الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان-

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

الجذر التراثي في القصيدة الجزائرية الحرّة

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص : الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:
موساوي فرحات

السنة الجامعية
(2016م/2017م-1437هـ/1438هـ)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان-

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

الجذر التراثي في القصيدة الجزائرية الحرّة

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص : الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ :
موساوي فرحات أد/ عباس محمد

السنة الجامعية
(2016م/2017م-1437هـ/1438هـ)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان-

كلية الآداب واللغات **قسم اللغة العربية وآدابها**

الجذر التراثي في القصيدة الجزائرية الحرّة

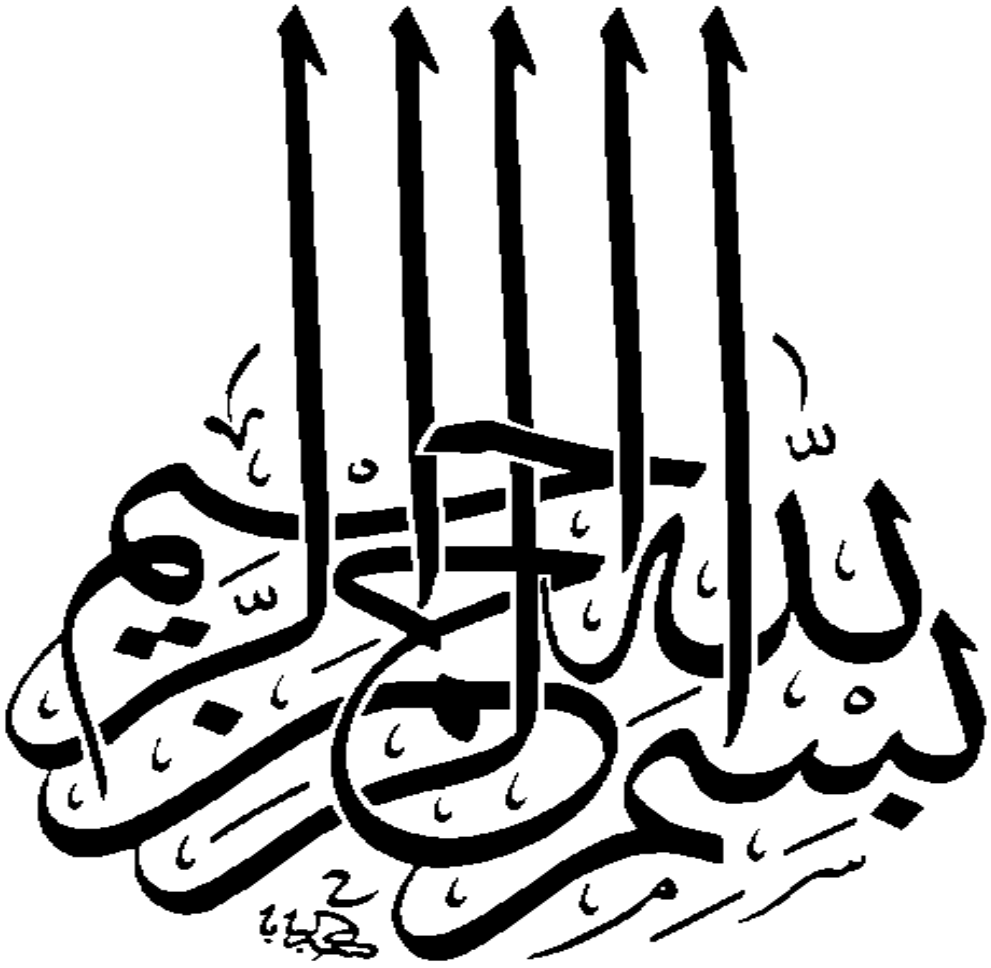
رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص : الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ :**
فرحات موساوي **أ.د/ محمد عباس**

أعضاء لجنة المناقشة :

د/عبد القادر بوعزة – أستاذ محاضر- أ – جامعة تلمسان-.....رئيسا
أ.د/ محمد عباس– أستاذ التعليم العالي – جامعة تلمسان .....مشرفا ومقررا
أ.د/محمد بن اعمر – أستاذ التعليم العالي – جامعة تلمسان.....عضوا
أ.د/ناصر اسطمبول – أستاذ التعليم العالي – جامعة وهران.....عضوا
د/محمد سعيدي– أستاذ محاضر- أ – جامعة مستغانم.....عضوا
د/ بن عودة عطاطسة – أستاذ محاضر- أ – المركز الجامعي -غليزان.....عضوا

السنة الجامعية
(2016م/2017م-1437هـ/1438هـ)


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روحي والدي الطاهرتين...

إلى زوجتي وأبنائي...

إلى الصديق

الدكتور كمال بن عطية

مقدمة

الحمد لله الذي علّم بالقلم، وعلّم الإنسان ما لم يعلم وبعد...

فإن الحديث عن الشعر والبحث في موضوعاته وقضاياه الفنية المتشابكة يسير القدر، محدود القيمة في الجزائر، خاصة إذا تعلق الأمر بظاهرة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، على خلاف مايحدث في بلدان عربية أخرى، حيث يحظى هذا المستجد من الشعر باهتمام الباحثين الأكاديميين وغيرهم.

ولمّا كان الأمر كذلك، فقد وجدنا أنفسنا ملزمين بسد ثغرة بحثية تلامس ذاتنا الشعرية وترسخ وجودنا وعلاقتنا بالأدب الناضج، ضمن المنتج الإبداعي العربي مشرقا ومغربا. ولعل هذا سبب من الأسباب الجوهرية التي دفعتني وحدت بي إلى أن أخوض غمار البحث في هذه التجربة الشعرية في حدود ما نمتلك من وسائل البحث وسعة الجهد.

هذا البحث الذي هو ثمرة مجموعة من العوامل اكتسبتها من خلال مطالعاتي المحدودة لحيّز لا بأس به من الشعر العربي المعاصر ورؤيا هذا الشعر للعالم وللذات وللواقع من زاوية مشرقة فيه حددت علامات هذه الفضاءات من أثر تعامله مع التراث. هذا التراث الذي غدا وسيلة فنية ذات أبعاد دلالية متعددة وقد أصبحت معطياته تحتل مساحة واسعة فيه، وحقلا خصبا للدراسة.

وحيث تطرح أسئلة عديدة حول هذه المسألة الفنية اللافتة جاءت فكرة البحث في سياق استقبال شعرنا الجزائري الحر لقضية التراث، وكيفية تعامله معها، وما هي الآليات التي اعتمدها لذلك ، ثم صور تجلياته فيه. وهل كان لذلك علامة إضافية لهذا الشعر على المستوى الجمالي والدلالي؟

ثم إنه من الأسباب التي لا يجب أن نخفيها، وقد دفعنا إلى تناول هذا الموضوع هو قلة الاهتمام النقدي بهذا الجانب، على الرغم أن هذه الفكرة تعد من صميم الإبداع الأدبي وخاصة الشعري منه، وعن طريقها تشكل جزء هام من النص الشعر الحداثي، لأن

معتمداته ما هي إلا مطية للتعبير عن واقع وأبعاد وقيم إنسانية واجتماعية، علاوة على جانبه الجمالي.

وبعد اقترابنا من هذه القضية مدفوعين بالانشغال بها، وتتبعنا للخطاب الشعري الجزائري قراءة وتمعنا وتذوقا، ألفيناه بحاجة إلى دراسة من هذا النوع، تكشف عنه بعض أسراره الجمالية وقيمه الفنية، وتبين مدى إسهام التراث بأشكاله وعوامله المختلفة في بناء التجربة الشعرية الحديثة، وتشكيلها صياغة ودلالة.

وعلى الرغم من أن الشاعر الجزائري الحديث بصفة عامة والحرة منه بوجه خاص له شخصيته وخصوصيته وهو في سياقه المغاربي، وقد نشأ في ظروف مختلفة عن كل الظروف التي نشأ فيها أي أدب آخر، فإن هذا الشعر-بما فيه من عثرات التجريب- فإنه حاز مكانة وتقديرا في معناه ومبناه بالنظر إلى الظروف التي مر بها.

لقد تراءى لنا أن هذا الخطاب الشعري استفاد من كل التجارب، العربية والغربية على حد سواء، متفاعلا مع تراثه المحلي والعربي والإنساني، مستلهما من النصوص الغائبة والمتزامنة، خبرها شعراؤه من خلال اطلاعهم وتكوينهم الثقافي مما ولّد تفاعلا بين نصوصهم وتلك الإفادات التراثية والعتبات النصية، ومنه جاء عنوان بحثنا : **الجذر التراثي في القصيدة الجزائرية الحرة.** ليلقي الضوء على أهم القضايا التراثية وتجلياتها في المنجز النصي الحداثي، وعلى أهم تلك الآليات مكنت لهذا الشعر من أن يقف بثبات في خانة الإبداع ويعايش مختلف التطورات الحياتية (السياسية والمجتمعية والاقتصادية...) في كل مرحلة من مراحل سيرورته.

وكان من دواعي البحث تقسيمه إلى مدخل وثلاثة فصول وكان ذلك كالتالي:

مدخل: حاولنا أن ننير من خلاله الرؤية لمن يتابع البحث حتى يتيسر لديه فهم طبيعة الموضوع قبل تفصيلاته، وقد جعلنا له عنوانا : **بالشعر العربي المعاصر وقضية التراث**

(المفهوم والوظيفة) ، ومن خلاله تم الحديث عن طبيعة المصطلح بإشارات طفيفة لنعدل إلى أهميته في الإبداع الشعري، ثم مدى تفاعل الشاعر العربي مع معطياته وهذا عبر اتجاهات الشعر العربي الحديثة من المحافظين إلى المدرسة الرومانسية، فإلى مدرسة الشعر الحر، لنخلص إلى التجربة الشعرية الجزائرية والممارسة النصية الجديدة في تعاملها مع روافد التراث العربي والعالمي مراعاة هذا التعامل عن طريق مكونات العمل الشعري (الموسيقى، الصورة، اللغة) كأهم العناصر الفنية التي يمكن أن تشتغل عليها أية تجربة شعرية.

لتأتي فصول البحث تباعا وفق مقتضيات الموضوع، وقد خصصنا :

الفصل الأول: لمصطلح **التراث وإشكالية التجديد في القصيدة الحديثة**، وذلك عبر عناصر ثلاثة ، في العنصر الأول وقفت عند مفهوم " التراث " لغة واصطلاحا، وهو مصطلح متداول في الدراسات النقدية الحديثة بين القبول والرفض مما دفعني إلى تتبعه ورصده من خلال تقديم تعريفاته المختلفة والآراء المتضاربة حوله مع أهمية الوظيفة التي يشغلها في العمل الإبداعي، وأشكال التعاطي معه في الخطاب العربي المعاصر. وتناولنا في العنصر الثاني الحديث عن القصيدة الحديثة والتراث، حيث كانت الإشارات واضحة تحيل إلى تجلي التراث في الشعر العربي بدءا من مدرسة الإحياء التي حاولت إعادة كتابة تراثها الشعري عبر تمثلاتها للقصيدة القديمة نسقا بنائيا ودلاليا، وكان لذلك دوره في التجربة وانبعاثها، حيث استطاعت هذه المدرسة أن تساير ما كان سائدا من قيم شعرية قديمة وبثها في منجزاتها.

وبعد ذلك كانت لنا وقفة على أهم الآليات التراثية في التجربة الشعرية الحديثة، وقد حصرناها في مجموعة من المصادر (القرآن الكريم، الأدب، التاريخ، الأسطورة وغيرها) وأعطينا أمثلة على ذلك.

لنخلص في ختام الفصل إلى التفصيل في تحولات القصيدة، والحديث عن مرحلة هامة منها، هي المرحلة الرومانسية، التي بدأت من خلالها تتضح معالم التجديد، في دعوتها إلى تكسير السنة الشعرية التي كانت جاثمة على الإبداع حيث ظهر مبدأ الحرية كمظهر شمولي على مستويات اللغة والتجربة، فكانت علامة فارقة نحو التحول بالقصيدة إلى فضاءات أرحب مهدت الطريق أمام التجربة الجديدة التي أطلقنا عليها تجربة الشعر الحر.

هذه التجربة التي كان للبحث نصيب من الإشارة إليها، إذ تتبعنا نشأتها ومساراتها عربيا مع جيل الرواد ومن جاء بعدهم، وركزنا الاهتمام فيه بالحديث عن تجديد القالب الشعري كإشارة لافتة نحو فضاء المغايرة الشعرية.

الفصل الثاني: يختص هذا الفصل باستكشاف معالم التجربة الحديثة في الجزائر، وقد عنوناه بـــ: **تجربة الشعر الحر في الجزائر.** وأردنا من خلاله إظهار العلائق بين هذا المولود الجديد والأثر المشرقي والغربي في انبعاثه، وتلك العوامل التراثية التي أحاطت به.

وحيث أن ثمة حساسية في طرح الموضوع، في ظل تبعية هذا الجديد للتجربة المشرقية، ذهبنا لتتبع أغوار التأسيس لها في الجزائر وناقشنا المسألة في عنصر: مرحلة التأسيس وتقليد تجربة المشرق، ليس تحيزا أو إنكارا، بقدر ما هو اعتراف وتأكيد للحضور والتزامن الشعري للتجربة الجزائرية الجديدة مع نظيرتها في المشرق العربي وكان ذلك بالكشف بداية عن الأدوار النقدية (التأسيسية) للشاعر "رمضان حمود" الذي سبق إلى هذه الفكرة في سنوات العشرينيات من القرن الماضي، حتى ولو لم يكتب لها الاستمرار.

ومع ذلك عدنا مرة أخرى إلى البدايات الفعلية والمحاولات الأولى التي سارت جنبا إلى جنب مع التجربة المشرقية، حيث التأثيرات المشرقية بدت واضحة من خلال رواد الشعر

الحر، واعترافا على لسان رائدها المؤسس " أبو القاسم سعد الله " ، الذي يشهد له بفضل جلب التجربة إلى الساحة الإبداعية في الجزائر. ليتوالى سرد المراحل اللاحقة ومميزات كل مرحلة، فبعد مرحلة التأسيس، تأتي مرحلة الصمت الشعري وهذا ما بعد الإستقلال ثم المرحلة السبعينية بمكوناتها الأيديولوجية (الإشتراكية) وقد تبنت صراعا مفتعلا من شعرائها الشباب مع جيل الرواد حول قضايا عدة في أولها مسألة التراث وكيفية التعامل معهم، غير أنه صراع لم يفض إلى نتيجة تدفع بعجلة الإبداع إلى الأمام . لتأتي مرحلة جديدة ما بعد الثمانينات، وهي مرحلة حاسمة شعريا، حيث علا صوت الشعر، وبدأ التنوير يصل عتبات الإبداع الشعري الحقيقي، وقد سميناها بمرحلة النضج والمغايرة نظرا لعلامات الوعي التي بدأت تتشكل في كتابات الجيل الجديد، حيث حاول شعراؤه تمثل تلك القيم الفنية ومسايرة نجاحات كبار الشعراء في المشرق العربي وحتى الغرب لتحمل- بذلك – معها خصوصية التفرد والتميز.

الفصل الثالث: يدرس هذا الفصل **تجليات التراث في المنجز الشعري الجديد** (تجربة الشعر الحر في الجزائر) وهو فصل تطبيقي خالص ، لاعتقادنا أن الحديث عن نجاح هذه التجربة لا يتحقق، ما لم يشفع بدراسة تطبيقية تبين عن ذلك.

تناولنا في بدايته حيز اللغة باعتبارها نواة العمل الشعري وأداته، فذهبنا إلى ترصد مدلولاتها التراثية واستعمالاتها في بنية القصيدة، ليتأكد لدينا الشاعر الجزائري نوع من مصادرها ليشكل منها ذاته الشعرية، بدءا من اللغة المحلية بطبوعها المختلفة وقد كانت حاضرة في كثير من القصائد وهي موروث شعبي رأى فيه الشاعر الجزائري منبعا مهما يعبر من خلاله عن كثير من القضايا والمواقف، ولم يكن ليكتفي بهذا؛ بل تعداه إلى إقامة علاقة تناصية لغوية مع نصوص غائبة لتكون وسيلة إغناء وإشباع للدلالة ، مستقاة من

(القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر العربي القديم)، وكلها طاقات لغوية غنية بالدلالة تعضد مجهود الشاعر في نجاح تجربته.

ثم درسنا الصورة الشعرية وهي عنصر هام من عناصر التشكيل الفني للقصيدة، فعرفناها نظريا، لنقتحم المدونة الشعرية ومدى تفاعلها من هذا المضمون ، فوجدنا أن كما هائلا من الأعمال الشعرية اتكأ على هذه القاعدة الفنية، وراح كغيره من الشعراء الذين حققوا نجاحاتهم، يستلهم من المصادر صورة الشعرية ليحقق بها كفاية شعرية ونضجا فنيا مسبوقا وكانت هذه المصادر على تنوعها بين (الدينية و التاريخية، والأسطورية والصوفية وغيرها).

لنختم الفصل بالموسيقى، حيث وبالرغم من محاولات التجديد والمواكبة، إلاّ أن شعراءنا لم يجانبوا في ايقاعهم الفني الاستمداد من التراث الشعري القديم – وهذه صفة غالبة في الشعر الحداثي – لم ينأ عن التراث الشعري القديم في موسيقاه جانبا– بل كان في أحيان كثيرة مرجعية، فبقي الشاعر محتفظا بالوزن الخليلي كقاعدة خلفية لبنائه الموسيقي (النغمي)، عدا بعض التحويرات البسيطة التي هي من مستلزمات الشعر الجديد والمتمثلة في توزيع تفعيلات البحر على الأسطر طولا وقصرا.

علاوة على الإلتزام بحرف الروي والوحدة العضوية والموضوعية كلها علامات واضحة في العمل الشعري الجزائري الحديث تؤكد الالتزام بالموروث الذي لا غنى عنه.

ونظرا لطبيعة الموضوع فقد كان لزاما علينا اعتماد المنهج الوصفي التحليلي لرصد الظواهر التراثية ومساءلة قيمها الفنية والجمالية، غير أن شعراءنا لم يهملوا البحث عن الظروف الموضوعية المحيطة التي رافقت تلك الظواهر الفنية (اجتماعية و نفسية...).

ولقد حرصت بأن يكون التوازي ملحوظا باستمرار بين هذه المتغيرات وانعكاساتها في جو العمل الشعري، كما أن للمنهج التاريخي حضورا واضحا عن طريق العودة إلى الجذور التي استقى منها الشاعر مادته التراثية.

ولم نغفل الاعتماد على مصادر عامة ومتخصصة في موضوع التراث وتوظيفه في الشعر وتراوحت بين مصادر عربية للتوثيق، نذكر على سبيل المثال : **التراث العربي** لعبد السلام هارون ، و**مفهوم الشعر** لجابر عصفور و**نحن والتراث** لمحمد عابد الجابربي إضافة إلى مجموع الدواوين الشعرية وما توافر منها كمصادر أساسية لشعراء عرب وجزائريين على وجه التحديد. فمن الشعر العربي اعتمدنا على **الاعمال الشعرية** لكل من بدر شاكر السياب و نزار قباني ومحمود درويش . وبعض الدواوين المتفرقة. ومن الشعر الجزائري المعاصر اعتمدنا على ديوان **الزمن الأخضر** لأبي القاسم سعد الله **والاعمال الشعرية الكاملة** لعمر أزراج ، **الحب في درجة الصفر** لعبد العالي رزاقي، و**أوراق** لأبي القاسم خمار وغير ذلك من الدواوين ذات الصلة.

أما المراجع فكانت الاستفادة كبيرة من المراجع العربية المتخصصة في الموضوع منها **الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** لعز الدين اسماعيل، و**الشعر الجزائري الحديث** لمحمد ناصر. إضافة إلى المراجع العامة ذات الصلة، وقد دعت الضرورة – أحيانا– من العودة إلى المراجع الأجنبية فضلا عن العديد من المجلات والجرائد التي تناولت الموضوع ومسته من قريب كم لم نغفل عن الإعتماد على بعض الأطروحات ورسائل التخرج الجامعية التي تناولت هذه المسألة .

وأخيرا، وليس آخرا فإنني أتقدم بخالص عبارات الشكر والتقدير والعرفان إلى أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور: محمد عباس الذي اتسع صدره لمساءلاتي ولم يجد حرجا في ذلك، فأرشدني بثبات، وتتبع خطاي البحثية بصبر وعناية حتى اكتمل على الوجه الذي

أراد. كما لا يفوتني فى هذا المقام ان أتوجه بالشكر الجزيل لأخي وصديقي الدكتور محمد قراش استاذ النقد والدراسات المقارنة بجامعة الجلفة على تشجيعه و اهتمامه بسير البحث في افاقه العلمية خاصة عبر المناقشات التي جمعتنا في جوانب مختلفة من البحث .

وما هذا البحث – في نهاية المطاف– إلا محاولة متواضعة تعبر عن جزء يسير للوطن (الجزائر) وعربون تواصل مع طاقاته المبدعة التي من واجبنا أن نظهرها ونعرف بها للآخر. فإن كان فيه تقصير فلعجزي عن تحقيق ما أرشدني إليه أستاذي الفاضل وعذري أني اجتهدت ما وسعني الجهد والاجتهاد في تحقيق الغاية والرغبة.

مدخـل

مصطلح التراث من أكثر المصطلحات تداولا في الفكر العربي المعاصر ، وقد تناولها الدارسون من زوايا متعددة ، حيث لامسوا تلك الأبعاد الفكرية و المعرفية والعقدية التي تجاوزها الأقدمون ، ذلك لأن " تراث أي أمة من الأمم هو مخزونها من المعتقدات والقيم و التقاليد والثقافة والفن والتاريخ والأمجاد والأساطير ، تستقبله ذاكرة الأمة وتعيه وهو مناط اعتزازها، وينعكس في آثار أدبائها وشعرائها ويمثل حركة بين ماضيها وحاضرها واستشراف مستقبلها "[1]، وهو بذلك ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وكتب وأنه " ليس مخلفات ثقافية الماضي بقدر ما هو كلية هذه الثقافات من حيث إنها الدين والعقل والفن والعادات والتقاليد والقيم المألوفة التي يتشكل منها النسيج الواقعي للحياة ويلتصق بها "[2] .

وهو قبل ذلك " اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي... و لكن من حقها أن تنمو و أن تشق طريقها.. وفق طبيعة ظروفها وأرضها و تاريخها ، على أساس وحدة شخصيتها القومية و تفاعلها الحر مع التراث الحضاري الشامل "[3] ، في ظل صراع الأنا مع الآخر لتحقيق الكيان القومي .

ولا يجب هنا أن نخلط بين التراث والتاريخ ، فإذا كان التاريخ هو الماضي في بعده التطوري فإن التراث هو الماضي في بعده التطوري موصولا بالحاضر ومتداخلا فيه لأن حقيقة التراث ليست في بعدها المادي بقدر ما هي أشمل من ذلك بكثير ، فهو " ليس الكتب والإنجازات التي نرثها عن الماضي ، و إنما هي القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل"[4]، وعليه يتجاوز فكرة الزمن ليصبح عملية مستمرة تمتد إلى عمق الحضارات الإنسانية فتخترق كياناتها ، إذ ليس هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث كان . و بالتالي

[1]- عبد الرحمن عطية . الشعر الحديث و التراث . دار الأوزاعي . ط1 ، بيروت –لبنان ، 2010 ، ص : 18 .
[2]- طارق زياد . إشكالية الأصالة و المعاصرة ، مجلة الأزمنة ، فرنسا ، قبرص ، ع/ 19 مارس 1988 ، ص : 29 .
[3]- عبد الوهاب البياتي . الشاعر المعاصر و التراث ، مجلة فصول مج1 ، ع /4 جويلية 1981 ، ص : 19 .
[4]- العباس عبد د ش.أمل دنقل : بين التراث و التجديد ،رسالة ماجستير ، مخطوط جامعة الاسكندرية ، 1988، ص :25.

" فهي فكرة تستوعب أبقى ما في تراثات الشعوب لتحيلها مع المنجزات الجديدة في العالم إلى تراث إنساني من حق الكائن البشري أيا كان لونه أو دينه أو جنسه في هذا الوجود أن يأخذ منه و يضيف إليه "[1].

وبذلك لا يكون البعد الزمني أو المادي هو الدليل على أن هذا الإنتاج أو ذاك ينتمي إلى التراث أم لا؛ بل أن كل إنتاج –حسب هذا المفهوم – سوف يصبح تراثا بعينه.

هكذا يجب أن نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي أو الماضوي ، فالماضي بالمعنى التاريخي مضى ، لكنه بالمعنى الكياني ليس بالضرورة التي تتحول باستمرار ، وبهذا المعنى يمكن القول أن فكر شخص ما ، أو حركة ما ، مع أن هذا الشخص انتهى منذ قرون ما زال حاضرا "[2].

ولا نريد – ههنا – أن ندخل في تفاصيل جدلية قابلية التراث أو رفضه ، و الحديث عن تلك العناصر التي أثير حولها كثير من الجدل ، و ظلت مهملة ، كقضية التصوف التي اعتبرها بعض المحدثين مجرد خرافة ، أو ما إذا كان المقدس (القرآن الكريم) تراثا أم لا، بقدر ما يهمّنا تلك النزعة التراثية نحو التجديد في السياق الإبداعي العربي إذ نعتبر أن " عملية التراث والتمسك بالتقاليد هي الوجه الضروري الآخر لنزعة التجديد و العصر لإثبات وجودنا التاريخي"[3].

ويقوم الأديب هنا بالدور المركزي في عملية ربط حلقات التواصل بين الموروث والحاضر، فاتحا الخيارات على المستقبل، فيستغل معطيات التراث، بما له علاقة بكيان الأمة و وجودها، و بما هو مرتبط بوجدان المتلقي " فكل معطى من معطيات التراث

[1]- غالي شكري. التراث و الثورة ، ط 3القاهرة 1996 ، ص : 14 .
[2]- أدونيس . فاتحة لنهاية القرن العشرين ، دار العودة ط 5، 1980 ، ص : 244 .
[3]- العباس عبد د ش.أمل دنقل: بين التراث و التجديد (المرجع السابق) ، ص : 16 .

يرتبط دائما في وجدان الأمة بقيم روحية و وجدانية معينة ، بحيث يكفي استدعاء هذا المُعطى أو ذاك من معطياته لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا "[1].

إن ثنائية التراث والواقع تتفاعل دائما في نفس الأديب و تنعكس في آثاره ، والأديب مهما تصور أنه يستقي رُؤاه من الواقع فحسب ، إنما يقع في مطبات الوهم ، ذلك أن أسلوب الأديب الذي يرسم شخصيته الأدبية يتشكل في مطلع حياته الإبداعية عبر قراءته في التراث وقراءاته الأخرى ، وهذا لا يعني – إطلاقا – عدم تفاعله مع الواقع ، أو عدم تأثره بثقافات غيره ، فهذه الأشياء تترك بصماتها واضحة في آثار الأديب دون أدنى شك و لكنها لا تلغي المكونات الأساسية الأولى لشخصيته الأدبية ، وعلى هذا فإن التراث يُعد رافدا أساسيا من روافد فكر الأديب ومن مقومات شخصيته الأدبية ، متى استطاع أن ينقله فنيًّا إلى المتلقي.

وانطلاقا من كون الشعر أحد الحقول الإبداعية التي استقبلت التراث ، فقد حافظ على هوية الأمة ، وكان على مدار تحولاته في علاقة حميمية مع تراثه ، وهي علاقة قديمة متجذرة ، تحاكي في ذلك الشعر القديم ، وإن تغيرت صورها وأشكالها من عصر لآخر.

وقد مرّت علاقة الشاعر الحديث بالتراث بعدة مراحل وأخذت عدّة صيغ[2] ، وعناوين متعددة كالسرقات ، والمعارضات والتضمين ، ما يحيل إلى علاقة الشاعر العربي بموروثه بصفة عامة منذ مطلع النهضة الأدبية في الوطن العربي في إطار عملية التجديد.

---

[1]- علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006 ، ص : 18 .

1- تراجع تفاصيل هذه المراحل: علي عشري زايد ، استـــدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، (المرجع السابق) ، من ص : 57 إلى ص : 90 .

إن قضية التجديد في الشعر العربي على مستوى البنية والمضمون ليست قضية مستحدثة في عصرنا ، فالمتصفح لتاريخنا الشعري القديم منذ قيام الدولة العباسية وما عرفته من انفتاح حضارات أخرى غير عربية (هندية وفارسية ويونانية) يلفى أن هذا العصر شهد ثورات فكرية وأدبية تدعو إلى التجديد ، وتقف موقفا من شعر القدامى بدءًا بالحركة (النّوّاسيّة) التي ثارت على المقدمة الطللية ، ودعوة بشار بن برد إلى النزول بالشعر من طبقة الأمراء والخلفاء إلى طبقة الشعب " كل ذلك استجابة منهم لمتطلبات عصرهم ، وما ظهور مصطلحات " الأقدمون والمحدثون والمولدون " إلا دليل على ذلك"[1].

غير أن الاتجاه الحقيقي في التعامل مع التراث بصورة فاعلة لم يتسع نطاقه إلا في الخمسينيات – كما هو معلوم – على أيدي مدرسة الشعر الجديد ، فقد تحولت نظرتهم إلى التراث ، بعدما كانت قائمة على محاكاة التراث والأخذ منه دون محاولة واعية ، إلى تجاوز النموذج المثالي وفك الارتباط القائم به .

نظرة تعدّت الالتزام بأطر الشعر القديم و قوالبه الجاهزة والسير على هدي مكوناته وذلك ما دأبت عليه مدرسة الإحياء ، التي رأى شعراؤها في التراث على أنه مادة استلهام وبعث ، وأنه عالم حافل بالمواقف والدلالات ، فتوغل التراث في تجاربهم الشعرية وربطوه بقضاياهم الذاتية والموضوعية ، حيث " استخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر ؛ بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث معاناته الخاصة ، فتصبح هذه المعطيات تراثية – معاصرة – تعبّر عن أشد هموم الشاعر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه عراقة التراث وكل

[1]- سنوسي لخضر ، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، تخصص : أدب حديث و معاصر جامعة الجزائر ، 2011/2010 ، ص : 11 .

أصالته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج"[1].

وإذا كان شعراؤنا القدامى قد اكتفوا بتسجيل النص التراثي في أشعارهم دون تعديل جوهري فيه ، وقد اقتصر دوره الجمالي على تعزيز الرأي وتأكيده ، فإن الشعراء المجدّدون قد وسّعوا من رقعة علاقتهم بالتراث ، " فلم يصبح تعاملهم الفني مقصوراً على التراث الأدبي ، إنما رحب ليشمل زوايا مختلفة تتلخص في التراث الشعبي والأقنعة والمرايا والتراث الأسطوري"[2].

وقد اجتمعت جملة من العوامل الثقافية والنفسية والسياسية والقومية أسهمت في المضي قُدُما في توظيف التراث بهذا الشكل ، لأن للشعر حاجة "إلى أن توسع آفاقه، وأن يخرج من انغلاقه الطويل على نفسه ، واجترار لمعانيه المحدودة ، وأن يطعم بالصالح من القيم الفنية المغايرة والتجارب الإنسانية المختلفة ووسائل الصنعة الأدبية غير المعروفة فيه "[3]. لذا اندفع الشعراء إلى التجديد لاكتشاف كل قيمة جديدة تثري تجاربهم ، وتخرجها من نطاق المباشرة والتقريرية إلى طابع الموضوعية والدرامية ، فكانت قبلتهم الأولى في ذلك التأثر الشاعر الإنجليزي (توماس ستيرتر إليوت، T. S . Eliot)*[4]، الذي كان له اهتمام بالغ بالتراث باعتبار ما له من دور في تكوين الشاعر ، وفي استمراره على العطاء حيث يرى أن : " الأجيال تتواصل دائما وأن هناك خيطا يربط بينها وأن هذا الخيط ليس امتدادا

[1]- مجلة فصول ، علي عشري زايد . توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ، ع / 1 أكتوبر 1980 ، ص : 204 .
[2] - أُنظر : إحسان عباس .اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة 1978 ، ص : 151 ، 173 .
[3]- محمد النويهي . قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي. ط3 فيفري 1971 ، ص : 126 .
[4]*- يذكر في الصيغة المختصرة (ت . س . إليوت) ، شاعر انجليزي ولد سنة 1888 ، كان شاعرا و ناقدا ، و قد ترك أثره في الأدب الإنجليزي بخاصة و في الآداب العالمية .

فحسب وإنما هو استمرار متطور ، فالشاعر لا يستطيع أن يقطع صلته بجذوره ، لأن الماضي يجب أن يكون موجودا دائما في الحاضر، يغذّيه و يوجهه و لكنه لا يلغيه"[1].

وهي دعوة واضحة إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه ، والقيام بعملية استدعاء النصوص الأخرى والتعبير بالصورة ، والمعادل الموضوعي لفهم روح العصر.

لقد كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية في التقاليد ، والتي تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج العصر فيها ، " ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يفهم إلا إذا نظرنا إليه بوصفه حلقة مكملة لهذه التقاليد ، من جهة كونه امتدادا ضروريا لها .

إن الارتباط بالتقاليد والدعوة إلى الاستفادة من عنصري الثبات والنظام الموجودين فيها لم يطغ لحظة عند " إليوت " على الدعوة إلى الارتباط الشديد بواقع الحاضر الحي وتمثله تمثلا صحيحا"[2].

وقد كان " إليوت " ملتزما بتطبيق تلك الدعوة في نصوصه الشعرية ، فكان ينوّع في مصادره التراثية ، وبخاصة قصيدته المشهورة (الأرض الخراب) ، التي لم يقتصر فيها على التراث الانجليزي أو على التراث اليوناني أو الروماني وحسب " وإنما لجأ إلى كل مصادر التراث ، فحفل شعره بالإشارات الأسطورية ، والدينية ، والتاريخية إلى جانب استرفاده للتراث الشعري ، بل إنه كان يخرج عن نطاق تراثه الأوروبي إلى التراث الإنساني"[3].

ومن جملة العوامل التي دفعت بالشعراء قدما نحو استيحاء التراث ، الخناق الذي ضرب على حرية التعبير في فترات من العصر الحديث ، فكان للشخصيات التراثية

[1]- أنظر : منح خوري . الشعر بين ثلاثة نقاد ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان 1966 ، ص : 74 .
[2]- محمود الربيعي . في نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1977 ، ص : 14 .
[3]- علي عشري زايد . استدعاء الشخصيات التراثية (م س) ، ص : 35 .

حضورها في الممارسة الشعرية " ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار ، وقد وجد هؤلاء الشعراء في تراثنا معينا لا ينضب يمدهم بالأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العسف والطغيان "[1].

أضف إلى ذلك الدافع القومي الذي تمثل في تمسك هؤلاء الشعراء بهويتهم العربية وجذورهم القومية لمواجهة كل أشكال الغزو الثقافية والفكرية والعسكرية . فكما هو معلوم أنه في أواخر القرن التاسع عشر ، عرفت الأوطان العربية موجة استعمارية شرسة ، مما حدا بالمثقفين وفي طليعتهم الشعراء إلى المواجهة أمام حملات التغريب بقصائد تحمل عبقا من التاريخ العربي والإسلامي لعلّها تكون حافزا لاستنهاض الهمم ودفع الظلم.

وفي إطار مسعى التجديد ، فإن شعرنا قد تطوّر في هذا العصر تطورا خصباً مس كل مستوياته (المضمون والشكل والصيغة) ، وقد أضحى " من واجب النقاد أن يرسموا خطوط هذا التطور ويكشفوا عن صوره المختلفة عند الشعراء في دواوينهم وهي صورة أوسع من أن يحيط بها كتاب واحد . . " [2]، فضروب التجديد في شعرنا المعاصر قائمة – بالأساس– على إحياء التراث الذي يعتبرونه غذاء للتجربة ، ومعطى حضاريا وشكلا فنيا في بناء العملية الشعرية ، وقد ذهب الشاعر المعاصر إلى مناقشته ومراجعته مراجعة واعية وفاعلة ، تمكنه من كشف كنوزه وقيمه ، والعمل على تنميته وتوظيفه بما يخدم التجربة الشعرية المعاصرة ، كما أنه يمنحه رؤيا جديدة تكفل له الإبداع لأن التراث لا يكفل للقصيدة المعاصرة إبداعها إلاّ من خلال تحديد الشاعر موقفه منه.

[1]- المرجع السابق . ص : 41 .
[2]- شوقي ضيف . دراسات في الشعر العربي المعاصر . دار المعارف ، القاهرة ، 1976 ، ص : 6 .

ولأن التراث منجم طاقات إيحائية ، لها القدرة على إيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنضب ومصدر إسهام في إعانة الشاعر وتطوير شعره وتجدده ، فقد سعى الشعراء المحدثون إلى إعادة تشكيله بكل شخصياته و وقائعه من خلال كشف كنوزه وتجلياته لما يحتويه من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والثبات والاستمرار ، إذ أدركوا أنه لا نجاة لشعرنا من الهوّة التي انحدر إليها من غير ربطه بتراثه العريق ، ووصله بما فيه من أسباب عوامل القوّة والنماء.

من هنا اتجه الشاعر العربي المعاصر إلى مراجعة تراثه وخلق علاقات مثاقفة واعية مع روافده ، مما جعله يكون حلقة وصل بين ماضيه وحاضره ، وانفتاح رؤيته الشعرية على النضج والشمولية . وقد تباين التعامل مع المعطى التراثي من شاعر لآخر بحسب الرؤيا والفهم.

وعليه فإن المتصفح لدواوين شعرنا المعاصر، وبعد إمعان النظر فيه يلفى كثيرا من الاتجاهات الفنية الجديدة وهي اتجاهات فردية حينا وجماعية حينا آخر ، فتارة يتجه الشاعر اتجاها خاصا به يستقل فيه عن غيره ، وتارة يتجه اتجاها عاما يساهم فيه مع طائفة من الشعراء ، وكثيرا من هذه الاتجاهات يقصد به أصحابه إلى تجديد شعرنا في مادته وصورته ، بحيث يرفع عن كاهله أعباء التقاليد الراسخة ، وينطلق في أجواء واسعة من حقائق حياتنا ، ومن الكون وأسراره ، ومن الإنسان وعواطفه ، وما تحلم به النفس.

وتتداخل في هذه الاتجاهات بعض التأثيرات الغربية – كما أسلفنا – عن طريق الاقتباس الفكري والثقافي، وقد دفع هذا شعراءنا المعاصرين إلى تطوير شعرهم شكلا وموضوعا.

وتعامُل شعرائنا المعاصرين مع الآداب الغربية بالنهل منها في بعض صور شعرهم لا يعني بحال أنهم انفصلوا عن ماضي أسلافهم وتقاليدهم ، فما لبثنا أن وجدنا المجددين

السابقين منهم يحتفظون بشخصية شعرنا ومقوماته مع التمثيل الدقيق للشعر الغربي وأنماطه ، إذن فهم المجددون وهم في الوقت نفسه متصلون بالقديم"[1].

لقد حاول أصحاب تلك الاتجاهات الشعرية تخطي بعض سمات القصيدة الموروثة من حيث الأغراض والأساليب، إلاّ أنهم ظلوا ملتزمين مع الموروث في موسيقاه و أوزانه.

والملاحظة الجديرة بالذكر أن دوافع العودة إلى التراث عند شعرائنا تختلف عن دوافع الشاعر (الناقد) " ت ، س ، إليوت " ، " فإذا كان هذا الأخير قد أشار إلى اليأس والأمل في الانبعاث والتجدد ، فإن الشاعر العربي لا يقف لينعى حضارة تموت ؛ بل يبشر بولادة جديدة ، وهذا يعني أن قيمة التراث يخضع لطبيعة الموقف والغاية المتوخاة منه"[2].

إذن لم يعد شعرنا ألفاظا ترصف رصفا لتؤلف قصيدة في موضوع التقليد، بل أصبح عملا أدبيا جديرا بالعناية و الاهتمام لما يتضح فيه من ذات الشاعر و ذات أمته، و لما يرسمه أصحابه من ألوان الفكر والحس والشعور "[3] .

فهذا التراث معين لا ينضب وحلية مزجاة " لا يمكن تجاهله ، حيث لا يخلو أي شعر عظيم أو أي أدب من هذه الرابطة التي تشد الشاعر إلى أجداده الشعراء كما يقول "إليوت"، غير أن هذه الرابطة لا تعني المحاكاة الحرفية للغة الأقدمين ، فالشاعر المقتدر هو من يمثل التراث ويعيد خلقه خلقا جديدا يحمل خصائص عصره وطابعه ولا يبدو تقليدا مشدودا إلى عصور ماضية ..."[4].

---

[1]- انظر: شوقي ضيف . دراسات في الشعر العربي المعاصر (السابق) ، ص : 07 .
[2]- بوجمعة بوبعيو و آخرون ، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث ، مطبعة المعارف ، عنابة ، الجزائر ط1 2007 ، ص : 18 .
[3]- أنظر: شوقي ضيف . المرجع السابق ، ص : 08 .
[4]- بوجمعة بوبعيو. المرجع السابق. ص17 .

وبهذا التصور أصبحت القصيدة المعاصرة سياقا ثقافيا متسقا ومتنوعا، وقد جمعت بين الحيرة واليقين وبين التهدئة والإثارة ، فما هي إلا تجديد بمثابة " تطوير للموروث وإضافة له وليس رفضا له ، ولذلك يجب أن يكون للمغامرة الفنية زماما في يد الشاعر وليس العكس ولابد أن تكون محكومة بغاية أنبل وهي إعادة اكتشاف الكون والفهم الأعمق له"[1].

وقد تنبه شعراؤنا المعاصرون إلى هذه القضية ، فتعاملوا مع التراث بعد تمثله تمثلا إيجابيا ، وأكثر حيوية ، لكونه عالما مشبعا بالدلالات واستطاعوا أن ينظروا إلى التراث من أبعاده المعنوية ، في جوهره وروحه لا صوره وأشكاله.

ثم أن فكرة النزوع إلى التجديد لم تكن محكومة فقط بتلك الأبعاد والخلفية الفكرية بقدر ماهي إثارة للجوانب الجمالية المتعلقة ببنية القصيدة ، مع الاحتفاظ – دوما – بالمكون التراثي في إطار ما يسمى بقصيدة التفعيلة ، أو الشعر الحر، حتى أنه في دعوة نازك الملائكة للتجديد الشكلي للقصيدة ، إلا أنه نابع من أصل تراثي يعود إلى الموشح والبند ، ويرتبط بتفعيلات الخليل ، حيث ترى أنه لابد من إيقاع جديد يتناسب مع ذوق العصر، ما حدا بالشعراء إلى البحث في البحور الصافية دون الممزوجة لما فيها من ترويض وتعامل سهل مع تفعيلاتها ، وفي دعوة للشاعر عبد المعطي حجازي يطرح من خلالها تساؤلات عن حاجتنا إلى القصيدة الجديدة ، ويذهب إلى أبعد من ذلك بالقول : " أن التغيير قد مسّ كل شيء في حياتنا ، فلا مناص أن تتغير الرؤيا تبعا لذلك ، وتنبثق القصيدة الجديدة .. وأن القصيدة المعاصرة هي القصيدة التي تمتلك أكبر حيّز من الرؤية المستوعبة لأكبر حيّز من العالم واقعا وحلما ، والتي تملك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شعرنا من خلايا ميتة ، وأوهام وعادات مسيطرة ، وقداسة مبتذلة هي

[1] - على عشري زايد. قراءات في الشعر العربي المعاصر .دار الفكر العربي. القاهرة. مصر 1998 ، ص : 06 .

نشوتنا السّرية في الصعود والهبوط ، ومواجهتنا لذواتنا ، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ما تكون بالأحلام .."[1] .

ومنه فإن القصيدة الجديدة حاولت أن تنفض عن كتفيها غبار الزمن فتخلصت من حبل الماضي وأغراضه المعروفة وأبياته الملتصقة التصاقا مفتعلا ، وها هي اليوم تحاول من أجل نمو داخلي وخارجي معا أن تصب تجربتها الجديدة في قالب شعري جديد "[2] ، ألا وهو حركة الشعر الحر التي كانت بدايتها من العراق .

وفي هذا الصدد لا نطرح البدايات لفكرة التجديد ، وما يهمنا – هنا – هو الأسباب والدوافع التي أدت إليه ، والتي يطرح من خلالها تلك الوشائج بين ما هو قديم وما هو مستحدث. وقد حددتها نازك الملائكة كالتالي:

1– النزوع إلى الواقع : ترى نازك الملائكة أن الأوزان الحرّة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل الجدّي غايتها العليا ، ولقد وجد الشاعر المعاصر أن النظام التقليدي للقصيدة بما فيها من إتباع أسلوب الشطرين ، والسير على وزن وقافية ما هو إلا ترف شكلي وتبديد للطاقة الفكرية ، وترى أن الشاعر المعاصر يكره أن يضيع جهده في إقامة هياكل شعرية معقدة.

2– الحنين إلى الاستقلال والتحرر: ترى نازك الملائكة أنه لابد للشاعر المعاصر أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية

[1]- نقلا عن : لخضر سنوسي . توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ص : 12.
[2] - محمد زكي العشماوي . دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق ط1 , 1994 ، ص : 126 .

الشاعر القديم ، لأنه يرغب في أن يستغل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر وليس إهمالا للقديم والتراث"[1].

3– النفور من النموذج: يقصد بالنموذج "اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغيرها وتنويعها " ، والمعروف أن الشاعر القديم التزم نموذجا واحدا أثناء نظمه لا يخرج عنه والمتمثل في البيت ذي الشطرين المتساويين"[2]. ولا يحق له أن يستخدم عبارات أطول أو أقصر من البيت عكس الشاعر الحر الذي جعل التدفقات الشعورية هي التي تحدد طول البيت أو قصره .

4– الهروب من التناظر وإيثار المضمون: شعر الشاعر المعاصر أن نظمه على النمط التقليدي فيه تناظر لمن سبقه ، لهذا أراد أن ينهج نهجا يتفق مع مسار الحضارة الحديثة من حيث الشكل الذي يختلف عن الأشكال القديمة وعليه أن يهتم ويعنى بالمضمون عناية واهتماما كبيرين ، لذا نرى القصيدة الحديثة فيها نوع من التوازن بين الشكل والمضمون لأن الشاعر لا يتقيد بطول معين للبيت فله أن يكرر التفعيلة كما يشاء حسب تدفقاته الشعورية وإحساساته"[3].

ومنه فإن الشعر الحر تجربة جديرة بعناية الباحثين ، ومخطئ من يظن أن الشكل الجديد للشعر الحر اعتداء على القديم .. شعر ملتزم ببحور الخليل، ولكنه يكتفي منها بالبحور متساوية التفاعيل كالرجز والرمل و الكامل وغيرها، وهو مع التزامه لهذه البحور يتحرر من نظام البيت الكامل"[4] .

---

[1] - محمد صايل حمدان . قضايا النقد الحديث, دار الأمل ط1، 1991 ، ص : 28 .
[2]- المرجع نفسه ، ص : 31 .
[3]- المرجع نفسه ، ص : 32 .
[4]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، مرجع سابق،ص : 127 .

فسطور الشاعر تختلف طولا وقصرا ولا محدد لهذا الطول إلا ما يحتاجه انفعال الشاعر وصدق تعبيره من وقفات ، لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات ، ومنه فإن الشعر الحر لا يعتمد على نظام البيت الشعري القديم ، لأن مضمونه تشكيل من الصورة المركبة التي تشترك فيها الأقصوصة والحوار ، و الأسطورة والاقتباس وتجسيد المواقف والانفعالات النفسية المفاجئة.

هذا على خلاف الشاعر التقليدي الذي يعتمد في بناء قصيدته وفقا لنسق معلوم مراعيا فيه فصاحة اللغة ورصانة الموسيقي ، والاتكاء على التراث وإحيائه وفق التقاليد القديمة في رسم صوره ، وبالتالي لم يتجاوز حدود الاجترار، مما يفضي إلى النفور من المستهلك المبتذل.

فإنه في الاتجاه الجديد نلفى أن خطابه الشعري أصبح في كثير من جوانبه رامزا واللغة الشعرية – كعنصر بناء– لغة إيحائية تصويرية.

فعن الصورة ، بعدما كانت تقليدية قائمة على التشبيه والاستعارة والمجاز في سياقها التقليدي ، فهي في الشعر الحر مركبة تتألف تسلسل مجموعة من العناصر التي نراها من الوهلة الأولى معقدة ، لكن بعدما نتأمل فيها نجدها صورة إيحائية مركبة ، فالشاعر ينتقل من الأسطورة ، إلى القصة ،إلى الحوار، إلى التكرار وغيرها ،انتقالا منغمسا في تلك الصورة وما توحيه ، وهذا يعد تطورا ملحوظا في هذه الوسيلة الفنية .

وأما اللغة فليست دائما مسفّة في الشعر الحر ، هي فاترة واهية عند المقلدين الذين أساءوا لهذه الحركة إساءات بالغة ، ظنا منهم أن الشعر الحر شعر متحلّل من كل قيد عروضي أو فني أو لغوي ، ولكن اللغة ليست كذلك عند روّاد الحركة ، فهي قادرة في يد

الشاعر الموهوب على بث الحرارة والحياة والإثارة في المألوف من كلمات الحياة التي تعيش في نفوسنا والتي لا تنبش عنها القبور في معاجم اللغة .

لقد اعتمدت اللغة الرامزة كبديل عن الخطاب المباشر(التقليدي) وسر اعتمادهم عليها هو قناعتهم بضرورة ابتعاد لغة الشعر عن المباشرة والتقريرية ، متعاملين معها بطرق فنية تفتح أفاقا واسعة لقراءة التجربة . وإعارتها احتمالات مختلفة للتأويل ، وكان هذا التعامل يتخذ مساره مع طبيعة الموضوع والحالة النفسية للشاعر. أما الموسيقى في إطارها الجمالي وفعلها الفني فقد تجاوزت الفهم المغلوط في أن شعر التجربة الجديدة يتحرر كله من الأوزان والقوافي ، فما من شعر يمكن أن يكون حرا لمن يريد أن ينجز عملا شعريا متميزا ، وأن الحرية لن تكون أبدا هروبا من الوزن في الشعر، وإنما هي السيطرة عليه وإتقانه.."[1] .

وما يفسر جرأة الشاعر العربي على كسر الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية ، إلاّ لخلق فلسفة جمالية جديدة تقوم موسيقيا على الإيقاع النفسي للنسق الكلامي ، حيث غدا " التشكيل الموسيقي خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر فتخرج القصيدة في صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة "[2] إيقاع ناتج عن التواتر المنسجم بين الحركة و السكون الهمس و الجهر، الطول والقصر ، لم يلتفت إليه القدامى ، ومن ثم فالشعر وإن حقق بعض الحرية للشعر في أن يعبر عن مكنونات نفسه فإنه بالمقابل يحتاج إلى مجهود أخر لتعويض الموسيقى الخارجية بموسيقى داخلية ، هي

[1]- انظر: لخضر سنوسي . توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ص : 22 .
[2]- عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنوة و المعنوية ط5 ، المكتبة الأكاديمية . القاهرة . 1994 ، ص : 60 .

إيقاع الكلمة والسطر الشعري . ما ينفي نظرة بعض من حاولوا التجديد على أن الشعر الحر هو – فقط – كسر للشكل وإعادة ترتيب التفاعيل وتجزيئها في سياق ما، طلبا للسهولة .

وإذ نشير إلى هذه الوسائل والوسائط الفنية الجديدة في تجربة الشعر الحر، التي بات من الضروري التمسك بها في بناء القصيدة ، غير أننا لا نستطيع أن نعطي حكما جازما بأننا وصلنا إلى تمام التجربة الشعرية ونضجها ، ولكن الذي لاشك فيه أن هذا الاتجاه في الشعر الجديد حين وجد ، كانت تمليه ظروف طبيعية ، لأن منطق العصر بإيقاعاته المختلفة كان يحتاج إلى لون من الفن الشعري يستجيب لهذه الإيقاعات، وقد تنبه لهذا الأمر – كما أسلفنا – الرواد الأوائل لهذا الشعر ، فوضعوا ضوابط تقوم على احترام التراث وسلامة اللغة ، ومن التقيد بالوزن وإن خالفت أوزان الدال العروضي (الخليلي) وذلك باعتماده على إيقاع التفعيلة في السطر الشعري ، ومن التقيد أحيانا بالقوافي.

ويبقى مع ذلك كوننا " فخورين بقيمة التجربة في حدّ ذاتها ، حريصون بل معتزون بأننا مازلنا نصارع من أجل النهوض بشعرنا العربي المعاصر إلى المستوى العالمي ولن نصل إلى هذا المستوى بالغض من قيمة التجربة ، ولا بالتحمس الأرعن لها ، ولكنّنا ننهض بها بالمثابرة والجد والدراسة والتوجيه. وأيضا لا يجوز للنقد الأدبي أن يظل صامتا يتفرج في سلبية وانكماش ، وواجب النقد المعاصر هو النهوض بعبء الدراسة المجدية البناءة التي تدفعنا إلى رفع مستوانا الأدبي والفكري ومسايرة حاجات الوجود الإنساني وشروطه"[1].

[1]- انظر: لخضر سنوسي . توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ص: 22 .

مؤكدين مرّة أخرى على أن مقومات النجاح في مسارات الشعرية متوافرة ، خاصة في التجربة الجديدة ، ومرد ذلك إلى الارتباط والتواصل مع الموروث القديم ، الذي صار حتمية تاريخية يفرضها الواقع المعيش.

وإن من الأسباب التي دفعت بالشاعر العربي ليتعامل مع التراث ويرتبط بأصوله هي (فكرية وثقافية وفنية) ، وقد ساهمت في الانتقال بالشعر من غنائيته إلى مجالات تعبيرية واسعة ، عن طريق التعبير الدرامي والمسرحي والقصصي ، فكان حيويا ، حقق نضج التجربة في كثير من الأحيان.

ولا يفوتنا في هذه العجالة من الحديث عن الشعر المعاصر ومكونه الفني من خلال التفاعل مع التراث ، دون أن نلتفت بالتساؤل إلى ما حققته التجربة الجزائرية المعاصرة التي سايرت ميلاد التجربة الحداثية في الوطن العربي.

إذ أن الحركة الشعرية في الجزائر لم تكن بمنأى عن هذه المستجدات ، ولم يغب موقفه من الشعر المعاصر ، وكان لابد – هنا– أن نشير (باختصار) إلى تلك المراحل التي مرّ بها الشعر الجزائري إلى أن وصل إلى ما وصل إليه عبر مظاهره وتحولاته.

لقد جعل الشعر الجزائري لحضوره خطا واضحا في التعبير عن حياة شعب تقلبت به الظروف ، من ثورة على الاستعمار بالإصلاح والسلاح إلى ثوره البناء والانطلاقة الجديدة نحو غد أفضل ، فتراوح عبر مساره وتطوره "بين روحين ، روح متشائمة منطوية على نفسها ، وروح متفائلة متأملة لمستقبل أفضل ، وهذه الروح الأخيرة دفعت بالشعر الجزائري ، إلى التحمس أكثر والتطور والتغيير"[1]، ذلك هو الشعر الجزائري الذي

[1]- أمينة بالهاشمي الرمز في الأدبي الجزائري الحديث رمز الحب والكراهة عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير تخصص أدب حديث 2010 , 2011 ، ص : 3 .

ظل يفيض تحت الأنقاض ، ويتجاوز صداه أصوار المعتقلات والمدائن ، داعيا إلى اليقظة محفزا على الثورة والتغيير رغم كل كيد ، بأحرف وأخيلة عربيتين.

ومهما يكن فإن الشعر الجزائري فإنه مثل أي شعر آخر في أنحاء العالم مرّ بعدة مراحل تاريخية خاضعا لسنة التطور من جانبه الفني ، فإنه لا يمكن أن نتصور بأيّة حال من الأحوال بأن هناك حدود فاصلة تقوم كالسور الحاجز بين عهود الشعر ومراحل تطوره ، وعليه فإن الشعر الجزائري مرّ بعدة مراحل واتجاهات بدءا من الاتجاه التقليدي المحافظ مرورا بالاتجاه الوجداني الرومانسي وصولا إلى ظهور الشعر الحر. ولكنه – مع ذلك – بقي وفيا للقيم الشعرية العربية الأصيلة ، بحكم أن الشعراء الجزائريين نهلوا من التراث العربي فكرا وأدبا وتشبعوا به ، ولاسيما في مراحل تكوينهم الأولى.

وأيا كان الأمر ، فإن الشعر الجزائري حمل شخصيته وخصوصيته من محيطه وجغرافيته بصفته أدبا مغاربيا وبحكم الظروف التي نشأ في تقلباتها ، فظل يعتمد آليات ذاتية مكنته من أن يحيا ويعايش كل الملابسات ومختلف تطورات الحياة في يسرها وعسرها ، في حربها وسلمها ، في أفراحها وأتراحها.

واختصارا. نمثل لتلك المراحل بالآتي:

الإتجاه التقليدي المحافظ:

لقد تأثر الاتجاه التقليدي في الشعر الجزائري بواقع الظروف السياسية والثقافية والمجتمعية التي أحاطت بالشاعر الجزائري وتضافرت كلها على توجيه الحركة الشعرية

ومن بين هذه المؤثرات التي تعتبر أساسية وفاعلة في انتشار واستمرار الاتجاه المحافظ التقليدي:

– تأثره بالثقافة السلفية ، حيث أن الثقافة العربية الجزائرية ظلت محافظة على ثقافة السلف (القدامى) ، توجهها وترعاها حركة إصلاحية ، تأسس دورها على الجانب الديني باعتماد تحفيظ القرآن الكريم واتخاذه منهاجا للعمل بمبادئه وقيمه ، وسلاحا لمحاربة الجهل ونشر العلم ، ومصدرا للإلهام والإبداع ، حتى غدا أثرا بارزا في إبداعات المحافظين ومتكَأ راسخا.

– وفيما يتعلق بالأدب العربي القديم ، فقد كان مصدرا مهما ، اعتده المحافظون كمرجعية تراثية لا غنى عنها ، وقد ساعد ثراء ونماء إبداعاتهم الشعرية ، ووسمها بالقوة والجزالة إلا أن هذا " كان سببا في عرقلة التطور الفني عند بعض شعراء هذا الاتجاه ، بعدم تناوله للغة المعاصرة أو صور طريفة ، وكل ما في الأمر جمل جاهزة وصور مستمدة من الذاكرة..."[1].

– ومن جملة العوامل الأساسية وأغزرها روافدا وأقواها تأثيرا على انتشار الأدب مدرسة الإحياء في الجزائر، فجعلت الحركة الوطنية تتخلى عن بعض المواقف والآراء الفكرية السلفية متجاوزة هذا التقليد بحفظ قصائد بعض شعراء المشارق وتعليمها لتلاميذهم معبرين بذلك عن المكانة المرموقة التي يحتلها هذا الأدب في نفوسهم ، وذلك ما أكده "محمد الهادي السنوسي الزاهري" أحد شعراء تلك الفترة ، معبرا عن تلك المكانة ويعترف بفضل الشعراء المشارقة ومزيتهم في نشأة الشعر الجزائري الحديث وتكوينه فيقول: "من منا يا معشر الأدباء الجزائريين من لم يفتح عينه منذ انتهت الحرب الكبرى

[1]- انظر: محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1975,1925) جدار الغرب الإسلامي بيروت ط2 , 2006 ، ص : 45.

الأولى على ما ظلت تنتجه مدرسة إسماعيل صبري، وحافظ وشوقي وطه حسين والعقاد وأحمد أمين، والمنفلوطي، والزيات وغيرهم من رجال الرعيل الأول* للنهضة الأدبية في الأقطار العربية. كان أساتذتنا لا يفتؤون يتخيرون لنا من منظموهم ، ومنشورهم ما يؤثروننا به لتثقيف عقولنا وإصلاح ألسنتنا ، وبتبصيرنا بما تجود به المدرسة الحديثة في عالم الغرب ، وكان النتاج الفكري لهؤلاء يعمل في الطلبة هنا ، مما تعمل فيهم مدارسهم التي ينتمون إليها على اختلافهم فكونت بينهم انسجاما ونفخت فيهم روحاً"[1].

ومنه فإن الشعراء الجزائريين، والإصلاحيين بصفة خاصة كانوا يعيشون فترة إحياء حقيقية مما جعلهم يصدرون في نظرتهم إلى الشعر وماهيته عن نظرة تحاول إحياء التراث الأدب العربي إحياء كاملا ، ولم يكن ذلك هو موقف الشعراء الإصلاحيين وحدهم وإنما موقف عرفه النقد في المغرب العربي كله ، وأغلبهم لا يخرجون عن تعريف النقاد العرب القدامى للشعر وتجديدهم له وتأثيرهم بهذا التعريف وبالتالي صدودهم عنه في أعمالهم الشعرية بطبيعته التي نشأ عليها ، بأنه الكلام الموزون المقفى ، وبمثل ما عرفه " أحمد الأكحل " "سهل العبارات ذو الخيال البديع ، والاستعارات البليغة الفاتقة ، والمعاني الرقيقة الشائعة ، دون الغريبة لأن البلاغة ما فهمته الخاصة والعامة"[2] ، فهو إذن لم يخرج عن المفهوم التقليدي والمتعارف عليه.

ومن هنا استوحى الشعراء الجزائريون مضامينهم الشعرية كما عرف عند الشعراء والنقاد القدامى ، فجاءت أشعارهم محملة بالحديث عن مصير الشعب وأحواله ، مع الاستجابة للواقع السياسي والاجتماعي المفروض ، مهتما بالمضمون دون الشكل ، كما لم

* الرعيل الأول : يقصد بهم (رشيد رضا ، علي يوسف وغيرهما).

[1]- انظر محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث ، ص :52 .

[2]- ضمن المرجع نفسه ، ص :66,67 .

ينظر إلى الشاعر على أنه إنسان مبدع له عواطفه الذاتية وإحساسه المرهف ، وتلك نظرة لها أثرها الواضح في الإنتاج الشعري لهذه المرحلة ، وهذا ما حدد مجالات الشعر وأنقص من قيمته الفنية "[1].

وعطفا على ما سبق ، فإن شعر الاتجاه المحافظ (التقليدي) كان له وجهان: (إيجابي وسلبي)، فالإيجابي يتمثل أساسا في سلامة لغتهم من الأخطاء النحوية والصرفية ، مع جزالة في اللفظ ومتانة في التركيب ، وشدة في الأسرة ، كما تميزت بالسهولة والوضوح باستخدام أصحابها معجما قريبا من الإفهام ، ولم يتكلفوا في الجري وراء المفردات البائدة أو الغريبة أو التركيب المعقد ، وهم في الوقت نفسه لم يسعوا إلى استعمال عامية شوهاء بادعاء استخدام اللغة اليومية أو مفردات الحديث العادي ، كما كانت بعض الاتجاهات الأدبية في الوطن العربي تدعو إلى ذلك"[2].

أما وجهه السلبي فأبرزه هذه النزعة الظاهرة في استخدام لغة تقريرية مباشرة ، وهو ما جعلنا نفتقد فيها ما يجب توفره في اللغة الشعرية من صور وإيحاء ورمز، بل إن هذه النزعة كثيرا ما حولت القصيدة إلى ما يشبه الخطبة أو المقالة لولا تميزها بالوزن والقافية نظرا إلى خلوها من الصور البيانية "[3]. لكنه ــ بالرغم من ذلك ــ يبقى خطابا واصفا وصوتا عاليا، أعد للثورة عدتها ، وانتقد الوضع السياسي والاجتماعي السائد آنذاك ،على الرغم من تشاؤميته.

وأما مسألة التراث ، فإن تعاملهم معه كان تعاملا سطحيا ــ في الغالب ــ وذلك لارتباطه بدوافع متعددة ، وارتباط الشاعر بذلك التراث والتعاطف مع النمط التقليدي والنظر إليه

[1] - أمينة بالهاشمي الرمزفي الأدبي الجزائري الحديث(م س) ، ص : 04 .
[2]- انظر محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث (م س) ، ص : 310 .
[3]- المرجع السابق ، ص : 311 .

من زاوية فنية صرفة أدى به إلى الذوبان كليا في إطار الشعر القديم ، "ولم يتمكن أصحاب هذا التيار من تفجير أي طاقة روحية أو فكرية في التراث الشعري العربي وإنما أعادوا النبض لذلك التراث في نفوس الناس ، ومن ثمة فإنه كان ارتباطا سطحيا أو شكليا"[1].

ولا يعفينا ذلك من القول إلى أنهم "كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر لأن هذا التأثير دليل على الحياة والقوة ، والقدرة على البقاء والجهاد ، وهو دليل على أن لهذا الأدب العربي ماضيا خصبا فيه غناء ، وفيه قدرة على الحياة وفعالية العصور ..."[2].

وفضلا عن ذلك فإن جل الشعراء المحافظين قد حافظو على نمطية الشعر العربي التراثي مبنى ومعنى ، وحتى في سياق تعبيرهم عن القضايا الحالّة ، فقد عالجوها في ضوء البنى التركيبية والتعبيرية المستمدة من المعجم التقليدي . بنى ومعان مستمدة من القرآن الكريم والسنة القولية المحمدية ، ثم من الأدب العربي شعرا ونثرا. حتى أن الجيل الثاني من شعراء الجزائر قد حافظ شعراؤه على تلك الروح التي تتجلى في أشعارهم مع ميل واضح إلى استعمال المستحدث من التراكيب ، وفي معجمهم الشعري وفي صورهم الفنية ، وخاصة فيما نسميه بالمذهب الرومانسي أو التيار الوجداني .

الإتجاه الوجداني:

لا يمكننا الحديث عن الاتجاه الوجداني في الشعر دون إبراز السّمات الرومانسية التي تميزت بها الرومانسية عن غيرها من المذاهب الأدبية الأخرى كونها تعبر عن عاطفة الإنسان قبل كل شيء ، لذلك وجب أن يكون الأدب المعبر به حرا ، وهذا الشعور

[1]- مجلة الفصول، ع1 ،1980 ،ص 21 .
[2]- طه حسين . حافظ وشوقي ، دار مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1933 ، ص : 61 .

بالحرية هو الذي جعل الأدباء ، والشعراء الرومانسيين يلجؤون إلى التحرر من القوالب الجاهزة والصارمة مما دفعهم إلى الثورة على الكلاسيكية.

ومنه فإن هذا الاتجاه في الشعر الجزائري منذ ظهور سنة 1925 ، بدافع من مؤثرات متداخلة ومتشابكة (سياسية واقتصادية وثقافية وبيئية ونفسية) ، وإن ظهر ضعيفا خافتا لاقتصاره على قلة من الشعراء في العشرينات والثلاثينات فإنه ما لبث وإن قوي واشتد وانتشر مع ظهور شعراء آخرين في الأربعينيات والخمسينات ، وكان هذا الشعر في الفترات استجابة تلقائية للمشاعر النفسية التي يشعر بها المثقف الجزائري تحت ضغط واقع مرير ، فرضته عوامل مختلفة متعددة .

ظهر هذا الاتجاه في الشعر الجزائري الحديث على يد " رمضان حمود " في أواسط العشرينات ، وقد اتضح ذلك بجلاء من خلال آرائه ونظرياته ، ومحاولة تطبيق ذلك في شعره ، وكانت دعوته التجديدية ومفهومه للشعر ووظيفته لها جانبان ، جانب انتقاد المفهوم التقليدي المحافظ للشعر ووظيفته متمثلا في مدرسة الإحياء العربية ، إلى جانب الدعوة إلى مفهوم جديد وتصور معاصر من خلال منظور وجداني رومانسي . وقد سار في الاتجاه الذي سار فيه الشعراء والنقاد الرومانسيون في أوروبا ولا سيما فرنسا ، في بناء نظريات شعرية جديدة على أنقاض نظريات الكلاسيكية القديمة"[1].

وقد عبّرت هذه النظريات عن تصور جديد لمفهوم الشعر ووظيفته يخالف تصور الشعراء الجزائريين الكلاسيكيين، ويوجه نقده إلى لواء المدرسة المحافظة في الوطن

[1]- لمزيد من التوضيح . يُنظر : محمد ناصر ، لشعر الجزائري الحديث السابق ، ص : 129 .

العربي " أحمد شوقي " الذي اتخذ منه الشعراء الجزائريون المثل الأعلى الذي يحتذى به وقد نسجوا على منواله ، وهذا ما دلّت عليه مقالاته تحت عنوان " حقيقة الشعر وفوائده"*.

فالشعر لا يقوم على أساس من العاطفة بقدر ما هي مسألة صدق فني، الذي هو أساس التجربة الفنية بصفة عامة ، على خلاف التوجه الكلاسيكي.. وأنه لا طاقة للشاعر على امتلاك العقول والأخذ بأزمة النفوس إلاّ إذا أجاد تلك العواطف الهائلة التي تقوم في ميدان صدره الرحب عندما يريد أن يعبر للسامع عن خواطره الخاصة والعامة . لا مجرد تنميق ولا تزويق وتكلف وتعمد وكذب فادح ، فإن هذا ما ينقص من قيمة الشعر والشعراء في الأمة النبيهة"[1].

كما أن الشاعر الحقيقي في نظره هو ذاك الشاعر المكون للصورة الصادقة المعبرة عن نفسه وعصره ، ولا ينقاد في الإبداع إلاّ لصوت ضميره ، فهو شاعر لا يكتب إلا عن طريق الحلم ، وهكذا كانت بداية الشعر الجزائري الوجداني مع رمضان حمّود مواكبا أو متأثرا بإخوانه في المشرق العربي بما فيهم جماعة الديوان أو أدباء المهجر الأمريكي ولا سيما الفرنسيين.

ومنه فإن جهوده لم تذهب سدًى ، إذ سار على نهجه شعراء كثيرون في هذا الاتجاه ما يعبّر عن خلجاتهم ومعاناتهم اليومية وما يشعرون به من ثورات نفسية من أبرزهم " أحمد سحنون ، مبارك جلواح ، أبو قاسم سعد الله محمد ،عبد القادر السائحي " كما ظهر

* هذه المقلات نشرت في جريدة الشهاب ، فيفري 1927 ، و تفصيلا سيكون لنا حديث عن توجه رمضان حمود و دعوته التجديدية في الفصل الثاني من هذا البحث

[1]- ضمن محمد ناصر ، المرجع السابق ، ص : 129 .

عند الاستقلال محمد بن رقطان، ومصطفى الغماري ، ومبروكة بوساحة ، وجمال الطاهري وغيرهم"[1].

وقد اشتملت القصيدة الوجدانية على جملة من الخصائص الفنية التي ساعدت على تطويرها بما فيها:

1– التحول عن التقرير إلى التصوير : لعلّ من أبرز الخصائص الفنية لفتا لنظر الدارس هذا التحول في لغة الشعراء الوجدانيين الذين أخذوا يبتعدون عن الديباجة التقليدية القديمة التي من أبرز سماتها التقرير والمباشرة ، فاللغة التي أصبح يكتب بها شاعر وجداني مثل "عبد الله شريط وأبو القاسم سعد الله ". وغيرهم تختلف عن اللغة التي كان يكتب بها " محمد العيد ومفدى زكريا" ، إذ لم يعد الشاعر الجزائري الوجداني مقتصرا على توصيل الأفكار للمتلقي ، ولم تعد التجربة الشعرية تتم عن طريق التعامل مع الألفاظ تعاملا معجميا مثلما هو عند شعراء الإصلاح ، فنجد الشاعر الوجداني يجنح طريقا غير مباشرة في تصويره للمعاني ، بل الشعور المعنوي بالمحسوس وإثارته للإحساس الذي يسمو بداخله بتلمسه للجانب الوجداني.

2– اللغة الهامسة: أصبح الشعراء الجزائريون يتخيرون الألفاظ ذات الحمولة الدلالية الإنسانية المؤثرة بإيقاعاتها الهامسة تجنبا للألفاظ شديدة الوقع والجزلة[2].

3– تآلف مدركات الحس: فقد تجاوز فكرة المجاز التقليدي كما عهدته البلاغة العربية، من استعارة وتشبيه وكناية، بابتكاره ألفاظ تتآلف مع معطيات الحواس وتتجاوب معها، أكسبها خيالا فعالا، "بتحويله ما هو مسموع إلى ملموس أو مرئي أو مشموم كما يستخدم للشيء المشموم الذي ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو المسموع أو الملموس، وهذا كان

[1]- يُنظر : المرجع نفسه، ص : 133 و ما بعدها .
[2]- انظر الشعر الجزائري الحديث (السابق) ، ص : 113 ، 114 .

عاملا قويا في توليد ألفاظ ذات رموز ودلالات موحية، وذلك ما يبرز بشكل واضح عند عبد الله شريط"[1].

4– تطور المعجم: أثرت الصبغة الوجدانية التي اكتسبها الخطاب الشعري الجزائري المعجم الشعري بمفردات وجدانية جديدة لم يسبق تداولها من قبل، وهي تمتاز بخاصية ذاتية منفردة.

إن هذا التحول لا يعني بأي حال من الأحوال التخلي عن الموروث القديم، فقد كانت ظلاله وارفة على هذه التجربة، من خلال الدال العروضي باعتماد أوزان وقوافي البحور الخفيفة، ونمط الصورة على الرغم مما طرأ عليه من تغيير في التعامل بما يتناسب وتلك العواطف الرومانسية المتأججة.

وصفوة القول أن الشعراء الوجدانيين الجزائريين جعلوا خطابهم الشعري قريبا من قضايا الوطن السياسية والاجتماعية والاقتصادية باعتبار أن النفس الرومانسية أو الوجدانية تنعكس عليها وإلى حد بعيد آلام المجتمع، وبهذا تعايش الواقع بكل أبعاده.

الشعر الحر:

إذا كانت دعوة رمضان حمود لم يكتب لها الشيوع والانتشار في أوانها ، لكونها دعوة فردية، فقد استجاب لها – في الأربعينيات– شعراء أفذاذ ظهرت في أشعارهم ملامح التجديد، وبخاصة في التشكيل الموسيقي بتنويع نظام القافية، وذلك عند شعراء تأثروا بالشعر الرومانسي وشعراء المهجر الأمريكي، كمفدي زكريا والطاهر بوشوشي وأحمد

[1]- المرجع السابق ، ص : 325 ، 327 .

سحنون وغيرهم من شعراء الجيل، ممن نوعوا في قوافيهم باعتمادهم على موسيقى الألفاظ و العبارات، مثلما نجده في أبيات للشاعر عبد الله شريط حيث يقول[1]:

يا شعر ماذا قد رويت من المباسم والثغور

تفتر عن دنيا من النغم المجنح والحيور

وعن الجفون تغلغلت في قلبي الطلب الغرير

إلى أن يقول متحولا بحرف الروي:

يا شعر عن تلك تختال في ذهني السجين

وتميس في حلل الكواكب والأماني واللحون

وهذه المحاولة كغيرها إعلان لمحاولة الخروج عن الشكل العمودي إلى شكل مرن يعتمد على المقطعات والتصرف في القوافي وحرف الروي على وجه الخصوص، وهذا تماشيا مع تيار التجديد في الشعر العربي الذي ظهر في المهجر ومع جماعة الديوان في المشرق العربي.

وإذا ما تجاوزنا هذه التجربة الرائدة والفريدة من نوعها في الوقت نفسه، فإن الإحساس بضرورة الاتجاه إلى الشكل الجديد(الحر)، لم تتأكد إلا في بداية الخمسينات مع أبي القاسم سعد الله سنة 1955، وما رافقها وتلاها من تجارب لشعراء المرحلة، وهي تجربة لم تكن حاسمة في بدايتها نظرا لأنها ما زالت بكرا في الوطن العربي، ولم تتحدد جماليتها بعد وهي بذلك في طور من التجريب.

ولا نريد هنا – في هذا الاستهلال – تقصي البدايات أو النهايات التي وصل إليها الشعر الحر في الجزائر ، لأن ذلك سيكون في سياق لاحق ، بقدر ما نريد أن نعطي

[1]- عبد الله شريط . ديوان الرماد ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1979 ، ص : 133 .

