الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

عتبات شعر التسعينات في الجزائر

أعمال يوسف وغليسي -أنموذجا-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

– أولحيسان هجيرة

إشراف الأستاذ:

– أ.د منصوري مصطفى

أعضاء اللجنة المناقشة

أ.د الأحمر الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. بلمبروك فتيحة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
أ.د عبيد نصر الدّين	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضوا
د.جريو خيرة	أستاذة محاضرة –أ–	م/ج عين تموشنت	عضوا
د. بودنة بلقاسم	أستاذ محاضر –أ–	جامعة الجلفة	عضوا

السنة الجامعية: 2019–2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد والشكر لله الذي أعطى ما منع.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «مَنْ لمْ يشكُرِ النّاسَ لم يشكُر اللّه» حديث نبوي شريف

وبعد:

إلى **والديّ العزيزين** تقف الكلمات عاجزة أمام عظمة ما أحمله من محبّة لكما فأنتما أساس وجودي في الحياة وأنتما الأمن والأمان وراحة النفس وهدوء البال وأنتما سرّ نجاحي فلولا وجودكما بحياتي لما وصلت إلى الذي أنا فيه الآن، فأنتما من يلوّن الحياة بعيني بأجمل ألوان الفرح، فأي شكر يستطيع أن يحيط بمقدار التضحية الذي تبذلانه معي وأي تقدير يمكن أن يستوعب سهر الليالي الطوال على راحتي لكن رغم كل هذا اسمحا لي أن أقول لكما شكرا وعذراً أيها الغاليين.

إلى أستاذي الدكتور " **منصوري مصطفى"** عضدي وسندي في الجامعة ومثلي الأعلى شرف لي أن تحمل رسالتي اسمك كمشرف عليها لك منّي كل التقدير والثناء بعدد قطرات المطر وشذى العطر، على كل ما قدّمته من أجلي وعلى جهودك الثمينة من أجل الرقي بالعلم والأدب، تخجل عبارات الشكر هذه لأنك أغلى منها ،فقد زرعت فيّ بذور المعرفة والعلم بشتى أشكالها وكنت حقا نعم الأستاذ لي طوال مشواري الدراسي الليسانس والماجستير حتى الدكتوراه.

إلى أستاذي الدكتور "**ملاح بناجي"** إلى المعلّم الذي أعطانا الكثير من الرؤى وسقى فكرنا بعلمه وثقافته إلى من ضحى بوقته وجهده إلى من علّمنا أن للنجاح أسرارا وأن المستحيل، يتحقق بعملنا وإلى من كان يعطيني التفاؤل ويزرع البسمة والأمل في قلبي دائماً، إلى من هو ظهري وسندي في الجامعة فمهما أطلت الحديث عن أفضالك فلن أستطيع أن أوفيك حقك الكبير علينا.

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى الأستاذة "**بلمبروك فتيحة"** وإلى الأستاذ "**سعداني يوسف"**، على دعمها لي والشكر موصول إلى الأساتذة أعضاء اللجنة الذين شرفونا بقبول مناقشة هذه الرسالة.

أ. هجيرة.

إهـــــداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى:

- ✓ **"الوالدين الكريمين"** و**"جدّتي الغالية"**، أطال الله في عمرهم.
- ✓ وإلى رياحين حياتي إخوتي: **"فاطمة، صارة، محمد، هشام"**.
- ✓ وإلى كل من كان يبتسم في وجهي في وقت عاصف قاس وموجع اجتاحني ذات يوم هدّد قشرتي القلبية شممت عطر الخيبة، وجدران صمت تخترق لؤلؤة لم تنفتح في موسم الربيع فبكيت وبكيت اشتقت أن أعود طفلة لا تحلم أن تكبر، كي لا يزول بريق عيونها أتعس اللحظات هي أن تتذوق سكرا لا تحس حلاوته، أتعس اللحظات هي أن تجلس على طاولة الكذب أتعس اللحظات، هي أن لا تجيد فنون السباحة في هذه الحياة فيأكلك الحوت الكبير أتعس اللحظات هي أن لا يسمع صوتك في وسط كل هذا الضجيج فتدفن كلماتك أضعت أحلامي الحافية ومشيت في طرق معبّدة بالضجر وأحلم بوردة في جيوبها غدا أجمل.

أهدي هذا العمل.

أ. هجيرة.

مقدمة

مقدمة

تعد العتبات النصية أكثر المواضيع تداولا وحضورا في الساحة النقدية المعاصرة، نظرا لأهميتها في بناء النص الأدبي وتشكيلاته، إذ هي الدليل الذي يقود القارئ إلى جغرافية النص، ليبوح بأسراره وينير المناطق المعتمة فيه.

فتح كتاب جيرار جينيت عتبات "Seuils" المجال لأعمال نقدية عديدة غربية وعربية انطلقت من تصوراته ومفاهيمه وطرائق استكشاف دلالته. فقد أسهم كتابه في تنمية الوعي بقيمتها خدمة للنص الأدبي وعدم الوقوع تحت سلطتها. وعلى الرغم من قيمة ذالك الكتاب وذيوع صيته وعدّه مرجعا مهما لا يستوي البحث إلا ضمن متصوراته الكبرى إلا أنه للأسف لم يترجم إلى اللغة العربية بعد –في حدود اطلاعي–، وقد يعود ذلك ربما لدقة مصطلحاته وخلفياتها الفلسفية والمعرفية التي لا تستقيم لغير العارف بتفاصيلها ،وبخاصة إذا تعلق الأمر بالترجمة الحرفية دون فهم حيثيات السياق.

خطّ الشعر الجزائري في التسعينيات لنفسه منحى مغايرا فحاول الشعراء كلهم حسب رؤيتهم وخلفيتهم الفكرية والمعرفية أن يسجلوا حضورهم بشكل أو بآخر.فالكتابة الشعرية في تلك الفترة كانت تبحث عن الاختلاف والتميّز في طريقة الرؤية والطرح ، محاولة خلق توجّه كتابي جديد يؤسس لاستراتيجية تروم كسر السائد وارتياد آفاق حجبت عن السابقين عليهم.

من بين أبرز شعراء هذه الفترة: يوسف وغليسي، عثمان لوصيف، محمد مصطفى الغماري، عز الدين ميهوبي، عبد الله حمادي ، ابن دراج، أحمد سعيد، عبد الله الهامل، عقاب بلخير، حكيم ميلود، حسين عبروس، نجيب أنزار وغيرهم من الشعراء الذين تزامنت كتابتهم مع حقبة زمنية متأزمة وواقع أسود متشابك ومعقد.

لا شك أن مثل هذه الظروف قد تخلق جوا جديدا للإبداع ،فرض نفسه على نمط اللغة المستعملة وعلى معاني النص وانفعالاته من أجل البحث عن الخلاص وحقن للدماء والألم الذي بات ينزف مع كل حرف من حروف قصائدهم، فيصبح الشعر في تلك الفترة مع عتباته هو الحبل العاصف الذي لم يطق الجرح العميق الذي عصف بالوطن تاركا بصماته تحفر أنيابها فيه إلى يومنا هذا .

يأمل موضوع بحثي **"عتبات شعر التسعينيات في الجزائر أعمال يوسف وغليسي أنموذجاً"**، إلى قراءة عتبات شعر التسعينيات في الجزائر، من خلال نماذج بعينها حصرتها في:

- ديوان براءة أرجوزة الأحزاب لمحمد مصطفى الغماري سنة 1994.
- ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي سنة 1997.
- ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي سنة 1997.
- ديوان براءة لعثمان لوصيف سنة 1997.
- ديوان نمش وهديل لعثمان لوصيف سنة 1997.
- ديوان اللؤلؤة عثمان لوصيف سنة 1997.
- ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي سنة 1998.

رأى فيها القدرة على تقديم صورة لواقع الشعر الجزائري وطرائق تعامله مع ما كانت الجزائر تعانيه في تسعينيات القرن الماضي ، محاولا من خلالها معرفة مجموع النصوص التي تحيط بالشعر الجزائري المعاصر من **أغلفة وعناوين وإهداءات ومقدمات**، مقترحا شعر يوسف وغليسي نموذجا لهذه الدراسة في فصل منفرد عرضت فيه عتباته من خلال ديوانيه:

- ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار سنة 1995.
- وديوانه الثاني تغريبة جعفر الطيار كتبه في فترة التسعينيات وتأخر طبعه حتى سنة 2000.

من أجل استكشاف العتبات ومقاربة المنجز الشعري الجزائري في هذه الفترة المهمة من تاريخ الجزائر، ومن خلال رصد فاعليتها في فهم المتن الشعري الجزائري والولوج إلى خباياه ومعرفة طبيعة التجربة التي عايشها هؤلاء المبدعين ، وذلك بقراءة عتباتهم وتأويلها انطلاقا من النص الشعري الجزائري المعاصر .

يعود السبب في اختيار هذه الدواوين دون غيرها إلى ملاءمة عتباتهم لموضوع البحث بتنوعها في متنهم الشعري أضف إلى أنها تحيل إلى أجيال من الشعر الجزائري أعلنوا التميّز في طريقة كتابتهم لعتباتهم ،وهي أصوات فرضت إبداعها على الشعر الجزائري المعاصر مترجمة الظروف والبيئة الجزائرية في العشرية السوداء كما يسمونها وناقلة للأحداث التي أسهمت في إثراء العملية الإبداعية المواكبة لروح العصر.

يقوم البحث على إشكالات رئيسة تنطلق من سؤال: كيف ساهمت هذه العتبات النصية في نضج التجربة الشعرية التسعينية إبان العشرية السوداء المظلمة من تاريخ الجزائر"؟

تتفرّع عنها ثلاثة إشكالات:

1. هل استطاعت هذه العتبات أن ترسم حدودا بينها وبين المتن الشعري ،في التسعينيات وأن تترجمه وتعبّر عنه وتهيئ للقارئ أن يعبر النص الشعري من خلالها في تلك الفترة ؟ وهل نفذت بمكر وذكاء وما درجة تأثيرها وحضورها على شعر التسعينيات؟
2. هل هذه العتبات زوّدت نص التسعينيات الشعري بطرائق جديدة لقراءته ،وهل لها علاقة وطيدة ومزايا على المتن المدروس في تلك الفترة؟
3. كيف تجسدت قدرة هذه العتبات النصية في التعبير، عن تجارب الشعراء في التسعينيات وكيف عبّرت عن الواقع وعن أهم القيم الجمالية والدلالية للنص الشعري في تسعينيات القرن الماضي؟

كما ارتبطت أسباب اختيارنا للموضوع بقناعات يأتي في مقدمتها:

1. التنقيب عن العتبات النصية في شعر التسعينيات ودراستها وفق منهج ورؤية، تساير ما تطرحه الدراسات النقدية،من مفاهيم ومصطلحات جديدة في حقل الدراسات النقدية المعاصرة.
2. الرّغبة في فك شفرات العتبات النصية ومغاليقها في الشعر الجزائري المعاصر، إضافة إلى حاجة النقد الجزائري إلى إخضاع المدونات الشعرية الجزائرية للدراسة والتحليل ،لتحديد المنطلقات وارتياد الآفاق وإماطة اللثام على شعراء جزائريين مغمورين.
3. الخوض في الدّراسات الخاصة بالعتبات النصيّة لما فيها من متعة في البحث المتولدة، من تشعب مساراتها، وأيضا شغفي بتذوق الشعر الجزائري وقراءته واستكشاف العلامات المميزة والفارقة فيه وربط العتبات بالنص الشعري الجزائري ومعرفة درجة قدرته على استقطاب القارئ وجذبه للتفاعل معها

في سبيل ارتياد مثل هذه الآفاق استند البحث إلى عدد من الكتب سهّلت مهمة الكتابة ، بحيث زودتني بمفاهيم نظرية وتطبيقية حولها فأضاءت العتبات المبهمة التي رافقتني أثناء عملية البحث من بينها :

- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص.
- مصطفى سلوى، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف.
- عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية.
- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل.
- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة.
- خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، وأيضا كتابه نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة.

اعتمدت الوصف والتحليل لدراسة عتبات شعر التسعينيات في الجزائر، دراسة تأويلية ،إذ الدلالة تنكشف من منطلقات وصفية أولا في سبيل استكشاف العتبات النصية في الشعر الجزائري وتتبع طرائق تعامل الشعراء مع المستجد في تسعينيات القرن الماضي.

رأيت أن أعتمد مقدمة، وأربعة فصول متبوعة بخاتمة.

وقفت في الفصل الأول والموسوم بـ: **الشعر الجزائري المعاصر** حول المرحلة التي يدور بفلكها البحث هي فترة التسعينيات، متتبعة باقتضاب نشأة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر من الستينيات للوصول لمرحلة التسعينيات التي ركزت عليها وأبرزت،أهم ما فيها من خصوصيات موضوعاتية عبّر عنها الشعراء بواسطة الوطن / المرأة، ثم انتقلت للتعرف على أبرز مقومات النص التسعيني من لغة وصورة شعرية ومجالات توظيف الشعراء لها .

يحمل الفصل الثاني عنوان: **العتبات النصية المفهوم والنشأة والوظائف** حدّدت فيه المفاتيح المنهجية التي تدرس العتبات النصية بدءا من مفاهيمها، انطلاقا من النقد الغربي والعربي أيضا واستكشفت وظائفها التي تساعد على فهم عالم النص واستيعابه.

فيما خص الفصل الثالث: **جمالية عتبات شعر التسعينيات في الجزائر ودلالاتها** حيث تم التركيز على مقاربة الغلاف، العنوان، الإهداء ثم المقدمة، واستكشاف أهمّ ما تحمله هذه العتبات من أفكار ورؤى تسمح للقارئ الولوج إلى الشعر الجزائري، والاطلاع على إستراتيجيته الدعائية والإغرائية.

أما الفصل الرابع فعنون ب: **عتبات شعر يوسف وغليسي** حاولت من خلاله الوقوف على أهم العتبات التي اشتغل عليها يوسف وغليسي في ديوانيه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و"تغريبة جعفر الطيار"، فتحدث أيضا عن عتبة الغلاف والمؤلف والعنوان ثم الإهداء والمقدمة والتصديرات والهوامش، في سبيل استكشاف استراتيجية الكتابة عند يوسف وغليسي والإمساك بنصوصه الشعرية وفهمها فهما عميقا والوقوف على سرّ اختيارها دون غيرها، وهل

يمكن لتلك العتبات أن تقربنا من نصوصه أم تبعدنا عنه ؟ وتاليا هل تنم تلك العتبات عن إستراتيجية كتابة واعية أم أنها خاضعة للعفوية فحسب؟

- وختمت الموضوع بجمع أهم الملاحظات، التي سمح البحث ارتيادها .

في الأخير إن كل قراءة يتولّد عنها كتابة وهذه الكتابة غير نزيهة من الأخطاء ومنه قول الشيخ الأصفهاني قديماً: «**إنّي رأيْتُ أنَّهُ لا يَكْتُبُ إنسان كتاباً في يومه إلا قالَ في غَدِهِ لوْ غَيَّر هذا لكان أحْسن ولو زيدَ كذا يُستحسن ولو ترك هذا لكان أجمل وهذا من أعظم العِبر وهو دليل على استيلاء النُّقص على جملة البشر**» وحسبي حاولت تقصي عتبات الشعر في التسعينيات وربطها بنصوصها من أجل فهمها واستكشاف مواطن الجمال فيها، وهناك قضايا كثيرة تكتنف المدونة الشعرية الجزائرية، تنتظر من يلتفت إليها ويخرجها إلى النور

أتوجه بالشكر الجزيل إلى الله عزّ وجلّ الذي كتب لهذا البحث أن يتم بإعانته لي، والحمد لله ربّ العالمين.

الطالبة أولحيسان هجيرة

12 سبتمبر 2019 الموافق ل 13محرّم 1441

سيدي حمادوش/سيدي بلعباس

الفصل الأول

الشعر الجزائري المعاصر

الفصل الأوّل: الشعر الجزائري المعاصر

توطئة.

أولا– الشعر الجزائري المعاصر النشأة والتطور

ثانيا– الخصوصية الموضوعاتية في شعر التسعينيات في الجزائر.

1- الوطن.
2- المرأة.

ثالثا– الطوابع الفنية في شعر التسعينيات في الجزائر.

1- اللغة الشعرية.
2- الصورة الشعرية.

توطئة:

عرف الشعر الجزائري المعاصر تحوّلات فنية عميقة، جعلت الشعراء الجزائريون ينفتحون على كتابة جديدة أخرجتهم من الانغلاق والعزلة التي فُرضت عليهم فترة الاحتلال فهو لم يأت ليزرع الثقافة في أوساط المجتمع الجزائري، بل ليقضي على معالم اللغة العربيّة ويدمّرها ليقضي تالياً على كتّابها وشعرائها فلا يتحدثون إلا همساً، ولا يكتبون إلا خلسة ومع خروجه، عرف الخطاب الشعري الجزائري تطوراً نسبياً نتيجة جملة من تعدد المشارب الثقافية ،والتفاعل بين النصوص الشعرية على الصعيد الشكلي والدلالي، حيث أعاد الشعراء الجزائريون قوانين الكتابة الشعرية القديمة على المنوال العمودي والخروج عن النمطية والتقريرية السّائدة، محاولين كتابة شعر يساير الحداثة، ومتنوّع بين الشكل الحرّ والعمودي، ومحاولة مواكبة روح العصر بأساليب فنية راقية وعالية.

فأصبح الشاعر الجزائري منفتحاً على آفاق جديدة، معبّراً عن ذاته وعن الآخر وعن الوطن في آلامه وفتراته العصبية التي مرّ بها والشعر الجزائري المعاصر ، يظهر الأشياء من خلال واقعية الحياة بطريقة مؤثرة مستثمراً كل الطاقات الإيقاعية و الدلالية والفنية والإيحائية.

فما هي المحطات التي مرّ بها الشعر الجزائري المعاصر؟ وكيف تطوّر وصولاً لشعر الاختلاف؟ وما هي أهمّ مقوّمات بنية النص الشعري الجزائري المعاصر من الناحية الموضوعاتية، والفنية وكيف تم التعبير عنها؟ كيف يقدم النصّ الشعري الجزائري نفسه في التسعينيات على المستوى الشكلي والدلالي؟ ولاشك أن مثل هذه الأسئلة قد تظهر مسوغات الاهتمام بعتباته، بوصفها مكونا مهما له قيمته الدلالية والفنية.

أولا– الشعر الجزائري المعاصر النشأة والتطور:

الحديث عن الشعر الجزائري المعاصر أمر لا يعرف بداية ولا نهاية ولا يقف عند غاية، فقد وقف الباحثون المعاصرون أمام قضاياه الجمّة، فما انتهوا إلى قرار في تحديد طبيعته وبداياته وتقسيماته وأدواته التعبيرية «ذلك أن مقاييسه متغيّرة من زمن إلى آخر وتجليّاته تختلف من نص إلى آخر فهو ليس مجرد شكل لغوي، يمكن الوقوف عند حدوده، وإنما جوهر لا يدرك قراره الذي يتمخض باستمرار عن أغوار تفضي إلى أغوار»[1]، فلا يمكن مسك كنه وطبيعة الشعر الجزائري، وحتى هويته، فمقاييسه متغيّرة من زمان إلى زمان، ومن مرحلة وظروف عايشها الشعراء الجزائريون إلى مرحلة أخرى، وهذا ينعكس على النص الشعري، ويؤثر فيه وفي طريقة كتابة الشعراء في التعبير عن حالاتهم النفسية من فرح وحزن، أمل ويأس، قلق وطمأنينة، وأزمات.

لا تكمن وظيفة الشعر «في قول ما هو معلوم وإنّما في استكشاف ما هو مجهول في النفس الإنسانية»[2] فكان الشعر الجزائري المعاصر يعبّر دائماً عن النفس الإنسانية وفي علاقاتها بالعالم الخارجي، حيث أصرّ الشعراء الجزائريين المعاصرين الخروج من مدار الأنساق الثقافية والإبداعية المعيارية الجاهزة، ومن سيطرة النموذج التقليدي، محاولين رسم ملامح الاختلاف.

مثلا إذا جاز لنا تصور الشعر الجزائري قديما، تجدر الإشارة أنّ أغلب الدراسات الأكاديمية تناولت الشعر العربي الجزائري بدءاً من سنة 1925 «فربطت الحركة الشعرية الجزائرية بظهور الحركة الإصلاحية، أو مرور قرن على الاحتلال الفرنسي للجزائر، وسكتت عن القرون السابقة التي لا يعرف عنها الكثير سوى بعض المتون الشعرية لفقهاء ومتصوفة»[3] لا ترقى كتاباتهم إلى مستوى الإبداع

[1] – فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، الجزائر، 2008، ص 03.

[2] – المرجع نفسه، ص 07.

[3] – أحمد يوسف، السّلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسيمياء اليتم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، د ط، الجزائر، 2004، ص ص 49- 50.

الشعري، فنجد دراسات لأبي القاسم سعد الله وصالح خرفي وعبد الله الركيبي ومحمد ناصر، تكلّمت عن الفترات الماضية التي مر بها الشعر الجزائري.

أكد هؤلاء الكتاب على دور جمعية العلماء المسلمين، حيث كان من أهداف هذه الحركة والجمعية «تشجيع اللغة العربية ونشرها بكل الوسائل، وخدمة الثقافة العربية الإسلامية وإذاعتها في الأوساط الجزائرية بمختلف الأساليب وكان الشعر أحد أدواتها وأساليبها»[1] حيث عرف الشعر الجزائري صحوته بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين، و هذه الحركة مهدت له وقبلها «حركة قادها أعلام في الفكر والأدب الجزائري مع بداية القرن العشرين، نذكر منهم عبد الحليم بن سماية ومحمد بن مصطفى بن الخوجة وعمر بن القدور وغيرهم»[2]، لكن حضورهم الفردي لم يسعفهم في خلق تيار فكري له أسسه الواضحة ومنهجه الفكري المستقل بذاته، بهذا كتب لحركة جمعية العلماء المسلمين الظهور بشكل ممارسة فعلية لها سبيلها الخاص في محافظتها على الفكر والهوية الجزائرية العربية.

برز في هذه الفترة إلى الوجود ما يمكن أن يعدّ أوّل ديوان جزائري يضم شعراء الجزائر في العصر الحاضر **لمحمد الهادي السنوسي***، فبدأ الشعر الجزائري يشق طريقه إلى الخروج والظهور بشكل مختلف عن الفترات الماضية، ولقد أبرزنا النقاط الأساسية التي أثرت في مسار الشعر الجزائري، دون ذكر كل التفاصيل، لنشرع في الحديث عن مراحل الشعر الجزائري المعاصر التي أثرت فيه وأطّرت مساره وأحدثت عليه بعض التغيرات في الشكل والمضمون.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، لبنان، 2006، ص 32.

[2] – صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1984، ص ص 33– 34.

* – شعراء الجزائر في العصر الحاضر كتاب لمحمد الهادي السنوسي الزّاهري، طبع الجزء الأول منه في تونس سنة 1926، والثاني بتونس أيضا سنة 1927. والسنوسي كان ينشر قصائده بجريدة المنتقد تحت إمضاء شاعر المنتقد وهو يعد بحقّ «خطوة يدخل فيها الشعر الجزائري دور الحداثة، حيث قدم هذا الديوان إنتاج اثنين وعشرين شاعراً يختلف شعرهم عما ألفه الناس ممن سبقوه أصالة وانطلاقاً ومضموناً». محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، ص 32.

1) مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في الستينيات:

تعد فترة الستينيات مرحلة انتقالية، استفاد منها الشعراء حينما تخلّصوا من الاحتلال الفرنسي ليعيش الإبداع الجزائري متنفساً جديدا، بحكم الصراع الإيديولوجي والمتغيّرات الاجتماعية التي عاشتها الجزائر في عيد الاستقلال وما تلتها من سنوات البحث عن بناء الذات.

إذ تبين الدراسات النقدية التي رصدت الحركة الشّعرية خلال الفترة الواقعة عامي 1962-1968 أنها فترة ركود أدبي حيث،: « أنها لم تشهد صدور ديوان شعري ينتمي إلى هذه المرحلة مهما كان مستواه الفني»[1] فحصلت فترة انقطاع أو حالة من التوقف بعد الاستقلال، إذ انقطع جلّ الشعراء عن الإنتاج والمساهمة في بناء مرحلة شعرية جزائرية جديدة.

بعد حصول الشعب الجزائري على الاستقلال، تبدّلت الأجواء واختلفت الدوافع التي كانت تدفعهم للكتابة،حيث: «أنّنا كنّا نهاجم به الشعر الدّخيل وأذنابه، وندافع عن كيان الأمة في تحرير وطننا وديننا كنّا نهدم كل وضعية يريد الاستعمار أن يجعلها قانونا لنا، أما اليوم فلم نجد ما نحارب به»[2] والمقصود من هذا أن شعراء ما قبل الاستقلال كان همهم الوحيد هو حماية اللغة العربية حتى لا يقضي الاحتلال عليها والسعي لتحرير الوطن، وعندما جاء الاستقلال أصاب الكثير من الشعراء دهشة الاستقلال ولم يجدوا الآن ما يكتبون لأجله أو ما يحاربون به، ومن جملة الأسباب التي أدت إلى انقطاع الشعراء عن كتابة الشعر من بينها:

1- إنّ الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي كانت الجزائر تعاني منها غداة الاستقلال أثرت تأثيراً مباشراً على وضعية الثقافة في البلاد، فقد شهدت الحياة الثقافية ركوداً

[1] – أحمد دوغان، دراسة في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1997، ص 37.

[2] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 81.

مزمناً أثر بدوره تأثيرا مباشراً على الحياة الأدبية بصفة عامة وعلى الحركة الشعرية بصفة خاصة.

2- إنّ جيل الرّواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثورة التحريرية، ويحاولون تطوير القصيدة على قلتهم الشديدة انسحبوا من الميدان الشعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة، ومن ذلك انصراف بعض الشعراء الرّواد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم إلى الأبحاث الأكاديمية والانشغال بعدها بالتدريس في الجامعة، وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة.

3- انصراف الشاعر أبي القاسم سعد الله إلى الأبحاث التاريخية وهجرة الشعر كليّاً، وكذا انصراف محمد صالح باوية هو الآخر إلى عمله في مجال الطب، فلم يعد يكتب الشعر إلا بعد الفينة والأخرى، فحاجة الجزائر إلى الإطارات الإدارية والموظفين جعلت بعض الشعراء ينشغلون بمسؤولياتهم الوظيفية فقلّلوا من نشاطهم الأدبي وإبداعهم الشعري.

4- انعدام الجمهور المتذوق للشعر تحت تأثير الوضعية التي كانت تعيشها اللغة العربية في السنوات الأولى من الاستقلال.

5- الدوافع النفسية التي حفزت الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بدوافع قول الشعر في عهد الاستقلال، وأمام هذا الفراغ لم يظهر جيل من الشباب ليخلف جيل الرواد وليواصل العطاء ويطوّر تجارب المرحلة الأولى ويضيف إليها[1].

عبّر عبد الملك مرتاض عن هذا التوقف في الكتابة الذي خيّم على الشعراء في مقال له في مجلة دراسات جزائرية أطلق على هذه الظاهرة **"الصمت العجيب"** إذ: «لا نجد له علّة شافية ولا إجابة مقنعة، غير ما تردد من أنه الانبهار ذلك بأن هؤلاء الأدباء كانوا قد عاصروا الثورة التحريرية

[1] - ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975، ص ص 161- 162- 163.

الجزائرية لحظة بلحظة، وعايشوها دقيقة دقيقة مثل **محمد العيد آل خليفة*** **ومفدي زكريا**** الذي كان يعيش بالأقطار العربية»[1]، فلما تحقق خروج الاستعمار الفرنسي من أقطار الوطن هجر الشعراء الشعر فما كانوا يدافعون عنه ويحاربون من أجله نالوه فالوطن لم يعد يستحق التغني الآن أكثر من أنه يحتاج إلى العمل وإعادة بنائه والنهوض به.

الحركة الشعرية في هذه المرحلة تحاول أن تستيقظ وتستفيق مما جعل الشعر يمر بفترة ركود مستعصية، والافتقاد إلى التجارب الشابة الجديدة التي تستطيع أن تضيف شيئاً إلى الشعر الجزائري.

فهل كتابة الشعر خلقت من أجل الحرب ؟ ثم هل الشعر الجزائري يقتصر فقط على الشاعر مفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة وأحمد سحنون؟ ومع موتهم خفت الشعر الجزائري؟ خاصة أن الجزائر فقدت أصوات شعرية كان يمكن أن تكتب أشعارا جميلة وراقية، وأن تنير القصيدة الجزائرية من أمثال الشاعر الرومانسي الوجداني **حمود رمضان**[***] والرّبيع بوشامة الذي

* – ولد الشاعر محمد العيد آل خليفة في 28 أوت 1904 بعين البيضاء وتلقى تعليمه الأول في مسقط رأسه في بسكرة، ثم انتقل لمتابعته في تونس سنة 1921، حيث قضى سنتين في الزيتونة وبدأ كتابة الشعر ثم عاد إلى الجزائر ليشارك في النهضة معلماً وشاعراً وكان عضو جمعية العلماء منذ تأسيسها ونشر في معظم الصحف إلى جانب نشاطه الإصلاحي، مما انتهى به الأمر إلى السجن ثم الإقامة الجبرية في بسكرة، وبعد اندلا ع الثورة استأنف نشاطه الشعري في الجرائد والمجلات الجزائرية. كانت وفاته بباتنة في 31 جويلية 1999 ودفن ببسكرة مخلفا آثارا هو ديوانه الشعري وهو علامة مضيئة في الأدب الجزائري وشعره .

** – مفدي زكريا هو شاعر الثورة الجزائرية، وأطل مفدي على الثورة الجزائرية إطلالة أبي تمام على فتح عمورية فتفيض يديه من الحبر والورق وكأنه ليس بالشاعر الأديب أن يرى في دم الأحرار الحروف التي لا تمحى والأصداء التي تخترق الصمت. واللهب المقدس هو ديوان الثورة الجزائرية بواقعها وأحداثها الصارخة.

نسيمة زمالي، قراءة في اللّهب المقدس لمفدي زكريا وفق آليات النقد المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2012، ص 48.

[1] – عبد الملك مرتاض، مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري، مجلة دراسات جزائرية، العدد 3 مارس وهران2006، ص 86.

*** – حمود رمضان ولد بغرداية سنة 1906 وتوفي سنة 1926 يحمل الشهادة الابتدائية، ترك ما يقرب من ثلاثين قصيدة وكتاب سماه بذور الحياة طبع بمطبعة الاستقامة بتونس سنة 1928، خطفه الموت وهو لم يتجاوز الربيع الثاني والعشرين. يجمع بين موهبة الشعر والرسم وقد ترك بعض المحاولات التي تشهد على ذلك.

استشهد وغيرهم من الأسماء التي فقدتها الجزائر، كان لها وزنها وقيمتها وكان يمكن أن تحدث نقلة نوعية في الشعر الجزائري.

بقيت بعض الأقلام تكتب عن أحداث الثورة وتسترجع الآلام، فإنتاج هذه المرحلة ضئيل يفتقد إلى روح المعاصرة والتجديد، ليدخل الشعر الجزائري مرحلة أخرى تعد مرحلة التحرر والاستفاقة النسبية وهي:

2) مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في السّبعينيات:

عرف الشعر الجزائري استفاقة مما كان عليه في المرحلة السابقة، والسب في ذلك يعود «إلى بروز حركة نقدية تهتم بهذا مثّلها **عبود شلتاغ*** في أطروحته التي أنجزها في معهد اللغة العربية بوهران وكتابات كلّ من **حسن فتح الباب**** التي كان ينشرها آنذاك في ملحق النادي الأدبي في جريدة الجمهورية التي تصدر بوهران ، بالإضافة إلى الملحقات الثقافية كالمجاهد الثقافي الذي كان يصدر أسبوعياً حيث كتب فيه كل من أبو القاسم سعد الله ومحمد مصايف، وعبد الله الركيبي وأبو العيد دودو وعبد الملك مرتاض»[1]، فشهدت الجزائر في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات تحوّلات مهمة في الميادين الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وشهدت أحداثا ثورية وإنجازات مهمة مثل تأميم

* – عبود شلتاغ شراد أطروحته الآن صارت كتاباً بعنوان "حركة الشعر الجزائري الحرّ" بالمؤسسة الوطنية للكتاب في الجزائر سنة 1985.

** – يعد حسن فتح الباب ناقدا في مجال النقد الأدبي الجزائري كتب كتاباً بعنوان **"شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق"**، طبع بالمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1987، تكلم في كتابه عن الشعراء الشباب قصد بهم جيل السبعينيات من أمثال أحمدي حمدي في ديوانه "انفجارات" وديوانه الثاني "قائمة المغضوب عليهم" وأيضا عبد العالي رزاقي في ديوانه "أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي" وديوانه الثاني "هموم مواطن يدعى عبد العال" وأيضا الشاعر أزراج عمر في ديوانه "وحرسني الظل" والشاعر سليمان جوادي في ديوانه "يوميات متسكع محظوظ" والشاعر حمري بحري في ديوانه "ما ذنب المسمار يا خشبة"، فيتكلم في كتابه عن هؤلاء الشعراء و يقوم بتحليل وقراءة دواوينهم في فترة السبعينيات.

[1] – أحمد يوسف، يتم النص والجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، الجزائر، ص 78.

الثروات المعدنية، والثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات وانتشار التعليم وديمقراطيته والطب المجاني وغيرها من التحولات الهامة، التي تدخل في إطار الثورات الصناعية والزراعية والثقافية.

في ظل هذه التحولات «أخذت بوادر نهضة ثقافية تحلّ محلّ الركود الثقافي، الذي كان سمة من سمات المرحلة السابقة وظهرت إلى الوجود صحف ومجلات وطنية جديدة راحت تفتح صدراً واسعاً للإنتاج الأدبي والشعري الشاب توجّهه وترعاه»[1]، وهذه الصحف هي مجلة آمال* ومجلة أو جريدة الشعب الثقافي** ثم الأسبوعي.

يرى أحمد يوسف في كتابه "يتم النص" أن «هذه المنابر أسهمت في تطوير حركة الكتابة، فكانت منابر لشعراء السبعينيات آنذاك الذين لم يتساووا كلهم في الحظوظ»[2]، ينضاف إلى ذلك ما كان ينشر من إبداعات في ملحق الشعب الثقافي «الذي كان يظهر كل أسبوعين، وهيمنت عليه بعض الكتابات التي كانت تحسب على اليسار الماركسي التقدمي، والملحق مثله مثل النادي الأدبي الذي كان يشرف عليه بلقاسم ،بن عبد الله التابع لجريدة الجمهورية الصادرة بالغرب الجزائري»[3] حيث برز إلى صفحاته أسماء معروفة الآن في القصة والرواية والشعر والنقد.

أيضا المؤسسة الوطنية للكتاب الّتي «تكفلت بنشر دواوين هذه المرحلة ومع دعم الدولة وتشجيعها للتوجه السياسي للشعر ،الذي كان ينسجم مع خطابها وانضواء اتحاد الكتاب الجزائريين

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، ص 166.

* – صدرت مجلة آمال عن وزارة الإعلام في سنة 1969 وتخصصت في نشر أدب الشباب.

** – جريدة الشعب الثقافي صدرت في سنة 1972 ثم 1975. المرجع نفسه، ص 166.

[2] – أحمد يوسف، يتم النص الجينالوجيا الضائعة، ص 79.

[3] – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

تحت مظلة الحزب الواحد وتخصيص ميزانية لها محترمة»[1] أصدرت بعض الدوريات منها مجلة الرّؤيا في سنة 1982، وتوقفت في سنة 1985، ثم مجلة المساءلة التي ما لبثت أن توقفت.

كما يجد يوسف وغليسي في كتابه **"في ظلال النصوص"** أنّ أشهر الدواوين التي تمثل "جيل السبعينيات" أحسن تمثيل وهي «"وحرسني الظل" لعمر أزراج، "الحبّ في درجة الصفر" لعبد العالي رزاقي، "قائمة المغضوب عليهم" لأحمد حمدي، والمعجم الشعري في هذه الدواوين متشابه إلى حد بعيد بل يكاد يكون مقتصراً على ألفاظ وتراكيب كثيرة الورود في دواوين الشعراء المشارقة الرواد»[2]، فيوسف وغليسي يرى أن الشعراء الجزائريين تأثروا بالمشارقة في كتاباتهم الشعرية.

وما يؤكد ذلك ما أورده أبو القاسم سعد الله في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري الحديث عن التأثر بالمشارقة: «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947 باحثا عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق ولكني لم أجد سوى ضريح يركع أمامه الشعراء بنغم واحد وصلاة، غير أنّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم من الشرق ولا سيما لبنان واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني **على تغيير*** **اتجاهي** ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر»[3]، فالشعر الجزائري لم يعرف الاتصال المباشر الواسع بالآداب الأوروبية ،مثلما عرفه بالآداب المشرقية لا سيما شعرهم.

---

[1] – أحمد يوسف، يتم النص الجينياولجية الضائعة، ص 79.

[2] – يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائرط2، 2012، ص 26.

* – أوّل مرة نظم أبو القاسم سعد الله الشعر كان بالطريقة التقليدية حيث كان شغوفاً بالموسيقى الداخلية في القصيدة، نشر أوّل شعر جزائري في الهجر واليأس بعد صدمة قلبية مرت به، أما عن الغزل نشر قصيدة بعنوان "الجمال الحالم" في جريدة الأسبوع (315 سنة 1953) لكنه كان غير راضٍ عن هذا الشعر التقليدي ثم تحرر ونشر أوّل قصيدة متحررة في الشعر الجزائري (البصائر 311) بـ 23 مارس 1955 بعنوان طريقي نشرها في ديوان سماه أوراس الزمن الأخضر بالمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1985م.

[3] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، د ط، تونس، 1985، ص ص 50-51.

كان الشعراء الجزائريين منذ بداية الحركة الأدبية على صلة بالإنتاج الأدبي الوافد من المشرق خاصة شعراء المهجر، وصلة الشعراء بالمشرق جعلتهم يستكشفون في الشعر «جوانب جديدة عمّا ألفوه في الشعر التقليدي واطلاع بعضهم على الدراسات النقدية هنا وهناك وسّعت أفق معرفتهم الشعرية وأكسبتهم معلومات ،غير تلك المعلومات التي كانوا يقرؤونها في كتب النقد القديمة»[1]، والشعراء الجزائريين تأثروا بالشعر المهجري حيث كان «ذا مكانة معتبرة في الشعر الجزائري الحديث، وأن أثره فيه لا سيما في الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني لا يقلّ عن ذلك الأثر الذي تركته مدرسة الإحياء في الشعراء ذوي الاتجاه الإحيائي»[2] مثل خليل مطران وحافظ شوقي وغيرهم من الشعراء، وتأثروا بمدرسة الديوان على رأسهم تأثرهم بشعر العقاد والمازني وشكري، وكان تأثرهم بشعرهم أكثر من تأثرهم بنقدهم.

المتصفّح لمجلة الشهاب يستطيع أن يبين مدى حرص هذه المجلة «على متابعة الحركة الأدبية والشعرية في المهجر الأمريكي، تنشر إنتاجها وتتابع أخبارها، وتعقد الصلة الوثيقة بينها وبين أشهر مجلاتها، فقد كانت علاقة إدارة الشهاب وطيدة بالعديد من مجلات الشعر كـ"السّمير" لإيليا أبو ماضي و"القلم الجديدة" لجورج حداد و"السائح" لعبد المسيح حداد، و"مجلة الشرق" لموسى كريم و"البيان" لسليمان بدور »[3] مثلت هذه المجلات الأدب الراقي والفن الجميل، وكانت مصدراً مهما لمن يرغب في الاطلاع على الأدب المهجري في الجزائر «كانت تنشر قصائد ومقالات لأكبر وأشهر أدباء العرب بأمريكا»[4] من أمثال جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، وإيليا أبوماضي ورشيد سليم القروي، ونسيب عريضة ورشيد أيوب.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 96.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 98- 99.

[3] – المرجع السابق نفسه، ص 99.

[4] – نفسه.

تمثّل التراث عند الشاعر السّبعيني من خلال نقاط مضيئة تختصر المسافات وتفيد من هذه الأفكار والقيم «فكلّ قصيدة لا تستطيع أن تمدّ عمرها إلى المستقبل، لا تستحق أن تكون تراثا»[1]، **ولكن أين التراث الجزائري؟ وهل استفاد منه الشعراء الجزائريين؟** ،وهذا يتبين من كلام عمر أزراج حيث قال: «بأن تجربته الشعرية لم تستفد مطلقاً من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية بل هم لا يتجاوزون ،مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات مصابة بالشلل في أحيان كثيرة»[2]. وهو نفسه قول محمد زتيلي «يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص كتبنا شعراً عربياً مشرقياً ولم نكتب شعراً جزائرياً عربياً، وأن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعاً»[3]. فهناك أسماء تصدرت القائمة الشعرية العربية في الجزائر أمثال رزاقي وزتيلي وحمدي بحري، على الرغم من كثرتها واتباطها بمستجدات الشعر العربي في المشرق إلا أنّها لم تغير في النص الشعري الجزائري غير أنها قدمت فكرة على ما يجب أن يتفاداه ويتخطاه الشعر الجزائري مستقبلا.

من السمات الجوهرية للنص الشعري الجزائري المعاصر «عدم وجود هوية شعرية تقيد أشلاءه وتحدد انتماءه وتأسر لغته، بردها إلى أنساب شعرية معينة، **فجينيالوجية*** هذا النص الشعري ضائعة المعالم مجهولة البذور»[4]، يصف أحمد يوسف النص الجزائري "باليتيم" فهو لم يتكئ على هويته

[1] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1969، ص 113.

[2] – عمر أزراج، الحضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1983، ص 226.

[3] – عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية ي الشعر الجزائري المعاصر شعراء الشباب أنموذجاً، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص 67.

* – **الجينيالوجيا** تعني في آن واحد أصل القيمة وقيمة الأصل بحكم الاختلاف في أنماط الوجود التي حددت التاريخ من خلال فرضها لسلسلة من المعاني المتعاقبة. فمفهوم الجينيالوجيا يفيد البحث عن نشأة الظواهر الإنسانية وتطوّرها أي معرفة الأصل والصيرورة بدلاً من العمل على إضافة مصدر متعالٍ إلى جامد من البنى النهائية الثابتة. نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1998، ص 29.

[4] – أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، ص 97.

الجزائرية كأب له في البداية فظل متسلط لا مرجعية تحدّ من جموح المغامرة الإبداعية، لهذا نجد النص السّبعيني غارقا في الخطابية والتقريرية والشعارات السياسية والإيديولوجيات ونظم الاشتراكية، ومنه يقول الشاعر عبد العالي رزاقي في ديوانه الحبّ في درجة الصفر:

الفَرَحُ الرَّسْمِي جَرِيمَتُنَا

وَالخَائِفُ مِنْكُمْ

مَنْ لاَ يَعْرِفُ ثَمَنَ العَرَقِ المُتَصَبِّبِ مِنْ جَبْهَةِ الفَلاَّحِ

آسْيَوِيٌّ أوْ إفْرِيقِيٌّ وَالخَائِنُ مِنَّا

مَنْ لاَ يَعْرِفُ طَعْمَ الخُبْزِ الصَّاعِدِ فِي سُلَّمِ أسْعَارِ التُّجَارِ.[1]

المعجم السائد يغلب عليه بناء فني بسيط ولغة سطحية تسيطر عليها التقريرية تحقيقاً لمبدأ الرؤية الواقعية، وهذه التقريرية طغت على الخيال ومثلت هذه الفترة إغراق القصيدة الجزائرية بالألفاظ العامية وبأسماء الشخصيات التاريخية وإظهارها لانتماءات إيديولوجية.

ظهرت في هذه الفترة **اتجاهات مختلفة من بينها:**

1- اتجاه من الشعراء يكتب **الشعر العمودي والحرّ*** ويجمع بينهما ويحاول التجديد في إطار القصيدة العربية، ومن يمثل هذا الاتجاه على الخصوص مصطفى الغماري وعبد الله حمادي وجمال الطاهري، ومحمد بن رقطان وعياشي يحياوي، ومحمد ناصر.

[1] – عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1977، الجزائر، ص 156.

* – **الشعر الحرّ في الجزائر**، يذهب أغلب الدارسين حين يؤرخون لبداية ظهور الشعر الحرّ في الجزائر إلى أنّ البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه إنّما بدأت مع ظهور أوّل نص من الشعر الحر في الصحافة قصيدة "**طريقي**" لأبو القاسم سعد الله، والواقع قبل التسليم بصحة هذا الرأي ينبغي عدم إغفال تلك المحاولات التي سبقت تجربة أبو القاسم سعد الله كالتي كتبها رمضان

استخدم الشعراء هذين الشكلين بغرض «تكسير القواعد التي كان يلاقي صعوبة في تمثيلها فكرياً وجمالياً وذلك من خلال استبدال الضرورة بضرورة أخرى ،هي أقرب إلى تصوير تجارب وأفكار الشعراء»[1]، فهم في كتاباتهم لم يتخلوا عن الشعر العمودي ،إلا أن ممارستهم كانت غير واعية لحقيقة التجديد وقيمه المطلقة، وعدم استيعاب الشعراء لمفهوم **الحداثة***، فما زال النص السبعيني «لم ينضج حداثياً النضج التام بأنه لم يكلّف نفسه عناء الانزياح ولا مشقة العدول عن النسق العادي للكلام ولا مغبة الغوص إلى اللّجج التي نظّر لها علماء الأسلوب، الشيء الذي أخرجه عن دائرة الفن»[2]، أضف إلى ذلك أن حركة الشعر الحرّ لم تستطع فرض نفسها في الشعر الجزائري المعاصر ولم تستطع أن تتصف بالنضج والنمو الكامل، لتواجه صعوبات جمّة.

أضف إلى ذلك، ما يتصف به بعض الشعراء من « الغرور جعلهم يكتفون بثقافة شعرية سطحية ليس لها جذور أصيلة في الشعر العربي»[3] فظهرت الإيديولوجية وفرضت سيطرتها على الشعر

=حمود في 1928 فإن **نص يا قلبي** لرمضان حمود تجربة شعرية تتميز هي الأخرى بكونها قصيدة متعددة الأوزان متغيّرة القوافي، بل إنّها تشتمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معيّن من البحور الخليلية المعروفة.

محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص ص 149- 150.

يجد حسن فتح الباب أن **مفدي زكريا** هو «أول من كان بيديه هذا الإدراك نتيجة تمرسه وتطلعه إلى تجويد أدواته ومطالعاته للتراث الشعري العربي» فهو يرى أن التجديد والإرهاص كان على يد مفدي زكريا بتنويعه للقوافي أو محاولات للتجديد النسبية، ولكنه لم يتحرر كلياً لأنه لم يرد المساس بقواعد الشعر.

حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص 32.

[1] – عبد القادر رابحي، النص والتقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2003، ص 121.

* – **الحداثة** في منظورنا غير مقترنة لا بزمن ولا بمكان، فهي تقف عند محاولة التوفيق بين الذهنية الغربية والموروث العربي عبر الذهنية العربية، وأن يكتب الشاعر بطريقة مختلفة فهو **حداثي** ولكل مجتمع وعصر حداثته الخاصة.

[2] – حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، ص 58.

[3] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث وخصائصه الفنية، ص 168.

الجزائري ممّا أفقد «النصّ أدبيته وجعله خطاباً موجّهاً من طرف السلطة ،فتحول إلى مجرد شعارات»[1]، فالمتتبع للحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة في هذه الفترة يستدعي «اهتمامه معجم مفرداتي واحد، يتوزع هذا المعجم على الثورة، الفقر، الجوع، الأرض، المحراث، الإصلاح، العامل، الإنتاج كما أن وحداته منتقاة من حقل دلالي واحد وهو الاشتراكية»[2]، فترة السبعينيات تتشابه فيها الحقول الدلالية في الكلام عن الثورة والأرض، وكانت فترة للنظام الاشتراكي.

يرى يوسف ناوري معلّقاً على تفشي هذه الظاهرة لدى الشعراء:« ويمكن أن نجد في قصائد محمد الصالح باوية عند نهاية الستينيات وبداية السبعينيات في مجموعته أغنيات نضالية، وأحمد حمدي تمثلاً للوعي النضالي الاشتراكي الذي استبدّ بالممارسة وجعلها ،تتغنى بقيم التحرّر وتنصر الإيديولوجية»[3]، ذلك يظهر في أغلب كتابات شعراء السبعينيات، وحديثهم عن العمال والثوار والوضع الإيديولوجي الذي كان سائداً آنذاك.

بقي الشاعر في هذه الفترة «مجرّد متحدّث ينقل حكايات الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر لا بأسئلة الإبداع والفن، فلم تسلم أعمالهم من التسجيلية والتقريرية»[4] أعمالهم الشعرية طغى عليها التقريرية على حساب الإبداع والفن والخيال.

ومن لم يتأثر من شعراء السبعينيات بالإديولوجيات وقع في فخ التقليد الواعي والغير الواعي للقصيدة المشرقية لأن «الاحتفالية الشديدة بالقصيدة المشرقية، والتعامل مع النصوص الجزائرية بمسطرة وموازاة مشرقية دافعاً لأن يترجم الشعراء عندنا خطوات المشارقة، ولكنه دافع يحمل ضعفه في قوته،

[1] – أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، ص 68.

[2] – نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003، ص 6.

[3] – يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 2006، ص 37.

[4] – ينظر: مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار التنوير، ط2، الجزائر، د ت، ص 106.

ويحمل وجوده بذور الفناء»[1]، فالتأثر عليه أن لا يلغي الآخر وأن لا تذوب شخصية الشعراء الجزائريين في الشعر المشرقي لتزيد قوته ويضعف الشعر الجزائري ، وذلك للاتصال المباشر والمستمر بين «الشعراء الجزائريين والمشارقة كنزار قباني والسّياب وأدونيس وعبد الصبور، وإعجاب الشعراء بشعرهم والنسج على منواله»[2]، أصبح الشعراء المشارقة بمثابة المثل الأعلى الذي يجب أن يتبعه الشعراء الجزائريين والنموذج الذي ينسج على منواله لكثرة النماذج والاستحضارات، لنصوص غائبة من مثل السيّاب ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، واستفحل هذا الداء في الفترة السبعينية في الجزائر، فما استطاعوا التحرّر من الإيديولوجية الطاغية ومن التقليد الأعمى للقصيدة المشرقية.

فإن هذه التجربة «لم تحقّق لحظة التوازن التي تتمفصل فيها البنية الشعرية مع البنية الذهنية السائدة، وكأنّ وعيها الممكن لم يتشكّل بعد نظراً لخطورة التحوّلات ،الكبيرة للتاريخ المعاصر بعامة والعربيّ بخاصّة»[3]، فمنذ هزيمة 1967 لم تتسلل لحظة الفرح للوعي العربي، فظلت الهزيمة تتلو الهزيمة، وبدأت «الخيارات الكبرى التي كان يعتقد بأنّ لا رجعة فيها لينكسر حلم شعراء الحداثة العربية بعامة، وشعراء السّبعينيات في الجزائر، فكانت السيادة لمعجم الحزب والقتامة اللغوية»[4] والرؤيا المتشائمة حيال مستقبل كان يبدو لهم كالسّراب.

انساق أغلبية الشعراء في هذه الفترة وراء الخطاب الرسمي والسطحيّة، لكن لا أحد ينكر أنّ هذه الفترة سمحت للشعراء والأدباء بالاحتكاك بالأفكار الجديدة والتجارب الأدبية العربية والغربية، كل هذا أذن بظهور حركة شعرية جديدة مختلفة في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات، تحاول أن تتحرّر من هذه القيود والإيديولوجية التي كانت مسيطرة على الخطاب الشعري لفترة السبعينيات الذي كان

[1] – نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 181.

[3] – أحمد يوسف، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، ص 82.

[4] – المرجع نفسه، ص 83.

متشعباً وغارقاً في الشعارات الإيديولوجية ذات الطابع السياسي، فالسلطة هي التي كانت توجه الإبداع وتتحكم في عملية الإبداع، ثم ظهر شعر في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات ينشد التغيير ومنه **كيف يقدّم شعر الثمانينيات والتسعينيات نفسه على أنه نص مختلف يبحث عن المستحيل وينشد الاختلاف؟**

3) مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في الثمانينيات:

بعد الرّكود الذي خيّم «على الشعر في الفترة السبعينية الذي تقاسمه شبح الاشتراكية والتقليد، جاء جيل الخلق في الجزائر مجسّدا لمرحلة التأميم الشعري بكلّ تفاصيله، معيداً تشكيل القصيدة انطلاقاً من رؤى لا تلغي الواقع لكنّها أيضاً لا تصوغ لنا حقيقته صياغة تسجيلية مباشرة»[1] تستغل كل وسائل الأداء الفني من الرموز والصور والأساطير المشبّعة بالدّلالات، والأبنية والتراكيب.

قرّر الشعراء الجزائريين خوض تجربة جديدة تستفيد من تراثها، وتحاور النص الجديد محاولة الخروج بنص أكثر حداثة يتماشى « مع تطلّعات المتلقي والشاعر الجزائري، فجاء النص المختلف الذي لم يرفض التقليد، فاستفاد من تجارب الآخرين، ومن جهة أخرى أخذ من الحداثة الشعرية ما يناسبه ليشكّل النص الشعري الجزائري المختلف»[2] الذي عرف بنص التجاوز.

يتشكل هذا «النص في ظل السند العقيدي الذي يمنح للشاعر فرصة العيش في النموذج الكائن في الأعماق أو في عوالم زمانية ومكانية أخرى، ويمثل هذا النص مجموعة من الشعراء الذين تداخل فيهم الوطن واللغة»[3]، جاءت القصيدة عندهم نموذجاً خاصاً، يحكمه منطق الرفض الإيجابي وتجاوز الواقع والبحث عن واقع فيه حياة أفضل.

---

[1] – نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 31.

[2] – عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير، د ط، دار الهدى، الجزائر، 2004، ص 88.

[3] – المرجع نفسه، ص88.

ومن هؤلاء الشعراء نجد مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان وجمال الطاهيري، وعلي ملاحي، وعبد الله عيسى الحيلج الذين يمثلون جيل الثمانينيات في الجزائر، «حاول هؤلاء الشعراء أن يكتبوا قصيدة ذات منحى رافض أمل لا يتقوقع ولا يستسلم بل ،هو البحث عن الأمل والفعل الإيجابي»[1]، قرر الشعراء خوض تجربة جديدة مختلفة ومعبرة عن تطلعاتهم، ورسم لأنفسهم مدارا خاصا فيكون الشعر الجزائري فترة الثمانينيات فاتحة للشعر الجزائري المعاصر بمستوى لغوي راقي وفتح العنان للخيال والتراكيب الفنية التي ابتعدت عن الخطابية المباشرة ومحاولة عدم تكرار التجربة السبعينية من حيث وعيهم بخلق طاقات إبداعية جديدة تشتغل عل النص الشعري الجزائري المواكب لروح الكتابة العصرية.

فتجاوز مصطفى الغماري مرحلة التعبير التقريري المباشر والخطابي، ذلك باهتمامه باللّغة والصورة التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بحالته النفسية والشعورية، التي عبّر عنها من خلال ديوانه أسرار الغربة وقصيدته بعنوان هيلانا :

يَلُوكُ الحُزْنَ أشْوَاقِـي يَئِنُّ اليَأْسُ وَالضَّجَرُ
يَطُوحُنِي كَمَـا الآمَالُ فِي جَنْبِي... تَنْتَحِرُ
فَيَدْمِيهَا اللِّهـيبُ المُرُّيُدْ مِـيهَا فَتَنْتَـشِرُ
بَعِيدٌ عَنْكِ هِيـــلاَنَا فَلاَ نَايُ وَلاَ وَتَـرُ
ولاَ أَمَلٌ يُبَرْعِـــمُ فِيهِ يَـزْهُو يَحْلُمُ الزَّهْرُ
وَلاَ ذِكْرَى تُـعَاوِدُنِي وَهَلْ يَحْلُو لي السَّمَرُ.[2]

يظهر لنا في هذه القصيدة اشتغاله على عنصر اللّغة (يئنّ اليأس والضجر، فلا ناي ولا وتر، يزهو يحلم الزهر)، فهذه القصيدة خرجت فيها اللغة من دائرتها المباشرة والتقريرية، ومستواها العادي لتتحول إلى نص منفتح على الذات والتراكيب اللغوية الجميلة.

[1] – عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير، ص88.

[2] – مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1982، ص 37.

حاول الكثير من الشعراء الاشتغال في نصوصهم الشعرية على عنصر اللغة والتخلّص من اللغة الخطابية إلى لغة إيحائية، فاللغة في البناء الشعري لا يمكن تصوّرها وسيلة للتعبير وحسب «بل هي من خلق فني في ذاته يتشكّل عبر نمطٍ من العلاقات التي يقيمها الشعر بين المكونين للغة ،هما الدال والمدلول من جهة أو بين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى»[1]، فهي العنصر الأول في كلّ عمل فني، وهي لا تستخدم فقط في التعبير بل تعتمد على طرائق شتى من التفكير ، والرموز والتصوير والإيقاع من شعراء الثمانينيات من اشتغل على لغته مثل**عبد الله عيسى لحيلح في ديوانه "غفا الحرفان"** يحاول أن يجدّد في لغته في قصيدة "جئت أبكي":

جِئْتُ أَبْكِي مِنْ هَوَاهَا

عَذَّبَتْنِي... تَيَّمَتْنِي

وَدُمُوعِي

كَضُلُوعِي تَتَلَظَّى جَمَرَاتٍ

وَعَلَى ضَوْءِ شُمُوعِي

رَتَّلَ القَلْبُ الصَّلاَةَ

اِسْتَعِدِّي يَا قُلُوعِي

فَزَمَانُ المَرَحِ آتِ.[2]

[1] – محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، مصر، د ت، ص 19.

[2] – عبد الله عيسى لحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص ص 67- 70.

قلب الشاعر أسير من هوى فتنه وجعله يبكي هذه القصيدة، ليظهر براعة في اللغة فيما قاله (وعلى ضوء شموعي، رتّل القلب الصلاة، ضلوعي تتلظى)، والتركيب اللغوي (كضلوعي تتلظى جمرات) اقتبسه الشاعر من القرآن الكريم في سورة الليل قوله تعالى: ﴿**فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى**﴾[1]، والجمرات نسجها الشاعر من النار بأسلوب لغوي جميل.

تحضر اللغة الفنية الجميلة أيضا **في شعر علي ملاحي في ديوانه أشواق مزمنة،** في قصيدة تستيقظين:

تَسْتَيْقِظِينَ عَلَى الصَّدَى وَتُكَاشِفِينَ

العَالَمَ المَجْنُونَ،،، بِالأَسْرَارِ

وَتُحَاوِلِينَ الغَوْصَ فِي زَمَنِ الضَّيَاعِ

وَفِي الرَّدَى بِسَفِينَةِ الإِصْرَار

تَجْتَاحُنِي أُرْجُوزَةُ الكِبَارِ

تكتَمِيلِينَ رَغْمَ تَهَاطُلِ،، الأَخْطَار

وَتَسِيلُ مِنْ قَلْبِي تَرَاتِيلُ الهَوَى.[2]

يستخدم الشاعر تراكيب لغوية إيحائية قوله (تكتملين رغم تهاطل الأخطار)، فيستعير الأخطار التي تتهاطل بدلاً من الأمطار، تظهر مهارته اللغوية حيث يقول (تسيل من قلبي تراتيل الهوى) فشخص لنا القلب وجعله يسيل بالهوى.

[1] – سورة الليل، الآية 14.

[2] – علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986 ص 41.

الكتابة في **فترة الثمانيات** لا تقتصر على الجانب الذكوري فقط، فهناك **شاعرات** كتبن في هذه الفترة ولكن تجربتهم الإبداعية النسائية ارتبطت بمجتمع جزائري مثقل بالتقاليد والعادات تقهر المرأة عموما والمبدعة خاصة، وربّما لهذه الأسباب وغيرها ترجع ندرة الكاتبات المبدعات في الجزائر فترة الثمانينيات، والكثير منهنّ اتخذن أسماء مستعارة خوفاً من العائلة والمجتمع مثال ذلك **آسيا جبار*** التي تكتب باللغة الفرنسية غيّرت اسمها ونجد **فضيلة الفاروق**** غيرت اسمها لاصطدامهنّ بالتقاليد وانسحاب الكثيرات منهنّ بعد زواجهنّ، وهناك أصوات خطفها الموت **كالشاعرة ليلى راشدي والتي كتبت ديوانها "متاهات الصمت" سنة 1982** غادرت الحياة تاركة هذا الديوان، الذي لم يلفت إليه أقلام النقاد بالدراسة والتحليل وظل مغموراً.

من الشاعرات أيضا اللواتي كتبن في فترة الثمانينيات **حبيبة محمدي، فاطمة شعلال، ياسمينة صالح، وزهرة ديك وشهرزاد زاغر وربيعة جلطي.**

حاولت الشاعرة ليلى راشدي الكتابة بطريقة مغايرة، وجدنا في ديوانها تميّز في طريقة الكتابة، كتبته في سنة 1982 حاملة روح التمرّد باستخدام اللغة بشكل انزياحي الرافضة للواقع أيضا والناقمة عليه والخارجة من صمتها،مع وعيها بأهمية التشكيل البصري ففي ديوانها رسومات وتشكيلات ترافق كل قصيدة.

* – الاسم الحقيقي للكاتبة آسيا جبار هو فاطمة الزهراء جبار.

** – الاسم الحقيقي للكاتبة فضيلة الفاروق هو فضيلة ملكمي.

يظهر ذلك في قصيدتها السّيادة:

لاَ تَسْاَلِينِي يَا صَدِيقَتِي مَا دَهَانِي

فَهَذَا زَمَانُ الطَّيِّ و الكِتْمَانِ

زَمَانُ نَمْضَغُ فِيهِ أَحْزَانَنَا

نُهَدْهِدُ فِيهِ آلاَمَنَا

لِنُرْضِي السِّيَادَة.[1]

[1] – ليلى راشدي، متاهات الصّمت، دار البعث للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1982، ص ص 13- 14.

فهي رافضة لهذه السيادة التي سلبت الناس حقها في العيش وسُرِق الخبز من أفواه الفقراء وسكن في الزمان الطي والكتمان وشنق للقلم، والشاعرة سئمت الغموض لتقول في هذه القصيدة بعنوان "نسيج العنكبوت":

آهٍ أيُّهَا الوُضُوحُ... يَا ابْنَ الحَقِيقَةِ

والشَّمْسُ الصَّدِيقَة

الظَّلاَمُ يَحْتَوِينِي فَلاَ تَدَعْنِي أضِيعُ

اليَأسُ يَغْمُرُنِي فَلاَ تَدَعْنِي للصَّقِيعْ. [1]

تبحث الشاعرة عن الحقيقة، وهي تريد من الشمس أن تكون صديقة وتعني بها الوضوح والنور بدلاً من الظلام والكتمان، والغموض الذي كان موجود في واقع الشاعرة واليأس الذي يغمرها وخيوط العنكبوت الملتفة حولها، وهي تعبر عن نفسها في هذه القصيدة:

فقيرَةٌ كُنْتُ... شَقِيَهْ

بِنْتُ البُؤْسِ أنَا

والشَّقَاءِ والضَّنَاءِ

مَحْرُومَةٌ حَزِينَةٌ

وَفِي قَلْبِي أَلْفُ حُلْمٍ

وَفِي عَيْنِي أَلْفُ فَجْرٍ. [2]

[1] – ليلى راشدي، متاهات الصّمت، ص 43.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 45- 46.

نشأت الشاعرة ثائرة منذ طفولتها، هي من مواليد الخمسينيات، عاشت التعسف الاستعماري أيام الثورة ناضلت في ميادين الثقافة، تتكلم عن الفقراء والمساكين لأنّها هي أيضا عاشت فقيرة تريد للصمت أن يتمزّق .

يعد الشعر في **الثمانينيات** غامضا ليس من هذا النوع المتسم بالبساطة والسهولة، والوضوح والمباشرة، فلا بدّ على القارئ من إجهاد النفس ليفهم هذا الشعر، فقراءة النص من طرف المتلقي عليها أن لا تدخل ضمن إطار استهلاكي محض، بل قراءته تعدّ مرحلة ضرورية لإتمام عملية إنتاج العمل الأدبي والذي يظل في حاجة إلى أداة تحققه ،تجعله راهناً وهذه الأداة هي القراءة، وإقامة مثل هذه العلاقة لا يعني:

1- أن المتلقي الأوّل للنّص يمنحه تحققه التام والنهائي بل من خصائص العمل الأدبي أن يخلق قراءاً جدداً في كل حقبة، فلكل زمن قرّاؤه كما أن لكل قارئ قراءته الأسئلة هي أسئلة تتجدّد عبر تاريخية التلقي بواسطة تأويل المتلقي للأجوبة التي يرى أن العمل الأدبي يقدمها.
2- إنّ هذه العلاقة لا تقوم على فراغ ،فقدرة المتلقي على منح النص الأدبي تحققه وراهنيته قدرة يكتسبها من خلال قراءة النصوص السالفة التي تشكّل مخزوناً مرجعياً، يتم تلقي النص الجديد على أساسه فيتشكل لدى المتلقي ،دائما **أفق الانتظار*** يعمل النص الجديد إما على تدعيمه أو تغييره أو خرقه[1].

* – أفق الانتظار هو الأطروحة الثانية التي تكتسي أهمية قصوى في بناء نظرية التلقي فحين يشرع القارئ في تلقي عمل أدبي فإن هذا العمل قد يستجيب لأفق انتظاره ،وينسجم بالتالي مع المعايير الجمالية التي تكوّن تصوّره الخاص للأدب وقد تنتهك هذه المعايير وتخالفه مما يجعل هذا العمل الأدبي يدخل في صراع مع أفق انتظار المتلقي، ويسمح أفق الانتظار بإبراز أهمية السمة الفنية في البداهة وتتمثل في وجود معنى موضوعي ،ومقرّر بشكل نهائي يمكن لأي شارح في كل عصر أن يدركه فوراً.
علي آيت أوشنان، السّياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000، ص 103.

[1] – المرجع نفسه، ص 133.

فالشّعر « لا ينحصر في ذات المبدع فقط، بل هو مشاركة بينه وبين المتلقي، فالقيمة الحقيقية للشاعر تكمن في تلك الخصائص التي يلتزم بها كيفما كانت سواء نبعت من الذات الشاعر، وذات الآخر»[1]، فالشعر كنه بالتجارب والمعاناة وامتزاج بالبيئة وقضايا العصر.

يعد الشعر الجزائري المعاصر **في الثمانينيات** أفقا يستكشف الإنسان من خلاله عن نفسه، يفجّر فيه رؤيته للوجود ورغبته العميقة في الاتصال بالأشياء والانفصال عنها، يظهر حدود الواقع المعيش في نفس جميلة يحاول الشاعر تخطيها وتجاوز بها كل الأزمنة والأمكنة بعيدا عن الكتابة الشعرية المغلقة.

4) مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في تسعينيات القرن الماضي:

طرأت مع نهاية **الثمانينات وبداية التسعينيات،** تحوّلات على البنى الفكرية والثقافية، والاقتصادية والسّياسية في الجزائر وما ترتب عنها، حيث عرف المشهد الشعري فترة التسعينات عدّة تحولات في البنية والشكل وظهر خطاب شعري يواكب التغيّرات في الجزائر والعالم العربي، مع جيل جديد أظهر تحكّما في الأداة الفنية، بعيداً عن الشعارات والتبعية للآخر مستفيداً من الموروث الشعري السابق ومحاولاً «التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية، في كتابة نص له طموح كبير في رسم بلاغة الاختلاف وصوغ تجربة شعرية مغايرة في لغتها»[2] عن التجارب الشعرية السابقة. ومن هذه الأصوات :**عمار زعموش، مصطفى دحية، حكيم ميلود، نجيب أنزار، عبد الله الهامل، يوسف وغليسي، عز الدين ميهوبي، عبد الله حمادي، عثمان لوصيف، مصطفى محمد الغماري** والقائمة طويلة ممن كتبوا في التسعينيات.

[1] – نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دار الأمل، القاهرة، 2000، ص 177.

[2] – أحمد يوسف، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، ص 139.

وهناك **أصوات نسائية*** شعرية كتبت في شعر التسعينيات، مع نضج في الوعي الأدبي وكتابة مغايرة، وتحكّم أكثر في الأدوات الفنية. فعبّرن بصوتهنّ عن هذه الفترة ولكن الكثير من هذه الدواوين عانت التّهميش في الساحة الأدبية فكانت سيطرة الجانب الذكوري على المشهد الشعري في التسعينيات، وهذا ليس غريباً لأن الجيل الذي بدأ مسيرته الشعرية في الثمانينيات واصل كتابته في التسعينات «فعرفت القصيدة مع هذا الجيل سمات حداثية فنية وإن فترة الثمانين والتسعين من أخصب الفترات عطاءًا شعرياً في القرن العشرين، إذ برز فيها قريب من أربعين شاعراً وشاعرة»[1] كتبوا عن الأزمة التي مرّت بالجزائر **في تحقيبها الزمني فيما يعرف بانتفاضة 5 أكتوبر 1988**

عرف الشعر الجزائري بالرغم من الأزمة تنوعاً في **خصائصه الشكلية منها:**

معظم شعراء التسعينيات كتبوا قصائدهم على نمط الشعر الحرّ و الشعر العمودي فلجأ الكثير من الشعراء إلى الجمع بين الشكلين ضمن القصيدة الواحدة، وعدم اتخاذ الشكل الشعري عائقا وأداة للصراع بين الشعراء .

ومن الدواوين التي جمعت بين الشعر الحرّ والعمودي دواوين يوسف وغليسي: **ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" وديوانه "تغريبة جعفر الطيار"** الذي يكتب فيه أيضا قصيدة "الومضة" في 12 قصيدة على هذا النمط وهي: لا- جنون- خوف- حلول- تساؤل- لافتة- لم يكتبها أحمد مطر- غيم- إعصار- غربة- قدر- مذكرة شاهد القرن. يظهر في قصيدة "لا":

* - بعض الأصوات النسائية التي كتبت في فترة التسعينيات هي: ربيعة جلطي في ديوانها **سحر الكلام** سنة 1991، وأحلام مستغانمي في ديوانها **أكاذيب سمكة** سنة 1993، وحبيبة محمدي في ديوانها **المملكة والمنفي** سنة 1995، ونورة بوراس في ديوانها **عابرة أوراسية** 1996، وفوزية لرادي في ديوانها **بقايا هرم** سنة 1999، وخيرة حمر العين في ديوانها **أكوام الجمر** 1996.

[1] - عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص 43.

إيهْ يَا نَجْمَتِي الشَّارِدَهْ

أَنَا لاَ أَرْتَضِي

أَنْ تُهَاجِرَ نَحْوِي- صَبَاحَ مَسَاء-

أُلُوفُ النِّسَاء،

وَتَهْجُرُنِي طِيلَةُ العُمْرِ امْرَأَةْ

وَاحِدَهْ [1]!

هذه القصيدة نموذج الكتابة على طريقة الومضة في ديوان يوسف وغليسي "تغريبة جعفر الطيار".

من الأبيات التي كتبها الشاعر على النمط العمودي في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار":

عَلَى شَاطِئِ الذِّكْرَى جَلَسْتُ مُحَيَّرَا

وَذِكْرَاكِ أَمْسَتْ فِي فُؤَادِي خِنْجَرَا

وَقَفْتُ عَلَى الأَطْلاَلِ أَبْكِي عُهُودَنَا

وَأَسْتَنْطِقُ الذِّكْرَى وَحِيداً مدمرا

رَأَيْتُ طُيُورَ العِشْقِ تَهْجُرُ عُشَّهَا

فَرُحْتُ إِلَى الأَعْشَاشِ أَبْكِي مُهاجِرَا.[2]

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة، 2000، ص64.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، ط1، الجزائر، 1995، ص 25.

إنّ هذه الأبيات كتبت على منوال الشعر العربي القديم على النمط القديم، حيث يقف الشاعر على أطلال الأحبة، والطّلل ليتذكر حبيبته، و هو « ما بقي شاخصاً من آثار الديار، وهو الظاهر المعاند للدّتور»[1]، فالشاعر كان يريد أن يأخد مابدا له جديرا بالأخد من التوجهين التقليدي والتجديدي ليدعم به رؤيته في الكتابة متجاوزا بذلك صراع الأشكال الشعرية المصطبغة بالإديولوجيات.

أيضاً من نماذج الكتابة العمودية في نفس الديوان قصيدة شطحات من وحي الفناء والتجلي:

تَوَحَدَّتِ الشَّفَاهُ بِأَمْرِ رَبِّي

وَنَامَتْ فِي سَعِيرٍ مِنْ لَظَاهَا

وَمَا حُبُّ الشِّفَاهِ شَغَفْنَ قَلْبِي

وَلَكِنْ حُبُّ مَنْ خَلَقَ الشِّفَاهَ.[2]

هذه الأبيات تذكّرنا بقصيدة "قيس بن الملوّح":

وَمَا حبّ الدّيار شَغَفْنَ قَلْبِي

وَلَكِنْ حُبُّ مَنْ سَكَنَ الدِّيَارَ.[3]

وفي نفس الديوان يكتب القصيدة الحرّة، بعيدا عن دائرة التخيل الشعري الضيق متجاوزا المعضلة العروضية من سقطات إيقاعية في قصيدة **"طلاق"**:

وَعَلَى الصَّبَابَةِ وَالغَرَامْ

وَعَلَى التَتَيُّمِ فِي الظَّلاَمْ

[1] – سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص 23.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 99.

[3] – قيس بن الملوح، الديوان، نشره كرم البستاني، المكتبة الثقافية، 1982، ص 91.

وَعَلَى التَسَكُّعِ وَالتَّشَرُّدِ وَالطَّوَافِ

بَبْيتِ حُبِّكِ الحَرَامْ

تَحِيَّةٌ وَسَلاَمْ !...[1]

نلاحظ في الشعر الجزائري **التسعيني** الكتابة على نمط **قصيدة النثر*** وتيار الشعر المنثور لم يستطع فرض نفسه على الساحة الأدبية، تمثله نتاجات عبد الحميد بن هدوقة في **"أرواح شاغرة"** وكتابة جرورة علاوة وهبي ،وعبد الحميد شيكيل، ويعلّق محمد ناصر على هذا النوع من الكتابة الشعرية إذ: «لا نكاد نجد فيه إنتاجاً يستوجب التقييم أو التنويه لضعفه الفني، ولعلّ إمكانية إدراجه في النثر أصوب من إدراجه في الشعر»[2]، فهذا التيار في هذه الفترة لم يصادف نجاحاً ولا قبولاً من طرف الشعراء،و لم يجد الأرضية التي يقف عليها فكان متواجدا ولكن ليس بشكل مستقل وحده وإنما الشعر الحر فرض نفسه على الكثير من كتابة الشعراء في تلك الفترة ، مثلا عبد الله حمادي في ديوانه **"البرزخ والسكين"**يجمع بين القصيدة العمودية وقصيدة الشعر الحر، حيث يكتب في هذه القصيدة بعنوان **"لا يا سيدة الإفك... !؟"**:

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 73.

* – لا يزال مصطلح **"قصيدة النثر"** يثير جدلاً كبيراً ويحدث خلافات كثيرة بين جبهتين، ترى أن هذا المصطلح خارج عن الصواب وعن السياق الطبيعي للشعر العربي التي ألفت الشعر والنثر متناقضين ومختلفين، لما يتشكّل الشعر من نظام واتفاق، والنثر وما فيه من فوضى وعدم الالتزام بشكل أو قالب، ومن جهة أخرى ترى أن المصطلح مناسب لشكل شعري مختلف عما سبق حيث صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها المحلّقة المتوترة والنثر ببساطته، فخرجت من الأداء المعنوي إلى الإنجاز الدلالي بكل معطياته إلى الكتابة بكل إمكاناتها الحديثة من النصية المحدودة إلى التشظي أو التعدّد النصّي، فقصيدة النثر مبنية على التناقضات ليس في شكلها فحسب، بل في جوهرها ورغبتها في الخروج من الانحباس والانعتاق، والبحث عن لغة تستعصي على الإمساك.
عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، ط1، السعودية، 2012، ص ص 20- 118.

[2] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 184.

أمْطَرَني وَجَعٌ لَيْليٌّ

سَافَرْتُ عَلَى مَقْرُبَةٍ مِنْ فَمِهَا

أيْقَنْتُ سَرَاباً بَحْرِيّاً

يَخْتَطُّ طَرِيقَ عِنَايَتِنَا

هُوَ السَّفَرُ المُمْتَدُّ عَلَى وَجَعِي

أيْسَرُهُ العُسْرُ

أعْذَبُهُ الألَمُ المُلقى. [1]

في نفس الديوان يكتب على النمط العمودي يقول في قصيدة "أطفالنا... فإلى الحجارة":

قَتَلُوكَ فِي وَضَحِ النَّهَارِ

وَأطْلَقُوا عَبَثاً إشَارَهْ

قَذَفُوكَ فِي وَسَطِ الربا

ح إلَى مَوَاوِيلِ الحِجَارَهْ

وَترَصَدُوكَ لِتَقْتَفِي

مُتَلَبِّساً بِدَمِ الخَسَارَهْ. [2]

يتكلم في هذه القصيدة عن أطفال فلسطين، وكيف يُقتلون في وضح النهار وتسرق منهم طفولتهم، وهم يدافعون عن القدس بالحجارة وينسفوا بها القذارة الإسرائيلية.

[1] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، وزارة الثقافة السورية، ط1، سوريا، 1998، ص 156.

[2] – المصدر نفسه، ص 30.

وهناك من الشّعراء الجزائريين،في التسعينيات، من يكتب غالباً قصائده **على النمط العمودي،** مثل الشاعر مصطفى محمد الغماري في ديوانه "**براءة أرجوزة الأحزاب**" ،الذي نظمه على النمط الخليلي "العمودي"، وله كتابات في الشعر الحر ،إلاّ أنه يكثر من استعماله للنمط العمودي في قصائده حيث يقول في قصيدة "براءة أرجوزة الأحزاب":

الدِّينُ فِكْرٌ– عِنْدَهَا رَثِيثُ

بِذَاكَ جَاءَ الكَاهِنُ الحَدِيثُ

وَيَسْتَوِي الطَّاهِرُ والخَبِيثُ

لَدَيْهِ والغَيُورُ والدَّيُّوثُ. [1]

يرثي الشاعر الدين عندما لا يُفهم، ويصبح عند الكثير مجرد أفكار وفلسفة ويستوي الطاهر والخبيث في هذه الدنيا ولا نعود نستطيع التمييز بين الديوث والغيور، فكل شيء صار مبهماً في هذه الحياة.

لم يهمل شعراء التسعينيات في الجزائر القديم وأعادوا استثماره بنظرة شاملة واعية، فكتبوا على المنوال القديم ولكن بمنظار جديد دون تحطيم الجدار الشكلي القديم للقصيدة على حساب أصالتهم العربية والأدبية، ولكنهم حاولوا التجديد في الإبداع، وهذا ما يجعلهم قادرين على الدخول في الحداثة الشعرية والعولمة الثقافية، كمشاركين فيها وليس كمتفرّجين فقط .

مؤمنين أن درجة الحداثة «تكون من نصيب النصّ الأصيل القوي الجميل ولو كان متقدماً زمنياً عن غيره ،من خلال ما يتوفر من قدرة على التعبير عن روح العصر ومعايشة مجريات الواقع

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، ط1، الجزائر، 1994، ص ص 49- 50.

والاندماج فيه»[1]، فالنص الشعري المتميز الجميل مع قدرته على التعبير هي من تؤهله ليكون نصاً معاصراً ولو كتب في فترة قديمة مثل النصوص الشعرية الجزائرية التي كتبت في التسعينيات.

ذالك لتميّزها وقدرتها على التعبير عن مشاكل العصر والواقع، ولعدم تخيلها من التراث وأنها أفادت منه إفادة كبيرة، لا زالت تقرأ في عصرنا هذا وتنافس نصوصاً شعرية جزائرية كتبت بعدها ولا زالت تتمتع بروحها ونسقها وفرادتها.

[1] – محمد بن سمينة، في الأدب العربي الحديث بالجزائر، مطبعة الكاهنة، ط1، الجزائر، 2003، ص 09.

ثانيا– الخصوصية الموضوعاتية في شعر التسعينيات في الجزائر:

بعد أن عرف الأدب الجزائري الاستقرار وحاول مواكبة الانطلاق التجديدي والتطوّر الحضاري، أصابه جرحٌ عميقٌ عطّل وتيرة تطوره، في التسعينيات، وأصبغه بصبغة الخصوصية في مضمونه الموضوعاتي وفي توجهاته، فباتت صورته الكلية وخصوصيته هي التعبير **عن الوطن والأزمة** التي أصابته في ذلك الوقت، من خلال سليل الدموع والدماء التي باتت تقطر مع كلّ قصيدة شعرية وتنزف من أقلام الشعراء الجزائريين المتأثرين ،بواقع الموت والألم والجراح التي عمّت ربوع الوطن بمكانه وزمانه دون يقين قطعي بأنّ كل هذا سينتهي يوماً ما.

