

# الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة-

## الحسُّ الملحمي

في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر.

دراسة في تجليات الإلياذة، جمالياتها ودلالاتها

مة لنيل شهادة

إشراف الأستاذ الدكتور:

الطيب بودريالة

إعداد الطالب:

صلاح الدين باوية

### لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
السَّعيد جاب الله	أستاذ محاضر	باتنة	رئيساً
الطيب بودريالة	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفاً ومقرراً
نصر الدين خليل	أستاذ التعليم العالي	وهران	عضواً مناقشاً
عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	قسنطينة	عضواً مناقشاً
محمد فورار	أستاذ محاضر	باتنة	عضواً مناقشاً
سليم بتقة	أستاذ محاضر	بسكرة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1434 - 1435 هـ

2013 - 2014 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُوا الْأَلْبَابِ"

سورة الزمر، الآية 09.

# إهداء

إلى والديَّ الكريمين

أبي رحمه الله

وأُمِّي أطال الله عمرها

وإلى كلِّ أفراد أسرتي

أهدي هذا العمل المتواضع.

"إِنِّي رَأَيْتُ أَنَّهُ لَا يَكْتُبُ إِنْسَانٌ، كِتَابًا فِي يَوْمِهِ إِلَّا قَالَ فِي غَدِهِ،  
لَوْ غَيْرَ هَذَا لَكَانَ أَحْسَنُ، وَلَوْ زَيْدَ هَذَا لَكَانَ يُسْتَحْسَنُ،  
وَلَوْ قُدِّمَ هَذَا لَكَانَ أَفْضَلُ، وَلَوْ تَرِكَ هَذَا لَكَانَ أَجْمَلُ،  
وَهُوَ مِنْ أَعْظَمِ الْعِبَرِ، وَهُوَ دَلِيلٌ عَلَى اسْتِيلاءِ النَّقْصِ  
عَلَى جَمَلَةِ الْبَشَرِ".

العماد الأصفهاني

## مقدمة

لقد مرَّ الشُّعر العربي الجزائري، بعدة مراحل ومحطّات تاريخية، تسنّى له من خلالها التَّجريب، إن على مستوى المبنى أو المعنى، لذا عرف عديداً من الاتجاهات والخصائص الفنيّة كما عرف كثيراً من الأشكال الشُّعرية.

فمن بين الاتجاهات التي عرفها، على سبيل المثال: الاتجاه التقليدي المحافظ، الاتجاه الوجداني الرومانسي، الاتجاه الثوري، والاتجاه التَّجديدي.

أما من حيث الأشكال الشُّعرية، فقد عرف القصيدة العمودية، الأنشودة، القصيدة الحرة (الشعر الحر)، شعر الرباعيات، قصيدة النَّثر، قصيدة الومضة، قصيدة المقطع، قصيدة المزج قصيدة الرِّسم والتَّشكيل، وقصيدة الديوان.

ولعلَّ "قصيدة الديوان" هذه، هي آخر الفتوحات - حالياً- في خريطة الشُّعر العربي الجزائري الفصيح، ويقصد بها القصيدة المطوّلة، ذات النَّفس الملحمي والتي تشكّل ديواناً شعريّاً بمفرده.

وقد تكون قصيدة الديوان هذه، مكتوبة على الشَّكل العمودي التَّقليدي، المتعارف عليه منذ القديم، أو على شكل قصيدة التَّفعية، أو قصيدة المقطع.

ورغم غنى تجارب الحقل الشُّعري الجزائري، غير أن قلة الدِّراسات جليّة للعيان، فيما يخص تناول الحسّ الملحمي، وتمفصلاته على وجه الخصوص.

حيث إن الشَّكل القديم/الحديث، الذي أصبح يسمّى في النظرية النَّقدية بالملحمي Epique هو موضوع حريّ بالدِّراسة، إذ يتراءى لنا أنه قليل في الدِّراسات، التي تناولت الشُّعر الجزائري الحديث والمعاصر.

فالملحمي، كمضمون فنيّ ليس هو الملحمة، التي تعتبر شكلاً أدبيّاً، له خصائصه الفنيّة التي ظهرت عند شعوب السَّرديات الكبرى، التي تعتمد حضارتها على المشافهة.

فإذا كانت الملحمة قد انتهت شكلاً، في الكتابات الشعريّة، والفنون الدراميّة القديمة، فإنّ الملحمي لازال مستمرّاً، كمحتوى فنيّ لصيق بالفنون الأدبيّة المعاصرة، يحتضن الإنسان المعاصر، مواكباً همومه وتطلّعاته، وباحثاً عن حلول لأزماته، ومشاكله اليوميّة. يرتدي في كلّ حين ملامح مستحدثة، تواكب ديناميكيّة الحياة العصريّة، ومختلف تطوراتها. من هذا المنطلق، تبادرت إلى ذهننا كثير من المواضيع، التي مازالت في حاجة مسيّسة إلى الدراسة من بينها:

01 - الأشكال الفنيّة للقصيدّة الشعريّة الجزائريّة

02 - الشّعْر الجزائري المعاصر بين الإلزام والالتزام

03 - الشعر السّيّاسي الجزائري المعاصر ملامحه وخصائصه الفنيّة

04 - جماليات التّصوير الفنيّ في الشّعْر الجزائري المعاصر

وغيرها من المواضيع، التي لا تخرج عن نطاق دراسة التّجربة الشعريّة الجزائريّة، إلّا أنّه في الأخير استقرّ رأينا على دراسة، الحسّ الملحمي في الشّعْر الجزائري، مع اختلاف في التّسمية ما بين الشّعراء.

فبعد كتابة الشّاعر مفدي زكريا، "إلياذة الجزائر" سنة 1972، والتي تحتوي على 1001 بيت شعريّ، ظهرت بعده كثيرٌ من التّجارب الشعريّة، التي حذت حذوه، حيث اتخذت من الإلياذة عنواناً، فكانت "إلياذة الوادي"، للشّاعر - السّعيد المشردي- التي شرع في كتابتها ابتداء من شهر جوان 1991، تحتوي - حالياً- على 300 بيت شعريّ، في جزئها الأول وهي عبارة عن مشروع مفتوح، لم ينته من كتابته بعد، ثم تلاه الشّاعر - عامر شارف- ليخطّ "إلياذة بسكرة"، ما بين شهري فيفري وأفريل 2000، وهي تحتوي على 170 بيت شعريّ، ثم جاء بعده الشّاعر- طارق ثابت- ليكتب "إلياذة الأوراس" سنة 2002، وهي تحتوي على 142 بيت شعريّ، ثم جاء الشّاعر- صلاح الدين باوية- "بالإلياذة وادي ريغ" سنة 2005، والتي تبلغ 218 بيت شعريّ، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ، بل نجد أيضاً الشّاعر- يوسف لعساكر- الذي كتب "إلياذة وادي ميزاب"، بل نجد من خصّ بعض المؤسّسات بإلياذة، مثلما فعل الشّاعر- جموعي أنيف - في "إلياذة الجامعة".

بينما نجد أعمالاً أخرى استعارت من المعلّقة حيناً، ومن الملحمة حيناً آخر عنواناً لها، مثل: "معلّقة الجزائر" للشاعر- محمد الأخضر عبد القادر السائحي- أو "الجزائر بين الأمس واليوم"، وهي تحتوي على 551 بيت شعريّ، في جزئها الأول (جزائر الأمس)، طبعت سنة 2006 عن دار الهدى بعين مليلة، وهي مشروع مفتوح لم يكتمل بعد، في جزئه الثاني (جزائر اليوم). وعلى منواله نجد "معلّقة الجيل الأخضر" للشاعر- عيسى لحيلح-، وهي تحتوي على 88 بيت شعريّ، و"ملحمة الزّيبان" نشيد المجد والخلود للشاعر - سليم كرام- .

وقد لاحظنا أن جلّ هذه الأعمال الإبداعية، ظهرت في فترة الألفينيات، أي بعد مرحلة العشرية السّوداء التي مرّت بها الجزائر، حيث كان دافعها الأول والأخير، التغنّي بالأجناد الوطنية وإعادة غرس حب الوطن، والأمل في قلوب الجزائريين.

من جميع هذه المعطيات كان عنوان بحثنا موسوم ب:

## الحسّ الملحمي في الشّعْر الجزائري الحديث والمعاصر.

### دراسة في تجلّيات الإلياذة، جمالياتها ودلالاتها

ويتمثل الهدف، من القيام بهذه الدّراسة، في إبراز ما يتصف به الشّعْر العربي الجزائري من حسّ ملحمي يتجلّى تجلّياً واضحاً للعيان، فالشّاعر الجزائري كتب الشّعْر الملحمي، ولكن بطريقته الخاصة، التي تختلف عن ملاحم الأمم الأخرى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يعد بحثنا ردّاً صريحاً، على كلّ من زعم عدم إمكانية ظهور جنس الملاحم في العصر الحديث، عصر التكنولوجيا والاكتشافات العلمية المذهلة، رغم التطور العلمي المذهل.

وإذا كانت قد ظهرت بعض الأبحاث، في الشّعْر الجزائري تعالج الموضوع نفسه، إلاّ أنّها قليلة جدّاً وشحيحة من ناحية، ومن ناحية أخرى، فقد اقتصر على دراسة إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، مثل: تأمّلات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، للباحث الطاهر بلحيا، والثابت اللّساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، للباحث خليفة بوجادي. وقراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا للباحثة زمالي نسيم.

فبحثنا علاوة على دراسة "إلياذة الجزائر" لمفدي زكريا، فإنه يتطرّق أيضاً إلى "إلياذة بسكرة" لعامر شارف، و"إلياذة الأوراس" لطارق ثابت- مع العلم أنّهما لم يتناولوا بالدّراسة من قبل.

مع التّويه بأعمال أخرى في الموضوع نفسه، منها ما هو مطبوع، ومنها مما يزال مخطوطاً ناهيك عن تخصيص فصل برمته، للخصائص الفنيّة التي تشترك فيها معظم هذه الإبداعات التي أسميناها "الإلياذة الوطنية الجزائرية"، ذلك أنّها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع الوطن.

أما سبب اختيار مدوّنات هذه الدّراسة، فقد خضع هذا الاختيار، والانتقاء، إلى مقاييس عديدة، من بينها مراعاة التّجربة الفنيّة للشّاعر، ومكانته في السّاحة الشعريّة الجزائرية إضافة إلى تميّز مؤلفاته، وتوشّحها بالحسّ الملحمي.

لذا اخترنا نموذجاً من كلّ جيلٍ، من أجيال الشّعراء الجزائريين، فمن الجيل الأول (جيل ما قبل الثّورة، إلى غاية السّبعينيّات)، فقد اخترنا (مفدي زكريا)، لأنّه يعتبر شاعر الثّورة الجزائرية المسلّحة، من جهة، عرّف بشعره الملحمي، ومن جهة أخرى، لأنّه يعتبر الوحيد من بين شعراء جيله، الذي كتب قصيدة الديوان المتمثلة في إلياذة الجزائر، وقد واكب هذا الشاعر أحداث ما قبل الثّورة، إلى غاية السّبعينيّات.

ومن الجيل الثاني للشّعراء الجزائريين، فقد اخترنا (عامر شارف)، لأنّه يعتبر من جيل شعراء أواخر الثّمانينيّات، وهو حلقة وصل بين شعراء السّبعينيّات، وشعراء الثّمانينيّات، ناهيك عن اختلاف التّجارب الشعريّة.

ومن الجيل الثالث، تمّ انتقاء (طارق ثابت)، لأنّه يمثل مرحلة أخرى، تختلف عن مرحلة سابقه، وهي مرحلة التّسعينيّات، وما شهدته هذه المرحلة من تحولات جمّة في المجتمع الجزائري فقد انتقينا شعراء جزائريين، من مختلف المراحل الزّمنية، (السّبعينيّات، الثّمانينيّات، التّسعينيّات) غير أنّ صفة الملحمي، وعنوان الإلياذة، تجمع بينهم، في كثيرٍ من الأحيان.

هذا دون إجحاف لجهود باقي الشّعراء الجزائريين، الذين اتسمت إبداعاتهم بالحسّ الملحمي أمثال: عيسى لحيلح، أحمد شنة، السّعيد المشردي، محمد الأخضر عبد القادر السّائحي، سليم كرام، عز الدين ميهوبي...

وحتى يتمّ لنا الإلمام بهذا الموضوع، فقد انتهجنا منهجاً تكاملياً - إن صحّ التّعبير -، بداية بالمنهج الفنّي (الجمالي) في غالب الأحيان، وهذا حتى نتوقّف عند جماليات النّصوص.

لأن مثل هذا البحث، لا يعتمد على الجانب التّنظيري، وجمع المعلومات فحسب، وإنما لا بدّ من تمحيص، وإبراز جماليات النّصوص، للخروج بنتائج يمكن أن تضبط هذه الظاهرة الشعريّة.

حيث إنّ بحثنا، هو عبارة عن دراسة تاريخية جمالية، لأهم الخصائص الفنيّة للإلياذة في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر.

لذا أخذنا بالمنهج التاريخي، لاسيما في التّأصيل للملاحم، حيث تتبعنا بداياتها الأولى عبر التّاريخ، مروراً بتطورها على مرّ العصور، عند مختلف الشّعوب والأمم، أما المنهج الفني فكان في الفصول التّطبيقية، محاولة منا استنطاق جماليات النّصوص وسبر أغوارها.

هذا وقد استعنا للضرورة، بالمنهج السّيميائي، لاسيما في العنصر السّردّي، من أجل إبراز البنيات السّيميائيّة الدّالة على الشّخصيّات، مع بعض الآليات مثل: الإحصاء، والتّحليل.

ولعل أهمّ النتائج المتوقّعة من هذا البحث، هي أن الشّعر العربي عامّة، والشّعر العربي الجزائري، على وجه الخصوص، عرفا القصائد الشعريّة المتوشّحة بالحسّ الملحمي، أو لنقول: - الشّعر الملحمي - ولكن بالطريقة الخاصّة للإنسان العربي، فمن زعم أن الشّعر العربي يخلو خلوّاً تامّاً من الشّعر الملحمي، فهذا قول فيه بعض الغلو، والشّطط، ووجب التّريث قبل إطلاق هذه الأحكام الجاهزة.

أما اختيارنا لهذا الموضوع، فلم يكن اعتباطاً، بل كان بسبب دوافع علمية أهمّها: غيرتنا على الأدب الجزائري الذي يمثل هويتنا التّقافية والحضارية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ضرورة الاشتغال على هذا الأدب، الذي مازال بحاجة إلى كثير من الغرلة والتّمحيص، من أجل إبراز غثه من سمينه، وكذا لأنّ هذا الموضوع يُعدّ ظاهرة شعريّة لافتة للانتباه، في الشّعر الجزائري المعاصر على وجه الخصوص، حيث برز - بعد فترة العشريّة السّوداء - مباشرة في فترة الألفينيّات.

وكأنّ الشّاعر الجزائري بعد هذه العشريّة، لم يعد يكفيه التّعبير بقصيدة، أو مقطوعة شعريّة واحدة، ولكن اتجه إلى كتابة الإلياذة، والملحمة، والمعلّقة على اختلاف التّسميّات ليقول فيها كلّ شيء.

لأجل هذا طرحنا عدّة إشكالات، قبل الولوج في موضوع بحثنا أهمها:

01 - ما أسباب، ودوافع العودة إلى الشّعر الملحمي، في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر؟ والذي تمّظهر في شكل الإلياذة تارة، والملحمة أو المعلّقة، تارة أخرى.

02 - ما مدى التّجديد شكلاً ومضموناً، في (الإلياذة الوطنية الجزائرية)، وما هي أهم أهداف الشّعراء الجزائريين، من خلال هذا المنتج القديم الجديد؟

03 - هل (الإلياذة الوطنية الجزائرية) تعتبر فن ارتباط الشّعب بتاريخه وبطولاته، وبوطنه وهويته وأصالته؟

04 - هل (الإلياذة الوطنية الجزائرية) تعتبر تعبيراً حيّاً عن تاريخ، وواقع وطموحات الشّعب؟ ومن ثمة ارتباط الشّعر بالجماهير؟

05 - هل (الإلياذة الوطنية الجزائرية) تُعدّ بمثابة همزة وصل للقطيعة بين المتلقي والشّعر الحدائي، الذي اتّشح بالغموض والمعاني المبهمة، فاستعصى على المتلقي تذوقه وفتح مغاليقه؟

06 - هل ظاهرة الإلياذة في الشّعر العربي الجزائري الحديث والمعاصر، تُعدّ بمثابة العودة إلى الشعر الجماهيري، بعد أن صار الشعر الحدائي نجبويّاً، يتوجه بالخطاب إلى النخبة، وإلى شخصيات بعينها، خاصة النخب المثقفة في المجتمع؟

07 - هل تعتبر (الإلياذة الوطنية الجزائرية) بمثابة ضمّد الجراح ورأب الصّدع، وعودة الأمل. لاسيما أنّها ظهرت بعد العشريّة السّوداء التي مرّت بها الجزائر؟ وهي أولاً وأخيراً، فتح من الفتوحات الشّعريّة المعاصرة؟

08 - هل الشّعر الملحمي، الذي من طبيعته التّغني ببطولات وأمجاد الشُّعوب، يعكس اليوم حقيقةً واقع آمال وآلام العالم العربي عامة، والشعب الجزائري خاصة؟

09 - ما كتبه الشّعراء الجزائريون، هل يندرج ضمن ما يعرف بالملحمة؟ أم الملحمي.

10 - هل يمكن بعث الملاحم من جديد في عصرنا الحالي؟ وهل العلم - اليوم - كفيلاً بصنعها، وبعثها من جديد.

انطلاقاً من كل هذه الإشكالات، كانت خطة بحثنا كالتالي، حيث قسمناه إلى مقدمة، ثم مدخل، يليه ستة فصول، كل فصل يحتوي على مبحثين، وخاتمة:

## الفصل الأول: من الملحمة إلى الحسّ الملحمي

ويحتوي على مدخل تأسيسي نظري، يتعلق بالملحمة، ثم مبحثين:

المبحث الأول: حفريات الملحمة عند الغرب، والمبحث الثاني: حفريات الملحمة عند العرب.

## الفصل الثاني: تجليات جنس الملحمة في الأدب العربي

ويحتوي أيضاً الجانب النظري المتمثل في مبحثين :

المبحث الأول: إشكالية حضور جنس الملحمة في الأدب العربي، والمبحث الثاني: مواقف الشعراء والنقاد العرب من الملاحم.

## الفصل الثالث: الحسّ الملحمي في إلياذة الجزائر للشاعر: مفدي زكريا

يتألف هذا الفصل من مبحثين:

المبحث الأول: تأسيسي نظري، استعرضنا فيه العنصر السردى، المفاهيم، والأنواع، والبنىات... المبحث الثاني: يحتوي على الجانب التطبيقي لخصائص الحسّ الملحمي، في إلياذة الجزائر.

## الفصل الرابع: الحسّ الملحمي في إلياذة بسكرة للشاعر: عامر شارف

يحتوي على مدخل، ومبحثين:

المبحث الأول: استعرضنا فيه الجانب التطبيقي لتجليات العنصر السردى في إلياذة بسكرة. المبحث الثاني: استعرضنا فيه الجانب التطبيقي، لتجليات خصائص الحسّ الملحمي في إلياذة بسكرة.

## الفصل الخامس: الحسّ الملحمي في إلياذة الأوراس للشاعر: طارق ثابت

وهو فصل تطبيقي أيضاً، يتألف من مدخل، ومبحثين:

المبحث الأول: استعرضنا فيه الجانب التطبيقي لتجليات العنصر السردى في إلياذة الأوراس. المبحث الثاني: استعرضنا فيه الجانب التطبيقي، لتجليات خصائص الحسّ الملحمي في إلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت.

## الفصل السادس: الخصائص الفنية للإلياذة الوطنية الجزائرية

وخلاصة الفصول، فصل تطبيقي تناولنا فيه أهم الخصائص الفنية للإلياذة الوطنية الجزائرية. بما في ذلك، الخصائص اللغوية، والخصائص الإيقاعية.

خاتمة: وقد شملت أهم النتائج التي خلصنا إليها من خلال هذا البحث.

ومنه فقد جعلنا الفصل الأول والثاني، فصلان نظريان لنعرّف فيهما بموضوع بحثنا، والظاهرة التي تنصبّ عليها الدراسة، لذا نھجنا في الفصلين المنهج التاريخي، حتى نتمكّن من وصف هذه الظاهرة واستجلاء كنهها.

أما الفصول التطبيقية اللاحقة- الفصل الثالث، والرابع، والخامس، والسادس- فقد اعتمدنا فيها المنهج الفني (الجمالي).

وفيما يخص قائمة المصادر والمراجع، التي استفدنا منها في بحثنا هذا، فقد تنوّعت ما بين مصدر ومرجع، فأهم هذه المصادر: القرآن الكريم، وكتاب رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين الذي جمع بين دفتيه أبرز الأحاديث النبوية الشريفة للرّسول صلى الله عليه وسلم، ثم إلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا، وإلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت، وإلياذة بسكرة للشاعر عامر شارف.

أما من حيث المراجع العربية فأهمها:

- إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي
- أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب
- أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً
- جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه
- زمالي نسيمّة، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا
- سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "مُعرّبة نظماً"
- الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا
- محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسية هوميروس

- نور الهدى لوشن ،وقفه مع الأدب الملحمي

وغيرها من المراجع التي استفدنا منها أيما استفادة،علاوة على الاستفادة من بعض الدواوين الشعرية،أهمها:ديوان الحارث بن حلزة اليشكري،ديوان عمرو بن كلثوم،ديوان عنتر بن شدّاد،ديوان أبي تمام،ديوان المتنبي،اللهب المقدس لمفدي زكريا،أطلس المعجزات لصالح خرفي.

كما استفدنا من بعض المعاجم،وبعض مواقع الأنترنت،أهم هذه المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب

- الخليل بن أحمد الفراهيدي،معجم العين

- أحمد مختار عمر وآخرون،المعجم العربي الأساسي

ومن أهم المراجع المترجمة:

- أرسطو،فن الشعر،ترجمة وتعليق إبراهيم حماده

- تزقيتان تودوروف،مينخائيل باختين المبدأ الحوارية،ترجمة فخري صالح

- جيرار جينيت وآخرون،نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير،ترجمة ناجي مصطفى

- ديمتري غوتاس،الفكر اليوناني والثقافة العربية،ترجمة وتقديم الدكتور/نقولا زياده

- رولان بارت،التحليل البنيوي للسرد،ترجمة حسن بحراوي وآخرون

- فانسون جوف،شعرية الرواية،ترجمة لحسن أحمامة

- غاستون باشلار،جماليات المكان،ترجمة غالب هلسا

ومن المراجع الأجنبية:

(1)Judith Labarthe. **L epeope** .

(2)Paul Aron et autres. **Le dictionnaire du Littéraire**

ومن دون شكوى،فقد واجهتنا بعض الصعوبات أهمها:قلة المراجع في موضوع بحثنا إن على المستوى العربي عامة،أو على المستوى الوطني الجزائري خاصة،وهذا مردّه فيما نحسب إلى عدم اكتراث العرب بفن الملاحم.

أضف إلى هذا،عدم تمكننا من الحصول على بعض المراجع، باللغات الأجنبية.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أشكر جزيل الشكر، كل من قدّم لنا يد المساعدة، وعلى رأسهم أستاذنا الدكتور المشرف: الطيب بودريالة، شكراً على كل ما قدّمه لنا من نصائح جمّة وتوجيهات، أفادتنا كثيراً، وذلّلت لنا صعاب البحث.

فألف ألف شكر لأستاذنا المشرف على صبره معنا، وتواضعه المعهود، ونصائحه التي لا تقدّر بثمن، ومهما قلنا فيه، هيئات هيئات أن نوفه بعض حقّه.

كما لا أنسى أن أشكر بالمناسبة، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها، وكذا عميد كلية الآداب واللغات، وكل عمال الإدارة، ومسيري المكتبة، بجامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة - .

كما أتقدم بجزيل الشكر، إلى كل عمّال ومديرة مكتبة الأسد بسوريا، لما قدموه لنا من تسهيلات جمّة، لا نملك من خلالها إلا أن نتوجه إلى الله عز وجلّ، راجين منه أن يحفظ لنا سوريا، وكلّ شعب سوريا الحبيبة، من كل مكروه.

كما أشكر بالمناسبة كل عمّال ومسيري، المكتبة الوطنية بتونس، والجزائر العاصمة، وكذا عمال المكتبات الجامعية بكل من جامعة بسكرة، وباتنة، وجيجل، الجزائر... وغيرها، شكر الله للجميع على المساعدة، ولو بكلمة أو نصيحة، من أجل إنجاز هذا البحث المتواضع.

# الفصل الأول

## من الملحمة إلى الحسّ الملحمي

مدخل: الملحمة: "بحثٌ في البدايات، التّعريف، الجنس، الخصائص"  
(التّأسيس النظري)

### المبحث الأول: حفريات الملحمة عند الغرب

- المطلب الأول: الملحمة جنس أدبي مؤسس للأمة اليونانية
- المطلب الثاني: الملحمة جنس أدبي مؤسس للأمة اللاتينية
- المطلب الثالث: الملاحم عند الغرب في القرون الوسطى
- المطلب الرابع: الملاحم عند الغرب قبيل عصر النهضة
- المطلب الخامس: الملاحم عند الغرب في عصر النهضة

### المبحث الثاني: حفريات الملحمة عند العرب

- المطلب الأول: الملحمة في اللغة العربية
- المطلب الثاني: التحوّل من الملحمة إلى الملحمي في العصر الحديث
- المطلب الثالث: مفهوم الحسّ الملحمي

## مدخل:

**الملحمة: "بحث في البدايات، التعريف، الجنس، الخصائص" (التأسيس النظري)**

إن الحديث عن البدايات الأولى للملاحم، وكيف تشكّلت وتطورت حديث ذو شجون، يسوقنا بلا شك إلى الغوص في أعماق التاريخ واستنطاقه، بغية الكشف عن أول نوع أدبي، يحتوي على نواة ملحمة، حيث "يستفاد من الأبحاث التي عقدها الفيلسوف الألماني "هيغل" (Hegel).

في كتابه القيم "الجمالية" (L'Esthétique)، أن أول عمل أدبي يحتوي على نواة ملحمة هو تلك النقوش القديمة التي خلفتها الأجيال البدائية، على أعمدة الهياكل التماثل والنواويس، ذلك أن كلا من هذه النقوش قد خطته في زعم الأقدمين يد روحية" (1).

بعد هذه المرحلة التي برزت فيها أول نواة ملحمة، حسب رأي الفيلسوف هيغل، تأتي مرحلة ثانية، حيث إنه "بعد مرحلة النقوش، تبرز في حياة الملاحم مرحلة ثانية، عمد فيها الإنسان إلى صياغة أمثال ومواعظ خلقية، أقوى وأدوم من المحسوسات، وأعم من نقوش الهياكل والنواويس، وأقدر على الوقوف في وجه صروف الدهر" (2).

ومن بين هذه الأمثال والمواعظ الخلقية، التي ظهرت في هذه المرحلة "وأفضل مثل على هذا الشعر قصيدة (الأعمال والأيام) المنسوبة إلى الشاعر اليوناني "هيزيود" (Hésiode) (3).

لتأتي مرحلة ثالثة من مراحل الشعر الملحمي، "فتتجلى في تلك القصائد الفلسفية والتعليمية التي كانت تعنى بالأفلاك ودورانها، وما يجري في عالمها من تغيرات، وتتحدث عن النجوم والكواكب والفصول، وعن مستقبل الأشياء وطبيعتها، والصراع بين العناصر والقوى المتباينة، وقد تعمد إلى تشخيص القوى الطبيعية، وترمز إليها بأعمال بشرية" (4).

(1) أحمد أبو حاق، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، منشورات دار الشرق الجديد، د.ب،

ط.1، حزيران 1960، ص.11.

(2) المرجع نفسه، ص.11.

(3) المرجع نفسه، ص.12.

(4) المرجع نفسه، ص.12.

كما تجدر الإشارة، أن البدايات الأولى للملاحم كانت بدايات شفاهية غير مكتوبة، حيث يرويها الرواة والمنشدون عبر تعاقب الأجيال .

وهذا ممَّا لا يدعو إلى الشك، ذلك أن "هناك ما يدلُّ على أن وراء الملاحم المكتوبة أو المدوَّنة كان يوجد دائماً بعض "التقليد" أو الأساس الشفوي وأن الملحمة نشأت في الأصل نشأة شفوية-إن صحَّ هذا التَّعبير- أي أن البدايات الأولى للملاحم كانت بدايات شفوية"<sup>(1)</sup>.

نستخلص أن هذه التجارب التمهيديَّة، جميعها كانت بمثابة أوليَّات للملاحم، "وإنه لألزم لقانون التطور أن تكون هناك مقدمات كثيرة ومحاولات قد سبقت ظهور الاليادة، وظهور المهاجراتا و الرامايانا وسواها من الملاحم الأصليَّة لدى الشعوب"<sup>(2)</sup>.

إذن فهناك تجارب عديدة، سبقت الملاحم الشَّعرية العظيمة التي عرفتها الأمم في القديم. حيث يذهب الناقد الفرنسي "لانسون" (LANSON) في كتابه:

(تاريخ الأدب الفرنسي)قائلاً: "إن الشَّعر الملحمي لدى جميع الأمم، قبل أن يصبح مكتملاً كان أناشيد تختلط فيها الغنائية بالملحمية، أناشيد قصيرة ذات إيقاع سريع، وقد يكون الشعر الغنائي عايش الشَّعر الملحمي، لأن كلاً منهما يتفق وجانباً معيناً من جوانب الرغبات البشرية"<sup>(3)</sup>.

نستشف أن البدايات الأولى للملاحم، مرَّت بعدة مراحل، كما أنَّها كانت بدايات شفوية تعوزها الكتابة والتدوين في كثير من الأحيان.

وبعد التطرق إلى البدايات الأولى للملاحم، يجدر بنا التعرف عن ماهية الملحمة.

---

(1) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند - الرمايانا- مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت،

مج 16، ع 1، أبريل - مايو - يونيو 1985، ص 05.

(2) أحمد أبو حاققة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 11

(3) المرجع نفسه، ص 13

## 01 - تعريف الملحمة:

البحث عن كنه الملحمة يتطلب منا قلب صفحات التاريخ، علّنا نجد تعريفاً شافياً كافياً لها. حيث "لا تزال كلمة ملحمة غامضة في كثيرٍ من الأذهان" (1). ومن هذا المنطلق "فكأنه من الصّعب تعريف الملحمة تعريفاً دقيقاً جامعاً مانعاً، والأكثر صعوبة من ذلك، هو محاولة تصنيف الملاحم تصنيفاً قاطعاً، في فئات متميزة حسب الموضوع، ولذا فإن الباحثين يكتبون بالتمييز بين الملاحم الشّفوية والملاحم المكتوبة أو الأدبية" (2).

لكن رغم صعوبة الجزم في هذا الشأن، يمكننا القول: إن "الملحمة حين نعرفها، قصة شعريّة لبطولات قومية يمتزج فيها الخيال بالواقع، والأسطورة بالحقيقة امتزاجاً شديداً، وهي في أحداثها ومعانيها، مزيج من الخوارق والأساطير والحقائق الدينية والروحية والاجتماعية، التي تمتزج جميعاً لتنشئ آخر الأمر، هذا الذي يمكن أن نسميه تاريخاً ملحماً" (3).

وبتعريف آخر "الملحمة: قصة شعريّة موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بين بني وطنهم، ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً، إذ تحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال، وما به تسمو على الناس، وعنصر القصة واضح في الملحمة فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث" (4). يتبين من كلّ هذا، أن هناك صعوبة حقيقية في تعريف الملحمة، إلا أننا سنحاول تقديم بعض التعريفات على اختلاف العصور التي مرت بها.

---

(1) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند - الرمايانا -، مجلة عالم الفكر، ص 04.

(2) المرجع نفسه، ص 05.

(3) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لوطنمان،

طبع دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط. 1، 2000، ص 197.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1982، تمهيش ص 93.

## ب- الملحمة لغة:

إذا بحثنا عن تعريف الملحمة من حيث اللُّغة، فالملحمة لغة: هي "الموقعة العظيمة القتل في الحرب، نقول تلاحم القوم، أي تقاتلوا كما يدلُّ مصدرها على معنى "الإحكام" بمعنى "الفصل" و"الفري" نقول: لحم الأمر: أحكمه، وألحم الشعر: نظمه فهو ملحم، والقصيدة ملحمة إذا كانت مترابطة محكمة" (1).

وتجدر الإشارة أنه قد ورد معنى هذا التعريف، عند أبي زيد القرشي في كتابه جمهرة أشعار العرب، ومنه أيضا "كانت تستعمل الملحمة في معنى الفتنة التي تفضي إلى الحرب، ومن ذلك ما يروى عن رسول الله (ص): "عمران بيت المقدس: خراب يثرب، وخراب يثرب: خروج الملحمة وخروج الملحمة: فتح القسطنطينية.."

وقد وُصف رسول الله (ص) بأنه "نبيُّ الملحمة" وقيل في تفسير هذا الوصف إنه نبيُّ القتال لمجاهدة الكفار والمشركين، ولكن بعض المفسرين عدلوا بكلمة الملحمة في وصف الرسول إلى معنى آخر، وهو التأليف والإصلاح، فقالوا: نبي الملحمة، أي: نبي الصلاح، فالكلمة هنا مأخوذة من لحم الأمر، بمعنى أحكمه وألّف بين أجزائه، فإذا هو متماسك متين" (2).

ومنه أيضا لغة "فالملاحم جمع ملحمة، على وزن مدرسة ومحكمة، والملحمة: الموقعة العظيمة من وقائع الحروب، التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان، يقول "بشار بن برد":

في كُلِّ يومٍ لنا عيدٌ وملحمةٌ      حتى سبانا بأسيافٍ وأغمادٍ (3)

أما إذا بحثنا عن تعريف الملحمة من حيث الاصطلاح:

---

(1) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسية هوميروس، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، د. ط، 2009، ص 03

(2) محمد شوقي أمين، الملاحم بين اللغة والأدب، مجلة عالم الفكر، وزارة الاعلام، الكويت، مج 16، ع 01

أفريل - مايو - يونيو، 1985، ص 228

(3) المرجع نفسه، ص 227.

## ج- الملحمة اصطلاحاً:

أمّا إذا أردنا أن نبحث، عن كنه الملحمة اصطلاحاً، فما من شك أنّها جنس أدبي قائم بذاته له مقوماته وخصائصه التي عرف بها، ظهر عند شعوب السّرديات الكبرى قديماً، هذه الشّعوب التي كانت تعيش على الفطرة، وتسند ما تعجز عنه من تفسير للظواهر الطبيعية إلى الغيبيّات، ومنه كان لديها ما يعرف تعدد الآلهة، فهناك آلهة البحر، آلهة الجمال، آلهة المطر. الخ. ولعل خير ما يمثل هذه الشعوب قديماً الإغريق والرّومان.

ومنه فالملحمة فن "كباقي الفنون الأدبية الأخرى (المسرحية، القصيدة، القصة، الرواية، المقامة المقالة.. الخ) وتختلف عن كل هذه الفنون كونها قصة شعرية قومية بطولية خارقة" (1). إلى جانب كل هذا، فهي أيضاً "مزيج من الحقيقة والخيال، أو كما قال "فكتور هيجو" "الملحمة هي التاريخ على أعتاب الأسطورة" (2).

كما يمكن تعريف الملحمة، من وجهة نظر أخرى بأنها "قصيدة سردية مطولة مكتوبة بأسلوب راق تحتفي بالمنجزات العظيمة لبطل ما، وتعالج موضوعات تاريخية، وطنية، دينية أو خرافية" (3).

هذا وقد عرّف بول أرون (Paul Aron) وآخرون الملحمة، في القاموس الأدبي: "تعتبر الملحمة من بين أرقى الأجناس الأدبية خلال العصور الكلاسيكية، وقد عرّفتها القواعد التي صاغتها شعرية أرسطو، بأنها حكاية تروي، بأسلوب راق، مفاخر الأبطال (أمراء وآلهة) خاصة المفاخر الحربية. حيث يتخللها تدخّل قوى الآلهة، وهو ما نحى بها منحى عجائبيّاً" (4).

ولقد عرف هذا الفن عند اليونان، منذ القديم في أرقى مستوياته، فتداولوه فيما بينهم، بل حاول فلاسفتهم ومفكروهم التنظير له.

(1) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسية هوميروس، ص 03

(2) محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، د.ط، 2007، ص 167.

(3) Judith Labarthe. Lepopee .Armand Colin. paris.2006.p14.

(4) Paul Aron et autres. Le dictionnaire du Litteraire. PUF.2002. PP 243.244.

## 02 - الملحمة في اللغة اليونانية:

البحث عن أصل كلمة الملحمة في اللغة اليونانية، فالشائع والمرجح "يعود أصل كلمة ملحمة. (epopee) للجذر اليوناني (Epopoua) الذي يحمل دلالة تأليف وإبداع قصة شعرية (Epos) وتعني الكلمة الأخيرة بصيغة المفرد الكلام، وبصيغة الجمع الملحمة (Epopée):

بمعنى قصيدة شعرية مطولة. تحتفي ببطل أو حدث جليل، مازجة بين التاريخ والخرافة (1). ورد ذكر الملحمة في اللغة اليونانية "فمعناها القصة أو الشعر القصصي الذي يختص بوصف القتال، والملحمة تعريب لكلمة (EPOS الإغريقية، ويطلق على الشعر الملحمي باللغة الإنجليزية عبارة (Epic-Poetry) وكلمة (Epic) مشتقة من (Epos) اليونانية ومعناها كلام أو حكاية (2).

والملحمة قبل كل شيء، هي جنس أدبي قائم بذاته عُرف عند شعوب السرديات الكبرى، هذه الشعوب التي سادت فيها ثقافة المشافهة، والتي كانت تعنى بالمرويات. فشعوب السرديات الكبرى، كانت لها فلسفتها الخاصة بها في الحياة، ومنه انعكست هذه الفلسفة على ثقافتها، وإنتاجها الأدبي خاصة، ومن هذا المنظور عرفت الملحمة في اللغة اليونانية على أنها "قصيدة طويلة تعالج حادثة معينة، ضمن إطار واقعي/ميثولوجي يعكس مفاهيم الناس في تلك الأيام. ومن أبرز هذه المفاهيم أن الأرض أو العالم الواقعي رهين صراع الآلهة الأولمبية، فإذا أراد الآلهة أن يتصارعوا استغلوا البشر لغاياتهم، الصراع في الألب محظور، لكن استخدام البشر كأدوات من قبل الآلهة مسموح به، هذا هو المفهوم الأساسي للملاحم الطبيعية أي الملاحم اليونانية" (3)، إن مثل هذه المفاهيم والمعتقدات، هي التي أنتجت الأعمال الملحمية الكبرى قديماً.

(1) Judith Labarthe. Lepopee ..p13.

(2) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة، د.ط، 2006، ص10.

(3) حنا عبود، من تاريخ الرواية، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت، دمشق، د.ط، 2002، ص31.

<http://www.awu-dam.org>

### 03 - الملحمة جنس أدبي:

ما من شك، إن الملحمة جنس أدبي قائم بذاته، له مقومات وخصائص متعارف عليها عبر التاريخ.

حيث ذهب الفيلسوف اليوناني أرسطو إلى تعريف الملحمة باعتبارها جنسًا أدبيًا، ذلك أنه منذ القديم الملحمة عبارة عن منظومة، قصصية، طويلة، تعالج بطولات قومية، وتتضمن أحداثًا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة. أما من حيث شخصيات الملحمة فتتميز بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفيزيائية، أو المعنوية، إلى الحد الذي يجعل منهم أبطالًا يتحلون بالمعجزات، قادرين على منازلة الآلهة نفسها، ليس هذا فحسب بل تنعكس في الملحمة حضارة أمتها، بما في ك حروبها، وعاداتها، وتقاليدها، وأخلاقياتها، ومشاكلها، ومعتقداتها الخاصة بالقوى الطبيعية، وغير الطبيعية، إضافة إلى المعجزات والخوارق التي لم يألها المنطق، كما أن مساحة الملحمة عريضة ومعقدة، ذات مناخ تراجمي، مع تميزها بأسلوب شعري فخم، وخيال خصب، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل (1).

مما سبق إن "الملحمة من حيث أنها جنس أدبي، هي قصة بطولية تحكي شعرا تحتوي على أفعال عجيبة، أي على حوادث خارقة للعادة، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات" (2).

عموما وبعد أن سقنا هذه التعريفات، ومحاولين التقرب من كلمة "الملحمة" باعتبارها جنسًا أدبيًا، يتبين لنا إذ "تكاد التعريفات جلها تجمع على أن الملحمة، هي شعر بطولي يحكي قصصا وبطولات، يصور معارك معتمدة على الخوارق والأساطير، متصلة بقضية إنسانية قوية، مع الدفاع عن المقدسات" (3).

عسى تكون هذه التعاريف قد اقتربت من ماهية الملحمة، لاسيما من كونها جنسًا أدبيًا.

(1) ينظر كتاب أرسطو، فن الشعر، ج3، ترجمة وتقدم وتعليق ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، د. ت، ص60.

(2) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نُهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،

ط. 3، ماي 1998، ص 122

(3) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص11.

## 04 - خصائص الملحمة:

تنفرد الملحمة بخصائص جمّة، تميز بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى منذ القديم. "عل من أول هذه الخصائص، كون المجتمعات البشرية في الملاحم مجتمعات بدائية، تؤمن بالخرافات والأساطير، وتسند ما تعجز عنه من أعمال إلى قوى جبارة بشرية إلهية، في آن معا هي من صنع الخيال"<sup>(1)</sup>، بالإضافة إلى كون الملاحم تنمو وتترعرع في مثل هذه المجتمعات البدائية، البعيدة كل البعد عن حياة التمدن والحضارة، فإن من أهم خصائصها أيضا أن "أول ما يميز الملحمة هو ذلك التنوع الهائل، والتشعب في الموضوعات التي تعرض لها، بحيث نجد الأحداث والوقائع الحقيقية جنبا إلى جنب مع الأسطورة، والحكاية، الخرافية، والقصص والروايات المتعلقة بأعمال البطولة، والتي لا تخلو من المبالغة وذلك فضلا عن بعض القصص ذات الطابع الديني، مع الإشارة إلى بعض العادات والتقاليد بل بعض الآراء والخطرات الفلسفية والأخلاقية"<sup>(2)</sup>.

أضف إلى هذا، فإننا نجد من غير شك، في كل ملحمة حدث ملحمي رئيسي، كما أن القصيدة الملحمية أهم ما يميزها، هو ذلك الاندفاع والتدفق الهائل في سرد أحداث القصة "إنها تعتمد على سرد حوادث عدة متشعبة متشابكة، شريطة أن يكون لهذه الحوادث أساس ماضوي/تاريخي"<sup>(3)</sup>.

كما تعتبر من بين الخصائص الهامة أيضا، "التي تميز الملاحم والأعمال الملحمية الكبرى هي المزج بين القوى البشرية والقوى الإعجازية أو الفائقة للطبيعة"<sup>(4)</sup>.

هذه بعض الخصائص التي تتميز بها الملاحم، ولا يتوقف الأمر هنا عند هذه الخصائص فحسب، بل هناك خصائص أخرى.

---

(1) أحمد أبو حقة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 19.

(2) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند - الرمايانا - ص 06

(3) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسية هوميروس، ص 04

(4) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند - الرمايانا - ص 07

ومن هذه الخصائص أيضاً، الخاصية الموائية، فإنه "على الرغم من أن أحداث الملحمة هي أحداث عيانية مفردة، وأن أبطالها أشخاص قد يكون لهم وجود فعلي في الحياة، فإن الملحمة (تتجاوز) ذلك الواقع المشخص العياني المحدود وتسمو عليه وتعبّر في مجموعها عن أحاسيس وآراء ونظرات أكثر تجريداً وشمولاً من تلك المواقف المحدودة"<sup>(1)</sup>. ولذا فإن الملحمة تنطلق من الواقع لتجرح إلى الأسطورة والخيال.

ولعل انطلاقة من جميع هذه الخصائص، ما جعل بعض الكتاب يصفون الملاحم بأنها نوع من الشعر "اللاشخصي"، impersonal أو أنه شعر "موضوعي"، وذلك على الرغم من أن الملاحم عمل إبداعي وأن "الذاتية" أو "الشخصانية" عنصر مميز لكل الأعمال الإبداعية سواء كان ذلك في مجال الأدب أم الفن أم الفكر"<sup>(2)</sup>.

هذه هي إذا أهم الخصائص التي تمتاز بها الملحمة والتي يمكن أن نجملها فيما يلي:  
"01- شعر الملحمة موضوعي، لا تظهر فيه شخصية الشاعر، وإنما تظهر فيه الجماعة ومشاعرها العامة.

02- أنه يصور البطولات، والمعارك الحربية الممتزجة بالأساطير المثيرة للمشاعر

03- قصائده طويلة قد تصل إلى الآلاف من الأبيات

04 - تظهر الملحمة في شعوب السّرديات الكبرى، التي تعتمد على حضارة المشافهة، حيث تجمع هذه الشعوب بين الحقيقة والخيال وخوارق العادات، وتمزج بينها في أسلوب أسطوري تتجلى فيه الوحدة العضوية.

05- شعرها يسير في مستوى واحد، لأنه أسلوب المؤلف يرويّه بطريقة الحكاية.

06 - وأن الحكاية هي العنصر المسيطر على بقية العناصر ولا تخلو من استطراد وعوارض

الأحداث"<sup>(3)</sup>

---

(1) المرجع السابق، ص 08.

(2) المرجع نفسه، ص 09.

(3) محمد رمضان الجري، الأدب المقارن، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، منشورات

2002، EIGA، ص 83، 84

كما يجب أن نشير إلى وجود فروقات، قائمة بين ملاحم كل مرحلة من مراحل التاريخ، وكل عصر من عصوره، وإن كانت أهم الخصائص تكاد تكون مشتركة. كما وجب التّويه هنا أن الشّعْر الملحمي، شعر جماعي المنطلق ويكاد يكون أبسط الفنون الشعرية، وأن كل ملحمة إلا ولها أصول تاريخية، فيها يتغنى الشعب بماضيه، لهذا تكاد تكون الملحمة أول الأجناس الأدبية ظهوراً.

نستخلص مما سبق أن الملحمة بالدرجة الأولى، هي عمل قصصي، يظهر عند شعوب السّ ت الكبرى، ويساير طفولة المجتمعات، أضف إلى هذا يمتزج في الملحمة التاريخ بالأساطير، تروى شعراً، وتكون تامة من حيث الأبطال والأحداث والحلقات.

تمتاز أحداثها بالخوارق، أما من حيث الأسلوب فتمتاز بالحوار، والأخبار والوصف. والملحمة لا تهمل العنصر الديني، هذا العنصر الذي يساير كل مرحلة من مراحل التطور الفكري للمجتمعات.

## المبحث الأول: حفريات الملحمة عند الغرب:

### المطلب الأول: الملحمة جنس أدبي مؤسس للأمة اليونانية:

إن الأدب اليوناني أدب ثريٌ وخصبٌ، ولذا أثر في جميع الآداب الأخرى منذ القديم، وهذا لى اختلاف مشارب هذه الآداب وخصوصياتها الثقافية، والحق يقال "إن أي أدب يمتلك شاعراً مثل هوميروس وحده، أو سوفوكليس أو أرسطوفانيس، أو حتى كاتباً ناثراً مثل أفلاطون أو أرسطو، أو قلم خطيباً مثل ديموستينيس أو مؤرخاً مثل هيرودوتوس أو توكيديديس، فهو قمين بأن يصبح أدباً عالمياً وإنسانياً خالداً" (1).

ولعل من أبرز الفلاسفة والمفكرين، الذين عرفهم الأدب اليوناني- أفلاطون- أستاذ أرسطو حيث "بدأ الفيلسوف اليوناني الكبير أفلاطون، حياته بالاشتغال بالإنتاج الأدبي، فكتب الشعر، وأنتج بعض المسرحيات التراجيدية، كما اشتغل بالرسم، وكان من هواة التصوير، وهو إذن فنان منتج، قد عرف الفن عن قرب، ومرّ بجميع أطوار المرحلة العلمية، كما عاش الفنون بحسه وعاطفته معا على حد سواء" (2). لكن رغم بداياته وميولاته الأدبية، إلا أنه تميّز فيما بعد بموقفه الحاد اتجاه الشعراء خاصة، إذ نادى بطردهم من مدينته الفاضلة، وبالرغم من موقفه هذا، "يرى أفلاطون أن الشاعر كائن أثيري مقدّس ذو جناحين، لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم" (3). رغم إعجاب أفلاطون، بالشعر الملحمي اليوناني، وبما أنتجه هوميروس على وجه الخصوص لكن نجده قد وقف "ن قضية الشعر، موقفاً مبدئياً، فهو رغم إعجابه بشعر هوميروس، فإنه لم يسمح بإباحته في جمهوريته، إلا بشروط، الفضيلة والصلاح والتسبيح والتمجيد للآلهة، وقد منع الشعر الغنائي والقصصي، لأنه يؤدي إلى تحكم الغريزة، وبسط الألم، واستبداد الشهوات، وبذلك يكون قد حكم على الشعر حكماً أخلاقياً دقيقاً" (4). ورغم التّطرف، والشّطط، والعقلانية الواضحة في حكم أفلاطون على الشعر والشعراء.

(1) قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معاملة وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط.1، 2003، ص231 .

(2) المرجع نفسه، ص253.

(3) المرجع نفسه، ص256 .

(4) المرجع نفسه، ص258 .

إلا أن تلميذه أرسطو قد خالفه في بعض مواقفه، وامتاز بعدم التطرّف من جهة، والدقّة من جهة أخرى، وبالتالي لم يكن عقلائيًّا بحتًّا، ولا تجريبيًّا صرفًا، بل "ينظر أرسطو إلى الشعر بمختلف فنونه، على أنه ضرب من ضروب المحاكاة، مثله كمثل سائر الفنون الإنسانية، وقد نهج في ذلك نهج أستاذه أفلاطون، غير أنه لم يحمل على الشعراء، ولم يقل بطردهم من المدينة، بل أقرهم وثبتهم ودافع عنهم، معتبرًا منهم، فنًا تجميلًا تزيينًا، لا فنًا تشويها للطبيعة" (1) لقد قام الفيلسوف اليوناني- أرسطو- في كتابه: (فن الشعر) بالتنظير لفن الملاحم، حيث تطرّق في الفصل الأول منه، إلى تعريف الملحمة، ثم تحدّث في الجزء الثالث عن الشعر الملحمي، متطرقًا إلى حبكة الملحمة، وأنواع الملاحم وخصائصها، كما تطرق في الجزء الخامس من ذات الكتاب إلى الموازنة بين الملحمة والتراجيديا، وخلص في آخر المطاف إلى تفوق التراجيديا على الملحمة لأسباب ذكرها.

وقد ورد تعريف أرسطو للملحمة على أساس أنها "قصة بطولة تحكي شعرا، تحتوي على أفعال عجيبة أي على حوادث خارقة للعادة، ومنها يتجاوز الوصف مع الحوار، وصور الشخصيات والخطب، ولكن الحكاية هي العنصر الذي يسيطر على ما عداه، على أن هذه الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث" (2).

يرى- أرسطو- ضرورة توفر الملحمة على عنصر الحكبة، حيث " يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد، تام في ذاته، وكامل، له بداية ووسط ونهاية- وكأنها كائن حي واحد، متكامل ، ذاته، وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصّحة الخاصة بها، كما ينبغي أن تختلف عن التاريخ المعروف لنا" (3).

وبالتالي فالحبكة من العناصر الضرورية التي يجب أن تتسم بها الملحمة من منظور أرسطو.

---

(1) المرجع السابق، ص 264.

(2) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسية هوميروس، ص 03، نقلا عن أرسطو، (فن الشعر) فصل 25، 24 .

(3) أرسطو، فن الشعر، ج3، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حماده، ص 197 .

وفي معرض حديثه عن أنواع الملاحم، وخصائصها يرى بأنه "ينبغي أن يكون للملحمة نفس الأنواع للتراجيديا، فهي إما أن تكون: بسيطة، أو مركبة، أو خلقية، أو متعلقة بمعاناة، كما أن أجزاء الملحمة، هي نفسها أجزاء التراجيديا، فيما عدا جزئي "الغناء" و"المرئيات المسرحية" (1). هذا ويشير - أرسطو- إلى أن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث الطول والوزن. أما فيما يخص الموازنة التي عقدها - أرسطو- بين الملحمة والتراجيديا في الجزء الخامس من كتابه (فن الشعر)، فيتطرق فيها إلى عديد من العناصر أهمها: عامل الجمهور، وعيوب التمثيل والحكم على النص وحده، ليخلص في الأخير إلى أسباب تفوق التراجيديا على الملحمة، ثم الاستنتاج، فالخاتمة.

ويمكننا أن نستخلص آراء - أرسطو- في موازنته بين الملحمة والتراجيديا فيما يلي:

- 01- يحتويان على أصول مشتركة بينهما، وأخرى مختلفة.
- 02- يتفقان في أن كليهما عبارة عن محاكاة لفعل جاد، من طبيعته أن يؤدي إلى تطهير من انفعالي الخوف والشفقة، شريطة أن تتم هذه المحاكاة في أسلوب شعري رصين.
- 03- الصلة بينهما تتمثل في أن الملحمة نصف درامية، وأن كليهما يتضمن حبكة وشخصيات، وفكرا، ولغة، والحبكة في كليهما يمكن أن تكون بسيطة، أو مركبة.
- 04- التراجيديا يمكن أن تستخدم أنواعا مختلفة من الأوزان، بينما تقتصر الملحمة استخدامها للأوزان، على وزن واحد - غالبا- وهو الوزن البطولي (السداسي).
- 05- الملحمة أطول من التراجيديا، لأنها لا تحصر امتدادها الزمني في حيز محدود، ذلك أن لطبيعة الملحمة ميزة خاصة تسمح لطولها بالامتداد، بينما التراجيديا، فإنها لا تستطيع أن تعالج فعلا واحدا متعدد الأجزاء، وتقع كلها في وقت واحد، بينما في الملحمة يمكن أن تصاغ في شكل سردي، معالجة عديد من الأحداث التي تقع في وقت واحد.

---

(1) المرجع السابق، ص 202.

06- يعتبر- أرسطو- التراجيديا فناً أسمى من الملحمة، ويعتبرها أيضاً متميزة بالموسيقى. والمنظورات المسرحية التي تفتقدهما الملحمة، والتراجيديا تحدث تأثيرها حتى ولو قرئت.

07- الملحمة تقدم حياة متكاملة لعصر معين، وقد تتعرض لقضايا تجعل طبيعتها غير مقصورة على قيم أدبية فحسب.

08- يختلفان في التشكيل، فالملحمة تتم في شكل سردي، بينما الفعل القابل للتجسيم هو الذي يشكل التراجيديا، وللملحمة مدى استيعابي أبعد من إمكان التراجيديا.

09- القصة المتعددة الجوانب، أصلح للملحمة من التراجيديا، بينما فعل التراجيديا أكثر تركيزاً، وأكثر توحد من فعل الملحمة.

10- إذا كانت الملحمة، تروي أحداث قصة وقعت في الزمن الماضي، فإن التراجيديا تروي أحداث قصة تجري في الزمن الحاضر.

11- يجد عنصر "الإدهاش" مكانه الأصح في التراجيديا، بينما عنصر "اللامعقول" يجد مكانه الأصح في الملحمة(1).

هذه إذن أهم مجالات الاتفاق والاختلاف، بين كلٍّ من الملحمة والتراجيديا، من منظور الفيلسوف اليوناني أرسطو.

وللإشارة، فإن أرسطو كان في مقدمة المعجبين بهوميروس، حيث أشاد كثيراً بمقدرته الفنية في أكثر من موضع، إذ "يعتبر أرسطو أن هوميروس تمتع بمقدرة فنية، وحسٌ دقيقٌ في اختيار الحوادث، وفي المحافظة على الوحدة العضوية للموضوع"(2). بالإضافة إلى هذا، فإن كثيراً من الدارسين "قد وجدوا أرسطاطاليس بخاصة يكثر من ذكره في كتابيه الخطابية والشعر، ويمنحه التفوق في كل موقف، ويميزه بالإجادة المطلقة"(3).

إن إكبار أرسطو لهوميروس، ونظرته الدقيقة إلى الفنون عامة هو ما جعله محط إعجاب.

(1) ينظر المرجع السابق، ص 208، 209 .

(2) قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمة وأعلامه، ص 270 .

(3) إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 43 .

ذلك أن أرسطو "يرجع الفنون كلّها إلى محاكاة الطبيعة، ويُقسّم تلك المحاكاة إلى ثلاثة أنواع: محاكاة للواقع أي لما هو كائن فعلاً، ومحاكاة لما يمكن أن يكون، ومحاكاة للمثال، أي لما يجب أن يكون" (1).

لعل تحلّي أرسطو بالدقّة، والجمع بين العقلانية والتجريب، وعدم الشطط في الأحكام، هي من أهم الخصائص والمميزات التي جعلته "يسيطر بمؤلفاته الفلسفية والعلمية على الإنسانية كلها حتى أواخر القرن السابع عشر الميلادي، وحتى انتهاء عصر الكلاسيكية في الأدب" (2).

ولربما حب أرسطو لهوميروس وأشعاره، انتقل إلى الإسكندر المقدوني، هذا البطل العظيم الذي تتلمذ على يدي أرسطو، حيث يروي المؤرخون أن الإسكندر المقدوني كان يصطحب معه نسخة من إلياذة هوميروس أينما حلّ وارتحل. بل نجد الإسكندر يبارك البطل "أخيل"، عندما وقف على قبره، وذلك لأن الشاعر العبقرى هوميروس خلّده في إلياذته، وجعله فيها محور البطولة.

---

(1) محمد مندور، الأدب وفنونه، دار تحفة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مدينة السادس من أكتوبر، ط. 2، سبتمبر 2002، ص 132

(2) المرجع نفسه، ص 127 .

## أ- الملاحم في عهد هوميروس:

قبل الحديث عن الشعر الملحمي، عند الغرب في مختلف عصوره، لا بدّ أن ننوّه بمدى اهتمامهم بالأدب الملحمي، وتوليه المكانة المرموقة في آدابهم، فقد "تمكنوا في الغرب من أن يعطوا الملاحم من العناية والاهتمام، وأن يقبلوا حتى الآن على ترجمتها من لغاتها الأصلية إلى اللغات الأوروبية الحديثة المختلفة، وأن يعكفوا على دراستها ويطبّقوا في ذلك أحدث نظريات البحث والنقد وأساليب الدراسة والتفسير والتحليل، التي تستعين بنتائج العلوم الأخرى"<sup>(1)</sup>، ونظراً لهذا الاهتمام فقد ازدهرت الملاحم في مختلف العصور عندهم. ومن المعلوم أن "أول ما ظهرت الملاحم عند اليونان، ثم انتقلت إلى الأدب اللاتيني الروماني"<sup>(2)</sup>.

وقد كانت هذه الملاحم في بداياتها مرتبطة بالطقوس والشعائر الدينية، حيث "كان الشعر الملحمي في بداية عهده من عمل وإلقاء مغني المعبد أو منشده، الذي كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة، ويبدو أن هذا الفن الشعري الديني قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى"<sup>(3)</sup>.

وسواء كان هذا الأمر صحيحاً أم لا، فالأمر يحتاج إلى تدقيق أكثر وتمحيص، إلا أنه لا يجهل مدى ارتباط الأدب الملحمي بأدب اليونان، "فلقد ارتبط الأدب الملحمي بأدب اليونان، وظلت السمات الغالبة عليه سائدة إلى فترة طويلة، ثم أصبح الأدب الملحمي يتلوّن بتلوّن البيئة والزمن الذي وجد فيهما"<sup>(4)</sup>.

ومن الأدب الملحمي، وبعد مئات السنين ظهرت فيما بعد أجناس أدبية أخرى، مثل الشعر التعليمي، والرواية القديمة.

---

(1) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند - الرمايانا - ص 04.

(2) محمد رمضان الجري، الأدب المقارن، ص 81.

(3) أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، دار المعارف، القاهرة، ط. 2، د. ت، ص 21.

(4) نور الهدى لوشن، مقدمة وقفة مع الأدب الملحمي، ص 07.

فعند اليونان ظهر الأدب الملحمي جلياً، فمنذ "فجر الحضارة الأول ظهر الشعر الملحمي عند كثير من الشعوب، ولقد رأيناه في صورة متطورة تكاد تبلغ حد الكمال الفني في عصر مبكر عند اليونان"<sup>(1)</sup>. فبدون أدنى شك أن خصوبة وازدهار فن الملاحم عند اليونان يعود إلى عدة أسباب ومحفزات، مكنت لهذا الفن من التطور.

فقد "خصب هذا الفن لدى اليونان على وجه التحديد، لما كان لديهم من معتقدات وثنية للأرباب وللآلهة وأنصاف الآلهة وغير ذلك، ولمزجهم بين الأساطير المرتبطة بالمعجزات وحوارق لا عهد للإنسان العادي بها"<sup>(2)</sup>.

ويعد هوميروس مبدع فن الملاحم عبر التاريخ، وإن لم يكن أول من تفوّه بها، إلا أنه عرف بأعماله الملحمية الشهيرة - الإلياذة والأوديسة - على وجه الخصوص، فقد كان لهذا الشاعر الملهم باع طويل في نشأة الملاحم وتطورها، وإن شكك بعض الدارسين في وجوده أصلاً، "وحتى هؤلاء الذين يحققون وجود هوميروس التاريخي، يذهبون إلى أن دوره في نشأة الملاحم لا يتعدى دور الناظم الذي تجمّع لديه تراث شعبي نما وازدهر عبر العصور المختلفة، فقام بإعادة صياغته في لغة شعرية جيدة، أو أنه على الأقل، واحد من هؤلاء الذين ساهموا بنصيب في صياغة هذه الملاحم"<sup>(3)</sup>.

لقد كانت ملاحم هوميروس يتناقلها المنشدون شفاهياً، ذلك أن "ملاحم هوميروس انت منتشرة قبل انتشار الكتابة في بلاد اليونان القديمة، وبرغم أنها ترجع إلى منتصف القرن التاسع قبل الميلاد فإنها لم تسجل إلا بعد ذلك بزمن طويل"<sup>(4)</sup>.

ولذا تعتبر الإلياذة أعظم عمل ملحمي لهوميروس وصل إلينا، تميز بالإجادة والإبداع، أضف إلى هذا توفرت فيه أهم الخصائص الفنية التي عرفتها الملاحم الكلاسيكية القديمة.

---

(1) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1971، ص 123 .

(2) الطاهر بلحيا، تأملات في إيذاة الجزائر لمفدي زكريا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط، 2007، ص 20 .

(3) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 196.

(4) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 127 .

فالإلياذة هوميروس تعدُّ بحق ملحمة شعرية متكاملة، وهي خير ما وصلنا من الملاحم الكلاسيكية القديمة، حيث "تردّد صداها في كل الآداب، فكانت علماً للملاحم على مرّ العصور"<sup>(1)</sup>، إذ ترجمت إلى عديدٍ من اللُّغات، واستقت منها مختلف الآداب على اختلاف مشاربها وتنوع ثقافتها، "وملاحم هوميروس هي أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريقي، بيد أنه لمن المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمي الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدّينية التي تتغنى بأمجاد الآلهة، والتي كانت تلقى أو تنشد في الأعياد والمهرجانات العامة"<sup>(2)</sup>. لنستنتج من كلّ هذا أن الملاحم، أول ما ظهرت مكتملة عند الإغريق، حيث كانت تتداول شفاهياً، ثم ظهرت عند الشعوب الأخرى وخاصة الرومان بعد ذلك.

### ب- الملاحم بعد هوميروس:

لقد ظهر عديد من الشعراء بعد هوميروس، تأثروا به أيما تأثر، وبالتالي حاولوا النسخ على منوال أشعاره، ولكن هيهات.. هيهات، حيث "رغب الشعراء من بعد هوميروس أن يكملوا قصة (الإلياذة) و(الأوديسيا)، ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية التي درج الناس على تسميتها بالحلقة Epikos Kyklos أو حتى ببساطة "الحلقة" Kyklos وهي ثلاثة عشر قصيدة تقريباً لم تصلنا منها سوى شذرات متفرقة"<sup>(3)</sup>. ولا يتوقف الأمر عند هذا التأثير، بل "تعزى لأتباع هوميروس أيضاً ما اصطُح على تسميتها ب(الأناشيد الهومييرية) التي تُؤرّخ فيما بين القرن السابع والخامس، إذ كان من المعتاد أن يقدم المنشد الملحمي لأبيات أية ملحمة يتغنى بها، باستهلال طويل - أو قصير - يتوجه به متضرعاً لإله من الآلهة، ولاسيما من تقام حفلة الإنشاد تكريماً له"<sup>(4)</sup>.

توالت محاولة محاكاة ملاحم هوميروس، ليس فقط في عصره بينما في جميع العصور من بعده، وعند مختلف الشعوب، وهذا دلالة على مدى تأثير أشعاره فيمن جاؤوا بعده.

---

(1) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 17 .

(2) أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 82 .

(4) المرجع نفسه، ص 83 .

ف نجد على سبيل المثال - لا الحصر- الشاعر فرجيل، الذي كتب "الإنيادة" متتبعاً فيها خطى أستاذه هوميروس، أضف إلى هذا فقد "عمد الشعراء الأوروبيون في عصر الإحياء، إلى محاولة إدخال فن الملاحم إلى الآداب الأوروبية، فقام شعراء كثيرون بكتابة عشرات القصائد المطولة التي يحاكون فيها الملاحم اليونانية والرومانية القديمة" (1).

بل نحسب أننا لا نغالي، ولا نقول شططاً، إذا ادعينا أن امتدادات تأثير الملاحم الهوميرية تواصلت حتى عصرنا المعاصر، كيف لا، وهذا "الشاعر الروائي المعاصر نيكوس كزانتزاسكي صاحب جائزة نوبل للآداب عن رواية (زوريا) وهو من جنسية يونانية أراد أن يمزق رتاج الصّمت المطّنب، فكتب ملحمة جاءت متطورة- طبعاً- عن الملحمة الهوميرية رغم أنها امتداد لها وذلك لأن نيكوس قد استفاد من الحضارة ومن المذاهب والأشكال، وقل من الموضوعات المطروحة في زماننا، فكانت بالنسبة للشكل تتألف من ثلاثة وثلاثين ألف بيت شعري على غرار الملاحم الأولى، كما اتخذت محورا لها بطولات وأمجاد الأمة اليونانية" (2).

لكن رغم كل هذه الجهود والمحاولات، فقد أثبت عديد من النقاد فشلها، لاسيما في العصور الحديثة، حيث "اصطدمت كل المحاولات الحديثة لإدخال هذا الفن في آدابها بهذه الصخرة، صخرة العقلية البدائية، وباءت جميعها بالفشل كما قلنا لسبب بسيط: أنها حاولت أن تحلّ القيم الدينية والمعجزات المسيحية محلّ القيم الوثنية والخوارق البدائية وهو فشل رأيناه يغلب على كلّ محاولة لمعارضة الأعمال اليونانية العظيمة عن طريق تجريدتها من الخصائص الأسطورية" (3).

إن غالبية الجهود التي حاولت أن تقتفي أثر الشاعر هوميروس، بآءت بالفشل ذلك أن هذا الأخير، يمثل الشّعْر الملحمي الأصيل، وأن عظمته تكمن في أن شعره يتسم بالإنسانية هذه الإنسانية التي صورها وحدة متكاملة في أعماله الملحمية.

---

(1) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 203.

(2) الطاهر بلحيا، التجربة الملحمية في إلباذا الجزائر لمفدي زكريا، مجلة الثقافة (عدد خاص)، السنة التاسعة عشرة، ع 104، الجزائر، سبتمبر- أكتوبر 1994، ص 212 .

(3) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 207.

## المطلب الثاني: الملحمة جنس أدبي مؤسس للأمة اللاتينية:

بما أن الأدب منذ بداياته هو عملية تأثير وتأثر، فبعد أن انتشر الأدب الملحمي عند اليونان، أخذ ينتقل "هذا الجنس الأدبي، بخصائصه وطابعه السابق، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني" (1).

حيث تأثر الرومان أيما تأثر بالملاحم اليونانية، "وعلى رأسهم الشاعر الروماني (فرجيل) في ملحمة (الإنياذة)، وإن كان فرجيل لا يرقى إلى مستوى الشاعر اليوناني (هوميروس) في ملاحمه، وقد ترجمت ملحمة (الإنياذة) للشاعر الروماني ترجمات مختلفة في أوروبا طوال العصور الوسطى، وصارت الأساس لتطور الملاحم (2).

وعلى غرار هذا التأثير بالأدب اليوناني، كان التقليد، "ومن بين الأشياء التي قلدها الرومان (الملحمة) حيث كتب شاعرهم (فرجيل) ملحمة (الإنياذة) والتي جاءت صورة طبق الأصل للإنياذة الهومييرية اللهم إلا في كون فرجيل عكس بعض المفاهيم الطفيفة التي لا تعرفها حضارته، وغير أسماء الأوثان. والأساطير" (3).

ولقد ساعدت الترجمة أيما مساعدة في ظهور الشعر الملحمي عند الرومان، حيث بدأت "بترجمة للأوديسة نقلها إلى اللاتينية مهاجر يوناني يدعى "ليقيوس أندرونيكوس" Livus Andronicus" (4).

والشاعر فرجيل تأثر بكل خصائص ملاحم هوميروس، من إبراز للعجائية والخوارق وأدوار البطولة، "وبهذا الطابع في البطولة والأساطير، وعجائبها الوثنية الفطرية، تأثر شاعر اللاتينيين "فرجيل" 89 - 19 ق. في ملحمة التي عنونها الإنياذة وقد نظمها الشاعر في السنين العشر الأخيرة من حياته (5). هذه الإنياذة ذاع صيتها في الأدب اللاتيني، وهي تمثل بحق خير امتداد لملاحم هوميروس، وإن اختلفت معها في بعض الخصائص الفنية.

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 25.

(2) محمد رمضان الجري، الأدب المقارن، ص 82.

(3) الطاهر بلحيا، تأملات في إلباذة الجزائر لمفدي زكريا، ص 29.

(4) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 133.

(5) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 125.

وملحمة الإنياداة،"هي ملحمة وطنية،غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية،على حسب الأسطورة القائلة بأن "إينياس"بعد سقوط طروادة..وهو من أصل طروادي- يخرج منها مع بعض أتباعه ليؤسس الإمبراطورية الرومانية في "روما"،في القرن الثامن من قبل الميلاد"(1).وقيل الأمبراطور قوستين.

أما بالنسبة لموضوع الإنياداة،"تدور الإنياداة حول مغامرات إينياس البطل الطروادي الذي سافر من طروادة في رحلة قذفت به إلى شواطئ إفريقية،حيث وصل إلى قرطاجنة.وتقع قصة حب بين إينياس وديدو ملكة قرطاجنة.ويبحر إينياس من قرطاجنة إلى صقلية،ويزور العالم الآخر،وبعد ذلك. يصل إلى شواطئ إيطاليا حيث يضع الأساس الأول للدولة الرومانية"(2)،والإنياداة لفرجيل عمل أدبي يقف شامخاً في الأدب الروماني،"إذ تعد الإنياداة التي نظمها أعظم ملحمة شعرية ظهرت عند الرومان،مما جعل فرجيل يحتل عند الرومان ذات المكانة التي احتلها. هوميروس عند اليونان"(3).

ولقد كتب فرجيل الإنياداة لأهداف سامية،ولغاية وطنية خالصة،حيث لم تكن غايته"من كتابة هذه "الإنياداة" مجرد استكمال وصف الأحداث التي وقعت في السنة الأخيرة من حرب طروادة كما نتوهم،وإنما كانت غايته وطنية خالصة،فقد أراد الإشادة بالأمبراطور الروماني أوغسطس على أثر نجاحه في موقعة أكتيوم الشهيرة وقضائه على أنطونيوس الذي كان ينازعه السلطة"(4)،وعموماً إن فرجيل قد حقق بعض النجاح في معارضة ملحمتي هوميروس،ولعل سبب هذا النجاح يعود إلى أنه كان ينتمي إلى تلك الفترة التاريخية القديمة التي كانت الأساطير تشكل جانبا كبيرا من معتقداتها الدينية والشعبية،كما أنه قد أكمل في الإنياداة قصة تلك الحروب التي عنيت إليها هوميروس بتدوينها"(5).

---

(1) المرجع السابق،ص 126

(2) محمد عبد السلام كفاي،في الأدب المقارن،ص134 .

(3) المرجع نفسه،ص133 .

(4) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص202.

(5) المرجع نفسه،ص202 .

## المطلب الثالث: الملاحم عند الغرب في القرون الوسطى:

أمّا إذا عرّجنا عن العصور الوسطى، فقد ظهرت فيها أيضاً، كثير من الملاحم عند أمم مختلفة، حيث تنوّعت هذه الملاحم واختلفت في مواضيعها ومستوياتها الفنية، ومن الملاحم المهمة التي ظهرت في العصور الوسطى الملحمة الإنجليزية "بيولف" في القرن الثامن الميلادي. والفرنسية "أغنية رولان" في القرن الثامن عشر الميلادي، والإسبانية قصيدة "السيد" حوالي 1140م، وبحلول القرن السابع عشر الميلادي أعيد اكتشاف الملاحم الشعرية الرومانية، وقام الشاعر الإنجليزي الشهير "جون ميلتون" بتقليد "هوميروس" و"فرجيل" في ملحمة الشهيرة "الفردوس المفقود" سنة 1667م<sup>(1)</sup>.

كما ظهر في القرون الوسطى ما يعرف بملاحم أهل الشمال، ومنها: ملحمة Beowulf

بيولف ونشيد أهل الظلام Niebelungen

وملحمة "أرض كليقا" Kalevala، وظهر ما يعرف ب: أناشيد المغامرة في فرنسا

، وملحمة "السيد" Le Cid .

بينما تفرّدت الكوميديا الإلهية، كونها ملحمة دينية ذات طابع رمزي، تحالف ملحمتي هوميروس في موضوعها، فالكوميديا الإلهية (للشاعر الإيطالي "دانته" (1231-1265)، وقد سميت في البداية (الكوميديا) ثم أضيف لها صاحبها كلمة (الإلهية)، وهي تختلف كثيراً عن ملحمتي "هوميروس"، ذلك أن موضوعها ديني صرف، عبر رحلة إلى العالم الآخر، بيد أن "دانته" يحاول أن يقرب ذلك العالم إلى العالم الواقعي زمن العصور الوسطى بحروبه وتقاليده، وأخطائه...<sup>(2)</sup>.

والكوميديا الإلهية عموماً "رحلة طويلة إلى العالم الآخر المجهول بالنسبة للإنسان"<sup>(3)</sup>.

---

(1) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسة هوميروس، ص 08.

(2) محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، ص 171.

(3) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 208.

حيث "يصف دانتة فيها ما لا يرى، ولكن "دانتة" يقرب ذلك العالم من عالمنا، في الشخصيات التي تسكنه، وفي وصف أخلاقها، إذ يرى فيه معاصريه وسابقيه من الناس وبخاصة من مواطنيه الذين يعرفهم في فضائلهم ووزائلهم، ولذلك ترى الملحمة - على الرغم من طابعها الغيبي طابعاً واقعياً يصف فيه "دانتة" عالم العصور الوسطى، حروبه وعقائده وأخطائه يسود ذلك كله طابع ذاتي في وصف بغض الشاعر للنقائص، والوزائل الاجتماعية وحبه للفضائل وسمو الخلق" (1).

أما من حيث موضوع الكوميديا الإلهية، فنجد "الملحمة إذا مكونة من ثلاثة أجزاء: الجحيم، والمطهر، والجنة الأرضية والسماوية، وكل جزء مكون من ثلاث و ثلاثين نشيداً، مع مقدمة في نشيد واحد، فالملحمة مكونة من مائة نشيد، والجحيم هو مملكة الظلمات و "وادي المهاوي الأليم" حيث يهوى الإنسان، الذي لا يحيا حياة الحكمة والمقولة في معناها الإنساني والاجتماعي، وهذا الجحيم في باطن الأرض، في أبعد مكان من الله حيث تسقط الأرواح كالأوراق الجافة فارقت غصونها، وتركت إلى ثقلها المادي، إلى طبيعتها الأرضية حين لم تحاول الارتقاء روحياً، ويرحل إليها "دانتى" رفقة "فرجيل" رمز الحكمة الشعريّة فكل مرة يزوران دائرة من الدوائر والتي عددها ثمانية، وكل دائرة تحتوي على نوع من البشر على اختلاف مشاربهم وأعمالهم في الحياة، أما في الدرك الأسفل فيوجد الشيطان في منطقة الزمهرير، أما المطهر فجل في الأرض مرتفع فيه المذنبون التائبون يكفرون عن سيئاتهم، أما في قمة الجنة الأرضية، ففيها حبيبة الشاعر "بياتريشة" في الطفولة، والذي أحبها حباً جمّاً، ليرك "دانتى" صاحبه فرجيل، ثم "يصطحب حبيبته في رحلة عبر السماوات السبع... إلى آخر الملحمة" (2).

هذه بعض أحداث الكوميديا الإلهية لدانتى، والتي تختلف في تفاصيلها عن إلياذة هوميروس.

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 127.

(2) ينظر المرجع نفسه، تهميش، ص 126، 127.

فمن خلال موضوع الكوميديا الإلهية،"استطاع دانتي أن يصوّر من خلال رحلته إلى العالم الآخر بكل غيبياته،العالم الواقع بكل مساوئه ومبازله،من خلال قناع (فني)ولا شك . أنه كان يقصد بهذا العالم الواقع عالم العصور الوسطى،بكل ما كان فيه من زيف وانحرافات"(1).

هذه الرحلة هي بمثابة الهروب من الواقع المزري،الذي ساد في العصور الوسطى"فرحلة "دانتي" هي رحلة كل نفس في هذا العالم الأرضي،تنشد سعادتها الخالدة وغايتها العظمى عقيدتها،وبحسب إفادتها من حريتها،وفيها يظهر الإنسان في جانبيه،المادي بوصفه مدنيًا بطبعه،تتهدي بفكره إلى طرق سعادته الأرضية التي يضل عنها،إذا نسي صفته المدنية،ثم جانبه الرّوحي الذي يهتدي إليه بالفيض الإلهي والحب،حب الإنسانية وحب الله"(2).

فالشاعر دانتي إذا من خلال ملحتمه،يبدو أنه قد عاش في عصر مضطرب الأجواء سيطرت فيه الكنيسة على مجريات حياة الإنسان فهي الأمر الناهي في كل شيء. فلا مناص أن "دانتي" عاش في"عصر مضطرب عاصف ممزق،وقد غاص في جوانب لهذه الآلام،شأن الصفوة من المفكرين،ورحل في جحيمه ليتعمق آلامه،وبقدر شهادته على العصر كان سموه ونبله في التنبؤ بالخلاص(...). ينشد- عن طريق الحب والفيض الإلهي- الخلاص للإنسانية جمعاء، بهذا الحب العام الخالص، وكذا الخلاص لنفسه عن طريق الحب الطاهر"(3).

وتجدر الإشارة هنا أن عديدًا من النقاد،قد أشاروا إلى أن دانتي تأثر بعدّة مصادر عربية وإسلامية في ملحتمه الكوميديا الإلهية،لكن لا نرى مجالاً هنا لذكرها،والوقوف عندها،والآن سنتطرق إلى الملاحم عند الغرب قبيل عصر النهضة.

---

(1) إبراهيم عبد الرحمان،الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق،ص209.

(2) محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،ص 128.

(3) المرجع نفسه،ص128.

## المطلب الرابع: الملاحم عند الغرب قبيل عصر النهضة:

ظهرت هناك ملاحم عدّة قبيل عصر النهضة، من بينها ما يُسمّى: أناشيد المغامرة الفرنسية، وهو فن ملحمي جديد، ظهر في ظروف القرون الوسطى، وبرز من رحم أحداثها، لكن بدأ هذا الشّعْر الملحمي يتضاءل، حيث بدأ هذا الفن الملحمي يضعف في فرنسا منذ القرن الثالث عشر، لقد تضاءل الشعر الملحمي، وأصبح مجرد منظومات تروي حياة الفرسان، Chevaliers على أساس أسطوري" (1).

ومن بين الملاحم التي ظهرت قبيل عصر النهضة، ملحمة بتزارك إفريقيًا، حيث نظم بتزارك ملحمة باللاتينية بعنوان إفريقيًا، قصّ فيها جانباً من الصّراع بين روما وقرطاجنة، وكانت هذه الملحمة باللغة اللاتينية، وقد انصرف الشّاعر عنها قبل أن يكمل نظمها. وتوصف هذه الملحمة بأنها عمل فاشل، ذلك لأن الشّاعر قد حاول فيها تقليد فرجيل تقليدًا حرفيًا في فنه وأسلوبه وعباراته" (2).

وليس بتزارك الشّاعر الوحيد الذي حاول تقليد ومحاكاة فرجيل، في تلك الحقبة التاريخية بل نجد كذلك الشّاعر بوكاتشو في ملحمة "تسيديا"، فقد نظم بوكاتشو أول ملحمة باللغة الإيطالية بعد دانتي.

تلك هي دا Teselda وتُدور حول بطل يوناني أسطوري يدعى Theseus، وهي عمل أدبي قليل الشأن، حاول فيه محاكاة فرجيل" (3).

لكن يجدر الإشارة أن جميع هذه الملاحم، كانت شديدة التأثير بالأعمال الكلاسيكية القديمة.

---

(1) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 162.

(2) المرجع نفسه، ص 163.

(3) المرجع نفسه، ص 163.

إن"مثل هذه الأعمال استمدت موضوعها من الآداب الكلاسيكية القديمة، أو من تاريخ اليونان والرومان، وسعى حابها إلى اقتفاء آثار الكلاسيكية، في الشكل والموضوع وأساليب الأداء"(1).

ولقد تأثرت إيطاليا أيضا تأثر، بالملاحم الفرنسية الوسيطة، حيث"انتقل إلى إيطاليا تأثير الملاحم الفرنسية الوسيطة، فتحوّلت سلسلة قصص رولان إلى مجموعة من الأساطير يقوم بها فرسان المائة المستديرة"(2).

هذه إذا بعض نماذج الملاحم عند الغرب قبيل عصر النهضة، أما عن كنه الملاحم في عصر النهضة، فقد برزت جليّة، بل نجد هناك ثلاث ألوان من الملاحم.

---

(1) المرجع السابق، ص163.

(2) المرجع نفسه، ص163.

## المطلب الخامس: الملاحم عند الغرب في عصر النهضة:

ظهرت في عصر النهضة ثلاثة ألوان من الملاحم، ولقد اهتم أدباء عصر النهضة بملاحم اليونان والرومان، قبل اهتمامهم بغيرها من أنواع الآداب الكلاسيكية، ولقد شهد القرنان الخامس عشر والسادس عشر ترجمات للإلياذة والأوديسة، والإنيادة والفرساليا<sup>(1)</sup>. ولا يتوقف الأمر عند هذا الاهتمام، بملاحم اليونان والرومان، بل كان لعصر النهضة إنتاجه من الملاحم التي ظهر فيها تأثر واضح بالآداب الكلاسيكية، وتنوعت اتجاهاتها وموضوعاتها<sup>(2)</sup>.

ومن ألوان الملاحم في عصر النهضة:

أولاً: برزت هناك ملاحم قلّ فيها أصحابها الملاحم الكلاسيكية تقليدًا مباشرًا، ومن هذا النوع نجد ملحمة فرنسياد La Franciade للشاعر بييردي رونسار Pierre de Ronsard (1724-1855).

ثانياً: ظهور لون من الملاحم يميل إلى محاكاة ملاحم العصر الوسيط، على غرار أناشيد المغامرة الفرنسية، ولا يخفى فيها التأثير بقيم الآداب الكلاسيكية وتقاليدها، كما وجد هذا اللون من الملاحم مادته في قصص مغامرات الفرسان، وقصص الحب المتعددة التي ظهرت في القرون الوسطى، واستمرت حتى عصر النهضة، ومن هذه الملاحم على سبيل المثال:

**01- أورلاندو (رولان) العاشق: Orlando Innamorato** وقد كتب هذه الملحمة ماتيو

ماريا بوياردو Matteo Maria Boiardo (1434-1494)، وتجدد الإشارة، أن هذه الملحمة

ليس لها أساس تاريخي.

---

(1) المرجع السابق، ص 164

(2) المرجع نفسه، ص 164 .

## 02- أورلاندو الثائر : Orlando Furioso

كتب هذه الملحمة الشاعر الإيطالي لودو فيكو أريو ستو Lodovico Ariost (1474-1533) ونشرها عام 1516، فلاقت نجاحًا عظيمًا في زمانها وبعد زمانها.

## 03- ملحمة تحرير إيطاليا من القوط: La Italia Liberata Da Gotti

كتب هذه الملحمة الشاعر ترسينو Trissino (1478-1550)، وهي تتألف من سبعة وعشرين فصلاً، من الشعر غير المقفى، كما تتسم بالدقة في سرد وقائع التاريخ، واقعية الطابع، تعليمية النزعة، لا تخلو من بعض الشبه بملاحم القرون الوسطى، كما تحتوي على تأثيرات مسيحية وكلاسيكية.

## 04- تحرير القدس Gerusalemme Liberata

هذه الملحمة نظمها شاعر إيطاليا الشهير توركوواتو تاسو Torquato Tasso (1544-1595) نشرت لأول مرة عام 1581 موضوعها قصة حصار القدس عام 1099 بقيادة جود فري بويون.

ثالثاً: هذا اللون الثالث من ملاحم عصر النهضة، أوحى به حوادث هذا العصر، والذي ظهرت فيه كشوفات عديدة، أهمها اكتشاف أمريكا، واكتشاف الطريق البحري إلى الهند، الذي يعرف بطريق رأس الرجاء الصالح.

ومن هذا اللون الثالث مولد ملحمتين، ت بهما أحداث معاصرة زحرت بالمواقف، وأحدثت آثاراً جدياً هامة في تاريخ الإنسانية جمعاء.

## 01- ملحمة أبناء لوسوس Os Lusidas

نظم هذه الملحمة الشاعر البرتغالي: لويس دي كامويس Luis de Camoes، لا يعرف كثيراً عن حياته، أما ملحمة هذه فهي كلاسيكية التركيب، لكن موضوعها الأساسي هو اكتشاف فاسكو داجاما للطريق البحري بين أوروبا والهند. هذه الملحمة هي من نوع الملاحم الواقعية في تناول الأحداث، وتمجد بطولة شعب البرتغال وتعبير عن الثقة بمستقبل الإنسان وقدرته على اكتشاف المجهول. (1).

(1) ينظر المرجع السابق، ص 166، ص 167، ص 168، ص 169، ص 170

## 02- ملحمة الأروكانا: Aravcana

نظم هذه الملحمة الشاعر الأسباني ألونسو دي إركيلاً **Alonso De Ercilla** (1533-1594) حيث حفلت هذه الملحمة بوصف المناظر الطبيعية، وكذلك وصف الحرب التي دارت رحاها أثناء الحملة الأسبانية، التي أرسلت لغزو شيلي ولقد سماها الشاعر الأروكانا، إعجاباً منه بشجاعة الأروكانيين وجرأتهم في القتال ضدّ الحملة الأسبانية، ويبدو زعيم الهنود الذي أعدمه الأسبان أعظم الأبطال في هذه الملحمة .

تعتبر هذه الملحمة بحق، من أهم ملاحم عصر النهضة، ويعتبرها أبناء شيلي ملحمتهم القومية(1).

ولقد اتسمت ملاحم عصر النهضة بعددٍ من الخصائص الفنية، التي يمكن أن نوجزها فيما يلي:

- 01 - كانت هذه الملاحم مفرطة في الطول.
- 02 - ظهور أثر الكلاسيكية واضحاً وجلياً، في كل ملاحم عصر النهضة.
- 03 - نظر النقاد في عصر النهضة إلى الشّعر الملحمي، على أنه أعظم أنواع الشّعر.
- 04 - تنوع موضوعات الملاحم في هذا العصر، فمنها ما كان من الموضوعات الكلاسيكية القديمة، ومنها ما كان من الموضوعات المرتبطة بالعصور الوسطى، ومنها ما بني على قصص وتراث ديني، ومنها ما اقتبس من أحداث معاصرة.(2).

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص172

(2) ينظر المرجع نفسه، ص173، ص174

إضافة إلى الملاحم التي ذكرناها من قبل، فقد ظهرت عديد من الملاحم الأخرى عند شعوب وأمم مختلفة، لاسيما بعد بروز "الثورة الصناعيّة في أوروبا مع مطلع القرن السابع عشر فتنبعث الحركات التّجديديّة على أنقاض الجمود الفكري الذي عم بلاد أوروبا خلال العصور الوسطى" (1).

فلا شكّ أن هذه الثّورة الصناعيّة، كان تأثيرها كبيراً على الفكر الإنساني برمته، ولعلّ من بين الملاحم التي اشتهرت "ملحمة (الفردوس المفقود)، فهي للشاعر الإنجليزي (ملتون) وطابعها ديني منحرف، فهي تصور خروج سيدنا آدم من الجنة، بعد إغواء الشيطان له، وجلي أن نزعة الشاعر إلحادية متطرفة" (2).

أما عند الهنود فقد عرفت "ملحمة الشاعر الهندي (فياسة)، فقد صور فيها الحروب بين قبائل الهند، وما نجم عنها من مخاطر، وأضرار للشعب الهندي، وترجمها إلى العربية وديع البستاني" (3).

وفي عصر الإحياء، "عمد الشعراء الأوربيون (...) إلى محاولة إدخال فن الملاحم إلى الآداب الأوروبية فقام شعراء كثيرون بكتابة عشرات القصائد المطولة التي يحاكون فيها الملاحم اليونانية والرومانية القديمة" (4).

ومن بين الملاحم التي ذاع صيتها ملحمة الفرنسياد، "وقد كتب رونسار ملحمة "الفرنسياد" نزولاً على نصيحة دوبليه في "أن يخرج للعالم إيادة فائقة وإنيادة محكمة الصنع" و الملاحظ أنه قد ترسّم خطى الشاعر الروماني فيرجيلوس في "الإنيادة" فأقام عمله الشّعري حول قصّة شبيهة بتلك القصّة التي ترجع نشأة الدولة الرومانية إلى أحد أبطال طروادة" (5).

---

(1) الطاهر بلحيا، تأملات في إيادة الجزائر، ص9

(2) محمد رمضان الحربي، الأدب المقارن، ص83

(3) المرجع نفسه، ص83.

(4) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص203.

(5) المرجع نفسه، ص203.

ولابدَّ من الإشادة هنا، إلى الأدوار الهامة التي لعبتها حركة الترجمة، في نقل الآداب والتعريف بفكر الآخر. فبواسطة الترجمة عُرفت كثير من الأعمال، "فقد انتقلت الملاحم اليونانية والرومانية، عن طريق الترجمة في العصور الوسطى، وعصر النهضة إلى اللغات الأوروبية، وتركت فيها آثاراً واسعة، تتمثل في نشأة ما يعرف بـ "الملاحم الدّينية"، وهي ملاحم عديدة نذكر منها: "الكوميديا الإلهية" للشاعر إيطاليا العظيم دانتي، و"الفردوس المفقود"، و"الفردوس المسترد" للشاعر الإنجليزي ملتون، و"الهنرياد" وهي أنشودة كتبها فولتير للملك الفرنسي هنري، و"أسطورة القرون الوسطى" لفيكتر هوجو وهذه كلها منظومات شعرية" (1).

أما عند المصريين والهنود القدماء، فقد ظهر الشعر الملحمي عند شعوب كثيرة، فللقدماء المصريين ملاحم طويلة، أبادها الزّمان وإن كانت بعض البقايا المتبعثرة عبر الآثار، مازالت تدلُّ عليها مثل: شعر "بنتاهور" ومازالت "المهابارتا" دليلاً قوياً على وجود الملاحم عند الهنود القدماء، وقد ترجمت منها قطع كبيرة إلى لغات متعدّدة" (2).

كما نجد بعض الملاحم عند العبرانيين "كما دلّت التوراة على بعض الملاحم للعبرانيين بالإضافة إلى ملاحم قدماء الجرمانيين والسكندينافيين" (3).

أما عند الأمم الإسلامية من غير العرب "تستوقفنا "شهنامة الفردوسي" و"حديقة الحقيقة" لحد الدين سناني" (4). أما عند الفرس والترك ف: "للفرس اليد الطولى في هذا الفن... كـشهنامة" الكونابادي" التي نظم فيها وقائع الشاه إسماعيل، أهداها إلى الشاه طهماسب.. وللترك أيضاً يد في الشعر القصصي، كمنظومة "شهوري" في أربعة آلاف بيت، وشهنامة الشاعر التركي الملقب بالفردوس الطويل" (5). وهكذا ظهرت عبر العصور، ملاحم متعدّدة عند مختلف الأمم والشعوب.

(1) المرجع السابق، ص 204.

(2) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 15.

(4) المرجع نفسه، ص 16. (5) المرجع نفسه، ص 16.

## - المبحث الثاني: حفريات الملحمة عند العرب:

### المطلب الأول: الملحمة في اللغة العربية:

مما لا شك فيه، أن كلمة ملحمة قد تغيّرت دلالاتها المعجمية من عصر لآخر، فقبل عصرنا الحاضر نجد أن "كلمة - ملحمة- لفظة عربية قديمة، كانت تعني موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش، أو يتناثر فيها اللحم، كما يفهم من المعاجم اللغوية، لكنها لم تكن تعني- قبل عصرنا الحاضر- نوعاً أدبياً بعينه، يشبه ذلك النوع الأدبي الذي عرف عند الغربيين باسم epic أو ما يقابله في مختلف اللغات الأوروبية"<sup>(1)</sup>.

كما تجدر الإشارة أن كلمة - ملحمة- قد ورد ذكرها، عند كثير من النقاد والمفكرين العرب، فقد وردت في قول الإمام أحمد ابن حنبل.

بحيث "ينسب إلى الإمام أحمد بن حنبل، كما في تاريخ "الطبري" أنه قال: "ثلاثة لا أصل لها: التفسير، والملاحم، والمغازي"<sup>(2)</sup>، ولا يتوقف ذكر الملحمة عند الإمام أحمد بن حنبل فقط، بل نجد كلمة الملحمة قد وردت في كتب عديدة، من كتب التراث العربي، ككتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، وكتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، و"مقدمة" ابن خلدون، وتذكرة داود الأنطاكي، وسيرة ابن هشام... وغيرها من الكتب العربية.

لقد وردت كلمة الملاحم، عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، لتدل على نوع من الشعر بعينه، كيف لا والجاحظ الأديب الأملعي قد عاش في العصر الذهبي للأدب العربي، فالعصر العباسي شهد ظهور حركة الترجمة، كما شهد انفتاح واحتكاك العرب بالأمم الأخرى، لا سيما الفرس، ومنه يعتبر أقدم نص يدل على استعمال كلمة "الملاحم" لنوع من الشعر، هو نص "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين".

وهو يكشف لنا عن أول شعر ملحمي فيما نظن...

(1) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 124 .

(2) محمد شوقي أمين، الملاحم بين اللغة والأدب، مجلة عالم الفكر، ص 229.

قال الجاحظ: "فلما جن أبويس كان يهذي بأنه سيصير ملكا، وقد ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم، وكان أبو نواس والرقاشي يقولان شعراً على لسانه، على مذاهب أشعار ابن أبي عقبة الليثي(1)، كلمة الملاحم هنا واضحة الدلالة، لاسيما أنها جاءت مقرونة بأسماء شعراء، فهي إذن تدلُّ على نوع من الشعر لا محالة.

أما في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، هذا الكتاب العتيد الذي ألفه في - خمسين سنة - كما تروي كتب الأدب، ففي "الأغاني" يروي "أبو الفرج" عن غيره هذا القول: "ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا: ابن أبي العقب صاحب قصيدة الملاحم، وابن القرية، ومجنون بني عامر.." وصاحب "كشف الظنون" يقول عن "ابن أبي العقب": "إن هذا الرجل كان معلم الحسن والحسين وملحمته منظومة لامية أولها:

رَأَيْتَ مِنَ الْأُمُورِ عَجِيبَ حَالٍ      لِأَسْبَابٍ يُسَطِّرُهَا مَقَالِي (2)

كما ورد حديث عن الملاحم، للعلامة ابن خلدون، مؤسس علم الاجتماع الحديث ففي "مقدمة" ابن خلدون "إذ عقد فيها فصلاً عنوانه" فصل في ابتداء الدول والأمم، وفيه الكلام والكشف عن مسمى الجفر" يقول "ابن خلدون": "ثم كتب الناس في حدثان الدولة منظوماً ومنثوراً ورجزاً ما شاء الله أن يكتبوه، وبأيدي الناس متفرقات منه، وتسمى الملاحم، وبعضها في حدثان الدولة على العموم، وبعضها في دولة على الخصوص.. ووقفت بالمشرق على ملحمة منسوبة لابن العربي الحاتمي.. وسمعت أيضاً أن هناك ملاحم أخرى منسوبة لابن سينا وابن عقبة" (3).

فالملاحم من خلال قول العلامة ابن خلدون، تدلُّ على نوع بعينه من الأدب، له خصوصيات معينة.

---

(1) المرجع السابق، ص 228.

(2) المرجع نفسه، ص 228 .

(3) المرجع نفسه، ص 229 .

أما فيما يخص كتاب تذكرة داود الأنطاكي، فقد ورد في هذا الكتاب "حديث عن الملحمة تناول فيه الأشراف والعلاقات، التي تهيأ لوقوع الأحداث وتدلُّ عليها، فالغالب أن كلمة "الملاحم" تطلق على كل حديث يتناول التكهن بالمستقبل، ويبيِّن عليه تصوير الوقائع والأحداث التي (1).

وفي بداية النهضة" لم تكن هذه اللفظة لتعني هذا النوع الأدبي المعروف، في الآداب الأخرى قبل عصر النهضة، لكن في بداية النهضة وعن طريق الاتصال بالغرب والتأثر بالآداب الأجنبية بدأت تظهر بعض المحاولات التي تقتفي أثر اليونان في هذا الفن" (2). ولذا "فكلمة "ملحمة" العربية استخدمت حديثاً للدلالة على هذا النوع الأدبي الذي عرفناه في العصور الحديثة معرفة واضحة، بعد اتصالنا بالغرب وبمختلف آدابه القديمة والحديثة" (3). كما تجدر الإشارة أن كلمة ملحمة أخذت أبعاداً، وامتدادات في الكتابات الحديثة.

---

(1) المرجع السابق، ص 230 .

(2) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 43.

(3) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 124

## المطلب الثاني: التحوّل من الملحمة إلى الملحمي في العصر الحديث:

لقد ذكرنا فيما سبق أن الملاحم المكتملة، ظهرت عند شعوب السّرديات الكبرى، هذه شعوب التي تقوم حضارتها على المشافهة، حيث تتسم بالبدائية، وإسناد ما تعجز عن تفسيره من الظواهر الطبيعية، إلى قوى خفية خارجية. ولذا يعدُّ هذا الاعتقاد، الباعث الأساسي إلى نشوء تعدد الآلهة عند هذه الشعوب، من هنا "جسم اليونان الطبيعة في صور آلهة مقدسة في اعتقادهم، فالبحر صورة (نيتون)، والصاعقة (جوبتر)، والحب (فينوس) والإلهام (أبولو)، وهكذا تعددت الآلهة عند اليونان، والرومان، وهي رموز لقوى الطبيعة المختلفة" (1).

ولذا نجد مثل هذه الشعوب، تؤمن إيماناً مطلقاً بالخرافات والأساطير، كما نجد في مروياتها كثيراً من العجائبية. إن مثل هذه الشعوب حري بها أن تنتج الملاحم الكلاسيكية المكتملة. لكن بمجيء العصر الحديث انقلبت الموازين، حيث اتسم هذا العصر بالتقدّم العلمي والاكتشافات الخلاقة، وتطور التكنولوجيا، ومنه ل هذا التطور جميع الأصعدة ثقافياً واقتصادياً، وسياسياً، واجتماعياً.

لاشكّ أن هذا التطور العلمي، أنتج ما يشبه الرّجّة أو الخلخلة في حياة البشرية جمعاء، إذ انتقل الإنسان من حضارة المشافهة، إلى حضارة التدوين، ومن الفكر البدائي البسيط، إلى الفكر المتحضّر التّقديمي، الذي يتناول أكثر القضايا تعقيداً.

وبالتالي انتقل الإنسان من حياة الخشونة والبداءة، إلى حياة المدنية بكل ما تحمله من زخم وتعقيدات، وعلينا أن نتصور هذه النقلة النوعية، فمن حياة الظلام إلى الأنوار واكتشاف الكهرباء والطاقة الشمسية، ومن سكن الخيام والدور البسيطة، إلى العمارات الشاهقة وناطحات السحاب، ومن الوجبة الغذائية الكاملة، إلى الأكلة السريعة (السندويتش)، ومن التنقل عبر الجمال والأحصنة، إلى القطار السريع والطائرة، ومن رسائل الحمام الزاجل، إلى التلكس والتلغراف والرسائل الإلكترونية، بل شمل هذا التطور نوعية اللباس فانقلت المرأة من ارتداء الثوب المرقل، إلى ما يعرف بلباس (الميني جيب، أو الميكرو جيب).

(1) محمد رمضان الجري، الأدب المقارن، ص 81.

ومنه أصاب هذا التحوّل الآداب أيضاً، فتحوّل البيت الشعري، إلى السّطر الشعري، والقصائد المطولة (الملاحم، والمعلّقات) إلى قصائد الومضة، والتوقيعة، وبعد أن كانت القصيدة تتألّف من مئات وآلاف الأبيات الشعريّة، أصبح الشّاعر يكتفي بأبيات معدودة تقوم على التّكثيف اللّغوي والاختزال، يقول فيها كلّ شيءٍ - المعنى البعيد باللفظ القريب - . ولم يمس هذا التحوّل الشّعْر فقط، بل السّرد أيضاً، فنجد على سبيل المثال تحوّل القصّة الطويلة إلى قصّة قصيرة، أو قصّة جدّ قصيرة.

ولذا يكاد يلامس هذا التحوّل معظم الأجناس الأدبية، "فمن الملحمة ظهرت كلّ موضوعات التراجيديا المسرحية، ومن الحياة اليومية انبثقت الكوميديا المسرحية. ومن الجمع بين التراجيديا والكوميديا ظهرت الساتيرة المسرحية، متأثرةً بفنيهما سواء في الموضوعات أو في الأشكال (...). فهناك مثلاً الانتقال من الشفهي إلى الكتابي، ومن الكتابي إلى النسخ، ومن النسخ إلى الفن الطباعي، وبين النسخ وظهور الطباعة ظهرت أشكال عديدة مثل الرواية الإغريقية (الرواية القديمة) والليجنده والرومانسة" (1).

وهكذا دواليك، طرق هذا التحوّل جميع الآداب والفنون، فتحوّلت الملحمة إلى الملحمي

من **Epopée** إلى **Épique**، والمأساة إلى مأساوي، من **Tragedie** إلى **Tragique**.

وكذلك من **mythe** إلى **mythique** ومن **comédie** إلى **comique**.

إن هذا التحوّل الشامل جعل الشّعْر الملحمي ينزوي، ليبرز مكانه الشّعْر الذاتي الغنائي.

ومنه "أصبح الشّعْر الملحمي يجرّأ إلى مقطوعات صغيرة تعالج موضوعات معاصرة، أي أنه لم يعد شعراً ملحمياً بالمعنى السليم" (2).

وهكذا دواليك، إن هذا التحوّل يبدو منطقياً، تبعاً لتحوّل أنظمة الحياة في حدّ ذاتها، على صعيدٍ عديدٍ من المستويات، بدايةً بطريقة عيش الإنسان، وصولاً إلى طريقة تفكيره.

---

(1) حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 30 ، <http://www.awu-dam.org>

(2) أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، ص 88.

في هذا الشأن" يذهب النقد الأنغلو أمريكي إلى التمييز بين الملحمة الأولية (Primary epic) والملحمة الثانوية (Secondary epic)، حيث تبرز الأولى باعتبارها حاوية لخرافات وتقاليد عصر ملحمي. ويندرج ضمن هذا الصنف: ملحمة غلغامش، أشعار هوميروس، أغنية الرولان (Chanson de Roland) (...). أما الملحمة الثانوية أو الأدبية فهي على خلاف الملحمة أولية واعية بذاتها، حيث يتم انتاجها من طرف شعراء محدثين، وذلك بتقمص مظاهر الملحمة التقليدية لغايات أدبية وإيديولوجية صرفة، ويشمل هذا الصنف - تقريبا - كل الأشكال الملحمية الحديثة كإنيادة فرجيل، والفردوس المفقود لملتون" (1).

ولذا تحوّلت مفاهيم، ودلالات كلمة - الملحمة - في العصر الحديث، إذ لم يعد يقصد بها ما كانت تعنيه في العصر اليوناني القديم تحديداً. "حيث شهدت هوية هذا الجنس تحولا خلال القرن الثامن عشر، وذلك تحت تأثير النظريات التي سبقت ظهور الرومانسية، والتي اعتبرت بأن الملحمة هي الشّعْر المميّز لحضارة أو أمة بدائية..." (2).

إن مثل هذا التحوّل الجذري في المفاهيم والمعتقدات بين شعوب السّرديات الكبرى، وبين الشّعوب الحديثة - رغم استغراق مئات السنين - هو ما دفع بالفيلسوف ماركس إلى التساؤل عن هذه المفارقة، في آخر فصل من "إسهام في نقد الاقتصاد السياسي"، حيث يقول:

"فهل تنسجم طريقة رؤية الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي ألهمت الخيال اليوناني، والتي ألقت أساس الميثولوجيا اليونانية مع آلات الغزل الأوتوماتيكية، وسكك الحديد والقاطرات والتلغراف الكهربائي؟ ومن هو فولكان تجاه روبرت وشركاه وجوبتر حيال مانعة الصواعق وهرمس حيال ائتمان المنقولات؟" (3). مما لاشكّ فيه أن هناك مفارقة كبرى بين عصرين فالمقارنة بين العصر اليوناني القديم، والعصر الأوروبي الحديث، هي مقارنة غير عادلة بين زمنين متباعدين كل البعد، ومختلفين كل الاختلاف.

---

(1) Judith Labarthe. Lepopee .op.cit.p16.

(2) Paul Aron et autres. Le dictionnaire du Litteraire. PP 243.244.

(3) حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 29 <http://www.awu-dam.org>

ولكن رغم هذا الاختلاف، يعن ماركس في استفهاماته قائلا: "فهل ينسجم أخيل مع البارود والرصاص أو بكلمة موجزة هل تنسجم الإلياذة مع الصحافة أو مع آلة الطباعة؟ ألا تختفي الأغنية والقصيدة والملحمة وربة الشعر بالضرورة أمام مسطرة عامل الطباعة؟ أفلا تزول الشروط الضرورية للشعر الملحمي" (1). فماركس هنا من خلال حديثه، يشير إلى أن، شروط وأسباب كتابة وإنتاج الملحمة قد انتهت، لكنه رغم هذا لم يفصل في الحكم بزوالها، وهذا ما ذهب إليه المؤلف حنا عبود في كتابه "من تاريخ الرواية"، حيث يقول: "فقد تغيرت شروط إنتاج الملحمة، ولكنه تغير بطيء استغرق مئات السنين، ومن هنا حق للنقاد أن يطلقوا اسم "الملاحم الطبيعية" على الملاحم القديمة التي ظهرت طبقا لظروف معينة، واسم "الملاحم الصناعية" على تلك الملاحم التي ظهرت ولكن في ظروف إنتاج أخرى" (2).

لا يختلف اثنان في أن ظروف الإنتاج لها تأثير كبير في نوعية الإنتاج، لكن ما يهمنا نحن هنا هو كيفية التحول من الملحمة إلى الملحمي.

ففي عصرنا الحديث "نجد ميلا واضحا في بعض الكتابات الحديثة إلى إطلاق كلمة "ملحمة" على بعض الأعمال الروائية الكبرى مثل رواية تولستوي "الحرب والسلام"، بل إن بعض الأفلام السينمائية الضخمة مثل فيلم "إيفان الرهيب"، تعتبر إبداعات وأعمالا "ملحمية" (3)، ومنه فمع تطور الحياة في العصر الحديث وتسارع التكنولوجيا وكثرة الصناعات وتنوع الآليات، تطور الفن أيضا مواكبا هذا الزخم الهائل من التطورات وبالتالي "إن كلمة ملحمة لم يعد استخدامها مقصورا على روائع الأعمال الشعرية القصصية الضخمة التي عرفت في العصور الكلاسيكية القديمة (في الشرق والغرب على السواء).

وفي العصور الوسطى، وعصر النهضة في أوروبا، بل إن استخدامها يمتد لكي يشمل ما يعرف الآن باسم "الشعر الملحمي الحديث" بل أيضا "المسرح الملحمي"

(Epic Theatre) (4).

(1) المرجع السابق، ص 29.

(2) المرجع نفسه، ص 29.

(3) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند - الرمايانا- مجلة عالم الفكر، 04.

(4) المرجع نفسه، ص 04.

من كل هذه المعطيات السابقة الذكر، فقد أصبحت إذن، هناك ملاحم حديثة، برؤية وخصائص مغايرة للملاحم الكلاسيكية، وبالمفهوم المعاصر للكلمة، وغالباً ما يطلقون على مثل هذه الأعمال - الملاحم الصغيرة- أو ما شابه ذلك من الأسماء، تمييزاً لها عن الملاحم الكلاسيكية القديمة.

"ولهذا لم يكن عصرنا الحاضر ملائماً كثيراً لصنع الملاحم بمعناها التقليدي، لأن المصانع وما فيها من آلات، وما يصدر عنها من إنتاج، أو يستخدم في داخلها من وسائل، بالإضافة إلى توزيع العمل فيها، وإلى نظام الدولة الحديثة، أمور تقطع العلاقة بين الفرد وأشياءه"<sup>(1)</sup>. باختصار شديد، إن العصر الحديث عصر الثورات الثقافية والصناعية، عصر السرعة والتحوّلات الكبرى، مما تحتم على الإنسان المعاصر أن يراعي الاختزال في كل شيء، الاختزال في الوقت، والجهد، والتكاليف.

لكن رغم خصوصيات وزخم الحياة العصرية، إلا أننا لا نستبعد عوامل نظم وبعث الملاحم العصرية، التي تتسم بالحس الملحمي، مثلما نجده في ثلاثية سيد الخواتم للشاعر فاقنار.

---

(1) أحمد أبو حاقّة، فنّ الشّعْر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 20 .

## المطلب الثالث: مفهوم الحسّ الملحمي:

إن كلمة الحسّ لا شكّ أنّها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنفس البشرية، وما يدركه الإنسان من خلال حواسه الخمس، وقد ورد في المعجم العربي الأساسي بعض التعاريف للحسّ كالآتي:

حَسٌّ: مص حَسٌّ.

حَسٌّ: 1 مص حَسٌّ، 2 الإدراك الحواس الخمس 1 حَسٌّ فنيّ: ذوق مرهف "يتمتع الرسام بحسّ فنيّ". الصوت الخفيّ "كان الرجل يتلفت حوله فلا يبصر شيئاً ولا يسمع حسّاً"  
حَسَّاسٌ: ج- ون: سهل التأثر بالعوارض الخارجية/مرهف الحسّ/سريع الانفعال  
- جهاز حسّاسٌ شديد التأثر بالتغيرات "ميزان حسّاس"...

