الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتتة 1 العاج لعضر



كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

حضور الموروث في المخطاب الشعري المجزائري المعاصر؛

بلقاسم خمار- مصطفى الغماري - عبد الله حمادي نموذجا.

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة و الأدب العربي شعبة: نظرية الشعر

إشراف الدّكتور:

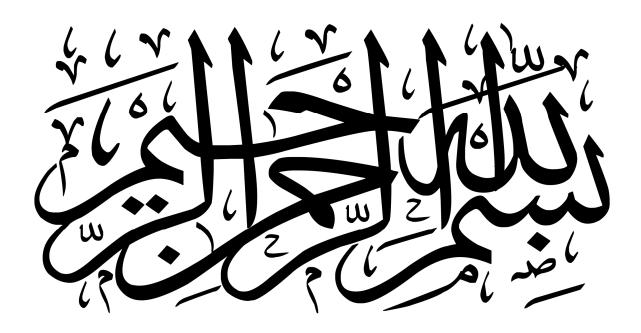
إعداد الطّالب:

جمال سعادنه

شعبان كحول

الصــفة	الجامـعة	الرتبــة العلمــية	أعضاء لجنة المناقشة
رئيــــــــــا	باتنــــة1	أستاذ التعليم العالي	أ.د/ محمد منصوري
مقـــررا	باتنـــــة1	أستاذ محاضــــر	د/ جمال سعادنه
مناقـشا	باتنـــــة1	أستاذ محاضـــر	د/ متقدم الجابري
مناق شا	باتنـــــة1	أستاذ محاضــــر	د/ شـراف شـناف

السننة الجامعية: 2016م /2017م



مقامة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحابته الغر الميامين، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين وبعد...

يعد التراث إطارا عاما تنتظم فيه الموروثات ومنجزات الأجيال السابقة، وعليه هو رافد مهم من روافد المعرفة الإنسانية، التي تحفز المهتمين في مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية إلى الوقوف عليه دراسة، وتقصيا، وتوظيفا، بوصفه عنصرا حيا يسهم في إنتاج المعرفة، وفي صياغة المستقبل، ناهيك عن حضوره الفاعل في تحقيق التكامل لحركة التاريخ.

ونظرا لكون الموروث يتمتع بحضور لافت وفاعل في بناء التصورات، وإنتاج الأفكار، وبناء المواقف، وصناعة الوعي في الكثير من القضايا ذات الصلة بالواقع الإنساني عبر محطات تاريخية متعددة، كان من الطبيعي أيضا أن يتكئ المبدعون في أعمالهم الإبداعية على المخزون التراثي، لينهلوا منه كل ما يخدم إبداعهم، أو من شأنه أن يمثل قيمة مضافة في إبداع الواقع الجديد، الذي بقدر ما هو امتداد للواقع السابق، يظل محاولة للتعبير عن طموحات وغايات منشودة تنسجم مع أحلام المبدع وتستجيب لتطلعاته كإنسان وكمبدع.

من هذا المنطلق تسعى الدراسة إلى تقصي حضورِ الموروث في الشعر الجزائري المعاصر، فكان موضوع المذكرة موسوما بـ:

حضور الموروث في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ـ بلقاسم خمار ، مصطفى الغماري، عبد الله حمادي نموذجا ـ

وقد احترت هذا الموضوع لأسباب أوجزها في جملة نقاط هي:

- 01 ـ اهتمامي بالأدب الجزائري بشكل عام وبالشعر الجزائري الحديث والمعاصر على وجه الخصوص.
- 02 ـ حرصي على إبراز أصالة الشعر الجزائري، بما يعبر عن هويته الثقافية في عمقها العربي الإسلامي، وفي بعدها الإنساني.
- 03 _ اهتمامي بالتجربة الإبداعية التي تستحضر الموروث، وتستوعبه، وتعيد إنتاجه بما ينسجم مع تجربة المبدع، وبما يعبر عن واقعه.

04 ـ أما اختياري الشعراء الثلاثة عينة في هذه الدراسة، فذلك مرده أن المنجز الشعري لهؤلاء الشعراء يعد . حسب تقديري . من التجارب الشعرية الناضجة التي استدعت الموروث، ووظفته بوعي، مما أكسبها عمق الدلالة وكثافة المعنى.

05 ـ ندرة ـ حسب ما أعلم ـ الدراسات التي تناولت حضور الموروث في الشعر الجزائري المعاصر، اللهم إذا استثنينا الدراسات المتعلقة بظاهرة التناص التي قد تتناول الموروث بوصفه نصا سابقا يحضر في نص لاحق، أو بعض الدراسات الأخرى التي تناولت حضور التراث لكن في متون أخرى غير المتون التي اختصت بما هذه الدراسة ونذكر من ذلك:

- ـ التراث مصادره وأشكال استلهامه في الشعر النسوي المعاصر بالجزائر له: عزالدين جلاوجي.
- الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا . مقاربة تحليلية تأويلية . ل: نجوى منصوري
 - ـ تشكيل التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية له: زهية لطرش.

وفي كل الأحوال لا أدعي فضل السبق في دراسة هذا الموضوع، لوجود دراسات سابقة تناولت مدونات أخرى، وقد استفدت منها في هذه الدراسة.

أما إشكالية الدراسة فتتعلق بطبيعة الحضور للموروث في المتن الشعري المنتقى في هذه الدراسة؛ ذلك لأن حضور الموروث هو حضور لمعطى معين من التراث، ولا يعبر عن حضور مطلق التراث كإطار عام تنتظم فيه منجزات السابقين بشكل عام، مما يقتضي التفاعل مع التراث تفاعلا لا يخلو من جدلية العلاقة بين المبدع والكينونة الذاتية لإبداعه من جهة، وبين التراث كذاكرة قد تصبح مرجعية متسلطة إلى الحد الذي قد تلغي فيه الكينونة الذاتية للمبدع من جهة ثانية، وعليه تسعى الدراسة إلى طرح جملة تساؤلات أهمها:

هل استطاع هؤلاء الشعراء التوفيق بين هوية شعرهم المنتمي إلى مرجعية موروثية جاهزة، وخصوصية هذا الشعر كتجربة تعبر عن كينونة ذاتية في الرؤية والموقف والتعبير؟ هل حضور الموروث كان حضورا مزاحما لما يرومه المبدع من تجديد وابتكار، أم أن هذا الحضور هو إعادة إنتاج وتجديد للموروث بما ينسجم مع تجربة الشعراء؟ هل كان هؤلاء الشعراء موفقين في استدعاء الموروث، وتوظيفه

بما يجعله قيمة جمالية، وإنسانية، وحضارية تضاف إلى أشعارهم؟ وهل استدعاء الموروث أفقد أشعارهم صفة المعاصرة؟ وكيف حوّل هؤلاء الشعراء الموروث كمعطى تاريخي إلى قيم فنية وجمالية ؟.

أما عن المنهج المتبع في الدراسة، فإن المنهج السيميائي قد فرض نفسه؛ لأنه الأنسب لفك رموز النصوص التراثية، واستنطاق إشاراتها باعتماد التأويل، غير أن هذا لا يعني أنني اتبعته بحذافيره، فقد حدّت عنه في بعض الأحيان ووجدت نفسي ألجأ إلى المنهج التاريخي، وبخاصة عند استقصاء معلومة، أو خبر أو رواية أو سلسلة أحداث، أو وقائع تاريخية إلى غير ذلك مما يدخل في نهج التاريخ. وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن ينتظم البحث في ثلاثة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها حاتمة.

المدخل: وقد تناول مفهوم الموروث لغة واصطلاحا، ثم مفهوم الحداثة لغة واصطلاحا، لأحاول في الأخير إبراز العلاقة بينهما.

أما الفصل الأول فقسمته إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: عالج إشكالية الحداثة في الشعر الجزائري، وعوامل نهضته، ثم بين عوامل ظهور الشعر الحر، وقد تناول المبحث الثاني: التجربة الشعرية بين مرحلتي (الستينيات والسبعينيات)، في مرحلة الستينيات، تتبعت انقطاع الشعر وأسبابه، ثم الاستفاقة والتحرر من الجمود، لأنتقل بعدها إلى ما عرفه المتن الشعري الجزائري في المرحلة السبعينية من سيطرة إيديولوجية، وتمرد على الموروث الثقافي انتهت مع بداية فترة الثمانينيات التي خصصت لها المبحث الثالث، فتتبعت فيه انفتاح الشعر الجزائري على تجارب إنسانية أكثر شهولية ثم خصائص هذا النص الحداثي المختلف ومرجعيته، لنعرض بعدها أهم الأشكال التجريبية التي عرفتها القصيدة الجزائرية المعاصرة.

أما الفصل الثاني: فقد كان فصلا تطبيقيا عرضت في مبحثين تجليات الموروث الديني والصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، حيث كشفت في المبحث الأول الأحداث، والرموز والنصوص الدينية التي استدعاها الشعراء الثلاثة لتكثيف تجربتهم؛ كنصوص القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف التي قد تضفي على الخطاب الشعري بعض القداسة، أما المبحث الثاني فقد تناولت فيه الرموز والنصوص الصوفية التي استمد منها الشعراء رؤاهم الشعرية، فحلقت بهم بعيدا في عالم الكشف، والفيوضات الروحية، فأنضجت بذلك تجربتهم الإبداعية.

أما الفصل الثالث فكان موسوما بـ: حضور الموروث التاريخي والأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر، وقد ضم هذا الفصل مبحثين، اختص المبحث الأول ببيان المضامين التاريخية من حوادث وشخصيات في الشعر الجزائري المعاصر، أما المبحث الثاني فقد اختص بإظهار الأساطير والمعتقدات القديمة التي وظفها الشعراء في قصائدهم.

أما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وقد اعتمدت على عدد من المراجع والدراسات، التي أعانتني كثيرا في فك ماكان مستغلقا، وإضاءة ما بدا لي مظلما ومنها:

كتاب" أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري" لعبد الله العشي،" الشعر الجزائري الحديث-اتجاهاته وخصائصه الفنية" لمحمد ناصر، "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر" لعمر أحمد بوقرورة، "الصورة الفنية في الشعر الجزائري"لعبد الحميد هيمة ،"استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" لعلي زايد عشري ، وكتاب" الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" للدكتور عز الدين إسماعيل وغيرها من المراجع التي لم يتسن لنا ذكرها.

وإذا كان لا بد لي من ذكر الصعوبات التي واجهت البحث، فهي لا تتعدى أمرين، الأول: مشقة الحصول على بعض المصادر التي اختصت بدراسة الشعر الجزائري المعاصر، أما الأمر الآخر فهو صعوبة الإحاطة التامة والشاملة بجميع أنواع الموروث الذي تضمنته دواوين الشعراء الثلاثة (بلقاسم خمار، مصطفى الغماري، عبد الله حمادي) لسببين، الأول: أن مادة الموروث ليست مادة محدودة، بل تتميز بالشمولية والامتداد الزمني، والسبب الثاني: غزارة إنتاج هؤلاء الشعراء، وربما يدخل سبب ثالث في ذلك يتمثل في كوني كنت ملزما باختصار أو إهمال كثير من هذه المادة التراثية خشية الإطالة وإثارة السأم في نفس القارئ، وخشية تجاوز الفترة المحددة للبحث.

ومن جميل العرفان أن أسدي الشكر الجزيل إلى كل أساتذي في مختلف الأطوار التعليمية، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة 1 لما قدموه من مادة علمية قيمة فضلا عن نصائحهم وتوجيها تهم التي يسرت لناكل عسير فتمكنا بعون الله وتوفيقه من إكمال هذه المرحلة الدراسية.

وفي الوقت نفسه أشكر جميع الأساتذة والإحوة والأصدقاء والزملاء الذين أعانوني طيلة مسيري هذه.

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى موظفي المكتبات داخل الجامعة وخارجها وكل من ساعديي في إنجاز هذا البحث.

مع الشكر الكبير والخاص والاستثنائي، لأستاذي الفاضل الدكتور "جمال سعادنة" الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث، وتوجني بأخلاقه السامية، فكان يقرأ ويُقوِّمُ ويضع ملاحظات هنا وملاحظات هناك، ويسد ثغرات بداية ويوجه توجيهات سديدة أغنت هذا البحث وأنارت سبيله للخروج فضلا عن تشجيع كريم، فجزاه الله عني خير جزاء.

وأخيرا آمل أن تجد هذه الدراسة مكانا لها بين دراسات تناولت ظاهرة الموروث في الشعر الجزائري و لاسيما الحديث والمعاصر، فإن كنت قد وفقت وأصبت فتلك هي الغاية وذاك المقصد، وإن لم يكن ذلك، فحسبي أني بذلت قصارى جهدي، ولكن من طبيعة البشر القصور عن بلوغ الكمال.

مدخــل في مفهوم التراث والحداثة

يعد التراث والحداثة من أهم المفاهيم التي انشغل بها الفكر الحديث والمعاصر، منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وما تزال ثنائية التراث والحداثة تصنع السجال وتثير الجدل إلى يومنا هذا، إنهما مصطلحان إشكاليان ومعقدان،ليس لهما إلى الآن تعريف محدد ومتفق عليه، ذلك لأن الدارسين لكل منهم مرجعيته التي ينطلق منها، وبمقتضاها يبني تصوراته ومواقفه في هذه المسألة، ومع ذلك لا بد من محاولة عرض المفاهيم المتداولة لكل من الموروث والحداثة.

أولا: مفهوم الموروث:

1- لغة: حاءت كلمة موروث من الإرث أو التراث أو الميراث وهي صيغة لاسم المفعول من الجذر الثلاثي للفعل "ورث" الذي يحمل معنى الانتقال والتعقيب والإبقاء للشيء، فقد جاء في معجم العين "يورث أي يُبقي ميراثا، وتقول: أورثه العشق هما وأورثته الحمى ضُعفا فورث يرث، والتراث تاؤه واو، ولا يجمع كما يجمع الميراث".

وورد في معجم "مقاييس اللغة" أن الميراث أصله الواو، وهو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب" وجاءت لفظة تراث بالمعنى نفسه في لسان العرب حيث قيل: "الورث والورث والإرث والورث والإرث والإراث والتراث والميراث: ما ورث وقيل: الورث في المال والإرث في الحسب...، وأورثه الشيء أعقبه إياه... وكله على الاستعارة والتشبيه بوراثة المال والمجد" .

وبما أن المعنى المعجمي للفظتي التراث والموروث هو معنى واحد يمكننا القول: أن كلمة موروث دلت في المعاجم العربية على الجانبين المادي والمعنوي ولم تقتصر على المعنى الذي أوجدته المعاجم العربية القديمة، ففي قوله تعالى: ﴿ وَتَأْكُلُونَ التُراثَ أَكَلاً لماً ﴾ 4 دلت على ما هو مادي (المال).

أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، لبنان ، سلسلة المعاجم والفهارس، د.ط، د.ت ، مادة ورث ج8، ص 234.

² أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د.ط، 1979 مادة ورث ، ج6، ص 105.

³ ابن منظور، لسان العرب، ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، د. ط، د. ت مادة ورث ، ج2، ص 4808.

⁴ الفجر، الآية 19

أما في قوله تعالى: ﴿ وَوَرِثَ سليمانُ داوودَ.. ﴾ 1 دلت على الموروث المعنوي الروحي والفكري، أي أن سليمان ورث عن أبيه النبوة والعلم لا غير، لأن داوود كان له أولاد كثر دون سليمان، فلو كان الموروث المال، لم يكن سليمان مختصا به.

ورُوي عن الرسول صلى الله عليه وسلّم أنه قال: "وإن العلماءَ وَرَثَةُ الأنبياءِ، وإن الأنبياءَ لم يُورِّتُوا دينارا ولا درهما، ورَّثُوا العلم، فمن أخذه أخذَ بحظٍ وافرٍ" فلما كان العلماء أقرب الناس إلى الأنبياء كانوا أحقهم بميراثهم، وهم لم يرثوا عنهم المال بل ورثوا العلم والحكمة ومكارم الأخلاق والهدى والتقوى...وهي جميعا موروث معنوي (فكري،أخلاقي،روحي).

كما وردت لفظة تراث في الشعر الجاهلي، فهذا عمرو بن كلثوم التغلبي يقول مفتخرا بالجدد الذي ورثه:3

نُطاعِن دونه حــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	وَرِثْنا الجحدَ قد علمتْ مَعــدُّ
أباح لنا حصونَ الجحدِ دِينا	ورثنا مجدَ علقمةَ بن سيفٍ
زهيـرا نِعْمَ ذحرُ الــــُـــُاخِرينا	ورثت مُهَلْهِلا والخيرَ مــنه
بهــم نِلْنا تراثَ الأكرميــنا به نُحمَى ونَحمِي المحجريــنا	وعتّابا وكلثوما جميـعا
به نُحْمَى ونُحمِي المحجريـــنا	وذا البرة الذي حدثت عنه
فأيُّ المجدِ إلا وقد وُلِّينا	ومنا قبله الساعـي كليـبّ
ونُورِثها إذا مِثنا بَنِينا	ورثناهن عن آباء صِدْق

فالتراث عند عمرو بن كلثوم مجد ورثه عن أسلافه من أباء وأجداد كرام شأنهم الصدق في الفعال والمقال (علقمة بن سيف، المهلهل، زهير بن أبي سلمى، وعتاب، كلثوم، ذو البرة، كليب) يقاتل لأجله حتى الموت ويورثه إذا مات أبناءه.

¹ النمل، الآية 16.

³ عمرو بن كلشوم، الديوان، حققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص75-80-86.

2- اصطلاحا:

لمعرفة مفهوم الموروث اصطلاحا نحاول أن نعرض بعض مفاهيم التراث لنبرر سبب احتيارنا لفظ "موروث" بدل "تراث". أين نجد أن الدارسين قد اختلفوا في تعريف التراث باختلاف توجهاتهم ومناهجهم، فعبد النور جبور يعرفه: "بأنه ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات، وفنون وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي، من قوامه الاجتماعي والإنساني، والسياسي والتاريخي، والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال العابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه".

ويعرف محمد التونجي التراث على أنه: " ما تخلفه الأمم عبر التاريخ، ويكون مرآة لحضارتها في عاداتها وتقاليدها، ومنتجاتها (اليدوية، الفكرية وفنونها وخبراتها) وما يورثه السلف للخلف ويكون موضع اعتزاز له"².

وعليه فالتراث من هذا المنظور هو ما خلفه السلف للخلف، قولا أو مادة أو فكرا، وهو مجموعة من الاتجاهات والتقاليد الفكرية والتيارات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والخلقية عبرت عن مواقف ورؤى في وقت مضى.

"وبما أن التراث ينتمي إلى الماضي فهو يمثل ذاكرتنا الثقافية ذاكرة الوعي واللاوعي ومن هنا وقوعه تحت نفوذ آليات التذكر والتخيل، آليات التفكير بالرموز والنماذج والقيم وكل مكونات الخيال الاجتماعي"3.

وإذا ارتبط التراث بالماضي فهذا لا يعني أنه الماضي الذي ينبغي استعادته أو التخلي عنه، إنما هو جزء من بنية الحاضر والمستقبل معا، إنه زمن من أزمنتنا التي لا تنفك تحضر فينا بشكل أو بآخر، يقول علي حرب: "إن التراث ليس هو القديم الذي مضى أو الماضي الذي تقادم، وإنما هو شيء لا ينفك يحضر ويؤثر فينا لأنه جزء من كينونتنا الرمزية ومقوم من مقومات هويتنا الثقافية، بل هو يؤثر

239 عمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ج1، ص 239.

¹ مبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 63.

^{*} محمد عابد الجابري، التراث والحداثة -دراسات ومناقشات-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 46-44.

في جسدنا ذاته لأنه يُجَسِدُ رؤية الجسد وطريقته في التعامل مع الرغبة والهوى، من هنا لا إمكان للانفصال عنه بصورة جذرية"1.

ذلك لأن أنساقه وأنماطه العليا تظل مستقرة في ذات الفرد ومترسبة في اللاوعي الفردي والجمعي عبر الزمن، ويغدو التراث بذلك حزانا جماليا ورؤيويا يلهم الإنسان برؤى جديدة لنفسه وللعالم الذي يحيط به، ويدفعه إلى صنع مصيره وإبداع مستقبله، وتيارا متدفقا للحياة الثقافية يضاف إليه باستمرار مكتسبات وحبرات جديدة، ينتقل من شخص إلى آخر، ومن جيل إلى جيل انطلاقا من الماضي مرورا بالحاضر وصولا إلى المستقبل، فالمستقبل ليس إلا امتدادا للحاضر ونتيجة لما يحدث فيه واستمرارية لإنجازاته، ذلك لأن ثقافات الشعوب "وإن تغيرت عبر الزمن إلا أنما تتصف رغم ذلك بالاستمرارية، إذ لابد في النهاية من أن يوجد نمط معين من الحياة يهتدي به الناس في مزاولة حياتهم اليومية سواء كانت بسيطة أو معقدة".

بالإضافة إلى خاصية الاستمرارية يتصف التراث بالقدم والثبات، وتبدو هذه الخاصية واضحة بوجود عناصر وقيم ثابتة تنتقل من حيل إلى حيل دون تغيير أو تحريف في الأسلوب العام مع قابلية نسبية للتعديل تبعا للظروف التي تفرضها الحياة الجديدة وروح العصر.

وقد وقع اختيارنا على مصطلح الموروث بدل التراث لأن "الموروث أشمل من التراث كونه يشمل كل ما أنجزه الأسلاف، وكل ما فكر به، منه ما بقي، وما يزال يمتلك مفاعيل مؤثرة فينا —وهو التراث – ومنه ما أدى دورا في مرحلة من المراحل ثم تجاوزه بعد ذلك"³.

فالموروث هو كل ما ترثه الأجيال اللاحقة وتتلقاه عن الأجيال السابقة، والتراث هو الجزء الذي يمكن استلهامه من الموروث ليكون إحدى أدوات تفاعل الأجيال في مع الحاضر والتطلع نحو المستقبل.

2حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المحلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، د.ط، 1999، ص 126-127.

[.] ¹على حرب، الفكر والحدث (حوارات ومحاور)، دار الكنوز، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 30-31.

^{*} محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر (الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع)، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1997، ص 56.

ثانيا: مفهوم الحداثة:

1 − لغة:

من المصطلحات التي أثارت الكثير من الجدل في أوساط النقاد مصطلح الحداثة، وهو مصطلح من الصعوبة تحديد ملامحه، وضبط متغيراته، أو تعريفه في بعض الكلمات، والحداثة من أكثر المقولات انتشارا في أوساط جمهور المثقفين والقراء، وأكثرها تداولا عند النقاد القدامي والمحدثين، ومحاولة منا الإحاطة بالمفهوم الشامل لهذه المفردة ارتأينا الرجوع إلى الوراء للبحث عن جذورها في معجماتنا العربية، نبدأ بكتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي باعتباره أول معجم ظهر في القرن الثاني للهجرة حيث يُقال: "صار فلان أحدوثة أي كثروا فيه الأحاديث، وشاب حدَث، وشابة حدثة: (فتية) في السن، والحدَثُ من أحداث الدهر شبه النازلة والأحدوثة الحديث نفسه، والحديث الجديد من الأشياء، والحدث الإبداء"

ثم جاء أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري حيث تشبعت الكلمة في معجمه وأخذت أبعادا جديدة وعديدة فنجد: "قال الليحاني: رجل حَدَثُ وحِدْثُ إذا كان حسن الحديث"

وأحدث الرجل، وأحدثت المرأة، إذا زنيا، يكنى بالإحداث عن الزبي.

ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها.

ويقال: أحدث الرجل سيفه، وحادثه إذا جالاه.

وروي عن الحسن أنه قال: "حادثوا هذه القلوب فإنها سريعة الدثور" معناه أجلوها بالمواعظ وشوقوها حتى تنفوا عنها الطبع والصدأ الذي تراكب عليها من الذنوب وقال لبيد: كنصل السيف حودث بالصقال"3.

أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة حدث، ج3، ص 177.

²أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (282–370 هـ)، تهذيب اللغة، مادة حدث، تحقيق: عبد الكريم العرباوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، مطابع سجل العرب، القاهرة، ج 4، ص 405.

³نفسه، ج4، ص406.

إن الأزهري في شرحه مصطلح الحداثة تقدم كثيرا عن سابقيه، واقترب من معنى الحداثة المتداولة في عصرنا، فالحدث هو الجديد وهو الاختراق والضلال، فالمصطلح اقترن في نظر التيارات والمذاهب السلفية على وجه الخصوص بابتداع الأهواء، وخَلقها والمروق من القواعد الإسلامية وكسر قواعد السلف.

وعندما نأتي إلى مؤلف ابن منظور "لسان العرب" فإننا نجد أن المفهوم اللغوي للفظة الحداثة يتفق مع اصطلاحها فقد أورد جملة من المعاني التي تؤديها هذه اللفظة، جاء منها:

"حدث: الحديث: نقيض القديم، والحدوث، نقيض القُدْمةِ، حدث الشيء يَحدُثُ حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو مُحدِثُ وحديث وكذلك استحدثَهُ... والحدوث: كون الشيء لم يكن وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع.

ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها.

وفي الحديث "إياكم ومحدثات الأمور"، جمع محدّثة بالفتح وهي ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة، ولا إجماع، وفي حديث بني قريظة: لم يقتل من نسائهم إلا امرأة واحدة كانت أحدثت جدثا": قيل حَدَثُها أنها سممت النبي صلى الله عليه وسلم.

"كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة"1، وجاء في قوله: " والحديث: الجديد من الأشياء"2.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن دلالة مصطلح الحداثة ارتبطت بالدين، واقترنت بالخروج والمروق عن الدين، وابتداع الجديد، وخرق السنة، ومن ثم فالمصطلح تسرب إلينا من المعجم الديني وأصبح يحمل معاني عديدة في المعاجم العربية، ومجمل هذه المعاني كانت تعمل على خرق المألوف، وكسر العادة، وابتداع الشيء الذي لم يكن.

إلا أن لمصطلح الحداثة معنى آخر نراه على صلة بمباحث الحداثة فلسفيا، وهو مبحث اللغة الذي عرف في القديم بصلته بمباحث المنطق، وفقه اللغة والآداب وعلوم اللسان.

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة حدث، المحلد2، ص 796.

² نفسه، المجلد2، ص 797.

ومن هذا المنظور نشدد على الدلالة اللغوية لهذا المصطلح بما توحي به معانيه ودلالته الاصطلاحية ومن معاني مصدر "حَدّث" (بالشدة على الدال) نجد الكلام والإخبار والحوار "فالحديث: الخَبرُ يأتي على القليل والكثير، الجمع: أحاديث، كقطيع وأقاطيع، وهو شاذ على غير قياس، وقد قالوا في جمعه حِدثَانُ، وحَدثانُ، وهو قليل.

أنشد الأصمعي:

وتَحدِجُهُ كما حُدِجَ المطيقُ.

تُلَهِّي المرءَ بالحِدتَانِ لهوا

والحديث ما يُحَدِّثُ به المحدَّثُ تَحْدِيثًا، وقد حَدَثَهُ الحَديثَ وحدَّثَهُ به.

وقول سبويه في تعليل قولهم: لا تأتيني فتُحَدِّثُنِي، قال كأنك قلت ليس يكون منك إتيان فَحَدِيثُ إنما أراد فتَحْدَّيثُ، فَوَضَع الاسم موضع المصدر، لأن مصدر حَدَّثَ إنما هو التَّحْدِيثُ، فأما الحديثُ فليس بمصدر "1.

وقوله تعالى: "وأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ أي بلّغ ما أُرسلتَ به، وحَدِّث بالنبوة التي أتاك الله، وهي أجل النعم...وَرَجُلٌ حَدِثَ وحَدُثُ، وحِدْثُ وحِدِّيثِ ومُحَدَّثُ بمعنى واحد: كثير الحديثِ "2.

وعليه فإن الفعل حدث تشتق منه ألفاظ دالة على معاني اللسان في الحديث، فتحدَّث حديثا أي تكلم كلاما.

وللفظ الحديث في التراث الإسلامي مكانة متميزة وأهمية خاصة، بل يعد مصدرا من مصادر التشريع الإسلامي، كونه يفيد الإخبار سواء كان مصدره إلهيا أو بشريا مصداقا لقوله تعالى: ﴿ إِن لَمْ يَوْمَنُوا بَعَذَا الْحَدِيثُ أَسْفًا ﴾ 3عنى بالحديث القرآن الكريم.

كما أن الحديث في الثقافة الإسلامية يطلق على ما روي عن رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، ويقترن هذا بالسنة الشريفة التي تشتمل كل ما ورد عن النبي الكريم من قول، أوفعل، أو تقرير.

¹بن منظور، لسان العرب، مادة حدث، المجلد2، ص 797.

² نفسه، المجلد2، ص 797، 798.

⁶ سورة الكهف 3

-2 الحداثة اصطلاحا: قبل التطرق إلى المفهوم الاصطلاحي للحداثة لا بد من تسليط الضوء على أهم المصطلحات المتداولة في فكر الحداثة لإزالة بعض الالتباس في استعمالاتها العربية وهي (modernism, modenisme) و (modernity, modernité) و (modernity, modernité).

وما يمكن ملاحظته أن modern الإنجليزية دخلت متأخرة من moderne الفرنسية وأن اللغة moderne أقدم تاريخيا من اللفظ حداثة modernité إذ تقابل كلمة حديث في اللغة اللاتينية modernus وهي مشتقة من الجذر modo التي تعني حديث أي توا ومؤخرا، يقول مطاع صفدي "اللفظة العربية للحداثة تأتي أصلا من حدث، في حين لفظة الحداثة الغربية modernité مشتقة من الجذر mode، وهي الصيغة أو الشكل أو ما يبتدئ به الشيء، فاللفظة العربية ترتبط بما له أكثر دلالة عما يقع، إنه ما يحدث، فليس الشكل هو المهم".

وكانت الاستعمالات المبكرة للفظة الحديث modern أقرب إلى contemporary معاصر وكانت الاستعمالات المبكرة للفظة الحديث عشر.

" وقد حمل هذا اللفظ معنى إيجابيا يتمثل في الانفتاح والحرية الفكرية ومعرفة أحداث الوقائع المكتشفة والأفكار المضافة، ومعنى سلبيا عاميا يدل على الخفة وحب التغيير لأجل التغيير، والميل إلى الاهتمام بالانطباعات الراهنة بلا حكم على الماضي ولا التفكير فيه"2.

"ظهرت لفظة حديث في القرن الرابع عشر الميلادي للتعبير عن الاعتراض على ما هو قديم والذي كان يميز العصور اليونانية والرومانية القديمة". 3

كانت modern بهذا المعنى التاريخي والمقارن شائعة منذ أواخر القرن 16 "ولم تتخذ هذه اللفظة شحنتها العاطفية إلا فيما بعد أي في الوقت الذي برز فيه مفهوم الحداثة الذي بدأ بالتداول حوالي Charles م على يدكل من جيرار دي نيرفال Gérard de Nerval، وشارل بودلير 1850

أمطاع صفدي، نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د.ط، 1990، ص 223. أندريه لالاند André Lalande ، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، المجلد2، ص 822.

³ محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابر ماس، إفريقيا، الشرق الدار البيضاء، بيروت، د.ط، 1998، ص 108

Baudelaire حيث نظرا للحداثة باعتبارها تكثيفا لجموعة من الدلالات القائمة، سواء كانت فلسفية وجمالية أو سياسية، وأصبحت تعني تلك الإرادة الاستفزازية المتمثلة في حب العصر والاحتفال به"1.

وهكذا تلت مصطلح modern مصطلحات أخرى،" مصطلح modern وهكذا تلت مصطلح بالقرن 19 مصطلحات أخرى، " (وكانت معظم استعمالات ما قبل القرن 19 سلبية القرن السابع والثامن عشر. وكانت معظم استعمالات ما قبل القرن 18 م إشارة عندما كان الغرض المقارنة، كان للكلمة modernize، يحدِّث التي ترجع إلى القرن المارة المحاصة مبكرة إلى المباني والتهجية والموضات في الملابس والسلوك. استمر المعنى السلبي لـ:modern والكلمات المرتبطة بما في القرن التاسع عشر وبشكل أوضح في القرن العشرين، إذ هناك تحرك قوي إلى الجهة الأخرى، حيث أصبحت modern معادلة تقريبا لكل من improved محسن أو فعال وfficient

وهكذا أصبحت modernism الحداثية و modernist الحداثية و modernist الحداثي أكثر تحديدا وانحصرت في اتجاهات معينة، وبخاصة في الكتابة والفن.وسمح ذلك بالتمييز لاحقا بين الحداثة modernity و modern الحديث

ويمكن اعتبار التعريف الذي قدمه آلان تورين Alain Touraine ضمن مؤلفه نقد الحداثة من أكثر التعاريف إحاطة بالوضع الحداثي، كتجل للفاعلية الإنسانية على مختلف مستوياتها وكحضور جوهري في أفكارنا وممارستنا ويرى أن: "فكرة الحداثة، في شكلها الأكثر طموحا، هي التأكيد على أن الإنسان هو ما يفعله، هناك إذن صلة تتوطد أكثر فأكثر بين الإنتاج الذي أصبح أكثر فعالية بفضل العلم والتكنولوجيا والإدارة من جانب، وبين تنظيم المجتمع الذي ينظمه القانون، والحياة الشخصية، وتنعشه المصلحة، وكذلك الرغبة في التحرر من كل الضغوط من جانب آخر".

أمحمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابر ماس، إفريقيا، الشرق الدار البيضاء، بيروت، د.ط، 1998، ص 109.

²ريموند وليامز Raymond Williams ، الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، ترجمة نعيمان عثمان، المشروع القومي للترجمة، العدد 980، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص 264–265.

³ آلان تورينAlain Touraine ، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط، 1997، ص

وتقام هذه الصلة بين ثقافة علمية ومجتمع منظم وأفراد أحرار على انتصار العقل الذي يعقد الصلة بين الفعل الإنساني ونظام العالم.

ويعرفها أيضا بقوله: "ليست الحداثة مجرد تغيير أو تتابع أحداث، إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي، العلمية، التكنولوجية والإدارية. فهي تتضمن عملية التمييز المتنامي لعديد من بين قطاعات الحياة الاجتماعية: السياسية والاقتصادية والحياة العائلية والدين والفن على وجه الخصوص، لأن العقلانية الآداتية تمارس عملها في داخل مجال النشاط نفسه، وهي بذلك تستبعد أن ينظم أي من أنماط هذا النشاط من الخارج، أي انطلاقا من اندماجه في رؤية عامة ومن إسهامه في تحقيق مشروع مجتمعي كلي"

من حلال هذا المفهوم للحداثة نتدرج إلى تعريف "جان بودريار"للحداثة الذي يرد فيه على بعض المفكرين اللذين اعتبروا الحداثة مفهوما، أو نظرية ذات قوانين محددة، يمكن لمتتبعيها إدراك مضمونها، يقول في هذا الصدد: "ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا، أو مفهوما سياسيا، أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة متجانسة، مشعة عالميا، انطلاقا من الغرب، ومع ذلك تظلل الحداثة موضوعا غامضا، يتضمن في دلالته إجمالا الإشارة إلى تطورنا التاريخي بأكمله، وإلى تبدل في الذهنية"2.

من خلال هذا التعريف يرى جان بودريار Jean Baudrillard أن الحداثة ليست مفهوما يصلح كأداة للتحليل لأنها ليست هناك قوانين للحداثة، بل فقط معالم للحداثة، وليست هناك أيضا نظرية في الحداثة، بل منطقا للحداثة وإيديولوجيا للحداثة، ومن حيث أنها تقوم على التغيير، فهي تتعارض مع التقليد، ولكنها تحترس مع ذلك من كل تغيير جذري.

وفي السياق نفسه يعرف برهان غليون الحداثة بأنها: "عملية تراكم من الطفرات بالأحرى من الثورات الاجتماعية، الأخلاقية ،الابستمولوجيا، الاقتصادية ... إلخ. وقد خلفت هذه الثورات

^{. 39} نقد الحداثة، ص49 ، نقد الحداثة، ص19

² جان بودريار Jean Baudrillard ، الحداثة نقلا عن: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور غربي، سلسلة دفاتر فلسفية، العدد 11، توبقال، المغرب، ط1، 2006، ص 7. وينظر أيضا: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد3، 1984، ص 12.

وضعا جديدا بالفعل وشرطا إنسانيا جديدا هو ما يمكن تسميته بمرحلة الحداثة، وهذا الشرط الإنساني يمكن أن يتغير إذ أنه تاريخي؛أي أنه متبدل ومتناقض، وليس بالضرورة متجانسا، كما لا يعني أنه يعبر عن نموذج واحد وثابت قائم حارج التجربة، يمكن تعميمه على سائر المجتمعات فالنموذج الفرنسي يختلف عن النموذج الأمريكي، كل هذا يعني بأن الحداثة ظاهرة تاريخية معقدة ومركبة"1.

أما بالنسبة إلى تعريف فتحي تريكي فهو قريب من تعريف برهان غليون، حيث يقول: "الحداثة قبل كل شيء مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده، وأنماط حياته، وتفكيره وتعبيراته المتنوعة، معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بفعل نقدي متجذر، متجاوزة التقاليد المكبلة ومحررة الأنا في الآن نفسه من الانتمائية الدغمائية الضيقة، سواء كانت للشرق أم الغرب، للماضي أم الحاضر، لتجعل من الحضور آنية فاعلة، مبدعة في الذات والمجتمع ومن الإقبال عنصرا معيارا للفكر والعمل"2.

فالحداثة من هذا المنظور حركية تطورية متواصلة تقوم على التجاوز المستمر للآن لتجعل من الإقبال معيارا ديناميا في هذا التحول.

أما غالي شكري لا يؤمن بوجود حداثة واحدة، بل يصرح بتعدد الحداثات، فالحداثة عنده رؤية، ولما كانت كذلك فإن تيارات الحداثة تتعدد بتعدد طول المجتمع وعرضه، فهي ليست مقصورة على جانب معين من الجوانب السياسية، أو التاريخية، أو الأدبية، أو الثقافية، وإنما هي متولدة موزعة بين مختلف العلوم، ويقول في ذلك: "ليست هناك حداثة واحدة بل عدة حداثات، والحداثة مفهوم شامل وليست منهجا أدبيا، الوضعية الماركسية والوجودية والبنيوية، هي مفاهيم شاملة تحلل التاريخ، والمجتمع، والثقافة جميعا"3. وهي بذلك مفهوم شامل وكل عضوي موحد، ليست حاصل جمع الأجزاء، إنما كل لا يتجزأ من الأفكار والقيم والمشاعر.

ويرى في موضع آخر أن الحداثة التي لا تواجه السائد، ليست حداثة على الإطلاق، ذلك لأن الحداثة في نظره "رؤيا ثورية تقتحم السائد في عقر داره اللغوية والفكرية والاجتماعية، إنها تبادر

¹ برهان غليون، ثورات الحداثة، نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، سلسلة دفاتر فلسفية، العدد 12، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، ص 72.

²² فتحى التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د.ط، 1992، ص

³غالي شكري، برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1992، ص 128.

إلى الاشتباك ولا تنتظر الإذن من أحد، وهي لا تحتاج إلى أبواق الدعاية والتقريرية والمباشرة، بل تحاجم عرين التخلف بأسلحة الفن وحده :اللغة الجديدة والتجربة الجديدة والأفق الإنساني الجديد والأعماق المجهولة في الشخصيات الحية والبناء الذي يكشف ما تخبئه الأحداث والمواقف تحت السطح"1.

إن الحداثة الحقيقية عند غالي شكري هي ثورة في المحتمع والفكر والفن، والمبدع الحداثي هو إنسان ثوري، لأنه يدرك أن الحداثة رؤيا متناقضة مع الذوق السائد.

ويرى محمد بنيس أنه وبالعودة إلى الدراسات والتنظيرات، والصراعات الخاصة بالشعر العربي يمكن تلخيص الحداثة الشعرية العربية في ثلاثة تعريفات:

- أ- التعريف الأول: وهو الذي يُموضع هذه الحداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي إلى الآن، أو منذ ما اصطلح على نعته بشعر النهضة ومعناه أن الحداثة ظاهرة تاريخية، نشأت مع البارودي، ولا يهم هنا أن نتبين مسارها، عبر التحولات والانكسارات.
- ب- التعريف الثاني: يؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية وبين جملة الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر، وهذا التعريف يركز على الامتداد التاريخي، كما يركز على عناصر الرؤيا، كمكون من مكونات النص الحديث.
- ت- التعريف الثالث: وهو أميل إلى حصر الحداثة في الشعر الأوروبي، واعتبار ما أنتج من شعر النهضة إلى الآن، بعيدا أن يستوعب الحداثة، ويستنطقها في الممارسة التنظيرية والنصية "2".

وهذه التعريفات الثلاثة متقاطعة مع استعمالات متداخلة لمستويات مصطلح الحداثة في العالم العربي، تداخلا يتجلى من خلال إطلاق الشعر الحديث والشعر المعاصر، ثم شعر الحداثة في مرحلة تالية، إما للدلالة على الحداثة كظاهرة تاريخية، أو كخصائص نصية، أو كاحتمال للكتابة، أو كرؤيا للعالم.

وترى خالدة سعيد أن الحداثة ثورة فكرية، لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزاعات التاريخية التطورية، وهي ترتبط بصورة عامة بالانزياح المتسارع في أنماط الإنتاج، والعلاقات على نحو يستتبع

أغالي شكري، برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، ص 130.

² محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 110-111.

صراعا مع المعارف القديمة التي تحولت إلى معتقدات، فالحداثة في نظرها هي "إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن أن يقال: إنها إعادة نظر في المراجع، والأدوات، والقيم، والمعايير، وهذا بالضبط -على وجه التحديد- هو معنى الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينات من قبيل رؤيا وإعادة خلق العالم".

وعليه فإن الحداثة في هذا التصور تقوم على إعادة الاعتبار للإنسان وفاعليته في التاريخ، وتأكيد حريته ومسؤوليته، وهي بذلك تشكل تصحيحا لوضعية استلاب عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة التي تحولت إلى بنى وتقاليد وأنماط، أي أن الحداثة تحول معرفي سمته الأولى الانتقال من المشابحة السكونية إلى الاختلاف والتحول وتجاوز السائد.

أما عبد الملك مرتاض فيتهم الكثير من النقاد بأنهم يروجون في كتاباتهم لمصطلحات غربية، لا يفهمونها، وحجته في ذلك أن هذه المصطلحات لم يتفق عليها النقاد الغربيون أنفسهم، فكيف يجيز هؤلاء لأنفسهم، هذا المصطلح أو ذاك ثم يتعصبون له، ثم يروجون له ويعممونه في الكتابات العربية المعاصرة²، وينطبق ذلك على مصطلح الحداثة الذي يؤكد على صلته بالتراث يقول: "إن على الواحد منا أن ينطلق من التراث أساسا وينتهي إلى الحداثة، لا أن يقفز إلى الحداثة قفزا دون أن يعود إلى التراث، حتى كبار النقاد الغربيين ينطلقون من نظرية أرسطو للشعر، وينطلقون من التراث لينتهوا إلى الحداثة".

وهو بهذه الرؤية حاول أو يؤصل لمنهج نقدي عربي لا يكون غربيا و يكون تراثيا، وإنما يستفيد من التراث الغربي ومن حقول المعرفة الجديدة عند الغربيين، ويستفيد في الوقت نفسه من التراث العربي، "فنحن أمة ليست صغيرة ويجب ألا تخدعنا الزحارف عند الغرب، فهذه حضارة عبثية، حضارة نشأت من عقد ومن مشاكل حضارية يشهدها القرن العشرون، نحن بطبيعة الحال نعيش في هذا القرن ولكن لنا أخلاقنا وتراثنا وتقاليدنا وثقافتنا العربية المتأصلة . في الشعر لنا تقاليد، ولنا

¹ خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد 3، ص 26.

 $^{^{2}}$ ينظر :عبد الملك مرتاض، جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت، ص 2 نفسه ، ص 2

في النقد تقاليد، وحتى في كتابة النشر .المقالة العربية شبه الأقصوصة وهناك محاولات روائية كثيرة مثل: حي بن يقضان لابن طفيل، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

وهناك محاولات أخرى كثيرة. حتى في أشكال السرد الأدبي نجد أصولا يمكن أن ننطلق منها. نحن لسنا أمة صغيرة، نحن لنا حضارة، وكنا بهذه الحضارة نحكم العالم من الهند إلى أوروبا و الأندلس"1.

إن الحداثة التي لا تقوم على التراث،ولا تنطلق منه؛ هي كالشيء الذي نقطعه دون أصله فعلى الشاعر أن يهضم التراث ويقرأه، ويستفيد منه في كتابة قصيدة حداثية، إما باستخدام الرمز، وإما بتوظيف التراث.

والحداثة عند مرتاض نسبية: "فالواحد منا يعيش خمسين أو سبعين سنة أو مئة، ثم تأتي القرون فيصبح الحديث قديما، كل شيء يعزى إلى الماضي ويصبح في حكم التراث فيفقد المعاصرة"2.

فالنص الحداثي هو النص الخالد الذي يتجاوز كل الأزمنة دون أن يفقد بريقه الجمالي، "فهناك أبيات من الشعر الجاهلي حداثية حدا، وقد يعجز الشعراء العرب اليوم أن يأتوا بمثلها؛ لأنها فلتات من الخيال، ومن الإبداع لا يمكن أن تتكرر". 3

أما أدونيس فقد دعا إلى التجديد وتجاوز المفاهيم التقليدية، وبدا ميالا إلى التراث الغربي حيث استحضر كثيرا من المفاهيم والرؤى حول الحداثة الشعرية عند الشعراء النقاد الفرنسيين ليدعم بما موقفه النقدى ومن ذلك قوله:

- "إن الشعر كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رنييه شار Réné char كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف".
 - "فجوهر الشعر كما يقول بودليرBoudelaire هو السير دائما ضد الحداثة".
- "فالأثر الشعري لا يكون بالنسبة للشاعر والقارئ إلا تشفيا وإرواء للغليل هو في الحقيقة كما يقول مالرو Malraux ضد الشعر" أ.

¹عبد الملك مرتاض، جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، ص 221.

²نفسه، ص 222.

³ نفسه، ص 222.

⁴أدونيس على أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط1، 1972، ص 10.

⁵نفسه، ص 11.

ومن أجل تبسيط رؤية الحداثة يلجأ أدونيس في بيان الحداثة إلى تقسيم الحداثة إلى ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية، وحداثة التغييرات الثورية (الاقتصادية والاجتماعية والسياسية)، والحداثة الفنية.

فالحداثة علميا عند أدونيس تعني "إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد"²، أما الحداثة ثوريا تعني " نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة" ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع، وقيام بنى جديدة "أما الحداثة فنيا فتعني " تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية، ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل".

وتشترك هذه المستويات الثلاثة للحداثة في خصيصة أساسية هي "أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها"5.

فالكتابة الحداثية في نظر أدونيس أساسها التمرد الدائم على ما هو سائد و اتباعي، والتوكيد على الفرادة والخصوصية، إنما تعني الصراع الدائم والإبداع دون توقف أو نهاية، وهي ليست الكتابة بشكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي بل "الحداثة موقف وعقلية، إنما طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك، وقبله ممارسة ومعاناة، إنما قبول بكل مستلزمات الحداثة، الكشف والمغامرة واحتضان الجهول"6.

ولقد أولى أقطاب الحداثة وعلى رأسهم أدونيس عناية كبرى لإعادة قراءة التراث، أولا من حيث هو ضرب من مواجهة الذات، وثانيا من حيث هو ضرب من إعادة إبداع هذا التراث، ومن أجل ذلك يميز أدونيس بين مستويين من التراث: الغور والسطح.

¹ أدونيس على أحمد سعيد، زمن الشعر ، ص 13.

أدونيس على أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن العشرين، بيانات من أجل ثقافة عربية حديثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، مارس 1980، ص321.

³نفسه، ص 321.

⁴نفسه، ص 321.

⁵نفسه، ص 321.

أدونيس، زمن الشعر، ص 182.

"السطح يمثل الأفكار والمواقف والأشكال، أما الغور فيمثل التفجر، التطلع، التغيير والثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن تتجاوزه بل أن تنصهر فيه، لكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح، ذلك أن السطح متصل بالواقع والفترة الزمنية أي بتجربة شخصية معينة، بينما يتصل الغور بالإنسان كإنسان الغور مطلق أما السطح فتاريخي"1.

وأدونيس هنا لا يدعو إلى نبذ الماضي جملة وتفصيلا والتخلي عن تراثنا وشخصيتنا وإنما يؤكد على الانصهار في القوى الخلاقة في تراثنا العربي، ويدعو في الوقت نفسه إلى القضاء على الجوانب التي أسس لها أبو نواس وأبو تمام لغة وشعرية، وابن الروندي والرازي وجابر بن حيان فكرا واستبصارا، والتصوف تجربة ورؤيا، وعبد القاهر الجرجاني نقدا وتنظيرا للغة الحداثة الشعرية.

