الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
– قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: .....

فاعلية الملفوظ الديني في الشعر الجزائري المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

تخصص:الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
نجاة بوقزولة

إشـــــراف :
أ.د.آمـــال لواتي

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الرئيسية	الصفة
أ.د.تاورتة	أستاذ	جامعة منتوري–قسنطينة	رئيسا
أ.د.آمال لواتي	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا ومقررا
أ.د.زهيرة بوالفوس	أستاذة	جامعة منتوري–قسنطينة	عضوا
د.رابح طبجون	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة–قسنطينة	عضوا
د.عبد الناصر بن طناش	أستاذ محاضر–أ	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا
د.رياض بن الشيخ الحسين	أستاذ محاضر–أ	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا

السنة الجامعية 1438–1439هـ / 2017–2018م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم النعم .

إلى والديّ العزيزين حفظكما الله ورعاكما

إلى زوجي عادل ودّا وعرفانا.

إلى بناتي خديجة ،إيمان ،مريم حبا واستسماحا .

إلى كلّ طالب علم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدّمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لم تعد الدّراسات النقدية المعاصرة تعنى فقط بدلالات النص الشّعري، بل سعت إلى جانب ذلك للبحث عن وظيفته وفاعليته على مستوى الواقع، فربطته بسياقات إنتاجه، كرد فعل على البنيوية التي غالت في تشريح النص، بعدما وسمته بأنه بنية مغلقة منكفئة على ذاتها، واستبدلت بذلك "النص" بمقولات "الخطاب" أو "الملفوظ" كنقطة تلاق لكثير من السياقات والروافد والأنساق التي تشكل مخزونا إبداعيا للنص.

ويعد الدين أحد أبرز الروافد وأكثرها فاعلية في التجربة الشعرية المعاصرة، فمنذ نزول الوحي شكل القرآن الكريم مادة ورافدا للشعراء، ينهلون من معينه الذي لا ينضب بعدما فتح أمامهم رحاب الفكر والبيان، فغاصوا في سر الوجود وكنهه بطاقات لا محدودة، وأغنى معجمهم الشعري بألفاظه ونظمه المعجز.

وقد أقبل الشعراء الجزائريون على القرآن الكريم يستمدّون منه المعاني والأفكار والألفاظ والتراكيب والرموز التي تحمل القارئ على خوض غمار تجربة القراءة والكشف عن مواطن الجمال في بناء النص الشعري، ولقد عدّ التفاعل مع الملفوظ الديني حوارا مع المعتقد والتاريخ والذات.

ولم يقتصر الشعراء الجزائريون المعاصرون على الأخذ من القرآن الكريم والرجوع إليه وحسب، فقد كان الحديث النّبوي الشّريف حاضرا لرفد التجربة الشّعرية الجزائرية، فقد أوتي صلوات الله عليه وسلم جوامع الكلم، كما لم نعدم ملفوظات مسيحية ويهودية اخترقت نسيج النص الشعري الجزائري متأثرين في ذلك بشعراء الحداثة، كما حضر الملفوظ الصّوفي، الذي أغنى تلك التجارب الشّعرية وهي تحاول أن تنفك من أسر الواقع بحمولات روحية ارتقت بالنص وسلكت به منعرجا جديدا.

وفي سياق ذلك التفاعل مع الدّيني لم يكن هؤلاء الشعراء بمعزل عن عطاءات الآداب المشرقية والغربية، خاصة تلك التي منحتها الحداثة الشعرية المكرّسة للقطيعة مع الدين والتراث، والمنادية بلا مرجعية التجربة الشعرية فلاحظنا وجود بعض الشعراء أعلنوا القطعية مع الدين إلى جانب أولئك الذين تفاعلوا معه تفاعلا إيجابيا.

وتهدف هذه الدراسة الموسومة بـــ"فاعلية الملفوظ الديني في الشعر الجزائري المعاصر، إلى جملة من الغايات أهمّها:

- المساهمة في قراءة النص الشعري الجزائري المعاصر، ومقاربته للكشف عن أبعاده الدلالية والجمالية في تفاعله مع الملفوظ الديني، وتحديد خصوصيته على مستوى البعد الإسلامي والحضاري.

- تسليط الضوء على بعض التجارب الشعرية الجديدة، لأنها تجارب غير مدروسة تحتاج إلى الكشف والدّراسة، للكشف عن عمق فاعلية ذلك الملفوظ الديني ومدى امتداده في رؤية وتشكيله النص الشعري الجزائري من القديم إلى الحديث والمعاصر.

ولقد كان التفاعل الديني مع الشعر، موضوع بحث في دراسات أكاديمية عدة وكتب منشورة ولكن بشكل جزئي أو من زاوية واحدة، فمنها ما ركّز على الرمز الديني مع اختلاف في المدونة ونماذج البحث، مثل كتاب كامل فرحان فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، هذا الأخير الذي وإن وسم بحثه بالعربي، فقد أغفل المدونة الجزائرية، التي تعد حلقة من حلقات الأدب العربي.

ومنها ما ركز على مستوى التناص ككتاب جماليات التناص في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي، الذي خصص جزئية من الكتاب لمقاربة التناص مع القرآن والحديث النبوي الشريف.

ومنها ما ركز على التّصوف أو زاوية من زواياه، مثلما فعل الباحث محمد كعوان في بحثه المقدم لنيل شهادة الدكتوراه، والموسوم بـــ" الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز"، أو ما قدمه عبد الحميد هيمة في كتابه الرمز الصوفي وآليات التأويل في الشعر المغاربي المعاصر.

وبدأ البحث في فاعلية الملفوظ الديني في الشعر الجزائري المعاصر من فرضيات وأسئلة نقدية تعد البؤرة الدلالية التي توجه البحث وهي:

- إذا كان الشعر الجزائري المعاصر يستلهم في بعض تمفصلاته الملفوظ الديني فهل هذا يعني أن الشاعر ينطلق من تجربة دينية محضة؟ أم أنه ارتكز على الدين وأفاد منه بدلالاته المختلفة فتفاعلت هذه العناصر مع رؤيا الشّاعر وواقعه مشكّلة حركيتها؟

- هل الوحدات المعجمية الدينية التي استقاها الشعراء الجزائريون على تنوعها ضمن السياق الشعري كان نقلا حرفيا؟ أي وظفوها بأبعادها الدينية الأصلية فكان استدعاؤها حلية لفظية، أم أن هذا التوظيف كان من قبيل التلميح إلى معان ودلالات خاصة اقتضتها التجربة التي يخوض الشعراء غمارها، لتعميق التعبير عن هذه التجربة ومد جذورها وربطها بما هو مشترك في هذه الأمة؟.

- ماهي أهم الرّموز الدّينية التي استحضرها الشاعر الجزائري المعاصر، وماهو المعادل الموضوعي لتلك الرموز؟ وماهي أشكال التّناص التي اشتغل عليها الملفوظ الشعري في تعالقه مع الدّيني؟ وهل اقتصر على التناص مع آيات قرآنية وأحاديث نبوية، أم أنه استحضر بنيات دينية أخرى من التراث الصوفي ومن التوراة والإنجيل.

- ثم هل هذا التفاعل الشعري الدّيني كان دائما يوسم بالإيجاب؛ أي قائم على إعادة مداليل الملفوظات الدّينية بما تتوافق ورؤية الشّاعر؟ أم أنّ هذا الاستدعاء كثيرا ما وضع الملفوظات الدّينية موضع التّساؤل والنّقد؟

- هل أن حضور الملفوظ الصّوفي بكثافة في الدّواوين الشّعرية الجزائرية المعاصرة. تعبير عن نزعة صوفية برؤيتها المتفرّدة إلى الله والوجود، أم أنّ هذا الاستحضار له فاعليته على مستوى اللّغة الشعرية وحسب؟

قد توزع البحث على مقدمة وأربعة فصول:

الفصل الأول: والموسوم ب: مرجعيات الشّعر الجزائري المعاصر وتأثيراتها الدّينية، تم فيه توصيف الأثر الدين في الشعر الجزائري الحديث لتوضيح أن العودة إلى الدين والارتكان إليه لم يكن أمرا حادثا عند شعرائنا المعاصرين، بل إن له جذورا في الشعر الجزائري.

كما بحثنا فيه عن مؤثرات استدعاء الملفوظ الديني في الشعر الجزائري المعاصر، وحاولنا ربطه بالمرجعيات التي كان يمتح منها والتي شكّلت قناة عَبَر من خلالها الملفوظ الدّيني، وناقشنا خلال ذلك مقولات القطعية وتداخل البنى النصية.

وأمّا الجانب التّطبيقي فخصص لمقاربة النصّ الشعري الجزائري المعاصر، بالارتكاز على ثلاثة

مستويات؛ مستوى المعجم، ومستوى الرّمز، ومستوى التناص، لإبراز الفاعلية الدّينية بمصادرها المتنوّعة؛ إسلامية (قرآن كريم، حديث نبوي شريف)، وتراث صوفي، ويهوديّة ومسيحية بدرجات متفاوتة وربط ذلك بالرّاهن الذي أنتجها.

ففي الفصل الثاني الموسوم بـــ "فاعلية المعجم الدّيني في الشّعر الجزائري المعاصر"، قاربنا المعجم الشّعري وكيف حضرت فيه ألفاظ مستمدة من القرآن الكريم، .... وقفنا خلال ذلك على النصوص التي تفاعلت مع القرآن الكريم وبعض النصوص الأخرى التي وهي تستدعي ألفاظه أحدثت قطيعة معه وانزاحت عن دلالاته، كما عرضنا فيه للمعجم الصوفي ناقشنا خلال ذلك تأرجح النص الشعري بين العرفانية والتأويل.ووقفنا غلى المعجم التوراتي والإنجيلي وهو يتردد بين والحضور الغياب.

أمّا الفصل الثالث والموسوم بـــ "فاعلية الرّمز الديني في الشّعر الجزائري المعاصر" بحثنا فيه كيفية استثمار النص الشعري الجزائري للرمز الديني، على مستوى البنيات النصية المتفاعل معها ، فعرضنا للرمز القرآني ومنه رموز الأنبياء كرمز محمد عليه الصلاة والسلام وآدم ويوسف وعيسى عليهم السلام وموسى ومريم، والرمز المسيحي واليهودي كرمز الصليب والأفعى والمزامير وما يتعلق بها... وعرضنا كذلك للرموز الصوفية، ودورها في إثراء التجارب الشعرية بما أضفته عليها من تخييل وإيحاء كرمز: المرأة والخمرة والحلاج، وكذا رموز مستمدة من الطبيعة كرمز الليل والطير ...

أما في الفصل الرابع، والمعنون بـــ"فاعلية التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر"، تم فيه مقاربة الفاعلية الدّينيّة على مستوى التناص، بالاعتماد على آلية التأويل سعيا للكشف عن مداليل البنى النصية العميقة وهي تتفاعل مع الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشّريفة والتّراث الصوفي، كما وقفنا عند بعض النصوص وهي تتناص مع الملفوظ المسيحي والتوراتي، والتي لم تكن لافتة على مستوى قراءة أبعادها.

اعتمد البحث على المنهج التاريخي والوصفي التحليلي، لتتبع مسار الشعر الجزائري الحديث

والمعاصر في علاقته بالدين، والأنساق الثقافية التي أسهمت في تشكله، كما استعان بآليات المنهج الأسلوبي لمقاربة المستوى الرّمزي والمعجمي والمنهج السيميائي خاصّة في البحث في آليات التناص التي اشتغل عليها النص الشعري الجزائري المعاصر.

وانتهى البحث بخاتمة شملت نتائج الدراسة التي أجريت حول ما ينيف عن أربعين ديوان شعر جزائري معاصر كانت مصدرا لهذه المقاربة ومحورا للدراسة.

ويمكن القول إن هذا البحث حسبه أنه قد أسهم في تقديم قراءة للنص الشعري الجزائري تتفرّد بشموليتها وتأويلها لأننا نؤمن بانفتاح النّص على تأويلات عدّة وأنّ الشعر الجزائري المعاصر لا يزال يحتاج للمقاربات النّقدية المعمّقة للكشف عن خباياه وعطاءاته الفنّية والجمالية.

وقبل إغلاق هذه المقدمة نود أن نعرب عن جميل امتنانا للأستاذة الدكتورة آمال لوّاتي التي أشرفت على هذا البحث وتتبعت مراحله، وأمدّتني بتوجيهاتها وملاحظاتها القيّمة، فجزاها الله عنّي كلّ خير. كما أتوجّه بالشّكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على تكرّمهم بقراءة البحث، تقديرا للمراجعة العلمية الفاحصة والدقيقة التي تفضلوا بها لهذا البحث، فلهم الشكر الجزيل الذي يليق بمقاماتهم وآرائهم السديدة، وتصويباتهم المفيدة، وملاحظاتهم القيمة، وعلى التمحيص والتتبع، بالإضافة إلى الأساتذة والزّملاء الذين قدّموا يد العون من قريب أو بعيد.

نسأل الله أن تتحقق الاهداف المرجوة التي سعينا إليها بالإفادة والاستفادة، وأن يتقبل جهدنا في الباقيات الصالحات وأن يظللنا بثوابه يوم لا ظل إلا ظله، اللهم صلي على من ملأت عينه من جمالك وقلبه من جلالك وعلى آله وصحبه والحمد لله على ذلك.

الفصل الأول:

مرجعيات الشعر العربي المعاصر وتأثيراتها الدينية

أولا: الأثر الدّيني في الشعر الجزائري الحديث.

ثانيا: مرجعيات الشعر الجزائري المعاصر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: الأثر الديني في الشعر الجزائري الحديث

ارتبط الإبداع الشعري الجزائري في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بالتعالق مع الدين، ذلك التعالق الذي فرضته شروط المرحلة التاريخية الخاضعة للعدوان الاستعماري، الذي سعى لطمس مقومات الهوية الجزائرية العربية المسلمة ؛والتي شكل الدين أحد أهم مكوناتها، حيث اتخذت المقاومة في تلك المرحلة أشكالا مختلفة، من ثورات شعبية، وكفاح مسلح، إلى التعبير بالشعر، والتشبث بالدين، بل إلى الانزواء أحيانا. من هنا اختلطت هذه العناصر كلها، لتعبر عن مفاهيم العصر، وعلى القيم التي سادت فيه سياسية، وأدبيّة، ودينية، أثناء مقاومة الغزو الاستعماري الفرنسي.

وقد لعب الدين دورا كبيرا في السياسة والأدب، لأنه كان المحرك الأساسي للكفاح الوطني[1]. من ثم كان الملفوظ الدّيني الذي مازح نسيج القصيدة الجزائرية في تلك المرحلة، صدى لتلك الجهود المقاومة، ومرتبطا بأهدافها، فلا يكاد يخلو نص من النصوص من تلك النماذج وذلك التوظيف. وقد ساهم في ذلك انتشار تعليم القرآن فقد «كان تعليما شعبيا منتشرا بالمدن والقرى والبوادي. »[2] من ثم وجد الشاعر في الدين، بوصفه قوة حفظت للشعر عقيدته، ملاذه الذي يلتجئ ووجد الدّين طريقه للشعر، وكانت أهمّ الملفوظات الدّينية التي اتكأ عليها الشّعراء ؛ القرآن الكريم والتّراث الّصوّفي.

1- القرآن الكريم:

إنّ من يتصفّح قصائد ونصوص الشّعر الإصلاحي ومرحلة الثورة، يلاحظ أن شعراء الجزائر كانوا لا يفصلون بين الدعوة الوطنية المتحمّسة للكيان الجزائري، وبين الدعوة الى تعميق صلة هذا الوطن بالعروبة والإسلام، كما كانوا لا يفصلون بين مفهوم العروبة، ومفهوم الإسلام، فبالفطرة ثمّ بحكم ثقافتهم العربية الإسلامية التي تلقوها في جامع الزيتونة، كانوا يدركون إدراكا عميقا أنهم ينتمون إلى الحضارة العربية الإسلامية. ولعل هذا الأمر لا حرج لهم فيه ولا عتب، لأن الراهن الحضاري وما آل إليه الدين كمقوم أساسي للهوية الجزائرية في صراعها من أجل البقاء والصمود أمام

---

[1] - عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981 ص 13.

[2] - المرجع نفسه ص 31.

العدوان، دافع لسلوك هذا المسلك من لدن الشعراء، وإذا كان الشعر سعي لتغيير الواقع، فإن الشعر الجزائري سعى لذلك التغير من خلال الاتكاء على الملفوظ الديني، ومحاربة الطرقية والرد بذلك على السياسة الاستعمارية، وشد الهمم ورفع المعنويات، مرتبط في ذلك بقضايا المجتمع وطموحات الإنسان الجزائري العربي المسلم.

من ثم ارتبطت الممارسات الشعرية بالإصلاح، وتوجهت إلى إحياء الماضي، ضمن الإستراتيجية التي اتبعتها السلطة في الجزائر- على حد تعبير ناوري - وتنادى عليها الإصلاحيون بترسيخ مكانة اللغة العربية في المجتمع، والحياة الثقافية للجزائر. لقد كان لذلك أثره في الممارسات الشعرية التي هيأت عودتها إلى الماضي، بتبنى عناصره الثقافية ومعارفه ورؤيته[1]. هكذا يقدم يوسف ناوري لذلك الشعر الإصلاحي في مطلع القرن العشرين، رائيا فيه محاكاة للماضي وتقليدية مبشرة بالقيم الدينية التي توارثها الشّعراء، أو تشبعوا بها من خلال قراءاتهم للثقافة الإسلامية والدين الإسلامي بالإسلام، ما يوحى باستبعاد أي إمكانية للتداخل مع الديانات الأخرى، التي لم نلمح لها وجودا في الممارسات الشعرية، ولا حديثا عنها في الكتابات النقدية التي تم الاطلاع عليها على الأقل، و لم يأت ذكر اليهودية والمسيحية إلا في معرض مقارنتها بالدين الإسلامي، كما عند محمد العيدآل خليفة مثلا [*].

وقد لاحظ ناوري أن الكتابات التي تأولت العلاقة بين الشعري والديني وتمظهرها في الشعر المغاربي الحديث -ومنه الجزائري -على كثرتها " قد انطلقت جميعها من المنظور الخلدوني ؛الذي سجل طريقة التعليم، وسيطرة الفقهي عليها في المغرب السبب الرئيسي لهيمنة الديني على الإبداعي. ولربما انضافت إليها تصورات أخرى، تدخل في الاعتبار عناصر الموقع الجغرافي، وطبيعة النظام السياسي والاجتماعي القائم في المغرب في تماس مع الدول الأوروبية، وتجاذب العلاقات والتأثيرات فقد احتاج المجتمع، ومعه الأدباء العودة إلى الشعور الديني اجتماعا بسقفه المتعالي، واتقاء لندر المخاطر التي كان الناس يعيشونها، بعد موجة الاستعمار التي اكتسحت الجزائر، وبداية الإحساس

---

[1] - يوسف ناوري: الشّعر الحديث في المغرب، دار توبيقال للنشر، ط، 2006 ج1 ص99

[*] سنأتي على ذكر الأبيات في مقامها

بحتمية مواجهة مظاهر التخلف، وحدود الوضعية الثقافية والمجتمعية ".[1] فناوري يجمل أسباب هذه العودة إلى الديني من قبل الشعراء، في سببين إثنين؛

أولهما: طبيعة الثقافة المهيمنة المستمدة من طريقة التعليم التي سيطر عليها الفقه.

وثانيهما: بحكم الموقع الجغرافي، وتجاور بلدان المغرب العربي مع الدول الأوروبية، وكرد فعل على الاستعمار ومحاولة الحفاظ على الهوية، والخوف من التأثير السلبي والهيمنة الغربية، كان لزاما عليهم التشبّث بالدين كسقف لاتقاء ندر مخاطر التغريب والتحديث الغربي.

من ثم ألفينا نماذج كثيرة لتعالق الشعري بالديني، تحمل في طياتها الدفاع عن العقيدة الإسلامية من التشويه والتحريف. كقول محمد العيد آل خليفة ردا على أحد المعمرين في تهجمه على الإسلام:

هيهـــات يعتـــري القـــرآن تبـــديل وإن تبـــدل تـــوراة وإنجيـــل
قـــل للـــذين رمـــوا هـــذا الكتـــاب بهـــا لم يتفـــق معـــه شـــرح وتأويـــل
هـــل تشـــبهون ذوي الألبـــاب في خلـــق إلا كمـــا تشـــبه النـــاس التماثيـــل[2]

فلفظة" القرآن" و"التوراة "و"الإنجيل" و"الكتاب" استقاها الشاعر من الثقافة الدّينية، جامعا بينها في معرض المقارنة والتفضيل، فالقرآن الكريم يتعالى عن التبديل والتزييف رغم المحاولات، حتى لو بدلت التوراة والإنجيل وحرفا. في إشارة منه على صحة الدين الإسلامي، وفساد عقائدهم. **قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ﴿٩﴾ ﴾ [الحجر: 9] فهو يدافع عن الإسلام كعقيدة تعنى بالجانب الروحي والأخلاقي بالإضافة إلى ما توفره من العدل الملبّي لحاجة الإنسان في كل مكان وزمان، فالشاعر دافع عن الإسلام بوصفه عقيدة دينية، ونظاما اجتماعيا حقق له العدل قبل الاحتلال الفرنسي ما جعل تهجم المحتلين على الإسلام يلقى صدا وردا من قبل الشعراء المصلحين. وأمّا ذكر التّوراة والإنجيل فكان وفقا للرّؤية القرآنية فقد أكّد القرآن الكريم على تعرّضهما للتّبديل.

وتجمع الدراسات على أن شعر محمد العيد آل خليفة يقوم على دعامتين أساسيتين هما في

---

[1] – يوسف ناوري: : الشّعر الحديث في المغرب ج1 ص 118.

[2] –نقلاعن محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص20.

النهاية دعامة واحدة فهو لا يفصل الموقف الشعري عن الموقف الديني الإصلاحي بدرجة أولى في تلك المرحلة وهو شاعر ذو رسالة إسلامية اجتماعية شعرية، يتحرك ضمن هذا الإطار العملي الجاد الذي يربطه بالواقع وقضاياه ربطا شديدا وثيقا. [1]

فنلفيه يقول فيه في موطن آخر:

تبـــت يـــدا حـــاكم غشـــوم يجـــــر للأمـــــة التبابـــــا

بغـــير جـــرم مـــن الأهـــالي علـــــيهم تـــــنزل العقابـــــا

فالنص الشعري هنا لم يبق حبيس الدفاع عن الدين الإسلامي، بل إنّه تناص مع القرآن الكريم، ليعبّر عن الواقع المرير الذي يحياه الشعب الجزائري في تلك المرحلة، ومحاولة دفع ما يقع عليه من ظلم بغير جرم، فكانت أن شبه الحاكم الغشوم بأبي لهب، فإذا كانت الآية الكريمة ﴿ تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ ﴾ [المسد: 1] نزلت بعد محاولة أبي لهب صد دعوة الرسول وإلحاق الضرر به والمسلمين، فصار رمزا لكل ظالم جائر على أخيه الإنسان.

وتأكيدا على الحضور الصّارخ للألفاظ والتراكيب الدينية في الشعر الجزائري الحديث، كما سبق التنبيه على ذلك، نقتطف أبياتا لمفدي زكرياء:

هـــــو الإثم زلـــــزل زلزالهـــــا فزلزلـــــــت الأرض زلزالهـــــــا

وحملـــــها النـــــاس أثقـــــالهم فأخرجـــــــت الأرض أثقالهـــــــا

فقـــــال ابـــــن ادم في حمقـــــه يســـــألها ســـــاخرا مالهـــــا ؟؟

فـــلا تســـأل الأرض عـــن رجـــة تحـــــاكي الجحـــــيم وأهوالهـــــا

ألا إن إبلـــــيس أوحـــــى لكـــــم ألا إن ربـــــك أوحـــــى لهـــــا [2]

لما وصف القران الكريم يوم الشهود ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ۝١ وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا

---

[1] – ينظر الطاهر يحياوي، محمد تواتي: شعراء وملامح ط1 1984م، ص 18

[2] –مفدي زكريّا: اللهب المقدّس الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع الجزائر 1983، ص ص273، 274.

﴿ ۝٢ وَقَالَ ٱلۡإِنسَٰنُ مَا لَهَا ۝٣ يَوۡمَئِذٖ تُحَدِّثُ أَخۡبَارَهَا ۝٤ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوۡحَىٰ لَهَا ۝٥ ﴾ [الزلزلة: 1-5] وكان تصويرا بليغا في إثارة الدهشة والهول والفزع أخذ الشاعر هذا الترتيب ليصف حال الدنيا حين اندلعت ثورة التحرير وهو المعنى البعيد وفزع العدو وإخافته، في رجه كما الجحيم وأهوالها قال تعالى ﴿ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا سَقَرُ ۝٢٧ لَا تُبۡقِي وَلَا تَذَرُ ۝٢٨ ﴾[المدثر: 27-28] ويبدو وصفه في الحالتين بليغا لأنه ضمن التركيب القرآني شعره ليتناسب وما يحدثنا عنه من رغبة في زلزلة التواجد الاستعماري المدمر*.

ونلفي الشاعر في بعض أقواله يقرر أن القدر كان عاتيا على الأمة الجزائرية، ومع ذلك فالإنسان القوي بإمكانه أن يتخطى ما خطه هذا القدر، بل إنّه لا يعبأ بالقضاء لأنه يملك من العزة والبأس ما يجعلانه يقف أمام قساوة الواقع يقول:

وجرى الفلـــك فـــوق نهـــر دمانـــا وارتمـــى فـــوق موجـــة العربيـــد
ســـاخرا بالقضـــاء بالقـــدر العـــاتي بهـــول الـــرّدى بنـــار الوقـــود[1]

ولئن قرر الباحث محمد ناصر بوحجام " أن الشاعر قدم للقدر أوصافا لا تليق به " ثم يتساءل حول وسمه للقدر بالعاتي، والمزور، والضعيف، أمام قوة المصمم المريد.... أهو الكفر بالقضاء والقدر والتطاول عليهما ؟ أم هو الاعتداد بالنّفس والانقياد للعاطفة الشعرية الجيّاشة بما يوحي به بأنه تدبدب في المواقف وصيانته في التصور [2] وبعد هذه المحاكمة غير الأدبية للنص، يستدرك قائلا: « أعتقد أن الشاعر بعيد عن أن يتخذ موقفا مناقضا لما جاء به الإسلام، وما أمره به الرسول ﷺ في مسألة القضاء، لأن الإيمان به جزء من الإيمان بالله، وهو مما علم من الدين بالضرورة، إذ ما أصاب

---

* وهناك معنى اخر قريب فالأرض زلزلت بفعل آثام الإنسان الذي زين له إبليس أفعاله، فأوحى الله للأرض بان تزلزل والشاعر يذكر الإنسان المسلم بأهوال القيامة ويوم الحساب.

[1] – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، مطبعة الأنباء الرّباط المغرب 1976، ج1، ص 55

[2] –محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث(1925 -1976)، المطبعة العربية غرداية ط 1، 1992ج1، ص59.

الإنسان لم يكن ليخطئه، وما أخطأه لم يكن ليصيبه، وأن الانقلاب من القدر المقدور* غير ممكن كما أنه ليس هناك تدريب أو شك غير أن الشاعر (أيّ شاعر) يجنح بطبعه إلى المبالغة في الوصف والتقدير ».[1]

ثم إن الباحث يسكت عن المعنى المحتمل من المبالغة في وصف القدر بالعاتي، غافلا عن موقف الصراع مع الأخر، فالسّخرية من القدر جاءت مقترنة بالموقف من الآخر الهمجي. ولابد من التنبيه إلى أن الأسطورة التي عمدت فرنسا وعملاؤها إلى نشرها، حين لامست مقاومة من الجزائريين، فزعمت أن وجود فرنسا في الجزائر هو قضاء وقدر مقدر من الله، وبالتالي فإنّ أيّ مقاومة لهذا الوجود الحتمي المقدر، هي محاولة لردّ ه ودفعه وعدم الرضا به، ونحن نعتقد كل الاعتقاد أن الأبيات التي فيها سخرية من القدر، إنّما هي محاولة من الشاعر لتحطيم تلك الخرافات العالقة بالذهنية الجزائرية التي خطها الاستعمار، ونشرتها عمالته، ودعوته إلى الثورة على هذا القدر المزعوم الذي سيق حتى تنجح فرنسا في البقاء والهيمنة، بعدما عمدت إلى تجهيل الأمة والقضاء على مقوماتها، حتى يسهل استعبادها، وتزرع الترّهات بأذهان الجزائريين. ولهذا قال أحمد رحماني متحدثا عن فلسفة القوة عند مفدي زكريا، التي جسدتها ألفاظه التي كان ينتقيها انتقاء من مصادر غنية، وقوية كالقرآن مثلا، فيرى بأن هذه الفلسفة: "تهدف إلى الفضيلة الأخلاقية السامية، وهي استعادة كرامة الإنسان، وصيانة شخصيته من الذوبان، وتحقيق وجوده بالقوة، ووجوده بالفعل، وبعبارة مختصرة أن القوة عنده وسيلة لغاية شريفة هي الحرية في أسمى معانيها"[2]،

وقال مفدي زكريا متكلما بلسان الإسلام، وما جاء به من أسباب لإنقاذ البشرية من الفوضى، وتوجيه حياتها نحو الأفضل:

---

* وهذا المعنى بالذات ما أرادت فرنسا أن تروج له بخصوص قضية بقائها في الجزائر وساعدها في ذلك الطرقيون ورجال الزوايا.

[1] – محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث ص 59.

[2] – المرجع نفسه، ص 60.

على ذمـــة القهّـــار مـــا أنـــا فاعـــل إلى مفـــرق الجـــواز إلى الســـمك العـــالي[1]

فصفة القهّار وردت في عدة آيات قرآنية كما ترددت كثيرا في أشعار الشعراء من هذه الآيات قوله تعالى: ﴿ سُبۡحَٰنَهُۥۖ هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡوَٰحِدُ ٱلۡقَهَّارُ ﴿٤﴾ ﴾[الزمر: 4] وقوله تعالى ﴿ يَوۡمَ هُم بَٰرِزُونَۖ لَا يَخۡفَىٰ عَلَى ٱللَّهِ مِنۡهُمۡ شَيۡءٞۚ لِّمَنِ ٱلۡمُلۡكُ ٱلۡيَوۡمَۖ لِلَّهِ ٱلۡوَٰحِدِ ٱلۡقَهَّارِ ﴿١٦﴾ ﴾ [غافر: 16]

ويدعو أحمد سحنون إلى رفض الهدنة بين الفلسطينيين والصّهاينة، وحثّهم على مواصلة النضال قائلا:

مـــــواطن أقـــــدام النبـــــيين والرّســـــل ومواطن نسل الـــوحي بوركـــت مـــن نســـل
فـــداك العـــدى لا تقبلـــي قســـمة العـــدى وللمـــوت يســـري لا تبـــيتي علـــى ذل
ولا تحفلـــي بالنـــاس إن جـــار حكمهـــم عليـــك فـــإن الله يحكـــم بالعـــدل
وخلفك جـــيش مـــن بـــني العـــرب رابـــض ل يبعـــد عـــن أرض الهـــدى عابـــدي العجلـــي

فوسمه للصّهاينة بعابدي العجل تذكرنا بقوله تعالى: ﴿ وَٱتَّخَذَ قَوۡمُ مُوسَىٰ مِنۢ بَعۡدِهِۦ مِنۡ حُلِيِّهِمۡ عِجۡلٗا جَسَدٗا لَّهُۥ خُوَارٌۚ ﴿١٤٨﴾ ﴾ [الأعراف: 148] فالشاعر يذكر الفلسطينيين بأن بني إسرائيل لا عهد لهم ولا ذمة، من ثم لا وعود ولا هدنة لأنهم ينكثون بالعهد كلما سنحت لهم الفرصة، مثلما نكثوا من قبل عهدهم لنبي الله موسى،

فدعاهم بأرضهم مجازا لقدسية تلك الأرض، فهي موطن الرسالات والوحي، وموطئ أقدام الأنبياء، وهنا نلمح ذكرا لليهود ولكن ذكرهم كما هو ملاحظ جاء في معرض الذّم ؛ إذ خضع الملفوظ الديني المحيل عليهم للشروط التاريخية، ومرهونا بالصراع مع الآخر، لكن تبقى صورته مستمدة من القرآن الكريم، لا كما جاءت في التّوراة أو الإنجيل.

وهذا جلي كما في قول مفدي زكرياء حين استحضر قصة المسيح وصلبه:

[1] – محمّد ناصر: مفدي زكريّا شاعر النّضال والثّورة المطبعة العربية غرداية، 1984م، ص133.

قـــام يختـــال كالمســـيح وئيـــدا يتـــهادى نشـــوان يتلـــوا النّشـــيدا
شـــامخا أنفـــه جـــلالا وتيهـــا رافعـــا رأســـه ينـــاجي الخلـــودا
اشـــنقوني فلســـت أخشـــى حبـــالا واصـــلبوني فلـــس أخشـــى حديـــدا

فذكره المسيح ووصفه جاء مطابقا لما جاء في القران الكريم، لا كما حدّثت عنه المسيحية رفع وهو في الخاليدين: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ إِذْ قَالَ ٱللَّهُ يَٰعِيسَىٰٓ إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ وَجَاعِلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّبَعُوكَ فَوْقَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِۖ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ ﴿٥٥﴾ ﴾ [آل عمران: 55] وقوله تعالى ﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْۚ ﴿١٥٧﴾ ﴾ [النساء: 157] فالأبيات الشعرية تنطلق من الرؤية القرآنية، فالشهداء خلدوا كما وعدهم ربهم حقا وعجز العدو من النيل منهم يقول تعالى: ﴿ وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيٍّ قَٰتَلَ مَعَهُۥ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُواْ لِمَآ أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَمَا ضَعُفُواْ وَمَا ٱسْتَكَانُواْۗ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٤٦﴾ ﴾[آل عمران: 146] ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًاۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾ ﴾ [آل عمران 169] وفي الأبيات ورد أكثر من تناص، وهذه العملية عند الشاعر لا تعتمد فقط على «التلقّف المباشر، بل تهذبه وفق الحاجة الشعرية بالكيفية التي تسمح بجعله لبنة تقوي وترسي معمارية القصيدة وهندسيتها، وذلك انطلاقا من ثقافته الدينية المكينة وهذا المخزون الذي يمده بمثل هذه التلقيحات التي تأتي في شكل إلهامي عفوي.. وشاعرنا مفدي زكرياء مثلما استطاع إيجاد التجانس التضحوي للجانب الإيجابي (عيسى عليه السلام وزبانا) بالمقابل استطاع بدوره إيجاد واكتشاف تجانس في الجانب السلبي بين همجية الاستعمار الفرنسي وحقد وشرورية بني إسرائيل في محاولتهم قتل المسيح »[1]

فمفدي زكريا إذا أراد التعبير عن شيء عظيم يحتل من نفسه مكانة سامية كثيرا ما كان يقربه بالقرآن الكريم أو يربطه به أو بما له صلة « لأن القران يمثل في نفسه نهاية السمو الذي لا نهاية بعده ومن ثم كان يرى أنه لا نهضة أدبية أو فكرية بدون القران الكريم وأنه لا يروي ظمأ هذه الأمة إلا

[1] – الطاهر يحياوي، محمد توامي: شعراء وملامح، ص 54.

عبها من هذا المنهل العذب الذي لا ينصب ولا يضعف [1].

فلئن زعم الطّغاة قتله، فهو خالد كعيسى عليه السلام إذ الخلود لا يختص بعيسى عليه السلام خاصا بعيسى:

زعمـــوا قتلـــه ومـــا صـــلبوه ... لـــيس في الخالـــدين عيســـى الوحيـــدا

لفـــه جبريـــل تحـــت جناحيـــه ... إلى المنتـــهى رضـــيا شـــهيدا

وســـرى في فـــم الزمـــان (زبانـــا) ... مـــثلا في فـــم الزمـــان شـــرودا

في هذه الصورة الرامزة معان عميقة يشير إليها الشاعر فهناك الاطمئنان والسعادة الداخلية، والثقة بالله وبالمصير و المنقلب الحسن الذي ينتظر من أدى واجبه، وهناك الثبات على المبادئ رغم كل المضايقات والتهديدات، إلى جانب ذلك الإشارة الى القساوة والوحشية التي يبديها الطاغي والمتجبر، حين تعييه الحيلة في إقناع صاحب المبدإ والمؤمن برسالته بالرجوع عن هذه المبادئ فيصلبه أي يعذبه ويكون عدم التمكن من قتل المجاهد/الشهيد تلميح على خلوده في النفوس بأعماله وتضحياته، وفي لف جبريل له بين جناحيه الى المنتهى رفع لمكانة المجاهد ومباركة لأعماله وخطواته، وفي كل ذلك تثبيت لقلوب المجاهدين وتشجيعهم على مواصلة النضال والجهاد [2] أما السنين السبع ليوسف عليه السلام فكما مرت بها مصر وكادت تفتك بها، لو لا أن عليه السلام قدّم حلا اقتصاديا عاجلا، بعلمه الذي منحه له الله، وقدرته على تفسير الأحلام، من ثمّ صارت رمزا لكل حالة من العسر والضيق. التي تكون عليها أمّة من الأمم فهذا مفدي زكريا يستعرض حال الأمّة الجزائرية من الرّكود والتّخلّف والجهل فلم يجد ما يفصح عن هذه الحقيقة بوضوح سوى (سنيّ يوسف التي حكاها القرآن الكريم:

بـــني وطـــني مـــاذا الرّكـــود بأمّـــة ... رمتـــها العـــوادي تحـــت أقـــدامها صـــرعى

إلى مَ وقـــد أودى بهـــا وأومضـــها ... ســـنون الـــبلاء مـــن ســـنيّ ســـبعا؟[3]

إذ يقول العربي دحّو عن أثر الدين في الإبداع الشعري الجزائري في مرحلة الثورة: «ويبدو الدين

---

[1] – محمد بن قاسم ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث ص197

[2] –محمد ناصر بوحجّام: أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث ج 2 ص 291 بقلا عن يحي الشّيخ صالح: شعر الثّورة عند مفدي زكرياء ص305.

[3] –محمّد ناصر: مفدي زكريا شاعر الثورة، ص145.

في شعر هؤلاء الشعراء عنصرا أساسيا، وموضوعا بارزا، يمكن أن تسوّد فيه صفحات، وأن تقدم فيه أطروحات جامعية، وفي ظني أنّ هذا الموضوع بالذات إن كان في الثورة التحريرية قد قفز به الشعراء من نظرة الدفاع عنه خلال الفترة الاستعمارية خوفا عليه من اجتثاثه من الأعماق، ونتيجة الوسائل المسخرة لذلك والأساليب المستخدمة لتحقيق هذا الغرض فإنه مع الكلمة "الرصاصة" التي التحمت بالثورة قد أخذ دور التحميس، ودفع الجندي المجاهد إلى الاستبسال في الميدان، لأن الدين في المجتمع الجزائري، وفي المجتمع المغربي ما يزال حتى أوان الثورة كالماء الرقراق بالنسبة لإنسان هذه المنطقة. [1]

ثم يستطرد في نبرة تشي بالرّضا والإعجاب بالشعراء الجزائريين في تفاعلهم مع الدّين: «إن الشعراء الجزائريين لم يشذّوا عن شعراء العالم الإسلامي في كل أرجائه، حين كان في –اعتقادي – عيونا أمينة لحراسة الدين واستخدامه إلى أقصى حدود الاستخدام، لا لتجنيد الإنسان الجزائري لاعتناق القضية الجزائرية، ومساعداتها بالوسائل المختلفة الممكنة والتي تحتاجها الثورة، ويبدو استخدام الدّين بالنسبة لشعراء الثورة في صور ومعاني مختلفة... »[2]

وقد لخص ناوري أسباب العودة إلى الملفوظ الدّيني كمكون شعري لدى شعراء المرحلة قائلا: «نلمس وعي الانتقال إلى الآداب، والزمن، والحديث لدى آداب وكتاب جزائريين..... انطلقت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر واستمر إلى الذي يليه، برغبة الانتماء الى شعر ولسان عربي ؛إلى ثقافة باعتبارها طريقا نحو الامتداد، وبناء العلاقات بين أقطار المغرب ذاتها وبينها وبين البلدان العربية في المركز».[3] فالرغبة في الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية، وكذا مد جسور التواصل الثّقافي بين أقطار المغرب من جهة وبلدان المركز أسباب دفعتهم إلى الاتّكاء على الدّين واستعادة ملفوظاته في لغتهم الشعرية ومضامنيها بوصف الدّين أكثر شيء يجمعنا.

---

[1] – العربي دحّو: مقاربات في ديوان العرب الجزائري، تأسيس، توحّد، انعتاق مشاكسات، أرق، بوح، حميمية، دار الهدى للطباعة والنّشر عين مليلة الجزائر ط1، 2007، ص88.

[2] – المرجع نفسه، ص90.

[3] –يوسف ناوري: الشّعر الحديث في المغرب ج1ص100.

فالقرآن الكريم معين ثرّ يعتمد عليه في تنمية الثروة اللغوية، واكتساب أساليب أدبية راقية، فقد خص الشيخ البشير الإبراهيمي المتعلمين بنصيحة في التكوين الأدبي واللغوي: «احفظوا كل ما يقوّي مادّتكم اللّغوية، وينمّي ثروتكم الفكرية ويغدي ملكتكم البيانية، والقرآن الكريم، تعاهدوه بالحفظ» كما أن الميادين التي استحضر فيها الشعراء ألفاظ القران ومعانيه كانت في أغلبها ميادين الإصلاح الديني، والاجتماعي، والسياسي. وقد لاحظنا أغلب المتأثرين بالقرآن في كتاباتهم هم شعراء الحركة الإصلاحية وشعراء الثّورة التّحريرية أما شعراء ما بعد الثورة فتأثرهم بالقرآن كان ضعيفا وقليلا لا يشكّل ظاهرة فنية[1].

2- التراث الصوفي:

لقد مثل التصوف الطابع العام للحياة الثقافية والأدبية في العصر الحديث في المغرب العربي بوجه عام، غير أن شعر التصوف الجزائري كثيرا ما حاكى موضوعات الشعر الصوفي للقدماء ؛مثل الحديث عن المتصوفة ووصف حالاتهم وانجذابهم أو مشاهداتهم ونشوتهم في حالة السّكر والصحو، أو حالة الشك التي تعتري المتصوف وهو يلمس طريقه إلى حب الله، فقد وجد الشعراء" في التصوف راحته من الظلم الذي عم البلاد فرأينا لهم أشعارا جيدة"[2]

وعدّ الأمير عبد القادر أول شاعر جزائري حديث كتب في التصوف شعرا ومن قصائده في التصوف، تلك التي وصف فيها الفناء والشهود والمكاشفة، قائلا:

ياصـــاح إنّـــك لـــو حضـــرت سماءنـــا وقـــت انشـــقاقها حـــين لا تتماســـك
وشـــهدت أرضـــا زلزلـــت زلزالهـــا ألقـــت مافيهـــا الجبـــالُ دكـــادِكُ
ونظـــرت أرضـــا بـــدلت وسماؤنـــا وبرزخـــا حالنـــا وكـــلّ هالـــك[3]

ويمكن القول إن تلك الأبيات هي عبارة عن نظم لآيات مخصصة محددة من القران الكريم

---

[1] -محمّد ناصر بو حجام: أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث ج1ص134

[2] - عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ص 33.

[3] - الأمير عبد القادر: المواقف دار اليقظة العربية دمشق ط 2، 1966 م ص 14.

واليك شواهده من القران الكريم، البيت الأول نظم لقوله تعالى: ﴿ وَٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَهِىَ يَوْمَئِذٍ وَاهِيَةٌ ﴿١٦﴾ ﴾ [الحاقة: 16] وللبيت الثاني: نظم لقوله تعالى ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿١﴾ ﴾[الزلزلة: 1] وقوله تعالى ﴿ وَحُمِلَتِ ٱلْأَرْضُ وَٱلْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً ﴿١٤﴾ ﴾ [الحاقة: 14] والبيت الثالث فيه قوله تعالى ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴿٢٦﴾ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ ﴿٢٧﴾ ﴾ [الرحمن: 26-27] وهو بذلك التناص القرآني إنّما يصف الشهود وما يمثله من ذهول عن الواقع وانصعاق ومحو. وقد حذا الأمير حذو القدماء قلّدهم في الموضوعات والأفكار والصيغ أيضا، وكان صدى لما ساد في معالجة قضايا الفكر الصوفي، على حد رأي الرّكيبي حتى أمكنه القول بأن «الأمير امتداد لابن عربي »[1]. فالأمير لم يخط لمسار مخالف في التعالق مع التصوف، وإنما راهن في تعالقه على مواقف من قلدهم وسار على نهجهم كابن عربي، وإن كان هذا الاتكاء على الملفوظ الصوفي بعيدا عن الواقع الأليم الذي عاشه الشعراء في ظل الاستعمار الفرنسي فإنّما يشفع للأمير في هذا الحذو أنّه ينتمي إلى المرحلة الإحيائية، التي توجّهت خلالها الأنظار قبل التراث تستنطقه، لافتقارهم للنّموذج الأمثل.

ويدخل في نطاق الشّعر الصوفي تلك الأشعار التي نظمها الشعراء تقربا للرسول الشفيع، وهي وإن كانت في ظاهرها لا تعالج واقع الأمة الجزائرية كما أسلفنا، إلا أنها تعبر عن محاولة لإثبات الهوية الإسلامية للأمة الجزائرية، عن طريق التّغني بمبادئ الدين، ومدح الرسول وذكر صفاته في لمحة صوفية، كمنظومة الشاعر عبد الرحمان الدّيسي يقول فيها:

يـــا كـــاملا مـــن شـــأنه التكميـــل ففـــي الوجـــود إنّـــك الإكليـــل
وإنّـــك المـــدثر المزمّـــل بالـــدّين والإرســـال يـــا ذا الأفضـــل[2]

وإن كان عبد الله الركيبي يرى في القصيدة تقليدية مغرقة، وتكرارا لمن سبقها من المنظومات، فإنها وان كانت كما ذكر – تكشف في واقع الأمر عن وجه من وجوه العودة إلى التراث الصّوفي

---

[1] – نقلا عن عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ص 242.

[2] – نقلا عن : المرجع نفسه، ص 242.

والمتح من نبعه المفعم بالروحانية.

وقبل التحول عن ظاهرة التصوف في الشعر الجزائري الحديث، لابدّ من الاشارة إلى مواجهة الشعراء للانحراف الديني من خلال دعوتهم للتمسك بالدين ومحاربة الصوفية الطرقية المغالية في الانحراف، فقد بلغ الانحراف الديني إبّان ظهور العلماء أقصى ما يمكن أن يطمح إليه من تواطؤ سافر مع المستعمر، وإلقاء المقاليد إليه [1].

لقد ظهر ما يعرف بالمرابطة و« هي الاستعمار في معناه الحديث المكشوف وهي الاستعباد في صورته الفظيعة»[2]. من ثمّ سعى هؤلاء الشعراء وجمعية العلماء إلى الإصلاح الديني من أجل النهوض بالمجتمع، خاصة وأن ما تبنته الكتابات من تخلف إنما ربطته بقصور الفاعلية العقدية ؛أي في الابتعاد عن الالتزام بمقتضيات الدين الإسلامي، والارتباط بالزمن التاريخي، وبمعيش المجتمع والثقافة، وبما عانته من انغلاق وغيبيات وجدت أفضل بيئة لانتشارها وتغلغلها في المجتمع[3].

إنّ بعض الطرق الصوفية قد انحرفت إلى زوايا فاسدة مع سقوط البلاد تحت وطأة الاستعمار، وأضحت عميلة للاحتلال، وعينا له على الجزائريين، وتحول جلها إلى إفساد العقائد، ونشر الخرافات والأباطيل التي ما أنزل الله بها من سلطان، ففرقت وحدة الأمة وتماسكها الاجتماعي حتى أصبحت الجماهير الجاهلة تعتقد في شيوخ الطرق الصوفية بأنهم القابضون لأرواح البشر، وأصبح الطرقيون آلة في يد الإدارة الاستعمارية لعرقلة نشاط جمعية العلماء المسلمين، إذ فر أولئك الطرقيون من الجمعية وناصبوها العداء واستعانوا عليها بالظلمة. [4]

وكان في هذه الأوقات شعراء عاصروا الإصلاح الديني في المشرق، وحتى في تونس، قد انتقلوا إلى الجزائر ليلمسوا عن كثب التناقض المريع بين البيئة التي خلفوها وراءهم، وتلك التي استقبلتهم. ويأتي في طليعة هؤلاء الشعراء الطيب العقبي المهاجر الجزائري الذي هالته الحالة المتعفنة في

---

[1] – صالح خرفي: الشعر الجزائري (د ت) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ص 34.

[2]– المرجع نفسه ص 41 نقلا عن الشهاب الأسبوعي عدد 27/199 أكتوبر 1927.

[3] –يوسف ناوري: الشّعر الحديث في المغرب ص 99.

[4]– عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ص 38.

الجزائر، ولعل جانب المتاجرة بالدين في مأساة الجزائر كان أكثرها إيلاما وأشدها وقعا على المهاجر العائد. نلمس ذلك في قصيدته «عليكم بنهج الصالحين » التي نشرت سنة 1927 يقول فيها:

فمـــا (الطـــرق) في هـــذا الزمـــان مجـــادة ولكنـــــها يبغـــــي بهـــــا أهلـــــها الرزقـــــا
تجـــــارة قـــــوم عـــــاجزين ســـــبيلهم ســـــبيل ظـــــلال جـــــانبوا العلـــــم والصـــــدقا
وشـــــيخهم الأتقـــــى (الـــــولي) بزعمـــــه إذا مـــــا رأى مـــــالا، أمـــــال لـــــه عنقـــــا
أولئـــــك عبـــــاد الـــــدراهم ويلـــــهم ســـــيمحقهم ربي وأمـــــــوالهم محقـــــا
مـــــتى ألقهـــــم أبصـــــر شـــــياطين فتنـــــة وبالبيـــــــت إني لا أراهـــــم ولا ألقـــــى
قـــــد انتشـــــروا بـــــالغيّ في كـــــل بلـــــدة فلـــــم يتركـــــوا غربـــــا ولم يتركـــــوا شـــــرقا[1]

ولاشك أن الدعوى إلى تحرير الدين من الخرافات والأوهام والبدع التي روج لها بعض دعاة الطرقية لغرض مادي نفعي، أو لاعتقاد باطل أو لجهل بالدين ودفع برجال الحركة الإصلاحية، إلى محاولة التوفيق بين العقل والعلم وبين الدين، والرجوع به إلى العقيدة الصافية. [2] كل هذا أسهم في ظهور شعر يتكئ على القرآن الكريم في بنيته ومضامينه.

3-شعر ما بعد الثورة بين التفاعل والقطيعة مع الدّين:

إنّ المرحلة الثالثة من عمر الشعر الجزائري 1970- 1980 تكاد تقطع الصلة بالمرحلة الأولى (1920-1954) من الوجهتين الشكلية والمضمونية جميعا من حيث تظل على صلة بالمرحلة الثانية ولكن في صورة تشبه ما يمكن إن نطلق عليه عبارة «الشرعية المضمونية».

وبناء على النصوص الشعرية المنشورة نلاحظ أن معظم المضامين توزعت على محاور كثيرة يمكن حصرها -في بعض هذه الدّواوين- دون أن ندّعي لها الحصر والشموليه والإحاطة- في:

1- التغني بالثورة الجزائرية وتمجيد الشهداء.

2- التغني بالمبادئ الاشتراكية، تكريسا للخطاب السياسي الذي كان سائدا في وسائل

---

[1] - صالح خرفي: الشعر الجزائري ص41 نقلا عن الشّهاب الأسبوعي عدد199/أكتوبر 1927م.

[2] - محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر: تونس المطبعة التونسية 1926 م ج 1 ص 21.

الإعلام الجزائري، وفي كثير من البلدان.

ويعدّ أحمد حمدي من الشّعراء الذين مثّلوا فترة أعوام السّبعين ففي ديوانه: قائمة المغضوب عليهم " يجري شعره في مضطرب قريب من ذلك الذي سنلاحظه لدى ربيعة جلطي وزينب الأعوج،إذ ينهض العمل الشعري لدى حمدي على تمجيد جملة من القيم الاشتراكية أساسا، يضاف إليها بعض القضايا الإنسانية..... كما أنّ بحري يتّخذ من التراث ينبوعا يستقي منه في تصوير الحاضر" [1] ومن كتاباته التي تمثل اتصالا بالتراث

الحلاّج يغزو حلقات الذكر.

تنطلق الثورة من رصيف الشارع الأيسر

(....)

تنزع الستائر السّوداء من نوافذ البيت

يخرج يونس السّجين من بطن الحوت

فجأة ينتحر السكوت

يمكن القول إنّ توظيف الملفوظ الديني من تصوّف وقصص القرآن حاضر لدى حمدي، ليعبّر به عن القضايا السّياسية التي تشغله نجده يتعامل معه فذكر حياة الصوفية الحلاح، حلقات الذكر، الحلاح يغزو حلقات الذكر (..... ، وحدك كنت تغزو حلقات الذكر)، القصص القرآني (يونس، يخرج يونس السجين من بطن الحوت...)

وإذا كان المد الاشتراكي قد طغى على المنظومة الشعرية كما السياسة فهذا متأت من شروط المرحلة التاريخية ففي فترة السبعينيات اشرأبّت النفوس نحو ذلك القادم من الشرق، الرافض للدين، فمعظم الشعراء تأثروا بذلك المد، حتّى توظيف الملفوظات الدينية كان يتم في إطار التعبير عن الرّؤية

---

[1]–عبد المالك مرتاض: تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر 1962 –2000 مجلة كتابات معاصرة عدد 56 المجلد الرابع عشر أيار حزيران 2005 ص 26.

الاشتراكية متأثرين في ذلك بشعراء المشرق العربي، يقول أزراح عمر عازفا على قيتارة درويش، عزف هو أقرب إلى التقليد منه إلى التأثر في إحدى رباعياته:

أسمّي انسدال الجفون صلاة

أسمى جبينك باب حياة [1]

فالصّلاة هنا لم تعد تدلّ على الركن الثاني ولا هي التذلل والدّعاء والتضرّع إلى الله وتسبيحه وتمجيده، بل هي تذلل أمام عيون المرأة، التي ملكت عليه وجدانه، وغدت الحياة والوجود كلّه مختزلا في جبينها.