حَسِّي ج- أت، 1 منسوب إلى الحسّ، 2 المحسوس: وهو ما يدرك بالحواس، 3 الأعضاء الحسّية: أعضاء الحسّ.

1 المذهب الحسّي: مذهب القائلين إن المعرفة لا تنشأ إلا عن الإحساس. (1).

هذا فيما يخص الحسّ، أما كلمة ملحمة أو ملحمي، ففي "الاستخدامات الحديثة لكلمة "ملحمة" و"ملحمي"، وما إليهما فإنه يبقى أن المقصود بالكلمة في معناها الأصيل والدقيق- القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد، والتي كثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح" (2).

أما بالنسبة لاستخدام كلمة ملحمي، "تستخدم كلمة (ملحمي) للإشارة إلى كلّ ما هو بطولي، ويتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال" (3).

فالحسّ الملحمي إذا هو ما يصدر عن إحساس وعواطف الفنان، في صدق فني، معتمداً على رسم البطولات والخوارق وكل ما يتسم بالجلال والعظمة، متخذاً من الحوادث التاريخية مادته الأساسية.

(1) ينظر أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،

AIECSO، د.ب، د.ط، 1989، ص317.

(2) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند- الرمايانا-، ص04.

(3) المرجع نفسه، ص04.

## الإلياذة الوطنية الجزائرية:

لإلياذة الوطنية الجزائرية، نقصد بها تلك القصائد العربية المطولة التي، تتوشَّح بكثيرٍ من خصائص الشعر الملحمي، من ذكر للبطولات والأبجاء، كما تتخذ من السرد القصصي أسلوبًا حكائيًا، ويدور موضوعها حول أحداث تاريخية واقعية، ليست من صنع الخرافات، أو الخيال الجامح، يتقمص الوطن فيها دور البطل الملحمي.

وتعتبر الإلياذة الوطنية الجزائرية، حقيقة إبداعية أفرزتها - ظروف جزائرية مختلفة - وليست مجرد تقليد لكتابات سابقة عند الأمم الأخرى.

ونظرا لكون الإلياذة الوطنية الجزائرية، تمتاز بكثير من خصائص الشعر الملحمي، فهي أقرب من حيث الموضوع، إذن إلى الملحمة البطولية التاريخية.

هذا من حيث موضوع الإلياذة، أما من حيث الشكل الإبداعي، فما يلاحظ هو أن الإلياذة الوطنية الجزائرية - في مجملها - قد كتبت على الشكل العمودي الكلاسيكي المتوارث، أو ما يعرف بالقصيدة الخليلية، ولا يتوقف الأمر عند "إلياذة الجزائر" لمفدي زكريا، و"إلياذة الأوراس" لطارق ثابت، و"إلياذة بسكرة" العامر شارف، بل يتعدى الأمر إلى أعمال أخرى "إلياذة الوادي" للشاعر السعيد المثردي أيضا جاءت على الشكل العمودي، وكذلك "إلياذة وادي ريغ" للشاعر صلاح الدين باوية، بل نجد أيضا "ملحمة الجزائر" للشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي، وكذا "ملحمة الزيبان نشيد المجد والخلود" للشاعر سليم كرام.

كل هذه الأعمال جاءت على الشكل العمودي الكلاسيكي المتوارث، الذي يحافظ على نظرية عمود الشعر، التي عرفها النقد العربي القديم، وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ من جهة على "إصرار الشعراء الشباب على أن تظل الروح العربية مضطربة أقوى وأذكى ما يكون الاضطراب يبدو ذلك خاصة من خلال توظيف التراث والتشبيث بالقصيدة الخليلية"<sup>(1)</sup>، ومن جهة أخرى تأكيد الواقع الثقافي صلاحية القصيدة الخليلية.

---

(1) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر "شعر الشباب نموذجًا"، مطبعة هومة، الجزائر، ط.1، 1998

حيث "أكّد الواقع الثقافي من خلال العديد من التجارب اليوم صلاحية القصيدة الخليلية، وقدرتها على استيعاب قضايا العصر" (1).

والقصيدة العمودية، أو الخليلية في رسمها تنقسم إلى شقين: الشق الأول ويسمى "الصدر"، بينما الشق الثاني ويسمى "العجز" ويمكن أن ندلل بهذا الرسم:

العجز

الصدر

بياض

وأغلب الظن أن هذا الشكل أو النمط الإبداعي تأثر أيما تأثر بنمط السّكن أو البيت الذي كان يسكنه الإنسان العربي البدوي في شبه الجزيرة العربية، وهو "الخيمة"، حيث كان يخصص صدر الخيمة ومقدمتها للرجال والضيوف، لتترك مسافة بمثابة الحاجز الذي يفصل بين مقدمة الخيمة ومؤخرتها، ثم بعد ذلك تأتي مؤخرة الخيمة المخصصة للنساء والأطفال. لتكون مقدّمة الخيمة بمثابة الصّدر للبيت الشعري، ومؤخرتها بمثابة العجز للبيت الشعري بينما الحاجز بينهما بمثابة بياض الصفحة بين الصدر والعجز.

وعندما تحوّل الإنسان من الخيمة إلى العمارة، عرف في الشعر أشكالاً أخرى، منها شعر التفعيلة الذي يعتمد على السّطر بدل البيت، ومنه فقصيدة التفعيلة تماثلها من حيث الشكل الهندسي العمارة ذات الطّوابق.

لذا نخلص إلى أن البيئة ونمط العيش فيها، قد يفرضان على الإنسان، أنماطاً وأشكالاً معيّنة من الإبداع، وطرق التّفكير.

ومنه بعد أن بحثنا في بدايات الملاحم، وكلّ ما يتعلق بتعريفها، وبجنسها، وأهم خصائصها. ورصدنا حفرياتهما عند الغرب، وكذلك عند العرب، سنحاول في الفصل الموالي من بحثنا هذا، التّنقيب عن تجلّيات جنس الملحمة في الأدب العربي، إشكالية حضورها، وأهم ملامحها عبر مختلف العصور، وكذا أهم مواقف الشعراء والنقاد العرب، من الملاحم، وبواعثها في العصر الحديث والمعاصر.

(1) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط.1، سبتمبر 2000، ص52.

# الفصل الثاني

## تجليات جنس الملحمة في الأدب العربي

المبحث الأول: إشكالية حضور جنس الملحمة في الأدب العربي

المطلب الأول: ملامح جنس الملحمة في الأدب العربي من منظور:

الرفض والتأييد

المطلب الثاني: ملامح جنس الملحمة عند العرب في الجاهلية

المطلب الثالث: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر الإسلامي

المطلب الرابع: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر الأموي

المطلب الخامس: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر العباسي

المبحث الثاني: مواقف الشعراء والنقاد العرب من الملاحم، وبواعثها في العصر

الحديث والمعاصر.

المطلب الأول: موقف النقد العربي القديم من جنس الملاحم

المطلب الثاني: بواعث جنس الملحمة في الشعر العربي

الحديث والمعاصر.

المطلب الثالث: تجليات جنس الملحمة في الشعر العربي

الحديث والمعاصر.

المطلب الرابع: بواعث جنس الملحمة في الشعر الجزائري

الحديث والمعاصر.

## المبحث الأول: إشكالية حضور جنس الملحمة في الأدب العربي القديم

مدخل:

إذا عرّجنا عن تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية، باحثين في ثناياه عن الملامح الملحمية، فإننا بلا شك سنقف أمام فريقين، يتخذ كلُّ منهما موقفاً خاصاً من هذه القضية، أحدهما يدعي خلو هذا الشعر على امتداد مساره من الملامح الملحمية، وأما الفريق الآخر فيقرّ بوجود هذه الملامح، ذلك أن الشعر العربي القديم عرف ما يدعى: "بالملاحم القصيرة".

كما سمّاها- البستاني- معرب إلياذة هوميروس، لكن هذه الملاحم غير ملتزمة بكلّ خصائص الملاحم القديمة التي عرفت عند اليونان، فملاحم العرب تشبههم وهي في معظمها قصيرة وليس بها طول مفرط، كتبها العرب على مقاسهم نتيجة ظروفهم الخاصة، ويجب أن لا ننسى هنا أن العرب أمة بلاغة اشتهروا بها، والبلاغة في نظرهم هي الإيجاز، ولذا طبعت معظم مؤلفاتهم بالإيجاز وعدم الإفراط والاسترسال في الطول.

فهذه المعلقات - على سبيل المثال- التي تعتبر أرقى ما وصل إلينا من الشعراء الجاهليين العرب، حتى نهم بالغوا في تقديسها، بأن منحوها شرف تعليقها على أسوار الكعبة الشريفة.

هذه المعلقات لا تزيد معظمها، عن مائة ونيف بيت شعري، فمثلاً: معلقة امرئ القيس تصل إلى 81 بيتاً، بينما تبلغ معلقة زهير بن أبي سلمى 62 بيتاً، ومعلقة طرفة بن العبد 103 بيتاً، ومعلقة عنتره 74 ، ومعلقة عمرو بن كلثوم 103 بيتاً، ومعلقة لبيد بن ربيعة 88 بيتاً، ومعلقة الحارث بن حلزة 81 بيتاً.

وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلُّ على أن الإنسان العربي، يميل بطبعه وسليقته إلى عدم إطالة قصائده.

لذا ارتأينا أن نعرض آراء الفريقين، حول إشكالية حضور جنس الملحمة في الأدب العربي القديم، وهذا حتى يصبح الأمر جلياً.

## المطلب الأول: ملامح جنس الملحمة في الأدب العربي من منظور:

### الرفض والتأييد

#### أ - ملامح جنس الملحمة من منظور الرفض:

لقد ذهب كثيرٌ من الباحثين، إلى أن العرب لم يعرفوا الشعر الملحمي منذ الجاهلية، ولا وجود للملامح الملحمية في أشعارهم، وهذا لسبب من الأسباب، إما لأن أشعارهم ذاتية تتسم بطابع الغنائية، وإما لأنهم لم يتعرفوا على نماذج من الشعر الملحمي عند الأمم الأخرى، ولهذا خلص البعض، ومنهم الباحث الجزائري "الطاهر بلحيا" في كتابه: "تأملات في إلياذة الجزائر" إلى القول بكل اطمئنان "لم يكتب العرب ما نستطيع أن ندرجه في مجال الفن الملحمي" (1).

فذهابه إلى هذا الحكم لا لشيء إلا، لأن الخصائص الملحمية غير متوفرة في ديوان العرب، حيث يضيف مدعماً رأيه السابق قوله: "والحقيقة أننا لو مسحنا (ديوان العرب) طويلاً وعرضاً لما عثرنا على ما ندرجه في هذا الإطار، فالخصائص الفنية المتفق عليها سلفاً لا تتوفر في غرض من أغراضنا، سواء (جاهلياً) كان، أو إسلامياً، أو أمويّاً، أو من عصر الانحطاط، أو الحديث" (2).

إن إطلاق هذا الحكم الإجمالي، نرى فيه من وجهة نظرنا - وبتواضع شديد - حكماً قاسياً متعسفاً، يحتاج إلى كثيرٍ من التروي قبل إطلاق مثل هذه الأحكام الجاهزة على تراث شعري بأكمله جاوز الأربعة عشر قرناً، ذلك أنه قد لا يستبعد وجود ملامح للشعر الملحمي، في عصر من هذه العصور الخوالي ولو بنزر قليل، علماً أن التراث الشعري العربي القديم قد ضاع معظمه، بين بعد المسافة الزمنية، وعدم التدوين، بسبب الثقافة الشفاهية الموروثة، وحسبنا هنا شاهداً قول الناقد الكبير "أبو عمرو بن العلاء"، "ما انتهى إليكم مما قالته العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير".

(1) الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص 33 .

(2) المرجع نفسه، ص 32 .

ومن هذا المنطلق نجد بعض الباحثين، لا يتوقفون عن إطلاق أحكام وتعميمها، عبر مختلف العصور الشعرية، بل نجدهم يُعلِّلون هذه الظاهرة فمنهم من يردُّها إلى طبيعة الشَّاعر العربي في حدِّ ذاته، فهو شاعر نرجسي متَّهم بالغرور وحبِّ الذات إلى أبعد حدود، ومنهم من يعزوها إلى طبيعة اللغة العربية، وهكذا اختلفت الآراء والتعليقات.

وفي السياق نفسه، تذهب الباحثة "نور الهدى لوشن" قائلة: "وقد توافرت للجاهليين أسواق للخطابة والشَّعر بالإضافة إلى الحروب والبطولات والغزوات والمغامرات والفروسية، ومع ذلك لم يقدِّم لهم فن ملحمي بقوالبه المعروفة"<sup>(1)</sup>.

ولعل في قولها هذا ما يوحي لنا بوجود شعر ملحمي عند العرب، لكن بقوالب غير معروفة مختلفة.

إلا أن الباحثة في موضع آخر، تعزِّز ما ذهبت إليه من رأي، منطلقه أن نرجسية الشَّاعر العربي لجاهلي - على وجه التَّحديد - هي السَّبب وراء عدم وجود ملامح ملحمية، في الشعر العربي حيث تقول: "لم تنتج الجاهلية والأدب العربي جملة - شعرا ملحمياً متكاملًا إن سرَّ ذلك ليكمن في "نرجسية" الشَّاعر الجاهلي"<sup>(2)</sup>.

ويقترِب الباحث "محمد عبد السلام كفاي" إلى ما ذهبت إليه الباحثة "نور الهدى لوشن"، حيث يصرِّح بقوله "إن الناظر إلى تراث الشعر الجاهلي - كما وصل إلينا - لا يجد في هذا الشُّعر أدباً ملحمياً بالمعنى المعروف لهذا المصطلح"<sup>(3)</sup>.

---

(1) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 17 .

(2) المرجع نفسه، ص 48، 49 .

(3) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 266، 267 .

بل يعزى هذا الأمر- حسب رأيه- إلى طبيعة اللغة العربية في حد ذاتها، ذلك أن اللغة العربية لم تعرف في جاهليتها شعراً قصصياً، لا من النوع الملحمي، ولا من أي نوع آخر من القصّة الشعريّة" (1).

ولا يتوقف الباحث عند هذا الحد، بل نجده يسعى لتقديم مبرر آخر، وهو عدم شعور العرب بالحاجة إلى الشعر الملحمي، إذ يقول "ولقد كانت القصيدة العربية منذ نشأتها موحدة القافية، وكان هذا يحول دون انطلاق الشّاعر إلى نظم المطولات التي تبلغ آلاف الأبيات وربما كان من الممكن أن نقول إن العرب، لم يجدوا حاجة لتنويع القافية، ذلك لأنهم لم يشعروا بالحاجة إلى نظم الشعر الملحمي" (2).

وينحى الأديب "سليمان البستاني" الذي عرّب إلياذة هوميروس المنحى نفسه، فيما ذهب إليه السابقون، حيث يقول "فلا سبيل إذا للزعم بوجود ملاحم لعرب الجاهلية على نحو ما يراد منها بعرف الإفرنج، ولكن للجاهليين نوعاً آخر من الشعر القصصي مما يعز وجوده في سائر اللغات وذلك في الملاحم القصيرة المقولة في حوادث مخصوصة" (3).

ذلك باختصار لأن "العرب في الجاهلية لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى مع توقّد القرائح، وتوفر معدّات الفصاحة في اللغة، لأن ذلك النّسق في النظم لم يكن في طبعهم فلم يتخطوا إلى ما وراء الطبيعة وكانوا مع عبادة الأصنام يميلون إلى التوحيد" (4).

من خلال ما ذهب إليه البستاني، نلاحظ أن هناك نفي لوجود ملاحم لعرب الجاهلية على عرف الإفرنج، بالمقابل هناك إقرار بوجود "ملاحم قصيرة" لديهم قيلت في حوادث ومناسبات بعينها.

---

(1) المرجع السابق، ص 263.

(2) المرجع نفسه، ص 267.

(3) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "معرّبة نظماً"، ج 1، دار المعرفة بيروت، د. ط، د. ت، ص 172.

(4) المرجع نفسه، ص 171.

ويمكن حصر أسباب خلو الأدب العربي من الملاحم فيما يلي:

01 - " من أهم الأسباب التي أدت إلى عدم خروج الملاحم في الأمة العربية، أن العرب كانوا ينظرون إلى الشّعْر نظرة ذاتية، والأدب، كما لا يخفى لغة العواطف وظل الحياة الاجتماعية، وهو تعبير عن الدّات لا الجماعة.

02 - عاش العرب في البادية والصحراء، ينتقلون فيها بدون استقرار، وليس في حياتهم الاجتماعية ما يدعو إلى نظم الملاحم.

03 - تنمو الملاحم في العصور الفطرية، التي تكثر فيها الأساطير والخرافات، والعرب كانت حياتهم انفرادية تنقليّة في الجاهلية، والملحمة من ثمار الحياة الفطرية، ومن نتائج العقل الجماعي.

04 - حروبهم كانت غزوات، أكثر مما كانت زحف جيوش، وأساطيرهم كانت ضئيلة جدًّا إضافة إلى أن العرب أقرب إلى البديهة والارتجال، فهم يعتمدون على النّفس والرّوية والذاكرة، والحفظ، وقوة الملاحظة.

05 - العرب يعيشون مع الواقع المعاش، فهم أقرب إلى العالم الحسّي منهم إلى التّخيّلات والملحمة قائمة على الانطلاقات الخيالية.

06 - الملاحم اليونانية، والهندية وثنية، تمتزج فيها الأفكار بالخيال، والآلهة والشيطان وهذا لا يتفق مع عقيدة الإسلام. " (1).

هذه إذا بعض الأسباب التي تدلُّ على خلو الأدب العربي من الملامح الملحمية.

---

(1) محمد رمضان الجري، الأدب المقارن، ص 87، 88

ومن وجهة أخرى، وانطلاقاً من كلّ هذه الأسباب التي رأيناها يتساءل الباحث "أحمد أبو حاقّة" من وجهة نظره، لي طرح سؤالاً جوهرياً في هذه المسألة: لماذا خلا شعر العرب من الملاحم؟

ويرى من منظوره الخاص، أن هناك تجنّ وإنصاف في الحكم على هذا الأمر. "أما المتجنّون، فيرون في خلو الأدب العربي من الملحمة، نقصاً ظاهراً في ذهنية العرب وعبقريتهم وحياتهم الأدبية والفنية فهم ضيقوا الأفق، قصيرو النّفس، ماديون في تفكيرهم أنانيون في تصرفاتهم، لا يشعرون بالروابط القومية ولا يخلقون بخيالهم في سموات فسيحة الأرجاء" (1).

فهؤلاء هم من تجنّوا - حسب رأيه- لأن هذا الحكم يحتاج إلى تمحيص أكثر. "وأما المنصفون، فيقفون على حدّ وسط في تعليلاتهم، ويذهبون إلى أن العرب لم يعرفوا الملحمة النّمودجية، بل عرفوا بعض المظاهر الملحمية المبتوثة في دواوينهم" (2). ليخلص إلى أنه "من الخطأ بمكان، أن نطلق أحكامنا على شعر العرب وخلوّه من الملاحم" (3).

وعلى عكس مما أوردناه، نجد هناك فئة أخرى تذهب إلى القول، بوجود ملامح الشعر الملحمي في الشعر العربي القديم.

---

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 61 .

(2) المرجع نفسه، ص 61 .

(3) المرجع نفسه، ص 62 .

## ب - ملامح جنس الملحمة من منظور التأيد:

أيدَّ بعض الباحثين، وأقرُّوا بوجود ملامح ملحمة في الشعر العربي القديم، بل منهم من ذهب أبعد من هذا، على اعتبار أن سفر سيدنا أيوب - عليه الصلّاة والسّلام- ملحمة عربية، ذلك أنه "إذا صحّت الأدلّة المؤدّية إلى أن أيوب كان عربيًّا، ولا أخاها بعيدة الاحتمال كان ذلك السّفر البديع المحفوظ في التّوراة، ملحمة عربية الأصل متقدمة بوضعها، على ملاحم اليونان والرومان"<sup>(1)</sup>.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ، لاسيما إن كان هناك من يقرّ بأن سفر أيوب كتب باللغة العربية حيث: "يقول كثيرون من كتاب العرب أن سفر أيوب كتب بالعربية شعرا، ثم نقله موسى إلى العبرية، ولكنهم لا يأتون بحجّة تؤيد هذا القول"<sup>(2)</sup>.

وسواء كان هذا الأمر صحيحًا نسبيًّا أم لا، فإن هناك من الباحثين من قال، بأن الشعر العربي القديم عرف ملامح ملحمة، ومن بين هؤلاء الباحث الجزائري- محفوظ كحوال وآخرون، حيث يذهب الباحث "محفوظ كحوال" إلى القول "فقد ظهرت بعض ملامح الملحمة في أدبنا العربي، مثل ما نعثر عليه في المعلقات" (معلقة عنتره، عمر بن كلثوم)، وكذلك ما جاء في شعر أبي الطيب المتنبي "الشعر الحربي"، و(رسالة الغفران) ل: "أبي العلاء المعري" و(سيرة عنتره) التي ألقت زمن الفاطميين، وفيها كثير من المبالغات والخرافات، وهي تحكي بطولة "عنتره" إذ جعلته يحارب في شبه الجزيرة العربية، ويصارع الأسود، ويأتي بخوارق العادات، كذلك نجد شيئًا من الفنّ الملحمة في قصّة (سيف بن ذي يزن اليميني وقصة (الظاهر بيبرس) التي تتحدّث عن بطولته في محاربة التتار والصليبيين على حدّ سواء، وقصة (أبي زيد الهلالي) التي تتحدث هي الأخرى عن مغامراته في غارات بني هلال على ليبيا والمغرب"<sup>(3)</sup>.

---

(1) سليمان البستاني، إياذة هوميروس "معرية نظمًا"، ج 1، ص 167.

(2) المرجع نفسه، تمهيش، ص 167، 168.

(3) محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، ص 174.

كلُّ هذه الأنماط ما هي في حقيقة الأمر، إلاّ ملامح لملاحم ظهرت في الأدب العربي وإن اختلفت أشكالها وخصائصها الفنية.

كما يجب أن نشير هنا، إلى أن هناك "بعض الآراء التي تجعل من أسطورة برج بابل، ومن أسطورة قلقيمش، وقصة نوح والطوفان التي أثرت عن البابلية ملحمة عربية" (1).

لكن كل هذه الآراء والافتراضات تحتاج إلى التأكيد، والدقة التاريخية، وإلى الحجج المقنعة أكثر فأكثر.

---

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 63، 64.

## المطلب الثاني: ملامح جنس الملحمة عند العرب في الجاهلية

إذا عرجنا عن العصر الجاهلي "ومما لا ريب فيه أن الجاهلية كانت خير بيئة مهياً لنشوء الملاحم، بفضل ما فيها من أحداث وبطولات، وأساطير، وفروسية، وعصبية، وغزوات ومفاخرات، ومنافرات وأسواق للشعر والخطب، وحروب وأحاديث وخوارق وتبحح بالأنساب ووصف لميادين القتال" (1).

من كل هذه المعطيات، فإن البيئة الجاهلية صالحة التربة لإعطاء شعراً ملحماً على أكمل وجه، ومنه نجد أن "شعر العصر الجاهلي المعروف ب: "شعر الحروب" قد اشتمل على بعض مظاهر الفن الملحمي فصليل السيوف، وصهيل الجياد، والكرّ والفرّ، والإقدام والإحجام وتدفق الدماء.. كلها من مكونات النصّ الملحمي غير أن الشيء الذي لا نجده في هذا النوع من الملاحم ذي النوع العربي هو غياب الخوارق العجيبة، وتدخل الآلهة في تحريك الأحداث إضافة إلى قلة الأساطير" (2).

ولقد عدّ النقاد أن شعر المعلّقات يأتي في المقام الرفيع بالنسبة للشعر الجاهلي "فالمعلقات إذا رأس الملاحم العربية، وأقربهن إلى منظومات الشعر القصصي" (3). بل لقد ذهب بعض الدارسين إلى عدّ بعض المعلّقات الجاهلية من الشعر الملحمي أو هي إلى الشعر الملحمي أقرب إلى غيره. (4).

لعل من بين هذه المعلقات أكثرهن حساً ملحماً المعلقات الآتية:

- 
- (1) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه ابن كلثوم- ابن حلزة- ابن شدّاد، سلسلة الموسوعة في الأدب العربي، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت، ص 09، 10.
  - (2) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسة هوميروس، ص 10.
  - (3) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "معرية نظماً"، ج 1، ص 173.
  - (4) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 37.

## 01- مُعَلِّقَةُ عَمْرُو بْنِ كَلْثُومٍ:

لعلَّ بواعث ولادة هذه المعلقة، هي أشهر من نار على علم في تاريخ الأدب العربي، ذلك أن قصَّة عمرو بن كلثوم وأُمِّه ليلى، مع الملك عمرو بن هند معروفة، هذه المعلقة الحماسية التي صار يحفظها كل كبير وصغير من قبيلة بني تغلب حتى قال فيهم أحد الشعراء:

أَلْهَى بِنِي تَغْلِبٍ عَنْ كُلِّ مُكْرَمَةٍ      قَصِيدَةً قَالَهَا عَمْرُو بْنُ كَلْثُومٍ  
يُفَاخِرُونَ بِهَا مُذْ كَانَ أَوْلَهُمْ      يَا لِلرِّجَالِ لِفَخْرِ غَيْرِ مُسْؤُومٍ (1)

لاشك أن "في هذه المعلقة، الحاملة نفسًا ملحميًا بيِّنًا، ثورة نفسية لا تعرف الاعتدال، فهذا الشاعر الحامل واقع الرُّوح الجاهلية أسطوري المظهر بانفعاله، يهاجم الملك بعنف وقسوة، غير عابئ بحدود المكان والزمان" (2).

ففي هذه المعلقة يواجه عمرو بن كلثوم، الملك عمرو بن هند في اعتداد كبير، بنفسه وبقبيلته "بني تغلب"، ولبني تغلب في تاريخ القبائل العربية أجداد، واسم يقترن بالقوة والجبروت قال فيهم المؤرخون: (لو أبطأ الإسلام قليلاً، لأكلت بنو تغلب الناس) (3).

فلنستمع إلى الشاعر، وهو يخاطب الملك عمرو بن هند بقوله:

أَبَا هِنْدَ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا      وَأَنْظِرْنَا نُجَبِّرُكَ الْيَقِينَا  
بَأْتًا نُورِدُ الرَّيَّاتَ بِيضًا      وَنُصْدِرُهُنَّ حَمْرًا قَدْ رَوِينَا  
إِذَا بَلَغَ الْفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ      تَخَرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا  
أَلَا لَا يَجْهَلُنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا      فَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا (4)

فالشاعر هنا، يقال إنه ارتجل هذه القصيدة وهو متوكئ على سيفه، فأدماه ولم يشعر بجراحاته.

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط. 3، 1987، ص. 143 .

(2) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه ابن كلثوم- ابن حلزة- ابن شداد، ص. 26.

(3) أحمد أبو حاققة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص. 61 .

(4) عمرو بن كلثوم، الديوان، دار صادر، بيروت، د. ط، 2004، ص. 56، 57، 62، 71 .

من خلال هذا الموقف، يتضح لنا الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر، فهو في هذه القصيدة في حالة دفاع عن شرفه، وشرف قبيلته، التي حاول الملك عمرو بن هند النيل منها. "والشاعر في المعلقة هو الراوية وهو البطل في آن، يعكس الحال في الملاحم، إذ تقوم أبطال القصة بالقول والفعل" (1).

ففي هذه المعلقة تبرز النزعة، والروح الجماعية جلية منذ مطلعها، فالشاعر يوظف ضمير الجمع، بدل المفرد في مثل قوله (علينا، أنظرنا، نُحْبِرْكَ، بَأْتًا نوردُ، نصدرهنَّ، لنا صبي، علينا...). كما تحفل المعلقة برسم البطولة الجماعية، من ذلك التركيز على ذكر الأيام الغرّ لبني تغلب، وأهم المعارك، والغارات التي شنتها ضد الأعداء.

فالشاعر عمرو بن كلثوم من خلال معلقته، انتقم بحق لأُمَّه، ولنفسه، ولقبيلته، من الملك عمرو بن هند، والحق يقال إن قصة ولادة المعلقة في حدّ ذاتها تثير التشويق، كما تبعث على الحماسة والإعجاب.

وينبغي الإشارة إلى أن هناك بعضاً من أوجه التناص، بين هذه المعلقة وإلياذة هوميروس. وقد أشار إلى ذلك عديد من النقاد والباحثين، في مقدمتهم سليمان البستاني، وجورج غريب.

---

(1) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه ابن كلثوم- ابن حلزة- ابن شدّاد، ص 27 .

## 02- مُعَلِّقَةُ الْحَارِثِ بْنِ حَلْزَةَ الْيَشْكُرِيُّ:

قيل أن المعلقة أنشدها الحارث بن حلزة في يوم التحكيم بين قبيلته، وبين قبيلة بني تغلب، والتي مثلها الشاعر " عمرو بن كلثوم " بقصيدته السابقة الذكر، كما يروى أن الملك عمرو بن هند قد فضّل هذه القصيدة على قصيدة عمرو بن كلثوم، وحكم بالتالي لصالح الحارث بن حلزة وقومه، ضد بني تغلب، ولربما كان هذا الحكم مبعثه السياسة التي اتبعها الحارث بن حلزة، وإتيانه بالحجج، وعدم اتصاف القصيدة بالتعالي والغنجهية والنرجسية والغرور، ومن هذا كله " في معلقة الحارث مظاهر الملحمة الجاهلية: دفاع قائم على الدهاء والترثيث والمرونة، وفخر مستند إلى الحجّة والأحداث، وحماسة تعتمد مظاهر البطولة. " (1).

ومطلع معلقة الحارث:

أَذَنْتَنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ      رَبِّ تَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ؟ (2)

فالشاعر الحارث بن حلزة، في معلقته هذه، يبدو أكثر حنكة وسياسة وترو، وتجربة بالحياة، ولئن غلب على معلقة عمرو بن كلثوم الحماسة، وفورة الشباب، فقد غلب على معلقة الحارث بن حلزة الدهاء وحكمة الشيوخ.

قيل إن من عادة العرب عامة، والملك عمر بن هند خاصة، أن يستمع إلى الشاعر من وراء سبعة ستائر، إذا كان به برص. ويروى أن الحارث بن حلزة كان مصاباً بالبرص - ولذا جعل الملك عمرو بن هند بينه، وبين الشاعر سبع ستائر - فكان كلما أعجبه بيتاً من الشعر، إلا ونزع ستاراً من تلك الستائر. فلم ينته الشاعر من إنشاد معلقته، إلا وقد أجلسه الملك بالقرب منه، وهذا دلالة على مدى إعجاب الملك عمرو بن هند، بمعلقة الحارث بن حلزة اليشكري. بل الأغرب من هذا - أمره أن لا ينشدها إلا متوضئاً -، وكأنها صلاة تتلى. وبالإضافة إلى كل من معلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة الحارث بن حلزة، فهناك أيضاً معلقة عنتر بن شداد العبسي.

(1) المرجع السابق، ص 43.

(2) الحارث بن حلزة، الديوان، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط. 1، 1996، ص 37.

### 03- مُعلّقة عنتره بن شدّاد:

إن فروسية عنتره بن شدّاد، وشاعريته المتدفّقة وأحداث حياته جعلت شعره يتسم بطابع خاص، بحيث نجد في شعر عنتره سهولة وسلاسة قلّ نظيرهما في نتاج الجاهليين، فهو مرآة نفسه وصدى أحداث حياته، فيه رجوع لجوده وكرمه وعفته وبأسه وحلمه وأيامه، وفيه انعكاس لعبوديته وحبّه ونضاله وألمه<sup>(1)</sup>.

فشعر عنتره هو صورة حية لشخصيته وللأحداث التي عاصرها، من أهم ما يتصف به الصدق الفني، وحماسه العالية، ويحق لمثل عنتره أن تكون له هذه الحماسة في شعره، ومما لا شك أن أشهر ما لعنتره حماسته، وهي تدور على أعمال بطولية فريدة دافع بها عن نفسه وعن بني قومه، ولقد زحرت المعلّقة، إلى جانب مقطعات متفرقة، بالنفس الملحمي، حيث تتمثل الشجاعة بجميع مظاهرها وأكرم صورها<sup>(2)</sup>.

ودون أدنى شك أن حماسة شعر عنتره تمتزج بنفس ملحمي بطولي ذلك أن النفس الملحمي ظاهر بوضوح في حماسة عنتره عامة ومعلّقتها خاصة<sup>(3)</sup>.

ولقد صور شعر عنتره ساحات المعارك وما يجري فيها، من احتدام للقتال تصويراً مدهشاً فيه كثيرا من الملامح الملحمية بحيث كانت ساحات القتال، بما يكتنفها من مشاهد مروعة يشق فارس بني عبس عجاجها بجنون البسالة، ومن حوله انصباب الدماء، واشتباك الرماح، والتحام السيوف، وتحطّم الدروع، لمحات ملحمية تنحصر ضمن نطاق الغنائية العربية<sup>(4)</sup>.

كما وجب أن ننوه، إلى أن غزل عنتره في محبوبته وابنة عمه "عبلة بنت مالك"، يتسم بكثير من الحسّ الملحمي، حتى أنه ذهب إلى تشبيه لمعان السيوف في المعركة بثغر عبلة المتبسم.

---

(1) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه ابن كلثوم- ابن حلزة- ابن شدّاد، ص 69 .

(2) المرجع نفسه، ص 59.

(3) المرجع نفسه، ص 60 .

(4) المرجع نفسه، ص 68 .

فهو القائل:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّمَاحُ نَوَاهِلُ      مَنِّي وَبِيضُ الْهِنْدِ تَقَطَّرُ مِنْ دَمِي  
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السَّيْفِ لِأَتَّهَا      لَمَعَتْ كِبَارِقُ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

ومنه فإن "في غزل عنتره عامة، ومعلقته خاصة أوصاف ملحمية، للمعارك التي خاضها فهو بذلك سجل ما أغفله الرواة، واتخذت القصيدة منه نقطة انطلاق" (1).

ولنقرأ هذه الأبيات أيضاً من معلقته بترو، حيث يصف فيها بطولته الحارقة، وفروسيته الباهرة كيف لا وهو: "أبو الفوارس":

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعَهُمْ      يَتَذَامَرُونَ كَرَّرْتُ غَيْرَ مُذَمِّمِ  
يَدْعُونَ: عَنَتَرَ وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا      أَشْطَانُ بُرِّ فِي لَبَانِ الْأَذْهِمِ  
مَازَلْتُ أُرْمِيهِمْ بِبُغْرَةِ نَحْرِهِ      وَلَبَّانِهِ حَتَّى تَسْرِبَلَ بِالْدَمِ  
فَازْرَوْ مَنْ وَقَعَ الْقَنَا بَلْبَانَهُ      وَشَكَا إِلَيَّ بَعْبَرَةً وَتَحَمَّحِمِ  
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ اشْتَكَى      وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مُكَلِّمِي  
وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقْمَهَا      قِيلُ الْفَوَارِسِ: وَيَكُ عَنَتَرَ أَقْدَمِ (2).

من خلال هذا الحسّ الملحمي، في معلقة عنتره بن شدّاد، وفي بعض أشعاره الأخرى أشاد الباحث جورج غريب، في كتابه: الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، بمستوى هذا الحسّ الملحمي عندما قال: "لا شك أن ما في هذه المعلقة من عناصر ملحمية، هو الذي أوجد مع الزمن "سيرة عنتره" وقد تجلّت فيها شخصية الشّاعر، بما فيها من نبيل وعفة نفس، وإقدام وشجاعة، هذا الشاعر الذي سعى، وهو العبد المنبوذ، في سبيل السّيادة، فعاش معظم عمره، في جو ملحمي صرف، صورته في شعره أصدق تصوير، فكانت حياته ملحمة متصلة الحلقات" (3). إن معلقة عنتره تتسم بزخم عالٍ من الحسّ الملحمي، لولا طغيان النزعة الدّاتية، المتمثلة في فخر عنتره ببطولاته واعتداده بنفسه.

(1) المرجع السابق، ص 54.

(2) عنتره بن شدّاد، الديوان، دار صادر، بيروت، ط. 1، 1955، ص 29، ص 30.

(3) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه ابن كلثوم- ابن حلزة- ابن شدّاد، ص 68.

وعلى وجه العموم فإن "الملاحم القصيرة المختصة بلغة العرب، ولاسيما ما قيل منها في الجاهلية كالمعلقات، فإنك ترى فيهن من سرد الحوادث، وتفصيل الوقائع وتمثيل المشاهد وبداهة الفكر، ما يعدُّ في أعلى طبقات الشعر القصصي" (1).

لندرك أن في عصور الجاهلية، قد "صوّر الشاعر الملحمة العربية المصغرة فكانت معلقته نشيد النفس المشرقية في عزتها وكرامتها، في بأسها وسماحتها، في فضيلتها وإنسانيتها" (2). ولكن لم يقدر لكل هذه اللّمحات الملحمية، أن تتلاحق في نفس شعري موحد، ليكون البناء الملحمي المتعارف عليه عند الأمم الأخرى.

ومثلما يقع - الحافر على الحافر- كما قال النقاد العرب القدامى، وأن المعاني موضوعة على قارعة الطريفة، كما قال الجاحظ، ذلك أن الشاعر قد يأتي بمعنى، سبقه إليه شاعر آخر دون سابق معرفة.

ففي هذا المنحى، ذكر "سليمان البستاني" أثناء تعريبه للإلياذة، كثيراً من مواضع التناص بين إلياذة هوميروس، وشعر عنتره بن شدّاد، ولا بأس إذا دللنا هنا ببعض الأبيات، التي جاءت على شكل معارضة، بين عنتره وأخيل بطل اليونانيين: حيث نجد (بين ما جاء من قول بطل العرب موافقاً لقول بطل اليونان في هذا الموضع:

قال أخيل: وليهلك الغيظُ ما بين الأنامِ فكُم	أغرى وأوغر منقاداً حكيمهم
وقال عنتره: لا يحملُ الحقدَ من تعلقو به الرُتبُ	ولا ينالُ العلا من طبعه الغضبُ
قال أخيل: وليس من شاغلٍ ذا اليوم يشغلني	الا ادخار على تسمو به الهممُ
وقال عنتره: دعني أجدّ إلى العلياء في الطلب	وأبلغُ الغاية القصوى من الرُتبُ
قال أخيل: يعلمن أنّ اعتزالي طالَ فاغتنم-	الأعداءُ بوني واني الآن بينهم
وقال عنتره: سكتُ فغرّ أعدائي السُكوتُ	وظنوني لأهلي قد نسيتُ

قال ذلك وهو في موقف موحدة واعتزال كموقف أخيل" (3).

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "معرّبة نظماً"، ج1، ص173.

(2) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه ابن كلثوم- ابن حلزة- ابن شدّاد، ص69.

(3) المرجع نفسه، ص91.

حيث يذهب سليمان البستاني، إلى القول، من جرّاء كثرة المشاكلة بين أقوال عنتره وأخيل، "وإن من تصفح ديوان عنتره، ليعجب من كثرة المشاكلة بين كلامه وكلام أخيل، وقد أوردنا شيئاً من ذلك في مواضعه، وأضربنا عن ذكر كثير خوف الإطالة" (1).

كيف لا، ومن دون شك أن "عنتره بن شدّاد شبيه جداً بأخيل، وشبيه برستم، وشبيه براما ورولان وسواهم، من أبطال الملاحم، هو مركز الثقل ومستودع البطولة ومحط الأنظار" (2). نحن لا نشكك في بطولة عنتره بن شداد، ولا في مدى شاعريته، ولكن نقول إن فحوى ومغزى البطولة عند الإنسان العربي، تختلف عند الإنسان الأعجمي، فلكلّ مبادئه التي يؤمن بها ويدفع من أجلها النفس والنّفس.

ومنه قد تناول كثير من الباحثين والنقاد موضوع "الملاحم" في الأدب العربي، والجمهرة من هؤلاء انتهوا إلى أن هذا الأدب قد خلا من "الملحمة" وثمة فريق يجادلون في ذلك الرأي، على أن الذين اتفقوا على خلو الأدب العربي من الشعر الملحمي اختلفوا في بيان العلل والأسباب ألوانا من الخلاف" (3).

ولعل من أهم العوامل التي قضت على الصنيع الملحمي في الجاهلية باختصار ما يلي:

- تفكك القبائل العربية وتناحرها

- ضيق الأفق

- عدم حدوث معارك قومية بين العرب والأمم الأخرى

- عدم ارتسام المثل العليا

- عدم استقرار العرب آنذاك

ومن العصر الجاهلي إلى عصر الفتوحات الإسلامية علّنا نتلمس فيه بعض الملامح الملحمية.

---

(1) المرجع السابق، ص 94.

(2) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 84 .

(3) محمد شوقي أمين، الملاحم بين اللغة والأدب، مجلة عالم الفكر، ص 227 .

## المطلب الثالث: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر الإسلامي:

أحدث الدين الإسلامي الجديد رجّة كبرى، في تاريخ البشرية جمعاء، فقد تسنّى له أن يغيّر كثيراً من المفاهيم والمعتقدات، وقد كان منتظراً بعد الجاهلية ظهور الشعر الملحمي بجلاء عند العرب المسلمين، كيف لا "وقد جمع العرب كلمتهم، ونشأت عندهم فكرة الأمة، واحتكوا بالدول والممالك، وقامت أمام أنظارهم الحروب، فلاقوا كثيراً من أهوالها ونتائجها وموحياتها، أن تنطلق أنفسهم من عقالها، وينطلق معها النفس الملحمي، على أيدي الشعراء الفرسان." (1).

ولقد شجّع الإسلام الشعر والشعراء، وحثّهم على الإبداع، بما لا يتنافى ومقاصد الشريعة الإسلامية، و"في الأثر أن صاحب الشريعة الإسلامية، كان ينصب لحسان بن ثابت منبراً في المسجد، يقوم عليه ينافح عنه، فكان ذلك على قريش أشدّ من وقع النبل، وإن حسّاناً قال له "لأسلكَ منهم (أي من قريش) سلّ الشعرة من العجين ولأفرينهم فري الأديم" فصبّ على قريش هجائه شأيب شرٌّ فقال له "شفيتَ يا حسان وأشفيت" ثم قال "حسان حاجزٌ بيننا وبين المنافقين" (2).

وبالفعل نظراً للفتوحات الإسلامية، والانفتاح على العالم الآخر في تلك الأيام، فمن المسلم به أن "في تلك العصور الإسلامية حصلت محاولات للمطولات، كانت تدور أكثرها على الحروب التي حصلت، مثل حروب العرب الأندلسيين مع الأسبان، والأحداث التي وقعت أيام الفتنة بين الأمين والمأمون، ونكبة البصرة على يد الزنج، ونكبة بغداد على يد هولاء وغيرها..." (3).

ونحسب من كلّ هذه المعطيات الجديدة، على العرب والمسلمين، فقد تضاربت الآراء، فمنهم من يرى "تألّق الشعر الملحمي في بعض قصائد شعراء الإسلام، مثل قصيدة "كعب بن زهير" التي يصف فيها معركة (بدر الكبرى)" (4)، ومنهم من يذهب إلى عكس هذا الرأي.

(1) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه ابن كلثوم - ابن حلزة - ابن شدّاد، ص 13 .

(2) سليمان البستاني، إياذة هوميروس "مُعربةً نظماً"، ج 1، ص 191، 192.

(3) صادق الخميس، الملحمة الشعرية في الأدب العربي

يوم 2010/10/10 على الساعة 17:15 [http:// www.urnina.com/news.php?Action](http://www.urnina.com/news.php?Action)

(4) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسة هوميروس، ص 11.

أما نحن فنميل، إلى عدم إمكانية حدوث الشعر الملحمي، في تلك الفترة التاريخية. لا لشيء، إلا لأنَّ الشاعر الإسلامي يؤمن بالتوحيد، وليس بإمكانه توظيف الخرافات والأساطير ورسم البطولات الخارقة المشحونة بالعجائبية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنَّ البطولة لديه أساسها الإيمان وليس القوَّة أو كثرة العدد.

وبالرغم من وجود العوامل المساعدة، على البعث والإحياء الحقيقي للشعر الملحمي، إلا أنَّ هناك من يرى أنه لم "تتمخض الفتوحات الإسلامية، عن ظهور شعر ملحمي، فهذه الفتوحات الباهرة اتخذت طابعاً دينياً، بعيداً عن الاعتداد بالقوة" (1).

وعموماً نستطيع القول، إنَّ في عصر النبوة والرَّاشدين، ظهرت هناك عوامل مساعدة على ظهور ملامح ملحمية، وهناك عوامل أخرى غير مساعدة على ذلك.

فمن العوامل التي نحسبها مساعدة على ظهور الملاحم في العصر الإسلامي نجد مثلاً:  
أ- توحد القبائل وشعورها بالمصير المشترك.

ب- الحروب الكبرى بين العرب والفرس، والروم والترك أثناء الفتوحات.

ج- البطولات لرجال الإسلام في الحروب وفي الحياة العامة.

د- العنصر الديني وتوحيد الصُّفوف في سبيل نشر مبادئ الدين الإسلامي.

هـ- انتفاضة العرب لهذا المشروع الحضاري والإعداد لمستقبل زاهر.

و- استقرار العرب، وتوحيد كلمتها.

ز- التفلّت من البدائية.

لكن، "وعلى الرَّغم من هذه العوامل، التي تساعد على نشوء الفنّ الملحمي عند العرب، أيام الرَّاشدين، فإن الملحمة العربية لم تظهر في ذلك العصر" (2).

هذا مجرد رأي، وقد يكون الأمر ليس حتمياً، لكن تبقى آراء النُّقاد قائمة، بين ظهور الشعر الملحمي في العصر الإسلامي من عدمه، لاسيما أن هذا العصر شهد تحولات عميقة لدى الإنسان العربي المسلم، إن على مستوى الفكر أو العقيدة والحياة.

(1) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص، 267 .

(2) أحمد أبو حاق، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص، 102، 103 .

- بقي أن نشير إلى وجود عوامل غير مساعدة، على ظهور الملاحم في العصر الإسلامي، ومنها
- أ- خفوت الشعر على ما كان عليه من قبل، وانشغال العرب والمسلمين بالكتاب والسنة.
- ب- استمرار المفهوم الجاهلي في الشعر.
- ج- عدم الاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى.
- د- عدم اختمار العنصر البطولي.
- هـ - حصر المعجزات والخوارق بالله والملائكة والنبين.

و- بدء حركة تنظيمية لضمان صيرورة مجتمع جديد، يشرأب للمستقبل، غير آبه كثيراً بالماضي كل هذه العوامل غير مساعدة، لتبوأ الشعر الملحمي مكانة سامية في العهد الإسلامي. إلا أنه من الواجب علينا أن نلفت النظر، إلى شيء جد مهم، وهو أن الآداب الإسلامية عرفت نوعاً من الملاحم، وهي الملاحم الأدبية والتي تختلف في موضوعاتها عن الملاحم الكلاسيكية وملاحم عصر الوسيط، حيث إن هذه الملاحم الأدبية طابعتها ديني وبطلها الإنسان بالدرجة الأولى، ومنه يذهب الباحث "عبد السلام كفاي" في كتابه الموسوم بـ: (الأدب المقارن، دراسة في نظرية الأدب والشعر القصصي) إلى القول في هذا الموضوع:

"لقد عرفت آدابنا الإسلامية، هذا اللون من الشعر الملحمي، قبل أن تعرفه أوروبا، فشعراء الصوفية من الفرس نظموا لونا فريداً من الملاحم الأدبية، ومن أشهر ما وصلنا من ذلك "حديقة" لحد الدين سنائي، و"منطق الطير" لفريد الدين العطار، و"المنثوي" لجلال الدين الرومي، وربما يعد المنثوي لجلال الدين الرومي، أعظم ملحمة أدبية ظهرت في الآداب الإسلامية" (1).

من هذه المعطيات، وربما قد يكون هناك أخذاً عن الثقافة الإسلامية، فيما يخص الملاحم الدينية، وبالتالي لعل "في هذه الملاحم الدينية قد أخذوا عن الأدب العربي، شعراً ونثراً، والثقافة الإسلامية كثيراً من الأفكار الدينية والإنسانية التي كانت ذات أثر كبير في تطور هذه الملاحم لتصبح فيما بعد أصولاً للفن القصصي في الآداب الأوروبية الحديثة" (2).

(1) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 175 .

(2) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 208.

كيف لا، "وقد عرف الغرب في العصور الوسطى، شيئاً عن معراج النبي محمد صلوات الله عليه، في ترجمة لاتينية لوصف هذا المعراج، كذلك عرفت في الغرب كتابات الصوفية المسلمين إذ أن الغرب كان في العصور الوسطى على اتصال وثيق بالثقافة الإسلامية"<sup>(1)</sup>.

و- على سبيل المثال لا الحصر- نجد من الأعمال الغربية الشهيرة، في العصور الوسطى "الكوميديا الإلهية لدانتي" والتي ذهب كثير من النقاد، إلى أن دانتي قد تأثر في عمله هذا بأبي العلاء المعري، لاسيما في (رسالة الغفران)، وربما أيضا بالفتوحات المكية لابن عربي.

ولذا فإن الحضارات الإنسانية تقوم على التكامل لا الصِّراع فيما بينها، كما تقوم الثقافة على تلاقح الأفكار فيما بين الأمم، ولهذا لا نستبعد قول القائل، بأنه قد "نظم العرب فن الملاحم فيما بعد الإسلام، وأهمها ملاحم الأندلسيين، ومهما قيل ويقال في هذه المسألة. فالحقيقة النَّاصعة البياض أن العرب أخذوا هذا الفنّ وتعرفوا عليه، من خلال الملاحم الغربية خصوصا بعد اطلاعهم على ملاحم الإغريق، والرومان (الإلياذة، الأوديسة، الإنياذة...)"<sup>(2)</sup>.

وإن كنا نرى من المستبعد، أن يكون العرب قد اطلعوا على ملاحم الإغريق والرومان، مثل الإلياذة، والأوديسة، والإنياذة... لاسيما في لغتها الأصلية.

---

(1) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 179 .

(2) محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسة هوميروس، ص 11.

## المطلب الرابع: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر الأموي:

بعد سقوط الخلافة الإسلامية في أيدي الأمويين، كثرت الخلافات والصراعات والدسائس. وبالتالي توالدت الأحزاب السياسية والفرق في هذا العصر، كالأزارقة، والزبيريين، والأمويين والشيعية، والخوارج، وغيرهم...، ومنه عادت النزعة الشعوية القبلية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد كثرت البطولات، وامتدت الفتوحات حتى بلغت جيوش المسلمين بلاد الصين، في زمن عبد الملك بن مروان والحجاج، كما هو معروف، وبلاد إسبانية والبرتغال وفرنسا، على يدي موسى بن نصير، وطارق ابن زياد، وعقبة بن نافع الفهري.

و لعل كل هذا من العوامل المساعدة، على بعث ملامح الملاحم في عصر بني أمية، "وإذا كانت الملاحم في حاجة ماسة إلى العنصر الديني، كي تصطبغ بصبغة القداسة، فإن الإسلام قد لقي في عصر بني أمية، من الرُسوخ وامتداد الجذور واكتناف مظاهر الحياة وانتظامها كلها، شيئاً كثيراً" (1).

إلا أن هناك بعض الأسباب عملت على عدم ظهور الملاحم في العصر الأموي، ولعل أهمها:

- 01 - النزاع الداخلي بين الأحزاب العربية.
  - 02 - انغماس الشعراء في هذه الحزبية.
  - 03 - انصراف الشعراء إلى التّكسّب.
  - 04 - تهاجي الشعراء فيما بينهم، وظهر ما يسمّى: "شعر النقائص".
  - 05 - الأصالة الشعريّة العربية (وحدة الوزن والقافية، النّفور من المنظوم الطويل، والحرص على الإرنانة الموسيقية).
  - 06 - ضيق الخيال، وقصور العقل العربي عن التجريد آنذاك.
  - 07 - جهل العرب لملاحم الأمم الأخرى.
  - 08 - هذا بالإضافة إلى قرب عهد الفتوحات من عصر بني أمية" (2).
- ورغم كل هذه العوامل والأسباب غير مساعدة، على ظهور الملاحم في العصر الأموي.

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشّعْر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 113.

(2) المرجع نفسه، ص 114.

إلا أن هذا العهد الذي كان يزخر بالحروب، وبالصراع السياسي والاجتماعي والديني، لم يعدم شعراً يصف تلك الحروب ويبرز ألوان الصراع، ويتغنّى بطولات وأعمال جلى هي جماعية ولو نها ليست قومية، وهي ذات نفس ملحمي، وإن لم تعد ملاحم" (1).

إن هذا اللون من الشعر، ربما تكون فيه بعض الملامح والمظاهر الملحمية، مثلما نجده على سبيل المثال في شعر الخوارج، وأحزاب أخرى، مثلما نجده عند "قطري بن الفجاءة، حيث قال على إثر حرب خاضها ورجاله ضد الأمويين تدعى حرب دولاب:

ولو شهدتني يوم دولاب أبصرتُ      طعان فتى في الحرب غير ذميم  
غداة طغت في الماء بكر بن وائلٍ      وعجنا صدور الخيل نحو تميم  
وكان لعبد القيس أول حدنا      وأحلافها من يحصب وسليم  
فلم أر يوماً كان أكثر مقصعاً      يمج دماً من فائض وكليم  
وضارية خدًا كريماً على فتى      أغر نجيب الأمهات كريم  
أصيب بدولاب ولم تك موطناً      له أرض دولاب ودير حميم  
فلو شهدتنا يوم ذاك وخیلنا      تبيح من الكفار كل حريم  
رأت فتية باعوا الإله نفوسهم      بجنات عدن عنده ونعيم (2)

إن مثل هذه القصائد "نفثات ملحمية قصيرة، فيها من الملحمة حماسها وصلابة قائلها، وفيها الوجه التاريخي الذي يطلعك، على ما كان يحدث خلال تلك العهود، وفيها بطولة تتسامى وتندفع من أجل تحقيق غاية عظمى" (3). ومنه فإن العصر الأموي، لم يعدم بعض الطفرات مما يقترب من الملامح الملحمية، مما جعل أديباً لامعاً مثل - أبي زيد القرشي - يصنف بعض شعراء الملاحم في هذا العصر، حيث "عدّ أبو زيد القرشي صاحب كتاب "جمهرة العرب" سبعة من الشعراء، عدّهم من شعراء الملاحم وهم: "الفرزدق وجريير والأخطل وعبيد الراعي وذو الرمة والكميت والطرماح" (4).

(1) المرجع السابق، ص 114. (2) المرجع نفسه، ص 117، 118. (3) المرجع نفسه، ص 118.

(4) صادق الخميس، الملحمة الشعرية في الأدب العربي

## المطلب الخامس: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر العباسي:

العصر العباسي كما هو معلوم، يعتبر العصر الذهبي للآداب العربية، ذلك أنّ في هذا العصر بدأت حركة الترجمة، وشهد العرب المسلمون انفتاحاً وامتزاجاً مع الأجناس الأخرى ولاسيما الفرس، مما أدّى إلى ظهور ما يُسمّى بالمولّدين، إذ أنّ الخلافة العباسية كانت تقربّ الموالي من بطانتها وتكرّمهم، على عكس الدولة الأموية التي كانت تؤثر العرب فحسب، ولا تقربّ منها الموالي.

ومن كلّ هذه الأسباب، "إذا كانت العهود السابقة من تاريخ الحياة الأدبية عند العرب، قد نملت على عوامل من شأنها أن تسهّل ظهور الملحمة، أو ألاّ تقف حائلاً دون هذا الظهور، فإنّ الأعصر العباسية كانت أكثر العهود موافقة لفن الملحمة، وأوفرها عناصر ملحمية صحيحة"<sup>(1)</sup>.

مثلاً سبق يمكن أن ننوه ببعض العوامل، التي منها ما يساعد، ومنها ما لا يساعد على ظهور الملحمة في العصر العباسي.

ومن بين "العوامل التي كانت تساعد على ظهور الملحمة في العصر العباسي فهي:

- أ - الصّراع بين العرب والشعوبية.
- ب - اتساع الأفق لدى الشعراء وانطلاق خيالهم.
- ج - العامل الزمني لاختتمار الأحداث الملحمية.
- د - كثرة الأساطير والحرفات حول الجنّ وأحاديث المغامرة.
- هـ - ازدهار الشّعري.
- و - اهتزاز الوجدان القومي العربي"<sup>(2)</sup>.

أما عن أسباب عدم ظهور الملحمة في العصر العباسي فيمكن حصرها في العوامل

الآتية:

---

(1) أحمد أبو حاقّة، فنّ الشّعري الملحمي ومظاهره عند العرب، ص123.

(2) المرجع نفسه، ص123 ، 124.

أ - المحافظة على عمود الشعر العربي.

ب - انصراف الشعراء إلى التَّكسُّب وعدم اهتمامهم بالأبجاد القومية.

ج - تقديس الشعراء للقرآن، والمحافظة على حرمة.

هذه هي تقريباً أبرز الأسباب التي أبعدت الشعراء العباسيين عن نظم الملاحم، يضاف إليها انغماس الناس في ذلك العصر بالفلسفة والعلوم العقلية" (1).

ونظراً للاختلاط عن طريق المصاهرة في هذا العصر، فقد ظهر المولِّدون، وهؤلاء ظهرت لهم بعض الملاحم إن جازت هذه التسمية، "فإن للمولدين نوعاً من الملاحم خاصاً بهم، و هو المقامات المسجعة بما يتخللها من الشعر كمقامات الهمداني والحريري" (2).

ولا يتوقف الأمر عند هذه المقامات فحسب، بل يذهب سليمان البستاني إلى القول: "إن من أحسن مقامات المولِّدين، ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتيت المعاني، وأوغل في التَّصور حتى سبق دانتى الشاعر الايطالي وملتن الانكليزي إلى بعض تخيلاتهما، إلا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ولكن استغلاق عبارتها وفقدان الطلاوة الشعرية منها ينحطان بها عن درجة أمثالها من ملاحم الأعاجم" (3).

فالمولِّدون إذن جاؤوا بجديدٍ من هذه الناحية للأدب العربي، "فالمولِّدون هم الذين فتحوا باب البحث في صناعة الشعر، وقيّدوا شوارده وفصلوا قواعده، وشاركهم في ذلك النُّحاة والأدباء وعلماء اللغة، فضبطوا الأوزان ووزنوا المعاني وصيروا قرص الشعر علما بعد أن كان ملكة لا ضابط لها الا القياس السَّماعي" (4).

---

(1) المرجع السابق، ص 123، 124

(2) سليمان البستاني، إياذة هوميروس "مُعرِّبة نظماً"، ج 1، ص 174..

(3) المرجع نفسه، ص 175.

(4) المرجع نفسه، ص 156.

وعلاوة على كلِّ هذا، فقد "نظم بعض المولّدين في الشُّعر القصصي بما يقارب المعنى المصطلح عليه، من ذلك قصيدة محمد بن عبد العزيز السوسي من شعراء اليتيمة، قال الثَّعالبِي فيه، إنه أحد شياطين الأُنس، يقول قصيدة تربي على أربعمئة بيت في وصف حاله وتنقلّه في الأديان والمذاهب والصَّناعات" (1).

ولكن المولّدين رغم هذا، "لو استرشدوا ببعض السُّور القرآنية كسورة يوسف، وسورة مريم وسورة الأنبياء، مما يعد نبراساً نيراً للملاحم، لفاقوا الجاهليين بالشُّعر القصصي كما فاقوهم بالشُّعر الموسيقي" (2).

أما من غير المولّدين، فقد نجد عديداً من ملامح الشُّعر الملحمي، عند كلِّ من الشَّاعر أبي تمام، والمتنبي كما ظهر ما يُسمَّى بالتأريخ بالشُّعر، وهي محاولات نظم وقائع التاريخ شعراً، مثلما فعل ابن عبد ربه في أرجوزته ذات الرُّوح الملحمية.

---

(1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، ط.1.

2000، ص115.

(2) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "مُعرِّبة نظماً"، ج1، ص174.

- ملامح ملحمية في شعر أبي تمام:

لقد ضمَّ الشعر العباسي قصائدًا يتجلى فيها الشعر الملحمي روعة وجلالا، ولعلَّ من بين هذه القصائد قصيدة "فتح عمورية" للشاعر أبي تمام، هذه القصيدة الدائعة الصيت، والتي يقول في مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ      فِي حَدِّهِ الْحُدُّ بَيْنَ الْجُدِّ وَاللَّعِبِ  
بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ      فِي مَتَوْنِهَا جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ

إلى أن يقول:

فَتَحُ الْفُتُوحُ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ      نَظْمٌ مِنَ الشُّعْرِ أَوْ، نَثْرٌ مِنَ الْخُطْبِ  
فَتَحُ تَفْتَحُ أَبْوَابَ السَّمَاءِ لَهُ      وَتَبْرُزُ الْأَرْضُ فِي أَثْوَابِهَا الْقُشْبِ  
يَأْيُومَ وَقَعَةَ عَمُورِيَّةً أَنْصَرَفَتْ      مِنْكَ الْمُنَى حَقْلًا مَعْسُولَةَ الْحَلَبِ (1)

ويعني أبو تمام، على هذا المنحى من جلال الوصف، وروعة ودقَّة في التعبير، ذلك أن موضوع هذه القصيدة هو حدث عظيم، في تاريخ العرب المسلمين، إنه فتح ونصر مبين على أعداء الدين والوطن.

كيف لا وقد لبَّى "المعتصم بالله" من خلاله نداء تلك المرأة التي صرخت "وامعتصماه" فقال لها: لبيك. ففي هذه القصيدة، "إن أبا تمام ليقف من الشعر الملحمي في قلبه، وليبرزه في أزهى وأجمل مظاهره، حين يعرض أمامك صورة من فتح الفتوح، ويريك عمورية مستعصية على الدهر، عذراء قد ردت الملوك على أعقابهم حين جاؤوا يخطبونها، وبقيت موصدة في وجوه الفاتحين، تحتفظ بزهوها وجمالها وشبابها، والليالي من دونها كانت تشيب، والدهر يهرم، حتى قيض الله لها فاتحا لا يقاس عليه، ولا يجاريه أحد في عظمته وجبروته" (2).

لقد نجح أبو تمام إلى حدٍّ بعيد، - حسب تقديرنا المتواضع - في رسم هذا الحدث العظيم في تاريخ العرب المسلمين.

(1) أبو تمام، الديوان، مجلد 1، تقديم وشرح د/محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط. 1، 1997، ط. 2، 2007، ص 75

(2) أحمد أبو حاققة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 136.

فكانت قصيدته في مستوى الحدث، "ملحمة من ملاحم العرب، إن قصرت عن ملاحم اليونان في صغرها، وعدم التشعب في أحداثها فإنها تفوقها روعة، بما فيها من صفاء الشعر وعمقه، ومتانة سبكه وجميل ما ينطوي عليه من المعاني الإنسانية، والعواطف القومية، وتحرك الضمير وإنها لو ثبتة من وثبات الشعر العربي إلى الآفاق الإنسانية الرحبية" (1).

ففي هذه القصيدة، تجمعت عديد من العناصر الأساسية للملحمة "هذه هي عينة من الشعر الملحمي عند العرب، لا تقل في روعتها عن أي شعر قيل في هذا الغرض، جلال في المطلع، وقوة وصخب، ونفس تضحج بالعظمة والانتصار، وشاعر يجد الإرادة الصلبة والبطولة والجهاد" (2).

فالقصيدة من ملاحم العرب التي تصطبغ بخصائصهم ومميزاتهم الفنية، فيها طبيعة تفكيرهم، وتمثلاتهم للبطولة والشجاعة، وهي أولاً وأخيراً، رصد لهذا الحدث العظيم، واليوم المشهود الذي كان بين العرب المسلمين، وأعداء الإسلام، لهذا حفلت بألفاظ الملاحم وبطولاتها، من ذلك: (السيف، الجدد، بيض الصفائح، فتح الفتوح، تعالى، تفتح أبواب السماء، وقعة، المنى....)

كل هذه البنيات الإفرادية، وغيرها مع مثيلاتها، لها دلالات عميقة في الوصف وسرد الأحداث، مما أمد القصيدة بروح ملحمة عربية.

---

(1) المرجع السابق، ص 139.

(2) المرجع نفسه، ص 135.

## - ملامح ملحمية في شعر المتنبي:

إنَّ أبا الطَّيِّبِ المتنبي شاعرٌ فذٌّ، أوتي من الموهبة الشعريَّة حظَّ كبير، فهو - أمةٌ في رجل - كما وصفه النقاد، شاعرٌ سبَّاقٌ لا يُجرى معه، يمتاز شعره بالحماسة والحكمة، والنَّرجسية العظمى ويحقُّ لها ذلك، مادام هو المتنبي، "والحقيقة أننا إذا أردنا أن نفتش عن تراثٍ ملحمي عربي، فلن نجد أغنى من أبي الطَّيِّبِ في هذا التراث، ولن نجد بطلاً يدايني سيف الدولة في بطولته المثالية الناذرة" (1).

وعلى ذكر سيف الدولة الحمداني، فقد كان فريد زمانه في الشجاعة والفروسية والدِّكاء وفي حبه للعلماء والأدباء أيضاً، فقد كان بلاطه يعجُّ بهم، ومنهم: أبو الطَّيِّبِ المتنبي، والعالم النَّحوي ابن خالويه، وابن جني، وابن عمه الشاعر أبو فراس الحمداني وغيرهم، وحدث أن انتصر سيف الدولة في معركة الحدث على الروم، فقال المتنبي في هذا الحدث العظيم:

على قدرِ أهلِ العزمِ تأتي العزائمُ      وتأتي على قدرِ الكرامِ المكارمُ  
وتعظمُ في عينِ الصَّغيرِ صغارها      وتصغرُ في عينِ العظيمِ العظائمُ (2)

إلى أن يقول في وصف بطولة وشجاعة سيف الدولة الحمداني:

وقفتَ وما في الموتِ شكُّ لواقفٍ      كأنَّكَ في جفنِ الردى وهو نائمُ  
تمرُّ بك الأبطالُ كلِّمى هزيمةً      ووجهك وضَّاحٌ وثرعك باسمُ  
تجاوزتَ مقدارَ الشجاعةِ والنُّهى      إلى قولِ قومٍ أنتَ بالغيبِ عالمُ (3)

بمثل هذه الروعة كان المتنبي يوقِّع قصائده، في وصف الأحداث والأعمال الجليلة لسيف الدولة الحمداني، وفي هذه القصيدة على وجه التحديد، لم يقف المتنبي عند هذا الحدِّ في تصوير البطولة، وإنما جاوز العادي والمألوف إلى مثالية ملحمية، تفوق في روعتها ما جاء في كبريات الملاحم العالمية" (4).

(1) المرجع السابق، ص 141.

(2) المتنبي، الديوان، دار صادر، بيروت، ط. 15، 1994، ص 385.

(3) المرجع نفسه، ص 387.

(4) أحمد أبو حاققة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 150.

فالمتنبي في هذه القصيدة، يصف أحداث المعركة في أجمل وصف، ويسرد تفاصيلها، بل يرسم البطولة في أروع ما تكون، كيف لا وهو يتمثل البطل القائد للمعركة سيف الدولة وكأنه في جفن الموت، لكن الموت في حالة نوم، ولهذا غفل عنه. إن هذه الصورة الشعرية، وهذا التمثيل للبطولة، من أروع ما مرَّ بنا في الشعر العربي قديمه وحديثه.

والمتنبي من أجلّ أن يحسن التعبير، عن هذا الحدث العظيم، رصد ألفاظاً أقلّ ما يقال عنها أنها من صميم لغة الملاحم، مثل:

(العزم، العزائم، المكارم، تعظم، العظيم، العظام، وقفت، الموت، جفن الردى، الأبطال، كلمى هزيمة، تجاوزت، مقدار الشجاعة،...)

إلى غير ذلك من هذه الألفاظ المعبرة، والموحية، وينبغي أن ننبه أن الأمر لا يتوقف هنا عند حسن اختيار الألفاظ وكفى، بل الأمر يتعلق بحسن الملائمة فيما بينها، وتوظيف شتى جماليات الأساليب، مثل التقديم والتأخير، والتشاكل والتباين، وغير ذلك، فلنتأمل قوله:

وتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا      وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعِظَامُ

أو نتأمل عبقرية الوصف لشجاعة وبطولة سيف الدولة الحمداني.

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكُّ لَوَاقِفٍ      كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمٌ  
تَمَرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً      وَوَجْهَكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرَكَ بِأَسْمٍ

ومنه فمعركة الحدث الحمراء، شبيهة بفتح عمورية فكلاهما حدث عظيم تُطرب له الأنفس وتهيج له الأفتدة، وتهتز له قرائح الشعراء، فتجود بالقصائد العصماء، "من هنا كانت صبغة الحرب في الحدث صبغة دينية، وكانت دفاعاً عن أمة، ودفاعاً عن مقدسات" (1)، لاعن مآرب ذاتية، من هنا كانت عظمة الحدث وعظمة القصيدة.

إن مثل هذا الشعر، يمثل بحق ملاحم العرب، التي صيغت على مقاسهم، وحملت خصوصياتهم.

(1) المرجع السابق، ص151.

## المبحث الثاني: مواقف الشعراء والنقاد العرب من الملاحم، وبواعثها

### المطلب الأول: موقف النقد العربي القديم من جنس الملاحم

إن الحديث عن موقف العرب شعراء كانوا أم نقاداً من الملاحم في عصر الترجمة، لا شك أن هذا يسوقنا إلى أسباب وخلفيات عدّة، لاسيما إذا كانت هناك شبه علاقة قائمة بين الحضارتين، الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الرومانية، حيث "تحدثنا بعض الكتب على أن العرب كانوا على صلة بالحضارة الرومية وبعضهم الآخر تعلّم اليونانية ولكن الرَّاجح أنهم لم يطلعوا على نتاج هوميروس و فرجيل" (1). قد يكون هذا الحديث فيه كثير من الصّحة خاصة إذا علمنا "أن فئة من أشرف بغداد كانت تعلم أبناءها لغة الرُّوم على نحو ما ذكر ابن أبي أصيبعة" (2)، بالرغم من هذه الصلة إلا أن العرب كان لهم موقف من الإفرنج لاسيما بعد ما حلّ بهم في الأندلس "فهذا الموقف العربي من الإفرنج، كان صالحاً جداً لبناء الملاحم، لما اشتمل عليه من اهتزاز للشعور القومي، ووضغط عنيف على وجدان العرب" (3).

والحق يقال إن العصر العباسي، كان عصر الانفتاح بالنسبة للعرب المسلمين على الآخر، بخلاف العصور الأخرى التي عرفت الانطواء والتقوقع على الذات، ففي العصر العباسي عرفت الترجمة نشاطاً موسّعاً، حيث "بدأت مع تولى العباسيين السلطة، وكانت بغداد مسرحها الرئيسي، تمثل إنجازاً مذهلاً، وبقطع النظر عن أهميتها الخاصة لفيلولوجية اللغتين اليونانية والعربية وتاريخ الفلسفة والعلم" (4). ومن هنا "إذا كانت العهود السابقة من تاريخ تياة الأدبية عند العرب، قد اشتملت على عوامل من شأنها أن تسهل ظهور الملحمة، أو ألاّ تقف حائلاً دون هذا الظهور، فإن الأعصر العباسية كانت أكثر العهود موافقة لفن الملحمة، وأوفرها عناصر ملحمية صحيحة" (5).

(1) بلحيا الطاهر، تأملات في إلباذة الجزائر لمفدي زكريا، ص32

(2) أحمد أبو حاققة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص56.

(3) المرجع نفسه، ص152، 153.

(4) ديمتري غوتاس، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ترجمة وتقديم الدكتور نقولا زياده، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

ط.1، 2003، ص30.

(5) أحمد أبو حاققة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص123.

ولعلّ ما يؤكّد انفتاح العرب المسلمين، على حضارة الرّومان في العصر العباسي، هو ما نقله الأديب "سليمان البستاني"، "عن ابن أبي أصيبعة في كتابه "عيون الأنباء في طبقات الأطباء، حيث ذهب إلى القول إنّ "خرشى جارية الرشيد الرّومية تبنّت إسحاق المعروف بابن الحضيّ، وأدبته بأداب الرّوم وقراءة كتبهم، فتعلّم اللّسان اليوناني علماً كانت له فيه رئاسة فكان يجتمع عنده أحبابه من الخاصة كي يستمعوا إلى معارفه، وإلى إنشاد الشّعري اليوناني في بيته، وقد فعل ذلك حنين بن إسحاق الذي روى عنه إنشاد شعر هوميروس في بيت ابن الحضيّ، وقد ذكر هوميروس المؤلّفون العرب من أمثال ابن أبي أصيبعة، كما ذكره البيروني في كتابه "الآثار الباقية عن القرون الخالية"، وكذلك الشهرستاني في كتابه "الملل والنحل" وقد أكثر أبو الفرج الملطى المعروف بابن العبري من ذكر هوميروس في تاريخه" (1).

من خلال هذا ندرك جليّاً، أن الدّعم الذي كان يقدم لحركة الترجمة لا يستهان به، هذا الدّعم الذي جرى عبر جميع الخطوط الدّينية والمذهبية والإثنية والقبلية واللّغوية، إن الرعاة كانوا عرباً وغير عرب، ومسلمين وغير مسلمين، وسنة وشيعة وقواداً عسكريين ومدنيين وتجاراً.. (2). ولا أدلّ هذا على شيء إلّا، أن حركة الترجمة ارتبطت بشكل كبير بتأسيس بغداد، وبقيام الدولة العباسية بالأساس، ولذا ذهب الباحث - ديمتري غوتاف - في كتابه (الفكر اليوناني والثّقافة العربية) إلى القول: "إن حركة الترجمة اليونانية - العربية في بغداد تؤلّف مرحلة حاسمة في مجرى تاريخ البشرية، مهما كان سبيل تقييمها" (3).

فنحن - حسب رأينا المتواضع - نؤيد الباحث فيما ذهب إليه، بل يتّضح لنا أنّ الشاعر هوميروس، كان يتداول ذكره عند صفوة المفكرين والأدباء، وبالخصوص عند نقلة الكتب في العصر العباسي، وليس بالشاعر المجهول لديهم، فإذا كان هذا الأمر كذلك، فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا أغفل العرب تعريب إلياذة هوميروس على الرغم من شهرتها الواسعة وانتشارها في مختلف الآداب؟

(1) هوميروس، إلياذة، ج1، تعريب سليمان البستاني، تقلّم جابر عصفور، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى

للثقافة، الجزيرة، القاهرة، 2004، ص (ل) (م).

(2) ديمتري غوتاف، الفكر اليوناني والثّقافة العربية، ص 35 .

(3) المرجع نفسه، ص 39 .

فالأمر عجيب، لاسيما إذا " كان العرب من أحرص الملل على علوم الأدب وأحفظهم للشعر وأشغفهم بالنظم، ومع هذا فلقد يأخذك العجب لبقاء الإلياذة محجوبة عنهم وهي منتشرة هذا الانتشار بين قبائل الأرض ومنظومة بلغة سامية كلغتهم يتناشدها الأدباء المقيمون بين ظهرائهم في مقر الخلافة العباسية" (1).

إلا أننا نجد هناك من يرجع هذا الإغفال إلى ثلاثة أسباب وهي: "الدين وإغلاق فهم اليونانية على العرب وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي" (2).

كما ينبغي أن لا نغفل هنا، أن عصر الترجمة واكب ظهور الشعوية من جهة أخرى حيث "لما كان عصر الترجمة قد واكب ظهور الشعوية التي تعيب على العرب تحلُّفهم في شتى الميادين، لم يشأ هؤلاء العرب أن يقرروا بحاجتهم إلى ما لدى الأمم الأخرى من أدب فإن مثل هذا الإقرار يسلبهم أبرز أنواع التفوق" (3).

لا جرم من خلال ما رأيناه، أن نتوقف عند مواقف بعض النقاد والشُعراء في عصر الترجمة، ولعل من أبرز هؤلاء الجاحظ، حيث يعتبر هذا الأخير، من أكبر الأدباء والنقاد في عصره، كيف لا وهو صاحب كتاب "البيان والتبيين" و"الحيوان" و"البخلاء" وغيرها من التأليف ففي "إبان عصر الترجمة، قرّر الجاحظ مبدأ يعد ذا حظ كبير من - الصواب، إلا أنه رغم ذلك شديد الخطورة، وذلك هو أن "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حوّل، تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب" ومثل هذا المبدأ من شأنه أن ينقّر الناس من ترجمة الشعر إلى العربية" (4).

إن موقف الجاحظ ينم عن اعتداد كبير، بشعر العرب وبلغتهم، وربما صدّهم مثل هذا القول عن التواضع والأخذ والاستفادة من تجارب وآداب الآخرين.

---

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "معربة نظماً"، ج1، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص63.

(3) إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص23.

(4) المرجع نفسه، ص24.

ولا يتوقف الجاحظ عند هذا الرأي والموقف من ترجمة الشعر، بل يزيد الأمر خطورة لما يضيف "إلى مبدأه ذلك، مبدأ آخر حين أعلن أن "فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب"، ولعل هذا الحسم لا يتجشّمه إلا من اطمأن من نفسه، إلى معرفة واسعة بعدة لغات، أو على الأقل باللغات المشهورة في عصره" (1).

لاشك أن مثل هذا التصريح، وهذا المبدأ يعتبر بمثابة "حجاب دون شعر الأمم الأخرى وربما حمل في ذاته، إلى الشعور بالاستعلاء في هذه الناحية، تشيظاً لئن حاول أن يعرف ما لدى تلك الأمم من شعر" (2). ولم يك الجاحظ الوحيد الذي اتخذ هذا الموقف من ترجمة شعر الآخر، بل هناك آخرون أيضاً اتخذوا الموقف نفسه، ومن هؤلاء: سليمان المنطقي.

حيث اتخذ هذا الأخير في (القرن الرابع) الهجري نفس موقف الجاحظ، حيث يذهب إلى القول بذهاب رونق الشعر عند النقل، وهذا حين قال: "ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجمل معانيه يتداخلها الخلل عند تغيير ديباجته" (3).

فهذا الموقف كما نلاحظ يتوافق كثيراً مع موقف الجاحظ.

أما الفارابي فنجد في موقفه بعض العقلانية والموضوعية، في النظر إلى أشعار الأمم الأخرى ومقارنتها مع الشعر العربي حيث "يعتمد الفارابي في أحكامه نظرة موضوعية مقارنة، فهو قد وقف على أشعار كثير من الأمم، لا على أشعار العرب واليونان وحسب، فعرف أن العرب يعنون بنهايات الأبيات أكثر من سائر الأمم الأخرى، وأنهم لا يجعلون التلحين أو النغم المرافق للإنشاد جزءاً من الشعر نفسه بينما تفعل ذلك بعض الأمم الأخرى" (4).

ولم يتوقف الفارابي عند هذا الحد، بل نجده عدّ "من أنواع الشعر اليوناني ثلاثة عشر نوعاً منها الطراغوديا، وديثرمي، وقوموديا، وإيامبو، وأفريقي، (Epic)

وريطوري، وعرف كل نوع منها" (5)، ولهذا فإن الفارابي كان على اطلاع بالأدب اليوناني.

(1) المرجع السابق، ص 24.

(2) المرجع نفسه، ص 24.

(3) المرجع نفسه، ص 24.

(4) المرجع نفسه، ص 26، 27.

(5) المرجع نفسه، ص 27.

أما موقف البيروني، فتمثل في انطلاقه إلى جذور الأدب اليوناني، واعتنى خاصة بالأسطورة اليونانية "بل لعلّ طبيعة الموضوعات التي عاجلها البيروني في كتابيه "تحقيق ما للهند من مقولة" و"الآثار الباقية عن القرون الخالية" هي التي جعلته ينطلق إلى جذور الأدب اليوناني، لا إلى الأدب وحسب، وأعني بذلك الأسطورة اليونانية نفسها، وهي التي تحاشاها كل من كتب به، لأنها قد تتعارض والإيمان بالتوحيد"<sup>(1)</sup>، لكن ما يلاحظ بالرغم من الاطلاع البين للبيروني على الأدب اليوناني والهندي، وأساطيرهما، إلا أنه لم يسخر حكمة اليونان في خدمة التوحيد، رغم هذا فقد شغف بالمقارنات بين هذه الآداب "إن إتقان البيروني للغة السنسكريتية منحه بعداً جديداً في النظر، فهو شغوف بإجراء المقارنات بين الهنود واليونان والعرب، كلما وجد إلى ذلك سبيلاً (...). وبعد البيروني وابن بطالان قلّ أن نجد رغبة أصيلة في الكشف عن منابع جديدة في أدب يونان"<sup>(2)</sup>.

فالبيروني يعدُّ من المفكرين القلائل، الذين حاولوا الغوص في جذور الأدب اليوناني واستنباط كنهه.

أما الفيلسوف والطبيب ابن سينا، فبلا شكّ لم يفته الإطلاع على آداب الأمم الأخرى بحيث أصبح ما أورده "في كتاب" الشفاء عن الشعر والخطابة أهم مرجع للدارسين الذين يعنون بالثقافة اليونانية، فعلى ذلك الكتاب اتكأ صاحب لابن الأثير (637-1239) وهو يحاوره في شؤون النقد والبلاغة"<sup>(3)</sup>.

ولهذا أثر كتابه "الشفاء" في كثير من الأدباء والنقاد، وإن قال فيه ابن الأثير أن كلّ ما ذكره ابن سينا - لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئاً -

ولعل سبب هذا الحكم أن ابن سينا، كان يعرض كتابا يونانيا، وليس بصدد إنشاء كتاب من عنده، ولهذا لم يحصل الفهم لابن الأثير.

---

(1) المرجع السابق، ص30.

(2) المرجع نفسه، ص33، 34.

(3) المرجع نفسه، ص35.

أما الناقد حازم القرطاجني، وإن كتاب الشفاء لابن سينا لم ينقل عنه ابن الأثير فحسب بل لقد "كان كتاب الشفاء أيضاً معتمداً على حازم القرطاجني (684 - 1285) في تصوره للشعر اليوناني، فهو ينقل عن ذلك الكتاب في غير موطن، من كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" (1).

ولذا فقد استطاع أن يستنبط هذا الناقد البارع، ويضيف ثلاث مفاهيم خاصة بالشعر اليوناني وهي:

01 - أن الشعر اليوناني يرتكز إلى الأساطير والخرافات التي تفترض وجود أشياء لاحظ لها من الواقعية.

02 - أن الشعر اليوناني أيضاً يتكئ على خرافات حول أمور موجودة، تشبه خرافات كليلة ودمنة وخرافة "ذات الصفا" التي ذكرها النابغة الذبياني .

03 - أن لهم طريقة خاصة في الشعر يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه وتنقله" (2). ولا يتوقف الأمر هنا، بل يبرز لنا انخيازه الكلي والشديد للشعر العربي على حساب الشعر اليوناني، بل نجد حازم القرطاجني "يعتقد أن الشعر اليوناني ضيق المجال إذا قيس بالشعر العربي، ويذهب إلى أن "أرسطو" لو عرف ضروب الإبداع في الشعر العربي لزداد على ما وضع من القوانين الشعرية" (3).

إن مثل هذا القول، يبرز الإعجاب الكبير لدى القرطاجني بالشعر العربي، وإنصافه على حساب الشعر اليوناني، والحق أن لكل شعر منهما خصائصه الفنية، وقواعده التي يبنى عليها، دون الغلو في التفاضل بينهما.

---

(1) المرجع السابق، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص 37 .

(3) المرجع نفسه، ص 37 .

## المطلب الثاني: بواعث جنس الملحمة في الشعر العربي الحديث والمعاصر

إذا بحثنا عن أهم البواعث التي أدّت إلى ظهور جنس الملحمة، في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فإننا بلا شك نجد عديداً من هذه البواعث والأسباب، والتي تتجلى أهمها فيما يلي

### 01 - ظهور ترجمات الملاحم اليونانية في العصر الحديث:

من بين هذه الترجمات التي ظهرت، وعلى رأسها ترجمة "سليمان البستاني" لإلياذة هوميروس والتي استغرقت منه ثماني سنوات (1887-1895) حيث "لم يلبث سليمان البستاني أن نقل إلياذة هوميروس إلى لغتنا شعراً، وبذلك رأى شعراؤنا تحت أعينهم هذا اللون من الشعر القصصي، ورأوا ما يجري فيه من حروب وحوادث مثيرة، تدور حول أبطال اليونان وطروادة"<sup>(1)</sup>، وترجمة الأديب سليمان البستاني هذه تعدّ أول محاولة من نوعها جادة متخصصة في الأدب العربي الحديث للاتصال بالآداب الأوربية، حيث عمد "سليمان البستاني إلى ترجمة الإلياذة، ونقلها من اليونانية إلى العربية شعراً، في نيف وأحد عشر ألف بيت من الشعر، فكان أن بثّ في أدبنا أول روح ملحمة بالمعنى الصحيح، وعرّف العرب إلى ماهية هذا الفن، وإلى أصوله وأركانه، وتطوراته وأشكاله بما كتبه حول ترجمة الإلياذة، في مقدمة بلغت مئتي صفحة تقريباً"<sup>(2)</sup>، هذه المقدمة التي تعدّ بحق إطلالة عن الأدب الملحمي عند الآخرين، فكانت شافية كافية للتعريف بضرورة وأهمية الترجمة، وأهم الفوارق الموجودة بين الشعر العربي والشعر اليوناني، ولعلّ مآثرة البستاني وتفردّه بهذا العمل الجليل، الذي قامت شهرته عليه بالرغم من عديد مؤلفاته الأخرى، يعود إلى سبب إتقانه لعديد من اللغات وتفتحته على الآداب الأخرى فلقد "كان يعرف إلى جانب العربية التي أتقنها إتقاناً لافتاً- الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية واليونانية والتركية والفارسية وغيرها من لغات العالم القديم والحديث"<sup>(3)</sup>.

(1) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط. 6، 1976، ص 47.

(2) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب ص 179 .

(3) جابر عصفور، تقديم الإلياذة، ج 1، ص (ى).

ومنه فلعننا لا نغالي، إذا قلنا إنَّ سليمان البستاني يُعدُّ رائدًا بلا منازع، في عمله هذا. باعتبار ترجمة حدثا عظيما في تاريخ الأدب العربي الحديث، هذا العمل الذي هزَّ الأوساط الأدبية والثقافية في العالم العربي، واحتفت به مختلف الصُّحف والجرائد العربية.

ومن علامات أهمية هذه الترجمة، ما نقله "سليمان البستاني" عن المصلح العلامة "جمال الدين الأفغاني" قوله: "ومما قاله لي السيد جمال الدين الأفغاني في محضر من الأدباء: "انه ليسرنا جدًّا أن تفعل اليوم، ما كان يجب على العرب أن يفعلوا قبل ألف عام ونيف، ويا حبذا لو أن الأدباء الذين جمعهم المأمون، بادروا بادئ بدء إلى نقل الإلياذة ولو ألبأهم ذلك إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها"<sup>(1)</sup>، فقول السيد جمال الدين الأفغاني يبرز مدى أهمية تعريب إلياذة هوميروس، ولقد تبع تعريب البستاني للإلياذة عدّة ترجمات أخرى خاصة بالملاحم فقد "نقل" وديع البستاني "المهاباراتا" إلى اللغة العربية، ونقل "عبود أبو راشد" (الكوميديا الإلهية) سنة 1932، ونشرت لجنة التأليف والنشر بمصر ملحمة (الشاهنامة) ل: "الفردوس" وقد نقلها قبله إلى العربية نثرًا "الفتح بن علي البغدادي" في القرن السابع الهجري، وقد صححها ونقحها بالإضافة والحذف "عبد الوهاب عزام"<sup>(2)</sup>.

كما ظهرت هناك ترجمات أخرى لإلياذة هوميروس، ومن بينها ترجمة الشاعر "ممدوح عدوان" - رحمه الله - ومنه فقد بدأ يتسع الوعي بأهمية ترجمة الملاحم، تدريجيًّا في عصرنا الحاضر.

ولعلَّ من بين أسباب بواعث الحس الملحمي أيضا، تأثير الملاحم القديمة في العصر الحديث.

---

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "معربة نظمًا"، ج 1، ص 25.

(2) محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، ص 175 .

## 02- تأثير الملاحم القديمة في العصر الحديث:

مما لا شك فيه أن ملاحم الأمم السابقة على اختلافها، وتنوع مشاربها ومذاهبها، مازالت تأثيراتها تتردد في العصر الحديث، ولا أدل على ذلك، من توظيف الرموز والأساطير القديمة في مختلف الفنون الحديثة، ذلك أن الثقافة ما هي إلا تأثير وتأثر، وبالتالي إن "تأثير الملاحم ال في العصر الحديث، فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير ملاحم (هوميروس) وغيره من الأقدمين، ولكن مؤلفيها يصوغون هذه الموضوعات في قصة أو مسرحية وكلاهما جنس أدبي حي، ثم يتصرفون في الأسطورة حتى تصير رمزية، وبحيث لا يكون للرمز من معنى سوى أنه قالب إيجائي عام" (1).

ولعل هذا التأثير ولّد عند الشعراء تطّلع إلى مجارة الملاحم الكبرى، وخاصة إلياذة هوميروس.

## 03- تطّلع الشعراء العرب إلى مجارة الإلياذة:

بعد ظهور كثير من الترجمات للملاحم في عصرنا الحديث، ومن ثمة اطلاع الأدباء والشعراء العرب عليها، حصل التأثير بهذا الفن القصصي، وفي مرحلة لاحقة حاولوا مجاراته والكتابة على منواله، لاسيما إلياذة هوميروس، "وما زال شعراؤنا يتطلعون إلى مجارة هذا العمل ومحاكاته" (2)، حيث ظهرت محاولات جمّة في هذا الشأن، كإلياذة أحمد محرم، وملحمة الشاعر اللبناني بولس سلامة، وأرجوزة أحمد شوقي (دولة العرب وعظماء الإسلام)، وملحمة الزهاوي، وملحمة الشاعر عامر البجيري، وملحمة حافظ إبراهيم، وملحمة عبد الحلیم مصري وملحمة الشيخ محمد عبد المطلب، وغيرها من المحاولات الملحمية التي ظهرت عند العرب في العصر الحديث.

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 133 .

(2) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 47 .

#### 04 - الثورات العربية في العصر الحديث:

إن تعرض معظم دول العالم العربي للاستعمار الأجنبي في العصر الحديث، وانعكاس هذا الاستعمار، إلى نشوء ثورات تحررية عديدة، كل هذا "نعتبره شرطا ثابتا من شروط الملاحم، أحداث ثورية كبرى تؤدي إلى قلب في معالم الحياة الاجتماعية والخلقية والسياسية والدينية، وإلى تجديد النفوس وتساميها" (1).

ولذا فإن لكل ثورة ملحمتها تهيئ لها وتؤرخها، تشحذ الهمم وتتغنى بالأمجاد والبطولات ذلك "أن صدور المطولات والملاحم، جاءت بسبب الاحتلال الإنجليزي لبلاد العرب وكذلك الدول الاستعمارية الأخرى، لنشر دروساً في الوطنية والعزة القومية، ونشر الوعي الإسلامي، وأحياء لأمجاد الأمة العربية، وإذكاء الروح الثورية في نفوس الأجيال، واستنهاض الهمم" (2).

ولعل هناك سبب آخر، أدى إلى بروز الحس الملحمي في العصر الحديث، وهو الوعي بضرورة هذه الملاحم، لأن الملاحم تعزز تاريخ الأمة، وتحفظ ذاكرتها، وتعمل على حفظ هويتها.

#### 05- الوعي برسالة الملاحم في البعث الأدبي والوطني والديني:

إن ظهور بعض الملاحم القصيرة، في الأدب العربي الحديث، على حدّ تعبير - سليمان البستاني- يعود بلا شك إلى وجود وعي لدى الشعراء، برسالات الملاحم الهادفة النبيلة "هذه الملاحم أدت رسالة كبيرة في البعث الأدبي والوطني والديني، وقد حفلت بها الصحف والمجلات، ونشرت في كتيبات صغيرة، وفي دواوين الشعراء أنفسهم، وشرحها أدباؤنا الأجلاء شروحا عدّة" (3).

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب ص 53، 54 .

(2) صادق الخميس، الملحمة الشعرية في الأدب العربي

يوم 2010/10/10 على الساعة 17:15 [www.urnina.com](http://www.urnina.com)

(3) محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة

د.ط، د.ت، ص 421

كلُّ هذه العوامل أدَّت من وجهة نظرنا - على الأقل - إلى نشوء الحسّ الملحمي وبعثه في الشُّعر العربي الحديث والمعاصر، "المهم أن الشُّعراء الصُّغار استطاعوا بعبقريتهم أن يطوِّعوا الفنَّ الملحمي العملاق لأغراضهم الشخصية الصغيرة، فنجحوا بذلك في تغيير مسار الفنّ الشُّعري كله، لقد أصبح الشُّعر الملحمي يجرأ إلى مقطوعات صغيرة، تعالج موضوعات صرة أي أنه لم يعد شعراً ملحمياً بالمعنى السليم" (1)، المتعارف عليه عند شعوب السرديات الكبرى.

ولهذا في الغالب يكفي "أن تتوفر في حياة الشُّعب عوامل نظم الملاحم حتى تظهر هذه الملاحم، وليس من الضروري أن تفترض في الملحمة العصرية عنصراً ميثولوجياً، وأن تفترض فيها سداجة الشعوب وتخلفها العقلي والحضري" (2).

نلاحظ أن هناك إقراراً من بعض الباحثين، بوجود ملاحم عصرية صغيرة تنضح بالحسّ الملحمي، وسنحاول تتبع أهم تجليات الحسّ الملحمي في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

---

(1) أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، ص 88.

(2) أحمد أبو حاقّة، فن الشُّعر الملحمي ومظاهره عند العرب ص 53

## المطلب الثالث: تجليات جنس الملحمة في الشعر العربي الحديث والمعاصر

نتيجة كلِّ البواعث الملحمية التي رأيناها فيما سبق، فقد ظهرت في الشعر العربي الحديث والمعاصر محاولات شعرية عديدة، حاولت أن تقتفي أثر الملاحم، وعلى أية حال "لا يمكن إنكار وجود الملاحم في وقتنا الحالي، وإنما الذي يمكن إنكاره هو وجود الملاحم بكلِّ خصائصها القديمة في وقتنا الحالي" (1).

أو بمعنى آخر، هناك إقرار بوجود الملحمي، أو الحسّ الملحمي، أو الملاحم الصَّغيرة- حسب التسمية- بينما الملاحم الكلاسيكية المكتملة مثلما ظهرت عند اليونان، بما تحمله من خصائص متعارف عليها منذ القديم، فإنها غير موجودة في العصر الحديث.

المهم، فبيت القصيد أن "هناك من الأدباء المعروفين، من حاول أن يدلو بدلوه في هذا المجال الجديد فقد كتب العقاد مطولته (ترجمة شيطان)، وكتب جبران خليل جبران (المواكب) وكتب حافظ إبراهيم مطولته "العمرية"، التي تروي حياة ومآثر الخليفة عمر بن الخطاب" (2).

بل نجد في العصر الحديث "محاولات ملحمية، حاول أصحابها جاهدين أن يطوروا هذا اللون الفني كمحاولة (عيدا لرياض)، و(عيد الغدير) ل: "بولس سلامة"، و(الإلياذة الإسلامية) ل: "أحمد محرم" التي يتحدث فيها عن غزوات الرسول- ص- وسراياه، وقد بلغت في طولها حدَّ الملحمة، وإن كانت تخلو من الخرافات والأساطير، و(قدموس) ل: "سعيد عقل"، و(الإلياذة الجزائرية) واشتملت على ألف بيت وبيت من الشعر للشاعر الجزائري مفدي زكريا" (3).

وليست هذه المحاولات، تمثل كل ما كتب في العصر الحديث، بل هناك كثير من المطولات التي تقتفي أثر الملاحم، وسنحاول أن نلمح إلى بعضها:

---

(1) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 47 .

(2) المرجع نفسه، ص 45 .

(3) محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية، ص 174 .

## 01 - ملحمة الشاعر أحمد شوقي (1868-1930م) (دول العرب وعظماة الإسلام):

قد كتب الشاعر أحمد شوقي، أيام كان في منفاه بالأندلس، ملحمة الموسومة ب: "دولة العرب وعظماة الإسلام"، حيث تعتبر "وتعدُّ أرجوزة الشاعر أحمد شوقي "دولة العرب وعظماة الإسلام" التي بلغت 1726 بيتاً من الملاحم الشعريّة الرائعة ابتدأها من ولادة الرسول العربي الأكرم (صلى الله عليه وسلم) إلى آخر الدولة الفاطمية" (1).

هذه الملحمة ظهرت فيما بعد، في ديوان بعنوان "دول العرب وعظماة الإسلام"، إلا أن عمل الشاعر أحمد شوقي - من وجهة نظرنا المتواضعة - يعدُّ تاريخاً شعرياً لمراحل إعداد وبناء الدولة الإسلامية، أكثر منه تتبعاً لخصائص الفن الملحمي الذي عرف عند القدماء.

فالشاعر أحمد شوقي أوتي موهبة شعرية كبيرة، لكنه لم يحسن استغلالها في هذا اللون من الشعر الملحمي، بل نحسب أنه لم يعبأ به، ولم يوجه له أدنى اهتمام، وعلى الرغم من هذا، إننا نتلمس الحسّ الملحمي، لاسيما في بعض أعماله المسرحية التاريخية تحديداً، مثل مسرحية عنتره بن شدّاد وغيرها.

وللإشارة فإن أرجوزة أحمد شوقي، لاقت بعض الانتقادات، ولعلّ من أهم "ما وجه إلى أحمد شوقي في هذا المجال، كان قد وجه إلى غيره، وهو عدم وجود الرابطة الملحمية التي تربط أجزاء هذه القصائد المتناثرة" (2).

لكن يبقى لهذا العمل الإبداعي مزيتة الكبرى، وهي التعريف بالتاريخ الإسلامي.

---

(1) صادق الخميس، الملحمة الشعرية في الأدب العربي

يوم 2010/10/10 على الساعة 17:15 www.urnina.com

(2) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص44.

## 02 - ملحمة الشاعر حافظ إبراهيم (1872-1932م) (العمرية)

كما نجد شاعر النيل حافظ إبراهيم، دوره كانت له محاولة في هذا المجال، حيث بدأ حافظ إبراهيم (1872-1932) فنظم ملحمة العمرية، عن الفاروق عمر بن الخطاب وأنشدها من فوق مدرج وزارة المعارف المصرية بدرب الجماميز، في مساء يوم الجمعة الثامن من فبراير 1918<sup>(1)</sup>، ففي هذه الملحمة، تناول فيها حافظ إبراهيم سيرة الخليفة العادل، وأهم مواقفه في حياته، "وتبلغ أبيات العمرية خمسة وسبعين ومائة بيت وهي ما يحتوي عليها الجزء الأول من ديوان حافظ ومطلعها:

حسبُ القوافي وحسبي حين ألقيتها

أني إلى ساحة الفاروق أهديتها<sup>(2)</sup>

ولعل أهم ميزة امتازت بها العمرية البساطة، حيث تحتفل "بالبساطة أشدَّ احتفال ولا تتعمق المواقف وفلسفة التاريخ إلا بقدر، ولكن حافظاً سجّل فيها صفحة خالدة من صفحات تاريخ أمته، وبطولاتها ومجدها التليد"<sup>(3)</sup>، كيف لا وقد "صور حافظ فيها الحاكم الإسلامي في شخصية عمر الفاروق نموذجاً حياً ورفيعاً كما أراده الإسلام، وكما صاغه القرآن، محباً للعدل والرّحمة، والمساواة بين الناس، عدواً للهوى والأثرة والكبرياء، مؤثراً على النفس متمسكاً بكل القيم الرفيعة التي جاء بها الإسلام"<sup>(4)</sup>.

وإن كان حافظ يبدو في ملحمة أقرب إلى الشاعر الشعبي، إلا أن قصيدته تمثل صفحات خالدة من تاريخ ماضينا التليد.

---

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، ص 408 .

(2) المرجع نفسه، ص 411 .

(3) المرجع نفسه، ص 414 .

(4) المرجع نفسه، ص 415 .

### 03 - ملحمة الشاعر عبد الحلیم مصري (1887-1922م) (البكرية)

بعد إنجاز شاعر النيل "حافظ إبراهيم" للعمرية، "تلاه الشاعر عبد الحلیم مصري (1887-1922) فأنشد ملحمة البكرية عن الصديق أبي بكر، وصفحات حياته وجلائل أعماله، وذلك من فوق مدرج الجامعة المصرية القديمة في 24 من مايو 1918" (1)، وعلى غرار ما فعله حافظ إبراهيم في العمرية، ففي "الملحمة البكرية للشاعر عبد الحلیم المصري، فلقد صور فيها الشاعر حياة وتاريخ الخليفة الأول أبي بكر الصديق، تصويراً رائعاً.. وقد عمد الشاعر فيها إلى المواقف الوضاعة الرائعة في حياة الصديق فسجلها في الملحمة بأسلوب شعري قوي وغني بالبلاغة وفي مطلعها يقول:

أفضني أبا بكرٍ عليهم قوافياً      وأمطر لِساني حِكْمةً ومَعَانياً (2)

وبهذا سجل الشاعر عبد الحلیم المصري صفحات خالدة من حياة ومواقف الخليفة الأول للمسلمين أبو بكر الصديق، رضي الله عنه، وتتابع في هذا السياق المطولات التي تمجد عظماء الإسلام، لتأتي بعد كل من العمرية والبكرية الملحمة العلوية.

### 04 - ملحمة الشيخ محمد عبد المطلب (1870-1931م) (العلوية)

بعد كل من العمرية لحافظ إبراهيم، والبكرية لعبد الحلیم المصري، "وبعد عام ونصف أعقبها الشاعر الشيخ محمد عبد المطلب (1870-1931م) فألقى قصيدته العلوية، في حياة وتاريخ وبطولات الإمام الخليفة الرابع علي بن أبي طالب، في السابع من نوفمبر 1919 وذلك في حفل برياسة شيخ الشعراء إسماعيل صبري في الجامعة المصرية، واعتزازاً بروح العروبة المتأصلة في نفسه، ألقى علويته وهو راكب على ظهر جمل كما كان يفعل أسلافه من الشعراء حين يلقون شعرهم في سوق عكاظ" (3). وتبلغ أبيات هذه الملحمة العلوية اثنين و تسعين ومائتي بيت، على البحر الوافر وقافية موحدة ميمية، ومطلع العلوية:

أرى ابن الأرض أصغرّها مقاماً      فهل حلّ النجوم بها مرّاماً؟

(1) المرجع السابق، ص 408.

(2) المرجع نفسه، ص 419.

(3) المرجع نفسه، ص 409.

وعلى غير المؤلف "قد بدأها الشاعر بوصف الطائفة، ويقول العقاد: إن هذا إنما هو تقليد للشاعر القديم حين كان يصف الجمل، والجمل عند الشاعر القديم جزء من حياته، أما الطائفة فهي ليست كذلك عند شاعرنا المعاصر، وإن كانت موضوعاً جديداً تحدث فيه عبد المطلب ليرضي نزعة التجديد وأصحاب المذهب الحديث في الشعر" (1).

والتجريب على كل حال هو شيء مشروع لاسيما في الفنون الإبداعية، وعلى رأسها الشعر، فلا شعر من دون اشتغال وتجريب، فالمهم على أية حال، هذه الملحمة "تجمع بين التاريخ والفن ويبدع الشاعر فيها في الفكرة والغرض، ويرسم صورة محببة للزمان والمكان والشخصية، ولم يستوح الشاعر فيها الأساطير كما فعل هوميروس في الإلياذة، بل أغناه واقع التاريخ المضيء عن تلفيق الخيال، فاستلهمه مسجلاً للحياة والتاريخ تسجيلاً وفياً أميناً" (2). وقد عبر الشاعر فيها بصدق عن تجربة راودته.

**05 - ملحمة الشاعر فوزي المعلوف (بساط الريح)** لقد برز حقاً الشاعر فوزي المعلوف بملحمته "بساط الريح" واستطاع أن يحتل له مكاناً مرموقاً في دنيا الأدب العربي بعامة، وفي فن الملاحم الشعرية بخاصة، وإن لم يعتمد في ملحمة على العنصر الحربي للملحمة، ولم يستوح وقائع التاريخ، بل أن أهم ما يميز بساط الريح أنها "ثورة عن مدينة المغررين بالسندج مدينة الأميين الذين يقرؤون ويكتبون، والذين يحولون المخترعات ومآثر العقل البشري، إلى أدوات للشر والجريمة وقتل الشعوب الآمنة، ودك معالم الجمال" (3). هذا من حيث أهم ميزاتهما، أما من حيث أهم مكوناتهما فتتكون "ملحمة بساط الريح من أربعة عشر نشيداً، تقص لنا قصة الرحلة التي قام بها الشاعر إلى السماء، وتصور لنا هذا الصراع العنيف بين الحضارة المادية، الممعة في التكالب على الدنيا، والملئمة بالصخب والضجيج والتعقيد وبين الروحانية التي تنشد الهدوء والطمأنينة والبساطة، والقناعة" (4).

(1) المرجع السابق، ص 417.

(2) المرجع نفسه، ص 418.

(3) أحمد أبو حاق، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب ص 184.

(4) المرجع نفسه، ص 418.

وللأمانة العلمية نسجل هنا مدى إعجاب الباحث "أحمد أبو حاقا"، بهذه الملحمة حتى أنه صرح قائلاً: "إذا كان "الفردوس المفقود" لملتون، رائعة ملحمة كبرى وكانت "الكوميديا الإلهية" لدانتي رائعة من هذا النوع، فأحرى "بساط الريح" لفوزي المعلوف أن تعد من بين هذه الروائع" (1).

ولعل ملحمة "بساط الريح" تمثل ذروة التطور للملاحم العربية المعاصرة، من حيث الشكل والمضمون، والخصائص الفنية. إلى جانب كل هذه الملاحم التي استعرضناها، فهناك كثير منها أيضاً مثل ملحمة "أمير المؤمنين" للشاعر "عامر محمد بجيري"، وملحمة "ثورة في الجحيم" للزهاوي...، وهناك مطولات وملاحم كثيرة منها قصيدة الرصافي نكبة بغداد وقصيدة سامي البارودي في مدح الرسول الأعظم (صلى الله عليه وسلم)، وكذلك قصيدة عبد الرزاق الهاشمي صور فيها بطولات وشجاعة الثوار في ثورة العشرين المباركة، وللشاعر أيوب عباس ملحمة تناول أحداث قيام الجمهورية العراقية وسقوط الملكية.. وملحمة (الحرب المقدسة) للشاعر محمود محمد صادق صور فيها حرب فلسطين وغيرها" (2).

وهناك بلا شك قصائد مطولة أخرى كثيرة تشكل ملاحماً، قد نسيناها أو غفلنا عن ذكرها. إلا أننا آثرنا في آخر المطاف أن نتوقف في بعض من التحليل عند الشاعر - أحمد محرم - وقصيدته "الإلياذة الإسلامية"، لا لشيء إلا لأنه عنون عمله هذا بالإلياذة، وبالتالي قصد إلى أن تكون ملحمة مكتملة على خطى إلياذة هوميروس.

---

(1) المرجع السابق، ص 186.

(2) صادق الخميس، الملحمة الشعرية في الأدب العربي

## 06 - ملحمة الشاعر أحمد محرم (1871-1949م) (الإلياذة الإسلامية)

وعلى خطى الشاعر أحمد شوقي، "جاء الشاعر أحمد محرم (1871-1949) بعد ذلك بطويل، فنظم ملحمة المشهورة (الإلياذة الإسلامية) التي سجل فيها أحداث السيرة النبوية العاطرة تسجيلاً رائعاً مؤثراً... (1)".

ومطلع الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم:

أملأ الأرض يا محمدُ نورا  
واغمر النَّاسَ حكمةً والدُّهورا (2)

حيث قسم الشاعر أحمد محرم ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية إلى أربعة أجزاء إذ "تحدث الشاعر في الجزء الأول عن حياة الرسول صلى الله عليه وسلم في مكة، ثم عن هجرته، ثم عن استقراره بالمدينة ومؤامحاته بين المهاجرين والأنصار، وموقفه من اليهود والمنافقين، ثم تحدث عن الغزوات وما وقع فيها من أحداث وبطولات استغرق بقية الجزء الأول والجزئين الثاني والثالث. وفي الجزء الرابع: تحدث عن الوفود التي وفدت على النبي صلى الله عليه وسلم، ثم تحدث عن الكتب والرسائل التي بعث بها إلى الملوك والحكام، ثم تحدث بعد ذلك عن السرايا التي أرسلها النبي صلى الله عليه وسلم إلى مختلف أنحاء الجزيرة العربية" (3). ليختم الشاعر إلياذته بأخر عمل قام به الرسول صلى الله عليه وسلم، قبل وفاته، وهو إرساله أسامة على رأس جيش المسلمين إلى غزو بلاد الروم.

### سيمائية العنوان:

يبدو عنوان "ديوان مجد الإسلام" الذي اختاره الشاعر أحمد محرم، كان يرمي من خلاله إلى تدبيج قصائد، أو بالأحرى مقطوعات شعرية، ضمن ديوان واحد تؤرِّخ لأيام الإسلام من بطولات ومواقف، وقد كنا نظن أن الشاعر هو من وضع عنوان "الإلياذة الإسلامية"، وبالتالي يكون قد قصد إلى مجازاة إلياذة هوميروس.

(1) أحمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، ص 409.

(2) أحمد محرم، ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية، أشرف على تصحيحه ومراجعتها محمد إبراهيم الجيوشي، مطبعة المدني القاهرة، د. ط، 1963، ص 03.

(3) محمد إبراهيم الجيوشي، تصدير ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية، ص (5) 05.

ولكن بعد قراءة كلمة محمد إبراهيم الجيوشي التي صدر بها الديوان، تبين لنا أن عنوان "الإلياذة الإسلامية" أطلقه كثير من الكتاب على ديوان مجد الإسلام، وبالتالي فالشاعر لم يرم إطلاقاً إلى مجازة إلياذة هوميروس، وتتبع خطواتها، بل قصد إلى كتابة ديوان عن مجد الإسلام لا غير.

ولعل ما يدعم ما ذهبنا إليه، الخطة التي انتهجها في كتابة الديوان، حيث جعله مقاطعاً تقصر أو تطول، وجعل لكل مقطع شعريّ عنواناً.

وإذا تفحصنا عناوين العتبات الداخلية- المقاطع الشعرية- ومن أهم هذه العناوين الفرعية: "مطلع الثور الأول من أفق الدعوة الإسلامية، المطعم بن عدي، في غار حراء، في دار الأرقم بن أبي الأرقم، إرادة قتل الرسول وهجرته إلى المدينة، في الغار الأكبر غار ثور، أبو بكر وحية الغار، سراقه بن مالك يريد قتل النبي، بريدة بن الحُصيب وأصحابه يأتون بعده، في خيمة أم معبد، في قباء، حيّ بني عمرو بن عوف، جفنة أم زيد بن ثابت، المهاجرون في ضيافة الأنصار، مسجد المدينة، أبو بكر يؤدي ثمن الحائط الذي أدخل في المسجد، بلال يؤذّن للصلاة". وغيرها من العناوين الأخرى.

إنّ مثل هذه العناوين من غير شكّ، تتسم بالتقريرية، وبالطول في أغلبها، كما أنّها جافة ومباشرة لا ظلال، ولا انزياحات فيها، فهي شبيهة بعناوين التاريخ أو أعمدة الصحافة اليومية، وهي بعيدة كل البعد عن عناوين لغة الإبداع الشعري.