أصبحت القصيدة الشعرية الجزائرية في هذه الفترة تتهادى في ثوب من الحداد والسواد، وتنبعث منها روائح الشّوق لعودة الأمن والاطمئنان الذي كان مفقوداً أيامها، وبحكم قدرة المرأة «على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية ،واتزانها العاطفي مثل مجتمعها وتقاليده وجميع عناصرها استقطاباً يبلغ حداثيات التكرار»[1] فكانت في عزّ الأزمة ملهمة الشعراء والحضن الدافئ والجانب الآمن التي لجأ إليها الشعراء، فتصبح الجزائر أرضاً وضميراً حيّاً رمز إليه بتلك المرأة، فأكثر المواضيع المطروحة في شعر التسعينيات هي **تيمة الوطن، والمرأة.**

الوطن في شعر التسعينيات لم يكن يطفو على سطح النص بشكل غائمٍ كما يتصوره البعض بل إنّه يشكّل جزءاً من البنية الموضوعاتية للنص في فترة التسعينيات، فهي «رحم الموضوع ونواته السّيكولوجية التي يرتد إليها، والتيمة إذن موغلة في الامتداد في باطن المؤلف»[2] وذلك لسيطرة الأزمة وتجلّيها في شعر فترة التسعينيات. **إذن كيف عبّر الشاعر عن الوطن في تسعينيات القرن الماضي؟**

[1] – طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1983، ص 52.

[2] – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج وتحوّلاته العربية ومحاولات لتطبيقه، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص 48.

وهل حضور المرأة في قصائده تقليد فني أم ركيزة جمالية أم حاجة إنسانية أم استنجد بها للتعويض عن الوطن؟

1) الوطن:

موضوع الوطن في التسعينيات شكّل «نقطة تحوّل هامة اكتسى فيها حالة من الحزن فرضها راهنٌ ممزّق ووضعٌ مأساويّ عاشته الجزائر حيث راح الشاعر الجزائري وهو في أوّج موته وانكساره يرقب تارة ويجاري أخرى عالماً يخطو بخطى ثابتة نحو التجديد»[1]، فظهرت نماذج شعرية تتكلم عن الوطن وتحاول معالجة محنته التي أصابته، والاقتراب من الواقع السياسي والاجتماعي فترة العشرية السوداء وعبّرت عن هذا الواقع والوضع المأساوي المتأزم.

حاول يوسف وغليسي في ديوان "**تغريبة جعفر الطيار**" أن يكون ذلك الجزائري، فيضع قدماً على قضية حساسة أثناء "**العشرية السوداء**" والشاعر «يرتبط بأحداث عصره لا ارتباط المتفرّج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف وإنّما هو يعيش تلك الأحداث، وهو صاحب تلك القضايا والشعر محاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها»[2] ، فالشاعر عبر شعره يمرر رسائله ويبرز مواقفه من هذه الحياة، ويعبّر عن حالة الوطن المتأزم ورحلة ضياعه.

خاصة إذا تعلق الأمر بالوطن فهو الهوية، وليس الخريطة الجغرافية فقط، فهو الحبل الذي يصل الإنسان بأرضه وأصله وتحقيق ذاته، ومنه يقول الشاعر في قصيدة "غربة":

زَمَنِي فِي مَنْأَى عَنْ كُلِّ الأَزْمَانْ

مَا أَغْرَبَنِي فِي وَطَنٍ لاَ يَتَشَبَّهُ بِالأَوْطَانِ

[1] – موسى كرّاد تجليّات الواقع السياسي في ملصقات عز الدين ميهوبي، مجلة الأثر، العدد 23، 2015، ص 38.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، د ط، لبنان، د ت، ص 457.

فَاليَوْمُ الوَاحِدُ فِيهِ مِثْلَ أُلُوفِ الأَيَامْ

وَإِذَنْ

كَمْ يَلْزَمُنِي مِنْ عُمْرٍ فِي وَطَنِي

حَتَّى أُصْبِحَ إِنْسَانْ؟![1]

تحيط الغربة المكانية بالشاعر فهو غريب في وطنه واليوم الواحد ،من هذا الوطن مثل ألوف الأيام يتحوّل الزمن عنده من مفهومه المادي إلى مفهومه النفسي، ويبقى الشاعر يتساءل (**كم يلزمني من عمر حتى أصبح إنسان**) فهو يتساءل كم يلزم من زمن حتى تعود المياه إلى مجاريها في الوطن ويعود الإنسان يحسّ بإنسانيّته ووجوده، و تعود له حقوقه وفي قصيدته "تغريبة جعفر الطيار" يتألم الشاعر لما أصاب وطنه من تمزّق وتشتت:

سَفَحُوا دِمَائِي... صَادَرُوا بَلَدِي المُوَزَّعِ

فِي اليَسَارِ وَفِي اليَمِـينْ

اسْتَأْصَلُوا حُلُمِي وَذَاكِرَتِي بِتُهْمَةِ أَنَّنِي

مَا كُنْتُ فِي عِيرِ "الخَنَا" .[2]

الشاعر مستاء لما أصاب وطنه الذي يعبّر عنه بصيغة البلد الذي وزّع يساراً ويميناً لما حلّ به من سفك الدماء، فالشاعر لم يحلم في هذا الوطن، يظهر في قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" وهي

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 72.

[2] – المصدر نفسه، ص 48.

مسرحية شعرية عبّر بها عن الوطن وعن خطاب الأزمة التي عصفت بالجزائر وهتكت أرواح الكثيرين، فصادرت أحلامهم:

- ***النَّجَاشِي***

مِنْ أَيْنَ جِئْتَ؟ وَمَا تُرِيدُ؟ !

- ***جَعْفَر***

إِنِّي أَتَيْتُ مِنْ بِلاَدِ النَّارِ

مِنْ وَطَنِ الحَدِيدِ !

شَيَّعْتُ أَحْلاَمِي وَأَحْبَابِي... صِبَايْ

وَكُلَّ مَا مَلَكَ الفُؤَادُ... وَجِئْتُ كَالطَّيرِ

المُهَاجِرِ أَبْتَغِي جَدِيدْ! [1]

تظهر في هذه القصيدة الفتنة التي أصابت الوطن، رمز إليها **بالنّار** وهي أشد من القتل على الرغم من وطن الشاعر أنه من حديد، ولكن الحديد يصدأ، والشاعر لجأ إلى محكمة النجاشي يبتغي وطناً جديداً.

يتحسر على وطنه الذي كان في يوم ما ولم يعد موجودا، في قصيدة "تجليات نبيّ سقط من الموت سهواً":

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 43.

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ الحَمَامُ يَحْمِلُ أَسْمَاء

أَشْوَاقِي الكَامِنَاتْ وَكُنْتُ أَنَا

الحَارِثُ بْنُ حِلْزَةْ

كَانَ لِي وَطَنٌ ضَارِبٌ فِي دَمِي

رَاسِخٌ فِي امْتِدَادِ الزَّمَانْ

سَامِقٌ فِي السَّمَاءْ

شَامِخٌ كَالنَّخِيلْ. [1]

يدل تكراره لدال الوطن على المرارة والأسى التي كانت تخرج مع إعادته للفظة الوطن، ذلك الوطن الذي كان شامخاً ،ولم يعد بسبب الأيادي التي مزّقته وشتت أصالته.

ثم يتحدث في قصيدة بعنوان "**إلى أوراسية**" عن الأوراس:

أَسْتَوْقِفُ الرِّيحَ وَالأَمْوَاجَ أَسْأَلُهَا

عَنْ طَائِفٍ طَافَ بِالأَوْرَاسِ وارْتَحَلاَ

فَيَسْقُطُ المَوْجُ مَغْشِياً عَلَيْهِ حَوَى

وَيَصْمُتُ الرِّيحُ مِنْ أَوْجَاعِهِ وَجَلاً. [2]

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 36.

[2] – المصدر نفسه، ص 60.

إن ذكر الأوراس يقترن بمعنى البطولة والتضحية والفداء، فقيمة «الأوراس تكمن في معاني البطولة، وروعة القتال من أجل المبدأ وتحرير الأرض والإنسان»[1]، وإنّ استحضار الشاعر للماضي الأوراسي الحالم هو تعويض نفسي في صورة فنية عن هذا النقص الرهيب، الذي استولى على نفسية الإنسان الجزائري المهزوم بسبب الفتنة التي أصابت الوطن. وقول يوسف وغليسي في كتابه "في ظلال النصوص": «وكم نحتاج اليوم إلى عطر أوراسي ينعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربية المتعبة، لم تنطفئ جذوة الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة بالرغم من انتهاء العمر الافتراضي للأوراس (1954- 1962) فإنّه لا يزال حياً يرزق في نصوص شعرية عربية، فهو الوتر الخالد في الذاكرة الثورية العربية والإسلامية»[2]، فالأوراس هو أحلام الشاعر الجميلة الذي لا يزال حياً في نصوصه الشعرية، هو ذاته المفقودة وهو الماضي الجميل.

يتحدث الشاعر يوسف وغليسي في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" عن الوطن، في قصيدة له بعنوان "**آه يا وطن الأوطان**":

فِي وَطَنِي

فِي وَطَنِ الأَوْطَـانِ

فِي فَضَاءِ حُقُولِ القَمْحِ

تَشَاجَرَ عُصْـفُورَانْ

سَقَطَا

سَقَطَا بِأَمَـانْ...

[1] – عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 15.

[2] – يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 124.

سَقَطَا فِي أَمَانْ !

لَا غَالِبَ وَلاَ مَغْلُوبْ !

وَالضَّحِيَّةُ سَـنْبُلَتَانْ

آهْ يَا وَطَنَ الأَوْطَـانْ [1]!

يقدم هذه القصيدة في رسم تشكيلي لخريطة الجزائر يعبّر فيها عن الشعب الجزائري المغلوب على أمره الذي أصبح لاجئاً في وطنه وأصبح ضحية في فضائه، فالشاعر يبكي بحرقة عليه وعلى ما أصاب شعبه في "وطن الأوطان".

يعد ديوان "**تغريبة جعفر الطيّار**" «نموذجاً للشعر المعاصر في الجزائر يحمل قضايا الوطن، وهو يلقب بقصيدة **القضية والوطن**، فالشاعر يمتلك فيه العديد من الطاقات الفنية والأسلوبية»[2] وظّفها في التعبير عن هذا الجرح الذي ألمّ بوطنه، ونصوصه ما هي إلا «انثيالات جمالية لمديات متشابكة مع الحياة وهو يحاول أن يؤثث ويؤطر محبطاً تلك الصورة الراسخة في ذهن المتلقي، ليترجم مشاعره الإنسانية وروحه الوطنية ويفلت من القيود نحو رؤية أخرى»[3]، فديوان "تغريبة جعفر الطيار" هو حكاية عن وطن يتعرّض أفراده للصراع ولا يجنون في النهاية إلا الأوجاع والأحزان.

أمّم الشاعر في عز أزمة التسعينيات مشاعره كلها للوطن، فكان الهم والهاجس الذي يؤرقه. فنجد أيضا عز الدين ميهوبي في ديوانه "اللعنة والغفران" وديوانه "ملصقات" يتحدث عن الوطن،

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 80.

[2] – دندوقة فوزية، جمالية التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، عدد 10، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، 2003، ص 2.

[3] – علي مصطفى عشا، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد 01، 2003، ص 199.

فديوانه "اللعنة والغفران" هو أغنية ممزوجة ببكائه على الوطن،يقول في قصيدة "**بكائية وطن لم يمت**":

عِنْدَمَا تَذْبَحُونَ بِلاَدِي

بِمَنْ أَحْتَمِي

رُبَّمَا بِدَمِي

رُبَّمَا بِعُيُونِي الَّتِي هَجَرَتْ دَمْعَهَا

بِشِفَاهِي الَّتِي أَطْفَأَتْ شَمْعَهَا

عِنْدَمَا تَذْبَحُونَ بِلاَدِي

لِمَنْ أَنْتَمِي

وَطَنِي زَنْبَقَةٌ

نَخْلَةٌ طَلَعَتْ مِنْ عُيُونِي

أَقَامُوا لَهَا مِشْنَقَة.[1]

الشاعر حزين على وطنه الذي تعددت طرق القتل فيه، وهو خائف عندما يُذبح وطنه بمن سيحتمي ولمن سينتمي، وهو يرى أن وطنه أقاموا له مشنقة ولم يعد يثق فيه بأحد، ويقول في قصيدة بعنوان "بكائية بختي":

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار الأصالة، ط01، الجزائر، 1997، ص ص 48- 48.

أسْتَحِي

أنْ أُمدَّ يَدِي لِيَدٍ صَافَحَتْنِي

صَبَاحاً

وَعِنْدَ المَسَا

ذَبَحَتْنِي

أسْتَحِي

أنْ أرَى وَجْهَ أُمِّي الّتِي عَلَّمَتْنِي

حَرْفَ الهِجَاءِ

وَمِنْ صَبْرِهَا أرْضَعَتْنِي

وَحِينَ انْتَبَذَتْ مَكَاناً مِنَ الإثْمِ

نَادَيْتُهَا

أنْكَرَتْنِي. [1]

لم يعد الشاعر يثق في أحد، فقد يصافحه اليوم شخص ويقتله غدا، والموت كان مزروعاً في كل الدروب. وهو غير راضٍ على هذا الواقع في ديوانه **"ملصقات"**، عبّر عن ذلك في ملصقته "قمّة":

إنَّهُ الجُرْحُ أكْبَرُ مِنِّي

وَمِنْ هَذِهِ الأمَّةِ النَّائِحَهْ. [2]

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص ص 59– 60.

[2] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة للإنتاج والإعلام الفني، ط1، الجزائر، 1997، ص 95.

ينزف الجرح من الشاعر بسبب ما أصاب وطنه، وفي ملصقته بعنوان "القصيدة السوداء" يلوم كلّ من ضيّع الوطن وباع كرامة الشهداء بلا ثمن:

ضَاعَ الوَطَنْ

مَا بَيْنَ سَاقَيْهِ وَسَاقْ

وَرَأْوكَ يَا وَطَنِي بِأَلْفِ يَدٍ تُسَاقْ

أَقْدَامُهُمْ سَوْدَاءْ

تَعْبُرُ هَامَتِي. [1]

فهو يخجل من هؤلاء الذين باعوا الوطن، ولم يبيعوه وحده بل هربوا أمّة بكاملها، عبر عنه في ملصقته **"تهريب على شرفة مائلة"**:

وَأَمْرُ مَلاَيِيرِنَا الهَائِلَهْ

هَلْ تُصَدِّقُ مَا كَتَبْتُهُ الصَّحَافَهْ

قُلْتُ لِمَاذَا التَّعَجُّبُ يَا صَاحِبِي

كَيْفَ لا يُقَدِّرُونَ

وَقَدْ هَرَّبُوا أُمَّةً كَامِلَهْ؟ [2]***!***

الشاعر غير راضٍ على هذا الواقع وما يحصل فيه من تهريب، وديوانه "ملصقات" هو أقرب إلى لغة الأقصوصة تعبّر عن الواقع وعن المأساة بطريقة هزلية كوميدية، بحكم أن كاتب الملصقات هو شاعر معايش لهذا الواقع، والأحداث الدامية التي كانت حاصلة تسعينيات القرن الماضي.

[1] – عز الدين ميهوبي، ملصقات ، ص 47.

[2] – المصدر نفسه، ص 91.

يكتب مصطفى الغماري للوطن في ديوانه "**براءة أرجوزة الأحزاب**" فيتحدث عن الحزن الذي أصاب الوطن:

يَا زَمناً يُشْرِقُ بِالآهَاتِ

وَيَا كَرِيماً ضَاقَ بِالحَيَاةِ

وَيَا جِرَاحاً فِي جَبِينِ الضَّادِ

صَبْراً... فَمَا حُرٌّ بِلاَ أضْدَادِ

وَإِنْ طَغَى المُبْهَمُ فِي إِزْبَادِ. [1]

يتكلم عن هذا الزمن، الذي أشرق بالآهات حتى ضاقت الحياة من كثرة الجراح:

المَاءُ غَاضَ وَالشَّقَاءُ فَاضَا

وَالأَرْضُ جُنَّ صَحْوُهَا واغْتَاضَا

وَالوَرْدُ حَالَ لَوْنُهُ فَآضَا

إِلَى رَمِيمٍ يُنْجِبُ النَّضنَاضَا. [2]

يرى الشاعر أن الموسم في الوطن أصبح يؤمه النواح والشقاء وحتى الورد تغيّر لونه ورائحته، ويتكلم عن الوطن:

يَا مَوْطِناً مَاذَا دَهَاهُ حَتَّى

أَمْسَى عَلَى كَيْدِ الصَّلِيبِ شَتَّى !

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 48.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 53– 54.

وَبَاتَ مَاضِيَ أمْرِهِ مُنْبَتّاً

تَحْرِيرُهُ عَلَى الفُتَاتِ فُتّاً !!

قَدْ أقْسَمُوا فَاقْتَسَمُوا الغَنِيمَهْ

كُلٌّ يُزَكِّي فِي اللُّهَى حَمِيمَهْ [1]!

يتساءل الشاعر عن ماذا دهى الوطن حتى وصل إلى ما هو عليه من كيدٍ، واقتسموه كالغنيمة، فقد باعوه وصار البيع فيه مغنماً:

فِي وَطَنٍ عَزَّ عَلَيْهِ المُنْتَمَى

وَصَارَ بَيْعُ البَيْعِ فِيهِ مَغْنَمَا !

عَادَتْ ظِلاَلُ حُبِّهِ جَهَنَّمَا

وَالسَّرْقَةُ العَذْرَاءُ فِيهِ مَغْرَمَا !

يَا وَطَناً بِحَفْنَةٍ يُبَاعْ

بِدَبْكَةٍ مِنْ شلَّةٍ يُشَاعْ [2]!

فالشاعر حزين على هذا الوطن الذي أصبح يباع ، ونسوا أن هذا الوطن أكبر بكثير ممّا يتصوّرونه:

أنْتِ أرْضُ الجِهَادِ يَا أُمَّ وَالمَجْدُ

فَبَعِيداً لِلقَالَةِ الصّلَعَاءِ !

[1] - مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص58.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 59– 60.

لَيسَ مَاضِيكِ للمَشَاع... وَلاَ سَهْمُكِ

سَهْمَ الغَرِيبِ فِي الأَجْرَاءِ !

لاَ تَقُولِي أُمَّاهُ قَدْ خُذِلَ الحَقُّ

فَلِلْحَقِّ سَاعِدٌ مِنْ مَضَاءِ. [1]

يعبّر عن الوطن **بـ"الأم" و"الأرض"** فيراه أنه وطن الجهاد والأحرار والمجد والحق سيظهر لا محالة، فلهذا الوطن ماضي يشعّ كالشّجاع، يضرب بسهامه كلّ غريبٍ وحاقدٍ يحاول تشويهه أو تحطيمه.

يصور الشاعر المأساة التي حلّت بالوطن بطريقته **وأسلوبه*** الفني الخاص به، فليس من هو أقدر من «الشاعر في الحديث عن موقفه من الشعر وموقف الشعر منه سواء أكان هذا الحديث في قصائده أم بصدد تقديم الشاعر لأعماله، وله قدرة على الإحساس بوطنه وآلامها ويتبع ذلك من حساسية مفرطة لديه» [2] فالشاعر تغلب عليه نزعته الوطنية التي هي شكل «من أشكال الوعي الاجتماعي لكنها لا ترتبط إلا بتاريخ المجتمع وقيمه الثابتة ،التي تشكل كيانه عبر مراحل التاريخ

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 37.

* – **الأسلوب** له قيم جمالية وهو طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف وتحول فردي في الكلام ومجاوزة ما هو ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغاً في قوالب مستهلكة، وهو معناه المجاوزة هي تحديد ما لا يوجد في الكتابة العادية، فالشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس ولغته غير عادية والشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوباً شاعرياً، واختلاف الأساليب راجع إلى اختلاف شخصيات الأدباء من حيث أذواقهم ومواهبهم العقلية ودرجة انفعالهم وطريقة تفكيرهم وتصوريهم والأسلوب يختلف عن الأسلوبية من حيث هو طريقة في الكتابة والأسلوبية ،هي منهج وأداة إجرائية من مهامها دراسة هذا الأسلوب.
ينظر: جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1990، ص ص 23- 24.

[2] – يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشّعري، دار نوبار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1996، ص ص 16- 17.

فالمحتوى الاجتماعي للنزعة الوطنية هو محتوى محليّ»[1]، فحبّ الوطن والشعور نحوه تجعله يرتبط به روحياً ويعبّر عن آلامه وآمال أمته، فليس بشاعر من لا «يستطيع أن يرى في مجتمعه أو عالمه إلاّ المظاهر الخارجية فيشغله البريق الزائل، وإنّما الشاعر هو الذي يدرك الحقيقة ويشاهر بها في لغة حيّة آسرة»[2]، يصوّر لنا الحقيقة المرّة في قالب فنيّ ولغوي آسر، ويفرح إذا فرح وطنه ويتألم إذا تألم وطنه.

عبد الله حمادي في ديوانه "البرزخ والسكين" يتحدث عن الوطن في لغةٍ تكاد تشابه لغة **"مفدي زكريا"**، فقصائده تتفاعل مع ديوانه "إلياذة الجزائر" ،ومن يقرأ له كأنه يقرأ لمفدي زكريا فالشاعر يتحدث عن الجزائر:

جَزَائِرُ يَا قَلْعَةَ الثَّائِرِينَ

وَيَا قِصَّةَ الخُلْدِ وَالخَالِدِينَ

جَزَائِرُ يَا مَوْطِنَ المُبْتَغَى

وَيَا مَوْرِداً سَلْسَبِيلَ الظِلَالِ

وَيَا نَشْوَةً مِنْ أَرِيجِ الكَمَالِ.[3]

هكذا يصوّر الشاعر الوطن على أنّه قلعة للثائرين وقصة الخلد والخالدين، ونشوة من أريج الكمال، فوطن الشاعر عظيم، قوله في قصيدته **"وطن"**:

وَطَنٌ يَكْبُرُ وَطَنٌ يَعْظُمُ

وَطَنٌ يَسْكُنُ فَوْقَ الأَنْجُمِ

[1] – عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص 243.

[2] – حسن فتح الباب، رؤية جديدة لشعرنا القديم، دار الحداثة، ط1، بيروت، 1984، ص 262.

[3] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 19.

وَطَنٌ ثَائِرٌ وَطَنٌ سَائِرٌ

لَحْنٌ يَشْدُو أَمَلٌ يَعْدُو

رَغْمَ الثَّأْرِ... يَا جَزَائِرْ.[1]

بالرغم من الثأر والقتل إلاّ أن صورة الوطن الكبيرة يريدها الشاعر أن تبقى دائما جميلة في نظره، وأن تحيا الجزائر دائما، فلحنٌ يشدو وأملُ يعدو هكذا هي الجزائر في نظر الشاعر، وحبّ الوطن لديه اتخذ صورة مختلفة فهو متعلّق بالأرض وبتاريخها الطويل وتغنى بقدسية ووبحبه لوطنه.

اختلفت دلالات الوطن في الشعر الجزائري في التسعينيات من شاعرٍ لآخر،ومن نص إلى آخر، ولكن ما هو متفق عليه هو هذا "**التجلي الوطني**" والمتابعة الشعرية للأحداث السياسية فدواوينهم تعد وثيقة صادقة للأزمة التي عصفت بالجزائر، مما جعلت الشعر في هذه الفترة يحمل القضية هماً وموضوعاً، وكان دليلا على مشاركة الشعراء في التعبير عن هذه الأزمة والتأريخ لها بصدق وبحرارة المشاهد المروّعة التي كانت تحصل في **فترة "العشرية السوداء"**.

2) موضوع المرأة في شعر التسعينيات في الجزائر:

صورة المرأة في شعر التسعينيات في الجزائر هي العنصر، الذي هيمن على شعرهم مع الوطن فكانت «العنصر المحوري في العمل الفني الذي ينظم ويجدّد العناصر الأخرى ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية، فهو يضمن تماسك البنية الفنية للنص وتلاحمها»[2]. فالمرأة هي "**الحبيبة" هي "الجمال" هي الأنثى** التي تغزّل بها الكثير من الشعراء، فنجد يوسف وغليسي في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" يتغنى بهذه العيون في قصيدة "قراءة **في عينين عسليتين**":

[1] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 25.

[2] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص 61.

عَيْنَاكِ فِي كَوْثَرِ الرَّحْمَنِ غُمِّسَتَا

عَيْنَايَ لِلَّهِ فِي عَيْنَيْكِ سَبَّحَتَا

جَنَّاتُ عَيْنَيْكِ فِي عَيْنَيَّ قَدْ سُكِبَتْ

عَيْنَايَ بِالوَجْدِ مِنْ عَيْنَيْكِ ارْتَوَتَا

عَيْنَاكِ نَرْجَسَةٌ تَاللَّهِ مَا ذَبُلَتْ

عَيْنَاكِ بِالعَسَلِ الصَّافِي تَبَلَّلَتَا. [1]

وقع الشاعر تحت تأثير تلك العيون ما دعاه إلى تصدير كل سطر من قصيدته بلفظة **"العيون"**، فالشاعر مفتون بهذه العيون، يتغزّل بسحرها وجمالها ،بوصفها السّمة الأنثوية المميزة في المرأة، ليتعلّق بالجانب المادي في المرأة متمثلا في عيونها فيجعلها وسيطاً جمالياً للوصول إلى الجمال المطلق ويتخذها رمزاً ليبعث فيه الأمل، وسبيل الخلاص من الواقع الذي لا يزيده إلا ألماً وحيرة.

والشاعر عثمان لوصيف في **ديوانه "اللؤلؤة"** يتغزل بالعيون أيضا:

شَفَقٌ... وَلِعَيْنَيْكِ تَغْرِيبَةُ البَحْرِ

يَشْتَعِلُ الأُرْجُوَانُ المَسَائِيُّ

يَشْتَعِلُ المَوْجُ بَيْنَ يَدَيْكِ

وَأَنْتِ عَلَى سَاحِلِ المُتَوَسِّطِ تَغْتَسِلِينْ

الغُرُوبَ وأَعْرَاسَهُ. [2]

يتغزل بهذه العيون التي تشعل الأرجوان المسائي وتحرّك الموج بين يديه، من شدة جمال عيونها. ويتغزل الشاعر بجسمها:

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 55.

[2] – عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 30.

آهٍ !

جِسْمُكِ فَاكِهَةُ البَحْرِ

جِسْمُكِ عِيدُ المَرَايَا

وَجِسْمُكِ مَجْرَى المَجَرَّاتِ

أَنْتِ النَّبِيذُ الإِلَهِيُّ

أَنْتِ الحَقِيقَةُ بَيْنَ يَدَيَّ

وَأَنْتِ البَرَاءَةُ تَفتَرُّ عَنْ لَيْلَةِ القَدْرِ. [1]

يتغزل بجسد المرأة غزلاً صوفياً **"أنت النبيذ الإلهي"** و"الحقيقة بين يديّ"، ونجده في ديوانه **"نمش وهديل"** كيف يعبّر لنا عن مفاتن هذه المرأة، التي تجعله يسكر حتى الثمالة من شدة حبه وولعه بها، يظهر في قصيدة "أغنية الضوء":

تَهْفُو عَلَى أَضْلُعِي بِخُطَاهَا الرَّشِيقَهْ

سَاكِبَةً فِي دَمِي جَرَّةً مِنْ أَغَانِي الفَرادِيسْ

أَسْكَرُ حَتَى الثَّمَالَهْ

تَحْنُو عَلَيَّ بِثَدْيَيْنِ يَنْدلقَانِ سَلاَهَا

وَدِفْئاً جَنَاحٌ أَلِيفٌ يُدَثِّرُنِي

قُبُلاتٌ حَلِيبِيَّةٌ تَتَرَذَّذُ مَسْحُورَةٌ

وَخَزَاتُ النَّبِيذِ تُبَرْعِمُ فِي شَفَتِي. [2]

[1] – عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 31.

[2] – عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 25.

التوظيف لمفاتن المرأة في مجموع الشعر الجزائري المعاصر لم يتجاوز ذلك التوظيف المخل أو الجريء، فكانوا يعبرون عن حبهم للمرأة ولكن ذلك **الحب العذري والصافي**، ولم يتمادوا في تجزيء لصورة المرأة، فنجد يوسف وغليسي أيضا يتغزل بشفاه المرأة باحتشام في قصيدة "**شطحات من وحي الفناء والتجلي**":

عَلَى دِينِ المَسِيحِ رَشَفْتُ فَاهَا

فَكَهْرَبَتِ العُرُوقُ شَفَتَاهَا

تَوَحَدَّتِ الشَّفَاهُ بِأَمْرِ رَبِّي

وَنَامَتْ فِي سَعِيرٍ مِنْ لَظَاهَا.[1]

نمت القصيدة العاطفية في الجزائر « على يد الشعراء الشباب منهم أبو القاسم سعد الله في ديوانه "**ثائرٌ وحبٌ**"، وأبو القاسم خمار في ديوانه "**ظلال وأصداء**"، وأيضا مبارك جلواح وعبد الرحمن زناتي وعبد العالي رزاقي، وحتى الشاعرات الجزائريات مثل أحلام مستغانمي ومبروكة بوساحة وهؤلاء نجد قصائدهم العاطفية ،خالصة لوجه الحبّ دون أيّما تشابكٍ مع حبّ الوطن»[2]، ونضيف نحن لهذه القائمة في فترة التسعينيات عثمان لوصيف وعبد الله حمادي ويوسف وغليسي، حيث نجد هؤلاء الشعراء هربت روحهم من الواقع الملبد بالغيوم إلى المرأة.

يتكلم عبد الله حمادي عن المرأة في قصيدة "**يا امرأة من ورق التوت**":

دَعِينِي يَا امْرَأَةً

أَلْتَقِطُ يَاقُوتَ الرَّحْمَةِ

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 99.

[2] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص ص 113– 114.

مِنْ لُقْيَاكِ

وَأحْتَرِفُ فِطْرَتَكِ الأُنْثَى

مِنْ عَيْنَيْكِ

وَأُلُوذُ مِنْ أبْخِرَةِ الفِتْنَةِ

بِجَدَائِلَ تَدْفَعُنِي لِلتِّيهِ. [1]

فهو يصف هذه العيون، وحولها يغوص في أبخرة الفتنة، حتى أنه تمنى أن يموت على صدر امرأة:

مَا أَشْهَى أنْ تُدْفَنَ فِي صَدْرِ امْرَأةٍ

مِنْ غَيْثٍ

وَتَبُوحُ بِالسِّرِ إلَى السِّرِ

وَتَذُوبُ فِي مِعْرَاجِ القُبْلَةِ

حَتَّى الأعْمَاقْ. [2]

فالمرأة تداوي علة وألم الشاعر وتجعله يبحر في حبّها وعشقها، ومنه يقول الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه "**اللؤلؤة**":

اَغْرَقُ مِنْ دَفَقَاتِ الجَمَال وأغْرَقُ فِي الفَيْضِ

أسْكُرُ

يَأخُذُنِي سِحْرُ عَيْنَيْكِ

[1] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص ص 143- 144.

[2] – المصدر نفسه، ص 145.

أَنْهَضُ مُغْتَسِلاً بِالحَلِيبِ الإِلَهِيّ

أُمَرِّغُ وَجْهِي عَلَى قَدَمَيْكِ. [1]

فعبد الله حمادي وعثمان لوصيف من الشعراء الذين يعبّرون عن حبّهم للمرأة في صورة من **الغزل الصوفي**، فكثيراً ما نصادف ألفاظ الصوفية "**معراج القبلة، ياقوت الرحمة**، وغيرهم" من الألفاظ التي يستخدمها الشعراء في تعبيرهم عن سحرها ومفاتنها ، و من الشعراء من يعد المرأة معادلاً **للمدينة** ،على مستوى التماثل بين الطرفين (**المرأة/ المكان**) حتى تبلغ صورة الاندماج بين الطرفين ويصعب التفريق والتمييز ،هل **يتحدث الشاعر عن المدينة أم عن الحبيبة؟**.

يقول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "**عرس البيضاء**" وهي قصيدة حبّ إلى الجزائر العاصمة وهو يتغزل بها كأنّه يتغزّل بالمرأة:

كَانَتْ مَفَاتِنُ جِسْمِكِ تَزْدَادُ عِنْدَ التَوَهُّمِ

وَالنَّارُ تَلْتَهِمُ النَّارَ

كَانَ اللِّقَاءُ

وَكَانَ الجُنُونُ الجُنُونُ !

تَحُلُّ المَدِينَةُ فُسْتَانُهَا الفُسْتُقِي

بِأَرِيجِ الصَنَوْبَرِ الكَلِيتُوسْ

وَتَنْعَسُ تَحْتَ رَذَاذِ المَصَابِيحْ. [2]

[1] – عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 21.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 30– 31.

يتغزل الشاعر بالجزائر ويلبسها ثوبا فستقي كأنّها امرأة، فتتداخل صورة **المرأة بالمدينة**، وهو في ديوانه "أبجديات" يتحدث عن مدينة تيزي وزو ويصوّرها في شكل امرأة، في قصيدة "**تيزي وزو**":

تَجَلَّتْ لِعَيْني بَيْنَ الغَمَائِمِ حُورِيَّةٌ
فِي مَحَاجِرِهَا يَنْعَسُ السِنْدِيَانُ
وَبَيْنَ أَصَابِعِهَا يَانْسُونٌ وَلُوزٌ
وَرَاحَتْ تَطُوْ عَلَى الفَمِ السَّاهِرِ
تُغَنِي وَتَخْتَالُ مَحْفُوفَة بِالبُخُورِ
الإِلَهِي حَتَى ثَمِلْتُ وَزَيَّغَنِي العِشْقُ
أَعْبُدُ عَيْنَيْكِ !
أَجْثُو عَلَى قَدَمَيْكِ !
أُقَبِّلُ رِفْلَةَ ثَوْبِكِ [1]!

فهو يتغزّل بمدينة "**تيزي وزو**" فيجعل لها أصابع من يانسون ولوز وعينان يثمل لرؤيتهما، وعند قدميها يجثو ويقبل رفلة ثوبها، وكأنّه **يتحدث عن امرأة** ولكنه يتحدث عن سحر المدينة.

يتحدث عبد الله حمادي عن المدينة ويجعلها في صورة امرأة أيضا في قصيدة "**مدينتي**":

مَدِينَتِي... مَدِينَتِي
مِنْ شَوْقِهَا
لِلْعِشْقِ وَالأَفْرَاحْ
تَوَشَّحَتْ شَرْعِيَّةَ

[1] – عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 62.

الكِتَابِ وَالسِّلاَحْ

وَطَمَثْتْ بِعُنْفِهَا بَكارَةَ

المِلاحْ فَأسْكَتَتْ

بِشَهْوَةِ اليَقِينِ والرَّصَاصْ

مَلامِحَ الإفْصَاحْ.[1]

تتداخل صورة **المرأة بالمدينة** عند مجموعة من الشعراء **في شعر التسعينيات**، فبرز الإبداع الفني الأنثوي في مجال البوح والتعبير عن حبّ المكان الأرض والمدينة والوطن، لنجد الشاعر **يوسف وغليسي** أيضا يجمع في تعبيره بين صورة **المدينة والمرأة**، في قصيدة "على **عتبات الباهية**":

مُدِّي ذِرَاعَيْكِ يَا وَهْرَانُ ضُمِّنِي

فَإنَّنِي قَادِمٌ مِنْ طُورِ سِنِينِي

مُسَافِرٌ فِي غَمَامِ الرُّوحِ أمْخُرُهُ

مُشَرَّدٌ... لاَ جِئٌ لاَ قَلْبَ يَؤْوِينِي

وَهْرَانُ أنْهَكَنِي التِّرْحَالُ هَأنَذَا

أطْوِي الصَحَارَى... وَلاَ ظِلٌّ يُوَارِينِي.[2]

[1] – عبد الله حمادي، البرزخ والسّكين، ص ص 104- 105.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 104.

يلجأ إلى وهران ويريد لها أن تدفئه بحضنها، فالشعراء موقنون أنهم مهما سافروا في عوالمهم النصيّة والعاطفية التي تضطرب في حمى من الانفعالات، فلا بدّ لهم في الأخير من **وطن** مثلّوه وعبّروا عنه في قصائدهم.

فالشاعر الجزائري في التسعينيات عبّر عن المرأة تعبيرا محتشما إذ لجأ إليها هروبا من الواقع الأليم علّه يجد دفئاً في حضنها وأملاً في عيونها، واتخذها الشعراء معادلاً موضوعياً لصورة الوطن وحبه له بمقدار حبّه واحترامه للمرأة.

ثالثا– الطوابع الفنيّة في شعر التسعينيات في الجزائر:

تأخذ اللغة والصور الجانب الأوفر لإبراز الخصائص الفنيّة للنص الشعري، فهو كيان لغوي بالدرجة الأولى وعلى مستوى اللغة تتشكّل وتنعكس البنى الأخرى للنص من صور وخيال وإيقاع.

لا يمكن تصور تطوّر الأدب في مضامينه ومحتوياته على ضوء ما طرأ ،على هذه الفترة من تغيّرات ومواقف دون أن يحدث تغيير مماثل في البناء الفني لقصيدة التسعينيات في الجزائر، **فالشكل والمضمون** يكوّنان وحدة عضوية متماسكة، يستجيب أحدهما لما يطرأ على الآخر من تغيير، **فهل أثمرت هذه المرحلة نصاً شعريّاً جزائرياً له خصوصياته الفنية، أي بتقديم نماذج فنية راقية من خلال القدرة على توظيف واستعمال اللغة والصور الشعرية؟ وما مدى تأثيرها على دلالات النص؟**

1) اللّغة الشعريّة:

يولي الدارسون والنقاد أهمية كبيرة للغة لمكانتها في العمل الأدبي بوصفها «العنصر الأوّل في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير وهي أوّل شيء ينبغي علينا الوقوف عنده عندما نتكلّم عن الأدب»[1]، فللّغة دور اجتماعي كبير تقوم به في «الكشف عن العلاقات الاجتماعية التي تسود أفراد مجتمع لنقل الأفكار والمشاعر وحفظ التجارب والإبانة عن اهتمامات المجتمع ومشاكله فهي تساعد على تقديم الوجه الحقيقي للأمة لتظل دائما أوضح وأقوى»[2]، تمثل ظاهرة حضارية واجتماعية، تجتمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي يعيشه المجتمع، واللغة بها يظهر قوة وضعف الأمم.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 275.

[2] – محمد ناصر بوحجام، السّخرية في الأدب الجزائري الحديث (1925– 1964)، المطبعة العربية، ط1، الجزائر، 2004، ص 323.

اللغة واحدة «وإنّما طريقة استعمالها هي التي تختلف من نثر إلى شعر ومن شاعر إلى آخر وما هي إلا استعدادات الشاعر نفسياً وفنيّاً لصياغة اللغة العادية بطريقة خاصّة تضفي عليها جمالاً خاصّاً»[1]. قد تكون اللغة عند شعراء التسعينيات لغة شعرية لها اصطلاح الواقع المفروض في ذلك الوقت فعبّر اللفظ عندهم «عن الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه وهي دلالته اللغوية والتصويرية»[2]، **فالقاموس "الشعري الجزائري"** «دخلته عدة مفردات جديدة ارتبطت بالتجارب المختلفة بسبب الظروف والحالات النفسية والشعورية للشعر، فهي مفردات وتراكيب مستخرجة من الواقع الجزائري والاجتماعي والسياسي والاقتصادي»[3].

حضر **في شعر التسعينيات المعجم الوجداني،** وهو «معجم غنائي ذاتي يسعى إلى تذويت الموضوع ويسمه بسمات وجدانية واضحة، تقوم على دوال لفظية رقيقة ناعمة تنفذ إلى وجدان المتلقي بصورة حدسية بحكم قربها من ذاته ومعايشته الذاتية لها»[4]، وتفرّع عن هذا **المعجم "الوجداني" معجم آخر و المعجم "المأساوي"**، وهذا ما يلاحظ على دواوين فترة التسعينيات في الجزائر عامة هيمنة مأساوية كبيرة على ألفاظه **"كالاغتراب، الضياع، الموت، السّواد، الذكريات، الماضي، العذاب، الحنين والتمزق والتشتت والصّقيع والخوف"**.

بإمكاننا أن نضع أصبعنا على المفردات الأكثر تواتراَ في **قاموسهم الشعري في التسعينيات:**

1- اللعنة- الجراح- الدموع- الشوق- الأحزان- الدماء.
2- الأحلام- السّراب- التساؤل- الجفاء- البرزخ- النار
3- الموت- الوحدة- الرّياح- الأوجاع- الآلام- السكين

[1] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1989، ص 344.
[2] – يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 8.
[3] – محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص ص 411- 417.
[4] – يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 9.

4- الضياع- الرّعب- البرد- اللّيل- العواصف- السّواد

5- الظلام- الغربة- الحبّ- الحنين- السّلام- الوطن.

تحمل كل هذه المفردات عدة دلالات في النص الشعري.

- **ألفاظ الموت والرّعب والدم:**

نجد في تجربة شعر التسعينيات حيزاً رمزياً **يؤسس لدلالة الموت**، متفاوتة الحضور بنسب هائلة موزعة على الدواوين الشعرية، وهذا ما يتمثل فيما قاله الشاعر عز الدين ميهوبي:

رُبَّما أخْطَأني المَوْتُ

فَطَارَتْ مِنْ شفاهي لَعْنَةُ البُومِ

وَطَارَتْ أحْصِنَهْ

وَطَنِي المَعْقُودِ بِالجَنَّةِ يُذْبَحْ. [1]

يصوّر الموت أنه آتٍ لا محالة، يريده أن يخطئه الشاعر في إحدى المرّات، لتذهب عنه اللّعنات في هذا الوطن الذي يُذبح:

يَفْتَحُ المَوْتُ طَرِيقَ العَالِيَهْ

أدْخُلُ السُّوقَ

حَرِيقْ

هَذِهِ سَيِّدَةٌ تَحْمِلُ قُرْبَاناً

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص ص 25- 26.

وَتَمْشِي عَارِيَهْ

يَذْبُلُ الصَفْصَافْ

رِيحٌ عَاتِيَهْ. [1]

الموت في كل مكان جعل كل شيء مرّ إلى درجة أنه ذبل الصفصاف، ومواسم الشاعر كلها تحبل جمراً وقيامة تعبيرا عن مرارة التجربة انطلاقا من تجارب الشعراء والظروف التي فرضت مثل هذه الألفاظ المأساوية اتخذت معالمها من الثنائيات اللغوية الضدية الموت ضد الحياة والحديث عن الألم بحثا عن الأمل:

مَوْسِمٌ يُحْبَلُ جَمْراً وَقِيَامَهْ

وَأَنَا أَسْأَلُ أَطْيَارَ السُّنُونُو عَنْ غَمَامَهْ

مُوحِشٌ قَلْبِي كَدَمْعَهْ. [2]

هكذا هو الموت في رؤية الشاعر، قد يأتيك في تلك الفترة في كل مكان ودون أن تنتبه قد تأخذك الأيادي الغادرة وتعود في **"نعش"** جثة هامدة كما صورها الشاعر،ويتحدث الشاعر **مصطفى الغماري** عن الموت أيضا:

وَمُدْمِنُ أَيْقُونَةِ الأَمْوَاتِ

كَمَا تُجَنُّ البُومَ بِالرُّفَاتِ

يَا زَمَناً يُشْرِقُ بِالآهَاتِ

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 58.

[2] – المصدر نفسه، ص 57.

وَيَا كَرِيماً ضَاقَ بِالحَيَاةِ

وَيَا جِرَاحاً فِي جَبِينِ الضّادِ

صَبْراً... فَما حُرٌّ بِلاَ أضْدَادِ.[1]

يصوّر لنا الموت أنّه أدمن على هذا الوطن وكثرت جراحه، وما على الناس إلا الصبر وانتظار الفرج.

يتحدث الشاعر يوسف وغليسي عن الموت بطريقة لغوية مفارقة:

المَوْتُ يَنْزَعُ كُلَّ الدُّرُوبِ

وَكُلُّ الدُّرُوبِ تُؤَدِّي إِلَى المَوْتِ

تَغْمُرُني رَجَّةُ المَوْتِ فِي كُلِّ حِينْ.[2]

كل دروب الشاعر ملغّمة بالفجائع وتغمرها رجّة الموت في كلّ حين وتنبعث رائحة الدماء منها، وفي التعبير **على الدماء** التي طبعت المشهد الشعري الجزائري وأصبغته به :

يَزِيدُ اِشْتِعَالُ المَدَى

وَبَرَاكِينُهُ مَا ارْتَوَتْ مِنْ يَنَابِيعِ دَمْعِي

وَمِنْ دَمِي المُسْتَبَاحِ.[3]

فالدم كان مستباحا ومنظره كان مروعاً في التسعينيات، فيعبّر عنه عز الدين ميهوبي:

دَمِي المَنْدُبُوحُ... مَاتْ

لَمْ يَقُلْ شَيْئاً... وَفَاتْ

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 48.

[2] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 39.

[3] – المصدر نفسه، ص 25.

يَا دَماً يَقْتَاتُ مِنِّي

مِنْ شِفَاهٍ لاَ تُغَنِّي

يَكْبُرُ النَّعْشُ بِظِلِّي كَسُؤَالٍ أَبَدِيِّ الكَلِمَاتْ. [1]

من كثرة صور الدماء أصبحت شفاه النّاس لا تغني إلى درجة أن الدم صار يقتات من الشاعر، فيصوّره أنه مذبوحٌ يكبّر النّعش كل مرة إلى الأبد وإلى ما لا نهاية.

ويعبّر عبد الله حمادي عن الدم:

مَدِينَتِي.... مَدِينَةٌ

لَفَظَهَا التَّارِيخُ والبَخُورْ

فَأَشْرَعَتْ بَوَابَةً

لِلْكُفْرِ والنُّذُورِ

فَائِقَةَ بِدَايَةْ

لِوَرْشَةٍ مِنْ دَمْ... ![2]

تكبّلت مدينة الشاعر في خطاها ومسّها الشجن إلى أن أصبحت فاتحتها وبدايتها هي ورشة من الدماء.

الشعر في ضوء هذا التصوّر من مفردات **الموت والدماء** «هو امتلاء النص الشعري بالحضور الإنساني أي بمعاناة الإنسان ،وهو يواجه القهر في كل أشكاله ويتحدى من أجل أن يغيّر نمط الحياة، فالشعر يسعى إلى حماية الإنسان من الانهيار والضعف ،بارتباط الشاعر بالقضايا الجوهرية للشعر»[3]،

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص ص 55- 56.

[2] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص ص 107- 108.

[3] – عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 158.

فلم يعد الأدب وسيلة تسلية بل أصبح «ذا رسالة وهذه الرسالة تنحصر في مخاطبة الروح والعقل والشعور وجعل هذه الملكات والعواطف ،قادرة على خلق جوّ نفسيّ يحس الإنسان فيه بالاطمئنان وقدرته على التكيّف مع ظروف مختلفة في الحياة»[1]، فكل شاعر في التسعينيات انتقى معجمه ولغته من رحم الواقع والمعاناة وعبرها عبّر عن أفكاره ورؤيته ومشاعره المحتدة وانفعالاته الشديدة، فكثرت في لغته ألفاظ "الدم والموت".

2) اللغة الشعريّة في التسعينيات المتفاعلة مع القرآن الكريم:

شكّل الموروث الديني على تنوّع دلالته مصدراً إلهامياً ومحوراً دلالياً ،لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر الجزائري ،وحاول من خلالها بناء رؤيته وتحوير معانيه للتعبير عن معاناته وعن قضاياهم وعن واقعهم وعن مواقفهم، فشهدت الحركة الشعرية الجزائرية اهتماماً كبيراً بالنصوص الدينية، لما فيها من ثراء وتنوّع وطاقات تعبيرية تضاف إلى رصيد القيم المرتبطة بالخصوصية الجزائرية، فنجد أن القرآن الكريم مصدر أثرى لغة الشعراء الجزائريين، ذلك أن «توظيف النصوص الدينية في الشعر، يعد من أنجح الوسائل لخاصية جوهرية في هذه النّصوص التي تجعلها تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه وبخاصة في حرص الذاكرة البشرية على حفظه، ومداومة تذكره»[2]، فتوظيف القرآن الكريم في لغة الشعر الجزائري ،يعزّز شاعرية الشاعر وعبره راح يفتش الشاعر عن عبارات جديدة ولغة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة.

لذا نجد الشاعر عبد الله حمادي في ديوانه "**البرزخ والسكين**" يستثمر المفردة القرآنية ودلالتها في لغته الشعرية يظهر في قصيدة "**رباعيات آخر الليل**":

[1] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 144.

[2] – صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 59.

مُنَيَّةُ القَلْبِ أنْ تَجِيشَ وَتَطْفُو

فَوْقَ صَرْحٍ مُمَرَّدٍ مِنْ زُجَاجٍ

غَايَةُ الصَّحْوِ أنْ يَهِيمَ غَرَامِي

يَذْرَعُ الطورُ مُمْسِكاً بِسِرَاجْ

فَاسْرِجِ الآتِي يَا غَرِيرَا غَادِرْ

شَاطِئَ الزَّحْفِ لاخْتِرَاقِ الدَّيَاجِي.[1]

وظّف الشاعر عبارة "صرح ممرّد"، صوّرها الشاعر من القرآن الكريم في قصة سليمان عليه السلام مع بلقيس ملكة سبأ في قوله تعالى: ﴿**قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ**﴾[2]. ووظّف الشاعر مفردة الطور سطره الشعري حيث أفاد من قوله تعالى: ﴿**وَنَادَيْنَاهُ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا**﴾[3]، فلغة الشاعر استطاعت أن تستفيد فنياً من القرآن الكريم ،لاستيعاب الواقع واكتساب بعد واقعيّ يبتغي من خلاله تحديد الماضي وخلق أجيال تزرع في نفوسها العزيمة وروح الفداء والبطولة.

يستحضر في قصيدة "**البرزخ والسكين**" عبد الله حمادي قصة قتل قابيل لأخيه هابيل، وكيف تفاعل القرآن الكريم مع لغة الشاعر:

كَانَ البَحْثُ مَسْبُوقاً

بِغُرَابٍ يُورِي سَوْأَةَ لِلْعَاشِقِينْ.[4]

[1] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 41.

[2] – سورة النمل، الآية 44.

[3] – سورة مريم، الآية 52.

[4] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 121.

يتقاطع النّص الشعري مع موقف الغراب ،فيتحدث عن قصة قابيل وهابيل وارتباطه بأوّل جريمة ارتكبت على وجه الأرض، والاهتداء في دفن الموتى، قول الله عزّ وجلّ: ﴿**فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي**﴾[1]، وبهذا النص القرآني أراد الشاعر أن يعبّر بقصة قابيل ،وكيف قتل أخاه رمزاً لضياع الحق ومعاناة الإنسان، وأن القتل كان منذ القديم حتى الآن.

ونجد الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه "**اللؤلؤة**" يستخدم لغة مأخوذة من القرآن الكريم:

مِنْ وَحْيِ شَبَّابَةٍ أشْعَلَتْنِي وَطَارَتْ

وَمَا قَتَلُوهَا

وَمَا صَلَبُوهَا

وَلَكِنَّهَا شُبِّهَتْ لِلْعُيُونْ

آهٍ شَبَّابَة فِي لَظَاهَا تَلَقَيْتُ سِحْرَ الإِشَارَة.[2]

يحاور الشاعر في لغته القرآن الكريم في قول الله عز وجل: ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ**﴾[3] يستلهم الشاعر قصة عيسى بن مريم عليه السلام لتدل على الأعداء الذين كادوا لعيسى، فتمتزج لغة الشاعر مع الآية الكريمة فتصبح كأنها تجربة واحدة ومأساة واحدة هي مأساة "الوطن".

[1] – سورة المائدة، الآية 31.

[2] – عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 16.

[3] – سورة النساء، الآية 157.

يستعمل مصطفى محمد الغماري في لغته الشعرية تراكيب وألفاظ من القرآن الكريم:

سُبْحَانَ رَبِّ خَالِقٍ قَهَّارٍ

مُقَدِّرِ الأَرْزَاقِ فِي الأَقْدَارِ

وَمُولِجُ الظَلاَمِ فِي النَّهَارِ

وَبَاعِثُ الحَيَاةِ فِي البَوَارِ.[1]

وهو في لغته يحاور القرآن الكريم في قول الله عزّ وجلّ: ﴿**يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُسَمًّى**﴾[2].

عبّر الشاعر عن قدرة الله عزّ وجلّ في كونه، فلم يجد أحسن من القرآن الكريم لتتفاعل لغته الشعرية معه بطريقة تتوافق مع نمط قصيدته بذكر قدرة الخالق.

نجد الشاعر يوسف وغليسي أيضا يأخذ من القرآن الكريم في لغته الشعرية، في قصيدة له بعنوان "**تجليات نبي سقط من الموت سهواً**":

وَطَنِي امْرَأَةٌ وَشَّحَتْ رُوحَهَا بِالعَفَافِ

وَأَنَا المَلِكُ الآدَمِيّ الّذِي يَشْتَهِي

أَنْ يَمُوتَ عَلَى صَدْرِهَا المَرْمَرِيِّ

خَاشِعاً يَتَصَدَّعُ مِنْ خَشْيَةِ الوَجْدِ والانْخِطَافْ.[3]

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 43.

[2] – سورة فاطر، الآية 13.

[3] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 35.

الشطر الأخير (خاشعا يتصدّع) امتصاص للآية الكريمة من سورة الحشر في قول الله عزّ وجلّ: ﴿**لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[1]، والشاعر في لغته الشعرية التي أخذها من القرآن الكريم يريد أن يبرز مدى تعلقه بوطنه الذي يريد أن يموت على صدره، فالجبل أمام القرآن تصدّع من خشية الله، والشاعر أمام وطنه يتصدّع من خشية الوجد والانخطاف.

هكذا تعامل الشعراء في التسعينيات على نسج لغتهم الشعرية بما فيها من مفردات من خلال التفاعل مع القرآن الكريم «ليمدّ قصائدهم بنبرة موضوعية، ويستثمر ما به من إمكانات وتكثيف وإعجاز وجمال، لتتداخل هذه الإمكانات بصوته الخاص، ولغته مولّداً بذلك أبعاد للتجربة الشعرية»[2]، ودون أن ننسى التكوين الذي خضع له الأدباء والثقافة التي تشبعوا بها **وهي الإسلامية والقرآن عمادها**، فمعظم الشعراء هم حفظة **للقرآن الكريم**، وفي فترة التسعينيات لغتهم تكاد تندمج اندماجاً فنياً بالقرآن الكريم، «فقداسة الحرف العربي مرتبطة بالنص القرآني مرجع الإعجاز»[3]، فأخذهم من القرآن الكريم جعل لغتهم غنية وقوية ،ونصوصهم امتداد للموروث الشعري العربي محافظاً على الأصالة العربية والشعرية.

3) ظاهرة التكرار اللغوي في شعر التسعينيات في الجزائر:

التكرار* مظهر لغوي قديم عرفه الشعر العربي على امتداد عصوره ويقصد به «استعمال اللفظ مرتين أو أكثر في نفس المعنى اللّغوي، لا يتميز استعمال الأوّل عن الثاني بمعنى خاص سوى ما

[1] – سورة الحشر، الآية 21.

[2] – أحمد العياضي، تجليات المقدس الدّيني في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة فنية، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 347، 19 ديسمبر 2014، جامعة محمد لمين دباغين بسطيف، ص 14.

[3] – مبارك عبد القادر، نظرية المعنى في الدّرس النحوي، كنوز للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011، ص 1.

* – **التكرار لغة**: جاء في لسان العرب: «من كرّر الشيء وكركره أعاده مرّة بعد أخرى، ويقال كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا أرددت عليه وأكثرت الرجوع على الشيء». ابن منظور، لسان العرب، مادة كرّر، ص 135.

يتولّد عن مجرّد التكرار»[1]، والتكرار أصبح إبدالا فنيا في بنية القصيدة المعاصرة وقيمة جمالية «تدخل ضمن عناصر بناء اللغة والصور والمعنى في النص الشعري وفي الوقت نفسه تخلق إيقاع النص وجوّه النفسي»[2]ذاك ما يظهر جلياً في ديوان "**براءة أرجوزة الأحزاب**":

يَا شُعَرَاءَ القَيِمِ المُهْتَزَّةِ

وَشُعَرَاءَ البُومَةِ المُعْتَزَّةِ.[3]

فالتكرار على مستوى كلمة **شعراء** وجاءت تعبيرا على رفض الشاعر للانهزام وهو يتحسر على بعض الشعراء من أصحاب القيم المهتزة الذين لم يؤدوا رسالتهم الثقافية الشعرية ليحدث نغماً وجواً نفسياً في القصيدة يحمل بعدا إنسانيا وأخلاقيا بالدرجة الأولى.

والتكرار اللفظي يستخدمه يوسف وغليسي في قصيدته:

لأَعَدْتُ أسْرَابَ الحَمَامِ لِوَكْرِهَا

وَأعَدْتُ وَصْلَ خَلِيجِهَا بِمُحِيطِهَا

وَأعَدْتُ حُلْماً خَانَهَا.[4]

يكرّر الشاعر الفعل الماضي "**أعدت**"،و من خلال هذا التكرار يعبّر عن الزمن وامتداده بأشكاله المختلفة، وبتكراره يريد به استمراره في بناء القصيدة ،وفي الوقت نفسه يعبّر عن الواقع المؤلم الذي عاشه المجتمع في الجزائر.

[1] – العيد جلولي، النص الشعري الموجّه للأطفال، مورفيم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 317.

[2] – عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 165.

[3] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 55.

[4] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 53.

يستخدم الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه "براءة" ،التكرار اللّفظي يظهر في قصيدة "**فوضوي**":

فَوْضَوِيٌّ... وَأُوغِلُ فِي المَوْتِ

فَوْضَوِيٌّ هُنَالِكَ خَلْفَ المَدَى

فَوْضَوِيٌّ هُنَا فَوْضَوِيٌّ. [1]

يكرّر الشاعر كلمة **فوضوي** ثلاث مرّات ليمنح كلامه صورة صوتية متجانسة شكلت من كلمة فوضويّ التي منحت الحركة في القصيدة ،وأيضا يؤكد الشاعر من خلاله على أنه فوضويّ.

يظهر التكرار اللفظي في قصيدة عبد الله حمادي:

غَنَّيْتُ عِيدَ الأَعْيَادْ

يَا جَزَائِرْ أَرْضَ الأَجْدَادْ

غَنَّيْتُ العَزَّةَ والهِمَّةَ

يَا جَزَايِرْ بُشْرَى ومُلَمَّةٍ

غَنَّيْتُ أَرْضَ التَّكْبِيرْ. [2]

يكرّر الشاعر الفعل الماضي "**غنّيت**" للدلالة على حبّه للوطن ،ويدل على انفعاله الشديد وتأثره بوطنه، وتكراره للفعل الماضي أحدث أثراً جمالياً في القصيدة و«أنّ الوحدة المكرّرة تضيف معنى

[1] – عثمان لوصيف، براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 17.

[2] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 22.

آخر إلى القول الشعري»[1] والتكرار خاصة على مستوى اللفظة في دواوين شعر التسعينيات، وهي كثيرة ذكرنا البعض منها، يحمل دلالة وبعداً معنوياً ،ويساعد على التعبير عن تجربة الشعراء الشعرية عندما يركز اهتمامهم على كلمة بعينها فيجعلها النقطة المركزية ،التي تتمحور حولها القصيدة مما يزيدها مرونة في طرح القضية والتعبير عن المواضيع الشعرية.

لغة الشعراء في التسعينيات لها علاقة بالواقع وحالتهم الشعورية، والقصد منها هي تحريك المشاعر في تلك الفترة العصيبة والتقرب إلى القارئ بلغةٍ تحتمل التأويل ،تبدو بسيطة في الظاهر ولكنها باطنا فيها الكثير من الغموض، وتمتلك العديد من الدلالات والمعاني والطاقات مع استخدام لألفاظ ترتبط بالصراع والتحدي والمعاناة، كون أن الشعراء أيضا جزائريين وعاشوا أحداث تلك المأساة، وهذا ما انعكس على لغتهم التي أصبغت بصبغات **الموت والدم والعنف** عبّروا عنها بتصميم لغوي فني جميل وهادف.

4) الصّورة الشعرية:

استحوذت الصورة الشعرية حيّزا من الاهتمام عن جلّ الدراسات الفنية التي أنجزها الدارسون، فشغل بالهم ذلك النسيج المعنوي الذي تنجزه هذه الصورة، وما تمدّ به المعنى من حياة وحيوية وحركية. وإنّ لكل باحث وجهة نظر خاصّة به في تحديده لمفهوم هذه الصورة، فيرى محمد غنيمي هلال «أنّ الشعر لا يكون شعراً إلاّ بالصّورة»[2]، لأنه قائم على الخلق الفني وهو «يستعمل الصّور ليعبّر عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة أو من أجل تنقل الدّلالة الحقة لما يجده الشاعر

[1] – جوليا كريستيفا، علم النّص،تر فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر والتوزيع ،ط1 الدار البيضاء المغرب، ص 80.

[2] – محمد غنيمي هلال، دراسات في مذهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، د ت، ص 73.

عن طريق **الخيال***»[1]،فبواسطة التصوير في الأدب «نتيجة تعاون كلّ الحواس وكلّ الملكات والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء، يثير العواطف ألأخلاقية والمعاني الفكرية لبيان حقائق الأشياء»[2]، فيتداخل فيها الحدس والعقل و كل ملكات الشاعر، لإنشاء هذه الصورة والتعبير عن المعاني.

سنتجاوز النمط البلاغي من تشبيه ومجاز في قراءتنا للصور، وإنّما سنبحث عن **الإنزياح** الذي يستعمله الشاعر في تسعينيات القرن الماضي في إنشاء وتوليد صوره.

– الإنزياح على مستوى الصور الشعرية:

يحاول الشاعر في صور التسعينيات الشعرية دائما مفاجأة المتلقي وذلك عن طريق خروجها **عن المألوف** لكسر توقعاته وشدّ انتباهه والتأثير فيه وتحقيق الصدمة الفنية .

الشاعر عبد الله حمادي في ديوانه **"البرزخ والسكين" ينزاح في صوره،** في قصيدة "أطفالنا... فإلى الحجارة":

أَطْفَالُنا... آنَ التَّحَدِّي

لِتَضْرِبُوا... فَإِلَى الحِجَارَةِ

وَإِلَى صَهِيلِ الأُغْنِيَاتِ

وَكُلُّ لاغِيَةٍ قَرَارُهُ.[3]

* – **الخيال** يعبّر عن نضجٍ مفاجئ لكافة مدركات المبدع المختزنة، وقد تراكبت نتيجة تجارب حسيّة متعدّدة تشغل الذهن ولكنها فجأة تطفو إلى سطح الذاكرة وتسيطر على جوانب التفكير وتتحوّل إلى فكرة تلحّ على المبدع وتقلقه وتدفعه للتعبير وبخاصة إذا تعرّض لمثيرٍ ما.

[1] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، لبنان، د ت، ص 217.

[2] – المرجع نفسه، ص 7.

[3] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 33.

نلاحظ المفارقة في صورته "**صهيل الأغنيات**"، فهو يشبه صهيل الحصان بالأغنيات، وهنا يجمع بين معنيين متناقضين لشدّ انتباه المتلقي والتأثير فيه.

وفي مفارقة لصورة أخرى:

فَعَلَى جَبِينِ الأغْنِيَاتْ

مَوَاسِمٌ تَهُبُّ النَّضَارَهْ

قُدِسٌ لَنَا وَلِكُلِ مَنْ عَشَقَ

العَدَالَة فِي الصَّدَارَهْ. [1]

يظهر في قوله "**جبين الأغنيات**" كيف استعار **جبين الإنسان** وجعله **للأغنيات**، فقد شخّصها في صورة إنسان وله جبين وهل للأغنيات جبين، هنا المفارقة على مستوى التصوير وهنا تكمن براعة الشاعر في التلاعب بلغته وصوره.

يكثر الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه "براءة" من الصور المفارقة، تظهر في قصيدة "**النحلة والغبار**":

لَكِنْ لِلطِّينِ شَهْوَتُهُ وَنَارُهُ

لِلطِّينِ زَوْبَعَتُهُ وبُحْرَانُهُ

وَلَهُ مَجْدُهُ الأَزَلِيّ وأَنْهَارُهُ. [2]

[1] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 34.

[2] – عثمان لوصيف، براءة، ص 26.

تكمن مفارقته في تصويره **للطين أن له شهوة** وهو جزء، يريد به الشاعر الكلّ وهو الإنسان لأنّه خلق من طين، وهذه المفارقة غرضها التأثير في القارئ مع زعزعة أفق إنتظاره.

أيضاً في صوره المنزاحة يظهر في قصيدة "**المعراج**":

صَاعِدٌ...

صَاعِدٌ...

دَمِي يَشْرَبُ النَّارَ وَرُوحِي تَطِيرُ مِنْ أَثْوَابِي

صَهْوَتِي البَرْقُ والتَبَارِيحُ أَكْوَابِي.[1]

يستعير **الشرب** وهو صفة من الإنسان ويجعلها على **الدم** الذي يشرب النار، وهل تشرب النار، وهنا تكمن براعة الشاعر في لعبه بالألفاظ وجمعه بين شيئين متنافرين (الدم- النار) وهذا لا يقوم به إلا شاعر مثل عثمان لوصيف يتمتع بخيال خصب وثقافة واسعة، في صوره:

الآنَ... هَاتِي يَدَيْكِ المُضَرَّجَتَيْنِ

لِأَعْجِنَ جُرْحِي بِجُرْحِكْ

وَلَنَنْصَهِرَ شَبَقاً فِي شَبَقْ.[2]

"**لأعجن جرحي بجرحي**" و"**لننصهر شبقا في شبق**" هي صور تصح أن تكون لمسية حين يذكر الشاعر صورة "العجن"، وهو بعجنه للجرح يلامسه وهل يعجن الجرح؟، يربط الشاعر بين الأشياء ليمنحها ملامح محوّلا إيّاها إلى صور ليبلغ معانيه وأ فكاره ويمرّر مشاعره وأحاسيسه.

[1] - عثمان لوصيف، براءة، ص 42.

[2] - المصدر نفسه، ص ص 70- 71.

يستخدم عزّ الدين ميهوبي في ديوانه "اللعنة والغفران" أشكالاً عديدة من الصور:

تَمَنَّيْتُ لَوْ عِشْتُ فِيكِ شَهِيداً

أُعَطِّرَ بِالدَّمِ دَوْماً ثَرَايَ

وَأَقْرَأُ فِي جَانِبَيْكِ قَصِيداً. [1]

"**أعطر بالدم**" هو تصوير فني منزاح استعمله الشاعر ليبين مدى حبه للوطن، وهو يتمنى لو عاش شهيدا تتعطر الأرض بدمه، ومثل هذه الصور لا تصدر إلاّ من مبدع له ملكة كتابة الشعر بطريقة لا تنم عن التعبير فقط وإنما التفكير المصطبغة بعلاقة الشاعر مع الأحداث التي وقعت ومحاولة تصويرها بطريقة فنية ملاصقة للواقع ومحاولة اصلاحه بالكلمة ومن صوره أيضا:

أَطْفَأَ الحُزْنُ فَوَانِيسِي

فَأَغْمَضْتُ يَدِي

وَتَوَضَّأْتُ بِدَمْعِي

ثُمَّ صَلَّيْتُ عَلَيَّ. [2]

يستخدم الشاعر مجموعة من الصور المفارقة، "**أغمضت يدي**" ،بدل أن يقول "**أغمضت عيني**"، ليستبدل صورة العين باليد تعبيراً عن أنه لم يعد له أي حيلة سوى انتظار الموت، وسبق اليد لتتوقف عن فعل القتل وتصويره أيضا "**توضأت بدمعي**" بدل من الماء دلالة على شدة الموقف المؤلم ،وهو انتظار الموت والحزن الذي كان يتملّك الشاعر.

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 16.

[2] – المصدر نفسه، ص 51.

يوسف وغليسي من الشعراء أيضا من يفاجئ المتلقي ،بصوره في **قصيدة "سلام"**:

سَلاَمٌ عَلَى مَشْرِقِ اللَّيْلِ فِي شَعْرِهَا

سَلاَمٌ عَلَى مَصْرَعِ الكَرَزِ فِي وَجْنَتَيْهَا. [1]

فصوره ضدية يستعيرها من الطبيعة وانزياحاته تتمثل في ذكره كلمة "مشرق" ومعها "الليل" فالإشراق لا يكون إلا في الصباح ودلالته الشمس وليس الليل، والشاعر كسر المتوقع أين جمع الإشراق مع الظلمة، وأيضا قوله "مصرع الكرز في الوجنتين" ما علاقة الكرز بالوجنتين؟ هي دلالة يريد بها الشاعر التأثير في القارئ عن طريق التلاعب بلغته، فنصطدم بخيال الشاعر وعوالمه الفنية الكثيرة:

وَأَرُشُّ البَقَاعَ بِعِطْرِ الطُّفُولَةِ

وَتَعُجُّ عُيُونِي بِلَوْنِ الزَّنَابِقِ والأُقْحُوَانِ

كَانْ مَا كَانْ ثُمّ أَفَقْتُ عَلَى عِطْرِ أُغْنِيَةٍ. [2]

يستخدم مرة العطر مع ذكره للطفولة ومرة يستعمل العطر مع "أغنية"، والقارئ لهذه الصور لا يشعر بأي انسجام في وحداتها المعجمية، فالعطر يشم والأغنية تُسمع، وهذا دليل على حركة النفس الشاعرة ومشاعره ،التي لا يمكن حصرها وهي متجددة مع كل موقف.

أيضا في استخدامه للصور يقول في قصيدة "يسأ لونك":

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 75.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 28– 37.

يَسْأَلُونَكَ عَنْ وَجَعِ الوَرْدِ وَالياسَمِينْ

يَسْأَلُونَكَ عَنْ غَابَةِ النَّخْلِ فِي وَطَنِي.[1]

ينزاح الشاعر في صورته عن المألوف فيربط الوجع بالورد والياسمين، وهل الوردة توجع أو الشوك، فالورد يعبّر عن شيء مفرح،ولكنه في صورته الشاعر أراده أن يعبّر عن الألم والحزن والوجع، ويتحول الورد عند الشاعر شوكاً والشوك، ورداً وذلك من شدة الأعاصير في الوطن التي شتته فلم يعد يرى الورد ولا تشم رائحته لانبعاث رائحة الدماء.

تقوم صور الشعراء في التسعينيات على الانزياح، من خلال اختيار لألفاظ وكلمات غير متوقعة تهدف إلى كسر أفق انتظار القارئ والجرأة في اللغة لشد انتباهه ،وبعث الدهشة عليه التي تتحقق من تعالق روح الشاعر بروح القارئ وتفاعلهما معاً، فالشاعر يريد من القارئ أن يعمل عقله فلا يمنحه صور جاهزة في شعره.

بعد هذه الوقفة والقراءة للشعر الجزائري المعاصر، نتوصل إلى ما يلي:

الشعر الجزائري رغم خصوصيته إلاّ أنّه لم يكن منفصلا عن التجربة الشعرية العربية المشرقية، فهو مقلّد لها في مختلف مراحله متأثر بمرجعية الشعراء المشارقة ،بدرجة أكبر و تعد جمعية العلماء المسلمين عاملا من عوامل ظهور الشعر الجزائري، فكلّ الشعراء تربوا في أحضانها فهي التي بنت لهم صرحهم.

تعد الجرائد مصدراً رئيسياً احتضن الشعر الجزائري، سواء كانت هذه المجلات صادرة في الجزائر أو تونس أو لبنان وبنسبة قليلة في المغرب، وهذه الصحف احتضنت أقلام الشعراء وعبّرت عن صوتهم وهي جريدة الشهاب ووادي ميزاب والإصلاح والمنتقد والآمال والنجاح والنور.

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 62.

غلبت الإيديولوجية على الشعر الجزائري في فترة **السبعينيات**، مما حوّله مجرد تكرار للخطابات والشعارات السياسية الموجهة، من طرف السلطة بينما **شعر الثمانينيات والتسعينيات** الجزائري المعاصر هو مرحلة "**النّص المختلف**" ،الطامح للحداثة الشعرية حيث قاد هذه الحركة نخبة من الشعراء أرادوا التجديد والتحرّر من سيطرة الإيديولوجية وترك العنان للخيال والكتابة الواعية.

كانت لغة الشعر الجزائري **في التسعينيات** دموية تعبّر عن التوتر الحاد تجمع بين آلام النفس وآلام الوطن، والشعراء انفتحوا في صورهم في شكل مفارقات عديدة لإضفاء عمق أكبر للمعنى وللتعبير عن الوطن والجراح بطريقة فنيّة راقية،والشاعر في فترة التسعينيات لم يتخذ موقفاً عدائياً من النمط العمودي أو الحرّ بل معظمهم كتبوا قصائدهم على النمطين العمودي والحر في ديوان واحد، رغم أن الحضور الأكبر كان للنمط الحرّ في قصائدهم ،فعبّروا عن حالاتهم الشعورية وأظهروا تحكماً أكبر في أدواتهم الإيقاعية والفنية، فلا يهمهم الكتابة على النمط **العمودي أو الحرّ** وإنما ما يهمهم القدرة على إيصال أفكارهم والتعبير عن حالاتهم النفسية وعن تجاربهم الشعرية.

على الرغم من الاختلاف في طريقة الكتابة والصياغة والعرض للقضايا والمواضيع المطروحة، **في شعر التسعينيات** إلا أنها تتقاطع في كثير من النقاط ،وبخاصة التعبير عن الواقع المعيش والرفض له ومعجمهم اللغوي والدلالي الذي يمتزج بألفاظ الموت والدم والغربة.

الفصل الثاني

العتبات النصية المفهوم

والنشأة والوظائف

الفصل الثاني

العتبات النصية المفهوم والنشأة والوظائف

توطئة

أولا– مفهوم العتبات النصية في اللغة والاصطلاح.

ثانيا– العتبات النصيّة في النقد الغربي.

ثالثا– العتبات النصيّة في النقد العربي.

رابعا– النقاد العرب ومواقفهم من العتبات النصيّة.

خامسا– وظائف العتبات النصيّة.

توطئة:

تعد العتبات النصيّة من أهم المفاهيم النّقدية الأكثر حضورا في الساحة النقدية المعاصرة ، إذ هي استراتيجية محيطة بالنص الأدبي ، تسمح بفهم أسراره والدخول إلى أعماقه و العمل الأدبي يدرس في مستويين: الأول هو **''النّص''** الرّئيسي الذي يشكّل مادة الكتاب وموضوعه، أما المستوى الثاني فيتمثل في العتبات النصيّة هذه الأخيرة تعد الإطار الخارجي للنّص التي تستكشف الغموض االمكتنف به.

قبل الخوض في مسار عتبات النص كما أسماه **جيرار جينيت Gérard Genette** النص الموازي « **Le paratexte** »، وجب التطرّق لمفهوم العتبات النصيّة انطلاقاً، من مفهومها اللغوي والاصطلاحي وصولاً إلى المفهوم النظري وذلك من خلال الدراسات الغربية والعربية لها وتمثّلا لقول عبد الرزاق بلال في "**كتابه مدخل إلى عتبات النص**" حول العتبات النصية:[1]

عتبات النص كتاب مفتوح واسع الأرجاء ولكننا نعدّه مغلقا ضيق المساحة

نظن أننا نحيط بكل تفاصيله وتدقيقاته .....؟

ونظن أننا نجهل عنه أشياء كثيرة ..... ؟

والأليق أن نجعله موضوعا مفكرا فيه لنختبر حقيقة معرفتنا به

حملنا تتبع هذه الظاهرة على التساؤل عن **حدّها في اللغة والاصطلاح ؟ وكيف عبّر عنها النقد الغربي ؟ وتلقاها النقد العربي؟**

[1] - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مطبعة إفريقيا الشرق،دط، بيروت، 2000، ص 10.

أوّلا– مفهوم العتبات النصيّة:

1– في اللّغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور مادة **"عتب"** ما يلي: « العتبة أسكفة الباب التي توطأ والجمع عتبٌ وعتباتٌ والعتب: الدّرج وعتب الدّرج مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة، وعتب الجبال مراقيها وتقول عتّب لي عتبة في هذا الموضع ،إذا أردت أن ترقى إلى موضع تصعد فيه، وعتب العود: ما عليه أطراف الأوتار من مقدمة وأصل العتب الشدّة، يقال: ما في هذا الأمر رَتَبٌ ولا عتبٌ أي شدّة والعتب ما دخل في الأمر من الفساد ويقال: ما في طاعة فلان عتب إلتواء ولا نبوة وما في موّدته عتبٌ، إذا كانت خالصة لا يشوبها فساد»[1].

حيث نستنتج من هذا المفهوم اللغوي الذي أورده ابن منظور، أنّ مادة **"عتب"** تحمل هذه المعاني:

- عتبة الباب.
- الدّرج الذي نصعد عليه.
- المقدمة "مقدمة الشيء".
- الشدّة.
- الإخلاص وعدم الالتواء والوضوح.

أما مفهومها في القاموس المحيط، فلفظة **"عتبة"** « العتبة (محرّكة) أسكفة الباب السفلي أو العليا منها والشدّة، والأمر الكريه كالعتب محرّكة والمرأة والعتب: ما بين السبابة والوسطى أو ما بين الوسطى والبنصر والفساد المعروضة على وجه العود والغليظ من الأرض، وجمع العتبة والعَتْب المؤجّدة،

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة" عتب،" دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1999، ج3/ ص ص 576– 579.

كالعتبان والمعتب، والمعتبة والملامة كالعتاب والمعاتبة والضلع والمشي ،على ثلاث قوائم من العقر، وأن تثب برجل وترفع الأخرى»[1].

نخلص إلى أن الفيروز أبادي أورد مادة عتب في مجموعة من هذه المفاهيم:

- أسكفة الباب السفلي والعليا.
- الشدة والأمر الكريه.
- المرأة.
- السبابة الوسطى والبنصر.
- الضلع والمشي على ثلاث قوائم.

أمّا مفهومها في مقاييس اللغة عن « العتبة وهي أسكفة الباب وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السّهل، وعتبات الدرجة مراقيها كل مرقاة من الدرجة عتبة»[2].

بينما حدّدها (**العتبات**) محمد الزبيدي في معجم تاج العروس، من جواهر القاموس أن: « العرب تكني عن المرأة بالعتبة والعتب: الغلظ من الأرض»[3]

تتفق جل المعاجم في الحد اللغوي للعتبات، وكل له أسلوبه وصياغته اللغوية الخاصة به فيها الكثير من التشابه في الدلالات

[1] – محمد الدين، محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان، ط8، 2005، ص 111 مادة "عتب".

[2] – أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، دار الكتب الفكر، ، إيران، 1979، ج 4/ ص 255.

[3] – محمد مرتضي حسن الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار، مطبعة حلومة، الكويت، ، ط2، 2004، ج 4/ 306-307.

للعتبات جذور في الثقافة والموروث العربي، فيضع الجاحظ شروطاً للكتابة حيث يقول: « وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطانه، أو ديانة إلى بعض من يشاكله، أو يجرى في مجراه، فلا يرضي بالكتاب، حتى يحرمه ويختمه بذلك يعنونه ويعظّمه»[1]، وهكذا الجاحظ أشار إلى أهمية العنوان والختم كعتبة من عتبات النص ،وهذه الإشارة تفتقر إلى جهاز نظري واسع الرؤية .

بالإضافة لحديثهم عن الختم والعنوان يجيء الحديث عن التوقيعات والتي تعدّ هي الأخرى عتبة من العتبات، تطرّق ابن خلدون إليها : « ومن خُطط الكتابة التوقيع، وهو أن يجلس الكاتب بين يدي السلطان بمجلس حكمة وفصله ويوقع على القصص المرفوعة إليه أحكامها للفصل فيها متلقاة من السلطان بأوجز لفظ وأبلغه»[2]، وعليه التوقيع عرف في القديم نجد ابن خلدون يبدي أهمية كبرى له لدرجة جعله من خطط الكتابة، ولكن هل التوقيع وحده كافيا ليصنع نصا؟ فما يضيف إلى كتابة لا ترقى للمستوى الفني المطلوب في الوقت الحاضر، وإنّ ما وضعه الأقدمون يمكن وصفه إرهاصات أوليّة في ،عرف الغرب كيفية استثمارها واستغلال معانيها ومصطلحاتها ومفاهيمها على غرار الدارسين العرب.

السؤال الذي يطرح نفسه:

- **هل هذه العتبات نصيّة؟ وهل لها استقلاليتها ومقصديتها الخاصة؟**

إذا تتبعنا لفظ النص نجده في اللغة العربية « يعني رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه، نصّا رفعه وكل ما أظهر فقد نص... ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى... ونص المتاع نصّاً جعل بعضه على بعض، وفي حديث هرقل ينصّهم

[1] – الجاحظ عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفي البابي الحلبي، ط2 ، القاهرة، 1965، ج2/ ص 98.

[2] – عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1993، ص 330.