أما محمد زتيلي فيقول هو الآخر في" معلقات على جدار دمشقي" التي يصور فيها الجموع المبهورة بالصورة العارية في الملصقات المعلقة على أبواب دار السّنما:

فقد حان وقت الصلاة لصدرك

هذه المساجد خاوية والملايين مؤمنة

بالرسول الجديد[2]

هكذا يلتقط زيتلي مشاهد صغيرة تحدث في الحياة اليومية، يمر بها الآخرون دون مبالاة ليحولها إلى شعر يقدّم نقدا للذّات الجزائرية بسخريته اللاذعة مما يدل على رفضه للواقع فالملفوظات الدينية قد أخرجت من محتواها الأصلي، وأخذت مداليل جديدة. فالصلاة التي هي علاقة مابين العبد وربه، فرضت حتّى يكون هناك توازن بين المادة والروح، صارت عند هؤولاء عبادة للجسد العاري الملصق على جدران دور السّينما، وحولت المساجد الى خواء، لا يقصدها الناس، لأنهم آمنوا بالرسول الجديد، هذا الرسول هو بطل الفيلم. فالشاعر في سخريته اللاذعة أبدى رفضه من خلال هذه الإبدالات الدلالية للملفوظات الدينية: المساجد خاوية.← دور السّينما

الصّلاة ← عبادة الصّدر العاري

---

[1] – حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والافاق ص 117 /118..

[2] – المرجع نفسه.

الرّسول الجديد ← تحوّل إلى بطل سينمائي

ويؤكد حسن فتح الباب بأن زتيلي متأثر بقراءاته للشعر الأجنبي، وترجماته، وخاصة قصيدته "حين أفكر فيك" التي تعود بنا حسب "فتح الباب إلى". الجوّ البودليري" المفعم بالأفواف، والتلاوين، والأصباغ الإفريقية في ديوان "زهرة الشر"، وإلى الشّاعرين الفرنسيين بول إيلوان وأراجون، مثلما تذكرنا صياغة قصيدته "عيناك" التي كتبها في بدايه سنة 1971 م، وفي المنفى 1972، وكذلك صورهما بالسّياب وعبد الصبور"[1]، لذلك لا نستغرب من توظيفه لملفوظات دينية بطريقة مغايرة عن تلك التي عهدناها لدى شعراء الثورة وما قبلها، فهي مفرغة من محتواها الديني ومعبّأة بمعان إيديولوجية اشتراكية مناهضة للدّين والبورجوازية، إذ يقول زتيلي أيضا في قصيدته "اعترافات أولى"، مستخدما لفظة " الرب " التي يكثر استخدامها عند السّياب وصلاح عبد الصبور ما يوحي بتأثره بهما، فهو الثّائر على أعداء الشّعوب من أهلها المترفين:

فمن أين يدخل هذه المدينة يا وطني الفقراء ؟

ألا أيها الرب دعني أمرّ ابتعد عن سبيلي

جميع المسافات قد قصرت

ما عدا الدرب نحوك

كل ابتهالاتنا رفضت ماعدا الصبر

يا أيها الرب ّمالي أراك تخاف الحديث عن الفقراء ؟ [2]

ويعلق حسن فتح الباب على هذه الأبيات في محاولة منه إيجاد مسوغ ومبرر للشاعر يبعد عنه محاولا إيجاد خيط ما يربطه بالدين قائلا: لكن جذور الشاعر الدينية ما تلبث تشده اليها، أليس من موطن عبد الحميد بن باديس وصحبه رواد جمعية العلماء الجزائريين المسلمين؟. فيتخلى بعد أن

---

[1] -حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والافاق ص 173.

[2] -نقلا عن المرجع نفسه ص172.

أجهدته الصرخات عن صوته المتمرد الطاغي في قوله « أيها الرب اني ربك فاعترف الان اعترف ثم دعني أمر..... »[1].

وقد يتّخذ الملفوظ الشّعري منحى آخر في التأويل إذا ما افترضنا أن لفظ "الرب " هنا قد أفرغ من محتواه المقدس الدال على الخالق المالك القهار، ليحيل على السلطان الجائر المتجبر المتسلط على الفقراء، في إشارة منه إلى الامبريالي، وربّ العمل الذي يتسلّط على العمّال، وهذا ما توحي به عبارة " دعني أمر "، وهي شعار الاشتراكية "دعه يعمل واتركه يمر"، فتتحرر الشعوب من مستعبديها. " فالرب" هنا قد يحيل على رب العمل المتسلط الظالم أو الحاكم الجائر، وهي إذا ثورة للفقراء ضد الأغنياء والعبودية وثورة الجماهير المسحوقة ضد الامبريالية والاستعمار المقنع.

أما ربيعة جلطي فتتخذ من الاشتراكية بديلا إيديولوجيا للدين، في صرخة متمردة ضد الآذان (الدّين):

اشتراكيون رغم مكبّرات الصّوت (الآذان)

والعيون الصّفر وأصداء الخوالي... لا العصيّ... لا بريق

الحديد

يروّعنا

ولا تهديد الحجاجين

والصّرخة المطلية بالأسيد في الأزقة

الخالية

اشتراكيون نغنيّ ملحمة القمع فوق الزّوارق (المجتمع)[2]

---

[1] -حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والافاق ص 172

[2]-ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي نقلا عن السعيد بوسقطة «القصيدة التّسعينية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي»، التواصل، عدد 3، جوان 2006، ص 132.

إنّ (الآذان)» كلفظ ديني، وشعار إسلامي ينذر بوقت الصلاة ثان ركن من أركان الإسلام، جاء في سياق إعلانها عن انتماءاتها الإيديولوجية، ومن الجلي أن لفظ " الآذان" قد غادر مدلولاته الدّينية، وأصبح عند الشاعرة مرادفا للضّجة، حتى أنّها أقحمته إقحاما على بنيتها النصية، المغرقة في الخطابية والمباشرة، والمتماهيّة مع الدرجة الصفر للكتابة، فغدا عندها مجرد صوت عال "مكبرات الصوت" تتحداه، وتسخر من الصلاة المقامة استجابة له، "أصداء الخوالي"؟، النابعين من تعصّبها لاشتراكيتها التي ترى فيها بديلا إيديولوجيا ومنهجا تتبناه بطروحاته الرافضة للدين.

إذ يبدو أن الصّنم الاشتراكي يهيمن على التوجّه الإيديولوجي للشاعرة، ما دفعها إلى إعلان انتمائها، لتصدح به في تحد واضح وجريء لمكبرات الصوت " الأذان "، ما يوحي لنا بثورة الشاعرة أمام، وكل ما من شأنه أن يقف في طريق آمال الاشتراكية كطرح إيديولوجي، ومنهج اجتماعي وسياسي «لذلك فإنّ فترة السّبعينيات يمكن أن توصف بأنها فترة التعبئة المناهضة للدين، لأن الشعر الإيديولوجي المتعلق بفترة السبعينيات، كان أحد أسلحة الثورة الاشتراكية في نبدها الثقافي» [1]

من ثمّ شكل شعراء السّبعينيات قاموسا لغويا واحدا تقريبا، بحيث نجد مجموعة من الكلمات المسيطرة على بنية النص الشعري لا تأخذ أبعادا مختلفة من شاعر إلى آخر، وإنما تظل مرتبطة بدلالة أحادية المعنى، ولا نجد أي جهد في مجال اللغة، خاصة من حيث التشكيل والدلالة [2]. ولا يمكننا أن نختم المبحث دون التنويه بوجود توجه إسلامي في هذه المرحلة، يصارع فكريا تلك التوجهات التقّدمية مثَّلَه مصطفى محمد الغماري الذي شقّ طريقا متفرّدا بين معاصريه وآل على نفسه إلاّ أن يدافع عن العقيدة الإسلامية ويتغنّى بمبادئها، متكئا في ذلك على القرآن الكريم الذي كثيرا ما تناصّ معه* يقول من قصيدته ثورة الإيمان:

---

[1] –محمّد عرّوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل؟ لعبد الرّزاق بوكبّة مدّونة تطبيقية، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012م. ص142

[2] – مشري بن خليفة: سلطة النّص، ، رابطة كتاب الاختلاف ط 1، 2000م، ص42

* وسنعرض لظاهرة التناص القرآني في شعره في الفصل التطبيقي من البحث

أحـــارب في دينيـــي وفكـــري ومـــذهبي وأرمـــى بـــزور القـــول في كـــل مشـــعب
ومـــا أنـــا إلاّ غصّـــة في حلـــوقهم وحشـــرجة الأقـــدار في صـــدر مـــذنب[1]

ويمكن أن نجمل القول في نهاية المبحث حول تفاعل الشعر الجزائري الحديث مع الملفوظ الديني، أن الحقيقة التي لا جدال فيها هي التعلق الكبير لدى شعراء المرحلة الأولى والثانية بالقرآن الكريم والالتفاف حوله والتزود منه بقوة ومحاولة تمثل معانيه وتقديم توجيهات وإرشادات للناشئة، فأثبتوا قدرتهم على فهمه واستيعابه حسن تمثل، وبما أن تلك المرحلة الأولى والثانية من عمر الشّعر الجزائري الحديث، قد غلب عليها طابع الاستيلاب الثقافي، ومحاولة طمس الشخصية الجزائرية المسلمة، اختار الشعراء التعلق بأسلوب يقاوم ذلك المد العاتي، واختيار لغة القوة المستمدة من القرآن الكريم الأكثر بلاغة وبيانا على الإطلاق والشعر الجزائري في تفاعله مع الدّين وقتئذ كان يعنى بجوانب عدة:

– كالدفاع عن العقيدة الإسلامية ضد خصومها المعمرين.

– الرد على المتزمّتين الطرقيين.

– الحث على التمسك بالشريعة الإسلامية عند شعراء المرحلة الأولى والعمل بتعاليمها.

– انتقاد السّياسة الاستعمارية، ورفض ماتقوم به ضد الشعب الجزائري بصفة خاصة والشعب العربي بصفة عامة.

وقد استغنينا في هذا المبحث عن كثير من النماذج الشّعرية لكثرتها، بحيث لا يمكن الإتيان بها كلها، حسبنا من هذه الأمثلة ما يثبت قيام الظاهرة ؛ ظاهرة تفاعل الشعري بالديني في الأدبيات الكلاسيكية الجزائرية.

حيث تبدّى لنا في هذا المبحث، أنّ الشعراء بهذا الاسترفاد للقرآن الكريم، خاطبوا العدوّ مبدين التوكّل على الله، محكمين الصلة به، حتى يزرعوا في الشعب الثقة التي تمنحهم القوة والعزة لإرهاب

[1] – مصطفى الغماري: أسرار الغربة الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع ط2الجزائر 1982م ص31.

العدو، محققين بذلك القوة النفسية التي انتزعت النصر. فضلا عن أن الصلة بين الشعر من جهة، والفكر الديني من جهة أخرى، عريضة وقديمة قدم الشعر والدين نفسيهما.

والجدير بالذّكر أيضا أنّ الشّعر الجزائري في هذه المرحلة بالذات لم يكن يتفاعل إلاّ مع القرآن الكريم والثّقافة الدّينية الإسلامية المستمدّة منه، وقد عدمنا التّفاعل مع ملفوظات دينية مسيحية ويهودية وورد ذكر لبعض الألفاظ الخاصّة بهما فقط في معرض الدّفاع عن العقيدة الإسلامية، والسبب في ندرة الألفاظ الدّالة على الدّيانتين وغياب التفاعل الكلّي معهما، لا بدّ عائد إلى استناد الشّعراء في تلك المرحلة الحرجة من تاريخ الجزائر إلى خلفية إيديولوجية يحكمها الصّراع مع الآخر، وبالتّالي رفض الآخر وكل ما يمت له بصلة من ثقافة وعقيدة أو دين، على خلاف الشعر الجزائري في المرحلة الثالثة وما عقبها. وهذا ما سنحاول إثباته في المباحث التالية.

أما في المرحلة الثالثة من عمر الشعر الجزائري (1970 – 1980) فقد لاحظنا تحولا في طبيعة ذلك التعامل مع القران الكريم وهذا التحول نابع من تغيير في طبيعة المرحلة، وانفتاحها على الآخر، والإيديولوجية الجديدة الوافدة على المجتمع الجزائري وشعرائه فقد تم إفراغ الملفوظات الدينية من محتواها المقدس لتعبأ بمداليل إيديولوجية اشتراكية تعكس التأثر الكبير للشعر الجزائري بهذا التوجه وهذا ما حمل بعض الشعراء إلى حد القطيعة مع الدين ومناهضته كما لاحظنا ذلك عند ربيعة جلطي مثلا، وبدرجة أقل عند أحمد حمدي وزيتيلي وغيرهم من شعراء المرحلة، في حين بقي صوت الغماري يتفرد على معاصريه في التفاعل الإيجابي مع الثقافة الإسلامية والقرآن الكريم.

ثانيا: مرجعيات الشعر الجزائري المعاصر:

1- المرجعية الدّينية:

إنّ القصيدة الجزائرية المعاصرة في بحثها عن مرجعية لتأسيس بنية جديدة ذات خصوصية تأثّرت بالبيئة والتعليم الدّيني اللّذين ساهما في مدّها بالمرجعية الدّينية، فقد كتب أبو القاسم سعد الله يقول: «هناك نوعان من الثقافة في الشعر الجزائري، ثقافة محلية وأخرى خارجية، فالأولى تعني جميع المصبات الروحية والمادّية التي أثرت ولونت هذا الشعر؛ مثلا هناك الأسرة والمدرسة والمجتمع والمسجد ومبادئ الإصلاح» .[1]

إنّ الثقافة المحلية التي تحدث عنها سعد الله، حتى ولو كان في ذلك يعني الأدب الجزائري الحديث، إلا أنها تنسحب على الأدب الجزائري المعاصر، ذلك أن الأمر لم يتغير كثيرا بالنسبة للتعليم عدا الظروف التاريخية، فالشاعر عثمان لوصيف -مثله مثل معاصرية من الشعراء- يتكئ في تكوينه على خلفية دينية أسهمت " فيها ظروف تعلمه في المدارس الدينية في طولقة وبخاصة في الزاوية الرحمانية *، وهو ما أثر في كتاباته الأولى في بداية الثمانينيات، وتحديدا في مجموعاته الشعرية (الكتابة بالنار، أعراس الملح، شبق الياسمين... "[2]وفي هذا السّياق سجل للباحث أمين الزاوي اعترافا يؤكد ما أسلفنا ذكره، وفيه يعدد الزاوي أهم التّراثات الدّاخلة في تشكيل المعرفة المغاربية قائلا: «..... فلتحديد مفهوم المغاربية، التراث الأمازيغي التراث الإفريقي، التراث المتوسطي، التراث الزنوجي، التراث العربي، التراث الإسلامي**.... الخ، كل هذه التّراثات تؤسّس بدون شك جوابا أو جزءا من

---

[1] - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث دار الرائد للكتاب ط 2007 ص 52.

* من أشهر الزوايا في الجزائر تحتوي على مكتبة قيمة لا تزال تدرس القرآن وعلوم الدين.

[2] -عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشّعر الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منتوري قسنطينة، ص93

** هناك من يدخل القرآن ضمن التراث، فالباحثة رجاء منصور مثلا في تعريفها للتراث الديني تقول: « ونعني بالتراث الديني هنا القرآن الكريم الذي كان معينا زاخرا غنيا بدلالات الإنسانية...»[ينظر رجاء منصور: تجليات الحداثة في شعر حمدي بحري وعبد العالي زراقي دراسة بنيوية تكوينية مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، سنة 2003 /2004 ص 262 والجدير بالتوضيح في هذا المقام أن القران الكريم كلام ربنا يتعالى على التراث الذي هو في أبسط تعريفه كل ما تركه السلف للخلف أو ما أنتجته الحضارة الإنسانية وتوارثته الأجيال على مر الزمان فكيف يتساوى كلام ربنا تعالى مع الإنتاج البشري مهما بلغ هذا الإنتاج معرفيا أو فنيا... ؟.

الجواب عن المغاربية الثقافية والأدبية. »[1]

إنّ التراث الإسلامي والثّقافة الدّينية الإسلامية شكّلت إذا مرجعية للكتابة المغاربية ومنها الجزائرية، فقد اكتشف الشعراء في تراثهم الدّيني طاقات تزخر بكل ما من شأنه مدّ القصيدة بلغة راقية، فاتّخذوا من الدّين رافدا قويا ودعامة أساسية في بناء قصيدة حديثة تنهض على استلهام الملفوظ الدّيني وتوظيفه عبر عملية إبداعية راقية تقوم على التفاعل، والتداعي، والتناصص، وكان ذلك بسبب ثقافة الشعراء، واطّلاعهم الواسع والمباشر على الدّين الإسلامي في بداياتهم التعليمية، كما أسهم في ذلك أيضا البيئة المحافظة المنكفئة على الدّين، فلا يخفى ما للبيئة التي نشأ فيها هؤلاء الشعراء من دور في توجيه حياتهم الأدبية هذه الوجهة، فالعناية بالقرآن الكريم في التعليم بالزوايا والمساجد قد ترك بصمة واضحة في أساليب هؤلاء الشعراء.

إنّ البيئة الجزائرية إذا بيئة محافظة أين كان شعراؤنا المعاصرون يتلقون تعليمهم الأول، وكل ما فيها مصبوغ بصبغة دينية فلما فتح الشعراء المعاصرون أعينهم على التعليم في الطور الأول، وجدوا أنفسهم يرتادون كتاتيب وزوايا وحلقات الدّروس والوعظ في المساجد التي يلقن فيها القرآن الكريم والأحاديث الشّريفة إلى جانب الفقه الإسلامي وعلوم الدّين، حتى إذا ما تمّ لهم ذلك والتحقوا بالمدارس تلقّوا الثّقافة الإسلامية والتربية الدينية عن طريق بعض المواد المبرمجة التي سمحت لهم مواصلة التزود بالعلوم الدينية، ثم إن منهم من تخصّص في اللّغة العربية أثناء الجامعة، وهناك أخذ حظاّ من علوم القرآن والحديث النّبوي الشّريف بعدّهما منابع اللغة العربية الأولى (إلى جانب الشّعر القديم)، وهذا الأمر مؤثر بشكل أو بآخر في أشعارهم، كعبد الله حمادي مثلا يرجىء في بعض مواطن القول لديه تأثره بالمذاهب الإسلامية والدّيانات إلى بعض الأساتذة في الجامعة، فيقول وهو بصدد الحديث عن العوامل المؤثرة في إبداعه الشعري «... من بين هؤلاء الأساتذة الدكتور عبد الواحد وافي الذي حبب إلي المذاهب الإسلامية، والديانات والفكر الفلسفي... »[2].

---

[1] – أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1996م ص 23.

[2] – مجموعة من الأساتذة الباحثين: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين شاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001م. ص 21.

أما الشّاعر فاتح علاّق فيتساءل في مقدمة ديوانه " آيات من كتاب السّهو": "هل نبحث عن روح الشعر من خلال علاقاته بأرواح أخرى، كالدين، والفلسفة، والعلم؟[1] ثم يردف سؤاله هذا بإجابة تكشف عن عمق تأملاته وعن التأثر الواضح بالدين الإسلامي قائلا: « الدين إجابة صحيحة، وعلم صحيح، وطريقة صحيحة إلى الحق، لا يماري في ذلك إلا من نظر إلى الوجود نظرة دونية... وأما الشعر فرحلة على طريق الحق، وكشف لآيات الله في النفس، من خلال نوافذ يفتحها في أعماقنا وأعلام يرفعها على ماء عواطفنا»[2].

إن التأملات قد انعكست ولاشك في أشعار فاتح علاق، ذلك أنها جاءت مقرونة بديوانه لتعرّفنا عن رافد من روافد تجربته الشعرية، ألا وهو الرافد الدّيني وكشف بذلك عن عمق تجذره في خطاباته الشعرية، والأمر جلي من خلال تأملاته الروحانية النابعة من إيمان عميق حرك شاعريته وتخفى خلفها، فهو من مكتسبات بيئته الدينية الإسلامية، فراح يبحث عن ذلك الخيط الرفيع الذي يربط الشعر بالدين نافيا عنهما كل صفة للتعارض، فإذا كان الدين إجابة صحيحة وطريقة صحيحة إلى الحق، فإن الشعر أيضا رحلة على طريق الحق حسب علاق.

ثم يوضح لنا أن العقيدة تدخل كمكون جمالي أساسي في القصيدة، لكن القصيدة أبدا لن تكون عقيدة، والشعر لا تحدده العقائد بقدر ما تدخل طرفا في تكوينه، يقول: « على أن الشعر ليس هو الشاعر ذاته، ليست هذه العقيدة أو تلك، وإن تركت بصماتها فيه وهو يرحل إلى ندائه الأول، فالشعر لا تحدده العقائد والإيديولوجيات وحدها، ولا المقاييس الجمالية للعقيدة وحدها... وإن كانت هذه العناصر كلها تشارك في خلق الشعر، كل هذه العناصر مجتمعة مادة خام للشعر، ولكنها ليست الشعر ذاته». [3] فالشاعر هنا حدثنا عن المرجعيات التي تدخل طرفا في بناء النص، لكنها لا تبقى كما هي في أصلها وإنّما تتخذ مسارا تحوّليا تفارق فيه البنية الأصلية والهيئة الأولى التي وجدت عليها وتمتزج عن طريق التخييل بالشّعر فتصير مكوّنا من مكوّناته، والعقيدة أي كلّ ما له صلة

---

[1] – فاتح علاق: ايات من كتاب السهو مجموعة شعرية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، د ت ط، من المقدمة

[2] – المصدر نفسه من المقدمة "

[3] – فاتح علاق: ايات من كتاب السهو " المقدّمة.

بالملفوظ الدّيني أحد أهم هذه المرجعيات، والمادّة الخام التي دخلت كطرف مشارك في تشكيل النّص الشعري، بعدما انصهرت فيه وتفاعلت معه وفارقت طبيعتها وامتزجت عن طريق التخييل بالشعر، فصارت مكوّنا من مكوناته.

ومن بين المرجعيات الدينية التي استند إليها الشّعر الجزائري المعاصر وهو يخوض غمار التّجريب في بحثه عن التفرّد ؛التّجربة الإصلاحية، ذلك أنّ الشعر الإصلاحي قد حوى بين جنباته مبادئ الدّين الإسلامي، تغنّى بها ونشرها إلى جانب محاولته الحفاظ على اللغة العربية وكل مقوّمات الهويّة الإسلامية، بعد أن حاول الاستعمار الفرنسي تغييبها، من ثمّ شكّل الشعر الإصلاحي بحمولاته الدّينية وجهة للشعراء الجزائريين المعاصرين.

فقد اشتهر شعراء الحركة الإصلاحية بعنايتهم بالقرآن الكريم، ولاشك أن لتلك العناية والاهتمام آثاره الواضحة في كتابتهم الشعرية. وعن ذلك يقول محمد ناصر: « هذه العناية بالقرآن الكريم قد تركت بصمات واضحة، في أساليب الكتابة لدى الأدباء الإصلاحيين ؛ الشعراء منهم والكتّاب على حدّ سواء، فقد طبعتها بطابع القوة والمتانة وأكسبتها جزالة في التعبير.. »[1].

ومما لا شكّ فيه أيضا اطّلاع الشعراء الجزائريين المعاصرين على الشّعر الإصلاحي، فكان بذلك أحد المنافذ التي مر من خلالها طرق التفاعل الدّيني إلى نصوصهم، فليست هذه الأخيرة منفصلة عن الشّعر الإصلاحي، ذلك أن من طبيعة الفن أن يبني بعضه بعضا ويتصل ببعضه البعض، على عكس النظريات العلمية القائمة على قاعدة الهدم والنقض، وإعادة البناء من جديد، مع إعطاء بديل قد يناقض جذريا ذلك الطّرح. فما أثبتته الدّراسات النّقدية المعاصرة أنّ أيّ نص إنّما يستمدّ وجوده بالتناص والتفاعل مع النصوص السابقة عليه، وتدخل في تشكيله جملة من الأنساق الثقافية والاجتماعية والدّينية..... ، فهو ليس بنية مستقلة بذاتها، معزولة عن تلك السياقات، لذلك فمن غير المقبول القول بأنّ النصّ الشعري الجزائري المعاصر، قد صرم حبله مع ما سبق عليه، فلا بدّ أنّ الشعر الإصلاحي كان من بين المرجعيات التي ساهمت في تشكيله، وإذا كان الاقتباس من القرآن الكريم والتّفاعل معه إحدى الجماليات التي طالما كانت وجهة شعراء التيار الإصلاحي، فإن الملفوظ الديني

[1] – محمد ناصر: مفدي زكريّا شاعر النّضال والثّورة ص 44.

قد تسرّب إلى بنية الشّعر الجزائري المعاصر عن طريق ذلك الشعر الإصلاحي أيضا، فقد شكل بدوره مرجعية فنية وفكرية غرف منها الشعراء المعاصرون، على الرغم من أن بعض الأصوات النقدية قد تحدّثت عن القطيعة الفنية بين هذا الأخير ودينك الذي سبقه وقالت بيتم النص المعاصر، فأحمد يوسف الذي يعد " الهوة بين الأجيال قدر الشعر الجزائري المحتوم"[1] يقول في بيان أعلن فيه اليتم وتجلياته: « نلفي في أشعار سعيد هادف، وعمار مرياش ومصطفى دحية وحكيم ميلود، وميلود خيراز ونجيب أنزار، وعبد الله الهامل ونصيرة محمدي، ما يشبه البيان غير الموقع على الانتساب إلى اليتم والرغبة في كتابة نص شعري له طموح كبير في رسم لغة الاختلاف وصوغ تجربة شعرية مغايرة في لغتها ورؤيتها عن التجارب الشعرية السابقة »[2] ثمّ يستطرد في شرح ذات النتائج المسبقة مؤكدا «أن اليتم يبدأ من هذا الشرخ الواسع داخل السلالة الشعرية، ولاسيما أن التخطّي والتجاوز حسب أدبيات خطاب الحداثة يقتضي مثل هذا التراكم حتى يتسنى له تحقيق فرادته، والخروج على السّلطة الرمزية للأب. »[3]

إنّ أحمد يوسف إذا يكرّس مقولة القطيعة معتبرا إياها أمرا طبيعيا ونتيجة حتمية للرّفض الذي أعلنته التّجربة الشّعرية الحديثة في الجزائر شعارا لها، حيث يقول أيضا في السّياق ذاته: « لعله من البديهي أن تقوم بلاغة النص الشعري المختلف برفض كل مؤسسة تحاول ترويض لغتها، وبسط سلطتها الرمزية على الفضاء الذي يتحرك فيه بمجرد الإقرار بغياب جينالوجية لهذه البلاغة المختلفة، يعني التسليم بعدم الانتماء لأي مؤسسة مهما كانت ولاسيما الأبوة الشّعرية المستبدة، وإن كان النّص الشعري الجزائري لا يحمل فوق ظهره تاريخا شعريا ثقيلا ينوء بحمله، فهذه نعمة وإن كانت نقمة فلا حضور لشعر الأمير عبد القادر، أو محمد العيد آل خليفة أو مفدي زكريا، أو أبي القاسم سعد الله أو أحمد حمدي أو سليمان جوادي أو أزراج عمر أو مصطفى الغماري في الشعر المختلف إلا ما ندر. »[4] إن الجملة الإستثنائية " إلا ما ندر" تربك الأحكام المطلقة للقول لديه، وتجعلنا نشكّك

---

[1]-أحمد يوسف:يتم النص والجينالوجيا الضائعة، تأملا ت في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف ط1، 2002، ص107.

[2] - المرجع نفسه، ص 139.

[3] - المرجع نفسه، ص 92.

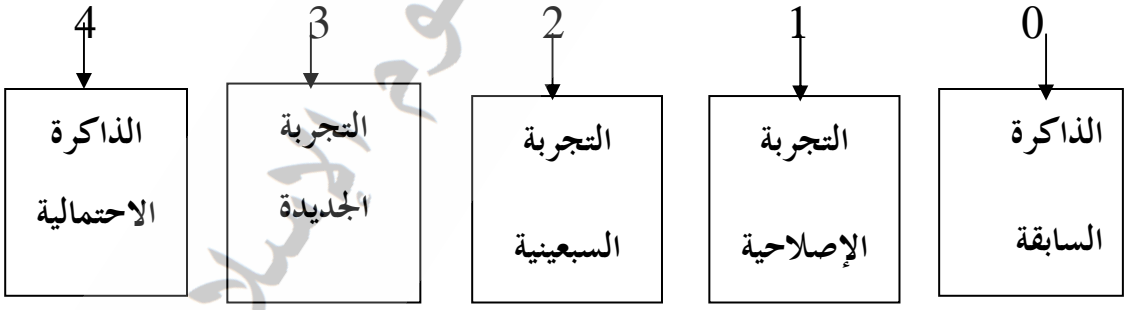
[4] - المرجع نفسه، ص 264

في هذه الافتراضات التي ساقها وهو يؤسس لمفهوم القطيعة بين الحقب الشعرية الجزائرية، لكننا سنواجه أيضا من يؤازره في نظريته هذه، فهذا أزراج عمر يؤيده قائلا: « إن الحركة الشعرية الجديدة تعاني من انعدام تراث شعري محلّي تقدّمي عظيم يكون منطلقا لحركة أكثر حداثة، الشيء الذي جعل بعضهم يقع في استيراد التجربة المشرقية، وعدم تكريس تجربة معاشه وتحويل واقع هذه التجربة إلى شعر متميز..... »ثمّ يردف قائلا: «.... لم يتم الشعر التقليدي في الجزائر على وضع لبنات شعرية قوية تركها البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي وأحمد الصافي النجفي والجواهري والأخطل الصغير بشارة الخوري وغيرهم من شعراء الإحياء أو التقليدية»[1] وهو ما يطرح علينا تساؤلات عن القيمة الفنية لمثل هذه الطروحات وهل هي بريئة من خلفيات إيديولوجية نبتت في ظل الصّراع الفكري والفنّي بين الجيلين القديم والجديد ؟ ! وهل هي مقاربات نقدية اعتمدت على استقراء الظاهرة من النص الشّعري الجزائري أم هي فقط استلاب ثقافي، يقلد فيه شعراؤنا ذلك التوجّه الحداثي الغربي دون أيّ مبرّرات علمية محكمة تخضع الظاهرة للفحص والدراسة، ثم يأتى الحكم لاحقا كنتيجة ؟إن النص الشعري استفاد ولاشك من المرجعية المشرقية كما يذهب إلى ذلك أزراج، هذا أمر لا ينكره جاحد، غير أن هذه الشعرية قد متحت أيضا من التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة في بعدها الإصلاحي بمحمولاته الروحية العقدية الزّاخرة بملفوظات دينية، فحضور محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا وسحنون وسعيد الزاهري، والهادي السنوسي، لا يعقل أن يمرّ مرور الكرام في الذّاكرة الشعرية المعاصرة، ذلك أن من طبيعة الفن التراكم لا الهدم. من أبسط الأدلة على ذلك أننا حين نقرأ نصا شعريا جزائريا معاصرا، فإننا ننفتح على ألفاظ مثل أوراس، قسما، أرض البطولات، والتي قد عبرت إلى نصوصهم من خلال قراءتهم واطلاعهم على نصوص المرحلة التقليدية، ومن ثم أثرت فيهم هذه الأخيرة من حيث يدرون ولا يدرون، إذ اقتحمت بنياتهم النصية ومثلت النص الغائب لديهم، وإن كان هناك نفي لهذه المرجعية من قبل الشّعراء الشباب، ومجاراة بعض النّقاد لهم، فإنها من قبيل المماراة النابعة من ذلك الصّراع الخفي بين الجيل الجديد والقديم لا أكثر، والذي نجم أساسا عن « محاولة تهميش اللاحقين للسابقين، وإنكار السّابقين للذين ولدوا من جديد على

---

[1] – أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة ص 92 نقلا عن أرزاج عمر: الحضور في القصيدة عدد خاص في مجلة امال ع52 مارس 1976 ص 21

خارطة الإبداع بصفة عامة والشعر خاصة. »[1] فعندما نسجل أيضا اعترافا لأزراج يعلن فيه رفضه لتجارب الشعراء السابقين جاء فيه قوله: « أجرؤ على القول بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني، لأن هؤلاء لم يكونوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث والمصابة بالشلل في أحيان كثيرة»[2] إن مثل هذا الاعتراف يجعلنا نتأول الدلالات استنادا لسياقات تاريخية، واعترافات شعراء معاصرين يقيمون في الجهة المقابلة، وسعي بعض النّقاد لإثبات استقلال التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مؤكدين عدم تفاعلها مع التجارب السابقة، وعلى رأسها منتوج الحركة الإصلاحية، كما لا يخف على القارئ أن مثل هذه الادعاءات نبعت أيضا من تأثر شعرائنا بالمد الحداثي الغربي، فالشاعر أزراج عمر قد بلغ به حد الاستلاب أن يقول عن شعراء مثل «محمد العيد آل خليفة والسّائحي ومفدي زكرياء وصالح خبشاش وحسن حموتن وعبد الكريم العقون وعبد الله شريط بأنهم شعراء ينتمون شكلا ومضمونا إلى عصر الانحطاط"[3]، ولعل هذا هو عينه ما أقره مشري بن خليفة حين أكد « أن أزمة النص الشعري عندنا ترجع إلى عدة معطيات منها؛غياب مرجعية شعرية واضحة خاصة التراث الشعري العربي أو الجزائري، زد على هذا غياب الرؤيا الواضحة ذات السند الإيدولوجي والفلسفي. »[4] ويمكن أن نمثل لأصحاب هذا التصور بالخطاطة التالية:



– تجاور الحقب وغياب التقاطعات –

---

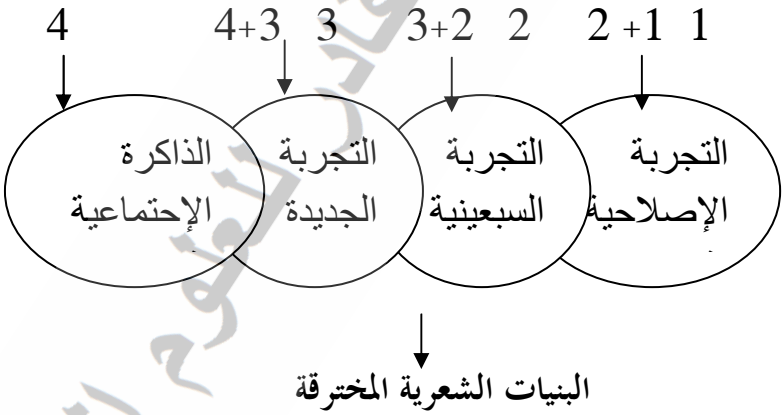
[1] – ينظر حسين عروس: من يصنع الشعرية الحديثة في الجزائر مجلة الثقافة المكتبة الوطنية الجزائرية الحامة الجزائر ع 9/8 ص 10

[2] – أحمد يوسف يتم النص والجينالوجيا الضائعة ص 93 نقلا عن أزراج عمر: الحضور ص 262.

[3] – المرجع نفسه.

[4] – مشري بن خليفة: سلطة النّص ص 20.

هذه الخطاطة والتي استعرناها من ديوان الحداثة[1] لواسيني لنمثل بها على التصور السابق تمثل لنا تجاور الحقب الشعرية وغياب التواصل أو التقاطعات فيما بينها، وهذا الأمر إنما ينبني على كم كبير من " السذاجة " واللا تاريخ على- حد تعبير واسيني - لأن هذه الفرضية حسب واسيني "تصور إمكانية تجاور النصوص، دون أن تحدث بينها تقاطعات، وكأنّ لكل فترة تاريخها لا يبدأ إلا منها، ليعود لها من جديد في غياب التراكم الفاعل. [2] بمعنى أن هناك لحظة تاريخية تبدأ ثم تنتهي، لتبدأ مرحلة جديدة بدون تاريخ ولا ذاكرة، وكل مرحلة تاريخية تولد لا تحمل في طياتها أي علاقة مع سابقاتها، تماما مثلما هو حاصل في التصور الذي مثلنا له بالرسم البياني. وبعد هذا يدحض واسيني هذا التصور الاختزالي والواهم، حين يدعو إلى قراءة بسيطة للذاكرة الشعرية الوطنية لأن من شأن ذلك كشف سذاجة فهم المجاورة النصية ليقوم بافتراض خطاطة أكثر "موضوعية "وأكثر" تقبلا "على حد قوله [3] وهي كالآتي:



"فالدائرة الأولى تبشر بالثانية، والثانية في لحظات اضمحلالها تنتج نقيضها، وتبشر بالثالثة ولهذا فالشعرية تقرأ داخل هذه التداخلات، ومن السذاجة بمكان تصور القطيعة بالنظرة السهلة التي تفترض بوعي، أو بدون وعي منطقا للمجاورة في عملية التطور" [4] فلا مجال إذا للحديث عن التقاطعات وهذه الخطاطة تكشف لنا عن وجود تفاعلات وتداخلات بين الحقب الشعرية، فالشعر الإصلاحي

---

[1]-واسيني الأعرج: ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، دراسة المكتبة الوطنية الجزائرية ط 1، 2009 م، ص95.

[2] - المرجع نفسه، ص 95.

[3] - المرجع نفسه، ص 94.

[4] - المرجع نفسه، ص 93.

يقود إلى إنتاج السبعيني، والشعرية الجديدة قامت على أنقاض التجربة السبعينية، وسواء كان هذا التفاعل إيجابيا أو سلبيا أي قائم على الهدم وإعادة البناء، أو قائم على استعادة بعض الأشكال فإنّ الأهم هو وجود هذا التفاعل، أما القول بالقطيعة الشعرية فهو الأمر الذي قام بدحضه واسيني حين أكد أن "الحادثات لا تنشأ إلا ضمن التقاطعات أين تصل المعاني والممارسات الأدبية إلى استنفاذ ذواتها وتبدأ عناصر أخرى في اختراق بنياتها الساكنة على هدم وهمي في جوهره. "[1] بمعنى أنه عندما تبلغ التجربة الشعرية ذروتها من الكمال الفنّي وتتخذ مسار الانحدار والتراجع، في تلك اللحظة تولد على أنقاضها أشكالا شعرية حداثية لا تنفصل كليا عن الأشكال السابقة، وفي الوقت ذاته لا تعيدها كما هي، وإلا لن تكون هناك حداثة شعرية، بل تكون محاكاة وتقليدا، فهي تحافظ على بعض المكونات الجمالية التي أسهمت في تشكيل الحداثة الشعرية المنصرمة، ثم تتعالى على هذه الأشكال السابقة، محاولة بذلك إنتاج حداثة شعرية أرقى وأكثر استجابة للراهن الحضاري، والسياقات التاريخية الجديدة التي أوجدتها .

إنّ الحقب الشعرية لا تتجاور بل تنبني من "خلال حركية تنتج معانيها من مخزوناتها وتجاربها، وهذا الإنتاج للمعنى الجديد لا يأتي إلا من خلال الوسائط الدّلالية التي تهيئ لاختراقات تحدث داخل البنية النحوية والصّرفية والدّلالية للكلمة وللجملة الشعرية، لهذا فالحقب تتداخل ولا تتجاور. "[2] بمعنى أن الكتابة الشعرية في الحقبة التّاريخية التي نعيشها أو ما قبلها غير منفصلة البتّة عن تاريخها وتراثها، سواء بالإيجاب أو السّلب، فيحكمها تارة التّنامي والتّراكم وتارة أخرى النّقد، وكل هذا إنّما يؤشّر على درجة من تفاعل التّجربة الشّعرية المعاصرة في الجزائر مع المورث الشّعري الإصلاحي بما يحمله من مخزونات ومؤثّرات دينية تركت بصماتها على هذه التجربة، خاصة إذا ما علمنا أن ميزة اقتحام الدّيني (خاصّة القرآن الكريم) نسيج النص الشعري الإصلاحي؛ميزة فنية تطغى على كل الميزات الفنّية الأخرى، فالتواصل بين الأجيال الشّعرية والاتكاء على الموروث الشعري الإصلاحي إذا أمر مسلّم به عند واسيني. يذهب عبد الحميد هيمة إلى تأكيد ذلك وهو يرصد التطور الحاصل للحركة الأدبية الجزائرية حين يلاحظ أن تلك الحداثة والأسبقية للجيل الجديد إنّما نبعت من ذلك

---

[1] – واسيني الأعرج: ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر ، ص 93.

[2] – المرجع نفسه، ص ن .

الانفتاح على الموروث كقاعدة للانطلاق يقول: « يمكن أن نلاحظ لدى غالبية الشّعراء في هذه المرحلة؛ الثمانينيات والتسعينيات، ديمومة التوتر وعدم القناعة والرّضى بالواقع الرّاهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة، وكان من نتائج ذلك انفجار النّص الشعري الجزائري المعاصر، بسبب هذه الرّغبة الملحة وخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه، وذلك بخلق نصّ شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته، و لم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة، بل كان مشروعا ثقافيا يقوم على الموروث كقاعدة للانطلاق، لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على احتمالات وإمكانات فنّية هائلة ولا نهائية»[1]. لقد سقنا هذا الحديث المطول لعبد الحميد هيمة رغبة منّا في تقديم الشّواهد النّقدية على مساهمة النّقاد في دفاعهم المستميت من أجل إثبات الحضور المسبق للقصيدة الإصلاحية بمحمولاتها الفكرية والفنّية ضمن تشكيل القصيدة الشعرية الجديدة، وهو ما يقودنا إلى نتيجة حتمية من أنها شكلت أحد الروافد التي أدت إلى استدعاء الملفوظ الدّيني عند الشعراء الجزائريين المعاصرين.

2-المرجعية المشرقية:

لا تكاد تخلو الدّراسات النّقدية المتتبّعة للخطاب الشعري الجزائري المعاصر من التّعريج على قضية المرجعية المشرقية لهذا الخطاب ففي حين عدّها بعض الدارسين: « مقوّما بارزا في تشكيل الشّعرية الجزائرية المعاصرة».[2] ردّها البعض الآخر بوصفها تهمة ألصقت بالتّجربة الشعرية المعاصرة، وهذا ما نستشفّه من قول الشاعر محمد زتيلي « لا يكاد دارس ما يتعرض بالدّراسة والتّحليل للحركة الشّعرية الجزائرية المعاصرة، إلا ويلصق بها تهمة المشرقية، بمعنى أنّ التّجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة في الجزائر هي صدى لأصوات الرواد في المشرق، وبمعنى آخر الأصوات الشعرية الجزائرية لم تتمكن من تكوين خصوصياتها. »[3] فالشاعر إذا يستميت دفاعا عن خصوصية التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، نافيا أي تفاعل أو تأثر بالمشرق بل عدّ الأمر زورا وبهتانا، وكأنّ القول بالتأثّر ينقص من القيمة الفنية للنص الشعري الجزائري، ويجعل النصّ الشعري المشرقي يتعالى عليه فنيا، هذه

---

[1] – عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشّباب أنموذجا ط1، 1998 ص 06

[2] –شلتاع عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر ص ص 57/56، وكذا أحمد يوسف: يتم النصّ والجينالوجيا الضّائعة: ص 58

[3] –محمد زيتلي: فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ص 82.

الروح الدّفاعية العالية لم تسكت صوت الدّرس النقدي الجزائري الذي جهر بإقراره تبعية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عبر مسار تطوره للمرجعية المشرقية فقد أكد أحمد يوسف ارتكان هذا الخطاب على« التجربة المشرقية، وبخاصة ماكان يعتمل في لبنان من حركة أدبية واكبت التطوّر على الصّعيدين الإبداعي والنّقدي والفكري الوافد هو الآخر من الغرب»[1] ولعلّ النّقاد الذين ينفون تأثّر الشّعر الجزائري المعاصر بالحركة الإصلاحية، هم ذاتهم الذين يؤكّدون ارتكان هذا الشّعر على التّجربة المشرقية، بدعوى غياب نموذج شعري أمثل يحتذى من طرف شعراء الجيل الجديد، فمحمد ناصر يؤكّد« أنّه في ظل غياب النّص النّظري والنموذج الشعري الأمثل من طرف النقاد والشعراء الجزائريين الرواد، حمل الشعراء الشباب من جيل الاستقلال إلى البحث عن البديل في الشعر العربي الوافد من الشعر المشرقي، ومن ثم كان الاتصال المباشر المستمر بين هؤلاء الشباب وشعر نزار قباني، والسياب والبياتي وعبد الصبور، وأدونيس وسعدي يوسف، ومحمود درويش وسميح القاسم، قد أصبح هذا الشّعر عندهم بمثابة المثل الذي يجب أن يحتذى عند الشعراء الجزائريين المعاصرين، والنموذج الذي يجب أن ينسج على منواله، فراحوا يتناثرون خطواته ويرددون أفكاره وصوره إلى حد جعل هذا الشعر في أغلب نصوصه يتسم بالتقليد والمحاكاة والاقتباس، مما أفقده صفة التمييز والتفرد والمدعاة. »[2] وبما أن نصوص "أدونيس" "والسّياب" " وعبد الصبور " و"سعدي يوسف" تعجّ بالرّموز والملفوظات الدينية الإسلامية والمسيحية على السّواء بعد أن أفرغت في غالب استعمالاتها من محتواها ومدلولاتها الدّينية المقدّسة، وعبئت بإيديولوجيات أصحابها ورؤاهم الخاصة للعالم والدّين والحياة والوجود*.

وهذه الرّموز قد تسرّبت ولاشك إلى المتن الشّعري الجزائري بمحمولاتها الإيديولوجية والدّلالية الجديدة عن طريق اطّلاعهم المباشر على هذه النصوص المشرقية، ولعل هذا ما يفسر لنا ظاهرة وجود بعض الألفاظ والتّراكيب والرّموز الدينية المسيحية عند الشعراء الجزائريين، ويؤكد "مشري بن

---

[1] – أحمد يوسف: يتم النصّ والجينالوجيا الضّائعة ص 61.

[2] – محمد ناصر: مفدي زكريّا شاعر التّظال والثّورة ص 181/180.

* –لقدأحدث هؤلاء الشّعراء قطيعة مع الدّين متأثّرين بالحداثة الغربية.

خليفة" أطروحة تأثر هؤلاء الشعراء بالنص الشعري القادم إلينا من الشرق بقوله: « عند القراءة النقدية نلحظ أن الشعر الجزائري يستند إلى مرجعية هي الشعر العربي الحديث، فلا يخلو نص من النصوص من وجود النص الغائب الذي نجده مستمر الوجود. »[1] ولعل هذا التأثّر بلغ ذروته في فترة السبعينيات لتخفّ حدّته في السّنوات اللاّحقة، ويتحوّل التّقليد إلى تفاعل إيجابي عن ذلك يقول عبد الحميد هيمة: «فرأينا ذلك التطور الكبير الذي أصاب القصيدة الجزائرية، مقارنة بفترة السّبعينيات التي كانت رجع صدى للقصيدة المشرقية في كثير من الأحيان، وهذه حقيقة لا نحتاج إلى تأكيدها بالأدلّة والبراهين ».[2]

وقد ألمحنا آنفا إلى ذلك التأثر المشرقي الواضح لبعض الشّعراء الرواد، كتأثر بعض نصوص سليمان جوادي بنزار قباني، وأحمد حمدي بالبياتي، وربّما هذا ما عبّر عنه محمّد زتيلي بقوله: « يبدو لي أنّنا منذ السّبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا، و لم نكتب شعرا جزائريا عربيا، لأنّ الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر رزاقي، زتيلي حمدي بحري..... ليست في الواقع إلاّ صورة مصغّرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية، وإذا كان التأثر والتأثير أمرا طبيعيا في جميع الآداب، فإنّنا نقول إن التّأثر غير التقليد والمحاكاة، فإنّنا عندما نقرأ لبعض الأسماء كأحمد حمدي، أزراج عمر وسليمان جوادي نجد عندهم جملا شعرية معروفة بالنّسبة إلى أصحابها من الشّعراء الكبار، وألفاظ وتراكيب مستمدّة في الغالب الأعمّ من دواوين الشّعراء المشارقة الرواد، أمثال نزار قباني، وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ومحمود درويش، وعبد الوهاب البياتي وأدونيس ومظفر النواب. »[3]، ويقول عمر أزراج مبينا صلته وصلة أقرانه بالشعر العربي: « لا توجد قصيدة عربية تستحق الحب لم نعشقها، و لم نتزوجها و لم تثمر علاقتنا بها أطفالا وغابات وسروا، إننا جزء مملوء بالماء ومسيج بالبروق والأمطار، من الحركة الثقافة العربية والعالمية والتقدمية »[4] ويذهب يوسف وغليسي [5]أبعد من ذلك حين حصر منابع التّأثر للنّص الشعري الجزائري في التّجربة المشرقية

---

[1] – مشري بن خليفة: سلطة النّص ص 19.

[2] –عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ص 07

[3] – عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ص 8/7

[4] – عبد المالك مرتاض: مقدّمة منهجية في دراسة الشّعر الجزائري أثناء القرن العشرين، دراسات جزائرية، مجلة محكّمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر جامعة وهران الجزائر العدد 3 مارس 2006م ص84/83

[5] – يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية جسور للنشر والتوزيع ط 1 2009 ص ص99 /100

الحديثة، واعتبر غالبية تأثّراتها بها كانت في إطار "المحاكاة" و"الأخذ" الخفيين، ورأى أنّ النّماذج التي تعاملت مع نظيراتها المشرقية بالمفهوم الجمالي لمصطلح التناص قليلة جدّا، والحقيقة أن الإقرار بالتّفاعل مع المشرق شيء، والإقرار له بالتّبعية شيء آخر مختلف تماما، فالحضور الواعي لهذه المرجعية بحمولاتها الإبداعية والفكرية في النّصوص الشّعرية الجزائرية، لن يكون مجّانيا بأيّ حال من الأحوال، بل سيساهم شأنه شأن المرجعيات الأخرى في إثراء التجربة الشعرية، وفي دفعها قدما نحو التجديد والتجاوز الدائمين.[1] وليس ذلك إنقاصا من قيمته، لأن هذا دليل على أصالة هذه النصوص، ولعل في مقدمات دواوين الشعراء الجزائريين، ما يؤكد نظرية ذلك المدّ المشرقي الذي وطّد لحمته بحلقة الشعر العربي الجزائري، فهذا عبد الحميد شكيّل في مقدمة ديوانه: " تحوّلات فاجعة الماء مقام المحبة" يخصّ صديقه المبدع الكبير على حد تعبيره حيدر حيدر بإهداء موصول بمقطوعات شعرية إحداها لإدوار الخراط يقول فيها: **يا حلاج... جاء الوجد بيني وأنا أحج معك إلى جوهر الوجود..... ياسراجي أنت في الدّجنة لهجت بك جبروت جنوني بك فحور نسجت منك أمثاجي، فلتجلي لي نهجي، وشجي لي هزجي، وثبجي وثبوجي لي**.[2] إدواردالخرّاط.

فإذا كانت المقطوعة الأولى والثانية ؛ (واحدة لبوشكين) والثالثة (لسان جون بيرس) –وسنأتي على عرضهما في المبحث الموالي– قد عبرتا على ذلك التفاعل الحاصل مع الشعر الغربي، في بعده الروحي السوريالي، فإن هذه المقطوعة لإدوارد الخراط تكشف لنا عن ذلك التّأثر بالشّعر العربي الحديث في بعده الصوفي، ومن الملاحظ أن هناك خيطا رابطا بين هذه المقطوعات الثلاث، وإننا لنجزم أن الشاعر قد انتقاها عن وعي تامّ وافتتح بها ديوانه حتى يؤشّر للقارئ على مرجعيته التي ارتكن إليها.

3 –المرجعية الصوفية:

وإذا ما راجعنا الحديث عن التصوف، كإحدى المرجعيات الدّينية التي أسهمت في بناء النص الشعري، وجدناها من أهم الرّوافد التي التفت إليها الشّعراء الجزائريون المعاصرون، ومن بين مريديها نجد: مصطفى دحية، أحمد عبد الكريم، ياسين بن عبيد، عثمان لوصيف عبد الله حمّادي.....

---

[1]– زهيرة بولفوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث جامعة منتوري قسنطينة السّنة الجامعية 2006/2005ص 198

[2] – عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء مقام المحبة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002م ص 4-5..

"الذين استفادوا من جهة أخرى من دعوات التحديث وأثرها على الكتابة الصوفية التي أعادت الاعتبار للنص الصوفي بشكليه الشعري والنثري". [1]

فقد تتلمذ ياسين بن عبيد للعالم الصوفي أبي حفص الزموري، وصحبه في أخريات أيّامه صحبة مريد، وظل ممتنا لشيخه فأهداه باكورة أعماله. [2] وكانت مدينة زمّورة – بأجوائها الصوفية – باعثا له للتعلق بالرؤى الغيبية، فأراد بتجربته الشعرية أن يمتزج "فيها الاحتراق الصوفي بالاحتراق الشعري ومعاناتهم " [3]، فياسين بن عبيد إذا ومن خلال اطّلاعه على التّراث الصّوفي، وإلمامه في مرحلة الدّراسات العليا بنتاج ابن عربي الفكري والشّعري، نجده يوقّع إهداءه لمجموعته " معلّقات على أستار الروح " لصاحب الفتوحات المكية قائلا:

إلى القائم على مملكة الفتوحات

فارسا صهوته الضوء

وسيفه الروحانية

ومضماره التجريد

لك حمد النعمى

رأيتك كما لا ترى إلا حلما! [4]

فأكّد في غير إفصاح تأثره الشديد وتعلقه به لدرجة بلغ معه الشوق حد رؤيته "حلما"، معترفا أن بعض قصائد مجموعته جاءت "من غير تعيين " نتاج ذلك الوجد والكلف بابن عربي، فجاءت مفردات نصوصه محمّلة بعبق الصّوفية ؛صوفية ابن عربي ولكنّها معبّرة عن واقع الشاعر وراهنه، وهذا ما سنحاول تجليته في الفصل الموالي.

---

[1] – عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشّعر الجزائري المعاصر ص95 –

[2] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1995 م

[3] – محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفاهيم والتجليات المدارس، الدار البضاء المغرب 2000 م ص 53.

[4] –ياسين بن عبيد: معلّقات على أستار الرّوح، المطبوعات الجميلة ط1، 2003م، توطئة.

