هرمنيوطيقية السجلات النصية

في التجربة الشعرية الجزائرية التسعينية"عتبة التناص أنموذجا"

The Hermeneutics of the Subtexts in the Algerian Poetic Production of the Nineties: The Example of Intertextuality Threshold

أ_ بوحنيك مرزاقة *

تاريخ الإرسال: 2018-12-25	تاريخ القبول:2019-06-08	تاريخ النشر:2019/07/20

الملخص:

تعد السجلات النصية أحد أهم المعطيات الإجرائية في نظرية التلقي عند(آيزر) ؛ إذ تعمل على تأطير الخلفيات المعرفية المحيطة بالنص التي تنتظم على شكل نصوص ضمنية أو أنساق ثقافية و فكرية بالإضافة إلى الأنظمة و الأعراف الاجتماعية السائدة ،و يأتي فضاء التناص عنصرا أساسيا في هذه السجلات ؛ إذ من خلاله يتم انتخاب بعض النصوص الغائبة و تضمينها في النص الحاضر وفق استراتيجيات نصية تقوم بعملية تنظيمية تسهل التواصل بين القارئ و السياق المرجعي ، انطلاقا من هذا التصور نعمد في هذه الدراسة تسليط الضوء على بعض السجلات النصية في التجربة الشعرية التسعينية مستهدفين عتبة التناص كفضاء معرفي تتجلى فيه قدرات الإبداع للوصول إلى قطاعات هرمينوطيقية متنوعة .

الكلمات المفتاحية: القارئ، النص ، المبدع ، السجلات، الهرمينوطيقا، التناص.

Abstract:

Textual records are one of the most important procedural data in Ezer's theory of reception. They serve to frame the cognitive backgrounds surrounding texts that are organized in the form of implicit texts or cultural and intellectual patterns as well as prevailing social systems and norms. The following are some of the missing texts that are included in the present text

* جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر

البريد الإلكتروني: salamressala@gmail.com

according to textual strategies that facilitate the communication between the reader and the reference context of reference Based on this view, Textual gateways in the Tasinian poetic experiment target the threshold of symmetry.

أولا - الطرح النظري :

جاءت المناهج النقدية المعاصرة ـ رد فعل على المناهج السياقية ـ لتعيد النظر في عملية القراءة، وذلك من خلال التركيز على النص الأدبي باستبعاد كل الظروف الخارجية المحيطة به، وعلى الرغم من ذلك فأن قراءة النص وفق هذه المناهج قد أثبتت استحالة تخلي النص عن ظروف كتابته وتأثير قارئه عليه، وهي النقطة التي انطلق منها أصحاب النقد الجديد بتحويل وجهة النظر إلى القارئ بصفة خاصة دون إهمال النص والمبدع، حيث تبلورت هذه الفكرة مع رواد النظريات المتجهة نحو القارئ، فقد تحولت القراءة بفعل خضوعها لجهد تنظيري منهجي مكثفٍ في سياق نظريات القراءة و التلقي (**Théorie du lecture**) إلى نشاطٍ إبداعي لا يقل أهمية عن نشاط الكتابة ذاتها ، ومن هذا المنطلق أصبحت قراءة النص الإبداعي هي إعادة تأويل له في ضوء معطيات تاريخية و آنية .

والواقع أن العلاقة بين الهرمينوطيقا والأدب و النقد علاقة وثيقة منذ القديم والأهم من هذا هو تحول الاتجاه النقدي المعاصر من الاهتمام بالمبدع إلى المتلقي و هي الوجهة التي جعلت من التأويل أكثر قربا من نظرية القراءة ؛ فكلاهما يهتم بالمتلقي و بالدور الذي يؤديه في عملية القراءة، فقد «ألزمت الشعرية الأثر المفتوح المؤول على مقاربة النص في ضوء تفاعلية نصية بين القارئ والنص»[1]؛ حيث "يتصدى القارئ للنص في فاعلية قرائية جمالية يسعى فيها إلى الكشف عن حجب النص وطبقاته، لذا فهو يمثل البؤرة المركزية في إستراتيجية القراءة، التي تقوم على بعث الحياة في النص"[2]؛ لذلك استوجب عليه أن يتسلح بخبرات قرائية تساعده على تجاوز انزياحات النص و تقلباته.

وتبرز أهمية التأويل في« الطاقة الذهنية والقدرة على إدراك العلامة واتساع أفق المؤول و اختلاف مقاصده ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ والسياق

والمرجع»[3]؛ وهو ما تطمح إليه نظرية التلقي من خلال الاهتمام بالقارئ بعدِه عنصرا ايجابيا له دوره الفاعل في القراءة التي أصبحت فعلا إبداعيا. [4]

و يذهب "آيزر"(**Wolfgang Isère**) "[*] إلى أن العلاقة بين القارئ والنص لا تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ مثل ما كان سائدا في الاتجاهات البنيوية و السميولوجية الاجتماعية، بل هي علاقة تسير في اتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص فكلاهما يقدم للآخر أبعادًا جديدة[5]، وتؤكد نظريته على هذا الالتحام، إذ لا تريد للقارئ أن يبتعد عن النص بحال من الأحوال، وهي تلغي تثبيت المعنى ولا نهاية التأويل، أو حتى التوقف للربط بين النص والواقع المعيش وإنما تدور العملية بين بعدين[6] أو قطبين:«أحدهما فني والآخر جمالي؛ الأول يتصل بسيادة النص كما أبدع، أما الآخر فيشير إلى التحقيق الذي أنجزه القارئ لأن العمل الأدبي عنده شيء أكثر من النص ولكنه لا ينكر تأثر القارئ بما له من استعداد فردي بالنماذج المختلفة للنص»[7].

لقد«حاول" آيزر"« مناقشة المفاهيم التقليدية للتأويل التي تجعل الفهم و النص من خواص النص فقط ، و يبين كيف يتم الفهم والتأويل عن طريق العلاقة القائمة بين النص والقارئ»[8]؛ مما يعطي للقارئ مساحة لاكتشاف ذاته، من خلال الممارسة القرائية، التي يتولد عنها تعدد المعاني، لذلك فإن استحالة القبض على المعنى هو من يعطي للنص حيويته ويحقق استمرارية عبر الجمهور الأدبي المتواصل «مما لا يجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة مطلقة، وإنما يجعله يربط عملية التلقي بالتخيل»[9]؛لأن النص كما يرى" آيزر " يحتوي على مرجعيات ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، انطلاقا من النص ذاته، وقد استخدم" آيزر" مجموعة مفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:

السجل النصي (**Le répertoire du texte**) الذي يقوم على«علاقة النص بالواقع الخارجي والتي على إثرها يكون دوره كوسيط بين النص والمتلقي والمرجعيات النصية لكونه النقطة أو المنطقة المألوفة التي سيلتقي فيها النص والقارئ من أجل

الشروع في عملية التواصل»[10]؛إذ يتحدد بكل ماله علاقة بثقافة المتلقي من نصوص سابقة أو تقاليد وسياقات اجتماعية وتاريخية و غيرها، و بفضل السجل يتم التعرف على الأفق الذي سيحدد إطار التحاور بين النص والمتلقي، فعندما نقرأ" كان يا مكان في قديم الزمان" مثلا فإنها تدخل القارئ في جو الحكاية الخيالية، السحرية الخرافية قارئها النموذجي سيكون الطفل، و هذا ما يدفعه إلى تصنيف النص ضمن إطاره الفني، فبفضل السجل يمكن القارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي يحيل إليها أغلب النصوص [11].