من خلال هذه التعريفات المختلفة والمتنوعة لمصطلح الحداثة نلحظ أنها نظرة فلسفية شاملة ورؤية خاصة للعالم والإنسان والكون، مبنية على أساس الذاتية الإنسانية والحرية والستخدام العقل، كما يبدو أن هناك قاسما مشتركا بين الحداثتين الغربية والعربية تتمثل في السعي إلى التغيير وتطوير وتجاوز المفاهيم العلمية والاجتماعية والفنية والأدبية السائدة.

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 250.

الفصل الأول

الشعر الجزائري المعاصر بين التقليد والحداثة

المبحث الأول

الحداثة الشعرية الجزائرية

01. علاقتها بالموروث

02. عوامل ظهورها

03. بواكر الشعر الحر

1- علاقتها بالموروث:

لقد اختلف النقاد والباحثون في التاريخ الدقيق لبداية نهضة الأدب الجزائري الحديث ، فبينما يرى الأستاذان صالح حرفي وأبو القاسم سعد الله أن بداية النهضة الأدبية في الجزائر كانت مع الأمير عبد القادر، ترى ثلة أخرى من الدارسين، على رأسهم عبد الله ركيبي، وعمار بن زايد أن بداية القرن العشرين كانت انطلاقة نوعية في مسيرة الأدب الجزائري، لما تضمه من دلائل حية على حدوث يقظة فعلية على المستويات السياسية والأدبية والفكرية 1.

فإذا كان محمود سامي البارودي من رواد الحركة الأدبية الحديثة في المشرق العربي، فإن الأمير عبد القادر الجزائري رائدها في المغرب العربي عموما، وفي الجزائر خصوصا، صحيح أن القواسم المشتركة بين الشاعرين كثيرة ومتنوعة، فكل منهما جمع بين الروح العسكرية والروح الشعرية، وكلاهما قاد معارك ضد العدو في ميدان الحرب، وكلاهما تحرع مرارة المنفى والغربة، فقد نفي الأمير إلى "أمبواز" ثم "إسطنبول" ثم "دمشق" ونفي البارودي إلى "سرنديب"، والتجربة المشتركة بينهما تعدت السياسة، لتشمل التجربة الشعرية في شكلها ومضمونها، فقد اتخذ كل منهما الشعرمثلا فضاء للإفصاح والتعبير والتبليغ الذي يخدم مسيرتهما النضالية، لا للزحرفة والتصنع.

وهناك من الباحثين من يذهب إلى أن الأمير هو "رائد شعر الإحياء والبعث" في الوطن العربي عموما، وليس البارودي كما نجده في الكتب؛ ذلك لأن الأمير يسبق البارودي من حيث الزمن "فالأمير ولد 1807، والبارودي ولد 1839، ثما يدل على تقدم الأمير على البارودي في العمروفي تجربة المقاومة، والنضال والحياة العسكرية، وفي تجربة الإبداع الشعري على الخصوص"2.

لقدكان الأمير يتعاطى السياسة باحترافية، ويؤدي دوره في المقاومة والنضال على أحسن وجه، معتمدا الخطابة والفتاوي والمراسلات وصياغة المعاهدات وكذا نظم الشعر، وقد طرق الأمير كل أبواب الشعر من مدح، وعتاب، وفخر، وتوسل، وغزل، وتحنئة، ومطارحة وحرج بهذه الأغراض جميعا عن نطاقها العرفي، واقتحم بها حدود المقاومة، فأصبحت تلك الأغراض حدثًا قتاليا، وفعلا بنائيا تواجه به الأمة شروطا ومستلزمات حضارية جديدة تواكب روح العصر.

232. بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 232.

[.] نظر :عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990، ص 12-15.

هذا مايؤكده محمد بشير بويجرة حين يقول: "مما يلفت النظر أن الأمير لم يُبْق القول الشعري في مجال التعبير عن الهموم الذاتية الصرفة، بل زوده بمحمولات إيديولوجية واستراتيجية تجاوز به المفهوم الكلاسيكي للشعر، نحو مفهوم جديد له يتماشى مع مقتضيات الحال ومستجدات العصر، وذلك ما نلاحظه مثلا في قصيدة"بنا افتخر الزمن" التي يبدو ضمير الجمع فيها ضاما للكينونة العربية، التي من صلبها وكنهها الشجاعة والإقدام"1.

فالأمير عبد القادر كما يقول عبد المعطي حجازي "قد سبق البارودي زمنا... ومعنى هذا أن النَّفَس الإحيائي في شعر الأمير لم يأت تأثرا بزعيم الإحياء في القرن التاسع عشر، وإنما جاء مباشرة عن طريق النظرفي الشعر العربي القديم، وأشمل من هذا القول أن نقول: إن فكرة العودة إلى الينابيع الأولى خطرت على الجميع في وقت واحد أو أوقات متقاربة على غير اتفاق، وكان للجزائريين فيها ممثل قوي "2.

فقد أكد أحمد عبد المعطي حجازي أن الأمير أسبق على البارودي من الناحية الزمنية، وأن النفس الإحيائي عند الأمير لم يكن بتأثير من البارودي وهذا أمر طبيعي للاعتبار السالف الذكر، كما أثبت أن للجزائريين كلمتهم في قضية الريادة في الإحياء والحداثة.

وبعيدا عن هاجس الرّيادة، وهوس السيادة وجب علينا الإشادة بما قدمه هذان الشاعران للنهضة الشعرية العربية، موقفا، وتعبيرا، فهذان الشاعران كما يقول الناقد عمر بن قينة:

"عبرا عن التحول الحاصل في هذا الصراع بين حضارتين، وعن مناخ جديد سياسيا واجتماعيا، وثقافيا فضلا عن هذا الجانب الشخصي الجوهري (...) لكنهما معا وضعا لبنة في صرح أدب عربي حديث يستلهم الماضي، ويعانق الحاضر، متطلعا إلى المستقبل، يعكس هموم الوطن والإنسان في أمة عربية شرعت تتطلع إلى التغيير في كل مناحي الحياة بعد الرجة العنيفة الناتجة عن الاحتلال الأوروبي للعالم الإسلامي ومنه الوطن العربي".

_

¹ محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، ص 81-82.

أحمد عبد المعطي حجازي، لماذا نتجاهل الشعر الجزائري؟ جريدة الشرق الأوسط، 1983/05/10، ص 13، نقلا عن محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، ص 241.

³عمر بن قينة، الأدب العربي الحديث، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، ط1، 1999، ص 71.

بالرغم مما أنتجه الأمير عبد القادر من أعمال إبداعية تدل على اقتداره في الإبداع الشعري، وبخاصة في ظل الظروف الصعبة التي برز فيها، إلا أنه لا يمكن أن يكون الأمير عبد القادر البداية الفعلية لنهضة الشعر الجزائري الحديث، ذلك لأن وجوده بمفرده في الساحة الأدبية لم يمنحه القدرة على تأسيس حركة أدبية جديدة، فكل "الذين درسوا تطور الحركة الأدبية في الجزائر متفقون على أن البداية الحقيقية لها، إنما ترتبط برباط وثيق ببداية الحركة الإصلاحية، وأن الحداثة في الشعر الجزائري بمفهومها الصحيح، إنما تبدأ في هذه الفترة لا قبلها"1.

من هنا أمكن القول:إن البداية الحقيقية للنهضة الأدبية الحديثة في الجزائر ارتبطت بالحركة الإصلاحية ذلك لأن الذين قاموا بها تخرجوا من المعاهد العربية العالية بتونس والمشرق وكانوا على صلة وثيقة بالحركات الوطنية والإصلاحية التي كانت شهدتها هذه البلاد.

وعن الدور البارز الذي أدته تونس في هذا المجال يقول محمد ناصر : "إن حملة الأقلام الجزائريين الذين بُنِيت النهضة الأدبية على أكتافهم تخرجوا في الغالب الأعم من جامع الزيتونة، يكفي أن يكون من بينهم أغلب مؤسسي الصحف الوطنية العربية في الجزائر، وإن نظرة واحدة على الشعراء الذين يضمهم كتاب "شعراء الجزائر في العصر الحاضر"، بجزأيه يؤكد ذلك، بل إن أغلب ما نشر في شعر هذا الكتاب، إنما نشر قبل ذلك بالصحافة التونسية أيام الطلب"²، وقد برز هذا الديوان الذي يضم بين دفتيه شعراء الجزائر في العصر الحاضر نتيجة تطور وعي الشعراء والنقاد الجزائريين بمفهوم الشعر، ووظيفته في الحياة.

"وهو يعد بحق أول خطوة يدخل بها الشعر الجزائري دور الحداثة، وقد قدم هذا الديوان إنتاج اثنين وعشرين شاعرا، يختلف شعرهم عما ألفه الناس ممن سبقوهم، أصالة وانطلاقا، مضمونا وشكلا"3. لذلك لا بد من النظر إلى هذا الديوان على أنه وثيقة هامة، تؤرخ لسيرورة الحركة الشعرية في الجزائر الحديثة.

^{.28}نفسه ، ص 2

نفسه ، ص 31. 3

2. عوامل ظهورها:

يمكننا أن نلاحظ وجود ثلاثة عوامل أساسية قامت عليها النهضة وهي: "العامل التربوي والعامل الإعلامي والعامل السياسي" وهي عوامل تكاملت أدوارها خدمة لمآل ثقافي واحد، يعد الأدب مظهرا من مظاهره.

أ . العامل التربوي:

ومما حقق قفزة في الحياة التربوية، وساعد على انتشار الثقافة والعناية بالأدب، والشعر تأسيس النوادي، والجمعيات الثقافية التي كانت تُلقّى فيها المحاضرات، وتقام الندوات، وتناقش قضايا ذات صلة بالتعليم والأدب والمحتمع، "ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الجمعيات التوفيقية و الرشدية ونادي الشبيبة الجزائرية بتلمسان، ونادي باتنة ونادي الآداب، وقد لعب "نادي الترقي" و"نادي صالح باي" دورا مهما في الحياة الأدبية و الثقافية، وفي الدعوة إلى إحياء اللغة العربية والثقافة القومية مع ما صاحب هذا من حديث عن المسرح وحاجة المحتمع إليه، ومن تكوين فرق تمثيلية أسهمت في النهضة الأدبية والاجتماعية".

وكانت المدارس تعزز الرسالة الاجتماعية التي نفضت بما النوادي والجمعيات، وتاريخ المدرسة الحرة في الجزائر تعبر عن صمود الشعب في سبيل شخصيته من عقيدة وحضارة ولغة ومن هذه المدارس نذكر: "المدرسة القرآنية في تبسة" و "مدرسة الشبيبة الإسلامية" في الجزائر، و "مدرسة الاستقامة" في قالمة، وقد "لعبت المدارس الحرة في تاريخ الجزائر الحديث دورا رائدا في بعث مكامن الوطنية، وشهدت الجزائر في مهرجانات افتتاحها واختتام السنوات الدراسية بما أيام تاريخية، تعتبر في نظر المؤرخ معالم بارزة في الحركة الوطنية".

كما أدت هذه المدارس"دورا هاما في نقل الشعر إلى الجمهور ذلك أن أكثر شعراء هذه الفترة كانوا معلمين لهم اتصال مباشر بتلاميذهم. وكثيرا ما نظم هؤلاء الشعراء قصائد خاصة لهذا الغرض،" ومن هؤلاء عاشور الخنقي، عبد الرحمان الديسي، أبو اليقظان،الطيب العقبي، محمد اللقاني، السعيد الزاهري، الهادي سنوسى، أحمد الغزالي، الجنيد أحمد المكى، وإن هؤلاء الشعراء لم يكونوا كلهم

¹عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 18.

 $^{^2}$ عبدالله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الصوفي، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2009، ج1، ص 43. 3 صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984 ص 157.

إصلاحيين في أغراضهم الشعرية، فقد تناولوا بالإضافة إلى ذلك موضوعات أخرى غير الإصلاح، ولكن الطابع العام لشعرهم كان الإصلاح في ثوبه الوقاري" ألذلك تكاد تكون أشعارهم منطوقا دينيا، أو اجتماعيا، أو سياسيا بلغة تقريرية مباشرة، تفتقد الكثير من عناصر الشعرية.

ب. العامل الإعلامي:

تمثل هذا العامل في الصحافة التي تعد أحد أهم الأسباب المساعدة على النهوض بالأدب وارتقائه، ذلك لأنها الميدان الذي يمارس فيه أرباب الأقلام فنهم، فضلا عن كون الجرائد تلقى رواجا واسعا لكونها متاحة.

وبهذا استطاعت الصحافة أن تقدم خدمة كبيرة للنهضة الأدبية حيث "رفعت منبرها للشعر يصدع عليه بمكنوناته، ويصدح بأمانيه، ورحبت صفحاتها الأولى بمطوّلاته وحولياته بل جعلته لسان حالها فدغدغت آمال الشعب بأنفاسه وخواطره (...) وربما تزاحمت الصحف في اجتذاب الشعراء إليها، ونسبة كل شاعر إلى اسم جريدته، يكون الدمعة في أحزانها والبسمة في أفراحها"².

كان ظهور الصحافة بالجزائر حدثًا مميزا، وتغيرا مشهودا، تشكلت على إثره مرحلة جديدة من مراحل الفكر الجزائري وقوالبه اللفظية والأدبية، كما أنها تمت بسبب وثيق إلى عوامل النهضة الأخرى كالطباعة التي بدأت رسمية، ثم أصبحت وطنية بعد أن أنشأ الجزائريون مطابع خاصة بحم وقد "ساعدت الطباعة على انتشار الصحافة التي بدأت رسمية مثل جريدة "المبشر" التي صدرت في منتصف القرن الماضي، وتوالت بعد ذلك صحف بالعربية أسسها مستشرقون مثل "المنتخب" و"الحق" و"التصيح" وغيرها، ثم منذ بداية القرن أخذت في الانتشار شيئا فشيئا على يد مستشرقين أيضا مثل "المغرب" وبعض الجزائريين مثل "مصباح" و"كوكب إفريقيا".

ولكن الجرائد التي أدت دورا هاما في الحياة السياسية والثقافية والفكرية هي التي أنشأها جزائريون وطنيون مثل "عمر راسم" و "عمر بن قدور" ومن جاء بعدهما من رجال الحركة السياسية والإصلاحية" وكانت جريدة "المنتقد" التي أصدرها "ابن باديس" بقسنطينة سنة 1925بداية موفقة في سجل حركة الإعلام الوطني والانطلاقة نحو النهضة الفكرية والأدبية والاجتماعية و "إليها يرجع

أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 37.

² صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 190.

³ الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الصوفي، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2009، ج1، ص 42.

الفضل في احتضان "الأدب الناهض" كما كانت تسميه، وتوجيه المواهب المتفتحة، وإطلاع الأدباء الجزائريين على ما يجد في عالم الأدب العربي من إنتاج جديد، وهي إلى جانب هذا استطاعت أن توحد خطى الفئة المثقفة نحو هدف واحد، وهو العمل جماعيا في سبيل إحياء الشخصية العربية الإسلامية وتطعيمها بدماء جديدة تستطيع معها الوقوف صامدة في وجه التيارات المضادة".

ومن ثم أخذ الشعر الجزائري نَفَسا جديدا،" وظهرت صحف وطنية أخرى تحمل الفكرة نفسها نذكرمنها: "الشهاب 1925"، صدى لصحراء 1925، وادي ميزاب 1926، الإصلاح نفسها نذكرمنها: "الشهاب 1925"، صدى الصحراء أسهاء كثيرة لشعراء أسهموا في تنمية الشعر، 1927، البرق 1927"وهكذا برزت في العشرينيات أسماء كثيرة لشعراء أسهموا في تنمية الشعر، ودعم الحركة الوطنية، من موقعهم.

ج. العامل السياسي:

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 29.

² المرجع نفسه ،ص29.

أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية (1900–1930)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص 130.

⁴ عبد الله ركيبي الشعر الجزائري الحديث، الشعر الصوفي، ص 37-38.

وهكذا أدت العوامل التربوية والإعلامية والسياسية إلى بعث دم جديد في شرايين المحتمع الجزائري، وكانت نتيجة ذلك أن شهدت البيئة الجزائرية نهضة أدبية حقيقية، تميزت بالحيوية والحداثة.

ولما كان الشعر الجزائري المعاصر يشكل مدونة بحثنا فقد دفع بنا ذلك إلى تتبع ملامح التراث والحداثة في الشعر الجزائري المعاصر عبر مراحل تطوره، بوصف تجربة الشاعر الجزائري المعاصر، تجربة ذات تحولات، حري بالدَّارس الالتفات إليها وتتبع تحولاتها، ولاسيما تحولاتها نحو الحداثة، لرصد حركيتها ومدى مواكبتها للحداثة الشعرية العربية شكلا ومضمونا.

3 . بواكر الشعر الحر:

في السنوات الأولى من الثورة التحريرية طبعت الشعر الجزائري ظاهرة جديدة، تمثلت في الشعر الحر، ويؤكد معظم الدارسين حين يؤرخون لبداية الشعر الحر في الجزائر إلى أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأت مع ظهور أول نص في الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو" قصيدة طريقي" لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ: 23 مارس من سنة 1955، منها هذا المقطع: 2

سوف تدري راهباتُ وادي عبْقر

كيف عانقتُ شعاعَ الجحدِ أحمر

وسكبتُ الخمْرَ بين العالمين

خمر حُبِّ وانطلاقٍ ويقين

ومسحتُ أعينَ الفَجرْ الوضية

وشدوت لنسور الوطنية

إن هذا هو ديني

فاتَّبِعوني أوْ دَعُوني

¹⁴⁹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص

²أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 51.

في مُرُوقِي

فَقَدْ اخترتُ طريقي يا رفيقي.

وعن قضية الأسبقية في نظم الشعر الحر في الجزائر يقول صالح خرفي: "و(سعد الله) أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثنى عليه (باوية) الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون، ويقدم لها شفيعا في الصورة والرؤيا،... و(خمار) ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الخمسينيات غير أن تأرجحه بين الشعر التقليدي والحر ميّع خصائص اتجاهه الجديد"1.

والواقع أنه قبل التسليم بصحة هذا الرأي" ينبغي ألا نغفل تلك المحاولات التي سبقت تجربة سعد الله أو صاحبتها مثل قصيدة "ياقلبي" التي كتبها رمضان حمود 1928"، وكانت خطوة نحو التجديد في الشعر الجزائري المعاصر، فقد ثار الشاعر والناقد رمضان حمود على القديم ورأى في الوزن والقافية أغلالا لانطلاقة الشعر ودعا إلى كتابة جديدة تقوم على الحرية والإبداع فالشعر عنده: "تيار كهربائي مركزه الروح وخيال لطيف تقذفه النفس لا دخل للوزن والقافية في ماهيته وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى" "إنه أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء الناظمون الماديون عبيد التقليد وأعداء الاختراع، إذ لا يدرك كنهه إلا من له فكر ثابت وعقل صائب وذوق سليم، حتى يقدر أن يستخرج دره من صدفه وسمينه من غثه".

لقد عالج رمضان حمود قضايا جوهرية في نظرية الشعر، منها قضايا معنوية مثل: العاطفة والصدق الفني والذوق والإحساس، كما أوضح ما في المضامين التقليدية من قصور وبيَّن رسالة الشعر ودوره في الحياة، والمتبع لمقولاته في هذه القضايا يجدها مدعمة بنماذج من أشعاره، وبحذا ندرك مدى الوعي النقدي والحس الشعري المرهف الذي كان يتمتع به هذا الشاعر والناقد الشاب.

ومما سبق يمكن أن نحدد تاريخ الشعر المعاصر في الجزائر عبر الخيارات الشعرية الجديدة التي الحتارتها ذوات الشعراء، أو اهتدت إلى أشكالها في الممارسة النصية مسارا في التحرر من قيود الوزن ثم من الوزن ووحدة القافية، بالتحلي عن وحدة الدليل العروضي الذي كان العنصر البنائي الأول

¹صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص 354-355.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 150.

رمضان حمود، حقيقة الشعر وفوائده، مجلة الشباب، قسنطينة، العدد 82، 3 فيفري 1927، ص 10

⁴ نفسه، ص 8.

في البيت الشعري بأثر رومنسي أكيد، يعود إلى ما تبنته الرومانسية في بداياتما الأولى كالتخلي عن الدال العروضي لكتابة ما كانت تسميه شعرا حرا أو نثرا شعريا، أو كتابة شذرية. وقد أسهمت مجموعة من التغيرات التي شهدتما البلاد بعد الحرب العالمية الثانية، من أهمها أحداث 08 ماي 1945 التي تعد محطة هامة، ومنعرجا حاسما في تاريخ الجزائر الحديث، وفيها تفنن المستعمر في التنكيل بالجزائريين، وشن حملة إبادة راح ضحيتها ما يناهز 45 ألف شهيد، تليها نكبة فلسطين التي زلزلت عالما بقيمه وأفكاره وأحداثه، ضف إلى ذلك اندلاع ثورة أول نوفمبر المجيدة التي تركت أثرا عميقا في شتى مناحي الحياة بما في ذلك الأدب والفن.

كل هذه الأحداث المأساوية التي مر بها المجتمع الجزائري، جعلت الشعراء يحسون بضرورة التحول عن القالب التقليدي الهندسي الصارم، إلى قالب جديد يستجيب إلى متطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية الحاصلة.

لقد فتحت هذه التغيرات الأذهان والعقول، ودفعت الشعراء إلى البحث عن طريقة جديدة يصورون بها تورتهم، وتمردهم على هذه الحياة المأساوية، فكانت القصيدة التفعيلية التي تحررت من نظام الشطرين وتصرفت في عدد التفعيلات حسب إحساس الشاعر وتساوق المعنى مع هذا الإحساس في نفسه.

ولم يكتب الشعراء الجزائريون قصيدة التفعيلة إلا بعد احتكاكهم بالمشرق العربي الذي أحدث ثورة كبرى في ميدان الأدب، متأثرا بالأدب الغربي، من خلال اطلاعهم على هذا الشكل الشعري الجديد في الصحافة الأدبية المشرقية، أو عند سفرهم إلى تونس، أو المشرق لمزاولة دراستهم أين تحيأت لهم الفرصة الكافية للاطلاع على مختلف التجارب الأدبية، والاحتكاك بالمدارس الأدبية عن قرب، يقول أبو القاسم سعد الله متحدثا غن دافعية التحديد في تجربته الشعرية: "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنما يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة، ومع ذلك فقد بدأت أول مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية... غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من الشرق — ولا سيما من لبنان –

¹ يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006. ، ج2 ص 28-29

واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر، وتماشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنها حرة القوافي مثل: احتراق، أطياف، خمية وربيع، ثم لم ألبث أن تحررت من التفاعيل أيضا". 1

وكان واضحا تأثر الشعراء الجزائريين بشعراء المشرق المشهورين أمثال: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، الفيتوري، نزار قباني، صلاح عبد الصبور، ... وغيرهم لدرجة أنه من الصعب على المرء أن يحدد ملامح الشعراء المشارقة في إنتاج الرواد أمثال: سعد الله، وخمار، وباوية، فيضع يده على مواصفات شعرية معينة. 2

وقد توثقت صلة الشعراء الجزائريين بالشعر الحر بربط علاقات أدبية مع شعراء المشرق والمشاركة في الندوات الأسبوعية والمؤتمرات التي تضم الشعراء الشبان حيث يلقون ما يكتبونه من شعر، يقول أبو القاسم سعد الله في مقدمة ديوانه "النصر للجزائر":

"... وكنت أتردد على إدارة مجلة (الرسالة الجديدة) التي كان يختلف إليها عدد من الأدباء المصريين اليساريين أمثال: عبد الرحمان الخميسي، وعبد الرحمان الشرقاوي، ومحمود أمين العالم، كما كنت ألتقي في مؤتمرات ونوادي الطلبة العرب بالأدباء الشباب المجددين أمثال رجاء النقاش، وأحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الفيتوري وغيرهم". ومما لا شك فيه أن الصلة الأدبية عن طريق القراءة كانت وثيقة متواصلة، فمجلة الآداب البيروتية مثلا كانت تنقل التجارب الجديدة في ميدان الشعر، وتشجعها فتأثر بها جيل الرواد، كما تأثر بها المتلقون وبخاصة الشباب في تلك المرحلة، بالرغم أن فئة المثقفين عامة يغلب على ثقافتها طابع التقليد والتمسك بالقديم الموروث.

بالرغم مما سبق فإننا نرى أن الاتجاه إلى قصيدة التفعيلة في الجزائر لم يكن وليد تقليد محض لظهور هذا الشعر في المشرق العربي، إذكان استجابة طبيعية لما يحس به الشعراء من مظاهر الكبت

أبو القاسم سعد الله، ديوان النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1986، ص 10.

. .

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 152.

²نفسه، ص 158.

⁴عبد الله الكيبي، الأوراس في الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1983. ص 70.

السياسي، والاقتصادي، والجمود الاجتماعي، والديني، والفكري، الثقافي، فقد نبع قبل كل شيء من حاجات نفسية ذاتية، دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسون به داخل أعماقهم من إرادة التطوير والتغيير أ، وبخاصة بعد التحولات الجذرية التي شهدتها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت الثورة التحريرية النتيجة الحتمية لها.

وبالرغم من أن شعراء التفعيلة في هذه المرحلة قد خرجوا عن نظام الإيقاع الصوتي المتوازي بين الأسطر الشعرية إلا أنهم لم يستطيعوا الانفكاك² من أسر القافية، يقول سعد الله:

كان خُلْمًا، كان شوْقًا، كان لحَنْاً

غيرَ أنَّ الأرضَ ثارتْ

والْمُتَافاتُ تَعَالَتْ

من رصاصِ الثائرين

والكثافات تَهَاوتْ

مثلما تَهْوَى الظُّنُون

وبراكينُ بلادِي هَزَّتِ الدُّنيا ومارت

كقلوب الكُرَمَاء الوادعين

وصَحَا أَهْلِي مِنْ سُكْرِ السِّنِين

وبدا الأفيونُ حِقْدًا في الجبين.

إن التزام سعد الله بالقافية وحرصه على إنهاء كل مقطوعة بقافية التاء أو النون، جعل قصيدته أشبه بقصائد المهجريين المتراوحة القوافي "مما يدل على أن سعد الله وهو في دور التجريب لم يزل يعتبر القافية عنصرا مهما في العمل الشعري، يوليه اعتبارا واضحا على حساب العناصر الفنية

^{161.} أمحمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 161.

²أبو القاسم سعد الله، النصر للجزائر، ص 30.

الأحرى" أو شأنه في ذلك شأن الشعراء العرب الرواد في التجديد أمثال السياب الذي سيطرت عليه القافية في تجاربه الأولى.

وبعد سعد الله توالت تجارب الشعراء في هذا الشكل الشعري الجديد، فكتب بلقاسم خمار وصالح باوية وأحمد الغوالمي... وغيرهم قصائد كثيرة اتخذت في معظمها الثورة الجزائرية موضوعا لها بسبب السياق الذي وحدت فيه، ومن نماذج هذه النصوص نذكر "أغنية الرفاق" التي كتبها بلقاسم خمار سنة 1956 يقول: 2

يا رفاقي، يا رفاقي، في الذّرى، في السجن

في القبر وفي آلام جوعي

قهقه القيد برجلي يا رفاقي حَدِّقُوا

فالثأر يجتر ضلوعي

هذه أوراس أحلام ثقال

في رؤى الجلاد، في ليل الجناة

أنت أوراس أنا، ملء كياني

وأنا الإعصار في عيد الطغاة.

يظهر جليا من خلال هذا النص البعد الثوري الذي ألهم أغلب شعراء تلك الفترة، فلغة النص من قاموس الثورة الذي يعبر عن وجدان الشعب المضطهد، وذلك من خلال تشبث الشعراء بالأرض، وتعلقهم بالأبطال الثائرين، ووصفهم مآسي السجن، والتعذيب، والنقمة على المستدمر الغاشم فمن ألفاظه: "السجن، القبر، الآلام، الجوع، الثأر، الإعصار، الطغاة..." وكلها ألفاظ قريبة من المتلقي المشبع بقيم الثورة، ولكن هذا لم يرد بصورة مطردة، إذ نجد نصوصا حرة كُتِبت في موضوعات مختلفة؛ كالحب والغربة والوحدة.

2 محمد الأخضر، عبد القادر السائحي، روحي لكم، تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986، ص 180.

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 219.

ومن ذلك ما نسجله في قول بلقاسم خمار في قصيدته "أحلام الغربة" سنة 1955:1

وحدى أفتش ... ما أفتش وأرى الوجوه ولا ترايي ماذا ترى كانت تقول لو أنها كانت تراني هذا شريد... أو غريب وبه أسى وعليه مسحة ساخط يمشى، ويسأل بالإشارة فمن التي ترضي بأن تضحي له في البعد جارة... حقا أنا ذاك السليب ذاك المشرد والغريب أما التي سلبت فؤادي فديارها ليست هنا وورودها مفقودة إن التي سلبت فؤادي شعلة جنية تسبى المحاجر والقلوب.

في هذا النموذج تظهر إشارات مباشرة إلى إحساس الشاعر بالوحدة القاتلة والغربة الموحشة، والحنين إلى الوطن الذي يرمز إليه بالمرأة، وعلى العموم فإن "شعراء الجزائر في هذه المرحلة بالرغم من طموحهم التجديدي هذا، احتفظوا بسمة من الوضوح في صورهم الشعرية، ولم يوغلوا في الرمزية التي عرف بما بعض المجددين في المشرق العربي التي بلغت ذروتما عند أدونيس" ، إذ أنهم لم يوظفوا الأسطورة والرموز التراثية، وبقي أسلوبهم مباشرا ذا طابع حماسي، لأنهم لم يتحرروا من التقريرية التي اتسمت بما القصيدة التقليدية.

¹ محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،د.ط،1986ص 80-81.

² صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 356.

المبحث الثاني

التجرية الشعرية الجزائرية

فترتي

الستينيات والسبعينيات

- 1. مرحلة التراجع وأسبابه (1962. 1968)
- 2. مرحلة الصحوة الشعرية (1968. 1975)
 - 3. خصائص الخطاب الشعري الجزائري

فترة السبعينيات

1- مرحلة التراجع وأسبابه: (1968–1968<u>)</u>

أ. علامات التراجع وملامحه:

يرى بعض الدارسين أن الحركة الشعرية الجزائرية في الفترة الممتدة ما بين عامي (1962–1968) شهدت ركودا مزمنا وانحطاطا في الحركة الشعرية، وكثيرا من العقم فلم تُثمر شيئا ذا بال ، "لقد كانت فترة صمت وخمول بالنسبة إلى الشعر الحر بل والحركة الأدبية عامة، وكان يتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنية وبأدوات فنية مكتملة، ولكن المراقب للحركة الفنية الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية أو كادوا"1.

لقد انصرف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجهوا إلى الأبحاث الأكاديمية والانشغال بعدهما بالتدريس في الجامعة وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة.

فأما الشعراء الذين كانوا يعيشون على عهد ثورة التحرير (1954–1962) أمثال أبي القاسم سعد الله، وعبد الله شريط الذي نشر ديوان شعر وحيد بعنوان "الرماد"، ومحمد صالح باوية، فقد تقطعت بمم الأسباب، وتغيرت في وجوههم الأطوار، فأصبح أبو القاسم سعد الله أستاذا في الجامعة، وأولى العناية بالبحث في التاريخ وشؤون الثقافة والعلم قبل كل شيء، مثله مثل عبد الله شريط الذي انشغل بالفلسفة، وعلم الاجتماع في الجامعة أيضا ففترت علاقته بالشعر، كما صمت محمد صالح باوية نتيجة لانقطاعه إلى دراسة الطب في يوغسلافيا، ولم يكتب إلا ثلاث قصائد طوال عهد الاستقلال، حيث ظل ديوانه "أغنيات نضائية" الديوان الوحيد في حياته الشعرية. 2

أما الذين عاصروا المراحل الثلاث: مرحلة ما قبل الثورة، ومرحلة الثورة، ثم عاشوا مرحلة الاستقلال أمثال: محمد العيد، وأحمد سحنون وسواهما، فيبدو أنهم لم ينسجموا مع الثورة الشعرية الجديدة، وعليه لم يعودوا يتفنون بالشعر، كما كانوا يتفنون من قبل. 3

¹ شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،د.ط1985 ص 78.

²عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر (1962-1990)، الآداب: ع 05، 2000،ص 227.

³نفسه، ص 227.

ومنهم أحمد الغوالمي الذي تخلى عن كتابة الشعر الحر بعد المحاولات الأولى، ثم كتب أحيرا مقالين في جريدة النصر بعنوان "رشاحات على الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي" وهاجم فيها الشعر الحر بروح ساخرة، ورؤية متشائمة من مستقبل هذا الشعر.

بينما ظل بعض الشعراء الرواد يواصلون الكتابة على فترات، وبمستوى لم يتحاوز كثيرا مستوى الشعر الذي كتبوه إبان حرب التحرير مثل بلقاسم خمار، ومحمد لخضر السائحي، وعبد الرحمان زناقي، والملاحظ أن هؤلاء الشعراء زاوجوا بين كتابة القصيدة العمودية، والقصيدة الحرة.

وكأنهم لم يقتنعوا بعد بالشكل الفني الجديد، وإن كان خمار يوعز ذلك إلى تجربة الشاعر، التي تفرض عليه الشكل المناسب لها، والمتتبع لشعره يعثر له على قصائد شعرية نظمها في هذه المرحلة، منها ما هو عمودي مثل قصيدة "الثورة الدائمة" التي ضمنها في ديوانه "ظلال وأصداء" يقول فيها: 3

مَن قال شَعْبِي فكَّ منه زِمـــامَــه	مَن قال جيـش النصـرِ فَــلَّ حُسامُــه
لهب الجزائرِ لن يكفَّ ضِرامَــه	مَن قال؟ يا ذِكْـــرَى نوفمــبر رَدِّدِّي
حِلْفَ الطغاةِ، فأيْنَ منه خُطامَــه	تُرْنا ويَحْشي أن يُجِـــابِهَ زحْفُنــــا
للنَّصرِ نحن دليلُه وأمامه	تُرْنا تُبَارِكُنا الحياةُ وفَحْرُها

إضافة إلى موضوع الثورة والاستقلال كتب بلقاسم خمار وفق الطابع الرومنسي فجاءت قصائده تعج بالعواطف ومن نماذج ذلك قصيدة "ابتعدي" التي ضمنها في ديوانه "ربيعي الجريح" المؤرخة بسنة 1963، وهي من الشكل الحر، وجاء فيها قوله:4

إنْصافُ...!

يا تنْهيدَتي الْحَزينَة

فَرَاشتي... أُغْنيتي الدَّفِينَة

أُسِيرَةَ التَّرُدُّد...

¹ شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،د.ط1985 ص 79.

²نفسه، ص 78.

³محمد أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء، ص 113.

⁴نفسه، ص 89.

قصيدتي التي لم تُنْشَد

تحلم في الظلام كالخطاف

بشجرة الزيتونِ.... بالصَّفْصَاف..

بالنبع.. بالْأَفْياءِ... بالضياء.

رومانسية الشاعر واضحة في هذه الأبيات، فاللغة هامسة وقاموسها مليء بألفاظ العاطفة والطبيعة ومنها: تنهيدتي الحزينة، أغنيتي الدفينة، فراشتي، شجرة الزيتون، الصفصاف، النبع، الضياء وغيرها مما يجعلنا نصنّفها في خانة الشعر الوجداني الذي ظل محافظا على مساره حتى بعد الاستقلال.

ب. أسباب التراجع:

لا شك أن تراجع قوة الدافعية لقرض الشعر يستند إلى أسباب تبدو في غالبها الأعم موضوعية، ونذكر منها:

-أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية، لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال، فقد كانت الثورة التحريرية في حد ذاتما مفجرا قويا للإبداع وكان الشعر أثناءها يؤدي وظيفة سياسية وإعلامية هامة. وبعد الاستقلال تغيرت البواعث النفسية لنظم الشعر، ووجد الشعراء أنفسهم أمام مرحلة تاريخية جديدة، تستدعي خوض تجربة جديدة في الكتابة الشعرية، لذلك أفضى التحول المتسارع في النهج السياسي الجديد القائم على ما كان يسمى في الجزائر الاشتراكية، إلى حيرة بعضهم، وعدم تجاويم مع هذا النهج الجديد فصمتوا يتفرجون. 2

- ومن أسباب ذلك . حسب شلتاغ عبود شراد . انشغال الكثير من الشعراء بشؤونهم الخاصة، وبالتزاماتهم المهنية، فكانت تسند إلى كل واحد منهم عدة مهام لقلة الإطارات في البلاد بعد الاستقلال، وقد فعلوا ذلك إسهاما منهم في عملية البناء والتشييد، على الرغم من أن ذلك كان على حساب مهمتهم الفنية. وعليه فإن حاجة الجزائر الفتية إلى الإطارات الإدارية والموظفين المعربين جعلتهم ينشغلون بمسؤولياتهم الوظيفية، ومع ذلك أرى أن السبب يمكن قبوله إذا افترضنا

¹⁶³ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص

²³عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر، ص 288.

³ شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 81.

أن الأمر يتعلق بمن يحترف الشعر، أما إذا تعلق الأمر بالشاعر الذي يعيش فعلا هاجس الشعر ومعاناة الكتابة، فإنه لا يستطيع التنكر لصوت الشعر المنبعث من ذاته ومن الخبيء فيها، تحت أي ظرف من الظروف.

- وربما يكون وراء هذا الفتور قلة التشجيع المادي والمعنوي، الذي يعين الشعراء على نشر أعمالهم في هذه الفترة، إذ لم تتجاوز حصيلة هذا الإنتاج خمس عشرة مجموعة شعرية، بما فيها المطبوع خارج الوطن أي بمعدل ديوانين في السنة الواحدة.
- أضف إلى ذلك عدم وجود شريحة عريضة من الجمهور المتذوق، الذي يمتلك حسا نقديا يثمن العملية الإبداعية، ويضاف إلى ذلك غياب دور السياسيين الذين لم يكونوا يعيرون الأدب ما يستحقه من العناية والرعاية والاهتمام².
- محدودية دور الصحافة الأدبية، وعدم توفر هيئات تعنى بالإبداع والمبدعين، وتحتفي بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات ومحاضرات وندوات. 3

2- مرحلة الصحوة الشعرية (1968–1975):

زادت التحربة الشعرية الجزائرية نضجا، وتطورا مع شعراء السبعينيات في ظل التطورات الجذرية التي عرفتها البلاد في الميادين الاجتماعية، والاقتصادية والثقافية، فقد عرفت الجزائر تغيرات جذرية في علاقات العمل والإنتاج، وتأميم الثروات الوطنية، وتقرير العلاج الجاني، وانتشار التعليم وديمقراطيته، وبناء قاعدة مادية لانطلاق حركة تصنيع كبرى، وغيرها من التحولات الهامة في إطار الثورات الثلاث؛ الصناعية، والزراعية، والثقافية 4.

وكان لا بد لهذه التحولات أن تحدث أثرا على سطح الواقع الأدبي والثقافي و كان لابد أن تفجر شيئا جديدا في الواقع، يسايره يولد وينمو معه، فكانت الحركة الشعرية السبعينية، التي كان أهم أسباب بروزها "ظهور صحف ومجلات وطنية جديدة راحت تفتح صدرا واسعا للإنتاج الأدبي والشعري

. نظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 81-82 وينظر :محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 162.

¹⁶² ينظر محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص

² نفسه ، ص 163.

⁴ ينظر: محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، ص50 وينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 166

الشاب توجهه وترعاه، وتحتضنه، ومن هذه الصحف المتخصصة مجلة "آمال" و "الشعب الثقافي"، ثم الأسبوعي، ظهرت كلها لتعاضد المجاهد الثقافي، والمجاهد الأسبوعي والقبس. 1

ومن النقاد الذين انتسبوا لهذه الجالات وأسهموا في نقد الشعراء الشباب وتوجيههم نذكر: أبا القاسم سعد الله، محمد مصايف، عبد الله الركيبي، أبا العيد دودو، دون أن ننسى عبد الملك مرتاض، يضاف إلى ذلك ما عرفته الساحة الثقافية من نشاط ثقافي وإبداعي من لدن الشعراء والمبدعين الجزائريين وزيارهم إلى البلدان العربية، قابلها زيارات كثيرة من الأسماء الشعرية والثقافية العربية إلى الجزائر في سنوات السبعينيات، ومن هذه الأسباب أيضا نشر المؤسسة الوطنية للكتاب بعض الأعمال الشعرية، كما يمكن الإشارة إلى صدور بعض الكتب التي حاولت تسليط الضوء على بعض الجوانب من الشعر الجزائري، وإسهاماته في الحقل الإبداعي، منها كتاب الناقد محمد مصايف المعنون بافصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث سنة 1972.

في ظل هذه التحولات ظهر جيل من الشباب كتب عن هذه التحولات، وحاول احتضان الواقع الاجتماعي وآلام الجماهير الكادحة وطموحاتها، ولا غرابة أن يحدث ذلك خصوصا على أيدي كوكبة من الشعراء، تلقت تعليمها بعد الاستقلال في ظروف مادية صعبة، إن هذه الكوكبة من الشعراء فجرت فيها حركة التغيرات الاجتماعية التي بشرت بالغد الاشتراكي الفرحة، وغرست في قلوبما الأمل بالحياة الجميلة، وحركت فيها مكامن الإبداع الملتحم بحركة الجماهير، والتاريخ مسهمة بذلك في دفعها وتوجيهها.

3. خصائص الخطاب الشعري الجزائري في السبعينيات:

لقد صور المنجز الشعري الجزائري في هذه الفترة طبيعة المرحلة، فجاء متميزا بخصائص ذكر محمد بوشحيط بعضها، في معرض حديثه عن أشعار هذه المرحلة التي أكد" أنها تنصهر مع نبض الحياة الحديثة وتسمع أنين الجماهير الكادحة، حيث يغترف شاعر هذه المرحلة من عذاباتها وهمومها واهتماماتها، عمله الإبداعي كواحد منا لا كمتفرج ومصفق لنضالاتها، مستعيدا ذكرياته من صوت

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 166.

²عبد الكاظم العبودي، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر، موجة أم امتداد متمرد، مجلة الثقافة، الجزائر، رقم 8-9، 1 يونيو 2006ص 16.

³ محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية (1975-2005)، موفع للنشر الجزائر، د.ط، 2008، ص 51.

الناي، والربابة، ونداءات الباعة، وأهازيج العمال وهم يصنعون مستقبل الحياة السعيدة بمعاولهم، معايشا بكل كيانه جوهر حياتهم، معانيا بكل ذرات دمه آلامهم. مستبصرا بعيونهم آفاق المستقبل، محملا بالشوق والحنين وبمزيد من الأحزان لا يعرف نهاية لها، مجسدا أحلامهم الآتية. 1

لقد انقسم شعراء هذه المرحلة إلى فريقين، فريق يقف من الاشتراكية موقف الحماسة على أساس أنها المنصف الوحيد من الفقر، وآخر يتمسك بالشريعة الإسلامية على أساس أن تطبيقاتها العملية حققت ما تنشده الإنسانية من قيم حضارية متقدمة على الشعوب الجحاورة في العقود السابقة، فالصراع القائم بين هؤلاء الشعراء أساسه الانتماء الإيديولوجي؛ أي المضمون والطروحات التي تتضمنها قصائد كل شكل من الطرفين، والقضايا التي يدافع كل طرف من أجلها، ويعتقد أنها أساسية في مرحلة البناء الوطني الحاسمة.

وإن تباينت القيم والرؤى بين هذين الفريقين، فإنهم يتفقون جميعا على أن الشعر ينبغي أن يدعو أن يندمج في الحياة، ويعبر عن أحلام الكادحين وآمالهم، 3 فهذا الشاعر عبد العالي رزاقي يدعو الشعراء إلى أن يلتزموا بقضايا العامل، والفلاح، ويرتبطوا به فيقول: 4

يا أيها الشُّعَرَاءُ

حَوَّلْنا السفينةَ نَحْوَ ميناءٍ جديد

لغةُ الْمَناجلِ والْمَعَاوِل

علَّمَتْنا...

كيف نَخْرِثُ، كيف نزْرَغُ، كيف نحصِدُ، كيف نَبْني

كيف نُعِلِي، كيف نصبحُ ثائرين.

¹محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص 40.

² محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية (1975-2005)، ص 41.

 $^{^{3}}$ عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982، ص 110. 4 نفسه ص 110. 4

أ- سيطرة الإيديولوجيا على النص الشعري:

لقدكان المعنى في النص الشعري لمرحلة السبعينيات محل تجاذب؛ بين البعد الفني، والانتماء الأيديولوجي، فتحمس بعض الشعراء للاشتراكية والمغالاة في شعارها إلى حد الاستبداد بالممارسة الشعرية، ويمكن كما يقول يوسف ناوري: "أن نجد في قصائد محمد صالح باوية عند نهاية الستينيات وبداية السبعينيات في مجموعتة أغنيات نضالية (1971) وأحمد حمدي الصادرة في السبعينيات، تمثلا للوعي الوطني الذي استبد بالممارسة الشعرية وجعلها تتنفس بقيم التحرر والاشتراكية وتنتصر لإيديولوجية الثورة والعمال والفقراء".

غير أن التجربة الشعرية السبعينية قد أفرزت طرحا مغايرا للرؤية الاشتراكية يتزعمه مصطفى الغماري الذي تتجلى في نصوصه ملامح التمسك بالمرجعية التوحيدية، وهذه المواقف سواء كانت ماركسية أم إسلامية، تكاد تكون معجما موحدا، يحمل دلالات الرفض، والثورة والتمرد لرسم معالم الأفق الجديد،" فكل شاعر يختار موقفه داخل الإطار الثوري لعصره ومجتمعه، وكل شاعر يتحرك داخل هذا الإطار، وهذه العلاقة الدينامكية بين الشاعر والإطار العام للحياة في تكشف وتجدد مستمر، إنه في حركة دائمة، وأمام هذه الحركة الكاشفة المجددة، يجد الشاعر نفسه يتحرك بالضرورة في محاولة اللحاق به واستيعابه، ولكنه لا يلحق به كي يتوقف عنده، وإنما يمضي يستشرف أبعادا جديدة، مدفوعا بروح التمرد الثوري الدائم، حتى تحقق الثورة أبعد غاياتها". 2

وتحت تأثير الرؤية الماركسية راح بعض الشباب يدعوا إلى إجراء نوع من التصنيف، والعزل على المستوى الرسمي للشعراء، وقد طالب عبد العالي رزاقي في سبيل ذلك بتمييز الشعراء غير الواضحين في تناولهم القضايا التي تمس الجماهير الكادحة، وبخاصة جيل الشباب، لأن هذا النوع من الشعراء يكونون. حسب رأيه. حجرة عثرة في مسيرة الثورة الجزائرية. 3

ولقد كان لغياب الحركة النقدية البناءة، وانعدام النقد المتخصص أثر واضح في ضعف الحركة الأدبية عامة، والشعرية خاصة، حيث ظهرت كتابات نقدية تتجه اتجاها لا يخدم الحركة الشعرية، وإنما يخدم قضايا هامشية، وقد اتصفت أغلب تلك الكتابات ببعض السلبيات منها؛ اتصافها بالروح

¹يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006، ص 37.

²عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية،دارالفكرالعربي،ط3 ،د.ت ص 399.

⁰ينظر محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 177.

الأسرية والنقد الإخواني والتعصب الإيديولوجي والموقف المسبق من النص تأييدا، أو إنكارا، وافتعال التظاهر بالتقدمية، والدفاع عن المكاسب الثورية. 1

ونلاحظ أن خمار لا يهمه من الشعر إلا السلوك وظروفه العامة والخاصة، فيقول في البحث الذي قدمه في أحد المؤتمرات: " فإذا كان ملتزما ووطنيا وشارك في بناء بلاده فإن إنتاجه يستحق الخلود ولو كان إنتاجه أقل من الإنتاجات الأخرى الراقية، لأنه أدى رسالته في وقت معين، وإذا كان منسلخا عن مبادئ شعبه، فيجب أن لا يعتز بفنه مهما بلغ ذروة الرقي "2

وواضح من هذا الرأي أنه يتجاهل وبشكل لافت الجانب الفني للشعر فليس الشاعر . حسب رأي خمار . غير محام يدافع عن قضايا عامة بالأسلوب الذي يتسنى له.