أي يستخرج رأيهم ويظهره ومنه قول الفقهاء: نصّ القرآن، ونصّ السنة أي ما دلّ لفظهما عليه من الأحكام»[1]وانطلاقا من هذا نستشف أن النص في اللغة يحمل عدة معاني منه الظهور والبروز والشهرة والارتفاع والنص يطلق أيضا على القران الكريم والسنة النبوية وما يستشف منهما من أحكام فالنّص: « أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنّه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها، على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنها مكوّنة بفضل اللغة»[2] النص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة تستكشف العديد من الممارسات النقدية ، التي تغوص في بحره العلاقة بين الكلمات .

غالباً ما يتخذ النص شكلاً كتابياً يضمن له صورته الظاهرية المجسدة، مما يجعل التعامل معه تعاملاً مع واقع ملموس « فتطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة، وهذا التثبيت أمرٌ مؤسس للنص ذاته ومقوّم له»[3] فالكتابة تثبت النص وتحفظه وتحقق له الدوام والاستمرارية، وهي الناقلة له عبر مختلف العصور،بوصف النص رسالة لها نظامها وخصائصها الناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير.

عندما نتحدث عن نص أدبي، فإننا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص له حدود معينة، تتجلى في هذا الفضاء بطرائق متفاوتة في صفاء مجموعة من الدلالات، التي يسمح بها النص وهي « دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوّناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي، أو سيميولوجي»[4]، وهي تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة مثل الاستعارات والرموز وأشكال التكرار

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ص ص 441- 442.

[2] – محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، د ط، د ت، ص 213.

[3] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة، د ط، القاهرة، 1992، ص 14.

[4] – المرجع نفسه، ص 215.

والإيقاع، التي تدعو القارئ إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب.

لم يعد النص موضوعا معرفيا فقط بل صار ما يسمى ،بعلم النص الذي يرى أن مهمته « هي أن يصف الجوانب المختلفة لأشكال الاستعمال اللغوي، وأشكال الاتصال ويوضحها كما تحلّل العلوم المختلفة في ترابطها الداخلي والخارجي»[1] الأشكال النصية هذه تكتسب في العلوم المختلفة انتباهاً خاصاً وينتج عنها ، أوجه طرح مختلفة القضايا.

ومدار الأمر في علم النص أساساً « الكشف عن الخصائص المشتركة، وسمات الأبنية والوظائف من ثم إنشاء ارتباط بين علوم نظرية وعلوم اجتماعية»[2] استكشاف العلاقة بين الوظائف والخصائص وسمات أبنيته

فالنّص إذن « هو نسيج، مكون من مواد تشبه أدوات النسّاج، فالخيط يقابل مادة الحبر ، والكتاب قد يقابل هيئة المنسج»[3]، هو نسج للكلمات متكوّن في ذلك من الحروف والكلمات المجموعة بالكتابة.

يركب الخيوط بعضها فوق بعض كما يبدع في « التنسيق بين الألوان، وفي الدقة في الحبك، والحياكة مثله مثل الذي يكتب كلاماً وهو يبدع فيما يركب الحروف بعضها فوق بعض، وينسج لغة الكلام، بعضها من حول بعض»[4]، فهو نقش للألفاظ بأناقة وبطريقة جمالية و ضمّ شيء إلى آخر،

[1] – جون فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة، 2001، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 12.

[3] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2007، ص 46.

[4] – المرجع نفسه، ص47.

كتركيب شيء فوق شيء، وذلك لنشدان الجمال وحبك الأسلوب عبر النّص، الذي هو بصدد كل هذا البناء.

النص « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه»[1]. والنصّ أكثر من مجرّد خطاب أو قول فهو ظاهرة لغوية يهدف إلى توزيع نظام اللغة، لاستكشاف العلاقة بين الكلمات التواصلية.

يرى بارث أن للنص لذة « وهي اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة ونص اللذة هو النص الذي يرضي فيملأ، فيهب الغبطة، إنّه النص الذي ينحدر من الثقافة فلا يحدث قطيعة معها ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة»[2]بارث يربط النص بما يحققه من متعة وثقافة واللحظة التي يتبع فيها الجسد الأفكار

النص «سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية، وتعد نسقاً ذا دلالة إيحائية، ذلك لأنّه يعدّ ثانيا بالنسبة إلى نسق آخر للمعنى»[3]، ولا يهم أن يكون المقصود هو متتالية من الجمل أو من جملة وحيدة أو من جزء، فليس النص « بنية مقطعية ملازمة ولكنه وحدة وظيفية تنتمي إلى نظام تواصلي وأمامي يخصّ العلاقة ،بين النص والخطاب»[4] فإنها تتعلق بديهياً بالتعريف الذي نعطيه لهذا المصطلح الآخر، إذ أنه يتكون من عدة نصوص فهو خطاب، وأما إذا تألف من جملة واحدة فيكون وحدة تواصلية يشكّل نصاً، خاصاً «فالنص يمكنه أن يتطابق مع جملة، كما يمكنه أن يتطابق

[1] – جوليا كريستيفا، علم النصّ، ص 21.

[2] – رولان بارث، لذة النّص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992، ص ص 39- 43.

[3] – منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2004، ص 120.

[4] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

مع كتاب كامل وإنه يتحدد باستقلاله وبانغلاقه، حتى ولو كانت بعض النصوص غير مغلقة»[1]، بمعني هو يكوّن نسقاً قائما بذاته.

بناء على ما تقدم نخلص إلى أن العتبة تمتلك تنظيماً داخلياً خاصا بها لإنجازها مهمة تواصلية وجمالية وتحقيقها لمظاهر تخييلية،وبما أن أي عبارة مكونة من كلمتين فأكثر تعد نصا فالعتبات تتحقق فيها النصية لأنها نظام من الكلمات تنحدر من ثقافة مرسلها،فهي ليست مجرد تتابع للعلامات فقط بحيث تهدف إلى تشكيل حلقة تفاعل ،بينها و بين النص والقارئ.

العتبة النصية «لا تمثل فقط قصديتها حضورها أو غيابها أو نصيتها، وإنما أيضا تمثل طرائق اشتغالها على مستوى معيارية التلخيص أو التوجيه وفي ارتباطها بأطروحة المؤلف والمؤلف»[2]، تعبر عن ثلاث قواعد تتمثل فيما يلي[3]:

- **القاعدة الأولى**: تقف عند المظهر التركيبي للعتبة النصية من حيث قدرتها التمثيلية على احتواء شروط الإنتاج النصي وبدائله، إنها قاعدة تنظر إلى العتبة في إطارها كنصّ مواز لسياق العمل الأدبي، والنقدي، والفكري.
- **القاعدة الثانية:** تعد العلامة النصية علامة تضمنية تحقق نوعاً من التجاور والتحاور بينها وبين بقية مكونات هذا العمل أو ذاك، والتضمين مقترح مركزي يستفاد من تفضيل الحديث عن جملة المقدمات التي تحقق نوعاً من التحليل الاستباقي، الذي يجعل من العتبة بنية نفسية ضرورية لإنتاج المعنى.
- **القاعدة الثالثة:** تعرض لها خاصية القراءة المتعددة التي ترتبط بتوظيف العتبة ،باعتبار سياقها النصي أو الموازي المنفتح على مقاصد المؤلف وإمكانات الكتابة.

[1] – منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ص 110.

[2] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية و الدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 10.

[3] – المصدر نفسه، ص 11.

يعطي القارئ تأويلات جديدة لا تكون لها علاقة بالنص وعتباته أصلاً، فالكاتب يكتب ما يريد والقارئ يتخيل ما يريد ويؤوّل ما يريده، «ولا يوجد كاتب لا يطمح إلى أن يحظى مؤلفه بالقراءة الناجحة ذلك أنها تلك التي يمكن فيها للذوات المكونة من المؤلف ،و القارئ أن تتوافق تمام التوافق»[1] توافق بين المؤلف والقارئ فهل يشترط أن يكون ، هناك توافق بين الطرفين ماذا لو حدث الإختلاف؟ فكثير من الكتب تقرأ للبحث عن علل الاختلاف فيها فتكون قراءتها ضد القراءة .

التأويل في نظر الكثير من النقاد شرط أساسي لكل قراءة « فالقارئ الفعلي غائب لحظة الكتابة والكاتب غائب لحظة القراءة والنص ينتج في ظل مزدوج، اختفاء القارئ والكاتب، وفي ظلّ غيابهما تبقى القراءة مفتوحة على التأويل، فهو يمكن القارئ من منح معانٍ للكلمات والصور والرموز التي قد تقوده إلى أرضية لم يطأها أحد من قبله، والنظر إلى النص من زوايا مختلفة لاستنطاق معان متوارية أو لاستباق منطق مبطن من التفكير»[2] يخلق القارئ بتأويلاته نصا جديدا قد يكون مخالفا للنص الأول إذ ينظر إليه بزاوية مختلفة عن مالكه الأول ليصبح مالكا له بعد موت المؤلف

لكل كاتب تميزه الخاص في حقل من حقول الأدب، الذي يشرع في كتابة أي عتبة في مؤلفه عليه قبل ذلك أن يكون قارئاً فالقراءة « هي كتابة أو ضرب من الكتابة، والذي يكتب شيئاً يقدمه إلى الناس إنما يقرأ شيئا في نفسه كان موجوداً قبل وجود الكتابة»[3]. الكتابة لا تأتي من عدم فعلى عملية القراءة أن تسبقها التي تعد ضربا من الكتابة.

ذلك أن الكتابة هي هذا الوجود المتلبس والعميق الصلة بالتجربة الإنسانية، فتظل في جميع حالاتها مندفعة ومشحونة بقوة هاجسها وبالرغبة الفنية التي تجعلها « مفتوحة دائماً على أسئلة من

[1] – نصر الدين لعياضي، عتبات التأويل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، د ط، 2015، ص 5.

[2] – المرجع نفسه، ص 6.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، د ط، الجزائر، 2010، ص 5.

الفكر والحوار المثمر والجاد مع التراث ومنجزات الثقافة الإنسانية»[1]، تكمن في خلق تصورات جديدة لظواهر أدبية معينة، وسلوكات جديدة ومعالجتها بطرق فعّالة، ينجزها كاتب معين إشباعا لفضوله وطموحاته وهذا ما يحقق اندفاعا نحو مغامرة الكتابة.

العتبات النصية لا تكمن فقط فيما يمكن أن توفره للمتلقي من مجال يساعده على استهلاك النص وتلقيه وربط علائق تواصله معه « ولكن أهميتها تأتي كذلك من خصوصيتها كنصوص تطرح مشاكلها الخاصة بالقراءة ،وتثير أسئلة بخصوص مكوناتها ووظائفها المختلفة»[2]، فهي من تقيم النصوص أو تشهد على موتها فالنص الشعري يبقى غامضاً ،ما لم يتصفح أوراق عتباته التي تزيح عنه الضبابية الكثيفة الموجودة على متنه من خلال قراءتها .

تحيل العتبات إلى النص والنص يحيل إلى العتبات، والقراءة تكون من العتبة إلى النص أو من النص إلى العتبة لها مقصديتها الخاصة ،فهي بمثابة الإشارات الدالة القائمة إلى إرشاد المتلقي وتوجيهه نحو لململة خيوط ونسيج النص المتناثرة هنا وهناك بغية استنطاق الدلالة وبزوغ معانيها، ولذا فكتابتها « تعدّ من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر، لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، ولقد أصبحت اليوم سواء في بلاد الغرب أم بلادنا العربية فعلاً معرفياً قائماً بذاته»[3]، و حقلاً قائما بذاته لأنها المفتاح الذي يساعد على فهم النصوص، فهي كالجسد روحها النص تشكل علاقة داخلية وخارجية بينها وبين النص، وتساعد على استكشاف خباياه نحن في كلامنا هذا التفتنا إلى ذكر كل من مفاهيم حول **التأويل ثم القراءة والكتابة عن قصد** لأن بدون تأويل ستبقى

[1] – فرعون بخالد، المسار النقدي والإبداعي عند عبد الملك مرتاض، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 03، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سيدي بلعباس، 2004، ص 76.

[2] – السعدية شاذلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الروايات العربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، د ت، ص 129.

[3] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، الجزائر، 2010، ص223.

العتبات صامتة وبدون قراءة، لن تكون هناك كتابة لا لنص ولالعتباته، فيجب أن تتحقق هذه الشروط حتى ينتج نص جيدا ومن ثم عتباته.

2- في الاصطلاح:

«أخبار الدار على باب الدار» على حد قول المثل المغربي، ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة تسلمنا العتبة إلى البيت، لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت»[1]. فالعتبات عبارة عن أبواب ومداخل تمكّن المتلقي وتسعفه لكي يمسك بالخيوط الأساسية التي تساعده على قراءة النص وفك رموزه وشفراته، فهي مرشد القارئ ودليله لفهم معاني النص والوصول إلى مختلف دلالاته، سواء كان شعري أو روائي أو قصصي.

النقد الحديث لم يهتم بالعتبات إلاّبعد توسع الوعي بالنص ومفاهيمه والتعرف على مختلف جزئياته والكثير من تفاصيله حيث « كان التطوّر في فهم النص والتفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته، فما أكثر العتبات، وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة كفضاء»[2] تتمثل أهميتها في التعرف « على الأجواء المحيطة بالنص ومقاصد الشاعر، وموجهات تلقي نصوصه وأهميتها تتمثل في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص ،فلا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم بدور الوشاية والبوح»[3] فمن خلالها يمكننا أن نستكشف ما بداخل النص ، وتباين مقاصد الكاتب فهي مرفقات أولية لبعض عناصر الإنتاج الأدبي يتصفحها القارئ قبل ولوجه أي فضاء.

---

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 13.

[2] – المصدر نفسه، ص 14.

[3] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 133.

فمثلما لا يمكن لزائر الدار أن يدخل بدون اجتياز وطرق الباب فكذلك القارئ « لا يمكنه أن يلج جسد النص دون الوقوف عند عتباته التي تبقى دلالاتها ووظائفها منتشرة في فجوات النص وأرجائه»[1]. فالعتبات هي « عبارة عن مفاتيح في قراءة النصوص وفهم صناعة التأليف منذ انطلاقتها الأولى عند المؤلف إلى غاية وصولها بين يدي القارئ، مروراً بمكونات النشر وما تستلزمه هذه المرحلة من طقوس وقواعد»[2] ومن خلال هذا القول يطرح السؤال هل الإنطلاقة الأولى في وضع العتبات هي بيد المؤلف أو دور النشر ؟كالغلاف هل يوضع دائما من طرف المؤلف؟

لا غنى لأية قراءة للعتبات تريد لنفسها وجاهة ما عن مقاربتها في أبعادها الدلالية والشعرية واللسانية معاً، أن تدرك أنها « علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص تنير دروبه وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة»[3]. هي المنفذ الأساسي للدخول إلى عالم النص والغوص في أعماقه.

والمؤلف مطالب بتوفير شتى عناصر الانسجام والتكامل بين النص والنصوص المصاحبة له « ليبني عوالم نصية وفق مجموعة من العناصر المكملة للتأليف، كالمقدمة والعنوان الخارجي، والعناوين الداخلية، والإهداء وصورة الغلاف وما يبسط على مساحة هذه الصفحة من مكونات أخرى كدار النشر وسنة النشر، وغير ذلك من الأشكال الهندسية والصور والألوان، وأنواع الخطوط

[1] – آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر (سامية عليوي أنموذجاً)، دار قرطبة، ط1، الجزائر، 2011، ص 94.

[2] – مصطفى سلوى، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، مطبعة الجسور، ط1، السعودية، 2003 ص 9.

[3] – نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري– تيزي وزو، الجزائر، 2011– 2012، ص 13.

وأحجامها»[1].تمتلك العتبات علاقة وانسجاما خدمة للمعنى الكلي للنص ليصير بناءا متكاملا من حيث أسلوبه وعتباته فالجزء يخدم الكل أي النص

فالكاتب أو المؤلف وهو يكتب "كلماته" أو يؤلف بينها « يبدع طرائق جديدة في تنظيم بنياته النصية ،التي يتشكل منها النص الذي يبدع، وفق رؤيته لعمله الإبداعي أو تبعاً لضروريات تشكيل المعنى»[2]لكي يبدع طرائق جديدة يجب أن تكون له الحرية في عملية الإبداع .

يتطلب من القارئ الطارق لباب النص الوالج لعالمه « قدرة على التحليل لإخراجه من وجوده بالقوة إلى وجوده بالفعل، فعلى الرغم من تمنع النص إلا أنه يبوح ببعض مسالكه (كالعنوان والعناوين الفرعية، الإهداء التصدير والاستهلال ،التي تساعد القارئ على استنطاقه»[3].فالتأويل يسمح بفك الغموض واقتناص شرارات النص وعتباته وفق رؤية كل قارئ في تشكيله للمعنى.

العتبات « تجترح نصاً صادماً للمتلقي وله وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص، فتتجلى بوصفها تلك العلامة التي تحيل إلى واقع ،إذ تخطو عليها من الخارج إلى الداخل وهي أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج وتوطؤ عند الدخول ،وهي المكان الذي لا غنى عنه للداخل»[4]، لذلك يطالب المتلقي « بالتسلح معرفياً أمام النص ليدرك إشاراته فيرجع تالياً إلى ثرائه ويصبح على بينة لئلا يخيّب أمل الشاعر المثقل بهموم عصره»[5] ومن يأخذ على عاتقه مسؤولية مكابدة التأويل عليه أن يدرك أن الكتابة « تبحث أبداً عن زاوية تبثّ منها رؤيتها لتصحح وتنقّح،

[1] – مصطفى سلوى، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، ص 5.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 14.

[3] – آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، ص ص 98- 99.

[4] – معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، ط3، 2003، جدة، ص ص 7- 8.

[5] – فتيحة بلمبروك، التراث معطى ساخراً في الشعر العربي المعاصر، الشخصية الأسطورية "أنموذجاً"، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغست، الجزائر، العدد 11 – فبراير 2017، ص 146.

وتقتحم العالم، لتشعله يقيناً، تخرج كالشرنقة من مضايقها وحدودها، لتقدم أفضل ما يمكنها من شأنه أن تقدمه، فتسحر الألباب إن أراد صاحبها ذلك من شأنها أن تدق الاهتمام، وتشد المتلقي أيضاً»[1]. فعلى القارئ تفكيك النص وتحليل مدلولاته لكي يقدر ،على إنتاج رؤية جديدة تمنح الحياة للنص وتفكّ ألغازه للوصول إلى الأبعاد الدلالية، واستكناه مظاهره الجمالية التي تنبعث من المضمون الداخلي للنص.

صنف النقد مبكراً عتبات النص « ضمن المتعاليات النصية القادرة على ممارسة جملة من الوظائف المختلفة ،التي تحقق للنص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية»[2]، وفي السياق نفسه هذه المتعاليات النصية هي العلاقات ،التي تنتظم التعالي النصي الذي يقوم على وجود خمسة أضرب هي: *التناصية- والنصية المصاحبة- والميتانصية أو النصية البعدية- والنصية الجامعة- والنصية المتعالية* فيما يلي:

1. **التناص:** كانت جوليا كريستيفا أوّل من استكشفه ويتمثل في الحضور الفعلي لنص داخل نص.
2. **النصية المصاحبة:** ويقصد بها مجموع العلاقات التي يقيمها النص ،مع ما لا يمكن تسميته إلا بالنصوص الموازية كالعنوان، والمقدمة والملحقات والهوامش والتصدير.
3. **الميتانصية أو النصية البعدية أو الواصفة:** إنها علاقة النقد مع النص أو التعليق بين نص وآخر، حيث يتضمن الثاني حديثاً عن الأول، ولا تبدي هذه العلاقة حاجة إلى معرفة ما إذا كان هذا الحديث صريحاً معلنا أو ضمنياً، ولكنها تتطلب بعض التحديد، فالنصية البعدية

[1] – فتيحة بلمبروك، السخرية في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة، مجلة آفاق علمية بالمركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد العاشر، جوان 2015، ص 31.

[2] – عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج)، كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012، ص ص 152- 153.

(الواصفة) عادة ما تكون خارجية لذا يأخذ التعليق النقدي شكل الجنس المخالف للنص الذي ينتقده ويتميز عنه، بوجود مؤلفه ودار نشره، أما إذا كان النقد داخلياً مندمجاً في النص الإبداعي فالمبدع هو، الذي ينهض به وحينئذٍ يكون ذلك من قبيل التعليق على النصوص أو نقدها، وهذا ما يقرب الميتانص من التناص.

4. **النصية الجامعة:** ذهب جينيت إلى عدّ هذه العلاقة الأكثر تجريداً والأكثر ضمنية، فهي التي تحدد انتماء نص ما في جنس من الأجناس الأدبية، ومن هنا نعته لها بالبكماء تأسياً على إحالتها الأثر على جنس ومن ثم تغدو هذه العلاقة أساسية بالنسبة إلى إنتاج النص، إذ أنها تؤطر انخراطه في نظم ثم تأسيسها سلفاً وأساسية أيضا فهي تلقى هذا ،من القراء الذين يذهبون مذاهب مختلفة ومتباينة في تفضيلهم للأجناس الأدبية[1].

نلاحظ انعقاد الصلة بين النصية الجامعة والنصية المصاحبة ،بوصف أن هذه الأخيرة تحيل إلى أجناسية النص كأشباه العناوين الفرعية التي تعين الجنس الأدبي على الغلاف، وجينيت يجد أنه « ليس من مهام النص تقرير أمر النظام الأجناسي الذي ينخرط فيه، إنها مهمة القارئ والناقد والجمهور، فهؤلاء يستطيعون أن يطعنوا في النظام الذي أفضت به النصية المصاحبة»[2]، فالناقد هو الذي يحدد جنس النص والنظام الذي يشتغل فيه وليس النص، لكن ليس بالضرورة كل قارئ ناقد بحيث يكمن داخل كل مبدع ناقد ولو لإبداعاته فقط

يقصد حميد لحميداني في كتابه **بنية النص السردي** أن العتبات « ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق ،ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف ووضع

[1] – سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جينيت، من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، عدد 23، جانفي 2005، ص ص 34- 35- 36.

[2] - Gérard Genette, Seuils, Ed. du Seuil, Paris, 1987, pp 12- 16.

– نقلا عن : عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص26.

المطالع وتنظيم الفصول وتعبيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها»[1]، أي أن العتبات تشتمل على كل ما يحيط بالكتاب والنص من جوانبه الداخلية والخارجية، كالعنوان واسم الكاتب والفصول والهوامش إلى غير ذلك من العلامات ،التي تسمح للدخول إلى عالم النص والولوج إلى أعماقه وتسمح بتصفحه، تتوزع في فضاءات مختلفة من الكتاب بداءا بالواجهة الأولى هي الغلاف

و كل ماهو محيط بالنص له أهمية ومهمة ينجزها فإن « كل ما هو متصل بالمتن من أشكال وألوان وأيقونات، وعلامات وعناوين سيكون مقصوداً في ذاته ومتأسساً على قصدية مسبقة، اشتغل عليها الكاتب كعلامات على المضمون»[2]. فكلّ ما هو موجود على الغلاف ليس محايداً ،يساعد القارئ على استكشاف مضامين النص والمتن، فلا يوجد شيء هامشي في منظومة النص إلا إذا كان النص في حد ذاته لاقيمة له من حيث الأسلوب والمعاني.

يرى محمد بنيس في كتابه الشعر العربي الحديث ، أن العتبات « تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالاً، يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليتة وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشغل وينتج دلالته»[3]. وهنا تظهر علاقة العتبات بالنص فتتداخل معه تارة وتنفصل عنه تارة أخرى لتترك له فضاءه الخاص وبنيته الخاصة ودلالته التي ينتجها.

العتبات نص ولكن يوازي النص الأصلي منه قول **جيرار جينيت** في كتابه **"عتبات"** «هو ما يصنع به النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قارئه وعموماً على الجمهور، أي ما

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي، ط2، الدار البيضاء، 2000، ص 55.

[2] – هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك" دراسة في المسكوت عنه، مجلة ديالي، ع. 47، 2010، ص 65.

[3] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ج1، ط4، 1989، ص 76.

يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات لغوية وبصرية»[1] هي من تصنع النص وتظهره وتجعل منه كتاباً صالحاً للقراءة، وهي أول ما يقع عليه بصر القارئ تسهم في تقوية وتوضيح معاني النص الأساسي التي تدور في فلكه فتفك معانيه.

العتبات في أبسط تعريفها هي « تلك المصاحبات اللفظية التي تصاحب ظهور النص/المتن والتي تعمل على إضاءة جوانب خفية في النص»[2]،لكن ليس دائما العتبات مصاحبات لفظية ،فقد تكون عبارة عن رموز مختلفة ، وأيقونات بصرية تزاحم النص وتصاحبه لتشكل معبرا استراتيجي يلتقي فيه المؤلف والمتلقي.

بعد هذا الوعي بالأهمية النقدية للعتبات بوصفها نصوص موازية للنص ،يمكن من خلالها «تحقيق معنى النص من أوّله لقدرتها التداولية، ووظيفتها الإجمالية والجمالية للنص، لهذا كثرت الدراسات لمداخل النص وعتباته بعدما استقام لها منهجها واتضحت منهجيتها وآلياتها التحليلية التي استعارتها من المناهج النقدية المعاصرة لسانية، سردية، سيميائية، بنيوية، تداولية، حتى استقلت علوماً قائمة بذاتها»[3].لولا الآليات التحليلية التي أخذت من المناهج النقدية المعاصرة لبقيت العتبات صامته.

نرى أن دراسة العنوان أصبح علماً له منهجيته ومنهجه الخاص به ،وأيضا بقية العتبات كالإهداء وصورة الغلاف والفواتح النصية إلا أن «خطاب العتبات لم يقتصر على النص الأدبي فقد بل تجاوزه إلى النصوص والخطابات الإنسانية والعلمية كافة»[4] وعلى هذا النحو فإن قضية العتبات « ليست

---

[1] - Gérard Genette, Seuils, p 13.

- نقلا عن : عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص44.

[2] - حياة ذيبون، عتبات النصوص وشعرية الحضور والغياب، مجلة مقاليد، العدد 10، جوان، سطيف- الجزائر، ص 147.

[3] - عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2003، بيروت- لبنان، ص 20.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالسهولة التي كان الناقد التقليدي يتصوّرها، خصوصا عندما تتداخل وتعدد النصوص والإستراتيجيات»[1] فالعتبات مع **التطور الحاصل** « أضحت ظواهر نصية معقدة وملتبسة لا تبوح بكل مدلولاتها ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكوّنها وفي ما تشي به من معانٍ ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة»[2] وبناء على كل ما سبق من هذه المفاهيم الاصطلاحية، التي تتفق على أن العتبات النصية هي عتبات تستكشف المسكوت عنه تتطلب، من القارئ الدخول والمرور بها قبل دخول فضاء النص، ولا يمكن تجاهلها وتجاوزها ووصفها حيادية عن القراءة، لأنها تفتح المجال أمامه لاستكناه النص واستجلاء خباياه وأسراره.

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، ط1، سوريا، 2009، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص10.

ثانيا– العتبات النصية في النقد الغربي:

يعد **جيرار جينيت*** المؤسّس الأوّل للعتبات، فكتابه **"عتبات"** محطة رئيسية لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب عتبات النص، فقد ضم الكتاب مختلف أشكال العتبات النصية التي تتمثل في مجموع النصوص المحيطة بمتن الكتاب النقدي **''Seuils''** الصادر عن دار ''Seuil'' عام 1987.

عالج فيه مجموعة من العتبات وأشكال أخرى حلّلها في الأحد عشر فصلاً من بينها: *العناوين ''les titres''، الإهداءات ''les dédicaces''، والتصديرات ''les épigraphes'' والمقدمات ''les préfaces''، وعرض أيضا عتبة اسم المؤلف le nom d'auteur* الذي يصفها الكثير من النقاد بأن لا أهمية لها، ولكن جيرار جينيت يصفها بأنها مهمّة يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة « فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا»[1] فالقارئ قد يقبل على انتقاء الكتاب فقد لحبه للكاتب ،لدرجة القوة والبصمة التي يقذفها في قلبه وبين كل كاتب وأخر تفاوت وعلامات فارقة.

* – جيرار جينيت أحد أقطاب النقد الأدبي والشعرية في فرنسا. ولد في باريس عام 1930، حصل على شهادة الكفاءة التعليمية في الآداب الكلاسيكية عام 1945، انخرط في تيار النقد الجديد، عرف باشتغاله منذ الستينيات على الأجناس الفنية والشفرات الأدبية، عمل كمدير سابق للأبحاث في المدرسة العليا للدراسات في العلوم الاجتماعية، مديرا لسلسلة Poétique الشعرية بدار النشر Seuil. من أهم كتبه أطراس، وكتاب عتبات Seuils وكتاب 'métalepse de la figure à la fiction' من الصورة البلاغية إلى التخييل، ومجموعة من الكتب المترجمة إلى اللغة العربية ككتاب مدخل إلى جامع النص، كتاب خطاب الحكاية، وكتاب عودة إلى خطاب الحكاية.

[1] – Gérard Genette, Seuils, pp 41- 42.

– نقلا عن : عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 63.

يعود للغرب الفضل والسّبق في طرح موضوع العتبات **طرحاً عقلانياً** وتنظيمه نظرياً وتطبيقياً «وقد كانت الانطلاقة الممنهجة والفعلية مع جيرار جينيت بكتابه عتبات»[1]، فالغرب هم السبّاقون إلى تنظيم هذا الحقل تنظيماً منهجياً والتنظير له، وهذا لا ينفي كما قلنا سابقاً أن الإرهاصات الأولى كانت موجودة في ثنايا الكتب العربية القديمة، ولهذا نجد الباحث عبد الرزاق بلال ألّف كتاباً بعنوان "مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم"، والقول أن جيرار جينيت هو المنظّر الفعلي لإستراتيجية العتبات لا ينفي بأي حالة من الأحوال وجود **محاولات سابقة، وجهود قبله**، فهذه الإرهاصات تمثلت فيما يلي:

1- تشكيل حلقات دراسية تهتم بموضوع العتبات كجماعة مجلة (أدب) الفرنسية وجماعة مجلة الشعرية، فقد أصدرت الجماعة الأولى عدداً خاصاً بالبيانات ضمت دراسات تهتم بتحليل البيانات بوصفها خطاباً وقاربتها مقاربة لسانية وإيديولوجية ، كما صاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات texte descorte- texte lisières، أما جماعة الشعرية فقد أصدرت عدداً محوره Paratexte، وقد كانت دراسات هذه المجلة أكثر تطوراً لأنها استفادت من تراكم الجماعة السابقة[2].

2- تخصيص بعض الفصول من المؤلفات لمعالجة أشكال العتبات من حيث بنائها الفني والفكري والوظيفي، كمقدمة جاك دريدا لكتابه ''Les dissémination'' المعنونة بـ ''Hors livre'' التي انصرفت في معظمها إلى الحديث عن المقدمة الفلسفية[3].

أورد عبد الحق بلعابد في كتابه عتبات لجيرار جينيت مجموعة من الباحثين الذين اشتغلوا في فضاء العتبات قبل جيرار جينيت من بينهم:

[1] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 224.

[2] – ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 24.

[3] – المصدر نفسه، ص ص 24- 25.

1- كلود دوشي Claude Duchet في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 بعنوان من أجل سوسيو- نقد"، حيث تعرض لمصطلح المناص كونه منطقة مترددة أين تجمع مجموعتين من السنن سنن اجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص»[1].

2- جاك دريدا Jacques Derrida في كتابة "التشتيت" 1972 وهو يتكلم على خارج الكتاب الذي يحدّد بدقة الاستهلالات، والمقدمات والتمهيدات، والديباجات والافتتاحيات، محللاً إياها فهي دائما تكتب لتنتظر محوها[2].

3- ج. دوبوا Jacques Dubois وقد تعرض للمناص في كتابه ''L'assommoir d'E. Zola'' sociétéَ discours'' وهو يدفع بالتحليل لمصطلح الميتانص ''méta-texte'' معيناً حدوده وعتباته»[3].

4- فيليب لوجون Philippe Lejeune في كتابه "الميثاق السير ذاتي" 1975 حيث تعرض لما سماه حواشي أو أهداب النص»[4].

5- مارتان بالتار Martin Balter في كتابه المشترك حول ''L'écrit et les écrites, les problèmes d'analyse et considération didactique'' ألفه سنة 1979 الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية، إذ نجد هذا الكتاب قد استعمل مصطلح المناص لأول مرة بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي سيعالجه جنيت في كتابه "عتبات"[5].

6- ما جاء في مقالة هـ. ميتيرون Henri Mitterand حول العنونة 1979، أو في كتابه اللاحق خطاب الرواية 1980، لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن ا

[1] – عبد الحق بلعابد عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 29.

[2] – ينظر المصدر نفسه ، ص 29.

[3] – المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – نفسه، ص ص 29- 30.

[5] – نفسه، ص 30.

لموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية، خاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف، وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ[1].

7- ما ورد في كتاب المقدمات Livre de préfaces لبورخيص، إذ لاحظ أن الدراسات الأدبية ما زالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور قاعدة نقدية لدراسة المقدمات[2].

وأيضا دراسة السيميائي الفرنسي ليو هوك Leo H.Hoek للعنوان في كتابه سمة العنوان، والعنوان يعدّ من أكثر العتبات النصية التي لقيت رواجاً في دراسات النقاد ،في هذا المجال بوصف العنوان « نص في ذاته يحيل إلى النص الأصلي متن النص الأدبي، فهو موضوع للتأويل ومفتاح تأويلي للنص الذي يعنونه مع إمكانية مخادعة ومراوغة متلقيه إن لم يكن مزودا بمكر قرائي مضاد وبوسائل معرفية وتأويلية»[3]. فالقارئ عليه أن يكون مزوداً بثقافة وبلغة تمكنه من قراءة **العتبات** ولذلك وضع عبد الحق بلعابد في كتابه عنفوان الكتابة ترجمان القراءة مبادئ موضوعية، هدفها المعاونة التحليلية للقارئ منها:

1- أن يكون القارئ عالماً بتنوع مستويات القراءة للنص نفسه.

2- أن يميز بين هذه المستويات القرائية المتنوعة.

3- للقارئ أن يطرح أسئلة، أو الكثير منها على هذه المستويات.

4- البحث عن المؤشرات التي تسمح بتصديق فرضية أو تكذيبها.

5- وضع هذه الملاحظات في ترابط من أجل إبراز قراءات متعددة للنص.

[1] – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 24.

[2] – المصدر نفسه، ص 24.

[3] – بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت- لبنان، ط1، 2012، ص 20.

6- على القارئ محاورة النص عقليا، ومساءلته داخلياً لضبط شبكته.

7- بحثه عن إستراتيجيات للهجوم، تمكنه من الدخول إلى عالم النص[1].

فالقارئ عليه أن يكتسب آليات تحليلية يستعملها في بحثه تفك معاني النص، فليس أي قارئ يستطيع أن يقرأ ما يحيط بالنص و النص أيضا له الدور الكبير في تلقي عملية القراءة، والنصوص التي يقرأها بحيث يصير إدراكه للعلاقات التي توجد بين نص وآخر وعمل أدبي وغيره من الأعمال التي سبقته أو تلته فإن شبكة القراءة «بنية من البنيات التحليلية الديداكتيكية للقراءة المنهجية الآخذة ببعض خطواتها وآلياتها الإجرائية لمقاربة النص الأدبي»[2]، والقراءة المنهجية هي التي تحترم خصوصية كل نص وكل جنس أدبي فكلٌ له شبكته القرائية الخاصة به ،وخطواته الإجرائية وحتى مناهجه.

فالنص الموازي para texte « يتفرع منه الكثير من العتبات المرافقة كالعنوان والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية والمقدمات والملحقات والتنبيهات والمقدمات والهوامش في أسفل الصفحة أو في نهايتها والمقتبسات والإهداء والتنويه والشكر وأخرى من العلامات الثانوية، وقد يكون في بعض الأحيان شرحاً أو تعليقاً رسمياً أو شبه رسمي»[3]هناك عتبات محيطة بالنص داخلية بالنص من إهداء ومقدمة وهناك عتبات محيطة خارج النص الغلاف والعنوان واسم المؤلف ويوجد في النص عتبات فوقية كالملحقات والتنبيهات من مقالات واستجوابات صحفية.

انتشرت الكتابات على النطاقين الغربي والعربي ،حول العتبات بعد كتاب **"عتبات"** وأن جينيت « قد فتح آفاقاً واسعة لبحثه ليس في الرواية فقط ولكن في المسرح والسينما والرسم والموسيقى»[4]، إذ نجد هذا الانفتاح قد وجد صداه حيث خصصت له مجلة « الشعريات عددا مميزا

[1] – عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة/ العتبات في المنجز الروائي العربي، ص 28.

[2] – المرجع نفسه، ص 29.

[3] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 35.

[4] – المصدر نفسه، ص 35.

العدد 69 لشهر جانفي 1987 فدرسته في مجالات عديدة فلسفية وثقافية وبصرية»[1]، كما نجد كتابا مهما أخذ منحاً تطبيقياً للعتبات « مركزاً على المناص النشري أو مناص الناشر الذي لم يركز عليه كثيراً جينيت خاصة في بعده التداولي وهو كتاب ''La périphérie du texte'' لـ "فيليب لان"، وهناك كتاب عبد الحق رقام ''Les marges du texte'' 1998 « الذي يدرس فيه حواشي النص من عناوين رئيسية وفرعية والاستهلال والبدايات»[2]، وعليه فمثلما الغرب أولوا عناية كبرى بموضوع العتبات وكلٌّ له مصطلحاته* بتأليفهم ،مجموعة من الكتب في هذا المجال على رأسهم كتاب "عتبات" لجيرار جينيت، كان للعرب دراسات أيضا وقراءات خصصت لدراسة العتبات، **فكيف تلقى الناقد العربي المصطلح الغربي؟ وكيف عبّر عنه وتعامل معه؟**

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص35.

[2] – المصدر نفسه، ص 35.

* – **كلود دوتشيه** يسميها بالمنطقة المترددة بين داخل النص وخارجه، **وفليب لوجون** يصفها بمثابة الحاشية وأهداب النص المزينة له، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص35.

ثالثا– العتبات النصيّة في النقد العربي:

لم تنجح الممارسة النقدية الجديدة في العالم العربي ،في تقديم إجابات متكاملة وشافية حول عتبات النص، فالكثير من التساؤلات « لا تزال معلقة حتى إشعار آخر لنقص في تمثل التجارب النقدية المتطورة، أو نتيجة انغلاق غير مبرر حول الذات في بعض الأحيان، ذلك أن بعض الممارسات النقدية العربية ظلت تشكو من فقر ملحوظ في مواكبتها لتطورات الصيرورة النقدية على المستوى العالمي»[1]، فموضوع العتبات عرف تهميشا في حقل الدراسات العربية الأمر، الذي جعل منه حقلاً بكراً في النقد العربي لا يزال نادر الاستحضار، أو في طور الاستكشاف من قبل النقاد لذا « فإن قلق مرحلة الصيرورة النقدية الحديثة لم يحسم بعد في النقد العربي أمام اختبارات جديدة، تتطلب منه أحيانا تعديل جوانب رؤياه النقدية كل مرة»[2] فحريٌّ بنا إعادة الاعتبار إلى هذه المواضيع وإعطاؤها حقّها في التداول النقدي والانفتاح على منجزات العلوم الإنسانية.

على الناقد أن يتحكم في أدواته النقدية ويطيل التمعن في الخطابات الأدبية « سواء تعلق الأمر بالنص المحيط أم النص في نطاق انفتاح النص، ويقيم حوارا خلاقاً وفق وضوح منهجي يعتبر أساس كل فاعلية نقدية أصيلة وجادة»[3]، أما الحقيقة التي لا يجب ولا يمكن تجاهلها وهي أن التطورات النقدية المتسارعة بشكل عام ستكون «أقرب إلى الجانب المحفز الإيجابي للنقد العربي رغم أنه لزم التنويه ببعض ما أنجز حديثا في هذا الصدد من دراسات جادة وطموحة، ساهمت بفتح هذا المحور النصي على مصراعيه»[4]، هكذا سنجد أن هناك تنويعاً في تناول النصوص المحيطة في النقد المعاصر «فقد خصّ عبد الفتاح الحجمري الخطاب الافتتاحي لأعمال الباحث **عبد الفتاح كليطو**

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص ص 23– 24.

[2] – المصدر نفسه، ص 24.

[3] – المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – نفسه، ص 25.

النقدية في كتابه ،عتبات النص البنية والدلالة 1996»[1]، كما قارب عمر حلي « أهمية العتبات في مجال السيرة الذاتية في مؤلفه **''البوح والكتابة** دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي" 1998»[2] في حين عالجت **السعدية الشاذلي** التي **توفيت،** قبل مناقشتها أطروحتها **مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي** والتي طبعت لها في كتاب وهي تطلق على العتبات باسم الخطاب المقدماتي.

أما **عبد النبي ذاكر** «فتوقف عند خصوصية العتبات في خطاب الرحلة **''عتبات الكتابة مقاربة لميثاق المحكي الرحلي''** 1998»[3] في حين ركز عبد الرزاق بلال على دراسة العتبات في النقد القديم « على أهمية الخطاب الافتتاحي وذلك في كتابه **''مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم''**»[4]. أما في مجال الدراسات الشعرية فقد ساهم **رشيد يحياوي** « في قراءة العتبات المحيطة العنوان على الخصوص ،في بعض الدواوين الشعرية وذلك في كتابه **''الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي'' 1998**»[5]، ويتمثل فضل هذه الدراسات في مزية « تحقيق السّبق في عرض الأفكار النقدية الجديدة، والدعوة إلى نشرها على أوسع نطاق وذلك في زمن نقدي لا نعدم فيه من لا يزال يستخف بهذه المواضيع المستجدة، ولا يتورع في اعتبارها ترفاً فكرياً لا أقل ولا أكثر»[6]. والدرس الأدبي العربي ما زال يبحث عن أقرب مصطلح يتميّز بالدقة والشمولية

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 25.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق نفسه، ص 25.

[4] – نفسه، ص ص 25– 26.

[5] – نفسه، ص 26.

[6] – إن ما يثير الكثير من التساؤلات هو تلك الدعوات التي تعلو بين الفينة ،والأخرى محذرة من **مغبة الانسياق** وراء هذه المقاربات الجديدة، كأن هناك تراكما منقطع النظير في هذا المجال يدعو باستحثاث، إلى دق ناقوس الخطر للتوقف عن هذا المنحى النقدي، أو لكأن موضوع النصوص المحيطة أصبح هاجس الدارسين وشغلهم الشاغل، وذلك قول **مصطفي سلوى** في هذا السياق محذراً: «لا بد من تصحيح وتوضيح جملة من الأمور المتصلة ،بالنص ومصاحبته حتى لا يستشري هذا الداء أكثر مما هو عليه

لمقاربة هذا الحقل المعرفي الجديد الذي يعنى «بمجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والفهارس والحواشي ،وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره»[1]، فخطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة والمكملات النصوص الموازية أوسياجات النص و المناص.

تعد أسماء عديدة لحقل معرفي واحد « أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص والخطاب المعرفي التي تقتسم معه إشكاليات القراءة والتفاعل والإقناع والتواصل بشكل عام»[2]فتعددت المصطلحات حولها مما أثار جدلا واسعا في الحركة النقدية العربية ،كل يتبنى مصطلح معين أو أكثر ويجد صعوبة في ترجمته ونقله من لغته الأم إلى لغة أخرى لأنه سيكون محمّل بسياقات ،ومعاني وراءها خلفيات وإيديولوجيات فلسفية يساء فهمها عندما تترجم.

يعد سعيد يقطين من النقاد الذين اهتموا بدراسات جادّة للعتبات النصية، ويظهر ذلك في كتابه انفتاح النص الروائي (النص والسياق) حيث يترجم مصطلح Le paratexte بالمناصصات أو المناص وهو يرى أن المناصة «هي النص مع المناص من خلال مجيء المناص كبنية مستقلة ومتكاملة بذاتها»[3]، فهو يجد أن المناص له علاقة مع النص ،وهو في منظوره له استقلالية وخصوصية وهو متكامل في ذاته وله كيانه الخاص.

=الآن في الأوساط الجامعية، فيهمل النص في مقابل فرط الاحتفاء بلواحقه التي قلنا إنها مهما بلغت تبقى مجرد لواحق». مصطفي سلوى، عتبات أم عتمات، جريدة "العلم الملحق الثقافي، 26 ماي 2001، ص 6؛ نقلا عن عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 26.

[1] – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 21.

[2] – المصدر نفسه، ص 21.

[3] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص 111.

تعني كلمة المناصصة « التفاعل القائم بين النص الموازي والقارئ الافتراضي، إذ يساعد فضاء المناصصة على الكشف عن خيبة أفق الانتظار»[1] لأن العتبات النصية توظف في النص لغاية فنية ولغاية دلالية أيضا « فالمناصصة تفيدنا بمعلومات وشروح حول طبيعة النص إنها تساعد على وضع القارئ في حلقة التبصرات والتوقعات الممكنة المتعلقة بالنص»[2]، فلها تقنية في الكتابة إذ تضع القارئ في حلقة من التوقعات، وذلك بتفعيل مخيلته ليحاول فك رهانات ودلالات المدونة الشعرية، تلقي بنا العتبات النصية إلى عوالم خيالية وافتراضية ،ولا تفك دلالاتها إلا بالرجوع إلى الخطاب النّصي.

إذ يرى سعيد يقطين في كتابه القراءة والتجربة أن « العتبات النصية هي على شكل هوامش نصية للنص الأصل ،بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد وتبدو لنا هذه المناصصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية»[3]. وهي تفيدنا بمعلومات وهي شارحة للنص وتزيل عنه الالتباس وقد تكون خارجية كالعنوان، واسم المؤلف والغلاف، وقد تكون داخلية كالإهداء والمقدمة.

يتبنى عبد الفتاح الحجمري في كتابه عتبات النص البنية والدلالة مصطلح **''عتبات النص''** إذ« تبرز عتبات النص جانباً أساسياً ،من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكّن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها»[4]. يجد أن هذا المصطلح هو الأقرب ،لأنه يتفاعل مع النص

[1] – مسلم عائشة، البنيات السردية في الخطاب الروائي الجزائري (1990– 2005) في ضوء النظريات السردية الحديثة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، تحت إشراف عقاق قادة، جامعة الجيلالي اليابس– سيدي بلعباس، 2012–2013، ص 238.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 238– 239.

[3] – سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985، ص 208.

[4] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 16.

و مع القارئ في تحقيقاته التخييلية له، حيث يخوض القارئ حوله مغامرة قرائية لإبراز تراكيبه وشعريته في المتن المدروس.

خالد حسين، حسين في كتابه "شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل" يتبنى مصطلح النص الموازي إذ يرى: « النص الموازي هو الذي يمنح النص الأساسي هويته واختلافه، ذلك أنه بمكوناته المتنوعة العنوان الرئيسي، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، المقدمة، الخاتمة، كلمة الناشر وغير ذلك من العناصر النصية الموازية ،التي تشكل الإيطار الخارجي للنص»[1]عندما يوازي النص بمكوناته المختلفة يمنح للنص كينونته وليس بالضرورة كل ما يحيط بالنص مواز له كالغلاف مثلا قد لايعبر أحياناعن مافي المتن ،فتوجد فيه تفاصيل أخرى بغرض التسويق للكتاب.

استعمل جميل حمداوي مصطلح النص الموازي في مقال له نشره في أحد المواقع الإلكترونية في مجلة أقواس ،بعنوان لماذا النص الموازي؟ على حد قوله: « لذا أفضل مصطلحي النص الموازي أو "الملحقات النصية" على غرار ترجمتي محمد بنيس ومحمد خير البقاعي وإن كان النص الموازي أفضل»[2]هو يتبنى أكثر من مصطلح النص الموازي ،والملحقات النصية في الوقت نفسه وهذا مايؤدي إلى الوقوع في مأزق اصطلاحي كبير لكثرة المصطلحات المتبناة ،على الرغم من أن المصطلح لا يثير إشكالات مفهومية.

يرى جميل حمداوي أن العناصر الموازية في الحقيقة « نصوصاً مستقلة فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف، كما يرد العنوان في

[1] – خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 45.

[2] – جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟، مجلة أقواس، الموقع الإلكتروني www.arabicmadwah.com مراجعة الموقع يوم الأربعاء 8 نوفمبر 2017 في الساعة 10 صباحاً.

شكل صغير يختزل نصاً كبيراً عن التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص»[1]، فكثير من الخطابات الموازية تشكل نصوصاً مكتفية بذاتها ومستقلة كخطاب المقدمة الذي يملك بناءه الخاص به ويحمل الكثير من الدلالات ما إلى ذلك من العنوان ،الذي هو نص صغير ولكنه ملغم بالمعاني والرموز والإيحاءات والدلالات.

أما محمد بنيس فيستعمل مصطلح النص الموازي وهو يراه « بأنه العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالاً ،يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين و استقلالية تنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته»[2]، فهو يحيط بالنص فيتصل به اتصالاً يجعله يضفي الكائنية على النص وينفصل عنه ليترك له كيانه ودلالته ومعانيه وسلطته.

يفضل عبد المالك أشهبون كلمة النص المحاذي إذ يرى: «ولقد غدا حضور هذه العناصر النصية المحاذية للأثر الأدبي أكثر شيوعاً، إذ يمكن ملاحظة ذلك من خلال انتشار أنواع صيغ تقديم الأثر الأدبي حيث يحرص الكتاب على إثبات اسمهم، والتفنن في صياغة العنوان وفي اختيار صور أغلفتهم بالإضافة إلى شيوع عناصر نصية محاذية أخرى ،كالاستجوابات الصحفية والاعترافات»[3]وكلمة محاذية هي واسعة وفضفاضة في اللغة العربية تحمل أكثر من مفهوم ،فما بالك بمصطلح أجنبي وقضية ترجمته.

أما يحياتن فيعتمد مصطلح النص المصاحب في كتابه المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب إذ: « يطلق لفظ النص المصاحب على مجموع الملفوظات التي تحيط بالنص كالعنوان، العنوان الفرعي،

[1] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، شبكة الألوكة، الموقع الإلكتروني www.alukah.net، مراجعة الموقع يوم الثلاثاء 7 نوفمبر 2017 في الساعة 10 صباحاً، ص 9.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، ص 77.

[3] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 37.

التقديم، فهرس الموضوعات»[1] فهو يرى أن النص المصاحب مجعول لإجلاء حضور النص فهي مجموع الملفوظات التي تسيج وتحيط بعالم النص.

يصطلح أحمد يوسف في مقالة له "محيط النص"إذيرى: « محيط النص الذي سيصبح فيما بعد عتبات وهو يشكل مظهراً من مظاهر المتعاليات النصية»[2]. محمد صالح خرفي في مقالة له يصطلح كلمة "الفضاء النصي" على حد قوله: « يمارس الخارجي النصي مع الداخلي تأثيرهما معاً على القارئ من حيث لا يدري ،حيث تأخذ القصيدة حركتها ورسالتها وهدفها من بنيتها اللغوية وصورتها الشعرية وإيقاعها الموسيقي»[3]، فالعتبات تؤثر على القارئ من حيث لا يدري والقصيدة تستعين باللغة والصورة والإيقاع لتزيد من جماليتها، وكل هذا يعد جزءاً من القصيدة وبناءاً خاصاً بها.

يتبنى عبد الرزاق بلال في كتابه "مدخل إلى عتبات النص" مصطلح "عتبات النص" فهو يرى:« أنه لا يمكن لأي كتاب أن يقدّم عارياً من نصوص العتبات ولا يمكنه بحال من الأحوال الفكاك من سلطتها التشكيلية والمعرفية»[4]، وفي كتابه يتحدث عن عتبات النص في الدرس الغربي وعتبات النص في المنظور العربي، ثم يتحدث عن خطاب المقدمات لأمات الكتب العربية منها مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، ومقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة، ومقدمة كتاب البديع،و مقدمة نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ومقدمة عيار الشعر لابن طباطبا، ومقدمة أخبار أبي تمام الصولي، ومقدمة الموازنة للآمدي، ومقدمة الوساطة لعبد العزيز الجرجاني. والمقدمة في منظوره «

[1] – دومنيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 84.

[2] – أحمد يوسف، سيميائية العتبات النصية، مقاربة في خطاب الإهداء، مجلة اللغة والأدب، ملتقي علم النص، 15 أفريل 2001، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ص 170.

[3] – محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، 29 نوفمبر 2006، ص 1.

[4] – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 99.

تعد وعاءاً معرفياً وإيديولوجياً يعكس ثقافة الناقد ورؤيته وموقفه من قضايا عصره»[1]، فهي فضاء معرفي نظراً لاعتناء أصحابها بأحكام صياغتها شكلاً ومضموناً ،وفيها تتضح وجهة نظر الناقد ورؤيته وتوجهاته الإيديولوجية والثقافية.

هناك ترجمات أخرى كثيرة ومتعددة لمصطلح paratexte منها الملحقات النصية، محيط النص الخارجي، الموازية النصية، والترافق النصي، أهداب النص وعتبات النص وشبه النص، وما بين النصية ومرفقات النص والمناصصة.

وأيضا عبد الحق بلعابد يصطلح كلمة "المناص"إذ يرى: « لما كان المناص مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب من اسم الكاتب والعنوان والجلادة وكلمة الناشر و الإشهار وحتى قائمة المنشورات المكلفة بالإعلام، دار النشر»[2]، فهي الفضاء الذي يلجه القارئ ليفتح به النص ويتحاور معه.

يقترح نبيل منصر مصطلح الخطاب الموازي: « فالنص الموازي بهذا المعنى يمثل سياجاً أو أفقاً يوجه القراءة ويحد من جموع التأويل من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار ممدودة»[3]، فالنص الموازي له تأثير على القارئ ،وإن تنوعت عناصر النص الموازي بحسب العصور والثقافات فهي تأخذ أهميتها وموقعها في المتن. وكثيراً من الباحثين العرب يصطلحون النص الموازي، وكل هذه الترجمات نلخصها في الجدول الآتي:

[1] – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 99.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 44.

[3] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص ص 21- 22.

المصطلح	الترجمة	الكتاب
Paratexte	"المناصصات والمناص والمناصصة"	سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.
Paratexte	"عتبات النص"	عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
Paratexte	"النص الموازي"	خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، ط1، 2008.
Paratexte	"النص الموازي"	جميل حمداوي مجلة أقواس
Paratexte	"النص الموازي"	محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، توبقال، الدار البيضاء– المغرب، ط4، 1989.
Paratexte	"النص المحاذي"	عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009، سورية.
Paratexte	"النص المصاحب"	دومنيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة أحمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
Paratexte	"محيط النصّ"	أحمد يوسف، سيميائية العتبات النصية، ملتقى علم النّص.
Paratexte	"الفضاء النصّي"	محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي.
Paratexte	"عتبات النص"	عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مطبعة إفريقيا الشرق، بيروت، 2000.
Paratexte	"المناص"	عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر، الدار العربية ناشرون.
Paratexte	"الخطاب والنص الموازي"	نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007، المغرب.

من خلال الجدول نجد أنفسنا أمام **مأزق اصطلاحي** وهذا نتيجة غياب البعد الاصطلاحي الاتفاقي عن هذه الوحدات في تشتت مناهلها ،بين المرجعيات اللغوية الأجنبية الفرنسية والانكليزية بالخصوص « في غياب تنسيق عربي موحّد أثناء نقل المصطلح الدخيل، فضلاً عن أن تلك المصطلحات لا تزال حتى في مرجعياتها الأولى من قبيل المتشابهات لا المحكمات»[1]، فالمصطلح العربي الواحد قد يرد مقابلاً لمفهومين غربيين أو أكثر في الوقت ذاته،

يعد المصطلح «مفتاح منهجي صار سعيه حثيثا إلى قراءة الخطاب النقدي العربي الجديد قراءة منهجية فاحصة، من خلال فحص مفرداته عن وثوق بإمكانية قراءة الخطاب النقدي برمته من خلال تفكيك جهازه الاصطلاحي»[2]، فالمصطلح علامة لغوية ، تشكل علاقة وطيدة بالمنهج وهذا ما يؤكده وغليسي في كتابه "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" إذ يرى « أن المصطلح وثيق الصلة بمنهجه وتطبيق منهج بمصطلحات واحدة ،من إطار منهجي مغاير أمارة من أمارات عدم التحكم في المنهج،فهو جهاز مصطلحي محدد ومتكامل دلالياً لكنه جهاز مرن وشفاف يسمح بالانفتاح النسبي على شتى المجالات المعرفية»[3]، ومنه يمكن القول أن لكلّ منهج مصطلحاته الخاصة به ،ولا يمكن لناقد بأي حال من الأحوال أن يأخذ مصطلحات منهج محدد وتطبيقها على منهج آخر بمصطلحات غيره وحتى ،ولو كانت هناك آليات إجرائية يمكن استعمالها مع كل المناهج كالتناص مثلاً التي يشيع استخدامها مع كلّ منهج.

من ثم صار كرامة « على الناقد العربي المعاصر قبل تفكيره في التنسيق الاصطلاحي مع غيره هو أحوج إلى التصالح مع ذاته لأننا رأينا بعضهم يقترح اليوم مصطلحاً ثم ينبذه ، ويأتي غيره غداً مما

[1] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

[3] – نفسه، ص ص 57– 58.

يؤجل حلم الاصطلاح إلى الآتي الذي قد يتأتى ويجعل من توحيد المصطلحات سراباً وطموحاً ميؤوساً منه»[1]فعلى النقد أن يراجع تصوراته والمرجعيات والخلفيات الفلسفية في وضع المصطلح

والترجمة العشوائية لن تحل الإشكال إذ: «لا يكفي تعريب العلوم بالترجمة وحدها دون أن تكون لنا القدرة على ابتكار هذه العلوم أو على الأقل مسايرتها عن قرب وكتب، ولا يكفي أن نهيم على وجوهنا في البحث عن مرادفات وألفاظ عربية لمصطلحات أجنبية دون أن نساهم في إنتاج هذه المعارف والعلوم»[2]، فالناقد العربي اعتاد على الاستهلاك وعدم إنتاج معرفة.

فلماذا بدلاً من أن يحاول حلّ هذه الإشكالية بتوحيد المصطلحات في وسط اصطلاحي معقد أن ينتج هو هذه المصطلحات وهذه المعارف للغته العربية الأصلية بعيدا عن الاستهلاك الذي لا يجر لنا سوى كثرة المصطلحات في النقد، أو ننتج نقدا خاصا بنا بعيدا عن المفاهيم الغربية المحملة بالرؤى الفلسفية والمصطلحات المعقدة والفضفاضة،وذلك أن نعود للبلاغة العربية الأصيلة وقراءة أمّهات الكتب العربية والتفقه في النحو العربي فهو المنهج بالنسبة لنا قبل أيّ منهج.

لماذا لا نمتلك مناهج توافق الأدب العربي قائمة من جوهره ومضامينه بعيدا عن مفاهيم الأدب الغربي ونظرياته ؟ ولماذا نحكّم مقاييس ومصطلحات الأدب الغربي في الأدب العربي ليصبح مجرد تابع لمدارس غربية معينة ومنبهر بها؟

الباحثون المغاربة هم السبّاقون في العالم العربي في تناول موضوع العتبات النصيّة التي ظلت حكراً على الدراسات الغربية، ومنهم سعيد يقطين، حميد الحميداني، محمد مفتاح، شعيب حليفي، جميل حمداوي، جمال بوطيب، عبد الفتاح الحجمري، وأغلبهم يفضلون مصطلح "النص الموازي".

[1] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 511.

[2] – بوبكر خراجي، الترجمة والتعريب والمصطلح، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص 37.

ودراستنا **تتبني مصطلح ''العتبات النصية''** التي نتقيد بها في جميع البحث بحكم أنها معنونة به، وذلك أيضا لاقتناعنا بهذه الكلمة فهي ما جاء بها جيرار جينيت وكثير من المقاربات تستخدمها، ونحن لا نفضل أن يطلق على العتبات النصية باسم "الخطاب المقدماتي"، كتعبير عنها كلها وليس كوصف المقدمة كجزء منها لأن المقدمة هي جزء من العتبات ولها دور في تقديم العمل، والعتبات تحيط بالأثر الأدبي، وحول كلامنا هذا يتبادر إلى الذهن سؤال حول الموقع النصّي لهذه العتبات هل هي داخل فضاء النص نفسه أم خارجه؟ وعليه يرى عبد المالك أشهبون أنه إذا كانت «العتبات والنصوص المحاذية مندمجة، في فضاء النص ذاته سميت عتبات ونصوص محيطة وإن كانت تفصلها عن فضاء النص مسافة فضائية اصطلح عليها نصوص محاذية لاحقة»[1]، واستخدمنا كلمة محاذية لأن عبد المالك أشهبون يصطلح كلمة نصوص محاذية على العتبات.

أما بخصوص العتبات والنصوص المحيطة بالنص فتقسم إلى ما يلي:

1- عتبات ونصوص محيطة خارجية ويندرج في هذا النطاق كل ما نجده مثبتاً في صفحة الغلاف الخارجية كالعنوان، واسم المؤلف، والتعيين الجنسي ،وصورة الغلاف... بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة أي الأخيرة.

2- نصوص محيطة[*] داخلية: وتشمل كل من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي علاوة على التذييل، ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل المتن المركزي فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية.

---

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 39.

[*] - وينبه في هذا الصدد عبد المالك أشهبون أنه يجب التمييز بين كل هذه العتبات التي يمكن أن نعدها نصاً محيطاً مثل ذلك العنوان باعتباره (نصاً مصغراً) الإهداء، المقدمات، النصوص ،والعبارات التوجيهية وبين عتبات محيطة أخرى لا يمكن اعتبارها نصوصاً لأنها لا تكتسب صفة "النص" بما هو وحدة تركيبية ودلالية ذات استقلال نسبي وقابل للدراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها، ومثال تلك العتبات اسم المؤلف، والتعيين الجنسي والغلاف، فهذه العتبات عبارة عن علامات ومؤشرات لها دورها الخاص في نطاق خطاب العتبات ككل لكنها لا ترقى إلى مستوى توصيفها بكونها نصوصاً. ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 40.

3- نصوص محاذية لاحقة: تمثل النصوص المحاذية اللاحقة أهمية خاصة ،في توضيح مقاصد الكتاب أو شرح طموحات الكاتب الأدبية، أما أهم عناصر العتبات اللاحقة فهي كما يلي: الاستجوابات الصحفية والحوارات والاعترافات والشهادات»[1] توضح مقاصد الكاتب وشرح كتاباته الأدبية.

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص ص 39– 40.

رابعا– النقاد العرب ومواقفهم من العتبات النصية:

تباينت آراء النقاد والمبدعين في ضرورة استحضار أو تغييب العتبات المحيطة، فهناك من **يصفها*** عنصراً فاعلاً ومؤثراً في بناء النص ولا يمكن الاستغناء عنها لعدة أسباب منها:

1- الحفاظ على هوية النصوص المركزية: وهذا ما يضطلع به العنوان عادة وذلك لارتباطه الوثيقة بحاجة النص الداخلية بوصفه خطاباً كاليغرافيا قاراً ،ومستقلاً عن مصدره وسياقه وكذلك الحال بالنسبة إلى اسم العلم.

2- الحفاظ على حسن تلقي النص المركزي وهذا ما ينهض بمهمته الخطاب التقديمي، وكذا الاحتراسات التي تجدها في النصوص التوجيهية.

3- توجيه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة وهذا، ما يضطلع به التعيين الجنسي واسم العلم والمقدمة[1].

وهناك فريق آخر لا يشاطر هذا التصوّر ويصف أن جزءاً من هذه العتبات يظل في النهاية مجرد إضافات ليس إلا، ما دامت لا تشكّل « ضرورة من ضرورات الكتابة في كل الأحوال فهي من زاويتهم الخاصة لا تعدو أن تكون لحظة اختيارية»[2]، فوجودها أو عدمه يخضع لتقديرات الكاتب الشخصية، وهذه العتبات الاختيارية هي كالآتي:

* – من يمثل وجهة نظر هذا الفريق جميل حمداوي وهذا في تأييده بشدة للعتبات على حد قوله: «فهذان النصان الداخلي والخارجي يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيسي ولا يمكن فهم النص أو تفسيره ،إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية». وقوله يدافع عن العتبات: « وقد أعادت الشعرية بنيوية كانت أو سيموطيقية الاعتبار لهذا النص الموازي المهمش بل اعتبرته المدخل الأساسي، إلى أعماق النص الإبداعي ،وكل إقصاء لها هو خارجي يجعل من هذا العمل ناقصاً مليئاً بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية». جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟، مجلة أقواس الموقع الإلكتروني www.arabicmadwah.com مراجعة الموقع يوم الأربعاء 8 نوفمبر 2017 في الساعة 10 صباحاً.

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص ص 52– 53.

[2] – المصدر نفسه، ص 53.

1- صورة الغلاف، أو ما يمكن أن يملأ الصفحة الأولى من رسوم وصور ولوحات تشكيلية.

2- الإهداء: ما دام نص الإهداء يدخل في نطاق الكماليات ،الذي لا يتضرّر النص أو يختل معناه في حالة غيابه.

3- المقدمة، فالنص التقديمي* من هذا المنظور نص مضاف إلى النص المركزي، قد يشكّل استثقالاً في بعض الأحيان حينما يتعدى المجال المعقول من عدد الصفحات ،التي تخصص له وبالتالي يعود سلباً على تحفيز قراءة المتن[1].

وإن اختلفت الآراء حولها تبقى لها استقلاليتها وإسهاماتها الفاعلة ،في صناعة دلالات الخطاب، إلا أن كل هذا لا يغني عن قراءة متن النص بل إنّ « قراءة العتبات لا تكتسب مشروعيتها إلا من خلال الوقوف عند المتن ذاته بوصفه غاية البحث الأساسية ،فدور هذه العتبات لا يمكن أن يكون بديلاً عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها»[2]، فالعتبات مدخل كل شيء، وأول ما يقع عليه البصر .

تحدث اللقاء الفعلي بين القارئ والنص فهي « نصوص انتقالية نحو الأهم ألا وهو النص المركزي وبالتالي، فإن أفضل طريقة للاستفادة من إمكاناتها الفنية تكمن في ضرورة التعامل معها في مستواها الخادم للنص المركزي ،وليس في صورتها التي تتحول إلى موضوع معزول عن النص»[3]، فالعتبات بمثابة المصباح الذي ينير الطريق أمام القارئ للوصول إلى دهاليز النص والدخول إلى عالمه

* – المقدمات يراد بها شرح النص أو تسليط الضوء على مناطقه المعتمة فيه، وهذا ما لا يقتضيه الإبداع لأن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي، أو بدون أخذ فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع، إذ أن فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب يعني خرقاً لأسراره الداخلية وانتهاكاً لحرماته، وما قيل عن المقدمة ينسحب بصورة جزئية على النص التوجيهي ،الذي له علاقة بموضوع التنبيهات والاحتراسات.

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 53.

[2] – سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2016، ص 30.

[3] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 54.

لتصير العتبات « إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة متحوّل مرن زمن القراءة»[1]، فالقارئ يخضع لسلطة النص في القراءة ،التي تفضي إلى اختلاف وتغييرات في قراءة للعتبات.

هناك من يقرأ الإهداء أولاً أو خطاب المقدمة أولا على حسب، ما تستفزه هذه العتبات في القراءة، فهي «نقطة ذهاب وإياب إلى النص من أجل تعديل المواقف القبلية التي تولدت نتيجة القراءة»[2]، فالعتبات ليست قطوفاً دائماً دانية بل ،هي عتبات متعددة وملتبسة بتعدد أسبقيتها التداولية واختلاف وظائفها وطبيعة مستهدفيها ولكن ما مصادر هذه العتبات والنصوص المحيطة؟

تعد تسمية النص الموازي سواء تعلق الأمر بالنص المحيط أو بالنص اللاحق ،رهن بتوفر شرطين أساسيين هما:

1- أولهما: قصدية المؤلف، حيث تحضر هذه القصدية في نية تدبيج عنوان جميل أو مقدمة مثيرة أو تعيين جنسي مفارق.
2- ثانيهما: مسؤولية المؤلف على ما يقدمه داخل مؤلفه ،وبالتالي يصعب على الباحث اعتبار ذلك النص نصاً محاذياً ما لم يتحمل الكاتب مسؤوليته في ما يقترحه على قرائه[3]. ومصادر هذه النصوص كما يراها عبد المالك أشهبون تعود بالدرجة الأولى إلى الكاتب نفسه أو الناشر ومثال ذلك « العنوان والمقدمة الأصلية وكذا التعليقات الموقعة من قبل الكاتب الذي يتحمل كامل المسؤولية فيها»[4]. وأحيانا نصطدم بنصوص موازية تضاف من قبل الناشر بعد وفاة صاحب الكتاب، وذلك راجع إلى أننا لا نستطيع التحكم في عدد طبعات الكتاب، « فالكاتب معرض للفناء بينما يبقى الأثر الأدبي خالداً ويغدو بعد ذلك

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 54.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق نفسه، ص 42.

[4] – نفسه، ص42.

في يد الناشر يتصرف في بعض نصوصه المحيطة»[1] سواء بالإضافة أو التعديل أو الحذف حتى يصبح الكتاب في متناول الجمهور في الأزمنة اللاحقة راجع إلى تعدد الطبعات والإضافات التي تضاف إلى الكتاب، بتدخل مباشر أو غير مباشر من الكاتب أو الناشر أو الرقابة، وأن مقاربة العتبات مسألة لا حدود لها أي ليس لها بداية ونهاية كلٌّ له تأويلاته الخاصة وقراءته ورؤيته اللامتناهية التي تفضي إلى قراءات أخرى لا حدود لها.

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 42.

خامسا–وظائف العتبات النصية:

العتبات جزء من النص وليست مجرد هامش وتكملة كما يراه بعض النقاد، فهي جزء لا يتجزأ من الفضاء الداخلي للنص إذ: « المناص نص ولكنه نص يوازي نصه الأصلي محققاً بذلك نصية من خلال ميثاقه التخيلي مع الكاتب ومحققاً كذلك مناصيته ومعاقدته طباعياً مع الناشر»[1]. فهي توازي النص وليست مجرد كلام غفل تتموضع داخل حدوده، وللعتبات مسؤولية تقديم النص وشرحه وتفسيره، ولكن ليس بالضرورة كل ما يحيط بالنص من عتبات هو مواز له فهناك تفاصيل عديدة في الغلاف وضعت لغرض التسويق فقط لا تمت أي صلة بموازاة النص

تكمن الوظيفة المرجعية للنصوص الموازية فيما تقدمه « للقارئ من معلومات عن النص ومؤلفه فيمكن أن تعرّف بالكاتب اجتماعياً وأدبياً وتاريخياً ،وأن تحدد جنس النص وقضاياه العامة وشكل كتابته»[2]، فالعتبات تعرف بالكاتب وجنس النص وكيفية الكتابة وقضاياه العامة.

تؤدي العتبات دوراً مهماً في تجسير طرائق العلاقة بين المحيط النصي الخارجي وداخله « فالعتبات فضاء بيني تجسيري بالدرجة الأولى يمكن القارئ من العبور من اللانص الخارج، إلى عالم النص "الداخل" حيث يحقق عليه وطأة القلق التي تنتابه والتردد والارتباك الذي يستشعره في لحظة إقباله إلى ولوج عالم النص»[3]. ولكن قد تحقق العتبات القلق بدل التخفيف منه وتزج بالقارئ إلى متاهات تجعله لا يفهمها ولا يستطيع تأويل النص.

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 63.

[2] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1/ 2010، ص 463.

[3] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 44.

كما أن كل عتبة تمثل التعبير عن موقف ما « وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه»[1]، فهي تحدّد ملامح النص وتبرز هويته، وتقدم إشارات أسلوبية ودلالية أولية عنه وتبني « كوناً تخييلياً محتملاً كما توفّر معلومات في حدها الأدنى عن النص المرتقب المتن ذلك أن القارئ يستبق معرفة النص الغائب من خلال المعطيات الأولية التي تنثر على عتبات النص وفي مداخله الافتتاحية»[2]. ومن وظائف العتبات كما يلي:

1- وظيفة تسمية النص: هذه التسمية تشكل الطابع المألوف لطبيعة ،ووظيفة هذه النصوص (العنوان هو بمثابة اسم للكتاب).

2- وظيفة التعيين الجنسي للنص: لا بد للكتاب من أن يندرج في سلسلة أدبية معينة تشرعن وجوده في دائرة الإنتاج الأدبي عامة، ويضطلع بهذه الوظيفة كل من التعيينات الجنسية (رواية، قصة، مسرحية) والعناوين ذات الميسم الشكلي.

3- وظيفة تحديد مضمون النص: وهي وظيفة كل من عنوان صفحة الغلاف والعناوين الداخلية ذات الميسم التيمي من جهة، كما نجد كلاّ من الخطاب التقديمي والتنبيهات وكلها نصوص تسعى إلى إبراز الغاية من تأليف الكتاب من جهة ثانية.

4- وظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النص (اللانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله (النص باعتباره لحظة تخييل[3].

تتموضع العتبات في موقع ثابت تمتد من صفحة الغلاف الأولى، ويمكن أن نسميها كذلك صفحة العنوان، حيث يتموقع العنوان على رأس الصفحة أو في الغلاف، الناقد « لن يخترع شيئاً وهو يسائل العتبات ويحاورها بل يفترض فيه أن يأخذ، بعين الاعتبار كل مشمولات الأثر الأدبي بدءاً

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 43.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 43- 44.

[3] – المصدر السابق نفسه، ص 45.

بعناصر الصفحة الأولى مروراً بما يحتوي في داخل الكتاب ،انتهاءً بحدود الصفحة الرابعة وهذا ما يتطلب تفعيل كل إمكانات النص وطاقاته بما في ذلك عناصره المحيطة»[1]، فهي من تتحكم في القراءة كلها بل وتوجهها لتبرمج سلوكيات للقارئ ،يمشي عليها أثناء فعل القراءة سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة.

تحقق العتبات جملة من الأغراض البلاغية والجمالية من بينها: المماثلة، المعارضة،التفسير فضلاً عهن إسهاماتها « في تعميق التفاعل مع النص ،واستيعابها له عن طريق الانزياح عن التعبير المباشر في مجمل السياقات التي ترد فيها هذا ودورها الذي تلعبه في تعميق دلالة النص»[2]، فهي تجعل القارئ يصل ويمسك دلالات النص وتفتح أمامه منافذ دلالية تصل النص الشعري ،بالسياقات الثقافية الحافة به فهي كالجسر الذي يصل بين النص والقارئ وبين الكلام والمسكوت عنه.

وكما للعتبات وظائف مرتبطة بالنص جيرار جينيت حذّر منها يظهر في قوله «احذروا من العتبات النصية»[3] لأن خطاب العتبات « لا بد عليه ألا ينسى أنه يحمل خطاباً وأن معنى موضوعه مرتبط بهذا المعنى الذي هو الآخر معنى»[4]، فالعتبات ليس للعبور فقط ولكن للتجاوز والاجتياز فإن العتبات كلما اقتربت من سبر أغوار النص وقرّبت القارئ منها سارت وظيفتها إيجابية، ولكنها إذا خالفت ذلك إلى ما يخدمها دون النص فإنها تحولت إلى خطر وخرجت عن هدفها الأساسي وأصبح القارئ تائها بين فخها وعاجز عن إدراك دلالاتها لأنها بذلك ستفرض سلطتها على ذلك القارئ البسيط الذي ليس له القدرة على التحليل والتأويل، فيقوّل النص ما لم يقله.

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص ص 49– 50.

[2] – عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص 146.

[3] – Gérard Genette, Seuils, p 376.

[4] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 142.

بناء على ماتقدّم نخلص إلى ما يلي:

العتبات النصية لها أهميتها في قراءة النص واستكشاف مفاتنه ودلالاته الجمالية،والنص لا يمكن أن يقدّم عارياً من النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله فقط بل مختلف النصوص التي يتشكل بها.

مفهوم العتبات النصية الاصطلاحي مفتوح لا يمكن التوقف بغية عند عتبات، بعينها لأن معانيها تحمل الكثير من التعدّد والتنوع العتبات النصية ،لها وظائف عديدة في إيجاد رغبات انفعالية وتتويجية تسمح للمتلقي باقتحام عالم النص، وهي متعالقة مع النص المؤلف ،حاملة للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب.

العتبات تشكّل انطباع أولي عن النص وصاحبه أمام المتلقي، فهي بمثابة مفتاح للقراءة تمكن القارئ من الدخول إلى أغوار النص، وليس أي قارئ له ملكة التأويل، والتحليل فلا بد أن تتوفر عنده ثقافة أولاً، ومدى إمكانية استيعابه لإعادة بناء النص بذكاء وحنكة، ثم ثانياً عليه أن يمتلك اللغة.

المتلقي مبدع ثانٍ للنص وتأويلاته تتفاوت من قارئ إلى آخر، وعملية القراءة تظل مستمرة من قارئ إلى آخر ومن جيل إلى آخر.

الفصل الثالث

جمالية عتبات شعر التسعينيات في الجزائر ودلالاتها

الفصل الثالث: جمالية عتبات شعر التسعينيات في الجزائر ودلالاتها.

توطئة.

أولا– الغلاف.

ثانيا– العنوان.

ثالثا– الإهداء.

رابعا– المقدمة.

توطئة:

تسهم العتبات النصية في توضيح الكثير من دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، فهي تفتح شهية القارئ لتبدأ عنده هواجس قراءة النص الشعريّ ، والتوغّل في أعماقه واستنباط مقاصده المباشرة وغير المباشرة، والتصدي لمفهوم العتبات، بوصفها أمكنة إستراتيجية لقراءة النّص مسألة يتسع فيها البحث ويطول شرحها.

لذلك أردنا في الفصل الثاني أن نبسط مهاداً نظرياً للعتبات كما نظّر لها النقاد الغربيون وتمثلها النقاد العرب في الفكر النقدي العربي، وارتأينا في هذا الفصل أن نوجّه عنايتنا إلى أهم العتبات في قراءة النصوص الشعرية فترة التسعينيات ،والتي كان لها وقع كبير وأثر وجاذبية في الولوج للنصّ وهي عتبة الغلاف والعنوان والإهداء والمقدمة.

وسنحاول تأويلها اعتماداً على النص من خلال مجموعة من الدواوين كتبت في فترة التسعينيات وهي **ديوان عزّ الدين ميهوبي "اللعنة والغفران" وديوانه "ملصقات"، وديوان "براءة أرجوزة الأحزاب" لمصطفى محمد الغماري، وأيضا ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي ودواوين عثمان لوصيف "براءة ونمش وهديل"، و"اللؤلؤة"** محاولين الإمساك على عتبات النصّ الشعري واستكشاف، طريقة كتابة شعراء التسعينيات انطلاقا من الأشكال الآتية.

كيف اختار شعراء التسعينيات عتباتهم النصيّة؟ وما علاقتها بالواقع والقضايا التي شغلت المجتمع في التسعينيات؟ وما هي دلالات هذه العتبات؟ وما درجة انسجامها مع النصّ الشعري؟

أولا– الغلاف:

تعدّ عتبة الغلاف أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك العمل الشعري دلالياً وشكلياً فهي «أوّل ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذّذ بالنص، لأنّ الغلاف هو الذي يحيط بالنصّ»[1] ويضم كل العناصر والأيقونات المرصّعة عليه.

يعد الغلاف عنصرا مهمّا من عناصر النص الموازي، لذلك أصبح محلّ «عناية واهتمام الشعراء الذين حوّلوه من وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعية، إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية»[2] التي تساعد على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة والشعر بصفة خاصة على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل.

وذاك ما يمنح مكانة مهمة للغلاف الذي يحمل «رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي، في تدبيج الغلاف وتشكيله وتشفيره»[3]، وغالباً ما يكون على الغلاف اسم الشاعر ،وعنوان مجموعته الشعرية، وجنس الإبداع وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على الرسومات واللوحات التشكيلية وكلمات الناشر أو المبدع.

ومن المعروف أن الغلاف الأدبي والفني يشكّل فضاءًا نصياً ودلالياً، لا يمكن الاستغناء عنه نظرا لأهميته في مقاربة الشعر مبنى وفحوى،يعتمد الشاعر لغة شعرية غير لفظية ذات إحالات بصرية «فهو يعطي تحديداً لفظياً لذلك الشيء الذي ربما يصوّره الرسّام بالخط واللون»[4] ويرسم من خلالها رسالة يتلقاها القارئ من وراء صورة الغلاف لكل ديوان من الدواوين، فهو تصدير لحالة سياسية

[1] – جميل حمداوي، السيميوطيفا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 3، الكويت، 1997، ص 107.

[2] – محمد الصّفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص 133.

[3] – جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 107.

[4] – روجرز فرانكلين، الشعر والرسم، تر: مي المظفر، دار المأمون، ط1، بغداد، 1990، ص 53.