ملمحا لذلك التحول الذي طرأ على القصيدة الجزائرية عبر تحولاتها ، وملامسة ذلك الأثر التراثي الذي لم تنفك عنه التجارب منذ بدايات الظهور. وأن حركة الشعر في الجزائر استطاعت أن تواكب كل القضايا " وتنوعت بتنوعها وغاص الشاعر في تجربته هذه مبرزا موقفه من العصر وحضارته ، معبرا عن ذلك بقصائد هي كل ما استطاعت أن تجود به قريحته "[1] وفق خصائص فنية استوفت عدة عناصر منها:

1- الموسيقى: كان الشعر الحر تعبيرا حضوريا واضحا في الشعر العربي مع كونه واحدا من مؤثرات الحضارة الأوربية التي استقبلتها المنطقة العربية في العصر الحديث وفي القصيدة الجزائرية " فإن الشاعر الجزائري انتقل من نظام البيت إلى نظام التفعيلة ويعد – كما ذكرنا – " أبو القاسم سعد الله " في قصيدته (طريقي) أول من رسم ذلك التحول في التشكيل الموسيقي إذ خرج بقصيدته من موسيقى الشعر العمودي وزنا وقافية وأقامها على نظام التفعيلة لا على أساس البيت"[2]، على أنَّ هذا لم يعن أن تجربة "سعد الله" والتجارب اللاحقة انفكت عن ملامح التراث الشعري المتمثل في اعتماد بحور الشعر والالتزام أحيانا بقافيتها ، فقد كان حاضرا في جل الإبداعات الشعرية ، غير أن هناك محاولات جادة تطمح إلى التجديد بمعناه الحقيقي تمثلت في تعويض الموسيقى الخارجية بموسيقى داخلية تنشأ من إيقاع الألفاظ والعبارات الشعرية.

2- الصورة الشعرية: عمل الشعراء في هذه المرحلة من التحول الشعري على تكثيف الصورة أكثر من الشعراء الذين سبقوهم، وقد اتخذت الصورة في الشعر الجزائري مظهران:

أ- الصورة الشعرية في مرحلة الثورة: وفيها كان التركيز على الصورة ، فتم تقصير المسافة بين أجزائها بالتخلي عن بعض الأدوات البلاغية التي تفصل الصورة وتجزئها

[1]- محمد طمار, مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر , ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر 2005 ، ص : 65 .
[2] - محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (م س) ، ص : 19

وتساعد على التعبير ، وتحاول أن تكون باعثة لمشاعر حقيقية في النفس ، بما يتماشى مع الحس الثوري.

ب– الصورة الشعرية في مرحلة الاستقلال: وقد استفادت مما وصلت إليه الصورة في الشعر العالمي والعربي من قوة التعبير ، فطوّر الشعراء هذه الصورة مع إطار الصورة الكلية لتتلاءم معها ، وقد أصبح تدرج الاستيعاب لنمط الصورة الحداثية أكثر جنوحا إلى التعبير بأشكال من التصوير مختلفة وأكثر ملاءمة، على خلاف ما كان سائدا من أنماط تقليدية (التشبيه، الكناية، الاستعارة، المجاز) إلى فضاء الفعل الدرامي والقصصي المقتبس من الموروث المحلي والعالمي والعربي وصور الاغتراب وغيرها.

3– اللغة: اختلف تشكيلها من مرحلة لأخرى عبر مسار التحولات ومخاضات التجربة إذ يمكن القول أنه قد بدأت لغة حادة في بداية التجربة، بحيث توصف أنها ذات جرس خاص يتناسب والفعل الثوري ، تعكس الغضب وردة الفعل أثناء الثورة ، أما بعدها فإن نسق الخطاب تحول إلى معاينة الواقع ومظاهره السياسية والمجتمعية ، وقد وجد الشاعر ذاته ضائعة وسط التحولات ، فراح يعبر عن ذلك الواقع بلغة ساكنة اعتمد فيها على الرمز والإيحاء بدلالات الضياع والأمل وكل المعاني التي تختزنها نفسه، ولعل الرمز اللغوي كان صبغة التعبير لبث دلالات جديدة ، تكون أكثر فاعلية من الخطاب المباشر.

الفصل الأول:

التراث وإشكالية التجديد في القصيدة الحديثة

أولا /التراث والتجديد: جدل الماهية

لا شك أن حضور التراث المعجم الأدبي المعاصر ظاهرة واضحة المعالم ، نظرا لما تحتويه النفس البشرية عامة والذات المبدعة خاصة من إدراك لأهمية العودة إلى التراث واستحضاره في الواقع ليكون مخزونا مغذيا للتجربة كلما دعت الحاجة ، وكلما كان التفاعل معه بوعي.

ولعل بروز الظاهرة بشكل لافت في شعرنا العربي الحديث بشكل خصوصية معينة في التعامل معه في ظل تعدد المواقف منه و أشكال قراءته، ويدعونا الموقف قبل الكشف عنها إلى الحديث عن ماهيته في حدود أصله ومقوماته.

1.أ / التحديد المعجمي:

تحمل كلمة "تراث" معنى ما يخلفه الرجل من تركته مادية ، متصلة اتصالا وثيقا بكلمات (الإرث) و (الورث) والميراث...إلخ[1]،على أن مادته الأصلية (ورث) ،وقد وردت في استعمالات مختلفة للدلالة على الميراث المعنوي كذلك ، ومن ذلك قوله تعالى ﴿ **يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ ۖ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا** ﴾[2]،فإنه يعني وراثة النبوة والعلم والفضيلة دون المال..[3] ،وهكذا نجد أن مادة الكلمة أو ما دارت عليه في التعبير عن الإرث المادي ثم استخدمت في المعنوي على سبيل المجاز فتشيع بشيوع البحث عن الماضي وسريانه في الحاضر كما في المجد المتوارث وبعث الحاضر وتحريكه كما في " توريث النار" أي : تحريكها لكي تشتغل .

ولن نطيل الوقوف أمام المعنى اللغوي ، فمعظم المعاجم اللغوية – فيما نعلم– ترجع هذه الكلمة ومشتقاتها من مادة (ورث) يحقق في استعماله دلالة الموروث الثقافي والفكري

[1] - انظر: ابن منظور، لسان العرب ، تح :أمين محمد عبد الوهاب ، مادة (ورث)،دار صابر ، بيروت 1992،ص201/199.

[2] - سورة مريم، آية 06

[3] - الأصفهاني ،المفردات في غريب القرآن، تح :محمد سيد الكيلاني ،طبعة الحلبي، ص:519

فيشتى حقول المعرفة العربية والإسلامية قديما بخلاف ما نفهمه اليوم ، فنجد مفكرا مثل "ابن رشد" لا يستعمل كلمة (تراث) ومشتقاتها ، وهو بصدد الأخذ من الآخرين والانفتاح عليهم فكريا فيقول :" وإن كان غيرنا قد فحص عن ذلك فتبين أنه يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قال من تقدمنا في ذلك ، سواء كان الغير مشاركا لنا أو غير مشارك في الملة"[1].

وإذا بحثنا عن مدلول المصطلح في الخطاب الأجنبي الحديث، نخلص إلى أن كلمتي (Heritage) و(Patrimoine) تحيلان إلى ذات المعنى العربي القديم لكلمة.

إلا أن كلمة (Heritage) تختص بمعنى مجازي للدلالة على مجموع العادات والمعتقدات لحضارة ما، ومع ذلك يبقى أداء هذه الكلمة بمعناها الأجنبي قاصرا أمام المعنى الذي تحمله في الخطاب العربي المعاصر حيث " أن الشحنة الوجدانية والمضمون الأيديولوجي المرافقين لمفهوم التراث كما نتداوله اليوم تخلو منها تماما مقابلات هذه الكلمة في اللغات الأجنبية المعاصرة التي نتعامل معها"[2] ، وعليه فإن معنى كلمة تراث بما تحمله من معان تؤصل للموروث الثقافي والفكري المتداولة في خطابنا العربي المعاصر ليس لها حضور بالأساس في الخطاب العربي القديم ومساحة فكرهم ، ولا في أي لغة من اللغات الأجنبية الحية الحديثة ، وهذا مؤشر واضح على أن ما نتداوله من أفكار له مرجعية وخصوصية نابعة من حقل التفكير العربي المعاصر .

وعلى خلاف التحديدات المعجمية للتراث ، فإن هناك من حاول أن يعطيه مفهوما أوسع فيه الفعالية والتأثير والشمول، غير أن محاولة التنقيب عن المعنى الاصطلاحي للتراث تفتح أمامنا كما غير قليل من التعريفات تتفق في انه ماضي الإنسان والحضارة من الفن

[1] - ابن رشد ،فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكم من الاتصال، إشراف: محمد عابد الجابري ،مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت لبنان، ط1 ، 1997،ص91.

[2] - محمد عابد الجابري، التراث والحداثة ،المركز الثقافي العربي، بيروت ط1:1991،ص:23

والعلم والتاريخ والإحداث أو ما تراكم من عادات وتقاليد وتجارب وخبرات وفنون وعلوم...[1] ، وكل ما يمت إلى القديم دون تحديد زمني لهذا التقادم .

1.ب/ التحديد الاصطلاحي :

لعله بالوقوف على نماذج من التعريفات تتضح تلك المفاهيم الخفية لهذا المصطلح ونكشف من أوجه الاختلاف بينما هناك من يقيم المصطلح في " التراث الفكري المتمثل في الآثار المكتوبة التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة فوصلت بأشخاصها "[2] ، وهذا التعريف – كما هو ملاحظ– يحصرنا في النصوص المدونة، وفي عبارته (حفظها التاريخ) ما يثبت تقادمها دون تحديد زمني بهذا التقادم.

ويعرفه "غالي شكري" بأنه" جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن"[3]، ولعل هذا الاختيار للتاريخ المادي تأثر بالفكر الماركسي في المادية التاريخية. ويأخذ المفهوم بعده التاريخي في استمراريته وقدرته على بعث الحياة والتواصل بين الأجيال فيما ذهب إليه الأديب العراقي "عبد المجيد العلوجي " بالقول:" إنني أفهم التراث أنماطا حضارية تطورت بين تحرير وتعديل لتنحدر من الأصول جيلا عن جيل ، كما أفهمه شخصية مستمرة غادرت ماضيها إلى حاضرها وتغادر حاضرها إلى غدها"[4].

وبذلك فإن التراث باحتوائه على هذه الحركية التاريخية وعنصر التواصل يجعل منه عامل تطوير وإنماء لكل حركة فكرية تستمد منها حياتها ونشاطها و تؤثر في غيرها ، بل وتصبح مصدرا لانجذاب الأجيال اللاحقة بعد أن يدخل عليها تحويل قل أو أكثر .

---

[1] - سعيد سلام ،التناقض التراثي ،الرواية الجزائرية –أنموذجا- عالم الكتب الحديث ط1،اربد، الأردن 2010،ص:13

[2] - عبد السلام هارون ،التراث العربي، سلسة كتابك، ع:35،دار المعارف ،القاهرة ،ص:05

[3] - غالي شكري ،التراث والثورة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان1973،ص:18

[4] - عبد المجيد العلوجي، الأديب العربي ومشكلات العصر الحاضر، الأقلام، وزارة الثقافة ،بغداد، العراق،1969،ص:305

ويعني التراث – كما عرفه صاحب المعجم الأدبي– :"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، إذ يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه"[1].

وإذا كان التراث هو النتاج الثقافي والاجتماعي والمادي لأفراد الشعب، و لما كان المجتمع العربي يتألف في الماضي من طبقتين : طبقة الخاصة ، وطبقة العامة ، فقد أنتجت كل طبقة تراثها الخاص بها " فلقد أنتج المجتمع العربي نوعين من التراث ، تراث الخاصة الذي حظي الاهتمام والتقدير ، وتراث العامة الذي لقي الازدراء والاحتقار ، واعتبر خارج التراث المكتوب الرسمي ، والتراث الشفوي الشعبي ، وأخذ هذا الصراع شكل التناسب العكسي ، فإن ارتبط ازدهار التراث الرسمي وقوة السلطة باضمحلال التراث الشفوي الشعبي والعكس صحيح"[2].

فهناك من يرى أن التراث هو انتقال الشيء من شخص إلى آخر عن طريق الذاكرة أو الممارسة أكثر من عنصر التدوين ، هذا رأي لا يعول عليه كثيرا لاعتماده على عنصري الذاكرة والتلقين وإغفاله الجانب الغالب من التراث وهو المنقول عن طريق السجل المدون، ولا شك أنه الأهم كما عرفه "نواف نصار " بقوله " التراث هو ما يتوارثه شعب من الشعوب جيلا بعد جيل من آداب وعلوم وفنون وعادات وتقاليد وخبرات فيصبح كل ذلك عبر الأزمان جزءا من الإحساس الوطني والاعتزاز القومي لدى أفراد ذلك الشعب"[3].

[1] - جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1،1979،ص:63

[2] - محمد عابد الجابري، التراث والحداثة ،مرجع سابق ،ص:45

[3] -نواف نصار ،المعجم الأدبي ، دار ورد للنشر، الأردن ،ط1،2007،ص:48

ولعل تعريف "هولتراكس" للتراث بأنه "عناصر الثقافة التي تتناقل من جيل إلى آخر أو هي الشكل الثقافي الذي يتناقل اجتماعيا ويصمد عبر الزمن"[1] ، أوفق التعريفات ، إذا ما أريد من الثقافة معناها العام الشامل "مجموع الإرث الاجتماعي التي تتناقل اجتماعيا بما في ذلك إشكال السلوك التكنولوجي والاجتماعي والإيديولوجي والديني والفني وكذلك الأشياء المادية "[2] ، ولذلك فالثقافة كل مركب يشمل : (المعرفة والعقيدة ، والفن والأخلاق والقانون والعرف ، والقدر المكتسب من السلوك الإنساني...) ، ومنه فثقافة أي مجتمع تحمل "مجموعة مكتسبة من الخصائص والصفات تحدد للإنسان نوعا مميزا من السلوك يقوم على مجموعة من القيم والمثل والمفهومات، يؤثرها، ويتمسك بها ويحرص عليها وهذه الخصائص والصفات تتوافر لديه على مر العصور والأجيال"[3].

فتنتج وحدات لها ملامحها الثقافية والتراثية الخاصة تتخذ شكل القبيلة أو الوطن أو الجنس البشري ، فإذا ما أردنا أن نحدد تراث أمة بعينها فلا ريب أن ذلك يستدعي منا تحديد ملامح خاصة لتراث هذه الأمة.

يبدو لأول وهلة أنه لا تستطيع أمة من الأمم أن تدعي ملكيتها لتراث بعينه ، وبخاصة بعد استقبال العديد من الأمم لأفكار وثقافات الحضارات الإنسانية وإضافتها إليها بعد أن ازداد نشاط العولمة بفضل وسائل الاتصال وتعددها، ولكن هذه النظرة تكون صائبة إذا ما كان تقديرنا للتراث في حصيلته الفكرية من المعارف والخبرات مجردة من الطابع المميز لأمة ما ، فهذا ميراث مشترك بين جميع الأمم ،لأنه "يمتد في جوف الزمن إلى تلك الحضارات القديمة التي عرفنها في سومر، وبابل فينيقيا، ومصر الفرعونية وغيرها .....والتراث ليس هو الطابع أو الخصائص القومية ، وإنما هو اشمل من ذلك وأعمق

[1] - ايكه هولتراكس ، قاموس الانثولوجيا والفلكلور ، تحقيق :محمد الجوهري وحسن الشامي ،دار المعارف ط3،1973،ص:88،89

[2] - المرجع نفسه ،ص:144

[3] - انظر : عبد المنعم الصاوي ، عن كتاب :"عن ثقافة"، دار القلم للملايين ،بيروت ، لبنان 1966،ص:36

ذلك أن الحضارة الإنسانية دورات جدلية لا تنتهي ، وبالتالي فهي تستوعب أبقى ما في تراثات الشعوب لتحيلها مع المنجزات الجديدة في العالم إلى تراث إنساني من حق الكائن البشري أيًا كان لونه أو دينه أو جنسه في هذا الوجود أن يأخذ منه وأن يضيف إليه "[1].

أما حين تضيف الأمة إلى هذه الحصيلة طابعها الخاص ، سواء في تمثلها لهذه المعارف والخبرات وبالاستيعاب أو بالإضافة أو بإعادة التشكيل ، فالذي لا شك فيه أن هذه الحصيلة تكون حاملة لروحها وكيانها وموسومة بها ، ويصبح امتلاكها لها جزءا من ملكيتها لتاريخها ، وهذا ما أثبتته الدراسات الاجتماعية ، في أن أي مادة تفد إلى أمة أو شعب فإنها تخضع أولا : لعملية تمحيص الثقافة المتلقية ، ثم إن : تعقب هذه العملية اختيار تنتهي إما برفض هذه المادة الجديدة أو تقبلها ، فإذا حصل التقبل فإنه يجري عليها تحوير يشل الشكل والمغزى والوظيفة ، أو تتلاءم مع الظروف الموجودة فتنتقل كما هي: "وعلى ذلك فإن التراث يتعرض لعملية توحيد داخل منطقته الخاصة من خلال الضبط المتبادل وتتناوب التأثير من حملته مستقلا عن المأثورات المماثلة له في الأقطار الأخرى وعلى ذلك فإن هذا التراث سوف يتم له الحصول على خصائص مميزة بصورة ما وينتج عن ذلك سمة نمطية لهذه المنطقة تطبع ثقافتها وتراثها"[2].

وعليه يكون هذا التميز هو البصمة الشخصية لكل أمة يجعل هذا اللون من المعرفة أو الخبرة منتميا إليها سواء ظهرت تلك السمات في شكل قوالب خاصة أو صياغة أفكار متميزة ، أو نمط اجتماعي أو ديني يحقق له الثبات والاستمرار ، من خلال انتمائه إلى بيئة معينة ، ويحرص أصحابها على الارتباط به والحنين إليه إذا ما فقد هذا الارتباط.

[1] - مجدي وهبة وكامل المهندس ،معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان1993،ص:93

[2] - رمضان حسانين جاد المولى ، معطيات التراث العربي للشعر المسرحي عند مدرسة الشعر الجديد، أطروحة دكتوراه ،جامعة الأزهر (القاهرة)،كلية اللغة العربية ،قسم الأدب والنقد 1989،ص:04

وفهم التفاعل مع التراث على أنه الأصالة بجوانبها المشرقة التي تطل برأسها على المستقبل هو إشارة على أن الحاضر لم يقطع صلته بالماضي. " وقد ترافق ذلك بدعوات للتأصيل الذي هو إحياء للذاكرة وليس اجترارا أو إعاقة للتجديد ، ولعل هذا هو التعامل الأمثل معه ، فلا الحاضر يقطع صلته مع الماضي ولا الماضي يسعى إلى جر الحاضر إليه"[1]. وهذا ما راعاه الاثنولوجيون الأوربيون في تعريفهم للتراث بأنه " شكل يتناقل اجتماعيا ويصمد عبر الزمن"[2]، على أن لا يكون بعد الإنتاج الفكري والعلمي زمنيا هو الدليل على أن هذا الإنتاج ينتمي إلى التراث أم لا ، بل كل إنتاج حسب هذا المفهوم سوف بصبح تراثا ، وعليه يكون التراث العربي من النمط الذي يتجاوز التحديد الزمني ليصبح عملية مستمرة " فليس هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث كان ، فكل ما خلفه المؤلف بعد حياته من نتاج يعد تراثا فكريا ، ولقد أصبح شعر شوقي ، وحافظ ، وحديث عيسى بن هشام ، وآثار العقاد والمازني ، تراثا فكريا له حرمته التاريخية وله قدره الأثري"[3] ويستوي في ذلك كل ما كتب بالعربية بصرف النظر عن جنس كاتبه أو دينه أو منهجه كما يستوي فيه الماضي القريب أو البعيد ، والتراث المشرق الهادف والتراث المنحرف وكل ذلك يمثل للمبدع والمتلقي المنطبق لحدود المصطلح بعد استيعابه قراءة وتمثلا ويتحدد من خلال تعامله معه ومدى وعيه به وانتمائه إليه.

وفي ظل هذا الاهتمام والتأويلات " تنوعت المواقف (ذات الطابع الإيديولوجي) من التراث ومن فاعليته في التطور ومواكبة التقدم ومقارعة الواقع ، وفي ثنايا المواقف تكمن

[1] - مجلة التراث العربي ، عن مقال :الأدب العربي الحديث والتراث (تحولات العلاقة وخصوصيات الأجناس) ، د.أحمد جاسم الحسين ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع:102،2006

[2] - انظر: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا و الفلكلور –مرجع سابق ،ص:89

[3] -عبد المجيد دياب ، تحقيق التراث العربي ،منهجه وتطوره ، منشورات سمير أبو داود ،المركز العربي للصحافة

حقيقة التراث المفهومية في شبكة علائقها الذهنية مع مفاهيم متقاربة أو متعارضة كالتقليد والأصالة والحداثة والمعاصرة وغيرها"[1].

بناء على ذلك يتحول التراث إلى مستوى من الرؤية الانقسامية بين مواقف المعية أو الضدية "وداخل الإزدواج التقابلي من تعدد التنويعات والفروقات المنحازة إلى ضد أو مع..."[2] ، في سياق لم يتجاوز في حالات كثيرة طابعه السجالي.

وإن كنا نرى أن "المسالة لا تتعلق بأصالة أو معاصرة ، بتراث أو غرب ، أن الثنائيات مضللة وسجالية بالمعنى السلبي ، إن جوهر المشكل يكمن في كيفية التفاعل وطريقته والوعي الذي ننطلق منه في ممارسته".

ثانيا / أشكال التعاطي مع التراث في الخطاب العربي المعاصر:

1.2/ الموقف من التراث:

كون التراث عطاء ذاتيا وإنسانيا لشخصيات دخلت التاريخ لأنها استطاعت أن تتحرر – ولو نسبيا– من قيود المجتمع والتاريخ ، وبما أن التراث هو شيء "حاضر فينا ومعنا" هو أقرب لأن يكون ذاتا منه إلى أن يكون موضوعا ، الأمر الذي يهدد بخطورة احتوائه له ، وكون التراث أيضا يمثل ذاتنا الثقافية ، ذاكرة الوعي واللاوعي، فهو يقع تحت نفوذ آليات التذكر والتخيل ، مما يقلص إمكانية التعامل العقلاني معه ، وإضفاء ما يكفي من المعقولية عليه[3].

ثم أن التراث " ليس بضاعة تم إنتاجها دفعة واحدة خارج التاريخ ، بل هو جزء من التاريخ ، هو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور، وبالتالي فهو لحظات

[1] - مجلة الحداثة ، عن مقال : المفهوم من التراث في الفكر العربي الحديث والمعاصر ،محمد العربي ،ع:85،2004،ص:67

[2] - سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي،(من اجل وعي جديد بالتراث)رؤية للنشر والتوزيع ط1،2006،ص:227

[3] - انظر : التراث والحداثة ، مرجع سابق ،ص:46

متتابعة ألغى بعضها بعضا ، أو كمّله ، لحظات فكر يعكس الواقع ويعبر عنه فيه سلبا أو إيجابا[1].

وعليه نجد أنفسنا أمام إشكالية تحديد مفهوم في ظل المواقف المتباينة باعتباره " واحدا من أكثر المفاهيم تجريدا وإثارة للبس والإبهام ، فنحن لا نستخدم التراث استخداما واحدا إنما نستخدمه على أنحاء متعددة متفاوتة في الدقة والوضوح تارة (الماضي) بكل بساطة وتارة العقيدة الدينية نفسها ، وتارة الإسلام برمته ، عقيدته وحضارته ، وتارة (التاريخ) بكل أبعاده ووجوه... ومنا من يتكلم اليوم على (موقف تراثي) أو على موقف (لا تراثي) وعمن يؤمن بالتراث ، ومن لا يؤمن بالتراث، ويترتب على هذا الموقف أو ذاك جملة من الأحكام التي قد تتولد عنها مواقف اجتماعية أو سياسية غير حيادية"[2].

هكذا لم تكن الإجابة عن السؤال النهضوي الذي طرح في نهاية القرن التاسع عشر واحدة فتباين المواقف تبعا لتباين إيديولوجية المفكرين واختلاف ثقافته: (موقف سلفي) رافض لكل ما هو جديد ، ويدعو إلى الوقوف بوجهه ، لأنه من نتاج مجتمع وحضارة غريبين عن المجتمع العربي ، منطلقا في موقفه من رؤيتين : دينية تقسم العالم إلى مؤمن وكافر وتنسب الكفر إلى الغرب وحضارته ، وقومية تضع العنصر (الجنس) في أولويات اهتمامها ، وتتطلع إلى الماضي حيث المجد الغابر والحضارة المزدهرة....[3] ، وحتى يكون الحاضر مزدهرا يجب أن يعود إلى الماضي ، ويحاكيه في كليته ، ويكون نسخة منه ، فهو " مجرد تراكم كمي لأشكال من الوعي ، تتجلى في تصورات وأفكار وتأملات ومفاهيم ، منبعها الأساسي ، ومحركها الأساسي هو الذات بوصف كونها هي الخالقة للموضوع وللقيمة"[4].

---

[1] - محمد عابد الجابري ن نحن والتراث ،الدار البيضاء ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ،ط5،1986،ص:47

[2] - فهمي جدعان ، نظرية التراث ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ط1،1985،ص:16

[3] - محمد رياض و تار، توظيف التراث في الرواية العربية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2002ص:22

[4] - حسين مروة، مقدمات أساسية لدراسة الإسلام ط1،دار الفارابي ،بيروت ،لبنان 1980،ص:40

وقد أدت هذه النظرة السلفية إلى سجن التراث في الماضي ، وقطع الصلة بينه وبين الحاضر من جهة ، وبيت تاريخه ومجتمعه الذي نشأ فيه من جهة أخرى[1].

وموقف " رافض" للموقف السلفي رفضا كليا ، برفضه العودة إلى التراث إذ يرى أن قراءة الحاضر في ضوء المستقبل، وهنا يكون الآخر (الغرب) مصدر العطاء ، وإن التراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى لا يمكن أن يستمر في الحاضر، وعليه يضع أنصار هذا التصور فاصلا بيّنا بين الحاضر والماضي بحجة أن التراث "مجموعة من الإجابات والاقتراحات والممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياه ، ولكل عصر مشكلاته وقضاياه إجاباته واقتراحاته"[2].

ومنطلق هذا الرفض لارتباط الفكرة بالقديم والتقليدي حيث أن " تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد، جذري وشامل للحياة العربية في شتى وجوهها وإبعادها"[3].

وبين موقف متمسك بالماضي وآخر رافض يصبح التعامل مع التراث مهمة شائكة " ويحتم التعاطي معه من عدة مستويات متشابكة ومتناقضة فوق بعضها"[4].

ثم أنه "يتراكم ويتناقض ويتصارع في الحياة ، فهو ميت، أي ماض، لكنه حي فينا"[5]. ومنه يستوقفنا السؤال: كيف يمكن أن نقرأ التراث قراءة علمية تراعي أكبر قدر ممكن من الموضوعية؟.

---

[1] - المرجع نفسه، ص:45

[2] - نعيم اليافي ،أوهاج الحداثة ، دراسة في القصيدة المعاصرة ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993،ص:55

[3] - ادونيس، الثابت والمتحول ،ج3،دار الساقي ، بيروت ،(د،ت)،ص:25

[4] -عبد الهادي عبد الرحمن ،سلطة النص ،قراءة في توظيف النص الديني، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1993،ص:11

[5] -محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مرجع سابق، ص:332

2.2/قراءة التراث :

إن إشكالية قراءة التراث إشكالية قائمة في جميع المساءلات ، منذ ما اصطلح على تسميته بعصر النهضة إلى وقتنا الحالي ، أو بعبارة أخرى :إن إشكالية قراءة التراث إشكالية معرفية واحدة لا تتبدل بتبدل القارئين المتزامنين والمتعاقبين ،المختلفين والمتفقين وإنها لا تزال مفتوحة أمام كل مفكر عربي ، مثقل بتراثه ، مهموم بحاضرة ، متطلع إلى مستقبله ، ليعاود التفكير فيها من الحين إلى الآخر ، مادام التراث جزءا من أزمة الذات العربية[1].

قد يتغير الترتيب في الإجابة عن الأسئلة الثابتة لأشكال المعرفة لعملية القراءة ، وقد يتغير معها الحقل المعرفي الذي تتوجه إليه القراءة ، وقد يتغير المنتج القرائي بطبيعة المنتمين إلى عصور مختلفة ، ولكن يبقى ثبات الأسئلة ووحدة الإشكالية قائمين في جميع قراءات التراث ، مما يحيل أن التغير يبقى محصورا في جهاز القراءة ، وليس ثمة تغيير يتم على مستوى الإشكالية ، ما يعني أن سؤال التراث له ثقل الحضور في وعي الذات العربية القارئة وفي الفكر العربي المعاصر برمته ، وهذا حينما يتدخل الآخر (الغرب) المتقدم في توجه هذه الذات نحو صياغة مشروعها المستقبلي بفرض سلطته في مجالات شتى من المعرفة ، فينشأ ما يطلق عليه "التضاد العاطفي " ، تضاد تنعكس عليه علاقتنا بالآخر بقدر ما ينعكس هو عليها ، وفي الوقت نفسه ، ينعكس كلاهما على علاقتنا بالواقع

[1] - مجلة الجذور ، عن مقال: إشكالية قراءة التراث /مصطفى بيومي عبد السلام ،ع:3،2003،ص:13

الحاضر الذي نعيشه ، والذي يتسرب في الوجود المتصارع للأنا والآخر ، الذي يدفعنا إلى الوعي المتوتر بها و به في آن [1]، مما يجعل من كل قراءة للتراث تعبيرا عن أزمة تشعر بها الذات ، ولذلك فإن هذه الذات عندما تقرأ تراثها تلتمس فيه أن يقدم لها الحل لأزماتها الراهنة، وأن يقدم لها البديل الذي يحررها من السلطات التبعية للآخر ومواجهته لتحقق وجودها الفاعل ، على أن يكون التعامل مع هذا التراث واعيا على مستوين :

- ✓ مستوى الفهم ومستوى الاستثمار: إذ " يجب أن يحرص فعلا عن استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله"[2]. أما تعاملنا معه بالشكل الوظيفي اليوم فليس كما عاشه أسلافنا ، كما احتفظت لنا به الكتب مدونا ، بل ما بقي منه حيا " أي ما بقي منه صالحا لأن يعيش معنا بعض مشاغلنا وقابلا للتطوير ليعيش معنا مستقبلنا ..وذلك هو معنى الأصالة"[3]، ومن الاستحالة نفي التراث أو اعتباره وجودا مستقلا عن الواقع " لأن الواقع حمّال أوجه بطبيعته لتعددية التفاسير التي تعطى له من الأجيال بحسب متطلباتها في مواقف تاريخية محددة ، وهو الأساس الذي تتكون عليه النظريات والعقائد التي تشكل المخزون الثقافي عند الجماهير"[4] ، إذ " إن فهم التفاعل مع التراث أحيانا على أنه الأصالة التي قيل أنها العودة إلى الجوانب المشرقة في التراث للانطلاق نحو المستقبل ، وهي مؤشر على أن الحاضر لم يقطع صلته بالماضي "[5] وقد تزامن ذلك مع دعوات للتأصيل الذي هو إحياء للذاكرة وليس اجترارا أو إعاقة للتجديد ، ولعل هذا هو التعامل الايجابي معه، فلا الحاضر يقطع صلته بالماضي ولا الماضي يسعى إلى جر الحاضر إليه.

---

[1] - انظر : جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، دار سعاد الصباح ،ط1،الكويت 1992،ص:52

[2] - نحن والتراث، مرجع سابق، ص:47

[3] - المرجع السابق، ص:47

[4] - انظر: التراث والتجديد ، مرجع سابق ،ص:15

[5] - خليل الموسى ، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003،ص:15،16

وهذه النظرة تعبر عن الفهم الأمثل للترابط الحاصل بين الأصالة والمعاصرة لأنهما " تعبران عن الصلة بين الفكر والواقع على مستوى السلوك ،الأصالة أساس الفكر والمعاصرة إحساس بالواقع، والمشكلتان لمنطق واحد هو منطق التجديد الذي تعرضه الأصالة والمعاصرة على المستوى الأفقي ، والذي يعرضه الفكر والواقع على المستوى الرأسي ، ومن ثمّ تصبح الأصالة والمعاصرة منطق الالتزام بقضايا العصر من أكبر ضمان ممكن من حيث إمكانيات الحل والتطبيق"[1].

وعلى هذا الأساس فإن التراث ليس غاية في حد ذاته لأنه مثقل بكل تناقضات المجتمع في مسيرته ، وليس جوهرا سمته الثبات فيخلق خارج إطاري الزمان والمكان فهو " لم يهبط من السماء في البداية ، وليس معطى قبليا خارج الزمان ، بل يتكون في التاريخ ويتطور في المجتمع ،كل واقع اجتماعي يفرض ذاته ، تأويلا لتراث قديم أو إبداعا لتراث جديد والتراث هو الواقع الاجتماعي الذي يشرّع لصراعاته ويدوّن مساره ويؤرّخ لوجوده في الزمان"[2].

فالتراث الحقيقي هو الذي يجدد نفسه ، يتولد عن القديم لكن بصورة جديدة، لأنه متعدد وعلى قدر من الخصوبة ، وهو في مضمونه تعبير عن حل إشكالات وقعت في حياة مجتمعنا في الماضي " فلا نستطيع بعد ذلك أن نختزله في فكرة أحادية الجانب لأنه نتاج تناقضات متداخلة ومتشابكة في المجتمع على الصعد كافة ، بين تيارات التجديد والنزعات المحافظة"[3].

وفي هذا السياق يضع "جابر عصفور" يده على المفصل الحساس بين الماضي الغابر " فبقدر ما نرى في الحاضر واقعا عاجزا نرى في التراث ماضيا مشرقا ، ونستبدل بكل

[1] - حسن حنفي ، هموم الفكر والوطن في الفكر العربي المعاصر ،ج2،دار قباء للطباعة والنشر 1998، القاهرة ،ص:50

[2] - هموم الفكر والوطن ، المرجع السابق ،ج1،ص:344

[3] -على رحومة سحبون ،إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر :بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (دراسة تحليلية مقارنة)، منشأة المعارف ،القاهرة ط1،2007،ص:2007،ص:27

الصفات الملاصقة للحاضر صفات الإيجاب المتخيلة في الماضي ، فنرى في التراث واحة مشرقة ، كنزا لا تنفذ عجائبه ، لحظات لم تعرف الهزيمة أو الانكسار أو الانحدار كأن كل ما ينتمي إلى الماضي التراثي هو الصورة الجميلة المقابلة لصورة الحاضر القبيح ، هكذا يقوم التراث بوظيفة تعويضية ، عمادها مبدأ الوهم وليس مبدأ الواقع وسحر الخيالية وليس وعي المواجهة"[1] ، غير أن الأسف يقع عندما تكون أغلب المحاولات في تناول التراث تنساق من التخييل الذي قد تختلف أهدافه ، لكن آلياته الوظيفية تبقى كما هي في كل الأحوال دون تغير جذري ... وعندما يتحول فعل التأويل إلى فعل من التخييل ما يجعل من التراث الشيء ونقيضه دون فارق يذكر وكون التراث حمّال أوجه ، فإن التعاطي معه بهذا الكيف مع نبل الدافع المحرك إلى ذلك فهو حقيقة الأمر محاولة لاغتياله فالتناول للتراث يجب أن يبرز التضاد الواقع بين النظرة التي تؤدي إلى تقدم فكري وتلك التي لا تجر إلا للتخلف، " فالتراث في الأولى يحيا من خلال موته ، أما في الثانية فإنه يموت من خلال حياته ، في الأولى يكون التراث متصلا ، لا يطرأ عليه انقطاع فتكون النتيجة أن كل مرحلة قديمة تمهد الطريق لمرحلة جديدة متطورة عليها، وتستوعبها في ذاتها.... أما في الثانية ، حين يحدث انقطاع في التراث وحين تتم محاولة الإحياء دون إدراك لمقتضيات العصر الجديد الذي طرأ بعد الانطلاق الطويل ، فإن في هذا الإحياء ذاته موتا للتراث ، لأنه يبعثه من جديد في غير وقته ....فالإحياء الحقيقي للتراث إنما يكون عن طريق تجاوزه واتخاذه سُلّمًا لمزيد من الصعود. أما إحياء الاسترجاع فهو في حقيقته قضاء على التراث الذي لا يريد منا أن نختزنه كالثروة المدفونة التي لا ينتفع منها أحد ، بل يريد منا أن نستثمره وننفقه، حتى يعود علينا إنفاقه بالخير"[2].

[1] - جابر عصفور ، هوامش على دفتر التنوير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1974،ص: 19
[2] - فؤاد زكرياء، الصحوة الإسلامية في ميزان العقل ، دار التنوير ، بيروت 1985،ص:54

ويتحول مفهوم التراث إلى كونه دعامة من دعامات وجودنا بتأثيره الفاعل في وعينا الراهن " إذ يعمل هذا الأثر فينا في خفاء ، ويؤثر في تصوراتنا ، شئنا ذلك أم أبينا ، لذلك يتعين علينا أن نتحرك دائما حركة جدلية تأويلية بين وعينا المعاصر وبين المسافة الزمنية التي تفصلنا عن التراث ، وعلينا في نفس الوقت ألا نقع في أسر هذا التراث رفضا أو قبولا غير مشروط ، فالتراث– في النهاية– ملك لنا ، تركه أسلافنا لا ليكون قيدا على حريتنا وعلى حركتنا ، بل لنمثله ونعيد فهمه وتفسيره وتقويمه من منطلقات همومنا الراهنة"[1]، وهي فكرة منطلقها نفي أن يكون التراث خارج إطار الوعي والفهم، أي أن الذي يعنينا منه وجوده في معرفتنا وفي وعينا الثقافي، لا وجوده العيني (المحسوس) وهو وجود نصفه بعدم الاستقلال ،إذ كيف يوصف استقلاله عن الوعي المعاصر ، وهولا يوجد إلا فيه وبه " فالتراث ليس مجرد أوراق صفراء ، نلقي بها خارج العصر كما يدعي البعض ، وليس قوقعة ومنفى يقصده ممن يحلو للبعض بأن يسموهم بالأصوليين ، إنما التراث منبعا ومنبتا حيا وغنيا ، وملاذا للعقل والروح والذاكرة "[2].

وهذا ما ذهب إليه "أدونيس"، إذ يصف التراث من الناحية الإبداعية بأنه ما يتغير أو يتحول لا ما يثبت ، وأن الثبات يكون على الحركة " فالتراث الحقيقي هو التغيير ولهذا كان تمسك الإنسان بتراث لا يعتبر دليلا على أن هذا الإنسان فقد القدرة على تجديد نفسه وأصبح في مستوى الأشياء"[3] ، ذلك أن العلاقة بين التراث والإبداع ليست علاقة سبب بنتيجة ، فقد يكون لأمة ما أعظم تراث ، ومع ذلك لا يحُول ، ولا يقدر أن يكون يحٌول دون انحطاطها إلى مستوى الأمم العادية ، أو دون ذلك ، وقد لا يكون لأمة ما – في الأصل – أي تراث ، لكنها سرعان ما تنشئ تراثا في مستوى الأمم المتفوقة ، فالتراث

[1] - نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة واليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط3،1995،ص:51

[2] - مروة متولي ، النص الأدبي المستند إلى التراث العربي ،دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب "جمال الغيطاني" (1969-2005) ط1،2008،دار الأوائل ،دمشق ،ص:27

[3] - الثابت والمتحول ، مرجع سابق ، ج3، ص:102

بهذا المعنى مادة حيادية ، لا تهمل أو تتراجع ، يعني أنها لا تتحرك إلا بين أيدي المبدع و لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث ، ولهذا كان التراث الحقيقي هو تراث الابن لا تراث الأب[1].

ويقف التراث بعيدا عن كونه مخزونا ماديا فحسب ، بل كمخزون نفسي وكجزء من الواقع ومكوناته الفكرية والروحية ، وكموجه لسلوك العامة في حياتها اليومية تجد فيها عزاءها عن واقعها المضني اعتبارا من أنه " ليس ماضيا مضى ، بل هو جزء من بنية الحاضر ، يمارس فعله وحضوره في العقل والخيال ، أو في التصرف والمسلك ، سواء عبر النصوص والخطابات ، أو عبر الأعراف والتقاليد "[2] ، وهذا ما يدعو إلى إمكانية الاشتغال على التراث وتحويله من معرفة جامدة ميتة إلى معرفة فعالة حية عن طريق التأويل ، ذلك أن التراث لا يُقرأ إلا قراءة تأويلية.

إن التعريفات والمواقف من التراث وأشكال التعاطي معه أخذت من دراسات مستفيضة تشرح الفكر العربي والحالة الحضارية المتردية والقاصرة عن مواكبة تقدم الآخر منذ مطلع القرن التاسع عشر إلى الآن.

هذه الدراسات حاولت أن تجيب عن بعض أسئلة الواقع ، وقد تولد معها شيء من الحرص على أن أجوبة هذه الأسئلة من الغرب ، فلابد أن يكون التراث هو خير مجيب وهذا شأن الأمم في بداية نهضتها.

لكن – ههنا– لابد من أن نفرق بين العودة إلى التراث بهدف التقديس والعودة إليه بهدف النقاش والتحاور ، مما يبقي الباب مفتوحا لصياغة عصرية لمفهومه "تستجيب ، وتتفاعل مع (واقعنا) والعصر الذي نعيش فيه ، ومع تراثنا بشكل قابل للتراكم والتطور والتجاوز"[3]

[1] - انظر : الثابت والمتحول ،مرجع سابق ،ج1،ص:104

[2] - علي حرب ، الممنوع والممتنع ، نقد الذاكرة المفكرة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1993ص:68

[3] - سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، من اجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق،ص:258

"هذا مع الأخذ بعين الاعتبار بأن هذه صياغة المفاهيم زرعها في الأذهان أصبح صناعة إن لم نتقنها محليا أتتنا معلبة جاهزة ، وعبرت إلى كياننا وشكلته على نحو ربما لن يكون على مقاسنا ، ولا يخدم وجودنا كشعوب شريكة في صناعة التاريخ الحاضر في امتداده"[1] حيث أن الدعوة إلى إنتاج وعي جديد بالتراث (بلا أوهام ، ولا أضاليل) ضرورة تاريخية ملحة. فالتراث بمختلف جوانبه ومستوياته جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية. وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال ، وتفاعلنا الايجابي معه يكمن في (تقديسه)، لا في "التنكر له " ولكنه يكمن في انجاز :عملية الفهم :التي تستدعي شروطا كثيرة ومقتضيات متعددة.

لعل أهمها يكمن في تجاوز (الوعي) الذي نمارسه الآن حياله ، وتجديد أسئلتنا بخصوصيته.

- ✓ الاستيعاب: بالنظر إلى التراث ككل كنص له سياقات وسيرورة وتطورات مع مراعاة إنتاجيته تاريخيا وشروط إنتاجه ، ثم القراءة المنتجة : لمعرفة جديدة ، ونص جديد بناءا على تفاعلنا الايجابي مع التراث ومع واقعنا الذاتي ، ومع العصر الذي نعيش فيه .

فلا ننظر إلى التراث باعتباره بديلا عن العصر أو مقابلا له ، ما دمنا نفهم العصر بأنه عصر الآخر (الغرب) ، ولكن كواقع لا يزال يمتد بيننا ، وجزءا هاما من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي[2]. فهو يدخل في صميم الخصوصية الحضارية التي تتمايز بتمايز الحضارات ، لأنه بذلك تكون النفس الإنسانية موضعا لعلومه وفنونه وآدابه[3]، وهذا

[1] - مجلة الحداثة ، ع :85،2004، عن مقال :مفهوم من التراث في الفكر العربي الحديث والمعاصر – محمد العريبي، ص:74

[2] - انظر : الرواية والتراث السردي (المرجع السابق) – بتصرف، ص:260-259

[3] - محمد عمارة ، الغزو الحضاري "وهم أم حقيقة" ،دار الشروق، ط1،1989،القاهرة ، ص:20

المفهوم الذي نرتضيه ونجعل منه مطية لمحاورة الموقف الحداثي من الهوية وسلطة الماضي ،" فالتراث هو الجانب الإنساني من عطاء الأمم والشعوب شاملا بذلك العلوم الإنسانية والإبداع الفني والأدبي والمعتقد الديني والسمت اللغوي ، وغير ذلك من مخصصات إنسانية"[1].

هذا ما يجعلني أقرأ أو أجادل "الجرجاني" مثلما أقرأ أو أجادل "دي سوسير" وأقرأ "الجابري " مثلما أقرأ "دريدا"، هكذا يصبح الجدل الفاعل مع التراث والآخر :محصلة تفاعل ، يبدأ وينتهي بالشرط التاريخي للحظة التي تتهيأ فيها الأمة للانطلاق سواء بالعناصر المتحولة في حاضرها الذي يتطلع إلى غده أو علاقتها المتضادة بالآخر الذي تحاول الإفادة من تجربة تقدمه ، والتخلص من التبعية له ، أو علاقتها المتوترة بعناصر تراثها الممتد في حاضرها ، بوصفها إمكانات للتقدم والتخلف "[2] ، وإن أي تغيير في الفكر الإنساني في العصر الحديث يفتح آفاقا لقراءة جادة في العلاقة مع التراث الإنساني والكشف عن جوانب متعددة من هذا التراث من جهة أخرى ، وقد تأثر هذا التفاعل بالقراءة الساعية للجوء إليه تارة ، واستعادته لإسقاطه على الحاضر تارة أخرى ، والبحث عن محايث فيه لما يحدث في الواقع أحيانا.

ثالثا / القصيدة الحديثة والتراث:

لم يعرف الشعر العربي في مسيرته الطويلة تحولا ملفتا بالشكل الذي عرفه مع حركة الحداثة التي هي " لحظة تحول واستبدال ، أو هي بالأحرى تفجير لمعطيات نصية ...

[1] - كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية بين تراث الأنا وتراث الآخر (دراسة تحليلية في القصيدة حتى أواخر السبعينيات) رسالة من مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه – جامعة الإسكندرية :2000، ص:59

[2] - جابر عصفور ، أنوار العقل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1996،ص:02

وهي المعطيات التي تضمن للنص وقوعه خارج الزمان، وتمنحه حياة ، هي حياة الـــنص وهي حياة تفوق الحياة نفسها"[1].

وليس معنى هذا أن الماضي " بالنسبة للشاعر الحديث، زمنا منقضيا ، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها ، أو بعث الحياة في رمادها المتجهم ، بل هو على العكس من ذلك تمامـــا حيوات متفردة ، وطاعة روحية جياشة ، وهو أيضا ، زمـــن يكـــتظ بالدلالـــة ، والغنـــى والتوتر.

وهذا الماضي يظل في معظمه قادرا على تقديم العون ، جماليا ، للشاعر الحـــديث الـــذي يسعى إلى كتابة قصيدته الجديدة كلحظة مستعملة تمتد بين الماضي والحاضر وتنفتح فـــي الوقت نفسخ ، لاحتضان المستقبل بما يمتلئ به من سحر ، ووعي ، وطاقة للرؤيا"[2].

ومنه لا يمكن بأي حال " استبعاد المفاهيم التراثية نهائيا وكليا في تعاطينا مع نتاج الحداثة لأن هذا يعني عملية قطع وبتر مستحيلة التحقيق ، فالنتاج الفكري بشكل عام لأمـــة مـــن الأمم أو لشعب من الشعوب سلسلة متصلة الحلقات حتى ولو زعم نفر من الناس أن مـــا جاء به هو "حديث " ولا علاقة له بالماضي"[3].

إن ما يقدمه هذا الماضي للقصيدة الحديثة " يتجاوز الواقعة الزائلة ، أو الحدث المنقضـــي ليشمل مدخراته من الأساطير ، والمرويات ، والرموز والنماذج العليا ، ومنجزات المخيلة الضارية التي ما يزال الكثير منها أخاذا ، ويمكن الانتفاع منه"[4].

---

[1] - صلاح بوسريف ، رهانات الحداثة ، فق لأشكال محتملة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ،1996،ص:27

[2] - علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية) ط1،2003،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ص:33،34

[3] - محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ،ط1،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان 1986،ص:05،06

[4] - في حداثة النص الشعري ، (المرجع السابق) ،ص:34

وبعد هذا ، فهل نظر شاعرنا الحديث إلى هذا الماضي ، نظرة متفردة تنبثق عن رؤيا شعرية تتمثل حيوية هذا الماضي ، وتجعل منه روحا تسري في ثنايا النص ، وتثري تكويناته، ولغته ؟.

لكن قبل الإجابة عن هذا السؤال ننظر في أهمية تلك العناصر التراثية في التجربة الشعرية ، وكيف أن ثقافة التراث تسهم في بلورة تلك التجربة؟.

1.3/ المعطى التراثي وأهميته في التجربة الشعرية:

لقد حاول الشاعر العربي الحديث في نشاطه الشعري التواصل بالتراث من خلال ارتداده إليه في محاولة منه لتحقيق ذلك الارتباط المعنوي بالموروث قصد الإجابة عن أسئلة الواقع ، فراح " يفيد مما يزخر به تراث الماضي من منجزات المخيلة والوجدان الشعبي التي ما تزال قادرة على الاستعمال ، غير أن الكثير من الشعراء العرب ، في كتابتهم القصيدة الحديثة ، لم يفصحوا دائما على ألمعية واضحة في استخدام تراث الأسطورة والرمز والنماذج العليا[1].

ونحن إذ نتلمس هذا الاهتمام وراء شيوع ظاهرة استخدام تلك الأقنعة والرموز التراثية في شعرنا المعاصر بشكل عام ألفينا أنها لم تأت من فراغ ، إذ ثمة بواعث تُأصّل لهذا التوجه ، متمثلة في مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية ،" وهذه العوامل بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثة في العصر الحديث وتوثيق علاقته ، بهذا الموروث بشكل عام ، وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية كصورة من صور هذه العلاقة ..."[2].

---

[1] - انظر : المرجع نفسه، ص:34

[2] - علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة 2006،ص:15

ورغم ما يمكن الإشارة إليه بخصوص منا الامتزاج والتشابك بين هذه العوامل التي تظل قائمة بحيث يتميز كل منها بخصوصية ما ، غير أنها في النهاية تصب في ذات الإطار الثقافي والفكري.

فحين ننطلق من كون التراث هو الثقافة التي تتناقل من جيل إلى آخر ، أو هي الشكل الثقافي الذي يتناقل اجتماعيا ويصمد عبر الزمن فهو بالتالي استمرارية ثقافية على نطاق واسع يشمل الزمان والمكان ...و" الثقافة هي مجموع الإرث الاجتماعي التي تتناقل اجتماعيا ، بما في ذلك أشكال السلوك التكنولوجي والاجتماعي والايديولوجي والديني والفني، وكذلك الأشياء المادية"[1]، فإن التراث الجيد لكل أمة هو العامل الفعال في تطوير حياة تلك الأمة.

وإذا أمعنا النظر في تراثنا الفكري والأدبي ألفيناه في بعده الحضاري سبق واحتوى حضارة البشرية ، وأبدع في خلق الجديد ، وأعان على تطوير حياة الإنسان ورفع مستواه الثقافي بما يحتويه من علم وفن وأدب ، لذلك فتراثنا ثروة تتسم بالغنى تمدنا بكل ما نحتاجه من قيم روحية وفكرية ونفسية ، ما يمنحنا القوة والثقة في مقدارتنا للتفاعل والعطاء ، لذلك فإن " موقف الشاعر العربي الحديث من الماضي ، قيما ومبدعات محسوسة ، يحدد الكثير من فاعلية رؤياه واتجاهها ، كما يمكن لهذه الرؤيا بدورها أن تعيد إلى الفعالية ما في الماضي من طاقة وسحر قادرين على اضاءة الحاضر و تواتراته"[2].

والأخذ من الموروث أمر مشروع ، بل ضروري " لأنه يمثل قوة شعورية وأخرى لا شعورية ، وإن رفض أحد الجانب الشعوري فإن اللاشعوري يظل مغروسا في داخلنا يوجهنا ويطبعنا بطابعه ، وفي مورثونا العربي سمات فنية هي فيه بمنزلة الروح من الجسد ، وهي سمات ثابتة لا يمكن صرفها أو تبديلها لأن في ذلك تبديلات لهوية

[1] - ايكه هولتراكس ،قاموس مصطلحات الانثولوجيا (مرجع سابق)،ص:144
[2] - انظر : في حاثة النص الشعري ، مرجع سابق، ص:34

الموروث ومسخا له"[1] ، ويرى الدكتور " محمد عبد المطلب" أن النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلا باستيعاب الجهد السابق عليه ، فالارتداد للماضي – أو استحضاره – من أكثر التقنيات فعالية في الإبداع[2].

ونجد في النقد الأدبي الحديث أن الشاعر الانجليزي "ت.س اليوت" كان من أكبر الدعاة لعودة الشاعر والأديب إلى تراثه وارتباطه به ، ونبه إلى ضرورة ذلك وأهمية[3].

فالشاعر لا يمكنه " فهم ماضيه كما ينبغي إلا في ضوء ما ينتجه الحاضر، وما يبدعه في لحظاته الراهنة ، كما أن العكس صحيح تماما ، أي فهم الشاعر لماضيه لا يتم على وجهه السليم إلا إذا كان مستضيئا بمطالب الحاضر ونداءاته"[4].

توجها يراه الشاعر المعاصر ، وهذا يكسب النصوص مزيدا من سمات القدرة على تحديد موقف من الأحداث المنتهية مع تجاوز واضح لحدود الزمن[5].

والأديب عندما يعبر بالموروث ويرتد إليه يحقق هدفا مزدوجا، كما يقول الدكتور علي عشري زايد : " إن الشاعر بارتداده إلى تراث يكون دوره أن يختار من معطيات التراث ما يوافق تجربته وتراسل مع همومه وقضاياه ، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضايا فيحقق بذلك هدفا مزدوجا ، بحيث يمنح تجربته نوعا من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل ، ومن ناحية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضيفه عليها من دلالات جديدة ويكسبها حياة جديدة"[6].

---

[1] - عبد الله الغذامي ، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة) ، المركز الثقافي العربي ط2،2006،ص:12،13

[2] - محمد عبد المطلب ، هكذا تكلم النص ، استنطاق الخطاب الشعري (لرفعت سلام)، الهيئة العامة للكتاب 1997ص:61

[3] - صادق عيسى خضور ، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجد لاوي ، الأردن ط1،2007،ص:21

[4] - في حداثة النص الشعري (المرجع السابق) ، ص:35

[5] - انظر: التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة ، (مرجع سابق) ،ص:17

[6] - انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)،ص:59

والتثقف بالتراث والاستزادة منه يسهم في تطوير تلك التجربة الشعرية ويرتقي بـــأدوات الشاعر التشكيلية وقدراته التعبيرية ، كما يؤدي إلى ميلاد نصوص إبداعية جديدة لا تلغي الموروث وإنما تبعث فيه الحياة نظرا لحضوره القوي في الذاكرة ، وقد عبر عن ذلك أحد النقاد المحدثين بالقول:" وكأني بالشاعر مع الموروث على كفتي ميزان ، إن رجحت كفـــة الموروث ضاع الشاعر ، لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة ، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليما معافى ، لكن لا طريف فيه ، ولعل هذا هو ما اسماه أسلافنا (بالســـهل الممتنع) – وهو النص المحايد الذي يتساوى وجوده مع عدمه إذ أنه لا يقدم للنص شـــيئا والحالة الثالثة هي رجحان كفة الشاعر، وهذا هو ميلاد النص المبدع الذي يعيد ابتكـــار الماضي ويجدده ويحرر الكلمة ومعها النص ليقدم لنا النص الاشاري الإبداعي ، وهـــذا لا يلغي الموروث إنما يعيد إبداعه ويطلق أسره ليضيف إليه موروثا جديدا ذا عطاء وانفتاح دائم[1].

غير أن هذه الرؤيا تتطلب وعيا كافيا من الشاعر العربي للماضي والحاضر والأهم مـــن ذلك أن الوعي بالذات المتميز عن الآخر الذي يعترض على تقاليده ويشكو وطأة ماضـــيه الثقافي والأدبي مما يضمن له التفرد والفعالية في سياق عصره في رؤية خاصة تختـــزل موقفه الفكري والجمالي في سياق كلي متماسك ، يجمع فيه بين عصـــره وتراثـــه، بـــين حاضره وماضيه.

وقد استطاع الأدباء العرب أن يستخدموا التراث استخدما فنيا عبر رؤاهـــم وقضـــاياهم وأفكارهم حيث عدوا هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفذ لها عطاء ، فعناصـــر هـــذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير و وجداناتهم ما ليس لأي معطيات أخرى يستغلها الأديب ، حيث تعـــيش

[1] - عبد الله الغذامي ،الخطية والتفكير من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر – مقدمة نظرية ،المركز الثقافي العربي ، المغرب ط6،2006،ص:295

في وجدانات الناس وأعماقهم تحف بها هالة من القداسة والإكبار لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي[1].

ولما كان التراث علامة بارزة في الواقع الشعري المتشابك، فإننا نجد أن الشعراء العرب في كتابتهم القصيدة الحديثة أفادوا كثيرا مما يزخر به تراث الماضي ، وأيقن هؤلاء أن هذا التراث مادة استلهام ، وأنه عالم حافل بالمواقف والدلالات ، فدخلت مكتسباته في تجاربهم الشعرية وربطوه بقضاياهم الذاتية والموضوعية، وقد أطلق الدكتور "علي عشري زايد" على هذه الصيغة توظيف التراث أو التعبير بالموروث التي تعني " استخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا ، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر بحيث يُسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات تراثية معاصرة تعبر عن أشد هموم الشاعر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته ، وبهذا تغدوا عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة وليس شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج"[2]. ما يحفظها من الضياع والذوبان ، فتشبع بتلك القوة الممنوحة لها لمواجهة أي عميلة مسخ أو إضعاف.

والتراث بهذا المعنى يكشف عن أهميته في أنه " ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وكتب ، ولكنه اعتراف أمام الناس والعالم ، اعتراف بوجود ، اعتراف بشخصية لها ووجودها التاريخي والنفسي ...ولكن من حقها أن تنمو وأن تشق طريقها ..وفق طبيعة ظروفها وأرضها وتاريخها ، على أساس وحدة شخصيتها القومية وتفاعلها الحر مع التراث الحضاري الشامل"[3].

---

[1] - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2008،ص:201

[2] - مجلة فصول ، ع 1أكتوبر 1980، عن مقال لـ"علي عشري زايد"توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ،ص:204

[3] - مجلة فصول ، مج1،ع04،1981، عن مقال لـ :الشاعر العربي المعاصر والتراث /عبد الوهاب البياتي، ص:19

لذلك فقد عايش الأديب ذلك التراث – بكل أطيافه– وانصهر فيه وربطه بقضاياه وتجاربه حتى غدا ملمحا بارزا في كتاباته وأعماله الفنية.

وفي إطار هذه العلاقة بالتراث " يتبادل الشاعر والموروث الأخـذ والعطـاء ، التـأثير والتأثر ، يرتد الشاعر إلى التراث ليمتاح من ينابيعه السخية ما يسـاعده علـى إيصـال تجربته الحديثة إلى المتلقي ، وفي نفس الوقت تكتسب هذه المعطيـات التـي اسـتعارها الشاعر غنى وشبابا ، وهكذا يتم الأخذ والعطاء من الجانبين أو من طرفي العلاقة"[1].

فالعلاقة الناضجة بين الشاعر والتراث ليست في أنه فقط يختزن الموروث الذي ظل مـن قبل معطلاّ ؛ بل إنه يحاول جادا بعث ذلك المعطل ، وإعادة تجميع طاقاته المفككة.

والمقصود – هنا– ليس مجرد ترصيع النص المنتج بعبـارات أو جمـل أو أحـداث أو شخصيات وجدلها في نسيجه دون تفاعل معها لأن " القضية المهمة في تعامل الشاعر مع التراث هي تجنبه إعادة التراث والاكتفاء بمحاكاته ؛ بل ينبغي أن يكشف هذا التعامل عن صور التفاعل العميق بين الشاعر والماضي ، ذلك التفاعل الذي يمكنه من إغناء رؤيتـه وبلورة موقفه وتميز إبداعه"[2].

ويمثل هذا التراث بالنسبة للشاعر أهمية كبرى ، فهو فوق أنه ينقل إليه تقاليـد النـوع الفني وتقنياته ، يمثل المصدر الأصيل لثقافته التي يتشكل من خلالهـا موقفـه الفكـري والجمالي في عملية الإبداع الشعري ، وبالطبع لا يمكن أن نغفل– ههنا– أهميـة عصـر الشاعر الذي يحياه ، وتأثره به وتأثير فيه ، ذلك أن " فرصة الحديث عن تجاربه في إطار إنساني عام في وجودها الحالي امتداد لأصوله السابقة ومن هنا تبرز إمكانيـة ظهورهـا

[1] - انظر: علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في العشر العربي المعاصر،ص:97

[2] - موسى ربايعة ، القناص في نماذج الشعر العربي الحديث ، مؤسسة حمادة للنشر، الأردن،ط1،2000،ص:76

المستقبلي"[1]، لكن كل ذلك لا ينفي أو يلغي كونه حلقة متصلة في سلسلة الإبداع الشعري لأمته ، وامتداده هذا ما يجعل هذه الحلقة تتصل مع السلسلة ولا تنفك عنها.

وإذ نشير هنا إلى تلك العلاقة بين الشاعر والتراث والى ألمعية هذا الأخير وأهميته في النشاط الشعري الحديث يكون لزاما علينا أن نشير إلى تلك الأدوات التراثية التي اعتمدها الشاعر الحديث كبدائل صالحة للبقاء تتجاوب مع هموم المعاصرة ، وكيف أن هذه الأدوات استغلها الشاعر العربي الحديث في عالمه الشعري مما ساعد على انجاز جزء من مسعاه الفني والفكري.

2.3/ آليات تجلي التراث في المنجز الشعري الحديث:

حضور التراث في المنجز الشعري الحديث ، ظاهرة واضحة المعالم لما تختزنه الذات المبدعة – بشكل خاص– من إدراك لأهمية التواصل مع الموروث . ومن يتمعن ديوان الشعر الحديث يلاحظ ذلك الدور الهام الذي يضطلع به التراث في تشكيل المضامين الشعرية ، فقد أحسن شعراؤنا منذ بداية عصر النهضة بهذا الدور اعتبارا من شعرهم " لن يستطيع أن يثبت وجوده ويحقق أصالته إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أن انبتات الشعر عن تراثه في أي عصر من العصور إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت ، لانقطاع جذوره عن منابع الحياة في تربة الماضي التي تمنحه القدرة على البقاء والنمو"[2].

وعندما نتحدث عن هذا الارتباط من زاوية علاقة المنتج الشعري بالتراث وعلاقة الترابط بينهما ، فإننا نسعى إلى معاينة كيف تعامل الشاعر العربي مع التراث القديم ، لتتاح لنا فرصة استخلاص الفوارق في استعمال الأدوات التراثية بين التجارب الأولى والتالية في

[1] - انظر : التواصل بالتراث (مرجع سابق) ص:18

[2] - انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)،ص:45

سبيل إنتاج معرفة جديدة لها خصوصيتها ، عبر سيرورة إشكال الخطاب الشعري وانكتابها في مختلف مراحل وكينونة النص الشعري.

ومما لاشك فيه أن هذه الخصوصية ترافقت – كما أشرنا– مع المتغير الزمني ، إذ كان من جملة ما يعنى به في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين الأثر الشعري القديم ، وكذا الأثر اللغوي ، وإلى غاية منتصف القرن العشرين تم توسيع المفهوم ليصل إلى الأثر الإنساني ، وسرعان ما تحول في الطور الأخير – تزامنا مع التغير في مفهومه– ليحمل دلالات متنوعة تتسع لأنواع مختلفة من منتج الحضارات الإنسانية وتتنوع طرق آليات مقاربته ، ويتغير الموقف من الحديث عن وجوده إلى تنوعه والتعبير عنه إلى رغبة التعبير به عما يشغل الشاعر الحديث من هموم العصر وتقلباته.

و" إذا كانت قضية التراث لم تثر في أي مجال فكري كما أثيرت في قضية الشعر ، ذلك أن حركة الشعر العربي الحديث تطورية، وروح الشعر متجددة ، تحتضن الماضي وتنفتح على المستقبل ، وقد كان قدر شعراء الحداثة أن يصدموا منذ بدء تجربتهم عن قصد أحيانا أو غير قصد في معظم الأحيان بمشكلة التراث"[1].

ويبدو – بشكل واضح– لمن يتأمل تاريخ الشعر الحديث أن القصيدة العربية قد عكست كثيرا من النمو والازدهار على مستوى العناصر التراثية ، وذلك حين نحاول رصد مراحل توظيف الشاعر الحديث لها.

[1] - محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، دار الكتاب اللبناني بيروت ،1985،ص:199

4/ الآلية التراثية في بواكير الشعر العربي الحديث:

ويمكن أن نحصرها في مظهرين:

أ /المعارضات :

بدأ سعي المثقف العربي منذ بداية القرن التاسع عشر " لإيجاد مخرج من المأزق الذي اكتشفه إبان المثاقفة مع الغرب"[1]، إذ من غير المناسب التسليم بفكرة أن الوافد إلينا من الآخر هو المرجعية في كل عملية إبداع ، فالتقت رغبات المتلقين مع رؤى الأدباء للبحث عن مخلص في التراث بصفته منقذا ترسم به معالم الهوية ، وترافق هذا مع بداية وعي جديد للشخصية العربية قاد إلى بدء الموازنة مع هذا الآخر.

ولعله بتكشف جوانب عديدة في التراث من خلال تحقيقه وطباعته ونشره ، كان من الطبيعي أن يعود الشعراء إلى تراثهم يبحثون فيه عن أجوبة لأسئلة الواقع للخروج من حالة التيه ، فكانت البداية مع محاولة إحيائه بطريقة المحاكاة والتقليد.

ولا نحتاج التأكيد بأن الشعر الإحيائي خير نموذج لعملية الإحياء هذه ، فيما عكف رواده ومنهم البارودي على قراءة مجاميع الشعر القديم الذي طهرت مياسمه ملفتة على الصعيدين الفني والموضوعاتي ، وهو ما أطلق عليه بعض الدارسين الهرب إلى التراث غير أنه تنتفي هذه النظرة " وقد نجح البارودي في أن يستغل إمكانات الشعر القديم فلفت الأنظار إلى قيمة هذا الشعر"[2]. التي تميز بها هذا الشعر "وهي صناعة وعاها البارودي وحاكاها في قصائده...وقد أنتجت هذه القراءة الواعية والمستوعبة للتراث الشعري القديم لدى البارودي ، ميلا إلى معارضة بعض القصائد القديمة ، جاهلية وأموية وعباسية

[1] - مجلة التراث العربي، ع102،2006 (نفس المقال السابق)،ص:127

[2] - انظر: عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية،ص:21

وكان لابد أن يؤدي ذلك كله: وعي البارودي بالحاجة إلى تجديد لغة الشعر، وسعة اطلاعه على الشعر القديم، وسلامة ذوق في اختيار روائعه ، ومعارضته بعض قصائده إلى ما أدى إليه فعلا ، وهو الاتجاه في نظم أشعاره اتجاها تراثيا خالصا ، لغة وأغراضها ومعاني ...."[1].

وليس هذا في مدلوله إلا استعادة لأشياء ثمينة من تراثنا الشعري واعتبار هذا القديم ذروة فنية.

وتجلت آثار هذا التفاعل في " التركيز على وحدة البيت وبناء القصيدة ، والحفاظ على الأغراض القديمة"[2]، وهذا ما يدفع شاعرا كالبارودي إلى القول[3]:

ألا حي من رسم المنازل وإن هي لم ترجع بياتا لسائل

خلاء ثقفتها الرواسم والتقت عليها اهاضيب الغيوم الحوافل

عود على بدء ، كما كان يقف الشاعر الجاهلي على الأطلال ..[4]

إن الشاعر الكلاسيكي المحدث كان على قدر من التوفيق – أحيانا– في معارضة أسماء شعرية قديمة ، بل معارضة أشهرهم في انصع قصائدهم ، وكان له من رهافة الحس أن " يوظف النص المعارض في جو فكري وشعوري يكاد يوازي المثير الأصلي للشاعر المستلهم"[5].

فشوقي حين عارض البحتري في قصيدته " في وصف إيوان كسرى " التي مطلعها:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

---

[1] - إبراهيم عبد الرحمن : العناصر التراثية في الشعر العربي الحديث ،ص:104

[2] - مجلة التراث ، من مقال: الأدب العربي الحديث والتراث(السابق)،نفس العدد ص:130

[3] - محمد سامي البارودي ، ديوان البارودي تحقيق :محمد شفيق معروف، دار المعارف ،القاهرة 1972،ج3،ص:136

[4] - الملاحظة انه في معظم ما كتب اعتمد على القصيدة القديمة ،حيث نجد الوقوف على الأطلال ،والبكاء على الراحلين ،ويشعر القارئ في معظم نصوصه انه إزاء معان وأفكار شائعة قديمة ،ولقد كانت المعارضات ابرز خصائص هذه التجربة ،وكانت المعارضات ذات مستويات مختلفة الأسماء بارزة (كالمتنبي و أبي فراس الحمداني وامرئ القيس وغيرهم)

[5] - طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة ن الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان ،ط1،2000 ، ص:71

فقد جد فيها "معادلا رمزيا لحالته البائسة الحزينة التي توازي حالته النفسية الحزينة (حينما كان منفيا في اسبانيا) ، فوجد في اسبانيا وعزها العربي الزائل نفس المعادل من تحـــول وزوال التاريخ العربي"[1] فقال[2]:

وعظ البحتري إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس

هكذا كان الشاعر في هذه المرحلة يستلهم النص الذي يثيره ويعارضه على نفس الوزن والقافية ، ويتلمس القارئ في معظم شعر هؤلاء أنه يراوح معان وأفكار شائعة قديمة ، بل أننا لانعدم عندهم – أحيانا – تتبعا واعيا لبعض معاني أو أخيلة المعارض له "سواء مـــن خلال المعارضة الصريحة أو مجرد ، التأثر الخفي"[3]، فأصوات المتنبـــي وأبـــي نـــواس والبحتري وامرئ القيس والشريف الرضي ....تبقى ماثلة في شعر هؤلاء.

وبرغم ما تتضمنه بعض قصائدهم من موضوعات أو مواقف عصرية إلا أن سمة التقليـــد بقيت حاتمة على تجربتهم لغة وأسلوبا ورؤية أحيانا ." فهذه الحركة إذن – شـــأن حركـــة النهضة الأوربية إلى حد بعيد – تمثل نوعا مـــن الـــردة إلـــى الماضـــي لامتـــداد إلـــى الحاضر...لكن التعاطف في هذه الحركة مع التراث الشعري من زاوية واحدة ، ولتحقيق هدف واحد ، نظرت إليه من زاوية فنيه صرفة ، فوجدت فيه النموذج الأعلى في التعبير الذي ينبغي أن يحتذى، وحققت بذلك رقيا في مستوى التعبير الشعري .....وكانت النتيجة هي ذوبان الشاعر الحديث في إطار الشعر القديم"[4] .

[1] - المرجع السابق ، ص:71

[2] - احمد شوقي ، الشوقيات ، المكتبة التجارية ن القاهرة ،د/ت ج2،ص:40

[3] - إبراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث (دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء)، دار الأندلس، بيروت،د/ت ص:429

[4] - انظر: الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (مرجع سابق) ، ص:22

ب/ التضمين :

الاستفادة بالموروث الثقافي ممتد في شعرنا العربي ، وقد صنفته كتب البلاغة تحت مبحثين هما: " السرقات" الشعرية ثم تحت مسمى " التضمين " الذي يبدو ظاهرة في شعر كبار الشعراء القدامى كأبي تمام المحدثين كأحمد شوقي.

وقد كان التضمين – حيث وظفه الشعراء الكلاسيكيون، في الغالب " يستخدم المعنى المتضمن دون تعديل أو تغيير جوهري ، فكأنه كان بنقل فكرة " جاهزة" من مجال آخر في التراث ، إلى سياق قريب من إطار إيحائها الدلالي المستقر ، ليثري بها معناه ويخصب تجربته الفنية"[1] ، وهذه الظاهرة طبيعية في " شعر يقوم أول ما يقوم على محاكاة القديم واستلهامه ومقايسته والاقتباس منه كالشعر التقليدي الجديد الذي يخيل إلى دراسه أن شعراءه – على اختلاف الدرجة– لم يبقوا قصيدة في العربية إلا وشدوا إليها الرحال ليستمعوا إليها"[2].

وحين نحاول رصد توظيف هذه الآلية لدى شعراء هذه المرحلة كما نجده في أعمال "شوقي" – على سبيل المثال – فسوف نراه جليا في تمثله التراث القديم من خلال المعاني والصياغة، وهي آلية من التطور على خلاف ما دأب عليه شعر المعارضات التي يكاد ينعدم فيها التمثل ، وهي محاولة لإخفاء تقليده الذي لا ينم عن أقل قدر من التمثل إلى تحوير المعنى واستبدال بعض الكلمات . وحتى تتضح هذه الآلية نتمثل قوله التالي[3]:

وإذا كانت العقول كبارا سلمت في المضايق الأجسام

وهذا المعنى – كما هو ملاحظ – مأخوذ بتصرف قائم على التحوير والنقض من قول المتنبي[4]:

وإذا كانت النفوس كبارا تعبت في مرادها الأجسام

---

[1] - انظر : جماليات القصيدة المعاصرة (مرجع سابق)

[2] - نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، صفحات للدراسات والنشر، دمشق ط1،2008،ص:54

[3] - الشوقيات ج3، ص:143

[4] - المتنبي ، ديوان المتنبي، المطبعة البهية ، القاهرة،1984،ص:107

فأبدل لفظ العقول بلفظ النفوس، وتغيرت النتيجة ن فكانت السلامة بديلا للتصلب.

وإذا كان هذا التمثل يراه البعض "سرقة"[1] ، من خلال محاولات هذا الشاعر مقابلة بعض الأبيات بما يقاربها من أشعار القدماء ، فإن الحقيقة هي أن أي نص إنما هو شبكة علائق من نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له ، وإنه وليد ثقافة متنوعة المصادر ومنه فإن النص صيغة متطورة من نصوص غائبة تتوقف على وعي المبدع وقدرته على الخلق والإدراك، بما يعني أن الغاية من التضمين في الأعمال الشعرية واضحة " حيث يريد الشاعر أن يضيف ثراء خاصا باستدعاء ذكريات معينة ، أو استيحاء أجواء ومواقف وشخصيات خاصة كوسائط فنية فريدة في التعبير عما يريد.."[2].

وحسبنا أن نلاحظ هذه الصيغة المتطورة في أنماط شعرية متمايزة عند هذا الشاعر، فقد حرص على أن لا تكون معارضاته الشعرية مجرد تقليد للقديم ، بل تكون إبداعا جديدا لما يعارض، لغة ومعان ورموزا، ويتجلى ذلك من خلال مسرحياته الشعرية التي "انفتح فيها على مصادر أخرى للتراث ، هي الأسطورة والتاريخ الفرعوني والبطلمي والأندلسي والقصصي العربي: الأسطوري والشعبي ، وهي المصادر التي استقى منها مادة مسرحياته التاريخية والإنسانية"[3]، ويعد هذا التحول تمهيدا منه لهذه العناصر التراثية الجديدة التي أخذت فيما بعد طريقها إلى الشعر الجديد.

ولا نشك في أن هذه العناصر الجاهزة كانت تعبيرا عن إحساس نابض بدورها المهم في تطوير الإبداع ووسيلة بعد ما كنت غاية يقصد إليها ونماذج للمحاكاة، " وهذا هو الفرق

[1] - كان الشاعر الناقد عباس محمود العقاد أكثر جماعة الديوان إلحاحا على هذا العيب ، لكن الأمر الذي لا يجب أن نغفل عنه هو أن لكل شاعر أسلافا من الشعراء ، قدماء وحدثين ، وان القديم يمتد في الجديد، وانه لا يستطيع أي شاعر مهما بلغت عبقريته وعلت قدرته الفنية أن ينفك من تراثه ، أو يتخلص من ذاكرته الثقافية ،وما يسميه العقاد –هنا "سرقة " ما هو في الحقيقة إلا من قبيل التناص الذي ينبث عن طريق القديم في الجديد

[2] - انس داود، الأسطورة في الشعر العربي،دار المعارف ،ط3،1992،ص:441

[3] - انظر: العناصر التراثية في الأدب الحديث (السابق) ، ص:129

بين الوساطة التي تعد وسيلة وبين الوساطة التي تعد غاية ، وهو فرق يحدد بدوره الاختلاف بين الأصالة والابتكار من جهة وبين التقليد والمحاكاة من جهة أخرى"[1].