وبالرغم من أن الإيديولوجيا هي أحد العناصر المكونة للعمل الفني؛ سواء كان ذلك بوعي الشاعر أو بغير وعي، فإنه يجب أن لا يتصور الناقد أن العنصر الإيديولوجي هو العنصر الوحيد في الخطاب الشعري، كما ينبغي أن لا نستقبل العمل الفني بأحكام وافتراضات مسبقة، إذ يجب أن نناقش العمل الأدبي ككل ضمن بقية العناصر الأحرى المكونة له، "فالنقد الحقيقي لا يبحث عن الأفكار كإيديولوجيا بذاتما ولذاتما، بل يبحث عن الأفكار كفلسفة فنية، كمفهوم داخل الصورة، ولذلك فالموقف الطبقي لا معنى له إذا لم يتحول إلى موقف شعري، يجعل القصيدة قضية يندمج فيها الجزئي بالكلي، ويلتحم فيها الذاتي بالموضوعي، وتجمع الآلام والآمال، الذاكرة والحلم، في رمز يتداعى بعمق بالبناء الفني، ليصبح صورة كلية، أو أسطورة بشكل جديد". 3

وهنا يظل الموقف الطبقي محورا فكريا لا فنيا، وتتشوه الرؤية الشعرية، لتغدو نظرة تتعامل مع الشكل الفني للقصيدة بما تقتضيه المناسبات، والترديد الحرفي العفوي للشعارات السياسية دون وعي، فالمفترض أن يتفاعل الشاعر بكل ما له صلة بمناحه الثقافي، ثم يتحول هذا التفاعل تجربة شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية، فالشعر "يؤدي وظيفته الاجتماعية بوصفه معرفة جمالية،

^{171.} أمحمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 171.

 $^{^{2}}$ مصايف، فصول في النقد الأدبي الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2 0،1981، ص 3 1 البراهيم رماني، إضافات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، دار الحكمة، د.ط، الجزائر، 2009، ص 2 3.

لا معرفة تابعة للسياسة، أو الدين، أو الأخلاق،أو غيرها" أ، ومن ثمة فإن شعراء هذه المرحلة بالرغم من إلحاحهم على الدور الاجتماعي للشعر، إلا أنهم ألزموا أنفسهم إلى حد ما بما يجب أن يتوفر في الشعر من جمالية، تحقق المتعة الفنية، وفي الوقت نفسه يؤدي وظيفته الحضارية.

ب. مرجعية القصيدة المشرقية:

إن التأثر والتأثير سمة طبيعية من سمات الآداب العالمية كلها، ولن ينقص من قيمة أي شعر تأثره بمن سبقه، أو عاصره ولكن التأثير غير المحاكاة والتقليد، فنحن حينما نتبع دواوين بعض الشعراء الشباب نحد أن المعجم الشعري في هذه الدواوين مشابه إلى حد بعيد بل يكاد يكون مقتصرا على ألفاظ وتراكيب كثيرة الورود في دواوين الشعراء المشارقة.

وقد انقسم الشعراء الشباب آنئذ في تأثرهم بالشعر المشرقي إلى تيارين:

• تيار يمكن أن يطلق عليه تيار التعقيد، "أما تيار التعقيد: فيغلب على بعض الشعراء المتأثرين تأثرا واضحا بمدرسة أدونيس، وأنسي الحاج، ويوسف الخال، ومن لف لفهم، ويمكن أن نصنف تحت هذا التيار بعض الشعراء منهم: عمر أزراج، أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي في كثير من قصائده". 2

إن ما تتميز به بنية القصيدة عند عمر أزراج وأحمد حمدي، هو اعتمادها على الصور المتلاحقة التي تتكدس تكدسا غير منطقي، وتتلاحق تلاحقا يدعو إلى الغرابة "فالبنية التعبيرية عند أزراج في مجموعتيه "وحر سني الظل" و "الجميلة تقتل الوحش"، وعند أحمد حمدي ولاسيما في مجموعته الأخيرة "قائمة المغضوب عليهم" تقوم في أغلب الأحيان كما تقوم عند أدونيس ومدرسته على المفارقات الاستعارية والرموز الفنية والثنائيات النافية لبعضها أو المحتضنة لبعضها واستخدام الفراغات المكانية والدلالية والانفعالات المفاجئة مابين الأزمنة والأماكن". ولعل بعض الشعراء يفعل ذلك لإبحار القارئ.

¹عبد الله العشي،أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2001. ص 244.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 642.

³نفسه، ص 643.

• أما التيار الثاني فيمكن أن نطلق عليه تيار التجسيد وينضوي تحته "أغلبية الشعراء الجزائريين المتأثرين بشعر الرواد من أمثال: بدر شاكر السيّاب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وأحمد عبد المعطي حجازي والآخذون بهذا الاتجاه المائل إلى تحسيد الواقع دون إبهام أو تعقيد هم، بلقاسم خمار، حمري بحري، جمال الطاهري، سليمان جوادي، وأحلام مستغانمي وغيرهم". 1

وواضح أن الانتماء الفني لدى هؤلاء يختلف من شاعر إلى آخر فسليمان جوادي مثلا تراه"يغترف من مدرسة فنية تكاد تكون مدرسة نزار قباني؛ بالحرص الشديد على الديباجة الشعرية وبالتماس الأوزان الخفية، وطرق الموضوعات العاطفية مثل قصيدة: "يا آنسة"، وتقترب تجربة السائحي الصغير من تجربة بلقاسم خمار من حيث المسار الفني: الميل إلى المباشرة، مع الميل في الوقت ذاته إلى العمودية أكثر من الجنوح إلى القصيدة الحرة". 2

هكذا تشبع شعراء السبعينيات من الرافد الشعري المشرقي الذي كان النموذج المحتذى عندهم، وانقسموا طوائف وأشياعا للمدارس الشعرية المشرقية، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: حمري بحري بحري وإدريس بوذيبة من مدرسة السياب، أزراج عمر وأحمد حمدي من مدرسة محمود درويش وسليمان حوادي وأحلام مستغانمي من مدرسة نزار قباني، وهؤلاء ينتمون إلى شعراء القصيدة الحديدة الذين أعلنوا القطيعة التامة مع الشكل القديم، وأظهروا حماسة للشعر الحر، واتسمت مواقف بعضهم في كثير من الأحيان بالهجوم الواضح على شعراء القصيدة العمودية، بطريقة تفتقد النظرة الموضوعية، وتطرف بعضهم في الحكم القاسي على كل ما له علاقة بالتراث، باعتباره . في نظرهم ليوسا مهترئا لا يتماشى مع الحياة المعاصرة لي حين وجد تيار آخر يكتب الشعر العمودي والحر، ويزاوج بينهما، ويحاول التجديد في إطار القصيدة العربية القديمة، "ويمثل هذا الاتجاه على الخصوص مصطفى محمد الغماري، عبد الله حمادي، محمد ناصر، جمال الطاهري، محمد بن رقطان، عياش بحياوي...وغيرهم". 4

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، ص 643.

² ينظر عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر، ص 336-337.

³ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 182.

⁴ عبد الحميد همية، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ،دار هومة، الجزائر، د.ط، 2005 ،ص 15.

وقد كانت محاولات كل من مصطفى الغماري، وعبد الله حمادي تنطلق من القصيدة المشرقية، لتتجاوزها بعد ذلك محققة كينونتها الذاتية التي تنشد الفرادة والتميز، "بيد أنه لا ينبغي لمتصور أن يتصور هذه القصيدة العمودية على النحو الذي كانت عليه صورتها في المرحلة الأولى (المرحلة الانبعاثية) حيث الإيقاعات في هذه أغنى واللغة أكثر شفافة، وأثقل حمولة بالشعرية كما ظهرت دلالات جديدة في اللغة المستعملة، ووظفت رموزا لا عهد بها في القصيدة العمودية". أ

ومع هذين الشاعرين نلمح ظهور ملامح شخصية جزائرية رغم النتائج المترتبة عن التأثير العاطل، والجنوح المربب عند أغلب الشعراء الشباب في مرحلة السبعينيات، أين كانت القصيدة الجزائرية رجع صدى للقصيدة المشرقية في كثير من الأحيان، وهذه الحقيقة لا نحتاج إلى تأكيدها بالأدلة والبراهين، فقد تناولتها الأقلام في تلك الفترة بشكل واضح وصريح، فهذا محمد زتيلي يقول: " يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا، ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا، وأن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا؛ لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر: رزاقي، زتيلي، حمدي بحري ... ليست في الواقع إلا صورة مصغرة لأسماء لها وزنما في الساحة الشعرية العربية". 2

هذا اعتراف لشاعر من شعراء هذه المرحلة، يؤكد توجه أغلب الشعراء الشباب إلى تقليد النموذج المشرقي، لدرجة تكاد أشعارهم أن تتجاهل الواقع الجزائري؛ لأنها تستدعي وبشكل لافت النص المشرقي.

¹عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر، ص 235.

²عبد الحميد همية، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998.ص

ج- التمرد على الموروث الثقافي:

إن التمرد على الموروث يمكن أن يكون في كثير من الأحيان نزوعا عدميا، إذا فهم أنه انقطاع كامل عن كل سابق، فليس كل موروث خرابا، إذ فيه ما يمكن أن يكون منطلقا للإبداع، كما أنه ليس كل تمرد ثورة ناجحة ففيه ما يمكن أن يكون انسلاخا في الفراغ، وعجزا عن الأصالة والإنجاز.

فقد انفصل بعض الشعراء الشباب في الجزائر عن الآثار الشعرية التراثية، و أصبحوا ينظرون إلى كل ما له علاقة بالدين والتراث نظرة ضيقة غير موضوعية وراح بعضهم يدعو صراحة إلى الانفصال عن التراث القديم عربياكان أم جزائريا؛ بدعوى عدم تماشيه مع متطلبات العصر،" فنجد عمر أزراج يحكم على الشعر الجزائري الصادر قبل السبعينيات بأنه شعر تراثي، لم يحمل معه أي تجديد مطلق، لأنه ظل حبيس السجع والتقفية، التي لا تخدم الموضوع والرؤية". أو في موضع آخر ينفي استفادة الشعراء الشباب من الشعراء الجزائريين الذين كانوا قبلهم، ويقول في هذا الشأن: "نحن كشباب وأبدأ بنفسي، لم نستفد من الشعراء الجزائريين، لقد قرأت ما نشر، وما طبع، فلم أجد ما يشدني لأبدأ نواة جديدة عبر هذا التراث الذي كتب قبل وأثناء الثورة... هؤلاء الذين لم يتركوا لنا الزاد العظيم، ولم يقدموا لنا ما يقودنا إلى القمة، ولا ما يساعدنا إلى الوصول إلى الأعمق". 2

ويرى محمد زتيلي أن أهم المشاكل التي تواجه حركة الأدباء الشباب في الجزائر هي فقدان الموروث الأدبي الجيد للانطلاق وهنا يفتح قوسين ليقول:"إن جيل الرواد انتهى دوره من الساحة الأدبية، لقد أعطى ما عنده وانتهى". 3

ويصدر أحمد حمدي حكما على الشعر الجزائري لا يقل قساوة عن حكم سابقيه فهو يرى "أن شعر من سبقه شعر تراثي، لم يتابع حركة التطور الاجتماعي في الجزائر، ومن ثم فإن التواصل بين الأجيال أدبيا لم يوجد، إن لكل تجربته."⁴

ولعل هذا الموقف المتنكر للتراث، بدعوى التميز والفرادة إنما يعود إلى "عامل نفسي هو حرص الشباب على البروز في الساحة الأدبية وتوقهم المتعجل إلى الشهرة ولذلك يحاولون إظهار

¹⁷³ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص

نفسه، ص 174.

³ محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، ص 42.

⁴ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، ص 174.

تجاربهم على أنها تختلف عن تجارب من سبقهم وأنها تتميز عنها بالجدة والطرافة ومسايرة العصر فمن صفات الشباب الاندفاع والتحمس والاعتداد بالنفس الذي يصل إلى حد الغرور. 1

فعلى الرغم مما اتسمت به نفوس الشباب من حماسة وطموح وتطلع إلى الريادة الشعرية في البلاد إلى أنما _ حسب محمد ناصر _ لم ترق إلى المستوى المطلوب؛ ذلك" لأن تكوينهم الثقافي والفكري والشعري، لم يساعد الكثير منهم على تقديم نماذج شعرية أكثر جودة، ضف إلى ذلك ما يتصف به بعضهم من كسل أو غرور، جعلهم يكتفون بثقافة شعرية سطحية ليس لها جذور أصيلة في الشعر العربي القديم، الأمر الذي جعل أغلبية هذا الإنتاج لا ينال رضا القراء، ولا يجد في نفوسهم المكانة المعتبرة". 2

وعليه فقد كان لانفصال الشعراء عن التراث انعكاسات سلبية على نتاجهم الشعري، "وكان نتاج ذلك خلق نموذج (الشاعر الموضة)، وهو نموذج زائف يقلد وينقل من أشكال سائدة في بيئات أجنبية غربية، وكانت النتيجة عجز كثير من التجارب الشعرية في تكوين فضاء شعري له بعض الاستقلالية". 3

إن القصيدة الجزائرية في السبعينيات لم تكن موفقة في تكوين فضائها الشعري المتميز، إذ ظل الشاعر ينقل حكايات الواقع الإيديولوجي المباشر، وقد يعود ذلك إلى سبب أساسي يتمثل في عدم اقتدار شعراء تلك الفترة معرفيا، وذلك لحداثة تجاريهم، وضعف ارتباطها بالتراث إذ لا يستطيع أن يمدنا بتجربة فنية أصيلة. 4 وعليه فإن عدم الانطلاق من تكوين معرفي، ورؤية كونية واضحة وعميقة، يُفقد تجربة الشاعر عمقها، وأصالتها، وكينونتها المستقلة التي تمنحها التطور والتحول، وعميقة، شاعربة في تحولاتها وتفاعلها مع ظروف المرحلة وملابسات العصر.

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، ص 175.

¹⁶⁸ نفسه ، ص 2

³عبد الحميد همية، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 17.

⁴نفسه، ص 10

المبحث الثالث

الشعر الجزائري في مرحلتي

الثمانينيات والتسعينيات

- 1. تبني الحداثة:
- 2. الكتابة الشعرية الجديدة
- 3. خصائص التجرية الحداثية

توطئة: عرفت الجزائر مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينيات تحولات في البنى الفكرية والثقافية والاقتصادية كان أهمها زوال الاشتراكية، كما شهدت ظهور الصحافة المستقلة، وغيرها من التغييرات السياسية. ضف إلى ذلك ما عرفه العالم من كوارث قومية متعاقبة، وسقوط القيم والمفاهيم نتيجة الحرب على العراق، وما مرت به الجزائر خلال العشرية الأخيرة من القرن العشرين، وما دام كل واقع مغاير يعطي اختلافا مغايرا، فقد ظهر جيل من الشعراء لا يحمل أي إرث إيديولوجي يتحكم فيه، يتحدى كل المعوقات الإيديولوجية والحزية والأدبية "إنه جيل نزع عنه كل قناع إيديولوجي، فكتب نصوصا ذات رؤى مستقلة صافية من شوائب الإيديولوجيات، والانتهازية الأدبية البعيدة عن حقل الدعاية لهذا الحزب أو ذاك". 1

يرى أدونيس أن الذي لا يطمح إلى أكثر من أن يخدم السياسة، ويقلدها واصفا منجزاتها وأهدافها بتفاؤل يصل إلى حد السذاجة ، يخون في النهاية روح السياسة ومعناها، ويخون أيضا روح الحرية ومعناها، وعن التناقض الحاد بين الشعر والسياسة يقول: "...والسياسة قد تقبل كل شيء، كل لحظة، بينما الشعر يعيد النظر، كل لحظة في كل شيء، والسياسة تعنى بالعمل في حين الشعر يعنى بالكشف، وتمتم السياسة بالتنظيم والدعاوة، ويهتم الشعر بتهديم الأطر الجامدة والتطلع إلى مجال أرحب، وللشاعر الحلم والرؤيا، وللسياسيين التخطيط والتطبيق، والحرية للشاعر مطلقة وهي للسياسي صيغة أو معادلة أو وعد". 2

ولم تكن هذه التجربة مؤطرة تأطيرا ثوريا، ومع ذلك بقيت سمة المقاومة تشكل الرصيد الأكبر من مخزون النصوص الشعرية لهذه الحركة الإبداعية الجزائرية، فمرحلة "الستينيات والسبعينيات باهتة التضح فيها مقدار ما يستورده المبدعون من أفكار، لولا اتكاء بعض الشعراء على الثورة الجزائرية، لكان شعرهم غير منتم لا تميز فيه و لا إبداع، وفي المراحل التالية اتجه الشعراء إلى موضوعات أكثر إنسانية وانفتاحا، كانوا أقرب إلى الحداثة لا الحديث، كان شعرهم اتكاء على الروح التي تفضي بدورها إلى سراديب سرية، يختلط فيها الوطن بالمرأة والثورة، ولم تكن هذه الرؤيا خالصة، بل كانت في جزء منها استلهاما لأجواء عامة، فرضتها روح العصر وفضاء المثاقفة، ولكن الجميل في هذه

2أدونيس على أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 196-197.

[.] أينظر عبد الكاظم العبودي، راهينة الجيل الشعري الجديد في الجزائر، ص 21-22.

التحربة صدقها وأصالتها... وهي سمة غالبة يمكن أن نطاول بها ـ بلا نقص ـ قامات شعرية عربية وعلية المالية المالية

لقد حاول الشعراء في هذه المرحلة أن يحققوا ما عجز عنه السياسيون، إذ كان هاجسهم الوحيد هو الإنسان بكل أحاسيسه ورؤاه، مما جعل نصوصهم صوتا متميزا يختلف مع الآخر بقدر ما يكمله جماليا، ولعل هذا ما يؤكده الشاعر نور الدين طيبي قائلا: " فالسياسيون إن قرأوا شعر الثمانينيات في الجزائر لاستطاعوا الوصول إلى الإنسان الجزائري، وعبروا عنه كما يجب، فوعي المثقف الشاعر بالسياسة هو الوعي الحقيقي، لم يقدر أن يصل إلى مستواه وعي السياسي بالثقافة وبالتالي كانت النصوص هي اعتراف جريء لأفكار الشاعر الجزائري ووصفه للفرح في زمن الموت". 2

إن كلام هذا الشاعر يدل على خصوصية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في هذه المرحلة، وتميزه عن باقي الخطابات الشعرية المعاصرة من خلال تفاعله العميق مع الواقع السياسي المتدهور، والاجتماعي، المأساوي، والثقافي المتدني، وما رافق هذا الواقع من إحباط نفسي وفوضى وعدم الاستقرار، مما جعله خطابا شعريا جريئا، متحررا من الخطاب الشعري التقليدي وقضاياه، فكان مرتبطا ارتباطا عضويا بتحربة الذات الشاعرة، "وبمكن أن نلحظ لدى غالبية الشعراء في هذه المرحلة من الثمانينيات والتسعينيات ديمومة التوتر، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن ومحاولة استشراف من الثمانينيات والتسعينيات يتحكمه وذلك بخلق نص شعري جديد يستحيب لشروط الحداثة، عن الكثير من التقاليد والقوانين التي تحكمه وذلك بخلق نص شعري جديد يستحيب لشروط الحداثة، ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته و انزياحاته، ولم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة، وإنما كان مشروعا ثقافيا مؤسسا، ". قد ينطلق من الموروث لكن يأبي أن يُسْجَن فيه، فالشاعر الجزائري في هذه المرحلة كان يمني نفسه بأفق حداثي منفتح على مغامرة إبداعية جديدة بمعطيات فنية تتجاوز المألوف.

¹ الأخضر فلوس، أزمة التجربة الشعرية الجديدة، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 8-9، تاريخ الصدور: 1 يونيو 2006، ص 77.

² نور الدين طيبي، صنعنا الفرح في زمن الموت، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد: 8–9، 1 يونيو 2006، ص 68.

³عبد الحميد همية، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص 06.

1- تبنى الحداثة:

مرت الحركة الشعرية الجديدة بظروف صعبة، ارتبطت بأزمة الجزائر التي طالت أيضا الحياة الثقافية والفنية، فربما من سوء حظ تلك الحركة الشعرية كما يقول محمد ناصر : " أنها نمت وحدها دون رعاية، أو أبوة مباشرة من لدن المؤسسات الرسمية، أو وصاية بعض رموز الحركة الشعرية التي سبقتها، حيث غابت مثل تلك المؤسسات وممثليها وأصواتها"، إذ لم يقو الشعراء الرواد على وضع مجموعة من الأسس، تكون منطلقا للتجارب الشعرية اللاحقة، مما عمق إحساس الشعراء بالتيه في غياب الارتباط الحميمي الواعي بالتراث المحلي، مما دفع ببعض الشعراء الجزائريين إلى القطيعة مع التراث، ورفع شعار الشعور بغياب الموية وضياع الأصول.

فمن أهم الأسباب التي جعلت الشعراء المعاصرين، يدعون إلى الانفصال عن تجارب من سبقوهم من الشعراء الرواد قلة النماذج الجيدة، التي كان يفترض أن توجد لدى الشعراء السابقين... وفي ظل غياب النص النظري والنموذج الشعري المرجعي الذي يعود إلى الشعراء الرواد، انصرف الشعراء المعاصرون إلى البحث عن البديل في الشعر العربي، أو في الشعر العالمي²، وكم هو صعب على الشاعر أن يتفرد بتجربة شعرية حداثية، إذا لم يستفد من المنجز الشعرية في الغقافات المحتلفة، الأصلية، لذلك كان الشعر الجزائري في هذه المرحلة ينهل من التجارب الشعرية في الثقافات المحتلفة، وبخاصة التجربة الشعرية في المشرق العربي، ذلك لأن التطور في الفنون والآداب مسألة كونية، ومتبادلة التأثير بين جميع الشعوب والثقافات، وعن هذه المسألة يقول الناقد عبد الله العشي: "لا يمكن إغفال التأثير الغربي على فهم الشاعر العربي المعاصر للشعر، وبخاصة حين يتعلق الأمر والوظيفة فأمران يتمان خارج الذات، مما يسمح للعقل المتأثر أن يقوم بعمله، وهذا لا يعني أي حكم والوظيفة فأمران يتمان خارج الذات، مما يسمح للعقل المتأثر أن يقوم بعمله، وهذا لا يعني أي حكم قيمي، وأود أن أشير إلى أن الفهم الغربي للشعر ليس وليد اللحظة الحاضرة؛ أي ليس إنتاجا منفصلا عن التاريخ وعن الثقافات، إن الفهم الغربي للشعر هو حصيلة نشاط الإنسانية عبر التاريخ... عن التاريخ وعن الثقافات، إن الفهم الغربي للشعر هو حصيلة نشاط الإنسانية عبر التاريخ...

¹محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 180.

²عبد الكاظم العبودي، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر، ص 21.

وما الغرب سوى بحيرة تتجمع فيها الثقافات المتعددة ، والمختلفة بفعل ما يملكه من قنوات علمية، وتكنولوجية تصب فيه". ¹

ورغم ما مرت به الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر من ظروف صعبة، إلا أنها استطاعت تجاوز ذلك لتعبر عن وجودها خارج الحدود القطرية للثقافة المحلية، فقد " تميزت مرحلة الشعر الجزائري الجديدة بأنها أجرأ حركة شعرية عربية، لكونها افتكت طريقها وطنيا وعربيا وعالميا، بجهود ذاتية ومن عرق وجهود شعرائها ومكابداتهم وآلامهم، لذا وجدنا أسماءها في معجم البابطين وملتقياته وحضرت المربد الشعري طوال دوراته في فترة حصار العراق دون مساعدة أحد، كان الشعراء الجزائريون وبخاصة الشباب يدفعون تكاليف سفرهم، وإقامتهم من إمكانياتهم المحدودة، لإسماع صوت الشعر الجزائري والتعريف بحركيته الجديدة". 2

ولعل الإعلام كان مقصرا في حق هذه الحركة الشعرية الجديدة فلم يسهم في إيصال أصوات شعرائها إلى الضفة الأخرى من العالم، ولا حتى سد الفجوة الموجودة بين شعراء الوطن العربي على الأقل، كذلك أسهم بعض النقاد العرب في المشرق إلى حد بعيد في زيادة التعميم حول هذا الشعر بعدم تناوله وفق دراسة موضوعية تميط عنه اللثام، منطلقين من أن العربية في الجزائر قد ضعفت بفعل الاستعمار الاستيطاني وبالتالي تخلصوا من مسؤولياتهم، حيث لم يمنحوا هذا النتاج الشعري ما يستحقه من الاهتمام.

¹عبد الله العشى، أسئلة الشعرية، ص 281.

 $^{^{2}}$ عبد الكاظم العبودي، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر، موجة أم امتداد متمرد، مجلة الثقافة، الجزائر، رقم 8 -9، 1 يونيو 2006 ، ص 21 .

2- الحداثة والكتابة الشعرية الجديدة:

أ. القصيدة المعمودية المعاصرة: اعتمد شعراء الثمانينيات القصيدة بشكليها، فأقدرهم على كتابة القصيدة الجديدة، حتما هو أقدرهم على كتابة القصيدة العمودية، فإذا كانت فترة السبعينيات قد رفع فيها بعض الشعراء شعار القطيعة مع القصيدة العمودية، فإن هذه الفترة تمثل ذلك التواصل مع الموروث، فكان الشعر العمودي مثار اهتمام الشاعر المعاصر، ورغبته الدفينة في النظم على قوافيه "لكن في قالب جديد يتميز خصوصا بالتركيز على اصطناع السرد القصصي، واستخدام جملة من البحور والقوافي داخل قصيدة واحدة، وتوظيف بعض الشخصيات التاريخية الكبيرة، والنزوع إلى شبكة من الرموز لتضمينها في تلك القصائد التي تمثل ما يمكن أن نطلق عليه بشيء من التسامح في التعبير، العمودية الجديدة". أ

وبالتالي جاءت هذه القصيدة العمودية الجديدة نتيجة رغبة معاصرة تقفو لصوت ينادي بالتحديد، ويتقاطع مع القديم، حتى وإن كان الامتداد للأصل هو إثبات للاستمرارية، بكتابة شعر على شاكلة القديم لكنه برؤية عصرية.

"إن النص الجميل فعلا لا يترك لنا فسحة من الشك نسأل فيها إذا كان حرا أم عموديا، لأن الشعر الحقيقي تولد أوزانه معه بدليل أن الوزن جاء ملازما للشعر العربي، منذ نشأته الأولى وحتى الشعر الحر قائم على وحدة التفعيلة، مرورا بالموشحات والمربعات والمخمسات، وغيرها من الأشكال الشعرية التي انتشرت في العصر العباسي والأندلسي، وصولا إلى النص الحالي، فقد كانت كل التجديدات بمثابة النواة الأولى للقصيدة الحرة، والحقيقة أن الشعر الحر لم يأت من فراغ، وإنما هو ابن شرعي وشعري أيضا للقصيدة العمودية."

ويظل معمار القصيدة القديم صالحا لأن نسكنه جيلا بعد جيل، ولكن هذا لا يعني أن وحدة الهيكل ستخلق شعراء طبق الأصل للمتنبي وعنترة وغيرهم، فلكل عصر مصطلحاته ولغته الخاصة، وطريقته التي يترجم بما رواسبه الروحية، وأحداث جديدة تفرض نفسها على الشاعر، كما أن الشاعر لا يأتي من فراغ مهما كانت موهبته الشعرية؛ فهو يستند إلى قراءات سابقة ويبقى التمايز والاختلاف للذات المبدعة هو الأهم، فقد ظل الشعر الجزائري في الغالب الأعم وفيا للشكل القديم،

[.] ¹عبد الملك مرتاض، التحربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)، الآداب: ع 05، 2000، ص 241.

[.] 2 أهرة بلعاليا، أجمل القصائد النثرية كتبها شعراء النص العمودي، الثقافة، الجزائر، العدد 9-8، 1 يونيو 2006، ص

يكتب الشعر الحر إلى جانب العمودي، كما هو الحال مع الشاعر عبد الله حمادي الذي عاد إلى القصيدة العمودية في تجربته "رباعيات آخر الليل" بعد أن جرب الشعر الحرفي ديوانه "قصائد غجرية".

ولعل تعدد الروافد الثقافية وتنوعها كان سمة بارزة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر الذي ينهل من: "التراث الأمازيغي، والتراث العربي ... ويحتكّ بالآخر وبكل ماهو عالمي وبخاصة الأوروبي منه"، ولا شك أن هذا التعدد والتنوع يعين على خلق النص المتنوع الذي لا يرهن وجوده بوجود سابق،"إذ أن منطق الشعرية المعاصرة لا ينبني على جمالية المحاكاة، بل جمالية التباين والاختلاف، وخلف هذا المنطق الجمالي يحتفي موقف فلسفي واجتماعي وسياسي، إن جمالية المحاكاة تتوازن مع المجتمعات مع المجتمعات ذات البعد الواحد، والفكر الواحد أما جمالية الاختلاف فهي تتوازن مع المجتمعات ذات الأبعاد المتعددة، أو بتعبير مباشر المجتمعات الديمقراطية، في هذه المجتمعات تبرز الذات الفردية التي تحاول أن تنفصل عن المجموع، لتكوّن فكرها الخاص وجماليتها الخاصة". أالتي يجب أن تميز إبداع أي مبدع عن إبداع مبدع آخر، فضلا عن التفرد الذي يجب أن يميز المبدع عن غيره من عامة الناس، بوصفه يمتلك الرؤية، ويصنع الموقف الإبداعي.

ب ـ المزج بين الشكلين العمودي والحر:

واكب الشاعر الجزائري نظراءه العرب في تجربة المزج بين شكلين شعريين مختلفين، يصنعان التباين في معمار القصيدة، وهذا المزج تفرضه اللحظة الشعرية وتناقضاتها فتكون هي الفاعل في بناء قصيدة هجينة الشكل؛ لا هي بالعمودية المحضة، ولا هي بالتفعيلة كليا، فقد نجد أنفسنا أمام قصيدة يميزها "الشكل الكلاسيكي بترسانته الإيقاعية الصارمة من جهة، والشكل التفعيلي الحر المتحرر من عبء الروي الواحد، والقافية الموحدة والبنية الشطرية، لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة "فجيعة اللقاء" للشاعر يوسف وغليسي: 3

لماذا كَصَفْصَافَتَيْنِ بوادي الرمالِ الْتَقَيْنا؟! لماذا كصُبْحٍ وليلٍ، كَمَوْجٍ وَرَمْلٍ ... تَعَانَقْنَا ثَم افْتَرَقْنَا؟! لماذا بِفَجِّ الوَدَاعِ الْتَقَيْنَا؟!

¹ ينظر عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 154.

² ينظر، محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في نص الشعر الجزائري المعاصر، ص68.

³ يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات دار الهدى، الجزائر، ط1، 1995، ص 38-39.

لماذا بَدَأْنا؟! وكيف انْتَهَيْنا؟!

لماذا قُبَيْلَ الفِراقِ افْتَرَقْنَا؟!

لماذا؟! لماذا؟!.. مُحَال ... مُحَال

تَشْتَدُّ جِذْوَةُ تلك "اللِّمَاذا"

ويَجْرِفُني سيْلُ ذاك السُّؤالِ تُمَزِّقُني حيَّةُ الأنبياءِ...

يحاصريي لغزُ ذاك المحالِ

ومِنْ حَيْرَتِي

يَشِيبُ الْغُرابُ يذوب الْحُجَرُ

تَنُوحُ الْعَنَادِلُ ينوحُ الْوَتَــرُ

يضج الأنيـنُ يئن الضَّجرُ

تَفِيضُ البحارُ فَيَبْكِي المطرُ

وعَرَّافَةُ الْحَيِّ تَقْرَأُ فِي كَفِّي الْمُرْتَعِشِ

سُطُورَ الْقَضَاءِ والْقَدَرِ.

فحضور الشكلين في نص واحد بقدر ما يعبر عن اقتدار الشاعر عروضيا وفنيا أهله لكسر رتابة الإيقاع، وخلق التوافق بين إيقاعين ظن بعض الدارسين أن بينهما تزاحم، فإنه يعبر أيضا عن توجه حداثي يأبى القطيعة مع التراث.

ج. قصيدة النثر:

ظهرت قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر أول الأمر كمحاولات فردية، عبرت عن نزوع أصحابا نحو تطوير تجاربهم الشعرية، وتطعيمها بأشكال شعرية جديدة، وهي بذلك لا تخلو من انعكاسات التأثر المباشر بالمنجز الشعري المشرقي والغربي "ومن الأوائل اللذين كتبوا قصيدة النثر مقتفين أثر أنسي الحاج وسعيد عقل ويوسف الخال ... عبد الحميد بن هدوقة الذي نشر في السبعينيات عملا بعنوان " الأرواح الشاغرة" وجروة علاوة وهبي في ديوان "الوقوف بباب القنطرة" والملاحظ لهذين الديوانين يقف ببساطة الجمل ووضوحها ذلك لأن كلماتها مستوحاة من الواقع المعيش، وفيها رصد آلي لتحولاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مما يجعل القصائد تفتقد إلى كثافة الصورة وعمق المعنى".

ومما جاء في قصيدة النثر الموسومة بالفساتين القصيرة لعبد الحميد هدوقة قوله: 2

حتى الْمَمَات
أَيَّامُنَا كانتِ الَّليَالي
ليالي بِلَا أَفْجَار
ليالي أَبْكَار
ليالي بِلَا غَايَة
جَمَالُنا
والشَّبَاب
ينْمُو بِلَا نِهَاية
حتى النِّهَايَة
صرْنا غَرَائِز

في الطَّريق

بلًا أُعْمار

حَجَبُوا عَنَّا الحياة

¹ ينظر، محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص 69

²عبد الحميد هدوقة، الأرواح الشاغرة، دار القصبة، الجزائر، د.ط، أفريل 2010، ص 114-115.

بلا أفْكَار

في الطريق

نبحثُ عَنْ طريق.

وممن كتبوا قصيدة النثر بمستوى فني واع ربيعة حلطي في ديوانها "تضاريس لوجه غير بارسي" و "التهمة"،وزينب الأعوج في ديوانيها "يا أنت من ينكر الشمس؟" و "أرفض أن يدجن الأطفال"، هذه الأخيرة حاولت التنظير أيضا للقصيدة النثرية في مقال لها بمجلة أمال بعنوان "جماليات القصيدة النثرية"، ومن شعراء هذا الاتجاه أيضا عبد الحميد شكيل ومحمد الزتيلي. 1

لقد عرفت القصيدة النثرية الجزائرية تحولات استطاعت تجاوز البساطة التي ميزت التجارب الأولى، حيث أدرك الشاعر الجزائري أن البديل الذي يضمن لهذا الشكل التجريبي شعريته هو اللغة بوصفها أداة خلق وإبداع وليس أداة تغيير، فالكلمات في الشعر تعبر عن معان أكثر من معانيها الحرفية، وإن وظيفتها أوسع وأعمق فهي توحي وتشير أكثر مما تعبر.

لعل هذا ما نلمسه جليا في قصائد الشاعر عبد الرحمان بوزربة التي أطلقت العنان للانزياح ودهشة اللغة، منها مثلا ما جاء في ديوانه النثري "ممكن الشعر مستحيل العشق" حيث يقول: 2

هل كنتِ امرأةً في شكل حُلْم

أم كنتِ خيبةً في شكلِ المرأةٍ؟

هل كنتِ امرأةً بِأَلْفِ وَجْهٍ

أم كنتِ وجْهًا بدونِ مَرَايَا

هل كنتِ عصْمَاءَ ضَيَّعَتْ أُنُوثَتَها

أم كنتِ غرْناطَةَ أَخْرَى

لم تسمَعْها رُجُولَتِي

2 محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر ، ص 69، نقلا عن عبد الرحمان بوزرية، ممكن الشعر مستحيل العشق.

ينظر : عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر، 1962-1990، ص 240.

أريدُ أَنْ أَعْرِفَ دُفْعَةً وَاحِدَة

لِأَمُوتَ طلْقَةً واحدة

أَنْ تَكُونِي هَزِيمَتِي الْأُخْرى

لِيَكُونَ المؤتُ أَنْدلُسِي الْأَخِيرِ.

د . القصيدة البصرية:

لو عدنا إلى التراث العربي لوجدنا شعراء كوَّنُوا بنصوصهم الشعرية تكوينات هندسية وبنائية مثل القصائد التي تتخذ شكل المربع، والمستطيل إلى المثلث، والمعين، و الدائرة، والخاتم، والشجرة... وقد استطاعت هذه التكوينات التقريب بين الرسم والشعر، واستبدلت التطريب الإنساني بالمتعة البصرية، وأصبح العمق التشكيلي أكبر تأثيرا من الإيقاع الصوتي، فقد جاءت القصيدة البصرية (التشكيلية) في الشعر الجزائري المعاصر ببعدها المكاني حاملة لرموز تنقل عبر البصر إلى العقل، فيدعوه إلى مزيد من التأمل والتفكير.

"حيث أصبحت القصيدة المطبوعة في دفتي ديوان لها كتابة خاصة، إذ تتوزع الحروف بشكل مميز كأن تطبع كلمة من النص أو جملة بحروف بارزة من غيرها بالإضافة إلى الرسومات الموقعة والتشكيل الكتابي للنص الشعري خاصة في الدواوين المطبوعة بخط اليد والحقيقة أن هذا النوع من الدواوين قليل في الجزائر ومن تلك الدواوين القليلة "أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي إذ كتبت بخط الشاعر نفسه، وبخط الشاعر والخطاط معاشو قرور. وبرسومات الصحفية والأدبية فضيلة الفاروق من الغلاف الخارجي إلى الصفحة الأحيرة ولم يدخل الخط الطباعي الا في صفحة الفهرس وهي تجربة متميزة في الشعر الجزائري شهدنا لها مثيلا في بعض الدول العربية مثل المغرب وتجربة محمد نبيس" وضمن هذا الديوان نذكر قصيدة "آه يا وطن الأوطان" التي جمع فيها الشاعر يوسف وغليسي بين الرسم الهندسي والتأطير وبين جسد القصيدة المرئي ومعناها مما أكسبها حرارة التحربة الشعورية وعمق الوقف الفكري والخلفية الجمالية التي يُصْدِر عنها الشاعر،

¹ محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر، ص 74.

 1 : يقول الشاعر يوسف وغليسي



فالقارئ لا يجد نفسه أمام خطاب مكتوب، فحسب بل أمام خطاب بصري مرئي يسهم في تكثيف المعنى، ومنحه دلالات إضافية قد تغيب في الخطاب المكتوب.

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

3- خصائص التجربة الحداثية:أ. النزعة الفردانية:

القصيدة الجزائرية المعاصرة ذات هاجس كوني وإنساني، تتجاوز النمطية السائدة، لارتباطها بذات الشاعر ومعاناته، "فبعد أن كانت الذات في التجربة الأولى مستلبة تابعة للعالم، ومن ثم ناقلة له أو معبرة عنه، غدا العالم في هذه التجربة خاضعا لإرادتها الحرة، ولفعاليتها الخارقة. لتستحيل الذات نتيجة لذلك بؤرة للعالم، ومحرقا مولدا ففي عالمها يتخلق العالم وعن عالمها ينبثق". إن هذه التجربة قد جسدت باندثار المسافة بين الذات والعالم والتوحد المطلق بينهما، إذ غدا لا يوجد في هذه التجربة سوى عالم واحد؛ هو عالم القصيدة الممكن، أو عالم التجربة الذي يتمازج في تكوينه طرفان أساسيان هما: الذات والواقع، حيث يستحيل العالم المأساوي عالما مفجرا لعالم آخر، هو عالم الممكن الذي ما فتئت الذات تبحث عنه وتلهث وراءه، وبالتالي وظيفة هذه الذات بالعالم. "فقد لاذ الشعراء من حيث كون هذه الوظيفة هي الوظيفة المنوطة بفعالية توحد الذات بالعالم. "فقد لاذ الشعراء بالحلم بوصفه أداة لعالم مليء بالإمكانيات وأداة لبعث الحياة والتحدد في كل ما تسطح وجمد، فبالحلم نستمسك طوقا للنجاة، وبالحلم نجد الملاذ والخلاص". 2

وعليه سعى بعض المتعصبين للحداثة في الجزائر إلى تأكيد ذاتية الإنسان واستقلاليتها، وإحساساته الداخلية، واعتبار الوعي الذاتي لا الواقع الخارجي محورا؛ أي لم يعد هناك في منظورها واقع، بل وعي إنساني فحسب. "ويلاحظ أن تأكيد الذات هذا يتخذ أشكالا متباينة، أو يمر بمراحل مختلفة، فمنها ما يؤكد اللاوعي وعالم الأحلام، أو التراجيع إلى السنات وتمحيص حركيتها الداخلية، أو بحاوز الحاضر إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول، وغير ذلك من أنماط العزوف عن مواجهة الواقع والتأثير فيه، وكان من ثمار هذا المنحى ما نراه في نتاج الحداثيين من الإحساس الحاد بالاغتراب والوحدة، ومعاناة العذاب والالتزام بالفكرة القائلة بأن يواجه مصيرا إشكاليا."

¹عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص 37.

²عبد الحميد همية، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 110.

³ صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، العدد 4، سبتمبر 1984، ص 14.

وضمن هذا السياق طرح هؤلاء الشعراء مجموعة من القضايا والأسئلة الوجودية المتعلقة بالموت، الغربة، الضياع، اليأس ...وركزوا على تناقضات هذا الواقع المؤثرة في الوضع النفسي، وحالة الإنسان المعاصرة المأساوية، فكان موقف الشاعر متمردا على كل ما يتمثل فيه البؤس، وعلى الواقع الإنساني العام، والقيم التي تتسبب في شقاء الإنسان وتمزقه وضياعه، والشاعر حين يلوذ بثورته وعزلته، إنما يفعل ذلك من أجل تغيير الواقع، بما يضمن إشاعة الخير والحب والسعادة، ومن أجل أن يعيد للإنسان جوهره المسلوب وفردوسه الضائع.

 1 يقول الشاعر أحمد عاشوري في ديوانه "أزهار البرواق": 1

إن الأميرَ ... سَخَّرَ الْعَبيدَ والْخَدَم من أجلِ أَنْ يَبْنُوا القُصُورَ والرِّياض من أجل أَنِ يَبْنُوا مَدينَةً...

من أجلِ أنِ يبْنُوا مَدينَةً.
... تُضَارِعُ إِرَمَ
تَسْكُنُها الأميرةُ الْمُدَلَّلة
صاحبةُ الجُلالَة الْمُبَجَّلة
ومَنْحِهَا "عَصَا الْإِمَارَة"
لِتَحْكُمَ الْبيْت، الجُزيرة
ومَنْحِهَا الْميرُ
اكْتَشَفَ الأميرُ
أميرنَا الأسْمَر
وسَلِيلَ "عَمْرو"
وسَلِيلَ "عَمْرو"
أنَّ الأميرةُ "أواكس"
بنتُ العظيم "ماركس"
مارسُ العهرَ
مقارِسُ العهرَ

¹ أحمد عاشوري، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص 70-71.

تبدو القصيدة انتفاضة على الأنظمة العربية والحكام العرب، الذين تمادوا في قمع شعوبهم وانساقوا وراء المحون والملذات، كما أنها دعوة للبناء والتغيير بهدف الوقوف في وجه حضارة العهر، والتصدي لأفعال الأبالس ،ولكل المذاهب الإلحادية والإيديولوجيات المنحرفة.

ب. ظاهرة الاغتراب:

تعد ظاهرة الغربة قاسما مشتركا لدى شعراء الجزائر في هذه المرحلة التي تعقدت فيها الحياة وتعفنت أوضاع المجتمع، وخاب فيها الأمل جراء الشعور بعدم اكتمال الاستقلال، مما دفع الشعراء إلى التمرد، ورفض استبداد السلطات الاجتماعية والسياسية، فالشاعر أسرع من غيره للإصابة بداء الغربة؛ لأنه يتمتع بقدر عال من الحساسية والتوتر والرهافة "فالشاعر العظيم بفعل ما أوتي من قدرات ذهنية وروحية يستطيع رؤية الواقع من الداخل، وكشف العلاقات التي تحكمه، لينتهي إلى قناعة بأن الحقيقة في كل ذلك هي العبث و اللامنطق واللامعقول، وأن العلاقات التي تحكم هذا الواقع إنما هي النقص والخلل والنشاز، فينمو في نفسه تبعا لذلك هذا الشعور الأسيان بالحياة". 1

يقول الشاعر عمار بن زايد:2

آهٍ من طول فراق

وبعاد واغتراب، واحتراق

كلما حلَّتْ ببالي

أرهَقَتْنِي الذِّكْرياتُ الْبِيضُ... في سَرْد ليالي...

وجَرَى الدَّمعُ بعيني يا حبيبة

فامْسَحِيه بِأَكُفٍّ مِنْ خَجَل

واسْكُبِي من روحنا روحًا وحيدة

تشكن الجِسْمَ الجديد

. 128-127 ممار بن زايد، رصاص وزنابق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983، ص 2

 $^{^{1}}$ عبد الله العشى، أسئلة الشعرية، ص 1

في الأمايي

والشعور

والأمل

كما نرى فإن الشاعر يبدو كسيرا يائسا يعاني مرارة الاغتراب، وحرقة البعاد والفراق، إنه اغتراب وسط الأهل والوطن عاناه الشاعر بعد أن عرف الواقع، وتقصى حقيقة الصراع الدائر فيه، وهو يحاول الانفلات من وطأة الاغتراب، إلا أن الليالي السود أرهقته بطول أمدها، ولا يجد العزاء إلا في المرأة التي يستنجد بها لتمسح دموعه، وترفع عنه الحزن وهذا يعكس شخصية الشاعر الهروبية العاشقة التي لا تجدما تطمح إليه في الواقع المعيش، فتأوي في عزلتها إلى الأنوثة.

"وتتسرب نغمة الاحتفاء بالأنوثة إلى جل المتن الشعري الجزائري المعاصر ولعلها أنوثة الوطن المسلوب أو المغلوب"، فالأنثى هي الملاذ الأوحد لكل شاعر أهلكته الحتوف، وأحاطته الفواجع، لذلك تنصب أمامه أنثاه الفينوسية على اعتبار أنها سمة للأمل، وهذا ما يؤكده عمار بن زايد في قوله السابق:

واسكبي من روحنا روحا وحيدة

تسكن الجسم الجديد

في الأماني/ والشعور/ والأمل.

فالشاعر في هذه الأسطر يفر من واقعه ليخلق واقعا جديدا، بعد أن تتوحد روحه مع روح المرأة، يغتسل في نهرها الأزلي دونما ارتواء، حينئذ تتجلى أحلامه الواعدة في أسمى تجلياتها الكبرى.

¹عبد الحميد همية، الصورة في الخطاب الشعري الجزائري، ص 36.

ج. كتابة النص الصوفى:

لماكان التأكيد على الذات والاهتمام بذات الفرد ومشاعره، وحريته واسقاط الذات على المجتمع من أهم خصائص الحداثة، ربط الشعراء الحداثيون في الجزائر بين التحربة الصوفية والتحربة الحداثية، وذلك لما تنطوي عليه التحربتان من إعادة نظر في علاقة الإنسان بالله والعالم وبالذات، فالكتابة الحديثة "هي لغة لكلية الحضور الإنساني، وكلية التحربة الإنسانية، وهذا ما أدى إلى غياب الأغراض في الشعر مثلا، إذ صارت القصيدة لحظة تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها، كما تطلع الشعر إلى النهوض بالديني أو الأسراري (وليس الدين) واستعار لذلك اللغة الصوفية بما هي لغة لشمولية التحربة الإنسانية في أبعادها جميعا، لغة الإنسان في بحثه عن وجهته وعن حركته المصيرية". أ

هكذا دحل الشاعر الجزائري الحداثي في التجربة الصوفية نتيجة البحث المستمر في أغوار الذات، والتعمق في معرفة أسرارها، وإذا كان عمر بوقرورة يرى أن مساحة هذه التجربة في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر قليلة، إذْ لا يشكل أصحاب هذا الاتجاه مدرسة شعرية صوفية "فالموجود إذن ما هو إلا نفحات إيمانية علوية بدت صامتة شعريا عند محمد العيد وثائرة عند الغماري و حلولية مبتدئة عند ياسين بن عبيد" فإن الناقد أحمد يوسف يقر ويعترف باقتدار الشاعر عبد الله العشي على كتابة النص الصوفي العرفاني "ويعترف بأنه أنجز عالما شعريا فيه تمثل عميق للتراث الصوفي ... فقد استطاع أن يتحرر من الاستعباد النصي الذي ارتمن فيه الشعر الحداثي، وهو يصطنع الرمز الصوفي ذلك لوعيه النقدي المتبصر بجماليات الحداثة الشعرية التي تتطلب ثقافة تراثية عميقة، المرمز الصوفي ذلك لوعيه النقدي المتبصر بجماليات الحداثة الشعرية التي تتطلب ثقافة تراثية عميقة، تكاد تنعدم في بعض التجارب الشعرية في الجزائر" ويتبع يوسف وغليسي هذا الحكم النقدي في تعليقه على ديوان "مقام البوح" لعبدالله العشي قائلا: " يتكشف (مقام البوح) عن فضاء عرفاني آسر، يرتاده هذا الشاعر الزاهد الناسك في ملكوته الشعري، شاعر لم يكن يبوح بشعره للقارئ، ولكنه يبوح بسره لشعره". 4

¹ خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، العدد3، الجملد4، القاهرة 1984، ص 30.

²عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى ،الجزائر ،د.ط، 2004،ص 129.

 $^{^{1}}$ يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور، الجزائر، ط1، 2009، ص 1 نفسه، ص 1 نفسه، ص 1

أما يوسف ناوري يعتبر الشاعر عبد الله حمادي استثناء ضمن تاريخ الشعر العربي في الجزائر "فقد حافظ الشاعر على مساره النصي الذي عضده بدرس تنظيري، رافق القصيدة بأسئلة المراحل والتحولات التي عرفها، في التباس الشعري بالمعيش تارة، وفي استعارة الخطاب الصوفي ومجاز العبور إلى لغته بحثا عن إيقاع فردي خاص تارة أخرى" فالشعر عنده ممارسة فردية ووجودية بمثابة الإشراق الصوفي باللغة، من أجل المستقبل وفيه، فبالشعر يرتبط العالم والإنسان بما هو مقدس.

يقول الشاعر عبد الله حمادي في مقدمة ديوانه "البرزخ والسكين": "إن الطقس الشعري الحداثي في هذا الخضم هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحى في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات" وبهذا تكون القصيدة عند حمادي تجربة غير خاضعة للمبادئ العقلية إذ هي أقرب إلى الإيحاء الصوفي الذي تتضمنه كلما أوغلت في استغلال إمكانيات الاستعارة والرمز الشعري واللغوي بها.

¹ يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، ص 82.

²عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002، ص 8.

الفصل الثاني

حضور الموروث الديني

في الشعر الجزائري المعاصر

المبحث الأول

استدعاء النص الديني

01 . مفهوم الدين

02. علاقة الشعر بالموروث الديني

03. حضور النص الديني في الشعر

الجزائري المعاصر

أ_ استدعاء النص القرآني

ب_استدعاء الحديث النبوي

وظف الشاعر العربي المعاصر الموروث الديني بمصادره المختلفة؛ كاستحضار النصوص الدينية، واستدعاء الشخصيات الدينية، وتوظيف الثقافة الصوفية ورموزها المتنوعة؛ مثل المرأة، والخمرة، وغيرها من الرموز التي يزخر بما المعجم الصوفي، فالتراث الديني بالنسبة إلى الشاعر هو مصدر القيم المتعالية، التي ينهل منها ليثري تجربته الشعرية؛ شكلا ومضمونا.

1_ مفهوم الدين:

أ . لُغة: جاء في لسان العرب أن: "دَيَنَ، الدَّيَان من أسماء الله عز وجل، معناه الحكم القاضي (...)، والدَّيَان، القهار؟، وهو فَعَّال من دان الناس أي قهرهم على الطَّاعة (...) و الدَّين: الجزاء والمكافأة (...) والدّينُ: الحساب (...)، والجمع الأديان.

يقال دان بكذا ديانةً، وتدين به فهو ديِّنُ ومتديِّنُ (\dots) والدّين: القهر (\dots) ، والدين: الطاعة $\|$

وجاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس أن: "الدَّين: الطاعة، يقال دان له، يدين دينا، إذا أصحب وانقاد وطاع، وقومٌ دين، أي مطيعون منقادون (...)، والمدينة كأنها مفعلةٌ سميت بذلك لأنها تقام فيها طاعة ذوي الأمر"²

كما ورد في كتاب العين "المدِينة: الأَمَةُ، والمدين: العبدُ، قال الأخطل:

رَبَتْ وَرَبَا فِي كَرَمَهَا ابن مَدِينَةٍ يَتَرَكَّلُ على مِسْحَاتِهِ يَتَرَكَّلُ

وقوله تعالى: ﴿غيرَ مَدِنِينَ ﴾ أي غير محاسبين.

وقوله تعالى: ﴿ أَئِنَّا لَمَدينُونَ ﴾ أي مملؤكُونَ بعد الممات، ويُقَالُ لمِجَازُونَ .

فالدين عند علماء اللغة قديما ارتبط بدلالة الذل، والخضوع والانقيادوالطاعة... وكل من يمارس طقوس الدين فهوعند المحدثين متدين، فالدين مصدره إلهي بينما التدين كسب بشري.

¹ ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ج2، ص 1467-1469.

² أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د.ط، 1979، ج2، ص 319.

³ أبو عبد الرحمان الخليل بن محمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج8، ص 73.

ولو عدنا إلى المعاجم اللغوية لوجدنا أن العرب قبل البعثة المحمدية كانت تستعمل كلمة الإسلام بمعنى الخضوع والاستسلام، و لا تحمل معنى العقيدة أو الرسالة، وعليه يكون معنى الدين قريبا من معنى الإسلام.

ورد في معجم مقاييس اللغة أن "الإسلام هو الانقياد لأنه يسلم من الإباء والامتناع...ومن باب الاصطحاب والانقياد: السَّلَم الذي يسمى السَّلف، كأنه مال أسلم ولم يمتنع من إعطائه"، ومنه حديث أبي قتادة "لآتينك برجل سلم، أي أسير، لأنه استسلم وانقاد"2.

ومن أشعار العرب التي وردت فيها مادة سَلِم بمعنى الخضوع والانقياد قول الشاعر الجاهلي موسى بن نصير الحنفى:³

فَلَمَا نَأْتْ عَنَا العَشِيرَةُ كُلُّهَا أَكُنَّا فَحَالَفْنَا السيوفَ علَى الدَّهْرِ

فَمَا أَسْلَمَتنَا عند يومٍ كَرِيهَةٍ ولا نحن أَغْضَيْنَا الجُفُونَ على وتَرِ

وقول الشاعر المخضرم مسعدة بن البختري: 4

أَنَائِلَ إِنَّنِي سِلْمُ لأَهلَكَ فاقبلي سِلْمِي

وقول الشاعر المخضرم الأشعث بن قيس الكندي: 5

دعوت عشيرتي للسّلم لل رأيتهم تولوا مدبرينا

ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة سلم، ج3، ص90.

² ابن منظور، لسان العرب، مادة سلم، المجلد3، ص 2079.

أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، رواية: أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 61-62.

⁴ أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، ج13، ص 190.

⁵ محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدّراية من علم التفسير، مراجعة: يوسف الغوش، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط4، 2007، ج2، ص 136.

 1 . وقول الشاعر الجاهلي زيد بن عمر نفيل

أَسْلَمْتُ وَجْهِي لمن أَسْلَمتُ لهُ المُؤْنُ تحمِلُ عَذْبًا زِلالاً.

هذه دلالة لفظة الإسلام في الجاهلية، وهي تقترب من معنى لفظة الدين، وقد أصبحت هذه الكلمة فيما بعد من أشهر الكلمات المتداولة في حياة المسلمين.

والإسلام في المصطلح القرآني يعني الاستسلام لله وإخلاص العبادة له، فقد جاء في لسان العرب "الإسلام من الشريعة إظهار الخضوع، وإظهار الشريعة والتزام ما جاء به النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وقال أبو بكر محمد بن بشار: يقال فلان مسلم، وفيه قولان أحدهما هو المستسلم لأمر الله، والثاني هو المخلص لعبادة الله" وورد في كتاب العين "الإسلام هو الاستسلام لأمر الله تعالى والانقياد لطاعته والقبول لأمره" .

وفي هذا المعنى جاءت الآية الكريمة: ﴿ أَفِغَيْرَ دِيسِ إِللَّهِ تَبْغُونَ وَلَهُ وَ أَسْلَمَ مَس فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ طَوْعاً وَكَرُهاً وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ 4.

أطلقت هذه الآية على جميع المخلوقات وجميع البشر مؤمنين كانوا أم كافرين لأنهم خاضعون لله ومنقادون له بحكم خلقهم رضوا أم كرهوا.

مما سبق يمكن القول: إن معنى الدين جاء مرادفا لمعنى الإسلام، بل يمكن الذهاب إلى أن كل ما يتصل بالدين، إنما هو من الإسلام؛ لأن الدين عند الله هو الإسلام.

¹ ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت، ص 59.

ابن منظور، لسان العرب، مادة سلم، المجلد3، ص 2080. 2

³ أبو عبد الرحمن الخليل بن محمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، د.ط، د.ت، ، مادة سلم، ج7، ص266.

⁴آل عمران/ 83.

ب. اصطلاحا:

لا يمكن تحديد الدين تحديدا دقيقا، نظرا لاختلاف المجتمعات في فهمها للدين، وفي ممارستها له، فضلا عن الاختلاف بين المجتمعات التي تعتنق الديانات الوثنية، والسماوية، ويضاف إلى ذلك ارتباط الدين بأعمق العواطف الإنسانية التي يتلون بها الدين أثناء تحوله إلى حالة تدين، لذلك يمكن القول: إن المفاهيم المعبر عنها لتحديد ماهية الدين هي في واقع الحال صادرة عن مذاهب فكرية، أو تصورات اعتقاديه، أو فلسفات بشرية، أو نظم إيديولوجية أو منظومات ثقافية متباينة، فمصطفى عبد الرزاق، وعبد الكريم الخطيب يريان:

- -1أن الدين صلة شخصية روحية بين الإنسان والإله، وبين السيد وربه المعبود.
 - 2-أن الدين عاطفة إنسانية فردية، تجتمع حولها كل عواطف الإنسان.
- 3-استحالة وضع تعريف للدين، لأن الناس يختلفون من حيث الصدق، الإيمان واليقين ولأن الدين مكابدة فردية، ومعاناة ذاتية¹.

وإذا كان هناك فريق من العلماء يرى صعوبة وضع تعريف للدين، فإن هناك من يؤكد على ضرورة تعريف المدين يميزه عن غيره من المذاهب المختلفة، لأنه من غير المعقول أن تعرف المذاهب الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية وغيرها، ولا يعرف الدين بتعريف يفهم الناس منه أنه للدين?

وقد قدم العلماء المسلمون تعريفات للدين مختلفة في مبناها، متحدة في محتواها أشهرها تعريف الدين بأنه:

- 1 1 وضع إلهي يرشد إلى الحق في الاعتقادات وإلى الخير في السلوك والمعاملات 3 .
- 2- "الدين وضع إلهي سائق لذوي العقول باختيارهم إياه إلى الصلاح في الحال والفلاح في المآل، وهذا يشمل العقائد والأعمال، ويطلق على كل ملة كل نبي، وقد يخص الإسلام"4.

¹ أحمد عبد الرحيم السّايح، بحوث في مقارنة الأديان (الدين- نشأته- الحاجة إليه)، دار الثقافة، الدوحة، د.ط، د.ت، ص 22. 2نفسه، ص 24

³ محمد عبد الله دراز، الدين: بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان، دار العلم، الكويت، 1952، ص 33.

⁴ محمد التنهاوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: على دحرج، مكتبة لبنان ا ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ج1، ص 814.

3-"الدين وضع إلهي يدعو أصحاب العقول إلى قبول ما عند الرسول صلى الله عليه وسلم"1. 4-الدين وضع إلهي يحسن الله تعالى به إلى البشر على لسان واحد منهم لاكسب له فيه،

ولا صنع ولا يصل إليه بتلق و $||x||^2$.

ويلاحظ في التعريفات السابقة أن تعريف العلماء المسلمين للدين اقتصر على الدين السماوي، وذلك لجعلهم كلمة (وضع إلهي) مبتدأ في جميع التعريفات، ولا إشارة البتة إلى الدين بمفهومه العام المتعدد، وكأنهم بذلك لا يسمون الأديان الوضعية التي قام الإنسان بوضعها بنفسه، مع أن القرآن قد سماها بذلك حيث قال تعالى: ﴿ومن يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه وهو في الآخرة من الخاسرين ﴾ 3.

هذا عن تعريفات الدين عند المسلمين، أما الغربيون فقد اختلفت تعريفاتهم فمنها التعريف الفلسفي، ومنها النفسي، ومنها الاجتماعي...وغيرها، وهذه بعض منها:

- يعرف جيمس فريزر James Fraser الدين بأنه: "التزلف والتقرب إلى القوى العليا التي تفوق الإنسان والتي يعتقد أنها توجه سير الطبيعة والحياة البشرية وتتحكم فيها وعلى أساس هذا التعريف يتألف الدين من عنصرين؛ أحدهما نظري هو الإيمان في وجود قوى أعلى وأسمى من الإنسان، والآخر عملى هو محاولة استمالة هذه القوى وإرضائها.

وواضح أن عنصر الإيمان هو أسبق العنصرين إذ لا بد أن نؤمن بوجود كائن إلهي قبل أن نشرع في إرضائه والتقرب إليه، ولكن إذا لم يترتب على هذا الإيمان قيام شعائر وممارسات متعلقة فإنه لا يكون دينا بل يكون مجرد لاهوت theology".

¹ على بن محمد السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004، ص 92.

² أحمد عبد الرحيم السايح، بحوث في مقارنة الأديان، ص 25.

³آل عمران/85.

⁴ سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين)، ترجمة: د.أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية للنشر والتأليف، 1971، ج1، ص 217-218.

- ويرى كانط Emmanuel Kant أن كل دين إنما يكمن في: "أن ننظر إلى الله فيما يخص كل واجباتنا بوصفه المشرع الذي ينبغي أن نجله إجلالا كليا، فالمرء من شأنه أن يعامل الواجب بقدر ما هو في الوقت نفسه أمر إلهي، بوصفه مزاولة من شأن يخص الله وليس الإنسان "1.
- أما هيجل Hegel يضع الدين جنبا مع الفن موضحا أنه: " فن باطني يصور لنا الحقيقة الإلهية من الداخل عن طريق الشعور الباطني، في حين أن الفن بطبيعته إنما يمثل لنا الحقيقة الإلهية في صورة خارجية عن طريق الشعور الجمالي"².
- ويرى فرويد Sigmund Freud أن الدين ينبع من عجز الإنسان عن مواجهة قوى الطبيعة في الخارج والقوى الغريزية داخل نفسه، وينشأ الدين من كمرحلة مبكرة في التطور الإنساني عندما لم يكن الإنسان يستطيع أن يستخدم عقله بعد في التصدي لهذه القوى الخارجية والداخلية ولا يجد مفرا من كبتها أو التحايل عليها مستعينا بقوى عاطفية أخرى، وبذلك يكون الدين —في رأي فرويد— تكرار لتجربة الطفل"3.
- أما إريك فروم Erich Fromm فيفهم الدين بأنه: " أيّ مذهب للفكر والعمل تشترك فيه جماعة ما ويعطي للفرد إطارا للتوجيه وموضوعا للعبادة" فتكون الحاجة إلى مثل هذا المذهب جزء جوهري من الوجود الإنساني فلا وجود للإنسان بغير حاجة دينية.
- وتعرف كارن أرمسترونج Karen Armstrongالدين بأنه: "مبحث عملي يعلمنا أن نكتشف قدرات جديدة للعقل والقلب"⁵. فليس من الجحدي التفكير مليا في تعاليم الدين كي نصل إلى حكم عن صدقها أو زيغها قبل أن نباشر أسلوب حياة متدين.
- أما برتراند راسل Bertrand Russel فيرى أن: "الدين يتلخص في الشعور وليس في مجموعة من المعتقدات" فالإنسان الذي يشعر شعورا عميقا بمشكلات المصير البشري والرغبة

¹ ايمانويـل كـانط، الـدين في حـدود العقـل، ترجمـة: فتحـي المسكين، حـداول للنشـر والتوزيع، بـيروت، لبنـان، 61، 2012، صـ 176.

مكتبة مصر، ص 2 زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، سلسلة مشكلات فلسفية 4)، مكتبة مصر، ص 2

 $^{^{3}}$ سيرل بيرت Cyril Burt ، علم النفس الديني، ترجمة: سمير عبدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1989، 3

⁴ إريك فروم، الدين والتحليل النفسي،ترجمة: فؤاد كامل، دار غريب للطباعة 1977، ص 25.

⁵كارن آرمسترونج، مسعى البشرية الأزلي، الله لماذا؟، ترجمة: فاطمة نصر، هبة محمود عارف، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2010، ص 14.

في تخفيف ويلات الإنسانية وعذابها ويتطلع إلى الأمل في أن يحقق المستقبل أحسن إمكانيات النوع البشري أصبح يعتبر اليوم صاحب نظرة دينية حتى لوكان لا يؤمن بالدين المسيحي التقليدي"1.

- ويذهب دوركايم Durkheim : "إلى أن الدين يجب أن ينطبق على جميع الديانات من أكثرها بدائية إلى أكثرها تطورا وتعقيدا، وقد وجد أنها جميعا تفترض تقسيما لكل الأشياء المنظور منها والغيبي، يضعها في زمرتين، زمرة المقدس وزمرة الدنيوي، فكل التمثيلات الدينية عنده ما هي إلا وسائل تعبير عن طبيعة الأشياء المقدسة وعلاقتها ببعضها أو علاقتها بالأشياء الدنيوية".

مما سبق يتبين أن حقيقة الدين لا تكتفي في تحديدها فكرة الاعتقاد بإطلاق أو فكرة الخضوع، و أنه لا بد من إضافة قيد من قيود أحرى تحددها بإبراز عناصرها الجوهرية، وتلك هي المحاولة التي بذلها الباحثون حين قدموا لنا مختلف التعريفات التي أوردنا الآن جانبا منها. ويتبين لنا أيضا أن أنصار الديانات السماوية حين يبدؤون بتعريف واسع للدين بحيث يشمل كل ظاهرة دينية ممكنة يظل تصورهم مرتبطا بالديانة التوحيدية، ومن ثم فإنهم ينظرون إلى الأشكال غير الموحدة على أنها سوابق أو انحرافات على الدين الحقيقي.

^{13.} أبرتراند راسلBertrand Russel ، الدين والعلم، ترجمة: رمسيس عوض، دار الهلال، د.ط، د.ت، ص

² فراس السواح، دين الإنسان (بحث في ماهية الدين، ومنشأ الدافع الديني)، دار علاء الدين، دمشق سوريا، ط4، 2002، ص 26.

2 _ علاقة الموروث الديني بالشعر:

الشعر تربطه بالدين روابط وثيقة، استطاعت هذه الروابط أن ترفع شأن الشعر، وأن تجعل له مكانة مرموقة لما له من صلة كبيرة بالحياة الوجدانية، فهو ينبع من الأعماق الروحية للطبيعة البشرية، كونه قوة روحية يفيضها الله على من يشاء من عباده، فهو بذلك ضرورة للروح ونتاج لها.

فالشعر وفي مستوى أدنى قد يؤدي بعض وظائف الدين، لأن وظيفته ثابتة وذات صلة لا تنفصل عن الروح الإنسانية فلكل منهما "دوره وجوهره وحقيقته ومعناه الباطني العميق هو الجوهر الإنساني" ولكل منهما تأثيره في عالم الروح "والحدس الشعري قريب للحدس الديني عند أدونيس وقد ذكر السياب أن الشعر والدين توأمان، وكلما تلاشت هذه الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين تلاشت هذه الحدود في الشعر أيضا "2، وجاء في كتاب الشعر العربي لمحمد بنيس أن الدين والشعر نشآ توأمين، وأن الدين كان وما يزال وسيلة يستعين بما الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة، واسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أن تفسير الحياة وتنظيمها أو تحسينها بالأحرى، ظل طوال أجيال عديدة من أهم أغراض الشعر وأهدافه وبذلك تكون الحدود وهمية بين المزاج الديني والمزاج الشعري 3.

يرى نوفاليس أن "الشعر دين البشرية الأصلي، بمعنى ديانته السرية الدائمة وغير المرئية" ، "وذلك لأن الشعر في تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم إلى الجهول، والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله، وإلى رؤية ما لا يرى "5، لهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لا تتوافر إلا عند الأنبياء، كما كانت له صلة بالمعنى الديني، والانجذاب الروحي صفة عامة.

¹ فيورباخ Feuerbach، أصل الدين، ترجمة: أحمد عبد الحليم عطية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص11.

 $^{^{2}}$ رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1 ، 2002 ، ص 2

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابتدالاته الشعر المعاصر-، دار توقبال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ج3، ص 89.

⁴أدغار مورانEdgar Morin ، النهج إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة:هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط1، 2009، ص 170.

⁵ محمد غنيمي هلال، الرومنتيكية، نهضة مصر للطاعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص 17.

"ويذكر رونسار أن الشعر في الأصل عنصر من عناصر الدين، ليمنع الشاعر من إساءة استعماله دون نبل لأن الشعر لم يكن في أول عهده سوى لاهوت رمزي، يدخل إلى عقول الناس الغلاظ بالأمثال المسلية والملونة، الأسرار التي ماكانوا ليستطيعوا فهمها عندماكانت تكشف لهم الحقيقة بصراحة تامة" فإذاكان أصل الشعر عند رونسار إلهيا فإنه يعطي بدوره للشاعر نوعا من القداسة لأنه يجعله خالدا.

وكان الشاعر الألماني ستيفن جورجيه (1827-1933) يرى أن الشعراء نوع من الكهنوت، وأن الشعر هو رسالة السحرة والمنشغلين بالأسرار والباحثين عن بواطن النفوس، إن للشعر بعدا دينيا، إذ هو يشبع الإحساس بما هو إلهي، بعد أن خلا العالم من الشعور بالألوهية"2، وقد أراد بذلك "للشعر مهمة مقدسة وعد الشعر نوعا من الديانة"3.

لقد قامت الفلسفة الوضعية على عنصرين هما الواقع والنافع، الواقع هو الذي يوجد في العلم، وفي العلم وحده، وأما اللاهوت والميتافيزيقا اللذان يزعمان أيضا تعريفنا بطبيعة الأشياء فهما نظامان وهميان، في ظل هذه الفلسفة تحول الدين إلى مجموعة من الأفكار الجامدة، التي يمكن أن تستخلص عن طريق نتائج البحث العلمي وهو ما جعل البشرية في فراغ روحي.

هذا الفراغ الذي أحدثته العلوم التجريبية كان لا بد من ملئه، فكان الشعر هو البديل الوحيد الذي يشغل مكان الدين في نظر المناوئين للمذهب الوضعي قصد حماية الرصيد الروحي عند الإنسان، "وهو ما جعل أرنولد يغالي بقوله: "إن الشعر يستطيع أن يحل محل الدين والفلسفة" ولذا يعلق إليوت على هذا الرأي بقوله: "لاشيء في هذا العالم، والعالم الآخر يدل على أي شيء غيره"4.

وفي اليقين عندنا أنه لا يمكن أن يحل الشعر محل الوحي الديني الإلهي، ذلك لأن الوحي مطلق، كامل، نهائي، وهو تعليم وتبشير، بينما الشعر كلام إنساني، نسبي، وليس بالضرورة تعليميا

4 رينيه وليك rene wellek ، أوستن وارنAustin Warren ، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص 36.

¹ فليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1983، ص 12.

²عبد الرحمان بدوي، الأدب الألماني في نصف قرن، مجلة عالم المعرفة العدد 181، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 17.

³ نفسه، ص 16.

ولا تبشيريا، ولغة الوحي تقول الشيء كما هو كليا، أما لغة الشعر فلا تقول إلا الجوانب، والدين يقين ثابت لا يتغير، أما الشعر فتساؤل وبحث دائمان، وعالم المعنى دينيا سابق على اللغة وهو شعريا لاحق"¹.

الشعر هو الأداة الملائمة الوحيدة لترديد المقولات المهيبة والمقدسة، و لا يزال الشعر هو القالب التعبيري الأكثر طبيعية، وتلقائية في احتضان جميع الشجون والشؤون الرفيعة، " فقد كانت الصفة المميزة لما سمي بالعهد القديم هي خبرة الخلاص في ظروف تاريخية معينة ترسبت في تعابير شعرية ورمزية، وأسطورية مما جعلنا لا نستطيع أن نحدد نوعية الخبرة بدقة، ذلك أن النصوص القديمة على أساليبها المتنوعة تؤول الخبرة ولا تروي الحدث بموضوعية "2، ومثال على ذلك "الزبور ومعناها المدائح والأناشيد وهي أناشيد شعرية ترنم في حمد الإله وتمجيده "3.

وقبل هذه النصوص عثر على ترتيلين تعبران عن عيون الأدب الديني للمشرق القديم خطهما قلم الفرعون أخناتون نفسه صاغهما شعرا راقيا للشمس"⁴.

ولو عدنا إلى الترانيم الإنجيلية لوجدنا أنه "لطالما استمد الناس من إيقاعاتها واهتزازاتها إشباعا جماليا شعريا أوليا 5 " وذلك "لبساطتها، وسموها وقوتها ونغماتها المرحة... وإيقاعها الموسيقي وتعبيراتها اللبقة البيد خاءت أغلب قصص المسيح عيسى $_{-}$ عليه السلام $_{-}$ وحكمه ومواقفه في قالب شعري .

وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص 1

وبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي، إشكالية الأساطير الشرقية القديمة في العهد القديم، سلسلة دراسات في الكتاب المقدس 13، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990، ص 11.

³ جواد على، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993، ج2، ص 556.

⁴ ينظر فراس السواح، دين الإنسان، ص 94.

⁵ جون ديويJohn Dewey ، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، سلسلة الميراث للترجمة، العدد 1822، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011، ص 278.

⁶ أحمد ديدات، هل الكتاب المقدس كتاب الله، د.ط، د.ت، ص 17.

3 ـ حضور النص الديني في الشعر الجزائري المعاصر:

إن الموروث الديني على تنوع دلالته واختلاف مصادره شكل مصدرا إلهاميا، ومحورا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر الجزائري المعاصر، وحاول من خلالها بناء رؤيته، وتصوير معاناته، والتعبيرعن قضاياه، ومواقفه وتعميق تجربته، فقد شهدت الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة اهتماما كبيرا بالنصوص الدينية، لما فيها من ثراء وتنوع وطاقة تعبيرية، تضاف إلى رصيد القيم المرتبطة بالخصوصية الجزائرية، إذ أن البيئة الجزائرية محافظة تقدم الجانب الديني على جميع الجوانب الأخرى، وعلى اعتبار أن معظم الشعراء الجزائريين المعاصرين تلقوا دروسهم وتعليمهم الأول على يد المشايخ وعلماء الدين وعليه" فإن هذا الاستخدام ليس جديدا بالنسبة للشعر الجزائري، فقد كان القرآن مصدرا هاما من مصادر الصورة الشعرية لدى المحافظين والوجدانيين سواء أكان ذلك في جيل الإحياء أم جيل الثورة".

وعلى العموم فقد كان التراث الديني في كل العصور، ولدى كل الأمم مصدرا ثريا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات، وصور أدبية "إذ نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص التي تجعلها تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وبخاصة في حرص الذاكرة البشرية على حفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا، أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، إنما على طريقة القول، وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان "2، ونعني بالتراث الديني هنا القرآن الكريم والحديث الشريف وما جاء في الكتب السماوية الأخرى من ضوص.

 $^{^{1}}$ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925–1975)، ص 585.

² صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 59.

أ- استدعاء النص القرآني:

يعد توظيف النصوص القرآنية أكثر النصوص الدينية شيوعا وانتشارا، وقدرة على إثراء الشعرية المعاصرة، وهو رافد مهم للشعر العربي "فقد نزعت فئة من الشعراء العرب المعاصرين إلى أن تقتبس من القرآن صياغات جديدة لم يعرفها الشعراء من قبل، ومشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس"1.

ومن مستويات توظيف القرآن الاقتباس، ولقد تعددت أنماطه ومستوياته في الشعر الجزائري المعاصر، ففي استلهام الشاعر آيات التنزيل الحكيم نراه قد يستلهم مضمون آية كريمة، أو يقتبس ما توحي به فكرة آية أخرى، كما قد يعتمد التراكيب، أو المفردات القرآنية، ليجعلها في سياق نص شعري أو يستعين بإيراد قصص أو أسماء أعلام اشتهرت بها.

والشاعر بلقاسم خمار يستخدم المفردة التي تستدعي خطابا قرآنيا؛ لأنها أخذت صفة الاستقلالية والخصوصية يقول:²

ما أشقى عُمْرَ الإنسانِ أن يُصبحَ مَوطنُه سِجْنا

كالبحرِ الهائج... دُونَ أمان!

الموتُ يَدُكُّ شَوَاطِئَه

دگًا ... دگًا

وهديرُ الموج... الرُّعْبُ

هو القُرْصانُ...

هو الربان...؟!

¹عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980، ص 66.

² بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، المجلد الأول، ص 463.

يستطيع القارئ أن يلحظ أن الخطاب الشعري عند خمار قد اشتمل على أكثر من مفردة تحيل إلى الخطاب القرآني، فكلمة "أشْقَى" تستدعي قوله تعالى في سورة هود: ﴿ قِأَمَّا ألذِينَ شَفُواْ قَعِيلُ إِلَى الخطاب القرآني، فكلمة "أشْقَى" تستدعي خطابا قرآنيا، في إلنّارِ لَهُمْ فِيهَا رَفِيرٌ وَشَهِينُ ﴾ أ، وكل من المفردتين "دكّا دكّا" و"الموج" تستدعي خطابا قرآنيا، ففي "دكا دكا" قوله تعالى في سورة الفحر ﴿ صَلاً إِذَا دُكّتِ إِلاَرْضُ دَكّا دَكّا وَ الْفَوْدُ وَقَى الْمُوجُ وَقَى "الموج" يستحضر قوله تعالى: ﴿ هُوَ أَلذِي يُسيّرُكُمْ فِي إِلْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي إِلْقُلْكِ وَقَى "الموج" يستحضر قوله تعالى: ﴿ هُوَ أَلذِي يُسيّرُكُمْ فِي إِلْبَرِ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي إِلْقُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَقِرِحُواْ بِهَا جَآءَتُهَا رِيخُ عَاصِفٌ وَجَآءَهُمُ الْمَوْخُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنَّوْاْ أَنَّهُمُ وَ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَقِرِحُواْ بِهَا جَآءَتُهَا رِيخُ عَاصِفٌ وَجَآءَهُمُ الْمَوْخُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنَّوْاْ أَنَّهُمُ وَ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَقِرِحُواْ بِهَا جَآءَتُهَا رِيخُ عَاصِفٌ وَجَآءَهُمُ الْمَوْخُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنَّوْا أَنَّهُمُ وَ وَاللَّهُ عَلَيْنَ اللَّهُ مَا اللَّهُ مَنْ الشَّهُ عَوْلَ اللَّهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِينَ لَيِنَ انجَيْتَنَا مِنْ هَاذِهِ وَلَنَّواْ أَلَّهُ مُنْ اللَّهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِينَ لَيْنَ الْمَوْءُ لَنَ اللَّهُ اللَّهُ مُنْ اللَّهُ مُنْ اللَّهُ مَا اللَّهُ اللَّهُ مُنْ اللَّهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِينَ لَيْنَ النَّهُ مُنْ اللَّهُ وَلَا اللَّهُ مُنْ اللَّهُ مَنْ اللَّهُ عَلَيْهِ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الللَّهُ اللَّهُ اللَ

وكل الآيات القرآنية السابقة توحي بما ذاقه أبناء الجزائر في سنوات الأزمة (فترة التسعينيات) من آثار الحرب، وتجعل القارئ يتفاعل مع النص الذي يصور بشاعة الأحداث الدموية التي ألمت بالجزائر، فشعارات الموت والقتل تحت راية "الله أكبر" شكلت حالة عامة من الهلع لدى الكثير من الجزائريين، الذين تحولت منازلهم إلى سجن بأبواب عالية، ونوافذ مغلقة خوفا على أنفسهم و عائلاتهم.

كذلك استثمر عبد الله حمادي المفردة القرآنية ودلالتها في أشعاره فكانت قصائده فيها روائع عظيمة، محملة بدلالات تنسجم مع النص الشعري ففي مطلع قصيدة "رباعيات آخر الليل" يقول: 4

مُنْيَةُ القلبِ أَنْ بَجِيشَ وتطْفُو فوق صَرْحِ مُمَّرَدٍ مِن زُجَاجِ عَايَةُ القلبِ أَنْ يَهِيمَ غَرَامِي يَذْرَعُ "الطَّورَ" مُمْسِكًا بسِرَاجِ غايةُ الصَّحْوِ أَنْ يَهِيمَ غَرَامِي يَذْرَعُ "الطَّورَ" مُمْسِكًا بسِراج (...) فَاسْرِجْ الآتي يا غَرِيرا غَادِرْ شَاطِئَ الزَّحْفِ لاخراقَ الدَّيَاجي

في البيت الأول وظف الشاعر عبارة "صرح ممرد" التي وردت مضافة بعذه الصفة في القرآن الكريم في قصة سليمان عليه السلام مع بلقيس ملكة سبأ

^{.106} /هود/

^{.21/}الفجر 2

^{3&}lt;sub>يونس</sub>/ 22

⁴عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 47.

في قول عالى: ﴿ فِيلَ لَهَا آنَدْخُلِ إِلصَّرْحَ هَلَمَّا رَأَتُهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَهَتْ عَى سَافَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن فَوَارِيرَ ﴾ 1.

ووظف مفردة "الطور" في البيت الثاني حين أفاد من قوله تعالى: ﴿ وَنَدَيْنَهُ مِن جَانِبِ إِنطُّورِ الْأَيْمَنِ وَفَرَّبُنَهُ نَجِيّاً ﴾ 2، وهذه الآية متعلقة بخطاب الله جل وعلا لنبيه موسى حين ذهب يبتغي جذوة من النار رآها تلوح فقصدها، فوجدها في جانب الطور الأيمن منه عند شاطئ الوادي، فكلمه الله تعالى، ناداه وقربه وناجاه.

حاءت القصيدة كرغبة في تلبية طموحات الشاعر وتوقه العميق لخروج وطنه من الدياجي كرمز للكآبة والضياع، من خلال الثورة على الواقع المظلم الذي تعكسه تدهور الأوضاع القائمة والتململ على جميع المستويات، وكتعبير عن عشقه العفوي المنساب بفطرة وتلقائية لمجد بلاده ونيله الخلود، أين اتخذ "بلقيس رمزا للثورة والأرض، فهي أرض الشاعر، ووطنه وهي المعشوقة التي تضم في ملامحها الحبال والسهول، وتشع من عينيها كل الأحزان والطموحات، وكل الانتصارات والانكسارات". وقد استطاع بذلك الاستفادة فنيا من هذا الرمز الديني وتطويعه لاستيعاب الواقع المحاصر، وإكسابه بعدا واقعيا يسعى من خلاله إلى تجديد الماضي، وخلق أجيال تزرع في نفوسها العزيمة، والإدارة وروح الفداء والبطولة.

ومن أنماط الاقتباس التحريف أو التفكيك؛ وهو استدعاء الخطاب القرآني، وفك سياقه وتركيبه، وتوزيعه، وامتصاصه، ومن أمثلته قول بلقاسم خمار: 4

العارُ...ليس عارُ الشَّارِعِ العرْيانِ

إنما عارُ قُصُورِ النَّفْطِ والذَّهَبِ

فَلْيُضْرِمِ اليهودُ في حيَّامِنا النِّيرانَ

والمحد للنجوم والتيجان

الجحدُ للأعناقِ في بَحَامِع التَّسْويفِ والَّلعِب

وفي مجالسِ الطَّرَب

^{.44 /}النمل

²مريم/ 52.

³ بلقيس إبراهيم الحضراني، الملكة بلقيس، التاريخ والأسطورة والرمز، مطبعة وهدان، القاهرة، ط1، 1994، ص 213.

⁴ بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، المحلد الأول، ص 54.

وعاش عهدُ الزَّيفِ و... والكذِب

عاش أَبُو لَهَبُ

وما كَسَبْ...

يستطيع القارئ أن يدرك في قصيدة بلقاسم خمار الخطاب القرآني على الرغم من استخدام التحريف في سياقه، فقد استدعى قوله تعالى: ﴿ تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ﴿ مَا أَغْنِىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ ﴾ أ، فالخطاب الشعري هنا يستحضر شخصية "أبي لهب"، فعلى الرغم من قرابته من الرسول الكريم إلا أنه عُرف بكفره ومحاربته له، ويتخذ الشاعر هذه الشخصية رمزا حيا لم يمت فقد "عاش أبو لهب...وما كسب" طالما أصبح اليوم رداء للحكام العرب يلبسونه ويسيرون على منواله، فهم كأبي لهب يبددون أموال شعوبهم في مجالس الطرب وفي رحلاتهم المترفة، نسوا دينهم، وانساقوا وراء شهواتهم، وتركوا فلسطين تحترق بنيران اليهود.

ويمزج مصطفى الغماري خطابه الشعري بتقاطع مع بعض الآيات القرآنية مبتعدا بها عن سياقها القرآني، يقول:²

وطنٌ ينوءُ بما جريح

وطنٌ تُعَاقرُه الرِّفاق

كأسٌ من الفوضي دِهاق.

يستطيع القارئ أن يدرك في نص مصطفى الغماري على الرغم من القالب الذي وضع فيه . استدعاء قوله تعالى :﴿إِنَّ لِلْمُتَّفِينَ مَهَازاً ﴿ حَدَآبِيقَ وَأَعْنَاباً ﴿ وَكَوَاعِبَ أَتْرَاباً ﴿ وَكَأَساً دِهَافا ﴾ 6 أين يقوم بزيادة لفظة فوضى وسط دوال النص القرآني في قوله "كأسا من الفوضى دهاقا" لما يتفق وسياق القصيدة، إلا أن طيوف الآية الكريمة تظل عالقة في ذهن القارئ ولا يمكن إبعادها.

فإذا كان الخطاب القرآني يبين ما ينتظر المؤمن الصابر على عناء هذه الدنيا من ملذات في دار الخلود، فإن الشاعر أحال مسار الآية إلى جادة أخرى ليكشف حالة الفوضى التي تخيّم على الواقع العربي بسبب تعدد الإيديولوجيات وتسببها في تشتته وتشظيه.

²⁻¹ سورة المسد، الآية 1-2

² مصطفى الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989،.

³⁴ ـ 31/ النبأ /31

وفي قصيدة "البرزخ والسكين" يستحضر عبد الله حمادي ماضي قصة قتل قابيل لأخيه هابيل في سياق الحاضر مع التحوير في دلالتها الأصلية ومنحها دلالات معاصرة تنهض بتحربته الشعرية وتعبر عن حالته الانفعالية ويتجلى ذلك في قوله: 1

... كان البحث مسبوقًا

بغرابٍ يُوارِي سوأةً للعاشقين

النص الشعري هنا يتقاطع مع موقف الغراب، وماله من حضور في النص القرآني الذي يتحدث عن قصة قابيل وهابيل، وارتباطه بأول جريمة ارتكبت على وجه الأرض، والاهتداء به في دفن الموتى في قوله تعالى: ﴿ فَبَعَثَ اللهُ غرابًا يبحثُ في الأرضِ ليريَهُ كيف يواري سوأةً أخيهِ قال يا ويلتي أعجزْت أن أكون مثل هذا الغرابِ فأواري سوْءَة أخي فأصبحَ من النّادِمينَ ﴾ 2

وهو بذلك أراد أن يجعل قابيل رمزا للشر، وهابيل رمزا لضياع الحق وعليه، فرمزية النص تكمن في توضيح معاناة الإنسان، وقتل الإنسان لأحيه الإنسان منذ القديم إلى غاية ما في عالم اليوم من صراعات، وحروب وحشية في حق البشرية.

وآخر مستويات الاقتباس القرآني التنصيص، وهو نقل الخطاب القرآني بتمام عباراته، وتراكيبه دون تحوير، أو تعديل، أو حذف، أو إضافة، حيث يحافظ الخطاب القرآني على سياقه، ويعلم المتلقي أنه خطاب مستقل ضمن الخطاب الذي يبدعه الشاعر.

يقول بلقاسم خمار:3

أَهْاكُمُ التَّكاثُر

أَهْاَكُمُ التَّفاخُر...التَّنَاحُر

يا مائتي مليون

من عربِ بائدَةَ الضَّمَائر

عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 130.

^{.31} للائدة/ 2

³ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، المجلد الأول، ص 55..

من كلِّ جنْسِ، كُلِّ دينِ... كلِّ لوْن

تَقَدُّميُّون ورجْعيُّون...

أَهْلَكَ زرعَكم ريحُ التَّنافر

شتَّتَ شَمْلَكم يا طيبُون

فزرتم الممقابر

في موكبِ متَّحِد الْمَجَازر

كأنَّكم متحدُّون...

يا أُمَّةَ العَشَائِرِ.

ففي ظل الظروف العصيبة التي تمر بها الأمة العربية، وتآمر قوى الاستكبار على نهب ثرواتها وخيراتها، يضع الشاعر أمامه نصين قرآنيين، النص القرآني الأول يتمثل في قوله تعالى: ﴿أَهُاكُم التكاثّرُ *حتى زُرتُم المقابِرَ ﴾ وقد استلهمه الشاعر لفظا ومعنى، أما النص القرآني الثاني فهو قوله تعالى: ﴿وإذا تولّى سعَى في الأرضِ ليفسدَ فيها ويهلِكَ الحَرثَ والنّسُلُ واللهُ لا يحبُ الفسادَ﴾ " وقد اقتصر الشاعر على توظيف معناه فقط، ولعل الشاعر استدعى هاتين الآيتين الكريمتين دعوة منه للعرب إلى الوحدة والتضامن، ومبينا أن سبب هلاكهم هو التنافر والتناحر والتخاصم، ففي اتحادهم وتضامنهم كما يقول محمد ناصر بوحجام "توفير الطاقة لمواجهة المستعمر الذي يتبع معهم سياسة التفرقة، وزرع الضغائن في النفوس ليعيش هو في مأمن وفي راحة تامة، والدعوة إلى صرف القوى فيما يساعد على بناء النفوس، وتشييد صروح المجد" وقد أشاد عبد الله ركيبي بموقف الأديب الجزائري طد سياسة العزل والتفرقة، قائلا: "لا نغالي حين نقول أن الإنتاج الأدبي الجزائري، شعرا ونثرا، في هذا القرن دار حول محاور ثلاث: الوطنية، والعروبة، والوحدة العربية وفلسطين " .

²⁻¹ التكاثر/ 1

²⁰² البقرة/

³ محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925-1976)، ج1، ص 85.

⁴عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1983، ص 179.

ومن النصوص الشعرية التي يتجلى فيها الاقتباس الكامل من القرآن قول عبد الله حمادي في مطلع قصيدة "البرزخ والسكين": 1

في عَمَاءٍ بالقَصْر

والْمَدِّ...

مَّنَّلَ بَشَرًا سَويّا!

يتماهَى البرزخُ الوهَّاج

موفد بدحية الكلبي..!

يهب المطلق...

في هذا النموذج يأخذ الشاعر حرفيا الحديث النبوي الشريف الذي كان إجابة عن سؤال أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟ فكان رده صلى الله عليه وسلم: "في عماء بالقصر ما فوقه هواء وما تحته هواء".

ويُكسب عبد الله حمادي هذا النص الديني دلالة جديدة تخرج من إطارها الخاص الذي تحمله في الحديث النبوي لتغدو حاملة لبعد عام، كذلك فعل مع الآية الكريمة: ﴿ قَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَاباً قِأَرْسَلْنَاۤ إِلَيْهَا رُوحَنَا قِتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً ﴾ 2 والتي تدل على أن الله عز وجل لما أرسل جبريل عليه السلام إلى مريم تشبه لها في صورة أدمى سوي الخلق.

وعن طريق هذين الاقتباسين في هذا النموذج يكون الشاعر قد منح نصه تميزا في التعبير، وقيمة إضافية في الدلالة وفي الجمال، يبعده عن المباشرة والتقريرية، فتكون مهمة القارئ تتبع ما يحمله النص من دلالات، والعمل على استنباطها من النص الديني، وإحلالها في النص الشعري، محققا بذلك متعة فنية.

¹عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 125.

 $^{^{2}}$ سورة مريم، الآية 16.

ب. استدعاء الحديث النبوي: لما كان الحديث النبوي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم، من حيث فصاحة المعنى وبلاغته، شكل المصدر الثاني من مصادر الموروث الديني التي رفد منها الشعراء العرب في عصورهم المختلفة، وكان توظيفهم لأحاديث النبي الكريم اقتداء بكل ما صدر عن الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ من أقوال، وأفعال أو تقرير لارتباطهم العميق بروح الدين الإسلامي، ولخلق التنوع في توظيف الموروث الديني.

والمتأمل في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، يجد أن استفادة شعرائه من الحديث النبوي الشريف، كانت أقل بكثير مما ظهر في استلهامهم القرآن الكريم، ولعل ذلك يرجع إلى كون هؤلاء الشعراء وحدوا في القرآن الكريم ما يفي بحاجاتهم.

وها هو الشاعر عبد الله حمادي يقول في قصيدة مدينتي: 1

مَدِينَتِي... مَدِينَتِي... عُودُ عُودُ قُدَّاسِها مُنكَّس ونذْهُا مَعْبُود وناشُها عُثُود وناسُها عُثَاء وناسُها عُثَاء وخلُّهُمْ مَفْقُود وجُلُّهُمْ مَفْقُود ومَتْرَفَةٌ وفَاقَة ومَتْرَفَةٌ وفَاقَة

فقد استأنس الشاعر بالحديث الشريف،الذي حمل نبوءة تحققت اليوم، حيث صار المسلمون غثاء وغثا حقيرا، لا فائدة منه، لم لا؟وقد انساقوا خلف حطام الدنيا، وانغمسوا في حياة الترف واللهو والجون، لذلك لا غرو إنْ أصابهم الذل، ونال منهم الوهن، وتربص بهم العدو لينهب ثرواتهم، ويشغلهم بإثارة الضغينة بينهم.

عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 118.

ونص هذا الحديث في قوله صلى الله عليه وسلم: "يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها"، فقال قائل: أَوَ مِن قِلّة نحن يومئذ؟ قال: "بل أنتم كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم وليقذفن الله في قلوبكم الوهن"، فقال قائل: يارسول الله وما الوهن؟ فقال: "حب الدنيا وكراهية الموت"1.

وفي قصيدة جوهرة الماء يستلهم الشاعر معاني الحديث النبوي الشريف الذي انتشر في كتب المتصوفة*، يقول فيه عليه الصلاة والسلام: "ما وسعني سمائي ولا أرضي، ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن"²، يتقاطع هذا الحديث مع قول الشاعر:³

لا يتسَّعُ القلْبُ لِمَخْلُوقٍ (...)
للنُّورِ مِسَاحَاتُ للسَّفَرِ الآتِي
للْوَحْشَةِ عَاقِبَةٌ لِلْعَوْدَة
يمتلكُها التوفير
ومِصْباحُ النُّورِ مع شَفَة
الإغْفَاءِ (...)
يترسَّمُ الْوَلَهُ الْمَشْدُود
تنقادُ لِمَمْلَكَةِ الْعُشَّاق (...)
ما دون اللَّوْحِ بدايتُها،
ما دون اللَّوْحِ بدايتُها،

يظهر الشاعر في هذه القصيدة كمريد يفيض قلبه بنور العشق الإلهي، ولماكان الشاعر قد كتب هذه القصيدة بعد صلاة المغرب بين السماء والأرض وبعد زيارة قبر الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي 4 يتبين لنا أنه كان يعيش في تلك اللحظة عزلة القلب التي تعني عدم التعلق بأي شيء،

¹ الحديث في كتاب سنن أب داوود، رقم 4297، باب في تداعي الأمم على الإسلام، حكم على أحاديثه وعلق عليه محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف، الرياض، ط2، 1417 هـ، ص 769.

^{*}ذكره ابن عربي في العديد من كتبه، التراجم، كتاب التجليات، كتاب جواهر المعاني.

² محمد عبد الرحمان السخاوي، ت 902 هـ ، المقاصد الحسنة في كثيرة من الأحاديث المشتهرة على الألسنة. تحقيق محمد عثمان الخشت، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1، 1985، ص589.

³عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011 ص 46.

⁴ نفسه ، ص 42.

أو أي أحد سواء امرأة، أو ولد، أو أي كائن حي إذ "لا يتسع القلب لمخلوق (...)" فمن شروط المريد أن يكون محبا لله لا يتسع قلبه لحب سواه.

كما تبين أيضا أنه كان يعيش في عزلة الحس التي تروم الانقطاع عن الناس في خلوة تنشغل بحا النفس عن الحواس، ويصفو بحا الباطن، وعلى أجنحتها تحلق الروح في عالم الملكوت، وتسبح النفس في عوالم الغيب، فيتم اتصال العاشق بالمحبوب، وقد اتخذ عبد الله حمادي السفر رمزا لهذه الخلوة التي يتم فيها ارتحال الذات الشاعرة إلى السماء.

 1 : يقول بلقاسم خمار في قصيدة "بيان شعري... إلى أبرهة الأشقر...