وفكرية للتعبير عن قضايا المجتمع واختزال جزء كبير من الفضاء الشعري، داخل لوحة الغلاف التي توجد فيها الألوان والأشكال، والرسومات مرتبطة ارتباطاً مباشراً مع النص.

تكمن أهمية الغلاف بالنسبة للمضمون بدرجة أولى وللتسويق بدرجة ثانية، «فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحياناً يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص»[1]، فالمؤلف والناشر يركّزان اهتمامهما عليه ، فهو العتبة الأولى التي تجذب بصر المتلقي وتقوم بوظيفة تسويقية وفنية للديوان.

فهو عتبة مقصودة ومنتقاة بدقة، نتيجة المركز الذي يحتله كونه «يحيط بالنص ويغلّفه ويحميه ويوضّح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية، تترجم لنا مضمون الشعر ومقصوديته»[2]. ويصفه حسين نجمي بأنه **هوية بصرية** «ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص، فالغلاف هو أوّل من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه، فهو الناطق بلسانه يقدم قراءة للنص وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته»[3]، ويحدّد هوية النص الشعري ويحفز على قراءته ويضيف إليه قيمة جمالية.

فما نوع الدلالات التي يحملها الغلاف على الشعر التسعيني؟ وما درجة تعالقه مع النص وهل يكون دائما معبّرا عنه وموازياً له؟ وما درجة قدرته على التأثير في القارئ وشدّ انتباهه واهتمامه؟

[1] – حمزة قريرة، الفضاء النصّي في الغلاف أوّل العتبات النصيّة قراءة في أغلفة دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، مجلة الأثر، العدد 25، ورقلة، 2016، ص 238.

[2] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 116.

[3] – حسين نجمي، شعرية الفضاء السّردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2006، ص 11.

1) الفضاء البصري في بعض أغلفة شعر التسعينيات في الجزائر:

- غلاف ديوان اللعنة والغفران لعزّ الدين ميهوبي:

يجذب الديوان الشعري الأول المتلقي بفضاء غلافه المتمثل في **"اللعنة والغفران"**، ونلاحظ أنه يحتوي على مجموعة من الألوان "**الأسود والأبيض والاحمر**" واللون على الرغم من أنه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم فإنه «يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي»[1]، فاللون في الديوان يحمل دلالات ومعان متعدّدة وله دور فعّال في التعبير عن الأفكار التي تتبادر في ذهن الشاعر.

[1] - موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص 46.

يرتسم على الديوان **اللون الأسود** ليدلّ على التشاؤم والحزن والموت الذي يعبّر عن حالة الضياع والفناء، **فاللّون الأسود** يشير إلى « الظلام والكآبة والجهل، وكل ما ينذر بالسوء والشرّ»[1]. كما يصوره الشاعر:

بِلاَدِي الَّتِي عَلَّمَتْنِي الكِتَابَةَ بِالدَّمِ

فِي أضْلُعِ الشُّهَدَاءِ

أغْلَقَتْ بَابَهَا

أنْكَرَتْ – لَحظَةَ المَوْتِ– أحْبَابَهَا

وَانْتَمَتْ لِلدِّمَاءْ

أَلْبَسَتْ نَاسَهَا سُتْرَةً مِنْ عَزَاءْ.[2]

يعد **اللّون الأسود** في الغلاف **سترة عزاء** ألبسها الشاعر على ديوانه يدل على عمق المأساة التي دمرت الوطن الذي لم يعد يرى فيه شيء سوى الدم والسّواد والحزن، بحيث طغى السواد على الغلاف لضياع الوطن مع غياب للتغيير وفقد للأماني كما يصورها الشاعر:

إذَا لَمْ تَجِدْ وَطَناً بِعْ حِذَاءَكَ

وَخُبْزَ الصِّغَارِ وَمَاءَكْ

وَبِعْ مَا تَبَقَّى مِنَ الْأُمْنِيَاتْ

مِنَ الأُغْنِيَاتْ

إِذَا لَمْ تَجِدْ...

[1] – عمر أحمد مختار، اللّغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، مصر، 1997، ص 186.

[2] – عز الدين ميهوبي، اللّعنة والغفران، ص 55.

بعْ رِدَاءَكْ

وَخُذْ قَطْرَةً مِنْ دَمِي

وَافْتَرِشْ مَبْسَمِي

وَاحْتَرِقْ مِنْ عُيُونِي

وصغ مِنْ دُمُوعِي سَمَاءَكْ.[1]

نجد للون الأحمر حضورا أيضا، بحيث كتب **اسم الشاعر "عز الدين ميهوبي"** في الأعلى في وسط السواد ملوّن بالأحمر لأن الشاعر، كونه شخص عايش الأحداث ،فهو مهدّد أيضا بالموت وقادر على أن تنال منه أيادي الغادرين، و يعبّر هذا اللون أيضا عن عاطفة سخط شعب بأكمله فلا أحد كان يأمن على نفسه في تلك الفترة، فاللّون الأحمر يعبّر عن الموت والخطر والخيانة:

فَإِنْ لَمْ تَمُتْ أَنْتَ

هُوَ

أَنَا

هِيَ

إِذَا لَمْ نَمُتْ مِثْلَ كُلِّ الأَحِبَّةِ

يَا صَاحِبِي

كَيْفَ يَكْبُرُ الوَطَنْ.[2]

[1] – عز الدين ميهوبي، اللّعنة والغفران، ص 54.

[2] – المصدر نفسه، ص 73.

تعمّد الشاعر أن تأتي كتابة اسمه **باللون الأحمر** ليبين أن الدماء التي تراق قادرة أن تلطخ الجميع، فالموت يحيط بالجميع من كل جانب والكل مهدّد بالقتل في كل وقت، وهذا ما يظهر في نصه:

أَسْتَحِي مِنِّي ...

وَمِنْ عَارِي أَمُوت

مَا الَّذِي أَكْتُبُهُ

فَالحَرْفُ مَعْقُودٌ بِأَوْهَامِي وَصَمْتِي

وَدَمِي أَوْهَنُ حَتَّى مِنْ خُيُوطِ العَنْكَبُوتِ. [1]

جاء اسمه **أعلى الصفحة** كمؤشر دلالي يفضح هذا الخوف وهذا السكوت ويخترق حاجز الصمت، لهذا نجد أن جملة العنوان "**اللعنة والغفران**" رسمت **باللون الأبيض** ،وببروز أشدّ على خلفية **كاملة السواد** ولم يرد الشاعر أن يلوّن العنوان **بالأحمر** ،لأنّه يأمل في زوال هذا القتل وهذا الموت وحلول السلام وعدم اليأس:

وَلاَ تَيْأَسَنْ

سَتَطْلُعُ رَغْمَ الْمَوَاجِعِ

شَمْسُ الوَطَنْ

فَلاَ تَيْأَسَنْ

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص ص 69- 70.

سَتَبْقَى الجَزَائِرُ شَامِخَةً مِثْلَكُمْ

رَغْمَ أَنْفِ الفِتَنْ

وَسَيَكْبُرُ فِينَا الوَطَنْ.[1]

جاءت **الحمامات البيضاء** ملونة باللون الأبيض لها علاقة بالعنوان وما تحمله كلمة غفران من دلالات تحمل صفات الرحمة والتسامح ،هذه الحمامات جاءت ملتصقة فيما بينها كرؤية يأمل منها الشاعر أن تصبح صورة الشعب الجزائري الملتحمة لا المتفرقة ، فتطير فوق السماء مشكّلة سرباً تريد أن تمحي **ذلك القمر الأحمر** ولها دلالة في النص الشعري :

يَا عَصَافِيرَ زَمَانِي

اِمْنَحِي قَلْبِي مَفَاتِيحَ الرُّؤَى

وَانْثُرِي عِطْرَكِ

وَشْماً فِي الثَوَانِي.[2]

يبتغي من **هذه العصافير والحمامات أن تحمل السلام** وأن تمحو الخطايا والآثام واللعنة التي حلّت على الوطن، وأن تزيل الفتنة وتنشر العطر والدفء ليحيا الوطن.

جاءت كلمة **شعر** في وسط الغلاف معلنة عن الجنس الأدبي للأثر ببروز أقل، ولوحة الغلاف لم تحمل توقيع أي فنان تشكيلي. ونجد استحواذ **الفضاء الأسود** الحيز الأكبر من شدة الألم والوجع الذي عاشه الشاعر، فمن ينتصر إذن اللون الأسود أم اللون الأبيض؟ وهل البياض سيمحي الآلام التي أصابت الوطن؟ وهل ستنسي الأحقاد التي خلفتها الفتنة وهل قلوب الناس جميعها بيضاء

[1] – عز الدين ميهوبي، اللّعنة والغفران، ص ص 76- 77.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 61- 63.

تستطيع أن تسامح وتغفر بسهولة من شرّد وقتل أبناءها ورمّل نساءها؟ وهل محيت اللعنة أم ما زالت باقية في هذا الوطن؟

2) غلاف ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي:

أمّا المجموعة الشعرية الثانية وهي ديوان "**ملصقات**" للشاعر عز الدين ميهوبي، يتشكل غلافها من تقنية اللوحة **ذات القسمين** خلفية بيضاء فيها نصف صورة وجه الشاعر **عز الدين ميهوبي** وفوقها اسم الشاعر كتب **باللون الأسود**، ولكن لماذا تجتمع صورة الشاعر مع اسمه، فإن تقنية وضع صورة الشاعر على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي «لا تخدم الدلالة في شيء فهي غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن الشعري ،بسبب انعدام الصلة بين النصوص وصورة المؤلف»[1]، وعلى الشاعر الاختيار في الغلاف، إما أن يضع صورته وإما اسمه فما دام الاسم مكتوباً فإنه يغني ويعوّض عن وجود الصورة.

[1] – محمد الصّفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص 135.

أمّا النصف الآخر في الجهة اليسرى من لوحة الغلاف، فنجد عنوان الديوان كتب بخط كبير وسط اللون الأحمر فالشاعر يتحاور مع الراهن السياسي الذي عرفه الوطن أثناء التسعينيات.

يظهر في **ملصقته بطولة:**

فِي بِلاَدِي

سَكَنَ الحُزْنُ

القُلُوبَ

وَاسْتَحَالَ المَوْتُ

فِي الشّارِعِ

حَمَّالُ ذُنُوب.[1].

يقسّم غلافه تعبيراً عن **الانقسام** الذي حصل في الوطن بسبب كثرة **الأحزاب** التي انقسمت من أجل نيل الكرسي، عبّر عنها **عز الدين ميهوبي** في ملصقته:

جَبْهَةٌ

جَبْهَتَانِ

ثَلاَثُ جِبَاهْ

وَخَمْسُونَ حِزْباً تَنَافَسَ مِنْ

أجْلِ نَيْلِ الكَرَاسِي

وَالشَّعْبُ مُلْتَحِفٌ بِالمَآسِي.[2]

[1] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 143.

[2] – المصدر نفسه، ص 141.

لوّن العنوان باللون الأسود وسط **اللون الأحمر** ببروز أكبر فوراء هذا **الانقسام والأحزاب** والجبهات لم يأتي سوى الخراب والدمار والموت، يظهر في **ملصقته بشر**:

فِي بِلاَدِي

صَار لِلْمَوْتِ عُيُونْ

وَلِسَانْ

صَارَ لِلْمَوْتِ يَدَانْ.[1]

نلاحظ أن بين نصف وجه الشاعر والعنوان في الأسفل **الجنس الأدبي وهو "شيء كالشعر"** معلناً على أن هذه الملصقات ليست شعراً وإنما هي شيء كالشعر ،فهي صوت الشاعر ميهوبي خطّه في ملصقاته معبّراً عن رأيه، رافضاً لما كان حاصلاً وحزينا لما آل إليه الوطن :

وَأَنَا الحَزِينُ دَمِي تُوَزِّعُهُ

الذِينَ رَأُوكَ

تَكْبُرُ نَخْلَةً وَيَداً تَلُوحُ لِلعَنَاقْ

إنَّمَا كُنْتُ الوَحِيدَ بِلاَ رِوَاقْ.[2]

جاء **الجنس الأدبي** متأرجحا بين كونه شعرا أوشيئا كالشعر، لأنّ جرح الشاعر أكبر من أن يكتب شعرا أو غيره، يعبر عن جنسه الأدبي:

لَيْسَ شِعْراَ وَلَكِنَّهُ القَلْبُ يَنْزِفُ

[1] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 135.

[2] – المصدر نفسه، ص 48.

فِي لَحْظَةٍ جَارِحَهْ

إِنَّهُ الجُرْحُ أَكْبَرُ مِنِّي

وَمِنْ هَذِهِ الأُمَّةِ النَاتِجَهْ. [1]

فلا يهمه أن يكتب شعراً أو غير ذلك بقدر ما يهمه ،أن يوصل صوته إلى المجتمع ويبلّغ رسالته ويعبّر عن قضيته وعن مبادئه وأفكاره.

والشاعر في أغلفته يستخدم **اللون الأبيض** لأنه دائما يتفائل ،ويبحث عن حل فجاء النصف الأيمن باللون الأبيض تظهر نصف صورته ،والنصف غير مكتمل معبر عن صورة كل جزائري فجيع بتلك الأحداث ومن دلالات هذا اللون تمني صفاء الأحوال وعودة الحق:

رُبّمَا تَصْفُو الأَوْحَالُ

رُبَّمَا الأَحْوَالُ

تَصْفُو

إِنَّمَا الحَقُّ كَمَا

الزَّيْتِ

عَلَى الأَشْيَاءِ

يَطْفُو. [2]

[1] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 99.

[2] – المصدر نفسه، ص 64.

اللّون الأبيض معبر عن **صوت الحق** الذي يعلو فوق الخيانة والنفاق والكذب ومهما زيفت الحقيقة فإنها في النهاية تظهر وأن الشاعر مؤمن ،بأنّ وراء كل ليل فجر مشرق ووراء كل ظلام ضوء ساطعٌ.

الألوان في أغلفة **عز الدين ميهوبي لم تقترح اعتباطاً** بل أسهمت في إضاءة معاني النص ودلالاته فاللون «في الكتابة الإبداعية، بوصفه علامة سيميائية تؤدي وظائف دلالية وإشارية متنوّعة تناسب الوضع الكتابي وحالاته»[1]، واختيار هذه الألوان متناسب مع النص ومع نفسية الشاعر ومواقفه ورؤيته التي ينطلق منها واستخدمت هذه الألوان للتعبير عن الوضعية المأساوية ،التي مرّ بها الوطن، وأغلفة عز الدين ميهوبي موازية للنص الشعري ومعبّرة عنه من حيث اللون والدلالات.

3) غلاف ديوان براءة أرجوزة الأحزاب لمصطفى محمد الغماري:

تظهر في هذا الديوان مقدرة الألوان على أسر ذائقة القارئ فهي تكاد أن تكون ناطقة مقاربة لمضمون النص الشعري وموازية له، فعنوان الديوان كتب بخطّ كبير وبارز ليكون الأكثر بروزاً وحضوراً أمام عين المتلقي لتغريه إلى انتقاء هذا الديوان وقراءته.

العنوان ظاهر كعلامة سيميائية وبارزة، مع تشكيل الحروف المنجزة على الغلاف باللون الأحمر وبرسم مميّز لافت للانتباه، لأنه «عندما نقرأ حروفاً مطبوعة نكون واعين بالتقاط رسالة ما»[2]. ومصمم الغلاف أراد أن يستفز خبرتنا البصرية في إدراك الأشياء التي تجعلنا نتفاعل مع لوحة الغلاف ونتساءل **لماذا وضع الشاعر اللون الأحمر بهذه الطريقة البشعة وكأنّها صورة دماء ملطخة ومتناثرة في كل مكان؟**

[1] – محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2008، ص 144.

[2] – رولان بارث، المغامرة السيميولوجية، دار تينمل، تر: عبد الرحيم حزل، ط1، مراكش، 1993، ص 50.

اللون الأحمر يتوزع على مساحة الغلاف ،وكأنها دماء حقيقية ويأخذ مساحة واسعة منه، فالشاعر وظف هذا اللون عن قصد لأنّه لون يشير «إلى الدم والموت والانتقام ويحمل دلالات لا توحي إلا بالتقتيل وهو يجسد عالماً مليئاً بالموت والقتل»[1]، وهذا اللون على مساحة الغلاف يعبّر عن المأساة التي كانت تحصل في الوطن أثناء العشرية السوداء ويعبّر عن سفك الدماء وبشاعة المنظر والجرائم التي ارتكبت في حق هذا الشعب البريء

يعطي غلاف ديوان **براءة أرجوزة الأحزاب بلونه الأحمر البارز** ،صورة نفسية حزينة بطريقة تصميمه وتشكيله البصري،يدل على الجرح الذي أصاب الوطن فيقول الشاعر:

[1] – موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي، ص 55.

وَوَرَاءَ الطِلاَءِ قَتْلُ المُرُوءَةِ

وَوَأْدُ الفَضِيلَةِ الزَّهْرَاءِ

أنْتِ أرْضُ الجِهَادِ إنْ قِيلَ عَادٍ

أوْرَقَ الجُرْحُ قَبْلَ يَوْمِ اللِّقَاءْ.[1]

لم يستخدم هذا **اللون الأحمر في الغلاف** استخدامات خارجة عن نطاق الموت وذلك ليعزز رسم عالم مهدّد بالقتل والدم ،أراد الشاعر من خلال تشكيله لمثل هذه اللوحة، أن يبرز أنه «علامة لا تقف عند حدود العلاقة بين ما يشاهد ويرى دائما، وأن يثير القارئ أو السمع باستنفار وعيه إلى خطورة مثل هذا اللون، إنما هو مرتبط بموقف نفسي يبعث على الخوف»[2]، والشاعر له رغبة في نفسه يتفيأ من ورائها التأكيد على **كراهية الموت والقتل** والحفاظ على الحياة فوق الدماء

ومع طغيان اللون الأحمر هناك توظيفا **للون الأبيض**، له دلالة في النص الشعري يبعث على السلام والحب والطمأنينة والطّهارة، فالشاعر يريد للدماء أن تزول ويعود الأمن والأمان للوطن:

الأَمَانُ الأَمَانُ يَا أُمُّ وأغْرُبْ

يَا حَلِيفَ الدِّعَايَةِ الخَرْسَاءْ

الأَمَانُ الأَمَانُ لاَ زَالَ مُنْهَلاً

بَوَادِيكَ ذُو سِنْي وسِنَاءْ.[3]

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 35.

[2] – موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي، ص 55.

[3] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص ص 18- 19.

يعلن الشاعر أن هؤلاء الذين أفسدوا الوطن وخرّبوه وعاثوا فيها فساداً وتخريباً وقتلاً ،عليهم أن يرحلوا:

أيُّهَا المُغْرِبُونَ كُونُوا جَدِيداً
أوْ رَصَاصاً أوْ مَارِجاً مِنْ فَنَاءْ
لَنْ تَنَالُوا مِنَّا ولَنْ تَقْتُلُوا الحُلْمَ
الّذِي صَاغَهُ دَمُ الشُّهَدَاءْ.[1]

يدل **اللون الأبيض** في لوحة الغلاف على البحث عن **الأمان والأمن** والتنكر لما كان حاصلا والبحث عن السلام وعودة المياه إلى مجاريها، ففوق الدماء البحث عن الصفاء وحقنٌ لهذه الدماء وعودة الطمأنينة والحياة لهذا الوطن.

جاء **اسم المؤلف** في أعلى الغلاف في وسط البياض يعمل على إضاءة النص وتوضيحه وحضور اسم الشاعر أي المؤلف له «الوجود التام لما نسميه بالمؤلف العلامة الوحيدة في النص التي تحيل إلى شخص واقعي يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه في آخر المطاف مسؤولية تلفّظ النص المكتوب وتكوين أفق انتظار خاص عن العمل وصاحبه وتحديد الجنس الذي فيه»[2]، ومن سمات اسم المؤلف في ديوانه الشعري أنه يدلّ على مجموعة من الصّفات. [3]

- شخص موجود تنسب إليه مسؤلية التلفظ.
- اسم حقيقي غير مستعار ولا تخييلي.

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 38.

[2] – فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر علمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 34.

[3] – جميل حمداوي، شعرية الإهداء، شبكة الألوكة، الموقع الإلكتروني: www.alukah.net، مراجعة الموقع يوم: 1 جانفي 2019 في الساعة: 10 صباحاً، ص 51.

- مؤلف مشهور وليس مغموراً أو عادياً وبسيطاً.
- شاعر جزائري معروف له أكثر من ديوان وأستاذ جامعي ومثقف وكثير الحضور في الساحة الشعرية الجزائرية والإنتاج.

يعود تثبيت **اسم المؤلف** على صفحة الغلاف الخارجي أو الصفحة الأولى من الديوان الشعري «إلى تقليد ارتبط بشرط تاريخي يرفع لواء الملكية الخاصة وبحقل ثقافي إيديولوجي ، لم يعلن بعد موت المؤلف»[1]، محمد الغماري يتحمل في هذه النصوص مسؤولية كتابته ،ونلاحظ في غلاف "**براءة أرجوزة الأحزاب**" أنه لم يذكر **الجنس الأدبي** الذي ينتمي إليه العمل الشعري، فاسم الشاعر وحضوره ناب عن ذكر الجنس الأدبي فمن يرى مصطفى محمد الغماري ،يدرك أنه مقبل على قراءة "**شعر**" كونه شاعر معروف.

نلاحظ في أسفل الغلاف تحت العنوان **حضور اسم دار النشر وهو** «مهم في تكوين الانطباع الأول عن الديوان لدى المتلقي فإن اسم دار النشر يعطي ما يتصدر عنه من دواوين، ما يفيد حصولها على المستوى المقبول إبداعياً وتبرز القيمة الإبداعية للعمل»[2]، ودور النشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الشعرية لكبار الشعراء، وفي تصوّرنا دور النشر "**دار المطالب العالية**" غير مشهورة خلافا عن المؤسسة الوطنية للكتاب، ودار هومة وهما أكثر شهرة منها بحيث طبعوا دواوين كثيرة لشعراء جزائريين في الأغلب **دار المطالب العالية** طبعت لمصطفى الغماري فقط مرة واحدة وتعامل معها فقط في ديوانه "**براءة أرجوزة الأحزاب**". ونلاحظ في غلاف هذا الديوان وعي الشاعر الجزائري بدور حاسة البصر ،في منح النص معنىً ودلالة والتعبير عنه ووعيه بأهمية

[1] – جميل حمداوي، شعرية الإهداء، شبكة الألوكة، الموقع الإلكتروني: www.alukah.net، مراجعة الموقع يوم: 1 جانفي 2019 في الساعة: 10 صباحاً، ص 52.

[2] – محمد الصّفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص 143.

التشكيل البصري الذي جاء نتيجة **تحوّلين اثنين*** وتأثر القصيدة الجزائرية بهذا التشكيل البصري خاصة على مستوى الغلاف في إنتاج الدلالة الشعرية.

4) غلاف ديوان براءة" لعثمان لوصيف:

يشد غلاف الديوان "**براءة**" لعثمان لوصيف القارئ إليه بتشكيله البصري، حيث نلاحظ أن اسم الشاعر جاء في الأعلى **باللون الأسود،** في وسط فضاء ملوّن **بالأزرق المندمج مع الرمادي،** حيث يشير هذان اللونان «على الحياة والصمود، والسلام والاعتماد على النفس»[1]، ويحدث أن يحيل اللون الأزرق على مزاج معيّن يريح الذين يعانون من الإحباط ،والتوتر والضغط النفسي في هذا العالم مثل لون البحر والسماء.

اختار هذا **اللون الأزرق المائل إلى الرمادي** لأنه يسعى إلى رسم عالم متخيل يوحي بالتوق إلى الهدوء والأمان إلى الوطن والسلام والسعادة،له دلالة في النص الشعري الذي يبعث عن الفرح والبهجة وهذا ما يحيل إليه الشاعر في نصه الشعري:

أشْرِعَةٌ تَصْطَفِقْ،

أمْوَاجٌ تَبْتَهِجْ،

---

* – **التحول الأول** واقع في التلقي المعاصر للشعر وهو اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري وتداخل الداخل النصي مع الخارج النصّي ،وفهم النص لا يأتي إلا إذا اجتمعت كل هذه العناصر والآليات التي تعتمد على السائد والمحتمل وعلى الخيارات الجمالية السابقة المتجلية في النص الحاضر والمتضمنة في ذاكرة القارئ، **أما التحول الثاني** الذي طرأ على البنية الشكلية فتمثل في انتقال القصيدة العربية من بنية البيت إلى القصيدة ،ومنها إلى بنية القصيدة المقطع ومنها إلى بنية القصيدة الديوان، فالمكان النصي تغير تبعا للتطورات والتغيرات التي حدثت في العالم العربي.
محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، قسنطينة، 2005- 2006، ص ص 17-18.

[1] – حسين جمعة، الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، مكتب الدراسات والاستشارات الهندسية، د ط، القاهرة، 2006، ص 32.

نُورٌ يَرِنْ،

رِيحٌ تُزْهِرْ

وكُلُّ شَيْءٍ يَحْتَشِدْ

كُلُّ شَيْءٍ يَحْتَفِلْ

يَا مَطَرَ الأَحْرَاسِ انْهَمِرْ

وَانْهَمِرْ

وَانْهَمِرْ... ! [1]

يتمنى الشاعر أن يعود الأمن والسلام إلى الوطن وأن يرن النور وتزهر الدنيا وأن يحتفل كل شيء ويذهب الحزن والغم والأسى، وأن يبتهج الوطن وينسلخ من عذابه وآلامه.

[1] – عثمان لوصيف، براءة، ص 38.

نلاحظ أن العنوان جاء **بخطٍ كبير ملونٍ أسودٍ في وسط دائرة حمراء**، ولكن لماذا لم تأتي كلمة "**براءة**" ملوّنة بالأبيض فالشاعر أرادها أن تكون ملونة بالأسود لأنّه لم يعد هناك براءة في هذا الوطن فكل شيء مات:

مَاتَ النَّغَمْ وانْتَحَرَتْ الْبَحْيراتُ

صَدِئَتْ المَسَافَةُ وَاغْبَرَتْ الخُطُوطُ

تَاهَتْ الخُطَى وَمَاج السَّرَابُ عَلَى المَدَى

وَهَا نَحْنُ مِنْ دِمْنَةٍ إِلَى دِمْنَةٍ

نَبْكِي الطَوَاعِنَ مِنْ أَحْبَابِنَا. [1]

و عنوان براءة جاءت ملونة بالأسود فهي ،في في رؤية الشاعر ليس لها أي معنى في وسط هذا الحطام والجحيم التي انتزعت من قلب أي شخص لتصبح فوضى يتضح ذلك في نصه الشعري:

البَرَاءَةُ فَوْضَى

الحَقِيقَةُ فَوْضَى

وَلَكِنَّنِي الآنَ مُتَحِدٌ بِالأَشِعَّةِ

فَلْيَهْبِطْ اللَّيْلُ مَا شَاءْ

فِي لُجَّةِ الشَّفَقِ الدَّمَوِي. [2]

عنوان براءة يرمز إلى معان كثيرة تخالف المعنى الطبيعي، لها تحيل إلى الموت و الدماء لهذا نجد أن الشمس المرسومة في الغلاف **دائرتها بالأحمر** ترسم صورة كئيبة جعلت الشاعر حزين، يقول:

[1] – عثمان لوصيف، براءة، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 16– 17.

دَمِي يَشْرَبُ النَّارَ وَرُوحِي تَطِيرُ مَنْ أَثْوَابِي

خَلِّنِي

لِلضَّيَاعِ، لِلْخَوْفِ للسَحْرِ وللمَوْتِ خَارِجَ الأَحْقَابِ

خلِّنِي... خَلِّنِي فَهَذَا اغْتِرَابِي.[1]

جاءت تحت العنوان كلمة "**شعر**" ملونة بالأبيض لتدل على أن شعر الشاعر هو **صرخة** في وسط هذا الظلام و **صوتٌ** يريد للوطن كل الهدوء والحب ويريد الخير له، وهو كلمة لا تخشى السواد ولا الموت، تبحث عن الحق وعودة البراءة والأمن والأمان لهذا الوطن.

فوق الشمس نلاحظ السحاب "**غيمة سوداء**"، ومن المألوف أن تعلو الشمس فوق السحاب غير أن في هذه الصورة السحاب يعلو الشمس، فالشاعر يريد للسحاب أن يختفي وبعده يحلّ الشروق فبعد الغيوم صحوٌ وإشراقٌ وشعاع، يعبر عنه الشاعر في نصه:

رَعْشَةٌ تَهُزُّ العَنَاصِرَ

جَنَاحٌ يَجْرَحُ الغَيْمَ وَيَقْدَحُ الشَّرَرْ

وَسْمِيٌّ يَغْسِلُ المرآةَ وُيخَطِّطُ

الأُفُقَ بِأَقْوَاسِ قُزَحٍ

شُعَاعٌ يَغْزِلُ أُغْنِيَةً اليَنَابِيعْ.[2]

[1] – عثمان لوصيف، براءة، ص ص 42- 43.

[2] – المصدر نفسه، ص 29.

يريد للغيم أن يذهب ويحل معه الإشراق ويذهب الشر عن هذا الوطن، ويزول عنه هذا الضباب ويعود الصفاء عليه، وهذا التشكيل اللوني على الغلاف وهذا التنوّع له دلالة معينة بتعالقه مع المتن الشعري:[1]

- **الأسود** يدل على الحزن والألم والأسى والضياع.
- **الأحمر** يدل على الموت والقتل والدَمن.
- **الأزرق** يدل على الصفاء والسلام والوضوح والبراءة.

حملت الألوان في غلاف ديوان "**براءة**" معاني متعددة ودلالات عديدة مع طريقة توزعها على الغلاف، حاولنا استقراءها مع العودة إلى الشعر لنستنطق مدلولاتها ،إلا أن غلاف براءة مع ألوانه يظل فضاء لامتناهي القراءة يحمل العديد من المعاني والإشارات تختلف من قارئ إلى آخر كلٌّ حسب قراءته للديوان وتأويله له.

5) غلاف ديوان "نمش وهديل" لعثمان لوصيف:

بما أن الغلاف الأمامي يقوم بوظيفة عملية هي «افتتاح الفضاء الورقي»[2]، فغلاف ديوان "**نمش وهديل**" محمل برموز ودلالات تخفي وراءها عالما يريد مفاجأة القارئ بكثافته عبر رؤية شعرية مفتوحة وواعية.

من خلال قراءتنا لشعر عثمان لوصيف وأغلفته نجد أن الشاعر **مراوغ** يجعل **القناع** «منبراً لصوته الشعري الذي يزعج السلطة ويربك النظام، ولكنه يتقي شرّ ذلك باتخاذ التلميح بديلاً عن

[1] – ينظر:حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، ص 246.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص 134.

التصريح وهو ضامن استملاح القارئ للتفيء في هذه الظلال الوفيرة والدلالات الرحبة»[1]، فعندما تقرأ أغلفته وهي ملونة بهذه الألوان المشعة وهذه الرسومات تعتقد أنه يتحدث عن شيء آخر غير قضية الوطن ولكنه يكتب شعره بطريقة يراوغ فيها يتحدث عن الحب عن الدين عن الطبيعة وفي ثناياها يقصد الوطن وقضيته.

يعبّر عن موقفه على النحو الذي يقتنع به ويراه عين الصواب، وشعره في منظورنا قراءته ليست بالسهلة ففيه غموض ورموز كثيرة وصوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به أن يقول كل شيء مباشرة، فتراه في شعره لا يتكلم عن الوطن وآلامه "فترة العشرية السوداء" في كل دواوينه

ولكن من خلال القراءة الكثيرة تفهم أنه يستعمل أسلوب التخفي بالتلميح بدل التصريح، فهو يهرب للمرأة والدين والطبيعة والجمال والتصوّف ،ويستعملهم في شعره ويستنجد بهم وغرضه هو الحديث عن الوطن، ولكن بطريقة غير مباشرة مختلفة عن طريقة عز الدين ميهوبي ويوسف وغليسي ومصطفى الغماري الذين عالجوا قضية الوطن بصورة مباشرة وسردوا لنا كل الأحداث والوقائع الدموية بمشهدها الحيّ كما كانت تحصل، فكلٌّ له طريقة وأسلوبه الخاص في التعبير عن الواقع أثناء فترة "العشرية السوداء" ولكن وإن اختلفت صياغة اللغة، ولكن الهدف والمرمى واحد هو الدفاع عن الوطن، ورفض ما كان حاصل من قتل وعنف وتمني عودة السلام والأمن والحياة لهذا الوطن الحبيب.

[1] – عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2014، ص 323.

جاء الغلاف ملوّناً **بالأخضر** الذي يمثل «الطبيعة البعث والتجدّد والرّبيع والروح»[1]، وفي وسط هذا الغلاف نلحظ العنوان كتب **باللون الأخضر** اللون نفسه للغلاف بحجم كبير وتحت كلمة شعر لتدل على الجنس الأدبي، كتبت باللون الأخضر وإذا ربط الشاعر بين لون الغلاف ككلّ وعنوان الديوان فنستنتج دلالة قوية مفادها سأم الذات الشاعرة ،من الحزن والألم الذي كان حاصلا ورغبتها في التحرّر والخروج ،من جوف الموت إلى الحياة الجميلة بما تحمله من رحابة وانطلاق وجمال، يظهر فيما يقوله الشاعر:

[1] – محمد بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرّسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008، ص 147.

وَصَبْراً... يَا سَيِّدُ شَبَقِي

فَالنُّورُ يُبَرْعِمُ فِي غَسَقِ الغَسَقِ

وَالبُلْبُلُ فِي السِّجْنِ يُزَقْزِقُ

وَالوَرْدَةُ قَدْ تُخْنَقْ

بِالشَّوْكِ... ولَكِنْ رَبَّاتَهَا تَصِلُ

صَبْراً... صَبْراً فَلَقَدْ نُفِيَ الرُّسُلُ [1]***!***

فبقليل من الصّبر يعود كل شيء كما كان وبعد الشدة يأتي الفرج ويزول الوجع عن الوطن فهو يقول حتى الأنبياء نفوا وعُذبوا وفتنوا ثم نصرهم الله، وهكذا يريد الشاعر أن ينصر الله الوطن لهذا وجدنا في الغلاف صورة **"ألسنة لهب" حمراء** وفوقها **يد تطلب الدعاء لهذا الوطن** أن يزول عنه الهمّ والحزن وأن ينصره الله والصورة «لا تنقل واقعاً خالياً من الشعور والإحساس إنما هي وعاء من الأفكار والخيالات»[2]، فالصورة هنا تنقل لنا إحساس الشاعر، فكأن اليد تحاول الخروج من النار وفوقها نرى حمامة مشيرة إلى السلام والهدوء الذي يحلم به الشاعر.

يتموقع اسم الشاعر **باللون الأحمر** من أجل لفت الانتباه ويعبّر عن نفسه في الديوان :

سَيَقُولَونَ إنَّكَ زَائِغْ

وَيَقُولُونَ عَنْكَ مُرَاوِغْ

وَسَيَلْعَنُكَ اللاَّعِنُونْ

[1] – عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص 51.

[2] – مختار العطّار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، ط1، مصر، 2000، ص 23.

آهْ

يَا سَيِّدِي فِي الجُنُونْ

خَلِّهِمْ... وانْفَجِرْ

وَلْيَكُنْ مَا يَكُونْ.[1]

يقول كلمته وشعره و"**ليكن ما يكون**"، وفي الغلاف الخلفي نجد صورة الشاعر عثمان لوصيف كبيرة وحدها دون عرض سيرته، **فالغلاف الخلفي** «هو العتبة الخلفية التي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي»[2]، ونحن في دراستنا تطرقنا إلى قراءة الغلاف الأمامي دون الحديث عن الغلاف الخلفي لأن الغلاف الأمامي ،أكثر أهمية ودلالة من الغلاف الخلفي فهو له دور مهم في توجيه المتلقي نحو سبر دلالات المتن الشعري ،ومعرفة بعض قناعات الشاعر وتوجهاته الإيديولوجية.

تؤدي أغلفة فضاء النص الشعري التسعيني باختلاف تشكيلاته مجموعة من الوظائف هي:

- شد انتباه المتلقي وجذبه لقراءة الديوان.
- المساهمة في خلق دلالات عديدة حول الديوان.
- الإغراء الذي سمح بتكثيف الدلالة من خلال بعض الرسوم والألوان.
- أغلفة الدواوين منبرٌ لإعلاء كلمة الحق في أصعب الظروف والجهر بقول "**لا**" في وجه من يقولون "**نعم**" ويحاولون إفساد الوطن والقضاء عليه.
- فأغلفة الدواوين مع الشعر هي تعليم للتحدي والتصدي والمواجهة ورفض الذل والخضوع ومسألة "**كن فيكون**".

[1] – عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص 47.

[2] – محمد الصّفراني التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، ص 137.

يتم اختيار الغلاف « بعناية لقناعة الشاعر أن عتبة الغلاف مهمة في توجيه القارئ بل تعمل كملخص أولي للمتن»[1] وشعراء التسعينيات يدركون أهمية التشكيل البصري ،ودلالة الألوان التي ترتبط بالغلاف ارتباطا عضويا ويدركون أهمية تأثير الغلاف على المتن الشعري والتعبير عنه، وهم يبحثون دائماً عن الجديد وخلق نص شعري متميز ومختلف بكتابة شعرية تظهر من غلافها مختلفة ومتميزة.

عبرت أغلفة الدواوين عن النص الشعري لأن المقصود بالديوان ليس غلافه أو أوراقه بل المتن الشعري واللغة والكتابة الشعرية. فالغلاف مهما كان جماله ودلالته لن يضيف شيئاً إلى نص ضعيف وهزيل، لهذا فأغلفة دواوين التسعينيات كانت من مستوى الكتابة الشعرية ،ومعبّرة عنها وموازية لها فلو كانت الأغلفة غير متقنة لأثرت في النصوص الشعرية المكتوبة بطريقة جيّدة ،في التسعينيات ولكنها منحت النص معنى ودلالة وعبرت عنه بألوانه ورسوماته، فاللون «في حد ذاته لغة ناطقة»[2] منح النص عدة دلالات وقال قبل أن يقول النص، ومن يرى هذه الألوان يدرك أن وراءها قضية كبيرة وهي التعبير عن الوطن كاللون الأحمر والأبيض والأسود والأخضر.

[1] – حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، ص 247.

[2] – عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ص 22.

ثانيا– العنوان:

1) مفاهيم نظرية حول العنوان:

حظيت عتبة العنوان باهتمام العديد من النقاد المحدثين ووضعها في منصة التداول ، ليعلن العنوان أحقيته في التناول والتحليل ذلك «أنه أولى عتباته التي تمثل مداخله التي يقع عليها المتلقي سايكولوجياً ومعرفياً بما قد تحيل إليه مما هو خارج النص أو داخله»[1]، فالعنوان يكون إمّا محفّزا لقراءة النص وإمّا منفّراً من تلقيه وعدم القدرة على قراءته. وقد يكون العنوان «غير مألوف فيه بريق خادع للنص رديء ليس له من شعرية الشعر وقد يكون مألوفاً ،ولكنه مخالف لحدس المتلقي مخاتلة أو مفارقة»[2]، يكون محصوله إيجابياً في الاستدراج للدخول إلى النصّ والشروع في التأويل والتلقي وذلك من خلال مقدرة كل قارئ على استنطاق المسكوت عنه.

فالعنوان «إشارات أولية لما سيقوله الناص فيما بعد "**يأتي النصّ**" فهو يثير انفعال المتلقي ويبعث على روح التساؤل فيه وهذا مرتبط بقدرة المبدع في اختياره»[3]. يعد العنوان مفتاحاً تأويلياً يبعث على التفكير والتساؤل وقوة تمارس ضغطها على القراء ،ليتسع ويتعمّق فعلها من قارئ إلى آخر.

ولم يكن اهتمام النقاد بالعنوان أمراً اعتباطياً ولا من قبيل الصدفة لو لم يكن للمبدع سعي منه إلى إبداع عنوان مميّز لعمله الأدبي قادر على التأثير في المتلقي ولكونه «ضرورة كتابية»[4]، لذلك أصبح العنوان في النصّ الحديث ضرورة ملحة ومطلباً أساسياً ،لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص.

[1] – حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، مجلة قراءات، عدد 11، بسكرة، 2001، ص 8.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسه.

[3] – آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر سامية عليوي أنموذجاً، ص ص 94– 95.

[4] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، مصر، 1998، ص 15.

كما كان للناقد ليوهوك دور بارز في التأسيس لعلم العنوان وخاصة مع ظهور كتابه " **La marque du titre**" سمة العنوان سنة **1973**.

إذ عدّه **كتاباً في فقه العنونة** من جميع جوانبها وهو يقدم تعريفاً للعنوان أكثر دقة وشمولاً في كتابه جاعلاً إياه «مجموعة العلامات اللّسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف»[1]، فهو مجموعة من العلامات اللّسانية كما عرفها **ليو هوك** ،وقد يكون أيضا رمزاً أو حرفاً أو رقماً، تظهر على رأس النص وتجذب القارئ إليها وتغريه بالقراءة.

إضافة إلى ما كتبه **ليو هوك كتاب شارل غريفل Charles Grivel** «الموسوم بإنتاج الاهتمام الروائي والذي يضم فصلاً مخصّصا لقوة العنوان»[2]، ليأتي بعد ذلك **جيرار جينيت** «الذي قدم دراسة شاملة حول الموازيات النصيّة حيث عالج العنوان بعمق وبصفة منهجية انطلاقاً من تحديد موقعه ووظائفه»[3] انطلاقاً من **كتابه** "**Seuils**" "**عتبات**"، ويعد الكتاب بمثابة المصدر الحقيقي والرّئيس في علم العنونة بمفهومه العلمي.

أسهمت **كتابات عربية** في إيجاد كثير من الرؤى، والآليات القادرة على سبر أغوار النصوص الإبداعية، ومن أبرز ما أبدعته في هذا المجال هو «الاهتمام بالموجهات الخارج نصية ودورها الفاعل في دعم الفعاليات الداخل نصية وتطوير مستويات اشتغالها، وقدرتها على الإسهام في كشف ثراء

[1] - Leo Hoek, La marque du titre, dispositifs, sémiotique d'une pratique textuelle, éd. La Hyu Mouton, paris, 1981, p 17.

نقلاً عن: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 67.

[2] – عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ،ط1 ،سوريا، 2010 ص 82.

[3] – المرجع نفسه، ص 82.

النصوص وخصوبة الظواهر بنحو جديد»[1] يستكشف العنوان بربطه بالموجهات الخارج نصية وعلاقتها ،بما داخل النص لفك غموضه

ويأتي العنوان في صدارة هذه الموجّهات التي تثير فضول القراءة ،بغية السعي لحل **إشكاليات النص** لتبدأ «إشكالية العنوان تشغل حيّزاً استثنائيا متنامياً في **الدرس النقدي العربي** الحديث وذلك لأنّه يتوفر على إمكانات مدهشة في فهم النص وتأويله، فهو ممتلك لبنية ودلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، والعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله»[2].فمن خلال قراءة العنوان نسعى لحل بعض إشكالات النص والإمساك بدلالاته

يمثل العنوان في الإبداع العربي إشارة أولى ضمن عملية القراءة ،فهو بمثابة المدخل إلى النصّ. ومن **أهم الجهود الباحثين العرب في مجال العنوان** نجد كتاب **محمد عويس** الموسوم بالعنوان "في الأدب العربي النشأة والتطور" والذي نشر **سنة 1984**، بحث في كتابه عن نشأة العنوان وهو يرى أن غياب العنوان عن القصيدة العربية كان سببه «اعتماد الشعر العربي على المشافهة والإنشاد... فالشاعر ينشد قصيدته إنشاداً، وفي هذا الإنشاد إعلام وعنونة ذاتية غير مباشرة»[3]، وذلك كأن يحدث الشاعر في أثناء إلقائه للقصيدة مؤثرات توحي بأن القصيدة مدح، أو هجاء، أو رثاء فيغدو هذا الغرض شبه عنوان.

استعرض في كتابه عن العنوان والأشواط التي قطعتها العنونة العربية منذ العصر الجاهلي إلى ثمانينيات من القرن الماضي من أهم الأشكال البنائية ،التي مرّت بها بالإضافة إلى دراسته لمجموعة من العناوين لشعراء معاصرين، وقد اختار خمسة شعراء وعددا مماثلاً من الشاعرات لتحقيق التوازن بين

[1] – محمد صابر عبيد، إشكالية العنونة بين القصد وجمالية التلقي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، العدد 374، حزيران، دمشق، 2002، ربيع الأول، ص 182.

[2] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص ص 17– 18.

[3] – محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، مصر، 1984، ص 49.

الجنسين، وما يعاب عنه في هذا الكتاب أن جميع الشعراء الذين اختارهم هم من المشرق العربي وهذا الكتاب أصل للعنونة في الفكر العربي وإبداعه عموما، وهذا الرأي مستنتج من عنوانه.

نجد أيضاً من الإسهامات كتاب "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" **لمحمد فكري الجزار** الذي أصدره سنة 1998 وهو جهد يضاف على الجهود المذكورة قصد تسليط الضوء على العنوان الذي عانى التهميش ردحاً في الأدب المعاصر، تناول المؤلف بالدراسة عدة أجناس أدبية محدّدا في سياق حديثه المنهج الواجب تطبيقه لدراسة العنوان على مقوله «أن تحليل عنوان عمل ما سيكون مختلفا منهجاً وإجرائياً عن تحليل عمله ،لكون العنوان ليس زائدة لغوية للعمل ولا هو عنصر من عناصره انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل كلّه»[1]. وعمل آخر قام به الباحث المغربي **جميل حمداوي** في دراسة حداثية موسومة بـ"السيميوطيقا والعنونة" نشرها في مجلة عالم الفكر التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، ذلك سنة 1997، وفي هذا البحث استعرض فيه أهم المدارس السيميائية في الغرب مستكشفا عن علاقة السيميوطيقا والعنوان.

اعتمد جميل حمداوي في دراسته على الخلفية الغربية المعاصرة للعنوان وخاصة كتاب ليو هوك وجيرار جينيت ورولان بارث وشارل غريفل ،فدعا إلى قراءة العنوان قراءة جمالية جديدة بوصفه «رسالة وهذا الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه اللّذان يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي وهذه الرسالة مسننة بشفرة يفكّكها المستقبل ويؤوّلها بلغته الواصفة أو الماورا لغوية، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ،ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال»[2]فالعنوان يعد محورا لعملية تواصلية بين المرسل والمرسل إليه ،وهما يساهمان في التواصل المعرفي والثقافي والجمالي عبره.

[1] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ص 35.

[2] – جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 100.

تظهر أيضا جهود الكاتب **خالد حسين حسين** في النقد المعاصر، فألف سنة 2007 كتابا عنونه بنظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، تحدث عن مفاهيم حول العنوان ثم اتبعها بدراسة تطبيقية حلّل فيها العنوان في الشعر وفي الرواية والقصة القصيرة، فقد أصبح العنوان يشغل الدراسات العربية المعاصرة لتتربع العتبة على عرش المصطلحات النقدية، بما فيها العنوان «الذي هو أوّل عتبة يطؤها الباحث السّميولوجي بغرض استنطاق العنوان واستقراؤه بصرياً ولسانياً وأفقياً وعمودياً»[1]. ولأهمية العنوان وما يحمله من دلالات وعلامات وإيحاءات متنوعة أولى الباحثون أو الدرس النقدي العربي عناية خاصة بالعنوان حيث أن هؤلاء النقاد اتجهوا في دراستهم له من محورين أساسيين:

1. المحور الفلسفي النظري الذي يعني بأن العنوان إنما هو علامة ذات دلالة خاصة.
2. المحور التطبيقي يدرس العنوان من حيث هو نص موازٍ للنص الأصلي تبرز أهميته من كونه الخطوة الأولى لمحاولة فك مغاليق النص وفهمه، فهو مرآة النسيج النصي والدافع للقراءة[2].

اهتمام الباحثين العرب بالعنوان «لم يكن من باب الترف الفكري ولا من باب التباهي المصطلحاتي وإنما وعياً منهم بالمهمة التي يضطلع بها العنوان في محاولة منهم تأسيس رؤية سيميولغوية تعني بالخصائص اللغوية والدلالية للعنوان»[3] لاطلاعهم على النقد الغربي، ومحاولة مواكبته.

أما الوظائف تكمن أهميتها في تمييزها للعنوان عن باقي الخطابات الأخرى.

انتهى شارل غريفل إلى صياغة ثلاث وظائف لها:

[1] – جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 97.

[2] – ماجد عبد الله مهدي القيسي، غواية العنوان ومشاغلة الحدث دراسة في روايات تحسين كرمبياني، مجلة ديالي عدد 70، العراق2016، ص ص 384- 384.

[3] – زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة مقاربة سيميائية، أطروحة ماجستير مشروع تحليل الخطاب، كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة وهران، 2011- 2012.

أ- تحديد هوية العمل.

ب- تعيين مضمونه.

ج- إبراز قيمته لهذه الوظيفة (علاقة إغواء الجمهور)[1].

يبرز **جيرار جينيت ملاحظات*** نقدية تتباين من حيث الأهمية تسكشف متعاضدة عن تهافت مبادئ الصياغة النظرية لهذه الوظائف مستقلة في علاقتها بذاتها أو مذاهبها.

الوظيفة التعيينية:

تعدّ أكثر الوظائف شيوعاً وانتشاراً يكاد لا يخلو منها أي عنوان «المتعارف عليه العنوان اسم للكتاب به يعرف، فإن تسمي كتاباً يعني أنه تعيّنه وتعننه كما تسمي شخصاً تماماً»[2]، وهي قرينة كونها اسم على مسمى «فالعنوان هو اسم العمل تماماً مثل أسماء العلم وأسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص والمواضع التي تعينها بهدف التعرف على العمل بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 45.

* – لا ينجز العنوان بالضرورة في كل الحالات الوظائف الثلاث مجتمعة بل يمكن أن ينجز الأولى فقد تحديد هوية العمل.

افتقار هذه الوظائف مجتمعة إلى عنصر الترابط، بحيث أن عنواناً معيناً يمكنه أن يحدد هوية العمل وإنجاز فعل التسمية وإغواء القارئ.

يحدث أحيانا أن كتباً كثيرة تتقاسم اسماً واحداً الشيء الذي قد يفقد العنوان وظيفته التمييزية ومن خلال هذه الملاحظات يقترح جيرار جينيت صياغة تركيبية لوظائف العنوان يميز فيها نوعين من العناوين:

عناوين ذاتية تحيل على ذات الفاعل في النص.

عناوين موضوعية تحيل على النص ذاته أو على موضوعه مثل القصائد الساخرة.

Gérard Genette, Seuils, p 73.

– نقلا عن : نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص ص 45-46.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 78.

اللبس»[1]، ومن خلالها يعطي الكاتب اسماً للكتاب يميّزه بين الكتب الأخرى ليصبح متداولاً بين القرّاء ويستعمل **المؤلفين تسميات*** أخرى لهذه الوظيفة.

الوظيفة الوصفية:

تسمى الوظيفة اللّغويّة الواصفة وهي وظيفة براغماتية مسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان والصادرة عن عدد لا بأس به من المبدعين وتعد هذه الوظيفة «وصفاً للنصّ بأحد مميزاته أما موضوعاتية وإما خبرية تعلّق على هذا الكتاب ولها تسميات أخرى كثيرة تلفظية، دلالية، لغوية، واصفة تلخيصية»[2]، ولهذه الوظيفة جانباً إيجابياً متمثل في «حرية المرسل في أن يجعلها مختلطة أو مبهمة بسبب اختياره للعلامات الحاملة لهذه اللغة الوصفية الجزئية المختارة دائما»[3]، وحسب ما يقوم به المرسل من حوافز التأويل.

الوظيفة الإيحائية والدلالية الضمية المصاحبة:

ترتبط بالوظيفة الوصفية، سواء في حضور مقصدية المؤلف أم في غيابها «وتنطلق من فرضية الحضور الإيحائي ذي الدرجات المتفاوتة لكلّ النصوص ذات الطبيعة الرمزية أو الأدبية لها»[4]، وتعتمد قدرة المؤلف على الإيحاء والتلميح ،من خلال أسلوبه وطريقته في تعيين عناوينه الشعرية.

---

[1] – ج. لينتفيلت وآخرون، السيميائيات السردية نمذجة – سردية الأشكال + سردية وظائف العنوان–، تر: عبد الحميد بورايو، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 109.

* – **تسميات الوظيفة التعيينة: استدعائية** غريفل– **تسموية** ميتران**– تمييزية** غلودنشتاين– **مرجعية** كانتور وويكس، ج. لينتفيلت وآخرون، السيميائيات السرديّة نمذجة سردية الأشكال السردية– وظائف العنوان– تر: عبد الحميد بورايو، ص 227.

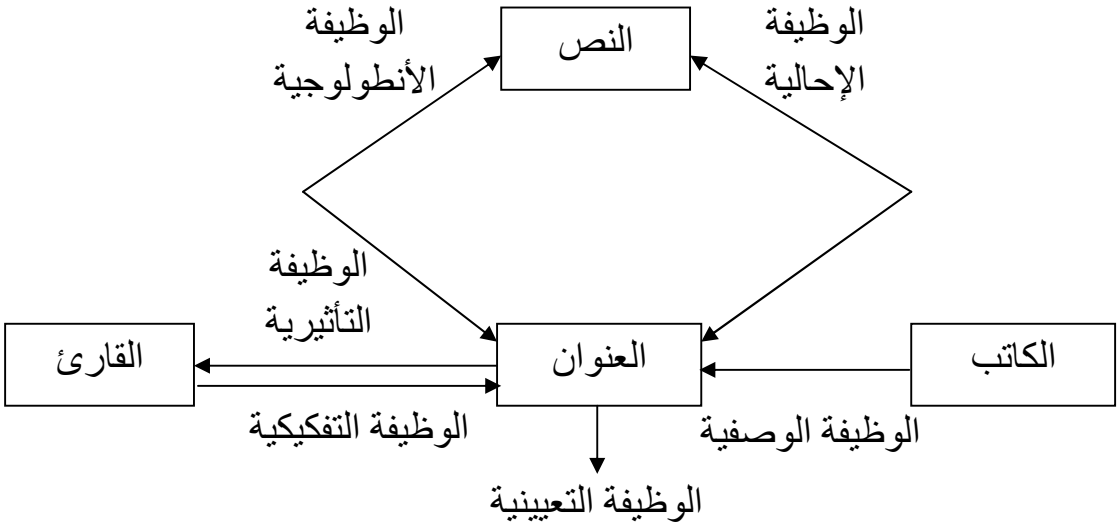
[2] – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، المرجع السابق، ص 83.

[3] – ابن الدين بخولة، عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، مجلة سمات العالمية، البحرين، ع1، ماي 2013، ص 109.

[4] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 47.

الوظيفة الإغرائية:

تعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان المعوّل عليها كثيراً على الرغم من صعوبة القبض إذ «تعتمد أساساً على شكل العنوان لا على مضمونه ،ومعنى ذلك أن الشكل قد يستكشف عن انتماء النص الشعري أو عن أسلوبه أو جدته وتوحي للقارئ أنه مقدم على نص من نوع معين أو تغويه لتلمس هذا المضمون»[1]، فهي تغرّر بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء وتحريها لفضول القراءة ويقال «العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب»[2]. وهذه الترسيمة التالية نموذجاً لضبط أهم **وظائف العنوان**[3]:



- الكاتب ⟵ العنوان = الوظيفة القصدية (التعيينية)
- العنوان ⟵ القارئ = الوظيفة التأثيرية
- القارئ ⟵ العنوان = الوظيفة التفكيكية

[1] – محمود غنايم، غواية العنوان، النص والسياق في القصة الفلسطينية، مجمع اللغة العربية، مطبعة الهدي، ط1، القاهرة، 2015، ص 28.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 85.

[3] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة،دار التكوين للتأليف والنشر ،دط ،دمشق، 2007 ص 98.

- العنوان ⟵ النصّ = الوظيفة الأنطولوجية + الوظيفة الإحالية.[1]

العنوان «هو سليل شرعي للحدث الكتابي بامتياز ويتموقع لجذب المتلقي وحض القارئ على اقتناء الكاتب وخلق الرغبة في قراءته»[2]، والبحث عن ماهيته وضبط مفاهيمه أمر صعب ومعقد وعلى الباحث أن يلم بمفاهيمه ووظائفه وعلاقتها بنظرية التلقي.

2) طبيعة العنوان في شعر التسعينيات في الجزائر:

– الدلالة المعجمية للعنوان:

نستنتج من الحقل المعجمي لكلمة **العنوان*** كما جاءت في المعاجم العربية، ثلاثة معانٍ:

1. العنوان من مادة عنا فيحمل معنى القصد والإرادة.
2. العنوان من مادة عنن فيحمل معنى الظهور والاعتراض.
3. العنوان من المادتين فيحمل معنى الوسم والأثر[3].

إذا أردنا أن نستثمر مثل هذه المعاني في عناوين شعر التسعينيات في الجزائر، **فالقصد والإرادة** هما من خصائص **مرسل العنوان** أي المعنون **والظهور والاعتراض** هما من خصائص **المرسل إليه** فإذا جئنا لمعنى القصد، فالشعراء (**يوسف وغليسي– وعز الدين ميهوبي– وعثمان لوصيف– ومحمد مصطفى الغماري– وعبد الله حمادي**) عناوين دواوينهم تحمل **مقصديات**

[1] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 98.

[2] – المرجع نفسه، ص 98.

* – مادة عنّن «عننت الكتاب وأعنته لكذا أي عرضته له قال الحياني عننت الكتاب وعننته إذ عنونته ويقال للرجل الذي لا يعرض ولا يصرّح قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته وقال ابن البرّي والعنوان هو الأثر.

مادة عنا: الخضوع عنوت لك خضعت لك وأطعتك وعنونت للحق عنوا خضعت الغلبة والقهر أخذته عنونة أي قهراً الظهور عنونت الشيء أبديته وعنونت به عنونته أخرجته وأظهرته.

ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 428.

[3] – عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة العتبات في المنجز الروائي العربي، ص 278.

خاصة **تختلف وتأتلف** مع مقصديات القارئ وقناعاته. وبوصف «العنوان قصداً للمرسل المعنون وإرادة منه لوضع عنوان لكتابه الذي سيؤسس لعلاقتين مهمتين علاقة العنوان بخارجه محيطه الاجتماعي والثقافي من جهة وعلاقته بنصه من جهة أخرى»[1] وإذا كان العنوان خطاب له **قوانينه وشعريته** فإنه قد يتحرر أحياناً «من سلطة مؤلفه ومقاصده ،بوصفه علامة كتابية لها جماليتها ويكتفي بتمثيله لمقاصد الخطاب وإرادته بوصف العنوان عين الخطاب، على العالم من يخرج النص إلى العام والقارئ إلى النص وما بين الداخل والخارج تصطدم المقصديات»[2]، وأما المعنيان الآخران للظهور والاعتراض فهما ألزم بالمتلقي/المعنون له والظهور يحدد السؤال العتباتي للعنوان الزماني المكاني أي متى يظهر العنوان وأين؟

فتكون الإجابة بأن وقت ظهور العنوان هو بتحديد سنة صدور الدواوين الشعرية مثلاً:

- عنوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي كان صدوره في الطبعة الأولى سنة 2000 وثم توالت الطبعات مثل الطبعة الثالثة سنة 2003 ،وذلك لكثرة الطلب لقراءة هذا الديوان على كما عبر يوسف وغليسي في **مقدمته** للديوان بعنوان مقدمة نثرية لتغريبة شعرية «تأتي هذه الطبعة الثانية عقب البريق الباهر الذي خلفته هذه التغريبة في طبعتها الأولى 2000، التي نفذت نسختها خلال أشهر معدودة من صدورها ،حيث تلقفها القراء بظمأ شعري لافت يبعث على الارتياح ويدعو وفي الوقت نفسه إلى مراجعة النظر في سوق الكتاب الأدبي»[3]، **فديوان*** تغريبة جعفر الطيار كان له وقع وصدى وتأثير وقابلية من طرف القارئ.

[1] – عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة العتبات في المنجز الروائي العربي، ص 279.

[2] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 64.

[3] – يوسف وغليسي، مقدمة تغريبة جعفر الطيار، ص 2.

* – صحيح أن ديوان يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار طبع سنة 2000 **إلا أن الشاعر كتب قصائده في فترة التسعينيات** فكان مع عنوان كل قصيدة يرفق المكان الذي كتبت فيها القصيدة والسنة، فمثلا قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهواً" من ديوانه كتبها في تاغراس في أوت 1996 وأيضا قصيدته "تغريبة جعفر الطيار" كتبت في قسنطينة في 1996 وقصيدة "حورية"

- عنوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي كان له طبعة أولى سنة 1995 ولم تصدر له طبعات أخرى.
- عنوان "اللعنة والغفران" لعز الدين ميهوبي طبع طبعة أولى سنة 1997 ولم يكن له طبعات أخرى.
- عنوان "براءة" لعثمان لوصيف طبع طبعة واحدة سنة 1997 وفي نفس السنة كتب ديوان "اللؤلؤة" وديوان "نمش وهديل".
- عنوان مصطفى محمد الغماري "براءة أرجوزة الأحزاب" طبع طبعة أولى سنة 1994.
- عنوان ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي طبع في طبعته الأولى سنة 1998 وتوالت الطبعات له، طبعته الثانية 2001 والطبعة الثالثة 2002. وديوانه كانت له **مقروئية كبيرة** وتناولته بالقراءة أقلام الكثير من النقاد والأكاديميين.

أما عن **مكان** ظهور عناوين هذه الدواوين الشعرية فنجدها ،في الصفحة الأولى للغلاف مع صفحة العنوان «وهي من المناطق التي يسهل على القارئ ،والجمهور المستهدف أن يتداولها وهي من أهم الأماكن لتلقي العنوان»[1] **أما الاعتراض** فيكون من قبل القارئ المعنون له منطلقا في اعتراضه من خلفيته المعرفية ومنظومته القيمية ومقصدياته في تلقي مثل هذه العناوين «ولما كان النصّ/الكتاب موضوعاً للقراءة كان العنوان موضوعاً للدوران وبأكثر دقة موضوعاً للتحادث»[2]، **والحجاج** الذي هو بمفهوم ديكرو أو سكومبر « تقييم المتكلم لملفوظ أو مجموعة من الملفوظات المفضية إلى التسليم

=كتبت في قسنطينة في 1997 وقصيدة "إلى أوراسية" كتبت في قسنطينة 1994 وقصيدة "يسألونك" في سكيكدة سنة 1994 وباقي القصائد كتبت في فترة التسعينيات متقاربة مع بعضها البعض.

[1] – عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة العتبات في المنجز الروائي العربي، ص 280.

[2] – G. Genette, Seuils, p 78.

نقلا عن: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص73.

بملفوظ آخر أو مجموعة من الملفوظات»[1]، فتكون بنية الحجاج في اللغة ذاتها قائمة على **الحوار والمعارضة** بين المتلقي والكاتب ونستنتج من خلال كل هذا أن ثمة **حجاجا "في العنوان"** بوصفه يوجه إلى الغير ويحق لهذا المتلقي الاقتناع به أو عدم الاقتناع ،و الاعتراض عليه بحيث يجد القارئ أنه لا جدوى من قراءة الديوان إن كان غير مقتنع به.

أما معنيا **الوسم والتأثير** فيرسم حدود العلاقة بين العنوان والقارئ، لأن العنوان بوصفه تأثير يقع فعله هنا على المتلقي من حيث أداؤه لجملة من الوظائف «التي تأسر القارئ في لذة القراءة وهذا الأسر والاستغراق يتوقف إلى حد كبير على الخصوصية الأدبية التي يستند إليها في بنائها»[2]. يتأثر القارئ بلذة القراءة من أجل الإمساك بدلالات العنوان وجمالياته، بحيث يصير «ما يعنيه المتكلم وما يعنيه الخطاب أمراً واحداً إلا أن هذا لا ينفي خصوصية النص، والعنوان يبقى نصاً يوازي النص الأصلي»[3]، والتأثير الذي يقع على المتلقي نتيجة استخدام الشعراء للعنوان المفارق، ويعرف المفارقة على أنها: «إشارة التعجب من ظاهرتين متناقضتين ولكن إحداهما لا تبطل الأخرى وهي مراوغة على مستوى النصوص تقوم على شد الانتباه ،وإثارة الفكرة الناضجة»[4]، وأن المفارقات في عناوين شعراء التسعينيات في الجزائر تتم بصورتين[5]:

---

[1] - J.C. Panschore, O. Ducrot, L'argumentation dans la langue, éd. Pierre Mardaga, paris, 1983, p 8.

نقلا عن عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة العتبات في المنجز الروائي العربي، ص 296.

[2] – خالد حسين حسين، نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 66.

[3] – بول ريكور ، نظرية التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003، ص 61.

[4] – دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها الترميز الرّعوية موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد ، بغداد، 1982، ص 6.

[5] – ضياء راضي السامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد 9، العدد 2، العراق 2010، ص 25.

- أولهما: وفق الاستحضار النصي لصورة المفارقة عبر صورتين ذهنيتين ،عند الناص ومحاولة الجمع بينهما لإنتاج معنى معيّن.
- ثانيهما: يتخذ من التناص مع النص الآخر مادة له.

إن عنوان مثل عنوان "**اللعنة والغفران**" يشد الانتباه ويحاول القارئ تفسير ومعرفة عن أية لعنة يتحدث الشاعر، وأي غفران يرجو «وعملية شد الانتباه تتم في فترة زمنية قصيرة تستهدف صدم الجانب المنطقي من ذهنية المتلقي عبر التضاد»[1]. فالتركيب اللغوي المتضاد بين اللعنة والغفران يؤثر في المتلقي ويجعله يريد قراءة النص ليعرف ما مقدار صحة هذا التركيب من العقلانية.

يعبّر عنوان ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي، عن مفارقة إذ يجمع بين كلمتين مختلفتين في المعنى والدلالة يقف القارئ مشدوداً له حتى يستسلم لسحره الدافئ و يتشكل فضولا لدى القارئ لمعرفة ما العلاقة **بين البرزخ والسكين؟** هذا العنوان بانزياحه وجمال مفارقته عندما يصافح القارئ لأول مرة يحقق له الصدمة الفنية.

يقوده إلى سراديب الغموض وعند قراءته للعمل الأدبي يرغب في أن يستجيب لأفق توقعاته وأن ينسجم هذا العمل مع مخزونه الثقافي «لكن للعمل الأدبي أيضا أفقه الخاص الذي قد يأتلف وقد يختلف مع أفق انتظار القارئ ولعلّ تخييب أفق التوقع دلالة على قدرة النص على تجاوزه شروطه المرجعية والجمالية التي تفرزها الثقافة والجنس الأدبي»[2]، وتستكشف أسرار مفارقة العنوان في التضاد اللغوي لكلماته أكثر عندما يميط النص اللثام عنه وتفك حجبه،ودلالته «فالعنوان هو ذلك الممّر الذي يشق طريق القارئ إلى النص "علامات قابلة للقراءة" من حيث هو النص (حدوث القراءة" إلى

[1] – ضياء راضي السامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه، ص 26.

[2] – عبد الوهاب شعلان، القراءة والمحايثة للنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 3، د نيسان 2003/ صفر 1424هـ، ص 69.

النص (إنجاز القراءة بوصفها نصّا»[1]، فالعنوان عبر تناقضاته يحاول أن ينتج دلالة تؤثر في فعل قراءة المتلقي وتجذبه إلى تذوق النص لحسم دلالات العنوان التي يحتضنها النص.

- **البنية التركيبة للعنوان:**

تعد البنية التركيبية «من أهم البنى التي تساعد في تحليل الخطاب الشعري فهي طريق إبداعي آخر موصول بحبل الدلالة التي تتمثل في ثوب فني يحقق الجمال والمتعة والإثارة»[2]، فليست نصية العنوان سوى مجموعة جمل طويلة مركّبة تستمد إنشائيتها من نوعية التركيب المغاير للتركيب العادي وهذا ما يعالجه علم التركيب «الذي يدرس الدوال ضمن السياق الكلي الذي تتموضع فيه قصد استخراج الدلالة الخاصة للتركيب بخلاف النحو القديم ،الذي اشتغل بمسألة الإعراب وجعل النص مثالاً نحوياً يستدل به في تفسير الاستعمال الشاذ ،عن القاعدة النحوية دون الالتفات إلى الجانب الدلالي والجمالي»[3]فعلم التركيب يلتفت إلى السياق الكلي للنص ،فيهتم بالكلمة سواء كانت مفردة/ جملة فعلية او اسمية في ضوء علاقتها بالجانب الدلالي الجمالي للنص.

يعدّ جاكبسون من «الرواد الذين وظفوا علم التركيب في تحليل النصوص الشعرية، وأكد في دراسته لقصيدة "القطط" لبودلير أن هذه المظاهر الشكلية التركيبية تنطلق من أس دلالي وأن كل المستويات النحوية والصوتية والدلالية تتراكم لتكون نسيجاً واحداً هو نسيج خاص بقصيدة القطط»[4].تجتمع العناصر النحوية والصوتية والدلالية خدمة لنسيج النص.

[1] – خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص 76.

[2] – محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، مصر، 1990، ص 41.

[3] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، د ت، ص 189.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ تركيبة العنوان لا حدود لها فهي «جملة لغوية لا تتحدّد بوصف نهائي أو تضبط بقاعدة قارة والمتكلم باستطاعته أن يبدع عددا متنوّعا من الجمل وإن لم يسبق له أن سمعها»[1]، تتركب وفق التركيبة النفسية وطبيعة التجربة الشعرية .

يقوم النحو بترصد القوانين التي تحكم القصيدة والعنوان وهذا التحول، ويمثل علم النحو المعيار الذي تستكشف به القوانين الداخلية لبنية النص أو ما يسمى بالنظم عند عبد القاهر الجرجاني: «فليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها»[2]، فالجرجاني أراد لعلم النحو «أن يكون منهجاً وصفياً قوامه الاستقراء لا الاستدلال، يعين على تفهم خصوصية التراكيب الشعرية»[3]. ومن خلال هذا تجسد بنية العنوان في الدواوين المختارة للبحث وكون العنوان خطابا ناقص النحوية أو لانحوي بامتياز بمعنى أنه لا يحيل على عمله بلغته بل يحيل إلى العمل الشعري بكفاءته ودلالته في التحول.

تمتلك اللغة العربية مساحة واسعة للتعبير عن المعاني «فلا يعبر عن المعنى بعبارة واحدة ولا بطريقة واحدة بل يعبّر عنها بعبارات عدّة وبطرائق مختلفة، وهذه العبارات لا تؤدي معنى متماثلاً بل إنّ كلّ عبارة تختلف عن معنى العبارة الأخرى شيئاً من الاختلاف قليلاً أو كثيراً»[4]ولكن من لا يحسن استعمال عباراتها فلن يمتلك مهارات التعبير.

لكن بالرغم من الاختلاف إلا أنّ كل العبارات يجمع بينها إطار عام ،كونها تقع في جملة والجملة «لا بدّ أن تفيد معنى وإلا جاءت عبثا فلو رتبت كلمات ليس بينها ترابط، يؤدي إلى إفادة

[1] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 190.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 64.

[3] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ، ص 91.

[4] – فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار الفكر، ط2، 2009، ص 206.

معنى لا فائدة فيه لكونه مبتذلاً معلوماً لكل أحد»[1]، فالجملة «تعدّ وحدة لغوية رئيسية في عملية التواصل لارتباطها بالأبعاد الصوتية والتركيبية والعوامل النفسية»[2]، يتيح هذا الجدول تقديم مقاربة بيلوغرافية للعناوين وتركيبها في التسعينيات:

عنوان الديوان	اسم الشاعر	سنة الطبعة ودور النشر
اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	منشورات دار الأصالة، سطيف، ط1، 1997.
ملصقات	عز الدين ميهوبي	منشورات دار الأصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط 19971.
براءة أرجوزة الأحزاب	مصطفى محمد الغماري	دار المطالب العالية، ط1، 1999.
البرزخ والسكين	عبد الله حمادي	وزارة الثقافة السورية، سوريا، ط1، 1998.
براءة	عثمان لوصيف	دار هومة، ط1، الجزائر، 1997.
نمش وهديل	عثمان لوصيف	دار هومة، ط1، الجزائر، 1997.
اللؤلؤة	عثمان لوصيف	دار هومة، ط1، الجزائر، 1997.

من خلال هذا الجدول الذي عرضناه للعناوين وتركيبها نلاحظ ما يلي:

- كثرة الصيغة النحوية المتمثلة في جمل مركّبة تبتدئ باسم و تمسكها باسميتها «يخلق تكويناً دلالياً ذا طبيعة ثبوتية مستقرة عن ما تبثه من شفرات المعنى القابع في كينونة الاسمية التي

[1] – فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، ص 7.

[2] – نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2008 ، ص 64.

تختلف عن الفعلية وهي تحمل صفات الزمانية والحركية»[1]، فالاسم يختلف عن الفعل باستقراره عكس الفعل الذي يتميز بالزمانية والحركية.

ويلفت الحضور المطلق للاسم انتباه المتلقي ،ولا سيما أن الفعل «لا يرد إلا نادراً وإن حضر كان امتداداً للمركب الاسمي وأن تأمل العناوين الموغلة في الاسمية يوحي أننا أمام بنى تركيبية ثابتة ومستقرة وساكنة»[2].

- أيضا اتسمت معظم العناوين بالاقتضاب ،بالإضافة إلى خاصية حذف المبدأ في معظم الدواوين مثل ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، فبراءة خبرمرفوع وأرجوزة مضاف والأحزاب مضاف إليه وهي مضافة أيضا لشرح معنى براءة.

1. البنية السطحية ← براءة أرجوزة الأحزاب مركب اسمي إضافي.
2. البنية العميقة ← هذه براءة أرجوزة الأحزاب مركب اسمي.
3. جملة بسيطة هذه براءة أرجوزة الأحزاب

⬇ ⬇

مسند مسند إليه

لكلّ من الإضافة والعطف طبيعة لغوية نحوية دلالية، فالعطف في عنوان **"اللعنة والغفران" و"البرزخ والسكين" و"نمش وهديل"** ومع هذه الأسماء المعطوفة دائما الخبر محذوف، فاللعنة هي عبارة عن مبتدأ والواو حرف عطف والغفران معطوف والخبر محذوف، والشيء نفسه مع العناوين الأخرى.والعطف هنا جمع بين كلمتين متناقضتين

[1] – علي حداد، العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 370، شباط 2002/ ذي القعدة 1422، دمشق، ص 47.

[2] – يوسف سعداني، إستراتيجية الحكي في روايات واسيني الأعرج، رسالة الدكتوراه في النقد المعاصر، جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2014/2013، ص 54.

ديوان **"اللؤلؤة" و"براءة" و"ملصقات"** اشتمل على جملة واحدة وكلمة اللؤلؤة ،جاءت مفردة ومعرّفة أما كلمة براءة جاءت نكرة ومفردة لتأتي كلمة ملصقات جمع مؤنث سالم وهي نكرة.

يرى بعض النحاة أن الجملة مرادفة للكلام وشرطها الإفادة وابن جني يرى «أن الجملة قاعدة الحديث وهو لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي سماه النحاة الجمل»[1]. فهذه العناوين على قصرها وإيجازها إلا أنها لفظ مستقل بذاته له دلالته ومعانيها، ومراميه وأدى إفادة وهي أن يكون اسماً للديوان وإقامة عملية التواصل بين العنوان والمتن والعنوان والمتلقي.

إذا أردنا قراءة هذا المركّب العنواني في بنيته التركيبية أمكننا تسجيل خلوّه من الأفعال مما يدرجه في خانة الجملة الاسمية.حيث أنها مسيطرة على كلمات العنوان، فلا نكاد نجد عنواناً من هذه النماذج يبدأ بفعل ولأنه جاء على هذه الصورة التركيبية «لقوة الدلالة الاسمية من ناحية، ولأنها أشد تمكّنا وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من الناحية الأخرى»[2]، فالاسم له وقع ودلالة أشد من وقع الفعل الذي يمكن أن يعبّر عن أحداث عكس الاسم الذي يعبّر عن وقائع ،ويخبرنا عما سيقال في المتن الشعري.

تتخذ هذه العناوين صيغاً بلاغية إيحائية، تحضر في ملفوظاتها نبرة **الحزن والقتامة** ويتجلى ذلك في تكرار بعض الأصوات المهموسة الدالة على المعاناة والعمق والسكون ،وهي السين- التاء والهاء على الرغم من حركية حرف الراء واللام والميم والنون الموجودة على عناوين دواوين شعر التسعينات، وشكل الإضافة في المفردات بين التعريف والتنكير إذ نلاحظ أن تلك العناوين، تبدأ باسم نكرة ليتم تعريفها لاحقاً مثل عنوان "براءة أرجوزة الأحزاب" جاء نكرة لكن الإضافة جعلته يعرّف.

[1] – ابن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص 62.

[2] – محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص 27.

تبقى عناوين مثل **براءة وملصقات واللؤلؤة** نكرة عرّفت نفسها بنفسها دون حاجة إلى إضافات وحددت هويتها أنها اسم للديوان وعلى أساسه يقتنى الديوان ويُقرأ.

كونه النمط الغالب على العناوين «لأنّه يقدم مساحات تأويلية متسعة ومستوى من الإثارة التي لا يحدّها إلا تواصلها مع ما أضيفت إليه من عطف أو نكرة أو معرفة أو نعت...الخ»[1]، فكل عنوان له خاصيته وإشارته المعينة وكيانه الخاص ويحتمل مساحات من التأويل والقراءة.

يكسر التنكير رتابة الجمل وانتظامها مما يجعل سياق العبارة متسعاً في نحوية ،وهو يصنع بناءه الخاص على أفق من الانزياح والتخيل الذي «أصبح يستخدم إلى فاعلية الشعر وخصائصه النوعية ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي»[2]، فالتخيل يعد مصدراً من مصادر الشعر ويتقنّع عادة خلف أدوات الخطاب المتنوّعة الموجّهة إلى منطقة التلقي ويتشكل التخيل على شكل صور ورموز وأقنعة

إنّ عناوين شعر التسعينيات كعنوان "نمش وهديل" له بعده التخيلي ما علاقة النمش والهديل؟ وعنوان البرزخ والسكين أيضا له بعده التخيلي الذي يفتح آفاقا للقراءة ولكن دون أن ننسى تعاقده مع التركيب النحوي فالجمل هي التي صنعت هذا التخيل وجعلت من الشعر «كائناً لا محدّداً ولا نهائياً يهندس تناسقه من حساسية تناقضه الداخلي، ويخترع شكله من توتره الآني وانعكاسه المرآوي في منطقة التلقي»[3]، فهو يبعث حركته القلقة من سكونه الوهمي.

تبوح عناوين شعر التسعينيات بأشياء تصمت عن أشياء أخرى، تفصح وتخفي، وهذا الحذف «يترك ثغرة في خطاب العنوان تصدم المتلقي وتخلق تساؤل العنوان مما يدفعه إلى سبر الثغرة المتشكلة

[1] – علي حداد، العين والعتبة، ص 48.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، د ط، ، مصر، 1974، ص 26.

[3] – محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص 22.

والإخبار عن المسند إليه»[1]، فيخلق فضول لدى القارئ لقراءة هذا الديوان وحل تلك الثغرات المحذوفة.

من خلال هذا كلّه نلاحظ أن تراكيب العناوين النحوية في التسعينيات لا يحدّها أي شرط مسبق وأنّ إمكانات التراكيب «التي تقدمها اللغة كافية وقابلة لتشكيل العنوان دون أي محظورات فيكون كلمة ومركباً وصفياً ومركباً إضافيا ،كما قد يكون جملة فعلية أو اسمية ويكون أكثر من جملة»[2]. فاللغة تعدّ أساس العمل الشعري «فوحداتها تشكّل اللبنات الأساسية في بنائه فمهما غامرت القصيدة في البحث عن تقنيات جديدة تظل جهداً إبداعياً خاضعاً للغة ويتجسد من خلالها»[3]. وتراكيب شعر التسعينيات ،لانهائية ممّا يمنح لها حرية في اختيار الشاعر للتركيب العنواني الذي يريده وبأي صيغة يشكّلها والفائدة المرجوة في الأساس، هي وظيفة الإحالة والدلالة إلى ما يعنونه أي على المعلومات التي يحويها والتي تمكن القارئ ،على التعرف على تضاريس الديوان الشعري، وأن التراكيب النحوية لا تعدّ أمراً شكليا ،وإنما هي تؤثر في معاني العناوين وما مدى قدرتها على جلب أكبر عدد من القراء لهذا العمل الشعري.

– دلالة العنوان ودرجة تعالقه مع النص:

يعدّ الحديث عن دلالة العنوان «من صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في الشعر بطرق تتجاوز حدود الإخبار والإفهام إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية والدلالية للعنوان»[4]،

[1] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 183.

[2] – محمد فكري الجزار، سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 59.

[3] – على جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002، ص 11.

[4] – مسكين حسنية، ششعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، سنة 2014/2013، ص 124.