5/العناصر التراثية المبتكرة في التجارب الجديدة:

وجد الشاعر الحديث رهن تصرفه تراثا ثريا متنوع المصادر، راح يشغل منه أدواته ما يثري بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولا وأصالة، وقد وفر لها من الوسائل الفنية الأكثر فعالية في إيحائها وقدرتها على ترجمة تجربته ونقلها إلى المتلقي. والمتمعن في الشعر العربي الحديث يلفي أن أبرز تلك السائل تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والرموز والأساطير ، ولا نعدم جهدا للشاعر الحديث في التعامل مع تلك الوسائط التي يتم اعتمادها عن وعي كامل بأبعادها الإنسانية الشاملة ، وحتى يتسنى لنا الحديث عن هذه الأبعاد نحاول حصر مضان التراث من زواياه المختلفة وأهمها:

أ/ التراث الديني:

الثقافة الدينية في كل العصور ولدى كل الأمم مصدر شخصي ينهل منه الشعراء حيث يستمدون منه أرقى النماذج والموضوعات والصور الأدبية ، ومثلما كان" الأدب العالمي حافلا بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني ، فقد كان الكتاب "الكتاب المقدس" مصدرا للشعراء الأوربيين الذين استمدوا منه الكثير من الشخصيات والنماذج الأدبية"[2]. فإن القرآن الكريم وبعض المصادر الإسلامية كانت قبلة لكثير من المبدعين ، استمدوا منها موضوعاتهم وشخصياتهم التي كانت محورا لأعمال شعرية ناضجة.

[1] -انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث(مرجع سابق)،ص:56
[2] - انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)،ص:75

وبذلك لم يكن غريبا أن يشكل الموروث الديني مصدرا أساسيا عكف عليه شعراؤنا المعاصرون، ويعتبر التواصل بشخصيات الأنبياء ركنا ركينا في هذا التواصل بالموروث التواصل الذي لم يكن عشوائيا ؛ بل انتقائيا للتعبير عن أبعاد التجربة التي يعيشها الشاعر وحقيقة معاناته. وفي هذا الإطار من التفاعل نجد شخصية الرسول محمد (عليه الصلاة والسلام) " أخذت أبعادا متنوعة كثيرة في قصائد شعراءنا المحدثين ، وأكثر هذه الدلالات شيوعا هي استخدامها رمزا شاملا للإنسان العربي في انتصاره ، أو في عذابه"[1].

ففي قصيدة " في المغرب العربي " للسياب[2] يصور فيها انتصار الإنسان العربي ممثلا في شخصية محمد "عليه الصلاة والسلام" حيث يقول :

أنبر من آذان الفجر أم تكبيرة الثوار تعلو من صياصينا؟

تمخضت القبور تنشر الموتى ملايينا

وهب محمد وإلهه العربي والأنصار ....إن إلهنا فينا

وفي موقف للشاعر الفلسطيني " عز الدين المناصرة " منحازا للوطن في قصيدة "نص الوحشة" حيث يتحضر المكان ليعلن عن تشبثه بالوطن ، فقد اقترن المكان بشخص الرسول واكتسب خصوصية التعلق، فيقول[3]:

قد عيرتني الفاتنات بعشق أحجار الخليل

وأنا قبلت لأنها جفرا البتول

ولأنها المطر الربيعي الخجول

ولأنها أمي، وفوق صخورها هبط الرسول

[1] - انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (السابق) ،ص:78

[2] - بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان أنشودة المطر) ، دار العودة ط2، بيروت ،لبنان 2001،ص:394

[3] - عز الدين المناصرة،الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط4، 1994،بيروت ،ص:270

وهناك شخصية أخرى، لعل حضورها أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا لارتباطها بمرحلة نضج التعبير بالموروث[1]، وهي شخصية "المسيح عليه السلام"، التي استخدمها شعراء الحداثة كقناع للتعبير عن الذات ومعاناتها ، ومن هؤلاء "السياب" الذي يجعل رمزيته بوقا يتحدث من خلالها، وها هو في قصيدة " غريب على الخليج " يصور غربته حيث يحمل بين جوانحه وجدانه.

الذي يفيض حنينا لوطنه " العراق " بصرة مسيح يجر صليبه، فيقول[2]:

وفي مقطع آخر من قصيدة " العودة لجيكور" حيث السياب من جديد في صورة المسيح وهو يناصر الجياع البائسين مرة أخرى ويبشرهم بانقشاع الظلام[3]:

هذا طعامي أيها الجائعون

هذه دموعي أيها البائسون

هذا دعائي أيها العابدون

أن يقذف البركان نيرانه

أن يرسل الفرات طوفانه

كي تشرق الظلمة

كي تعرف الرحمة

ولم تكن شخصية المسيح عليه السلام حكرا على إبداع الشعراء المعاصرين ، فإلى جانبه هناك " أيوب عليه السلام " كان رمزا للصبر والرضى بالقدر ، وموسى عليه

[1] - يناقش علي عشري زايد هذه القضية بالقول :"ولقد كانت شخصية محمد عليه الصلاة والسلام ،أكثر شخصيات الرسل شيوعا في نتاج المرحلة الأولى (مرحلة التعبير بالموروث)، ولكنها في المرحلة الثانية (مرحلة التعبير بالموروث) تخلف عن تلك المكانة ،من حيث شيوع استدعائها لشخصية لمسيح عليه السلام ..التي أصبحت أكثر الشخصيات التراثية على الإطلاق شيوعا في الشعر العربي المعاصر ، ولعل السر في هذا أن الشاعر في إطار صيغة التعبير (بـ) يضطر إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلا خاصا ...بينما هو في إطار صيغة التعبير (عن) ، لم يكن مضطرا لمثل هذا التأويل ،ولا لتحميل شخصية الرسول ملامح معاصرة ،وإنما هو ينقلها كما هي في مصادرها التراثية...ونتيجة لذلك أصبحت شخصية المسيح عليه السلام الأكثر شيوعا وتتبعها شخصية محمد عليه الصلاة السلام في نسبة الشيوع "، انظر:ص:78

[2] - بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:321

[3] - المرجع نفسه، ص:424

السلام رمزا للتحمل والتضحية.. وشخصيات أخرى استدعيت بشكل لافت إلى جوار ما ذكرنا لا يتسع المقام لتفصيل الحديث عنها.

كما يطالعنا من الأشكال التراثية المستخدمة " التواصل بالنص القرآني ، وهو تواصل جاء أحيانا على شكل تضمين للنص في السياق دون بتر لانسياب الشعوري..."[1].

ومن غير مواربة ، ها هو الشاعر الحديث يبني عوالمه الخاصة باستخدام تراكيب لكن على غير طريقة القدامى الطبيعية ، وإنما لإثارة مشاعر إيحائية مرتبطة بتلك التراكيب متوسلة بإيماءات ذات بريق ، تظل تتسع وتتشعب ،وتثير تذكارات عالقة بالشعور، لتتولد عنها إيماءات أخرى تمتد وتتفسح ، وتكون في مجموعها نقلات خاطفة ، تثري روح القصيدة في ثوابتها ، وفي فاعليتها المجاوزة سكونية الوصف والتواصل بالنص القرآني عند الشاعر الحديث جمع في ثناياه الأبعاد الموضوعية والفنية ، والأمثلة على ذلك متاحة نورد منها هذا المقطع من قصيدة " شناشيل ابنة الحلبي" للسياب ، ويظهر فيها تأثره واضحا ببعض الآيات الكريمات من سورة مريم[2]:

وتحت النخل حيث تظل تمطر ما كل سعفة

تراقصت الفقائع وهي تفجر، انه الرطب

تساقط في العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء ، تاج وليدك الأنوار لا الذهب

سيصلب منه حب الآخرين ، سيبرئ العمى

ويبعث من قرار القبر ميتا، هذه التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحما

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب!

[1] - انظر: التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة (مرجع سابق) ، ص:56

[2] - السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:05

ويتضح في المقطع السابق تجلي التراث الديني في أكثر مستوى من مستوى من خلال التراكب (تهز، بجذع النخلة، الرطب تساقط ن سيبرئ الاعمى.)، ثم توظيف حادثة وضع مريم البتول للمسيح عليه السلام ومعجزاته في إبراء الأعمى وإحياء الموتى ، وفي جميع ذلك يعمد إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ، ليحملها دلالة معاصرة ، تتيح لها مجاوزة زمنيتها، وواضح هنا هذا الاستغلال الشعري لآية الكريمة :"وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا.."[1]، وهو استغلال شعري وليس اقتباسا أو تضميننا محضا فالشاعر الذي أيأسه المرض في اغترابه لابد أن ينتظر معجزة من السماء تفتح أمامه باب الفرج ، وتذهب بالمخاوف عن نفسه وتشيع فيها الأمن ، وهنا تكمن " إقامة تواصل نفسي بين حالتي: الحضور والغياب ، ويؤدي ذلك بالضرورة إلى تكثيف المعطى الفني والتعبير بدقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطرا إلى شرحه ، وبهذا المزج بين الدورين تتشكل زمنية آلية، تقرب المسافة بين الدورين ، لتلبس كل منهما صاحبه ، فكلاهما رهين موقف متأزم ، ومع المفارقة بحتمية اختلاف الظرف التاريخي"[2].

وهكذا فإن عملية توظيف سياق النص الديني في الشعر الحديث تأخذ مناح عدة ، "وفق رؤى جديدة ، ترتكز على إعادة الأفكار والمضامين المستخرجة ، بحيث تشكل معادلا موضوعيا يوازي في أبعاده المعاناة الآنية للشاعر ، ليكون الاشتراك في القضية هو القاسم المشترك"[3].

ب/ التراث الأدبي:

من الطبيعي أن يكون هذا النمط من التراث منهلا يغذي التجارب الأدبية لشعراء ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الأقرب إلى نفوس

[1] - سورة مريم ، آية:25

[2] - انظر : مجلة فصول ، مج07،ع1،2،1986، مقال :الأداء الفني والقصيدة الجديدة-د/رجاء عيد ،ص:56

[3] - انظر : التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة (مرجع سابق)،ص:72

المعاصرين منهم ووجدانهم " لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت ضمير عصرها وصوته ، الأمر الذي اسكبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"[1].

فلا غزو – إذن– أن يكون هذا النزوع لهذه الشخصيات عناوين لقضاياهم السياسية والاجتماعية والعاطفية والفكرية وغيرها ، مادة طيعة في الشاعر العاصر، وقوة دافعة لإثراء تجربته الشعرية.

وفي معرض الحديث عن التراث الأدبي وطرائق تناوله لابد من الإشارة إلى أن الانتقاء كان سمة بارزة في شعر الحداثيين للتعامل مع قضايا العصر لتكون قواسم مشتركة لما يعيشه هؤلاء الشعراء من حالات الاغتراب والضياع والمعاناة.

فسياسيا كانت شخصية المتنبي من الشخصيات الأدبية التي وصلت مبلغها في افتتان شعرائنا بها ، تلك الشخصية الغنية بالدلالات وتعدد الأبعاد ، فكانت مناصا تراثيا أخذ نصيبه في شعر هؤلاء ، فقد استغلوا "موقف المتنبي من كافور وحملوه الكثير من الدلالات السياسية"[2].

وهاهو الشاعر أمل دنقل في " من مذكرات المتنبي في مصر"[3] يكشف عن تلك الأمجاد الزائفة التي تختلقها بعض الزعامات العربية على ألسنة شعراء البلاط من خلال المواقف المهزومة ، فتغطي ضعفها أمام العدو بممارسة القهر على رعاياها ، فيقول على لسان المتنبي:

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه على العروبة

[1] - انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ،ص:138

[2] - المرجع السابق، ص: 138

[3]- أمل دنقل ، ديوان :البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،دار الآداب ، بيروت 1969،ص:121

يومئ ، ليست نشدي انشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع

ومن الرموز الأدبية التراثية التي ارتبطت بقضايا اجتماعية ذات أبعاد سياسية وكانت لواقح لتجارب شعرائنا المعاصرين شخصيات شاعرة، أبرزها شخصية "عنترة بن شداد" مثلما نجده في مضمون قصيدة "شاذل طاقة" من قصيدة "العبد عنترة"[1] التي تلخص فكرة الإنسان المستعبد ، المتعلق بأرضه حبا، لكنه يجد العزاء في قيده الذي لا يملك منه فكاكا:

القيد يحز يدي

يا عبل وحبك غل يدي

ويلي إن كان غدي

كالأمس فسيفي مثلوم النصل

ومن الشعراء الذين عبروا عن قضايا حضارية ، مثلت أسماؤهم التمرد والرفض للسائد في العصر العباسي ، وكان من شخصية "بشار بن برد"(الشعوبية) تحويرا لواقع حضاري يعكس نوعا الرفض، وبحثا عن واقع أكثر صفاء واكتمالا ، ومن شعراء العصر الذين حاولوا أن يصنفوا على شعوبيته صورة الانعتاق ويجعلوا من صوته نبرة قادرة على تغيير الواقع وتحويل الأشياء "أدونيس" في "مرثية بشار"[2].

فيتمثله بالقول:

[1] - شاذل طاقة ، ديوان: الأعور الدجال والغرباء ، مكتبة الحياة، بيروت 1969،ص:47

[2] - ادونيس ،ديوان: أغاني مهيار الدمشقي ، دار مجلة شعر ، بيروت1961،ص:237

فهو هنا ...هناك ...ما يزال

يهدر في الشوارع الصماء

يهدر في اعورارنا الخرساء

تهدر كالزلزال

وهو هنا..هناك ....ما يزال

أعمى بلا ارض ولا مدينة

يبحث عن لؤلؤة زرقاء

تحفظها أشعار الأمينة

للسنة العجفاء

إلى جانب هذه الشخصية التي غلب عليها الارتباط بقضية خاصة شعراء تعالقت أسماؤهم بأكثر من قضية ، ونشير – ههنا– إلى الشاعر الضليل الذي تقاسم اسمه الإمارة والعشـــق والمجون ، ولذلك افتتن بها شعراؤنا المعاصرون كثيرا"[1].

حتى إننا نلفى قواسم مشتركة بين هذا الاسم وشاعرا كـــ "عز الدين المناصرة" الذي يجعل من صورة المحاكي قناعا لتجربته ، والواضح" أن ملامح التلاقي والقواسم المشتركة بين امرئ القيس والمناصرة، لم تأت من فراغ ، بل كان التشابه في روح التجربـــة طبيعتهـــا ومحطاتها ، دافعا نحو تجدد التعبير عن تجربة تكرر نهجها بعد أربعة عشر قرنا تقريبا"[2].

فقد ضاع الشاعر أبعاد شخصية الضليل متعددة الأبعاد ليعبر من خلالها عن أبعاد تجربته من إحساس بالغربة وتشرد بعد ضياع أرضه (فلسطين) ، ففي قصيدة " قفا نبك"[3] يبـــرز

[1] - انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية (المرجع)، ص:149

[2] - انظر ك صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة (السابق)،ص:80

[3] - عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية،ص:25،30

وجهه الضائع الشريد فتشابه حاله بحال من طرده أبوه وعاد من الصعب عليه العودة إلى الديار ، وهنا مكمن ملامح الضياع على الصعيدين الفردي والوطني.

مقيم هنا اشرب الخمر في حانة

قرب رأس المجيمر كل مساء

وحتى تدق المسامير في النعش

لا تزعجوا الشعراء

دعوني على رزق خمر، أنام، وخلو يدي تحمل الكأس

حتى تطاول ، رأس المجرة

ولا تطلبوا الثأر يا آل حجر، فاني

قتيل العذارى ، وكاس من الخمر

إلى أن يقول:

ضاع ملكي في رأس المجيمر

ضاع ملكي وأنا في بلاد الشام امشي أتعثر

وتشق شخصية أبي العلاء المعري طريقها في مسيرة الشعر العربي مجيبة عن أسئلة الفكر والحياة ، وعلى الرغم مما يحمل بها واقعها من سلبية العمى ولزوم البيت ، إلا أنها عبرت عن قيم ايجابية استغلها شعراؤنا حديثا بما توحيه من دلالات الرفض لمفاسد الحياة وشرورها.

وممن برع في الكشف عن مواقفها الايجابية الرافضة لكل إشكال القصور عن العطاء الداعية إلى التبصر والإقبال على عالم النقاء والصفاء ، وبعد ذلك ليس غريبا أن يحسد شاعر كأدونيس هذا المعنى في قصيدة "أبو العلاء"[1] قائلا:

[1] - ديوان : اغاني مهيار الدمشقي، ص:13

هل آن للإنسان يجاوز الكلام

مهاجرا من عالم الملال والسامة

إلى صفاء المحبسين

وعالم النقاء والكرامة

ج/ التراث الأسطوري:

بشكل الحديث عن التراث الأسطوري بعدا حياتيا في الوسط الاجتماعي، كونه يغـذي ثقافة الفرد ، ويؤصل لمفهوم التواصل بين ماضيه وحاضره ؛ وحتى مستقبله، وإن وقـع الظن على عالم الأساطير الخارق لفهم الحياة أن زمنه قد انقضى إلى غير رجعة.

إلا أن الأسطورة في أزماتها الفردية تتجاوز زمنيتها لتصبح مادة يعيش الناس إبعادها في حياتهم اليومية ،"ومن ثم فإن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلـى منابع الفكر للتجربة الإنسانية ، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء ، لم يمتهنهـا الاستعمال اليومي..."[1].

ولأنه ليس من الغريب – أيضا– أن يكون هذا المصدر أوثق مصادر تراثنا صلة بالتجربة الشعرية، اعتبارا من أن الأسطورة هي الصورة الأولى للشعر ، لاقتراب روح هذا الأخير منها ، هذا إذا سلمنا بطبيعة الوحدة بينهما في جوهرهما لغة وأداة " فلغة كل منهمـا هـي تلك اللغة المجنحة التي تومئ ولا توضح ، وتوحي بالحقيقة ، ولا تقـبض عليهـا قـبض الرياضيات ، هي لغة الوجدان الإنساني في إحساسه بالأشياء ، على نحو غامض مسـتتر ما أن يصل إلى دائرة الفهم حتى يصبح قضايا عقلية .."[2]، فلقد " اجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير على أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، لا باعتبارها قصـة مسـلية وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة وللتاريخ ، والروح وأسرارها ، ومعنى تفسيرها للأساطير أن تكشف فيها رموزا لأشياء ، والأساطير ليست سوى أفكار متنكرة في شكل شـعري"[3] ليكون استخدامها ممتدا في تاريخ الآداب العالمية ، فقد عبر بها الإنسـان فـي عصـوره

[1] - انس داود، الأسطورة في الشعر العربي ،ط3،دار المعارف 1992،ص:12

[2] - المرجع نفسه،ص :13

[3]- Demerson (gv4) :La mythologie classique dans l'oevre Lyrique de La "pléiade" Droz,Geneve 1972 P:18

الأولى عن ظروفه الخاصة ، عن فكره ومشاعره تجاه الوجود ، ليختلط فيها الواقع بالخيال.

ويشغل الشاعر الحديث عناصرها ورمزها في أعماله الفنية ، ويبعث طاقاتها الخارقة تلك وقدراتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصر العلم ، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره، ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى"[1].

فالأساطير إذن " ليست مجرد إطار بسيط تأتي أفكار الأديب أو إذا وجدت بعض الومضات الغائمة في لا وعي الشاعر في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور، عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة، وتتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعرية"[2].

وقد تلقى الشعر العربي هذه الظاهرة لتكون مكونا جوهريا لكثير من التجارب ، فمن " أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير، وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره ، فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام ، وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري" على حد قول الدكتور عز الدين إسماعيل[3] الذي يعد من أبرز الذين أوضحوا أصول استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث فهو يرى أنه " مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ فإنه يتوجب على الشاعر المعاصر أن يجيد ربطها بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها ..كذلك الأمر بالنسبة للأسطورة القديمة

[1] - انظر : استدعاء الشخصيات التراثية ،ص:176

[2] - Kushner (Eva): Le mythe d'orphe dans la littérature fransaise conterporaire,Nizet,PARIS 1961,P:17

[3] - ينظر: الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية ،ص:169

أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يحسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة ، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات "جدلية " ومن ثم تعود رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لـ"منطق السياق الشعري" *شأنها في ذلك شان الرموز غير المرتبطة بأسطورة"[1].

وعلى كل فقد حاول شاعرنا المعاصر أن يستغل ما أوافر لديه من معطيات تراثه الأسطوري ، ليثير انفعال القارئ ، ليتجاوب معه بأسلوب يغذيه النضج الذي يعكس بعضا من الاستخدام الناجح للأسطورة والاقتراب من اكتمال التجربة فقد " تفهوا روحوا الأساطير فصدروا فيما ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري ، فقد استخدموا منهج الأسطورة القديمة في صنع أساطير عصرهم"[2].

وإن كان هناك ما يؤكد تأثير التقليد للشعر الغربي في شعرنا الحديث، وشبه إخلاص لأساطير العالمية في بعض مراحله ، خاصة من نتاج "إليوت" إلا أن هناك ما ساعد على تعامل شعرائنا مع الأسطورة كونها عامل تواصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول والحياة والموت" وهي بذلك تكفل نوعا من الشعر بالاستمرار، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية"[3].

ولذلك ذهب الشاعر الحديث يبحث عن الحدث الأسطوري لا يهمه في ذلك أن تكون الأسطورة بابلية أو مصرية أو فينيقية أو يونانية أو مسيحية أو جاهلية أو إسلامية ، وكل رمز من رموز هذه المصادر يقوى ويضعف في شعره بحسب الحال وقدرته الشعرية.

* - يفهم من عبارة "منطق السياق الشعري " أن تتمكن الأسطورة من حمل عبء تجربة الشاعر الخاصة من جهة ، ومن جهة أخرى المحافظة على قدرتها في التعبير عن التجربة الإنسانية بشكل شمولي أو عن وجه من وجوهها.

[1]- الشعر العربي المعاصر (السابق) ،ص:202

[2] - انظر: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها ،ص:148(بتصرف)

[3] - انظر: المرجع نفسه، ص:150

" وقد اختلف الشعراء في مقدار شغفهم بالأسطورة فبعضهم يكثر منها مثل السياب وبعضهم قليل الالتفات إليها مثل محمود درويش ، وقد استلهم الشعراء الأسطورة من التراث الغربي والعربي والإنساني في عصوره في محاولة للتعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواب والتعبير عن البعث والتجدد..".

وكان أوفرها حظا من اهتمام "زرقاء اليمامة " رمز القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر والتنبيه إلى عواقبه.

ففي قصيدة (زرقاء اليمامة) لـ "عز الدين المناصرة" وهي من القصائد الأكثر بروزا في تعميق التواصل بين الأزمنة ، في سياق رؤية إبداعية ، تقارب في تفاصيلها المشهد الواقع ووصف الحالة الشعورية ...فيقول[1]:

لكن يا جفرا الكنعانية

قلت لنا أن الأشجار تسير

على الطرقات

كجيش محتشد الأمطار

أقرأه سطرا رغم التمويه

لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء

كنا نلهث في صحراء التيه

كيتامى منكسرين على مائدة الأعمام

وعلى هذا فقد اتخذت الأسطورة في شعرنا الحديث كآلية للتعامل مع الواقع مسالك ثلاث بحسب ما ذهب إليه الدكتور "على عشري زايد" ، إذ يقول :" وأول هذه المسالك وأكثرها شيوعا وبخاصة في بداية محاولات استدعاء الشخصيات التراثية ، اللجوء إلى الأساطير

[1] - عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية ،(نشرت في مجلة الآداب البيروتية ،ديسمبر 1966)، ص:46

الأجنبية ، فشاعت في شعرنا الأساطير الإغريقية والبابلية والفينيقية وامتلأت قصائد شعرائنا بأسماء سيزيف وبروميثوس وأوديب وهرقل من التراث الأسطوري الإغريقي وتموز وعشتار وأدونيس وأنكيدو. من التراث الفينيقي والبابلي"[1].

على الرغم مما يشار إليه من سلبية تجربة هذا النوع من الاستدعاء ، نظرا لجهل المتلقي العربي بالشكل التاريخي للشخصيات المستعملة ، إلا أن نجاحها يكاد يكون واضحا مع شاعر كالمناصرة الذي يعكس التوقع في هذا الاخفاق ويحوله إلى نجاح ، حينما يستلهم من التراث الفينيقي والبابلي شخوصا تعبر عن معاناته ، وقوة دافعة للملمة الذات المنكسرة، فتظهر المعية الاستعمال في تحوير الخام إلى حياة متجددة ،حين يقول[2]:

خلعت أزهار الحنون الأحمر

طلت السفح ..دما

من ورك أدونيس المذبوح

وسقتنا ندما

مازلت أقارع هذا الخنزير البري

وعلى راسي ينهمر المطر التموزي

من بطن سحابة

من قلب الغابة

تأتي عشتار تلملمني

ومسلك ثان: عمد فيه شعراؤنا إلى استيحاء بعد الملامح الأسطورية من مصدرين اثنين:

[1] - استدعاء الشخصيات التراثية (مرجع سابق)،ص:183

[2] - عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، ص:58

1) **المصدر الديني:** ولا نعني به الإسلامي تحديدا ،" فقد استخدم الشعراء بعض الملامح الأسطورية من الديانات الأخرى ، أو مما أدخله بعض المفسرين المسلمين في تفاسيرهم من مرويات أسطورية"[1].

ومثال ذلك ضيع الشاعر الفلسطيني " نزار قباني" مع العدوان الصهيوني الذي ما فتئ يسلب شعبا مقدساته، ويتنبأ له بالهلاك ، إنها صورة المسيح الدجال أو "الأعور الدجال"[2].

سوف يموت الأعور الدجال

ونحن باقون هنا حدائقنا وعطر برتقال

ومن الشخصيات ذات الدلالة الدينية الموروثة التي استلهم الشاعر "السياب" ملامحها وحظيت برمزيتها القاسية شخصية " قابيل" خصوصا إذا كانت ضحيته ذات صلة فالسياب الأكثر استعمالا لها يعتمده رمزا للجناية، بينما يستخدم "هابيل" رمزا للضحية، في سياق العلاقة بين اللجوء الفلسطيني ومن ارتكب الجرم ، فيقول في قصيدة (قافلة الضياع)[3]

قابيل أين أخوك ؟ أين أخوك؟ جمعت السماء

أمادها لتصيح ، كورت النجوم إلى نداء

قابيل أين أخوك

أين أخوك

يرقد في خيام اللاجئين

[1] - انظر : استدعاء الشخصيات التراثية، (مرجع سابق)، نص:183

[2] -نزار قباني ، منشورات فدائية على جدران إسرائيل ،بيروت1969،ص:32

[3] - ديوان أنشودة المطر، دار العودة ن بيروت1971، ص:368

ومن الشخصيات المقدسة التي استعملها شعراؤها إلى جوار هذه الشخصيات البشرية شخصيات الملائكة ، ومن شخصيات الملائكة التي شاعت في شعرنا شخصيات جبريل وعزرائيل عليها السلام[1].

ومع السياب مرة أخرى في قصيدة "حفار القبور"[2] يتصور رمزه (عزرائيل) مشغولا عن المدن والقرى التي تضيق بساكنيها ، وفي الرمز إدانة لما تجره الحروب على البشرية من ويلات فيقول:

نبئت عن حرب تدور، لعل عزرائيل فيها
في الليل يكدح والنهار ، فلن يمر على قرانا
أو بالمدينة وهي توشك أن تضيق بساكنيها

2) **التراث الفلكلوري:** ويجسده أبطال الحكايات الخرافية الذين يحملون ملامح أسطورية –هذا– إذا كان فهمنا للأسطورة بالمفهوم الشامل الذي يقع تحت طائلة مصادر رئيسية بحسب أهميتها:

(أ)–ألف ليلة وليلة:

يعد هذا المصدر أهم المصادر لشاعرنا الحديث التي لم يلتفت إليها ويدرك أهميتها " إلا بعد أن اكتشفه الغربيون بحوالي قرنين من الزمان ، حيث اكتشف المسترقون " ألف ليلة وليلة" من مطلع القرن الثامن عشر وأولوه الكثير من اهتماماتهم وعنايتهم"[3].

وقد اتخذ تأثر الأدباء الغربيين به مسالك وصيغ متنوعة ، تنطلق من محاولة التقليد بالنسج على منواله ، وتنتهي باستلهام شخصيات محددة فيه.

[1] - استدعاء الشخصيات التراثية (السباق) ،ص:96
[2] - ديوان أنشودة المطر ،ص:543
[3] - انظر : استدعاء الشخصيات التراثية ،ص:152

نقول بهذا الكلام لنؤكد أن ألف ليلة وليلة "كانت" موضع دراسة أدبية مستفيضة في كثير من البيئات الثقافية ، وقد يكون ما لقيته من اهتمام الدارسين والأدباء الأجانب أضعاف ما لقيته من اهتمام دارسينا وأدبائنا "[1]، لنخلص إلى أن استدعاء شعرائنا المعاصرين لشخصياته في بعض مناحيه إلى تأثرهم بالأوربيين ، خاصة في منح حكايتها روح العصر داخل نسيج حكائي جذاب.. ومعبرة عن نفسه الجموع في وضوح وقوة ويفضي بنا هذا إلى التراث الشعبي الذي يبتعثه الشعراء المعاصرون في قصائدهم مستغلين أبعاده ودلالته القديمة مضيفين إليها من واقعهم الشعوري أبعادا ودلالات جديدة ، وفي هذا السياق نجد (ألف ليلة وليلة) تمد هؤلاء الشعراء بشخصيتين غنيتين بالدلالة هما شخصيتا الثنائي (شهرزاد وشهريار) وشخصية (السندباد).

وقد وقع شعرنا المعاصر – أكثر ما وقع– على شخصية السندباد وظفرت بالاهتمام و"رأى جملة من شعرائنا في تطلعه إلى المعرفة، وتشوقه إلى اختراق المجهول وما صادفه من مأزق وأعاجيب، صورة لشاعرنا المعاصر أو لإنساننا العربي المعاصر – بالأحرى– الذي يريد أن يجوس العالم ، وأن يتخطى واقعة بكل عوائقه المستعصية...[(2)].

فالسندباد قديم ولكن وجه السندباد يبقى يمثل الأسطورة الجديدة " أسطورة الإنسان المعاصر في الصراع بينه وبين معوقات الزمان والمكان وحاولته للتخلص من التجربة التاريخية والانطلاق إلى رحاب أوسع"[3].

وكم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية من دلالات ، فلقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه السندباد ، فتعددت وجوهه.

[1] - انظر : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)، ص:133

[2] - المرجع نفسه ،ص:138

[3] - احسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،ص:165

وقد استخدم هذه الشخصية أكثر من شاعر " شخصية عرفها التراث العربي في حكايته الأدبية الشعبية هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه ، هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان لأن قصة الإنسانية إجمالا – وفي إيجاز– هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، وهي غير عادية على المستوى الفردي ، لأننا ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادرا"[1].

وهكذا فقد وجد الشاعر المعاصر في تعدد المغامرات وتنوعها إمكانيات فنية رائعة للتعبير عن جوانب تجربته التي بدورها مغامرة مستمرة في الكشف وارتياد المجهول بحثا عن كنوز الشعر، ومن ثم أسقط هذه المغامرات على ملامح تجربته المعاصرة بشتى أبعادها[2] ، ومنه تعددت أبعادها في نسوج الشعر المعاصر، وتنوعت ملامحها النفسية والاجتماعية والفنية، وكانت – بحق– عنوانا للمرحلة.

وها هو "خليل حاوي" يتقمص شخصية السندباد ويقوم بجولة في قصيدة طويلة يسميها "السندباد في رحلته الثامنة"، وهي المرحلة التي لم يقم بها السندباد قديما والتي كان لابد أن يقوم بها لو أنه كان حيا بيننا ، و"يتجسد هذا المنظر في بعث حضاري وروحي شامل للشاعر وأمته في شتى جوانب حياتها ، وينبثق من كل ما كان يفعم دار السندباد القديمة – ذاته القديمة، واقعة القديم– واقع آخر جديد بالغ النصاعة والشموخ "[3] فيقول[4] :

دار مثل داري ودار

تزهو بأطفال ،غصون الكرم والزيتون ، جمر الربيع

وفرخت أعمدة تحتل عيني مروج ، مدخنات ، واله بعضه بعل

خصيب ،بعضه

[1] - الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (مرجع سابق) ،ص:175

[2] - انظر: استدعاء الشخصيات التراثية (المرجع السابق) ،ص:158

[3] - استدعاء الشخصيات التراثية (السابق) ،ص:253

[4] - ديوان نهر الرماد،ط3،دارا لطليعة ،بيروت 1962،ص:09-10

جبار فحم ونار

مليون الرخام

من طينته الأقبية المعتمة

تلك التي مصت سيول الدمع ربوات من طحين اللحم والعظام

واختمرت لاف عام اسود وعام

فكيف لا يفرخ منها ناصع الرخام

ليعود في الأخير ويقوم السندباد رحلته تلك بميزان الربح والخسارة ، ليخلص إلى تأكيد خسارته القديمة، ممثلة في ما جمعه من كنوز رحلاته السبع ،غير أنه عاد إلى أمته ليحمل بشارة البعث بعد الثامنة:

ضيعت رأس المال والتجارة

عدت إليكم شاعرا في فمه بشارة

وإذا اخترنا هذه الشخصية لما رأيناه فيها من قلق وتطلع ورفض دائم للواقع ، فكانت أداة فعالة للتداول والاستعمال، "وقد أتيح لشعرائنا المعاصرين أن يبقوا على هذا الرمز الأسطوري الثري ، ذلك القناع النفسي المتقن مع النزعة القومية المعاصرة في تجاوز الواقع العربي سلوكا وفكرا وفننا.."[1].

هكذا هي " ألف ليلة وليلة" بشخوصها المثيرة والمشوقة إلى اختراق المجهول، آلية لشاعرنا المعاصر أو بالأحرى لإنسان المعاصر، الذي يريد أن يتخطى واقعه الاجتماعي بكل معوقاته "ونبعا لاستلهام فني يثري طاقتنا الشعرية ويغذي حياتنا الفنية.

[1] - انظر: الاسطورة في الشعر العربي المعاصر (السابق) ،ص:308

(ب)- كليلة ودمنة:

تعد كليلة ودمنة من أشهر ما خلفه الموروث الشعبي من أعمال[1]، على الرغم من أن بعض الباحثين لا يعتبرون كليلة ودمنة من التراث الشعبي على أساس القصص الشعبية للحيوان التي يحتوي عليها كتاب كليلة ودمنة قد أصبحت رموزا لأفكار وقضايا معينة ومن ثم فقدت فولكلوريتها التي كانت لها قبل أن يوظفها الكتاب هذا التوظيف الرمزي.

وقد استخدم شعراؤنا حديثا شخصيتي (بيدبا الفيلسوف) الهندي مؤلف الكتاب و(دبلشيم) الملك الهندي الذي ألف الكتاب من أجله ، فاستغل رمز (دبشليم) للقوة الغاشمة التي تستبد بمصير الأمة.

ومن الإصدارات التي وظفت هذه الرموز الأسطورية وأكدت مقدرة شعرائنا على استخدامها كوسائل تكشف حجب العلاقة بين الحاكم والمحكوم قصيدة" سقوط دبشليم"[2] للشاعر محمد الفيتوري ، وتحديدا في مقطع بعنوان (حوار)[3]، الذي يصور فيه قضية الصراع الأبدي بين صاحب السلطة المستبدة وأصحاب الكلمة الحرة ، وتكون نهايته – كما المألوف- بانتصار الكلمة الحرة مهما كان العنت والعذاب فيقول:

تقول لي يا دبشليم ، وابتسامة الغضب
ما بيني وبينك جسرا من لهب :
أطبق فمك
حكمة هذا العصر أن تطبق عينيتك طويلا وفمك
يا دبلشيم ،الحق صوت الله
وكلمة الحق هي الحياة
فلا تضق ذرعا إذا تحركت بها الشفاه

[1] - محمد الفيتوري، سقوط دبشليم، منشورات نزار قباني، بيروت 1968
[2] - المرجع نفسه،ص:18-19

لتبلغ الإدانة حدها الأقصى حين يشعر الشاعر صوت (بيدبا) ليعري من خلاله قوى الطغيان فيقول[1]:

قبرا من ذهب

ترقد يا مولاي من أفراحه فهي مهرجان

تصبح فرعون الذي كان وكان

ومثلما جاء ذهب

إلا بقايا حنطة، ومومياء ملك، وظل صولجان

لتنهي القصيدة بمشهد دراماتيكي تتبلور من خلاله الفكرة ، وتتضح التجربة قائلا[2]:

وفجأة يا دبلشيم – يسقط الستار

ويبصق الجمهور

المسلك الثالث: وهو بمثابة المحاولة المتقدمة من الشعراء المعاصرين لسد النقص الذي ألفوه في تراثنا الأسطوري ، بإخفاء ملامح أسطورية على بعض الشخصيات غير الأسطورية من مصادر تراثية أخرى ، بحيث يجعلون منها شخصيات أسطورية ،كانت –بحق– تعبيرا عن الرفض لواقعهم الحضاري و" البحث عن وجود حضاري أكثر غنى واكتمالا"[3]، فكانت شخصية "مهيار الديلمي" من الشخصيات اللافتة في الموروث الأدبي ومع إنها لا تحمل ملامح أسطورية ، إلا أن بعض شعراءنا المعاصرين حاولوا أن يضفوا عليها الطابع الأسطوري "عن طريق منحها بعض القدرات والقوى الخارقة"[4]، وهاهو

[1] -ديوان : "سقوط دبشليم" (السابق) ،ص:44

[2] - نفسه، ص:48

[3] - علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص:143

[4] -استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (السابق)،ص:185

شاعر كأدونيس يستعير لسان مهيار باحثا عن واقع مغاير في نشيد (القديس البربـــري) من قصيدة "فارس الكلمات الغريبة"[1] قائلا:

ذاك مهيار ...قديسك البربري

يا بلادي الرؤى والحنين

حامل جبهتي ...لابس شفتي

ضد هذا الزمان الصغير على التائهين

ثم يستخدمه بملامح غربية في مقطع من نفس القصيدة بعنوان (ملك مهيار)[2]:

ملك مهيار

ملك والحكم له قصر وحدائق ،نار..

ملك مهيار

يحيا بين ملكوت الريح ويملك في ارض الأسرار

حتى يبدو لنا مهيار – هذا– شخصية أسطورية شديدة الغرابة في مقطع تال بعنوان (وجه مهيار)[3] فيغدو:

وجه مهيار نار

نحرق وجه النجوم الأليفة

هو ذا يتخطى تخوم الخليفة

هكذا حاول الشاعر المعاصر أن يسقط على الشخصية التراثية من التفسيرات والتأويلات ما تحتمله ملامحها التراثية ،على أنه ليس في ملامح الشخصية المذكورة آنفـــا أو بعـــض

[1] - أدونيس، ديوان مهيار الدمشقي ،ص:13

[2] - نفسه ، ص:16

[3] -الديوان السابق،ص:21

الشخصيات التي تم توظيفها ما يساعد على مثل هذا التأويل ،لأن " الأواصر بين المصادر التراثية شديدة التشابك وأن التمييز بينها ليس حاسما ، وأنه من الممكن أن تتوزع ملامح الشخصية بين أكثر من مصدر تراثي.

فمن الممكن أن نصنف الشخصية الواحدة تحت أكثر من مصدر لعدة اعتبارات مختلفة فشخصية كشخصية "عنترة" من الممكن اعتبارها شخصية أدبية ، الشخصية تاريخية، أو شخصية فلكلورية بحسب ما يستعيره الشاعر من ملامحها.."[1].

د/ التراث التاريخي:

حوادث التاريخ وشخصياته " ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد –على امتداد التاريخ – في صيغ وأشكال أخرى ، فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة – باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل دلالات وتفسيرات جديدة"[2].

وعند الحديث عن الموروث التاريخي فإن الشاعر – طبعا– ينتقي من التاريخ شخصياته التي تتوافق وطبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن يحملها إلى المتلقي ، فهو" لا يلجأ إلى التراث. ليلتقط أحداثا برمتها فلا يكون له فضل في تقديمها سوى الصياغة والتنسيق بل ليعيد النظرة إلى التراث.. إلى الواقع الإنساني للأمة"[3] رصيدها الحضاري من هذا الانتقاء.

[1] -علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،ص:186
[2] -انظر: علي عشري زايد، المرجع نفسه ص:122
[3] -أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر،ص:417

ونظرا لطبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها وتعيشها أمتنا في الحقب الأخيرة، وحالة الإحباط التي تتخبط فيها، كل ذلك انعكس على نوعية الشخصيات التي استمدها شعراؤنا المعاصرون.

وإذا ما أردنا تصنيفا انتقائيا للحوادث والشخصيات التاريخية التي استغلها شعراء العصر واستحوذت على اهتمامهم ،فإن ذلك موقوف على الظروف التي مرت على الأمة ولعل أبرز حادثة افتتن بها شعراؤنا المعاصرون – على كثرة مثيلاتها– حادثة مصرع الحسين عليه السلام ، و" تكاد تكون أكثر شخصيات الموروث التاريخي شيوعا في شعرنا المعاصر– فقد رأى شعراؤنا فيه المثل الفذ لصاحب القضية الذي يعرف أن معركته خاسرة وذلك لا يمنعه من بذل دمه الطهور في سبيلها"[1] واستشهاده انتصار " لقضيته ونستغل مثالا لتقاعس الأمة وجبنها الذي انتهك حرماتها يمثله مصرع الحسين في كربلاء وها هي الصورة تنطبق من خلال صوت الشاعر "راضي مهدي السعيد" في قصيدة "الفارس الصريع وكربلاء الهزيمة"[2]:

في كربلاء الأمس كان الجرح والهزيمة

لأمة لم تحمل الراية حيث شبت السيوف

واخترقت مفاوز الصحو خيل تمتطيها اذرع يتيمة

ترهب فارسا أتاها يزرع الحتوف

في أرق تشدها خطى محارب سنين شمسها رميمة

وتمثلا للوجه المظلم لتاريخ أمتنا حاول الشعراء أن يعبروا من خلال شخصية كان لها حضور تاريخي يلخصه القوة والبطش وقمع الحق فالشاعر" أدونيس" يستخدم شخصية الحجاج بن يوسف" بكل ما يرتبط بها من دلالات السطوة والتسلط قناعا يهدف من ورائه

[1] - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر(السابق)،ص:122

[2] -ديوان : مرايا الزمن المنكسر ،مطبعة الأديب ،بغداد ،1972،ص:196

إلى الكشف عن القهر الذي يحدثه جبروت الحاكم، ويجعل هذا القناع صالحا للتعبير عن كل طاغية وفي قصيدته "مرآة الحجاج[1]، مثال لمعنى انهيار الأمة جراء ذلك الجبروت وكيف أن الاستبداد بالرأي يضر بصالحها العام فيقول:

وصعد المنبر ....في يديه قوس، وفوق وجهه لثام

وقال بالسهام والقناع ، لا بالصوت والكلام:

"أنا ابن جلا و طلاع الثنايا..."

أنا هو السؤال والنبراس

أنا هو الفراس

ويل لمن يكون من فرائسي

وتكون النتيجة أن :

...زلزال المكان

واهتزت مثل شجرة

وسقط المسجد مثل تمرة

وسقط الزمان

ولا يقف الشاعر على ما يكشف عن شخصية " الحجاج" وما فيها من رموز ودلالات بل يعمد إلى أشهر أقواله: "أنا ابن جلا.."[2]، ليعلن فيه عن كمال التسلط ، ولعله أراد بذلك حجاجا عصريا، غير أن الخنوع الذي جبلت عليه النفوس تجاه أمثاله يجعلها ترزح تحت أقدامه، وفي هذا إيحاء بإدانة الجميع، فالتسلط والمتسلط عليهم، معا يشتركان في المؤامرة على الوطن والأمة.

[1] - أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ، لبنان ،ص:112

[2] -البيت :انا ابن جلا و طلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

وهو للشاعر سحيم بنوتيل الرباحي، وهو مثل سار يضرب للمتهور والمتعالم

هكذا قال الميداني في:مجمع الامثال، المجلد الأول ،ط3،دار الفكر ، بيروت ،لبنان ،1972،ص:31

ونعد اكتساب الشاعر لهذه الأداة من خلال تقمص أدوار شخصيات تاريخية على واقعه تطورا في الرؤية ، فالقناع الذي يستخدمه من خلال الكشف عن الراوي الذي هو في أغلب الأحيان المؤلف ، وهذه التقنية اكتسب فاعليتها وأعطت طبيعة تفاعلية حية بين صوت الشاعر وصوت الشخصية المستدعاة ، مما يعطي النص الشعري أبعادا درامية.

وهذه الثنائية من أسلوب القناع تثير علاقات جدلية داخل النص مثل :" المجادلة بين الذات وأنا الموضوع في القصيدة التي تنطوي على درامية ذاتية...وبين الزمنية التي تتصل بالماضي السباقات التي تتصل بالماضي والسياقات التي تتصل بالحاضر داخل النص"[1].

وتعتبر هذه التقنية التي استخدمها شعراء الحداثة في التعامل مع أحداث التاريخ وشخصياته من المستجدات التي استوعبها خطاب التراث عندهم ، وواكبت انفجار القصيدة الحديثة ، وهو التوجه نحو " النزعة الدرامية وقيامها في إطار قصصي خرج بها من جو الغنائية والخطابية إلى جو الحكاية المسرحية واستخدام حبكات قصصية توظف بوصفها إطارا لأفكار الشاعر عواطفه، لا يقف من خلال الدرامي على الموضوع ويتوسل له في الإنارة والشرح والتفسير والتجسيد للمشاهد والحالات والتضويء للأفكار لتكشف الموضوع الرئيسي للقصيدة"[2].

وممن اتجه نحو هذا الشكل في استلهام البناء القصصي "صلاح عبد الصبور" نحو اغتناء العناصر الدرامية ،هدفه – في ذلك – الاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية ففي

[1] - جابر عصفور ن قضايا الشعر العربي ،مقال بمجلة فصول ،مج 1،مج04،ص:124

[2] - يراجع :الفصل الخامس من الباب الثاني من كتاب :الشعر العربي المعاصر (السابق) ص:256،255 بتصرف

قصيدة " أبو تمام" التي وظف فيها تقنية المفارقة التصويرية[1]، والتي يدين من خلالها سلبية الموقف العربي المعاصر.

" فالطرف الأول من أطراف هذه المفارقة يتمثل في شخصيات تراثية ثلاث ،ارتبطت في تاريخها العربي بكل معاني المروءة العربية وهي شخصية "المعتصم"(الخليفة العباسي) المرتبط اسمه بفتح (عمورية) وشخصية المرأة العربية (الهاشمية) صاحبة نداء الاستغاثة:

"وامعتصماه"، ما

وأبو تمام الجد الحزين لا يترنم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسيف الصادق في الغمد طويناه

وقنعنا بالكتب المروية

"وبهذا تكتسب القصيدة في وعي "عبدا لصبور" وظيفة إنسانية تختلف بالضرورة التعبير عن التجارب الذاتية المحدودة التي لا تعني الآخر؛ بل أصبحت القصيدة للتواصل مع الآخرين، ومن ثم فهو يتوجه إلى الوجدان الجمعي، يعبر عن همومه وقضاياه ، وآماله وأحلامه ، ويتكأ عبد الصبور على العنصر القصصي في التعبير عن هذه التجارب"[2].

ولا شك أن معاينتنا لحظوظ بعض الشعراء المعاصرين في مجال وعيهم بدرامية الشعر من أمثال "عبد الصبور"، ومن لم يتسع الموقف لذكرهم يحتاج بالضرورة إلى وقفات أكبر، ولما تميزت به تجربتهم عبر تحولاتها في الإطارين التعبيري والموضوعي للقصيدة مما يعكس طموح الشاعر الذي يريد أن يستوعب التجربة الشاملة بكل أبعادها، أن يسقط

[1] - المفارقة التصويرية : كما عرفها (علي عشري زايد):" تكتب فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين في المفارقة التصويرية نفكر تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شانها أن تتفق وتتماثل ،او بتعبير مقابل على افتراض

[2] - عبد الرحمن فهمي، مجلة فصول،مج2،ع1،1981،مقال بعنوان :الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور،ص:57

"الآنية" في وعاء الزمن كله حتى يبرز الوجه الحضاري المميز"[1]، وهي صورة- بالطبع- متطورة لموقف الشاعر في تعامله مع التراث.

إذ نجد أن استخدام التراث يتم لدى هؤلاء الشعراء عن استظهار له ، وتبصر بتجاربهم الشعرية فيجدلون التراث مع الواقع في جديلة تتجاوز حدود الزمان والمكان...[2].

إذن فالشعر الجديد لم ينأ عن التراث إلا بقدر أتاح له تقويمه بعد استيعابه وبعثه بغرض التعبير به لا عنه ، فكانت حركيته ضمن التراث إفادة للتراث.

رابعا / القصيدة الحديثة وحدود التجديد:

لعل موقف الشعراء من التراث هو الذي يحدد خصائص كل حركة من حركات التجديد الفنية، وحين نحاول الحديث عن خصائص هذه الحركات ينبغي أن نعي أن حركة التطور والتجديد لا تمثل قفزات في فراغ لا تمهد لها دواع وظروف تستدعي وجودها واستمرارها[3]، إذ يمكن القول أنه " يبدو – بشكل واضح- لمن يتأمل تاريخ الشعر في العصر الحديث أن القصيدة العربية قد عكست كثيرا من سمات التطور والتجديد على كافة المستويات ،في بداية النهضة نجد المدرسة الإحيائية في القرن التاسع عشر، قد اتخذت من الشكل القديم للقصيدة نسقا تقتدي به ومثالا تستوحيه ، وما برح الشعراء منذ رفاعة الطهطاوي(1801-1873) وانتهاء بأحمد شوقي (187-1932)في فلك ما أسماه البلاغيون القدماء عمود الشعر العربي"[4].

حيث ظل هذا الاتجاه محافظا على الوظيفة الأخلاقية للشعر والمتجهة إلى تهذيب النفس الإنسانية ، وتدريب الأفهام ، وصيانة مكارم الأخلاق.

---

[1] - عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ،ص:343

[2] - رمضان حسانين جاد المولى ،معطيات التراث العربي للشعر المسرحي عند مدرسة الشعر الجديد (مرجع سابق)ص،45

[3] - مصطفى السيوفي ،تاريخ الأدب العربي الحديث (مرجع سابق) ،ص:71

[4] - طه وادي ،جماليات القصيدة المعاصرة (مرجع سابق) ،ص:07

ولقد تابع الشعر حجز مكانته اللائقة في هذا الطور ، وخطا خطوات لافتة في تاريخه الحديث، " فقد استطاعت محاولة الانتصار للشعر القديم على أساس من المبادئ الحديثة أن تحقق لنفسها نوعا من البعد عن هذا الشعر يمكنها – إلى حد ما– من رؤيته رؤية جديدة، وهي في ذلك تختلف عن محاولة الإحياء"[1]، حيث بدا في الأفق أن الشعراء آنئذ أكثر انسجاما مع الوعي العام فراحوا يحاولون تكوين رؤيا مما حولهم ويتفاعلون مع قضايا عصرهم ، ومع المحاولات بدأت تظهر إرهاصات تكشف عن وجه التغيير الذي شهده الطور لاحقا، والواضح أن هذه المرحلة لا يمكن وصفها بأنها مرحلة تأثر شعري بالتراث ، وهي التي يمكننا أن نطلق عليها (مرحلة الوجدان) حيث عرفت ولادة البذور الأولى للرومانسية بما تقتضيه من خصائص محددة وقضايا جديدة (المرأة، الطبيعة..) والتي باتت شاغلا مهيمنا على الإبداع.

1-المرحلة الرومانسية وتجديد اللغة والتجربة:

إن " الرومانسية قبل أن تكون مذهبا أو فلسفة هي حقيقة الأمر تعبير عن أوضاع اجتماعية معينة وطريقة في التفكير معينة تنبثق في المجتمع بصورة عفوية ويخضع لها الأدباء والمفكرون والشعراء ويتأثرون بها تأثرا عفويا كغيرهم من الأفراد ،غير أنهم بحكم حساسيتهم وتفاعلهم مع تطورات الحياة، تتمثل في مسالكهم وطباعهم وما يصدر عنهم من أقوال وأفعال أكثر وأوضح مما تمثل لدى غيرهم من أبناء المجتمع[2]، وهي بعد ذلك " اتجاها في الحياة، ونظرة في الفنن وقد تهيأت لها الظروف بحكم ملابسات الحياة الخاصة والعامة...[3].

[1] -عزالدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص:25

[2] - انظر: عبد اللطيف شرارة ،فلسفة الحب عند العرب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ن1960،ص:1986

[3] - انظر: محمد مندور،الشعر المصري بعد شوقي،الحلقة الثالثة ،دار نهضة مصر، القاهرة 1969،ص:12

لقد جاء شعراء الرومانسية سواء في المشرق العربي أو في المهجر الأمريكي – مع بدايات القرن العشرين– وأعلنوا ثورتهم على النموذج القديم للقصيدة من حيث المحتوى والصياغة ، وتمسكوا بفكرة أن يظل الشعر: تعبيرا "عن ذات الشاعر" ولا شيء سواها لقد احتفى البرجوازيون من حيث الوضع الاجتماعي والفلسفة الفكرية بالفرد حفاوة بالغة لذلك فقد كان (الفرد) نفسه موضوع الأدب عند الرومانسي[1].

إلا أنه وفي مرحلة متقدمة لهذا التيار فإن "سؤال التراث لم يكن ليغب عن الشعر، حيث ظهرت في المهجر (العصبة الأندلسية) بوصفها تيارا مجندا للتمسك بالتراث، هذا في المعجم الشعري والمواقف من اللغة ، وهو ما صرحوا به شعرا ونثرا ، ولعل مشاعر الغربة أسهمت في تمسكهم وتأكيدهم على أهمية التواصل بالتراث"[2].

وها هو الشاعر " فوزي معلوف" يلخص ذلك قائلا [3]:

عشت بين المنى يراود نفسي خلب من طيوفها وعقام

اقتفيها وفي يدي فؤادي ثم ألوي في يدي حطام

وإذا انتقلنا إلى جماعة الديوان فإن تأثرهم بالتراث كان واضحا ، مع اختلاف في الموقف مع سابقيهم (الاتباعيين) الجدد، فقد "دعت إلى التجديد في بناء القصيدة ، ومضمونها والخروج على موضوعها وبه إلى الحياة الإنسانية في رحابتها ، وتناول حديث النفس وموقفها إزاء الكون والحياة"[4].

وعلى هذا ينادي "ميخائيل نعيمة"(1898–1959) بأن الشعر ينبغي أن يكون تعبيرا عن "حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل، العوامل النفسية من : رجاء ويأس

[1] - طه وادي ،جماليات القصيدة المعاصرة (مرجع سابق) ص:07

[2] -مجلة التراث العربي ،ع:.102.2006، عن مقال : الأدب العربي الحديث والتراث ن تحولات العلاقة وخصوصيات الأجناس للدكتور:احمد جاسم الحسين ،ص:133

[3] - فوزي معلوف ،ديوان :على بساط الريح ندار صادر، بيروت 1958،ص:117

[4] محمد الكتاني ، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ،ج1، دار الثقافة ،الدار البيضاء ،المغرب ،1982،ص:417

وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم ، وحزن وفرح ، وخوف وطمأنينة وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والإثارات"[1].

فعبد الرحمن شكري الذي عرف بتأثره بابن الرومي ، نجده بالمقابل موسوما ببصمة الأدب الانجليزي الرومانسي في صميم الموضوعات التي عالجها ، إذ نراه يقول[2]:

يحوطني منك بحر لست أعرفه ومهمة لست أدري ما أقاسيه

في حين أن هذا التأثير لم يكن خاصا بتجميع (الديوان) ، فجماعة (أبولو) التي تعد النموذج الأكثر تعاملا وتأثرا بالشعر الرومانسي، وأكثر انفتاحا على الثقافات الإنسانية لذلك حاولوا تقديم قيم شعرية وتصورات تختلف في تنوعها وعطائها عن سابقيهم أو من عاصروهم ، وكمثال لهذا التوجه نجد أن قصيدة (الحب) في شعر الوجدانيين المتأخرين اتخذت صورة أخرى ، تتمثل في استعارة الوقوف على الأطلال في القصيدة التراثية وتطويره وتوظيفه لتجسيد أحاسيسهم بالغربة في أوطانهم.

يقول إبراهيم ناجي:

هذه الكعبة كنا طائفينا والمصلين صباحا مساء

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

دار أحلامي وحبي لقيتني في جمود مثلما تلقى الجديد

أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد

ضف إلى ذلك أسماء عديدة في أصقاع كثيرة من البلاد العربية تفاعلت بطرائف متعددة مع التراث ، ويعد هذا إفرازا لمرحلة تالية لهذا الاتجاه ، تمثل في الدعوة إلى التغني

[1] - ميخائيل نعيمة،الغربال،ط1،بيروت ،مؤسسة نوفل 1975،ص:10

[2] - عبد الرحمن شكري، ديوان : عبد الرحمن شكري، ت: نقولا يوسف ،منشاة المعارف ،الإسكندرية 1960.ص:397

بالعواطف الذاتية والفردية (الشخصية) مجاراة للرومانسية الغربية ، وتجاوبا مع الظـــرف التاريخي بمكوناته السياسية والاجتماعية والثقافية[1].

غير أن تلك المواقف كانت تدعو إلى تغيير المضمون الشعري، ولـــم تحـــاول المســـاس بالقالب الموسيقي إلا بقدر ضئيل، وجد هجوما قلل من أهميته وحد من أثـــره ، وبالتـــالي صرف الذوق عن تلقيه.

وعلى هذا الأساس " فقد اهتمت القصيدة العربية – في مرحلة ثانية من مراحل ســـعيها في التطوير– بالعالم الداخلي أي أن الشاعر أصبح شاعرا (ذاتيا) بعـــد أن كـــان شـــاعرا (غيريا) لذلك لم يعد للقصيدة غرض أو موضوع تقليدي ، كذلك بعدت عن محاكاة الطبيعة واستلهام التاريخ والاستجابة المباشرة للأحداث والمناسبات ، كذلك بعدت لغة الشعر عـــن العناية بالمفردات المعجمية والألفاظ غير الشائعة ، ذات الجرس العالي والإيقاع الخطابي حيث كان الشاعر الإحيائي يرى أن العناية برصانة اللغة مطلب جمالي في حد ذاته"[2].

فالشاعر الرومانسي – أو الوجداني– أصبح يعنى (بمضـــمون) متقـــارب أو واحـــدي الإطار من الناحية النفسية ، محافظا على ما أسماه نقاد الرومانســـية العـــرب (بالوحـــدة العضوية) للقصيدة، أو وحدة الجو النفسي الذي يعبر فيه الشاعر عن ذاته ؛ لأن الذات هي الموضوع في القصيدة الرومانسية[3].

ومما أصاب المعجم الشعري لدى المجددين ذلك التطور الواضح ،"غير أنه ظل يســـتمد معظم مادته بشكل واضح من شعر القدماء ، إذ أن سطوة التراث غير منكورة في شـــعر معظم شعر المجددين ، بيد أن تأثر التراث لا ينفي تأثر معجم الرومانسيين الـــذي يســـاير النظرية النقدية التي تبنوها ، فكثرت في شعرهم المفردات التي تقع في عالم الخيال ، كما

[1] - تفاصيل ذلك في الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث (مرجع سابق) ،ص:438
[2] - انظر: طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة(مرجع سابق) ،ص:08
[3] - المرجع نفسه ،ص:08

شاعت المفردات التي تتصل بالعواطف الحارة والمشاعر العنيفة ، وإلى جوارها المفردات التي تنتمي إلى مشاعر الألم والعذاب والغربة ، مثلما شاعت الألفاظ التي تنتمي إلى عالم الطبيعة والبراءة والحلم والطفولة والجمال المطلق وغيره ولما كان هؤلاء الشعراء قد تأثروا بالواقع فإن معجمهم لم ينقطع عن هذا الواقع ؛ بل استوحاه وعالج مشكلاته الاجتماعية والإنسانية ، فظهرت صورة الاستيحاء في المفردات التي تنمي إلى حقوله المختلفة ، وعكس هذا المعجم مصطلحات الحضارة الحديثة في مختلف جوانبها السياسية والفكرية والروحية وغيرها[1].

وعلى قدر ارتباط المجددين بالتراث فإن ذلك لم يمنعهم من التجديد في الشكل الخارجي للقصيدة من وزن وقافية ، مثلما حاولوا أن يجددوا في موسيقاهم الداخلية بما يتصل بالألفاظ والتراكيب وعليه " قصارى ما يمكن أن نسلم به أن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم ، أحسوا أن مشاعرهم و وجداناتهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة ،وكل مشتقاتها وأنهم في حاجة ليعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة إلى شيء من التعديل في الفلسفة الجمالية في ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي وما نظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقي عن تلك القوالب"[2].

وما نجده من محاولات الانفلات عن التقليد الذي جرت عليه العادة في موسيقى الشعر العربي واضحا في شعر الرواد . ونتمثل تلك المحاولات في نظم "جميل صديقي الزهاوي"[3] من العراق و"عبد الرحمن شكري"[4] من مصر ، حتى وإن كان كلاهما يعلن

[1] - مصطفى السيوفي ن تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة 2008،ص:74
[2] - عز الدين إسماعيل ن الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية (مرجع سابق) ،ص:685
[3] - طلائع قصائد الزهاوي(الشعر المرسل) في ديوانه :الكلام المنظوم ،ط1بيروت ،لبنان ،1907،ص:81
[4] - توالت قصائد مرسلة له في ديوانه :"ضوء الفجر "وقصيدته "كلمات العواطف"،ص:94،وفي ديوانه "لآلئ الأفكار "مجموعة قصائد منها (الجنة خراب) ص:200و(عتاب الملك حجر) ،ص:201

عن رغبته في العودة إلى الأغراض القديمة ..اعتبارا من أن الأذن العربية بقيت مشدودة إلى الشكل التقليدي الذي ظل يلتزمه غالبية الشعراء.

ويستمر الأمر مع "خليل مطران" الذي " لا يتقيد بالقافية الواحدة في شعره وإنما ينظم بأوزان عديدة، وله محاولات في كتابة " الشعر المنثور"، كتلك التي نظمها في تأبين إبراهيم اليازجي ونشرها في الجزء الأول من ديوانه ، وسارت جماعة الديوان في طريق التجديد أيضا فحاولت أن تتصرف في تشكيل القصيدة الموسيقي ، فعددت القافية؛ بل إن العقاد كتب قصائد تشبه إلى درجة كبيرة قصائد الشعر الحر ،على نحو ما نرى في قصيدة "عدنا والتقينا"* ، ولكن كل هذه القصائد لم تجد طريقها إلى النفوس لتستقر فيها ، وبقيت نظريات واهية الصلة بالإبداع"[1].

وإن كنا نعد تلك المحاولات مقدمات تمهد لممارسة جديدة في الشعر إلا أنه " لم يحقق بذلك هذا اللون من الشعر الانتشار ، وإن أوجد لونا من الجرأة على القافية ، وجهت الشعراء إلى لون من التجديد تمثل في تنويع القافية في نظام المزدوجات ونظام التقفية في الموشحات..."[2].

وهذا التنويع في القوافي لم يكن غريبا على الأذن العربية ؛ إذ هو " قد استلهم نظام التقفية عند أسلافنا في شعرهم المزاوج الذي يتوالى إلى بيتين مع اتحاد القافية في شطورها الأربعة وفي موشحاتهم التي تتخذ أقفالها في قوافيها على حين تتنوع الأدوار في القوافي متحولة من قافية إلى قافية "[3].

كذلك شهدت هذه الفترة نمطان من الإبداع أطلق عليهما تسمية "الشعر المنثور" ، وفيه خروج عن الأوزان العربية ، وإن اعتمد على قافية منوعة،غير أن هجر الوزن في هذا

* ديوان : عابر سبيل ،ط2، مكتبة النهضة المصرية القاهرة،1965،ص:685

[1] -مصطفى السيوفي ،تاريخ الادب العربي الحديث (مرجع سابق)،ص:76

[2] - النعمان القاضي ،شعر التفعيلة والتراث ،دار الثقافة ندار البيضاء ،المغرب 1977(بتصرف)ص:4،39،

[3] -شوقي ضيف ،فصول في الشعر ونقده ،دار المعارف،د،ت ،ص :48

اللون من الإبداع حاد به عن دائرة الشعر، وقد " كان ما عبروا عنه بأنه : قافية لا تعدو أن تكون نمطا من أنماط السجع النثري"[1].

وذكرنا لهذا النوع من الشعر لا يعدو أن يكون إظهارا لذلك الضيق بالقافية ،وضيقا بالأوزان، ومحاولات للتمرد عليها تمت في هذه الحقبة.

وقد مثل ذلك إرهاصات عبرت عن الحاجة إلى تطوير شعرنا الغنائي وتخليصه من المضامين التقليدية التي لم تعد توائم واقعنا وظروفنا حينئذ ،خاصة وأن تواصلا بالأدب الغربي قد توثق ، رافقه إقبال على قراءة شعره وتمثله ، وواكبه إحساس بضرورة البحث عن قالب جديد يحقق لهذا الشاعر العربي قدرة أكبر على تحقيق هذه التطلعات الفنية.

ونجد أن "موقف شعراء التجربة هذا ليس إلا انعكاسا للموقف الحالي من التراث ونتمثل هذا الموقف في جملة من الاعتبارات ...منها ما يتصل بالدعوة إلى وضع التراث في إطاره الخاص ، فلا نحمله مالا يطيق ، فيبقى من حيث هو كيان مستقل يربطنا به وشائج تاريخية، ومنها ما يتصل بتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وإنسانية واستلهام هذه القيم في إبداعنا العصري مع الأخذ بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر"[2].

وهذا ما حاوله بعض شعراء الجيل اللاحق ، ففي تونس طرح "أبو القاسم الشابي" مفاهيم جديدة لها علاقة بمفهوم الشعر من خلال كتابه " الخيال الشعري عند العرب" وعبر عن هذا في شعره الذي أراد أن يكون فيه مجددا غير أن اللمسات التراثية لم تغب عنه وكذلك برز لدينا كل من إيليا أبي ماضي وإلياس أبي شبكة كممثلين للاتجاه الرومانسي الذي لم

[1] - المرجع نفسه ،ص:48 ،49(بتصرف)
[2] - عز الدين إسماعيل ن الشعر العربي المعاصر ،قضاياه ،وظواهره الفنية (مرجع سابق) ،ص:36(بتصرف)

يقطع صلته بالقديم ...وفي شعر هؤلاء نجد تحسسا لغليان الواقع وأحيانا الأثر التراثي في اللغة والأسلوب.

" فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا – لأول مرة– أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب وأن يتمثلوه، لا صورا ولا أشكالا وقوالب ؛ بل جوهرا وروحا ومواقف"[1] في ظل تمـــزق شبكة العلاقات الإنسانية ، وشعور الإنسان بوحدته وغربته ، وعجزه عن تحقيق وجـــوده العاطفي ، وما يعوق رغبته الطبيعية في التطلع إلى حياة جديدة تتبلور في البحـــث عمـــا يتيح له التصالح مع الذات من جهة والتكامل مع المجتمع من جهة أخرى ...

هكذا كان لابد من إيجاد أسلوب جديد وإيقاع جديد للتعبير عن مستجدات العصر، والبحث عن هذه المواءمة يعد – في حقيقته– تطورا فنيا يوحي بإعلان عن مولد مدرسة الشـــعر الجديد.

2/–حركة الشعر الحر وتجديد القالب:

أ/ التجديد في علاقته بالواقع والموروث:

لا مناص من التأكيد على أن النص الحداثي " لا يعني القطيعة مع الأنساق السابقة التي عرفتها القصيدة العربية "، بل أن تاريخ تطورها يبرهن عن العلاقة الوطيدة بـــين الـــنص القديم والنص الجديد منذ " المعلقات" إلى أغاني الزيتون لمحمود درويش"[2].

فالقصيدة– أيا ما كان انتماؤها– لا يمكن أن تفلت من أمرين متلازمين:

الأول: الواقع المرحلي الذي يعيشه الشاعر، بما يطرحه من قضايا اجتماعيـــة وسياســـية واقتصادية وثقافية ، فنحن جميعا إفراز لواقع محدد ، نأخذ منه ونتأثر به – ربما– بـــأكثر مما نحاول تغييره أول التأثير فيه لكن الراغبين في التغيير والتطوير – وقليل ما هـــم –

[1] - المرجع السابق ،ص:36

[2] -انظر: طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة (مرجع سابق)،ص:10

لا يقدرون على شيء من ذلك الواقع إلا بالفهم الواعي المرهف لكل ما يطرحه الواقع من قضايا ومهام، أي أنه على قدر الوعي بالواقع ، تكون القدرة على التأثير والتغيير.

الثاني: التراث الثقافي، سواء أكان التراث الشعر العربي بوجه خاص أم تراث الثقافة العالمية بوجه عام ، فتراث أي فن يشكل (حلقة)، لا يمكن تجاهل تأثيرها بشكل آخر على أي شاعر[1].

إن الشاعر المعاصر أصبح يطرح رؤيته الجديدة للحياة ، ويعقل شعره بالتراث العالمي اجمع ويذهب "صلاح عبد الصبور " إلى أن " القصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما ...يوحي بالإرادة العاقلة والحساب الدقيق والوعي اليقظ...كما يوحي- أيضا- بالعفوية والتلقائية"[2].

وعليه " فالتجديد الشعري بهذا لا ينفصل عن التجديد في الحياة ، فهو ليس هدفا في حد ذاته وإنما هو تلبية لحاجة ماسة اقتضتها المرحلة الجديدة ، وهو ليس تقليدا للغرب ، بل ينبع من التراث ، ومن ثم فإن شكل القصيدة الجديدة تطوير طبيعي للقصيدة العربية"[3].

من هنا فإن بناء القصيدة المعاصرة " يتضافر في تشكيله الواقع والتراث الحاضر والماضي، الذات والموضوع ، إنه بناء جدلي جديد، اهتم بالإنسان لا بالفرد، بالقضية وليس بالموضوع، كما أصبح الخيال أكثر تعقيدا ، والتصوير أثري رمزية والكلمة أبعد دلالة وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى لأن القصيدة المعاصرة(للقراءة) وليست للخطابة أو الغناء ، كما اقتربت اللغة من لغة الحياة ، لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة وإنما في قدراتها الدلالية والرمزية"[4].

---

[1] - المرجع السابق ،ص:12

[2] - صلاح عبد الصبور ،حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت ،1969،ص:19

[3] - محي الدين صبحي ، مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،1978،ص:17

[4] - انظر: طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة (المرجع السابق) ،ص:11

وبين جدلية التواصل والانقطاع نرى أن القصيدة الحديثة حققت " انعتاقها من سيطرة النموذج الثابت ، وقنعت بمشروعية طموحها في كتابة لا تتقيد بهندسته الصارمة إلى قد يكون حرص الشاعر على الإيفاء بها سببا في إضعاف طاقة الشاعر وتبديدها والاستقلال عن النموذج لا يعني في الأدب الانقطاع عنه.

لقد بات من المؤكد اليوم أن الكتابة لا تكون إلا في علاقة بكتابة أخرى، وأن النص أي النص، لا يستطيع إبراز تفرده ونهجه البديع إلا متى استطاع بالقياس والتشبيه تعيين المسافة التي تفصله عن النماذج الرائجة ، بل إن النص لا ينبني إلا من مجاورة النص الضديد الذي جاء في الأصل ليهدمه وتكسير سطوته وإعلان التمرد عليه والنص الجديد أيضا ، مهما حمله تعلقه بأن يكون مشروطا بعصره ، معرضا عن ماضيه إعراضا ، لا بد أن يتجاوب في أرجائه أصداء ذلك الماضي اصواتا متداخلة تساهم في كيانه بالانسجام أو الاحتجاج"[1].

وكل من يتأمل تجربة الشعر الجديد يخلص إلى أن هذه التجربة " تخلص لروح التراث وإن تمردت على أشكاله وقوالبه ، والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا- كما توهم بعض الناس – بل هو أعمق وأصدق ارتباطا بها، وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه كل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلا وقوالب"[2].كما كان تأثير الشاعر القومي – واضحا- على الشاعر الإحيائي أقوى من تأثير الواقع الاجتماعي أو كما حدث مع الشاعر الرومانسي ، حيث كان تأثير الواقع الذاتي عليه أقوى ما جعله يبدو بصورة أقرب إلى الهروب من الواقع واستسلامه.

[1] - مجلة "علامات"،ج40،م10جوان 201،مقال : التراث والحداثة –الحبيب الجنحاني،ص34
[2] - عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية (مرجع سابق) ص:27

في حين أن "الشاعر المعاصر الواقعي حاول أن (يزاوج)على قدر متساو بين الذات والموضوع ، وبين الواقع والتراث ..فالتراث جزء من الواقع إنه خلاصة الماضي وروحه اللتان تشكلان عنصر الاستمرار والوجود المتجدد لأية أمة كذلك فإن الواقع ثمرة لحركة يسهم فيها الماضي نتيجة لفعل التراث والشاعر – والأديب بصفة عامة- إن أغفل زاوية من هاتين الزاويتين لم يخلو إنتاجه من مثلبة ، ولم تتحقق له عوامل الجودة والإجادة.."[1].

ولعل هذا التوجه للقصيدة المعاصرة يعكس "محاولات مستمرة لحركة الواقع بإزاء ثقافة التراث وعلى قدر الوعي بالجدل القائم بين الواقع والتراث والدفع بين الحاضر والماضي تكون المغامرة المحسوبة في القصيدة المعاصرة بحثا عن بناء جديد وتجربة غير معطاة وجماليات غير مسبوقة"[2]، وقد تتخلص هذه الواقعية المعاصرة في مدرسة الشعر الحر بطروحاتها الفنية القوية بعد استيعابها الواعي للثقافتين العربية والأجنبية.

ب-حركة الشعر الحر:

بعد أن مرت القصيدة العربية عبر مراحل من عملية تحديث- عبر التصورات الرومانسية- إلى أبعد حدودها الممكنة "بدأت تظهر صيحات تالية تدعوا إلى مزيد من التجديد للشعر العربي ، بحيث يصل من حيث الجوهر والتشكيل إلى مزيد من التجديد إلى الشعر العربي بحيث يصل إلى الجوهر والتشكيل إلى مستوى الشعر العالمي"[3].

ومما لا شك فيه " أن أنماط التحديث شكلا ومضمونا كانت في مجال الشعر أرسخ قدما وأكثر إثارة للجدل منذ شعراء المهجر، ومدرسة أبولو ، وتجربة الشابي في تونس ثم بروز مدرسة العشر الحديث في العراق .."[4].

---

[1] - طه وادي ،جماليات القصيدة المعاصرة(مرجع سابق).ص:12

[2] - المرجع السابق ،ص:13

[3] - انظر: طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة (مرجع سابق) ص:10

[4] - مجلة علامات (العدد السابق) من نفس السنة ص:33

وكأنها كانت القصيدة العربية تساير قدرها وسط تحديات جمة واجهها الإنسان العربي على صعيدي القومية (الاستعمار وقضية فلسطين) والوطنية (التخلف وانعدام العدالة الاجتماعية)، فظهرت أصوات من العراق في خمسينيات القرن الماضي مع السياب والبياتي ونازك الملائكة ، ومن مصر عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، ثم تلت ذلك أصوات متنوعة في الوطن العربي لشعراء كبار ارتقوا بالتجربة مثل نزار قباني وأدونيس وصولا إلى محمد عفيفي ومحمود درويش وسميح القاسم ومحمد بنيس وغيرهم كثير ..

" وهي تجارب تؤكد أن مدرسة الشعر الحديث قد عرفت نقلة ، بل نقلات نوعية خلصتها من إسار رؤى الموروث المهيمنة ، ونظامه البياني الذي كان يرتب علاقة اللغة بما تدل عليه ترتيبا نابعا من أصول معرفية ليست أصول العصر ونواميسه وفتحت أمامها أبواب المغامرة والبحث وعمقت وعيها بذاتها"[1].

وقد تحمل عبء هذا التحول من تبنوا الدعوة إلى الشعر الحر بما حمل على عاتقه من هذه الجرأة عبر مسيرة من المكابدة وتشير "سلمى الجيوشي" إلى أن المحاولات الأولى في كتابة القصيدة الحرة ترجع إلى بداية الثلاثينيات على يد جماعة "أبولو" وإن كانت أقرب إلى الشعر المرسل منها إلى الشعر الحر..غير أن ما فيها من إيقاعات ينفر منها الذوق الشعري السليم لأنها تنتقل بشكل مفاجئ من بحر إلى آخر[2].