الشِّعْرُ ... بَيَانُ

ونُبُوءَةُ إِرْهاصاتِ الشِّعْرِ

لهذا الزَّمنِ "الْأَمْرِيكِي"

كوعْدِ الْخُرِّ... الْمِصْدَاق

يأتي هذا المقطع ليعلن موقف رؤية الشاعر خمار من وظيفة الشعر، حيث حاول أن يوضح أن الشعر بيان يمكن استخدامه كسلاح في وجه أمريكا يحرِّض الشعوب من خلال الدعاية والدعاية المضادة فيتحاوز وظيفته الأدبية ليلعب دورا شبيها بما تقوم به الصحافة ووسائل الإعلام الناطقة باسم أنظمة الحكم أو الأحزاب السياسية.

ونراه قد استحضر في ذلك حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: "إن من البيان سحرا، وإن من العلم جهلا وإن من الشعر حكما وإن من القول عيالا" ميث امتص معنى الحديث بما يخدم الغرض الذي يقصده، فجاء توظيف الحديث هنا ليؤكد أن الشعر من أرفع أساليب البيان وأقدرها على إبراز المخبوء من أوجه الحق ونصرته ويُبين مدى قدرته على توجيه مسيرة الحياة والتأثير في الناس وإبلاغهم صوت الدعوة والحق وقد ربط ذلك كله بخاصية النبوئية (المستقبلية) التي تتميز بها الرؤية الشعرية فهي "لا تكتفي بالوقوف عند حدود الواقع ولا تقتنع بالموجود من الثقافة والمعرفة

الحديث في كتاب سنن أبي داوود، رقم 5012، باب ما جاء في الشعر، ص 906.

¹ بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، المجلد الأول، ص 535.

وتتخطى قواعد العقل والمنطق وتتجاوز الظاهر إلى الباطن، لتسمع إلى نبض الوجود، وهي بالتالي وتبعا لذلك رؤية استشرافية"¹.

إن هذه الرؤية النبوئية يفسرها البعض من خلال فكرة الوحي أو الإلهام في حين يفسرها الخر اخرون على أنها نتاج فهم الشاعر للتجربة الإنسانية مرده بواعث بعضها فردي وبعضها الآخر اجتماعي،هذه البواعث تتفاعل مع بعضها البعض مما يجعل الشاعر قادرا على أن يتحسس علامات مستقبلية لا تزال بعيدة عن نظر الآخرين وإدراكهم.

وفي تحفيزه على الجهاد والمقاومة، ينشد مصطفى الغماري في إحدى قصائده: 2

دَمُ الشَّهِ يدِ على أَشْ لَاءٍ قَاتِل نِا وَصَ وَتُهُ فِي شِفَاهِ الضَّ وْءِ رُبَاه هو الطريقُ إلى أَبْعادِ وِحْ دَتِنا هو الطريقُ إلى ماضٍ... رعيناه هو الطريقُ إلى ماضٍ... رعيناه وزيفُ الدربِ مشلولُ الرُّؤى صَنم أغربه بالدربِ مشعورٌ وأغراه وحْ غريبُ تبثُّ الرُّعْ بَ كَفَّ المُعالِي عطر بعد توحد... فاسكر من ضحى عطر يا شاعرَ النَّارِ... واضرب في حناياه يا شاعرَ النَّارِ... واضرب في حناياه

تبدو هذه الأبيات وكأنها نصائح من حكيم، نوَّع خطابه، بين الأمر والنداء، للتدليل على أهمية الموضوع والقيم التي يدعو إليها، لذلك استدعى الحديث النبوي: "ومن جُرِحَ جرحًا

¹عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 126.

² مصطفى الغماري نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 118-119.

في سبيل الله، أو نُكِبَ نكبةً، فإنها تجيءُ يومَ القيامةِ كأغزرِ ماكانت: لونهُا لون الزعفران، وريحُهَا ريحُ المسكِ، ومن خَرجَ به خُراجُ في سبيل الله عز وجل، فإن عليه طابِعَ الشهداءِ"1.

فالغماري هو شاعر الثورة في توجهها الإسلامي، لذلك نذر شعره دفاعا عن الإسلام ضد أعدائه، منطلقا من المفارقة بين طموحه من جهة، وحاضره المخيِّب الجانب لتعاليم الإسلام من جهة ثانية، لذلك يتكئ الشاعر على تاريخ الأمة الإسلامية، وماضيها المشرق بوصفه القيمة المرجعية التي نجد فيها القدوة الحسنة، التي تحفز على النهضة لبناء الواقع الجديد، وتحقيق المستقبل المنشود.

الحديث في كتاب سنن أبي داوود، رقم 2541، باب فيمن سأل الله تعالى الشهادة، ص 447.

المبحث الثاني

حضور الموروث الصوفي

- 01 . مفهوم التصوف
- 02. علاقة الشعر بالموروث الصوفي
 - 03. النزعة الصوفية في الشعر
 - العربي المعاصر
- 04. حضور الموروث الصوفي في الشعر المجزائري المعاصر

1- مفهوم التصوف:

أ. لغة:

تختلف الآراء في أصل تسمية الصوفية: يقال للرجل صوفيُّ وللجماعة صوفية، ومن يتوصل إلى ذلك يقال له: متصوف وللجماعة متصوفة.

ويقول الإمام القُشيْري: "وليس يُشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس، و لا اشتقاق والأظهر في أنه كاللقب"¹.

وقد نقل لنا أبو نصر سراج الطوسي في كتابه اللمع، الذي يعد أقدم مرجع عن التصوف أقوالا عديدة في أصل هذه الكلمة واشتقاقاتها، فقد قيل كان في الأصل صفوي فاستُثْقِلَ ذلك فقيل: صوفي.

وسئل أبو الحسن القناد رحمه الله عن معنى الصوفي فقال: مأخوذ من الصفاء، وهو القيام لله عز وجل في كل وقت بشرط الوفاء.

وسئل آخر عن معنى الصوفي فقال: معناه أن العبد إذا تحقق بالعبودية، وصافاه الحق حتى صفا من كدر البشرية، نزل منازل الحقيقة، وقارن أحكام الشريعة، فإذا فعل ذلك فهو صوفي، لأنه قد صوفي "2.

وقال علي بن عبد الرحيم القناد _ رحمه الله _ في التصوف واندراس أهله شعرا 3

أَهْلُ التَصَوفِ قَدْ مَضُوا صَارَ التَّصَوفُ مِخْرَقَة صَارِ التصوفُ صيحة وتواجدًا ومطبقة

مضَتْ العُلومُ فَلا عُلومَ ولا قُلوبَ مشرقَة كَذَبَتكَ نَفْسُكَ ليس ذا سَنَنُ الطريقُ المِخْلَقَة

¹أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القُشيْري، ت 465ه ، الرسالة القشيرية، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، د.ط، ص 312.

²أبو نصر سراج الطّوسي، الّلمع، تحقيق: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، مكتبة المثنى، بغداد، د.ط، 1960، ص 46. *نفسه، ص 47.

وينقل أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي في كتابه المشهور أقوالا عديدة عن أصل كلمة "الصوفية" فقال: "قال قوم إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل بارتفاع همسهم إليه وإقبالهم بقلوبهم عليه ووقوفهم بسرارهم بين يديه، وقال قوم إنما سموا صوفية لقرب أوصافهم من أهل الصفة الذين كانوا في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقال قوم إنما سموا صوفية للبسهم الصوف، فهم لم يلبسوا لحظوظ النفس ما لان مسه، وحسن منظره وإنما لبسوا لستر العورة فتحروا بالخشن من الشعر، الغليظ من الصوف".

ويذكر أبو الفرج بن الجوزي في كتابه "تلبيس إبليس" الذي يذم فيه الصوفية ويقلل من شأن التصوف "أن أقواما تعلقوا بالزهد والتعبد فتخلوا عن الدنيا وانقطعوا إلى العبادة واتخذوا في ذلك طريقة تفردوا بها، وأخلاقا تخلقوا بها ورأوا أن أول من انفرد به بخدمة الله سبحانه وتعالى عند بيته الحرام رجل يقال له صوفة واسمه الغوث بن مرة فانتسبوا إليه لمشابهتهم إياه في الانقطاع إلى الله سبحانه وتعالى، فسموا بالصوفية، وقيل إنما سمي الغوث بن مرة صوفة لأنه ما كان يعيش لأمه ولد، فنذرت لئن عاش لتعلقن برأسه صوفة ولتجعلنه ربيط الكعبة"2.

ولقد ذهب بعضهم إلى أن نسبة الصوفي إلى الصوفانة، وهي بلغة رعناء قصيرة، فنسبوا إليها لاجتزائهم بنبات الصحراء، وقال آخرون أنه منسوب إلى صوفة القفا، وهي الشعرات النابتة في مؤخرة الرأس³.

وكثير من المستشرقين يذهبون إلى أن كلمة صوفي مأخوذة من كلمة صوفيا اليونانية؛ بمعنى الحكمة وأربابها هم الحكماء، وعندما فلسفت العرب عبادتهم حرفوا تلك الكلمة وأطلقوها على رجال التعبد والفلسفة الروحية، ممن ذهب إلى ذلك المستشرق ماركس.

¹ أبو بكر بن إسحاق الكلاباذي ت 380 هـ، التعرف لمذهب الصوفية، تحقيق: أرثر حون أربري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص 5.

²جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمان بن الجوزي البغدادي ت 597هـ، تلبيس إبليس، دار بيروت، لبنان، د.ط، 1408 هـ، ص 156.

دابن الجوزي، تلبيس إبليس، ص 157.

وقريب من هذا ما يقوله بعض المستشرقين من أن صوفي مأخوذة من كلمة "ثيوصوفي" بمعنى الإشراق أو محبة الحكمة الإلهية، وممن ذهب إلى ذلك نولدكه ، ويذهب فون هامر إلى أنها من كلمة سوفي بمعنى الحكيم.

يفند الدكتور زكي مبارك آراء هؤلاء المستشرقين، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول: "لما لا نذهب عكس ذلك؟ وأن كلمة سوفيا مأخوذة من كلمة "صوفي" التي عرفها العرب في جاهليتهم"1.

ولعل الأرجح اشتقاق كلمة التصوف من الصفاء، وتصفية القلب من الأمور السيئة؛ كالحقد والكره والأنانية، وهذه الأمور هي محور اهتمامات التصوف، فليس للمتصوفة من شغل سوى تصفية قلوبهم من أدران الجسد وشهوات الحياة قصد تحقيق الصفو الروحي.

س. اصطلاحا:

لقد وقعت اختلافات كثيرة في تعريف التصوف، كما وقع ذلك في أصله واشتقاقه، بل وصل هذا الاختلاف إلى حد التناقض والتعارض بين هذه التعريفات، ومن المتصوفة الذين أوردوا تعريفات عدة للتصوف الجنيد الذي أجاب عندما سئل عن التصوف فقال: "هو أن تكون مع الله بلا علاقة".

وقال الجنيد: التصوف: عنوة لا صلح فيها.

وقال أيضا: هم أهل بيت واحد لا يدخل فيهم غيرهم.

وقال أيضا: الصوفي كالأرض يطرح عليها كل قبيح، ولا يخرج منها إلا كل مليح.

وقال أيضا: أنه كالسحاب يظل كل شيء، وكالقطر يسقى كل شيء.

وقال: إذا رأيت الصوفي يعني بظاهره، فاعلم أن باطنه حراب2.

وجاء في كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي، أنه سئل الجنيد عن التصوف فقال: "تصفية القلب عن مواقفه البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعى النفسانية ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بالعلوم الحقيقية، واستعمال ما هو أولى

¹محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، د.ط.1980. ص 23-24.

القُشيْري، الرسالة القشيرية، ص 313.

على الأبدية، والنصح لجميع الأمة والوفاء لله على الحقيقة واتباع الرسول صلى الله عليه وسلم في الشريعة 1.

وعرف الشلبي الصوفي فقال: الصوفي منقطع عن الخلق، متصل بالحق، كقوله تعالى: ﴿ وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي ﴾ قطعه عن كل غير ثم قال له: ﴿ لن تراني ﴾.

وقال: الصوفية أطفال في حجر الحق.

وقال: التصوف برقة محرقة.

وقال أيضا: هو العصمة من رؤية الكون 2 .

وقد أجاب عن التصوف: ما هو؟ جماعة بأجوبة مختلفة، منهم إبراهيم الرقي، قد أجاب عنها بأكثر من مائة جواب³.

إذا نظرنا إلى التعريفات السابقة نرى أن أئمة التصوف عرفوا التصوف تعريفات مختلفة، فلا يمكن أنجد تعريفا جامعا مانعا عند أكابر العارفين المنصفين للفكر الإسلامي، ولا عند الصوفية أنفسهم، ولعل كثرة هذه التعريفات واختلافها يرجع إلى الاختلاف في أحوال المتصوفة، وتطور الحياة الإسلامية.

ويعرف ابن خلدون التصوف بأنه: "علم من علوم الشريعة الحادثة في الملة، وأصله أن طريق هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين، ومن بعدهم طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف"4.

أما محمد أركون فيفرق بين الصوفية والتصوف من خلال تعريفه للصوفية، حيث يقول: "هي تيار فكري يمتلك معجمه اللغوي والتقني الخاص به، كما يمتلك خطابه المتميز ونظرياته المتفردة، وفي الوقت نفسه يتمتع هذا التيار بأسلوب حياة دينية، يستخدم الشعائر والاحتفالات الفردية،

¹ الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 09.

² القشيري، الرسالة القشيرية، ص 314.

أبو نصر سراج الطوسي، اللمع، ص 47.

⁴عبد الرّحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار العرب، دمشق، ط1، ج2، ص 225.

والجماعية من أجل أن يجعل الجسد والروح يتواكبان ويساهمان في عملية تجسيد الحقائق الروحية، فالتحربة الصوفية موجودة في كل الأديان، وليست حكرا على الإسلام وحده، وقد تمتعت هذه التحربة من الناحية التاريخية باستمرارية وتواصلية تدعو إلى الإعجاب"1.

ليواصل تعريفه للتصوف فيقول: "إن التصوف، في مقصده النهائي والأعمق، يمثل التحربة المعاشة * نتيجة اللقاء الحميمي والتوحيدي بين المؤمن الشخصي أي اللانهائي والمطلق المرتبط بالألوهية بالنسبة لمجمل الأديان. وهذه التحربة محللة وموضحة بواسطة محاسبة الضمير وعودة الصوفي على ذاته، والتحربة التي تحظى بالتأمل على هذا النحو، ثم توضع كتابة تغذي المريد الذي ينخرط في السلوك الصوفي تحت إمرة شيخ ما"2.

بالنظر إلى الأقوال المتقدمة نجد أن كل تعريف من تعريفات أئمة التصوف، أو غيرهم من علماء ومفكرين يشير إلى جانب من الجوانب، وهذه الجوانب مجتمعة تشير إلى ما يميز هذا التيار، والمنتسبين إليه؛ من مجاهدة، ورياضة روحية، وزهد، وإحلاص، وخلق كريم، وأن يستسلم لرب العالمين، ويلتزم بشرعه، وأن يخلص عبادته لله عز وجل،وينتهي عما نهانا عنه.

¹ محمد أركون الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، ترجمة: هاشم صالح، لا فوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 154.

[•] الصواب: المعيشة

¹⁵⁴نفسه، ص 2

2 علاقة الشعر بالموروث الصوفى:

لقد اهتم الشعر العربي عبر مراحل تطوره بالعديد من الظواهر الفنية التراثية والحداثية والتي أسهمت في تشكيل مضامينه وإثرائها، ومن أهم هذه الظواهر التجربة الصوفية، فلو دققنا النظر في مظاهر الشعر ومميزاته ولغته، ونظرنا أيضا إلى مظاهر الصوفية وطريقتهم في السلوك، وتجاربهم الروحية والأدبية، لوجدنا علاقات وطيدة وتداخلا بينهما.

لقد رأت الصوفية في الكتابة الشعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت فيها وسيلة للمعرفة، لذلك استخدم الصوفيون في كلامهم عن الله والوجود والإنسان والفن: الشكل والأسلوب والرمز، الجحاز، الصورة والوزن والقافية، "فالشعر والتصوف حقلان متقاربان في عالم معرفي واحد، هو عالم الروح القابع خلف مظاهر العالم الواقع عالم التجاوز، والبحث عن الحقيقة، بأدوات لا يقبلها المنطق المألوف، والعقل العادي، إنهما معا يصدران عن رؤية روحية للعالم، رؤية إشراقية حدسية لا نهائية، كما يتعمقان في الرؤية، يتفقان أيضا في الأسلوب، والصورة، والإيقاع واللغة وطريقة الترميز، والأسلوب اللاعقلاني".

وأحوال الشاعر تشبه إلى حد بعيد أحوال المتصوف من المحبة والخوف والشوق...إلخ وبهذا فالنص الصوفي مثل النص الشعري "يتميز بصدق التجربة لكونها وليدة معاناة، ذلك لأن الصوفي عاشق ينفس عن مشاعره بكلمات تتسم بالرومانسية التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعبر بلغة العموم بل يلجأ إلى لغة الخصوص"²، فالتجربتان الشعرية والصوفية مرتبطتان، غير أن الشاعر لا يكون متصوفا، أو لا يلزمه ذلك، ولكن الصوفي لا يبعد أن يكون شاعرا، لأنه يشترك مع الشاعر في أداة الإدراك ووسيلة التشبيه والمعين الذي ينهل منه مادته.

"فالشاعر يمتح من الباطن ومثله الصوفي، ولذلك كانت لغتهما متباينة للناس كافة، هي لغة الخصوص، لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز، لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم، لا تفى بالتعبير عن مواجيدهم ومعانيهم، وإما ضنًا بما يقولون على من سواهم، والصوفي

2 سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة، الجزائر، ط2، ديسمبر 2008، 137.

¹²⁸ عبد الله العشى، أسئلة الشعرية، ص 1

بلغته الرمزية الغامضة لا يخرج كل ما بداخله، لأن من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية فعليه أن يذوقها لا أن يقرأها"1.

فالقارئ للشعر الصوفي يتذوق تجاركم، ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي، إذ يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عباراتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس "والتجربة الصوفية أو التجربة الشعرية لا ينتميان إلى نسقين مختلفين، ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء نحصل على ضرب من الجد المكثف وننخرط بواسطته في وعيننا الداخلي الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والنمو والتمرد، ونطرح ماكنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها" ك، لذا فإن التجربة الصوفية تحمل روحا شعرية، ويصبح الشعر والتصوف كلاهما نوعا من الحياة والوجود، والمعرفة القائمة على الاكتشاف والمكاشفة، والإدراك الذوقي والشعوري الذي يتلمس الكون عبر تجربة إشراقية حدسية، "فالنزعة الصوفية توفر للشاعر الاتصال الحسي بقلب الحقيقة، إنها نوع من المعرفة يقود إلى الجوهري، كما أنها نوع من القدرة النفسية التي تحرر الشاعر واللغة من قيود المكان والزمان والثبات" الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة إنه تغيير دائم ومستمر، ويمثل الخيال والحدس ركيزة أساسية في التجربة الصوفية، وفي التجربة الشعرية بالضرورة كما يدخل الحلم مكونا مهما من مكونات كل من التجربتين للرمز والإيحاء، ولذلك كان الجمع بين التجربتين متوقعا في الغرب والشرق على سواء.

"فالخيال يعد عنصرا جوهريا في نظرية الخلق عند المتصوفة، وبخاصة محي الدين بن عربي، فهو المنطقة التي يتحد فيها الحسوس واللامحسوس واللامحسوس والتي يوجد فيها الأشياء التي يسعى الصوفي لإدراكها...ويصبح الجسم عنصرا لتوليد البنية الخيالية للمكان وبعدا صوفيا وغنائيا للداخل الذي ينعكس على المكان الخارجي معيدا تكوينه على صورته الخاصة

أبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 24.

² سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 137.

³عبد الله العشى، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص 128.

والشعر بهذا المعنى هو البعد التخيلي الذي يعيد تكوين العالم على صورة خالقه الداخلية"، وهكذا تخلق الكتابة الصوفية عالما شعريا يجتمع فيه الحقيقي والمجازي ويكون مركزه الجسد.

النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر:

يظل التراث الصوفي واحدا من أهم المصادر التراثية التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصوات يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية وحتى السياسية والاجتماعية.

وليس غريبا أن يعتبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال شخصيات صوفية لأن الصلة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية جد وثيقة.

ويأتي أدونيس في مقدمة الشعراء العرب المعاصرين الذين اهتموا بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف لا بما كتب من شعر فحسب، بل بما قدم في دراساته الأدبية أيضا، فالشعر عنده رؤيا، يقول أدونيس: "لعل خير ما نعَّرف به الشاعر الحديث هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة... إنه كما يقول الشاعر الفرنسي رينيه شار: "الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف" ولذلك فإن من خصائصه أن يعبر عن قلق الإنسان أبديا"2.

هكذا يمكننا القول: إن الشعر في نظر أدونيس نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، ولذلك فهو يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها، وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم، إنه من هذه الوجهة ميتا فيزياء الكيان الإنساني، فالشعر عنده "لا يمكن أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية "3، ولهذا يدعو أن يأخذ الشعر من الصوفية إرادة الكشف المستمر، والنضال ضد المنطقية العقلانية، ورفض الخضوع بشكل مفروض على أنه شكل نهائي.

¹ سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2005، ص 59.

²أدونيس، زمن الشعر، ص 09–10.

³نفسه، ص 12.

هذا ما جعل الناقد وائل غالي يرى أن نص أدونيس يمثل قطيعة مزدوجة، مع الكتابة الشعرية في عصره، ومع لغة هذه الكتابة، وهو في ذلك، غربة داخل المعطى الشعري الثقافي، وهو بوصفة غربة، يمارس نظاما آخر للرؤية والكتابة وطرائق التعبير، فهو ينظر إلى الشعر بوصفه رؤيا وليس بوصفه صناعة، وتستلزم قراءته بعين القلب لا في أفق العقل.

تقوم التجربة الشعرية عند أدونيس على الرؤية الصوفية للعالم" ونحن نعرف أن التجربة الصوفية استمرار لتقليد معرفي عريق، يرى أن الإنسان لا يقدر أن يعرف السر، سر الإنسان والأشياء، بدءا من جلجامش الذي "رأى كل شيء" فرأى الحقيقة ليست في العقل ليست فيما عرفه وإنما فيما لم يقدر أن يعرفه"1.

والشعر في التجربة الصوفية مرتبط بالجمال والانفلات من قيود العقلانية في التعامل مع الأشياء، ويبقى المقياس الأول لإدراك شعرية النصوص الصوفية هو مدى كشفها السحري عن الغيب، وفتح أبواب لا نهائية لمعرفة حدسية، وفنية للكون وخالقه، والإنسان، والوجود ككل، ويتحقق الجمال بامتداد هذه اللانهائية التي تزيد الرغبة والشوق في المزيد من المغامرة"2.

كما تعد مجاوزة السياق العادي في اللغة، وطرائق التفكير عنصرا أساسيا في مبادئ الشعرية عند المتصوفة، التي هي بذاتها تمثل الانفلات من قيود المألوف.

ويميز عز الدين إسماعيل بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية موضحا: "أن الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل، وكلاهما يستكشف، وربما استطاع الصوفي أن يعبر عن رؤيته أحيانا، ولكن في مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل في الطريق يستعصي عليه أن يعبر عن هذه الرؤية، والغالب أنه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدمة لا يرغب في أن يعبر عن رؤيته، وفرق آخر هو أن موضوع الرؤية يظل واضحا أمام الشاعر في كل لحظة، في حين أنه يختفي في التجربة الصوفية. ومع أن بعض الشعراء يمرون أحيانا بتجارب شبه صوفية، إلا أنها تظل متميزة عن التجربة الصوفية الصرف في أن موضوع الرؤية والتأمل يظل قائما وواضحا ومحددا"3.

¹وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، ص 09.

² سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ص 59.

¹⁹⁷ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 3

إن التجربة الجمالية التي يمر بها الشاعر تشبه تجربة الصوفي، وإن اتجه الشاعر نحو الكلام ضرورة، ومال الصوفي إلى السكوت في كثير من الأحيان "فالشاعر يتشابه مع الصوفي في الوسيلة ويتحد معه في الهدف، فكلاهما لا يعول على المنطق، ويضع العقل بعد القلب في الترتيب، وكلاهما يهدف إلى تكوين رؤية للعالم، وبما أن وسيلتهما مختلفة عن وسيلة العلم، ووسيلة الفلسفة، فهي رؤية مختلفة حتما، لا أقول رؤية مناقضة لرؤية العلم والفلسفة، فكثير من العلماء هم من المتصوفة بحق، ولكن يجب أن نعترف بالفرق بين الطريقتين فالمعرفة الصوفية تجريبية لا عقلية منطقية، إنها معرفة الله بطريقة فريدة".

لقد خلف الصوفية المسلمون تراثا عظيما متنوعا بين الشعر وغيره من أشكال التعبير، تميز هذا التراث بثراء الخيال والرمز، وتنوع الموضوعات بين تصوير للتجربة في الطريق الصوفي، وتعبير عن الحب الإلهي، وشرح للفلسفة الصوفية عامة، ولقد كتب أغلب هذا التراث الإسلامي باللغة العربية، كما كتب كثيرمن الشعر الصوفي باللغة الفارسية، وبعضه بالتركية، وأقدم هذا التراث ما خلفه الأسلاف الأوائل من رابعة العدوية (135هـ) وسهل التستري (283هـ) ثم الحلاج والشلبي، وأبو زيد البسطامي.

ولم يكن أدونيس هو الوحيد من بين شعرائنا المعاصرين الذي عكس في شعره، وفي كتاباته معا إحساسا عميقا بهذه الصلة بين التجربتين الشعرية والصوفية، بيل نجد من الشعراء من تكثر في أشعارهم اصطلاحات الصوفية، وتتفق أفكارهم في كثير من نواحيها مع بعض الأفكار الصوفية، ومنهم صلاح عبد الصبور الذي أكد في كثير من المواقف الصلات التي تربط بين التجربتين، فقد قال في معرض حديثه عن مسرحية "مأساة الحلاج": "فليس الحلاج عندي صوفيا فحسب، ولكنه شاعر أيضا، والتجربة الصوفية والتجربة الشعرية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه، بعد أن تخوض غمار التجربة".

أبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

²⁰⁰ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977، ص

وقال أيضا متحدثا عن تجربته الشعرية: "إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية، إن كتابة قصيدة من نوع من الاجتهاد قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لايثاب، كذلك قال الصوفيون إن الإنسان يمضي في طريق الصوفية، يجتهد ويتعبد، ولكنه قد لا يهبط عليه شيء، لا يفتح عليه بشيء وهذا الفتح ليس إلا تنزلا من الله.

كذلك تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى الجوهر" ، إن هذا الطرح السابق أورده صلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" حيث أكد أن العملية الإبداعية أي ولادة القصيدة هي بمثابة رحلة كرحلات الصوفية أين أسقط مراحل الرحلة الصوفية على الرحلة الشعرية "والاستعانة بالتجربة الصوفية يؤكد مدى غموض التجربة الشعرية، فالشاعر يبحث عن هيكل يصب فيه فكرته، كما فعل المتصوفة أنفسهم حين استعاروا لغة الشعرية، أو الخمري، أو شعر الرحلة، ليعبروا بماعن تجربتهم الروحية المناسبة في شلالات من الفكر، والإحساس التي لا لغة لها" .

ويقسم صلاح عبد الصبور المراحل التي يتم فيها خلق القصيدة ثلاثا:

1-القصيدة كوارد: تبدأ هذه المرحلة بخاطرة تبزغ في ذهن الشاعر، إنها شيء شبيه بالصاعقة يولد في أعماق الذات التي ضاقت بفتورها وسعت إلى أن تعي ذاتها، يزعزع وجدان الشاعر ويضعه في بداية رحلة الشعرية، يقول صلاح عبد الصبور: "يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة، لا يكاد الشاعر يستبين معناها، يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة، في المعمل أو في المضجع، لا يكاد يسبقه شيء يماثله أو يستدعيه قد يعيده الشاعر على نفسه، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلا إلى خلق قصيدة"3.

2-القصيدة كفعل: هذه المرحلة تلي الوارد وتنبع منه فالوارد كما هو معروف لدى الصوفية لا بد أن يتبع بفعل، وهي في رأي عبد الصبور تقابل مرحلة التلوين والتمكين عند الصوفية، وفيها يدفع الشاعر بنفسه إلى " رحلة مضنية في طريق قلق ولننظر كلمة (يرتقي من حال إلى حال)

مالاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول أكتوبر 1981، ص 1

 $^{^2}$ عبد الله العشى، أسئلة الشعرية، ص 55.

 $^{^{3}}$ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 5

فهي أوضح دلالة على جهد الشاعر أثناء كتابة القصيدة، أن يعود بنفسه إلى الحال التي أوحت إليه الوارد الأول، فهناك منبع في مكان ما يحاول الشاعر أن يتصيده من خلال رحلته المضنية، والشاعر الموفق هو الذي يستطيع أن يتقدم خطوات نحو هذا المنبع حتى يتصل به"1.

3-المرحلة الثالثة: من عملية الخلق هي مرحلة "العودة"، "عودة الشاعر إلى الحالة العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين"²، إذ أن الشاعر عندئذ يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة، فتتجلى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة القصيدة ليدرك ما أخطأ من نفسه وما أصاب.

وبذلك فإن الرؤية الشعرية مرافقة للرؤية الصوفية، إنهما يسيران في طريق واحد مع اختلاف في الغاية والهدف، وقد بلغ العناق بين المعرفتين "الصوفية والشعرية" قمته في أشعار الحلاج وابن الفارض وابن عربي في تراثنا، ويتزاوج هذا الترابط في شعر أدونيس، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، وعبد الله العشي، ومصطفى الغماري، وعبد الله حمادي، وغيرهم في شعرنا المعاصر.

^{1 .} 17 نفسه، ص

²⁹نفسه، ص29.

4- حضور الموروث الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر:

لقد أدرك مصطفى الغماري عمق الصلة التي تربط تجربته الشعرية الخاصة بالتجربة الصوفية، مما دعاه إلى تمثل بعض النماذج من تلك التجربة، ومن أبرز الشخصيات الصوفية الإسلامية المعروفة التي استدعاها مصطفى الغماري شخصية الحلاج، ولعل الغماري وجد في تلك الشخصية الثائرة شيئا من نفسه هو فكلا الشاعرين "الحلاج والغماري" ثائر، فالحلاج ثائر في وجه السلطة التي اتممته بالزندقة، و مصطفى الغماري ثائر ورافض لواقع الأمة الإسلامية في صورته البائسة، والشاعران كلاهما تكبد آلام الغربة، وكلاهما وقف مدافعا عن حرية الكلمة وقداستها، يقول مصطفى الغماري¹:

أنتِ أنا قلْبًا وأهْوَاءً وفِكْرًا وَمَكَدَا عُورُ مُلَا وَمُكَدَا عُورُ دَاتِي إِنْ تناءَتْ سَرَابًا بَكَدَا ويرْتوي مِنِي الجُوى على نَوَاكِ أَبَدَا أَنتِ أنا رُوحَان في أصْلٍ وَاحِدٍ اتَّحَدَا ويقول أيضا²:

إذا انْعَتَقَتْ على عينيكَ أَشْوَاقِي...فَلا عَجَبْ ولا عَجَبْ إذا عَنَى وُجُودِي... كُلُّنا طَرَب... وأنتِ أنا... وذاتي فيكِ صحْوٌ مُطْلَقُ... لهب وأنتِ أنا... وذاتي فيكِ صحْوٌ مُطْلَقُ... لهب يمد هواكِ في الوادي قصيدًا أخضرًا يثب وللأطفال رمزا مُوغِلا... يمتدُ... يَلْهِتْ أنا شفت الِي يا ذاتي وأنتِ الوردُ و الغضب

¹مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 21.

 $^{^2}$ نفسه، ص 2

يتحقق استدعاء الموروث في النصين السابقين من خلال توظيف أبيات من قصيدة الحلاج يقول فيها: 1

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا في أنا من أهوى، ومن أهوى أنا

نحن مذكنا على عهد الهوى تضرب الأمثال للناس بنا

فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا

أيها السائل عن قصتنا ليو ترانا لم تفرق بيننا

روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين حلت بدنا؟!

فمصطفى الغماري هنا يصوغ أقوال الحلاج صياغة معاصرة تستفيد من المفردات الصوفية دون أن تنسخها نسخا: أنت أنا روحان/ اتحدا/ أنت أنا قلبا وأهواء/ ذاتي فيك صحو مطلق/ أنا شفتاك/ يا ذاتي.

ونراه في قصيدة أخرى يتحدث عن الامتزاج الروحي الذي يحدث بينه وبين محبوبته والحب فيما نعلم عند الصوفية أساس الفناء في الله والاتحاد به كما أنهم يتخذون الجمال الحسي درجا يرتقون به إلى معرفة الجمال المطلق، يقول مصطفى الغماري في قصيدته "غيم ونور": 2

غازلتُ في عَيْنَيْكِ ورْدَ تَوَحُّدِي

فرأيتُ ما أَوْ تبصرْ العينَانِ!

وضمَمْتُ أَشْهَى مَا تَضُمُّ سرائرُ

وهصرْتُ أَمْتعَ ما ترومُ يدانِ

واسّابقتْ هِيمُ الْخُواطرِ منْ دمِي

وتعطَّرَتْ بِرُؤَى الْهُوَى أَجْفَاني.

¹قاسم محمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، مارس 2002، ص 330.

مصطفى الغماري، قصائدة مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، 1982، ص 170.

وواضح أن للغماري عالمه الصوفي المبتكر، لا المتكرر حيث يستدعي في مقطعه الشعري السابق قول الحلاج: 1

فالقارئ لقصيدة "غيم ونور" يجد مناجاة بين الحبيب والمحبوب الملتحمين بانصهار عجيب جعل منها ذات واحدة، ولأن الحق لا يرى بالعين المحردة، ولأنه حب يفيض أنهارا من العشق السرمدي الذي لا ينضب، فوحده القلب يراه ويناجيه، إذن هناك تشابه بلغ حد التماهي بين النص السابق ونص الحلاج، ذلك لأن الغماري يورد الكلام على لسان الحلاج نفسه من خلال حديثه عن محبوبته.

وفي قصيدة "جوهرة الماء" جعل عبد الله حمادي عتبته خاضعة لأسلوب صوفي يبين مدى تأثر الشاعر بالتجربة الصوفية يقول:²

"كتبت هذه القصيدة بين الأرض والسماء وبعد زيارة قبر الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي في حي المهاجرين بدمشق بعد صلاة المغرب."

تبدو فاعلية العتبة من خلال استحضار ثنائية الأرض والسماء "حيث دلت هذه الثنائية الضدية على فضاء يحمل معنى البرزخ وهو لفظ صوفي يعني "أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم" وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول، فما من منزلة من المنازل و لا منازلة من المنازلات، ولا مقام من المقامات ولا حال من الأحوال، ولا حضرة من الحضرات ولا جنس من الأجناس إلا وبينهما برزخ".

فعالم البرزخ هو الفضاء الذي يسبح فيه الصوفي ويجد فيه متعة روحية وراحة فهو ينقطع عن العالم الدنيوي ويتصل بالعالم الأخروي، فقد روي عن الجيلاني قصة يقول فيها: "رأيت عرشا بين السماء والأرض، فناداني صوت قال: يا عبد القادر أنا ربك لقد أسقطت عنك الفرائض وأبحت

أقاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، ص 295.

²عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 42.

³ ابن العربي، الخيال عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، دار الإيمان، دمشق، ط2، 1993، ص 7.

لك المحارم كلها، أسقطت عنك جميع الواجبات، قال: فقلت له أخسأ يا عدو الله، فتمزق ذلك العرش وقال نجوت مني بحلمك وعلمك يا عبد القادر، وقد فتنت بمذه الفعلة سبعين صديقا أو كما قال. قيل له كيف عرفت يا عبد القادر أنه شيطان، قال: بقوله أسقطت عنك الواجبات وأبحت لك المحرمات، وعرفت أن الواجبات لا تسقط عن أحد إلا من فقد عقله، وقال أنه لم يستطع أن يقول أنا الله، بل قال: أنا ربك".

ومن الموضوعات أو الرموز التي تجسد التجربة الصوفية لفظة "الليل" الذي يجمع بين التجربتين الفنية والصوفية باعتباره ليل الروح، ليل التأمل والتدبر، يقول بلقاسم خمار:²

تأمَّلْ

عندما يبسم فجر

يرتمي يلْثُمُ مِنِّي الْوَجنَات

وتأمَّلْ

عندما تُشْرق الشمسُ

تنْتَشِى فوْقَ جَبِيني بالحياة

وإذا اللَّيْلُ تَعَاوَى

ناشِرًا في الأرضِ ويْلَ الظُّلْمَات

صوتُ بدرٍ ونجوم

وأغمر الآفاق حُبًّا وانْطِلاقًا وصَلاة

صِرْتُ وَحْيًا عبقريا

أَمْلَأُ الْبِيدا طُيُورًا.... أَزْرَعُ الصَّحْر نبات

تبدأ الذات رحلتها عبر تعاقب الليل والنهار، تبدأ الرحلة عندما تخلد الذات لنفسها وتتخلص من آثام النهار "فالليل فسحة للتهيؤ ومواصلة الرحلة الاستكشافية، فيه تتم مواجهة الذات من خلال طرح العديد من التساؤلات، فالشاعر الصوفي يفارق عالم الحواس إلى عالم الرؤى والأحلام الذي تفيض نبوءته بالرؤى الصوفية التي عندما تنفذ إلى جوهر الكون وتخترق مظاهره لا تبقي أمامها سوى الحقيقة الجامعة التي تنصهر فيها الأضداد وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعبيرات تميل

¹عمار على حسن، فرسان العشق الإلهي، الدار المصرية اللبنانية، ط4، 2015، ص 419.

² بلقاسم خمار، الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1979، ص 73-74.

إلى مسمى واحد فالمسافة بينهما لا توجد إلا من حيث المظهر..." ومن ثم فنحن بصدد ليل قد اكتسب مدلولا جديدا، فهو ليل تُعشق فيه الذات الإلهية، وليس الجسد المادي، فهو قد أصبح يحمل مدلولات مغايرة للأشياء المألوفة، إذ يمثل الصمود والتهيؤ، لا الراحة والنوم، فالشاعر لا يجد أمامه سوى وسيلة تجاوز المألوف، وهو في هذه الحالة قد استفاد من التجربة الصوفية نفاذها إلى جوهر الكون، "فالليل بطبيعته حجاب تتراءى من ورائه الأشياء، وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض، وأنه ليوازي الوجدان في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم، والليل أيضا هو الحالة الأصلية للأشياء وميقات التجلي الإلهي"2.

ولعل ما يؤكد هذه الدلالة داخل النص لفظة "صلاة" التي توحي بتحضير الذات، وتحيئها لدخول عالم نوراني يتداخل فيه المعنوي بالمحسوس وتستبدل فيه المواقع (أغمر الآفاق حبا، صرت وحيا أملاً البيد طيورا، أزرع الصخر نبات) مما جعل القصيدة محملة بدلالة روحية مكثفة.

وإذا عدنا إلى مصطفى الغماري وجدنا الحس الصوفي الثوري يتمثل في شعره تمثلا واضحا، ولنقرأ هذه المقطوعة لنقف على هذه الظاهرة:³

أَنْشُد الْمَوْتَ فِي رضاكَ...فما أَرْوَعَ... مَوْتَ الجهادِ...يا رحمانُ أَرْوَعَ... مَوْتَ الجهادِ...يا رحمانُ في الفَنَاءِ الْبَقَاءُ.. رَبَّاهُ... في الْمَوْتِ ... وصال... ما شابَهَ حِرْمَان و امْسَحِي عَنْ دُرُوبِي الحزنَ يا ليْلَى في المُستِي عَنْ دُرُوبِي الحزنَ يا ليْلَى في المُستِي عَنْ دُرُوبِي الحزنَ يا ليْلَى في المُستِي عَنْ دُرُوبِي الحزنَ يا ليْلَى واغْسِلِي بالضّياءِ أَعْمَاقي السُّود واغْسِلِي بالضّياءِ أَعْمَاقي السُّود مَنْ دَرُوبِي الْأَحْسِزَانُ ... فكم عَنْ دَتْ بَهَا الْأَحْسِزَانُ

نلاحظ في تصوف مصطفى الغماري ميل كبير إلى الوصال وثورة متأججة في نفس الشاعر، ورغبة كبيرة في الموت، والفناء في الذات الإلهية.

¹ سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة، الجزائر، ط2، ديسمبر 2008، ص 203.

²عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص 202.

 $^{^{3}}$ مصطفى الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 3

ففي قوله:

في الفَنَاءِ الْبَقَاءُ.. رَبَّاهُ... في الْمَوْتِ

...وصَال... ما شابَهَ حِرْمَـــان

يستحضر الشاعر قول ابن عربي "الفناء والبقاء، فالفناء أن تفنى الخصال المذمومة عن الرجل، والبقاء أن تبقى وتثبت الخصال المحمودة في الرجل، فالسالكون يتفاوتون في الفناء والبقاء، فبعضهم فني عن شهوته، يعني ما يشتهيه من الدنيا، فإذا فنيت شهوته بقيت فيه نيته وإخلاصه في عبوديته، ومن فني عن أخلاقه الذميمة كالحسد والكبر والبغض وغير ذلك بقي في الفتوة والصدق..." أن كما يستحضر قوله تعالى: ﴿ ولا تحسبن الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياءٌ عند ربحم يرزقون ﴿ أين يخبرنا الله عز وجل بأن الشهداء وإن قتلوا في هذه الدار فإن أرواحهم حية مرزوقة في دار القرار، ليصير الموت دلالة للبعث والتجدد.

إن حزن الغماري الذي نراه ليس حزنا عاديا فهو حزن صوفي يسكن الذات القلقة التي تمر بتجربة روحية، ولعل المفردات "الحزن، الحب، هيمان، الأعماق، الفناء والبقاء، السود، الأحزان..." توضح أنه الحزن الصوفي الذي يوجه العقل والنفس إلى طريق البحث والمعرفة بغية التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، فقد خص ليلاه بأن تطهر أعماقه السود من الأحزان، وليلى هنا رمز للدلالة على الحب الإلهي، وهذا الموقف يذكرنا بابن الفارض الذي كان كثيرا ما يعول في التغني بحبه الإلهى على ذكر الشعراء العذريين الذين هاموا بمعشوقاتهم، وتغنوا بمن في قصائد رقيقة.

وها هو ابن الفارض يقول في تائيته الكبرى:

وصرِّحْ بإطلاقِ الجمالِ ولا تَقُلْ فَكُلُ مليحٍ حُسْنُهُ مِنْ جَمَالِهِ َاللَّهُ مِنْ جَمَالِهِ َاللَّهُ مِنْ جَمَالِهِ َاللَّهُ عَلْمُ عِلْ عَاشَقٍ هَا مَ بل كلُّ عاشَقٍ وتَظهرُ للعشَّاقِ في كلِّ مظهرٍ ففي مرةٍ لبني وأحرى بُنينة وما القومُ غيري في هَوَاهَا وإِنَّكُ ففي مرةٍ قيسًا وأُحرَى كُثَيَّرِاً

بِتَفْييدِهِ مَيْلاً لِرُخْرُف زيـــنةِ مُعَارُ له بلْ حُسْنُ كُلِّ مليــحة كمحنونِ ليلى أو كُثَيّ مي عَزَّة من اللَّبسِ في أشكالِ حُسْنِ بَديعةِ وآونة تُدْعــى بِعَــزَّة عزَّتِ ظَهرتُ لَمُم للَّبسِ في كُلِّ هُيــئةٍ وآويةٍ أبدُو جَميــلَ...بثيــنةٍ وآويةٍ أبدُو جَميــلَ...بثيــنةٍ

سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 202. 2 آل عمران/ 169.

وتنطوي هذه الدلالات من ناحية الرمز الصوفي على رفع التعيينات الجزئية إلى مستوى التجلي الإلهي، ورد الجمال الأنثوي إلى الجمال العالي المطلق الذي لا يقين له في نفسه أ، والشاعر باستدعائه لتجربة قيس وليلى لم يقف عند حدودها المعروفة، ولكن أعطاها أبعادا جديدة وأضفى عليها رؤية صوفية مغايرة وجديدة.

• رمز الخمر في الشعر الصوفي الجزائري المعاصر:

عرف العرب الخمر في جاهليتهم، واتخذوا لها عدة أسماء مبرزين مصادرها وصفات ألوانها وطعومها، وروائحها، ومكاييلها، ومجالسها التي كان يشيع فيها الغناء، والمحون ودبيبها في عروق الشاربين، وما تتركه من نشوة في نفوسهم.

"وقد تصرف العرب في أسمائها وكناها بحسب اللون، ودرجة الإسكار والبلاد التي كانت بُخلب منها، ومن ذلك أنهم كانوا يسمون نبيذ الشعير الجعة، ونبيذ العسل البتع، أما المزر فنبيذ الحنطة، والسكركة اسم معرب لخمر الحبشة"2.

حين ننظر في المعجم الذي تداوله الشعراء في تجسيدهم رمز الخمر نجدهم قد تعلقوا بهذه الألفاظ: عتيق، عاتق، معتق، مدام، عقار، ولقد ارتبطت هذه الأوصاف بالخمر حتى صارت من أسمائها.

"ومن الشعراء الجاهليين الذين اشتهروا بالحديث عنها، ودار في شعرهم وصف كؤوسها ودنانها وحوانيتها ومجالسها "أعشى قيس"، و"عدي بن زيد الحيري، وقد عرض لها كثيرون في أشعارهم مفاخرين بأنهم يحتسونها ويقدمونها لرفاقهم وأكثر من كان يتجر بها اليهود والنصارى، وكانوا يجلبونها لهم من بصرى وبلاد الشام والحيرة ومن بلاد العراق".

لقد كان للخمر حضور قوي في الشعر القديم، يكاد يكون قريبا من المقدمة الطلية، وإذا عرفنا أن الأطلال رمز للزمن، أدركنا لماذا يستدعي ذكر الأطلال ذكر الخمر عند بعض الشعراء، فمن الجلي أن اللغة التي صاغ بها الشعراء رمز الخمر تعكس وعيا بفكرة الزمن، والمتتبع لمعجم شعر الخمر يقف عند ظواهر متعددة تؤكد ذلك، فقد كان للشعراء مثلا ولع بذكر عمر الخمر وأوقات شرابها

 $^{^{1}}$ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 1

²نفسه، ص 328.

³²⁸ نفسه، ص 3

ولهذا تدور في شعرهم ألفاظ مثل: شهر، عام، يوم، دهر، حول، شروق، غروب، الصباح الأصيل وغيرها.

ولعل النماذج الآتية تبرز ما ذهبنا إليه:

صِ بَاكَرتُهَا فادَّجَحتُ ابتكارًا	وَذَاتِ نَوافٍ كَلَوْنِ الفُصُو
قِ إِمَّا نِقالاً وإِمّــَا اغتــــماراً 1	غدوتُ عليهَا قُبيلَ الشُرو
نَ يومَ المِقَامِ ويـومَ الظَّعـــنِ ²	فقد أَشربُ الرَّاحَ قد تَعلَمي
لِ طابتْ ورُقِيّعَ أَطلاَلُـهَا ³	شربتُ إِذًا الرَّاحَ بعدَ الأَصي
حِ قبلَ النُّفوسِ وحَسَّادِهَا	أَرَحِــنَا نُبَاكِرُ جدَّ الصَّبو
إلى جَونَةٍ عند حَدَّادهَا	فقمنًا ولما يَصِحْ ديكُنَــا

وإذا كان الخمر أحد تقاليد الشعر القديم شأنه في ذلك شأن موضوعات أحرى تداولها الشعراء القدماء فإنه يمتاز سائرها بأن "أصبح فيما بعد رمزا أساسيا من رموز الشعر الصوفي، لما في شعر الخمر من معان كامنة كانت الدافع الذي حفز المتصوفين إلى اختيار الخمر فيما أحالوه من معانيهم، إذ المرجح أن المتصوفين استنبطوا رمز الخمر في الشعر القديم، فوجدوا فيه أجنة لمعاني وافقت بعض ماكان يعتمل نفوسهم والشعر الجديد وهو هنا التصوف يعيد تعريف القديم ويمكننا من رؤيته في ضوء جديد، ثم ما يلبث هذا القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما في الجديد من أبعاد خافية وهكذا"⁵.

¹ ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النمودجية، الأسكندرية؛ د.ط، 1950، ص 45.

² نفسه، ص 17.

³نفسه، ص 163.

⁴نفسه، ص 69.

⁵ محمد أحمد بريري، رمز الخمر في الشعر العربي القديم، مجلة عيون المقالات، العدد 03، 01 يونيو 1986، البعد الصوفي في الأدب، ص 78.