كما أن رصف العناوين بهذه الطريقة، يتبين لنا من خلال هذه العملية أن الشاعر كتب هذا العمل الشعري، كل مقطع منفصل على الآخر، وعلى فترات زمنية متفاوتة، مما يبعده عن صفة التماسك وحدوث الوحدة العضوية للعمل الشعري.

ومن العتبات الخارجية، والداخلية للعنوان، تنتقل إلى اللغة الشعرية:

## - اللُّغة الشُّعرية:

إن المتفحص للُّغة الشُّعرية في "ديوان مجد الإسلام"، للشاعر أحمد محرم يجدها لغة عربية فصحي محكمة التركيب، كما أن أسلوبه التعبيري، يتميز بالجزالة وحسن السبك. لكن ما يلاحظ على ألفاظه ومعانيه، أنها تصبّ كلها في حقل الدين الإسلامي، ويظهر من هذه الناحية تأثره الشديد بالقرآن الكريم، وبالأحاديث النبوية الشريفة، وكذا بشعراء مطلع العصر الإسلامي.

لذا فمن خلال المقطع الشعري الأول فقط، تصادفنا من الألفاظ الدّينية التي وظفها مثل: (مطلع النور، حكمة، الدهور، الغيوب، الفساد، سر تجلى، أمم الأرض، السبع الطباقي، النفوس، كائن، الدهر، البعث، النشور، فجر، الكواكب، هاشمي، الوحي، القدرة، الإفك، الزور، شرعة الحياة، البغي، الفجور، مثقال ذرة، الأرباب، دين الهدى، رسول الله، الكفر، ظن الغرور، ذو الجلال، الذنوب، غفور، الله، الرسل...).

إن جلّ مثل هذه الألفاظ أحدثها القرآن الكريم، والاقتراسات منه واردة بكثرة مبنياً ومعنىً. كما نجد أيضاً أسماء أعلام الإسلام والجاهلية بكثرة، أمثال: (محمد رسول الله، أبو جهل، المطعم بن عدي، الأرقم، النبي، الرسول، النجاشي، أسماء، أبو بكر الصديق، سُرّاقة بن مالك، بريدة بن الحُصيب، أم معبد، عمرو بن عوف، جفنة أم زيد بن ثابت، بلال بن رباح، سواد بن غزّية، حمزة بن عبد المطلب، زياد بن عمارة، مُصعب بن عمير، عبد الله بن جحش، وغيرها من الشخصيات المألوفة في التاريخ الإسلامي).

كما نجد أيضاً ذكره لعدد من الأماكن مثل: (مكة المكرمة، غار حراء، دار الأرقم بن أبي الأرقم، غار ثور، خيمة أم معبد، قباء، حي بني عمرو بن عوف، المدينة المنورة، مسجد المدينة، القليب، بدر.... وغيرها من الأماكن التي لها دلالات كبرى على التاريخ الإسلامي. إضافة إلى ذكر عديد من الغزوات مثل: (غزوة بدر الكبرى، غزوة أحد، غزوة بني قينقاع غزوة السّويق، غزوة حمراء الأسد).

كل هذا يجلي أن أحمد محرم كان مؤرخاً أكثر منه شاعراً، ومما سبق، ننتقل إلى بنية الإيقاع مرّتين على الإيقاع الخارجي على وجه الخصوص.

– البنية الإيقاعية: من أجل تتبع البنية الإيقاعية رصدنا تمفصلات هذا الديوان، في الجدول الآتي:

حرف الرّوي	عدد المقاطع	كلمة القافية	القافية	نوعها	لقبها	البحر الشّعري
الرّاء	(12) مقطعا	والدُّهورا	هُورا 0/0/	مطلقة	متواترة	بحر الخفيف
اللام	(06) مقاطع	ما تحملُ	تحمُلو 0//0/	مطلقة	متداكرة	بحر الكامل
الراء	مقطع واحد	إِثَارِ	ثاري 0/0/	مطلقة مؤسّسة	متواترة	بحر البسيط
الفاء	مقطع واحد	مُتجانفُ	جانفُو 0//0/	مطلقة	متداكرة	بحر الطويل
الحاء	مقطع واحد	يصفحُ	يصفحو 0//0/	مطلقة	متداكرة	بحر الكامل
اللام	مقطع واحد	أبا جهلِ	جهلي 0/0/	مطلقة	متواترة	بحر الطويل
العين	مقطع واحد	وتنفعُ	تنفعُو 0//0/	مطلقة	متداكرة	بحر الكامل
الميم	مقطع واحد	الأيّامَا	يَأمَا 0/0/	مطلقة	متواترة	بحر الخفيف
الذال	مقطع واحد	القيادَا	يَادَا 0/0/	مطلقة	متواترة	بحر الرمل
الهاء	مقطع واحد	ثَراها	راها 0/0/	مطلقة	متواترة	بحر الكامل
الميم	مقطع واحد	الهممُ	أهممو 0///0/	مطلقة	متراكبة	بحر البسيط
اللام	مقطع واحد	غوائلهُ	وَأئلهُ 0//0/	مقيدة	متداكرة	بحر الطويل
الذال	مقطع واحد	تردّي	رددي 0/0/	مطلقة	متواترة	بحر الطويل

نلاحظ جلياً من خلال عينة هذا الجدول، أن الشاعر قد نوّع في ديوانه حروف الرّوي، وحرف الرّوي كما هو معلوم هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ولا يمكن بحال من الأحوال استغناء الشاعر عنه، كما أن حرف الرّوي يمثل الإيقاع الخارجي للقصيدة العمودية على وجه التحديد، إلا أن الشّاعر جاء بحروف عديدة أهمها:

(الراء، اللام، الفاء، الحاء، العين، الميم، الدال، الهاء، الدال، الباء، الياء) وحروف أخرى بالرغم من اختلاف أصوات هذه الحروف، واختلاف خصائصها بين الشّدة، واللّين، ومخارج النطق. أما من حيث القوافي، فقد اتبع القافية المطلقة في معظم قوافي ديوانه، أما من حيث ألقاب القوافي، فقد جاء بالقافية المتواترة حيناً، والقافية المتداركة أحياناً أخرى، كما حضرت القافية المتراكبة بأقل نسبة.

وإذا عرجنا عن البحور الشعريّة، فنجده قد وظف البحور الممزوجة أو المختلطة بنسبة أكثر مثل بحر الطويل، بحر البسيط، بحر الخفيف، أما البحور الصافية فقد حضرت بنسبة أقل مثل: بحر الكامل، و بحر الرمل، و بحر الوافر.

وأغلب الظنّ أن هذا التنوع، وخاصة في البحور الشعريّة، لم يخدم مواضيع ديوان أحمد محرم. بينما غدا شعراً يمجّه الذّوق الشّعري السّليم، حيث تحوّلت قصائد الديوان إلى مجرد نظم، وترف فكري، غايته إبراز المقدرة الشعريّة، وإلا فما الداعي لكل هذا التنوع بين حروف الروي، والقوافي، والبحور الشعريّة؟.

إن هذا التنوع يبعث على التشويش في ذهن المتلقي، ولو اختار الشاعر بحراً فريداً من البحور الشعريّة، مثل البحر الطويل الذي يتلاءم مع فخامة المواقف البطولية لكان أحسن بكثير.

أما البحور الصافية فهي تشدّد وتلين، وهي أكثر غنائية ومطاوعة في أكثر المواقف. نخلص من خلال عنونة عتبات الديوان، ومن خلال البنية الإيقاعية، لاسيما الإيقاع الخارجي لقصائد الديوان، أن "ديوان مجد الإسلام" لأحمد محرم يعدّ نظماً لأحداث تاريخية لا أكثر ولا أقل، وهو شبيه بالشعر التّعليمي، الذي يقوم على خاصية التّلقين، وإن مزية هذا الديوان تتمثل في الإشادة بالتاريخ الإسلامي.

ولعل مثل هذه الملاحظات وغيرها، هي التي جعلت الناقد "شوقي ضيف" يوجه لهذا العمل نقداً لاذعاً في كتابه دراسات في الشعر العربي المعاصر- واعتبر الشاعر محرم لم يكتب إلياذة وإنما نظم سيرة، وينبغي أن لا نعدُّ ما قرأناه له إلياذة، كما أن عمله هذا يتسم بالجفاف، ذلك أن الشاعر لم تكن له موهبة الشاعر القصصي، بل يزيد على هذا أن إلياذة محرم ليست حدثاً جديداً في أدبنا(1).

إلا أن رغم ما قيل ويقال حول إلياذة أحمد محرم، فإن "هذه الملحمة، وإن لم تكن ناجحة بنجاح إلياذة هوميروس، وإلياذة فرجيل، وراميانا الهنود، لما يبدو عليها من مظاهر الاصطناع، ولما تتسم به من ضعف العناصر الأسطورية أو الخارقة، وضيق الخيال بين الحين والحين، فإنها لا تخلو من كل قيمة"(2).

ولعل أهم قيمة تحتوي عليها هي إحياء الأجداد الإسلامية الغابرة.

لكن رغم جميع الانتقادات التي وجهت إلى الشاعر أحمد محرم، وإلى غيره من الشعراء العرب، ورغم ما قيل ويقال حول إذا ما كان للعرب ملاحم أم لا؟ فإن بعض النقاد ومنهم "سليم البستاني" معرب إلياذة هوميروس يرى و"يلاحظ أن العرب نظموا الملاحم على طريقتهم الخاصة"(3).

بل يذهب إلى تسمية ما كتبه الشعراء العرب من مطولات منذ الجاهلية- بالملاحم القصيرة- هذه الملاحم التي جمعت الحسينيين، حسب تعبيره ذلك أنه "ومن خلال المقارنة المفصلة بين الملاحم العربية القصيرة، وبين الملاحم الإفرنجية المطولة، يلاحظ البستاني أن الملاحم العربية جمعت الحسينيين، أي حسنى الشعر الغنائي المتوثب، وحسنى الشعر القصصي المتماوج بالأحداث"(4). ولا يخفى مدى إعجاب البستاني بملاحم العرب القصيرة.

---

(1) ينظر شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 54، 55، 56 .

(2) أحمد أبو حاققة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب ص 181 .

(3) حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، دار الفكر دمشق، ط. 2، 2003، ص 156 .

(4) المرجع نفسه، ص 156 .

هذا الإعجاب جعل البستاني، يثني مراراً وتكراراً على مثل هذه الملاحم، فهو القائل "الملاحم القصيرة المختصة بلغة العرب، ولاسيما ما قيل منها في الجاهلية كالمعلقات فإنك ترى فيهن من سرد الحوادث، وتفصيل الوقائع وتمثيل المشاهد وبداهة الفكر، ما يعدُّ في أعلى طبقات الشعر القصصي" (1).

ومنه فقد "صور الشاعر الملحمة العربية المصغرة، فكانت معلقته نشيد النفس المشرقية في عزتها وكرامتها، في بأسها وسماحها، في فضيلتها وإنسانيتها" (2).

نستشف من كل هذا، أن العرب كتبوا ملاحم قصيرة تشبههم وتشبه نمط معيشتهم وحياتهم اليومية، وإن كانت تختلف في بعض خصائصها الفنية عن الملاحم اليونانية.

---

(1) سليمان البستاني، إياذة هوميروس "معربة نظماً"، ج1، ص173

(2) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص69

## المطلب الرابع: بواعث جنس الملحمة في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر

لا شك أن الشعر الجزائري، مرَّ بعدة مراحل تاريخية، كلَّ مرحلةٍ إلاَّ وصبغته بخصائص معيَّنة، وشكَّلت بواعث خاصة في مسيرته الفنية، ونحسب أنَّ من أهم بواعث الحسِّ الملحمي في الشعر الجزائري الحديث: الثورة التحريرية، الاستقلال، العشرية السوداء.

### أ - الثورة التَّحريرية:

لعب الشعر أدواراً هامة، إبان الثورة الجزائرية التَّحريرية، فقد كان يُعبأ الجماهير، ويرسم لها طريق الخلاص، وهذا عن طريق التَّغني بالوطن والبطولات ونشيدان الحرية، ومن ثمة فإن الثورة التَّحريرية كانت منبعاً لإلهام كلِّ الشُّعراء، ذلك أن "الثورة هي الحلم والهاجس، الذي عاش من أجله كل جزائري آمن بأرض اسمها الجزائر، ولما أصبحت واقعاً وحقيقة، أضحت منبعاً للإلهام لكثير من الشُّعراء بدءاً من مفدي زكريا، وصالح خرفي، ومحمد الصالح باوية، وأحمد

سحنون..."(1)، وغيرهم من الشُّعراء، ولذا، ففضل كبير للثورة التَّحريرية ليس على الشعر فحسب، بل على الأدب الجزائري عامة، ولعلَّ هذا ما جعل الاستدمار الفرنسي يشعر بالدور الخطير الذي يلعبه الشَّاعر والمثقف، فقام بجرائم عدَّة في حقِّ هؤلاء، فقد أدخل السَّجن مرَّاتٍ عديدة، كلَّ من الشاعر مفدي زكريا، والشيخ أحمد سحنون، وضرب الإقامة الجبرية على الشاعر محمد العيد آل خليفة، واغتال الشاعر محمد الأمين العمودي، "وما قتل الأديب القاص أحمد رضا حوحو، والمصلح العربي التبسي، والشاعرين الربيع بوشامة وعبد الرحمان العقون(2)، إلاَّ خير دليل على تصفية رموز العربية والأدب في الجزائر، من طرف فرنسا"(3)، وما كل هذا إلا، لأنَّ الأديب الشاعر آمن برسالة الكلمة، من أجل التغيير. وظلَّ يؤمن بالوطن أينما حلَّ وارتحل "فهو يحمل بداخله إلى الأبد، فالوطن هو الهوية والذاكرة والأرض والانتماء، الماضي والحاضر، هو كل شيء"(4).

(1) محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، دراسات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط،

جانفي 2005، ص 143 .

(2) الأصح عبد الكريم العقون، وليس عبد الرحمان العقون، وهو من الشعراء الجزائريين الشهداء .

(4) المرجع نفسه، ص 114 .

(3) المرجع نفسه، ص 11، 10 .

لذا - نحسب- أن الثورة التحريرية تُعدُّ باعثاً هاماً من بواعث الحسّ الملحمي في الشعر الجزائري الحديث. فلنستمع إلى "مفدي زكريا" في قصيدته "اقرأ كتابك" بحر المتكامل:

هَذَا (نُفْمَبِرُ) قُمْ وَحِي الْمَدْفَعَا      وَاذْكَرْ جِهَادَكَ... وَالسَّنِينَ الْأَرْبَعَا  
وَأَقْرَأْ كِتَابَكَ، لِلْأَنْبَامِ مُفْصَلًا      تَقْرَأُ بِهِ الدُّنْيَا الْحَدِيثَ الْأَرْوَعَا  
وَأَصْدَعْ بِثَوْرَتِكَ الزَّمَانَ وَأَهْلَهُ      وَأَقْرَعْ بِدَوْلَتِكَ الْوَرَى وَ(الْمَجْمَعَا)  
وَاعْقُدْ لِحَقِّكَ فِي الْمَلَا حِمِ نَدْوَةً      يَقِفُ السَّلَاحُ بِهَا خَطِيئًا مَصْقَعًا..  
وَقُلْ: الْجَزَائِرُ وَأَصْغُ إِنْ ذَكَرَ اسْمَهَا      تَجِدُ الْجَبَابِرَ سَاجِدِينَ وَرُكَّعًا(1)

في هذه المقطوعة، يحشد مفدي زكريا كثيراً من أفعال الأمر، الدالة على الروح الحماسية المتوثبة والتي تنشد الجهاد والاستشهاد في سبيل الله والوطن، من ذلك على سبيل المثال:

(قم، حي، اذكر، اقرأ، اصدع، اقرع، اعقد، وقل، واصغ..). كما وظّف الشاعر كثيراً من الأسماء والتي إن دلّت على شيء، فهي تدل على مدى تنامي الحسّ الملحمي:

(المدفعا، جهادك، السنين الأربعة، الأروعا، ثورتك، الملاحم، السلاح،...).

إن مثل هذه الألفاظ ومثيلاهما، لهي من صميم لغة الملاحم الكبرى.

وعلى غرارهِ يقول الشاعر "صالح خرفي" في قصيدته (هذا نوفمبر) على بحر الكامل:

بَايَعْتُ مِنْ بَيْنِ الشُّهُورِ (نُفْمَبِرَا)      وَرَفَعْتُ مِنْهُ لَصَوْتِ شَعْبِي مِنْبِرَا  
شَهْرُ الْمَوَاقِفِ وَالْبَطُولَةِ قَفْ بِنَا      فِي مَسْمَعِ الدُّنْيَا، وَسَجَّلْ لِلْوَرَى  
فَلَأَنْتَ مَطْلَعُ فَجْرِنَا، وَزِنَادُ بَرْكََا      ن، أَثَرْتُ كَمِينَهُ فَتَفَجَّرَا  
دَوْتُ بِمَطْلَعِكَ الْخَضِيبِ رِصَاصَةً      فَاهْتَزَّتْ (الْبَيْضَاءُ) وَأَنْتَشَتْ الدُّرَا  
وَأَنْدَاحَ فَجْرِكَ عَنْ مَصْبٍ مِنْ دَمٍ      الْأَحْرَارِ فَانْتَعَشَ الْجَدِيدُ وَأَزْهَرَا(2)

أليس في مثل هذه القصائد وغيرها، حسّ ملحمي جليّ، وإن اختلف هذا الحسّ كثيراً أو قليلاً عمّا هو عليه في الملاحم الكلاسيكية القديمة.

(1) مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط. 2، 1991، ص 57، 58.

(2) صالح خرفي، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 2، 1982، ص 169.

إلا أنّ مثل هذا الشّعر، يقصُّ علينا بطولات حقيقية وبمجدها، انطلاقاً من الحقائق لا الأساطير والخرافق.

كلُّ هذا في موضوعية لا متناهية، "وهكذا يبدو لنا من البداهة بمكان، أن يكون لكلِّ ثورة ملحمتها، تودّعها وصاياها وآمالها وأهدافها الكبرى" (1).

## ب - الاستقلال:

بعد الاستقلال فقد الشّعر الجزائري أهمّ خاصية له، وهي خاصية التّحدّي التي كانت يرتكز عليها من قبل، ولذا دخل في مرحلة سلم ومهادنة، وصمت مطبق، حيث "كان من المفروض بعد استرجاع السّيادة الوطنية عام 1962، أن يستتبع ذلك نشاط كبير للحركة الأدبية، إلا أننا نفاجأ بذلك الصّمت الرّهيب، الذي خيم على الأصوات الإبداعية وجعلها تتوارى شيئاً فشيئاً، وتستسلم للركود الذي أصاب الحياة الثّقافية بصفة عامة، خاصة في الفترة من بين (1962 م - 1968 م)" (2).

في هذه الفترة انسحبت عديدٌ من الأسماء الجادة من السّاحة الشعرية، فعلى سبيل المثال لا الحصر، "فأبو القاسم سعد الله" هجر الشّعر واهتمّ بالتّاريخ والتّدرّيس، و"محمد الصالح باوية" اهتمّ بالطّب، واشتغل عديدٌ من الشّعراء والمثقفين، بالتعليم وما شابه ذلك، إيماناً منهم بضرورة إعداد الأجيال لمرحلة جديدة، تشهدها الجزائر بعد الثورة.

لكن الملاحظة الهامة، أن صدى الثورة لازال متردداً وموجوداً بعد الاستقلال، بشكل إلزامي عند جيل الاستقلال، ومنه فإنّ "شعراء جيل الاستقلال، وإن لم يعيشوا الثورة لصغر سنهم، أو لأنهم ولدوا بعد الاستقلال - قد عايشوا الثورة حدثاً وموضوعاً شعريّاً، لا يقل أهمية وقيمة عن جيل شعراء الثورة" (3).

لتأتي فترة السّبعينيات والثمانينيات، التي غيرت كثيراً من المعطيات و الموازين.

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 54 .

(2) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2005، ص 13 .

(3) محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص 144.

## ج- مرحلة السبعينيات:

في هذه الفترة تغيرت كثير من المعطيات، على أرضية الواقع، وعلى مختلف الأصعدة، فقد شهدت الجزائر- مع بداية السبعينيات- أحداثاً خطيرة، في الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية، استطاعت بفضلها أن تحقق كثيرا من الإنجازات المعبرة، فإذا كانت ثورة التحرير الكبرى 1954، قد فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء الثورة، فلقد فجرت حركة التغييرات الجارية في المجتمع الجزائري من تأميم للثروات الوطنية، وتقرير العلاج المجاني، وديمقراطية التعليم، وثورة زراعية وثقافية، وإنجاز للقرى الاشتراكية، وبناء قاعدة مادية لانطلاق الثورة الصناعية... وغيرها، فجرت كل تلك المظاهر علاقات جديدة، في الشارع والبيت والمؤسسة وكان لابد لهذه التحولات الجذرية أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية والأدبية" (1).

بالرغم من كل هذه التغيرات الجذرية، التي شهدتها فترة السبعينيات، إلا أن كثيرا من الباحثين الجزائريين، ومنهم الأستاذ "عبد الحميد هيمة"، يذهب هذا الأخير إلى أن الشعر الجزائري في السبعينيات، لم يعبر عن الواقع الجزائري إلا نادراً، وأن القصيدة الجزائرية في هذه الفترة لم تكن موفقة، ذلك أن "جيل السبعينات لم يحل الإشكالية التي وقعت فيها القصيدة الجزائرية، إذ لم يتمكن من تكوين دائرته المعرفية المنطلقة في سماء الإبداع الفني، فعجزت كثير من التجارب، التي تزعمت الحداث أن تكون فضاءها الشعري المتميز" (2).

لكن رغم كل النقائص والانتقادات، ورغم كل ما يعتري هذه المرحلة الانتقالية، من شوائب إلا أن "فترة السبعينات- رغم بعض السلبات- النقطة الأساس في بداية حركة شعرية جزائرية وليدة الاستقلال، وقد أخذت هذه التجربة في التبلور والنضج أكثر فأكثر، مع بداية الثمانينات، حيث نلتقي مع جيل جديد، يسعى إلى تكوين شعرية مفتوحة ومتعددة" (3).

لكن حسب مرحلة السبعينيات أنها شهدت ميلاد عمل ملحمي متميز، والمتمثل في إيادة

الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا.

(1) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 14 .

(2) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، "شعر الشباب نموذجاً"، ص 09

(3) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 17 .

## د- مرحلة الثمانينيات:

تمثل فترة الثمانينيات عند كثيرٍ من الباحثين الجزائريين، مرحلة النضج بالنسبة للشعر الجزائري، والانفتاح على مختلف التجارب، العربية والعالمية على حدٍ سواء، إذ أنّ "مرحلة النضج الحقيقية للشعر الجزائري بعد الاستقلال، ترتبط بفترة الثمانينات، بفضل عطاءات إبداعية متميزة، تكشف عن تطورٍ كبيرٍ في وعي الشاعر، وبداية خلق علاقة جديدة مع تراث ليس عربيًّا فحسب، ولكنه يأخذ من الإنجازات الفكرية والفنية العالمية أيضاً" (1).

فشعراء الثمانينيات كانوا أكثر وعياً، وتطلُّعاً وانفتاحاً على الآخر، وبالتالي حاولوا تجاوز الواقع الرَّاهن المفروض دون الانفصال عنه، إلى واقع أفضل، كلُّ هذا دون غلو أو مزايدة. بالفعل من خلال هذا الانفتاح والتمسك في آن واحد بالتراث، أي المزوجة بين الأصالة والمعاصرة، نجد القصيدة الجزائرية في فترة الثمانينات، قد حققت قفزة نوعية في التعامل مع الواقع، وفي التعامل مع المعطى الثقافي، التراثي العربي والأجنبي، وتتمثل في هضم هذه المعطيات، واستيعاب الاتجاهات والمذاهب الفنية الحديثة، دون التنكُّر للتراث" (2).

بل نجد التطور جليًّا عند شعراء الثمانينات، من حيث الخصائص الفنية، سواء على مستوى الشَّكل أو البناء، حيث يجب الاعتراف بأنه "قد أدرك شعراء الثمانينات ما في الرَّمز من نلاء، فراحوا ينهلون منه، مما أثرى تجاربهم بالخصوبة، والتنوع فهناك الرمز الخاص، الرمز الأسطوري، الرمز الصوفي، والرمز الديني والتراثي" (3).

ويمكن القول إن من أهم خصائص شعراء الثمانينات، التي تتجلى للعيان بوضوح "يمكن أن نلاحظ لدى غالبية الشعراء في هذه المرحلة (...) ديمومة التوتر، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة، وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر" (4).

(1) المرجع السابق، ص 17.

(2) المرجع نفسه، ص 43.

(3) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، "شعر الشباب نموذجاً"، ص 73.

(4) المرجع نفسه، ص 06.

ولعل من أهم فتوحات شعراء هذه الفترة، ما يعرف بـ: "شعر الومضة" (\*) في الجزائر مع أواخر الثمانينيات، وبداية التسعينيات، حيث ظهرت نماذج كثيرة من هذا الطراز لدى أبي بكر قماس، وناصر لوحيشي، ونور الدين درويش، ومحمد شايطة قصائد طارئة، ومحمد حديبي زاوية حادة، ونذير طيار مطريات جزائرية وومضات، وأحمد عاشوري في ديوان حَبُّ حَبُّ الرمان ومروج السوسن البعيدة، وعاشور فني رجل من غبار، ومصطفى بلقاسمي توقيعات أوراسية وحببية محمدي في ديوانها المملكة والمنفى وكسور الوجه... (1).

إلا أن هذه الفترة، لم تشهد بشكل إيجابي ميلاد أعمال يتجلى فيها الحس الملحمي.

---

(\*) شعر الومضة: يعتمد على الاختزال اللغوي والتكثيف والقصر الملفت للقصيدة، أي أن الشاعر يقول كل شيء في سطور قليلة.

(1) ديباجة أ / يوسف وغليسي لديوان عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، منشورات مؤسسة أصالة، سطيف، دار الطبع

هومة، الجزائر، ط. 1، ديسمبر 1997، ص 11، 12.

## هـ- مرحلة التسعينيات: (العشرية السوداء)

ينبغي القول إنه "مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، والتحوّلات التي طرأت على البنى الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وما ترتّب عنها، عرف المشهد الشعري الجزائري- خاصة- عدّة تحولات في البنية والشكل، وظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحوّلات في الجزائر والعالم العربي مع جيل جديد، أظهر تحكما في الأداة الفنية وبعداً عن الشعاراتية والتبعية للآخر- السياسي- مستفيدا من الموروث السابق ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية"<sup>(1)</sup>.

وهكذا مع جيل الشباب، تواصل العطاء ونضج القصيدة الجزائرية.

غير أن هذه الفترة عرفت- بالعشرية السوداء- حيث شهدت الجزائر فيها، وبالأخص وحيماً من القتل وسفك الدماء وانتهاك الحرمات، والأدهى والأمر أن عمليات القتل والتصفية هذه امتدّت إلى المثقفين من شعراء وكتاب وصحافيين ومسرحيين وغيرهم، حيث فقدت الجزائر عديداً من رجالات الفكر، على غرار الشاعر الطيّب محمد الصالح باوية، جيلالي اليابس بختي بن عودة، إسماعيل يفصح،... والقائمة طويلة. ولقد جسّد لنا الشعراء مأساة هذا الوطن "أما عن صورة هذا الوطن، فتبدو صورة سوداء متشحة بالحزن والأسى"<sup>(2)</sup>. ومن خلال الصّراع المرير والواقع المظلم، وانعكاساته السلبية على جميع الأصعدة الثقافية والسياسية، والاجتماعية والاقتصادية، فقد أصبح الشاعر يوظف بكثافة ظاهرة التقابل والتضاد ويركز "في مقابلاته على العناصر الشعورية والنفسية، ليجسد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة"<sup>(3)</sup>.

ولأن "الأزمة تلد الهمة، ولا يتسع الأمر إلا إذا ضاق" كما قال الشيخ جمال الدين الحسيني الأفغاني.

---

(1) محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في النصّ الشعري الجزائري المعاصر "الممكن والمستحيل" مجلة (ذ) ص، العددان الثاني والثالث، جامعة جيجل، الجزائر (أكتوبر، مارس) 2004/2005، ص 07.

(2) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص 15.

(3) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، "شعر الشباب نموذجاً"، ص 73.

في إطار التجريب المشروع، نجد "هناك شعراء آمنوا بالتجريب الشعري، إن على المستوى النصي أو على مستوى الفضاء النصي- المكاني- ونقلوا القصيدة من القراءة إلى السَّماع في حركة مضادة"<sup>(1)</sup>.

وفي إطار التجريب الشعري دائماً، ظهرت القصيدة الديوان، وهي القصيدة التي تغطي جميع مساحة الديوان، وتشكل بمفردها ديواناً شعرياً، وهذا نظراً لعظم المأساة ومحاولة الإحاطة الشاملة بجميع جوانب، الأحداث "فعظمة الحدث وجلال الخطب، لا يمكن إبرازهما بنص واحد أو بنصين، فكان النص الديوان هو الوسيلة التعبيرية الناجعة، للإحاطة الشاملة، وصياغة التجربة الشعرية"<sup>(2)</sup>، فقصيدا الديوان تعتبر من أبرز التجليات والفتوحات الجديدة، في القصيدة الجزائرية المعاصرة" فهي تمثل قفزة مهمة في مسار الشعر الجزائري المعاصر، مقارنة بما كان موجوداً، وهي رؤية جديدة في كتابة القصيدة التي كادت تختصر في بيت أو بيتين، وبالمقابل فهي محاولة لإعادة القصيدة العربية القديمة الطويلة، لكن بشكل شعري مختلف من الناحية البنائية"<sup>(3)</sup>.

وتجدر الإشارة أن قصيدة الديوان، لم تك موجودة في الشعر الجزائري من قبل، باستثناء "إلياذة الجزائر" لمفدي زكريا.

ومن بين الشعراء الجزائريين الشباب، الذين كتبوا قصيدة الديوان، في الشعر الجزائري المعاصر نجد: عثمان لوصيف في قصيدته "غرداية"، عاشور بوكولة "دثربني"، والحشاش والحلازين، عز الدين ميهوبي (النخلة الجذاف)، أحمد شنة (طواحين العبث)، عقاب بلخير (ديوان التحولات) وغيرها...، ولعل طواحين العبث لأحمد شنة كانت أكثر تمثلاً لمأساة العشرية السوداء التي مرّت بها الجزائر.

---

(1) محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات آرتيستيك القبة، ط. 2.

2007، ص 96.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 15.

## و- مرحلة الألفينيات:

بمجيء مرحلة الألفينيات، عاد الأمل إلى الجزائريين، فتوقفت آلة القتل والدمار، واستتب الأمن تدريجياً، وعاد الأمان، فحتاج الشاعر الجزائري في هذه الفترة، إلى استجماع أنفاسه والعودة بقوة للتغني بأجماد الوطن، وتاريخ انتصاراته وبطولاته القديمة، كلُّ هذا من أجل إعادة بعث حبِّ الوطن من جديد، بعد أن -كفر- المواطن بهذا الوطن طيلة العشرية السوداء.

فانكب الشاعر الجزائري، على صياغة تجارب ذات صبغة ملحمة، فبرزت على مستوى الركب المسرحي، "ملحمة قال الشهيد"، و"ملحمة الجزائر" (تأليف مشترك لعدد من الشعراء). و"أوبيريت حيزية" و"اللجنة والغفران" (لعز الدين ميهوبي)، و"أوبيريت علي معاشي"، و"ورصاصة لم يطلقها حمة لخضر (لسليمان جوادي)، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، طبعت "إلياذة بسكرة" للشاعر شارف عامر سنة 2002، و"إلياذة الأوراس" للشاعر طارق ثابت سنة 2002/2003، و"ملحمة الزيبان" (نشيد المجد والخلود) للشاعر سليم كرام سنة 2006، و"إلياذة وادي ريغ" للشاعر صلاح الدين باوية سنة 2009. بل إننا نجد من كتب إلياذة خاصة بالجامعة، مثلما فعل الشاعر جموعي أنيف في عمله الموسوم ب: "إلياذة الجامعة".

إلى جانب أعمال أخرى لم تطبع بعد، كإلياذة "وادي سوف" للشاعر السعيد المشردي. وإلياذة "وادي ميزاب" للشاعر يوسف لعساكر وغيرهما، كما نجد بعض الشعراء رفضوا عنونة بعض أعمالهم "بالإلياذة"، ورأوا فيها نوعاً من الاستلاب، والتقليد المقيت لإلياذة هوميروس وفضلوا كلمة "المعلقة" كما فعل أجدادهم القدامى، حيث نجد في هذا الشأن - على سبيل المثال لا الحصر - "معلقة الجزائر، الجزائر بين أمس واليوم" للشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي، و"معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عبد الله عيسى لحيلح.

كل هذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ على وجود حسِّ ملحمةٍ متنامٍ، في الشعر الجزائري المعاصر على وجه الخصوص كانت من أهم بواعثه مرحلتي التسعينيات والألفينيات .

يقول الشاعر "شارف عامر" في مطلع (إلياذة بسكرة) على بحر الكامل:  
سَكَبْتُ رُضَابًا فَالْتَهَى النُّدْمَاءُ      وَاسْتَعْفَفْتُ فَأَحْبَبَهَا الْبُسَطَاءُ  
قَدْ أُرِحَتِ الدُّنْيَا عَزَالِيهَا لَنَا      وَاخْضَوْضُرْتُ بِطَيُوبِهَا رَمْلَاءُ  
رَقِصْتُ مَلَائِكَةَ الْقِصَائِدِ فِي دَمِي      وَدُمُ الْقِصَائِدِ نَشْوَةٌ وَعِنَاءُ  
أَعْلَنْتُ وَحْدِي اعْتِرَافًا حَبِّهَا      الدَّهْرُ فَجَرُّ وَالْمَكَانُ بَهَاءُ (1)

ويقول الشاعر "طارق ثابت" في مطلع (إلياذة الأوراس) على بحر الكامل:  
أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي      عَلَّ اللَّقَاءَ يُعِيدُ لِي أَوْزَانِي  
عَلَّ اللَّقَاءَ يَكُونُ فِي مَنْظُومَةٍ      شَعْرِيَّةٍ، فَتَمُورُ فِي وَجْدَانِي  
عَلَّ الْقِصَائِدَ قَدْ تَرِيحُ جَوَانِحِي      فَالشُّعْرُ أَصْدَقُ مَخْبِرٍ عَنْ شَانِي  
أوراسُ يَا عِطْرَ الْحَبَّةِ وَالشَّدَا      يَا أَرْضَ مَنْ خَلَدُوا مَعَ الْأَزْمَانِ  
يَا أَرْضَ مَنْ عَقَدُوا اللَّوَاءَ لِأُمَّتِي      وَلِوَاءِ نَهْضَتِهَا... لِوَاءِ أَمَانِ (2)

نلاحظ في مطلع كل إلياذة، أن هناك تركيزاً على الوطن وأمجاده، وتصويراً لعواطف الشاعر وصلته به، فالوطن إذن بتاريخه وبطولاته ورجالاته، هو محور هذا النوع من الأعمال الشعرية. ومنه فإن مثل هذه الأعمال، تمثل ظاهرة ملفتة للنظر في الشعر الجزائري المعاصر، ولذا أطلقنا على مثل هذه الأعمال: "الإلياذة الوطنية الجزائرية".

وبعد أن رصدنا في هذا الفصل، تجليات جنس الملحمة في الأدب العربي، وحاولنا التطرق إلى إشكالية حضورها، وتتبعنا أهم ملامحها، عبر مختلف عصور الأدب العربي، وألحنا إلى أسباب بواعثها في العصر الحديث، والمعاصر.

سنحاول أن نخصص الفصل الموالي، من أجل دراسة الحسّ الملحمي في إلياذة الجزائر، للشاعر مفدي زكريا، ولكن قبل ذلك نورد مبحثاً، من أجل التأسيس النظري لكل ما يتعلق بالسرد، (مفاهيمه، أنواعه، مستوياته، تقنياته، بنياته...)، ثم بعد ذلك نحاول أن نعرِّج، عن أهم خصائص الحسّ الملحمي في إلياذة الجزائر، للشاعر مفدي زكريا.

(1) شارف عامر، إلياذة بسكرة، طبع لجنة الحفلات لمدينة بسكرة، مطبعة القدس، د.ب، ط.1، 2002، ص.01.

(2) طارق ثابت، إلياذة الأوراس، طبع لجنة الحفلات لبلدية باتنة، ط.1، 2002/2003، ص.08.

# الفصل الثالث

## الحسّ الملحمي في إياذة الجزائر

### للشاعر: مفدي زكريا

المبحث الأول: السرد مفاهيمه، أنواعه ومستوياته، تقنياته، بنياته (التأسيس النظري)

المطلب الأول: مفاهيم السرد

المطلب الثاني: أنواع السرد، ومستوياته

المطلب الثالث: تقنيات السرد

المطلب الرابع: بنيات السرد

المطلب الخامس: مدخل: العنصر السرد في إياذة الجزائر

المبحث الثاني: خصائص الحسّ الملحمي في إياذة الجزائر لمفدي زكريا

المطلب الأول: الرمز الملحمي

المطلب الثاني: الموضوعية،

المطلب الثالث: الخوارق

المطلب الرابع: البطولة

المطلب الخامس: الخرافات والأساطير

المطلب السادس: العنصر الديني

## المبحث الأول: "السرد مفاهيمه، أنواعه ومستوياته، تقنياته، بنياته"

### (التأسيس النظري)

يتحتم علينا من الوهلة الأولى، تعريف مفهوم السرد "La narration"، لغة، واصطلاحاً:

### المطلب الأول: مفاهيم السرد:

#### أ- مفهوم السرد لغة:

إنَّ معاني السرد الواردة في التراث العربي عامة، وفي المعاجم اللغوية العربية خاصة، تكاد تختصر على معنى التابع، والموالاتة، فقد جاء في (لسان العرب لابن منظور): "سرد: السرد في اللغة تقديم شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه (...). وقيل السرد السمر: والسرد: الحلق، وقوله عز وجل: "وقدر في السرد" قيل هو أن يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً فيقسم الحلقة، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتغلغل أو ينخلع أو ينقص، اجعله على القصة وقدر الحاجة" (1).

وقد جاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: "سرد القراءة والحديث يسرده سرداً، أي يتابع بعضه بعضاً..." (2).

كما ورد في قاموس المحيط للفيروز أبادي: "الخرز في الأديم كالسرد ونسج الدرع وسائر الحلق، والسرد جودة سياق الحديث..." (3).

أما في المعجم العربي الأساسي، فقد ورد "سرد: يسرد سرداً: الدرع: نسجها. سرد: يسرد سرداً: الشيء: تابعه، والاه، القصة أو نحوها: رواها، سرد: مصدر سرد" (4).

(1) ابن منظور، لسان العرب، (مادة سرد)، باب "ر" فصل "س"، دار صادر، بيروت، ط. 1، د. ت، ص 165.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مراجعة داود سلوم وآخرون، مكتبة لبنان، ط. 1، 2004، ص 360.

(3) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مج 1، مكتبة النور، دمشق، د. ط، د. س، ص 316.

(4) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، ص 618.

## ب- مفهوم السرد اصطلاحاً:

إن المتعارف عليه أن الحكى عامة، يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، هذه القصة تحتوي في طياتها أحداثاً معينة.

وثانيهما: أن يُعَيَّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتُسمَّى هذه الطريقة سرداً، كما أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ومختلفة، ولذا يعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي.

من هنا يذهب الباحث المغربي "حميد لحمداني" في تعريفه للسرد قائلاً: "السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة"<sup>(1)</sup>. أو بتعريف آخر "الحكى خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا الحكى"<sup>(2)</sup>.

لذا فإن الحديث عن السرد يطول، ذلك أننا نكاد نجده حاضراً، وموجوداً بالإنزام في جلّ الأعمال الأدبية والفنية "فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء (Le geste)، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كلّ هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية (Légende) وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما والملهاة، والبانطوميم، واللوح المرسومة (...). وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والكوميكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة، وفضلاً عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريباً، حاضر في كلّ الأزمنة، وفي كلّ الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد"<sup>(3)</sup>.

نلاحظ مدى شمولية السرد من خلال قول رولان بارت.

---

(1) حميد لحمداني، بنية النصّ السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، آب 1991، ص45.

(2) جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبعية، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار، ط.1، 1989، ص97.

(3) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بجاوي وآخرون، مقالة ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد

كتاب المغرب، الرباط، ط.1، 1992، ص09.

وبما أن السرد، هو الكيفية التي تروى بها قصة ما، فمن غير شك، هذا الأمر "يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي المستمع يكون هناك تواصل بينهما، فالراوي الشخص الذي يحكي الحكاية، فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتوصيل المادة إلى المتلقي، فهو يمتلك القدرة على أن يقدم الشخصيات وسماتها، وملاحمها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها" (1). لذا نستشف أنّ الجنس الأدبي، يحتوي على نوعين من السرد، القصصي والشعري. "السرد القصصي" ومن خلال الاسم، يتفرع إلى قسمين كبيرين، هما: القصة (بمعنى المتن الحكائي) والسرد (بمعنى المبنى الحكائي)، أما الأول فيتعلق بالأحداث والشخصيات، وأما الثاني فيتعلق بتنظيم تلك الأحداث في نسق خاص، بكيفية خاصة، من خلال سارد يتوجه إلى مسرود له" (2).

بحيث إنّ القصة باعتبارها محكيًا، أو مرويًا تمر عبر القناة التالية:

### الراوي \_\_\_\_\_ القصة \_\_\_\_\_ المروي له

ولذا فإن "السرد بهذا المفهوم (قناة اتصال) بين الراوي والمروي له، ولذا لا بدّ له من أنماط تحدّده، وتميزه عن غيره من طرق الحكى أو الروي" (3). فلا مناص من كلّ هذا، أن يكون "السرد هو الحركة المؤسسة للمحكي، الذي يقرر الطريقة التي وفقها تحكى القصة، وتكمن دراسة السرد في تحديد وضع الراوي والوظائف التي يضطلع بها (4) وللإشارة تتجلى ذروة جماليات السرد القصصي في القرآن الكريم، وقد وردت لفظة السرد في قوله تعالى: " أن اعملْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ".

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مقارنة نقدية في التناص والرؤى الدالة، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط.1، 1990، ص 117.

(2) محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الآداب، إشراف عبد الرحيم محمود زلط وآخرون، كلية الآداب، جامعة طنطا، د.ت، ص 17.

(3) أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات السرد القرآني في قصة ذي القرنين: دراسة سيميائية، مجلة علوم إنسانية مجلة دورية محكمة تعنى بالعلوم الإنسانية، السنة السابعة، العدد 45، شتاء 2010، ص 03.

(4) فانسون جوف، شعرية الرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق، ط.1، 2012، ص 43.

## المطلب الثاني: أنواع السرد، ومستوياته:

أ- أنواع السرد: لعل من بين أنواع السرد: السرد التحريبي، والسرد التخيلي، فالسرد التحريبي يكون ولائه للواقع والصدق، وبالتالي هو سرد تاريخي محاكاتي، أما السرد التخيلي فولائه للمثال، الجمال والطيبة، فهو بالتالي رومانتيكي تعليمي، بينما يذهب الشكلايني الروسي (توماتشفسكي) إلى التمييز بين نوعين من السرد:

"الأول: السرد الموضوعي: (Objective)، وفيه يكون الراوي مطّلعاً على كل شيء، حتى أفكار الأبطال نفسها.

والثاني: السرد الذاتي (Subjective) وفيه نتبع الحكيم من خلال الاعتماد على تفسير المتلقي (المروي له) لكل أحداث الحكيم، ونلمحه وهو يحاول تقديم التفسيرات المتعددة لأحداث الحكيم" (1).

أما الشكلايني الروسي "بوريس إينباوم (1886 - 1959) في فصله المعروف - كيف صيغ معطف غوغول- وفي سياق حديثه عن السرد الفكاهي المباشر، عن نوعين من السرد: السرد الحكائي (Narratif)، والسرد التشخيصي (Representatif)، فالأول يقتصر على المزحات والجناسات إلخ، بينما يدخل الثاني أنساقاً ميمية وإيماءات، مبتكراً تلفظات فكاهية فذة وإبداليات، وهيآت نحوية شاذة إلخ، إن السرد الأول يعطي انطباعاً بأننا أمام حديث متساو، أما الثاني فيسمح لنا باستشفاف ممثل يؤدّيه" (2).

من المحتمل أن هناك أنواعاً كثيرة من السرد، ولا تقتصر هذه الأنواع على ما ذكره توماتشفسكي، وبوريس إينباوم فقط، فيمكننا أن نميّز على المستوى النظري - على سبيل المثال- أربعة أنماط من السرد القصصي وهي:

01- السرد التابع: "وهو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثاً ماضية بعد وقوعها" (3).

(1) أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات السرد القرآني في قصة ذي القرنين: دراسة سيميائية، ص 03 .

(2) محمد البارد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 09 .

(3) جميل شاكر، وسيمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 105 .

ومنه يبدو السرد التابع، هو الأكثر استعمالاً، وشيوعاً، وملائمة، وهذا لتوظيفه الزمن الماضي.

02- **السرد المتقدم**: وهو سرد استطلاع، يتواجد غالباً بصفة المستقبل، وهو نادر في تاريخ

الأدب، حيث يسرد أحداثاً سابقة لحدوثها، من خلال توظيفه للزمن المستقبل (1).

03- **السرد الآني**: هو السرد في صيغة الحاضر، معاصر لزمان الحكاية أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد في آن واحد... (2).

04- **السرد المدرج**: إنَّ هذا النوع من السرد يكون في فترات الحكاية، وهذا النوع هو الأكثر تعقيداً إذ ينبثق من أطراف عديدة، ويظهر في الرواية القائمة على تبادل رسائل بين الشخصيات المختلفة، حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطاً للسرد، وعنصراً في العقدة، أي أن الرسالة قيمة إنجازية، كوسيلة تأثير في المرسل إليه (3).

لكن ما يهمنا نحن، دراسة بنية السرد، أو لنقل الوظائف الداخلية لعناصر النص السردية علماً أن من الذين اشتغلوا في دراسة الوظائف الداخلية لعناصر النص السردية، فلاديمير بروب (Vladimir propp)، ثم تزفتان تودروف (Tzvetan Todorov).

وركز الناقدان اهتمامهما على دراسة عناصر النص ومكوناته الداخلية، وعلى دراسة علاقتهما مجتمعين بالنص ككل، وأشارا إلى إمكان ربط النص بالمجتمع أو المحيط الخارجي (4). إن النص السردية، شأنه شأن أي نص إبداعي، يرتبط بعلاقات داخلية، وخارجية- لا حصر لها- ولذا فمن التعسف الشديد فصل هذا النص، أو ذاك عن مكوناته وظروف نشأته، لاشك أن هذه الظروف المحيطة بالنص، تمدنا بكثير من أسراره وخبائاه.

---

(1) المرجع السابق، ص 105.

(2) المرجع نفسه، ص 108.

(3) المرجع نفسه، ص 101، 102.

(4) رنا عبد الحفيظ كشلي، حاسب كريم الدين: تقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكاية من "ألف ليلة وليلة"، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة (الماجستير)، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأميركية في بيروت، تشرين الثاني، 2000، ص 44.

## ب- مستويات السرد:

إنَّ شخصية السارد أو الراوي، شخصية متخيَّلة أو هي عبارة عن كائن من الورق، شأنه شأن باقي الشخصيات، يتوسَّد بها المؤلف في تأسيس عالمه الحكائي، لتتوَّب عنه في سرد المحكي، وتتمير خطابه وأداء لعبة الإيهام بواقعية ما يروى.

من هذا المنطلق لا يمكن تصور حكاية بدون راوٍ ينقل أحداثها من الواقع، أو من دائرة الاحتمال، إلى دائرة التحقق الفني، أي الخطاب أو المتخيَّل السردِي، ويمثل دور الوسيط الفني الذي يُقدِّم أحداث القِصَّة، من خلال وجهة نظره الخاصة، أو منظوره الشَّخصي، فهو (الأنا الثانية للكاتب) التي خلقها وفوَّض إليها مهمة سرد المروي، وخلق عالمه المتخيَّل، وذلك من خلال مستوى سردي " (1). لذا فقد "فرَّق (جيرار جينيت) في هذا الصَّد بين مستوى أول، هو السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الأولى، والسرد من الدرجة الثانية، فعندما يكتب مؤلف رواية، أو أقصوصة يمثل هذا الفصل سردًا ابتدائيًا للحكاية، أما أخذ الكلمة داخل هذه الرواية أو الأقصوصة من طرف شخصية، أو حتى الرَّاوي ليقصَّ حكاية أخرى، فذلك هو السرد من الدرجة الثانية" (2).

### 01- المستوى الأول للسرد:

وهو المستوى الابتدائي، يكون الراوي داخلًا جواني الحكيم، مشاركًا في الأحداث ملتحمًا بالرواية، يقدم لها سردًا ابتدائيًا، وهو متضمن في الحكاية أو القِصَّة ذاتها، ويشغل فيها وظيفتين في آن واحد، راوٍ من داخل النَّص، وهو شخصية مشاركة في الأحداث (3) من وجهة ثانية.

### 02- المستوى الثاني للسرد:

إنَّ هذا المستوى "يتحقَّق، عندما تبدأ شخصية من شخصيات السرد الابتدائي سردًا آخر ثانويًا، إذ تبدأ الشخصية الرئيسية أو الثانوية في سرد وإبداء رأيها" (4).

(1) عمر عبد الواحد، شعريَّة السرد (تحليل الخطاب السردِي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، د.ب، ط.1، 2005، ص 09.

(2) المرجع نفسه، ص 10.

(3) المرجع نفسه، ص 13.

(4) المرجع نفسه، ص 13.

## المطلب الثالث: تقنيات السرد:

إنَّ من بين تقنيات السرد المتعارف عليها: "الوصف والحوار"، فهما يمدّان العملية السردية بطاقة هائلة من جماليات الإبداع والحيوية.

### ج- الوصف:

إن "استعمال كلمة "وصف"، كثير الشُّيوع واسع الانتشار، فهو يطالعنا في خطاب الحياة العادية، وفي الخطاب العلمي بمختلف اتجاهاته، وفي الخطاب الصحفي، وفي الدليل السياحي وفي التحليل النقدي، وفي أدب الرحلة، فيشار إلى وصف موقع ووصف مدينة، ووصف وجبة طعام، ووصف أعراض مرض أو تشخيصه، ووصف آلة عمل، ووصف حادث مرور أو معاينته ووصف نص أدبي" (1). ولذا فإن الوصف موجود بشكل إلزامي، في حياتنا.

وقد ورد تعريف الوصف لغة، في لسان العرب لابن منظور: "وصف الشيء له وعليه وصفا وصفه: حاله. وقيل الوصف: المصدر، والصفة: الحلية. الليث. الوصف: وصفك الشيء بحليته ونعته... وأما النحويون فالصفة عندهم هي الحلية والنعت. والنعت هو اسم الفاعل" (2). غير أن الوصف في المعجم الوسيط، قد اقتصر على النعت، وأقصى معنى التحلية.

أمّا الناقد العربي القديم قدامة بن جعفر، فيذهب إلى تعريف الوصف اصطلاحاً في قوله: "الوصف إنما ذكر الشيء، كما هو فيه من الأحوال والهيئات" (3). بينما يعرفه الباحث: (جان ريكاردو) هو: "نوع من التنازع النصي، فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله، وينجم عن ذلك الصراع بين اثنين يبدأ بالهجوم الوصف واحتلاله الزمن، يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة موقعه، وتأكيد مكانته في الميدان، أما أسلحة المعركة فهي الصفات والتُّعوت بالنسبة إلى الوصف، والأفعال من جانب السرد" (4).

(1) العجمي محمد الناصر، الخطاب الوصفي في الأدب العربي الشعر الجاهلي أنموذجاً، ص 05، نقلاً عن بسمة نحي الشاوش،

الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مسكيلياني للنشر والتوزيع، زغوان، ط. 1، 2010، ص 09.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وصف) المجلد السادس، ص 935، 936.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، نقلاً عن سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط. 2003، ص 110.

(4) كمال الرياحي، حركة السرد ومناخاته، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 2005، ص 116.

أما وظائف الوصف، فيمكن ذكر أهمها وهي:

01- **الوظيفة التزيينية:** هذه الوظيفة ترى في الأشياء التي تملأ الأمكنة، من مبانٍ ومدن ومظاهر طبيعية، مجرد زخارف تنميقية، وهو ما يعبر عن نظرة دونية تجاه الوصف، تسلب منه الدلالات والوظائف التي يؤديها في النص.

02- **الوظيفة الإيهامية:** تتمثل في تركيز المبدع على التفاصيل الصغرى، في وصف الأشياء، بغية خلق انطباع بالواقعية، من شأن هذا الانطباع أن يوهم المتلقي، بأن المكان الموصوف حقيقي، يمكن الرجوع إليه للتحقق من وجوده، غير أن هذه الواقعية التي يريد المبدع إيهامنا بها، حتى في حالة إعطائه هذه الأمكنة تسميات معروفة، تبقى واقعية من نوع آخر.

03- **الوظيفة التفسيرية:** تقوم هذه الوظيفة على نظرة ترى في مظاهر الحياة الاجتماعية، من مدن ومنازل وغيرها... محمولات إيديولوجية ونفسية، تتصل بطباع الشخصية من ذوق ومزاج وفكر، ذلك أن اختيار الألوان والأشياء، وكذلك تصاميم المنازل تخضع لاعتبارات نفسية ومناخية معينة(1).

وقد حدّد "جان ريكاردو" أربعة أشكال للوصف هي:

01- أن يكون المعنى محددًا للوصف الذي يأتي بعده، وهذا أضعف أشكال الوصف.

02- أن يكون الوصف دالاً على معنى ذاته، دون الحاجة إلى التّصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده.

03- أن يأتي الوصف سابقاً لمعنى من المعاني، ضرورياً في سياق الحكيم، أي أن يكون الوصف إرهاساً لهذا المعنى.

04- أن يكون الوصف خلاقاً، وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة، على مجموع الحكيم، وذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية أو القصة قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، ويسمى خلاقاً، لأنه يشيد المعنى أو المعاني المتعددة(2).

(1) ينظر عمر عاشور(ابن الزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)

دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010، ص 36، 37.

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003، ص 222.

## د - الحوار:

لعلّ الحوار يعتبر من بين أهم تقنيات السرد المتعارف عليها، ويُعرف بأنه "الأداة القصصية المتمثلة في نقل الأقوال أو حكايتها" (1). ويُعرف أيضاً، بأنه "حديث بين شخصين أو أكثر، تضمُّه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام" (2).

كما يعتبر الحوار من أهم مجالات التعبير، ووسيلة حيوية لنقل الأفكار، وتبادل الخبرات والمهارات، والآراء للوصول إلى أهداف مسطرة ومقصودة، فهو "عملية تتضمن المحادثة بين الأفراد والمجتمعات باختلاف توجهاتهم وأفكارهم، من أجل تبادل المعرفة والفهم" (3). ومن هذا المنطلق، يعتبر الحوار "من النشاطات التي تحرّر الإنسان من الانغلاق والعزلة، وتفتح له قنوات الاتصال، وتزيد من حاجاته في امتلاك المهارات، التي تمكنه من مواجهة التحديات التي تفرضها طبيعة الحياة البشرية" (4).

والحوار يؤدي مهاماً كثيرة، ولذا يذهب الأديب توفيق الحكيم في كتابه (فن الأدب) قائلاً: "والعجيب في الحوار، أنه يؤدي هذه المهمات كلها في الوقت عينه، فقد يرسل عبارة من عباراته على لسان شخص من الأشخاص، فإذا هذه العبارة محمّلة بمختلف المهام، ففيها إخبار بحياته، وفيها تكون لشخصيته، وفيها خلقه هو، وفيها تكون لروح مظلم أو مفرح" (5). ومنه فإن الحوار جزئية مهمة في العمل السردية، ذلك أن الأحداث تنمو بفعل الحوار، كما أن الشخصيات لا يمكن أن تتواصل مع بعضها البعض، داخل العمل الإبداعي، إلا إذا توفر هذا العنصر الحيوي الممتع.

---

(1) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة القصيرة، دار الجنوب للنشر، د.ب. د.ط. د.ت، ص 212 .

(2) بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، دار ضفاف، العراق، ط. 1، 2012، ص 59، نقلاً عن ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر، 1959، ص 29 .

(3) منى إبراهيم اللبودي، الحوار (تقنياته واستراتيجياته وأساليبه تعليمه)، مكتبة قصبه للنشر، مصر، ط. 1، 2003، ص 14 .

(4) المرجع نفسه، ص 15.

(5) توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1959، ص 26.

والحوار منه ما هو قصصي، ومنه ما هو درامي، ومنه ما هو خارجي، ومنه ما هو داخلي، ومنه ما هو صوفي.. الخ.

### - الحوار القصصي:

يعرف الحوار القصصي بأنه "الكلام الذي يدور بين الشخصيات القصصية وهو عنصر ضروري جدا، لأن الشخصيات في حاجة إلى التواصل فيما بينها، أو التعبير عن مواقفها ومشاعرها ومطالبها، فطالما كانت هناك شخصيات تتحرك أو تقص، تأمر أو تنهي، تقرر أو تنتقد، تتصارع أو تتصالح، تفسر أو تبرز أو تحتج، أي طالما كانت هناك أفعال، كانت هناك أقوال ترسلها الشخصيات لتكمل هذه الأفعال، فتكون المخاطبات أو الردود بمثابة الوجه الآخر" (1).

### - الحوار الدرامي:

هو حديث فني "لا يكسب صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلى الهدف، أو الأثر الكلي، بمعنى ليس فيه وحدة عاطفية أو فكرية، تحكم الصراع الذي يصوره ذلك الحوار" (2). والحوار قد يكون بين شخصين أو أكثر، وهذا ما يسمى بالحوار الخارجي، ويشمل بدوره على الحوار المباشر، وغير المباشر.

### - الحوار الخارجي المباشر:

هذا النوع من الحوار يتصف "بالواقعية والمباشرة، وللشخصية في هذا الأسلوب صيغة خاصة إذ تستعمل ضمير (أنا) للتعبير عن ذاتها، فضلا عن استخدام صيغة المضارع، للدلالة على كلام الشخصية في حاضر وقتها" (3).

بمعنى أن هذا النوع من الحوار تتجلى فيه ذاتية الشخصية، في أرقى تجلياتها.

---

(1) إبراهيم بن صالح، الأفضوضة عند الدعاجي، دار محمد علي، تونس، ط.3، 2008، ص123.

(2) بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص59.

(3) المرجع نفسه، ص62.

## - الحوار الخارجي غير المباشر:

في هذا النوع، "وفي هذا الأسلوب من الحوار يحقّق الشّاعر سرعة سردية في نصّه (...). وإن الحوار غير المباشر هو حوار منقول، إذ يبيّن الشاعر وظيفة نقل الصوت المحاور، بطريقته الفنية" (1).

## - الحوار الداخلي:

هذا النوع من الحوار يكون بين الشخص ونفسه، وهو ما يعرف بالحوار الداخلي (المونولوج). وهذا حين تعبر الشخصية عن أفكارها، وعواطفها المكنونة.

هذا الأخير قد يكون عبارة عن حوار ذاتي نفسي، أو حوار صوفي.

وللحوار عديد من الوظائف، منها - على سبيل المثال لا الحصر - الوظيفة التعليمية، والوظيفة الجدلية، هذان الوظيفتان تميزان الخطاب الواقعي الوصفي على وجه التحديد.

"ففي الحوار التعليمي لا يكون المتحدثان في وضعية خطائية متساوية، إذ يملك أحدهما معرفة أو خبرا يسعى الطرف الآخر بدوره إلى امتلاكهما" (2).

هذا بالنسبة للحوار التعليمي، «أما في الحوار الجدلي فإن المتحاوران يكونان عادة في علاقة متكافئة، ويشتركان في القيم ذاتها، فهما يكونان عادة في وضعية جهل بالخبر، أو عدم الإلمام بالموضوع إلماما كلياً" (3).

وعلى اختلافات أنواع الحوار، غير أن ما يهمنا هنا نحن، هو الحوار الأدبي السّردى.

---

(1) المرجع السابق، ص 65، 66.

(2) محمد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

## المطلب الرابع: بنيات السرد: (البنية الزمنية، والبنية المكانية)

إن من أهم البنيات السردية المتعارف عليها، البنية الزمنية، والبنية المكانية، لما لهما من تأثير كبير في توجيه الأحداث، وتنامي الصراع بين الشخصيات السردية، ولذا لا يمكن تصور وجود عمل سردي، روائياً كان أم قصصياً يخلو من البنية الزمنية، والمكانية.

### أ- البنية الزمنية:

ما من شك أن للبنية الزمنية حضورها المكثف، لاسيما في الأعمال السردية، مقرونة مع البنية المكانية، لذا فإن "باختين حين استعار مصطلحه الشهير (كرونوتوب CHRONOTOPE) من الرياضيات الفيزيائية، وهو مصطلح منحوت المصطلحين: (CHRONOGRAPHIE - وصف الزمن) و (TOPOGRAPHIE - وصف المكان)، كان- بلا شك- يعي جيداً ما بينهما من صلة وطيدة، تجعل من وصف أحدهما وصفاً للآخر، وبما أن السرد يتعلق بالأحداث والزمن، والوصف يتعلق بالمكان، فإن في بحث علاقة الوصف بالسرد بحثاً في علاقة المكان بالزمن" (1).

ولهذا فإن مقولة الزمن "متعددة المظاهر مختلفة الوظائف، استنزفت كثيراً من الجهود في سبيل التعرف إلى ماهيتها، وإدراكها بدءاً من الشكلايين الروس الذين درسوا مقولة الزمن بين نظرية الأدب، ممارسين بعض تحديداته على العمل السردية، فكانت العلاقات الجامعة للأحداث هي الأساس، وليس طبيعة الأحداث نفسها، وتلاههم "لوبوك Lubbock، و"موير" اللذان أكدوا على أهمية الزمن في السرد" (2).

من كل هذا، فإن محاولة دراسة البنية الزمنية في السرد، تعني أساساً دراسة العلاقات القائمة بين زمن المدلول وزمن الدال، بين زمن القصة التي وقعت بالفعل، وزمن السرد الذي يعيد صياغتها، لا كما وقعت وإنما كما يريد السارد، تركيزاً على أحداث، وتركاً لأحداث" (3).

(1) عمر عاشور (ابن الزيبان) البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص 149.

(2) الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، د. ط، 2000 ص 151.

(3) محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، ص 76.

بعد التأكد من الأهمية الكبرى، التي تكتسيها البنية الزمنية في صنع الأحداث السردية.

يجدر بنا الإشارة، إلى أن هناك ثلاثة أوضاع زمنية ممكنة للسرد، إزاء الحكاية هي:

الماضي الحاضر، المستقبل: تتجلى جميعها في أربعة نماذج سردية:

#### أ- السرد اللاحق:

هذا النوع هو الأكثر انتشاراً، وفيه تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماماً، فقد أراد العرف الروائي لهذه اللّحقة أن تكون غالباً غير محددة، إن السرد اللاشخصي بالزمن الماضي يتموضع في لحظة غير محددة، بعد آخر فصل من الرواية، إننا لا نعرف من يحكي، ولا متى، ولا أين.

#### ب- السرد السابق أو الاستباقي:

هذا السرد يتم قبل بداية الحكاية، حيث نجده في النصوص الأخروية، وفي الأدب النبوي مثل: "صلاة لأجل الملك هنري الأكبر، الذهاب إلى ليموزان" لماليرب، وكذا عند فيرجيل.

#### ج- السرد المزامن:

وهو الذي يتم متزامناً مع الحكاية، ونعرف قيمة الزمن الحاضر في الرواية الجديدة، في هذا النموذج من السرد، يمكن القول عن العملية السردية بأنها متحركة، بينما تكون ثابتة في حالي السرد اللاحق والسابق.

هذا وقد أضاف "جينيت" لهذه النماذج، نموذجاً رابعاً يسميه الرد المتداخل، وهو مزيج من السرد اللاحق والسرد المزامن، حينئذ يصبح السرد متقطعاً(1).

إن هذه النماذج السابقة، ولاسيما الثلاثة الأولى منها تعتبر نماذجاً تقليدية.

لذا نجد (تدوروف Todorov) قد قسم بدوره الزمن إلى ثلاث أقسام: "زمن القصة" ذلك الزمن الحاصل بالعمل التخيلي، "زمن السرد" ذلك الزمن المرتبط بعملية التلفظ، "زمن القراءة" ذلك الزمن المطلوب لإنجاز أي قراءة، وكلها أزمنة داخلية، يضاف إليها أزمنة خارجية هي:

---

(1) ينظر جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبغير، ترجمة ناجي مصطفى، ص122، 123.

- أ- زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية، والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.
- ب- زمن القارئ: هو المسؤول عن التغيرات الجديدة التي توطئ لأعمال الماضي.
- ج- الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع" (1).

هذا ونشير إلى أن هناك تراكيب زمنية، تعرف بالمفارقات تتمثل في: (الاسترجاع بأنواعه الأربعة: "استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، استرجاع مزجي، استرجاع جزئي"، والاستباق)، إلى جانب الإيقاع الزمني أو نظام السرد المتمثل في: (المشهد الإيجاز، القطع التوقف، الخلاصة والاستراحة).

إلى جانب التواترات الزمنية: (التواتر السردية، التواتر المفرد التواتر المكرر، التواتر المؤلف). وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلُّ على مدى الاشتغال الشديد في حقول البنية الزمنية السردية، ولكن رغم كثرة الاشتغال، تبقى "قولة الزمن متعددة المجالات. ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري" (2).

ولهذا يتخذ الزمن دلالات مختلفة عند كلٍّ من الفلاسفة، والفيزيائيين، والفلكيين والسيكولوجيين، والمتصوفة..، ولذا كان الزمن وما يزال يثير عديداً من التساؤلات، ويثير كثيراً من الاهتمامات، في مجالات معرفية متعددة.

ولعل اختلاف وجهات النظر هي ما دفع بالقديس أوغسطين إلى التساؤل عن الزمن قائلاً: "ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح على أحد هذا السؤال، فأني أعرف. وعندما يطرح علي فأني آنذاك لا أعرف شيئاً" (3).

بهذه الرؤية عبّر القديس أوغسطين عن موقفه من الزمن، في تأملاته التي ضمنها "الاعترافات" ليبقى الزمن يحرض الفلاسفة، والمبدعين، ويشغل العلماء والمفكرين، منذ الأزل إلى يومنا هذا. غير أن ما يهمنا هنا، هو الزمن السردية.

(1) الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 153 .

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبني)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 4، 2005، ص 61.

(3) المرجع نفسه، ص 61 .

## ب- البنية المكانية:

إن للمكان أهميته الكبرى، لما يحتله من مواقع حيوية في حياتنا اليومية، فالمكان هو الذاكرة والانتماء، وهل يستطيع الإنسان أن يعيش بدون ذاكرة، وبدون انتماء؟.

فالإنسان نجده يرتبط بالمكان أشدّ ما يكون الارتباط، ولذا عبّر (غاستون باشلار) عن هذا الارتباط قائلاً: "المكان هنا هو كلُّ شيء" (1).

فعلاقة الإنسان بالمكان علاقة حميمة، جدّ وطيدة، لأجل هذا "يرتبط البشر ارتباطاً وثيقاً وحيويّاً بالمكان الذي يعيشون فيه" (2). من حيث كون هذا المكان بوصفه نظاماً اجتماعياً عاطفياً، ينتظم العلاقات الإنسانية في كلّ هذه المجالات (3).

من أجل هذه العلاقات الإنسانية الحميمة، كم من جيوش جرّارة؟ أفنتها الحروب، لا لشيءٍ إلاّ لأنها تدين بالولاء إلى هذا، أو ذلك المكان الذي يجسد الوطن، في أحلى وأبهى تجلياته.

ومنه فإن سلطة المكان- نظنها- أكثر هيمنة على الإنسان من سلطة الزمان، ذلك أن "التفاعل الذي يحدث بين البشر والمكان، لا يحدث بينهم وبين الزمان" (4).

هذا من حيث حضور وعلاقة المكان، بالواقع اليومي الحياتي، أما إلى تطرقنا إلى الجانب التخيلي، أو المكان كما يتصوره المؤلف، سواء في السرد النثري، أو السرد الشعري، فإننا نجد حضوره طاغياً ومهيماً أيضاً، ذلك أن المكان لا يعيش منعزلاً، عن باقي العناصر السردية، وإنما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالتشخيصات والأحداث والرؤيات السردية.

هذا لأنّ كلّ عمل سردي، إلاّ ويبنى على أحداث، أو حدث مركزي معين.

---

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 39 .

(2) سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ب، د.ط، 2002، ص 38.

(3) المرجع نفسه، ص 39 .

(4) المرجع نفسه، ص 37 .

ومن دون شكّ "يتطلب بناء الحدث اقتران المكان بالزمان، فالحدث بمثابة الترتيب الذي ينتظم فيه زماناً ومكاناً" (1).

ولذا يغدو المكان، "هو القرين الضّروري للزّمان (...). فلا نستطيع تصوّر أية لحظة محددة الوجود، دون وضعها في سياقها المكاني، وهو العنصر الحيوي للزمان لكونه المجال المادي، لوقوع الأحداث والصّراعات والتّحوّلات" (2)، في المسار السّردي الملفوظ أو المكتوب.

فالعلاقة إذن، تغدو وطيدة بين الزّمان والمكان، رغم أن الزّمان قد حظي بدراسات واهتمامات عديدة، تفوق الاهتمامات بالمكان، ولعلّ هذا مردّه إلى ما كان يتردّد، من أن الزّمن هو الشّخصية الرئيسيّة في الرّواية المعاصرة، لكن رغم هذا، تبقى العلاقة بين المكان والزمان علاقة تفاعلية، قائمة في الأعمال السّردية بأنواعها، "فكل زمان يتحدّد في مكان، كما أن أي مكان لا يمكن إلا أن يوطر في اللحظة الزمانية المعينة، لذلك لا عجب أن نجد الصيغتين معا في الخطاب، تقدمان من خلال ذات واحدة هي ذات الرّاوي، فالرّاوي يرصد تطوّر الزّمن بوساطة السّرد، ويضعه في مكانه الذي يجري فيه، بتحوّله إلى الوصف" (3).

هذا فيما يخص علاقة المكان بالزمان، أما بخصوص علاقة المكان بالشّخصيات، لاسيما على المستوى السّردي، فإنه "لا نكن للشخصية أن تعيش خارج مكانها، فهي ملتصقة به أشدّ الالتصاق، وحتى وإن غادرتة فيكون خروجاً مؤقتاً في انتظار العودة النهائيّة (...). تُخصّية تبعاً لذلك هي نتاج مكانها، وهي من خلال بنيتها الفسيولوجية وسلوكها الاجتماعي، وتصرفاتها النّفسيّة تعد اختزالاً، لنمط الحياة في مكان مخصوص" (4).

هكذا إذن يشكّل المكان تمفصلاً حيويّاً، ومعطىً إيجائياً يشع بكثير من الدّلالات، إلى جانب تعاضده مع الزمان في عالم السّرد.

(1) بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص 51.

(2) محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005، ص 66.

(3) سعيد يقطين، السّرد العربي مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، طبع دار الأمان، الرباط، ط. 1، 2012، ص 171.

(4) محمد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 37، 38.

## المطلب الخامس: العنصر السّردي في إياذة الجزائر لمفدي زكريا:

مدخل:

الحديث عن شاعر الثورة الجزائرية، "مفدي زكريا" يطول ويتشعب، وهو حديث ذو شجون، ذلك أنه الشّاعر الجزائري الأوحّد من بين شعراء الثورة الجزائرية، الذي كتب في السّبعينيّات قصيدة الديوان المتمثلة في إياذة الجزائر.

هذا من جهة ومن جهة أخرى، نجد معظم شعره ينضح بالموقف الملحمي، وبالْحَسَّ الملحمي المتدفّق.

وقبل الحديث عن مفدي زكريا الشّاعر، ارتأينا الحديث عن مفدي الإنسان، ولعلّ خير ما وُصف به قول صديقه المؤرخ "أحمد توفيق المدني" رحمه الله، حيث يقول أحمد توفيق المدني في كتابه حياة كفاح، ج1، ص156، "كان ملكاً في صورة إنسان، ما عرفت رجلاً مؤمناً كإيمانه فاضلاً كفضله، متواضعاً كتواضعه، مجاهداً كجهاده، له وجه تشرق عليه شمس القلب الطّاهر فتنبه بنور الجلال والوقار، وله نفس زكية تبث شعاعاً من الإيمان واليقين إلى كل أطرافه - فما رأيت - عضوا من أعضائه، إلّا رأيت فيه نوعاً من تجلّي الكمال المطلق، كان كلامه حكمة، وكان عمله جهادا، وكان مسعاه نفعاً لأمة الإسلام" (1).

قد يغدو هذا القول، أحسن ما قيل في وصف شخصية مفدي زكريا، كيف لا وأحمد توفيق المدني خير من عرفه، وعمايشه عن قرب، فهو رفيق دربه في الجهاد، ومفدي من خلال هذه الصّفات، "هو إذن طاهر طهارة رسالته النبيلة، عفيف عقّة ثورة شعبه التي خلّدها، فخلدته ذاق السّجن سبعا عجافاً، فألهمه السّجن حمل رسالة القلم، فشقّ بها الأفق، وجلجل بها الدنيا، وأسمع صوت الثّورة الجزائرية من لا يسمع، كان رجل حرب وقلم، إنه (متنبي) زماننا رسول سلام، في وقت الحرب والسلام" (2).

فمفدي زكريا الشّاعر لا يقل روعة عن مفدي الإنسان.

(1) أحمد توفيق المدني، حياة كفاح، ج1، ص156، نقلا عن الطاهر بلحيا، التجربة الملحمية في إياذة الجزائر لمفدي زكريا، مجلّة الثقافة، ص214.

(2) الطاهر بلحيا، تأملات في إياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص139.

كيف لا وهو "صوت شاعري إرادي، كوني، يستثمر كثيراً من المواقف الغائبة المشعة بدلالة الحرية في التراث الديني والروحي" (1).

وهو إلى جانب هذا "شاعر متميز بأصالته العريقة، ولغته ذات النبرة الحادة، المصاحبة لزخم من الإيحاءات الدالة، الجارفة لعراقة مجد طريف يتمطّط أمامه كوحش أسطوري" (2). وقبل هذا وذاك، فمفدي زكريا الشاعر والإنسان آمن بالحرية منذ نعومة أظافره، وعاش لأجل إحقاقها، ذلك أن الحرية هذه الكلمة الصغيرة الحجم، العميقة المدلول، مُحَبَّبة إلى المقهورين المستعبدين، والمعذبين في الأرض.

فالحرية تتمثل بوصفها "هي الإشكالية المركزية الكبرى، التي تولدت منها أو تفرّعت عنها كل الإشكاليات، والمفاهيم المادية والمعنوية والروحية، التي تنظم و"تنظم" صيرورة الحياة الإنسانية" (3).

ولعلّ الإيمان المطلق لمفدي زكريا بحرية الشعب الجزائري، هو ما جعله ينغمس في الثورة التحريرية، وينعجن بها منذ انطلاقها المباركة. بل يدعو لانطلاقها وهي ما تزال بعد في مرحلة المخاض منذ "الثلاثينيات" وهنا تكمن أهمية شعر الشاعر، "فإن أهمية شعر مفدي زكريا تتمثل في كونه شعراً تخصص في تعميق الوعي الوجداني بالثورة، كبركان كامن محموم يتحفز للانطلاق في الثلاثينات والأربعينات، و"كلهب مقدس" يعلن عن الفداء والتضحية من أجل افتكاك الحرية المسلوبة أثناء اشتعال الثورة المباركة" (4).

فالثورة التحريرية كما رأينا- في الفصل السابق- تعتبر من أهم بواعث الحسّ الملحمي في الشعر الجزائري الحديث.

---

(1) عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات شالة، الأبيار، د.ط، 2009، ص130.

(2) الطاهر بلحيا، تأملات في إياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص139.

(3) عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، ص115.

(4) المرجع نفسه، ص118.

ولذا كان "الملح المشترك للشعر الجزائري الحديث، يتمثل في التزامه الفني بالتعبير عن الثورة الجزائرية، بوصفها موقعاً ملحمياً أصيلاً وقضية إنسانية عادلة، مشروعة ترفع لواء الحرية المادية والمعنوية والحضارية عالياً" (1).

وهنا بيت القصيد ومربط الفرس كما تقول العرب، ولذا علينا أن نطرح الإشكالية الآتية "إذا كانت الثورة الجزائرية التحريرية الكبرى، تمثل "موضوعاً" ملحمياً أولياً خاماً، فهل استطاعت التجربة الشعرية لمفدي زكريا، أن تولد من "الثورة" كموضوع ملحمي "خارجي" موقفاً شعرياً ملحمياً، ليس من الضروري أن نحكم فيه معايير "الملحمة" كنوع أدبي، له ظروفه وخصائصه وتقاليده ونماذجه المتميزة في تاريخ الأدب الإنساني القديم" (2).

وهذا ما نحاول التطرق إليه في هذا الفصل، مركزين بالدرجة الأولى على أهم الخصائص الملحمية، وكيف تجلّت في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا؟ بدءاً بالعنصر السردى ثم الرمز الملحمي ثم فالموضوعية، والخوارق والبطولات، وكذلك العنصر الديني والخرافات والأساطير. ولقد آثرنا في البداية أن نتحدّث عن تجليات العنصر السردى، في إلياذة الجزائر.

---

(1) المرجع السابق، ص 118.

(2) المرجع نفسه، ص 119.

إذا عرّجنا عن إلباذة الجزائر، نجد العنصر السردى قائماً لا محالة، بل إن مفدى زكريا يعتبر الجزائر فى حد ذاتها عبارة عن سرد قصصى من الأيجاد، يروى عبر التاريخ، أليس هو القائل:  
وياً قصة بث فيها الوجودُ معاني السمو بروع الحياة (1)  
فالجزائر من منظور الشاعر مفدى زكريا، هي عبارة عن قصة سردية، امتزجت فيها سمات العظمة والسمو، وروعة الحياة.

لكن حسبنا هنا، أن نجتزئ من 1001 بيت شعري، (مقطوعة من 10 أبيات) ثم نحاول تفكيك تمفصلاتها، وقد اخترنا المقطوعة التي خصها مفدى للحديث عن الأمير عبد القادر الجزائري. فلنستمع إليه وهو يسرد قصة الأمير عبد القادر:

أياً عبدَ قادرٍ.. كُنتَ القديرَ      وكانَ النضالَ طويلاً عسيراً  
شرعتَ الجهادَ، فلباك شعبٌ      وناجاك ربُّ، فكنتَ النصيراً  
ونظمتَ جيشاً، وسستَ بلاداً      فكنتَ الأميرَ الخيرَ الخطيراً  
والهبتَ في القابعينَ الحنايا      وأيقظتَ في الخانعينَ الضميراً  
وحملتَ (ماريان) ما لا تطيقُ      وجرعتَ بيجو العذابَ المريراً  
ثمانَ وعشراً... تخوضُ المنايا      وتجزى السرايا، وتبني المصيراً  
وتدمغُ بالعلمِ من جادلوك      فكنتَ الضليعَ، وكانوا الحميراً  
وكم رامَ إغراءك العابثونَ      فلم تكُ غمراً صبيّاً غريراً  
وكم عاهدوك... وكم أخلفوا      وكنتَ بما يضمرون بصيراً..  
وعبدتَ للشعبِ، دربَ الفدا      وما خستَ، مُذ خطفوك أسيراً (2)

من أجل تحديد الوظائف الداخلية، لعناصر السرد في هذا النص الشعري، ارتأينا أن نبحت عن أهم تمفصلات القصة فيه، وقد خلصنا إلى أربعة تمفصلات دلالية:

(1) مفدى زكريا، إلباذة الجزائر، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، وحدة الطباعة الروبية، ط. 3، 2002، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 53.

## – تمفصلات بنية القصة في السرد الشعري، وحقولها الدلالية:

لقد قدّمت السيمولوجيا إضافات جمة للنقد الأدبي الحديث والمعاصر، وذلك كونها تعتمد على أصغر بنيات النصّ الأدبي من إشارات ورموز وعلامات.

ولهذا أمكننا التعامل مع الإشارات " **Signes** "، والرموز " **Symboles** "، في هذا النصّ، ومنه قسمناه إلى أربعة تمفصلات دلالية هي:

**التمفصل الأول:** شخصية الأمير عبد القادر الجزائري، وأهم صفاته.

**التمفصل الثاني:** السياسة الرشيدة للأمير عبد القادر، وجهاده الحربي

**التمفصل الثالث:** تحميل فرنسا ما لا تطيق، وجهاد الأمير الفكري

**التمفصل الرابع:** عدم التمكن من شراء ذمة الأمير عبد القادر، ووقوعه في الأسر.

علمًا أن النظرية التّمفصلية، تنظر إلى أي خطاب لغوي، على أنّه نصّ لا يمكن أن يخرج عن نطاق تمفصلين كبيرين، التّمفصل الأول يعنى بالوحدات الدلالية، أما التّمفصل الثاني فيعنى بالوحدات الصوتية. وما دام السارد، يقدم لنا قصةً تحيلنا إلى وقائع وأحداث تاريخية اشتبك فيها الزمان بالمكان، والشخصيات، مما يحيلنا إلى إمكانية الاستفادة من النظرية

### السيميائية التواصلية " لرومان جاكوبسون " **Roman Jakobson**

إذ هي طرح لساني يقوم على عناصر ستة أساسية للتواصل الكلامي بين البشر، وكل عنصر من هذه العناصر يتولّد عنه وظيفة من الوظائف، وهذه العناصر تتمثل فيما يلي:

01- المرسل: ويتولّد عنه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية

02- الرسالة: ويتولّد عنه الوظيفة الإنشائية أو الشعرية

03- المرسل إليه: ويتولّد عنه مراعاته الوظيفة الإفهامية

04- السياق: ويتولّد عنه الوظيفة المرجعية للحدث الكلامي

05- الصلّة: ويتولّد عنه الوظيفة الانتباهية

06- السنن (الكود، الشفرة) ويتولّد عنه الوظيفة المعجمية، أو وظيفة اكتشاف ما وراء اللغة<sup>(1)</sup>

(1) أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات السرد القرآني في قصة ذي القرنين: دراسة سيميائية، ص 11 .

لكن حسبنا هنا الكشف عن الوظيفة المرجعية، نظراً لأهميتها الكبرى في عملية التّواصل.

### - الوظيفة المرجعية للقصة:

إن أحداث هذه القصة ترجع بنا إلى إطار تاريخي، يرتبط بزمان ومكان وشخصيات معينة وبالتالي تعتمد الحكي الحقيقي لما وقع من أحداث.

حيث يعرض علينا السّارد، حياة وأعمال شخصية مهمّة، ذاع صيتها في تاريخ الجزائر الحديث ألا وهي شخصية الأمير عبد القادر الجزائري، بن محي الدين بن مصطفى بن محمد.

ولد يوم 23 رجب 1222 هـ الموافق لعام 1807م، بقرية اختطها جدّه لأُمّه في اياله وهران عند مضارب أهل "غريس" وتسمى "القيطنة" بالغرب الجزائري.

نشأ الأمير عبد القادر نشأة دينية، في بيت ينتمي إلى الطّريقة القادرية، حيث كان والده محي الدين عالماً متصوّفاً، فأولى لابنه عبد القادر عناية خاصة.

بعد تسليم "حسين داي" الجزائر إلى الفرنسيين، وإعلان استسلامه في 05 جويلية 1930م.

التفّ حول "محي الدين" والد الأمير عبد القادر قسم كبير من مواطني الغرب الجزائري، خاصة منطقة معسكر، وألزموه أن يقبل بيعتهم على الإمارة، من أجل مقاومة الاستعمار الفرنسي.

- ولقد تكرّر طلبهم هذا مرارا وتكرارا- لكن الشّيخ محي الدين أمعن النّظر في الأمر، واعتذر عن القبول، نظراً لعدّة أسباب منها كبر السنّ، والعجز عن النهوض بهذه المسؤولية الكبرى.

وتحت الإلحاح الشّديد، قدّم لهم ابنه عبد القادر، لما آنس فيه من علوّ الهمة، ومقوّمات القيادة.

حيث بويح الأمير عبد القادر بالإمارة، تحت شجرة الدردارة في غريس بوادي فروحة:

يوم (13 رجب 1248هـ/1832/11/28)، وتحت شجرة الدردارة، قام محي الدين ببيع ابنه عبد

القادر ويدعو له، ثم لقبه "ناصر الدين".

ومنه انطلق الجهاد، إذ تصدّى فيه الأمير للاستعمار الفرنسي - لأكثر من ربع قرن- حيث

تمكن الأمير من تلقين فرنسا دروساً بطولية، في معارك عديدة، مثل معركة خنق النّطاح وغيرها.

ونظراً لظروف عدّة، اضطر الأمير للتسليم في (23 ديسمبر 1847م)، لينقل إلى منفاه بمدينة أمبواز

وفي قصر أمبواز، كان يناظر العلماء فيفحمهم بحججه، وعلمه الغزير وسعة تجاربه، ومن أمبواز

انتقل إلى اسطنبول، ثم دمشق أين توفي يوم 19 رجب 1300 هـ/24 ماي 1883م".

## – الآليات الدينامية للقصة:

إن الحبكة السردية، في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث التاريخية عبر الزمن، حيث تتنامى الأحداث وتتعاقب لتبلغ ذروة التطور والصراع. وأحداث القصة تنبني على شخصية محورية، هي شخصية (الأمير عبد القادر الجزائري)، فهو القائد السياسي المحنك، والفراس المجاهد المحرّب، والشاعر المثقّف، ورجل الدين المتصوّف. ومنه فإن السرد الشعري، يجعل من شخصية الأمير عبد القادر محوراً رئيساً لبناء القصة، كيف لا، وشخصيته شخصية إنسانية مركبة تجاوزت المحلية والوطنية، إلى نطاق العالمية. فكان بحق الشخصية المحورية في البنية السردية للقصة، إلى جانب شخصيات ثانوية أخرى تضافرت جميعها في صنع أحداث القصة، ومنها شخصيات مؤالية للأمير، وشخصيات مُضادة فكانت بداية القصة، تعريف بشخصية الأمير عبد القادر، والأعمال الجليلة المنوطة به، ونهاية القصة وقوعه في الأسر، وعدم تمكن الأعداء من إغراء الأمير، ومن ثمة شراء ذمته بالأموال. وما بين البداية والنهاية، يبرز الصراع بين الأمير والاستعمار الفرنسي، وتتأزم الأحداث. ويتدرج مسار الحبكة السردية، من حيث الترتيب الزمني، من بداية التعريف بشخصية الأمير وأعماله الجليلة، إلى غاية استسلامه، ووقوعه في الأسر. وقد تتابعت الأحداث وفق نظام محكم، وحلقات تتسم بالوحدة العضوية، والسرعة الزمنية. أمّا من حيث البنية الزمانية للقصة، فقد اعتمد السارد على السرد اللاحق، عن طريق الاسترجاع لأحداث الماضي، التي حدّدها السارد في قوله:

ثمان وعشراً... تخوض المنايا وتجزى السرايا، وتبني المصيرا

إن هذه المدّة الزمانية (18 سنة) محدّدة من يوم مبايعة الأمير عبد القادر بالإمارة، وإعلانه الجهاد إلى غاية استسلامه، ووقوعه في الأسر بقصر أمبواز، ومواصلة جهاده الفكري عن طريق المناظرات العلمية، والتأليف، وهذا ويتوسّل السارد في بناء المسار الزمني للأحداث بحركيّة الأفعال التي جاءت كلّها في الزمن الماضي مثل: (كنت، كان، شرعت، فلبّك، نأجاك، نظمت سست ألبت، أيقظت، حملت، جرعت، رام، عاهدوك، أخلفوا، عبّدت، ماخست، خطفوك...).

ليتدرج مسار الحبكة السردية، وتتجلّى الأحداث متتابعة حيث تعتمد اللّمحات الخاطفة.

ولإشارة فإن البنية الزمنية للأحداث في إياذة الجزائر- عامة- تبدأ من تاريخ ميلاد القائد الأمازيغي ماسينيسا سنة (238 ق.م) لتستمر الأحداث إلى غاية السبعينيات من القرن العشرين .

خلال هذه الفترة استعرض مفدي زكريا تاريخ وأحداث الجزائر، بدءاً من تاريخ الجزائر القديم، ثم تاريخ الجزائر الوسيط، مروراً بدخول الأتراك إلى الجزائر سنة (1518م)، ثم تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر.

### 01 - البنيات السيميائية الدالة على التعريف بالشخصيات:

حتى نتعرف على الشخصيات الحكائية في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، هناك أكثر من طريقة "فهناك الأفعال التي تقوم بها الشخصية، والأوصاف التي توصف بها، وهناك أيضاً ما تقوله الشخصية عن نفسها، وما يقوله عنها الآخرون، سواء كانوا معها أو ضدها، وأهم من كل هذا هناك العلاقات القائمة بين تلك الشخصيات، والتي تقوم بدور كبير في الكشف عن طبيعة الشخصية السردية" (1).

كل هذه الحثيات بإمكاننا من خلالها، الكشف عن طبيعة الشخصيات في القصة السردية. إن الخطاب السردى في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، خطاب واقعي وصفي، لكنه يقترب من الخطاب الملحمي في أحيان كثيرة، وهذا بتركيز السارد على شخصية البطل المحورية. أما الشخصيات الأخرى، فهي نمطية، فإلى جانب الشخصية المحورية (الأمير عبد القادر) التي يعول عليها السارد كثيراً، تبرز أيضاً على مسرح الأحداث، شخصيات أخرى ثانوية، ذات أهمية في تشكيل الخطاب الواقعي، فبعضها يحمل أسماء ذات دلالة دينية مقدسة مثل "رب"، وبعضها الآخر شخصيات عامة اجتماعية مثل: "شعب"، "جيش".

كما أورد السارد بعض الصفات لبعض الشخصيات أمثال: "الخانعين"، "القابعين".

---

(1) محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، ص52.

## - شخصية الأمير عبد القادر الجزائري:

لقد بدأ السَّارِدُ جملة بتوظيف حرف النداء "أيا" الدَّالة على المنادى البعيد، لغرض "التنبيه". وهذا من أجل جلب انتباه المتلقي لما سيأتي بعدها، ومن هو يا ترى هذا المنادى؟ الذي يكتسي كلَّ هذه الأهمية والدَّرَجَة الرَّفِيعَة، ليصرِّح بعد ذلك باسم هذا المنادى (عبد قادر). وبعد أن يصرِّح السَّارِدُ باسم شخصيته المحورية (عبد قادر)، يريد أن يعرِّفها أكثر، فنراه يلجأ إلى توظيف تقنية الوصف، فيلحق ا عديداً من الصِّفَات الدَّالة على عظمة هذه الشَّخصية، فما عبد قادر هذا إلا (القدير، الأمير الخبير، الخطير، الضَّليع، بصير). وقد جاءت معظم هذه الصِّفَات مُعرَّفة، وغير نكرة، وهذا دلالة على أن هذه الشَّخصية تعرف بهذه الصِّفَات عند العامة، وهي شهيرة معروفة عند المتلقي ذائعة الصِّيت وغير نكرة.

لاشكَّ أن شخصية تتمتع بكلَّ هذه الصِّفَات، لهي شخصية نموذجية تستحقُّ الثناء والتَّقدير. فالسَّارِدُ في البداية اعتمد في سرده، على تحديد ملامح الشَّخصية المحورية، لكن هذا التَّحديد لم يك تحديداً (للصِّفَات الخلقية) كالطُّول، أو القصر، ولون البشرة... أو غير ذلك. ولكن ركز السَّارِدُ على (الصِّفَات الخلقية) التي تتعلَّق بأعمال وسلوكيات الشَّخصية.

وإلى جانب هذا الكم الهائل من الصِّفَات الإيجابية، التي حشدها السَّارِدُ للشَّخصية المحورية. فالسَّارِدُ ينفي عنها أيضاً، كلَّ الصِّفَات المعيبة والمشينة، وهذا عن طريق توظيفه حرف النَّفي "ما" في قوله: وما حَسَتْ مُدَّ حَطْفُوكَ أَسِيراً"، وفي توظيفه حرف النَّفي والجزم "لم"، في قوله: " فَلَمْ تَكُ غَمِراً صَبِيّاً غَرِيراً". بينما يُؤكِّد بعض الصِّفَات تارة أخرى، وهذا في مثل قوله: "كُنْتَ القَدِيرَ، فَكُنْتَ الأميرَ الخَبيراً، فَكُنْتَ الضَّليعَ، وَكُنْتَ بما يضمرون بصيراً".

فالسَّارِدُ ينفي عن شخصيته المحورية هنا صفات الغرَّة، والحسَّة، ويؤكِّد لها القدرة، والخبرة والخطورة والبصيرة، في إدارة الأمور.

ومن الإشارات السُّردية الموحية بتوظيف السَّارِدُ للفعل الماضي الناقص (كُنْتَ) وكذلك (وكانَ) وهذا لصنع المفارقة في سرد الأحداث.

كما تبرز إلى جانب الشخصية المركزية المحورية، شخصيات أخرى ثانوية، تشترك معها في صنع الأحداث.

## - الشخصيات الثانوية:

إن هذه الشخصيات لا يمكن بحال من الأحوال، تجاهل دورها الفعّال في تسلسل الأحداث، وفي صيرورة بناء القِصّة، فهي تلعب دوراً مهماً في تحريك الأحداث، وإن لم تتحرك هي.

ولعل أهم هذه الشخصيات الواردة: (شعب، ربّ، جيش، القابعين، الخانعين، بيجو، العابثون). وتنقسم هذه الشخصيات إلى شخصيات موالية لمسار الأمير عبد القادر، وأخرى مضادة له. فالشخصيات الموالية للشخصية المحورية (الأمير)، حسب السياق السردى للقصة، تربط بينهما علاقة دينية وثيقة ومقدّسة مثل: "ربّ"، أو علاقة إنسانية، دينية، وطنية، مثل: "شعب، جيش". والعكس صحيح، فالشخصيات الثانوية المضادة للأمير، لا تربط بينهما أي علاقة دينية، ولا وطنية مثل: "بيجو، العابثون، وماريان (فرنسا) المتمثلة في قادتها وجيوشها".

فهناك شخصيات ثانوية توافقية، مع الشخصية المحورية، وهناك شخصيات مضادة، هذه الأخيرة هي التي تساهم في صناعة الأحداث، عن طريق الصّراع مع الشخصية المحورية، ويمكننا أن نوضّح مسار الشخصيات عن طريق هذا الجدول:

التوافق	الصِّراع	الشخصيات
		الأمير عبد القادر الجزائري (الشخصية المحورية التي يدور حولها الصراع، أو التوافق )
شَرَعْتَ الْجِهَادَ، فَلَبَّأكَ شَعْبٌ		"شعب" (الشَّعب الجزائري)
وَنَاجَاكَ رَبُّ، فَكَانَ النَّصِيرَا		"رب" (الله الواحد عزَّ وجل)
وَنظَّمْتَ جَيْشَا، وَسُسْتَ بِلَادَا		"جيش" (الجيش الجزائري للأمير)
وَأَهَبْتَ فِي الْقَابِعِينَ الْحَنَايَا		القابعين (الجزائريين غير الواعين بالجهاد)
وَأَيَقُظْتَ فِي الْخَانِعِينَ الضَّمِيرَا		الخانعين (الجزائريين غير الواعين بالجهاد)
	وَحَمَلْتَ مَارِيَانَ مَا لَا تُطِيقُ	"ماريان" (فرنسا"متمثلة في قادتها وجيوشها)
	وَجَرَّعْتَ بِيَجُوَ الْعَذَابَ الْمُرِيرَا	"بيجو" (الجنرال الفرنسي )
	وَكَمْ رَامَ إِغْرَاءَكَ الْعَابِثُونَ	العابثون ( قادة فرنسا)

نلاحظ أن السَّارد أورد في البدء، الشَّخصيات التوافقية، وأفعالها مع الشَّخصية المحورية، ثم بعد ذلك أَرَدَهَا بِالشَّخصيات المتصارعة معها، ويتجلى الصِّراع أو التوافق عن طريق دلالة الأفعال فالأفعال (فَلَبَّأكَ، وَنَاجَاكَ، وَنظَّمْتَ، وَأَهَبْتَ، وَأَيَقُظْتَ) تدلُّ على تمام التوافق مع الشَّخصية المحورية، أما الأفعال (حَمَلْتَ، جَرَّعْتَ، إِغْرَاءَكَ) تدلُّ على احتدام الصِّراع، وعدم التوافق. هذا وقد تجلَّى الصِّراع كذلك في شكل ثنائيات ضديَّة (الضليع والحمير، رام إِغْرَاءَكَ، ولم تك غمرا، عاهدوك وأخلفوا، عبَدْتَ و ماخسْتَ، ربَّ وشعب) وهي ثنائيات أعطت للبنية السردية شحنات عاطفية، و ثراءً لغوياً، وعمقاً دلاليًّا.

## - الأسماء التي تحملها الشخصيات:

مما لا شك فيه، أن لكل اسمٍ من الأسماء، خلفياته ودلالاته المرجعية، على اختلاف هذه الخلفيات والدلالات، ومنه قد تكون هذه الخلفيات دينية، وقد تكون اجتماعية، أو سياسية أو ثقافية حضارية.. الخ.

وإذا بحثنا عن الأسماء التي تحملها الشخصيات ودلالاتها، فإننا نتحصل على ما يلي:  
ربُّ: "جمع أرباب": اسم الله تعالى (يستعمل بالألف واللام أو مضافاً)، ولا يستعمل بالألف واللام إلا له تعالى، وفي القرآن الكريم قوله تعالى: "قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ".  
(سورة الفلق، آية، 1، 2).

**عبد القادر:** وهو اسم الشخصية المحورية للنص السردى، ونحن نعلم أن "القادر" هو اسم من أسماء الله الحسنى، دلالة اللغوية "القدرة والتمكّن من الأشياء". وقد جاء في قوله تعالى: "فَقَدَرْنَا فَنِعَمَ الْقَادِرُونَ" (سورة المرسلات، آية 23)

أما الأمير، فهو "عبدٌ" لهذا القادر "الله عزّ وجلّ"، سمي بهذا الاسم "عبد القادر"، دلالة على قبوله العبودية لله عزّ وجلّ، الذي لا معبود سواه.

إن هذا الاسم مثلما يبدو جلياً، هو اسم عربي صريح يحمل خلفية دينية إسلامية، وقد جاء في الحديث الشريف: "خير الأسماء ما عبّد وحمّد".، ولذا نجد في التراث العربي الإسلامي، شخصيات كثيرة تحمل هذا الاسم، ولا أدلّ من "عبد القادر بن موسى الجيلاني" مؤسس الطريقة القادرية الصوفية، واللغوي الأديب: عبد القادر بن عمر البغدادي ماريان: (هي فرنسا) اسم فرنسي، يقال معناه "التفاحة"، وقد يكون له دلالات وخلفيات تاريخية أما الشخصيات الأخرى الواردة، فهي لا تحمل أسماءً محدّدة بعينها مثل: (جيش، شعب) كما جاء بعضها عبارة عن صفات من أمثال: (القابعين، الخانعين، العابثون).

## - علاقة الشخصيات بالمكان:

المكان الذي تجري به الأحداث، في إلياذة الجزائر، يتمثل في أرض الجزائر، شمالها وجنوبها شرقها وغربها ووسطها، بحيث يتجلى هذا المكان جبالا وسهولا، وأودية وأهوارا، وصحارا (كثبان رمال، وواحات نخيل). ولا يختلف اثنان في أن للشخصيات علاقة وطيدة بالمكان (1) لأنه لا وجود لأحداث بلا مكان، ولهذا نجد السارد في- المقطوعة الشعرية السابقة- قد أورد مكانين من الأماكن المفتوحة، لهما دلالة كبرى في احتضان الأحداث. وهذا في قوله:

وَنظَّمَتَ جَيْشًا، وَسُتِّتَ بِلَادًا فَكُنْتَ الْأَمِيرَ الْخَبِيرَ الْخَطِيرًا  
وَحَمَلْتَ (مَارِيَانَ) مَا لَا تُطِيقُ وَجَرَعْتَ بِيَجُوَ الْعَذَابَ الْمَرِيرًا

**المكان الأول:** هو "بلادًا"، أي "الجزائر"، والجزائر تشكل مكانًا مفتوحًا، هو الذي احتضن جميع أحداث القصة، من بدايتها إلى نهايتها، هذا المكان هو الذي نشأ فيه الأمير "الشخصية المحورية"، وفيه بويع بالإمارة، وفيه ولأجله قاد مقاومته الشعبية (الحربية والفكرية)، ومن أجله أُسر وتعرض للسجن، ثم النفي والعيش خارج هذا المكان (بلاد) إلى غاية وفاته، ثم استقدام رفاته إلى الجزائر (البلاد المكان) بعد الاستقلال.

إن هذا المكان (الجزائر) يشكل كل تفصلات أحداث القصة، فلولا محاولة استلاب هذا المكان لما حدث الصراع أصلاً، ولما كانت كل هذه الأحداث. فالمكان هنا هو مكان إيجابي مُحَرِّض على الحركة، وتجاوز الذات الساكنة.

**المكان الثاني:** ماريان (وهي فرنسا)، يشكل مكانًا آخرًا مفتوحًا، باعتباره قطب التجاذب و الصراع بينه، وبين المكان الأول (الجزائر). إذا كان هذا المكان (ماريان) يشكل الضدية والابتعاد بالنسبة للشخصية المحورية، فإنه يمثل الانجذاب بالنسبة لشخصية مثل بيجو، ولذا يمكننا وفقًا - للأحداث السردية طبعًا- التمثيل بهذا الجدول:

الشخصية/ المكان	التوافق والانجذاب	التنافر والابتعاد
الأمير عبد القادر	البلاد (الجزائر)	ماريان (فرنسا)
بيجو	ماريان (فرنسا)	البلاد (الجزائر)
رب	البلاد (الجزائر)	ماريان (فرنسا)
شعب	البلاد (الجزائر)	ماريان (فرنسا)

## - الأحداث:

قلنا فيما سبق إن الحبكة السردية، في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث التاريخية عبر الزمن، حيث تنامي الأحداث، وتتعاقب لتبلغ ذروة التطور والصراع. ثم يأتي الانفراج، ولذا يمكن أن نمثل لسير الأحداث بما يلي:

### 01- المدخل:

عبارة عن أرضية جمالية لعرض الأحداث، ويتمثل في بداية التعريف بالشخصية المحورية (شخصية الأمير)، يمكن أن نمثل هذا بقول (السارد):

أَيَا عَبْدَ قَادِرٍ.. كُنْتَ الْقَدِيرَا وَكَانَ النَّضَالُ طَوِيلًا عَسِيرَا

02- البداية: وتمثل مرحلة تنظيم الجيش الجزائري، وبداية الجهاد ضد الجيش الفرنسي، ويمكن أن نمثل لهذه المرحلة بقول السارد:

شَرَعْتَ الْجِهَادَ، فَلَبَّاكَ شَعْبٌ وَنَاجَاكَ رَبٌّ، فَكُنْتَ النَّصِيرَا

03- الوسط: ويمثل العقدة، وتأزم الصراع، وفي هذه المرحلة يظهر الانتصار الحربي للشخصية المحورية (الأمير عبد القادر)، ويمكننا أن نمثل لهذه المرحلة بما يلي:

وَحَمَلْتَ (مَارِيَانَ) مَا لَا تَطِيقُ وَجَرَعْتَ بِيحُو الْعَذَابِ الْمَرِيرَا

04- النهاية: تمثل هذه النهاية مرحلة (الاستسلام والأسر)، وهي بمثابة الحل، بعد تأزم الصراع بين الأمير وأعدائه، وما لاقاه من التخاذل من بعض الجزائريين من جهة، ومن عمالة السلطان المغربي "عبد القادر بن هاشم" الموالي للفرنسيين من جهة ثانية، فجاءت هذه النهاية منطقية بالنظر لما تعرض له الأمير من خيانة داخلية وخارجية. إلا أن الأمير لم يخن مبادئه، بل عبد الطريق للآتين من بعده، ويمكننا أن نمثل لهذه المرحلة بالقول:

وَعَبَّدْتَ لِلشَّعْبِ، دَرْبَ الْفِدَا وَمَا خَسْتَ، مُذْ خَطْفُوكَ أُسِيرَا

أنه يمكننا أن نعتبر هذه النهاية نهاية مفتوحة، ذلك أن الأمير بدأ مرحلة جديدة في أسره ومنفاه، وهي مرحلة الجهاد الفكري، وهذا عن طريق مناظرات العلماء الفرنسيين بقصر أمبواز، والتأليف للكتب، ويمكننا أن نمثل لهذه المرحلة بقول السارد:

وَتَدَمَّغُ بِالْعِلْمِ مَنْ جَادَلُوكَ فَكُنْتَ الضَّلِيلِيعَ، وَكَانُوا الْحَمِيرَا

وللمحافظة على تسلسل الأحداث، وظّف السّارد في بداية الأمر حرف النّداء: "أيا"  
للمنادى البعيد، والغرض منه التنبيه. أي تنبيه المتلقي إلى شخصية المنادى، وما تحمله من  
دلالات.

ثم بعد ذلك كثّف من توظيف حروف العطف، لاسيما (الواو، والفاء).  
للدلالة على الاعتناء، حيناً، وعلى التّرتيب والتّعقيب للأحداث أحياناً أخرى، وهذا من  
أجل الربط، بين هذه الأحداث، حتى لا يبدو التّفكك فيما بينها، وقد دخلت هذه الحروف  
معظمها على الأفعال الماضية، لأن السّارد كان يسترجع أحداثاً ماضية.

ومن أمثلة توظيف حرف العطف "الواو"، وقد ورد ( 18 مرّة ) في عشرة أبيات، قوله:  
"وَكَانَ النَّضْلُ طَوِيلًا عَسِيرًا، وَنَاجَاكَ رَبُّ، وَنَظَّمْتَ جَيْشًا، وَسُتَّ بِلَادًا، وَأَهْبَتَ فِي  
الْقَابِعِينَ الْحَنَائِيَا، وَأَيْقَظْتَ فِي الْخَانَعِينَ الضَّمِيرَا، وَحَمَلْتَ مَارِيَانَ مَا لَا تُطِيقُ، وَجَرَعْتَ بِيَجُو  
العذابَ المَريَا، وَتَجْزِي السَّرَايَا، وَتَبْنِي المَصِيرَا، وَتَدْمَعُ بِالْعِلْمِ، وَكَانُوا الحَمِيرَا، وَكَمْ رَامَ إِغْرَاءَكَ  
العَابِثُونَ، وَكَمْ عَاهَدُوكَ، وَكَمْ أَخْلَفُوا، وَكُنْتَ بِمَا يَضْمُرُونَ بَصِيرَا، وَعَبَدْتَ لِلشَّعْبِ دَرْبَ  
الفِدا، وَمَا خَسْتَ مُذْ خَطْفُوكَ أُسِيرَا".

ومن أمثلة توظيف حرف العطف "الفاء"، وقد ورد ( 05 مرّات ) في قوله:  
"فَلِبَّائِكَ شَعْبٌ، فَكَانَ النَّصِيرَا، فَكُنْتَ الأَمِيرَ الحَبِيرَ الحَظِيرَا، فَكُنْتَ الضَّلِيلَ، فَلَمْ تَكُ غَمْرًا"  
ليصبح عدد التوظيف الإجمالي لحروف العطف ( 23 مرّة ) في عشرة أبيات شعرية، بمعدل  
أكثر من مرتين للبيت الشعري الواحد.

وهذه نسبة تدلّ على مدى حرص السّارد، من أجل المحافظة على الرّبط، وتسلسل أحداث  
السّرد الشعري.

هذا وقد تناولت إلياذة الجزائر كثيراً من الأحداث، عبر الفترات التاريخية للجزائر، ومن بين  
هذه الأحداث ما يلي:

- المقاومة الشعبية والاستدمار الفرنسي
- مقاومة الأمير عبد القادر الجزائري
- مقاومة أحمد باي (قسطنطينة)

- مقاومة الزعاطشة (بسكرة وضواحيها)

- مقاومة لا لا فاطمة نسومر

- مقاومة أولاد سيدي الشيخ

- مقاومات أخرى: المقراني، الشيخ الحداد، بوعمامة، بومعزة، بوبغلة، عبد الرحمان بن زيان،

- الحركات والأحزاب السياسية، والجمعيات

- مجازر 08 ماي 1945 م

- الثورة التحريرية المسلحة 1954م

- مؤتمر الصومام

- المجتمع الجزائري ومعركة البناء والتشييد (من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر)

لكن رغم كل هذه المحاولات، من أجل إشاعة العنصر السّردي في إيّاذة الجزائر، إلا أن باحثة نور الهدى لوشن، في كتابها وقفة مع الأدب الملحمي، ذهبت إلى القول عن العنصر السّردي، فقد "بدأ باهتة لمى الرغم من الجهود التي بذلها الشّاعر، لإنجاح هذا العنصر والسّبب كما نلاحظ هو الاختصار بالنّسبة للموضوع المتناول، فقد تطرق مفدي زكريا إلى تاريخ الجزائر "من القرن الثالث قبل الميلاد إلى العقد السابع من القرن العشرين" وهذا لا يتأتى في هذه العجالة من الأبيات إلا لشّاعر بارع مقتدر، وقد كان بارعاً في هذا التناول" (1) إلا أن العنصر السّردي موجود بالإنّزام، عبر أبيات الإلياذة، لكن ليس بالمستوى نفسه، ففي بعض الأبيات تكون اللّغة تقريرية خطابية مباشرة، لاسيما في الأبيات الشّعريّة التي تناول فيها بالنّقد اللاذع الآفات الاجتماعيّة، وفي بعض الأبيات الأخرى ترتقي اللّغة إلى مستوى عالٍ من الإبداع وتنامي الأحداث، عن طريق السرد الشعري.

---

(1) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص56

## 02- البنيات السيمائية الدالة على سياسة الأمير، وجهاده الحربي:

شَرَعْتَ الْجِهَادَ، فَلَبَّاكَ شَعْبٌ وَنَاجَاكَ رَبٌّ، فَكُنْتَ النَّصِيرَا  
وَنظَّمْتَ جَيْشًا، وَسُسَّتْ بِلَادًا فَكُنْتَ الْأَمِيرَ الْخَبِيرَ الْخَطِيرَا

لقد أورد السارد بعض الأفعال الدالة على مدى الحنكة السياسية للشخصية المحورية، ومن هذه الأفعال: (شَرَعْتَ، نَظَّمْتَ، سُسَّتْ)، إن فعل الشروع لا يكون إلا من رجل حازم مقدم واثق بما يفعل، وله رؤية مستقبلية وتقدير لعواقب الأمور، والظروف التي تحيط به.

أما فعل التنظيم، فلا يكون إلا من طرف شخصية قيادية تتسم - بكاريزما- عالية وتحكم في زمام الأمور، أما فعل "ساس"، لعلهُ أكثر الأفعال دلالة من الناحية السياسية، فلا يسوس الأمور، إلا سياسي محنك، "لو كانت بيني وبين الرعية شعرة ما انقطعت، إن شدوا أرخيت، وإن أرخوا شددت"، على حد قول معاوية بن أبي سفيان.