ولم تقف حركة التطور الموسيقية للقصيدة العربية عند حدوث التحرر الجزئي من قيود القافية ، بل تخطتها إلى أبعد من ذلك ..."[3].

[1] - المرجع السابق ، ص:33

[2] - سلمى خضر الجيوسي ، الشعر العربي الحديث ن منشورات جامعة كولومبيا، نيويورك 1987،ص:25

[3] - شلتاغ عبود شراد ،حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ،ط1. 1985 ص:31

" وقد مهد لهذا التطور الذي حققته " قصيدة الحب" في المرحلة الوجدانيـــة "الرومانســـية " لانتقال الحركة الشعرية إلى مرحلة جديدة اختلف الثقافي فـــي وصـــف طبيعتهـــا الفنيـــة فأطلقوا عليها حركة الشعر الحر" حينا " و " شعر التفعيلة" حينا آخر، كما سموها أخيـــرا حركة " الشعر الجديد" ! وهي تسميات تعكس المواقف النقدية المختلفـــة التـــي صـــاحبت نشأت هذا اللون من الشعر وتطوره وانتقاله من شكل إلى آخر حتى أخذ شـــكل الظـــاهرة الفنية .."[1].

باعتبارها محاولة جادة وجديدة في ميدان التجديد الموسيقي للشعر العربي.

وتذهب " نازك الملائكة " إلى أن " بداية حركة الشعر كانت سنة 1947 فـــي العـــراق ومن العراق ، بل من بغداد نفسها وزحفت هذه الحركة وامتدت حتـــى غمـــرت الـــوطن العربي كله ، وكادت بسبب الذين استجابوا لها أن تجرف أساليب شعرنا الأخرى جميعـــا وكانت أولى قصيدة حرة الوزن قصيدة المعنونة " الكوليرا"، ثم قصيدة "هل كان حبا" لبدر شاكر السياب من ديوان " أزهار ذابلة"...[2]، وكلا القصيدتين نشر عام 1947 .

غير أن نازك الملائكة في مقدمة كتابها " قضايا الشعر المعاصر" الذي نقلنا منه الـــنص السابق تعترف أن بدايات الشعر الحر كانت قبـــل عـــام 1947 فتقـــول : " وفـــي عـــام 1962صدر كتابي هذا وفيه حكمت بأن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلـــى أقطار الوطن العربي ، ولم أكن يوم قررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظـــم في العالم قبل سنة 1947..

ويبدو أن إطلاق الشعر الحر على هذا النمط الجديد قد أدى إلى كثير من الالتباس إذ أن أغلب القراء يعتقدون أن هذا الشعر خارج عن قوانين الشعر العربي كلها ...[3].

---

[1] - http:aladab ..blogfa.com/post-359-aspx

[2] - إبراهيم عبد الرحمن قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ط6 ،1981، ص:35(كلمة بتصرف)

[3] - شلتاغ عبود شراد ،حركة الشعر الحر (المرجع السابق)،ص:43

يبدو أن تسمية هذا النوع من الشعر بشعر التفعيلة أكثر وضوحا وأقرب إلى طبيعتـــه لأن هذا الشعر لم يتحرر نهائيا من التزامات الشعر العربي وهي الوزن والقافية.

وهذه التسمية (الأولى أو الأخيرة) لعل وراءها ذلك الإحساس بـــأن القصـــيدة العربيـــة الحديثة لم تتحرر بعد كما ينبغي أن يكون التحرر، وتضيف نازك الملائكة قائلة :"ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالها الصحف شعرا حرا على الإطلاق ، وفي صـــيف 1949 صدر ديواني (شظايا ورماد) وقد ضمنته مجموعة القصائد الحرة ، وقفـــت عنـــدها فـــي مقدمة الكتاب المسهبة ، وأشرت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر، وبينت موضع اختلافـــه عن أسلوب السطرين ، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات وما كان هذا الـــديوان يظهـــر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد ..، غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك ، فما كادت الأشهر العصيبة الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بـــدأت قصائد حرة الوزن يكتبها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها إلى الصحف ، وبـــدأت الدعوة تنمو وتتسع.

وفي آذار1950 صدر في بيروت أول ديوان لشاعر عراقي جديد هو "عبـــد الوهـــاب البياتي" وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن ، تلا ذلك ديوان (المساء الأخير) " لشاذل طاقة" في صيف عام 1950 ثم صدر (أساطير) " لبدر شاكر السياب" في أيلول عام 1950 ، وتوالت بعد ذلك الدواوين ، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهـــرا أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرا قاطعا ليستعملوا الأسلوب الجديد"[1].

[1] - انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،ص:25

على أنه – بعد هذا – " ليس من السهل على الباحث أن يبين دائما المسوغات التي أدت إلى اختيار الشكل الجديد ، فثمة قصائد كثيرة لا تعطي مسوغات لاختيار الشكل الجديد إطارا لها"[1]، وليأخذ هذا الشكل الجديد في الانتشار الواسع "حتى يصبح اللون من الشعر ولا شعر سواه ..."[2].

ج- دواعي التجديد:

يعلل أنصار هذه الحركة ظهورها بدواع موضوعية ، ويقدمون دفوعاتهم أمام اتهامات خصومها من منطلقات تراثية ، إذ هذه الحركة "منبثقة عن حركة التراث الشعري بقدر ما هي تقليد للشعر الأوربي الحديث"[3]، المتمثل في "استعارة قصيدة الحب" الأموية التي غزت – كما رأينا- تيار الشعراء الوجداني ، وتطويره وتوظيفها، وصبها في إطار موسيقي يتخذ من "التفعيلة " في عروض الشعر التراثي ومن تكرارها أساسا لبناء موسيقى القصيدة.

والعصر الثاني من التراث الإنساني ، ويتمثل في تناص الأساطير القديمة في الشعر الجديد، واستعارة الشخصيات التاريخية والدينية ، واتخاذها رموزا ومعادلات موضوعية.

أما العنصر الثالث فيتمثل في تطوير رؤى الشعراء ، نقلها من مجال الرؤى الذاتية الضيقة إلى مجال الرؤى الكونية الواسعة[4].

ولذلك ساق دعاة لشعر الجديد جملة من الواعي أدت إلى ظهور هذه الحركة بالضرورة لعلها حاجات اجتماعية بحسب ما ذهبت إليه نازك الملائكة ، ويأتي مقدمتها:

---

[1] - انظر : مصطفى السيوفي ، تاريخ الأدب الحديث ،ص:102

[2] - انظر ،طه وادى ،جماليات القصيدة المعاصرة ،ص:10

[3] -انظر: مصطفى السيوفي ،المرجع نفسه ،ص:93

[4] - انظر: العناصر التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص:146

1/ التروع إلى الواقع:

إذ ترى بضرورة إنفلات الشاعر من الأجواء الرومانتيكية التي يحفل شعرها بالغنائية والجمالية العليا، إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا ولذا فإن مشاكل العصر تدعوه وهو لا يجد وقتا لترف القيود وبطر القافية الموحدة، " فغاية الشعر ينبغي أن تكون التعبير لا الجمالية الظاهرية".

2/الرغبة في الاستقلال:

وترى– في ذلك – نازك الملائكة أن الشاعر الحديث "يجب أن يثبت فرديته بإختطاط سبيل شعري يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم ، أنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر. " لتفسير بعد ذلك موقف الشعراء الناشئين من التراث قائلة:" ولا ريب في أن هذه النزعة (الحنين والاستقلال) هي تفسير ما نراه من إيغال بعض الناشئين من الشعراء في التطرف والاندفاع.

الفصل الثاني:

تجربة الشعر الحر في الجزائر

تجربة الشعر الحر في الجزائر:

ليست السنة الشعرية سوى خلاصة مجموعة من التجارب السابقة لها في الزمن تتشكل في صفوفها ملامح التجربة العام. و يظل الشعراء حتى في نطاق هذه التجربة العامة ينشؤون نصوصا تحمل رؤاهم الخاصة و بصماتهم المتفردة.

وما نرمي إليه من كلمة تجربة تلك « الرؤية الفنية التي على أساسها يتشكل النص الشعري وفق معايير تختلف جزئيا أو كليا عن تجربة سابقة ممتدة أو محصورة في الزمان والمكان ، فهي شكل من أشكال المغامرة ووجه من وجوه الدخول في المجهول بحثا عن بدائل تختلف عما تواضع عليه القوم في السنة الشعرية»[1].

وكون الشعر إبداع فهو بذلك « فعل تجريبي متحول متغير لا يكاد يطمئن الى حال حتى ينزع إلى سواها ، لكن هذا الفعل التجريبي ليس بالضرورة بحثا يصاحبه التوفيق في كل .. وذلك مفهوم التجربة عند الشعراء أنفسهم»[2].

ولأن تنازع ذات الشاعر يبقى – دوما – قائما مع العالم المادي، فإن « من هذا التنازع الحاد بين الذات والموضوع . تنبعث التجربة الشعرية متوترة ، ويزيد من توترها طبيعة النفس الشاعرة التي تضطرب في حمى الإنفعال ، فتولد شعورا بالمعاناة وتذكي في الانفعال الشعري حالة من الغموض والذهول »[3]. « اعتبارا من أن هذه التجربة حدث وجداني أو عاطفي حدث ينبع من نفس صاحبه ومن عقله ومن حواسه ودخائله النفسية والفكرية الظاهرة والباطنة ..»[4] وإذ أن التجربة الشعرية لا تعني كل قصيدة جمعت أبياتها في إطار موسيقي: بل هي قصيدة من طراز خاص حيث تجتمع فيها كل عناصرها

[1] - حسن العوري ، تجربة الشعر الحر في تونس حتى في نهاية 1968 (دراسة نقدية في الأشكال و المضامين) منشورات كلية الآداب ، منوية المطبعة الرسمية 2000 تونس ، ص : 10.09

[2] - المرجع نفسه ، ص : 10

[3] - ابراهيم رماني .الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1991 ، ص : 120

[4] - شوقي ضيف في الفقه الأدبي ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ط 09 ، 2004 ، ص : 138

المكونة لها، « إذ تعمل فيها نفس ويعمل فيها العقل ، وتعمل فيها خبرة الشاعر بوسائله اللغوية والخيالية والموسيقية »[1] وبامتزاج هذا العمل كله وأنصاره يتحقق تمام التجربة وعلى هذا الأساس فإن الشعر الحر « تجربة من تجارب الإبداع في الشعر العربي الحديث يحكم خروجه من هندسة القصيدة التقليدية و إرساء لمفاهيم خلخلت – على صعيد الشكل – وحدة البيت ونظام القافية ومعمار القصيد»[2].

ومما لا شك فيه أن هناك خطا عاما يمثل التجربة الفنية ، تبدأ بالبواكير ، وتنتهي فيما وصل إليه وإذا اقلنا أن هذا الخط البياني قد يتوضح منذ بداية التجربة وقد لا يتوضح .. وذلك حسب المناخ الرؤيا الابداعية»[3].

على أنه يبدو من الضروري قبل الحديث عن أي تجربة بهذا الحجم من المفاهيم ، التذكير بواحدة من المبادئ الأساسية في تاريخ انبعاثها ضمن الحركات الأدبية ومدى نسبيتها بالقياس إليه في نشأته وتطوره.

وإذا كان الشعر مغامرة كبرى – كما يقول الشاعر والناقد عمر أزراج – « لأجل اكتشاف عالم رائع يعيد للحياة نقاءها وحيويتها وسحرها الخلاق ، ولكل شعر تجارب على مسرح الحياة سواء عاشها في ماضيه أو يعيشها في حاضره المتحول ، أو يحلم بمعايشتها ولكل التجارب الحياتية المعاشة شعراء يغنونها ويكشفون عنها .. فهل هناك تجربة شعرية جزائرية جديدة باللغة العربية»[4].

---

[1] - المرجع السابق ، ص: 139

[2] - انظر: حسن العوري تجربة الشعر الجزئي تونس حتى نهاية 1968 (مرجع سابق) .ص : 10

[3] - أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العربي 1996 ص : 409

[4] - انظر : عمر أزراج ، الحضور مقالات في الأدب . الحياة (عن التجربة الشعرية في الجزائر). المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر 1983. ص:15

وإذا كانت ، فما هي خصائصها عبر تحولات مساراتها ، وهل عندنا تجربة جديدة رائدة مكنت من بعث تجربة جديدة هي امتداد وتطويرلها ؟ أو كانت ثورة و تغييرا لأجل خلق تجربة مغايرة لها شكلا ومضمونا ؟ وماهو الجديد الذي قدمه هذا الجديد؟.

أولا : بداية الظهور والوافد المشرقي:

أ- الشعر الحر بين الأثر الغربي والعامل التراثي:

1/ الأثر الغربي :

مما لا شك فيه أن مسار القصيدة العربية في حركيتها الشكلية من حيث « كونها تمظهرا ظاهريا للتغيير – كانت تعكس مسارا للتطور من خلال إتاحة فرص التجديد الكامنة في البنيات الداخلية للقصيدة العربية كوحدة كبرى ومكررة للوحدة الأساسية التي هي البيت الشعري»[1].

على أن التغيير المفاجئ في إبدال بنية النص ، التي مست المتن الشعري العربي تدعو إلى المساءلة عن طريق المقارنة ، سؤال يطرحه الناقد / القارئ من خلال « محاولة قراءة النص الشرعي عن طريق نص آخر وهو النص العربي بين بنيتيها الشكليتين والبحث عن معادل موضوعي ينفذ عبره الناقد إلى عوالم حداثة النص العربي فقط ، وإنما إلى عوالم الحداثة الشعرية الغربية كطرح آني ضمن أطروحات الحداثة الغربية ككل مصاحب لتغيير النص ومحفز لمسألة التحولات الجوهرية التي حدثت على الذات الجمعية»[2].

فالبحث عن العلاقات المرجعية للنص الشعري العربي الحديث من خلال « المقارنة بين الشكلين القديم والحديث ستؤدي إلى افتقاد هذه العلاقة ، والتي تمكن الناقد من تصنيفه

[1]- عبدالقادر رابحي ، النص و التعقيد ، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر – ايديولوجية النص الشعري ج1 . دار الغرب للنشر و التوزيع ط1 ، 2003 ، ص : 42

[2] - المرجع نفسه ، ص : 38

ضمن دائرة موثوقة في شكلية الموروث وتؤمّن مكانيته في حاضر المتخيّل وبدا النص في خصوصيته وشكله جماليته وموضوعاته أقرب إلى الموروث الشعري الغربي إلى الشعري العربي..»[1]

مما يحيل إلى فهم المشروع الإبداعي في ثوبه الجديد إلى مشروع إبداعي غربي ، إذ أن أوجه المقارنة الأولية توحي بهذه الوجهة. « وليس من الصعب على الدارس أن يلمس في كثير مما ينتجه شعراؤنا المعاصرون التأثر المباشر باليوت وإزرا باوند بصفة خاصة»[2].

ومن ثم الإعتراف بحضوره في حنايا الشعر الحر.

وعلى مستوى المواقف فإن هذه الحركة الشعرية الجديدة لم تكن تعبيرا عن انتماءات سياسية، إذ كان روادها الأوائل « لا يبغون من انتحال شكل جديد تعبيرا عن موقف فكري أو سياسي أو عقائدي ، وإنما يبحثون عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم الرومانسية على نحو تحليلي ، لم يعد يسعف عليه الشكل القديم»[3].

على أن هذا لا يتعارض في أن المواقف الفكرية والسياسية مع مجموع العوامل الاجتماعية حكمت ظهور حركة الشعر الجديد ، بل أن ظهور حركة هذا الشعر توافقت في ظهورها مع القضية الفلسطينية ، التي ارتبطت نشأة هذا الشعر زمنيا بها»[4].

وبأية حال « لا يغفل الدارسون قيمة الآثار الثقافية الغربية في نشأة الشعر الجديد وفي استلهام مضامينه المختلفة ، فإذا كان الشعر الجديد جاء استجابة لعوامل اجتماعية وسياسية وفكرية ، فإن الآثار الغربية لقيت استجابة في نفوس الشعراء وقبولا منهم ، لتعطش هؤلاء إلى أنماط جديدة تستوعب ما يطمحون إليه وتنقل تجاربهم ، فلا غرو أن ترى كل

[1] - المرجع السابق ، ص : 38
[2]- عزالدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص : 199
[3]- إحسان عباس ، إتجاهات الشعر العربي ، ص 2 عدد (2) ، سلسلة المعرفة ، الكويت 1978
[4] - المرجع نفسه ، ص:57

شاعر منهم يشير إلى شاعر أجنبي تأثره بالذات ، أو إلى ناقد حاول أن يستلهم نظريته النقدية.

قد يكون (ت س إليوت) من أبرز الشعراء الغربيين الذين أثروا تأثيرا واسعا في الشعر العربي الحديث ، بمقولته المشهورة حول ضرورة اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام العادي قد أثرت تأثيرا واسعا في حركة الشعر الجديد فنحا هذا الشعر نحو التقاط التعبيرات الشعبية والعامية التي تنطلق على الناس في كلامهم العادي ، ليضمنوها شعرها لتبدو قادرة على نقل مضامين وصور ورموز تفعل فعلها المؤثر في النص الشعري»[1].

وهذا في حد ذاته نزوع إلى التجديد الذي دعت إليه الرومانسية وهو عدم التزام المعجم الشعري، وفك الارتباط مع الهالة التي تقدس الألفاظ الشعرية لتصبح هذه الأخيرة بعفويتها قادرة على التعبير عن بعدها في نفس المبدع.

ولا يقع الاختلاف في أن اتجاه الشعر العربي نحو الرومانسية كفلسفة جديدة في فهم الشعر عبر الدعوة إلى التجديد في الموسيقى والصورة واللغة الشاعرة إلا دليل اطلاع رواد التجديد على الشعر الرومانسي الفرنسي والإنجليزي ، ومن طريق القراءة المباشرة في لغتها وقد ظهر أثر ذلك في أعمال عدد كبير من الشعراء الرواد، فقد كان خليل مطران على صلة وثيقة بشعر لامارتين، وفيكتور هيجو، وألفريد دي موسييه يكتب عنهم ويترجم لهم، وكان جبران خليل جبران، وعلي محمود طه، وإبرهيم ناجي. والعقاد، وشكري والمازني، وعمر أبوريشة، ونازك الملائكة، والسياب، وغيرهم من الرواد يتابعون بوعي هذا الأدب ويستفيدون منه في إنتاجهم الشعري ونظرياتهم النقدية[2].

[1] - مصطفى السيوفي ، تاريخ الأدب العربي الحديث ، ص:97

[2] - أنظر عيسى الناعوري ، أدباء من المشرق والغرب ، منشورات عويدات بيروت ، لبنان ، ط02 ، 1972، ص :

لا نخفي– بعد هذا– تلك الحاجة إلى ترجمة النص الغربي إلى العربية كمسلك نحو البحث عن الجديد، وقد تهيأت هذه الفكرة لدى الشعراء العرب (مشرقا ومغربا) بعد اتصال بعضهم بالأفكار والطرائق التي سار عليها الشعر الحديث في أوروبا.

ولم يكن هذا الاختيار وليد الصدفة، بل في ضوء ما يمكن أن تؤدية تلك الترجمة من دور فاعل في تلقيح الممارسة بالعناصر التي تؤدي بالقصيدة إلى التغيير نحو الفاعلية. فكان الاقتداء وسيلة للتعبير عن حاجات نفسية وفكرية عميقة.

ولذلك نلفى أن «الشعر العربي الحديث لم ينته بعد من التقليد والمحاكات واستيراد الأشكال الغربية. وبعض المضامين كالغربة والنفى والإحساس الوجودي– السارتيري – الألبير كاموي، وبمعنى أدق وأعمق فإن الشعر العربي الحديث مايزال يعيش على تجارب شعراء القرن السادس والسابع والثامن والتاسع عشر في الغرب»[1].

ولم تتوفق فكرة التأثر بهذا التوجه، فقد حاول الشعراء التغيير في شكل القصيدة « بحيث تحرر شعرهم من الوزن والقافية وأطلق على هذا إسم " الشعر المنثور" وقد ظهر مؤخرا ما يسمى بقصيدة النثر" ويبدو أنها تأثرت بهذا اللون من الشعراء»[2] الذين أشرنا إلى بعض من أسمائهم، لتظهر تجربة جديدة في الشعر المرسل الذي لاقى موجة من النقد العنيف.

كلّ هذه المحاولات مهّدت "للشّعر الحر" الذي ظهر فيما بعد إيمانا من أنّ هذه التّجارب –مجتمعة– في حقيقتها « تعبر عن إحساس الشعراء بأنّ الشّعر التقليدي غير قادر على تصوير ما بأنفسهم من عواطف ومعاناة، وغير قادر على التعبير عن روح العصر

[1] - انظر: ازراح عمر، الحضور ،مقالات في الأدب و الحياة (م.س) المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر.1983ص:32

[2] - عبدالله ركيبي ،الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى: الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1982ص:66

وإيقاعه المتجدد السريع»[1]. وعليه فقد بات جليا في هذه التجارب جميعها، وآخرها (الشعر الجديد) « ذلك التأثر بالشعر الغربي سواء كان مترجما أو مقروءا في لغاته الاجنبية»[2].

وإذ نقر بهذا، إعتبارا من أن «تحديث الأدب العربي يمرّ من الترجمة والاحتكاك بالأدب الأوروبي في صوره وأساليبه بما يضفي عليه تجديداً في الروح والرؤية وطرق التعبير بالخصوص وقد فقد هذا الأدب وهجه وقدرته على الحضور في الزمن: إذ لابد من استيعابه للعناصر الأجنبية وإثرائه بها ليبقى حيا في زمن يختلف عن الماضي، ولا يتحقق ذلك إلا بتوسيع أفقه من خلال توسيع تصوره وفاعليته.

وليس معنى هذا أن الأدب العربي ضيق يحتاج إلى توسيع، أو معوز يفتقر إلى ثروة أجنبية أو خامل الذكر»[3]. كما يشير إليه « رمضان حمود. ولكن أن يعود إليه وهجه من جديد بين الناس. فحياة الحاضر غير حياة الماضي. مما يستوجب التزود من أسباب الحياة من خلال التعرف على الصور والتعابير والأساليب الجديدة المغايرة.

فالشعر روح متجددة ، تحتاج إلى تجديد في القالب والغرض بما يلائم زمنه والجيل الذي يخاطبه وعليه كلما كان الأدب محافظا على تقاليده كلما ظلت لغته سجينة الجمود والتقليد الأعمى، لا تخرج إلا بالاحتكاك مع اللغة الأجنبية، فكلما كان الأديب متحررا استطاع أن يحيي ميت الشعور، وأن يحرر الأدب– اللغة»[4] ويجعلهما قادرين على تفسير الحياة تفسيرا صحيحا.

---

[1] - س . مورية ، حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة وتعليق سعد مصلوح ، عالم الكتب القاهرة ، 1965 ، ص: 35.15

[2] - يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ج1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 ، ط01 ، ص : 233

[3] - حمود رمضان ، الترجمة وتأثيرها في الأدب ضمن :- محمد ناصر ، رمضان حمود حياته وآثاره 5المؤسسة الوطنية للكتاب)ط2 ، الجزائر ، 1985 ، ص:136

[4] - المرجع نفسه ص: 135

هذا من منطلق القراءة الخارجية للنص الجديد، وسؤال القراءة عن الأسباب التي مست المتن الشعري وأدخلت النص – بالتالي– إلى عوالم الحداثة. مما يلح بسؤال البحث عن «العلاقة بين النص الجديد في ثوب (أبوته الغربية) عن طريق إعادة أسئلة الخطاب النهضوي العربي صياغة إبداعية أدبية»[1] في ظل إفرازات الواقع العربي المتشابك والحقيقة المتناقضة من منطلق « واقع وحقيقة الغرب اللذان فتح الانسان العربي عينه عليهما في بدايات القرن الماضي، ولم يكن من الممكن أن تكون هذه الصياغة صياغة تثاقفية تناصية، بل صياغة تصارعية تصادمية مرتبطة بالشرط الاستعماري، واستيلاء الغرب من خلالها على الجغرافية المكانية والزمانية، إن على مستوى الواقع أو على مستوى المخيال»[2]. على أن النقاد– في ظل الدفاع عن النص الشعري الحديث– يعتبرون أن آليات ومرجعيات الغرب (الآخر) في تجربة (الشعر الجديد) إنما « تمثل ثورة في الشكل، في الصورة الفنية، في الموسيقي، في اللغة، إلى جانب المضمون الذي يعبر عن تجربة الانسان العربي في النصف الثاني من القرن العشرين»[3]. ولذلك « فإن حتمية الظرف التاريخي التي استطاع الشاعر أن يبدع في أحضانها نصا شعريا جديدا لم تكن لتستوجب إقناع ذاته الخاصة بحتمية التعبير فحسب، بل إقناع ذات جمعية متفردة، في حرصها على ما تبقى لها من تصور للبنية الذوقية والجمالية الماضوية من جهة، ومتفردة كذلك في طرح المساءلات الحضارية الجوهرية أفرزتها حتمية هذا الطرف بكل متغيراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية وانعكاساته على الحياة اليومية للإنسان العربي»[4].

ولئن كان هذا التأثر الغربي واضحا من خلال حضوره في البنية الشكلية التي تقلدها الشعر العربي في المشرق، إلا أن الخريطة الشكلية للنص الشعري الجزائري المعاصر

[1] - ماهر حسن فهمي ،حركة البعث في الشعر العربي الحديث ، مكتبة النهضة المصرية 1961.ص:168
[2] - عبدالقادر رابحي ،النص و التعقيد (مرجع سابق)،ج1،ص:39
[3] - المرجع نفسه ،ص:39
[4] - نفسه، ص:41

ظلت مرجعيته الابداعية من الشعر العربي أشد رغم أن « الجزائر كانت من أكثر البلدان العربية اتصالا بالحداثة الغربية من حيث قرب المسافة الجغرافية بفرنسا كعاصمة للثقافة الأوروبية في أبهى وأحلك مراحلها التاريخية ومن أشدها ارتباطا من حيث العلاقة المباشرة للمثقفين الغربيين بالجزائر والمثقفين الجزائريين بفرنسا»[1]. فضلا عن ذلك « فلقد كان المنتظر فعلا أن تكون هذه الصلة قوية مستمرة بحكم الثقافة الفرنسية التي كانت مسيطرة على المجتمع الجزائري طوال الحكم استعماري، ولكن شيئا من هذا لم يحدث أو هو قد حدث، ولكن بالسنبة لأفراد قلائل»[2].

ومما لاشك فيه « أن هذا الشكل في الشعر الجزائري المعاصر قد تأثر بهذه التجارب كلها، فهو فرع من هذه الشجرة، ولا يمكن أن نعزله عن هذا التراث الشعري، فكما تأثر شعراؤنا الكلاسيكيون بشعر المشرق سواء في تقليدهم للقدماء أو تجديدهم بعد ظهور حركة البعث الأدبي في الشعر العربي عامة أو الجزائري، أو ظهور بعض الملامح التجديدية في اللغة أو في النظرة أو في الصورة وخاصة في القصائد التي حملت في ثناياها تيارا رومانسيا أو حاولوا التجديد حسب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة...»[3].

ومهما يكن من أمر فإن تأثير الأدب الغربي في الشعراء الجزائريين كان حاضرا من خلال منظور رومانسي حمل فكرة الاتصال بالآداب الأجنبية والاستفادة منها قصد أدب تجديدي يزيح ذلك البناء الهندسي الصارم الجاثم على حرية الإبداع.

وفي هذا المقام نخص بالذكر العناصر النظرية مجسدة بالخصوص لبرنامج الرومانسية العربية التي ترى أن التحديث الشعري لا يتم بغير الثورة على الأشكال التقليدية في نماذجها. هذه الدعوة التي تبناها « أدباء ذوي اتجاه رومانسي من أمثال رمضان حمود

[1] - انظر: محمد مصايف ،فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ،ط2، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر 1979.ص:418

[2] - محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث ،خصائصه و اتجاهاته الفنية ،ص:113

[3] - عبدالله ركيبي ،الأوراس في الشعر العربي (م،س)،ص:113

وأحمد رضا حوحو وأبي مدين الشافعي، والطاهر بو شوشي، وعبد الله شريط، وأحمد بن ذياب...»[1] تعد نداء مبكرا للأخذ بأسباب الحضارة الاوروبية، والنهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة[2] ، الدعوة التي تزامنت مع نظيرتها في المشرق العربي.

وقد كان رمضان حمود رائدا في الدعوة إلى الاحتكاك بالآداب الأوروبية والإفادة منها ويبدو أن مقالة: الترجمة و تأثرها في الأدب كانت امتدادا أو استجابة لنداء مخائيل نعيمة في (الغربال)[3] إذ يرى أن الترجمة « من أركان الأدب التي لا يستهان بها، وإحدى الطرق التي يسكلها الأديب المتفنن إلى البيان وسحر الكلام، وهي الواسطة بين الأمم قديمًا وحديثا لا غنى لإحداها عنها، ومن فوائدها التأثير على الأدب... ولا ينهض الأدب العربي من كبوته هذه إلا إذا نهض العالم الناطق بالضاد من غفلته، وأرسل بعثات علمية إلى عواصم أوروبا من نخبة شبابه الزاهر لدراسة جميع اللغات الحية، كما فعلت مصر وسوريا، فإذ رجعوا إلى أوطانهم بث الآداب وعلوم تلك اللغات في قومهم بطريق التعليم والترجمة»[4].

وقد يكون رمضان حمود- بهذا التوجه- شاعرا طليعيا في بلاد المغرب العربي، من خلال دعوته إلى تحرير الممارسة الشعرية (الفردية) التي كبلتها قيود الماضي، « و لذلك يمكن لاستعادة أثر رمضان حمود للممارسة الشعرية في الجزائر- وفي المغرب العربي بعامة- عند نهاية العشرينيات.

إن الأمر بعيد هنا مع رمضان حمود عن ظهور إشارات تاريخية موجية ببذرة الوعي الذاتي بالرومانسية، بل يتعلق بنصوص وممارسات شعرية وتنظيرية تلمست أفق تجديد القصيدة العربية بعدما غلبت عليها روح التقليد. ففي ضوء اطلاع رمضان حمود على

[1] - محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث (م،س)ص:114
[2] - صالح خرفي ،الشعر الجزائري الحديث (م،س)ص:352
[3] - المرجع نفسه ص:352
[4] - بذور الحياة (م س)ص: 84

شعر مدرسة الإحياء وما دبّجته من خطاب نظري حول الشعر العربي، وبالنظر إلى اتمتاحه على المكان الرحيم للترجمة باعتبارها عنصر إخصاب للممارسة الشعرية، تبين له أن المدخل الاولي بالعناية للعبور إلى الشعر الرومانسي هو الترجمة، ولذلك قام احتفالا منه بالشعر الرومانسي الأوروبي بترجمة قصائد من الفرنسية ليمثل بها الأنموذج المأمول بالنسبة للشعر العربي، وخصص كتابه بذور الحياة لتوطين الخطاب النقدي المنادي بالحاجة إلى الانفتاح على الآداب العالمية وترجمتها»[1].

إن بناء هذه الرؤية نشأ على وقع تلك التبعية والتقليد للأدب العربي في المشرق العربي الذي عرف تراجعا في حقل الابداع الشعري، وتخلي شعرائه عن أدوارهم التاريخية المنوطة بهم، فكانت المحاكات لضعفه وسلبيته.

وأما الدعوة إلى بناء تلك العلاقة مع الآخر والاحتكاك بها ينتج لا تعدو كونها معطى ثقافي وحاجة اجتماعية و« هذا التمثل الشعري لا يحقق بلغة دون أخرى»[2]. مادامت اللغة عنصر إغناء للتجربة، ورافداً في تلقيح الممارسة بعناصر جديدة ومغايرة.

غير أن القطيعة التقليدية بين الثقافتين العربية والفرنسية في الجزائر كانت أقوى من هذه النداءات الطامحة إلى التجديد ،« فلم يتح للشاعر الجزائري أن يتنفس ويستنشق نفحات جديدة إلا في المشرق العربي يوم أمّه جزائريون ضمن بعثات علمية إلى جامعاته فاحتكوا بحركة التجديد فيه وتجاوبوا معها»[3].

وقد اعتمد هؤلاء الشعراء في قصائدهم على التصورات النظرية – في بداية التحقق الشعري للرومانسية – في الجزائر أمثال عبد الكريم العقون والطاهر بوشوشي وعبد الله شريط « على التصورات النظرية لرمضان حمود وعلى نص أبي القاسم الشابي في

[1] - انظر : يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي (م س) ج2 ،ص :192
[2] - المرجع نفسه ،ج1،ص:235
[3] - صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث (م س) ص:353

اعتباره أثرا وأنموذجا وعلى النصر الأثر الوافد من مصر ومن مطران خليل ومن أحمد زكي أبي شادي أيضا، واعتمدوا كذلك على ما جاء من وراء المحيط والمركز الجغرافي العربي في المهجر الأمريكي من كتابات جبران خليل ومخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي حيث كان وشم الأثر أجل من أن يمحى في نغمة اليأس الجماعي »[1].

وهذا التناغم ماهو إلى مؤشر انفتاح في البيئة الشعرية والثقافية الجزائرية.

لقد بات جليا بأن التحولات التي طرأت في مسار تطور الشعر العربي قد أفرزت شعراء جزائريين كانوا على صلة وثيقة بالتحولات الشعرية الكبرى التي شهدتها الساحة المشرقية وبخاصة الأدب المهجري « فأقبلوا عليه قراءة وتأثرا نظرا لما يمتاز به هذا الأدب من نزوع إلى الثورة وتطلع دائم للحرية ، وتمرد على الظلم ، ومحاولة مستمرة لتغيير الواقع إلى ما هو أفضل منه ، وكان طبيعيا أن يكون الشعراء الجزائريون من أشد الناس إحساسا بهذه المشاعر وإدراكا لنتائجها»[2].

ونظرا لتطلع نفوس الشعراء الشباب – بعد الحرب العالمية الثانية – إلى التجدد فقد كان الإعجاب واضحا بالنزعة الثورية التجديدية لجبران خليل ، وليس أدل على ذلك « تأثر بعض الشعراء الذين يعتبرون روادا لحركة الشعر الحر في الجزائر مثل أبي القاسم سعد الله»[3] بهذا الأدب لما تميز به من نزوع إلى التجديد في بنية القصيدة صادف رغبة هؤلاء الشعراء الشباب المتطلعين بطبيعتهم إلى الجديد دوما.

وعلى هامش دخول الشعر العربي في المشرق مرحلته الأخيرة (المعاصرة) عن طريق القصيدة الحرة ، وأول نص لنازك الملائكة (الكوليرا) على خط الممارسة الشعرية الجزائرية، مما شكل فعل التأثير على مسار المنتج النصي.

[1] - انظر يوسف ناوري ،الشعر الحديث في المغرب العربي ج1(م س) ص:204

[2] - انظر محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث (م س) ص :105

[3] - المرجع السابق، ص : 105

ليس بوصف هذا المعطى « ثورة على البناء الشعري التقليدي بالمفهوم النقدي المتداول ولكن بوصفه نقلة نوعية في مسار تواترية النص الشعري الجزائري ، واتصاله المباشر زمانيا ومكانيا بالنقلة النوعية نفسها التي أحدثتها قصيدة (الكوليرا) في تواترية النص الشعري العربي»[1].

وسيدخل الشعر الجزائري – كما هو الشأن في المشرق العربي – مجال إبدال المجرى الشكلي للقصيدة العربية « وذلك بالانتقال من البنية البيتية بكل احتمالاتها الجزئية إلى البنية التفعيلية بكل احتمالاتها الوتدية والسببية ، ومن ثم دخل الشاعر العربي في ممارسة تجريب الأشكال الكامنة في بنية الشعر العربي»[2].

وهكذا « لا يأخذ البناء الشكلي للنص الشعري الجزائري في مراحل تطوره المختلفة صورة القاعدة الاستثنائية بالنظر إلى (تواتريته) وتاريخية انتقالها وانتشارها عبر المتخيل الشعري الجزائري ، فهو على غرار النصوص الشعري العربية الأخرى ، وفي تصوره لجمالية الشكل الشعري وتطورها الطبيعي ضمن الدائرة الشعرية العربية بصفة عامة ولكنه كذلك متردد في مقاربته لآليات الحداثة وفي تحمل مسؤوليات مقياضة تحدد النص بإخراجه في الفكرة المسبقة التي يحملها مؤلفه عنه إن على المستوى الشكلي وإن على المستوى الدلالي»[3].

لذلك فإن النص الشعري الجزائري الحديث على غرار النصوص الشعرية العربية – ومن غير مواربة – إنما يستمد تطوره الفني والشكلي بالخصوص من مرجعيته للشعر العربي مواكبا أو متزامنا معها.

2/ العامل التراثي:

[1] - انظر: عبدالقادر رابحي النص و التعقيد ،ج2 (م س) ص:68
[2] - المرجع نفسه، ص:68
[3] - المرجع نفسه، ص: 64

إن مسألة التراث تشكل تحديا حقيقيا على مستوى الموقف الفكري والتشكيل الجمالي أمام أدباء كل جيل ؛ ذلك أن الفهم الصحيح للتراث يعد أحد العوامل الأساسية التي تكشف عن مدى حرص الأديب على تحقيق معنى المعاصرة في تراثه.

كما أن التراث يمثل بالفعل أحد مصادر الإلهام الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها أديب، مهما قصد ذلك[1].

وبتأمل التجربة الجديدة في ممارساتها الشكلية بإبدال النمط الشعري الذي كان سائدا ، إذ لم يعودوا يتخذون ذلك الإطار القديم مثالا أعلى يحتذى به ... يقع التساؤل : ما إذا كانت هذه التجربة الجديدة قد ألغت قضية التراث الشعري وانفصلت عنه!؟.

إن الإقرار بالقول :« أن الشاعر المجدد هو الذي يقطع كل آصرة تربطه بتراثه السابق، وبالتقاليد المستقرة للنوع الذي يمارسه إدعاء خطر وضار»[2].

لأنه من خلال تصور موضوعي لكل من يتأمل تجربة الشعر الجديد يجد أن شعراءنا قد أدركوا أبعاده المعنوية ، وهم في خروجهم عن الإطار الشكلي القديم لم يكونوا يحطمون التراث ؛ بل كانوا يحطمون شكلا قد تجمد ، ومن شأنه أن يتطور ويتجدد ، فليس الشكل هو روح التراث وإن ارتبط به في يوم من الأيام ....ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمانه ، إذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه ، وإنما الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه ، أي قيمته المعنوية[3].

ولأنه قد تقف هذه النظرة السطحية عائقا أمام حقيقة التجديد ، فإن الشعراء الجدد « وهم يعبرون عن أنفسهم ورؤاهم وواقعهم من خلال أشعارهم لم يبتروا على الإطلاق الصلات

[1] - انظر : طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة ص:61
[2] - المرجع نفسه ص : 61
[3] - عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ص :26

المعنوية التي تربطهم بالتراث ، فأخذوا من التراث قيمة الروحية والإنسانية الكامنة فيه وهذه القيم صالحة للبقاء بكل زمان ومكان ، بل صلاح الزمان والمكان مرهون ببقائها»[1]. وحيث أن التجديد في الشكل لا قيمة له إلا إذا حمل رؤية جديدة للواقع ، وكان حاملا لهذه القيمة ، ويفصح عن موقف محدد منها بنظرة شاملة ثاقبة ...وإلا كانت التجربة مجرد تجريب.

وبذلك فالتجربة الجديدة لم تطرح التراث جانبا ، راحت تخلص لروحه ، وإن تمردت على أشكاله وقوالبه ، وهذا ما عكسه شعرنا العربي في حسه الواعي « بالمعاصرة والطموح إلى التعبير عنها بأوضح ما يتبدأ في غيره من فنون الأدب ، فالشعر جزء أصيل من تراث الأمة العربية ووجدانها»[2].

فالأديب في ظل أية مرحلة وتحت راية أية مدرسة ، « ليس إلا حلقة متواضعة في سلسلة تاريخية فارعة الطول ، ومهما كان شوقه إلى التجاوز والمغامرة الفنية وطموحه إلى التجديد ، وكسر التقاليد الجمالية السابقة عليه ، فإنه لا يفلت من تأثيرات كثيرة ترسبت في مخيلته أثناء مرحلة الإعداد الفني الصبور الذي تقف نفسه فيه بالضرورة ، قبل أن يتصدى للإنتاج والاسهام الأدبي ؛ وعلى هذا فإن أطول الفنانين باعا في التجديد وأكثرهم مخاطرة في التجريب ، لا نتصور أنه قطع كل رابطة بينه وبين التراث السابق عليه»[3].

فارتباط الشعر بالتراث أمر لا يمكن الشك فيه ، فقد كان الشعر من أبطأ النشاطات الإنسانية وقوفا ضد التراث ، أو تنكرا له ، بل كان تراثيا إلى حد بعيد ، لا في الأدب العربي وحده ، بل في آداب الأمم الأخرى. فثورة الشعر على اللغة – من حيث هي مؤسسة تراثية – ليست في الحقيقة ثورة على التقليد ، إذ أن التقليد في كل عصر يدين

[1] - رمضان حسانين جاد المولى، معطيات التراث العربي للشعر المسرحي عند مدرسة الشعر الجديد (م س) ص: 37
[2] - انظر: طه وادي جماليات القصيدة المعاصرة ص : 48
[3] - المرجع السابق ص : 62

نفسه بنفسه ، ولا يستحق ثورة إلا عندما يكون قاعدة ، في أشد عصور الشعر جفافا ومحلا ، وإنما هي ثورة على العادة..

إنّ الشعراء المغالين في تجديدهم أو في دعواهم الفكرية لا يستطيعون أن يفلتوا من التراث إلاّ في حدود ضيقة تسمح بها حركة التطور اللغوي في عصر معين[1].

ومن هنا كان اهتمام الشاعر المعاصر متصلا مع مكامن التراث لبناء معانيه ، وبقراءة متأنية لشعرنا المعاصر نلفى ذلك جليا حيث « أن التراث يضطلع بدور مهم في تشكيل المضامين الشعرية ، بيد أن التراث لم يعد على نحو ما كان عند شعراء الإحياء ، أو من جاء بعدهم ، مضامين ذاكرة، أو معاني مولده ، أو صورا تضيف إلى معان قديمة أو تحور فيها ، وإنما هو فوق أنه لغة لا يمكن الفكاك منها مهما تكن المحاولات أو الجهود أو الإدعاءات ، أقنعة ورموزًا يتوسل بها الشاعر الحديث لبناء قصيدته كليا أو جزئيا...»[2].

ب – الاتجاه الرومنسي و بداية التحديث الشعري :(مرحلة التعرف)

من المؤكد أن شعراء الجزائر لم يهتموا بإبدال طرقهم في بناء قصائدهم ، واكتفوا بتنويع عروضي تارة وخروج عن حدود البيت الشعري الذي ورثوه، أو انتقل إليهم عبر رياح الرومانسية تارة أخرى، فكان هاجس الممارسة يدفعهم إلى محاولة انتاج نص ينطق وعيا– محدودا– بالانتماء إلى الشعر الحر.

وباستقصاء المتن الشعري العربي في الجزائر يتراءى لكل باحث أنه منذ بداية القرن العشرين إلى غاية سنة 1954 لم يخرج عن الإطار التقليدي (الخليلي) « إذ لم تتبدل

[1] - انظر: مصطفى السيوفي تاريخ الادب العربي الحديث ص : 115.114
[2] - المرجع نفسه، ص : 114

علاقة الشعراء الجزائريين منذ نهاية العشرينيات بالأحداث التي عاشتها البلاد غداة الحرب العالمية الثانية، تحسسها الشعراء الجزائريون معلما محدوداً لتوجه المسار التاريخي لشعرهم ،إذ ابتدأت معها مرحلة جديدة مختلفة تاريخيا وشعريا عن سابقاتها..»[1].

ففي هذه الفترة الزمنية « حاولت القصيدة العربية في الجزائر نبذ التقليدية عنها، ونفض غبار الزمن العتيق عن شكلها وذلك بتقمص الشكل الجديد الذي كان بصدد الازهار على أيدي شعراء عراقيين »[2].

وإذا كان هناك من المتتبعين لشأن الممارسة الشعرية وتحولاتها، من ينفي أن شعراء هذه المرحلة لم يخلقوا شيئا جديدا يمكن تسميته إبداعا، واعتبار أن شعراءها ورثوا الإطار الموسيقي التقليدي متمثّلا في بحوره الشعرية والقافية المطردة مثلما ورثوا الواقع الجاهز الموروث، وهذا على سبيل التعمية...

وحيث « أن دور الشعر الطليعي تتبلور قيمته في مدى تغييره للبنية الكلية القائمة بكل أبعادها»[3].إلا أن هذه التجارب سواء ما كان منها قبل الثورة أو في المرحلة المرافقة لها « لم تستطع أن تكون في حجم الثورة ولم تخلق ذلك المعادل الفكري والفني العظيم الذي يحضن ويكثف تجربة الانسان الجزائري المناضل..»[4].

وقد يكون هذا إجحافا إذا سلمنا بهذا الطرح، إذا علمنا أن هناك وعيا بالذات، وأن هذه الذات الشعرية (الجزائرية) وعت علاقتها بالشعر في مراحل تطوره وكانت على تماس « مع قضايا تطرح صلتهم باللغة والمجتمع، الثقافة والتاريخ الفردي والجماعي..»[5].

---

[1] - يوسف ناوري الشعر الحديث في المغرب العربي. ج2 (م س) ص:29

[2] - انظر عبد المالك مرتاض. أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962) رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري. ج2 سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر – 2003 ط1 ص24

[3] - عمر أزراج ، الحضور ، مقالات في الأدب والحياة (عن التجربة الشعرية الجزائرية) م و ك الجزائر ، ص:17

[4] - المرجع السابق، ص:17

[5] - يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، (م س) ، ج2، ص:28

وقد اهتدت إلى أشكال في الممارسة النصية تتوجه إلى التحرر من قيود الدال العروضي (الوزن ووحدة القافية). كما الشأن في تحولات الشعر العربي عبر مساراته.

فهذا رمضان حمود في عشرينيات القرن الماضي (التاسع عشر) يعلن ثورته على الشعر الكلاسيكي ويقدم نطرة شبيهة بنظرة مدرسة الديوان من حيث التأكيد على أن الشعر إلهام ووجدان، ويلخص مذهبه قائلا « ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر»[1].

وهنا يلتقي في مفهومه للشعر مع عباس محمود العقاد، ففي مقال له بعنوان: (حقيقة الشعر وفوائده) ينبه إلى أنه قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان خاليا من معنى بليغ، وروح جذاب، وأن الكلام المنثور ليس بشعر ولو كان أعذب من الماء الزلال وأطيب من زهور التلال، فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد فالشعر كما قال شابلن(هو النطق بالحقيقة – تلك الحقيقة الشاعر بها القلب– والشاعر الصادق قريب جدا من الوحي)، نعم فهو أعلى منزلة من أن يناوله هؤلاء النظّامون الماديون عبيد التقليد وأعداء الاختراع، إذ لا يدرك كنهه إلا من له فكر ثاقب وعقل صائب وذوق سليم حتى يقدر أن يستخرج دره من صدفه وسمينه من عثّه[2].

إن الرومانسية كظاهرة شعرية ونقدية كانت منطلقاً إلى حصر الأسباب التي هيأت لممارسات جديدة في سياق الشعر العربي الحديث « ودفعت الشعراء إلى تبنيها من خلال المؤثرات التي قادتهم إلى طرائق مغايرة في القول الشعري..»[3].

إن رمضان حمود بهذا التصوّر – من خلال هذا الأثر– لا يرى أن الشعر وزن وقافية فقط، ويعد هذا موقفا، بل « ثورة على أولئك المقلدين الاتباعيين، الذين ظلوا بعيدين عن عصرهم في نظرتهم للشعر، وفهمهم له.

[1] - حمود رمضان ، بذور الحياة ، ط1، مكتبة الاستقامة ، تونس ، 1928 ، ص: 103
[2] - حمود رمضان ، مجلة الشهاب ، ع 22 (1927/02/22) .
[3] - يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي الحديث ، (م س) ، ج1، ص : 202.

ففي وقت يشهد فيه الإتجاه الرومانتيكي قمة عمره الذهبي هناك من الشعراء والنقاد من لايزالون في مستوى قدامة بن جعفر أو دونه، رغم الفرق الزمني الشاسع بينه وبينهم، فهم في مستوى ما قاله قدامة في الشعر من أنه الكلام الموزون المقفى، ولم يكتفوا بجمودهم هذا بل راحوا يناهضون كل مسعى للتجديد...»[1].

هذا التحول في الرؤية يحيل إلى أنّ تبني شعراء المرحلة من أمثال رمضان حمّود مهمة البحث في تجسيد المفهوم الجديد للشعر الذي يساير المتغيرات الاجتماعية والتاريخية، خاصة وأن الشاعر الجزائري اصطدم في إحساساته بالواقع المتردي ، مما كان أثره على الحياة والمجتمع « وقاد الشاعر إلى البحث ضمن العناصر الرومانسية التي وعاها على ما يجسد أفقا مغايرا لتحديث مظاهر الحياة والقصيدة في آن ...»[2].

لقد بدا من الواضح أن هذا الانسياق وراء فكرة التحديث نتاج الصلة بالمدرسة الرومانسية عبر حضور النصوص المترجمة من الأدب العالمي ، وإطلاع هؤلاء الشعراء واتصالهم بحركات التجديد التي عرفها الشعر العربي خاصة الأدب المهجري.

وإذا كانت بداية الوعي الذي غذّاه رمضان حمود في تخليصه القصيدة من القيد العروضي من منطلق إيمانه أن الوزن والقافية لا دخل لهما في الشعر ، باعتبارهما أنظمة متوارثة إلا أنه « لا ينبغي أن نفهم من هذا أن رمضان حمود يرفض التراث ، ويريد إهماله، فالتجديد عنده ليس عملية منفصلة عن الماضي أو رافضه للتراث ، ولكنها عملية تأخذ بعين الاعتبار القيم الإيجابية فيه ، فتستفيد منها ، وهو لا ينظر إلى مسألة التجديد على أنها ثورة على الماضي ، وقطيعة وعداء بين الأجيال ، وإنما ينظر إليها على أنها

[1] - عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص:83.
[2] - يوسف ناوري. الشعر الحديث في المغرب العربي ج2 (م س) ص:202

قضية حياة وتطور، والهدف من ذلك هو الارتقاء بمستوى الأدب العربي»[1]. وتحديدا الشعر الجزائري.

ولعله من هذه البصمة الأولى في طريق تحديث القصيدة " يتحدد تاريخ الشعر المعاصر في الجزائر عبر الإبدالات التي اختارتها ذوات الشعراء ، أو اهتدت إلى أشكالها في الممارسة النصية مسارا في التحرر من قيود الوزن ثم من الوزن و وحدة القافية بالتخلي عن وحدة الدليل العروضي الذي كان العنصر الأول في البيت الشعري بأثر رومانسي – أكيد– يعود إلى ما كانت الرومانسية اقترحت مظاهره الأولى في التخلي عن الدال العروضي للكتابة ما كانت تسميته شعرا حرا أو نثرا شعريا ، أو كتابة شذوذية »[2].

غير أن واضع هذه البصمة " حمود رمضان " لم يعضد ذلك بنماذج ، عدا بعض الأبيات من الشعر المرسل التي حاول فيها الابتعاد عن ضوابط القافية باختيار طريقة المقطع مثل ما نجده في قصيدة " دمعة حارة " والتي أخضع قافيتها لتناوب الروي بحروف (اللام والباء والميم) ، حيث يقول[3]:

بكيت ومثلي لا يحق له البكا على أمة مخلوقة للنوازل
بكيت عليها رحمة وصبابة وإني على ذاك البكا غير نادم
ذرفت عليها أدمعا نواظرا تساهر طول الليل ضوء الكواكب
بكيت على قومي لضعف نفوسهم على حمل أثقال العلى والفضائل
بكيت عليهم والحشى متقطع بكائي على طفل ضعيف العزائم
بكيت عليهم إذ رأيت حياتهم مكدرة مملوءة بالعجائب

[1] - عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث (م س) ص:117
[2] - يوسف ناوري. المرجع السابق. ص: 28،29
[3] - محمد الهادي الزاهري ، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، ج02 ، مطبعة النهضة ، تونس 1927 ، ص:173

أول محاولة – تكاد تكون – وحيدة مزج فيها بين الشعر المنثور الخالي من الوزن المرتبط بالقافية ، وبين الوزن المتراوح القافية ، على أنها محاولة للتخلص من وحدة الوزن والقافية « وهي محاولة تتسم بالتجريب والبحث عن إطار موسيقي غير الإطار التقليدي الصارم»[1]. وذلك من خلال قصيدة " يا قلبي" التي نشرت سنة 1928[2].

والتي وزعها غلى مقاطع متباينة في انتظامها ، محاكية في ذلك تحولات التجربة الشعرية الرومانسية في إطار البحث عن شكل يحمل نفحة التحرر من الموروث.

هذه القصيدة التي طرح من خلالها مبادئ نظريته الداعية إلى أن الشعر الجيد لا يتقيد بالوزن والقافية ، حيث يقول[3]:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان

ونصيبك في الدنيا الخيبة والحرمان

أنت يا قلبي تشكو هموما كبار وغير كبار

أنت يا قلبي مكلوم ، دمك الطاهر يعبث به الدهر الجبار

ارفع صوتك للسماء مرة بعد مرة

وقل اللّهم إن الحياة مرة

إلى أن يقول:

أما آن للسعادة أن تشرق في سمائك

أما آن للبدر أن يسطع في سمائك

أما آن أن ينطق بالأفراح دهرك الصموت

[1] - أنظر: محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث (م س) ، ص:201

[2] - أنظر : محمد ناصر ، رمضان حمود ، الشاعر الثائر ، المطبعة العربية ، غرداية ، الجزائر ، 1978 ، ص 160

[3] - المرجع نفسه، ص:161 و ما بعدها

لقد حاول رمضان حمود في هذه القصيدة وفي قصائد مماثلة[1]. تغيير بناء البيت الشعري بتوزيع الأبيات إلى مقاطع متنوعة ، نحا في بعضها مسلك التحرر من القيد العروضى المتوارث ، وجاء بعضها مرسلة تنوع فيها حروف الروي ، وفي أخرى التزام الإيقاع كل ذلك جاء منسجما مع تصوره النظري الذي ينطلق من العتبات الرومانسية ، في أن الممارسة الشعرية فعل حرية ، باعثها تلك الإرادة المتحررة والوجدان اليقظ. هكذا أراد حمود رمضان للشعر أن يكون ، فاتجه إلى كتابة « القصيدة ذات القوافي المتراوحة في وقت كان فيه الشعراء المعاصرون له يلتزمون القافية المطردة والشكل العمودي الصارم»[2].

وسندا إلى ما ذهب إليه شاعرنا الطموح يقول إلياس فرحات: « أما الشاعر فما عاد وازنا أو رصّاف عبارات وألفاظ أو صانعا محترفا متمكنا من تعريف التعبيرات ووجوه القول دون أن تستدل بما فيه أو صناعة على اي ملمح من ملامحه أو أي شكل من أشكال تفكيره تصوره وتناوله للأوامر أو مبادئه أو آرائه ، وما عاد هذا الشاعر ينظم إلا مدفوعا بدافع نفسي وشعوري قوي ، ولا بد أن تكون نفسه جائشة وشعوره متوافراً وأن يكون منفعلا بما ينظم انفعالا قويا ، وهذا ما جعل شعر المناسبات يقل بشكل واضح عند الشاعر الحديث»[3].

وإننا نحسب أن "رمضان حمود" بهذه المحاولات المتفردة لتجديد بناء القصيدة في تشكيلها الموسيقي ، وهذه النقلة في الرؤيا – على قدر بساطتها – لها فضل السبق ، إلا أن نداءاته المبكرة توقفت عند حدود قصر حياته.

[1] - تعد قصيدة " موت الغريب" 1928 من النماذج التي اراد أن يكرس من خلالها هذه الرؤية ، ينظر محمد ناصر ، رمضان حمود حياته وآثاره (م س)، ص: 173 وما بعدها.
[2] - أنظر: محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، (م س) ، ص: 201
[3] - أنظر : سمير بدران قطامي ، إلياس فرحات ، شاعر العرب في المهجر ، حياته وشعره ، ص: 229

ضف إلى ذلك انفراده في دعوته لما يساعد على ترسيخ المفاهيم الأدبية الجديدة في الشعراء الذين عاصروه أو تلوه ، باستثناء بعض اللمحات لشعراء اقتفوا أثر دعوته النقدية من موقع التعبير عن الخطاب الذاتي (الفردي) « الذي يفهم ممارسته بحسب العناصر النظرية المستجدة في بداية الثلاثينيات ، أي في اعتبار الشعر لغة مخصوصة بالشاعر وموسيقى تبعث على التفكير وتدبر التأثيرات شعريا »[1].

ومن الأسماء الشاعرة التي انعكست عليها تلك التجربة ، ومثلت تلك الممارسة "عبد الله شريط " من خلال قصيدته " قلق" التي يقول فيها[2]:

سخرت منّي الحياة كما يسخر بالعابد الغبي صليبه
كم حرقت الأحشاء في هيكل الدنيا بخورا ورجع شعري
طيبه وتقدمت للحياة بما في القلب من نبض شوق يذيبه
حاسبا صمتها استماعا ولكن هو موت بالدود فاض صبيبه

ويبقى أنْ نقر أنّ شاعرنا رمضان حمود قد زرع « البذرات الأولى الواعية بضرورة تغير النص الشعري الجزائري الحديث تغيرا شكليا وجماليا في الممارسة النصية ، مرافقة لتغير البنيات الفكرية والشكلية للمجتمع الجزائري»[3]، وتمثلا أوليًّا للتصور العام لآليات التجديد الشعري والانطلاق من خلالها في التأسيس لنص شعري حداثي فقد « عبرت محاولاته الشعرية والنقدية معا عن حاجة إلى تجاوز الإطار التقليدي الذي فرض رقابته الشكلية والفكرية فشاع اجترار المعاني والقضايا ضمن قوالب جاهزة»[4].

إلا أنه – إنصافا – يمكن التأكيد على أن رمضان حمود لم يأت « بممارسة نصية متكاملة العناصر ومستوعبة للشروط النصية عدا محاولته اختراق البنية الإيقاعية للشعر غير أنه

[1] - أنظر : يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي (م س) ، ص: 207
[2] - عبد الله شريط الرماد. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر. 1979، ص:81
[3] - أنظر: عبد القادر رابحي ، النص والتقعيد ، ج1 (م س) ، ص: 63
[4] - عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما د م ج 1995 ، ص: 77

قاد فكرة الخروج عن القافية ونظام الوزن في الشعر الجزائري الحديث بدعوة ظلت محدودة الأثر وغير كافية لتبيين طريق الابدال الشعري»[1].

ثانيا : مرحلة التأسيس وتقليد تجربة المشرق:

إن قراءة أية تجربة فنية مدعاة إلى قدر من المسؤولية في التناول « خاصة إذا كان الواقع الذي يختص هذا الفن شديد التأثر جراء التغييرات السياسية والاجتماعية ، ولما لم تستطع الحركة الشعرية في بدء ممارستها – بشكل من الأشكال – أن تكون في حجم النضال الثوري كان لا بد للشعر أن يعيش حالة انقلاب في التكوين...»[2].

أ- تحول الممارسة والمفهوم:

من الطبيعي « أن يكون التجديد وليد تجارب تتراوح بين الاخفاق والنجاح ، وأن هذه المحاولات في البحث عن أسلوب جديد يتماشى مع متطلبات العصر»[3].

وإن كانت تلك المحاولات في الريادة الشعرية نتيجة البحث عن شكل جديد للتجربة ، أو من مهمتها التأكيد على الكتابة التي تعايش الأمور المستحدثة في الواقع[4] ، فإن القصيدة الحرة في الجزائر ظلت مترددة أن تلبس ثوبها الجديد كحال نظيرتها في البلاد العربية الأخرى.

وإذا كان الدكتور عبد الله ركيبي يقر : «بأن تجربة الشعر الجزائري في هذا الشكل (أي الحر أو الجديد) كانت محدودة في أشخاصها ، وفي إنتاجها وفي مستواها نظرا لظروف كثيرة ، منها أن الشعراء كانوا في بداية تفتحهم وأن اطلاعهم على الشعر

[1] - أنظر يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج2 ، ص: 204
[2] - انظر: أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1996 ، ص: 29
[3] - محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، ص: 160
[4] - أحمد دوغان ، المرجع نفسه، ،ص: 160

الجديد كان محدودا نسبيا إلى جانب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة ، بحيث نستطيع القول بأنهم مارسوا التجربة وقول الشعر في ظروف جد صعبة»[1].

فقد يكون ذلك نتيجة حتمية، وما نفسر به قلة القصائد التي قيلت أثناء الثورة بطريقة الشعر " الجديد " مما يدفعنا إلى التأكيد –سلفا – على أن هذا الشعر لا ينبغي أن يدرس على أساس أنه يمثل طفرة في الشعر الجزائري ، ولكن خطوة جديدة في طريقه نحو التجديد والتطور ، فهو بداية للتجريب المستمر»[2].

إلا أنّ «الشاعر أبي القاسم سعد الله يضعنا وجها لوجه أمام الحال التي عاشها في تلك المرحلة بكل ثورتها وتمردها»[3]، فكانت نفسه ثائرة تتوق إلى التحرر الكامل «فبقدر ما كان متحررا من القافية والوزن وغير ذلك من أشكال التحرر، فبقدر ما كانت روحه أيضا متحررة رافضة للوجود الاستعماري .. والجمود الأدبي الذي كان يجتره أدباء الجزائر المتقدمون»[4].

إذا فقد تحسس الشاعر الجزائري من خلال هذا الصوت معلما جديدا لتوجه المسار التاريخي للشعر ، فمع أحداث الحرب العالمية الثانية والثورة التحريرية بوجه خاص وما بعدها «نجد روحا جديدا يسري في الشعر الجزائري ، ويطبع نماذجه بطابع يختلف – إلى حد ما – عن شعر المرحلة السابقة ، فقد كانت الحرب مدمرة ومريعة وكانت آثارها على نفسية الجزائريين قاسية ...وكانت وسيلة الشعراء إلى التعبير عن هذا الإحساس رومانسية لدى الشعراء ، وإن لم تكن سوداوية قاتمة »[5].

---

[1] - انظر: عبد الله ركيبي ، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص: 70

[2] - المرجع نفسه ص:70

[3] - أحمد دوغان. المرجع السابق ص:35

[4] - أنظر: محمد ناصر. المرجع السابق. ص:155

[5] - شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 ، ص:63

ولذلك « فإن الشعر الجزائري وجد نفسه في الثورة التحريرية بعد 1954 ليس ثائرا على الاستعمار الفرنسي فقط ، وإنما كان يملك إرادة الثورة والرفض والتمرد على كل ما في الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي آنذاك ؛ فكيف إذا علمنا ان الذين كتبوا القصائد الحديثة قد تهيأت الظروف التي ساعدتهم على التجديد بحكم اطلاعهم على نتاج الشعر العربي الحديث ، فمن خلال بعثاتهم الدراسية وتواجدهم في تونس والمشرق العربي واتّصالهم بحركة الشعر الجديد»[1]. كما لا ننسى عاملا آخر أسهم في استيعاب المظهر الجديد للشعر في الجزائر ونعني به « مجلة الآداب التي كانت تنقل التجارب الجديدة في ميدان الشعر وتشجيعها فتأثر بها جيل الشعراء الرواد كما تأثر بها المتلقون خاصة في تلك المرحلة ، بالرغم من أنّ فئة المثقفين عامة يغلب على ثقافتها طابع التقليد والتمسك بالقديم الموروث»[2].

وذلك ما أشار إليه أبو القاسم سعد الله فيما يتعلق بحدث الشعر الحر وكتابته لأول مرة قصيدة بعنوان " طريقي " سنة 1955 فقد عد نفسه أوّل شاعر كتب شعرا حرا في الجزائر ، إذ قال : « كنت أتابع الشّعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث ، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد ، وصلاة واحدة ، ومع ذلك فقد بدأت أول مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية ، أي كنت أعيد ذات الصنم ، وأصلي في نفس المحراب ، ولكن كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية واستخدام الصورة في البناء ، غير ان اتصالي بالإنتاج القادم من الشرق ، ولا سيما لبنان واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملتني على تغيير اتجاهي ، ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر»[3].

[1] - أنظر: أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص:35
[2] - انظر: عبدالله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي. ص: 68
[3] - أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الأداب، بيروت، لبنان، ط2 1977، ص: 51

ويكون سعد الله بذلك أول « المقدمين على تجربة الشعر الحر الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون ويقدم لها شفيعا في الصورة والرؤيا، و في اللمحات ذات الأبعاد الخفية ، وقد جاءت هذه التجربة معاصرة للثورة الجزائرية فاكتملت لها روعة التجديد ، وجلال المضمون البطولي ، فجاءت الفقرات ذات نفحة ، إن الفتها حركة التجديد في المشرق ، فهي دون شك قد تكون بدعة في طغيان الطابع التقليدي على القصيدة الجزائرية...»[1].

وعليه فقد شكل أبو القاسم سعد الله «حلقة أخرى من حلقات التواصل الاسنادي للنص الشعري الجزائري في البنية التفعيلية الحرة من خلال تأسيسه لقصيدة التفعيلة في المتخيل الشعري الجزائري بكتابة طريقي أو ثورة الأرض ذات الشكل المختلف عن مسار التجربة الإسنادية التقليدية... إن قصيدة "طريقي مثلما هو الحال قصيدة (الكوليرا) في المشرق، تشكل الحلقة الأكثر أهمية في مسار النص الشعري المعاصر»[2].

ولا نستبعد– فرضية– أن يكون موقف الشاعر الهجومي على القصيدة العمودية مستوحى مما قدمته نازك الملائكة وقبلها ميخائيل نعيمة في ثورتهما على الشكل القديم، اعتبارا من أن النص يعد وثيقة فنية، وفكرة هامة، إذ يرينا تجربة جديدة في ظل واقع مختلف مظلم لا يسمح بانطلاق الحريات والأفكار، ورغم ما يحمله النص من جرأة وجدة– إذ يحاول الشاعر من خلال أن يتدخل في أمر تقنين الأقدمين للبنية الإيقاعية للنص الشعري ووصفه أنه صنم– فإننا نعد ذلك تجاوزاً لحدود الإمكانيات المتاحة للشعراء الجزائريين الذين عاشوا فترة حرجة في ظل الغزو المركب (فكريا وسياسيا واجتماعيا)[3].

---

[1] - أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث، ص: 354

[2] - أنظر: عبدالقادر رابحي، النص و التقعيد، ج2 ص:67

[3] - عمر بوقروة ، الغرابة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962) ، منشورات جامعة باتنة ، الجزائر ، ص: 293

وبذلك يكون « أبو القاسم سعد الله هو أول من أدخل قصيدة التفعيلة إلى الجزائر بوعي كامل، فقد قدم- بذلك محاولة أولية لبناء الشكل الجديد للقصيدة الجزائرية»[1].

وبهذا الوعي تمكن من أن « يعين مكان الإبدال الذي اختاره من خلال تمثله للطريقة الشعرية الحديثة التي تعرف عليها بالاطلاع على الأنموذج الصادر عن المركز الشرقي وفي ضوء العلاقة بالأنموذج الشعري القديم في مختلف بنياتها الإيقاعية، ورفضه للطريقة التقليدية التي سكنت إلى شكل رتيب وحيد حتى صارت على هيأة صنم فجعلت الشعر الجزائري خاضعا للتقليد بسبب:

-غياب التجديد والوعي وبضرورته عند الشعراء

- استدامة حضور الأنموذج القديم في انغلاق بنيته التقليدية واعتمادها طريقة»[2].

لقد حاول- فعل ممارسة- التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية فحين بقيت محاولات الآخرين من أمثال: محمد الأخضر السائحي، وعبد القادر السائحي وأبو القاسم خمار رهينة التذبذب والتردد وكانت إلى الشعر العمودي أقرب منها إلى الشعر الحر.« إذ لم تستطع أن تحرر من طوابع الشعر التقليدي، ولذا نجد القصائد الأولى لهذه التجربة، وإن تحررت من أسلوب الشطرين، وإلى التفعيلة، لم تستطع أن تتحرر من الصيغة التقريرية التي منيت بها القصيدة في عهد انحطاطها»[3].

هذا من جهة. ومن جهة ثانية فإن تاريخ التجربة على حد تعبير سعد الله « لا يبدا بقطعة أو محاولة ولكنه يبدا بحركة أو تيار، ولاشك أن ما يراه بعض الباحثين أنه الأول

[1] - ينظر :عمر أزراج ، الحضور ، مقالات في الأدب والحياة (عن التجربة الشعرية الجزائرية) ، المؤسسة الظنية للكتاب 1983 ، ص: 18

[2] - أنظر : يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج2، ص:29

[3] - صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث ، ص: 353

وقد يجد باحث آخر من سبقة من محاولات أخرى، أما إذا كان التاريخ بحركة أو تيار فإن الراي يظل دائما سليما حتى ولو اكتشفت بعض المحاولات المعزولة»[1].

وفيما تمثل هذه الرؤية انفتاحا على الممارسة، ودفاعا عن الشعر الحر، فقد اعتبر الاندفاع إليه نتيجة « تمرد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة ليس في الشعر الحر وحسب ولكن في مختلف أوجه الحياة، إنه جزء من ثورة، أو شكل من أشكال الثورة»[2].

ويقدم سعد الله تبريرا ثقافيا لهذه الثورة بعد استيعابه عناصرها في بحث له بعنوان: " من حضارة الشعر إلى حضارة العلم" اعتبر من خلاله أن هذه الثورة مضادة للتفعيلة التي هيمنة على الأفكار أمام تغيّر معطيات العصر إذ « نجد أن روح التقليد تغلب على المثقفين أكثر من غيرهم من طبقات الشعب. وهذه نقطة خطر. فالتقليد لدى الجماهير لا خطورة فيه إذا قورن بالتقليد لدى المثقفين، ولعل أهم ما يميز ما وصفناه بحضارة الشعر هو الرقابة والتكرار والحشو والخيلاء والنفاق، والرتابة في الشعر واجترار الإبل انعكست عندنا على طريقة تفكيرنا وحكمنا على الأشياء، ولو أحصينا إنتاجنا من المدائح والأهجية والمفاخر، وهي أنواع من النفاق والتكبر الفارغ، لوجدناه يزيد على ثلثي إنتاجنا الشعري عامة»[3].

وإذا كنا نحسب أن « الشعر الجزائري قبل ثورة نوفمبر 1954 لم يستفد من معطيات الثقافة فالسبب يتجلى من ضغط المستعمر الذي جعل الأدباء يتخذون من التراث ثورة يواجهون بها الغزو الثقافي ، كما كان الواقع يصرف الشعراء عن الاهتمام بالكلمة أو الصورة الشعرية والتكوين الفني لهذه الصورة»[4].

---

[1] - شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص: 71

[2] - أنظر: محمد ناصر (من رسالة وردت في الشعر الجزائري الحديث) ص: 152

[3] - أبو القاسم سعد الله ، من حضارة الشعر إلى حضارة العلم ، ضمن منطلقات فكرية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ط2، 1982 ، ص: 22

[4] - أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث ، ص: 30

وتستوقفنا –هنا– كلمة للدكتور صالح خرفي لها حيزها في تنظير الزمن الشعري ، جاء فيها : «...حتى منتصف هذا القرن لا أرى ما يوجب تغييرا في المقاييس ، ومع الثورة تطالعنا ناشئة جديدة تقف وسطا بين الرعيل الأول وبين ارتياد آفاق جديدة بمفهوم جديد في الشعر وأعني به الشعر الحر»[1].

وعليه « فالعناية بالشعر الحر باعتباره مسارا جديدا هيأ للشعر العربي في الجزائر الخروج من الرقابة والتكرار ، تقيد تصوره ومفهومه بفعل الثورة التي كانت تعتمل في الحياة الاجتماعية والسياسية للجزائر ، بل واعتبر الشعر فعلا للثورة ، ونتاجا لها في الوقت ذاته فلم يتردد بعض الشعراء في جعل الثورة السياسية سببا في توجهم إلى كتابة الشعر الحر»[2].

وإذا كانت الثورة تهدف إلى التغيير ، فإنها « كانت كفيلة لدفع الشعراء إلى البحث عن طريقة جديدة للتعبير عنها تراعي هذا الإيقاع الجديد الذي ساير الأحداث اليومية السريعة وتساوق التجارب النضالية التي تتجدد في كل يوم وتتطلب رصدا متواصلا من الشعراء الأمر الذي يحتاج إلى التحرر من القوالب المألوفة في الشعر، وبذا أتاح الشعر الجديد للشاعر فرصة التعبير عن تجاربه بحريه وإن تكن مقيدة بقيود جديدة، فأصبح يشكل القصيدة وفق تجربته الخاصة وحسب الموسيقي كما يحسها في نفسه وبما يتلاءم والرؤية الجديدة للواقع المتغير والصراع المحتدم بين الشعب الجزائري– والشعراء جزء منه وبين المستعمرين الفرنسيين»[3].

[1] - صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ص: 110
[2] - انظر: يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج2، ص: 30
[3] - انظر: عبد الله ركيبي ، الأوراس في الشعر العربي، ص: 69

على أن التغيير الجذري الذي حدث في المجتمع بسبب الثورة هو من أقوى العوامل في طهور هذه التجارب الجديدة في الشعر، حتى أن بواكيره الأولى من القصائد التي قيلت مع بداية الثورة قد حركت أذهان الشعراء إلى البحث عن الجديد..»[1].

وفي دائرة هذا البحث يطالعنا أحمد الغوالمي- وهو أحد السابقين إلى ممارسة الشعر الحر في الجزائر- بالتصريح التالي. قائلا « السبب الذي دفعني إلى كتابة الشعر الحر هو أن الثورة اندلعت، والرقابة على الصحف ازدادت ضراوة ، فارتأيت أن أتنفس الصعداء، وأخرج ما في بطني من تأثير عميق من الأحداث والأزمات التي تجري أمام أعيننا، قصد التعمية واللغز»[2].

ب- الأثر الشرقي و دوافع التجديد:

1/ العامل الثقافي:

إذا كان الشعراء الجزائريون من الجيل الأول « قد مكنتهم ظروفهم التي عاشوها- على الرغم من صعوبتها من الاحتكاك المباشر بالحركات الأدبية في عواصمها العربية خصوصا كالقاهرة ودمشق وبيروت وبغداد ومن الإطلاع عن قرب على التيارات الأدبية التي ظهرت وقتئذ»[3]. فإن ذلك لا يعني بالضرورة في ممارسة الإبداع بصورته الجديدة بشكل تام- للمركز المشرقي. وحتى وإن سلمنا بالقول أن شعراءنا من هذا الجيل كما أشارت إليه بعض الدراسات- قد تأثر بعضهم بتجربة الشعر الجديد في المشرق نظرا للشرائط التاريخية، وأيضا نظرا لأن الرواد منهم مثل سعد الله وباوية وخمار، قد التقوا بهذه التجربة في بيئتها حين ذهبوا إلى الدراسة بالجامعات العربية سواء في القاهرة أو في دمشق، إما لشعورهم بالتجديد النابع من إحساس عميق بأنّ الشّعر العمودي أصبح يضيق

[1] - المرجع السابق، ص: 69
[2] - أحمد الغوالمي ، رسالة إلى شلتاغ عبود شراد ، ضمن حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 76-77
[3] - محمد زتيلي ، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية (1975-2005) موفم للنشر ، الجزائر ، 2008 ، ص: 58

عما في وجدانهم أو أفكارهم من تجارب وخواطر ومشاعر، أو لأن تجربة الشعر الجديد في المشرق دفعتهم إلى التجريب...»[1].