ويصف عثمان لوصيف نزعته الصوفية، التي تشبه إلى حدّ بعيد تلك التي نادى بها أدونيس وأصحاب الحداثة العربية المتأثرة بدورها بالسّوريالية الغربية: « النزعة الصوفية متجدّرة في حياتي منذ الأزل، وهي عندي رؤية ومعاناة ورسالة سامية لإنقاذ البشرية، لقد انتهى عصر النبوات، وعلى الشّاعر أن يكون نبي العصر، والصوفية عندي ليست شطحا أو دروشة، وليست انزواء أو انطواء، بل هي ثورة شعرية لتغيير الواقع والسّمو بالإنسان إلى منابع روحه الأولى، إنّها فيوضات المحبة والخلاص، وإنّي أحاول أن أؤسس لصوفية جديدة. »[1]

ويتحدّث عبد الله حمّادي عن مرجعيّته الشّعرية، وعن حوافز اطّلاعه على الموروث الشّعري العربي والصّوفي الحلولي قائلا:... وحافز آخر يتمثّل في مشروع قراءاتي للموروث الشّعري عندنا، والوقوف مليّا عند محاولاتي كلّ من أبي تمّام التّجديدية وعبد القاهر الجرجاني في المجال النّقدي، يضاف إليهما القراءات المتأنّية التي خصّصتها للشّعر الصّوفي، وعلى وجه الخصوص أقطاب مدرسة الفيض والحلول. "[2]

إذا لم تكتف الشعرية الجزائرية بالمد المشرقي الحديث، بل امتدت إلى الأدب العربي القديم وما حواه من إرث صوفي تغرف منه، وتبحث فيه عما يمدّها بطاقات روحية، من شأنها جعل النص الجزائري بالغ العمق، محكم البناء، فشكلت أشعار ابن عربي، والحلاج، وابن الفارض، ورابعة العدوية، وجهة متح منها الشعراء الجزائريون وهو ما سنجلّيه في المباحث التطبيقيه من البحث.

4-المرجعية الغربية:

لم تكتف الشعرية الجزائرية الجديدة في بحثها عن التميّز، بالإرث الإصلاحي ولا الرّافد المشرقي، بل حاولت الانفتاح على الشّعر الغربي على تعدده واختلاف مرجعياته الدّينية المسيحية والسوريالية، وأفكار غربية حديثة مازجت المتن الشعري الجزائري، وقد أشار أحمد يوسف إلى أهمية

---

[1] -عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي وآليات التأويل قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر دراسة موفم للنّشر 2008 م ص 41 نقلا عن: نور الدين درويش: حوار مع عثمان لوصيف، جريدة النور الجديدة ع 10 ماي 2001 م .

[2] -عبد الله حمّادي: ديوان تحزّب العشق ياليلى، دار البعث للطّباعة والنّشر قسنطينة الجزائر ط1 1982م ص42 .

الانفتاح على روافد معرفية وإبداعية متعددة في خلق شعرية جزائرية مختلفة في قوله: « من الصّعب أن يعتقد المرء اليوم أنه بالإمكان كتابة شعر حداثي حامل للفرادة والأصالة، دون أن يكون صاحبه على حظ وافر من الاطّلاع على الشّعر العالمي في لغته الأجنبية، وهذا ما حاول تفاديه بعض شعراء اليتم الذين نهلوا مباشرة ودون وساطة من المعين الثرّ لشعراء عالميين، ولاسيما الفرنسيين منهم، نذكر هنا بعضهم من أمثال فاليري، وبودلير، ورامبو، وسان جون بيرس ولوركا، وريلكة، وأكتافيو باز بورخيس، بخلاف ماكان عليه الشعراء قبل الاستقلال وبعده، وبخاصة شعراء السبعينيات الذين تعرّف بعضهم إلى هؤلاء عن طريق الشعر المشرقي مثل م يكوفسكي، وناظم حكمت، وإليوت، وإزرا باوند، وبابلو نيرودا »[1] إن ما يمكن أن يستنتجه القارئ لنص أحمد يوسف هو أن الشعراء الجزائريين المعاصرين انطلقوا في حركتهم التجديدية، ليس نتيجة حراك تاريخي ثقافي جزائري محض خاضع لشروط التطور والتميز عن التجربة الشعرية التي سبقتهم، وإنما تحت مظلة التأثير الشعري لكل من فاليري وبودلير ورامبوا وإليوت.....

الشعر الجزائري إذا في بحثه عن مرجعية لتأسيس بنية شعرية متفردة، لم يتوان من الانفتاح عن النص الغربي وخاصة الفرنسي، وما ساعد على ذلك الانفتاح قرب النص الجزائري من النص الأوروبي على مستوى المساحة الجغرافية، وكذلك الاحتكاك الحاصل بينهما بفعل الصدام التاريخي، ومحاولة فرنسا فرض سيطرتها على الجزائر، تلك السيطرة التي مست إلى حد بعيد الجانب الثقافي بالدرجة الأولى.

وبالإضافة إلى ذلك أن الظروف والمستجدات العالمية قد أتاحت فرصا كبيرة للشاعر الجزائري، مكنته من الاطلاع ليس وحسب على المنتوج الفرنسي، بل على ثقافات الأمم الأخرى، فحاول الاستفادة منها بعد أن تعددت مصادرها ومرجعياتها الدينية.

لم تتوقف التّجربة الشعرية الجزائرية الجديدة إذا و تخوض غمار التجريب عند الشعر الإصلاحي ولا الرافد المشرقي، بل حاولت الانفتاح على الشعر الغربي على تعدده واختلاف

---

[1]- أحمد يوسف: أحمد يوسف يتم النص والجينالوجيا الضائعة، ص53

مرجعياته الدينية المسيحية والسوريالية وحتى اليهودية، وأفكار غربية حديثة مازجت المتن الشعري الجزائري، فالقارئ لمقدّمات بعض دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين والإهداءات التي تضمنتها، يلفي اعترافاتهم بذلك الانفتاح والتفاعل مع الوافد الغربي، ويدعم ما نود قوله ما كتبه عبد الله حمادي في مقدمة ديوانه " تخرب العشق يا ليلي " في ثنايا دفاعه عن التجارب الشعرية الحداثية في أدبنا العربي، قائلا أن: « العالم الغربي قد زودنا بالشحنة الحرارية لإبداع مثل هذا الشعر المجاري لإبداعاتهم»[1]، فقد رد مرجعيته لذلك التفهم الواعي لمعنى التجديد بالمفهوم المتفتح – على حد تعبيره –إلى احتكاكه المباشر مع الشعر الغربي، وتفهم أبعاده وخلفياته الحضارية بالممارسة والدراسة، وكذلك اطلاعه على التراث الصوفي، فيقول في ذلك: « وأشهد أن هذا التفهم الواعي ركبني لما حصل لي الاحتكاك المباشر مع الشعر الغربي وتفهم أبعاده وخلفياته الحضارية بالممارسة والدراسة، فهذا التفهم الواعي كون في نفسي حافزا لإثراء تراثنا وحركتنا الشعرية الشابة »[2]، فالشعراء لا ينكرون تأثرهم بالثقافة الغربية ونتاجاتهم الأدبية، بل يصرحون بذلك علنا، لمعرفتهم الأكيدة أن ذلك الإنفتاح على الآخر ضرورة فنية لإثراء تجاربهم والتعالي بها.

أما عبد الحميد شكيل وكما مر بنا، فإنه مهد لديوانه[3] بثلاث مقطوعات شعرية الأولى لبوشكين، جاء فيها:

شقي أيتها الرياح والأنواء وجه المياه، وحطمي الحواجز الخبيثة المهلكة.

أين أنت أيتها العاصفة، رمز الحرية ؟لتهبي لتنفجري على المياه الحبيسة السجينة.

أما المقطوعة الثانية فهي لسان جون بيرس يقول فيها:

أدخلوها بسلام يا كل ضيوفنا

يا إخواننا في الدم لتبسط الرحمة عليكم جناحها

وأنت الذي أهوى أنت هنا... فلتشملنا الأمواج بأمنها

---

[1] –عبد الله حمّادي: ديوان تخرّب العشق ياليلى ص28.

[2] – المصدر نفسه ص41.

[3] – عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء مقام المحبة ص5/4

والواضح أن هناك لمحة سوريالية طاغية على المقطوعتين، ومما لاشك فيه أن االذات المتلفّظة قد اختارها عن وعي، فالشاعر الجزائري المعاصر لم يجد متنفسا في واقعه إلا « في اللجوء إلى تيار الشطح والأحلام في المذهب السوريالي، الذي وجد الشاعر في عوالمه الفنية السّحرية تعويضا عما افتقده من راحة وسكينة في واقعه المعيشي، ومن ثمّ كانت السّوريالية وسيلة الشاعر إلى تجاوز واقعه وتجاوز ذاته. »[1] وضمن هذا المنظور يمكن الوصول إلى نتيجة مفادها أن الاتكاء على المساحة الإبداعية الغربية، وما تنطوي عليه من خلفيات ومرجعيات دينية، هي التي أدت إلى بروز الرموز المسيحية في الشعر الجزائري المعاصر، وكذلك التأثر بالصوفية والسوريالية كانت نتيجة التأثر بالآخر الغربي « وعلى الرغم من أن التصوف شرقي في الأساس، ويعتبر جزءا أصيلا في تكوين الوجدان والخيال العربي والإسلامي، إلا أن شعراء العرب حينما استلهموا التجربة الصوفية في إبداعاتهم أخذوها عبر الوسيط الغربي كما تجلت في أشعار رامبو، ووليم بليك وغيرهم. »[2] وربما بالغ بعض شعرائنا في التأثّر بالغرب حد الاستلاب، فقد كتب حمادي في مقدمة ديوانه " أنطق عن الهوى " قائلا:

L'écrivain doit être comme dieu dans la création ;invisible et tout puissant q on le sent partout mais q on ne le voit nulle part[3]

ويمكن لنا أن نترجم الفقرة ب: «على الكاتب أن يكون مثل الإله في عملية الخلق؛غير مرئي وفي كامل قوته وفي الوقت الذي نحسّه في كل مكان، فإننا لا نراه أبدا» وهذه التوطئة – والتي لم يؤشر الكاتب على مرجعها – بما تحمله من ألفاظ وتعابير حداثية ك "عملية الخلق" التي يطلقها الحداثيون على الكتابة، تشبيها لهذه العملية بعمل الخالق عز وجل، فالكاتب مثل الإله حسب عبد الله حمّادي وهذه مقولات وطروحات غربية حداثية بحتة، تخضع لخلفيات وإيديولوجية حداثية تكرس فكرة الحلول. وإذا ما رددها شاعرنا فمعنى هذا أنه يعتقد بها، وأصبحت تشكل بالنسبة إليه مرجعية،

---

[1] –عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي وآليات التأويل قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر ص57

[2] – كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشّعر، مجد للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011م ص85-86

[3] عبد الله حمّادي: أنطق عن الهوى، دارالألمعية للنّشر والتّوزيع ط1، دت ص43

خاصة في ديوانه أنطق عن الهوى "- وهو ما سنعرض له بالدراسة والتحليل في الفصل الموالي – لكن الذي يعنينا الآن هو الحد الذي بلغه الشعراء في انفتاحهم على الحضارة الغربية التي ضمت الرافد الديني، فشكل الأدب والشعر الغربي نافذة تسلل منها الرمز الديني الغيري إلى شعرنا الجزائري المعاصر.

تنوّعت إذا المرجعيات التي شكلت متّكأ للشاعر الجزائري المعاصر، وهو يتفاعل مع الدّيني ويحاوره، فقد اكتشف الشعراء في تراثهم الدّيني طاقات تزخر بكل ما من شأنه مدّ القصيدة بلغة راقية، فاتخذوا منه رافدا قويا ودعامة أساسية في بناء قصيدة حديثة تنهض على استلهام الملفوظ الدّيني وتوظيفه عبر عملية إبداعية راقية تقوم على التفاعل والتداعي والتناصص، وكان ذلك بفضل ثقافة الشعراء واطّلاعهم الواسع والمباشر على الدّين الإسلامي في بدايتهم التعليمية، كما ساهم في ذلك أيضا البيئة المحافظة المنكفئة على الدّين، فقد تكشف لنا ما للبيئة التي نشأ فيها هؤلاء الشعراء من دور في توجيه حياتهم الأدبية هذه الوجهة، فالعناية بالقران الكريم في التعليم ساهم في اطّلاع الشعراء على تراثهم الديني الزّاخر بطاقات من شأنها مدّ القصيدة بلغة راقية.

كما شكّل الشعر الإصلاحي أيضا رافدا من الروافد التي عبر من خلالها الملفوظ الديني إلى القصيدة الجزائرية المعاصرة. وان كان هناك نفي لهذه المرجعية من قبل الشعراء الشباب، ومجاراة بعض النّقاد لهم، فإنها من قبيل المماراة النّابعة من ذلك الصراع الخفي بين الجيل الجديد والقديم فقد لاحظنا مساهمة نقاد آخرين في دفاعهم المستميت من أجل إثبات الحضور المسبق للقصيدة الإصلاحية بحمولاتها الفكرية والفنية ضمن تشكيل القصيدة الشعرية الجديدة مثل واسيني الأعرج، هيمة، وغليسي.. وهو ما يقودنا إلى نتيجة حتمية من أنها شكلت أحد الروافد التي أدت إلى استدعاء الملفوظ الديني عند الشعراء الجزائريين المعاصرين.

كما انفتحوا على التجارب المشرقية والغربية، ذلك أنّ الإنفتاح على الآخر أضحى ضرورة فنية لإثراء التجربة الشعرية، والسعي للتمثل التجارب الشعرية الحداثية.

الفصل الثاني:

فاعلية المعجم الديني في الشعر الجزائري المعاصر.

أولا: المعجم القرآني بين التشاكل والانزياح

ثانيا: المعجم الصوفي بين العرفانيّة والتأويل

ثالثا: المعجم التّوراثي والإنجيلي بين الحضور والغياب

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد ميّز باختين بين وجودين للألفاظ: وجود عمودي، ويعني به دلالة الألفاظ الأولى بمعانيها القاموسية قبل أن تتشكل في خطاب لغوي وفي نسيج نصّي، ووجود أفقي ويتحقق حالما تنسق الألفاظ في خطاب Discours أو ملفوظ énoncé أي تصبح جزءا من السّياق وتحيل على أصوات أخرى غائبة[1].

إنَّ هذه الكلمات أو الألفاظ هي الوحدة الأساسية التي يتشكل منها كلّ نص شعري «الذي يمثل في ذاته وبصورة خاصة، لغة منظمة، هذه اللُغة موزعة على وحدات لفظية» [2] فهذه الوحدات اللّفظية هي الفلذات الدالة [3] التي تشكّل ما يسمى معجما شعريا للنَّص- كما يقول يوري لوتمان- والكلمات هي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بينهما يولد النّص وتتشكل بنيته.

إنَّ الكلمات لا تتمتع بمعنى ولكنّها تتمتع بوظائف -على حدّ تعبير - بييرجيرو، فالمعنى كما يتبدّى لنا أثناء الخطاب الشّعري يتعلق بعلاقات الكلمة مع كلمات المقام الأخرى، وتحدّد هذه العلاقات بنية النظام اللّساني ومجموع هذه العلاقات هو الذي يحدّد معنى كلّ كلمة [4] ولكل كلمة معنى أساسي هو معناها المعجمي الذي وضعت له أساسا.

فالعلامة اللغوية وحدة أساسية في بنية الخطاب، ولذلك فإنَّ المقاربات النّقدية المعاصرة ترتكن في فضّ دلالة النّصوص، إلى الدّراسة المعجمية؛ لأنَّها جزء مهم من البنية الجمالية والدّلالية للنّص، يقول جان موكار يفسكي: « إنَّ قائمة كاملة للمادة المعجمية المستعملة في عمل أدبي ما له أهمية كبرى لدى اللّساني أكثر ممّا هي كذلك بالنسبة لنظرية الشعر». [5] من ثّم يمكن القول أن القارئ يحتاج للقبض على دلالات الملفوظ الشعري، ورصد شبكة العلاقات المتداخلة التي تكوّن جماليات النّص أن يتنكّب وسائل شتّى؛ إحداها تتبع السّياق المعجمي لألفاظه. إنّ المعجم الفنّي يسهم في

---

1 - Julia kristévia: la revolution de language poétique, edition seuil, 1974, p: 84.

2 – يوري لوتمان: تحليل النّص الشّعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، ص: 125.

3–آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدّمشقي، عالم الكتاب الحديث، إربد لبنان 2007م ص 36.

4– بييرجيرو: علم الدّلالة، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدّراسات والترجمة والنشر، سوريا، 1992م، ص: 42.

5 – محمد حطابي: لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 1991، ص: 249.

استنطاق الدّال الذي يسبح في فضاء شاسع، ويخلق فضاءاته الموحية، وإذا كانت الألفاظ علامات فإنّ القارئ ينفذ إلى الخطاب الشعري عبر مناطقه الرّخوة التي تشكّل هذه الألفاظ العلامات.

إنّ اختيار الشاعر للمفردات والبدائل يتّسم بسمة مميزة له، تكون أمام دوافع ثقافية وفنّية وربّما نفسية توجد هذا الاختيار، وتجعله ضرورة نصية أملتها روح الشاعر وكيانه، إذ يجد نفسه ملزما للإتيان بكلمات تنتمي لنفس الحقل، سواء عن طريق الترابط أو عن طريق التداعي حينما ينساق الخيال ليوقد الصّلات بين الأشياء والكلمات، الشاعر والوجود، إذ لا يخلو عمل أدبي منها [1].

ونحن في هذا المبحث نقف بإزاء الملفوظ الذي يمتح من المعجم الدّيني، سواء كان هذا المعجم متعلقا بالقرآن الكريم والثقافة الإسلامية، أم تعلق بالمعجم الديني الغيري أي التوراة والإنجيل. والسّؤال الذي يواجهنا في هذا المقام: هل الألفاظ أو الوحدات المعجمية الدّينية التي استقاها الشعراء الجزائريون، وأدرجوها ضمن السياق النّصي كان نقلا حرفيا؟ أي وظفوها بأبعادها الدّينية الأصلية فكان استدعاؤها حلية لفظية. أم أنّ هذا التوظيف كان من قبيل التلميح إلى معانٍ ودلالات خاصّة، اقتضتها التجربة التي يخوض الشعراء غمارها لتعميق التّعبير عن هذه التجربة ومدّ جذورها وربطها بما هو مشترك في هذه الأمة؟

1- آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدّمشقي، ص: 38.

أولا: المعجم القرآني بين التشاكل والانزياح:

1-التّشاكل مع المعجم القرآني:

لقد كانت لغة القرآن الكريم وألفاظه حاضرة ومتجلّية عند الشعراء الجزائريين المعاصرين فكانت ملفوظات هؤلاء مثقلة بمعضلات كيانية، وباحثة عن إجابة لهواجس الذات اتجاه الواقع والوجود، من خلال حقول معجمية تتعالق مع القرآن الكريم، والثقافة الدينية الإسلامية، فكان هذا المعجم من شأنه أن يسهم في بناء النص ويوجه دلالته. وقد استعان الشعراء بألفاظ القران الكريم، نظرا لما تمتاز به هذه الألفاظ من دقة في الوضع، والاختيار والوصف والمعنى والتناسق.

إنَّ ألفاظ القرآن الكريم تشع بالحياة، لأنّها مصورة وناطقة ومعبّرة وموحية، « فهي تأخذ بلب تاليها وقارئها لتناسق حروفها وجودة سبكها وتراصها فيما بينها، وتراه ما إن تعرض اللفظة حتى تورد الأدب متعة ولذة، وقلما تورثها غيرها. »[1] فكلّما « كان اللّفظ كريما في نفسه متخيرا في جنسه، وكان سليما من الفضول، بريئا من التعقيد، حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وارتاحت له القلوب، خف على ألسن الرُّوَاة، وشاع في الأفاق ذكره وعظم في الناس خطره وصار ذلك مادة للمعلّم الرئيس ورياضة للعالم الرَّيّض»[2]

كما أنَّ ألفاظا من المعجم الإسلامي -الذي استمدّ أساسا من القرآن - كان لها الحضور الفاعل على مستوى النَّص الشعري المعاصر، وهي ألفاظ استمدَّت وجودها وحياتها من كثرة تداولها بين العامَّة، ووجدت طريقها إلى الملفوظ الشعري لتسهم في إثراء معجمه.

ومن الألفاظ القرآنية التي كان لهاوجود مكثّف في النّص الشعري الجزائري لفظ الجلالة "اللّه"، فقد استحضره الأخضر فلوس في معرض التّعبير عن تجربة شعورية عاشها، يقول:

1- محمود حسين أحمد الزهيري: تأثير القرآن الكريم في الشعر حتى نهاية العصر الأموي، دار وائل للنشر، ط1، 2013م، ص3.

2- الجاحظ (عمربن بحر أبو عثمان): البيان والتبيين تحقيق حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة القاهرة ط3، 1974، ص62.

عاشقان على ضفة طرّزها

يد الله في شجن.....

.... وألق

صارت الأرض تفاحة

بين كفّيها

والسَّماء تدلّلت كريحانة

من عنق [1]

فإلى جانب لفظ الجلالة "الله" تسهم ألفاظ قرآنية أخرى في رسم الصورة الشعرية المتناسقة والدّالة على لهفة العاشقين وسعادتها بلهفة اللّقاء، حتى لكأنّ السماء أضحت ريحانة، وهي تقترب من الصورة التشبيهية للسّماء في الآية الكريمة: ﴿ فَإِذَا ٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَكَانَتۡ وَرۡدَةً كَٱلدِّهَانِ ﴿٣٧﴾ ﴾ [الرحمن: 37] وإذا كانت الوردة في الآية الكريمة تحيل على لون السماء ساعة انشقاقها يوم القيامة، وما صاحبها من أهوال، فتصير كالوردة الحمراء من شدة الحر، فإنّ الصورة في الملفوظ الشعري توحي بالجمال والسكينة لأن الرّيحانة بيضاء، وذلك لتجسيد غايات الشاعر الذاتية وانفعالاته الشعورية.

ويرد لفظ الجلالة "الله" عند حنين عمر في سياق التعبير عن تجربة عشق ذاتية وما أثارته من معاني الأسى والدّهشة والإغراب:

عفراء قولي للهوى: ما للهوى؟ يمضي بعورة في الدموع يمائثه

لله * درّ العشق يا ابنة عمّه كم عهده حقّ وعهدي ناكثه [2]

1– الأخضر فلوس: الأقمار الأخرى منشورات آرتيستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص ص 39 – 40.

*– وردت في الديوان ل "الله": ونحسبه خطأ مطبعيا

2 – حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، شعر، أبو ظبي هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أكاديمية الشعر، ط1، 2010 م ص 41.

ويرد لفظ الجلالة عند مصطفى الغماري في جوّ صوفي تتجلى فيه عشق الذات الإلهية ولذة العبادة إذ يعدّ من أكثر الشعراء تفاعلا مع المعجم القرآني، إذ اتسم شعره بهذا الحضور القوي للمرجعية الدينية والدّفاع عن العقيدة الإسلامية. يقول:

سعدت باللذة الكبرى ولم شقيت

خلائق تعبد الرّحمان أصداء

خلقت فردًا وآتي الله منفردا

وحدي مع الله أتلوا السين والباء

وحدي مع الله في حزني وفي فرحي

وحدي مع الله إسعادا وإشقاء [1]

إنَّ الغماري يسعى لإبراز فكره وعقيدته من خلال هذا الاستحضار للأسماء الحسنى "الرحمان" و"الله"، وفي هذا التكرار لملفوظه "وحدي مع الله" ثلاث مرات متتاليات، ما يؤكّد بلوغ الغماري أقصى درجات الحب الصّوفي والعشق الإلهي.

وشبيه بهذا قول عزّ الدين ميهوبي في النّخلة والمجداف:

لن أعبد ربّا آخر

غير الله !

وأحلم بالعودة محمولا في كفن....

تخرج من الكفّ المذبوحة

في لحظة غدر

---

[1]- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ، ص 38 – 39.

يالله

يالله

يالله [1]

يمتزج في هذه الأسطر الرّؤياوي بالدّيني والعرفاني، في لحظات يفر فيها الشاعر / الإنسان من واقع تفوح رائحته بالغدر والقتل، فيقبل على "الله" عزوجل يناجيه في جوّ من الخشوع والتقديس، حالمًا بالعودة بكف " **تكتنز أسرار الآتي، تبوح بما انقبض عليه السّديم**"[2].

ولا نعدم دلالة التقديس والتوحيد، ونحن نقرأ لسليمان جوادي أبياتا يستحضر فيها لفظ الجلالة "الله" في معرض الدّعاء، يقول:

فنعم الشعب شعبك يا بلادي فلا أحد يقصر في هواك

رعاه الله مـــن شعب عظيم رعاه الله من شعب رعاك [3]

في هذه الأبيات يحضر لفظ الجلالة "الله" وهو محاط بهالة من التقديس والإيمان بعلوه عزوجل واستئثاره بالقدرة المطلقة ورعاية خلقه إن شاء.

ولنشهد ملفوظا شعريا للغماري وهو يبرز فيه التمسّك بالعقيدة إلى جانب الأرض والوطن، يقول:

لماذا تسافر تلك العيون إلى عالم الرّيح والموت

حيث الشعوب القطيع...

وحيث الصّقيع المطر!

وماذا يريدون باسم القدر؟

1– عز الدين ميهوبي: النّخلة والمحداف، منشورات مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفنّي، ط1، 1997م.

2 – المصدر نفسه، من المقدمة

3 – سليمان جوادي: قال سليمان، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع 2008 م ص 10.

مؤامرةٌ...

حكاها الليلْ...

إنّ الذي باع فاطمة مُوشك ان يبيع السّور [1]

يصوّر الشاعر حالة الإنسداد الشديد التي آلت إليها نفسيته في أزمته مع الواقع الحضاري (أمّة وقادة)، ويبرز لنا بعض تفصيلاتها حيث (تقاد / تنقاد) بعض الشعوب العربية المستسلمة في خضوع وراء بعض الحكّام الذين ضيّعوا قضاياها ومصالحها (**حيث الشعوب القطيع**)، فحلّ البوار محل الخصب وأخذت حياة العدم مكان حياة العطاء، وانتشر الجمود (**حيث الصّقيع المطر**)، وقنع الجميع بالمصير ورضوا بالواقع (**باسم القدر!**) وسلبت القدرة على المواجهة أو التغيير إلاّ من صوت الشاعر، ويبدو أن الشاعر قد ترك للمتلقي هامش تفاعل لإنتاج الدّلالة: "**إن الذي باع فاطمة موشك أن يبيع السّور**"، يضع بين أيدينا قانونا خاصا يحكم علاقة الجزئيات والكليات وينتهي كعلاقة سبب ونتيجة، وقد يحيل اسم "فاطمة رضي الله عنها" بنت النبي (محمّد) إلى آل البيت والتابعين السائرين على نهجه وسنته الشريفة، بينما تحيل "السّور" إلى كتاب الله ووحيه، وعندها تكون العلاقة بين السّنة والقرآن علاقة جزء بالكل أو علاقة فرع بأصل.

« ومن هنا فإنّ التفريط في ظاهر القيمة قد ينتهي بالتفريط في باطنها، والتفريط في عرضها قد ينتهي أيضا ف التفريط في جوهرها. وبهذه الطريقة تتداعى سلسلة من الاحتمالات الدلالية التي يمكن تعدّيها وتطبيقها على الواقع ومظاهره، وعندها يمكننا أن نفهم أنّ التفريط في قيمة أصلية من قيم الأمة يمكن أن ينتهي بالتفريط في قيمها جميعا وأنّ التفريط في قطعة أرض عربية ك (فلسطين) يوشك أن ينتهي بإضاعة كلّ أرض الإسلام» [2]. ويستحضر الغماري في بعض نصوصه لفظة الجهاد،

---

[1] – مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 66.

[2] –آمنة أمقران: الرّمز في شعر مصطفى الغماري مخطوط رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث جامعة الحاج لخضر باتنة 2009-2010ص25

والجهاد في سبيل الله عبادة عظيمة لقوله تعالى: ﴿ وَجَٰهِدُواْ فِي ٱللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِۦ ﴾[الحج: 78] يقول:

بنت حسّان وعقبة في الجهاد القدسي

يحمل العاشق حبّه كفتى أندلسي

أنا أهواك جهادا لا مرايا من عجين

إنَّ جيلا لا يجاهد فجره جدّ بعيد [1]

إنَّ فلسفة الجهاد في نصّ الغماري تستمدّ مبادئها من القرآن الكريم، فلا بدّ من التضحيه والجهاد لإعلاء كلمة الله وتحرير الأرض، ذلك أنّ التفريط والتغاضي عن ضياع الأرض (أرض القدس)، هو تفريط في الأمة ومستقبلها، إنَّ فجر الجيل وحرّيته رهينة جهاده.

يقول باديس سرّار معبّرا عن رؤيته للشّعر المعاصر من قصيدته "حقيقة شعري":

حقيقة شعري حريق

وشوق كواه

وبعض الحقيقة ماءٌ

ونبع شكاه

لبعض الحقيقة زيف

وزيف تلاه

فمحقا لشعري

وتبّت يداه [1]

---

[1] – مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983ص ص 87 – 88.

فعدا عن «غزارة الكتابة، وجودة فنّية أرقى في الأسلبة وتعدّدية أشمل في الرّؤية والتجريب»[2]، متأتّية من متحه من الديني، نراه يساوق أسطره الشّعرية بألفاظ من القرآن الكريم، فالتلاوة دائمة الاقتران بالقرآن الكريم، فقد درجنا على القول" تلى القرآن"، "وألقى" أو "قرأ الشعر"، وكذلك التّباب / تبت لفظ قرآني، إذ يحمل مضمون اللفظة القرآنية الدّعاء بالهلاك والخسران، أي ألزمه الله هلاكا وخسرانا[3]. لقد استثمر الشاعر الطاقة الإيحائية لهذه اللفظة في البيت الشعري ما يتطلّب من المتلقّي استرجاع الموقف الذي وردت فيه في سياق التعبير القرآني. **قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ ﴾**[المسد: 01] وهو في ذلك يعبّر عن حقيقة الشعر الزائفة ثمّ يدعو عليه بالتباب في رحلة البحث عن طرق أخرى للتعبير يتراح فيها عن الواقع:

«ثورة الحرف مني

وشعري جنون الجنون

ووحدي هواه» [4]

ويقول بوكبّة في تفاعله مع ألفاظ المعجم القرآني:

قلت أصل الحقيقة أنثى

وأصل الحقيقة حرف تنزّه عن سجدة الطينة [5]

إن المتلقي للملفوظ الشعري: أصل الحقيقة حرف تنزّه عن سجدة الطينة يجعله يستحضر قوله تعالى﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ۝٢٦ وَٱلْجَآنَّ خَلَقْنَٰهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ ٱلسَّمُومِ ۝٢٧ وَإِذْ

---

1 – باديس سرّار: نحت على الأمواج، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص ص 10/ 11،

2 – باديس سرّار: نحت على الأمواج، ص 147.

3 – ابن كثير(الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمرا لقري الدّمشقي): تفسير القرآن العظيم، دار الكتاب الحديث ط، 2014 م1435ه، ج4 ص2328.

4 – باديس سرّار: نحت على الأمواج، ص 11.

5 – عبد الرّزاق بوكبّة: من دسّ خفّ سبويه في الرّمل؟، ص 31.

قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقُۢ بَشَرًا مِّن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٢٨﴾ فَإِذَا سَوَّيْتُهُۥ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِى فَقَعُوا۟ لَهُۥ سَٰجِدِينَ ﴿٢٩﴾ فَسَجَدَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ﴿٣٠﴾ إِلَّآ إِبْلِيسَ أَبَىٰٓ أَن يَكُونَ مَعَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿٣١﴾ قَالَ يَٰٓإِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّا تَكُونَ مَعَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿٣٢﴾ قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُۥ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٣٣﴾ قَالَ فَٱخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ ﴿٣٤﴾ وَإِنَّ عَلَيْكَ ٱللَّعْنَةَ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلدِّينِ ﴿٣٥﴾ ﴾[الحجر: 26-35] ويقول بوكبّة أيضا في تفاعله مع القرآن الكريم واستحضاره هذه الألفاظ:

فطفق يبكيها وقلبه قشّتين في ذكرى للمهبّ [1].

فطفق لفظ قرآني قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ۚ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ ﴿١٢١﴾ ﴾[طه: 121]

ويقول بوكبّة أيضا: « و...

لاشيء بعد واو الثمانية

سبقني إليها العقرب» [2]

تحيل المتلقي على قوله تعالى ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَٰثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًۢا بِٱلْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ قُل رَّبِّىٓ أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ ۬ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَآءً ظَٰهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا ﴿٢٢﴾ ﴾[الكهف: 22]

ولا بدّ أن هذه النصوص لبوكبّة تكشف عن تفاعله مع المعجم الديني والقرآن بصفة خاصة*، هذا التفاعل أضفى على النّص دلالات متنوعة فأثرت القراءة، وعمّقت التأويل كما يصف ذلك محمد عرّوس في تعليقه على المعجم الديني في نصوص بوكبّة قائلا: «ينّم هذا المعجم على الثقافة

---

[1] – عبد الرزاق بوكبّة: من دسّ خفّ سبويه في الرّمل؟، ، ص 15.

[2] – المصدر نفسه، ص 46.

* –وتوجد له بعض النصوص التي يحدث فيها القطيعة مع الدين سناتي على ذكرها في المباحث التالية.

الدينية للنّاص وذلك ما جعل الموروث الدّيني يتسلل إلى نصوصه حتى وهو بصدد التعبير عن الانكسارات الواقعة في دنيا التديّن المعاصرة، والمعجم الديني الذي وظّفه النّاص يعطي النّصوص دلالة خاصة ويجعل القراءة تستند إلى خلفية دينية ومرجعية تراثية مما يغني القراءة ويعمق التأويل. » [1]

ويوظّف الطّيب كرفاح في نصّه حذاء فوق العادة" ألفاظا من القرآن الكريم فتزيده تألّقا وتضفي عليه دلالة خاصّة، يقول:

موكب الرّجم تنادى بفراتي وفؤادي مرجل للحسرات

ذا صعيدي شاخ لا يعطي حصاة والأبابيل مرجل للحسرات

ما عساني؟ ليس لي إلا حذائي خذه منّي يا زنيم النّكرات [2]

إنّ الذات المتلفظة تُمجّد حادثة رمي "الصحفي العراقي" "لبوش" الرئيس الأمريكي بحذائه أمام الملإ ردّا على اجتياحه للعراق، وهو في ذلك يستحضر ألفاظا من القرآن الكريم "**الأبابيل، زنيم**" [3]، حتى تسهم في إنتاج الدّلالة المركزية للنّص، ونحسبها حققت الفاعلية المرجوّة، ذلك أنّ الأبابيل على ضعفها وصغر حجمها، وصغر حجم الحصى التي حملتها، استطاعت بقدرة الله تعالى أن تقضي على أبرهة الحبشي وفيلته على ضخامتها، فأصبحت الأبابيل المعادل الموضوعي للصّحفي ولكلّ رافض مقاوم لأبرهة العصر/ بوش الزّنيم، بعدما تبّدى للعالم زيف أسطورة الأسلحة النووية التي اعتلل بها لاجتياح العراق.

ومن ألفاظ القرآن الكريم التي تردّد حضورها بقوة في الملفوظ الشعري الجزائري المعاصر لفظة الصلاة وما يتصل بها من أحكام شرعية من سجود، وركوع، ووضوء، وإمامة، ولكّن دلالات

---

1 – محمد عرّوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ص ص 240.

2 – الطيب كرفاج: محاريب الصمت، منشورات ليجوند، د ط، 2011، ص 32.

3 – قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ﴿٣﴾ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ﴿٤﴾ ﴾ الفيل: ٣ – ٤ قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ عُتُلٍّ بَعْدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ ﴿١٣﴾ ﴾ القلم: ١٣

"الصلاة" تتغير بحسب استدعاء الشعراء لها فتارة تدّل على صلة العبد بربّه، وأحيانا كثيرة يلّوح بها الشعراء عبر مداليل تخضع لسياقات النّص، يقول عز الدّين ميهوبي:

صلّيت ولم أكمل ركعتي الأولى...

ورجعت أصلّي

فنسيت الفاتحة الأولى...

ورجعت...

نسيت الماء...

توضّأ هذا الليل بماء العينين

وصلّيت وراء الليل

فلم يكمل ركعته

ومضى يبحث عن وجهته الأولى [1]

إنّ الدائرة المفرغة التي تدور فيها الذات الشاعرة وهي تسعى لإقامة تلك الصّلاة موغلة في الغرابة المتأتية من "إمامة الليل لها"، في صلاة كثر فيها السّهو ليتعذر إقامتها. ثم إنّ استحضاره لمشهد الصّلاة يطرح كثيرا من التساؤلات، ويكتنز بكثير من الدّلالات، إذ لا بد أنّها تحمل معاني أخرى غير تلك التي تحدّد صلة العبد بربّه، ولعلّ أغرب ما في هذه التراكيب الدّلالية إسناد الإمامة والصلاة والوضوء إلى اللّيل، لكن الأغرب من ذلك أنّ هذه الصلاة أبدا لا تقام، فهي صلاة ناقصة، فالليل يحيل دلاليا على "الظلمة، الهموم، الضّياع، السوداوية،... "، وهي معاني لطالما حضرتنا ونحن نقرأ:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

أمّا الصّلاة فإلى جانب كونها تكشف عن تلك الصّلة الرّوحية بين العبد وربّه، فإنّها تحيل على

1- عز الدّين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود، منشورات دار المعرفة، دط، 2014، ص 27.

(**الرّضا الشكر، السكينة، النورانية، البوح، التذلل...**). ومن المفارقات أن يسند دال الصلاة إلى دال الليل، بما يكتنز من دلالات متنافرة حدّ التناقض ليكشف هذا التوظيف عن معاناة الشاعر وصدمته بواقع حضاري ممزّق، ومشوّه، وصعب، بمعطياته وإبدالاته في ظلّ الغربة الرّوحية، يستحيل قبوله كاستحالة قبول صلاة من غير وضوء وأركان(الفاتحة، الركوع...)، وذلك الضياع الذي يعصف بالشاعر/ الإنسان في رحلة البحث عن الحقيقة إذ «أن الصّدمة في مقاصدها العديدة تنسحب على مجموع قيم الماضي وحاضر الشّاعر، فمن خلال اللّغة نحدس بعض مراميه وكيفية معاناته إيّاها ومدى انسجامه مع قيم طرحها سلوك اجتماعي وحاكمية الدّولة خلال مرحلة معيّنة من تاريخنا المعاصر وتحديدا عشرية الثمانينيات»[1] لينهي الشاعر ملفوظه بصورة الليل[*] وهو يتوجّه للبحث عن وجهته الأولى، فينفتح الملفوظ على تأويل آخر يصبّ في منحى صوفي خالص ذلك أنّ اللّيل هو ميقات العبادة والخلوة والتّجلّي، فيشي الملفوظ بذلك القلق الروحي في رحلة بحث غير قارة تؤشّر على روح ثورية تتوق للتّغيير؛ تغيير ذلك الواقع المشوّه.

ويطالعنا مصطفى الغماري باستخدام خاصّ للفظة الصّلاة في قوله:

غدا إنّ الغد الضوئي آتٍ يعرّي الزيف محترفا يعـــــرّي

أمدّ إليـــك ألمـــي وهـــمّي صلاة الضوء مزهرة بصدري[2]

إنّ دالّ الصّلاة عندما مازج نصّ الغماري أصبح ذا دلالة شخصية إذ أسند إلى دال الضّوء، ومثل هذا الإسناد ليس وليد الصّدفة، وإنّما ينبع من تجربة الشاعر ورغبته بظهور الحق، فهو يستشرف غدا أفضل يعرّى فيه الزّيف والطمأنينة التي يستشعرها النّاص نابعة من يقينه بظهور الحق ولو بعد حين.

ويقول سليمان جوادي أيضا في قصيدته صلاة في معبد الكلمات:

أصلّي على مذبح الكلمات

---

1 – عز الدّين ميهوبي: النخلة والمحداف، ص 10، من المقدمة.

* – وسنفصّل الحديث عن الّدلالة الصّوفية للّيل في الفصل الثاني من الدّراسة مبحث " الرموز الصوفية "

2 – مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة الجزائر، 1980م، ص 29.

وأدفن حرفا قديما

قديما... قديما

بمقبرة الجاهلية

أثور وأبعث مجزرة [1]

إنّ الصّلاة على مذبح الكلمات تنقل مشهدا جنائزيا، الميت فيه كلمات يفترض أن تكون أشعارا بوصف القصيدة "كلمة" في العرف الشعري، مما يخلق الإدهاش عند المتلقي، ويكسر أفق توقّعه حول الطّريقة التي تؤدّى بها هذه الصلاة، فقد أدى الخيال دورا في إيجاد الصّلة بين فعل الصّلاة "أصّلي" و"مذبح الكلمات"، ولعلّ الدّلالة الأولى التي تقفز إلى أذهاننا أنّ المتلّفظ يتخطى الأشكال التقليدية ويعتزم خوض غمار التّجريب والحداثة بعد دفن الحرف القديم في مقبرة الجاهلية.

ومن النصوص أيضا التي تفاعلت مع القرآن الكريم واستمدّت منه وجودها وكيانها نجد نصًّا لزينب الأعوج تقول فيه:

أنا الكبيرة

في الحزن....

أنا النَّسي....

المنسيّ

تشيِّعون كلَّ قاماتي

في السّياسة

تستنجدون

بكلِّ أصواتي[2]

---

[1] – سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة، ج 1، ص 07.

[2]– زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة شعر، الفضاء الحرّ، الجزائر، د ط، 2010، ص53.

إنَّ لفظتي (النَّسي، المنسيّ) مستمدة من المعجم القرآني. يقول تعالى: ﴿ فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿٢٣﴾ ﴾ لقد اعتمدت الشاعرة في بنائها الشعري على المخزون الرُّوحي لتِلك الألفاظ، وذلك بما تحمله لفظتي (النَّسي المنسيِّ)من العدمية واللاَّوجود، لتسقطه على واقعها، فإن كانت مريم عليها السلام تمنت أن تكون نسيا منسيًّا؛ كآلية من آليات الهروب من الواقع الممكن /المستحيل لعجزها عن مجابهته واعتقادها باستحالة تقديم البرهان على وجود ولد من غير ذكر، فإنَّ الشاعرة / الأنثى ترفض أن تكون نسيا منسيا، بل إنَّ ذلك أمر أجبرت عليه، فقد مورس ضدّها القمع والإقصاء من قبل القائمين على السلطة، والذين انتزعوا الحكم انتزاعا بجَبَرُوتِهم، وطغيانهم وقهرهم للشعوب المستضعفة وطمس حقوقهم في الممارسة السياسية الفاعلة، ومن ثمّ فهي تستحضر هذه الألفاظ لأنَّها الأقدر على بناء الدلالة التي أرادت الشاعرة إيصالها إلى القارئ. فعملت عبر ذلك الاستدعاء للمعجم الديني على تعرِية زيف العلاقة مع الرجل في المجتمع الجزائري، وفضح المرجعيات الذّوغمائية والكشف عن مضمرات الأنساق الثقافية القامعة، والكامنة والمستترة وراء المعلن. وضمن هذا المنظور يتبدى أنَّ المرأة ليست مغيَّبة ومُبعدَة من الحياة السياسية وحسب، بل إنَّ القمع الممارس ضدها قد طال حياتها الاجتماعية، وكان الفقه إحدى الوسائل التي تتنكبها السلطة لتبرير أفعالها اللاإنسانية، ومن ثمّ غاب التّشاكل مع القرآن الكريم وحلّ محلّه الانزياح عن المعجم القرآني.

2-الانزياح عن المعجم القرآني:

لقد كان الفقه -حسب زينب الأعوج -كما أسلفنا (ممثلاً في مفتي القرية والقاضي) أداة في يد السلطة تستخدمه لتثبيت وجودها وفرض وصايتها اللاَّمشروعة على المرأة والشعوب المضطهدة، تقول:

أحبل

لكلِّ الأوصياء

علينا

من قاضي القضاة إلى

مفتي القرية.....

أنا التُّفاحة الحلال

الجسد

العورة

الحرام.... [1]

يتبدّى في هذا الملفوظ الجزئي أنَّ الشّاعرة قد استمدّت معجمها الشّعري من الفقه، فاستعانت بألفاظ مثل « مفتي –الحلال – الحرام- العورة.. »

إنَّ الشاعرة تتحدى هذا الفقه، ترفض وصايته بقدر رفضها لسلطة الرَّجل عليها، فالمرأة قد اختُزِلَتْ صورتها في مسمّيات تنميطية (جسد/ عورة / حرام /غواية) فجرَّدت من إنسانيتها وحقها في وجودها الفكري وممارستها الإيديولوجية والسياسية وحقها في التعبير عن كيانها. إنّ ثنائية "المرأة/ رجل" تبدو جليّة في هذا النص، فبدلا من أن تكون المرأة طرفا مشاركا وفاعلاً في هذه الحياة مارس الرّجل سلطته الذكورية عليها واستأثر لذاته بالحكم عن طريق قلب سلّم القيم السياسية وتنميط صورة المرأة، لكن الشاعرة راحت تعرّي أفعاله وتكشف نواياه، تقول:

على أسرَّتكم

توزّعون

تفاصيل

غوايتي....

---

1 – زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 59 /60.

تأتون.....

حَرْثُكُمْ....

أنَّا شئتم....

أين شئتم.....

كيف شئتم.....

ومتى شئتم.....[1]

إنَّ هذا الملفوظ الشعري يكتنز بالعديد من الكلمات الدَّالة القائمة على أساس المراوغة والمخاتلة، مشكلة بذلك المفارقة* كظاهرة أسلوبية إنسانية في الوقت ذاته. إنَّ هذه الأسطر الشّعرية تحتمل معنيين أحدهما ظاهر حرفي والثاني خفي:

أمّا الظاهر فقائم على مفارقة أخرى؛ ففي الوقت الذي قام فيه الرجل/ السلطة بإبعاد المرأة وتغييبها من العملية السياسية؛ يستجلبها ويشركها في علاقة أخرى ويخضعها لأهوائه ورغباته. والنَّص يمتح من الآية الكريمة يقول تعالى: **قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ نِسَآؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُواْ حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ شِئْتُمْ ۖ وَقَدِّمُواْ لِأَنفُسِكُمْ ۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَٱعْلَمُوٓاْ أَنَّكُم مُّلَٰقُوهُ ۗ وَبَشِّرِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴾**[البقرة: 223] فقامت الشاعرة بتفريغ هذه الدّوال: (تأتون / حرثكم / أنّى شئتم/ كيف شئتم/ متى شئتم.) من دلالتها المحددة في إطار السياق الدِّيني الذي وردت فيه، ثمّ عبَّأتها بدلالات تنمّ عن إبداع شعري، وانحراف عن المسار الدَّلالي أو الوظيفي المألوف للكلمات، لتتحوّل إلى رموز تتجاوز ذاتها، فالمرأة/ الجسد/ العورة التي توزِّع فتنتها على أسرّة الرجال، وتؤتى أنّى شاؤوا وكيف شاؤوا، هي المعادل الموضوعي لخيرات البلاد التي استباحها القائمون على السلطة، ونهبوا أموال الشعوب دون رادع، أو ضابط، ولعلّ في تكرارها للفعل شئتم الدال على الحرية المطلقة مع تغيير الأداة (كيف، أنّى، متى....) ما يؤكّد هذه

---

1 – زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 95 – 60.

*– المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين؛ صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم صانع المفارقة بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ. »

الدّلالة التي تحمل في طياتها الصّراع بين الذات الشاعرة/المرأة والآخر/الرّجل، سعيا لإثبات الذات في مجتمع الإقصاء والتهميش.

وتعود فكرة القطيعة مع الدّين في الشعر الجزائري إلى سنوات السبعينيات حين هيمن المد الاشتراكي على الساحة الأيديولوجية، فقد عدّت تلك الفترة؛ فترة التعبئة المناهضة للدين فهي أولى محطات القطيعة معه، تأثرا بالغرب والحداثة الغربية «لأن الشعر الإيديولوجي المتعلق بفترة السبعينيات كان أحد أسلحة الثورة الاشتراكية» [1]، واستمرّ هذا التّفاعل السّلبي مع الدّين عند شعراء معاصرين، مثلما نقرأ لحنين عمر في "باب الجحيم" التي تجرؤ على صبّ لعنة على الملاك "خازن النّار" قائلة:

شـــيئان إن مامـــتّ قلـــت لربّنـــا ... والجمـــع يـــوم القيامـــة يجمـــم
إني صـــبرت علـــى بلائـــك فلـــيكن ... طـــوبى لـــه...والويـــل لي وجهـــنم
قـــال الملائـــك عنـــد بـــاب جهـــنم ... هـــذي الشـــقية ذنبـــها يـــتكلم
فـــأدرت وجهـــي للمـــلاك بلعنـــة ... تبلـــى بـــذي عشـــق بـــه تتـــألم
حـــتى إذا أدركـــت قلـــبي في الهـــوى ... صـــرت المعنّـــى لا يهـــاب فيقـــدم
ألقيـــتني يـــا ذا الجنـــاح بدركـــة ... لكـــن جهلـــك بالـــذي بي يفهـــم
ألقيـــتني يـــا ذا الجنـــاح بحرقـــة ... ربّـــي غفـــور واللّهيـــب بلســـم[2]

تتحدث الشّاعرة في هذا الملفوظ عن ذلك الهدر الوجودي الذي عاشته في العالم الواقعي، وهي تكابد عشقا يجابه بالصدّ من الآخر/الرجل القامع لأنوثتها، فتعرج بنا هربا من ذلك الواقع الصادم في رحلة خيالية إلى عالم البرزخ، فتصير هناك في جهنّم كخيار منها ينم عن رفضها لعالم الآخر/الرّجل، بعد أن صار هو في الجنّة (طوبى له...) معلنة انتماءها إلى عالم الضدّ (الويل لي وجهنّم)، لكنّها عبر رحلتها وعروجها ورفضها تصدم القارئ بملفوظ شعري «**فأدرت وجهي للملاك بلعنة**»، ما يفرض على القارئ استدعاء آلية أخرى للتأويل مغايرة، تدفعه إلى تقنية التصنيف؛ تصنيف النصّ ضمن

---

[1] محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل؟ لعبد الرّزاق بوكبّة مدّونة تطبيقية، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 142

[2] حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص 66.

نصوص التفاعل السّلبي مع الدّين والتجرؤ على المقدّس*، وتلك تبعات الحداثة الغربية والتفاعل معها ونقلها نقلا حرفيا دون أن يمرّر شعراؤنا المنقول عبر مصفاة حتى يتجنّبوا الوقوع في مآزق الحداثة التي لا ترقى بالنص، بل تهوي به في دركات المعاني المستحيلة المستقبحة** – بلغة البلاغة القديمة– وضمن هذا المنظور يمكن القول أنّ هذه الألفاظ المستدعاة من المعجم الدّيني [جهنم، القيامة، الويل، الملاك، الشقية، ذنبها، ذا الجناح، دركة، اللهيب..] حين وظّفت في سياق نصّي يحمل معاني القطيعة كانت لها فاعلية سلبية إن صح التعبير.

كما لا يلفي القارئ دلالة التقديس والتعظيم للذات الإلهية في هذه الأسطر للشّاعر سليمان جوادي يقول فيها:

لفطوّم بعض الطقوس

وفطوّم أروع ما فكّر الله فيه

وأجمل ما عبدته النصارى

وأعظم ما قدّسته المجوس، وكفّي التي أنهكتها الكؤوس

ولّما أعود إلى صدرها

فكأن لأجسادها تستعاد النّفوس. [1]

يستحضر الشاعر لفظ الجلالة "الله" في معرض التغزل بمحبوبته وسواء أكانت هذه المحبوبة / فطوم امرأة حقيقية أم تحيل على الوطن، فإنّ إسناد لفظ الجلالة "الله" إلى الفعل فكر يوقع القارئ في

---

* قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ مَن كَانَ عَدُوًّا لِّلَّهِ وَمَلَٰٓئِكَتِهِۦ وَرُسُلِهِۦ وَجِبْرِيلَ وَمِيكَىٰلَ فَإِنَّ ٱللَّهَ عَدُوٌّ لِّلْكَٰفِرِينَ ﴿٩٨﴾ ﴾ البقرة: 98..

** الملائكة أجسام نورانية ليسوا ذكورا ولا إناثا، ومن ثمّ فالعشق الذي دعت به الشاعرة على الملاك من الأمور المستحيلة، والمعاني المستحيلة غير الممكنة مستقبحة من المنظور البلاغي. قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَجَعَلُوا۟ ٱلْمَلَٰٓئِكَةَ ٱلَّذِينَ هُمْ عِبَٰدُ ٱلرَّحْمَٰنِ إِنَٰثًا ۚ أَشَهِدُوا۟ خَلْقَهُمْ ۚ سَتُكْتَبُ شَهَٰدَتُهُمْ وَيُسْـَٔلُونَ ﴿١٩﴾ ﴾ الزخرف: 19.