أما جهاد الشخصية المحورية (الأمير)، فيبرز جليًا من خلال البنيات السيمائية الدالة بجلاء: وهي: (النضال، شرعت الجهاد، نظمت جيشًا، سست بلادًا، ألهبت، أيقظت، حملت، جرعت، تخوض المنايا، تجزي السرايا، تبني المصير، عبّدت، الفدا). وهذا من خلال قول السارد:

أَيَا عَبْدَ قَادِرٍ.. كُنْتَ الْقَدِيرَا وَكَانَ النَّضَالُ طَوِيلًا عَسِيرَا  
شَرَعْتَ الْجِهَادَ، فَلَبَّاكَ شَعْبٌ وَنَاجَاكَ رَبٌّ، فَكُنْتَ النَّصِيرَا  
وَنظَّمْتَ جَيْشًا، وَسُسَّتْ بِلَادًا فَكُنْتَ الْأَمِيرَ الْخَبِيرَ الْخَطِيرَا  
وَأَلْهَبْتَ فِي الْقَابِعِينَ الْحَنَايَا وَأَيْقَظْتَ فِي الْخَانَعِينَ الضَّمِيرَا

أما المدة الزمنية لمقاومة وجهاد الأمير عبد القادر، والمقدرة بـ: (18 سنة)، فتبرز من خلال

قول السارد: ثَمَانٌ وَعِشْرًا... تَخُوضُ الْمَنَايَا وَتَجْزِي السَّرَايَا، وَتَبْنِي الْمَصِيرَا

إن مثل هذه البنيات السيمائية، تحوّل الخطاب السردى من خطاب وصفي واقعي، إلى خطاب ملحمي مشحون بالبطولة والصراع، بين الشخصية المحورية، والشخصيات المضادة لها كما تبرز طول المدة الزمنية لمقاومة الأمير، في قول السارد: وَكَانَ النَّضَالُ طَوِيلًا عَسِيرَا.

### 03 - البنيات السيمائية الدالة على تحميل فرنسا ما لا تطيق، وجهاد الأمير الفكري:

لقد انتصر الأمير عبد القادر- كما هو معروف تاريخياً- في عدّة معارك ضد فرنسا، من بينها على سبيل المثال معركة المقطع، ومعركة خنق النطاح، مما جعل فرنسا في كثير من الأحيان تسارع إلى إبرام اتفاقية هدنة مع الأمير، وهذا حتى تستجمع قواها، وتعدّ العدّة من جديد للمواجهة.

ولعل أبرز البنيات السيمائية، والوحدات الدالة على الصّراع وتحميل فرنسا ما لا تطيق :

وَحَمَلَتْ (مَارِيَان) مَا لَا تُطِيقُ وَجَرَعَتْ بِيَجُوَ الْعَذَابَ الْمَرِيرَا

فماريان، وهو الاسم الذي أطلقه السّارد على فرنسا، تحملت من ضربات الأمير ما لا تطيق. أما الجنرال بيجو، فقد تجرّع غصّة العذاب المرير، الذي تلقاه على أيدي الأمير وأصحابه المجاهدين.

ولقد جاءت الأفعال هنا بصيغة المبالغة (حَمَلَتْ، جَرَعَتْ) للدلالة على عظم وقع هذه الأفعال بل أضاف السّارد بعض الصّفات، إمعاناً في إيضاح مدى شدّة الهزيمة، فأضاف إلى ما أصاب (ماريان) صفة ما لا تطيق، وإلى عذاب (بيجو) صفة المرارة الناتجة عن هذا العذاب.

أما البنيات السيمائية الدالة على جهاد الأمير الفكري، فتتمثل في قول السّارد:

وَتَدْمَغُ بِالْعِلْمِ مَنْ جَادَلُوكَ فَكُنْتَ الضَّلِيلَ، وَكَانُوا الْحَمِيرَا

فالأمير عبد القادر الجزائري، مثلما جاهد الاستعمار بسيفه، فقد جاهد بقلمه وعلمه أيضاً. حيث يشير التاريخ، ولاسيما كتاب الأمير- تحفة الرّائر- إلى عدّة لقاءات ومناظرات علمية، كانت بينه وبين علماء وجنرالات فرنسا، وخصوصاً بيجو، وهذا عندما كان الأمير في قصر أمبواز بفرنسا، أين قضى خمس سنوات أسيراً.

يأتي السَّارِدُ هنا بفعل (تدمغ) المشتقُّ من الدِّماغ، ثم يضيف إليها كلمة (العلم)، وهذا للدلالة على شدَّة المواجهة الفكرية، والمجادلات من جهة، وعلى الحجج القوية للأمير من جهة أخرى، لذا فإن الأمير يدمغ بالعلم، وليس بالجدال العقيم الذي لا طائل منه. وللدلالة على المفارقات العلمية بين الطرفين، يعتمد السَّارِدُ على تأكيد هذه المفارقات من خلال الثنائيات الضديَّة: (فكنتَ الضَّليعَ، وكانوا الحَميرَا)، ومن ثمة دلالة انتصار الأمير فكريًّا.

#### 04 - البنيات السِّيميائية الدَّالة على عدم التَّمكّن من شراء ذمَّة الأمير، وأسرِه.

وَكَمْ رَامَ إِغْرَاءَكَ الْعَابِثُونَ      فَلَمْ تَكُ غَمْرًا صَبِيًّا غَرِيرًا  
وَكَمْ عَاهَدُوكَ... وَكَمْ أَخْلَفُوا      وَكُنْتَ بِمَا يَضْمُرُونَ بَصِيرًا..  
وَعَبَّدْتَ لِلشَّعْبِ، دَرَبَ الْفِدَا      وَمَا حَسِتَ، مُذْ خَطَفُوكَ أُسِيرًا

وظف السَّارِدُ هنا، في هذه الأبيات الشعريَّة (ثلاث مرات) "كم" العددية، (وَكَمْ رَامَ إِغْرَاءَكَ، وَكَمْ عَاهَدُوكَ، وَكَمْ أَخْلَفُوا) للدلالة على كثرة المحاولات، من أجل شراء ذمَّة الأمير، "بالفلوس ومختلف المغريات"، ومن ثمة الإطاحة به، لكن في كلِّ مرة يأتي الجواب لصالح الأمير (فلم تكُ غَمْرًا صَبِيًّا غَرِيرًا، وَكُنْتَ بِمَا يَضْمُرُونَ بَصِيرًا..، وَمَا حَسِتَ، مُذْ خَطَفُوكَ أُسِيرًا).

هذا الجواب يعزز الموقف التاريخي للأمير، ويبرز مدى تمسُّكه بمبادئ قضيته السَّامية، وعدم التَّمكّن من شراء ذمَّته بمختلف أنواع المغريات.

يتبيَّن لنا مدى صلابة الأمير على مواقفه من جهة، ومن جهة أخرى، اتصاف الشَّخصيات المضادة له، بصفة إخلاف العهود (وَكَمْ عَاهَدُوكَ... وَكَمْ أَخْلَفُوا)، وهي صفة ذميمة تحطُّ من قدر خصومه، بل هي من صفات المنافقين في نظر الشريعة الإسلامية.

من خلال تتابع الأحداث السردية، ظلَّ الأمير ثابتًا على مواقفه حتى النهاية، لتكون النهاية الحتمية اختطافه وأسرِه، في قصر أمبواز بفرنسا مدة خمس سنوات، لكن رغم هذه النهاية المأساوية لبطل صنيدي عزَّ نظيره، فإنَّ هذا البطل عبَّد الدَّرب للقادمين من بعده، وحسبه أن التاريخ لم يصفه بالخسَّة، وبيع الذمَّة (وَمَا حَسِتَ، مُذْ خَطَفُوكَ أُسِيرًا) بل سجَّل له أياذ بيضاء. مع العلم سجلنا كثرة حضور الضَّمير المتصل، (العائد على الشخصية المحورية) مقرونًا بالأفعال الماضية.

وهذا دلالة على مدى هيمنة هذه الشخصية، على باقي الشخصيات الثانوية الأخرى الأعمال الجليلة التي قامت بها، ومن أمثلة ذلك: (كُنْتَ، شَرَعْتَ، لَبَّأَكَ، نَاجَاكَ، نَظَّمْتَ، سَسَّتَ، فَكُنْتَ، أَلْهَبْتَ، أَيْقَظْتَ، حَمَلْتَ، جَرَّعْتَ، تَجَزَّى، تَبَنَّى، عَاهَدُوكَ، عَبَّدْتَ، حَسَبْتَ، ..) كما ورد حرف الراء بكثرة، علاوة على كونه ورد حرف روي (10 مرات)، فقد وظَّف (27 مرة في 25 كلمة). (قادر، القديرا، عسيرا، شرعت، رب، النصيرا، الأمير، الخبير، الخطيرا، الضميرا، ماريان جَرَّعْتَ، المريرا، عشرا، السرايا، المصيرا، الحميرا، رام، إغراءك، غمرا، غريرا، يضمرون، بصيرا، درب، أسيرا). مما لاشكَّ فيه أن ورود حرف الراء، بهذا الكم الهائل، في عشرة أبيات له دلالاته، وله ما يُبرِّره صوتيًّا ودلاليًّا.

إن المعنى الأولي لهذا الحرف، فهو ينتمي إلى الحاسة الذوقية شأنه شأن حرف اللام، أما دلالاته ومعانيه الحافة، فهو حرف " مجهور متوسط الشدة والرخاوة، شكله في السريانية يشبه الرأس. أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد للمفاصل، ولولاه لفقدت لغتنا كثيرا من مرونتها، وحيويتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي كثيرا من رشاقتها" (1).

يبدو لنا للوهلة الأولى، مدى الأهمية الكبرى التي يتبوأها هذا الحرف في لغتنا العربية. أما إذا بحثنا عن دلالاته، فهو "يدلُّ على التَّحْرُك، والتكرار والترجيع، وعلى الرِّقَّة، والنَّضَارَة والرخاوة، وعلى الفزع، والخوف، وعلى الثَّبات والاستقرار، والربط وضم الأشياء. أما دلالاته الذوقية ففي دخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على أهم مصادر الحلاوة (رب، رضاب، رطب، رمخ، بسر، تمر...)، ودلالاته على الحرارة بدخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على منابع الحرارة (النار، أسعر، السقر، الأوار، الجمر، الشرر، الرمضاء، الصهر، الهاجرة الحر...)" (2).

ومنه فإن شخصية الأمير من دون شك، استمدت من حرف الراء، دلالة الثبات والاستقرار والربط وضم الصُّفوف. علاوة على أنها تمسك بالحلاوة، والحرارة في يد واحدة.

(1) حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، د.ط، د.ت، ص 42 .

(2) المرجع نفسه، ص 42.

## - ومضات سردية في الهيكل العام للقصة:

هذا وقد توّدد (السّارد)، إلى بعض الأساليب، من أجل بناء الهيكل العام للقصة، ولعل من أهم هذه الأساليب، نجد التكرار، والاشتقاق، وتوظيف المحسنات البديعة، مثل الجناس والإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، ويمكن أن تمثل لهذه الومضات السردية بهذا الجدول:

الإيقاع	الاشتقاق	الجناس	التكرار	الآبيات الشعرية
يتمثل في تكرار حرف الرّوي "راء"	قادر القديراً			أَيَا عَبْدَ قَادِرٍ. كُنْتَ الْقَدِيرَا وَكَانَ النَّضَالُ طَوِيلًا عَسِيرَا
			تكرار حرف الفاء	شَرَعْتَ الْجِهَادَ، فَلَبَّكَ شَعْبٌ وَنَاجَاكَ رَبُّ، فَكَانَ النَّصِيرَا
		جناس ناقص بين الخبير و الخطيراً	تكرار حرف الواو	وَنظَّمْتَ جَيْشًا، وَسُتَّ بِلَادَا فَكُنْتَ الْأَمِيرَ الْخَبِيرَ الْخَطِيرَا
		جناس ناقص بين القابعين والخانعين	تكرار حرف الجر: في	وَأَلْهَبْتَ فِي الْقَابَعِينَ الْحَنَايَا وَأَيَقُظْتَ فِي الْخَانَعِينَ الضَّمِيرَا
			تكرار حرف الواو	وَتَدْمَعُ بِالْعَلَمِ مَنْ جَادَلُوكَ فَكُنْتَ الضَّلِيلَ، وَكَانُوا الْحَمِيرَا
			تكرار الكلمة وكم	وَكَمْ عَاهَدُوكَ. وَكَمْ أَحْلَفُوا وَكُنْتَ بِمَا يَضْمُرُونَ بَصِيرَا..

هذا بالإضافة إلى وجود التّوازي الصوتي، بين عديد من الكلمات أمثال: "المنايا و السّرايا"، و"الخانعين والقابعين" و"إغراءك، وغمراً، وغميراً"، لا شك أن هذا التوازي الصوتي، يؤلّد إيقاعاً داخلياً يضاف إلى الإيقاع الخارجي المتولد عن تكرار حرف الرّوي.

كلّ هذه الأساليب، وغيرها أدّت إلى إضفاء جماليات مهمّة على السرد الشعري، كما أدّت إلى تسريع السرد، بداية من التعريف بالشخصية المحورية.

هذا وقد جاءت إلياذة الجزائر - عامة - مثقلة بعددٍ من الشَّخصيات، وإن اختلفت هذه الشَّخصيات من حيث أدوارها، وطبقاتها الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، وجميع مناحيها فمنها الشَّخصيات المستمدة من القرآن الكريم، مثل: "هاروت، آدم، هامان، الخليل، موسى، الكليم ثمود، عاد، إرم، نوح، عيسى، محمد، حواء...".

ومنها الشَّخصيات المستمدة من التراث مثل: "المتني، مجنون ليلي، زرياب...".

كما وردت بشكل لافت للانتباه، بعض الشَّخصيات الفرنسية، أو الموالية لفرنسا من أمثال: "بيجار، ماسو، سالان، سوستال، تبغمون، بوشناق، بوخريص، شارل العاشر، لامورسيير، بيجو، راندون، العقيد بويريت، فيوليت، لستراد، كاربونيل، ديغول، تيربوس...".

علاوة على هذا، فقد حفلت الإلياذة بشخصيات جزائرية قديمة، وحديثة، فمن الشَّخصيات الراسخة في القدم، نذكر على سبيل المثال: "أبو مدين شعيب بن الحسين، أبو حمو موسى، ابن خميس، يحيى بن خلدون، ابن رستم، بولوغين بن زيري، ماسينيسا، يغورطا، تيكفرناس، أغوسطنس، يوبا الثاني، كسيلة، الكاهنة، ابن حماد، ابن هاني...".

أما الشَّخصيات الجزائرية الحديثة فمنها: "علي لابوانت، أحمد باي، الأمير عبد القادر، عبد الرحمان بن زيان، فاطمة نسومر، سليمان بن حمزة، ناصر بن شهرة، أبو شوشة، الشيخ الحداد، الشيخ المقراني، الشيخ بوعمامة، الشيخ آمود، الأمير خالد، مصالي الحاج، الشيخ عبد الحميد بن باديس، الشيخ البشير الإبراهيمي، الشيخ الطيب العقبي، الجميلات الثلاث...".

ولم يتوقف الأمر هنا، بل قد حفلت الإلياذة: بشخصيات الحيوانات مثل: "الفأر، العنز، البغل الكلب، الحمير..."(1).

كل هذه الشَّخصيات وغيرها، سواء أكانت شخصيات رئيسية محورية، أو شخصيات ثانوية أو شخصيات هامشية، كان لها دورا فعّالا في احتواء البنية السردية للإلياذة، وفي تنامي الصّراع وتحريك الأحداث وتسلسلها.

---

(1) ينظر إلياذة الجزائر، ملفدي زكريا.

أما بخصوص الحوار، فقد تجلّى في عديدٍ من المقاطع الشعريّة، ولعلّنا قد نقف عن بعضها لتبيانها، إذ حاول السّارد أن يجريه على ألسنة شخصياته يقول مفدي زكريا:

وقال الرّعايدُ قومٌ رعا عٌ مجانينُ تجري وراءَ الخيالِ  
وقال المناجيدُ: قومٌ كرامٌ صناديدُ، من عظماءِ الرّجالِ  
وقال الفرنسيّسُ: بئسَ المصيرُ إذا القومُ لم يحقّقوا بالنّكالِ  
وقال الألى ناصرُوا حزينا سنقضي على لعنةِ الاحتلالِ  
وقال الذي خلّدوا شعره فداءً الجزائرِ رُوحِي ومالي (1)

في هذه الأبيات الشعريّة يقدّم لنا السّارد، حواراً جدليّاً، بين عديدٍ من الشّخصيات المختلفة الآراء، فكل شخصيّة لها وجهة نظر مختلفة من القضية الجزائرية، هذه الشّخصيات تبدو للوهلة الأولى غير متكافئة الآراء، ومنه يبدو الحوار ذا نوع خارجي، لأنه يدور بين شخصيات أهمّها: (الرّعايد، المناجيد، الفرنسيّس، الألى ناصرُوا حزينا الثّوار، الذي خلّدوا شعره "الشاعر"). فلكلّ شخصيّة، رأيها الخاص من انطلاق الثّورة التحريرية المباركة، حيث تتشاكل وتتباين الآراء فيما بينها، بحيث يمكننا أن نصنف توجهها وفق هذا الجدول للتوضيح أكثر.

الشخصية	التشاكل (مع)	التباين (ضد)
الرّعايد	الفرنسيّس	المناجيد، الثّوار، الشّاعر
المناجيد	الثّوار، الشّاعر	الفرنسيّس، الرّعايد
الفرنسيّس	الرّعايد	الثّوار، الشّاعر، المناجيد
الثّوار	المناجيد، الشّاعر	الفرنسيّس، الرّعايد
الشّاعر	المناجيد، الثّوار	الفرنسيّس، الرّعايد

يجري السّارد الحوار بين هذه الشّخصيّات المتشاكلّة والمتباينة فيما بينها، معتمداً على الفعل الماضي "قال" للدلالة على البنية الزمنية للسرد، وهي الزمن الماضي، مع حضور "واو العطف" بين الجمل السردية، إذ يقدم لنا هنا وظيفة سردية، أو بما يعرف بوظيفة الشرح والتفسير، لتكون الكلمة الفيصل في الخاتمة للسّارد (الشاعر) نفسه، المتمثلة في نشيده (فداء الجزائر رُوحِي ومالي).

(1) المصدر السابق، ص 59.

وقد ورد الحوار أيضا في مثل قوله:

وَقَالَ لَهُ الشَّعْبُ: أُمْرُكَ رَبِّي وَقَالَ لَهُ الرَّبُّ، أُمْرُكَ أَمْرِي (ص 67)

في هذا البيت الشعري، يقدم لنا السارد حواراً قصصياً بين الشعب (المقصود به هنا الشعب الجزائري، وبين الرب (الواحد الأحد).

فشخصيات وأطراف الحوار هنا "الشعب، الرب"، أما بنيته الزمنية، فالماضي استنادا على تواتر الفعل - وقال - مرتين.

فالسارد أراد أن يبرز هنا، مدى عدالة قضية الشعب الجزائري، وحقه في تقرير مصيره. فكأن إيمان الشعب الجزائري بالله عز وجل، جعل الله سبحانه وتعالى يقف في صفه ضدّ مغتصبي حرّيته، ولهذا أجرى السارد على لسانهما حواراً، فالشعب الجزائري أذعن لله عز وجل نتيجة إيمانه المطلق به، من جهة، وإيمانه بقضيته العادلة من جهة أخرى، ويتجلى هذا الإذعان المطلق من خلال البنية الدلالية في قوله: "أمرُكَ ربِّي"، ليأتي جواب الاستجابة في قول الرب: "أمرُكَ أَمْرِي".

وحتى يقنع السارد المتلقي بهذا الحوار وما جاء فيه، عمد إلى أسلوب التكرار بنوعيه: تكرر الجملة الفعلية في قوله "وقال له"، وتكرار الكلمة في قوله "أمرُكَ". لينتهي الحوار بتوافق الطرفين في نهاية الأمر.

ويقدم لنا السارد مرة أخرى حواراً جديلاً، غايته الإخبار والتّعليم، ويتّضح الجدل بين شخصيتي (التّقاد والشاعر)، من خلال توظيف الفعل "وقالوا" ثلاث مرّات، في بداية كل بيت شعري، ليأتي واب في نهاية المطاف عن طريق الفعل "فقلت": ليقدم إجابة شافية كافية لكلّ التساؤلات السابقة.

ليخلص الحوار في النهاية إلى الاقتناع والتّوافق بين شخصيات الحوار.

وَقَالُوا: قَصِيدُكَ شَعْرٌ قَدِيمٌ	يُكَبِّلُهُ بِالتَّفَاعِيلِ غَلٌّ
وَقَالُوا: مَدَحَتْ بِهِ الْحَاكِمِينَ	وَمَدَحُ ذَوِي الْحُكْمِ يَجْفُوهُ عَقْلٌ
وَقَالُوا: انْحَرَفَتْ بِالْيَاذَةِ	تَلُومُ الشَّبَابِ، وَمِثْلِكَ يَعْلُو
فَقَلْتُ وَشَعْرُ الْخِرَافَاتِ يَفْنَى	وَشَعْرُ الْبَطُولَاتِ لَا يَضْمَحِلُّ (ص 114)

## المبحث الثاني: خصائص الحسّ الملحمي في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا

### - المطلب الأول: الرّمز الملحمي

لاشك أن الرّمز هو أحد الأدوات الفنّية في التّعبير، حيث يلجأ إليه الشّاعر ليضفي جماليات جمّة على صوره الشعريّة، فيعطيه أبعاداً فنّية مشعّة بالحويّة، ومن خلال الرمز والأسطورة ينزع النّص الأدبي نحو التسامي، ولذا "استخدم الإنسان الرّمز والأسطورة في عصوره المختلفة وحياته البدائية المستمرة، فتناولهما ضمن الإطار التاريخي تارة، والدّيني طوراً آخر، إضافة إلى استعماله لهما في الأدب شعره ونثره" (1)، ونظراً لأهمية الرّمز الملحمي وأهميته في الأعمال الملحمية، يتوجب علينا أولاً تعريفه رغم أنه من الصّعوبة بمكان تعريفه بدقّة، حيث إنّ عديداً من النّقاد والباحثين، وجدوا "صعوبة كبيرة في تعريف الرّمز بشكل دقيق، مما جعل الكثيرين يقبلون اللفظ على علاّته، ويكتفون في الأغلب، بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها" (2)، إلا أنه رغم صعوبة القبض بدقّة على مفهوم الرّمز - لا يضيرنا المحاولة - إذ عرفه كثير من الغربيين والعرب، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: الرّمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشففتين، وقيل: الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشففتين والفم، والرّمز في اللّغة كل ما أشرت إليه مما بيان بلفظ، بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين (3).

ولقد جاء في قاموس المحيط للفيروز آبادي: الرّمز، ويضم ويحرك: الإشارة، أو الإيماء بالشففتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يرمز، ويرمز. والرّمز: الكثير الحركة والمبجل المعظم، والعاقل (4). ولربما اقترن الرّمز - بالإيجاز - عند بعض النقاد العرب القدامى.

(1) محمد أحمد موسى صوالحة، الشّعْر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط. 1. 2002 ص 151 .

(2) رولان بارت، الأسطورة اليوم، "مقاربة وترجمة"، عبد الهادي عبد الرحمان، سحر الرمز مختارات من الرمزية والأسطورة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط. 1، 1994، ص 10 .

(3) ينظر ابن منظور، لسان العرب، مج 3، (مادة رمز)، ص 119.

(4) ينظر الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص 512 .

وفي القرآن الكريم، وبالضبط في قصّة سيدنا زكريا عليه السّلام، يقول عزّ وجلّ "قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً، قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْرًا" (1).

ويذهب الباحث "عثمان حشلاف" في تعريفه للرمز: أنه "قد ينبثق من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشاعر، على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطاً مركزاً، يتجاوز كثيراً حدّ الإشارة إلى المعنى العام القريب والمألوف في القصيدة، ضغطاً بحيث يوقظ في النّفس معانيه الماورائية" (2).

ولا يتوقف الأمر هنا، بل نجد الباحث "محمد فتوح أحمد" يركز في تعريفه للرمز على القيمة الدلالية، حيث يعتبر الرمز "شيئاً ما يشير إلى شيء آخر، مع عدم إغفال مستوى الدلالة الحقيقية فيه" (3)، بينما الباحث "قاسم المقداد" فيعتبر الرمز معرفة قائمة بذاتها، حيث يقول "الرمز لا يشكل أداة معرفة، كما أنه لا ينوب عن واقع آخر، أو عن شيء آخر، أو عن أفعال أخرى أو أية مجموعة إنسانية. الرمز هو المعرفة ذاتها" (4).

من كلّ هذا يتّضح لنا، أن للرمز قيمة، وأهمية ودلالة كبرى، ذلك أنه أفضل طريقة للإفشاء بما لا يمكن التعبير عنه، حيث إنّ الدلالة الرمزية ذات طاقة عالية التواصل، وبالغّة التأثير في المتلقين، تجعلنا نقول بإعجاب، "إنّ الدلالة الرمزية ها هنا، ذات طاقة عالية التّواصل ما لدى الشّاعر المعاصر، ذلك أن جمهور المتلقين يحسّ بها، ويدرك مراميها، للمعايشة القريبة عناء ومشاركة، أو رؤية لمن هم في حومة الرّحام الحديث، وتدفق الأفواه على المورد الصّعب، وهذا لا ينفي جهد الشّعراء في رسم الرّمز، باختيار كلمات مركزية ومحورية في سياق الحياة المعاصرة" (5).

(1) سورة آل عمران، آية 41.

(2) عثمان حشلاف، الرمز ودلالته في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000، ص 13.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط. 2، 1978، ص 33.

(4) قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي لجلامش، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط. 1، 1984، ص 55.

(5) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دراسات أسلوية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط. 2، 1990، ص 184.

وإذا استنتقنا "إلياذة الجزائر" للشاعر مفدي زكريا، فبلا شك أن الكلمة المركزية والمحورية فيها، التي تشكّل الرّمز الملحمي هي كلمة "الجزائر"، بكلّ ما تحمله من أبعاد ودلالات عميقة، حيث نجد هذا الرّمز الملحمي جليّاً، بدءاً من العنونة مروراً بالفاتحة النصّية، ومن خلال نص الإلياذة.

#### 01 - الرّمز الملحمي من خلال العنونة:

لقد اختار الشاعر مفدي زكريا، "إلياذة الجزائر" عنواناً ملحمته الشعريّة هذه، ومن دون أي شكّ، أن هذا العنوان لم يختاره الشاعر اعتباطياً أو جُزافاً، بل لأنه يحمل دلالة رمزية، وأبعاداً كثيرة ذلك أن "العنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية، يتضمن غالباً أبعاداً تناصية، فهو دال إشاري وإحالي، يومئ إلى تداخل النصوص، وارتباطها ببعض عبر المحاور والاستلهام ويحدّد بالتالي نوع القراءة المناسبة له، ويعلن كذلك عن قصديّة المنتج أو المبدع، وأهدافه الأيديولوجية والفنية"<sup>(1)</sup>، من كلّ هذه المعطيات، فالعنوان أيضاً يجعل "القارئ يلتفت أول الأمر إليه، لأنه أول ما يصادفه في غلاف الديوان الأول، ويكون بحجم أكبر من كل البيانات المرافقة له، كاسم المبدع والكاتب، ودار النشر... فهو في الأغلب الأعم خلاصة النص"<sup>(2)</sup>.

فالعنوان باختصار، هو خلاصة النصّ، والحقيقة أننا إذا اقتربنا من المادة الشعريّة لمفدي زكريا، سنجد أن أول واجهة فنية يرسم فيها الموقف الملحمي هي واجهة العنونة الشعريّة التي انتقاها وارتضاها الشاعر "وسما" و"تسمية" لخطابه الشعري، قبل الثورة وأثناءها وبعدها"<sup>(3)</sup>. لهذا فللعنونة دلالات عدّة لا يمكن الاستهانة بها، إذ يعتبر العنوان هو عبارة عن نص مختزل و"عناوين مفدي زكريا على وجه الخصوص، تمتلك خصائص فنية متميزة، اقتضاها سياق الموقف الملحمي الذي يتميز به شعره"<sup>(4)</sup>.

(1) محمد الصالح خرفي، بين ضفتين، ص 42 .

(2) محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء، ص 38

(3) عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، ص 122 .

(4) المرجع نفسه، ص 124 .

والعنوان الذي اختاره الشاعر مفدي زكريا، يحيلنا مباشرة إلى أن هذا الإبداع الشعري يخص الجزائر، يتغنى بها وبأمجادها ذلك أنه نسب وأسند الإلياذة إلى الجزائر، فالعنوان مرّكب من ثنائية مسند ومسند إليه، لذا تغدو كلمة "الجزائر" هي الرّمز الملحمي من خلال العنوان.

## 02 - الرّمز الملحمي من خلال الفاتحة النصّية:

أمّا إذا توقّفنا عند الفاتحة النصّية، التي هي بمثابة مطلع القصيدة، فأوّل ما يفتح به الشاعر عمله الإبداعي، فإننا نجدها عند مفدي زكريا تؤكّد العنوان وترسخه، ذلك أنه لا يكتفي بترصيع الرّمز الملحمي "الجزائر" من خلال العنوان فقط، بل يجعل من هذا الرّمز الملحمي أول كلمة دالة يفتح بها إلياذته حيث يقول:

جَزَائِرُ يَا مَطْلِعَ الْمُعْجَزَاتِ      وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ (1)

فالجزائر، هي أول ما جاء في الفاتحة النصّية لإلياذة الجزائر، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على مدى هيمنة هذا الرّمز الملحمي الدال، على فكر وأحاسيس الشاعر مفدي زكريا.

## 03 - الرّمز الملحمي من خلال نص الإلياذة:

إن كلمة "الجزائر" كرمز ملحمي دال، تكرّرت بالمعنى الصّريح في نص الإلياذة (خمسون 50) مرّة ناهيك عن (مائة مرّة 100) تم تكرارها، خلال تكرار اللازمة وهي:

شَغَلْنَا الْوَرَى، وَمَلَأْنَا الدُّنَا  
بشعر نُرتِّلُه كَالصَّلَاةِ  
تَسَائِيحُه مِنْ حَنَايَا الْجَزَائِرِ (2)

بالإضافة إلى ورود هذا الرّمز الملحمي، من خلال العنونة (إلياذة الجزائر)، ليصبح عدد تكرار هذا الرّمز الملحمي (مائة وواحد وخمسون 151) مرّة بالمعنى الصّريح، ناهيك عن وروده تقديراً دون تصريح.

(1) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 17، 18، 19... ص 116.

كلُّ هذا يدلُّ على أن "للجزائر كوطن عند الشَّاعر مفدي زكريا مكانة خاصة تجسَّدت موضوعياً في إلياذة الجزائر، التي كتبها بعد استقلال الجزائر، حيث أصبغ عليها كلَّ الصِّفات" (1)، التي تبعث على الفخر والاعتزاز، وتعبق بالجمال والقداسة، والبطولات بمختلف أنواعها، وإذا استعرضنا نص الإلياذة، فإن "الجزائر" كرمز ملحمي تتجلَّى في عديد من الأبيات.

01 - جَزَائِرُ يَا مَطْلَعَ الْمُعْجَزَاتِ

وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ (ص17)

02 - جَزَائِرُ يَا بَدْعَةَ الْفَاطِرِ

وَيَا رَوْعَةَ الصَّانِعِ الْقَادِرِ (ص18)

03 - جَزَائِرُ يَا لِحِكَايَةِ حُبِّي

وَيَا مَنْ حَمَلَتْ السَّلَامَ لِقَلْبِي (ص19)

04 - جَزَائِرُ أَنْتِ عَرُوسُ الدُّنَا

وَمِنْكَ اسْتَمَدَّ الصَّبَاحُ السَّنَا (ص20)

05 - أَفِي رُؤْيَةِ اللَّهِ فِكْرُكَ حَائِرٌ

وَتَذْهَلُ عَنْ وَجْهِهِ فِي الْجَزَائِرِ؟ (ص21)

06- وفي كُلِّ بَيْتٍ غَوَالِي الْمُنَى

وفي كُلِّ بَيْتٍ نَشِيدُ الْجَزَائِرِ (ص21)

07- وحسبُ الْجَزَائِرِ أَبْطَالُ بِلْكَورِ

وَالْقَصْبَةُ الْحَامِلِينَ الْوَثِيقَةَ (ص26)

08- هيَ الْأَرْضُ..أَرْضُ الْجَزَائِرِ..مَهْمَا

غَوَتْ وَصَبَتْ..أَبْدًا..لَنْ تَخُونَا (ص27)

09 - وَلَوْلَا تَوَاضَعُ أَطْلَسْنَا

لَكَانَتْ جَزَائِرُنَا فِي الطَّلِيْعَةِ (ص29)

(1) محمد الصالح خريفي، بين ضفتين، ص117 .

فكلمة **الجزائر**، تواترت أيضاً في عديد من الأبيات الشعريّة الأخرى، حيث تكررت باللفظ الصّريح، في أكثر من (خمسين بيت شعري)، والملاحظ أنها جاءت مُعرّفة بالألف واللام حيناً، وأحياناً أخرى مُعرّفة بالإضافة، كما جاءت مبتدأً في عديد من الأبيات.

إن تكرار كلمة "**الجزائر**"، هذا الكم الهائل في إيادة مفدي زكريا، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر، ومدى سلطة هذا المكان وهيمنته عليه، ذلك أن "جمال الجزائر فعل بناظره ما فعله سحر هاروت وماروت في أرض بابل، إذ هو جمال متوزع ما بين مروج خضراء، وأشجار باسقة، وورود شذية عطرة، إلى جبال تطاول عنان السماء، إلى بحار صافية زرقاء جمعت بين الجمال والكنوز، إلى صحراء ممتدة برمالها البرّاقة التي تنافس شعور الحسنات الشقراوات بثرواتها الرابضة في أعماقها، والتي جعلتها مهبط الغزاة ومحط أطماع خارجية"<sup>(1)</sup>.

لهذا فإن جلال و جمال الجزائر، وسحر مناظرها، هو ما جعل "مفدي حين يتحدّث عن الجزائر، يعرّج على مواقع الذكريات في طول الجزائر وعرضها، وينتشي بها، وقد أصبحت مسرّحاً لمبطولات، يطوف بها طوفان المجنون على مراع ليلي، ويقف بنا على الأحياء البارزة في عاصمة الجزائر، ويطلق الوقفة في (القبة) مقر سكناه، ثم يطير بنا إلى سرتا قسنطينة العاصمة الشرقية، بطابعها العربي الأصيل، ومفاتها الطبيعية، ورسوها على قمة ريو، تجعلها الوديان السّحيقة المحيطة بها، أشبه بالجزيرة، ليس لها صلة بالأرض إلاّ بالجسور المعلقة، ثم يستأنف بنا الرحلة إلى (وهران) بثغرها الشّامخ، ومرساها الكبير، وبالوجه الغربي الذي ينازعها عروبته.

وفي (تلمسان) وآثارها العربية العريقة، ومعابدها القائمة، تتعثر الوقفة في خشوع مهيب، وناهيك إذا أطلت على قبر الولي الصالح (شعيب بن الحسين)"<sup>(2)</sup>.

من خلال كلّ هذه الجماليات، نجد شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا، ينعت الجزائر بجميل الأوصاف، ويبالغ في الحبّ والتّقدير، فهي عنده مطلع المعجزات، وحُجّة الله في الكائنات، وبابل السّحر، وبدعة الفاطر، وجنّة غار منها الجنان، وهي عروس الدّنا، والجنان الذي وعدّو، وهي الحنان، والسّماح، والطّماح... الخ.

(1) نسيمه زمالي، قراءة في إيادة الجزائر لمفدي زكريا، دار الهدى عين مليلة، د.ط، 2012، ص54 .

(2) المرجع نفسه، ص59 .

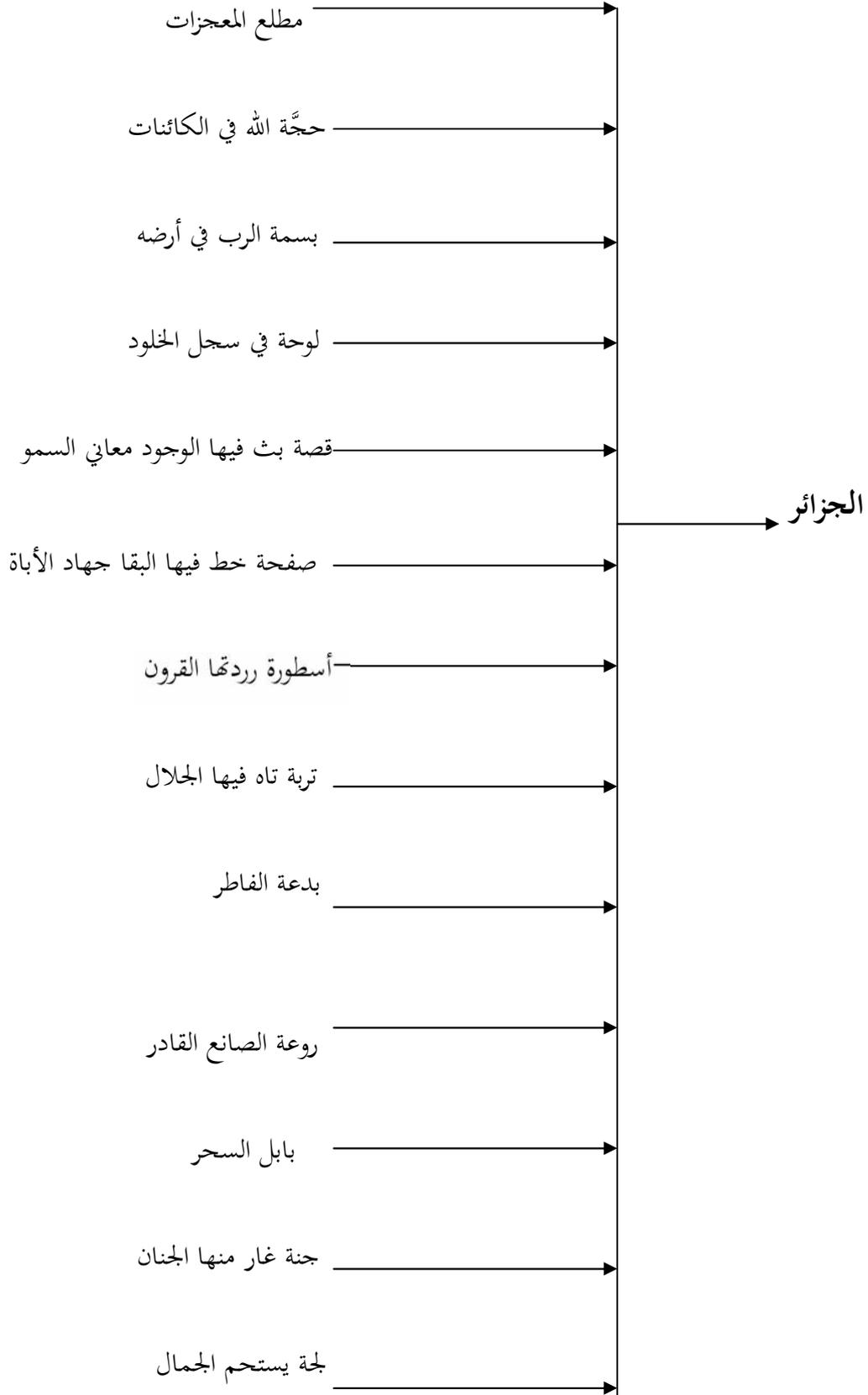
إلى غير ذلك من الصّفات، التي تُكبر الجزائر وتاريخها البطولي، كلّ هذا "ومفدي في تغنيّه بالجزائر، وافتتانه بها يسمو سموّاً فريداً، يتخطّى الجمال الحسّي في الطّبيعة، تخطيه الجلال الحسّي في البطولة، إلى صور خيالية مجنّحة، وإطلاّات علوية رائعة، لا تخطئها المبالغة أحياناً، ولكنها مبالغة مستحبة، تجد لها من المواقف البطولية شفيعاً، ومن الثورة الصّاعدة إذناً بالتغلغل في النّفوس" (1).

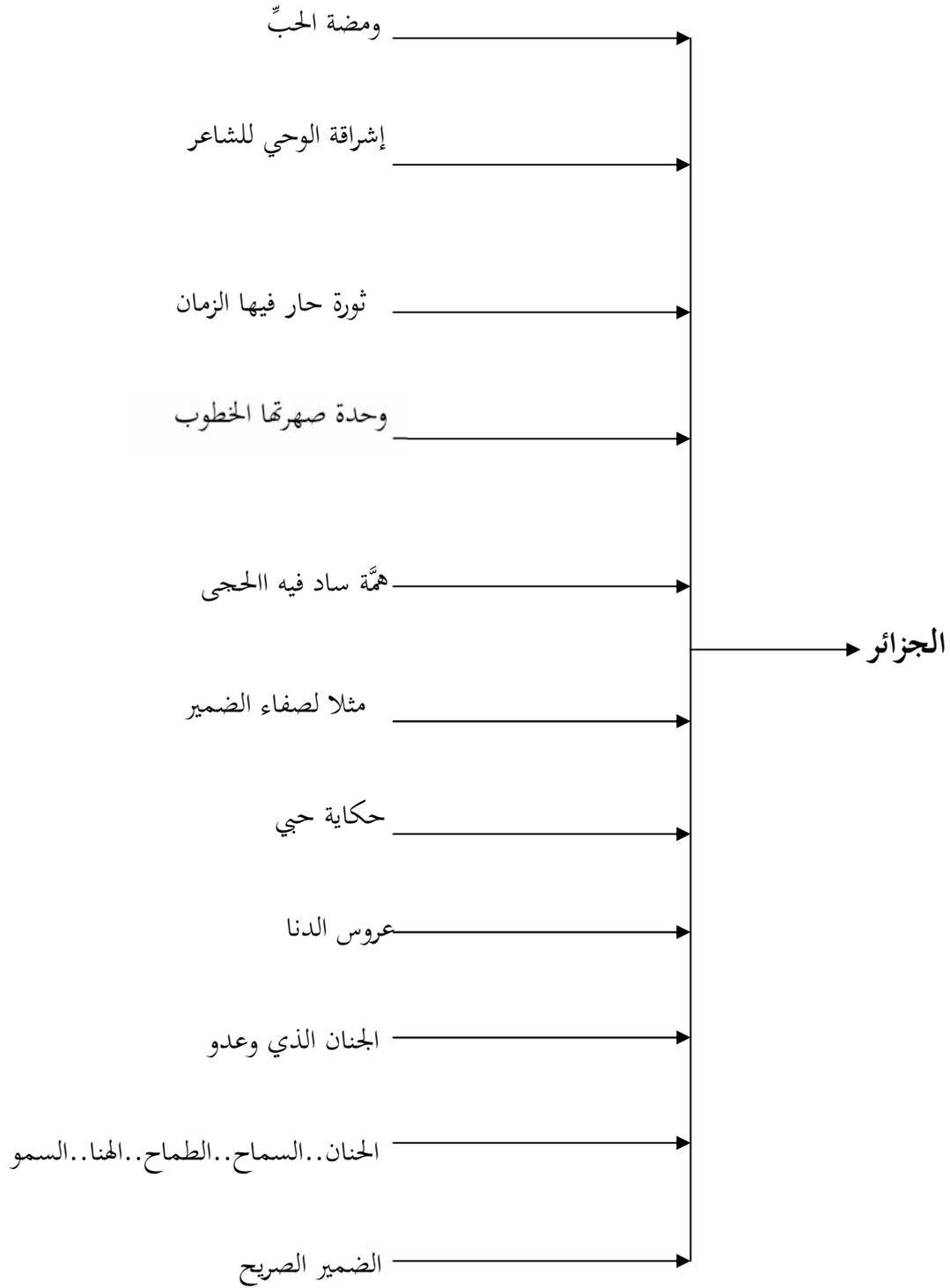
من جميع هذه المعطيات، فقد ورد الرمز الملحمي في إيادة الجزائر متواتراً بهذه النّسبة المئوية حسب الجدول الآتي:

النسبة المئوية 0/0	عدد تواتره	الرّمز الملحمي في إيادة الجزائر
15.08	151	" الجزائر "

الجزائر إذن هي الرّمز الملحمي، وبؤرة القصيد عند مفدي زكريا نعتها بمختلف النّعوت، الإيجابية المحببة إلى كلّ نفس، وللتدليل على ما ذهبنا إليه نسوق هذا الشّكل النموذجي.

(1) المرجع السابق، ص 09.





من خلال كلّ ما مرّ بنا، يبدو أنّ الشّاعر مفدي زكريا "أصرّ على أن يجعل من الجزائر محور الإلياذة الثّابت محاولة منه في إقناع المتلقي بأهمية هذا المكان أرضاً وجغرافياً وتاريخياً، لذلك جعلها الحقل الدلالي المهيمن على بنية النّص من بدايته إلى نهايته" (1).

(1) محمد الصالح خريفي، بين ضفتين، ص 118 .

## المطلب الثاني: الموضوعية

لا شك أن إلياذة الجزائر تتسم بكثير من الموضوعية، بدءاً بموضوعها، وكيفية تقسيمها وتسلسل أحداثها، من دون مزايدة أو مغالاة في غالب الأحيان، ذلك أن "من مزايا الأدب الملحمي أنه موضوعي، يتحدث فيه الشاعر عن أبطال بعيدين عن ذاته، فيعرض أحداثاً قد جرت لهم، ومحناً قاسية قد اجتازوها، ويصور حياتهم وأعمالهم وعواطفهم وأهواءهم، وكل ما يتصل بهم تصويراً موضوعياً"<sup>(1)</sup>.

فمفدي زكريا تناول في موضوع "إلياذة الجزائر"، قصة تاريخ جهاد الجزائر، ونضالها عبر القرون، من أجل تحقيق الحرية والسيادة الوطنية، حيث تناول أحداثاً واقعية ليست من صنع الخيال، كما عرض الأعمال الجليلة، لكثير من الأبطال، على اختلاف ما قاموا به من عظيم الأعمال، ولهذا عمد إلى تقسيم الإلياذة ثلاثة أقسام:

"1 - القسم الأول: جغرافية الجزائر الفنية، أو الخلق الإلهي الجميل لهذه الربوع الفيحاء، وقد نطلق عليه كذلك، تحديد المقطع بالكلمات الفنية التي تشكل صورة زيتية فاتنة.  
2 - القسم الثاني: ويتعلق بتاريخ الجزائر، وقد قسمه الشاعر، إلى ثلاثة أقسام رئيسية، بينها تداخل في المشاهد وهي كالتالي:

- تاريخ الجزائر القديم - ثم الوسيط - ثم الحديث والمعاصر

3 - القسم الثالث: ويتعلق بحديثه عن (المجتمع) الجزائري وعلاقته أولاً بالجيران، ثم موقفه العالمي من قضايا التحرر، ثم علاقة أفرادهم بعضهم البعض، والتطرق بالتالي إلى بعض الأوضاع السيئة لتدهورة التي عاشها ويعيشها المجتمع الجزائري، نتيجة تأثره ببعض الفلسفات والتيارات الخارجية، والتي تمنى الشدّ أن تزول لكي يعيش هذا المجتمع على هدى الرسالة العظيمة التي استشهد من أجلها خيرة أبناء الوطن أثناء الثورة العظيمة"<sup>(2)</sup>.

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص34.

(2) الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص54.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مفدي زكريا، رغم " شطحاته " الشعريّة المعروفة عنه، إلاّ أنه كان موضوعياً في طرحه للأحداث التاريخيّة، دون تشويه أو زيادة أو نقصان. فرغم إلمامه بالتاريخ الجزائري، إلاّ أنه كان يرجع في كثيرٍ من الأحيان إلى المؤرّخ التونسي "عثمان الكعّاك"، والمؤرّخ الجزائري "مولود قاسم نايث بلقاسم"، حيث يقول هذا الأخير في مُقدمة الإلياذة "وتعاوننا نحن الثلاثة: المرحومين مفدي زكريا وعثمان الكعّاك، وكاتب هذه السّطور، في وضع المقاطع التاريخيّة: فكنا ننتهاتف ليلاً، خاصة وكانت البادرة في هذا الهتاف الليلي تعود غالباً إلى مفدي، الذي كان ينظم الإلياذة ليلاً، وعندما يتوقّف عند نقطة تاريخيّة ما، ويودّ التأكّد والاطمئنان، يهتف من الرباط، حيث كان مديراً لجامعة شعبية، إليّ في الجزائر، وإلى الأستاذ عثمان الكعّاك في تونس... وهكذا كان ذلك الحوار الثّلاثي الليلي عن تاريخ الجزائر" (1).

لذا حاول قدر الإمكان، الابتعاد عن الأساطير والخرافات، والشّخصيات الوهميّة، والمغالاة في

طرح، وسرد الأحداث. كيف لا، وهو القائل:

هُومِيرُوسُ أَرَّخَ لَمْ يَنْتَقِدْ      وَشَهْنَامَةُ الْفُرْسِ بِالْوَصْفِ تَغْلُو  
فَقَلْتُ: وَشَعْرُ الْخُرَافَاتِ يَفْنَى      وَشِعْرُ الْبَطُولَاتِ لَا يَضْمَحِلُّ (2)

ومفدي حينما يتحدّث عن الثورة ضد الفرنسيين لا يأنف أن يقول:

بَلَى... يَا فَرَنْسِيْسُ هَذَا الْحَمَى      صَنَعْنَا سَيَادَتَهُ بِالذَّمَا  
بَلُونَا السَّنِينَ الطَّوَالَ جِهَادًا      تَبَارَكْنَا مُعْجَزَاتُ السَّمَا  
مَضَتْ مَائَةٌ وَثَلَاثُونَ عَامًا      نَذُودُ وَنَأْنَفُ أَنْ نَهْزَمَا  
صَعَدْنَا نَقَاوِمُ شَرْقًا وَغَرْبًا      وَنَجْعَلُ أَرْوَاحَنَا سُلْمًا (3)

فهو هنا يتحدّث بكل موضوعية عن حقائق تاريخيّة حاصلة يعرفها العدو قبل الصّديق.

(1) مقدمة مولود قاسم نايث بلقاسم، لإلياذة الجزائر، ص 11 .

(2) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 114 .

(3) المصدر نفسه، ص 52

ونجده عندما يتحدث عن جمعية العلماء المسلمين، ودورها في النهضة بالبلاد فهو يقول:

وفي الدَّارِ جَمْعِيَّةُ الْعُلَمَاءِ      تُغَدِّي الْعُقُولَ بُوْحِي السَّمَاءِ  
وتهدِّي النُّفُوسَ الصِّرَاطَ السَّوِيَّ      وتغرسُ فيها معاني الإِبَاءِ  
تواكبُ نَجْمَ الشَّمَالِ اندفاعاً      وتغمرُ أكوانهَ بالسَّنَاءِ  
ويعضدُ باديسَ فيها البَشِيرُ      فتزخرُ بالخلُصِ الأصفياءِ  
وتغزو الضَّلالاتِ في التَّائِهينَ      مع الوهمِ، في موكبِ الأَغبياءِ  
وتُرسي جذورَ الأصالةِ في الشَّعبِ      تمحو بها وِصمةَ الدُّخلاءِ  
وتبني المدارسَ عرَضَ البلادِ      فيعلي ابنُ باديسَ صرْحَ البِنَاءِ (1)

فكلُّ هذه الأعمال هي في الواقع، من صلب أهداف جمعية العلماء المسلمين، فقد دعت إلى التربية والتعليم، والإصلاح، اهتمت بتربية النشء، فتحت المدارس في ربوع البلاد وأعدت الرجال ليحملوا المشعل في المستقبل، شجعت على التعليم ونبت الجهل، وأنشأت الصحف والمجلات، إلى غير ذلك من الأعمال الجليلة.

فمفدي لم يزد قط، عن الأدوار التي لعبتها "جمعية العلماء المسلمين"، ولا في تناوله لأحداث أخرى، وهذا مخافة السُّقوط في الأخطاء التاريخية.

ولذا فإن الموضوعية، "قد تجسدت بصورة عامة في الإلياذة، وذلك بتناولها تاريخ الجزائر وأبطالها ولم يكن هذا العنصر مطبوعاً من بداية الإلياذة إلى نهايتها، إذ نسجل بعض التداخلات من طرف الشاعر ليتكلم عن نفسه" (2).

نعم فذاتية الشاعر موجودة بالإلزام في عمله هنا، ذلك أن الذات الفردية انعجت وانصهرت مع الذات الجماعية، لذا نجد ذاتيته في أكثر من موضع.

فهو يقول على سبيل المثال في وصف عشقه للجزائر:

فيا أيُّها النَّاسُ.. هذي بلادي      ومعبدُ حبي، وحلمُ فؤادي  
وإيمانُ قلبي وخالصُ ديني      ومبناهُ في ملتي واعتقادي

(1) المصدر السابق، ص 60.

(2) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 56

بِلَادِي أَحْبَبْتُ فَوْقَ الظُّنُونِ وَأَشَدُّو بِحَبِّكَ فِي كُلِّ نَادِي  
عَشَقْتُ لِأَجْلِكَ كُلَّ جَمِيلٍ وَهَمْتُ لِأَجْلِكَ فِي كُلِّ وَادِي...  
وَمَنْ هَامَ فِيكَ أَحَبَّ الْجَمَالَ وَإِنْ لَامَهُ الغُشْمُ قَالَ: بِلَادِي (1)

ومن المواضع التي برزت فيها الذات الفردية لمفدي زكريا، حينما نجده يعلن عن توبته متقرباً

لله بإلياذته لتكفر عنه ذنوبه ، حيث يقول:

فِيَا رَبِّ قَدْ أَغْرَقْتَنِي ذُنُوبِي وَأَنْتَ الْعَلِيمُ بِمَا فِي الْغُيُوبِ  
أَتُوبُ إِلَيْكَ بِإِلْيَاذِي عَسَاهَا تُكْفِرُ كُلَّ ذُنُوبِي  
عَصِيَّتِكَ عَلِمًا بِأَنَّكَ تَعْفُو عَلَى الْمُسْرِفِينَ فَهَانَتْ خُطُوبِي  
وَلَوْلَا صِفَاتِكَ: رَبُّ غُفُورٌ رَحِيمٌ، لَضَاقَتْ عَلَيَّ دُرُوبِي (2)

ولعلّ مردّ هذا هو معاشته اليومية لأحداث الجزائر، وتأثره بقضاياها المختلفة، لذا نجده يشير في حوار معه إلى أنه "لم يقض في نظم إلياذة الجزائر، أكثر من عشرين يوماً، ابتداء من أوائل جويلية 1972، ولا "يصرف" في نظمها أكثر من ثلاث ساعات كل ليلة ابتداء من منتصف الليل.. ولم يتحمل أدنى تعب أو مشقة في نظمها، حيث أنها من واقعه الخاص الذي يعيش فيه بكل جوارحه وخوالجه" (3).

فالشاعر إذن، ينقل واقعاً معلوماً، وتاريخاً من البطولات حاصلًا، ليس من وحي الخيال والأساطير، وقد ذكر الأبطال والحوادث، ولولا تدخل ذاتيته من حين لآخر لكانت الإلياذة أكثر موضوعية، تسرد تاريخ بطولات الذات الجماعية. "والذي لا يقبل الرّيب، أن موضوعية الملحمة مستمدة من طبيعة هذا الفن، القائم على أسس جماعية، والرامي إلى تصوير عواطف مشتركة، وغايات مشتركة، وتقاليد شعبية عامة، وحياة جماعية متعاونة، تذوب فيها الفردية" (4).

(1) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 35 .

(2) المصدر نفسه، ص 112.

(3) بلقاسم بن عبد الله، مفدي زكريا شاعر مجّد ثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990، ص 154.

(4) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 35.

## – المطلب الثالث: الخوارق

ما من شك، أن الخوارق هي من صميم الملاحم، وغالباً ما تكون هذه الخوارق هي من صنع الأبطال، أو أنصاف الآلهة، أو لآلهة في حد ذاتها، وهي تعتمد إلى المبالغة في تصوير البطولات و"من يستعرض الآثار الملحمية الكبرى في تاريخ الأدب العالمي، يجد أن الملحمة التي استكملت عناصرها الفنية، تحتوي على أحداث حارقة تتجاوز المعقول في تحقيقها، والذي أبدع مثل هذه الأحداث هو خيال الشعوب البدائية، بفعل العجز الذي يشعر به الإنسان تجاه مشكلات كبرى تعترض حياته"<sup>(1)</sup>.

لذا فإنَّ "الخوارق الملحمية إذا، هي حلم الأمة الذي يصعب تحقيقه واقعياً، فتسعى إلى تحقيقه في الخيال، أو أنها ترسمه، وتربي أبناءها على حبه"<sup>(2)</sup>.

نفهم من كلِّ هذا، أن الملحمة الحقّة لا يمكن أن تخلو من الخوارق، فهي التي تعطيها صبغة أسطورية، ونكهة خيالية، ذلك أن "الملحمة نسيجاً من خوارق يشترك فيها الآلهة ويساهم فيها الأبطال البشريون، سواء منهم من ظلَّ في المستوى العادي للإنسان، أو رفعه الشعب إلى درجة أصبح فيها من مستوى الآلهة، أو وقف على حد وسط بين الإله والإنسان"<sup>(3)</sup>.

فالأعمال الخارقة إذا، ليست حكراً على الآلهة في الملاحم، بل قد يختصُّ بها الأبطال، وربما حتى شخصيات ثانوية أخرى، لكن المهم عندنا هنا أن مادة الملاحم هي الأساطير والخوارق ذلك أنه "كثيراً ما تتخذ الملاحم مادتها، من الأساطير والحوادث الخارقة للعادة، وعجائب الأفعال، ومن البطولات النادرة وتاريخ الأبطال، الذين يحفل بهم تاريخ الأمم والشعوب في كلِّ مصر، وبخاصة في الحروب والثورات وأيام النضال للتحرر من العبودية والاستعمار والغزو الأجنبي"<sup>(4)</sup>، وعلى هذا النحو قد يتعدَّر على العرب المسلمين خصوصاً أن يكون لهم بطولات خرافية وأبطال خارقون مثلما هو الحال عند اليونانيين.

(1) المرجع السابق، ص 28، 29.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 29.

(4) محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، ص 410.

بينما نجد للعرب المسلمين، بطولات وأبطال من صلب الواقع مثل بطولات: خالد بن الوليد، وسعد بن أبي وقاص، والقعقاع التميمي، وعلي بن أبي طالب، وجعفر الطيار، والظاهر بيبرس، وصلاح الدين الأيوبي... وغيرهم كثيرون، وهذا لا نكاد نعثر على عنصر الخوارق في إلياذة الجزائر.

إذ "لا نلمس هذا العنصر، كطابع عام في إلياذة الجزائر، وذلك لالتزامها الدقة التاريخية وحتى خوارق الأعمال التي يقوم بها الأبطال والمجسدة في الوصف الطبيعي، لا تخرج عن حرفية التاريخ ولا عن التخطيط الجغرافي، أما الخوارق المعهودة في الأعمال الملحمية فلا نكاد نعثر عليها إلا في إشارات عابرة" (1).

ولعل من بين الإشارات التي تتجسد فيها الخوارق، قول "مفدي زكريا" عن مدينة المدية:  
حيث يقول: وكاد ابن توجين وابن مرين بنار المديّة أن يحرقا  
ملائكة الله.. هل نقلوها؟ أجل من رأى حسنها صدقا (2)

وذلك أن بعضهم من زعم أن المدية أو المهديّة، بنيت في مكان آخر، ثم نقلتها الملائكة إلى مكانها الحالي.

ونجد مثل هذه الإشارة إلى الخوارق أيضا في قول "مفدي زكريا" أثناء حديثه عن مدينة تلمسان، وإعجابه الشديد بها، حيث يتساءل:

أفي رفرِفِ الخلدِ؟ قد وجدوا تلمسان... فاختطفوها اختطافا؟؟ (3)

وكأن تلمسان هذه كانت قطعة من جنان الخلد، لكن اختطفت ووضعت بالغرب الجزائري جنّة للتأظرين، وحجّة للمكذّبين.

لكن وإن لم تبرز الخوارق، بشيء ملفت للنظر في إلياذة الجزائر، ففي عنصر البطولات ما يروي هم القارئ، والمتتبع لبطولات الجزائر.

(1) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 56، 57.

(2) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 45.

(3) المصدر نفسه، ص 49.

## – المطلب الرابع: البطولة (التأسيس النظري)

### مدخل

تعتبر البطولة من بين أهم خصائص الملاحم، ولا ينبغي لأي ملحمة من الملاحم أن تتخلّى عن هذا العنصر الهام، ذلك أن "الملحمة في أساسها شعر بطولي، يدور حول أحداثٍ، يبتلى بها قوم من الأقبام، فيعانون منها كثيراً، إلى أن يظهر بينهم رجل منقذ" (1)، أو بطريقة أخرى نستطيع القول: "الشعر الملحمي شعر قصصي يتناول بأسلوب روائي موضوعه البطولة وسير الأبطال، سواء أكانت بطولة حرب أم بطولة سلام" (2).

لذا موضوع الشعر الملحمي البطولة وسير الأبطال، وبالتالي لا يمكن أن تتخلّى الملاحم عن طابعها البطولي، ذلك "إن الملاحم كانت دائماً، ومنذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، من الأعمال الرائعة التي تداعب مخيلة الشعوب المختلفة، وتعبّر عن آمالها بصرف النظر عن مستواها الثقافي، فطابع (البطولة) هو العنصر الأساس المميّز للملاحم أو لمعظمها على الأقل والعامل المشترك والمستمر في أغلبها رغم فوارق الزمان والمكان" (3).

فعنصر البطولة إذن، يضيف عن الملاحم طابعاً أسطورياً، وعالماً سحرياً لا مثيل له من الخوارق يصنعه خيال متوثب خلاق.

من هنا "عللّ البطولة القائمة في أساس كل صنيع ملحمي، هي التي تُغدّي أذهان الشعوب وأذهان الشعراء بالخوارق، حتى تبدو صنائع الأبطال جليّة مثالية، وحتى تشبع توق الشعوب البدائية إلى معرفة المجهول" (4).

والبطولة في حدّ ذاتها قد يختلف تقييمها من مجتمع لآخر، ومن أمة لأخرى، فتقييم البطولة العربية الإسلامية مثلاً، يختلف عن تقييم البطولة الغربية، وهذا من منظور الرؤية الثقافية.

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 22.

(2) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص 14 .

(3) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند الرمايانا، ص 04 .

(4) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 29.

على هذا الأساس، و"من هنا كانت البطولة العربية تمتاز عن بطولة اليونان، وبطولة لهنود، وبطولة الجرمان في أنها أكثر إنسانية وأذهب في طريق الحقيقة"<sup>(1)</sup>، ذلك أن البطولة العربية لا ظلم فيها، ولا عدوان، ولنا في بطولات العرب المسلمين خير مثال، فقد كان الرسول (ص) يوصي جنوده قبل بدء المعركة، أن لا يقاتلوا إلا من يقاتلهم، وأن لا يقتلوا شيخاً أو طفلاً أو امرأة، وأن لا يقطعوا شجرة من مكانها، وأن يتحلوا بصفة العفو عند المقدرة في كل الأحيان، بل إن البطولة العربية منذ الجاهلية لا تخرج عن هذه الفضائل.

حيث ترى الجاهليين يفهمون البطولة على نحو آخر، ويسعون إلى أن يجمعوا في شخوص الأبطال، الشجاعة والأنفة، وإباء الضيم، والمروءة، والكرم والعفة، وشرف الأصل، والسماحة والحلم، والعقل، والأدب والشعر، وغير ذلك من الفضائل التي كانوا يقدسونها، آنذاك<sup>(2)</sup>. هذا فيما يتعلق بالبطولة مكوناتها وصفاتها، أما عن البطل في الملحمة فله صفات تميزه.

### – البطل في الملحمة وأهم صفاته:

الأکید أن لبطل الملحمة صفات، تميزه عن غيره من عامة الناس، لذلك نجد " البطل في الملحمة رجل متفوق جداً، شديد البأس، عظيم الهيبة، حارق القوة، كثير الدكاء، رفيع الخلق سامي الأهداف، نبيل العاطفة، أبيض النفس، يمثل العدالة الإلهية، وتتجسد فيه قوى الخير، عليه تعقد الآمال، وباسمه تلهج الألسنة، وحول أعماله تدور أحاديث الناس وبه يعتصمون"<sup>(3)</sup>. من كل هذه الصفات نستشف أن "البطل في الملحمة، هو المثل الأعلى المحتذى، والقائد إلى الظفر الذي تعقد عليه الآمال"<sup>(4)</sup>. ولعل أهم صفة يتحلّى بها بطل الملاحم هي التّحدّي لجميع الأخطار التي تعترض طريقه، وإيجاد المخرج والحلول في الأوقات العصيبة.

(1) المرجع السابق، ص 85.

(2) المرجع نفسه، ص 66.

(3) المرجع نفسه، ص 22.

(4) جورج غريب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ابن كلثوم، ابن حلزة، ابن شدّاد، ص 06 .

حيث "يتحدّى هذا البطل أي خطر، يمكن أن يهدده أو يهدد قومه، يتحدّى الطبيعة وعناصرها، والبشر وأسلحتهم وجيوشهم، وشياطين الجنّ وآلهة الشرّ، يزلزل الجبال، ويغير مجاري الأنهار، ويمنع الصّواعق، ويصرع الأبطال، وتتجسّد فيه قوى الآلهة" (1).

ولا بأس إذا أوردنا للإيضاح، بعضاً من نماذج تحدّي البطل في الملاحم، حيث "نجد راماً، في رامايانا الهنود، يتحدّى جميع الراكشازا (الأرواح الشريرة) وينكل بزعيمهم الراكشازا رافانا، كما نجد أخيل مرتكزا لقوى اليونان، إذا دخل المعركة حقّق النصر لقومه، وإن اعتزلها حلّ الاندحار بهم، وأخيل هو الذي يفعل العجائب، ويتغلّب على ما لم يستطيع كل جيش اليونان أن يتغلب عليه، ومثل أخيل رستم بطل الشاهنامه الفارسية، ورولان بطل الملحمة الفرنسية، وأيني بطل الرومان في إنياذة فرجيل، ومن لفّ لفّهم من أبطال الملاحم" (2).

بل نجد الأبطال هم مثال التّضحية في الملاحم، ينتصرون للحقّ والخير على قوى الظلم والشرّ، بل نجدهم يرتفعون بأخلاقهم وصفاتهم فوق مستوى البشر، إذ "نجد أبطال الملحمة يرتفعون فوق مستوى الإنسانية، ويتخطّون حدود الواقع في أهوائهم السّامية، وأعمالهم المثالية، وفضائلهم، حتى يظهروا أنصاف آلهة، عظماء القدر، أقوياء الشّكيمة يُقررون مصائر الشّعوب، ومصائر الإمبراطوريات، وينصرون العدل، ويحاربون الظلم والفساد، ويعملون على تحطيم كل ما يعترض طريق الحقّ والخير، ويمنع انتشارهما" (3).

من كلّ ما رأيناه، "كان أبطال الملاحم فوق البشر، يمتازون بذكائهم الخارق، وقواهم الجبارة، وطموحهم الشّديد، وعزمهم العظيم، وجرأتهم الفاتكة، وتحديهم للمخاطر، واستهانتهم بالموت، كما يمتازون بكرمهم، وأنفتهم، وعلو همهم، وتضحياتهم الكبرى، وفضائلهم النّفسية والخلقية" (4). كل هذه الصّفات وحّدت بين جميع أبطال الملاحم.

---

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 23.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3) المرجع نفسه، ص 23.

(4) المرجع نفسه، ص 33.

حتى أصبح هناك تشابهاً كبيراً فيما بينهم" والغريب أن يكون بين هؤلاء الأبطال جميعاً تشابه كثير، بحيث أن ما ينسب إلى الواحد، من صفات وأعمال، ينسب إلى الآخرين شيء قريب منه" (1).

فجميع أبطال الملاحم، يشتركون في صفات عديدة، وقد رأينا أهمها ومجملها.

## أ- البطولة في إيالة الجزائر:

إذا عرجنا للحديث عن كيفية تجسيد البطولة في إيالة الجزائر، هذه الأخيرة تزخر بعدد من البطولات، سواء الفردية منها، أو الجماعية، كيف لا وإيالة الجزائر في حد ذاتها، هي رصد لبطولات الجزائر، وتاريخها المشرف عبر القرون، ولا يضير مفدي زكريا إن كان الشاعر بدأ فقط من سنة (238 ق.م) تاريخ ولادة ماسينيسا" (2).

ولعل مفدي زكريا يركز على الصفات الشخصية أكثر، فيما يخص البطولات، حيث نجده "يركز على (سلوك) الفرد الجزائري المستوحى من الدين الإسلامي، والذي من ضمن طبائعه الأخلاق الحسنة، وعدم الخيانة والمكر والخديعة" (3).

ولقد أورد الشاعر في إيالاته، عدداً من الأبطال والبطولات، منها - على سبيل المثال - "بطولة ماسينيسا، بطولة يوغرطا، بطولة تكفرناس، بطولة الأمازيغ، بطولة خير الدين، بطولة الأمير عبد القادر، بطولة عبد الرحمان بن زيان، بطولة أبي معزة وأبي بغلة، بطولة لالا فاطمة نسومر بطولة أولاد سيدي الشيخ، بطولة ناصر بن شهرة وأبي شوشة، بطولة ابن حداد وآل مقران بطولة الشيخ بوعمامة، بطولة الشيخ آمود، بطولة رجالات الفكر والقلم، بطولة النجدة والكرم بطولة الجميلات الثلاث، بطولة علي لابوانت، بطولة الجزائر والجزائريين، بطولة الحيوان". ولقد اخترنا أن نستعرض ملامح البطولة في إيالة الجزائر، من خلال بطولة الحيوان:

(1) المرجع السابق، ص33.

(2) الطاهر بلحيا، تأملات في إيالة الجزائر لمفدي زكريا، ص122.

(3) الطاهر بلحيا، التجربة الملحمية في إيالة الجزائر لمفدي زكريا، ص223.

## ب- تشكّلات البطولة:

سنحاول الكشف عن كيفة تشكّلات البطولة لغويًا، وأسلوبياً، ودلاليًا عند الشّاعر (مفدي زكريا) علماً أن هذا الشّاعر، ينتمي زمانياً إلى جيل شعراء الثورة، وهو الملقّب بشاعر الثورة الجزائرية.

التّمفصلات اللّغوية: وهي محاولة تبيان، طبيعة المعجم اللغوي لدى الشّاعر، وكيف يبني لغته الشعريّة، وما هي أهم خصائصها الفنية، ولمعرفة هذه التّمفصلات، لا بدّ من التّطرق إلى قسمين هامين وهما: البنية الإفرادية، والبنية التركيبية.

### أولاً: البنية الإفرادية:

إنّ البنية الإفرادية المراد بها، "تلك البنية المعجمية" التي هي عبارة عن مجموعة من "المونيمات" (Monèmes) تحمل دلالات خاصة، بمفردها أو في سياقها التركيبي، وتستمد من قاموس عام مشترك<sup>(1)</sup>.

هذا القاموس المشترك، يشكل "حقلًا معجميًا"، أو هو النّص في هيكله البنيوي العام. والشّاعر مفدي زكريا، ينتمي إلى جيل شعراء الثورة الجزائرية، الذي شاع عندهم توظيف مفردات أمثال: "الرشاش، الثورة، المدفع، الألغام، الرّصاص، البترول، جبهة التّحرير، الشعب، أوراس جرجرة، الأطلس، القصبه.."، وغيرها من الألفاظ التي شكّلت أساسيات المعجم الشعري في مرحلة الثّورة التّحريرية، ولكن رغم تقاسم هذا المعجم اللّغوي، إلاّ أنّ لكلّ شاعر صبغته الخاصة، ومميزاته في توظيفه لهذا اللفظ أو ذاك، حيث إنّ الشّاعر الأصيل والمبدع معاً، هو الذي يستثمر اللغة، أيّاً كانت ألفاظها ومفرداتها، قديمة أم حديثة، ومقياس الإجداد والبراعة لا يتعلق بالمفردات اللغوية في حدّ ذاتها، بقدر ما يتعلق بالجملة الشعريّة، وبجو القصيدة ككل<sup>(2)</sup>.

(1) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 2009، ص 08.

(2) محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط. 1، 1985، ص 306.

لكن رغم هذا، فإن كل فظة لها دلالاتها، لمنوطة بها في اللغة العربية، ومن خلال مونيماها، يمكننا الوقوف عند عديد من الدلالات، على الأقل - الصوتية - منها، على اعتبار أن "اللغة هي حدُّ من الأصوات يُعبَّرُ بها كلُّ قومٍ عن أغراضهم" كما قال ابن جني. هذا، ولاسيما إن كان الحديث يخصُّ اللغة الشعريّة، لأنَّ الشعراء هم أقرب الخلق إلى اللغة، من حيث إنَّ الله مرَّ بحكم تعامله اليومي مع اللغة، يستطيع أن يشعر أكثر من غيره باهتزازاتها وانفجاراتها الصَّغيرة بين يديه" (1).

ونظراً لهذه العلاقة الحميمة، يذهب الشاعر نزار قباني قائلاً: "إنَّ الشعراء - لا اللغويين، ولا النحاة، ولا معلّمي الإنشاء - هم الذين يحرِّكون اللغة، ويطوِّرونها، ويحضِّرونها، ويعطونها هوية العصر" (2).

لكن حسبنا من كلِّ هذا، أنَّ اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية، بعدة دلالات كامنة فيه، وهي دلالاته اللغوية ودلالاته التَّصويرية... (3).

### 01- المعجم الشعري:

اخترنا في هذا المجال، أن نقف عند آخر نوع بطولي، وهي بطولة (الحيوان): حيث يتكون المقطع الشعري الذي تناول بطولة الحيوان، من (10) أبيات شعرية، تشكّل بنياته الإفرادية، انعكاساً لغويّاً للفعل الثوري، ولمفهوم البطولة، من خلال معجم ثوري مباشر: "مغامرة، بطولاتها، الجبال، السِّلاح، المعامع، نار، الرُّعب، الشَّهادة، شهما، جندا، الفدا، الرهان الهوان، الجبان، يخلع...".

"أينسى؟" يشكّل هذا الاستفهام الاستنكاري، مفتاحاً للولوج إلى تعدّد ذكر بطولة الحيوان وأنواعها، حيث تردّد في البيتين الأولين (03 مرات)، دلالة من الشاعر إلى عدم نسيان البطولات الكبرى، التي ساهم بها الحيوان - بمختلف أنواعه - أثناء الثَّورة التَّحريرية الجزائرية. ليصرح بهذا جليّاً، بعد استفهامه قائلاً: وهل يبطولاتها يُستهان؟

(1) نزار قباني، قصتي مع الشعر - سيرة ذاتية -، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ص 50، 51.

(2) المرجع نفسه، ص 51.

(3) سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، بيروت، ص 80.

إِذَا الشَّعْرُ خَلَدَ أُسَدَ الرَّهَانِ  
أَيِّنْسِي مُغَامِرَةَ الْحَيَّوَانِ؟

أَيِّنْسِي الْبَغَالَ؟ أَيِّنْسِي الْحَمِيرَ،  
وَهَلْ يُبْطُولَاتِهَا يُسْتَهَانُ؟ (1)

أمَّا على صعيد البنية النحوية، نلاحظ هيمنة "البنية الفعلية"، جليّة على حساب "البنية الاسمية" حيث تردّد (فعل المضارع) بالقسط الأوفر من الأفعال: (11) فعل مضارع واضحاً، إضافة إلى (03) أفعال مضارعة، اقترنت بأداة استفهام: (أَيِّنْسِي)، ليصبح العدد الإجمالي للأفعال المضارعة (14). مقابل (04) أفعال ماضية، وانعدام أفعال الأمر، وهذا دلالة على وجوب احترام بطولة الحيوان ليس فقط إبان الثّورة، وإنما مستقبلاً، أيضاً أي بعد الثّورة.

هذا وقد برز حقل الحيوان، بصفة طاغية في القصيدة، باعتباره حقلاً فاعلاً للموضوع، فالحيوان هو بؤرة القصيدة، وهو الفاعل للبطولة، ومن بينه حضور:

" البغال، الحمير، البغل، الحمار، فأرا، العنز، الكلب" إلى جانب حضور كلمة الحيوان 03 مرات مرة معرفة بالألف واللام، في قافية الفاتحة النصية للبيت الأول، ومرتين منادى نكرة، منها مرة في حشو البيت التاسع، ومرة أخيرة في قافية الخاتمة النصية للبيت الأخير .

وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلُّ على مدى هيمنة هذه الكلمة، على السياق النصي، من بداية الفاتحة النصية، إلى آخر الخاتمة النصية.

## 02- الخصائص الدلالية للمعجم الشعري:

إنّ المعجم الشعري، لمفدي زكريا، هو المعجم الواقعي الثّوري، الذي يستمد ألفاظه من الحيثيات السياسية والاجتماعية للثّورة الجزائرية، فمعجمه لصيق بالثّورة، وما يحيط بها. أما ألفاظه فهي عربية فصيحة تمتاز بالجزالة والقوة، إذ يعتمد على صيغ المبالغة، والكلمات ذات الحروف (المشدّدة)، فمعجمه الشعري مليء بمثل هذه الكلمات: "الجزائر، الأوراس، الرشاش المعامع، الصّدام، اللّهب، القصاص، الرّدى، الفدى، الدّماء، الشّهداء، ضحايا حازر، نوفمبر... ولعل عنوانه ديوانه باللّهب المقدس خير دليل، إلى ما ذهبنا إليه.

(1) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 79 .

لكن نجده في بعض المواقف يتخلى عن لغته الثورية هذه، ليتخذ من لغة الهمس، طريقة له للتعبير عما يخالجه، علما أن لغة الهمس هذه على بساطتها، تعد من أخطر أسلحة الشعر عبر العصور، هذا وتخلو لغته من المحسنات البديعية، والزخرف اللفظي إلا ما جاء عفو الخاطر.

## ثانياً: البنية التركيبية:

من غير المعقول أن نتطرق إلى البنية الإفرادية، وأهم خصائصها، دون التطرق إلى البنية التركيبية، فأهمية الأولى لا تكتمل إلا بحضور الثانية، ولذا يغدو "من العبث والتعسف أن ندرس البنية اللغوية للخطاب الشعري، من وجهة إفرادية (معجمية) مجردة، تتناول اللفظ بمفرده، بعد أن تقطع علاقات الحوار بينه وبين سائر الألفاظ، لا لشيء إلا لأن جمال اللفظ ودلالته، إنما يتحددان بحسب السياق الذي يرد فيه" (1). كما يقول الباحث يوسف وغليسي.

لذا كان لزاما علينا، أن نتطرق إلى الحديث عن البنية التركيبية، بعدما تناولنا البنية الإفرادية، وهذا حتى نتمكن من الوقوف على المستوى الفني، للتوظيف اللغوي عند الشاعر مفدي زكريا. وما لاحظناه هنا، أن الشاعر، يمتلك قدرة في انتقاء الألفاظ الدالة، داخل السياق الدلالي

لنص، ضمن ما يسمى ب: "محور الاختيار" **L'axe de sélection**.

إننا إذا وقفنا - مثلاً - عند هذه التراكيب اللغوية:

01- وهلْ ببطولاتها يُستهان؟

02- يعلو الجبال، ثقيلاً، فيكبره الثقلان

03- ويغشى المعامع ثبّت الجنان

04- فيخلع بالرعب قلب الجبان

05- وللكلب يهجر طبع الثباح

إن مثل هذا التوظيف اللغوي، يبدو بسيطاً للوهلة الأولى، ولكن بساطة دون إسفاف، أو إخلال بالمعنى العام للنص، لنعلم أن أفكك أسلحة الشعر هي البساطة، التي تبدو في ظاهره، لكن إذا حاولنا أن نستبدل كلمة مكان أخرى، فإن ذلك شيء عسير.

(1) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 33.

نلاحظ في التركيب الأول، أن الكلمة (ببطولاتها) تترادف معها على "محور الاختيار" ألفاظ، وكلمات كثيرة مثل (بشجاعتها، بمشقاتها، بأعمالها..). لكن الشاعر فضل لفظة (ببطولاتها) لأنها أبلغ دلالة على المعنى المراد إيصاله، وأشدُّ تأثيراً في نفسيّة المتلقي، ولا أدلّ من أن لفظة: "بطل: جمع، أبطال، مقدام (للمذكر والمؤنث)، وقد يؤنث بطة (لكل معركة أبطالها)... بطولة: مصدر بَطُلَ، جمع بطولات: بسالة فائقة" (1).

ولذا قد تكون الشجاعة حاصلة، لكن قد لا تتحقّق البطولة، فالبطولة هي تحقّق للإقدام، والشجاعة، وحسن التدبّر في ساحة المعركة، وبالتالي هي أدقّ كلمة، للتعبير عن الأعمال الفدائية الجليلة التي قام بها الحيوان إبان الثورة.

وفي التركيب الثاني، نلاحظ أن كلمة (ثقيلاً) إذا وضعناها في حقل دلالي عام، لكلمات مماثلة مثل: (محمّلاً، رافعاً...)، لكن لفظة ثقيلاً هي أبلغ، للدلالة على مدى ثقل الحمولة التي اضطلع بحملها الحيوان، لأنه قد تكون هناك حمولة، لكن ليست بالضرورة ثقيلة.

وفي التركيب الثالث، فإن الفعل (يغشى)، يمكن أن نستبدله بأفعال أخرى، تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه مثل: (يخوض، يشقُّ، يهجم، يقتحم...)، لكن الفعل (يغشى)، أبلغ من حيث الدلالة على أعمال البطولة، لأنه يحمل معنى اقتحام المخاطر، في غير ترددّ وتهور، وهو أليق في سياق وصف بطولة الحيوان، ولذا فإن الشاعر - عنتر بن شدّاد - حينما أراد وصف شجاعته، وفروسيته، خاطب ابنة عمه - عبلة ابنة مالك - بقوله:

يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيْعَةَ أَنْنِي أَغْشَى الْوَعْيَ وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

أما في التركيب الرابع، فنجد الفعل (يخلع) يقع في حقل دلالي عام لكلمات مثل (يرعب، يفجع، يرهب...). لكن الفعل يخلع أبلغ تعبيراً، ودلالة، لأن معناه شدة الرعب، حتى كأن قلب الجبان ينزع منه، و"خلع: يخلعُ خلْعاً فهو خالِعٌ، الشّيءُ: نزعهُ وأزاله عن مركزه... (2)". فالشاعر مفدي زكريا يبدو، دقيق الحساسية في انتقاء لغته، وفقاً للموقف المراد التعبير عنه.

(1) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، ص 162 .

(2) المرجع نفسه، ص 416 .

وفي التركيب الخامس، نجد الفعل (يهجرُ) يتوافق مع عديد من الأفعال والتراكيب، التي تنضوي معه في حقل دلالي عام مثل: (يتركُ، يدعُ، يتخلى...)، أمَّا الفعل (يهجرُ)، فدلالته ترك الشَّيء، إلى غير رجعة، ومنه قوله تعالى: "والرَّجَزَ فَاهْجُرْ" (1).

وهذا أبلغ دلالة في التعبير عن المعنى المقصود، لذا فإن الكلاب تهجر النَّباح، وتتخلى عنه كأنه ليس من طباعها، وهذا حتى لا تكتشف تحركات المجاهدين لدى العدو.

نلاحظ أن الشاعر شديد الحساسية في اختيار ألفاظه، حيث لا يختار إلا اللَّفظ الذي يعبر بدقة متناهية عن المعنى المقصود، من بين عديد الألفاظ التي تنتمي إلى الحقل المعجمي نفسه.

هذا إذن على مستوى "محور الاختيار"، أما إذا تطرقنا إلى ما يسمى بـ: "محور التوزيع".

**L'axe de distribution**، وهو المحور الذي يهتم بتوزيع وتنظيم الكلمات المرصوفة عبر النَّص

فإننا نحصل على طغيان البنية الفعلية، على حساب البنية الاسمية، ومن الأفعال الواردة في النص: (خلد، أينسى، يعلو، فيكبره، عاش، يقل، يغشى، بارك، يوزع، يخلع، يلقي، عاف يضلل، يخدع، يهجر، يهوى، أحرز، تعنز).

كما أن معظم الأبيات الشعريّة تبدأ بفعل، سواء في المطلع أو العجز، ومنه يمكن تفسير طغيان الجمل الفعلية على الجمل الاسمية في النص، ذلك أن الأفعال تدلُّ على الحركة والدينامية وعدم الجمود، بينما الجمل الاسمية تدل على الثبات.

ولعل شيوع الحركة في النَّص، دلالة على نفسية الشاعر التي تمتاز بالتماهي مع الأعمال البطولية للحيوان، من جهة، ومن جهة أخرى دلالة على حركية هذا الحيوان، الذي يمتاز بالخفة والنشاط الدؤوب، وكثرة الصُّعود والهبوط للجبال والمرتفعات، وهذا ما يؤكد حصول البطولة، من خلال البنية اللغوية ودلالاتها في النص.

---

(1) سورة المدثر، الآية 05.

## – البنية الإيقاعية:

تتكون البنية الإيقاعية، من الإيقاع الداخلي: وهو الذي يتشكّل من ترداد الحروف، أو التكرار بأنواعه، ثم المحسنات البديعية، الجناس، التباين ، التشاكل ، التوازي الصوتي، النبر.... والإيقاع الخارجي: وهو الذي يتولّد عن تكرار حرف الرّوي، والقافية، ثم اختيار البحر الشعري.

### 01- الإيقاع الداخلي:

سرعان ما يتجلّى لنا حرف "النون"، الذي يشكّل ظاهرة صوتية، مهيمنة على خطاب الشاعر حيث تردّد (21 مرة)، مقروناً بالبنيات الإفرادية التالية:

"الرهان، أينسى (03 مرات)، الحيوان (03 مرات)، يستهان، الثقلان، الجنان، ناراً، الجبان، الهوان، العنز جندا، الأمان، النباح، النميمة، الطيران، الرهان."، وقد جاء مقترناً في غالبته بحرف الروي مثل: "الحيوان، يستهان، الثقلان، الجنان، الجبان، الهوان، الأمان ، الطيران، الرهان، حيوان".

وحرف النون هو من الحروف الشعورية غير الحلقية، وهو "مهموس رخو. معناها لغة شفرة السيف، أو الحوت، أو الدواة. أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع. يوحي بالأناقة، والرقة والاستكانة. وبالانبثاق والخروج من الأشياء. إن معانيه تختلف باختلاف كفاءات النطق به. يدل على الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة" (1).

إن لغة شفرة السيف، ودلالة الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة، لخير دليل على مدى ارتباط حرف (النون) صوتياً ودلالياً، ببطولة الحيوان.

هذا الحيوان الذي يتميز بالحركة وعدم السكون، وتجلّى حركته بشكل ملفت للانتباه، من خلال حركة الأفعال المضارعة:

" يعلو، يقلّ، يغشى، يوزع، يخلع، يلقي، يضلّل، يخدع، يهجر، يهوى... "

إن أفعال المضارعة هذه، تدلّ أيضاً على الحركة وعدم الجمود، على عكس الأفعال الماضية التي توحى بالثبات والاستقرار.

(1) حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ص 47.

ليحتل بعده حرف "الراء"، المرتبة الثانية، حيث تواتر بعدد (15) مرة، في البنيات الإفرادية الآتية: "الشعر، الرهان، مغامرة، الحمير، فيكبره، الحمار، بارك، فأرا، ناراً، الرعب، كريما، يهجر، أحرز الرهان بذكراك".

لاشك إن هذا الحرف، يتسم بجمهوريته وجرسه الصّارخ، ودلالة الحركة فيه، لدلالة على الثورة وصخبها، وانفجاراتها وبطولاتها.

وقد تعرضنا فيما سبق إلى معنى هذا الحرف ودلالته(\*)

علاوة على هذا، (فحرف النون رويًا)، جاء في عديد من القصائد العربية، وفي مختلف العصور وحسبنا هنا أن نستحضر على البديه قصيدة المتنبي في وصف "شعب بوان"، ومطلعها:

مغاني الشعب طيباً في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

والعجيب في الأمر، أنّ حرف (النون رويًا) - بعد عملية إحصائية - احتل المرتبة الأولى في الإلياذة، حيث تردد 17 مرة، 12 مرة بقافية مطلقة، و 05 مرّات بقافية مقيدة، يليه مباشرة في المرتبة الثانية حرف (الراء رويًا) بعدد تواتره 15 مرة، منها 10 مرات بقافية مطلقة، و 05 مرات بقافية مقيدة.

وهما حرفان متقاربان "إذا كان حرف النون- مثلاً- يخرج من طرف اللسان، بينه وبين ما فوق الشنايا، فإن "الراء"- كذلك- يخرج من مخرج النون، غير أنه أدخل في ظهر اللسان" (1).

وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلُّ أن هذه الحروف أثيرة إلى نفسية الشاعر، فهي حروف جمهورية انفجارية، تحمل دلالة التوتر والحركة، وتناسب مع التعبير عن انفجارات الثورة وبطولاتها. هذا إلى جانب حضور القافية المطلقة في الإلياذة 61 مرة، و 39 مرة مقيدة، مما يدلُّ جليًا إلى نزوع الشاعر إلى الانطلاق، والحركة، والتحرر، وعدم رضاه بالقيود والسكون، ولذا جاءت معظم قوافيه مطلقة تناشد الحرية.

(\*) ينظر هذا الفصل من بحثنا، ص 154.

(1) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 29.

ودائمًا في مجال البنية الإيقاعية، وعلى مستوى الوحدات اللغوية للنص، فقد شكّل التوازي الصّتي بين بعض المفردات إيقاعًا داخليًا محببًا إلى النفس، فنجد مثل هذا التوازي ما بين الألفاظ: (فأرا ونارا، وثقيلا والثقلان، والشهادة وشهما...).

مما كثّف حضور الإيقاع الداخلي، وأعطى للقصيدة بعدًا دلاليًا، فكأنّ هذا الإيقاع يماثل نغمات وإيقاع الرّصاص، وتجلّيات البطولة في ساحة المعركة.

## 02- الإيقاع الخارجي:

وهو الذي يتولّد عن ترداد حرف الرّوي، والقافية، ثم البحر الشعري. وللتدليل على ما ذهبنا إليه سابقًا، نورد هذا الجدول الذي يوضّح نسبة تواتر، حروف الروي والقوافي بنوعيهما المطلقة، والمقيدة في إياذة الجزائر:

الرتبة من خلال التوظيف	عدد قافيته المقيدة	عدد قافيته المطلقة	عدد التواتر الإجمالي	حرف الروي/عدد التواتر
المرتبة التاسعة	02		02	التاء
المرتبة الثانية	05	10	15	الراء
المرتبة السادسة	01	05	06	الباء
المرتبة الأولى	05	12	17	النون
المرتبة العاشرة		01	01	الحاء
المرتبة العاشرة	01		01	الضاد
المرتبة التاسعة	01	01	02	القاف
المرتبة السابعة	03	01	04	العين
المرتبة التاسعة		02	02	الهاء
المرتبة الثامنة	01	02	03	الفاء
المرتبة الثامنة		03	03	السين
المرتبة الثالثة	05	08	13	اللام
المرتبة الخامسة	02	07	09	الذال
المرتبة الرابعة	07	05	12	الميم
المرتبة السادسة	04	02	06	الياء
المرتبة العاشرة	01		01	الحاء
المرتبة العاشرة		01	01	الهمزة
المرتبة التاسعة	01	01	02	الكاف

يلاحظ أن الشّاعر قد وظّف (18 حرفاً)، من أنواع حروف الرّوي عبر الإلياذة، وهذا دلالة على ثروته اللّغوية من جهة، ومن جهة أخرى، دلالة على رغبة الشّاعر، في إشاعة الإيقاع والحركية في عمله الشّعري.

أما إيراد القافية متراكبة مُقيّدة ومُؤسّسة، مع حرف النون (روياً ساكناً) في المقطع الدّال على بطولة الحيوان، فدلالة على ثبات الشّاعر، وثقته في التعريف بالثّورة الجزائرية وبيطولاتها وإنجازاتها من جهة، ومن جهة أخرى دلالة على ثبات ورزانة الحيوان، في أداء مهامه، ورسالته البطولية. ولقد اختار الشّاعر بحر المتقارب، وهو من البحور الصّافية، حيث يبنى ويتأسّس على تكرار التفعيلة الأصلية: فعولن // 0/0

فتأتي: فعولن فعولن فعولن فعولن في 02

"وتتخذ فعولن التي تقع في آخر البيت صوراً عدة، ففي بعض القصائد نراها "فعولن"، وفي البعض الآخر نراها "فعول"، وأحياناً نجد "فعو" فقط. ولهذا يمكن أن تقسم القصائد التي ترد من هذا البحر إلى أقسام ثلاثة وردت في الشعر العربي بكثرة (...). وأكثر هذه الأقسام الثلاثة شيوعاً وأحبّها إلى الشعراء هو الوزن الآتي: فعولن+فعولن+فعولن+فعو" (1).

وقد ذهب الأديب سليمان البستاني، إلى وصف بعض مزايا بحر المتقارب، قائلاً: "والمقارب بحر فيه رنةٌ ونغمة مطربة، على شدة مأنوسة، وهو أصلح للعرف منه للرفق" (2).

أما البنية الإيقاعية للقصيدة عموماً، فنلاحظ أن بنيتها العروضية (وزن المتقارب + قافية نونية مقيّدة، مؤسّسة ومتراكبة / 00).

كلُّ هذا يدلُّ على سرعة الحركة والتّوتر، التي تتميز بهما ساحات المعارك الضّارية، ونفسية الأبطال المتوتّبة إلى صنع البطولات والملاحم الخالدة.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة محمد عبد الكريم حسان، د.ب، ط. 4، 2010 ص 83.

(2) سليمان البستاني، إياذة هوميروس "معربة نظماً"، ص 93.

### 03- الأسلوب:

أمّا من حيث الأساليب، فقد وظّف الشّاعر عدداً لا يستهان به، ومن هذه الأساليب:  
"التكرار، التباين والتشاكل، الاستفهام"، وجلها أيضاً يوّلد الإيقاع الدّاهلي للقصيدة.

#### - التكرار:

لقد وظف الشّاعر نوعاً من التكرار، وهو "تكرار الكلمة"، حيث كرّر فعل "ينسى" 03 مرات في الفاتحة النصّية، مضافاً إلى أداة استفهام، والغرض من هذه الصيغة هو الاستفهام الإنكاري

في قوله: إذا الشّعْرُ خلَّدَ أسدَ الرّهانِ

أينسى مُغامرةَ الحيوانِ؟

أينسى البغالِ؟ أينسى الحميرِ،

وهلّ يبطلولاتها يستهان؟ (1)

دلالة هذا التكرار، تعميق المعنى بعدم نسيان بطولة وأفضال الحيوان، إبان وبعد الثّورة التحريرية، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ، بل نجد أيضاً تكرار كلمة (الحيوان) 03 مرات في قوله:

إذا الشّعْرُ خلَّدَ أسدَ الرّهانِ

أينسى مُغامرةَ الحيوانِ؟

فلولأك يا حيوانَ الفدا

لما أحرز الشعبُ كسبَ الرّهانِ

بذكراك تعتزُّ إليّ أدتي

فأزكى التّحيّات: يا حيوانِ

إنّ توظيف هذه الكلمة قافية، بداية من الفاتحة النصّية، ثم في نهاية الخاتمة النصّية، لدليل دلالة قاطعة على أن هذه الكلمة، هي البنية اللازمّة المهيمنة في هذا النصّ الشعري، فهي كلمة محورية، وعلى أساسها تبنى جميع وحدات النصّ الأخرى.

(1) مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 79 .

وعلى غرار تكرار الكلمة، نجد أيضا تكرار الحرف أو الأداة، لاسيما حروف العطف (الواو، والفاء)، في مثل: "وهل يبطلواتها يستهان؟، فيكبره، وعاش، ويغشى، وبارك، فيخلع، ويلقى، وقد عاف، وطوبى، ويخدع، وللكلب، ويهوى، فلولاك، فأزكى".

إن تكرار حروف (الواو، والفاء) علاوة على وظيفة العطف، فإن الواو دلالة الترتيب والتعقيب، أما الفاء، فدلالته الاعتناء، وهذا في غالبية الجمل الواردة.

أما الدلالة الشعرية، فهي سرعة تتابع الأعمال البطولية، وحسن التخطيط لها، والتحكم في مجريات الأحداث.

### - الاستفهام:

لقد برز أسلوب الاستفهام، لاسيما الإنكاري منه، وهذا في بعض الأبيات في مثل:

إِذَا الشُّعْرُ خَلَّدَ أَسَدَ الرَّهَانَ

أَيِّنْسِي مَغَامِرَةَ الْحَيَّوَانِ؟

أَيِّنْسِي الْبَغَالَ؟ أَيِّنْسِي الْحَمِيرِ؟

وَهَلْ بِيُطْلَوَاتِهَا يُسْتَهَانَ؟

إن بروز أسلوب الاستفهام، (04 مرّات) منذ مطلع القصيدة، دلالة مدى حرص الشاعر على إبراز مساهمات وأدوار الحيوان، من أجل إعطائه المكانة الخاصة به، وتكريمه، لأنه لا، ولم يأبه به وبخدماته، وبطلواته أثناء الثورة.

كما يظهر مدى إكبار الشّاعر للحيوان، من خلال أسلوب مخاطبته على النحو الآتي: "سلام على البغل، عاش الحمار، وبارك فأرا، وطوبى لعنز، فلولاك يا حيوان، تعترز إلياذتي، فأزكى التحيات".

إنّ كلّ هذه الألفاظ، دلالتها التأدّب في المعاملة، والتقدير والإكبار للحيوان، ولرسالته السّامية التي يؤديها في الحياة.

## - التَّشَاكُلُ وَالتَّبَايُنُ:

لقد حضر التشاكل والتباين في المقطوعة الشعريّة على النحو الآتي:

الملاحظة	التباين	التشاكل	البيت الشعري
		أسد = الحيوان	إِذَا الشَّعْرُ خَلَدَ أُسَدَ الرَّهْمَانَ أَبْنَسَى مُغَامِرَةَ الْحَيَوَانَ؟
	البغال+الحمير		أَبْنَسَى الْبِغَالَ؟ أَبْنَسَى الْحَمِيرَ، وَهَلْ يَبْطُولَاتُهَا يُسْتَهَانَ؟
		يُضَلِّلُ = يُخَدَعُ	وَطُوبَى لِعَنْزٍ يُضَلِّلُ حُنْدًا وَيَخَدَعُ أَحْلَاسَهُ بِالْأَمَانِ
	كريم+ذل	الشَّقَا = الهوان	وَيَلْقَى الشَّهَادَةَ شَهْمًا كَرِيمًا وَقَدْ عَافَ ذُلَّ الشَّقَا وَالْهَوَانَ
	يهجر = يهوى		وَلِلْكَلْبِ يَهْجُرُ طَبَعَ الثُّبَاحِ، وَبَهْوَى النَّمِيمَةَ بِالطَّيْرَانَ

إنَّ هذا التَّوَاظُنَ العَدَدِيَّ، بَيْنَ التَّشَاكُلِ وَالتَّبَايُنِ، فِي - المَقْطُوعَةِ الشَّعْرِيَّةِ السَّابِقَةِ -، دَلَالَتُهُ ثَبَاتُ الشَّاعِرِ عَلَى مَوَاقِفِهِ وَأَرَائِهِ اتِّجَاهِ الثَّوْرَةِ التَّحْرِيْرِيَّةِ، وَمَدَى إِيمَانِهِ بِمَبَادِئِهَا، الَّتِي يَدْعُو لَهَا فِي شِعْرِهِ وَاتِّضَاحِ الرُّوْيَةِ أَمَامِهِ، هَذَا مِنْ جِهَةٍ، وَمِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، هَذَا التَّوَاظُنُ دَلَالَةٌ عَلَى حَقِيْقَةِ البَطُولَةِ الجَزَائِرِيَّةِ، وَأَنَّهَا مِنْ صَنَعِ الوَاقِعِ، وَليْسَتْ بِالْأَرَاجِيْفِ، الَّتِي هِيَ مِنْ صَنَعِ الخِيَالِ.

كَمَا يَتَّضِحُ أَنَّ نَظْرَةَ الشَّاعِرِ إِلَى بَطُولَةِ الحَيَوَانَ، هِيَ نَظْرَةٌ إِكْبَارٍ وَإِحْلَالَ، تَتَجَلَّى مِنْ خِلَالِ تَوْضِيْفِهِ لِأَسْلُوبِ التَّعْظِيْمِ وَالتَّبْجِيْلِ فِي قَوْلِهِ: "سَلَامٌ عَلَى البِغْلِ، وَعَاشِ الحِمَارِ، وَبَارِكْ فَأْرًا، وَطُوبَى لِعَنْزٍ، فَلَوْلَاكَ يَا حَيَوَانَ، بِذِكْرِكَ تَعَتَّرُ إِلْيَاذَتِي، فَأَزْكِي التَّحِيَاتِ".

ذَلِكَ أَنَّ الشَّاعِرَ يَنْطَلِقُ فِي رُؤْيَتِهِ لِلحَيَوَانَ، مِنْ رُؤْيَةٍ دِينِيَّةٍ إِسْلَامِيَّةٍ، تَدْعُو إِلَى الرِّفْقِ بِالحَيَوَانَ، كَيْفَ، لَا وَقَدْ "دَخَلَتْ امْرَأَةُ النَّارِ فِي هَرَّةٍ حَبَسْتَهَا، فَلَا هِيَ أَطْعَمْتَهَا وَلَا تَرَكْتَهَا تَأْكُلُ مِنْ خَشَاشِ الأَرْضِ". كَمَا وَرَدَ فِي الحَدِيثِ الشَّرِيفِ.

## – المطلب الخامس: الخرافات والأساطير

لاشك أن لعنصر الخرافات والأساطير، أهمية كبرى في صناعة الملاحم، لاسيما الكلاسيكية منها، ذلك أن هذه الخرافات والأساطير، تغدّيها بطاقات حيّة من الخيال والإبداع، وتعطي لها أبعاداً وظلالاً مختلفة، كما أن "هذا العنصر الخرافي يمكن أن يكشف لنا عن جوانب جديدة في أسلوب وطريقة تفكير تلك الشعوب، أثناء الحقبة التي تم فيها تأليف الملحمة، وعن بعض القيم السائدة عندهم، وذلك على اعتبار أن هذه العناصر الخرافية أو المتخيلة، هي ترجمة لتلك القيم والمبادئ والتصورات الذهنية الجمعية، بل قد تكون إسقاطات لبعض الرغبات الكامنة المكبوتة لدى أعضاء المجتمع" (1).

وانطلاقاً من مدى أهمية الخرافات والأساطير بالنسبة للملاحم، "تكاد كلُّ الملاحم أن يكون فيها عنصر خرافي أو أسطوري، أو غير حقيقي على أقلّ تقدير، ولكن لا ينبغي أن يكون ذلك، سبباً في التشكك في صدق وواقعية كل الأحداث التي يرد ذكرها في الملحمة" (2). ولكن ينبغي أن ننوه إلى أن الخرافات والأساطير تكاد تنعدم وتنحصر في الآداب الحديثة وهذا نظراً لتغير أساليب الحياة المعاصرة، واتساع العلوم والثقافة، وتطور العقلية، وبالرغم من كل هذا، "هذه الأساطير القديمة التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويطغى فيها اللامعقول على المعقول، لا تزال مصدر إلهام لكتاب المسرح والشعراء، في العصر الحديث، ولكنها تتخذ في أعمالهم صوراً وأشكالاً جديدة" (3).

لكن رغم كلّ هذا، فإننا نجد في إلياذة الجزائر، استحضاراً لبعض الأساطير على قلّتها.

---

(1) أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند – الرمايانا – ص 13 .

(2) المرجع نفسه، ص 13 .

(3) إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 218.

من ذلك قول الشاعر:

وقالمة تزهُو بِحَمَامِهَا  
يُهدِدُ مَعْسُولَ أَحلامِهَا  
ويرجفُ بِرُكائِها سَاحِطاً  
فيمسُخُ صنَّاعَ آثامِها  
فيا لكِ أسطورةً لم نزلْ

نسيرُ على هدي إلهامها(ص71)

هذه الأبيات الشعرية، إشارة إلى أسطورة- حمام المسخوطين بقالمة- وهي أسطورة متواترة جيلا عن جيل. وقصص أن قرانا وقع في إحدى القبائل المجاورة للحمام، زفت فيه أخت لشقيقها، وأقيم حفل الزفاف بالحمام المذكور في جمع حاشد، يتأرأسه القاضي الذي حرر عقد النكاح وسط عدوله وأعوانه، فسخط الله عليهم ومسحهم أحجاراً على أشكال آدمية. كما وجب التنويه أنه "كان للعرب عقائد وأساطير شبيهة بما عُرف عند غيرهم من الشعوب في فجر تاريخها" (1).

وإذا أردنا النظر إلى أي مدى، قد وظف مفدي زكريا الخرافات والأساطير، في "ملحمة الجزائر فإننا نسجل ابتعادها الكلي والنهائي عن هذه الأساطير والخرافات، بل نجد استحضار للتاريخ وتمثلا لما قاله المؤرخون" (2).

بل نجد أن لمفدي زكريا - إضافة - في هذا الشأن، من حيث "البعد الفني فيتمثل في كون الرجل قد أضاف شيئاً جديداً لفن الملحمة، ويتمثل في إلغاء جانبي الأسطورة والخرافة من قاموس الملحمة، وهو بعد جزائري وإضافة إلى سجل فن الملحمة" (3).

(1) محمد عبد السلام كفاي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص267 .

(2) الطاهر بلحيا، تأملات في إياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص121 .

(3) المرجع نفسه، ص122 .

من كلِّ ما سبق،"قد برزت في إياذة الجزائر الخصائص الملحمية، وإن كانت مصبوغة بصبغة عصرها وأسلوب ناظمها"(1).

ومنه فإن لإياذة الجزائر أهمية كبيرة، حيث تأتي أهمية "إياذة الجزائر" كأول عمل ملحمي متكامل، من ملحمة الثورات وموطن البطولات. "(2).

ومنه فلا جرم إذا أقرنا، بأنَّ إياذة الجزائر، يتجلَّى فيها الحسّ الملحمي تجلِّياً واضحاً لا يختلف فيه اثنان، ولذا "إن إياذة الجزائر" وإن ولدت متأخرة مقارنة مع الملاحم الشعريَّة الشهيرة في اريخ الآداب الإنسانية، إلا أنها تتميز- وربما تمتاز- عن تلك الملاحم في كثير من الخصائص الفنية والموضوعية"(3).

ومنه "لعل "مفدي زكريا" يكون قد حقَّق الحلم العربي الجزائري (...). فأهدى لبلاده "ذوب كبده"، فوقَّ في تجسيد مشروعه الملحمي، ليكون عربون وفاء لثورة شعبه ولتربة وطنه"(4). وبعد أن حاولنا الكشف عن ملامح الحسّ الملحمي، في إياذة الجزائر، سنحاول جاهدين هذه المرة - في الفصل الرابع- من بحثنا هذا، الكشف عن ملامح الحسّ الملحمي في إياذة بسكرة للشاعر عامر شارف.

---

(1) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص56 .

(2) عمر بوشموخة، الإبداع في الفن الأدبي، منشورات أبيك، الجزائر، د.ط، 2007 ص 14 .

(3) المرجع نفسه، ص15 .

(4) المرجع نفسه، ص21 .

## – المطلب السادس: العنصر الديني

يعتبر العنصر الديني خاصية جدُّ مهمَّة من الخصائص التي تبني عليها الملاحم، فالدين يزيد الملحمة قداسة وبريقاً، ويعطيها نكهة وإشعاعاً خاصين ذلك أن "العلاقة بين الملحمة والدين علاقة وطيدة، تتعدَّى حدود التأثير المتبادل، إلى كون الملحمة وليدة التفكير الديني، وكون الدين يشكل العنصر الأبرز في موضوع الملحمة" (1).

انطلاقاً من هذه العلاقة الحميمة، بين الدين والملحمة، يترأى لنا جلياً أن للملحمة دور ديني، حيث "يجد الدارسون بأن الدور الملحمي الأول، يتمثل في دور ديني، يقوم على ما توصلت إليه الأمم من معطيات ميثولوجية، كانت تتبلور يوماً بعد يوم، وتحوّل تحت وطأة التاريخ إلى معتقدات أصيلة راسخة، تبني عليها الملاحم القومية" (2).

من هذه المعطيات، "وليس من قبيل الاعتباط أيضاً، أن تكون الملاحم الكبرى، أناجيل مقدسة لدى الشعوب، لأنها تضمُّ بين جنباتها كلَّ ما هو مقدّس في نظر أصحابها، وكلَّ ما هو موضع للتقدير والإعجاب" (3).

لذا فإن الملاحم دائماً وأبداً، في حاجة مسيسة إلى العنصر الديني، كي تزهو وتصطبغ بصبغة القداسة، "أما السبب الذي جعل الشَّعر الملحمي، يحفل دائماً بمعطيات الدين، فهو البدائية، بداية الشعوب التي ظهرت عندها الملاحم الأصلية" (4)، ومن هنا نجد في الملاحم الكبرى أدواراً مهمة للآلهة، ولربما لأنصاف الآلهة كذلك، حيث تتدخل الآلهة باستمرار لمساعدة البطل وإزاحة العوائق من طريقه، وإمداده بالعون كلما تطلب ذلك.

---

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 24.

(2) المرجع نفسه، ص 24.

(3) المرجع نفسه، ص 24، 25.

(4) المرجع نفسه، ص 25.

فلا عجب إذا " رأينا أبولون يغضب على اليونان فتحلّ بهم اللّعة، ويغشاهم الفشل، ورأينا ثيتيش أم أخيل، وصاحبة زوش، رب الأرباب، تعمد إلى إمساك ابنها من رجله، وتغطيسه في مياه جهنمية تقيه من كلّ طعان، وتجعل الأسلحة كلها تنبو عنه، فلا يبقى فيه سوى مكان واحد عرضة للجراح، هو أسفل قدمه حيث أمسكته أمه، أما أفروديت إلهة الحب فتحمي باريس بن فريام وحببية قلبه هيلانة، وتبسط فوقهما ظلا من سعادة المحبين" (1).

فالعنصر الديني له نكهة خاصة في الملاحم، بل نجد أن معظم حروب الملاحم تقام على أساس وانطلاق من طابع ديني، "إذا كانت حروب الملاحم حروبا مقدّسة، فلأنها تقوم على أساس ديني، وما من ملحمة طبيعية واصطناعية إلّا وفيها من الدّين عنصر" (2). ولهذا فمختلف الشّعوب، قد خاضت حروبا كبرى من أجل دينها.

ولا أدلّ على ما ذكرناه أنفا، العرب المسلمين إذ "أن الحروب الكثيرة التي خاضها العرب في أيام النبوة والراشدين، إنما كانت في سبيل هذا الدين، ونشر مبادئه، والدفاع عن مقدساته، وهذا أمر على جانب كبير من الأهمية، في تكوين الملاحم" (3).

أمّا إذا عرجنا عن إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، باحثين ومستقصين فيها عن العنصر الديني فإنها لا شكّ تحفل بالدين الإسلامي أيما احتفال، حيث نجد يتجسّد في كثير من مقاطعها الشعريّة، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على أن شاعر الثورة التحريرية مفدي زكريا هو شاعر "متشبع بعقيدة أسلافه، عقيدة الإسلام، ذات المبادئ النبيلة الطاهرة ارتوى منها حتى ثمل، وتشبع من تعاليمها الخالدة، فجعلت منه شاعر الثورة والعنف والرقّة" (4).

---

(1) المرجع السابق، ص 31.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 101.

(4) الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص 140.