غير أن هذه الدوافع إلى التجديد « لا تختلف كثرا عن دوافع الشعراء الأوائل الذين كتبوا الشّعر الحر في المشرق. فالنّفور من الشّكل الثّابت للشّعر العربي والرّغبة في إيجاد شكل جديد يتدفق معه التعبير عن التجربة الشعورية، قد دفعاه إلى الكتابة في هذا الشكل، ولكن الظروف الإجتماعية والسياسية التي دفعت الشاعر الجزائري إلى التمرد على الشّكل القديم تختلف عن تلك الظروف التي مر بها الشاعر العربي في المشرق في أو اخر الأربعينيات، فيما كان الشعراء في المشرق يعانون أزمة نفسية حادة على إثر الحرب العالمية الثانية ومأساة تقسيم فلسطين، وعدم التوافق والانسجام مع قيم مجتمعاتهم. وجد الشاعر الجزائري نفسه بعد عام 1954 ثائرًا على الاستعمار الذي يحتل أرضه، ومدفوعا إلى الثورة على واقع الثقافة والشعر أيضا»[2].

ما يدفعنا إلى القول بأن ظهور الشعر الحر في الجزائر قد صاحب تمرد الجيل على ما كان يجري سياسيا ومجتمعيا. «خاصة وأنهم تأثروا بأحداث 08 ماي 1954، وبالرغم من أنهم كانوا في سن لا تسمح لهم بالوعي الكامل إلا أنهم كانوا يدركون الألم الذي عم الجزائر.

بعد هذه الأحداث مما دفعهم بطبيعة الحال إلى البحث عن التجديد في الفكر وفي الأسلوب إلى جانب الغليان الذي كان يعيشه المجتمع الجزائري سواء بعد هذه الفترة المليئة بالتوتر والانفعال والإحساس بالثورة في نفس الفرد أو المجتمع عامة مما ساعد أن يظهر هذا الشعر دون أن تصاحبه ضجة كتلك التي صاحبت ظهور في المشرق العربي... وربما

[1] - عبد الله ركيبي ، الأوراس في الشعر العربي ، ص: 68
[2] - شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، م س ص: 68

لأن مرور ما يقرب من ثماني سنوات على ظهوره هناك جعلت الأدباء هنا يتقبلونه بلا ضجيج، أو ربما بسبب الثورة التي لم تدع للناس وقتا لمناقشة هذه التجربة أو غيرها..»[1].

وهذا ما ذهب إليه شلتاغ عبود شراد حينما فسر ظهور الشعر الحر في الجزائر ولو بتأخر زمني عن قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة، وهل كان حبًّا لبدر شاكر السياب بالعامل التاريخي والثقافي المشترك بين المركز المحيط.

مما يجعل من هذا التصور يحمل « في الآن ذاته عناصر نظرية أدرك الشعر الحر من خلالها كثورة ضد الشكل القديم وموقف من ظروف المجتمعية والسياسية للجزائريين وضد حال الثقافة والشعر السائدين غداة نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية حرب التحرير»[2].

وهذا ما أشار إليه مؤسس القصيدة الحديثة في الجزائر أبو القاسم سعد الله بشكل ضمني حينما راح يفسر مغامرته في كتابة قصيدة (الشعر الحر) باطّلاعه على ما كان يجري من تحولات في بنية النص ومضمونه في المنتج المشرقي، وما كان يجري من نقاش في صميم الممارسة الحديثة، سواء وهو في تونس أو بعد انتقاله للدراسة في مصر سنة 1955 أو إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة1961[3].

إن حركة الإبدال الشعري التي مورست على القصيدة في الجزائر رافقت– كما أشرنا – سلفا– تطور الشعر العربي الذي « أفرز بصفة أعم شعراء جزائريين كانوا على اتصال دائم بالثورة الشعبية الكبرى التي شهدتها الساحة المشرقية في ذلك الوقت، سواء بطريق مباشر ما هو الحال بالنسبة للعديد من المثقفتين الجزائريين ممن تزامن وجودهم في

[1] - عبدالله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي . (م س) . ص: 69

[2] - انظر : يوسف ناوري الشعر الحديث في المغرب العربي (م س) . ج 2. ص: 31

[3] - انظر: كلمة أبو القاسم سعد الله. في الجهاد الثقافي. ضمن منطلقات فكرية (م س) ، ص:44 و ما بعدها

* - المعروف أن الميلاد الحقيقي للنص الشعري الحر في الجزائر إنما تم في المشرق عن طريق ما كتبه "سعد الله" أو ما كتبه الحبيب عبدالسلام.

المشرق العربي للدراسة مع ظهور الحركة التجديدية وتطورها كأبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمار والحبيب عبد السلام* أو بطريق غير مباشر، وذلك من خلال أصداء الحركة التجديدية التي كانت تصل من المشرق عن طريق الأسفار والصحف»[1].

هذا وعلى الرغم من بداية ظهور الشكل الشعري الحر في المشرق سنة 1947، إلا أن الشاعر الجزائري بقي « يترصد فترة مخاض دامت سبع سنوات ليكتب أول نص شعري يخرج فيه من أسر الخليلية التقليدية وكان هذا الخروج متزامنا مع بداية الخروج من خليلية الأسر الاستعماري في سنة 1954 ألا وهي انطلاقة الثورة الجزائرية»[2].

وإذا كانت ثورة الفاتح نوفمبر 1954 أكبر هزة حركت كل ساكن، ووضعت كل متبع أمام سؤال صعب « وهي ثورة اجتماعية بكل ما تحمله هذه الثورة من دلالات فإنه لا غرابة أن تكون الثورة على الشكل العمودي قد تزامنت مع طلقات بنادق الثورة واحتراق المدن والقرى، وتهدم الجسور، وسقوط الآلاف من الشهداء كل يوم. ولم تتأخر البدايات الأولى للقصيدة الجديدة في الجزائر عن تلك التجارب الأولى التي بدأت على يد شعراء في المشرق العربي»[3].

اعتبارا من أن الفاصل الزمني لم يكن بعيدا عن ظهور التجربتين، إن لم نقل أن هناك نقطة انطلاق زمنية متقاربة نحسب ذلك «دون أن نحاول تحميل صدفة الالتقاء التاريخي بين الحدثين رمزية أكثر مما تستحق، فإن تزامن التاريخين يكاد يكون واحدا في دلالته على قابلية مجمل المنظومات الفكرية والسياسية والثقافية المكونة لواقع المجتمع الجزائري المستعمر للدخول في معركة التغيير الحتمية وتحمل نتائجها»[4].

---

[1] - عبدالقادر رابحي. النص و التقعيد. (م س) ج2 ص:62

[2] - عبدالقادر رابحي. النص و التقعيد. ج1 ص: 63

[3] - انظر: محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية و الفكرية الجزائرية، (م س) ص: 49

[4] - انظر: النص و التقعيد (المرجع السابق). ص: 63

وهذا ما يؤكد عليه محمد زتيلي الذي يذهب إلى القول بأنه لا يعتبر نفسه مبالغا حين يقول: « إن قصائد سعد الله التي كتبها في أو اسط الخمسينيات لا تقل أهميتهما بكثير عن تلك التي كتبها زملاؤه من الشّعراء العرب خلال الفترة نفسها...

ونقول بناء على ذلك أن الثورة الجزائرية التي كان لها أثر عميق على الذهنية والعقلية التي كانت سائدة وقتذاك، وأنها ساهمت في وضع علامات جديدة على طريق الحركة الشعرية العربية متمثلة في البدايات الأولى للقصيدة الحديثة في الجزائر، إلا أن تلك البدايات كانت تفتقد إلى عناصر كثيرة كان يكمن أن تؤهلها لأن تكون تجارب شعرية مكتملة، أو أن تكون رصيدا شعريا فتعتمد عليه؟ الأجيال الأدبية التي جاءت فيما بعد، ومع هذا فإن المحاولات الأولى مهمة في جانبها التاريخي العام الذي لا يمكن فصل أسبابها العامة عن حركة المجتمع عموما»[1] كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

وفي ظل العلاقة التاريخية والحضارية بين المشرق والمغرب العربيين نريد رأب الصدع الذي أرادت بعض المؤسسات النقدية* إحداثه لترسيخ فكرة التبعية.

وإذ لا نريد أن نزج بالحديث في سياقات لا طائل منها، اعتبارا من القناعة الراسخة أن القصيدة الجزائرية لاتعد وأن تكون «رافدا من روافد الحركة الشعرية العربية»[2] المعاصرة، حتى لا نسقط– بالتالي– في مطبات الريادة الشعرية العربية.

وكون الحركة الشعرية في الجزائر لا تعدو أن تكون «مجرد صدى للتجارب الشعرية الناجحة التي ظهرت في المشرق»[3].

[1] - انظر: محمد زتيلي. فواصل في الحركة الأدبية و الفكرية الجزائرية (م س) ص: 49
[2] - عمر أزراج، الحضور (م س) نقد مقدمة (أغنيات نضالية) ص: 61
[3] - محمد زتيلي، المرجع السابق. ص: 60

حديث يفتقر إلى منهج يصنع الظاهرة في إطارها التاريخي والحضاري، هذا إذا كنا نؤمن- حقيقة- أن هذا المشرق العربي إطار جغرافي وحضاري علينا « أن نتعامل معه بحكم وقائع الماضي وواقع الحاضر وضرورات المستقبل»[1].

ولا ندّخر- بعد ذلك- تلك الحقيقة التي تكشف عن نفسها تاريخيا، وهي أن الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة قد انطلقت «في نفس العقد من الزمن الذي انطلقت فيه في المشرق، وليس غريبا أن يكتب أبو القاسم سعد الله، صالح باوية، وبلقاسم خمار قصائدهم على الشكل الحديث في نقس الفترة التي كتب فيها السياب ونازك الملائكة والبياتي وصلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازي ونزار قباني وآخرون»[2].

وعليه فإن « الاتجاه إلى القصيدة الحرة من طرف الشعراء الجزائريين لم يكن وليد تقليد محض لظهور هذا الشعر في المشرق العربي، أو هو نابع عن إرادة مجردة لمتابعة التطور الشعري الذي اتخذ له في هذه الفترة شكل الظاهرة في المساحة الأدبية قد يكون لهذا الأثر في نفوس الشعراء الجزائريين بحكم الصلة الروحية الوثيقة التي تربط بين أجزاء الوطن العربي»[3].

2/ العامل الذاتي:

لقد كانت الاستجابة لمجريات الأحداث السياسية، ثم للأحاسيس الفردية لشعرائنا الحافز الأهم في التوجه إلى ممارسات جديدة للتعبير بحثا عن هامش من الحرية الفردية.

---

[1] - المرجع نفسه. ص: 61

[2] - المرجع نفسه. ص: 62

[3] - انظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث(م س). ص:161

* - تأكدت ليدنا هذه النظرة – خصوصا- بعد الإطلاع على تعكس بعض الآراء التي الادعاء غير المؤسس نقديا ومنها ما ذهب إليه حسن فتح الباب في كتاباته عن التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر .

وفيما تعتبر العوامل السياسية الاجتماعية والثقافية مجتمعة محركا للمشاعر، نعثر في الخطاب النقدي الذي سلط الضوء على تجربة الشعر الحر في الجزائر على بعض الاشارات التي لها حجة الشاهد على فعل الممارسة في هذا الحقل الشعري.

نجد هذه الإشارات في اهتمامات الدكتور محمد ناصر بالدوافع الذاتية (النفسية) مؤكّداً على أن الشعر الجزائري الجديد هو استجابة طبيعية للتغيرات الحياتية، مابعث فيه إرادة التغيير والتطوير والإفصاح عن ذلك «بما يتناسب مع هذا الانقلاب الذي يهز أركان نفسه وهو يعيش زخم هذه الثورة بكل حرارتها وبكل أبعادها»[1].

ناهيك عن الاغتراب الذي يعيشه هذا الشاعر داخل وخارج وطنه ، ولذلك يضيف محمد ناصر قائلا : «... و لكن العامل الأقوى ، فيما نرجح 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»[2]. ولعل ذلك في نظره أقوى مؤثر في بلورة فكرة التجديد.

لقد ربط ذلك بالحياة الجزائرية العامة التي أخذت طريقها إلى التحول عبر مخاضات سياسية ومجتمعية بعد أحداث الحرب العالمية الثانية ، بالإضافة إلى عامل المثاقفة مع المشرق العربي.

ولم « يكن من قبيل الصدفة أن يكون كل الشعراء الجزائريين الذين حاولوا كتابة القصيدة الحرة ، إنما كانوا في البداية يتجهون اتجاها وجدانيا»[3].

إن هذه النزعة في سنوات الأربعينيات تزامنت مع مؤشرات التأسيس للقصيدة الحرة في الجزائر كان لها «تأثير مباشر على توجيه الشعراء إلى الشعر الذاتي الوجداني ، فقد أخذ

[1] - انظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (م س). ص: 115
[2] - المرجع السابق. ص: 161
[3] - المرجع نفسه. ص: 153

الشعر الجزائري في هذه الفترة يتجه اتجاها واضحا إلى التعبير عن المشاعر الفردية وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية بعد أن كانت نظرة الشاعر تطغى عليها الغيرية وشعر المناسبات»[1].

فالمفهوم الشعري لدى رواده إنساني، فكما هو تعبير عن الحياة بكل أو جهها، فهو وقود للثورة من أجل التحرير.

ولذلك نجد أن الرغبة لدى شعراء المرحلة التأسيسية كانت ملحة لهذا الشكل من الشعر «عبرت عنها الحاجة إلى بيت يحرر ذلك الشاعر من قود القصيدة القديم يسمح له بتمثل الشرائط التاريخية ووقعها على ممارسة الفردية، حتى ولو كانت ردة فعل انتقلت إليه من الأثر الرومانسي»[2].

وقد كان– ولا بد «على الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر»[3] ؛ بل من حاجات الانسان، وهذه حقيقة الشعر الخالد « هو صرخة الشعوب المظلومة ، أو بالأحرى الغوص الكلي في أعمق أعماق النفس الانسانية»[4]. وهكذا كانت المحاولات الريادية الشعرية الجزائرية، التي هي نتاج بحث جاد لإيجاد مخارج جديدة للتجربة في سياق الكتابة التي تعايش مجريات الواقع.

حتى أن رائد التجربة الجديدة أبو القاسم سعد الله يتبنى صراحة هذا التوجه من خلال رؤية رومانسية فلا بد للتجربة– في رأيه « أن تؤدي للحواس الحرارة وتشبعها لذة وانفعالا»[5].

---

[1] - المرجع السابق. ص:93

[2] - انظر: يوسف ناوري. الشعر الحديث في المغرب العربي (م س). ص: 31

[3] - نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر (م س). ص: 63

[4] - انظر: عمر ازراج. الحضور(م س) مقال: ثائر أم عاشق. ص: 116

[5] - أبو القاسم سعد الله. ضمن: محمد ناصر.الشعر الجزائري الحديث (م س). ص: 115

كيف لا وهو شاعر عصرته المحنة وذاق طعم المأساة المُرّ، وعاش بالتالي عبر شعره ألام الشعب مثلما تأمل محاسن وجمال بلاده فاستمد من كل ذلك الإيمان بالكلمة الشعرية كسلاح فعال في التعبير والثورة. فكان شعره يحمل معنى الحياة، مرتبطا بالإنسان.

إذا فالشاعر الجزائري منذ سنة 1947 حتى الإستقلال كان في رحلة بحث عن ذاته أمام التحديات التي فرضتها الظروف السياسية والمجتمعية. فكان لهذا الواقع النضالي أن يعزف على وتر جديد يجسد هذه المعايشة الفعالة للعمل الثوري، ومعاناة الانسان الجزائري.

وإذا تلمسنا ملامح الشعر الذاتي في أبعاده ومضامينه نلفى أن « النصوص الرائدة التي يجمع بينها جميعا روح ثورية، رافضة، متمردة على الواقع الإجتماعي والسياسي، نلحظ ذلك في نص سعد الله (طريقي) الذي يوضح فيه طريق الثورة الذي اختاره وفي نص أبي القاسم خمار (الموتورة) الذي يصف فيه لاجئة فلسطينية، ونص الغوالمي (أنين ورجيع) الذي يعبر فيه عن رفضه للواقع المرير، ومحمد الصالح باوية في قصيدته (الصدى) التي يهديها إلى طفلة فلسسطينية، فإن أمثال هذه التجارب الصادرة كلها في السنوات الأولى لاندلاع الثورة التحريرية تؤكد مرة أخرى بأن المضمون الثوري من العوامل النفسية التي تدفع الشاعر المتطور التجدد إلى البحث عن قالب جديد متحرر يعبر من خلاله عن رفضه للقوالب المتوارثة المألوفة»[1].

[1] - محمد ناصر. المرجع السابق. ص: 156

ثالثا: مسار التطور وخصوصية التجربة :

إن الحديث عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة يقتضي مسحا زمنيا للفترة الممتدة من الخمسينيات إلى يومنا هذا، وفقا لمفهوم المعاصرة الزمنية، ولما تقضيه دينامية الزمن الشعري الذي يتحرك وفق قيم كثيرة متداخلة، ولما يفرزه هذا الزمن من تطور وتحول عبر سيرورته ومخاضاته، لترتسم من خلاله ملامح كل جيل من أجياله.

ويسجّل هذا الزمن لكل جيل نسبة قدرته على الوعي بالممارسة الشعرية على اثبات تجربته التي تؤسس لما يأتي بعدها من تجارب.

وبتتبع قاموس الشعر الجزائري المعاصرة تتراءى لنا إمكانية تقسيمه مرحليا إلى ما يلي:

أ- مرحلة المحاكاة وطلائع التجربة:

كان لظهور بعض الملامح التجديدية على مستوى بنية القصيدة أو في المحتوى، خاصة في القصائد التي حملت في ثناياها تيارا رومانسيا أو حاول أصحابها. « التجديد حسب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة، فإن شعراءنا من الجيل الثاني قد تأثر بعضهم بتجربة الشعر الجديد في المشرق»[1] نظرا للصلة التي أشرنا إليها وللأسباب التي ذكرناها آنفا.

ولا يعنينا من العنونة السابقة لهذه لمرحلة أسطورة الأصل والتأريخ لها، بقدر ما نريد الإشارة بها إلى تلك الجذور التاريخية في مسار بحث الشعر الجزائري المعاصر عن أشكال تحرره في اكتشاف ذاته، تزامنا مع تحولات القصيدة العربية « وهي تهدم الحاجز تلو الأخر، تنطلق باندفاع تارة و تستعيد بتردد تارة أخرى القوالب التقليدية والعروضية في بناء قصيدتها»[2].

وللإشارة مرة أخرى فإنه في منتصف الخمسينات طالعت شعراءنا ظاهرة جديدة فيها شيء من الجرأة مع جيل جديد من الشعراء الشباب.

[1] - عبدالله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي (مرجع سابق). ص: 68
[2] - محمد زتيلي. الشعر الحديث في المغرب العربي. ج2 ص: 32

وهنا تستوقفنا كلمة قالها الدكتور صالح خرفي لها زنها في تنظير الزمن الشعري المرحلة الخمسينات، جاء فيها: «ومع الثورة تطالعنا ناشئة جديدة تقف وسطا بين الرعيل الأول وبين ارتباط آفاق جديدة بمفهوم جديد في الشعر أغنى به الشعر الحر»[1].

وسعد الله– كما هو في علمنا– «أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثني عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون، ويقدر لها شفيعا في الصورة والرؤيا.. وخمار ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينات، غير أن تأرجحه بين الشعر التقليدي والحر ميّع خصائص اتجاهه الجديد...»[2].

إن تجربة سعد الله فتحت الطريق أمام شعراء أخرين لاقتحام هذه المغامرة الشعرية « فلقد توالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي، وتفاوتت التجارب الفنية بين شاعر وآخر ونذكر من هؤلاء الشعراء أحمد الغوالمي، وعبد الرحمان زناقي، وعبد السلام حبيب ومحمد الأخضر السائحي ...»[3].

ولذلك فقد تأكد لدينا أنّ أبا القاسم سعد الله أو من خاض التجربة الجديدة بوعي التغيير « فكانت أول إعلان عن كتابة الشعر الحر في الجزائر، وعلى ذلك اتفقت أغلب الدراسات والمتابعات وهي تشير إلى محاولات سابقة من رمضان حمود وغيره في الاقتراب من الإبدال الإيقاعي الذي تحررت به القصيدة في الشعر العربي الحديث»[4]. رغم تلك التجاذبات للعناصر التقليدية والرومانسية التي كانت تشد بطرف هذه المحاولات في سنوات الخمسينيات، فقد كانت مقيدة في بدايتها، « إذ لم تستطع أن تتحرر من طوابع الشعر التقليدي، ولذا نجد القصائد الأولى لهذه التجربة، وإن تحررت من أسلوب الشطرين

[1] - صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1983. ص: 110
[2] - صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 354،355
[3] - أحمد يوسف. يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، منشورات الإختلاف. ط1، الجزائر 2002، ص: 64
[4] - محمد زتيلي. الشعر الحديث في المغرب العربي. ج2 ص: 32

إلى التفعيلة لم تستطع أن تحرر من الصبغة التقليدية التي منيت بها القصيدة التقليدية في عهد انحطاطها...»[1].

وإذ كانت هذه المحاولات تتجه إلى الريادة الشعرية في الجزائر. نتيجة البحث عن وجه آخر للتجربة، أو من مهمتها التأكيد على الكتابة التي تعايش الأمور المستحدثة في الواقع فإنها بقيت في كثير من الأحيان أسيرة تلك العناصر التقليدية.

وليس غريبا أن نعثر على بعض تلك اللمسات بدءاً من قصيدة طريقي لسعد الله[2].

يارفيقي

لاتلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الأنّات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

غير أنه – كما يشير الدكتور محمد ناصر– «ومع مرور الزمن، والاطلاع على النماذج الجيدة في الشعر العربي المعاصر واكتساب الثقافة النقدية والاحتكام بالإنتاج الجيد في هذا المجال سواء عن طريق الصحافة والمجلات والكتب، فقد استطلاع الشعراء الجزائريون أن يتخلصوا شيئا فشيئا من النفس التقليدي الذي كان سائدا، فقد حقق هؤلاء الشعراء انفلاتا من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والتقليدية، أصبحت الأسطر الشعرية تستقل بنفسها عروضيا، فقد أصبح الشاعر هنا مهتما بالعمل الأدبي ككل، مراعيا

[1] - صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 355

[2] - سعد الله أبو القاسم. ثائر وحب. دار الأداب، بيروت 1967، ص:11

الموسيقي الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري والاحساس النفسي، وقد استطاع الشعراء هنا تجاوز هذه المرحلة التي كانت تخضع فيها القصيدة المرسلة لعدد من التفعيلات المقسمة بين الأسطر الشعرية، كما رأينا ذلك عند الغوالمي وعند سعد الله في تجاربه الأولى، فقد صار الشاعر لا يهتم بالقافية ولا يولي للتناسب الصوتي بين الأسطر الشعرية أدنى اهتمام، وبذلك يكون قد تخلص من الرتابة الموسيقية إلى حد بعيد»[1].

وبذلك اكتسبت القصيدة الجزائرية تقدما ملحوظا- لاحقا- فلم تعد الموسيقي أو القافية هي التي تتحكم في الشاعر؛ بل صار الخضوع مباشرا للتجربة ككل دون الفصل بين عناصرها الفنية، تتكون وتتنامى من الداخل صورة وفكرة وشعورا. انطلاقا من الوعي والادراك التامين في وصف الموسيقي الداخلية «بأنها الخيط الداخلي الذي ينظم النمو النفسي عن طريق مجموعة من الصور والإشارات»[2].و أنّ التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة أصبحت «عملية معقدة غاية التعقيد»[3]. تحتاج إلى قراءة متأنية مفعمة، تبحث في صبر عن نوع الإيقاع الموسيقي الذي تبناه الشاعر.

وذلك ما يفسره ظهور فئة من الشعراء الشباب يمكن القول عنهم أنهم كانوا أكثر تمثلا التقنيات الشعر الحر، أو في تعامله معه، «حيث أن أغلبهم لم يكتب القصيدة العمودية قط، بل أعلنوا القطيعة الكاملة مع الشكل العمودي وإظهار حماسة وتعصبا للشكل الحر»[4]. وهذا ما سيأتي ذكره في المباحث اللاحقة.

ب/مرحلة الصمت الشعري:

نقصد بالصمت الشعري ذلك التراجع لصوت الشاعر الجزائري الذي ألفيناه يصدح بالتغيير عبر نبرة التحدي والمواجهة لآلة القمع الاستعماري.

[1] - انظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق) ص: 229
[2] - انظر: عزالدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر (م س). ص: 174
[3] - المرجع نفسه. ص: 18
[4] - محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 232

وربما كان مآل القصيدة إلى الصمت إشارة واضحة إلى ارتباط الشاعر بالشرط الموضوعي، اعتبارا من أنّ الثورة كانت فعلا محفزا لتلك الممارسة.

ومن المعروف أن المجتمع الجزائري خرج من نفق الاستعمار المظلم وهو لا يملك لنفسه الأدوات الثقافية التي تمكنه من الاطلاع على الأعمال الإبداعية فيتذوقها ويحللها وقد يكون هذا عاملا مهما في ذلك الانقطاع للصوت الشعري عن الزمن الشعري والممارسات عن تاريخها.

والعامل الآخر الذي جعل من الكتابات تكاد تتلاشى هو إحساس المبدعين من الشعراء بزوال المحفز، وبذلك عدم جدوى الكتابة، فالمستعمر لم يعد موجودا، وعليه «لم تتح أمام الشعراء مواقف ولا اختيارات جديدة يمكن بها إبدال التصور وطرق الممارسة، ولا طرح أسئلة ذات صلة بالإبدالات الشعرية»[1].

لذلك فإن لغة القلم بالنسبة لهم انتهى دورها «ومن أهم الأحاسيس النفسية، فُقدان التحدي بعد انهزام الخصم وهو المستعمر الفرنسي الذي كان الشاعر الجزائري يكتب ليتحداه وليعبّر عن صموده، وصمود شعبه»[2].

لقد بات من المؤكد أن خارطة الإبداع الشعري في فترة الستينيات تعرف انغلاقا على حدود التحول الشعري. ولعله من جملة الأسباب– أيضا– الدافعة إلى هذا العزوف ما هو ذاتي وما هو موضوعي متعلق بالمناحي المجتمعية والسياسية. وقد أشرنا إلى بعضها.

ثم أن انصراف رواد التجربة. « إلى استكمال دراستهم العليا، وتوجههم نحو الأبحاث الأكاديمية والانشغال بعدها بالتدريس في الجامعة، وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة»[3]. فباوية انصرف نهائيا لعمله كطبيب، وأبو القسم سعد الله كأستاذ جامعي

[1] - يوسف ناوري. الشعر الحديث في المغرب العربي. ج2 ص: 35
[2] - محمد ناصر. المرجع نفسه، ص: 164
[3]- عمر بوقروة. الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1960) ص: 269

والبقية الأخرى تحملت مناصب إدارية مختلفة، أضف إلى ذلك فقدان الصحافة الأدبية وعدم وجود اتحاد «يجمع الأدباء وقلة، النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهرته من أمسيات ومحاضرات وندوات، وقلة تواجد الكتاب العربي في الأسواق وضعف طبع ونشر الإنتاج الأدبي...»[1].

وإذا كان مخاض النص الشعري الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال مباشرة مخاضا عسيراً في اختراقه للعوالم التقليدية للمنظومة الثقافية والإبداعية للمجتمع الجزائري، فإن الدولة الوطنية في بداية تكوينها لم تكن بأحسن حال من النص في محاولة بنائها الأسس الفكرية والقواعد الإيديولوجية التي كان من المفروض أن تأخذ بيد المجتمع الغارق في أوحال مرحلة ما بعد التحرر، وترافقه في مشروع التحديث على جميع المستويات والأصعدة[2].

ولئن كانت التغييرات الظاهرية التي تزامنت مع« تحقيق مشروع تأسيس الدولة الوطنية مع التغييرات الشكلية التي مست النص الشعري الجزائري في فترة تاريخية حساسة، فإن شعراءنا الرواد باستقبالهم للإشعاعات الحداثية من خارج أطر المنظومة الرسمية للمشروع الإيديولوجية الوطني»[3]. إنما كانوا على حرية من أمرهم في التعامل مع هذا المشروع بحذر شديد خاصة في جوانبه المتعلقة باستعمال سمعة تجربتهم الشعرية في مراقبة وإيصال المشروع الحداثي المقترح من السلطة لجيل السبعينيات وريادته على المستوى الإبداعي.

[1] - محمد ناصر. المرجع السابق. ص: 162

[2] - انظر: عبدالقادر رابحي. النص و التقعيد. دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر(ايديولوجية النص الشعري) ج1 ص: 64

[3] - يراجع. ما كتبه سعد الله حول: العوامل التي أثرت في الشعر الجزائري (وعلى رأسها العامل المشرقي). ضمن دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص: 23 و ما بعدها.

ولذلك كانت تجربة هؤلاء الشعراء على هامش النص السبعيني المتولد من المصنع الثقافي للدولة الوطنية، وربما تأكد هؤلاء وغيرهم من عدم جدوى الدخول في معركة تجديدية للأشكال والموضوعات موقوفة مسبقا لفكرة لا تخدم حداثة النص أصلا..[1] وتبعا لما نعثر عليه من إشارات التنكر للشكل الجديد في مواقف سابقة للشاعر أحمد الغوالمي بسبب ما اصطدم به من ظواهر إقبال الكثرة على الشعر وامتهانه، وهو أن القصيدة في تمثل السياق المجتمعي وعجزها عن أن تجد لها طريقا من أجل ذلك لضعف الممارسات[2] ولعل سكوت شاعر مؤسس مثل أبي القاسم سعد الله عن الإدلاء بآرائه ومواقفه حول القضايا المعاصرة للشعر الجزائري طيلة فترة السبعينيات، وامتناعه عن مواصلة الحضور في جغرافية النص أثناء متابعته لمسيرة الشعر الجزائري منذ الأربعينيات وبحثه عن تلك النّفحات الجديدة والتشكيلات التي تواكب الذوق الحديث، مؤشر- حقيقي- « على مدى ادراكه وجيل الشعراء الرواد»[3] لتلك الاشكالية الحقيقية التي تتخبط فيها الأطروحات الفكرية والسياسية للمشروع الثقافي الرسمي في فترة ما بعد الاستقلال وانعكاس ذلك على العملية الإبداعية التي لا يمكن أن تتواصل بدون توفر الشرط الإبداعي بحرية الممارسة الإبداعية من دون قيود إلزامية مسبقة»[4].

ولذلك كانت حالة من شبه الإعلان عن الانسحاب من الممارسة الشعرية بأسئلة لها قوة الاندفاع في اتجاه الكشف عن السياق الثقافي السياسي للجزائر في منتصف السبعينيات يقول سعد الله في هذا الصدد :«وأعترف أنني ابتعدت عن مسايرة الحركة الشعرية في الجزائر منذ الاستقلال تقريبا، ولكن ما أقرا وأسمع يجعلني أحكم بأنها تمر بأزمة قوية

[1] - انظر: عبدالقادر رابحي. المرجع السابق. ص: 66،77
[2] - ينظر. شلتاغ عبود. جريدة النصر. الجزائر. أفريل 1973. ص: 25،26
[3] - يراجع. أحمد دوغان. التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر. مجلة الثقافة. ع: 116، 1998. ص: 73
[4] - محمد مصاين. الأدب العربي المعاصر و أفاق المستقبل. مجلة الثقافة و الثورة. ع 13 و ت ع ب ع الجزائر 1984 ص:84

فالجيل المخضرم لم يعد ينتج إلا نادرا (مثل أبي القاسم خمار) ، والجيل الجديد انطلق انطلاقة واعدة خلال السبعينيات لكنه لم يواصل المسيرة إلا عدد قليل ولا يتعلق الأمر في الحقيقة بهذا الشاعر فقط، وإنما بعدد غير قليل من الشعراء الذين برزوا في فترة الستينيات ، وكانت تجاربهم لا تخلو من بعد فني وجمالي كان بإمكانه أن يدعم ويثري فتوة التجربة الشعرية الجزائرية لو أن توفرت في النص وحول النص أطروحات حيادية لتصور حداثي منسجم مع مرحلة تاريخية ورغبته الاجتماعية العميقة.

إن الممارسة النصية للشكل الشعري الجديد عند الشعراء الرواد لم تكن نابعة من أطروحات آنية لمرحلة محددة جغرافيا وزمنيا كما هو الحال بالنسبة لشعراء السبعينات لأن هؤلاء الشعراء قد استقوا فهمهم لحركة التجديد الشعري من منابع أصلية كما هو الحال بالنسبة للعديد منهم ممن درسوا في المشرق العربي واتصلوا بالثقافة الغربية المترجمة[1].

إن تلك الإشارات من رائد (مؤسس) لحداثة الكتابة الشعرية وحرية الممارسة الإبداعية التي «يرى فيها شرطا لكل إبداع جيد لأن كل قيد على الحرية المطلقة للأديب هو هدم للقيم التي نطالب بها الأديب»[2] يصطدم بالفهم الخاطئ في استعمال عبارة الثورة الثقافية وابتذالهم لها ، دون تحديد ماهيتها ورسم أبعادها بسبب الفراغ الذي يعانيه المثقفون وموت الحركة الفكرية والنقدية ، وانعدام الحراك الأدبي حتى «لم يبق عند المثقفين وأشباههم سوى مضغ هذه العبارة (الثورة الثقافية) للاستهلاك المحلي وحشوها بشتى الصور والتخيلات»[3].

[1] - انظر: شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. ص:87
[2] - مصايف محمد. المرجع السابق. ص: 73
[3] - أبو القاسم سعدالله. ضمن: منطلقات فكرية. (م س) ص: 84

ولذلك كانت مقاربة هؤلاء للحداثة الشعرية « تبدو مختلفة عن المقاربة التي حملها جيل السبعينيات الذي جاء بعدهم ، والذي كان يمثل الصورة الحداثية التي كانت الثقافة الرسمية للدولة تطمح إلى تحقيقها عن طريقهم »[1].

لقد كشف سعد الله عن حال الأزمة في عمقها الثقافي، فكانت لحظة «الانسحاب من الممارسة الشعرية بأسئلة لها قوة الاندفاع في اتجاه الكشف عن السياق الثقافي السياسي للجزائر منتصف السبعينات»[2].

وإن أخذنا – هنا– بما ذهب إليه أبو القاسم سعدالله، فإنه يتسنى لنا تثبيت فكرة (جدلية) انحصار الابداع في دائرة الطوق التقليدي الذي جعل من الشعراء الرواد مترددين سنوات طوال بعد الاستقلال بين كتابة شعر حر و بين الاستئناف مع القصيدة التقليدية، علما أن هؤلاء جزء لا يتجزأ من بيئة لم تعثر على ما تستمر به في التواصل مع غيرها ومع المشرق العربي « وقد رسخ العامل السياسي منها برفض الصلة بالآخر (الأوروبي) البعد الاصطلاحي للشعر وعضد التقليدية كطريقة في بناء القصيدة أولا، وفي العلاقة بتصور شعري وممارسات فردية مخصوصة بالسياق الجزائري ثانيا»[3].

لذلك نجد في ظل هذا التذبذب أن عددا من الكتابات النقدية « عرفت طريقها إلى الصحافة آنئذ لتساءل وضعية الشعر الجزائري، وممارسات الشعر الحر من موقع القضايا التي يطرحها والشرائط التي تحكم تداوله في السياق السياسي والثقافي– من شقوق ذلك تسرب الاختلاف إلى تصنيف الشعراء الجزائريين بحسب انتمائهم للأجيال وللممارسات التقليدية أو الشعر الحر (نسيان تام للرومانسية) من مكان النقد بالخصوص حيث أدير الصراع

[1] - انظر: عبدالقادر رابحي. النص و التقعيد. (ايديولوجية النص الشعري) ج1 ص: 68
[2] - انظر: محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث (م.س).ص:177 ، 178
[3] - يوسف ناوري ،الشعر الحديث في المغرب العربي ،ج2،ص:35

انتصاراً لهذا الطرف أو ذاك بعدما انكمش حضور القصيدة في ممارسات لها حدود البنية الثقافية الضيقة وإقصاء الشعراء عنها..»[1].

ومن هنا كانت مفارقة ربط المشروع الثقافي في مرحلة من مراحل بناء الدولة الجزائرية وهي المرحلة السبعينية الحاسمة في معركة التغيير- بالمشروع الحداثي للنص الشعري واعتبار ما يحدث من تغيير في البنيات الشكلية للنصوص الإبداعية عموما والشعرية خصوصاً، مجرد مسار طبيعي تابع للتغيير الذي حدث في مجمل البنيات الايديولوجية والسياسية و الاجتماعية للمجتمع الجزائري ثم أن هذا المشروع المقترح على المجتمع في ظل الانغلاق على الذات، أدى إلى عزل « المشروع الابداعي الجزائري، و معه النص الشعري الجزائري عن المشروع الحداثي الذي كان يحمله النص الشعري العربي عموماً في تطوره وفي تخطيه للحواجز الأيديولوجية على الرغم من توافر شروط انغلاقه قطريا في المشرق العربي كذلك»[2].

ثم لا ننسى مسألة أساسية – و قد تمت الإشارة إليه – في سياق هذه الشرائط ، إذ أن صيرورة انتقال الشكل الشعري بصورته التقليدية أو الحرة خلق نوعا من الارتباك خاصة و أننا نرصد بعض الأصوات الشعرية الجزائرية التي ما زالت لم تحقق تلك النغمات الشعرية التي تعبر عن روح الحدث ووجدت ذروتها بين شدِّ القديم ومد التحديث. غير أنها حملت على فعل ممارسة التجريب في الأشكال ، ذلك يبدو من خلال ظهور (قصيدة النثر)[3] .

---

[1] - المرجع السابق،ص: 36

[2] انظر: عبدالله ركيبي، الشعر في زمن الحرية-دراسة نقدية و أدبية-ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.1994،ص:177

[3] - قام الشعراء في المشرق العربي بتجريب قصيدة النثر المتلخصة تماما من مجمل البنى الخليلية التقليدية من خلال تجارب يوسف الخال و أنسي الحاج و غيرهم من جماعة مجلة (شعر) اللبنانية . ينظر في هذا العدد عبود شراد . حركة الشعر الحرفي الجزائر (م.س) ص 86 و ما بعدها.

هذا المولود الجديد الذي سيؤثر «أيما تأثير على مجمل النص الشعري المعاصر إن على المستوى الجمالي بتقبله كشكل جديد و تحضيره للأشكال الأكثر جدة ، وإن على مستوى التفاف النص الشعري الجزائري و من ورائه الشعراء الجزائريون حول البنية التفعيلية بوصفها بنية رابطة للعلاقة مع البنية البيتية و محيلة لها ، أو بوصفها بنية محضّرة ومهيأة لدخول النص دائرة التجريب انطلاقا من البنية الحركية ، أي بكتابة قصيدة النثر»[1].

إن الانتقال الشكلي –المحدود– للحداثة الشعرية في النص الشعري الجزائري و تطوره في فترة ما بعد الإستقلال يعكس ذلك الاستعداد على قدرة استقبال الاشارات الابداعية التالية دوما من خضم التجربة الشعرية العربية في اتصالها مع تقلبات الحداثة الغربية.

لعل شعراء هذا الفرع ممن ركبوا موجة التجريب المشرقية بممارساتهم للبنيات المختلفة للنص وخاصة التجريب في الأشكال عن طريق الخروج النهائي عن دائرة الوزن العروضية. وذلك بممارستهم الكتابة النثرية –(قصيدة النثر)– بوصفها رافدا احتماليا جديدا يعتمد على الحركات و السكنات التي يبنى عليها العروض الخليلي . وقد مكنتهم هذه الممارسة من الدخول في التجريب خارج إطار التفعيلة الخليلية المعروفة[2].

وقد تبدو هذه الظاهرة الجريئة غريبة حتى عن قناعات الشعراء الذين تقلدوا بها . ومن ذلك نأخذ – كنموذج – إسما لشاعر مخضرم عايش مرحلة صراع القصيدة القديمة والحديثة، وهو عبدالقادر السائحي صاحب الانتاج الغزير. فحينما تقف على ما قدمه الشاعر في سبيل ثورته المستمرة و طموحه الى غد أفضل اجتماعيا بعد تفشي بعض

[1] - عبدالقادر رابحي . النص و التقعيد . ج 2 (م.س) ص 68-69

[2] - انظر: المرجع نفسه. ص: 70

* - يمكن العودة الى دواوينه التي كتبها بعد الاستقلال و مراجعة قصائدها : ألوان من الجدزائر ، ألحان من قلبي ، الكهف المضيئة ، أغنية نظالية.

أمراض خطيرة (اجتماعيا). نكشف ذلك و نكتشف معه تلك الجرأة الابداعية من خلال حديثه عن ظاهرة البيروقراطية الإدارية ، حيث يقول[1]:

إخوتي في لفحة الشمس

و في أعجوبة الظرف الأخس

إخوتي في كل حال

كلما قيل لكم:

(عد غدا)

قولوا : حرام و ابصقوا

كلما قيل لكم:

أترك الأوراق إذ سنرى

قولوا: حرام و ابصقوا

كلما قيل لكم: لست محظوظا

إذ الساعة ناداه المدير

إنتظر إن شئت،

أو عد مرة أخرى

غدا قبل الشروق

لا تعودوا و ابصقوا

كلما قيل لكم:

«إنتظر حتى نرى»

قولوا: لئام و ابصقوا

[1] - عبد القادر الأخضر السائحي . أغنيات أوراسية . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر . 1979 . ص: 125

كلما قيل لكم:

إنه لم يأت بعد.. ابصقوا...

لا تخافوا و ابصقوا

ابصقوا يا إخوة الثورة

في وجه المكاتب.

غير أن هذا النموذج من النقد الاجتماعي الذي يحمل طموحا ثوريا إلا أنه لم يحقق من خلاله الجرأة الأدبية الناجحة بكل مقاييس التجربة الإبداعية، ولعل هذا يصادف ما ذهب إليه عمر أزراج أثناء وقوفه على أعمال الشاعر وحديثه عن التجربة الشعرية الجديدة في الجزائر[1] حينما يلوح بالقول أن مشكلة عبدالقادر السائحي (السائحي الصغير) تكمن في تسرعه في الكتابة عن الأحداث دون تمثل جوهرها والبحث عن معادل فني يكشفها ويكثفها ويفجرها .. وأنه من الشعراء النظّامين الذين يكتبون الشعر على طريقة (المعادلات) ورياضياً نعرف أنّ المعادلة لها حدود و نتيجة .. وهو يكتب تجربته في صورتها العامة المباشرة ولا يعطي اهتماما لجزئياتها المتناثرة في الحياة، فمثل هذا البناء في الشعر لا يصل بالفنان الشاعر إلى الآفاق العظيمة التي يتواجد فيها ينبوع الشعر العظيم[2].

وإذ نحن نتقدم بالتمثيل لشاعر جزائري عاصر أجيال أدبية بمذاهبها و رؤاها المختلفة فإننا نشير إلى حالة عامة، و نؤكد على تذبذب في المواقف حصل لأسباب ذكرنا بعضها ولا يسعنا ذكرها كاملة بتفاصيلها، ثم أنّ الشعر ليس إبداعا فقط بل هو موقف و انتماء. ولما كان الشعر كذلك «فإن الشاعر لابد له أن يحدد موقفه من حيث الإبداع، و إذا كان في

[1] - لابد من الإنتباه هنا إلى أن حساسية الإبداع في هذه الفترة دفعت بعض الشعراء إلى المرافعة و المدافعة على سبيل الثبوت لا على سبيل الحدوث من أجل دعامة هذا التيار أو ذلك، و قد بدأ هذا الصراع على أشده بين التيارات المحافظة و التقدمية (الإشتراكية) على أشده.

[2] - انظر: أزراح عمر. الحضور- مقالات في الأدب و الحياة (م س) ص: 34،47

منظور النقاد التقدميين أن عملية الفن مكتملة، و لا يجوز الموازنة بين طرفي المعادلة ولكن ليس معنى هذا أن اللغة، هي كل شيء، نقصد الشكل، فكثير من الأجيال تجد لغة تحمل إشراقا في التقنية، إلا أن التكوين الداخلي أو المضمون الفكري ليس في مستوى الشكل وأحيانا العكس صحيح، و هذا يعود إلى أكثر من عامل في خلق الهوية الشعرية وشاعرنا محمد الأخضر عبدالقادر السائحي ككل الشعراء له بدايات مميزة»[1].

وما يشفع للشاعر ذلك الاعتراف في مقدمته لديوانه (ألحان من قلبي) التي كتبها سنة 1970 التي يكشف فيها على أن تجربته قد تجاوزت الستينات و يؤكد على أن « هذه الصياغة التي تستقيم و تلتزم لجميع الحدود و القيود و تنحرف هناك عن أغلب الحدود ولا تعترف بأي من القيود، وذلك أن هذه القضية ليست مبدئية في نظري، وإنما الخاطرة وما مالت إليه»[2].

ولا يفوتنا أن نبين أن شاعرنا في كتاباته الشعرية تمرس بكل أشكال الكتابة، وهذا ما يجعله في خانة الشعراء الأوائل الذين كتبوا الشعر الحديث على الرغم من اختلاف التشكيل الشعري.

ولئن كان « قدّر لبعض الأصوات الشعرية – في هذه الفترة – أن تصمت صمتا كاملا وللبعض الأخر صمتا جزئيا بمعنى عدم الإقبال على النشر رغم الاستمرار في الكتابة. واستمرت مجموعة أخرى تكتب وتنشر متحدية كل الصعاب...»[3]. ولعل السائحي (الصغير) منها وإن اتهم بالرجعية والتخلف أو بمصطلح أدق (السلفوية) التي تعني عدم القدرة على مواكبة العصر إلا أنه أبى أن يصمت الصمت الأبدي.

[1] - انظر: أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث، ص:402،403
[2] - انظر: مقدمة الديوان (ألحان من قلبي)
[3] - انظر: محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية و الفكرية الجزائرية (م س) ص: 49

وإذا أردنا – في نهاية المطاف– أن نضع لهذه الفترة الممتدة ما بين عامي 1962 إلى غاية 1972 فإنه لم تتعد فيها حصيلة الإنتاج الشعري خمسة عشر مجموعة شعرية، ولم تعط إسما جديدا يضاف إلى قائمة الأسماء التي ظهرت قبل و أثناء الثورة التحريرية باستثناء الشاعرة مبروكة بوساحة و مجموعتها (براعم) التي صدرت عام 1969.

كل هذا – كما ذكرنا– نعوزه إلى ذلك الاضطراب الثقافي الذي خلفه الاستعمار، وانعدام العوامل المشجعة على الكتابة و النشر. «إنها فترة ركود و فقر أدبي واضح حيث لم تشهد صدور ديوان شعري ينتمي إلى هذه المرحلة مهما كان مستواه الفني»[1].

وهذا ما أكدته كل الدراسات النقدية والأدبية التي رصدت الحركة الشعرية الجزائرية خلال هذه الفترة الزمنية.

ثم أن هناك خصوصية أخرى تكون عامة تسري على مجمل الأعمال التي ظهرت في المنطقة العربية جعلت من التجريب ظاهرة حالة ومهيمنة، وهي تهافت المثقف العربي في مجموع الأقطار العربية بعد هزيمة 1967 للبحث النظري عن الحلول التي تحاول تغيير بنية الخطابات الرسمية والإبداعية « وقد تحمل الخطاب الإبداعي للمثقف العربي مسؤولية إبراز أوجه التغيير في نصوصه الشعرية خاصة بصورة أكثر جرأة و بطريقة أكثر حدة من النصوص الثقافية الرسمية، و قد شاركت ظروف ما بعد الهزيمة في توسيع دائرة التجريب الشكلي في الشعر خاصة (كتابة قصيدة النثر)»[2].

ج– مرحلة التمثل والاستيعاب:

إن التحولات التي عرفتها الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال مجتمعيا وسياسيا كانت كفيلة بأن تحدث تغييرا في الفهم وطبيعة الفكرة، فكان لا بد أن تظهر أصوات

[1] - انظر: شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر (م س) ص:80
[2] - انظر: عبدالقادر رابحي. النص و التقليد (م س) ج1 ص:73

شعرية تعايش تجربة الانتقال من الشعبية إلى التقدم وبناء الذات، وتجربة العمل الجماعي والانفتاح على العالم.

وقد مكن لهذه الأصوات الشعرية « جو الحرية للاطلاع على مختلف المدارس الأدبية القديمة والجديدة، العربية وغير العربية، والمتأثر بها وتمثلها »[1].

فقد كان ولابد أن تكون تلك التحولات الجذرية أن تحدث أثرا في الواقع الثقافي والأدبي « وأن تفجر شيئا جديدا في الواقع، يساير وينمو معه، فكانت الحركة الشعرية السبعينية. هذه الحركة التي وقفت على أنقاض عهد الإقطاع و الخماسة والاستغلال البشع للإنسان الجزائري.. »[2].

وقد أفرز الواقع السبعيني عددا من الأصوات الشعرية التي تنتهي إلى مدارس مختلفة حركت دواليب حركة النّقد في تقويم الشّعر في هذه المرحلة، على أنّ حركة النّقد – هذه– كانت نابعة من الشّعراء أنفسهم، بما توافر لديهم من اطّلاع على مناهج نقديّة من المحيط العربي أو الغربي، وذلك لتأُصيل إنتاجهم الإبداعي، وذلك ما يلمح من تلك الحوارات الأدبية السّاخنة في تقويم عمليّة الإبداع الشّعري للعقد السّبعيني من خلال المجلّات والجرائد حينئذٍ[3].

تظهر في هذا العقد تيّارات متعددة :

1/ تيّار القصيدة الخليلية النّابع من مدرسة الإحياء والتراث، وهوتيّار في بعده تقليدي وأبرز شعرائه (مصطفى الغماري، محمد ناصر، محمد بن رقطان، مبروكة بوساحة جمال الطّاهري، عبد الله حمادي)

[1] - عمر ازراج، الحضور، في القصيدة ،ص:107(مجلة 77).وزارة الثقافة والإعلام، الجزائر1976

[2] - محمد زتيلي، فواصل في الحركة الشعرية الجزائرية ص:50

[3] - للمزيد من الإيضاح يمكن العودة إلى جريدة الشعب ديسمبر1980 ومجلة المجاهد الأسبوعية (ندوة الأدب الجزائري بين التقليد والتجديد) أفريل1979 ومن ذلك ماكتبه احمد حمدي بعنوان (صورة الشعر العربي بين الحلم والكابوس) والتي نشرت في الجاهد ع 769لتاريخ 1975/05/01

2/ تيّار قصيدة التفعيلية (الحر) اذا أمكن تسميته بذلك، وأشهر شعرائه (أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، عمر أزراج، محمد زتيلي، حمري بحري، أحلام مستغانمي، سليمان جوادي، عمار بن زايد...)

3/ تيّار قصيدة النّثر وشعراؤها (عبد الحميد بن هدوقة، جروة علّاوة، ربيعة جلطي زينب الأعوج، عبد الحكيم شكيل ...)

4/ تيار المزاوجة بين القصيدة الخليلية وشعر التفعيلة، ومن شعرائه (عياش يحياوي، جمال الطاهري، نورة السعدي، الأخضر عيكوش، أحمد عاشوري، رشيد أوزاني...)[1]

ولئن كان هذا التنوع قد ولد حساسية في الإبداع دفعت بالشعراء إلى الانتصار للشكل الشعري المقدم، إنما كان على سبيل إثبات الذات، وأصبح الصراع على أشده في سبيل تحقيقها، ومن أشكال ذلك ما يرى محمد زتيلي أن « الحركة الشعرية الشابة وحدها التي استطاعت أن تواكب حركة الأدباء الشباب في الوطن العربي وأن سمة التطور تطبع هذه الحركة التي تبحث باستمرار عن الأشكال والروعى الأكثر ملائمة للتعبير عن طبيعة المرحلة التي تعيشها البلاد، والالتصاق القوي بالأرض والثورة»[2].

وعلى الرغم من السجال الحاصل بين تيارات الشعر في هذه المرحلة إلا أن فكرة صناعته الرؤية المستقبلية للنص تبقى قائمة وهذا ما تؤكده تواتريته، وفضاء الكتابة عبر حلقاته حاول أن يصنع منها وجه حداثته الشكلية بما يتماشى مع معطى التغيير المجتمعي والثقافي .

[1] - انظر: احمد دوغان في الأدب الجزائري الحديث ص: 40

[2] - مجلة الثقافة السورية ع- سبتمبر 1979 من المقال (الحركة الشعرية الجزائرية الشابة).

فالنص السبعيني مرجعيته الشكلية تبنى على مجموع الإسنادات المتواترة في نقلها لبذرات التغيير الشكلي للنص ،وتوالدها عبر فضاء الكتابة السبعينية المؤسسة لاقتراحات ما يجب أن يكون عليه النص الشعري في علاقته بالقارئ..[1].

وذلك ما يؤكده عمر أزراج بالقول: « أن ثمة تجاوز لصالح القصيدة المحدثة في الجزائر فالشاعر الجديد استقصاء لمعاناة جماعية بصوت فردي رغم التفاوت الحاصل في تجارب هؤلاء الشعراء الجدد»[2].

إنّ مثل هذا الموقف في الحديث عن التجاوز الذي تشهده القصيدة في هذه المرحلة مدعاة الى وجوب مقاربة نقدية موضوعية لهذا التراكم الإبداعي والنقدي في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، وقد أصبح ضروريا أن نلتفت إلى أهم الإشكالات الإبداعية التي غيرت مجرى الخطاب الثقافي والإبداعي الجزائري التي «كانت فاعلة في تحريك الخطابات الفكرية والإيديولوجية الأخرى، فهي تحاول أن تبحث عن سلطة النص الشعري في نص السلطة الذي أنتجته فترة السبعينات خصوصا»[3] والإحالة –هنا– إلى السياق السوسيوثقافي الذي أحدث بعض التسربات لفكرة الاختلاف في تصنيف الشعراء الجزائريين «بحسب انتماءاتهم والممارسات التقليدية أو دعاة التجديد (الشعر الحر)، حيث بدأ الصراع في مسألة الانتصار لهذا التيار أوذاك بعدما انكمش حضور القصيدة في ممارسات لها حدود البنية الثقافية الضيّقة وإقصاء الشعراء عنها»[4].

ويأتي الردّ – بصيغة التبرير – على ما ذهب إليه البعض بخصوص إنتاج هذا الجيل (السبعيني) من أن «حركة الشعر الحر لم تستطع أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية ولم تستطع الاتصاف بالنضج والنماء الكاملين، فقد واجهت صعوبات جمة أضف إلى ما

[1] - عبد القادر رابحي النص والنقعيد ج2ص: 72
[2] - عمر أزراج،ضمن: أصوات ثقافية من المغرب العربي لأحمد فرحات، الدار العالمية،بيروت1984،ط1 ص:210
[3] - أنظر: عبدالقادر رابحي، المرجع نفسه، ج1،ص:15
[4] - أنظر: يوسف ناوري الشعر الحديث في المغرب العربي. ج2، ص:36

يتصف بعضهم من كسل أو غرور يكتفون بثقافة شعرية سطحية ليس لها جذور أصيلة في الشعر العربي القديم».

وذلك ما جاء على لسان الدكتور علي ملاحي بالقول :«كان فراغ الساحة مدعاة إلى احتضان كل تجربة وإشهار كل شيء له علاقة بالإبداع الثقافي والشعري، ولم تكن ساعتها تطرح الإشكالية الأسلوبية وجماليات التعبير والمفاهيم الدلالية المبنية على قيم لغوية، قاعدة مألوفة أو غير مألوفة، بما تحمله من معطيات تركيبية ودلالية إيقاعية ،بالعمق النقدي، وقد تمت التجارب لذلك في نوع من الخطابية والحماسية التي ما لبثت أن بدأت في التلاشي مع بداية الثمانيات، مع ظهور جيل الاستقلال المتعلم ليبدأ التفكير الجدي في نمط تعبيري يمتلك الأدوات المؤهلة لظهور نص يقبل الدراسة النقدية الجادة»[1].

ومن هنا نتحسس أن المعارك النقدية، وفي كل الأحوال ماهي الّا مطيّة أبعد ما تكون في جوهرها عن المساءلة الإبداعية الخالصة، وقد قامت حول المتن الشعري السبعيني وخاصة في النصوص في أعقاب ظهور النص على المنحى العام للمشروع الابداعي الذي نتصوره ضمن طرح شمولي لمعركة الحداثة الشعرية[2].

لقد ظهرت سلطة الأيديولوجيا في هذه المرحلة أقوى من سلطة الإبداع الشعري والأدبي وهذا ما أشار اليه جمال الطاهري بقوله: « أن أعضاء التيار – المتطرف – من جيل الشباب بين الشكل الأدبي وبين الإيديولوجية، فكل من كتب القصيدة يعدّ رجعيّا متخلفا مضادّا للمد الثوري، مخالفا للاختيارات الاشتراكية، وكل من كتب القصيدة الحرة في نظرهم مناضل ثوري مدافع عن الطبقات الكادحة، مساير لحركات التحرر في العالم...»[3].

[1] - علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء، دار التبيين، الجاحظية ،الجزائر،1995،ص:07

[2] - انظر: عبدالقادر رابحي .النص التقعيد ، المرجع السابق ،ج1 ص: 17

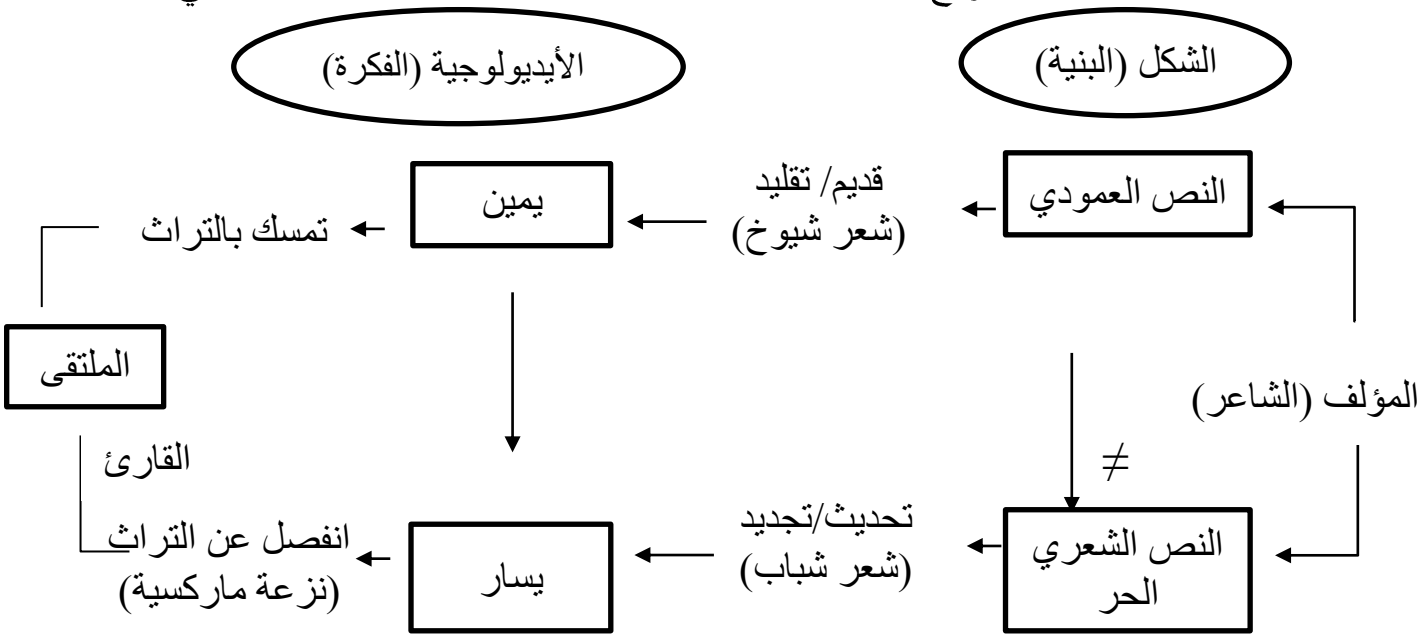
[3] - جريدة الشعب ، الملحق الثقافي ، مقال بعنوان: القصيدة المتحررة بين العرض والطلب، 02 فيفري 1980

ولعل المتتبع لمسار الشعر الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال أنه مخاض تلفّه جدليات الصراع التي أفرزتها الظروف المجتمعية في مرحلة تكوينية ظهرت من خلال أزمة النص في تشكيليته .

وهنا تطرح مسألة الأبعاد الجمالية الطبيعية للممارسة النصية المتحررة من عقدة الأطروحات الخارجة عن النص بأبعادها وإزاحتها من مساحة النص الكاملة، وتناقضها في تحقيق وجودها داخل مساحة النص الشعري، واعتبار النص بناءا لغويا ودلاليا قصد إقناع المتلقي بإيديولوجيته الخاصة به مما يقضي على وحدته الموضوعية، ثم تصادمه مع القارئ لا على المستوى الجمالي فحسب، ولكن على المستوى الإيديولوجي كذلك[1]. مما يلغي جوهر العملية الإبداعية ويزود النص بطاقة الصراع تكريس مشروعيته واستمرارها إذ من الواجب أن نقوم النص بدور ثنائي :

تبليغ الخطاب الفكري (الأيديولوجي) من جهة، وبدور الوثيقة التاريخية من جهة ثانية كبديل عن الوثيقة الشعرية القديمة، إضافة إلى كونه نصاً أدبيا.

ويمكن أن نمثل لهذا الصراع من الثنائيات من خلال ما يصنعه المؤلف بالشكل التالي:



[1] - انظر : عبد القادر رابحي .النص التقعيد ، المرجع السابق ،ج1 ص: 97-100

حيث تتجلى طبيعة الصراع بين فكر جيلين بأبعاده الاجتماعية والأيديولوجية (السياسية) لتتخذ الحداثة الشكلية والفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر ذريعة من أجل بناء قطيعة بينهما من خلال كيفية الاستفادة من الإرث الشعري للشعراء التقليديين وتمثل تجربتهم من أجل رؤية مستقبلية للنص فحسب، ولكن على مستوى تكريس القطيعة الشكلية في خطاب الحداثة عموما، وفي الممارسة النصية على مستوى تكريس القطيعة الشكلية تطبيقا للقطيعة الإيديولوجية والسياسية المستهلكة بين التيارين على المستوى الاجتماعي[1].

وعلى الرغم من محاولة شعراء المرحلة تكوين ذواتهم فنيا من خلال المهرجانات والملتقيات والأسابيع الثقافية* إلا أن رياح التعصب كادت تعصف بكل محاولة لولا أن مجموعة من الشعراء الشباب وعت حدود مسؤولياتها فراحت تكتب وتنشر متحدية كل الصعاب وكل ما يأتي من بعض المتشدقين المتطاولين من أشباه الأدباء والشعراء الشباب الملتصقين بالشعارات التصاقا أعمى والذين حملوا على عاتقهم ولمدة طويلة مهمة التصاق تهمهم الرجعية والتخلف وعدم القدرة على مواكبة العصر بكل هؤلاء الذين أبو أن يكتبوا ويتصدوا لهذا الموت المرعب الذي يخشاه الكاتب ألا وهو التوقف والصمت الأبدي[2].

ولا نستثني من هذا الصراع الذي – كاد– يصل إلى درجة تميع الجيل السابق في مجاراة جيل الشباب في طريقة أطروحاتهم التي تحيد عن النقد الجاد، وهذا يدل على افتقار إلى الوعي النقدي في التعامل مع أشكال الخطاب المتجددة، وإلى الوعي الذي يؤهله للعب دور هام تفرضه المرحلة.

---

[1] - أنظر: عبدالقادر رابحي، النص والتقعيد، ج1، ص: 104

* هذا ما تؤكده فعاليات بعض المهرجانات الوطنية كالمهرجان السنوي : محمد العيد آل خليفة الشعري الذي ينظم بمدينة بسكرة من الفترة الممتدة بين 25و28 مارس 1982، وقبله مهرجان بومدين بقسنطينة الذي أقامه (مركز الخدمات الجامعية) ما بين 27و28 1980/1979، وكذا الأسابيع الثقافية التي تقام في شهر أفريل عبر كامل ولايات الوطن

[2] - انظر: محمد زتيلي ، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، ص: 49

لقد بات من المؤكد في هذه المرحلة استتباب الشكل الجديد أتون خوض الشعراء غمار تجربة الشعر الحر، بين متبرئين من الشكل القديم نهائيا واتهام المتمسكين به (بالسلفوية والرجعية)* التي لا تتماشى مع الواقع وتخشاه، وبين الاشتغال على القصيدة الحرة وهذا ما يؤكده بشكل من الأشكال « انتقال النص الشعري الجزائري عبر ابي القاسم سعد الله يثبت صحة السند التواتري لانتقال رواية الإسناد الموثوق بها عبر قصيدة "طريقي" إلى النص الشعري الجزائري الحديث ليصبح أبو القاسم سعدالله حلقة رواية جديدة لاحتمالات التلقي التي كانت تعج بها الساحة الثقافية والإبداعية الجزائرية لفترة السبعينيات»[1].

وتكمن اهمية هذا الانتساب في تمكين الانتماء إلى الشكلية الموسيقية الجديدة، وهذا على عكس ضبابية الخروج من الأساليب القديمة ممثلة في شعر الشطرين التي بدت آثارها واضحة جداً على كثير من القصائد ذات الطابع الحر المكتوبة بنفس عمودي وظلت مرهونة بولاء تعبيري وأسلوبي له.

ونتيجة لهذا فانه ظهر طيف من أسماء جديدة لشعراء لم تكن معروفة من قبل، في اتجاهين اثنين :

أ- اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر ويحاول التجديد في إطاره كمصطفى الغماري ومحمد بن رقطان وجمال الطاهري وعمر بولدهان ومحمد ناصر ومبروكة بوساحة وعبدالله حمادي ورشيد أوزاني وجميلة زنير والقائمة تطول.

** ورد هذا المصطلح في أكثر من موضع عند الشاعر عمر أزراج، للمزيد من الإطلاع ينظر: الحضور، مقالات في الأدب والحياة (مرجع سابق) ، ص: 20 ، وما قاله عمر أزراج ضمن كتاب ، الجينالوجيا الضائعة لأحمد يوسف(مرجع سابق) ص:174.

[1] - عبدالقادر رابحي ، النص والتقعيد، ج1 ، ص: 30

ب- واتجاه انصرف إلى الشكل الجديد (الحر) معلنا القطعية مع الأول كأحمد حمدي وعبد العالي رزاقي وأرزاج عمر وحمري بحري وأحلام مستغانمي وجروة علاوة وهبي ومحمد زتيلي وغيرهم كثير[1].

وكان من المنتظر أن هذا الوضع سيدفع بالحركة الشعرية إلى التطور، إلا أنه حدث العكس، وكان لذلك أثره على مفهوم الشعر وممارسته بالجزائر « فتوالي الشعراء لم يغير من طريقة بناء الممارسات، إيقاع مغلق على وهم الشعر، لم يستطع النقد معه أن يأتي بغير أسئلة الشرائط الخارج نصية مواقع الخلل في الحياة الثقافية للجزائر، لكنها كانت كافية للاعتراف بما تزامن وتبع بقلق الممارسة في الجزائر لحظة استئنافها بعد الصمت»[2].

وإذا سلمنا بأن هذه المرحلة من عمر (الصراع) تأسيسية لفعل إبداعي، بما تحوزه في تاريخنا الشعري المعاصر من أهمية بالغة في تحديد مساره، وهي كذلك فعلا، إلا أن علامات الترهل الأدبي والخفوت الشعري واضحة بشكل يجعل هذا الإنتاج قرين الضعف في شعريته ان لم نقل بعيدا عنه تماما، خلافا للرأي الذي يؤكد على أن « القصيدة الجزائرية التي كتبت بشكل حديث كانت أكثر وعيا والتحاما بحركة التحولات الاجتماعية. الأمر الذي جعلها أكثر تطورا أيضا من الناحية الجمالية والفنية، وهوما يؤكد – مرة أخرى- مدى ارتباط الشكل بالمضمون والعلاقة المتحدة الفاعلة بين المستويين»[3]. وفيه محاولة -جريئة- لتجاوز بل إقصاء أصحاب القصيدة العمودية المعاصرين.

[1] - انظر : محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 167
[2] - يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي،ج2،ص: 37
[3] - محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، ص: 52

لكن نعود لنقول من خلال التتبع لإنتاج هذه المرحلة أنه ذو طبيعة شعارية لا شعرية في عمومه، بعده عن التعبير عن الفكرة الإيديولوجية (السياسية) دون إهتمام بالجانب الجمالي.

وليس هذا تعميما أو تجنبا على حق النص آنذاك، إلا أن الظاهر أن شعراء المرحلة كانوا أدوات لمشروع إيديولوجي سائد دعاهم إلى الالتزام إن لم نقل إلزاما قاتلا للإبداع.

ويمكن أن نجد ذلك التمثل بالفكرة صريحا في كتابات أحمد حمدي الصادرة في السبعينات، تمثلا للوعي الذي استبد بالممارسة وجعلها تتغنى بقيم الاشتراكية (المتحررة) وتنتصر للإيديولوجية الثورية والعمال والفقراء في قصيدته(موجز الأخبار في حجم المسألة) وذلك سنة 1974، قائلا[1] :

يكبر شكل الحلم

الحواجز

الحلاج يغزو وحلقات الذكر

تنطلق الثورة من وصف الشارع الأيسر

يمرق الأشخاص

يجادلون الموتى

في شعرية النظام

الورق المقوى

في إيديولوجيات المعارضين

واعترافا، ممن عايشوا المرحلة بامتعاضهم من وطأة الأيديولوجيا السياسية على الإبداع الشعري، وهذا ما عبرت عنه الشاعرة "ربيعة جلطي" حين قالت: « كنت أحس بتعب تجاه

[1] - أحمد حمدي ، قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1980،ص:98

الكوكبة التي كانت تكتب في تلك المرحلة، لأنني كنت خارج الجوقة السياسية، وكنت أريد أن أكون أنا لهذا لم أكن أتماشى مع خطهم السياسي، إلى حد بعيد..»[1].

إن هذه الحالة بالذات جوهر إشكالية التجريب الشعري داخل "سبعينية النص" المحفوفة بالأبعاد الإيديولوجية، ومدى مطابقة التجريب الحداثي، من خلال الممارسة النصية للأشكال المتعددة. (والمتناقضة إيديولوجيا) للممارسات الفكرية المتعلقة بالمواقف الإيديولوجية التي كان يتخذها هؤلاء الشعراء من مسالة حداثة الأشكال من جهة وحداثة الخطابات السياسية والإيديولوجية من جهة أخرى[2].

وقد نلاحظ ذلك الموقف المزدوج في الممارسة النصية ماثلا في قصيدة للشاعر سليمان جوادي بعنوان:(رصاصة لم يطلقها حمة لخضر) في رحلة البحث عن مبرر فني وجمالي من اجل الوصول إلى شكل جديد، مخاطبا المدينة التي تتلقى النص لعله يفهمها بما يريده لكنها تأبى إلا أن تريد هي. حيث يقول[3]:

والمدينة لا تقرأ الشعر

لا تفهم الشعر

تنبذ أبناءها

ودون القراءة والفهم

تقرأ تفهم هذي اللعينة

أن قصائد أبناءها الطيبين

مكبلة بالمشاكل تدعونا بأشكالها

وبأشكالها نحو تشكيل جديد

[1] - ربيعة جلطي ، حوار أجراه : بشير مفتي، جريدة القدس العربي ، 21 أفريل 2006

[2] - انظر : عبدالقادر رابحي، النص والتقعيد ، ج2،ص :78

[3] - جوادي سليمان، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر،آمال،ع60 ، الجزائر،1985 ، ص:54

لواقعها المستقر

وعلى الرغم من تطلع هؤلاء الشعراء لملأ مساحة البياض التي تعيشها الساحة الأدبية والثقافية بمحاولة دخولهم عالم الحداثة في ظل عدم امتلاك الأدوات الناجحة للتجديد وصعوبة تملصهم من الشكل العروضي التقليدي، فإن ما تحوزه هذه المرحلة من تاريخنا الشعري من أهمية بالغة، إذ اعتبرت مرحلة تأسيسية (وهي كذلك فعلا) كما ذكرنا سابقا، إلا علامات الضعف في مبناه ومعناه على حد سواء، وهو أولا وآخرا ذو طبيعة شعارية لا شعرية في الغالب.

وليست هذه الظاهرة حكرا على الأسماء الشعرية المذكورة من ضمن ما أنتج النص الشعري السبعيني بصفة عامة، فهي – كما نؤكد– تطال معظم الشعراء الجزائريين بالحلقتين السابقتين لا من حيث الانتماء فقط، ولكن من حيث المقاربة الأساسية التي يحملها الشعراء الجزائريون للحداثة الشكلية بصفة إجمالية[1].

يمكن تلمس ذلك في كثير من الدواوين بشكل متفاوت من شاعر الى آخر، ومن أهمها: نصوص عمر أزراج واحمد حمدي وعبد العالي رزاقي التي تضمنتها مجاميعهم الشعرية على التوالي "وحسرني الظل" 1976 ثم "العودة الى تيزي راشد"1985، وانفجارات 1982 لأحمد حمدي، "والحب في درجة الصفر" ثم "هموم مواطن يدعى عبد العال "1984 لعبد العالي رزاقي.

إضافة إلى بعض كتابات ربيعة جلطي وزينب الأعوج التي تندرج ضمن قصيدة النثر ولعلها تكون العناصر الأولى لإبدال الشعر المعاصر بما هو تجربة تتجاوز الدال العروضي.

[1] -ينظر : النص والتقعيد (المرجع السابق)،ص:81

وعلى العموم « هي أعمال شعرية ظلت تتراوح بين التعبير عن المطلب الجمالي للشاعر أحيانا، وبين تمثل بعض المقولات الإيديولوجية التي كانت تبدو سافرة في كثير من النصوص»[1].

هذا – حتى– وإن استثنينا شاعرا أعترف له بريادة المرحلة، إلا أن شعره لم يسلم من قيد الإيديولوجي، كما أن النبرة خاطبة والصيغة التقريرية بقيت ماثلة في شعره بوضوح فحينما يقول[2]:

أخي الطالب والعامل والفلاح
تعال نبحث عن إطار
عن مبدأ يقاوم التيار
تعال .. هذي يدي أمدها إليك من جزائر الثورة
هلم نتحد...يداك في يدي إلى الأبد

فإن المتمعن في هذا المقطع فإن شعريته تسقط تماما، همه في ذلك المحافظة على التفعيلات فقط، نقول أنه أقرب إلى نثر (موزون)، محموله الفعل الإيديولوجي والفكر السياسي الذي لا يصنع شعرا خالداً » ولا سيما إذا كانت اللغة مصابة بمرض المناعة الشعرية، ولا يشفع لها أن تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية»[3].

إن هذا التنكر لكل ما هو تراثي بهذا الإصرار، وهذه المعاداة ينبعان من خلفية نفسية ألا وهي: حرص الشباب على البروز في الساحة الأدبية وتوقعهم المستعجل إلى الشهرة ولذلك يحاولون إظهار تجاربهم على أنها تختلف عن تجارب من سبقهم وأنها تتميز عنها

[1] - محمد الأمين السعيدي، مقال: الشعرية الجزائرية المعاصرة (المساروالتحولات)، مجلة مسارات ، مجلة فصلية تصدر عن مديرية الثقافة – الجلفة ،ع03/2014، ص:53

[2] - عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982 ، ص : 19-40على التوالي

[3] - أحمد يوسف ، يتم النص ، الجينالوجيا الضائعة(مرجع سابق) ، ص: 76

بجدة صفات الشباب المندفع والمتحمس والاعتداد بالنفس الذي قد يصل لحد الغرور أحياناً[1].

ويختزل الدكتور عبدالمالك مرتاض تقييم هذه المرحلة ويختص بذكر الشاعر أحمد حمدي في شعره أنه « يجري في جو مضطرب قريب من ذلك الذي لاحظناه لدى ربيعة جلطي وزينب الأعوج، إذا ينهض على تمجيد جملة من القيم الاشتراكية أساسا»[2] التي كانت قيداً سلطته أقوى عندهم من سلطة الإبداع الشعري، مما غيبت جماليته الفنية.

إلا أن هناك من النماذج –حتى نكون منصفين– تتحقق فيها عناصر الفن الشعري مبثوثة في دواوينه، من ذكرنا من شعراء ومن لم نذكر* تعد تحولا نحو المعاصرة حيث رغبة الاستمرار على خط الكتابات الصوفية، وممارسات الانفتاح على الشعر الإسباني عبدالله حمادي .