لذلك فُهم النص على أنه صدى للمنظومات الفكرية التي اختارها وجسدها في رصيده الخاص؛ لأن الأدب يطرح إمكانات يستبعدها النظام السائد[12]. فيضع القارئ أمام اللا مرئي؛ إذ يحاول عبر تقنية الحوار ربط بين خلفيته المعرفية وما يقدمه النص، وهذا الفهم لا يتعلق بمفهوم تبسيطي لهذه العلاقة بل على حد تعبير" آيزر" فإن تكوين السجل يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها؛ ولهذا يحيل النص إلى ما هو مفترض، ومرفوض[13].

و يعد التناص أحد أهم التقنيات التي يستنجد بها المؤلف لإثراء رصيد النصي من جهة و لإشراك المتلقي واختبار خلفيته المعرفية من جهة أخرى، و التناص في معناه العام يقصد به تداخل النصوص أو حضور نص غائب في نص حاضر « فالكلمة عندما تأتي من جهة ما وتدخل في السياق تحفظ كإشارة محايدة، وإنما تحمل معها رصيدها للسياق فضلاً عن مكتسباتها اللاحقة في السياق الجديد... فالإشارات في النص دائمًا تشير إلى إشارات أخرى جعلها الفنان عن طريق الذاكرة الخاصة التي تكونت لديه من نصوص الآخرين الذين احتكموا بموضوع التجربة احتكاما مباشرًا» [14] ،و لا شك أن توجه القارئ لهذه النصوص الغائبة يستدعي بالضرورة حضور آلية التأويل لفك شفرات النص و القبض على الدلالات المخبوءة

خلف هذه الاستحضارات، ومن ثمة تحقيق وصلة تفاعلية ثلاثية الأبعاد بين(القارئ- النص) و (القارئ - التراث) و (القارئ - العالم المتخيل) .

ثانيا- الطرح الإجرائي:

نوضح فيما يلي كيفية اشتغال هذه المرجعيات في النصوص الشعرية التسعينية بانتقاء بعض النماذج ، بهدف التعرف على أهم الذخائر الماثلة فيها ، و ننوه -هنا - إلى فكرة مفادها أن اكتشاف السجل النصي يستوجب على القارئ أن يكون على ثقافة ، تشكلها تلك الخبرات القرائية السابقة لنصوص مشابهة للنص ، بالإضافة إلى العودة إلى التاريخ والتراث ، فضلا عن النظر في حياة المؤلف وبيئته لأن ذلك يساعد في عملية التعرف على الأنساق الثقافية والتاريخية والنظم الاجتماعية .

وقد ثبت من خلال معاينة بعض النصوص الجزائرية التسعينية أن شعراءها عاصروا هذه الفترة الحرجة في تاريخ الجزائر ، كما أن أغلبهم كتبوا النصوص الشعرية قبل هذه الفترة ، وعلى رأى " عبد الحميد هيمة " « إن المتتبع للحركة الأدبية عامة والجزائرية خاصة يستطيع أن يرى أكثر الأجيال حيوية ونشاطا في مجال الإبداع الأدبي هو جيل الشباب (جيل الحداثة الشعرية) الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث »[15] .

ويمكننا القول إن هؤلاء الشعراء تربطهم هوية واحدة فضلا عن كونهم عايشوا أزمة واحدة وهذا لا يعنى أن تجاربهم الشعرية موحدة ، غير أن نصوصهم حافلة بخلفيات معرفية متنوعة ، شكلت بدورها رصيدا ثريا للقصيدة التسعينية بالعموم ، وقد أشارت بعض الدراسات السابقة إلى هذه الخلفيات المعرفية نورد منها قول " عبد الحميد هيمة " مشيرا إلى رصيد نصوص شعراء الشباب إن إبداعهم « يقوم على الموروث كقاعدة لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على إمكانات فنية هائلة»[16]ويقول أيضا متحدثا عن تجربة " ياسين بن عبيد " إن « الشاعر ينطلق في تجربته من الرؤية الإسلامية للشعر والتي تقوم على الشمولية والعمق ، كما تقوم على استجلاء

وكشف فيوضات الروح المستترة خلف الجوامد والعوائق »[17] ؛ وهي دلالة على حضور المعجم الصوفي في رصيده الشعري.

وترى " سامية راجح " « إن التجربة الشعرية الاستشرافية التي تتربع عليها نصوص عبد الله حمادي ابتداء من رباعيات وقصائده الأخيرة ذات المدخل الصوفي ، هي تجربة لها امتداداتها العرفانية و الحداثية في فلسفة محي الدين بن عربي [*]»[18] ؛ أي أن قارئ شعر " عبد الله حمادي " سيما تجربة (البرزخ والسكين) يستوجب عليه أن يكون ملما بهذا التوجه الذي كرسته فلسفة " ابن عربي "، كما أشارت إلى بعض المظاهر الاجتماعية السائدة في قولها معلقة على قصيدة (مدينتي) « إنها الجزائر جزائر كل المتناقضات ، الإيمان ، والكفر ، المجد والدمار ، الجهاد والقتل ، وتبق قصيدة "مدينتي " هي وسيلة لمعالجة أزمة الجزائر بهذا الشكل المفضوح »[19] .

1- عتبة التناص:

يسمح فضاء التناص باكتشاف النصوص الغائبة الحاضرة في النص الإبداعي والتي تساهم في بناء سجله النصي ، لآن الإبداع لا يولد من فراغ بل هو نتيجة لتضامن وتكاتف نصوص تحيل إلى « مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ، هكذا يتم بحث فضاء متعدد حول المدلول الشعري »[20]، فالتناص بهذا المعنى يمثل هوية النص ومقوما من مقوماته ، و ليستهدي القارئ إلى هذه الإشارات و الخطابات يتطلب منه أن يكون على إطلاع مسبق يمكنه من التعرف عليها ، داخل السياق الإبداعي ، مما يسمح له بالتواصل مع النص ، في حين يغيب هذا التواصل في حالة غياب هذه الخلفية الثقافية للقارئ ، لذلك أوجد النقاد بعض التوجهات والأدوات التي تساعده على فهم النصوص ، وهي « سعة الثقافة ، الإحاطة بالكثير من العلوم والفنون ، ومنها علم الدين ، والتاريخ والأدب والأساطير ، (الميتولوجيا) ... فكل هذه الأدوات يمكن أن تساعد القارئ منفردة أو مجتمعة على فك رموز النص الشعري وما يتعلق به »[21]

و تجدر الإشارة- هنا- أن آلية التناص تعمل على استدعاء النصوص وفق عمليات إجرائية مختلفة « كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي، أو الامتصاص الأسفنجي الموظف ، و التداخل و التحويل الذي هو أهم عمليات التناص و الاندماج في النص المتناص» [22] ،وعموما ونحن بصدد تحليل بعض النصوص التسعينية تعين لنا أن الخلفيات الغائبة التي رسمت بعض ملامحها لا تخرج عن الاستحضارات العامة والتي تتخلص في (الأسطورة ، الخرافة النصوص الدينية والأدبية ،و القصص التاريخية) نمثل لذلك فيما يلي :

1-1- الخلفية الدينية:

ويقصد به « تداخل نصوص ما دينية مختارة من القرآن أو الحديث أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للقصيدة »[23] وقد ارتمت في القصيدة الجزائرية التسعينية العديد من الخطابات الدينية ، مما يشير إلى تعلق الشاعر الجزائري بدينه وعقيدته ، وقد تنوع هذا الاستحضار بين الآيات القرآنية والقصص الدينية ، ومن أكثر القصص القرآنية حضورا في المنجز الشعري الجزائري " جذع مريم " ذلك الجدع الذي شهد مخاض ميلاد المسيح بن "مريم" عليهما السلام ، الجدع الذي عايش رحلة العذاب التي شهدتها الصديقة ، يقول : " يوسف وعليسي " (في أوجاع الصفصافة) .