[1] – سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة، منشورات آرتستيك الجزائر ط1، ، 2009، م الجزء2

إرباك، ويثير ريبته اتجاه ما يقرأ ويدفعه إلى تأويل النَّص وقراءته من زاوية أخرى، فبدلا من البحث عن الدّلالة التي تبدو جلية واضحة، لا يجد بّدا من القول إن الذات المتلفظة أحدثت قطيعة مع الدين، وتجرّأت على نسبة ما هو مختص بالإنسان إلى الذات العليا، فهل الله يفكّر؟ فإذا كانت عملية التفكير ما هي إلاّ التوصّل من أجل معرفة أو حقيقة ما- وتعالى الله عن ذلك- وهو القائل في كتابه **العزيز**:

﴿ ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُۚ لَا تَأۡخُذُهُۥ سِنَةٞ وَلَا نَوۡمٞۚ لَّهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۗ مَن ذَا ٱلَّذِي يَشۡفَعُ عِندَهُۥٓ إِلَّا بِإِذۡنِهِۦۚ يَعۡلَمُ مَا بَيۡنَ أَيۡدِيهِمۡ وَمَا خَلۡفَهُمۡۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيۡءٖ مِّنۡ عِلۡمِهِۦٓ إِلَّا بِمَا شَآءَۚ وَسِعَ كُرۡسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَۖ وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفۡظُهُمَاۚ وَهُوَ ٱلۡعَلِيُّ ٱلۡعَظِيمُ ٢٥٥ ﴾ [البقرة: 255]

إنّ مثل هذا الإسناد الدّلالي والتجرؤ على الذّات العليا يخدش الذائقة ويصدم المتلقي، فيمجّه الذّوق الفنّي. ويذهب الشاعر أبعد من ذلك حين يؤلّه ذاته في نصّه "حلم شاعر"قائلا:

مات موتي

فأنا حرّ طليق

حيث ما شئت أسير

لا أخاف الموت... مات

فأنا دومًا حياة

ربّما صرت إله

وغمرت الكون جاه [1]

إنّ الشاعر وهو يناقش فكرة الموت كهاجس وجودي يقلقه ويهدّد بقاءه، سعى جاهدا لينتصر عليه عبر تجاوزه والتمرد عليه (لا أخاف الموت /مات)، معلنا "موت موته" على غرابة هذا الإسناد

---

[1] - سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة، ص55

الدلالي، إلا أنه سعى عبر ذلك إلى تأليه ذاته؛ لأن « انتصار الفناء على الفناء، أو الموت على الموت تحوّل إيجابي يضمن للشاعر بقاءه وخلوده، فيرتبط الشعر بالموت ارتباطا يكاد يكون جدليا على المستويات كافة. »[1]

وهذا الأمر شبيه بتألية الذات ليضمن خلوده وتحرّره، في معادلة الحياة والموت التي يمكن أن نمثّل لها في هذا المخطط:

الذات الشاعرة← إنسان ← عبد ← موت

الذات الشاعرة ← إله ← حرّ ← خلود

ولعل هذا الأمر وفد على شعرائنا نتيجة تأثرهم بشعراء الحداثة في الغرب وفي المشرق، فقد « سعى الشعر العربي الحديث في ممارساته التنظيرية والنقدية على السواء، نحو تبني سؤال وجواب الآخر منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر بما فيه الكتابة. »[2] ومن المقولات الوافدة على شعرائنا ووجدت لها صدى في نصوصهم فكرة الحلول التي يمكن أن نتلمّسها عند فاتح علاق في قصيدته آيات من كتاب السهو:

ارفع حجابك واقرأني في الذات العليا من دهري

هل تقرأ عمدا آياتي

وتدخل في السهو الآتي

هل تسكن اسمي وتشرك بي؟

اخلع قلبك عند الباب الأيمن من ذاتي

(.....)

واحفظ قبل فوات آياتي[3]

---

1 محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية قراءات في ثقافات القصيدة الجديدة، د.ن، ط 2010م ص 27.

2 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ، مساءلة الحداثة دار توبيقا للنشر ج4 ص 145

3 فاتح علاق: آيات من كتاب السهو مجموعة شعرية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين دت ط. ص ص 70/69

إن مقولة الحلول وتأليه الذات تبدو جلية منذ القراءة الأولى للأبيات، (اقرأني في الذات العليا، آياتي، تشرك بي)، وكأن البعد الإنساني عند الشاعر، لا يتحقق إلا بدءا بالحلول في الذات العليا، والمعنى في هذا السياق « انتهاء مرجعية السلطة وحصر العلاقة مع الغيب بالإنسان نفسه، يضاف إلى ذلك الهوة تزول بين الله والإنسان، وتلغي الثنائيات، فتكون أمام تجربة حضور المطلق في الذات، ولكن الذات لا تفهمه إلا انطلاقا من شرطها الإنساني، على حد ما يتصور الشاعر» [1]

ومن الجدير بالذكر أن فاتح علاق استحضر لفظ الجلالة "الله" في قصيدة أخرى من نفس الديوان "توقيع"، في جو صوفي مفعم بالإيمان والتوحيد والتعظيم لله عز وجل يقول:

هو وقت الله

من شد على حبل الله قد فاز

من شد على زند الصبر قد بر

من شد على طمع تأكله النار

فاركز رايتك الكبرى في الله

لاشيء هنا غير الأقدار

من سالمها أبقته

ومن حاربها أردته في النّار

لاشيء سوى الجبار

الله. الله. الله [2]

في نفحات صوفية ومناجاة ربانية تتصعد زفرات الإيمان "الله. الله. الله"، وفي هذا التكرار للفظ

1-جان نعوم طنوس: السؤال الديني في شعر أدونيس دار النهضة العربية بيروت لبنان ط1 2012. ص 58

2-فاتح علاق: آيات من كتاب السهو. المصدر السابق، ص 50.

الجلالة تكثيف لمعاني التذلل والتضرع والفقر إلى الله، وفي تكراره لجملة "من شد" ثلاث مرات تأكيد، وتشديد على الدعوة للاعتصام بحبل الله، فرسم الشاعر صورة واضحة عن واقعية الإنسان كما وردت في التصور الإسلامي، مقرا بالضعف الذي يعتري الإنسان، وهو يتوق إلى العفو، والمغفرة، والفوز بالآخرة، مقرّا بقدرة الله وعظمته.

ومن الجدير بالذكر أن سنة كتابة هذه القصيدة * وقصيدة "على طريق الله" كانت سابقة لسنة كتابة " آيات من كتاب السهو"، على الرغم من أن ترتيبها في الديوان جاء أولا، فهل يوحي هذا الترتيب أن الشاعر حاول أن يسدّ الطريق أمام كل قراءة ترمي نصوصه بالقطيعة مع الدين، أم أنّها تجسّد فكرة الحلول وغيرها من مقولات الحداثة؟.

. وفي ظل أزمة المفاهيم التي عانى منها الشّعب الجزائري في العشرية السّوداء نظرا لقلب سلّم القيم الدّينية والأخلاقية والاجتماعية هناك من الشّعراء وهو يستدعي المعجم الدّيني من عمد إلى تحطيم الطّابوهات المتعلّقة بالدّين والسّياسة والأخلاق مثل " بوكبة" الذي علّق محمد عروس على بعض أشعاره قائلا: « لقد عمل النّاص "أي بوكبة" على كسر الطّابوهات، فقد تغلغل في مكونات الثالوث المقدس" الدين، الجنس، السياسة، فتكلم عن أبعاد ثقافية ومظاهر حياتية لبعض الزوايا المعتمة عند من يمثلون التدين في عالم الناس، كالأئمة وصور عودتهم من الكسكسي ووقوع بعضهم ضحية فاتنة متربصة بالطريق كما في خطوة الثعلب الثانية. " [1] يقول عبد الرزاق بوكبة:

قربان ثان

النّعاج ترعى عشب الرحيل

غدا سترعى هناك آخر، قال عنها راعيها

زرع يسحرني، ويغرق النعجة والخروف.

---

*- كتب فاتح علاق القصيدة الأولى في ديوان آيات من كتاب السهو في ماي 1997م. أما قصيدته "توقيع" ففي شهر مارس من عام 1996م أي قبل سنة أو يزيد أما قصيدة "على طريق الله" فكتبها جانفي 1997م

1-محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 282.

داهمها قبل الفجر بصيحة ديك فاستسلمت له

وهو يدفعها إلى الشاحنة تنتظرهاولم تلتف إلى

الوراء إلا لترى أن اللاحقة خرافها يحاذرها كما

صغار الملائكة ثم أسلمت جفونها للأزيز

كبح عند المنعرج اليمين وحوار دافق بين راعيها من رأتهم عتاريس

تتأبطهم محشوشات وأساطير

عشرون عاما عزوبة. عضلات وأمشاجا

ثم رسم لي أتقمصن وأتمسجد حتى بتّ الأرقم يؤوى إلى بيته.

سلام سلام على الحومات لم أترك لبياضها فرصة أن يظهر عشرا سوادا حتى احمرت [1]

لقد استعان بوكبّة بألفاظ من الثقافة الإسلامية ومن القرآن الكريم من ذلك: الملتحي، عشرا سوادا، عصافير النار، لحية الأمير*، سلام سلام، الملائكة، أتقمصن، أتمسجد..." وهي ألفاظ وثيقة الصلة بحيثيات الأزمة بالجزائر، حيث أفرغت من محتواها الدّيني وأصبحت لا تحيل إلا على الدمار والقتل، فالشاعر استدعاها ليصوّر الرّعب الذي تثيره المداهمات والفزع الذي يلحق الأنفس جرّاء القتل أو الاستيلاء على الأملاك و لم يصوّر المُتلفظ واقع الأشخاص، بل عمد إلى قطيع من الغنم وهي تحمل من مرعاها من طرف من يتأبطون محشوشات وسواطين، وقطيع الغنم كمعادل موضوعي لقطيع البشر الذين مآلهم مآل قطيع الغنم لا محالة حينما تداهمهم أيادي لا تحمل إلا الموت والأكفان نتيجة لهذه الأزمة ومخلفاتها، وبما أن الذين كانوا طرفا فاعلا في هذه الأزمة راحوا باسم الدّين يقتلون ويذبحون الأبرياء بعد رميهم بالكفر، فقد أصبح التديّن مشكوكا في جدواه من قبل كثير من العامة، فاختلط عليهم الأمر بعد ما كان الدّين هو الملاذ الآمن من كل ما من شأنه سوق الإنسان إلى طرق

---

[1] عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سبويه في الرّمل؟، المكتبة الوطنية الجزائريةط1، 2004م، ص 42.

* بعض الألفاظ من النصّ لم ترد في هذا الشاهد تجنّبا للإطالة العودة إلى الديوان ص ن

الغواية، ويتضح ذلك من حوار أجراه الشاعر بين زوج وزوجته في نصّه "سرير لأفقين":

" لامته يضرب الابن الذي رفض يقرأ في الكتاب

لامها تنصر الابن الذي رفض يقرأ في الكتاب

لو تقرأن ما تقرعج

الزجاجة لعاب إبليس

أخوه تقرأن بالسّتين وذبح عددهم [1]

فألفاظ مثل: الكتاب/ يقرأ/ الستين، هي ألفاظ دينية، أمّا الفعل "تَقرأَنَ" على وزن تفعلَلَ (وهي صيغة صرفية شاذة استحدثها الشاعر) فَيُحيل على معنى التظاهر بالقراءة، أو القراءة السطحية غير الواعية بجوهر وحقيقة ما يُقرأ من قرآن دون العمل بتعاليمه، وقد مرّ بنا على شاكلتها "أتمسجد" على وزن "أتفعلل"؛ أي ألتزم المسجد، وأتقمصن؛ أي أرتدي القميص، والشّاعر هنا يصوغ ألفاظا جديدة وأشكالا للتأليف جديدة بإيقاعات حداثية، وعلى حدّ تعبير جبران خليل جبران: «لم تكن الطرق القديمة تعبّر عن أشيائي الجديدة، وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبّر عنها، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة وأشكال التّأليف كلّها كانت جديدة، كان عليّ أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة» [(2)].

فقد قام الشاعر بصياغة ألفاظ جديدة، ليحيل على عمق الأزمة الجزائرية، وانسحابها على المنظومة الثقافية، فقد أصبح المسلّم به أن "القرآن" كمنهج للحياة، وسبيل لإصلاح النفوس في ذهن هذا الزّوج المثقل بهموم الواقع سبب في ما حلّ بابنه إذ "**تقرأن بالستين وذبح عددهم**"، وهو ما جعل الأزمة المفهومية تتعمق بين أمّ بطبيعتها وفطرتها ترغب في أن يدرس ولدها القرآن، لتلتمس له

1–عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سبويه في الرّمل؟، ص 59.

2–أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار السّاقي ط2009 م ص 71. نقلا عن توفيق الصّايغ: أضواء جديدة على جبران – بيروت 1966م.

الهداية وعدم الوقوع في المعاصي، وبين أب صار كل شيء عنده مثار شكّ وتساؤل، إنّه صراع مسّ أعمق مكوّنات الهوّية الوطنية وهو الدّين، وخاصة القرآن الكريم كمصدر لهذا الدّين، من ثمّ سعت الذّات المتلفّظة جاهدة لتعرّي صراع القيم الثقافية والذّهنيات المنغلقة في المجتمع الجزائري لتنقله إلى مجتمع متحضر بعيدا عن العنف والمعاناة، ويعلّق محمد عرّوس على استخدام بوكبّة لتلك الصّيغ اللغوية المستحدثةقائلا: «إنّ هذا النمط من التجريب يجعل القارئ يحاول إيجاد مخرج تأويلي للكلمات، التي تجسّد فيها الكسور اللّغوية، باللّجوء إلى الميزان الصّرفي والصّيغ الاشتقاقية وغيرها، وإن كان النّاص أعارها اهتماما كبيرا، وفتح لها آفاقا خاصّة فهي لا تعدو أن تكون تغييرا شكليا في جوهر هذا اللّعب اللغوي. »[1] ومن الجليّ أنّ هذه الكلمات المشتقة من ألفاظ لها دلالات عميقة ومتجذّرة في الثقافة الدّينية الإسلامية قد أفرغت من محتواها الدّيني في الذهنية الجزائرية أثناء الأزمة وما عادت تحيل إلا على معاني العنف وتبعث الرّعب والكراهية والشّك، في زمن انقلبت فيه كلّ المفاهيم بعد أن كانت تحيل على الهداية والعبادة والرّحمة، فالشاعر-لا كما ذهب عرّوس- قد أحدث هذا " اللّعب اللغوي" عن وعي تامّ بإبدالاته اللّغوية ؛التي ارتآها الأنسب والأقدر على التعبير عن تلك الأزمة المفهومية وذلك الواقع المتذبذب بين الحقيقة والزيف، والالتزام والزيغ، والإيمان والكفر؛ذلك أن الألفاظ في اللّغة الشعرية «تسعى إلى التماهي مع الأشياء التي تحيل عليها؛هذه تقوم على مبدأ الاختيار والقصد، فهي تتجاوز الدّلالات الوضعيّة إلى بناء دلالات خاصّة لا مرجع لها سوى ذاتها، أو مرجعها عوالم أخرى مباينة لمقتضيات العالم الطبيعي»[2].

تلك المعاني والدّلالات التي عبّر عنها ميهوبي، رافضا همجية الذبح والقتل باسم الدّين:

والمدينة تغلق أبوابها

في وجوه البرابرة القادمين

بذبح الصّوامع

---

[1] – محمد عرّوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ص 247.

[2] – محمد زايد: أدبية النّص الصّوفي بين الإبلاغ النّفعي والإبداع الفّني عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 27.

... باسم الإله [1]

وهي الدّلالات ذاتها التي نجدها جلّية عند سليمان جوادي في قوله:

إسلام من... هذا الذي زعموا

يميت الحبّ فيك

يسيح دوما أدمعك

ويريق من دمك الغزير جداولا

ويشق من يوم لآخر أضلعك

إسلام من...

هذا الذي وضع اللّحى

فوق العقول

وراح يبغي تصدّعك [2]

يدين سليمان جوادي في هذه الأسطر تلك الممارسات اللاإنسانية في حق الشعب الجزائري باسم الإسلام، فحجبت العقول باللّحى في إحالة منه إلى أولئك الذين تمظهروا بزي الإسلام لكنهم خالفوا مبادئ الدين، فحاول أن يعرّي أفعالهم وسوء فهمهم للإسلام والقرآن الكريم، ذلك أن استباحة الدّماء والذّبح الذي لم يستثن كبيرا أو صغيرا، قد استند إلى تأويلات مغلوطة وقراءات سطحية لآيات القرآن الكريم، خاصّة تلك المتعلقة بالجهاد.

وتتعالى عند بوكبّة نبرة القطيعة مع الدّين والفقه والتراث الإسلامي، وهو يستحضر ألفاظا

---

1 – عز الدّين ميهوبي: للملائكةالنّبوءات ص 198.

2 – سليمان جوادي: قال سليمان ص 11.

دينية في ملفوظه الشعري " المصلّة"، إذ تغدو ترجيعا لتلك النّبرة التي قرأناها لأدونيس *، يقول:

فتعلّم كيف تنسى

يا أبي الذّاكرة عشّ الوراء

لابدّ أذكر جدّك، كان محسنا وصبري عليه مهزوم

وولّيت أطلب الجامعة، أحظر يحاضر الأستاذ عن

التراثّ سلطة وغيابا

فما زاد على أحيا الموتى، يتحدّث مكانهم في

مكانه، حتى بتُّ أرى فيه ابن كثير برز إلينا

برزتُ إليه: جئتَ بعده، وتتكلّم مثله؟

ومُنعتُ أدخل أخرى، فشّرقت، وغرّبت ثم عدتُ

إلى المصلّة، كاتفت أبي، ورحتُ أقرأ ابن كثير.[1]

يعجّ الملفوظ الشعري البوكبّي بألفاظ استمدّها من المعجم الفقهي الإسلامي [ابن كثير، كاتفت، المصلّة/المصلّى، التراث] وأخرى من القرآن الكريم [أحيا الموتى]، فهذا الملفوظ الجزئي يكثف الذاكرة القرائية للمتلقي ويحمله على استرجاع قوله تعالى ﴿ وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ أَنِّي قَدۡ جِئۡتُكُم بِـَٔايَةٖ مِّن رَّبِّكُمۡۖ أَنِّيٓ أَخۡلُقُ لَكُم مِّنَ ٱلطِّينِ كَهَيۡـَٔةِ ٱلطَّيۡرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيۡرَۢا بِإِذۡنِ ٱللَّهِۖ وَأُبۡرِئُ ٱلۡأَكۡمَهَ وَٱلۡأَبۡرَصَ وَأُحۡيِ ٱلۡمَوۡتَىٰ بِإِذۡنِ ٱللَّهِۖ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأۡكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمۡۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَةٗ لَّكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ﴿٤٩﴾ ﴾ [آل عمران 49] إن هذا الملفوظ الشّعري باستحضاره دالّ

*-ينظر أدونيس: الأعمال الكاملة، ، بيروت، دار العودة ، ط5، 1988م، مج1.

1 - عبد الرّزاق بوكبّة: من دسّ خفّ سبويه في الرّمل؟، ص 43.

"الموتى" يتجاوز دلالته في الآية الكريمة المحيلة على أشخاص حقيقيين توفّوا ثمّ أحياهم المسيح بن مريم عليه السّلام، كمعجزة منّ الله بها عليه، لينتقل إلى الإحالة على مدلول آخر هو التّراث الإسلامي ككلّ الموسوم بالجمود – عند الشاعر– فهو في رأيه ميّت كفّ عن العطاء، وابن كثير كرمز للفقه الإسلامي أحد محطّات هذا التّراث الذي لابدّ من تجاوزه وإحداث قطيعة معه لأنّه سبب تأخرنا – حسب الشّاعر– وهي رؤيا يؤكّدها الملفوظ الجزئي « **يا أبي الذاكرة عشّ الوراء**»، و«**جئت بعده وتتكلم مثله**» «**وسلطة وغيابا**» أما لفظة "**المصلة**" الذي جعلها عنوانا لملفوظه هذا، فقد عبّئت بدلالات القيد والجمود، ذلك أنّه اشتقها من المصلّى/ المسجد كمكان للصلاة والعبادة، وتلقي مسائل الفقه وعلوم الدّين، فغير الصيغة الصّرفية له وألحقه بالتاء المربوطة، فنقل بذلك الرّوي من صفة الإطلاق إلى صفة القيد ليجعل دّال "المصلّة" يحيل في طيّاته على صفة القيد والجمود والرّجعية من ثم ّألفينا في هذا الملفوظ الشعري دوالّا مثل)الأب، الجدّ، ابن كثير، التراث سلطة وغيابا، الموتى، المصلّة) فبعضها يحيل على التراث الديني/ الفقه الإسلامي الذي ما فتئ بعض شعراء الحداثة يناجزونه العداء تأثرا بالحداثة الغربية الداعية إلى القطعية مع الماضي.

وإن كانت هذه الحداثة الغربية الداعية إلى القطيعة مع الماضي (بما في ذلك الدّين الذي عدّوه تراثا أيضا) لها ما يبّررها، وتستمدّ مشروعيتها من ذلك الرّاهن الحضاري الذي عاشته في ظلّ السلطة البابويّة القامعة للحرّيات، فإنّ دعوة شعرائنا لهذه القطيعة مع الفقه الإسلامي، والدّين الإسلامي مجرّد أصداء ودرجة عصر يتشدقون بها، دونما داع (له صلة بالإسلام) لذلك، ودون تمرير الوافد الغربي عبر مصفاة، فحريتنا وتقدمنا وعطاؤنا رهن بالعودة إلى القرآن الكريم وفهمه وتمثله التمثل الصّحيح.

ولكن الجدير بالذّكر أنّه حتى ولو وجدت بعض الأصوات المنادية بالقطيعة مع الدّين، أو القول بالحلول غير أنّها لم تكن ظاهرة شائعة بين الشعراء الجزائريين المعاصرين، فهي لا تكاد تظهر إلا لماحا مقارنة مع شيوعها وذيوعها عند شعراء المشرق، كأدونيس، ويوسف الخال وأنسي الحاج، والماغوط... الخ، فالشاعر الجزائري لم يكن مناهضا للدين والقرآن بصفة خاصة، بقدر ما يرى فيه حقلا معجميا ولغة يمكن معها خلخلة الرّؤى الثقافية والجمالية للنّص.

ثانيا: المعجم الصّوفي بين العرفانية والحداثة:

لقد ارتكزت التجربة الصوفية في بناء معمارها الفكري وتأصيل فرادتها في إطار المشهد الفكري العام على لغة متميزة فلم تكن التجربة الصوفية " مجرد تجربة في النظر، ولا مذهبا دينيا فحسب، وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة". [1] واللغة التي يكتب بها المتصوفة، واصطلاحاتها لا يعرفها إلاّ هم لصلتها المباشرة بالذوق، فهي متنوعة المشارب ومتعددة المصادر. يقول الدكتور يحي جبرا: «يقف المطلع على ألفاظ المتصوفة واصطلاحاتهم على أنها مستمدة من عدّة مصادر، ثم صرفت لدلالات خاصة بهم، ويصعب فهمها فهما دقيقا من قبل غيرهم، وذلك لأنها تعتمد التجربة والمعرفة الذوقية، وهما أمران لا سبيل إلى تأطيرهما وفقا لمعايير ومقاييس علمية منطقية. »[2]

من ثم تفرّدت لغة المتصوفة وتميزت ببقاء ألفاظها شبيهة بألفاظ اللغة «من حيث هي أصوات، ولكنها من حيث المعنى، تختلف عن سائر ألفاظ اللغة، لأن معانيها ليست متداولة بين عامة الناس، ونادرا ما يستطيع غير المتصوفة إدراكها، وإن اجتهدوا في ذلك» . [3]

و ضمن هذا المنظور تتموضع اللّغة الصوفية إذا كلغة خاصة داخل الموروث الثقافي والأدبي؛ لغة تتعالى عن اللغة العادية، كما تتمايز عن اللغة الأدبية- برغم شعرية هذه الأخيرة أيضا- من حيث أنها تجنح إلى الإشارة، وتستخدم ألفاظا قد تشترك من حيث الأصوات مع اللغة في درجتها الصفر، لكنها تحتمل معاني ودلالات بقيت حكرا على فئة المتصوّفة، فظاهرها اللفظي لا يقود القارئ إلاّ إلى الخواء والسّراب، إذ «يتعذّر الدّخول إلى عالم التّجربة الصّوفية عن طريق عبارته، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس »[4]. ولما كان للمتصوفة هذا الإرث اللغوي الخاص بحمولاته ودلالاته الروحية،

---

1 – عبد الحميد همية: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دراسة نقدية، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2003م، ص 179.

2– حلمي عبد الله حسين عدوي: ألفاظ الصوفية دراسة علمية في أعمال ابن عربي النثرية والشعرية، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، د. ن. ت، ص 20.

3– المرجع نفسه ص 16. نقلا عن بهجت أحمد: بحار الحب عند الصوفية، القاهرة، المحضر الإسلامي للطباعة، ط1، 1989م، ص 129.

4 – صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، إفريقيا الشّرق ط1، 2012م ص 23.

وكان الأدباء والشعراء متعطشين لمصادر جديدة في الكتابة يمتحون منها ليشقّوا طريقا في الفرادة والتميّز لم يجد الشعراء الجزائريون عن ذلك، بل ذهبوا في زمرة من ذهب إلى التراث الصّوفي ينهلون من نبعه الروحي، يستعيدون مصطلحاته ولغته بشطحاتها، وغيبيتها، وسكرها، وصحوها، وعشقها، وفنائها، فراحوا يحلقون في سماء المطلق وكان حينئذ للملفوظ الصوفي بتراثه الضّخم سلطة على نصوص هؤلاء الشعراء التي ألفيناها تعج بالمصطلح الصوفي، والسّؤال الذي نجده يطرح نفسه بقوة في هذا المقام، هل هذا التوجه توجّه عرفاني؟ أي أن الشاعر استحضر الألفاظ الصوفية تأثرا بالنزعة الصوفية، وبرؤيتها المتفردة إلى الله والوجود، فعكس هذا الحضور تصوف هؤلاء الشعراء.

أم أن هذه الفاعلية كانت على مستوى اللغة فقط؟ فكان استحضار الألفاظ الصوفية مثقلا بهموم الواقع معبرا عنه محاولا تجاوزه عبر الكتابة.

1- حداثة المعجم الصوفي:

لقد لاحظنا من خلال قراءتنا المتواضعة لعينة من الدواوين الشعرية الجزائرية التي نهلت من التراث الصوفي، أن الغالب عليها استحضار اللفظ الصوفي واللغة الصوفية كان بغرض تحقيق الفرادة والتميّز والرقي بلغة النص الشعري، الذي يحمل في طياته هموم ومآسي الوطن ومعاناة الإنسان الجزائري، وبدت الرؤيا الصوفية بعرفانيتها ضبابية داخل هذا الملفوظ، مقابل حضور ألفاظها ودوّالها بإيحاءاتها، ومن النّصوص التي ينسحب عليها هذا الطّرح نص لعاشور فنّي يقول فيه:

الرّبيع الذي جاء قبل الأوان

دسّ في ساعتي وردة ومضى

ومضت ساعتان.....

وأنا غارق في الحساب

وعطرك يسرق مني المكان

والربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر

بث خضرته في دم العاشقين

وعلّق أرواحهم في غصون الشجر

وأنا.....

كلّما أخرج اللوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي

ومضت معرضة لوزها للخطر[1]

يرتكز هذا الملفوظ الشعري في تشييد بنيته على ألفاظ (الرّبيع، الزهرة، اللوز...). ولئن كان للزهرة واللّوز دلالة صوفية، فإن الربيع يجنح إلى الدّلالة الواقعية أكثر بما يحمله من تباشير الهدوء والسلام، والجمال والحرية والانطلاق... ، أما الزّهرة فهي الوارد أو هي المرأة في الرمز الصوفي الذي يحيل على« تجلي العلو في الصّورة الفيزيائية المُحسّة »[2]، أما اللوز فهو من الدّوال التي غدت رمزا صوفيا فهو من الثمار التي تلفها قشرة صلبة، وبذلك تكون صورتها أشبه بصورة الإنسان الذي يتكون من جسد وروح، والجسد هو بمثابة الغلاف/ القشرة للروح، فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لبّ الثمرة.[3] والثّمرة أو" اللب هو ما يوليه المتصوفة عناية، والنص بذلك تتجاذبه دلالتان؛ دلالة التعبير عن الواقع والسّعي لتجاوزه عن طريق الثورة وتغيير نظام الأشياء فيه ؛ والدّلالة العرفانية التي يفرضها استدعاء الملفوظات والرّموز الصّوفية، لكن إمعان النظر في قوله: « **كلما أخرج اللوز زهرته/ أخذت زهرتي بيدي ومضت بي معرضة لوزها للخطر**» ، تجنح بالتأويل نحو الواقع "، فالملفوظ الشعري يحفل باللب هو الآخر ولكن من وجهة نظر مغايرة تماما للمنظور الصوفي، إذ يشير الملفوظ الشعري الجزئي و" **مضت بي معرضة لوزها للخطر**... " إلى لبّ الشاعر وروحه التّواقه دوما إلى الثّورة على الأوضاع السّائدة، هذه الروح التي لا تهدأ معرضة الجسد إلى خطر المجابهة وما

1- عاشور فنّي: الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، د. ط. 2004، ص 8.

2-عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، 1978م، ص 147

3- المرجع نفسه، ص 306.

يلاقيه من ويلات وعذابات في سبيل نيل الحرية، فالنص إذا بالرّغم من استحضاره لألفاظ صوفية برمزيتها، إلاّ أن استحضارها كان لأجل التعبير عن قضايا سياسية، فيعيد لنا الشّاعر في ملفوظه «أجواء أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات حتى أواسطها، فالربيع الذي استبشر به الجزائريون شعبا ونخبا، وجاء في ظرف لم يكن ينتظره أحد، قد بثّ خضرته في دم العاشقين التّواقين إلى الحريّة السّياسية، والإبداعية، لأنّه سرعان ما سطا عليه المتسلّطون، والانتهازيون، سواء من الإسلاميين الذين ركبوا موجة التعددية، أم من الجنرالات والفلول الذين استثمروا في رعونه أولئك، ووجدوا فرصة لإيقاف المسار الانتخابي، وكأنّ الربيع الذي انتظره الجزائريون الذين حرروا بلدهم من استعمار استيطاني، لم يزرع الفرحة في قلوبهم باستغلالهم نتيجة الحكم العسكري والتضييق على الحريات لأن هذا الربيع كان برقا خاطفا، ثم سرعان ما مر في جملة العابرين» .[1]

فالشاعر الجزائري المعاصر، يعاني من الحزن ويحسّ بالألم والعذاب أمام واقع لا يحمل معه تباشير الصّباح ؛فيلجأ إلى الملفوظ الصوفي يعب من مصطلحاته، علّها تسهم في التعبير عمّا يجده من ضيق وتبرّم يقول مصطفى الغماري:

يا فارس الحزن... نار الحرف معشبة

وخمرها البكر حمّى وجدي الحاني

سيشرق الغد في ظلماء غربتنا

ويقبر اليأس أرحام أحزان

وتنتشي مقلة السمحاء من خلدي[2]

فالخمرة والحزن ونار الحرف والغربة كلها ألفاظ صوفية أثثت بنية النصّ الغماري وأضفت على لغته نوعا من الترميز والشّعرية، لكن وعلى الرغم من تحيينه لهذه الملفوظات بمحمولاتها الصوفية، وامتزاج الصّوفي بالشّعري إلا أنّه في نصه لا يعبّر عن نزعة صوفية خالصة كتلك التي نجدها عند ابن

1- نور الدين باكرية: تجليات الحداثة في شعر عاشورفني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها جامعة، تيزي وزو السنة الجامعية، 2014/2013، ص. 132

2-مصطفى الغماري، ص101.

عربي أو ابن الفارض ورابعة بقدر ما نجده يعبّر عن التّطلع لغد مشرق بعد تبرّمه من حاضر اليأس والظّلام والغربة، ومن الجدير بالذكر أن الشّاعر هنا استحضر الملفوظ الصوفي دون عيش تجربة التّصوف، فالحزن لم يعد حالا من حالات الصّوفية: «يقبض القلب عن الغرق في أودية الغفلة» .[1] بل هو حزن على الوطن والأمة فقد "أصبح الشاعر أحيانا يطلب كشف الأشياء لذاتها ويفعّل علاقته بها دون أن يربطها بمفهوم يتعالى نحو المعنى المعبر عنه بلغة المتصوفة القدماء/ الذات الإلهية، لذلك نرى هنا أن استعارة المصطلح الصوفي يأتي من باب الأسلبة اللّغوية وليس من باب عيش التجربة الروحية". [2]فالشاعر مصطفى الغماري يسحتضر ألفاظ السّكر والحزن والغربة بمحولاتها الصّوفية ويسقطها على واقعة من خلال نصّه " **فهو لا يملك إلاّ أن يترنّم بعذاباته وأحزانه أمام هذا الواقع الذي هدّ ذاته بانكساراته وهزائمه المتلاحقة**". [3]

و لعل هذا المزج بين الواقعي والديني هو ديدن الغماري حتى في نصوصه التي ينافح فيها عن التّصوف (التصوف الإسلامي) ففي قصيدته " **شوق الخلود**" يفتتح نصّه بنفي الخطاب الرّجعي الزّاعم أنّ أصل التّصوف بدعة هندية، ويكشف لناعن تمسّكه ودوده عن التصوّف الذي لا يتعارض مع الإسلام، أما أصحاب الخطاب الرّجعي فلم يعرفوا التصوف حقّ المعرفة ولا مارسوه فجانبوا الصّواب حين حكموا عليه ظاهرا:

قالوا التّصوف بدعة من شرّ أخلاق الهنود

قلت التصوف يا فتى شوق الخلود كل الخلود

لولا التّصوف لم يكن سرّ الوجود ولا الوجود

جهلوك يانون الوجود لأنهم حاء الجمود

أنت الفناء وفي فنائك ما نشاء وما نريد

1- حلمي عبد الله حسين عدوي: ألفاظ الصوفية دراسة علمية في أعمال ابن عربي النثرية والشعرية ص 50.

2- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشّعر الشّعر الجزائري المعاصر، ص 96.

3- عبد الحميد همية: الخطاب الصوفي في الشعر العربي الحديث ص 31.

عين البقاء فناؤك المحض الإلهي المديد

لم يعرفوا كشفا ولا عرفوا الشّهادة والشهود

فتململوا زمرا يتيه بها الصعيد إلى الصعيد

جرزا على صحرائه ضجت مسافات كنود

من ينشد العرفان في غير التصوف... كم يحيد. [1]

إن الملفوظ الصوفي يمارس سلطته على نص الغماري فهو بعد تقديمه التصوف [*] كطريق لمعرفة الله وحبه والفناء فيه (شوق الخلود/ سر الوجود، أنت الفناء...) يوجه خطابه " **إلى نون الوجود"** مناجاة للحق فالنون هنا تحيل على الحق فهي اسم من أسماء الله" في الاصطلاح الصوفي: «ذلك أنّ عالم الحروف يماثل عالمنا بالمنظور الصوفي ويوازيه وكأن أحدهما انعكاس للآخر، فتوازي مراتب الحروف مراتب الوجود وطبقات الحروف طبقات الموجودات فيه، وطبائعها توازي طبائعها»[2].

وكما أسلفنا يحضر حرف النّون في المرتبة الأعلى فيحيل –حسب المتصوفة –على الحق سبحانه وتعالى. يقول ابن عربي: «فبسائط الحروف عند المحققين على ستّ مراتب: مرتبة للمكلّف الحق – تعالى– وهي النون، وهي ثنائيه فإن بسائطها اثنان: الواو والألف، فالألف له والواو لمعناك. وما في الوجود غير الله وأنت، إذ أنت الخليفة ولهذا الألف عام، والواو ممتزجة ...» [3]

1– مصطفى الغماري: قراءة في آيةالسيف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، م ص 49

* – إن الصوفية يقرون بأن مصطلح (الصوفية) حادث لكنهم يقولون الأحوال الصوفية موجودة منذ عهد النبي ﷺ، تمثلت في أصل الصفّة، ولأجله ذهب بعضهم إلى أن التصوف مشتق من (الصفّة) وهو مكان كان يأوي إليه الفقراء في مسجد النبي ﷺومن ترجم منهم لأئمة التصوف جعل أبا بكر، وعمر، وعثمان وعلي رضوان الله عليهم أوائل الصوفية، ونسب إليهم كلمات في المقامات والأحوال والوصف المشترك بين جميع من نسبوا إلى التصوف من أئمة القرون الثلاثة الأولى هو: الزهد، والمجاهدة، الزهد في متاع الحياة الدنيا ومجاهدة النفس لتهذيبها، ونفي عيوبها" أو هو" الفناء في الحقيقة المطلقة وهو أمر يميز التصوف بمعناه الاصطلاحي الدقيق"، ينظر: لطف الله بن عبد العظيم خوجة: الإنسان الكامل في الفكر الصوفي عرض ونقد، مصر، دار الفضيلة، ط1، 2009م، ص 83-100. ولعله الجدل الذي أثاره الغماري في مطلع ملفوظه.

2– رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص 167.

3– ابن عربي: الفتوحات المكية، ، تحقيق د عثمان حقّي الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط2، ، 1405ه، 1985م ج1ص167

أما الفناء فهو: بطلان شعور المحب بكل ما حوله فلا يدرك خارج نفسه شيئا. [1] وقبل أن يؤدي الشاعر الصوفي هذا الغرض لابد له أن يتحلى بمزايا كي يتحقق على أحسن وجه، والتي حددها القشيري في ثلاثة أشياء هي:

" فناء النفس عن مذموم الأفعال، فيقال لصاحبه فني عن شهواته، فإذا فني عن سوء الخلق، بقي بالفتوة والصدق".

– مشاهدة جريان القدرة في تصاريف الأحكام، فإذا فني عن توهّم الآثار من الأغيار بقي بصفات الحق.

– استيلاء سلطان الحقيقة على السّالك حتى لا يشهد من الأخيار لاعينا ولا أثرا فيقال: إنه فني عن الخلق وبقي بالحق[2].

و قد حافظت هذه الملفوظات على دلالتها في اصطلاح المتصوفة، حين مازجت نص الغماري، ممّا ينم عن رغبة الشاعر في تنكب التصوف نهجا في الحياة مادام لا يتعارض مع الدين الإسلامي.

غير أننا أثناء قراءتنا لتتمّة الملفوظ، لا نلبث نكتشف دلالات أخرى تحيد به عن الرؤية الصوفية الخالصة، وتسقطه في شرك الواقعي، وذلك بالتعبير عن هموم الإنسان الفلسطيني المعذب، حين ضرب بين الضفّتين جدار العزلة، وحوصر بالحديد والنار، إذ أن كل جزئية في الملفوظ الشعري تسهم في توجيه القارئ، أثناء مقاربته والبحث في دلالاته، فالملفوظ الشعري في كلّيته " يؤمّن العملية التأويلية من السقوط في مغبة التأويل الهوسي، إذا كانت كل جزئية مؤوّلة في النص تدعمها جزئية أخرى، ولا تناقضها، ولا تكذبها". [3] يقول الغماري:

1– علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وبن عربي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1404 ه، ص 89.

2–القشيري، (أبو القاسم عبد الكريم ت (465)): الرّسالة القشيرية في علم التّصوّف، تحقيق معروف مصطفى زريق المكتبة العصرية،بيروت، ط 1426 ه، 2005م، ص 102.

3– وحيد بوعزيز: حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، ص 129.

غدنا مضيء في صفاء الطهر أو طهر الشهيد!

لا القيد يثقله ولا صمت الجدار ولا الحديد!

في مثل أوتار القلوب رؤى... وأهداب الورود...

في القلب سر الحب في المنطق الصخر البليد!![1]

فالشاعر مصطفى الغماري وبعد عروجه نحو المطلق وشهوده الحق عبر مدارج الارتقاء من مقام إلى مقام وصولا إلى الفناء، يرتد بنا إلى الواقع، واقع الإنسان الفلسطيني المجاهد، مستشرفا إشراقة التحرر من قيود المستدمر، وهو بهذا يجمع بين روحانية وزهد وصفاء العابد المتصوف، وشجاعة وتضحية وإنسانية الشهيد، فذلك زهد في الحياة وملذاتها وانقطع إلى العبادة توقا إلى الفناء في الله، وذلك زهد في الحياة وضحىّ بكلّ عزيز في سبيل الوطن، فصوفية الغماري إذا مستمدّة من الدّين الإسلامي؛ الذي هو دين عبادة، ومنهج، وطريقة في الحياة، ومن ثمّ يمكن القول أننا إزاء لغة صوفية مازجت الملفوظ الغماري، فأنشأ معا طريقة شعرية لا صوفية طرقية.

إن هذا المتح من التراث الصوفي إذا، وجعل الألفاظ الصوفية طرفا مشاركا في بناء نسيج القصيدة الجزائرية المعاصرة ارتبط بظروف الواقع العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة؛ظروف القهر والظلم التي حملت الشاعر الجزائري على البحث عن مصادر أخرى للكتابة علّها تسهم في التخفيف من حدة تلك الهموم فوجد في التصوف مبتغاه وهو ما عبّر عنه عدنان حسن العوّادي قائلا " وجد البعض في التصوف مرتكزا تراثيا يتساوق والتأثر بالمذاهب الغربية، التي تجعل للخيال النصيب الأوفر في الشعر... خصوصا وأن الواقع العربي كان مهيئا يوم ذاك للتأثر بمثل هذه الاتجاهات نتيجة ظروف القلق والقهر والتخلف". [2]و الشعر الجزائري المعاصر كحلقة من حلقات الشعر العربي، كان مهيّئا هو الآخر للتفاعل مع التراث الصوفي، علّ فيه ما يحد من مشاعر القهر والتخلف تلك، إذ يقول عبد الله حمادي في "يوامرأة من ورق التوت":

1- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 53.

2- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي في الشعر العربي الحديث، ص 3. نقلا عن حسن العوادي: الشعر الصوفي، ص 267

أنا غائب بك إنّي

مخذول في معركة الحبّ

مبهور بوساد النّور

وعقارب ساعات معلنة

بالرعشة

يسكنها الريح

ويلف حناياها أوراق من توت

وغايات الشوق الآنية

أيقنت أني أنا...

في خارطة الموج

مفتون بالرعب[1]

يتبدى لقارئ هذا الملفوظ الشّعري الجزئي أنه يحمل في طيّاته رؤية صوفية خالصة بما يطرحه من رؤى كشفية " **مبهور بوسادالنور**"، " **معلنة بالرعشة**". وحديث عن رحلة الغياب: "(**أنا غائب**)"، وغيابه هنا هو غياب الصوفي الساعي إلى الاتحاد بالمطلق: "(**يلف حناياها**...)"، والفناء فيه: "(**أيقنت أني أنا**... ") فالملفوظ الشعري إذا يحدث عن الغيبة الصوفية عن الواقع، ووراء تلك الغيبة امرأة يعشقها الشاعر؛ كرمز للحب الإلهي وتجلي الذات الإلهية، "إذ الجوهر الأنثوي من أتم صور التّجلّي الإلهي وأكملها"[2]و هي البؤرة الدلالية التي يحوم حولها هذا الملفوظ الجزئي. ويستمد هذا التأويل مشروعيته من االألفاظ الصوفية المتساوقة في النص: " **غائب، الحب، النور، مفتون،**

1- عبد الله حمادي: : البرزخ والسكين مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط3 i2002م ص 140.

2- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ص09.

الشوق... ". والمشتقة من قلب الاصطلاح الصوفي، لكن إذا ما أرجعنا البصر قليلا إلى بداية الملفوظ الشعري ألفينا فتورا في هذه الرؤيا الكشفية، إذ تبدو هذه الغربة الصوفية الباحثة في المطلق والجاعلة من المجهول مادة للبحث والتعلق والتماهي ما هي إلا هروب من الفساد الاجتماعي/ فساد المدينة:

توهمت أنك أني

يا جسدا محفوفا بالظلمات

علقت عتابي على باب مدينتكم

أحترف العشق

واللعب الآهلة بالوحشة

والغارات المهزومة... [1]

فقوله " **علقت عتابي على باب مدينتكم**" يكشف بوضوح سبب غربته واغترابه؛ المدينة التي خذلته فلم تعد تسعه بما فيها من وحشة، وقفر، وظلام، لتتظافر دلالة الغياب والغربة الصوفية مع دلالة الهروب من الواقع المتردي وتمتزجا في بوتقة الملفوظ الحمادي، فلئن كان التصوف هو: « رد الفعل الذاتي والوجداني على مدن أصابها التخمج، فما عادت تصلح لاستضافة الروح لأنها منخورة بالفساد الاجتماعي »[2]؛ مدن تغلب عليها المادة والجشع، ولأن مدينة الشاعر ما عادت تصلح للعيش، فهي غارقة في الإثم (**جسدا محفوفا بالظلمات**)، (**الغارات المهزومة**)، (**اللّعب الآهلة بالوحشة**)، ما جعل الشاعر يلجأ إلى التصوف والعشق الصوفي والانطلاق في رحلة بحث داخلية عن الذات والصفاء الروحي بما يعيد للإنسان إنسانيته عن طريق المحبةالإلهية التي هي جوهر الوجود وسببه وغايته ما يحملنا على القول أن النص يتنكب لغة الملفوظ الصوفي كنوع من "الأسلبة اللغوية"، ويحمل في طياته الرغبة في الثورة على المجتمع/ المدينة وتجاوزها، بل استبدالها بمدينة أكثر نبلا وصفاء ، وهو ما تكشفه نبرة

1- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين ص139.

2- يوسف سامي اليوسف: ماهية الوعي الصوفي مجلة المعرفة، عدد 373سنة 1994، ص 12.

العتاب واللّوم في هذا الملفوظ، فنخلص إلى القول أن غيبة حمّادي شبيهة بغيبة الصوفي في الانطلاقة لا في المآل، وإذا كان الصوفي يسعى إلى لحظة الفناء والاتّحاد بالذّات العليا فإنّ الشّاعر يصبو إلى القضاء على الفساد الاجتماعي وإحلال السّلام والعدل في المدينة/ الوطن. إنّ الشاعر الجزائري قد« شاعت في شعره معاني الحزن، والإحساس بالغربة، والهروب من الذات الغارقة في الأوهام إلى ذات غارقة في القتامة، ومن وطن الشعارات إلى وطن الغربة، بعدما لم تعد هذه الأوطان أوطانا. »[1]

ويعبر حسن خراط في ديوانه " بوح المرايا شبق الياسمين" بألفاظ صوفية عن آلام الانسان العربي، وهو يصارع من أجل فلسطين، يقول عن مجازر صبرا وشتيلا في قصيدته **سلال التودد:**

أجيء ودمع الصّبابة

بوح الفيوضات شدوُ

النّشيج

وصبرا نزيف الكرامة

تكاثر في وطني البلهاء

سماسرة العشق والأدعياء

صدور

النّساء دروب[2]

فاللغة المعبّر بها هنا صوفية خالصة في الأسطر الأولى (**الصبابة، بوح، الفيوضات، العشق...**) غير أن المجال المعبر عنه هنا سياسي يتعلق بنضال الشعب الفلسطيني لنيل الحرية في مقابل صمت العرب. وهذا ما نلفيه أيضا في قصيدة **البرزخ والسكين** لعبد الله حمادي فهي خير مثال على ذلك

1- أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضّائعة، ص 190.

* - صبرا مدينة فلسطينية: مجازر صبرا وشتيلا: ينظر (حسن خراط بوح المرايا شبق الياسمين هامش ص51).

1- المصدر نفسه، ص 52/51.

المزج بين العرفاني والإيديولوجي بما تطرحه من رؤيا خاصة اتجاه راهن الإنسان المفجوع في وطن ظل لسنوات في برزخ بين ذعر وعافية، بلغة صوفية خالصة، إذ يغلب على النّص الألفاظ الصّوفية في سياقات تعبّر عن إبدالات تخرج تلك الألفاظ من عرفانيتها، وتزجّ بها في سياق التعبير عن واقع الجريمة والقتل، والشاعر بذلك يحاول الهروب من واقعه سموّا بالروح إلى معاني متعالية، طلبا للراحة والسكينة وما يحققه ذلك العروج نحو المطلق من صفاء، وطهر، وبلسم لجراحات النفس وعذاباتها في سجون الجسد، وماجره من ويلات، فيقول:

وهجوم ليلي يلجمه

التقنع والجريمة

(...)

خيال في خيال

سؤال في ظلام... [1]

و يقول أيضا:

عاقبة البدء

وخاتمة السّكين (...)

خيال في.... خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء[2] **(...)؟؟!**

يتبدّى للوهلة الأولى أن الملفوظ يترع نزوعا صوفيا، ويُحدِّث عن نظرة الشاعر إلى الوجود ك

1- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 131.

2 - المرجع نفسه، ص 141.

" **خيال في خيال**" التي تتطابق مع نظرة ابن عربي " **الذي يرى الوجود خيال في خيال**"، [1] فليس في الوجود المحقق إلا الله، وكل ما سواه هو في وجود خيالي، ولهذا لا يثبت شيء سوى ذلك الحق على حالة واحدة، بل يتبدل من صورة إلى صورة. [2]ثمّ إنّ هذه الملفوظات الجزئية تتخللها مقولات عرفانية أخرى(**البدء، العماء، السؤال، النزول، المعراج**.....)، لكن تحضر هذه الملفوظات الصّوفية لا لتدل على النزعة الصوفية الخالصة للشاعر، بل إنّ هذه الملفوظات وسيلته لبث رؤيا خاصة اتجاه ما يحدث في الجزائر، من تقتيل ودمار آنذاك، فيتحد الواقعي بالمطلق ليكوِّنا معا البؤرة الدلالية للنص، وهو ما يؤكده الباحث خميستي ساعد في قوله: «أعتقد أن مبرر ورود عبارة ابن عربي" **له النزول ولنا المعراج**" في قصيدة الدكتور عبد الله حمادي، وكذلك قوله في مطلع القصيدة" **في عماء بالقصر**"، **وتمثل بشرا**... وقوله في آخر القصيدة" **لنا النزول وله المعراج**"، هو من أجل إقامة موازنة بين قيمة الإنسان المسلم في الماضي من خلال نصوصه الشرعية ومن خلال تراثه الصوفي وبين قيمته اليوم، ليدرك هذا الإنسان أنه بعد أن أعلى الإله من شأنه وبعثه خليفة ورسولا له (...) هو الآن في أسفل الدركات، ولا يملك إلا الصفات الدنيئة الناقصة؛ التي لا تمت بصلة إلى الله، بل غرق إنسان اليوم بنفسه التي في جوهرها من منبع إلهي، في غياهب النقص والدناءة، وقد عبر عن هذا الغرق شاعرنا بقوله: هو الوحل يمتد إلى الأعناق» . [3]

إن استعراضنا لهذا القول المطول، إنما لنؤكد ما أسلفنا من أن نص الشاعرعبد الله الحمادي على الرغم من تحيينه لألفاظ منتزعة من قلب الاصطلح الصوفي، إلا أن الملفوظ الشعري لا يعبر عن نزعة صوفية حقيقية، أو مناجاة وبوح بالمعنى الصوفي الحقيقي، بقدرما يعبر عن تجربة إنسانية محضة عاشها الإنسان الجزائري في صراعة مع قوى الظلام والقهر في سنيّه العجاف.

ومثل هذا التفاعل مع التراث الصوفي واستدعاء مصطلحاته للتعبيرعن واقع ما نلفيه أيضا عند

---

1 –خالد بلقسام: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبيقال للنشر، ط1، 2000، ص 109.

2– رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الصوفي، الشعر والتأويل، منشورات راوية، ط1 ص 145.

3– خميستي ساعد: تجليات فلسفية صوفية في قصيدة البرزخ والسكين، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص127.

مصطفى دحية (على الرغم من طغيان النزعة الصوفية على أغلب كتاباته)و هو يصطلح الوهم في بنية دلالية معقدة تنزع نحو الغموض، يقول:

لو أنني سامقت مشكاة النبوة وانخطفت

لأوقدت دربي قناديل الهباء

وفي عيون الكشف أوقفني وأبلى جبّتي

الملأى بآيات الضياء

لكنّه عشقي المهجر يعتريني بوحه

فأفيض من نافورة ثملى وأسكب

في أقاليم الهواء[1]

إن الألفاظ الصوفية (الفيض/ فأفيض، والسكر/ ثملى، والجبة، والكشف والعشق) لها فاعليتها الظاهرة في نسيج النص، ولغته، غير أن تلك الملفوظات -التي تبدو مستحضرة هي الأخرى من التراث الصوفي- لا تحيل في هذا الملفوظ الشعري الجزئي على « رحلة تعال بالمعنى الصوفي الحقيقي أي باتجاه الذات الإلهية، ولكنها تبدو مؤنسنة في منطلقاتها وفي سيرها إلى منتهاها» .[2] و هو ما توحي به بنية الملفوظ الجزئي: " لكنه عشقي المهجر يعتريني"، مما يفقد هذه المصطلحات الصوفية رؤيتها، وسيرورتها نحو الفناء والمطلق ويكسبها معاني مؤنسنة كالعشق الحسّي للمرأة لاكرمز لعشق الذّات الإلهية على طريقة المتصوّفة، لكنّه بصدد تجربة عشق حسّية، فتحيد بذلك الألفاظ عن دلالتها الأولى وتخلق دلالة جديدة تتزامن مع لحظة استدعاء الملفوظ الصوفي وانصهاره في الملفوظ الشّعري: «ففي توظيف الرمز الصوفي الذي يبدو وطيد العلاقة مع حالة الغياب الصوفي الحقيق تمكّن الشّاعر من خلال تراكيبه اللغوية أن يفصل هذا الرمز عن حقله الأول ويدخله إلى النص كأسلوب جديد في

1- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم ص 47.

2- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشّعر الشّعر الجزائري المعاصر ص 184.

الكتابة يضاف إلى رصيده الإبداعي، وليس ضمن تراكيب إسنادية أو إضافية تفقده معناه الأصلي وتمنحه معاني أخرى يشكلها سياق العبارة الشعري» .[1]وفصل الألفاظ والرّموز الصوفية عن حقلها الأول وإدخالها في النص كأسلوب وطريقة جديدة في الكتابة هو ما فعله ياسين بن عبيد أيضا –على الرّغم من ارتباط اسم الشّاعر بالتصوّف وغلبة النزعة الصّوفية على شعره هو الآخر – في نص قد يبدو للوهلة الأولى أنه نص صوفي محض، مكتنز بمقولات الحجب والكشف والحلول في الذات الإلهية؛ وهو المقام الأعلى الذي يمكن للصوفي الوصول إليه في خياله، بعدما تجلى له ذلك، في سيدة لوزية الهوى، قديمة الجنون، كقدم تجربة الشطح الصوفي تلك:

تمر بي وفي يدي كتاب

و في يدي أسطورة وغيمة وما تبقى من عتاب

تقول لي بلا لغة:

يا سيدي أنت أنا

و بيننا كشف/ حجاب... [2]

إلا أن قراءة باقي الملفوظ تبيّن أن القصيدة لا تحتمل تجربة الحلول والفناء كماعند المتصوفة، بقدر ما تحتمل سعي الشاعر للحلول والفناء في الوطن/ الأمة، خوفا من الضياع؛ ضياع المدينة/ الوطن يقول:

و حدي وفي تذكري غرناطة

تنام بين ساحل وساحل

غرناطة أخرى فمن ترى تكون؟

ما كالتي أحببت

---

1 – عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشّعر الشّعر الجزائري المعاصر ، ص 184.

2– ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 16.

لكن مثلها تئن

فجأة

سمعت مثل قائل يقول: أين مبعث الأنين؟

خلف الخراب

فارس أجابه بلهجة ليلية

في كفه مدينة سيج غروبها

ضاعت ولم يكتب حنينها سواي

ثم اختفى بلا أثر[1]

إذا تختفي الرؤيا الصوفية أو تكاد ليحضر التاريخ والماضي بثقله وهزائمه، ليعبّر عن واقع أوراهن شبيه بذلك الماضي ؛ماضي ضياع الأندلس بشروطه وجراحاته، وتحضر الألفاظ الصوفية لا لشيء إلا كطريقة جديدة في الكتابة توحي بإقبال الشاعر الجزائري المعاصر على كل ما من شأنه رفد التجربة الشّعرية بالجديد، ليجعلها غير قارّة ؛ تجربة متجددة بتجدد وتنوع المصادر التي يمتح منها،وهو ماقام به عثمان لوصيف في نصّه " إشارة" والذي افتتحه بخطاب مصاحب[2]محاولا تهيئة القارئ لجو روحاني بما يطرحه الملفوظ من مقولات الحلول، والاتحاد، والكشف، والبسط، وتجليات صوفية، واستعدادات لرحلة العروج« حيث النهايات وحيث البدايات »[3]:

كائن أزلي أنا

أتناسخ في كل شيء

1- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح ص 14.

2- يقول فيه: « كتب هذا القصيد خلال العشرة أيام الأولى من شهر رمضان المعظم الموافق لديسمبر 1999م. »ينظر(عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة للنشر، 2000م ص 4).

3- المصدر نفسه، ص 5.

وأرحل... أرحل حيا وميّتْ

أتناسل في كل عصر

وأسكن في كل بيت

أتوحد بالنار

والجلّنار

أتغلغل في هزهزات الصدى

في بصيص النّدى

في مصيص العطور

وتمشي معي الرّيح أنّى مشيت

أبسط فوق المجرّات مملكتي

وأهندس خارطة الأرض

حتى تقول استويت[1]

تحضر بعض الألفاظ الصوفية في هذا الملفوظ الجزئي من مثل(**أتوحّد، أبسط، الرّيح، الجلّنار..**) يطرح الملفوظ الشعري الجزئي فكرة الحلول فملفوظه: **« كائن أزليّ أنا»** شبيهة بعبارة الحلاج المشهورة **«أنا الحق»** ، [2] فيتحقق في القصيدة تجربة الفناء والحلول) **أسكن في كل بيت**)، والاتحاد (**أتوحد بالنار**)، والتجلي(**أتغلغل في هزهزات الصدى/ في بصيص الندى/ في بصيص العطور...**)، وبعد هذا الشّطح واللّعب بالكلمات يعيدنا الشاعر عبر بقية الملفوظ الشعري إلى عالم الواقع، ويحطّ بنا من عالم الملكوت إلى عالم النّاسوت، فتتبدد دلالات هذا الفيض والاتحاد بالمطلق أمام تباريح

1- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 28-29.

2- نيكلسون رينولد آلن: في التصوف الإسلامي وتاريخه تر: أبو العلا عفيفي لجنه التأليف والترجمة، القاهرة، 1969، ص 84.

الكلمة وإيقاعات القصيد:

نغم... أتوامض منصهرا

في شفافية اللون

(.....)

شاعر ثروتي أحرف تتغاوى

وزادي سراج وزيت

أتبوأ

مجد

مخيّلتي... وأغنّي

فتصغي العصافير لي

والبحار تقول! ارتويتْ

تتساءل عني

ونورك مني

فخذ من حماياي... كأسا إذن

ارتشف نخب شعري وصوفيّتي

ثم ردّد على مسمع الكائنات

انتشيت... انتشيت[1]

---

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 30-31.

إنّ اتكاء هذا الملفوظ الجزئي للشاعر على الحقول المعجمية للكتابة الشعرية " **نغم، شاعر، أحرف، أغني، شعري**... " يحملنا على القول أن النص لا يتغيّا مداليل صوفيّة خالصة، وما يميّزه هنا هو « وعيه برؤيتة البرزخية ومسعاه إلى ترسيخها باعتبارها رؤية شعرية ووجودية في آن ». [1] كما أنّ استعادته للألفاظ الصّوفية هنا لا يحيل على نزعة صوفية خالصة، بل لجعلها تنفتح على دلالات شتى أكثر ارتباطا بالشاعر نفسه وبتجربته، وأن الشّاعر يمارس نوعا من التجريد «دون أن يكون له مرجعية، سوى التجربة اللغوية الشعرية ذاتها» [2] سعيا للرّقي بنصه؛ ذلك أن ما« ينتج الشّعرية هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة، هذا الخروج هو خالق ما يسمى بالفجوة، أو مسافة التوتر، وخلق المسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة» . [3] وما يمكن أن نخلص إليه أن هذه الألفاظ الصوفية، قد« وسّعت مجال اللّغة الشّعرية وبعثت فيها روحا ونفسا جديدين متخذة الإشارة لا العبارة مدخلا رئيسا» . [4]

لقد أحدث إذا الملفوظ الصوفي بلغته وألفاظه ومقاماته وأحواله فاعليته على مستوى النسيج اللّغوي للنص الشعري الجزائري المعاصر، وذلك من خلال مدّه بإبدالات لغوية جعلته ينفتح على المطلق والمستحيل، حين راح الشاعر يعبّر عن راهنه بفيوضات وتجلّيات علّها تحد من وطأة الإحساس بالمرارة والقهر، محاولا تجاوز الواقع، فرحل إلى التصوف علّ فيه راحة وملاذا يفرغ فيه شحنات القلق الوجودي وهموم الإنسان الجزائري وهو يكابد في سبيل تحقيق إنسانيته وحرّيته فكانت الكلمة وكانت المحبة وكان الكشف فالتجلي فالفناء وكان النص.

2-عرفانية المعجم الشعري:

منذ أن تعالت بعض الأصوات النقدية في العالم العربي في ستينيات القرن الماضي، بضرورة

1- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 179.

2- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 192.

3- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأدبيات العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 38.

4- أدونيس: الصوفية والسوريالية ص 23.

تنكّب الخطاب الصّوفي و«تفجير طاقاته باعتباره يمثل الماضي المهيّأ للتحول ». [1] راح بعض الشّعراء الجزائريين يتمثلون الخطاب الصوفي تمثّلا: «رسّخ انتساب هؤلاء إلى الأفق الكتابي الذي خطته نصوص النّفري وأبي حيان التوحيدي وابن عربي وغيرهم، وهيّأ الشعر(...) لأن يحمي ولعه بالمجهول والقصيّ، ويخط لكتابة لا تمتلك شعريتها من خارجها، وإنّما من بنائها النصي الذي يراهن على إنتاج المعنى، بالانفصال عن بلاغة الوضوح، وبالاعتماد على آليات تكثف غموض النص وتجذّر إلذاذه»[2].

و من هؤلاء الشّعراء نجد أحمد عبد الكريم في نصه معراج السنونو يقول:

أيها الألف الإلف

أنت عصاي أهشّ بها على عزلتي

حين يترعني الهذيان...

أيّها الألف الإلف الأبجورة والشّمعدان

لماذا تراودني الفوّهات؟!

وقد كنت آخر من تصطفيه الجهات[3]

يستحضر الشاعر " الألف" ويناجيه مناجاة مريد لشيخه، وهذه المناجاة تشكل البؤرة الدلالية لمدار القول لديه ؛إذ يحضر لا بوصفه حرفا من حروف الهجاء بل بكل ما يحمله من حمولات صوفية، وبما أضفي عليه من حياة وعقل* ومناجاة الشاعر له هي مناجاة لقطب الأقطاب**"**أيّها الألف**

---

1 -خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي ، ص 186.

2- المرجع نفسه، ص 186.

3- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص 11.

* - فالحروف في المنظور الصوفي " تكتسب الحياة والعقل والإرادة والاستطاعة، مما يؤهلها لأن تتجاوز كونها عنصرا من عناصر الرسالة اللغوية، إلى كونها فعالة في عملية التواصل، فتكون أحيانا متكلمة وأحيانا مخاطبة". (ينظر رضوان الصادق الوهابي، : : الخطاب الصوفي، الشعر والتأويل ص65)

** - يوازي عالم الحروف، عالم أهل الله وأوليائه فمنهم القطب وهو ساري بهمته في جميع العالم وهو الألف، ومنهم الإمامان وهما الواو والياء (ينظر ابن عربي: الفتوحات المكية، ج261/1).

الإلف"، إذهو الأبجورة، وهو الذي تجلى له وأشرقت أنواره، فالرؤيا الصوفية واضحة وجلية في هذا النص للشاعر حيث يمعن في تقليد المتصوّفة القدماء.

و تحضر الحروف بدلالاتها في الاصطلاح الصوفي في "**أبجدية البحر**" لعثمان لوصيف، حيث تغلب أيضا تلك الرؤيا على ما سواهافي قوله:

أشرد في هواجس المحار

مهموما خلف مياه الليل

حيث الجرس الخفي

وحيث يلقى ربّه النّبي

أوغل في طلاسم البحر

في مدائن الأسرار

أغيب في دوامة الإيقاع

على جرار رمل هذا القاع

أفتّق الأجراس والمرايا

أوقظ الجذور والخلايا

تعشقني سوسنة الملح[1]

يحمل النص في طياته إلى جانب الألفاظ الصوفية: (**الليل، الجرس الخفي، تعشقني، سوسنة الملح**...) ؛ رؤيا صوفية من خلال لغته التي تحاول إعادة تسمية الأشياء وفق المنظور الصوفي، وإذا كان الغموض هو سمة من سمات النص الصوفي والمتأتي من اعتماد الصوفية لغة رامزة إشارية تتوسّل

1- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص 23-24.

بالتلميح بدلا من العبارة والتصريح. فكلمة "أبجدية "تحيلنا مباشرة إلى الحرف، والحروف في عرف الصّوفية لها دلالات، وإشارات بل هي أمة من الأمم، يقول ابن عربي في ذلك: «الحروف أمة من الأمم، مخاطبون، ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، لا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا، وعالم الحروف أفصح العوالم لسانا وأوضحه بيانا. »[1]

فجعل " أبجدية البحر" عنوانا للقصيدة يعني أنّ هذا الملفوظ الشعري يحمل معاني ومداليل كشفية، وأنّه يقول ما لم يستطع أي ملفوظ قوله لكن دلالاته معمّاه تتأبّى إلا على العارفين، وبذلك يزجّ الشاعر بملفوظه في بوتقة النّصوص الصوفية مقلّدا للشعر الصوفي القديم، معلنا عن رغبته في تنكب الملفوظ الصوفي لغة ورؤيا.

وتأتي بعض نصوص الغماري صوفية النزعة، بما تحمله من مداليل كشفية هي الأخرى، بلغة مستمدة من اصطلاحات الصّوفية يقوم بتحيينها ودمجها في ملفوظ شعري يصدح بعرفانيته:

نهـــر الـــيقين علـــى الآفـــاق منســـكب ما للظّنون تريـــد الكـــون صـــحراء
كشف التجلـــي علـــى الأبعـــاد فانكشـــفت للعاشـــقين مرايـــا كـــنّ صـــمّاء
رأيـــت مـــالم يـــر العـــذال يـــا بصـــري ما قيمـــة العـــين إذ ترتـــد عميـــاء
فبـــت أروي الحـــنين الرطـــب في ســـحري وأحمـــل العاشـــقين الجمـــر والمـــاء
مـــا أعظـــم الكلمـــة الخضـــراء تخلقـــني نـــارا ونـــورا وآلامـــا وأهـــواء
خلقـــــت فـــــردا وآتي الله منفـــــردا وحدي مـــع الله إســـعادا وإشـــقاء[2]

إن تحيين الملفوظ الصوفي، وبعثه في هذا النص المرتكز على ثنائيات ضدية: (**اليقين/ الظن، الجمر/ الماء، بصري/ عمياء، حزني/ فرحي، إسعادا/ إشقاء**)، يوحي بنضج الرؤية الصوفية عند الغماري ذلك أنّ الحديث «عن الثنائيات الضدّية في الخطاب الصّوفي له أصوله في العقيدة الإسلامية، بل هو أسّ من أسسها، فأسماء الله الحسنى في أغلبها ثنائيات ضدية: المحيي/ المميت، القابض/ الباسط،

1- ابن عربي (محي الدين): الفتوحات المكية ص 260.

2- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 37-38.

والخافض/ الرافع، والمعز/ والمذلّ... كما يشير إلى مثل هذه الثنائيات: **الحياة/ الموت** و**الظلمات/ النور**، و**الجنة/ النار**،... وقد حطّم الصّوفية حدود الألفاظ وألغوا الحواجز بين الأشياء لتفنى في بعضها البعض، ومن ثم تفضي إلى الوحدانية» .[1]

كما تتكشّف لنا النزعة الصوفية جلية عند لوصيف، وهو يمرّ بما يمرّ به الصوفي من أحوال ومقامات؛بدءا بتجربة التأمّل، ثم التجلي، فالعشق، فالكشف، والإشراق، فالاتحاد، والفناء في النّهائي واللاّنهائي، في نصّ يحاكي نصوص ابن الفارض ورابعة شهيدة العشق الإلهي يقول:

تلك صوفيتي

أن أطالع في نور وجهك

سر الحياة

وسر الغوايات

أن أتوحد بالعشق في ظل عينيك

حيث ترفرف تسبيحة الكون

أن أتبدد في دهشتي

عبر نزوة إشراقة

وأعانق فيك النّهائي واللاّنهائي

في لحظة واحدة[2].

و شبيه بهذا ما نقرأه لأبي علي الروذباري 322 ه/93 م

1- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 25.

2- عثمان لوصيف: براءة، ص 44.

وحقّـــك لا نظـــرت إلى ســـواكا بعـــين مـــودة حـــتى أراكـــا

أراك معـــــذبي بفتـــــور لحـــــظ و يأخـــذ المـــورد مـــن جناكـــا[1]

يستلهم لوصيف إذا ألفاظ الحب العذري، وهو يعلن عن صوفيته، فعشق الشاعر للذات الإلهية يتجسّد من خلال عشقه للمرأة (**أو عيونها**) ": (**أتوضّأ بالعشق في ظل عينيك**)، بوصفها تجلّ من تجلّيات القدرة الإلهية، «فهي المظهر الأعلى للحياة بل هي مبدأ الحياة الإنسانية، وهي في صورتها الوجودية تكشُّف للجمال الكوني وليس مجرد جسد يخضع لمنطق الرغبة الحسية» . [2]

إذ ينشط خيال المتلفّظ وهو يوحد على طريقة ابن الفارض والحلاج وابن عربي، بين العلو المتجلّي والصّورة التي تجلّى فيها، ويقطع تلك المسافة الشاقة ل« بلوغ إدراك باطني للجمال الإلهي... تبدأ من النّسبي المقيد والدنيوي، وتصل إلى مراتب المطلق اللّآمتناهي والمقدس» . [3] وتتكرر هذه الدّلالة في ديوانه "و لعينييك هذا الفيض"و بهذا العنوان الذي يكتنز بدلالات صوفية تنسحب على المتن الشعري، تتظافر دلالات شتّى ورؤى متداخلة، ويتشكل لنا ملفوظ شعري يحاكي هوالآخر نصوص المتصوّفة القدامى، وتحضر الرّؤيا الصّوفية من خلال اللغة والمضمون، ليتفاعل العرفاني مع الشعري، والحسّي مع الرّوحاني، وتمتزج تجربة العشق الصوفي بالصلاة:

صوفية

ومتيّمون

هاهم يدخلون في الإحرام

عارين إلا منك

لا مخيط.... ولا محيط

1- نقلا عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص164

2- منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج ابن عربي، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1988، ص 440

3- سليمان القرشي: الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والقدسي، فكر ونقد عدد 40، 2004، ص 60.

إلا الطرر الصافية

لهالتك القدسية

ملبّين

مهللين

ومكبرين...

طائفين... عاكفين

ركعا... سجدا[1]

إنّ أكثر ما يميز نزوع لوصيف إلى التجربة الصوفية في هذا الملفوظ كونه يغرق في أجواء روحانية غيبية، إذ أنّ ملفوظه الجزئي" **عارين إلا منك**" يحيل مباشرة -بما لا يقبل الشك -على تجربة الاتحاد التي لا يبلغها الصّوفي إلا بعد مروره بأحوال ومقامات، حيث تتبدى صورة هؤلاء المصلّين يغشاهم العشق الإلهي حتى «راحوا يرتفعون بنفوسهم ويسمون بأرواحهم، إلى حضرة الذات العليا حتى تفنى فيه أو تتحد به. »[2]

أما ياسين بن عبيد، فتبدو النزعة الصوفية جلية واضحة في أغلب نصوص ديوانه "معلقات على أستار الروح "، وقد أشار إلى ذلك الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين في مقدمه الديوان، حين قال: «فمفردات الوجد الصوفي... ربما ذكرتنا ببعض غزل ابن الفارض» . [3]يقول ياسين بن عبيد في قصيدة **عائد... من سفر التكوين** :

1- عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة الجزائر، 1997، ص 34-36.

2-صابر طعيمة: الصوفية معتقدا ومسلكا، نشر مكتبة المعارف، ط2، 1985، ص 254

3- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003، ص 09 " من المقدمة".

سافر أنت يا ندى مقلتيّا أنا وحدي على نداك
لاح لي في دجاي نجم دليل وطريقي وما انطلقت طويل
لست أدري وها قريب صداها ممكن لي الوصل أم مستحيل[1]

تتساوق الدوال وألفاظ الغزل الصوفي في هذا النص؛ (**مقلتاي، ندى، الوصل، الصدى**) لتحيل على الحب الصوفي والسعي إلى الاتحاد بالمعشوق الذات الإلهية ؛" **ممكن لي الوصل**"، وهو في ذلك يتنكب السفر* فيفيد من «هاجس العبور لدى الصوفي ويتوسل به في صوغ متخيل نصه (...) بالانفتاح على جسد المرأة» ، [2] وبالذات عيونها، لتأتي تجربة الحب ورحلة الشاعر وتؤكدا الرؤيا الصوفية المتجلية في النص، من ثمّ يحدث الخطاب الصوفي فاعليته لا على مستوى الألفاظ والمعجم الشّعري وحسب، ولكن على مستوى الرؤيا أيضا.

ويعد ياسين بن عبيد في تجربته الشعرية أحد أكثر الشّعراء الذين تأثروا بالتّراث الصوفي، يستحضرون منه كل ما من شأنه إثراء النصّ وإغناء قاموسه، غير أنّه لا يتوقّف عند الدّوال الصّوفية، بل إنّه يستحضر الألفاظ الصوفية ويعبر عن تجربة الشهود والحلول على طريقة الحلاّج في قوله:

كنت... وكانت أنا شهودا وغيبا واحدا ليس ثمة ثان. [3]

إن قوله "**فكانت أنا** "و "**واحدا ليس ثمة ثان**" توحي بالحلول في الذات العليا، ولكن الذات المتلفّظة لم تصرّح بل ألمعت إلى ذلك إلماعا، فكان حضور لفظ المرأة(الذي استحال رمزا) دلالة على شهود الحق، إذ الحق كما يقول ابن عربي" لا يشاهد مجردا عن المواد أبدا، لأنه بالذات غني عن

1- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح ص 24.

* للصوفية هوس بالسّفر لأنه وسيلتها نحو الله، وهو لديها ذو وجهين؛صعودي يتم عبر المعراج، ونزولي يقود إلى الله أيضا ولكن عبر الدواخل. ولعل ما يميز السفر الصوفي هو كونه لا يرتبط بالمكان ولا يتم فيه، فالصوفي جالس وتخاطبه الأشياء حيث كان، وبذلك يكون الصوفي في سفر دائم وإن لم يبرح مكانه، لأن السفر عنده يتم في الشيء لا إليه ينظر (خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 166).

2- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي ص 166.

3- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 89.

العالمين، فإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعا، و لم يكن الشهود في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله". [1]

إذا كانت مقولة التجلي برزت عند بن عبيد ولوصيف من خلال المرأة الأنثى، فهاهي تبرز عند جمال بده من خلال تجلي صورة الحق في الصور الطبيعية، بما يؤكد عرفانية الملفوظ الشعري للنّاص :

عرفتـــك لمـــا رأيـــت الضـــياء و لمـــا تجلـــى الظـــلام الســـتير
و لمـــــا تغنـــــت بلابلنـــــا بكـــــل مســـــاءاتنا والطيـــــور
و لمـــا تجلـــت نجـــوم الســـماء خـــلال الـــدجى أضـــاءت بـــدور
و لّمـــا تهـــيج الريـــاح ولمـــا تضـــوع خـــلال الربيـــع الزهـــور
رأيتـــك في كـــل شـــيء إلهـــي فآمنـــت أنّـــك أنـــت الكـــبير[2]

يحمل هذا الملفوظ الشعري رؤياصوفية تعبق بالحب الإلهي وحب الكائنات والموجودات؛التي هي ظل الله في الوجود_ بحسب المنظور الصوفي «حبه لتلك العوالم ليس لذاتها، ولكن من حيث هي مواطن للتجلي »[3]. إنّ الذي يستطيع أن ينصت للغة الكون ولغة الطبيعة وسرّ الوجود، يستطيع أن يتحكم في كل المجريات ويحقق ذلك التلاحم مع الكون، والصوت المكبوت في الأعماق السّحيقة لكل فرد؛ ذلك النداء الذي يجرّنا إلى الاعتقاد بوجود علاقة عضوية متكاملة، وأننا نسبيون نتجه كلنا نحو مطلق لا نهائي. [4]

أما الجمع بين المتضادات في هذا النص " **الضياء/ الظلام**"، فهو وطيد الصّلة بالتجربة الصوفية، والتأمل الروحاني« ، فعلى الرغم من التضاد الظاهري بين الرموز في معناها العميق، فإنه

---

1 – ابن عربي: فصوص الحكم: حكمة فردية في كلمة محمدية تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت ط2، 1980، ج2، ص ص8، 9

2– جمال بدة زكرياء، تجليات صوفية، د. ط. د. ت، الجامعة، ص 50.

3– أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين دراسة موضوعاتية فنّيه، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم جامعة الحاج لخضر باتنة السنة الجامعية 2005/2004 ص 65.

4– وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 129.

يشكل انسجاما مهما في التجربة الصوفية، لأن الظلام/ الليل هو الذي يفسح المجال للرؤية الصوفية والتأمل الروحاني المفضي إلى نهايته، وإلى تلقي الأضواء النّوارانية، والتجلي الإلهي» .[1]

ومن الشعراء أيضا من تتجلى النزعة الصوفية الفعلية في ملفوظاتهم تجليا واضحا وصريحا؛ الشاعر عبد الحميد شكيل الذي يصر على تأكيد حضور الغيبة الصوفية الفعلية، خاصة في ديوانه "**تحولات فاجعة الماء مقام المحبة**"، ولعل في هذا العنوان بما يحمله من شحنات وكثافة دلالية صوفية النزعة والنزوع، ينسحب ويلائم المتن بما يطرحه هذا الأخير من رؤى كشفية وبوح صوفي، أطلق فيه الشاعر العنان لشطحاته، ليعبر عن وجوده بلغة مبهمة وألفاظ غريبة، تبرز عطشه إلى الفناء في حضن الألوهة، فكان الوارد الشيخ سيدي عاشور، والشيخ سيدي القوفي، وكان التجلي، والمحبة، فالغيبة فالفناء. يقول:

سيدي " عاشور" وتقوى " سيدي القوفي" [*] و براءة الشهداء

و ما تنزل من فتن الأشواق وما تفصد من دبق القندول يا أنت ياكياني

و كينونتي، ومكانتي، وكموني، وكمونتي ومكمني وكلامي وكلومي

التي فتحتها بيارقك الصاعدة في غلمة الروح واتعاظ الدم،

و صهد العين المفتوحة بازرقاق البحر المتدفق

من صنوبرة القلب الذاهب عشقا في أعطافك، وعطوفك ومعاطفك،

وعطفاتك، وانعطاف دربك المفضي إلى مسارب الطفولة،

حنين الأشواق، ولمسة التآخي، وهمسة الحلم وشوق الأزمة الخوالي.

(....)

1- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشّعر الشّعر الجزائري المعاصر ص 174.

[*] – جاء في المتن إحالة إلى الشّيخين، بأنهما من الأولياء الصالحين الذين لهم حظوة عند العامة في القل (ينظر عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء. مقام المحبة منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين د. ت. د. ط، ص 100-101) وهذا الملفوظ المصاحب للخطاب يؤكد البؤرة الدلالية للنص التي تصب في الرؤيا الكشفية والغيبة الصوفية إذا ما علمنا أن العتبات والعناوين تسهم في إضاءة معنى النص.

وردة البحر: يا صحوتي وصحتي، وصحابي ومصحتي،

و صحبتي، ومصابحي، ومصاحفي، وصحائفي، يابعثي،

ونشوري، وسري وحبوري، وشكي ويقيني، وسكرة روحي

ويقظة وجداني، واتجاه ذاكرتي، وجذو مخيالي، ولمع خيالي

و صدق مخايلي، وبكور هيامي، وعلو مقامي وحليب فطامي. [1]...

إن استعراضنا لهذا الملفوظ الشعري المطول، إنّما لندلل على أن الشاعر يعيش الحالة الصوفية أكثر من الحالة الشعرية وهذا ما وجّه البنية الدلالية للغة الملفوظ الشعري المشدودة إلى حقول دلالية تشترك في (**مقام– المحبة**) ضمن سلسلة من الثنائيات المتعارضة استمدّها من ملفوظات صوفية تتواشج كلها لتحقق شعرية النص، وتحقق للنص صوفيته، من كشف، وتجل، وعشق، ففناء. من هذه الثنائيات " **كياني/ كينونتي، مكانتي/ كمونتي، كموني/ مكمني، بعثي/ نشوري، معاطفك/ عطفاتك**... " وثنائيات ضدية مثل " **شكي/ يقيني، سكرة/ يقظة، لمع/ صدق**... ".

كما تتجلي الحالة الصوفية في استدعاء الشاعر لكل من" سيدي عاشور"، و"سيدي القوفي، فالشيخ يمثل في عرف الصوفي الإنسان الكامل الجامع، واستدعاؤه يدل على توق الشاعر لبلوغ مقام نبي من الأنبياء عبر واسطة هما الشيخ سيدي عاشور وسيدي القوفي، وهذه الفكرة الموجودة في الملفوظ الشعري، قائمة على الوراثة استقاها الشاعر من الشعر الصوفي، وهي« من الرموز المسيحية في الشعر الصوفي (...) ومؤدّاها أن الصّوفي المسلم قد يرث مقام نبيّ من الأنبياء السابقين ولكنها وراثة مشروطة بالوسيط، وهكذا يرث الصوفي ما ينطوي عليه المقام العيسوي من علوم وحكم وأذواق، من خلال الإنسان الكامل الجامع لمقامات الأنبياء السابقين. »[2]

إذ يقول الّشاعر:

1- عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء. مقام المحبة ص 99-100.

2- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، . ص 12.

يا مرابع سيدي عاشور العارف، ومناقب سيدي القوفي الكاشف، هللي، فالفتح قريب، وبيني وبينك برزخ من عسل مصفى فهل يغفر لي البحر سر جنوني. [1]

و قد تعرض بعض النقاد لمثل هذا التوجه ومثل هذا الاستدعاء للملفوظ الصوفي، وعدها تمسيحا للإبداع العربي إذ يقول أبو يعرب المرزوقي «و لعل أفضل الأمثلة على التمسيح العام للإبداع العربي الحالي العودة البيّنة إلى احتذاء النماذج الصوفية المتفلسفة من نمط تصوف ابن عربي (الحلولية الشاملة أو وحدة الوجود)، أو تصوف الحلاّج (الحلولية الخاصة أو المسيحية المحرّفة)، وربط ذلك بالتصوف المسيحي الذي عادت إليه المثالية الألمانية والوجودية؛ التي سيطرت على نماذج الشعر الذي يزعم أصحابه البحث عن معاني الوجود وأعماقه، تأثرا بالقراءة الهيجلية للشعر العربي (الذي حصره أوكاد خلال دروسه الجمالية في مثالين صوفيين فارسيين» . [2]

وختاما يمكن القول أن الملفوظ الصوفي قد أحدث فاعلية في النص الشعري الجزائري المعاصر، إذ لا يخفى على أي قارئ لدواوين لوصيف، والغماري وبن عبيد، ومصطفى دحية وحمادي... أن معجمها الشعري يعج بالمصطلحات والألفاظ الصوفية وإذ كان المعجم« هو المرشد إلى تحديد هوية النص وهو أيضا لحمة أي نص كان، »[3] فإن النص الشّعري الجزائري المعاصر بمتحه من المعجم الصوفي، قد شق لنفسه طريقا جديدة في الكتابة والتجريب إن على مستوى اللغة أو على مستوى الرؤيا، بما حمله من مضامين ودلالات صوفية، وهو في هذا المتح يعبّر أحيانا عن واقع لطالما سعى إلى تجاوزه، فوجد في التصوف ملاذا وراحة من همومه ومآسيه، وتنكب أحيانا أخرى الرؤيا الصوفية لأنه وجد في التصوف« عالم المتخيل أوسع من عالم الظاهر، والتأويل أكبر من الدلالة الثابتة، كما أنه وفر له متعة العزلة والتأمل» .

1- عبد الحميد شكيل: المصدر نفسه ص 101.

2- أبو يعرب المرزوقي: في العلاقة بين الشعّر المطلق والإعجاز القرآني ص 196.

3- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير لبنان، ط1، 1985، ص 58.

ثالثا: المعجم التّوراتي والإنجيلي بين الحضور والغياب:

مثلما استثمر الشعراء الجزائريون ألفاظا من القرآن الكريم، وتفاعلوا مع الدين الإسلامي فكان للمعجم الديني القرآني سلطة على نصوصهم، واستعانوا بألفاظ صوفية كذلك طالت شاعريتهم ألفاظا من المعجم المسيحي واليهودي، ولعلّ هذا متأت من انفتاح الشعراء على الثقافة الغيرية، وتأثرهم بالشعر الغربي والشعر المشرقي، من ثمّ تسرّبت إلى نصوصهم ألفاظ الدين المسيحي واليهودي، عن وعي أو بغير وعي، ومن الألفاظ التي استحضرها شعراؤنا لفظة التعميد/ عمّد، ف زينب الأعوج تستدعي هذه اللفظة في نصها راقصة المعبد:

يا عاشقة

الرّموز والغواية

والمباهج تعالي...

فكي جدائلك

(...)

قفي على حوض البخور

بالوعود المنحّسة

فكي حزامك

لتصعد رائحة النار

إلى ما تبقى من جسدك المعمّد

بالصلوات

وتفكين

البرقع عن الشاهد

على غوايتك على ذبحك [1]

إنّ التعميد من شعائر اليهود والنّصارى* إذ تمتزج في هذا النّص ملفوظات دينية إسلامية ومسيحية ويهودية، مع بعض الألفاظ المستمدة من الممارسات الروحانية التي لها علاقة بالشعوذة، لتعبّر الشاعرة بهذا المزيج عن واقع المرأة الجزائرية، وطغيان السحر والشعوذة على ذهنيتها، وهي في ذلك تقدّم نقدا ذاتيا لتلك الممارسات اللاّعقلانية التي تُنبِيء بتحجر المجتمع وتخلّفه، وتشبّه هذه الممارسات بطقوس التعميد التي تقام في الدّيانة المسيحية، واليهودية وهي أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع، فكما أن الطفل يعمّد ليطهر جسده من الخطايا حسب زعمهم، وهذا من شركهم وعقائدهم الفاسدة، فكذلك المرأة في مجتمعنا لا تميّز بين الممارسات العقيدية الصحيحة التي تسمو بالإنسان كالصلاة والصوم... الخ، وبين هذه الممارسات الخاطئة التي تهوي بها بعد أن تخدّرها في براثن الرذيلة دون وعي منها، فتقدم صورة متناقضة للمرأة، وظاهرها الذي هو البرقع/ الحجاب يسقط ويعرّي ما يستر خلفه(امرأة ساذجة، بعقل متحجّر، تنجرف خلف تلك الطقوس الغريبة) والحجاب هنا أو البرقع هو حجاب العقل، لا حجاب الزينة إذ تغدو المرأة:

عاشقةً

للرموز والغواية والمباهج [2]

فدال المعمّد المسند إلى الجسد يحضر هنا ليعمّق دلالة الغواية والخطيئة، على خلاف ما يحيل

---

[1] – زينب الأعوج: راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحرّ، ط1، 2002م، ص ص 12- 15.

* – إنّ التعميد من شعائر اليهود والنصارى، حيث يتم غمس الجسم او جزء منه في الماء أو رشّه، ويقوم به الكاهن ويزعمون أنّ ذلك يطهّر الطفل فينشأ طاهرا مبّرءا من الخطايا، ويقال إنّ التعميد كان موجودا في اليهودية قبل النصرانية، وحكوا أن يحي بن زكريا عليهما السلام قام بتعميد المسيح عيسى عليه السلام، ولذلك سموه يوحنّا المعمّدان، هكذا جاء في كتبهم ونقله عنهم بعض المؤرخين العرب، يقول ابن خلدون في تاريخه: «ثمّ جاء يوحنّا المّعمدان من البرّية وهو يحي بن زكريا، وناداه بالتّوبة والدّعاء إلى الدّين، وقد كان شعيا أخبر أنّه يخرج أيّام المسيح، وجاء المسيح من النّاصرة ولقيه بالأردن فعمّده يوحنّان وهوابن ثلاثين سنة » نظر (ابن خلدون (عبد الرحمن): تاريخ ابن خلدون المسمّى ديوان المتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربرومن عاصرهم من ذوي الشّأن الأكبر تح خليل شحاذة، سهيل زكار، دار الفكر بيروت لبنان دط، 2000م، الجزء 2، ص 167.

[2] – زينب الأعوج: راقصة المعبد، ص 14.

عليه في الدين المسيحي، أو اليهودي من أنّه تطهير للجسد المعمّد من الخطايا، واستدعاؤه هنا قائم على هدم مداليله الدينية السابقة، وإعادة تعبئته بمداليل جديدة مناقضة، لتكشف عن رؤية الذات الشاعرة اتجاه المرأة. إلا أنّ التعميد عند مصطفى الغماري لا يعدو كونه شعارا دينيا يهوديا في قوله:

أي ديـــن لمـــن تهـــوّد أدنـــا هـــم ونمـــت عيـــونهم لليهـــود
قتلـــوا الكبريـــاء بـــالعزيز ذل في عقـــر داره مصـــفود
قتلـــوا الطّهـــر أحمـــديّا فهـــل إلاّ معـــاني التســـبيت والتعميـــد[1]

إنّ الغماري يدين الممارسات القمعية ضد الشعب الفلسطيني، ليكشف أنّ العداء الذي يكنّه اليهود والنصارى للمسلمين؛ عداء عقدي يكنّه الصّهاينة لعقيدة الطّهر محاولين استبدالها بمعتقداتهم الفاسدة، إنّ التعميد كما التسبيت –نسبة إلى السبت المقدس لديهم- من شعائر اليهود، وجاء استدعاؤه استدعاء مباشرا لا إيحاء فيه، استغنى الشاعر عن تحميله قيما جمالية واكتفى باستعماله لإبراز الجانب الفكري والعقدي الخاص بالآخر.

ويوظّف عز الدين ميهوبي لفظة "عمّد" في مقطوعته الرّيح:

سألتني الريح

من أخفى وعد الماء؟

وعمّد بالحناء نوارسه البيضاء

وراح يصيح

«الماء دمُ...

الجرح فم

«الأرض صليب في المنفى

---

[1] – مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين دار هومة، الجزائر ط 1، 2001 م، ص 49.

«والطفل مسيح

سألتني الريح

طلعت من وجع الرّايس

رائحة الأموات [1]

إنّ الملفوظ المسيحي يمارس سلطته على الملفوظ الميهوبي، كلمة تستدعي كلمة (**عمّد، الماء دم، صليب، مسيح**) لتتظافر على صنع الدّلالة الكلية للنص. إنّ تحوّل الماء إلى دم يذكّرنا بأشدّ عقوبة أصابت قوم فرعون قبل الغرق فقد تحوّل نهر النيل إلى دم، **قَالَ تَعَالَى:** ﴿ **فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ ٱلطُّوفَانَ وَٱلْجَرَادَ وَٱلْقُمَّلَ وَٱلضَّفَادِعَ وَٱلدَّمَ ءَايَٰتٍ مُّفَصَّلَٰتٍ فَٱسْتَكْبَرُوا۟ وَكَانُوا۟ قَوْمًا مُّجْرِمِينَ ﴿١٣٣﴾** ﴾ [الأعراف133:] ثمّ إنّ حضور الماء يعني حضور الحياة وغياب الموت، وحضور الدم معناه حضور الموت وغياب الحياة، وأنّ تخضُب الماء بالدم؛ وجود صراع بين الموت والحياة، وهي ثنائية ضدّية طبيعية تفرض نفسها في هذا السياق، أمّا تعميد النّوارس بالحناء، ومادام لون الحناء كلون الدم، فتعميدها بالدم معناه ذبحها في وطن صلب فيه كلّ شيء. إنّ هذه المحمولات المرعبة تحيل على أجواء تشاؤمية تراجيدية، تنتهي بانتصار الموت على الحياة، إذ أن صمت الشاعر عن أسئلة الرّيح وانبعاث رائحة الموت من الرّايس إجابة صادمة للقارئ فهي إعلان لانتصار الفناء /الموت في النهاية.

وتحضر لفظتي "الصّليب" و"المسيح" في النّص ضمن تلك الصّورة النفسية التشاؤمية، وهما من الألفاظ الدّالة على الدّين المسيحي، واستحضار الشاعر للفظتين يتم ضمن مخالفته الرؤية الإنجيلية، فالمسيح أصبح معادلا موضوعيا للطفل(**الطفل مسيح**)، والأرض(**الأرض صليب**)، فإن كان المسيح عليه السلام صلب في الرؤية الإنجيلية – «فخرج وهو يحمل صليبه إلى مكان يسمّى الجمجمة، وبالعبرية جُلجُثة، فصلبوه هناك وصلبوا معه رجلين كلّ واحد منهما في جهة، وبينهما يسوع» [2]

---

[1] – عز الدّين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 295.

[2] – يوحنّا 19: 17- 22

بما يحمل الصّلب من معاني البطش والإيذاء والدّمار، فإنّ المصلوب هنا هي أرض الشاعر، وطنه الذي تغلّبت فيه قوى الدّمار والقمع على قوى الحياة.

وكذلك مصطفى الغماري الذي يستحضر لفظ الصليب ويغاير فيه الرؤية الإنجيلية:

أحمـــل ســـيفي البـــدريّ بعـــدا يضيء مـــداه –رغـــم الليـــل– فجـــري

ألمّ هـــواه أصـــلب كـــل فقـــر وللفقـــراء للأطفـــال شـــعري[1]

إنّ الشاعر يتجاوز دلالات الصّلب في الرؤية المسيحية، ذلك أنّ المصلوب هنا هو الفقر الذي ألمّ بالشعب الفلسطيني جرّاء ظلم بني إسرائيل، فيتفاعل الشاعر مع فلسطين بالمأساة وبالأمل، بالجرح وبالمقاومة، والشاعر هنا يتقنّع برمز المسيح الذي بعث ليحمل السلام إلى أرض فلسطين، كذلك الشاعر يقضي على الفقر ويحمل الخصب للطفل الفلسطيني «وهو ما تنّم عنه التجربة الرّاهنة لمسيح اليوم/ الشاعر، حامل لواء صليب الإنسانية المعذّبة» [2].

ويرد لفظ الصّليب عند حنين عمر في سياق التعبير عن تجربة العشق الذاتيّة، وما خلفته من عذابات وآلام النّأي والبعد:

إن كـــان عـــني قـــد نـــأى وصـــلي طويـــل مـــا تعـــب

يـــا عـــاذلي في الحـــب لا تمـــتحن قلبـــا صُـــلِبْ[3]

ويستحضر الأخضر فلوس لفظ الصليب، وهو يتأرجح بين استيلاب حضارة الغرب، التي دلّ عليها لفظ الصليب، والحضارة الإسلامية التي أحال عليها دالّ الوضوء:

توضّأت مكتملا بجداول عطر قبيل دخول

الطقوس

ولّما انتهيت تحرّك ظفر دخيل نسيته عند الوضوء

---

1 – مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1980، ص 29.

2 – سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص 212.

3 – حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم ص 55.

فعاودت لبس الصليب... ونار العلاقة!

إنّ قهوتي مرّة ونصيبي...

بغير طعم السند السّكري... وأطفأت السّحب الساحلية

نار الصداقة! نحن منكم يشغل الروح ثانية بالحنين

وينذر العاشقين جداوله... واحتراقه [1]

إن الأبيات تنذر باستشراف العلاقة مع الحضارة الغربية ممثلة في الصليب وانفتاح الشاعر وإقباله على لبس الصليب دون تحرّج يوحي باستلاب هذه الحضارة في بعدها الثقافي لا الرّوحي لشعرائنا، ذلك التأثر الذي تكشف عنه الممارسات الشعرية الحداثية، والنهل من الثقافة الغربية ممارسة وتنظيرا التي تبرز في الطرق الجديدة في التعبير، وأساليب مغايرة في الأداء. وضمن هذا المنظور يمكن القول أنّ فعل الصلب، أو دال الصليب يحضر في الملفوظ الشعري الجزائري كونه بديلا علاميا للقمع الممارس على الإنسان، وليس في سياق إعادة دال التّعميد بسياقاته وحمولاته الدّينية كما هي في الإنجيل، فهو نوع من التأثر الواعي بمحمول هذا اللفظ الديني؛ ذلك أنّ الرؤية الدينية الإسلامية تمارس سلطتها على ذهنية الشعراء الجزائريين، فيرفضون ضمنيا وقوع حادثة الصّلب، ويجرون على الرؤية القرآنية إذ**قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴿١٥٧﴾** ﴾ [النساء: 157] فالألفاظ المسيحية عندما تسرّبت إلى شعرنا الجزائري جاءت خالية من روحانيّتها.

ومن تلك الألفاظ الدالة على المسيحية، وأحدثت فاعلية في الملفوظ الشعري الجزائري المعاصر لفظتي "صلك /الغفران".

يقول عز الدّين ميهوبي:

---

1 – الأخضر فلوس: الأقمار الأخرى ص 100.

لن أسقط في عينيك

فأحمل في نعش الرؤيا...

ويصلي البحر علي

وأمنح صكّا للغفران...

لأكمل مرحلة التدجين [1]

فإلى جانب ذكر لفظة الصلاة التي أفرغت من دلالتها الدّينية بإسنادها إلى البحر، إذ يفترض بها فريضة تخصّ بني البشر، ولا بدّ أنّ ذلك الإسناد يحمل من الدلالات الكثير، فقد وردت ألفاظ (**صك، الغفران، * التدجين**)، والتي تختزل مزاعم الكهنة الكاثوليك في عصور الظلام التي مرّ بها المجتمع الأوروبي، وقد أدّت هذه الألفاظ فاعليتها المرجوّة في تكثيف دلالات الرّفض والثورة على الواقع الحضاري المشوّه للأمة، والذي يطغى عليه الجهل، ويطغى معه التحجّر والعقليات الدّوغمائية على المنطق والرّؤيا الاستشرافية، فيرفض الشاعر أن يكون شريكا في مرحلة التدجين الشبيهة بتلك المرحلة التي عاشتها أوربا في عصور الظلام، فجاء هذا المركّب اللفظي مفرغا من دلالاته الرّوحية، ومعبّأ بإيديولوجية الكاتب التي ترى فيه رمزا للتحجر، وطغيان المادية وجشع السلطة على الرّوحانية، في زمن قلبت فيه كلّ المفاهيم والموازين.

ومن الألفاظ الدالة على الدّيانة اليهودية لفظة" السّفر"[*] التي ترددت عند الشاعر عز الدين

---

[1] – عز الدّين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 8.

[*] – الغفران بحسب المعتقدات الدينية الكاثوليكية هي الإعفاء الكامل أو الجزئي من العقاب الدّنيوي على الخطايا، ويتم منح الغفران بعد أن يعترف الشخص الآثم بخطاياه ويتوب عنها، وبحسب المعتقد الكاثوليكي فإنّ هذا الحل من العقاب الدنيوي يأتي من تضحية المسيح لنفسه على الصليب، وشفاعة القدّيسين، وكانت عادة ما تمنح مقابل أعمال خير، أو صلوات، وكانت مزاعم بيع كهنة ورهبان كاثوليك لوثائق تؤكّد حصول الشخص على الغفران، مقابل مبلغ مادّي (صكوك مارتن لوثر وغيره من المصلحين البروستانت. نقلا عن الموقع:

w. http: //arwikipedia. org/wi 3 mars 2015, 23: 14

[*] – ينسب سفر الخروج في التقاليد اليهودية والمسيحية إلى موسى ويدعى إلى جانب أوّل أربعة أسفار في العهد القديم بأسفار موسى الخمسة أو التوراة أو الشريعة، يرى بعض الباحثين المعاصرين أنّ سفر الخروج كتب من تقاليد شفهية خلال عهد السبي

ميهوبي، فقد جعلها عنوانا لقصيدتين: قراءة أولى للسفر، وقراءة ثانية للسفر [1] يقول:

فتشت

فتشت

وفتشت لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفّي...

وبقايا سفر كنت أرتّله

وحدي داخل قبو كنت أزيّن كلّ جدار فيه

بعاصمة أولى للحبّ

ومملكة بانت [2]

فالسفر عند عز الدّين ميهوبي هو «المتراس الذي يحتمي به القلب في لجّة التطويح والمغامرة، حتى كأنّما يرابط عند صخرة الاتصال بالسفر. والسفر سيمائيا متعدّد الدلالات: سفر التكوين، وسفر النّواميس، يستغرق الوجود بدءا ونهاية: تتكرر دلالة السفر بالقصيدة إلى حد التنبيه إلى حدّ الاستوقاف، وتتمفصل مع طقوس هي شواهد على أصل وتأصيل تجربة الذات للشاعر» [3].

البابلي، ويمثل التفاصيل التوضيحية للهوية اليهودية فيعكس ذكريات ماضٍ مليء بالشقاء والهروب وميثاق أخذه الله على بني إسرائيل وفضّلهم بعده على العالمين وتعاليمه التي بعث بها موسى ليعلّمهم أسس بناء مجتمع جديد وكيفية الحفاظ على ديمومة وقصة سفر الخروج أنّه يروي في حلقات متتابعة طفولة النبي موسى وهربه من مصر ثم عودته إليها ليقود أسباط يعقوب خارجًا من حكم فرعون والأحداث التي رافقت المرحلة الأولى من خروج الشعب الذي شكل الحدث الأساسي ومنه استقى السفر إسمه. مجموعة من المؤلفين بموافقة بولس الشريعة أو التوراة، دار المشرق، ط 1، بيروت 1990، ص 5. نقلا عن الموقع:

w. http: //arwikipedia. org/wi26مايو 2015، 16: 09

[1] – عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف ، منشورات أصالة، ط 1، نوفمبر 1997م، ص 62 / ص 65.

[2] – عز الدّين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 13، وينظر أيضا: النخلة والمجداف، ص 16.

[3] – عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 8/ ص 9 من المقدمة.

إنّ السفر عند عز الدّين ميهوبي إذا تمتزج دلالاته الرّوحية بتجربة الشاعر الذاتية، وتتضافر الدّلالتان لتعبّرا عن هواجسه الوجودية، فكما أنّ موسى خرج بأسباط يعقوب هربا من طغيان فرعون وجنوده، فكذلك الشاعر خرج عبر أسفاره باحثا عن إجابات لأسئلته الوجودية، حول الوجود والإنسان والأرض والموت والحياة، فنراه يرتل أسفاره عند بزوغ كلّ فجرٍ وعند مجيء الأموات بلا أكفان، يقول:

تتقاطع في حلقي الكلمات الموسومة في سفر أزلي

عند صلاة الفجر

وعند مجيء الأموات

بلا أكفان [1]

ويستحضر يوسف وغليسي لفظة السفر جمعا، كعلامة أو إشارة إلى الدّين المسيحي في قوله:

لله ذرّك يا فتى

ذكّرتني العهد الجديد/ ملوّنا ومفصّلا ومتمّما...

ما أشبه الأسفار بالأسفار يا ربّ الحمى

يا وحدة المشكاة

يا نورا همى[2]

تأتي لفظة الأسفار متساوقة مع ألفاظ قرآنية (**المشكاة، نورا، ربّ**)، ومسيحية (**العهد الجديد**)، إنّ هذا الملفوظ الشّعري ورد على لسان النّجاشي، والشاعر قام بتحيين تلك اللحظات

---

[1] – المصدر نفسه: ص 20، وينظر أيضا: فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 18.

[2] –يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار ص51/50.

التاريخية، التي آوى فيها النّجاشي بعض المهاجرين المسلمين إلى أرض الحبشة هربا من بطش قريش، فشكلت لحظة فارقة في تاريخ الدّعوة حين وجدت لها مناصرا من غير المسلمين، وهو بذلك التحيين واستحضار تلك الألفاظ الدينية أسقط ذلك الماضي على واقعه، وواقع أمّته في رحلة البحث عمّن يلملم شتات جراحاته، برؤيا استشرافية في جوّ من التسامح والتواصل للتأسيس لحوار حضاري بين الأمم والشّعوب مادامت أديانها تنبع من مشكاة واحدة، فإن كانت تلك الأسفار الأولى تحيل على العهد الجديد/ الإنجيل، فإن لفظة الأسفار الثانية تحيل على القرآن الكريم بحسب النّجاشي*، وإن كان في الإنجيل بعض الثغرات والتناقضات بفعل التحريف فإنّ النّجاشي وجد في القرآن الكريم ما يسّد هذه الثغرات وإجابات جعلته يقبل عليه ويقدّم العون للمهاجرين.

وترد لفظتي الإنجيل والتوراة عند عز الدّين ميهوبي مقترنة أيضا بلفظة القرآن الكريم في قوله:

يوسف يسأل في البرّية: أين قميصي؟

قال الذئب

قميصك يلبسه عثمان

ودمي أهدره يوسف في الميدان

في الخيمة صلى شيخ القرية بالتوراة

وأفتى بالإنجيل

وأقسم بالقرآن [1]

إنّ استدعاء أسماء **التوراة، والإنجيل، والقرآن** في هذا الملفوظ الشعري لم يكن حلية لفظية، بل من قبيل التلميح إلى معان ودلالات خاصّة، اقتضاها الواقع المرعب والرّبيع الأسود –حسب الشاعر– الذي يعصف بكيان الأمّة الإسلامية، ويهدّد استقرارها فكانت التوراة كإشارة إلى اليهود والإنجيل

* -أو أنّ الأسفار هنا قدتحتمل الدّلالة المعجمية فتحيل على أي كتاب أوتحيل على هجرة وسفر الأنبياء هربا بدعوتهم من بطش الكفّار

1– عز الدين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 77.

إلى الغرب، أمّا القرآن فهو إشارة للإسلام، فشيخ القرية الذي يفترض به أن يصلّي صلاة إسلامية- لأن لفظة الشيخ تُطلق على الإمام في عرف المسلمين- يقابله الكاهن عند اليهود والبابا عند المسيحيين، جاءت صلاته بالتوراة أمّا فتواه فبالإنجيل الذي يحيل على الغرب الصّليبي، لتقدّم رؤيا خاصّة حول ذلك الربيع العربي الأسود في إشارة فيه إلى أنّ لليهود والغرب دورا في إشعال فتيله.

فإن كان يوسف وغليسي قد استحضر لفظ الأسفار/ العهد الجديد، في جوّ من التسامح واستشراف علاقة مع الآخر، فإنّ ميهوبي قد استحضر "التوراة" و"الإنجيل"، في جوّ من الرّفض والإدانة لتآمر الغرب واليهود، وإذكائهم لنار الفتنة التي تكاد تعصف بالأمة، إذ يقول:

عندما دخلوا بيننا...

لم يكن عندنا جرس للبكاء [1]

يعرّي الشاعر الدوافع الحقيقية لإشعال شرارة الفتن، فإذا كان البكاء من الشعائر والطقوس التي يمارسها اليهود أمام حائط المبكى* فإنّهم دخلوا بيننا —حسب تعبير الشاعر- لأننا لا نمارس طقوسهم ولا ندين بديانتهم، فالمسألة مسألة عقائدية وهذه الحرب الخفّية/ المعلنة ضد الأمّة سببها المعتقد الدّيني، وقد أدّت هذه الألفاظ الدينية [السفر، الإنجيل، التوراة، الجرس، البكاء.] فاعليتها على مستوى النّص في إبراز موقف الشاعر اتجاه واقع «بالغ المأساوية تتهدّد فيه حياة أمّة، ومصير شعب، وتاريخ حضارة، وقيم عربية إسلامية. »[2] وهي إشارة إلى اتحادهم والتفافهم وتمسّكهم بمبادئهم وديانتهم -حتّى لوكانت باطلة-فشكّل ذلك مصدر قوّتهم، مقابل تفرّقنا وتشتتنا وتفريطنا في مبادئنا وديننا فكان ذلك وبال ضعفنا.

---

1 – عز الدّين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود ص 287.

* – يقوم اليهود بإظهار الندم والتباكي حدادا على هيكل النّبي سليمان عليه السلام أمام الحائط الذي يحدّ الحرم القدسي الشريف من الناحية الغربية، إذ يعتقد اليهود أنّه الحائط الوحيد المتبقي من هيكل النبّي سليمان عليه السلام، وأنّه محرّم عليهم دخول الحرم المقدسي منذ خراب الهيكل. نقلا عن الموقع الإلكتروني: www. mawdoo3. com

2 – سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص 161.