عبر مجموعاته الشعرية في مقدمتها (تحزب العشق يا ليلى) 1982 و(قصائد غجرية) 1983، و(البرزخ والسكين) 1988، مما رسخ حضوره الشعري بين الشعراء الشباب في الجزائر، والشاعر عزالدين ميهوبي في ديوانه (ملصقات شيء كالشعر) 1997، ومنه قصيدته (موبوء)[3] جاء في بعض أبياتها قوله :

أنا لا أنكر أن ألمح الأشياء

تبدو كالسراب

وأرى مالا يرى الناس

---

[1] - انظر : محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، إتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص : 76

[2] - عبدالمالك مرتاض : تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر (1962-2000) ، مجلة : دراسات جزائرية ع/02 مارس 2005،ص: 25

(*) -

* حيث مشاركة عبدالعالي رزاقي بدوانيه : هموم مواطن يدعى عبدالعالي /مجلة آمال ، الجزائر 1984 ويوميات الحسن ابن الصباح / مجملة لافوميك ، الجزائر 1985 ، هذه المشاركة التي تعكس شيءا من التمييز

[3] - عزالدين ميهوبي ،ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة: سطيف /الجزائر 1997

ولومن ثقب باب

وتجدر الإشارة إلى أن بعض هذا الشعر لم يسلم من التأثيرين المشرقي والغربي، دأبه الاهتمام بعناصر جمالية لتخط أشكال جديدة على صفحة دعت إليها الكتابة الحديثة، وقد تكسرت معالمها نظريا .

كتابة « تنتصر على التقليد وعلى فلسفة الإجماع العام الذي ينزوي تحت رحمة الكلام»[1].

لتحرر من سلطة الشكل، وهنا يبرز بوضوح إبدال العناصر الإيقاعية للنص، ولعلها من أجل ذلك و« بسبب الحدود الموضوعية التي سيجت بها الممارسات، لم تدرك هذه الدعوة إلى الكتابة إلا كدعوة إلى مشروع شعري فلم تنتقل ممارساتها على العتبة الأولى رغم انطلاقة أسماء وممارسات جماعية في اتجاهها»[2].

فقد وقع شعراؤنا في ربقة التقليد غير الواعي للقصيدة المشرقية، وإن تحرر بعضهم من قيد الأيديولوجية (الإشتراكية)، ومما شجع على هذا الإنقياد ذلك الهوس « الذي أصاب نقادنا في الجزائر حيال القصيدة المشرقية من جهة، والذي أصاب النقد العربي عموما حيال القصيدة الغربية من جهة أخرى »[3].

إن شعراء هذه الفترة تأثروا تأثيرا بالغا بأعلام الشعر العربي، فاعتمدوا معجمهم اللغوي ونسجوا على طريقتهم في تصويرهم، وحاكوهم في شاعريتهم ، مثلما نجده ماثلا في بعض نصوص سليمان جوادي بمحاكاته لأشعار نزار قباني، وأحمد حمدي مع البياتي وهوما عبر عنه أحد شعراء المرحلة (محمد زتيلي) بقوله :« يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا، وإن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون

[1] - بختي بن عودة ، رنين الحداثة منشورات الاختلاف، السلسلة النقدية ،الجزائر 1999:ص:165

[2] - زمال بوبكر ،غوارب وهامشها غبار للكلام ، منشورات الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش ، الجزائر 2000

[3] - نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعراء رابطة "إبداع" الثقافية (نموذجا) مطبعة دار هومة ط1 ، 2003:ص:21

لنا إلّا أن نظلّ أتباعاً. لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشّعرية في الجزائر: رزاقي زتيلي، حمري، بحري ... ليست في الواقع إلّا صوراً مصغّرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشّعرية العربية»[1].

فمن الواضح جدّا أنّ هؤلاء الشّعراء عبّروا بوعي أو بغيره عن نتاج ليس بإنتاجهم مقلدين لا متأثرين « تماماً كما حصل مع شعراء الفترة السبعينيّة في الجزائر، فقد راحوا يترسمون خطوات اخوانهم في المشرق العربي ، متبارين في من عساه يكون الأبرع في نقل مفاتن القصيدة المشرقية بصدق لا يضاهيه صدق»[2].

ومنبع هذه الظاهرة (من زاوية النّقد الموضوعي) إلى فكرة انعدام الأنموذج الشعري الجزائري في تلك الفترة، والذي بقدر ما ينتمي إلى ذاكرة شعرية وتراث عربيين يصدر عن ذات الإنسان الجزائري التي لها كل الخصوصيات التي تميّزها عن غيرها في المشرق. غير أن ما يلاحظ على هذه المرحلة هو أنها «حصرت منبع التأثر في التجربة المشرقية الحديثة، وأن غالبية تأثراتها بها، كانت في إطار (المحاكاة) و(الأخذ) الخفيين وأنها قليلة تلك التجارب التي تعاملت مع نظيراتها بالمفهوم الجمالي لمصطلح (التناص)»[3].

ممّا أحال إنتاج جيل هذه الفترة إلى أزمة فنية حقيقية في ظل ضعف، إن لم نقل غياب الفعل النقدي عندنا.

ونحسب أن هذا التأثير – أيضاً – مردّه ذلك الجانب النّفسي لشعراء المرحلة « لأنهم يحلمون أن يكونوا كباراً، ولكن ما يُعاب عليهم ترديدهم لألفاظ وتراكيب غيرهم الذي جعل منهم مقلدين لا غير.

---

[1] - ضمن: عبدالحميد هيمة, البنيات الأسلوبية للشعر الجزائري المعاصر (شعر ال) -أنموذجا-

[2] - تسمية بوصلاح. المرجع السابق. ص:4,252

[3] - يوسف وغليس، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور النشر والتوزيع، الجزائر. ط1، 2009، ص: 100،99

فنجد مثلاً " في أنشودة المطر" للسيّاب بما فيها من ألفاظ وتراكيب (العينين، النّخيل المطر، الأطفال، البروق، الأضواء، القمر، النّهر، النجوم، الضبّاب، العصافير، الغيوم الظّلام، الموت، الضيّاع، الدّم) هي الألفاظ نفسها يكاد يكون القاموس الشّعري لهؤلاء الشباب ينحصر فيها ...»[1].

فنجد (مثلاً) إدريس بوديبة في قصيدته (عيناك أقحوان)[2]. يحاكي تلك القصيدة حين يقول :

عيناك أُقحوان في دربي المهجور

يا زهرة الليمون، يا قصة الألم

عيناك والتّوسل الجريح

كلحظة الآلة، سويعة الخلق

أضاجع الأماني العذاب

...يورق المطر

يتساقط المطر

وتهمس السماء

مطر ... مطر ... مطر ..

كما أثّر محمود درويش من خلال قصائده[3] في عمر أزراج فحاكاه الأخير من خلال قصيدة (تيزي راشد)[4] التي يقول في بعض أبياتها :

ويحرسني الظّل

[1] - انظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، إتجاهاته و خصائصه الفنية. ص: 400،401

[2] - أمال. ع/1979،48، ص: 71، نقلا عن: المرجع السابق، ص: 401،402

[3] - ينظر: محمد درويش. ديوان محمد درويش. دار العودة, بيروت 1989

[4] - انظر: عمر أزراج. الأعمال الشعرية, الكاملة (1969-2007). الأمل للطباعة والنشر, الجزائر 2007, ص: 246,245

ويخرج عصمان

هل ترحل الليلة القادمة

ويخرج عصمان، يدخل ، يجلس، قل ما تريد:

إلى أن يقول :

يظلّ يسافر

يشق الصحاري

تلالاً..

جبالاً..

تظلّ تسافر .أركض خلفك

أمامك، أركض أركض

فهي ظلّ لتجربة عاشها محمود درويش، حيث يقول :

وماذا حدث ؟

لا شكل، يولد سرحان، يكبر سرحان

يشرب خمراً ويسكر، يرسم قاتله، يمزق صورته

ثم يُقتل حين يأخذ شكلاً أخيراً

ويرتاح سرحان

سرحان هل أنت قاتل؟

ومن خلال قصيدة (أغنية السّعادة)[1] التي نسجها على منوال (ريتا والبندقية) ،وهذا مقطع منها :

فوق نصب جارح، آه يا سيدتي أعرف أنّي أحمل صليباً

[1] - عمر أزراج: المصدر السابق. ص: 206

قبل ميلادي ولكنني أُمنّي القلب كي لا

أدفن الشّمس غريبا

غيّبيني : أبعديني

فأنا أمرح لو أنسى مصيري في عيونك

ولنزار قباني نصيب من هذا الحضور أيضا في أشعار هؤلاء الشعراء الشباب، من أمثال سليمان جوادي الذي ينهل من قصيدة (الخطاب)[1] وينسج خيوط قصيدة بعنوان (أغنية لم يلحنها الشيخ إمام) على منوالها جاء فيها :

... نحن لا نطلب منكم أيها السادة إلغاء الضرائب

تلك الأشياء شهرزاد

وأمور قال عنها سندباد

نحن لا نطلب منكم أن تعيدوها إلينا

وقد مللنا أيّها السّادة صندوق العجائب

وغداً عبئا ثقيلاً كالضّرائب

نحن نرجوا أن تعيدوا سورة النّاس إلى القرآن فورًا

أن تعيدوا لصلاح سيفا عربيّا ...

وتكرر هذا التمثّل للشّعراء الكبار في الوطن العربي في قراءتنا لنص: (العانس)[2] لمحمد بن مريومة إذ يقول :

وحين يطول بها الانتظار

تصير كليمونة

خيفة من مضيّ القطار

[1] - سليمان جوادي. يوميات متسكع محظوظ. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر. 9811, ص: 9

[2] - محمد بن مريومة. المغني الفقير. المؤسسة الوطنية للكتاب 1989,ص: 66

كمثل التّماثيل تبدو

إذا ما تمشّت ثناها انكسار

وفي النص (الأثر) لنزار قباني نسمع الصّدى في قوله[1]:

يروعني شحوب شقيقتي الكبرى

لقد بدت سعيفتها تغوص وتلمس القعرا

ولئن كنّا نملك شيئا من هذه النّماذج التي عدّها محمد الزتيلي خارجة من عباءة المشرق، مما يعني أنّ شعر المرحلة لم يستخرج بطاقة هويته مما يحيل إلى التّشكيك في شرعيتها .. إلا أن هذا لا يعني – بأي حال من الأحوال – أن تجارب هؤلاء الشعراء تقليدا محضا لأن « الشاعر الجزائري استوعب أعمال نزار قباني دون أن يسقط دائما في عيوبها، فهو أقرب إلى المدرستين الأخيرتين مدرسة السيّاب والبيّاتي ومدرسة درويش متأثّراً لا مستنسخاً. وبقي على الرّغم من أنّه في منتصف الطّريق بمأمن من التّقليد ينبئ عن أصالته»[2].

فمرحلة التأثّر لابد منها في المرحلة الأولى من الكتابة، ولكن بشرط أن يكون التّجاوز فيما بعد لتأخذ الشخصية الإبداعية هويتها المتفرّدة[3].

وتبقى مع هذا ظاهرة تحرر الشاعر الجزائري، في ضوء المنجز النّصي قائمة، في ظل هذه المرحلة التي – في بعدها – تأسيسية، إذ «لا يزال هذا الشّعر في مرحلة التشكّل والبحث عن فرادة خاصة به . من مميزات هذا الشعر الجزائري الراهن قدرته على

[1] - نزار قباني: الأثار الشعرية الكامية. ص: 624,623

[2] - جاء هذا الكلام على لسان: حسن فتح الباب, استدراكا لما ذهب إليه في حديثه علن المطبات التي وقع فيها شعراء جزائريون حينما حاكوا شعر نزار (خاصة) بما يحمله من معجم خاص. و لمزيد من الإيضاح انظر: حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائريين الواقع و الأفاق. المؤسسة الوطنية للكتاب, الجزائر, ص: 135

[3] - أحمد دوغان. في الأجب الجزائري الحديث (م.س), ص: 45

صياغة مشروع تجاوز نفسه باستمرار، بحثا عن آفاق نرجو أن لا تنتهي أبداً، ومن مشكلاته أنه لم يرث تراثاً شعريّاً طليعيّاً، قادراً على منحه الأجنحة المحلّقة في فضاءات خلق الواقع، وتفجير إمكاناته وعناصر قوته، كل ما هنالك أن الشعر الموروث يمثل في أغلبه التبعية والتقليدية شكلا ومحتوى»[1] ، هذا التصور (الهاجس) لشعراء المرحلة، إلّا يبقى طموحا للانطلاق في فضاء أرحب تتفجر فيه الطاقات لتكشف عن شخصية شعرية عنوانها التميّز.

إن جل ما ذكرنا من وجهات نظر مختلفة وآراء تعقبت شعر المرحلة السبعينية فإنه لابد من التوضيح بأن النماذج الجيدة فيها تظل لها خصوصيتها رغم محمولاتها الإيديولوجية، فلقد ساهم سليمان جوادي بغنائيته، وأغنى عبد العالي رزاقي في كتاباته السياسية بكثير من الجمالية رغم مباشرتها...

ومثلما هو لكل مرحلة إخفاقاتها فلها – أيضا – نجاحاتها التي تعطيها بريقها ومشاركتها ولعل أهم نجاح – في نظرنا – هو ثبات الشكل الجديد في الكتابة الشعرية، وإقبال الشعراء الشباب عليه والخوض في غمار تجربته التي تختلف اختلافا جذريا عما ألفناه في شعر الثورة وقبله، وهذا يعد في حد ذاته أهم مكسب في مسار تحول القصيدة الجزائرية والتطلع إلى مرحلة أكثر وعيا ونضجا.

د- مرحلة النضج و المغايرة:

بعد الركود الذي شهدته الساحة الشعرية في الفترة السبعينية، و التي تقاسمتها سلطة الأيديولوجية (الإشتراكية) و شبح التقليد، مما أحال شعر المرحلة إلى نوع من الشعارات التي تكون أبعد ما تكون عن الشعر الحقيقي. جاء جيل حاول إعادة تشكيل تفاصيل القصيدة من خلال رؤى مختلفة، و متحررة إلى حدّ كبير من السلطة الأيديولوجية التي

[1] - عمر أزراج العودة إلى تيزي راشد, نشر لافوميك, 1985, ص: 07

قتلت النص السبعيني و حدّت من احتمالات نجاحه الفني، ولا تلغي في الوقت ذاته الواقع لكنها أيضًا « لا تصوغ لنا حقيقته صياغة تسجيلية مباشرة، بل تستغل كل وسائل الأداء الفنّي من الرمز التاريخي أو شبه التاريخي ومن الأسطورة المشبّعة بالدلالة ومن عمليات الترابط المعنوي بين الأبنية و التراكيب و غيرها من الوسائل»[1].

ولا يعني هذا الكلام بأن كل ما كتب تحت لواء الأيديولوجية قصَّر في بلوغ الشعرية فقد كان البحث مستمرًا من خلال تجريب الأشكال الجديدة، و جاءت الممارسة في سياق البحث عن «حرية مفتقدة يحاولها الشاعر في القصيدة تارة، وبحثا عن مشروع شعري هارب من قسر التاريخ والخطاب الثوري الرسمي ومن مفهوم الثورة ذاته، تارة أخرى»[2]. ولكن معظم الإنتاج كان متأججًا في مضمونه، ضبابي الشكل، مترهّل الأسلوب.

إن أفضل ما توصه به هذه المرحلة التي تبدأ من الثمانينات، أنّها مرحلة الانفلات من التقيد الأيديولوجي و كسر سلطته والنزوع صوب النضج الشعري وإعلاء سلطة الخطاب المسلوبة من جديد بدءًا من اللغة عبر وحداتها الدلالية التي تجعل من التجربة الشعورية تتنامى وتنضج.

وهي مرحلة لا تنفي سابقتها و تحاول –في الوقت ذاته – الانفصام عنها نظرًا لكون كل جديد في التجربة الشعرية يؤسس على اقتناع دفين بضرورة موت الأب، الذي كان يرمز في تلك الفترة للأبوية السبعينية التي كانت ترى في غير منحاها ورؤيتها بأنه أدب أدنى بحسب شهادات كثير ممن عاشوا تلك المرحلة.

[1]- عز الدين إسماعيل. الشعر المعاصر في اليمن/الرؤية و الفن. دار العودة، ط 2 بيروت 1976، ص: 15
[2] - انظر: يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي (م.س)، ص: 40

وقد نتجت هذه النزعة في الثمانينات نتيجة لإيمان الشاعر بالتّمرد « على ما كان يبدو له من إحساس بالقهر والحيف والظلم من قبل المؤسسة الأيديولوجية التي كان ينضوي تحتها شعراء السبعينات»[1].

وفيما ترتّب عن سلطة تلك المؤسسة من توهُّم بأن كل من لا يعبّر عن الرؤية الاشتراكية –آنذاك– يعتبر رجعيًا، و حتى (خائناً) لمشروع الدولة الوطنية، أو حتّى ليس بشاعر، فقد استمر في هذه المرحلة التجريب بشكل جليّ، وهو ما يعبّر عن وعي بضرورة المغايرة وعن شعر يختلف كليّا عن الفترة السابقة، ويحقق اختلافه من اشتغاله على الاختلالات التعبيرية التي يمكن أن يمنحها الشكل للشاعر الباحث عن التميّز.

الشاعر الذي يدرك من الأدوات ما يرسّخ بها أشكاله الجديدة في ذهن المتلقي، يعرف كيف يستثمر الشكل الشعري الجديد في تحقيق المغايرة داخل نصّه. على أنّ شعراء هذه المرحلة لم يكونوا على القدر ذاته من مستوى الوعي بالخصوصية الشكلية، إذ أنّ بعض الشعراء ظلّ انتقالهم بين العمودي والتفعيلة. و« لا تنمُّ هذه الازدواجية في الممارسة الشكلية في العديد من نصوصهم الشعرية، بالضرورة عن موهبة وتمرسّ في أحد الشكلين أو فيهما معًا، بقدر ما تنم عن استمرارية مرحلة الانتقال من شكل إلى آخر.

ولعلّ هذه الاستمرارية هي التي تبقي الرؤية الابداعية للنص الشعري على ماهي عليه بالنظر إلى المتغيرات الحادثة على نص وهو يمارس بالشكل نفسه»[2].

كل هذا يدور في فلك أسْلبة واحدة تجعل كلا الشكلين، على اختلافهما، كأنهما واحد، وكأن قصيدة التفعيلة تحوّلت معهم إلى نوع من العمودية الجديدة لا فرق بينها من حيث الطرح وبين طرائق القول في القصيدة العمودية.

[1] - انظر: يوسف أحمد. يتم النص. الجنيالوجيا الضائعة، ص: 93

[2] - عبد القادر رابحي. النص و التقعيد. دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، ج2، ص: 148

وعلى عكس هؤلاء القلّة نجد جيلاً جديدًا من الشعراء على وعي تام بخصوصية الشكل وما يمكن أن يقترحه من احتمالات التعبير الممكنة، وكأنما انطلقوا من قناعة أنّ « الشكل لم يكن في يوم من الأيام، مجرد لبوس متغيّر لباطن متحكّم، بل باطن لباطن»[1]. تجاوزًا للتقسيم التقليدي دون مبرّر فني أو جمالي، ناهيك عن المبرر الدلالي، وفقا لمعادلة:(شكل/ محتوى = كأس/ خمر) كما يرى الشكلاني "يوري تينيانوف"[2]. وفرصة لشكلنة المعنى ولجعل النص واحدًا لا متشعبًا إلى: ظاهر وباطن على «أنّ امكانية التجريب أو التغيير في الأفكار دون أن تكون لديهم الجرأة الحقيقية القادرة على تحمّل مسؤولية تغيير الأفكار وتغيير البنيات من وعي الممارسة المتجددة للنص الشعري»[3].

إنّ مثل هذه الحالة تجعلنا نقول بأن هناك محاولة تجاوز للإطار المرجعي للخطاب التنظيري الذي رافق الممارسة النصّية من لحظة تعديل النص الشعري.

حيث اعتبار الأشكال تجسيدًا للثورة النهائية على القديم الذي لم تعد الآليات الجديدة والمتطورة للعصر كفيلة بضمان حداثته و حداثة أزمنته الإبداعية..

« ولعلّ بقاء ازدواجية الممارسة الشكلية للتقليدي و الحر في إطار النص الشعري الواحد على شيء، يدل على اتصال العلاقة الإيقاعية و العروضية الجديدة بمرجعياتها الأصلية ضمن المنظومة الإبداعية العامة التي تمارس فيها اللغة العربية وجودها، وتحدد حداثتها لا من وعي الشاعر بآنية مرحلته، وإنّما بوعيه بشمولية هذه المنظومة الإبداعية وقدرته على التجدد والإبداع داخلها. ولا يمكن للبعد الاجتماعي الذي تتغيّر من خلال تغيّره

[1] - عبد القادر رابحي. النص و التقعيد. الحركية و التأسيس في الشعر العربي المعاصر. مجلّة: متون. المركز الجامعي الدكتور: مولاي الطاهر، سعيدة، ع:01، جانفي 2008، ص: 150

[2] - تودورف وآخرون. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب. ط1، 1982، ص: 77

[3] - انظر: عبدالقادر رابحي. النص و التقعيد. ج2. ص: 169

الأشكال، أن يكون في كلّ الحالات دافعا رئيسيا في تحديد مسار الحركية الكامنة في النص وهو يبحث عن حداثته»[1].

وفيما نرصد حركة تحولات القصيدة الجزائرية في أبنيتها عبر دائرة التجريب نجد انفتاحًا في الخطاب الشعري بعد الثمانيات ليعلن التغيير من خلال عناصر التشكيل اللغوي ماينبئ بحركة تمرّد ترفض الواقع و تبحث عن البدائل. وترسم من خلالها صور الاغتراب والقلق والضياع كمعادل موضوعي لما يعيشه الشاعر في زمن تغيّرت فيه الرؤى وازدحمت فيه الأفكار مكّنت للانفتاح على أوسع أفق للقراءة.

وهي آليات نلفاها عند أصحاب الحساسية الصوفية – خاصة– الذين يظهر في شعرهم افتتان بباطنية ما. وبأسلوب يقوم على التناقض و المتضاد من القول، مستثمرين في ذلك الموروث الصوفي العربي، جامعين في ذلك بين الحمولة الفكرية الضرورية وبين الجمالية ، لتجعل من الخطاب الشعري خطابًا عارفًا، مفتوحًا على فضاءات أوسع من التأمل..

ولعلنا نذكر من قائمة طويلة لهؤلاء الشعراء: عثمان لوصيف، الأخضر فلّوس، ياسين آفريد، مصطفى دحية، عاشور فني، عبدالله العشي، ميلود خيراز، أحمد عاشور، يوسف وغليسي، ناصر لوحيش، باديس سرار وغيرهم...

فقد كتب هؤلاء عن الثورة مثلما هي الحال مع جيل السبعينات، لكن «من موقع أكثر تحرّرًا من أيّ ضغط أيديولوجي، قرأ الثورة قراءة وجدانية ذاتية، فكتبها بلغة (الأنا) ورسمها فضاءً روحيا يمارس فيه طقوسه الصوفية، وفقًا لرؤية شاملة تتجاوز تاريخية الثورة في مستوى الحدث المفصّل إلى مستوى الحادثة الكونية، وتحول الثورة من واقع تاريخي ونضالي إلى رمز فنّي (مثالي) يسافر في ذاكرة الشاعر ووجدانه. ولذلك كان

[1] - المرجع السابق. ص: 169

شاعر الثمانينات أعمق صدقا وأكثر تجاوزًا للتاريخ وأوسع شمولية وأقدر جمالية على مستوى البنية النصّية»[1]. مستغلا في ذلك عنصر اللغة لإعادة تكوين الذات، والانفتاح على العالم، ذلك أنّ اللغة في مستوياتها العادية ليست كفيلة بأداء هذه الأدوار، إن لم تكن انغلاقا على الذات و النص.

فالنّص يمارس حضوره عبر اللغة المتماهية فيه، أمّا اللغة العادية فإنّها تمارس موتها وغيابها المفروضين داخل النّص[2].

وفيما يلي سنحاول عرض بعض النّماذج لنرصد الوحدات المعجمية، التي لم نتعوّد عليها في المدوّنة السّابقة ، ونستشرف تلك العوالم التي انفتح عليها الخطاب الشّعري الجزائري منذ نهاية الثمانينات.

ومن (مقام البوح) و قصيدة الغياب ذلك الفضاء العرفاني للشّاعر عبد الله العشي نستهل:

كم من الوقت سيمضي

كي تعود الحوريات

يتراقصن على عتبة بابي

و يعود الهمس و اللّهفة...

و البوح، يعود البرق و النشوة ...

و التنكر. يعود البسط و القبض...

يعود الأنس و الوجد...

يعود الصّحو و المحو ...

يعود الكشف و الإخفاء...

حتّى...

[1] - يوسف وغليسي. في ظلال النصوص. تأملات في كتابات جزائرية (م.س)، ص: 123

[2] - انظر: نسيمة بوصلاح. تجلّي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر – شعراء رابطة إبداع (م.س)، ص: 31

ليس يبقى أي شيء في إهابي...

صور من رحلة الرّوح والنّشوة العرفانيّة، يتشظّى معها البوح إلى تشاكلات لغويّة، يعرفها أصحابها أكثر من غيرهم أمثال عبدالله العشي (الوجد، الغيبة، النّشوة، السكر، الكشف التجلّي ...)

ولعلّ هذه التشظيات اللغوية انعكاس لحالاته الانفعالية التي تسرّبت إلى روحه الشّاغرة والتّرسبات الصوفية المتأججة بقلبه. ممّا أحال ايقاعها إلى نشيد روحي عذب عن قصد أو عن غير قصد.

وإلى لحظة الاغتراب التي تكاد تكون سمة يتقاسمها الشّعراء(الشّباب) في هذه المرحلة. حيث الفرار من الواقع الضّيق إلى رحابة المطلق، نرصد المدهش وغير العادي من خلال قصيدة ياسين آفريد (غربتان)[1].

جاء في بعض أبياتها:

غربتان اثنتان

والتي كنت أمنحها هفهف الرُّوح

تمنحني كلّ آه قذيفة

وتذوب على شفتي مثلما أقحوانة

غربتان اثنتان

وأنا سيّد للغجر

ثم ماذا؟

إلى أن يقول:

لا حقيقة غير الشّظايا

[1] - ياسين آفريد. غربتان، نشرت في صحيفة اليوم، الجزائر، الثلاثاء. 01 فيفري 2000

و ينكسر الحلم

حتّى يقول:

و تضيق القصائد

تتسع الغربتان بلا رأفة

صورة أخرى من صور القلق والضّياع والإغتراب والحنين، يتشظّى فيها الشّاعر بين المرأة والوطن وكأنّه كتب عليه التشرّد والتّرحال حينما يقول: (وأنا سيد الغجر).

والشّظايا عرف صوفي، بُعده أوّل الكون وبدء الخليقة، هكذا الذّات حينما تنشطر، وهكذا رؤيا الإنفتاح لدى هؤلاء على عوالم مشبعة بالدّلالة و الطّاقات الإيحائية لمتميّزة.

والملاحظة العامّة أنّ هناك ثمة تقارب لغوي ودلالي كبير بين قصائد كثيرة لشعراء متعددين من رقعة هذه المدوّنة، تكاد تلزم القارئ على أنّه يقرأ قصيدة واحدة.

ممّا يجعلنا نقول أنّ شعراءنا – ما بعد الثّمانينات – خرجوا عن المألوف وتقلّدوا بالقواعد الحداثيّة « التي تحيل التجربة إلى قصيدة تنقلها من عالم الإنفعال والمجهول إلى عالم الوجود القابل للفهم عبر لغة جمالية. وهو الذي يعانق الواقع في ماديته الصّماء ليصلحها بالرّوح، ويقيم الحلولية بين الذّات والعالم، ويجسّدها في شكل فنّي ...»[1].

وإن كنّا لم نقدّم من النّماذج ما يكفي لتقصّي الظّاهرة إلا أنّه وإجمالاً يقع التّأكيد على أن شاعرنا الحديث يستحضر الخيال الغائب والغريب، ويفجّر المكبوت في التجربة واللغة. ليخرجه على نسق إيحائي، حافل بالتعدد والتلبس لا يهدف إلى فهمه وتحديده؛ بل إلى تحسسه وتمثّله بعين الخيال التي تتداخل فيه الحدود، وتلتقي فيه المادة بالرّوح، ويكون مسرحاً للقراءة، للذهول، للبحث، للوعي الجمالي الجديد المفارق للوعي الجمالي السّائد..

[1] - ابراهيم رمّاني. الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص: 248،249

ابتغى الخيال الحديث – عند هؤلاء – التقرّب من طبيعة الشعر كذات مفارقة للواقع، كعالم خاص يتم فيه التحرّر من وطأة المادة وثباتها وجمودها الهندسي داخل أقاليم التقليد والسّلطة[1].

وقد بدا لنا أنّ الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر في نطاق "التّناص" أنّه قد انفتح على نصوص شعرية خارجية، وأنّ هناك مدًّا للنّص الشعري المشرقي الحديث، معجميّا وتركيبيا مع تباين طرائق التّعامل مع هذا النص.

و يبقى أهمّ ما تحقّق شعريّا في هذه المرحلة هو الخروج من بوتقة الإيديولوجي التي كان يتخبّط فيها الشاعر السّبعيني.

ولا شكّ في أنّ الظّروف التي مرّت على الجزائر في نهاية الثّمانينات وبداية التّسعينات كان لها الأثر الكبير في تغيير رؤية الشاعر إلى ذاته وإلى الحياة، رؤية تشكّلت في تسارع الإنتقال من مرحلة الرؤية الدموية التي طويت فيها صحائف الإبداع، وجفّت فيها الأقلام، حتى كأن الكتابة حينها عدّت مجازفة، وما كتب وهو نزر قليل أُطلق عليه (أدب الأزمة) كما يحلو للبعض تسميته.

لقد ظهرت في بداية التسعينات أسماء عديدة عبّرت عن هذا الاختلاف الذي مسّ القصيدة في متنها و مكوناتها مثل نجيب أنزار من خلال ديوانه: "كائنات الورق" وعمار مرياش في "اكتشاف العادي" ومصطفى دحية في "اصطلاح الوهم" وميلود خيراز في "شرق الجسد" وعاشور فني في "زهرة الدنيا"...

أعمال شعرية عبّرت عن القطيعة مع المرحلة السبعينية، ومنفكة من أي قيد سلطوي منتصرة للشعرية والجمالية دون غيرها.

[1] - انظر: المرجع السابق

حيث تتعدد الحقول المعجمية وتباين وسائل التركيب اللغوي، ما يلائم الذوق الجمالي. إذ نتلمس تلك اللغة الواثقة والشعرية الطافحة التي تنهل من كل ما هو جميل، وتتراوح بين الاشتغال على التكثيف والمسكوت عنه، وبين الاتكاء على عصا السردية وعلى عنصر الحكاية.

وزبدة القول: أن هذا الجيل مثّل القطيعة والتواصل مع الجيل السبعيني، تلك الثنائية التي تبدو متضادة، إلا أننا نعني بالقطيعة الفكاك من القيد الأيديولوجي والرؤية الأحادية المنغلقة على ذاتها وعلى الآخر، أمّا التواصل فهو وشائج الانتماء إلى خارطة شعرية واحدة عربية اللغة وجزائرية الجغرافيا.

جيل ما بعد الأيديولوجية لم يكن أمامه إلا خيار التجاوز والبحث عن المغايرة تحقيقا لذاته وابتعادًا عن التجارب السابقة التي كادت أن تقتل الشعر، فلقد أضعفته بانتصارها لإملاءات الإشتراكية على حساب المقول الشعري.

ومن أجل فعلى الجيل المنبعث إختراق الماضي، مع إقامة جسر بين الأصالة والحداثة لتحقيق شعرية واعية ترسّخ ذاتها، وعن الجمالية المطلقة للشعر وهو يتشكل في محيط المختلف والمغاير، لينشأ بملامحه الخاصّة وبخصوصيات لحظته الزمنية الراهنة.

الفصل الثالث:

تجليات التراث في المنجز الشعري الجديد

(تجربة الشعر الحر في الجزائر)

الجذر التراثي وفاعلية التنّاص:

نسلّم مبدئيا بأن النص الشعري الذي يوصف بالحداثة هو مزيج رواسب القديم وبشائر الجديد، والشاعر الحداثي ما هو إلا حلقة في سلسلة المبدعين الذين سبقوه، فالنص الشعري ليس عالما مغلقا على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية التي تحوطه (اجتماعية، ثقافية ،سياسية...).

ولا تتأكد عصرية التجربة من كونها تعبر عن آمال وهموم هذا العصر؛ بل في كونها " تعبر عن حقيقة الذاكرة التي من سماتها الانفتاح وربط علاقات التفاعل الفني مع مختلف الثقافات والنصوص قديمها وحديثها، تستلمها وتحاورها وتقيم علاقات جديدة معها، قد تهادؤها وتتعايش معها فتمنحها الحياة ، وقد تثور عليها فتغلبها، وإذن فالنص الشعري في مفهوم الناقدة الفرسية (جوليا كريستيفا) إنما هو مركز ثقل مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المتزامنة واللّانصوص (أو النصوص غير الأدبية كالرموز والإشارات التاريخية والكلام اليومي والأقوال المأثورة ...)[1].

يشكل التراث هوية الأمة وعنوان شخصيتها القومية والحضارية، والعودة إليه عودة إلى المنابع البكر للحضارة البشرية ، والأديب أكثر الناس فهما لهذه الحقيقة. لذلك أخذ الأدباء ينهلون منه لتأكيد نوازعهم النفسية والقومية والوطنية ومواقفهم الفكرية، ولم يقتصر الأدباء في توظيفهم التراث على تراث أمة دون غيرها، لأن التراث منجز حضاري للإنسانية جمعاء ، ومن هنا كان اتساع حقل التراث، وتنوعت معه الأداة ليغدو وسيلة فنية ذات أبعاد دلالية متعددة للارتقاء بالعطاء الإبداعي خصوصا في الحقل الشعري، فهو" قوة

[1] شربل داغر. قصيدة الشباب ،أسئلة الحداثة وتحدياتها .مجلة الوحدة .ص:11 نقلا عن Jullia Kristiva, La revolution du langage poétique, seuil, Paris1974 P338 .

كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصورة الماضي ونماذجه العليا"[1].

فالشاعر لا يستطيع أن يبدأ بداية جديرة بالاعتبار، معينة على مواصلة المسار مالم يسند ظهره إلى متكأ راسخ من التراث يحقق له الأصالة؛ حتى يحقق لذاته الخصوصية ويعبر عن شخصية فنية.

ولا بد في هذا الاطار أن ننطلق من حقيقة مؤداها أنه لا يوجد نص مهما كانت عبقرية مبدعه خارج النصوص الأخرى، التي هي نصوص الثقافة السابقة ، وروح النصوص الراهنة. فكل نص جديد سليل نص أثر.

وقد عرفت العلاقة بين النصوص السابقة واللاحقة في التراث البلاغي والنقدي بمسميات عدة مثل: الاقتباس والتضمين والسرقات والانتحال...الخ ،غير أن وجودها في الشعر القديم " لم يكن يرقى إلى مستوى التفاعلية ،فقد كان حضور النص الآخر تابعا للعمل الذي يسلبه أية فاعلية ليكون مكونا دلاليا خاصا بسياقه الجديد مهما استدعي إلى ذهن المتلقي في سياقته السابقة"[2] . حيث اكتفاء الشاعر القديم بتسجيل النص التراثي في شعره دون تعديل جوهري فيه.

أما في الشعر الجديد فقد نمت هذه الظاهرة بفعل الإبداع وتباين آليات تضمين النصوص التراثية، فأصبح حضور النص التراثي في النص الشعري" حضورا بائنا لدلالته الكلية عنها "[3]. بما معناه أن النص الشعري ليس عالما مغلقا على ذاته؛ إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية المحيطة به (الاجتماعية والتاريخية والثقافية)، بحسب ما يشير إليه

[1] محمد فتوح أحمد .الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف ط 3، القاهرة 1984.ص:325.
[2] محمد فكري الجزار.لسانيات الاختلاف (سلسلة كتابات نقدية)الهيئة العامة لقصور الثقافة ع/43.سبتمبر 1995، ص:459-460.
[3] المرجع نفسه، ص :512- 513.

النقاد المعاصرون الذي اشاروا إلى حضور هذه الظاهرة بمصطلح التناص الذي هو " مجموعة من القرائن اللسانية أو المعنوية داخل نص ما، تحيلنا على نصوص خارجية وتثبت تعالق النصوص بعضها ببعض.." [1].

وهو في أبسط صورة " أن يتضمن نص ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة اليه أو ما شابه ذلك المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندرج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي ليشكل نص جديد متكامل"[2].

وليس معنى هذا ــ بأي حال من الأحوال ــ" أن التناص بمفهومه الحديث يقف عند حدود القضايا التي أثارها النقد العربي القديم، إذ تشعب المفهوم من خلال إضافات جديدة، وعلى أية حال يظل الحديث عن التناص متفرعا يشمل جانبين اثنين، أولهما التناص المباشر وفيه تبرز تقنيات الاقتباس والتضمين والاستشهاد وغيرها، تعبيرا عن اتكاء الشاعر على نص ما بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والأشعار والقصص ،مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة المرجعية (تاريخية أم دينية أم أدبية ...)، أما الجانب الثاني فهو التناص غير المباشر، حيث يستنتج استنتاجا، وهو يدخل في دائرة تناص الأفكار أو المقروء الثقافي، ويدخل ضمن التناص غير المباشر أيضا تناص اللغة والأسلوب"[3].

وعلى تعدد مفاهيم مصطلحات " التناص " ومشتقاته في جل البحوث العربية والغربية فإنها تشترك في مفهوم موحد، وما يهمنا في هذا المقام هو علاقات التأثر والتأثير بين النصوص ، وفي انعكاساتها على النسيج اللغوي للنص .

[1] يوسف وغليسي. في ظلال النصوص..تأملات نقدية في كتابات جزائرية، (م س)،ص:72.
[2] احمد زعبي. التناص، نظريا وتطبيقيا ط2، مؤسسة عمرية عمّان .الأردن 1989.ص:57.
[3] صادق عيسى خضور. التواصل بالتراث في الشعر عز الدين المناصرة ،(م.س)،ص: 107.

وحتى لا تتعرج بنا المفاهيم في دوال المصطلحات المتعلقة بهذا المصطلح، فإن الإجماع يقع على النص المحيل إلى نص آخر يسمى بالنص الحاضر أو اللاحق، بينما يسمى النص المحال عليه بالنص الغائب[1] أو النص الأصلي .

ومع ملاحظة أن أغلب الدراسات التي تناولت مدونة الشعر الجزائري ــ في أغلبهاــ قد تناولت هذه القضية من المنظور البلاغي القديم [2]، فإننا سنكتفي فيما يلي بتمظهرات النصوص السابقة ذات الصلة بالخطاب الشعري الجزائري المعاصر في حدود مقتضى هذا المقام ، ووفق متطلبات احتمالات التحول عبر عوامل التأثير والتأثر ، انطلاقا من كون الشعر الجزائري المعاصر جزء لا يتجزأ من خارطة الشعر العربي المعاصر الذي يحفل بحقل التداخل النصي .

واعتبارا من أن الشعر الحداثي – بوجه عام – يتخذ من التناص قانونا جوهريا ، إذا اعتبرنا أن الأشعار هي بمثابة نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص وهدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل .

وعلى أقل تقدير لابد من توفر حد أدنى من التفاعل بين ذاتين منفعلتين ، أنا الشاعر وأنا المغاير ، والتداخل بين نصين ; النص الحاضر والنص الغائب.

وبهذا يكون الشاعر في انتقائه نصا مصدريا إنما يختار هذا في اطار تجربته الشعورية بكل ما تحمله من أبعاد نفسية وتاريخية وثقافية ، مدمجا فيه نصه ، باحثا عن بعض

[1] - هذا المصطلح الذي تفرع عن مصطلح التداخل النصي بعدما استعاض به الناقد المغربي "محمد بنيس" عن مصطلح (التناص)، لينتقل بعده إلى مصطلح "هجرة النص" كانتقال مفهومي استكمالي لمصطلحه الأول "النص الغائب" .انظر :محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ط1 دار العودة بيروت 1979 ص: 117 (معجم المصطلحات)، وينظر ص:251 وما بعدها من نفس المرجع . كما ينظر: محمد بنيس .حداثة السؤال "ط1" دار التنوير بيروت .المركز الثقافي العربي والدار البيضاء، المغرب 1990 "ص: 179".

[2] انظر: محمد ناصر .الشعر الجزائري الحديث (م س) ص:400 وما بعدها .

التوهج على قاعدة النص المصدري ، محاولا تفجير إمكانيات جديدة في حواره مع نصه المبدع .

ولعلّ أهم سمة تطبع التجربة الجزائرية المعاصرة هي انفتاحها على المأثور من الروافد الدينية (القران الكريم والحديث النبوي الشريف) والموروث الشعري القديم، والمرويات الشعبية، ذات الصلة بلغة الخطاب الشعري وتكوينه.

أولا: الجذر التراثي في مستوى اللغة:

تعد اللغة الشعرية مظهرا فنيا يستخدمه الشاعر المعاصر، ولا سيما في الشعر الحر بما تقتضيه الوظيفة التي تؤديها في صناعة التجربة، تماشيا مع ظروف العصر وقضاياه حيث لم يعد التجديد" تمردا على الأوزان الشعرية كما يزعم صغار الشعراء والنظّامون بل تعني ثورة في التعبير ضد الجمل الجاهزة "..[1].

ومن ثم فإن اللغة الشعرية هي تلك الطاقة المتجددة ودليل القارئ إلى فهم التجربة وهي النسيج الشعري الذي يحاك منه نص شعري ما، وهي المؤشر الذي يستعين به الناقد للحكم على تميّز نص ام عكس ذلك، لأنها تحوي الشفرة التي تقلب موازين العادي المألوف لتصوغ نمطا جديدا ليس على شاكلة المتداول .

لأن النص توليد سياقي يؤسس لخلق شفرة خاصة به كنص متفرد، تميزه كنص منفرد وهو بذلك" تشكل لغوي ينم من غير ما يقول أو يبطن أكثر مما يظهر، حتى صار التعامل معه علما إنسانيا ينهل من كل معارف الأنسان من أجل أن يفهم الإنسان ذاته من خلال لغته، وكل ذلك كنز مخبوء في كلمة النص"[2].

[1] عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر (اتجاهاته وخصائصه الفنية) مرجع سابق ص 174
[2] عبد الله الغذامي .الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ط3 ، دار سعاد صباح، الكويت 1993 ص 60

والنص الشعري هو ذلك البناء المحكم الذي يحدث المتوقع وغير المتوقع من خلال لغته الشعرية التي تعرّي وتكشف السياق، هذه اللغة هي تراكم من(الإشباعات) أو " خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، فاللغة الشعرية إذن إيقاع الرؤية الشعرية"[1].

وعليه فإن أكبر المشكلات التي يتصدى لها الشاعر المعاصر مشكلة التعامل مع اللغة في ظل تقلّبات الحضارة الحديثة، إذ كيف له أن يتمثل منابع التراث اللغوية ليمنح الحياة لشعره ويعايش به عصره ؟ في ظل تسرّب الأدوات الشكلية واللفظية المتعثرة من عصور الانحطاط، وعصر حديث لسان حاله العامية وروابط الثقافة الأجنبية.

وإذا كانت اللغة أداة للتوصيل والكشف، فإن مقامات وأحوال الشاعر هي الأداة الأكثر تحكما في تسيير الخطاب وتوجيهه ،على نحو يستجيب لمتطلبات التلقي، وعليه وجد الشاعر المعاصر نفسه بين احداثيات الانتماء إلى التراث اللغوي والانفصال عنه [2].

وككل تجربة، فإن التجربة الشعرية الجزائرية تعاملت مع الجذور اللغوية التراثية من خلال ما أتيح لها اثناء الممارسة. وبغض النظر عن كونها مرّت بمراحل، وكل مرحلة تحمل خصيصتها في ذاتها بين النجاح والاخفاق بحسب المعطيات وتبعا للعوامل والمؤثرات، فإن مناط حديثنا سيكون حول مستويات الجذر التراثي في اللغة الشعرية عبر تجارب مختلفة ومتنوعة من خلال نماذج متباينة .

[1] السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1984 ص 66

[2] معلوم ان الواقع الشعري العربي في سياق تطور اللغة الشعرية اتخذ له اتجاهات متعددة تصل الى حد التناقض أحيانا. اتجاه متطرّف في استخدام لغة الحديث العادية إلى حد لم يعد فيه فرق بينها وبين لغة التخاطب اليومي العادي، كما يدعو إلى ذلك "يوسف الخال" في لبنان ،ومنها الاتجاه الذي كان محافظا على الاصالة التراثية للغة مع منحها مفرداتها قيما ودلالات تساير العصر وتعايشه مثلما ماهي الحال مع اغلب رواد القصيدة الحرة من أمثال :نازك الملائكة ،وبدر شاكر السياب ،وعبد الوهاب البياتي ،واحمد عبد المعطي حجازي، و صلاح عبد الصبور، ونزار قباني، وغيرهم. ينظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث (م س) ص: 358.

أ) اللغة العاميّة والروايات الشعبية:

من الظواهر اللافتة في الخطاب الشعري الحداثي استخدام شعرائه لغة الحديث اليومي في قصائدهم، وذلك بنتاج تأثرهم بدعوة الشاعر (توماس اليوت) " إلى الاقتراب بالشعر من اللهجة المحليّة المتداولة أو ما يعرف بالواقعية اللغوية، إلى جانب تأثرهم بالدعوة إلى الواقعية الاشتراكية التي غزت الأدب العربي في فترة من فتراته، والتي قضت بأهمية احترام اللهجة الشعبية، وذلك عن طريق استخدام مفرداتها وعباراتها في قصائده .

ولقد نشأ الشعراء العرب في أحضان هذه الدعوة التي مثلت امتداد للفكر الاشتراكي في مجال الادب"[1].

وجدير بالذكر أن الخطاب الشعري الجزائري عرف هذه الظاهرة اللغوية لأول وهلة في الفترة السبعينية أكثر من غيرها ، وقد تفشّت بشكل لافت في كثير من نصوصه الشعرية، حرصا من شعراء المرحلة على استخدام لغة بسيطة تنمّ عن واقع الناس ومعجمهم المتداول اليومي، مع الاعتراف – مسبقا- أن الانجرار وراء هذه اللغة البسيطة أحال إلى الوقوع – أحيانا- في كثير من الترهّل اللغوي، إذ تجردت لغة الشعر من تلك الجمالية الفنية في حين هذه الأخيرة " هي أساس التجربة الشعرية، فالشاعر يقف أمام اللغة وقفة تقديس لأنها وسيلته الزئبقية التي كلما حاول القبض عليها وأسرها ،عاودت الهروب لهذا تقاس شاعرية الشاعر بمدى تطويع هذه المادة الطليقة التي لا تود القيود فهي في حالة فرار دائم "[2].

[1] – غالي شكري .شعرنا الحديث إلى أين. دار الشروق ط1، القاهرة 1977 ،ص :215 .
[2] – محمد كعوان. اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية، قراءة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. مجلة منتدى الأستاذ ،دورية أكاديمية متخصصة محكمة ،المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة ،الجزائر ع 02، 2006 ص:166.

وقد تنوعت في هذا الخطاب أشكال الصيغ التعبيرية بين مصطلح أجنبي (متداول) ومصطلح متجدر في بيئته المحلية جار عليه لسان العامة من الجزائريين، إلى عبارات مشتركة بين أقطار عربية أو مستقاة من لسان عامي خارج المحيط الجزائري.

وفي ظل تفشي ظاهرة اللغة العامية ــ لفظا وتركيبا ــ في أوساط النصوص الشعرية، فإننا نعثر ــ بداية ــ على بعض المفردات المحجوبة شعريا، نظرا لصعوبة تألفها مع روح النصوص، وهي مفردات عامية ذات أصل أجنبي، وإذا جئنا إلى التمثيل من المدونة السبعينية نجد لفظة "ويسكي"[1] التي يوظفها عبد العالي رزاقي حيث يقول[2]:

ويسأل الحمّال عن سرّ الزجاجة

يختفي (الويسكي) ويبقى طعمه

...يستيقظ الحمّال

فهذا الحمّال يمسك به الجمركي وبيده زجاجة (الويسكي) ،غير أن الحلم كان أبسط، كسرة خبز، وبمنطق القانون، وتمثيلا للحق العام، يخضع الحمّال للاستجواب بعدما قبض عليه متلبسا، ليلبس تهمة الإخلال بالآداب العامة.

ووظيفيا فإن استعمال هذه الكلمة من الشاعر، رغم اجتهاده في تبليغ معنى إنساني (واقعي)، إلا أنها لا تستطيع اكتساب شريعتها الشعرية داخل أي نص نظرا لثقلها وعدم احتمال الذائقة الشعرية لها، اللّهم إلا مناسبتها لواقع الحمّالين.

[1] لفظة أجنبية فرنسية(whisky) ، تعني: مشروب كحولي.
[2] عبد العالي رزاقي .أطفال بور سعيد يهاجرون إلى اول ماي ،مجلة آمال ،ع/48 1979 ص :39.

ويحصل هذا مع الشاعرة (ربيعة جلطي) حينما تستعمل مصطلح (الآسيد)[1]، والشاعرة (زينب الأعوج) عندما توظف كلمة (الشيكات)[2]، حيث تتكرر هذه الكلمة الدخيلة أكثر من مرة في سياق النص الواحد. ونجد مثل هذا التعامل مع الشاعر (أحمد حمدي) الذي يقول[3]:

كدّست (فواتير) المآسي فوق جفني

أنا حقل حزن ومدفأة

وخرائط حزن.. وفاتورة الخطوات الجريئة

..لا أعرف سرّ الموت مجانا

ولا هذا (الديالكتيك)..

يجادلون الموتى

في شرعية النظام

في إيديولوجيات المعارضين

[1] ربيعة جلطي. تضاريس لوجه غير باريسي ط2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر 1983 ص: 10 ،93 و أصل الكلمة(L'accide) أي : الحمض

[2] زينب الاعوج. يا أنت من منّا يكره الشمس ،ش ،و، ن ،ت ،1983 ص :10. 28 و أصل الكلمة(Chéques) أي: الشيكات

[3] احمد حمدي. انفجارات ،ص :05 و فواتير جمع: فاتورة (Facture) كلمة أجنبية وتعني: وثيقة تسديد حق الخدمة أو الضريبة ،و كذلك ديالكتيك = (Dialectic) بمعني :المحاورة

وقد نعثر على مسميات من هذا القبيل منتشرة في عديد الدواوين لأسماء شعرية معروفة في هذه الفترة بالذات ،وذلك ما نجده ــ مثلا ــ عند (حسن بو ساحة) من تعابير عامية ذات أصل فرنسي كمصطلح (الدنتيل) و(الطوموبيل) [1].

و من الاصطلاحات التي تتكرر عند أكثر من شاعر مصطلح (الفرماج) .

يقول عبد العالي رزاقي[2] :

يبقى الحلم في حجم التوقع، يدخل الشرطي يده باسمه

ــ كيلو

ــ بطاطا

ويفرحني الحلم، لم يحل بغير الخبز و(الفرماج) .

وقد استخدم اللفظة ذاتها الشاعر " محمد بلقاسم خمار " وذلك في قوله[3].

لتسقط الألغاز والأوهام

ولتقطع أواصر (الفرماج)

هذا الاستخدام للمصطلح الأجنبي، الذي تكرر في أكثر من موضع من نصوص تحمل تجارب مختلفة، أصاب التجربة الشعرية في عمق بنيتها التعبيرية بشيء من الفصام وعدم الاستقامة ، رغم ما قضت به رغبت الشعراء في الاهتمام باللهجة الشعبية والتزامهم بالواقعية اللغوية ،على حد ما ذهب اليه الدكتور "محمد ناصر" بأن استخدام اللفظ الأجنبي

[1] حسن بوساحة .درب الوفاء ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 ص :22 .70 و أصل كلمة الدنتيل = (Dentelle) : وهي نسيج خفيف يطرز به الثوب وتزين به حواشيه و الطوموبيل = (Tomobille) أي :السيارة

[2] آمال.ع /1979،48،ص:39،ومصطلح (الفرماج) = (Fromage) الذي يعني : الجبن.

[3] – محمد بلقاسم خمار .الحرف الضوء ،ص :145 .

بهذه الكيفية وهذا التكثيف في نص واحد " هو ما أصاب التجربة الشعرية بالهلهلة ورسم البنية التعبيرية بالركاكة والنشاز .. وتفشل في تحريك إحساس المتلقي لأنه يفتقد في لغته النغم الموسيقي ولمحة الإيحاء[1].

وإذ نشير ــ ههنا ــ إلى الكلمات ذات المصطلح الأجنبي (الفرنسي) واشتغال شعرائنا عليها، والتي دخلت عليها العامية الجزائرية وانصهرت فيها، إنما كان ذلك من عامل احتكاك الشعب الجزائري بلغة المستعمر على مدى طويل، من الكفاية أن يحدث هذا التمازج.

حتى أن شاعرا مثل "سليمان جوادي " ،وفي محاولة منه تعريب بعضها بغرض إعطاء بعد لتجربته ، ومن ذلك ما أراد من خلاله أن يعبّر به عن ذلك التحول الاجتماعي للمرأة الجزائرية نحو التحرر والتمدن في قصيدة "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام" قائلا[2] :

وغزا صالون داود ليغتال فتاة (تتكوفر)

إن مثل هذا الاستخدام للمصطلحات والأعلام الأجنبية تقتضيه التجربة أحيانا، إلا أن ذلك لا يعني أن يستخدم الشاعر اللغة أو العبارة المتداولة في الوسط العامي قاصدا إيّاها لذاتها بحيث تؤدي وظيفة دلالية في النص؛ بل شريطة أن يكون استخدامها بما تضيفه على مضمون القصيدة العام، أو بمعنى ادق أن تؤدي وظيفة إيحائية.

وعليه فإن استخدام اللهجة المحلية، أو ما تعارف عليه العامة في النص لا يعني مجرد إشاعة المناخ الشعبي فيه بقدر ما يعني أن اقتناء الألفاظ والتقاطها من الأفواه واقحامها في السياق الشعري يظل ممكنا ما استطاعت تلك الألفاظ أن تكشف الصورة، وأن تعبّر عن روح كامنة في النص، معلنة عن إيحاء فنّي ينمو داخل التجربة " نموا طبيعيا في شكل

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ،(م س)، ص :373.
[2] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ش ،و، ن ، ت، الجزائر، 1981: ص 12 نقلا عن المرجع السابق.

صورة إشارية أو رمز أو إيحاء ، وليس أن تقحم في النص إقحاما لمجرد الرغبة في التجديد، لأن تعمّد ذلك يعد عامل إضعاف لها ... "[1].

وإلى جانب استخدام هذه العامية المصطبغة باللون الأجنبي ، استخدم الشعراء الجزائريون اللهجة العامية في بعدها المحلي والمتوارثة من محيطها الأصلي ، ونعثر على ذلك في ديوان " عمر أزراج " حيث يقول[2] :

أيا جيل الفقراء أعد لي خروفي

فأعطيك يوما جناحا

لترحل

أعده فأعطيك " غدوة " شباكا

لتصطاد حلما

وحين يجيء المساء

ينوح على صدره

ويفهم أن الذئاب تظل ذئابا

فكلمة " غدوة " عامية جزائرية مشتقة من الكلمة الفصيحة (غدا)، ونجد لها انتشارا واسعا في المغرب العربي في (ليبيا وتونس والمغرب) ، ما يعني أصالتها وتجذرها على خلاف من يرى عكس ذلك.

وفي أبيات من " قصيدة إلى افريقيا " لابي القاسم خمار جاء فيها[1]:

[1] – محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث ،(م س) ص: 380.
[2] – عمر ازراج . وحرسني الظل ط2، ش ،و ،ن، ت، الجزائر، 1981 ص:64 و 32 على التوالي.

خيولنا ضاعت بلا عنان

بلا حداء

و(طاح) من سروجها الفرسان

فالفعل (طاح) معناه السقوط، وتمثلا فإن هذا الفعل ينتشر في الأوساط العامية تعبيرا عن المبالغة في السقوط إلى حد الانبطاح والتمرغ ووصول الجسد كله وجه الأرض.

ورغم ذلك ، فإن استخدام خمّار للفظ السابق أدى إلى خروج المتلقي من سياق الانطباع الذاتي الكامل إلى بنية متداعية على التأثير، لأنها تصطدم بالفهم على نحو تنفك معه الإثارة العاطفية .

لقد كان بإمكانه أن يوظف كلمة " زلّ " مثلا ، وهي تتناسب معنى وإيقاعا مع روح النص، وتكون أقوى فاعلية، وبالتالي فإن استخدامه اللفظ السابق (العامي) قد أساء إلى النص.

كذلك استخدام لفظي (بابا) و(يمّا) في عدد من القصائد ،وكمثال على ذلك استخدام "عمر أزراج" (يمّا) التي تعني الأم، حيث يقول[2] :

وراح الشجر

يهاجر داخل قلبي الوحيد

ويحكي له ما مضى وانقضى

وسافرت. كنت قطاري .غناؤك أدفا من حضن " يمّا "

[1] أبو القاسم خمار. الحرف الضوء (م .س) ص :54 .
[2] – عمر أزراج، وحرسني الظل (السابق). ص: 49.

مضيت.. وقلت أعود

هذه الكلمة التي يرى بعض الدارسين أنها لم ترق إلى مقامات الخطاب الشعري، من أمثال الدكتور محمد ناصر الذي ذهب إلى حد القول :" ما الذي يضير الشاعر أن يقول: غناؤك أدفأ من حضن أمي ، التي لا يتغير بها الوزن وهي أعمق تعبيرا وأشد حرارة "[1].

إلا أننا نقول: أن استدعاء هذه اللفظة كان بناء على كونها أصبحت من ضمن الألفاظ العامية الدارجة ،مثلها مثل باقي المستعملات اللفظية الأخرى، الجارية على الألسن، ولا نستثني من ذلك الكلمات ذات الأصول الأجنبية، وأن استعمالها وتموضعها ــ أحيانا ــ في بعض السياقات قد يكون مطلبا ملحا من الناحية الدلالية.

ولذلك فكلمة (يمّا) التي مرت بنا نرى أنها كلمة غير ممجوجة نظرا لشيوعها في مناطق وسط الجزائر، وهي كلمة ليست ببعيدة عن الكلمة الأصل "أمي" ، حتى أننا لا نبالغ إذا قلنا أنها تستعمل وبشكل واضح بنفس التشكيل اللغوي والدلالي في مناطق عدة من الوطن العربي، كالعراق والكويت والجنوب المصري(الصعيد)، ما يعني سعة نطاق تداولها شعبيا.

ونحسب أن هذا التوظيف جاء تأسيّا بالتيارات الحداثية الوافدة من المشرق العربي ونخص بالذكر تيار " مجلة شعر " (قصائد يوسف الخال وأنسي الحاج) ،الداعية إلى استعمال العامية في النصوص الشعرية الحداثية ،وحتى بعض الشعراء الرواد أمثال " محمود درويش " الذي يوظف في قصيدته (موّال)[2] أغنية شعبية فلسطينية كلازمة تتخلل مقاطع القصيدة إذ يقول :

يمّا ... مويل الهوى

[1] – محمد ناصر. المرجع السابق، ص :375.
[2] – محمود درويش. آخر الليل، ط 10، دار العودة، بيروت 1980، ص:27.

يمّا ... مويليا ضرب الخناجر.. ولا

حكم النذل فيّا ..

وعلى دأب أزراج يطالعنا الشاعر محمد بلقاسم خمار بأبيات مشبعة بعدد من الكلمات المستقاة من العامية قاصدا بها التعبير عن تجربة حياتية شخصية وتحوّل من الشباب الى الكهولة، لكنه ليس بالتوصيف المعتاد ،حين يقول في قصيدته "أتحدى الهزيمة"[1]:

استبشري

بلغت سن اليأس

ليس من الحياة

ولا من (اللّفات .. والقفزات)

ولا من الشوق الى (الحطّات)

فرغبتي لمّا تزل

ونظرتي من نهمي .. شرار

إذ نجد في هذه الأبيات تكثيفا لكلمات عامية لها من الشيوع ما يبرر حضورها في سياق التجربة، مسبوقة بنفي يبرر من خلاله سيرورة الحياة فلم تكن (اللّفات) وهي لفظة تطلق في العامية المصرية من الفعل (لفّ) للدلالة على المراوغة والتلاعب، في اعاقته يعيش نشوة الشباب التي كان اعتادها، فالرغبة مازالت قائمة، ولا (القفزات) ، التي هي من

[1] – محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء (السابق) ، ص: 151.

الاصطلاحات العامية ، وتلخص معاني النشاط والفهلوة ، ولا حتى (الحطّات) التي تعني التأنق في المظهر. هكذا ــ فيما نعتقد ــ أراد أن يقول الشاعر خمّار .

وإلى جانب ذلك ، من الشعراء من تجاوز حدود اعتماد اللفظ المفرد إلى استعمال بعض التراكيب العامية ، التي نجدها ماثلة في عدد من القصائد، ومنها قصيدة (حب) لعمر أزراج ، إذ يقول[1] :

وبيني وبينك دم

و"وائل يندە بابا"

فعبارة (يندە بابا) صيغة عامية تعني تلك الاستغاثة بالأب ، طلبا لعونه على خطب ما يتداولها الجزائري – عادة – في خطب ما.

إلى قوله[2] :

مددت يدي لأصافحه. صلصل القيد. مدّي يديك

لأشعر بالدفء.. هاتي يديك، وخلّي

"على وجه ربّي " !! ..يديك تنامان فيّ.

من قصيدة بعنوان" الهبوط إلى القصبة "، ومعلوم أن عبارة "على وجه ربّي " تنشق من سليلتها الفصيحة (لوجه الله)، تستعمل في الموروث اللغوي الجزائري إلى حالة الطلب والاستعطاف، وتقوم ــ أيضاــ مقام (رجاء من فضلك) .

كما استخدم تعبيرات عامية من مثل (بالذراع) ،حيث يقول: [1]

[1] – عمر أزراج . وحرسني الظل، ص:107.
[2] – عمر أزراج .السابق، ص: 38.

كوردة جريحة على الشفاه

ينام فوق خدها شعاع

تنسج من حنينها شراع

تحلم أن تنال بالذراع

ولا ذراع .....!

ولا ذراع .....!

فهذه الصيغة (شبه الجملة) ، من التعابير العامية الشائعة لدى الجزائريين ، ويقصد بها أخذ الشيء بقوة وعنوة إذا استلزم الأمر .

ثم تلك العبارة التي نجدها عند سليمان جوادي لمّا يقول[2]:

ورجعت إلى نفسي (والدعوة مضطربة)

فعبارة (والدعوة مضطربة) تستعمل استعمالا عاميا، فيها إحالة إلى سوء الحالة وفساد الأمر.

ومن الشعراء من يتجاوز هذه الألفاظ والتراكيب العامية القصيرة إلى تضمين القصيدة مقاطع كاملة من الأغاني الشعبية أو "الشعر الملحون" ،أو قولا عاميا مأثورا ، كما هو الشأن مع "عمر أزراج" في قصيدة "تيزي راشد" وفي المقطع ما قبل الأخير حين يقول[3]:

وعيناك نافذتا وطني

[1] – الجميلة تقتل الوحش، ص: 19.
[2] سليمان جوادي. يوميات متسكع محظوظ، (م س)، ص: 18.
[3] عمر أزراج. الاعمال الشعرية (2007/1969) ،دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2007، ص: 249/248.

وأسدل عني الستار

وجرّح وجهي صداهم

(إذا طاح الليل وين تباتوا

أمـــــــــــــــان

أمـــــــــــــــان

وصحت بملء المدى: في دمي غرف للجميع

أمـــــــــــــــان

أمـــــــــــــــان)

فعبارة (إذا طاح الليل وين تباتوا...أمان–أمان) من الأغاني أو المواويل الشعبية المحلية التي يتداولها الجزائريون، وجارية على الألسن، تجمع في ثناياها معاني الشوق المبطّن بالحيرة على الحبيب، والحاجة إليه في حالتي البعد والقرب.

وكما هي الحال في قصيدة (إنفجارات) للشاعر "أحمد حمدي" المشكّلة من مقاطع ثلاث يتضمن كل مقطع منها نفحة من الشعر الملحون:[1]

المقطع الأول:

والله ما نبطل غناها

والله ما ني ندرق فيه

جبته عن كل الثّوار

[1] أحمد حمدي(إنفجارات)، الصفحات: 47،46،45 على التوالي.

واللي في قلبي ما نخبيه

المقطع الثاني:

نورّي لك الحق كا نسيته

يا برجوازي يا وسخ يا ميته

إن الفقر من أرضنا نحيته

بسلاحنا، والحب نار سيته

المقطع الثالث:

القهر ماينفعشي

والحر مايرجعشي

حتى يجيب الشمس ... أو النعش

ومن ذلك قول عمر أزراج:[1]

يا رايح لبني منصور

قول ألهم خلاه البابور

وراه في القصبة يتسول

ونشر احزانو من سور لسور

[1] عمر أزراج. وحرسني الظل، ص:38،37.

أن أزراج إذ يستدعي المقطع الغنائي السابق، فإنما يأتي به كجزء متمم للأحداث السابقة وهو على شاطئ غرناطة يعاود الذكريات ،ذكريات تحيي في نفسه الحنين إلى الوطن الأم، إنه الاغتراب بأسمى معاني الكلمة.

وإذ يعمد إلى اقتطاف ذلك المقطع من أغنية شعبية، فإنما يعمق بذلك إيحاءات الطقس الشعبي وإشاعته في القصيدة.

وعلى كل، فإن استخدام الشاعر الجزائري للمفردات والصيغ العامية من هذا القبيل لا يعني التنكر للغة الفصيحة، كما أنه لا يعني ــوهذا في تصورنا ــ أنه منح اللهجة العامية، سواء أكانت على مستواها الإفرادي(كلمات) أو مقاطع (تراكيب)غنائية أو غيرها أيّ اعتبار خاص.

ومن الواضح أن هذه المقاطع إنما أقحمت ضمن السياق الشعري التركيبي ، لأنها دلاليا لا تكاد تضيف إلى المعنى اللغوي شيئا، وبنيويا لا تكاد تنسجم لغويا وإيقاعيا مع سياق النص العام . هذه الظاهرة تكاد تكون سمة غالبة في قصائد شعر السبعينات[1].

وما أن حلت مرحلة الثمانينات وما بعدها حتى بدأت في التلاشي، إذ لا نكاد نلمس أثرا لها في قصائد المجموعات الشعرية الجديدة إلا في قصيدة (النيل وعيون غنية) [2] لمحمود بن مريومة وعند أحمد عاشوري الولوع بتوظيف الخرافة الشعبية العامية التي تستدعي حضور اللغة الشعبية.

[1] ...نجدها عند عمر أزراج (وحرسني الظل)،وحمري بحري (ما ذنب المسمار يا خشبة)،أحمد حمدي (قائمة المغضوب عليهم)،عبد العالي رزاقي (الحب في درجة الصفر)،سليمان جوادي (يوميات متسكع محظوظ)،عبد الحميد شكيل (قصائد متفاوته الخطورة)،ربيعة جلطي (تضاريس ليوم غير باريسي)....وغيرها.

[2] محمود بن مريومة. رسالة الى امرأة غير عادية، المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر 1986. ص:44.45.

على أن مصطلح "الركاكة"[1] ، في مثل هذا الاستخدام للأغاني الشعبية أو الشعر الملحون كما يسميها الدكتور محمد ناصر ــ مع احترامنا لرأيه ــ لا ينطبق على كل النماذج التي ذكرنا والتي لم نذكر، إذ تصادفنا تلك النماذج التي عبرت عن وقائع تحرك في المتلقي شعورا بما يعيشه الإنسان في بعض الظروف التي يحكمها شظف العيش، والحلم بأن تؤول الحال الى وضع افضل.

وذلك ما عبر عنه عبد العالي رزاقي حينما وصف الثورة الزراعية في خطاب لذلك العامل.

المتهالك ،الحالم بسعادة أبنائه لمّا يقول[2] :

... فتدفن في الصدر وجهك

وتلثم حلمة ثدي الوليد

فيرقص، يصرخ "بابا"

ويكبر في القلب "بابا"

تغني وتردد لحنا تليدا

<< غني لي يا سعيد

باش نشري لك ثوبا جديد

إذا جاء العيد ...>>

[1] انظر: محمد ناصر .الشعر الجزائري الحديث (مرجع سابق)، ص: 380.379.
[2] عبد العالي رزاقي . الحب في درجة الصفر، ص: 54.

فرزاقي في هذه المقطوعة يستحضر صورة شعبية مبهجة تتمثل في العيد، وذلك الوجدان الشعبي ،الذي يرى غرّة العيد وصداه في أطفاله عبر أغنياته ..، ليضعها في شكل صورة تمتزج فيها الفرحة بالكآبة المقتحمة قصرا أجواءه ،وذلك العبوس الذي لا تكاد تحركه مظاهر الفرح .

ومما لاشك فيه أن الاحتفال بالعيد يعد من المناسبات الإجتماعية المهمة التي تبلغ فيها مظاهر الاحتفالات أوجّها ،خاصة وأن الأطفال نكهتها ، مما حدا برزاقي إلى اختيار (العيد) بالذات بكل ما يشيعه معناه من مظاهر احتفالية شعبية .

ولما كانت الأغنية الشعبية ــ أيضاــ تمثل أحد مظاهرها ، ضمّن الشاعر أغنية الأجداد (غني لي يا سعيد ..) ، وهي أهزوجة شعبية تقال لطفل ينتظر ذلك اليوم بلهفة، وينتظر من يدخل الفرحة على قلبه بلباس جديد يخرج به متباهيا به بين أقرانه في ذلك اليوم السعيد.

وكمثال آخر على هذا الاستخدام الذي نحسبه حقق بعضا من النجاح في قصيدة لحمري بحري بعنوان (الإرادة – الأمل)، والتي استطاع أن يرسم من خلالها لوحة فنية راقية لطفولة بريئة ، يتقاذفها البؤس في وسط مادي (مدني)، طفل يتجول بقفته بين المقاهي والحانات ليبيع (الفول السوداني) ويصيح بصوته بين الكاسات والمسافات (حميميص.. حميميص) في مشهد درامي مؤثر جدا ،حيث يقول الشاعر[1]:

ليس للحب حذاء

هكذا قال الذي يأتي مع الريح

على صدر سحابة

[1] ما ذنب المسمار يا خشبة . ص :101 .نقلا عن: محمد ناصر (ضمن) الشعر الجزائري الحديث. ص:381.

ناسجا جرح المسافات على الطوب

خصر غابة

لوجوه تتحدى صبر أيوب

تلبس العري رداء

كل ما قلناه يا أمي هراء

ليس للحب حذاء

ليس للحب قميص

يدخل الحانات قفه

حميميص! حميميص! حميميص!

تسقط الخيبة قفة

تسقط الدمعة قفة

ويضيع الصوت في رنّة كأس

حميميص! حميميص! حميميص!

وهذا في محاولة من الشاعر أنزال الخطاب الشعري إلى المستوى الإفهامي لعامة الطبقات الشعبية باسم جماهرية الخطاب و"الالتزام" ،كما يقول الدكتور محمد النويهي:

" إن لغة الشعر مهما يكن نصيبها من الإتقان، والإجادة والتخيير، والتنظيم ، وهو أمر لا ننكره، مصدرها الحق هو اللغة الطبيعية الحية فيما يتحدث به الناس في واقع حياتهم.."[1]

مع الإشارة ــ في هذا المقام ــ إلى أن بعض الشعراء الذين اشتغلوا على اللغة العامية بتوظيفها في قصادئهم ، كمقاطع أو لوازم هم ــ في الأصل من فحول (الشعر الملحون) كالشاعر (أحمد حمدي) والشاعرة (زينب الأعوج) اللذين نرى نبوغهما في هذا الشكل من الشعر يفوق نبوغهما في الشعر الفصيح.

وهذا يتأكد ــ مرة أخرى ــ في مقطوعة شعرية تطالعنا بها الشاعرة زينب الأعوج قائلة:[2]

في نصي شعبي مستعار

ياك السفلي، رجع فوقاني

وأسباب ذا ستّاسو مهدوم

قايل الحق رجع برّاني

القلب الصافي والزمان المهموم

فمن خلال هذا النص الشعبي المستعار نسلّم بفرضية أن اللحن فرض حضوره، فكان اعتماد من الشاعرة للغة شعرية صرفة كبناء مغاير تستمد عروضيته وإيقاعيته من حركية اللغة وإفضاءاتها الدلالية، وصار ــ بذلك ــ هذا اللحن عنوانا لشعرية جديدة ، ويقوم بدور المحور الذي تتم من خلاله العلاقة التبادلية بين العناصر المتغيرة في النص .

[1] محمد النويهي. قضية الشعر الجديد، دار الفكر العربي، القاهرة 1971،ص:43.
[2] زينب الأعوج. أرفض أن يدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .د.ت الجزائر، ص:17.

ويبقى أن نقول بأن تفشي هذه الظاهرة في تجارب المرحلة السبعينية عند الشعراء الشباب، نوع من المجازفة والجرأة تتراوح بين القبول والرفض بين الأوساط النقدية، ولا تحتمل أن نحكم عليها كلها بالفشل في ظل عدم وجود ما يكفي من التبريرات.

فلا شك في أن هؤلاء الشعراء شأنهم شأن نظرائهم في المشرق العربي .

ولعل استيراد التجربة من المشرق ــ في هذه المرحلةــ دون أن يكون لها رصيد فكري وجمالي كان فعل الأثر السيء ــ أحيانا كثيرة ــ عليها خاصة مع التجارب الأولى للشعراء الشباب الذين تميز شعرهم بالإبهام الذي يعود إلى اضطراب الصياغة ، وجراتهم في التعامل مع اللغة ، أو يعود للتسرع وحب الظهور بمظهر الشاعر الحداثي المجدد[1].

وقد أثار هذا التعامل الجديد مع اللغة الشعرية في الشعر الحرــ كما سبق أن أثير في المشرق ــ جدلا آخر بين الشعراء والنقاد الجزائريين هو إمكانية توظيف الألفاظ العامية في الشعر لضرورة جمالية واقعية .

ويدعونا المقام إلى أن النص الشعري في هذه المرحلة يحمل في ذاته الخصوصية، نظرا لطبيعة المرحلة نفسها، وهي مرحلة معقدة جدا ، ينحصر فيها الشاعر بين تقاطعات الأبعاد الثقافية والتحولات المجتمعية.

ثم أن بعض الإخفاق الذي أصاب اللغة في مفهومها العام ومفهومها الإبداعي لدى الشاعر السبعيني، أنها لا تعدو أن تكون إنتاجا للدلالة نفسها التي ينتجها المجتمع ؛أي تعبيرا عن هدف اجتماعي، وكأن المجتمع هو الذي يصنع معناها "باعتباره وسيلة

[1] انظر عبد الله الركيبي .الاوراس في الشعر العربي (م س) ص 126

للاتصال والتعبير واعتباره صورة للواقع ورمز له"..[1] على حد التعبير "فيشر أرنست" حتى لتبدو اعتمادية لا تلقائية ،موقفية (شعارية) لا إبداعية خالصة .

1 التناص مع القرآن الكريم والحديث الشريف :

أ- تناص القران الكريم:

استأثر القران الكريم بعناية خاصة من لدن الشعراء المعاصرين باعتبار نصوصه تحمل من الأبعاد مالا حدود له للحياة وللإنسان ، ما يدعونا إلى تتبع حضوره في متن الشعر الجزائري المعاصر، ودراسة فعاليته، حيث بات من الواضح أن شعراءنا راحوا يقتبسون من آيه ليصبح رافدا مهما ينهلون منه لإنتاج نصوص معاصرة، منقبين فيه عن عبارات جديدة عساها تكون لبنات صلبة في هذا البناء الجديد، وتحقق قدرا من الحاجة الجمالية والمعنوية لهذا الشعر. فأعادوا كتابته بعد قراءته بمستويات متفاوتة تبعا لكفاءة كل شاعر منهم ومدى وعيه بالبناء الشعري،" وقد تراوح هذا التفاعل مع النصوص القرآنية بين (الاجترار) الذي يقوم على الاقتباس الحرفي الخالي من المعاناة ونضج التجربة الفنية، و (الامتصاص) الذي يعتمد فيه على الاستمداد الإشاري والدلالي من آيه القرآن مع القيام بتحوير بسيط قصد الإشارة و الإيحاء وإنتاج الدلالة التي يهدف الشاعر اليها ، هذه الدلالة التي يعجز النص الحاضر عن الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب"[2].