وهذه الدلالة لا تتحقق بالتقرير المباشر للمعنى ،بل بالإيحاء والرمز واستخدام أسلوب **القناع*** في الشعر، فالبنية الدلالية في الشعر العربي الحديث «هي طريق إبداعي يحقق ويكشف عن مكامن الجمال والمتعة والإثارة في القصيدة وللبعد الدلالي بعدا نحويا بحيث أن الدلالة تستخرج من طبيعة التركيب التي تتموضع فيه والتحوّل الدلالي الذي ينشئ شعرية النص ،والعنوان ليس مجازاً غريباً بل تركيباً دلاليا فيه الكثير من الغموض»[1]، وأحياناً يكون تركيباً دلالياً مفاجئاً وملغّماً للمتلقي ،وكل هذا لا يتأتى إلا من خلال حسن وطريقة استثمار **اللغة الشعرية*** استثماراً جيدا من قبل الشاعر وعليه ما نوع الدلالات التي يحملها العنوان فترة التسعينيات في الجزائر؟ وكيف تتم عملية تأويله وما مدى تعالق العنوان مع نصه؟

- **العنوان في ديوان اللّعنة والغفران:**

يضم الديوان مجموعة من القصائد هي عنفوان اختيار، كبرياء، اللعنة والغفران،بكائية وطن لم يمت، بكائية بختي، شمعة لوطني فلك، وهذه القصائد كتبها الشاعر من أجل الأرواح التي زهقت والأطفال التي يتمت وشردت، عبر عن ذلك في نصه الشعري:

---

* – **القناع** هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه متجرّداً عن ذاتيته أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وأنّ القناع يقوم على علاقة جدلية تفاعلية بين حالتي الإخفاء والإظهار بحيث يمكن رد المعنى العام لكلمة قناع إلى منبعه الأصلي الذي وظف فيه في أثناء الطقوس السحرية البدائية لتحقيق حالة التقمص بما يمكن عدّه عملية إزاحة وإحلال بين الشخصية والممثل الذي يقوم بدورها وهذه لا تقوم على الانفعال تماماً بل إن حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر.

محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2003، ص ص 66-67.

[1] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 175.

* – **اللغة الشعرية** أداة التشكيل الشعري الذي يلوّن المتخيل ولا يخطر أبداً أن يكون الفن الشعري حيث لا تكون اللغة، **فالفن** حقيقة لا ندركها إلا من خلال تجليها في اللغة بخصوصيتها الفنية من خلال توظيفها توظيفاً فنياً يؤدي الغاية الجمالية التي ترتقي بالفن والإبداع.

الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، الجزائر، 2011، ص 79.

لَقَدْ أخْلفَ الحُزْنُ وَعْدِي

وَمَا زِلْتُ ابْحَثُ عَنْ وَطَنٍ

ضَيَّعَتْهُ المَسَافَات

مَا زِلْتُ وَحْدِي

أفَتِّشُ عَنِّي وعَنْكُمْ وَعَنْ فَرَحٍ

رُبَّمَا حَمَلَتْهُ المَوَاسِمُ بَعْدِي. [1]

الشاعر هو باحث عن الوطن الذي ضيعته المسافات ووحيد يفتش عن نفسه ويريد أن يحلّ الفرح في هذا الوطن ويضيء كشمعة.

المتأمل في عنوان "**اللعنة والغفران**" يفجر أمامنا مجموعة من الدلالات تدور في ذهن القارئ عبّر عنها الشاعر عبر مفارقته بين اللعنة والغفران، التي تطرح هذه المفارقة عدة أسئلة لماذا حدثت هذه اللعنة؟ وهل الغفران قادر على إزالة سوادها؟ ومخلفاتها؟ وهل الشاعر يبحث عن غفران سماوي لذنب أرضي بشري؟ وهل كلّهم يستطيعون منح هذا الغفران؟

يجمع العنوان بين نقيضين **اللعنة** *__والغفران__، بين الخطيئة والإثم وطلب المغفرة والعفو التطهر من الذنوب، والغين أوّل كلمة في الغفران وهو حرف يدل على الظلمة والاستتار وكأنها محاولة للحجب **وإسدال الستار على الواقع البائس** في الجزائر ليمنح الوطن غفراناً فيولد من جديد.

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 8.

* – **اللعنة في لسان العرب** من اللّعن وهو الابتعاد والإبعاد والطرد من الخير. ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 5.

الغفران مصدر للفعل غفر والمصدر يعمل عمل الفعل على وزن فعلان ويدل على الاضطراب الذي أصاب الوطن في رحلة البحث عن السلام في **فضاء ما بعد الغفران**.

اللعنة جاءت مضافة إلى الغفران وهذا ما أعطى اتساعاً في دلالات العنوان ويجسد هذا التضاد الصّراع بين جوهري الحياة بين من **يطلب الغفران ومن تصيبه اللعنة** ،ومن يمنح الغفران ومن لا يمنح ثم ما بعد هذا الغفران.

للإمساك على مدلولات العنوان ومحوري السخط والرضا ،علينا العودة إلى النص وعلاقة العنوان به كبيرة، فالشاعر يعبّر عن **اللعنة** بدلالات تحمل معان الموت والدم يظهر ذلك في نصه الشعري:

رُبَّما أخْطَأني المَوْتُ سَنَةْ

رُبَّما أجَّلَني المَوْتُ لِشَهْرٍ أوْ لِيَوْمٍ

كُلُّ رُؤْيَا مُمكِنَةْ

رُبَّما تَطْلَعُ مِنْ نَبْضِ حُرُوفِي

سَوْسَنَة

أنَا لاَ أمْلِكُ شَيْئاً غَيْرَكُمْ

وَبَقَايَا أحْرُف تُورِقُ فِي صَمْتِ الدَّمِ

المُرّ حَكَايَاً مُحْزِنَةْ. [1]

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 25.

فعنوان اللعنة يحاكي الواقع المرّ والحقيقة المؤكدة وهي الموت ،الذي قد يخطئه سنة أو أشهر أو يوم ولكنه مصيره الموت لا محالة في صمت مخيف وبقايا أحرف تورق الدم في هذا الوطن الذي عبّر عنه عز الدين ميهوبي:

وَطَنِي قِطْعَةُ سُكَّرِ

وَطَنِي يَذْبَحُهُ اليَوْمَ... سِوَايْ

قَدَرِي أنْ أحْمِلَ الشَمْسَ عَلَى كَفَنِي

وأمْضِي فِي مَسَافَاتِ العَرَاءِ.[1]

يصوّر لنا الوطن على أنه نسمة هبّت عليه وهو أكبر من أن ينكسر، وأن يذبح في وسط السحاب التي تمطر صمتاً وجنوناً ودماءاً تسفك غدراً وعيون أطفال تبكي دموعاً على ما أصاب الوطن فترة العشرية السوداء وهذه اللعنة أتعبت الشاعر:

مُتْعَبٌ

هَذِي خُطَايَ

تَعْجُنُ الإثْمَ يَدَايْ

كُلَّمَا أبْصَرْتُ طَيْراً مِنْ بِلادِي

قُلْتُ نَبِّئْنِي...

دَمِي المَذْبُوحُ مَاتْ

وَلَمْ يَقُلْ شَيْئاً وَفَاتْ.[2]

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 20.

[2] – المصدر نفسه، ص 55.

.وعنوان اللعنة له حضور في خلايا النص وشرايينه، وهو مركز استمداد الشاعر رؤيته الشعرية فلا توجد قصيدة إلا وتتحدث عنها فاللعنة هي صيحة تحذير وإشارة خطر:

بِلاَدِي الَّتِي تَتنامَى بِأَعْيُنِكَمْ سُنْبُلَةً

تَنَامُ وَتَصْحُو عَلَى قُبْلَةْ

أوْ عَلَى قُنْبُلَةْ

بِلاَدِي الَّتِي تَعْشَقُونْ

تَبِيتُ عَلَى حُزْنِهَا

وَتُخبِئُ أحْلاَمَهَا لِغَدٍ. [1]

الشاعر قلق لما أصاب الوطن الذي جعله يبيت دائما غارقا في أحزانه، وجعله يصحو دائما على القنابل وينام على صوتها يعدّ الضحايا التي راحت غدراً وهو يتمنى أن يحلّ "**الغفران**"،ويعود الأمن في الوطن:

إنّ الجَزَائِرَ مِنْ دَمْعِي وَمِنْ دَمِكُمْ

وَأَلْفُ أَلْف شَهِيدٍ بَاسِمَا سَقَطَا

إنّ الجَزَائِرَ يَا أَحْبَابْ

مَا انْكَسَرَتْ

لَكِنَّهَا انْتَصَرَتْ

وَالعَقْدُ مَا انْفَرطَا. [2]

[1] – عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص ص 55– 57.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 14– 16.

فعنوان الغفران يعبر عن فجر مشرق بلا مواسم الأحزان، لكي لا تنكسر الجزائر ولا ينفرط عقدها .

عنوان **"اللعنة والغفران"** من خلال نصه رسم الشاعر من خلاله الواقع المرّ الذي عاشته الجزائر على شكل قصص وأحداث عبّر عنها ديوانه دون أن يفقد الشعر خصوصيته، وعنوانه كان متنفسا له للتعبير عن مواقفه وأحزانه وطموحاته حتى تصل إلى المتلقي ،وتؤثر فيه وفيه تحذير من حجم الخطر الذي يحيط بالوطن.

- **العنوان في ديوان "ملصقات" لعز الدين ميهوبي:**

بدأت فكرته من عقب دخول الجزائر مرحلة التعددية الحزبية السياسية، وما صاحب تلك الفترة من مظاهر كاريكاتيرية.

وعنوان **ملصقات***«شديد الفقر على مستوى الدلائل وأكثر غنى منه النص على مستوى الدلالة»[1]، فهو ورد في شكل جملة واحدة اسمية بصيغة المؤنث السالم.

يضم الديوان مجموعة من القصائد هي: غلط- زئبق- تظلم- وساطة- مناعة- نعمة- موبوء- خصام- شهادة- القصيدة السوداء- احتياط- تجارة- مفارقة- انكسار- خمسة- الحقيقة- غيبوبة- كرسي- بالنيابة- قناعة- بخس- منطق- مصلحة- اكتفاء- عزاء- شمولية- أصول- وجودية- سيادة- قضية- حيطيست- تبادل- تأويل- صلوات- موقف- سمو- أخرس-

* **– الملصقات** أشبه ما تكون بأدب **السخرية الشعرية الذي يقابل في الفرنسية** "la parodie" حيث تنتهج أسلوب السرد القائم على **الاستهزاء الساخر، والتهكم اللاذع فهي** أقرب إلى لغة المثل أو الأقصوصة التي تقتصد في عملية البناء الفني العام حتى في الدلالة السيميائية لعناوينها المقتضية مستثمرة باحتشام إيحاءات الخطاب البصري الذي يستغل الطاقات الحيوية للتشكيل الفني سواء أتمثل ذلك في اختياراته لألوان أغلفة الديوان المرافقة للملصقات التي اكتفت باللون الأبيض والأسود.
أحمد يوسف، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، ص ص 157- 158.

[1] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 23.

إضراب- موضوعية- سؤال- حيرة- ضمير- خطابة- تهوّر- نصيحة- بيان- عقدة- قيمة- بروسترويكا- طابور- توازن- شموخ- هموم- استحالة- ؟- اقتسام- مبروك- مصادرة- خريف- ذنب- حلم- موت- تعاون- مزاج- ظل- عودة- جنرال عون- اهتراء- سقوط- المزدوج- تصويت- مزاج- كساد- ابتلاع- حاء- راء- ولادة- ته26ـريب- Mandela- قراءة- حظ- حتمية- نشرة- قمة- تسمية- سؤال- أمنية- مديونية- دوفيز- بحيرة- أنانية- نعي- فتوى- رجعي- لائكية- سلطوي- بدعة- مبروك- خماس- خيانة- م. 120- ميكروفون- مسرح- الميسرة- ديباجة- بوعقبة- مراباة واقعية- استنساخ- نسب- مزاد- تلاشي- عدالة- غربان- بشر- أستراليا- قنطرة- إنتاج- انجاب- حك- فهم- تخريف- تهمة- بطولة- اختبار- مذنب- الشعب- ربّما- آخر الملصقات- تيه- أكتوبر.

تحيل هذه الملصقات عن الفساد الذي طبع المجتمع الجزائري في التسعينيات، عبر عنه الشاعر:

لأَنِّي رَأَيْتُ البِلاَدَ بِأَوْجَاعِهَا مُرْهَقَهْ

وَرَأَيْتُ الحَقِيقَةَ رَغْمَ مَرَارَتِهَا مُطْلَقَهْ

وَرَأَيْتُ الشِّعَارَاتِ فِي وَطَنِي زَنْدَقَهْ

وَرَأَيْتُ ثَلاَثِينَ حِزْباً

وَأُخْرَى سَتَطْلَعُ مِنْ شَرْنَقَهْ

وَرَأَيْتُ نِضَالَ المَوَائِدِ وَالفَنْدَقَهْ

وَرَأَيْتُ الجَزَائِرَ بَيْنَ مِئْذَنَةٍ وَيَدٌ

تَحْمِلُ المِطْرَقَهْ.[1]

[1] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 147.

الشاعر ذو حسّ مرهف ونفس طموحة يتأثر ويتحسّر لما آل إليه الوضع في البلد وكثرة الأحزاب والشعارات من أجل الوصول إلى السلطة، والجزائر تائهة في وسط كل هذا فلم يجد الشاعر سوى هذه الملصقة التي كتبها ليعّبر عن ما كان حاصلا في تلك الفترة ، يشير إليه في قصيدة الموت:

مَا الّذِي يَحْدُثُ لَوْ أطْفَأتْ

فَانُوسَ الكِتَابَهْ؟

يُوقِدُ اليَأْسُ بِأضْلاَعِي

قَنَادِيلَ الرَّتَابَهْ. [1]

فلم يجد سوى فانوس الكتابة لينسج لنا في ملصقاته **عناوين ساخرة*** معبرة عن الأوضاع السياسية المتردية، من الاستبداد الذي كان حاصلا والتنافس على السلطة، فجاءت ملصقاته كسلاح من الشاعر لمقاومة الظلم والجور والتمرد ،من خلال تصوير حالة شعبه من ضيق الحال ومن الفقر. وتنقل ملصقات عز الدين ميهوبي رسالة تجمع بين الكلمات والرسوم لتعلن عن أحداث مريبة كانت تواجهها الجزائر في التسعينيات.

[1] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 76.

* – **العنوان الساخر** هو نظرة موجزة وثاقبة، تختصر ما يحدث من فجائع خلّفتها الرؤيا الاستخفافية للشاعر الساخر وتستفز المخاطب لتجبره على فض الفضول الذي سيتراكم عليه حتما لدى مصافحته عتبة العنوان.

إن العنوان الساخر صدمة فكرية ستحير القارئ بلا ريب عناء تذكرها كل حين إن لم يقدر له قراءة الخطاب اللاحق الذي سيفرج عن المعنى المقصود، والمخاطب الذي يقع عليه الكلام، لأن الخطاب الساخر وحده دون منازع يستطيع حمل قارئه على التساؤل عن محلّه من المسْتخِف والمستَخَف به وعلى من يقع وزره.

فتيحة بلمبروك، خطاب السخرية ودلالاته في الشعر العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جيلالي ليابس بسيدي بلعباس، 2015/2014، ص 141.

عنوان ملصقات عبارة عن لوحة حاكت واقعاً جزائرياً ،وعبّرت عنه وفي الوقت نفسه رافضة ومعارضة لما كان يحصل من ظروف سياسية قاهرة وتصرّفات ظالمة، يظهرها الشاعر:

مِثْلَ كُلِّ النَّاسِ يَشْقَى

وَإِلَى الكُرْسِيِّ يَزْحَفْ

غَارِقًا فِي لُعْبَةِ الأَحْزَابِ

حَتَى الأُذُنَيْنِ. [1]

يصوّر في هذه الملصقة الشاعر حالة الناس التي تسعى للوصول إلى الكرسي زحفاً إليه لا مشياً على الأقدام، تشكل من كل هذا سقوطا عبر عنه الشاعر في ملصقته بعنوان سقوط :

سَقَطَتْ مِنْ يَدِي وَرْدَةٌ

مِنْ يَدِي سَقَطَتْ وَرْدَةٌ

وَرْدَةٌ مِنْ يَدِي سَقَطَتْ

وَرْدَةٌ سَقَطَتْ مِنْ يَدِي

سَقَطَتْ وَرْدَةٌ مِنْ يَدِي

لاَ يَهُمُّ

وَلَكِنَّهَا سَقَطَتْ. [2]

عند قراءتنا لهذه الملصقة تذكرنا بقول **الشاعر يوسف وغليسي** الذي يتفاعل نصه الشعري مع نص عز الدين ميهوبي:

[1] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 30.

[2] – المصدر نفسه، ص 86.

كَانَ لِي وَرْدَتَانْ:

وَرْدَةٌ طَلَعَتْ مِن حَنِينِ الشَهِيدِ، وَمَاتَتْ

وَأُخْرَى أُصِيبَتْ بِفَقْرِ الحَنَانْ !

دُلَّنِي يَا رَبِيعُ عَلَى رَوْضَتِي

إِنَّنِي فَاقِدٌ الوَرْدَتَيْنْ ! [1]

فكلا الشاعرين يصوّران لنا الوطن على شكل وردة. عز الدين ميهوبي سقطت وردته ويوسف وغليسي فاقد لوردته وهذا السقوط والفقد هو عمق الأزمة التي أصيب بها الوطن. ويعبّر لنا عز الدين ميهوبي عن هذا السقوط بأشكال لغوية معتمداً أسلوب المفاجأة الأسلوبية لمباغتة المتلقي في النهاية تنتهي هذه الملصقة بتحطيم أفق انتظاره مثلما بدأت انتهت.

كل عنوان ملصقة من ملصقاته بنصها الشعري ،كتبت بلغة السهل الممتنع «تنتهي بمثل هذه النهايات غير العادية التي عادة ما تعقبها علامة تعجّب حائرة لأن في قصر جملها الشعرية وقلة عدد كلماتها ما يعوق الشاعر من التنويع في بناء التشكيل اللغوي»[2]، والتفنن في بناءه للجمل الشعرية، فكل ملصقة تنتهي نهاية مفاجئة صادمة لأفق انتظار المتلقي ،مما جعلها محدودة في التشكيل الفني.

الشاعر بالرغم من سخريته للواقع في ملصقاته ، لا ينسى الحديث عن وطنه وتمسكه بوطنيته يظهر في قصيدة "شموخ":

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 26.

[2] – يوسف وغليسي، على مشارف النص (نصوص موازية)، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص 22.

فِي بِلاَدِي

كُلُّ شَيْءٍ شَامِخٌ حَتَّى الأُنُوفْ

مِنْ بَنِي صَافٍ لِ سُوفْ

هَكَذَا أَقْرَأُ مَا بَيْنَ الحُرُوفْ.[1]

فالبلاد شامخة بالرغم ما كان يجري آنذاك في فترة التسعينيات من أجلها كنب ملصقاته فربما يحلم يوما في وطنه :

رُبَّمَا يَحْفَظُ مَاءُ الوَجْهِ لِلدِّينَارِ بَطَالٌ مُهَاجِرْ

رُبَّمَا

رُبَّمَا

أَحْلُمُ يَوْماً فِي بِلاَدِي بِالجَزَائِرْ.[2]

يعبّر عنوان ملصقات ميهوبي عن الذات المنهكة في متابعة تلونات الواقع الأليم الذي كان سائداً في التسعينيات وعز الدين ميهوبي، هو الأديب والسياسي والشاعر الساخر من السياسة ومن الأحزاب والرافض للواقع الأليم والتهافت على الكرسي وسفك الدماء والظلم، فكل ملصقة هي عبارة عن سلاح، رفعه الشاعر في وجه الظلمة ،من أجل مقاومة الظلم والجور وعودة السلام والأمان للوطن.

[1] – يوسف وغليسي، على مشارف النص (نصوص موازية)، ص 75.

[2] – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 146.

كل ملصقة من ملصقات عز الدين ميهوبي عبارة **عن ومضة* شعرية**، و لون أدبي يتسم في كثير من الأحيان بالإبداع والإيجاز في التعبير واختيار الألفاظ الصغيرة والمعبرة.

- **العنوان في ديوان "براءة أرجوزة الأحزاب" لمصطفى محمد الغماري:**

عنوان ديوان مصطفى الغماري "براءة أرجوزة الأحزاب" يتسم بالانزياح والحذف وهناك أسئلة كثيرة من خلال العنوان: هل هذه البراءة هي براءة الشاعر؟ أم براءة الأحزاب؟ هذه الأسئلة لا نلقى لها إجابات إلا من خلال قراءتنا للنص الشعري واطلاعنا عليه، وهذا الانزياح في العنوان « غواية تبعث في نفس المتلقي قلقاً سيميولوجيا»[1] لا يمكن التخلّص من هذا القلق إلا بعد قراءة النصّ.

الأرجوزة* في قول ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة" أنّ إمكانية أن تدعى قصيدة «فعلى كل حالة تسمى الأرجوزة قصيدة طالت أبياتها أو قصرت ولا تسمى القصيدة أرجوزة إلا أن تكون

---

* – **وفي الجزائر يمكن أن يكون الشاعر عبد الله حمادي** أول من أدخل هذا النمط الجديد إلى القصيدة الجزائرية في مجموعته الصغيرة قصائد غجرية (الجزائر 1983)، ثم تلاه الشاعر عثمان لوصيف،بمحاولات متفرقة تضمنها ديوانه شبق الياسمين (الجزائر 1986).

وقد ازداد ولوع الشعراء الشباب بهذه التجربة الجديدة مع أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات ،حيث ظهرت نماذج كثيرة من هذا الطراز لدى أبي بكر قماس، وناصر لوحيشي، ونذير لعطار (مطريات جزائرية)، وتجربة عز الدين ميهوبي ظلت تتقاطع دلاليا في الهم السياسي كونها تجربة لكتابة البيان الشعري الذي يفضح الواقع وتعرية للواقع يريدون تشكيله وفق معالم ذاتية.

يوسف وغليسي، على مشارف النص، ص ص 17- 18.

[1] - Joseph Besa, Campruli, Les fonctions du titre, Nouveaux Actes sémiotiques 82, 2002, Pulin, université de Limoges, p 25.

نقلاً عن عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص 234.

* – **الرّجز من** أقدم فنون الشعر العري وربما كانت مقطعاته أول ما اهتدى الجاهليون إلى نظمه، ذلك قبل أن يجدوا سبيلهم إلى القصد ويتفننوا في تطويره.، ويشير الدارسون إلى أنواع متعددة من الإيقاع الشعري قبل الشعراء الوزن في القصيدة العربية لكن بحر الرجز يظل الأبرز بينهم جميعا، ثم أنّ هذا البحر ظلّ موجوداً وظلّ الشعراء يقبلون على نظمه للتعبير عن أغراضهم المختلفة، ويشهد على ذلك ما اشتملت عليه دواوين بشار بن برد وأبي النواس وابن الرومي والمتنبي، والأرجوزة لا تقل أهمية عن القصيدة ذلك بوصف أن الكل منهما له نشأته الخاصة وطبيعته وأنّ ارتفاع الأرجوزة إلى مستوى القصيدة تأخر إلى العصر الأموي.

المهدي لعرج، بنية الأرجوزة وجمالية تلقيها عند العرب، إفريقيا الشرق، د ط، المغرب، 2009، ص 106.

من أحد أنواع بحر الرّجز الذي ذكرت ولو كانت مصرعة السطور»[1]، فالقيرواني يجعل الأرجوزة قصيدة من بحر الرجز وهو بحر معروف في الشعر وابن رشيق يرى أن الأرجوزة صنفين وتتمثل في ذات الأبيات الطويلة والقصيرة.

الأرجوزة من الرجز هو في لسان العرب «داء يصيب الإبل في أعجازها وأن تضطرب رجل البعير أو فخذاه»[2].

وبناء على ماتقدّم نؤوّل عنوان مصطفى محمد الغماري بـ "براءة أرجوزة الأحزاب"،فهو لا يقصد "براءة الأحزاب" وإنما "براءة أرجوزة الشاعر من الأحزاب" وأرجوزته يقصدبها ديوانه وقصائده التي يتبرأ فيها من الأحزاب التي انقسمت من أجل الوصول إلى السلطة والكرسيّ، وهناك من يعنون العنوان بـ"أرجوزة الأحزاب" دون ذكر كلمة براءة و التأويل يتغيّر فتصبح الأرجوزة تدلّ على الوسخ والداء والعفانة الذي أصاب الأحزاب والوطن.

يتناص* العنوان مع القرآن الكريم وكلمة الأحزاب تحيل على سورة الأحزاب في قول الله عزّ وجل: ﴿**وَلَمَّا رَأَى الْمُؤْمِنُونَ الْأَحْزَابَ قَالُوا هَذَا مَا وَعَدَنَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَصَدَقَ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَمَا**

[1] – علي أبي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر، أحمد عطا، ج1، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، د ت، ص 109.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مج7، ص 104.

* – يمكن اختزال موضوع التناص في سؤال أساسي، اكتسى أهمية كبيرة في الدرس الأدبي قديمه وحديثه هو ما هو المبدأ الفني المتحكم في بناء النصّ الأدبي؟ أهو الإبداع المعتمد على القرابة أم التوليد المؤسّس على التفاعل بين النصوص؟ ويبدو أن صياغة أجوبة هذا السؤال هو ما شكّل محور الدراسات الأدبية عامة والشعرية خاصة منذ أرسطو إلى اليوم وعلى الرغم من تباين هذه الدراسة إنْ على مستوى خلفياتهم المعرفية أو مفاهيمها فهي تكاد تجمع على أمر فني واحد يتمثل في أن هناك فعاليتين تتحكمان في عملية الإبداع هما الكتابة والقراءة وكونه كذلك يعني أن كل قراءة لا يمكن أن تكون إلا إعادة كتابة لجميع العناصر اللغوية والغير اللغوية المساهمة في بنائه. ويترتب على هذا أن ملاك العملية الإبداعية هو التوليد وإن النص الأدبي ما هو إلا كتابة من الدرجة الثانية.

عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، د ط، المغرب، 2007، ص 15.

زَادَهُمْ إِلَّا إِيمَانًا وَتَسْلِيمًا﴾[1].فعند قراءة العنوان يدرك القارئ أن مدلولها وفحواها هو ديني، فالأحزاب كادت لرسول الله و مكرت به، والشاعر أيضا يجد أن الأحزاب كادت للوطن وشعبه وأرادت به ظلماً وعنفاً وتقتيلاً وتعذيباً وتشريداً، والشاعر يتبرأ من هذه الأحزاب:

اِخْرَسِي يَا خَنَاجِرَ الأَعْدَاءِ

وَاغْرُبِي يَا عَنَاكِبَ الظَّلْمَاءِ.[2]

يريد لهذه الأحزاب أن تخرس وتغرب عن هذا الوطن، والشاعر تطرق من خلال عنوانه الحديث عن واقع الجزائر في سنوات الجمر التي أصابتها وعمق الأزمة والتشتت، وأرجوزته تفضح هذا الواقع وأحزابه وهي تحذر من استمرار هذا الواقع، والشاعر في ديوانه يبين استغلال الأحزاب السياسيين لمناصبهم في نشر الفساد:

يَا جَمْعِيَاتِ الزَّمَنِ الهُلاَمِي

أَغْلَيْتُمْ الكَسَادَ فِي الكَلاَمِ !

وَعُدْتثمْ بِخُمْرَةِ الأَوْهَامِ

مَعْجُونَةً بِخَمْرَةِ الأَحْلاَمِ

كُلٌّ لَهُ فِي أَمْرِهِ شُؤُونْ

وَهُوَ بِمَا يَحْمِلُهُ مَفْتُونْ.[3]

[1] – سورة الأحزاب، الآية 22.

[2] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 7.

[3] – المصدر نفسه، ص 45.

يدق الشاعر ناقوس الخطر وينبّه من خطورة ما خلّفته السياسة المعجونة بخمرة الأحلام والوعود الكاذبة جرّت لنا سوى القتل والدم.

من خلال أرجوزته أي قصائده يمرّر رسالة أنّ الظلم لا بد له أن يخفت يوماً وأن تسطع شمس الحقيقة:

وَاغْرُبِي فِي كُوى الفَنَاءِ كَمَا كُنْتِ

فَإِنَّ البَقَاءَ لِلْبَيْضَاءِ*. [1]

الجزائر بالرغم من كل هذا الظلم ستنتصر والشاعر متفائل بعودة الأمور إلى طبيعتها:

تَمَهَّلُوا يَا مَعْشَرَ الصَّعَالِكَهْ

فَأُمَّتِي لَمْ تَكُ يَوْماً هَالِكَهْ !

سَيَعْرِفُ الجِيلُ غَداً مَسَالِكَهْ

فِي أُمَّةٍ فَاتِحَهْ ومَالِكَهْ

وَلَمْ تَزَلْ كَعَهْدِهَا وَلُوداً

تَحْمِلُ لِلْمُسْتَقْبَلِ الوُرُودَا ! [2]

* – إشارة إلى قول الرسول صلوات الله عليه: «تركتكم على المحجّة البيضاء ليلها كنهارها وهي الإسلام عقيدة ونظاماً وسلوكاً كما أن البيضاء وصف للجزائر.

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 7.

[2] – المصدر نفسه، ص 52.

يتطلّع الشاعر إلى غد أفضل ومستقبل لجيل آخر أحسن من مستقبلهم المحمّل بالدم، فهو يريد مستقبلاً مفعماً بالحبّ والورود وهو من خلال أرجوزته يبثّ لنا آماله وأحزانه ونظرته ورؤيته للأشياء:

مِنْ بَدَوِيٍّ شَفَّ بِالبَيَانِ

أُرْجُوزَةٌ تَضَمَّخَتْ أَلْحَانَا

أَرْسَلْتُ فِيهَا العَقْلَ وَالوِجْدَانَا !

فِي زَمَنٍ يَنحَلُّ أَوْ يُرَابِي

أُرْجُوزَةٌ مِنْ شَاعِرٍ جَوَّابِ

وَنَفْسٌ يُضِيءُ كَالشِّهَابِ

وَرَقْصَةٌ فِي دَبْكَةِ الأَحْزَابِ.[1]

عنوان "براءة أرجوزة الأحزاب" هو من شاعر سمى نفسه بدويٌّ وشاعر جوّاب كتبه في زمن صعب وزمن انحلت فيه الأخلاق. أرسلت هذه الأرجوزة كلحن فيه العقل والوجدان من شاعر أضاء كالشهاب، وأرجوزته هي رقصة في دبكة الأحزاب وصوت يتعالى الرافض لما كان واقع أثناء العشرية السوداء من دم وقتل، وكل قصيدة من الديوان جاءت في إطار ملونة باللون الأحمر معبّرة عن الألم والحزن والدماء التي كانت تراق وكل قصيدة فيها من الحزن أسراراً وأسراراً،يظهر في نصه الشعري:

أَوْدَعْتُ فِيهَا غَدَقَ الشَرْيَانِ

وَمَا يَبُوحُ السِّرُ مَنْ أَحْزَانِ

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص ص 69- 70.

وَهَبْتُهَا مُعَتَّقَ الأَلْحَانِ

مِنْ شُعَرَاءِ الطَّرْدِ والفُرْسَانِ.[1]

الشاعر في أرجوزته يبوح بكل أحزانه التي أودعت في غدق الشريان وأرسلت فيه العقل والوجدان، فعنوانه من شاعر أطلق العنان لقلمه ،لينقش هذا الديوان في سجل تاريخ الجزائر فيبيد ماضيا مؤلما وحزينا ويطوق إلى حاضر مفعم بالأمل والحياة والألوان.

- **العنوان في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي:**

عنوان "البرزخ والسكين" من العناوين **المفارِقة*** المفتوحة على مجموعة من القراءات والدّلالات، وقراءته للوهلة الأولى ليست بالأمر السّهل الذي يسمح بالتعامل معه، وهنا يكمن جوهر الشعر فتكون «ملكة الاستعارة طاقة الإنسان، على خلق اللغة الفنية وعلى زعزعة السّياق العادي للغة وإبداع الصّورة الشّعريّة المتمثلة في اكتساب المعنى المحدّد للكلمة، تكون تلك الملكة الخلاقة السّبيل إلى إبداع دلالة رمزية مفتوحة يصوغها حسب مشيئته»[2]، تأخذه إلى عوالم جديدة يستكشف الشاعر من خلالها فكره وخياله و يضعنا أمام كلمتين معرّفتين هما **البرزخ والسكين** ربط بينهما حرف الواو الذي يفيد العطف بين شيئين تجمع بينهما علاقة مشاركة، ولكننا نجد أن الواو هنا تجمع بين شيئين يتحركان في مجالين مختلفين.

[1] – مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 68.

*– المفارقة تجعل العنوان يتحوّل من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعرّي ويغمز ويتهكم، فيصير الواقعي كأنّه أسطوري لا معقول أو يصير اللامعقول الأسطوري واقعياً. بسّام قطوس، سيمياء العنوان،وزارة الثقافة ،ط1،الأردن ،2001 ص 83.

[2] – شراف شناف وآخرون، سلطة النّص في ديوان البرزخ والسكين، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 313.

وهذا الاستعمال اللغوي لا يتأتّى «إلاّ لشاعر شحذته التجارب وراودته ملايين الشوارد اللغوية، بعد أن أنهكه التقلّب في خضم الواقع ليصوغ تجربة متوثبة طافحة بالحياة»[1]، فبهذا العنوان يبتعد الشاعر عن العناوين التقليدية المباشرة، ويجعل لنفسه عنواناً مغرياً يوحي بالتأويل ويستفزّ بالقراءة تظهر أهميته في تحديده للقيمة الدلالية للنص والمساهمة في فك رموزه، «فهو يمارس سلطة التصرّف في النص والتحكّم في دلالاته وفق حركة إبداع متجدّدة في كلّ مرة»[2]. كثيراً ما نجد هذه الكلمات من مثل أن العنوان يساهم في فك رموز النّص، ولكن العنوان بوصفه هو أيضا يحتاج من يفك رموزه ويفتح الطريق للوصول إليه وهنا تبادر إلى أذهاننا سؤال هو كيف نقرأ العنوان؟ القراءة التي لا تشوّهه وتهتك أسراره وجماله؟ ومن خلال ذلك نجد أن البرزخ له حمولة دينية يقتبس مع قوله تعالى: ﴿**وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ**﴾[3]، فالبرزخ في هذه الآية الكريمة ، الحاجز ما بين البعث والموت وما بين الموت ويوم القيامة.

اختار الشاعر لفظة **البرزخ** وفيها من الدلالة ما يؤوّل ويحيل إلى عوالم دينية وصوفية إذ أنّ كلمة البرزخ «تعني الحدّ بين الجنة والنار»[4]، ومع ذكر الشاعر لهذه اللفظة يطرح سؤال **ماذا يعني البرزخ للشاعر؟ وهل البرزخ هو أرض؟ وهل الشاعر يعني الجزائر؟** وبهذه الكلمة تتلخّص تجربة الأديب الإبداعية وتجربته في الحياة أي خبرته بالدنيا الغائية ،وما تحمله من فتن قد تكون هذه الدنيا سبباً في نشر العداوة والبغضاء بين الناس، وهذا ما يؤدي إلى القتل فيظهر لنا الشّق الثاني من **العنوان**

[1]- شراف شناف وآخرون، سلطة النّص في ديوان البرزخ والسكين، ص ص 307- 313.

[2]- زينب نسارك، شعرية العتبات النصيّة في القصيدة الجزائرية المعاصرة عتبة العنوان أنموذجاً، مجلة إشكالات، العدد 01، بجاية، 2018، ص 201.

[3]- سورة المؤمنون، الآية 100.

[4]- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفيّ، دار الرّشاد، مصر، د ت، ص 42.

هو السّكين* الذي يحيل إلى القتل والقطع وعندما تقول السكين نتذكر قول الله عزّ وجلّ في سورة يوسف: ﴿**فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾[1]، فالسكين منذ القديم له علاقة بالقطع ،وهو الآلة الحادّة التي اغتالت الإنسان بالإنسان نفسه الذي قضى على نفسه بصنعه هذه الآلة.، ولكن **لماذا قدّم الشاعر البرزخ على السّكين؟** فهذه الكلمة أي البرزخ تدلّ على الحياة والموت في الوقت نفسه.

السّكين هو دليل المأساة التي أصابت الوطن من قتل وعنف وحزن وبأس، وهذا ما يحيل إليه الشاعر:

يَقْرَعُ ضَبَّةَ البَابِ السُّفْلِي

أُوشِكُ أنْ أصَدَّقَ

بِالنِّهَايَهْ...

ضَبَّةٌ تَغْمُرُنِي بِعَذَابِ السِّكِينْ

وَبَقَايَا مِنْشَارْ[2]

يربط الشاعر السكين بالعذاب فهو خائف من أن يفتح الباب ،فتنهال عليه أيادي الغادرين وتقتله، فالشاعر وحيد في ليل طويل لا ينتظر سوى الموت:

*– **السكين لفظة** مأخوذة من سَكَن السُّكُونُ ضدّ الحركة سَكَنَ الشيء سكِن سكوناً إذا ذهبت حركته وأسكنه هو وسَكَنَهُ غيرُهُ سكيناً وكل ما هدأ فقد سَكَنَ. ابن منظور، لسان العرب، مادة سكن، ص 2052.

[1]– سورة يوسف، الآية 31.

[2]– عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 123.

وَحْدِي هُنَا

وَالزَّادُ قَلِيلْ

وَخَاتِمَهُ السِّكِينْ

خَيَالٌ... فِي خَيَالْ

سُؤَالٌ فِي خَيَالْ

خَيَالٌ فِي عَمَاءْ (...)؟؟ ! [1]

فعنوان السكين هو السؤال الذي أوقف خياله ولم يجد له جوابا ،سوى أنه خاتمة كل جزائري في تلك الفترة الخائف من قريع الباب حتى لا تكون نهايته على يد السكين.

لجأ الشاعر إلى البرزخ ليهرب من هذا العالم المادي الممتلئ بالموت والقتل، فهو يبحث عن عالم فيه السلام والحياة، فالبرزخ يكون بين حياة عادية وحياة متعالية مملوءة بالرحابة، وقد يكون البرزخ تعالق بين الحياة والموت، كأن الموت عند الشاعر لا يدفع إلى اليأس والقنوط بل إلى حياة جديدة ملؤها الهدوء والسكينة ،لهذا نجده يجعل بينه وبين البرزخ سيّان:

أَنَا وَالبَرْزَخْ سَيَّانْ

فَهَلْ مِنْ مَنْفَذٍ لِلرَّحِيقْ؟

حُبْلَى الأَغَانِي وَالمَعَانِي

وَأَسْرَارُ الحَرْفِ مَوَاعِيدُ

تَحِنُّ إِلَى اللِّقَاءْ (...) [2]

[1]- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 132.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 130- 131.

يحنّ إلى عالم البرزخ ولقاء ربّه ليرتاح من هذا الدمار وهذا العالم القاسي، فقد أقام الشاعر برزخاً بين عناوين قصائده التي تضم كلّ واحدة منها "كتاب" **فكتاب العفاف** يضم قصائد: جزائر- أرض الحرية- هي ليلاي وطن- قصيدة الجزائر- أطفالنا فإلى الحجارة حلم أزيله.

كتاب النور يضم قصائد: **رباعيات*** **آخر الليل**.

كتاب الجمر يضم قصائد: مدينتي- البرزخ والسكين- يا امرأة من ورق التوت- لا يا سيدة الإفك- الشوفار.

لفظة الكتاب «ببعدها الكوني المقدّس المنفتح على مصراعي الوجود وترسل ظلالها السرمدية في مسارب الديوان»[1]، وكتاب الجمر تنضوي تحت لوائه عنوان البرزخ والسكين تعبيراً عن سنوات الجمر التي عاشها الوطن والبرزخ الذي يشهره «الشاعر في وجه الركود الشعري ليفتق عوالمه الشعرية وينفذ إلى سماوات التجديد»[2]، فالبرزخ مكانٌ للهروب وهو الطريقة الوحيدة ،لكي ينجو من كل هذا. ومع ذلك يبقى البرزخ عالما غير معروف وهذا العالم قد يرتاح فيه الإنسان وقد لا يرتاح، فروضة من رياض الجنة أو روضة من رياض النار، ونتمنى لكل الذين قُتلوا بالسكين أيام الجمر فترة العشرية السوداء أن يكونوا في برزخ فيه روضة من رياض الجنة.

الشاعر لم يضع عنوانه اعتباطاً، بل قصد من ورائه مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تساهم في إغواء القارئ لاقتناء الديوان ونحن نعدّ هذا الديوان وعنوانه من الدواوين الشعرية التي

*- **عبد الله حمادي قد نشر من تلك الرباعيات** 24 رباعية سنة 1985 بعنوان رباعيات حمادي ثم أضاف إليها 6 رباعيات أخرى مع تعديلات طفيفة في الصياغة القديمة للرباعيات المنشورة ونشرها في ديوانه الجديد "البرزخ والسكين" من ص 36 إلى 85، شراف شناف وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 116.

[1]- المرجع نفسه، ص 329.

[2]- المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

استهوتنا لقراءته وجاءت كلمة البرزخ عبر لغتها الساحرة قادرة على استفزازنا فهو كتابة مليئة بالمرارة والشاعر يحتمي بالبرزخ لكي لا يتلاشى من كثرة الأهوال والوجع الذي لاقاه في وطنه.

- **العنوان في دواوين عثمان لوصيف:**

أ- ديوان "براءة":

عنوان براءة استعمل الشاعر هذه الكلمة نكرة لتتّسع دلالاتها، فتذهب بالمتلقي إلى عدة تأويلات احتمالات لأنّ كل «ناقد بل قارئ إذ يقرأ العنوان يقوم إلى حدّ ما بصياغته من جديد في ذهنه على مثاله هو لا على **مثال الشاعر*** والشاعر الذي هو من يستطيع أن يحتفظ عنوانه بهذه القابلية لأكثر من تأويل»[1]، فالشاعر يكتب والقارئ يسهر ليؤوّل ما كتبه الشاعر و يعيد القراءة والتأويل والتعامل معه حتى يستطيع فك الغموض عن النص وعنوانه ،واستكشاف بنياته الدّلالية والقبض عليها وهنا حضرنا قول الشاعر المتنبي: (وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ/ أَنَامُ مِلْئَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا/ وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ). فعندما تنتهي معاناة الشاعر من الكتابة تبدأ معاناة القارئ/الباحث في التأويل.

البراءة مصدرٌ فعلها بَرَاَ فيقال: «بَرِئْتُ مِنَ الدَّيْن وبرِئتُ إليك من فُلان أبْرَأ بَراءَة»[2].

العنوان جاء جملة وكلمة واحدة عبّر فيه عن كلام كثير فالعنوان «المشرق يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة»[3]، قول جيرار جينيت «يتوجه العنوان إلى كثير من الناس الذي بطريقة أو بأخرى

*- الشاعر المميّز لا يفكر بل يوهمنا أنه يفكر والأدب ليس مطالباً بأن يحمل إلينا الحقيقة على شكل مفاهيم وقضايا بل يقدم إلينا الحقيقة من خلال نظرة شاملة إلى الحياة يمتلكها كل عمل فنيّ متماسك، والشعر لا يؤثر عن طريق الفكرة أو الصورة فقط بل بواسطة الرؤية التي يطرحها مجمل نتاج الشاعر عن الحياة. محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، بغداد، 1988، ص 20.

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1991، ص 76.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 355.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص 27.

يستقبلونه وينشرونه فيساهمون في تداوله ،ذلك لأنه إذا كان **الخطاب*** هو موضوع القراءة فالعنوان هو وسيلة تداول وموضوع محادثة»[1]. النص الإبداعي يتشكل من معادلة، أولها العنوان على الباحث أن يحسن قراءته كي يساعده لفك دلالاته ويوجّهه إلى معان أخرى، وعلى القارئ اختراق هذه المعاني حتى يكون قارئاً جيداً.

يبقى عنوان براءة من العناوين التي يمرّ عليها القارئ فلا يحرّك فيه ساكناً،لأنه يضعنا أمام عالم من الشخوص والرؤى التي تعكس ما يعيشه الشاعر من صراع داخلي ،وما يعانيه الإنسان من تشتت وقطيعة فالشاعر يبحث عن البراءة التي سلبت في فترة التسعينيات وعن خلاص له في هذه الحياة.

---

*- يلاحظ أن دراسات شتى ودارسين كثيرين لا يولون اهتماما كبيرا للتفريق **بين مفهومي الخطاب والنص**، فقد يستعمل المستعمل مصطلح الخطاب وهو يريد النّص وقد يوظف المصطلح النص وهو يريد الخطاب فهل هما كذلك؟ أم أنّ النص غير الخطاب؟ أم أنهما يتداخلان؟ أم يتجاوز أحدهما الآخر؟ ومن هنا يتضح شيءٌ من معالم التفريق بين النص والخطاب على تعدادها:

أ) يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص إلى متلقٍ غائب يتلقاه عن طريق عينيه قراءةً، أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس أولاً وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة بينما النصّ مدوّنة مكتوبة.

ب) الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه، بينما النصّ له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كل زمان ومكان.

ج) الخطاب تنتجه اللغة الشعرية بينما النصوص تنتجها الكتابة.

د) وكلّ منهما يحدد بمرجعيته القنوات التي يستعملها، الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإنّ ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاماً خطياً وعليه فإن ديمومته رئيسة في الزمان والمكان.

هـ) الخطاب تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب أي أنه فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، أما النص فهو أيضا تواصل لساني مكتوب، وتبعاً لهذا فإن الخطاب يتصل بالجانب التركيبي والنص بالجانب الخطي.

ولكن على الرغم من الفروقات ولكن كثيرا من لا يفرّق بينهما ويستعمله بالمعنى نفسه.

عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 49.

[1] -Gérard Genette, Seuils, p 73.

- نقلا عن : عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، ص71.

غير أنّ الشاعر لم يقل البراءة وإنما قال براءة فلم يقصد الشاعر بالبراءة ،عالم الطفولة ولكن قصد بها براءته من هؤلاء الأشخاص الذين أفسدوا صفو الحياة وعكّروها وشوّهوا البراءة وعاثوا في الوطن فساداً:

أيُّهَا الْبَرْقُ الَّذِي يَخْطِفُ خَطْفاً

أيُّهَا المَشْحُونُ وَمْضاً وَفَجَاءَاتْ وَعُنْفاً

يَا رَسُولَ الرَّعْدِ، مَزِّقْ صَدْرِي القَارِي

وَفَجِّرْ أضْلُعِي... فَجِّرْ حَشَايَا

عَلَيَّ أَلْقِي فَضَائِي فِي فَنَائِي [1]

الشاعر غاضب من العنف الذي كان يمارس على الجزائر في فترة العشرية السوداء، ومن شدة غضبه يتمنى أن يفجّر ليرتاح من كل هذا وهو يتمنى أن يعود طفلاً وصبياً ،ولا يحمل كل هذا الهمّ والعبء والألم.

يتمنى أن تعصف الريح تحت أقدام هؤلاء الخونة لكي تعود البراءة وهو يتبرأ منهم:

جَبَلٌ... لَيْتَنِي جَبَلٌ مِنْ حَجَرْ

تَعْصِفُ الرِّيحُ لَكِنَّها تَحْتَ أَقْدَامِهِ تَنْكَسِرْ

لَيْتَنِي صَخْرَةٌ تُتَسَرْبَلُ بِاللَّهْوِ فِي القِمَّةِ الشَّاهِقَهْ

لَيْتَنِي عَاصِفٌ أوْ مَطَرْ

لَيْتَنِي... لَيْتَنِي كِيْمَيَاءْ. [2]

[1]- عثمان لوصيف،براءة، ص ص 14- 15.

[2]- المصدر نفسه، ص 41.

يريد الشاعر أن يكون كل هذه العواصف حتى يحلّ غضبه ولعنته على الأيادي الغادرة، وهو يريد من هذه الأسطر القضاء عليهم وإنهائهم ومحوهم من هذه الأرض.

وهذه الأسطر تتفاعل وتتناص مع شعر أبي القاسم الشابي وهو ثائر:

أَيُّهَا الشَّعْبُ لَيْتَنِي كُنْتُ حَطَّاباً

فَأَهْوِي عَلَى الجُذُوعِ بِفَأْسِي.[1]

والشاعر عثمان لوصيف متألم وضائعٌ وحزينٌ على الوضع الذي آل إليه الوطن:

أَيْنَ يَمْضِي بِي الْتِهَابِي

وَأَيْنَ المُنْتَهَى... أَيْنَ أخر الأبواب

خَلِّنِي

لِلضَّيَاعِ، لِلْخَوْفِ لِلسِّحْرِ وَلِلْمَوْتِ خَارِجَ الأَحْقَابِ

خَلِّنِي... خَلِّنِي فَهَذَا اغْتِرَابِي

هَذِهِ شَهْوَتِي وَهَذَا عَذَابِي.[2]

الشاعر معذب في وطنه وهو خائفٌ من أن يطرق الموت بابه ،فيفارق أحبابه وأن مفارقة الأحباب والوطن غربة والشاعر خائف من هذا المجهول الذي يطارده ويسبب له الحزن والاكتئاب.

[1]- أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي، قدّم له وشرحه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، لبنان، 2005، ص 94.

[2]- عثمان لوصيف، براءة، ص ص 42- 43.

عنوان براءة يتناص مع عنوان الشاعر مصطفى الغماري براءة أرجوزة الأحزاب، فالشاعر عثمان لوصيف ترك البراءة مفتوحة في كلمة واحدة تحتمل ،عدة قراءات وتأويلات غير مقيّدة، ولكن مصطفى محمد الغماري جعل براءة مضافة إلى أرجوزة الأحزاب ليساعد القارئ في التأويل وليفك عنه بعض الغموض.، وعنوان براءة يقتبس أيضا مع الآية الكريمة من سورة التوبة في قول الله عزّ وجلّ: ﴿**بَرَاءَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى الَّذِينَ عَاهَدْتُمْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ**﴾[1]. فالله يتبرأ من المشركين ورسولُه، وعثمان لوصيف يتبرأ من القاتلين الغادرين في فترة العشرية السوداء.

ونجد قصيدة "الوردة" في ديوانه قريبة من معاني العنوان:

تَجْهَلُ الْوَرْدَةُ

مِنْ أَيْنَ أَتَتْ

تَجْهَلُ سِرَّ اللَّهَبِ الأَوَّلْ

سِرَّ المَاء، وَالصَّبْوَةِ

غَيْرَ أَنَّ النُّورَ

يَمْتَدُّ إِلَيْهَا[2].

يتكلم عن الوردة ويعني بها الوطن الذي سيظلّ في نظره سواراً غزلياً ولؤلؤة مرصّعة في وجه الذين لا يريدون لهذا الوطن غير الدمار، والوردة في هذه القصيدة ،هي رمز للحبّ التي لا تنتظر ثواباً أو شكراً لجمالها ورائحة عطرها، أيضا الوطن لا ينتظر من الناس أي شيء ،سوى العيش فيه بكرامة والمحافظة عليه وحمايته وعدم إفساده وإراقة الدماء فوق ترابه.

[1]- سورة التوبة، الآية 1.

[2]- عثمان لوصيف، براءة، ص ص 74- 75.

ب- ديوان نمش وهديل:

يطالعنا عنوان الديوان "**نمش وهديل**" للشاعر عثمان لوصيف،الذي يشد الانتباه ويجعل القارئ في حيرة من أمره منذ البداية محاولاً الوصول إلى دلالاته وفك غموضه، وعنوان الشاعر يتألف من علامتين ركبتا وفق نسقٍ معيّن لتعطي لنا دلالات ومعاني كثيرة، وهذه الكلمات لا تصحّ أن تكون مع بعضها البعض في اللغة فالنمش في اللغة «هو نِقط بيضٌ وسودٌ تقع على الجلد وتخالف لونه»[1]، والهديل هو صوت الحمام **فما علاقة النمش والهديل وماذا يقصد منهما الشاعر؟**

عنوان نمش وهديل يستفزّ الخيال الشعري، والشاعر يمزج بين الحواس، فالنمش مرئي والهديل صوت مسموع والشاعر كأنه يحاول أن يجعل الهديل يرى والنمش يُسمع، وإن نزعنا الواو التي هي في الوسط يصبح العنوان يعني نمش الهديل وتكون الدلالة،تلك النقاط السيئة والبشعة التي تعكر صفو الهديل، فالشاعر لم يقل الهديل لوحده لأن هناك شيء يزعج راحته ويفسد هديله. وهو لا يضع عنوانه اعتباطاً بل يتقصّد من ورائه مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تساهم في فك رموزه سواء أكان في صياغته التركيبية أم الدلالية، فالعنوان يطرح نفسه بأكثر من «ضرورة طاغية وعنصر فضائي وعتبة من عتبات القراءة تساهم في استقبال النصّ»[2]، ولكي تُفكّ شفرات هذا العنوان المراوغ على القارئ أن يعمل كل حواسه وفكره حتى يمسك به ويحدّد دلالته.

ولّدت الأزمة التي تعرضت لها الجزائر ثورة في الكتابة وجعلت الشعر يتخذ منحى ثورياً رافضاً لما كان يحصل في الوطن من قتل، والشاعر بعنوانه يلمّح إلى حالة الشعب الجزائري الذي لم يعد لا يشعر بالنمش فكل شيء أصبح عنده نمشا، ولم يعد أيضا يستصيغ سماع الهديل لبشاعة ما كان

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة نمش، ص 222.

[2]- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 35.

يحصل من موت ومشاهد الدماء، والشاعر يتأرجح بين النمش والهديل وهو مصدوم وتائه بمأساوية الواقع آنذاك له دلالة في النص الشعري:

قَدَرٌ أنْ تُوَاجِهَ حَتْفَكَ

بَيْنَ البَهَائِمِ أوْ تَتَهَالَكُ وَجْداً

وَتَذْبُلُ كَاللَّيْلَكَةْ

قَدَرٌ أنْ تَمُوتَ هُنَا

قَدَرٌ

خَارِجَ المَاءِ لاَ تَسْبَحُ السَّمَكَةُ

خَارِجَ اللَّيْلِ لاَ تَسْطَعُ النَّجْمَةُ المَالِكَهْ.[1]

النمش هو قدر الموت والشاعر لا يريد أن يهلك ويذبل كالليلكة ولكنه يؤمن بالأقدار همه أن لا يخرج من وطنه مقتولاً كالسمكة التي تخرج من الماء فتواجه قدرها بالموت، لأنه متمسك بالحياة يظهر في نصه الشعري:

ذَرَّةٌ... ذَرَّةٌ تَتَنَاثَرُ هَذِي الرِّمَالُ

عَلَى مَلْعَبِ المَوْتِ

تَجْمَعُهَا الرِّيحُ بَيْنَ بَرَاثِنِهَا الْمَعْدَنِيَّةِ

ثُمَّ تُبَعْثِرُهَا فِي الهَوَاءِ

[1]- عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص ص 12- 13.

أُحَاوِلُ تَرْمِيمَهَا بِيَدِي

عَلَّنِي أَتَهَجَّى الخُطُوطَ فَأَكْشِفُ أَسْرَارَهَا

حَجَراً يَتَجَلَّدُ فِي الغُوْرِ. [1]

الشاعر بالرغم من الموت يحاول الصمود وهو يشبّه نفسه بالحجر الذي لا تفتته الريح، صحيح يا عثمان لوصيف أن الحجر لا تفتّته الريح ولكن القلب تفتته الأوجاع والآلام فكم ينبغي للمرء في تلك الفترة أن يدوس على أحزانه وآلامه ويصبح كالحجر لا تفتته الريح، لكن الشاعر في ديوانه لا زال يحاول سماع الهديل وهو متفائل في عودة الضوء إلى الوطن:

عَلَى شَاشَةِ الضّوْءِ تَرْقُصُ رُوحِي

مُغَمَّسَةٌ بِالبَرَاءَاتِ

أَرْكُضُ فِي الضَّوْءِ

أَتَمَدَّدُ...

أُغْمِضُ عَيْنَيَّ

أَحْلُمُ. [2]

يستعمل في هذه الأسطر الكثير من الصور المفارقة ولغته تنزاح عن المألوف فهو يجعل للضوء أجنحة ومزامير ويريد لهذا الضوء أن يسطع في الوطن حتى تهدأ روحه ويغمض عينيه ويحلم بغدٍ جميل ومزدهر حتى يصير الضوء نبضه وهمسه ولمسه وهديله الذي له دلالة في النص الشعري:

[1]- عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص ص 18- 19.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 23- 24.

أَنَا وَالضّوْءُ نَبْضٌ لِنَبْضْ

وَهَمْسٌ لِهَمْسْ

نَطِيُر مَعاً...

نَتَقَاوَى مَعاً

وَنَمُوجُ مَعاً...

إِنَّنا جَوْهَرٌ يَتَغَلْغَلُ فِي جَوْهَرْ

وَخَفِيفٌ يَلُفُّ خَفِيفاً. [1]

لا يمكن أن يصبح الضوء همساً ويطير ويحطّ ويسمع حفيفه إلا لشاعر حالم مبحر في جمال الشعر وبحور اللغة التي يتلاعب بها كما يشاء ليجعل الهديل يُرى ويُسمع ويدغدغ الشاعر تارة أخرى:.

عَانَقْتُ مَجْدَ الإِشَارَاتْ

ثُمَّ فَرَشْتُ مَدِيحِي وَرُحْتُ أُصَلِّي وَأَنْشُدُ

كَانَ الهَدِيلُ يُدَغْدِغُنِي

وَالرَّذَاذَاتُ تَغْمُرُنِي اللَذَاذَاتْ. [2]

النمش لم يمنع الشاعر أن يحلم بصفاء القلوب عبّر عنه:

[1]– عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص 27.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

رَبَّتِي... رَبَّتِي !

آهٍ ! مَا أَرْوَعَ الحُبُّ

حِينَ يُؤَلِّفَنا الْبَرْقُ

فِي وَمْضَةِ الرُّوحِ لِلرُّوحِ

أَوْ خَفْقَةُ الْقَلْبِ لِلْقَلْبِ.[1]

فبالحب يزول النمش ويذوب به وينكشف المستحيل ويعود الهديل والضوء والصفاء والنور للوطن.

ج- ديوان اللؤلؤة:

يحاول عثمان لوصيف في عناوينه الخروج من دائرة القوقعة يجعل منها عناوين مغرية قادرة على مسايرة الحركة الأدبية العربية الحديثة، منافسة لعناوين شعراء المشرق العربي، وما يميز عناوين عثمان لوصيف أنها عبارة عن فضاء لغوي مفتوح على عدة دلالات، وفيها يحتاج القارئ **أن يلاعب*** **النص** بطريقة أو بأخرى لاستكشاف معاني العنوان وإلا يبقى عاجزاً عن فك شيفراته ومسك دلالاته.

[1]- عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص 30.

***-يمكن أن تتخذ ملاعبة القارئ للنص شكلين:**

1) شكلاً مجاوزاً للنص، حيث لا يكون اللعب مقنناً بالكتابة بل بالعلاقة الشخصية التي يقيمها القارئ مع النص، حيث يمكنه بحسب أهوائه ونزواته أن يقرأه بالإجهاز عليه أو بالقفز على بعض مناطقه.

2) شكلا محايثا للنص، حين يكون اللعب مقنناً بالكتابة فيكون القارئ وحده من يستطيع السيطرة على التراكيب السّنني للنص وعلى تعدد مناطق الإصغاء إليه حيث تصبح الرؤية القرائية مقرونة بفعل الكتابة والشاعر يحاول دوماً القبض على الأفكار والخواطر التي تصيب القارئ أثناء ممارسته لفعل القراءة.

شراف شناف، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 334.

العنوان عنده مثل« تجربة استشرافية تنبؤية تحاول الاقتراب، من جوهر العالم ومن ثم جوهر الكون فهي ممارسة **هرمينوطيقية*** يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة بما هو فهم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب»[1]، والعنوان عنده يحمل وهج تجربة صوفية تبحث دائماً عن استكشاف الأشياء ومعرفة الغموض ،والمجهول لتشرق عليه وهذا ما جعلنا نختار ثلاث دواوين كلّها لشاعر واحد لجمالية لغة الشاعر، وجرأته في المفارقة في عناوينه فهو شاعر متميز ومهندس روحي يبحث عن التألق وزعزعة، لأفق انتظار القارئ ومحاولة مفاجأته دائماً وجعله يشاركه في عملية القراءة وحتى الكتابة، فالنّص الذي كان يُحسد كاتبه عليه أصبح الآن ملكاً للقارئ يشاركه في كتابته كما يشاركه في خلق بؤر التوتر فيه.

عنوان ديوان "اللؤلؤة" جاء لفظة مفردة معرّفة وهي كلمة بسيطة ولكن عميقة في الوقت نفسه مشبّعة بالحمولات الدلالية للنص وجماله وبما أن «الكلمات قواقع مليئة بالضجيج فهناك الكثير من الحكايات في منمنمة الكلمة الواحدة»[2]، الشاعر في كلمة واحدة يحمّلها مسؤولية التعبير عن النص الشعري ،ويمرّر من خلالها مجموعة من الرسائل والشفرات المقنعة يصعب **على الرقابة**** احتجازها، وكلمة اللؤلؤة توحي بالرفعة والوجاهة والجمال أيضاً، و هي الشيء الثمين والغالي وهي تلك الصدفة في البحر التي تخرج منها مرجانة جميلة تسمى لؤلؤة ولكن ماذا يقصد الشاعر بلفظة اللؤلؤة؟ ولنمسك دلالته لجأنا إلى النص كون أن العنوان نص ناقص يتضمن فجوات يفكّك لغزها النص، فهو «بوابات

---

* – الهرمينوطيقية كلمة يونانية وتعني "التأويل".

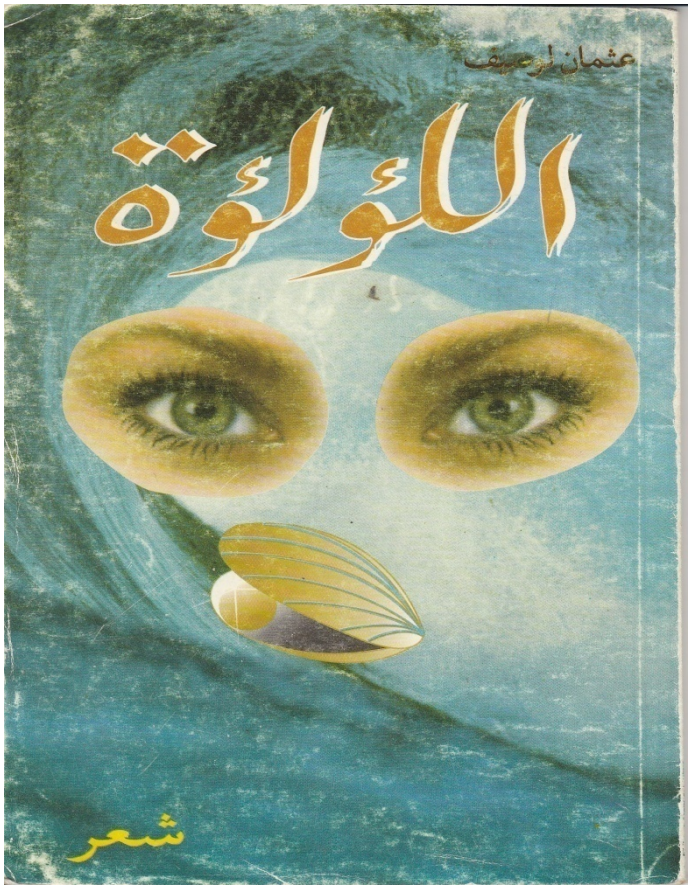
[1] – شراف شناف وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 346.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، لبنان، 1987، ص 167.

** – **الرقابة** سواء كانت من المجتمع من السلطة ومن سلطة الأنا أيضاً.

غير محروسة بإحكام ينسلّ منها القراء إلى النصوص وهي بذلك مفاتيح يختلسها هؤلاء في خلسة من الحراس للبحث عن متعة غافية»[1] والقبض عليها هو القبض على النصّ.

وعند قراءتنا للعنوان استعنّا بغلافه الذي تظهر عليه صورة عينين خضروتين جميلة لامرأة وأيضاً تظهر صدفة. والغلاف ملوّن بالأخضر يحيل إلى الوطن ،والعنوان جاء بخط بارز وكبير باللون الأحمر، يرمز هذا اللون هنا ليس للدم والقتل ولكن لـ"الحبّ" و"الإثارة" ولفت الانتباه



وعليه فمن خلال الغلاف هل يقصد الشاعر **باللؤلؤة المرأة الجميلة؟ أم الوطن متخفيا بعيون المرأة؟ ثم من هي هذه اللؤلؤة؟**

[1]– خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 222.

واللؤلؤة كلمة وردت في العديد من القصائد فمثلا في قصيدة بعنوان اللؤلؤة:

طَاعِنٌ فِي السَّوَادْ

فِي مُحِيطَاتِ عَيْنَيْكِ

فِي الظُّلَمَاتْ،

وَفِي التِّيهْ

أَحْضُرُ فِي المَوْجِ أُسْطُورَةُ السِّنْدِبَادِ

حَاضِناً هَذِهِ الفَحْمَة اللُّؤْلُؤَهْ.[1]

في هذه القصيدة الشاعر تحضره نبرة التشاؤم وهو يجمع بين الفحمة واللؤلؤة، فهو يبحث عن هذه اللؤلؤة فلا يجدها لأنها ماتت ومن خلال هذه القصيدة ،حضرنا سؤال هل كلّ شيء يلمع لؤلؤة؟ وهل ترى اللؤلؤة في وسط الظلام وهل يزول بريقها فتتحول إلى فحمة؟ الشاعر يعبّر لنا عن اللؤلؤة في قصيدة أخرى وهي "حورية الرمل":

ظَامِئٌ لِلرَّمْلِ

لِلْأَعْمَاقِ

لِلْجَوْهَرَةِ الأُخْرَى

لِنَارٍ حَامِيَهْ.[2]

عبّر عن اللؤلؤة بالجوهرة التي تجعل من الشاعر صبيا يتغاوى ،يحاول أن يسبق البرق وهو يتكلم في هذه القصيدة عن عشقه للمرأة ربما تدعى حورية.

[1]- عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 6.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 8- 9.

ويتحدث عن اللؤلؤة في قصيدة الفراشة:

لَمْ تَكُنْ تَعْشَقُ إلاَّ اللُّؤْلُؤَ المَنْثُورَ فِي المَرْجِ

وَأَلْوَانِ الزَّهْرِ

لَمْ تَكُنْ تَعْرِفُ إلاَّ الأَلْفَ الفِضِّي

وَالعِطْرَ وَأَلْحَانَ الغَرَامْ

لَمْ تَكُنْ... لَكِنَّهَا حِينَ رَأَتْ مذبحةَ الوَرْدِ

وَانْهَارَ الدِّمَاءِ النَّازِفَهْ

رَبَطَتْ زَنَّارها بِالعَاصِفَهْ

وَارْتَمَتْ فِي اللُّجَةِ الحَمْرَاءْ

صَارَتْ لَهَباً يَشْتَدُّ فِي الرِّيحِ

وَيَحْتَاجُ الظَّلاَمْ.[1]

بعدما كانت متلألئة هذه الفراشة خف وهجها بعدما رأت مذبحة الورد وهذا النصّ الشعري يعبّر عن الأحداث الدمويّة في التسعينيات عند قول الشاعر "في اللجة الحمراء" أي صورة الدماء المتناثرة في ذلك الوقت ،و الشاعر يقصد أن في ذلك الوقت قُتل اللؤلؤ في وسط بركة من الدماء ولجّة من الظلام، وهو يعبّر عن اللؤلؤة في قصيدة "عرس البيضاء" وهي قصيدة حب إلى الجزائر والشاعر يقصد بالبيضاء الجزائر:

[1]– عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 33.

فَوْقَ جبِينِكِ

تُومِضُ لُؤْلُؤَةَ الشِّعْرِ

مِنْ خَلْفِ عَيْنَيْكِ

وَاللَّيْلُ يَمْزُجُ عَنْبَرَهُ

بِأَرِيجِ الصَنَوْبَرِ وَالكَلِيتُوسْ

تَحُلُّ المَدِينَةُ فُسْتَانَهَا الفُسْتُقِي. [1]

اللؤلؤة هنا هي الجزائر "الوطن" ومن خلال ذلك نستنتج، أن عنوان "اللؤلؤة" جاء معبّرا عن المرأة عن الوطن فكل امرأة هي الجزائر في منظور الشاعر:

يَا زَهْرَةَ الثَّلْجِ عِنْدَ الخَلِيجِ

وَيَا امْرَأَةً تَنْتَمِي فَيُقَالُ الجَزَائِرِ. [2]

حضور اللؤلؤة قوي في النص الشعري بحيث صارت أيقونة يشكل الموضوع ،الذي يعالجه الشاعر وعنوان اللؤلؤة مثل «الصورة المنعكسة عن استعمال شيء في حاضر النص لشيء يشبهه في الخارج معروف في الذهن بصورة أوضح» [3] وصورة اللؤلؤة في ذهن أي قارئ تحيل إلى الجمال والشيء الثمين والقرآن الكريم عبّر عن اللؤلؤة في سورة الرحمن ،قول الله عزّ وجلّ: ﴿ **مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ.بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ.فَبِأَيِّ آَلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ. يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالْمَرْجَانُ**﴾ [4]،

---

[1]- عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 32.

[2]- المصدر نفسه، ص 31.

[3]- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 80.

[4]- سورة الرحمن، الآيات من 19 إلى 22.

يتناص عنوانه من هذه الآية الكريمة فالله عزّ وجلّ جمع في هذه الآية بين اللؤلؤ والمرجان في وقت واحد وما اللؤلؤ إلا المرجان وما المرجان إلاّ اللؤلؤ ،وهنا تظهر براعة الله عز وجلّ في استخدامه للغة.

كل نصٍّ من نصوص الشاعر عثمان لوصيف ،هو لؤلؤة تربّع في وقت كانت تسفك فيه الدماء فعبّر عن المرأة والوطن وأراد لهذه اللؤلؤة أن لا تُدنّس .

من خلال قراءتنا لعناوين شعر التسعينيات نجد أنه تحكمت فيها مجموعة من الدلالات:

1- البعد الوطني (الواقع- الوطن- التعبير عن المشاهد الدموية في التسعينيات).
2- البعد العاطفي (الذات- الوجدان- الحب والطبيعة).
3- البعد الصوفي (اللّه- الدّين- التجلّي وحبّ الاستكشاف والمغامرة الشعرية).
4- البعد السياسي (الأحزاب- الأزمة والمحنة التي عصفت بالجزائر- نظام الحكم- التنافر والتنافس من أجل الوصول إلى السلطة والكرسي).

أيضاً من خلال قراءتنا لهذه العناوين وجدنا أنّ كثيراً منها ،هي عناوين لقصائد الديوان مثل ديوان البرزخ والسكين التي وجدت فيه قصيدة بعنوان "البرزخ والسكين" وديوان "اللعنة والغفران" هناك قصيدة فيه بعنوان "اللعنة والغفران" ،وأيضاً ديوان "براءة أرجوزة الأحزاب" يشمل فيه قصيدة بعنوان "براءة أرجوزة الأحزاب" وديوان "اللؤلؤة" كذلك فيه قصيدة بعنوان "اللؤلؤة" وهذا ما أثار فضولنا لطرح مجموعة من الأسئلة:

هل قصد الشاعر وضع القارئ على صفيح من الدهشة والتوقع والانتظار؟ أم يحاول الكشف عن التوجه التعبيري بأنه العنوان المركز الذي ينحو إليه في ديوانه؟ أم يريد التأثير في القارئ وتوجيه عملية القراءة لديه؟

القواسم المشتركة بين العناوين:

- هي عناوين تستمد توجهها ،من خلال علاقتها بالواقع المأساوي المفروض فترة العشرية السوداء.

- هي عناوين ليست بالطويلة تعتمد أساساً على الجملة الاسمية بعيداً عن استخدام الفعل.
- هذه العناوين لها علاقة بالنص الشعري بطريقة مباشرة فلا يفهم معناه إلا عند قراءة النص الشعري من خلال تأويل العنوان ،وإعادة صياغة معناه نكون أمام **خطاب آخر** من خلال تأويل كل قارئ.
- تمارس هذه العناوين وظائف داخلية تصب في نطاق الدلالة للنص الشعري من خلال رؤية كل شاعر للواقع الجزائري كل له خصوصيته وبصمته وتجربته الخاصة في قراءته للحدث الدموي في التسعينيات والتأريخ له.

تحضر وظائف العنوان في شعر التسعينيات بشكل لافت سيطرت عليها الوظيفة الإغرائية فيما يلي:

- الوظيفة التعيينية لا تختلف عن الوظيفة الوصفية من حيث وصفها للنص فمعظم العناوين عبرت لنا عن النّص ومحتواه وهويته.
- الوظيفة الإيحائية: تعد عناوين شعر التسعينيات معظمها ،هي عناوين كسرت توقعات القارئ ،وجعلته في حيرة من أمره مثل عنوان نمش وهديل لعثمان لوصيف وعنوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، فكانت عبارة عن سؤال ولغز محيّر نجد إجابته في النص.
- الوظيفة الإغرائية: عناوين شعر التسعينيات لها جاذبيتها وسحرها الخاص، وهي تبحث عن وظيفة إشهارية بالدرجة الأولى والقارئ ينجذب إليها فيشتري الديوان ويقرأه.
- تحضر في شعر التسعينيات الوظيفة المرجعية وتبين عن مرجعياتهم الفكرية والإيديولوجية والسياسية والدينية ،كديوان البرزخ والسكين وديوان براءة أرجوزة الأحزاب الذي يكشف عن خلفية دينية .

ثالثا– الإهداء:

يعدّ الإهداء «تقليداً ثقافياً عريقاً، **ولأهمية وظائفه*** وتعالقاته النصيّة فقد حظي أيضا بالدّراسة والتحليل»[1]، وهي تحاول أن تبرز أهميتها عبر حصر التأويلات الممكنة للنّص.

الإهداء هو «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء أكانوا أشخاصاً، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع ،موجود أصلاً في العمل وإمّا في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة»[2]، فهناك إهداء خاص يتعلّق بشخص بعينه، وهناك إهداء آخر عام كأن يوجه المؤلف إهداءاً إلى الجمهور أو، إلى فئة معنوية أو إلى شاعر معين أو غير ذلك.

فهل يتحكم الإهداء في دلالات النص الشعري في فترة التسعينيات ،وفي بناء الأشكال الإبداعية واختيار الفنيات الجمالية والأسلوبية له؟ وما هي الرّسائل الضمنية ذات الدلالات التي يرسلها الشعراء في تسعينيات القرن الماضي في إهداءاتهم إلى المتلقي؟

***– يجعل جيرار جنيت للإهداء عامة وظيفتين أساسيتين وهي الوظيفة الدّلالية والتداولية:**

الوظيفة الدلالية: هي ما يحمله الإهداء من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي ينسجها من خلاله.

الوظيفة التداولية: وهي الأهمّ لأنّها تحقّق التواصل بين النصّ والقارئ، لتحقق إدراك القيم.

أمّا إهداء النسخة يكون إهداءاً بخط يد الكاتب نفسه للقارئ وإهداء النسخة لا يرتبط فقط بالفعل الرمزي ولكن أيضا بالفعل التأثيري الواقع على المهدى إليه.

G. Genette, Seuils, pp 138- 139.

– نقلا عن : عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص ص 99-102.

[1]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 26.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 93.

1) ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي:

الإهداء: إلى بختي وزعيتر والآخرين... خلوداً.[1]

تمدّنا المعطيات النظرية التي ذكرناها بالعديد من الأساسيات الأولية التي تحققت لعتبة الإهداء في ديوان "اللعنة والغفران" في بعض خصوصياتها سواء تعلّق الأمر بطرائق الصّوغ أم بأفق الانتظار الذي تفتحه أمام القارئ.

والإهداء موجّه إلى فقيدين هما أصدقاء الشاعر قُتِلا غدراً في فترة العشرية السوداء وقراءتنا له تجعلنا نبحث عن من هو **بختي*** وزعيتر وهذا الإهداء لا يقتصر على الأحياء فحسب بل يوجهه الشاعر إلى أصحابه الموتى وبذلك يؤدي وظيفة إعلامية إخبارية بحكم أن نص الإهداء يقيم علاقة مع المتن الشعري ويقوم أيضاً بوظيفة أخلاقية «تجسّد أصول الطاعة والاحترام المتبادل بين المؤلف وغيره كما يمكن أن تعبّر عن شعور بالمحبة أو الاعتزاز أو الاعتراف بالجميل أو غير ذلك»[2]. هذا الإهداء هو من الإهداءات القصيرة «غالباً ما يكون وجيزاً، ولا يتعدى ذكر الشخص المهدى إليه أو الشخصين»[3]، فالشاعر له خلفية وقصدية من وراء إهدائه وله علاقة بالعنوان، فلولا اللعنة التي أصابت الوطن لما مات هؤلاء ،ويعمل الشاعر على تأكيد قصدية إهدائه من خلال البعد الواقعي الذي ينطوي عليه المتن الشعري.

---

[1]- ينظر: إهداء عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 5.

***- بختي بن عودة** هو المثقف والشاعر والناقد الجزائري ولد عام 1961 بمعسكر، عمل بجريدة الجمهورية وكان رئيس تحرير مجلة التبيين لجمعية الجاحظية نشر مقالاته وأشعاره في معظم الجرائد الجزائرية والعربية، صدر له كتاب "رنين الحداثة" عن منشورات الاختلاف عام 1999، وهذا بعد سنوات من رحيله، كما طبعت رسالته التي تناولت فكر عبد الكبير الخطيبي في 22 ماي 1995 عمل أستاذاً جامعياً بجامعة وهران، وقع قتيلاً غدراً في فترة العشرية السوداء سنة 1994، وهو لا يتجاوز سن 34 سنة كان يخوض مباراة كرة القدم، وهو صوت فكري جزائري يهتم بالمعرفة وبالفلسفة،أما زعيتر فلم نجد له تعريفا

[2]- مصطفى سلوى، عتبات النصّ، المفهوم والموقعية والوظائف، ص 267.

[3]- عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 208.

الشاعر كتب قصيدة بعنوان "**بكائية بختي**":

أَسْتَحِي

أنْ أُمدَّ يَدِي لِيَدٍ صَافَحَتْنِي

صَبَاحاً

وَعِنْدَ المَسَا

ذَبَحَتْنِي

أَسْتَحِي

أنْ أَمْنَعَ النَّاسَ ظِلاَلاً وَأَمَانِي

وَمَوَاوِيل اِحْتِرَاقٍ وَأَغَانِي.[1]

لم يخرج هذا الإهداء عن الإطار العام المشحون بكل معاني الخوف والألم والفقدان والموت والغاية التي يرومها الإهداء هي إيديولوجية لأن الكاتب « في حالة الغليان الاجتماعي والمد السّياسي أو حالة الانكسارات،التي عاشها الكاتب وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عادل وديمقراطي»[2] بعد الاستقلال، فالشاعر يؤمن أنه لو لم يكن قتل بختي وزعيتر فربّما كان عز الدين ميهوبي هو من قُتل لأن الشخص المثقف في تلك الفترة كان مستهدفاً .

هذا الإهداء مرتبط بأحداث عاشها الكاتب وهو يحمل في طيّاته عبق الوفاء لمن عاش معهم الشاعر معاناة الكلمة والشعر، فزعيتر وبختي هما غائبان لكنهما حاضران في قلب الشاعر وفي كتابته

[1]– عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص ص 59– 60.

[2]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 240.

حضوراً «ينم عن اختيار لهاجس تبرزه تمثلات الكتابة بوصفها همّاً ثقافياً مشتركاً»[1] وطبيعة الإضافة التي تراهن **عليها كتابة***، عز الدين ميهوبي الطامحة نحو فتح آفاق جديدة ومغايرة ومختلفة في الشعر الجزائري.

يحاول الشاعر في هذا الإهداء استمالة المتلقي ومشاركته لهذا الإهداء فكرياً وجدانياً وجذب اهتمامه وإثارته «أي أن المؤلف يرسل من خلال نص الإهداء ،ومساحته الضيقة خطاباً توجيهياً إلى القارئ»[2] أي أن بين الشاعر والقارئ علاقة توجيهية على القارئ أن يحاول فك شفراته ورسائله. وعند قول الشاعر في إهدائه إلى بختي وزعيتر والآخرون خلوداً، نركز على معنى كلمة **خلوداً** من خلال الآية الكريمة في قول الله عز وجلّ: ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ. فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**﴾[3]، فهم خالدون وأحياء عند ربهم يرزقون ونحن نحسبهم من الشهداء جميع الذين قُتلوا من أجل الوطن ، ومن يكتب لنا علماً لا يموت بل يبقى خالداً في سجل الخلود وهنا تكمن طبيعة بلاغة إهداء عز الدين ميهوبي بوصفه عتبة لا تنفصل عن السّياق العام لطبيعة النص الشعري ،ومن يقرأ الإهداء يدرك أن الشاعر يتحدث عن قضية الوطن يحكي تفاصيلها وأحداثها وما جرت عليها أثناء العشرية السوداء في النص الشعري.

[1] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص 29.