وفي ختام هذا المبحث يمكن أن نخلص إلى أنّ المعجم الدّيني المستمد من القرآن الكريم شكل جزءًا مهمّا من البنية الجمالية والدّلالية للملفوظ الشعري الجزائري المعاصر وأغنى قاموسه، إذ وجد الشاعر في لغة القرآن الكريم وألفاظه ما يعمّق التعبير عن تجربته، فكان للقرآن الكريم فاعلية إيجابية في ملفوظات هؤلاء الشعراء، مثلما لاحظناه عند الغماري، وغليسي... كما أنّ تلك الألفاظ القرآنية حين مازجت النصّ الشعري غادرت مدلولاتها الدّينية، وانصهرت في سياق ملفوظاتها الشعرية وعبّرت عن رؤيا الشاعر الخاصّة.

وقد كان لألفاظ مستمدة من القرآن الكريم والدّين الإسلامي حضور أيضا في ملفوظات هؤلاء الشعراء، وكان ذلك الإستحضار عند البعض موسوما بالتفاعل السلبي وحمل دعوة للقطيعة مع الدّين الإسلامي جلاء وتخفيّا، تأسّيًا بشعراء الحداثة الغربيين، وشعراء المشرق: أدونيس وأنسي الحاج.. مثل مالاحظناه عند بوكبة والأعوج وجوادي.. ولم يقتصر الملفوظ الشّعري المعاصر على استدعاء الألفاظ التي لها صلة بمعجم القرآن الكريم والدين الإسلامي، بل امتدت شاعريّة هؤلاء الشعراء إلى الكتب السماوية الأخرى (الإنجيل والتّوراة)، فوظّفوا ألفاظا مشتقة من قلب الإصطلاح اليهودي والمسيحي من ذلك (عمّد، صليب، سفر). لكن وجودها لم يكن بالكثافة مقارنة بألفاظ القرآن الكريم، وكذا لم يكن بالعمق والفاعلية التي يمكن أن نقرأها في الشعر المشرقي وربّما ذلك راجع إلى عدم شيوع المسيحية واليهودية في منطقتنا، والمعرفة السطحية لشعرائنا بهما، ممّا جعل هذا الاستحضار لا لشيء إلاّ لتحيل في الغالب على الدّيانتين أو على الوجود اليهودي داخل الأراضي الفلسطينية.

كما إن النص الشّعري الجزائري المعاصر بمتحه من المعجم الصوفي، قد شق لنفسه طرقا جديدة في الكتابة والتجريب إن على مستوى اللغة أو على مستوى الرؤيا، بما حمله من مضامين ودلالات صوفية، وهو في هذا المتح يعبّر أحيانا عن واقع لطالما سعى إلى تجاوزه، فوجد في التصوف ملاذا وراحة من همومه ومآسيه، وتنكب أحيانا أخرى الرؤيا الصوفية لأنه وجد في التصوف" عالم المتخيل أوسع من عالم الظاهر، والتأويل أكبر من الدلالة الثابتة، كما أنه وفر له متعة العزلة والتأمل "

ولكن السؤال الذي نجده مشروعا هنا والذي يجعل من البحث بابا منفتحا أمام أبحاث أخرى

هو: هل هذه الرؤيا الصوفية المتجلية في نصوص بعض شعرائنا تعكس صوفية أصحابها على أرض الواقع؛ بمعنى هل أصحاب هذه النصوص متصوفة طرقيون؟ أم أنّها وحسب استعادة للمعجم الصوفي، والزجّ به في ثنايا النصوص تأسيا بشعراء الحداثة في المشرق؟ أم هي كما عبر عن ذلك المرزوقي موجة حلوليه اجتاحت إبداعنا العربي لا غير؟.

و هذا ما سنحاول الإجابة عنه في أبحاث أخرى -ليس المقام هنا مقامها -بل تحتاج إلى أبحاث أكثر ميدانية؛ أي السعي لتقصّي حياة هؤلاء الشعراء، وربط ما ورد في نصوصهم من نزعة صوفية ورؤى كشفية بواقعهم العقدي وتوجهاته المذهبية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث:

فاعلية الرمز الديني في الشعر الجزائري المعاصر

أولا: الرّمز القرآني وأنساق الرّؤيا الشعرية

ثانيا: الرمز الصوفي وحداثة الخطاب الشّعري

ثالث: الرمز التّوراتي والإنجيلي والنّصّ المضاد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن التعبير الرمزي سمة من سمات الإنسان واللغة، به تتحول الألفاظ والدوال، فتضحي ذات طاقة إشارية، وتجيء طافحة بالمعنى والدلالة، وبه تتغير طبيعة العلامة اللغوية، إذ لا تحيل على معنى واحد اصطلاحي تمّت المواضعة عليه، بل تخفي وراءها علامات أخرى. [1]

وضمن هذا المنظور فإن الرمز/ الدال عندما يصبح جزءا من النص الشعري ينتقل من مجرد المعنى المتواضع عليه اصطلاحا إلى معاني ودلالات كشفية، يتحكم في تلك الدلالات ويوجهها السياق الشعري الذي اندرج فيه الدال/ الرمز بعدما غادر معناه الاصطلاحي الأول؛ لذلك لم تعد الذات المتلفظة تعبّر« عن المحتوى تعبيرا مسطحا مكشوفا، بل تعبّر عنه بشكل مثير خلاب، موح بالشعور والحالة النفسية» . [2]إنّ الملفوظ الشعري لم يعد «يحمل معنى واحدا محددا، وإنّما يومئ إلى مجموعة المعاني، والدلالات التي تنمو وتتداخل وتتنوع وتتعمق». [3]يقول أدونيس: « الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنّه اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، هو إضاءة للوجود المعتم، اندفاع نحو الجوهري. »[4]

و« إذا كانت القدرة على الترميز وعلى خلق الرموز أهم سمة تميز الكائن البشري، بجعله اللغة جهازا رمزيا يصله بغيره من الناس ويوثّق صلته بالعالم» ، [5] فإن الشعراء الجزائريين المعاصرين قد لجأوا في ثنايا نصوصهم إلى الترميز، واستعانوا بالرّموز الدينية المختلفة، من ثمّ جاءت ملفوظاتهم الشعرية تعج بهذا الاستخدام، وعبروا به عن آمالهم وآلامهم واستشرفوا به مستقبلا واعدا، بطريقة

---

[1]- الهادي العيّادي، الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2007م ص 119 نقلا عن François Moreau ; l'image littéraire ,Société d'édition st d'enseignement Supérieure ,1982, p 32 .

[2]- أنس دواد: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، الفجالة، 1875م، ص 308.

[3]- المرجع انفسه، ص 308.

[4] -عبد القادر عبو: أسئلة النقدفي محاورة النّص الشّعري المعاصر، دراسة منشورات ليجوند ط، 2003م، ص112.

[5] Emile Benvenise problemes de linguistique générale tome 1,edition Gallimard, 1966, p 16

موحية تترك أثرا جماليا، وتفجّر طاقات القراءة عند المتلقي، وتجعله طرفا مشاركا في عملية إنتاج الدلالة. يتحكم في تلك الدّلالات ويوجهها السياق الشعري الذي اندرج فيه الدال /الرمز بعدما غادر معناه الاصطلاحي الأول.

و إذا كان « للرمز ارتباط قديم بالدين أو العقيدة، فإنّ الشاعر المعاصر في توظيفه للرمز لا يفكر بالعقلية الدينية»، [1] بل إنه يخضع الرمز لسياقة الشعري وفق رؤيا خاصة يعبر من خلاله عن تلك الانعكاسات والانكسارات للواقع في ذهنية الذات المتلفظة.

"إنّ استخدام هذه الرموز الدينية في الشعر لا يعني أنّ الشاعر ينطلق من تجربة دينية محضة أو أنّ القصيدة لديه تحوّلت إلى عظات وخطابات دينية، إنما اتكأ على ذلك وأفاد منه بدلالاته المختلفة لتقوم القصيدة على تفاعل هذه العناصر مع رؤيا الشاعر وواقعه، مشكلة حركيتها ووجودها وحياتها، وتفتح بالتالي أفقا جديدا قوامه النّص العابق بالتساؤل واللاّجواب" [2]. وقد تفطن الشاعر الجزائري المعاصر إلى قيمة الرّمز وجماليته، في بناء النص عندما أحسن استثمار إمكاناته في نقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية، فالتعامل مع الرمز هو أساس الكتابة الشعرية التي لا تتعامل معه كمقولة مجردة من كل الإيحاءات غير الموازية لحالات النفس في تجربتها، وبالتالي فإن الرّمز بدلالته المبتكرة ما هو في حقيقة الأمر إلا لغة الشاعر الخاصة بطقوسها، في اكتناه الحلم والتجربة و« حين تصبح اللّغة طقسا، فإنها تكتسب القدرة على اللحاق بالحلم في تموجاته، وتضحي لغة هيولية لا لغة نهائية اتسعت فيها ساحة إيحاء الرّمز لاستيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة» . [3]

و إذا كان الملفوظ الشعري الجزائري يرتكن إلى الرمز كمادة أساسية في نسيجه ضمن المسار التوليدي له، فإن «التحليل الدلالي المعاصر يعتمد على مبدأ التمييز بين المظهرين التاليين:

---

[1]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 71.

[2]-كامل فرحان: فاعلية الرّمز الدّيني المقدس في الشعر العربي ص324

[3]- عبد القادر: أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر، ص 88.

1- ضرورة الدّلالة في الملفوظ داخل التركيب.

2- الترميز في الملفوظ داخل التركيب.

تستهدي بطرائقية المقاربة الدّلالية في تذوق المعنى الجمالي لدلالة الرمز، بوصفه بنية تمثل نقطة الإشعاع والتوتر بين الذات المتلفظة والمتلقي» .[1] ووفقا لذلك فإننا في هذا المستوى من مستويات الدّراسة سنتتبّع الترميز الدّيني في الملفوظ الشعري، ومدى فاعليته في إثراء البعد الدّلالي والجمالي للنص.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]- عبد القادر: أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر ، ص 112/111.

أولا: الرّمز القرآني وأنساق الرّؤيا الشّعرية:

كثيرا ما يكون الرّمز متفقا عليه في الوعي الجمعي بين الشّاعر ومتلقّيه ،وذلك ما يبعد استغلاقه أو غموضه من جهة ويحقق الفاعلية والمتعة والفائدة من جهة أخرى؛ لذلك لجـــأ الشّاعر الجزائري المعاصر إلى لقرآن الكريم يستمدّ منه رموزه بوصفه الخطاب الأكثر تلاوة بين المتلقين ،فطالما كان الرّمز القرآني أفضل أدوات الشّاعر اللفظية لإضاءة المعنى، غير أنّه وهو يستحضره-أي الرّمز القرآني- كان يخضعه لسياقه الشعري وفق رؤيا خاصة محاولا تجاوز سوداوية الواقع وقتامته واستشراف غد أفضل .ومن بين الرّموز القرآنية التي استخدمها الشعراء الجزائريون في ملفوظاتهم:

1-محمد ﷺ:

لقد قام الرسول ﷺ بتغيير جذري في المجتمع الذي بعث فيه، إذ أحدث برسالته؛ ذات الشقين الدّيني والدنيوي ثورة في عالم الإنسانية، حين أخرجهم من الظلمات إلى النور، ومن مجتمع بدوي تدبّ فيه النّعرات والخلافات القبَلية، إلى مجتمع حضري موحّد تحت راية واحدة، ولهذا اتخذه الشاعر يوسف وغليسى رمزا في ملفوظه الشعري" تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، وهو إذ يوظف شخصه الكريم كرمز، فإنه لا يتطابق مع حياته تطابقا كليا، ولايسعى إلى نظم سيرته الدينية االشريفة شعرا، بل إنّه يضفي عليه من الخيال، ويحمله أبعادا بنائية متعددة وإشارات متنوعة، فتشير الذات المتلفظة في ملفوظها إلى البيعة الأولى، والثانية، والهجرة النبوية الشريفة، والغار، والسَّمُرات، وبالطبع لا يقدم الملفوظ «هذه التصوّرات بشكل تعييني مباشر، بل يعتمد في طرحه على التعبير التضميني الرمزي الذي يستند إلى ثلاثة مقومات، يتيح إنجدالها أداء دلاليا يتميز بجمالية خاصة، بقدر ما يتميز به من غنى وكثافة في إشاراته وإحالاته، فهو يتوسل بعض العلامات رموزا كبرى تشكل المحاور الأساسية في عالم القصيدة، بحيث يشكل التّعرف إليها وتحديد دورها المدخل الأوّلي لفهم هذا العالم، وفقْهِ معطياته الكلية والمنحى العام بحركته الشاملة» .[1]

[1]- سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص 152.

يقول يوسف وغليسي:

واقف أستعيد بقايا الجراح

في خريف الهوى... عند مفترق الذكريات...

كصفصافة صعّرت خدّها للرياح

واقف عند سفح السّنين الخوالي وحيدا

تبعثرني الرّيح شوقا إلى: السّمرات التي بايعتني شتاء وصيفا

و شاخت... تهاوت... وماتت...

و لا شاهد يذكر المرتين.

أنا لا أذكر– الآن– إلا الظلال التي

باركت بيعتي،

و الدماء التي أشعلت سمعتي

من ترى يشهد اليوم أنّي

أنا سيّد البيعتين؟؟

(...)

إنّني آخر الأنبياء بهذي البلاد

و لكنني أوّل المرسلين[1]

تتقنع الذّات المتلفّظة بشخص الرّسول الكريم لتعيدنا إلى ذلك الزّمن، فواقعه أشبه بالجاهلية يحتاج إلى نبي يخرجه من ظلمته، والرسول الكريم هو سيّد الثوار لذلك كان الأنسب لتمثله في هذا

[1]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 25/ 26.

الملفوظ، وبما أن الثورة لا يصنعها شخص واحد بل لابد له من جماعة تؤيده وتحميه، لذلك جاء إلماحه إلى "البيعتين" يحمل دلالات الالتفاف؛ التفاف الشعوب من أجل تحقيق ثورتها وتجاوزها لواقع يهدد كيانها وبقاءها، تلك الثورة التي تحتاج إلى قائد من صفاته الإخلاص والقوة والعدل، تتمثله الذات المتلفظة(**حلمي الأزلي احتراف النبوة**) في بحثها عن الخلاص من واقع الموت والخوف من ضياع الوطن والتقتيل الذي أثقل كاهلها، سعيا إلى تمزيق حجب الظّلام الكثيفة واختراق ظلام الحاضر، مستشرفة نبوءة جديدة تؤدي إلى ولادة الثورة على يد أول المرسلين في هذا الزمن. لكن المتلفّظ يئس بعدما لم يجد لندائه من مجيب، فإن كان صحابة رسول الله قد بايعوه على أن لا يفرّوا وأن يقاتلوا في سبيل الله وقد توجت هذه البيعة بفتح مكة، فإن زمن الفتح الذي انتظرته الذات المتلفظة في ملفوظها الشعري قد طال، ليختار وغليسي الهجرة والانفراد بعيدا عن أولئك الذين رفضوا الإصغاء لداع الثورة والتغيير، وعندها يحضر رمز الهجرة والغار، إذ حاله شبيهة بحال النبي الكريم حين أخرجه قومه في دعوته للتّوحيد يقول:

ألجأ الآن وحدي إلى الغار

لا أهل... لا صحب... إلا الحمامة والعنكبوت

على حافة الموت أهدي...

فيرتد صوتي إليّ[1]

لقد استعان الشاعر برمز الرسول الكريم، في إحدى أهم مسارات الرسالة ومنعرجاتها، فإذا كان الرسول الكريم التجأ إلى الهجرة بحثا عمّن يحتوي الدّعوة لينهض من جديد لنشرها بعدما يهيئ لها الظروف، سعيا إلى تأسس دولة قوامها الدين والحق و العدالة، فإن في هجرة الشاعر، تجسيد للهجرة النبوية مرة أخرى كي يتجاوز قتامة الحاضر وسوداويته، إلى صنع المستقبل وتأسيس مجتمع قائم على إحقاق الحق والخير والكرامة الإنسانية، فالهجرة- كما يقول الغذامي-: « تشكل محاولة

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ص29

من الشاعر للتجرد من حياة فرضت عليه ولكي يعود إلى فطرته، وهو لا يخرج من مدينته وإنما يتجه إلى مدينته أو ما سيصبح مدينته، ويحمل معه رسالة يسعى لإبلاغها، فهو لا يهرب من ماضيه أو حاضره، وإنما ينهض لمستقبله» .[1]

ولكن المتلفظ وإن حاول أن يتمثل الأبعاد الإنسانية التي حملتها دعوة الرسول الكريم، إلا أنه ينهار في حالة من اليأس والحزن المسيطران عليه وتتملكه روح الهزيمة و الاستسلام أمام حاضر تفعل آلة القتل فيه فعلتها، وتنتصر فيه قوى الظلم وتعصف الفتنة بوطنه، فيردف أبياته قائلا:

غرّبتني الدّيار التي لا أحب سواها

و لكنّني متعب... متعب من هواها

فيا أيها الحب اسحب خلاياك من دمي

التو، اسحب، ودعني أموت.[2]

إن شعور الذات المتلفظة بالغربة في وطنها قد قادها إلى اليأس، مما جعل الأفعال الأمر والمضارع: (**التو، اسحب، دعني وأموت**) تحتل مكان الصدارة في حركة الصياغة اللغوية وإنتاج الدلالة، لأنها أفعال تحيل على حاضر الذات المتلفظة، وتوحي بالتقهقر (اسحب/ التو/ دعني أموت...) والضياع والتمزق، لتكشف عن حالة اليأس والمعاناة التي تعتري المتلفظ، وهو لا يرى أي بصيص أمل، ولعل هذه الروح الانهزامية متأتية من الرّؤيا الضبابية التي تحجب مستقبل الشاعر/الوطن، فقد كتب نصه هذا والأزمة لا تزال تعصف بالوطن، وبالتالي طغت هذه المسحة التشاؤمية على الملفوظ، وبقيت الذات المتلفظة يائسة فلا هي استطاعت تجاوز ذلك الواقع المتردّي والتجرد من حياة فرضت عليها، ولا هي استطاعت النهوض لمستقبل لطالما تاقت إليه.

و يستحضر عيسى لحيلح رمز الرسول ﷺ من خلال استلهامه للملفوظ النّبوي لزوجه خديجة

---

[1]- عبد الله الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص ص111/112.

[2]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 38.

في مستهل الوحي الإلهي " دثريني" إذ يقول:

حين يأتيني الخريف...

أي حزن يحتوينا؟

يطعم الروح هموما

يصبح البشر وشوما...

أي شيء ضاع منا، أي شيء ضاع فينا؟

فأنادي مستجيرا

" هربيني... دثريني.... دثريني

دثرينا"

تصبح الساعات حبلى تتمدد...

ينقر الحزن دموعي... يتجسد.

يكبر العمر سنينا

في ثوان... لاح في الليل ضياء من ذهب. [1]

تفتتح الذات المتلفّظة ملفوظها بصيغة التساؤل بأداة الاستفهام: " أي"، والسؤال « لا ينبثق عن ماهية شيء ما إلا عندما يصبح الشّيء الذي توضع ماهيته موضع التساؤل غامضا وملتبسا، وعندما تصبح العلاقة بين الإنسان وموضوع التساؤل واهية أو مزعزعة» . [2]وموضوع التساؤل هنا هو فجيعة الذات وحزنها الناتج عن القلق من هم الضعف الإنساني أمام مأساوية الواقع وقتامته

[1]- عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ص 26/25.

[2]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة دا رتوبقال للنشر، ط1، ج 4، ص 135.

والرغبة الكبيرة في تجاوزه، والعلاقة بين الذات المتلفّظة والواقع واهية تماما، لذلك لجأ الشاعر إلى امرأته فارا من ذلك الواقع، مناجيا إياها: **دثريني... دثريني... دثرينا**، إن الفعل "**دثريني**" قد كان إرهاصا واستهلالا بتجلي النبوة والذي جاء في الإشارة القرآنية في سياق اللقاء الأول بجبريل عليه السلام: " ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمُدَّثِّرُ ۝١ قُمۡ فَأَنذِرۡ ۝٢ وَرَبَّكَ فَكَبِّرۡ ۝٣ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرۡ ۝٤ وَٱلرُّجۡزَ فَٱهۡجُرۡ ۝٥ ﴾ [المدثر: 78] ، تلك اللحظة الفارقة والمعرّجة بتاريخ البشرية منعرجا جديدا، تلاها انتشار الإسلام في شبه الجزيرة العربية، فغير ملامحها تغييرا جذريا، والمتلفظ باستحضاره هذا الفعل بل أفعالا ثلاث بدأها ب: " **هربيني... دثريني.... دثريني... دثرينا...** وانتقال الصّياغة اللّغوية من المفرد إلى الجمع ومن الهروب من الحاضر ومأساويته إلى استشراف المستقبل ونورانيته، فمثل بالتالي الفعل دثريني معادلا موضوعيا تستحضره الذات المتلفّظة للدّلالة على الخروج والهروب من ظلام وقتامة الحاضر والإحساس بالضّياع (**الحزن، الدموع، تمدد الساعات**) وتوقّف الزمن (**يكبر العمر سنينا**) إلى نور المستقبل (**في ثوان... لاح في الليل ضياء من ذهب**)، إذ تطلب الذّات الشاعرة من المخاطب / امرأة أن تدثرها أو تدثرهم، وهي حالة موازية لما كان ينتاب الرسول ﷺ عند حضور جبريل من رهبة وعنت، إذ أنّ في هذه المعاناة والرّهبة ثمّ اللجوء إلى الله في لحظات الضّعف البشري هو ما يحقّق إنسانية الإنسان، فيتلاشى أمامه الإحساس بالضياع؛تبدده تلك الإرادة الإيمانية التي تحمله على الثّبات، وفي هذا يقول الشعراني: « **ومما أنعم الله به علي أن أقام لي عدوا يؤذيني... ليكون لي أسوة بالأنبياء والأولياء.** »[1]

أما الطيّب كرفاح فيتخذ من اسم الرسول " محمد" رمزا أو معادلا موضوعيا للإسلام ولكلّ مسلم صامد في كفاحه ضد همجية الآخر، سواء في العراق أو في فلسطين، وهو يصوّر تلك اللحظات الأليمة التي قتل فيها الطفل " محمد الذرة"*، أمام مرأى العالم في بث مباشر على شاشات

---

[1]- زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دت ط ج1 ص 164.

*-محمد الذرة: وقعت حادثة **قتل الصبي محمد الدرة** في قطاع غزة في الثلاثين من سبتمبر عام 2000م، في اليوم الثاني من انتفاضة الأقصى وسط احتجاجات امتدت على نطاق واسع في جميع أنحاء الأراضي الفلسطينية. والتقطت عدسة المصور الفرنسي شارل

التلفاز يقول:

" الكاميرات" تحاصر المكان

و المخرج على قدم

و ساق...

وصل الإثنان

في الموعد

ظل الوالد لا زال

يرتعد

محمد يهدئ من روعه

لا تخشى يا أبت...

فأنا المقصود

لأنّني محمد... [1]

إن هذا الملفوظ الشعري الذي ختم به الشاعر المشهد الأول والذي يعتمد على آلية القول الذي وجهه الطفل محمد لوالده في مواجهته لأسلحة الموت المشرّعة في وجهيهما في لحظات تحبس الأنفاس. والمتلفّظ إذ يختتم ملفوظه ب " **لأنني محمد**"يكثّف الدّلالة ويوجّه المسار التأولي ؛ فاللام

ساندرل المراسل بقناة فرنسا2 مشهد احتماء جمال الدرة وولده محمد البالغ من العمر اثنتي عشرة عامًا، خلف برميل إسمنتي، بعد وقوعهما وسط محاولات تبادل إطلاق النار بين الجنود الإسرائيليين وقوات الأمن الفلسطينية. وعرضت هذه اللقطة التي استمرت لأكثر من دقيقة، مشهد احتماء الأب وابنه ببعضهما البعض، ونحيب الصبي، وإشارة الأب لمطلقي النيران بالتوقف، وسط إطلاق وابل من النار والغبار، وبعد ذلك ركود الصبي على ساقي أبيه ومقتله على يد القوات الصهيونية. نقلا عن الموقع الالكتروني:

الموسوعة الحرة: **https//ar. wikipedia. org/wiki** (*)

[1]- الطيب كرفاح: محاريب الصمت، منشورات ليجوند، ط1، 2011، ص 26.

التعليلية هنا أسهمت في إبراز دلالة توجيه القاتل/ الغرب رصاصته متقصدا بذلك القضاء على الإسلام والمسلمين وإبادتهم، فالمتلفظ هنا يتجاوز الأبعاد الفردية لاسم الطفل " محمد" نحو أبعاد أكثر شمولا تدخل في إطار التجريد والإطلاق "فمحمّد لم يعد يدل على ذلك الفتى الفلسطيني، و لم يعد يحيل على الرسول الكريم وحسب، بل إنه يحيل على كل مسلم متصف بصفاته ﷺ؛ الذي يحاول صدّ ومواجهة الطغيان، فيعرّى المتلفظ من خلال رمزه بربرية الاستعمار الجديد وهو يحاول تدمير الحضارة الإسلامية التي ما فتأت تقدم للإنسانية قيم الحب والعدل والحرية..

وضمن هذا المنظور يبرز التعارض الظاهر بين شخصية محمّد وقاتليه «باعتباره التّعارض الرّئيسي الذي يعم النص ويحكم التعارضات الجزئية التي يتضمنها، وهو إذ يطرح من خلاله جدلية الحياة والموت؛ التي يقوم عليها مآل المجابهة التي تجري بين طرفيه، فإنه يشفّ عن تعارض أعمق وأساسي بين قوى الخير الإيجابية... وقوى الشر السلبية. »[1]فقوى الخير الإيجابية ممثلة في محمد وكل فلسطيني يواجه ويناضل من أجل الحرية، أما قوى الشر السلبية فممثلة في الاحتلال الصهيوني ومن يتعاون معه من أجل إبادة حضارة بأسرها. إذ أنّ محمد صار رمزا للثورة، واسمه صار اسما لكل فتى فلسطيني يولد، وهو رمز للانبعاث من جديد، فكلّما استشهد بطل، انبعث على إثره الآلاف، إلاّ أنّ آلية الإبادة غير فعّالة أمام إصرار الخنساوات على العطاء:

والخنساوات يتعجلن

عقد مؤتمرهن

فآذار على الأبواب

و القرار بالإجماع المطلق:

كلهن سيحبلن...

و يحبلن...

---

[1]- سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص 213.

و يضربن خيامهن

بواحة القدس

ليسهل المخاض...

فالمحمدون آتون... آتون...

في الرّبيع القادم

فليستعد المخرجون.[1]

ومن الواضح أنّ هذا الواقع الأليم الذي تداعت فيه الأمم على الأمة الإسلامية (الجزائر، فلسطين، العراق...) ومع هذا الاضطهاد والقمع الذي تتعرض لهما شعوب المنطقة، أصبح حضور نموذج البطل النّبوي ضرورة التجأ إليها الشعراء الجزائريون المعاصرون لإشباع تلك الحاجة إلى القائد الفذّ الذي لا يخذل الأمة ويقودها إلى النّصر، فكان رمز النّبي ﷺ المعادل الموضوعي الأمثل لهذا الدّور. يقول ابن عربي مبيّنا صفاته: «فاعلم أنّ الله تعالى لّما خلق الخلق جعلهم أصنافا، وجعل في كل صنف خيارا، واختار من الخيار خواصّا وهم المؤمنون، واختار من المؤمنين خواصّا وهم الأولياء، واختار من هؤلاء الخواص خلاصة وهم الأنبياء، واختار من الخلاصة نقاوة وهم أنبياء الشرائع المقصور عليهم، واختار من النقاوة شرذمة قليلة هم صفاء النقاوة الموروثة، وهم الرسل أجمعهم، واصطفى واحدا من خلقه هو منهم وليس منهم، هو المهيمن على جميع الخلائق، جعله عمدا أقام عليه قبة الوجود، جعله أعلى المظاهر وأسناها، صح له المقام تعيينا وتعريفا، فعلمه قبل وجود طينة آدم، وهو محمد رسول الله ﷺ وهو السيد، ومن سواه سوقة». [2]ولذلك التجأ إليه الشاعر الجزائري المعاصر ووجد فيه الرمز الأمثل للقائد القويّ الأمين الذي أقيمت عليه قبّة الوجود، واستدعاؤه هو استدعاء لتلك الصّفات التي يجب على كلّ مسلم أن يتحلى بها، ليحتل مركز الوجود.

---

[1]- الطّيب كرفاح: محاريب الصمت، ص29

[2]- محي الدين بن عربي، الفتوحات الملكية ص 74/73.

2-آدم عليه السّلام وحواء:

لقد كان رمز كل من آدم عليه السلام حواء حاضرا في الملفوظ الشعري الجزائري المعاصر، فقد قدم الشعراء الجزائريون خاصة في مرحلة المحنة الدامية التي مر بها المجتمع، صورا عن عمق ذلك الصراع الإنساني والفتنة الدامية من خلال استدعائهم لرمزي آدم وحواء خاصة ذلك الجانب المتعلق بالخطيئة الأولى وما جرّته على البشرية وحرمانها من الفردوس، مجسّدين رؤيا مأساوية ودرامية، يتفاعل فيها الملفوظ الديني المحدث عن القصة، كما وصفها القرآن الكريم في عدة مواطن منه مع النص الشعري الذي حاول التعبير عن الذات المتلفظة وهاجسها اتجاه الوطن المنفرط من بين يديها.

يقول عز الدين ميهوبي:

يا آدم اهبط!

حواء تمد يديها

حواء تمد يدين لتقتلع الإثم الأول

يمناك تعاود ثانية

يسراك تراود هذا العالق بالطين

لماذا الطين... أيا حواء؟!

يا آدم لا تهبط!

فالأرض ستصبح عاصمة الغربان

و ذبح الوحي

و شيئا آخر يكبر بين رموش العين...

و قرنا ينتحل الأسماء. [1]

[1]- عز الدين ميهوبي: النخلة والمحداف، ص 60.

تفتتح الذات المتلفظة خطابها الشعري، بإشارة قرآنية تستحضر فيها رمز آدم، وحواء، لكن المتلفظ وهو يمتص القصة القرآنية التي تخبر عن الخطيئة الأولى في البداية، فإنّه يقوم بتحويلها ومحاورتها عن طريق مخالفة مداليل الآية الكريمة (**ياآدم لا تهبط**)، ذلك أنّ الأرض قد أصبحت عاصمة للغربان والذبح، وأول ما ذبح الوحي، وهي صورة مأساوية تعبر عن عزوف البشرية عن الهدى. إن المتلفظ هنا قام بتحويل مداليل البنية النصية في الآية الكريمة: ﴿ قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ ﴾ [طه الآية 123].

فتقوم البنية النصية بدورها في تحويل الدلالة الموجودة في الآية وتحقق فاعلية الرمز الديني من خلال استحضاره لرمز آدم عليه السلام، ومن خلال توظيف إحدى عناصر القصة وهي تقنية الاستباق الزمني " يا آدم لا تهبط" وهنا يخرج النّهي عن معناه الحقيقي إلى دائرة الالتماس". [1]

فحاول المتلفّظ تجنيبه عبء الخطيئة الإنسانية الأولى وهو يحرمها الفردوس، وفي ذلك إساءة إلى ذريته بعصيان أوامر الله عز وجل، ومن ثمّ يتفادى أن يكون سببا فيما سيحدث على وجه المعمورة بعدها من تقتيل وفساد في الأرض وسفك للدماء، ‘حيث روي عن الرسول ﷺ قال: " حاج موسى آدم فقال له: أنت الذي أخرجت الناس من الجنة بذنبك وأشقيتهم؟ قال آدم: يا موسى أنت الذي اصطفاك الله برسالاته وبكلامه أتلومني على أمر كتبه الله علي قبل أن يخلقني؟ قال الرسول الله ﷺ: "فحج آدم موسى". [2]

إن الذات المتلفظة بتحيينها للماضي واسترجاعها له تقوم بسحق المسافة الزمنية منذ خلق آدم وحواء إلى اليوم، فحواء/ المرأة تحاول أن تقتلع الإثم بيديها، لكن هيهات لأنّ الطبيعة البشرية التراعة إلى أصلها " الطين" والمتّبِعة لهوى النفس والغريزة تأبى إلا أن تعاود الخطيئة، وكأنّ الخطيئة متجذّرة في الطبيعة البشرية أورثها إياها آدم وحواء فتعاودها من جديد. إن فعل الهبوط من الجنة_ سبب الخطيئة الأولى_ إذا يفعل فعله في كل مرة ويجر الإنسانية إلى المآسي، يحدث الشاعر في الآني وهو

---

[1] – عبد العزيز عتيق، : في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1984، ص 92.

[2] – ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ، ج3 ص 1336.

يكشف عمق الصراع الإنساني مصورا مشهدا دراميا مأساويا في الملفوظ الشعري، يزداد قتامة حين يذبح الوحي على حدّ تعبيره " لقد كانت قصة آدم وحواء إذا وخروجهما من الجنة، تؤشّر على فقدان الصورة الأجمل والأكثر سرمدية ومثالية وطهارة من الصورة النقيض؛ صورة الدنيا وعالم الإنسان المليء بالخطايا، وظلت صورة الفردوس حلما يراود الإنسان عبر جميع الأديان". [1]

ويقول عثمان لوصيف محذّرا ابن آدم ومذكرا إيّاه بمهمته المثلى على وجه البسيطة ومعاتبا إياه على ما سفك من دماء واتباع لهوى النفس، فيغدو الآدمي(كل أبناء آدم) رمزا لكل جبار علا وتجبر في هذه البسيطة، إذ لا يجاهد نفسه ليبلغ درجة الإنسان الكامل:

أيّها الآدمي الذي يتجبر

قد سطعت على الملكوت

إلها صغيرا

أورثك الحق هذي البسيطة

أنت الخليفة فيها فلا تتنكر. [2]

فالذات المتلفظة تعترض على فعل الآدمي/ الذي اتبع هواه:

أتعرى أنا

و أعريك أنت

أعري الطبيعة فيك. [3]

ثم يسأله سؤال معترض مستنكر:

---

[1]- ناظم عودة: الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة ص 60.

[2]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 58.

[3]- المصدر نفسه، ص 56.

آه هل جئت هنا لتسيطر

فتذل الضعيف

تريق الدماء

و تفسد ما أبدع الله. [1]

يستحضر الشاعر هنا آية من سورة البقرة ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾﴾[البقرة: 30] " فلفظة "الآدمي "المشتقة من "آدم "ـنسبة إلى أنّه بداية النسل البشري ـفي الملفوظ الشعري تحمل في طياتها مقابلة ضمنية أو ثنائية ضدية " آدمي/ ملائكي"، فالخليفة في الأرض أولى له أن يصلح ويترك الفساد وإن كان قول الملائكة هذا فليس على وجه الاعتراض على الله بل هو كما قال ابن كثير سؤال استعلام، واستكشاف عن الحكمة في ذلك يقولون: يا ربّنا، ما الحكمة في خلق هؤلاء مع أن منهم من يفسد في الأرض ويسفك الدماء، فإن كان المراد عبادتك فنحن نسبح بحمدك، ونقدس لك، أي نصلي لك، ولا يصدر منا شيء من ذلك، وهل وقع الاقتصار علينا؟. قال الله تعالى مجيبا لهم عن هذا السؤال: إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ" أي أعلم المصلحة الراجعة في خلق هذا الصنف على المفاسد التي ذكرتموها ما لا تعلمون أنتم، فإني سأجعل فيهم الأنبياء وأرسل فيهم الرسل ويوجد منهم الصديقون والشهداء والصالحون، والعباد والزهاد والأولياء والأبرار، والمقربون، والعلماء، والعاملون، والخاضعون له، والمحبون له تبارك وتعالى المتبعون رسله صلوات الله وسلامه عليهم» . [2]

و ضمن هذا المنظور فإن المتلفظ لا يعّري الآدمي في ملفوظه الشعري ليحاكمه أو يحكم عليه، بقدر سعيه لاستنهاض الإنسان الكامل فيه واكتشافه، عبر تذكيره بالمهمة السامية التي وجد لها وهي حبه

---

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة ص 58.

[2]- ابن كثير، المرجع السابق، ج1 ص.

للذات الإلهية وعبادته الخالصة لله في عشق صوفي لطالما قرأنا له مثيل في دواوين لوصيف وملفوظاته* :

يا أيها الآدمي

استعد بالهوى وتطهر

و اعتنق زهرة البرق

(...) أيها الآدمي تحرر

من عبودية النفس والشهوات. [1]

إن الذات المتلفظة في ملفوظها الجزئي، " تعيد صياغة العالم على نحو جديد، فتصبح وظيفة اللغة الشعرية تبعا لذلك ؛هي الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف. [2]

3- موسى عليه السلام:

لقد أتيح لشعرائنا أن تقع أعينهم على رموز دينية كثيرة ثرية خصبة، كانت في أغلب الأحيان أقنعة نفسية ومناهل غزيرة تتفق مع نزعاتهم، وذلك لتجاوز الواقع العربي الأليم سلوكا وفكرا وفنا، وتشوقا إلى عوالم أكثر رحابة وصفاء واطمئنانا. [3]وحضر رمز موسى في الملفو ظ الشعري الجزائري لينهض بهذا الدّور(مع بقية الرموز الأخرى)، فقد لاحظنا كثرة استدعاء الشّعراء الجزائريين له، ومن بينهم عز الدين ميهوبي الذي يقول:

لا بعث لغير الأموات

و راحلة تحمل أشلاء الدجال...

و قنديل يرسل أنوار البعث

---

*سنعرض لنماذج منها في المباحث التالية

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 60.

[2]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، مصر، 1986م، ص 114.

[3]- ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة الجزائر دت دط، ص114

الآخر

ما أجملني

ما أجمل حزن القدس...

و ما أقبح هذا الكون الساخر

لا بعث لغير القادم نحو – الطور–

يفتش عن آخر ما ينسب – للتوراة–

وصاياك العشر تؤرقني...

و تضمخ رائحة الروح

و أنت النافخ في مزمار

و أنت الساكن في روحي

لا بعث لغيرك...

أنت التابع والمتبوع

و أنت بقية طيري المذبوح... [1]

لا يكتف هذا الملفوظ الشعري باستدعاء شخصية موسى عليه السلام كرمز من خلال توجيه الخطاب لها" **وصاياك العشر تؤرقني**"وجعلها متلفّظا له، بل إن المتلفظ يحيط ملفوظه برموز أخرى مستمدة من " التوراة": (**كالدجال، والمزمار، السّفر، التوراة...**)، ويجعله ينفتح على الآخر، وقد استدعى هذه الرموز لأنها تخدم الدلالة الكلية التي يريد أن يبلغها للقارئ. فإذا كان رمز موسى، والوصايا العشر، والطور قد ارتبطوا بالبحث عن الحقيقة، في رحلة شاقة، فإن الدّجال يحيل مباشرة

[1]– عز الدين ميهوبي: النخلة والمحداف ص 62.

على الصهاينة؛ صهاينة العصر وما فعلوه بالقدس، ومتى تأملنا الدائرة المعجمية لتسميته نجد ذكر الدجال قد ارتبط بالكذب، والتلبيس؛لبس الحقّ بالباطل، وادّعاء الألوهية من جهة، ثم ارتباطه باليهود من جهة أخرى، فقد جاء في الحديث النبوي الشريف: " ما بعث نبيّ إلاّ أنذر أمّته الأعور الكذاب، ألا إنه أعور، وإن ربكم ليس بأعور، وإن بين عينيه مكتوب كافر". [1]

و قد جاء في لسان العرب لابن منظور: " أنّ المسيح الدجال رجل من اليهود يخرج في آخر هذه الأمة، يسمى بذلك لأنه يدجّل الحق بالباطل (...)، وفي الحديث النبوي الصحيح: يكون في آخر الزّمان دجالون كذابون، مموهون، وقال أيضا: إنّ بين يدي الساعة دجّالين كذّابين، فاحذروهم، وقد تكرر ذكر الدّجال في الحديث، وهو الذي يظهر في آخر الزّمان يدّعي الألوهية، وفعّال من أبنية المبالغة أي يكثر منه الكذب والتدليس". [2]

فالدّجال هو رمز للصهيوني المعاصر، خاصة وأنّه رجل من اليهود يخرج في آخر الزمان، فالمتلفظ باستحضاره لرمز الدجال إنما لتعرية عمل الصهاينة الآن من تمويه الحقائق والقتل غير المشرع والاعتقالات واغتصاب الأرض، أمام سكوت المحاكم الدولية، وصمت العالم اتجاه ما يحدث الآن بحق الفلسطينيين، فقوله: " **لا بعث لغير الأموات، وراحلة تحمل أشلاء الدجال**"، إنما هو رمز على البعث الحضاري المشوّه-على حدّتعبير سامي سويداني فزيادة على اتصافه بالكذب والتلبيس والتمويه هو أعمى، وتلك الحضارة التي يقيمها الصّهاينة على أرض الميعاد إنّما هي بعث مشوه وحضارة مشوهة؛ لأنها قائمة على أشلاء وجثث الموتى؛ أي قائمة على الموت في الحياة، إذ لا حياة لهم بموت الضمير الإنساني فيهم، ولا حياة لحضارة ستقام على القتل والإبادة وكل أشكال العنف المنافية للقيم الإنسانية.

ليأتي الملفوظ الجزئي: / **وصاياك العشر تؤرقني... / تضمخ رائحة الروح/ وأنت النافخ في مزمار**.. ليحيل على مفارقة أخرى في معرض حديثة عن الممارسات الصهيونية المخالفة لما جاء به النبي التوارتي من قيم الحرية والعدل، ومثلما يرى صلاح فضل« ليس هناك أقوى ولا أبلغ من هذا

---

[1]- البخاري: صحيح البخاري، ص 1426.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة " دجل"، مكتبة الهلال، بيروت مجلد 7، ص 219.

التوظيف الناجح للمقدس الديني، لاستعادة المقدس الوطني والقومي، ليس الشاعر هناك في طوايا هذه المفارقات الجادة أي ظل للسخرية أو التجديف» . [1] وإذا كان «العدو الصهيوني المهووس قد أقام حلمه على أساس التأويل التوراتي، فإن التوظيف القرآني الناجح يصبح مصدر الرؤيا الخلاقة للمستقبل». [2]

إنّ العدو الصهيوني وهو يغتصب، وينتهك، ويحتلّ أرضا لإقامة ذلك الحلم المتعصّب يستند في خداعه إلى تأويلات خاطئة للوصايا العشر، بدءا بتحريفه لهذه الوصايا[**] التي تؤرق شاعرناو تجعله يقف حائرا بين ما جاء فيها، وبين ما هو حاصل على أرض الواقع من ظلم وزور، خاصّةو أنّ هذه الوصايا أصبح جزء كبير منها عبارة «عن أساطير تمّ خلقها وإضافتها إلى مادة التوراة، لكي تؤكد النزعة العنصرية التي أدت إلى تبلور عدد من المفاهيم الدينية العنصرية مثل مفهوم الاختيار الإلهي لبني إسرائيل، وإطلاق لقب شعب الله المختار عليهم، وقصر الوعود والمواثيق الإلهية على هذا الشعب، وهناك مفهوم الخلاص الذي جعل الخلاص الإلهي قاصرا على بني إسرائيل، دون البشر أجمعين، كما تمّ تغيير اسم الأرض، من أرض فلسطين أو أرض كنعان، إلى أرض إسرائيل» . [3]

وفي اختتامه لملفوظه الجزئي بقوله:

(و **أنت الساكن في روحي/ لا بعث لغيرك.. / أنت التابع والمتبوع..**) ينتظر المتلفّظ يوم البعث ويتبدّى ذلك من خلال سياق الرّؤيا العامة لملفوظه ككل، والذي تتجاذبه رؤيتان ؛الرؤيا

---

[1]- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، ص 164.

[2]- المرجع نفسه، ص 164.

[*] - يمثل خروج بني إسرائيل من مصر عند اليهود بداية تكوين شعب إسرائيل، لكن هذا التكوين، لم يكتمل إلا عندما أنزل الله التوراة في جبل سيناء، وتمثل التوراة تأكيدا للعهد، فالتوراة تسمى ب كتاب العهد، : " وتناول كتاب العهد وتلاه على مسامع الشعب فقالوا: كل ما أمر به الرب نفعله ونطيعه " ثم أخذ موسى الدم الذي في الطس ورشّه على الشعب قائلا: "هو ذا دم العهد الذي قطعه الرب معكم بناء على جميع هذه الأقوال". (الخروج 24) " (ينظر محمد بن يونس هاشم: : الدين والسياسة والنبوءة بين الأساطير الصهيونية والشرائع السماوية، دار الكتاب العربي، دمشق القاهرة، ط1، 2010م ص 31).

[3] -المرجع نفسه ص 30..

الأولى: يكون البعث فيها للأموات والدّجال في إشارة منه إلى موت الضمير الإنساني عند الصهاينة، بمخالفتهم صراحة لنصوص التوراة التي يزعمون التمسك بها، مما يجعل رمز البعث –الذي يعد ركيزة هذا الملفوظ الشعري– بدلا من الإحالة على التجدّد والانبعاث والحياة ؛ يقترن بالموت والتبدّد والتّلاشي (**الأموات، أشلاء الدجال، حزن القدس، قبح الكون**). أما الرؤيا الثانية: فهي رؤيا استشرافية متعلقة ببعث آخر؛ هو بعث موسى عليه السلام ليخلص الفلسطيني ربما من خلال تفعيل هذه الوصايا، وفضح جرائم بني إسرائيل.

و ضمن هذا المنظور يمكن القول أن رمز موسى عليه السلام حين استدعاه الشاعر وإن كان موافقا للرّؤية القرآنية، فقد ارتبط أيضا بملفوظات دينية مستمدّة من التوراة، غير أنه لم يستحضرها إلا ليعري بها أفعال المحتل، ذلك أنّها الأقدر والأنسب والأكثر إقناعا للقارئ لتوضيح هذه الرّؤيا، لذلك فهو يعنون ملفوظه ب " قراءة ثانية للسّفر" والعنوان هو " مفتاح الدّلالة"كما أجمعت الدّراسات الحديثة، وهو الذي تنجدل منه أو تحته باقي الدلالات الأخرى و" ترتبط به كليا أو جزئيا".

إنّ **السّفر** رمز مستمد من التوراة أيضا كما الألواح والوصايا العشر، والملفوظ الميهوبي هو قراءة أخرى للتوراة مختلفة حدّ التناقض تماما لتلك التي يقدمها الصهيوني، والتي شكلت مرجعيته بحسب تأويله الذي يخدم أهدافه ومراميه، فقراءة ميهوبي هي قراءة فاضحة للتحجر، والتطرف، والاضطهاد الذي مورس ويمارس باسم الدّين ضد الفلسطيني، أما استدعاؤه لرمز موسى في ثنايا الملفوظ وتوجيه الخطاب له يمثل المعادل الموضوعي للقائد المخلّص والمتبع الذي بإمكانه من خلال تحليه بصفات موسى عليه السلام وتأثيره في بني إسرائيل أن يقتلع الوجود الصهيوني، وربما لن يتأتّى ذلك إلا بتحقيق شرط إقناع العالم بأسره بحقيقة الصهاينة.

فالملفوظ الجزئي " التابع والمتبوع " يحمل دلالة تشير فيها الصّفة المتبوع إلى ضرورة الالتفاف والتوحد حول قائد واحد للثورة، ضد هذه الذّهنية الصهيونية التي اقتنعت وتقنع العالم بترّهات ليس لها أساس أو وجود داخل التوراة الحقيقية[1]*، وإنّما هي من تواضع ثلّة من المجرمين متجاوزين بذلك

* – فقد جاء في العهد القديم سفر الخروج: " لا يبغي إنسان على صاحبه ليقتله بغدر، ومن ضرب أباه وأمه يقتل قتلا، ومن سرق

التشريعات الدّينية الواردة في الوصايا العشر، التي تحث على تمثل مجموعة من الأحكام الدّينية الصارمة، والقيم الأخلاقية في تعاملهم الإنساني مع الآخرين.

أما الأخضر فلوس فإنه باستدعائه للرمز موسى عليه السلام إنّما يتفاعل مع القرآن الكريم، مستمدا مجمل عناصر القصة القرآنية، وما اتصل بهذا النبي من أحداث ومعجزات: كخلع الحذاء، النار، الحبل، العجل، والعصا، الجمرة، محيّنا كل تلك الأحداث المتصلة بها، عن طريق الامتصاص والتحويل، وتفعيلها دلاليا، وجعلها معادلا موضوعيا أسقطه على راهنه، وواقع الأمة العربية، فراح يعرّي صمتها وتقصيرها اتجاه ما يحدث في فلسطين، ثم استشرف مجيء موسى/ المرموز (الشاعر) المخلّص الذي يحمل في جعبته كتاب الخلاص يقول:

و لكن نجم المسافات أطفأ لون الحدائق

حين ترمّد في ساعة الحلم واتسعت شهقات الدخان!

تغرب بين دخان الرماد

ففاجأه من بعيد وميض المنارة

قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي

وقيل له اخلع حذاءك

وادن لكي تقبس النار

تغسل عار الذين يطوفون* بالعجل في نشوة وافتتان

يقتل وإن حصلت أذية نعطي نفسا بنفس، وعينا بعين" [العهد القديم سفر الخروج الإصحاح 21]، ومثل هذه الأحكام لا تجد لها طريقافي المحاكم الصهيونية، بل يغضّوا الطّرف عنها في تعاملهم مع الشعب الفلسطيني، ويمارسون في حقه كل أشكال القمع، والتقتيل والنّهب وهم مطمئنين إلى ما شرعته محاكمهم من إباحة لمثل هذه الأفعال، وشرعيتها في حق الفلسطينيين [ينظر محمد بن يونس بن هاشم: الدين والسياسة والنبوءة بين الأساطير الصهيونية والشرائع السماوية، ص 36]

* – في الديوان جاءت " يطفون"، ولكنا نعتقد أنه خطأ مطبعي والأصل يطوفون" بالنظر إلى السياق.

وداهمه البرد والعرق المتفصّد

أثقله الصمت حتى رأى جمره

تتراقص فوق ارتعاش البنان!

أشار إلى النّخل فانتصب قامة من ضياء

أشار إلى صخرة بعصاه (لقد عرف الناس موردهم)

واستدار إلى أهله حاملا قبسا وكتاب أغان. [1]

إن الملفوظ الشّعري يحمل في طياته رؤيا تستشرف قدوم موسى المخلّص متجاوزا بذلك المشهد الدرامي المأساوي للأمة الفلسطينية، فيأخذ هذا المخلص بيد شعبه ويخرجه إلى بر السلام من خلال استخدامه لبعض تقنيات السرد (كسرد الأحداث، وتعاقبها، والحوار،...)، إذ تتوالى الأفعال وتتواتر لتكشف عن حيوية وحركة دائمة في الملفوظ الشعري وتبرز مدى فاعلية الملفوظ الديني فيه وإسهامه في توجيه الدلالة (**أشار** _**المكررة مرتين**_، **آنس، اضرب البحر، فجّر عيونك، عرف الناس موردهم، اخلع حذاءك**)، وفي الحقيقية إن هذه التراكيب (الجمل الفعلية) المتساوقة في هذا الملفوظ الشعري لها امتدادها ووجودها في القرآن الكريم، فقوله: **فجأه من بعيد وميض المنارة/ قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي/ وقيل اخلع حذاءك/ واذن لكي تقبس النار**". مستمدة من قوله **تعالى**: ﴿ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى ﴿١٠﴾ ﴾ [طه: 10] فالشاعر قام باستدعاء الملفوظ الديني، لكن النص الشعري عنده تداعيات دلالية معتمدا على المفارقة " حيث نفاجأ باستبدال دال الواد المقدس " **طوى**"، بدلالته القرآنية على المكان الذي آنس به موسى عليه السلام النار" إلى دال "**الأطلس**"، بدلالاته الثورية حيث سجل فيه الإنسان الجزائري في زمن الثورة ملاحم خاضها ضد المستعمر، ونجح في إخراجه، وطرده، وكما أن موسى/

ينظر: – الأخضر فلوس: عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، هومة للطباعة والنشر، ط، 1، 2001 م ص 68.

[1]– الأخضر فلوس: عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ص 68.

الرمز وجد هدايته بالنار في جبل الطور بعد أن ظل طريقه، وهناك أوحي له، فكذلك الفلسطيني/ موسى المرموز، في بحثه عن الخلاص والحرية من ظلم وجور اليهود، وجد في جبال الأطلس وما حدث فيها عبرة ونموذجا يحتذيه في نضاله ضد قوى الدّمار والبطش.

أمّا الملفوظ الشعري الجزئي "**تغسل عار الذين يطوفون بالعجل، في نشوة وافتتان**"، فيكتنز بدلالات محورية تعكس موقف العرب أو بالأحرى الحكام العرب من القضية، فإذا كان اليهود قد خانوا عهد موسى عليه السلام، وظلّوا عاكفين على العجل بعدما تركهم "**و أوعده ربّه ثلاثين ليلة ثم أتبعها عشرا**" فإنّ الحكام العرب شأنهم شأن اليهود عبدة العجل، خانوا قضية فلسطين، وتقاعسوا في مدّ يد العون لشعبها، فكشف بذلك واقعا أليما تحكمه الخيانة وتحوطه المؤامرات ضد شعب أعزل ينتظر الفكاك من جلاّده.

وفي ذات الملفوظ الشعري يستحضر الشاعر الرمز موسى أيضا من خلال معجزة العصا، وكيف شقّ طريقا في البحر بعصاه لينجي قومه من فرعون وعذابه قائلا:

إليك العصا فاضرب البحر

هذا الذي لا يبدل زرقته المستباحة حتّى يجفّ

وفجر عيونك

كي يشرب الناس

من صخرة واغترف. [1]

من الجلي أنّ الصورة التي رسمها الشاعر للفلسطيني وللأمة العربية ككل هي الاهتداء إلى الطريق " **قد عرف الناس موردهم**"، ففُجِّرت عيون وشُقَّ طريق، وهي صورة نقية صافية تتناغم فيها عناصر الطّبيعة مع حلم الشاعر في صورة توحيدية، «و هكذا تصبح الصورة الشعرية وتوهجها

[1] – الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ، ص 69.