أخليصتى !
هزي بجذع الحّب ، تسقط ثمرةٌ
أخليصتي ! أخليصتي ! أخليصتي ! ...
آهٍ و يرسمني النّداء سحابةً
بالدّمع طافحةً
بالحزن مترعةً [24]

نداء صريح يحضر فيه قوله تعالى : ﴿وَ هُزِّيَ إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[25] فثمة مقابلة بين مشهدين أحدهما حاضر؛ اختصر في مفردات (جذع

، هزي ، تساقط ، ثمره)، والآخر غائب و يتلخص في الرؤية المتخيلة للشاعر من خلال تركيب هذه المفردات في السياق الشعري الذي يختلف حتما عن سياقها الأصلي،و من ثمة فإن البعد الهرمينوطيقي الذي ترتكز عليه الصورة يشير إلى حضور خطاب استنجادي يستهدف ذاتا مجهولة هي بمثابة المخلص من الظلمات التي أغرقت شاعرنا في دوامة من التساؤلات و يماثل هذا النداء و الاستنجاد دعاء "مريم الصديقة " لربها في طلبها للستر لما ألم بها من حزن جراء ما ستشهده من فضيحة الولادة ليأتي الخطاب الرباني بضرورة التوجه " لجذع النخلة " كرمز للنجاة و الخلاص و الحياة لأن النخلة هي الكائن الذي يعطي دون مقابل ، الكائن الذي تعايش مع صراعات الإنسان منذ الأزل و عبر الأبدية اللامتناهية.

فليس من الغريب أن يناجي الشاعر "جذع نخلة " وسيلة حسية و ملموسة في يد المخلصة فيحوله من طابعه المرئي "جذع نخلة " إلى طابعه المعنوي "جذع الحب" فتأتي الثمرة نتيجة محسوسة لتجربة معنوية روحية صيغت قانونها في صفصافة "و غليسي" التي تعاني الأوجاع و الأحزان في مواسم الإعصار ، أين تأتي المناداة كوسيلة فعلية لتحقيق الخلاص ، لأن احتياج الأنا للحب و الحنين من الآخر ؛أي الخليصة يماثل الرؤية المتخيلة للشاعر التي تتماهي مع مشهد الصديقة في احتياجها للخلاص و إذا كانت " مريم " الصديقة تعاني العسرين عسر الولادة و عسر الفضيحة فإن الشاعر يعاني الدمع والحزن في سحابة فنية رسمها تلك الزفرات و الأنات القابعة خلف النداء الإستنجادي .

في موقف آخر يستدعي (وغليسي) "صبر أيوب " كمؤطر لخلفية أمامية يقول فيها :

"أيوب " سافر في دمي لكنني * أتقيأ الذكرى و لست بصابر!

فالغربة السوداء تنهش أضلعي * و تُصادر الوردَ الجميل بناضري... [26]

في هذا المشهد المثقل بالهموم تُعارض الواجهة الأمامية الواجهة الخلفية و هي إستراتيجية مقصودة ، فعدم الصبر –هنا-يدل على اختلاف التجارب ، تجربة سيدنا

"أيوب "و تجربة الشاعر و بين التجربتين يأتي الصبر نقطة الوصل بين الرؤية السابقة و الرؤية المتخيلة، فإذا كان الصبر قد زاد من عزيمة سيدنا "أيوب "فإن شاعرنا الذي حاول أن يتماهى مع هذه العزيمة لم يستطيع تحمل ما ألم به من جراح الغربة السوداء ، سوادا يوحي بالاغتراب الروحي الذي تعيشه الذات في غمرة انكساراتها الداخلية إثر ما تشهده في واقعها المأزوم ، و هو ما قلب موازين الأحاسيس فحول وظائف الأشياء حتى أضحت الذكرى تتُقيأ ، و أيوب يسافر في الدم و الغربة تنهش الأضلع، دلالة على صعوبة المواقف التي تعيشها ذات الشاعر مما جعلها غير قادرة على الصبر لأنها لا تماثل الأنبياء في القدرات كما أن استمرارية الألم يضعف من العزيمة و الإرادة في الصبر.

و عموما فإن هذا الديوان ثري بالإستحضارات الدينية فقد حاول الشاعر ربط تجربته بمجموعة من القصص القرآنية والتاريخية فثمة حضور لقصة "زليخة "و سيدنا "يوسف" و كذا" المسيح "و غيرهما بالإضافة إلى الاستحضار المباشر لبعض السور القرآنية مثل (عبس ، الزلزلة) وهي دلالة على تعلق الشاعر بدينه من جهة، و إلى ثراء هذا الدين الذي وجد فيه الشعراء كل ما يعبر من تجاربهم و تجارب غيرهم من جهة أخرى .

و لا تختلف تجربة " بلقاسم خمار" عن التجارب الشعرية الجزائرية في استدعائها للحمولات الدينية على تنوعها ، فقد حفلت مدوناته بنصوص و قصص دينية متنوعة ، ففي قصيدة (ربّاه ...رفقا بالجزائر) يستحضر الشاعر مجموعة سور قرآنية إذ يقول :

الله....يا نعم السنّد *** أدعوك باسمك يا أحد
ألطف بنا ...أنت الصمد***وأحفظ لنا..هذا البلد
أدعوك يا رب الفلق *** أن لا يطول بنا الغسق
فأذن لشمسك بالأفق *** كي نستريح من القلق
أدعوك رب الناس أن *** تقي الحمى شر الفتن

من كل إنس كل جن *** و تعمّ رحمتك المدن[27]

الواجهة الأمامية تشير إلى حضور السور: (الفلق ، الإخلاص، الناس ، البلد) وهي سور عظيمة لها بركة متميزة فكثيرا ما تُستخدم في الوقاية من العين و الحسد ، و الشاعر في هذه الأبيات يتوجه بدعاء ربه بأن يحفظ هذا البلد من شر الفتن فجاءت هذه السور تحصينا ورقية لهذا الوطن الذي تكاثفته حوله الغيوم و المحن ، ونستطيع القول إن هذا الاستحضار يعتمد على المباشرة و التقريرية ، و يفتقد إلى الحس الجمالي ، كما أننا لم نلمس بعدا فكريا محددا، فكل ما يستطيع القارئ أن يستشعره من هذه الأبيات هو التعاطف مع الوطن المكلوم .

و لم يغب الحضور الديني عن أشعار "عاشور فني" فقد استدعى عصا سيدنا "موسى" في قوله:

كلما هدهد الشعر حلم يراعي انتصب
لي مآرب لا تنتهي فيه ...
أرفعه راية
و أحدده غاية
ثم أجعله آية الوطن
و أقوم به
و أهش على الزمن
و أحركه فإذا هو يسعى
و يأتي العجب
و يمحو هذه الخطب[28]

حيث يستحضر قوله تعالى :﴿ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيهَا و أَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَأَرِبُ أُخْرَىٰ(18)﴾ [29]و كذا قوله: ﴿ فَأَلقَىٰهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ(20)﴾ [30] ، إذ تؤطر الآيتان رصيد النص الذي قارب فيه المؤلف بين تجربته و تجربة سيدنا" موسى" مستعيرا البؤرة المحركة للقصة و هي (العصا)الغريبة التي أثارت جدال

السحرة بإعجازها الإلهي الذي كان برهاننا للفرعون و أعوانه لصدق رسالة سيدنا "موسى" ، و السؤال المطروح -هنا -ما سر حضور هذه العصا في النص؟.