فمفدي زكريا في توظيفه للدين الإسلامي، ينم عن مدى ثقافته الإسلامية واطلاعاته الواسعة على أيام العرب المسلمين من جهة، ومن جهة أخرى نجده في إلياذته "يبتعد كل الابتعاد عن أجواء (الكهنوت) وطقوس المعابد الوثنية، وقضايا السحر والتنجيم، وكل ما يمت بصلة إلى الغيبات" (1). لذا سنحاول جاهدين، التوقف عند أهم إشعاعات العنصر الديني في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، والمتمثلة خاصة في التأثير بأسلوب القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وهو ما يعرف في الدراسات الحديثة باسم التناص:

### (L inter textualité )

و"التنص" هو وجود مجموعة من القرائن اللسانية أو المعنوية، داخل نص ما، تحيلنا على نصوص خارجية، وتثبت تعالق النصوص بعضها ببعض، وقد ظهر هذا المفهوم في البلاغة العربية (...). ليزداد ظهوره في علاقات التأثير والتأثر بين الآداب، فيما يعرف بالأدب المقارن، ثم ليكتمل ظهوره في المدارس النقدية اللسانية المعاصرة" (2)، وبالتالي، فمفهوم التناص في البلاغة العربية ظهر في مسميات عدّة (الاقتباس، التضمين، السرقة، السلخ، النسخ، وقوع الحافر على الحافر...) وعند ميخائيل باختين، "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما، ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي، في منظور باختين، انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية **Dialogisme**" (3).

أما التناص بداياته "كمصطلح نقدي أطلق حديثاً، ولأول مرة عند الكاتبة الفرنسية جوليا كريستيفا"، وذلك في أبحاث لها أنجزت ما بين سنتي (1966/1967) وصدرت في مجلتي: تيل - كيل "tel- quel وكريتيك **critique**"، وأعيد نشرها في كتابيها "سميوتيك، ونص الرواية" (4)

(1) المرجع السابق، ص 122.

(2) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات في كتابات جزائرية، ص 72.

(3) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 2، 1996، ص 121.

(4) يحيى بن مخلوف، التناص مقارنة معرفية في ماهيته وأنواعه وأماطه حسان بن ثابت، دار فائنة، باتنة، د. ط. 2008، ص 16.

ولذا ارتأينا أن نورد هذا الجدول للتدليل على مواضع التناص الديني، في إلباظة الجزائر لمفدي.

النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التداخل النصي
01 - تَسْلُقُ يَكُورَانُ وَاعْزُ السُّهَاءُ وَطَاوَلُ بِهِ سِدْرَةَ الْمُنْتَهَى (ص30)	"عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى عِنْدَهَا جَنَّةٌ الْمَأْوَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى" (سورة النَّحْم، الآيات 14، 15، 16)	تناص امتصاصي للنص الغائب مع تداخل لغوي وتشاكل في المنظور الرؤياوي.
02 - فَيَخْجَلُ هَامَانٌ مِنْ صَرْحِهِ وَيَعْجِزُ أَنْ يَبْلُغَ الْمَشْتَهَى (ص30)	"وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ" (سورة غافر، آية 36)	حوار مع النص الغائب مع تداخل لغوي.
03- وَسَبِّحْ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ.. وَالْأَرْضِ مِلْءَ شَفَائِفِ شَقَا (ص32)	"سَبِّحْ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ" (سورة الحديد، آية 01)	تناص اجتراري مبنى ومعنى
04 - كَأَنَّكَ تُصْنِعِي بِهَا لِلْخَلِيلِ وَمُوسَى الْكَلِيمِ يُرْتَلُ صُحُفًا (ص32)	"إِنَّ هَذَا لَفِي الصُّحُفِ الْأُولَى صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى" (سورة الأعلى الآيتان 18، 19)	تناص امتصاصي للنص الغائب
05 - وَيَحْفَظُ مِيزَابُ لَوْحِ الْجَلَالِ فِيصْبِحُ مِيزَابُ فِي اللُّوحِ حَرْفًا (ص32)	"بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَجِيدٌ فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ" (سورة البروج الآيتان 21، 22)	حوار مع النص الغائب مع التطابق اللغوي والتشاكل في المنظور الرؤياوي
06 - وَعَرِقُ الْأَصَالَةَ طَهَّرَ طَبْعِي وَنُورَ الْهِدَايَةِ أَذْهَبَ رِجْسِي (ص33)	"إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمْ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا" (سورة الأحزاب، آية 33)	تناص اجتراري للنص الغائب
07 - وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا فَطَارَ بِهَا الْعِلْمُ..فَوْقَ الْخِيَالِ.. (ص 34)	"إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زُلْزَالَهَا وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا" (سورة الزلزلة، الآيتان 01، 02)	تناص اجتراري مع تكرار جملة النص الغائب مبنى ومعنى
08 - وَعَنْ قِصَّةِ الْجِدِّ مِنْ عَهْدِ نُوحٍ وَهَلْ أَرِمَ...هِيَ ذَاتُ الْعِمَادِ؟ (ص35)	"أَرِمَ ذَاتُ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلَهَا فِي الْبِلَادِ" (سورة الفجر، الآيتان 07، 08)	تناص حوار مع النص الغائب.

النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التداخل النصي
09 - وفي قُدسِ جَنَاتِنَا النَّاصِرَةَ وَجُوهَ إِلَى رَبِّهَا نَاطِرَةَ (ص44)	" وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاصِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاطِرَةٌ" (سورة القيامة، الآيتان 22، 23)	تناص اجتراري مع النص الغائب مع تداخل لغوي.
10- تَلَقَّفَ رَابِتَكَ ابْنَ الْجَزَائِرِ وَعِنْدَ ابْنِ زِيَّانِ تُبْلَى السَّرَائِرِ (ص 54)	" وَأَوْحِينَا إِلَى مُوسَى أَنْ الْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلَقَّفُ مَا يَأْفِكُونَ" (سورة الأعراف، 117)	تناص امتصاصي
11- تَلَقَّفَ رَابِتَكَ ابْنَ الْجَزَائِرِ وَعِنْدَ ابْنِ زِيَّانِ تُبْلَى السَّرَائِرِ (ص 54)	" يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ فَمَالَهُ مِنْ قُوَّةٍ وَلَا نَاصِرٍ" (سورة الطارق، الآيتان 09، 10)	تناص امتصاصي
12 - تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيْلَةَ قَدْرِ وَأَلْقَى السِّتَارَ عَلَى أَلْفِ شَهْرِ (ص67)	" إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ" (سورة القدر، الآيات 01، 02، 03)	تناص امتصاصي مع تأثير كبير بأجواء النص الغائب وتقاطع في الرؤية والإيقاع اللغوي.
13 - وَأَخْضِرْ يُحْصِدُ حُمْرَ الْحَوَامِ صَلِّ فِيهَا وَيَقْطَعُ مِنْهَا الْوَتِينَ (ص74)	" ثُمَّ لَقَطَعْنَا مِنْهُ الْوَتِينَ" (سورة الحاقة، الآية 46)	تناص اجتراري وتأثر واضح بلغة العقاب في النص الغائب.
14 - وَكَانَ الْفَرَنْسِيْسُ صُمًَّا وَبُكْمًا وَعُمِيًّا، فَأَصْغَى لَنَا مِنْ تَمَارِي (ص78)	" وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءً وَنِدَاءً صُمٌّ بَكْمٌ عُمِيٌّ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ" (سورة البقرة، الآية 171)	محاكاة امتصاصية مع التطابق اللغوي في ترتيب الصفات (صُمٌّ بَكْمٌ عُمِيٌّ)
15 - وَتَمَّتْ بِهَا كَلِمَاتُ الْإِلَهِ الَّتِي وَقَعَتْ بِاسْمِهَا الْوَاقِعَةُ (ص81)	" إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ لَيْسَ لَوْعَتِهَا كَاذِبَةٌ خَافِضَةٌ رَافِعَةٌ" (سورة الواقعة، الآيات 01، 02، 03)	تناص اجتراري
16 - فَيَا مَغْرِبًا مَا زَجَّتْهُ الدِّمَا وَأَجْمَعَ فِي الصَّرْصَرِ الْعَاتِيَةَ (ص84)	" وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحِ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ" (سورة الحاقة، الآية 06)	تناص امتصاصي

طبيعة التداخل النصي	النص الغائب	النص الحاضر
تناص امتصاصي	" إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمٍ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ " (سورة القمر، الآية 19)	17 - أُحْيِي الْأُلَىٰ آزْرُوا حَرْبِنَا إِلَى النَّصْرِ فِي رِيحِهَا الصَّرْصَرِ (ص 84)
تناص اجتراري معني ومبني	" وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِّمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ... " (سورة النساء، الآية 125)	18 - شَرِبْتُ الْعَقِيدَةَ حَتَّى الثَّمَالَةَ فَأَسْلَمْتُ وَجْهِي لِرَبِّ الْجَلَالَةِ (ص 87)
تناص امتصاصي مع تأثير واضح بالجو القصصي للنص الغائب.	"قَالَتْ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاودْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ. " (سورة يوسف، الآية 51)	19 - يُجَادِلُ فِي الْحَقِّ بِالشُّبُهَاتِ وَإِنْ حَصْحَصَ الْحَقُّ جَاءَ بِإِفْكَ (ص 98)
تناص اجتراري مع التطابق اللغوي	" وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَىٰ " (سورة الأنفال، الآية 17)	20 - وَلَمْ تَرْضَ بِالْفَحْلِ مِنْ قَوْمِهَا فَهَامَتْ بَمَنْ... (مَا رَمَىٰ إِذْ رَمَىٰ) (ص 103)
تناص امتصاصي وتأثير واضح بالموضوع القصصي للنص الغائب	فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَّنْسِيًّا. " (سورة مريم، الآية 23)	21 - وَتَغَضِبُ عَيْسَى الْمَسِيحَ وَتُبْكِي عَلَىٰ جِذْعِ نَخْلَتِهَا مَرِيْمًا (ص 103)
تناص اجتراري مع تشاكل في المعنى	" قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَيَّ أَنْفُسَهُمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا. " (سورة الزمر، الآية 53)	22 - عَصَيْتُكَ عِلْمًا بِأَنَّكَ تَعْفُو عَلَى الْمُسْرِفِينَ فَهَانَتْ خُطُوبِي (ص 112)
تناص اجتراري	" فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ فَأَلْقَى السَّحْرَةَ سَاجِدِينَ. " (سورة الشعراء، الآية 45، 46)	23 - وَأَلْقَيْتُ فِي السَّاحِرِينَ عَصَايَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ بِسِحْرِي (ص 113)
تناص اجتراري مع تكرار جملة النص الغائب لفظاً ومعنى	" إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا. " (سورة الزلزلة، الآيتان 01، 02)	24 - وَزُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا وَضَجَّ لِعَاصِبِكَ النَّيْرَانُ (ص 116)

ولا يتوقف الأمر عند هذا الكم فقط، بل نجد كثيراً وكثيراً من الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها التأثير بالقرآن الكريم، نقتطف منها هذه الأمثلة للتدليل فقط، حيث يقول الشاعر:

– وَمِنْ خَائِرِينَ كَأَعْجَازِ نَخْلٍ ضَمَائِرُهُمْ فِي الْمَزَادِ رَقِيقَهُ (ص26)

هذا البيت الشعري مأخوذ من قوله تعالى: "كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٌ" (سورة الحاقة، الآية، 07).

وقوله: – تَقَدَّسَ وَادِيكَ مِنْبَعُ عَزِّي وَمَسْقَطُ رَأْسِي، وَإِلْهَامَ حَسِّي (ص33)

مأخوذ من قوله تعالى: "إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوِيٌّ" (سورة طه، الآية، 12).

وقوله: – وَتَهْدِي النُّفُوسَ الصِّرَاطَ السَّوِيَّ وَتَغْرُسُ فِيهَا مَعَانِي الْإِبْسَاءِ (ص60)

مأخوذ من قوله تعالى: "أَهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ" (سورة الفاتحة، الآية، 06)

وقوله: – تَبَارَكَ شَعْبٌ تَحَدَّى الْعِنَادَا فَصَامَ وَأَضْرَبَ سَبْعًا شِدَادَا (ص75)

مأخوذ من قوله تعالى: "وَبَيْنَا فَوْقَهُمْ سَبْعًا شِدَادَا" (سورة النبأ، الآية 12)

**ملاحظة:**

نلاحظ مما سبق، مدى تأثر- مفدي زكريا- بالنص القرآني، مع التشاكل الرؤياوي التام في أغلب الحالات، كما أن نسبة التناص الامتصاصي للنص الغائب سجلت بدرجة كبيرة، والتناص الاجتراري بدرجة أقل، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر لديه ثقافة إسلامية عالية، خبير بمعاني السُّور القرآنية ودلالاتها، وسبب نزولها.

لذا فإن العنصر الديني، "هو من الركائز الأساسية المعتمدة في إلياذة الجزائر، وإن كان الدين في إلياذة هوميروس متمثلاً في تعدد الآلهة، ففي إلياذة مفدي زكريا تشيع الروح الإسلامية التوحيدية، وتجلجل في طياتها أسماء الله الحسنى" (1).

ذلك أن مفدي زكريا، كما يبدو جلياً (وظَّف (الدين) كرسالة عظيمة هدفها تحرير الإنسان وانبعائه وانعتاق (الحق) الإنساني من سلاسل الظلم والطغيان" (2).

كما تجدر الإشارة أن مفدي زكريا، قد وظَّف في إلياذته، عديداً من الألفاظ الدينية، وإن كانت هذه البنى الإفرادية والألفاظ الدينية، تنتمي إلى حقول دلالية متعددة ومختلفة.

(1) نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، ص56، 57.

(2) الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص140.

ومن بين الألفاظ الدينية الإسلامية، التي وظّفها مفدي زكريا في إياذة الجزائر نجد:  
 "المعجزات، حجّة الله، الربّ، سجل، الخلود، القيم، الجلال، الجمال، الصلاة، بدعة، الفاطر  
 الصانع، القادر، السحر وحيها، هاروت، جنة، الجنان، الغيب، الكافر، إشراقه الوحي، الحب  
 الضمير، سلام، السلام، الضياء، ديني، ربي، العقيدة، مقدسة، آمن، مؤمنا، آدم، حب أخيه، رؤية  
 الله، منار، حيدر، رفائيل، مآذن، كلمات الإله، الواقعة، الصرصر العاتية، ريجها الصرصر، الكتاب  
 حصحص الحق، الخلد، مارمى إذ رمى، عيسى المسيح، مريم، مساجد الله، المسرفين، تلقف ما  
 يأكون، زلزلت الأرض، بيلو، سدرة المنتهى، هامان، سبح لله، الخليل، موسى الكليم، يرتل صحفا  
 ، لوح الجلال، عرق الأصالة، نور الهداية، ثمود وعاد، نوح، إرم ذات العماد، جناتنا الناضرة، وجوه  
 ناظره، ليلة قدر، ألف شهر، النخيل الجميل، العراجين، تلقف رايته، يقطع منها  
 ، جنة عدن، الحساب، مهبط الوحي، مهد الرسالات، نور الهدى، عرش الجلال، نهج  
 الضلال، الصدق، الصبر، أخرجت الأرض أثقالها... الخ"، وهي ألفاظ كلها مستوحاة من تعاليم  
 الإسلام، نجدها في مثل قوله:

- |   |   |
|---|---|
| لَمَّا كُنْتُ أَوْمِنُ إِلَّا بِشِعْبِي (ص 19)  | - وَلَوْلَا الْعَقِيدَةُ تَغْمُرُ قَلْبِي |
| صَلَاتِي مَعَ اللَّيْلِ سِرًّا وَجَهْرًا (ص 23) | - وَدِيرِي الَّذِي كُنْتُ أَتْلُو بِهِ    |
| فَيَنْسِي حَرَارَةَ يَوْمِ الْحِسَابِ (ص 28)    | - وَأَنْفَاسُهُ تَغْمُرُ الصَّبَّ دَفْنًا |
| لِيُغْرِيَ الْأَنَامَ بِهَا شَبَّهَا            | - فَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ وَصَفَ الْجِنَانَ  |
| حِيَالَ النَّخِيلِ وَبَيْنَ الرَّمَالِ (ص 34)   | - هُنَا مَهْبِطُ الْوَحْيِ لِلْكَائِنَاتِ |
| وَمَبْنَاهُ فِي مَلَّتِي وَاعْتِقَادِي (ص 35)   | - وَإِيمَانُ قَلْبِي وَخَالِصُ دِينِي     |
| فَلَا زَالَ أَحْمَدُ صِهْرًا لِعَيْسَى (ص 40)   | - إِذَا عَرَّبَ الدِّينُ أَصْلَابَنَا     |
| فَأَسْلَمْتُ وَجْهِي لِرَبِّ الْجَلَالِ (ص 87)  | - شَرِبْتُ الْعَقِيدَةَ حَتَّى الثُّمَالِ |

بعد أن تطرّفنا في هذا الفصل، إلى تحليل العنصر السّردي، في إياذة الجزائر، وكذلك رصد أهم  
 خصائص الحسّ الملحمي فيها، سنحاول في الفصل الآتي، التّطرق إلى الحسّ الملحمي في إياذة  
 بسكرة للشاعر عامر شارف، وأهم خصائصه، وكذلك التّطرق إلى العنصر السّردي فيها.

# الفصل الرَّابِع

الحسّ الملحمي في إياذة بسكرة

للشّاعر: عامر شارف

مدخل:

المبحث الأول: العنصر السّردى في إياذة بسكرة

المطلب الأول: الوظيفة المرجعية للقصة

المطلب الثاني: البنيات السّيميائية الدّالة على التعريف بالشّخصيات

المطلب الثالث: الأحداث

المطلب الرابع: ومضات سردية في الهيكل العام للقصة

المبحث الثاني: خصائص الحسّ الملحمي في إياذة بسكرة للشّاعر: عامر شارف

المطلب الأول: الرمز الملحمي

المطلب الثاني: الموضوعية

المطلب الثالث: البطولة

المطلب الرابع: الخرافات والأساطير

المطلب الخامس: العنصر الديني

## مدخل:

ما من شك، إنَّ "عنوان الديوان نصٌّ مواز للنصوص الموجودة فيه، له وظيفة اللَّمحة الدَّالة والتفسير مع مناصات عدَّة" (1). ولذا فإنَّ "إلياذة بسكرة" للشاعر عامر شارف، إبداع شعري سار فيه صاحبه منذ الوهلة الأولى، على خطى الشاعر "هوميروس" في إلياذته اليونانية الشهيرة وكذا على نهج شاعر الثورة الجزائرية، "مفدي زكريا" في إلياذة الجزائر، وهذا من حيث التسمية أو العنونة، حيث أراد أن يكون إبداعه هذا "إلياذة" بدل ملحمة أو معلقة أو ما شابه ذلك.

أ- من حيث الشكل:

تحتوي إلياذة بسكرة على (170 بيت شعري)، من الشكل العمودي المتوارث، وهذا حفاظاً على ما يسمَّى في النقد العربي القديم- نظرية عمود الشعر-، ويجب أن ننوّه هنا أننا لا نجد شاعراً قبل شارف عامر، يخصص قصيدة في مثل هذا الحجم (170 بيتاً) لأحياء بسكرة وضواحيها والقرى والمدن التابعة لها" (2). وقد تجاوز هذا الحجم بطبيعة الحال - فيما بعد- الشاعر "سليم كرام" في إبداعه الموسوم ب: مُعلّقة بسكرة نشيد المجد والخلود.

تتوزع إلياذة بسكرة على طول (20 صفحة)، وقد جاء مكان وتاريخ القصيدة كالآتي:

(بسكرة فيفري... أبريل 2000).

كما تجدر الإشارة إلى أنَّ إلياذة بسكرة، طبعت من طرف لجنة الحفلات لمدينة بسكرة،

ط.1، 2002، وقد اختار "عامر شارف" في إبداعه هذا بحر الكامل، ومطلع الإلياذة:

سَكَبْتُ رُضَابًا فَالْتَهَى النُّدَمَاءُ      وَاسْتَعْفَفْتُ فَأَحْبَبَهَا البُسَطَاءُ

سَكَبْتُ رُضَا / بَن فَلَتهن / نُدَمَاؤُو      وَاسْتَعْفَفْتُ / فَأَحْبَبَهْل / بُسَطَاؤُو

0/0/// | 0//0/// | 0//0/0/      0/0/// | 0// 0/0/ | 0// 0///

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ      مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

وبحر الكامل من البحور الصَّافية، حيث يبنى على أساس تكرار تفعيلة واحدة أصلية، هي:

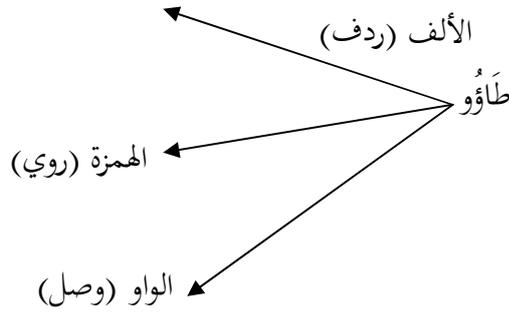
متفاعِلنْ متفاعِلنْ متفاعِلنْ X 02

(1) محمد الصالح خريفي، فضاء النَّص نصّ الفضاء، دراسة نقدية في الشَّعر الجزائري المعاصر، ص 38.

(2) صالح مفقودة، تقديم، إلياذة بسكرة للشاعر عامر شارف، لجنة الحفلات لمدينة بسكرة، ط.1، 2002.

ومفتاحه الشعري: كَمَلِ الْجَمَالَ مِنْ الْبُحُورِ الْكَامِلُ مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ  
وللبحر الكامل ثلاث أعاريض، وتسعة أضرب، وقيل قد "سمي كاملاً لتكامل حركاته وهي  
ثلاثون حركةً، ليس في الشعر شيءٌ له ثلاثون حركةً غيره" (1).

وقد اختار الشاعر الهمزة رويًا، أما من حيث القافية، فقد جاءت موحدة في كافة أبيات  
الإلياذة، ومن حيث نوعها مطلقة لأنها متحركة الروي، وهي مردوفة بالألف موصولة بالواو،  
أما من حيث لقبها، فهي متواترة (طاؤو / 0/0). ويمكن أن نوضح حروف القافية هنا كالاتي:



#### ب- من حيث الموضوع:

تتغنى إلياذة بسكرة من حيث موضوعها، بماثر ومفاخر منطقة الزيبان، حيث ينوه من  
خلالها الشاعر عامر شارف، بالفاتح والقائد العظيم عقبة بن نافع الفهري، بداية من الفتح  
الإسلامي لشمال إفريقيا مروراً بالتاريخ الحديث، معدداً لكثير من المعارك و البطولات التي  
قام بها سكان منطقة الزيبان، في وجه الاستعمار الفرنسي الغاشم، كما تسنى له ذكر وتعداد  
كثيراً من الشخصيات الثقافية والدينية، مُعرجاً عن جماليات المكان بالمنطقة، "فقد تغنى  
الشاعر بأكثر من خمسة وعشرين حياً من أحياء بسكرة، العتيقة منها والجديدة، أما القرى  
والمدن التي تكلم عنها فقد بلغ عددها أكثر من خمسين منطقة، تشكّل في عمومها مجموع  
الولاية وبعض المناطق المجاورة، وكان الشاعر يقرن بين كل منطقة والشخصيات العلمية  
والوطنية والدينية المرتبطة بتلك المنطقة، فتضمّنت المدونة الشعرية أزيد من ثلاثين شخصية  
من شخصيات المنطقة" (2). فإلياذة بسكرة، هي إكبار لتاريخ وشخصيات هذه المنطقة.

(1) الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. 4.

2001، ص 58.

(2) صالح مفقودة، تقدم، إلياذة بسكرة للشاعر عامر شارف.

## المبحث الأول: العنصر السردى في إلياذة بسكرة للشاعر عامر شارف

يذهب كثيرٌ من الباحثين، إلى استبعاد السرد القصصي عن الجنس الشعري تحديداً، و"إذا كان النقاد المحدثون يستبعدون ركوب الشعر العربي للسرد القصصي، فذلك لطبيعة الشعر نفسه بنية وشكلا، من حيث الاقتصاد اللغوي، وضرورة الوزن والقافية من جهة، والتفات الشعر إلى الغنائية الذاتية من جهة ثانية" (1).

إن هذا التوجه فيه بعض الحقيقة، ولكن نجد في الشعر العربي كثيراً، من تداعيات السرد وومضات القص، وإذا ارتأينا البحث عن مدى تجليات العنصر السردى، في- إلياذة بسكرة- للشاعر "عامر شارف"، فمن الوهلة الأولى ندرك أن الشاعر قد التمس أسلوب القص، الذي يقوم عليه العنصر السردى، وهذا عن طريق السرد الشعري كتقنية ل طرح الأحداث، بل نجده يوظف الفعل "يسرد" في هذا المجال، مخاطباً بسكرة الزبيان بقوله:

الكونُ إذ يلقاك يسردُ حبهُ      وشذى الكلامِ نصوصه الأشلاءُ (2)

ومنه اعتمد الشاعر على تقنية السرد للأحداث، في كثيرٍ من موضعٍ لأنه يقرُّ ويؤكد لإثبات الحقائق التاريخية، لاسيما أثناء حديثه عن أبطال وبطولات منطقة الزبيان، وكذلك أثناء وصف علاقته الحميمة بها، وفي كلِّ هذا "لم يكن السرد عائقاً، في تحقيق القيم الشعرية الرفيعة" (3). ومن أجل إبراز تجليات السرد، فقد اخترنا الفقرة الشعرية التالية من أجل التحليل

وهنا استفرَّ الدهرُ أعظمَ فاتح

بعدَ الفتوحِ تعانقُ الأعداءُ

وتفتَّحَ الإسلامُ في أنفاسها

وتسامحَ الجمعانِ إذ هم شأوا..

هذي تهودةٌ من دماءٍ عزيزها

من روحه تتعطرُ الأرجاءُ

(1) حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص 121 .

(2) عامر شارف، إلياذة بسكرة، ص 03.

(3) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 201 .

ذَا عُقْبَةَ الْفَهْرِيِّ حَطَّ رِحَالَهُ  
 إِنَّ الرَّحَابَ بِطُهْرِهِ خَضْرَاءُ  
 الْيَمْنُ وَالْإِيمَانُ كَانَا رَايَةً  
 وَهَنَا الثُّقَى وَالسَّادَةُ الْأُمْنَاءُ  
 ذَا الطَّيِّبِ الْعُقْبِيِّ عَاشَ مُجَاهِدًا  
 وَتَمَيَّزَتْ أَفْكَارُهُ الْجَوَازَاءُ..  
 أُعْطِيَ لِكُلِّ رَوَايَةٍ سَخْرِيَّةً  
 حَوْحُو مَتَى لَا يَخْرُسُ الشُّرْفَاءُ؟  
 وَاحْتَبَّاهُ الْعِلْمُ يَسْكُنُ قَلْبَهُ  
 وَحَدِيثُهُ لِلْجَاهِلِ اسْتِسْقَاءُ (1)

في هذا المقطع الشعري، يقصُّ علينا الشاعر عن طريق السرد، بعضاً من الأعمال الجليلة لبعض الشخصيات الفعالة في منطقة (الزيان) بسكرة وضواحيها. ومن أجل تحديد الوظائف الداخلية لعناصر السرد، في هذا النص الشعري، بحثنا عن أهم تمفصلات القصّة فيه، وقد خلصنا إلى أربعة تمفصلات دلالية: تمفصلات بنية القصّة في السرد الشعري، وحقولها الدلالية: تبعاً لإمكانية التعامل مع الإشارات " Signe "، والرموز " Symboles "، في هذا النص، فقد قسمناه إلى أربعة تمفصلات دلالية هي:

**التمفصل الأول:** الوحدات السيميائية الدالة على فتوحات عقبة بن نافع الفهري لشمال إفريقيا واستشهاده بمنطقة تهودة.

**التمفصل الثاني:** الوحدات السيميائية الدالة على الشيخ المجاهد الطيب العقبي (شخصيته وأعماله).

**التمفصل الثالث:** الوحدات السيميائية الدالة على الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو.

**التمفصل الرابع:** الوحدات السيميائية الدالة على العلامة الجليل الشيخ عبد المجيد حبّه.

**الخاتمة:** خلصنا فيها إلى بعض النتائج، التي نتجت عن طريق السياق السردى للقصّة.

(1) عامر شارف، إلياذة بسكرة، ص 08 .

## المطلب الأول: الوظيفة المرجعية للقصة

ينقل إلينا السارد، من خلال النص السابق، قصة ذات أحداث تاريخية واقعية، ليست من صنع الخيال، ترتبط بزمان ومكان معينين، وهي تتعلق بفتح إفريقية، من طرف الفاتح المظفر "عقبة بن نافع الفهري". حيث "يعدُّ سيدنا عقبة بن نافع الفهري، أعظم فاتح للمغرب العربي، وأكبر قائد حربي دوَّخ جنود الرومان، وأتباعهم من البربر، كما يعتبر أكبر مبشِّر بدين الإسلام، وأكبر داعية للغة العربية الفصيحة"<sup>(1)</sup>.

ومرجعية القصة أن فتح إفريقية قد مرَّ بمرحلتين، فقد فتحت للمرة الأولى، في عهد خليفة المسلمين عثمان بن عفَّان، الذي أذن لعامله في مصر "عبد الله بن أبي سرح" بفتحها، فكان هذا في سنة 27 هـ، وبعد معارك طاحنة، انتصر العرب، وانهمز الرومان، وقتل ملكهم جرجير. أما مرحلة الفتح الثانية، فكانت في عهد معاوية بن أبي سفيان (40-60 هـ)، حيث استأذنه الفاتح عقبة بن نافع الفهري في فتح إفريقية، فأذن له، فما كان منه إلا أن حارب البربر، وانتصر عليهم في سنة 50 هـ، وتم له تأسيس مدينته القيروان.

- وبعد حادثة عزله من قبل والي مصر - عاد القائد عقبة بن نافع إلى إفريقية سنة 62 هـ 681 م، ليتم فتح ما بقي من بلاد المغرب الأدنى والأقصى، "فعمد إلى باغاي من بلاد الزَّاب تحصَّن بها البربر والروم، فنازلهم وانتصر عليهم، ثم توجه إلى لميس وهي "لمبيشة" البيزنطية، و"تازولت" وكانت مدينة رومية ذات شأن، فأبلى بها البلاء الحسن واشتدَّت مقاومة أهلها له إلى أن انهزموا بعد شدة. ثم سار إلى أوربة، وكانت أعظم مدن الزَّاب لذلك العهد فحاربها وانتصر عليها. ثم زحف إلى تيهرت "اللبؤة بالبربرية" وفتحها بمعونة زهير بن قيس البلوي، وتابع زحفه إلى أن وصل إلى ساحل المحيط الأطلسي، وحينئذ دفع جواده داخل ماء البحر قليلاً، وهو يقول: (والله لو علمت أن وراء هذا البحر، أرضاً يُشرك فيها بالله لخصت إليها البحر، حتى أنشر بها دينه)<sup>(2)</sup>. حقاً إنَّ هذا القائد المظفر، مثال للفتح العظيم.

(1) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 2، 1981، ص 16 .

(2) المرجع نفسه، ص 16 .

وللإشارة فقد اشتهر هذا الفاتح العظيم بخطّة حربية، تعرف بـ: "المراحل"، حيث "وضع عقبة خطة جديدة في زحف الجيش الفاتح، في طريقه من مصر إلى المغرب، تعلّم هذه الخطة الألمان، وانتفع بها الأنجليز في الحرب العالمية الثانية، وصورته: أنّ الطريق من مصر إلى القيروان أما بحرية وهي مخيفة لوجود الأسطول البيزنطي، وعدم وجود أسطول عربي، وأما جبلية في الجبال ومغاورها كثيرة وغاباتها كثيفة، فلا يأمن الكمائن الصّحراوية لكونها مجدبة وعديمة الزّاد، فأسس عقبة مراحل على طول الطريق، مزوّدة بالماء والزّاد والمخيمات، فإذا وصلها الجيش استراح واغتسل وأكل وشرب، ونام وتزوّد وانتقل إلى التي بعدها، على أتم وأوفر عدّة ألف عن هذا مللر الألماني، وقال أن أساليب عقبة مبتكرة تُدرس في أكاديمية ألمانيا، وقد درسها مونتغمري وانتفع بها وطبقها في اجتياز ليبيا في الحرب العالمية الثانية،... ثم إن عقبة بني جامع عقبة في شكل حصون وأبراج وقلاع، ومدخرات للماء عند الحاجة" (1).

وما زال يحتفظ التّاريخ بإكبار، حادثة استشهاد الفاتح العظيم عقبة بن نافع الفهري. وذلك أن هذا الأخير، "لما وصل إلى جهات تهوده من مدن الزاب، وقد تفرّق جيشه، هاجمته جموع البربر والرّومان بقيادة كسيلة، الذي أفلت من أسره وحاربوه حرباً عنيفة، فثبت هو وبقية جنوده ثبات الأبطال، حتى استشهدوا سنة 64 هـ" (2).

يوجد الآن ضريح هذا الفاتح العظيم، داخل المسجد التي سُمّي باسمه (مسجد سيدي عقبة) الكائن بمدينة سيدي عقبة، التابعة لولاية بسكرة، والتي تبعد عنها بحوالي 30 كلم.

---

(1) مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، تمهيش ص 41 .

(2) رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص 16 .

## – الآليات الدينامية للقصة:

يذهب الفيلسوف اليوناني أرسطو، في كتابه فن الشعر، إلى أن الحكمة "يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد، تام في ذاته، وكامن، وله بداية، ووسط، ونهاية، وكأنها كائن حي واحد متكامل في ذاته، وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها(1).

ولذا فإن الحكمة السردية، في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث التاريخية عبر الزمن، حيث تنامي الأحداث وتتعاقب لتبلغ ذروة الصراع، ثم الانفراج وأحداث القصة تنبني على شخصية رئيسية، هي شخصية الفاتح (عقبة بن نافع الفهري) فهو القائد العظيم، والفاتح المظفر، إذ يجعل السرد الشعري من شخصية عقبة بن نافع الفهري محوراً رئيساً لبناء القصة، إلى جانب شخصيات ثانوية أخرى، لها أهميتها في تتابع مسار الأحداث، وما بين البداية والنهاية تتأزم الأحداث، ويتدرج مسار الحكمة السردية، من حيث الترتيب الزمني، من بداية فتح القائد عقبة بن نافع لشمال إفريقيا، إلى غاية استشهاده، على يد "كسيلة"، بمنطقة تهوده.

من حيث البنية الزمانية للقصة، فقد اعتمد السارد السرد اللاحق، عن طريق الاسترجاع لأحداث الماضي، لذا فقد وظف السارد كثيراً من أفعال الماضي على غرار: (استفز، تعانق، تفتح، تسامح، شاؤا، حط، كان، عاش، تميزت، أعطى..). من خلال حركية الأفعال، يتبين لنا أن السارد يعانق أحداث الماضي، محاولاً أن ينقل لنا بأمانة الأحداث التاريخية في إطارها الواقعي، دون زيف أو تحريف.

---

(1) أرسطو، فن الشعر، ج3، ص 23.

## المطلب الثاني: البنيات السيمائية الدالة على التعريف بالشخصيات

من الملاحظ أن هناك، أكثر من شخصية حكائية في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، غير أن السارد بدأ خطابه باسم الإشارة، "هنا" الدالة على المكان القريب والمقصود به، بطبيعة الحال في هذا المقام، منطقة الزيبان (بسكرة وضواحيها)، وهذا توكيد على أن أحداث القصة التي سوف يسردها السارد، قد وقعت في هذه المنطقة، وهو تأطير مكاني منذ الوهلة الأولى للقصة.

وهنا استفزَّ الدهرَ أعظمَ فاتحٍ  
بعدَ الفُتوحِ تعانقَ الأعداءُ

وتفتَّحَ الإسلامُ في أنفاسها  
وتسامحَ الجمعانَ إذ همَّ شأؤا..

ففي هذا المكان (استفزَّ الدهرُ أعظمَ فاتحٍ) وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ على ما يحتوي عليه هذا المكان من إيجابيات، مثل الموقع الاستراتيجي، وتنوع التضاريس، وكثرة الخيرات المادية والبشرية... هذه الإيجابيات للمكان، لعبت دور الاستفزاز، ونلاحظ هنا ما لفعل - استفزَّ - من دلالة كبرى في إثراء مسار القصة، فقد كان في وسع السارد أن يُوظف فعل - حرَّض - مثلاً، ولكن التحريض عواقبه غير سليمة، وغالباً ما يكون التحريض على فعل أشياء غير سوية، أما بخصوص الاستفزاز، فالإنسان يستفزُّ غيره من أجل الحصول على ردة فعل إيجابية في غالب الأحيان، والمكان هنا هو الذي لعب دور الاستفزاز.

والسؤال المطروح هنا، فمن هي الشخصية المستفزة؟ ولماذا؟

للإجابة على هذا السؤال، لا يلبث أن يواجهنا السارد بأفعل التفضيل - أعظم - للدلالة على عظمة، وعلو شأن هذه الشخصية، ثم يفصل بعد ذلك عن طريق الإضافة، نوعية هذه الشخصية، فهي شخصية (فاتح) وكلمة فاتح اسم فاعل، من فعل فتح، وفعل الفتح يحتمل عدّة دلالات إيجابية، مثل الحرية والانطلاق، وهو ضدّ الغلق الذي يحتمل دلالة القيد والسجن ومن ثمة العبودية.

إن الشخصية المستفزة هنا، هي شخصية فاتح وأيِّ فاتح، أما لماذا؟ فلأنه أعظم فاتح.

## - شخصية عقبة بن نافع الفهري:

من خلال البنية السردية، تتجلى لنا هذه الشخصية، على قدر كبير من الأهمية، والاحترام والتقدير من قبل السارد، ذلك أنها تمثل في مخياله: (أعظم فاتح) وهو (العزيم)، وهو إلى كل هذا (عقبة الفهري).

ومن المتعارف عليه في التاريخ، وفي الدائرة الجماعية، أن عقبة بن نافع الفهري، هو فاتح شمال إفريقيا، هذه المنطقة التي كانت صعبة المنال، على المسلمين نظراً لتضاريسها الجغرافيا الوعرة، ونظراً أيضاً لطبيعة جنس البربر، الذي كان يقطن الجبال، ويجيد حياة الكرّ والفرّ. حيث لم تتم من الوهلة الأولى، فتوحات المسلمين لهذه المنطقة.

فالسارد هنا وصف شخصية عقبة بن نافع بالفاتح، ولم يقل على سبيل المثال: (الغازي، أو المقاتل...) أو ما شابه ذلك، وهذا لأنّ هذه الشخصية لم تأت منطقة بسكرة، من أجل السلب، والنهب، ولكن لأشياء أخرى أجلّ وأسمى، وهي نشر الدين الإسلامي. لذا تفرّعت عن هذه الشخصية، عديداً من الأعمال الإيجابية للمنطقة، تمثلت في الأفعال الآتية (تعاون الأعداء، تفتح الإسلام، تسامح الجمعان).

إن شخصية الفاتح عقبة بن نافع الفهري، تبدو شخصية خيرة للغاية، ذات (ميكانيزمات) عالية، وإلا كيف استطاع من خلالها أن يتعاون الأعداء؟، فالأعداء تتقاتل، ولا تتعاون، بل لم يكتف الأعداء بالعناق، فكان التسامح، ثم تفتح الإسلام وانتشر في منطقة الزيبان.

من خلال طريقة استعراض السارد، لبعض صفات وأعمال شخصية السرد (عقبة بن نافع). تبدو هذه الشخصية محورية، بدليل اهتمام السارد بها، حيث أفرد صفاتها وأعمالها في خمسة أبيات شعرية، بينما خصّ كل شخصية، من الشخصيات الموالية بيت وحيد من الشعر، فقط هذا النوع من إطالة السرد، أو اختزاله، لاشكّ يبرز قدر اهتمام السارد بشخصياته، ومدى أولوياتها عنده.

## الشخصيات الثانوية:

بعدهما تحدّث السّارد عن شخصيته المحورية (عقبة بن نافع الفهري) وأورد بعض صفاته أعماله، ذاع صيتها في منطقة بسكرة.

هذه شخصيات هي على التوالي: يب العقبي، وشخصية الأديب أحمد رضا حوحو، وشخصية الشّيخ عبد المجيد حبه.

يشير السّارد في إشارات سردية خاطفة وسريعة، إلى هذه الشخصيات في اختزال

:

الطيبُ العقبيُّ عاشَ مجاهداً

وتميّزت أفكاره الجوّاء..

حوحو متى لا يخرسُ الشُّرفاءُ؟

واحبتاهُ

أن هذه الشّخصيّ

الأهميّة، بدلي

فات التي أفكاره (عاش مجاهداً):

إن هذه الشخصيات إذن شخصيات إيجابية ماعلة، وغير سلبية بدليل أفعالها

( )

ريحية، فإن طبيعة الشّد

أحمد رضا حوحو، وشخصية الشّيخ عبد المجيد حبّ

، فإنما دلّالته، انحياز السّارد إلى الشّخصيات الجهادية التاريخية، على

حساب الشّخصيات الثقافية الأدبية، بينما يبدو لنا أنّهما وج

ثقافة، والأدب جزء منها، لما انطلقت أي حركة تحرّر في العالم برمته.

- شخصية الطيب العقبي:

، ليشير ( ) والتي أصلها ( ).

- للإشارة إلى القريب- لى الله

يب العقبي، ولعلّ توظيف اسم الإشارة ( )، دلالة على قرب هذه

، بل يتأكد لنا هذا من خلال ورود اسم هذه الشّد

بالألف واللام، وإسناده إلى بلده " " (الطيبُ العقبيُّ).

الشيخ الطيب العقبي شخصية فذة، كيف لا وهو "عالم مصلح

ولد ببلدة سيدي عقبة ونشأ فيها، ثم هاجر رفقة أسرته إلى المدينة المنورة وعمره

حوالي خمس سنوات (...). في سنة 1931، العقبي في تأسيس جمعياً

المسلمين الجزائريين، فكان من رجالها المبرزين، وعين نائباً للكاتب العام، ومحاضراً في نادي الترقى بالجزائر العاصمة" (1).

فالشيخ الطيب العقبي إذن،

من في الحجاز، ثم عاد إلى بسكرة، وبدأ يشتغل

جريدة الإصلاح، التي شهدت التوقف في عديد من المرات.

كما ساهم في إصدار عديد من جرائد جمعية العلماء المسلم (

).

ارد جمع كل نشاطات هذه الشخصية في جملة مفيدة: (عاش مجاهداً)

في سبيل الله والإسلام والجزائر، وكلمة مجُ هنا في

يب العقبي.

(1) أعلام بسكرة، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافة الشعبية لولاية بسكرة، دار الهدى عين

ه أفكاره

بج،  
تفكيره.

تضاهي الجوزاء رفعةً وسمواً

" بيخ أحمد حماني عن الطيب العقبي:

" ا في الذّ ."

: "ويمكن اعتبار العقبي من أكبر رجالات الإصلاح

ياسة في الجزائر" (1).

لنا في

لكن رغم عظمة هذه الشّد

ة معتبرة لها باعها الطّويل في الخطابة، والأد

سريعة جدّاً ومختصرة

هذا في قوله:

الطّيبُ العُقبيُّ عاشَ مجاهداً

وتميّزت أفكاره الجوزاء..



- شخصية العلامة الجليل الشيخ عبد المجيد حبه

في سرد سريع ، هيد أحمد رضا حوحو، ي

يخ عبد المجيد حبه

الأخير "سمّاه بعضُ

...وقد كثرت ألقابه العلمية حتى صحَّ فيه قولهم:

"(1)

شيخ، ففي نهاية الأمر "عالم فقيه مفسِّ

مؤرخ نسَّ ... ه مرجعا في الفقه والتاريخ والأنساب

بمنطقة الزيبان والمغيِّ محمد العيد خليفة: وإني أشهد أنه عالمٌ عاملٌ

صلح... فهو جدير بأن يعتبر من الأساتذة الأكفاء "(2)

ولعل عظمة هذه الشخصية، هو ما جعل السَّارد يوظِّف أسلوب النَّدبة "واحبتاه" في بداية

( )

ثم

، والاقترا

( )

الذي اتخذ من قلب هذا العلاء

استراحَ إليه "(3).

في القرآن الكريم آيات كثيرة، فيما يخص السَّكن والسَّكينة، لاسيما في الاقتران بالزوجة.

وله تعالى: "لِتَسْكُنُوا" ( ) .

ومنه فإن عبد المجيد حبه تستريح إلى العلم وتقترب به

( ) .

(1) عبد المجيد حبه من أعلام بسكرة المعاصرين، محاضرا الملتقى الوطني الثامن

(بسكرة عبر التاريخ)، الجمعية الخلدونية للأبحاث والدراسات التاريخية، مطبعة دار علي بن زيد، بسكرة، د. 2009 241.

(2) 56 57.

(3) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي 632 .

: يكون من البئر موطن المياه، لك

الاستسقاء ولم يصرّ

- -

وقد أضافت هذه الاستعارة إلى الب  
ندا دلاليًا وجماليًا ولعل جمالية هذه

في دلالة كثرة الورد،

التاريخ الحافل لهذه الش  
أنه يوردها في سرد مكثف وسريع.

:

لم تحتل من مساح

وَاحْبَتَاهُ

(1)

## - الأسماء التي تحملها الشخصيات:

لأسماء دلالاتها، وإلا فما الفائدة التي ترجى من وراء هذه الله تلك؟.

إلى البنية السردية، فإن نجد أسماء الله :

### 01- عقبة بن نافع:

جاء في المعجم العربي الأ : "ة: جمع عُقْبُ: ...وعُقْبَى لك:

بحسن العاقبة"(1). وفي القرآن الكريم قوله تعالى: " ( )".

نلاحظ أن هذا الاسم يحم إيجابية من الخير، وأكبر

استحدث في العهد الإسلامي .

### 02- الطيب العقبى:

" : جمع للعاقل- 1: ( ) ( ) :

( ) "(2). :

### 03- أحمد رضا حوحو:

أحمد، من الحمد والشكر، ولا يكون الحمد والشكر، إلا لله تعالى على جزيل نعمه.

أحمد: هو اسم الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد جاء في الأثر (سميته أحمد كي يكون

محموداً في السماوات والأرض)، هذا الاسم لم يكن موجوداً في الجاهلية، وأول اسم سم

أحمد في الإسلام، هو اسم الرسول ( )، وقيل أن ثاني اسم في الإسلام : أحمد الفراهيدي

والد العالم الخليل:

### 04- عبد المجيد حبه:

" : ( ) : الرحمان" من الأسماء ما

"(3).

نلاحظ أن كل الأسماء، تحم إيجابية

(1) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي 852 853 .

(2) 807 .

(3) 815 .

## - علاقة الشخصيات بالمكان:

فقد يلعب هذا الأخير

الأهمية هذا المكان، يبدأ السارد جملته السردية باسم الإ ( ) للدلالة إلى ( ) حتى يؤط

"التفاعل الذي يحدث بين البشر والمكان لا يحدث بينهم" (1).

هو مكان إيجابي

هنا

السارد عن طريق توظيف اسم "هذي"، بعدما وظّف في البداية اسم

"هنا". وهذا للإشارة إلى مكان مهم له ارتباط وثيق بالشخصية المحورية، هذا المكان

"تهودة"، ثم يقرن هذا المكان بالدّ

؟

:

الفتاحين معه، لكن باستشهاده حطّ رحاله للأبد في هذا المكان، فتعطّ

أصبحت جميع هذه الرّحاب خضراء، من جرّاء طهارة هذا الفاتح

. ودخل الناس كافة في الدين الإسلامي .

تهودة

عقبة الفهري

الرّحاب بطهره خضراء

هنا

( ) ، تهوده (مشاركاً في صناعة

مستفزاً للشخصيات، و ردية إلى الأمام.

(1) القارئ والنّص العلامة والدّلالة، ص 37 .

" في إلباذته ینتقل فی ذکره للأماكن "

الخاص إلى العام، ومن المكان المغلق إلى المكان المفتوح، كما لاحظ نسبة توظيف

بما فیها الزّ اب الغری.

### المطلب الثالث: الأحداث

شخصیات السرد بإدارة

هذه الأحداث.

مع الحفاظ

نلاحظ

مني

إلى تناول شخصیات السرد

اریخی

اریخی لكل شخصية، مع تسريع السرد

ط، ونهاية كالاتي:

ومنه فإن القصّ

البداية:

وتتمثل في استفزاز شمال افريقيا عامة، ومنطقة الزّ ( )

يعرب عن رغبته في فتح إفريقيا، ويتوجّه

بالطلب من معاوية بن أبي سفيان، للإذن له بذلك، ويتمثل هذا فيما يلي:

الوسط:

ويتمثل في قيام القائد عقبة، بالفتح العظيم، وبناء مدينة القيروان، ومن ثمّة آخى بين العرب

والأمازيغ، فانتشر الإسلام في ربوع إفريقيا، وتآخى العرب والبربر

يتمثل هذا في:

الإسلام في أنفاسها

وتسامح الجمعان إذ هم شأوا..

الخاتمة:

تتمثل الخاتمة في حادثة استشهاد، الفاتح عقبة بن نافع بمنطقة "تهوده" ( ) .



01 - ( / - 62 هـ )

02- ب العقبي (1989م - 1960م)

03- أحمد رضا حوحو (1910م - 1956م)

04- عبد المجيد حـ ( 1911م - 1992 )

في إلباذة ، يمك ، :  
" "

(سميت به مدينة سيدي عقبة )

- جهاد الكلمة من طرف الأدباء والمصلحين، إلى

- والهوية الوطنية الجزائرية.

- - ثم نجله من بعده.

- بي، وهي الثورة التي قام بها عرش لبّازيد بمنطقة العامري، وقد سجل وقائعها

أحمد بن قيطون.

- الشهيد اللّواء محمد شعباني مقاومته لفرنسا وحادثة استشهاد.

- النّبي خالد بن سنان العبسي (الذي سميت به مدينة سيدي خالد)

- بسكرة تاريخي ( ...).

للإشارة فإن الأحداث على تبتدئ 62 هـ إلى غاية

01 - البنيات السيمائية الدالة على فتوحات عقبة بن نافع الفهري لشمال إفريقيا  
واستشهاده بمنطقة تهودة.

وظَّف

ه الوحدات ما يدلُّ هذا القائد الهمام  
واستفزازه - - ):( ..).

- - - تأخٍ وتسامحٍ بين العرب والبربر هذه  
:

(بعد الفتوح، تعانق الأعداء، تفتَّح الإسلام تسامحَ الجمعان، شأوا، اليمن والإيمان كانا راية،  
.. ) نلاحظ من خلال هذه البنية

في: (الإيما ...)

حَ الْإِسْلَامُ فِي أَنْفَاسِهَا

وَتَسَامَحَ الْجَمْعَانِ إِذْ هُمُ شَاؤَا..

دَّالة على استشهاده، بمنطقة تهوده، : (تهوده، دماء عزيزها، من روحه، تتعطر

حَابِ بَطْهَرِهِ .. ) (تهوده)

( ) ورمز لاستشهاده بالدماء، وهذا في قوله:

تَهْوِدَةٌ

لكن هذه الدماء التي تحمل اللون الأحمر إلى لون أخضر دلالة

عُقْبَةُ الْفَهْرِيِّ .

إِنَّ الرَّحَابَ بِطَهْرِهِ خَضْرَاءُ

02 - البنيات السيمائية الدالة على الشيخ المجاهد الطيب العقبي:

الطيبُ العُقْبِيُّ عَاشَ مُجَاهِدًا

وَتَمَيَّزَتْ أَفْكَارُهُ الْجَوَازَاءُ..

ب العقبي، توظيف السَّ

الأسماء

من الأسماء الدالة، توظيف اسم هذه الشخصية (ب)، وقد جاء مُعَرِّفًا  
وللدلالة على هذه السَّ يَف إلى الاسم نسبة المكان، فقيل (بي)

نسبة إلى بلدة سيدي عقبة، وهي مسقط رأس الشيخ الطيب.

ولم يكتف السَّرد بذكر الاسم ونسبته إلى ا

: (بجاهدًا، أفكاره الجوزاء) ( ) .

ب العقبي (بجاهدًا) ( ) الهيئة التي ارتضاها لنفسه

(بجاهدًا) دلالة على جهاده الف

عوة إلى الإصلاح.

ا توظيف الفعل ( )

به ويخصه دون سواه، دلالة على الانفراد والتَّمييز.

ز به الشيخ الطيب العقبي عما سواه؟

؟ أم الوجاهة؟ أم دماثة الأخلاق؟ أم العلم؟...

(تميّزت أفكاره الجوزاء)

ب العقبي كان تميّزه تميّزًا فكريًّا

ا لهذا السَّ جل، لم يكتف السَّ

سمو أفكاره، وعلو رفعتها بالجوزاء، فقال: (تميّزت أفكاره الجوزاء).

حُوحُو متى لا يخرسُ الشُّرفاءُ؟؟

مهيد أحمد رضا حوحو، ف وظاً

( ) .

فإذا كان السَّارد قد وظَّف الاسم ونسبة المكان (الطيبَّ العقبي).

لالة على شخصية الشيخ الطيب العقبي، فإنه هنا يكتفي بالآ :

( ) ولكن لقب حوحو يطلق على كثيرٍ خصيات، ولذا جاء بقريئة لهذا الآ

( )

:"محمد العزوزي حوحو"(1).

"

"

فقد اشتهر الأديب أحمد رضا حوحو بأسلوب السُّخرية في كتاباته، ولذا خصَّ :

( ) تم ( )

، التي تُعطي باستمرار، ولا تنتظر مقابل هذا العطاء.

إن وجدنا من بين أسماء الله الحسنی ( )، لنستنتج أن الأديب أحمد رضا

حوحو، كان رجلاً معطاءً، أعطى كثيراً من حياته، خدمة للأدب و

والأشواك المحيطة به، لم يخرس، ولم يصمت عن الكلام المباح.

ولهذا نجد صيغة الاستفهام، في (متى لا يخرسُ الشُّرفاءُ؟؟)، ولأن الأديب أحمد

الاستشهاد في سبيل الله والوطن.

الاستشهاد في سبيل الله والوطن.

(1) محمد العزوزي حوحو، كاتب وأديب، ولد ببلدة سيدي عقبة، وتعلم بها، ثم واصل تعليمه بقسنطينة على يد الإمام عبد الحميد

بن باديس، نشر عدیدا من المقالات في كل من جريدة:

، توفي هذا الأديب بمدينة قسنطينة.

04 - البنيات السِّيميائية الدَّالة على العلامَّة الجليل الشَّيخ عبد المجيد حَبَّه:  
وَاحِبَّتَاهُ

يوظَّف السَّارد في مسار حديثه السَّردي، عن العلامَّة عبد المجيد حَبَّه السَّ  
الَّة، أهمُّها: ( تاهُ )  
( اهُ )

جدة من المعتصم بالله، وباقي القصة معروفة في ( اهُ )،

الاستصراخ أو طلب النَّ ارد وظَّ

الغرض منه لفت انتباه المتلقي

لفقدان مثل هذا العالم الجليل عبد المجيد حَبَّه .

عظمة هذه

(لماذا؟)، يأتي

( هذه الشَّخصيَّة هي شخصيَّة علميَّة

، وتمكَّ ( )

الارتباط والاقتران بالعلم، وفي قوله تعالى: "

لَتَسْكُنُوا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً" (21).

لم يقتصر، على تمكَّن العلم من قلب هذا العالم الجليل

هذا العلم إلى شيء عملي ( )

منه، كل ظمَّان.

مَّة عبد المجيد حَبَّه، هو بمثابة المورد، الذي يأتيه النَّ

وصوب، يستفتونه في أمور دينهم وديناهم، وك، لاسيما وهو المفتي

المحدَّث، رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه. خ النَّ

## المطلب الرابع: ومضات سردية في الهيكل العام للقصة

من أجل بلوغ الغاية السردية، فقد وظَّ كثير

إيصال المعنى، ولعل من أبرز هذه الأساليب " .

- التَّشاكل:

" في كتابه أساليب الشُّعرية المعاصرة "

بما يوِّلد ما يسمَّى "الصورة الرؤيوية"، فلا تصبح تلك الصُّورة

ثمرة عشوائية غير قابلة للضبط، وإنما نتيجة محسوبة لعلاقات من التشاكل العميق بين أبنية  
" (1).

ومن هذا المنطلق، فإننا شاكل بين كلمتي: " " " في مثل قوله:

فَاتِح

الْفُتُوح

شاكل، دلالته تعميق المعنى، ذلك أن كلمة " " ص التي

لها تسلسل الأحدا ، فالفتح حوّل مسار التاريخ في منطقة شمال إفريقيا

ارد أن يلفت المتلقي إلى إشعاعات هذه الكلمة

كلمتي "الإيمان" " في قوله:

الإِيْمَانُ

التُّقَى

"الإيمان" " " الفتح لما كان الإيمان

من المبادئ السَّمحة التي لا بدَّ أن يتحلَّى بها كل إنسان مسلم بالله

وكذلك نجد التشاكل بين كلمتي " " " " في قوله:

مِنْ دَمَاءٍ  
مِنْ رُوحِهِ

، له وجهية في التاريخ

ماء التي دفعها هذا القائد الهمام، هي التي حرّرت شمال إفريقيا

" "

وأخرجت هذه المنطقة من الظلمات إلى النور

هذا ولم يكتف السارد، بأسلوب التشاكل فقط، من أجل خلق التوازن في تسلسل الأحداث

إلى أساليب أخرى،

- التباين:

ضاد، يأتي ماعر من أجل تجسيد المفارقة بين نقيضين، ورس

" ضاد يحمل رؤية الشّد

ويجسد الحيرة والقلق في تغيير الواقع" (1).

باين بين كلمتي " " " " ، في :

وَاحِبَّتَاهُ الْعِلْمُ

لِلْجَاهِلِ

يمثلان مفارقة كبرى بين قيم الحياة لذا كان الصّراع بينهما صراعاً أزلّياً، لا

تخمد ناره، ولا تنطفئ على مرّ العصور، وقد وظّ

ن جهة أخرى دلالة رفعة مقام العلامة عبد المجيد حبّه

ولا يتوقف الأمر عند أسلوبيّ التّ

- أسلوب النّدبة: في قوله:

(وَاحِبَّتَاهُ)

هذه النّدبة تم توظيفها للدلالة على عظمة الفجعة في فقدان العلامة الجليل عبد

المجيد حبّه رحمه الله.

## - الوصف:

شير إلى أن السَّ وظَّف بعض تقنيَّات السَّرْد مثل الوصف، حيث نجده يصف

بهري، بأنه أعظم فاتح في قوله:

أَعْظَمَ فَاتِحٍ

إن وظيفة ( ) موظفًا اسم الله

هذا الوصف وظيفة تفسيرية عن كنه شخصية عقبة بن نافع.

وفي الحديث عن شخصية الشُّ ب العقبى، وفي وصف أفكاره

بأنها الجوزاء، وهذا دلالة على رفعة وسمو أفكاره قائلًا:

عاش مجاهدًا

أفكاره الجوزاء..

## - الاستفهام:

- توظيف

يكون استفهامًا استنكاريًا ما يجري على أرضية الواقع ز المعنى.

ولقد وظَّف أسلوب الاستفهام، في

إيجاد الأجوبة، فراح يستفهم عن ( ) (1).

هل تغضبُ الشَّفَتانِ عنِ فَنجَانِها

مهما يكون ويبلغ الإغواء؟؟

وتشُّنُّ حربًا هذه الزَّهراءُ؟؟

هل تهنأ الأنفاسُ والأهواءُ؟؟

الشَّهيرة

- توظيف -

-

عبر التاريخ، يمكن تقسيمها إلى شخصيات جهادية تاريخية، وشخصيات دينية ثقافية، فمن  
ات الجهادية التاريخية، نجد مثلاً:

(الفتح عقبة بن نافع الفهري، القائد سي الحواس، الشيخ عبد الرحمان بن زيان قائد مقاومة  
الزعاطشة، العقيد شعباني، البطل الشهيد العربي بن مهدي، الشَّهيرة...).

(العقبي، الأديب أحمد رضا

، العلامة عبد المجيد حبه، سيدي المصمودي، الشاعر المولود الزريري، الشيخ زهير

الزاهري، محمد الهادي السنوسي....

هذه الشخصيات وغيره  
كبيراً في حركية الأفعال، وفي

عبر ،

الجهادية التاريخية في " كالاتي:

13 52	23	
04 11	07	تاريخية

شخصية ثقافية فكرية بالدرجة الأولى، لذ فإنه يميل

إلى الشَّهيرة ثقافية التي يرى فيها ذاته، أكد

- خلاصة:

01- كان توظيف الشخصية الرئيسية) يمكننا أن نستخلص بعض النتائج خلال العنصر السردى، والتي أهمها: (، جليّ الحضور في القصة

-02

-03 بتميز في البنية

ايجابياً، غير سلبى .

-04 خلال الأفعال الماضية، والتي

التي جرت في الزّ

-05 يترجم ويعكس بجلاء أحداث القصة

-06 ارد على بعض الأساليب، وفق دلالاتها المنوطة بها، مثل:

) وغيرها من الأساليب الأخرى خدمة للبنية السردية.

هذا ونشير إلى ، التي وردت في " إجمالاً " الجدول الآتي:

07	79	132	
04 11	46 47	77 64	

فمن الملاحظ أن أكبر نسبة توظيف للأفعال تعود إلى الأفعال الماضية بالدّ الأولى، ثم الأفعال المضارعة، وبنسبة أقل أفعال الأمر، وهذا إن دلّ على شيءٍ انجذاب الشاعر إلى ماضيه والتّمسك به

## المبحث الثاني: خصائص الحسّ الملحمي في إلياذة بسكرة للشاعر:

عامر شارف

### - المطلب الأول: الرّمز الملحمي

مما رأيناه مما رأى الرّمز الملحمي ذو أهمية كبرى في الأعمال الملحمية، إذ تخلو ملحمة من الملاحم - لاسيما الملاحم الكلاسيكية القديمة -

مز الملحمي في إلياذة بـ

#### 01 - الرّمز الملحمي من خلال العنونة:

يوحي بكثير والدّ

عنوان نص أدبي معين يمكن أن نستخلص كثير

النّص في حدّ ص يلقي مفاتيحه أمام القارئ من الوهلة

الأولى، أو محدودة الدلالة

ص الشعري بحوزتنا "إلياذة بسكرة" :

الأولى نصّ خطى إلياذة هوميروس اليونانية " "

صفة لهذه الإلياذة جاءت لتوجهها وتحدّد معالمها، وبالتالي فإنّ هذا النّص

ومنه فإنّ كلمة "بسكرة" يمكن القول

تجلّى منذ العنونة في هذا العمل الإبداعي.

## 02 - الرّمز الملحمي من خلال الفاتحة النصّية للإلياذة:

على عكس ما وجدناه، عند الشّدّ ،الذي وظّف كلمة الجزائر- رمزًا ملحميًا-

لمة في الفاتحة النصّية، يبتدئ بها إلياذة الجزائر، فإن الشّدّ

صريح في الفاتحة النصّية، ذلك أنه لم يوظّف

أنه يخاطبها بضمير الغائب قائلاً:

واخضوضرت بطيوبها رملاء

في دم

شوة وع (1)

يوظّف أفعال الماضي المتصلة بضمير الغائب في مثل :

(... ) فإنما

منجذب منذ الوهلة الأولى إلى الماضي العريق لهذه المدينة، التي تمثل عنده

من معنى.

حيث يحاول الغوص في ماضي هذه المدينة أجل استحضار أمجادها التاريخية

حققته من مآثر، عبر تاريخها الطّ هذه الأجداد التّاريخية

من أجل مواصلة المسيرة على خطى أسلافهم.

### 03 - الرّمز الملحمي من خلال نصّ الإلياذة:

من خلال نصّ الإلياذة أيضاً ظ

نجدّه الملحمي في قوله:

للهِ درِكٍ يا بُسِيكِرَة

(1) كِ كَذْبَة عَ

: ومرةً أخرى في معرض حديثه عن المرأة البسكرية،

البسكريّة

(2) (\*)

بينما نجدّه عن طريق ( ) يلمح إلى هذا الرّمز الملحمي في الإلياذة

في الخاتمة الذّ :

مُدُنٌ سِوَاكِ عِوَاصِمٍ مِّنْهَارَة

وَقُرَى إِلَى تَارِيخِهَا أَرْبَاءُ

وَالنَّشْرُ وَالْأشْعَارُ دُونَكَ حِنَة

وَمِ كِتَابَة خِرْسَاءُ

في فصلها وفصاحه بتراء

(3) شُ فِيهَا رَامَهُ

وعلى هذا المنوال، يمض اعر في التّعني بماخر، وماآ

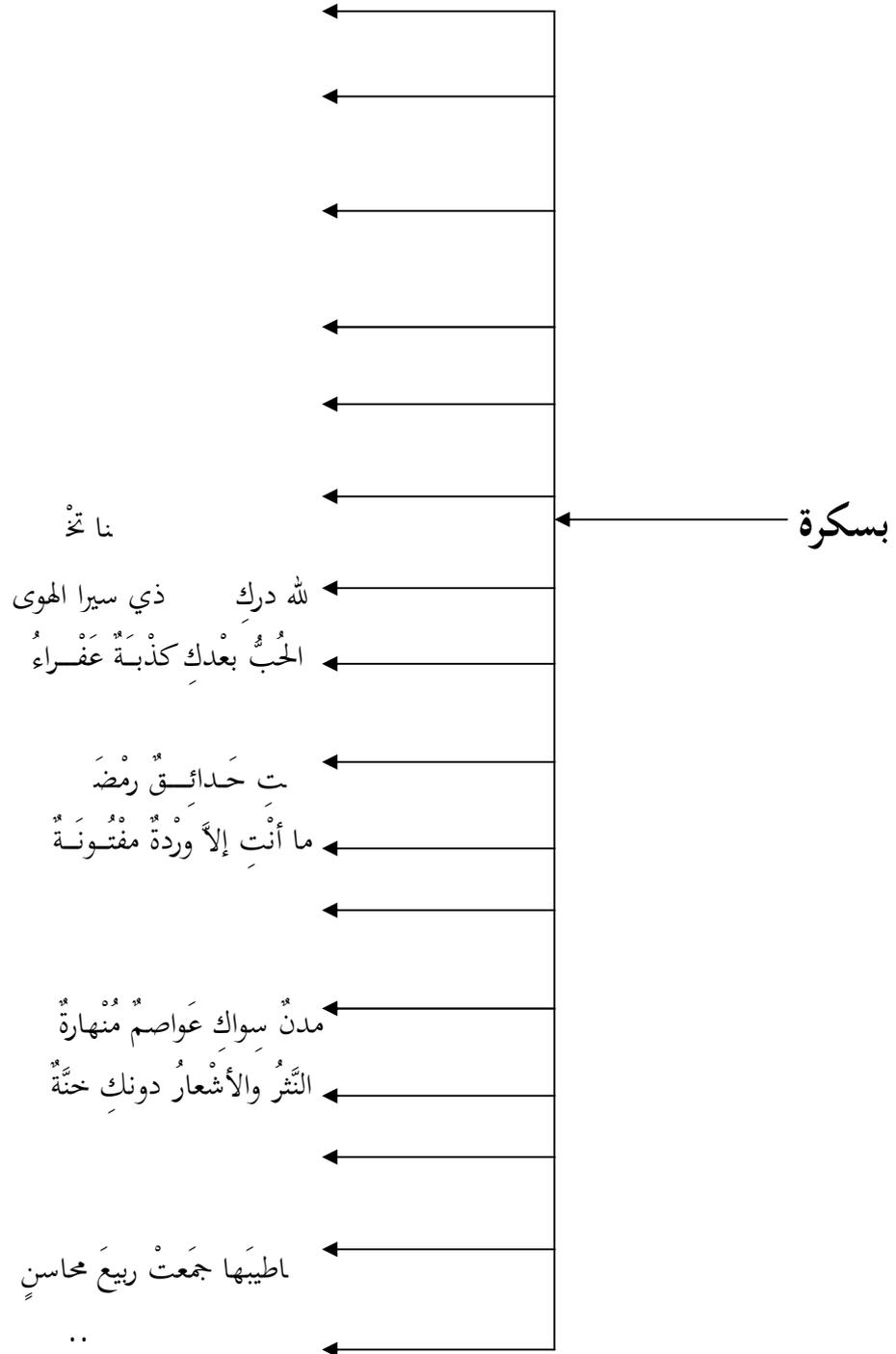
(1) 19

(\*) :

(2) 19.

(3) 20.

"بسكرة" هي محور ص، وه بيت القصيد اتخذها الشذ  
زأ ملحمياً  
وأخيرً تمثل عنده:



## – لمطلب الثاني: الموضوعية

فإن " يمكن " إلى :  
ثم كالاتي:

01- مقدمة:

وفيها يبرز مدى حب الشَّ  
الحميمة بها، هذه  
(26).  
:

واخضَوضَرْتُ بطيوِحِها رَمَلاءُ

ائد في د

وَدَمُ الْقِصَائِدِ نَشْوَةٌ وَعِناءُ

يبرز منذ المطلع  
مع موضوعه، حيث يحضر ضمير الأنا الجمعي ( )  
كما يحضر ضمير الأنا الفردي، والذي ورد عبارة عن ضمير متصل في قوله (في دمي).  
ثم يمضي الشاعر " على هذه الوتيرة راسمً  
، إلى :

(1)

من خلال هذه المق  
صداقة وجليه اتجاه مدينة بسكرة ه المدينة التي أحبها من رأسه حتى أخمصي قدميه.  
للإشارة فإن ه في ( )

مخالف لخصائص الملاحم الكلاسيكية القديمة.

أن الملاحم القديمة

يتغنّى بمدينة  
ومنطقة الزيبان وضواحيها بصفة عامة، وفي العرض نجد:  
( ... .. ) ، يحتو  
-  
( 31 ) .

- - وهي حي بمدينة بسكرة  
عَالِيَةٌ بِدَالِيَةِ الرَّبِيِّ

ثم يتفانى الشَّـر في ذكر كلِّ  
مكان، إلى غاية قولة:  
زُرُورُ

أُتِمَّ وَرِثَاءُ  
( ... .. )

إلى ذكر، ووصف القرى والمدن المجاورة لمدينة بسكرة

- ، القرى والمدن المجاورة

يحتوي على ( 106 ) ، حيث يعتبر هذا الجزء الأكبر من الإلياذة.

يبدأ الشاعر في ذكر ووصف القرى والمدن المجاورة لمدينة بسكرة :

يمضي الشاعر على هذا المنوال في ذكر  
الإشادة بأبرز أعلام منطقة الزيبان إلى غاية قوله:  
، المجاورة لمدينة بسكرة مع

؟؟

### 03- خاتمة:

يمكن أن نستخلصها في الأبيات السبعة الأخيرة من الإلياذة ومجمل ما جاء فيها: غني  
بمكانة منطقة الزيبان

...

حبي إليك مـ      حولة مُعلنٌ

(1)

في خاتمة الإلياذة، أن بسكرة هي: (      حقائقُ رمضاءُ  
عواصمٌ منهاره      ن، وأنها جمعت ربيع محاسن، ليصرح في  
النهاية أنها درّ .

نلاحظ من خلال ما أوردناه      هناك موضوعية في الطّ      والإمام بكثير من حيثيات  
يسوقنا إلى أنّ  
أنها مستمدة من طبيعة فنّ .

## – المطلب الثالث: تشكلات البطولة

" بكثير من معالم البطولة، خاصة بطولة الإنسان فقد تجلّت

" إلى عدّ

غايته في تقديس البطولة والتفاني في الله " (1).

ومن أبرز هذه البطولات التي نعثر عليها في إيّادة بسكرة:

– بطولة الفاتح عقبة بن نافع الفهري:

في إكبار وتعظيم حيث يقول:

وتَفَتَّحَ الْإِسْلَامُ فِي أَنْفَاسِهَا  
وَتَسَامَحَ الْجَمْعَانِ إِذْ هُمُ شَاؤًا..

عُقْبَةُ الْفَهْرِيِّ

إِنَّ الرَّحَابَ بِطُهْرِهِ خَضْرَاءُ

(2)

هذه هي بطولة عقبة بن نافع الفهري فهو في مخيالنا أعرأ أعظم فاتح، بعد ما تمّ فتح شمال إفريقيا

أجله استشهد الفاتح عقبة في منطقة تهودة، فعطّ

(1) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشعراء عمر أبي ريشة، ص 200 .

(2) .08

اختر في إلياذة :  
( ) تشكُّة لغويًا،  
وأسلوبيًا، ودلاليًا لدى ( ) .

:وهي محاولة تبيان طبيعة المعجم اللُّغوي لدى الشَّاعر، وكيف يبني لغته الشعريَّة، وما هي أهم خصائصها الفنية، ولمعرفة هذه التَّقسيمين هامين وهما: البنية الإفرادية، والبنية التركيبية.

### أولاً: البنية الإفرادية:

بمفردها أو،  
في سياقها التركيبي،  
أعر يمتاز شعره بالخروقات اللُّغوية  
أخرى، شيع ظاهرة  
باب إدراك المعنى  
هذه الظاهرة التي كثير  
يحاول دائماً

أ في كلِّ محاولاته على الشَّكل العمودي الخليلي  
، ينتمي إلى

توظيف مفردات : "

حر، الهوى، الإشتهاء، الأساير، تراتيل، التشهِّي، سكر، الإحتراق، المواجه، المساءات، حبيبي،  
...."، وغيره من الألفاظ التي شكَّلت أساسيات المعجم الشعري

حظ توظيف معظم هؤلاء الشُّعراء :

(..)، وما شابه ذلك، وهذا دلالة على حيرة وقلق الشُّعراء

مما يجري حوله كلُّ

لهذا التَّقسيم  
عراء المعاصرين، مما دفعهم للُّجوء في غالبية الأحيان، إلى

توظيف الرُّموز على اختلافاتها، لاسيما الرُّموز التُّراثية منها، فيكثر في أشعارهم ذكر:

(الأيوبي)، خالد بن الوليد، المتنبي، أوراس، الحجَّاج، (...).

د بميزته

في توظيفه

01- المعجم الشعري:

اخترنا في هذا المجال، أ

( ) :

(05) تشكّ

مًا لغويًا

" نمرّ، أعظم، فاتح، الفتوح، الأعداء، دماء، تهودة، الجمعان، عقبة الفِه

للولوج إلى ذكر بطولة

( )

فاعل ايجابي منذ البداية، بدليل حلوله في بداية الجملة.

ثم يأتي الفعل "

مدعاة لمجيء القائد عقبة بن نافع الفهري، إلى شمال إفريقيا، ومنه

إلى ( ) .

على صعيد البناء النحوي، فإننا نلاحظ هيمنة البنية الاسمية بـ: ( 19 )

"الدهر، فاتح، الفتوح، الأعداء، الإسلام، الجمعان، أنفاسها، تهودة، دماء، روحه،

الفهري، الرحاب، اليمن، الإيمان، راية، التقى، السادة".

( 07 ) "انق، تفتّح، تسامح، شأوا، تتعطرّ، حطّ".

( 06 ) ( 01 )

" من خلال الأسماء

في حدّ ، يحم هذه الدلالة ركود على خلاف الفعل لذي يحمل دلالة

"(1).

ذلك انه يمثل محور أحداث البطولة، من ذلك: " تهودة  
،رحاله، بطهره".

هذا ونلاحظ هيمنة كلمة ( )، بجميع اشتقاقاتها في هذه المقطوعة الشِّ :  
" " على شيء، فإنما يدلُّ على أن هذه الكلمة، هي مفتاح  
لة في هذه المقطوعة الشِّ

## 02- الخصائص الدلالية للمعجم الشعري:

بأجنحة حفاقة عبر كلمات الحب، والثور، والشوق

والاحترق الدَّ

من الوهلة الأولى،

" ما العاتي، تناهيد الذَّ

الحنين، أيها الوطن، وظمى الماء، أغاني عام الورد والورد، أغاني عام الجمر...".  
فما الظَّمأ، والتَّناهيد، النَّهر، والشَّغف، والمراسيم، والبوح، والتَّساييح، والتَّفاصيل، والحنين، والأغاني.  
ات الإنسانية الظَّمأى، والشغوفة إلى البوح.

ذهب الدكتور عبد الرحمان تيرماسين إلى وصف لغته، بقوله:

يتراءى للقارئ بأنه بسيط، لكنه يفجّر به معاني وصورا فنية رائعة الجمال، تستحوذ على  
المتلقي وتجعله يتابع ويطلب المزيد" (1). ويواصل في غمرة إعجابه بهذا الشِّ : "لم  
حكم في الأوزان لبناء الصورة

الشعرية، وتحقيق دلالاتها، بل أصبحت له رؤية نافذة إلى العمق، تتخذ من الاستفزاز البلاغي  
حوي، ما يجعل جمهور الشِّ

أهم خصائص

اعر عامر شارف تتلخص فيما يلي:

01 - اعر العربي المتعارف عليه منذ القديم، حيث إن تجربة

، ولا نعرف له قصيدة واحدة، في شكل

( ) ( ) (...).

: شرية؟ ولماذا؟.

02 - الكريم، حيد تشيع في ألفاظ مثل: ( )

ة، العقيدة، الجنى، تركع، سجود، تصو

03 - ، بكثير من الخروقات الإسنادية خاصة، والانزياح في بناء صوره الشعريّة

04 - اعتماده على بعض البحور الشّدّ ، يأتي في مٌ : بحر ثم

بنسب أقلّ.

05 - صريع بنسب كبيرة، في مطالع قصائده

06 - اعتماد على القوافي الموصولة " في غالب الأحيان.

07 - الاعتماد على القوافي المطلقة، غير المقيّة

08 - وي المتواترة في شعره، يأتي في مقدمتها: "الهمزة، الرّ

اللام، ثم تليها الحروف الهاء

09 - تشيع في شعره ظاهرة التّ

من أجل إشاعة الإيقاع الداخلي في شعره.

10 -

## ثانيا: البنية التركيبية:

قنا إلى البنية الإفرادية

طرق إلى البنية التركيبية، أهمية الأولى لا تكتمل إلا بحضور الثانية، وهذا حتى

بجلاء، على المستوى الفنيّ وظيف اللّ

لعلنا لا نغالي إذا قلنا ، يمتد قدرة في انتقاء الألفاظ الدّ  
ياق الدّلالي ص، ضم :

"محور الاختيار": (L'axe de sélection) .

- - عند هذه التّر :

01 - اسْتَفْزَ

02- تَعَانَقَ

03- تَفْتَحَ في أُنْ

04- تَسَامَحَ أو

05- تَتَعَطَّرُ

ففي التّر ، فَإِنَّ كلمة مكان أخرى، فإِ

شيء غير مجد ه جمالية التّعبير من جهة، ويُغَيِّرُ دلالة

نلاحظ في التركيب الأول ( ) تترادف معها "محور الاختيار"

ألفاظ، وكلمات كثيرة ( ... ) لهذه

ترقّب وانتظار ردّ

فالمستفز يعمل دائماً على إثارة ردّ فعل المستفز، ولذا كان ردّ

مهري، القدوم إلى فتح شمال إفريقيا.

وفي التركيب الثاني نلاحظ جلياً كلمة ( )، وما لها من دلالات ، حيث تترادف معها

"محور الاختيار" عديد من الألفاظ والكلمات مثل (تصافح، تخاطب، تقابل..)

( ) ناق لا يكون إلاّ

(تَعَانَقَ)

ن سكان شمال إفريقيا

( )

حفظ

سول صلى الله عليه وسلم معانقة

يرة

له من المهاجرين يقاسمه ما يملك.

، واتحنا

أما التركيب الثالث ( تَفْتَحَ ) تترادف معه على "محور الاختيار" ألفاظ كثيرة ( ) (.. )، لترتد في أذهاننا صورة تَفْتَحَ من مختلف الألوان في الصَّبَاح الباكر، ومنه فإنَّ لهذه اللَّفظة دلالة على اللِّين في المعاملة، وجمالية الخطاب الدِّيني، وطرق الدَّعوة إلى

، ذلك أن الإسلام يستولي على القلوب قبل أن يستولي على الأبواب والجدران.

ليطالعنا التركيب الرَّابع بقول الشَّاعر ( تَسَامِح ) إذ تترادف معه كذلك على "محور " ألفاظ ومفردات عدَّة : (تصالح، تواف ..)

( ) لما لهذه اللفظة من وقع، ودلال في الدِّين الإسلامي، على اكتمال الإيمان، أليس

"المسامح كريم"، ثم إنَّ الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم -

، كيف لا وهو في فتح مكة، وبعدما تمكَّن من آذوه، وأخرجوه من دياره

من غير حق، يقول للمشركين: تروني فاعل بكم؟ فقالوا: أخ كريم، وإب أخ كريم

لهم

هذه هي المسامحة في أبهى صورها، والعفو عند المقدرة في أجمل تجلياتها، والإسلام في روعته.

أما في التركيب الخامس والأخير، يقول الشَّاعر: (تَعَطَّرُ ) فكلمة تتعطر، يمكن أن

تترادف معها مفردات جمَّة " محور الاختيار" ( ..)

ة ومحبيَّة إلى النُّفوس، ومنه سمَّ

طر الزكية، التي انتشرت

عقبة بن نافع الفهري رحمه الله.

انتقاء الألفاظ الدَّ

نلاحظ من خلال

دلالة المعنى في مختلف المواقف.

عبير

ظ الموضوعية، في تسلسل هذه الألفاظ عبر التراكيب السابقة، فكان في البدء

استفزاز                      ، ثم بعد الفتح حصل تعانق                      ، ثم تفتّح  
تسامح                      ، ثم في النهاية تعطّر الأرجاء، فلا يمكن أن نقدم مرحلة على أخرى، فيما سبق  
فلا يمكن أن يكون ال                      تفتح الإسلام وانتشاره  
لا يمكن أن يكون الفتح قبل استفزاز

"محور الاختيار" إذا تطرقنا إلى ما يسمى بـ: "محور التوزيع"

**L'axe de distribution** وتنظيم الكلمات المرصوفة عبر النص

فإننا نحصل على طغيان البنية الاسمية                      الأسماء الواردة في  
النص: "                      مر، فاتح، الفتوح، الأعداء، الإسلام، الجمعان، أنفاسها، تهودة، دماء، روحه، الأرجاء  
هري، الرحاب، اليمن، الإيمان، راية، التقى، السادة".

( 07 ) " استنفز، تعانق، تفتّح، تسامح، شأوا، تعطّر، حطّ".

بالأسماء على حساب الأفعال، دلالة على اهتمامه بمن

(                      ) لا الحدث في حدّ ذاته (                      ).

مشيرة للإعجاب، مازالا

الحربية إلى يو

– البنية الإيقاعية:

مثلا رأينا في الفصل السّ                      ، فإنّ البنية الإيقاعية تنقسم إلى قسمين:

:

الصوتي، والمحسّنة البديعية مثل: الجناس، المقابلة، التباين، التشاكل، النبر، التدوير، وغيره

: وينتج من خلال تكرار حروف الرّوي، وتتابع القوافي، وحسن اختيار البحر

## 01- الإيقاع الداخلي:

إلى كثير

من ذلك تردّ

أولاً- ترددات الحروف:

التي تكون كلمة ( ) محور البطولة

من الترددات :

01- الألف: إذا بدأنا بحرف الألف فإننا نحصل على عديد من الكلمات التي تتشكّل من

الحرف وهي كالاتي:

"

إذ، شاؤا، دماء، عزيزها، الأرجاء، ذا، الفهري، رحاله، إن، الرحاب، خضراء، اليمن، الإيمان، كانا، راية

"

فإن حرف الألف، الألف همزة، والألف اللينة، ( 50 )، وبالتالي احتلّ المرتبة الأولى

في نسب

اله : "أول حرف من حروف الهجاء، وقد تسمى بالألف كذلك، وهي صوت

( )

لرسمها" (1).

فإن "صوت الهمزة يضاهي نتوءا في الطبيعة.

البروز، لذلك بدأت الضمائر به (أنا، أنت، أنتم، أنتن) لأنها أشد حضورا من (هما، )

(أحمر، أخضر...)، جعلت للتعددية لأنها تمنح الفعل اللازم

( ي على الأسماء. بل تحيل الهمزة المعنى إلى نقيضه" (2).

ومنه فإن خاصّة، وصوره البروز تناسبان تجلّ البطولة في أسمى .

(1) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، لاروس، ص63 .

(2) 43 .

صفاتها أنها جوفية ، دلالاتها فإن معناها يقتصر على إضفاء  
خاصية الامتداد عليها في الزمان والمكان(1).

المعاني وترد على وجوه ( )  
(أقرأت؟) (ويرد استعمالها مقترناً عادة ب ( ) ( ) : " "

قديمٌ " (2)

الحروف التي تنتمي إلى

02- اللام: يتربع حرف اللام في

عربية أهمها: رحاله، الرحاب، اليمن، الإيمان،

"

"

فإن مجمل تردّ في ( 15 ) جاء في المرتبة الثانية، إلى  
جانب تردّدات حرف التاء.

"هو الحرف الثالث والعشرون من حروف الهجاء، وهو صوت لثوي، جانبي  
مجهور، مرقق إلا في بعض المواقع"(3).

أما فيما يخص صفات حرف اللام ودلالاته الأولية، فهو "شكله في السريانية  
جام، يوحى بمزيج من اللينة، والمرونة، والتّماسك، والاتصاق، وهي خصائص لمسية  
بعمليات الأكل، والتذوق، وأنواع الأطعمة"(4).

الحروف التي تنتمي إلى ذوقية.

ماسك، والاتصاق، ميزتان ضروريتان لكل جيش من الجيوش، إذا أراد تحقيق

صبر، وصنع البطولة، ثم إن شكل اللّجام، أليس اللّجام يشدُّ به الفرس، والفرس مطيِّ

منذ القديم فإن الدلالة فحواها تحقّق

(1) . 43

(2) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، لاروس، ص 63 .

(3) . 1065

(4) . 41

" 03- الفاء: حرف الفاء في "

( 06 )

"الحرف العشرون من حروف الهجاء، وهو  
" (1) .

على الهمس، والرّ فإنّ  
كريمة التي تقوم على الحوار

بالرأي قبل تجريد السّ

في بادئ الأمر ، قبل إعمال السيوف في الرّقاب .

04- التاء: يأتي ترداد هذا الحرف في المرتبة الثانية، ضم

الكلمات التي تمثّل :

" فز، تفتح، تسامح، تهودة، تتعطر، عقبة، راية، التقى، السّ . "

فنسبة تردّ ( 15 ) في المقطوعة الشعريّة التي تتألف من خمسة أبيات:

"الحرف الثالث من حروف الهجاء صوت أسناني ( )  
" (2) .

"

" (3) .

لعمري إن صفات هذا الحرف، في مجملها لتدلّ

التّحليّ بالشّدّة، والغلظة، والقساوة، والقوة، والامتلاء والارتفاع؟

الحروف التي تنتمي إلى

(1) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، لاروس، ص 911 .

(2) 191 .

(3) 39 .

05- الحاء: أتي نسبة تردّ

، في

، ثم حرفي اللام والتاء كلمات التي تردّ من خلالها ما يلي:

" ( ) (08) .

"الحرف السادس من حروف الهجاء، وهـ /

" ( ) (1) . إذا لفظ مشدداً

عالي النبرة ، وبمشاء لا تخلو من الحدة والانفعال.

وإذا لفظ رخوا مرققا مرخما، أوحى بلمس حريري ناعم دافئ، وبطعم الحلاوة والحموضة... وهو أغنى الأصوات عاطفة، وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن

"(2) .

أليس من مميزات هذا الحرف برة دلالة على صرخات المقاتلين في ساحة

اندفاع المجاهدين من أجل إعلاء كلمة الله، فإمّا النَّصْر، وإمّا الشهادة.

( ) (94) في خمسة أبيات شعرية

يجعل من هذه الكلمة، كلمة رئيسية محورية، وهي إن دلاً فإنما تدلُّ

أسمى تجلياتها، بطولة لا ظلم فيها، ولا عدوان

الحنيف، وقول الرسول الكريم لأصحابه:)

( .

د في المقطوعة الشِّدِّ ( 11 ) ( 10 )

وهما حرفان متقاربان " فإذا كان حرف النون - يخرج من طرف اللسان، بينه وبين ما فوق

الثنائيا، فإن " - " - يخرج من مخرج النون، غير أنه أدخل في ظهر اللسان " (3) .

(1) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، لاروس، ص 284 .

(2) 48 .

(3) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص نقدية في 29 .

## ثانياً- التكرار

من توظيفه لأسباب.

ولإشارة فإن توظيف التّ  
دلالات التّ  
الأدبي، وإشاعة الإ  
اخلي في ثناياه، وغيرها من أبعاد توظيفه.  
" ، يحم  
تكمّن في تحقيق النغمية

والخفة في الأسلوب مما يضيف على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي" (1).

فإننا نعر على التكرار في

وهنا

وتَفَتَّحَ الْإِسْلَامُ فِي أَنْفَاسِ  
وَتَسَامَحَ الْجَمْعَانِ إِذْ هُمُ شَاؤًا..  
مِنْ هَا  
مِنْ هَا  
عُقْبَةُ الْفَهْرِيِّ  
ه

و

وهنا و

نوعية التكرار في الأبيات الشعرية السابقة يتمثل في تكرار الحرف :

( ) 06:

( اله ) ضمير المتصل: 04 ( )

( ) 02 :

( ) : 02:

" 56 .

"

البنيات الأسلوبية في الشعر

(1)

كـرار يـزيد من جماليـات الإيقاع الداخلي، كم أنه يعمّ

( ضمير ) ( )

ثالثاً: التوازي الصوتي:

وازي الصوتي في مثل هذا البيت الشّد :

الْيَمْنُ الْإِيْمَانُ

و الأَمْناءُ

ي مثل هذه الكلمات: (اليمين، الإيما ( تتردّ :

حرف الألف، يتردّ (07) ، يتردد (03) ، يتردد (02) (

تردد (03) ، يتردد (03) .

كما يتجسد التوازي الصوتي بين كلمتي: ( )

مثل هذا التوازي الصوتي باعثٌ مهمٌّ في شيوع الإيقاع الداخلي للقصيدة الشّد ، وفي ملتقي، وجلب انتباهه عبر أصوات اللُّغة.

رابعاً: التّشاكل:

شاكل في مثل هذه الأبيات:

دَمَاءُ

رُوحِهِ

الْإِيْمَانُ

التُّقَى وَ

شاكل بين كلمتي: ( ) ( الإيمان )

المعنى، وإشاعة الإيقاع الداخلي، بين الكلمات المترادفة.

خامساً: الجناس:

بين كلمتي ( ) باعثٌ ، نجدّه في قوله:

فَاتِحِ الْفُتُوحِ

## 02- الإيقاع الخارجي:

، ثم

أولاً: حرف الرّوي:

و الحرف الذي تبنى عليه القصيدة في الشّعر العمودي

من الأحوال أن يستغني عنه أبداً، حيث يتكرر في جميع أبيات القصيدة.

إذ يشيع فيها إيقاعاً خارجياً من خلال تكراره في جميع الأبيات.

، اختار الهمزة رويّاً، في

فإن "صوت الهمزة يضاهاى نتوءا في الطبيعة. يأخذ صورة البروز، لذلك بدأت

(أنا، أنت، أنتم، أنتن) لأنها أشدّ (هما، هن)

(أحمر، أخضر...)، جعلت للتعديّة لأنها تمنح الفعل ال ( )

معه التعديّ على الأسماء. بل تحيل الهمزة المعنى إلى نقيضه " (1).

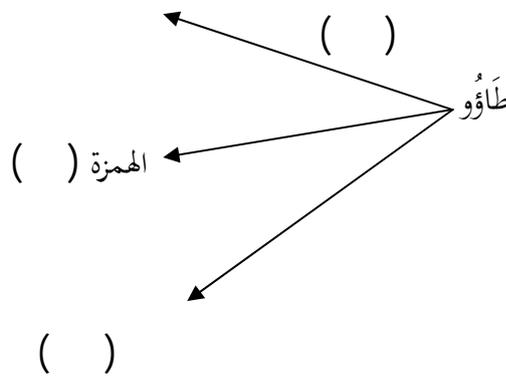
ومنه فإن خاصّة ة، وصورة البروز تناسبان تجلّ

ثانياً: القافية:

فقد جاءت موحّدة في كافة أبيات الإلياذة، من حيث نوعها مطلقة، لأنّه

(طاؤو / 0/0).

ويمكن أن نوضّح حروف القافية هنا كالآتي:





## – المطلب الرابع: الخرافات والأساطير

من الوهلة الأولى تبين لنا عبثاً محاولة البحث عن الخرافات والأساطير في إياذة بسكرة  
:" .

اريخية ولم

يحاول أن يجمّل أو يصطنع الخرافات والأساطير، كما أورد لنا أبطالاً  
بارهم غير التاريخ، ولربما استعاض عن الخرافات  
والأساطير بين الإسلامي، في مثل قوله:

مَلَائِكَةُ الْقَصَائِدِ فِي دَمِي

وَدَمُ الْقَصَائِدِ نَشْوَةٌ وَعَنَاءٌ (1)

اعر هنا وظّ الكلاسيكية القديمة إياذة هوميروس.  
من أسماء الآلهة وأنصافها، التي في الملاحم

ولذا فإذّ " " عن الأساطير والخرافات  
واقعيّاً له، ومنه نستطيع القول بكل اطمئنان "

" : "إنها الذّ الذي يجد فيه كل مواطن في كلّ وفي كلّ نظرة جمالية  
ه ومدينته، هو في أشدّ لأن ظروف الحياة تجعلنا أحياءً  
الجمال في مكان اعتدنا الإقا أو التردّ اعر وحده هو الذي بإمكانه أن  
" (2).

كلّ ما يمت بصلة، للخرافا - -

الأساطير، وعوضاً عنهما، ذهب إلى رصد مواطن الجمال، والجلال بمدينة بسكرة، وضواحيها.

(1) 01.

(2) صالح مفقودة، تقديم .

ومنه يذهب الدكتور صالح مفقوده، في تقديمه لإلياذة بسكرة، إلى القول:

بهذا الإنجاز الضَّ

"

فإلياذته تنسج على منوال الشَّ : مفدي زكريا في إلياذة الجزائر، ولكن إلياذة شارف

عند جميع أحياء بسكرة المدينة وتنقل المتلقي إلى ربوع الزَّ

الأشْم، وعليه يمكن القول وبكل موضوعية أن شارف عامر وصف ما وصفه غيره من

الشُّعراء فتفوق، ووصف ما لم يصفه غيره فتفرد، وتخطى وصف المكان إلى الوصف الحضاري

"(1).

وذلك بالإشارة إلى خصوصية كل مكان

في

" بهذا الإنجاز،

"

إلى

---

(1)

## – المطلب الخامس: العنصر الديني

- مثلما رأينا في الفصول السابقة من هذا البحث-

العصور الغابرة، وبالتالي له حضوره القوي في الأعمال الملحمية القديمة تتلاف دياناتها ومذاهبها، فهو يزيدنا نكهة ويبرزها في حلّة مقدسة قشبية، فيها كثير من التجليات والتهويمات الرّ فالعنصر الديني في الإلياذة الوطنية الجزائرية يتمظهر في ظاهرتي التناص والاقْتباس من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة. دليل على مواضع التناص الديني (القرآني)، في إلياذة

النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التداخل النصي
01- واستعففت	"وَلَيْسْتَ عَفِيفٌ الَّذِينَ لَا يَجِدُونَ نِكَاحًا الله	ص 1 مع تشاكل في المنظور الرؤياوي.
( 01 )	( 33 )	
02- للنخل البديع جماد	"النَّخْلَ عِيدٌ" (سورة ق، الآية 10)	صاصي للنص الغائب
( 01 )		
03- الحدايق للطيب مرفئ	"وَحَدَائِقَ ً وَأَبْ" "	تناص امتصاصي للنص الغائب
( 03 )	( 30 31 32 )	
04- المعارج والمواويل التي	"مِنَ اللَّهِ ذِي الْمَعَارِجِ تَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ "	تناص امتصاصي للنص الغائب
( 03 )	( 2 3 )	
والمسجد المبهُوت في حجر امع غ	"في بيوت أذن الله أن ترفع "	تناص امتصاصي للنص الغائب
( 05 )	( 36 )	

طبيعة التداخل النصي	النص الغائب	النص الحاضر
تناس امتصاصي للنص الغائب	" الصَّلَاةُ " (103)	06 المصلى (07 )
تناس اجتراري لفظاً ومعنى	"سَبَّحَ رَبَّكَ الْأَعْلَى" (01)	07 - سَبَّحَ رَبَّ الْعُلَى بين الغدائر ماتم ورثاء (07 )
للنص الغائب	" فَتَحْنَا فَتْحًا " (01)	08 - فَاتِحِ الْفُتُوحِ (08 )
للنص الغائب	وَأَذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا" (103)	09 - فِي أَدْ وَتَسَامَحَ الْجَمْعَانِ (08 )
تناس امتصاصي للنص الغائب	" بَنِّ وَافِي سَ اللَّهُ حِيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ" (169)	10 - تَهْوِدَةٌ مِنْ دِمَاءِ عَزِيزِهَا عُقْبَةُ الْفَهْرِيِّ (08 )
تناس امتصاصي للنص الغائب	" الْجَنَّةِ تِي أَرْ بَرِ أَرْ غَيْرُ هُ وَأَنْهَارُ خَمْ وَأَنْهَارُ " هُ (سورة محمد، الآية 15)	11 - وَنَشْرُ ر جَنَّةٌ فِيحَاءُ (09 )
	في تَ رَاحِمِهِمْ تداعم "	12 - مَدَّةُ بُ وَدَّةُ (09 )

النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التداخل النصي
13- لَمْزِيرَةً إِنْ نَافَسَ التَّبَرُّ الْجَنَى أَوْ قُلْ تَنَافَسَ صَائِعٌ وَنِسَاءٌ (10)	" وَجَنَى (سورة الرحمن، الآية 54)	تناص امتصاصي للنص الغائب
14- تَرَكَعُ حَوْلَهُ (11 )	" ارْكَعُوا ( ج 77 )	تناص امتصاصي للنص
15- وَاسْتَلَّ بِرَحْمُونَ مِنْ مَشِكَاتِهِ ... (12 )	"اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ هَ كَمَشِكَاتٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ فِي زُجَّةٍ الرُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كُوكَبٌ دَرِّيٌّ" (35 )	تناص اجتراري للنص الغائب
16- نَخْلُهَا (14 )	" النَّخْلَ بِاسِقَاتٍ لَهَا طَلَعٌ نَضِيدٌ" (سورة ق، الآية 10)	تناص اجتراري للنص الغائب مع تشاكل في المنظور الرؤياوي
17- لِلْمَنَارِ بُنُورِهِ قَدْ عَزَّهُ التَّبَجِيلُ وَالْإِ (14 )	" نُورٌ عَلَى نُورٍ ي اللَّهُ ه " (35 )	تناص اجتراري للنص الغائب
18- شَيْخِي فُعَالَةٌ فِي سُجُودِ تَصَوُّفٍ طَوْعٍ (15 )	"وَاللَّهُ يَسْجُدُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَظِلَالُهُمْ " (15 )	تناص اجتراري للنص الغائب
19- وَالنَّجْلُ فِي دَرْبِ الْجِهَادِ وَقَدْ افْتَدَى مَا جَرَّهُ إِرْجَاءٌ (15 )	" وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ" (سورة الحج، الآية 78)	تناص اجتراري للنص الغائب مع تشاكل في المنظور الرؤياوي
20- تَزَاوَرَتْ مِنْ سِحْرِهَا الْأَنْحَاءُ (16 )	" تَزَاوَرُ " (17 )	تناص امتصاصي للنص الغائب

طبيعة التداخل النصي	النص الغائب	النص الحاضر
تناص اجتراري للنص الغائب	" نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصِيهَا إِنَّ اللَّهَ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ" (18 )	21 - الكُلُّ فِي نَعَمٍ يَعِيشُ حَيَاتَهُ لَا أَلْهُمُ مَحْسُوسٌ وَلَا الْبَعْضَا (18 )
تناص امتصاصي للنص الغائب	" أَكْتَالُوا " (03 02 )	22- يَكْتَالُ وَقَلِيلُهُمْ فِي رُبْعَهَا أ (18 )
تناص امتصاصي للنص الغائب	" اللَّهُ يَصْطَفِي مِنَ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا وَمِنَ النَّاسِ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ" (سورة الحج، الآية 75)	23 - أَسْطُورَةٌ أَعْجُوبَةٌ لِلْأَنْبِيَاءِ رِسَالَةٌ وَعِصْمَاءُ (18 )
تناص اجتراري للنص الغائب	" دَعَاهُ فَإِنَّ الْحَيَاءَ مِنَ الْإِيمَانِ" ( ) - - . 237	24 - الْحَيَاءُ (19 )
تناص اجتراري للنص الغائب	" وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرِ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ" (135 )	25 - هَذَا بَنُو حِبْرَةَ الْهُدَلِيِّ بَعْدَ يَسْتَغْفِرُ الْخَطَاءُ (19 )
تناص امتصاصي للنص الغائب	" وَالْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرِجُ نَبَاتَهُ بِإِذْنِ " ( الآية 58 )	26 - يَا طَيْبَهَا جَمَعَتْ رُبْعَ مَحَاسِنِ الْعَيْشِ فِيهَا رَامَهُ الْأُمَرَاءُ (20 )
للنص الغائب	" فِي بُيُوتِ أَذْنِ اللَّهِ أَنْ تَرْفَعَ وَيَذَكَرَ " (36 )	27 - وَصَوَامِعَ يَدُهَا إِلَى رَبِّ الْعِ قَدْ أَفْصَحَتْ كَلِمَاتُهَا الْخَضْرَاءُ (20 )
تناص امتصاصي للنص الغائب	" حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ" (05 )	28 - حُبِّي إِلَيْكَ مِنَ الطُّفُولَةِ مُعْلَنٌ الْحُسَادُ (20 )

## خلاصة:

ستخلص ممّ - - ص الغائب، مع التّشاكل الرّؤياوي  
م في أغلب الحالات، نلاحظ ص الغائب  
بدرجة كبيرة ( 18 ) لاجتزاري في المرتبة الثّ  
( 09 ) ليأتي التناص  
الحواري في المرتبة الثالثة ( 02 ) .  
فإنما يدلّ تشبّه وتمكّ

معاني

" " بكثير من الألفاظ المستقاة من القرآن الكريم .  
من بين الألفاظ الدينية في " - " :  
نكة، الدهر، المشتهى، جمر، الثرى، حياتنا، النخل، الحب،  
عراجين الجنى، كأسا الهوى، الحدائق، الزمان، المعارج، الصباح، قدسية، صداقة، الطير  
الإمام، مجامع، الصالحين، المصلى،  
مهرناليمن، الإيمان، الأمانة، العلم مجاهدا،  
صفاء، جنة فيحاء، العقيدة، السحر، الجنى، سجدت، الأكوان، ت  
مسك، تعطر، نخلها، العرجون، العلوم، السراء، التجلي، سجود، تصوف  
طاء، بالجهاد، مصيبة، الأمين، الكريمة، السجود، الأ  
.. "

بمجموع ح مدى توظيف الألفاظ  
الدينية المستوحاة من القرآن الكريم والسُّ :  
ملائكة في د

( 01 ) وة

لِلأَحَبَّةِ رَوْضَةٍ

( 04 )

## صَدَاقَةٌ

(05) الصَّدَاقَةُ تُحْفَةٌ ضَوْضَاءُ

الصَّالِحِينَ مَمْعَدَنُ

(06) ة

الْيَمْنُ وَالْإِيمَانُ

(08) التُّقَى الْأَمْنَاءُ

(09) وَهَجُ الْغَرَامِ طَهَارَةٌ صَفَاءُ

(10) ... سَجَدْتُ

الشُّهَدَاءُ حَدَائِقُ

(10) تَتْلُو

وَالدَّأودِيُّ يَصُوغُ زُبْدَةَ فِكْرِهِ

(12) بتواضع استحياء..

مِسْكٌ تَعَطَّرَ مِنْ قَدَاسَةِ طَيِّبَةٍ

(12) جهالة ثورة نكراء..

عن مدى توظيف الألفاظ الدِّ في إل

هذه

اليمن، الإيمان، التقى

" " "

..

انطلاقاً من كلّ هذا، وبعد أن تطرّقنا إلى العنصر السّردى في إلياذة بسكرة، للشّاعر عامر شارف، وإلى أهم خصائص الحسّ الملحمي فيها، سنتطرق في الفصل الموالي إلى الحسّ الملحمي في إلياذة الأوراس، للشّاعر طارق ثابت، كما سنخرج على العنصر السّردى، في الإلياذة، وأهم خصائص الحسّ الملحمي.

# الفصل الخامس

## الحسّ الملحمي في إياذة الأوراس

### للشاعر: طارق ثابت

مدخل:

المبحث الأول: العنصر السردى في إياذة الأوراس

المطلب الأول: الوظيفة المرجعية للقصة

المطلب الثاني: البنيات السيمائية الدالة على التعريف بالشخصيات

المطلب الثالث: الأحداث

المطلب الرابع: ومضات سردية في الهيكل العام للقصة

المبحث الثاني: خصائص الحسّ الملحمي في إياذة الأوراس، للشاعر: طارق ثابت

المطلب الأول: الرمز الملحمي

المطلب الثاني: الموضوعية

المطلب الثالث: الخوارق

المطلب الرابع: البطولة

المطلب الخامس: الخرافات والأساطير

المطلب السادس: العنصر الديني

## مدخل:

يكاد يعتبر الشّاعر "مفدي زكريا"، الوحيد من بين شعراء الثورة التّحريرية، الذين كتبوا ما يعرف- شكلاً- بالقصيدة الديوان، وهذا في إبداعه الموسوم ب: "إلياذة الجزائر".  
لكن في العصر الرّاهن (المعاصر)، سار على خطاه عديد من الشّعراء، حيث برزت الأعمال الشعريّة المطولة، التي تتغنّى بالوطن ومآثره، ومن بين هذه الأعمال: "إلياذة الوادي" للشّاعر السّعيد المشردي، و"إلياذة بسكرة" للشّاعر شارف عامر، و"إلياذة الأوراس" للشّاعر طارق ثابت، و"إلياذة وادي ريغ" للشّاعر صلاح الدين باوية، و"إلياذة وادي ميزاب" للشّاعر يوسف لعساكر، و"معلّقة الجزائر" للشّاعر محمد الأخضر عبد القادر السّائحي، و"ملحمة الزيبان" للشّاعر سليم كرام... وغيرها من الإبداعات الشعريّة.

ما يميز جميع هذه الأعمال الشعريّة، أنّها مطولة تشكّل "ديواناً شعرياً" بمفردها، علاوة على أنّها تتميز بالحسّ الوطني الملحمي.

وإذا تسنّى لنا في الفصل السّابق، الوقوف حيال "إلياذة بسكرة"، للشّاعر عامر شارف. محاولين إبراز تجلّيات الحسّ الملحمي فيها، من خلال أهمّ الخصائص الملحمية الكلاسيكية المتعارف عليها، فإنّنا سنحاول في هذا الفصل، الوقوف إزاء "إلياذة الأوراس"، للشّاعر طارق ثابت.

"ولا بأس أن يقتطع شاعر من شعراء الجزائر الصّاعدين، جزءاً من تراب الوطن، فيتغنّى به ويضيف إلى إلياذة الجزائر،- إلياذة الأوراس-، لتكون أنشودة للأوراس، كما فعل من قبله شاعر إلياذة بسكرة، وشاعر إلياذة الوادي، فيصير النّشيد أناشيد، تضاف إلى الإلياذة الأم والوطن الأم" (1).

يبرز لنا جليّاً منذ البدء، أنّ الشّاعر الشّاب "طارق ثابت"، سار على خطى شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا، ذلك أنّه عبّون إبداعه هذا، فأعطاه شرعية "الإلياذة".

---

(1) محمد وزناحي، تقديم إلياذة الأوراس، ص04

إذا كان مفدي زكريا، قد تغنى بأمجاد الجزائر عامة، في جمع مذهل بين تاريخها القديم والحديث، فإن الشاعر طارق ثابت، حصر إبداعه في التّغني بمنطقة غنية، بأمجادها، وبطولاتها ألا وهي منطقة الأوراس الأشم، كيف لا، ومن هذه المنطقة انطلقت أول رصاصة، إيدانا بفجر جديد، في الفاتح من شهر نوفمبر 1954 .

ومنه فإلياذة الأوراس، تتغنى بأمجاد ومآثر منطقة الأوراس، حاول الشاعر فيها جاهداً، أن يعرفنا من خلالها، على تاريخ وشخصيات، وأماكن هذه المنطقة.

صدرت هذه الإلياذة، على نفقة لجنة الحفلات لبلدية باتنة، الطبعة الأولى 2003/2002 وهي تمتدُّ على مدى (35) صفحة، وتحتوي (142) بيتاً شعرياً، على الشّكل المعماري الكلاسيكي، للقصيدة العمودية.

من كل هذه المعطيات السّالفة الذكر، سنحاول الاقتراب من هذا العمل، ومحاولين رصد تيمات الحسّ الملحمي فيه، ولعلّ أول عنصر نتناوله هو، العنصر السّردّي، نظراً لما يحويه من دلالات في تحديد أبعاد النّص.

## – المبحث الأول: العنصر السردى في إياذة الأوراس:

من خلال قراءة المدونة الشعرية، استخلصنا أن الشاعر يعتمد في بعض الأحيان، على أسلوب القص، الذي من خلاله يقوم العنصر السردى، على المسائلة والاستنطاق من ناحية وسرد الوقائع من ناحية أخرى.

يقوم الشاعر بمسائلة المكان: "كالجبال، والتراب، والأرض، وكذا مسائلة الإنسان، والحيوان..".

كلُّ هذا من أجل استنطاق الأمكنة، علَّ الشاعر يجد عندها ما يروي نهمه، وظمأه. ولمعرفة العنصر السردى، في إياذة الأوراس، اجترأنا هذه المقطوعة الشعرية للوقوف عندها:

العُربُ والمَازِغُ في أوراسنا  
رضعاً حليبَ الحبِّ والإيمانِ  
العُربُ والمَازِغُ من زمنٍ مضى  
أخوانٍ في أوراسنا أخوانِ  
بدمٍ تمازجَ عربهُ بمزِغِهِ  
حُبُّ الجزائرِ دبَّ في الوِجدانِ  
إنَّ تسألُوا مَازِغَ يهتِفُ قائلاً:  
ماءُ العُروبَةِ خيرٌ ما أرواني  
إنَّ العُروبَةَ في ثرى أوراسنا  
مَازِغُ علَّمها بلا بهتانِ  
أوراسُ يا جِبلَ المكارمِ كُلهَا  
جِبلَ البُطولةِ موطنَ الشُّجعانِ  
جِبلُ الدِّينِ تفرَّدوا بخصالهمْ  
وتسابقوا للمجدِ دونَ تواني  
إنَّ يسألُوا عن مذهبى أوموطني  
إنَّ يسألُوا...إلياذتى عنواني

- تمفصلات بنية القصة في السرد الشعري، وحقولها الدلالية:

بالاعتماد على الوحدات الصغرى للنص الأدبي، وما يحتوي عليه من الإشارات

"Signes"، والرؤموز "Symboles"، والعلامات، وتبعاً للدّرس السيميولوجي وإنجازاته في النقد

قسمنا القصة السردية إلى أربعة تمفصلات دلالية هي:

التمفصل الأول: تآخي العرب والأمازيغ في منطقة الأوراس.

التمفصل الثاني: المصاهرة، وتمازج الدماء العربية، والأمازيغية.

التمفصل الثالث: تعلّم الأمازيغ اللّغة العربية.

التمفصل الرابع: رمزيّة الأوراس.

علماً أن النظرية التّمفصلية، تنظر إلى أي خطاب لغوي، على أنه نصٌّ لا يمكن، أن يخرج

عن نطاق تمفصلين كبيرين، التّمفصل الأول يعنى بالوحدات الدلالية، أما التّمفصل الثاني

فيعنى بالوحدات الصوتية.