الإبداعي في إنشاء عالم الفضيلة، والقضاء على عالم الشرّ، المتمثل في الكيان الصهيوني المعاصر، إشباعا للحنين الإنساني إلى النظام والكمال، فهذه الأشياء الساعية إلى التوحد تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنساني في اكتشاف النظام في العالم الخارجي وبناء صورة شعرية جيدة يعني إشباع جزء من تطلع إلى إسباغ النظام على ما حوله "[1]

ومن الجدير بالذّكر أنّ المتلفظ هنا قد استلهم شخصية موسى عليه السلام وما أحاطها من أحداث كمعادل موضوعي للإنسان العربي المشرّد في تيه بني صهيون، مستشرفا نصرا مبينا، وهو في ذلك إنّما يتكئ على القرآن الكريم مبعدا كل الملفوظات التوراتية، وهو خيار الشاعر في توجهه نحو القرآن الكريم يغترف منه كلمات من نور، مازجت ملفوظة الشعري محققا الفاعلية المرجوة على المستوى اللغوي والرؤيوي للملفوظ من خلال مده بمداليل وإبدالات لغوية من شأنها الارتقاء بالنص.

4- يوسف عليه السلام:

لقد استلهم الشاعر الجزائري المعاصر في ملفوظه شخصية يوسف عليه السلام وصيّره رمزا واستحضر قصته وما تعلق بها من مشاهد وأحداث وعِبر وشخوص، بدءا برميه في الجب، مرورا بحادثة زليخة، والسجن، ثم الرؤيا وتأويلها، وانتهاء بتولّيه خزائن مصر في زمن القحط، كلّ ذلك كان معادلا موضوعيا لرؤاه، وأحداث أغلبها يتصل بالأزمة التي عصفت بالبلاد في سنيّها العجاف.

و من الشعراء المعاصرين الذين استلهموا رمز يوسف عليه السلام وما اتصل بقصّته كما ورد ذكرها في القرآن الكريم نجد يوسف وغليسي في قوله:

استباحوا دمي في الشهور الحرام وما خجلوا...

سفحوه على قارعات الطريق...

هزؤوا برؤاي وما سألوا...

و رموني في الجب وارتحلوا...

---

[1]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981م، ص 156.

إلى غاية قوله:

كنت في الجب وحدي. [1]

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات، بعضا من قصة النبي يوسف عليه السلام، متماهيا مع شخصه الكريم، حين رمي في الجبّ وترك وحيدا من قبل إخوته، مستعيدا بعضا من فلذات سيرته الذاتية، ولعل ذلك متعلق بسميّه " يوسف" فيروي لنا الشاعر في مقدمة ديوانه، بعض الشذرات التي علقت بذاكرته، عن ذلك الحلم الذي راوده* قائلا: أفلا يدفعني كلّ ذلك، وأنا الفتى البريء اليافع الجميل الذي شيء له أن يسمّى يوسف (...)، وقد قرأت في كتاب للأطفال، شذرات من قصة يوسف عليه السلام، إلى الاعتقاد بأنني سائر في طريق النبوة؟". [2] وإ ذا كان السّورياليون" يروا أن أقوى الصور وأفضلها، للتعبير عن عوالم الباطن واللاوعي؛ هي صور الأحلام، والصور الطفولية الساذجة، الصورة الأدبية السّوريالية تشبه تلك التي تمر في خيال الثمل، تأتيه تلقائيا، وتفرض نفسها عليه قسرا، فلا يستطيع عنها حولا"[3]، فإن الخيال في هذا الملفوظ الشعري الجزئي يمتزج بالسّيرة ويعيد تشكيلها من جديد، متجاوزا بها حدود أحلام البراءة والصّبا إلى التّعبير الكنائي الموحي الذي يوسع دائرة الدلالة من الحلم البريء إلى الرّؤيا المعاصرة المعبّرة عن واقع الشاعر، وهواجسه، وخوفه من ضياع الوطن**، فالملفوظ الجزئي"**رموني في الجب وحدي** " يرتبط ارتباطا وثيقا بذلك الشعور

---

[1]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 28/27.

* ويروي صاحب النص في المقدمة أيضا: أن النبوة حلم راوده في صغره، إذ كان يتوق لذلك، اسم النبي وبعضا مما حدث له عليه السلام من مراودة زليخة له. يقول يوسف وغليسي عن ذلك "... أذكر أيضا نسوة من بنات الأعمام، والجيران كن يراودني عن نفسي. لقد كنّ يكبرنني بأكثر من عشر سنوات، ولست أدري إن كان ذلك هو السبب الوحيد في استعصامي؟ أم أنني جبلت على العفة أيضا؟ لكأنني كنت أقول بفطرتي- ما يعادل- أن السجن أحب إلي مما يدعونني إليه. (ينظر المصدر نفسه، من المقدمة، ص 11).

[2] - المصدر نفسه، ص 11.

[3]- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 58.

** - ويتجلى هاجس الخوف من ضياع الوطن أكثر، من خلال التوطئة التي قدم بها الشاعر لنصه:

اللي مضيع ذهب بسوق الذهب يلقاه

و اللي مضيع حبيب يمكن سنة ويلقاه

بسّ المضيع وطن وين الوطن يلقاه

بالضياع، وبأزمة الذات المتلفظة، واستنكارها استباحة الدماء، والسخرية التي مني بها الشعب الجزائري، حين بقي العالم يتفرج صامتا إزاء ما يحدث من تقتيل، وكما أن يوسف ترك في الجب وحيدا، كذلك يشعر الإنسان الجزائري بغربته في وطن أصبح جبا معتمة، فهذا الملفوظ الشعري المكتنز بأطر وأحداث مستمدة من القصة الدينية جعلته يصب في فلك الصّراع الوجودي مع أعداء تداعوا على الوطن، والواضح أن الشعر العربي المعاصر و الشعر الجزائري حلقه من حلقات ذلك الشعر؛ شعر يتمسك بالوطن « حتى ليمكن وصفه بأنه، شعر الأرض، إنه يحاول أن يكون شعر الإنسان وقضايا الإنسان على الأرض في المقام الأول»[1].

يستكمل الشاعر ملفوظه وهو يستحضر رمز يوسف من خلال جانب من جوانب قصته كما وردت في القرآن الكريم، وهي الرؤيا الحلمية التي جاءت على لسانه، وتأوَّلها يعقوب والده:

على حافة الموت أهذي...

فيرتد صوتي إليّ...

أطارح بيني... أغالب حزني...

فيغلبني الدمع... يجرفني في خراب المدى

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

على الأرض ملقى،

و كانت رياح النبوة تعبرني...

قالت الريح:

يعقوب " مات" فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أي عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما ترى؟

هي مقتبسة من أغنية شعبية عراقية (ينظر يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 24.

[1]- أدونيس (محمد علي سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، ط2، 2009م، ص 117.

من يعيد لها البصرا؟

من ترى يستعيد رؤاه؟

من يفسر تلك الكواكب... تلك الطلاسم...

من يذكر الشمس والقمرا؟![1]

إن الذّات المتلفظة في تحيينها للملفوظ الدّيني المتعلّق بالقصة القرآنية يقوم بقلب مداليله وبناء مداليل جديدة، فإذا كان يعقوب النّبي في القصّة الدّينية قد تأوَّل رؤيا ابنه يوسف عليه السلام وصدقت نبوءته فإن يعقوب /الرمز قد مات وهو المعادل الموضوعي للمرشد أو الموجّه/ الجيل الذي سبق جيل الشاعر، وموته هو رمز للقطيعة بين الجيلين، فإذا كان الجيل الأول بخطيئته قد قاد البلاد إلى الدّمار والفتنة؛ إذ لا يملك الحكمة التي سيوجه بها جيل الشاعر بعدما تركه يواجه الموت دون دليل، فلا طائل من بقائه في الحكم.

و إن كان يوسف النبي قد استمد القوة من يعقوب حين تأوَّل رؤياه، واستشرف له مستقبلا واعدا، فإنّ موت يعقوب هو رمز أيضا إلى افتقاد الموجّه الحكيم أو القائد المعلم الذي بفقده _في زمن الشاعر- أصبحت الرّؤيا ضبابية، ومستقبل الوطن مجهول، وبدون استشراف، وغدت رؤى الشاعر طلاسم يعسر فكّ شفرتها، في ظلّ واقع أليم وخرب تحدده ملفوظات [**النبوة، عين، ستبيض، الكواكب، الشمس، القمر**] إن على مستوى الرّؤيةأو على مستوى الرؤيا وذلك من خلال قلب المداليل النصية، "فبضدها تتضح الأشياء".

ويحضر رمز يوسف عند عز الدين ميهوبي، من خلال الرّؤيا الحلمية أيضا تلك التي جاءت على لسان صاحبي السجن، وذلك الاستحضار اقتصر على الجانب السلبي منها أي المتعلق بالفجيعة والموت والصلب يقول:

---

[1]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ص 29.

جئت عرّاف المدينة

حاملا رؤيا ابنتي... قالت: أبي شُفتُكْ بنومي...

قلت: "حقّا، مالذي... شُفتُ ؟" إحكِ (ي) لي..

قالت وكم تدفع لأحكي"؟

قلت: "هل تكفيك بوسة "

"أم تريدين من السوق عروسةْ"

ضحكت منّي وقالت: "حافِيَ الرّجلينِ تمشي...

"بين أفراحٍ ونعشِ.....

"وعلى رأسك حطّت قبّرة...

قلت: "يكفي يا ابنتي...

قالت: " وطارت... نحو هذه المقبرة وأشارت لعيوني... ثم نامت[1]

إن المتلفظ يربط بين الرؤيا الحلمية لصاحب السجن ونتيجتها (الصلب) برؤيا ابنته المعبّرة عن حتمية الموت في وطن يحوطه القتل من كل مكان، في مشهد درامي تتحول فيه [**القبرة، والمشي حافي القدمين، والأفراح، والنّعش**] إلى رموز تصب في حقل الموت، والملاحظ أن " ملامسة بنية الرمز في هذه القصيدة، من خلال النماذج المفتوحة تحيلنا على تذوق شعرية الكتابة الجديدة التي لا تهتم بالرمز في حد ذاته، بقدر ما تغيب في أبعاده، معانقة بؤرة التوتر الواصلة بين الرمز كتجربة الشاعر، حيث يتحقق التداخل، والتقاطع، والتناظر، في وحدة الانسجام بين السياق والشعور، والرؤيا/ الرمز في هذا النص الشعري إذا يمثل الدلالة الكبرى التي استند عليها الشاعر، ومن ثم تفرعت عنها الدلالات الصغرى كتوزيع متوالد عن الدّلالة الرمزية الكبرى و الأساسية لتحقيق

[1]_عز الدين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود ص97

الإشباع الدّلالي في النص بما يكثّف التجربة والفن على السواء". [1]

فكذلك الحال بالنسبة لرمز يوسف/ النبي عليه السلام الذي انجدلت تحته رموز أخرى كصاحب السّجن المصلوب الذي أصبح رمزا لكل موت محتم، فقد استحضر المتلفّظ هنا رمز **القبّرة/ الطير**، الذي سيحط على رأسه، والذي يحمل في طياته تأويله: "**قلت يكفي يابنتي... /قالت: وطارت نحو هذي المقبرة "، وأشارت لعيوني ثمّ نامت".**

والمتلفظ هنا وهو يوظف بعض تقنيات القص ؛من حوار وشخصيات وأحداث، وسرد.. يخترق بصوته ملفوظ السّرد، فهو المبئر العالم بمداره وأبعاده حين تأوّل رؤياه ضمنيا في قوله:

أطفأ الحزن فوانيسي فأغمضت يديّ...

و توضأت بدمعي....

ثم صليت علي.... [2]

فالأنا المتلفظة في هذا الملفوظ الشعري« إنّما تبرز بوصفها الأنا المتعالية على عالم االتلفّظ» . [3]

فقد تم استدعاء الرموز الدينية وإدراجها ضمن نسيج النص في ظل « الوعي بمركزية الموقع الثابت الرّاسخ الذي ما ينفك يحدد للأنا الواعية لا زاوية الرؤية إلى العالم وحسب، بل طبيعة ذلك العالم ذاته، وهو من شأنه أن يضعنا أمام بنية تلفظ تبدو منسجمة» [4] **فالوضوء والصّلاة** ملفوظات دينية صعّد الشاعر من كثافتها بإسناد" **الدمع**" إلى "**توضأت**"، وشبه الجملة " **عليّ**" إلى " **صلّيت**" لتخرج إلى دلالات تتجاوز مفهومها الديني و تمتزج بالواقع المرير الذي أحيط فيه بالإنسان الجزائري من كل جانب، حتى أصبح الاستعداد اليومي للفجيعة والموت مسلمة من مسلماته في زمن عزّ فيه كل شيء إلا النّفس والروح.

---

[1]- عبد القادر عبو: أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر، ص 119.

[2]- عز الدين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود، ص 97.

[3]- عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله، ط2، 2014م، ص 230.

[4]- المرجع نفسه، ص 230.

وتستحضر زينب الأعوج في نصّها رمز يوسف عليه السلام، وزليخة، والإخوة، والسنين العجاف، تقول:

أناديك زليخة/ لما... / اختصرت/ جهرا... / السنين العجاف... / أناديك... / زليخة... / والسؤال/ المحرج/ يذبح القلب/ من القلب إلى القلب/ أحقا... / راودت/ يوسف/ أم يوسف... / كان الغواية/ أم/ فقط /كنت... / الأنثى... / كل الأنثى ويوسف/ كان... / بعض النبي. [1]

يتكرر ذكر زليخة في هذا الملفوظ الجزئي كما في باقي الملفوظ الشعري، بما يوحي أن الذات المتلفظة تغادر «الإحالة الجزئية على الرمز لتعتمده رمزا كليا وعاما تشاد القصيدة بأكملها على أساسه».[2] غير أن الملاحظ، هو أن هذه الشخصية القرآنية المستدعاة في الملفوظ قد غادرت مداليلها، كما جاء ذكرها في القرآن الكريم، واكتسبت مداليل جديدة، بما يتلاءم ورؤية الذات المتلفظة، وخاصة بعد أن أصبحت إطارا شاملا، بل هيكلا بنائيا عاما يحدد التكوين الأساسي للقصيدة، ويحكم نسيج أنحائها والتفاصيل »[3]، فطرح السؤال أو التساؤل المربك، في أن تكون زليخة راودت يوسف حقا؟ وإن كان يوسف نبيا، أو بعض نبي؟ يفرغ الملفوظ الديني من محتواه العقدي، ويعبئه برؤى إيديولوجية يقودنا إلى القول أن الشاعرة استحدثت رموزا جديدة لا تتقاطع مع شخصيات القصة وأحداثها العامة إلا بالاسم. إنّ الذات المتلفّظة وهي تستدعي زليخة الرّمز توحي بضعف المرأة/ الأنثى، أمام قوة الرّجل الذي يمارس سلطته الذكورية عليها، وينصّب نفسه وصيا، مما أدى بالذات المتلفظة إلى السخرية من هذا الوضع " **يوسف كان بعض نبي**"، وهو تعبير شبيه بما وُجد عند شعراء الحداثة:

---

[1]- زينب الأعوج: راقصة المعبد، ص 26/ 27.

[2]- سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد، ص 195.

[3] المرجع نفسه، ص 195.

أناديك... / زليخة... / تفترشين... / حنانا ذابلا... /سنين القحط... / وعودة إخوة... "صبأوا"خانوا/ وجوه من باعوا... / نزيفك... /على ريقك الناشف... / عفتك... / ووهج رؤاك... /قبلك... /قبلتك... /جهات/ صلواتك... /خراج/ غيماتك... / لا تعجلوا الآتي... / قبل أن يتنبّأ بالمجيء... [1]

إن الذات المتلفظة وهي ترمز للذكورة/ السلطة بالنبي يوسف عليه السلام، تخلق ثغرة في نصّها، غير أن الذي يشفع لها هو أن الكلام في الغالب «لا يوحّد بين الأشياء، لأن وظيفته الأصلية خلق الثغرات والفواصل، وبنيته في جوهرها تعديدية. »[2]

وهي بذلك التّرميز إنّما تمهد لظهور زليخة بوجه آخر غير الذي ألفناه فبعدأن ترسّبت في الذّاكرة من أنّها غاوية انتقلت إلى صورة (الأنثى الضحيّة)، لتعود الذات المتلفظة في ثنايا الملفوظ الشعري وترمز للسّلطة الذكورية مرة أخرى " بإخوة يوسف" كمعادل موضوعي للقتل والغدر والخيانة والإبعاد فقد ألحقوا أنواعا من الضرر المادي والمعنوي لا بيوسف (كما على مستوى القصة القرآنية) بل بالأنثى/ الوطن (على مستوى الملفوظ الشعري) بعد أن فشلت الذّكورة في أداء دورها السياسي الفاعل على أرض الواقع وجلبت السنين العجاف بخيانتها لمبادئها فخلقت أزمة سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وضيعت فلسطين وباعت القبب (المساجد) وضيّعت جهات الصلاة، فأصبح كل شيء مباح في أرضها. أما زليخة/ الأنثى فلم تكن طرفا فاعلا في خلق هذه الأزمة كما كانت على مستوى القصة القرآنية بقدر ما كانت ضحية لهذه الخيانة؛ خيانة الوطن والأمة العربية: **أناديك... / زليخة... / تخبّئين/ وهج/ الرّؤى... / تفكّكين حائط المبكى/ جمرة جمرة... / تضعين/ الجمرات/ عقيقا/ يسيّج/ خرائط الذاكرة/ يعيد/ نسيج الحكاية/ يختبئ/ في قلب طفولة/ شاب/**

[1]- زينب الأعوج: راقصة المعبد، ، ص 28/27.

[2] – Marc Alain ouaknin, concert pour quatre consonnes sans voyelles ou de la du principe d'identité- Edts payot 1998, p282 .

منها الدّم... / ألرجمك/ أم لرجم/ قاتلك/ من الخلف؟؟؟/ أنت أنا فلسطين/ أو جزائر. [1]

إنّ الذات الأنثوية ممثلة في رمز زليخة/ تختزل تجربة أمّة بأكملها، فيتفاعل البعد الوطني والقومي، مؤكّدا الأبعاد الدلالية العامة لهذا الملفوظ الشعري، فزليخة/ الأنثى تفكك حائط المبكى، غير أن هذا التفكيك يبقى على مستوى المخيال/ الملفوظ الشعري، إذ تصنع من الجمرات عقدا/ أو ملفوظا تسيّج به الذاكرة/ التاريخ، حتى لا تنسى كما نسي الآخرون/ السّلطة الذكورية /(الحكام)، أنّ فلسطين جزء لا يتجزأ من الأمة فتسعى الذات المتلفظة إلى الاتحاد على طريقة المتصوفة بالوطن الجزائر/ فلسطين، فتغدو المرأة/ هي الوطن، والوطن هو/ المرأة، وهو ما يشفّ عن قلق واضطراب أنثوي مميت يسم الوضع البائس الذي آلت إليه الأمور في الوطن/ الجزائر وفي الأمة/ فلسطين.

فاستحضار الرمز الدّيني في هذا الملفوظ الشعري على هذه الشاكلة قد حقق الفاعلية المرجوة وكشف عن ذلك التغييب والقمع والخيانة الذي تمارسه الذكورة/ السلطة في حق ذلك الرمز زليخة لكنها تعجز عن ذلك فتفضل الصمت " **جمدوا في الحلق حشرجة/ السؤال...** [2]

أما نور الدين درويش فيجانب المسار الدلالي المهيمن على نصوص معاصريه، إذ يقدّم نصّا استشرافيا يرتبط بالسّياق التاريخي لكتابة النّص سنة 2000م، وهو زمن المصالحة وبداية الاستقرار يقول:

حققـــــــت منانـــــــا والحلـــــم صـــــار رؤيـــــا
حقولنـــــــا الغنيـــــــة يصـــــــيبها الجفـــــــاف
فعشـــــــرة سمـــــــان و عشـــــــرة عجـــــــاف
و بعـــــــدها ســـــــنين للتمـــــــر والزهـــــــور
يخضـــــرّ كـــــل شـــــيء و تفـــــرح الطيـــــور [3]

---

[1]- زينب الأعوج: راقصة المعبد، ، ص 32/31.

[2]- المصدر تفسه ص 34.

[3]- نور الدّين درويش: البذرة واللّهب، دار الأمواج، سكيكدة، ط1، جانفي، 2004م، ص 70.

يستحضر الشاعر إذا سني يوسف كمعادل موضوعي لسنيّ الجزائر، فالعشرة السمان تقابلها سبعة سمان في القصة القرآنية، والعشرة العجاف يقابلها السبعة العجاف في القرآن الكريم، ثم تأتي سنين الفرج. وضمن هذا المنظور يرمز الشاعر لعودة السلم والاستقرار برموز(**الحقول الغنية والطّيور والتّمر والزهر..**) وتراجع قوى الموت والدمار التي رمز لها ب(**الجفاف والعشر العجاف**)من ثمّ تتغلب رموز الحياة والخصب على الفقر والموت.

5- عيسى عليه السلام:

وكما حضر رمز محمد ﷺ وآدم ويوسف وعيسى عليهم السلام جميعا، كذلك كان رمز عيسى عليه السلام حاضرا في نسيج الملفوظ الشعري الجزائري المعاصر، ولئن استخدمه شعراء المشرق كمعادل موضوعي للفداء والخلاص، مستمدين قصة الصلب من الرؤية المسيحية لشيوع هذه الديانة في المنطقة ومعرفتهم بها وبأبعادها الروحية، فإن شعراءنا قد استخدموه بما يوافق الرؤية القرآنية، حيث استحضره إبراهيم صديقي في تجليات شعرية وبوح صوفي قائلا:

مذ تجلّيت

صرتُ روحا من الوا

جدِ أحيي بإذنه

و أميت[1]

يحضر رمز عيسى عليه السلام في هذا الملفوظ من خلال الإشارة القرآنية في قوله تعالى: **قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿ وَيُعَلِّمُهُ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَٱلتَّوْرَىٰةَ وَٱلْإِنجِيلَ ﴿٤٨﴾ وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ أَنِّى قَدْ جِئْتُكُم بِـَٔايَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ ۖ أَنِّىٓ أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ ٱلطِّينِ كَهَيْـَٔةِ ٱلطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًۢا بِإِذْنِ ٱللَّهِ ۖ وَأُبْرِئُ ٱلْأَكْمَهَ وَٱلْأَبْرَصَ وَأُحْىِ ٱلْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ ٱللَّهِ ۖ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِى بُيُوتِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ

[1] إبراهيم صديقي: ممرات – منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2001م ص 45.

﴿لَآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿٤٩﴾﴾ [آل عمران: 48] – وقد استحضر الشاعررمز عيسى عليه السلام من زاوية إحياء الموتى كرمز للمقدرة غير الطبيعية التي اكتسبها الشاعر حين تجلّت القصيدة / أو الكلمات والطاقة الإيجابية التي استشعرها المتلفظ أثناء ذلك.

و وفقا لذلك فهو يستبعد ذكر عيسى عليه السلام ويكتفي بذكر معجزة إحياء الموتى لأنها « تختزل أبعاد هذه الشخصية وأحداثها في دلالتها وتحيل عليها، وهو إذ يستبعدها يستبدل بها الذات المتلفظة في النص إذ يجرّد منها ذاتا أخرى يحاورها ويبثها ما يعتمد»[1].

و يستحضر يوسف وغليسي في تغريبته، رمز المسيح عيسى، بل يتخذه قناعا فنيا في قوله:

يسألونك عنيّ

قل إنّي تشبّهت بالنّخل ما متّ

ما ينبغي أن أموت

أتسامى كما الرّوح، فوق الرّياح، وفوق الزمان

و فوق المكان، وفوق الحكومة والبرلمان...

و سوف أحطّ من الملكوت...

سأعود غداة تزلزل، تلك الممالك زلزالها

و جبال الزبربر تخرج أثقالها.

و يعود الحمام إلى شرفات البيوت[2]

تمارس الذّات الشّاعرة هنا تقنية التعالي على الزمان والمكان والرّيح، متقنّعة بشخص النبي

---

[1]–عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي ص 89/87.

[2]–يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار ص 41.

الكريم عيسى كليم الله متأثرة بالرؤية القرآنية، مخالفة الرؤية المسيحية واليهودية، التي تقول بصلبه* فإذا كان المكان يحيل على الثبات أكثر فإن الزمان والرّياح يحيلان على التجدّد والتغير الدائمين ومع ذلك تعالت عليها الذات/ الوطن أو أن الوطن لم يواكبها وبقي سجين الأزمة، فيكشف سمته «من الرغبة والانفعال بوصفهما عنصرين من عناصر (ملفوظات) النصوص المكتوبة على أساس من علاقتهما بالحياة الاجتماعية والسياسية »[1]، فالذات المتلفظة تحاول تجاوز الموت والتعالي عليه ليمتزج البعد الديني بالواقع السياسي ويكشف لنا « تعالي الأنا المتلفّظة على عالم الضروري أو الواقعي أو إمكانية العلوّ أو التعالي»[2] عن تأزم الواقع والعجز السياسي في مواجهة الأزمة. فتختار الذات المتلفظة ذلك التعالي وتجعل العودة رهينة التغيّر الجذري. **"تزلزل تلك الممالك زلزالها"** كما ستكون عودة المسيح عليه السلام في آخر الزمان*.

و يستحضر مصطفى الغماري عيسى عليه السلام، ومريم عليها السلام، في نصّه"وسل الأمير":

باسم المسيح تنمّروا كم باسمه قضي الأرب

للطّهر مريمُ..... للسّلام وليدُها.... لا للحرب

كم باسمه قُتِل السَّلامُ وباسمه اعتصر العنب

---

*: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ بَل رَّفَعَهُ ٱللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿١٥٨﴾ ﴾ النساء: ١٥٧ - ١٥٨

[1]-عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله ص 22.

[2]-المرجع نفسه ص 230.

*« جاء في الحديث النبوي الشريف أنّ رسول الله ﷺ قال: «لقيت ليلة أُسْرِيَ بِي إبراهيم وموسى وعيسى عليهم السلام، فتذاكروا أمر السّاعة فردوا أمرهم إلى إبراهيم فقال: لا علم لي بها فردوا أمرهم إلى موسى فقال: لا علم لي بها، فردّوا أمرهم إلى عيسى فقال: « (....) يخرج يأجوج ومأجوج وهم من كلّ حدب ينسلون(.... ،) فلا يأتون على شيء إلا أهلكوه، ولا يمرّون على ماء إلاّ شربوه، قال: ثم يرجع الناس يشكونهم، فأدعو الله عليهم، فيهلكهم ويميتهم حتى تجوى الأرض من نتن ريحهم، ويترل الله المطر فيجترف أجسادهم حتى يقذفهم في البحر، ففيما عهد إلي ربّي عزّ وجلّ أنّ ذلك إذا كان كذلك، أنّ الساعة كالحامل المتمّم لا يدري أهلها متى تفاجئهم بولادتها ليلا أو نهارا [رواه ابن ماجد] » [ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ج1 ص 565].

عيسى حنانك إن نثرْ.... فلدينهم ثار العرب[1]

تحضر في هذا الملفوظ الشعري مريم عليها السلام كرمز للعفّة والطّهر فهي رمز « للقوى الإنسانية البكر القادرة على تغيير هذا العالم الموجود إلى عالم آخر أكثر إضاءة وإشراقا »

كما يحضر وليدها المسيح عيسى عليه السلام كرمز للسّلام وكذلك الدلالة الدينية كما جاءت في القرآن الكريم، ذلك أن الغماري معروف بتشبثه بتعاليم العقيدة الإسلامية ودوده عنها، ومن غير شك أنّه استمد هذه الرؤيا التي جاء بها من القرآن الكريم غير أن الطرف المستعمر / المسيحي، خرج عن تعاليم المسيحية الحقة بعدما قام بقلب القيم التي جاءت في الإنجيل، واستخدمها كوسيلة من وسائل البغي والطغيان، فالغماري استحضر رمز عيسى عليه السلام في سياق «الإشارة إلى خروج الطرف المستعمر الغربي المسيحي عن القيم المسيحية الإنسانية والأخلاقية وتشويهها وممارسة نقيضها في الصراع الذي كانت تفرضه عمليات اجتياحه المنطقة العربية محاولاته الحثيثة قهر شعوبها وإخضاعها لهيمنة واستبعادها لمصالحه.[2]

ويمكن القول إذا أنّه « كلما ازداد تعقيد الحياة حول الأديب واشتد الابتذال في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد هو إمعانا في الرمزية والصوفية بوصف ذلك نوعا من الحصانة الذاتية والثورة النفسية، وكذا احتجاجا على الأوضاع الراهنة ورفضا لها»[3]

فالشاعر الجزائري المعاصر ازداد إمعانا في الرّمز، كردّ فعل على راهنه وواقعه، رفضا، وثورة وتجاوزا

---

[1]-مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص22

-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي القاهرة 1997 م ص 93.

[2] -سامي سويدان: بدر شاكر أسباب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ص 195/194.

[3]-عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر فترة الاستقلال، منشورات التبين الجاحظية/ سلسلة الدراسات الجزائر 2000م.

ثانيا: الرمز الصوفي وحداثة النص الشّعري:

إن أهم ما ميز الكتابة الصوفية هي اللغة الإشارية التي تتنكّب الرمز وسيلة من وسائل التعبير، ولعل أكثر الرّموز التي تداولها الصوفية، وهم يلوّحون إلى عاطفة الحبّ الإلهي؛

1- المرأة:

لقد انتقلت المرأة من الغزل ومواضيع الحب الإنساني في أشعار العذريين إلى أشعار الصوفية وتحولت بذلك إلى رمز عرفاني يدل على الحب الإلهي، والحقّ أن هذا الرّمز يستمد شرعية وجوده في الملفوظ الشعري الصوفي من أنّ: «الصوفية لم يجدوا عوضا أو بديلا يغني عن التركيب الرمزي في أشعارهم الغنائية، التي تصف لواعج العشق الإلهي، وذلك أن العلو في محايثته الحيّة إذ تجلى للعيان بضرب الشهود لم يتسن للصوفي أن يعبر عن العلو في تنزله وتدليه وتجليه في الصور واستحواذ حضوره إلى الباطن بالاستيلاء الذي تولده المحبة إلا إذا أهاب في تعابيره بالتراكيب الرمزية التي لا تكشف بقدر ما تحجب، ولا تضيء بقدر ما تبسط مزيدا من الظلال، ولا تصرح بقدر ما تومئ وتلوح من وراء حجاب» .[1] من ثمّ كان حضور رمز المرأة في الشعر الصوفي، محاولة للانعتاق من السجن الأرضي، وارتياد عالم شفاف، مليء بالتجليات النورانية الخالصة، وتجل للحكمة الإلهية.

ومن النصوص الشعرية الجزائرية، التي بدت فيها المرأة رمزا صوفيا، قول مصطفى الغماري:

جدائل ليلى رؤى المشرق

وآفاق إلهامها المطلق

تجلت وكان الوجود مواتا

رياضا تموج بالزنبق[2]

---

[1]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 170.

[2]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار لا فوميك، الجزائر، 1985، ص 68.

إن الملفوظ الشعري يفرغ رمز المرأة/ ليلى من دلالتها الحسّية يلبسها دلالة روحية ذات أبعاد صوفية، مستلهما لغة الغزل العذري للتعبير عن صورة من صور التجلي الإلهي ولعله كان يشاهد في جمالها المشرق قدرة الذات العليا على التصوير والخلق، فكان حضور اسم ليلى في هذا الملفوظ الشعري هو تلويح على الحكمة الإلهية.

وقد تكرر ذكر ليلى/ الرمز عند مصطفى الغماري في مواطن عدة من دواوينه، إذ نجده يناجيها وهو يسافر في رحلة بحث عن الذات في صحراء العمر.

أنا الساري بالليل الحز..... ين لا شفق... ولاسحر

ويا ليلى الهوى العذري..... شوقي راغف غمر

على واد القرى لبّيت..... لما هاجني الذكر

أنا المجنون يا ليلى..... صحاري كلها العمر

ولولا الحبّ يا ليلى..... زماني علقم مرّ[1]

إذا كان الجنون صفة عرف بها قيس عن ليلاه بسبب طغيان عاطفة الحب على جوانب شخصية،[2] فإن الغماري يصف نفسه بها ليس بدلالاتها العذرية كما هي عند قيس، بل بدلالاتها الصوفية، فهي «صفة أعطاها الصوفية لكل من خرجوا على مألوف قومهم لزهدهم» [3]، وكان بذلك حبهم لليلى وهيامهم بها، هو عشقهم وهيامهم بالذات العليا.

وقد تكرر ذكر ليلى/الرمز عند ياسين بن عبيد في ملفوظه الشعري " أنا أهواها جملة":

لليلـــى شـــعار في الهـــوى أم تـــردد ونـــار لليلـــى في الـــرؤى أم تنهـــد

---

[1]- مصطفى الغماري، أسرار الغربة المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1982، ص 131.

[2]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 133.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

عيـــوني أرانيهـــا الهـــوى جـــزرا نـــأت ولكنّهـــــا ليلـــــى بهـــــا تتســـــهّد
على الموج جـــاءت مـــن نـــواد أحبـــها لهـــا الجـــرح ممشـــى والشـــراع ممـــدد
وبـــيني وبـــين النـــور ليلـــى محيلـــة علـــى شـــجر يـــدني إليـــه التّوحـــد
انـــا في هواهـــا جملـــة غـــير واحـــد أنـــا في هواهـــا واحـــد يتعـــدد[1]

يدنو الشاعر في ملفوظه من ينابيع التجلي ليرى أنوار المشاهدة، مفجرا حنينه إلى رؤية هذه الأمور المتجلية في صورة ليلى، مازجا الحب العذري بالحب الإلهي، عبر ملفوظات الكشف (النور، توقد، ضوء، مرايا...)، وملفوظات الفناء (التوحد، واحد، جملة...) ومزجها برموز لغة استقاها من الغزل العذري (ليلى، أحبها، الهوى، الجرح، هواها، نأت، تنهد...)، فليلى هنا ليست امرأة حقيقية (ليلى العامرية) « وإنما هي مرآة ينعكس عليها الحسن والجمال الإلهيان، وهذا الانعكاس خلّصها من نسبها الناسوتي وجعل منها كائنا إلهيا في معناه، وإن كان بشريا في صورته المادية والفيزيولوجية».[2] وليلى العامرية لم تبلغ هذه الغاية من الرمزية، إلا لما تضمنته من قوى روحية، ساغ معها أن تنزل هذه المنزلة العالية في تعبير الصوفية.[3]

وتتجلى المحبة الإلهية في صورة امرأة نورانية بوجه قدسي عند عثمان لوصيف، مازجا رمز المرأة برمز السّفر كما عند ياسين بن عبيد:

أفتح في روضة الأبدية دربي

وأدخل مملكة الله

أخلع نعلي

أمشي على التوت والأقحوان السماوي

---

[1]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 31.

[2]- محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارسي، ط 1، 2001، ص 80.

[3]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 180.

أدنو من العرش

ألقاك... يا امرأتي المستحمة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدسي الحجاب

وأسجد عند التجلّي[1]

ومن الجلي أن سفر عثمان لوصيف انتهى نهاية سعيدة، بعدما ظفر بما كان يصبو إليه، وذلك بعد أن تجلت له المرأة النورانية المفعمة بمعاني السمو والإشراق، فكأنّه ظفر بنفسه، وهي النهاية السعيدة المرجوة التي عبر عنها أحدهم بقوله «انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم، فإذا ظفروا بنفسهم فقد وصلوا »[2]، وسجوده بعد أن تجلت له امرأة النور ينبئ بتمكن الرؤيا الصوفية عند الشاعر لوصيف التي ترى: " في الجوهر الأنثوي أتمّ صور التجلي الإلهي وأكملها".[3]

و لم يتوقف الشعراء الجزائريون المعاصرون على استحضار معاني الغزل العذري للإهابة بمعاني الحب الإلهي، بل منهم من تنكب معاني الغزل الحسي للتّعبير عن تجربة العشق الصوفي يقول عبد الله حمادي:

فمها نيزك

وفتنتها متاهة

(....) هو ذا المسواك

في مبسمها الأحلى

---

[1]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، (د ن، ط)، ص 20.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص 107.

[3]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ص 09.

من الألق

(....) نغم ينشر عبق الشفاه

يقتفي أثر العيون

ينشر الفتنة

في وجع المطلق

مرحبا بالفنى

بقاصرات الطرف[1]

وكما كانت المرأة/الرّمز جسدا مطفئ للشهوة (فمها، فتنتها، مبسمها، الشفاه...) موضوعا للعشق الصوفي عند حمّادي، كذلك هي عند مصطفى دحية في:

تنداح ماهية الضوء في هيئة امرأة من

تراث الجنوب

جاء في متنها

مشتهاه بلا وحم، ورؤاها على وبر

غامض الانبهار

أيهذا الشّهيق التراري

يا وشما تستحم دلالاته بالتّخفي

وحمحمة النّهد عند انتباه المزارات. [2]

---

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 21.

[2]- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، ط 1، م1993، ص 31.

إنّ الشاعر وهو يحاول تصويف جنبات الملفوظ الشعري، مزج جمال المعشوق " بنزعة حسّية شهوانية ما زاد الرمز إبهاما وغموضا". [1]إذ به يصور المعشوق في هيئة امرأة مشتهاة ذات وشم خفي، سمراء... الخ، ثم ينأى عن الغزل المباشر، " ويستغرق في التعبير عن الحب الإلهي الذي تفنن المتصوّفة في تصويره وفي التعبير عنه ". [2]حيث تخترق نسيج ملفوظة الشعري ألفاظ ذات دلالة صوفية (**ماهية الضوء، رؤاها، المزارات**...). ، ولعل هذا الوصف الحسي المغرق لجمال المعشوقة وفتنتها، هو ما جعل النظرة الفقهية إلى الآن ترى في هذه الأشعار «إلحاحا جسديا في عبادة الأنوثة... وشعورا يتلظى بالنزوات العرابيد ». [3] وتصفه بأنه« تمجّس صوفي يؤله نار الجسد... حين استبد بالصوفية عشق الأنثى... صور لهم ما يؤجج في غرائزهم من سعير أن الأنثى ليست إذن إلا ربا تعالت كبرياؤه وتسامى عرشه ». [4]

وفي السياق ذاته يقابلنا لوصيف بملفوظه:

أتعرّى...

أعرّي السماوات

أهتك أقفالها

شعلة الحق في فكرة عارية

أتعرّى...

أعرّيك أيّتها المرأة السّاهية

---

[1]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 165.

[2]- صابر عبد الدايم: الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف القاهرة ط1، 1984م، ص 118.

[3]- محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر ص 80، نقلا عبد الرحمان الوكيل: هذه هي الصوفية، دار الكتب العلمية ط3، 1399ه، 1979م، ص 30.

[4]- المرجع نفسه، ص 80.

أوقظ فيك الهبوب

وأشعل أجراسك الغافية. [1]

إن استحضار معاني الغزل الماجن للتعبير عن تجربة العشق الصوفي واضحة جلية في هذا الملفوظ الشعري، إذ تحضر المرأة هنا «معبّرة عن نزوع خاص يستلهم الرمزية الصوفية وامتداداتها»،[2] ويحضر فعل العري بدلالاته العرفانية تعبيرا عن حالات الكشف والغور في المعرفة الباطنية، وهو يقطع مسافة نفسه التي بدت له حجابا عن الحقيقة، ليعري بذلك الحجب ويهتك الأقفال بغية الوصول إلى معرفة المطلق.

من ثمّ يمكن القول أنّ الشعراء الجزائريين المعاصرين وهم يصفون لواعج العشق الصّوفي والمحبة الإلهية قد " أهابوا في تركيب رمز المرأة بأمشاج من مذهبين رائدين في فن الغزل، فأخذوا من الغزل الصّريح شيئا من الحسية والشهوانية والتغني بمظاهر الجمال الفزيائي والتطهر والعفة والمعاناة والرومانسية التي تدور حول الهجر وتمنّي الوصال، ومزجوا هذين النّمطين في بناء شعري مرموز". [3]

2 – الحلاّج[**] :

يعد الحلاج من أكثر الرّموز الصوفية استدعاء من قبل الشعراء، ذلك أنه مثل حركة ثورية في تاريخ الخلافة العباسية، فقد عاش الحلاّج في زمن من العصر العباسي يمر بالفوضى والمشاحنات والغلاء الفاحش، وكان الرابح من هذا الوضع الحكام وأصحاب الأموال، وكان الخاسر الأكبر هو العامة، فازداد الشغب وغلاء الأسعار وظهرت الثورات، واتهم الحلاّج بأنه سبب فيها وسجنه والي

---

[1]– عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 54/53.

[2]– محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص 133.

[3]– عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ص 138.

[*] الحلاج: هو الحسين بن منصور، يكنى أبا عبد الله وأبا مغيث (244-309 ه فارسي الأصل نشأ بواسط في العراق تتلمذ على يد عدد من شيوخ الصوفية الذين صحبهم في ذلك الوقت أمثال التستري والجنيد... (ينظر: محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني عالم الكتب الحديث إربد 2011م، ص 347.-

الأهواز، وأمر الخليفة المقتدر حامد بن العباس بضرب الحلاج ألف سوط، وتقطيع يديه ورجليه، وحز رقبته، ثم إحراق جثته. [1]

وضمن هذا المنظور كانت مأساة الحلاج كموضوعة تنجز مستويات مفاهيمية تقف عند الحالة السياسية، والثقافية والعرفانية، والتي واجهها المجتمع العباسي عن طريق تصديه للغرابات الفكرية المنجزة، طبقا لتجربة لم يعتدها العقل في تعاملاته المباشرة مع الواقع. [2]

ولقد اتخذ الشعراء من شخصيته الحلاج رمزا من رموز التضحية وتحمل الآلام عن الغير، في محاولته لإصلاح الذات والعالم. يقول يوسف وغليسي.

أنا أنت.... وأنت أنا

أهواك لأني منك!!

وأنك مني

روحك حلت في بدني...

أنا حلاج الزمن...

لكن.....

ما في الجبة

إلاك يا وطني... [3]

تتقنع الذات المتلفظة بشخصية الحلاج الثورية كرمز للتغيير والثورة على الأوضاع، ورفض السائد، فيختفي الجانب الروحي من شخصية الحلاج في هذا الاستحضار، ولا تكاد تظهر إلا لماحا،

---

[1]- ابن الأثير: الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، 1966م مج 8، ص 127.

[2]- عبد الحفيظ بن جلولي: الرمزي والصوفي في مأساة العلاج مجلة عود الند العدد 90، الموقع الالكتروني http//www. aud nad. net

[3]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

ذلك أن الذات المتلفظة أفرغت الخطاب الحلاجي من رؤيته الصوفية، في بعدها الحلولي؛" ما في الجبة إلا الله"، وجعلتها لا تحيل إلا على عشق الوطن، والفناء فيه " ما في الجبة إلاك يا وطني".

وخلافا لذلك يستحضره ياسين بن عبيد كرمز للعشق الإلهي، لما لا والحلاج سلطان ذلك العشق الصوفي الذي قتله حين كشف وباح بما يجده من أسرار عرفانية لغير العارفين بها. يقول ياسين بن عبيد:

يأتي بها الحلاج منقطع الهوى = ويلوح معلمها البعيد لقاصد[1]

يقترن رمز الحلاّج برمز الخمرة ويصبحان معادلا موضوعيا للتجربة الصوفية، التي تهدف للوصول إلى المطلق، وكأن الذات المتلفظة تبوح بمريدها الذي منه استمدت هذه المعرفة الروحية، وتناجيه لينيرها الدرب في رحلة البحث عن الحقيقة، " وخلاصة القصيدة أنها تجربة حنين إلى عالم صوفي يرجوه الشاعر ويتمنى أن يمارس الحضرة في ظله، لكنه لم يصل بعد في مراحله الأولى، التي تحتم عليه أن يعانق الحلاج، قبل أن يبلغ عالم المعرفة، أو الشهود". [2]

3- الخمرة:

للخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي إذ كانت لديهم رمزا من رموز الوجد الصوفي. [3] فبعد ما أفرغت الخمرة من دلالتها المادية، تحولت إلى رمز عرفاني ذلك أن ما يجده الصوفي في حالة السكر من غيبة حدّ الشّطح يشبه ذهاب عقل شارب الخمرو غيبته عن الواقع.

والسكر عند الصوفية غيبة بوارد قوي " وقد ارتبط عندهم بالشطح إذ ينشأ عن مشاهدة الجمال المطلق ومطالعة تجلياته في الأعيان، وأنه يبدو مصحوبا بالدهش والغبطة، والهيمان، والوله، وكلها ظواهر يطيش معها العقل وينطمس نوره بقوة الوارد المسكر. [4]

---

[1]- ياسين ين عبيد: الوهج العذري، ص 17.

[2]- عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 157.

[3]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ص 357.

[4]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ص 351.

ســـكارى قـــد فنينـــا نحتســـي خمـــــ رة صـــــوفية... روحـــــي فـــــداها!

رضـــاب في صـــحاري الـــروح يهمـــي لـــيروى جنـــة فقـــدت شـــذاها[1]

ويقول أيضا

كنـــا نـــاجي الهـــوى الصـــوفي في ســـكر نســـائل الوجـــد والنجـــوى تســـائلنا

ريحانـــة الـــروح يـــا راحـــي ويـــا روحـــي الرّوح أنت وأنـــت الـــروح أنـــت أنـــا[2]

إن الشاعر في ملفوظه الجزئي هذا لما غمره الفيض الإلهي، وغلبه العشق الصوفي، بلغ درجة من النشوة فانتابته حالة شبيهة بحالة الغيبة التي تغلب على شارب الخمر، فكانت الراح لدى الذات المتلفظة معادلا وجدانيا للارتواء من نبع الفيض الإلهي في صحراء الروح.

وتمتزج حالة السكر والعشق عند عثمان لوصيف وتدفعه إلى البوح بما يجد قائلا:

وأنا عاشق

أشتهي رشفة

من أباريق إكسيرك المسكر

(....)

واجتبي عنب الحب واعتصري

أترشف ألوان أجراسه الهائمات

وأسكر كما شعاع غوى

أنت تنتشين معي

---

[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار منشورات إبداع، الجزائر ط1، 1995م ص 99.

[2]- المصدر نفسه ص 93

وأنا طيرك المستهام صدح

ها ثملت..... ثملت

وفاضت علي المعاني. [1]

إن هذا السكر العرفاني قد حمل الذات المتلفظة على " الطرب والبسط والإذلال وإفشاء السر الإلهي"[2]مما جعله يصرخ منتشيا(**ثملت،... ثملت**)، والملاحظ أن الشاعر وهو يستحضر رمز الخمرة استحضر ما يتصل بها من ألفاظ (**أباريق، المسكر، عنب، اعتصري، رشفة، ثملت...**)، وهذه الألفاظ لها مدلولها في الشعر الصوفي حيث تنأى عن المباشرة وتحيل على مداليل عرفانية تتصل بالغيبة والفناء في الذات الإلهية وحالات المشاهدة والتجلي" فالسكر في عرف الصوفية يرمز إلى الحيرة والوله، والخمر ترمز إلى النصر الإلهي والعشق الكامل، والكأس ترمز إلى قلب العارف". [3]

كذلك ألفينا رمز الخمرة عند حمادي دالا على الحب الإلهي والغيبة من حيث الوجد الشديد الذي يملأ كيانه وذاته:

وألهب السكر

دنياه وأخراه

وأينع الغيب في أوتار

غيبته

وهام بالوهم

مجراه ومرساه[4]

---

[1]- عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 88/87.

[2]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص 205.

[3]- صابر عبد الدايم: الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، ص 118.

[4]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى ص 59.

ويبدو أن الشاعر قد بلغ درجة من النشوة؛لأن الخمرة قد" حررت نفسه من عقال الجسد وأسره وحلقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالاتحاد بالمطلق. "[1]

وقد استمد الصوفية من الطبيعة رموزا للتعبير " عن الوحدة الوجودية والوحدة الشهودية في شعر ينبئ عن حس جمالي مرهف وعاطفة دينية مشبوهة"[2].

ولقد تفطن الشعراء الجزائريون لهذه الطاقات الفنية التي تزخر بها الصوفية فراحوا يغرفون من ينبوعها الفياض. [3]

سائرين في ذلك على نهج الصوفية فتخللت ملفوظاتهم الشعرية رموز الطبيعة الحية منها والصامتة، وسنمثل لتجلي رموز الطبيعة الحية، بتلك التي استوحاها الشعر الصوفي من الطير، ونمثل لرموز الطبيعة الصامتة بالليل.

4- الطير:

هو من رموز الطبيعة الحية التي كثر استخدامها عند شعرائنا بطرق متباينة فنقرأ لعبد الله حمادي قوله:

سنن للكون

رددها طائر الميلاد في زمن الوصل

هي الأسفار تنذر بالعيد

وتنسفها الرياح

فتقرئ العاشقين أدعية الحمام الرابض

على أيك ضفاف الوادي الكبير[4]

---

[1]- حسين واد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001، ص 82-83.

[2]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 10.

[3]- عبد الحميد هيمة، : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 ص 39.

[4]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى ص 113.

استخدم الشاعر هنا رمزية الطّير بطريقتين عمم مرة " طائر الميلاد" وخصص أخرى " الحمام" ولئن كان رمز الطائر يحيل على الروح، فإن هديل الحمامة -الذي استحال هنا دعاء – إنما هو " بكاء الأرواح الحزئية لحنين الروح إليه بالتوالد فإن حنين الأبوة أعظم"[1]، وتمتزج الرؤيا الصوفية بالرؤياالواقعية في هذا الاستخدام لرمز الطير، فإن دلت في نصوص المتصوفة على " الروح العارفة في تحنانها إلى كينونتها ووطنها الأول"[2]، فهي في هذا الملفوظ إضافة إلى هذه الدلالة الصوفية تشي بدلالة أخرى لوحت الذات المتلفظة عبرها على تحنان روحه إلى الفردوس المفقود" الأندلس" وهي الدلالة التي يوجهنا إليها عنوان النص " أندلس الأشواق".

إنّ استدعاء رمز الطير في التجربة الشعرية الجزائرية يتشعب ويتنوع بتنوع الطيور فأحمد عبد الكريم يستحتضر رمز السنوسو ليعرج بنا محلقا في سماء الشعر وتجربة الكتابة، يقول:

ليس في جبة الشعر إلاك

يا أعسر الخطو والأبجدية

ها أنت ملتحف

بسناء السلالة

تمرق من خرم ذاكرة

بسناء السلالة

. تمرق من خرم ذاكرة

باتساع البراري

[1]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 302.

[2]- المرجع نفسه، ص 305.

معارجها دهشة وسنونو[1]

ولقد لاحظنا تنوعا في استدعائه لرمز الطير في ديوانه معراج السّنونو، إذ تعددت وتنوعت بتعدد النصوص، كمعراج السنونو -الذي اتخذه عنوانا لمجموعته- و"الهدهد" " السماق" إنّ هذه الرموز- على تعددها- تتبدل وتتغير دلالاتها بحسب السياق الشعري الذي وردت فيه، وإن كانت جميعها تنضوي تحت الدلالة الصوفية المشتركة المحيلة على الروح وتشوقها للعوالم التي جاءت منها فتلك المسميات لم تعد تحيل على هذه الطيور بدلالاتها الطبيعية المحسّة ذلك أنّ اللغة في التجربة الصوفية تتنكّب الرمز فتغدو الدّلالات المحسّة ذات بعد"إشاري اتجاه ما تومئ إليه ممّا يكاد يمثّل تفسيرا جديدا لم تعد اللفظة أو الكلمة لها نفس الدّلالة التي نعرفها بل تصطبغ دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصبّ معنى آخر بها حيث تزدوج الدّلالة بما يتجاوز الحدّ الوضعي لها"[2] ومن الرموز التي استدعاها الشاعر وتنضوي تحت هذه الدلالة؛ رمز الفراشة بما يوحي بالفناء... يقول الشاعر:

من يمنحني نارا لفراشاتي ؟

من .....يمنحني لغة بشساعة أهوالي [3]

لقد مثّل الصوفيه لرحلتهم نحو الفناء في المطلق برحلة الفراش المهلك الى النار وهو ماعبّر عنه صاحب الطواسين بقوله"يطير الفراش حول المصباح ،لم يرض بضوئه وحرارته فيلقي جملته في حقيقة الحقيقة ....فحينئذ يصير متلاشيا متصاغرا متطايرا فيبقى بلا رسم وجسم واسم ووسم[4] والشاعر عبد الكريم يحاكي القدماء متمثلا الفراشة كرمز لم يدرك بعد طريق الفناء وسؤاله عمّن يمنح نارا لفراشه بوحي بعدم نضج التجربة الروحية لديه فهو بحاجة لمن يدلّ هذا الفراش التائه ،غير أنّ وهج

---

[1]- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص 10.

[2] - رجاء عيد :لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربي المعاصر –منشأة المعارف الاسكندرية2003م ص279

[3] - أحمد عبد الكريم، معراج السنونوص14 لحسين بن منصور الحلاج، كتاب الطواسين، بتحقيق لويس ماسينيون (باريس: 1913)، ص 160.

[4] -الحسين بن منصور الحلاج : كتاب الطواسين تحقيق لويس ماسينيون باريس ،1913م ص160

السؤال يفتر وتخف حدّته في نص آخر وهو يصف اقتراب مريده من لحظة الحقيقة المطلقة يقول أيضا:

ليس لي

غير هذا الربيع الموشّى

.....

وهذي الفراشي /الفراشات اليتيمة

تنتظر اللمسة الآسرة

....يحتفي بالذي يعرف الرّوح في توقها [1]

إن اللمسة الآسرة التي تنتظرها فراشي الشاعر اليتيمة بما يوحي به سياق النص هي لحظة عودة الروح إلى موطنها ومنبتها أي الفردوس مآل الإنسان بعد مكابداته ومجاهداته في ربيع الرّماد بعيدا عن الزهو والسّهو.

5-الليل:

هو من رموز الطبيعة الصامتة التي استخدمها الشعراء في ملفوظاتهم بكثرة أيضا فالليل بطبيعته " حجاب تتراءى من ورائه الأشياء، وقد تلاشت بينها المسافات، وأدغم بعضها في بعض، وإنه ليوازي الوجدان في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم، والليل أيضا هو الحالة الأصلية للأشياء وميقات التجلي الإلهي. [2]

وقد استحضر ياسين بن عبيد هذا الرمز في قوله:

أيهـــا الليـــل يـــا خصـــوبة حـــزني يـــا وضـــوحا عنوانـــه الإغـــراب

[1] - أحمد عبد الكريم، معراج السنونوص14 لحسين بن منصور الحلاج، ص72

[2]- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ص 202.