إن المتأمل في المشهد الذي أمامنا يلمس حضور التحدي على اعتبار انه المحرك الفعلي للحادثة إذ يقابل الشاعر بين صورتين صورة العصا في يد سيدنا "موسى" و صورة الشعر في يده ، أين تنكشف الرؤية التأويلية التي تشير إلى تعلق الذات بالحرف و الكلمة السحرية الصادقة و المعبرة عن معجزة الشاعر في مراودته للحرف للتعبير عن وطنيته و هويته و حريته ،مراودة مثيرة للعجب تماما كما عصا سيدنا "موسى"، و قد عمد الشاعر إلى تطبيق بعض ملامح المشابهة بين (العصا و الشعر) ليساعد المتلقي على تقنص الدلالة الأكثر قربا من وجهة نظر المؤلف لذلك جاءت جملة "اسكت كل الخطب" نتيجة حتمية لهدا التحدي في كل من التجربتين .

و عموما فإن الخيط الرفيع الذي يربط بين المشهدين هو التحدي و هو قدرة إلهية تخلق مع الإنسان و الإبداع هو صورة من القوى التحدي المغروسة في عمق الشاعر ، إليه يفر من انكسارات الزمن التسعيني المكلوم فرارا يحقق للذات تطهيرا روحيا و يعطي لها إرادة و عزيمة لمواجهة هذه الصعوبات .

1-2- الخلفية الأسطورية:

إن اللغة الشعرية لغة طافحة بالمغامرات الجمالية الحاملة لمدلولات فكرية و أبعاد فنية ، ولا شك أن لحضور العالم الأسطوري دوره الفعال في تضخيم المشاهد الشعرية بالصور و الخيالات لأن التحام الأسطورة ببنية القصيدة يجسد كينونتها بواسطة خلق موازاة فنية بين حادثة معاصرة تتفق في بعض أمشاجها مع الحادثة القديمة بحيث تصنع هذه المعادلة تطابقا من خلال كل من اللحظة المعاصرة في زمنيتها الطازجة و في ظلال الزمنية القديمة التي تجسدها الأسطورة مما يتيح للقارئ أن يستشعر الماضي في الحاضر و الحاضر في الماضي [31] ،لذلك فإن توظيف الأسطورة يحتم على المبدع و القارئ معرفة حقيقية مرجعيتها التاريخية التي تزخر بها عبر الأحقاب التاريخية الموغلة في القدم مانحا إياها بعدها الأسطوري الممزوج

بالبعد الواقعي [32] ،وهو ما يسمح بخلق جو من التفاعل و التواصل بين النص و القارئ.

انطلاقا من هذه الرؤية و بعد التنقيب على بعض التجارب التسعينية تعين لنا حضور العالم الأسطوري بأشكاله المتنوعة فلم يمنع الواقع التسعيني بما يحمله من صراعات و أزمات من تعلق الشاعر بهذا العالم ، بل وجد فيه ملاذه للهروب من الواقع فكان بمثابة المتنفس الذي يرحل إليه الشعراء بحثا عن نماذج خيالية تقرأ أفكارهم فيحملونها عبء ما يقاسونه من آلام و محن، و قد حضرت الأساطير في المنجز الجزائري التسعيني في العديد من المدونات خاصة النماذج الشائعة ، أضف إلى ذلك فإن هذا الحضور تزاوج بين الحضور المباشر و الحضور الضمني ؛ غير المباشر فضلا عن استدعاء بعض الشعراء لتفاصيل الأسطورة و أجزاءها ، في حين اكتفى بعض الآخر بذكر جزئية أو فكرة فقط و من الأساطير الأكثر بروزا في المنجز الشعر الجزائري المعاصر نمثل :

- **السندباد :**

أسطورة تروي رحلات السندباد البحري الذي « كان في كل مرة يبحر من البصرة تجاه البلاد الواسعة والجزر المتناثرة و في كل مرة كانت تواجهه صعوبات ومشاكل عويصة لكنه ينجو منها و لم تكن تلك المخاطر لتثنيه إلا بعد السفرة السابعة ، ... أما السفرات السابقة فكان الحنين والشوق للمغامرات والرحيل السبب الوحيد الذي يشده من جديد للسفر»[33] ، لذلك فإن هذه المغامرات هي من نسجت لأسطورة رمزيتها ، لتصبح رمزا « للاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة ، فقد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لاشراقات رؤيوية ، رؤيا البعث المنتظر لواقع هش ومتآكل»[34] ، فقد تعلقت (أبجديات) " عثمان لوصيف " مع العلم الرؤيوي للسندباد ، فانكشفت رغبات الذات الطامحة لكل ما هو جديد ، في قصيدة (أستاذ) :

و المتنبي يطاعن خيلا وليلا ...

وهذا المعري يغور في العتمات
بعينين وهاجتين
يخوض المحيطات كالسندباد
سفائنة الموغلات يداهمها الموج
لكنه يتقاذف نحو المجاهيل .
يجترح الليل
يفتتح المغلقات
وصبحا يشعشع بين رموش الحبيبة .. [35]

تحضر الأسطورة - هنا- بشكل مباشر يستهدف الرمزية الشائعة ، فالشاعر في هذه الأبيات ينتقي بعض النماذج الأدبية مثل: (تأبط شرا ، الشنفرى ، الخطيئة ، المتنبي، المعري) للتعبير عن رؤى مختلفة الاتجاهات وغير متزامنة مع تجربته الشعرية ، و يضيف إلى هذا الانتقاء استدعاء تجربة السندباد للتماهي عن عتمات " المعري " [*] الشاعر و الفيلسوف الذي عانى تجربة العماء مما شحن قريحته بحس فني يعزف على أوتار التحدي، ولا شك أن مقابلة الشاعر بين هذين النموذجين تحمله أوجه مشابهة ، فمن المعروف أن "أبو العلاء المعري "من الأدباء والفلاسفة الذين رفضوا بعض الثوابت بحثا عن الجديد والمبتكر ، فهو شخصية على الرغم من تشاؤمها إلا أنها تطمح دائما للتغيير ، لذلك نراه يجوب في جنان (رسالة الغفران) عبر رحلة روحية ربطته بالعديد من الشعراء عبر مغامرات استهدفت جوانب مختلفة من الحياة .

ومن هذا الوجهة فإن تعالق " المعري " بتجربة " السندباد " أصبح منطقيا على الرغم مما في الأسطورة من خوارق غير أنها تعبر عن رغبة الذات في التغيير والتجديد نحو أفاق مستقبلية ترفض الخضوع لكل ما هو سلطوي وقهري ، ولا شك أن الذات في غمرة ما تعيشه من رفض داخلي ينعكس شكليا في تصرفاتها ، فهي محاولة دائمة ومستمرة نحو الأفضل و" أبو العلاء المعري " من هؤلاء الذين عشقوا

فلسفة الوجود فلم تمنعه تجربة العماء من الإبحار بالسفن الموغلة ، التي يداهما الموج فترتمي في المجهول حينا وتفتح المغلقات حينا أخر، وبين هذا وذلك تنكشف الرؤية الهرمينوطيقية لأسطورية " السندباد " الذي يتماهي مع "المعري" و الشاعر في الآن نفسه ، فالمحور الذي تلتقي فيه تجربة " المعري" بتجربة " السندباد " هو المحور الذي يختزل العالم المتخيل "لعثمان لوصيف" لأن الرغبة في التحول والتجديد وحب الاطلاع ورفض الواقع هي الرغبة التي تسكن الشاعر في أوج انكساراته لذلك رحل للعالم الأسطوري عبر رحلات سندبادية تروم البحث عن المستقبل الأفضل .