أما السارد هنا، فيقدم لنا قصةً تحيلنا إلى وقائع وأحداث تاريخية، اشتبك فيها الزّمان

بالمكان، و الشخصيات.

ومنه، فإن من الوهلة الأولى، ندرك أن السارد يقصُّ علينا، أحداثاً سردية واقعية، ليست

من صنع الخيال، كما أن الشخصيات السردية التي قدمها، هي شخصيات متعارف عليها.

## – المطلب الأول: الوظيفة المرجعية للقصة:

تعتبر مرجعية هذه القصة، تكملة لقصة القائد عقبة بن نافع الفهري، وشروعه في فتح شمال إفريقيا، التي مرت بنا في الفصل السابق.

بعدها فتح القائد عقبة بن نافع الفهري شمال إفريقيا، تم له بناء مدينة القيروان، التي تحتوي على مسجد الفاتح.

ثم شرع بعد ذلك في فتح جميع بلدان شمال إفريقيا، المغرب الأقصى، والمغرب الأدنى، لكن القدر لم يمهل، فكانت منيته بمنطقة تهودة، على يد كسيلة البربري.

وبعدما تم الفتح، رأى الأمازيغ من أخلاق الفاتحين، ما لم يرونه في سواهم، من حسن الجوار، وألفة الطباع، ودمائة الأخلاق، والصدق في نشر الإسلام، فدخل الأمازيغ في دين الله أفواجاً، لما رأوا في الدين الإسلامي، من مكارم الأخلاق، ونبذ العصبية والتطرف والأخلاق الدميمة .

من كل هذه المعطيات، حصل التآخي بين العرب، والأمازيغ في بادئ الأمر، ثم بعد ذلك حصل الامتزاج عن طريق المصاهرة.

بعد كل هذا، أخذ الأمازيغ يتعلمون اللغة العربية الفصحى، اللّغة التي نزل بها القرآن الكريم. فالسارد يتطرق هنا إلى قصة، تمازج وتآخي العرب والبربر، في ظل الإسلام، هذه العلاقة التي دامت قروناً، وقروناً، ولازلت مستمرة، لأن أساسها محبة الله ورسوله، وحسبنا أن نستشهد بقول علامة الجزائر، الإمام عبد الحميد بن باديس الذي قال ذات يوم:

"نحن أمازيغ عربنا الإسلام".

## – الآليات الدينامية للقصة:

إن الحبكة السردية، في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث التاريخية، عبر الزمن، حيث تتوالى الأحداث وتتعاقب لتبلغ ذروة التطور والصراع. وأحداث القصة تنبني على شخصية محورية، هي شخصية (العرب المسلمين)، فهم فاتحو شمال إفريقيا، وناشرو تعاليم الدين الإسلامي في ربوعها، وبين مختلف بلدانها.

لذا جعل السرد الشعري، من شخصية العرب المسلمين، شخصية رئيسية في بناء القصة. فكانت بحق الشخصية المحورية، في البنية السردية للقصة، إلى جانب شخصيات ثانوية أخرى وهي شخصية الأمازيغ، تضافرت جميعها في صنع أحداث القصة.

فكانت البداية رصد العلاقة الحميمة، بين العرب والأمازيغ بعد الفتح، واعتناق الأمازيغ الإسلام، وحدثوا التآخي بعد الفتح الإسلامي.

وفي المرحلة الثانية، حصل التمازج بين دماء العرب، والأمازيغ، خاصة عن طريق المصاهرة.

بعد هذا تمكن الأمازيغ من تعلم اللغة العربية، والاعتراف من تعاليم الدين الإسلامي.

ويتدرج مسار الحبكة السردية، من حيث الترتيب الزمني، من بداية التعريف بشخصيات الأحداث السردية، وأعمالها، وقد تابعت هذه الأحداث وفق نظام محكم.

وللإشارة، فقد اعتمد السارد السرد اللاحق، عن طريق الاسترجاع لأحداث الماضي، التي

حددها السارد في قوله:

العربُ والأمازيغُ من زمنٍ مضى

أخوانٍ في أوراسنا أخوانٍ

إن هذه المدة الزمانية (من زمنٍ مضى) قد تبدو للوهلة الأولى غير محددة، ومطلقة، لكن

- في أغلب الظن - تبدأ من يوم عودة القائد عقبة بن نافع الفهري إلى شمال إفريقيا (62 هـ) - لاستكمال فتح المغرب الأقصى والمغرب الأدنى - إلى يومنا هذا.

ولقد جاءت حركية الأفعال كلها في الزمن الماضي مثل:

(رضعاً، مضى، تمازج، دب، علمها، تفرّدوا، تسابقوا...).

ليتدرج مسار الحبكة السردية، وتتجلى الأحداث متتابعة، حيث تعتمد اللمحات الخاطفة.

ومنه فإن البنية الزمنية للأحداث في إلياذة الأوراس - عامة- تبدأ من عودة القائد عقبه بن نافع الفهري إلى شمال إفريقيا سنة (62 هـ) لتستمر الأحداث إلى غاية سنة 2003 سنة صدور إلياذة الأوراس.

خلال هذه الفترة استعرض السارد، أهم الأحداث التي مرّت بها منطقة الأوراس، في سرد متتابع تميزه السرعة، في تتابع الأحداث، وعرض مواقف الشخصيات.

## – المطلب الثاني: البنيات السيمائية الدالة على التعريف بالشخصيات:

العربُ والمَزيغُ في أوراسنا  
رضعاً حليبَ الحبِّ والإيمانِ  
العربُ والمَزيغُ من زمنٍ مضى  
أخوانٍ في أوراسنا أخوانٍ  
بدمٍ تمازجَ عربُهُ بمزيغِهِ  
حُبُّ الجزائرِ دبُّ في الوِجدانِ

منذ البداية أشار السارد، إلى شخصيّة العرب في بداية الجملة، فجاءت مبتدأ، حيث ابتدأ بها الكلام وقدّمها على غيرها، للاهتمام بها، كما جاءت معرفة بالألف واللام، وغير نكرة. وما نحسب دلالة هذا التّقديم، إلّا أنّ العرب يمثلون الشّخصية الرئيسيّة، في البنية السردية كيف لا والسارد عن طريق التّوكيد اللفظي، يقدّم هذه الشّخصية للمرّة الثانية، لا لشيءٍ، إلّا لأنّ العرب المسلمين، هم من حملوا الدّين الإسلامي عن طريق الفتح إلى شمال إفريقيا.

## شخصيّة العرب المسلمين:

من البنيات السيمائية الدالة على شخصيّة العرب ما يلي:

"العرب، الحُبُّ، الإيمان، عربُهُ، العروبة، ماء العروبة"، فالملاحظ إن شخصية العرب المسلمين الفاتحين، يمثلون في المخيال السردية: الحب، والإيمان، والماء الذي يعتبر أساس الحياة. فكلّ من الحُبِّ، والإيمان، والمياه، هي من ضروريات وأساسيات الحياة، فلا تستقيم الحياة من دون هذه الأساسيات.

## شخصية الأمازيغ المسلمين:

ثم يردف السارد عن طريق واو العطف، بشخصية ثانية تعتبر ثانوية، هي شخصية الأمازيغ أصحاب هذه الديار المفتوحة، وقد شاع عن شخصية الأمازيغ منذ القديم، أنهم أصحاب قوّة، وبأس، ودراية بفنون الحرب والقتال، ولهذا لم يكن فتح شمال إفريقيا سهلاً على العرب المسلمين، حيث كان الفتح على مرحلتين- وقد بيناهما في الفصل السابق من بحثنا هذا. .  
فقد استمات الأمازيغ الأبطال، في الدفاع عن أراضيهم وأرواحهم، مدّة طويلة من الزمن أخّرت فتح المسلمين.

ولربما كان الأمازيغ في البداية، يعتقدون بجيء المسلمين إلى ديارهم، بمثابة غزو لأراضيهم، وممتلكاتهم، ولكن بعدما انجلى لهم الأمر، رحّبوا بالعرب المسلمين أشدّ ترحاب، ودخلوا في دين الإسلام أفواجاً، راضين مقتنعين، غير مكرهين، وحسبنا هنا في هذا الموقف، أن نتذكر تلك الوصية الغرّ تي أوصت بها الكاهنة أبناءها قبل وفاتها، بضرورة اعتناق الإسلام والانضمام إلى صفوف المسلمين.

ومن الوحدات السيمائية الدّالة على شخصية الأمازيغ ما يلي:

"المازيغ، بمزيغه، مازيغ، الشُّجعان، تفرّدوا بخصالهم، تسابقوا للمجد...".

من كلّ هذا، فكأنّ شخصية العرب المسلمين الفاتحين، تمثل شخصية المهاجرين، الذين هجروا ديارهم من أجل نصره الدين الإسلامي، وإيصاله إلى مختلف النّاس، على اختلاف دياناتهم وألسنتهم، وألوانهم. أما شخصية الأمازيغ فتمثل الأنصار، الذين احتضنوا، وآزرُوا الدّين الإسلامي، وآووا، ونصروا المسلمين الفاتحين.

## الأسماء التي تحملها الشخصيات:

من الأسماء التي تحملها شخصيات السرد في المقطوعة الشعرية المختارة: العرب، والأمازيغ.

### 01 - العرب:

يعود النَّسَّابون بالعرب إلى الجنس السَّامي، نسبة إلى (سام بن نوح)، وموطنهم جزيرة العرب، وقيل العراق، وفي التوراة جاء أن مهد الإنسان الأول هو ما بين النهرين، والشُّعوب السَّامية هي: الأشوريون، البابليون، الأراميون، الفنيقيون، العبرانيون، والعرب، والأثيوبيون.

وينقسم العرب إلى أصليين تفرَّعت منها القبائل العربية هما:

أ- **القحطانيون**: (أو اليمينيون)، وهم عرب الجنوب، من نسل (يعرب بن قحطان) ويتفرَّعون إلى فرعين: (شعب كهلان، ومن قبائله: لحم، والأزد، وطى، وكندة، وغسان).

و(شعب حمير، ومن قبائله: قضاة، وكليب، وجهينة، وعذرة).

ب- **العدنانيون**: (أو النزارِيُّون، المعدُّيون) وهم عرب الشَّمال، نسبة إلى عدنان من ذرِّية إسماعيل بن إبراهيم، عليهما، وعلى نبينا الصَّلَاة والسَّلَام.

وهم فرعان كبيران: (شعب ربيعة: ومن قبائله بكر، وتغلب).

ويتميز عرب الجنوب بالعيش القار، وغلبة الحضارة، والغالب على عرب الشَّمال البداوة وعدم القرار. لذلك كثرت الهجرة بين الشمال والجنوب للتجارة، أو الإقامة الدائمة، فسكان الحيرة أصلهم من قبائل طى، ولحم اليمنية، وكذلك الغساسنة في الشام كانوا من اليمن.

### 02- الأمازيغ:

يعرف الأمازيغ بأنهم "مجموعة من الشُّعوب الأهلية، تسكن المنطقة الممتدة من واحة سيوة شرقاً، إلى المحيط الأطلسي غرباً، وهم السكان الأصليون لشمال إفريقيا، (...). وهم قبائل كثيرة وقبائل جمّة، وطوائف متفرقة، وقد قسمهم بعض نسابة العرب إلى فرقتين: البرانس، والبتّر، وقالوا أن البرانس هم بنو برنس بن بربر، والبتّر، بنو مادغيش، الأبتر بن بربر، وبعض أرجعهم إلى سبعة أصول متفرقة، وهي: إردواحة، ومصمودة، وأوربة، وعجبية، وكتامة، وصنهاجة، وأوريغة، وزاد بعضهم، لمطة، وهسكورة، وجزولة...". ويرجَّح أن كلمة أمازيغ تعني الرَّجُل الحر، أو النَّبيل.

السبت 2014/11/01، على الساعة 17:57 مساءً، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، أمازيغ/ ar wikipedia.org/wiki (1)

## علاقة الشخصيات بالمكان:

ما من شك أن كل حدث معين، إلا ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بمكان ما، فالمكان هو الذي يُوَطر الأحداث ويحتويها، بل ويتفاعل معها سلباً، أم إيجاباً.

لذا نجد حضور المكان جلياً، في البنية السردية من ذلك:

العربَ والمَزيغُ في أوراسنا  
رضعاً حليبَ الحبِّ والإيمانِ  
العربُ والمَزيغُ من زمنٍ مضى  
أخوانٍ في أوراسنا أخوانِ  
بدمٍ تمازجَ عربيهِ بمزيغهِ  
حُبُّ الجزائرِ دبَّ في الوجدانِ  
إنَّ العروبةَ في ثرى أوراسنا  
مَزيغُ علّمها بلا بهتانِ  
أوراسُ يا جبلَ المكارمِ كلّها  
جبلَ البطولةِ موطنَ الشُّجعانِ  
جبلُ الدّينِ تفرّدوا بخصالهمُ  
وتسابقوا للمجدِ دونَ تواني

يتجلى نوعان من المكان، في هذه البنية السردية وهما:

**المكان الأول:** هو المكان الذي، احتضن أحداث القصة السردية، واستولى على كافة مسارها الزماني في إيذاة الأوراس، وهو "الأوراس" بما يحتوي عليه، هذا المكان المفتوح من إنسان وطبيعة، وحيوان، وقد تردّد هذا المكان أربعة مرّات، بصيغ صريحة (في أوراسنا، في أوراسنا أوراسنا، أوراس)، وتردّد أربعة مرّات، بصيغ غير صريحة (جبل المكارم، جبل البطولة، موطن الشُّجعان، جبل الدين تفرّدوا بخصالهم).

**المكان الثاني:** وهو مكان عام مفتوح، ويتمثل في "الجزائر"، وقد ذكره السارد أيضاً بصيغة صريحة: (حُبُّ الجزائرِ دبَّ في الوجدانِ).

## – المطلب الثالث: الأحداث

إنَّ الحبكة السردية، في المقطوعة الشعرية السالفة الذكر، تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث التاريخية عبر الزمن، حيث تتنامى الأحداث، وتتعاقب لتبلغ ذروة التطور والصراع. ولذا يمكن أن نمثل لسير الأحداث بما يلي:

### 01- المدخل:

ويجسد طبيعة الفتوحات الإسلامية، ومدى تأخي العرب المسلمين والأمازيغ، بعد هذه الفتوحات، ومن البنيات الدالة على هذا التأخي، نجد حضور ضمير المثني في الفعل (رضعا) وكذلك من خلال البنيات الإفرادية الآتية (حليب، الحب، الإيمان، أخوان) وهذا في قول السارد

العُربُ والمَازِغُ في أوراسِنَا  
رضعًا حَلِيبَ الحَبِّ والإِيمانِ  
العُربُ والمَازِغُ منْ زمنٍ مَضَى  
أخوانِ في أوراسِنَا أخوانِ

02- البداية: وتمثل تمازج، وانصهار العرب المسلمين، والأمازيغ فيما بينهما، عن طريق المصاهرة ومن البنيات الإفرادية الدالة على هذا التمازج (دم، تمازج، عربيه، بمزيغه) ويتجسد هذا في القول:

بِدمٍ تَمَازِجٍ عَرَبِيهِ بِمَزيغِهِ  
حُبُّ الجَزائِرِ دَبُّ في الوُجْدانِ

03- الوسط: ويمثل شغف وحب الأمازيغ، للغة العربية الفصيحة، (لغة القرآن)، وتمكّنهم من تعلّمها على أصولها، ويمثل هذا الحب والشغف، البنيات الآتية: (العروبة، مازيغ، علّمها، بلا بهتان)، ويمثل هذا الشغف باللغة العربية هذا البيت الشعري:

إنَّ العُروبةَ في ثرى أوراسِنَا  
مَازِغُ عِلْمَها بلا بَهْتانِ

### 04- النهاية:

وتتمثل في حسن التعايش بين العرب المسلمين، وبين الأمازيغ، في ظلّ الإسلام، وفي حمى منطقة الأوراس، كما تظهر رمزية الأوراس كمكان فعّال وإيجابي في احتواء الأحداث.

والملاحظ هنا الموضوعية في سير الأحداث، التي جرت عبر تسلسل زمني محكم: ففي البداية، كان دخول الأمازيغ في الإسلام، وحصول التآخي بينهم، وبين العرب المسلمين. وفي المرحلة الثانية حصلت المصاهرة، وامتزاج دماء العرب والامازيغ، ثم في المرحلة الثالثة دأب الأمازيغ على تعلّم اللّغة العربية، وإتقانها، وأخيراً حسن التّعايش بين العنصرين في ظلّ الإسلام وفي كلّ هذا تسلسل منطقي للأحداث، فلا يمكن أن يحصل التآخي مثلاً، قبل اعتناق الإسلام، أو حدوث المصاهرة وتمزج الدّماء، دون حصول التآخي، أو تعلّم الأمازيغ اللّغة العربية، قبل دخولهم في الإسلام، وهكذا دواليك، فهناك تسلسل منطقي، في سير الأحداث. فلا يمكن أن تسبق مرحلة ما، المرحلة التي تليها، فعن طريق اعتناق الأمازيغ الإسلام، توالدت جميع الأحداث اللاحقة، ويمكن أن نتبين هذا من الآتي:

- التآخي بين الأمازيغ والعرب المسلمين

- الانصهار وتمزج الدّماء

- اعتناق الأمازيغ الإسلام - تعلّم الأمازيغ اللّغة العربية

- حسن التّعايش بين العرب المسلمين، والأمازيغ

هذا وقد تناولت إلياذة الأوراس، كثيراً من الأحداث المتعلقة بمنطقة الأوراس، أهمها:

- مقاومة الجبال على اختلافها للمعتدين بمنطقة الأوراس

- مقاومة الأوراس الأشم وبطولاته

- الشّاعر و أحداث الطفولة والصّبأ

- مقاومة الأمكنة وبطولاتها بمنطقة الأوراس (قرى... مداشر...)

- مقاومة بني الرومان

- مقاومة أولاد فاضل

- أدوار الزوايا في حركة التعليم والجهاد

- أفعال المجاهدين والأبطال والعلماء في منطقة الأوراس

- التآخي بين العرب والأمازيغ وتمزج الدماء فيما بينهما

هذه مجمل الأحداث، التي جاءت في "إلياذة الأوراس"، والتي تدور في مجملها حول إبراز جلال وجمال منطقة الأوراس، قديماً وحديثاً.

## 01- البنيات السيمائية الدالة على تآخي العرب والأمازيغ في منطقة الأوراس:

العُربُ والمَازيغُ في أوراسنا

رَضَعَا حَلِيبَ الحَبِّ وَالإِيمَانَ

العُربُ والمَازيغُ مِنْ زَمَنِ مَضَى

أَخَوَانِ فِي أوراسنا أَخَوَانِ

إنَّ صفة التآخي هذه حاصلة، بين العرب والأمازيغ، منذ الفتوحات الإسلامية، ومستمرة إلى يومنا هذا، ولعلَّ من بين الأفعال الدالة على هذا التآخي، ما يلي: (رضعاً، مضى).

إنَّ فعل الماضي (رضعاً)، العائد على المثني العرب والأمازيغ كليهما، دلالة أن فعل الرضاعة هذا كان مشتركاً بين العنصرين، فالعربي رضع من الحليب الأمازيغي، والعكس صحيح فأصبحوا إخوةً من الرضاعة، والإسلام يكفلُ حقَّ الأخوة من الرضاعة، كما هو معروف، بل يحرم الزواج بين الإخوة الرضع لقرباة النسب بينهما، ويذهب إلى أبعد من هذا، فيجعل للأم المرضعة حقوقاً، ثم ما تقدّمه من خدمة، وكان هذا الأمر عند العرب، حتى قبل الإسلام.

أما الفعل (مضى)، فدلالته قدم الأخوة بين الطرفين، لاسيما وقد أضاف السارد، هذا الفعل إلى الزمن، فقال: (مِنْ زَمَنِ مَضَى)، فهذا الفعل إذن يحقّق قدم الأخوة، بين العرب والأمازيغ.

فهي بداية من الفتوحات الإسلامية، إلى يومنا هذا.

ومن البنيات الاسمية الدالة على هذا التآخي ما يلي: (العرب، المازيغ، في أوراسنا، حليب، الحب والإيمان، من زمن مضى، أخوان).

وهل هناك دلالة على الأخوة، أكثر من الإيمان، والحب، والحليب؟

ولقد وظّف السارد عطف النسق (الواو) مرتين، للدلالة على اقتران العرب والأمازيغ في قوله: (العُربُ والمَازيغُ)، كما وظّف حرف الجر (في) مرتين، للدلالة على معنى الظرفية للمكان، في قول السارد: (في أوراسنا).

## 02- البنيات السيمائية الدالة على تمازج الدماء العربية، والأمازيغية.

### بدم تمازج عربيه بمزيغه

#### حب الجزائر دب في الوجدان

يشير السارد إلى تمازج الدماء، بين العرب والأمازيغ، باستدعاء بعض الأفعال التي تدل على ذلك، من بينها: (تمازج، دب)، وقد وردت في صيغة الماضي، للدلالة على قدم هذا التمازج. وقد وظف السارد فعل (تمازج)، وهو يدل أكثر من غيره على المعنى المراد. فالفعل "مزج، يمزج، مزجاً" فهو تمازج: الشراب ونحوه: خلطه بغيره- مزج اللبن بالماء-... مزاج: جمع أمزجة، ما يمزج به الشراب ونحوه. وكل نوعين امتزجا فكل واحد منهما مزاج (كان مزاجها كافوراً) "قرآن"، مزج: مصدر مزج (كيميائياً) خلط سائلين معاً، أو مادة صلبة بسائل بحيث يصبح الخليط متجانساً" (1).

فالتمازج، هو الاختلاط بين شيئين في جميع الأحوال، أما دلالة فهي أن يتحول شيان، إلى شيء واحد، وبالتالي دلالة على تحول العرب، والأمازيغ إلى شيء واحد: (المسلمين). وبالتالي ذابت الفروقات على اختلافاتها: العرقية، أو الجنسية، أو اللغوية كلها في الإسلام. أما الفعل (دب) بمعنى سرى، فنقول مثلاً: (دبت الحياة في جسده)، بمعنى أن هذا التمازج قد سرى بين العرب والأمازيغ، على حد سواء، وإذا طرحنا السؤال كيف دب هذا التمازج، فتأتي الإجابة سريعة من طرف السارد، ذلك أنه قد أضاف إلى الفعل دب، كلمة (في الوجدان). للدلالة على أن هذا الحب، وهذا التمازج، هو تمازج وثيق، لم يحصل عند حدود اللسان فقط، وإنما ارتبط بالوجدان.

بالإضافة إلى حركية الأفعال، فقد أورد السارد، بعض الأسماء التي تحمل دلالة هذا التمازج، من بينها: (بدم، عربيه، بمزيغه، حب، الجزائر، الوجدان). إن هذه الأسماء لتدل دلالة عميقة على مدى شدة هذا التمازج، والارتباط بين العرب المسلمين، وبين الأمازيغ.

(1) أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، ص 1132 .

إن كلمتي (عربه، بمزيغه) دلالة على طرفي التّمازج، أما كلمتي (بدم، حب) دلالة على أن هذا التّمازج، هو تمازج دماء الطرفين، فكان من نتاجه شيوع الحبّ، بين العرب والأمازيغ، ولعلّ كلمة (حبّ) هي أكثر بنية سيميائية دالة، على العلاقة الحميمة بين العرب والأمازيغ، فقد يكون التّمازج، تمازج دماء، ولكن قد لا يكون هناك حب بين هذا التّمازج، ولكن حينما يكون التّمازج مبنياً على الحبّ، فهو لعمرى أرقى أشكال التّمازج.

أما كلمة الجزائر، فهي البؤرة المكانية، التي تحتوي جميع الأحداث، وجميع الشخصيات. هذا وقد توّسل السّارد بحروف الجر، لاسيما (الباء، في)، من أجل الرّبط بين تسلسل الأحداث

### 03- البنيات السّيميائية الدّالة على تعلّم الأمازيغ اللّغة العربية

إِنَّ الْعُرُوبَةَ فِي ثَرَى أُرَاسِنَا

مَازِيغُ عِلْمَهَا بِلَا بُهْتَانٍ

بدأ السّارد جملة بأداة توكيد (إنّ)، وهذا لدلالة التوكيد على ما سيأتي بعدها، ثم أردف بكلمة العروبة، والقصد بها هنا- اللّغة العربية الفصحى-

ومن أهم الأفعال الدّالة، على تعلّم الأمازيغ اللّغة العربية، فعل (عِلْمَهَا)، أي تعلّمها، فالسّارد كان بإمكانه أن يوظّف جملة من الأفعال الدّالة، مثل (قرأها، تلقّاها، أخذها...) لكن الفعل عِلْمَهَا أكثر دلالة، بمعنى أن الإنسان الأمازيغي، ليس مجرد قارئ، أو متلقٍ للغة العربية فقط. بينما أخذها على أصولها، كعلم قائم بذاته. وفي القرآن الكريم قوله تعالى: "الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم" (1).

أما البنيات السّيميائية الدّالة على الأسماء، فهي (العروبة، مازيغ، بلا بهتان، ثرى، أوراسنا) وجميعها تدلّ دلالة صريحة، على أن الإنسان الأمازيغي، قد شغف حبّاً باللّغة العربية، فأخذ على عاتقه أن يتعلّمها كعلم قائم بذاته، بلا بهتان، كلُّ هذا في حمى منطقة الأوراس الأشم. وينفي السّارد صفة البهتان، عن هذا التّعلّم، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على أنّ الأمازيغ قد تعلّموا اللّغة العربية، حبّاً فيها، وتعلّقاً بها، وليس تحت الإكراه، أو التعسّف.

(1) سورة العلق، الآية 04، 05.

#### 04- البنيات السِّمِّيَّة الدَّالَّة على رمزية الأوراس

أوراسُ يا جَبَلَ المَكَارِمِ كُلِّهَا

جَبَلَ البَطُولَةِ موطنَ الشُّجَعانِ

جَبَلَ الدِّينِ تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ

وتَسَابَقُوا للمَجْدِ دونَ تَوَانِي

لم يعد الأورس، تلك القطعة الجغرافية المتزامية الأطراف، المعروفة بمساحتها، وحدودها، وعدد سكانها، وأهم خصائصها الطبيعية، بل أضحى الأوراس يمثل في المخيال السَّردي (جبل المكارم جبل البطولة، موطن الشُّجعان، جبل الذين تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ...).

حيث نجد أول بنية إفرادية، ابتدأ بها السَّارد جملة، هي كلمة (أوراس)، حيث قدَّمها للاهتمام بها، وبالتالي فالأوراس يشغل حيزاً كبيراً، من تفكير السَّارد، فهو بالنسبة لديه يمثل كلَّ شيء. ومن الأسماء والصفات الدَّالَّة على رمزية الأوراس، التي أفردتها السَّارد نجد: (أوراس، المكارم، البطولة، موطن، الشُّجعان، المجد).

فالأوراس يمثل كلَّ هذه الصفات، فهو موطن البطولة، والشُّجعان، والمجد، كما أنه موطن المكارم.

ولم ينس السَّارد الشَّخصيات المتعلِّقة بالمكان، والمتمثِّلة في (الأمازيغ) فبين هذه الشَّخصيات وبين المكان (الأوراس) علاقة جدُّ وطيدة.

لذا أعَدق السَّارد عليهم كثيراً من الصفات، ونسب إليهم عظام الأعمال (الشُّجعان تَفَرَّدُوا، تَسَابَقُوا...).

فمن بين أهم صفاتهم أنهم امتازوا بالشَّجاعة الفائقة، (موطن الشُّجعان)، بل إنهم اتَّسموا بخصال جليلة تَفَرَّدُوا بها، دون سائر الخلق: (تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ) هذه الخصال التي مكنتهم من اعتلاء سُدَّة المجد، في عِزَّة وكبرياء، حيث (تَسَابَقُوا للمَجْدِ) بالعمل، لا بالتَّمَنِي، فنالوا المجد ولسان حالهم يردد ما قاله: أبو العلاء المعري:

ونحنُ أناسٌ لا تَوَسُّطَ عندنا

لنا الصِّدْرُ دونَ العالمينَ أو القَبْرِ

## – المطلب الرابع: ومضات سردية في الهيكل العام للقصة:

تودّد (السارد)، في المقطوعة الشعريّة السّالفة الذّكر، إلى بعض الأساليب، من أجل بناء الهيكل العام للقصة، ولعلّ من أهم هذه الأساليب، نجد التّكرار، التشاكل والتباين، النّداء الشرط، العطف، والإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، ويمكن أن نمثل لهذه الومضات السردية بما يلي:

### أولاً: التّكرار:

ذهبت الشاعرة النّاقدة نازك الملائكة في كتابها: قضايا الشعر المعاصر، إلى أن "أسلوب التّكرار يحتوي على كل ما يتضمّنه أي أسلوب آخر، من إمكانية تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه"<sup>(1)</sup>.

لذا فإن أسلوب التّكرار، يكتسي أهمية كبرى في تعميق المعنى، وإضفاء جماليات إيقاعيّة على القصيدة، أو الكلام، إن أحسن توظيفه، شرط أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصّلة بالمعنى العام للنّص. ومن بين أساليب التّكرار، نجد السارد قد وظف تكرار الكلمة في قوله:

العُربُ والمَازِغُ منَ زمنٍ مَضَى

أخوانٍ في أوراسنا أخوانٍ

إن تكرار كلمة أخوان، جاءت لتدلّ على مدى الرابطة الأخوية القوية، بين العرب، والأمازيغ هذه الرابطة التي عزّزتها مقومات عديدة، تتمثل في رابطة الدّين، والوطن، واللّغة.

كما نعرّ على تكرار الكلمة أيضاً في قول السارد:

أوراسُ يا جَبَلَ المَكارِمِ كُلهَا

جَبَلَ البُطولَةِ موطنَ الشُّجَعانِ

جَبَلَ الدِّينِ تَفَرَّدُوا بِحِصَالِهِمْ

وتسابقوا للمجدِ دونَ تواني

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت، ص 263، 264.

إن تكرار كلمة جبل هنا، لها دلالات عديدة، بحكم أن الأوراس في واقع الأمر، عبارة عن سلسلة جبلية شاهقة، لكن هذه السلسلة الجبلية أخذت من الرّمزية، ما جعلها معادلاً موضوعياً لمفهوم الشّجاعة، والبطولة، والذود عن شرف الأوطان.

لذا فإن جبل الأوراس، يمثل في المخيال السّردي، هو بمثابة، جبل المكارم، والبطولة، كما أنه يمثل أيضاً موطن الشجعان، الذين تفرّدوا بخصالهم، وبالسّبق في اكتساب المجد المؤثّل. ولا يقتصر أسلوب التكرار هنا، على تكرار الكلمة فقط، بل نجد السّارد يوظف تكرار الجملة حيث "يكثر الشاعر المعاصر من تكرار الجمل في نصوصه الإبداعية، سواء كانت تامة أو مبتورة"<sup>(1)</sup>. ومن أمثلة تكرار الجمل قوله:

### العُربُ والمَازيغُ في أوراسنا

رَضَعَا حَلِيبَ الحَبِّ وَالإِيمَانَ

العُربُ والمَازيغُ مِنْ زَمَنِ مَضَى

أَخَوَانِ فِي أُورَاسِنَا أَخَوَانِ

إن جملة العرب والمَازيغ، تمثل شخصيات القصة السردية، التي تدير الأحداث، ولذا أثر السّارد تكرارها، وقد وردت تباعاً في مقدمة الصّدر الشعري، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على هيمنة هذه الشّخصيات، على أحداث القصة السردية، ومدى فاعليتها في تفعيل البنية السردية. وبالموازاة مع تكرار شخصيات السّرد، نجد أيضاً تكرار الجملة، التي تدلّ على المكان، "في أوراسنا"، هذا المكان الذي تجري على أرضيته، جميع أحداث القصة السردية. ليُتضح جلياً مدى أهمية الشّخصيات والمكان، في صناعة واحتضان الأحداث.

كما نعثر أيضاً على تكرار جملة "إن يسألوا" في قول السّارد:

إِنْ يَسْأَلُوا عَنْ مَذْهَبِي أَوْ مَوْطِنِي إِنْ يَسْأَلُوا... إِيَّاذِي عُنَوَانِي

فالإجابة حاضرة، لدى السّارد وعلى البديه، بالنسبة لهذه الجملة الشّرطية، ذلك إن تكرار جملة "إن يسألوا" دلالة على افتخار السّارد، بمذهبه العقائدي، وبموطنه، وتاريخه وأمجاده.

ليأتي الجواب على السّريع، "إيأذتي عنواني".

(1) عبد الحميد هيمّة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 53 .

ومنه يعتبر " التكرار في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط، الذي نلمسه كامناً في كل تكرار، يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية" (1).

ولا يتوقف أسلوب التكرار، عند الدلالة النفسية فقط، بل يتعدّها إلى دلالات أخرى، ذلك "إنّ التكرار فضلاً عن دلالاته النفسية، يحمل دلالات فنية، تكمن في تحقيق النغمية، والحفّة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي" (2).  
علاوة على توظيف أسلوب التكرار بألوانه المختلفة، فقد احتفت البنية السردية، بالتشاكل.

### ثانياً: التشاكل:

أو ما يعرف أيضاً، بالتقابل، وهو عكس التباين أو التضاد، يلجأ إليه الشاعر المعاصر، من أجل البحث عن التوازن النفسي، في ظلّ غربته، وما يعانيه من حزن، وألم، ومآسي، وصراعات في خضمّ هذه الحياة المعاصرة. ولعلّ من جرّاء كلّ هذه العوامل، "لم يعد الشاعر المعاصر يهتم بالتقابل بين الألفاظ الجزئية، التي لا تعمق الدلالة" (3).

ومن ألوان التشاكل، التي حصلنا عليها، من خلال المقطوعة الشعرية نجده بين الألفاظ الآتية:

الحب = الإيمان

ماء = أرواني

جبل المكارم = جبل البطولة

البطولة = الشجعان

موطني = عنواني

لتختزل دلالات هذا التشاكل، في تعزيز مبدأ التآخي، والمحبة والتعايش، بين العرب والأمازيع تحت سقف واحد، المتمثل في العقيدة الإسلامية، وفي ظل حمى الأوراس الأشم.

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

(2) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 56 .

(3) المرجع نفسه، ص 29 .

### ثالثاً: التَّبَاينُ:

إلى جانب أسلوب التَّشَاكُلِ، الذي تحقِّق في البنية السَّرْدِيَّةِ، لإلياذة الأوراس، فإنَّنا نعثر أيضاً على أسلوب التَّبَاينِ، هذا الأسلوب القديم/الجديد، الذي يأتي به الشَّاعر من أجل صنع المفارقة بين شيئين، في البنية السَّرْدِيَّةِ للقِصَّةِ.

والتَّبَاينُ يكون بين شيئين غير متجانسين، يأتي به الشَّاعر، من أجل تحقيق جمالية التَّعبير وإشاعة الإيقاع في النَّصِّ.

ومن البنيات التي تحقِّق فيها أسلوب التَّبَاينِ، نجد كلمتي: (العرب + الأمازيغ) في مثل هذا القول:

#### العُربُ والأمازيغُ في أوراسنا

رضعاً حليبَ الحبِّ والإيمانِ

فالتَّبَاينُ بين كلمتي (العرب + الأمازيغ) دلالاته رصد الفوارق، العرقية واللُّغوية، والحضارية بين الجنسين، لكن ذابت كل هذه الفوارق، حيال حسن التعايش بين الطرفين، فكلاهما: رضع حليب الحب، والإيمان.

وكذلك نعثر على أسلوب التَّبَاينِ، بين كلمتي (مذهبي + موطني) في القول الآتي:

إنَّ يسألُوا عن مَذهبي أو موطني

إنَّ يسألُوا... إلياذتي عنواني

فكل اختلاف مذهبي، أو موطني، قد ذاب، وانمحي حيال إلياذة الأوراس، ذلك أن هذه إلياذة، تعتبر في حدِّ ذاتها، عنواناً يعتر به المؤلف.

#### رابعاً: الحوار:

يعتبر الحوار من أهم التقنيات، في بناء القِصَّةِ السَّرْدِيَّةِ، ولذا نعثر عليه بطرف خفي، في قوله:

إنَّ تسألُوا مازيغَ يهتفُ قائلاً:

ماءُ العُروبةِ خير ما أرواني

فالحوار هنا طرفاه، شخصيتا السَّائلِ، والأمازيغي، فالسَّائل يسأل، والأمازيغي يجيب، ليأتي جواب الشَّرط: (ماءُ العُروبةِ خير ما أرواني)، دلالة على الاعتزاز، باللُّغة العربية الفصحى.

## خامساً: التوكيد:

من الأساليب التي عمد إليها السارد، توظيفه أسلوب التوكيد، "والتوكيد معناه: التَّقْوِيَةُ والتثبیتُ. فيقال مثلاً: وَكَدَّ الحديثَ، أو أَكَّدَ الحديثَ. ويقالُ: وَكَدَّ الخبرَ، أو أَكَّدَ الخبرَ. وما أشبه ذلك. إذن هو التَّقْوِيَةُ"<sup>(1)</sup>، وقد وظَّفه السارد حتى يؤكد للمتلقي، بعض الأشياء الهامة، وقد جاء في قوله:

### إِنَّ الْعُرُوبَةَ فِي ثَرَى أُوْرَاسِنَا

مَازِيغُ عَلَّمَهَا بِلَا بُهْتَانٍ

وظَّف السارد هنا، (إِنَّ) حرف توكيد ونصب، بمعنى أؤكد، وهذا ليؤكد مدى أهمية العروبة، أو بالأحرى اللُّغة العربية الفصحى، بالنسبة للإنسان الأمازيغي، وقد أخذ يتعلَّمها عن حبٍّ وقناعة تامة، حتى يؤدِّي بها شعائر دينه الإسلامي، ولم يتعلَّمها قطُّ عن طريق الإكراه.

## سادساً: النداء

يستعمل أسلوب النداء، لدعوة ومخاطبة المنادى، الذي هو عبارة عن "اسم نناديه بأحد أحرف النداء، والغرض منه: دعوة المخاطب، وتنبهه بأحد أحرف النداء"<sup>(2)</sup>.  
أمَّا لغة: "المنادى في اللغة هو: المطلوب إقباله مطلقاً، وفي اصطلاح النُّحاة هو "المطلوب إقباله بيا أو إحدى أخواتها"، وأخوات "يا" هي الهمزة نحو "أزيدُ أقبلُ" و"أيُّ نحو" أيُّ إبراهيمُ تفهمُ" و"أيًّا" (...). و(هيا)<sup>(3)</sup>. ونجد النداء عن طريق الأداة (يا)، وهي أشهر أدوات النداء تستخدم للقريب، والبعيد، والمتوسط البعد، في قوله: (أُوْرَاسُ يَا جَبَلَ الْمَكَارِمِ كُلِّهَا)، ودلالة هذا النداء للقريب، استحضر جبل الأوراس للإجلال والتعظيم.

كما يحضر النداء بحذف الأداة في قوله: (جَبَلَ الْبُطُولَةِ مَوْطَنَ الشُّجْعَانِ)، وكذلك في قوله: (جَبَلَ الدِّينِ تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ)، ودلالة النداء في مجمله: التَّعْظِيمُ والتَّقْدِيسُ لمنطقة الأوراس.

(1) محمد بن صالح العثيمين، شرح الأجرومية للإمام أبي عبد الله محمد بن محمد بن داود الصنهاجي المعروف بـ"ابن آجروم"، دار الغد الجديد، المنصورة، ط. 1، 2007، ص 265.

(2) محمود مطرحي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط. 1، 2000، ص 407.

(3) محمَّد مَحْي الدِّين عبد الحميد، التُّحْفَةُ السَّنِّيَّةُ بِشَرْحِ الْمَقْدَمَةِ الْأَجْرُومِيَّةِ، المكتبة العصرية، صيدا، د. ط. 2013، ص 155.

إِنْ يَسْأَلُوا عَنْ مَذْهَبِي أَوْ مَوْطِنِي

إِنْ يَسْأَلُوا... إِيَّادِي عُنَوَانِي

وظَّفَ السَّارِدَ أسلوب الشرط، وقد جاء بأحد أدواته (إِنْ) التي تجزم فعلين، وهذا في فعل الشرط، (إِنْ يَسْأَلُوا)، لتأتي جملة جواب الشرط، (إِيَّادِي عُنَوَانِي). ودلالة أسلوب الشرط هنا، هو الاعتزاز والفخر، بالإلياذة من جهة، والفخر بالانتماء إلى موطن الأوراس من جهة ثانية.

### ثامناً: العطف

العطف في اللغة "رُدُّ الشَّيْءِ عَلَى الشَّيْءِ"، تقول: عطفْتُ هذا على هذا. وتقول: انعطفَ الطريقُ، يعني استدار. والمرادُ به هنا: التَّابِعُ لغيره بواسطة أحدِ حروفِ العطفِ (1). ومنه فإنَّ القصائدَ المطولةَ إنما تتصلُّ أجزاءها، باستعمالِ بنياتٍ نحويةٍ، هي الأكثرُ ملائمةً للكتابةِ الوصفيةِ، منها للشَّعرِ. مثل (بنية العطف) (2)، وقد جاء العطف في البنيات الآتية: (العربُ والمَازِغُ)، (حليبُ الحُبِّ والإيمانِ)، (تفرَّدُوا بخصالهم وتَسَابَقُوا)، (إِنْ يَسْأَلُوا عَنْ مَذْهَبِي أَوْ مَوْطِنِي)، فالملاحظُ هنا، أن العطفَ تكررَ في معظمه، بأداة (الواو): (العربُ والمَازِغُ الحُبِّ والإيمانِ، تفرَّدُوا بخصالهم و تَسَابَقُوا) فما دلالة العطف هنا بالواو، هل تفيد الترتيبَ ذلكَ لأنَّ "المقدمَ في العطف بالواو، سابق على ما بعده، قد يقول قائل هكذا، لكن نقول: لا. هو سابق باعتبار الاعتناء به. أما باعتبار العمل الواقع بين المعطوف والمعطوف عليه فلا، لأن تقديم الشَّيْءِ يدلُّ على الاعتناء به، وأنه أهمُّ من الثاني" (3). وحاشا القول هنا، إن العرب أهم من الأمازيغ، أو إن الحُبَّ أهم من الإيمان.

أما في المثال التالي: (إِنْ يَسْأَلُوا عَنْ مَذْهَبِي أَوْ مَوْطِنِي)، فحرف العطف (أو) تأتي لأربعة معانٍ وهي: التخييرُ، والتخييرُ، والشكُّ، والإباحةُ، وقد جاء هنا بمعنى التخيير. أي أن السَّائِلَ يتخيَّرُ السُّؤالَ سواء عن المذهب، أو الموطن.

(1) المرجع السابق، ص 247.

(2) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 164، 165.

(3) محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السننية بشرح المقدمة الأجرومية، ص 248.

## تاسعاً: الخفض

من أجل الرّبط بين الجمل الاسنادية، فقد وظّف السّارد، مثلما رأينا من قبل أسلوب العطف، كنه لم يكتف بهذا، فجاء بأدوات الخفض أو الجرّ، حسبما تعرف عند النُّحاة. حيث دخلت أداة الخفض (في) على الجمل الآتية (في أوراسنا، في ثرى أوراسنا، في الوجدان) للدّلالة على معنى الظرفية المكانية، ليبرز من خلالها تجلّيات (الأوراس) المكان في تفاعله مع أحداث القصة السردية.

كما نجد دخول أداة الخفض (الباء) على الاسم، في جملة (تمازج عربيه بمزيغه) وتفيد هنا معنى التّعديّة، ودلالته هنا تعدّي تمازج الدّماء من العرب إلى الأمازيغ، والعكس صحيح. ونجد أداة الخفض (عن) في قوله: (إن يسألوا عن مذهبي أو موطني) وتحمل معنى المجاوزة، أي أن السُّؤال يجاوز هنا المذهب إلى الموطن. وتحمل الجملة دلالة الاعتزاز بكليهما. إلى جانب توظيف كلّ هذا الكم الهائل من الأساليب، فإننا نعثر على حضور كم هائل، من الشّخصيّات الهامة بمنطقة الأوراس، هذه الشّخصيّات الإيجابية سواء كانت شخصيات دينية علمية، أو شخصيات ثورية جهادية، من بينها) الشيخ بوزيد، سيدي يحيى بن الرزوق، الشيخ محمد بن عبد الصمد، الشيخ عمر دردور، أحمد السرحاني... والقائمة طويلة.

**خلاصة:** هذا وقد استخلصنا: بعض النتائج السريعة، من خلال العنصر السردى، أهمها:

- 01- كان توظيف الشّخصية الرئيسيّة (العرب)، بارز الحضور، في القصة السردية، وأبعادها الزمكانية، لاسيما وقد وردت (مرتين) مبتدأً في الجملة، عن طريق التكرار للاهتمام بها.
- 02- وردت تمفّصات الخطاب السردى، متماشية مع تطور أحداث البنية السردية للقصة.
- 03- حضور المكان بتمييز في البنية السردية، مصاحباً للشّخصية الرئيسيّة، وقد كان المكان إيجابياً، غير سلبي. (الأوراس، في أوراسنا، جبل المكارم، جبل البطولة، موطني...).
- 04- حضور البنية الزمنية، من خلال الأفعال الماضية، والتي تعكس أحداث القصة السردية التي جرت في الزمن الماضي (رضعاً، تمازج، دبّ، علّمها، تفرّدوا، تسابقوا)، وقوله (من زمن مضى)
- 05- اعتماد السّارد على بعض الأساليب، منها: (التكرار، العطف، التشاكل، التباين، الحوار التوكيد، النداء، الشرط...)(وغيرها من الأساليب الأخرى خدمة للبنية السردية.

## المبحث الثاني: خصائص الحسّ الملحمي في إلياذة الأوراس، للشاعر طارق ثابت - المطلب الأول: الرّمز الملحمي:

لقد شكّل الأوراس حضوراً متميّزاً، في الشّعر العربي الحديث بصفة عامة، وفي الشّعر الجزائري بصفة خاصة، كيف لا وهو "الوشم الخالد في الدّكرة الثّورية العربية والإسلامية، هو شهادة ميلاد الثّورة المعجزة، ومسقط رصاصها، وكعبة الثّوار الميامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف الوطن الصّامد المكافح، ومعادله الفنّي الذي حوّله من مجرد حصن جبلي منيع إلى فضاء جمالي أسطوري ممتع... (1)"، وبالتالي "تحول الأوراس من الحيز المادي إلى الحيز الروحي المجرّد، بحيث لم يبق من الأوراس أيّة صفة مادية، فقد غدا رمزاً شعريّاً، فيه ما في رموز الشّعر من إحالة موحّدة، بين الحسّي والمثالي، بين المادي والروحي" (2).

لذا تردّد رمز الأوراس على نطاق واسع، عند كثيرين من شعراء العرب، من بينهم - على سبيل المثال لا الحصر - الشّاعر سليمان العيسى، محمد مهدي الجواهري، بدر شاكر السيّاب، أحمد عبد المعطي حجازي، نزار قباني، عبد الوهاب البياتي... والقائمة طويلة.

أما عند الشّعراء الجزائريين، فنجد عند شعراء الثّورة الجزائرية، أمثال: مفدي زكريا، محمد الصالح باوية، محمد العيد آل خليفة، صالح خرفي، محمد الأخضر عبد القادر السّائحي، أبو القاسم سعد الله، أبو القاسم خمّار، عمر البرناوي... وغيرهم، بل تعدّى صدى الأوراس شعراء الثّورة التّحريرية، حيث نجده يتردّد إلى يومنا هذا، عند الشعراء الشّباب أمثال: عز الدين ميهوبي، وعبد الله حمادي، وأحمد شنة، وصاحب الإلياذة طارق ثابت... وغيرهم كثير، "لذلك لم تنطفئ جذوة الأوراس، في القصيدة العربية المعاصرة، برغم انتهاء العمر الافتراضي للأوراس (1954-1962)، لا يزال الأوراس حيّاً يرزق، في نصوص شعرية عربية، مكتوبة في بدايات القرن الحادي والعشرين" (3). ويتبادر إلى الدّهن، سبب الحضور المكثّف والطّغيان الملازم لهذا الرّمز في الدّكرة الجماعية العربية.

(1) يوسف وغليسي، في ظلال النّصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 124 .

(2) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، "شعر الشباب نموذجاً"، ص 80 .

(3) يوسف وغليسي، في ظلال النّصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 124 .

ولعلّ هذا مرده إلى عديد من الظروف، النفسية والاجتماعية والسياسية، على وجه الخصوص، حيث إن استحضار الشاعر العربي، للماضي الأوراسي الحالم، عقداً شعرياً ثميناً مُشرقاً متألقاً، مُعلّقاً على صدر القصيدة الثورية، في الواقع العربي المظلم، المثقل بالحيثيات والنكسات، هو تعويض نفسي رمزي، هذا النقص الرهيب الذي استولى على نفسية الإنسان العربي المهزوم، وحوّلها إلى مفازة موحشة، لا يعرف فيها غير الخوف والرعب والانكسار.. (1) فالأوراس الرمز الملحمي الأسطوري، حاضر بالإلزام في الدّأكرة الشعريّة العربيّة، (\*) ومنه سنحاول التوقّف، عند هذا الرّمز في إلياذة الأوراس، للشّاعر طارق ثابت، بدأً بالعنوان، ثمّ الفاتحة النّصية، وأخيراً من خلال نصّ الإلياذة.

### 1. 1 - الرّمز الملحمي من خلال العنونة:

يعتبر العنوان بمثابة المفتاح السّحري، الذي بواسطته يمكن تفكيك حيثيات النّص الأدبي واستنطاق مضامينه ورموزه، فالمثل العربي يقول: "الكتاب يُعرف من عنوانه"، كذلك الأمر بالنّسبة للنّص الأدبي على العموم، والشّعري على الخصوص، لذا فكلّ عنوان يفتح على دلالات وإيجاءات جمّة (2). ومنه إذا كانت اللّغة، هي البوابة التي يدلف منها النّص على عالمه الرّحب، فإن الدخول إلى عالم النّص ذاته، خاصة القصيدة يبدأ من العنوان، فهو المفتاح الدّهبي إلى شفرة التّشكيل، أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي، من ذلك نجد أن أغلب القصائد الشعريّة القديمة، تقوم مطالعها ومقدماتها، مقام العنوان، وتؤدّي إلى فكّ رموز وشفرات النّص، ويكفيها قراءة مطلع القصيدة، حتى ندرك فحوى موضوعها ومغزاها، وما يرمي إليه الشّاعر من وراء معانيه (3).

من كلّ هذه المؤشرات، أصبحت دراسة العناوين من الضّروريات الحتمية الملحّة، في نقدنا المعاصر، وفي الدراسات النّصية التفكيكية، والسّيميائية على وجه الخصوص.

(1) المرجع السابق، ص 124.

(\*) ينظر في هذا الموضوع كتاب د/عبد الله ركيبي، الأوراس في الشّعر العربي ودراسات أخرى.

(2) ينظر عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 2000، ص 30.

(3) ينظر فوزي عيسى، النّص الشعري وآليات القراءة، منشآت المعارف بالإسكندرية، 1997، ص 15، 16.

بل إن "العنوان في الثقافة المعاصرة، خرج عن دوره القديم(الجنسي)أي العامل على توضيح الجنس وتبيان كون الشيء،مختلفاً عن غيره مما يشبهه أو يختلف عنه،ليلعب دوراً جديداً، هو إنتاج المعنى، وممارسة سلطة دلالية أكيدة على النص الشعري"(1).

وعنوان النص الذي بين أيدينا: "إلياذة الأوراس"، عنوان مكاني، يحيلنا من الوهلة الأولى إلى منطقة بعينها، من مناطق القطر الجزائري، ألا وهي منطقة الأوراس الأشم. ومنه فإن الشاعر خصّ هذه المنطقة، بإبداعه الشعري هذا، وأعطاه شرعية تسميته بالإلياذة، وبالتالي فالشاعر سار على نهج السابقيين- هوميروس الإغريقي، ومفدي زكريا الجزائري- فهو في هذا الشأن آثر الإتياع على الإبداع.

فالعنوان الذي بين أيدينا، يحيلنا مباشرة، إلى أن هذا الإبداع الشعري يخص منطقة الأوراس. يتغنى بها، وبأمجادها، ذلك أن الشاعر نسب وأسند الإلياذة إلى الأوراس، فالعنوان مركب من ثنائية مسند ومسند إليه، وما من شك، أنّ كلمة "الأوراس"، هي الرمز الملحمي من خلال العنوان.

## 2.1- الرمز الملحمي من خلال الفاتحة النصية:

إنّ الفاتحة النصية، هي أول ما يفتح به الشاعر قصيدته الشعرية، وقد كان القدامى يعتنون أشدّ الاعتناء بمطالع قصائدهم مبنى ومعنى، حتى تلقى استحساناً من قبل المستمعين والقراء، ذلك أن الفاتحة النصية هي أول ما يلامس قلوب المتلقين.

وفيما يخص الفاتحة النصية "لإلياذة الأوراس"، فقد افتتحها الشاعر طارق ثابت بقوله:

أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي  
عَلَّ اللَّقَاءَ يُعِيدُ لِي أَوْزَانِي (2)

حيث نلاحظ أن الكلمة المفتاح للإلياذة، هي كلمة "أوراس"، وهي تمثل بؤرة النص والمحور المركزي له، وبالتالي يظهر جلياً أن الرمز الملحمي "الأوراس"، تجلّى بوضوح لا غبار عليه في كل من العنوان، وكذلك الفاتحة النصية.

(1) محمد الصالح حريفي، فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر"، ص 38.

(2) طارق ثابت، إلياذة الأوراس، ص 08 .

### 1. 3 - الرّمز الملحمي من خلال نص إلياذة الأوراس

إنّ الرّمز الملحمي المتمثّل في "الأوراس"، بما يحمله من دلالات متعدّدة، لم يتجلّ هذا الرّمز في العنونة، أو الفاتحة النصّية فحسب، بل إنّ هذا الرّمز قد ورد في نص إلياذة الأوراس (16 مرّة). ناهيك عن تردّده (11 مرّة) من خلال لازمة الإلياذة، ليصبح العدد الإجمالي لتجليات رمز الأوراس (28 مرّة)، بالمعنى الصّريح- دون العنونة- ناهيك عن التّلميح لهذا الرّمز الملحمي في مواطن عديدة، كلُّ هذا في قصيدة يقدر عدد أبياتها، (142) بيتاً شعريّاً.

كما وجب التّويه هنا "باللازمة"، وأهميتها، ذلك أن الشّاعر "طارق ثابت"، قد جعل لإلياذته "لازمة" تتكرّر بعد كلّ بضعة أبيات شعرية وهي:

أوراسُ يا عطرَ المحبّة والشّدَا  
يا أرضَ مَنْ خلدُوا معَ الأزمانِ  
يا أرضَ مَنْ عقَدُوا اللّواءَ لأمتي  
ولواءَ نهضتِها... لواءَ أمانِ (1)

هذه اللازمة عبارة عن بيتين من الشّعر، واللازمة كما هو معروف لها دور فعّال في المحافظة على ترابط وحدة القصيدة، وبالفعل، "لقد حافظت (اللازمة) على الأجواء الحماسية العامة للنص، وكانت تلزم الشّاعر من حين لآخر، على أن لا يترك مجاله، وتبقي على النّفس العام لجو البطولة" (2).

ليس هذا فحسب، بل إنّ هذه اللازمة تشبه الأنشودة في المسرح الشعري، إلاّ أنّها لا تتغيّر، وتكرّر نفسها، وهي بهذا تمنح الإلياذة جمالاً وسحراً، وتبعد عنها الملل والسّقم، من المتابعة الطويلة" (3).

لذا فإنّ للازمة أهمية كبرى، في تماسك بنيات القصيدة من جهة، وفي إشاعة عنصر الإيقاع من جهة أخرى.

(1) المصدر السابق، ص 09

(2) بلحيا الطاهر، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص 133 .

(3) بلحيا الطاهر، التجربة الملحمية في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص 218 .

ونظراً لكون النص يكشف من خلال بنياته الصُّغرى، عما يحتويه العنوان الكبير، فهي تفصّل  
المجمل، الذي لم نكن على علم به قبل الدخول في عالم القراءة، فهي جواب النص عن سؤال  
المتلقي وبها تكتمل جدلية أفق الكتابة مع أفق القراءة" (1).

لذا فقد حصلنا على البنيات الإفرادية، للرمز الملحمي (الأوراس) من خلال نص الإلياذة

كالاتي:

أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي

عَلَّ اللَّقَاءَ يُعِيدُ لِي أَوْزَانِي (ص08)

أوراسُ يَا عَطِرَ الْمَحَبَّةِ وَالشَّدَا

يَا أَرْضَ مَنْ خَلَدُوا مَعَ الْأَزْمَانِ (ص08)

أوراسُ يَا جِبَلَ الْمَكَارِمِ كُلِّهَا

جِبَلَ الْبَطُولَةِ مَوْطِنَ الشُّجْعَانِ (ص09)

أوراسُ يَا مُعْطِي الْقَصَائِدِ نُورَهَا

فَكَأَنَّكَ النَّارَ الَّتِي بَرُكَانِي (ص09)

أَكْرَمٌ وَأَكْرَمٌ تُرْبَ كُلِّ جِبَالِنَا

فَكَفَى بِهَا الْأُورَاسُ مِنْ عُنْوَانِ (ص11)

هذا غيض من فيض، فقد ترددت كلمة (الأوراس) تصریحاً، في "إلياذة الأوراس" (28 مرة).

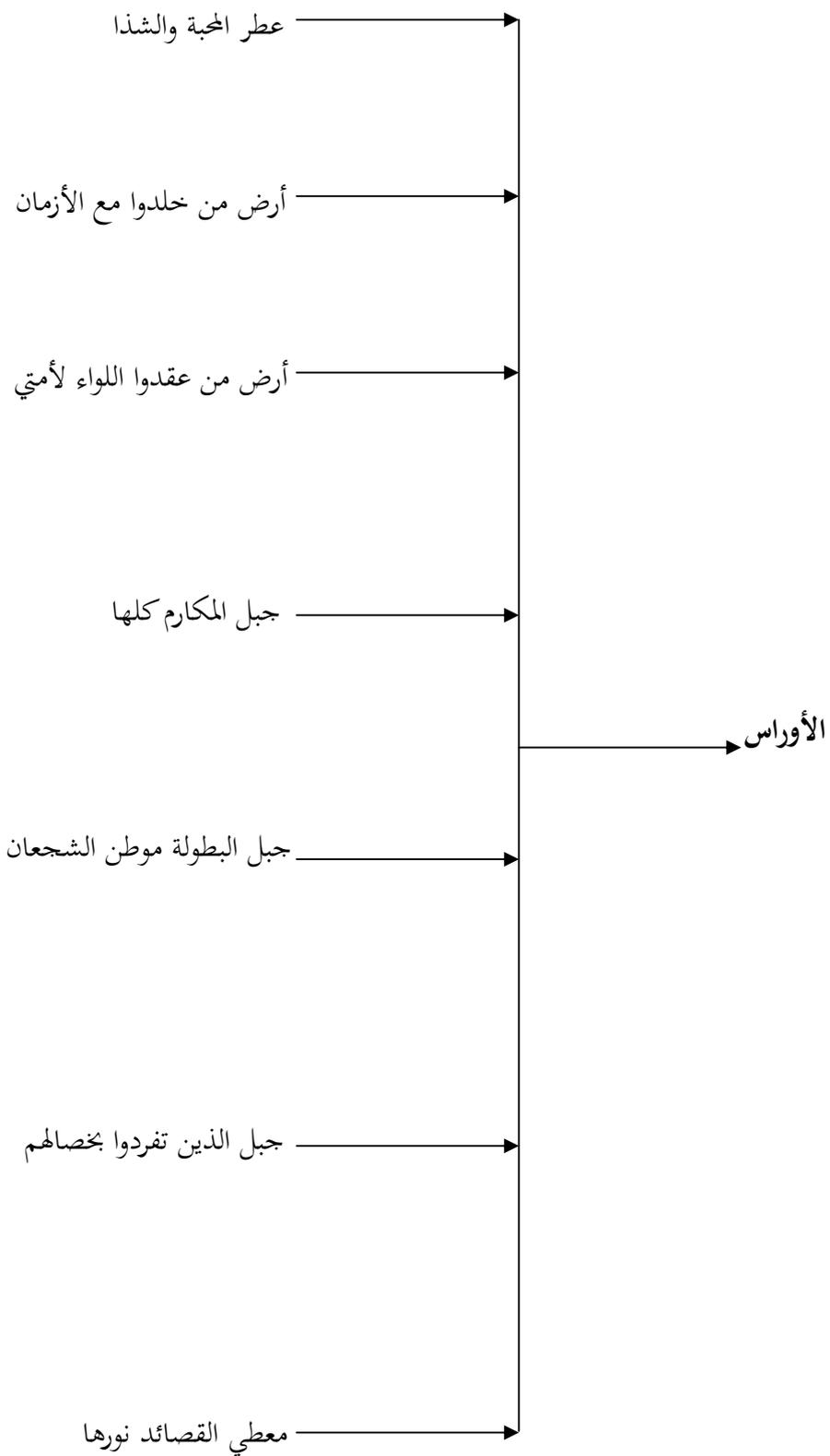
بنسبة مئوية 19,71 بالمائة.

فالأوراس إذن يشكّل الرّمز الملحمي، لإلياذة الأوراس، فهو بؤرة النص ومحوره، ولذا أصبغ

عليه الشّاعر طارق ثابت، عديداً من الصّفات، فهو يمثل في مخياله الشّعري ما يلي:

---

(1) محمد الصالح خريفي، بين ضفتين، ص44 .



## 4.1 - موضوع الإلياذة:

من الوهلة الأولى يبدو لنا الشّاعر "طارق ثابت"، قد استقى موضوع -إلياذة الأوراس- من تاريخ الجزائر الحديث، لاسيما الثّورة التّحريرية الكبرى، التي كانت شرارة انطلاقها من الأوراس الأشم، ولذا نجده يُعظّم بطولاته، ويذكر عدداً من الشّهداء، والمجاهدين الذين ضحّوا بالنّفس والنّفيس من أجل الحرّية.

فالشاعر إذن، اتكأ على الحقائق التّاريخية، مما يجعل من الصّعوبة بمكان العثور على الخرافات والخوارق في موضوعه، فهو وإن ذكر بطولات كثير من الشّخصيات التي أصبحت رموزاً في التّاريخ الجزائري، إلا أن هذه البطولات هي من صنع الواقع لا الخيال، وبالتالي يختلف أبطاله عن أبطال إلياذة هوميروس، الذين بعضهم عبارة عن أنصاف الآلهة مثل "أخيل".

فأبطال إلياذة الأوراس، هم أبطال حقيقيون من لحم ودم، يعرفهم كل من عاصرهم، وعاشرهم. ولذا فموضوع "إلياذة الأوراس" باختصار، هو التّغني بأمجاد ومآثر وبطولات منطقة الأوراس.

أما من حيث البناء الموسيقي، فقد جاءت "إلياذة الأوراس"، على بحر الكامل، وبحر الكامل كما هو معروف من البحور الصّافية، ومعنى هذا الكلام أنه يبنى على تكرار تفعيلية واحدة وهي: متفاعلن 0//0/// .

بمعنى أن " للبحر الكامل ستة أجزاء وكلها سباعية وهي:

مُتَفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ

وكلُّ جزءٍ مركّبٌ من سببِين: " ثقيلٌ، وخفيفٌ"، ووتد مجموع. وله ثلاثُ أَعَارِضَ وتسعةُ

أضربٍ موزعةٌ على أَعَارِضِهِ- ولا يوجدُ بحرٌ له تسعةُ أضربٍ غيرُ الكاملِ" (1)

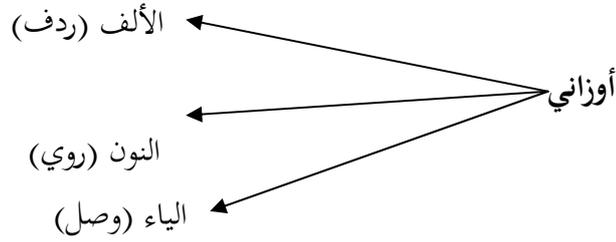
علاوةً على كلِّ هذا، يعدُّ "الكامل" أتمُّ الأبحر السّباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملاً، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشّعر، ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في

الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشّدّة منه إلى الرّفّة" (2).

(1) موسى بن محمّد بن اللّيباني الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، ط.3 منقحة ومزودة، 1983، ص 120 .

(2) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "معربة نظماً" ج.1، ص 92

أما من حيث قافية "إلياذة الأوراس"، فقد جاءت مطلقة مؤسّسة موصولة بالياء، أما لقبها فهي متواترة (أوزاني 0/0/0)، ذلك أن "القوافي من حيث الإطلاق والتقييد، إمّا مطلقة أو مقيدة، المطلقة والمقيدة: إمّا مؤسّسة، أو مردوفة، أو مجردة من الردف والتأسيس" (1).



هذا وقد أورد الشاعر في آخر القصيدة ملحقا يحتوي:

أولاً: خارطة توضيحية للأماكن المذكورة في إلياذة الأوراس

ثانياً: الأعلام

## 02 - مدخل إلى الشعر القصصي:

للحديث عن الحسّ الملحمي، في إلياذة الأوراس، لا بدّ أن نُعرِّج أولاً عن الشعر القصصي. ثم تجلّيات العنصر القصصي في هذه الإلياذة، ذلك أن العنصر القصصي يعتبر أهم خاصية يتميز بها الشعر الملحمي.

فالشعر القصصي، كما يذهب إلى تعريفه الأديب "مصطفى صادق الرافعي" المراد بهذا النوع ما يسميه الإفرنج epic.

وهو عندهم ما تروى فيه الوقائع والحوادث، على طريقة الشعر، مما لا يخلو من الغلو والإطراء، حتى يتميّز عن التاريخ البحت" (2)، أما فيما يخص الكتابة، في هذا النوع الشعري يعتبر "النظم فيه قديم في الأمم التي اغتدى خيالها بالدّين والعادات، كالمهاجراتا عند الهنود والأوديسا عند اليونان، والإلياذة عند الرومان، وكذلك نظمت فيه شعراء الأمم المتأخرة كالفرنسيين، والألمان، والطلبيان والإنكليز، وعندهم في ذلك الملاحم المأثورة" (3).

(1) حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، "دراسة نظرية وتطبيقية" مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ط. 1، 2005، ص 51.

(2) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 3، ص 110.

(3) المرجع نفسه، ص 110.

يتضح لنا جلياً، أن هذا النوع الشعري ظهر عند عديد من الأمم.

ولذا نستشف من كلِّ هذا، أنَّ هناك فرقاً بلا شك، بين شاعرنا والشاعر القصصي عند الأمم الأخرى، "وكان من مظاهر ذلك عند شاعرنا، أن نفسه في شعره لا يطول، بينما الشاعر القصصي عند الأمم الأخرى، يطول نفسه طولاً مسرفاً، حتى تتجاوز قصيدته مئات الأبيات، بل حتى تتجاوز الألف والألفين والثلاثة، بل حتى تصبح آلافاً عشرة أو أكثر، وكأنَّ الشَّاعر العربي لم يكن يعجبه، أن يكتب هذا العدد الضَّخم من الأبيات" (1).

هذا وفي إلياذة الأوراس، لا يتوقف الشَّاعر عن مسائلة الأمكنة، على اختلاف أنواعها ومسمياتها، بل نجده كذلك يساءل الإنسان أيضاً، المتمثل في دم الشهداء، وبعض القبائل مثل أولاد عمار، بل يساءل بعض الشخصيات بعينها، مثل: الشيخ بوزيد مؤسس زاوية القرقور، والشيخ عمر دردور، والشيخ محمد الطاهر روابح، والأمير الصالحي... وكذلك أبناء مازيغ وكيف عزَّهم الإسلام فأصبحوا هم والعرب بنعمته إخواناً.

هذا وفي نهاية المطاف، يمكن أن نورد خلاصة لكلِّ ما سبق، عدد التواتر، والنَّسب المئوية لكل من الرَّمز الملحمي، والشخصيات بأنواعها، وحركية الأفعال في هذا الجدول الآتي:

الرمز الملحمي	الشخصيات الدينية والعلمية	الشخصيات الثورية	الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
28	13	07	96	28	27
النسبة المئوية	19،71	09،15	67،60	19،71	19،01

(1) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص45.

## - المطلب الثاني الموضوعية:

إن المتلقي "للإلياذة الأوراس"، يستشف أن أحداثها، تنحصر في مدة زمنية بعينها، وهي تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، وبالتالي فقد تجسّدت فيها الموضوعية إلى حدّ بعيد، وفقا لما طرحه الشّاعر من أحداث، ومنه يمكن تقسيم الإلياذة إلى ثلاثة أقسام:

### 01 - مقدمة:

يتعرّض فيها الشّاعر، في كثيرٍ من الدّاتية إلى وصف علاقته الحميمة، وصلته الوثيقة بمنطقة الأوراس، ونستشف هذه العلاقة من خلال توظيفه للضمير المتصل، الذي يعود عليه في مثل هذه البنيات الإفرادية:

(حسي، يعيدُ لي، أوزاني، وجداني، جوانحي، شأني، لأمتي، بلسما لجراحنا أنفسنا، بركاني، صورتي وجداني، مدرستي، هواي، دمي، بجناني، معلمي، صحي، إخوتي، إخواني خِلائي، حجاي، أحزاني قلبي، لساني...).

كما تظهر هذه العلاقة الحميمة، من خلال استحضار تيمات المكان، وألفاظ اللّوعة والاشتياق في مثل:

(أوراس، لقاءك، علّ اللقاء، عطر المحبة، يا أرض، بلسما لجراحنا، شفاء أنفسنا، ذكرك، جبل المكارم، جبل البطولة، موطن الشجعان، أرض الجزائر...).

ولا يتوقف الشّاعر عند هذا الحدّ، بل يمضي في المقدمة إلى استحضار ذكريات وأحلام طفولته، فيستعرض طريق مدرسته ومعلمه، وأصحابه، وإخوانه، وضجيج سوق العصر خاصة في وقت المساء، كما يتذكر تھامس الخِلاّن، هؤلاء الذين يمتازون بالبساطة في عيشهم وأحلامهم.

في هذا العنصر يصف الشاعر، جماليات طبيعة منطقة الأوراس، وكذا يتعرّض إلى بطولات المكان والإنسان، ضد الغزو الأجنبي، ويعرج عن كثيرٍ من الشخصيات الفكرية والجهادية، التي خدمت منطقة الأوراس، والجزائر بوجه عام.

فتبرز جماليات طبيعة منطقة الأوراس، من خلال هذه الصفات والبنيات الإفرادية، والتركيبية الدالة على الجمال، في مثل: ( الحسن، صنوفه، الحسنة، خير مكان، حسنهما، الكتمان، هرم حجارته، ذكر، شاعر، الزهور، روضتي...).

كما تتجلى جماليات طبيعة منطقة الأوراس، من خلال توظيف الشاعر لبعض الأفعال الدالة، على هذه الجماليات، وطلب التمتع بها، مثل: (تلق، عَج، جلّ، يجاور، قُدّت، ذكر، قضى لها، تفتّحت، أسرت، تنحني، سبتاني...).

ولا يتوانى الشاعر، عن التصريح بأسماء بعض الأماكن، التي اشتهرت بالجمال في منطقة الأوراس، مثل: (المعذر، بومية، جرمة، مدغاسن، الشُمرة، بلهيلات، عين ياقوت...).

وفي المنحى نفسه، يترصد جماليات منطقة الأوراس، متوقفا عند كل حيٍّ أو قرية، ومدينة. ولم ينس الشاعر في عرضه، أن يتعرّض إلى بطولات المكان والإنسان، على حدّ سواء في إياذته، فمن ذكره لبطولات المكان على سبيل المثال، لا الحصر، نجد هذه الأفعال الدالة: (تموج، اشْرأبت، لن تستكين، باركها، هدّت، زلزلت...).

إن مثل حركية هذه الأفعال، لتدلُّ دلالة قاطعة على مدى صمود الجبال.

ولا يكتفي الشاعر برصد الأفعال، بل يورد أيضاً بعض الأسماء، والصفات الدالة على البطولة والصمود، مثل: (كلُّ الجبال، أسد، جارف الطوفان، عزة، متد أو جان، تربها، نخوة الشجعان عروش المعتدين، شوامخ الطغيان...).

أما عن بطولات الإنسان، فتتجلى الأفعال الدالة مثل: ( يشهد، لبيّ، يروى، كفى به...). كما يبرز ذكر بعض الشخصيات الثورية، مثل: (عباس لغرور، سي الحواس، بن بولعيد...). وكذلك بعض البنيات الدالة مثل: (الأوراس، الأوطان، رائد، ثورتي، جهاده، شاهد، برهان...). ويمضي الشاعر معدداً المجاهدين والشهداء، الذين أدوا واجبهم في سبيل تحرير الجزائر.

وفي معرض الحديث عن الشخصيات الفكرية، والجهادية، لقد ذكر الشاعر في إلياذته كثيراً من هذه الشخصيات، التي قدّمت خدمات جليلة لله وللوطن، ومنها على سبيل المثال:

ولتسألوا "دردور" أو "بوزيد" أو

هلاً سألتم أحمد السرحاني؟

ولتسألوا "روابح" أصالة فقهننا

وكذا "الأمير الصالحي" المتفاني

وكذاك "يحياوي" مجاهد رفعة

بذل الجهود لنصرة الرحمان

وكذاك "مسعودان" علّم أمة

وكذا "المزوي" بعد و"السلطاني"

"معاش" هذا الطيب المتنسك (م)

—متورع المتواضع القرآني(1)

حيث وظّف الشاعر، فعل الأمر (ولتسألوا) مفتاحاً دالاً، على ضرورة البحث والتنقيب، عن كنه هذه الشخصيات، لمعرفة تاريخها الحافل بالأجداد، كما وظف أسلوب الاستفهام:

(هلاً سألتم؟). كما نجده قد أورد بعض الصفات مثل:

(المتفاني، مجاهد رفعة، الطيب، المتنسك المتورع، المتواضع، القرآني...)

### 03 - خاتمة:

في خاتمة الإلياذة، ينوّه الشاعر بالعلاقة الحميمة، والانصهار الحاصل بين العرب والأمازيغ - سكان منطقة الأوراس- وهذا عن طريق الدين الإسلامي، منذ الفتح لمنطقة شمال إفريقيا، وكذا المصاهرة، والتعايش في الوطن الواحد.

نستشف، أن هناك موضوعية في الطرح، دون غلو، أو مغالاة، فالشاعر ابتعد كل الابتعاد عن الأساطير والخرافات، والخوارق، محاولاً رصد حقائق تاريخية مثبتة، بعيداً عن كل ما يشوب هذه الحقائق من زيف وتشوهات، وأخطاء تاريخية.

(1) طارق ثابت، إلياذة الأوراس، ص 27.

## – المطلب الثالث: الخوارق

تعتبر الخوارق من العناصر المهمة، التي تتكئ عليها الملاحم الكلاسيكية القديمة، فهي مادتها الأساسية، حيث لا يمكنها التخلّي عنها مطلقاً، فهي أهم دعامتها، ومن هذا المنطلق "لا تقل الأوديسة، عن الإلياذة احتواء للخوارق، كما لا تقل عنها أيضاً رامايانا الهنود وشاهنامة الفرس، وإلياذة الرومان" (1).

هذه الخوارق، هي من صنع أبطال بشر، وقد تتقاسمها الآلهة مع البشر، وفي أكثر الأحيان تمدهم بالعون ويد المساعدة، من أجل بلوغ مرامهم وأهدافهم، والتي غالباً ما تكون أهدافاً إنسانية نبيلة وسامية، ولكن لا ينبغي أن يفهم من هذا الحديث، انحصاراً للخوارق "فليست الخوارق منحصرة في المعجزات الإلهية، أو في عجائب القديسين، ورواد الدين الأولين، بل قد يوجد الأمر الخارق، في نفس إنسانية تسمو إلى مثلها الأعلى" (2).

بل إن للخوارق بواعث مُتعدّدة المناحي، ذلك أن "من الخوارق ما هو وليد العقيدة الدينية، ومنها ما هو وليد التقاليد الشّعبية، أو هو وليد البطولات الكبرى، التي تتجلّى في أعمال العظماء من الناس، فكلّ ما يتجاوز المقاييس العادية، من فضائل البشر، يمكن أن يرتفع إلى مستوى الأمر الخارق" (3)، وإن عرف العرب في الجاهلية بعضاً من الخوارق، التي مثل في تناقل أخبار فرسانهم وكرمائمهم، وكذا أخبار الجن والغيلان، والوحوش، وأخبار الأصنام التي كانوا يعبدونها، إلا أنّ "الخوارق الجاهلية لم تكن لتغرق في التجريد، بفعل ما كان الجاهليون عليه من لصوق بالمحسوس، وإغراق في المادية" (4).

لكن بالرغم من كلّ هذا، فالأمر عند العرب المسلمين، يختلف عما هو عليه عند الأمم الأخرى، ذلك أن الخوارق عند المسلمين، هي فقط من معجزات الله سبحانه وتعالى، يُؤيّد بها من يشاء من خلقه، من الملائكة والرُّسل والأنبياء.

(1) أحمد أبو حاقّة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 32 .

(2) المرجع نفسه، ص 53 .

(3) المرجع نفسه، ص 53 .

(4) المرجع نفسه، ص 67 .

ونتيجة لهذا، "تعذر أن يكون للمسلمين بطولات خرافية، وأبطال خارقون على نحو ما كان عند اليونان" (1).

ومنه نسجل، من كل هذه الأسباب وغيرها، انعدام الخوارق في إبداعات المسلمين، وهذا نظرًا لمعتقداتهم بالدرجة الأولى.

لذا انعدمت الخوارق في "إلياذة الأوراس"، وما جاء فيها هي بطولات، وأعمال واقعية لأناس عاديين، إذ أن الشاعر "طارق ثابت"، لم يذكر شيئاً من الخرافات والأساطير، وخوارق العادات، التي تركز عليها الملاحم دائماً، كما في الإلياذة والأوديسة، والشهنامة وجلجامش، والمهبراة، وجعل أبطاله عاديين، كما رأهم وسمع عنهم في الواقع" (2).

وهذا راجع في جوهره، إلى كون الشاعر "طارق ثابت" مسلماً، أضف إلى ذلك، أن عقلية الإنسان المعاصر، تختلف اختلافاً كلياً، عن عقلية الإنسان البدائي، في العصور القديمة الغابرة، والتي لم تجد شرحاً وافياً، وتفسيراً مقنعاً لما يجري حولها، من ظواهر كونية، وبالتالي لجأت إلى الخوارق والخرافات، لتفسير أغلب الظواهر، مع إسناد ما تعجز عنه، إلى قوى خارجية من صنع الخيال.

أما عقلية الإنسان المعاصر، فقد صقلتها التجارب، وزاد من تطورها ونضوجها الاكتشافات العلمية، في عصر وسم بالسرعة، والتطور الصناعي التكنولوجي، وما إلى ذلك من استحداث لمختلف وسائل النقل، والاتصالات، والرّفاهية للإنسان.

---

(1) المرجع السابق، ص 107 .

(2) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 170 .

## – المطلب الرابع: تشكلات البطولة

إن الحديث عن كَيْفِيَّةِ تجسيد البطولة، في إياذة الأوراس، حديث ذو شجون، ذلك أن هذه الأخيرة تزخر بعددٍ من البطولات، سواء الفردية منها، أو الجماعية، حيث سجّل فيها الشّاعر طارق ثابت، بطولات الشّعب الجزائري، لاسيما في العصر الحديث. مع التركيز على الصّفات الشّخصية للأبطال، كالشّجاعة، والإقدام، وما إلى ذلك.

وقد أورد الشّاعر في إياذته، عدداً من الأبطال والبطولات، منها- على سبيل المثال لا الحصر- (بطولة الأرض، بطولة الجبال، بطولة جبل الأوراس، بطولة جبل الشلعلع، بطولة جبل وستيل، بطولة جبل بوعريف، وشلية، بطولة جبل مستاوة، بطولة جبل بمجبة، بطولة جبل الرفاعة، بطولة جبل متليلي، وجبل قطيان، جبل آريس، بطولة سريانة، بطولة بريكة، بطولة الزوايا، بطولة زاوية بن رزوق، وزاوية أم السّعد، بطولة الإنسان، بطولة الشهيد بلقاسم قرين، بطولة الشهيد أحمد نواورة، بطولة علي النمر، بطولة المجاهد الحاج لخضر، بطولة الشهيد بشير ورتال (سيدي حني) بطولة الشهيد عباس لغرور، بطولة الشهيد سي الحواس، بطولة الشهيد مصطفى بن بولعيد...).

ومنه سنحاول الكشف، عن كَيْفِيَّةِ تشكلات البطولة لغويّاً، وأسلوبياً، ودلاليّاً عند

الشّاعر (طارق ثابت)، علماً أن هذا الشّاعر ينتمي زمانياً، إلى جيل شعراء التّسعينيات.

علماً أن جيل شعراء التّسعينيات، قد شاع عندهم توظيف قاموس خاص، يحوي مختلف مصطلحات الشّكوى، والتّضجّر، والتّبرّم من الواقع المرّ للحياة، ومردّد هذا، إلى أنّ هذا الجيل قد وُلد من رحم العشرية السّوداء في الجزائر.

ومن مصطلحات المعجم اللّغوي، لشعراء التّسعينيات نجد- على سبيل المثال لا الحصر-

(التّيّه، الغربة، المأساة، الجراح، الدّماء، الدّمار، الفجاعة، السّففر، الإبحار، الوطن، الموت...).

لذا سنتطرق إلى التّمفصلات اللغوية، وهي محاولة منّا تبيان طبيعة المعجم اللّغوي لدى

الشاعر، وكيف يبني لغته الشّعريّة، وما هي أهم خصائص لغته الفنّية، ولمعرفة هذه التّمفصلات

لابدّ من التّطرق إلى قسمين هامين وهما: البنية الإفرادية، والبنية التركيبية.

## أولاً: البنية الإفرادية:

إن البنية الإفرادية، المراد بها تلك "البنية المعجمية" التي هي عبارة عن مجموعة من "المونيمات" (Monèmes) تحمل دلالات خاصة، بمفردها أو في سياقها التركيبي، ومن البنيات الإفرادية الدالة عن البطولة عند الشاعر طارق ثابت نجد: (الأوراس، الشلّلع، البطولة، الشجعان، الدماء، الجبال، الطوفان، الغزاة، الشُّهداء، المعتدين، الطُغيان الحرمان، النار...).

ومنه تتجلى البطولة، في "إلياذة الأوراس" تجلياً صارخاً لا غبار عليه، حيث نجد إلى جانب بطولات الإنسان، بطولات المكان الذي يتمثل في الأرض، والجبال، والزوايا، والقرى والمداشر... وبما أننا تعرّضنا إلى بطولة الحيوان، في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، وإلى بطولة الإنسان، في إلياذة بسكرة لشارف عامر، سنحاول أن نتعرّض إلى بطولة المكان، في إلياذة الأوراس لطارق ثابت. ذلك أنّ المكان، على اختلاف أشكاله وتضاريسه، المتمثّل في الطّبيعة لعب أدواراً تاريخية هامة في منطقة الأوراس، فقد تصدّى للعدو الفرنسي، وكان عوناً للمجاهد الجزائري الذي ثار من أجل حرّيته. ومن تيمات المكان الحاضرة في "إلياذة الأوراس": "الأوراس، كل الجبال، الشّلّلع، وستيل، بوعريف، شلية، مستاوة، مجبة، الرفاعة، متليلي، قطيان باتنة، تراب الأرض، آريس، تكوت، غسيرة، كيمل، غوفي، تغانين، إشمول، أينغيسن، لرباع، بوزينة، ثنية العباد، نوادر، منعة، تيغرغار، واد الطاقة..... الخ".

## 01- المعجم الشعري:

اخترنا في هذا المجال، أن نقف عند بطولة (المكان)، حيث يتكوّن المقطع الشعري الذي تناول بطولة المكان، من (12) بيت شعري، تشكّل بنياته الإفرادية، انعكاسًا لغويًا للفعل الثوري ولمفهوم البطولة، من خلال معجم ثوري مباشر، حيث يتبدى المقطع الشعري بقول الشاعر:

أوراسُ يا جِبَلَ المَكَارِمِ كُلِّهَا	جِبَلَ البَطُولَةِ موطنَ الشُّجَعانِ
جِبَلَ الَّذِينَ تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ	وَتَسَابَقُوا لِلْمَجْدِ دُونَ تَوَانٍ
جِبَلَ الأُلى قَدْ خَضَبُوا بِدَمَائِهِمْ	أَرْضَ الجَزائِرِ والثَّرَى العَطْشانِ
أوراسُ يا مُعْطِي القِصائِدِ نُورِها	فَكَأَنَّكَ النَّارَ التي بَرَكاني
(قَدْ صرْتُ مُعْتَرَفًا بِأَنَّكَ صُورتي)	وَبِأَنَّكَ الكَلِماتُ في وَجَداني
كُلُّ الجِبالِ كَعَهْدِها أَمَلٌ لَنَا	أَسدٌ تَموجُ كجِرافِ الطُّوفانِ
كُلُّ الجِبالِ قَدْ اشْرأَبَتْ عِزَّةً	لَنْ تَسْتَكِينَ لِمُعْتَدٍ أو جَانِ
اللَّهُ بَارَكْها وَبَارَكَ تَرْبِها	هيَ لِلجَزائِرِ نَخْوَةُ الشُّجَعانِ
هَدَّتْ عُرُوشُ المُعْتَدِينَ وَزَلزَلَتْ	- لو تَعَلَّمُونَ - شوامِخَ الطُّغيانِ
وَلتَسأَلُوا جِبَلَ الشَّلَعِ إِنَّهُ	أَعْيَا الغِزاةَ وَرَدَّهُمْ بِهَوانِ
وَلتَسأَلُوا "وَسْتَيْلَ" يُخْبِرُ أَنَّنا	مَنْ أُمَّةٌ لَمْ تَرْضَ بِالْحَرَمانِ
وَلتَسأَلُوا "بوعَريفَ" عَن شَهادِئِنا	أو "شِليَّة" فَكَلاهِما قُطبانِ (1)

نلاحظ منذ البداية أن لفظة "أوراس" تمثل الكلمة المفتاحية، لما سيأتي بعدها من وحدات

إسنادية، فمن حيث البناء النحوي فقد وردت مبتدأ، في بداية الجملة، وهذا للاهتمام بها.

وفي السياق نفسه، نلاحظ هيمنة البنية الاسمية على نظيرتها البنية الفعلية، من ذلك:

(أوراس، جبل، المكارم، جبل، البطولة، موطن، الشجعان، جبل، المجد، جبل، دماء، أرض الجزائر، الثرى، العطشان، أوراس، القصائد، نور، النار، بركاني، صوري، الكلمات، وجداني، الجبال أسد، الطوفان، الجبال، معتد، جان، الله، تربها، للجزائر، نخوة، الشجعان، عروش، المعتدين، الطغيان جبل، الشلعلع، الغزاة، هوان، وستيل، أمة، الحرمان، بوعريف، شهدائنا، شلية، قطبان).

(1) طارق ثابت، إياذة الأوراس، ص 09، 10.

فقد تواترت البنية الاسمية (48 مرة)، على حساب البنية الفعلية التي تواترت (19 مرة) متمثلة في الأفعال: (تفرّدوا، تسابقوا، خضبوا، صرت، تموج، اشْرأبت، تستكين، باركها، بارك، هدّت، زلزلت فلتسألوا، أعيا، خبر، ردهم، ولتسألوا، يخبر، ترض، ولتسألوا).

إن هيمنة البنية الاسمية، على نظيرتها البنية الفعلية، في المشهد الشعري، دلالة الثبات، وعدم الحركة قبل التثبيت، وهذا ما تتطلبه البطولة، من ثبات، وصمود، وتريث، وعدم العجلة، والتسرع لأن الأخطاء غير مسموح بها، فهي تكلف أرواحاً بشرية جمّة.

هذا وقد ساد الحقل المعجمي الدال على هيمنة المكان، من ذلك: (أوراس، جبل، موطن أرض، الجزائر، الثرى، أوراس، الجبال، ترها، للجزائر، الشلعلع، وستيل، بوعريف، شلية). وحضور المكان بهذا الشكل الطاغي، إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على أن هذا المكان، هو مكان إيجابي فعّال، لا يتلقّى الأحداث فحسب، وإنما يشارك في صناعتها. فهو مكان ثوري غير سلمي لا يستكين للأحداث، بل يُفعلها، ويصنع منها أمجاده التاريخية.

هذا وقد هيمنت لفظة الأوراس، باعتبارها بنية لغوية لها أكثر من دلالة، حيث تردّدت في المقطوعة الشعرية المنتقاة (02 مرتين)، باللفظ الصريح (أوراس)، و(07 مرّات) عن طريق التلميح: (جبل المكارم، جبل البطولة، موطن الشجعان، جبل الذين تفرّدوا بخصالهم، جبل الألى قد خضبوا بدمائهم، معطي القصائد نورها، الجبال).

إن نسبة هذا التردد للفظ، يبرز مدى هيمنة وبروز الأوراس كمكان على وقائع الأحداث. دلالة على أن هذه البنية الإفرادية، هي مفتاح البطولة في هذه المقطوعة الشعرية، وأن كل الأحداث تدور حول الأوراس ومنجزاته.

هذا، ويتمثل المعجم الشعري الدال على البطولة في المقطوعة الشعرية السابقة، في الألفاظ الآتية: (أوراس، البطولة، الشجعان، المجد، بركاني، دماؤهم، كل الجبال، الطوفان، عروش، الغزاة شهدائها).

## 02 - الخصائص الدلالية للمعجم الشعري:

إنَّ المعجم الشعري للشاعر طارق ثابت ، يبدو معجمًا بسيطاً ، من الوهلة الأولى، ولكنها البساطة التي تنطوي على عمق كبير، علماً أن البساطة هي من أفتك أسلحة الشعر عبر مختلف العصور، وبالتالي فإن معجمه الشعري، هو معجم وجداني واقعي، بالدرجة الأولى حيث ينطلق من ذاته، ومن الواقع المحيط به، لينسج من خلاله لغته الشعرية السلسلة، التي تكثر فيها الألفاظ المجنحة، أمثال: (الأوراس، اللقاء، وجداني جوانحي، عطر، المحبة، الشذا ، بلسم العطشان، القصائد، النار، الكلمات، الأمل، الله، الجزائر، فؤادي، العاشقين، لوعة، حنان، الرحم دمي ، الذكريات، الطفولة، الصبا، البراءة، المساء، الجبال، فيض، سحر، قلبي، الحجى، الأحزان الألمان...).

فلاحظ أن معجمه الشعري لصيق بذاته، إذ نجده في شعره يوظف كثيراً، الضمائر المتصلة. التي تعود على الشاعر بالدرجة الأولى، من أمثال: (وجداني، جوانحي، فؤادي، أحزاني...). وكأنَّ الشاعر يسير على خطى فيكتور هيغو، القائل: "على الشاعر أن ينهل عبقريته من روحه، ومن قلبه".

يمكن أن نحمل أهم خصائص المعجم الشعري، عند الشاعر طارق ثابت، فيما يلي:

01 - عدم احتفاء معجمه الشعري، بالمحسنات البديعية مثل: الجناس، والطباق، والمقابلة... إلا ما جاء عفو الخاطر.

02- الاستقاء من معجم الطبيعة: (أوراس، الجبال، جبل، أرض، الثرى، تراب، نبات، شبر، صخر..

03- البساطة في اللغة، والتي لا تعني الركاكة أو الإسفاف، واعتماده أسلوب السهل الممتنع.

04- لغته عربية فصحي سليمة، في مجملها من الأخطاء اللغوية، والنحوية، والصرفية.

05 - لغته مستوحاة من ألفاظ دينية، مثل (المحبة، أمان، المكارم، الإيمان، قرآني، عزّة، الجهاد، التقى

06- الاعتماد على القوافي الموصولة، سواء "بالألف، أو الياء، أو الواو" في غالب الأحيان.

07- تشيع في شعره بعض الأساليب، على غرار: التكرار، النداء، التشبيه، التشاكل والتباين...

08- تكثر في شعره ترداد تيمة "الوطن" وما يعادها من أمكنة مثل (الأرض، موطن، أوراس، تراب

09- جلُّ مواضيعه وجدانية، وطنية، قومية، تدور حول مواقع الوطن، والأمة العربية الإسلامية.

## ثانياً: البنية التركيبية:

بعدما تطرّقنا إلى أهم خصائص البنية الإفرادية، عند الشاعر طارق ثابت، ينبغي علينا التّطرق إلى البنية التركيبية، ذلك أن أهمية الأولى لا تكتمل إلا بحضور الثانية. ومن الوهلة الأولى، نلاحظ أنّ الشاعر طارق ثابت، يمتلك قدرة في انتقاء الألفاظ الدّالة داخل السّياق الدلالي للنص، ضمن ما يُسمّى ب:

"محور الاختيار" : (L'axe de sélection) .

إننا إذا وقفنا - مثلاً - عند هذه التراكيب اللّغوية:

01- جَبَلِ الْأُلَى قَدْ خَضَبُوا بِدِمَائِهِمْ

02- أُسْدٌ تَمُوجُ كَجَارِفِ الطُّوفَانِ

03- كُلُّ الْجِبَالِ قَدْ اشْرَأَبَتْ عَزَّةً

04- هَدَّتْ عُرُوشَ الْمُعْتَدِينَ وَزَلَزَلَتْ

ففي التراكيب اللّغوية السّابقة، إذا حاولنا أن نستبدل كلمة مكان أخرى، فإن ذلك، أمر عسير، وقد يؤدي الأمر إلى حدّ تشويه جمالية الجملة الشعريّة. ففي التركيب اللّغوي الأول - مثلاً - نلاحظ أن كلمة "خَضَبُوا" تترادف معها على مستوى محور الاختيار عدّة مرادفات أخرى من بينها: (طَهَّرُوا، غَسَلُوا، أَقْتَدُوا...)، إلا أنّ كلمة خَضَبُوا هي الكلمة المناسبة مع السّياق النّصي، حيث أمدّته بإشعاعات جمالية، ودلالات مفتوحة على تأويلات كثيرة. باعتبار أن الفعل خَضَبَ، يستعمل غالباً في مناسبات الأفراح، فيقال "خَضَبَ يَخْضِبُ خَضْبًا وَخَضَابًا، صَبَغَ شَعْرَهُ، غَيَّرَ لَوْنَهُ بِالْخَضَابِ (...)" وخَضَابٌ: مصدر خَضَبَ، ما يَخْضِبُ به من حناء، وغيره "خَضَابُ النِّسَاءِ الْحِنَاءِ" (مثل) ذات الخضاب: كناية عن المرأة" (1). ففعل خَضَبَ له دلالة جمالية، لاسيما، وأنه ارتبط في الدّأكرة الجماعية بالمرأة والحناء، وصبغ الشّعر، وهي أمور ترتبط بالزّينة، والأفراح، ومنه استعار الشاعر صفة هذا الفعل ليطلقه على الدّماء، دلالة على غزارة سيلان دماء الأعداء الفرنسيين من أثر الإصابات، من جهة، ومن جهة أخرى دلالة على أفراح المجاهدين الجزائريين، بانتصارهم على أعدائهم.

(1) ينظر أحمد مختار عمر وآخرون، المعجم العربي الأساسي، ص 401 .

وفي التركيب اللغوي الثاني، فإن كلمة "تموج"، تتعالق معها على مستوى "محور الاختيار". كثير من المترادفات، أمثال: (تَسْبَحُ، تُبَحِّرُ، تُجَدِّفُ...)، لكن كلمة تموج، هي أكثر تعبيراً ودلالة، عن الموقف، من حيث السياق النصي للمعنى.

ذلك أن الشاعر هنا، يتناول الحديث عن بطولة الجبال بمنطقة الأوراس، فوصف هذه الجبال في البداية بالأسد، كناية عن البطولة، هذه الجبال في تصديها للأعداء تموج، فالشاعر جعل الجبال- في هذا الموقف- تموج كالأموج، ومن صفات الأمواج القوة، وشدة المد والجزر، وسرعة التدفق، بل زاد الشاعر إمعاناً للمعنى، بأن أضاف إلى الموج جملة (جارف الطوفان)، ومنه تحوّلت الجبال الراسية الثابتة الجمود، إلى أمواج طوفانية جارفة في بطولتها، تجرف وتسحق كل من طغى وتجبر، هذا ناهيك عما تدل عليه مياه الطوفان، من فعل تطهيري، لكل دنس، ولنا في قصة طوفان النبي نوح، أكبر دليل وعبرة).

كل هذا، دلالة على قمة بطولة الجبال، من خلال تحوّلها، من الجمود إلى الحركة، والفعل. وفي التركيب اللغوي الثالث، فإن كلمة (اشْرَأَبْتُ) تتعالق معها على مستوى "محور الاختيار". عدّة كلمات مترادفة، من ذلك مثلاً: (تَطَلَّعت، رنّت، نظرت، امتلأت...)، لكن الشاعر بحسه المرفه، وذوقه الشعري، فقد انتقى كلمة (اشْرَأَبْتُ)، لما لها من دلالة لغوية، حيث يقال: "اشْرَأَبْتُ، يشْرِبُّ، اشْرِبَاباً: - الرَّجُلُ: مَدَّ عُنُقَهُ، أَوْ ارْتَفَعَ لِيَنْظُرَ". (1).

ومنه، فإن دلالة هذه الكلمة، في سياق الجملة الشعرية، أنّ الجبال لم تتطّلع فقط عزةً، وفخراً، بإنجازاتها إبان الثورة التحريرية، وإنما ارتفعت للنظر إلى الأمام- المستقبل- ولعلّ في ارتفاعها هذا، رفعة مضافة إلى شموخها ورفعتها المعهودة، ناهيك إن كانت هذه الرفعة رفعة عزة، وليس رفعة تكبر، أو تيه، وصلف، على ما حولها.

لذا فإنّ كلمة اشْرَأَبْتُ، دلالة على الرفعة في موضعها، أي رفعة المتواضع، لا المتكبر المتغطرس علاوة على أن الارتفاع للنظر إلى الأمام، دلالة على البصيرة، والتبصّر بالآتي، وبالتالي أخذ أسباب الحيلة، والحذر، وكل هذا من الحكمة، ومن أوتي الحكمة فقد أوتي خيراً كثيراً.

(1) المرجع السابق، ص 677.

وفي التركيب اللُّغوي الرَّابِع، نجد أن كلمة (زَلَزَلَتْ)، تترادف معها عدَّة كلمات، على مستوى "محور الاختيار"، أمثال: (كَسَرَتْ، حَطَّمَتْ، سَحَقَتْ...) لكن الشَّاعر طارق ثابت بحسِّه الشَّعري الدَّواق، اختار كلمة (زَلَزَلَتْ) من فعل "زَلَزَلَ، يُزَلِّزُ زَلْزَلَةً وَزَلْزَالًا: الشَّخْص: خَوْفَهُ" "زَلَزَلَهُ بِصُرَاخِهِ"، زُلْزَلَتْ الأَرْضُ: ارتجفتُ واضطربت اضْطِرَابًا شَدِيدًا (...).، زِلْزَالٌ: مصدر، زَلَزَلَ جمع: زَلَزَلٌ: هَوْلٌ وَمُصِيبَةٌ شَدِيدَةٌ "أصِيبَتِ العَائِلَةُ بِزَلَزَلٍ مُتَعَدِّدَةٍ" (1).

وبما أن كلمة الزَّلْزَلَة، دلالة على الهول العظيم، والمصيبة الشَّديدة، فإن الشَّاعر انتقاها بحسِّه المرهف، ليعبِّر من خلالها عن بطولة الجبال، وكيف أنها - زَلَزَلَتْ شَوَامِخَ الطُّغْيَانِ - .  
فلو قال: حَطَّمَتْ، أَوْكَسَّرَتْ، أَوْخَرَّبَتْ، لكان يمكن إصلاح ما حُطِّمَ، وَكَسَّرَ، وَأَعْمَارَ ما خُرِّبَ لكن كلمة زَلَزَلَتْ، أعمق دلالة، ذلك أن الزَّلْزَالِ هَوْلٌ يَضْرِبُ الأَعْمَاقَ وَالبِنِيَةَ التَّحْتِيَّةَ للأشياء وبالتالي من النَّاذِرِ إعادة إصلاح ما زُلِزِلَ، وهذا دلالة على عمق بطولة جبال الأوراس، التي استأصلت جذور المعتدين من الأعماق.

ولذا وردت سورة في القرآن الكريم، موسومة بالزَّلْزَلَة، تصف أهوال يوم القيامة، انطلاقاً من قوله تعالى: "إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا" (2).

نلاحظ من خلال ما سبق ذكره، مدى إحساس الشَّاعر طارق ثابت باللُّغة، وحسن انتقائه للألفاظ الدَّالة الموحية، والقادرة على التَّعبير، وإيصال دلالة المعنى، دون الخروج عن السِّياق. هذا على مستوى "محور الاختيار"، أمَّا إذا تطرقنا إلى ما يُسمَّى بـ: "محور التوزيع".

**L'axe de distribution**، وهو المحور الذي يهتم، بتوزيع وتنظيم الكلمات المرصوفة، عبر النَّصِّ فَإِنَّا نحصل على طغيان البنية الاسمية، على حساب البنية الفعلية، ومن الأسماء الواردة في النَّصِّ: (أوراس، جبل، المكارم، جبل، البطولة، موطن، الشُّجعان، جبل، المجد، جبل، دماء أرض، الجزائر، الثرى، العطشان، أوراس، القصائد، نور، النار، بركاني، صورتي، الكلمات وجداني، الجبال، أسد، الطوفان، الجبال، معتد، جان، الله، ترها، للجزائر، نخوة، الشجعان، عروش المعتدين، الطغيان، جبل، الشلعلع، الغزاة، هوان، وستيل، أمة، الحرمان، بوعريرف، شهدائنا، شلية).

(1) المرجع السابق، ص 581.

(2) سورة الزلزلة، الآية 01.

فقد تواترت البنية الاسمية (48 مرة)، على حساب البنية الفعلية، التي تواترت (19 مرة) متمثلة في الأفعال: (تفردُوا، تسابقُوا، خضبُوا، صرتُ، تموجُ، اشْرأبتُ، تستكينُ، باركها، بارك، هدَّتْ، زلزلتُ فلتسألُوا، أعيا، خبرٌ، ردهمُ، ولتسألُوا، يخبرُ، ترضَ، ولتسألُوا).

لعلَّ هذا الاهتمام من قبل الشاعر بالأسماء، على حساب الأفعال، دلالة على ثبات المكان: جبال، وأرض، وتراب، في مقاومة المعتدين، وكسر شوكتهم.

### – البنية الإيقاعية:

البنية الإيقاعية كما هو معلوم، تنقسم إلى قسمين: الإيقاع الداخلي: وهو الذي يتولّد من خلال التّكرار بأنواعه، أو ترداد الحروف من خلال التّوازي الصّوتي، والمحسّسات البديعية مثل: الجناس، المقابلة، التباين، التشاكل، النبر، التدوير، وغيره، والإيقاع الخارجي: وهو الذي ينتج من خلال تكرار حروف الرّوي، وتتابع القوافي، وحسن اختيار البحر الشعري.

### 01- الإيقاع الداخلي:

لقد سعى الشاعر طارق ثابت، من أجل إشاعة الإيقاع الداخلي في إيذاة الأوراس. إلى اتخاذ أساليب عديدة، كالاعتماد على ترداد حروف بعينها، عبر ثنايا القصيدة منها: أولاً: حرف الألف:

إذا بدأنا بحرف الألف، فإننا نحصل على عديد من الكلمات، التي تتشكّل من هذا الحرف وهي كالآتي:

"أوراس، يا، المكارم، كلها، البطولة، الشجعان، الذين، تفردوا، بخصالهم، تسابقوا، توان، الألى، خضبوا بدمائهم، أرض، الجزائر، الثرى، العطشان، أوراس، يا، القصائد، نورها، فكأنك، النار، التي، بركاني، معترفاً، بأنك، وبأنك، الكلمات، وجداني، الجبال، كعهدا، أمل، لنا، أسد، كجارف، الطوفان...". ومنه، فإن حرف الألف، الألف همزة، والألف اللينة، قد تردّد (أكثر من مرّة)، وبالتالي احتلّ المرتبة الأولى في نسب ترداد الحروف.

ومما لا شك فيه، أن خاصية الشدّة، وصوره البروز، اللتان يتميز بهما حرف الألف، تناسبان تجلّيات البطولة.

## ثانياً: حرف النون

سرعان ما يتجلى لنا حرف "النون"، الذي يشكّل ظاهرة صوتية مسيطرة على خطاب الشاعر، حيث تردّد (28 مرة)، مقروناً بالبنيات الإفرادية التالية:

"موطن، الشُّجعان، دون، توان، العطشان، نورها، فكأنك، النار، بركاني، بأنك وجداني، لنا الطوفان، لن، تستكين، جان، نخوة، المعتدين، تعلمون، الطغيان، إنه، بهوان، أننا، الحرمان، عن، شهدائنا، قطبان".

وقد جاء حرف النون، في غالبية حرف روي في مثل: "الشُّجعان، توان، العطشان، بركاني وجداني الطوفان، جان، الشجعان، الطغيان، بهوان، الحرمان، قطبان".

ناهيك عن ورود حرف النون رويًا، في كافة الإلياذة على مدى (142 بيت شعري).

وحرف النون هو من الحروف الشعورية غير الحلقية، وهو "مهموس رخو. معناها لغة شفرة السيف، أو الحوت، أو الدّواة. أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع. يوحى بالأناقة، والرقة والاستكانة. وبالانبثاق والخروج من الأشياء. إن معانيه تختلف باختلاف كميّات النطق به. يدلُّ على الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة" (1).

إنّ لغة شفرة السيف، ودلالة الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة، لخير دليل على مدى ارتباط حرف (النون) صوتيًا ودلاليًا، ببطولة المكان، الذي تحوّل من الجمود إلى الحركة. إنّ هذا المكان الثابت، الذي يتسم بالجمود وعدم الحركة، تحوّل من الثبات والجمود، إلى الحركة وعدم السكون، وهذا دلالة على تفاعله مع الأحداث، وعدم اكتفائه بالوقوف شاهداً عليها بل فاعلاً لها، وبالتالي فإنّ حركيّة المكان، دلالة على البطولة.

وتتجلى حركية المكان بشكل ملفت للانتباه، من خلال حركية الأفعال المضارعة، المتمثلة في:

"تموج، تستكين، تعلمون، يخبر، ترض..."

إنّ الأفعال المضارعة هذه، تدلّ أيضاً على الحركة واستشراف المستقبل، على عكس الأفعال الماضية، التي توحى بالثبات والاستقرار.

(1) حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ص 47.

### ثالثاً: حرف الجيم:

وقد تردّد حرف الجيم أيضاً، على غرار حرف النون (16 مرّة)، في ألفاظ عديدة، مثل: "جبل (05 مرات)، الشُّجعان، للمجد، الجزائر، وجداني، الجبال (02 مرتين)، تموج، كجارف جان، الشُّجعان للجزائر".

وحرف الجيم، هو الحرف الخامس من حروف الهجاء، وهو صوت غاري/أدنى حنكي، مركب مجهور، مرفق.

وهو ينتمي إلى حروف الحاسّة البصرية، و"معناه في العربية الجمل الهائج. يشبه رسمه في السريانية صورة الجمل. تدلّ على الشدّة، والفعالية المادية. وتوحي بالقطع، والقشر، وتحيل على العظم، والفخامة، والضخامة، والامتلاء، والغلظة مادياً ومعنوياً" (1).

ومنه أليس الشدّة، والفعالية، والقطع، والإحالة على العظم، والغلظة، كلها مدعاة للبطولة؟ ثم الجمل الهائج، أليس هذا الحيوان، كان يستخدم منذ القديم في الحروب، والمعامع الطّاحنة؟ بل إن صفة هيجان الجمل، للدلالة على حالة الحرب والاستنفار، في ساحة المعركة، كلُّ هذا مدعاة لدلالة البطولة في أوجها، وتألّفها.

ودائماً في مجال الإيقاعي الداخلي، فقد شكّلت المقاطع الصّوتية الطويلة، إيقاعاً داخلياً متناغماً مع تدفّقات النّفس، وتتمثل هذه المقاطع في مثل:

(راس، يا، مكارم، عان، صالهم، سابقوا، وان، مائهم، شان، نار، كاني، داني، جارف، فان، جان، بارك عان، وامخ، يان، زاة، وان، مان، دائنا، لاهما...).

مما كثّف حضور الإيقاع الدّاخلي، وأعطى للقصيدة بعداً دلاليّاً، فكأنّ هذا الإيقاع آهات وصرخات متوالية تواكب طلقات الرّصاص، وتجلّيات البطولة في ساحة المعركة.

(1) المرجع السابق، ص 44.

## 02- الإيقاع الخارجي:

وهو الذي يتولّد عن ترداد حرف الرّوي، و القافية، ثم البحر الشعري.

**حرف الرّوي:** وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وبالتالي يتكرّر في جميع أبياتها، ولا يستطيع الشاعر أن يستغني عنه، لاسيما في الشّكل الشعري التقليدي المتعارف عليه. وحرف الرّوي في إيذاة الأوراس، هو حرف النّون.

مثلا: الشُّجَعَان = حرف النّون في كلمة الشُّجَعَان هنا هو حرف الرّوي.

وقد تعرضنا لمعاني ودلالات حرف النّون، فيما سبق.

**القافية:** من فعل قفا يقفوا، بمعنى تبع، و"القافية عند العرب، ليست إلا تكريرا لأصوات لغوية بعينها، وتشمل هذه الأصوات اللغوية الحركات، التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة، يتلوها ساكن، يأتي بعده حركة، أو يكون بلا حركة، وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السّبب في إحداث النّغم في الأبيات، وهو مسئول عن الإيقاع الموحد، وعن وحدة النّغم بالقصيدة" (1).

فلدينا البيت الشعري: **أوراسُ يا جبَل المَكارِمِ كُلِّها جبَل البَطُولَةِ موطن الشُّجَعَان**  
فتحديد القافية وحروفها، مثلما هي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، تتمثل فيما يلي:

حروفها	نوعها	لقبها	وزنُها	القافية	كلمة القافية	البيت الشعري
الألف: ردف النّون: روي الياء: وصل	مطلقة	متواترة	0/0/	اني	الشُّجَعَان	أوراسُ يا جبَل المَكارِمِ كُلِّها جبَل البَطُولَةِ موطن الشُّجَعَان

ومنه فإن كلمة القافية، "الشُّجَعَان" لتدلّ دلالة لغوية، على معاني البطولة، ومن غير الشُّجَعَان قد يحقّقون البطولة؟ ثم إن القافية جاءت متواترة، لتدلّ أيضاً على حالات الصّراع، المتمثلة في الكرّ، والفرّ في ساحة المعركة، ناهيك عن ألف التّأسيس الذي إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على الثّبات والتّواجد، أما ياء الوصل، فهي دلالة على انتهاء البيت الشعري لغة، مثلما هي دلالة على تحقيق النّصر، والرّاحة الكبرى بعد انتهاء المعركة.

(1) حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص 09.

## – البحر الشعري:

لمعرفة البحر الشعري، الذي تنتمي إليه "إلياذة الأوراس"، فلابدّ من المرور، بثلاث مراحل: الكتابة العروضية، الترميز، ثم التفعيل.

أولاً: الكتابة العروضية: وهي كتابة ما ينطق فقط، أي المنطوق دون المكتوب.