رغم أن المتصوفة جزء من الثقافة الإسلامية التي تؤكد أن الخمرة مصدر لكل الخبائث ومبعث لكل الشرور إلا أن "ما يلازم الخمر من نشوة وسكر، وما يكون في مجالسها من سماع وطرب، وما عبر عنه شعراؤها من غياب وفناء، وما استعملوه من ألفاظ وأوصاف كالعتق والقدم ونحوها كل ذلك كان دافعا لاستعمال الخمر وشعر الخمر في تعبير الصوفية عن حالات شبيهة بتلك التي يعيشها الشاعر مع الخمر ولو من وجه مخالف"1،

فقد استخدم القرآن الكريم صورة "السكر" في التعبير عن حالة الذهول الشديد أمام هول يوم القيامة،قال تعالى: ﴿ وَتَرَى أُلنَّاسَ سُكَرِىٰ وَمَا هُم بِسُكَرِىٰ وَلَاَكِنَ عَذَابَ أُللَّهِ شَدِيدٌ ﴾ والترقب وعذاب فالسكر في هذا الموقف الرهيب حالة من الذهول والغياب عن الوعي من شدة الألم والترقب وعذاب الانتظار وأهوال يوم الحساب، وهو بخلاف ما عليه شارب الخمر من لذة وطرب وفرح ومع ذلك فكل منهما ذاهل غائب عن الوعي، لا يعرف الأرض من السماء، ولذا كان بديعا في التصوير أن تشبه هذه الحالة بتلك.

أما السكر كما يعرف الصوفية وابن عربي: "غيبة بوارد قوي... والسكر ليس غيبة عن الإحساس وإنما غيبة عن كل ما يتعارض والطرب، فهو يورث في الإنسان الكرب و البسط والادلال وإفشاء الأسرار الإلهية، وكل غيبة يغيب فيها الإنسان عن إحساسه فليست بسكر فناء، أو محق ... "3، ويقابله الصحو وهو "رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي... واعلم أنه لا يكون صحو في هذا الطريق إلا بعد سكر وأما قبل السكر فليس الإنسان بصاح، ولا هو صاحب صحو، وإنما يقال فيه ليس بصاحب سكر "4.

وعليه فإن المتصوفة في تحليلهم للسكر الذي كان رمزا للوجد الصوفي، ميزوا بين صحوين؛ صحو قبل السكر، وصحو بعده، أما الذي قبل السكر فإنه ليس من الأحوال الصوفية، وأما الذي بعده فيسمى صحو الجمع والصحو بعد المحو.

أبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945-1995)، دار الأمين، القاهرة، 1999، ص 58.

² الحج/2.

³ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 1205.

⁴نفسه، ص 1206.

ونحد الشاعر عبد الله حمادي يجعل الخمرة وسيلة يعتلي بها سرادق الجمال الإلهي، حيث الفناء والاتحاد بالعالم الأزلي والنوراني، يقول عبد الله حمادي: 1

(...) أنا المخْمُورُ وخْمُرَثُــه

كنتُ قديمًا يسْكُنُـــني

ش_ىء من فضل غوايته

فاللَّيْلُ لِلَيْلَى يَسْكُبُــنِي

لحْــنَّا يَرْتَابُ وِيُرْهِقُــني

ويَمُ لُهُ الجِسْرَ فيَعْبُرُنِي

وأغضُّ الطَّرْفَ فيَسْلِبُنِي

فأنا المعشوق وعَاشِقْه

وأنا الْمَقْـــتولُ وقَاتِــلُه

ويكونُ الحب بردايته

ويكونُ القصْفُ نِهَايـتَه

فيعود السُّكْرُ لِسُكْرَتِــه

ويعود البدر لطلعته

نشْتاقُ ونعْلِنُ شهْ وتَه

ننْسَاقُ ونرَكَبُ مُوجـتَه

ننهال ونعزف نوبته

¹عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص(163- 165).

لقد امتلأ النص بألفاظ ومفردات توحي بالخمرة والسكر وذهاب العقل، منها (المخمور، الخمرة، يسكبني، السكر، السكرة، الليل، المعشوق...) وكل كلمة من هذه الكلمات التي عند الصوفي ما هي إلا معادل موضوعي ينقل بواسطته الشاعر ما يفيض منه حب الذات الإلهية، لا حبا في الخمر والتغزل بشركها.

فالشاعر في هذه التلويحات الصوفية أراد أن يشير إلى الفناء في الذات الإلهية بالترميز نفسه الذي ألفناه عند ابن الفارض، ولعل استعماله مفردة البدر خير دليل على ذلك.

يقول ابن الفارض:

سكرنا بها من قبل أنْ يُخْلَقَ الْكَرْمُ هِلَالِ وَكُمْ يَبْدُو إِذَا مُزِجت نَحْمُ

شَرِيْنا على ذِكْرِ الحبيبِ مَدَامَةَ لَمُ اللهُ وَهُيَ شَمْ اللهُ وَهُيَ شَمْ اللهُ وَهُيَ شَمْ اللهُ اللهُ وَهُيَ سَمْ اللهُ اللهُ وَهُيَ سَمْ اللهُ اللهُ وَهُيَ سَمْ اللهُ اللهُ وَهُيَ سَمَّ اللهُ الله

إن الشاعر يتغنى بالخمرة ويصفها جريا على طريقة الشعراء الجاهليين في وصفهم للخمرة الحسية بذكر مفردات من حقل الخمر الدلالي: (المدامة، الكرم، الكأس، المزج...) ولما كانت الخمرة رمزا للمحبة الإلهية _ بحسب ما يقتضيه البناء العرفاني لهذا الشعر _ اقتضى ذلك أن تنحل المفردات الأحرى المرتبطة بهذه الخمرة؛ كالكرم، والبدر، والهلال، والشمس، والنجم، والشذا، والحان والدنان، إلى ما يساوق البناء العرفاني للرمز في جوهريته "وهذا ما فطن له النابلسي عندما أخذ يحيل هذه المفردات على إشادات، ورموز تلوح من وراء الألفاظ إلى ما يتعاطاه العرفاء والمحبون الإلهيون من علوم، ومواجيد، وأسرار، فالبدر من حيث أنه كأس هذه المدامة هو رمز الإنسان الكامل بوصفه أفقا لتجلى المحبة ومظهرا للمقام الأعلى"2.

ونجد الشاعر مصطفى الغماري يطلب قدح الخمر من الساقي لمواجهة الآمال الميتة، والشعور بالغربة في هذا الوجود على طريقة القدماء في افتتاح قصائدهم، يقول: 3

قِفْ يا حاملَ الأقْدَاح هنا انتحرَ الرَّبيعُ الرَّطْبُ

أبو حفص عمر بن الحسن (ابن الفارض)، ت.632 هـ، ديوان ابن الفارض، دار ثادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 140.

²عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 368.

دمصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 45-46.

وغامتْ في مدى عينيْكِ...

يا موال...

أوراقُ الْهُوَى حَسْرةً

ومات اللَّحْنُ في القيثار

جَفَّ العِطْرُ في الأزْهار

لا أنْسَ، ولا فَرَح

وها ظمئت وُرِيْقاتُ الرَّمْل السمر

يا ساقى بأعْماقى

قِفْ بأعْماقِي يا حامِلَ الْأَقْدَاح

واشْهَدْ مؤتّنا حينا

على أطْلَالِ وَادِينا

على بخوى شَرِبْتُ بِهَا شرابًا نَبْضُهُ الْعَسَل

ومن شڭوى شرقت بھا...

فجُرْحِي لَنْ يَنْدَمِل

الشاعر هنا يوظف "القدح" للتخفيف من الجرح العميق الذي حل به من أجل تخطي واقعه المأزوم باتجاه أعماقه لاسيما وأن الشعر الصوفي في مجمله شعر ميتافيزيقي، يؤول إلى فهم عاطفي للفكر.

وهكذا تتحول الخمرة " وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها المرء في هذا العصر الموبوء الذي لفظ أحياره، فكان تخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجسه

المرعب ومن رتابة الوضع"¹، ولذلك فإن طلب مصطفى الغماري للسكر في هذا النص يعد هروبا من واقع مرير مليء بالتناقضات إلى عالم الكمال والشهود.

"فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر، وطاب الروح وهام القلب، وفي معناه أنشدوا:

فَصَحْوُكِ مِن لَفْظِي هُو الوصْلُ كُلُه وسُكْرُكُ مِنْ لَخَظِي يُبِيحُ لَكِ الشُّرْبِا فَمَا مَلَّ سَاقِيهَا وَمَا مَلَّ شَارِبُ عَقَارُ لِجَاظُ كَأْسِه يُسْكِر اللِّبا².

فالشاعر أراد من هذه الخمرة الارتواء ووصل المحبوب، وحضور العقل عند الرب وغيابه عن العالم الدنيوي، والارتحال في عالم لا متناه هو العالم الآخر الروحاني في مسعى منه للاتحاد مع الذات الإلهية.

• رمز المرأة في الشعر الصوفي الجزائري المعاصر:

لقد كان الغزل العذري عند الشعراء العرب في الجاهلية مدخلا لرمز المرأة في الشعر الصوفي، والدارس للغزل العربي والحب الصوفي يجد روابط قوية مشتركة بينها، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام، والتوافق بين ما يُرغب فيه، وما يُخشى منه، وكلاهما بمعزل عن المآرب العاجلة الموقوتة، بحيث لا يكون للمحبوب غاية وراء محبوبه، فالبدايات الأولى لرمز المرأة في الشعر الصوفي ترجع إلى الأشعار التي تناقلها الرواة عن قيس بن الملوح أو مجنون ليلى، إذ أن شخصيته التي ظهرت متسمة بطابع جنوني، تعد إرهاصا مبكرا لما شاع عند الصوفية من أحوال الوجد، والفناء، والذهول، والاستغراق، والجنون.

"والدارس للأدب الصوفي يظفر بشعر وفير بدت فيه المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها

¹عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، المطبعة الجهوية، وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993، ص 72.

²أبو قاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري ت.465 هـ، الرسالة القشيرية، وضح حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2001، ص 107.

ونضجها الفني، ولقد بدت هذه الرمزية على نحو نزر يسير حتى أواخر القرن الثالث الهجري ولكنها لم تلبث أن اندفع تيارها في القرون التالية¹.

"وغير بعيد عن كل ذلك نجد المرأة حاضرة في دواوين الشعراء المعاصرين معبرة عن نزوع خاص يستلهم الرمزية الصوفية وامتداداتها فقد شكل رمز المرأة ملمحا فنيا هاما في تجارب شعراء الجزائر بحيث يتردد عندهم، لا بصورته المادية المحسوسة، ولكنه يتحول إلى رمز له دلالات شتى"²، حيث بقي الشاعر الصوفي الجزائري محافظا على هذا التراث الرمزي، يقول الشاعر بلقاسم خمار:

عَودْتِنِي أَنْ أَرَى عِينَيْكِ محلَّمةً تفيضُ سحْرًا غريبَ السِّر روحاني كم مرَّةً قلتُ أَنِّي فِي حساسيتي طفلُ وأنتِ هوايا المؤنس الحاني عيناكِ أسطورةٌ تَحْكي مغامِضَهَا أَسْرارُ حُبِّ رهيبٍ مَوْجُهُ الطَّامِي عيناكِ أسطورةٌ تَحْكي مغامِضَهَا يا نشوةَ الرُّعْبِ تسْرِي بيْن آلامي عيناكِ يا قدر كالهوْجِ في قدرِي يا نشوةَ الرُّعْبِ تسْرِي بيْن آلامي

في هذه الأبيات نجد الشاعر مأخوذا بسحر عيون المرأة التي تفعل فعلها العجيب فيه، وقد بلغ من حبه لهما ما جعله يصفهما بالملحمة التي تحمل سرا روحانيا يجعل الناظر العاشق يمتلىء بالإيمان، كما جعل منهما أسطورة تحكي أسرار حب رهيب، ودعم قوله بصفة أخرى لهذه العيون وهي الهوج، وهي صفة تحمل دلالة التحدد والحركية، وعدم الجمود في مكان واحد، وقد أراد أن يبين من خلال هذه الصفة الانسياب في الآخر والاتحاد معه والذوبان فيه، إن هذه العيون جعلت الشاعر ينفصل عن الواقع المؤلم ويسبح في عالم مليء بالخيال والسر الروحاني "عالم لا مرئي تأخذ المرأة فيه بعدا جديدا فهي تتحرد من لباسها الظاهري لتلتبس بعلاقات، وأشكال متعددة تتساوق مع الباطن واحتمالاته" وهكذا يصبح للنص مستويان أو بعدان:

1-البعد الظاهري المرئي.

2-البعد الباطني اللامرئي.

¹عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 163.

²عبد الحميد همية، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 103.

³ بلقاسم خمار، ربيعي الجريح، ص 80-81.

فالبعد الظاهري يتمثل في عيون المرأة التي يفرط الشاعر في وصفهما تأكيدا على رغبته في التوحد والذوبان، أما البعد الباطني فيشمل دلالات متعددة، تحمل فيها المرأة معنى الحلم الواعد، التوحد مع المطلق، السمو على الواقع.

لقد وجد الشاعر في عيون المرأة موطنا للنزوع إلى الحنين الصوفي الذي ينقله من آلام الواقع ومشكلاته، إلى رحاب الوجود الباقي والحياة الخالدة، ليحيل المتلقي إلى عرفانية صوفية، تمزج العقل بالعاطفة وتحتفى بالجمال والجلال.

فالشاعر عندما يهرب إلى الأنشى فإنما يعبر عن ردة فعل الذات المنكسرة التي عجزت عن مواجهةالواقع، فالتجأت إلى المرأة كتعويض عن الفردوس المفقود، كما في قصيدة "نار الجنة" لعبد الله حمادي: 1

شُرُفاتُ الْحُورِ الْمَنْشُور على عَيْنَيْها

يُثْقِلُها الكحْلُ الْمُتَدَلِّي

منْ أهْدَابِ صِوَارِهِمَا

وضياءُ الصَّدْرِ النَّاخِر

يمنحُني أسْبَابَ الغَوْصِ

في دقَّاتِ القلْبِ الْمُسَرَّج

للأسْفَارِ القادمة...

كنتُ أَرْقُبُهَا لَحْظَة

عِنَاق الْمِسْكِ،

وأريج السَّوْسَنة

 $^{^{1}}$ عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 76–77.

أُهِيمُ في أَوْتارِ سوانِحِها

الخبلي

بالأمل الموغود

القصيدة حافلة بالدوال التي ترمز إلى المرأة مثل: الحور، العينين، الأهداب، الصدر...إلخ، ولكن المرأة تتخلى عن صورتها المادية لتتحول إلى رمز روحي شفاف يحيلنا على العشق الصوفي الذي يجعل الشاعر يسافر ويهيم في عالم الروح، فالشاعر يستعين بالمرأة التي تشكل رمزا من رموز المحبة الإلهية كضرورة من ضروريات الانتقال من مقام إلى مقام، أو من كشف إلى كشف.

وجعل الشاعر عيني حبيبته كالشرفة العالية المترامية التي تحدق بها الأشياء من كل جانب، وتستوقفنا هذه العيون "باعتبارها السمة الأنثوية المميزة وهي تنفتح على دلالات عميقة تحيلنا إلى عالم المعاني الروحية المختزنة التي تتخذ منحا تصاعديا من الدلالة المادية إلى المعاني الروحية، وهكذا يؤول الرمز إلى طبيعته الأساسية وهي التأليف بين العام والخاص وبين السماوي والأرضي، بين المادي والروحي"، أو والشاعر إذا كان يتعلق بالجانب المادي في المرأة ممثلا في العيون، فإنه يجعلهما وسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق، لأن المرأة في نظر الصوفي تجسيد لتجلي إلهي.

ويستلهم مصطفى الغماري من التراث الأدبي العربي قصة "قيس وليلى" ويوظف عشقهما الذي أضحى نقشا في ذاكرة الخطاب الوجداني الجمعي، ليجعل ليلى رمزا لتصوير هيامه وعشقه للعقيدة الإسلامية المتصلة بالمحبة الإلهية، فيستحضر من هذه القصة "جبل التوباد" كرمز لكل العاشق، وكشاهد لأروع قصص الحب العذري بين قيس وليلى منذ الصبا.

12/

¹عبد الحميد همية، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، ص 106.

يقول مصطفى الغماري في قصيدة "أنا الجنون يا ليلى": 1

أيا توبادُ... لولا الحبُّ ما انْبَرْعَ مَ الرَّهْ رِ وَلُولا الحبُّ يا توبادُ لَم يَخْضَوْضِ وِ الشِّعْ رِ الشِّعْ رِ الشِّعْ وَحِلَّ العشقُ فِي التوبادِ... يا عشاقُ... والذِّكُرُ ويقول أيضا في القصيدة نفسها: 2 أنا الجينونُ يا ليلى وأنتِ الجينُ والسِّحْرُ أنا السَّارِي بِلَيْلٍ حزينٍ لا شَفَقُ ولا فحرُ أنا الجينونُ يا ليلى وصَحَارِي كلَّهَا العمْرُ أنا الجينونُ يا ليلى وصَحَارِي كلَّهَا العمْرُ ولولا الحينُ يا ليلى وصَحَارِي كلَّهَا العمْرُ ولولا الحينُ يا ليلى وصَحَارِي كلَّهَا العمْرُ ولولا الحينُ يا ليلى زماني عليَّمُ مُصرُ ولولا الحينُ يا ليلى زماني عليَّمُ مُصرُ

يقول محمد ناصر: " والواقع أن استخدام هذا الرمز المستمد من القصص القديم نجد له مثيلا عند محمد العيد آل خليفة الذي يرمز إلى الحرية، كما نجده عند الخرفي الذي يريد به الجزائر "3.

فاختيار الشاعر عبارة "أنا الجحنون يا ليلى" عنوانا لقصيدته يعود إلى بواعث وجدانية نفسية مستمدة من قصة قيس وليلى، ولا فرق بين مجنون ليلى ومجنون العقيدة الإسلامية، سوى أن ليلى أضحت في وعي الشاعر العقيدة الإسلامية، يحن إليها ويحلم بلقائها، وما يعزز هذا الربط تردد دال الجنون في شعره .

¹ مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 132.

 $^{^2}$ نفسه ، ص 2

²⁵ نفسه ، ص 3

الفصل الثالث

حضور الموروث التاريخي والأسطوري في الشعر المجزائري المعاصر.

المبحث الأول

حضور الموروث التاريخي في الشعر الجزائري المعاصر.

- 1- مفهوم التاريخ لغة واصطلاحا
- 2- علاقة الموروث التاريخي بالشعر
 - 3- حضور الموروث التاريخي

في الشعر الجزائري المعاصر

يتداخل الموروث التاريخي والأسطوري في الشعر المعاصر، بحيث لا يمكن الفصل بينهما أحيانا، فكثيرا ما تكون الرموز الأسطورية هي رموز تاريخية "فأية شخصية أسطورية هي بالضرورة شخصية تاريخية، ومثل ذلك يمكن أن يقال على معظم الشخصيات الدينية والأدبية، كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية، بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية"، فالأسطورة هي فكرة تاريخية مبالغ فيها لدرجة التقديس لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره.

ووفق هذا التصور تتحول الشخصيات التاريخية إلى شخصيات أسطورية تساعد على حفظ التاريخ لذا يتم تحويل الواقع التاريخي إلى حدث أسطوري ومثال على ذلك ما صنفه الرواة تحت بند العرب البائدة والعرب الباقية التي تحولت إلى أساطير تاريخية ومنها أسطورة هلاك بعض الأقوام.

"فالأسطورة والتاريخ ينشآن عن التوق إلى معرفة أصل الحاضر ولكنهما يقتربان في القيمة التي نسبغها على ذلك الأصل، فهو أصل قدسي عند الأسطورة وأصل دنيوي مفرغ من الأسطرة عند التاريخ، وبتعبير آخر فإن الأسطورة تنظر إلى التاريخ باعتباره تجل للمشيئة الإلهية، أما التاريخ فينظر إلى موضوعه باعتباره تجل لـلإرادة الإنسانية في حدليتها، مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان الاجتماعية" وهذا يعني أننا أمام نوعين من التاريخ: تاريخ ديني مقدس وتاريخ دنيوي مدنس، ومن هنا اخترنا الجمع بين الموروث التاريخي، والموروث الأسطوري في هذا الفصل، وقد اختلفت الشخصيات التاريخية والأسطورية التي وظفها الشعراء باختلاف الظروف التي مروا بحا، واستحضار الشعراء لهذا النوع من الموروث يتطلب معرفة الشاعر لمصادر كثيرة تجعل القارئ يقدر ما في شعرهم من قيم ذاتية وروحية إنسانية.

 $^{^{1}}$ على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 83–84.

² فراس السواح، الأسطورة المعنى، دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001، ص 91.

1- مفهوم التاريخ لغة واصطلاحا:

لغة: تعددت الآراء في أصل كلمة تاريخ فزعم بعضهم "أنها عربية محضة أصلها الأَرْخُ: ولدُ البقرةِ الصَّغير.

وأنشد الباهلي لرجل مدنيٌّ كان بالبصرة:

لَيتَ لِي فِي الْخَمِيسِ خَمْسِينَ عَيْنًا كُلُّهَا حَوْلَ مَسْجِدِ الْأَشْيَاخِ كُلُّهَا حَوْلَ مَسْجِدِ الْأَشْيَاخِ مَسْجِدً لا تزالُ تهوى إليهِ أُمُّ أَرْخِ قناعُهَا مُتراخِي

وقيل:إن التَأريخَ مأخوذٌ منه كأنهُ شيءٌ حدثَ كما يَحْدُثُ الولدُ، وقيل التّأريخُ مأخوذٌ منه لأنه حديثٌ "21.

وذهب آخرون إلى أنه" ليس بعربي محض، بل هو معرب، مأخوذ من "ماه روز" بالفارسية، "ماه" القمر و"روز" اليوم، وكان الليل والنهار طرفه". 3

في حين عاد آخرون إلى أن: "أصل كلمة تاريخ هو الأصل السامي العام لكلمة "ورخ" التي معناها الشهر"⁴ معناها القمر و "يَرِح" التي معناها الشهر"⁴

والأرجح أن جذورها "ورخ" جذر سامي ولكنه مأخوذ من لغة اليمن الجنوبية وليس عن كلمة "يرح"أو "ياريح" العبرية أو السريانية كما ورد في دائرة المعارف الإسلامية 5.

3 السخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التأريخ، تحقيق، فرانز روزنثال، تر: صالح أحمد العلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986، ص 17.

² أبن منظور، لسان العرب، مادة: أرخ، ج1، ص 58.

⁴كب H.A.R.GIBB علم التأريخ، تر: إبراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، كتب دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 27.

⁵شاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون: دراسة في تطور علم التاريخ ومعرفة رجاله في الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ج1، ص 49.

يتفق العلماء والمختصون في أن التاريخ في اللغة العربية هو بيان للزمن والوقت، وسرد للأحداث والوقائع. "فالتَّأْريخُ: تعريف الوقتِ والتَّوريخُ مثلهُ، أَرَّخَ الكتاب ليوم كذا: وَقَّتَهُ، والواو فيه لُغَةُ، وزعم يعقوب أن الوَاوَ بَدلُ من الهَمزَةِ. يقول ابن بُزُرْج: آرَختُ الكتابَ فهو مُؤَرَخُ وفعلتُ منه أَرَختُ أَرْجًا وأنا آرِخُ "أ.

"تاريخ كل شيء غايته ووقته الذي ينتهي إليه، ومنه فلان تاريخ قومه في الجراد أي الذي انتهى إليه ذلك فقال معنى التأخير، وقال آخر هو إثبات الشيء.

ويقال "ورّخت الكتاب توريخا لغة تميم، وأرّخته تأريخا لغة قيس"2.

وأما التّاريخ بلغة قيس فهو الذي يستعمله الناس، وأما التوريخ بلغة تميم فما استعمله كاتب قط، و إن كانت العرب تتكلم به"3.

وقيل "الّتأريخ مدة معلومة يبين حدوث أمر ظاهر ويبين أوقات حوادث أخرى"4.

تقابل لفظة تاريخ العربية كلمة ISTORIA الإغريقية الأصل فعندما نشطت الحركة الفكرية والسياسية نشاطا عظيما في الدويلات الأيونية في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، كان تعبير ISTORIA يقصد منه البحث عن الأشياء الجديدة بالمعرفة عند كل مواطن دولة المدينة الواحدة وهي معرفة البلاد والعادات والمؤسسات السياسية المعاصرة أو الماضية، وسرعان ما أصبحت هذه الكلمة مقتصرة على معرفة الأحداث التي رافقت نمو هذه الظواهر، وبذلك ولد تعبير التاريخ بمعناه الشائع.

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة أرخ، مج1، ص 58.

أبو بكر بن يحي الصولي، أدب الكتاب، تحقيق محمد بمحة الأثري، المكتبة العربية، بغداد 1341 هـ، ص 178.

³نفسه، ص 180.

⁴ الكافيجي، المختصر في علم التاريخ، ضمن كتاب فرانز روزنثال: علم التاريخ عند المسلمين، تر: أحمد صالح العلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 326.

وقد أخذ الرومان كلمة HISTORIA بمبناها ومعناها وظلت تعبيرا فنيا لم تتبدل حروفه بانتقاله إلى اللغات الرومانية كما لو كانت هذه الكلمة دارجة الاستعمال عند العامة، غير أن معناها في الاستعمال الشعبي أخذ يتدهور في اللاتينية 1.

يرجع الاختلاف في بيان دلالة كلمة تاريخ وأصلها إلى أن هذه الكلمة لم تظهر في الأدب الجاهلي كما أنما غير مذكورة في القرآن ولا في الأحاديث النبوية.

اصطلاحا: لقد تنوعت تعاريف التاريخ وتعددت بتنوع ثقافات ومشارب وأهواء ومذاهب الذين ولجوا موضوعه "فالتاريخ من حيث الاصطلاح هو: تعيين وقت لينسب إليه زمان مطلق سواء كان قد مضى أو كان حاضرا أو سيأتي "2. والتأريخ هي مدة معلومة تعد من لدن أول سنة ماضية كان فيه مبعث نبي بآيات وبرهان أو قيام ملك أو هلاك أمة بطوفان عام مخرب أو زلزلة وحسف مبيد أو وباء مهلك أو قحط مستأصل أو حادثة عظيمة من الآيات السماوية أو العلامات المشهورة الأرضية التي لا تحدث إلا في دهور متطاولة وأزمنة متراحية تعرف بها الأوقات ولكل واحدة من الأمم المتفرقة في الأقاليم تأريخ على حدة تعدها من أزمنة ملوكهم أو أنبيائهم أو دولهم"3.

ولعل من أدق تعريفات التاريخ ما قاله ابن خلدون في فاتحة مقدمته: "إن فن التاريخ من الفنون التي تتداوله الأمم والأجيال، وتشد إليه الركائب والرحال، وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأقيال، ويتساوى في فهمه العلماء والجهال، إذ هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأولى، تنمو فيها الأقوال، وتضرب فيها الأمثال وتطرف بها الأندية إذا غصها الاحتفال، وتؤدي لنا شأن الخليقة كيف تقلبت بها الأحوال، واتسع للدول النطاق فيها والجال، وعمّروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال، وحان منهم الزوال، وفي باطنه

فرانز روزنثال Franz Rosenthal ، علم التاريخ عند المسلمين، ص 16-17.

² الكافيجي، المختصر في علم التاريخ، ضمن كتاب: علم التاريخ عند المسلمين، ص 326.

³ أبو الريحان محمد بن أحمد(البيروني الخوارزمي) الآثار الباقية عن القرون الخالية، تحرير إدوار سخاو، ليبزج 1878، ص13.

نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومباديها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، حدير بأن يعد في علومها وخليق"1.

مما سبق تبين أن التاريخ في معناه الاصطلاحي هو فكرة، وفن، وميدان من ميادين المعرفة الإنسانية، يبحث في تطور الإنسان، وسياق الحوادث المرافقة له؛ كونه يعرض أحوال الأمم الماضية، ويسجل الحوادث والوقائع، وسير الرسل والملوك.

أما عن سبب ظهور مصطلح التاريخ عند المسلمين يقول البيروني: "تاريخ هجرة النبي محمد صلى الله عليه وآله من مكة إلى المدينة هو على السنين القمرية برؤية الأهلة، لا الحساب عليه يعمل أهل الإسلام بأسرهم، وإنما خص بذلك دون المولد والمبعث والوفاة؛ لأن عمر بن الخطاب على رواية ميمون بن مهران لما رفع إليه صك محله في شعبان، فقال أي شعبان الذي نحن فيه أو الذي هو آت، ثم جمع أصحاب رسول الله صلى الله عليه وآله فاستشارهم فيما دهمه من الحيرة في أمر الأوقات، فقالوا يجب أن نتعرف الحيلة في ذلك من رسوم الفرس فاستحضروا الهرمزان واستعملوه، ذلك فقال إن لنا حسابا نسميه ماه روز أي حساب الشهور والأيام فعربوا "ماه روز" فقالوا مورخ وجعلوا مصدره التاريخ" أما السخاوي فقد ذكر أن أول من أتخ التاريخ يعلي بن أمية حيث كان باليمن، وذلك أنه كتب إلى عمر كتابا من اليمن مؤرخا فاستحسنه عمر فشرع في التاريخ "3.

من الملاحظ أن مصطلح التاريخ لم يقفز مباشرة إلى ميدان الاستخدام الاصطلاحي، "فقد مرت هذه الكلمة بأطوار عدة، بدأت مسيرتها أولا بمعنى التقويم والتوقيت في صدر الإسلام الأول، ثم كسبت معنى آخر هو تسجيل الأحداث على أساس الزمن، وكان يقوم مقامها في معنى هذه العملية التاريخية كلمة خبر وأخبار وأخباري، ثم بدأت كلمة تاريخ تحل بالتدريج محل كلمة خبر وأخذت تطلق على عملية التدوين التاريخي وكان ذلك منذ أواسط القرن الثاني للهجرة فما أطل القرن الثالث

أعبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار العرب، دمشق، ط1، 2004،

ج1، ص 81.

²¹ البيروني، الآثار الباقية عن القرون الخالية، ص 29.

⁶ فرانز روزنثالFranz Rosenthal ، علم التاريخ عند المسلمين، ص 21.

حتى صارت كلمة تاريخ تطلق على العلم بأحداث التاريخ وأخباره، وبأخبار الرجال وعلى الكتب التي تحتوي ذلك"1.

على الرغم من الاختلاف الواقع حول مصطلح التاريخ، "فإن تأليف التاريخ الإسلامي من إبداع العرب، فقد فشلت المحاولات للعثور على مؤثرات خارجية فارسية أو يونانية، على غرار ما كشف عنه المنقبون من مؤثرات أجنبية في الفلسفة، وعلم الكلام، ليس التاريخ الإسلامي نقلا أو استعارة أو اقتباسا من الغير"2.

وبهذا أمكن القول:إن الرسول الأعظم كان خطا فاصلا في مسيرة التاريخ، فهو حاتم الأنبياء وميلاد لعهد جديد للإنسانية، وقد أدرك عمر بن الخطاب هذه الحقيقة الإسلامية الكبرى مما دفعه إلى وضع التأريخ، والتأريخ بالهجرة لإبراز شخصية الرسول من جهة وتأكيد أهمية ظهور الإسلام من جهة أخرى.

أشاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون، ص 51.

²عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص79.

2- علاقة الموروث التاريخي بالشعر:

للتاريخ علاقة بالشعر؛ ذلك لأن "الملحمة هي تاريخ الآلهة والأبطال العمالقة والتاريخ هو ملحمة الملوك وأعوانهم، أما المأساة فهي الميدان الوسط حيث تنحل الملحمة في التاريخ فتتعارض إرادة البشر وأحكام الآلهة، التاريخ إذا مولد في شكله ومضمونه عن الشعر الملحمي والمسرحي"1.

ففي القديم كانت الملاحم اليونانية والرومانية تكشف عن حياة البشر والعلاقات القائمة بينهم، في مجتمع شغلته فكرة البطولة أدى ظهور الصياغة الشعرية للإلياذة أو الأوديسية لهوميروس أو الإنياذة لفرحيل، التي تحمل في طياتها جميعا نواة من الحوادث التاريخية الحقيقية الممزوجة بالخيال.

وقد ظلت الغاية الأساسية من التاريخ منذ القدم مثل الغاية النهائية من الشعر، أن يعلمنا الحكمة والفضيلة عن طريق الأمثلة التي يقدمها لنا من التاريخ وأن يعرض الرذيلة في صورة تدعو إلى تجنبها وكراهيتها.

"ويرد هيد جر جميع الفنون إلى الشعر ويراها شعرية بالمعنى الواسع المستمد من أصل الكلمة اليوناني التي تعني الإبداع والإنشاء والخلق، إنها شعرية في صميمها وجوهرها، وهي طريقة لكشف النقاب عن وجود الموجودات وتحويل الحقيقة إلى حدث تاريخي عياني ملموس"2.

يكتب الشعر تاريخ عصره بأحاسيسه ومشاعره الإنسانية إبداعا خالدا، وبذلك يثبت تاريخ عصره ملحنا ومصورا ورساما ونحاتا، وكما يقول أبوشبكة: "لولا الشعر ما عُرف تاريخ العرب في الجاهلية ولولاه ما عُرف الفروسية والكرامات في الرومان ولولاه ما عُرف تاريخ الإغريق"3. فالشعر العربي القديم ولعهد قريب لم يكن بمعزل عن تأريخ الأحداث والموقف منها وإعادة صياغتها وهذا ملاحظ عند الشعراء بشكل واضح كأبي تمام، والبارودي ومفدي زكريا وغيرهم من الشعراء...

¹عبد الله العروي، مفهوم التاريخ: الألفاظ والمذاهب والمفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 48-49.

²عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمونيطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2007، ص 267.

³ شفيق التباعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط1،1985، ص 23.

والغالبية من الشعراء وعن طريق أشعارهم تعرفنا على الشخصيات السياسية والمناضلة من شهداء وأحرار وعلماء أمثال الأمير عبد القادر، عمر المختار، ابن باديس وأحمد زبانة والعربي بن مهيدي وغيرهم.

لكن هناك من يرى أن هناك اختلافا بينهما، وعلى رأس هؤلاء أرسطو في كتابه فن الشعر حيث وضح "أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا، وإنما يتمايزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسما مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي" أ. مع العلم أن الحديث عن الكلي والجزئي يبقى داخل تنظيم الأحداث ولا يخرج عنها.

"في حين يحصر فرنسيس بيكون العلوم في ثلاثة، تأتي بحسب قوى الفهم أي قوى النفس الداركة، هذه العلوم هي: التاريخ علم الذاكرة، والشعر علم المخيلة، والفلسفة علم العقل، هذه العلوم الثلاثة في نظر بيكون ليست في نهاية الأمر سوى ثلاث مراحل متتالية، يجتازها العقل في تكوين العلوم: فالتاريخ هو تجميع للوثائق وما فيها من مواد، والشعر هو أول استعمال وتنظيم لها، إنه تنظيم خيالي، أو نوع من الحلم بالعلم وأخيرا الفلسفة هي التركيب والبناء العقلي الصلب، ففي نطاق التفكير في علم الطبيعة يأتي التاريخ، ثم الشعر ثم الفلسفة من حيث إن الأولين يمهدان للفلسفة". وإن موضوع هذه العلوم هو الجزيئات، وليس الكليات وهو في ذلك يختلف مع أرسطو.

إذا كان مرجع التاريخ الواقع لا يعني هذا أنه لا يعتمد على الخيال، بل الخيال مقوم أساسي من مقومات التاريخ فلا يمكن للمؤرخ أن يحذق عمله معتمدا على العقل وحده، فإن مهمته في حاجة في الواقع إلى تعاون دائم مع الخيال الخلاق الذي يستطيع وحده ربط الوقائع المنعزلة، والمنتشرة

أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرّحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 26.

² حبيب الشاروني، فلسفة فرنسيس بيكون، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، ص 39.

في نطاق واسع بعضها ببعض في وحدة حقيقية، ولكن من الواجب أن لا ينطلق خيال المؤرخ بعيدا عن الأحداث الفعلية، فعليه الخضوع للتجربة وبحث ما هو واقعى"1.

وعليه فالخيال يؤدي دورا تكميليا للتاريخ حيث يقوم بسد الثغرات التي تغفل عنها الذاكرة التاريخية، "فعلى المؤرخ أن يعنى بكل الطرائق التي تتبعها الروح، فالتأمل والتجربة والشاعرية أوجه مختلفة لهذا العقل ومهما بدا من انفصال لهذه الملكات، فإنها لا تتعارض بعضها مع بعض كما أن كل منها لا يقف في مواجهة الأخرى ويحد من فاعليتها". وبالاعتماد على الملكات السابقة جميعا يصبح الخطاب التاريخي جماليا شعريا، فالأعمال الخيالية كما يرى بول ريكور" لا تقل واقعية، بل هي أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها إذ يتضمن العمل الخيالي عالما كاملا معروضا أمامنا يكثف الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة أو عمل".

أما بارت بعد دراسته للبنية اللغوية للخطاب التاريخي توصل إلى "أن الخطاب التاريخي كما نراه في بنيته نفسها ومن غير أن يكون محتاجا إلى استدعاء ماهية المضمون، هو خطاب ذو إعداد إيديولوجي بشكل جوهري، أو لنكون أكثر دقة إنه خطاب متخيل"4.

إن ما قدمه الشعر على مر الزمان كان التاريخ فيه هو المصدر الوحيد للحادثة، والمصدر الوحيد لاستمرار مفعولها في زمان، ومكان آخر غير الذي وقعت فيه، فالشعر يوظف كل آلياته من خلال لغته الرشيقة وقدرته العالية على الخيال، والرمز، والإيحاء من خلال صور أنيقة، يكون التاريخ فيها مادته الخام، التي يصوغ منها حكايته ويبلورها، وهكذا يحقق الشعر ممازجة الفكر بالخيال والارتقاء بالنص إلى جمالية أفضل وتكون العملية الإبداعية منطلقة من قاعدة لا تتقاطع مع التاريخ بوصفه علما يتناول دراسة التجربة الإنسانية على الأرض دراسة شاملة.

أرنست كاسيرر Ernst Cassirer ، في المعرفة التاريخية، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، ص 29.

أرنست كاسيرر Ernst Cassirer ، في المعرفة التاريخية، ص 29.

³ وود دافيدWood David ، الوجود والزمان والسرد "فلسفة بول ريكور"، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 81.

⁴ رولان بارتRoland Barthes ، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص 205

3- حضور الموروث التاريخي في الشعر الجزائري المعاصر:

يشكل الموروث التاريخي مادة خاما للشاعر يستمد منه موضوعاته وشخصياته وحوادث نصه، فالشاعر يعود إلى الماضي ليغرف من معينه قصد إغناء تجاربه الشعرية، وذلك بتمثله لتجارب عديدة اتصلت بالشخوص والأحداث والأماكن، وهي أمور قادرة على تميئة حالات جديدة، تعزز نتاج الشاعر بما يتوافق مع رؤيته في استحضاره من الماضى ما يجده مناسبا للتعبير عن تجربته الفنية.

والشاعر في توظيفه للموروث التاريخي لا يقوم بسرد الأحداث كما كانت في الواقع، بل يقوم برسم صورة فنية مستوحاة من التاريخ، لها هدف ينشده في تجربته الشعرية، ليضفي عليها بذلك طابعا جماليا لا يتمتع به المؤرخ، فالشاعر يختار من الموروث التاريخي ما يوافق طبيعة الأفكار، والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى القارئ؛ ذلك لأن "الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتحدد على امتداد التاريخ في صيغ أخرى؛ فدلالة البطولة أو دلالة النصر تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة، وأحداث جديدة، وفي نفس الوقت تظل قابلة لأن تحمل دلالات رمزية جديدة "ل يستغلها الشاعر ليكسب تجربته نوعا من الحمال وللعراقة.

فاستحضار الشعراء لبعض الشخصيات التي تمثل نموذجا عاليا ينبغي الاقتداء به، إنما هو استحضار للقيم والمواقف التي مثلوها، واقترنت بأسمائهم، فإذا ما ذكرت الشخصية تبادر إلى ذهن المتلقى القيمة التي تمثلها، والعكس يُقال عن الشخصيات التي تمثل الوجه المظلم من التاريخ الإنساني.

فهذ الشاعر بلقاسم خمار يستدعي أبرهة الحبشي كشخصية سياسية تاريخية، معروفة بطغيانها وجبروتها، ارتبط حضورها في ذاكرتنا الجماعية بمعاني القبح، والظلم، والاعتداء، فقام الشاعر بتوظيف

الاسم المباشر، ليحاول امتصاص الدور الذي قامت به هذه الشخصية اتحاه رمز ديني ذي أهمية خاصة في الجاهلية والإسلام وهو "الكعبة المشرفة" ثم إسقاطها على الواقع قائلا: 1

يا /أبرهةَ /الأشْقَرْ

إِنَّ الشعرَ العربيَّ، نبيُّ بيان

فإنْ غَرَّتْكَ ليونةُ والدِ عبْدِ الله

ف/مكة /أصْعَب...أعْظَم

أَخْطَرْ مِمَّا تتصوَّرْ

فلا تتوعَّدْ أو تتحبَّرْ...!

وإنَّ طيورَ "الكعبةِ"...آه...!

قَدْ تزحفُ نحوكَ...

وفيلكَ...إسرائيل...

وتجعل كيدَكُمَا المتأجِّج

في تضليل...

تأتيك ... أبابيل ... أبابيل ... !

مثلَ جرادٍ...أسودَ...أسمر...

أبيض...أحمر...أصفر...!

ولما كان أبرهة الحبشي رمزا للغزو، والبغي، والاعتداء على المقدسات، استعار الشاعر هذه الشخصية، ليجعلها رمزا للعدو الأمريكي الظالم المعتدي على الشعوب العربية، وجعل الطيور الأبابيل

¹ بلقاسم خمار، أطفالنا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، المحلد الأول، ص 541-542.

رمزا للثوار العرب الذين يسلطهم الله على الأمريكان الكفار وفيلهم إسرائيل، فلا يهم إن كان أبرهة الحبشي "الصورة المرجعية" أسود، وأبرهة الأمريكي أشقر، إنما الذي يهم كونهما يمثلان امتداد خط الظلم والعدوان في تاريخ البشرية، فأبرهة الحبشي بلونه الأسود مات ورحل واندثر لكن أبرهة الظلم وأبرهة الطغيان، أبرهة كظاهرة وحركة هدامة في الوجود، لا تزال مستمرة، وتنبعث في كل عصر عبر كل شخص يحمل لواء الظلم.

وفي قصيدة "عامودة... القرية المفجوعة" يستحضر بلقاسم خمار شخصية نيرون في سياق الحديث عن حريق شب في قرية "عامودة" السورية، فالتهم أكثر من مائتي طفل، والتاريخ يحفظ شخصية هذا الإمبراطور الروماني الطاغية الذي أحرق روما بعد ماكانت زاهية بحضارتها وعمرانها، وكانت نهايته بأن طعن نفسه بخنجر، يقول: 1

يا ربِّ هل هذِي عودة

مئتا طفْلٍ للنَّار

يا تلكَ الدّارِ الموعودة

ما ضرَّكِ في هذِي الدَّار ...؟

قَدَرٌ أَعْمَى

قَدَرٌ أَبْتَرْ

تيرون: (37-68م) إمبراطور روماني حكم روما من عام 54 م حتى وفاته تشتهر فترة حكمه بالحريق الذي دمر كثيرا من مدن روما عام 64م، بنى نيرون بيتا ذهبيا، وقصرا ضخما وسط المنطقة المحترقة وكانت هناك إشاعات تقول، إن نيرون بدأ الحريق ليستطيع بناء القصر، اتحرم النصارى الندين كانوا أقلية آناك في روما وقام بإعدامهم. سمح نيرون لاثنين من المستشارين أن يديرا شؤون الدولة، وكان هذان المستشاران هما "سينيكا" وهو فيلسوف وكاتب، و "بوروس "ضابط عسكري، وفي عام 62م مات بوروس وتقاعد سينيكا من الحياة السياسية وفي الحال بعد ذلك طلق نيرون زوجته "أكتافيا" ثم قتلها لكي يتزوج من "بوبيا سابينا" وقتلها نيرون بعد بضع سنوات كما أعدم عددا من السيناتورات لأنهم انتقدوا إجراءاته. ينظر: المؤسسة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1999، المحلد 25، ص 622-623.

فغَدًا أو بَعْدَ غدٍ يُبْحِرْ

ويعودُ جَمالُكِ يا رُومَة

نيرونُ نام على الخنجرْ

صبْرًا صبْرًا يا عامودة

سيُعيدُ الحقلُ إليكَ ورودَه

وستبزُغُ شمسُ ربيعٌ

ويصيخ رضيغ

حُلْوُ النَّغَمْ

بابا...بابا

أمى . . . أمي

وتفيض ربوعُك زعرودةً.

لقد أبرز الشاعر قدرته على مزج الأحداث التاريخية العالمية بالأحداث العربية، حين قام باستدعاء "نيرون روما" مستفيدا من الإيحاءات الدلالية الناجمة عن حرق روما، وكان هذا الاستدعاء مند مجا في البنية التركيبية للنص الحاضر، فعامودة عانت الحرق والدمار، مثلما عانت روما بعدما أحرقت على يد "نيرون"، ولكن الحياة هي الأقوى، فقد مات نيرون وعاشت روما، وسينطفئ حريق عامودة، ويعود ربيعها وجمالها.

وأرى أن الشاعر أراد التأسي والمواساة؛ باستحضار الأحداث الخوالي المشابحة للرّزية التي ألمت بأهل هذه القرية السورية، تأكيدا منه أنه مهما كان الخطب عظيما والبلاء قاسيا، فإن سنة الله في الكون والخلق هي الباقية، وعليه يمضى من يمضى من البشر إلى مصيرهم المحتوم، لكن الحياة لا بد

أن تستمر، بحيل حديد، وعهد حديد يكفكف دموع هذه القرية، ويزرع فيها البهجة والسرور. ويعيد إليها ألق الحياة وجمالها.

وفي قصيدة "مدينتي" يستدعي عبد الله حمادي شخصية الإمام الحسين رضي الله عنه في قِبَلِ شخصية "يزيد بن معاوية" على سبيل التضاد، رافضا وثائرا على الحالة المأساوية التي آلت إليها الأمة الإسلامية، باحثا عن الحلم الضائع المفقود، "فالشاعر ليس موظفا لدى أي مؤسسة (حزب، طبقة، مذهب، نظام حكم...) وإنما هو أعلى من هذه وتلك"¹، ووظيفته الأساسية هي التعبير عن الإشكاليات الحية للإنسان والتحريض على الثورة والتغيير، يقول:²

مَدِينَتِي...

مُثابِرة: الْخُبْزُ والبنُون

شعارُها الجِهاد

وعودة الميلاد

نبيُّها "الْخُسَيْن"

وسيفُها "يزيد"

حِوارُها صِفَّيْن

وبتوظيف الشاعر هاتين الشخصيتين، وما بينهما من صراع يُبيّنُ التناقضات والمفارقات العجيبة المجتمعة داخل هذه الأمة، أما استرجاعه لمعركة صفين لا يعني تذكر حادثة تاريخية ومكان وكيفية حدوثها، إنما هو استرجاع لرمزيتها، فهي تذكرنا برفع الأمويين للمصاحف على أسنة الرماح، والسيوف حين شعر معاوية بالهزيمة، "إنها تلك الحادثة المؤسفة المؤثرة التي نتج عنها التذبذب

 $^{^{1}}$ عبد الله العشى، أسئلة الشعرية، ص 239.

²عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002، ص 130.

في الاختيار، الاختيار الحتم بين علي و معاوية، بين المدينة ودمشق، بين الحكم الديمقراطي الخليفي والحكم الأسري، ولقد اختار المجتمع الإسلامي في هذه الفاصلة في تاريخه الطريق الذي قاده أحيرا إلى القابلية للاستعمار" أن لتعد بذلك أول عملية استلاء على السلطة بالخديعة والمكر في التاريخ الإسلامي، حيث تعني رمزيتها توظيف الدين في النزاع الدنيوي على السلطة.

فصورة هذه المدينة كفيلة بإبراز الأبعاد الرمزية التي يمكن أن يفجّرها النص نحو الاستغلال، والقمع، والضياع، والخديعة والمكر، مما يجعل المدينة متحيلا خصبا يمد الشاعر بأساليب الاشتغال الممكنة من جهة، ويوفر للمتلقي من جهة أخرى مساحات أرحب للتخيل والواقع أن الشاعر وظف هذه الرموز توظيفا مكنه من تحقيق المراد، فقد عرض النص نموذجين بشريين:

أولهما: نموذج الحسين المرتبط برمزية الثورة ضد الباطل، وضد الانحراف الذي حدث في عهد يزيد بن معاوية، نصرة لقيم الدين "المحمدي" الأصيل.

ثانيهما: نموذج يزيد بن معاوية المرتبط برمزية الظلم، والطغيان، والانحراف، والعمل على قمع أصوات الحق، وإحباط كل إرادة تروم التغيير.