●العنقاء : (الفينيق)

لقد ارتبط الشعر بالموت ارتباطا يكاد يكون جدليا على المستويات كافة فولادته بين يدي الشاعر تعني موت التجربة في أعماقه و تدل على خسارة ما في مكان و زمان ما ، فالفن على رأى فرويد(**freud Sigmund**) [*] تعويض عن فقدان معين و استكمال إيهامي لنقص حيوي [36] ،و قد تعلقت فكرة الموت و الحياة بنماذج أسطورية عبر التاريخ استغلها الشعراء للتعبير عن رؤاهم الفكرية ، فلم يتوان الشعراء في العودة إلى العالم الأسطوري الخرافي لاستقطاب أسطورة طائر العنقاء على اعتبار أنها النموذج الأمثل للتعبير عن هذا التوجه ، الطائر الذي يقال إنه يعمر خمسة قرون أو ستة ثم يحرق نفسه لينبعث من خلال رماده مرة أخرى ، وقد حفظت له الذاكرة معاني البعث و الحياة و التجدد [37] ، وهي المعاني التي شدت انتباه الشعراء ففاضت قرائحهم بتعابير فنية تنساب بين الرغبة في الموت والحنين إلى الحياة .

و من النماذج التسعينية التي استدعت هذا الرمز : تجربة "بلقاسم خمار" حيث يقول في قصيدة (بيان شعري ...إلى أبرهة الأشقر!):

لكن الفرحة ستعود

مهما اشتد عذاب الويل

مهما طال ظلام الليل ...
ستنهض من أمتنا/العنقاء
بأجنحة من وهج الشمس
و رماد لهيب الأشواق
وتزول ظلال الجدران
وستورق تلك الأفنان
وتضم الخيمة شمل رفاق
خيمة شمل الرفاق
من كل شتات العربان [38]

في هذا المشهد ينقل لنا الشاعر صورة من صور التحدي الممزوج بنبرة الحنين و العطف لهذه الأمة التي تكالبت عليها المحن ، فأسود واقعها و طال ظلام ليلها غير أنها في تجربة " خمار" لم ترض الاستسلام، بل انغمست في رماد " العنقاء " لتتوهج نار التحدي فتنهض بأجنحة ملتهبة بوهج الشمس و رماد الأشواق .

إن استدعاء " خمار" لهذا الأسطورة في هذا المقطع لم يخرج الرمز عن دلالاته المعتادة ، بل ظل حاملا لمعاني البعث و التجدد فقد جعل " العنقاء " -هنا - أول نقطة للتحول الذي ستنبعث منه الأمة العربية و ما بعد الانبعاث إلا الخروج من حاله و الدخول في حالة أخرى من الضياع و السبات و الظلام إلى حيث اليقظة والنور و عدم خضوع .

ومن الخصائص الفنية التي تميزت بها القصيدة الجزائرية المعاصرة تقنية المزج بين الأساطير، أين تتداخل العوالم الأسطورية في خطاب شعري تحركة وتيرة مشاعر داخلية ، تهدف إلى خلق جو من التواشج بين العالم الأسطوري و العالم الواقعي ، ففي تجربة " يوسف وغليسي " نلمح تداخلا بين أسطورتي" العنقاء " و" السندباد " إذ يقول في مقطع (موت و حياة) من قصيدة (تراتيل حزينة من وحي الغربة) :

الآن شيعت الحروف جنازتي

ومضت تعانق جثتي
و أنا أموت ولا أموت كالسندباد
فأنا أموت ، نعم
وكالعنقاء أبعث من رماد[39]

القارئ أمام هذه الأبيات يقف حائرا في العلاقة التي تربط الأسطورتين المختلفتين ، إذ لا يجد تبريرا منطقيا على المستوى الفني لأن التعالق -هنا- لا يشير إلى نقاط وصل ظاهرة محددة ، فدخول" السندباد" على هذا المشهد الفني لا يضيف شيئا للصورة الغارقة في فلسفة الموت و الحياة ولا شك أن أسطورة العنقاء أكثر قربا و أصدق تعبيرا عن هذا التوجه ، ونحن أمام هذا المشهد نجد أنفسنا نساند رأي الباحثة " نسيبة بو صلاح" في حكمها على هذا التداخل بأن الأسطورتين :« لا يمكن لهما أن تتعايشا سلميا داخل هذه المساحة الضيقة ، كما لا يمكن للمتلقي أن يرحل بعيدا عن الدلالات الأولى للسندباد و العنقاء فقيمة الرمز الأسطوري ليست في استعماله للأسطورة بقدر ما هي استكناه قيمها الأسطورية الكامنة في كينونتها الجوهرية ».[40]

وعلى الرغم من هذا الانتقاد إلا أننا لا نستطيع سلب المشهد جل دلالاته فالصورة غارقة في تراجيديا الموت و الحزن و الألم ، مشاهد حبلى بالصراعات النفسية المتضاربة مع بعضها البعض هذا الصراع و التضارب هو من أملى على حروف " وغليسي " أن تُشيع جنازته لينفد هو من دمار داخلي شكله ذلك النزاع الفكري بين الموت والحياة في تجربة إبداعية تحاكي واقعا مأساويا و عالما قاسيا .

- **تموز Tommis (أدونيس) :**

وهي أسطورة تتعلق بإله بابلي " تموز " قديما وهو نفسه " دموزي " الشاب الراعي الوسيم الذي أحبته " عشتار" لكنه قتل وهو نفسه " أدنيس " عند اليونان ،الذي أحبته أفروديت و انديموت " عند الرومان ، " تموز " ذو طبيعة مزدوجة إنسانية وإلهية ، يموت ويولد من جديد عام بعد عام ، لذلك فهو يرمز إلى ذبول

الحياة في النبات وميلادها من جديد ، كما يرمز إلى الحياة ، الخصب على الموت والجفاف [41] ، فالمعجم الرمزي الذي حفلت به هذه الأسطورة ، جعل منها محل استقطاب واهتمام مجموعة من الشعراء الجزائريين ، لشغلها حيزا من الجوانب الشعورية للذات ، في مواجهتها لقساوة الطبيعة العصية ، يقول "عثمان لوصيف" في قصيدة "تزي وزو"

تزّي وزّوو
تموز صحا ... تموز يغنّي
ويغني التوت المتوهج
والقّز .... القّز [42]

في هذه الأبيات يستلهم الشاعر الرموز و الدلالات الجاهزة لهذه الشخصية الأسطورية فعبر به عن تحديه للطبيعة و الحياة بقوله "تموز صحا " لتبرز نبرة التحدي الممزوجة بعاطفة الحنين إلى هذه الأرض الطيبة فالرغبة -هنا - في صحو "تموز "هي رغبة الذات في حياة جديدة و خصبة خصوبة التجربة التموزية في ريعانها المتوهج ، وتعقيبا على ما جاء في هذا المشهد نقول إن حضور الأسطورة داخل الصورة -هنا - جاء بشكل عرضي و سريع لذلك لم تكتمل تعبيرية المشهد ؛ و هي ميزة لمسنا طغيانها في المنجز " اللوصفي ".