أوراسُ يا جَبَلَ المَكَارِمِ كُلهَا جَبَلَ البَطُولَةِ موطنَ الشُّجَعَانِ  
أوراسُ يَا/جَبَلَمَكَا/رِمَكُلِهَا جَبَلْبَطُو/لَةَ موطنَشْ/شُعَانِي

ثانياً: الترميز: وهي المرحلة الثانية بعد الكتابة العروضية، وفيها توضع الرموز الملائمة للكتابة العروضية، الحركة تقابلها حركة، والسكون يقابلها سكون.

أوراسُ يا جَبَلَ المَكَارِمِ كُلهَا جَبَلَ البَطُولَةِ موطنَ الشُّجَعَانِ  
أوراسُ يَا/جَبَلَمَكَا/رِمَكُلِهَا جَبَلْبَطُو/لَةَ موطنَشْ/شُعَانِي  
0/0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

## ثالثاً: التفعيل:

وهي المرحلة الثالثة، بعد كلٍّ من مرحلة الكتابة العروضية، ثم الترميز، والتفعيل بمعنى وضع التفاعيل المناسبة للكتابة العروضية، وللرموز العروضية.

أوراسُ يا جَبَلَ المَكَارِمِ كُلهَا جَبَلَ البَطُولَةِ موطنَ الشُّجَعَانِ  
أوراسُ يَا/جَبَلَمَكَا/رِمَكُلِهَا جَبَلْبَطُو/لَةَ موطنَشْ/شُعَانِي  
0/0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ = بحر الكامل

فإلياذة الأوراس إذن، تنتمي إلى بحر الكامل، وهو من البحور الصافية التي تبني، وتتأسس على تكرار تفعيلة واحدة أصلية، حيث يبنى الكامل على تفعيلة الأصلية: مُتَفَاعِلُنْ 0//0/// وللبحر الكامل ثلاث أعاريض، وتسعة أضرب، أما صفات ودلالة بحر الكامل، يعدُّ: "الكامل أتمُّ الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميه كاملاً، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرقة"<sup>(1)</sup>. وبالتالي هذا البحر لأنه أقرب إلى الشدّة، يتماشى ودلالات البطولة.

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "معربة نظماً" ج. 1، ص 92.

### 03- الأسلوب:

لقد وظّف الشاعر - طارق ثابت- عدّة أساليب، في إلياذة الأوراس، وذلك من أجل إشاعة عنصر الإيقاع، ولعلّ من أهم الأساليب التي وظفها: التّكرار، التّشاكل، التّبّين، أسلوب النّداء. أولاً: التّكرار:

للتّكرار بأنواعه أثر كبير، في إشاعة عنصر الإيقاع في الشّعر، ومن ذلك نجد من أنواعه، تكرار الكلمة، وكذلك تكرار الجملة.

#### أ- تكرار الكلمة:

نعثر على هذا النوع من التّكرار في مثل قول الشّاعر:

أوراسُ يا جَبَلَ المَكَارِمِ كُلِّها      جَبَلَ البَطُولَةِ موطنَ الشُّجَعانِ  
جَبَلَ الذينَ تَفَرَّدُوا بِخِصالِهِم      وتَسابَقُوا للمَجْدِ دونَ تَوانٍ  
جَبَلَ الأُلى قَدْ خَضَّبُوا بِدمائِهِم      أرضَ الجِزائِرِ والثَّرى العَطشانِ

حيث ترددت كلمة (جبل) أربع مرّات، وهذا دلالة على ما لهذه الكلمة من قيمة في سياق النّص الشّعري، فهي تدلّ بطبيعة الحال على المكان، وهو الأوراس بؤرة الإلياذة.

كما نجد تكرار الكلمة، والتي وردت هنا فعل أمر، في قول الشّاعر:

وَلتَسألُوا جَبَلَ الشَّلَلَعِ إِنَّهُ      أعيَا الغِزاةَ ورَدَّهُم بِهَوانٍ  
وَلتَسألُوا "وستيل" يُخبرُ أَننا      مِنْ أُمَّةٍ لَمْ تَرْضَ بِالِحِرمانِ

إن تكرار فعل الأمر هنا، دلالة على التّمكن من الإجابة، هذه الإجابة التي تحمل في طياتها فخرا بالانتماء، إلى منطقة الأوراس موطن البطولة.

كما نجد تكرار كلمة (بأنّك) في قول الشّاعر:

(قَدْ صرْتُ مُعترفًا بِأَنَّكَ صوري)      وَبِأَنَّكَ الكَلِماتُ في وَجداني

ففي هذا التّكرار توكيد الالتحام، والالتصاق بالأوراس، حتى صار الأوراس، يمثّل صورة الشاعر، وكلماته التي تمور في وجدانه، فأصبح الشّاعر والأوراس، وجهان لعملة واحدة، على حدّ تعبير الشّاعر: (نحنُ رُوحانِ حَللنا بَدنا).

## ب- تكرر الجملة:

نجد تكرر الجملة في مثل قول الشاعر:

كُلُّ الْجِبَالِ كَعَهْدِهَا أَمَلٌ لَنَا      أَسَدٌ تَمَوْجُ كَجَارِفِ الطُّوفَانِ  
كُلُّ الْجِبَالِ قَدْ اشْرَأَبَتْ عِزَّةً      لَنْ تَسْتَكِينَنَّ لِمُعْتَدٍ أَوْ جَانٍ

إن تكرر جملة (كلُّ الجبال)، الغرض منها أن كل الجبال- بمنطقة الأوراس طبعاً- ودون استثناء، قد شاركت في صنع بطولة، وأمجاد منطقة الأوراس، فدلالة هذا التكرار إذن الكليّة. ولا شك أن أسلوب التكرار، بأنواعه، ساهم في تأكيد المعنى، وإشاعة الإيقاع في الإلياذة.

### ثانياً: التّشاكل:

لقد وظّف الشاعر- طارق ثابت - أسلوب التّشاكل في عديد، من المرات، لأجل البحث عن التّوازن النّفسي، والإيقاعي في القصيدة، وقد ورد التّشاكل ما بين الكلمات:

أوراسُ يا جَبَلَ المَكَّارِمِ كُلهَا      جَبَلَ البَطُولَةِ موطنَ الشُّجْعَانِ  
جَبَلَ الَّذِينَ تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ      وتَسَابَقُوا لِلْمَجْدِ دُونَ تَوَانِ  
جَبَلَ الأُلى قَدْ خَضَّبُوا بِدَمَائِهِمْ      أرضَ الجَزَائِرِ والثَّرَى العَطْشَانَ  
أوراسُ يا مُعْطِي القِصَائِدِ نُورها      فَكَأَنَّكَ النَّارَ التي بَرَكاني  
قَدْ صرْتُ مُعْتَرِفاً بِأَنَّكَ صُورتي      وبِأَنَّكَ الكَلِمَاتُ في وَجْداني  
كُلُّ الجَبَالِ قَدْ اشْرَأَبَتْ عِزَّةً      لَنْ تَسْتَكِينَنَّ لِمُعْتَدٍ أَوْ جَانِ  
اللهُ بَارَكها وَبَارَكَ تُربها      هيَ للجَزَائِرِ نَخْوَةُ الشُّجْعَانِ  
هَدَّتْ عُرُوشُ المُعْتَدِينَ وَزَلزِلَتْ      - لو تَعَلَّمُونَ - شِوَامِخَ الطُّغْيَانِ

نجد التّشاكل بين:

الذين = الألى / النَّار = بركاني / أرض = الثرى / المجد = البطولة / صورتي = وجداني / المعتدين =  
الطغيان / معتد = جان / عروش = شوامخ / هدّت = زلزلت /.

إن مثل هذا التّشاكل، لا شك أنه يحقّق التّوازن في القصيدة، وكذا جماليّات الإيقاع الدّاخلي في المتن الشعري، ولعلّ دلالة التّوازن، هو تجلّيات الدّات الجماعية، وروح التّألف البطولية.

### ثالثاً: التَّبَاينُ:

بما أن التَّبَاينَ دلالاته الاختلاف، فقد قلَّ هذا الأخير في المقطوعة الشعريّة، نظراً لتفشّي التَّشَاكُلِ الدَّالِّ على التَّكَامُلِ، ولذا نجد التَّبَاينَ فقط بين كلمتي (النَّارُ، والنور) في قول الشاعر:

أوراسُ يَا مُعْطِي الْقِصَائِدِ نُورَهَا فَكَأَنَّكَ النَّارُ الَّتِي بُرْكَانِي

فالنَّارُ هنا تدلُّ دلالةً قطعِيَّةً على البطولة، بينما النُّورُ، دلالةً على الحرِّيَّةِ، والاستقلال.

### رابعاً: الجناس:

لم يوظف الشَّاعرُ الجناسَ، والمحسِّناتِ البديعيَّةَ والبيانيَّةَ، إلَّا ما جاء عفو الخاطر، ولذا لم نعثر على الجناسِ في القصيدة، إلَّا بشكلٍ شحيح، من ذلك في قول الشاعر:

اللَّهُ بَارِكَهَا وَبَارَكَ تَرْبَهَا هِيَ لِلْجَزَائِرِ نَحْوَةُ الشُّجْعَانِ

نجد الجناسَ بين كلمتي (بَارَكَهَا/بارك)، وهو جناسٌ يزيد من إشاعة الإيقاع الدَّاخِلي في

القصيدة.

من كُلاًّ ما مرَّ بنا، نلاحظ كيف تشكَّلت البطولة في "إلياذة الأوراس"، من خلال المعجم الشعري، والإيقاع بنوعيه، ومختلف الأساليب.

## المطلب الخامس - الخرافات والأساطير:

تعتبر الخرافات، والأساطير، من بين أهم الخصائص الفنيّة في صناعة الملاحم الكلاسيكيّة على وجه الخصوص، ذلك أن هذه الخرافات، والأساطير، تمنحها طاقات حيّة من الخيال والإبداع، وتعطي لها أبعاداً وظلالاً مختلفة، ولذا فإن للخرافات، والأساطير أهمية جليّة بالنسبة للملاحم، وفي الحقيقة "ما هذه الأساطير، إلاّ الصّورة الفطرية السّاذجة، لعقائد القدماء" (1). ولكن لا يعني هذا، أن الأساطير توقّفت عن التّأثير في الأدب، والفنّ، والدّين، بل "ما زالت الأسطورة تعيش بكل اتجاهاتها ومناحيها، لإلهام الفنّان والشّاعر، وتمهّد الطّريق أمام أدباء العصر، ليسبحوا في الخيال والوهم" (2).

ولعلّ كلّ هذا يرجع إلى جملة الخصائص والمزايا، التي تختص بها الأسطورة.

### - خصائص ومزايا الأسطورة:

لا شكّ أنّ للأسطورة خصائص ومزايا جمّة، نظراً لكونها جماعيّة، وضاربة في أعماق التّاريخ الإنساني. من ذلك، "إنّ الأسطورة تقدّم صورة شخصيّة للبشرية، في طموحها وشقائها، فقد كانت الأسطورة، وما تزال المعبرّ الأصيل، عن كلّ ما يثور في نفس الإنسان، وعقله ومشاعره وعواطفه وفكره، من متغيرات نتيجة لعلاقته مع الواقع، ومحاوله تفهّمه وتملكه في شقاء وكفاح للتّحكّم فيه، وتغييره" (3).

ولعلّ "ما كانت تتّصف به هذه الأساطير فعلاً، هو الصّفة العريقة في القدم للتّفاعلات التراجيدية التي كانت تنبئ بنهاية العالم" (4).

---

(1) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 141 .

(2) المرجع نفسه، ص 151 .

(3) أحمد زياد محبك، الأسطورة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 172، آب 1985

mailto: aru @ net.sy

(4) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980

ولا يتوقف الأمر عند هذه الخصائص، بل "لعلّ أهم ما يمتاز به الأسطورة هو الكليّة، فلقد كان الإنسان البدائي يصدر عن انفعاله بالكون، وهو متحدٌ معه اتحاداً تاماً، يحسُّ بنفسه جزءاً منه، لا يقيم حدوداً بينه، وبين الأشياء، فالكون عنده وحدة متكاملة، هو جزء منها وكذلك الأمر بالنسبة إلى مجتمعه" (1).

إذن خصائص الأسطورة لا تعدُّ ولا تُحصى، نظراً لقدمها، ومهما أحصينا هذه الخصائص فلا يمكننا أن نأتي على جميعها، لكن لا بأس إذا عرفنا بعضها.

من ذلك - مثلاً - "فإنّ كلّ أسطورة تمتلك تاريخها وجغرافيتها، وكل واحدة هي في الحقيقة العلامة بالنسبة للأخرى، فالأسطورة تنضج حين تنتشر" (2).

إلى جانب امتلاك الأسطورة لتاريخها وجغرافيتها، فهي أيضاً تمتلك بنية خيالية عميقة. حيث، "تمتلك الأسطورة- كما في الحلم- بنية خيالية عميقة، تكون فكر الأسطورة، وعمل الأسطورة مثل عمل الحلم، وهو أن يحول هذه الخيالات، إلى شكل مقبول للأنا، أو للدّات" (3).

كما أن الأساطير في مجملها، ما هي في واقع الأمر، إلّا استجابة لأعمق مشاعر الإنسان. على اختلاف زمانه، ومكانه، وجنسيته، ومعتقداته، ودياناته ذلك أنّ "طبيعة هذه الأساطير بالدّات، تضمن أنها ستحمل شحنة عاطفية لصيقة بها، لأنّ كلاً منها تستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان" (4).

فهي إذن تعبر عن الإنسان وطموحاته، ومحاولة فهمه للواقع المادي من حوله.

---

(1) أحمد زياد محبك، الأسطورة، مجلة الموقف الأدبي [mailto: aru @ net .sy](mailto:aru@net.sy)

(2) رولان بارت: الأسطورة اليوم، مقارنة وترجمة عبد الهادي عبد الرحمان، سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط. 1، 1994، ص 103 .

(3) ر. ه. هوك: الخيال والرمز، رؤية التحليل النفسي، المرجع السابق، ص 185 .

(4) جبرا ابراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 2، 1980، ص 64

كما لا ينبغي أن يفهم هنا، أن الأسطورة في تكوينها، تعتمد على العقل والمنطق، إذ على العكس تماماً، فهي نقيض للعقل دائماً، وتعتمد على الخيال، والأعقلانية في الطرح. والإتيان بالخرافق، والعجائبية، ولذا: " فقد كانت الأسطورة دائماً نقيضاً للعقل **logos**، فهي شيءٌ سردي، قصّة في مقابل الحوار الديالكتيكي، كما أنها أيضاً الحدسي، وغير العقلي في مقابل ما هو فلسفة منهجية" (1).

إلا أنّها رغم كونها غير عقلانية، لكنّها استطاعت أن تثري العلوم الأخرى، وتصبح مجالاً حصباً لها، وهذا خاصة منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين. لذا "ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، أضحّت الأسطورة مجالاً حصباً لعلوم شتى، تذهب فيها مذاهب مختلفة، وتخرج بنتائج في علم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الإنسان، وفي اللّغة والدين والبولكلور، وفي الفلسفة والتاريخ والأدب، وكان من الطّبيعي أن ينشأ بعد ذلك علم خاص بالأساطير، هو الميثولوجيا" (2).

كذا إذن فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، أنشأ علم - الميثولوجيا - الخاص بالأساطير يدرسها ويحلّل محتوياتها ومرجعياتها التاريخية. وبما أن الأسطورة أصبحت مجالاً حصباً، لمختلف العلوم، وجب علينا أن نوضّح، وخاصة في علاقتها مع الدين، أن الأسطورة ليست مظهرًا دينيًا، بل مظهر تأثر بالدين، كما أنّها ليست معتقداً، ولكنها تُدعم المعتقد.

---

(1) أحمد زياد محبك، الأسطورة، مجلة الموقف الأدبي، [mailto: aru @ net.sy](mailto:aru@net.sy)

(2) المرجع نفسه، [mailto: aru @ net. sy](mailto:aru@net.sy)

لكن رغم كلِّ ما أوردناه، فإنَّ الشَّاعر "طارق ثابت"، - في إلياذة الأوراس - " لم يذكر شيئاً من الخرافات، والأساطير، وخوارق العادات، التي تتركز عليها الملاحم دائماً، كما في الإلياذة والأوديسة، والشهنامة وجلجامش، والمهبراتة، وجعل أبطاله عاديين كما رأهم وسمع عنهم في الواقع" (1).

ختاماً فإننا نسجل الابتعاد الكلي والنهائي، للشَّاعر "طارق ثابت"، عن هذه الأساطير والخرافات، بل نجد استحضاراً للتاريخ، وتمثلاً واقعيّاً له، وأنَّ كلِّ ما أورده من أحداث ووقائع، وشخصيات، هي من صميم الحقائق الواقعية التاريخية. وبالتالي فإنَّ إبداع الشَّاعر، كان بعيداً كلَّ البعد، عن الخرافات، والأساطير، والعجائبية، ولعلَّ بهذا، فإنَّ الشَّاعر أضاف شيئاً جديداً لفنِّ الملحمة، يتمثل في إلغاء جانبي الأسطورة والخرافة من قاموس الملحمة، والاستعاضة عنهما بالوقائع الحقيقية التاريخية.

---

(1) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 170 .

## – المطلب السادس العنصر الديني:

العنصر الديني عنصر مهم جداً، في بناء الملاحم، كما رأينا في الفصول السابقة، من هذا البحث، ولذا سنحاول جاهدين أن نتوقف، عند أهم إشعاعات العنصر الديني، في إيذاة الأوراس، والمتمثلة خاصة في التأثر بأسلوب القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وهو ما يعرف في الدراسات الحديثة باسم التناص. (TEXTUALITE).

وقد ارتأينا أن نورد هذا الجدول، للتدليل على مواضع التناص الديني(القرآني) في إيذاة الأوراس

النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التداخل النصي
01 – كُلُّ الْجِبَالِ قَدْ اشْرَأَبَتْ عِزَّةً لَنْ تَسْتَكِينَ لِمُعْتَدٍ أَوْ جَانِ (ص10)	"وَاللَّهِ الْعِزَّةُ لِرَسُولِهِ وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَلَكِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَا يَعْلَمُونَ" (سورة المنافقون، آية 08)	تناص امتصاصي للنص الغائب
02 – اللَّهُ بَارَكُهَا وَبَارَكَ تَرْبَهَا هِيَ لِلْجَزَائِرِ نَحْوَةُ الشُّجْعَانِ (ص10)	"سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَا الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ" (سورة الإسراء، آية 01)	تناص امتصاصي للنص الغائب
03 – هَدَّتْ عُرُوشُ الْمُعْتَدِينَ وَزُلْزَلَتْ – لو تعلمون- شَوَامِخَ الطُّغْيَانِ (ص10)	" إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا وَأُخْرِجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا " (سورة الزلزلة، الآيتان 01، 02)	تناص امتصاصي للنص الغائب
04 – وَلْتَسْأَلُوا "وَسْتَيْل" يُخْبِرُ أَنَّنَا مِنَ أُمَّةٍ لَمْ تَرْضَ بِالْحَرَمَانِ (ص10)	" كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ " (سورة آل عمران، آية 110)	تناص امتصاصي للنص الغائب
05 – "مَسْتَاوَةٌ" جِبَلٌ تَرْفَعُ قَائِلًا تَبًّا لِكُلِّ مُنَافِقٍ خَوَّانٍ (ص11)	" إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ " (سورة المنافقون، آية 01)	تناص اجتراري مع تداخل لغوي
06 – خَبِرَ تُرَابَ الْأَرْضِ فِي أَوْرَاسِنَا خَبِرَ نَبَاتِ الْأَرْضِ وَالْحَيَوَانَ (ص12)	" وَ الْبَلَدِ الطَّيِّبِ يُخْرِجُ نَبَاتَهُ بِإِذْنِ رَبِّهِ " (سورة الأعراف آية 58)	تناص امتصاصي للنص الغائب

طبيعة التداخل النصي	النص الغائب	النص الحاضر
تناص امتصاصي للنص الغائب	" الْخَبِيثَاتُ لِلْخَبِيثِينَ وَالْخَبِيثُونَ لِلْخَبِيثَاتِ وَالطَّيِّبَاتُ لِلطَّيِّبِينَ وَالطَّيِّبُونَ لِلطَّيِّبَاتِ " (سورة النور، آية 26)	07 - خَيْرٌ عَنِ الرَّحِمِ الَّتِي قَدْ أُجِبَتْ خَيْرَ الرَّجَالِ وَأَفْضَلَ النَّسْوَانِ (ص 12)
حوار مع النص الغائب مع تداخل لغوي. وتشاكل في المنظور الرؤياوي	" مَا نَقَصَتْ صَدَقَةٌ مِنْ مَالٍ، وَمَا زَادَ اللَّهُ عَبْدًا بِعَفْوٍ إِلَّا عِزًّا، وَمَا تَوَاضَعَ أَحَدٌ لِلَّهِ إِلَّا رَفَعَهُ اللَّهُ " (حديث شريف، رواه مسلم) رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص 215	08 - شُرَفَاتُ غُوفِي تَنْحَنِي بِتَوَاضِعِ شُرَفَاتُ غُوفِي بِدَعَاةِ الرَّحْمَانِ (ص 15)
تناص اجتراري مع تداخل لغوي والتشاكل في المنظور الرؤياوي	" إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا " (سورة الأحزاب، آية 33)	09 - "وَتَغَانِمِينَ" تَفَجَّرَتْ أَنْهَارُهَا وَبِمَائِهَا طَهَّرَتْ مِنَ الْأَدْرَانِ (ص 15)
تناص اجتراري . مع تداخل لغوي وتشاكل في المنظور الرؤياوي.	" هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ " (سورة الرحمن، آية 60)	10 - "يَا" أَيْنُغَيْسِنُ" يَا بِلَادًا عَطَّرَتْ وَحَبَاكَ رَبُّ الْأَرْضِ بِالْإِحْسَانِ (ص 15)
تناص اجتراري	" وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَاَنُ قَوْمٍ " (سورة المائدة، آية 02)	11 - و" ثَنِيَّةُ الْعُبَادِ" خَيْرٌ مَوَاطِنِي فِيهَا حَيِّيْتُ دُونَمَا شَنَاَنِ (ص 16)
تناص اجتراري مع تداخل لغوي	"أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ، وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ، وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ " (سورة الغاشية، آية 17، 18، 19)	12 - وَكَذَلِكَ "مَنْعَةٌ" بِالْجَمَالِ تَفَرَّدَتْ فَلتَنْظُرُوا... فَجَبَالُهَا بُرْهَانِي (ص 16)
تناص امتصاصي للنص الغائب	" الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَأَمَنَّهُمْ مِنْ خَوْفٍ " (سورة قريش، آية 04)	13 - وَرَبُوعٌ " تَيْغَرُغَارٌ " أَمْنٌ دَائِمٌ وَمَوْدَّةٌ لِلْإِنْسِ وَالْحَيَوَانِ (ص 16)

النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التداخل النصي
14 - وسهول "وَادِ الطَّاقَةَ" الشَّمَاءِ إِذْ تَهْدِي إِلَيْكَ شَدَى وَرَوْضَ حَنَانٍ (ص16)	"مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ أُكُلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا تِلْكَ عُقْبَى الَّذِينَ اتَّقَوْا" (سورة الرعد، آية 35)	تناص امتصاصي للنص الغائب
15 - "أَوْلَادُ فَاضِلٍ" أُمَّةٌ مَحْمُودَةٌ فَالْفَضْلُ فِيهِمْ جَاءَ كَالْعُنْوَانِ (ص18)	"كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ" (سورة آل عمران، آية 110)	حوار مع النص الغائب مع تداخل لغوي. وتشاكل في المنظور الرؤياوي
16 - "فَسَدِيسٌ" قَامَتْ فِي ثِيَابٍ طُهْرَتْ بِيضَاءَ مِثْلِ مَلَابِسِ الْإِيمَانِ (ص18)	"يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ قُمْ فَأَنْذِرْ وَرَبِّكَ فَكَبِّرْ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ وَالرَّجْزَ فَاهْجُرْ" (سورة المدثر، آيات 01، 02، 03، 04، 05)	تناص اجتراري مبني ومعنى
17 - "مَدْغَاسِنٌ" هَرَمٌ يُجَاوِرُ مَجْدَنَا قَدَّتْ حَجَارَتُهُ مِنَ الصَّوَانِ (ص18)	"وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ" (سورة البقرة، آية 74)	تناص امتصاصي للنص الغائب
18 - يَلْقَى الْمَكَارِمَ وَالضِّيَافَةَ كُلَّهَا إِنَّ الْمُقِيمَ لَدَيْهِمْوَا بِأَمَانٍ (ص19)	"مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ فَلْيُكْرِمْ ضَيْفَهُ" (حديث شريف، رواه أبو هريرة) رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص249	حوار مع النص الغائب مع التطابق اللغوي والتشاكل في المنظور الرؤياوي
19 - و"مَعَاةٌ" الْخَيْرِ الَّذِي أَنْبَأُوهُ مَشْهُورَةٌ جَلَّتْ عَنِ النَّسِيَانِ (ص20)	"وَمَا تَفْعَلُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ" (سورة البقرة، آية 215)	تناص امتصاصي للنص الغائب

طبيعة التداخل النصي	النص الغائب	النص الحاضر
تناص امتصاصي للنص الغائب	"إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَىٰ وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُّبِينٍ" (سورة ياسين، آية 12)	20 - سُقِيَ الْمَحَاسِنَ "قَصْرٌ بَلْرَمَ" الَّذِي آثَارُهُ تَبْدُو لِكُلِّ عِيَانٍ (ص21)
تناص اجتراري مع النص الغائب مع تداخل لغوي.	"إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ" (سورة الصافات، آية 80)	21 - " وَإِذَا حَلَلْتَ ب "عَيْنِ جَاسِرٍ" إِنَّمَا (م) اللَّهُ الْعَظِيمُ حَبَاكَ بِالْإِحْسَانِ (ص21)
تناص اجتراري مبني ومعنى	" مِثْلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى" (سورة محمد، آية 15)	22- وَتَرَاوَعُ الْأَنْهَارُ تَلْعَانُ أَتَّهَا مَاءٌ أَتَى مِنْ نَبْعِهَا الْمُزْدَانِ (ص21)
تناص امتصاصي للنص الغائب	" فَكُلُوا مِنْ مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ حَلالًا طَيِّبًا وَاشْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ " (سورة النحل، آية 114)	23 - هَا "زَانَةُ الْبَيْضَاءُ" مِثْلُ مِيَاهِهِ كَرْمٌ يُرَى قَدْ دَامَ فِي جَرِيَانٍ (ص21)
تناص امتصاصي للنص الغائب	" وَادْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا" (سورة آل عمران، آية 103)	24 - "لَمَسَانٌ" تَرْفُلٌ فِي النَّعِيمِ وَإِنَّهَا أَرْضٌ لِكُلِّ لَطِيفَةٍ وَحَنَانٍ (ص22)
تناص امتصاصي للنص الغائب	" وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ " (سورة الضحى، آية 11)	25 - أَرْضُ الْبَدَاوَةِ لَوْ يَعَادُ نَعِيمُهَا أَرْضُ الْفَوَارِسِ مِنْ بَنِي الْفُرْسَانِ (ص22)

طبيعة التداخل النصي	النص الغائب	النص الحاضر
تناص امتصاصي للنص الغائب	"وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا" (سورة العاديات، الآيات 01، 02، 03، 04، 05)	26 - مجد بنوه وقد علو بينائه فلتسألوا أصوات كل حصان (ص23)
تناص اجتراري مبني ومعنى	"وجعل بينكم مودةً ورحمةً إن في ذلك لآياتٍ لقوم يتفكرون" (سورة الروم، آية 21)	27 - أو عجب على "سفيان" تلق مودةً آه لود من بني سفيان (ص24)
تناص اجتراري مبني ومعنى	"هو الذي أنزل السكينة في قلوب المؤمنين ليزدادوا إيماناً مع إيمانهم" (سورة الفتح، الآية، 04)	28 - "تلخمت" تجتم في هدوء ساحر ولطافة كسكينة الإيمان (ص25)
حوار مع النص الغائب مع التشاكل في المنظور الرؤياوي	"في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال" (سورة النور، آية 36)	29 - كل الزوايا علمت بجهادها حب الجزائر دونما بهتان كل الزوايا حررت أبطالنا فلتسألوا دم كل حر قان (ص26)
تناص اجتراري مع التطابق اللغوي والتشاكل في المنظور الرؤياوي	"يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم" (سورة محمد، الآية 07)	30 - وكذلك "يحياوي" مجاهد رفعة بذل الجهود لنصرة الرحمان (ص27)
حوار مع النص الغائب مع التشاكل في المنظور الرؤياوي	"الله يصطفي من الملائكة رسلاً ومن الناس إن الله سميع بصير" (سورة الحج، آية 75)	31 - "بولعيد" وهو المصطفى والمجتبي لقيادة الأوراس والأركان (ص29)
حوار مع النص الغائب مع التشاكل في المنظور الرؤياوي	"إنا خلقناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم" (سورة الحجرات، آية 13)	32 - العرب والمزيغ من زمن مضى أخوان في أوراسنا أخوان (ص30)

## خلاصة:

نستخلص مما سبق، شدة تأثر - طارق ثابت - بالنص الغائب، مع التّشاكل الرؤياوي التام. في أغلب الحالات، كما أن نسبة التّناس الامتصاصي للنص الغائب، سجلت بدرجة كبيرة (15 مرة)، والتّناس الاجتزاري في المرتبة الثانية، بدرجة أقل (11 مرة)، ليأتي التّناس الحواري في المرتبة الثالثة بنسبة (06 مرات).

هذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على أن الشّاعر، لديه ثقافة إسلامية عالية، خبير بمعاني السّور القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة. هذا وقد حفلت "إلياذة الأوراس"، بكثيرٍ من الألفاظ الدّينية، المستقاة من القرآن الكريم، والسّنة النبوية الشريفة.

ومن بين الألفاظ الدّينية، في "إلياذة الأوراس" - على سبيل المثال لا الحصر - نعثر على ما يلي: (عزة، الله، بارك، زلزلت، هدّت، أمة، شهدائنا، منافق، تواضع، بدعة، الرحمان، ربّ الأرض، الإحسان، الثقلان، سماحة، البأس، أمة محمودة، الفضل، الخير، حسن، ثياب طهرت، بيضاء حجارته، العظيم، إخواني، النعيم، العز، الله ذاك لعز، الزوايا، جهادها، بهتان، لواء العلم، علم الإمامة، التقى، قطب، زاوية، الهدى، الإيمان، أصالة فقهننا، نصره الرحمان، القرآني المتنسك، الرهبان، المصطفى، المجتبي، أخوان، مذهبي، المكارم، الجهاد، برهان، متبتل، المجاهد، الشّهيد، المسك الرّيحان... الخ).

إنّ مثل هذه الألفاظ، وغيرها، مستوحاة من الدّين الإسلامي، لاسيما من الآيات القرآنية ومن الأحاديث النبوية الشريفة، فلا يجد القارئ عننّا كبيراً، في إرجاع جلّ هذه الألفاظ إلى مصدرها من آيات كريمة، أو أحاديث نبوية.

المهم وبعد أن قمنا في هذا الفصل، بالتّعرف عن الحسّ الملحمي في إلياذة الأوراس، وأهم خصائصه الفنيّة، ومن ثمة أيضاً الاقتراب من العنصر السّردي، وأهم ومضاته، وبنياته، سنحاول في الفصل السّادس والأخير، من هذا البحث، التّطرق إلى أهم الخصائص الفنيّة للإلياذة الوطنية الجزائرية، وذلك عن طريق رصد خصائصها اللغوية، والإيقاعية.

# الفصل السادس

## الخصائص الفنية للإلياذة الوطنية الجزائرية

### المبحث الأول: الخصائص اللغوية

المطلب الأول: اللغة والمعجم

المطلب الثاني: نظام اللغة الشعرية والانزياحات

المطلب الثالث: الأسلوب:

المطلب الرابع: سيميائية العنوان

المطلب الخامس: الرمز الملحمي، وقصر حجم الإلياذة الوطنية الجزائرية

### المبحث الثاني: الخصائص الإيقاعية

مدخل:

المطلب الأول: الإيقاع الداخلي

المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي

المطلب الثالث: الانزياحات العروضية

المطلب الرابع: احتفاء الإلياذة الوطنية الجزائرية بالتصريح

المطلب الخامس: الروح الغنائية

## المبحث الأول: الخصائص اللغوية

### المطلب الأول: اللغة والمعجم:

لاشكَّ أن الإلياذة الوطنية الجزائرية، انفردت بخصائص فنية جمعت فيما بينها، وجعلتها تختلف عن الإلياذات التاريخية الأخرى، مثل إلياذة هوميروس على وجه الخصوص، ومنه حاولنا التركيز على أهم هذه الخصائص الفنية، حتى نتمكن من إبراز سمات، وخصائص الإلياذة الوطنية الجزائرية.

إن مفهوم اللغة مفهوم موسَّع، ولا يقتصر على تلك الألفاظ المتعارف عليها تداولياً داخل المجتمع الواحد، وما بين الأفراد والجماعات، بل إن للحيوانات لغتها على اختلاف أنواعها وأشكالها، وللأفراد الصم البكم لغتهم، وللمكفوفين لغتهم، بل يتعدى الأمر هذا فنقول، إن للعيون لغتها، وللأصابع لغتها، وللأجساد عامة لغتها، فكلُّ حركة أو إيماة ما هي إلا لغة تصويرية تعبيرية، تحمل دلالات مختلفة، تعبِّر إمَّا عن رغبة ملحة، أو أمل، أو غضب، فرح، أو حزن، إقدام، أو إحجام... إلى غير ذلك من الدلالات التعبيرية، لذا فقد عرفت المسارح الحديثة أشكالاً وأنواعاً جديدة من المسرحيات، تقتصر على الحركات والإيماءات، دون النطق والتلفظ، هذا النوع يعرف باسم "مسرح الميم، و البونطوميم".

أمَّا اللغة الشعرية، فيراد بها ذلك المخزون اللغوي من الألفاظ والكلمات، الذي اكتسبه الشاعر وحصله عن طريق الخبرة والدربة، ومن خلال ثقافته، وكثرة مطالعته، وتجاربه، وميولاته وذوقه الشخصي، حيث يستحضر هذا المخزون اللغوي للتعبير عما يجيش في صدره من أحاسيس، في كلِّ حين، وتختلف بطبيعة الحال، خصائص اللغة الشعرية وطبيعتها باختلاف الموضوعات والأغراض، ويذهب الباحث الجزائري- محمد ناصر- إلى أن "علاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص، أو مؤلف المسرحية، وذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوَّة التعبير من إحاء بالمعاني، في لغته التصويرية الخاصة به" (1).

(1) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 276.

والغرض من الإلياذة - في أغلب الظن- هو تقريب وتحبيب الشعب لأمجاده، وبطولاته للتغني بها، وجعلها مطيعة لبناء المستقبل، لهذا الأمر جاءت لغة الإلياذة الوطنية الجزائرية، بما فيها (إلياذة الجزائر، إلياذة الأوراس، إلياذة بسكرة) لغة فصحي، بسيطة خالية من التعقيد والغموض، وهذا حتى تؤدّي غرضها المرجو منها.

## 01- اللّغة الشعريّة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا:

إذا سلطنا الضوء، على المقطع الأول، مثلاً، من إلياذة الجزائر، نجد أن اللّغة الشعريّة لمفدي زكريا - على المستوى الصّوتي، والإيقاعي، تحتفي "بالمقاطع الصّوتية الطويلة، مثل: "جزائرُ، يا، المّعجزاتُ، ويا، أَل كائِناتُ، أَل ضّاكُ، أَل قَسَماتُ، أَل حالماتُ، فيها، معاني، الحياة، أَل بقا، أَل نارُ جِهَادُ، أَل أباةُ، أَل لبطولاتُ، أَل الدنا، أَل الخالداتُ، فهاجَتُ، بأعماقنا الذكرياتُ، تاه، أَل الجلالُ، فتاهتُ الشامخاتُ، أَل النّهايةُ، أَل الجمالُ، فهِمنا، بأسرارها، أَل الفاتناتُ، على الزّمانُ، الطّغاةُ "

هذه المقاطع الصّوتية الطويلة، تتطلب نفساً طويلاً، فهي عبارة عن آهات وصرخات، تتعالق ومواقف الشدّة، والحماس، والفخر، والاعتزاز، وبالتالي مع النفس الملحمي للإلياذة.

إضافة إلى شيوع المقاطع الصّوتية الطويلة، نجد شيوع التّوازي الصّوتي، بين الكلمات، مثل: "المعجزاتُ، الكائناتُ، القسماتُ، الحالماتُ، الخالداتُ، الذكرياتُ، الشامخاتُ، الفاتناتُ" وكذلك بين الكلمات "حجّة، بسمة، وجهة، لوحة، قصّة، صفحة، تربة".

كما نجد شيوع الجناس، الذي جاء عفو الخاطر، فالجناس الناقص ما بين الكلمات: (نار+نور) (الجلال+الجمال).

أما الجناس التام فنجده بين كلمتي (تاه= تاهت)، وهذا في البيت الشعري:

ويا تربةً تاهَ فيها أَل جلالُ      فتاهتُ بها أَل قممُ أَل خالداتُ

هذا إلى جانب شيوع الحروف المجهورة، التي تمتاز بالشدّة، مثل حرف الرّاء، في الألفاظ الآتية: "جزائر، الرب، أرضه، الصور، بروع، بنار، نور، أسطورة، رددتها، القرون، الذكريات، تربة، أسرارها، الوري، شعر، نرتله...".

إلى جانب شيوع حرف الجيم، في مثل هذه الألفاظ: "جزائر، المعجزات، حجة، وجهه، سجل، توج الوجود، جهاد، فهاجت، الجلال، الجمال...".

ومنه فإن اللُّغة الشُّعرية، عند مفدي زكريا، تنتمي إلى المعجم الثوري، ذلك أن جميع حروفها انفجارية.

- أما على المستوى التركيبي، فإننا نجد عثور البنية الاسمية، على حساب البنية الفعلية مثل: "جزائر، الله، الكائنات، الرب، أرضه، لوحة، سجل، الصور، قصة، الوجود، الحياة، صفحة، نار، نور الدُّنا، أسطورة، القرون، الذكريات، تربة، القمم، الزمان، الطغاة".  
إن هيمنة البنية الاسمية، دلالة على الثبات وعدم الحركية.

- على المستوى الصرفي، نجد شيوع "صيغة الجمع" في النَّص، من ذلك: "المعجزات، الكائنات القسمات، الحلمات، الخالدات، الذكريات، الشامخات، الفاتنات..".

وإذا عرجنا على المستوى الأسلوبي، فإننا نعر على شيوع أسلوب النداء، لاسيما بتوظيف أداة النداء "يا" الدالة على المنادى القريب، من ذلك:

"يَا مَطْلَع، وَيَا حُجَّةَ، وَيَا بَسْمَةَ، وَيَا وَجْهَهُ، وَيَا لَوْحَةَ، وَيَا قِصَّةَ، وَيَا صَفْحَةَ، وَيَا تَرْبَةَ".

هذه النداءات المتواصلة، إن دلت على شيء، فإنما تدلُّ على التلهُّف، الوله، شدة عشق الجزائر. وانطلاقاً من مطلع إلياذة الجزائر، ومنذ بداية أول مقطع شعري، و"لأول وهلة تتجسد الرؤيا الإبداعية في إلياذة مفدي زكريا، حين يستهل الشاعر قصيده الملحمي بمقدمة احتفالية، يخاطب فيها الجزائر بنبرة خطابية، مفعمة بشاعرية موقعة بتعابير موسيقية، على صورة تترأى فيها أماننا الجزائر لوحة فنية، تذهل أمامها عبقرية الفنان المقتدر، تمتزج فيها روعة الجمال وسحر الجلال" (1).

إنَّ أول ما نلاحظه، من حيث جميع مستويات اللغة الشعرية في إلياذة الجزائر، أنها لغة فصحي بسيطة خالية من التعقيد والغموض، قريبة إلى ذائقة الجمهور المتلقي من القراء والمستمعين. وهذا ما مكَّن لها الحضور، في الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري، منذ تلقيها للوهلة الأولى. ولقد جاءت اللُّغة الشُّعرية، بهذه المواصفات، حتى تؤدِّي غرضها المرجو منها، وعندما نقول لغة بسيطة، ليس معناها مسقَّة.

(1) عمر بوشموحة، الإبداع في الفن الأدبي، ص15.

لذلك "ظهرت اللُّغة في نص مفدي، سلسلة ومنتقاة، عبّرت عن كلّ ما أرادته مفدي" (1). هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، "فاللغة الشعرية لـ"إلياذة الجزائر"، من حيث تعبيراتها، تتميز بابتعادها عن كلّ ما من شأنه، أن يطبعها بالطابع "الإقطاعي"، للملحمة" (2). هذه اللغة الشعرية، هي لغة تنتمي إلى المعجم الثوري، فكلماتها عبارة عن طلاقات رصاص. يشيع فيها الحروف الجمهورية ذات الشّدة، فهي لغة الثورة والملاحم بامتياز.

## 02- اللُّغة الشّعريّة في إلياذة بسكرة للشّاعر عامر شارف:

اللُّغة الشّعريّة عند الشّاعر "عامر شارف"، في إلياذة بسكرة، لا تختلف عن لغة إلياذة الجزائر، وإلياذة الأوراس، من حيث البساطة، والسّهولة والوضوح، وعدم التّعقيد والغموض و التّصنّع وتكلف المحسنات البديعية.

لكن تختلف لغة الشّاعر "عامر شارف"، من حيث أنّها لغة انزياحية، والانزياح أو كما يعرف بـ: "العدول" عند النقاد العرب القدامى، ومعناه أن يخرج الشاعر اللفظة من معناها المعجمي المتعارف عليه، ليعطيها دلالات جديدة، وهو ما يعرف عند النقاد الحداثيين بـ: "تفجير اللغة". وهذا شيء جميل، أن يحاول الشّاعر تطوير لغته، وإخراجها من دائرة المتعارف عليه، لكن لهذه العملية خطورتها في كثير الأحيان، من حيث انغلاق المعاني على المتلقي، فلا يحصل لديه الفهم لما يريد أن يقوله الشاعر.

إذا أخذنا المقطوعة الأولى من الإلياذة، فعلى المستوى الصوتي والإيقاعي، فإننا نجد كذلك شيوع المقاطع الصوتية الطويلة، مثل: "رضابا، ندماء، الدنيا، البسطاء، عزاليها، لنا، رملاء، ملائكة القصائد، عناء، اعترافا، المكان، بهاء، عشاقها، يا، إغراء، المواسم، حياتنا، رخاء". إن هذه المقاطع الصوتية الطويلة، لها ما يبررها من المدّ بغية التطلع للحريّة، وحب الانعتاق من كل ما هو قيد.

---

(1) الطاهر بلحيا، التجربة الملحمية في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، ص 223.

(2) عمر بوشموخة، الإبداع في الفن الأدبي، ص 17.

وإذ كان المعجم الشعري للشاعر مفدي زكريا، يغلب عليه الحروف الانفجارية، فإن المعجم الشعري للشاعر عامر شارف، يغلب عليه لغة الهمس، وبالتالي تكثر عنده الحروف، مثل حرف السين، والشين، فحرف السين نجده في مثل:

"سكبت، واستعفت، البسطاء، المواسم، بسمة، الإمساء".

أما حرف الشين، فيتردد في مثل هذه الكلمات: "نشوة، أشعلت، عشاقها، المشتهى، إشعاعك".

إن حرفا السين، والشين، من الحروف المهموسة التي تتسم بالرخاوة، وبالتالي فإن المعجم الشعري، لدى الشاعر شارف عامر، هو معجم وجداني رومانسي، كيف لا وقد شاعت فيه لغة الهمس، من جهة، والبنيات الإفرادية الدالة على الروح الغنائية، من جهة أخرى أمثال:

"الندماء، أحبها، اخضوضرت، رقصت، دمي، نشوة، القصائد، بها، اعترافا، عشاقها، جمر، إغراء، بسمة صبابتي، الهيام، قلبي، الأهواء، الحب، العاشقين".

وهي ألفاظ في مجملها تمثل المعجم الوجداني العاطفي.

هذا ولقد هيمنت البنية الفعلية، على البنية الاسمية، حيث نعر على كثير من الأفعال أمثال: "سكبت، التهي، استعفت، أحبها، أرخت، اخضوضرت، رقصت، أعلنت، أشعلت، أعطيت، ازدان، أرخت، أجليت، تاهت، انتهى".

إن هيمنة البنية الفعلية، على البنية الاسمية، دلالتها غلبة الحركة على الثبات، والجمود.

هذا وقد جاءت اللغة الشعرية، عند الشاعر عامر شارف، لغة تخلو من المحسنات البديعية. إلا ما جاء عفو الخاطر.

### 03- اللغة الشعريّة في إلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت:

إذا أردنا أن نتبين أهم الخصائص الفنيّة، للغة الشعريّة في- إلياذة الأوراس- للشاعر "طارق ثابت"، نقول إن لغته لا تختلف كثيراً، عن لغة "مفدي زكريا"، في- إلياذة الجزائر- من حيث البساطة والوضوح، بل نشير إلى أن هناك تأثيراً واضحاً بإلياذة الجزائر، من حيث المضمون وبعض الخصائص الفنيّة، فلغة الشاعر طارق ثابت، لغة فصحي بسيطة، خالية من التعقيد والغموض قريبة إلى ذائقة الجمهور المتلقي، ومن القراء والمستمعين، لاصعوبة في كثير من ألفاظها ومعانيها، فهي من هذا الجانب تتماهى كثيراً مع لغة الشاعر مفدي زكريا، في إلياذة الجزائر.

من حيث المستوى الصوّتي والإيقاعي، تحتفي بالمقاطع الصوتية الطويلة، من أمثال:

"أوراس، لقاك، ثواني، اللقاء، أوزاني، وجداني، القصائد، شأني، يا، الشذا،...".

لاسيما وأن قافية الإلياذة، جاءت كلها، مؤسّسة بألف التأسيس.

إن كثرة المقاطع الصوتية الطويلة، تتطلب امتلاء الرئتين بالهواء، عكس ما هو عليه أثناء النطق بمقاطع صوتية قصيرة.

هذا ونجد في المقطوعة الشعريّة الأولى من الإلياذة، الجناس الناقص، بين كلٍّ من كلمتي:

(لقاك، اللقاء) و(لواك، اللواء).

كما نجد ترداد حرف النون، في كثير من البنيات الإفرادية، أمثال: "من، ثواني، أوزاني يكون، وجداني، جوانحي، شأني، الأزمان، أمان، لجراحنا، أنفسنا، من، الأدران، كان، الأوطان...".

هذا ناهيك عن ورود حرف النون رويّاً، في كافة أبيات الإلياذة.

وحرف النون من الحروف الشعورية غير الحلقية، من معانيه "لغة شفرة السيف، أو الحوت، أو الدّواة، أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، يوحى بالأناقة، والرقّة، والاستكانة وبالانبثاق، والخروج من الأشياء. إن معانيه تختلف باختلاف كيفيات النطق به. يدل على الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة" (1).

ولذا فإن لغة شفرة السيف، ودلالة الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة، لدلالة لغة

الملاحم والبطولات التي تتسم بالحركية، وعدم الثبات.

(1) حبيب مونس، توترات الإبداع الشعري، ص47.

## المطلب الثاني: نظام اللُّغة الشُّعرية والانزياحات

إن الانزياحات اللُّغوية، هي تلك التغيُّرات، التي قد تطرأ على سياق البنية المعجمية للُّغة. وبالتالي قد تغيَّر دلالاتها، لتأخذ أبعاداً ودلالات أخرى جديدة.

و مفدي زكريا شاعر، متحكمٌ في لغته الشُّعرية، إلا أننا وجدنا بعض الانزياحات اللُّغوية والتي قد يرجع معظمها إلى سوء الطبعة، دون أدنى شك، وما يحملنا على هذا الاستنتاج هو أن كثيراً من المقاطع الشُّعرية، وردت بصوته بشكل - يوم ألقاها في الملتقى السادس للفكر الإسلامي في قاعة المؤتمرات قصر الأمم (نادي الصنوبر) يوم 13 جمادي الثانية 1392 هـ (24 يوليو 1972 م) - أما في الطبعة فقد تغيرت تغيُّراً ملحوظاً.

فنعثر على انزياح "نحوي" - وإن دأب الشعراء على اقترافه - في قول الشاعر:

وشَمَّرَ، يرفضُ دُنْيَا المَلاهي

ويَنْفُضُ عَنْهُ غُبَارَ السَّنينَا (ص 27)

فالانزياح النَّحوي، هنا في كلمة السَّنينَا، والأصح أن نقولَ السَّنينِ لأنها جاءت مضاف إليه هنا، ولكن الشاعر جرى وراء تحقيق القافية، على حساب موقع الكلمة من النَّحو والإعراب. كما نعثر على انزياح آخر، من حيث الدلالة اللُّغوية للكلمة، وهو في قوله:

وَوَادِي الهَوَى والهَوَاءِ بِسِرَّتَا

يُزَكِّي مَسِيدُ الهَوَى خَلْفَهَا (ص 30)

فالانزياح في كلمة خَلْفَهَا، لأنها لا تؤدِّي معناها الدَّلالي المرجو من البيت الشُّعري، والأصح حَفَلَهَا، كما ألقاها الشاعر بصوته.

كما نعثر على الانزياح اللُّغوي في قوله:

كَأَنَّ مَشَارَفَهَا الحَمَلَاتِ،

الضَّوَا حَكَ أَلْفٌ يُغَا زِلُ أَلْفَا (ص 32)

فالانزياح هنا في كلمة أَلْفٌ، والأصح إلفٌ يُغَا زِلُ إلفَا، من فعل أَلَفَ الشَّيْءَ يَأْلُفُهُ، بمعنى اعتاد عليه، وليس من أَلَفَ التي تفيد العدد.

كما نجد الانزياح في قوله:

ويَهْتَرُ قَصْرُ البُخَارِيِّ هِيَامًا

وَيَصْبُو البُخَارِيُّ فَتَخَجَلُ جَلْفًا (ص32)

فالانزياح هنا، في كلمة **البخاري**، التي وردت في عجز البيت، والأصح **البخار** كما ألقاها الشاعر بصوته، وهذا حتى يتحقق المعنى المطلوب من البيت الشعري، ويحصل الجناس، وبالتالي الإيقاع الداخلي بين **البخاري** المقصود بها قصر البخاري (المكان) وبين **البخار**، وهو ما يساعد من المياه لتتكون السحب، ثم الأمطار في مرحلة لاحقة.

وكذلك نجد الانزياح في قول الشاعر:

ولكنَّ حَوَاءَنَا بَلَعَتْهَا

وَبِالْعَلَجِ أَبَدَلْتِ الْمُسْلِمَا (ص103)

الشاعر هنا سار على الخطأ الشائع، لأن الباء تدخل على المتروك، والمتروك هنا من حيث السياق والمعنى، الذي يقصده الشاعر هو المسلم، وليس العلج.

هذه بعض الانزياحات الطفيفة، التي رصدناها في إياذة الجزائر لمفدي زكريا، ومعظمها كما أشرنا انزياحات تعود إلى سوء الطباعة، كما نشير أن هناك عديداً، من الانزياحات العروضية سوف نشير إليها في العنصر المتعلق بالإيقاع، عموماً وكما أشرنا فإن اللغة الشعرية في إياذة مفدي زكريا، تتميز بالبساطة والوضوح، وكذا بالرصانة والعمق، رغم هذا فقد اتسمت لغة مفدي بكثير من الجماليات، ولقد أبدع في كثير من المقاطع مثل قوله:

لَأَجَلَ بِلَادِي، عَصَرْتُ النُّجُومَ      وَأَتَرَعْتُ كَأْسِي وَصَعْتُ الشَّوَادِي  
وَأَرْسَلْتُ شِعْرِي.. يَسُوقُ الخُطَى      بِسَاحِ الفِدَا... يَوْمَ نَادَى المُنَادِي  
وَأَوْقَفْتُ رَكْبَ الزَّمَانِ طَوِيلًا      أَسْأَلُهُ: عَن ثَمُودٍ.. وَعَادٍ..  
وَعَنْ قِصَّةِ المَجْدِ... مِنْ عَهْدِ نُوحٍ      وَهَلْ إِرْمٌ... هِيَ ذَاتُ العِمَادِ؟  
فَأَقْسَمَ هَذَا الزَّمَانُ يَمِينًا      وَقَالَ: الجَزَائِرُ دُونَ عِنَادِ (1)

(1) مفدي زكريا، إياذة الجزائر، ص35.

وإذا انتقلنا إلى لغة الشَّاعر طارق ثابت، نجدها لغة سليمة من الأخطاء في مجملها، لكن ما لاحظناه من الانزياحات، هو توظيف بعض الألفاظ الخالية تماماً من الشعريّة، في غالب الأحيان، كلُّ هذا بحثاً عن تقويم للوزن، أو استقامة المعنى في غالب الأحيان، من ذلك توظيفه لفظة: كذا و كذا، وكذاكم التي رَدَّدها أربعة مرَّات في ثلاث أبيات متتالية، حيث قال:

وكذاكم "الرحباتُ" أرضُ سماحة

إنَّ تسألُوا... فَعَبَّرُهَا أَلْهَانِي

وكذاكم "القيقة" الشَّمَاءُ إذْ

تَهْدِي إِلَيْكَ شَدَى وَرَوْضَ جَنَانِ

وكذاكم القصبات من زمنٍ مضى

وكذاكم أولاد سي سليمان (1)

كلمة "وكذاكم"، غير شعريّة، لكن الشَّاعر وظَّفها في كثيرٍ من المرات، لا لغرضٍ إلَّا للعطف. كما نجد في كثيرٍ من الأحيان، إسقاط ضمير المتكلم من كلمة القافية، رغم أن السِّياق يقتضي ذلك، من ذلك:

فطريقُ مدرستي هُنَا.. ومُعَلِّمي

وهُنَاكَ صَحْبِي.. إِخْوَتِي.. أَقْرَانِ (ص12)

فالأصح أقراني، بإضافة ياء المتكلم حسب سياق الجملة.

وفي قوله أيضاً: تلك الطُّفُولَةُ والبراءَةُ والصَّبَا

مِنْ فَيْضِهَا أزدانَ سِحْرُ بِيَانِ (ص13)

فالأصح بياني، بإضافة ياء المتكلم أيضاً حسب سياق الجملة

وفي موضع آخر يقول: وبكلِّ شَبْرٍ في ثرى أوراسنا

قلتُ الْقَصِيدَةَ شَادِيَاً بِمَعَانِي (ص14)

فالأصح بِمَعَانٍ.

---

(1) طارق ثابت، إلباظة الأوراس، ص25.

وفي موضع آخر يقول أيضاً: "عينُ العَصافِرِ زُرْقَةٌ ونَصَاعَةٌ  
يستلُّ حسنُ بريقِها أجفاني (ص18)

فالأصح العَصافِيرُ: جمع تكسير مفردة عصفور، وهو اسم ممنوع من الصِّرفِ على وزن  
مفاعيل، ولكن الشاعر هنا حذف ياءه كي يستقيم له الوزن.  
ويقول أيضاً في بيت شعري آخر:

جَبَلُ الَّذِينَ تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ  
وَتَسَابَقُوا لِلْمَجْدِ دُونَ تَوَانِي (ص30)

فالأصح تَوَانٍ، لأنه معتل من فعل - تواني - مضاف إليه مجرور بالإضافة.  
لكن رغم هذه الانزياحات، لا تخلو لغة الشاعر من الشعرية وكثير من الجماليات في مثل قوله:

العُربُ وَالْمَازِيغُ فِي أُوْرَاسِنَا  
رَضَعَا حَلِيبَ الحُبِّ وَالإِيْمَانِ  
العُربُ وَالْمَازِيغُ مِنْ زَمَنِ مَضَى  
أَخَوَانِ فِي أُوْرَاسِنَا أَخَوَانِ  
بِدمٍ تَمَازَجَ عُرْبُهُ بِمَزِيغِهِ  
حُبُّ الجَزَائِرِ دَبُّ فِي الوُجْدَانِ  
إِنْ تَسألُوا مَازِيغَ يَهْتَفُ قَائِلًا:  
مَاءُ العُرُوبَةِ خَيْرٌ مَا أُرُوَانِي  
إِنَّ العُرُوبَةَ فِي ثرى أُوْرَاسِنَا  
مَازِيغُ عَلمَهَا بِلَا بُهْتَانِ (1)

---

(1) المصدر السابق، ص30.

أما لدى الشاعر "عامر شارف"، فقد قلنا فيما سبق، أن الانزياح اللغوي عنده، كثيراً ما يوقعه في انغلاق المعنى من ناحية، ومن ناحية أخرى يوقعه في الإقحام، لكثير من الكلمات المضطربة، التي لا يقرُّ قرارها في البيت الشعري، وهذا لا سيما في أواخره، أي في كلمة القافية وكأمثلة عن هذا الإقحام قول الشاعر:

سَرَبْتُ سَرًّا فِي دَمِي وَأَبْحَتُهُ

قلبي لديدك وليمةً بيضاء (ص02)

فما معنى أن يشبه الشاعر قلبه، بالوليمة البيضاء؟ إن لغة - البطن والأكل - هذه لا تصلح أن ترقى إلى مستوى الإبداع والفكر، وأن تكون لغة للشعر، فالشعر أسمى من هذا بكثير، نحن نرى أن صفة "البيضاء" هذه، فيها إقحام، لا لشيء إلا لأنها تخدم القافية من الناحية الإيقاعية. يقول الشاعر أيضا في موضع آخر: الكونُ إذ يلقاك يسرد حبه

وشذى الكلام نصوصه الأشلاء (ص03)

إن المعنى لينغلق عن المتلقي هنا انغلاقاً تاماً، فما معنى أن تكون نصوص الكلام أشلاء؟ وفي الوقت نفسه، أشلاء هذا الكلام تسرد حب بسكرة، فلو قال الشاعر نصوصه الإيماء، أو الإنشاء أو استجداء لكان أفضل بكثير.

كما نجد الإقحام أيضا في قوله:

طَفْلٌ بَرِّمُضَانَ كَانَ مُشَاكِسًا

أين الشبابُ يهدهُ الإعياءُ (ص04)

إنني لأعجب، كيف سوّلت للشاعر نفسه، أن يصف الشباب بالإعياء، والشباب كله حركة ودينامكية وحيوية، يتسم بعدم الاستسلام، وحب المغامرة والتجريب، كان أخرى بالشاعر أن يقول:- من وجهة نظرنا المتواضعة -

أين الشبابُ عزيمةٌ ومضاءٌ؟

ومن أمثلة الإقحام لكلمة القافية أيضا، قول الشاعر:

عند البخاري أستزيدُ صداقةً

حيثُ الصداقةُ تحفةٌ ضوضاءُ (ص05)

لغروسُ أينَ تراوحتُ خيلُ الرضى

في كلِّ شبرٍ جدولٌ أئداءُ (ص15)

والهادي السُّلطانُ قد أجلى الدُّجى

وعلى يديه فرَّتِ الغبراءُ (ص16)

والحاجبُ الزَّاهي تفيضُ ربوعه

خيراً هنا النَّخلةُ العرجاءُ.. (ص16)

لكن كل هذا، لا ينفي وجود عديد من الأبيات الإبداعية الجميلة، مثل قول الشاعر:

أعطيتُ للنَّخْلِ البديعِ جماله

وازدانَ من إشعاعكِ الإمساءُ (ص01)

والضَّلعةُ الفوضى خيولُ قصيدة

وكذلك قوله:

تاهتُ وتاهَ الشَّعرُ والإيحاءُ (ص04)

سوقُ الحشيشِ تكلمتُ في صمتها

وما أجمل قوله:

لما تلعثمَ يومها الإذلاءُ (ص05)

ياحوزةً أبدعتِ أمراً خارقاً

وما أجمل قوله الشاعر

وبكى على ميعادكِ الشُّعراءُ...

نهجُ الحكيمِ تنافستُ أزيأؤه

وفنونه والواجهاتُ صفاءُ..

هَذَاكَ بابُ الضَّرْبِ يرخي سحره

الأثري إذ يغنى به الإنشاءُ..

وعلى يمينِكَ في المَسِيدِ تغنُّجٌ

وتدلُّ وتعطُّرٌ وسناءُ.. (ص07)

ويبدع الشاعر عندما يسرد، بطولة الفاتح العظيم عقبة بن نافع وفتوحاته للمنطقة .  
وحادثة استشهاده بتهودة قائلاً:

وهُنَا اسْتَفَزَّ الدَّهْرُ أَعْظَمَ فَاتِحٍ  
بَعْدَ الْفُتُوحِ تَعَانِقِ الْأَعْدَاءِ ..  
وَتَفَتَّحَ الْإِسْلَامُ فِي أَنْفَاسِهَا  
وَتَسَامَحَ الْجَمْعَانِ إِذْ هُمَ شَاءُوا ..  
هَذَا تَهْوِدَةٌ مِنْ دِمَائِ عَزِيْزِهَا  
مِنْ رُوحِهِ تَتَعَطَّرُ الْأَرْجَاءُ  
ذَا عَقَبَةُ الْفَهْرِيِّ حَطَّ رِحَالُهُ  
إِنَّ الرَّحَابَ بَطَّهَرَهُ خَضْرَاءُ ..  
الْيَمْنُ وَالْإِيْمَانُ كَانَا رَايَةً

وهنا التقى والسادة الأمانة.. (ص 08)

أما الحديث عن - شهيد الوطن- العقيد "محمد شعباني" رحمه الله، فيصفه في حسرة بأنه  
"قتيل زوابع" قائلاً:

وَاعَزَّ شُعْبَانِي قَتِيلَ زَوَابِعِ  
أَفْنَى فَرْنَسَا وَالشَّهِيْدُ لَوَاءُ  
لَوْ كَانَ يَحْتَرِقُ اللَّهِيْبُ عَلَيَّ يَدِي  
لَجَعَلْتُ فِي ذَاتِي يَنَامُ الْحَاءُ (ص 16)

هذه بعض الأبيات الشعرية، التي تتجلى فيها جماليات اللغة والتعبير، في إيادة بسكرة  
للشاعر عامر شارف.

وفي الأخير وجب الإشارة، إلى أن لغة الإليادة الوطنية الجزائرية سواء أكانت (إليادة الجزائر، أو  
إليادة الأوراس، أو إيادة بسكرة) جميعها يتجلى فيها تقنيات التكرار والجناس والتباين، والتشاكل  
هذه التقنيات التي لها علاقة وطيدة بالإيقاع الداخلي للقصيدة.

## المطلب الثالث: الأسلوب:

الأسلوب هو الرَّجُل، كما يقال لأنه يدلُّ عليه دون غيره، وفي هذا الشأن تزخر الإلياذة الوطنية الجزائرية (إلياذة الجزائر، إلياذة الأوراس، إلياذة بسكرة)، بعددٍ من الأساليب مثل أسلوب التّقديم والتّأخير، أسلوب النّداء، أسلوب الشّرط، أسلوب التعجّب والسّخرية والتّهكم،... الخ. لكننا سنقتصر في حديثنا هنا، على أسلوبين فقط، هما أسلوب النّداء، وأسلوب الشّرط. أولاً- أسلوب النّداء:

من بين التّعريفات المتداولة لأسلوب النّداء، أنّ "النّداء تنبيه المنادى، وحمله على الالتفات ويؤدي هذا المعنى في العربية أدوات، استعملت لهذا الغرض" (1)، أو نقول بصيغة أخرى المنادى هو "اسم نناديه بأحد أحرف النّداء، والغرض منه: دعوة المخاطب وتنبيهه بأحد أحرف النّداء. ونحوياً: مفعول به لفعل محذوف تقديره: أنادي، أو أدعو. وحرف النّداء هو الذي ناب عن الفعل المحذوف" (2).

ومن بين الأدوات أو الأحرف، التي تستعمل لغرض النّداء، في اللّغة العربية ما يلي:

### أ- الهمزة:

ينادى بها القريب، لأنها لا تقتضي رفع الصّوت ولا مدّه، ولأنّ قرب المنادى لا يستدعي أن تمدّ الصّوت، أو ترفعه لينتبه أو يلتفت.

### ب- يا:

ينادى بها المتوسط البعيد، لأنها تنتهي بصوت مدّ يعين المنادى على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه حقيقة أو حكماً.

### ج- أيا، هيا:

يختصان بنداء البعيد، لأنّ فيها مدّ الصوت، وقد تكونان أداة واحدة.

### د- وا:

أداة تنبيه تقتضي الإطالة ومدّ الصّوت، وتستعمل في النّدبة مع ألف النّدبة التي تلحق المنادى أو المندوب مثل قولنا (وامعتصماه) على سبيل المثال:

(1) خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، دار هومة، الجزائر، د. ط، د، ت، ص 133

(2) محمود مطرّحي، في النحو وتطبيقاته، ص 407 .

سنحاول أن نقدّم بعض الأمثلة لأساليب النداء، في إلياذة الجزائر، وليس كلها بطبيعة الحال.  
01- أسلوب النداء في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا:

الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "وا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "أيا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "يا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "الهمزة"
لا يوجد النداء بهذه الأداة في الإلياذة	أَيَاوَمُضَةً مِنْ جَلَالِ الشَّرِيعَةِ وَيَا هِبَةً مِنْ هِبَاتِ الطَّبِيعَةِ (ص46)	جزائرُ يا مطلعَ المعجزاتِ ويا حجّةَ الله في الكائناتِ (ص17)	أَلَا مَا لَهَذَا الحِسَابِ وَمَالِي؟ وصَحْرَاؤُنَا نَبُعُ هَذَا الجَمَالِ (ص34)
	أَيَا عَبْدَ قَادِرٍ كُنْتَ القَدِيرَا وكانَ النُّضالُ طَوِيلًا عَسِيرَا (ص53)	ويا بسمَةَ الربِّ في أرضه ويا وجهَهُ الصَّاحِكِ القَسَمَاتِ (ص17)	
		ويا قِصَّةً بَثَّ فيها الوجودُ معاني السُّمو بروع الحَيَاةِ (ص17)	
		ويا صَفْحَةً حَطَّ فيها البَقَا بنارٍ ونورٍ جهادِ الأَبَاةِ (ص17)	
		ويا لِلْبَطُولَاتِ تَغْزُو الدُّنَا وتُلْهَمُهَا القِيمَ الخَالِدَاتِ (ص17)	
		ويا تَرِبَةً تَاهَ فيها الجَلالُ فَتَاهَتْ بِهَا القِمَمُ الشَّامِخَاتِ (ص17)	
		ويا جَنَّةً غَارَ مِنْهَا الجِنَانُ فأشْغَلَهُ الغَيْبُ بالحَاضِرِ (ص18)	
		ويا جَنَّةً يَسْتَحِمُّ الحِجَى ويَسْبِغُ في مَوْجِهَا الكَافِرِ (ص18)	

الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "وا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "أيا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "يا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "الهمزة"
		ويَا ثورَةً حَارَ فِيهَا الزَّمَانُ وفي شَعْبِهَا أَلْهَادِيّ التَّائِرِ (ص18)	
		ويَا وَحْدَةً صَهَرَتْهَا الخُطُوبُ فَقَامَتَ عَلَى ذِمِّهَا الْفَائِرِ (ص18)	

من خلال استقراء أسلوب النداء، في إلياذة الجزائر، للشاعر مفدي زكريا، لاحظنا أن أكبر نسبة في توظيف أسلوب النداء، تعود إلى النداء بأداة "الياء".  
ودلالة شعريّة النداء، بأداة "الياء"، لأنها تنتهي بصوت مدّ يعين المنادى على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه.

ولأن "الياء"، ينادي بها المتوسط البعيد، فقد كان الشاعر مفدي زكريا، بالفعل بعيداً عن الجزائر بجسمه، قريباً منها بنفسه، وبحسّه، أو لنقل فقد عاش - مُبعداً عن الجزائر - بعد فترة الاستقلال، متنقلاً بين المغرب، وتونس، حتى أن كتابة إلياذة الجزائر، كانت بالرباط (المغرب)، ووفاته كانت بتونس. ولهذا فإن مفدي زكريا، حاول إيصال ندائه، إلى محبوبته الجزائر، عن طريق توظيف أداة "الياء"، لأنها تنتهي بصوت مدّ، هذا الصوت الذي يعينه على إيصال ندائه.

ولقد ذهب الباحث الجزائري "خليفة بوجادي"، إلى أن أسلوب النداء في إلياذة الجزائر قد تواتر بأدوات مختلفة ومتنوعة معظمها بأداة - يا -، وقد حدّد نسبتها كالاتي (1):

الأداة	تواترها	
يا	71	95,9
أيا	02	02,66
أ	01	01,35

(1) خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر، بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، ص134 .

02- أسلوب النداء في إلياذة بسكرة للشاعر: عامر شارف:

الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "وا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "أيا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "يا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "الهمزة"
وَاحْبَتَاهُ الْعَلْمُ يَسْكُنُ قَلْبَهُ وَحَدِيثُهُ لِلْجَاهِلِ اسْتِسْقَاءُ (ص08)		مَنْ أَشْعَلَتْ عَشَّاقَهَا بِالْمَشْتَهَى يَا أَنْتِ جَمْرٌ وَالْجَنَى إِغْرَاءُ (ص01)	أَمْشُونُشُ مَا أَنْتِ إِلَّا شَاعِرٌ* تَغْزُو رُبُوعَكَ جَنَّةً فِيحَاءُ* (ص09)
		لَوْ عَنْكَ إِنْ سَأَلَ الزَّمَانُ أَجْبَتَهُ يَا أَنْتِ أَنْتِ حَدَائِقُ رَمَضَاءُ (ص03)	أَنْفِيضَةُ الرِّقْمَا تَعْصُ رَوَائِعًا بِالسَّحْرِ تُغْرِي شَادَهَا الْعُظْمَاءُ (ص09)
		يَا حَارَةَ الْوَادِي أَقُولُ إِلَى الْهَوَى أَنْتِ الدُّرُوبُ لِعَاشِقٍ وَحْدَاءُ ... (ص05)	
		يَا حَوْزَةً أَبْدَعْتَ أَمْرًا حَارِقًا وَبكى عَلَى مِيعَادِكَ الشُّعْرَاءُ.. (ص07)	
		يَاسَيِّدِي الْمَصْمُودِي الرَّاهِي بِحِمِّ زَهْوِ الرَّوَابِي فِي الْوَرَى إِحْيَاءُ.. (ص10)	
		يَا قَرِيَةَ الشُّهْدَاءِ أَنْتِ حَدَائِقُ تَتْلُو نَشِيدًا نَصَّهُ اسْتِعْلَاءُ (ص10)	
		قُلْ يَا عَلِيُّ بْنُ عَمَارَةَ يَوْمَ التَّجَلِّي تَنْحِنِي فِي جَمْعِنَا السَّرَاءُ (ص14)	
		يَالْيُوءَةَ التَّشْيِيبِ عُدِّي عُرْسَنَا شِعْرًا وَإِنْ ضَمَمِي النَّدى وَالْمَاءُ (ص15)	
		أَوْمَاشُ يَآنِهَرُ الْمَحَبَّةِ أُبْنَعَتْ أَحْلَامُنَا وَالْحَلْمُ فِيكَ شِفَاءُ(ص16)	

الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "وا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "أيا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "يا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "الهمزة"
وَاعَزَّ شَعْبَانِي قَتِيلُ زَوَابِعِ أَفْنَى فَرْنَسَا وَالشَّهِيدُ لَوَاءُ (ص16)		جُمُورَةٌ يَا كَفَّهَا الدَّهْبِيَّ فِي كَفِّي يُتْرَجِمُهُ جَوَى وَغَنَاءُ (ص17)	آلَ الرِّكْبِيِّ بِالْكِتَابِ تَزَيَّنَتْ بِالْعَزِّ تَحْضُنُهَا يَدُ شَمَاءُ (ص17)
		يَا طَيْبَ إِبْرَانَيْسِ الْكُؤُوسِ تَشَبَّهَتْ وَالْحُبُّ عِنْدَكَ بُوْحُهُ إِخْفَاءُ (ص17)	أَشْعِيئَةُ أَنْدَهَشَتْ فَظَلَّتْ مَرِيماً تَاهَتْ عَلَى أَطْرَافِهَا الْأَضْوَاءُ (ص17)
		يَا آلَ سُلْطَانَ أَجَلُ لَطِيفِكُمْ وَأَمِينُهُ... وَلَيْسَ قَطِ الْعَمَلَاءُ (ص17)	
		لِللَّهِ دُرُكٌ يَا بَسِيكِرَةَ الْهَوَى وَالْحُبُّ بَعْدَكَ كَذِبَةٌ عَفْرَاءُ (ص19)	
		يَا طَيْبِيهَا جَمَعَتْ رِيحَ مَحَاسِنِ وَالْعَيْشُ فِيهَا رَامَهُ الْأُمْرَاءُ (ص20)	
		يَا دَرَّةَ التَّارِيخِ وَحَدَكِ.. وَحَدَانَا إِنَّ الْمَحَبَّةَ بَيْنَنَا إِرْفَاءُ (ص20)	

نلاحظ في الإياداة بسكرة أن أسلوب النداء جاء بأدوات متعدّدة، من ذلك:

– أسلوب النداء بأداة "يا" تواترت 15 مرّةً مذكورة لفظاً.

– أسلوب النداء بأداة "الهمزة" 04 مرّات.

– أسلوب النداء بأداة "وا" للندبة تواترت 02 مرّتين.

– أسلوب النداء بأداة "أيا" غير متواتر على الإطلاق.

لاحظنا أن أكبر نسبة في توظيف أسلوب النداء، تعود إلى النداء بأداة "الياء"، ولعلّ شعريّة

هذا النداء، دلّته محاولة إيصال نداء الشاعر، وخطابه إلى بسكرة، عن طريق صوت المدّ.

### 03- أسلوب النداء في إلياذة الأوراس لطارق ثابت:

من خلال القراءة المتعددة "لإلياذة الأوراس"، نحمل أساليب النداء في الجدول الآتي:

الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "وا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "أيا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "يا"	الأبيات الشعريّة التي يتجلى فيها أسلوب النداء بأداة "الهمزة"
لا يوجد النداء بهذه الأداة في الإلياذة	لا يوجد النداء بهذه الأداة في الإلياذة	أوراسُ يا عطرَ المحبّة والشّذا يا أرضَ مَنْ خلدُوا مع الأزمانِ (ص08)	لا يوجد النداء بهذه الأداة في الإلياذة
		يا أرضَ مَنْ عقِدُوا اللّواءَ لأمتي ولِواءَ نهضتِها... لِواءِ أمانِ (ص08)	
		أوراسُ يا جبلَ المكارمِ كلّها جبلَ البُطولةِ موطنَ الشُّجعانِ (ص09)	
		أوراسُ يا مُعطيَ القِصائدِ نورها فكأنّك النّار التي بُرّكّاني (ص09)	
		يا "أينغيسن" يا بلاداً عطّرتْ وحباكِ ربُّ الأرضِ بالإحسانِ (ص15)	
		في عينِ ياقوتَ القِصائدِ تنحني عينك يا "ياقوت" قد سبتاني (ص19)	

ملاحظة:

مما لاحظناه في "إلياذة الأوراس"، للشاعر طارق ثابت، الغياب الكلي لأسلوب النداء بأدوات (الهمزة، وأيا، وبأداة: وا)، بينما حضر أسلوب النداء، فقط بأداة - الياء - : 08 مرّات مذكورة لفظاً مثلما هو مبين في الجدول أعلاه، وفي غالب الأحيان النداء ب: "ياء" محذوفة - خاصة المتعلقة بنداء القرى والمدن - في مثل قوله:

شُرْفَاتُ غُوْفِي تَنْحِي بِتَوَاضِعٍ شُرْفَاتُ غُوْفِي بِدَعَاةِ الرَّحْمَانِ  
وَتَغَانِمِينَ تَفَجَّرَتْ أَنْهَارُهَا وَبِمَائِهَا طَهَّرَتْ مِنَ الْأُرْدَانِ

إِشْمُولٌ بَعْضٌ مِنْ بَقَايَا مَجْدِنَا فَانْحَجْ سَبِيلَ الْمَجْدِ دُونَ تَوَانٍ (ص15)

ودلالة شعرية النداء بأداة "الياء"، في إيذاة الأوراس، هو محاولة إيصال صوت الشاعر، إلى الوطن المنادي، عن طريق صوت المد، من جهة، ومن جهة ثانية، رفع الكلفة في كثير من الأحيان بينه، وبين المنادي، عن طريق النداء ب: "ياء" محذوفة.

خلاصة نشير إلى أن أسلوب النداء، في غالب الأحيان، تواتر بأداة: "ياء" محذوفة - خاصة المتعلقة بنداى القرى والمدن والشخصيات- وهذا ما خلصنا إليه في الإيذاة الوطنية الجزائرية (إيذاة الجزائر، إيذاة الأوراس، إيذاة بسكرة) بصفة عامة.

وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على مدى قرب المنادى إلى قلب الشاعر، ذلك أن "إلغاء" "ياء" أو أي أداة أخرى للنداء، يعد من المنظور الوظيفي إلغاء للوظيفة النحوية التي تؤديها هذه الأداة، حيث يبطل النداء وظيفة- فقط-، ويبقى النداء أسلوبياً، فيعلن المتكلم إلى السامع أن مناداه قريب منه، بل أقرب من استعماله لأدوات القرب (الهمزة مثلاً)، بل يسكنه، ولذلك لا حاجة له إلى أدوات النداء" (1).

من كلّ هذا لاحظنا، أن الشاعر الجزائري في كثير من الأحيان، ألقى أداة النداء، ورفع الكلفة بينه وبين المنادى، سواء أكان الوطن، أو شخصية من شخصياته التاريخية، وهذا يدلّ على مدى تفاعل الشاعر وقربه، واندماجه مع موضوعه، وكذا مدى صدق عاطفته نحو وطنه.

(1) خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إيذاة الجزائر، بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، ص140.

## ثانياً- أسلوب الشرط:

ذهب الباحث العربي "مهدي المخزومي" في تعريفه لأسلوب الشرط قائلاً: الشرط أسلوب لغوي يبني على جزئين، الأول: منزل منزلة السبب، والثاني: منزل منزلة المسبب، ويتحقق الثاني إذا تحقق الأول، وينعدم الثاني إذا انعدم الأول، لأن وجود الثاني معلق على وجود الأول، ولا استقلال للثاني عن الأول(1).

أما الباحث "محمود مطرّجي" فيقول: "الشرط: كلام يقتضي جملتين يتم بهما المعنى، الأولى: فعل الشرط، والثانية: جواب الشرط. وهذا الكلام يقتضي أسماء للشرط، وحروفاً"(2).  
لذا أسلوب الشرط لا يتحقق إلا بأدوات، منها ما يدلُّ عليه أصالة، مثل: (إن، إذا، لو) ومنها ما هي كنايات عن الشرط، حسب معانٍ مختلفة مثل: (ما، من، أي، متى، أيان، أنى، حيثما...).

لذا سنكتفي هنا بالأدوات، التي تدلُّ على الشرط أصالة، ومدى توظيفها في الإلياذة الوطنية الجزائرية، بدءاً بالإلياذة الجزائرية للشاعر مفدي زكريا.

---

(1) ينظر، مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 384، نقلاً عن خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين

المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، ص 141، 142.

(2) محمود مطرّجي، في النحو وتطبيقاته، ص 112.

01- أسلوب الشرط في إلياذة الجزائر للشاعر: مفدي زكريا:

الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "لو"	الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "إذا" + فعل	الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "إن" + فعل
فَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ وَصَفَ الْجَنَانَ لِيُغَيِّرِيَ الْأَمَامَ... بِهَا شَبَّهَا (ص30)	إِذَا عَرَبَ الدَّيْنُ أَصْلَابَنَا فَمَا زَالَ أَحْمَدُ صِهْرًا لِعَيْسَى (ص40)	وَإِنْ شِيدُوا لِلْبَقَا وَالْخُلُودِ جَعَلْتُ وَفَائِي دِعَامَةَ أَسِّ (ص33)
أَضَاعَ بِهَا ذُو الْحَجَى رُشْدَهُ وَلَوْ لَمْ يَخْفَ رَبُّهُ.. أَلَّهَا.. (ص30)	وَيَظْمَأُ، وَالْمَاءُ مِلءٌ يَدِيهِ إِذَا اسْتَفْحَلَ السُّمُّ فِيهِ، وَسَادَا (ص75)	وَمَنْ هَامَ فِيكَ، أَحَبَّ الْجَمَالَ وَإِنْ لَامَهُ الْعُشْمُ، قَالَ: بِلَادِي (ص35)
وَلَوْ أَرْسَلَ اللَّهُ مِنْ مَغْرِبِ نَبِيًّا... إِذَنْ - كَذَّبُوا بِالنَّبِيِّ (ص43)	وَفِي عُمُقِهَا تَكْمُنُ الْبَرَكَاتُ إِذَا بَارَكَ السَّعْيُ صِدْقُ النَّوَايَا (ص86)	لَيْسَ حَارِبَ الدَّيْنِ حُبَّتِ النَّفُوسِ فَلَمْ يُعْمَطِ الدَّيْنُ هَدْيِي النَّفُوسَا (ص40)
وَلَوْ كَشَفُوا عُمُقَ أَسْرَارِهِ لَفَجَّرَ فِيهِمْ مَعَانِي الطَّهَارَةِ (ص111)	إِذَا مَا انْتَصَرْنَا بِحَرْبِ الْخِلَاصِ فَثَوْرَتْنَا الْيَوْمَ حَرْبُ أَصَالِهِ (ص87)	وَإِنْ تَسَأَلُوا عَنْ بَنِي الْأَغْلَبِ سَلُوا الزَّأَبَ عَنْ جَارِهِ الْأَقْرَبِ (ص43)
وَلَوْ أَنْصَفَ الْعُشْمُ، قَالُوا: وَصَفَتْ وَوَصَفُ الْبُطُولَاتِ فَضْلٌ وَعَدْلٌ (ص114)	إِذَا جَفَّ مَاءُ الْحَيَاةِ بَأْنَثَى فَلَمْ لَا تَجْفُ الطَّبَاعُ الْأَصِيلَهُ (ص104)	وَكَمْ بِالْجَزَائِرِ مِنْ مُعْجَزَاتٍ وَإِنْ جَحَدُوهَا، وَلَمْ تَكْتَبِ (ص43)
	فَوَيْلُ الْجَزَائِرِ، جَيْلًا فَجَيْلًا إِذَا لَمْ تُحْطَمْ غَلَاءَ الْمُهْزُورِ (ص106)	وَلَمْ نَكُ لِلتُّرُكِ بِالتَّابِعِينَ وَإِنْ عَزَّوْنَا سَعِينَا بِالْجُهُودِ (ص50)
		أَبُوتَانُ... هَلْ سَيِّدِي فَرَجٌ وَإِنْ طَالَ لَيْلٌ... أَقَرَّ النَّظَامَا؟؟ (ص51)
		وَإِنْ نَسَسَ... هَلَا نَسِينَا الْجِرَاحَ وَمَا إِنْ تَزَالَ الْجِرَاحَاتُ حَمْرًا؟ (ص61)
		وَإِنْ أَلْمُونَا بِمَائَةِ عَامٍ حَفَلْنَا بِعِيدِ الْجَزَائِرِ دَهْرًا (ص61)

تجدر الإشارة إلى أن هناك، مواطناً عديدة تمثل توظيف أسلوب الشرط بأداة "إن" + اسم. وكذا "إن" + متعلق، وبأداة "إذا" + اسم، و"إذا" + شبه جملة. ناهيك عن الشرط بأدوات: لولا، مهما، من، ما، أيان. ودلالة أسلوب الشرط في غالبية الأحيان، هي إجابة الشاعر مفدي زكريا عن كثيرٍ من لتساؤلات التي قد تؤرق المتلقي، لاسيما التي تتعلق بالمراحل التاريخية التي مرّت بها الجزائر. ولذا سعى الشاعر عن طريق أسلوب الشرط، إلى إيضاح وتوكيد الأحداث، والحقائق التاريخية. وقد عدّد الباحث الجزائري "خليفة بوجادي"، نسب تواتر أسلوب الشرط، في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا كالآتي(1):

الأداة ن/0	إن	إذا	لولا	مهما	من	لو	ما	أيان
التواتر	33	23	17	06	05	05	01	01
نسبها	36,26	27,27	18,68	06,59	05,49	05,49	01,10	01,10

(1) خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر، بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، ص 142 .

02- أسلوب الشرط في إيذاة بسكرة للشاعر: عامر شارف:

الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "لو"	الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "إذا" + فعل	الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "إن" + فعل
لو قيل "عالية" بدالية الرئي سكت المديح وأخرس الأدباء.. (ص04)	دعني إذا لبس السلام حناجراً وانهارت الأهات والبأساء.. (ص15)	من دجلة أو من فرات حدودها إن قلت ثالثة هي الزوراء (ص02)
لو قيل "عين الناقة" الرقص انحنى وكذا تميم الوردة الحمراء.. (ص09)		لو عنك إن سأل الزمان أجبته يا أنت أنت حدائق غناء (ص03)
لو كان يخرق اللهب على يدي لجعلت في ذاتي نيام الحاء (ص16)		"المزيرة" إن نafs التبر الجنى أو قل تنافس صائغ ونساء.. (ص10)
حبي إليك من الطفولة معلن لو يكثر الحساد والرهباء (ص20)		إن سل ابن الهاشمي حروفه بنعم تجبه صحافة وأشاء (ص14)
		يا "ليوة" التسيب عدي عرسنا شعراً وإن ضمى الندى والماء (ص15)
		ألى بني فرح نشد رحالنا إن حل في أيامها سفراء (ص17)

هذا وقد تواترت الجمل الشرطية في إيذاة بسكرة بأدوات متعددة من ذلك:

- الشرط بـ: "من": من أبحر الدنيا... ومن أفكاره قد نورت وتزايد الإزكاء؟ (ص18)
- الشرط بـ: "ما": ما خاف حبك من يصارعه الهوى أمر الهوى في العاشقين دواء (ص02)
- الشرط بـ: "إن": إن لم يكن فمن الحجاز ثرابها والقدس أنفاس لها رؤاء.. (ص02)
- الشرط بـ: "مهما": هل تغضب الشفتان عن فجانها مهما يكون ويبلغ الإغواء؟ (ص02)

نلاحظ حضور أسلوب الشرط، مع تنوع حروفه، في إيذاة بسكرة، حيث يجل في المرتبة الأولى أسلوب الشرط بأداة "إن".

03- أسلوب الشرط في إلياذة الأوراس للشاعر: طارق ثابت:

الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "لو"	الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "إذا" + فعل	الأبيات الشعرية التي يتجلى فيها أسلوب الشرط بأداة "إن" + فعل
هَدَّتْ عُرُوشُ الْمُعْتَدِينَ وَزَلَزِلَتْ - لو تعلمون- شَوَامِخَ الطُّغْيَانِ (ص10)	وَإِذَا أَرَدْتَ الْحُسْنَ تَلَقَّ صُنُوفَهُ ف"المعذر" الحسنة خير مكان (ص18)	فَآهَ إِنْ ذَكَرُوكَ بَاتِنَةً وَآهَ يَهْتَزُّ قَلْبِي كُلُّهُ وَجِنَانِي (ص13)
أَرْضُ الْبَدَاوَةِ لَوْ يُعَادُ نَعِيمَهَا أَرْضُ الْفُؤَارِسِ مِنْ بَنِي الْفُرْسَانِ (ص22)	آهَ إِذَا ذَكَرَ "الشُّمْرَةَ" شَاعِرٌ وَقَضَى لَهَا بِقَصَائِدٍ وَبَيَانَ (ص18)	كَلْفِي بِحُسْنِ "الشَّعْبَةِ" الْغَنَاءِ إِنْ زَارَ الْغَرِيبُ دِيَارَهَا وَالسَّوَابِي (ص19)
	آهَ إِذَا تَفْتَحَتْ الزُّهُورُ بُوَادِهَا آهَ "شُمْرَةُ" رَوْضَتِي وَجِنَانِي (ص19)	وَكَذَاكُمْ "الرَّحْبَاتُ" أَرْضُ سَمَاحَةٍ إِنْ تَسَأَلُوا... فَعَبِيرُهَا أَلْهَانِي (ص25)
	وَإِذَا حَلَّتْ "بَعِينِ جَاسِرٍ" إِنَّمَا اللَّهُ الْعَظِيمُ حَبَاكَ بِالْإِحْسَانِ (ص21)	إِنْ تَسَأَلُوا مَا زَيْغٌ يَهْتَفُ قَائِلًا: مَاءُ الْعُرُوبَةِ خَيْرٌ مَا أُرَوَانِي (ص30)
		إِنْ يَسْأَلُوا عَنْ مَذْهَبِي أَوْ مَوْطِنِي إِنْ يَسْأَلُوا... إِلَيَّاذِي عُنْوَانِي (ص30)

لاحظنا أن أسلوب الشرط في إلياذة الأوراس، تجلّى في كثيرٍ من الأحيان بأداة: (إن) التي تدل على الشرط أصالة، كما تجلّى من جهة أخرى بكنائيات عن الشرط من بينها :

الشرط: ب"ما": جَبَلُ "الرِّفَاعَةِ" مَا انْحَنَى لِمَكَابِرِ جَبَلِ "الرِّفَاعَةِ" جَلَّ عَنْ نُقْصَانِ (ص11)  
الشرط: ب"من": تَاكْسَلَنْتُ دِيَارُ مَنْ وَهَبُوا الْمَنِي وَدِيَارُ مَنْ خَلَدُوا مَعَ الْأَزْمَانِ (ص24)  
الشرط: ب"لما": كَلِمَاتُهَا لَمَّا تَزَلُ فِي سَمْعِنَا وَطُنُ الْجَزَائِرِ وَاحِدٌ لَا ثَانِ (ص28)

ختاماً فقد حضر أسلوب الشرط، في الإلياذة الوطنية الجزائرية، فتجلّى في كثيرٍ من الأحيان بأدوات: (إن، إذا، لو) التي تدل على الشرط أصالة.

## المطلب الرابع: سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان بمثابة المفتاح السحري، الذي بواسطته يمكن تفكيك بنية النص الأدبي، وفضّ مضامينه ورموزه، فالمثل العربي يقول: "الكتاب يعرف من عنوانه"، كذلك النص الأدبي على العموم، والشعري على الخصوص، لذا فكلُّ عنوان يفتح على دلالات وإيحاءات عديدة، مما دفع أحد النقاد، يذهب إلى أن عنوان النص، يتأثر باعتبارات سيميولوجية وإشارية، تفيد في وصف النص ذاته (1).

وبما أن الأدب فنٌّ لغوي، لا يمكن الدخول للنص إلا عن طريق بوابة اللغة، التي هي مادة الأديب، مثلما الرُحام أو البرونز أو الفلين هي مادة النحات، وإذا كانت اللغة هي البوابة التي يطلُّ منها النص على عالمه الرّحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته، خاصة القصيدة يبدأ من العنوان، فهو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل الفني للنص، أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي.

لذلك نجد أنّ أغلب القصائد الشعرية القديمة، تقوم مطالعها ومقدّماتها مقام العنوان، وتؤدّي إلى فكِّ رموز وشفرات النص، ويكفيها قراءة مطلع القصيدة، حتى ندرك فحوى موضوعها، ومغزاها وما يرمي إليه الشاعر، من وراء معانيه (2).

من كلّ هذا نستشف، أن العنوان هو الخطوة الأولى، من خطوات الحوار مع النص، ومعها تتزامن خطوة أخرى، هي ما يمكن أن تسمّى (القراءة الأولى)، التي بواسطتها ومن خلالها يطرح القارئ أو الناقد، احتمالات وتساؤلات وافتراضات عديدة، كما يسعى إلى تجميع شتّى الاختيارات والانحرافات، المبتوثة داخل النص، وتصنيف ما تشابه منها، والمقابلة بين ما تضاد ورصد الظواهر الفنيّة البارزة، والقبض على أبرز السّمات اللغوية الفارقة، التي تفضي إلى فهم مغزى القصيدة (3).

ولقد أهتم علم السّمياء اهتماماً بالغ الأهمية بالعنوان، في عملية التحليل للنصوص.

(1) ينظر عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، ص 30.

(2) ينظر فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، ص 15، 16.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 18.

باعتباره علامة إجرائية ناجحة، في استقراره وتأويل النصوص الأدبية، ذلك أن أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وفقاً للوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية والتناصية، التي ترتبط بهذا الأخير وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا أن العنوان، يعتبر مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي(1). العنوان إذن يمدُّنا بزيادة ثمين، من أجل دراسة النص، ويقدم لنا معونة كبيرة لسبر أغواره، وكشف أسراره، إذ يعدُّ العنصر الفعّال الذي يحدّد هوية القصيدة، ويعطيها سحرها الانفعالي والخيالي، وإذا صحَّ التشبيه فهو بمثابة، الرأس للجسد.

والعنوان إمّا يكون طويلاً، فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإمّا أن يكون قصيراً وحينئذ، فإنه لا بدّ من قرائن لغوية توحى بما يتبعه(2). ولربما اختلفت نظرة النقاد، إلى دراسة عنوان النص الأدبي، وما يوحي به ويحتزله، من مضامين عدّة، فنجد مثلاً: كلٌّ من الناقد شكري عياد، وعبد الله الغدّامي يريان أنه أول ما يواجه القارئ من القصيدة.

فالباحث الغدّامي، يرى أن عملية وضع العنوان واختياره، هي عملية عقلية (تمركز منطقي). وبالتالي تتسم بالأشاعرية، الأمر الذي جعله يذهب إلى أن الشاعراً، بوضعه عنواناً "يظن بأنه يصلح القصيدة، بينما هو يفسدها، إذ يطلق عليها أسلحة الواقع ومحسوساته، فيكدر صفاء عطاء الخيال، الذي أعتقد لحظات من قيود الواقع، المشحون بشروط خارجية متعسّفة"(3).

ومن هذا المنطلق، يُقرُّ الباحث عبد الله الغدّامي، أن العنوان عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعريّة، وهو قيد للتجربة فرض عليها ظلماً وتعسّفاً، ولكن رغم ما ذهب إليه هذا الأخير. إلاّ أنّه يُقرُّ العنوان ولا يهمله، بل يستهل به عملية تفكيك وتشريح، النصوص الأدبية.

بينما الدكتور شكري عياد، لا يرى أن العنوان عمل عقلي، (تمركز عقلي). خالٍ من كلّ إبداع بل يراه جزءاً هاماً، من عملية الإبداع(4).

(1) ينظر بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2000، ص38.

(2) ينظر محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2، حزيران 1990، ص72.

(3) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، الدر العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر 2000، ص327.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص328.

ونظراً لأهمية العنّوان وما يوحي به، نجد معظم المناهج والدّراسات الحديثة والمعاصرة، قد اهتمت به أشدّ ما يكون الاهتمام، وأولته المكانة الأولى، أثناء عملية التّحليل والتّشريح للنّصوص، ونقصد بهذه الدّراسات:

(السّيميائية Simologique)، و(الأسلوبية Stylistique)

و(البنوية La structurisme)، وغيرها.

والعناوين التي بين أيدينا: "إلياذة الجزائر، إلياذة بسكرة، إلياذة الأوراس"، هي عناوين منذ الوهلة الأولى، مرّبة ثنائية وفقاً لتكيتها اللّغوية، تحيلنا على المكان. ولدراصة العنّوان ينبغي علينا تفكيك وحداته اللّغوية كما يلي: **إلياذة / الجزائر/**. **إلياذة/ بسكرة/** ، **إلياذة/ الأوراس/**.

فكلمة **إلياذة** جاءت في بداية العناوين، وهي مبتدأ، ابتداءً الشّعراء بها العنّونة، ولعلّ هذه الكلمة تجعلنا مباشرة وعلى البديه، نستحضر "**إلياذة هوميروس**"، وبالتالي فالتناص الاجتزاري هنا، في بداية العناوين، جليّ وواضح للعيان، والسؤال المطروح فلماذا اختار الشّعراء الجزائريون، كلمة **إلياذة** مفتاحاً لعناوينهم؟، ولم يختاروا مثلاً: كلمة **معلّقة**، أو **ملحمة**... علماً أن كلمة **معلّقة** مثلاً، توحي بالأصالة، والانتماء إلى التراث العربي القديم.

وللإجابة نقول: لعلّ مردُّ هذا الاختيار، إلى إعجاب الشّعراء بإلياذة هوميروس، ثم من أجل تحقيق الشّهرة، ولفت انتباه القراء والنقاد إلى إبداعاتهم الشّعرية، علماً أن كلمة: "الإلياذة أو الإلياس نسبة يونانية إلى إليون عاصمة بلاد الطرواد"<sup>(1)</sup>.

ثم يأتي بعد ذلك اسم المكان، (الجزائر، بسكرة، الأوراس) في موضع الخبر للمبتدأ، ليخبر ويدلّ دلالة قطعية أن هذه الإلياذة، إنما تخص هذا المكان المشار إليه، عن طريق الإضافة.

وبالتالي فإن هذه الإلياذة، لا تخص اليونان أو الرّومان، أو ما شابه ذلك، وإنما تخص أماكن بعينها، من الوسط، والجنوب، والشرق، توجد على الخريطة الجزائرية، وهي (الجزائر، بسكرة، الأوراس ولذا أسميناها: **الإلياذة الوطنية الجزائرية**، لأنها تعالج موضوع الوطن بالدرجة الأولى.

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس مُعرّبة نظماً، ج1، ص 32.

## المطلب الخامس: الرّمز الملحمي، وقصر حجم الإلياذة الوطنيّة الجزائريّة:

مثلما رأينا، فإنّ للرّمز الملحمي قيمة وأهمية كبيرة، لاسيما في الملاحم، حيث تكاد لا تخلو ملحمة من الملاحم منه، فهو المحور الأساسي للأحداث. بل يكاد يكون صانعا لهذه الأحداث في غالبية الأحيان.

وإذا عرجنا عن الإلياذة الوطنية الجزائرية، نجد أن هذا الرمز الملحمي قد تجلّى فيها بدءاً من العنونة، ثم الفاتحة النصية، فنص الإلياذة، فهي إذن لا تخلو من هذا الرمز. إذا كانت إلياذة هوميروس، اتخذت من البطل "أخيل" رمزاً ملحمياً، وهو صانع أجدادها، حيث تدور حوله جلّ الأحداث، فإنّ الإلياذة الوطنية الجزائرية اتخذت من - الوطن - الذي يشترك فيه عامة الشعب - رمزاً ملحمياً.

الإلياذة	الرّمز الملحمي من خلال العنوان	الرّمز الملحمي من خلال الفاتحة النصية	الرّمز الملحمي من خلال نص الإلياذة
إلياذة الجزائر	إلياذة الجزائر	جَزَائِرُ يَا مَطْلَعَ الْمُعْجِزَاتِ وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ (ص17)	تكرّر 150 مرة بالمعنى الصريح، ناهيك عن وروده مجازاً.
إلياذة الأوراس	إلياذة الأوراس	أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي عَلَّ اللَّقَاءَ يُعِيدُ لِي أوزَانِي (ص08)	تكرّر 28 مرة بالمعنى الصريح، ناهيك عن وروده مجازاً.
إلياذة بسكرة	إلياذة بسكرة	سَكَبْتُ رُضَابًا فَالْتَهَى التُّدْمَاءُ وَاسْتَعْفَفَتْ فَأَحْبَبَهَا البُسْطَاءُ (ص01)	ورد مجازاً في معظم الإلياذة ولم يُصرّح به إلا (02 مرتين) فقط.

إلى جانب حضور الرّمز الملحمي، خاصية من خصائص الإلياذة الوطنية الجزائرية، فإننا نجد أيضاً خاصية أخرى، لها علاقة وطيدة بالخصائص اللغوية، ألا وهي، قصر حجم الإلياذة الوطنيّة الجزائريّة.

ذلك أن نظرة متأنية، في التراث الشعري العربي من الجاهلية إلى اليوم، تنبأنا بلا شك، عن مدى قصر حجم القصيدة العربية، ذلك أن العرب أمة بلاغة، والبلاغة في عرفهم هي الإيجاز، "لذلك بقيت القصيدة العربية قصيرة، لا تتجاوز مئة بيت على الغالب، بل إن معظم القصائد هي دون الخمسين في عدد أبياتها"<sup>(1)</sup>، وحتى أشهر القصائد العربية كالمعلقات وما شابهها، والتي يمكن أن تقاس بالملاحم عند الأمم الأخرى، فهي أيضا "ضئيلة الحجم، إذا قيست بالملاحم الشهيرة عند ب، حتى إنها لا تعتبر ملاحم إذا تقيّدنا بخصائص الملحمة الفنية، وبخاصة الأسطورة وتعدّد الآلهة"<sup>(2)</sup>.

ففي غالبية الأحيان، من حيث الشكل الخارجي، والبناء المعماري للقصيدة "فإن طول النص لم يعرفه العرب إلا في نصوص الشعر التعليمي"<sup>(3)</sup>.

لذا يذهب الأديب مصطفى الراجحي، إلى أن "العرب لا يطيلون أشعارهم إلا في المواقف وفي أيام الحفل، كما فعل الحارث بن حلزة في طويلته، وهي أقرب دليل على الشعر القصصي ومنزلته وأسبابه عندهم"<sup>(4)</sup>.

وإذا بحثنا عن أسباب قصر القصيدة العربية، عبر مختلف العصور، فبلا شك فإننا نجد، كثيراً من الآراء للأدباء والنقاد، حول هذه الظاهرة، مثل رأي ابن الأثير، ورأي أحمد أمين، وغيرهما. والحق أن صفة قصر القصيدة هذه، قد لازمتها لعصور عدة، ولا زالت إلى أيامنا هذه، بل ظهر في عصرنا الحالي ما يعرف بقصيدة الومضة، التي تختزل كل شيء في أبيات معدودة. ولذا ليس عيباً، إن جاءت الإلياذة الوطنية الجزائرية، غير مطولة، وتمتاز بالحجم القصير. ذلك أن "الطول ليس شرطاً أساسياً، كي تكون القصيدة ملحمة، لأن للملحمة خصائص فنية، وسمات معينة بارزة، اتفق النقاد في معظمها، وقد لا تكون هذه المطولات ملاحم، مشابهة لإلياذة هوميروس، ولكن فيها بعض العناصر الملحمية"<sup>(5)</sup>.

(1) أحمد أبو حاق، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص 74 .

(2) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 225 .

(3) الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر، ص 33 .

(4) مصطفى صادق الراجحي، تاريخ آداب العرب، ج 3، ص 111 .

(5) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 148 .

## المبحث الثاني: الخصائص الإيقاعية

مدخل:

إذا أردنا الحديث عن الإيقاع، فيمكن القول إنه تلك المنظومة من الأصوات والحروف، التي يحكمها قانون الحركة والسكون، في الزمان والمكان، وتتوَلَّد من عناصر أهمها: اللَّفْظ والوزن والقافية.

من هنا فإن انسجام الألفاظ واتساقها، يمثِّلان الإيقاع الداخلي، بينما سلامة الوزن والقافية وحسن ملائمتها مع سياق الموضوع الشعري، يمثِّلان الإيقاع الخارجي، ومن البديهي أن "للموسيقى في الشعر أهمية بالغة، إذ إنَّها هي التي تضفي عليه ذلك الرَّونق الجميل، المتمثل بالنغم المتزن، ولولاها فقد الشعر تلك العذوبة وذلك الإيجاء"<sup>(1)</sup>.

من خلال كلِّ هذه الأهميَّة القصوى، للبنية الإيقاعية، فقد "وَقَّر الأديباء لأشعارهم، غنائية عذبة إذ اهتموا بالموسيقى الداخليَّة، التي تصدر من رِقَّة الصَّياغة، وانسجام اللَّفْظ مع اللَّفْظ، كما اهتموا بالموسيقى الخارجيَّة التي تأتي من الأوزان العروضية، حين تنسجم مع المضمون، وينساب فيها النغم بطلاقة ورقَّة"<sup>(2)</sup>.

نستشف، أن الموسيقى الشعريَّة تتوَلَّد من ثلاثة عناصر أساسية هي: اللَّفْظ والوزن والقافية. أمَّا الإيقاع، فلعلَّه قد يكون أشمل من الموسيقى الشعريَّة، ولذا اختلف النُّقاد والدارسون في تعريفه، نظرًا لاختلاف توجُّهاتهم، ومشاربهم الثقافيَّة، المهم قد يعنى بالإيقاع: "حركة الأصوات المنظمة داخل الدائرة الوزنية، ومن ثم الدوائر التي تُؤلف إيقاع القصيدة، أو موسيقاها في شكل للحركة متصور التنظيم"<sup>(3)</sup>.

(1) مفيد محمد قميحة، الأخطل الصغير حياته وشعره، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط. 1، 1982، ص 298.

(2) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984 ص 164.

(3) عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 1، 1998، ص 177.

أما مواطن تحليّات الإيقاع في النّص الأدبي، فإنّ "الإيقاع يكون في النّص الأدبي فيشمل بنيته الدّاخلية، وبنيته الخارجية، كما قد يشمل بنيته العامة من بعد ذلك، والإيقاع في تمثّلنا، يجمع بين الرّوي الشعري (الصّوت الخارجى للبيت)، ونهايات الوحدات، يشمل الموقّعة والتركيبات الدّاخلية للخطاب، فكأنّ الإيقاع الصّوتي كلّ في البنية السّطحية للنّص الأدبي، فالإيقاع في تصورنا أعمّ من الرّوي، والقافية، والسّجعة، بل ربما كان أعمّ من العروض نفسها، فهو مُتسلّط على النّص الأدبي في كل مظاهره الصّوتية والإيقاعية، الخارجية والدّاخلية" (1).

المهم من كلّ هذا، أن البنية الإيقاعيّة وموسيقى الشّعْر تتجلّى:

– على مستوى اللفظ: في التّصريح، الجناس، التّكرار، التّباین، التّشاكل، المقابلة والتّقسيم...

– على مستوى الوزن: في البحر الشعري وتفعيلاته.

– على مستوى القافية: في كلمة القافية، وزنها، لقبها، نوعها، حروفها.

أو لنقل هناك الإيقاع الدّاخلى، وهناك الإيقاع الخارجى

الإيقاع الدّاخلى: ويتولّد عن طريق، المقاطع الصّوتية الطّويلة أو القصيرة، التّوازي الصّوتي

للألفاظ، التّصريح، الجناس، التّكرار، التّباین، التّشاكل، المقابلة والتّقسيم...

الإيقاع الخارجى: وهو الذى يتولّد عن طريق الوزن، من خلال اختيار البحر الشعري وتفعيلاته

وكذلك يتحقّق عن طريق القافية، من خلال: كلمة القافية، وزنها، لقبها، نوعها، حروفها

ومنه سنحاول على ضوء كل ما سبق، معرفة أهم الخصائص الفنية للبنية الإيقاعية،

وموسيقى الشّعْر الخاصة بالإلياذة الوطنية الجزائرية.

(1) عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية بن

عكنون، الجزائر، د.ط، 1992، ص 147 .

## المطلب الأول: الإيقاع الداخلي:

أ- التكرار: من بين مكوّنات الإيقاع الداخلي: "التكرار"، "والتكرار في أغلب الظن، يأتي به الأديب لإقرار المعنى وتثبيتته، في ذهن السّامع لغرض بلاغي، بحيث يكون ذا صلة وطيدة في المعنى العام للقصيدة" (1)، لكن رغم أهميته وجب التنويه أن "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ وأقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً، فذلك الخذلان بعينه" (2)، لذا حاولنا رصد أنواعه، في إلياذة الجزائر.

البيت الشعري	تكرار الحرف أو الأداة	تكرار الكلمة	تكرار الفعل أو الضمير	تكرار الجملة
جَزَائِرُ يَا مَطْلَعَ الْمُعْجَزَاتِ وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ وَيَا بَسْمَةَ الرَّبِّ فِي أَرْضِهِ وَيَا وَجْهَهُ الضَّاحِكَ الْقَسَمَاتِ وَيَا لَوْحَةً فِي سَجَلِ الْخُلُودِ تَمْوِجُ بِهَا الصُّورُ الْحَمَلَاتِ وَيَا قِصَّةَ بَثٍّ فِيهَا الْوُجُودَ مَعَانِي السُّمُورِ بَرُوعِ الْحَيَاةِ وَيَا صَفْحَةَ خَطِّ فِيهَا الْبَقَا بِنَارِ وَنُورِ جِهَادِ الْأَبَاةِ وَيَا لِلْبَطُولَاتِ تَغْزُو الدُّنَا وَتُلْهِمُهَا الْقِيمَ الْخَالِدَاتِ وَأَسْطُورَةَ رَدْدَتِهَا الْقُرُونُ فَهَاجَتْ بِأَعْمَاقِنَا الدُّكْرِيَاتِ	تكرار أداة النّداء: "الياء"  تكرار حرف العطف: "الواو"  تكرار حرف الجر: "في"			تكرار هذه الالزامه (100) مرّة عبر الإلياذة
شَغَلْنَا الْوَرَى وَمَلَأْنَا الدُّنَا بشعر نُرْتَلُهُ كَالصَّلَاةِ تَسَايِحُهُ مِنْ حَنَايَا الْجَزَائِرِ (ص 17)			تكرار ضمير الجمع للمتكلم: "النون"	

(1) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 237 .

(2) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، تحقيق د. عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية،

صيدا، د. ط، 2007، ص 92 .

تكرار الجملة	تكرار الفعل أو الضمير	تكرار الكلمة	تكرار الحرف أو الأداة	البيت الشعري
تكرار جملة: وَأَهْوَى عَلَى قَدَمَيْهَا				وَأَهْوَى عَلَى قَدَمَيْهَا الزَّمَانُ فَأَهْوَى عَلَى قَدَمَيْهَا الطُّغَاةُ (ص17)
		تكرار كلمة: "ويا" (09) مرّات خلال المقطع الشعري		جَزَائِرُ، يَا بَدْعَةَ الْفَاطِرِ وَيَا رَوْعَةَ الصَّانِعِ الْقَادِرِ وَيَا بَابِلَ السَّحْرِ، مَنْ وَحِيهَا تَلَقَّبَ هَارُوتُ بِالسَّاحِرِ وَيَا جَنَّةَ غَارٍ مِنْهَا الْجِنَانُ وَأَشْغَلَهُ الْغَيْبُ بِالْحَاضِرِ وَيَا لُجَّةَ يَسْتَحِمُّ الْجَمَالَ وَيَسْبَحُ فِي مَوْجِهَا الْكَافِرِ (ص18)
تكرار جملة: "سَلَامٌ عَلَيَّ"				سَلَامٌ عَلَيَّ مِهْرَجَانَ الْخُلُودِ سَلَامٌ عَلَيَّ عِيدِكَ الْعَاشِرِ (ص18)
تكرار جملة: "وَيَا مَنْ"	تكرار ضمير: المتكلم: "الياء"			جَزَائِرُ يَا لِحِكَايَةِ حُبِّي وَيَا مَنْ حَمَلْتَ السَّلَامَ لِقَلْبِي وَيَا مَنْ سَكَبْتَ الْجَمَالَ بِرُوحِي وَيَا مَنْ أَشَعْتَ الضِّيَاءَ بِدِرِّي (ص19)
	تكرار ضمير: المتكلم: "الياء"		تكرار حرف: "ما" مع تكرار أداة: "لولا"	فَلَوْلَا جَمَالَكَ مَا صَحَّ دِينِي وَمَا إِنْ عَرَفْتُ الطَّرِيقَ لِرَبِّي... وَلَوْلَا الْعَقِيدَةُ تَغْمَرُ قَلْبِي لَمَا كُنْتُ أَوْ مِنْهُ إِلَّا بِشِعْبِي (ص19)
	تكرار ضمير: المتكلم: "الياء"		تكرار أداة "مهما"	وَمَهْمَا بَعَدْتُ، وَمَهْمَا قَرَبْتُ غَرَامِكَ فَوْقَ ظُنُونِي وَلَبِّي ص19

نلاحظ شيوع التكرار بأنواعه، في إلياذة الجزائر: (تكرار الحرف أو الأداة، تكرار الكلمة، تكرار الضمير، تكرار الجملة)، إضافة إلى تكرار اللأزمة، كلٌ هذا من أجل إشاعة الإيقاع في الإلياذة.