نلفى هذه الظاهرة تكاد تكون سمة بارزة في مطلع الثمانينات ومع شعراء التسعينات بعد انقضاء المد الإيديولوجي (الاشتراكي) ، وكأنما ايمانا من شعراء المرحلة بضرورة البحث

[1] فيشر أرنست .الاشتراكية والفن، تر :اسعد حليم، دار القلم، بيروت 1973، ص: 45.
[2] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر. 2003،ص:173.

في مضان أخرى غير التي كانت، تكون بديلا يتماشى مع متطلبات المرحلة ، وتصحيحا لجملة العيوب اللغوية التي وقع فيها جيل المرحلة السابقة.

ولعل من أبرز الأسماء الشعرية التي تفاعلت مع النص القرآني الشاعر (سليمان جوادي) الذي يقتبس من بعض آياته، مستعينا بها على كشف الدسائس التي تحاك على الأمة العربية من أجل إضعافها ، مؤكدا على أن المؤامرة شراكة من بعض العرب، إذ يقول[1]:

تبّت يدا أبي لهب

فالمجد دوما للعرب

هذا الذي حفظت في المدرسة الصغيرة

الذل دوما للعرب

والجهل دوما للعرب

والفقر دوما للعرب

تبّت يدا بعض العرب

هذا الذي عرفت في المدرسة الكبيرة

ويظهر التناص هنا شبه كلي على شكل اقتباس حرفي للآية (تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ) [2] مع تغيير طفيف تمثل في حذف المعطوف (وَتَبَّ)، واستعمال هذه الآية تصديرا لأبيات المقطوعة، ليكون فعل الخطاب موجه بشكل مباشر ولافت إلى مخاطب معاصر وإلى

[1] سليمان جوادي . يوميات متسكع محظوظ(الديوان) ص: 70 71
[2] سورة المسد. الآية: 01

غائب تاريخي. غير أن صورة المخاطب الحاضر تتحدد مرة أخرى عن طريق هذا التناص.

ومن أشكال التداخل النصي التي يحفل بها الشعر الحر ما نجده عند محمد ناصر الذي يستعين بآيات قرآنية عدة فتتداخل نصوصه كليا أو جزئيا مع نصوص قرآنية، وهذا ما نجده ماثلا في قصيدة له بعنوان (الجسر المعلق)، إذ يقول[1]:

زيتونة الطور هل رفّ الربيع على

خصلاتك الخضر، إذ من مصر حيّاك ؟

وهل تهللت بشرا عندما بزغت..

شمس من الشرق عادت منه تلقاك ؟

أزدهي طربًا والنذل يعصرني

وطور سيناء بالثارات تكويني

وفوق وادي طوى نعْل ملطخة

جاءت بوغد، وسفّاح ومأفون

حتى يقول :

ألم أُنر لهم بالوحي حين أتى

موسى ابتغاء لنور الهدي يبغيني ؟

فأعجبوا بخوار العجل من سفه

[1] محمد ناصر . أغنيات النخيل . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر 1981. ص: 67 68

وأعرضوا عن بديع الوحي موزون

هكذا كان انشغال الشاعر بنص حاضر على نص قرآني سابق، ففي قوله: (وفوق وادي طوى نعل ملطخة). يقتبس من الآية الكريمة :(فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَىٰ (11) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى(12)) [1]وفي هذا اقتباس جزئ من الآية الكريمة .

وفي عبارة (فأعجبوا بخوار العجل) فإنها تتناص مع قوله تعالى: (فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَٰذَا إِلَٰهُكُمْ وَإِلَٰهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ(88)) [2] وهو شكل من اشكال الاقتباس النسبي ، الذي كانت له وظيفة كشف الدلالة الجديدة.

وهذا التعالق النصي أكسب التجربة بعدا جماليا وقوة في المعنى الذي أراده الشاعر أن يتحقق، إنه عبر من خلال هذه المسحة من التداخل النصي عن حقيقة وضع آلت إليه الأمة العربية ، فامتزج ذلك العبق التراثي من خلال الصياغة القرآنية الوافدة على النص الجديد لتغذي روحه، وتسهم في الكشف عن واقع وحدث ماثل.

(فالنعل الملطخة فوق وادي طوى) هي ذلك الجرم الذي ذاقته شعوبها، وقد ضحت بدمائها من أجل الأرض والعرض. وأما (خوار العجل) فهي أكذوبة الزعامات العربية وطروحاتها الفاشلة التي تدعوا أن تكون شبيهة بذلك الخوار الذي يصدره العجل. ويطالعنا الشاعر (عيسى لحيلح) بتلك القصة القرآنية الرائعة ، قصة يوسف وإخوته، وحكاية الغدر التي رآها شاعرنا واقعا في حياتنا، فيمثل تجربته الشخصية لتلك القصة وينسج من

[1] سورة طه ،الآية :11 ، 12.
[2] سورة طه . الآية : 88

خيوطها الدلالية تعبيرا متميزا عبر التداخل نصي يستحضر من خلاله آيات السورة وما يحقق به ذلك الانسجام قائلا[1]:

قولي

لماذا كذبت على ماما

وجئت على قميص بدم كذب علامة

وقلت: أكله الذئب....؟

وعللتها بالصبر الجميل وبالسلوان

وأنت التي القيتني في جبّ الجبّ

وقلبي ما راود قلبك عن نفسي

وها وريدي قدّ من دربي

وشرياني

فهو يتناص مع آيات عديدة تحقيقا لحاجاته الذاتية (النفسية)،إذ يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَاتِ الْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ(15) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ(16) قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ ۖ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ(17) وَجَاءُوا عَلَىٰ

[1] عيسى لحيلح . غدا الحرفان المؤسسة الوطنية للكتاب 1986. ص: 15..16

قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ(18))[1].

وفي وضع بما يستجيب لمتطلبات تجربته الشعرية ،ومن خلال آي القرآن الكريم والطاقات التعبيرية الكامنة فيه، يأخذ منها زاده اللغوي ويضمنه في متن قصيده، فيقول: [2]..

حرفان حلمان نبئاني بتأويلهما

إنهما...إنهما...إنهما

أضغاث أحلام ووسوسة شيطان

إليكم بتأويلهما

عاصفة تضمّ الاكواخ و الملاجئ ... تحن عليهما

أحن من الأم على الصبيان

تقيم الوزن بالقسط... و لا تخسر الميزان

مقطع يقوم على فضاء المتخيل (الحلم) وتفسر الرؤيا اليوسفية، وهو في سجنه، فكان اشتراك التجربة قائما بين الموقف الذاتي وتلك الرؤيا، وكان السياق اللغوي المضمن من القرآن أنسب لهذه الحالة. فكان الاقتباس من قوله تعالى (وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ ۖ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ(36))[3] ، تناص مع قول الشاعر (..

[1] سورة يوسف .الآيات 16.15. 18.17.
[2] عيسى لحيلح .السابق ،ص: 47،46
[3] سورة يوسف. الآية:36.

حلمان نبئاني بتأويلهما) وقوله :(أضغاث أحلام) نجدها ماثلة تشكيلا حرفيا ودلالة في قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ(43) قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ ۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ(44))[1].

أما قول الشاعر (تقيم الوزن بالقسط ... ولا تخسر الميزان) فهو تناص لغوي شبه تام مع ما جاء في قوله تعالى (وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ(9))[2] .

إن مثل هذا التشابك بين النصوص القرآنية والنصوص الشعرية يدعو إلى القول بأن هناك استعادة لتلك الدوال اللغوية التراثية من مصدر كان ولايزال معينا لكتابة النموذج الشعري المعاصر.

وما يفسر عودة الشعراء الجزائريين المعاصرين للنهل من هذا المصدر هو ذلك الغنى بالدلالة اللغوية في أسمى تجلياتها لتعيد بناء ما فقد فيه، ولتكون تلك العبارات أسمى ما يعبر به هؤلاء عن معاناتهم وأحاسيسهم .عن طريق هذا التعالق النصي استطاع الشاعر أن يثري مضمون نصه وإنتاج الدلالة التي يعجز النص الحاضر أن يفي بها دون الاستعانة بدعامة لغوية من النص القرآني الغائب.

كما يمكن رصد هذه الظاهرة عند شعراء آخرين من أمثال الشاعر عبد الله حمادي الذي يقول[3]:

في عماد العصر والمدّ

تمثل بشرًا سويّا،!

[1] سورة يوسف، الآياتان:43، 44.
[2] سورة الرحمان، الآية:09.
[3] عبد الله حمادي. البرزخ والسكين. وزارة الثقافة السورية . دمشق-سوريا 1998، ص:137،151.

يتماهى البرزخ الوهّاج

موفد "بدحية الكلبي"... !

يهب المطلق...

وفي قوله :

أسافر وتسافرين

في آخر الصيحة لكل جعلنا

منسكا

لا ترهقني الأحوال

الطين والماء

النار والهواء

كانت بدايتها

من حمأ مسنون

آنست نارًا ... ورياضًا للعارفين .

ففي المقطعين يتجلى استحضار الآيات القرآنية، وتتوزع بين الأبيات لتزيدها تعضيدًا في بنيتها ودلالتها، ومن ثم يبدو النص في علاقة تداخل واقتران بالنص القرآني، ومن خلال ذلك نتبين هوية النص وخصائصه عبر قوله: (تمثل لها بشرا سويا،!) وقوله: (من حمأ مسنون.) وقوله:(آنست نارا)، والآيات التي اشتغل عليها هي قوله تعالى:(وَاذْكُرْ فِي

الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا(16) فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا(17)).[1]

وفي قوله تعالى: (فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ)[2] وقوله تعالى : (وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَىٰ (9) إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى(10)) [3].

وفي قوله تعالى (وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ(26))[4].

إلى قوله تعالى (وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ)[5].

وقوله (قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّا تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ(32) قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ(33))[6].

ولا ننسى شاعرا كالغماري (شاعر العقيدة الإسلامية) الذي ينضح شعره بالمقتبسات القرآنية تلك الجذور التراثية الأصيلة التي تغذي تجربته في مرّة، ونقتصر على مثال لذلك في قوله:[7]

تتساءلين وأنت ادرى بالسهول والفهود

بالعبقريات الحسان على رفارف من وعود

هذا التعبير استقاه من قوله تعالى: (مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ(76))[1]

[1] سورة مريم ، الآية 17.
[2] سورة القصص. الآية: 29.
[3] سورة طه. الآيتان: 09، 10.
[4] سورة الحجر. الآية:26.
[5] سورة الحجر.الآية:28.
[6] سورة نفسها. الآيتان: 32،33.
[7] مصطفى الغماري. حديث الشمس والذاكرة ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986.ص:87.

إن هذا النوع من التناقص الممتد عبر التفاعلات اللغوية والتركيبية يتيح الفرصة أمام القارئ وما ينتجه من عملية تفاعل ومشاركة.((هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة فممارسة القراءة اسهام في التأليف))[2]. لأن التناص القرآني الذي اتخذه الشاعر يبقى مفتوحا للقارئ يفسره بحسب ثقافته ومخزونه المعرفي، ومدى وعيه بحقيقة النص الغائب والحاضر على حد سواء.

كما لا يفوتنا أن نشير الى بعض الأصوات الشابة المتأخره من الذين صنعوا المشهد الشعري الحداثي في الجزائر، ومن الذين احتفوا بالنص القرآني واتخذوا منه تشكيلا داعما لإنجازاتهم الشعرية الشاعر "عبد الوهّاب زيد" الذي يستعير لغة سورة "الزلزلة" في قوله[3] :

الأرض يا سادتي

أتقنت منذ كأن فنون التنائي

لتمنع عشاقها لذة الانجذاب

فاحذروا يومها

يوم تخرج أثقالها

يوم تجمع آسادها

وتؤذن للوصول فوق رؤوس الذئاب

---

[1] سورة الرحمن.الآية:76.

[2] سعيد حسن بحيري. علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)،الشركة المصرية للنشر (لويجمان)، 1977.ص:113.

[3] عبد الوهاب زيد . رؤى الساعة الصفر . منشورات رابطة الثقافية ابداع . الجزائر 1992 . ص: 43.

فقوله: (يوم تخرج أثقالها) كيان لغوي من قوله تعالى: (إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا(1) وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا(2))[1].

والشاعر "صالح سويعد" الذي يقول:[2]

يامن هزّ الكون وأقعده

فتعرى شأنئنا الأبتر ..

حياك القلب وكبره ..

هل لي فيك الآن أيا وطني

نفس أخضر

هي نفحات من سورة الكوثر في هذا النص تلك الصورة التي خاطبت الرسول صلى الله عليه وسلم، نصره على كل الذين وسموه بالنعوت السيئة بمثل هذه اللغة المتماهية يخاطب الشاعر وطنه النبي، رافعا يديه إلى أعلى المنازل وأشرفها.

والملاحظ أن شعراءنا قاموا بعملية استحياء النص القرآني بأشكال مختلفة، فإما إشارات لغوية لسورة من سوره، أو نقل بعض من قصصه كما هي بمنطوقها(أحداثا وشخصيات) وتكاد تكون هذه الظاهرة الفنية (اللّغوية) منتشرة بشكل مكثف في عدد لا بأس به من دواوين شعرائنا الجزائريين المعاصرين، ساهمت إلى حدّ كبير في بنائه، ما يعني كإنتاجية

[1] سورة الزلزلة. الآيتان:02،01.
[2] صالح سويعد . دف دق .. دف دق ؟! منشورات ابداع الجزائر . ص:30

"(Productivité) هو علاقة إعادة توزيع (هدم وبناء) من خلال تداخله من النص القرآني، وتوجد عدة ملفوظات في فضائه مأخوذة من عدة نصوص تتقاطع وتتحايد"[1].

ب-التناص مع الحديث النبوي الشريف:

الحديث النبوي الشريف هو ذلك القول المأثور عن النبي صلى الله عليه وسلم، وهو في سموّ فصاحته وإعجاز بيانه، يأتي في درجة ثانية بعد القرآن الكريم.

ونظرا لما له من أهمية بلاغية كان قبلة أسلوبية وفكرية ولا يزال، توجه صوبها شعرائنا المعاصرون، يغذّون منها حاجتهم الشعرية، وقد أعادوا كتابته بما يتواءم مع تجارتهم، ولم يتوانوا عن ذلك ما دعت الحاجة إليه. إنه تحريك للذاكرة التراثية من جديد.

وسنقتصر على بعض الأمثلة –ههنا– لنؤكد إقبال شعرائنا على تفعيل هذا الجذر التراثي في أشعارهم، مع ملاحظة أن اعتماده أقل مما رأيناه في تعاملهم مع النص القرآني.

ومن الشعراء الذين وظفوا الحديث الشريف في بنية النص، يصادفنا الشاعر (الغماري) الذي قال:[2]

على الجزيرة محسوب على قيمي

وترفض الشمس ما يأتون والسور

تفجري يا ذرى البطحاء ملحمة...

على الزناة (وإن حجوا أو اعتمروا)

[1] سعيد يقطين. انفتاح النص الادبي الروائي (النص والسياق)ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 1989.ص:19.

[2] مصطفى محمد الغماري. أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1980.ص:13.

فالغماري في هذه المقطوعة يستحضر تلك الصورة لأولئك الأقوام الذين وعدوا بالحرمان من رحمة الله ورضوانه على لسان النبي صلى الله عليه وسلم، وفي العبارة (وإن حجوا أو اعتمروا)، حيث وظفها الشاعر بمنطوقها على لسان قائلها، لتكون دلالة على واقع حال وصورة ترسم واقع الحاكم العربي، الذي انغمس في الشهوات والملذات وباع وطنه وشعبه بثمن بخس.

ولعلها تحاكي صورة أقوام خالفوا شرعة الله وسنة نبيه وخرجوا عن الطاعة، فهم في دائرة وعد صادق منه صلى الله عليه وسلم بالخزي والخروج من دائرة المغفرة.

وهذا التناص وقع على جزء من حديث كانت ضرورة المعنى ملحة له في سياق النص أعطى لمسة فنية مبينا عن تمسك الشاعر بتراثه الأصيل ولو كان " بصورة عفوية فقد أضفت عليه مسحة من جمال الشعر وجلاله"[1].

وإلى الشاعر " لزهر عطية" الذي يوافينا بخطاب " للحجاج بن يوسف الثقفي" ويدمج من خلال صوته مقولا للنبي صلى الله عليه وسلم (ارحموا ترحموا)[2].

وهذا تناص جاء على شكل جزء من حديث شريف اقتطعه الشاعر ليشكل به بنية النص ويوحي من خلاله إلى ما ذكرنا.

ويستمر حضور الحديث النبوي الشريف في النصوص الشعرية الجزائرية، وتباين توهجه من قصيدة إلى أخرى، حسب قدرة كل شاعر وكفاءته في قراءته، والمؤكد أن اعتماد نص الحديث واضح على التشكيل اللغوي و صياغة الدلالات الشعرية.

[1] جمال مباركي التناص وجمالية في الشعر الجزائري المعاصر ص205. نقلا عن مصطفى بلقاسمي الاسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري رسالة ماجيستير جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة الجزائر ص 215.
[2] مسند الامام احمد بن حنبل من حديث عبد الله بن عمر بن العاص (ض) ج/2 د/ت ص 219.

ومن ذلك ما جاء به الدكتور الشاعر "محمد ناصر" في حديثه عن شأن العرب، والمسلمين ونبوءة الرسول صلى الله عليه وسلم التي تتحدث عن هوان الشأن بين الأمم، في حديث يفصل فيه الأسباب والمآلات كنتيجة حتمية، وها هي تلك القراءة لما سيكون تتحقق على أرض الواقع وهذا هو كما يصوره قائلا[1]:

لأننا كما روى نبينا

لفرقة تدب في أوصالنا

تضيع في الزحام

تدوسنا لجُبننا الأقدام

تعيش كالأيتام في مآدب اللئام

لأننا لضعفنا غثاء

تقاذفت به الرياح في عرام

إننا نتمثل عبارات النص صح سنده عن النبي صلى الله عليه وسلم، في شأن توجس حقيقة ما ستؤول إليه الأمة من تشرذم وضعف، وعلى أساسه تصحح مفاهيم النصر على العدو، فبقاء الأمة لا تحققه الكثرة بقدر ما تحققه النوعية، فعن ثوبان رضي الله عنه قال رسول الله صلى الله عليه وسلم (يوشك أن تداعى عليكم الأمم كما تداعي الأكلة إلى قصعتها، قال: قلنا يا رسول الله أو نحن من قلة يومئذ؟ بل أنتم يومئذ كثر ولكن غثاء

[1] محمد ناصر.

كغثاء السيل، و لينزعن الله المهابة من قلوب عدوكم، وليبعثن في قلوبهم الوهن قال : قلنا وما الوهن ؟ قال : حب الحياة و كراهية الموت) [1].

إن هذا حمل تأثيراته على النموذج السابق، والاستهلال من الشاعر بالقول: (لأننا كما روى نبينا) تأكيد على هذا التأثير وهذا الحضور، وتوالي تلك التشظيات اللغوية (فرقة تدب، مآدب اللئام، غثاء..) لتأكيداً على ذلك، فهي دوال لغوية أحالت إلى الحديث الشريف.

وفي منحى آخر لفكرة التناص، يأخذ التداخل بين النص الحاضر والنص الغائب شكل الإحالة والإشارة اللغوية السريعة، وهذا ما نلمسه في قول العربي دحو[2]:

أنت الذي ستكون دليلي

تكون أمامي

فمُدَّ الشراع، وأبحر إلى الصين

فعبارة (أبحر إلى الصين) إشارة لغوية إلى نص الحديث الشريف (أطلبوا العلم ولو في الصين)[3]، واستنصاص الحديث بهذه الطريقة، جاء على شكل تضمين لدلالاته، ما يشعر ببعض الغموض لدى القارئ.

وعلى كل فإن هذه النماذج على قلتها تؤكد أن هناك تحولا في الخطاب الشعري الجزائري، بتعامله مع النص المقدس من القرآن الكريم، ونص الحديث الشريف، ليس

[1] المرجع سابق من حديث الثوبان مسند الأنصار ج/05 ص 278 .
[2] العربي دحو. تعال ايها الطوفان . دار النشر والطباعة الاوراسية. باتنة. الجزائر د/ت ص 17
[3] جلال الدين السوطي. الجامع الصغير في احاديث البشير النذير ط1. دار الفكر. بيروت. لبنان1981. ج/2 ص 168

تيمنا، ولكن لتحقيق بعض التقاطعات الشعورية والمفاهيمية، إلى جانب الأهمية التي تكتنزها تللك النصوص، ما يغذي روح وهيكل التجربة الشعرية الطامحة الى التجديد .

التناص مع الشعر القديم:

لا شكّ أن القصيدة في رحلة تكوينها مسكونة بذاكرة النصوص القديمة، والشاعر خلال تجربته الشعرية يغترف مما في هذه الذاكرة من قوة كامنة تبعث الحياة والاستمرار في تلك التجربة.

وقد بدأ أن الخطاب الشعري الجزائري اعتمد هذه السبيل من خلال اطّلاعه على نصوص التراث، وتأثره بأعلامه من الشعراء القدامى ومن كل العصور، من أمثال (عنترة والمتنبي والبحتري وأبي تمام والمعرّي وابن زيدون وغيرهم ..) في نطاق " التناص"، إذ راح نفر منهم يغربلون هذه الذاكرة الشعرية، ويستفيدون منها عبر مكوناتها الأسلوبية المتنوعة ووحدتها اللغوية والدلالية، محدثين بذلك تحول ــ واضحا ــ على مستوى البنية والمعنى في حوار تراثي (فني) بين نصين: نص غائب يحمل دلالته في ذاته ونص حاضر يستمد هذه الدلالة ليولد منها معاني تتناسب مع توجهه الفكري والروحي.

وما نؤكد عليه أن مسالة التداخل النصي لاسبيل لتجنبها في النصوص المعاصرة باعتبارها ظاهرة فنية لا فكاك لأي نص جديد منها نص يسعى إلى الظهور والتوهج.

ومن النصوص التي حققت هذا التعالق النصي ما نلمسه في شعر (عمار بودهان) الذي نراه في إحدى قصائده المعنونة بـــ(البحث عن الفارس العبسي) يستلهم بيتين من شعر "عنترة بن شداد العبسي" ويضمنهما في قصيده ليشخص عبرهما صورة الرجولة الضائعة اليوم في جزائر الشهداء..

أنه واقع المهانة الذي يحلم الشاعر إن يتغير من خلال تمثلاته لاسترجاع فروسية عنترة وعفته، وبما وصف هذا الأخير بها نفسه، حيث يقول[1]:

الرجولة قد ورثتها النساء

والسيوف التي كنت تغزو بها الأعداء

.....

للخيول التي ركضت في حروف القصائد مقدمة،

للخيول التي حمحمت في حروف القصائد المالكية مسرعة

وأغني لذاكرة الشهداء:

(هلّا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

ينبئك من شهد الوقيعة إنني

أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم)

أتيت لألعن الجبناء والأنذال والخصيان

وقلبي كله إيمان

لشعبي يرفع الرايات

ليصرخ في وجوه الباشورات ويصفع الدايات

[1] عمار بودهان. معزوفة الظمأ . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر 1982 . ص: 79

(غريب الوجه واليد واللسان) فتى العروبة في جزائره

بلا لقب هويته، بلا حسب ولا نسب

هذا التناص ــ كما أسلفنا ــ جاء على شكل تضمين ،فيه شيء من عدم الإندماج مع الصورة التي أراد أن يرسمها الشاعر لواقعه، وكأنها انفصلت عنه، أولا تكاد تعطي إضافة حقيقية تحمل معها المتعة وحسن التوظيف ، ذلك أن "من شروط استدعاء النصوص الغائبة، حاجة النصوص الحاضرة اليها لتكملها وتثريها، والتعبير عما عجزت عن توصيله لوحدها، ثم أن لطريقة توظيفها مستوياتها الفنية التي تجعلها تندمج في النصوص الحاضرة اندماجا كليا فتكون قراءتها التناصية قراءة شائعة ماتعة"[1].

ومن أشكال التداخل النصي الذي يحيلنا الى امتداد العبارات في نصوص شعرية غائبة ما نلمسه عند أحد شعراء رابطة الإبداع الثقافية[2]، الشاعر (ناصر لوحيشي) الذي يضعنا أمام رؤيا الواقع بمقول من عبق التراث الشعري العربي قائلا[3]:

قلبي قطا

وتسابقت أنفاسي الحرى

فوزعت الرؤى

عاودت بعثرت الخطأ

[1] جمال مباركي .التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر (م .س) ،ص: 254

[2] رابطة الإبداع الثقافية :تأسست في ماي 1990 في جمعية عامة تتكون من 70 اديبا في مكتبة بوروبة بالحراش (الجزائر العاصمة)، وقد أسست لهالا مكاتب في عدة مدن من التراب الجزائري .ولم يتبق من المقرات ـ حاليا ـ غير مكتب (سطيف).تهتم الرابطة بالنشاطات الثقافية ونشر الاعمال الإبداعية وقد حققت عام 1995 نشر ما يزيد على العشرين عنوانا بين الشعر والرواية والقصة والدراسات النقدية ،بالإضافة الى تنظيمها للملتقيات التي بلغ تعدادها اكثر من عشرين ملتقى وطني.
ترأسها الأديب الطاهر يحياوي ناب عنه نور الدين درويش ومحمد بن عجال وحسين عبروس.

[3] ناصر لوحيشي .لحظة وشعاع .منشورات رابطة إبداع الثقافية 1996 ص: 96.

إني واقف

لم ينأ بي ذاك الصدى

يحيلنا السطر (قلبي قطا) إلى تلك العلاقة بين القلب والقطا، فكلاهما على شاكلة من المعنى واحدة، ذلك أن القطا طائر شديد الخوف والفزع والقلب موطن لذلك ،غير أن النص لا يقف عند حدود علاقة المشابهة هذه ؛ إذ أن عبارة (قلبي قطا) تنفتح على نص كامل لقيس بن الملوّح تختزنه في داخلها وتختزن معه قصة الوجع ولا تبوح، إلا بمقدار تكرارها، حيث يقول ابن الملوّح[1]:

كأن القلب ليلة قبل يغدي بليلة العامرية أو يراح

قطاة غرها شبك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

لها فرخان قد تركا بقفر وعشها تصفيق الرياح

فلا بالليل نالت ما ترجى ولا في الصبح كان لها براح

رعاة الليل كونوا كيف شئتم فقد أودى بي الحب المتاح

الشاعر لم يدرك من أمانيه شيئا بعد ،على محاولته كحال القطاة وهي عالقة في الشرك في حالة تدعو إلى إثارة الحزن، إنها الدلالة المشتركة التي جعل منها ناصر لوحيشي قلبه ليس (كأنه قطاة)، وهي العبارة المصدرية ؛ بل جعله (قطاة) ملغيا أداة التشبيه التي وردت في النص الغائب ، وألغيت معها كل الفواصل بينه وبين شبيهه، مصعدا بذلك الحالة.

[1] قيس بن الملوح. الديوان. رواية ابي بكر الو البي ،دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية ط1 بيروت .لبنان 1999 ص: 113 114

بهذا أعدنا قراءة نص خلال نص أثر ،آخذا مدلولات أخرى غائبة مرجعا له، وقد أطلقت "جوليا كرستيفا" j.kristiva على هذه الظاهرة اللغوية "التصحيفة" ،التي تعني امتصاص معاني متعددة داخل رسالة شعرية واحدة[1].

وأول ملاحظة يبديها المتلقي هي أن نص لوحيشي متداخل مع نص سابق له، فيكفي القارئ قراءة السطر الأول منه ليبدأ في اكتشاف خيوط هذا التداخل النصي.

نحن الآن ــ إذن ــ أمام حالة من الإبداع الشعري، حيث استطاع الشاعر أن يحقق الروح الكلية التي قال عنها "رينوار" A.Rinoir :" إن الشعر العظيم هو كالسمفونية تضم أكثر من صوت واتجاه وتتعارض وتتداخل وتتآلف بفعل وعي عبقري تمتلكه روح كلية أو نهج شمولي في تفسير الإحساس والإدراك، هذه الروح الكلية أو النهج الشمولي ،هي روح فلسفية[2].

وهاهو" مصطفى الغماري" أمام حالة عربية راهنة ، مظهرها الاستيلاب الفكري والحضاري بعودته إلى الذاكرة الشعرية العربية في عهدها العباسي، ويضع صوته داخل النص التراثي، ويستمد منه البنية الإنشائية والدلالية للنص الحاضر قيمة إرجاعية تصور واقع الأمة وما تتخبط فيه من معاناة قائلا[3]:

لو يعلم المدمنون الشراب السراب

آه لو يعلمون بان رؤى الاقتراب اغتراب

حلموا بالخراب الجميل

[1] جوليا كرستيفا .علم النص ، تر : فريد الزاهي، دار توبقال ط1 المغرب 1991 ص: 78
[2] (ضمن) : مشري بن خليفة . سلطة النص ،منشورات الاختلاف ،جويلية 2000 ص: 18
[3] مصطفى محمد الغماري. حديث الشمس والذاكرة ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1985 ص: 77-78-79

حلموا بالجديد الأصيل

حلموا بالمرايا التي تعلك النار أشداقها

بالذهول الطويل

(يغصون النقا)

(بعيون المها)

(بالرصافة)

(بالجسر)

واكتحلوا بالغضا حين ليلاتهم سافرت في الصمود

نسيتنا الحمائل

أم نحن من نسي الله فارتد منسحقا بالقيود

(بعيون المها، بالرصافة، بالجسر) عبارات تتناص بشكل واضح مع ما جاء في البيت الأول من قصيدة "علي بن الجهم" في مدح الخليفة المتوكل[1].

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

قام الشاعر باقتطاع هذا البيت من سياقه الأول، وذهب في توزيعه على مقاطع قصيدته ليشكل به أسطرا لنصه الحاضر، فأدى بها دورا شعريا حتى لتبدوا جزءا من التجربة مما زاد نصه توهجا داخل السياق الخاص ، والشاعر هنا "مطالب بأن يحيا عصره، مطعما

[1] علي بن الجهم. الديوان، تحقيق: خليل مردم يك ط2 دار بيروت، لبنان د/ت ص: 42

عالمه الشعري بشتى الروافد الثقافية، بشرط ألا تكون سابقة على شعرية الأداء، وإنما تأتي موظفة لدور شعري في قصيدته "[1].

ومن علامات التضمين والتفاعل من موروثنا الشعري القديم ما جاء به "محمد شايطة" معبرا عن لواعج النفس والهوس بالحبيبة قائلا[2].

لأني عرفت النهاية ،زادي الأخير

لأنك / أنيّ غريبان كنا التقينا

وأنك راحلة مع نسمة الطيف والهمسات

وداعا إذن

يحيلنا على قول الحلّاج[3]:

قد تصبرت وهل يصـــ بر قلبي على فؤادي

مازجت روحك روحي في دنو وبعاد

فأنا أنت كمـــــــــا أنك أني ومرادي

فشايطة في هذا المقام من التوهج العاطفي ، وفي المقطع الأخير من النص السابق يقع التماثل، ويحدث التفاعل والانسجام إلى حد الالتحام، ولعل هذا التضمين هو ما اطلق عليه النقاد المعاصرون مصطلح التناص، وهو " البنية المتضمنة في النص كما هي"[4].

[1] مصطفى السعدني. التغريب في الشعر العربي المعاصر (بين التجريب والمغامرة)، منشاة المعارف، الإسكندرية مصر د/ت ص:12

[2] محمد شايطة .احتجاجات عاشق تاثر، منشورا إبداع، الجزائر ص: 67/66

[3] الحلاج الديوان

[4] سعيد يقطين. الرؤيا والتراث السردي، المركز الثقافي العربي ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب 1992 ص: 28

أما عن المستوى الدلالي للمعجم الشعري ، فما يمكن الإشارة اليه ــ هنا ــ وليس استثناء أن الشعراء ما بعد الثمانينات اتخذوا من المعجم التقليدي رافدا مهما في بناء تجربتهم الشعرية عن طريق استلهام ألفاظه السائدة، فوظفوها ــ تارة ــ بدلالتها القديمة، وبدلالات جديدة (في سياق جديد) بما يتلاءم مع روح العصر تارة أخرى.

حيث تحفل دواوين شعرائنا بألفاظ تعودنا سماعها في مدونات وقصائد الشعر الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي (الغضا، الدمنة ، الربع ، الأطلال، الديار ، الرسوم العيس السيف، الخيل ،الظبي، الفرس، البين ،وغيرها ...) . وقد صبت هذه الاصطلاحات في قوالب من الحداثة لتصاغ بدلالات جديدة ؛ إذ أن (الأطلال) كمصطلح شائع عند القدماء كيف تستعمل دلالته في القرن العشرين بما اصطلح على دوره في زمانه ومكانه فوظيفته الرمزية ــ حينئذ ــ لحظة مؤطرة للواقع، والبكاء عليه علامة سلبية تعبر عن النفور والانقطاع ، وذلك الوجود ألما قبلي.

أما عند شعرائنا المعاصرين فهو علامة دلالية فارقة، وشاعرنا لم يقف على الطلل بأمّ عينه، وإنما هو حضور فاعل على مستوى الذاكرة فقط ، ليختصر الأمكنة واللحظات .. كما نجده عند الشاعر (حسين عبروس) في نصه (المراكب الخمس التي لم تقلع)، إذ يقول[1]:

على أي أطلالك الآن تبكي ...؟

وقد هاجرت

القرى وانتهى الظل في قفة العابرين

ولم يجتب الأهل غير الأثافي

[1] حسين عبروس .ألف نافذة وجدار ..منشورات إبداع .الجزائر 1992.ص:19.

وأطياف "أوفى" و "هند "

وذا موضع الخدر خدر "عنيزة "

وليلى ومجنونها والديار

على أي نجم تتابع خطو

سامرة لمتودع

قبيل الرحيل

فالطلل عند عبروس كما هو واضح علامة دلالية لم تكن لتمثل زمانها ومكانها، بقدر ما مثلت حضورا آنيا على مستوى الذاكرة فقط ، وقامت بتجاوز كل اللحظات وشل تلك الذاكرة الى سياقات جديدة.

وإذ سقنا هذا المقال السابق، لنؤكد على علامة من علامات تعامل شعرائنا مع المكون اللغوي الذي شاع في شعرنا العربي القديم ، وكيف أن شعراءنا جعلوا منه دليلا في تجاربهم نحو التجديد والمعاصرة . فظلت هذه النصوص مشدودة بخيط التراث الشعري العربي، وهي لا تزال مفعمة بالروح الجاهلي والنغمة الأموية والصدى العباسي" وهذا التفاعل قد يهادن هذه النصوص ويسايرها لأنها أعطت عصرها كفاء ما يطلب وعبرت عنه أصدق تعبير فبقيت فاعلة إلى اليوم، وقد يثور عليها ويحاورها، ومن ثم يولد ــ بواسطة التناص معها ــ نصوصا معاصرة مغايرة للنص الغائب في الرؤية والتشكيل معا"[1]:

[1] ـ جمال مباركي . جماليات التناص الشعري الجزائري المعاصر ، ص : 257

مايبرز تلك العلاقة لشعراء الجزائر مع موروثهم الشعري في تفاعلهم معه، قراءة واستحضارا لتشكيل نصوصهم المعاصرة وصياغة دلالتها بطرق ومستويات مختلفة.

ثانيا: الجذر التراثي في مستوى الصورة:

بعد التصوير لازمة شعرية، فكلما توافرت الصورة في عمل أدبي، خاصة الشعر إلا وسمت به إلى مستويات من الفن راقية، إذ أن الصورة إيراد للرؤى والخواطر في قوالب جمالية ما يحدث أثرا فنيّيا فاعلا في نفس المتلقي.

وقد أخذت الصورة الشعرية حيّزا هاما من التفكير النقدي قديما وحديثا ؛ ذلك أن الخطاب الشعري كفن من القول هو في بعض مكوناته رامزاً، واللغة الشعرية تنبني على الإيحاء والتصوير.

فنقادنا القدامى إلى قيمة التصوير ودوره في نظم الشعر، حيث اعتبروا الصور الشعرية أحد أهم مكونات الإيداع الشعرية "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه.."[1] وهي "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"[2].

وبذلك فهمي من أهم مقومات العمل الأدبي وعنصر التفاضل بين الشعراء من حيث فهمها والوعي بها، مما عزى بالشعراء إلى الحرص على" ابتكار الصورة الشعرية مع المحافظة على بعض صورها المألوفة، وهذا الابتكار يلزمه الصورة المألوفة ومحاولة التفوق عليها بالصّنعة والسبك والصياغة المبتكرة.

[1] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت، لبنان 1978.ص:254
[2] الجاحظ. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى بابي الحلبي، القاهرة ج3، 1948.ص: 130

وعلى قدر اهتمام النقد العربي القديم بالجانب التصويري إلا أن اقتصاره كان على الأدوات البلاغية والبيانية دون التعمق في سبر أغوار التصوير الشعري، وقد أرادوا بذلك إبراز حقيقة الشعر وتميزه عن النثر في عباراته وتراكيبه وموسيقاه. لكن هناك نظرة متطورة للصورة الشعرية من خلال النظرة النقدية الحديثة، أبرزها تلك التي تمدد وتؤكد على أن عملية الإبداع الشعري تكمن في علاقة الشاعر بنفسه المبدعة والمتلقي[1]. وان الصورة الفنية تنحصر في تركيبتها العقلية التي تميل الى عالم الفكرة والعقل قبل حيلها الى عالم الحس والشاعر لا مثل واقعا بعينه كما هو أصلا وإنما بشكله من ضوء تجربته ورؤيته للعالم من حوله فتأتي الصورة .

مشكلة لواقعه الداخلي في ضوء العالم الحي الخارجي[2]. – وهذا ما نجده عند الوجدانيين (الرومانسيين) – المبني على الخيال و العاطفة.

ومن الواضح أن الشعرية الحديثة قد ارتكزت بصفة أو بأخرى على تلك الأدوات البلاغية القديمة وعلى الأنماط والخصائص الجمالية المرافق لها " فمن البديهي أن العرب القدماء قد تنبهوا لأدوات البلاغة في مرحلة مبكرة من تاريخهم، لا باعتبارها أطراً معرفية ذات تحديدات صارمة، ولكن باعتبارها وسائل تعبيرية قائمة في بنية التراكيب، فإذا قدم المبدع صورة رائعة، وجد صداها مباشرة عند المتلقي أو المتلقين، وحظي منهم بالاستحسان دون يكون لدى المتلقي الأول إلهام بمفهوم هذه الصورة، أو مكوناتها، أو حدودها الإصطلاحية لكنه على نحو من الأنحاء..أدرك أن المبدع قد تجاوز لغة الحديث المألوفة إلى لغة طارئة لها مواصفات جمالية مفارقة"[3].

[1] انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دارا الثقافة بيروت، لبنان 1959.ص: 230.
[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت لبنان ط4، 1981، ص: 66.
[3] محمد عبد المطلب. البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العامة للكتاب، لونجمان 1998، ط1، ص: 09، 10.

وحري بالشاعر أن يجتهد ويعمل ذهنه في تقريب الأشياء بإطار مغلّف محاط بالواقعية حتى تكون صورته أكثر أثرا و تقريبا، "فالصور نفسها تحاكي الوقع وتتناقص معه"[1].

فهي إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة[2].

وأهم ما يمكن الإشارة إليه –ههنا– أن الاتجاه الجديد في الشعر حاول أن يعطي للصورة الشعرية بعدًا آخر غير ما كانت عليه في القصيد العمودية؛ بأن مزجت بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، واستعان بالأساطير والرموز المختلفة (دينية وتراثية وشعبية..).

وأصبحت الصورة الشعرية هي ذلك "الخيط النفسي كما رأينا عند الوجدانيين الرومانسيين، فإن الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحول ليصبح هو الصور نفسها، أي أن الصورة من هذا المنظور أصبحت هي إحساس الشاعر ذاته، وجزء من ذاته وتعبير عن تجربته الخاصة المنفردة، وبهذه الطريقة لم يعد الوقوف على الصورة الشعرية في هذه القصائد يلتمس من خلال المجازات والتشبيهات والكنايات والاستعارات وإنما يلتمس من خلال كل جملة شعرية، من خلال الرؤية والموقف والأدوات الأخرى ..."[3].

" وقد كان طبيعيا أن تتحول لغة التعبير الشعري وهي إحدى العناصر الداخلة في تركيب القصيدة من وصف العالم الخارجي إلى وصف العالم الخارجي للشاعر كي يتمكن من التعبير عن أشجانه ورؤاه النفسية المختلفة، باستخدام لغة مكثفة قادرة على استيعاب هذه

[1] نانسي إبراهيم، التعالق النصّي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري، رؤية للنشر و التوزيع ط1، 2014، ص: 169.
[2] محمد الولي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي، بيروت لبنان، 1990، ص:60.
[3] انظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، م س، ص: 528.

الشجون والرؤى بدلا من لغة الوصف المادي التي تعتمد على المشابهة والمماثلة التي كانت عماد القصيدة التقليدية..."[1].

وعليه فإن نجاح الشاعر الجديد في توظيف الصورة بهذه المعايير يتوقف على مدى وعيه بالموقف الشعري، وتمرسه بتلك الأدوات ليحول ذلك الموقف من صورته المادية إلى مادة ايحائية مشعة، ما من شأنه مضاعفة إحساس المتلقي بهذه الحقيقة ومعايشته ليشارك صاحبها.

ونحسب – بعد هذا– أن شعراءنا الجزائريين قد تفطنوا، ومنذ وقت مبكر، وعلى يد الشعراء الشباب تحديدا(منذ بداية السبعينيات) إلى ما للصورة الشعرية، بالرؤية الجديدة (طبعا) من دور حاسم في بحث التجربة، اعتمادًا على الرموز الأسطورية، وما فيها من قيم فكرية . فنظموا قصائدهم عبر تلك الصورة المشكلة من الرمز والرمز الأسطوري عربية وغير عربية، " وكانت نظرتهم إليها بعين الحقيقة لا بعين الخيال، أملا في الوصول إلى زمن واحد هو زمن التجربة..) [2].

وهنا تواجهنا تحديدات مصادر الصورة الشعرية، أو ما اصطلحنا على تسميته بالرمز والأسطورة التي لجأ اليها الشاعر الجزائري المعاصر، ليعبر بها عن أفكاره وعواطفه والوسائط التي اعتمدتها كمعادلات موضوعية لتحقيق التجربة في ظل آليات تتفاوت في نجاعتها من شاعر الى آخر.

1/المصدر الديني:

[1] رجاء عيد .الأداء الغني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، العددان:1و2 أكتوبر 1986، مارس 1987، المجلد السابع، ص: 50.

[2] سنوسي لخضر. توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ذكرة لنيل شهادة الماجستير. ج الجزائر، 2010.2011، ص:146.

كثير هي محاولات شعرائنا للوصول إلى الصورة الشعرية التي تحاكي فكرهم ووجدانهم، وقد تراوحت بين قصص الأنبياء والرسل عليهم السلام، وبعض الأماكن ذات الدلالة الدينية وغيرها..

أما عن توظيف قصص الأنبياء فنجد شعراءنا يعكفون على قصة سيدنا يوسف عليه السلام، والمسيح عيسى وأمه عليهما السلام، وقصة قابيل وهابيل، وقصة سيدنا محمد وموسى، وأيوب ويونس عليهم السلام، يستلهمون أجواءها ويقتبسون وقائعهم ومعانيها لتكون كيانًا أصيلًا في أشعارهم، وفي حدود ما يتوافق مع تجاربهم.

ونحسب أن من الشعراء الذين سبقوا الى ذلك الشاعر "عبدا العالي رزاقي"، حينما راح يفسر تلك الرؤية اليوسفية، وينقل إلينا تلك التباريح المؤلمة التي عاشها يوسف عليه السلام في سجنه لتكون اسقاطًا على حالة من زُج بهم من مناضلين.

في زنزانات الحكام المتجبّرين، إذ يقول[1]:

وهذه الخطوط على الكفِّ
محتمل أن تصير على القلب أغنية
باسم يوسف وهو يفسر حلم سجينين عاشا معًا
وأحد منهما، سوف يغتاله الموت في الليلة المقبلة
وآخر يفرج عنه في السنة القادمة..

إنها صور إشارية، لم يعمد فيها الشاعر إلى ذكر تفاصيل القصة كاملة، المتعلقة بتلك الرؤيا.

وقد شد نظرنا محاولة شبابية متأخرة في ذات السياق، مع الشاعر" نور الدين درويش" لمّا يقول[1]:

[1] عبد العالي رزاقي، الحب في درج الصفر.

للغرفة الخضراء نافذة تطل على جهنّم

وعلى امتداد الجرح تسبح عقرب،

وبآخر الأسوار قافلة تسير بالعذاب

وبداخل التابوت مأتم

وعيون أمّي لا تكف عن السؤال

هذا قميصي قد قُدَّ من دبر ... وتلك صحيفتي أماه أين جريمتي؟

وأنا المصادر في الحضور وفي الغياب

هي لحظة البراءة من جرم لم يرتكب، ولحظة اتهام عاشها يوسف عليه السلام، لتلصق به الخطيئة بهتانا وزورا، وعذاب ينتظره إذا لم يحلّ إثبات لبراءته، ولا سبيل إلى إثبات غير قميصه الذي قُدَّ من دُبُر، بعدما راودته زوج عزيز مصر عن نفسه فاستعصم، وقد كانت براءته في ذلك القميص، وبه يختتم مشهد المعاناة النفسية. ذلك القميص الذي إستعاره الشاعر في هذا المقام لعله يجيره – أيضا– من الخطيئة والعذاب.

وتستحوذ دلالات المعاناة على رؤية أغلب شعرائنا المعاصرين، فيجدون لها معادلا موضوعيا آخر في قصة "أيوب" عليه السلام وفي قصة "يونس". وفي صلب المسيح وآهات مريم البتول وعذاباتها.

وتعد قصيدة "يوسف وغليسي" (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) من أكثر القصائد التي اشتملت على قصص الأنبياء، متخذا من معاناتهم أصداء لما يعيشه الشاعر من محن عصره وواقعه متردي.

[1] نور الدين درويش. مسافات، منشورات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر 2000،إصدارات إبداع 2002، ص: 73.

قصيدة تحمل معها القلق والخوف، يقول فيها[1]:

يسألونك عني

قل إني ما قتلوني، وما صلبوني، ولكن

سقطت من الموت سهوا

فقد كان ملمح الصلب حاضرا، وهو من أكثر الملامح التي أسقط عليها الشعراء الدلالات المعاصرة التي تجسد الآلام المادية والمعنوية التي يتحملها الشعراء في سبيل التزامهم بأداء رسالتهم. فكل شاعر مسيحي يعاني الصلب، ليصبح الإحساس مشتركا بين جيل الشباب، فالكل يحمل صليبه على ظهره تعبيرا منه عن الاغتراب الناتج عن الملاحقات، والنفي. وهذا ما يتأكد من قول رزاقي[2] :

... كل الشوارع في دمي، أكلت حذائي

وأكتب من قتلوني، ومن صلبوا جنبي في

الشوارع باسم دم الشهداء[3]

إن الشاعر المعاصر بهذا يفهم الموقف الراهن ويدرك طبيعة رسالته ويعرف دوره في مجتمعه، وهو حين يضطلع برسالته في مجتمع لم يتفتح وعيه، يجد نفسه منبوذا من قومه محاربا في أهله غريبا في وطنه، عرضة للتهكم، متهما بالكفر والإلحاد، وهاجم قوى الضلال التي تزرع اليأس والتخلف والجمود.

[1] يوسف وغليسي .تغريبة جعفر الطيّار، منشورات اتحاد الكتاب ، سكيكدة، الجزائر2000،ص: 35.
[2] عبد العالي رزاقي. الحب في درجة الصفر ، ص:51.
[3] المرجع السابق. ص: 32.

ويستلهم الشاعر "نور الدين درويش" ملمح الحياة من خلال الموت المتربص بأصحاب الرسالات السماوية، وها هو يتماهى بغار ثور، قائلا[1]:

وضعت على كتفي الحمامة بيضها

وعلى فمي نسيج الشراع العنكبوت

وتعالت الأصوات غرد

مثلما اعتدناك من أبد الدهور

أو مت

أم صرت صوفي الهوى

وتضاربت حولي النعوت

أنا عفوكم

أنا لا أبايع كل قافلة تفوت

إن التي عنيتها انتبذت مكانها من السماء

فضلت بعد غيابها المر السكوت

ومثلما احتضن (غار حراء) النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه أبوبكر الصديق هاهو الشاعر يكتفي بالانكفاء على نفسه مضمرا ذلك السر النبوي المقدس، ممتنعا عن البوح، وذلك لإحساسه بتراجع القيم الإنسانية، وتكدر الحياة، حتى أنه يحمل رغبة في نفسه جامحة لتجاوز الحياة بصمته النبوي.

[1] نور الدين درويش . مسافات ، ص: 12، 13.

إذن هي قصة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وصاحبه الصديق في حادثة ذكرها النص القرآني، وحكاية الأمكنة ذات الدلالات الدينية، إستغلها شعراؤنا كأفضية وأطرا لدلالات معينة .

ومن الشخصيات المقدسة التي لقيت عناية الشعراء السيدة مريم العذراء عليها السلام، ولقد اقتصر توظيف الشعراء لملامحها على المفهوم الاسلامي مما ورد في القرآن الكريم مثل معجزة تساقط الرطب في قوله تعالى:(وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا(25))[1].

وهذا الملمح يوظفه "ناصر لوحيشي" قائلا [2]:

أغنيك يا نخلة الأنس والهمس

أساقطت،،

لمسة .. لمستان،،

على موجعي

حنانيك قد لامني فيك ذاك المساء

النخلة ذلك الرمز العام الذي آوت إليه مريم ساعة الضيق والعسرة، رمز الحياة في بيئة قاسية، هي الوجه الآخر للخلاص والبقاء والأمان في تجربة نظيره الشاعر "عقاب بلخير" تجربة تمكنت من استضافة القصة وإعادة كتابة نص مفتوح، فجاء النص الغائب كالهمس المكتوم، الذي تخبئه طيات النصوص الحاضرة، فيقول:[3]

[1] سورة مريم . الآية: 25.
[2] ناصر لوحيشي. حنانيك أماه، قصيدة مخطوطة.
[3] عقاب بلخير . ديوان التحولات ط1، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر1998. ص:29.

وانتظرت طويلا ... وبعلك سافر دون سبب

وحبلت أخيرا ... ولم تضعي

فوضعت يدك على نخلة

وهززت بجذع الرطب

لم يكن ولدا

كان حلما ... ولما أفقت

انحدرت ... وبعلك عاد بدون سبب

ومن التداعيات المنعّمة بالحس المأساوي نشير إلى تجربة الشاعر "الأخضر فلوس" التي يعيد فيها كتابة النص (السيّابي)[1]، رامزا لقدرة الانسان على البذل والعطاء، وانتصار قوى الخير.

وها هو ذا يعرِّج بنا إلى شخصية ذكرها القرآن الكريم في قصة "أيوبية"، تمثلها من خلال تقمص شخصية بطلها "أيوب عليه السلام"، بما فيها من معاني الوحدة والضياع إذ يقول[2]:

أيوب منطرح أمام الباب

الباب موصود يجرحه الأنين

فيرد آهاتي صداه

منطرحا أصيح أنهش الحجار

[1] ينظر: بدر شاكر السياب. الأعمال الكاملة م1ط1، دار العودة، بيروت، لبنان 1971، قصيدة: أمام باب الله ، ص: 125، 139.

[2] لخضر فلوس. حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990. ص: 41.

أريد أن أموت يا الله

قصة مشبعة بدلالة الحزن، تتوافر على قدر كبير من الإيحائية والانفعالية، لتعكس صورة نفسية كاملة التفاصيل، تبعث اللذة والامتاع في المتلقي، لأن الشاعر في هذه الحالة يشكل الزمان و المكان تشكيلا نفسيا خاصا يتفق والحالة الشعورية.

المسيطرة، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان، فإن الأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمانه ومكانه، وليس لهذه التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المتطابقة "[1].

هذا وقد اكتظ الشعر الجزائري الحر بكثير من الرموز التراثية لتحقيق نوع من التواصل الموروث الديني واستنفار ما فيه من قيم قصد إعادة بعثها لمواجهة تحديات العصر ومحاربة تمظهرات القيم السلبية، وما من شك في أن هذا التوظيف يعد إضافة نوعية وتطورا في الصورة الشعرية.

2- المصدر الصوفي:

يقوم التصوف على التمسك بالفقر والافتقار، والالتزام بالبذل والإيثار، وترك التعرض والاختيار[2]، ويعرفه (ابن خلدون) بقوله: " هو العكوف على العبادات والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرفة الدنيا وزيتها والزهد فيها.."[3].

ومنه فإن التجربة الشعرية الصوفية امتدادات إلى هده العوالم، وتدرج بين المقامات والأحوال التي أعلاها المشاهدة واليقين، والشاعر يستعير منها نفاذات إلى جوهرة الكون

[1] عز الدين إسماعيل .الشعر العربي المعاصر(م س) .ص163
[2] ينظر أبو حامد الغزالي إحياء علوم الدين دار الفكر للطباعة والنشر ط1،بيروت لبنان 1972،ص:312
[3] ضمن احمد أمين ظهر الإسلام ج3.دار الكتاب العربي ،بيروت .لبنان ط5.دت.صك151

الذي "مفاده البحث في مظاهر الجمال الإلهي والمطلق التي تعكسها صور الجمال الحسي المخلوق في ظواهرها المتعددة وهي إحدى السمات التي من شأنها تحديد الطاقة الأنطولوجية بين الذات الإلهية وصفات العلم لذلك تجد البحث الجمالي لدى الصوفية ينتقل من النظر العقلي إلى المشاعر القلبية، ومن تجاوز العالم المدرك اليقيني، إلى احتضان عالم الحقيقة"[1].

ولذلك فإن الشاعر في تصويره للأحوال والمقامات، فإنما يعبر عن حالات وجدانية وروحانية تتعلق بموضوع الحب الإلهي-كما يقول الدكتور مختار جبار - الذي هو "أساس الخطاب الشعري الصوفي، وبؤرته الدالة فيه، إذ ليست باقي الموضوعات، إلا جزءا منه تدور في فلكه، يختص بعضها بعضا ببعد الغياب كالطلل والرحلة والحنين إلى الآخر، ويختص بعضها البعض ببعد الحضور، كموضوعة (الخمر)، بينما تشمل موضوعة (الغزل) البعدين معا غيابا وحضورا "[2].

على أن "الإغراق الذاتي في الرمز الصوفي وتكثيفه إلى حد كبير يجعل الدلالة عالما مغلقا، لا يدري مفاتيحه إلا العارف بمنعرجات الصوفية وطبقاتها السفلى، ولغتها الباطنية المعقدة، ما يكون إشكالا حقيقيا لدى القارئ غير العارف بالصوفية، لتظل الدلالة رغم كل عناء القراءة بعيدة عن الفهم "[3].

وفي هذا المجال من المفاهيم، نجد أن شعراءنا استغلوا أهم رمزين من رموز الصوفية : الخمر، والمرأة كمعادلين موضوعيين لبناء التجربة الشعرية الحديثة.

أ/المرأة:

[1] انظر: عبد القادر فيدوح. الجمالية في الفكر العربي .مطبوعات جامعة منتوري ،قسنطينة ،الجزائر2000، 2001، ص:86.87

[2] مختار جبار. شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا .ط1،2001.ص92.

[3] مجلة الأقلام:ع:10.س12،بغداد 1977،ص:54.57.

إن الغزل الصوفي إنما هو تعبيري عن المحبة الإلهية، والمرأة هذا الكائن الرقيق يتم استغلالها بوصف جمالها لتكون معادلا لفكرة التجلّي.

يقول "عبد الله العشي" في باكورته الشعرية الأولى[1]:

"كم من الوقت سيمضي

كي تعود الحوريات

يتراقصن على عتبة بابي

ويعود الهمس واللّهفة ...

والبوح، يعود البرق والنشوة

والسّكر، يعود طيب البهجة

والقرب يعود البسط والقبض ...

يعود الأنس والوجد

يعود الصحو والمحو...

يعود الكشف والإخفاء،

حتى....

ليس يبقى أي شيء في إهابي

[1] عبد الله العشي :مقام البوح، باتيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية ،باتنة ،"الجزائر 2000،ص:100،101

فقد أراد المحبّ أن يبوح، في إطار الفعل وسياقه، ويعلن الشّاعر بالأحوال التي تعتري الروح بين المقامات المختلفة، وإذا البوح يتشظّى إلى قطع لغوية يتداولها أهل التصوّف والعرفان، ويصعب الوصول إلى إدراك معانيها، لكنها- بالمفهوم العام -تجسّد رحلة الروح من مقام إلى مقام (البوح، الهمسة. اللّهفة، النّشوة، السّكر، الغيب، القرب، البسط القبض، الصّحو، المحو، الكشف، الإخفاء..) في متتاليات من المعطوفات، تشعر بفضاء عرفاني آسر.

ويشغل وصف المرأة (الرمزي) الدّال موضوع (الحب الإلهي)حيّزا من شعرية (يوسف وغليسي) الذي يقول[1]:

أصوفية الهوى أهواك روحا

تجلّى الله في هواها

وما حبّ الشّفاه شغلن قلبي

ولكن حبّ من خلق الشّفاها

لم يرى "وغليسي" في المرأة إلا رمزا يتوارى به عمّا يكنّه من حبّ وشوق، ووجد وهيام وتعلق وصبابة لمحبوب أسمي وأرفع منزلة من كل محبوب بشري، وهذا مذهب المتصوفة، وأهل العرفان، فالمرأة خرجت في هذه المقطوعة عن صورتها الحسّية إلى رمز التجلي الإلهي، فلقد تكشف فيها الجمال من خلال الشفتين، غير أن الجمال يحيل إلى من صنعه وتجلّى فيه (أصوفية الهوى، تجلّى الله فيها)

[1] يوسف وغليسي .أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،إصدارات إبداع 1995،ص35

وإلى مقام آخر، واتصال روحي بالعالم اللّامرئي يطالعنا الشاعر (نور الدين لعراجي) بقوله[1]:

لابد للحبيب من رئتين

قبل الطعنة والجنون...

فعيناك صلاة...

عبادة...

وتراتيل عاشق يهوى

عيون الخالدين

لقد إكتفى الشاعر في هذه الأبيات بذكر حبيبته على طريقة الوصف (المعنوي)لإظهار لواعج الشوق المتعلق، كما نجده عند فحول شعراء الصوفية، من دون أن يسلم نفسه للوصف (المادي) وتشكيلاته الحسية التي ألفناها عند الكثير من الشعراء الغزل قديما وحديثا فهذه العيون التي عناها لا تحيل إلى الجمال الأرضي الذي من صفاته الذّبول وإنما تحيل إلى الجمال الأبدي الذي يتجلى من خلالها، فيهون على الشاعر –في سبيله– أن يتلقى الطعنات قربانا له، وتكون قبلة يولّي وجهه نحوها، ويهيم فيها .

ومن ثمّ فإن الشاعر ارتقى بأدواته الفنية من التعامل المادي (الفني) إلى فضاء علوي فتلك العيون التي تحولت إلى صلاة وعبادة وتراتيل، أيقونات للعلو الروحاني والذات المتعالية .

ونجد مثل هذا الانصهار الروحي – مرة أخرى– في قول (يوسف وغليسي) [1]:

[1] زمن العشق الآتي ،منشورات إبداع .1996ص40

عيناك في كوثر الرحمان غمستا عيناي الله في عينك سبحتا

جنات عينيك في عيني قد سكبت عيناي بالوجد في عينيك ارتوتا

حيث صورة التّماهي والتمازج، وتسامي الروح البشرية، لتحقق وحدة الوجود التي يؤمن بها المتصوف، انطلاقا من أن الذات الإلهية تتجلى عبر المخلوقات التي طرحها النص السابق يطرح هذا النص مقولة صوفية ثانية، وهي وحدة الوجود، وذلك دائما عبر (المرأة والعيون)، فهذه العيون التي غمست في كوثر الرحمان حتى تتجلى فيها، وتتحد بعيني الشاعر فيرتوي منها ليتلاشى فيما بعد في الذات الإلهية ذلك أن الصوفية تستمد مصدر طاقتها من التسامي الروحي عن طرق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة "[2]، ويستغل (عثمان لوصيف) بعضا من طقوس الصوفية قائلا[3]:

وتعرقت

تقدمت إلى ينبوعها الطهر

بعين غاوية

قلت ماذا

وتنشقت حنين اللهب الأول

صلبت على دين المجانين

جعلت العشق ربا

ثم قدمت القرابين ومرغت دمي في الساقية

[1] يوسف غليسي .اوجاع صفصافة في مواسم الاعصار(السابق)،ص:35.
[2] عبد الله فيدوح. الرؤيا والتأويل(السابق)،ص:55.
[3] عثمان لوصيف .اللؤلؤة .دار هومة الجزائر 1997،ص7.8.

نفحة من نفحات الصوفية تبدو جلية وقد لونها الشاعر بلون ليدرك إلا من خلال النص وكأنها آتية منه وفي كيميائه، لم تصدّر إليه من خارجه، وعبر عبارات الشوق، تتوه روحه وترقى إلى معارجها لتصل به إلى المعشوقة فيقدم بين يديها دمه السفوح، وذاته المصلوبة كقربان.

شطحة من شطحات الصوفية يجسدها بتراتيل (العشق، التعري) وهذه الرموز الصوفية – كما أشرنا – وكأنها ملتحمة في النص وليس خارجه عنه لتوظّف في سياقه.

و من هذا وذاك، نرى أن الغزل الصوفي– بشكل عام –عند شعرائنا " قد عبّر أيما تعبير عن تلك المحبة الإلهية، وقد استعار من القصيدة التقليدية أشكالها البنائية والتعبيرية والموضوعية المتداولة والمعروفة، ليعبّر بها عن حالات وجدانية وروحانية، ويصوّر أحوالا ومقامات صوفيه..."[1].

ب/ الخمرة: موضوع الخمر معروف في الشعر القديم بحكم حضور الخمرة في حياة العرب، ووجودها في مجالسهم، وقد تفنن الشعراء في وصفها تعبيرا منهم عن افتتانهم بها، وكل ذلك تعبيرا عن رغبتهم في اللهو والمجون، فكان توجها حياتنا، وميولا غريزيا (نفسيا) سالبا.

وعلى النقيض من ذلك، فإن من الشعراء من استعارة علاماتها ومعاينها، لينشئ به حالة عرفانية واعية ودرجة من الكمال الصوفي.

ولفيف من شعراء الجزائر، وممن لهم توجه صوفي مجدوا هذه الخمرة الرمزية في شعرهم، وارتقوا بها في درجات العرفان، فوظفت توظيفا فنيا مؤسسا.

[1] عبد الحميد قاوي .الصورة الشعرية .النظرية والتطبيق

ومن الشعراء الذين عانقوا الفكرة الصوفية، لتحلق بهم في فضاءات بعيدة لشاعر (مصطفى الغماري)، وها هو في قصيدته "أغنية الطائر الحزين " يقيم مشاركة وجدانية بينه وبين الأشياء، بل يتجاوز ذلك إلى جعل الجوامد وغير العقلاء تحس وتفكر عوضا عنه، فيقول[1]:

يقتات من ظمأ السنين ويحتسى خمر السكون

هو في حياتي قصة تروى .... ونبع من فنوني

رفت على صدإ اغترابي في هدوء مستكين

فكأنني لم ألفها أملا ... تفتّح في غصوني

تنهل في دربي حداءٌ... شبت في هرم السنين

وتلوب ظامئـــــة ....فيسكر حرّها مطر اليقين

فالسكر بمعناه الروحي في عقيدة الغماري هو لحظة الوعي، وهو سقيا اغترابه وحرّه فهي السبيل لإطفاء الظمأ الذي يلازم أمثاله من الصوفية.

إن الخمرة أعلى درجات صوفية الذوبان، وهي الفاصل بين الوعي ولا اللاّوعي ، حتى إنها إحدى الوسائل التي يمكن – بواسطتها – أن يستدعى ما في الشعور من محزونات وهي بعدا هذا سبيل تفضي إلى الغياب عن هذا الوجود الذي يعجّ بالآلام و الأنّات.

ولمثل ذلك يطرح الشاعر (عبد الوهاب زيد) هذا البعد قائلا[2]:

مالت مع الريح،،،

[1] الغماري مصطفى ،الم وثورة .المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر .1985،ص:02

[2] عبد الوهاب زيد ،رؤى الساعة الصفر (السابق).ص،60

صبّو خمر أكوابي

يهوي اتزاني

وتغنى كل أتعابي

اليوم خمرا ،،،

ولا أمر يؤرقني غدا ،،،

ولن تحتسي الهزات أعصابي

السكر هنا بمعناه الحقيقي، وما تفعله الخمرة من إدخال شاربها في طور اللاوعي واللاشعور و الشاعر – هنا – يعلنها صراحة (اليوم خمر)، مثلما قالها امرؤ القيس: (اليوم خمر وغدا أمر)، إلا أن هذا الأخير كان لاهيا، وفي حدود لحظة السكر، على خلاف لمن يقول : (لا أمر يؤرقني غدا)، وكأنها إعلان ديمومة السكر الذي يكفيه عناء التفكير في غده المليء بالشقاء والخيبة، والسّر في كل ذلك أن الشاعر رأى في الخمرة مسكنا لأوجاعه ، ما يدفعه إلى الهروب من الواقع، ولا هدف غير ذلك.

إنه السفر إلى الذات عبر الخمرة، التي ينطلق منها الشاعر الصوفي في تجربته العرفانية "يروي بها ظمأه فيسكر ويهجر الظاهر، ويرحل إلى داخله ليفجره، إنه السفر إلى الذات.. هذه الذات المحكومة باللّاموجود واللّامتوهج واللّاجوهري، إلاّ في بواطنها "[1].

لتبقى (الخمرة) المحطة الأخيرة التي ينطق منها الشاعر الصوفي في تجربته العرفانية ذلك أن الموضوعات التي يتناولها الشاعر، في رحلته الصوفية، قد "تعبر عن مراحل

[1] عبد الله فيدوح .الرؤيا والتأويل (م س).ص:80

الغياب، بينما تكاد تكون موضوعة (الخمرة) وحدها، الموضوعة التي يعبر بها المتصوفة عن مرحلة الحضور[1].

لنؤكد في الأخير في نهاية الحديث عن الرمز الصوفي الذي برز كظاهرة متميزة لدى نخبة من شعرائنا، عند الشاعر (مصطفى الغماري) في السبعينات، ليتجلى بصورة أوفر خلال الثمانينات في أشعار (عثمان لوصيف، مصطفى دحيه، ميلود خيراز ...) وأن خطاب هؤلاء يحتوي على كلمات مفتاحيه تحيلنا إلى تراث الصوفية (الروح، الهوى العشق، الغناء، الخمر، التجلّي، الخلوة...) ما يعرج بالفهم إلى تفاسير تقع خارج النص.

وقد ذهب (يوسف وغليسي) إلى تصنيف هذا المعجم إلى ثلاثة أقسام:

صوفية الذوبان في الذات الإلهية وما يمت إليها بصلة، مثل ذوبان (مصطفى الغماري) وفناؤه في حب (خضراء) المدلول " الإيديولوجي " الإسلامي .

صوفية الذوبان في روح المرأة، مثل تجارب (الأخضر فلوس ومصطفى دحيه وأحمد عبد الكريم)

صوفية الذوبان في الوطن والثورة، مثل تجربة (عثمان لوصيف) الرائدة.

3\ المصدر الأسطوري:

قلما نجد إن الشاعر معاصرا لا يحرص على استخدام الأسطورة، لما فيها من فعالية التأثير انطلاقا من كونها وسيلة فنية توحِّد بين التجربة الذاتية والتجربة الاجتماعية.

[1] مختار جبار .شعر أبي مدين التلمساني .الرؤيا والتشكيل (م س).ص:96

والمتمعن للشعر الجزائري يلفاه مفتوحا على عالم الأساطير، بعدما تفطن شعراؤه " منذ وقت مبكر إلى ما في الأسطورة من قيم فكرية، فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية واليونانية"[1].

حيث استخدموا التضمين الأسطوري وتفاوتت درجات استخدامه، لتتفاوت معه مستويات نضج التجربة، تبعا لمدى وعي كل شعر وفهمه الخاص للأسطورة... حتى أننا نستطيع التميز بين صنفين من الشعراء:

أ/- صنف استخدم الأسطورة بالمواصفات الكلاسيكية والرومانسية في حدود مغزاها التاريخي الخاص، وهذا ما نجده عند جيل الرواد (خاصّة) من أمثال (أبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمّار، وعبد القادر السائحي ومصطفى الغماري ...)، والشعراء الشباب فترة السبعينات (أحلام مستغانمي، حمري بحري عمر أزواج وغيره ...).

ب/- صنف ثان:" استفاد من الأسطورة رمزا وبنية ورؤية تتجاوز اللحظة التاريخية ويتميز فيها ماضي الإنسان بحاضره"[2]. وهذا في ضوء المفاهيم الحديثة للأسطورة، وتأثر بالشعر الغربي الحديث على حد سواء موظفا إياها "كرؤية فنية رمزية، لدفع القصيدة إلى مساحات رحبة، غنية بالدلالات عل المستوى النفسي والقومي والإنساني"[3]، إدراكا من هؤلاء أنّ " الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفا، كل مدعاة للملل "[4]، وإيمانا منهم أن الرمز الأسطوري ليس إلاّ وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصور.

[1] انظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث، ص:556.
[2] عبد الحميد هيمة .الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر ،(شعر السبعينات نموذجا)مخطوط رسالة الماجيستار ،معهد اللغة والأدب العربي ،جامعة الجزائر ،1985.ص:277،228.
[3] انظر :إبراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ،بن عكنون ،الجزائر ط1 1991،ص:291.
[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:132.

وعموما فإن الشاعر الجزائري في تعبيره عن ذاته وعن القضايا الوطنية والقومية والإنسانية لجأ إلى توظيف رموز أسطورية مشتقات من مرجعيتهم الثقافية وتطلعاتهم الموحدة، فكان تناولها بحسب مرجعياتهم التراثية، كل بحسب تقديره مناسبتها لتجربته وانسجامها مع فضاء النص ومقاصده الدلالية.

وبحسب تتبعنا لقسم هام من مدونة الشعر الجزائري (الحر) – حصرًا – فإننا وجدنا أن أهم الأساطير التي اشتغل عليها الشعراء تتمثل فيما يلي :

1. **أسطورة السندباد:**

هي الأسطورة الأكثر اختراقا لمدونة الشعر الجزائري المعاصر، تظهر بأبعدها ودلالاتها المختلفة (الاغتراب، المغامرة، التمرد، البحث، الاكتشاف، المتاعب، الخيبة، النجاح ...) "فقد ألهمت بوصها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية، رؤيا البحث المنتظر لواقع هش متآكل". شعراءنا نضج الفكرة، وكان إعجابهم بهذه الشخصيات الأسطورية واضحا فأسقطوه على ذواتهم وواقعهم بطريقة معبّرة تدعوا إلى الإعجاب مفجرين بذلك دلالات جديدة لم تعرف بها من قبل .

يقول الشاعر " أحمد حمدي " في قصيدته (تائه في مملكة القلق):"[1]

ويتيه عبر البحر ركبي

فإذا قلاعي تخب في غبش الضباب

تترنح السكري

وترتاد الغياب فيضيع في سمت المخاض

[1] - أحمد حمدي .إنفجارت (الديوان).ص:29.

وفي احمرار الشمس

هذا السندباد

يجد الشاعر لنفسه شبها في السندباد، غير أنه ليس بطلا ولا بحارا ماهرا كما كان المشبه به، بل على العكس من ذلك فالسندباد لم يته، ولم يصنع ركبه، غير أن شاعرنا حدث له ذلك.

لقد اقتنص هذا الرمز ليتصرف في أسطورته بما يسمح بتمرير دلالة الموفق الذاتي له ويكشف نفسيته وفكره المتأزمين. فالموقف غير الموقف، والحدث غير الحدث، لأن ما عهدناه، وما سمعناه عن السندباد يخالف – تماما – وعلى النقيض ما ذهب إليه الشاعر .

غير أن التجربة تكتمل ، ويقع الإفهام عندما يتلقى القارئ ما يقوله الشاعر مرة أخرى[1]:

والبحر أجوف ما يكون

في عين بحار

على سفينته تنتحر البحار

في مقلتيه

في ارتعاشات الحروف

تعيش أحقاد الخريف

وما يكون عناه

أن غنّى ؟

[1] - المرجع السابق.ص:14

سوى خدوش المحشرجات

ويتيه ركبي

أنا ضعت في قلقي وركبي

"إننا نشعر بأن بنية النص قد تشكلت من خلال الأجواء الأسطورية، حيث نلمس روح السندباد ترفرف فوق النص، ونقرأ رحلاته الطويلة التي لا تعرف قرارا"[1].

ولم يظهر السندباد في هذا الموقع على أنه صاحب تلك المغامرات والأسفار ليكتشف العالم، أو باحثا عن الكنز، إنما هو ذلك الإنسان الذي يحمل همه وهم مجتمعه على كتفه لقد ركب الشاعر (السندباد) سفينة الشعر التي آوى إليها لتكون مرتعا لمخاض الحروف والكلمات التي يعجز عن البوح بها، لأن الهم أكبر . ما يجعله يرتد إلى داخله القلق ضائعا فيه.

هكذا هو الموقف الشعوري المنتظر منه، قدرة على التجاوز للشكل المعتاد للأسطورة السندبادية إلى فضاء المعاصرة التي تستلزم انصهار الماضي بالحاضر في موقف شعوري موحد.

ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين اعتصرتهم التجربة. ووجدوا في أسطورة السندباد فضاء للتداول ومساحة يتنفسون فيها أوجاعهم وأمالهم، وقد وظفوها توظيفا فنيا الشاعر (الأزهر عطية)، حيث يتقاطع نصه بأجواء النص الأسطوري الغائب، فيقع الاشتراك في رحلة البحث للكشف عن عوالم الخصوبة، غير أن الهدف يختلف، يقول الشاعر[2] :

[1] - عبد الحميد هيمة .الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (السابق).ص:233

[2] - الأزهر عطية. الصفر إلى القلب، مؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر.1984،ص:25:26

وأبحرت يا أصدقائي

وفي زورقي قد حملت السلام

رفعت الشراع

سرحت الحمام

وسافرت في مركبي

أطوف البحار

أجوب القفار

ومازلت في رحلي، سائرا

ومازلت في زورقي، تائها

شراعي جميل

وقلبي حزين

اشتراك في بالإبحار، وركوب المخاطر، علامات تداخل بنيوي، في علاقة لا واعية تحقق الخصوصية، غير أن الاختلاف -كما ذكرنا- يبقي في الهدف من الرحلة، إذ أن هدف الشاعر واضح، وهو البحث عن الحرية ونشر السلام، وليس المغامرة التي يبحث عنها السندباد .

وتمتد رحلة السندباد في المكون الشعري للشعراء الجزائريين تترى، ليغدو التناص مع هذه الأسطورة آلية فاعلة من آليات إنتاج النص الحداثي، ومن ذلك قول (عاشور فني) [1]:

كأني منذ القيامة

أنتظر السندباد

وأبحث عن جهة للرياح

وعن مرفإ للسفن

كأن جميع الدروب تؤدى إلى صخرة

والمدى يبحث عن هوة لا قرار فيها

فإلى أي (روما) تهاجر هذي القرى والمدن ؟

الشاعر يبحث عن مرفأ للأمان، يسترجع فيه أنفاسه ويستجمع قواه، لكن هذه الرغبة الذاتية والحاجة النفسية تصطدم بالواقع، حينما يرى إن الأمة قد فقدت هويتها وذابت في شخصية الأمم الأخرى.

وهكذا فان قيمة الرمز الأسطوري "ليست في استعماله للأسطورة بقدر ما هي استكناه قيمها الأسطورية الكامنة في كينونتها الجوهرية، وإذا كانت إبداعاتنا مخدرة من اللاوعي الجمعي، فان تقبل الرموز يتم عن طريق اللاشعور، كما يؤكد "يونغ" وهذا الدليل على إن استعمال الرمز الأسطوري واستغلاله في التعبير الفني، ليس مجرد إسقاط لتأملاتنا الذاتية على واقعنا بقدر ما هو تمثل وجداني، تمليه العاطفة البدئية لكياناتنا"[2].