*– الكتابة لحظات هاربة قد لا نجد فيها الكلمات تفصلنا تماما عن امتداداتها فيما يحيط بنا وداخل ما تختزنه الذاكرة من كلمات يصبح معها الفضاء/الفضاءات التي عبرناها وعبرتنا محلوماً بها هي الأخرى مفصولة عن الذاكرة ومعيشاتها مضاعفة لذواتنا وتجلياتها. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص 29.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– سورة آل عمران، الآية 170.

2) ديوان براءة أرجوزة الأحزاب لمصطفى الغماري:

الإهداء:

إلى الإسلام العظيم ديناً ونظاماً على الرغم من «الكفر الأحمر» !!

و«الضلال الأغبر»

و«الفكر الأبتر» !!

وإلى اللغة العربية كلمة ساحرة، ونغمة آسرة على الرغم من كيد الكائدين...

وتغريب المغرّبين...

وحقد الفرانكفونيين... !!

وإلى الأمّة الإسلامية، والجزائر منها،

هويّة وانتماء...

على الرّغم من تآمر أعدائها

وتفرّق أبنائها

وتنامي أدوائها

إلى القيم الثلاث الخالدة، هذه النفثة الصّاعدة.[1]

إذا كان بعض الباحثين يرون أن الإهداء مجموعة من الخصوصيات لا يمكنه أن يتخلى عنها أبداً على «رأسها الفقر اللغوي الذي يطبع بنيته»[2] فإنّ مصطفى الغماري خرق هذه القاعدة في

[1]– ينظر: إهداء مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب.

[2]– مصطفى سلوى، عتبات النّص المفهوم والموقعية والوظائف، ص 261.

ديوانه الذي جاء فيه **الإهداء طويلاً*** يشكّل مصاحباً نصيّاً محفزا على قراءة النص، وناب عن المقدمة، فديوان "براءة أرجوزة الأحزاب" لم يكتب فيه الشاعر مقدمة فخلق الإهداء علاقة وطيدة بالنّص «إذ يلخصه ويوضحه ويشرح علاماته ويوضّح دلالاته ويلمّح إلى سياق النص الذهني والخارجي»[1]، فهو يدل على النصّ الشعري ويلقي بظلّه على مفاصله ،منذ البداية فالشاعر تحدث عن الإسلام في نصه الشعري عن اللغة العربية وعن الأمة الإسلامية وعن قضية الوطن وما حدث من تفرّق أبنائه.

فإهداؤه يفك شفرات النص «ذلك أن عالم القارئ يسيجه الغموض من كل جوانبه في المراحل التمهيدية للقراءة وتأتي هذه الإهداءات لتزيل بعضاً من هذا الغموض»[2] فهذا الإهداء ييسّر الدخول إلى عالم النصّ ويتبين القارئ بواسطته «ملامح الذات الكاتبة وهواجس الكتابة وهمومها والكاتب بهذا الإهداء يحاول خلق جسر من **التواصل**** »[3]، فالإهداء يرسّخ فكرة الديوان وهو دفاع الشاعر عن قضية الوطن وعن الدين، في هذا الإهداء يبث لنا الشاعر مشاعره وأفكاره التي لا تكون

---

* – يهيمن خطاب البوح والمكاشفة وإعلان الودّ على هذا النوع من **الإهداءات الطويلة**، وذلك ما يحيل هذه اللحظة الخاصة إلى لحظة شعورية وجدانية حابلة بالمعاني والدلالات منها ما هو ظاهر، ومنها ما هو خفيّ وهو كثير ما دام الأمر يتعلق بعلاقة الكاتب الحميمة مع أشخاص آخرين في أمكنة وأزمنة ما وفي حضرة أشياء لا بد من الإقرار بزخمها وغناها على المستوى النفسي والوجداني بين الطرفين.
عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 209.

[1] – جميل حمداوي، شعرية النصّ الموازي، ص 109.

[2] – عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 204.

** – **التواصل هو نشاط اجتماعي** يتم بين طرفين أو أكثر ويكون منظماً حسب مقتضيات اللغة المستعملة فيه وذلك لتنسيق علاقات النّاص وللتواصل مجموعة من الخصائص المؤثرة ومنها:

– أوّلاً: إنه نشاط مشترك يتمكن به الناس من تأسيس علاقاتهم أو المحافظة عليها ويشمل الاستعمال في التواصل الاشتراك في عنصري المكان والزمان وكذلك المعتقدات والعلاقات السابقة بين طرفيه والغاية التي تسيّر الخطاب.

– ثانياً: إنه قد يتم التواصل باللغة الطبيعية أو بالعلامات السيميائية الأخرى.

– ثالثاً: التواصل ليس فعلاً عشوائياً أو حدثاً بل هو فعل مخطط له وموجّه لتحقيق أهداف معيّنة وإقامة العلاقات بين النّاس هو من أهدافه والتعامل اليومي بين الناس إلى التبليغ والإقناع.

– رابعاً: التواصل يجري وفقا للأعراف الاجتماعية وهذه الأعراف تختلف من شخص لآخر.

عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ليبيا، 2004، ص 22.

[3] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 202.

إلا «نتيجة المعاناة الصادقة والإحساس الذي يصل إلى درجة فناء الذات بالموضوع فيصبحان في لحظة الإبداع وحدة كاملة»[1]. نلاحظ الوظيفة الجمالية حاضرة من خلال الصياغة اللغوية الشاعرية المميزة في هذا الإهداء.

يتعامل إهداؤه مع اللغة «يسمو ويتألق بمقدار سمو وتوهّج المعاناة لدى الشاعر وبمقدار عمق التجربة وأصالتها، في غير ضبابية مفتعلة»[2]، هذا الإهداء لم يخرج عن الإطار العام للنّص الشعري المشحون بكل المعاني التي وردت فيه ويستطيع أن يتحول هذا الإهداء إلى استهلال وهذا ما ذهب إليه نبيل منصر قوله: «هذا الانزلاق في الوظيفة لا يمكن تفاديه خاصة ،وأن مقصدية المؤلف في رسالة الإهداء تتجه غالباً ولو بدرجات متفاوتة ،إلى تبرير اختيار المهدى إليه بعلاقة مناسبة تجمع بالعمل»[3]، فالشاعر حوّل نصّ إهدائه إلى خطاب ورسالة وشكّل لمحة نفسية ،تعادل وجدان الشاعر وأفكاره وشعاره في النص الشعري:

عِزَّةُ النَّفْسِ أنْ تَجُوعَ وَتَعْرَى

دُونَمَا ذِلَّةٌ وَلاَ استِفْدَاءُ ! [4]

فبالدين والحفاظ على الوطن يبقي الإنسان عزيزاً ويحيا حياة كريمة لا تهزها الابتلاءات.

3) ديوان البرزخ والسّكين لعبد الله حمادي:

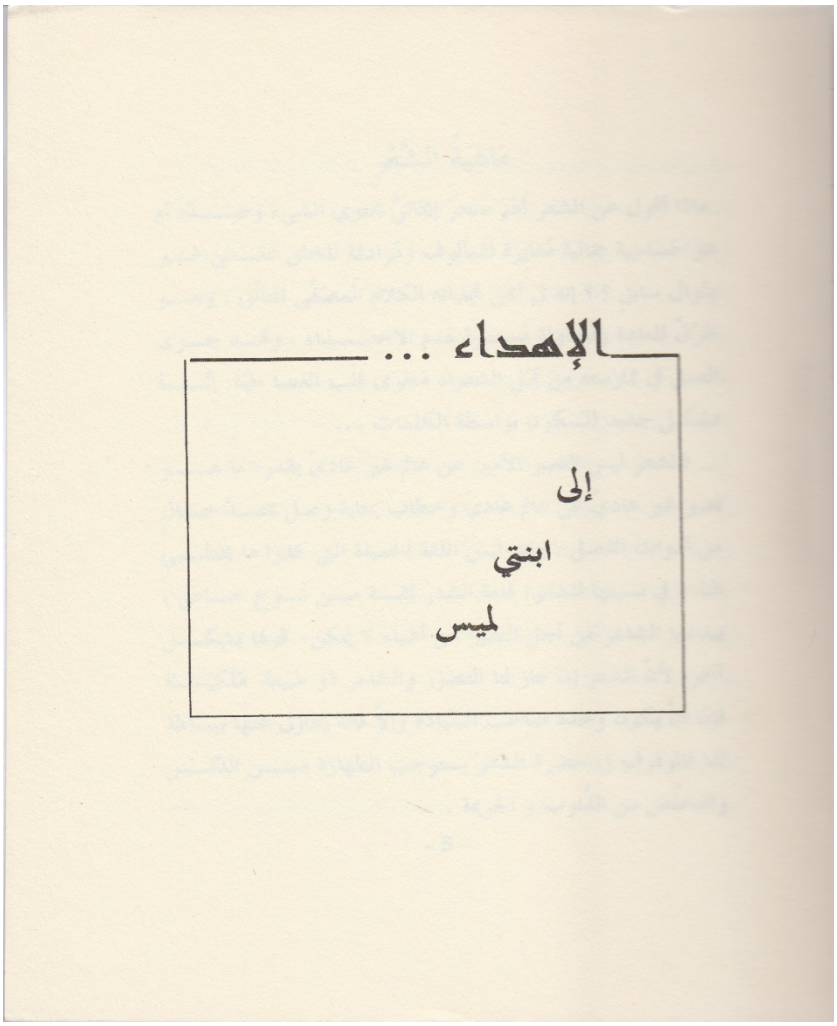
الإهداء: إلى ابنتي لميس

[1]- ينظر: مقدمة مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 8.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 8.

[3]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 49.

[4]- مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص 12.



جاء هذا الإهداء في شكل نص أدبي قصير تتوفر فيه عناصر التواصل الأساسية من مرسِل ومرسَل إليه ورسالة هو ينتمي منذ الوهلة الأولى إلى الإهداءات الخاصة،بحكم توجّهه إلى ابنة الشاعر "**لميس**" يصرّح لها خطياً عبر عتبة إهدائه عن مدى حبّه لها هو يخص ابنته من بين أولاده لتكون ابنته معبرة عن(الوطن- الحاضر- الماضي- الجمال) يشكّل هذا النص لحظة للارتماء في فيض الأنوثة يعبّر عن عاطفة يفيض بها شعوره عبّر عنه في هذا الإهداء ،الذي ينظر إلى المرأة من حيث هي قيمة روحية، فهو يحمل نظرة روحية وبعدا إنسانيا ونزعة عاطفية، فلم يعد الشاعر يرى في المرأة الحبيبة فقط إنّه يرى فيها الأم والزوجة والابنة والصديقة ،ويدعو إلى تحرّرها وينظر إليها باحترام كجزء مكمّل له وليس كشيء للذة فقط.، وهذا الإهداء يخاطب الدفء الذي تختزنه هذه الأنثى ويخاطب القلب الذي هو رمز للحياة إن توقف توقفت معه الحياة.، يتخذ هذا الإهداء بعداً تداوليا حيث تبدأ عملية

اللعب بالقارئ والزّج به إلى عوالم الشاعر وطرائق الكتابة «في جنون كتابة النص ومخاتلة المعنى وترويض الذين لا يروّض منه إنّه البحث عن الخلود وأسطرة الحرف»[1]، والشاعر بكلمة واحدة في إهدائه يقول فيها كل شيء ويعبّر بها عن كل ما بداخله.

يتميز إهداء الشاعر كونه يتصدّر النص الشعري ويهديه إلى ابنته التي تجمع بين براءة الطفولة والعلاقة بين الأبوة والبنوة هذا الإهداء عائلي قائم على صلة القرابة وورد في صيغة جملية اسمية مرتكزها الإهدائي حرف الجر "إلى" والمرسل إليه "لميس" والمرسِل محذوف، ولكنه معروف في صفحة الغلاف، وإن كان الديوان يحيل إلى رفض الواقع وإنكاره لما يسوده من ظلم وألم وقتل ،فإنه يجد في لميس البراءة والأمل والغد المشرق والمستقبل الواعد، فإهداءه يريد من خلاله أن يوجه رسالة هي أيضا المحافظة على الطفولة، يقول بحكم إن ابنته كانت طفلة في التسعينيات:

شَرَفُ الطُّفُولَةِ فِي

أنْ تُجَنِّبُهُ اِحْتِضَارَهُ

هَزَّتْ مَعَ المِقْلاَعِ أُغْنِيَهْ

تُفَجِّرُ كُلَّ غَارَهْ.[2]

ذلك بتوفير المناخ الملائم للعيش حتى تحيا هذه الطفولة ،بعيداً عن الحرب والقتل والأمراض والأوبئة، فلا نحكم على الأطفال بالاحتضار والموت قبل أن يكبروا.

الإهداء عبارة عن رسالة موجّهة من مؤلِّف إلى المهدى إليه وذلك:

[1]– يسمينة عوادي، شعرية العتبات في رواية سيرة المنتهى "عِشتها كما اشتهتني" للروائي واسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 3، ج2، الجزائر، 2018، ص 239.

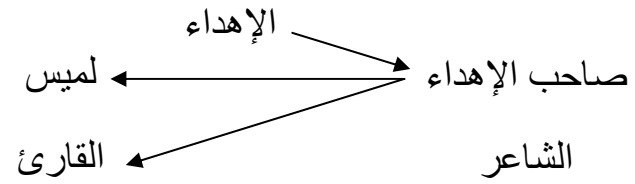
[2]– عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 32.

المهدِي ← المهدَى إليه

السياق والإهداء

عبد الله حمادي ← لميس

ما دام المهدى إليه لم تُعهد إليه النسخة فقط وإنما الطبعة كاملة، فإنّ القارئ سيقرأ هذا الإهداء وستصله الرسالة ومعنى ذلك أن الرّسالة تستهدف اثنين المهدى إليه وهي الابنة والقارئ.



ممّا يجعل هذا الإهداء يقوم بعدة وظائف تتجاوز كونها مرسلة من المؤلف إلى المهدى إليه وإلى القارئ أيضا، تتلّخص فيما يلي:[1]

1-وظيفة انفعالية من المرسل المؤلف فهي تحدّد العلاقة بين المرسل والرسالة،التي تحمل في طيّاتها انفعالات ذاتية ومشاعر وإحساسات يسقطها على المتكلم عن موضوع الرسالة، حيث تحدد العلاقات الموجودة بين الرسالة والمتلقي ويتم تحريضه وإثارة انتباهه.

2-الوظيفة الشعرية الجمالية: تتعلّق بالرسالة في حد ذاتها رسالة الإهداء، لأنها تحدد العلاقة الموجودة في طياتها إبان إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وعندها يتحقق الانتهاك والانزياح المعقو، ويظهر جمال هذا الإهداء في طريقة توزّعه في فضاء بياض الورقة و السواد هو كتابه والإهداء "الخطّ" والبياض هو الفراغ فضاء المتلقي، وتعد ثنائية السواد والبياض «علامات نوعية أيقونية تخص الفضاء النصّي، بحيث تسهم في بناء الدلالة الكلية للنص هذا من خلال تفاعلها بموضوعاتها»[2]. فعبر هذا البياض يدعو الشاعر إلى قراءة

[1] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص102.

[2]- عبد القادر قندسي، سحر العنوان وبلاغة الألوان في مغالبة السواد للبياض، مجلة النصّ، العدد 4، سيدي بلعباس، 2016، ص 257.

النصّ لفهم دلالاتها لإقامته وتشييده، فالفراغات «تغري القارئ وتراوده عن نفسه وتحثه على الملأ، وبالتالي فإنه يبث جسر التواصل بين المنتج الأوّل للنص والقارئ الذي يتحول بفعل القراءة إلى مبدع ومنتج ثانٍ»[1]، لفت انتباهنا التشكيل البصري ،في الإهداء كتبه الشاعر على طريقة الشعر الحرّ في وسط إطار دليل على حفظه لابنته وصيانته لها في قلبه وفؤاده.

يترك عبد الله حمادي الإهداء مفتوحاً أيضا، على مجموعة من الدّلالات والتأويلات التي تعينه ولا تهدمه فلغة هذا الإهداء «تتحدث الغياب غير أنها حيث لا تُحدَّد فهي تكون بعد قد تحدثت فهي ليست خرساء لأن الصمت فيها يتحدث إلى نفسه»[2]، فإهداء الشاعر يبحث عن التجديد والخلق ويحاول شد القارئ ويبتغي وراء ابنته البحث عن الهدوء والسلام والجمال.

4) ديوان "براءة" لعثمان لوصيف:

الإهداء: إلى كلّ من يتطلّع إلى

فجرٍ عربيّ جديد...[3]

جاء هذا الإهداء في شكل نص مقتضب بصفة العموم موجّه إلى كلّ قارئ لهذا الديوان وإلى كل من يتطلّع إلى فجر عربي جديد وهو موجّه إلى الفئة المؤمنة بالمستقبل العربي الجديد، وهو يعكس نفسية الشاعر التي تحمل همّ أمّته وقضية الوطن الطامحة للتغيير والتجديد الباحثة عن غدٍ أفضل، حيث يقول:

[1]- عبد القادر قندسي، سحر العنوان وبلاغة الألوان في مغالبة السواد للبياض، ص 258.

[2]- المرجع نفسه، ص 261.

[3]- ينظر: إهداء عثمان لوصيف، براءة، ص 2.

وَأُغَنِّي لِلْعَاصِفَةِ

وَأُغَنِّي جُدُولَ الضَّوْءِ،

أُغَنِّي لِخُطَايَا

لِلْغَدِ الطَّالِعِ مِنْ لَيْلِ الْقُبُورِ

الدَّامِسَهْ.[1]

لأجل هذا كتب الشاعر نصه الشعري وإهداؤه، يبحث عن هذا الغد الذي يقدّر قيمة الإنسان والحياة غدا ليس فيه ظلم ولا دماء ولا تهافت على الكراسي والسلطة والاستبداد والديكتاتورية.

إن كان إهداء الشاعر يصدر من الصفحة البيضاء للديوان، فإنّه لا بدّ أن ينتظم في قنوات تواصلية ذات مقامات تداولية يتحقق من خلالها التواصل المرغوب فيه بين المرسِل والمرسَل إليه هذا ما يجعل من أي إهداء يمرّ بمرحلتين أساسيتين هما[2]:

أولاً: مرحلة البث: يعمد المرسل الكاتب/الشاعرمن خلالها إلى إرسال رسالته/خطاب الإهداء عن طريق عملية الترميز الكتابة الخطية وذلك بالاستناد على متغيّرات زمانية ومكانية، ذاتية وموضوعية.

ثانياً: مرحلة الاستقبال: هنا يحاول المستقبِل فكّ الرموز التي ينطوي عليها ،نصّ الإهداء ويعمل على فهمها والتقاط الإشارات الدالة القريبة أو البعيدة ،وبالاستناد أيضا على متغيرات زمانية

[1]– عثمان لوصيف، براءة، ص 76.

[2]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 219.

ومكانية ذاتية وموضوعية مشتركة بين الطرفية، ولكن هل للقارئ **حرية*** في تأويل معاني **الإهداء فربّما يكون الإهداء شخصيا؟**

الإهداء عنصرا ليس زائدا عما يعتقد الكثير من الباحثين وهو ضروري لإثراء المعنى سطحاً وعمقاً، فهو استغلال مساحة بيضاء توضّح الكثير من مقاصد المؤلف، وعلاقته بالنص الشعري وفي الوقت نفسه هو استغلال للعنصر الحميم بين أكثر من طرف ونسق تواصلي بين المؤلِّف والمهدى إليه يراهن الشاعر على حضوره واستحضاره لنصّه الشعري ،وهو نسق تواصلي بين القارئ، وكما أنه يساعد على إضاءة الكثير من مقاصد العتبات الأخرى ،كالعنوان والمقدمة وقد ينوب أحياناً عن المقدمة فيكون شارحاً ومفسّراً للنص الشعري كما رأينا في ديوان "براءة أرجوزة الأحزاب"، الإهداء جاء في معظم الدواوين الشعرية في صفحة الورقة البيضاء غير مرقّم إلا في ديوان "براءة" الذي رقّمه الشاعر. ونحن نقول لا يمكن فهم النص الشعري إلا إذا مررنا بعتبة الإهداء ،الذي هو ترجمان له إن لم يكن في كليته ففي جزئياته.

*– بعض المؤلفين في هذا المجال "أي تأويل الإهداء" لا يرون حرية مطلقة في صنع المعنى للقارئ وإنما تمرّ صناعة هذا المعنى عبر الشفرات التي هي شرط التجربة التواصلية وذلك لا يتيسّر إلا بوضع حدود للرسائل التي يمكن أن يتبادلاها ويمكن عدّ فعل صياغة الإهداء في نطاق موقف تواصلي ما.

عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة ي الرواية العربية، ص 270.

رابعا– المقدمة:

تعدّ المقدمة أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولاً في العديد من أنماط الكتابة شعرية، سردية، تاريخية وحتى الفلسفية)، هذا ما دفع الكثير من النقاد على الكشف عن آليات المقدمة وخصائصها إلى تناولها بالبحث والتأويل «شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حالياً بالتحليل انطلاقاً من إجراءات محدّدة، وافتراضات خاصة بهدف الوصول إلى ثوابت كليّة لها كفايتها النظريّة والعلمية وقدرتها على الوصف والتفسير»[1]. فالمقدمة لها القدرة على وصف وتفسير النص الشعري وتقديم إيضاحات حوله، فهي «تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها وكذا خطوات تشكيله»[2] فهي تعمل على حماية النص من التأويلات المغرضة أو المغلوطة ،وتوجيه عملية القراءة عند المتلقي كما توفّر للنصّ «بعداً تداولياً وتعمل على التأثير في القارئ مشكّلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي»[3]، يمكن أن نميّز في الخطاب المقدّماتي بين المصطلحات تتداخل الانتماء ذاته مع المقدمة ،هكذا يتم تعريف التصدير بكونه شبيهاً بالمقدمة وبالمدخل أيضا أو التمهيد والتوطئة إلا أن **هناك فروقاً* ضئيلة بين هذه المصطلحات.**

---

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، ص 60.

[3]– محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص 147.

*– ما يمكن تسجيله في هذا الصدد هو أن "**التصدير**" بصفة عامة ليس من تأليف صاحب الكتاب بل من وضع شخص آخر، أما بخصوص **المقدمة**: فهي كل نصّ يتموقع في صدارة الكتاب ويمكن أن يكون من وضع الكاتب نفسه، أو من وضع غيره.

في حين يعرّف **المدخل** بكونه توطئة، يعرض فيها الكاتب بعض الأفكار عن موضوع كتابه للقارئ، ذلك أن التمهيد والمدخل غالباً ما يرتبطان مباشرة بالموضوع ويدخلان في متن الكتاب ذلك بتأطيرهما للقضايا الأولية ذات الأهمية.

عبد المالك أشهبون، عتبات الكتاب في الرواية العربية، ص 68.

يوضّح دريدا أنّه لا بدّ من التمييز بين **المقدمة والمدخل** على الرغم ممّا بينهما من تشابه فهو يراهما مختلفين في الوظيفة إذ «للمدخل علاقة أكثر نسقية وأقل تاريخية وظرفية مع منطق الكتاب، كما أنه متفرّد، يعالج قضايا معمارية عامّة وجوهرية إنه يمثل المفهوم العام في تعدّديته، أما المقدمات، وعكس ما سبق فإنها تتعدّد من طبعة إلى أخرى وتستجيب لوضعية تاريخية أكثر اختبارية».

Jaque Derrida ; La dissémination, cité par Jean-Marie Schaeffee, Note sur la préface philosophique, in poétique, n°69, 1987, p 36.

نقلاً عن: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 68.

عليه: فما طبيعة التقديم في دواوين شعر التسعينيات في الجزائر؟

1) المقدمة الذاتية*: في ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي:

كتب الشاعر مقدمته بنفسه لعمله الشعري بعنوان "**ماهية الشعر**"، يبدأ مقدمته بتساؤل عن ماهية الشعر وليس لديه سوى أن يتساءل «في زمن أصبح فيه التساؤل فعل وجود وليس مجرد لعبة فنية»[1]، فالتساؤل له قيمته ووجوده في الساحة الأدبية والنقدية، وما هذا التساؤل إلا دليلا على ما يعتمل في نفس الشاعر من رغبة في التأسيس لملمح شعري متفرد ،يحمل خصوصيته الجزائرية وهويته العربية والرغبة في التميّز الفني.

ومقدمته هي نوع من تدقيق وتوضيح وجهات النظر التي ينطلق منها في إبداعه وتعبيرا لرؤاه وتصوراته الفكرية والفنية والإنسانية حول الشعر ،الذي دفعه التساؤل عن ماهيته ليكتب مقدمة حوله في ديوانه "البرزخ والسكين" وأتبع حديثه عنه في مقدمة ديوانه "أنطق عن الهوى" بعنوان "ألق التجلّي" الذي ظلّ التساؤل عن ماهيته يحيّره فيها قوله «ماذا يمكن أن نقول عن الشعر إذا كان الشعر في حد ذاته كينونة لا تعرّف، ولا يمكن إدراك كنهه لأنّه ضرب من المستحيل، وألّف من التجلّي الرابط بين البدايات والنهايات والرافض لقانون المدّ والجزر»[2]. فالشعر في رؤيته لا يعرّف وسيظل السؤال دائماً مطروحاً حول ماهيته؟ وفي رأينا لعلّه السؤال الذي لن يحظى أبداً بإجابة نهائية، ذلك بسبب تشعّب

---

*- **مقدمة ذاتية** هي التي يكتبها المؤلف بنفسه وتقوم في مضمونها على أحد أمور ثلاث، فإما يكتب المؤلّف مقدمة تعريفية يعرّف فيها عن إنتاجه تعريفا يقرّبه من القارئ المهتم ومن الجمهور بصفة عامة، وإما أن يختار المؤلف كتابة مقدمة تحليلية نقدية، وإما أن يكتب المؤلف مقدمة تأخذ صورة المقدمة البيان.

مصطفى سلوى، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، ص 71.

[1] - محمد صابر عبيد، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي -الهوية والمتخيل-، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، ص119.

[2]- عبد الله حمادي، مقدمة ديوان أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011، ص 7.

مفهوم الشعر ذاته إما على مستوى الموضوعات ،التي يعالجها وإما على مستوى طبيعة إبداعه وغالب الظن أن كل له تعريفه الخاص به حسب تذوقه له .

الشاعر يحاول أن يعرض موقفه من ماهية الشعر فيعرض لنا مجموعة من التعريفات المتفرّدة للشعر تنم عن جهد نقدي بارز، وتميز على مستوى الكتابة والتنظير الشعري ،ورؤية غير راسخة وغير مطمئنة في صدد الإجابة عن سؤال ما هو الشعر؟ ليترك للقارئ فرصة الإجابة عنه بقراءة وتذوّق ديوانه "البرزخ والسكين".

حاول أن يرسم مفهوماً مغايراً للشعر الذي يعدّه «خرقاً للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، فهو تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات»[1]، مع إعلاء الآلية اللغوية وأهميتها من طرف الشاعر في بناء العالم الشعري فهو يرى «أن لغة الشعر لغةٌ من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر»[2]، فالشعر في منظورنا جنس أدبي مجسّد في نصّ وسيلته اللغة يحمل بنية خاصّة تميّزه عن غيره .

فمن لا يملك لغة لن يكون شاعراً حتى وإن كان يملك الموهبة، فعلاقة الشاعر باللغة «هي علاقة الرّغبة العميقة في اختراق كل شيء وتحقيق أمل واحد هو الكتابة التي تتمرّد وتدمّر المألوف حيث يصبح الشعر فعلاً جسدياً وخلقاً وجودياً يعبر من الداخل إلى الخارج ليمتزج بالآخرين»[3]، فما بين السطور لا يدركه إلا الشاعر، فيعيش مع الكلمة في حدّ ذاتها ومحاولاته خلقها ورسم طريقة خاصة لعالمه الشعري يعبّر عنه باللغة ،التي ينجم عنها الصور والأحاسيس والرموز والألفاظ والإيقاعات.

[1]- عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين، ص 5.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- علي آيت أوشنان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ص 135.

يعرض في مقدمته إلى قضية مهمة، وهي مصطلح "**الحداثة**" و"**المعاصرة**" اللذان يشكّلان إرباكا كبيراً في الساحة النقدية فكثيراً منهم لا يفرّقون بين الحديث **والحداثة*** **والمعاصرة** ليفصل عبد الله حمادي في هذا الموضوع برؤية تنمّ عن وعيه لمثل هذه المواضيع التي تشكّل مصدر قلق بالنسبة للنقاد والمهتمين بالإبداع الأدبي ومثل هذه المصطلحات ،وكثرة شيوعها تقف شاهدة على مرونة الأدب وتعدّد مصطلحاته وعدم الاتفاق على مصطلح واحد.

يرى أن كل مصطلح تعلّق بالحداثة والمعاصرة يشير إلى حقبة معيّنة لها حدودها وخصائصها المميزة ويقصد بكل مصطلح الإطار الزمني ومعالم الحياة ،التي كانت سائدة سواء فيما يتعلق بالحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وانعكاسها على الأدب.

هذا الأمر دفع بحسين خمري في كتاب سلطة النص في ديوان "البرزخ والسكين" إلى القول بضرورة قراءة مقدمة "البرزخ والسكين" لتلقي قصائده الشعرية «نلاحظ أن المقدمة التنظيرية ماهية الشعر وقصيدة يا امرأة من ورق التوت قد كتبت من أجل توضيح هذه القصيدة وترسيخها في الذاكرة الشعرية»[1]، فهو يرى هذه المقدمة تشكّل بياناً حقيقياً ودون قراءة هذه المقدمة «تبدو القصيدة غريبة عن التجربة الشعرية للشاعر عبد الله حمادي ،لأنها تغاير باتجاه اللغة والبحث عن جوهر الشعر بعيداً

---

*- **يتحدث الشاعر حول موضوع الحداثة والتراث والمعاصرة في مقدمته :**

الحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه... إنها لا تلغي التراث لأنها تساؤل مستمر الوهج عن الواقع ودحض لهذا الواقع بل قل إن ما يميّز الحداثة الإبداعية كأساس جوهري هو حدّة الوعي المستمر بالتحوّل وما يميّزها عن المعاصرة مثلا هو أن هذه الأخيرة تكتفي بمجرد الوجود في العصر دون اقتناص لدلالات الخرق التي ترتكبها الحداثة. فالمعاصرة سجينة الزمن الخارجي ومجرد وجود في الزمن المحدود ومعنى الشاعر معاصراً أي أنّه يعيش في زماننا بعاصرنا وقد تكون المعاصرة حجاباً كما يقال وقد تكون معاصرته لنا بوجوده الجسدي فقط أو بترديده لشعارات العصر السائدة أو محاكاة مع ما يقع أو حتى الادعاء، لكن أن يختار هذا الشاعر موقفا جذريا في العصر ومن العصر فإنه يقدم على إحداث حدث فيه ومنه وضده.

عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين، ص 10.

[1]- شراف شناف، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 281.

عن الصخب اللغوي»[1]، فهو يدعو القارئ لقراءة المقدمة حتى يستطيع تلقي قصائده خاصة قصيدته "يا امرأة من ورق التوت".

المقدمة «ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة إنها التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها إنه نصّ محمّل ومشحون إنّها وعاء معرفي وإيديولوجي تقترن رؤية المؤلف وموقفه إنّها المؤلِّف ذاته»[2]. في هذه المقدمة يُظهر لنا الأسباب، التي وقفت وراء إبداعاته و الطريقة التي يجب أن تقرأ على ضوئها نصوصه الشعرية، هو يبادر إلى تصحيح المسار القرائي الذي يوقع القارئ في سوء فهم حقيقة النص الشعري الموجود أمامه حيث قوله «من هنا يمكن الحكم على الخطاب الإبداعي التقليدي كنص لم يتمكن أو لم تسعفه الضرورة لإدراك ذاته، في حين يبقى النصّ الحداثي سواء كان قديماً أو معاصراً بمثابة تجليات الكلام دون ارتباطه، بمعيارية الأشياء أو بمواضعة اللغة»[3]. من هنا هو يعدّ نصّه الشعري حداثياً محاكيا للواقع ومدركا لذاته مستثمرا كل الطاقات اللغوية التي تؤهله لكي يعيش مع مختلف الأزمنة.

تظهر المسحة الصوفيّة من البداية الذي ينتهجها الشاعر في شعره من خلال تعبيره إذ«الوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدّنس والتخلّص من الذنوب والجريمة»[4]، من هنا يظهر توجهه الصوفي الذي طبع خصوصية شعره، لكن نحن نقول ليس كلّ الشعر يستدعي الطهارة من الدنس أمامه والتخلّص من الذنوب فربما كان كثير من الشعر يشكّل أرقاً ويدعو إلى الذنوب وهذا النوع من الشعر هو الغير الهادف والماجن وهذا طبعاً ما لا يقصده الشاعر بمفهومه هذا.

[1]- شراف شناف، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص ص 281- 282.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 52.

[3]- عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين، ص 12.

[4]- المصدر نفسه، ص 5.

فالشعر عنده مقدّس: «أوليس الشعر الحداثي تنظيراً أو ممارسة ،بعثا للحياة في أبهى صورها وخيطاً رفيعاً يعض عليه الإنسان بالنواجد في عالمٍ أجهز على كلّ القيم النبيلة بواسطة آلة تقنية جهنمية تبثّ الرّعب والدمار في كل أصقاع العالم»[1]، فالشعر عنده هو برزخ تتوحّد فيه الكائنات وتمحى في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات.

يركز في مقدمته على تحديد طبيعة الشعر والشاعر ،ولكنه ينسى أن يذكر لنا الطرف الثالث في العملية الإبداعية وهو القارئ أو المتلقي الذي يستطيع «تحليل النص على النحو الذي افترضه المؤلف والذي بمقدوره أن يفتعل تفسيراً بنفس الدرجة التي يشتغل بها المؤلف إبداعيا»[2]. فعبد الله حمادي لم يتكلم عن القارئ الذي يحتاجه النص من أجل إتمام فعله ،وإلا ظلّ ناقصاً وكلما كانت قدرة القارئ على التأويل والإقبال على تذوق النصّ الشعري وجد النص قبولاً و تداولاً وشهرة أكثر.

لكن في رأينا ما وجدناه يعيب على هذه المقدمة هي عندما أورد عبد الله حمادي فيها: «وقد نتساءل، أو يتساءل البعض في آخر هذه الكلمة **ما جدوى الشعر في عالمٍ باتت تخترق أرجاءه الأقمار الصناعية** وتتحكم في مصيره شبكات المعلوماتية»[3]، وكأن الشاعر يناقض نفسه في آخر كلام أورده فبعد كلّ هذا التجلي للشعر وأهميته في مقدمته ،يأتي ويقول "ما جدوى الشعر" وكأن به يكبّ الماء على الزيت الساخن فكان من الأفضل أن لا يتساءل هذا التساؤل عن جدوى الشعر الذي دفعنا بدورنا للتساؤل عن هل كلّ شعر يستحق أن يُقرأ؟ وهل نحن في زمن الشعر أم الرواية؟ هل فقد الشعر جودته حتى طغى عليه عالم جديد هو الرواية وصمت الشعر؟ ألم يعد يوجد شعراء أم هم قلّة؟ أم نحن من لا يقرأ؟

[1]- عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين، ص 8.

[2]- علي آيت أوشنان، السّياق والنصّ الشعري من البنية إلى القراءة، ص 135.

[3]- عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين، ص 13.

تبقى مقدمة عبد الله حمادي من المقدمات التي اهتم الشاعر بكتابتها بنفسه خوفاً من الإساءة لعمله الشعري وللحصول على قراءة جيدة لنصه الشعري، وهذا ما يراه جيرار جينيت عن المقدمة «يمكن لكلّ مقدمة أن تحمل عنوان الواقية»[1] فهي بمثابة الحامية والواقية تحمي المؤلف من كل عنفٍ نقدي مرتقب على النصّ الشعري.

2) المقدمة الغيرية*: في ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي بقلم يوسف وغليسي:

استطاع يوسف وغليسي في هذه المقدمة إضفاء جمالية على المتن الشعري لعزّ الدين ميهوبي "ملصقات" بقراءته النقدية عبر 21 صفحة عنونها بـ"ديباجة" ،ولم يقل "مقدمة أو تقديم" وهذا في حد ذاته مصطلح جديد يتزاحم مع المصطلحات ويزيد القاموس النقدي العربي تضخماً بهذه المصطلحات الكثيرة التي كان ينبغي أن يغني أحدهما عن غيره فنجد من يقول مقدمة- توطئة- تمهيد ويوسف وغليسي يتبنى مصطلح ديباجة.

يوسف وغليسي في كتابه "مشارف النص" الصادر عن جسور سنة 2017 بالجزائر تضمن مقدمات متعددة كتبها الناقد بقلمه لزهاء ثلاثين كتاباً لكتّاب مختلفين أعاد كتابتها في كتابه، فوجدنا مقدمة "ملصقات" أعاد نشرها في هذا الكتاب ،مع مجموعة من المقدمات مثل مقدمة السفر الشاق لنور الدين درويش والبذرة واللهب لنور الدين درويش ومقدمة لحظة وشعاع لناصر لوحيشي ورجاء لنصار لوحيشي وأيضا فجر الندى وتجليات محمد شايطة وشفاعات عاشور بوكلوة ومقدمة أغنيات لميلود لقاح وساحل وزهرة لزهرة بلعاليا والابتهال الأخير لوسيلة بوسيس ومقدمة للحزن ملائكة تحرسه

---

[1] -Gérard Genette, Seuils, p 193.

- نقلا عن : نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص71.

*- **المقدمة الغيرية يكتبها مؤلف** آخر من غير المؤلف الأصلي، وهناك مقدمات يكتبها أناس قريبون من شخص المؤلف أصدقاء أو نقاد تربطهم علاقة طيبة بالكاتب، وهناك مقدمات التي يصنعها الناشر أو من هو في موضع الناشر.

ينظر: مصطفى سلوى، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، ص 90.

لخالدية جاب الله.... وغيرها من المقدمات التي كتبها في الدواوين والكتب أعاد جمعها في كتابه "مشارف النص".

افتتح ديباجته يوسف وغليسي في ديوان "ملصقات" أولاً بالحديث عن الذات الشاعرة الكامنة في عز الدين ميهوبي إذ: «عز الدين ميهوبي... هذا الوجه الحُضني الجزائري الذي أربك قائمة الذين أدركتهم حرفة الأدب وعلّمهم كيف يتحوّل ،خريج المدرسة الوطنية للإدارة من طالب عادي إلى نجم من نجوم الكتابة بشتى تجليّاتها واختلاف ألوانها»[1]، الشاعر عز الدين ميهوبي اختار يوسف وغليسي ليوكلّه التقديم لديوانه لأنه قريب منه وصديقه وأسلوبه في الكتابة يتشابه إلى حدّ قريب معه خاصة أن يوسف وغليسي ناقد وشاعر، بارز في الساحة الجزائرية يقدم لشاعر وروائي بارز هو عز الدين ميهوبي في الجزائر أيضا، يقدم وغليسي لديوان عز الدين ميهوبي "ملصقات" من زاوية العارف بخبايا هذا العمل وتقنياته وطقوسه لهذا جاز لنا أن نقول: أحسن عزّ الدين ميهوبي حين دقّ باب وغليسي لتقديم ديوانه الشعري إلى القراء.

يتحدث وغليسي عن أسلوب وطريقة كتابة عز الدين ميهوبي وتجربته الشعرية: «أثرى الخطاب الشعري بتجربة دفّاقة، تمتدّ على مساحة زمنية واسعة تناهز عقدين من الزمن استهلّها بديوانه في البدء كان أوراس الذي أعاد المجد المفقود للقصيدة العمودية الأصيلة، ويحطّ بها اليوم على فنّ الأوبيرات أو الملحمة الشعرية التي تستمد كينونتها مما قال الشهيد أو مجازر 8 ماي 1945 أو بطولة العربي بن مهيدي وخلال هذه المرحلة استطاع أن يستقطب جمهوراً واسعاً»[2]، فعز الدين ميهوبي رفع الجزائر في شعره لأنّه وجد البديل الكامل في قصيدة "الوطن" «الذي جعله هاجساً ،يسري في دمه حدّ الحلول والفناء، فجّر لغة الأوراس في جسده ونقش الأوراس وساماً أبدياً على صدره فالوطن يشكّل عنده

[1]– عز الدين ميهوبي، مقدمة ملصقات، ص 7.

[2]– المصدر نفسه، ص 8.

خلاصة رحلة العمر في أفضية الشعر والعشق والمجد والحلم»[1]، ثم يتكلّم عن عمله الشعري "ملصقات" ينزاح فيه إلى مصطلح الومضة الشعرية أو التوقيعة الشعرية «فيما تطلق عليها تسميات أخرى من طراز قصيدة البرقية والتلكس الشعري ،وقصيدة اللقطة وقصيدة اللمحة وما شاكلها من الأسماء التي لما ينتخب القاموس النقدي أفضلها اصطلاحاً بعد»[2]، وهو في تقديمه كونه ناقد عمد إلى التنظير لهذه الومضة الشعرية في الوطن العربي وفي الجزائر

هو يعرّفها بأنّها «نمط شعري جديد مواكب لروح العصر بعد أن فقدت المطوّلات نكهتها في عصرنا عصر السرعة بكل ما له وما عليه»[3]، ثم يقوم بالحديث عن تجربة عز الدين ميهوبي في ديوانه "ملصقات" هو يرى أنّ ملصقته تتميز بكونها «تجربة لكتابة البيان الشعري الذي يفضح الواقع وتعرية لواقع يريدون تشكيله وفق مصالح ذاتية»[4]، يؤول وغليسي بعض قصائد "ملصقات" ليضعه في إيطاره الصحيح بطرقه الخاصة ولغته الفنية الجميلة ولسانه البليغ.

نقل تجربته إلى القراء وسهّل عليهم مشقة الطريق للوصول إلى نصوص عز الدين ميهوبي لأنّ يوسف وغليسي في مقدمته قارب مجموعة من النصوص الشعرية مع ذكره لمراميها ودلالاتها وغرضه **تقديم مقدمة نقدية*** تلم بجميع جوانب إستراتيجيات الكتابة، عند عز الدين ميهوبي وتستفزّ نفسيّة القارئ وتشوّقه لاقتناء الديوان وقراءته، ومن خلال هذا التقديم تساءلنا هل تمتّع يوسف وغليسي

[1]- عز الدين ميهوبي، مقدمة ملصقات، ص 9.

[2]- المصدر نفسه، ص 10.

[3]- المصدر السابق نفسه، ص 11.

[4]- نفسه، ص 12.

*- يرى يوسف وغليسي في كتابه "على مشارف النص" تعبيراً عن خطابه التقديمي «ما نسجته من مقدّمات كان يحرص أشدّ الحرص على البعد "النقدي" للمقدّمة لا يتخلى عنه أبداً إما بإطلاق أحكام نقدية ظاهرة وإما ببث أحكام مضمرة يسهل استنباطها من سياقات نقدية غير مباشرة، فيها دعوة إلى ترغيب القارئ في قراءة ذلك النصّ أو محاولة لإضفاء شرعية جمالية على النصوص المقدم لها». يوسف وغليسي، على مشارف النص، ص 11.

بالحرية في تقديمه لعمل غيره مثلما له الحرية في تقديمه لأعماله الشعرية؟ خاصة أنّ **النّاقد معروف بمواقفه*** النّقدية الجريئة التي لا تحتملها بعض المقدمات الناعمة الملمس في مختلف الدواوين الشعرية.

3) مقدمة غيرية بقلم عبد الكريم الشريف من سوريا في ديوان عثمان لوصيف "براءة":

يبدأ عبد الكريم الشّريف الحديث في هذه المقدمة التي لا يضع لها عنواناً عن الشاعر عثمان لوصيف في لمسة شعرية يستقي جلّ مفرداتها وتراكيبها من لغة الشاعر نفسه عثمان لوصيف ومن عناوين قصائده قوله: «يقود في هذا الديوان حصان خياله العربي الأصيل نحو القمم والأعالي القصية قادح العينين، أشعث، أغبر متوهجاً متأججاً متسلقاً غصون البرق، قارعاً أجراس المطر، صاعداً نحو ينابيع النبوءة ونار الخلق الأزلية...»[1]، هذه التراكيب يستعيرها عبد الكريم الشريف من قاموس عثمان لوصيف اللغوي ويورد عبارة لدي سانتكس قوله: «إنّ الطيور لا تغني إلا للغناء نفسه، ولكنها حين تغني تعبّر عن حياتها كلّها ووجودها بأسره وكلّ غريزة بل كلّ حاجة تكمن في طبيعتها ككلّ»[2]، فيسقط مفهوم هذه العبارة على شعر عثمان لوصيف قوله: «وكما الطيور ينثر عثمان لوصيف ذوب روحه شعراً فتبدو قصائده صوراً شعرية يتدفق منها السخاء الروحي»[3]، نجد مقدمة عبد الكريم الشريف في ديوان "براءة" لعثمان لوصيف تقوم على وظيفة التزكية النصية والتزكية للشاعر أيضا.

---

* – **عن حرية الشاعر** يوسف وغليسي في تقديمه لأعمال غيره يتحدث «إن حرصي على تحميل بعض المقدمات ما لا تحتمل من المواقف النقدية قد جعل أصحاب بعض الكتب التي قدمتُ لها يتراجعون عن نشر ذلك التقديم رغم أنه مكتوب بطلب منهم أصلاً فينشرونها بثراء أو يستبدلون بمقدمتي مقدمة أخرى بدعوى ما في التقديم من تجريح نقدي لا يناسب الطقوس الإغرائية للمقدمة».

يوسف وغليسي، على مشارف النص، ص ص 11- 12.

[1] – عثمان لوصيف، مقدمة براءة، ص 3.

[2] – المصدر نفسه، ص 4.

[3] – المصدر السابق نفسه.

ذلك من أجل منح العمل الشعري قبولاً وقوّة تداولية في فضاء الشعر الجزائري قد تنطلق هذه التزكية من «حافز أخلاقي وعاطفي، يجعل المقدم ينوب عن المؤلف في الإعلان ،عما يتحرج الأخير في قوله»[1]، فالشاعر كاتب الديوان ،قد لا يستطيع مدح نفسه مثل ما يفعله مقدم آخر لعمله الشعري الذي يزيل الكثير من الإحراج ويقرّب له العديد من المسافات بتزكية له ولديوانه الشعري.

مع إعطاء رأيه عن بعض نصوص عثمان لوصيف من خلال مقاربته لها فتكون مقدمته تسعى «في وقت واحد إلى كشف نموذج الجنس الذي تتحدث عنه وكشف نموذج قراءتها»[2] لشخصية شعرية مثل عثمان لوصيف تحاول ،أن تزرع الورد في وسط حقولٍ من الأشواك وخمائر من السّدائم بروحه الجميلة وحدسه اللغوي المتدفق.

جاءت مقدمته في شكل تعريف للشاعر ولديوانه بطريقة تقليدية ليس فيها عمل نقدي عنيف وجريء فلا يلجأ فيها عبد الكريم الشريف، إلى استخدام أدوات نقدية صارمة على عمل عثمان لوصيف وإنّما استعمل فيها حسّه الجمالي ،وتقديمه عملاً إبداعيا يقف على مواطن الجمال في ذات الشاعر وفي ديوانه الشعري "براءة" ويحاول تأمين قراءة جيّدة للديوان وترك الحرية للقارئ ليكمل الفراغات وذلك بعدم بوحه بكل شيء عن الديوان، وعثمان لوصيف لا يضع مقدمات لدواوينه "نمش وهديل" و"اللؤلؤة" وكما نجد أن مصطفى الغماري في ديوانه "براءة أرجوزة الأحزاب" يتخلى عن التقديم وذلك إيماناً منهم بعدم مصادرة خيال القارئ وترك له المجال في تأويله للنص الشعري ذلك بعدم إعطائه تصوّر قبلي يتحكم في عملية قراءته وإعادة إنتاجه للنص البعيدة عن تلك التأويلات الغير المرغوب فيها والمغلوطة والفوضوية.

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 77.

[2] – عثمان لوصيف، مقدمة براءة، ص 4.

4) مقدمة تقريظية* بقلم حبيب شوقي حمراوي في ديوان "اللعنة والغفران" لعزّ الدين ميهوبي:

تراهن مقدمة الديوان "اللعنة والغفران" بقلم حبيب شوقي حمراوي على التقريظ بالدرجة الأولى فهي ليست كتابة نقدية ولا حتى موازية للنص الشعري، فلا نجد فيها غير مدح للشاعر عز الدين ميهوبي يقول فيها: «هو ذلك الهدوء الثائر أو تلك الثورة الهادئة عندما يحمل قلبه بين أصابعه ليكتب تنساب الكلمات حبّا وحناناً حيناً وشجنا وحرقة أحياناً أخرى»[1]، والتشهير لديوانه وهو أي شوقي حمراوي لم يكلّف نفسه عناءة كيف يقرأ النّصّ؟ وبأي أدوات يؤوّل ولماذا يقرأ؟

فهو يقول كلام عشوائي لا علاقة له لا بتوجيه القارئ والسماح له بالدخول في بهو النص الشعري ولا بنص عز الدين ميهوبي أصلا، ونحن نرى أن هذه المقدمة لم تضف للديوان شيئاً، فما علاقة حمراوي حبيب وزير سابق بالشعر؟ وفي نصوص شعرية تحتاج ناقداً عارفاً فلم يكن همّه سوى المدح وإعلاء شأن الديوان، ولا نعدّها مقدمة أصلا بل مجرد خاطرة من لغة حبيب شوقي حمراوي.

فالتقديم ليس بالعمل الهيّن وليس كلّ من هبّ ودبّ ،يستطيع أن يكتب مقدمة وليس ترفاً نصياً بل عتبة مهمة قد لا يتفق كثيرا من المبدعين على أهميتها مع خوف الكثير،من تدخل قلم آخر على أعمالهم النصية محمّل بأفكاره وإيديولوجياته، مما يجعله ربما يسيء للعمل كما فعل حمراوي في ديوان "اللعنة والغفران"، لهذا ربما جاءت دواوين شعر التسعينيات أغلبها لا تمتلك مقدمات لخفوت الحركة النقدية الجزائرية في تلك الفترة فنادراً ما تصادف ناقدا كفؤاً كيوسف وغليسي تكلّفه بمهمة التقديم لديوان شعري وأنت مطمئن ومرتاح لما سيكتبه هو له لأن المقدمات تستكشف عن طبيعة

*– **مقدمة تقريظية تكون تجارية وإشهارية** تتوخى توجيه القارئ مع إعطائه حكماً مسبقاً على قراءته، هذا النوع من المقدمات يحوّل دفة المعنى الذي قد يؤوّله المتلقي إلى الجهة التي يدربها المؤلف.

شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2013، ص 65.

[1]– عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 7.

التوجه الذي يتبناه الشعراء وتشكّل مدخلاً حقيقياً لإبداعهم ،وهي تساعد على الدخول والاقتراب من النصّ الشعري وفك ألغازه خاصة إذا كتبها الشاعر بنفسه ولكن حتى هذه المقدمات الذاتية قد تكون خادعة ومراوغة يحاول الشاعر فيها إخفاء أي نقص في كتابته.

نجد الكثير من الشعراء في تلك الفترة ينفرون من كتابة مقدماتهم ليتركوا للقارئ فرصة إعادة تشكيله للنص وبنائه لمعانيه ولكنها تكون مفيدة ،حين يكون النص الشعري لعثمان لوصيف في مختلف كتاباته الغامضة و لغته الصعبة خاصة مع قارئ لا يملك الأدوات الجيدة للقراءة والتأويل، فمثل هذه المقدمات تسهل عليه المهمة إلا أن عثمان لوصيف لا يضع مقدمات لدواوينه الشعرية في التسعينيات، وبعض الشعراء في هذه الفترة يضعون عناوين لمقدماتهم والعنوان نفسه إشارة في الخطاب المقدماتي يطرح العديد من الأسئلة المتعلقة بالمقدمة المعنوية، ونحن نؤمن أن تبرز المقدمة أصالة المكتوب وأن تكون نقداً حوله وليس حديثاً عن مزايا الشعراء.

الفصل الرابع

عتبات شعر يوسف وغليسي

الفصل الرابع

عتبات شعر يوسف وغليسي

– توطئة.

أولا– الغلاف.

ثانيا– اسم المؤلّف.

ثالثا– العنوان.

رابعا– الإهداء.

خامسا– المقدمة.

سادسا– التصديرات.

سابعا– الهوامش.

توطئة:

تحاول القراءة الراهنة الكشف عن "**العتبات النصية**" في المنجز الشعري ليوسف وغليسي من خلال ديوانيه الأول "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**" و الثاني "**تغريبة جعفر الطيّار**" الذي ما انفكّ يقدم كتابة شعرية تتميز بقوة الأداء اللغوي نصاّ وعتبةً وتخيّلاً ،تدعو القارئ إلى التأمل في كتابته الشعرية خاصة وعتباته عموماً لإعادة النظر والتفكيك ومن ثم التركيب ، بحثا عن جماليات تشكيل "العتبات" وغاياتها في شعره بوصفها رسائل مشفّرة لا يمكن فك مغاليق شعره إلا في ضوئها.

ذاك ما فتح المجال من صراع التأويلات هذه "**العتبات**" التي تحمل بين طياتها كتابة شعرية متمرّدة باحثة عن نص مختلف ومتميّز، عن تمثيل للكينونة الشعرية الجزائرية في الوطن العربي وفي العالم.

فما هو الدور الذي تؤديه عتبات شعر يوسف وغليسي في البنية العامة لمتنه الشعري؟ وفي طبيعة العلاقة بين النص وعتباته والمتلقي؟

أولا– الغلاف:

تكمن أهمية الغلاف لما يحويه «من علامات تعدّ من صميم اهتمامات "العتبات النصيّة" في توجهات النقدية الحديثة ذلك لامتلاكه فضاءاً رحباً يتيح للقارئ أن يستصدر أحكاما نقدية مسبقة يقرّها النصّ الأدبي في حلّته وشكله الطباعي، الذي يطل به عليه»[1]، فهو بدوره يسهم في تشويق القارئ للدخول في مغامرة القراءة.

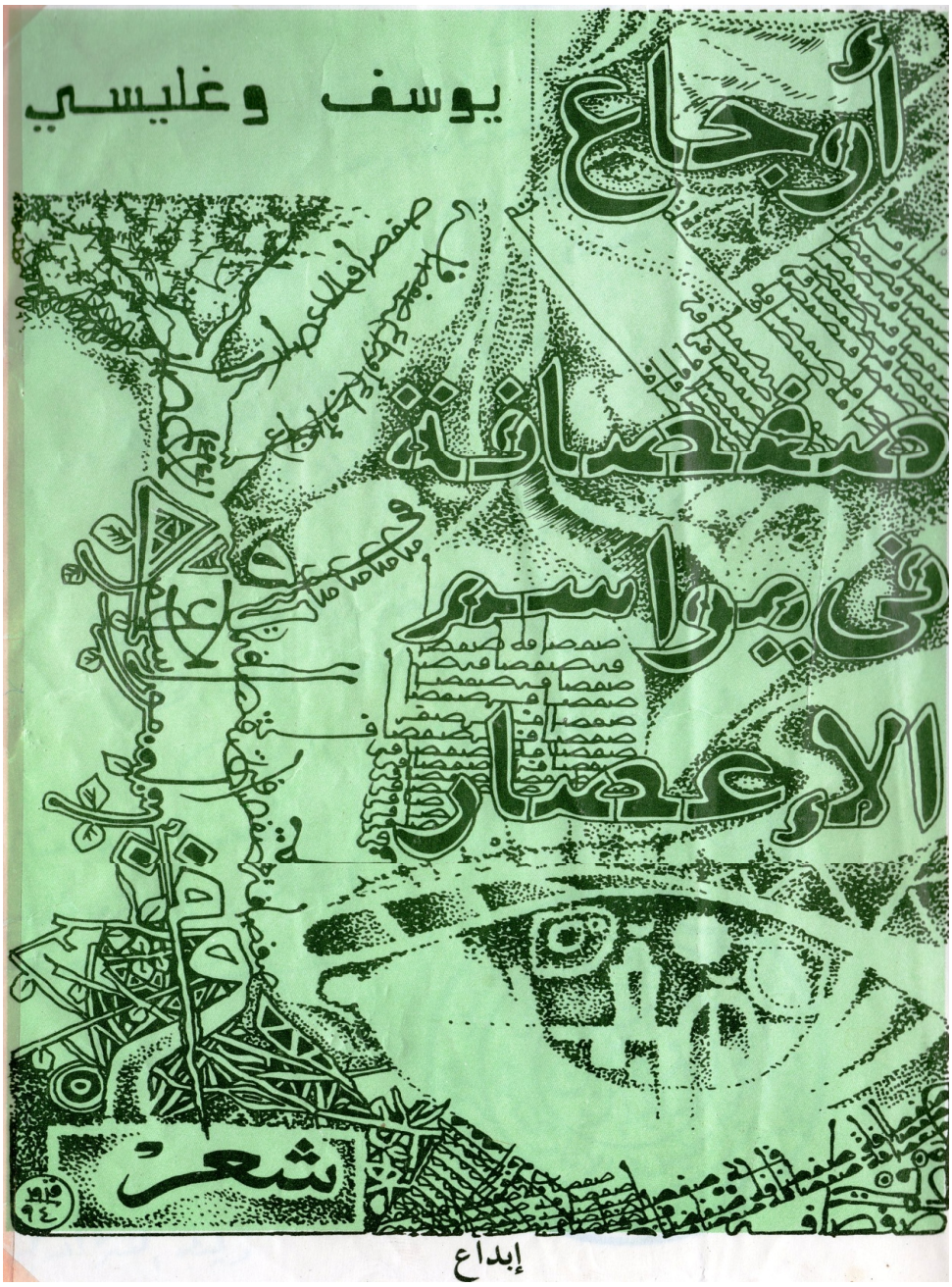
وعليه سنحاول تأويل عتبة الغلاف في ديواني يوسف وغليسي من خلال مقاربة واجهته الأمامية ، التي تساعد في فك ألغاز النص الشعري وعتباته ككل.

فما هي درجة جذب الغلاف للقارئ واستقطاب اهتماماته وتحقيقه لعملية التداول والقراءة؟ وهل أضاء جزءاً من النصّ الشعري وشكّل قناة تواصلية بينه وبين مختلف العتبات الأخرى؟ وهل اختلاف الطبعات لعمل يوسف وغليسي في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" وتغيّر شكل الغلاف فيه يزيد نسبة القراء وتنوّعهم أم لا؟

1) الغلاف في ديوان يوسف وغليسي "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار":

أول ما يشد الانتباه في الغلاف هو بروز العنوان بهذا الحجم الكبير الذي يحرّض القارئ على قراءة الديوان وتأويله، وإثارة فضوله لمعرفة سر تموضعه بهذه الطريقة الملفتة ومنه تبدأ عملية القراءة برمتها.

[1] – لعموري زاوي، رواية برق الليل بين شعرية العنوان وفتنة الصورة، مجلة الخطاب، العدد 9، 2011، الجزائر، ص 78.



كتب العنوان في الغلاف بشكل عمودي «وهذا الشكل في الكتابة يدفع بالمتلقي إلى تحريك العين "عمودياً" وعبر هذه الحركة يحدث تقطع في القراءة وهناك فواصل زمنية بين السطر والسّطر مما يجعله يتساءل ويبحث عن الدلالات مع كل حركة وهذا يدعم عملية التلقي الخاصة التي سيواجهها مع النص الشعري»[1].

[1] – حمزة قريرة، الفضاء النصّي في الغلاف أوّل العتبات النصيّة، قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، ص 245.

فالعنوان في الغلاف ينطلق من كلمة **"أوجاع"** التي توحي بالانحدار نحو الأسفل وإلى العمق وهذا ما يتوافق مع شكله العمودي فهو متجه إلى الأسفل.

فتؤدي الدلالة الحسيّة لوضع العنوان بشكله الأفقي والعمودي بما تحمله من معاني الألم والوجع.

يقف الشاعر عبر عنوانه في منطقة متوترة بين أحزانه وذكرياته وعبر شكله يظهر انحداره إلى الأسفل والسقوط والتهاوي والتوتر الحاضر الدائم والمستمر، ويتضح من خلال بداية العنوان بكلمة "أوجاع" ونهايته بكلمة "الإعصار" ومن دلالتها الاستمرار والحضور في الألم والمعاناة، فأزمة الشاعر حاضرة ومستمرة في كل المواسم.

ولتتضح دلالته أكثر وجب قراءة النصّ الشعري «فالعنوان يحمل علاقة اتصال بالنص لأنه وضع له أصلاً فهو من الناحية السيميائية متعالق بالنص بشكل عضوي»[1]، والشّاعر يعبّر عن وجعه وآلامه في قصيدة "في سراديب الاغتراب":

يَا قِلْعَةَ الأَحْزَانِ فَوْقَ جَزِيرَتِي

مَاذَا أَقُولُ وَقَدْ دَنَتْ مَأْسَاتِي؟ !

يَا رِحْلَةَ الآلاَمِ فِي دَرْبِ النَّوَى

كَيْفَ الرَّحِيلُ وَقَدْ جَرَتْ أَنَّاتِي؟ !

مُتَفَرِّداً بِالدَّمْعِ فِي يَدِ الجَوَى

أَتْلُو عَلَى طَلَلِ الهَوَى آهَاتِي.[2]

[1] – حمزة قريرة، الفضاء النصّي في الغلاف أوّل العتبات النصيّة، قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، ص 24.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص ص 21- 22.

حروف الشاعر في هذه القصيدة هي إرهاصات عاصفة هوجاء وقطعة من أحزان تطلّ عليه فوق جزيرته، لتجعله تنقش لنا عنوانه بهذا الشكل بعدما عصفت الآلام واجتاحت قلبه.

يلاحظ توزّع **اللون "الأخضر"** على مساحة الغلاف الذي يحمل بعداً إيجابياً ، مما يحيلنا على التفاؤل أن هذه الأحزان ربما تزول يوماً ما وأيضا كتعبير عن صمود الشعب الجزائري وتحديه لأوجاعه التي عصفت به في فترة العشرية السوداء في سبيل أن يحيا اللون الأخضر ويرمز له بالعلم الجزائري، وهذا اللون «يتفق مع حيوية اللغة الشعرية عند الشاعر وتحرّرها من قيودها لتخلق عالماً مختلفاً، يبدو رغم حزنه وألمه نشيطاً ومحفّزاً لتقديم كل جديد وفريد»[1]، واللون الأخضر جاء داكناً يميل إلى السواد وهو يتوافق معه ،ومع طبيعة الشاعر في تلك الفترة المستنبطة من طبيعة الجزائر «حيث تبدو الطبيعة جذباء برقها كاذب ورعدها حالق مهلك وأنّى لها أن تكون خصيبة والدم يجري فيها بدل الماء والرؤوس تحصد فيها بدل قطف الزهور»[2]، فاللون الأخضر المتقاطع مع الأسود في غلاف الديوان يحملان دلالة التفاؤل والموت والحزن في الوقت نفسه والدم المسفوك، يظهر في قصيدة "عائدٌ من مدن الصقيع":

في غُرْبَةٍ أَزَلِيَّةٍ نَحْيَا مَعاً

وَحَيَاةُ وَجْدٍ كُلُّهَا أَتْعَابُ

فِي قَلْعَةٍ مَهْجُورَةٍ وَجِبَالُهَا

آهٍ أَمَا بينَ الجِبَالِ نِقَابُ؟ [3]!

[1] – حمزة قريرة، الفضاء النصّي في الغلاف أوّل العتبات النصيّة قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائري معاصرة، ص 242.

[2] – مسعود بن ساري، جماليات المكان في حاضرة تلمسان، منشورات بن سنان، الجزائر، 2011، ص ص 271- 273.

[3] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 22.

يمتلك اللون الأخضر قدرة خاصة ليتداخل مع مختلف الألوان، فالخضرة «وردت بمعنى السواد ووردت بمعنى السمرة في ألوان الناس ،وبمعنى الغبرة في ألوان الإبل والخيل وأطلق العرب على السماء الخضراء مما يدلّ على تداخل هذا اللون مع الأزرق في مرحلة ما وردت الخضرة وصفا للماء والبحر والحديد وغيرها»[1]، واستعمل القرآن الكريم اللون الأخضر وذلك في قوله تعالى: ﴿**الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ مِنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا**﴾[2] وفي توظيف اللون الأخضر في القرآن أيضا في قوله تعالى: ﴿**وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ**﴾[3]، لهذا جاء توظيف الأخضر، ليكون رمزا للآلام والتفاؤل في الوقت نفسه، فقد ينجم من الأخضر نارا وحزنا وأوجاعا لا يزهر الوطن إلا بها:

دَمْعِي وَدَمْعُكَ غَيْمَتَانِ وَمِنْهُمَا

سَيُزْهِرُ الصَّفْصَافُ وَاللَّبْلاَبُ !! [4]

تأتي كلمة "**شعر**" في أسفل الغلاف بشكل لافت باللون الأسود معلنة عن الجنس الأدبي وانتمائه إلى خانة الشعر الذي يعبّر عنه الشاعر حيث يقول عن جنسه الأدبي في قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة":

الشِّعْرُ مُعْتَقَلِي،،

وَالشِّعْرُ مُعْتَقَلٌ فِي سِجْنِ أَفْكَارِي...

وَالحُزْنُ مَصْلُوبٌ عَلَى أَوْتَارِ أَشْعَارِي.[5]

[1] – عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ص 41.

[2] – سورة يس، الآية 80.

[3] – سورة يوسف، الآية 43.

[4] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 23.

[5] – المصدر نفسه، ص 32.

وعبره يبحر الشاعر في يمّ أحزانه بعدما شيّعت الحروف في شعره بين "**الصمت والكلام**" جنازته:

الآنَ شَيَّعَتْ الحُرُوفُ جَنازَتي !

وَمَضَتْ تُعَانِقُ جُثَّتِي...

وَأنَا أُموتُ وَلاَ أُموتُ

كَالسِّنْدِبَادِ

فَأنَا أُموتُ نَعَمْ.[1]

وجاء ذكر كلمة **شعر** بهذا التوهج تعبيرا عن أوّل دواوين يوسف وغليسي وتعريفه للقراء على أنّه شاعر.

وإلى جانب كلمة شعر يظهر اسم صاحب اللوحة هو "قرور"* ومصممها من خطوط ورسومات وتحت اسمه تظهر السنة التي طبع فيها الديوان 94 وجاءت كتابتها بالأرقام العربية القديمة، المتناسقة مع الخطوط العربية الموضوعة في الغلاف.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 33.

* –معاشو قرور من مواليد 1968 بعين البرد/ الجزائر يحمل شهادة الليسانس آداب بجامعة سيدي بلعباس 1994 وشهادة الماجستير بجامعة وهران سنة 2006 عن أطروحة جمالية الفنون البصرية في الشعر الجزائري المعاصر مسجّل بقسم الدكتوراه بجامعة وهران في موضوع الشعريات البصرية، أستاذ مساعد بجامعة ابن خلدون ولاية تيارت ،وله كتابات في الشعر والقصة والمقالة النقدية في الصحف الجزائرية وفي كتابات معاصرة البيروتية– الفينيق الأردنية– الخليج الإماراتية والاختلاف والثقافة الجزائرية، يواصل نشر رسوماته الكاليغرافية بمجلة كتابات معاصرة منذ سنة 1992 كما أفرد له الدكتور علي بن تميم حيزاً في موقع الذاكرة الثقافية/ ذاكرة الفنون فنون الخط.

أما حضور تاريخ الطبعة فإنّ له دلالات متعددة «فتاريخ طباعة العمل الشعري الأوّل يدل في الغالب على تاريخ بداية الكتابة الشعرية لدى الشاعر، وقد يدل تاريخ طباعة العمل شعري على ما تزامن نصوصه مع أحداث خارجية تفيد في توجيه دلالتها الوجهة الصحيحة»[1]، وهذه الأحداث هي فترة العشرية السوداء الدامية وأيضا آلام وأوجاع الشاعر النفسية.

تبرز في هذا الغلاف صورة شجرة عبّر عنها **بالصفصاف** واقفة رافضة الانحناء ،تواجه الأعاصير ضاربة بجذورها في العمق لتشير إلى العراقة والأصالة، لها دلالة في النص الشعري:

فَإذَا بِهِ صَفْصَافَةٌ بِغُصُونِهَا

عَصَفَ الزَّمَانُ مُغَرِّباً ومُشَرِّقاً

وَبِرَغْمِ إعْصَارِ الزَّمَانْ... بِرَغْمِهِ

صَفْصَافَتِي سَتَظَلُّ حُلُماً مُورِقاً ! [2]

تحوي لوحة الغلاف على الكثير من معاني الخوف والألم والمجهول لتتضافر مختلف العلامات والعناصر من رسم ولون لتقدم فكرة عامة عن الديوان الشعري الأوّل للشاعر ،انطلاقاً أوّلاً من شكل العنوان الذي جاء لينصهر تحت كتابة شعرية نصية مختلفة ومتميزة في مختلف مستوياتها الشعرية من المعجم اللغوي إلى التراكيب والإيقاع والإيحاءات والدلالات، والتشكيلات والرسومات البصرية الموزعة بين ثنايا كل قصيدة تحمل بصمة كل من الفنان قرور والشاعرة فضيلة الفاروق.

=شكل العديد من الكتب والدوريات مثل: تجليات الحداثة و سيميائيات لجامعة وهران وحوليات الجامعة وتعامل مع كتاب مثل الشاعر إلياس لحود ومحمد بنيس والأخضر بركة وعياش يحياوي ويوسف وغليسي وعبد القادر فيدوح وأبو بكر زمال. هذا التعريف مأخوذ من كتاب معاشو قرور، الأمية البصرية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2013، ص 109.

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 144.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 62.

2) الغلاف في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي:

يفتتح ديوان يوسف وغليسي "تغريبة جعفر الطيار" بغلافه بوصفه «الأيقونة البصرية التي يختارها الشاعر أو الناشر لتختزل وتختزن كنزية المعنى الآتي ورساليته، إنّه السهم البكر الذي يصوبه الناص في ذائقة المتلقي»[1]، فالغلاف هو الذي يعوّل عليه الشاعر في تحريك ذائقة المتلقي في عملية قراءة النص الشعري والمحمّلة بمجموعة من الدلالات لغتها الأولى الغلاف.

[1] – يسمينة عوادي، شعرية العتبات في رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني للروائي واسيني الأعرج، ص 234.

لوحة غلاف يوسف وغليسي ساعدتنا كي نخطو أولى الخطوات نحو عالمه الشعري وما يشد الانتباه فيها هو تلك **الصورة** التي يحملها الغلاف لأنّه «يحمل رؤيا لغوية ودلالة بصرية»[1]، ومن ثم يتقاطع اللغوي مع البصري في تشكيل لوحة الغلاف، ومن هنا « يظهر التمايز* بين المفردة اللغوية والمفردة البصرية التشكيلية أي "الصورة" فالأولى علامة اعتباطية لا علاقة لها بعالم الواقع أي بالشيء الذي نشير إليه أما الثانية فعلاقتها بالواقع علاقة حسية وهي أكثر التصاقا به»[2].

فما هو أوّل شيء يجلب الانتباه للصورة في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"؟ وما هو التأثير الذي تحدثه على القارئ؟ وما هي العلاقة الموجودة بين الصورة والنص؟

تتكلم الصورة** في ديوان تغريبة في صمتها وفيها حركة ومجموعة أحداث، وأوّل سؤال حاولنا الإجابة عنه :هو ماذا تقول الصورة في مجال إدراكنا لها؟ فهي «تحمل إشارات كتابية مضمنة ومحايثة

[1] – جريس مخوّل، العتبات النصيّة والنص الموازي الكتاب لأدونيس نموذجاً، أطروحة دكتوراه مقدمة في الأدب العربي، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، 2009، ص 24.

* – هناك اختلاف بين الخطاب **اللغوي والبصري** فيما يلي:

1) الخطاب اللغوي يظل حبيس قواعد النحو والتداول أي خطى خلاف الخطاب البصري الذي لا يخضع لقواعد تركيبية صارمة إضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن.
2) الخطاب اللغوي يقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى في حين الخطاب البصري تركيبة لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزن في بناتها دلالات لا تتجزأ.
3) الخطاب اللغوي يقوم على الخاصية الاعتباطية أما البصري فهو قائم على المماثلة والمشابهة.

جريس مخوّل، العتبات النصية والنص الموازي الكتاب لأدونيس نموذجاً، ص ص 30– 31.

[2] – جريس مخوّل، العتبات النصيّة والنص الموازي الكتاب لأدونيس نموذجاً، ص24.

** – هناك فرق بين الصورة المتخيلة الموجودة على الغلاف والتي تشكل جزءاً من مكوناته عن الصورة البصرية العقلية لأنّها حقيقية واقعية بينما المتخيلة تكون على نحو مغاير للوجود الذي تكون عليه الأشياء لعدم وجودها واقعيا بل كصورة متخيّلة وهي بهذا ظاهرة ذهنية كأسلوب أو أداء يقصد بها الوعي موضوعه التأملي وهي وعي تخيلي دون أن تكون وعياً في ذاتها.

عبد المنعم زكريا القاضي، هندسة الرواية دراسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، الجيزة، 2016، ص 243.

في حين يمارس النص المرافق لها وظيفة تثبيتية لمدلولها»[1] كي تتيح للقارئ رصد دلالات كبيرة وإضاءات حول النص الشعري وإبرازه مختلف معانيه.

تعبر الصورة عن "إنسان" أو "شخص" لا تكاد تظهر كل ملامحه يحاول الهروب واللجوء إلى الضفة الثانية وكأن هذا الشخص ظلّ هاربا من نفسه ومن الواقع ومن الألم والحزن والخوف والموت ومن ذلك الدمّ المسفوك والمروّع أثناء فترة العشرية السوداء فقد «كان غامضاً طمست معالمه تماماً فأصبح يتسم "بالعماء" وحينئذ تقف الذات في كلّ القصيدة حائرة نتيجة الشعور بالضياع ،في حالات التداعي»[2]، فهذا الشخص في الصورة لا يملك سوى الهروب إلى وجهة أخرى بعدما طاله الموت.

هذه الصورة لا تعبر عن ديوان "تغريبة جعفر الطيار" فقط ،ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري والحزن في التسعينيات ،وتعبيراً عن كلّ شخص كان يحاول الهروب من هذا البلد إلى وجهة أخرى وإلى واقع آخر من مجهول إلى مجهول.

وتمثل الصورة مفترقاً للطرق في اختيار الهروب نحو حياةٍ أكثر أمانا، وسير نحو المجهول أملاً في الهروب من الحتف المحتّم، تحسد الصورة ترجمة للحالة النفسية والاجتماعية التي تعيشها الشخصية في واقعها الاجتماعي الصعب وهي تبحث عن ذاتها قبل كل شيء.

يمد هذا الإنسان رجليه إلى الضفة الأخرى، ولكنه لا يضعها فيها فرجله اليمنى لا زالت متمسكة بالوطن ولا تريد مغادرته:

[1] – لعموري زاوي، رواية برق الليل بني شعرية العنوان وفتنة الصورة، ص 89.

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص 246.

قُلْ إنِّي تَشَبَّهْتُ بِالنَّخْلِ مَا مِتُّ

مَا يَنْبَغِي أنْ أمُوتْ

وَسَوْفَ أحُطُّ مِنَ المَلَكُوتْ

سَأعُودُ غَدَاةَ تُزَلْزِلُ تِلْكَ المَمَالِيك

زِلْزَالَهَا وَجِبَالَ الزَبَرْبَرِ تُخْرِجُ أثْقَالَهَا. [1]

يلف هذه الصورة اللون الأسود ليدل على التشاؤم* والحزن والمجهول الذي ينتظره في الضفة الثانية هذه الصورة هي منطلق لفكرة الديوان وعنوانه وهي "التغريبة" و"الهروب" بعدما طال الموت المجتمع الجزائري في التسعينيات وسكنه الألم والوجع ما جعل الشاعر يحاول اللجوء إلى بلد آخر، يظهر في نصه الشعري:

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 41.

* – لم يأت التشاؤم باللون الأسود عبثا وإنما نتيجة لاستخدامه في بعض المناسبات والمواقف الحزينة أو غير البهيجة، فقد اعتاد الناس لبس السواد عند الحزن فربطوا السواد بالموت وشاع بينهم الخوف من الظلام وما يحمله من مجهول فربطوا الخوف من المجهول بالسواد كما أن اللون الأسود لم يربط في الطبيعة بأي شيء ذي بهجة فالله تعالى لم يخلق شيئاً من الأشجار والأنوار سوداء لعلمه أنها رديئة في الأصل للنفس مكدّرة للأرواح، وانظر إلى حكمته كيف جعل الألوان الأخضر والأحمر والأبيض في أعظم الأشياء وأعزها ذخرا وأحسنها عزاً ومنظراً وهي الذهب باللون الأصفر واللؤلؤ الأبيض والزمرد الأخضر والياقوت الأحمر واللون الأسود المرتبط بالطبيعة بكثير من الأشياء المقبضة والمنفرة فهو مرتبط بالغراب حتى قيل أسود من حلك الغراب والغراب مرتبط في أذهان العامة بالفراق والموت والليل أسود مخيف والرماد أسود مخلف عن الحريق كلها أمور تنذر بالانقباض وتزيل البهجة.

ومن الأمثال الشعبية المصرية التي يحمل اللون الأسود فيها معاني السواد والانقباض (القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود)، (ما ينوب الكذاب إلاسود وشّه) وأيضا (الليلة السودة الي اتجمعنا)، و(بني آدم أسود الرّاس).

عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ص ص 204- 205.

- **جَعْفَر**

هَاجَرْتُ مِنْ جَسَدِي الشَّهِيْدْ إِلَيْكَ روحاً

لاَ جِئَا أَيُّهَا المَلِكُ السَّعِيدُ !

- **النَّجَاشِي وأَسَاقِفَتُهُ (يَهْتِفُونَ)**

أَهْلاً وَسَهْلاً بِالفَتَى العَرَبِي

مَرْحَى عِنْدَنَا...

نَوَّرْتَ مَمْلَكَةَ النَّجَاشِي المُرَصَّع.[1]

تمثل الصورة الإنسان الجزائري و ذات الشاعر الحالمة بعودة السلام إلى الوطن، لهذا نلاحظ أن عنوان "تغريبة جعفر الطيار" كتب باللون الأبيض ،وجاء بصورة بارزة وخطّ كبير وعلى غير العادة في أعلى الغلاف وغالباً ما يتوسط العنوان لوحة الغلاف، وكأنّ الشاعر تعمّد ذلك ليشد انتباه القارئ ويقوم بدوره في رسم معالم الصورة الموجودة في العمل الشعري ،وجاء حاملا للون الأبيض بحثا عن السلام وأنّ التغريبة لن تدوم طويلاً ولا بد لعودة الأمور إلى مجاريها ،ولا بد من وطن وإن طال الزمان:

كُلُّ الحُرُوفِ تَعَرَّبَتْ فَتَلأْلأَتْ

وَتَلَوَّنَ الوَطَنُ المُكَحَّلُ أَخْضَرَا

وَاللاَّجِئُونَ رَأَيْتُهُمْ يَتَنَزَّلُونَ

مِنَ الجِبَالِ... مِنَ المَدَائِنِ وَالقُرَى

وَرَأَيْتُ أَسْرَابَ الحَمَامِ تَوَافَدَتْ

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 94.

وَرَأَيْتَنِي بَيْنَ الحَمَائِمِ طَائِراً

وَسَمِعْتُ صَوْتاً هَاتِفاً: أأسرُ بِالسِّلْمِ

المُفْرَدِ فِي السَّمَاءِ وَفِي الثَّرَى.[1]

الشاعر باحث عن واقع جديد يعمّه في وطنه كل الأمن والسلام صنعه من خلال ثورته التي أقامها بين الكلمات.

يظهر دور الغلاف في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" في توجيه المتلقي ،نحو دلالات خاصة مليئة بالاختلاف والتوتر والتهيئة ،لاستقبال نص أكثر مرونة وتشبعاً في كسر دلالة القديم وخلق تقنيات أخرى ملائمة للسياق النصي كالومضة الشعرية والمسرحية الشعرية التي عمد الشاعر إلى توظيفها في ديوانه.

تختلف أشكال الغلاف وعلاماته من طبعة أخرى ثانية لديوان "تغريبة جعفر الطيار" عن دار جسور سنة 2013 التي لا نرى فيها أي علاقة بمضمون الشعر فلم تحدّد هويته وملامحه، فالريشة المرسومة عليه لا تقدم أي معان ! بخلاف الطبعة الأولى والصورة التي وردت فيها وحتى اللون البرتقالي المائل إلى الأصفر لا يحمل أي دلالة تعبّر عن معاني الديوان ، إذ نجد أن هذه الطبعة الثانية بصورة غلافها غير مؤثرة مثل الأولى ولم تجذب نسبة قراء كثيرة من ينتقي الديوان فالفضل يعود للوقع الذي خلّفه غلاف الطبعة الأولى، فالغلاف هنا غير مواز للديوان ولا يعبّر عنه على خلاف الصورة التي جاءت في غلاف الطبعة الأولى التي تفك عتبات عديدة كالعنوان الذي يلقي بظلاله على النص الشعري فتتآزر معه لتنقل صورة النص الشعري وتستكشف بعض أسراره.