وفي مقابل هذه الصورة الومضة التي استدعيَ فيها "تموز" تأتي "عشتار" آلهة الحب و الجمال السامية ملكة السماء و نور العلم و البغي المقدس والحرب أحيانا [43] ، لتحقن التجارب التسعينية بمحلول الأنوثة الطافحة بالخصوبة و الجنس و الجمال ، فلم تشأ تجربة (لوصيف) تجاهل الحمولات الميثولوجية لهذه الشخصية التي كثيرا ما تحضر مع معشوقها غير أنها سرعان ما تغيب في صور خاطفة و سريعة إذ يقول :

يا ! أناديك أيتها الأخت
أيتها الأمّ

يا عشتروتُ
ويا شهرزاد الليالي المنيرة
يا أمرآة الطب
والحب[44]

وهي مناداة صريحة تنبؤ على رغبة جامحة للدخول في عالم عشتروتي غامر بالأنوثة والخصوبة ، حيث ترحل الذات في جو من التعاطف و الحنين إلى العالم الأسطوري الطافح بمعالم الرغبة في الاتصال بالآخر و هي رغبة تغمرها نفحات صوفية عند "عثمان لوصيف " الذي عشق المرأة بكل فصولها فهي من اختصرت تجربته الروحية المرأة التي البسها الشاعر أثوابا متنوعة فهي الأخت و الأم و المحبوبة و عشروت ، و امرأة الطب امرأة بكل الطبوع و لكل الفصول ، امرأة الخصب و الدماء عشتروتية المنبع ، متعالية عن كل النساء بصفاتها الإلهية يناديها في الصمت و في الجهر علها تسمع همسه و تحس رغبته الطفولية للاتصال بكل ما هو جميل و شفاف .

إنها صورة حلمية سريالية تحركها توجهات نفسية تطمح لملامسة عالم أكثر مرونة و شفافية « حالة الحلم الليلي في هذيانه و تشرده و تحول الأشياء بعضها عن بعض و قيام أشخاص و غياب آخرين و انتفاء سلم الوجود و انتفاء الأحاسيس العارية التي تتخذ أشكالها و إن كانت أشكالا متناثرة و متمزقة لا قوام لها و لا سوية »[45] ، ولا شك أن قساوة الواقع و انكسارات الذات اللوصيفية هي من دفعته للرحيل إلى العالم الميثولوجي للتعبير عن الرغبة في الاتصال بالعالم الروحي الذي تعزف فيه الذات سيمفونية الوهج العذري في تجربة شعورية خصبة طافحة بالأنوثة و فيوضات الأمومة و ينطبق على هذا قول "عبد الحميد هيمة إن " الشاعر عندما يهرب إلى الأنثى فإنما هو يعبر عن رد فعل الذات المنكسرة التي عجزت عن مواجهة الواقع فالتجأت إلى المرأة كتعويض عن الفردوس المفقود" [46].

في قصيدة (إرهاصات الفرد ....إلى الحرية) لـ" بلقاسم خمار" يستحضر الشاعر رمزين من العالم الميثولوجي (عشتار، جلجامش) ، إذ يقول :

و لن نخاف ...
لفحة من نار
إن لاحقت...
في دربنا.. الشجر
***
كم مرة ..في منتدى "عشتار"
يهيج فيها..
"ثورها" الحذر
ولم تزل ملحمة الأقدار
تبحث عن جلجامش المنتظر[47]

إن النص الذي أمامنا يستنجد برمزين من العالم الميثولوجي تربطهما علاقة واقعية فضلا عن التوجه الفكري الذي رسمته حروف الشاعر ،على الرغم من طغيان المعجم الرومانسي ، فمن خلال البنية الأمامية للنص يظهر خطاب الشاعر للآخر (المرأة) ، وهي رمز للوطن و الهوية و العروبة و الحرية فهذه الإرهاصات هي نقطة البداية للانعتاق من الظلام والخروج من الانهزام ، هذا الانهزام الذي تتقدم فيه المرأة كمقابل روحي تتعلق به الذات للفرار من انكساراتها أمام ظلمات الواقع المأزوم .

و تدخل "عشتار" على المشهد لتلاءم التقنيات العصرية من خلال تعالقها بالفضاءات العنكبوتية ؛ أي منتدى الذي يعد ميدانا للتواصل و التجمعات على مواقع الإنترنت ، و نعقب -هنا -إن هذه الإضافة لم تقدم للمشهد دلالات فنية ، لذلك فإن رمزية "عشتار" -هنا - تتأسس بمقابلتها للبطل "جلجامش " ، وتعد أسطورة " جلجامش " من الأعمال الأدبية التي تجاوزت بيئتها لتنتشر في معظم أرجاء

العالم ، فضلا عن تجاوزها لزمانها لتستمر أكثر من أربعة لآلاف عاما تنبض بالحياة ، فهي مزيج بين البطولة و المغامرة مع الأخلاق و المأساة ، تتحدث عن ملك سومري حكم مدينة أوراك جنوب العراق يدعى " جل جامس " ؛ أي الثور الجليل يوصف بأنه نصف إنسان و نصف إله كان في أول أمره باغيا و طاغية و طافحا بالشهوة ، أزعج سكان أوراك بتعاليه و عدوانه على الفتية و الفتيات بسيره فيهم بشرعة "عشتار" الإباحية إلى أن أشتكى منه الناس فبعثت القوى الإلهية نقيضه (أنكيدو) ليعارضه وبعد الصراع يتغير طبع " جلجامش " و بعدما أصبحا صديقين تبدأ مغامرتهما للوصول إلى بلاد قوى الأرباب أو ارض الخلود و هي الرمزية التي حفظتها الذاكرة لهذه الشخصية. (48)

ويحضر "جلجامش " في هذا المشهد الشعري ليعبر على الهاجس الذي خلق مع الإنسان وهو سر الخلود السر الذي يصور صراع الذات بين (الموت و الحياة) و هو صراع قديم«و قد تكون الأهرامات من أبرز صور تحدي الموت التي تركها الإنسان على وجه الأرض ، أما التناسل البدني و إنجاب الأطفال فهو وسيلة الأكثر بدائية في مقاومة الفناء و يمتلكها عامة البشر، بالمقابل نجد وسيلة أخرى مقتصرة على نخبة ممتازة من الناس و هي التناسل الروحي و أهل التناسل هم الشعراء و الفنانون و محبو الحكمة، و هؤلاء يضمنون لأنفسهم الخلود عن طريق ما يذيعون من حكمة و فضيلة و جمال ، ولا نزاع في أن التناسل الروحي أسمى بكثير من التناسل البدني» (49)

و الشاعر "بلقاسم خمار" من الشعراء الذين تعالقت لغتهم برموز الفناء و الخلود ،و هي رموز حبلى بالدلالات الروحية المتناسلة ضمنيا مع الأرواح البريئة براءة الوطن المكلوم ،فهي دعوة لحياة الوطن،وحياة المبادئ، والحرية، السلم و الأمن ، فحضور جلجامش -هنا - بمثابة المهدي المنتظر الذي سيحقق السلام و الحرية ، هذه الحرية هي الكفيلة بإخراج الذات من سلطة الزمن العشتاري المتمرد على القوى الإلهية .

3-1- الخلفية الشعرية :

لم يغب التراث الشعري عن السجلات النصية بل أثبت حضوره القوي في كثير من المدونات التسعينية ، فقد ألهمت بعض الأبيات شعراءنا فاستقوا منها ما يعبر عن تجاربهم الشخصية أو الجماعية و الأمثلة متنوعة و عديدة نورد بعض منها فيما يلي: يقول " عبد الملك بومنجل " في قصيدة (على الدرب تنسكب الأغنيات):

وها لم أزل أنتظر..

وقد عيل صبري!"

هنا دمعة غالبتني

فودعتها و الجوى ملء صدري

و من يومها لم أزل انتظر[50]

فقد وظف المؤلف قول الشاعر " إسماعيل صبري باشا "[*]

طرقت الباب حتى كل متني *** فلما كل متني ....كلمتني

فقالت يا إسماعيل صبرا *** فقالت لي : يا إسماعيل صبري[51]

وهي أبيات شهيرة متداولة نظرا لما تحمله من طرافة القول ،"فكل متني"؛ أي تعبت و" كلمتني "، حدثتني و"إسماعيل صبرا"؛ أي اسم الشخص و"إسماعيل صبري "؛ أي يا أسماء نفذ صبري ،و قد اقتطف الشاعر من هذه الأبيات الجزء المعبر عن الجرح و المأساة فالشاعر أرهقه الانتظار فغالبته دمعة حزينة بعدما أفرغ كل ما لديه من صبر جراء ما يعيشه من اغتراب روحي ،في وطنه المكلوم فهذا التداخل يعبر عن الحطام النفسي الذي خيم على مخيلة الشاعر مما سلبه قدرته على الانتظار فباتت الدمعة سبيلا للتعبير عن عمق الأزمة بعد نفاذ الصبر .