## ب- الجناس:

الصفحة	نوعه	الجناس	البيت الشعري
17	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي نار + نور	وَيَا صَفْحَةً حَطَّ فِيهَا الْبَقَا بَنَارٍ وَنُورٍ جَهَادَ الْأَبَا
17	جناس تام	الجناس بين كلمتي تاه + تاهت	وَيَا تُرْبَةً تَاهَ فِيهَا الْجَلَالُ فَتَاهَتْ بِهَا الْقِمَمِ الشَّائِخَاتُ
17	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الجلال + الجمال	وَيَا تُرْبَةً تَاهَ فِيهَا الْجَلَالُ فَتَاهَتْ بِهَا الْقِمَمِ الشَّائِخَاتُ وَأَلْقَى النَّهْيَةَ فِيهَا الْجَمَالَ فَهَمْنَا بِأَسْرَارِهَا الْفَاتِنَاتُ
18	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي بدعة + روعة	جَزَائِرُ، يَا بَدْعَةَ الْفَاطِرِ وَيَا رَوْعَةَ الصَّانِعِ الْقَادِرِ
18	جناس تام	الجناس بين كلمتي مثلا + المثل	وَيَا مَثَلًا لَصَفَاءِ الضَّمِيرِ يَجَلُّ عَنِ الْمَثَلِ السَّائِرِ
19	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي صبوة + صب	وَفِي كُلِّ حَيٍّ لَنَا صَبْوَةٌ مُرْنَحَةٌ مِنْ غَوَايَاتِ صَبِّ
19	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي مُرْنَحَةٌ + مُجَنَّحَةٌ	وَفِي كُلِّ حَيٍّ لَنَا صَبْوَةٌ مُرْنَحَةٌ مِنْ غَوَايَاتِ صَبِّ وَفِي كُلِّ شَبْرٍ لَنَا قِصَّةٌ مُجَنَّحَةٌ مِنْ سَلَامٍ وَحَرْبِ
19	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي تنبأت + المتنبئ	تَنَبَّأَتْ فِيهَا بِالْيَاذِي فَأَمَّنَ بِي وَبِهَا الْمُتَنَبِّي
20	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي السمّاح + الطّمّاح	وَأَنْتِ الْحَنَانُ، وَأَنْتِ السَّمَّاحُ وَأَنْتِ الطَّمَّاحُ، وَأَنْتِ الْهَنَا
20	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي البناء + النّينا	وَمِنْكَ اسْتَمَدَّ الْبِنَاءُ الْبَقَاءَ فَكَانَ الْخُلُودُ أَسَاسَ الْبِنَا

## ج - التَّشَاكُلُ وَالتَّبَايُنُ:

التباين	التشاكل	البيت الشعري
	التشاكل بين كلمتي بسمة = الضَّاحِكُ لوحة = الصُّورُ	وَيَا بَسْمَةَ الرَّبِّ فِي أَرْضِهِ وَيَا وَجْهَهُ الضَّاحِكِ الْقَسَمَاتِ وَيَا لَوْحَةً فِي سَجَلِ الْخُلُودِ تَمْوِجُ بِهَا الصُّورُ الْحَمَلَاتِ (ص17)
	التشاكل بين كلمتي الوجود = الْحَيَاةُ	وَيَا قِصَّةً بَثَّ فِيهَا الْوُجُودُ مَعَانِي السُّمُورِ بَرُوعِ الْحَيَاةِ (ص17)
	التشاكل بين كلمتي السَّحْرُ = السَّاحِرِ	وَيَا بَابِلَ السَّحْرِ، مِنْ وَحْيِهَا تَلَقَّبَ هَارُوتُ بِالسَّاحِرِ (ص18)
التباين بين كلمتي الغيبُ + الْحَاضِرِ	التشاكل بين كلمتي جَنَّةٌ = الْجِنَانُ	وَيَا جَنَّةً غَارَ مِنْهَا الْجِنَانُ وَأَشْغَلَهُ الْغَيْبُ بِالْحَاضِرِ (ص18)
	التشاكل بين كلمتي يَسْتَحِمُّ = يَسْبَحُ لُجَّةٌ = مَوْجَهَا	وَيَا لُجَّةً يَسْتَحِمُّ الْجَمَالَ وَيَسْبَحُ فِي مَوْجِهَا الْكَافِرِ (ص18)
	التشاكل بين كلمتي وَمِضَةٌ = إِشْرَاقَةٌ	وَيَا وَمِضَةً الْحُبِّ فِي خَاطِرِي وَإِشْرَاقَةَ الْوَحْيِ لِلشَّاعِرِ (ص18)
التباين بين كلمتي الْهَادِي + الشَّائِرِ		وَيَا ثَوْرَةً حَارَ فِيهَا الزَّمَانُ وَفِي شَعْبِهَا الْهَادِي الشَّائِرِ (ص18)
	التشاكل بين كلمتي سَكَبَتْ = أَشَعَتْ الْجَمَالَ = الضِّيَاءُ	وَيَا مَنْ سَكَبَتْ الْجَمَالَ بَرُوحِي وَيَا مَنْ أَشَعَتْ الضِّيَاءَ بِدَرْبِي (ص19)

من خلال جميع هذه العيّنات، التي تم اختيارها، لاحظنا أنّ "إلياذة الجزائر"، تحفل بعديدٍ من "أنواع التّكرار"، سواء أكان تكرار الحرف، أو الأداة، تكرار الكلمة، تكرار الجملة، تكرار اللازمة، ولعلّ دلالة كلّ هذا الكم الهائل، من أنواع التّكرار، أن الشّاعر - مفدي زكريا - حاول أن يثبّت، ويرسّخ كثيراً من الحقائق التّاريخية، في ذهن المتلقي من جهة، ومن جهة أخرى محاولة إشاعة الإيقاع الدّاخلي، في الإلياذة.

كما أن الحضور المكثّف لكلّ من الجناس بنوعيه التام، والنّاقص، وكذا التّشاكل والتباين. كلّ هذا دلالاته محاولة إشاعة الإيقاع الدّاخلي في إلياذة الجزائر.

هذا ولم يكتفِ الشّاعر "مفدي زكريا"، بالتّكرار والجناس، والتشاكل والتباين، والتّصريح، بل نعثر في بعض أبيات الإلياذة على المقابلة والتقسيم:

فمن أمثلة التقسيم قوله:

وَأَنْتِ الْحَنَّانُ، وَأَنْتِ السَّمَّاحُ

وَأَنْتِ الطَّمَّاحُ، وَأَنْتِ الْهَنَّا(ص20)

ومن أمثلة المقابلة، أو بما يعرف (ردّ العجز على الصّدر) قوله:

وَلَا يَكْتُمُ السَّرَّ إِلَّا الْمَشُوقُ

وَمَنْ لَمْ يَهْمَ لَيْسَ يَكْتُمُ سِرًّا(ص23)

وَقَدْ عَاشَ دَرَبًا لِحُلُوبِ الْأَمَانِي

فَأَصْبَحَ دَرَبًا يُلَاقِي الْمُنُونَا(ص27)

تُهْدِيهِ النَّسَمَاتُ كَأُمَّ

تُهْدِيهِ طَوْعَ الْكَرَى طِفْلَهَا(ص30)

02- الإيقاع الداخلي في إيذاة بسكرة للشاعر عامر شارف:

أ - التكرار:

تكرار الجملة	تكرار الفعل أو الضمير	تكرار الكلمة	تكرار الحرف أو الأداة	البيت الشعري
		تكرار كلمتي: دون، الكون		الحبُّ أنتِ ودونك الكونُ أنتهى والكونُ دونَ العاشقين هباءً.. (ص01)
	تكرار الفعل: تختالُ			هي جنةُ الدنيا هنا تختالُ أو تختالُ حولك هذه الصحراءُ؟؟ (ص02)
	تكرار الفعل: شاءَ			قلبي تساقى من عراجين الجنى كأساً، فأسكر حيث شاءَ وشاءوا (ص02)
	تكرار ضمير: أنتِ			لو عنك إن سأل الزمانُ أجبته يا أنتِ أنتِ حدائقُ رمضاءُ (ص03)
		تكرار كلمة: الهُوى		ما خاف حبك من يُصارعه الهوى أمر الهوى في العاشقين دواءُ (ص03)
	تكرار الفعل: تاهَ			والضَّلعةُ الفوضى خيولُ قصبدة تاهت وتاه الشعرُ والإيحاءُ.. (ص04)
		تكرار كلمة: تاريخُ		طوماسُ سمع فيك تاريخُ الألى تاريخُ أمجادِ سبأ وثناء.. (ص11)
		تكرار كلمة: سحرُ		ليشانة في عزها ابتسمت شدى السحرُ سحرُ.. سحرها لألاء.. (ص14)

تكرار الجملة	تكرار الفعل أو الضمير	تكرار الكلمة	تكرار الحرف أو الأداة	البيت الشعري
		تكرار كلمة: رِسَالَةٌ		وَاخْتَارَ خَيْرُ الدِّينِ زَرْعَ رِسَالَةٍ دَرِغُ الرِّسَالَةِ خَافَهُ الأَعْدَاءُ (ص14)
		تكرار كلمة: فَصْلٌ		وَهُنَا السُّعُودِيَّ يَسْتَشِفُّ فُصُولَهُ وَالْفَصْلُ فِي إِضَاحِهِ إِثْرَاءٌ.. (ص16)
		تكرار كلمة: كَفٍ		جَمُورَةٌ يَا كَفَّهَا الدَّهْيِيَّ فِي كَفِّي يُتَرْجِمُهُ جَوَى وَغِنَاءٌ.. (ص17)
تكرار الجملة: عَمْرُ الطَّلَاحِ				زَعَطُوطٌ وَرَثٌ لِلطَّلَاحِ عَمْرُهُ عَمْرُ الطَّلَاحِ فِي السَّرْعَى اسْتَقْرَأُ.. (ص17)
		تكرار كلمتي: وَحَدْنَا..وَحَدْنَا		يَا دَرَّةَ التَّارِيخِ وَحَدْنَا.. وَحَدْنَا إِنَّ المَحَبَّةَ بَيْنَنَا إِرْفَاءُ (ص20)

نلاحظ شيوع التكرار بأنواعه، في إلياذة بسكرة، دلالة على غنى الإلياذة بالإيقاع الداخلي.

## ب - الجناس:

الصفحة	نوعه	الجناس	البيت الشعري
05	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي تُصْغِي + إِصْغَاءُ	وَهُنَا مَوَاوِيلُ الهَيْامِ تَعَرَّمَتْ الطَّيْرُ تُصْغِي وَالصَّدَى إِصْغَاءٌ..
06	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي وَاهْتَزَّ + تَهَزُّهُ	وَاهْتَزَّ بُوَعَصِيدُ يَسْرُ حَنِينَهُ لِلْحَبِّ حِينَ تَهَزُّهُ الخِيَالُ..
08	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي سُخْرِيَّةً + يَخْرَسُ	أَعْطَى لِكُلِّ رَوَايَةِ سُخْرِيَّةً حُوحُو مَتَى لَا يَخْرَسُ الشُّرْفَاءُ؟؟
10	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي نَافَسَ + تَنَافَسَ	لَمَزِيرَعَةٌ إِنْ نَافَسَ التَّبْرُ الجَنَى أَوْ قُلْ تَنَافَسَ صَائِعٌ وَنِسَاءٌ..

الصفحة	نوعه	الجناس	البيت الشعري
10	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الرَّاهِي + زَهُوُ	يَا سَيِّدِي الْمَصْمُودِي الرَّاهِي بِهِمْ زَهُوُ الرَّوَابِي فِي الْوَرَى إِحْيَاءٌ..
10	جناس تام	الجناس بين كلمتي انْتَهَى + انْتَهَى	كَيْمَلُ تَشَبَّعَ بِالْبَدِيعِ وَمَا انْتَهَى فِي مُلَهَبَاتٍ وانْتَهَى الإِطْرَاءُ..
11	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي تَغَنَّتِ + الْأَغْنِيَاتُ	هَذَا الْعُورُجُ تَغَنَّتِ السَّلْوَى بِهِ وَالْأَغْنِيَاتُ جَمِيلَةٌ شِعْوَاءٌ..
12	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي زُهَيْرُهُ + الرَّاهِي	وَزُهَيْرُهُ الرَّاهِي عَمِيدُ مُحَافِلِ الشَّعْرُ وَالتَّارِيخُ وَالْإِحْيَاءُ..
14	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي لِلْمَنَارِ + بُنُورِهِ	سَحْنُونَ يَبْعَثُ لِلْمَنَارِ بُنُورَهُ قَدْ عَزَّهُ التَّبَجِيلُ وَالْإِهْدَاءُ
16	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي أَحْلَامُنَا + الْحُلْمُ	أَوْمَاشُ يَا نَهْرَ الْمَحَبَّةِ أَيْنَعَتْ أَحْلَامُنَا وَالْحُلْمُ فِيكَ شِفَاءٌ..
16	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الْخُطَى + خُطَايَ	إِنَّ عَيْنَ بِنِ النَّوِي أَرْغَمَتْ الْخُطَى نَامَتْ خُطَايَ سَرِيرَهَا الْحَصْبَاءُ
18	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي عَرُوشُهُ + الْأَعْرَاشُ	أَوْلَادُ جَلَّالٍ تَغْصُ عَرُوشُهُ نَسَبًا هُمْ الْأَعْرَاشُ وَالْأَكْفَاءُ
18	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي النَّعِيمِ + النَّعِيمِ	وَسَقَى النَّعِيمِي النَّعِيمَ بَطْهَرِهِ طَبْعًا تَحَنُّ لِمَائِهِ الصَّحْرَاءُ
18	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الشَّعْرُ + الشُّعْرَاءُ	رَأْسُ الْمَعَادِ خِيَامُهَا أَنْشُودَةٌ وَالشَّعْرُ يُجَسِّدُ شَكْلَهُ الشُّعْرَاءُ
19	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي عَلَّمَ + تَعَلَّمَ	وَابْنُ الْمَهَيْدِيِّ عَلَّمَ الدُّنْيَا الْعَزَاءَ وَتَعَلَّمَ الْبَاقُونَ وَالْخَلْفَاءُ..
19	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الْجُودُ + يَجُودُ	الْجُودُ مَعْدَنُهُمْ وَأَيُّ تَسْأُولُ هَلَا يَجُودُ الْفَتِيَّةُ الْأَنْوَاءُ

## ج - التَّشَاكُلُ وَالتَّبَايُنُ:

التباين	التشاكل	البيت الشعري
	التشاكل بين كلمتي أَهْوَى = أَلْهَى	مَا خَافَ حَبَّكَ مَنْ يُصَارِعُهُ أَلْهَى أَمْرُ أَلْهَى فِي الْعَاشِقِينَ دَوَاءٌ (ص30)
	التشاكل بين كلمتي سَكَتَ = أَخْرَسَ	لَوْ قِيلَ عَالِيَةً بِدَالِيَةِ الرَّبِّي سَكَتَ الْمَدِيحُ وَأَخْرَسَ الْأُدْبَاءُ.. (ص40)
التباين بين كلمتي تَكَلَّمْتُ + صَمَّتْهَا		سُوقَ الْحَشِيشِ تَكَلَّمْتُ فِي صَمَّتْهَا لَمَّا تَلَعْتُمْ يَوْمَهَا الْإِدْلَاءُ (ص50)
	التشاكل بين كلمتي أَغْنِيَةٌ = لِحُونَهَا	أُمُّ الْجَنِيشِ تَعَرَّمَتْ أَغْنِيَةً حُلْمًا... يَصُوغُ لِحُونَهَا الزُّهَاءُ.. (ص60)
	التشاكل بين كلمتي تَغْنُجٌ = تَدَلُّلٌ	وَعَلَى يَمِينِكَ فِي الْمَسِيدِ تَغْنُجٌ وَتَدَلُّلٌ وَتَعَطُّرٌ وَسَنَاءٌ (ص70)
	التشاكل بين كلمتي لِللِّكْرِمِ = سَخَاءٌ	بَسْبَاسٌ لِللِّكْرِمِ الْأَصِيلِ مَنَازِلُ ذَبْحٌ عَظِيمٌ طَيْبَةٌ وَسَخَاءٌ (ص18)
	التشاكل بين كلمتي أَلْهَى = الْحُبُّ	لِللَّهِ دَرْكٌ يَا بُسَيْكِرَةَ أَلْهَى وَالْحُبُّ بَعْدَكَ كَذِبَةٌ عَفْرَاءُ
	التشاكل بين كلمتي يَدُهُ = الْأَكْفُ	قَلَمُ الْعَمُودِيِّ الْأَمِينِ مُرُوعٌ يَدُهُ الْكَرِيمَةُ وَالْأَكْفُ دِلَاءُ (ص19)
التباين بين كلمتي مُدُنٌ + قُرَى		مُدُنٌ سِوَاكَ عَوَاصِمٌ مَنَهَارَةٌ وَقُرَى إِلَى تَارِيخِهَا أَرْبَاءُ (ص20)

### 03- الإيقاع الداخلي في إياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت:

#### أ - التكرار:

تكرار الجملة	تكرار الفعل أو الضمير	تكرار الكلمة	تكرار الحرف أو الأداة	البيت الشعري
تكرار جملة: عَلَّ اللَّقَاءَ	تكرار ضمير: المتكلم: "الياء"		تكرار حرف الجر: في	أوراسُ حَسْبِي مَنْ لَقَاكَ ثَوَانِي عَلَّ اللَّقَاءَ يُعِيدُ لِي أَوْزَانِي عَلَّ اللَّقَاءَ يَكُونُ فِي مَنْظُومَةٍ شَعْرِيَّةٍ، فْتَمُورُ فِي وَجْدَانِي (ص08)
تكرار جملة: يَا أَرْضَ مَنْ	تكرار ضمير: الجمع: "الواو"	تكرار كلمة: لِوَاءَ		أوراسُ يَا عَطَرَ الْمَحَبَّةِ وَالشَّدَا يَا أَرْضَ مَنْ خَلَدُوا مَعَ الْأَزْمَانِ يَا أَرْضَ مَنْ عَقَدُوا اللَّوَاءَ لِأُمَّتِي وَلِوَاءَ نَهَضَتْهَا... لِوَاءَ أَمَانِ (ص08)
تكرار جملة: قَدْ كَانَ ذِكْرُكَ	تكرار ضميرا: الجمع: "النون و الواو"			قَدْ كَانَ ذِكْرُكَ بَلْسَمًا لِجِرَاحِنَا وَشِفَاءً أَنْفَسِنَا مِنَ الْأَدْرَانِ قَدْ كَانَ ذِكْرُكَ بَابَ مَنْ قَدَحَرُّرُوا وَتَسَابَقُوا لِعِمَارَةِ الْأَوْطَانِ (ص08)
	تكرار ضمير: الجمع: "الواو"	تكرار كلمة: جَبَلَ		أوراسُ يَا جَبَلَ الْمَكَارِمِ كُلِّهَا جَبَلَ الْبَطُولَةِ مَوْطِنَ الشُّجْعَانِ جَبَلَ الَّذِينَ تَفَرَّدُوا بِخِصَالِهِمْ وَتَسَابَقُوا لِلْمَجْدِ دُونَ تَوَانِ جَبَلَ الْأُلَى قَدْ خَضَّبُوا بِدِمَائِهِمْ أَرْضَ الْجَزَائِرِ وَالثَّرَى الْعَطْشَانَ (ص09)

نلاحظ مدى شيوع التكرار بأنواعه، في إياذة الأوراس، وهذا دلالة على مدى غنى هذه الإلياذة بالإيقاع، لاسيما الإيقاع الداخلي منه، وما ألمحنا إليه هنا ما هو إلا عينة فقط، من الكل.

ب - الجناس:

الصفحة	نوعه	الجناس	البيت الشعري
08	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي لَقَاكَ + اللِّقَاءَ	أوراسُ حَسْبِي مِنْ لَقَاكَ ثَوَانِي عَلَّ اللِّقَاءَ يُعِيدُ لِي أوزَانِي
08	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي اللِّوَاءَ + لَوَاءَ	يَا أَرْضَ مَنْ عَقَدُوا اللِّوَاءَ لِأُمَّتِي وَلَوَاءَ نَهَضَتْهَا... لَوَاءَ أَمَانِ
10	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي بَارَكَهَا + بَارَكَ	اللَّهُ بَارَكَهَا وَبَارَكَ تَرْبَهَا هِيَ لِلحَزَائِرِ نَحْوَةُ الشُّجَعَانِ
11	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الدِّمَاءِ + دَمٌ	و"بِمَجْبَةِ" بَجْرُ الدِّمَاءِ الزَّاكِيَا (م) ت، بِمَجْبَةِ دَمٍ كُلِّ حُرِّ قَانِ
14	جناس تام	الجناس بين كلمتي "تُكْوَتُ" + "تُكْوَتُ"	"وَتُكْوَتُ" وَالْأوراسُ أَصْلٌ وَاحِدٌ و"تُكْوَتُ" قَمْتُهُ بِلَا نُكْرَانِ
15	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي مَجْدَنَا + الْمَجْدُ	"إِشْمُولُ" بَعْضٌ مِنْ بَقَايَا مَجْدِنَا فَانْهَجْ سَبِيلَ الْمَجْدِ دُونَ تَوَانِ
16	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي بِأَهْلِهَا + لِأَهْلِهَا	"بُوزِينَةُ" الْأَرْضُ الْخَصِيبُ بِأَهْلِهَا وَلِأَهْلِهَا لِي مَدْحَةٌ وَتَهَانِ
18	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي فَاضِلٌ + فَالْفَضْلُ	"أَوْلَادُ فَاضِلٍ" أُمَّةٌ مَحْمُودَةٌ فَالْفَضْلُ فِيهِمْ جَاءَ كَالْعُنْوَانِ
18	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الْحُسْنُ + الْحَسَنَاءُ	وَإِذَا أَرَدْتَ الْحُسْنَ تَلَقَّ صُنُوفُهُ "فَالْمَعْذِرُ" الْحَسَنَاءُ خَيْرُ مَكَانِ
20	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الْبِنَاءُ + الْبَانِي	وَالدَّهْرُ أَفْرَدَهَا بِكُلِّ خِصَالِهِ نَعَمَ الْبِنَاءُ "حَدُوسَةٌ" وَالْبَانِي
22	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي الْفُورَسِ + الْفُورَسَانِ	أَرْضُ الْبَدَاوَةِ لَوْ يَعَادُ نَعِيمَهَا أَرْضُ الْفُورَسِ مِنْ بَنِي الْفُورَسَانِ
24	جناس ناقص	الجناس بين كلمتي "سَقَانَةٌ" + "سَقَانِي"	"سَقَانَةٌ" الْأَحْرَارِ تَعْرِفُ أَصْلَهَا أَكْرَمُ بِمَجْدِ أَصْلِهِ سَقَانِي
24	جناس تام	الجناس بين كلمتي "سُفْيَانٌ" + "سُفْيَانِ"	أَوْ عَجَّ عَلِيٌّ "سُفْيَانٌ" تَلَقَّ مَوَدَّةً آهٍ لِسُودٍ مِنْ بَنِي سُفْيَانِ

## ج- التَّشَاكُلُ وَالتَّبَايُنُ:

التباين	التشاكل	البيت الشعري
	التشاكل بين كلمتي هَدَّتْ = زَلَزَلَتْ	هَدَّتْ عُرُوشَ الْمُعْتَدِينَ وَزَلَزَلَتْ - لَوْ تَعَلَّمُونَ - شَوَامِخَ الطُّغْيَانِ (10)
التباين بين كلمتي نبات + الحيوان	التشاكل بين كلمتي الأرض = تُراب	خَبِرَ تُرَابَ الْأَرْضِ فِي أُرَاسِنَا خَبِرَ نَبَاتَ الْأَرْضِ وَالْحَيَوَانَ (12)
التباين بين كلمتي الرجال + النسوان	التشاكل بين كلمتي الرحم = أُنْجِبَتْ	خَبِرَ عَنِ الرَّحِمِ الَّتِي قَدْ أُنْجِبَتْ خَيْرَ الرَّجَالِ وَأَفْضَلَ النَّسْوَانِ (12)
	التشاكل بين كلمتي الطفولة = الصبا	وَتَرَاءَى لِي حُلْمُ الطُّفُولَةِ وَالصَّبَا وَتَرَاءَى لِي مَا كَانَ فِي أَزْمَانِ (12)
	التشاكل بين كلمتي مدرستي = معلمي	فَطَرِيقُ مَدْرَسَتِي هُنَا.. وَمُعَلِّمِي وَهُنَاكَ صَحْبِي.. إِخْوَتِي.. أَقْرَابِي (12)
	التشاكل بين كلمتي الطفولة = البراءة	تِلْكَ الطُّفُولَةُ وَالْبَرَاءَةُ وَالصَّبَا مِنْ فَيْضِهَا أَزْدَانُ سِحْرِ بَيَانِ (13)
التباين بين كلمتي الرمل + الصخر التمر + الرمان		وَعَسِيرَةٌ مَزَجَتْ بِرَمْلِ صَخْرِهَا مَزَجَتْ نَخِيلَ التَّمْرِ بِالرُّمَّانِ (14)
	التشاكل بين كلمتي أنهارها = بمائها	وَتَغَانِمِينَ تَفَجَّرَتْ أَنْهَارُهَا وَبِمَائِهَا طَهَّرَتْ مِنَ الْأَدْرَانِ (15)
	التشاكل بين كلمتي مدحة = تَهَانٍ	"بوزينة" الأرض الخصب بأهلها ولأهلها لي مدحة وتهان (16)

## – المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي

### 01- الإيقاع الخارجي في إلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا:

من أجل معرفة كنه الإيقاع الخارجي، لإلياذة الجزائر، فلا بدّ أولاً من معرفة: "البحر الشعري" الذي تنتمي إليه الإلياذة، ومن أجل معرفة وزن أي قصيدة كانت، فلا بدّ من المرور بمراحل هي:

01 - الكتابة العروضية: وهي كتابة البيت أو السطر الشعري، حسب ما ينطق، أي وفقاً للمنطوق، لا المكتوب.

### 02 - الترميز: يأتي بعد الكتابة العروضية، وهو وضع الرموز الملائمة للحركات، والسكنات

الوقف يقابله سكون (0) والضمّة أو الفتحة، أو الكسرة يقابلها حركة (/).

### 03 - التفعيل: يأتي بعد الترميز - وضع الرموز -، وهو رسم التفاعيل التي تطابق الرموز.

### 04 - استخراج البحر الشعري: بعد كلّ هذه المراحل، يستخرج البحر الشعري من التفاعيل.

من خلال إتباع جميع هذه المراحل، سنحاول معرفة وزن "إلياذة الجزائر" اعتماداً على مطلعها:

جَزَائِرُ يَا مَطْلَعَ الْمُعْجَزَاتِ وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ

01 - الكتابة العروضية: جَزَائِرُ يَا مَطْلَعُ / لَعْلَمُعُ / جَزَاتُ وَيَا حُجَّ / جَجْتَلَا / هَفْلُكَا / ثَنَاتُ

02 - الترميز: 00// 0/0// 0/0// 0/0// 00// 0/0// 0/0// /0//

03 - التفعيل: فعول / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

### 04 - استخراج البحر الشعري

البحر الشعري الذي تنتمي إليه "إلياذة الجزائر"، هو بحر: "المتقارب"، وهو من البحور الصافية، حيث يتشكّل من تكرار تفعيلة واحدة أصلية "فعولن"، التي تتأسّس عليها دائرة المؤلف. "المتقارب بحر فيه رنةٌ ونعمةٌ مطربةٌ على شدةٍ مأنوسةٍ، وهو أصلح للعنف منه للرفق"<sup>(1)</sup>. أما بالنسبة للإيقاع الخارجي من حيث القافية، فمن أجل معرفة ماهية القافية نقول: إنّ في الشعر العربي جزء مهم في البيت وهو آخره، ويسمّى هذا الجزء قافية. فبحث القافية مهم، كبحث أجزاء البيت الشعري ووزنه، لأنّ من جهل شروطها وقع في المخالفة للنهج العربي.

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس مُعرّبةً نظماً، ج1، ص 93.

وجاوز النسق الذي رسم للشعر، كما هدى إليه الذوق السليم، لذا نقول إنَّ القافية هي الحروف التي تبدأ بمتحرك، قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وتكون القافية كلمة واحدة، وقد تكون بعض كلمة، وقد تكون كلمتين (1)، والقافية: كلمة من "قفا، يقفو": تبع الأثر. لذا سنحاول من كلِّ ما سبق، رصد الإيقاع الخارجي في "إلياذة الجزائر" من خلال بعض قوافيها:

المقطع الشعر	كلمة القافية	القافية	وزنها	لقبها	نوعها	حروفها
المقطع الأول (ص17)	فِي الْكَائِنَاتِ	نَاتٌ	00/	مترادفة	مقيدة	الألف: ردف والتاء: روي
المقطع الثاني (ص18)	الْقَادِرِ	قَادِرِي	0//0/	متداركة	مطلقة	الألف: تأسيس الراء: روي الدال: دخيل الياء: وصل
المقطع الثالث (ص19)	لِقَلْبِي	قَلْبِي	0/0/	متواترة	مطلقة	الباء: روي الياء: وصل
المقطع الرابع (ص20)	الصَّبَاحُ السَّنَا	حُسْسَنَا	0//0/	متداركة	مطلقة	النون: روي الألف: وصل
المقطع الخامس (ص21)	فِي الْجَزَائِرِ؟	زَائِرٌ	0/0/	متواترة	مقيدة	الألف: تأسيس الهمزة: دخيل الراء: روي
المقطع السادس (ص22)	بِالثَّرَى	بِثَّرَى	0//0/	متداركة	مطلقة	الراء: روي الألف: وصل
المقطع السابع (ص23)	دَهْرًا	دَهْرًا	0/0/	متواترة	مطلقة	الراء: روي الألف: وصل
المقطع الثامن (ص24)	صَرَحًا	صَرَحًا	0/0/	متواترة	مطلقة	الحاء: روي الألف: وصل
المقطع التاسع (ص25)	أَسْرَارَهَا الْغَامِضَه	هَلْغَامِضَه	0//0/	متداركة	مطلقة	الضاد: روي الهاء: وصل

(1) ينظر محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، حققه وقدم له د: عمر فاروق الطباع، دار القلم

للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، د.ت، ص141

## 02- الإيقاع الخارجي في إيذاة بسكرة للشاعر عامر شارف:

إذا أردنا أن نتفحص الإيقاع الخارجي، في إيذاة بسكرة، من حيث الوزن، فقد جاء مطلع "إيذاة بسكرة" للشاعر عامر شارف كالآتي:

سَكَبْتُ رُضاباً فَالتَّهَى النُّدْماءُ      وَاسْتَعَفَفْتُ فَأَحَبَّها البُسْطاءُ

01 - الكتابة العروضية: سَكَبْتُ رُضاباً | بِنْ فَلتَهَلْ | نُدْماءُ وُ | وَاسْتَعَفَفْتُ | فَأَحَبَّهَلْ | بُسْطاءُ وُ

02 - الترميز: 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0///

03 - التفعيل: مُتفاعِلُنْ | مُتفاعِلُنْ | مُتفاعِلُنْ | مُتفاعِلُنْ | مُتفاعِلُنْ | مُتفاعِلُنْ

04 - استخراج البحر الشعري: البحر الشعري المتحصل عليه، من خلال هذه التفاعيل هو:

"بحر الكامل"، "والكامل أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملاً، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدمين، والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة" (1).

أما الإيقاع الخارجي من حيث القافية، فهو كالآتي:

المطلع الشعري	كلمة القافية	القافية	وزنها	لقبها	نوعها	حروفها
سَكَبْتُ رُضاباً فَالتَّهَى النُّدْماءُ وَاسْتَعَفَفْتُ فَأَحَبَّها البُسْطاءُ	البُسْطاءُ	طاءُ وُ	0/0/	متواترة	مطلقة	الألف : ردف الهمزة : روي الواو : وصل

(1) سليمان البستاني، إيذاة هوميروس مُعرِّبة نظماً، ج1، ص 92.

### 03- الإيقاع الخارجي في إياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت:

سبق وأن ذكرنا أن مطلع إياذة الأوراس جاء كالآتي:

أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي عَلَ اللِّقَاءَ يُعِيدُ لِي أُوزَانِي (ص 08)

01 - الكتابة العروضية: أوراسُ حَسْ | بِي مِنْ لِقَا | كَ ثَوَانِي | عَلَّلِقَا | ءَ يُعِيدُ لِي | أُوزَانِي

02 - الترميز: 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0/0/0/ | 0/0/0/ | 0// 0/0/ | 0//0/0/

03 - التفعيل: مُتَفَاعَلُنْ | مُتَفَاعَلُنْ | مُتَفَاعَلُنْ | مُتَفَاعَلُنْ | مُتَفَاعَلُنْ | مُتَفَاعَلُنْ

04 - استخراج البحر الشعري: البحر الشعري المتحصّل عليه، من خلال هذه التفاعيل هو:

"بحر الكامل" (\*).

أما على مستوى القافية، فإننا نحصل على الإيقاع الخارجي كالآتي :

حروفها	نوعها	لقبها	وزنها	القافية	كلمة القافية	المطلع الشعري
الألف: ردف النون: روي الياء: وصل	مطلقة	متواترة	0/0/	زاني	أوزاني	أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي عَلَ اللِّقَاءَ يُعِيدُ لِي أُوزَانِي (08)

(\* ينظر خصائص بحر الكامل في الصفحة السابقة.

## المطلب الثالث: الانزياحات العروضية:

### 01- الانزياحات العروضية في إلياذة الجزائر:

رغم غنى " إلياذة الجزائر"، بمختلف مستويات الإيقاع- مثلما مررنا سابقاً- إلا أننا سجّلنا بعض الانزياحات العروضية، التي لا بدّ من الوقوف عندها، وأغلب الظنّ أن جميع هذه الانزياحات، مردها إلى سوء الطّباعة، وليس مردها إلى جهل الشّاعر، بقوانين علم العروض، ومن بين هذه الانزياحات ما يلي:

وَإِذَا ذَكَرْتُكَ شَعَّ كِيَانِي

0/0/// 0/// 0// 0///

وَإِمَّا سَمَعْتُ نِدَاكَ أَلْبِي (ص19)

الانزياح العروضي واضح هنا، في صدر البيت الشعري، ويتمثّل في زيادة "حركة حرف الواو (/)" في بداية البيت، وكذا إسقاط "حركة وساكن حرف ما(0/)", مباشرة بعد كلمة إذا والأصح:

إِذَا مَا ذَكَرْتُكَ شَعَّ كِيَانِي

وَإِمَّا سَمَعْتُ نِدَاكَ أَلْبِي (ص19)

الانزياح الثاني يتمثّل في قول الشّاعر: عَرَجْنَا نُنَافِحُ بَايْنَامَ ضُحَا

0/// 0/0// | 0// 0/0//

كَأَنَّا اغْتَصَبْنَا لَهُمَا نَ صَرْحَا (ص24)

فالأصح حتى يستقيم الوزن: عَرَجْنَا نُنَافِحُ بَايْنَامَ صُبْحَا

0/0// 0/0// | 0// 0/0//

كَأَنَّا اغْتَصَبْنَا لَهُمَا نَ صَرْحَا (ص24)

فالانزياح "عروضي" يتجلّى في كلمة ضُحَا، والأصح "صُبْحَا" حتى يتحقّق التّصريح من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يكون فيها خطأ عروضي من حيث- نظام التقطيع والترميز- فتتحقّق بالتّالي جماليات الإيقاع، عن طريق الجناس الناقص بين كلمتي: صبحا وصرحا.

الانزياح العروضي الموالي في قول الشاعر:

كَأَنَّ الْبُلَيْدَةَ لِلْوَرْدِ تُفْشِي

حَدِيثَ الْغَرَامِ، فَتَخَجَلُ جَلْفًا (ص32)

ويتمثل هذا الانزياح، في زيادة "حرف الواو" في كلمة الورود، الذي يمثل (ساكن 0 زائد)، والأصح حذفه، حتى يستقيم الوزن، فنقول:

كَأَنَّ الْبُلَيْدَةَ لِلْوَرْدِ تُفْشِي

حَدِيثَ الْغَرَامِ، فَتَخَجَلُ جَلْفًا (ص32)

الانزياح الموالي أيضاً في قول الشاعر:

وَإِنْ شِيدُوا لِلْبَقَاءِ وَالْخُلُودِ

جَعَلْتُ وَفَائِي دِعَامَةَ أُسِّ (ص33)

يتمثل هذا الانزياح أيضاً، في زيادة الهمزة في آخر كلمة البقاء، والأصح حذفها حتى يستقيم الوزن، فيكتب البيت:

وَإِنْ شِيدُوا لِلْبَقَا وَالْخُلُودِ

جَعَلْتُ وَفَائِي دِعَامَةَ أُسِّ (ص33)

لكن رغم هذه الانزياحات، والتي نظرتُ أنها، بسبب سوء الطباعة في غالبيتها، إلا أننا نلاحظ مدى شيوع الإيقاع وموسيقى الشعر، (الإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي) في إلياذة الجزائر. على جميع المستويات، سواء على مستوى اللفظ، أو على مستوى الوزن، أو على مستوى القوافي.

## 02- الانزياحات العروضية في إلياذة بسكرة:

رغم اقتدار الشاعر "عامر شارف"، وتمكّنه من علمي العروض والقوافي، إلا أننا عثرنا على بعض الانزياحات العروضية، في إلياذة بسكرة منها على سبيل المثال:  
يقول الشاعر:

حيُّ المجاهدين أينَ أذكرُ جلسةً

قُدسيَّةٌ حيثُ اشتكى الإقصاءُ (ص04)

الانزياح العروضي، موجود في صدر البيت الشعري هنا، ووجب إعادة صياغته، وتصحيحه، وفق ما يقتضيه المقام.  
يقول الشاعر أيضاً:

كُلُّ الأزقةِ لأحبةٍ روضةٌ

رَقِصْتُ عَلَى أَنْغَامِهَا السَّمْرَاءُ (ص04)

الانزياح العروضي هنا في كلمة لأحبةٍ، حيث تنقصها - حرف لام الذي تقابله حركة (/)- والأصح أن يقول الشاعر:

كُلُّ الأزقةِ للأحبةِ روضةٌ

رَقِصْتُ عَلَى أَنْغَامِهَا السَّمْرَاءُ (ص04)

الانزياح الموالي في قول الشاعر:

ذَا حَمَامُ الصَّالِحِينَ مَمْعَدَنُ

الطَّبُّ فِيهِ وَنُزْهَةٌ وَرِئَاءُ.. (ص06)

الانزياح العروضي موجود هنا، في صدر البيت الشعري، ولذا ووجب إعادة صياغته وتصحيحه. كما نجد عديداً من الانزياحات العروضية الواضحة للعيان، في مثل هذه الأبيات الشعرية:

قُلْ يَا عَلِيُّ بْنُ عِمَارَةَ يَوْمَ

التَّحَلِّيِ تَنْحِنِي فِي جَمْعِنَا السَّرَّاءُ (ص14)

وَالْقَنْطَرَةُ قَدْ غَازَلَتْهَا وَاحَةٌ

فِي الْفَجِّ أَيْنَ تَسَامِرُ الْأَبْنَاءُ (ص17)

وكذلك نجد الانزياحات العروضية في قول الشاعر:

وَالْعَابِدُ الْجَلَالِي اتَّضَاتُ بِهِ

لَهُ فِي دَقِيقِ عُلُومِهَا أَشْيَاءُ (ص18)

أُمُّ الْحَيَاءِ الْبَسْكَرِيَّةُ أَبْدَعَتْ

أَوْحَتْ بِعَبْقَرِيَّة حَفْظُهَا أَنْبَاءُ (ص19)

وَابْنُ الْمَهَيْدِيِّ عَلَّمَ الدُّنْيَا الْعَزَاءَ

وَتَعَلَّمَ الْبَاقُونَ وَالْخُلَفَاءُ (ص19)

03- الانزياحات العروضية في إلياذة الأوراس:

لقد اتسمت "إلياذة الأوراس" أيضاً، ببعض الانزياحات العروضية، وإن كانت في مجملها قليلة من بينها قول الشاعر:

فَآه إِنْ ذَكَرُوكِ بَاتِنَةً وَآه

يَهْتَرُّ قَلْبِي كُلُّهُ وَجِنَانِي (ص13)

الانزياح موجود في صدر البيت، والأصح أن يقول الشاعر:

آه إِذَا ذَكَرُوكِ بَاتِنَةً وَآه

يَهْتَرُّ قَلْبِي كُلُّهُ وَجِنَانِي (ص13)

الانزياح الثاني في قول الشاعر:

آه إِذَا تَفْتَحَتْ الزُّهُورُ بِوَادِهَا

آه "شُمْرَةٌ" رَوْضَتِي وَجِنَانِي (ص19)

فالانزياح العروضي، يتواجد في التفعيلة الثانية، من صدر البيت، وبالضبط في كلمة: تَفْتَحَتْ والأصح استبدالها بكلمة أخرى، حتى يستقيم الوزن.

الانزياح الموالي في قول الشاعر: "وَنَقَاوُسُ" الْخِضْرَاءُ هِيَ أَرْضُ الصِّفَا

هي دَفْقَةُ الْحَبِّ الَّذِي أُعْيَانِي (ص24)

الانزياح متواجد في التفعيلة الثالثة، من صدر البيت، وهي كلمة أرض الصفا، والأصح أن يقول:

وَنَقَاوُسُ" الْخِضْرَاءُ أَرْضُ لِلصِّفَا هي دَفْقَةُ الْحَبِّ الَّذِي أُعْيَانِي (ص24)

## المطلب الرابع: احتفاء مطالع الإلياذة الوطنية الجزائرية بالتصريح:

إذا كانت الملاحم القديمة في غالبيتها، يبدأها الشعراء بالتضرع إلى ربّات الشعر، أو آلهة الفنّ كي يطلب إليهنّ المساعدة والإلهام، من أجل كتابة شعر يليق بالموضوع، لكن على العكس من ذلك ففي الإلياذة الوطنية الجزائرية، تغيب مثل هذه التجريدات المعنوية، ليحلّ محلها مطالع تتّسم بالمباشرة، أي مباشرة الدُّخول في الموضوع، وعدم احتفاءها بالرمزية، فكأنّ الشّاعر لا يصبر على موضوعه، فيهجم عليه منذ الوهلة الأولى، ليفكّ أسراره وطلاسيمه، حيث أن المتلقي لا يحتاج أكثر من البيت الأول، ليعلم كنه الموضوع.

كيف لا، وهذا الشّاعر "مفدي زكريا"، كلمة يلهج بها لسانه هي "جزائر"، ليجعل منها مطلعًا للمعجزات، وبأتمّ حجة الله في الكائنات، حيث يقول:

جَزَائِرُ يَا مَطْلِعَ الْمُعْجَزَاتِ

وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ (1)

ولا يختلف عنه - كثيرا أو قليلا- الشّاعر "طارق ثابت"، حيث يتمنّى لقاء الأوراس، ولو لثوانٍ معدودة، لعلّ هذا اللقاء قد يعيد إليه أتزانه، وفي هذا يقول:

أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي

عَلَّ اللَّقَاءَ يُعِيدُ لِي أوزَانِي (2)

أما الشاعر "عامر شارف"، فمطلع إلياذته جاء أقلّ حدّة ومباشرة، ذلك أنه وظّف ضمير الغائب في مخاطبته لمحبوته بسكرة، حيث يقول:

سَكَبْتُ رُضَابًا فَالْتَهَى النُّدْمَاءُ

وَاسْتَعْفَفَتْ فَأَحْبَبَهَا البُسْطَاءُ (3)

(1) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 17.

(2) طارق ثابت، إلياذة الأوراس، ص 08.

(3) عامر شارف، إلياذة بسكرة، ص 01.

جميع مطالع القصائد السابقة، لا تتسم بمناجاة ربّات الفنّ وآلهة الإلهام، وما شابه ذلك. بل اتسمت بالمباشرة في طرح الموضوع، وهذا قد يحسب للإلياذة الجزائرية كنوع من التجديد، وصنع الفارق بينها وبين الملاحم الكلاسيكية.

بل لعلّ أهم ما يلفت الانتباه، في مطالع الإلياذة الوطنية الجزائرية، هو احتفاؤها بما يعرف "بالتصريح"، وهذا من دون شك، من أجل أسر المتلقي من الوهلة الأولى، عن طريق إشاعة الإيقاع، وللتدليل إلى ما ذهبنا إليه نسوق هذه النماذج الشعرية.

#### 01 - التصريح في إلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا:

لقد نوع الشاعر مفدي زكريا، "حروف الرّوي" في إلياذته، بحيث جعلها تحتوي (101) مقطعاً شعريّاً، وكل مقطع يحتوي على عشرة أبيات شعرية ورويّ موحّد، ما عدا مقطعاً واحداً، جعله (11) بيتاً شعريّاً، والذي مطلعُه:

ويا مُلتقى فكر إسلامنا

ومجلى قداسة إيماننا (ص 109)

فالبيت الزائد في هذا المقطع الشعري، هو بمثابة سجدة السّهو، للحفاظ على قداسة المتلقى كما جاء في الهامش.

وإذا تتبعنا ظاهرة التصريح، في بدايات المقاطع الشعرية، لإلياذة الجزائر، فإننا نحصل على ما يلي:

الصفحة	التصريح	مطلع المقطع الشعري	المقطع الشعري
ص 17	التصريح ما بين كلمتي المعجزات والكائنات	جَزَائِرُ يَا مَطْلَعَ الْمُعْجَزَاتِ وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ	المقطع الأول
ص 18	التصريح ما بين كلمتي الفاطر والقادر	جَزَائِرُ يَا بَدْعَةَ الْفَاطِرِ وَيَارُوعَةَ الصَّانِعِ الْقَادِرِ	المقطع الثاني
ص 19	التصريح ما بين كلمتي حُبِّي و لِقَلْبِي	جَزَائِرُ يَا لِحَاكِيَةِ حُبِّي وَيَا مَنْ حَمَلَتِ السَّلَامَ لِقَلْبِي	المقطع الثالث
ص 20	التصريح ما بين كلمتي الدُّنَا و السَّنَا	جَزَائِرُ أَنْتِ عَرُوسُ الدُّنَا وَمِنْكَ اسْتَمَدَّ الصَّبَاحُ السَّنَا	المقطع الرابع
ص 21	التصريح ما بين كلمتي حَائِرُ و الجَزَائِرُ	أَفِي رُؤْيَةِ اللَّهِ فَكَّرَكَ حَائِرُ وَتَذَهَلُ عَنْ وَجْهِهِ فِي الْجَزَائِرِ؟	المقطع الخامس
ص 22	التصريح ما بين كلمتي جَرَجْرًا و الثَّرَى	سَلِ الْأَطْلَسَ الْفَرْدَ عَنْ جَرَجْرًا تَعَالَى يَشُدُّ السَّمَاءَ بِالثَّرَى	المقطع السادس
ص 23	التصريح ما بين كلمتي ذِكْرِي و دَهْرًا	وَفِي بَابِ وَاذِيكَ أَعْمَقُ ذِكْرِي أَعِيشُ بِأَحْلَامِهَا الزُّرْقَ دَهْرًا	المقطع السابع
ص 24	التصريح ما بين كلمتي صُبْحًا و صَرْحًا	عَرَجْنَا نُنَافِحَ بَايَنَامَ صُبْحًا كَأَنَّا اغْتَصَبْنَا لَهَا مَانَ صَرْحًا	المقطع الثامن
ص 25	التصريح ما بين كلمتي الرَّابِضَةُ و الْغَامِضَةُ	سَجَا اللَّيْلُ فِي الْقَصْبَةِ الرَّابِضَةَ فَأَيْقَظَ أَسْرَارَهَا الْغَامِضَةَ	المقطع التاسع
ص 26	التصريح ما بين كلمتي طَرِيقَهُ و السُّوَيْقَهُ	وَبَلْكَورٍ لِلْمَجْدِ شَقَّ طَرِيقَهُ وَحَطَّ مَعَالِمَهَا فِي السُّوَيْقَهُ	المقطع العاشر

يمضي الشاعر مفدي زكريا، في تصريح مطالع مقاطعه الشعرية، طيلة (96) مقطع، ولم يتخلَّ عن التصريح، ما عداً خمس مرات، في المقاطع الشعرية رقم: (16، 17، 22، 23، 26).

وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ على مدى، وله الشاعر مفدي زكريا بالتصريح، في مطالع قصائده، من أجل إشاعة النغم، والإيقاع.

## 02- التّصريح في إِيَاذَة بَسْكَرَة لِلسَّاعِر عَامِر شَارْف:

السَّاعِر "عَامِر شَارْف" أَيْضًا، جَعَلَ إِيَاذَتَهُ عَلَى رُويٍّ وَاحِدٍ، وَلَمْ يَنْوِّعْ فِيهِ كَمَا فَعَلَ السَّاعِر مَفْدِي زَكْرِيَا، وَبِالتَّالِي جَاءَ التَّصْرِيحُ فِي مَطْلَعِ إِيَاذَتِهِ.

الصفحة	التّصريح	مطلع الإِيَاذَة
ص 01	التصريح ما بين كلمتي النُّدْمَاءُ وَ البُسْطَاءُ	سَكَبْتُ رُضَابًا فَالتَّهَى النُّدْمَاءُ وَاسْتَعْفَفْتُ فَأَحَبَّهَا البُسْطَاءُ

فالتّصريح حاصل إذن، في إِيَاذَة بَسْكَرَة، وإن لم ينوع السَّاعِر، في حروف الروي.

## 03- التّصريح في إِيَاذَة الأوراس لِلسَّاعِر طَارِق ثَابِت:

السَّاعِر "طَارِق ثَابِت" أَيْضًا، جَعَلَ إِيَاذَتَهُ عَلَى رُويٍّ وَاحِدٍ، وَلَمْ يَنْوِّعْ فِيهِ كَمَا فَعَلَ السَّاعِر مَفْدِي زَكْرِيَا، وَبِالتَّالِي جَاءَ التَّصْرِيحُ فِي مَطْلَعِ إِيَاذَتِهِ كَالآتِي:

الصفحة	التّصريح	مطلع الإِيَاذَة
ص 08	التصريح ما بين كلمتي ثَوَانِي وَ أَوْزَانِي	أوراسُ حَسْبِي مِنْ لِقَاكَ ثَوَانِي عَلَّ اللِّقَاءَ يُعِيدُ لِي أَوْزَانِي

نلاحظ مدى احتفاء الإِيَاذَة الوطنية الجزائرية بالتّصريح، علماً أنّ التّصريح موجود في نصوص جزائرية أخرى، تتوفر فيها ملامح الحسّ الملحمي، مثل "إِيَاذَة وادي ريغ" للسَّاعِر صلاح الدين باوية، وإِيَاذَة وادي سوف للشاعر السعيد المشردي، وملحمة الزيبان للشاعر سليم كرام:

يقول السَّاعِر صلاح الدين باوية في مطلع "إِيَاذَة وادي ريغ":

أفريقي فالهوى العذريُّ نَامَا      وَقَدْ ضَلَّ الْمُحِبُّونَ الْغَرَامَا (1)

ويقول الشاعر السعيد المشردي في مطلع "إِيَاذَة وادي سوف":

سَأَكْتُبُ تَارِيخَ وَاذِيكَ شِعْرًا      وَإِنْ صِيغَ ذِكْرُهُ يَا سُوْفُ نَشْرًا (2)

ويقول السَّاعِر سليم كرام في مطلع "ملحمة الزيبان نشيد المجد والخلود":

كَمْ مِنْ شَذَا الأَسْمَاءِ فِيهَا زِحَامَ      فَيَسِيرَ سَكَّرَةً وَأَدْبَسْنَامًا (3)

(1) صلاح الدين باوية، إِيَاذَة وادي ريغ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط. 1، 2009، ص 11.

(2) السعيد المشردي، إِيَاذَة وادي سوف، أمدا الشاعر بها، وهي من مخطوط ديوان "بوح الكتبان".

(3) سليم كرام، ملحمة الزيبان (نشيد المجد والخلود)، دار الهدى عين مليلة، طبعة 2006، ص 14.

## المطلب الخامس: الرُّوح الغنائية

إذا كان من أهم خصائص الملاحم الكلاسيكية القديمة، حضور الضمير الجمعي، والتغني بمنجزات الجماعة، وغياب الصوت الفردي لمؤلف هذه الملاحم، حيث "أجمع النقاد على أن الشعر الملحمي ينبغي أن تتوافر فيه النزعة الموضوعية، بحيث ينأى الشاعر فيه عن ذاته، ويترك مسرح الأحداث للشخصيات المتصارعة، أو للراوية الذي يسرد الأخبار والوقائع، على لسان السامعين" (1). لكن على العكس من هذا، فإننا نجد في الإلياذة الوطنية الجزائرية تجليات الرُّوح الغنائية، ألياتها، وهذه خاصية امتازت بها، ربما مرجعها إلى عدة أسباب ذاتية وموضوعية .

### 01- الرُّوح الغنائية في إلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا:

تتحلّى الرُّوح الغنائية لدى مفدي زكريا، في أكثر من موضع في إلياذة الجزائر، من ذلك قوله:

دَمَاءُ ابْنِ رَسْتَمٍ مَلَأَ الحَنَائِيَا  
صَوَارِخُ يُلْهِمْنَ عِزَّةَ نَفْسِي  
وَعَرَقُ الأَصَالَةِ طَهَّرَ طَبْعِي  
وَنُورُ المَهْدَايَةِ أَذْهَبَ رِجْسِي  
وَكَرَّمْتُ، بِاسْمِ المَفَاخِرِ قَوْمِي  
وَشَرَّفْتُ، بِاسْمِ الجَزَائِرِ جَنْسِي  
إِذَا لِلكَرِيهَةِ نَادَى المُنَادِي  
بَدَلْتُ حَيَاتِي، وَوَدَّعْتُ أَنْسِي  
وَإِنْ لِلسَّخَاءِ اسْتَجَابَ كَرِيمٌ  
فَفِي الجُودِ لَقَنْتُ أَرْوَعَ دَرَسِ  
وَإِنْ شَيِّدُوا لِلْبَقَا.. وَالخُلُو  
جَعَلْتُ وَفَائِي دَعَامَةَ أُسِّ (1)

(1) محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، ص 230 .

(2) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 33 .

تتجلى الروح الغنائية، في المقطع الشعري لمفدي زكريا، من خلال ترداد وحدات بنيوية بعينها: أمثال "نفسي، طبعي، رجسي، قومي، جنسي، حياتي، أنسي، وفائي..."، حيث يلوح في الأفق الضمير المتصل الذي يعود على الشاعر.

## 02- الروح الغنائية في إياذة بسكرة للشاعر عامر شارف:

إذا كانت الروح الغنائية، قد تجلّت في إياذة الجزائر، في أكثر من موضع، وبشكل لافت للانتباه، فإن إياذة بسكرة للشاعر عامر شارف، لم تشد عن هذه القاعدة، حيث نجد الشاعر يستعرض تجربته الشعرية بكلّ اعتزاز، كلما نوه بوجهه إلى مدينة بسكرة، في مثل قوله:

قَلْبِي تَسَاقَى مِنْ عَرَاجِينِ الْجَنَى  
كَأَسًا، فَأَسْكَرَ حَيْثُ شَاءَ وَشَاءُ وَا..  
وَعَلَى شِفَاهِي الْمُتْرَفَاتِ قَصِيدَةٌ  
يَهْفُو إِلَى مَوَالِهَا الْخُطْبَاءُ  
سَرَّيْتُ سِرًّا فِي دَمِي وَأَبْحَثُهُ

قَلْبِي لَدَيْكَ وَلِيمَةٌ بِيضَاءُ.. (1)

ولا يتوقف الشاعر عند هذا الحدّ، في استعراض تجربته الشعرية، بل يعرض بذكر شخصيته عن طريق ذكر "لقبه" قائلا:

وَالشَّارِفِيُّ مَعَ الْقَصَائِدِ تَائِهٌ  
هَذَا جِرَاحَاتِ وَذِي أَرْزَاءُ  
وَالْمُفْرَدَاتُ عَلَى شِفَاهِي بِلْبَلٍ  
غَرْدٌ تَشَهَّتْ لِحْنَهُ الْأَجْوَاءُ

تَبْكِي لِإِيْلَافِي تَجَلِّبُ شَاعِرٌ  
وَلُغَاتُ شِعْرِي ثَوْرَةٌ هُوَجَاءُ.. (2)

فالروح الغنائية تلوح هنا، من خلال المفردات: "قلبي، شفاهي، دمي، الشارفي، إيلافي، شعري..."

(1) عامر شارف، إياذة بسكرة، ص 02 .

(2) المصدر نفسه، ص 11 .

### 03- الرُّوحُ الغنائية في إلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت:

تتجلى الرُّوحُ الغنائية أيضاً، في إلياذة الأوراس، وفي عديدٍ من المقاطع الشعرية، حسبنا أن ندلُّ على بعضها، في مثل قول الشاعر:

مَآذَا أَقُولُ "وَبَاتِنٌ" سَكَنْتَ دَمِي  
وَالدُّكْرِيَاتُ تَرَاقَصَتْ بِجَنَانِي؟  
وَتَرَأَى لِي حُلْمُ الطُّفُولَةِ وَالصَّبَا  
وَتَرَأَى لِي مَا كَانَ فِي أَزْمَانِ  
فَطَرِيقُ مَدْرَسَتِي هُنَا... وَمُعَلِّمِي  
وَهُنَاكَ صَحْبِي.. إِخْوَتِي.. أَقْرَانِي  
وَضَجِيجُ (سُوقِ العَصْرِ) فِي وَقْتِ الْمَسَا  
وَتَهَامُسِ البُسْطَاءِ مِنْ خِلَافِي (1)

تبرز الرُّوحُ الغنائية هنا، من خلال ترداد بعض الوحدات الإفرادية، التي تنتهي بضمير متصل يعود على ذات الشاعر من بينها:

"دمي، جناني، لي، مدرستي، معلمي، صحبي، إخوتي، أقراني، خلاني.."، علاوة على وجود

مفردات سلسلة موصقة مثل: "سكنت، تراقصت، حلم، الطفولة، طريق، المساء، تهامس".

مما استعرضناه أمكننا القول، إنَّ حضور الرُّوح الغنائية، قد يعدّ خاصية مميزة من خصائص الإلياذة الوطنية الجزائرية.

هذا بالإضافة إلى وجود خصائص أخرى، مثل احتفاء الإلياذة الوطنية الجزائرية، بالبحور الشعريّة الصّافية (ذات التفعيلات الأصلية)، التي تتأسّس من تفعيلة واحدة. فهي في مجملها لا تخرج عن بحر: "المتقارب، الكامل، الوافر"، إلى جانب الحضور الطّائغي للأزمة، التي تتكرر على طول الإلياذة، مثلما نجدها في إلياذة الجزائر، وإلياذة الأوراس، وإلياذة وادي سوف...

كما نجد أيضاً، من بين أهم خصائص الإلياذة الوطنية الجزائرية، عدم الاحتفاء بالخوارق والخرافات، والأساطير، ذلك أنّها تبني أحداثها انطلاقاً، من الأحداث الواقعية التاريخية.

(1) طارق ثابت، إلياذة الأوراس، ص 12، 13.

## خاتمة

تبعاً للمنهج المتبع، في استقصاء تجليات الحسّ الملحمي، في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، وبغية تحديد الموضوع، وتأطيره من جميع جوانبه.

وبما أن الخطاب المدروس، هو خطاب شعري، فقد بدأنا بحثنا بمدخل، كان بمثابة الأرضية الجمالية، والتأسيس النظري للموضوع.

ومن أجل التّأصيل لبدايات الملاحم، فقد حاولنا قدر الإمكان أن نعرّف الملحمة لغةً واصطلاحاً، وهذا من خلال استعراض كثيراً من التعاريف، أجمعت جلّها على أن الملحمة ظهرت كجنس أدبي، مكتمل عند شعوب السّرديات الكبرى، هذه الشعوب التي تؤمن بالخرافات، والأساطير، وخوارق الأشياء. وتسد كل ما تعجز عن تفسيره، إلى قوى خارجية خفية.

هذا ولم ننس الحديث عن الملحمة، باعتبارها جنساً أدبياً، عرفت بعددٍ من الخصائص الفنيّة التي أجمع عليها النقاد.

ولأجل بلوغ الغاية المنشودة من البحث قسمناه إلى ستة فصول، والفصل الأول، إلى مبحثين. تطرقنا في المبحث الأول، إلى حفريات الملحمة عند الغرب، حيث تبين لنا: أنّ الملحمة جنس أدبي مؤسس للأمة اليونانية، لاسيما مع شاعرها الفذّ هوميروس، في إبداعاته الملحمية المتميّزة (الإلياذة، والأوديسة)، وإن عثرنا على بعض الشكوك الرّائجة، مفادها عدم وجوده الفعلي. ذلك أن البعض ذهب إلى أن الإلياذة، هي مجموعة أناشيد متوارثة لشعراء سبقوا، العصر الهوميروي.

إلا أنّ هوميروس، بقي في ذاكرة التاريخ، هو ذلك الشّاعر الخالد بأعماله الملحمية المكتملة. ومنه استخلصنا اكتمال الملاحم في عصر هوميروس، من حيث البناء، والخصائص الفنيّة، علماً أن بعد عهد هوميروس، ظهرت هناك عديد المحاولات من أجل استكمال قصّة الإلياذة والأوديسة، لكنّ جلّ هذه المحاولات باءت بالفشل، ذلك أن عظمة شعر هوميروس، تكمن في إنسانيته.

ثم انتقلت الملاحم عن طريق التأثر، إلى الأمة اللاتينية، فظهر فيها شعراء أشهرهم: فرجيل صاحب ملحمة (الإنياذة).

حيث تأثر فرجيل بكل خصائص ملاحم هوميروس، من إبراز للخوارق، وللعجائبية، وأدوار البطولة، والأساطير، وقد شاع في إنياذة فرجيل، الجو الوثني الفطري، وهي تمثل خير امتداد لملاحم هوميروس، حيث ذاع صيتها في الأدب اللاتيني.

لذا حاز فرجيل المكانة المرموقة في الأمة اللاتينية، مثلما كان شأن هوميروس في الأمة اليونانية. أما في المبحث الثاني، فقد تحدّثنا عن الملحمة عند العرب، وماذا تعنيه هذه الكلمة في لغتهم العربية، إذ اتّضح لنا أن العرب منذ الجاهلية، لم يولوا اهتماماً بالملاحم، عبر مختلف العصور. رغم أن التشابه حاصل بين بيئة العرب، وظروفهم الاجتماعية، في العصر الجاهلي، وبين اليونانيين في عصر هوميروس.

وبالرغم من اطلاع بعض الموالى - تحديداً- في العصر العباسي، على الملاحم الهوميرية وتعلّمهم اللّغة اليونانية.

إلا أن العرب لم يحدو سبيل الملاحم الهوميرية، ولم يلتفتوا إليها لاعتبارات، واعتقادات عديدة. هذا وقد خلصنا في آخر الفصل الأول، إلى التحوّل الذي طرأ منذ بدايات العصر الحديث. فتحوّلت الملحمة المكتملة، إلى الحسّ الملحمي، ذلك أنه مع بداية الثّورة الصناعية في أوروبا أفرزت هذه الثّورة تطوراً في عديد مناحي الحياة، اقتصادياً، وثقافياً، واجتماعياً، وبالتالي برزت عديدٌ من الاكتشافات والاختراعات خدمة للإنسانية.

وهنا تراجعت الملحمة كجنس أدبي مكتمل الخصائص الفنية، ليبرز محلها الحسّ الملحمي، هذا الحسّ الذي نجده يتجلى في عديد من الفنون والآداب الأخرى، مثل: الرواية، المسرح، السينما... وهو لصيق بكل الآداب والثقافات، هذا الحسّ الملحمي ظلّ مستمراً ومواكباً لمتطلبات الإنسان وطموحاته في خضم الحياة المعاصرة.

وبخصوص الفصل الثاني، فقد عنوانه تجلّيات جنس الملحمة في الأدب العربي، حيث قسمناه بدوره إلى مبحثين، تطرقنا في المبحث الأول إلى إشكالية حضور جنس الملحمة في الأدب العربي.

وفي هذا الشأن وجدنا انقساماً للنقاد والباحثين العرب، بين مؤيد لحضور جنس الملحمة في الأدب العربي، وبين رافض لهذا الحضور، ولكلّ الفريقين أسبابه ودواعيه.

ولعلّ من بين الباحثين العرب الرافضين - على سبيل المثال لا الحصر - نجد:

(سليمان البستاني، محمد عبد السلام كفاي، نور الهدى لوشن، الطاهر بلحيا)، وقد استند هؤلاء في رفضهم إلى أسباب أهمها:

- أن العرب ينظرون إلى الشعر نظرة ذاتية.

- عدم استقرار العرب، حيث إن حياتهم تقوم على التنقل، وكتابة الملاحم مرهونة بالاستقرار.

- الملاحم من نتاج الحياة الفطرية، والعقل الجماعي، والعرب حياتهم انفرادية أساسها التنقل لاسيما في الجاهلية.

- العرب حياتهم أقرب إلى البديهة والارتجال، فهم يعتمدون على الذاكرة والحفظ، وقوة

الملاحظة، علاوة على هذا فإن أساطيرهم كانت ضئيلة، وحروبهم كانت عبارة عن غزوات.

- العرب يعيشون في اندماج مع واقعهم المعاش، وبالتالي هم أقرب إلى العالم الحسيّ، منه إلى التخيّلات، والملاحم تقوم على التخيّلات.

- عدم اتفاق العقيدة الإسلامية مع الملاحم اليونانية، والهندية التي تقوم على الوثنية، وتمتجج فيها الخرافات بالأساطير، والخرارق.

بينما الذين أيّدوا حضور جنس الملحمة في الأدب العربي، ذهب بعضهم، إلى أن سفر أيوب

- عليه الصلاة والسلام- يعتبر ملحمة عربية، ذلك أنه كتب بالعربية شعراً، ثم نقله سيدنا موسى إلى العبرية.

وبالتالي إذا صدق هذا الزعم، يكون سفر أيوب ملحمة عربية، سابقة لملاحم اليونان، والرومان.

هذا ومن الباحثين المؤيدين نجد - على سبيل المثال لا الحصر - (محفوظ كحوال، طه حسين.

وبعد ما قمنا باستعراض بعض آراء المؤيدين، والرافضين، بشأن حضور جنس الملحمة في

الأدب العربي، انتقلنا إلى الجانب التطبيقي، حيث استعرضنا ملامح جنس الملحمة عند

العرب في مختلف العصور، بداية من العصر الجاهلي، حتى العصر العباسي.

مع الاستشهاد في كلِّ عصر، بنماذج، وبمقطوعات شعرية تفي بالغرض.

بينما في المبحث الثاني، فقد تطرّقنا إلى مواقف الشعراء، والنقاد العرب من الملاحم، حيث توصلنا في هذا المبحث، إلى أن العصر العباسي خاصة شهد انفتاح العرب المسلمين، على حضارة الرومان، وهذا عن طريق حركة الترجمة.

بل تبين لنا أن في العصر العباسي، هناك من استطاع تعلّم اللسان اليوناني، ورواية أشعار هوميروس، وقد ذكر هذا كثير من المؤلفين العرب، من أمثال: ابن أبي أصيبعة، البيروني الشهرستاني، أبو الفرج الملقبي، المعروف بابن العبري، وغيرهم...

لكن رغم تداول اسم هوميروس، وأشعاره عند صفوة الأدباء، والمفكرين، ولاسيما نقلة الكتب في العصر العباسي، إلا أن العرب أغفلوا ترجمة إياها هوميروس، ولعلّ مردُّ هذا الإغفال، مقولة الجاحظ في ذلك العصر، والتي مفادها أن "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل"، وعلاوة على هذا فهو القائل أيضا: "الشعر فضيلة العرب".

فعلّ مثل هذه الأقوال، كانت بمثابة الحاجز بين العرب، ومحاولة الاستفادة من أشعار وآداب الأمم الأخرى، بل ربما شكّلت لهم مثل هذه الأقوال، بعض التّرجسية والتّعالي. ولكن رغم ما ذهب إليه الجاحظ، فإننا نجد بعض المفكرين ممن اتّسمت آرائهم بالاعتدال، وبالنّظر في تواضع إلى آداب الآخرين، ومنهم الفارابي الذي نظر في أشعار الأمم الأخرى، ثم قام بمقارنتها مع الشعر العربي، متخذاً العقلانية، والموضوعية سبيلاً لهذه المقارنة. والتي خلص من خلالها، إلى أن العرب يعنون بنهايات الأبيات أكثر من الأمم الأخرى. علاوة على أن العرب، لا يجعلون النّغم المرافق للإنشاد جزءاً من الشعر، مثلما تصنع الأمم الأخرى.

هذا وقد عدّد الفارابي، ثلاثة عشر نوعاً من أنواع الشعر اليوناني.

ولقد سجلنا، بالموازاة مع موقف الجاحظ، والفارابي، موقف البيروني، هذا الأخير تمكّن من دراسة جذور الأدب اليوناني، وعني تحديداً بالأسطورة اليونانية، وهو في هذا المجال يعدّ من المفكرين القلائل، الذين حاولوا الغوص في جذور الأدب اليوناني.

والفيلسوف الطَّيِّب ابن سينا بدوره، أورد في كتابه(الشِّفاء)، عديداً من الأشعار اليونانية. و سجل كثيراً من نماذج الخطابة اليونانية، حتى أصبح كتاب الشِّفاء مرجعاً هاماً للدارسين الذين يعنون بالثقافة اليونانية.

وقد نقل عن كتاب الشِّفاء لابن سينا، كبار الأدباء والنقاد، أمثال: ابن الأثير، وحازم القرطاجني، وغيرهم.

أما فيما يخص أهم بواعث جنس الملحمة، في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فقد توصلنا إلى عديد من البواعث، أهمها:

- ظهور ترجمات الملاحم اليونانية في العصر الحديث، بداية من ترجمة سليمان البستاني. وصولاً إلى ترجمة الشَّاعر ممدوح عدوان، رحمه الله.

- تأثير الملاحم القديمة في العصر الحديث.

- تطُّع الشعراء العرب، إلى مجارة الإلياذة.

- الثَّورات العربية في العصر الحديث.

- الوعي برسالة الملاحم في البعث الأدبي، والوطني، والدِّيني.

كلُّ هذه البواعث وغيرها، أدَّت إلى بروز جنس الملحمة، في الشعر العربي الحديث، ولذا ظهرت الملاحم كي تعالج مواضيع شتى، وإن اختلفت في بعض مناحيها الفنيَّة.

وقد أوردنا بعضها - على سبيل المثال لا الحصر- مثل: ملحمة الشَّاعر أحمد شوقي(دول العرب، وعظماء الإسلام)، وملحمة الشَّاعر حافظ إبراهيم(العمرية)، التي تعرَّض فيها، للسَّيرة الدَّاتية، لأمير المؤمنين عمر بن الخطاب، وعلى غرارها نجد ملحمة الشَّاعر عبد الحليم مصري (البكرية)، التي تعرَّض فيها لسيرة أبي بكر الصِّديق، وملحمة الشَّيخ محمد عبد المطلب (العلوية)، عن - علي بن أبي طالب كرم الله وجهه-

حيث نلاحظ أن جميع هذه الأعمال، تناولت موضوعاتها أبطالاً حقيقيين، عرفهم التاريخ، وليسوا من صنع الخيال.

هذه الشَّخصيات: (أبو بكر الصِّديق، عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب)، هم قادة الأُمَّة الإسلامية، وخير ما أنجبت من رجالها.

ولهذا أراد الشعراء العرب، أن يحتفوا بهذه الشخصيات، ويجعلوا منها نماذج يقتدى بها، من طرف الأجيال العربية الإسلامية الصاعدة.

إلى جانب هذه الملاحم، التي جعلت من الشخصيات الإسلامية موضوعاً لها، فإننا نعثر على ملاحم أخرى لم تتخذ المسار نفسه، مثلما صنع الشاعر فوزي المعلوف في ملحمة: (بساط الرّيح)، والتي جعل من موضوعها، ثورة عن المدنية الزائفة، بكل ما تحمله من شعارات براءة. وبعد استعراض جميع هذه الملاحم، توقّفنا ملياً عند ملحمة أحمد محرم: (الإلياذة الإسلامية). التي تناول فيها الشاعر، حياة وغزوات الرسول - صلى الله عليه وسلم - . حيث قمنا بدراسة سيميائية العنوان، دالين منذ الوهلة الأولى، على التّناسل الاجتراري الملحوظ بينه، وبين "الإلياذة" لهوميروس.

ومن حيث اللّغة الشعريّة للإلياذة الإسلامية، فهي لغة عربية فصحي، محكمة التراكيب، يتمييز بها بالجزالة، غير أن معجمها الشعري لا يخرج عن نطاق الاقتباسات من القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، فألفاظه قرآنية بامتياز، حيث تشيع فيها البنيات الإفرادية مثل: (مطلع النور، النشور، الله، الرسل، دين الهدى، الزور، الوحي، القدرة، الكفر، البعث، ...). أما من حيث البنية الإيقاعية، فقد نوع الشاعر أحمد محرم، بين حروف الرّوي، وألقاب القوافي، لكن - ما زاد الطين بلّة - أنه كتب الإلياذة، على أكثر من بحر شعري، فقد أورد (بحر الخفيف، بحر الكامل، بحر البسيط، بحر الطويل، بحر الرمل)، وبالتالي نوع بين البحور الصّافية والبحور الممزوجة.

وهذا مما أدّى - حسب رأينا المتواضع - إلى ظهور الإلياذة بوجه شاحب من ناحية البنية الإيقاعية، كما أدّى هذا، إلى بروز تفكّك وعدم وجود الوحدة العضوية للملحمة، فبرزت وكأنها نظم وورصف لأحداث تاريخية في قوالب شعرية.

أما بخصوص بواعث جنس الملحمة، في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، فقد أجملناها في محطّات أهمها: (الثورة التحريرية، الاستقلال، مرحلة السبعينيات، مرحلة الثمانينيات، مرحلة التسعينيات "العشرية السوداء"، ثم مرحلة الألفينيات).

حيث تطرقنا إلى الميزة الشعرية، لكلّ مرحلة من هذه المراحل، وأهم خصوصياتها. وعلى غرار هذا، أفردنا الفصل الثالث، من أجل دراسة "الحس الملحمي في إيذاة الجزائر للشاعر مفدي زكريا".

إذ تسنّى لنا تقسيم الفصل إلى مبحثين، المبحث الأول كان عبارة عن تأسيس نظري بخصوص السرد، من ذلك: (مفاهيم السرد، أنواعه، مستوياته، تقنياته، بنياته...).

ثم خصصنا مدخلاً في آخر المبحث، للعنصر السردّي في إيذاة الجزائر، حيث خلصنا إلى أن الشاعر مفدي زكريا، قد وظّف تقنيات السرد الشعري، من أجل إيصال خطابه إلى المتلقي. ومن خلال تمفصلات بنّية القصّة، استطعنا أن نحدّد (الوظيفة المرجعية للقصّة، الآليات الدينامية للقصّة، البنيات السيميائية الدالة على الشخصيات، علاقة الشخصيات بالمكان دلالة أسماء الشخصيات، الأحداث...).

وفي النهاية أخصنا إلى بعض الومضات السردية في الهيكل العام للقصّة، حيث توصلنا، إلى أن الشاعر قد وظّف عديداً من الأساليب مثل: التكرار، الجناس، الاشتقاق، الإيقاع، التشاكل والتباين، الحوار... كل هذا من أجل إضفاء جماليات جمّة على السرد الشعري.

أما المبحث الثاني من الفصل الثالث، فقد حاولنا القبض على أهم خصائص الحس الملحمي في إيذاة الجزائر.

ولعلّ من بين أهم الخصائص التي تم التوصل إليها، أن الشاعر مفدي زكريا، جعل كلمة "الجزائر"، رمزاً ملحمياً في الإيذاة، حيث تكرّرت عديد المرات، بدءاً بالعنوان، ثم الفاتحة النصية، ثم نص الإيذاة، حيث تكرّرت (151) مرّة، ومنه فإن كلمة الجزائر هي بؤرة الإيذاة ومحورها. وقد وقّف الشاعر في توظيفه خاصية الموضوعية في تسلسل الأحداث، وكذا البطولة التي تجلّت بجميع تشكّلاتها، وأنواعها، من ذلك بطولة الإنسان، والمكان، والحيوان، بالإضافة إلى تحقّق العنصر الدّيني.

أمّا الملفت للنّظر، هو عدم احتفاء إلياذة الجزائر، بالخوارق، والخرافات، والأساطير، شأنها شأن الملاحم المعاصرة. لأنها لا تتماشى بالدرجة الأولى، مع اعتقادات وديانة الشّاعر، ومع عقلية الإنسان المعاصر.

ومن دراسة الحسّ الملحمي في إلياذة الجزائر، إلى دراسة الحسّ الملحمي في إلياذة بسكرة للشّاعر عامر شارف، وكما تطلّبت الخطة المنهجية قسمنا الفصل الرّابع من هذا البحث إلى مبحثين:

في المبحث الأول، تطرّقنا إلى العنصر السّردى في إلياذة بسكرة، خلصنا من خلاله، إلى أن الشّاعر توسّل بعديد الأساليب، من أجل بناء قصته الشّعريّة، من ذلك: (التشاكل والتباين، أسلوب الندبة، الاستفهام...)، بالإضافة إلى توظيف بعض تقنيات السّرد، مثل تقنية الحوار.

وفي المبحث الثاني، تطرّقنا إلى أهم خصائص الحسّ الملحمي، في إلياذة بسكرة، ولعلّ من بين أهم هذه الخصائص الفنيّة هو اتخاذ كلمة "بسكرة" رمزاً ملحيمياً، ومحوراً لأحداث إلياذة بسكرة للشّاعر عامر شارف.

والملفت للانتباه، أن الشّاعر لم يُصرّح بكلمة "بسكرة"، إلّا ثلاثة مرّات، انطلاقاً من العنونة مروراً بالفتحة النّصية، ثم نص الإلياذة.

بينما حضر الرّمز الملحمي، في عديد من المرّات، عن طريق التّلميح لا التّصريح. والأكيد أن وراء هذا التّخفي أسبابه ودواعيه عند الشّاعر.

هذا وقد حضرت الموضوعية لدى الشّاعر في طرح الأحداث وتسلسلها، مثلما تجلّت البطولة في أوج تألقها، وتشكّلاتها.

كما حضر العنصر الديني، حضوراً طاغياً، تمثل في الاقتباس من القرآن الكريم، والسّنة النبوية.

ورغم حضور العنصر السّردى، والرّمز الملحمي، والموضوعية، والبطولة، والعنصر الدّيني، بينما لا نعثر على أي حضور يذكر للخوارق، أو الخرافات والأساطير.

وعلى غرار الفصل الرَّابِع، تناولنا في الفصل الخامس، الحسَّ الملحمي في إلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت.

حيث وظّف هذا الأخير العنصر السّردي، توظيفاً مكثّفاً، متمثلاً في عديد من الومضات السّردية في الهيكل العام للقصة، من ذلك: (التكرار، التشاكل، التباين، الحوار، التوكيد، النداء الشرط، العطف....).

كلّ هذا من أجل التوسّل إلى بناء سردي محكم، يراعي تقنيّات السّرد المعاصرة. هذا وقد توشّحت "إلياذة الأوراس"، بخصائص الحسّ الملحمي، تجلّى في مقدمتها الرّمز الملحمي، والذي صرّح به (28 مرّة)، متمثلاً في لفظة "الأوراس"، ناهيك عن وروده عن طريق التلميح عديد المرات، مثل: (بلادي، وطن، أرض...).

إلى جانب الرّمز الملحمي، تجلّت الموضوعيّة في تسلسل الأحداث، والبطولة بمختلف أنواعها: (بطولة الإنسان، والمكان)، ناهيك عن العنصر الدّيني، الذي دلّت عليه، كثير من البنيات الإفرادية، والتركيبية.

لكن الملفت للانتباه أيضاً، أن إلياذة الأوراس، لم تحتف بالخوارق، والخرافات، والأساطير، مثل نظيراتها إلياذة الجزائر، وإلياذة بسكرة.

مما جعلنا نستنتج، أن عدم الاحتفاء بالخوارق، والخرافات، والأساطير، تعدُّ أهم خاصية من خصائص الملاحم الحديثة، والمعاصرة.

أما في الفصل السّادس والأخير، حاولنا أن نجمل أهم الخصائص الفنيّة، للإلياذة الوطنية الجزائرية.

حيث قسمنا هذه الخصائص إلى قسمين: خصائص لغوية، وخصائص إيقاعية.

فمن حيث الخصائص اللّغوية، فإن لغة الإلياذة الوطنية الجزائرية، جاءت فصيحة في مجملها تتسم بالبساطة، وعدم التعقيد والغموض، تتوزع ما بين المعجم الثوري، والمعجم الوجداني، كما لا تتكلف المحسنات البيانية، والبديعية إلا ما ورد عفو الخاطر.

لكن بالرغم من ذلك، فقد تجلّت عديد من الانزياحات اللّغوية، من حيث نظام اللّغة الشّعريّة للإلياذة الوطنية الجزائرية.

هذا وقد اشتملت الإلياذة الوطنية الجزائرية، على كثير من الأساليب، مثل:  
(أسلوب النداء وأسلوب الشرط).

كما تجلّى التناص صارخاً بينها، وبين إلياذة هوميروس، من حيث سيميائية العنوان.  
ومن حيث الخصائص الإيقاعية، فقد برز بوضوح الإيقاع الداخلي، من خلال حضور التكرار  
بأنواعه، وكذا الجناس، والتشاكل، والتباين، ناهيك عن التوازي الصوتي.  
أما من حيث الإيقاع الخارجي، فقد تجلّى من خلال توظيف البحور الصّافية، (ذات التفعيلة  
الواحدة المتكررة)، هذه البحور الصّافية تبنى على أساس تكرار التفاعيل الأصلية.  
(فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن)، ولذا هذه البحور الشعريّة لا تخرج في الغالب عن  
نطاق (المقارب، الكامل، الوافر، الرمل).

بينما جاءت قوافي الإلياذة الوطنية، في مجملها مطلقة موصولة، وحروف الروي جمهورية  
انفجارية تتماشى وبطولات الملاحم.

إلى جانب الحضور المكثف لظاهرة التّصريح، في مطالع الإلياذة، وشيوع الرّوح الغنائية فيها.  
وإذا كان الباحث الجزائري، أبو القاسم سعد الله رحمه الله، قد كتب ذات يوم دراسة عنونها:  
في طريق "إلياذة جزائرية" أرض الملاحم، ونشرها في مجلة الآداب اللبنانية، ع04، عام 1954. (1)  
فلا نملك إلا أن نقول له: قد صدق الوعد، فها هم شعراء الجزائر، بعد أكثر من نصف قرن  
يخطون الإلياذة الوطنية الجزائرية.

ختاماً لا ندعي أننا بلغنا في بحثنا الكمال، وإنما حاولنا قدر المستطاع، أن نتفادى فيه بعض  
النقائص، ولكن الكمال لله تفرّد به وحده عزّ وجل، ويبقى النقصان من طبيعة البشر.  
ولعمري صدق الشاعر حينما قال: (لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان).

وهذا يجعلنا نقول عن بحثنا، ما قاله الشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة رحمه الله:

وَلَا أَدْعِي مِنْ كُلِّ عَيْبٍ خُلُوهُ      فَإِنَّ كَمَالَ الْمَرْءِ يَسْتَصْحَبُ النُّقْصَانَ (2)

(1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط.5، 2007، ص121.

(2) محمد العيد آل خليفة، الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1979، ص535.

# فهرس المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

## أولاً: المصادر:

- (02) – رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، للإمام أبي زكريا يحيى بن شرف النووي، شرح الإمام صالح بن عثيمين، وتخرىج الأحاديث الشيخ ناصر الدين الألباني، دار الكتاب الحديث القاهرة، د.ط، 2011 .
- (03) – ثابت طارق ، إياذة الأوراس، طبع لجنة الحفلات لبلدية باتنة ، ط.1، 2003/2002
- (04) – شارف عامر، إياذة بسكرة، طبع لجنة الحفلات لمدينة بسكرة، مطبعة القدس، د.ب، ط.1، 2002 .
- (05) – مفدي زكريا، إياذة الجزائر، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، وحدة الطباعة، الرويبة ط.3 ، 2002 .

## ثانياً: المراجع العربية:

– أ –

- (06) – إبراهيم عبد الله، المتخيل السردى، مقارنة نقدية في التناص والرؤى الدالة، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط.1، 1990 .
- (07) – أبوحاقة أحمد، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، منشورات دار الشرق الجديد، د.ب ، ط.1 ، حزيران 1960 .
- (08) – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج.2 ، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية، صيدا، د. ط ، 2007 .
- (09) – أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة محمد عبد الكريم حسان، د.ب، ط.4، 2010 .

- ب -

- (10) - الباردي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة - دراسة-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000.
- (11) - بدري عثمان، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات شالة، الأبيار، د.ط، 2009 .
- (12) - بدري عثمان، وظيفة اللُّغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2000.
- (13) - البستاني سليمان، إلياذة هوميروس "مُعرِّبةً نظماً"، ج1، دار المعرفة بيروت، د.ت.
- (14) - بلحيا الطاهر، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر. د.ط، 2007 .
- (15) - بن صالح إبراهيم، الأقصوصة عند الدعايجي، دار محمد علي، تونس، ط.3، 2008 .
- (16) - بن عبد الله بلقاسم، مفدي زكريا شاعر مجّد ثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990 .
- (17) - بن مخلوف يحي، التّناسق مقارنة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه حسان بن ثابت، دار قانة، باتنة، د.ط، 2008 .
- (18) - بوجادي خليفة، الثابت اللّساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبية، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت.
- (19) - بوشموخة عمر، الإبداع في الفن الأدبي، منشورات أبيك، الجزائر، د.ط، 2007 .
- (20) - بونار رابح، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.2، 1981.

- ت -

- (21) - التبريزي الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسانِ حسن عبد الله، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.4، 2001 .

- ج -

- (22) - جبرا ابراهيم جبرا، الأسطورة والرّمز دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط.2، 1980.

(23) - الجري محمد رمضان، الأدب المقارن، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، منشورات EIGA، 2002.

## -ح-

(24) - حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2005.

(25) - حسين قاسم عدنان، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدر العربية للنشر، والتوزيع، مدينة نصر، 2000.

(26) - الحسين قصي، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمة وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط.1، 2003.

(27) - حشلاف عثمان، الرمز ودلالته في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000.

(28) - الحكيم توفيق، فن الأدب، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1959.

(29) - حميد لحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، آب 1991.

## -خ-

(30) - خرفي محمد الصالح، بين ضفتين، دراسات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، جانفي 2005.

(31) - خرفي محمد الصالح، فضاء النص نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات آرتيستيك، القبة، ط.2، 2007.

(32) - الخطيب حسام، آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، دار الفكر دمشق، ط.2، 2003.

(33) - خفاجي محمد عبد المنعم، دراسات في الأدب المعاصر، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة د.ط، د.ت.

## -د-

(34) - الداية فايز، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دراسات أسلوية، دار الفكر المعاصر بيروت، ط.2، 1990.

(35) - الدّينوري ابن قتيبة، الشُّعر والشُّعراء، قدّم له الشَّيخ حسن تميم، وراجعهُ الشَّيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط. 3، 1987.

- ر -

(36) - الرَّافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج3، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 2000.

(37) - الرباعي عبد القادر، جماليات المعنى الشُّعري التَّشكيل والتَّأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 1، 1998.

(38) - الرِّياحي كمال، حركة السُّرد ومناخاته، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 2005.

- ز -

(39) - زمالي نسيم، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، دار الهدى عين مليلة، د. ط. 2012.

- س -

(40) - سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط. 5، 2007.

- ش -

(41) - شاكر جميل، والمرزوقي سمير، مدخل إلى نظرية القصَّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط. د. ت.

- ص -

(42) - صوالحة محمد أحمد موسى، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط. 1، 2002.

- ض -

(43) - ضيف شوقي، دراسات في الشُّعر العربي المعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط. 6، 1976.

- ع -

(44) - عاشور عمر (ابن الزيان)، البنية السُّردية عند الطَّيِّب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، د. ط. 2010.

(45) - عباس إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت د.ط. د.ت.

(46) - عبد الحميد محمد محي الدين، التُّحفَة السَّنِيَّة بشرح المقدمة الأجرومية، المكتبة العصرية صيدا، د.ط، 2013 .

(47) - عبد الرحمان إبراهيم، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لوئجمان، طبع دار نوبار للطباعة القاهرة، مصر، ط.1، 2000.

(48) - عبد الصاحب الطائي بيدا، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، دار ضفاف، العراق، ط.1، 2012 .

(49) - عبد الواحد عمر، شعرية السرد (تحليل الخطاب السرد في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، د.ب، ط.1، 2005 .

(50) - عثمان أحمد، الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، دار المعارف، القاهرة، ط.2، د.ت.

(51) - العثيمين محمد بن صالح، شرح الأجرومية للإمام أبي عبد الله محمد بن محمد بن داود الصنهاجي المعروف ب"بن آجروم"، دار الغد الجديد، المنصورة، ط.1، 2007 .

(52) - عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003.

(53) - عزام محمد، شعرية الخطاب السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.

- غ -

(54) - غريب جورج، الشعر الملحني تاريخه وأعلامه ابن كلثوم- ابن حلزة- ابن شداد، سلسلة الموسوعة في الأدب العربي، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.

- ف -

(55) - فتوح أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1978.

(56) - فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998.

(57) - فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشآت المعارف بالإسكندرية، 1997.

- ق -

(58) - قاسم سيزا، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2003 .

- (59) - قاسم سيزا، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ب، د.ط،، 2002.
- (60) - قباني نزار، قصتي مع الشعر - سيرة ذاتية-، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت.
- (61) - قسومة الصادق، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2000.
- (62) - قسومة الصادق، طرائق تحليل القصّة القصيرة، دار الجنوب للنشر، د.ب، د.ط، د.ت.
- (63) - قطب سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، بيروت، د.ط، د.ت.
- (64) - قميحة محمد مفيد، الأخطل الصّغير حياته وشعره، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.1، 1982.

#### -ك-

- (65) - كحوال محفوظ، الأجناس الأدبية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، د.ط، 2007.
- (66) - كحوال محفوظ، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطور) أوديسية هوميروس، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، د.ط، 2009.
- (67) - كفايي محمد عبد السلام، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1971.

#### -ل-

- (68) - اللبّودي منى إبراهيم، الحوار (تقنياته واستراتيجياته وأساليبه تعليمه)، مكتبة قصبة للنشر مصر، ط.1، 2003.
- (69) - لوشن نور الهدى، وقفة مع الأدب الملحمي، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة د.ط، 2006.

#### -م-

- (70) - مرتاض عبد الملك، أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، د.ط، 1992.
- (71) - مصطفى محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، حقه وقدم له د:عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، د.ت.
- (72) - مطرّجي محمود، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 2000.
- (73) - مفتاح محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2، حزيران، 1990.

(74) - المقداد قاسم، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلامش، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط.1، 1984.

(75) - الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت

(76) - مندور محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مدينة السادس من أكتوبر، ط.2، سبتمبر، 2002.

(77) - مونسي حبيب، تواترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، د.ط، د.ت.

#### -ن-

(78) - ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.1، 1985.

(79) - نشاوي نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية-الرومانسية- الواقعية- الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

(80) - نهي الشاوش بسمة، الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مسكيلياني للنشر، تونس، ط.1، 2010.

(81) - نويات موسى بن محمد بن اللياني الأحدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط.3 منقحة ومزودة، 1983.

#### -ه-

(82) - هلال محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط.3، ماي 1998.

(83) - هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982.

(84) - هوميروس، الإلياذة، ج1، تعريب سليمان البستاني، تقديم جابر عصفور، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، 2004.

(85) - هيمة عبد الحميد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر "شعر الشباب نموذجاً"، مطبعة هومة، الجزائر، ط.1، 1998.

(86) - هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، د.ط. 2005.

(87) - هيمة عبد الحميد، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط.1، سبتمبر 2000.

-و-

(88)- وغليسي يوسف، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 2009.

-ي-

(89)- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.4، 2005.

(90)- يقطين سعيد، السرد العربي مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، طبع دار الأمان، الرباط، ط.1، 2012.

### ثالثاً- المراجع المترجمة:

(91)- أرسطو، فن الشعر، ج3، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.

(92)- بارت رولان، الأسطورة اليوم، مقارنة وترجمة عبد الهادي عبد الرحمان، سحر الرمز مختارات من الرمزية والأسطورة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط.1، 1994.

(93)- بارت رولان، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بجاوي وآخرون، مقالة ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط.1، 1992.

(94)- باشلار غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

(95)- تودوروف تزيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1996.

(96)- جوف فانسون، شعريّة الرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق، ط.1، 2012.

(97)- جينيت جيرار وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار، ط.1، 1989.

(98)- عبد الرحمان عبد الهادي، مقارنة وترجمة، سحر الرمز مختارات من الرمزية والأسطورة، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، ط.1، 1994.

(99)- غوتاس ديمتري، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ترجمة وتقديم الدكتور نقولا زياده، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، 2003.

## رابعاً: المراجع الأجنبية:

(100) -Judith Labarthe. Lepopee .Armand Colin.paris.2006.

(101) -Paul Aron et autres.Le dictionnaire du Litteraire.  
PUF.2002..

## خامساً- المتن الشعري:

(102) - أبو تمام، الديوان، مجلد1، تقديم وشرح د/محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط.1، 1997، ط.2، 2007.

(103) - آل خليفة محمد العيد، الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط،1979 .

(104) - آل الشيخ سليمان مفدي زكريا،**الذهب المقدس**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط.2، 1991 .

(105)- باوية صلاح الدين،**إلياذة وادي ريغ**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط.1، 2009.

(106) - بن حلزة الحارث،**الديوان**، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط.1، 1996 .

(107) - بن شداد عنتر، **الديوان**، دار صادر، بيروت، ط.1، 1955 .

(108) - بن كلثوم عمرو، **الديوان**، دار صادر، بيروت، د.ط،2004 .

(109) - خرفي صالح، **أطلس المعجزات**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.2، 1982 .

(110)- شارف عامر، **تفاصيل الحنين**، مطبعة علي بن زيد، بسكرة، ط.1، 2005.

(111) - كرام سليم،**ملحمة الزيبان (نشيد المجد والخلود)**، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، طبعة، 2006.

(112)- المتني، **الديوان**، دار صادر، بيروت، ط.15، 1994.

(113)- محرم أحمد،**ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية**، أشرف على تصحيحه ومراجعته

محمد إبراهيم الجيوشي، مطبعة المدني القاهرة، د.ط، 1963.

(114) - ميهوبي عز الدين، **ملصقات شيء كالشعر**، منشورات مؤسسة أصالة، سطيف، دار الطبع هومة، الجزائر، ط.1، ديسمبر 1997 .

(115) - المشردي السعيد،**إلياذة وادي سوف**، من مخطوط ديوان "بوح الكتبان".

## سادساً: المعاجم:

- (116) - آبادي الفيروز، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 2، 2007.
- (117) - ابن منظور، لسان العرب، مج 3، دار صادر، بيروت، ط. 1، 1997.
- (118) - صيد عبد الحليم، معجم أعلام بسكرة، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافة الشعبية لولاية بسكرة، دار الهدى عين مليلة، د. ط. د. ت.
- (119) - الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، مراجعة داود سلوم وآخرون، مكتبة لبنان، ط. 1، 2004.
- (120) - مختار عمر أحمد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس AIECSO، د. ب. د. ط. 1989.

## سابعاً: رسائل جامعية:

- (121) - بحري محمد الأمين، بنية الخطاب المأساوي في رواية التّسعينيّات الجزائرية الطاهر وطار - الأعرج واسيني - أحلام مستغانمي.  
رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف السعيد جاب الله جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009/2008.
- (122) - كشلي رنا عبد الحفيظ، حاسب كريم الدين: تقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكاية من "ألف ليلة وليلة"، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة (الماجستير)، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأميركية في بيروت، تشرين الثاني، 2000.
- (123) - "مشرف حضر محمد"، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الآداب، إشراف أ. د. عبد الرحيم محمود زلط وآخرون، جامعة طنطا، مصر، د. ت.

## ثامناً:مجلات ودوريات:

- (124) - أبو زيد أحمد، "الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند - الرمايانا- " مجلة عالم الفكر،وزارة الإعلام، ع.1 ،مج16،أفريل- مايو - يونيو،1985 ، الكويت.
- (125) - شوقي أمين محمد، "الملاحم بين اللغة والأدب"، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، ع.1 ،مج16،أفريل- مايو - يونيو،1985 ،الكويت.
- (126) - بلحيا الطاهر،"التجربة الملحمية في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا"،مجلة الثقافة،(عدد خاص)، ع104، السنة التاسعة عشرة، سبتمبر- أكتوبر، 1994، الجزائر.
- (127) - خرفي محمد الصالح،"التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر"الممكن والمستحيل"مجلة النداء(ص،العددان الثاني والثالث،(أكتوبر،مارس)2004/ 2005 ،جامعة جيجل.
- (128)- جاب الله أسامة عبد العزيز،"جماليات السرد القرآني في قصة ذي القرنين دراسة سيميائية"مجلة علوم إنسانية، مجلة دورية محكمة تعنى بالعلوم الإنسانية، ع45، السنة السابعة، شتاء2010.د.م.
- (129)- محبك أحمد زياد،"الأسطورة"،مجلة الموقف الأدبي، ع172،اتحاد الكتاب العرب ،آب، 1985 دمشق، mailto: aru @ net .sy

## تاسعاً:مواقع إلكترونية:

- (130) الخميس صادق ،الملحمة الشعرية في الأدب العربي،  
يوم10/10/2010 على الساعة 17:15 http :// www.urnina.com/news.php?Action  
(131) عبود حنا ،من تاريخ الرواية،موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت،دمشق،د.ط،  
2002 .  
يوم2012/08/29 على الساعة 21:10 http://www.awu-dam.org  
(132) -ar wikipedia.org/wiki/  
السبت 2014/11/01،على الساعة17:57مساء ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، أمازيغ

## عاشراً: محاضرات الملتقيات:

(133)- دفة بلقاسم ،علم السِّيمياء والعنوان في النَّص الأدبي،محاضرات الملتقى الوطني الأول

للسِّيمياء والنَّص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2000.

(134)- صيد عبد القادر، العلامة عبد المجيد حبة، من أعلام بسكرة المعاصرين،

محاضرات الملتقى الوطني الثامن (بسكرة عبر التاريخ)، الجمعية الخلدونية للأبحاث والدراسات

التاريخية، مطبعة دار علي بن زيد، بسكرة، د.ط، 2009 .

(135)- يقطين سعيد، السرد والسرديات والاختلاف (وهم النظرية السردية العربية)، الملتقى الدولي

للسرديات القراءة وفاعلية الاختلاف في النَّص السردى، المركز الجامعي بشار، يومي 03 و 04

نوفمبر، 2007.

## فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
- أ -	مُقَدِّمَة
12	الفصل الأول: من الملحمة إلى الحسّ الملحمي
13	<u>مدخل</u> : الملحمة " بحث في البدايات، التّعريف، الجنس، الخصائص " (التأسيس النظري)
15	- تعريف الملحمة: أ- صعوبة تعريف الملحمة:
16	ب- الملحمة لغة:
17	ج- الملحمة اصطلاحاً:
18	02- الملحمة في اللغة اليونانية:
19	03- الملحمة جنس أدبي:
20	04- خصائص الملحمة:
	<b>المبحث الأول: حفريات الملحمة عند الغرب</b>
23	المطلب الأول: الملحمة جنس أدبي مؤسس للأمم اليونانية
28	أ- الملاحم في عهد هوميروس
30	ب- الملاحم بعد هوميروس
32	المطلب الثاني: الملحمة جنس أدبي مؤسس للأمم اللاتينية
34	المطلب الثالث: الملاحم عند الغرب في القرون الوسطى
37	المطلب الرابع: الملاحم عند الغرب قبيل عصر النهضة
39	المطلب الخامس: الملاحم عند الغرب في عصر النهضة
	<b>المبحث الثاني: حفريات الملحمة عند العرب</b>
44	المطلب الأول: الملحمة في اللغة العربية
47	المطلب الثاني: التحوّل من الملحمة، إلى الحسّ الملحمي في العصر الحديث

52	المطلب الثالث: مفهوم الحسّ الملحمي
53	- الإلياذة الوطنية الجزائرية:
55	<b>الفصل الثّاني: تجلّيات جنس الملحمة في الأدب العربي</b>
56	<b>المبحث الأول: إشكالية حضور جنس الملحمة في الأدب العربي القديم</b>
56	<b>مدخل:</b>
57	المطلب الأول: ملامح جنس الملحمة في الأدب العربي من منظور الرفض والتأييد
57	أ- ملامح جنس الملحمة من منظور الرفض:
62	ب- ملامح جنس الملحمة من منظور التأييد:
64	المطلب الثاني: ملامح جنس الملحمة عند العرب في الجاهلية
65	01- مُعلّقة عمرو بن كلثوم:
67	02- مُعلّقة الحارث بن حلّزة اليشكري:
68	03- مُعلّقة عنتره بن شدّاد:
72	المطلب الثالث: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر الإسلامي
76	المطلب الرابع: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر الأموي
77	01- قصيدة " قطري بن الفجاءة" في حرب دولا ب
78	المطلب الخامس: ملامح جنس الملحمة عند العرب في العصر العباسي
81	01 - ملامح ملحمة في شعر أبي تمام
83	02 - ملامح ملحمة في شعر المتنبي
85	<b>المبحث الثّاني: مواقف الشُّعراء والنُّقاد العرب من الملاحم وبواعثها في العصر الحديث</b>
85	المطلب الأول: موقف النّقد العربي القديم من جنس الملاحم
91	المطلب الثاني: بواعث جنس الملحمة في الشُّعر العربي الحديث والمعاصر
91	01- ظهور ترجمات الملاحم اليونانية في العصر الحديث
93	02 - تأثير الملاحم القديمة في العصر الحديث

93	03- تطّلع الشعراء العرب إلى مجازاة الإلياذة
94	04- الثّورات العربية في العصر الحديث
94	05- الوعي برسالة الملاحم في البعث الأدبي والوطني والديني
96	المطلب الثالث: تجلّيات جنس الملحمة في الشّعر العربي الحديث والمعاصر
97	01- ملحمة الشاعر أحمد شوقي: 1868-1930م (دول العرب وعظماء الإسلام)
98	02- ملحمة الشّاعر حافظ إبراهيم (1872-1932م) (العُمريّة).
99	03- ملحمة الشاعر عبد الحلّيم مصري (1887-1922م) (البكريّة).
99	04- ملحمة الشّيح محمد عبد المطلب (1870-1931م) (العلوية)
99	05- ملحمة الشّاعر فوزي المعلوف (بساط الريح)
102	06- ملحمة الشّاعر أحمد محرم (1871-1949م) (الإلياذة الإسلامية)
109	المطلب الرّابع: بواعث جنس الملحمة في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر
119	الفصل الثالث: الحسّ الملحمي في إلياذة الجزائر للشّاعر: مفدي زكريا
120	المبحث الأول: السّرد مفاهيمه، أنواعه ومستوياته، تقنيّاته، بنيّاته (التأسيس النظري)
	المطلب الأول: مفاهيم السّرد
120	أ- مفهوم السّرد لغة:
121	ب- مفهوم السّرد اصطلاحاً:
123	المطلب الثاني: أنواع السّرد ومستوياته:
123	أ- أنواع السّرد
123	01- السّرد التابع
124	02- السّرد المتقدم
124	03- السّرد الآبي
124	04- السّرد المدرج

125	<b>ب- مستويات السرد</b>
	01- المستوى الأول للسرد
	02- المستوى الثاني للسرد:
126	المطلب الثالث: تقيّات السرد:
126	<b>ج- الوصف:</b>
128	<b>د- الحوار:</b>
131	المطلب الرابع: بنيات السرد: (البنية الزمنية، والبنية المكانية)
131	أ- البنية الزمنية:
134	ب- البنية المكانية:
136	المطلب الخامس: العنصر السردى في إلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا
	<b>مدخل:</b>
140	- تفصلات بنية القصة في السرد الشعري، وحقولها الدلالية:
141	- الوظيفة المرجعية للقصة:
142	- الآليات الدينامية للقصة:
	العنصر السردى في إلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا
143	01- البنيات السيميائية الدالة على التعريف بالشخصيات "
152	02- البنيات السيميائية الدالة على سياسة الأمير، وجهاده الحربى
153	03- البنيات السيميائية الدالة على تحميل فرنسا مالا تطيق وجهاد الأمير الفكرى
154	04- البنيات السيميائية الدالة على عدم التمكن من شراء ذمة الأمير، وأسره
156	- ومضات سردية فى الهيكل العام للقصة
	<b>المبحث الثانى: خصائص الحس الملحمى فى إلياذة الجزائر</b>
160	المطلب الأول: الرمز الملحمى
162	01- الرمز الملحمى من خلال العنونة
163	02- الرمز الملحمى من خلال الفاتحة النصية

163	03 - الرّمز الملحمي من خلال نص الإلياذة
169	المطلب الثاني: الموضوعية
173	المطلب الثالث: الخوارق
175	المطلب الرابع: البطولة (التأسيس النظري)
	مدخل
176	- البطل في الملحمة وأهم صفاته
178	أ- البطولة في إلياذة الجزائر
179	ب- تشكّلات البطولة
179	أولاً: البنية الإفرادية
180	01- المعجم الشعري
181	02- الخصائص الدلالية للمعجم الشعري
182	ثانياً: البنية التركيبية
185	- البنية الإيقاعية
	01- الإيقاع الداخلي
187	02- الإيقاع الخارجي
190	03- الأسلوب
193	المطلب الخامس: الخرافات والأساطير
196	المطلب السادس: :العنصر الديني
204	<b>الفصل الرابع: الحسّ الملحمي في إلياذة بسكرة للشاعر عامر شارف</b>
	<u>مدخل:</u>
207	المبحث الأول: العنصر السّردي في إلياذة بسكرة للشاعر: عامر شارف
208	- تفصلات بنية القصّة في السرد الشعري، وحقولها الدلالية:
209	المطلب الأول: - الوظيفة المرجعية للقصّة:

211	- الآليات الدِّيناميَّة للقصة:
212	المطلب الثاني:- البنيات السِّيميائيَّة الدَّالة على التَّعريف بالشَّخصيَّات
222	المطلب الثالث: الأحداث
225	01- البنيات السِّيميائيَّة الدَّالة على فتوحات عقبة بن نافع الفهري لشمال إفريقيا، واستشهاده بمنطقة تهودة
226	02- البنيات السِّيميائيَّة الدَّالة على الشَّيخ المجاهد الطَّيِّب العقبي
227	03- البنيات السِّيميائيَّة الدَّالة على الأديب الشَّهيد أحمد رضا حوحو
228	04- البنيات السِّيميائيَّة الدَّالة على العالمة الجليل الشَّيخ عبد المجيد حبَّه
229	المطلب الرَّابع: ومضات سردية في الهيكل العام للقصة
233	خلاصة:
234	المبحث الثاني: خصائص الحسِّ الملحمي في إلياذة بسكرة للشاعر: عامر شارف
234	المطلب الأوَّل: الرَّمز الملحمي
234	01- الرَّمز الملحمي من خلال العنونة
235	02- الرَّمز الملحمي من خلال الفاتحة النَّصية
236	03- الرَّمز الملحمي من خلال نص الإلياذة
238	المطلب الثَّاني: الموضوعيَّة
241	المطلب الثالث: تشكُّلات البطولة
	- بطولة الفاتح عقبة بن نافع الفهري
242	أولاً: البنية الإفراديَّة
243	01- المعجم الشُّعري
244	02- الخصائص الدلالية للمعجم الشعري
245	ثانياً: البنية التركيبيَّة
248	- البنية الإيقاعية
249	01- الإيقاع الداخلي

255	02- الإيقاع الخارجي
257	المطلب الرابع: الخرافات والأساطير
259	المطلب الخامس: العنصر الديني
263	خلاصة:
265	الفصل الخامس: الحسّ الملحمي في إلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت
	مدخل:
268	المبحث الأول: العنصر السردى في إلياذة الأوراس للشاعر: طارق ثابت
269	- تفصلات بنية القصة في السرد الشعري، وحقولها الدلالية:
270	المطلب الأول:- الوظيفة المرجعية للقصة:
271	- الآليات الدينامية للقصة:
272	المطلب الثاني:- البنيات السيميائية الدالة على التعريف بالشخصيات
276	المطلب الثالث: الأحداث
278	01- البنيات السيميائية الدالة على تأخي العرب والأمازيغ في منطقة الأوراس
279	02- البنيات السيميائية الدالة على تمازج الدماء العربية، والأمازيغية
280	03- البنيات السيميائية الدالة على تعلّم الأمازيغ اللغة العربية
281	04- البنيات السيميائية الدالة على رمزية الأوراس
282	المطلب الرابع: ومضات سردية في الهيكل العام للقصة
289	المبحث الثاني: خصائص الحسّ الملحمي في إلياذة الأوراس للشاعر: طارق ثابت
289	المطلب الأول: الرمز الملحمي
290	01- الرمز الملحمي من خلال العنونة
291	02- الرمز الملحمي من خلال الفاتحة النصية
292	03- الرمز الملحمي من خلال نص إلياذة الأوراس

298	المطلب الثاني:الموضوعية
301	المطلب الثالث:الخوارق
303	المطلب الرابع:تشكلات البطولة
304	أولاً:البنية الإفرادية
305	01- المعجم الشعري
307	02- الخصائص الدلالية للمعجم الشعري
308	ثانياً:البنية التركيبية
311	- البنية الإيقاعية
311	01- الإيقاع الداخلي
314	02- الإيقاع الخارجي
316	03- الأسلوب
319	المطلب الخامس:الخرافات والأساطير
323	المطلب السادس:العنصر الديني
329	الفصل السادس:الخصائص الفنية للإلياذة الوطنية الجزائرية
330	المبحث الأول: الخصائص اللغوية
330	المطلب الأول:اللغة والمعجم
331	01- اللغة الشعرية في إلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا
333	02- اللغة الشعرية في إلياذة بسكرة للشاعر عامر شارف
335	03- اللغة الشعرية في إلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت
336	المطلب الثاني:نظام اللغة الشعرية والانزياحات
343	المطلب الثالث: الأسلوب
355	المطلب الرابع: سيميائية العنوان
358	المطلب الخامس:الرّمز الملحمي، وقصر حجم الإلياذة الوطنية الجزائرية
360	المبحث الثاني: الخصائص الإيقاعية
	مدخل:

362	المطلب الأول: الإيقاع الداخلي
362	01- الإيقاع الداخلي في إلياذة الجزائر
367	02- الإيقاع الداخلي في إلياذة بسكرة للشاعر عامر شارف
371	03- الإيقاع الداخلي في إلياذة الأوراس للشاعر طارق ثابت
374	المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي
378	المطلب الثالث: الانزياحات العروضية
382	المطلب الرابع: احتفاء مطالع الإلياذة الوطنية الجزائرية بالتصريح
386	المطلب الخامس: الروح الغنائية
389	خاتمة
499	فهرس المصادر والمراجع
411	فهرس المحتويات