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص ص 55- 56.

غلاف الطبعة الأولى مشوّق يختزل الكثير من المضامين الثاوية في المسرحية الشعرية ،التي كتبها الشاعر بعنوان "تغريبة جعفر الطيار" هي دراما شعرية قصيرة في مشهدين ،دارت بين جعفر والنجاشي تعبيراً عن هموم الوطن والبحث عن خلاص له.

ثانيا– اسم المؤلّف:

الاسم ممثل للهوية والوجود والرؤية الانسانية المنتمية إلى هذا العالم ولهذا ارتبطت المعرفة الأولى للإنسان بالأسماء ،ومنه قول الله عزّ وجلّ في سورة البقرة: ﴿**وَعَلَّمَ آَدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ**﴾[1].

وهنا مقام فيه شرف آدم على الملائكة بما اختصه به ،من علم الأسماء لكل شيء إنسان حيوان ونبات حيث عرض الله عليه أسماء كل شيء، ومنه تظهر قيمة الاسم الذي يحدّد هوية الأشخاص والأشياء.

يعدّ اسم المؤلف من الإشارات الممهدة للقارئ تعامله مع النص الشعري واللغة* تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسكلها فيعبّر عن فكره فيفهم المؤلف ،بقدر توظيفه لهذه اللغة، اسم المؤلف على غلاف أي ديوان هو ركام من الحروف الميتة، وحين يرتقي إلى مستوى النص المتشكل من اللغة التي تعبّر عن فكر المؤلف وعن توجهاته، فإنه ينتعش ويتحرك ويهب نفسه للقراءة فلا يمكن الحديث عن عتبة المؤلف كخطوة أولية لولوج النص الشعري «دون أن تكون لدينا فكرة عن أسلوب

[1] – سورة البقرة، الآية 31.

* – هناك في أي نص أدبي جانبان: جانب موضوعي يشير إلى "**اللغة**" وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة وجانب ذاتي يشير إلى "**فكر المؤلف**" ويتجلى في استخدامه الخاص والجيّد للغة، وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم "**المؤلف**" أو فهم تجربته والقارئ يمكن له أن يبدأ من أي الجانبين شاء ما دام كلّ منهما يؤدي إلى فهم الآخر وكلاهما يعد نقطة لبداية فهم النص فالبدء بالجانب اللغوي ،يعني أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء تاريخية موضوعية للنص وهي تعتد بكيفية تعرّف النصّ في كلية اللغة ،وتعدّ المعرفة المتضمنة نتاجاً للغة والبدء بالجانب الذاتي المتعلّق بالمؤلف هو إعادة البناء الذاتي التاريخي وهو يعتد بالنص بوصفه نتاجا له وكيف تؤثر **أفكار المؤلف في عملية الكتابة**.
نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط7، لبنان، 2005، ص ص 21– 22.

المؤلف ومواقفه وآرائه التي يستند إليها في عمله الإبداعي»[1]، فلكل كاتب وشاعر أسلوبه الخاص وطريقة في الكتابة فقد يقبل القارئ اقتناء الديوان حبّا في كاتبه وشاعره دون التفاته للعنوان أو غيره.

يقف الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه "أوجاع صفصافة" متربّعاً على نصّه في أعلى الغلاف ومن الوهلة الأولى يريد أن يثبت أنه مصدر النّص ومرسل تلك الإشعاعات، وكُتب اسمه في الجهة اليسرى من الغلاف بجانب العنوان ولكن لماذا اختار الشاعر الجانب الأيسر ليكتب اسمه عليه ولم يختر الأيمن؟ لأنّه محل القلب فالقلب في الجهة اليسرى وقلب الشاعر أهلكته أوجاعه بعدما جلس وحيدا محيّرا يحاول أن يجمع حوله ظلال أيام جميلة في قصيدة "وقفة على دمنة الحب الموؤود":

عَلَى شَاطِئ الذِّكْرَى جَلَسْتُ مُحَيَّراً

وَذِكْرَاكِ أَمْسَتْ فِي فُؤَادِي خِنْجَراً

وَقَفْتُ عَلَى الأَطْلاَلِ أَبْكِي عُهُودَنَا

وأَسْتَنْطِقُ الذِّكْرَى وَحِيداً مَدَمَّراً

رَأَيْتُ طُيُورَ العِشْقِ تَهْجُرُ عُشَّهَا

فَزُحْتُ إلى الأَعْشَاشِ أَبْكِي مَهَاجِراً

أَذُوبُ، وَمَا رَقَّتْ لِقَلْبِي قُلُوبُهُمْ

وَآهٍ لِقَلْبٍ بِالخُطُوبِ تَحَفَّرَا ! [2]

هذا هو قلب الشاعر تعفّر بالأوجاع والذكريات التي لا تفارقه يقول عنها:

[1] – آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر سامية عليوي أنموذجاً، دار قرطبة، ط1، الجزائر، 2011، ص 92.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 25.

هِيَ الذِّكْرَيَاتُ القَاتِلاَتُ رَوَافِدٌ

لِنَبْعٍ حَزِينٍ بِالْفُؤَادِ تَفَجَّرَا

يَفِيضُ فُؤَادِي مِنْ تَدَفُّقِ نَبْعِهِ

فَتَسْمُو دُمُوعِي كَالسَّحَابِ لِتُمْطِرَ.[1]

تبرز أهمية الغلاف في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" على لفت انتباه القارئ أولاً على العنوان وفي الوقت نفسه جعل "اسم الشاعر" بجانبه بخط أقلّ سمكاً بقليل من الحجم المستخدم في العنوان بلون أسود مختلط مع الأخضر في فضاءٍ أخضر إحالة إلى شجرة الصفصاف، وجاء اسم الشاعر باللون الأسود دليل على حالة الشاعر الحزينة وعلى الراهن المتأزم في تلك الفترة وعن الألم الذي كان يعتصره:

أَلَمٌ يَشُبُّ بِمُهْجَتِي،

دَمْعٌ يُعَانِقُ مُقْلَتِي،،

وَأَنَا غَرِيبٌ كَاغْتِرَابِ الدِّينِ فِي هَذِهِ المَدِينَة

أَوْ كَاغْتِرَابِ الحُبِّ فِي مُدُنِ الفَضِيلَة.[2]

فالآلام هي من صنعت هذا الديوان وبوصف هذا الديوان أي "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" أوّل كتابة شعرية حرص الشاعر أن يتصدّر اسمه الغلاف والشاعر يسعى لحضوره قبل الديوان وعمل على إضاءة النصّ الشعري وتزكية لعمله الشعري والترويج له وعبره تعرّف القارئ إلى

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 25.

[2] – المصدر نفسه، ص 32.

المؤلف ويكون أفق انتظار خاص إلى عمل شعري آخر ويعني حضوره أيضا تأدية لمجموعة من الوظائف* التي تبحث في كيفية اشتغال اسمه في الديوان وحضوره يعرّف بعمله الشعري وتوثيقه تجنباً لكل انتحال وسرقة أدبية أو علمية.

والشاعر** الذي نعني به اسم المؤلف هو «خالق كلمات وخالق أفكار وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي»[1]. والشاعر عند أدونيس،ليس من يكتب القصائد فقط «بل هو من يخلق فضاءاً خاصّاً به ويستكشف ما لم يستكشف ثم يتوقف بل هو الثائر على اكتشافه أي المتجاوز للآخرين ولذاته معاً وباستمرار أنه يمضي دائما نحو الأمام يبني ويهدم معاً»[2]. واسم الشاعر يوسف وغليسي تجاوز ذاته وأحزانه في هذا الديوان بلغته التي عبّر عنها التي شكلت مع العنوان جزءاً من سلسلة لفظية شديدة التماسك هو جزءها الأول وكاتبها التي لا تكتمل الرؤية الشعرية إلا به.

* – من أهم الوظائف نجد:

1) الوظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
2) الوظيفة الملكية: وهي التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكاتب أو الديوان فاسم المؤلف هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
3) الوظيفة الإشهارية: لوجوده على صفحة العنوان التي تعدّ الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحبه أيضا يكون اسمه عالياً يخاطبنا بصرياً لشرائه.

عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناص، ص ص 64- 65.

** – الشاعر نموذج الإنسان المثقف إن ما يتميز به من موهبة ومن رؤية جادة وشعور متوقد وفكر لماحٍ يمكنه من القدرة السّريعة على الاستيعاب وتشكيل هذا المستوعب الثقافي في رؤية خاصة بحيث لا تصبح الثقافة مجرد تراكم لمعلومات مخزنة في الذهن بل تصبح فلسفته تفسّر الحياة وتحدد الموقف مما يحدث فيها.

عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص 138.

[1] – علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص 12.

[2] – أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط6، لبنان، 2005، ص 374.

فبعدما أعلن حضوره بتعالي اسمه في ديوانه الأول نجده في ديوانه الثاني "تغريبة جعفر الطيار" يحضر اسمه في الأسفل بخط غير بارز ونلاحظ أن بين الصورة التي في وسط الغلاف خط يمتد إلى اسم الشاعر وكأن الشاعر ترك صوت جعفر يعلو وتلك ما هي إلا تجسيد لشخصية الشاعر، وهو لا يهمه إن جاء اسمه في الأعلى أو في الأسفل في هذا الديوان بعدما تأكد أن اسمه ترسّخ في أذهان القراء في الديوان الأول ،وذلك من خلال أسلوبه التي وصل بها إلى قلوبهم «فالاسم يرتبط بالذات ويمثل مع التجربة جداراً متماسكاً يكاد يكون فيه الأسلوب بصمة لصاحبه حتى أنه يتعذر الفصل بينهما بل إن أسلوب المؤلف قد يكتسب قوته من طبيعة شخصيته»[1]، فالشاعر ترك جعفر يعتلي الغلاف وهو شخصية خيالية ثانية تأتلف مع شخصية الشاعر ومع الصورة ليعبّر عن حزنه وتغريبته:

عَلَى حَافَةِ المَوْتِ أهْذِي

فَيَرْتَدُّ صَوْتِي إلَيَّ...

أُطَارِحُ بَيْنِي... أُغَالِبُ حُزْنِي

فَيَغْلُبُنِي الدَّمْعُ... يَجْرِفُنِي فِي خَرَابِ المَدَى.[2]

تظهر علاقة اسم الشاعر في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" بزمان ومكان كتابته لقصائده التي يؤرخ لها ويحدد فيها زمان ومكان ولادة كلّ قصيدة ولها علاقة بالجانب النفسي للشاعر وبعده السياسي، فأغلب القصائد كتبت في قسنطينة وسكيكدة وتاغراس ما بين 1993 حتى 2000، وهذه التواريخ ببعدها الزمان والمكاني، لها تأثير على الشاعر فأغلب القصائد كتبت في أصعب الفترات التي مرت على الشاعر والشعب الجزائر، وهذه الأماكن خاصة "قسنطينة" هي التي صنعت الشاعر وفيها تكوّنت ذائقته الشعرية.

[1] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1984، ص 161.

[2] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 29.

حيث عبّر الشاعر عن حبه لمدينة عزيزة على قلبه:

أَبدَاً أُسَافِرُ فِي تَفَاصِيلِ الدُّنَى

أَبدَا وأُلْقَى فِي غَيَابَاتِ

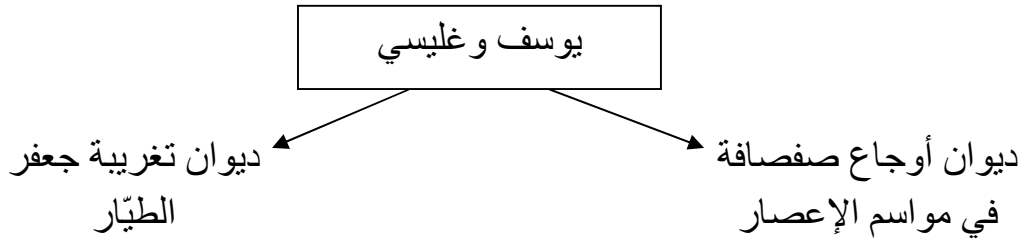
التَشَرُّدِ والضَّجَرْ

قَدَرٌ قَدَرٌ

لاَ بُدَّ مِنْ سِرْتَا* وَإِنْ طَالَ السَّفَرْ. [1]

فمهما سافر الشاعر وامتد اسمه فإنّ له مكان ووطن ومدينة لا بدّ أن يلجأ إليها يوماً ما وهي من صنعته.

هكذا يمنح اسم المؤلف التفرّد للعمل الإبداعي، ويشكّل خطاباً موازياً للنص الشعري، فالأوجاع والتغريبة لم تكن يوماً دون شخص مغرّب ومهاجر ومتألم، يواجه كل هذه المشاكل والأعاصير وهو الشاعر ،ليتجلى في أغلفته اسمه وصل إلى القراء بفضل إحساسه العالي وذاكرته الشعرية وكذا مخيلته المتميزة.



* – سرتا كانت مدينة نوميدية وعاصمة للمملكة النوميدية قديماً، تسمى حالياً قسنطينة تقع في منطقة الشرق الجزائري.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 107.

ثالثا– العنوان:

يظل العنوان الموجّه لعملية القراءة إذ هو«علامة سيميائية تنفتح على كون سيميائي أرحب هو النصّ المفسّر له فهو بطاقة الهوية التي يحملها النصّ»[1]فهو العنصر المقتضب المكثّف لدلالات النصّ.

فإلى أي درجة يمكن للعنوان أن يحمل دلالات تشير إلى مضمون النص؟ وما مدى تأثيره على القارئ؟ وما هي أبعاده الدلالية* وكيف يفسّر العنوان ذاتيته النصيّة؟ وكيف يمكن تأويله؟

1) دلالة العنوان في ديواني يوسف وغليسي:

– ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار:

يشير عنوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار إلى أكثر من تساؤل، إذ يحمل في تركيبته أكثر من عنصر بقدر ما تتكامل هذه العناصر وتأتلف فقد تقع على طرفي الاستعارة، وردت لفظة أوجاع نكرة وهي تختص بالإنسان ،وجاءت لفظة صفصافة نكرة أيضا لكنها متعلقة بالنبات فاستعار الشاعر صفة الأوجاع التي تتعلق بالإنسان ليخصها بالنبات فأسند صفة العاقل لغيره حيث شخص بذلك النبات وحمّله أوجاعه وهمومه وآلامه.

[1] – لعموري زاوي، رواية برق الليل بين شعرية العنوان وفتنة الصورة، ص 80.

* – تتجاذب العنوان تأويلات كثيرة وهي في جميع الحالات تتراوح بين ثلاث عوالم يحيل الأوّل على انشراح القارئ وقد يحيل الثاني على انقباضه فيما يثير الثالث قلقاً وحيرة وأملاً فيما سيأتي، وحتى تحسم تأويلات العنوان لا بد من الرجوع إلى **النص** وقراءته وضبط مستوياته وتقليب تأويلاته من منطلقات أسيقته والانتباه إلى ترددات سواء ،جاء كاملاً في صدر الغلاف أو منقوصاً، في هذه الحالة ينبغي بناؤه من الداخل وهذا من بداية الديوان الشعري إلى نهايته.

شرشار فاطمة زهرة، تجليات المنهج السيميائي في خطاب النقد الأدبي العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في العلم والنقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة الجيلالي ليابس ، سيدي بلعباس، 2017- 2018، ص 173.

عنوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار هو العنوان الرئيسي للديوان يعد أولى "باكورته الشعرية"، جاء العنوان ليعكس صيرورة الذات الكاتبة ويفضح أسرارها وفضاءها الداخلي حيث تكمن المعاناة والاحتراف والأوجاع لتخلق لحظات للمثول في حضرة الشعر التي تستدعي ثمانية وعشرين قصيدة فتتدفق على المتلقي العناوين الاسمية على الشكل الآتي[1]: بطاقة حزن، في سراديب الاغتراب، عائد من الصقيع، وقفة على دمنة الحب الموؤود، نشيج الوداع، تراتيل حزينة، من وحي الغربة، فجيعة اللقاء، تراجيديات الزمن البغدادي، موسم الهجرة إلى بغداد، خيبة انتظار، رحيل اليمام، قراءة في عينين عسليتين، تأملات صوفية في عمق عينيك، حديث الريح والصفصاف، انتظار على مرفإ العشق، قصيدة الزلزلة، حنين، انتصار، طلاق، مهاجر غريب في بلاد الأنصار، آه يا وطن الأوطان، إسراء إلى معارج الله، حلم من أوجاع الزمن الأموي، العشق والموت في الزمن الحسيني، أنا... وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة، شطحات من وحي الفناء والتجلي، صقيع، على عتبات الباهية، دهشة.

وما يلاحظ على هذه العناوين أنها اسمية وتمتاز بالطول النسبي فطول العنوان يأتي لاستيعاب المعنى وتقريب الدلالة إلى فهم **القارئ***، وفي الغالب عناوين يوسف وغليسي تمتاز بالطول.

[1] – ينظر، يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، من ص 16 حتى 108.

* – فمن هو القارئ؟ هناك أنواع من القراء: القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن نسقط عليه كل تحيّنات النص الممكنة وهناك القارئ المثالي يوجد موضوعيا بينما القارئ المعاصر يصعب تكييفه بشكل من أشكال التعميم، ثم أنّه موجود بدون شك وقد يكون المؤلف ذاته هو القارئ المثالي نفسه فالقارئ المثالي كائن تخييلي خالص لا أساس له في الواقع وهذا الأمر بالذات هو ما يجعله مفيداً جداً بوصفه كائناً تخييلياً يستطيع سد الثغرات التي تظهر باستمرار في أي تحليل للتأثيرات والتجاوبات الأدبية ويمكن إعطاؤه صفات =متنوعة تبعا لنوعية المشكل الذي يستدعي الاستعداد في حله. ويقدم النقد الأدبي الحالي أصنافاً معينة من القراء ملائمة لمجالات معينة من المناقشة، هناك القارئ الأعلى والقارئ المخْبر والقارئ المقصود.

يحيل هذا العنوان على ذات الشاعر وما تعانيه من أوجاع وآلام وأحزان تحت وطأة الذلّ والانكسار، إنّها ذاته التي مثلها في رمز الصفصافة التي تحيل إلى المرأة الأصيلة الصامدة، وتحيل أيضا إلى الوطن الذي يواجه الإعصار، أطلق عليه الشاعر في ديوانه اسم زمن الجوى وانكسار الريح يقول في فاتحة الأوجاع:

صَفْصَافَتِي تَجْثُو عَلَى نَهْرِ الهَوَى

وَهَوَايَ فِي حَقْلِ المَدَى صَفْصَافَةْ

رِيحٌ تَهُزُّ حُقُولَنَا وَقُلُوبَنَا

فِي مَوْسِمِ الإِعْصَارِ،

فِي زَمَنِ الجَوَى

أُهْدِيكِ... مَا أُهْدِيكِ تَارِيخُ الصِّبَا

صَفْصَافَةٌ مَهْمُومَةٌ تَتْلُو انْكِسَار الرِّيحِ

فِي فَجْرِ الصِّبَا...[1]

=القارئ الأعلى مجموعة من المخبرين الذين يلتقون عند النقاط المحورية في النص، والقارئ المخبر هو الشخص الذي يكون متكلماً كفؤا باللغة التي يبني بها النص ويشتمل على الخبرة بوصفها شيئاً منتجاً ومفهماً معاً لأوضاع معجمية واحتمالات تنظيمية ولهجات خاصة، والقارئ المقصود هو ذلك القارئ المؤمثل قارئا تخييلاً في النص.

فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995، ص ص 21- 22- 28.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 14.

يعبّر الشاعر عن هذه الصفصافة المهمومة هو ذلك الحزن والألم والتدهور للحضارة، هو رحيل للأحبة. والأوجاع مرصعة في قصيدته "حديث الريح والصفصاف":

فَاضَتْ دُمُوعُ الهَجْرِ مِنْ حُرْقَةٍ

وَتَطَايَرَتْ شُعَلُ الضُّلُوعِ تَمَزُّقاً

أَبْكِي رَبِيعَ الذِّكْرَيَاتِ صَبَابَةً

هَلْ تَذْكُرِينَ حَدَائِقاً وَزَنَابِعاً؟ !

وَحْدِي بِلاَ رُوحٍ تُهَدْهِدُ دَمْعَتِي

دَمْعِي تَشَلْشَلَ كَالغَدِيرِ يَتَرَقْرَقَا

جُرْحاً هُنَا وهُنَاكَ جُرْحاً أَوْرَقَا. [1]

يحدثنا الشاعر عن موسم من مواسم أحزانه وعن الصفصافة التي تمثل المرأة التي من أجلها فاضت دموعه وتطايرت وأورقت جراحه من شدة حزنه على فراقها، فكلما تذكرها عاوده الحنين وتمزق قلبه وهذا ما جاء في نصه الشعري:

عِشْرَونَ عَاماً وَالهَوَى يَحْتَلُّنِي !

وَأَنَا أَبِيتُ مُلاقِياً ومُفَارِقاً

تَتَوَحَّدُ الأَمْوَاجُ ضِدِّي كُلَّمَا

أَرْسَلْتُ فِي لُجَجِ الغَرَامِ زَوَارِقَا ! [2]

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص ص 6- 61.

[2] – المصدر نفسه، ص 61.

فالشاعر غارق في هواه وأحزانه وآلامه التي تقطر من كل قصيدة شعرية له حتى بدت وتلونت كل مواسمه بالأعاصير فلا يوجد أي موسم من شأنه أن يكون موسماً للربيع لتتوحد هذه الأوجاع كلها ضدّه فتعبر عن مدى حزنه ويأسه وإحباطه وطول انتظاره لحبيبته فتتحول إلى حنين وتغريبة وشعور بالوحدة.

أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار
- ماضي- حاضر- مستقبل
- دموع طوفانية
- أوجاع وانكسارات
- مواسم ينجم عنها الحزن والآه والآلام الوجدانية

وهذا ما تعبّر عنه قصائد الديوان يظهر في قصيدة "حنين":

عَلَى سِكَّةِ الدَّهْرِ وَحْدِي أنَا

أحِنُّ إلَى الشَّمْسِ حِينَ الغُرُوبْ

أحِنُّ إلَى الصَّيْفِ حِينَ الشِّتَاءِ

وَلَما يُرَاوِدُنِي الصَّيْفُ

أبْكِي شِتَاءَ العُمْرِ !!! [1]

فهذا النص لها علاقة بالأوجاع فالشاعر يحن إلى الشمس ويحن للصيف ولكنه لا يجد نفسه إلا وحيداً يبكي شتاء العمر.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 66.

لماذا اختار الشاعر شجرة الصفصاف* وحمّلها كل أوجاعه وآلامه؟

اختارها لتبقى شامخة تأبى الانكسار والانصياع حتى وإن انحنت ومالت بعض الشيء، فكل عناوين الشاعر مرتبطة بالعنوان الرئيسي لم تخرج من نفق المعاناة والألم، إنها امتدت من ذلك الحبل السري الذي امتد منه العنوان، فكل عناوينه هي عبارة عن أعاصير وصقيعا يسكنه في الظلام، كما عبّر عنه في قصيدة "صقيع":

يسَكَنني الصَّقِيعُ

لأنَّ الغُيومَ الَّتي نَصَّبتْ نَفْسَهَا حَاكِماً بِأُمورِ الفُصُولْ

صَادَرَتْ شَمْساً

خَبَّأْتَهَا وَرَاءَ الضَّبَابْ

بَعْدَمَا أعْلَنَتْ عَنْ قُدُومِ الرَّبِيعْ

يَسْكُنُني الصَّقِيعُ

لأنَّ الفَتَاةَ الَّتي نَوَّمَتْ شَفَتَيْهَا عَلَى شَفَتِي

طَوَالَ التَهْزِيعْ

أنْكَرَتْنِي صَبَاحاً وَقَالَتْ

وَدَاعاً لِكُلِّ مُحِبٍّ وَفِيٍّ مُطِيعٍ.[1]

* – تعدّ شجرة الصفصاف تاريخية قديمة ذكرت في الكثير من الكتابات والمخطوطات الفرعونية والسومرية، تتواجد هذه الشجرة كثيرا في القسم الشمالي من الكرة الأرضية وهي من الأشجار التي تزرع على ضفاف الجداول والبرك والأنهار كونها تحب المياه بكثرة، تتميز أوراق هذه الشجرة أنها خضراء تحتوي قشورها على مادة مهمة وهي مادة سيساليسين التي يتم تصنيع الأسبرين منها، الموطن الأصلي لهذه الشجرة هو الصين.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 102.

الصقيع هو البرد الذي حل على الشاعر هو موسم الإعصار الذي خيّم على روحه بعدما أنكرت حبّه من يحبها ولم تتركه يعلن عن قدوم الربيع.

الصقيع والأوجاع التي سكنت الشاعر ليس فقط معنوية متعلقة بعواطفه، فأوجاعه هي أوجاع الوطن، تظهر دلالته من خلال نصه الشعري:

يَسْكُنُني الصَّقِيعُ

لأنَّ البِلاَدَ الَّتِي شَرَّدَتْني سِنِيناً عِجَافاً

وَجَدْتُهَا فِي لَحْظَةٍ

مَلْجَأ لِلْجَمِيعْ

يَسْكُنُني الصَّقِيعُ...[1]

فبلاده شردت وفي لحظة أصبحت مجرد ملجأ يلجأ إليه للفرار ممّا كان يحصل من موت وتعذيب، فلأجلها سكن الشاعرَ الصقيعُ.

ونتساءل هل تمكّن هذا الإعصار من تلك الصفصافة؟ أم أنها قاومت بقوة لتصد عنها الألم والأحزان؟

فالشاعر مؤمن بقدره ولا يريد أن يموت:

وَأَنَا قَدَرِي بَيْنَ المَاءِ وَبَيْنَ الحَمَاءِ

قَدَرِي مِنْ مَنْفَى الحُبِّ وَغَدْرُ الأَسْبَاطِ إِلَى سِجْن

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 103.

زُلَيخَة قَدَرِي سِرٌّ مَكْنُونْ

لاَ أَمُوتُ وَلَكِنَّنِي سَأَظَلُّ أُعَانِقُ طَيْفَ المَنُونْ.[1]

فمع كل قراءة لعناوينه يتواصل حزنه وآلامه وسفره الشاق الذي يلقي به في سراديب الاغتراب المعبّر عن أزمة أزلية تعيشها الذات محلّقة بمصيرها في متاهة التيه والأحزان والضياع، فعنوانه بدأ بالأوجاع وانتهى بالإعصار ويمتد وجعه كلما توغّل القارئ في نصوصه الشعرية وتتراءى له في الأفق كل معيقات هذه الأوجاع فيفشل في الإمساك بالمعنى المنفلت من متواليات هذا الوجع ،تنساب إلى بواطن المتلقي ليشارك الذات فيما تشعر به من أزمة القلق والتمزق.

فعنوان ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" هي أحلام الشاعر التي خطّها لتفضح الظلام وتكسر الشتاء الطويل الثقيل الذي طال أوجاع الشاعر، فيصبح الإعصار معبّراً عن كل الفصول فلا الصيف يأتي ولا الربيع ينبغي له أن يحلّ كل شيء مصادر في ذاكرته، فتبقى صفصافته وحيدة مهمومة تعبّر عن الشاعر عن الآخر عن المرأة عن الوطن ،الذي واجه الرياح في فترة سوداوية لا أعادها الله علينا، وصفصافة الشاعر لا تريد الريح فراقها والدمع والحزن دائماً يجتاحها عبر رحلة وقلعة الآلام والأوجاع.

تبقى هذه الصفصافة لا تبوح بكل أسرارها ومع كل تمعن في نصوص الشاعر وعناوينه تمنح له مظهراً خاصاً يبعث من دلالاته وبؤرته التخيلية سر هذه الأوجاع التي تعبر عن عوالم الشاعر النصية والنفسية، فالعنوان عبّر عن النص ذلك أنّه «لا يحكي النص بل على العكس إنّه يمظهر ويعلن نية قصيدية النص»[2]، فالأوجاع لم تفارق نصوص الشاعر وعبّرت عن نواياه في التعبير عن حزنه ومعاناته وآلامه فهولم يحصد سوى الألم والحزن عبّر عنه في نصه الشعري:

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 97.

[2] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 18.

أَفْنَيْتُ قَلْبِي وَشِعْرِي فِي سَرَابِ الهَوَى

لِأَحْصُدَ الحَرَّ وَالأَشْوَاكَ وَالمِحَنَا

ضَيَّعْتُ عُمْرِي... وَهَذَا العُمُرُ ضَيَّعَنِي

إِذْ عِشْتُ أَنْسُجُ لي مِنْ أَحْرُفِي كَفَناً. [1]

تمثل هذه الأسطر كل أوجاع الشاعر ومحنه، وكل نص من نصوصه يعبّر عن الآلام والأحزان ولكننا لا نريد أن ينسج الشاعر من حروفه كفناً فيسكت قلمه ولكننا نريد لهذه الأوجاع والآلام أن تجعله يكتب كثيراً حتى يكون شعره تخفيفاً لآلامه وأوجاعه وليس مقبرة له، وهذا ما يجعلنا نتساءل لماذا كتب الشاعر ديوانين وتوقف؟ وهل الكتابة النقدية شغلته عن الكتابة الشعرية؟ أم قال كل شيء في هذه الدواوين؟ ولكن نقول إن الشاعر له ديوانين فقط وللكيفية التي كتبت بهم من الناحية اللغوية الشعرية المتميزة جعلته شاعرا لا زال يذكر حتى يومنا هذا، فالشعر ليس بالكم ولكن بالكيف وطريقة الطرح والرؤية والحس الفني العالي الذي يخاطب أكثر عدد من القراء ويحاول الوصول إلى قلوبهم بالمهارة اللغوية، فمن يقرأ ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" يحس وكأن الشاعر يقصده هو ويعبّر عن أوجاعه وآلامه فهو ينعكس على أي قارئ متألّم وعاشق، أليس الشاعرمعبر عن نفسه وعن الآخر في الوقت نفسه.

– دلالة عنوان تغريبة جعفر الطيار:

عنوان "تغريبة جعفر الطيار" هو الإخبار عن عذابات الأنا الباحثة عن السّلام والهدوء والخلاص الواقعة تحت وطأة زمن الموت والفتنة.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 97.

هذا العنوان جاء كوصف لأحوال ومشاهد الإنسان الجزائري في فترة التسعينات، وأوّل ما تلتقطه عين القارئ في هذا العنوان هو لفظة **التغريبة** ولفظة **الطيّار**، وما تحملانه من إثارة للدهشة واستقطاب لانتباه المتلقي، فتفاجئنا لفظة التغريبة التي تبعث على البعد والنوى، أما لفظة الطيّار مشحونة بحمولة دلالية تبعث على التحرّر والانطلاق.

العنوان بهذا الشكل ينبني على علاقة تضادية يجعله يحمل الكثير من المعاني والدلالات، فتكتسب التغريبة دلالات الضياع والألم فيما ينبلج الطيران في شكل نقاط مضيئة لعتمة الواقع فيرسم انطلاقة جديدة عبر أفق الحلم الجميل المكلّل بالتفاؤل والتطلّع إلى غد مشرق مفعم بالحياة.

اشتمل ديوانه على ثمانية عشرة قصيدة هي كالآتي: تجليات نبي سقط من الموت سهواً، مسرحية شعرية درامية حوارية قصيرة بعنوان تغريبة جعفر الطيّار، حورية، إلى أوراسية، خرافة، يسألونك، لا، جنون، خوف، حلول، تساؤل، لافتة لم يكتبها أحمد مطر، غيم، إعصار، غربة، قدر، مذكرة شاهد القرن، سلام.

وكلّ عنوان من هذه العناوين الداخلية* هو عبارة عن صورة صادقة لخطاب الأزمة التي عصفت بالجزائر وعناوينه مع ديوانها تعد وثيقة تاريخية لهذه الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر.

تحمل لفظة الغربة مجموعة من الدلالات فهي «تلك الحالة التي يحسّها كل فرد بعيد عن الأحبة سواء كان هذا البعد جسدياً أو روحياً والاغتراب أو التغريب من الفعل يغترب هو فعل لازم

* – تعدّ العناوين الداخلية عناوين مرافقة للنص تتموضع بوجه التحديد داخل النص كعناوين الدواوين الشعرية أو كعناوين الفصول والأجزاء للروايات، وهي كالعنوان الأصلي، غير أنّها أقل مقروئية تتحدد بمدى اطلاع القارئ فعلا على النص، كما أن الرواية تستطيع الاستغناء عنها، وتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح في المعنى وتوجيه القارئ المستهدف إضافة إلى وظيفتها الجمالية لتضع القارئ في مأزق التأويل.

– ينظر : عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص125.

يعني حرفياً أن الشخص صار غريباً»[1]، والغربة تعني أيضا «التنحي عن الناس وقد غَرَب عنّا يغْرُبُ غَرْباً والغَرْب النوى والبُعد كالغُربة بالفتح ونَوى في غُربة بعيدة»[2]. يشير أغلب الدارسين إلى دخول عناصر معينة في مفهوم الاغتراب وهي الانعزال، الوحدة، الانفصال، الانحلال، التخلي والانغلاق، الابتعاد، التجنب والانسلاخ بمعنى «انسلاخ عن المجتمع والعجز عن التلاؤم والإخفاق في التكيّف مع الأوضاع السائدة في المجتمع واللامبالاة وغير الشعور بالانتماء بل أيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة»[3]ولفظة التغريبة هي التي انتقاها الشاعر دون غيرها لتشكل بذلك بؤرة أو مركزا يشدّ به باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص.

فكلمة التغريبة وما تحدثه من تساؤلات على وجهة الإنسان المغرّب من أين؟ وإلى أين؟ ولا تكون الإجابة إلا من خلال الوقوف على معاني الوحدات النصيّة في الشعر حيث يعود العنوان إلى القصص الشعبية والسير تقود إلى "**تغريبة بني هلال**" وهجرتهم نحو المغرب العربي بحثا عن وطن آخر لهم فيه من الخيرات ما لم يجدوه في وطنهم الجزيرة العربية التي كانت عبارة عن صحراء.

فما الذي جعل الشاعر يستحضر هذه القصة الشعبية في عنوانه؟ وما السرّ وراء هجرته؟ و كيف حوّل هجرة قوم ككل إلى هجرة شخص واحد وهو جعفر الطيار*؟ ولماذا اختار جعفر الطيار؟

[1] – ريتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1980، ص 15.

[2] – محمد مرتضى حسن الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 850.

[3] – ريتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، ص 52.

* – جعفر الطيّار هو صحابي من بين الصحابة العشرة المبشرين بالجنة وهو جعفر بن أبي طالب الذي أخذ اللواء بيمينه فقطعت فأخذه بشماله فقطعت فاحتضنه بعضديه حتى قتل رضي الله عنه، وهو ابن ثلاث وثلاثين سنة، فأثابه الله بذلك جناحين في الجنة يطير بهما.

ابن هشام أبي محمد عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، دار البصائر، ج3، مصر،د ت، ص ص 9- 10.

جاء عنوان "تغريبة جعفر الطيّار" مجسدا في نص ،تحمل العنوان ذاته صيغ على شكل دراما شعرية قصيرة جمعت بين شخصية جعفر الطيار المهاجر إلى بلد آخر وشخصية النجاشي الملك وكيف عامله واستقبله أحسن استقبال، ومسرحيته الشعرية اعتمد الشاعر فيها على أدوات وأسس* لينشئ نصاً مسرحياً يضرب بعمقه في الواقع و يزيل عتمة العنوان:

- ***النَّجَاشِي***

مَنْ أَنْتَ يَا هَذَا ٱلْمُسَرْبَلُ بِالشَّكُوكْ؟

- ***جَعْفَرْ***

أَنا جَعْفَرْ الطَّيَّارْ جِئْتَ مَعَ

الرِّيَاحِ عَلَى جَنَاحِ الرُّعْبِ

يَا مَلِكَ المُلُوكِ

- ***النَّجَاشِي***

مِنْ أَيْنَ جِئْتَ؟ وَمَا تُرِيدُ؟ !

* – الأسس التي اعتمدها الشاعر في إنشائه المسرحية الشعرية:

1) الاختيار لا الحشد في الشخصيات والأحداث والحوار والأماكن والأزمنة.
2) التضمين لا الرجوع المباشر للماضي في الأحداث عدم إلزام نفسه بشكل معين سلفاً عند بدء الكتابة.
3) إحكام تقدير العلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة وبين فعل الشخصية ودوافعها للفعل بين قولها وملاءمتها لمنطقها الحياتي، بين لغة الشخصية وفعلها وضروراتها الحتمية أو المحتملة فهو يترك للشخصيات الدرامية تجسيد فكرة درامية يبدعها هو أو يختارها لتصبح فكرة الشخصية وليست فكرة المؤلف حيث تضيف الشخصية إليها أو تغيّرها أو تنميها وتطوّرها بعديد من الأفكار مستعينة بما اختزنته ذاكرة المؤلف.

الشاعر يمدّ هذه الشخصيات من مخزونه وخبرته بما يلزمه من قول وفعل ودوافع وقيم ومشاعر للتصارع وتحيا وتحاول تحقيق إرادتها بالحوار والصراع.

– أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، مصر، 1993، ص ص 101- 102.

- **جَعْفَر**

إِنِّي أَتَيْتُكَ مِنْ بِلاَدِ النَّارِ

مِنْ وَطَنِ الحَدِيدِ !

وَجِئْتَ كَالطَّيْرِ

المُهَاجِرِ أَبْتَغِي وَطَناً جَدِيداً! [1]

هذا الحوار الأوّل الذي دار بين النجاشي وجعفر، فالشاعر بلسان جعفر يطلب اللجوء السياسي ويبحث عن وطن دافئ يعيش فيه، ويستطيع أن يحلم فيه وأن يحب فيه بأمان وهو يصف حالته التي أصبح فيها:

- **جَعْفَرْ**

أَنَا ذُو الجَنَاحِ كَما سَتَعْلَمُ يَا سَيِّدِي

اللَّيْلُ عَمَّرَ مَوْطِنِي،

وَالبَرْدُ لَفَّ جَوَانِحِي

وَأَنَا هُنَالِكَ فِي الضُّحَى

مُتَشَبِّثٌ بِالنُّورِ بالشَّمْسِ المُصَادَرُ دِفْؤُهَا

بِالدِّفْءِ فِي وَطَنِي المُكَبَّلِ بِالجَلِيدِ. [2]

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص ص 42– 43.

[2] – المصدر نفسه، ص 43.

يصف الشاعر الحالة التي كان يعيشها وكيف الليل عمر الوطن من الظلام الذي أصابه والبرد الذي التف عليه فلم يعد يحسّ بالدفء بسبب تلك المأساة التي أصابت الوطن حتى جعلته مكبّلا بالجليد.

يحسّ من شدة تغريبته كأن ليس له وطن:

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ الحَمَامُ يَحْمِلُ أسْمَاء

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ وَكُنْتُ وَكُنَّا وَكَانَ

كَثِيرٌ يَعْشَقُ عِزَّهُ

كَانَ لِي وَطَنٌ ضَارِبٌ فِي دَمِي

رَاسِخٌ فِي امْتِدَادِ الزَّمَانْ.[1]

الشاعر فاقد للإحساس بوطنه وهو يعبّر عنه بصفة الماضي وكأنّه في نظره لم يعد موجوداً وهو مشتاق إلى الحب والحنين ولأن تغريبة جعفر الطيار هي في الحقيقة تغريبة تبحث عن الوطن وتعكس الفراغ الروحي الذي عايشه الشاعر انعكس على عناوين قصائده مع نصوصها الشعرية بحثا عن الحب والحنين:

يَا سَفَرَ البَرْقِ فِي لَيْلِ ذَاكِرَتِي

يَا حَنِينِي إلَى حَفْنَةٍ مِنْ حَنَانْ !

يَا عَبِيرَ الهَوَى... يَا رَحِيقَ الشِّفَاهْ.[2]

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 35.

[2] – المصدر نفسه، ص 37.

يستدعي الشاعر الماضي الذي رحل حتى يكون عزاءاً لهذا الحاضر البائس الذي اشتاق فيه إلى الحنين وإلى نسمات الهوى.

وتغريبة الشاعر هي نفسية واجتماعية أيضاً، يظهر في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهواً"[1]:

وَاقِفٌ ... أسْتَعِيدُ بَقَايَا الجِرَاحْ

فِي خَرِيف االهوى.. عِنْدَ مُفْتَرَقِ الذِّكْرَيَاتِ

كَصَفْصَافَةٍ صَعَّرَتْ خَدَّهَا لِلرِّيَاحْ !

وَاقِفٌ ... أتَحَسَّسُ ذَاكِرَةَ اليَأْسِ ظَمأي...[1]

خريف الهوى- مفترق الطرقات- الرياح- الجراح كلها عبارات تحمل في ثناياها بذور اليأس والغربة والألم، وكون الشاعر ،كان يستعيد بقايا الجراح في خريف الهوى واختار هذا الفصل بوصفه فصلاً تصل فيه الطبيعة إلى آخر دورتها ،وتسقط فيه الأوراق لتسقط منه كل أحلامه بعدما أصبح يتجرّع المرارة والحزن:

هَائِمٌ فِي السِّنِينْ

وَالدُّرُوبُ مُلَغَّمَةٌ بِالفَجَائِعْ

وَهَذا النَّخِيلُ نَمَا فِي دَمِي

وَتَهَاوَى عَلَى رَاحَتِي.[2]

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 25.

[2] - المصدر نفسه، ص 39.

وهنا تظهر حاله اليائسة ولم يعد يحس الشاعر بالأمان والراحة ،ويعبّرٍ العنوان عن تغريبة ثقافية من خلال النص الشعري :

يَغْرُبُ وَجْهُ النَّبَاتْ

يَرْبَرُو لُغَةَ الطَّائِرِ وَالكَائِنَاتْ. [1]

وما لغة الطير إلا الآمال الجميلة والثقافة التي قتلت وبربرت في ذلك الوقت وأبيدت وتوقف كل شيء ودفن الحلم:

سَفَحُوا دِمَائي... صَادَرُوا بَلَدِي المُوَزَّعِ

فِي اليَسَارِ وَفِي اليَمِـينْ

اسْتَأْصَلُوا حُلُمِي وَذَاكِرَتِي. [2]

لم يعد في الوطن سوى سفح للدماء وتهاوت كل أحلام الشاعر ولم يبقى سوى الوطن الموزع يمينا ويسارا.

هذا عن قراءتنا للشق الأول للتغريبة في معانيها ودلالتها وعلاقتها بالنص الشعري، ولكن ماذا عن دلالة اللفظ الثاني وهو الطيران الذي يحمل معنى التحرر والانطلاق، فهل استسلم الشاعر أو جعفر لكل هذا الخوف والاضطراب والقلق؟ أم أنّه قاوم وتصدى لكل هذا؟ هل هناك رؤية استشرافية تشير بزوال الهموم وهذا الانكسار، وهنا يظهر تمسك الشاعر بوطنه:

أُحِبُّكَ يَا وَطَنِي الأَخْضَرْ

وَلاَ أَبْتَغِي مَوْطِناً لِي سِوَاكْ

أُحِبُّكَ ... أُفْنِي هَوَى فِي هَوَاكَ. [3]

---

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 30.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 48– 49.

[3] – المصدر السابق نفسه، ص 70.

فالشاعر محب لوطنه بالرغم من كل الآلام التي يتجرّعها فيه، فهو لا يريد غير هذا الوطن وطناً له:

مَهْمَا أُسَافِرُ فِي امْتِدَادَاتْ

المَعَارِجِ

أوْ تَضَارِيسَ العُمْرِ

لاَ بُدَّ لِي مِنْ وَطَنِي

وإن طال السفر. [1]

فمهما سافر الشاعر بعيدا وإن طال به السفر فإنه لن ينسى وطنه ،ويبقى متمسكا به إلى آخر رمق من حياته فهو لا يريد أن يستسلم للألم:

تُقْسِمُ لِي العَاصِفَةُ الشَّتْوِيَّهْ

بِالرِّيحْ... وَبِالأَمْوَاجِ وبِالغَيْمِ المُمْطِرْ

أنَّ الأَشْجَارَ لَفِي خُسُرٍ

إلاَّ مَنْ آمَنَ بِالْجِذْرِ الضَارِبِ

فِي الأَعْمَاقِ

وَتَوَاصَى بِاللَّوْنِ الأَخْضَرْ [2]!

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 73.

[2] – المصدر نفسه، ص 71.

يظهر في هذه القصيدة تشبث الشاعر بقضيته ووطنيته، وكل قصيدة من قصائده هي صورة واضحة تنضح بالتمسك بالحياة والصمود ،والتغلب على الظروف الصعبة والتطلع إلى غدٍ مشرقٍ ورافضٍ للوضع الراهن والباحث عن السلام، كما جاء في قصيدته بعنوان "سلام":

سَلاَمٌ عَلَى زُرْقَةِ البَحْرِ فِي نَاظِرِيهَا

سَلاَمٌ عَلَى مَغْرِبِ الشَّمْسِ فِي المُقْلَتَيْنِ

سَلاَمٌ عَلَى مَشْرِقِ اللَّيْلِ فِي شَعْرِهَا

سَلاَمٌ عَلَى النَّخْلِ وَالزَّرْعِ

وَالخَمْرِ والشَّارِبِيْنْ

سَلاَمٌ عَلَى جَنَّتَيْهَا

سَلاَمْ... سَلاَمْ... سَلاَمْ... سَلاَمْ.[1]

فالشاعر يأمل في عودة الأمور إلى مجاريها بعد رحلة طويلة مع الأوجاع متمنيا حلول الأمن والسلام، وهذا مخطط لعنوان "تغريبة جعفر الطيار":

تغريبة	**جعفر**	**الطيّار**
↓	↓	↓
غربة	الشاعر	الحرية
قيد فكري	الجزائري	السّلام
سجن	المثقف	الانطلاقة
يأس	المتألم	الهدوء
حزن	الرّافض	الأمل
صقيع		المستقبل
جمود		الجميل

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص ص 75– 76.

إن هذا التنوع على مستوى الدلالة من شأنه أن يضع «العنوان أمام القارئ كنص ليس من السهولة مقاربته ذلك لأنّه مكوّن من ألفاظٍ لها مراميها وشعريتها ،ولكي تتضح لا بد من قراءة متأنية»[1]، هذا مما يجعل العناوين أكثر إغواءً واصطيادا للقارئ فالشاعر أحسن كتابة عناوين ليمارس فعل الإغراء على القارئ الذي بات أيضا في الوقت نفسه ذو مستوى عال و ذكاء ،ولا ينخدع بسهولة ولا يقتنع حتى يقرأ الديوان بأكمله.

العنوان «مثل النص يسكن أفق الاحتمال والعملية الإبداعية تغور بعيدا في صناعات الممكنات وتقويض الحدود المرسومة أبداً»[2]، وتشكل عناوين قصائد يوسف وغليسي الداخلية في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" هي رهن إشارة العنوان "تغريبة جعفر الطيار"، ومرآة لفهمه والولوج إلى فك شفراته.

فعنوان "**تغريبة جعفر الطيار**" رسمه الشاعر من عمق الواقع الذي كان سائداً في الجزائر فترة التسعينات وما آل إليه من ظروف سوداوية، والتغريبة مكانية ونفسية وجسدية ولكن رغم السواد إلا أنّ الشاعر حالم مستبشرٌ بالسلام ومتفائل بغد أفضل لهذا الوطن، ومعظم عناوين قصائده بنيت وفق مركب اسمي ثابت بلا تغيير والتجرد من عنصر الفعل، إلا في عنوان قصيدته "يسألونك" التي جاءت في صيغة الفعل المضارع، ولكن أغلب عناوينه اسمية وذلك لحرصه على تقرير حالة التغريبة وصفاتها الملازمة لها.

المتأمل في عناوين يوسف وغليسي على مستوى ديوانيه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و"تغريبة جعفر الطيار" في انتظامها تحمل هذه المواصفات الآتية:

[1] – سي أحمد محمود، سيميائية اللغة في أعمال عبد المالك مرتاض الروائية، التناص والعنونة، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والفنون واللغات، جامعة وهران، 2013/2013، ص ص 10- 29.

[2] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 47.

- كلّها أسماء+ عناوين طويلة
- غاب عنها الفعل
- غلبت عليها صفة النكرة لتصبح معرّفة بالإضافة
- تحمل ألفاظ الألم والأوجاع والاغتراب
- لها خاصية الانزياح والمفارقة وشاعرية ،تؤسس لعنونة شعرية مغايرة تحمل العديد من الرموز والدلالات المبنية على الغموض ،لإثارة أكثر عدد من المتلقي وتشويقه لقراءة نصوص يوسف وغليسي الشعرية.

2) وظائف العنوان في ديواني يوسف وغليسي:

الوظيفة التعيينية:

إذا كانت مهمة هذه الوظيفة هي تسمية العمل الأدبي وتركيبه وكذا تحديد هوية النص، فإنه حضر من هذه الوظائف في الدواوين تعيين اسم الكاتب، وتسمية العناوين وهذا ما يزيل الغموض على القارئ.

الوظيفة الوصفية:

لا تختلف هذه الوظيفة من حيث وصفها «وسما مباشراً لمحتوى النص أو لجزء منه»[1] فبقراءة العناوين نقترب جزئياً وإن لم نقل كلياً من محتوى النص الشعري، فهي تعطينا فكرة عامة عن محتوى الديوان. وعنوان "تغريبة جعفر الطيار" لا يمنح لقارئيه أي فكرة عن محتوى النص لولا العودة والقبض على نصه الشعري على غرار عنوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ،فبقراءته للوهلة الأولى تكون عندنا فكرة بأن هناك آلام وأوجاع وأحزان، تعبر عن عوالم الشاعر فيصف لنا محتوى الديوان من غير لا مراوغة ولا تضليل.

[1] – عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص 226.

الوظيفة الدلالية الإيحائية:

إنّ ما يميّز هذه الوظيفة عن غيرها «هو إيحاؤها الغير المباشر على متن النص رغم اقترانها بالوظيفة الوصفية وألفاظها تجعل القارئ يستشعر نوع النص وموضوعه»[1]. فبعد قراءتنا لدواوينه قبضنا على الدلالة العامة وما يقصده الشاعر من خلالهما ،استطعنا الولوج إلى عوالمه الشعرية فنجد أن عناوينه تعبيراً إيحائياً وضمنياً عن المرحلة التي مرت بها الجزائر في فترة العشرية السوداء بأوضاعها الغائمة وأجوائها المتوترة آنذاك.

الوظيفة الإغرائية:

تختلف باختلاف العناوين وطريقة صياغتها تختلف بدورها وسائل الإغراء والإثارة هذا ما يجعل لحظة اختياره اللحظة الأصعب «لأنّها تؤسس لإستراتيجية إغرائية قادرة على شد الانتباه والحمل على المتابعة والولوج إلى عالم النص ما يترك انطباعاً أو أثرا لدى المتلقي»[2]، فالعنوان المحبوك جيداً هو الذي يجذب أكثر عدد من القراء إذ كلما اختصر زادت جودته وهذا حسب طبيعة الأعمال الأدبية « التي تقوم على الخيال والإيحاء والترميز، فتبدأ عملية الأخذ والرد انطلاقا مما تقدمه هذه العتبة من إيحاء يستبق القراءة فاتحاً بذلك أبواب التأويل على مصراعيها»[3]، والطريقة التي وسم بها الشاعر عناوينه على مستوى دواوينه هي طريقة مغرية حقا فكأننا أمام بنى لغوية مفخخة ،تفتح الشهية للقراءة واستكشاف معانيها وهذه إستراتيجية لا يخلو منها أي ديوان هدفها جذب القارئ واستفزازه للغوص في الدواوين، فعناوين يوسف وغليسي مغرية ومتنه الشعري أكثر إغراء وجذب للقارئ ومفاجئة له.

[1] – عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص 230.

[2] – بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 30.

[3] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 88.

3) التناص العنواني في ديواني يوسف وغليسي:

ينسج الشاعر في عناوين دواوينه مظاهر تناصية* شاسعة مع نصوص سابقة ومعاصرة له. عنوان "تغريبة جعفر الطيار" يتناص مع رواية بعنوان "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الشمال" لمجيد طوبيا[1]، وأيضا يتناص مع ديوان "أسرار الغربة" لمصطفى الغماري.

وعنوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" يتناص مع ديوان "بوح في مواسم الإعصار" لمصطفى الغماري.

أما العناوين الداخلية للدواوين: فعنوان قصيدة يوسف وغليسي في ديوانه "تغريبة جعفر" بعنوان "لافتة لم يكتبها أحمد مطر" تتناص مع عنوان الديوان "لافتات" لأحمد مطر.

وفي الديوان نفسه عنوان قصيدة "غربة" ليوسف وغليسي تتناص مع قصيدة بعنوان "غربة" في ديوان "ألم وثورة" لمصطفى الغماري:

وَحِيداً تُورِقُ الآلاَمُ فِي جَنْبَيْهِ سِكِينَاً

وَحِيداً يَضَعُ النَجْوَى وَيَقْتَاتُ الدَّوَاوِينَا

وَحِيداً تَرْكُضُ الظَلْمَاءُ فِي عَيْنَيْهِ تِنِيناً[2].

* – إنّ الشاعر إذ يلج الإبداع، فإنه يخترق فضاء اللغة ومواقعها وكذلك اللغة تخترقه بكل إرثها النصوصي، لهذا يظل الشاعر في إنتاجه بهذا الشكل أو ذاك رهين أصوات المؤلفين السابقين عليه والمعاصرين له، وهؤلاء يتقنون لعبة الاختباء والتخفي في شقوق اللغة فما إن يبدأ الشاعر التفكير في الكتابة حتى يسارع هؤلاء إلى حياكة مؤامرة التسلل ،إلى لغته ومشاركته في نسج شبكة النص المرتقب ولادته.

خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، ص 201.

[1] – مجيد طوبيا، تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الشمال، دار الشروق، ط1، 1988.

[2] – مصطفى محمد الغماري، ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 12.

وأيضا في الديوان نفسه عنوان قصيدة "إلى أوراسية" ليوسف وغليسي تتناص مع ديوان عز الدين ميهوبي في "البدء كان أوراس".

أما عناوين قصائده في ديوان وعنوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" فعنوان قصيدته "موسم الهجرة إلى بغداد" وأيضا عنوانه أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة يستحضر عنوان رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي السوداني الطيب الصالح.

وأيضا عنوان قصيدته "العشق والموت في زمن الحسيني" تتناص مع عنوان رواية "العشق والموت في الزمن الحواشي" للروائي الطاهر وطار.

وعنوان "فاتحة الأوجاع" من ديوانه يستحضر قصيدة بعنوان "فاتحة الحزن" في ديوان "جسد يكتب أنقاضه" لحكيم ميلود.

وعنوان قصيدته "حنين" يتناص مع عنوان قصيدة مصطفى محمد الغماري "حنين":

تُهَدْهِدُنِي يَدَاكَ هَوَى جَرِيحاً

وَيَزْرَعُنِي عَلَى الذِّكْرَى الحَنِينْ

وَتُورِقُ فِي لِسَانِي وَشْوَشَاتْ

وَيَخْصِبُ فِي دَمِي المَطَرُ اليَقِينْ.[1]

ويستدعي يوسف وغليسي في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" قصيدة بعنوان "الزلزلة":

إِذَا زَلْزَلَ الشَّوْقُ زِلْزَالَهُ

وَأَخْرَجَ قَلْبِي أَثْقَالَهُ

[1] – مصطفى محمد الغماري، ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 93.

وَقَالَ المُحِبُّونَ

مَالَهُمَا مَالَهُ

هَلُمُو... هَلُمُّو

لِنَسْمَعَ أَخْبَارَهُ.[1]

فهي اقتباس مع سورة الزلزلة قوله تعالى: ﴿**إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا. وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا. وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا. يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا. بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا**﴾[2]، وهنا نطرح تساؤل هل يجوز للشاعر أن يجعل من نصه الشعري نسخة للآية القرآنية بدلالتها المعنوية وبنيتها اللفظية حتى وإن قام بتحويرها دون اجترارها عن سياقها الأوّل؟

نجد عنوان قصيدة يوسف وغليسي "تأملات صوفية في عمق عينيك" يستدعي عنوان في قصيدة مصطفى الغماري "إلى صوفية الوجه والثورة" وأيضا يستدعي قصيدة لعنوان "آيات صوفية" في ديوان "اللؤلؤة" لعثمان لوصيف.

وأيضا عنوان قصيدة "إسراء إلى معارج الله" يستحضر عنوان قصيدة "المعراج" لعثمان لوصيف في ديوانه "ولعينيك هذا الفيض".

يستدعي التناص العنواني تلاقحاً فكرياً ومرجعيات عديدة حضرت في عناوين يوسف وغليسي لا يدركها إلا القارئ الكثير الاطلاع على الشعر الجزائري، ومن خلاله نلحظ أن الشاعر الجزائري في التسعينيات، يجعل نصه امتداداً لنصوص شعرية جزائرية سواءً كانت معاصرة له أو كتبت في فترة سابقة، فنلحظ أن الشاعر يوسف وغليسي متأثر إلى حد كبير بالشاعر مصطفى الغماري

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 65.

[2] – سورة الزلزلة، الآيات من 1 إلى 5.

وهذا ما يجعل «التفاعل بين هذه النصوص يكثف من كفاءتها الشعرية ويزيدها ضياءً فلا يعود النص الجديد وحيداً في ممارسة تأثيره ثناءاً ودلالة»[1]، كما أنّه يكفّ عن احتفاظه بكماله الجامد المحاط بتميز شكله وفرادته.

إنّ بناء عناوين يوسف وغليسي تتشكل من الموروث الأدبي والقرآن الكريم، هذا ما يدل على سعة ثقافة الشاعر وإنّه كثير الاطلاع على الشعر العربي والشعر الجزائري وحتى الروايات العربية، ونستنتج من كل هذا أن عنوان "تغريبة جعفر الطيار" و"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" مع عناوين قصائده ونصوصها الشعرية لوحة شعرية لخفايا الذات الشاعرة والمتغرّبة أحيانا والمتألمة حينا آخر فتوسل لذة الكتابة ليعبّر عن آهات الأنا وأنين الآخر وعلى ما لا يرى من الوجع والواقع المحمّل بالصراع والأزمة التي عصفت بالجزائر في تسعينيات القرن الماضي.

[1] – علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص 53.

رابعا– الإهداء:

تؤدي عتبة الإهداء دورا مهما في فك دلالات النص «التي لا يمكن للشاعر تجاهلها إبداعياً ولا للناقد نكرانها فهي أسئلة للوعي الإبداعي المتشكل وأجوبة للناقد المشتغل»[1] الباحث عن دلالات ومعاني النص، فيستعين بالإهداء الذي يعدّ بوابة من بوابات النص الأدبي ولأنّنا لمسنا في إهداءات يوسف وغليسي وعياً في كتابته خطاباته الإهدائية في ديوانيه لهذا سنحاول استكشاف شعرية هذه الإهداءات.

يوجه يوسف وغليسي إهداءاته في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" إلى أشخاص حقيقيين كالإهداء الذي وجهّه إلى والده في ديوانه: «إلى والدي المرحوم الذي مات قبل مولدي»[2]، وفي هذا الإهداء نلحظ حضوراً في نصه الشعري:

صَفْصَافَةٌ مَهْمُومَةٌ تَتْلُو اِنْكِسَار الرِّيحِ

فِي فَجْرِ الصِّبَا... [3]!

الشاعر يعبّر في هذا النص أنه في صباه ورث الهم والحزن لفقدانه والده وهو لا يزال صبياً فلم ير في هذه الدنيا غير الهمّ والألم عبر عنه في هذا النص الشعري:

شَرِبْتُ الهَمَّ أَوْدِيَةً

فَصَاحَ القَلْبُ يَكْفِينِي !

لِمَاذَا الهَمُّ يَا قَدَرِي؟

لِمَاذَا الخَطْبُ يُضْنِينِي؟ ! [4]

[1] – عبد الحق بلعابد، شعرية الإهداء في المنجز السعودي، مجلة الأثر، العدد 27، ورقلة، 2016، ص 261.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 5.

[3] – المصدر نفسه، ص 14.

[4] – المصدر السابق نفسه، ص ص 17– 18.

فوفاة والده جعله يشرب الهمّ أودية وهو صغير ،ولم يجد في هذه الحياة سنداً غير والدته التي يوجّه لها إهداءً أيضا في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار": «إلى ستّ الحبايب أمّي العزيزة المرأة الأسطورية التي حمّلتني – وإخوتي صخرة سيزيفية من منحدر النكسات الحياتية القاتلة إلى قمّة من قمم التجلّي الإنساني المشرق»[1]، فهو يوجه إهداءه إلى والدته عرفانا لها بجميلها وحسن رعايتها وهو يعبّر عن حبّها وحنانها:

اعْزِفْ لَنا نَغَماً كَما زِرْيَابُ

تَرْنِيمَةٌ لِلرَّاكِضِينَ مع المغنى

مِنْ دِفْئِهَا يَتَوَهَّجُ السِّرْدَابُ.[2]

فبدفء والدته استطاع أن يتخطى الصعاب ونجده في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" يوجه إهداءه إلى والدته أيضا قوله: «إلى أمّي العزيزة المرأة المؤمنة الصابرة المصابرة رغم ألف محنة وابتلاء»[3]، فالشاعر يكنّ محبّة لوالده ووالدته بوصفهم الأصل ويبين في إهداءاته مدى حبّه وتقديره لهم وإن لم يرى والده فصورته محفوظة في قلبه دائما هو ووالدته، وعند قراءتنا لهذه الإهداءات نعرف بعض حياة الشاعر وندرك الأشخاص الذين يحبّهم ويخصّهم* بإهداءاته دون غيرهم.

---

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 5.

[2] – المصدر نفسه، ص 23.

[3] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 1.

* – درجت العادة أن يقفز القراء نحو صفحة الإهداء قبل الشروع في قراءة النص الشعري، كما أن احتمال العودة إلى نص الإهداء وارد كل مرّة بعد الانتهاء من القراءة، وذلك حينما يثير الإهداء فضول القارئ للاطلاع على فحوى الهامش المميز لمعرفة هؤلاء المهدى إليهم، الذين انتخبهم الكاتب من دون سواهم، بالإضافة إلى ما ذكر يعّد الإهداء مثير فضول لمعرفة بعض التفاصيل المتعلقة بخصوصيات الكاتب وحياته الحميمة بوصف أن الإهداء هو أحد الجيوب النصية الأثيرة التي تحتضن دفء هذه الخصوصية.

عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 206.

يوجه الشاعر في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" إهداءه إلى صديقه الشاعر مالك بوذيبة حيث وصفه بهذه العبارة: «إلى نظيري في الحزن والصّفصاف أخي الشاعر الحزين مالك بوذيبة... وإلى تلك الصّفصافة الثكلى الحزينة التي طالما شربت أحزاننا وأشربتنا أحزانها»[1]، فمالك بوذيبة له مكانة خاصّة في قلب الشاعر فهو صديق* طفولته نلمس في هذه الصيغة الإهدائية بعداً وجدانياً وحميماً مفعما بالتقدير والحب يوجّهها إلى صديقه مالك بوذيبة.

يخاطب إهداءه في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" رموزا كالإهداء الذي وجّهه إلى النخلة البغدادية: «إلى النخلة البغدادية الأصيلة السامقة المتطاولة في دمي الشامخة، الشاهقة، الصامدة دوماً وأبداً في وجه صرير الرياح التاريخية العاتية»[2]، هذا الإهداء مكتوب بصياغة فنية

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 5.

* – يوسف وغليسي في كتابه على مشارف النصّ يتحدث عن صديقه مالك بوذيبة: تعرّفت إلى مالك الذي يكبرني تاريخياً بعامين اثنين ويبعد عني جغرافياً بثلاثة كيلوميترات، عام 1982 كان زميل الدراسة المتوسطة لأخي الذي سبقه إلى الموت منذ 12 سنة وكنّا نلتقي مراراً في حافلات النقل المدرسي على محور بين الويدان– تمالوس وثم بدأت تتشكل ملامح صداقتنا الإنسانية والأدبية كان مشاكساً ومشاغباً يهوى قراءة الجرائد والمطالعات الحرّة يستثقل الانضباط الدراسي ويعشق التسيب المدرسي، وخلال دراسته الثانوية بدأت عذابات المسالك والممالك العذبة في رحلة الشعر، التقينا مرة أخرى وجهاً لوجه على بوابة القصيدة في صائفة 1987 عام حزننا/فرحنا الشعري نشر قصيدته الأولى (أحزان تستوطن قلبي) في جريدة النصر أياما قبل نشري قصيدتي الأولى في جريدة أضواء.

مالك بوذيبة هو شاعر الطفولة بامتياز شديد كما أن ديوانه الأول عطر البدايات ،هو طفولة شاعر ديوان دبّجه قلم طفل كبيرٍ يتضوع منه إحساس طفل فقد الأمان في محيطه وموطنه، هو شاعر حزين بعد أن أنهك الموت أسرته وقد بدأ أفراد أسرته الكبيرة نسبياً يسقطون كأعجاز نخل خاوية، مات شقيقه وأمه ووالده وبدأ مالك يتحسّس الموت يسري في أوصاله ويقاومه بالكلمات، كان يقول: «كتبت مثل صفوف النخيل أقاومت موتي» اختار عدم الانحياز إلى شكل شعري دون آخر فقد انحاز إلى الشعر الصادق الجميل.يوسف وغليسي، على مشارف النص، ص ص 172– 173.

[2] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 5.

عالية* موجّه إلى بغداد فيجعل منها رمزاً للشموخ والصمود أصبحت الآن رمزا لأزمة الوطن، فالشاعر يريد من بغداد ألا تتهاوى وتبقى قوية وتقاوم الرياح العاتية، فقلب الشاعر يحترق عليها وهو يبعث لها ترانيم محبّة في قصائده:

بَغْدَادُ ! يَا نَخْلاً تَطَاوَلَ فِي دَمِي

بَغْدَادُ وَالأَوْرَاسُ فِي هَذَا الفُؤَادِ

تَوَحَّدَا أَنْصَارِيّاً وَمُهَاجِراً

بَغْدَادُ إِنِّي قَادِمٌ... فَلْتَحْضُنِّي

قَلْباً تَزَمَّلَ بِالهَوَى وَتَدَثَّرَا

لِنُعِيدَ أَحْلاَمَ الحَضَارَةِ وَالصِّبَا

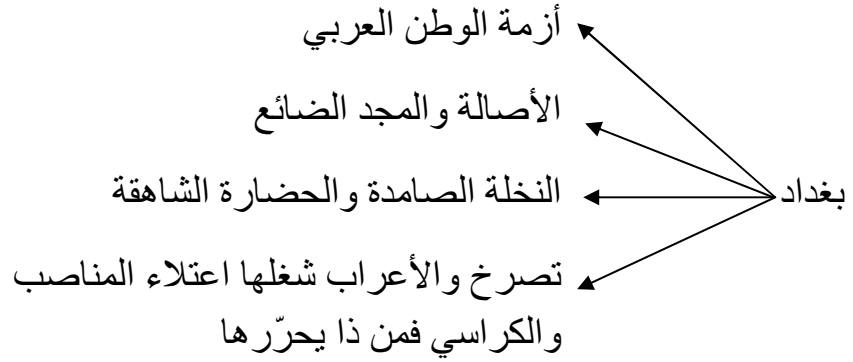
وَنُلَوِّنَ الأُفُقَ المُؤَمْرَكَ أَخْضَرَا. [1]

يعبّر الشاعر عن ارتباطه ببغداد من خلال إهدائه ونصه الشعري، فهو مشتاق لعودة مجد بغداد وذلك الزمن الجميل يعيد فيه أحلام الحضارة والصبا، وبغداد من خلال النص الشعري والإهداء تحمل دلالات منها:

* – هناك إهداءات ذات الصياغة الشاعرية الفنية تخرج بنا من الطاقة التواصلية بين المهدي والمهدى إليه إلى الطاقة الإبداعية التي تستكشف عن ثقافة المهدي وتصرفه في سنن القول الإبداعي فيكون خطابه الإبداعي مكتوب بعناية أسلوبية تحمل رمزاً مكثفاً أو صورة موحية أو نزوعا شاعريا جاء كوعي بدأ يترسخ عند بعض المبدعين بخروجهم عن النمط الكلاسيكي لصوغ خطاب إهدائي ينظرون من خلاله إلى عالم الجمال النصي.

عبد الحق بلعابد، شعرية الإهداء في المنجز الأدبي السعودي، ص 267.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص ص 88- 89- 91.



يوجه إهداءه إلى نقاد آخر الزمان يقول: «إلى نقاد آخر الزمان الذين اعتقلوني في زنزانتهم التهميشية الوهمية من غير استنطاق نقدي، أرفع هذه القصائد ناطقا رسمياً مكلفاً بالدّفاع عنّي»[1]، ووجدت لهذا الإهداء علاقة بنص شعري كتبه في ديوانه:

لِمَاذَا قَطَعْتُمْ سَنَابِلَ شِعْرِي قُبَيْل أَوَانَ

الحَصَادِ وَعَلَّقْتُمُوهَا جَدَائِلَ فِي مَوْسِمِ القَحْطِ

وَالجُوعِ وَالسَّنَوَاتِ العِجَافْ...

وَمَا أَكْثَرَ الجَائِعِينْ بِأَرْجَاءِ هَذِي البِلَادْ.[2]

يعاتب من انتقد شعره وحكم عليه دون أن يقرأه وفي إهدائه الذي هو أقرب منه إلى العتاب والسخرية ينتقد من كان ضد كتاباته ومن اعتقله في زنزانته التهميشية وهو بصفة كليّة يتأسف على الوضع الذي آل إليه النقد الآن الذي أصبح غاية الكلّ يحتطب منها ويدلو بدلوه، لهذا أطلق عليهم وغليسي "نقاد آخر الزمان" الذين يكتبون فقط لأجل الكتابة دون أي فهم وقراءة تذكر.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 5.

[2] – المصدر نفسه، ص 76.

وفي ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" يوجّه إهداءه إلى شقيقه الراحل: «إلى شقيقي الرّاحل الذي لم تمهله الأقدار لحظة كي يلوح لي بالوداع فرحل بغتة ودون سابق إشعار ليورثني طقوس جنازته الأبدية... كنت أقرأ تضاريس بلادي في خارطة وجهه الكريم»[1]، الذي عبّر عن فقدانه في مقدمة الديوان حيث تكلم فيها كيف استقبل خبر **وفاة أخيه*** وهنا تظهر علاقة الإهداء بالنص الشعري وبالمقدمة.

فإهداء الشاعر موجّه إلى مهدى إليهم أشخاص خاصين من دائرة أسرة الشاعر «وتقوم بنية الإهداء على ثنائية تضادية تتمثل في جدلية "الحضور والغياب" والشاعر يستحضر الوجوه الحميمة في إهداءاته تقديراً لهم»[2]، أما بخصوص جدلية الغياب والحضور فالأب والأخ هم غائبان والأم حاضرة في الواقع وفي نص الإهداء.

ما يميز الإهداء** في ديوان الشاعر أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار يوسف وغليسي أنه كتب بخط اليد وكتابته بخط اليد له دلالة نفسية وسياسة.

---

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 1.

* – في مقدمة ديوان تغريبة جعفر الطيار تحدث الشاعر عن حزنه على فراق شقيقه فقال عنه: وفجعتني الأقدار في شقيق كان أعزّ وأخلص صديق لي في دنياي كلها حمدت من لا يُحمد على مكروه سواه في البدء ثم في لحظة ضعف بشري لفني يأس مطبق سخرت خلاله من كل ما كان يحبّب إلي من دنياكم لا أرض أصبحت تغريني بما فيها من العطر والنساء كل الأحياء موتى في نقديري وإحساسي المتلبد حين جاءني نعي شقيقي كنت أدبج صفحة من صفحات بحث كنت أنوي المشاركة به في مسابقة وزارية لهذا السبب أعرضت عن المشاركة فيها.

ينظر، يوسف وغليسي، المقدمة، ص 21.

[2] – محمد الصّفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 145.

** – كتب إهداء يوسف وغليسي في ديوانه "أوجاع صفصافة" بخط اليد والديوان برمّته كتب بخط الشاعر يوسف وغليسي والفنان معاشو قرور ورسومات فضيلة الفاروق، واعتمد في هذا الديوان على تقنية القصيدة البصرية من خلال توزيع البياض والسواد على الورقة والتشكيلات التي خطّطها معاشو قرور وكيفية التعامل الذكي بين جغرافية النص وجغرافية مكان النصّ.

فالخط يمتلك بعداً جمالياً ورمزياً «وقبل أن يكون شكلاً يعدّ كالأسلوب معطى سيكولوجياً ذاتياً لا ينفصل عن صاحبه هذا الأخير يضمنّه عن وعي أو بدونه بلاغته الخاصّة وإمكاناته الفنية الذاتية فإن عمل الخطاط في النصّ ليس عملاً محايداً إنّه يمنح النصّ من شخصيته ومن نفسيته وثقافته أسلوبه الخاص»[1]. وخط اليد ليس وسيطاً لتبليغ النص الشعري فقط بل هو «يعكس الرّعشة الإبداعية بكل معطياتها من أحاسيس ،ومشاعر بشرط أن يكون الشاعر نفسه هو المنفذ لتكتمل أحاسيسه التعبيرية وتتمدّد تشكيليّاً»[2]، فيكتب الشاعر بخطه أوجاعه ليترك بصمته عن الحروف المرسومة به ويصبح الإهداء جزءاً من شعره، فعتبة العنوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" تلتحم بعتبة لاحقة هي عتبة الإهداء لتمنحها بعداً مضافاً يفسّر سبب هذه الأوجاع.

ونجد الإهداء في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" متشظياَ داخل النص الشعري تختلف الإهداءات القديمة عن ما هي عليه في الوقت الحاضر لأنها في السابق «كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص أو الكاتب أما الآن فهي تسجّل حضورها الرسمي والشكلي في النص المحيط بوصفها ملفوظاً مستقلاً، إما في شكل مختصر بسيط محمول للمهدى إليه، وإما في شكل أكثر تطوراً كخطاب موجّه للمهدى إليه»[3]، فما يعرف برسائل الإهداء يبثّها الشاعر داخل نصوصه الشعرية، ويمكن أن نجمل الإهداءات التي جاءت مرافقة مع كل قصيدة في الجدول الآتي:

[1] – محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1991، ص 271.

[2] – محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998، ص 347.

[3] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 95.

الديوان	القصيدة	الإهداء
أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	عائد من مدن الصقيع	إلى الصديق الشاعر محمد شايطة ردّاً على قصيدته حزني وحزنك غيمتان
	وقفة على دمنة الحب الموؤود	إلى أرواح جبران خليل جبران المتمرّدة
	تراتيل حزينة من وحي الغربة	إلى الظل الوارف الذي تفيّأته ذات قيظ حزيراني، في عزّ الحاجة إليك أخي الصديق سمير حجيلة
	خيبة انتظار	إلى عندليب الشعر القومي العربي الشاعر الكبير سليمان عيسى الذي ظل إلى سنوات طويلة يهرق دمعه وشعره على زنبقة سرابية حالمة يسمونها الوحدة العربية ليفيق ذات شتاء بغدادي ثلجي على خيبة حلم في مأتم الوخدة العربية
	رحيل اليمام	إلى وردتي العوسجية... وحبّي المستحيل وداعاً قبيل اللّقاء !...
	قراءة في عينين عسليتين	منهما وإليهما... !
	مهاجر غريب إلى بلاد الأنصار	إلى وطني المطعون من الوريد إلى الوريد، الوطن المشتت ذات اليمين وذات اليسار، الوطن الذي طالما اشتاق إلى رسول جديد يؤاخي بين أنصاره ومهاجريه
	آهٍ يا وطن الأوطان !	إلى شعب يستوطن بلاد الواق واق ! إلى شعب لاجئ في وطنه إلى الشعب الجزائري المغلوب على أمره.
	حلمٌ من أوجاع الزمن الأموي	إلى صديقي الهمام الذي غنى ذات صيفٍ للحبّ والانتظار أخي الشاعر نور الدين درويش

	العشق والموت في الزمن الحسيني	إلى أسود الثرى أحفاد شهيد الحق الحسين بن علي رضي الله عنهما وإلى الأخ الصديق محمد مصطفى الغماري
	أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بغداد	إلى ملازمي في هذه الرحلة الثلجية الباردة حتى الموت صاحب التقاسيم البسكرية الأصيلة الممزوجة بألوان الرمال والنخيل أخي وصديقي الفنان محمد فيصل معامير

تحضر في هذه الإهداءات عناصر التواصل الأساسية المهدي والمهدى إليه ولكن نلحظ أنّه غالباً لا يصرّح لنا باسم المهدى إليه كقوله في إهدائه "منهما وإليهما" ،الذي رافق قصيدة قراءة في عينين عسليتين فكثيراً ما يتركه الشاعر **ترميزياً*** غير مصرّح به، ونلاحظ مدى وعي الشاعر بهذا المحفل العتباتي أي الإهداء وكيفية تغييره للألفاظ التي يرسلها والسياق الذي يحيط به.

عبّرت هذه الإهداءات عن مواقف اجتماعية من طرف الشاعر ولحظات جمالية وفنية للتعبير عن العرفان والاحترام لمن ساعد وساهم في تكوين الذات الشاعرة، ولعبت دوراً في إزالة الكثير من الضبابية عن القصيدة وتوجيه القارئ نحو تأويل مناسب لفك شفراتها.

* – الإهداء الترميزي هو إهداء يسوقه الكاتب نكرة وهذه العينة من الإهداءات من النوع المشفر تثير إشكالات في الفهم والتأويل عند محاولة تفكيكها، بحكم إحالتها على وضعيات قبلية خاصية تجمع بين المهدي والمهدي إليه وهذه الخصوصية لا تسمح في عموم السياقات التداولية بتفكيك شفرة الإهداء من قبل قارئ غير مطّلع على خبايا الأمور، ومن مواصفات هذا النوع من الإهداءات:

- سوق أسماء نكرة بدون تحديدات اسمية كاملة، تمكن القارئ من تبين طبيعة العلاقة بين طرفي الإهداء.
- توظيف جمل ناقصة واستعمال نقط الحذف بدل التعيين.
- الإحالة على وقائع خاصة في الزمان والمكان.

عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص ص 210- 211.

فمثلا في قصيدة له بعنوان "حلمٌ من أوجاع الزمن الأموي":

أَنَا وَالهُمَامُ

أَنَا وَالّذِي خَطَّ أَحْلاَمَهُ الخَضْرَ فَوْقَ

رِمَالِ المَدَائِنِ

أَنَا وَالهُمَامُ

أَنَا وَالّذِي كَانَ أَهْدَى وُرُودَ الشَّمَالِ لِرَمْلِ الجَنُوبِ. [1]

فنحن لا نعرف ماذا يقصد الشاعر بالهمام لولا أنّه أرفق قصيدته بإهداء يزيل عنها الضبابية فدلّ على الهمام أنه الشاعر نور الدين درويش.

وللإهداء الداخلي علاقة بنص الشاعر وذلك في قصيدة بعنوان "خيبة انتظار" وعلاقة بالإهداء الذي وجّهه إلى سليمان العيسى:

سَلْمَانُ ! قَدْ طَالَ اِنْتِظَارُكَ بِالمَرَافِئِ وَانْتِظَارِي

وَالسَّفِينَةُ لاَ تَعُودُ

قَدْ كُنْتَ تَحْلُمُ بِالزَّنَابِقِ فِي الصَّحَارِي

أَهْرَقْتَ دَمْعَكَ وَالقَصِيدْ

وَظَلَلْتَ تَبْحَثُ عَنْ بَقَاعِ الدِّفْءِ فِي مُدُنِ الجَلِيدْ

سَلْمَانُ ! يَا ذَاكَ الغَرِيبْ

سَلْمَانُ ! يَا (...) ! يَا أَيَّهَا العَرَبِيُّ. [2]

---

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 85.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 48– 49.

تكمن هنا براعة الشاعر في تحويله نص الإهداء الذي خصّه إلى سليمان العيسى إلى قصيدة شعرية يعبّر فيها عن طول انتظار الشاعر لتحقيقه للوحدة العربية وعبر قصائده حاول تحقيق ذلك ولكن يوسف وغليسي ردّ عليه:

سَلْمَانُ ! قَدْ طَالَ انْتِظَارُكَ– وَانْتِظَارِي

بِالمَرَافِئِ

وَالسَّفِينَةُ بِالقَصَائِدِ لاَ تَفِيء.[1]

فالحلم لا يتحقق بكتابة القصائد كما عبّر عنه الشاعر بخيبة انتظار حلم وسفينة القصائد تغرق.

تعبر الإهداءات الداخلية عن قضية الوطن المشتت ذات اليمين وذات اليسار و ما حصل له من نكبة في التسعينيات، ما جعل الشاعر في قصيدته يهاجر غريباً في بلاد أخرى علّه يجد حلا:

أَنَا اللاَّجِئُ القُرَشِيُ المُهَاجِرُ نَحْوَ القَبَائِلْ

أَبْغِي الهَوَى يَتَضَوَّعُ فِي كُلِّ شِبْرٍ مِنَ الأَرْضِ

أَوَدُّ الهَوَى الأَخْضَرَ العَذْبَ أَنْ يَعْتَلِي كُلَّ هَوْدَجٍ.[2]

يعقد الإهداء علاقة بالنص الشعري ويقصد بالهوى الأخضر هو الوطن "الجزائر" بأشجارها الخضراء يود أن تورق من جديد ويعمّ السلام على أرضها، وحضور مثل هذه الإهداءات الداخلية

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 49.