أما " يوسف وغليسي " فقد رحل بنا إلى أطلال "امرؤ القيس" [*]في قوله:

ومن نبع قيس وليلى ارتوينا ...

وقفنا دقيقة موت على رسم ماضيا

وآتينا ! ...

وكم ذا بكينا !... [52]

حيث يحضر قول " أمرؤ القيس " :

قَفَا نبكِ من ذِكرى حبيبٍ ومنزِلِ * بِسِقطِ اللّوَى بين الدّخولِ فحوملِ[53]

فامرؤ القيس - هنا - تستوقفه الذكرى فوقف باكيا أطلال الحبيبة بدموع حارقة حرقة ومرارة الفراق وصمت الطلل و على الدرب نفسه يقتفي" يوسف وغليسي" خطوات "قيس وليلى" ليقف " حقيقة موت " على أطلال ورسوم ذلك الماضي الثوري السحيق ، ليبكي الدم بدل الدمع على غدر الزمن .

إن دخول النص الغائب على النص الحاضر – هنا – جاء مفككا وهي تقنية مقصودة لمباغتة القارئ ، إذ لا يمكن له أن يدرك التعالق من الوهلة الأولى وكما كان للمشهد الذي استوقف " أمروا القيس " من دلالات على البعد النفسي الذي تعيشه الذات بين ماض جميل راحل وحاضر أليم باق ، فالأمر لم يختلف عند " وغليسي " فهذه الدقيقة هي صمت للجوارح ، وغذاء للروح وتأمل في الماضي ، هي لحظة تطهيرية تنفي النفس من كل ما يدنس طهر الذات اتجاه هذا التاريخ السحيق .

إن هده الخلفية التي رصدت لنا أبيات "امرؤ القيس" كثيرا ما يهتدي إليها القارئ لأنه يصطدم بها في مواقف قرائية متنوعة نظرا لاستدعاء القصيدة التسعينية لها وهو ما يدفع النص الحاضر للنهوض بأبعاد هرمنيوطيقية شديدة القرب من العوالم الفكرية التي يضمنها الشعراء في خطاباتهم الشعرية ،فقد استدعى (عثمان لوصيف) هذه الأبيات في قصيدة معنونة (قفا نبكِ!) ، و هي قصيدة حبلي بالدلالات الفكرية التي تنتظم في شكل رصيد يحيل إلى تاريخ أزلي و ماض منير ، حتما يشكل صورة جميلة عاشتها الذات بكل أحاسيسها و مشاعرها ،لتجد نفسها في حاضر مظلم سلب منها كينونتها فأضحت كأطلال "امرؤ القيس".

وفي نص (الحب والقبيلة) للشاعر" صلاح الدين باوية " يحضر المعجم النزاري إذ يقول :

أيٌّ حِليهْ ؟
وعَلامَ ؟
سرقوا منا الغراما
جردونا
نحن أصبحنا يتامي[54]

حيث تتجلى قول نزار في قصيدة (سرقوا منا الزمان العربي):

سرقوا منا الزمان العربي .
سرقوا فاطمة الزهراء من بيت النبي
يا صلاح الدين
باعوا النسخة الأولى من القرآن
باعوا الحزن في عيني علي[55]

يحاول " صلاح الدين باوية " ملامسة النص الغائب في موقف عاطفي ينساب حبا وحنيا ، و أسفا في الآنِ نفسه ، فإذا كان " نزار القباني " يأسف وينعىَ زمانه المسلوب والمنهوك ، الذي سُرق فيه كل ما له صلة بالدين والعروبة والهوية ، المختصرة في الشخصيات الحاضرة في القصيدة (صلاح الدين، فاطمة الزهراء، طارق بن زياد) دلالة عن انتهاك المشاعر و الأحاسيس كالطموح ، الحب ، فإن " صلاح الدين باوية " ينتقي من العجم النزاري ما يضيق مأساوية لمعجمه الشعري الطافح بالحنين إلى الحبيبة ، التي حرمته الظروف من الانغماس في وصلة الغرام، و قد ساعدته تقنية التناص على إفراغ حمالات النص الغائب في النص الحاضر أين تنكشف الرؤية الشعرية لمبدعنا التي تحاكي الحاضر بماضٍ ليس ببعيد فالجرح واحد و الألم واحد فأي غرام ما لم يكن غرام الوطن و العروبة و أي إحساس غير إحساس الروح الفردية بالروح الجماعية ، أنه اليُتم في قبيلة ذُبح فيها الحب فما للحياة من قيمة بعد ضياع الأمن و هي إشارة إلى الفترة التسعينية الحرجة.

هذا وقد كانت لأبيات " الحلاج "[*] دورها الفعال في إحداث التواصل بين الشعراء و العوالم الصوفية الروحية العامرة بالحب الإلهي النقي نقاوة الذات في غمرة رحلتها إلى المعراج الإلهي ومن الشعراء الذين احتفت أشعارهم بنماذج من شعر " الحلاج " (عثمان لوصيف ، عبد الله حمادي، عبد الله العشي) و كثيرا ما يشير الشعراء إلى هذا التداخل و الاستحضار و هي تقنية مقصودة من أجل توجيه ذهن المتلقي إلى مسار محدد .

و عموما بعد الفراغ من الحديث عن السجلات النصية التي رافقت النص الشعري التسعيني يمكننا القول إن القصيدة التسعينية ثرية بخلفيات معرفية و إحالات خارجية ساهمت في هندستها و قد كان للسجل الواقعي محل الصدارة لما طرحه من سياقات اجتماعية و تاريخية بالإضافة إلى احتفاء النص التسعيني بنصوص دينية و قصص من التراث الديني مما يشير إلى تعالق الشعراء و اهتمامهم بالدين و التاريخ ، دون أن ننسى دور العالم الميثولوجي بما يحتويه من عبق سحري خيالي و لا شك أن تضافر هذه الإحالات له دور في تشكيل و ترصيص أعمدة القصيدة التسعينية ، حيث يسمح للقارئ بالتجول داخل أروقتها بأريحية بين الماضي و الحاضر مرورا إلى المستقبل ، فقد ساعدت هذه الإحالات على تحديد الأنساق الثقافية و الفكرية السائدة في هذه الفترة ، مما دفع الشعراء إلى انتقاء نماذج معينة للتعبير عما هو متوقع و مفترض في هذا الواقع المأزوم بسياقات مختلفة ظهر فيها الموروث بأنواعه كمحرك لهذه الخلفيات و هو ما يساعد المتلقي على بناء أفق القراءة فور التعرف على هذه النصوص و الإحالات لأن عملية الانتقاء -هنا- عملية مقصودة هدفها توجيه المتلقي نحو أبعاد تأويلية للوصول إلى تفاعل قرائي يحقق الموضوع الجمالي.

الهوامش:

[1] خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل،(دورية الخطاب) ،العدد 6،منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري ، تزي وزو ، الجزائر، 2011،ص18.

[2] محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ، 2009م، ص 54.

[3] خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، (دورية الخطاب) ، ص23.

[4] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم،دار الشروق ، عمان ،الأردن ،ط1، 2006، ص40.