وعليه تحضر الشخصيتان في شعر عبد الله حمادي، وفي شعر غيره من الشعراء، من باب التأكيد على رمزية الصراع واستمراره، فحيث ما كانت الثورة التي ترفع لواء الحق والعدل، وحيث ما كان هناك ثائر يأبى الظلم فثمة الحسين، وحيثما كان الظلم والانحراف فثمة يحضر يزيد، فكل ظالم ومنحرف في هذا العصر هو "يزيد"، وعليه لا بد من ثائر ضده هو "الحسين".

كما يستحضر مصطفى الغماري مأساة الإمام الحسين مستفيدا من دلالاتها الماضية، "فضمن المآسي الكبرى كمأساة الحسين، تقع أنواع شتى من مآسي الإنسان، في جو القيظ والعطش

142

¹ مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، فكرة الأفريقية الآسيوية في ضوء مؤتمر باندونج، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص 109.

والقسوة، والقتل الجماعي، وحز الرؤوس هناك مأساة الجنون البشري، ومأساة الخيانة، ومأساة القتل المجاني، وكذلك مأساة المروءة والفضيلة"1.

حيث يقول:²

قتَلوا "حسينًا" آه يا وشم الضُّحي

مِزَقًا.. تلُمُّ جِراحَه الأطيار!

قتلوه باسم النَّاكثِ ين... وإنَّه

إن رمزية الإمام الحسين تكمن في تجسيد صراع الحق مع الباطل، والإيمان بالقضية العادلة والإنسانية المظلومة، وجراحه التي أثخنت هي جراح الأمة، وعليه فإن الغماري هنا يحتج على حكم اليوم المضرج بدماء الأبرياء، والملطخ ببقع سوداء من قضاء الجور والشبهات، ويتوعد أن يتحول هذا الدم —كما تحول دم الحسين – إلى محرض للثأر والثورة على الحكام الظالمين والمستبدين الذين نقضوا عهودهم.

مقتل الحسين لم يكن استهدافا لشخصه بقدر ما هو استهداف للقيم التي يمثلها، إنها قيم الحق والعدل، والخير... وكل ما ارتبط بعقيدة التوحيد... لذلك أضحى الحسين حاضرا في حركة التاريخ عبر كل ثائر يقف في وجه الظلم، ومن ثم بات رثاء الحسين واستذكار مصيبته رافدا للبكاء والانفعال الذي يتحول إلى بكاء الفعل المنتج للثورة وإرادة التغيير.

ومن النصوص التي استدعى فيها مصطفى الغماري الموروث التاريخي نجد قصيدة "الشوق الآتي" التي عبر فيها عن رفضه لروح الضعف، والانكسار التي سرت في أوصال الأمة الإسلامية، وعن حلمه بغد مشرق عبر هذا الجيل الجديد الذي يرى فيه أجدادهم المحاربين الأبطال.

⁰⁷ عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 2000، ج2، ص10

²مصطفى الغماري، عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982، ص 18.

 $\overline{1}$ يقول الشاعر مصطفى الغماري :

أنا يا دروبُ الرَّفْض

أَزْهِرُ فِي حِماكَ غدًا خَضِيرا

وعلى جناحك يا دروب

أعانِقُ الْحُلْمَ النَّضِيرا

يا مبْحِرًا كِهُمُومه

بربابه سَكْرى النَّشيد

إِنِّ لَأَلْمَحُ فِي جبينِك

طارِقا... وابْنَ الوليد

فهو قد جمع أكثر من شخصية من شخصيات كبار القادة الذين قادوا جيوش الفتوح في مشارق الأرض ومغاربها، وحقق وا الانتصارات الجيدة، وقوض وا أعتى العروش في عهدهم، إذ استرجع شخصية طارق بن زياد، ذلك القائد المسلم الذي فتح الأندلس بحنكة لا يملكها إلا العظماء، وشخصية خالد بن الوليد الذي لم يهزم في أكثر من مائة معركة أمام قوات متفوقة عدديا من إمبراطوريات العجم وحلفائهم، ليحي بذلك تاريخا وحضارة، ويوقظ الهمم، ويبعث روح الثورة والجهاد في نفوس هذا الجيل، وكأي بالشاعر يبحث في التاريخ عن رموز تعوض قيم النصر المفقودة في الواقع المهزوم، فما أحوجنا إلى قادة من أمثال طارق وخالد، يبعثون في جيل جديد قد يكون جيل النصر المنشود.

مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 153-155.

المبحث الثاني

حضور الموروث الأسطوري في المعاصر المجزائري المعاصر

- 1- مفهوم الأسطورة لغة واصطلاحا
- 2- علاقة الموروث الأسطوري بالشعر
 - 3- حضور الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر

1- مفهوم الأسطورة لغة واصطلاحا:

- لغة: الأسطورة كلمة عربية الأصل كونها شُمعت عن الأعراب الفصحاء، ووردت في مواطن عديدة من القرآن الكريم، جذرها من الفعل الثلاثي سَطَرَ، وهي على وزن أفعولة وجمعها أساطير على وزن أفاعيل.

"سَطَرَ: السَّطر: الصنف من الشيء، يقال: بني سَطْرًا، وغَرَسَ سَطْرًا.

والسَّطْرُ: الخطُّ والكتابةُ، قال جرير:

مَنْ شَاءَ بايَعتُهُ مَالِي وَخَلعتُهُ مَا يُعدُهُ مَا يُكمِلُ التّيمُ في ديوانِهَم سَطْرُا

والجمع أَسْطَارُ، مثل سبَبٍ وأسبابٍ، قال رؤبة:

إني وأَسْطَارٍ سُطِرْنَ سَطْرًا لَقَائُلُ يا نَصْرُ نَصِرًا نَصِرًا". أ

"وقال الزجاج في قوله تعالى: ﴿ وقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ ﴾ ، حبر لابتداء محذوف، المعنى وقالوا الذي جاء به أساطيرُ الأَوَّلينَ، معناه سَطَّرَهُ الأولون"2.

"وقال ابن العباس: معناه أحاديث الأولين التي كانوا يَسْطُرُوهَا أي يكتبونها، فأما قول من فسَّر الأساطير بالترهات، فهو معنى وليس مفسَّرًا.

ولما كانت أساطير الأولين مثل حديث رستم واسنفديار كلاما بلا فائدة فيه لا جرم فسرت أساطِرُ الأولين بالترهات"3.

"وسَطَرَ يَسْطُرُ إذا كتب، قال الله تعالى: ﴿ ن والقَلَمُ وما يَسْطُرُونَ ﴾ أي وما تكتُبُ الملائكة.

¹ إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ج1، ص 648.

² ابن منظور، لسان العرب، مادة سطر، ج 23 ،ص 2007.

³ سميح دغيم، موسوعة مصطلحات الإمام فخر الدين الرازي، سلسلة موسوعة المصطلحات أعلام الفكر العربي والإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 41.

قال أبو سعيد الضرير: سمعتُ أعرابيًا فصيحًا يقولُ: أَسْطَرَ فلانُ اسمِي، أي تجاوزَ السَّطرَ الذي فيهِ إسمِي فإذا كتبه قيل سَطَرَهُ.

ويقال: سَطَرَ فلان فلانا بالسيف سَطْرًا إذا قطعَهُ به كأنه سَطْرٌ مَسْطُورٌ، ومنه قيل لسيفِ القصابِ: سَاطُورٌ" أ.

وقال أبو عبيدة: " جُمِعَ سَطْرُ على أَسْطُرٍ ثم جُمِعَ أَسْطُرٌ على أَسَاطِيرَ.

وقال أبو الحسن: لا واحدَ لهُ، وقال اللّحياني: واحدَ الأسَاطِير أُسْطُورة وأَسْطِيرُ، وأُسْطِيرُ، وأُسْطيرةُ إلى العشرةِ، قال: ويُقال سَطْرُ ويُجمعُ إلى العشرة أَسطارًا، ثم أَسَاطِيرُ جمع الجمع.

وقال الزجاج: المسيطرون الأرباب المسلطون، يقال: قد تسيطرَ عليْنا وتَصَيْطرَ، بالسين والصاد والأصل السين، وكل سين بعدها طاء يجوز أن تقلب صادا، يُقَالُ: سَطرَ، وصَطَر، وسطا عليه وصَطا، والمسيطِر، الرّقِيبُ الحفيظُ"2.

_ الأسطورة اصطلاحا:

اختلف علماء الأنثروبولوجيا وعلماء النفس والفلاسفة في عرض نظرياتهم عن الأسطورة، فقد تباينت منطلقاتهم وطريقة تعاملهم معها، وقد أفادت كل هذه النظريات في توضيح جانب معين من المشكلة، ولكنها لم تستطع أن تلقي الضوء على المشكلة بأسرها.

147

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة سطر، ج 23 ،ص 2007.

²⁰⁰⁷نفسه، ج23 ، ص 2

الأسطورة عند علماء الأنثروبولوجيا:

فريزر في كتابة "الغصن الذهبي" يوزر في كتابة "الغصن الذهبي" بين العلم والسحر واعتبر أن السحر هو الطريق الطبيعي الذي تسلكه البشرية للوصول إلى العلم" أن السحر هو الطريق الطبيعي الذي تسلكه البشرية للوصول إلى العلم" كما ربط بين الأسطورة والطقس ورأى في الأسطورة فلسفة بدائية تقدم محاولات لتفسير الكون وحلولا لشكوك مزعجة لرفع الحيرة وعدم الاستقرار.

مالينوفيسكي Malinowski : يهاجم مالينوفيسكي جيمس فريزر ويرى "أن الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع المعرفة والبحث ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية بل هي تنتمي إلى العالم الواقعي وتحدف إلى تحقيق نهاية عملية فهي تروى لترسيخ عادات قبيلة معينة، أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما، فهي والحالة هذه عملية في منشئها وغايتها"²، وهو بذلك يرى أن الوظيفة الأساسية للأسطورة هي التعبير عن اللحمة الاجتماعية وتأكيدها، حيث تظهر بمثابة الدعامة للفعل الإنساني والعوامل المنظمة للوجود الجماعي.

لوسيان ليفي برول Lucien Levy Bruhl : على عكس مالينوفيسكي نجده يتبع اتجاها آخر يربط الفكر الأسطوري باللامنطق واللامعقول وفي ذلك يقول: "إن الأساطير نتاج عقلية بدائية، تظهر عندما تحاول هذه العقلية تحقيق مشاركة لم تعد فورية، وعندما تلتجئ إلى الوسطاء، وإلى وسائل معينة لتحقيق علاقة لم تعد معيشة"3. وهنا نجده يؤكد أن ذهنية البدائي منظومة من المبادئ والمعايير، تختلف عن التي تؤسس للعقلية الحديثة، فالبدائي لا يستطيع أن يرى العلاقات التي نراها نحن في الأشياء.

سير جيمس فريزر James Fraser ، الغصن الذهبي، ص 235.

²فراس السواح، مغامرة العقل أولى: دراسة في الأسطورة، سورية وبالاد الرافدين، دار عالاء الدين، دمشق، ط11، 1996، ص 15.

³ يونس لوليدي، الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة انفوبرانت، فاس، ط1، 1996، ص 8.

الأسطورة عند علماء النفس:

سيغموند فرويد الله العناية بالأسطورة عناية فائقة وكأنه يعنى عبي المسطورة عناية فائقة وكأنه يعنى بمريض وقد "رأى تشابها كبيرا بين الحلم والأسطورة وتشابه الرموز لكليهما فهما نتاج العمليات النفسية اللاشعورية، ففي الأسطورة كما في الحلم نجد الأحداث تقع حارج قيود الزمان والمكان" فعن طريق الرمز يمكن اكتشاف العلاقة الوطيدة بين الحلم والأسطورة باعتبارهما شكل تعبيري لفكرنا اللاشعوري الفردي وما فيه من رغبات.

غوستاف يونغ من أهم الدارسين الذين تناولوا الأسطورة بالتحليل والدراسة من زاوية علم نفس الأعماق لا سيما نظريته حول اللاوعي الجمعي الذي اعتبره الأرضية الخصبة للمخيلة الأسطورية "حيث كان من أكثر تلامذة فرويد اهتماما بالأسطورة، وقد اقتفى أثر أستاذه في النظر إلى الأسطورة كنتاج للاشعور ولكنه افترق عنه جذريا عندما قرر أن اللاشعور الذي تنتج عنه الأسطورة هو اللاشعور الجمعي للبشر"2.

الأسطورة عند علماء اللغة:

إريك فروم Erich Fromm: انطلق هو كذلك من فكرة فرويد عن العلاقة بين العلم والأسطورة مع مخالفته في النظر إليها على أنها نتاج العالم اللاعقلاني، يقول فروم: "وطبيعي أن تكون الشعوب المختلفة قد ابتدعت أساطير مختلفة مثلما الأشخاص المختلفين يبصرون أحلاما مختلفة لكن الأساطير والأحلام تظل تتمتع رغم كل هذه الاختلافات بصفة مشتركة: فهي مكتوبة بلغة واحدة، وهذه اللغة هي اللغة الرمزية... والمنطق بالنسبة لهذه اللغة يختلف عن المنطق المعروف الذي يخضع له الكلام،

أفراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص 16.

نفسه، ص 17. 2

فهي تخضع لمنطق خاص لا يعتبر الزمان والمكان مقولته الأساسية، بل الترابط والشدة"1. فهذه اللغة الرمزية عند فروم لها قواعدها ونحوها الخاص بها.

فريديريك ماكس مولر Max Mueller : أما اللغوي الكبير ماكس مولر الذي أخرج تفسير الأساطير من إطاره التقليدي ليدخل مجال البحث الحديث فيرى أن الأسطورة هي "الظل المظلم الذي تلقيه اللغة على الفكر" 2، كونما نتاج المخيلة من العصور ما قبل التاريخ فهي مرض أصاب اللغة ولكن أسىء فهمه.

أرنست كاسيرر Ernst Cassirer : في كتابه اللغة والأسطورة نجده يعمد إلى إبراز أهمية اللغة في تكوين الأساطير ويوجب "تصور الكلمة في النمط الأسطوري كوجود وقوة جوهرية قبل أن تكمن الإحاطة بما كأداة مثالية وكآلة للذهن، وكوظيفة أساسية في بناء الواقع الروحي وتطويره".

وهنا نجده يوضح أن اللغة بوصفها أداة الإنسان الأولى للعقل تعكس الميل إلى صنع الأسطورة أكثر منه إلى العقلنة والتفكير المنطقى ويشير في ذات الوقت إلى أن اللغة هي ترميز للفكر.

الأسطورة عند الفلاسفة:

لقد أنكرت الفلسفة العقلانية مع ديكارت والوضعية مع أوغست كونت الأسطورة معتبرة إياها خيالات وأوهام باطلة، ونظرت إلى الخيال كسيد للخداع، "حيث اعتبر برانشفيك الخيال كخطيئة ضد العقل بينما لم يُرد آلان أن يرى فيه إلا الطفولة الغامضة للشعور، ولم يكتشف سارتر في التخيل إلا العدم وموضوع الوهم وعوزا جوهريا" 4، حتى أن غاستون باشلار يكتب أيضا أن محاور

أريك فرومmerich Fromm ، اللغة المنسية: مدخل لفهم الحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995، ص 12-13.

² يونس لوليدي، الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، ص 8.

³أرنست كاسيرر Ernst Cassirer ، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2009، ص 115.

⁴ جيلبير دوران Gilbert Durand ، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994، ص 23.

العلم والتخيل لم تزل متناقضة، وأن على العلمي قبل كل شيء أن يغسل هدف معرفته من كل الآثار الغادرة للخيال المشوه وذلك بتحليل نفسي موضوعي" مع أن فلاسفة آخرين أمثال كانط، هيجل، شلنج، لهم رأي آخر.

كانط Emmanuel Kant: يرى كانط أنه "ينبغي لنا أن نرى في الأشكال الروحية قانونا تلقائيا للتوليد، أي طريقة أصلية وميلا للتعبير هو أكثر من مجرد تدوين لشيء ما معطى بدءا من مقولات ثابتة عن الوجود الفعلي "1"، ومن وجهة النظر هذه تبدو الأسطورة رمزا ليس بمعنى مجرد شكل يشير إلى الواقع المعطى عن طريق الإيحاء ولكن بمعنى قوة يولد منها العالم الخاص للإنسان.

هيجل Hegel : أما هيجل فقد لاحظ أن "البعد الجوهري من الأسطورة يتعلق بالعقل التخيلي الذي يتخذ الواقع موضوعا له، وعلى ذلك فالوسيلة المتاحة أمام الأسطورة هي وسيلة التمثيل الحسي، ومن هنا تتخذ الآلهة في ضوء الأساطير مظهر الإنسان"2.

شلنج Schelling : عند شلنج ظهرت للمرة الأولى فلسفة في الأسطورة، ولم تعد عنده تقع في الطرف المقابل للفكر الفلسفي، بل أصبحت الحليفة الطبيعية له أو بتعبير أدق تمثل الفلسفة في أكمل صورها"3. وهو بذلك يعتقدأن الأسطورة لها حقيقة قائمة بذاتها، وأنها تخفي بين طياتها نوعا معينا من المنطق الخاص بها.

ومن هنا يتبين أن الفلاسفة أنفسهم اختلفت مواقفهم اتجاه الأسطورة؛ فبعضهم ينكرها باعتبارها ابنة الخيال سيد الخطأ والظلال، وآخرون يعترفون بكونها معرفة سابقة للعلم تقدم له مادته الأولية، وتميؤ له الطريق.

مما سبق يتبين لنا أن الأسطورة احتلت مكانة ذات شأن في جميع محالات العلوم وكان لها أثر واضح في تطوير بعضها وإغنائه، خاصة العلوم الإنسانية والاجتماعية كما تبين لنا أن المفكرين

أرنست كاسيرر Ernst Cassirer ، اللغة والأسطورة، ص 30 .

 $^{^{2}}$ كارم محمود عزيز، أساطير التوراة الكبرى، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1999، ص 2 نفسه، ص 17.

والباحثين اختلفوا في تعريف الأسطورة إلى حد التناقض أحيانا فمنهم من نظروا إليها على أنها تاريخ أولي أو علم بدائي أو تحسيد لأخيلة لا واعية... إلى آخرين اعتبروها مرضا من أمراض اللغة أو رموزا تسعى لتفسير الكون...إلخ. وعليه لا يمكن إعطاء تعريف جامع مانع للأسطورة نظرا لتميزها بخصائص مختلفة واختلاف دارسيها والمدرسة التي ينتمون إليها.

ومع ذلك تظل الأسطورة محاولة من محاولات الإنسان في فترة ما من تاريخه السحيق لفك مستغلقات الحياة والطبيعة والغيب، لذلك لا تخلو الأسطورة من فلسفة أولية تقوم على التأمل في مظاهر الكون، فيفضي هذا التأمل إلى التعجب والتعجب يدفع إلى التساؤل، والتساؤل لا بد له من جواب؛ هو الجواب الذي تقدمه الأساطير، فلا يهم إنْ كان مضمون الأسطورة مجانبا للصواب، إنما الذي يهم أن الأسطورة نتاج التأمل المتسائل.

2- علاقة الموروث الأسطوري بالشعر:

يرى فراس السواح أن "الشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة، وبعد أن أتقن عنها أيضا كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا ودقيقا" أ، فكلاهما خطاب رمزي غير مباشر يتصل بعالم الآلهة وعالم الخلق والإبداع ويقوم بالوساطة بين الإنسان والإله، ذلك لأن "الشاعر يكتشف العالم كما لو كان شاهدا على خلق الكون وكما لو كان معاصرا لليوم الأول للخلق، فالشاعر الكبير يعيد صياغة العالم، لأنه يجد ليراه كما لو أن الزمان والتاريخ لم يكن لهما وجود وهو بذلك يذكرنا بسلوك البدائي وسلوك إنسان المجتمعات التقليدية القديمة "2.

¹ فراس السواح، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، 2001، ص 22.

² ميرسيا إلياد Mircea Eliade ، الأساطير والأحلام والأسرار، تر: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2004، ص 41.

هذا ما جعل فيكو يرى "أن البشر في عصورهم الأولى كانوا شعراء بالضرورة وتكلموا بصور شعرية، مما يصعب فهمه في الوقت الحاضر، لأن الإنسانية فقدت هذه القدرة"، فالأسطورة في نظره "هي نوع من اللغة الشعرية وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة لها قواعدها ومنطقها الخاص".

وكان الفيلسوف هيردر " أول من قال بجرأة أن الأسطورة كانت سببا في ظهور اللغة وإن الشعر نشأ كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ لها بديناميكيتها"3.

وعليه فالإنسان البدائي كان شاعرا بالفطرة، وهو شبيه بالطفل لامتلاكه خيالا قويا، وعدم قدرته على تقديم تصور واضح للأشياء، "فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إلحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المحسنات"، وهذا يدل على أن المعرفة البشرية كانت في بدايتها حسية، ثم انتقلت إلى العقل فالأسطورة الدينية حسب rene wellek ويليك: "هي مصدر الجاز الشعري على نطاق واسع" أي أن الشعر ينحدر من الرحاب التي انحدرت منها الأسطورة، وهو مثلها يقوم على الجازات التي كانت أشكالا ضرورية للتعبير عن الشعوب البدائية.

فجميع الفنون بما فيها الشعر تنبثق من الأسطورة "إذ يرى يونع أن في أعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية يسميها يونع: النماذج العليا، وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى، وهي مصدر كثير من الخيالات

أفر يال غزول، المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد3، أفريل 1981، ص 107.

² سمير سرحان، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، م1، ع3، أفريل 1981، ص 101.

³نفسه، ص 101.

⁴ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نحضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص 357.

⁵رينيه ويليكrene wellek ، أوستن وارينAustin Warren ، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 200.

والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة، وهي صور تغذي الفن والشعر وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية وتستجيب لها"1.

هذه النماذج هي رموز نمطية تكشف عن نفسها في رؤى الشاعر وهي منتشرة بين البشر في جميع أنحاء العالم في كل زمان ومكان تقدم حقيقة باعتبارها رؤيا، وعليه فإن الأسطورة "هي العالم نفسه وقد نظر إليه باعتباره مجالا للأفعال، واضعين نصب أعيننا مبدأنا القائل إن معنى الشعر أو نسقه هو بنية من الصور لها دلالات فكرية"². وبذلك يكون "التصوير الشعري الذي في الأسطورة ليس مجرد سرد لقصة رمزية، إن هو إلا ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرد، فالصور لا يمكن فصلها، إنها تمثل الشكل الذي أصبحت فيه التجربة واعية بذاتها"³.

مما سبق يمكن القول:إن هناك علاقة توافق، بل تداخل أحيانا بين الشعر والأسطورة ولعل أهم الروابط الجامعة بينهما هي الرمزية والجاز والحلم.

ومن ثم فإن كليهما متصل بالتجربة الإنسانية، حافل بمنطوقاتها وأسرارها، معبر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية، ومن ثم أيضا يمكن القول: إن عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر هو عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن امتداداتها في وقتنا الراهن.

أميم علال، النقد الأدبي الحديث، ص 352.

² نورثرب فراي Northerob Frye ، تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991، ص 171.

أفراكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص 18.

3- حضور الموروث الأسطوري في الخطاب الشعري الجزائري:

لقد مثل حضور الأسطورة في القصيدة الجزائرية ملمحا ومعلما مهما، فلا نكاد نعثر على قصيدة تخلو من توظيف الأسطورة، لا لشيء إلا لأن الشاعر الجزائري رأى فيها العالم الذي يمكن أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى، عالم يلائم فيه تجسيد البدائي لتأمله وطموحه لإعادة خلق عالمه الجديد.

ويرجع فضل التعريف بالأسطورة إلى "السير جيمس فريزر" حين نشر كتابه "الغصن الذهبي" والذي يعد أول مصدر للأساطير في أدب هذا العصر، نهل من عطائه السحري الأدباء الغربيون وعلى رأسهم إليوت صاحب "الأرض اليباب"، والذي ترك أثرا بالغا في كثير من الشعراء العرب منهم بدر شاكر، السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور.

"وقد برز المنهج الأسطوري في الشعر الجزائري الحديث في الشعر الحر لا سيما في السبعينيات على يد بعض الشباب أمثال عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي، وأحلام مستغانمي وغيرهم، واستخدموا الأساطير الشعبية المستخرجة من قصص ألف ليلة وليلة مثل قصة شهرزاد وشهريار، وقصة السندباد البحري...ولا نستبعد أن يكون ذلك تأثرا بالشعر العربي المعاصر".

من هنا حاكى الشاعر الجزائري الأسطورة، استلهمها وتنفس سحرها بغية إثراء العمل الأدبي وإكسابه مضامين جديدة، وإضفائه حيوية تعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها، لذا فإن رجوع الشاعر إلى الينابيع الأسطورية ليست حلية جمالية تضاف إلى العمل الشعري بقدر ما هي عامل أساسي يساعد الإنسان على تعميق تجربته "إذ يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة والى التصريح بتبرمه في أخطر القضايا، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، رفض قوانين القهر والصراع وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة، مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية

¹ ينظر محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 579

التي تجعل التجربة الشعرية حية، تؤثر في المتلقي فتخرجه من قناعته إلى تأمل جديد يحاول مع الشاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل"1.

والشاعر يسعى بذلك إلى اكتشاف ذاته، والبحث عن سر وجوده في هذا العالم الذي صار مرفوضا بما يفرضه من قيم وتقاليد لا إنسانية، كما يسعى إلى التعبير عن انفعالاته من خلال قالب موضوعي يرتكز على التعادل التام بين الحقائق الخارجية والوجدان، وهو ما أطلق عليه إليوت اسم "المعادل الموضوعي" الذي يمكن بوساطته تحقيق موضوعية العمل الفني ومنحه بعدا شموليا.

ومن الأساطير التي استهوت الشعراء الجزائريين المعاصرين أسطورة السندباد البحري لما لها من أبعاد فنية ونفسية في قلب الشاعر والمتلقي معا، حتى صار كل شاعر يتصور أنه السندباد "ولعل طابع هذه الشخصية المعروف بالاغتراب الدائم والتجوال المستمر، وحب المغامرة، والبحث عن الجديد، ورفض الواقع الراكد الثابت، هي التي أغرتهم، واستمالت أفئدتهم فراحوا يبنون عليها قصائدهم وكأنهم وجدوا في هذه الشخصية ما يشبه نزوعهم عادة إلى كل ما هو جديد، وتطلعهم الدائم الكشف والمغامرة والتمرد"2.

فهذا عبد الله حمادي يستحضر أسطورة السندباد في أكثر من موضع، يقول: 3

حبلي الأغاني والمعاني

وأسرار الحرْفِ مواعيد

تِحِنُّ إِلَى الِّلْقاء (...)

سفرٌ يعاوِدُني وموال بعيد

¹عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، سلسلة دراسات 147، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، د.ط، 1978، ص 25.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 579.

⁴⁰⁻³⁹ عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص

وثمالةٌ منْ طائرٍ يَهَبُ المزيد (...)

في هذا المقطع نجد الشاعر عبد الله حمادي قد اتخذ شخصية السندباد علما على تجربته الشعرية من خلال ما يحتويه المقطع من تأكيد على السفر المستمر واللانهائي، وتكون رحلة السندباد هنا رحلة صوفية في عالم الإبداع الشعري، "فالشعر والتصوف حقلان متقاربان في عالم معرفي واحد، هو عالم الروح القابع خلف مظاهر العالم الواقع عالم التحاوز والبحث عن الحقيقة بأدوات معرفية لا يقبلها المنطق المألوف والعقل العادي، إنهما معا يصدران عن رؤية روحية للعالم، رؤية إشراقية حدسية لا نحائية، وكما يتفقان في الرؤية يتفقان أيضا في الأسلوب، الصورة والإيقاع واللغة وطريقة الترميز والأسلوب اللاعقلاني "أ.

فالهدف من هذه الرحلة هو تجاوز القواعد السائدة وتحطيم العلاقة القائمة بين الألفاظ ومعانيها المعتادة، وجعل الألفاظ والحروف حبلي بالمعاني المتجددة، فللحرف عند الصوفية أسرار وخواص وتقنيات ومقامات لتتحرر بذلك اللغة ويتحرر الشاعر من قيود الزمان والمكان والثبات.

ويقول في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت": 2

أَرْحَلُ فِي فَجِّ الكلمات

وأعيدُ إلى الشُّوقِ رجولتَه

وأَرُدُّ إلى الَّليْل مظَالِمَه (...)

برَّكانُ مفاتِنِها يَخْذُلُني

ويُعِيدُ إلى الصَّبْرِ هزائِمَه

وَأُمَنِّي النَّفْسَ بطلْعتِه...

¹عبد الله العشي، أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2001، ص 128.

²عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، مرجع سابق، ص 139-140.

أَبْذُرُهُ... فيعود هَبَاءً...

أنشره

إن الاستعمال النصي المباشر للأسطورة لا يظهر في القصيدة لكن اختفاءه لا يعني عدم وجوده فمصطلح "أرحل" مؤشر قوي على استفادة الشاعر من أسطورة السندباد، ""ولعل أسطورة السندباد رمز الاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية، رؤيا البعث المنتظر لواقع هش متآكل"، ورحلة السندباد/ الشاعر هنا هي رحلة كشف إلى أعماق التاريخ الإنساني ومحاولة رد للمظالم وحقن الدماء والمآسي الفاجعة التي تصيب الإنسان.

إذا كان السندباد الهمام يعود من رحلاته منتصرا دائما ومحملا بكل ما هو جديد فإن السندباد الشاعر قد انهزم وفقد صبره أمام هذا الواقع المرير المليء بالصعاب، وعجز عن تحقيق مستقبل يحمل إرهاصات التحول والولادة الجديدة، ويبدو ذلك واضحا في قوله:

وَأُمَنِّي النَّفْسَ بطلْعتِه...

أَبْذُرُهُ... فيعود هَبَاءً...

أنشره

توجد هناك علاقة تجاذب بين الأرض والأشكال التي تتولد منها بفعل مبدأ الحياة الموحد (البذرة)، لذلك كان قدماء الإغريق يعتقدون أن إراقة الدماء جريمة ذات أبعاد كونية لأن الدم المراق "يسمم الأرض"، فحسب أسطورة "أوديب" في مسرحية أوديب ملكا للكاتب سوفوكليس " كانت

عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار الوصال، الجزائر 1994، ص 113.

² "إذا بحثنا في أصل أسطورة أوديب فسنجد إشارة إليها في "الأوديسية" لهوميروس في نشيدها الحادي عشر، ويؤكد الناقد عز الدين إسماعيل أن أول من ذكر هذه الأسطورة وعمل على نشرها هو المؤرخ اليوناني الشهير "هيرودوت"، ومن الشائق مقارنة قصة قورش التي حكاها "هيرودوت" بمسرحية أوديب الملك التي ألفها صديقه سوفوكليس، فهي في جوهرها نفس القصة ولكنها

طيبة تشكو من وباء في موارد الخصب، فالجذب عم الأرض والنساء أعقرن، والمواشي توقفت عن التكاثر، وفتك وباء الطاعون بالأحياء، ولماكان العقم يعتبر شأن المرض والموت قوة مرجّسة، ورائحة نتنة تعطل مجرى الحياة الطبيعي كله، فقد كانت الضرورة تقتضي باكتشاف المجرم الذي يدنس المدينة بقتله للملك كيما بطرده منها يطرد معه الوباء"1.

وعليه فإنه لا يمكن للسندباد تحقيق مستقبل مشرق للأمة، وولادة جديدة للعالم، لأن الظلم والقتل وإراقة الدماء سبب البلاء ومصدر للأمراض والأوبئة المنتشرة في عالم اليوم.

وفي قصيدة "جوهرة الماء" يوظف عبد الله حمادي أسطورة طائر السيمرغ الذي تبدو صورته واضحة على غلاف الديوان يقول:²

... كان البحثُ يُثِيرُ الْأَلَمَ الْمَفْقُود

على ناصِيَّةِ الأَحْلَام

يُسْرِجُ ناقةَ ليْل الفُقرَاء

يَمْرُقُ فِي شَطَطِ السيمرغ

نِصْفُ يخترقُ الآفاق

وصفِيرُ قافلة مَدْفُون

في صحْراءَ الرَّغَبَات.

عند سوفوكليس تحمل مزيدا من الدلالة لا حد له". ينظر: مصطفى عبد الله، أسطورة أوديب في المصرح المعاصر عند أندريه جيد، جان كوتو، توفيق الحكيم، على أحمد باكثير، على سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1983.

¹ جان بيار فرنانJean Pierre Vernant، بيار فيدال ناكيهPierre Vidal Naquet ، أوديب وأساطيره، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، ديسمبر 2009.

²عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 47.

أُعتُبر الطير منذ القديم رمزا للتعالي والتسامي الروحي والحرية، وقد استخدمه بعض المتصوفة في أعمالهم الأدبية أثناء بحثهم عن الله، ذلك ما نجده على سبيل المثال في منطق الطير لفريد الدين العطار، وهو منظومة رمزية موضوعها بحث الطيور عن السيمرغ، والطيور هنا ترمز إلى السالكين من أهل الصوفية، وأما السيمرغ فيرمز إلى الذات الإلهية.

وجميع الطيور التي تحدث عنها العطار طيور حقيقية لها وجود في عالمنا الأرضي، أما إله الطير والذي رمز له باسم السيمرغ فطائر وهمي لا وجود له في الكون مطلقا.

ويفهم من أقوال المستشرقين أن "طائر السيمرغ طائر أسطوري ذو مكانة عند الإيرانيين قبل الإسلام وأنه يعيش حيث الخير والنماء والرائحة الزكية، وقد أعاد إليه العطار الحياة بعد أن نسيه الإيرانيون مدة طويلة من الزمن ولكنه حرف في نطقه بعض الشيء حتى يتمكن من إتمام الجناس بين لفظتي "سيمرغ" و"سي مرغ" وحتى يتمكن من الوصول إلى فكرة عن "وحدة الشهود"في آخر المنظومة".

إن موضوع الطيران والاتصال بين السماء والأرض موضوع عالمي، وهو على صلة بمجموعة من الأساطير المعنية بالأصل السماوي للبشر الأولين "فنحن لا نقف مكتوفي الأيدي عند العثور لدى أصحاب أقدم الثقافات على رغبة في تجاوز الشرط البشري من فوق، وتحويله إلى حال أخرى من خلال الإفراط في الروحانية، ذلك لأن بالإمكان التعبير عن مدلولات جميع الأساطير والطقوس والحكايات الشعبية من خلال الحنين إلى رؤية الجسد البشري يسلك سلوك الروح وإلى تحويل النمطية الجسدية للإنسان إلى نمطية الروح"2، فعلى الرغم من الفروق الكبيرة في السياقات الثقافية والدينية، فإن رمزية الطيران في جميع مستويات الثقافة تعبر بصورة دائمة عن إلغاء الشرط البشري وعن التعالي والحرية.

160

أفريد الدين العطار، منطق الطير، تر: محمد بديع جمعة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص 53.

²ميرسيا إلياد Mircea Eliade ، الأساطير والأحلام والأسرار، ص 170.

ومن الأساليب التي يعتمدها المتصوفة لإدراك الوجد، والفناء في الذات الإلهية الطيران على شاكلة الطير، أو امتطاء جواد في الفضاء أو ركوب الطير، وهنا نجد الشاعر "يسرج ناقة ليل الفقراء" ويتخذها وسيلة في رحلته وسفره الروحي المضني الذي يبذل فيه المسافر جهدا جهيدا يترقى خلاله في مقامات لا ترتبط إلا بمستوى العمق في معرفة الذات الإلهية، وإدراك معانيها وأسرارها، إنه سفر وجداني لا يتحدد مجال تحركه في واقع الأمر إلا داخل ذات المتصوف السالك.

وإذا انتقلنا إلى الغماري وجدناه شاعرا ملتزما يستمد مرجعيته من الثقافة الإسلامية، فقد وقف موقفا حذرا من الأسطورة؛ لأن التكوين الاجتماعي والإرث الحضاري الإسلامي يُحُولُ دون ذلك، فكان حضور الأسطورة في شعره نادرا، وحتى الأساطير التي وظفها كان دافعه من اللجوء إليها دافعا دينيا، فكما لمسنا في حضور الموروث التاريخي والديني عنده الارتباط بالروح الإسلامية النابعة من عمق حبه، وارتباطه بالعقيدة الإسلامية،فإن توظيفه الموروث الأسطوري في شعره لا يخرج عن هذه الرؤيا. وبالرجوع إلى ديوان "أسرار الغربة" نجد مصطفى الغماري يستحضر أسطورة "هيلانا" معنونا قصيدته باسم "هيلانا" كتجلي صريح للأسطورة والذي يتكرر في المتن أيضا. يقول: 2

يلوكُ الْخُزْنُ أَشْواقِي ... يُعِنُّ اليَأْسُ والضَّجَرُ بَعِيدًا عَنْكِ هِيلَانا... فلا نايٌ ولا وَتَـرُ ولا أمل يُبَرْعِمُ فيه ... يزْهُو... يحلُمُ الزَّهْرُ ولا ذكْرَى تُعاوِدُنِي ...وهَلْ يَخْلُو لِي السَّمَرُ؟ بَعِيدا عَنكِ...راحِلَتِي تَجُوبُ اللَّيْلُ والسّفرا تَآكَلَ خَطْوُهَا فِي الغُرْبَةِ السَّوْدَاءِ...وانْدَتَرَا

¹هيلانا: أسطورة باكستانية إسلامية ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية تعبيرا عن مواجهتها لكل التحديات، ينظر: مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 37.

مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 37.

فالشاعر هنا استحضر هذه الأسطورة للبوح برغبته الدائمة في الاتصال بالعقيدة الإسلامية التي يرمز إليها بالهيلانا التي عمل على صياغتها ضمن ما يتوافق مع تجربته الحالية ليجعل منها عالما يتحاوز من خلاله المادية المغرضة، ويجسد رؤيتها الفكرية والفنية الخاصة في واقع مغاير يؤكد فيه الغياب، فنجده يعبر عن حنينه وشوقه وأساه لبعده عنها وليس له ما يفرج كربته وغربته سوى الوصل واللقاء، يواصل مصطفى الغماري استحضار هذه الأسطورة في عدة مواطن من القصيدة يقول: 1

أهيلانا...بعيدٌ عنْكِ يا زيتونَ أَفْرَاحِي بعيدٌ...آه... يا حُبِي الْمُعَتَّقِ يا سَنَا رَاحِي بعيدٌ...آه... يا حُبِي الْمُعَتَّقِ يا سَنَا رَاحِي أَنَا الصُّوفِيُّ يَحلج شوْقُه المنصُّورُ فِي السَّاحِ تُلاحقُه الْوُجوهُ السُّودُ بين دمى وأَشْبَاحِ تَلاحقُه الْوُجوهُ السُّودُ بين دمى وأَشْبَاحِ وتصْلبُه على الوادِي يَدَا شَبَقٍ وَسَفَّاحِ عَدًا يا قصتي السَّمْرَاءَ... أَجْنِي مِنْكِ إِسْعَادِي فيخضُرُ الدمُ الضَمْآنُ فِي أَعْمَاقِ أَجْكادي

هذا ما يؤكد أن القصيدة جاءت لتكشف الحس المأساوي الذي يعيشه الشاعر وسط هذا الواقع المتردي من خلال تركيبة درامية حاول عن طريقها تجاوز غربته النفسية، وإحساسه بفقدان قيمة الإنسان في ظل طغيان المادة على كل القيم، حتى السعادة أصبح الناس يرونها تقتصر على من يملك المال، مع أن السعادة معيارها معروف لدى مصطفى الغماري، فهي تجنى من العقيدة الإسلامية، فالدين الإسلامي دين إنساني بامتياز جاء من عند الله لتحقيق سعادة الإنسان ونجاحه، عبر ضبط الإنسان والمجتمع بشروط وقيم من شأنها أن تؤدي بالنهاية إلى السعادة البشرية في الدنيا والآخرة.

162

¹مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 39-46.

كما يستحضر مصطفى الغماري "أسطورة أوروفيوس" أرب الغيثار عند الإغريقيين والذي تأنس له الوحوش مستثمرا الشحنة الرمزية للأسطورة دون ذكر اسم أرفيوس وهو ما أضفى على القصيدة خصوبة دلالية شديدة الإيحاء ونلمح حضور هذه الأسطورة من خلال كلمات تحيل إليها مثل (الغناء، اللحن، الأوتار، القيثارة، المواويل...) يقول في قصيدة "مسافر في الشوق" يقول: 2

أنا المسافرُ...يا شوقي ...وَيَا أُمَلِي زَادِي شَرِيعَتِي الخضراءُ...تُطْعِمُني زادِي شَرِيعَتِي الخضراءُ...تُطْعِمُني ومِلْ تُرُومِكَ... يا رَبَّاهُ تسْقِينِي ومِلْ كُرُومِكَ... يا رَبَّاهُ تسْقِينِي عُمْري لو لاكِ إِيا أُمُّ ما غَنَيْتُ في عُمْري وما اسْتوى اللَّحْنُ في قيثارَتِي نَعَسما أنتِ الْمَوَاوِيلُ في وُجْدِي وفي نُسُكِي ومن وصَالِكِ أَجْنِي الْورْدَ مُبْتسِمًا وَي نَسُوبَي الْورْدَ مُبْتسِمًا وَي دَمِي مَنْ أَعَاني العِشْقِ أَمْ طَارُ وفي دَمِي مَنْ أَعَاني العِشْقِ أَمْ طَارُ وكم حلمتُ... وبعضُ الحُلْم غدَّارُ وكم حلمتُ... وبعضُ الحُلْم غدَّارُ وكم حلمتُ... وبعضُ الحُلْم غدَّارُ

^{1 &}quot;أورفيوس: شاعر وبطل إغريقي وكان موسيقيا عظيما عندما يعزف تتحرك كل الكائنات: البشر والحيوانات والنبات والصخور، وقد توفيت زوجته "يوديديس" بلدغة أفعى، فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي للتفتيش عنها وعزف على قيثارته التي أبكت الحديد وهيدس إله الموت وارجع زوجته إليه، وكانت الآلهة قد اشترطت عليه ألا يلتفت بعد استعادتما ولكن لهفة حبه وقلقه عليها دفعه

إلى الالتفات وهكذا نقض العهد فسقطت زوجته مرة أخرى إلى الجحيم وخسرها ومنذ ذلك الحين أصبح أورفيوس مكتئبا وعازفا عن رؤية النساء". ينظر: أرثر كورتلArthur Kortell، قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، دار نينوى، سورية، دمشق،

د.ط، 2010، ص 146.

²مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 55-56.

يتجلى في هذه الأبيات الأثر الصوفي الذي يضعنا أمام مواجهة الفن للموت، والأثر الرومنسي الحالم بعودة أمجاد الحضارة الإسلامية المفقودة، التي مثلت في وقت مضى أزهى وأرقى الحضارات الإنسانية عبر التاريخ.

ويواصل الشاعر تفاعله مع أسطورة "أورفيوس" من خلال توظيف ألفاظ مثل: النشيد، الغناء، اللحون، الأوتار، يقول في قصيدة " لن تموت الحقيقة": 1

بدفق دَمِي... بالجُراحِ الحُيارى أَغَنيكِ بالْغَضْبَةِ الْعَاتية الْعَاتية أَغَنيكِ بالْغَضْبَةِ الْعَاتية أَغَني ... خُذِي شَفَتِي نَشِيدا وإنْ شِئتِ رُوحِي وإفْام يه أَغَني ... خُذِي مُقْلَتِي ضَمَادا أَغَني ... خُذِي مُقْلَتِي ضَمَادا فما كُنْتُ آسَي لأهدابيه أُغَنيكِ حتى تجِفْ اللَّحُون وتصلب في العمْقِ أُوْتاريا وتصلب في العمْقِ أُوْتاريا

في هذا النص لا يقف مدُّ حُبِ مصطفى الغماري للعقيدة الإسلامية عند شاطئ التضحية بجزء من بدنه بل امتد إلى التضحية بروحه حيث يصبح الموت هو العلامة التي يعلن بحا فناء نفسه في عقيدته، أين يجمع بين الحب والموت في نسيج شعري واحد، فلم يعد الموت هو نماية عبثية إنما هو بداية طريق تبعثه الأمل وجذوة الحب.

164

¹ مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 80.

فإذا كان أورفيوس قد تحمل عناء استرجاع زوجته من العالم السفلي حتى لا تموت، فإن الشاعر يضحي بنفسه حتى لا تموت حقيقة أن الإسلام هو الدين الحق، وما سواه من الأديان باطل وسراب، وهو في ذلك مشبع بالغبطة والرضا، والعمق النفسي لارتباطه بمدف سام يجعله يحيل معاناته وجراحه إلى غناء وفرح دائم وغامر.

ومن أمثلة النصوص الشعرية التي اكتفى فيها الشعراء بوجه الشبه في توظيف الأسطورة هذا النص للشاعر بلقاسم خمار الذي يقول فيه: 1

يَبْدو لدحْرِ النَّائبَات قضاءُ	وبدا منَ الأوراسِ مَارِدُنا كما
تذري الْحُلَاك أطْرافُه الهوْجاءُ	متفجِّرُ البُرْكَانِ مَحْمُومُ الــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
خلَقَتْه تُــوَرَاتُ لنا عصْــمَاءُ	يا مارِدِي حُيَيْتَ مِنْ مُتَمَرِّدٍ
تحْياك إلا زفرةٌ وفِسداء	من عهد الأمير وأنْت
أعْيَى الزمانَ ولَمْ يصبْه عياءُ	يا مارِدِي حُيَيْتَ مِنْ مُتَمَرِّدٍ

وقوله في مقطع آخر:2

ربَّاه شعْبِي في ضَرَاوَتِه تَسَامَــى

كالْمَارِدِ القَهَّارِ يَحْتَدِمُ احْتَـدَامَا

والشاعر بذكره المارد وهو مخلوق أسطوري استحضر أسطورة مارد مصباح علاء الدين السحري، فجعل من الشعب الجزائري ذلك المارد الذي لا يقهر، والذي خرج في ليلة أول نوفمبر من جبال الأوراس التي انفحرت بالنار والثورة، فالأوراس هي منطلق ثورة هذا المارد لاستعادة حريته المسلوبة، فإذا كان مارد مصباح علاء الدين يظهر بالفرك فإن مارد الشاعر خلقته الثورات العصماء.

[.] بلقاسم خمار، ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص<math>80.

 $^{2^{2}}$ نفسه ، ص 2^{2}

إن سجن علاء الدين للمارد داخل القمقم لمدة قرون يقابله استعمار فرنسا للجزائر وعزلها عن العالم الخارجي وجعلها تعيش الاضطهاد والاغتراب، وبقدر ما تزيد مدة العزلة والسجن يزيد غضب المارد/الشعب الجزائري على الذي كان سببا في سجنه بهذه الطريقة وحرمانه من حريته.

 1 كما لجأ الشاعر بلقاسم خمار إلى توظيف أسطورة العنقاء، يقول:

ما أَسْهَلَ أَنْ يُذْرِفَ جِيلُ العشَّاق

دُمُوعَ الأَحْزَانِ...

بعْدَ غِيّابِ الْحُلْمِ...

وجُورُ ليالِي الغرْبَةِ والحِرْمان...!

لكنَّ الْفَرْحةَ سَتَعُود

مهما اشتدَّ عذابُ الويْل

مهما طال ظلامُ الليْل...

ستنهضُ أمَّتُنا/ العنْقَاءُ/

بأجنحةٍ من وهج الشَّمْسِ

ورماد لَمِيبِ الْأَشْوَاقِ

وتزولُ ظِلالُ الْخُدْران

وستُورِقُ الأَفْنَانُ

¹ بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار ، المجلد الأول ، ص 539-546.

العنقاء طائر خرافي يرمز إلى الانبعاث من جديد بعد الموت، وتقول الأسطورة أن هذا الطائر بعد احتراقه ينبعث من الرماد، "وقد ذكرت العرب هذه الأسطورة في أشعارها وحكمها وأمثالها فقالوا "جاء فلان بعنقاء مغرب يريدون أنه جاء بالعجب العجاب أو بالأمر النادر وقوعه.

ويرى بعضهم أن هذا الطائر العجيب له صلة بطائر "السيمرغ" الفارسي ويرى آخرون أنه طائر الفينيق الذي نجد صداه في الأساطير اليونانية والذي نسبه اليونان إلى بلاد العرب 1 .

وفي هذه القصيدة وظف الشاعر أسطورة العنقاء المرتبطة بآلهة الشمس، ولعل ذلك يرجع لتوازي دورة العنقاء الأبدية بين الشروق والغروب، وإذا فالشاعر يرمز للأمة الإسلامية بالعنقاء، ذلك لإيمانه بنهوض وتقدم هذه الأمة، لأن نموض هذه الأمة أصبح موازيا لحتمية شروق الشمس بعد غروبما وحتمية بعث العنقاء من الرماد بعد احتراقها.