[2] – المصدر نفسه، ص 75.

يقوّي العلاقة الحميمة بين المبدع والقارئ من جهة وبين نص الإهداء والمتن من جهة ثانية، ويمكن الخروج بالعلاقات التالية:

الشاعر ⟵ الإهداء الرئيسي والداخلي ⟵ القارئ

الشاعر ⟵ الإهداء الرئيسي والداخلي ⟵ المتن.

يؤسس الإهداء لمجموعة من العلاقات في دواوين يوسف وغليسي على رأسها علاقته بكاتبه ثم علاقته بالقارئ، ثم بالمتن الذي استدعاه وفق تصورين لخطاب الإهداء هما[1]:

- التصوّر الذي أنجز بواسطته الشاعر إهداءه.
- التصوّر الذي سيقرأ به القارئ إهداء الشاعر.

تعدّ إهداءات يوسف وغليسي جزءا من النصّ الشعري مكمّلة له ومفتاحاً لاستنباط دلالاته والكثير من مقاصد الشاعر وهو يفصح عن العلاقات التي يعقدها مع الأطراف التي جاءت في إهداءاته سواء أسرية أو صداقة أو ترميزية مشفرة وكذا تعبيره عن حبّه لوطنه وشعبه، فالإهداء هو ذلك المساحة الواقعة بين طريقة صياغته فنيا من المهدي إلى المهدى إليه والسياق الذي يحيط يه .

[1] – مصطفى سلوى، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، ص 260.

خامسا– المقدمة:

تتقدم دواوين يوسف وغليسي "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و "تغريبة جعفر الطيار" نحو قارئها بمقدمتين ذاتيتن بقلمه معنونتين، فتشغل مقدمة ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" بعنوان **"مقدمة نثرية لتغريبة شعرية"** تسعة عشر صفحة كلّها من الصفحة (5– 23)، أما بخصوص ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" جاءت بعنوان **"تأشيرة مرور"** شغلت مقدمته أربعة صفحات من صفحة (11 إلى 15) على أن هذه المقدمات هي خلاصة لرؤاه الشعرية ووثيقة لهويته، وهي إضاءات واستراحة كما عبّر عنها **في حوار نقدي*** أجراه معه محمد الصالح خرفي يتحدث فيه عن مقدماته وتواضعه في عنونته لها.

* – في حوار نقدي أجراه محمد الصالح خرفي مع يوسف وغليسي بعنوان حوار نقدي يتناول المتن الشعري ليوسف وغليسي في مجلة أصوات الشمال، سنة 2010-03-26 **سأله فيها:** حاولت في جريدة النصر والمقال نفسه نشر بمجلة عمان الثقافية بالأردن أن توجه القارئ وتحدد المسار الذي يتخذه وهو يقرأ شعرك في مقدمتك بعنوان استراحة نثرية على ضفاف تغريبة شعرية، في محاولة جاءت لإضاءة النص من الخارج والداخل ومسايرة لعمل كبار الشعراء، فكيف يتواصل الشاعر يوسف وغليسي مع قرائه وجمهوره؟ وهل أنت فعلاً بحاجة إلى هاته الإضاءات؟

أجاب يوسف وغليسي:

علاقة الشاعر الجزائري والعربي عموماً بقارئه تشبه إلى حد ما بعيد بعلاقة الرجل الخبير الجسور الفصيح سيد الكلمات بالمرأة البسيطة البريئة الخجولة من هذا المنطلق أصدقك القول يا صديقي أنّي وفرت على نفسي كثيراً من الجهد والحرج حين وطأت بمجموعتي الشعرية تلك "الإضاءات والمقدمات" التي يجب أن تظل خافتة، وإلا أفقدت النص معناه وقد كانت استراحة حقيقية من هذه الناحية تتشبه بما كتبه كبار الشعراء في إطار "قصتي مع الشعر" "تجربتي الشعرية" "حياتي في الشعر" ولكني فضلت تسميتها استراحة نثرية على ضفاف تغريبة شعرية احتراماً لقصر قامتي الشعرية أمام تلك القامات العربية السامقة.

حوار نقدي أجراه محمد الصالح خرفي مع يوسف وغليسي في مجلة أصوات الشمال وهي مجلة عربية ثقافية اجتماعية سنة 26/03/2010 من موقع: www.Aswat.elchamal.com مراجعة الموقع يوم 23 مارس 2019 في الساعة الرابعة مساءاً.

تنهض مقدمتاه بوظيفتين أساسيتين تتصلان بمسالة "كيف" التي تختزل «النزوع إلى إمداد المتلقي بمعلومات حول العمل يجدها المؤلف ضرورية لحصول ما يأمله من قراءة حسنة»[1]، يظهر في مقدمة ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" حديثه عن عمله الشعري: «فليست هذه التغريبة وما خطر ببال صاحبها مرثية لواحد من أهل البيت وما دار في خلدي أن أعيد كتابة تاريخ الهجرة إلى الحبشة بالكلام الموزون المقفى لأن تلك ليست مهنتي، بل إنّ محاولتي لا تعدو أن تكون استدعاء للتراث للتعبير به عن روح العصر لذلك لم يكن يهمني تمحيص المادة التاريخية لهذا النصّ حتى أنّي إلى غاية نهاية الصياغة الأولى لم أكن متيقنا من اسم من كان يصاحب عمراً بن العاص»[2]، وحولها يبلور لنا الشاعر رؤية شمولية تتصل بتجربة كتابته للتغريبة.

يفتح المجال للحديث عن أولى مناوراته الشعرية وعنه كشاعر في مقدمته "تأشيرة مرور" في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" يقول: «هذه أوراق قليلة مما تيسّر من دفاتري الشعرية الأولي التي تمتد قصتي الفعلية معها إلى سنة 1987 تاريخ أوّل مناورة رسمية لي على ساحل القصيدة وهي أوراق حزينة سوداء ما كنت لأرضى بها أن تتقنع بهذا اللون اللّيلي الداكن لولا أنني كتبتها في مواسم كانت قشرتي القلبية خلالها عرضة ،لشتى أشكال الزلزال والبراكين والانكسارات الوجدانية»[3].عنونها بتأشيرة مرور وكأنّه بذلك يجعل من هذه المقدمة ،تأشيرة يجب على القارئ الحصول عليها للإبحار في أعماق شعره.

يتحدث في مقدمته في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" عن تجربته النقدية وكيفية جمعه بين الكتابة الشعرية والنقدية قوله: «إنّني مرة أخرى أحاول أن أكون الشخص الواحد ،الذي يمثل شخصين مختلفين ولست أدري لماذا يستكبر الناس عليك في زماننا هذا أن تنقل قلمك حيث شئت من

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 268.

[2] – يوسف وغليسي، مقدمة، تغريبة جعفر الطيار، ص ص 15- 16.

[3] – يوسف وغليسي، مقدمة أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 11.

أجناس أدبية وأن تنكح ما طاب لك منها مثنى وثلاث ورباع (شعراً وقصة ورواية)، فمنذ أن حملت القلم بيساري ولست أدري أأردت ذلك أم أريد لي والحرف الشعري عصاي التي أتوكأ عليها وأهش بها على المتلقين ولي في كل كتابة شعرية مأربة من جملة مآرب أبتغيها»[1]. فقلمه متنوع بين كتابة الشعر والنقد الذي نجده يمارسه في مقدماته فيكون قارئاً لجزء ما في نصه ليبوح ،بما لا يمكن لغيره الوصول إليه، ففي مقدمة ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" تعرّض الشاعر لمعطيات ثقافية تتصل بظروف تحرير قصيدته "تجليّات نبي سقط من الموت سهواً" قوله: «نسجتها على تقنية القناع وتقنعت فيها بشخصيات الكثير من الأنبياء والصّالحين محمد- عيسى- صالح- يوسف ويونس- موسى»[2]، ففي قصيدته "تجليّات نبي سقط من الموت سهواً" تقنع الشاعر بشخصيات الكثير من الأنبياء وأسقطها على الواقع الأليم فترة العشرية السوداء التي مر بها الوطن.

يمثل يوسف وغليسي في مقدماته شخصيتين في ديوانيه هو **"الشاعر الناقد"** قوله: «وما كان لشاعر وقد أصبح قصيدة أن يتدخل بين عصا النصّ ولحاء القارئ ،إلا كما يتدخل الوالد في شؤون ابنته ولعلّ هذه الغيرة الشعرية موصلة بحكم انسابي إلى شجرة "الشعراء النقاد" وأن المرء في ميدان الشعر في حاجة إلى رائد ثقة رجل رأي واستبان ولن يكون هذا الرائد إلا شاعراً»[3]. فيوسف وغليسي حاول من خلال مقدماته أن يثبت للقراء هويته ومحاولته لإسعاف القارئ بأدوات تأويلية تجعله يستوعب قرائض شعره.

لا يصادر حرية القارئ ويترك له مساحة لأن يقول أيضاً ،ويستكشف ربما ما لم يفصح عليه الشاعر فيعبر في مقدمة ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" في هذا الصدد: «دون تقييد القارئ بما ينغص عليه طقوس الشهرة الجميلة وسلبه تحكيم ذوقه الفردي لأن المعنى قيمة حرة ربما أنّه كذلك فهو يعرف

[1] - يوسف وغليسي، مقدمة تغريبة جعفر الطيار، ص ص 8- 9.

[2] - المصدر نفسه، ص 12.

[3] - المصدر السابق نفسه، ص ص 7- 8.

طرقه الخاصة ومسالكه الدقيقة التي تجعله يسير ويشرّد بما أنّه قول سائر وكلمة شرود أعني مثلاً سائراً ومثلا شروداً لا يقوى بطن الشاعر على حبسه ومنعه وبطن القارئ أولى به ولا شك»[1]، فالشاعر لا يبتهج برؤية قارئ بريء مسالم مكتوف الرأي منزوع الذوق يقرأ نصوصه الشعرية ويخوض فيها وأيضا لا يسعده من يقرأ نصوصه لأجل الحكم عليه بالغلط قوله في مقدمة ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار": «لا تسألوني عن أعداء القصيدة فأنتم تعرفونهم واحداً واحداً»[2]، فهو لا يريد من قرائه أن يطعنوا قصائده.

فالكثير من يقرأ اسم جعفر بن أبي طالب على غلاف ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" أو يقرأ قصيدته "العشق والموت في الزمن الحسيني" فيبادره بالسؤال لم هذه الدعوة إلى التشيّع؟ فيرد وغليسي في مقدمة تغريبة جعفر الطيار قوله: «لقد قيل لي ما قد يقوله ظاهر النص ولكن هل ثمة ما يضطرني إلى القول إنّي مسلم أولا وأساساً ثم سنيّ بالوراثة التاريخية والجغرافية ،مع كلّ ذلك فأنا ضد هذه التأميمات الطائفية الجاهلة التي تحتكر هذه الشخصية أو تلك بل من السهل عليها، أن تدرجك في خانة مذهبية معينة لمجرد تلفظك بهذا الاسم أو ذاك»[3]، فهو يرد على الذين انتقدوه ويحدد موقفه من كتابته الشعرية وذكره لأشخاص معينين

يشتغل خطاب المقدمة عند يوسف وغليسي بارتقائه إلى مستوى التواصل الفني الرفيع إذ إن إستراتيجيته النقدية هي رهان «البرهنة والإقناع ،وعدم اجتراحه ممارسات نصية تخييلية مغايرة»[4]. فمقدماته هي **بيان نقدي** تستهدف الإمتاع والمؤانسة بالدرجة الأولى تفضي إلى أنّها تحمل مجموعة

[1] – يوسف وغليسي، مقدمة تغريبة جعفر الطيار، ص ص 6- 7.

[2] – يوسف وغليسي، مقدمة أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 12.

[3] – يوسف وغليسي، مقدمة تغريبة جعفر الطيار، ص 14.

[4] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 63.

من **الإيضاحات*** التي يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل والتقدير، ونجد في مقدمة تغريبة جعفر الطيّار حرصت على ذكر التعيين الجنسي للأثر الأدبي لأنّ الغلاف لم يذكر فيه الجنس الذي ينتمي إليه فتولت المقدمة هذه المهمة قوله: «تغريبة جعفر الطيّار عنوان لنص من النصوص الشعرية الثمانية عشر التي تنتظمها المجموعة»[1]، ففي المقدمة جاء تحديدا للجنس الأدبي فهي ليست قصة أو رواية وإنما هي "شعر" أو مجموعة شعرية كما يحدّدها يوسف وغليسي.

احتوت مقدمة "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" على نوعين من التقديم الذاتي بقلم يوسف وغليسي والغيري بقلم مالك بوذيبة**.

فما هي الدواعي المختلفة التي دفعت الشاعر دفعا شديدا على إيراد الخطاب المقدماتي بشقيه الذاتي والغيري؟ وهو نوع من الخطابات المشتركة، فيعد مالك بوذيبة من بين الأصوات التي صمدت بجانب الشاعر للتذكير كانت تربط بين الشاعرين صداقة كبيرة وكان لشعر يوسف وغليسي وقع على مالك: «لقد برهن يوسف وغليسي في مجموعته ،هذه على الأقل أن ناقد الشعر يمكن أن يكون

---

* – الخطاب التقديمي الوغليسي يحمل ويحدد كيفية تقلي النص والتعامل في مستوى من القراءة والتأويل تتضافر مجموعة من **الإيضاحات** في بلورته هي كالآتي:

- استباق خطابي: فالمقدمة عبارة عن تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تتمّ معرفته واستقصاء عوالمه بعد كما أنها جواب ضمني عن سؤال مفترض يشغل بال الكاتب ويقض مضجعه في علاقته بمحفل القراءة.
- خطاب مساعد وهو عبارة عن تعاقد قبلي ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المناسب للعمل بعدياً.
- نص واصف: يختزل النص ويكثّفه دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تغني عن قراءة المتن.

عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 75.

[1] – يوسف وغليسي، مقدمة تغريبة جعفر الطيار، ص 13.

** – مالك بوذيبة هو شاعر ولد عام 1968 في بين الويدان سكيكدة، أنهى دراسته الابتدائية بمسقط رأسه والمتوسطة والثانوية بتالوس سكيكدة، كان يدرس في الجامعة بقسنطينة، آخر أعماله الشعرية دواوينه ما الذي تستطيع الفراشة وقمر الأزمنة الرماد، خطفه الموت عن عمر يناهز 44 سنة فرحم الله الشاعر وأسكنه فسيح جنانه.

شاعراً وأن شاعر النقد إن صحّ التعبير يمكن أيضاً أن يصبح مشروع ناقد»[1]، فهو يؤمن بموهبة صديقه سواء في كتابة الشعر وفي كتابة النقد.

ومن خلال هذا التقديم المساند يكون مالك بوذيبة قارئاً لنصوص يوسف وغليسي فهو يستعرض أهم الخصائص التي اشتمل عليها ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" قوله: «أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،هي نفسها ملخصة في أجمل قصائد المجموعة بنظري حديث الريح والصفصاف وأنّ يوسف وغليسي ، يسقط أوجاعه كمواطن عربي أولاً وكشاعر جزائري وإنما ينقل إلينا بأمانة وصدق وبتفاعل أيضا صوت الطبيعة في مقاومتها وإصرارها على البقاء غير أنّ هذا الصوت لا يصبح له معنى إن لم يرتبط بصوت الإنسان ذاته»[2]، فتقديمه جاء مختصرا في ثلاث صفحات مع عنايته بانتقاء المفردات وسلامة اللغة ،ولا يفصح بكل شيء في قراءته ليترك للقارئ استكشاف الديوان بنفسه وحرية التعبير .

مع تجاوزه كل التقديمات المغرضة والمقاربات الضيقة الأفق التي تعمل على تشويه العمل وتمني ليوسف وغليسي بأن يتجاوز أحزانه، وأن يتفاءل حتى يصد عنه كل ريح: «تمنياتي دائما للعزيز يوسف وغليسي بأن يتجاوز ذاته دائماً ويتجاوز واقعه دوماً إلى الأحسن، وأعتذر مرة أخرى عن هذا الاضطراب المختصر»[3]، ربما لو أن يوسف وغليسي لم يعط مقدمة التقديم لصديقه مالك بوذيبة بحكم أنه قريب منه وقد لا يستطيع أن يكون حراً لإبداء آرائه، فلو اختار ناقدا آخر لكان الأفضل في نظرنا لأنه سيبتعد عن التقريظ بحكم الصداقة أكثر من مالك بوذيبة.

يوسف وغليسي في مقدماته يهدف إلى تحديد هوية نصوصه الشعرية ،والدفاع عنها يأخذ بيد القارئ ويومئ له بتشكيلات نصه الشعري وتكويناته ويبين لقارئه معالم قراءة ديوانيه، وهو بذلك يمنح له منهجاً ومساراً وكيفية للقراءة وبوصلة تفك متاهات نصوصه الشعرية.

[1] – يوسف وغليسي، مقدمة أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 7.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 8- 9.

[3] – المصدر السابق نفسه، ص 9.

سادسا– التصديرات:

تعد التصديرات* من أهمّ العتبات التي عني بها الشاعر باختيارها ،حتى غدت أكثر أهمية من موقعها الهامشي الذي تتمظهر فيه فهي «التي تنظم الوضعية التلفظيّة للمؤلف الأدبي بما تمكن القارئ الحذق من استنتاج رؤية فنية معيّنة سيتمحور حولها النص لاحقاً»[1]. عادة ما تتموقع العبارات التصديرية في صدارة المؤلفات فنادراً ما يستحضرها المبدع في النهاية ،نظراً لموقعها الإستراتيجي وإلى الوظائف التي تؤديها تشدّ انتباه القارئ وقدرتها على التلميح عما يحتويه النص الشعري، من جملة هذه الوظائف كما يأتي[2]:

1) وظيفة التعليق على العنوان الأولى:

وهي وظيفة تعليقية تكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية، ومن هنا فهي لا تبرر النص ولكن تبرر عنوانه، وقد اشتهرت هذه الوظيفة كثيراً في سنوات الستينيات من القرن الماضي.

وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير، لا تكون إلاّ إذا كان العنوان مبنياً على الاقتراض أو التلميح أو إعادة التشكيل.

2) وظيفة التعليق على النص:

وهي الوظيفة الأكثر نظامية حيث تقدم تعليقاً على النص ،تحدد من خلاله دلالته المباشرة ليكون أكثر وضوحاً وجلاء بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.

---

* – مادة صدر هي الصدر أعلى مقدم كلّ شيء وأوّله حتى أنهم ليقولون صدر النهار والليل وصدر الشتاء والصيف وصدر الأمر أوّله.

ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص 2411.

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 145.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، ص ص 111- 112.

3) وظيفة الكفالة الضمان غير المباشر:

هي من الوظائف الأربعة التي قال عنها جينيت أنها منحرفة أي غير مباشرة، لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس، لتنزلق شهرته إلى عمله لهذا نجد الكتاب يحتفون بمثل هذه الاقتباسات عن كبار الأدباء ،حتى أصبحت موضة يتبعها إلا أنها الآن لم تصبح بتلك الحدّة التي كانت عليها سابقاً لأنّها أصبحت بسوء اختيارها دلالياً وسياقياً قاتلة للنص لا تستهدف قارئها.

4) وظيفة الحضور والغياب:

هذه الوظيفة هي الأكثر انحرافاً بحسب جينيت لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق لأنّ الوقع الذي يحدثه حضور التصدير وغيابه ،يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة على الثقافة وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه.

ومن خلال هذه المفاهيم فما طبيعة هذا الفخ "أي التصدير" وهل انخرط وضعه في فعل ثقافي وحضاري في نصوص يوسف وغليسي الشعرية؟

يعدّ يوسف وغليسي واحدا من الشعراء ،الذين وعوا بأهمية هذا النوع من العتبات النصيّة فحرص على إثباته في مستهل شعره كما يظهر في الجدول الآتي:

الديوان	القصيدة	التصدير	نوعه
أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	بطاقة حزن	إنّ الله إذا أحبَّ عبداً ابتلاه.	حديث شريف
	في سراديب الاغتراب	أحلم بريح صرصر عاتية تعصف بهذا العالم الموبوء عاد الجديد وتهزّ أركانه لتقوم على أنقاضه جمهورية حسن البنا الطاهرة أعني مدينتنا الفاضلة المبنية على الأصول العشرين هو ذا حلمي الأبدي الذي طالما راودني منذ الصغر ولا يزال يؤرقني وأمنيتي الخالدة أن تكون حروفي إرهاصات هذه العاصفة الهوجاء أو هذا الانقلاب الموعود للإطاحة بنظام الحكم الحياتي السائد الجائر !...	كتابة نثرية ليوسف وغليسي أشبه بالخاطرة
	فجيعة اللقاء	جُنِّنَا بِلَيْلَى وَهِيَ جَنَّتْ بِغَيْرِنَا وأخْرَى بِنَا مَجْنُونَةٌ لاَ يُرِيدُهَا	بيت شعري قديم
	حنين	إننا لا ندرك قيمة الماء إلا عندما يجفّ البئر.	حكمة قالها طوماس فوللر
تغريبة جعفر الطيار	تجليات نبي سقط من الموت سهوا	اللّي مضيّع ذهب بسوق الذهب يلقاه واللّي مضيّع حبيب يمكن سنة ويلقاه بس المضيع وطن وين الوطن بلقاه	أغنية شعبية عراقية
	خرافة	حَديثُ خرافة	مثل عربي قديم
	سلام	وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا	آية قرآنية من سورة الكهف

من خلال هذا الجدول يوسف وغليسي يحاول تنبيه القارئ إلى بعض النقاط العالقة الإشكاليات التي تلازم نصوصه الشعرية، وربما يضع يوسف وغليسي هذه التصديرات «لصرف القارئ عمّا من شأنه أن يحرف حقيقة الأهداف والمرامي التي يبتغيها»[1] ويروم توصيلها، وكلّ هذه التصديرات **تضطلع بمهمة*** أنّها غير صريحة تحتاج إلى قارئ له قدرة على التأويل، والشاعر وضع هذه التصديرات ليضيء عتمة نصوصه فهي بمثابة إشارات توجيهية نحو قراءة مخصوصة.

في هذا المضمار يفاجئنا التصدير ،الذي جاء مرافقا قصيدة "تجليّات نبي سقط من الموت سهواً"[2]:

اللّي مْضَـيَّعْ ذَهَــبْ بِسُوقْ الذَّهَبْ يَلْقَاهْ

وَاللّي مْضَيّـعْ حَبِيبْ يُمْكِنْ سَنَة وَيَلْقَاهْ

بَسْ اللّي مْضَيَّعْ وَطَنْ وِينْ الوَطَنْ يَلْقَاهْ

هذا التصدير هو أغنية عراقية ابتدأ بها الشاعر قصيدته والديوان برمة، وعلى حد قول الجاحظ في كتابه "الحيوان": «إنّ ابتداء الكتاب فتنة وعجباً»[3]، فهذا الابتداء يحمل من الجمال الفني ما يأسر ويفتن المتلقي فكان بمنزلة النواة الدلالية ،التي يتكثف فيها النص الشعري فكان دليلاً نقرأ في ضوئه القصيدة والعنوان معاً، فهذا التصدير له علاقة بالعنوان وهو "تغريبة جعفر الطيار" ،إذ تتواتر فيه

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 24.

* – **تأتي مهمة** وضع هذه التصديرات التي يراد من خلالها إبراز طبيعة المقروء ،أولاً ثم التوجه لطبقة محددة من القراء ثانياً وهذه الطبقة يفترض فيها أن تتواطأ مع المؤلف ،وتلعب لعبته وكذا تفادي القراءات المغرضة التي تشوه مضامين العمل الشعري ،وتؤوّلها على هواها لا على هوى ما تريد النصوص قوله.

عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 151.

[2] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 24.

[3] – عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، ص 88.

معاني الضياع مع التغريبة فمن يضيّع الوطن لا يلقاه أبداً، وهو تعبير عن حالة الضياع والعجز والتغريبة التي أحس بها جعفر والشاعر والشعب الجزائري في فترة التسعينيات.

حضرت تصديرات في دواوين الشاعر تهيكلها نواة دلالية مدارها الغموض ولا تزيد في الدلالة إلا صعوبة ومحاولة من القارئ مزيد من القراءة والتأمل ،واللعب مع علامات النص مطاردة وملاحقة كالتصدير الذي جاء به مرفق مع قصيدة خرافة قوله: «حديث خرافة»[1] وهو مثل عربي قديم فما علاقته بالنص الشعري شكل لدى قراءة قصيدته إلا مزيداً من الغموض:

نَقَلْتُ قَلْبِي حَيْثُ شِئْتُ مِنَ النِّسَا

كُلُّ النِّسَاءِ خُرَافَةٌ إلاَّكِ

بَلْ أنْتِ كُلُّ خُرَافَتِي وَأنَا أُصَدِّقُ

كُلَّ مَا تُفْضِي بِهِ شَفَتَاكِ ! [2]

فالخرافة «من الخَرف بالتحريك فساد العقل حين الكِبَر وقد خَرِف الرّجل بالكسر يَخْرُف فهو خرْفٌ وفساد عقله والأنثى خَرْفَةٌ والكذب خرافة»[3]. فالخرافة تحيلنا في الأساس إلى عدم تصديقها وإلى اللامعقول فهل قصد الشاعر بهذا أن أمّه هي من يحبّها الشاعر من بين النساء ،وأخريات هم مجرد خرافة؟ أم قصد به الوطن وحبّه وغيره كلّه خرافة؟

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 61.

[2] – المصدر نفسه، ص 61.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 51.

ويمكن أن نتوقف في تصديرات يوسف وغليسي، من مجموعة تشابهات وتقابلات بين ما جاء في التصدير ما يحكي في النص الشعري قول الشاعر في تصديره: «إنّ الله إذا أحبّ عبداً ابتلاه جاء مرفقا مع قصيدة بطاقة حزن»[1] فله علاقة مع الابتلاءات التي واجهت الشاعر، والأحزان التي تعتريه:

فَجُرْحٌ نَامَ فِي كَبِدِي وَجُرْحٌ بَاتَ شِجنِي

لِمَ البَلْوَى أَيَا رَبِّي سُؤَالٌ ظَلَّ يُعِيُنِي

أَخِيراً أَيْنَعَتْ "أَمَلاً" وُرُودٌ فِي بَسَاتِينِي

لأَنَّ اللَّهَ يَعْشَقُنِي لِذَلِكَ اللهُ يُبْلِينِي.[2]

فهذا التصدير أقام علاقة مع النصّ الشعري وأمسك عزلته وكان محركاً، لفعل القراءة وشغفها والشاعر رغم أحزانه وابتلاءاته مؤمن بقدره ،وأن وراء كل عسر يسراً وأنّ الله يحبه عندما يبتليه، فهذا التصدير يعد من ملكية النص «للإيحاء بأطيافه الدلالية فهو ليس من النص لكنه من جهة أخرى مدعوم بعلامة ما باسم بتنصيص يقوض علاقة الملكية»[3] للنص بحكم أن الشاعر انتقاه دون غيره لينهض بوظائف التصدير الدلالية التي سبق ذكرها.

تحتفي قصيدة الديوان "تغريبة جعفر الطيار" بعنوان "سلام" بتصدير من القرآن فهذه القصيدة تحتضن فيها الكلام البشري، وهو ما جاء في قصيدة "سلام" وبين الكلام الإلهي وهو ما أورده يوسف وغليسي في تصديره في نص القرآن الكريم قول الله عزّ وجلّ: ﴿**وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ**

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 17.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 17– 18.

[3] – خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص 12.

لِنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا﴾[1]، وهو النصّ المقدّس المنزّه عن الخضوع لأي سلطة بشرية فنجد ذكراً للجنة في قصيدة يوسف وغليسي:

سَلاَمٌ عَلَى النَّخْلِ والزَّرْعِ...

وَالخَمْرِ والشَّارِبِيْنْ

سَلاَمٌ عَلَى جَنَّتَيْهَا.[2]

فهذا التصدير له علاقة بالتناص بالقرآن الكريم الذي ترفد منه القصيدة، فالقرآن الكريم كما عبّر عنه وغليسي في مقدمة ديوانه تغريبة جعفر الطيار إذ: «يظل المعين السلسبيل الأعظم الذي تنهل منه دون أن ينضب لأنّ الذكر الحكيم هو المحرّك الأقوى لشاعريتي وأعترف أن كثيراً من المطالع والمقاطع الشعرية التي كتبت قد أوتيتها خلال صلاة الجماعة إبان الجمعة أو المغرب أو العشاء»[3]، فالشاعر من خلال تصديره بالآية الكريمة من سورة الكهف ،يسعى إلى استثمار أفق البنية الكتابية للقرآن الكريم لبناء محتمل كتابه لشعره.

الشاعر عند إيراده قول (وَدَخَلَ جَنَّتَهُ) حتى (مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا) من قول الله عزّ وجلّ فهو يشبه بخيرات وأنهار ونخيل الوطن كأنها جنة لا تنتهي وهي لا تتلف ولا تهلك ونجد في هذا التصدير الذي أورده الشاعر دوراً حيوياً ،في إعادة البناء النصي ومع أننا ضد فكرة التصدير أو الاستشهاد بآية قرآنية لأن الآية تحمل سياقات وظروفاً نزلت فيها مخالفة لسياقات، ومعاني القصيدة أو النص الشعري التي توضع فيه ولكن كلٌّ وله وجهة نظر في هذا وقناعته الخاصة.

[1] – سورة الكهف، الآية 35.

[2] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 76.

[3] – المصدر نفسه، ص 17.

ومن خلال قراءتنا لتصديرات الشاعر نستكشف، فيها الحس الإنساني فوق كل اعتبار وأنها تؤدي وظيفة تحديد دلالة نصوصه الشعرية وفهمها أكثر وهذه التصديرات، هي مقاطع نصية متفرّقة منقطعة عن أصولها انتقاها يوسف وغليسي في نصوصه الشعرية ليضفي عليها طابع الاستمرارية والتلاؤم والاندماج مع مقاصده ومع نصوصه الشعرية.

سابعا– الهوامش:

تستخدم الهوامش لشرح عبارات وتوضيح الألفاظ الغريبة والصعبة التي وردت في المتن الشعري، تحمل عدة **وظائف*** لفهم النص وتقريبها من القارئ الموجّه له النص،ويوسف وغليسي يستدعي في ديوانيه هذا النوع من العتبات فكان توظيفه توظيفا واعيا من أجل الإمساك بيد القارئ وتوجيهه في عتمة نصوصه فنجده يستعملها من أجل ،شرح كلمة قد يستعصى على القارئ فهمها مثلما فعل في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" عندما شرح كلمة العربري قوله عنها: «صفة منحوتة من كلمتي عربي وبربري»[1]، وجاء تهميشه في أسفل الصفحة ليزيل الضبابية عن النص الشعري:

إِنَّنِي العَرْبَرِيَّ الشَّهِيدُ الَّذِي لَمْ يَمُتْ

فِي رَبِيعِ الغَضَبْ... !...

أَنْكَرْتْنِي القَبِيلَةُ حِينَ تَلَوَّنْتْ بِالاخْضِرَارْ.[2]

* – تحمل **وظائف** الهوامش لنصها ولقارئها تدقيقاً وتحقيقاً للمرجع الذي انتزعت منه، إما أن تكون بعيدة أي أن تقع في آخر المبحث أو الكتاب وإما قريبة أي أن تقع في أسفل الصفحة. ،أما وظائف الهوامش أصلية كانت أو لاحقة أو متأخرة فتأتي للتفسير أو الشرح أو التعليق والإخبار عن مرجعها والوظيفة الأساسية لها هي التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الهوامش اللاحقة فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلاً لها لفهم النص، والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيبلوغرافية وتجنيسية للنص وتعد هذه الهوامش، من أهم عناصر النص لأنّها تظهر لنا بجلاء تلك المنطقة المتردّدة التي يقع فيها العتبات لأنها تقع بين الداخل والخارج "النصّ" وكل هذه الهوامش هي خارج النص الأصلي ولكن تعمل على تعضيده بالتعليق عليه شرحاً وتفسيراً.

عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 131.

[1] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يستخدم الشاعر هوامشه للتعريف بمجموعة من الشخصيات مثل شخصية علاّوة ،الذي ورد اسمه في قصيدة "أنا وزليجة وموسم الهجرة إلى بسكرة" في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" قوله: «علاّوة شخص جزائري اعتكف في أعالي نخلة بمنطقة لَغْروس لمدة عام كامل حوالي سنة 1992»[1]، وجاء ذكره لهذا الهامش لتوضيح ما جاء في شعره الذي يحمل اسم هذه الشخصية:

آهٍ يَا عَلاَّوه !

لَيْتَكَ تَأْخُذُنِي مَعَكَ الآنَ إِلَى سِدْرَةِ الاُنْتِهَاْ.[2]

ومن يدرس التناص في شعر يوسف وغليسي ،بالرجوع إلى قراءة هوامشه يسهل عليه الكتابة فيها لأنه يوضح الكثير من التعالقات بين نصوصه في هوامشه ،كما نجده يستخدم الهامش للتعريف بشخصيات تاريخية كتعريفه لشخصية غيلان قوله: «غيلان هو بن مسلم الدمشقي المتكلم الثائر على الجبرية لم يسكت عن فساد الخلفاء رغم قطع لسانه»[3]، فقد تقنع الشاعر في نصه الشعري:

أَنَا غَيْلاَنُ يَا ابْنَ عَبْدَ المَلِكْ

قَدْ أُتْيتُ أُعَكِّرُ لَوْضَ الخُطَبِ !...[4]

تظهر معه شخصية تاريخية أخرى هي ابن عبد الملك ،الذي التفت بشرحه أيضا الشاعر في الهامش قوله عنه: «هو هشام بن عبد الملك الخليفة الأموي الذي أمر بقطع لسان غيلان»[5]، وهو لا يهمش لشخصيات واقعية فقط فهناك شخصيات تخيلية يستخدمها الشاعر في شعره ويفسّرها في هامشه كذكره شخصية وردة الهاني عبر عنها:« وردة الهاني إحدى شخصيات الأرواح المتمردة لجبران

[1] – يوسف و غليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 97.

[2] – المصدر نفسه، ص 95.

[3] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المصدر السابق نفسه.

خليل جبران»[1]، وهذا الهامش بالإضافة أنه أزال الغموض عن شعره ،ولكنه أيضا ترويج لقراءة رواية "الأرواح المتمردة" لجبران خليل جبران، ووردة الهاني لعبت دور أحد الشخصيات فيها عبّر عنها الشاعر في ديوانه:

زَرَعْتُكِ وَرْدَةً بِالْفُؤَادِ وُرَيْدَةً

لِتَقْطِفَ الأَيَّامُ يَوْماً بَسَاتِينَا. [2]

يوظف الشاعر الهامش للتعريف بالأماكن كتعريف لمنطقة تهودة قوله: «تهودة هي الموقعة التي استشهد فيها عقبة بن نافع وخيرة من الصحابة والفاتحين سنة 64»[3]، فالقارئ قد لا يعرف هذه المنطقة التي ذكرها في قصيدته:

نَقَشُوا لـ تَهُودَةَ فِي البَالِ أَيْقُونَةْ

ثُمَ خَرُّوا لَهَا سَاجِدِينَ، وَنَامُوا عَلَى طَبْخِهَا. [4]

تزوّد هوامش الشاعر القارئ بالكثير من المعلومات، فهي صادرة من شاعر متنوع المعارف، لهذا نجد حضوراً قوياً للهوامش في دواوينه لأنه يبحث دائماً عن أشكال تعبيرية جديدة، يحاول دائما مفاجأة القارئ بها، وهوامشه لم تأت اعتباطاً، وإنما هي شارحة وتثقيفية يسعى من خلالها إضفاء اللمسة الواقعية على نصوصه التخيلية وإشراك القارئ في العملية الإبداعية، بواسطة اطلاعه على المرجعيات التي ينهل منها نصوصه الشعرية، ولعبت هذه العتبة دوراً أساسياً في الولوج إلى النصوص الإبداعية الوغليسية ومحاولة الإحاطة بدلالاته السطحية والعميقة.

[1] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 29.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 30.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وبهذه العتبة نكون قد قاربنا النهاية في جولتنا حول عتبات شعر يوسف وغليسي التي جهزت أمكنته بسيل جارف من الدلالات الكثيرة ، تتغلغل في النص وتتجدد موجاتها مع كل تأويل وقراءة، فهي اجتازت مواقع لها في دواوينه النصية انطلاقا من الغلاف إلى الهامش، لتعبّر عن النص وتكون دليلا يقود القارئ من أجل التفاعل مع النص الشعري، وإيقاظه من الصمت وتفعيل كينونة الشعر الجزائري في التسعينيات.

خاتمة

خاتمة

لكلّ مستهل في أيّ بحث مختتم، ولكلّ منطلق هدف وغاية، وبعد هذه الرحلة العلمية في موضوع **"عتبات شعر التسعينيات في الجزائر أعمال يوسف وغليسي أنموذجاً"**، و استكشاف طاقاته الدلالية وأبعاده الجمالية، واستراتيجيات التعامل مع العتبات بوصفها نصوصا مصاحبة ليس الناشر دائما طرفا فيها، يمكن الاطمئنان إلى مجموعة من الملاحظات التي لا ترقى إلى نتائج قطعية، مادام الاستقراء مهما اتسع لا يتيح إمكان التعميم وإصدار الأحكام في حق مدون ولدت في ظروف عسيرة لم يكن صوتها في الغالب إلا نشازا، بعد تغيرت الأدوار واقترحت بدائل لا تتفق معها في التصورات ولا في الرؤى بداهة. وبذلك صار باب البحث في تلك المدونة مفتوحا لم تستطع البحوث على قلتها النفاذ إلى أعماقه ووصف تجربته الجمالية والحضارية. ولم يعد خافيا على أحد حاجة الأدب الجزائري إلى معاودة البحث وتجريب الأدوات وتدقيق النظر وإعادة التصنيف في سبيل رصد تطوراته وتحديد مواقفه من الإنسان ومن الحياة. أما ما خلص إليه البحث فلا يبعد عن ملاحظات أولية تحتاج إلى مضاعفة الجهد وتكرار الرصد والاستقراء في مكوناته كافة، أما العتبات فلا تشكل إلا مكونا واحدا لا تظهر حيويته إلا من خلال ربط علاقة التراحم بين مكوناته المختلفة. ويمكن إجمال تلك الملاحظات في:

- عرف النص الشعري الجزائري مع بداية مرحلة التسعينيات تحوّلاً في مختلف بنياته اللغوية وطاقاته التعبيرية، فصارت لغته أقرب للتكثيف، وانتقلت من الخطابية والتقريرية إلى الإيحائية وتعدّد الدلالات التي يستقي شعراء التسعينيات لغتهم وصورهم الفنية للتعبير عن تجاربهم الشعرية.
- طغى على المتن الشعري في التسعينيات نية الاتصال مع الرغبة في الانفصال عن الواقع الأليم، مع لغة شعرية تقوم على التقابل والتنافر. فالعتبات عبرت عن تنافر المشاعر تجاه واقع

متأزم في العشرية السوداء، فتعددت أصوات الشعراء الرافضة للوضع المأساوي الذي آل إليه الوطن والتوق إلى زمن يسوده الأمن والسلام.

- تعد العتبات النصية أنساق فكرية منتجة لدلالات موازية للنصوص الشعرية تحقق مساراً تواصلياً محفّزاً على قراءة الأعمال الشعرية للوقوف على العلاقة الرابطة بين العتبات ومتونها .
- من الجلي أن العتبات النصية لا تضيف شيئا لنص في بنيته اللغوية ضعيفة ،فالكتاب جدير بالقراءة لخصوصية نصه ومحتواه وليس لعتباته،فهي مخادعة أحيانا مغرية أحيانا أخرى ولكن النص تنكشف أوراقه بسرعة عندما تستكشف مكوناته الجمالية وتحدد طوابع لغته وينكشف أسلوب الكاتب ومراميه.
- عكست العتبات النصية في شعر التسعينيات في الجزائر على الرغم من محدودية نتائجها، عمق التجربة عند الشاعر الجزائري وقدرته ،على خلق فعاليات ورؤى مختلفة لإنتاج خطاب عتباتي ذي أبعاد تخييلية وآفاق معرفية وجمالية تسهم إسهاما كبيرا في تنشيط عملية القراءة وفي استمرار حياة النصوص وضمان خلودها.

استكشف البحث طرائق اعتماد العتبات التي تسهل إقامة علاقات مع النص الشعري الجزائري المعاصر ليخلص إلى ما يأتي:

- تستند عناوين شعر التسعينيات في الجزائر إلى مرجعيات مختلفة، طغت سمة الحزن عليها، فكثيرا ما تصادف ألفاظ مثل الغربة واللعنة، والأعاصير والسكين والاغتيال وهذا كلّه يحيل إلى الخلفية التي كانت تؤطر شعر التسعينيات التي جعلت الشعراء يحولون خطاباتهم إلى رفض للعنف والتطرف والقتل، وذاك ما انعكس على طبيعة تشكيل عناوينهم.
- ليس العنوان في القصيدة الشعرية الجزائرية في التسعينيات مجرد اسم يسمها بل مكوّن دلالي يرتبط بها ويعبّر عن قضية يحملها الشعراء على لوائهم، وهي قضية الوطن في العشرية

السوداء، وبذلك يحتل العنوان في الخطاب الإبداعي مكانة، يمثل خطاباً موازياً ومكملاً جماليا للنص.

- تختلف أساليب العنونة باختلاف مستعمليها، إذ يعتمد كثير من الشعراء على التناص في نسج عناوينهم من خلال مخزونهم المعرفي الشعري والديني الذي يتمتع به الشعراء الجزائريون، ودرجة القدرة على الاستفادة منه وتحويره ليتفاعل مع كتابة عناوينهم.
- عبرت أغلفة شعراء التسعينيات عن النص الشعري مع إدراكهم لأهمية التشكيل البصري ودرجة تأثيره على المتن وهم يبحثون دائما عن الجديد والمختلف ، فبدت الكثير من هذه الأغلفة موازية للنص، ومعبّرة عن الواقع الأليم وعن الحزن الذي كان يطبع هذه الفترة السوداوية التي مرّ بها الوطن، حيث طغى اللون الأحمر والأسود للتعبير عن عمق الأزمة والحزن التي كان يحس بها الشعراء في التسعينيات.
- يحمل إهداء شعر التسعينيات رسائل خلقت جسرا من التواصل بينه وبين القارئ وإهدائهم يسهم في فهم النص وتوجيه المتلقي والاطلاع المباشر على حيثياته تثبت مقدرة شعراء التسعينيات على كتابة إهداء بطريقة لغوية تعبر عن عمق التجربة الشعرية وتضيء الكثير من مقاصدهم وعلاقتها بالنص الشعري.
- شكل البحث في فضاء المقدمة في دواوين الشعراء في التسعينيات بعداً جمالياً ومعرفياً، فهي أوّل ما يقرأ في الكتاب، فكانت شارحة ،ومعبّرة عما هو موجود بين دفتي النص الشعري، وأغلبها كتبها شعراء هم في الوقت نفسه نقاد عرضوا لمجموعة من القضايا النقدية من خلال رؤية معرفية ولغة راقية وفنية حشدت الصلة بين القارئ والنص، وأعطته فكرة عن محتوى النص الشعري وسهلت من عملية القراءة.
- تعددت العتبات في ديواني يوسف وغليسي"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و"تغريبة جعفر الطيار"، مما سمح بقراءة الأغلفة التي تفنن الشاعر في نسجها خاصة طريقة توزيع الألوان في الأغلفة، التي تراوحت بين الأسود والأبيض في "تغريبة جعفر الطيار" والأخضر في

أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، واختيار هذه الألوان، يعبّر عن تفاؤل ينم عن روح الشاعر التي ترفض الظلم ،وتبحث عن الأمل والسلام للوطن، أما أغلفته فموازية للنص الشعري معبّرة عن الواقع في تسعينيات القرن الماضي.

- أما اسم المؤلف فكانت دلالته حاضرة في بداية واجهة الغلاف في مدونة "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" مصرحاً بأنه بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف مع العنوان بأنه هو مقدم هذه النصوص ،ومن خلاله يعلن حضوره وتعلّقه بموضوعه، أما بخصوص تواجده في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" فكان في الأسفل ليترك صوت جعفر الطيار يتعالى وهو يبدي من خلاله رأيه ومشاعره التي كانت تتعالى في الجزائر في أثناء العشرية السوداء الرافضة لما كان يحصل والباحثة عن الحل وعن الهدوء والاستقرار للوطن وعن السلام.
- جاء العنوان في دواني يوسف وغليسي حاملا مظاهر التجديد في العنونة الشعرية المعاصرة، حاول من خلالها كسر أفق توقعات القارئ ،وجذبه أكثر لقراءة دواوينه ،من خلال البعد التخيلي والجمالي الذي اتسمت به عناوينه ،ورسمت المشهد المعيش الذي مرّ به الوطن من تغريبة وأوجاع في مواسم الأحزان.
- اهتم يوسف وغليسي بالإهداء في ديوانه خاصة في "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" الذي كان له دور في توجيه عملية القراءة، كما أنه عبّر عن أوجاع الشاعر وشكل تفاعلا بينه وبين العنوان ثم النص الشعري.
- تعد المقدمات عند الشاعر مفتاحاً أساسياً للدخول إلى أعماق النص حيث اهتم بكتابة مقدمات بصفة شخصية مرفقة بعناوين لكل مقدمة، وكتب بلغة راقية ومستوى عالٍ خاصة أن الشاعر ناقد في الوقت نفسه.
- شكل التصدير أحد العتبات المهمة في ديواني يوسف وغليسي، فهي مختارة بدقة وكانت عوناً في فهم النص الشعري، أظهرت الطبيعة الموسوعية لهذا الشاعر، من خلال استدعائه

لمرجعيات تتفاوت بين الأمثال الشعبية والدينية والشعر امتزجت بخطابه الشعري ووجهت عملية القراءة وزادته جمالاً وقيمة.

تواجد الهامش في ديوانيه ودرجة قدرته على استغلاله دليل على ثقافته الواسعة، وهذه الهوامش تزيل الأشياء الغامضة عن بعض المفردات في الشعر، وأكثرها جاء شارحاً وواصفاً ومترجما للنص الشعري ومعيناً على قراءته.

تلك هي أهم الملاحظات التي لا ترقى إلى نتائج كما سبق الذكر في صدر هذه الخاتمة، يمكن لبحوث مستقبلية أن تستند إلى بعضها في سبيل استكشاف المكونات الفنية الأخرى للنص الشعري الجزائري في تسعينيات القرن الماضي الذي لا يراه البحث نصا تسجيليا توثيقيا مواكبا للأحداث الصاخبة التي عايشها فحسب بل تجربة جمالية جديرة بالقراءة والمتابعة ونصا ولد في ظروف قاسية خاصة، لا يمكن إلا أن تترك بصمتها على طوابعه العامة.

والله من وراء القصد وهو المستعان إلى ما فيه صفاء النفوس.

الملاحق

الملحق رقم01:

سيرة يوسف وغليسي الذاتية

نبذة عن حياته:

الشاعر والناقد يوسف وغليسي من مواليد 31 من شهر ماي 1970 بولاية سكيكدة، بدأ حياته الدراسية بمسقط رأسه قرية تاغراس ثم أتم دراسته الأساسية والثانوية بمدينة ثمالوس، ليواصل بعدها دراساته الجامعية التدرج وما بعد التدرج في معهد الآداب و اللغة العربية بجامعة قسنطينة. نشر أولى قصائده الشعرية سنة 1987. وله كتابات نقدية كثيرة ناقش رسالة الماجستير بقسنطينة حول أعمال عبد المالك مرتاض وبخاصة مصطلحاته النقدية، أما الدكتوراه ففي وهران عام 2004 عن إشكالات المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد الذي نال بها جائزة زايد الدولية بالإمارات العربية.

المنجزات الشعرية:

- له ديوانان هما:

1) أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار عن دار إبداع سنة 1995.
2) تغريبة جعفر الطيار هو مجموعة شعرية عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين بسكيكدة سنة 2000.

- الكتب النقدية منها:

1) النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.[1]

[1] -https://www.arabworldbooks.com.
مراجعة الموقع، يوم 15 سبتمبر 2019، في الساعة 14:00 .

2) الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

3) محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة قسنطينة، 2005.

4) الشعريات والسرديات، منشورات السرد، جامعة قسنطينة، 2006.

5) مناهج النقد الأدبي، دار جسور، الجزائر، 2007.

6) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، 2008.

7) في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، 2012.

8) التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية ومحاولات لتطبيقه، جسور للنشر والتوزيع، 2017.

9) على مشارف النص (نصوص موازية)، جسور للنشر والتوزيع، 2017.

- وله عدة مقالات منها:

1) الرّؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، مجلة عالم الفكر، 2003.

2) فقه المصطلح الجديد، مجلة علامات في النقد، السعودية، 2005.

3) تحوّلات الشعرية في الثقافة النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، الكويت.

4) المنهج التكاملي في النقد الأدبي الممكن والمستحيل، مجلة البيان، 2005.

5) المسار والمنعطف، قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية، مجلة عمان، الأردن، 2005.

6) الشاعر الجزائري أحمد الغوالمي، الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتد، مجلة الثقافة بالجزائر، 2007.[1]

[1] -https://www.arabworldbooks.com.

مراجعة الموقع، يوم 15 سبتمبر 2019، في الساعة 14:00 .

عمل صحفيا مساعدا في بعض الصحف الوطنية (1991- 1994) كما تقلد مناصب أخرى في الصحافة منها رئيس التحرير مجلة الحياة في الفترة الممتدة ما بين 1994- 1995، وشغل أيضا عضو اتحاد الكتاب الجزائريين وعضو مؤسس لرابطة الإبداع الثقافية الوطنية منذ 1990 وعضو في مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة وأستاذا ودكتورا محاضرا بجامعة قسنطينة، وأدرج اسمه كشاعر وناقد ضمن أكثر من معجم مثلاً:

1) معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين.
2) معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين لعبد الملك مرتاض.
3) موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين.

تقرّر تدريس مجموعته الشعرية "تغريبة جعفر الطيار" ضمن المقرر الدراسي الأكاديمي بجامعة محمد الأول وجدة المغاربية.[1]

[1] -https://www.arabworldbooks.com.

مراجعة الموقع، يوم 15 سبتمبر 2019، في الساعة 14:00 .

الملحق رقم02:

سيرة عز الدين ميهوبي الذاتية

عزّ الدين جمال الدين ميهوبي، ولد عام 1959بعين الخضراء ولاية المسيلة، بعد إنهائه دراسته في الكتاب ودراسته الإعدادية عام 1975 وحصوله على البكالوريا عام 1979 درس الفنون الجميلة والآداب.

تخرج من المدرسة الوطنية للإدارة عام 1984، اشتغل بالصحافة منذ عام 1986، ورأس تحرير جريدة الشعب حتى عام 1992، ثم أنشأ مؤسسة إعلامية وأ دار الإعلام والبرامج المتخصصة في التلفزيون الجزائري.

كان عضواً في البرلمان الجزائري سنة 1997 ممثلاً لحزب التجمع الوطني الديمقراطي، وانتخب رئيساً لاتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1998 وكان وزيرا للثقافة في الجزائر منذ سنة 2015.

دواوينه الشعرية:

- في البدء كان أوراس سنة 1985.
- اللعنة والغفران 1997.
- النخلة والمجداف 1997.
- حيزية 1996.
- ملصقات 1997.
- الرباعيات 1998.
- الشمس والجلاّد 1998.[1]

[1] -http://ar.mwikipedia.org.

مراجعة الموقع، يوم 16 سبتمبر 2019، في الساعة 16:00 .

- كاليغولا يرسم فرنيكا الرّايس، شعر مترجم إلى الفرنسية والانجليزية سنة 2000.
- عولمة الجن عولمة النار سنة 2000، في طبعتين ومترجم إلى الفرنسية.
- طاسيليا سنة 2007.
- منا في الروح سنة 2007.
- أسفار الملائكة سنة 2008.

وله روايات:

- التوابيت سنة 2003.
- اعترافات تام سيتي رواية من جزأين سنة 2007.
- اعترافات اسكرام رواية سنة 2009.

شارك في عدد من الملتقيات والندوات الأدبية في عدة دول منها: الرياض- القاهرة- إيطاليا- الرباط- بيروت- بغداد.

حصل على الجائزة الوطنية للشعر سنة 1982 والجائزة الأولى للأوبيريت 1987.

ورد اسمه ب:

- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة البابطين.
- أنطولوجيا الشعر العربي للكاتب عبد القادر الجابي بالفرنسية.
- الذاكرة الجزائرية للكاتب عاشور فني بالفرنسية.
- موسوعة الشعر العربي، القاهرة.[1]

[1] -http://ar.mwikipedia.org.

مراجعة الموقع، يوم 16 سبتمبر 2019، في الساعة 16:00 .

الملحق رقم03:

سيرة مصطفى محمد الغماري الذاتية

مصطفى محمد الغماري من مواليد تاريخ 16 نوفمبر سنة 1948 بسور الغزلان الجزائر، درس دراسته الثانوية في ليبيا أواخر الستينات ونال شهادة البكالوريا منها، ثم حصل على شهادة الليسانس من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الجزائر سنة 1972.

عمل في قسم الآداب سنة 1984، نال شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث بدرجة مشرف جدا في رسالة بعنوان **"الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي" سنة 1984** ورقي إلى أستاذ مكلف بالدروس في الأدب العربي.

ثم تحصل على شهادة الدكتوراه في أطروحته **بعنوان "المحاكمات بين أبي حيان والزمخشري وابن عطية فيما اختلفوا فيه من إعراب القرآن للإمام العلامة أبي زكريا يحي الشاوي المغربي" دراسة وتحقيق سنة 2000**، ليصبح أستاذا بجامعة الجزائر سنة **1977**.

أعماله الشعرية:

- نقش على ذاكرة الزمن 1978.
- أغنيات الورد والنار 1979.
- أسرار الغربة 1982.
- قصائد مجاهدة 1983.
- خضراء تشرق من طهران 1980.
- قراءة في زمن الجهاد 1980.[1]

[1]- http://ar.mwikipedia.org.

مراجعة الموقع، يوم20 سبتمبر 2019، في الساعة 17:00 .

- عرس في مأتم الحجاج 1983.
- مقاطع من ديوان الرفض 1984.
- بوح في موسم الأسرار 1985.
- ألم وثورة 1986.
- حديث الشمس والذاكرة 1985.
- براءة أرجوزة الأحزاب 1994.
- الهجرتان 1995.
- أيتها الأم 2000.
- قصائد منتفضة إلى انتفاضة الأقصى 2001.

أما الجانب الأكاديمي:

للشاعر أعمال في التحقيق منها:

- تحقيق شرح أم البراهين في العقيدة للإمام أبي عبد الله السنوسي.
- تحقيق تفسير الإمام الثعالبي جواهر حسان، طبع في بيروت 1996.
- تحقيق المقدمات في علم الكلام للإمام السنوسي.
- تحقيق نسيم الرياض في شرح شفاء القاضي عياض في سبع مجلّدات.
- تحقيق كتاب السوانح للخفاجي.
- تحقيق الرسائل الكبرى للإمام محمد بن عباد الأندلسي.[1]

[1] – http://ar.mwikipedia.org.

مراجعة الموقع، يوم 20 سبتمبر 2019، في الساعة 17:00 .

الملحق رقم04:

سيرة عبد الله حمادي الذاتية

عبد الله حمادي ولد عام 1947 في مدينة قسنطينة، حاصل على شهادة الدكتوراه من جامعة مدريد المركزية بإسبانيا في الأدب الأندلسي والإسباني واللاتينو أمريكي، يعمل أستاذاً في مادة الأدب بجامعة قسنطينة، وتولى إدارة المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954.

- ورئيسا سابقا لاتحاد الكتاب الجزائريين.
- رئيس مخبر الترجمة.
- شاعر ومترجم، أنجز العديد من الدراسات الأكاديمية والإبداعية والمنشورة في دور النشر الوطنية والعربية والدولية.

أعماله الشعرية:

- الهجرة إلى مدن الجنوب 1981.
- تحزّب العشق يا ليلى 1982.
- قصائد غجرية 1983.
- البرزخ والسكين 1998.

أعماله الأكاديمية:

- اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا سنة 1985.
- غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية 1983.[1]

[1] – شراف شناف وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص367.

- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر سنة 1985.
- دراسات في الأدب المغربي القديم 1986.
- الموريسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس (1492- 1616)، سنة 1989.
- مساءلات في الفكر والأدب 1994.
- الحركة الطلابية الجزائرية (مشارب ثقافية وإيديولوجية 1871- 1962) طبعت سنة 1994 وطبعتها الثانية 1996.
- تحفة الإخوان في تحريم الدخان لعبد القادر الراشدي، دراسة وتحقيق سنة 1997.
- أصوات من الأدب الجزائري الحديث 2001، وطبعة ثانية سنة 2001.
- الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع سنة 2001.
- مختارات من الشعر الجزائري الحديث سنة 2001.[1]

[1] – شراف شناف وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص ص369/368.

الملحق رقم05:

سيرة عثمان لوصيف الذاتية

ولد الشاعر عثمان لوصيف بطولقة بسكرة في 05 فيفري 1951، حفظ القرآن في الكتاتيب ثم التحق بالمعهد الإسلامي بسكرة حيث أتم تعلّمه المتوسط وحصل على الشهادة الأهلية سنة 1970، ومن ثم التحق بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بمدينة باتنة، وبعد سنة واحدة عيّن معلماً بالابتدائي سنة 1971 وواصل دراسته بطريقة عصامية بعدما انقطع عنها للظروف الاجتماعية القاسية التي كانت تعيشها أسرته، فحصل على **شهادة البكالوريا** بمشاركة حرة سنة 1974.

درس بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة أربع سنوات حتى حصل على شهادة الليسانس عام 1984، ليلتحق بجامعة المسيلة كأستاذ مؤقت بقسم اللغة العربية وآدابها سنة 2002.

منذ طفولته كان يميل إلى الفنون الجميلة خصوصا الرسم والموسيقى والشعر، الذي كان له اهتمام كبير من طرف الشاعر حيث كتب مجموعة شعرية كبيرة.

أعماله الشعرية:

- الكتابة بالنار سنة 1982.
- شبق الياسمين 1986.
- أعراس الملح 1988.
- الإرهاصات 1997.
- اللؤلؤة 1997.
- نمش وهديل 1997.[1]

[1] -www.alsh3r.com.

مراجعة الموقع، يوم 25 سبتمبر 2019، في الساعة 17:00 .

- براءة 1997.
- أبجديات 1997.
- المتغابي 1999.
- قصائد ظمآى 1999.
- ولعينيك هذا الفيض 1999.
- زنجبيل 1999.
- كتاب الإشارات 1999.
- قراءة في ديوان الطبيعة 1999.
- ريشة خضراء 1999.
- قالت الوردة 2000.

توفى عثمان لوصيف بعد معاناة مع المرض عن عمر يناهز **67 سنة يوم** الأربعاء في أحد مستشفيات ولاية بسكرة أين دفن في مسقط رأسه ببسكرة فرحم الله الشاعر وغفر له وأسكنه فسيح جنانه.[1]

[1] -www.alsh3r.com.

مراجعة الموقع، يوم 25 سبتمبر 2019، في الساعة 17:00 .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً–المصادر

أ– الدّواوين الشعريّة الجزائرية

1) عبد العالي رزاقي، الحب في الدرجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

2) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، وزارة الثقافة السورية، ط1، سوريا، 1998.

3) عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011.

4) عبد الله عيسى الحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

5) عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

6) عثمان لوصيف، براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

7) عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

8) عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

9) عز الدين ميهوبي، اللّعنة والغفران، منشورات دار الأصالة، الجزائر، 1997.

10) عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط1، الجزائر، 1997.

11) علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

12) ليلى راشدي، متاهات الصّمت، دار البعث للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1982.

13) مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1982.

14) مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، ط1، الجزائر، 1994.

15) مصطفى محمد الغماري، ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

16) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، ط1، الجزائر، 1995.

17) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة، 2000.

ب- الدّواوين الشعرية العربيّة

1) أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي، قدّم له وشرحه، أحمد حسن بسح، دار الكتب العلمية، لبنان، 2005.

2) قيس بن الملوّح، الدّيوان، نشره كرم البستاني، المكتبة الثقافية، لبنان، 1982.

ثانيا- الكتب العربيّة

1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، د ت.

2) أحمد دوغان، دراسة في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997.

3) أحمد يوسف، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

4) أحمد يوسف، السّلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسيمياء اليتم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، د ط، الجزائر، 2004.

5) أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط6، لبنان، 2005.

6) آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، سامية عليوي أنموذجاً، دار قرطبة، ط1، الجزائر، 2011.

7) بوبكر خراجي، الترجمة والتعريب والمصطلح، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

8) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001.

9) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1974.

10) الجاحظ عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح، عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، ج1، ط2، القاهرة، 1965.

11) ابن جني، الخصائص، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، د ت.

12) حسين جمعة، الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، مكتب الدراسات والاستشارات الهندسية، د ط، القاهرة، 2006.

13) أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، مصر، 1993.

14) حسن فتح الباب، رؤية جديدة لشعرنا القديم، دار الحداثة، ط1، بيروت، 1984.

15) حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

16) حسين نجمي، شعرية الفضاء السّردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2006.

17) حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي، ط2، الدار البيضاء، 2000.

18) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د ط، دمشق، 2007.

19) خالد حسين، حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، سوريا، 2008.

20) ابن خلدون عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1993.

21) سعيد حسن كموني، الطّلل في النّص العربي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.

22) السعدية شاذلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الرّوائي، مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الرّوايات العربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، د ت.

23) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985.

24) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2001.

25) سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2016.

26) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدّار البيضاء، 1988.

27) شراف شناف وآخرون، سلطة النّص في ديوان البرزخ والسّكين، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2002.

28) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، محاكاة للدّراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2013.

29) شلتاغ عبود شرّاد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

30) صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1984.

31) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1969.

32) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

33) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة، د ط، مصر، 1992.

34) الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، الجزائر، 2011.

35) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1983.

36) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 2008.

37) عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة العتبات في المنجز الروائي العربي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2003.

38) العيد جلولي، النص الشعري الموجّه للأطفال، مورفيم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

39) عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2014.

40) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مطبعة إفريقيا الشرق، بيروت، 2000.

41) عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

42) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، د ط، لبنان.

43) عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف التخيّل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012.

44) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003.

45) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية و الدلالة، منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996.

46) عبد الفتاح كيلوطو، الغائب، دار توبقال، ط1، الدّار البيضاء، 1997.

47) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، د ط، المغرب، 2007.

48) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.

49) عبد القادر رابحي، النص والتقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2003.

50) عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، سوريا، 2010.

51) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

52) عبد القادر مبارك، نظرية المعنى في الدّرس النحوي، كنوز للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011.

53) علي آيت أوشنان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000.

54) علي أبي الحسن، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح، محمد عبد القادر أحمد عطا، ج1، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، د ت.

55) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002.

56) عمر أزراج، الحضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1983.

57) عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير، د ط، دار الهدى، الجزائر، 2004.

58) عمر أحمد مختار، اللّغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، مصر، 1997.

59) عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1991.

60) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، ط1، سوريا، 2009.

61) عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

62) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2007.

63) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، د ط، الجزائر، 2010.

64) عبد المنعم زكريا القاضي، هندسة الرواية دراسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، الجيزة، 2016.

65) عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، ط1، السعودية، 2012.

66) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، ليبيا، 2004.

67) عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2008.

68) فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، الجزائر، 2008.

69) فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار الفكر، ط2، 2009.

70) أبو القاسم، سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، د ط، تونس، 1985.

71) مجيد طوبيا، تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الشمال، دار الشروق، ط1، 1988.

72) محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، د ط، د ت.

73) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، ط1، الدار البيضاء، 2008.

74) محمد الماكري، التشكيل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1991.

75) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012.

76) محمد بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرّسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008.

77) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته التقليدية، توبقال، ط4، ج1، المغرب، 1989.

78) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، مصر، 1990.

79) محمد بن سمينة، في الأدب العربي الحديث بالجزائر، مطبعة الكاهنة، ط1، الجزائر، 2003.

80) محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006.

81) محمد صابر عبيد، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي، الهوية المتخيل، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن.

82) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2008.

83) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1984.

84) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2003.

85) محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، القاهرة، 1984.

86) محمود غنايم، غواية العنوان النص والسياق في القصة الفلسطينية، مجمع اللغة العربية، مطبعة الهدي، ط1، القاهرة، 2015.

87) محمد غنيمي هلال، دراسات في مذهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، د ت.

88) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، مصر، 1998.

89) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1989.

90) محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، مصر، د ت.

91) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998.

92) محمد ناصر بوحجام، السّخرية في الأدب الجزائري الحديث (1925- 1964)، المطبعة العربية، ط1، الجزائر، 2004.

93) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، لبنان، 2006.

94) مختار العطّار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، ط1، مصر، 2000.

95) مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائر، دار التنوير، ط2، الجزائر، د ت.

96) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993.

97) مسعود بن ساري، جماليات المكان في حاضرة تلمسان، منشورات بن سنان، الجزائر، 2011.

98) مصطفى سلوى، عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، مطبعة الجسور، ط1، جدة، 2003.

99) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، لبنان، د ت.

100) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، ط3، 2003.

101) معاشو قرور، الأمية البصرية، دار ميم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2013.

102) منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2004.

103) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2007.

104) نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1998.

105) نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دار الأمل، القاهرة، 2000.

106) نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003.

107) نسيمة زمالي، قراءة في اللهب المقدس لمفدي زكريا وفق آليات النقد المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2012.

108) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط7، لبنان، 2005.

109) نصر الدين لعياضي، عتبات التأويل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، د ط، 2015.

110) نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

111) ابن هشام أبي محمد عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، دار البصائر، د ت.

112) يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، دار نوبار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1996.

113) يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 2006.

114) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008.

115) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2012.

116) يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج وتحوّلاته العربية ومحاولات لتطبيقه، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

117) يوسف وغليسي، على مشارف النص (نصوص موازية)، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

ثالثا– المراجع الأجنبية المترجمة.

1) بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003.

2) جاب لينتفيلت وآخرون، السيميائيات السردية نمذجة سردية الأشكال + سردية وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013.

3) جون فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة، 2001.

4) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1990.

5) جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1991.

6) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها الترميز الرّعوية "موسوعة المصطلح النقدي"، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد ، بغداد، 1982.

7) دومنيك مونغانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

8) ريتشارد شاخت، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1980.

9) روجرز فرانكلين، الشعر والرسم، تر: مي المظفر، دار المأمون، ط1، بغداد، 1990.

10) رولان بارث، المغامرة السيميولوجية، دار تينمل، تر: عبد الرحيم حزل، ط1، مراكش، 1993.

11) رولان بارث، لذة النّص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992.

12) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

13) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، لبنان، 1987.

14) فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر علمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

15) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة النظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995.

رابعا– المراجع الأجنبية

1) Gérard Genette, Seuils, Ed. du Seuil, Paris, 1987.
2) Jacques Derrida, ‘’La dissémination’’, cité par : Jean Marie Schaeffer : ‘’Note sur la préface philosophique’’ in Poétique N°69, 1987.
3) J.C. Anschore, O. Ducrot, L’argumentation dans la langue, éd. Pierre Mardaga, paris, 1983.
4) Joseph Besa, Camprubi, Les fonctions du titre, Nouveaux Actes sémiotiques 82, 2002, Pulin, université de Limoges.
5) Leo H. Hoek, La marque du titre, dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle, Mouton, Publisher, The Hague, paris, New York, 1981.

خامساً: المعاجم العربية.

1) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تح: عبد السّلام هارون، دار الكتب العلمية، ج4، إيران، 1979.

2) عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007.

3) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2010.

4) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، ط1، تونس، 2010.

5) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، 2005.

6) محمد مرتضى حسن الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار، مطبعة حلومة، ط2، الكويت، 2004.

7) ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1999.

سادساً: المجلات العربية.

1) أحمد العياضي، تجليات المقدس الدّيني في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة فنية، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 347، ديسمبر، جامعة محمد لمين دباغين سطيف، 2014.

2) أحمد يوسف، سيميائية العتبات النصية، مقاربة في خطاب الإهداء، مجلة اللغة والأدب، ملتقي علم النص، 15 أفريل 2001، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2001.

3) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 3، الكويت 1997.

4) حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه، قراءة في نص شعري، مجلة قراءات، العدد 11، بسكرة، 2001.

5) حمزة قريرة، الفضاء النصّي في الغلاف أوّل العتبات النصيّة قراءة في أغلفة دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، مجلة الأثر، العدد 25، ورقلة.

6) حياة ذيبون، عتبات النصوص وشعرية الحضور والغياب، مجلة مقاليد، العدد 10، جوان، سطيف، الجزائر.

7) دندوقة فوزية، جمالية التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، العدد 10، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، 2003.

8) ابن الدّين بخولة، عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، مجلة سمات العالمية، العدد 1 ماي، البحرين، 2013.

9) زينب نسارك، شعرية العتبات النصيّة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، عتبة العنوان "أنموذجاً"، مجلة إشكالات، العدد 01، بجاية، 2018.

10) سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، عدد 23 جانفي، 2005.

11) عبد الحق بلعابد، شعرية الإهداء في المنجز السعودي، مجلة الأثر، العدد 27، ورقلة 2016.

12) عبد القادر قندسي، سحر العنوان وبلاغة الألوان في مغالبة السّواد للبياض، مجلة النصّ، العدد4، سيدي بلعباس، 2016.

13) عبد الملك مرتاض، مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري، مجلة دراسات جزائرية، العدد 03 مارس، وهران 2006.

14) علي حداد، العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 370، دمشق، 2002.

15) علي مصطفى عشا، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد 01، 2003.

16) فتيحة بلمبروك، السخرية في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة، مجلة آفاق علمية بالمركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 10 جوان 2015.

17) فتيحة بلمبروك، التراث معطى ساخراً في الشعر العربي المعاصر، الشخصية الأسطورية أنموذجاً، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغست، العدد 11 فبراير 2017.

18) فرعون بخالد، المسار النقدي والإبداعي عند عبد الملك مرتاض، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 03، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سيدي بلعباس، 2004.

19) لعموري زاوي، رواية برق الليل بين شعرية العنوان وفتنة الصورة، مجلة الخطاب، العدد 09، الجزائر، 2011.

20) ماجد عبد الله مهدي القيسي، غواية العنوان ومشاغلة الحدث دراسة في روايات تحسين كرمبياني، مجلة ديالي عدد 70، العراق 2016.

21) محمد صابر عبيد، إشكالية العنونة بين القصد وجمالية التلقي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، العدد 374، دمشق، 2002.

22) محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة اللغة والأدب ، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، 29 نوفمبر 2006.

23) موسى كرّاد، تجليّات الواقع السياسي في ملصقات عز الدين ميهوبي، مجلة الأثر، العدد 23، ورقلة، 2015.

24) مصطفي سلوى، عتبات أم عتمات، جريدة العلم الملحق الثقافي، 26 ماي 2001؛ نقلا عن عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية.

25) هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك" دراسة في المسكوت عنه، مجلة ديالي، عدد 47، العراق 2010.

26) يسمينة عوادي، شعرية العتبات في رواية سيرة المنتهى عشتُها كما اشتهتني للروائي واسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربي وآدابها، العدد 03، ج2، الجزائر، 2018.

سابعاً: الحوارات.

1) محمد الصالح خرفي، حوار نقدي مع يوسف وغليسي يتناول فيه متنه الشعري، مجلة أصوات الشمال وهي مجلة عربية ثقافية اجتماعية سنة 26/03/2010 من موقع:

www.Aswat.elchamal.com مراجعة الموقع يوم 23 مارس 2019 في الساعة الرابعة مساءاً.

ثامناً: الرّسائل الجامعية.

أ- دكتوراه:

1) جريس مخوّل، العتبات النصيّة والنص الموازي الكتاب لأدونيس نموذجاً، أطروحة دكتوراه مقدمة في الأدب العربي، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، 2009.

2) فتيحة بلمبروك، خطاب السخرية ودلالاته في الشعر العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جيلالي ليابس، سيدي بلعباس ، 2014-2015.

3) فاطمة زهرة شرشار، تجليات المنهج السيميائي في خطاب النقد الأدبي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة الجيلالي ليابس ، سيدي بلعباس، 2017- 2018.

4) محمود أحمد، سيميائية اللغة في أعمال عبد المالك مرتاض الروائية، التناص والعنونة، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والفنون واللغات، جامعة وهران، 2012-2013.

5) محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، ، منتوري، قسنطينة، 2005- 2006.

6) مسلم عائشة، البنيات السردية في الخطاب الروائي الجزائري (1990- 2005) في ضوء النظريات السردية الحديثة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، ، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2012- 2013.

7) يوسف سعداني، إستراتيجية الحكي في روايات واسيني الأعرج، رسالة الدكتوراه في النقد المعاصر، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس ، 2013-2014.

ب- الماجستير:

1) زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة مقاربة سيميائية، مذكرة ماجستير مشروع تحليل الخطاب، كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة وهران، 2011 - 2012.

2) نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011- 2012.

تاسعاً: المواقع الإلكترونية.

1) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، مجلة أقواس، الموقع الإلكتروني www.arabicmadwah.com مراجعة الموقع يوم الأربعاء 8 نوفمبر 2017 في الساعة 10 صباحاً.

2) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، شبكة الألوكة، الموقع الإلكتروني www.alukah.net، مراجعة الموقع يوم الثلاثاء 7 نوفمبر 2017 في الساعة 10 صباحاً.

3) جميل حمداوي، شعرية الإهداء، شبكة الألوكة، الموقع الإلكتروني: www.alukah.net، مراجعة الموقع يوم: 1 جانفي 2019 في الساعة: 10 صباحا.

4) https://www.arabworldbooks.com.

مراجعة الموقع، يوم 15 سبتمبر 2019، في الساعة 14:00 .

5) http://ar.mwikipedia.org.

مراجعة الموقع، يوم 16 سبتمبر 2019، في الساعة 16:00 .

6) www.alsh3r.com.

مراجعة الموقع، يوم 25 سبتمبر 2019، في الساعة 17:00 .

الفهرس

الفهرس

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة..... أ

الفصل الأول: الشعر الجزائري المعاصر

توطئة..... 9

أولا– الشعر الجزائري المعاصر النشأة والتطور..... 10

1- مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في الستينيات..... **12**

2- مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في السّبعينيات..... **15**

3- مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في الثمانينيات..... **24**

4- مرحلة الشعر الجزائري المعاصر في تسعينيات القرن الماضي..... **32**

ثانيا– الخصوصية الموضوعاتية في شعر التسعينيات في الجزائر..... 40

1- الوطن..... **41**

2- موضوع المرأة في شعر التسعينيات في الجزائر..... **54**

ثالثا– الطوابع الفنية في شعر التسعينيات في الجزائر..... 63

1- اللغة الشعرية..... **63**

2- اللغة الشعريّة في التسعينيات المتفاعلة مع القرآن الكريم..... **69**

3- ظاهرة التكرار اللغوي في شعر التسعينيات في الجزائر..... **73**

4- الصورة الشعرية..... **76**

الفصل الثاني: العتبات النصية المفهوم والنشأة والوظائف

توطئة..... 86

أولا– مفهوم العتبات النصية..... 87

1-في اللغة..... 87

2-في الاصطلاح..... 96

ثانيا– العتبات النصيّة في النقد الغربي..... 104

ثالثا– العتبات النصيّة في النقد العربي..... 110

رابعا– النقاد العرب ومواقفهم من العتبات النصيّة..... 123

خامسا– وظائف العتبات النصيّة..... 127

الفصل الثالث: جمالية عتبات شعر التسعينيات في الجزائر ودلالاتها

توطئة..... 133

أولا– الغلاف..... 134

– الفضاء البصري في بعض أغلفة شعر التسعينيات في الجزائر..... 136

1– غلاف ديوان اللعنة والغفران لعزّ الدين ميهوبي..... 136

2– غلاف ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي..... 141

3– غلاف ديوان براءة أرجوزة الأحزاب لمصطفى محمد الغماري..... 145

4– غلاف ديوان براءة" لعثمان لوصيف..... 150

5– غلاف ديوان "نمش وهديل" لعثمان لوصيف..... 154

ثانيا– العنوان..... 160

1– مفاهيم نظرية حول العنوان..... 160

2– طبيعة العنوان في شعر التسعينيات في الجزائر..... 168

ثالثا– الإهداء..... 218

1– ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي..... 219

2- ديوان براءة أرجوزة الأحزاب لمصطفى الغماري..... 222
3- ديوان البرزخ والسّكين لعبد الله حمادي..... 224
4- ديوان "براءة" لعثمان لوصيف..... 228
رابعا- المقدمة..... 231
1- المقدمة الذاتية: في ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي..... 232
2- المقدمة الغيرية:في ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي بقلم يوسف وغليسي... 237
3-مقدمة غيرية بقلم عبد الكريم الشريف من سوريا في ديوان عثمان لوصيف "براءة"..... 240
4- مقدمة تقريظية بقلم حبيب شوقي حمراوي في ديوان "اللعنة والغفران" لعزّ الدين ميهوبي..... 242

الفصل الرابع: عتبات شعر يوسف وغليسي

- توطئة..... 246
أولا- الغلاف..... 247
1- الغلاف في ديوان يوسف وغليسي "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"... 247
2- الغلاف في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي..... 254
ثانيا- اسم المؤلّف..... 261
ثالثا- العنوان..... 267
1- دلالة العنوان في ديواني يوسف وغليسي..... 267
2- وظائف العنوان في ديواني يوسف وغليسي..... 286
3- التناص العنواني في ديواني يوسف وغليسي..... 288
رابعا- الإهداء..... 292

خامسا– المقدمة..... 304
سادسا– التصديرات..... 310
سابعا– الهوامش..... 318
خاتمة 323
الملاحق..... 329
قائمة المصادر والمراجع..... 341
الفهرس..... 361

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى قراءة عتبات شعر التسعينيات في الجزائر أعمال يوسف وغليسي "أنموذجا"من خلال رصد فاعلية هذه العتبات لفهم المتن الشعري في تلك الفترة ومعرفة طبيعة وأسرار الكتابة عندهم .

بحيث تكونت هذه الدراسة من خطة قوامها مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، فأما الفصل الأول فخصصناه للحديث عن الشعر الجزائري المعاصر، خاصة في التسعينيات الذي تميز بطابعه الموضوعاتي والفني، بينما تطرّق الفصل الثاني لمفهوم العتبات النصية ووظائفها، فيما يخص الفصل الثالث تكلمنا عن عتبات شعر التسعينيات في الجزائر وعرفنا درجة حرص شعراء التسعينيات على توظيفها، أما الفصل الرابع كان تأويلا لعتبات شعر يوسف وغليسي ،وانتهى البحث بخاتمة محمّلة بمختلف الملاحظات المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: العتبات– الشعر الجزائري المعاصر– تسعينيات القرن الماضي– العنوان – الإهداء – المقدمة

Résumé :

Cette recherche vise à lire les seuils de la poésie dans les années 90 en Algérie et prend les œuvres du Youcef Waglissi comme modèle , ceci à travers la surveillance du l'efficacité de ces seuils pour comprendre la poésie et connaitre la nature et les secrets de l'écriture chez les poètes de cette période.

Cette étude est constituée d'introduction ,quatre chapitre et conclusion .le premier chapitre est spécialisé pour parler de la poésie algérienne dans les années 90 dans ses deux coté artistique et thématique ,et le 2eme chapitre parle de Le concept des seuils et leurs fonctions , alors que dans le troisième chapitre on discute les seuils de la poésie dans les années 90 où nous avons constaté à quel point les poètes sont attentifs a les servir ,tandis que le quatrième chapitre est consacré pour interprétation des seuils de poésie du Youcef Waglissi , et finalement cette recherche se termine par une conclusion qui contient touts les observation absolues.

Les mots clés : Seuils-poésie algérienne contemporaine-années 90- le titre-dédicace - préface .

Abstract :

This research aims to read the thresholds of poetry in the 90s in Algeria and takes the works of Youcef Waglissi as a model, this through monitoring the effectiveness of these thresholds for understanding poetry and knowing the nature and secrets of writing among poets of this period.

This study consists of introduction, four chapter and conclusion. The first chapter specializes in talking about Algerian poetry in the 90s in its artistic and thematic dimensions, and the 2nd chapter talks about The concept of thresholds and their functions, while in the third chapter we discuss the thresholds of poetry in the 90s where we noted how much poets are attentive to serve them, while the fourth chapter is devoted for interpretation of the poetry thresholds of Youcef Waglissi, and finally this research ends with a conclusion which contains all the absolutes notes .

The key words: Thresholds- contemporary Algerian poetry-90S-the title-dedication-preface.