[*]ولفغانغ إيزر (Wolfgang Isère) ثاني الأعضاء البارزين في جامعة كونستانس، ولد (1926) بألمانيا، عضو بأكاديمية هيدلبورغ للفنون والعلوم، مؤسس لجنة وحدة البحث المسماة "الشعرية والهرمينوطيقا". ينظر: ولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات، مكتبة المناهل، المغرب، [د ط]، [د ت]، ص9.

[5] ينظر: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م، ص105.

[6] ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال (مجلة فصول)، العدد 1،مج :5،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ص102.

[7] عبد الجليل مرتاض، في علم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر،[د، ط]،[د،ت]،ص54.

[8]أحمد بوحسن، نظرية الأدب، القراءة-الفهم- التأويل، (نصوص مترجمة) دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب،ط1، 2004، ص6.

[9]عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، [د ط]، 1999ص127.

[10] محمود خليف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2014-1435هـ، ص40.

[11] محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، (تقديم: محمد بن موسى بابا عمي) ، دار صفحات ،للدارسات و النشر، سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص80.

[12] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، (ترجمة :عز الدين إسماعيل)، الأكاديمية، القاهرة،ط1،2000،ص139، 140.

[13] ينظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ آيزر(سلسلة ندوات ومناظرات، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)، رقم24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، [د ط]،[د ت]، ص155.

[14] مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشاة المعارف الإسكندرية،[د ط]،1991، ص77.

[15]عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائرية المعاصر" ،شعر الشباب نموذجا "،مطبعة دار هومة ،الجزائر،ط1، 1998، ص6.

[16] المرجع نفسه ، ص 108 .

[17] المرجع نفسه ، ص 61 .

[*] هو أبو بكر محمد بن علي بن محمد بن أحمد الملقب بمحي الدين ولد بالأندلس بمرسية (1165) توفي (1240)،من أعماله(الفتوحات المكية، فصوص الحكم ،ديوان ابن عربي)، ينظر:عبد القادر تومي ،وجوه الفلسفة ، كنوز الحكمة ، مطبعة دار هومة ، الجزائر،[د ط]، [د ت] ،ص51.

[18]سامية راجح ، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين للشاعر" عبد الله حمادي ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن،ط1، 2010 ، ص 86 .

[19]المرجع نفسه ، ص 135 .

[20]سامية عليوي ، التناص الأسطوري شعر" سميع القاسم " مجموعة أغاني الدروب و" ارم " نموذجا ، (مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية) العدد السادس ، كلية الأدب جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر، جوان 2010 ، ص 209 .

[21]المرجع نفسه ،ص208.

[22] حصة عبد الله سعيد البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع،عمان ،الأردن،ط1، 2008،ص23.

[23]علي حسين ، التناص دراسة تطبيقية في شعراء النقائض ، جرير والفرزدق والأخطل ، دار المعرفة ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2010 ، ص 215 .

[24]يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع ،ط1 ،1995،ص 34 .

[25] سورة مريم، الآية 65.

[26]يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 36 .

[27]محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج2، الجزائر ،ص 87 .

[28] عاشور فني ، الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ،[د ط] ،2003، ،ص59.

[29] سورة طه، الاية18.

[30] سورة طه، الآية 20.

[31]ينظر: رجاء عيد ، لغة ، لشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،[د ط]، [د ت]، ص 373 .

[32]ينظر: بوجمعة بوبعيو ، حضور الرؤيا واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر ، مطبعة المعارف، ط 1 ، 2006 ، ص 73 .

[33] نبيلة زويش ، مغامرات السندباد البحري مقاربة سيميائية (مجلة أمال)، العدد 63 ، وزارة الثقافة ، الجزائر، شتاء ، 1995 ، ص 66 ، 67.

[34]عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 89 ، نقلا عن : عبد القادر فيدوح ، الرؤيا التأويل ، ص 113.

[35].عثمان لوصيف ، أبجديات ، الجزائر،[د ط] ، 1997، ص 45 .

[*]ولد أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان في بلدة " النعمان" بشمال سوريا في (26 ديسمبر 973م) في بيت علم و رياسة و عندما بلغ الثالثة من عمره أصيب بالجدري مما افقده بصره، لكن لم يقده عزيمته في

طلب العلم و دراسة الفنون و اللغة ، من أعماله (رسالة الغفران ،سقط الزند، اللزوميات، الفصول و الغايات) توفي (1057م) ، ينظر :عبد القادر تومي ، وجوه الفلسفة، ص43.

(*)سيغموند فرويد(freud Sigmund) ولد في (6مايو 1856م)، في مدينة فريبورج بمقاطعة موارفيا نشأ يهوديا أشتهر بتجربة اللاشعور و كذا التنويم المغناطيسي و التي سرعان ما غيرها بتجربة الترابط الحر، من تلاميذه (الفريد آلدر و كارل جوستاف يونج)، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة،ص133.

(36).ينظر: صابر عبيد ، العلامة الشعرية في ثقافات القصيدة الجديدة ، عالم كتب الحديث ، أربد ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2010 ، ص 27 .

(37) ينظر: رجاء عيد ، لغة الشعر العربي المعاصر ، ص 405 .

(38) محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 31 .

(39) يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 39 .

(40) نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2003، ص 115.

(41) ينظر: بوجمعة بوبعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي ، 76 ، 82

(42) عثمان لوصيف ، أبجديات ، ص 69 .

(43) بنظر: بوجمعة ، بوبعير، حضور الرؤيا واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر ، ص 75 .

(44) عثمان لوصيف ، أبجديات ، ص 81 .

(45) إيليا الحاوي ، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، دار الثقافة ، بيروت لبنان، [د ط] ، [د ت] ،ص242.

(46) عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، (شعر الشباب نموذجا) ، ص 105.

(47) محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 24 .

(48) ينظر: قسم الدراسات و البحوث جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية ،الأسطورة توثيق حضاري ، دار كيوان ، للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق ،سوريا ، ط 1 ، 2005 ، ص 54 ، 55 .

(49) وردية سحاد ، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012 ،ص145.

(50) عبد الملك بو منجل ، لك القلب أيتها السنبلة ، ص 10 .

(*) إسماعيل صبري باشا أحد شعراء الإحياء ، ولد (1854) ، توفي(1923) ، من الشعراء المقلين ، تميز شعره بالرقة والعاطفة الحساسية ، ينظر : ، إسماعيل صبري ويكيبيديا بتاريخ 2018/08/01 .http://ar.wikipedia.org/wiki.

(51) https//www.ye1.org

(*) هو حندج بن حجر بن الحارث شاعر جاهلي فحل لقب بالقيس لشدته و هو صاحب أول معلقة ينظر: محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط2، 1999، ص133.

[52] يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 38 .

[53] أبي زكريا يحي بن علي التبريزي الخطيب ، شرح المعلقات السبع ،دار المحابر ،للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص13.

[54] صلاح الدين باوية ، العاشق الكبير ، دار الحفيد للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ،1999،ص 17 .

[55] نزار القباني ، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار القباني، بيروت لبنان، ط15، تشرين الأول أكتوبر 2000.

[*] هو أبو المغيث الحسين بن محمى البيضاوي متصوف و متكلم فارسي لقب بـ(الحلاج) من حِلجه للتصوف، قضى فترة في خلوة مع شيوخ الصوفية ثم أنفصل عنهم و خرج إلى الدنيا يدعو للزهد و التصوف كانت له أراء جريئة في الفقه و علم الكلام، و التصوف، لم يبق من مؤلفاته سوى (الطواسين) و بعض القطع الشعرية، ينظر: محي الدين التونجي، المعجم المفصل في الأدب،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط2، 1999،ص287.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