كما استدعى الشاعر بلقاسم خمار هذا الرمز أملا في عودة الفرحة من خلال لم شمل من تفرقوا، وهجروا أوطانهم وعاشوا جور ليالي الغربة والحرمان، مؤكدا إمكانية تحقق ذلك مهما طال هذا الحاضر المظلم، والشاعر هنا يقدم نظرة تفاؤلية في حكمه على مستقبل الأمة الإسلامية من خلال إيمانه بانبعاثها من جديد على أيدي أبنائها، لأن هذه التفاؤلية هي جوهر الطبيعة الإنسانية التي تلجأ إلى الانتماء بالحياة من ظلمة الموت وبروده.

و من القصائد التي وظف فيها بلقاسم خمار الأسطورة قصيدة "حبيبتي يا بلادي" التي ظهرت فيها الآثار الرومانسية بصورة واضحة، يقول:²

لِأُنَّنِي منْ ذَوِيــــها	همْ يسْأَلُونَنِي عَنْها
تقولُ عنْها وفيها؟	ماذا ترَاهَا ومــاذا؟
بَلْ ارْجِعُونِي إليْـــها	فقلتُ لا تسألُوني

¹ محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي ،بيروت ،لبنان، ط1 ،1994، ج1، ص 336. 2 بلقاسم خمار، ظلال وأصداء، ص66-67.

167

"فينوس"من خادميها	قلْبِي يَراها وعيْـــنِي
إلا وفَاقَـــــــــــــــــــــــــــــــــــ	ما يخلقُ اللهُ حُسْـنا
والشَّهْدُ مِنْ شَفَتَـيْها	السّحْرُ في مُقْلَتَيْها
طغَى على مُعْجَبِيها	بماؤُها فيضُ سِحْر
لَكُنْتُ منْ عَابِدِيهَا	إلهةٌ لــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
والخصْمُ مَنْ يبْتَغِيهَا	بمُهْجَتِي أَفْتَ دِيها

ليس التغني بحب الوطن غريبا عن خمار، فهو عاطفة ملتصقة بالوجدان، وهو كقيمة وطنية عليا تبدو عند خمار وكأنها إلهام يستيقظ دونما سبب، إذ أن الوطن في تصوره امرأة بديعة الجمال "بماؤها فيض سحر" طغى على قلبه فلم يملك غير الهيام، وحسنها لا يوصف لدرجة أنه يفوق جمال "فينوس" ألمة الحب والجمال، وليست هذه الأخيرة سوى خادمة لها، والشاعر في تصويره لهذا الوطن يعبر عن شوقه وحنينه ورغبته الجامعة في العودة إليه، وفي هذه الأبيات نجد الشاعر لم يتجاوز المباشرة في توظيفه لأسطورة فينوس، فهو يصرح باسمها معتمدا أيضا على صفة من الصفات المعروفة عنها وهي الجمال و الحب.

وما جعل النص يحافظ على الأسطورة الأصلية بلا تبديل، و لا تغيير مستخدما في ذلك تقنية التشابه، والتماثل التام بين عناصر النص الأسطوري من جهة، وعناصر التوظيف النصي من جهة أخرى، فلم يتقمص النص دلالة جديدة تخرج به عن دلالته اللغوية المعروفة في الأسطورة البابلية وهي دلالة الجمال.

¹ فينوس: هي آلهة رومانية عُبِدت في روما وادعى يوليوس قيصر أنه من أحفادها، وبعد انتصاره في الحرب الأهلية خصص لها معبدا ضخما في عام 49 قبل الميلاد، ويبقى عملها السابق غامضا ما عدا علاقتها بالحدائق وعرفت باسم أفروديت في القرن الثالث قبل الميلاد واعتبرها الرومان مرادفة لآلهة الحب "أفروديت". ينظر: آرثر كورتل Arthur Kortell، قاموس أساطير العالم، ص 165.

 1 وفي قصيدة "اللغة الحمراء" يستحضر بلقاسم خمار أسطورة سيزيف * ، يقول

في جنْبِ الْهِنْدِ الصِّينية في عنْبِ الْهِنْدِ الصِّينية في قلبِ شَمَالِ الفيتنام أشْبَاحُ الهنْدِي الأحمر تَتَخَطَّى ظِلَّ الأَعْدوام تتحدَّى خِلْجَانِ الْمَوْتى اللغة حلتَّ يا سَام اللغة حلتَّ يا سَام لن يرفعَ سيزيفُ الصَّخرة لن تلمعَ في سَهْم ريشة أشباحُ الهندي الأحمر أشباحُ الهندي الأحمر ذكرى مسدة تتفجَّ

ففي قوله "لن يرفع سيزيف الصخرة" تجلي واضح وصريح لأسطورة سيزيف الذي كتبت عليه الآلهة عقابا بعد تطاوله عليها، وهو أن يحمل حجرا ضخما من أسفل الجبل إلى القمة لكن الحجر كان في كل مرة يسقط قبل وصوله القمة ليظل سيزيف وبأمر من الآلهة على هذه الحالة إلى الأبد، لكن سيزيف الشاعر الذي يرمز إلى الشعب الفيتنامي يتناقض تماما مع سيزيف الأسطورة اليونانية، فإذا كان هذا الأخير قد أذعن لأمر الآلهة، فإن سيزيف الشاعر (الشعب الفيتنامي) رفض أن يرفع

^{* &}quot;سيزيف: أحذق البشر كما يقول الإغريق القدامي وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلا نهاية ولا توقف في العالم السفلي إلى الأبدية، إذ حكمت عليه الآلهة بأن يدحرج مرمرة إلى قمة تل ثم تسقط قبل وصولها إلى القمة، وهو رمز العبث وكان سيزيف ملك كورنيشا وكان ملكا بخيلا". ينظر: أرثركورتيلArthur Kortell، قاموس أساطير العالم، ص 164.

¹ بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، مؤسسة بوزياني للنشر، الجزائر، د.ط، 2009، المجلد الأول، ص 263-264.

الصخرة وتمرد وثار على الآلهة الجديدة (أمريكا). وألحق بما شر هزيمة، ما جعل ثورته أعظم ثورة تحريرية في العالم إلى جانب ثورة أول نوفمبر الجيدة.

وقد تعلق الشعر الجزائري المعاصر مع ما عرف في التراث الشعبي من حكايات خيالية ذات بعد وعظي يحكيها الحكواتي في الساحات والأسواق من خلال دمى الأراجوز يقول بلقاسم خمار في مقطع من قصيدة "الله... والأشباح!": 1

يا شعبَنَا...!

في سالِفِ الأزمان كنْتَ السّيد

كنت الذي يهدمُ أو يُشَيِّد

وكنتَ أنْتَ المبدعَ الفنَّانَ

تغدو لكَ الرجولةُ

وتنتشِي بذكرِك الرُّكْبانُ

بقصص البطولة

بِشِيَّمِ النَّحْوَةِ، والصَّفَاءِ والْبَيَان

يا شَعْبَنَا في سالِفِ الأزْمان...!

ومرَّ عهْدُ الأُسُود

أصبحت فيه راويا ومنشِدا

عن حمزةً، وعنْ أبي زيْدِ الْهِلالي

¹ بلقاسم خمار، الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1979، ص 35-36.

وعن مقاصِر الْحَريم والسُّلْطان

والشَّمْع، والبحُورِ والليالي

عن كلِّ ما جَرَى وما قال فلان

وكدتَ أَنْ تُصبِحَ فِي خَبَرِ كان

وأنتَ في كَانَ وكَان

وكنتَ أنْتَ المبدعَ الفتَّانَ

مسترخِصَ المليون...والمليون

منْ قلْبِكَ الحنُون

لتطرد الأغراب

لِتُنْقِذَ الأَوْطَانَ والإنْسَان

تبدو القصيدة بطابعها الإنتاجي المتكرر في مقاطع من القصيدة (يا شعبنا في سلف الأزمان) مذكرة بمتعلقات الحكاية الشعبية، أو سير البطولة من عبارات تكون موجودة فيها مثل: "كان يا مكان في سالف العصور والزمان" التي كثيرا ما تبدأ بها الحكايات، وهي عبارة ضرورية رغم ما يرد عنها من غموض لفسح الخيال أمام سامع الحكاية ليمد عليه الحكواتي، ما يلي من أحداث وشخوص وعقد، فالشاعر هنا يتحدث عن الشعب الجزائري، وما كان عليه من رفعة وقوة جعلته بطلا أسطوريا إذ استرخص مليون شهيد لطرد المستعمر الغاشم، كان يتكلم فيسمع له العالم، يتحرك فتحسب له الدنيا ألف حساب وحساب.

فاستخدم الشاعر بلقاسم خمار هنا مقولة "في سالف الزمان" و "كان وكان" دلالة على أنه يستذكر تلك المكانة التي كانت عليها الجزائر وهو في استخدامه هذا التعبير يقصد التذكير بالماضي

الجيد بعد أن فقد الأمل في الحاضر، وهو أسلوب يطرح فيه الشاعر أمنية أن يتخلى هذا الشعب عن الماضي حين يكون الماضي هو الهدف المكتفى به بعد أن "أصبح هذا الشعب راويا ومنشدا عن حمزة وأبي يزيد الهلالي، وغيرهم من الأبطال"، إذ عليه أن يتوجه إلى العمل الجاد الذي تتطلبه المرحلة الراهنة من حياة الأمة.

والحقيقة بما فيها من حقائق واقعية يقدمها بلقاسم خمار دون وساطة الدمي، تقدم نفسها كخبرة يستفاد منها، تتفق فيما ترمي إليه من بعد نقدي مع ما تحمله قصص الحكواتي من هدف وعظي.

كما استحضر شعراء الجزائر المعتقدات التي شاعت بين الناس منذ القديم، حتى بعد ظهور الإسلام، وبقيت إلى يومنا هذا، ففي قول الشاعر بلقاسم خمار في قصيدة "التمرد": 1

أنا عبدُ القوي رغْمًا وقسرا، أنا في النارِ يا أخي أتقرَّى أنا لِلَّيْلِ، للمَجَاهِلِ، للعِصْيَان، قد شاءين المعَرْبِدُ وَكُـرًا للشَّقَاءِ المبيدِ أَحْيَا، وما كانتْ بلادِي للغاصبين مَقَـرًا غير أن الدحيل والخائنَ الغرَّ، أذاقا نفوسًا الحلْوَ مُـرًا فغدا الطائرُ المرفرفُ مكْبولًا، وأمْسى مغرِّدَ الشِّعْرِ ذِكْرا وبكى البومُ للخرائبِ وانحلَّتْ عُرَانا، وصوح الغابِ قفْرا

يستدعي الشاعر بلقاسم خمار البوم كرمز للخراب الذي لحق بالجزائر أيام الاستعمار، خاصة وأنه كتبها في 1956 إبان حرب التحرير الكبرى وهي فترة اشتدت فيها أوزار الحرب.

فالبومة طائر يكثر ظهوره بالليل ويسكن الخراب ويضرب به المثل في الشؤم وقبح الصوت والصورة، يقال في المثل الشعبي "زي البومة ما ينعق غير للخراب"، وهي كذلك "في معتقدات العرب

172

¹¹²⁷ منار، ظلال وأصداء، ص 127.

في الجاهلية التي أنكرها الإسلام وأبطلها من خلال القول المأثور "لا عدوى ولا طيرة ولا هامة" وتسمى أيضا الصدى والهام، وهو طائر يزعمون أنه يخرج من رأس القتيل الذي لم يُؤخذ بثأره، فيزقو عند قبره ويقول "أسقوني من دمي قاتلي" كما زعم الكهانة أن صوت البوم يدل على موت إنسان، وجاء في المستطرف من كل فن مستظرف لشهاب الدين الأبشيهي ما يلي: "البومة: وكنيتها أم الخراب وأم الصبيان، ومن طبعها أن تدخل على كل طير في وكره وتأكل أفراخه، ولمعاداة الطيور لها يجعلها الصيادون في أشراكهم حتى يقع عليها الطير، ونقل المسعودي عن الجاحظ أن البومة لا تخرج بالنهار خوفا من العين لأنها تظن أنها حسناء، وهي أصناف وكلها تحب الخلوة بنفسها"2.

مما سبق يكن القول: إن الشاعر بلقاسم خمار قد وظف البومة رمزا للثأر كذلك، ثأر الشعب الجزائري من المستعمر الفرنسي الذي نهب ثرواته ونكل بأبناء شعبه طيلة سنوات الاحتلال.

وقد اتخذ الطائر المرفرف قناعا له ليعبر عن معاناته، إذا لم يعد هذا الطائر يغرد الشعر ويتعمق الإحساس بين الطائر والشاعر إلى مستوى الجرح العميق الذي أصاب الوطن بسبب الدخلاء والخونة، وهنا تتحد ثلاثية الوطن الشاعر والطائر مشكلة لوحة جميلة رامزة للإنسان وتمرده على الواقع البائس وسعيه الحثيث للتحرر من القيود وإثبات الوجود.

أمحمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ج1، ص334.

² بهاء الدين أبي الفتح محمد بن أحمد بن منصور الأبحشيي، ت 854، تحقيق، إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص 456.

خاتهة

في خاتمة هذا البحث لا بد من التأكيد أني أردت أن أسهم بهذا العمل في دراسة ظاهرة من الظواهر التي حفل بها الشعر الجزائري المعاصر، ولا أدعي أني قد منحت الموضوع حقه، لذلك آمل أن تتلو هذه الدراسة أبحاث أحرى، تثري الموضوع بما يستحق من دراسات، ربما يكون هذا البحث قاصرا أو مقصرا في تناولها، وفي كل الأحوال خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج أبرزها:

01 اهتمام الشاعر الجزائري بالموروث وتفاعله معه بوعي وإدراك، بوصفه انتماء ورافدا روحيا يعبر عن هوية الشعر الجزائري في جانبه الاعتقادي؛ وقد كان القرآن الكريم والحديث الشريف المصدرين الرئيسين اللذين نهل منهما الشعراء بما يعينهم على إنتاج المعنى وتشكيل التجربة الشعرية في قيمها الفكرية والفنية.

02 -طرح هؤلاء الشعراء مجموعة من القضايا والأسئلة الوجودية المتعلقة بالموت، الغربة، الضياع، اليأس ...وركزوا على تناقضات الواقع المؤثرة في الوضع النفسي، وحالة الإنسان المعاصرة المأساوية، فكان موقف الشاعر متمردا على كل ما يتمثل فيه البؤس، وعلى الواقع الإنساني العام، والقيم السي تتسبب في شيقاء الإنسان وتمزقه وضياعه. 03 لما كان التأكيد على الذات والاهتمام بذات الفرد ومشاعره، وحربته واسقاط الذات على المجتمع من أهم حصائص الحداثية، ربط الشعراء الحداثيون في الجزائر بين التجربة الصوفية والتجربة الحداثية، وذلك لما تنطوي عليه التجربتان من إعادة نظر في علاقة الإنسان بالله والعالم وبالذات، فكانت رموز الصوفية ونصوصهم، وبخاصة الشعرية منها مصدرا ثقافيا وروحيا، أمد الشعراء بالسادلالات الإيكائية الغنية، التي تم توظيفها بحدف تقديم صياغة جديدة للواقع تتجاوز تمظهراته المحسوسة في عالم الملك، لتبحث عن المعاني الروحية المضمرة في عالم الملكوت بحثا عن الكمال، فالشعر الصوفي في مجمله شعر ميتافيزيقي يرتبط بالغيبيات من أجل تقديم فهم روحي للكون والحياة.

04. أما الموروث التاريخي فكان الحلم أكبر من المتاح، وكانت الحاجة إلى أبطال ذوي حظوة وقدر أمثال (حالد بن الوليد، طارق بن زياد، الإمام الحسين بن علي رضي الله عنهما) للخروج من الظلمة إلى النور، وكأن الشاعر يبحث في التاريخ عن رموز تعوّض قيم النصر المفقودة في واقعه المهزوم، ليحيي بذلك تاريخا وحضارة ويوقظ الهمم ويبعث روح الثورة والتغيير في نفوس هذا الجيل.

05 تعمّد الشاعر الجزائري استحضار شخصيات تاريخية لها باع طويل في الاستبداد (كأبي لهب، وأبرهة الحبشي، ونيرون، ويزيد بن معاوية) أين يحمل هذا الاستلهام دلالة واضحة مفادها أن هذه الشخصيات المستبدة لهي شخصيات هدامة في الوجود لا زالت مستمرة وحاضرة في واقع المواطن العربي، وهي تنبعث في كل عصر ومصر عبر كل شخص يحمل لواء الظلم، وإن كانت بمسميات جديدة.

06. استحضار الشاعر الجزائري للموروث الأسطوري يكشف عن رافد آخر تنهل منه تجربة هؤلاء الشعراء؛ ألا وهو الرافد الإنساني المرتبط بالماضي السحيق للإنسانية، كل ذلك من أجل إبداء نظرة تفاؤلية للمستقبل تكشف إيمان هؤلاء الشعراء بانبعاث الأمة العربية والإسلامية بعد موتما الحضاري على أيدي أبنائها، لذلك كان توظيف أساطير التحدد والانبعاث مثل: (أسطورة العنقاء، فينوس ،السندباد). وقد عبر هؤلاء الشعراء عن العذاب والمعاناة والصراع السائد وسط هذه الأمة فمالوا إلى توظيف أسطورة سيزيف وأسطورة أوروفيوس.

07 وقد اختلف الشعراء الجزائريون في درجة توظيفهم لهذه الأساطير، فمنهم من امتلك ميزانا حساسا يستطيع من خلاله كشف الأسطورة الملائمة لنصه والمنصهرة في أفقه الشعري، ومنهم من امتلك رؤية أسطورية باهتة، فنجده يكتفي بالجريان وراء الرمز الأسطوري وتوظيفه دون استيعابه وتمثله وإدراك روحه وجوهره.

08 عندما ندقق النظر في الموروث الذي استحضره الشاعر الجزائري نحده ينم عن ثقافة عالية، فالشاعر الجزائري شاعر موسوعي، يملك رؤية إنسانية شاملة، منفتح على ثقافات العالم.

وفي الختام أتقدم بالشكر الجزيل، وخالص الود والامتنان للسادة أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة المذكرة، وتقويمها بملاحظات هي من دون شك ستمثل قيمة مضافة للبحث، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

ملحق

1_ نبذة عن حياة الشاعر محمد بلقاسم خمار:

محمد بلقاسم خمار شاعر جزائري، من مواليد 1931 بمدينة بسكرة، كان حفظ القرآن الكريم المحطة الأولى في تعليمه، حيث كان والده إماما للمسجد القريب من بيته، ثم التحق بالمدرسة الفرنسية التي ما لبث فيها طويلا لأن إدارة المدرسة منعته من مواصلة الدراسة لسبب يتعلق بوجهته الدينية حيث التحاقه بصلاة الجمعة في فترة الدراسة دفع بالإدارة إلى فصله من المدرسة فانتقل إلى ابتدائية تابعة لجمعية العلماء المسلمين "بقرية سيدي بركات" بعد نجاحه في شهادتها الابتدائية ليكون بعدها الطريق ممهدا للالتحاق بمعهد ابن باديس بقسنطينة سنة 1948، ومكث به طالبا مدة أربع سنوات. 1

وبعد انتهاء هذه السنوات الأربع انتقل شاعرنا إلى تونس وبقي فيها سنتين ثم إلى سوريا، في أول بعثة دراسية جزائرية ترسلها جمعية العلماء المسلمين، فدرس فيها ثم انتقل إلى سلك التعليم، فدرّس ثلاث سنوات في شمال سوريا وعاد إلى دمشق ليلتحق بالجامعة وينال شهادة الليسانس في الفلسفة وعلم النفس، ثم عمل بالصحافة مسؤولا بمكتب جبهة التحرير الوطني بدمشق، ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة في دمشق محررا لمدة سنتين، ثم مستشارا في وزارة الشباب الجزائرية، ثم مديرا ومسؤولا عن مجلة الألوان في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية، كما تقلد منصب أمين عام اتحاد الكتاب مرتين، الأولى: من 1976 إلى 1978 ولانانية: من 1992 إلى 1995 حين كانت الجزائر تعيش أوج أزمتها الأمنية والسياسية.

ومن مؤلفاته:

- 1- "أوراق": ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967م.
- 2- "ربيعي الجريح": ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1969م.
- 3- "ظلال وأصداء": ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1970م.
- 4- "الحرف والضوء": ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 19798.
 - 5- "إرهاصات سرابية": ديوان شعر عن المؤسسة الوطنية للكتاب 1981م.
 - 6- "أوبيريت الجزائر" ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

 $^{^{1}}$ عمر بوشموخة، الكاتب تحاور الشاعر "أبو القاسم خمار"، مجلة الكاتب الجزائري، الجزائر، العدد 2 ، مارس 2011 ، ص 110 .

² بلقاسم خمار، ربيعي الجريح، شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983، ص 13.

ملحيق

- 7- "حالات للتألم وأخرى للصراخ": ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- 8- "الجزائر ملحمة البطولة والحب": ديوان شعر من المؤسسة الوطنية للكتاب 1984.
- 9- "ياءات الحلم الهارب": شعر،إصدار الاتحاد العام للكتاب العرب، عمان، الأردن، 1994م.
 - 10- "مواويل للحب والحزن": شعر، إصدار اتحاد الكتاب العرب بسوريا 1994م.
- 11- "مــذكرات النستاي الشامية": إصــدار اتحـاد العـرب بسـوريا 1996م.

2- نبذة عن حياة الشاعر مصطفى محمد الغماري:

اسمه الكامل "مصطفى بن محمد بن على بن محمد الصالح بن محمد الغماري"؛ من مواليد 16 نوفمبر 1948 ببلدية برج خريص الواقعة في منطقة سور الغزلان والتابعة لولاية البويرة، بالوسط الشرقي للجزائر. تلقى تعليمه الأول على يد أبيه محمد الغماري الذي زاول مهنة تعليم القرآن الكريم منذ تخرجه من زاوية بوجليل على يد السيد محمد أبي القاسم البوجليلي الحسيني. ثم انتقل إلى زاوية "بلعموري" التي يشرف عليها محمد نذيري، قبل أن يضطر مع أسرته إلى الرحيل إلى العاصمة هروبا من شظف العيش ورغبة في تحصيل المعرفة. وهناك استعان الوالد بشخصية الشيخ الصالح بن عتيق الذي كان آنذاك مفتشا لوزارة الأوقاف، فيسر له سبيل الدخول إلى المعهد الإسلامي بحسين داي حيث مكث فيه سنتين دراسيتين ليحصل بعدها على أهلية التعليم الإسلامي -على النظام الأزهري- ثم على منحة من قِبل وزارة الأوقاف إلى الجامعة الإسلامية، بمدينة "البيضاء" الليبية التي كانت معقلا من معاقل الطريقة السنوسية، وهي طريقة تربوية علمية جهادية رسالية، حملت لواء الجهاد في مواجهة الطغيان الإيطالي.. فحصل بعد سنتين على الثانوية العامة من معهد البحوث، ثم أكمل دراسته بجامعة الجزائر التي انتسب إليها سنة 1968- بعد وفاة أمه وعدم تمكنه من مواصلة الدراسة بكلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية في ليبيا - ليتخرج منها سنة 1972 متحصلا على شهادة ليسانس في الآداب. ثم يعود إليها بعد سنتى الخدمة الوطنية معيدا، فأستاذا مساعدا بعد حصوله على الماجستير حول "الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي" سنة 1984. وهو ما يزال إلى الآن أستاذا بمعهد اللغة العربية وآدابما بجامعة الجزائر. وقد حصل سنة 2001 على درجة دكتوراه الدولة في اللغة العربية 1 وله عدد كبير من المجموعات الشعرية.

- 1 1أسرار الغربة " سنة 1978 .
- 2 -نقش على ذاكرة الزمن 1978 .
 - 3 -أغنيات الورد والنار 1979.
 - 4 -قصائد مجاهدة 1983 .
- 5 خضراء تشرق من طهران 1980 .
 - 6 -قراءة في زمن الجهاد 1980 .
 - 7 -عرس في مأتم الحجاج 1983 .
 - 8 –قراءة في أية السيف 1984 .

¹ عبد الملك بومنحل ،الموازنة بين الجزائريين :مفدي زكرياء ومصطفى الغماري ،دراسة نقدية أسلوبية موازنة ،دار قرطبة للنشر والتوزيع ،الجزائر ، ط1،2015،ص17 .

ملحيق

- 9 -مقاطع من ديوان الرفض 1985.
- 10 -بوح في موسم الأسرار 1985 .
 - 11 ألم وثورة 1986 .
- 12 -حديث الشمس والذاكرة 1985 .
- 1983 (من شعر الأطفال) 1983 .
- . 1986 (من شعر الأطفال) -14
- 15 -العيد والقدس والمقام (الإبراهيمي) 1994 .
 - 16 -واإسلاماه من مسلمي البوسنة 1994.
 - −17 براءة 1995 .
 - 18−الهجرتان مطولة 1995.
 - 19 –مولد النور 1995 .
 - . 1995 بين يدي الإمام الحسين مطولة-20
- 21 -أيها الألم (نشر إتحاد الكتاب العرب دمشق) 2000.
 - . 2001قصائد منتفضة إلى انتفاضة الأقصى 2001
 - وله دواوین لم تصدر منها:
 - 1 -أشباح وأرواح.
 - 2 –ثمار الأفاعي.
 - 3 ولك الجحد يا مآذن (وهي ملحمة تتجاوز ألف بيت).
 - 4 -ديوان العروض.
 - 5 مجمع الفرائد (في الأمثال والحكم).
 - -أما الجانب الأكاديمي فللباحث أعمال في التحقيق منها:
- تحقيق شرح أم البراهين في العقيدة للأمام "أبي عبد االله السنوني" (مطبوع).
 - -تحقيق تفسير الإمام "الثعالبي" (جواهر الحسان) طبع بيروت1996.
 - -تحقيق المقدمات في علم الكلام للإمام "السنوني" (مطبوع).

- -سلسلة أوهام المحققين:
- 1 -ملاحظات على المعجم العربي الأساسي (مطبوع) .
 - 2 في النقد والتحقيق (مطبوع) .
 - . (مطبوع) . أشباه مختلفات

تحقيق نسيم الرياض شرح "شفاء القاضي عياض".

3 نبذة عن حياة الشاعرعبد الله حمادي:

عبد الله حمادي من مواليد 10 مارس 1947 بقسنطينة خريج جامعة مدريد المركزية (complutense) بإسبانيا عام 1980 متخصص في الأدب الأندلسي واللاتينو أمريكي يعمل حاليا أستاذا للأدب العربي واللغة الإسبانية بجامعة منتوري بقسنطينة.

يتولى حاليا رئاسة مختبر الترجمة في الأدب واللسانيات ويدير مجلته "حولية مخبر الترجمة" كما يشرف على على العديد من الأطروحات الجامعية باللغة العربية والإسبانية والفرنسية، شارك في العديد من الملتقيات الدولية بأوروبا وآسيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية، أحرز العديد من الجوائز والتكريمات كحائزة سعود البابطين المخصصة لأفضل ديوان شعري على ديوانه "البرزخ والسكين" الذي أعدت حوله أزيد من عشر أطروحات جامعية.

رئيس سابق لاتحاد الكتاب الجزائريين ما بين 1996 و 2000 ومدير سابق للمركز الوطني للدراسات والبحث في تاريخ الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 ورئيس سابق للجنة الوطنية الجامعية لترقية الأساتذة والأساتذة المحاضرين (CUN)...

عبد الله حمادي شاعر ومترجم وروائي أنجز العديد من الدراسات العلمية والتحقيقات الأدبية.

أعمال الدكتور عبد الله حمادي:

- الكتب المنشورة:
- أ- الدواوين الشعرية:
- 1- الهجرة إلى مدن الجنوب، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
 - 2- قصائد غجرية، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- -3 حوار وع النسيان" باللغة الإسبانية، نشر comverso con el olvido" حوار وع النسيان" باللغة الإسبانية، نشر la buardia
- 4- تحزّب العشق يا ليلى، مع مقدمة تنظيرية "لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية"، نشر دار البعث بقسنطينة، 1985.
- 5- البرزخ والسكين، نشر وزارة الثقافة السورية، دمشق 1998، وطبعة ثانية جامعة قسنطينة 2001، وطبعة ثانية جامعة قسنطينة ألثنة دار هومة، الجزائر، 2004.
 - 6- أنطق عن الهوى، نشر دار الألمعية قسنطينة 2011.

ب- الدراسات الأكاديمية (كتب منشورة ومتداولة):

- 7- غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.
- 8- اقترابات من الشاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا، نشر مشترك الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر والدار التونسية للنشر والتوزيع 1985 ونشر مشترك بين الدار التونسية وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر 1986.
 - 9- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
 - 10- دراسات في الأدب المغربي القديم، نشر دار البعث بقسنطينة، 1986.
- 11- المركسيون ومحاكم التفتيش في الأندلس (1492-1616) نشر مشترك المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر والدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس 1989.
 - 12- مساءلات في الفكر والأدب، نشر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1989.
- 13- الحركة الطلابية الجزائرية 1871-1962 منشورات الرابطة الوطنية للطلبة الجزائريين 1994 وطبعة ثانية منقحة ومزيدة نشر المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر 1996.
- 14- تحفة الإخوان في تحريم الدخان لعبد القادر الراشدي القسنطيني، دراسة وتحقيق، نشر دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان 1997.
- 15- أصوات من الأدب الجزائري الحديث، نشر جامعة قسنطينة 2000 وطبعة ثانية نشر دار البعث بقسنطينة، الجزائر 2001.
- 16- الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2001، وطبعة ثانية اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2002.

- 17- مختارات من الشعر الجزائري الحديث، منشورات مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإيداع الشعري، الكويت 2001.
 - 18- أندلسيات (غرناطة والشعر)، نشر دار البعث قسنطينة، الجزائر 2004.
- 19- الأندلس بين الحلم والحقيقة (أنطلوجيا من الشعر الأندلسي المعاصر) ترجمة وتقديم دار عام الخرائر 2008.
- la oesia en el reino bazari de Grarad) الشعر في مملكة غرناطة –20 -20 الشعري، 1492–1492) باللغة الإسبانية، نشر مؤسسة سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2004.
- 21- فكاهات الأسمار ومذهبات الأخبار والأشعار لابن هذيل الغرناطي تحقيق وتقديم وتعليق الدكتور عبد الله حمادي، نشر مؤسسة سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2004.
- -22 رحلة محمد الزاهي الميلي من باريس إلى قسنطينة 1938، نشر مبعة البعث بقسنطينة، الجزائر 2004 وطبعة ثانية من نشر مطبوعات جامعة منتوري بقسنطينة 2004.
 - 23- ديوان أحمد الغوالمي، تحقيق وتقديم، نشر وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر 2005.
 - 24- تَفُنّسِتْ، رواية، نشر المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر 2006.
- 25- شعراء الجزائر في العصر الحاضر لمحمد الهادي السنوسي الزاهري، إعداد وتقديم في جزأين، نشر دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر 2007.
- 26- نُفَاضةُ الجِراب (تأملات في الأدب والسياسة)، نشر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .008
- -27 سيرة الجحاهد خير الدين بربروس في الجزائر، تحقيق وتقديم وتعليق الدكتور عبد الله حمادي، نشر دار القصبة الجزائر 2008.
 - 28- تاريخ بلد قسنطينة لابن العطار، تحقيق وتقديم وتعليق الدكتور عبد الله حمادي.
- $^{-1}$ الدر المنظم في المولد النبوي المعظم للإمام العزفي تقديم وتحقيق الدكتور عبد الله حمادي. $^{-1}$

1 ينظر: محمدعبد الله حماي، أنطق عن الهوي ص 139-141، وينظر أيضا، عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 193-195.

قائمة المصادر

والمراجع

. القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا:المصادر:

- 1. عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011.
 - 2. عبد الله حمادي ،البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002.
- 3. محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986.
- 4. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية لمحمد بلقاسم خمار (شعر)، مؤسسة بوزياني للنشر، الجزائر، د.ط، 2009، المجلد الأول.
 - 5. محمد بلقاسم خمار، الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط،1979
- 6. محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، الجلد الأول.
- 7. محمد بلقاسم خمار، ربيعي الجريح، شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983.
- 8. محمد بلقاسم خمار، ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
- مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،
 1982.
- 10. مصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982.
- 11. مصطفى محمد الغماري، قصائدة مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، 1982.
- 12. مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1998.
- 13. مصطفى محمد الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.

ثانيا :المراجع .

- 14. إبراهيم رماني، إضافات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، دار الحكمة، الجزائر ،د.ط، 2009.
- 15. إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945–1995)، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1999.
 - 16. أحمد ديدات، هل الكتاب المقدس كتاب الله، د.ط، د.ت.
 - 17. أحمد عاشوري، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د.ط، 1984.
- 18. أحمد عبد الرحيم السّايح، بحوث في مقارنة الأديان (الدين- نشأته- الحاجة إليه)، دار الثقافة، الدوحة، د.ط، د.ت.
- 19. إدغار مورانEdgar Morin ، النهج إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة: د.هناء صبحى، هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث (كلمة)، ط1، 2009.
- 20. أرثركورتلArthur Kortell ، قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، دار نينوى، سورية، دمشق، د.ط، 2010.
- 21. أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرّحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
- 22. أرنست كاسيرر Ernst Cassirer ، في المعرفة التاريخية، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2،1997.
- 23. أرنست كاسيرر Ernst Cassirer ، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2009.
- 24. إربك فروم Erich Fromm ، الدين والتحليل النفسي، ترجمة: فؤاد كامل، دار غريب للطباعة، د.ط، 1977.
- 25. إربك فروم Erich Fromm ، اللغة المنسية: مدخل لفهم الحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995.
- 26. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

- 27. آلان تورينAlain Touraine ، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المحلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط، 1997.
- 28. أندريه لالاند André Lalande ، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عوبيدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، المجلد2
- 29. ايمانويل كانطEmmanuel Kant ، الدين في حدود العقل، ترجمة: فتحي المسكين، حداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 61، 2012.
- 30. برتراند راسل Bertrand Russel، الدين والعلم، ترجمة: رمسيس عوض، دار الهلال، د.ط، د.ت.
- 31. أبوبكر بن إسحاق الكلاباذي ت 380 هـ، التعرف لمذهب الصوفية، تحقيق: أرثر جون أربري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.
- 32. أبوبكر بن يحي الصولي ت 335، أدب الكتاب، تحقيق محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد 1341 ه.
- 33. بلقيس إبراهيم الحضراني، الملكة بلقيس، التاريخ والأسطورة والرمز، مطبعة وهدان، القاهرة، ط1، 1994.
- 34. بهاءالدين أبي الفتح محمد بن أحمد بن منصور الأبمشيي، ت 854، تحقيق، إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ج2.
- 35. أبوتمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، رواية: أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 36. جان بيار فرنان، Jean Pierre Vernant، بيار فيدال ناكيه Jean Pierre Vernant، بيار فرنان، ط1، ديسمبر أوديب وأساطيره، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، ديسمبر 2009.
- 37. جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي البغدادي ت 597هـ، تلبيس إبليس، دار بيروت، لبنان، د.ط، 1408هـ.
- 38. جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت.

- 39. حواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993، جود. ج2.
- 40. حون ديويJohn Dewey ، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، سلسلة الميراث للترجمة، العدد 1822، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011.
- 41. حيلبير دوران Gilbert Durand ، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994.
- 42. حبيب الشاروني، فلسفة فرنسيس بيكون، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981.
- 43. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د.ط، 1979.
- 44. حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المحلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، د.ط، 1999.
- 45. أبو حفص عمر بن الحسن (ابن الفارض)، ت.632 هـ، ديوان ابن الفارض، دار ثادر، بيروت، د.ط، د.ت.
- 46. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.
- 47. روبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي، إشكالية الأساطير الشرقية القديمة في العهد القديم، سلسلة دراسات في الكتاب المقدس 13، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990.
- 48. رولان بارت Roland Barthes ، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999.
- 49. أبو الريحان محمد بن أحمد (البيروني الخوارزمي) الآثار الباقية عن القرون الخالية، تحرير إدوار سخاو، ليبزج 1878.
- 50. ريموند وليامز Raymond Williams ، الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، ترجمة نعيمان عثمان، المشروع القومي للترجمة، العدد 980، المحلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005.

- 51. رينيه وليك rene wellek ، أوستن وارن Austin Warren ، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.
- 52. رينيه ويليك rene wellek ، أوستن وارين Austin Warren ، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987.
- 53. زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، سلسلة مشكلات فلسفية (4)، مكتبة مصر ،الطبعة الثالثة، 1967.
- 54. سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2005.
- 55. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- 56. سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة، الجزائر، ط2، ديسمبر 2008.
- 57. سليمان بن الأشعث أبوداود السجستاني، سنن أبي داوود، حكم على أحاديثه وعلق عليه محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف، الرياض، ط2، 1417 هـ.
- 58. سميح دغيم، موسوعة مصطلحات الإمام فخر الدين الرازي، سلسلة موسوعة المصطلحات أعلام الفكر العربي والإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 59. سير جيمس فريزر James Fraser ، الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين)، ترجمة: د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية للنشر والتأليف، د. ط 1971، ج1.
- 60. سيريل بيرت Cyril Burt ، علم النفس الديني، ترجمة: سمير عبدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1989.
- 61. شاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون: دراسة في تطور علم التاريخ ومعرفة رجاله في الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ج1.
- 62. شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 1985.

- 63. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د.ط1985.
- 64. شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي ت902هـ، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التأريخ، تحقيق، فرانز روزنثال، تر: صالح أحمد العلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986.
- 65. شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي، ت 902 ه ، المقاصد الحسنة في كثيرة من الأحاديث المشتهرة على الألسنة. تحقيق محمد عثمان الخشت، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط1، 1985.
- 66. صالح حرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984.
- 67. صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.
 - 68. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977.
- 69. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

ط 1،1985.

- 70. عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمونيطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2007.
- 71. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978.
 - 72. عبد الحميد هدوقة، الأرواح الشاغرة، دار القصبة، الجزائر، د.ط، أفريل 2010.
- 73. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980.
- 74. عبد الحميد همية، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998.

- 75. عبد الحميد همية، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ،دار هومة،الجزائر، د.ط، 2005.
- 76. عبد الرحمن بدوي، الأدب الألماني في نصف قرن، مجلة عالم المعرفة العدد 181، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1994.
- 77. أبو عبد الرحمان الخليل بن محمد الفراهيدي ت175ه، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، لبنان ، سلسلة المعاجم والفهارس، د.ط، د.ت .
- 78. عبد الرّحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار العرب، دمشق، ط1، 2004، ج2.
- 79. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار العرب، دمشق، ط1، 2004، ج1.
- 80. عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 2000، ج2.
- 81. عبد الرضاعلي، الأسطورة في شعر السياب، سلسلة دراسات 147، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، د.ط، 1978.
- 82. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، المطبعة الجهوية، وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.
- 83. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994.
- 84. عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
- 85. عبد الله العروي، مفهوم التاريخ: الألفاظ والمذاهب والمفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- 86. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2001.

- 87. عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1983.
- 88. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الصوفي، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2009، ج1.
- 89. عبد الملك بومنجل ، الموازنة بين الجزائريين : مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة ، دار قرطبة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1،5،15.
- 90. عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999.
- 91. ابن عربي، الخيال عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، دار الإيمان، دمشق، ط2، 1993.
- - 93. على أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
- 94. علي أحمد سعيد (أدونيس)، فاتحة لنهايات القرن العشرين، بيانات من أجل ثقافة عربية حديثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، مارس 1980.
- 95. على بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ط، 2004.
- 96. علي حرب، الفكر والحدث (حوارات ومحاور)، دار الكنوز، بيروت، لبنان، ط1، 1997
- 97. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،د.ط، 1997.
 - 98. عمار بن زايد، رصاص وزنابق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.
- 99. عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990.
 - 100. عمار علي حسن، فرسان العشق الإلهي، الدار المصرية اللبنانية، ط4، 2015.

- 101. عمر بن قينة، الأدب العربي الحديث، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، ط1، 1999.
- 102. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى ،الجزائر ،د.ط، 2004.
- 103. عمرو بن كلثوم، ديوان عمر بن كلثوم، حققه وشرحه: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
- 104. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ل، ط2، 1999، ج1
 - 105. حبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
- 106. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة -دراسات ومناقشات-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 107. غالي شكري، برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1992.
- 108. فتحي التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د.ط، 1992.
- 109. فراس السواح، الأسطورة المعنى، دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001.
- 110. فراس السواح، دين الإنسان (بحث في ماهية الدين، ومنشأ الدافع الديني)، دار علاء الدين، دمشق سوريا، ط4، 2002.
- 111. فراس السواح، مغامرة العقل أولى: دراسة في الأسطورة، سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط11، 1996.
- 112. فراكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
- 113. فرانز روزنثال Franz Rosenthal: علم التاريخ عند المسلمين، تر: أحمد صالح العلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

- 114. أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، ج13.
- 115. فريد الدين العطار، منطق الطير، تر: محمد بديع جمعة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.
- 116. فليب فان تيغم Phlippe van Tieghem، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1983.
- 117. فيورباخFeuerbach، أصل الدين، ترجمة: أحمد عبد الحليم عطية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 118. أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية (1900-1930)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط4، 1992.
- 119. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
- 120. أبو القاسم سعد الله، ديوان النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1986.
- 121. أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري ت.465 هـ، الرسالة القشيرية، وضح حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2001.
- 122. قاسم محمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، مارس 2002.
- 123. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.
- 124. كارم محمود عزيز، أساطير التوراة الكبرى، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1،1999.
- 125. كارن آرمسترونجKaren Armstrong، مسعى البشرية الأزلي، الله لماذا؟، ترجمة: فاطمة نصر، هبة محمود عارف، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2010.

- 126. كب H.A.R.GIBB علم التأريخ، تر: إبراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، كتب دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- 127. مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، فكرة الأفريقية الآسيوية في ضوء مؤتمر باندونج، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 2001.
- 128. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نفضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.
- 129. محمد أركون الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، ترجمة: هاشم صالح، لا فوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989.
- 130. محمد الأخضر، عبد القادر السائحي، روحي لكم، تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986.
- 131. محمد التنهاوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: على دحرج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ج1.
- 132. محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009.
- 133. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدّراية من علم التفسير، مراجعة: يوسف الغوش، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط4، 2007، ج2.
- 134. محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
- 135. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابتدالاته الشعر المعاصر-، دار توقبال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ج3.
- 136. محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984.
- 137. محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر (الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع)، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1997.

- 138. محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية (1975–2005)، موفم للنشر الجزائر، د.ط، 2008.
- 139. محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور غربي، سلسلة دفاتر فلسفية، العدد 11، دوبقال، المغرب، ط1، 2006.
- 140. محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، سلسلة دفاتر فلسفية، العدد 12، دار دوقبال للنشر، المغرب، 2007.
- 141. محمد عبد الله دراز، الدين: بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان، دار العلم، الكويت، 1952.
- 142. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، د.ط. 1980.
- 143. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي ،بيروت ،لبنان، ط1 ،1994، ج1.
- 144. محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981.
- 145. محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925–1976)، المطبعة العربية، غرداية، ط1، 1999، ج1.
- 146. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1985-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985.
- 147. محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابر ماس، إفريقيا، الشرق الدار البيضاء ، بيروت، د.ط، 1998.
- 148. مطاع صفدي، نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د.ط،1990 .
- 149. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (282-370 هـ)، تقذيب اللغة، مادة حدث، تحقيق: عبد الكريم العرباوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، مطابع سجل العرب، القاهرة، المجلد 4.

- 150. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، د. ط، د. ت.
- 151. ميرسيا إلياد Mircea Eliade ، الأساطير والأحلام والأسرار، تر: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط1، 2004.
- 152. ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، شرح: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، الإسكندرية؛ د.ط، 1950.
- 153. أبونصر سراج الطّوسي، الّلمع، تحقيق: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، مكتبة المثنى، بغداد، د.ط، 1960.
- 154. نورثرب فرايNortherob Frye ، تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991.
- 155. وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،2001.
- 156. وود دافيد Wood David ، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.
- 157. يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.
- 158. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006.
- 159. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات دار الهدى، الجزائر، ط1، 1995.
- 160. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور، الجزائر، ط1، 2009.
- 161. يونس لوليدي، الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة انفوبرانت، فاس، ط1، 1996.

- ثالثا :الأبحاث والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات .
- 162. الأخضر فلوس، أزمة التجربة الشعرية الجديدة، مجلة الثقافة، الجزائر، ع: 8-9، 162. 12ونيو 2006.
- 163. خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، العدد3، المجلد4، القاهرة 1984.
- 164. رمضان حمود، حقيقة الشعر وفوائده، مجلة الشباب، قسنطينة، العدد 82، ق 1927. قفرى 1927.
- 165. سمير سرحان، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، م1، ع3، أفريل 1981.
- 166. زهرة بلعاليا، أجمل القصائد النثرية كتبها شعراء النص العمودي، مجلة الثقافة، الجزائر، ع: 9-8، 1 يونيو 2006.
- 167. صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، القاهرة، المجلد4، ع4، سبتمبر 1984.
- 168. صلاح عبد الصبور، تحربتي في الشعر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر 1981.
- 169. عبد الرحمان بدوي، الأدب الألماني في نصف قرن، مجلة عالم المعرفة العدد 181، المحلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
- 170. عبد الكاظم العبودي، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر، موجة أم امتداد متمرد، 9-8 الخزائر، رقم 9-8، 1 يونيو 2006.
- 171. عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)، مجلة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة ع:05، 2000.
- 172. عمر بوشموخة، الكاتب تحاور الشاعر "أبو القاسم خمار"، مجلة الكاتب الجزائري، الجزائر، العدد2، 1 مارس 2011.

- 173. فريال غزول، المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد3، أفريل 1981.
- 174. محمد أحمد بريري، رمز الخمر في الشعر العربي القديم، مجلة عيون المقالات، المغرب، ع: 01،03 يونيو 1986، البعد الصوفي في الأدب.
- 175. محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، محمد الخياة الثقافية، تونس ، العدد 160، 1أكتوبر 2004.
- 176. محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول، المجلد الرابع، ع3، القاهرة 1998
- 177. نور الدين طيبي، صنعنا الفرح في زمن الموت، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد: 8-9، يونيو 2006

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

ے عد	مقدمةأ،ب،ج
	المدخل: في مفهوم التراث والحداثة .
07	1 - مفهوم الموروث لغة واصطلاحا
11	2 – مفهوم الحداثة لغة واصطلاحا
	• الفصل الأول:الشعر الجزائري المعاصر بين التقليد والحداثة
	المبحث الأول : الحداثة الشعرية الجزائرية .
25 .	1 - علاقتها بالموروث
28	2 – عوامل ظهورها
31	3– بواكر الشعر الحر
	المبحث الثاني:التجربة الشعرية الجزائرية في فترتي الستينيات والسبعينيات .
	1 -مرحلة التراجع وأسبابه (1962-1968)
43	2 -مرحلة الصحوة الشعرية (1968-1975)
	3 - خصائص الخطاب الشعري في فترة السبعينيات
	المبحث الثالث: الشعر الجزائري في مرحلتي الثمانينيات والتسعينيات .
56	1-تبني الحداثة
58	2 —الحداثة و الكتابة الشعرية الجديدة
65	
	الفصل الثاني:حضور الموروث الديني في الشعر الجزائري المعاصر.
	المبحث الأول: استدعاء النص الديني .
73	1 - مفهوم الدين لغة واصطلاحا
80	2–علاقة الشعر بالموروث الديني
83	3_ حضور النص الديني في الشعر الجزائري المعاصر
	أ- استدعاء النص القرآني
91	ب-استدعاء الحديث النبوي

ا لمبحث التاني : ح ضور الموروث الصو <u>ي</u> .)
1 - مفهوم التصوف لغة واصطلاحا	
102 علاقة الشعر بالموروث الصو <u>د</u> علاقة الشعر بالموروث الصوالا	
3- النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر	
4-حضور الموروث الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر	
 الفصل الثالث: حضور الموروث التاريخي والأسطوري 	,
في الشعر الجزائري المعاصر	
المبحث الأول: حضور الموروث التاريخي في الشعر الجزائري المعاصر	
1 - مفهوم التاريخ لغة واصطلاحا	
2-علاقة الموروث التاريخي بالشعر2	
3-حضور الموروث التاريخي في الشعر الجزائري المعاصر	
المبحث الثاني: حضور الموروث الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر	
1 - مفهوم الأسطورة لغة واصطلاحا	
2-علاقة الموروث الأسطوري بالشعر	
3-حضور الموروث الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر	
• خاتــــــة	,
• ملحق)
• قائمة المصادر والمراجع)
• فهرس الموضوعات	