[1] - عاشور فني .زهرة الدنيا ، دار الفارابي ،سطيف .الجزائر 1994،ص:81

[2] - عبد القادر فيدوح ،الرؤيا والتأويل (م س)،ص:115

وقد سارت معظم الاستعمالات (الإبداعية) في هذا الاتجاه الإشاري، يقول "محمد عاشور أحمد"[1].

حقائبي الجاثمة

تنتظر الإبحار

مجبورة حقائبي

على الإبحار

من يوم ابتعتها

ما عرفت حقائبي

الخيار

كأمنية

أقنعيها

سائليها

عن حزن كظل

يلازمني عن قسوة الأقدار

واقع يسير في الاتجاه المعاكس .حيث يخوض الشاعر الهموم المكدسة في حقائبه، معلنا الإبحار بها، ولأنه مجبر على السفر، فما يكاد يرسو بها في ميناء حتى تضطره الظروف

[1] - مجلة أمال، ج3ع\13، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر.ص:63

على الإبحار بأمتعة مرة أخرى، وكأن الأقدار حكمت عليه برحلة العذاب هذه، كل ذلك مجبر عليه، فهو لا تستهويه فكرة الإبحار، ولا المغامرة، وقد دفع إليها.

واستدعاؤه للرمز القديم في هذا السياق ليجعل منه معادلا موضوعيا ليس للوضع المتأزم الذي يعيش فيه، أو اجترار الماضي ليكون بديلا عن حاضره، بقدر تعبيره عن تجربته الذاتية . مما جعل دلالة الموقف تستفيد من الأسطورة.

وتبقى أسطورة السندباد، هي الأكثر من بين الأساطير الشعبية استقطابا للشعراء الجزائريين المعاصرين، وخاصة عند الشاعر عبد العالي رزاقي في ديوانه "الحب في درجة الصفر"[1]، يقول:[2]

وأعترف الآن رشيدة ما حلمت بالريح ولا فكرت

في التمرد ضد اتجاه الرياح، و لا صفقت للمواكب

و هي تمر، ولا انتظرت عودة لسندباد ولكنها كبرت

في قلوب الجميع يشاطرهم حبها الزمن المستحيل .

توحدت /المرأة /الرجل /الوطن /الانتماء

وصارت رشيدة تحترف الرفض كالفقراء .

رشيدة هي المعشوقة، حبيبة الشاعر، وهذا الأخير(لسندباد) هو العاشق .. رشيدة هي الوطن (الجزائر) وحلم الثورة، الانتماء، ...

[1] تناول الأسطورة في هذا الديوان أسطورة السندباد بشكل مكثف ، و في أكثر قصائده تقريبا أثناء الثمانينيات (الشعر في المنافي، الحب في درجة الصفر، مهاجر، رسائل إلى شخصية، عودة السندباد..) ، وقد تراوح استخدامه لها بين التلميح و البناء الشعري .

[2] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر (الديوان)، ص:134

والسندباد هو رمزية الشهيد الذي بقي حيا، يتجدد في كل رحلة، يبحث عن حبيبته في كل رحلة بعد النأي عنها في كل مرة، و في كل رحلة ينزل إلى أعماقه مغامرا ليعود بشيء من كنوزه وإرضائه لحبها، ويضرب لمن معها من النساء نصيبا:[1]

(..من كان منكم يعشق الياقوت و المرجان

هذا السند باد يعود يحمله من الجزر البعيدة

للنساء..)

والسندباد هو حقيقة الانتماء الثوري، المستعد للتضحية ثمنا له[2]:

أنا المستحيل الذي يعشق الموت في مقلتيك

أحاول أن اشعر الآن بالانتماء إليك

فأخجل حين أراك

على صدر أيوب نائمة

بينما لسندباد يجر إلى المقصلة

أريد أن تشعر باغترابك

فالحب في لحظات الخيانة كفر

[1] - المرجع السابق، ص:137

[2] - المرجع نفسه، ص:140

وفي رحلة أخرى من التشويق في بناء الصورة ، يحيلنا الشاعر (عقاب بلخير) في مفارقة ممتعة، إلى معنى الخيبة والفشل، بعدما تقمص قناع السندباد، وقد أنهى أسفاره وليس أثناءها.

يقول في "أغنية السندباد"[1]:

فارس الغفلة قد عاد قومي

مشطي شعر الحرير

وبماء الورد العطشان للماء الغزير

واجعلي من كل لون فستانك شذى

حوله عنق حزامك

واحرقي كل البخور

فارس الغفلة لم يربح وقد عاد من الدرب الأخير

لم تكن هناك تفاصيل تحيلنا إلى أن هناك علاقة تناصية بين النص الغائب والنص الحاضر غير اسم لسندباد، ولحظة العودة من السفر، فكان هذا التوظيف استثنائيا ، وقد فتح أمامنا عديد التساؤلات المحتملة بحثا عن تلك المغامرة السندبادية ، وعن تلك العلاقات من التقاطع أو الاختلاف بين الشخصيتين ليقع التناص المحتمل، لكن ومع ذلك فإن التناص لا يعني بالضرورة – دوما– المشابهة أو حضور النص الغائب بكل تفاصيله أو بعضها، فقد يقوم على التماثل، مثلما قد يقوم على "التقاطع , أو التناقض"[2].

[1] - عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، 1992، ص:33

[2] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في بناء الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصدر، د ت ، ص:23

هذا ونلاحظ أن استخدام الشعراء الجزائريين لم يكن على قدر واحد من التوفيق، وقد "اتخذ هؤلاء الشعراء من طريقة الامتصاص لمغزاه الشعوري العام وسيلة للتناص معه (جزئيا أو كليا) مع هذه الأسطورة ، يشتركون في استلهام لأجوائها وما فيها من رحلات شاقة مليئة بالمتاعب والمفاجآت والمغامرات. إلا أن الأبعاد الدلالية في النصوص الحاضرة تختلف من شعر إلى آخر وإن كانت كلها تصب في معنى مركزي هو رفض الواقع المتكلس و السعي إلى الثورة عليه"[1].

2. أسطورة سيزف:

أسطورة سيزف[2] تمثل اضطهاد الحاكم بامتياز، وقد " استلهمها شعراؤنا ووظفوها في نصوصهم توظيفا تناصّيا جسدوا به الوضع الإنساني في عصرنا هذا وما يعانيه من قهر واستلاب للحريات الفردية والجماعية "[3] وهي بذلك واقع إنسان القرن العشرين ، والعذاب والألم اللذين كتبا عليه ، و يمكن أن نمثل لذلك بعدة نماذج، مثل ما جاء في قصيدة "رسالة إلى شخصية" للشاعر عبد العالي رزاقي، وهي موجهة إلى الشاعر الإسباني "لوركا" فيقول في أحد مقاطعها[4]:

لوركا

أنا إنسان القرن العشرين

حتى نفسي لم أفهمها منذ سنين

---

[1] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر(م س)، ص: 220

[2] سيزف هو رمز المعاناة الأبدية ، حكمت الآلهة عليه [أن يحمل حجرا ضخما إلى اعلي الجبل و قد فعل ذلك ، لكنه كلما فعل تدحرج ذلك الحجر ليعيد إلى القمة مرة أخرى و هكذا عاش حياة المشقة و العذاب الشديدين، و قيل: أنه ارتكب جرم إفشاء أسرار الآلهة، فأرسل الحاكم زيوس إله الموت ..لينتقل إلى الجحيم، وقد نجح في الإفلات من العذاب، غير أنه حوكم بعدها بأعوام على جرائمه انظر: سامية أحمد. الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مجلد 16، ع/3، 1985، ص:116, 117

[3] جمال مباركي، لمرجع السابق، ص:255

[4] - عبد العالي رزاقي. الحب في درجة الصفر،ص:98.

لا أعرف دربي من أين ؟

آلاف الأوهام تعشش في ذاكرتي

حكمت آلهة الزيف

أن أحمل صخرة سيزف

أن أقبل طوعا أو كرها

تأشيرة منفى

ترى هل يمكننا فهم ما في هذه المقطوعة من معان دون وضع النص مع النص الأسطورة الغائب؟ إقرارا لا نستطيع، مالم نعقد تلك المشابهة على محك المعادل الموضوعي.

فالموقف النفسي المتأزم تطلب من الشاعر استدعاء أسطورة سيزف كرمز ووقائع واستخدمه كمعادل موضوعي لواقع إنسان القرن العشرين الذي يعيش حالة من التيه جراء اضطهاد الحاكم، على أن الشبه بين الحدثين اضطهاد الآلهة سيزف و اضطهاد الحكام لإنسان القرن العشرين، هما طرفا صورة التشبيهية في النص، وهذا ما كان ليبرز الخلفية النصية التي يشتغل عليها الشاعر، وقد لعبت الصورة التشبيهية في مثل هذا التوظيف تفسيرا وحسب. لأنه لم ولن يدخل تحويرات ذات قيمة على روح النص الأصلي.

ومن تساؤل رزاقي الى حلم (حمري بحري) [1]:

سيزف يحيا في نزيف الحجر

يأكل خبزا يابسا

[1] حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981، ص:103

يصعد دربا

ينزل دربا

سيزف يحيا في نزيف الحجر

تفتح عيناه ويمشي صامتا

بين الصعود والنزول

يحلم بالحب وأشياء كثيرة

يزف للفصول

صورة حقل عاشق

يرضع ثدي ال

يقف الشاعر على معاناة "سيزف" واصفا إياها، متمثلا تفاصيلها (يصعد دربا، ينزل دربا سيزف يحيا في نزيف الحجر، يحلم بالحب...) كلها تباريح سيزفية، وكأنه ناطقا باسمه وبحاله ولذلك تتحدد العلاقة التناصّية بين النص الحاضر والنص الغائب في اندماج أسطورة سيزف بالنص الحاضر لتكون مكونا أساسيا في بنيته الإنتاج دلالة العامة.

وبالأسلوب نفسه يستخدم الشاعر عبد العالي رزاقي هذا الرمز مرة أخرى في قصيدته (من يوميات مواطنة من الدرجة الثالثة)، حيث يقول في مقطع منها[1]:

.. فرحت أغني مع الفقراء:

لغربتنا وطن

[1] الحب في درجة الصفر، ص:106

سوف يصلب في القلب كالرعد بين ثنايا الغيوم

و سيزف يصعد ....

يهبط ....

في شفتيه ينام نشيد قديم

ياهابط الجبل

يا صاعد الجبل فكر في نزولك

فمن سيزف إلى الشاعر ذاته، حالما بالعيش الكريم، إنه مثله تماما" كلما صعد إلى أعلى تدحرج مع صخرته الى أسفل، فهو يبحث عن طريقه، عن غده، عن الحق الذي يعطيه الحق في الحياة وتنفس الحرية "[1].

ويتجاوز سيزف أبي القاسم خمار كل نلك الخنوع و الحيرة والحلم إلى التمرد والرفض حاملا قدره بيده، حيث يقول خمار"[2] :

لن يرفع سيزف الصخرة

لن تلمع في سهم ريشا

أشباح الهندي الأحمر

ذكرى مرة

تتفجر

[1] عبد الله الركيبي. الأوراس في الشعر العربي . ص: 121
[2] أبو القاسم خمار . أوراق. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967. ص:34

إنه سيزف الفيتنام الذي هو سيزف الجزائر، يرفض أن يحمل صخرة الإله المستعمر (الأمريكي / الفرنسي)، سيزف يتمرد على هذا القدر الاستعماري ولا يرضى بالذل على ضعفه أمام جبروت المتسلط.

وبذات المعيار يستلهم (أحمد عاشوري) أسطورة سيزف، ويحلق بها في فضاءات أبعد من الدلالة، تجعل من هذه الشخصية رمزا للانتصار بعد العنت والظلم، فيقول"[1]:

....ها... ذا "سيزف "

يهزم أشباح الخوف

يرجع منتصرا

يدخل مزهوا قصر "المملكة"

تلبسه إكليل الغار ...

تجلسه فوق الكرسي الحجري

تحت شجر لوز

تعلمه أن الأشجار ستورق

والزهر .... يبرعم و الزنبق

والدفء يعود

والحب يعود

[1] أحمد عاشوري ، أزهار البرواق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1987 ، ص:21

هنا يظهر سيزف بصورة مغايرة تماما لصورته الأسطورية، لقد مرد على المعاناة، كما عهدناه، لكنه ها هو ذا يكسر خوفه الموهوم، ليعود إلى مملكته حاملا معه بشائر النصر. يحدوه الأمل أن يجلس هو على كرسي العرش.

هكذا استطاع أن ينتج دلالة جديدة على خلاف ما كنا نتوقع، وعلى عكس الدلالة المستهلكة في كثير من النصوص، وهذا دليل استيعاب للنص الأسطوري ونضج فنيا معه إذ كيف لسيزف – هذه الشخصية الأسطورية– يحقق النصر ويخرج عن صمته، ويتجاوز ذلك إلى التفكير في أن يصبح حاكما عادلا ينشر الحب و الدفء الذي تورق له الأزهار والزنابق .

هذه الإنتاجية النصية، كانت ذكاء من صاحبها إذ "لا يمكن أن تستغل الأسطورة إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته عليها "[1] وكأن النص نصان ، فالشاعر احتضن روح الأسطورة وأوغل إلى أن تشبع من تفاصيلها، لينفتح فهمه على بناء علاقات جديدة ، وهو بذلك "يكشف لنا بجلاء كيف يتعالق النص بغيره، وهو يبني نصا جديدا مستقلا بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى"[2].

يبقى أن نشير إلى أن أكثر لاستعمالات الأسطورية للشعراء الجزائريين كانت محصورة في الرمزين السابقين، فكان لهما حضورا طاغيا في تشكيل تجارب هؤلاء، غير أن هناك من الأساطير الإغريقية والفرعونية وأحيانا العربية شدت عددا منهم لتكون حاضرة في إبداعهم ليس بالقدر الذي رأينا . ويمكن أن نحصر تلك الأساطير في ما يلي :

– الأسطورة الفرعونية:

[1] - أحمد كمال زكي . دراسات في النقد الأدبي

[2] - سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي (النص السياق). ص :126

من المعتقدات السائدة التي تروى عن المصريين القدامى تقديم القرابين لوادي النيل حتى يفيض عليهم بخيراته، وفي علاقة من التمثل لهذه الأسطورة راح بعض الشعراء الجزائريين الالتفاف حولها ليشكلوا منها واقعا معاصرا لما يعيشه إنسان القرن العشرين ونسوق لذلك مثالا للشاعر عبد العالي رزاقي الذي يقول"[1]:

كان للنيل قربانا للعام ....،

وكان النيل يفيض علينا بالبركات

والعذراء...

يتقدم شيخ قبيلتنا فيفض بكارتها

والشرف القبلي يعشش عبر عمامته

وتبارك من يتزوجها

استعمل رزاقي هذه الأسطورة المصرية القديمة لينسج من خيوطها المصنوعة من الخرافة، في اعتقاد الناس بالدجل الذي يشيعه كهنة المعابد، وفكرة إيهامهم بأنهم يمتلكون من القدرات غير الطبيعية ما يستطيعون بها التحكم في مصائر الناس، في حياتهم وموتهم في نفعهم وضرهم، في منحهم ومنعهم، والحال هذه إنما هي واقع المجتمع العربي وما يعيشه من جمود وتخلف فكري ، أسهم فيه القائم على أمره.

- **أسطورة بروميثيوس**[2]:

[1] - الحب في درجة الصفر .ص:63

[2]- بروميثيوس : رمز الأسطورة الإغريقية ،ذلك البطل الخارق الذي غامر في حياته في تكسير سلطة الآلهة على البشر والعبث بمصائرهم، حتى جاء هذا الفتى ليسرق منها تلك الشعلة المقدسة التي استأثرت بها للآلهة ،وحرمت منها الضعفاء ،ليمنحها لبني جنسه حتى يدافع بها عن أنفسهم ،ولما تفطنت الآلهة لهذا الفعل ،أوكلت إله الحرب "جوبتير "بمعاقبة الفتى ،فتم شد وثاقه الى صخرة بجبال(القوقاز) ويسلط عليه نسرا ينهش كبده أبدا ،فلا تكاد كبده تفنى حتى تتجدد ليظل في العذاب

اقتنص شعراؤنا المعاصرون وحي هذه الأسطورة الإغريقية لتكون إحدى تيمات عملهم الشعري، معبرين بها عن المعاناة والتضحية، وإن من بين النصوص التي مثلت أحسن تمثيل–(على قلتها في المنجز الشعري الجزائري)– ما طالعنا به الشاعر (حرزا لله بوزيد) قائلا"[1]:

وها أنا في غرفة التحقيق

مبتسما

في ساعدي نقشتها معشوقتي

تشع من نظرتها قضيتي

كتشفوا بأني اهتديت

للطريق

لم يفتحوا الملف /يا أحبتي

واختلط العدو بالصديق

قرّروا براءتي

ولحنوا أغنية المكبّل الطليق

يستقي الشاعر من أسطورة برومثيوس أبجديات التضحية وحقيقة المعاناة، ويستعيض بها من أجل خلاص حبيبته(القضية)، التي عشقها وأوفى لها، وها هو يلبس القناع

المقيم ... انظر :صموئيل هنري هواك ،منعطف المخيلة البشرية "بحث الأساطير" ترجمة:صبحي حديدي، دار الحوار ،دمشق 1983،ص:32

[1]- حرز الله بوزيد .مواويل العشق والأحزان :المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر:1984:ص93

البرومثيوسي فيتعرض لتحقيق ثم السجن، ولكنه مبتسما مؤمنا بقضيته وعدالتها. إلى أن يعلن إطلاق صراحة، بكفالة ذلك الحب المقدس، الذي لا تستطيع قوى الشر أن تتهمه في قيامه بهذا الفعل مرة أخرى .

- **أسطورة عشتار:**

"عشتار" رمز الحضارة الآشورية القديمة آلهة الخصب والنماء، استغله الشاعر الجزائري المعاصر غير أن توظيفه يكاد يكون نادرا، ويمكن أن نورد مثال مما وقعت عليه عين البحث، مع الشاعر مصطفى الغماري بشكل حصري حيث يقول في قصيدته "إلى رائد الفكر"[1]:

حضورنا الله : يا تاريخ امتنا

إذ انتشت من لهات العصر "عشتار"

وبذات الأسلوب في قصدته" رسم على ذاكرت نوفمبر الأخضر " يقول[2]:

الله أكبر "يا قم "الهوى بعد

إن دمدمت أسفا "عشتار" أو "هند"

توهّج عقدي تنبعث منه رائحة المد الثوري الخميني، ولا نريد أن نناقش هذه القضية في بعدها الروحي، قدر اهتمامنا بتلك الإحالة التي استغلها الشاعر ليبني تصورا لما تعيشه الأمة من حالة خنوع وذوبان من خلال تمثل الثورة الإيرانية في أسطورة عشتار التي عساها أن تحيي الموات وتعيد الحياة.

[1] مصطفى محمد الغماري .اغنية الورد والنار .الشركة الوطنية لنشر والتوزيع ،الجزائر .1980،ص:85
[2] نفسه.ص:199

وهكذا تتوالى الصور الرمزية الأسطورية بأطياف متنوعة ليشكل كل طيف منها رؤيتا خاصة تتوافق وتجربة الشاعر والمعطى النصي الخاص في سياق تلك التجربة.

إلا أن هناك منحنى أخر في اعتماد الأسطورة وهو أن بعضا من هؤلاء الشعراء لم يعد يكتفي بالأسطورة الواحدة، بل يعمد إلى حشد مجموعة من الرموز الأسطورية دفعه واحدة، ورصّ بعضها إلى جانب بعض، مع تباينها دلاليا واختلاف مشاربها، دون أن يهيئ السياق الشعري اللازم لكل واحد منها، مثلما النجد عند رزاقي في قصيدة (الصفر في المنافي)"[1]:

... كل المقاهي والشوارع والحوانيت التي يقتال فيها

الأغنيات بيادر الفقراء

باتت "لدون جوان "

و" دون كيشوط " تغني

" أوديب "

ضاجع أمّـــــه

يا وجهي عيون الآن تسرقنا

وعنترة يموت ويولد

ويزف للمنفى مع اللواط و اللقطاء

[1]- الحب في درجة الصفر ص:77

لقد جمع الشاعر بين رموز أسطورية مختلفة (أديب الملك، ودون كيشوط ديلا مانشا ودوم جوان)، وكل أسطورة من هذه الأساطير تعود بتا إلى قصة معينة، فلا لأي من هذه الرموز تلتقي في دلالتها مع الأخرى، وكأنه – في هذا المقام – يعرض تلخيصا لكل أسطورة بأحداثها ودلالة مواقفها في شخصية من شخوصها، ثم أنه " يكدّس هذه الرموز تكديسا يصعب معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة"[1]، إذ لم يوفر لها مجالا حيويا يفضي من خلاله كل رمز بأبعاده الفكرية و الجمالية، فلا تغدوا عاملة بناء في السياق العام للقصيدة، ومما يجعل القارئ(المتلقي) مشوشا أمام هذا الاختيار وأبعاد التجربة وبالتالي يعد هذا التصرف – فنيا – من أبسط مستويات التوظيف الأسطوري .

المصدر التاريخي:

ونقصد به تلك القرائن الرامزة للأحداث التاريخية والأماكن والشخصيات التاريخية " فهي ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي...)"[2]، والدارس للخطاب الشعري الجزائري المعاصر يلفاه متعلقا بذاكرة التاريخ والنصوص القديمة التي

[1] عز الدين اسماعيل .الشعر العربي المعاصر (م.س).ص:213
[2] علي عشري زايد . استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (م.س).ص:120

تفاعل معا شعراؤنا واستغلوها كوظائف بنائية في نصوصهم المقروءة بحسب ما يناسب رؤاهم الفنية.

وأول ما يلفت انتباهنا كثرة استعمال (الأوراس)، كصورة نمطية عند الشعراء الجيلين (السبعين وما بعد الثمانينات).ومع رائد القصيدة الحرة أبو القاسم سعد الله، الذي يقول[1]:

أوراس والدماء والعرق

وصفحة السماء والغسق

والأفق المحموم راعف حنق

كأنه وجودي القلق

قد ظمئت عيونه إلى القلق

وسال من أطرافه، دم الشفق

ونجمة من الشمال تحترق

كقلبي الذي يدق

بذكرك العبق

حبيبي

"الأوراس" لم تعد ذلك المكان الجغرافي، أو مجرد حلية زخرفيه يتباهى بها الشاعر بل غدت خيطا شعوريا، تنسج منه تفاصيل الحالة النفسية لتعقد بأواصر التاريخي المشرق والمشرف للجزائر.

لقد ارتبطت عواطفه الغرامية بمشاعر الثورة، فوقع التنازع، فكلتا الصورتين لهما من التماثل ما يولد الخلق الشعري الأخاذ.

[1] أبو القاسم سعد الله . ثائر وحب . ص:48..52

نقول بهذا في ظل التفاعل المبكر لشعراء الجزائر مع المادة التراثية التاريخية "لكنه لا يؤسس لنموذج بدليل، وإنما يفتح أفاقا جديدة لتناص توالدي، يمتزج فيه القديم والجديد ليقدم هذا التناص الإشباع النفسي للقارئ"[1]، ومن الأمثلة الشعرية التي استعملت الأوراس ما نجد عند "صالح سويعد"[2]:

أوراس أي وطن اللالا...

أبدا...لن...لا

كلا...الأصغر

يا كعبة حبي الأسمر

يا من هز الكون واقعد

فتعرّى شانئنا الأبتر

الأوراس تتحول إلى قبلة للتحرر وإعلان لرفض الواقع، فالشعر يبحث في أعماق الزمن في هذه الجغرافيا الثائرة علّه يغذي باطن تجربته بوقود آيات نضالها.

ومن نماذج الطيبة التي نالت استحسان النقاد"[3] ووظفت التاريخ العربي القديم قصيدة (بكائية على قبر امرئ القيس) للشاعر(أحلام مستغانمي) التي جعلت من قناع امرئ القيس رمزا للواقع العربي بعد نكسة (1967) تقول فيها[4]:

لاسيف في اليمن

[1] خيرة حمر العين .قراءة في قصيدة :رمزية الماء في إفضاءات لسامر سرحان .مجلة القصيدة ع\5.الجاحظية، 1996، ص:106

[2] صالح سويعد ،دف...دف، دف...دف ؟ .ص:30

[3] هنا نشير الى ما ذهب اليه الدكتور محمد ناصر .وشراد عبو شلتاغ، أنظر :محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث ص:568 وشراد عبود شلتاغ ،وحركة الشعر الحر في الجزائر ،ص163،-'

[4] احلام مستغانمي ،على مرفأ الايام:ط1،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،1972،ص:73

لا فارسا تأتي به مراكب الزمن

والعم، والأخوال، والجيران

...تحولوا غلمان

قم إنني

يا أيها الأمير، من عصور

ابحث في المدائن

واجمع السراب في المداخن

اسأل كل جيفة

أين بنو أسد؟

أتيتكم اسأل عن احد

.....

يا ضيعة الرجال، يارجال

قم أيها الأمير،

فعندنا تحركت عواطف الجيران

والقيصر البطل

قد هزّه التذكار والحنين

.....

أحدث ما قد حيك من حلل

تعيد الشاعرة كتابة التاريخ العربي، بعد أنّ قلبت صفحة من صفحاته، لتصوغ رسمها بحبر الحداثة الشعرية، ثم لتسقطها كصورة رمزية على ما تعيشه الأمة العربية في واقعها المرير نتيجة تخاذل حكامه.

عودة واقعية فنيا في استرجاع أحداث قصة امرئ القيس حين لجأ إلى قيصر الروم ليعينه على أخذ ثأر أبيه على يد بني أسد"[1]، وهي تمثل بذلك أصدق تمثيل ضياعنا، وعودة وعينا بعد انقضاء الأوان، وهي حال الأمة بكل ملابساتها التي نراها عينا، فالعبرة حاضرة ولكن لا حياة لمن تنادي، ولا شيء غير التشاؤم، في انتصار منقذ للشرف.

وإلى عبق آخر من التاريخ، وعبر المكان تنفتح الكتابة وممارسة الرؤيا، وتنفجر الدلالة إذ يطل الشاعر(حسين عبروس) على درة الدنيا (فلسطين) فيكشف من رمزيتها أعماق خفية مترسبة .فيقول"[2]:

فلسطين سيدة

تضع الجسر في مشطها

في الظلام

وتحفر في جبهة الطور

[1] حادثة تاريخية ،تلخص موقف امرئ القيس حين حلم بثوران بني أسد على ابيه وقتلهم له،فقال قولته المشهورة :"ضعيني صغيرا ،وحملني دمه كبيرا، لأصحو اليوم ولا سكر غدا ،اليوم خمر وغدا أمر".يراجع :السيد أحمد الهاشمي ،جواهر الأدب (في أدبيات وإنتشاء لغة العرب).دار المعارف بيروت.لبنان ج2د ت ،ص:30

[2] حسين عبروس ،الف نافذة وجدار ،منشورات ابداع ،الجزائر 1992،ص:17

ضوء الجدائل

حين تنام

تصوغ خطأ الراحلين

أغاني الوداع

تراقص قلب المسافر

في زهرة العشق عند الخيام

فيورق بالطور نبض الكلام

على قنبلة من جليد

تذوب على قدميها

قصائد شعر

تزين خاصرتها بألف حزام

فيلتهب العرس فوق الجراح التي لا تنام

انفعال يتجاوز وصف الجغرافيا إلى عوالم روحية، ترسمها دلالات متنامية من الوصف المعبر عن الوجد والتعلق في خارطة شعرية مؤسطرة، تعرج بذواتنا وأرواحنا إلى أسراره الغامضة .

هكذا تعامل الشاعر الجزائري مع التاريخ في تمثيلنا البسيط على سعة مضانه من أماكن، وشخوص، فقد تمكن من أن يحدث تحويرا في المفهوم الشعري بهذه المغامرة على

تباين مستوى نجاحها وقد أسست بهذا المعنى لتؤسس لذوق فني، كان من نتيجته هذا التفاعل .

ويكفي – في نهاية حديثنا عن الصورة – الجزائري أن الشاعر قد مارس العمل الشعري، وغدت الصورة الشعرية جزءا من تجربته الشعورية، يعبر الشاعر من خلالها عن أفكاره وعواطفه، مجتنبا في ذلك النمط القديم (التقليدي) القائم على اعتماد الأشكال البلاغية القديمة من تشبيه واستعارة ومجاز، بل أنه وجد ضالته في تلك المعادلات الموضوعية من الأقنعة والرموز التراثية المتاحة، ما يجعل القارئ يتماهى معها ويتفاعل بعد أن يجهد نفسه في إدراكها وتلك هي لذة النص.

ثالثا: الجذر التراثي في مستوى الموسيقي :

تقوم جماليا القصيدة العربية موسيقيا على عنصري الوزن والقافية، وعليها يؤسس الشكل الشعري، لما لها من دور أساس في مشاركة القارئ للتجربة الشعورية " فالموسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات نظامه، فهي ترجع به إلى سويته "[1]، والحق أن الشعراء العرب دأبوا تترى على سجية شعرية لم تخرج عن المبادئ المقرر في التراث الشعري القديم، مع محاولة " إحداث عناصر فكرية جمالية جديدة، لكن هذه الإضافة لم تستطع أن تنتصر على الثابت الموروث: ثبات الأطر الجمالية والموضوعات والأساليب واللغة والوزن، هذا الثبات عائد إلى ثبات القيم والفطرة "[2].

[1] شوقي ضيف، فصول في الشعر والنقد، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص:28

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ،بيروت ،لبنان ط3،1983،ص:34،35

ورغم محاولات التجديد في بنية القصيدة، لكسر رتابتها إلا " أن الشعر العمودي بشكله المتطور لم يطرأ عليه تحديث في المضمون، فاحتفظ بمكوناته الداخلية التي ربطته بالأقدمين، وزدت من اتصاله بالماضي وتقاليده العروضية واللغوية المتوارثة "[1].

وتكشف الدراسة على تلك المحاولات للشاعر العربي لتكسير الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية، وخلق جمالية جديدة تقوم على الإيقاع النفسي لنسق الخطاب لم تحقق العزوف الكلي والانفصال عن ذلك الموروث الجاهز ولأنه " ليس من الشعر الحر القصيدة التي لا توفر نوعا من الموسيقى التي لا يمكن أن يسمى الكلام شعرا بدونها"[2].

نقول بهذا الكلام لنؤكد على أن الشعر العربي عبر تحولاته استطاع أن يكسر بعضا من الرقابة الشعرية إلا أن موسيقي الشعر التقليدي بقيت آثارها تزاحم جماليات الشعر الحر، بما في ذلك الشعر الجزائري، الذي يقيت المسحة التراثية واضحة على هيئة، وإن كان مقتفيا التجارب الناجحة التي ظهرت في المشرق العربي، والتمرد على القوانين الثابتة، غير أنه بقي موصولا – كثيرا من الأحيان– ماضية البعيدة وتجربته العريقة لكون رواد الشعر الحر في الجزائر وحتى لفيفا مهما من الشعراء الشباب ممن حملوا لواء التجديد هم قبل ذلك شعراء القصيدة العمودية، أو ممن ركبوا تيار التجديد ولم يهضموا دعوته، حبيس موقف صادر عن توجس من اختراق المنظومة العروضية وقد تلكأ عن مواكبة التحديث الشعري، أو صعوبة في التخلص منه.

وهنا تطرح خلفية الممارسة النصية ضمن نصوص مختلفة لنثبت هذه الظاهرة بالرغم من سلبيتها أحيانا، والمتعلقة بتأثير القصيدة العمودية على موسيقى الشعر الجزائري الحر التي تكاد تنسحب على مجموع المنتج النصي.

[1] مفتاح محمد عبد الجليل، نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي مكتبة الآداب، القاهرة، ط2007، 1، ص:234
[2] محمد مصايف، فصول في النقد الدبي الجزائري الحديث ،ص:41

ويمكن أن نمثل لهذه الظاهرة الواضحة من شعر الجيلين وفق المظاهر الآتية:

1- **الإلتزام بالقالب الإيقاعي:** ففي أول قصيدة من الشعر الحر في الجزائر يقول لرائد "أبو القاسم سعد الله"[1]:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف الأرياح، وحشني النضال

صاخب الشكوى وعربيد الخيال

يبدو أن الشاعر في هذا المقطع من القصيدة (طريقي) يحرص على اتباع نضام إيقاعي حدد في القافية، محافظا على تفعيلات بحر الرمل كاملة، بالرغم من تحايله في توزيعها توزيعا حرا، أو أجمع كل سطرين بقافية:

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ومثل هذا نجد عند الغماري، حيث يقترح في محاولة ترتيبا سطريا لتفعيله بحر الرمل (فاعلاتن) X 4، فينفتح في قصيدته (حنين إلى خضراء الظلال) بما يلي"[2]:

[1] ابو القاسم سعد الله ،الديوان

[2] الديوان ،قراءة في آية السيف ،ص: 57

ليلة الواجد انفساح مبهم الرؤيا حزين

وعصافير الشتاء البيض يدميها الحنين

الحنين المر هذا ..

أم مسافات السنين

تتأكد خليلية المقطع العمودي ضمن هذا النص الشعري الحر، انطلاقا من السطر الثالث إلى الرابع اللذين يحيلان إلى وحدتين عروضيتين خليلتين(فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن، فاعلات)، مع تجاوز بسيط بخذف الساكن الأخير، فتولت (فاعلاتن) إلى (فعلات)، وهما يقف ضدا أمام الإيقاع الذي تحدثه الزحافات والعلل التي يتكئ عليها شعراء الشعر الحر عادة .

إن مجرد الرجوع إلى بدء محاولة الخروج عن الأصل تؤكد –حتما– تجذر البناء الخليلي في عمق تكوين الشاعر.

هذه الظاهرة تتكرر في النص الشعري الحر بطريقة نقول عنها (غير واقعية) عند معظم الشعراء الذين أسسوا للقصيدة الحرة في الجزائر، والذين حققوا التجريب الشكلي. ومثل ذلك نجده عند "محمد عبد القادر السائحي" الذي يقول[1]:"

حلوة القد

حلوة العينيين والخد

لا ترحمين من يهواك

[1] محمد عبد القادر السائحي، ألحان من قلبي ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1971،ص: 17،18

ارحمي قلبي

حلوة المسواك

ارحمي مهجة

تحب شداك

واغرفي

من جمال سحرك

لحنا تتغني به

مثاني سناك

ارتباط بالدال العروضي (الخليلي) من بحر (الرمل)، عدا بعض التكسير في التفعيلة من (فاعلاتن) إلى (فعلاتن)، تماشينا مع النغم، فهو لم يحدث تغييرا بيّنا في مبنى النص الشعري باستثناء التوزيع تفعيلاته.

وقد يأخذ الايقاع – في بعض القصائد – شكل التناص بين البنية البيتية والبنية التفعيلية صورة أكثر تداخلا ، وأكثر تشابكا في إعادة إنتاج المتلقي للاقتراح الموسيقي العام للقصيدة ، وحيث تظهر القافية كعامل وقف يحد من تنامي الحضور الموسيقي واختراقة للبنية التفعيلية، ويحيل إلى محدودية القالب الإيقاعي الذي يحققه الشاعر في النص بالعودة إلى البنية البيتية بطريقة مختلفة، ونمثل بذلك بقول سليمان جوادي من خلال قصيدته (فلتنقر طلبك يا هذا) [1]:

[1] سليمان جوادي ،يوميات متسكع محظوظ ، ص :65

انصب كما يصبوا الفقر على ربعي

وكما تنصب الردّة في دربي

انصب على الأحلام ...

كما الأحلام على فكري تنهال وتنصب

انصب على الأحلام ولا أصبو ..وأريح العين على الطفل

يضنيه الجوع فلا يخبو

.....

أغازل طيف رغيف

طارده الإنسان وطارده الربّ

لكن آت...

فليضنيني الجوع ويصلبني

ولينهكني الدرب

يحيل المقطع الأول المشكل من الاسطر الخمسة الأولى إلى حقيقته العمودية (التقليدية) إذ أن انتهاء المقطع (أصبو) يفجر نغمة تقليدية الفتها الأذن الموسيقية من خلال تجزيئ المقاطع الإيقاعية التي يمثلها تفعيله (الخبب) = فعلن *4. وما ينتهي إليه التجزيء الذي حققه حرف الباء بافتراضه قافيه .مما يحيل النص إلى جذره التراثي (الأصل). ولعل هذا ما يتحقق فعلا عند استعمال بيت كامل من نفس البحر والقافية نفسها من السطرين

المواليين (السادس والسابع). حيث عمد إلى استعمال التساوي العددي للتفعيلات بين السطرين . ليتحول إلى شطرين مع حدوث جواز خفيف من تسكين العين (فعلن).

وأريح العيـــــن على طفـــــــــل

/ / / 0 ا / 0 /0ا / / / 0ا / 0 / 0

فعِلن فعلْن فعِلن فعْلن

يضنيه الجوع فلا يخبـــــــــــو

/ 0 / 0ا / 0 / 0ا / / / 0ا / 0 / 0

فعْلن فعلْن فعِلن فعْلن

وبتوفر هذه الأساسيات الإيقاعية، وبتمكين حرف الروي (القافية) في المقطع بكامله يتحول السطران (منطقيا) إلى القافية فعلية، وإلى بيت عمودي على الشكل التالي :

وأريح العين على طفل يضنيه الجوع فلا يخبو

لكن الشاعر وعلى كعس التوقع، سرعان ما يدرك انجراره إلى الشكل التقليدي فيحاول أن يحّور النص من بنيته البيتية إلى البنية التفعيلية، وبتكسير مبدأ التساوي بين السطرين، ففصل بين السطرين التاسع والحادي عشر بتفعيلتين فقط، مع الاحتفاظ بالوقف الذي توفره القافية.

2- الجرس الموسيقي وتلوّنات الإيقاع:

ظاهرة من ظواهر العروضية في تشكيل موسيقي الشعر الجزائري، وتصادفا -خاصة- في الشعر الثوري الذي يحمل على إثارة المشاعر الثورية ويمكن أن نمثل لذلك بقصيدة للشاعر أبي قاسم خمار حيث يقول[1]:

لا تفكر...لا تفكر

يا لهيب الحرب زمجر...ثم دمر

في الذرى السمراء في أرض الجزائر

لا تفكر

مزق الأحياء أشلاء وبعثر

حطم الطغيان وكسر

اعتمد خمار على الجلبة والإيقاع الحاد في حرف الراء (لا تفكر، زمجر، دمر، بعثر كسر) تتناسب والموقف الثوري ما يدفعنا إلى القول بطبيعة الإحساس الذي يعيشه الشاعر وهو بهذا الصدد لا يعير اهتماما كبيرا للجانب الفني قدر اهتمامه بشحذ الهمم والدفع إلى الثور، وهو مدعاة إلى القول بأن موسيقي الشعر العمودي الصاخبة انجرّت على النص الجديد" ومازالت أثارها تتحكم في ابداعات الشعراء وخير دليل على ذلك الالتزام بحرف الروي.

وليس معنى ذلك أن الأمر يجري على كل قصائد التي قيلت اثناء الثورة وهــذا لا ينفــي -أيضا- محاولة الشعراء إحداث فقرة نوعية للتخلص من هذا الشكل الموسيقي وتعويضه بإيقاع داخلي يدفع بالممارسة الشعرية إلى التطور، لتصبح موسيقي الشعر الجديد عبارة

[1] أبو القاسم خمار ،ظلال وأصداء ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1970،ص:63

عن توقيعات نفسية هادئة تتفاعل معها وجدانات القراء، مع بقاء ملمح الصورة الموسيقية العمودية، كما يبينه هذا المقطع للشاعر عمر أزراج من قصيدة (الجميلة تقتل الوحش) إذ يقول[1]:

وتصيح في الحجر الرميم يصير ضرعا

وتصيح في جبل الجراح يصير زرعا

وتصيح في الشهداء

فيختصرون زفرتهم

ماء ومرعي

يا أيها العاشق إن ولادة الأضواء زلزلة الدجى

يا أيها الفقراء انبهر الحصى

فتأملوا

هجرت السماء [تفاعلوا]

وترجل الحلم البعيد[فهلِّلوا]

يا أيها العشاق أن الدائرة

مفتوحة، وحبيبتي ارتدت السوار

وتداعب الزمن الصغير

[1] عمر أزراج، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 189،190.

تأتي الكواكب والشموس

الآن تمضي في مهمتها النبيلة

لكن رحلة حبها لن تنتهي

يا أيها العشاق هاتوا حبكم

الرب يسكن في الشجر

نسيج الموسيقى لهذه المقطوعة مؤسسة على تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن، متفاعلن متفاعلن)، وحين تمعننا لسطور القصيد، نلقى أن الشاعر اعتمد على كلمات مشبعة بالمد مثل (الرميم، الشهداء، العشاق) ليصنع منها نغما خاصا، وجوا نفسيا مشحونا بالعواطف وهي بمثابة وقفات يكتمل عندها المعنى وينضج .

وموسيقا فإن التفعيلية لا تكتمل إلا عند اللقطة التي تليها، ثم أن السطر لا يكاد يتم معناه إلا بما يليه، ما يوحي إلى وحدة السطر الشعري ووحدته الموضوعية، وهذا ما يعرف بمصطلح (التدوير) وهو مصطلح نقدي قديم، عرفه الشعر القديم ممثلا في إتمام تفعيلة آخر الشطر في بداية الشطر الثاني، وهذه خاصية اعتدناها في بنية القصيدة العمودية.

ولا تخص هذه الظاهرة في تشكيلها التقليدي (العمودي) على أزراج في النص الشعري الحر بهذه الطريقة فحسب، بل تتجاوزه إلى الكثير من الشعراء، فنجد إشكالية إدخال النص الشعري في الإيقاعية نفسها التي تعود إلى أصله، لكنه يتم بين شطري البيت الواحد وليس بين البيت الشعري والبيت الذي يليه، ونمل لذلك بمقطع للشاعر (أحمد حمدي) من قصيدة (هاملت خارج المسرح)، ويقول فيه[1]:

[1] أحمد حمدي ،انفجارات ،ص:29

كان يحكي:

كل شيء ضاع

نكسة

أي نكبة؟

لم يعد شيء

حصاد العمر مأساة

وغصاة بحلقي

وتململت...تأملت

تحطمت على صخرة الحياة

هاهنا

في الحل غصّة.

استهل الشاعر مقطوعته بـــ (كان يحكي) التي تستلزم إنصاتا وتتبعا (للحكي) ، ما يدفع القائل أن يسترسل في خطابه، الأمر الذي يفرض عليه اعتماد الجملة الشعرية المتمثلة بين السطور تالية لهذه العبارة لإحداث نسيج بين السطور، ثم أن (الحاكي) وفعل الحكي يدفعان بالشاعر –حتما– إلى مربّع (التدوير) بما يتوافق وحركة الشعور وهي طريقة مألوفة في الشعر العربي قديما وحديثا.

خاتمـــة

إنه بعد رحلة ممتعة في مرتع القراءات الشعرية والدراسات الادبية نصل في نهاية المطاف الى حصاد نتائج نظنها ثمرات جهد يفي بغرض المسعى الذي حددناه في هذا البحث وفصلنا تعداد هذه النتائج في النقاط الآتية :

أولا: كانت البداية إجابات واضحة عن إشكالية التجديد في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، عبر مسارات التحول على مستويات اللغة والقالب الشعري، لتتحدد من خلال ذلك معالم الشعر الجزائري الحداثي، الذي هو جزء لا يتجزأ من كينونة المدونة الشعرية العربية، فوجدنا أن الشعر العربي القديم ، كان أهم منبع تراثي تناوله الشعراء الجزائريون المحدثون، شكلوا منه ثقافتهم ورؤيتهم الشعرية وراحوا يتمثلونه ويترسمون خطاه، وقد تحكمت في نفوسهم أصوله وحيثياته، تماما كما حدث مع نظيره في المشرق العربي.

ثانيا: لم يقف هذا التأثر عند حدود الموروث الشعري القديم (جاهلي وإسلامي وعباسي) فقد كانت علامات تأثر شعرائنا بادية في أشعارهم من الشعر العربي الحديث الذي تمثله – بداية– مدرسة الإحياء، إذ نجد لرواده (البارودي، وحافظ، وشوقي) حضورا لافتا في مدونة شعرائنا عن طريق المعارضات والمحاكاة والاقتباس فارتكزوا عليه حفظا وتمثلا ونموذجا ينهلون منه، ويقيسون عليه في بناء قصائدهم.

ثالثا: على الرغم من الظروف الاستعمارية التي عاشتها الجزائر، ما فتئنا نجد شعراء الجزائر متشبثون بالأرض والهُوية، فقد كان الإسلام والعروبة مرجعية فكرهم وكانتا من أهم الحوافز التي حركت القرائح، وقد اصطبغ بها في أهم مراحل تحولاته خاصة مرحلة الثورة مع الاستعمار فاستعان شعرهم في هذه المرحلة بالمرجعية الدينية التي تجلت في معجمهم الشعري الذي صنعته مفردات القرآن الكريم وتراكيبه بأساليب الاقتباس ووظفوا كل ذلك في صورهم الشعرية وتعابيرهم الذاتية – لكنها تجربة بقيت محدودة الأفق والرؤيا– وحققوا بذلك مهمة تجربة حملتها رسالتهم الإصلاحية والثورية وكل ذلك في

ضوء الثقافة الأصولية التي نشأوا عليها والتي استقوا منها رؤاهم ومواقفهم الشعرية، فكانت آليات مجدية بما يتناسب مع مرحلة التعبير عن قضايا المجتمع وهمومه.

وكانت هذه الآليات تقوم على ذلك الرصيد التعبيري النابع من التراث، ومكوناته المتمثلة في القرآن الكريم والشعر القديم وهي منابع تراثية شكلت المنجز الشعري لهؤلاء في ظل القيم الشعرية المحافظة.

رابعا: حدثت بعض التحولات في سياق التجربة الشعرية تعلقت بالبنية في بداية الثلاثينيات والأربعينيات الى غاية الاستقلال على مستوى البنية، وذلك في امتداد الاتجاهات الشعرية إلى محيط الإبداع الشعري الجزائري، ونخص بذلك المؤثرات الرومانسية التي تبنت فكرة التجديد، إلا أن دعوات من مثلوا هذه التوجهات لم يقدموا البديل الكامل، الذي من شأنه أن يحول المسار الذي دأب عليه الشعر الحديث في الجزائر، فكان جل شعرهم إصلاحيا يسير في ذات النسق الأول، شعرا وعضيا أحيانا، وذاتيا وعاطفيا أحيانا أخرى، ينزع فيه أصحابه نزوعا رومانسيا (نسبيا)، مع ملاحظة أنه لم يتجاوز الطريقة التي سار عليها الشعراء التراثيون مبنى ومعنى.

أما بعد الاستقلال، وبعدما تسربت إلى حقل الشعر نفحات التجديد عبر إرهاصاته الأولى مع رواده الأوائل، فإن الشعراء الشباب تحولوا إلى نموذج القصيدة الحرة، وكان تحولا جذريا شكلا ومضمونا، بعدما أضحى هذا النوع من الشعر بديلا للخلاص من قيود وضوابط الشعر ذي الشطرين وهو ما يسميه بعضهم الشعر العمودي.

وكان لهذه التجربة خصوصيتها في إطار التعامل مع التراث، بمستويات مختلفة بحسب تكوين الشعراء من الجيلين: جيل الروّاد من أمثال أبي القاسم سعد الله ومحمد صالح باوية ومحمد خمار وجيل السبعينيات الذي انصهر في المد الإيديولوجي

(الاشتراكي) إلى جيل ثالث اتضحت أمامه الرؤيا الشعرية، وهذا في فترة ما بعد الثمانينيات التي أطلقنا عليها في متن البحث فترة النضج والمغايرة.

خامسا: إن مستويات التجديد التي آثرنا البحث فيها تكمن في تجليات الجذور التراثية في التجربة الجديدة ، ولم يكن هناك حد فاصل بين الأجيال الثلاثة المشار إليها، مادام هذا الشعر في مرحلة من التجريب الشعري، إذ لم تتمخض عن هذه التجربة منذ نشأتها ذاتية مستقلة أو تيار واضح المعالم يفرض شخصيته في السياق الشعري العربي.

سادسا: تجلت عناصر التراث في المنجز الشعري الجزائري في مستويات ثلاث:

1- **الموسيقى:** لم يستطع معظم الشعر الجديد التخلص من الدال العروضي للقصيدة العربية التقليدية التي بقيت آثارها تزاحم جماليات الشعر الحر رغم كل محاولات التجديد وتؤثر – أحيانا كثيرة– على إرادة الشعراء في ركوب تيار الحداثة الشعرية، وبخاصة ما تعلق بالقافية ورتابة إيقاعها الذي آنستها أُذن الشعراء لفترة زمنية طويلة، خاصة مع الشعراء الرواد منهم، حيث صعوبة التخلص من هذا القيد.

2-**الصورة الشعرية** : نظرا لأن الشعر الجزائري هو امتداد طبيعي للشعر العربي لم يغفل عن هذه الظاهرة الفنية، فراح الشعراء في محاولة منهم التخلي عن ذلك النمط القديم للصورة الذي كرسه النقد البلاغي القديم من (تشبيه واستعارة وكناية ومجاز) ، بل بنظرة شمولية أرحب أفقا، فانصرف بخياله إلى اعتماد الأساطير والرموز من التاريخ والأماكن التراثية والشخصيات الأسطورية، كمعادلات موضوعية يؤسس عليها عمله الشعري وهذه الظاهرة باتت أكثر رسوخا في الأعمال المتأخرة للشعراء الجدد أكثر من غيرها.

3-**اللغة:** تلك الأداة التي عرف الشعراء قيمتها في عملية البناء الشعري، فأعطوها من العناية والاهتمام، ما حدا بها إلى وظيفة رامزة، بعدما كانت تعتمد على المباشرة والتقريرية، فكانت تشكيلا من الخطاب العامي المتداول، كظاهرة مستجدة ليس فقط في

الخطاب الشعري الجزائري؛ بل حتى في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ثم ذلك التناص من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ،اللذين أمدا الشعراء بشيء من دينامية الخطاب وحركيته، فقد تشبع هذا الخطاب بكثير من النصوص القرآنية، والحديثية، فأعادوا كتابتها بطرق عديدة، على شكل نصوص ثانية، وخلفية نصيّة يمثلها الاقتباس، لتصبح هذه النصوص دوالا لغوية ليس على سبيل التنميق، وإنما لمقابلة بين موقفين وحالتين لإنتاج دلالة جديدة، لا يستطيع النص المقروء الإيفاء بها.

سابعا: تبين من خلال البحث أن تداخل التجربة الجزائرية المعاصرة بالشعر القديم من خلال تلك التدخلات النصية، فقد استطاع الشاعر الجزائري أن يمنح نصه الجديد مسحة جمالية من خلال إثارة الذاكرة الشعرية، وإنتاج الدلالة الجديدة، فقد عقد معها حوارا ممتعا في كثير من الأحيان في بعده اللغوي والجمالي. خاصة مع شعراء السبعينيات والثمانينيات.

ثامنا: إن عملية الارتباط بالتراث والانبهار به لم تكن حكرا على الرعيل الأول من شعراء الجزائر، بل هي ممتدة مع شعرائنا في مختلف المراحل بما في ذلك شعراء التجربة الجديدة ليرسموا بذلك خطا للتواصل بين الماضي والحاضر وتطلعا نحو المستقبل، وقد حققوا بذلك إضافة متميزة في راهن الشعر الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم ، رواية ورش

المصادر :

1) أبو القاسم خمار . أوراق. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967.

2) أبو القاسم سعد الله . ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، 1967.

3) أحلام مستغانمي، على مرفأ الايام:ط1،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1972

4) أحمد حمدي ، قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1980.

5) أحمد حمدي .إنفجارت (الديوان)، د/ت. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر

6) الأزهر عطية. الصفر إلى القلب، مؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر.1984.

7) حرز الله بوزيد .مواويل العشق والأحزان:المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر :1984.

8) حسن بوساحة ،درب الوفاء، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر 1986 .

9) حسين عبروس ،ألف نافذة وجدار،منشورات إبداع.الجزائر 1992.

10)حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

11)حمود رمضان ، بذور الحياة ، ط1، مكتبة الاستقامة ، تونس ، 1928.

12)زمال بوبكر ،غوارب وهامشها غبار للكلام ، منشورات الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش ، الجزائر 2000.

13)سليمان جوادي. يوميات متسكع محظوظ. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر 1981.

14)عاشور فني ،زهرة الدنيا ، دار الفارابي ،سطيف .الجزائر 1994.

15)عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982

16)عبد الله العشي :مقام البوح، باتيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية ،باتنة ،"الجزائر 2000.

17)عبد الله شريط . ديوان الرماد ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1979.

18)عبدالقادر الأخضر السائحي . أغنيات أوراسية . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1979.

19)عز الدين ميهوبي ،ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة:سطيف،الجزائر 1997.

20)عقاب بلخير،ديوان التحولات، ط1، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،1998.

21)عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، 1992.

22)عمر أرزاح. الأعمال الشعرية, الكاملة (1969-2007). الأمل للطباعة والنشر الجزائر، 2007.

23)عمر أزراج ، وحرسني الظل ط2، ش، و، ن، ت، الجزائر، 1981.

24)عمار بودهان، معزوفة الظمأ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982.

25)عيسى لحيلح، غدا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1986.

26)العربي دحو،تعال أيها الطوفان. دار النشر والطباعة الاوراسية.باتنة.الجزائر، د/ت.

27)لخضر فلوس. حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1990.

28) محمد بلقاسم خمار. الحرف الضوء. أوراق. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967.

29)محمد شايطة، احتجاجات عاشق ثائر، منشورات ابداع، الجزائر.

30)محمد عبد القادر السائحي، الحان من قلبي ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1971.

31)محمد ناصر . أغنيات النخيل . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر 1981.

32)محمود بن مريومة. رسالة الى امرأة غير عادية ،المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر 1986.

33)مصطفى محمد الغماري ،ألم وثورة .المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر .1985.

34)مصطفى محمد الغماري،أغنية الورد والنار .الشركة الوطنية لنشر والتوزيع ،الجزائر 1980.

35)نور الدين درويش، المسافات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،الجزائر، 2000.

36)يوسف وغليسي ،أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار، اصدارات إبداع، 1995.

37)يوسف وغليسي،تغريبة جعفر الطيار،منشورات اتحاد الكتاب، سكيكدة، الجزائر. 2000

المراجع :

باللغة العربية:

1) إبراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث (دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء)، دار الأندلس، بيروت، د/ت .

2) إبراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ،الجزائر ، ط1 ،1991

3) أبو القاسم سعد الله ، من حضارة الشعر إلى حضارة العلم ، ضمن منطلقات فكرية الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ط2، 1982 .

4) أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت لبنان، ط2، 1977.

5) أبو حامد الغزالي ،إحياء علوم الدين ،دار الفكر للطباعة والنشر، ط1،بيروت لبنان 1972.

6) إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي ، عدد (2) ، سلسلة المعرفة ، الكويت 1978.

7) أحمد الغوالمي ، رسالة إلى شلتاغ عبود شراد ، ضمن حركة الشعر الحر في الجزائر. د ، ت

8)أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1996 .

9)أحمد زعبي. التناص نظريا وتطبيقيا ، ط2،مؤسسة عمرية ،عمّان .الأردن 1989.

10) أحمد شوقي ، الشوقيات ، المكتبة التجارية ن القاهرة ،د/ت ج2.

11) أحمد يوسف. يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، منشورات الإختلاف. ط1، الجزائر 2002.

12) أدونيس . فاتحة لنهاية القرن العشرين ، دار العودة ط 5، 1980 .

13) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي، دار المعارف ،ط3،1992.

14) بختي بن عودة ، رنين الحداثة منشورات الاختلاف، الجزائر 1999.

15) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ط1، بيروت ،لبنان 1971

16) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ط2، بيروت ،لبنان 2001

17) جابر عصفور ، أنوار العقل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1996.

18) جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، دار سعاد الصباح ،ط1،الكويت 1992.

19) جابر عصفور ، هوامش على دفتر التنوير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1974.

20) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة بيروت، لبنان 1959.

21) الجاحظ. الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مصطفى بابي الحلبي،القاهرةج3.

22) جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

23) جلال الدين السيوطي. الجامع الصغير في احاديث البشير النذير ط1. دار الفكر. بيروت. لبنان1981. ج/2 .

24) جمال مباركي . جماليات التناص الشعري الجزائري المعاصر .اصدارات رابطة ابداع الثقافية ، دار هومة، الجزائر ،2003

25) حسن العوري ، تجربة الشعر الحر في تونس حتى في نهاية 1968 (دراسة نقدية في الأشكال و المضامين) منشورات كلية الآداب ، منوية المطبعة الرسمية 2000 تونس.

26) حسن حنفي ، هموم الفكر والوطن في الفكر العربي المعاصر ،ج2،دار قباء للطباعة والنشر 1998، القاهرة .

27) حمود رمضان ، الترجمة وتأثيرها في الأدب ضمن :- محمد ناصر ، رمضان حمود حياته وآثاره المؤسسة الوطنية للكتاب) ط2 ، الجزائر ، 1985 .

28) خليل الموسى ، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2003.

29) أدونيس ،ديوان: أغاني مهيار الدمشقي ، دار مجلة شعر ، بيروت1961.

30) السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان 1984.

31) سعيد حسن بحيري. علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)،الشركة المصرية للنشر (لونجمان)، 1977.

32) سعيد سلام ،التناص التراثي ،الرواية الجزائرية –أنموذجا– عالم الكتب الحديث ط1،اربد،الأردن 2010.

33) سعيد يقطين .انفتاح النص الادبي الروائي (النص والسياق) ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 1989.

34) سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي،(من اجل وعي جديد بالتراث)رؤية للنشر والتوزيع ط1،2006.

35) سعيد يقطين. الرؤيا والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1 ،الدار البيضاء، المغرب 1992 .

36) سمير بدران قطامي ، إلياس فرحات ، شاعر العرب في المهجر ، حياته وشعره .

37) شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985.

38) شاذل طاقة ، ديوان: الأعور الدجال والغرباء ، مكتبة الحياة، بيروت 1969.

39) شوقي ضيف.دراسات في الشعر العربي المعاصر . دار المعارف، القاهرة، 1976.

40) شوقي ضيف ،فصول الشعر والنقد، دار المعارف ،القاهرة ،ط3. د ، ت

41) شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ط 09 2004 .

42) صادق عيسى خضور ، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجد لاوي ، الأردن ط1،2007.

43) صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1983.

44) صلاح بوسريف ، رهانات الحداثة ، أفق لأشكال محتملة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ،1996.

45) صلاح عبد الصبور ،حياتي في الشعر،دار العودة،بيروت ،1969.

46) طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة ن الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان ط1،2000 .

47) طه حسين، حافظ و شوقي، دار مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، 1933.

48) .

49) عبد الرحمن عطبة . الشعر الحديث والتراث . دار الأوزاعي . ط1، بيروت – لبنان، 2010 .

50) عبد السلام هارون، التراث العربي، سلسة كتابك، ع:35، دار المعارف، القاهرة.

51) عبد القادر رابحي .النص والتقعيد ، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر– ايديولوجية النص الشعري ج1وج2. دار الغرب للنشر والتوزيع ط1 2003.

52) عبد القادر فيدوح. الجمالية في الفكر العربي .مطبوعات جامعة منتوري ،قسنطينة الجزائر،2001.

53) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة و النشر بيروت، لبنان 1978.

54) عبد اللطيف شرارة ،فلسفة الحب عند العرب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت 1960

55) عبد الله الغذامي ، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2،2006.

56) عبد الله الغذامي ،الخطية والتفكير من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر – مقدمة نظرية ،المركز الثقافي العربي ، المغرب ط6،2006.

57) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، وزارة الثقافة السورية، دمشق ، سوريا،1998.

58) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982،

59) عبدالله ركيبي، الشعر في زمن الحرية–دراسة نقدية و أدبية–ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994.

60) عبد المالك مرتاض. أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962) رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري. ج2 سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر – 2003 ط1

61) عبد المجيد العلوجي، الأديب العربي ومشكلات العصر الحاضر، الأقلام، وزارة الثقافة ، بغداد، العراق،1969.

62) عبد المجيد دياب ، تحقيق التراث العربي ،منهجه وتطوره ، منشورات سمير أبو داود ،المركز العربي للصحافة.

63) عبد المنعم الصاوي ، عن كتاب :"عن ثقافة"، دار القلم للملايين ،بيروت ، لبنان 1966.

64) عبد الرحمن شكري، الديوان ، تح: نقولا يوسف ،منشاة المعارف ،الإسكندرية 1960

65) عبد الهادي عبد الرحمن، سلطة النص، قراءة في توظيف النص الديني، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1993.

66) عبدالوهاب زيد .رؤى الساعة الصفر .منشورات رابطة الثقافيةابداع . الجزائر 1992.

67) عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ط5 ، المكتبة الأكاديمية . القاهرة . 1994 .

68) عز الدين إسماعيل. الشعر المعاصر في اليمن/الرؤية و الفن. دار العودة، ط 2 بيروت 1976.

69) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974.

70) على رحومة سحبون ،إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر :بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (دراسة تحليلية مقارنة)، منشأة المعارف ،القاهرة ط1،2007.

71) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة 2006.

72) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة 2008

73) على عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر .دار الفكر العربي. القاهرة. مصر1998 .

74) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية) ط1،2003،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ص:33،34

75) علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الذاكرة المفكرة ، المركز الثقافي العربي بيروت 1993.

76) علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء، دار التبيين الجاحظية الجزائر،1995.

77) عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 .

78) عمر أزراج ، الحضور مقالات في الأدب . الحياة (عن التجربة الشعرية في الجزائر). المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983.

79) عمر أزراج، ضمن: أصوات ثقافية من المغرب العربي لأحمد فرحات، الدار العالمية،بيروت1984،ط1.

80) عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما د م ج 1995.

81) عمر بوقروة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962) منشورات جامعة باتنة ، الجزائر.

82) عيسى الناعوري ، أدباء من المشرق والغرب ، منشورات عويدات بيروت ، لبنان ط02 ، 1972.

83) غالي شكري ،التراث والثورة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان1973.

84) غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين. دار الشروق ،ط1،القاهرة1977 .

85) فوزي معلوف ،ديوان :على بساط الريح ندار صادر، بيروت 1958.

86) فهمي جدعان ، نظرية التراث ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ط1،1985.

87) فؤاد زكرياء، الصحوة الإسلامية في ميزان العقل ، دار التنوير ، بيروت 1985.

88) ماهر حسن فهمي ،حركة البعث في الشعر العربي الحديث ، مكتبة النهضة المصرية 1961.

89) أمل دنقل ، ديوان :البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الآداب ، بيروت 1969

90) محمد الحوفي، الحياة العربية من خلال الشعر الجاهلي ،ط5،دار نهضة مصر القاهرة ،1982.

91) محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ،ط1،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان 1986.

92) محمد الكتاني ، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ،ج1، دار الثقافة ،الدار البيضاء ،المغرب ،1982.

93) محمد النويهي . قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ط3 فيفري 1971.

94) محمد الهادي الزاهري ، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، ج02 ، مطبعة النهضة ، تونس 1927 .

95) محمد الولي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي بيروت لبنان،1990.

96) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2002.

97) محمد زتيلي ، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية (1975-2005) موفان للنشر الجزائر، 2008.

98) محمد زكي العشماوي .دراسات في النقد الأدبي المعاصر دار الشروق ط1, 1994

99) محمد صايل حمدان . قضايا النقد الحديث, دار الأمل ط1 1991 .

100) محمد طمار, مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر , ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 2005 .

101) محمد عابد الجابري ،نحن والتراث ،الدار البيضاء ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، ط5،1986.

102) محمد عبد المطلب ، هكذا تكلم النص ، استنطاق الخطاب الشعري (لرفعت سلام) الهيئة العامة للكتاب 1997.

103) محمد عبد المطلب. البلاغة العربية قراءة أخرى ،الشركة المصرية العامة للكتاب لونجمان 1998،ط1.

104) محمد عمارة ، الغزو الحضاري "وهم أم حقيقة" ، دار الشروق، ط1،1989 القاهرة.

105) محمد فتوح أحمد .الرمز والرمزية في الشعر الع ربي المعاصر،دار المعارف ،ط 3 القاهرة 1984.

106) محمد فكري الجزار. لسانيات الاختلاف (سلسلة كتاب النقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع 43.سبتمبر 1995.

107) محمد مصايف ،فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ،ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1979.

108) محمد مصايف. الأدب العربي المعاصر و أفاق المستقبل. مجلة الثقافة و الثورة. ع 13 ،الجزائر 1984.

109) محمد مندور،الشعر المصري بعد شوقي،الحلقة الثالثة ،دار نهضة مصر، القاهرة 1969.

110) محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، إتجاهاته وخصائصه الفنية (1975 1925) دار الغرب الإسلامي بيروت ط2 , 2006.

111) محمد ناصر ، رمضان حمود ، الشاعر الثائر ، المطبعة العربية، غرداية ،الجزائر . 1978

112) محمد سامي البارودي ، ديوان البارودي تحقيق :محمد شفيق معروف، دار المعارف القاهرة 1972.

113) محمود درويش. ديوان محمد درويش. دار العودة, بيروت 1989.

114) محمود درويش. آخر الليل، ط 10، دار العودة، بيروت 1980.

115) محمود الربيعي . في نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1977.

116) محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1978.

117) مختار جبار.شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا .ط،2001.

118) مروة متولي ، النص الأدبي المستند إلى التراث العربي ،دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب "جمال الغيطاني" (1969-2005) ط1،2008، دار الأوائل، دمشق .

119) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في بناء الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر،د ت.

120) مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، 2008.

121) مفتاح محمد عبد الجليل ،نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط1،2007.

122) منح خوري . الشعر بين ثلاثة نقاد ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان 1966 .

123) موسى ربايعة ، القناص في نماذج الشعر العربي الحديث ، مؤسسة حمادة للنشر الأردن ،ط1،2000.

124) ميخائيل نعيمة،الغربال،ط1،بيروت ،مؤسسة نوفل 1975.

125) نزار قباني، منشورات فدائية على جدران إسرائيل ،بيروت1969.

126) نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعراء رابطة "إبداع" الثقافية (نموذجا) مطبعة دار هومة ط1 ، 2003.

127) نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة واليات التأويل ، المركز الثقافي العربي بيروت ط3،1995.

128) نعيم اليافي ،أوهاج الحداثة ، دراسة في القصيدة المعاصرة ،اتحاد الكتاب العرب دمشق 1993.

129) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، صفحات للدراسات والنشر، دمشق ط1،2008.

130) يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ج1 و ج2 ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2006.

131) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور النشر والتوزيع، الجزائر. ط1، 2009.

باللغة الأجنبية:

1) Demerson (gv4) :La mythologie classique dans l'oevre Lyrique de La "pléiade" Droz,Geneve 1972.

2) Kushner (Eva): Le mythe d'orphe dans la littérature fransaise conterporaire,Nizet,PARIS 1961.

المراجع المترجمة:

1)تودورف وآخرون. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب. ط1، 1982.

2)جوليا كريستيفا. علم النص ، تر : فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1991.

3)س . مورية ، حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة وتعليق سعد مصلوح ، عالم الكتب القاهرة ، 1965 .

4) سلمى خضر الجيوسي ، الشعر العربي الحديث ،منشورات جامعة كولومبيا،نيويورك 1987.

5)هنري هواك، منعطف المخيلة البشرية(بحث الأساطير)، تر: صـــبحي حديـــدي، دار الحوار، دمشق،1983.

6)فيشر آرنست، الاشتراكية والفن، تر : أسعد حليم، دار القلم ، بيروت، لبنان،1973.

المجلات والدوريات :

1)مجلة "علامات"،ج40،م10جوان ، المغرب ، 2001.

2) مجلة دراسات جزائرية ع/02 مارس 2005.

3) مجلة الأزمنة ، فرنسا ، قبرص، ع/ 19 مارس 1988.

4) مجلة الأقلام:ع:10.س12،بغداد 1977.

5) مجلة التراث ، ع 102، الاردن ، 2006

6) مجلة التراث العربي ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع:102،2006 .

7) مجلة الثقافة ،ع: 116 ،الجزائر ، 1998 .

8) مجلة الثقافة السورية ،ع: سبتمبر ، دمشق ، 1979 .

9) مجلة الحداثة ، ع :85،بيروت ، 2004.

10) مجلة فصول ع1. 1980، مج 01، ع 04، 1981و مج 07، ع02،01، 1986

11) مجلة القصيدة، ع05،الجاحظية، الجزائر ، 1996.

12) مجلة آمال، ع60 ، الجزائر،1985 .

13) مجلة جذور، ع3 ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، 2003.

14) مجلة مسارات ، مجلة فصلية تصدر عن مديرية الثقافة – الجلفة ،الجزائر ، ع2014/03.

15) مجلة لسانيات الاختلاف، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ع43، سبتمبر1995.

16) مجلة القصيدة ع 5.الجاحظية، الجزائر 1996.

المعاجم والقواميس :

1)ابن منظور، لسان العرب ، تح :أمين محمد عبد الوهاب ، مادة (ورث)،دار صابر بيروت ،1992.

2)ايكه هولتراكس ، قاموس الانثولوجيا والفلكلور ، تحقيق :محمد الجوهري وحسن الشامي ، دار المعارف ط3،1973.

3)مجدي وهبة وكامل المهندس ،معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان1993.

4)نواف نصار ،المعجم الأدبي ، دار ورد للنشر،الأردن ،ط1،2007.

5)الأصفهاني ،المفردات في غريب القرآن، تح :محمد سيد الكيلاني ،طبعة الحلبي .

الرسائل الجامعية:

1)العباس عبد دش، أمل دنقل : بين التراث والتجديد ، رسالة ماجستير ، مخطوط جامعة الاسكندرية ، 1988 .

2)رمضان حسانين جاد المولى ، معطيات التراث العربي للشعر المسرحي عند مدرسة الشعر الجديد، أطروحة دكتوراه ،جامعة الأزهر (القاهرة)،كلية اللغة العربية ،قسم الأدب والنقد، 1989.

3)كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية بين تراث الأنا وتراث الآخر (دراسة تحليلية في القصيدة حتى أواخر السبعينيات) رسالة من مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه – جامعة الإسكندرية :2000.

4)سنوسي لخضر. توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ذكرة لنيل شهادة الماجستير. ج الجزائر، 2011/2010.

5)أمينة بلهاشمي ،الرمز في الأدبي الجزائري الحديث، رمز الحب والكراهة عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان ، 2011/2010.

6) عبد الحميد هيمة .الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات انموذجا) ، مخطوطة رسالة ماجستير ، معهد اللغة الادب العربي ، جامعة الجزائر ، 1985

الفهرس

الفهرس

إهداء	
مقدمة	(أ/ز)
مدخل	ص 10
1/الفصل الأول: التراث وإشكالية التجديد في القصيدة الحديثة	
التراث والتجديد – جدل الماهية–	ص 40
التحديد المعجمي	ص 40
التحديد الاصطلاحي	ص 42
أشكال التعاطي مع التراث في الخطاب النقدي العربي المعاصر	ص 47
الموقف من التراث	ص 47
قراءة التراث	ص 50
القصيدة الحديثة والتراث	ص 57
المعطى التراثي وأهميته في التجربة الشعرية	ص 59
آليات تجلي التراث في المنجز الشعري الحديث	ص 65
الآلية التراثية في بواكير الشعر العربي الحديث	ص 67
المعارضات	ص 67
التضمين	ص 70
العناصر التراثية المبتكرة في التجارب الجديدة	ص 72
التراث الديني	ص 72
التراث الأدبي	ص 76
التراث الأسطوري	ص 82
المصدر الديني	ص 87
التراث الفلكلوري	ص 88
التراث التاريخي	ص 95

القصيدة الحديثة وحدود التجديد	ص 100
المرحلة الرومانسية وتجديد اللغة والتجربة	ص 101
حركة الشعر الحر وتجديد القالب	ص 108
التجديد في علاقته بالواقع والموروث	ص 108
حركة الشعر الحر	ص 111
دواعي التجديد	ص 115
النزوع إلى الواقع	ص 116
الرغبة في الاستقلال	ص 116
2/الفصل الثاني: تجربة الشعر الحر في الجزائر	
تجربة الشعر الحر في الجزائر	ص 118
بداية الظهور و الوافد المشرقي	ص 120
الشعر الحر بين الأثر الغربي و العامل التراثي	ص 120
الأثر الغربي	ص 120
العامل التراثي	ص 130
الاتجاه الرومنسي وبداية التحديث– مرحلة التعرف–	ص 133
مرحلة التأسيس وتقليد تجربة المشرق	ص 141
تحول الممارسة والمفهوم	ص 141
الأثر الشرقي و دوافع التجديد	ص 148
العامل الثقافي	ص 148
العامل الذاتي	ص 153
مسار التطور وخصوصية التجربة	ص 157
مرحلة المحاكاة وطلائع التجربة	ص 157
مرحلة الصمت الشعري	ص 160
مرحلة التمثل والاستيعاب	ص 171

مرحلة النضج و المغايرة	ص 191
3/الفصل الثالث: تجليات التراث في المنجز الشعري الجديد (تجربة الشعر الحر في الجزائر)	
الجذر التراثي وفاعلية التناص	ص 202
الجذر التراثي في مستوى اللغة	ص 206
اللغة العاميّة والروايات الشعبية	ص 208
التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي	ص 227
التناص مع القرآن الكريم	ص 227
التناص مع الحديث النبوي الشريف	ص 238
التناص مع الشعر القديم	ص 242
الجذر التراثي في مستوى الصورة	ص 251
المصدر الديني	ص 255
المصدر الصوفي	ص 261
المصدر الأسطوري	ص 271
المصدر التاريخي	ص 292
الجذر التراثي في مستوى الموسيقى	ص 297
الإلتزام بالقالب الإيقاعي	ص 299
الجرس الموسيقي وتلونات الإيقاع	ص 304
خاتمة	ص 309
قائمة المصادر والمراجع	ص 314
فهرس	

1/ ملخص البحث :

تضمنت هذه الرسالة بحثا يتعلق بالجذور التراثية في الشعر الجزائري الحر ، ومن القضايا التي تم تناولها أهم المستويات التراثية و تجلياتها في المنجز النصي الحداثي ، و قد قام هذا الموضوع على بعض المرتكزات تتعلق بالغة التراثية عن طريق الاقتباس و التضمين (المرويات الشعبية ، التناص مع القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف ، و الشعر القديم ..) ، و مدى إسهامها في بناء هذا المنجز الشعري ، ثم الحديث عن الصورة الشعرية بشكلها الحداثي (الرمز ، التاريخ ، الأسطورة ...) ، كآليات مستجدة لبناء العمل الشعري ، ثم الموسيقي بطبيعتها الخليلية التي بقيت كمرجعية لم تستطع القصيدة الجديدة التنصل منها.

كلمات مفتاحية :

الجذر ، التراث ، القصيدة ، الجزائرية ، الحرة ، ، تناص ،التجديد.

Résumé :

Cette thèse comprend une recherche sur les racines du patrimoine algérien de poèmes libres. Parmi les questions qui ont été abordées, celles qui concernent les niveaux traditionnels les plus importants et leurs manifestations dans le manuscrit moderniste. le sujet traité est basé sur certains fondements du patrimoine langagier à travers les citations et les régulations (tradition orale, intertextualité avec le Coran et le Hadith Enabaoui, les poèmes anciens...) et l'étendue de sa contribution dans la construction de cette poésie. Nous incluons aussi l'image poétique dans sa forme moderne (symbolisme, historique, mythe...). En tant que nouveaux mécanismes pour la construction du poème, puis la nature de l'assonance de l'arabe classique qui est restée une référence et dont la nouvelle poésie n'a pas pu y renoncer.

Mots clés :
Racine, patrimoine, poème, algérien, libre, textualité, rénovation,

Summary :

This thesis includes a research on the roots of the Algerian heritage of free poems. Among the questions that have been addressed, those concerning the most important traditional levels and their manifestations in the modernist manuscript. The subject is based on certain foundations of the linguistic heritage through quotations and regulations (oral tradition, intertextuality with the Koran and Hadith Enabaoui, ancient poems ...) and the extent of its contribution in the construction of this poetry. We also include the poetic image in its modern form (symbolism, history, myth ...). As new mechanisms for the construction of the poem, then the nature of the assonance of the classic Arabic which remained a reference and whose new poetry could not renounce it.

Key words :
Root , heritage , poem , algerian , free , , textuality, renovation,.