يـــا قطيـــع الريـــاح يمشـــي الهـــوينى في دروبي لـــــه مـــــدى والتـــــهاب

أعذب العمـــر- أنـــت أوســـع مـــني عنـــــدما يوقـــــد الأنـــــين شـــــهاب

ويقـــول المـــني جميعـــا... ويحبـــو خلف ســـري... ومـــا عليـــه عتـــاب[1]

فالليل غدا عند الشاعر وضوحا، وهذه الثنائية ليل/ وضوح تثير عند المتلقي دهشة المفارقة فيتخذ التأويل المنحى الصوفي، إذبعدما لاح شهاب التجلي للذات المتلفظة استحالت ظلمة الليل نورا للمعرفة يهتدي بها للوصول إلى مقام المشاهدة، وهو دليل على شساعة الكون، فقد أوحى لها بالبدايات؛ بداية خلق الخلق وعالم الذر والشهود، كما أن الليل ميقات للحزن والحزن عند المتصوفة " حال يقبض القلب عن الغرق في أودية الغفلة، وهو من أوصاف أهل السلوك". [2]

وفي سياق قريب من هذا نلفي ليل عز الدّين ميهوبي يعانق شلالا من الضوء فهو ملجأه هربا من أزمنة الأهواء، جاءه عله يفك طلاسم هذا الزمن:

في البدء

رأيت الليل يعانق شلالا ضوئيا

ويلفظ آخر أسماء الصحراء

... يا ليل...

هربت من البحر المفجوع

وجئت أمدد هذا العمر

ولا أملك غير عباءة صوف

كنت أحمّلها الأعباء

---

[1]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 24.

[2]- القشيري: الرّسالة القشيرية ص 138.

يالليل...

أريد بقية عمر...

حتى أقرأ كفا

تملأها الألغاز وخارطة الأشياء. [1]

تتكاثف الرؤيا الصوفية في هذا الملفوظ الشعري، ويتخذ الليل دلالة كشفية بعدما أنطقه الشاعر، وحاوره محاورة مريد لشيخه، ففي عرف الصوفية" يجب على المريد أن يتأدب بشيخ، فإن لم يكن له أستاذ لا يفلح أبدا"، [2] فالذات المتلفظة بحاجة إلى من يبصرها وينجيها من العوائق والعثرات التي ستواجهها في سفرها بحثا عن الحقيقة، وهي بلا شيخ/ الليل قد تقع في المتناقضات وتواجه ألغازا وهذه الدلالة/ تشي بحالة من الضياع والقلق الروحي يعايشها الشاعر..

[1]- عز الدين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود ص 32.

[2]- القشيري: الرّسالة القشيرية ص 380.

ثالثا: الرمز التّوراتي والإنجيلي والنصّ المضادّ:

لقد وجدت بعض الرموز المسيحية كما الألفاظ والتراكيب المسيحية- على ندرتها- طريقها إلى الملفوظ الشعري الجزائري المعاصر، وأحدثت فاعليتها على مستوى اللغة والدلالة، وإذا كانت القراءة – قراءة النص الأدبي- تستند إلى الرصيد الثقافي للقارئ، فإن استخدام التجربة الثقافية: «يحقق لدى القارئ نوعا من التماهي أو التطابق بين ضفّتين تتوازيان ولا تلتقيان؛ هما ثقافة المؤلف ومعلوماته من جهة، وثقافة القارئ من جهة أخرى، والتي تنتمي إلى نفس الرصيد المعرفي، فما وظفه المؤلف في نصه من ثقافة، بإمكان القارئ أن يواصل سرده وتسجيله من خارج النص، ممّا يجعل القراءة فعل تواصل وتطابق من حيث الوظيفة. »[1] من ثم يمكن القول أنّ الرصيد المعرفي نشاط مشترك بين القارئ والنص، أو بين القارئ والمؤلف، وهذا يتحقق على مستوى الملفوظات الشعرية المتعالقة مع الثقافة الدينية الإسلامية، لكن هذا التصوّر سرعان ما يضمحلّ عند توظيف المتلفظ لرموز مسيحية أو يهودية، بخلفيات ثقافية ومعرفية مغايرة، مما يستعصي فهم هذه الرموز، أو التوصّل إلى استخراجها، وذلك متأتٍّ من جهل القارئ بالدلالات الأصلية لتلك الرموز، لذلك لاحظنا في قراءتنا لبعض البحوث والدراسات عن الأدب الجزائري غياب هذا الطّرح تماما، ولعلّ في تقديمنا لهذا المبحث ما يفتح الباب واسعا أمام هذا الجانب المسكوت عنه في النقد الجزائري المعاصر، وفي هذا السياق سنحاول الوقوف على بعض النصوص الجزائرية الموظفة للرمز المسيحي على ندرتها:

1- التوراة: فقد استدعى الشعر الجزائري في بعض تمفصلاته رمز التوراة، والملاحظ أن ذات الدّلالات التي لمسناها في ملفوظه السابق نجده استدعاها عزالدين ميهوبي مرّة أخرى، يبثها في ملفوظه "غوايات أريك في رام الله" فيحضر التوراة هنا كرمز أصبح يرتبط بالقتل والجريمة، وليس كتابا سماويا فيه تعاليم دينية –قد تمّ تحريفه –يقول:

---

[1]-عميش عبد القادر: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل. مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي، دار الأديب للنشر والتوزيع د ت، ص 102.

لم أسمع شيئا آخر غير الموت

و حكمة أجدادي في الدرب

أقتل ما شئت....

أمّي كانت تمسح وجهي بالليمون

و تغنّي كلّ مساء مثل الرّائع أنريكو....

يا ولدي المفتون

لا تترك عربيّا

يكبر في وطن الميعاد

أقتل....

فالقتل هو الميلاد.

أمّي كانت ترضعني قصص التوراة

و تزرع في شفتي الأحقاد

القتل هو الميلاد[1]

إنّ القضاء على الشعب الفلسطيني، هو ما يسعى إليه الصهاينة، والمهمّة الّتي أرضعوها أطفالهم من قصص التّوراة المحرّفة، بعدما أضافوا لها وبدّلوا بقدر ما يخدم وجودهم وبقاءهم في المنطقة، حتّى غدت التّوراة أكثر ارتباطا بالأحقاد والعداء، الذي يكنه اليهود للمسلمين.

[1] -عز الدين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود ص 181

2- الأفعى:

ترمز الأفعى في كتب التّوراة والإنجيل إلى الشيطان/ إبليس الذي يضلّل العالم، وقد تدل على الشرّ المتأصّل في الإنسان، فنلفي في الإنجيل ملفوظ أبناء الأفاعي: «يا أولاد الأفاعي كيف تقدرون، وأنتم أشرار أن تتكلّموا كلاما صالحا؟، لأنّ الفهم يتكلم بما يفيض به القلب».[1] ثم هي في سفر الرؤيا نجدها تدل على إبليس وهي مطابقة له: «و نشبت حربٌ في السماء، إذ هاجم ميخائيل وملائكته التنين وملائكته، وحارب التنين وملائكته، لكنهم انهزموا و لم يبق لهم مكان في السماء، إذ طرحوا إلى الأرض، هذا التنين العظيم هو الحيّة القديمة، ويسمى إبليس والشيطان الذي يضلّل العالم كلّه»[2] إذ ورد هذا الرمز عند عز الدين ميهوبي في قوله:

وحدي أعيد تلاوة كلّ الأناجيل

أخرج من سورة الكهف

أقرأ في الكفّ

تعويذة الأفعوان[3]

يستغل الشاعر كل تلك الدّلالات ويوظفها أثناء استحضاره لرمز الأفعوان، ويصيّره رمزا لليهود الصّهاينة الذين حملوا الموت والشر إلى المنطقة، وأصبحوا بذلك القدر الذي يتربص بالفلسطيني، والرمز الذي يقرأه العرّاف في يد الذات المتلفظة، المتماهية مع الإنسان الفلسطيني الباحث عن حلّ وفكاك من هذا القدر، فلم يجد بدّا سوى التشبث بالغيب/ السّحر والشعوذة، ما دام الواقع عاجزا عن تقديم الحلّ، فلجأ إلى العرّاف ليبثه معاناته الجسدية والذهنية واضطهاده وغربته في وطنه، لكن ما في الكفّ غير تعويذة الأفعوان بما يوحى بضبابية الرؤيا وأن خروج اليهود من الأرض لا يزال

---

[1]-الكتاب المقدّس إنجيل متى: الإصحاح 12 الآية 34

[2]-الكتاب المقدس سفر الرؤيا: الإصحاح 12 الآيات 9/7/8.

[3]-المصدر نفسه ص 132.

بعيدا، بل هو ضرب من المستحيل، ويغدو الشرّ قدر الفلسطيني يلاحقه أينما كان، وهي رؤيا تشاؤمية يفرضها الواقع الصادم.

وختاما نخلص إلى القول أن الملفوظ الشعري المعاصر يعجّ بالرموز الدينية، خاصة تلك المستمدة من القرآن الكريم حيث اتخذ الشّعراء من أسماء الأنبياء رموزا فاستحضروا اسم الرسول محمد ﷺ، وآدم وإبراهيم، وموسى وعيسى ويوسف عليهم السلام جميعا، وغيرهم ممّن لم يتسع المجال لذكرهم، وربّما استلهم الشعراء جماليات الكتب السماوية الأخرى، ولكنّهم انطلقوا من القرآن الكريم، لأنّ موسى عليه السلام، والمسيح والطّور ويوسف ومريم عليهم السّلام وغيرهم، ذكروا في الإنجيل والتوراة، لكن الشعراء الجزائريين انطلقوا من الرؤية القرآنية، فكان ذلك التفاعل مع القرآن الكريم كما حضر الرّمز الصوفي أيضا ليغني بنية النص الشّعري وكان متنوّعا ومتعددا حاكى فيه شعراؤنا متصوّفة القرون الوسطى فحضر رمز المرأة والخمرة وبعض الشخصيات الصوفية كالحلاّج كما حضرت الرموز الصوفية المستمدّة من الطبيعة كرمز الطير والليل.....

وقد ارتبط استدعاء الشعراء للرموز الدّينية والتفاعل معها بمعاناتهم اليومية والخوف من ضياع الوطن، بل ضياع الأمّة؛ أمّة تداعت عليها الأمم كالأكلة، فكان لهذه الرموز فاعلية على المستوى اللّغوي، وكذا على المستوى الدلالي للملفوظات الشعرية، إذ سمت بها في سماء الشعرية، وجعلتها ترقى إلى مصافّ الشعرية العالمية، غير أنّه من الجدير بالذكر أنّ استخدام هذه الرموز الدينية في الشعر لا يعني أنّ الشاعر ينطلق من تجربة دينية محضة، أو أنّ القصيدة لديه تحوّلت إلى عظات وخطابات دينية، إنما اتكأ على ذلك وأفاد منه بدلالاته المختلفة، لتقوم القصيدة على تفاعل هذه العناصر مع رؤيا الشاعر وواقعه، فإذا كان للرمز ارتباط قديم بالدين أو العقيدة، فإن الشاعر المعاصر في توظيفه للرمز يخضع الرمز لسياقة الشعري وفق رؤيا خاصة، يعبر من خلاله عن تلك الانعكاسات والانكسارات للواقع في ذهنية الذات المتلفظة.

الفصل الرابع:

فاعلية التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر

أولا: التناص مع القرآن الكريم

ثانيا: التناص مع الحديث النبوي

ثالثا: التناص مع التراث الصوفي

رابعا: التناص مع التوراة والانجيل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد توجّه الشعراء الجزائريون المعاصرون إلى استلهام الملفوظ الدّيني على تنوّعه في نصوصهم الشعرية فمازجت تلك البنيات المستعادة نسيج نصوصهم لتجعلها بذلك أعلى قيمة، وتدلّ على مسؤولية المتلفّظ اتجاه الواقع والمتلقي محاولا بذلك تجاوز الرّاهن الأليم، ومستشرفا مستقبلا أفضل وتنوّعت المصادر الدّينية التي اشتغل عليها هؤلاء الشّعراء وأخذ التناص معها أشكالا عدّة (الاقتباس، الإيحاء، والإحالة...)

أولا: التناص مع القرآن الكريم:

يعدّ التناص مع القرآن الكريم إحدى أهمّ الجماليات والإبدالات النصيّة التي مارسها الشّعراء قديما وحديثا بعد أن تشرّبوا آياته الكريمة قراءة أو حفظا كون القرآن يخاطب الفطرة ويلامس أصفى المشاعر وأطهرها وأرقّها و أبسطها فرجعوا إليه لما وجدوا فيه من إجابات وتفسيرات عميقة لأسئلة وثيقة الصّلة بوجوده ومصيره بنظم معجز وضمن هذا المنظور «فإنّ استحضار النص القرآني والتناص معه في الخطاب الشعري يعني إعطاءه مصداقية، وتميّزا لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقا من مصداقية الخطاب القرآني وقداسته وإعجازه، فأكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفنيّ ذا طبيعة تراكمية». [1]

ففي سياق التعبير عن الراهن الأليم ومحاولة تجاوزه، نلفي نور الدين درويش في ديوانه البذرة واللّهب، يتناص مع سورة المسد تناصّا امتصاصيا** لما فيها من توعّد للكفار الذين وقفوا في وجه الدعوة وتصدّوا لها بالحطب والنار، فكان جزاؤهم واضحا مذكورا في هذه السورة، فاستحضر المتلفّظ هذه الدلالات وأسقطها على واقعه، وحاضره المرير، وحاضر الأمة العربية، التي يحكمها طغاة كأبي جهل وامرأته، ورمز بنضال النبي ﷺ لنضاله كشاعر من أجل تغيير الأوضاع والثورة عليها، فكان بعدها التصدي، والرفض، والتعذيب، والتنكيل، يقول نور الدين درويش:

---

[1]-خالد جفال لفتة: التناص القرآني في شعر أحمد مطر مجلّة دراسة البصرة السنة السابعة العدد 14. 2013م. ص 10.

*-التناص الامتصاصي عند بنّيس" هو قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره... ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة وهي أنّ هذا النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار... هو مهادنة للنص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية.

ينظر: محمّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب بمقاربة بنيوية، تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان ط1 1979م، ص 277.

وجدتني معلّقا... ممزّق الأزرار

فصحت يا أبا لهب.....

أيّتها العجوز يا حمّالة الحطب

أما لكم سوى السّياط..

و هذه النيران.....

و صاحت التي في جيدها المسد

يا حاكم البلد....

لأنّ الفتى وقد فسد

لابدّ أن يموت لننقذ البلد [1]

يستعيد الملفوظ الشعري إذا بعض آيات سورة المسد عن طريق "المحاكاة الجديّة التي تسود فيها العلاقات التعاضديّة"[2]، ووفقا لآلية التمطيط "التي يقوم من خلالها النص اللاّحق بإضافة مقاطع للنص السابق، دون مساس بجمله أو مقاطعه الخاصّة، فإنّه يعمل على تحويل مركب"[3] يعتمد على تحويل آيات من سورة المسد: ﴿ سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ﴿٣﴾ وَٱمْرَأَتُهُۥ حَمَّالَةَ ٱلْحَطَبِ ﴿٤﴾ فِى جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ﴿٥﴾ ﴾ المسد: ٣ - ٥

لكنّه يفاجأ ويصدم بمواجهة قمعية من الحاكم المتسلط/ أبي لهب وبطانة السوء المحيطة به/ عجوز حمالة الحطب، لتتضافر صورتهما معا وتكثف دلالات القمع والإحباط المروّعين للفتى،

---

[1]-نور الدين درويش: البذرة واللهب ص ص 55/54.

[2]-المختار حسني: التناص وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير الجزائر ط1، 2013 م ص 56.

[3]-عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العوّاضي أنموذجا– دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ط1 2011م. ص 88.

وليكشف عن مفارقة يعيش على وقعها العالم العربي على مرّ السنين، إذ أن كل مبادرة للتغيير تعدّ فسادا في عرف السلطة وخروجا عليها (**إنّ الفتى وقد فسد**)، فيحكم عليه بالموت (**لإنقاذ البلد**) مادام يتهدد أمنها في لهجة ساخرة من الذّات المتلفظة التي تصرّ على الثورة والنضال، وترفض الموت في معركة الخلاص والحريّة ما يجعل الملفوظ الشعري ينضوي على رؤيا نضالية مستمرة في الزمن، ليختم الملفوظ الشعري بموت الحاكم الطاغية، وهو موت طبيعي في أمّة محكومة بالسياط لا تقوى على إزاحة الطاغية أو التصدّي له، وهو طموح الذات المتلفظة التي تختزل رؤيا كل إنسان عربي مسلم مضطهد، يحلم بالخلاص من ذلك التهميش والتنكيل.

لقد كان لهذا الاستدعاء للآيات الكريمة من سورة المسد فاعليته الإيجابية في الملفوظ الشعري من جانبين ؛أوّلا تعرية وكشف همجية السلطة وطغيانها عن طريق مشابهتها بطغاة الماضي (أبي لهب وامرأته...)، ثم تلك المقارنة الضمنية، بين تجربة الأنبياء ورحلتهم نحو التغيير التي لا تخلو من مخاطر التعذيب والقتل والاضطهاد ﴿ أَفَكُلَّمَا جَآءَكُمْ رَسُولُۢ بِمَا لَا تَهْوَىٰٓ أَنفُسُكُمُ ٱسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ ﴿٨٧﴾ ﴾ [البقرة: 78] وتجربة الذات المتلفظة وما تكابده في سبيل التغيير وتنوير الأمة بضرورة تجاوز الواقع واستشراف غدٍ أفضل.

أ/ فصحت يا أبا لهب⟵ الملفوظ الشعري.

أ/ ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ ﴾⟵ [سورة المسد الآية 1]

ب- أيتها العجوز يا حمّالة الحطب ⟵ الملفوظ الشعري

ب- ﴿ وَٱمْرَأَتُهُۥ حَمَّالَةَ ٱلْحَطَبِ ﴾⟵ [سورة المسد الآية 04]

ج- صاحت التي في جيدها المسد ⟵ الملفوظ الشعري

د- ﴿ فِى جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ﴾ ⟵ (سورة المسد الآية 05)

والشاعر بهذا الحذف والتمطيط للآيات المستدعاة يعيد بناء مداليلها، ويوزعها توزيعا متناسقا

مع أسطره الشعرية، متنكبا في ذلك بعض تقنيات السرد (حوار وسرد وشخصيات وأحداث...)، فالفتى/ الذات المتلفظة، في رحلته ونضاله من أجل تغيير مدينته،يسعى « لامتلاك قدرات مجاوزة تتيح له ممارسة فاعليته في العالم تدميرا وتكوينا، كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة لأيّ قوى فوقية أو سفلية »[1]، ليزرع في هذه المدينة "**الزيتون والنخيل**"، فتطفح "**بالهدى النخل والأنهار والجبال**"[2]

و يستحضر سليمان جوادي في قصيدته " الشمس في استقالة مؤقتة "[3] الآية الأولى من سورة المسد أيضا قائلا عن طريق التناص الاقتباسي[*]: **تبّت يدا أبي لهب /فانجد دوما للعرب/والنّفط دوما للعرب/هذا الذي حفظته في المدرسة الصّغيرة /الذلّ دوما للعرب /والجهل دوما للعرب/والفقر دوما للعرب /تبّت يدا (بعض)العرب/هذا الذي عرفته في المدرسة الكبرى.** والشيء اللاّفت في الجزء الأخير من الملفوظ الشعري، هو مجيء الشاعر بتركيب يلتقي مع نسق الآية الكريمة ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١﴾ [المسد:1] ثم يفاجئ المتلقي بملفوظ يخرجنا عن النسق القرآني (**بعض العرب**)، ويجعله بديلا عن الأصل "**أبي لهب**"، وهو أمر لا يثير المتلقي فحسب، بل يجعله يغير من زاوية تلقيه للملفوظ الشعري، ويحمله على إعادة قراءته مرّة أخرى بشكل جديد يتناغم مع فكرة الشاعر ورؤيته، وأدى ذلك كلّه إلى تفاعل الملفوظ الشعري مع الآية الكريمة ولهذا التفاعل دلالات متعدّدة واضحة فالتباب هو الهلاك[4] ومن المعلوم أنّ أبا لهب يمثل قمة الطغيان والظلم والتكبر

---

[1]-محمد عبد المطّلب مصطفى: مناورات الشعرية، ص95

[2]-نور الدين درويش: البذرة واللهب ص 55/54.

[3]-سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة ج1 ص 95/94..

[*] التناص عن طريق الاقتباس أو الاستشهاد citation يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصّي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر فيصبح هذا الحضور بين النصين مندمجا حتى يغدوان كتلة واحدة غير متشظية»(ينظر عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص 79

[4]-الزمخشري (العلامة جاد الله أبي القاسم محمود بن عمروت538ه): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمّد عوض، دار المعرفة بيروت لبنان ج 4 ص 240.

والاستبداد، فأدى به ذلك إلى الهلاك، وكذلك الأمر بالنسبة للحكام الطغاة إذ أصبح أبو لهب المعادل الموضوعي لطغاة العصر و مستبديه، (بعض العرب/ حكّام الأمة) الذين عاثوا في الأرض فسادا وأوصلوها إلى حالة من التردي واستعبدوا شعبها، ومارسوا عليه كل أنواع البطش والعدوان، وغرقوا في ملذاتهم، فالتحم الفقر والجهل والذّل في طرح مأساوي يميّز ويَسِمُ العرب/الشّعوب، في مقابل الفساد والترف (الجنس/ السلطة، عند بعض العرب/ الحكام) فالمتلفظ بهذا الاستدعاء للآية الكريمة يحاول مواجهة اللحظة الراهنة، وبذلك" يعري الواقع ويكتشف ما فيه من زيف عن طريق مقارنته بالماضي حيث ينسحب الماضي بكل أحداثه على اللحظة الراهنة»[1] كما يستشرف مستقبلا يتجاوز تلك اللحظة، ففي موت أبي لهب وهلاكه استشراف موت الطغاة ونهايتهم الحتمية.

و يشتغل يوسف وغليسي على آيات من سورة الزلزلة بنفس التقنية تقنية التناص الامتصاصي في قصيدته يسألونك: يقول:

سأعود غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها

و جبال الزبربر تخرج أثقالها

و يعود الحمام إلى شرفات البيوت [2]

فعنوان هذا الملفوظ الشعري "**يسألونك**" عنوان دالّ يشي بتوجيه الدلالة بوصفه عنوانا يفتح الملفوظ الشعري على استفهام واحد، يحتمل عدة إجابات تخفي خلفها خطابا نصيا غائبا، تجعل الملفوظ/ الخطاب الظاهر يطرح تساؤلات عن سرّ تغييب هذا الشعب عن ممارسة دوره في العملية السياسية، ودوره في الفعل الحضاري، هذا التساؤل هو ما حمل الشاعر على التخفي وجعل عودته رهينة زلزلة تلك الممالك. وهنا تحضر الإشارة القرآنية في قوله تعالى ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ۝١ وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ۝٢﴾ [الزلزلة 1-2] يقوم الملفوظ الشعري- كما هو جليّ - بتحويلات مزدوجة للبنى التركيبية والدلالية القارة في السورة الكريمة كالتالي:

---

[1]-عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري دار هومة للنشر والتوزيع ط1 2005م ص 41.

[2]-يوسف وغليسي: . تغريبة جعفر الطيار ص 41.

﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿١﴾ ﴾ ← غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها.

﴿ وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿٢﴾ ﴾ ← وجبال الزبربر تخرج أثقالها

فحذف الأرض واستبدلها بالمسند إليه الممالك، وحذف في الملفوظ الجزئي الثاني أيضا "الأرض"، واستبدلها بالدال "جبال الزبربر"، مع إحداث تقديم وتأخير، فقدم الفاعل وأخّر الفعل. أحدث هذا التناص فاعليته على مستوى البنية التركيبية والدلالية للملفوظ الشعري، فالزلزلة التي يستشرفها الشاعر تستعيد مشاهد يوم القيامة، ولكن البعث سيكون بعثا آخر، ليس ليوم الحساب كما تخبّر عنه السورة الكريمة، وإنما ليوم ينعم به الشعب بالحرّية.

أما سليمان جوادي فيستحضر الآية الأخيرة من سورة "الكافرون "عن طريق الامتصاص في قوله:

لكـــم ديـــنكم فـــاتركوني وديـــني فـــدين التفـــاوض مـــا عـــاد ديـــني

و ديـــن الكراســـي وديـــن الموائـــد ديـــن المنـــابر لـــيس بـــديني

فهـــذه فلســـطين كـــلّ انتمـــائي وذي البندقيّـــة كـــلّ انتمـــائي[1]

يواجه المتلفظ أزمة الوطن/ فلسطين المستلبة بروح التحدّي، فيقف في الجهة المقابلة من أولئك الذين ارتضوا التفاوض وراهنوا على الوطن في مقابل الحفاظ على مصالحهم، فينضوي النص على تضاد بين الأنا (الذات المتلفظة) والآخر (السلطة الخانعة)، من ثمّ كان استدعاؤه للآية الكريمة من سورة الكافرون: ﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ﴿٦﴾ ﴾ [الكافرون:6] الأنسب والأكثر ملاءمة لإبراز موقفه، حيث اكتسب الملفوظ الشعري مصداقيته من مصداقية الآية الكريمة، وساهم التناص الامتصاصي في الكشف عن رؤية الشاعر، فمثلما كان الرسول ﷺ لا يفاوض ولا يراهن في مسألة متعلقة بالدعوة إلى الإيمان بالله ووحدانيته ونبذ عبادة الأصنام، وأنّ الدّين الإسلامي هو الدّين الحق،

[1]-سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة ج2 ص 333.

فكذلك الذات المتلفظة لا تراهن ولا تفاوض على وحدة الأمة الإسلامية، والعودة بها الى سابق عهدها.

و يحضر مثل هذا التناص الاستشهادي مع بهاء آي القرآن الكريم عند مصطفى الغماري في قوله:

أســـــجد لربّـــك واقتـــــرب وإليـــــه في الجلّـــــى أنِـــــبْ

وقـــــــل الجزائـــــــر وارو عـــن خيـــلٍ مطهّمـــه عـــرب[1]

يستمدّ هذا الملفوظ الشعري الجزئي شرعيته من المرجعية الدينية التي مثلت مصدرا مهما من مصادر الثقافة لدى الشاعر، فأغنت بنيته، فقد استحضر قوله تعالى: ﴿ كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِب ﴾ [العلق: 19] وذلك عن طريق آليتي البتر* والتمطيط التي مارسهما الشاعر على الملفوظ المستدعى، وجعله جزءا من نسيج ملفوظه الشعري، ليرتقي به جماليا وفنيّا، فقد حذف (عن طريق البتر) جزءا من الآية « **كلاّ لاتطعه** » ثم أضاف عن طريق آلية (التمطيط) « **لربّك** »، فامتزج الدّيني بالإيديولوجي في الملفوظ الغماري ليعمّقا دلالة الملفوظ الشّعري، ويمنحانه تميّزا وقدرة على توصيل المعاني من أقرب الطرق، في بساطة تعبيرية تمثل السهل الممتنع، ولهذه البساطة في التعبير « وقع عميق تجتذب النفوس إلى جانب الشاعر فتعيش قضيّته، وتشاركه معاناته، وهذا من أجل ما يمكن أن يطمح إليه الشاعر وأغلى ما يمكن أن يتحصّل عليه المتلقي، وفي أحيان كثيرة نجد أن الجمهور المتلقي لا يؤرّقه كثيرا البحث الممضّ والممتع عن دلالة القصيدة، بل ينتظر أن تقدّم له كنوزها بيسر. »[2]

و يمتصّ الشاعر فاتح علاّق الآية نفسها وبنفس آلية التناص من حذف وإضافة يتعالى عنده

---

[1]–مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983 ص 11.

* البتر « يمثل أبسط أشكال الاختصار، حيث يقوم النص اللاحق باقتطاع أجزاء معيّنة من النص السابق، دون تدخّل آخر في العمل » (عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص96)

[2]–علي جعفر العلاّق: الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1996 عدد يوليو/ سبتمبر ص 163.

صوت النّداء للموت يأسا من الحياة ولا تكاد تظهر إلاّ لماحا يقول:

لا شيء يثبت في صورة

عانق البحر برّا وعمّر الزبد

فحيّ على الموت

حيّ على الموت

اليوم أمرٌ ولابأس بالموت إمّا سكب

(.....)

لا وقت للبرّ

لا وقت للبحر

لا وقت للوقت

فاسجد لخالقك واقترب"

فالملفوظ الشعري "فاسجد لخالقك واقترب" يوازي قوله تعالى: ﴿ كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِب ۩ ﴿١٩﴾ ﴾ [العلق: 19] فعن طريق التمطيط لفظة أضاف "لخالقك" وهو بهذا التناص الاستشهادي يسمو بالصياغة الشعرية، ذلك أن التعبير القرآني يضفي على الأبيات سحرا خاصا، فقد جاء متناغما ومتسقا مع السياق الفكري والفنّي للملفوظ الشعري، فالمتلفظ يعالج « محنة راهنة مدمّرة تعصف بوجود شعبه، إلاّ أنّه يمتح من مخزونات مختلفة لتوفير الشكل الملائم للتعبير الفنّي من هذه المخزونات ما استقرّ في وجدانه من آيات قرآنية كريمة شديدة الغِنى. »[1]

[1]-سرمك حسن حسين: إشكاليات الحداثة في شعر الرفض والرثاء (يحي السماوي نموذجا)، دمشق دار الينابيع، ط1، 2010م ص 173.

أمّا نور الدين درويش فيتناص مع قوله تعالى:

﴿ مَرَجَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ يَلۡتَقِيَانِ ﴿١٩﴾ ﴾ [الرحمن: 19] في قوله:

و أنا في بحر لجيّ

من أين أجيئك يا بلدي

النّسر الكاسرُ من فوقي

و القرش الجائع من تحتي

و أنا وحدي

كالقارب أسبح في بحر من غير شراع

مرج البحرين أعاد هنا سمّ

و هناك بلا طعم

الموجة تلطم خدّي

الموت أمامي، الموت ورائي، الموت يلاحقني[1]

من الملاحظ أن النص يحتوي هو الآخر على ثنائية ضدّية، لا يجمع بينهما سوى الموت ويفصل بينهما مرج البحرين، فإذا كانت الآية الكريمة تحيل على بحرين ؛ مالح وحلو « منعهما أن يلتقيا ما جعل بينهما من البرزخ الحاجز الفاصل (....) لئلاّ يبغي هذا على هذا، وهذا على هذا فيفسد كل واحد منهما الآخر ويزيله عن صفته التي هي مقصودة منه »[2] فإن مرج البحرين في النص هو الشعب الجزائري، الذي كان برزخا في بحري الموت المتلاطمين على هذا الشعب، فالموت كهاجس يهيمن على بنية الملفوظ الشعري، هو مصدر الخوف الذي يهدد الذات المتلفظة وشعبها، فاستدعى بذلك

---

[1]–نور الدين درويش: البذرة واللهب ص 13/12.

[2]– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ج4 ص 2014.

"مرج" البحرين "من الآية الكريمة، ليؤدي هذا التركيب فاعليته على مستوى الملفوظ الشعري، ويساهم في تعرية أخطاء الدولة في العشرية السوداء، فليس الموت من مصدر واحد فقط (الجماعات الإرهابية)، بل إن الدولة وبالذات المؤسسة العسكرية لم تكن بريئة من جرائم ارتكبت في حق بعض الأبرياء، الذين راحوا ضحية السياسة غير الرشيدة في تلك المرحلة، بعدما عجزت الدولة عن السيطرة على الأمور فكان القتل والسجن والخطف يطال حتى الأبرياء الذين ساء حظهم وكانوا في المكان الخطأ، كقضية الثأر من أهالي القوى المتناحرة في بعض المناطق دون خطيئة سوى أنهم كانوا أباء أو إخوة **!!!** مما خلق الإحساس بالموت والفجيعة والسوداوية. إن حس الفجيعة إذا يهيمن على الخطاب الشعري للمتلفظ وكل الخطابات المعاصرة له التي عايشت المرحلة وعلى حد تعبير هيمة« فلا عجب والحال كذلك، أن تتلوّن هذه التجارب بغيوم الحزن والحيرة والأسى، الذي هو تعبير عن النفي، والغربة، والضياع، والذي تحوّل عبر الزمن إلى شعور بالخيبة»[1]، هذه الخيبة والضّياع تدفع بالشاعر فاتح علاّق[2] إلى دعوة "الشهيد" للعودة، لينظر ما آلت إليه الأوضاع في جزائر الاستقلال، وهو بذلك يتناص مع آيات من القرآن الكريم يقول:

و وزّع دماءك بين القبائل

قد آن وقت الحصاد

يا أرض لا تبلعي الماء

لا تقلعي يا سماء

آن أن يشحذ القلب

أن ترسل الصّاعقة

أن تأخذ الأرض شكل السماء !

---

[1]-عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ص 41.

[2]-فاتح علاّق: آيات من كتاب السهو ص. 28.

يعتمد التناص هنا على تحويل البنية النصية في الآية الكريمة، حيث تمّ استدعاؤها عبر تغيير الصيغة القرآنية من الأمر، في قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾ ﴾ [هود: 44] إلى النهي؛ **يا أرض لا تبلعي الماء/ لا تقلعي يا سماء"**،

إنّ المعنى في الآية الكريمة يشير إلى اللقطة الصوريّة التي انتهت إليها قصة السفينة التي ركبها نبيّ الله نوح، وهو معنى الاستقرار بينما يشير المعنى في الملفوظ الشعري على الاستمرارية، إذ تتلخّص دلالات القلب في شحذ رغبة الذات المتلفّظة في الثورة على الواقع الحضاري المشوّه والانهيار المأساوي للواقع، فيبعث الشهيد لينظر معاناة الحرمان والخيبة والامتهان التي يحياها الشعب الجزائري، وفي بعثه دلالات شتى، فهو من حقق عبر نضالاته أمجادا عظيمة، وانتزع حرّية هذه الأرض من أعتى قوّة وسلطة في ذلك الوقت، لكنّ هذه الحرّية، وهذا النصر خانته قوى أخرى، واستأثرت بالسلطة، وعودة الشّهيد تعرية لجشع أولئك الذين خانوا مبادئ الثورة.

و يمتص الشاعر عيسى لحيلح في ملفوظه "نداء إلى أبي الطيب المتنبي" الآية ذاتها و الآيات التي سبقتها في تناص مركّب في قوله:

أبا الطيّب الأشعار ضاقت بكاسها ... وضاق بها دنّي وزقي وكاسيا

فأجريت في البحر الكبير سفينتي ... وودّعت من أهوى وأهلي وجاريا

و قلت اركبوا فيها سلام عليكم ... مساء على الجودي تلقي الهراسيا

و قلت لها والموج يلحس صوتنا ... ويبكي بأعلى الفلك حتى شراعيا

تعالي وكوني عن عباب بنجوة ... فهذا الزمان المرّ خان المناديا

فقالت ستأويني حبيبي حضارة ... لها من زمان ارتضيت صلاتيا

تعـــالي وحـــال المـــوج بـــيني وبينـــها وراحـــت ومـــا ردّت علـــيّ ســـؤاليا[1]

و إذا كان التناص الامتصاصي هو: «أن يقوم الأديب باستلهام مضمون نص سابق أو مغزاه أو فكرته، ويقوم بإعادة صياغة هذا المغزى أو المضمون أو الفكرة من جديد بعد امتصاصه وتشرّبه من أن يكون في النص الجديد حضور لفظي واضح، أو ذكر صريح للنص السابق »[2] فإن الذات المتلفظة تشرّبت في ملفوظها آيات من القرآن الكريم بعد أن أعادت صياغتها من جديد، من ثم اكتسب هذا الملفوظ وجوده وشرعيته من المرجعية الدينية القرآنية، التي مثلت مصدرا مهمّا من مصادر الثقافة لدى المتلفّظ، فاستحضر قوله تعالى: ﴿ ۞ وَقَالَ ٱرۡكَبُواْ فِيهَا بِسۡمِ ٱللَّهِ مَجۡرٖىهَا وَمُرۡسَىٰهَآۚ إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٞ رَّحِيمٞ ﴿٤١﴾ وَهِيَ تَجۡرِي بِهِمۡ فِي مَوۡجٖ كَٱلۡجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ٱبۡنَهُۥ وَكَانَ فِي مَعۡزِلٖ يَٰبُنَيَّ ٱرۡكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿٤٢﴾ قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٖ يَعۡصِمُنِي مِنَ ٱلۡمَآءِۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلۡيَوۡمَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَۚ وَحَالَ بَيۡنَهُمَا ٱلۡمَوۡجُ فَكَانَ مِنَ ٱلۡمُغۡرَقِينَ ﴿٤٣﴾ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾ ﴾ [هود: 41-44] فإذا كان نوح عليه السلام قد أوحي إليه صنع السفينة بعد أن دعا على قومه « وجاء أمر الله من الأمطار المتتابعة والهتان الذي لا يقلع ولا يفتر » فحمل في السفينة « أهل بيته وقرابته إلاّ من سبق عليه القول منهم ممّن لم يؤمن بالله فكان منهم ابنه يام الذي انعزل وحده وامرأة نوح »[3]، فإنّ المتلفظ وبعد أن ضاقت به الأرض بما رحبت، وتنكّر له أحبابه، أجرى في بحر الشعر سفينته، لكن الكلمات والقصائد أبين الركوب، وراحت أشعاره وما ردّت عليه سؤاله، فأدّى الملفوظ الدّيني فاعليته في الملفوظ الشعري، إذ جعل المتلفّظ خيانة ابن نوح لنوح عليه السلام توازي خيانة الكلمات له، وكما أنّ الموج المتلاطم قد حال بينهما، كذلك هو الواقع والرّاهن الحضاري وما وسمت به الأمة من تشتت وتفرق وتشوّه

---

[1]-عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي دار البعث – ط1- 1985م ص ص 15/14.

[2]-أحمد طعمة الحلبي: التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي انموذجا منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق -ط1- 2007 م ص 191.

[3]-ابن كثير: تفسيرالقرآن العظيم، ج 2 ص

وخيانة أدّى إلى صدم المتلفظ، فتأبت عليه أشعاره و لم تقدر الكلمات على وصف ذلك الواقع لقتامته وسوداويته.

وإذا جاء التناص « ليغيّر جذريا النّظرة إلى مفهوم النص في ارتباطه مع الذات الكاتبة والاعتداد بالنص فقط، فلم تعد لها القدرة على لجم تمرّد النص، ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته، ولا على التحكّم في أنماط القراءات التأويلية ». [1] فإن نص عبد الله حمّادي " **أنطق عن الهوى**" يتمرّد على البنية الأصلية إذ يقوم التناص على مخالفة مداليل الآية الكريمة: ﴿ وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلْهَوَىٰٓ ﴿٣﴾ ﴾ [النجم: 3] حيث يقول:

أنطق عن الهوى

و هوى محبوبي

يمشي في الطرقات

أعطي قبلتي من تشتهيها

(.....)

كنت أهذي في ساعات

الفجر الليلية

و سراب موكبه

يتقصى أثر الموت

الموشوم

على أهداب خواطرها...

---

[1]-حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، جدّة السعودية مج 10/ج 40 جوان 2001 م ص 67.

أنطق لهوا....

أنطق سهوا...

أنطق لغوا....

يستحضر المتلفظ إذا الملفوظ الدّيني عن طريق محاورته[1]، فالصيغة الفعلية المتكررة ثلاث مرات "أنطق" جاءت لتؤكد دلالات المخالفة مع الآية الكريمة السابقة وتحويل صيغة الغائب إلى المخاطب مع إسقاط أداة النفي لا، ثم إنّه يقوم بتناص إحالي حواري آخر في بقية أسطره قوله تعالى: ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾ ﴾[الحاقة: 41-42] .

"**فأنطق لهوا وأنطق لغوا**" يقابلها في الآية الكريمة « وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ » فكلام الشاعر لغو قليلا ما يصدق، أما "**أنطق سهوا**" فيقابلها «وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ »، ذلك أنّ كلام الكاهن سهو ما دام قليلا ما يتذكر منه وهذا الاستحضار قائم على المخالفة اللفظية والانحراف الدّلالي مع الآيتين الكريمتين، ومن شأن ذلك أن يخلق الدّهشة عند القارئ ويصدمه ويدفعه إلى فضول يتقصى بعده مداليل هذا الملفوظ الشعري القائم على هدم مداليل البنية النصية المتعالق معها وأدنى الدلالات التي تتبادر إلى ذهن المتلفظ له ؛اعتراف المتلفظ ضمنيا أنه ما دام شاعرا فإنه بطبيعته ونزوعه إلى قول الشعر يخالف طبيعة الأنبياء في قول الحقيقة، وإن كان القول عند الرسول الكريم مصدره ربّاني علوي (وحي من الله) فلا يتبدل، فإن القول المتلفظ عند الشاعر إنساني دافعه العشق والهوى، أيّا كان هذا العشق عشق امرأة حقيقية، أو عشق صوفي تتجلى فيه الذات الإلهية في صورة امرأة، وهذا القول بالتالي قابل للتبدّل والتغيّر ويخضع لتغيّر الأحوال وتبدّل المقامات، وكأنّا بالشاعر يجعل من نصّه شفاعة عند القارئ ما دام يتنكب الرّمز الصوفي الذي لا يؤخذ بظاهر القول فيه بل

[1]-يرى بنيس أن « الحوار هو أعلى مرحلة من مراحل استحضار النص الغائب إذ ينطلق الشاعر بواسطته من منطلق الهدم وعدم التسليم بلا هوّية القديم بل يغيّره ويعيد بناءه فلا مجال لتقديس كل النصوص القديمة »(ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب 253.)

يباطنه ويغدو هذا الانحراف الدلالي مكاشفه شعرية بين المتلفّظ والمتلفظ له لا يتأتي تأويلها إلاّ على العارفين، وتصبح عبارة "**أنطق عن الهوى**" في العرف الصوفي ما هي إلا عشق للذات الإلهية وهواها، والرغبة في الفناء والاتحاد بالمطلق « **يتقصى أثر الموت/ الموشوم/ على أهذاب ظواهرها..** »

وتحضر كثافة منقطعة النظير في استحضار ملفوظات دينية، في نص حمادي الموسوم **بالبرزخ والسكين**، موزعة ما بين استحضار لآيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة، وتراث صوفي، سنعرض في هذا المقام بعض تحليات التناص القرآني، ونؤجّل الحديث عن التناصات الأخرى إلى مواطن آتية من البحث، وإن كنّا نؤمن بوحدة النص، وعدم تجزئته عند قراءته للوصول إلى الدلالات التي يطرحها، ولكن مراعاة للدقّة وخضوعا للخطة المتبعة، سوف نقوم بعملية انتقاء في نص البرزخ والسكين، على أننا سنحرص في الوقت نفسه أن نجعل من القراءة قراءة واحدة؛ أي متواصلة يستطيع القارئ أن يلملم المعاني من هنا وهناك، فنجعل بذلك خيطا نقديا يربط السابق باللاحق، في غير إخلال بالدلالة ولا الخطة المتبعة.

يقول حمّادي:

أسافر وتسافرين

في آخر الصيحة لكلّ جعلنا

منسكا

لا ترهقني الأحوال

الطين والماء

النار والهواء

كانت بدايتها

و كانت نهايتها

من حمإٍ مسنون

آنست نارا.... ورياضا للعارفين

يتساوى.... المحدود بالمطلق[1]

تحضر إذا ملفوظات دينية مختلفة لتؤثث هذا الملفوظ الشعري الجزئي، فيمتص الآيات القرآنية التي تحدث عن بداية الخلق/ التكوين، ونهايته، وبمسحة درامية يغلب عليها بوحٌ صوفي، تحدث الذات المتلفظة عن سموّ النفس البشرية وهي تسافر في رحاب ورياض العارفين وتتحد بالمطلق حيث يتساوى المحدود، والمطلق، واللانهائي، وينجدب الجسد ويترع نحو أصله "**حمإمسنون**"، فتحضر الإشارة القرآنية وتنشط الذاكرة القرائية للمتلفظ له، وتثير فيها صورا وأحداثا مرتبطة بقضية بدايات الخلق كما خبّر عنها القرآن الكريم **قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿ **وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٢٦﴾** ﴾ [الحجر: 26] فبداية تكوين هذا الجسد من "حمإ مسنون" ونهايته إلى"حمإ مسنون" وخلف تلك البداية بداية أخرى ارتبطت بالخطيئة البشرية –سنة القتل– التي سنها قابيل، ولن تنته حتى يرث الله الأرض ومن عليها، وهاجس القتل الذي يتهدّد شعب المتلفظ ويهدّده، والخوف من القتل في زمن الخطيئة والموت دفعه إلى القول:

... كان البحث مسبوقا
بغراب يواري سوءة للعاشقين
لا يا طائر الزمن الخافت
عاشق جئت
و من خلفي قوافل
و أمامي برزخ....
و ورائي محطة للهجير...
من ظلل من غمام (...)[2]

1– عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين ص129/128.
2–المرجع نفسه، ص130

وإذا كان التناص يقوم على استدعاء نص سابق بقصد اقتناص إيحاءاته وتفجيره بما يثري النص المحدث ويخصّبه [1] فإن حمادي يقوم باقتناص إيحاءات الآية الكريمة: ﴿ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾ ﴾ [المائدة 31] ولكي نفهم سرّ استدعاء المتلفظ لهذه الآية لابد من استحضار السياق التاريخي الذي ارتبطت به، والحادثة التي تشير إليها الآيات الكريمة، وفصّلت فيها كتب التفسير فقد ورد في كتاب لباب التأويل في معاني التنزيل المشهور بتفسير الخازن أنّ « حوّاء كانت تلد لآدم في كل بطن غلاما وجارية (...) وكان إذا كبر أولاده زوّج غلام هذا البطن جارية بطن أخرى (....) فكبر قابيل وأخوه هابيل (....) فأمر الله آدم أن يتزوّج قابيل "لبودا" أخت "هابيل"، ويزوّج "هابيل" "إقليميا"، وكانت "إقليميا" أحسن من "لبودا"، فذكر آدم ذلك لهما، فرضي هابيل وسخط قابيل (...) فأضمر لأخيه الحسد (..) فأتى قابيل هابيل، وهو في غنمه «قال: لأقتلنك» قال هابيل: ولما تقتلني؟ قال قابيل: لأنّ الله تقبل قربانك وردّ قرباني، وتريد أن تنكح أختي الحسناء وأنكح أختك الذميمة، فيتحدّث الناس بأنك خير مني، ويفخر ولدك على ولدي، فقال هابيل وما ذنبي « إنما يتقبل الله من المتقين »، يعني أن حصول التقوى شرط في قبول الأعمال، فلذلك كان أحد القربانين مقبولا دون الآخر، لأن التقوى من أعمال القلوب، وكان قد أضمر في قلبه الحسد لأخيه على تقبل قربانه، وتوعّده بالقتل... « فطوّعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين»[2]

يستحضر الشاعر هذه القصة الدينية ويسقطها على واقعه ذلك أنّ هذه الشخصيات التي وردت في القرآن الكريم، وهذه الأحداث ليست قارة بل هي نماذج تتكرّر عبر الزمن « فقد وضّح

---

[1]-محمد صالح الشنطي: في الأدب الإسلامي قضاياه وفنونه ونماذج منه ، دار الأندلس للنشر والتوزيع السعودية، -ط2 ، 1997م ص 298.

[2]-الخازن (علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم): لباب التأويل في معاني التنزيل، تحقيق عبد السلام محمد علي شاهين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 108.

القرآن الكريم الملامح الأصلية التي تميّز النماذج البشرية، في كل زمان ومكان، فهؤلاء ليسوا مجرّد شخصيات لا تتكرّر، بل أراد القرآن بصياغتها أن نبصر محتواها الفكري والنفسي بوجودها االحيّ، ومن تلك النماذج ما يحتذى به، ومنها ما يرفض. »[1] وشخصية قابيل من النماذج المرفوضة، فهو العاشق الذي جاءت خلفه "قوافل"، فإذا كان العشق الأول قد أردفه فعل القتل بغير حق، فخلف هذا العاشق/ قابيل، قوافل، لكنّ الواو العاطفة في هذا الملفوظ الجزئي « ومن خلفي قوافل » تعطف ال"قوافل" على فعلة "القتل" التي سنها قابيل لا على صفة العشق، فأضمر الملفوظ فعل القتل ليترك للقارئ مساحات واسعة للتأويل ويشركه في فعل القراءة وإنتاج الدلالة، فكأن القوافل (على وزن الفواعل) الذين خلف قابيل/ فاعل الملفوظية سائرون على سنته في الفعل/القتل، لا في الصفة /العشق؛وهو الدافع الذي حمله على فعل الخطيئة، وهنا يتدخّل ملفوظ اللوم والعتاب "**لا يا طائر الزمن الخافت**"، فالغراب ملامٌ على فعلته (**مواراة السّوءة**)، فأصبح شريكا في الخطيئة ما دام علّمه قابيل ومن بعده القوافل (**المواراة**)، فتأتي المخالفة الدلالية أو التناص عبر القلب الدلالي، فإن كان لغراب قابيل دورُ إيجابي؛إذ علّم قابيل كيف يواري سوءة أخيه، فغراب حمادي له دور سلبيّ ما دامت الذات المتلفظة لا تسعى إلى مواراة الخطيئة، بل تكشف وتعرّي أولئك الذين احترفوا القتل، عشقا للسلطة والحكم، فأغرقوا البلاد في برزخ الهجير وظلل الغمام* وهو ما يفسره الملفوظ الجزئي

و بقايا منشار

موبوء بالصّد ء المنفوش

قالوا.. قيل.. كانت جثة /تسبق طلقة... يتدلّى الرأس قنديلا أعمى[2]

أمّا عز الدين ميهوبي في ملصقاته، فيعمد إلى إفراغ الآية المتناص معها من حمولتها الدينية،

---

[1]-سليمان الطراونة: دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية د ن -ط1- 1992 م ص 178

* -و فيه تناص آخر من قوله تعالى:﴿ هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّآ أَن يَأْتِيَهُمُ ٱللَّهُ فِى ظُلَلٍ مِّنَ ٱلْغَمَامِ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ ۚ وَإِلَى ٱللَّهِ تُرْجَعُ ٱلْأُمُورُ ﴾ البقرة: ٢١٠ والظلّة: السحابة تمطر نارا

[2]-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين ص 132.

ويعبّئها بحمولات إيديولوجية وسياسية تعكس الوضع المتأزّم للبلد المحكوم بشريعة البطش والاستبداد يقول:

صورة الوالد من طبع الولَدْ

هذه أصلُ العقد

رتل الطفل من القرآن آيات

من « الإخلاص» و« الإنسان » و« الشورى » ولم ينس « البلد »

و تلى والده من سورة « الأحزاب » و« الملك »

و آيات « المسد »

هكذا الأشياء تبدو حاضرا من غير غدٍ[1]

من المفترض هنا في تضمين أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره« أن يتلاءم (التضمين) مع السياق الجديد الذي يستدعيه، وأن يعمّق التجربة، وتكون له دلالات وأبعاد، تنسجم مع مقاصد الشاعر. »[2] وضمن هذا المنظور فإنّ أسماء السّور التي استحضرها الشاعر ليست محايدة، بل هي شريكة في إنتاج الدلالة وهي مرتبطة بسياقها الجديد الذي مازجته، مفارقة في الآن نفسه دلالاتها الدينية، فالسطر الأول من الملفوظ الشعري يتناص الشاعر مع قوله تعالى: ﴿ وَوَالِدٍ وَمَا وَلَدَ ﴿٣﴾ ﴾[البلد: 03] «و الوالد هو أبونا آدم أمّا الولد فهو ذريته».[3]

والتناص هنا قائم على القلب الدلالي والمخالفة، إذ أنّ الوالد هنا يحيل على الحكام الطغاة الذين استبدوا بالحكم ردحا من الزمن، وأبوا أن يفارقوه، أما الولد فيحيل على الرّعيّة / الشعوب العربية

---

[1]-عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشّعر منشورات أصالة الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997 م، ص 125.

[2]- المختار حسني: التناص وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، ص135/134.

[3]-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ، ج4 ، ص 2263.

الخانعة الخاضعة، التي لا تثور في وجه حكّام أذلّوها، وذلّتها في سمعها وطاعتها لجلاّدها، وإذا كانت الخطابات الظاهرة-حسب ميخائيل باختين- تخفي خلفها خطابات أخرى، نقرأها بين سطورها والدلالة تكمن خلف هذه الخطابات، أي بين تلك السطور الظاهرة، فإن الدلالات الحقيقية في هذا الملفوظ تكمن خلف أسماء السور الظاهرة، ويمكن أن نستشف هذه الدّلالة من خلال معادلتين:

المعادلة الأولى قائمة على أساس المفارقة بين الملفوظين، وتلخص حسب هذا الجدول:

السور التي تلاها الطفل/ الرعيّة	البعد الدّلالي الموظف للسورة
رتّل الطفل من القرآن آيات/ من الإخلاص⟵ سورة الإخلاص	الاستيلاب والخضوع للحاكم
و الإنسان ⟵ سورة الإنسان	فقدان الإنسانية، ووضع اغترابي حيواني
و الشورى⟵ سورة الشورى	الشعارات الجوفاء وأساطير الشيوعية الحكم من الشعب إلى الشعب
و لم ينس "البلد" ⟵ سورة البلد	الوطن المستباح

أما المعادلة الثانية والقائمة على المفارقة أيضا، فيمكن تلخيصها في هذا الجدول :

السور التي تلاها الوالد/الحاكم	البعد الدّلالي الموظف للسورة
وتلى والده من سورة الأحزاب ⟵ سورة الأحزاب	سياسة الحزب الواحد، وقمع كل نشاط سياسي خارج عن إطار الحزب الحاكم.
والملك⟵ سورة الملك	الحكم ملكي مستبد بالسلطة.
وآيات "المسد" ⟵ سورة المسد	السياسة المتبعة؛ القهر والاضطهاد والاستعباد في حق الشعوب، فالحاكم غدا أبا لهب العصر.

وضمن هذا المنظور، فإنّ استدعاء المتلفظ لأسماء هذه السور «لا يقوم على التوظيف المباشر، أو التحرّك في حيّز دلالتها وسياقها الذي وردت فيه، بل يقوم على التعالق مع النص الغائب، قصد

تطويعه والإفادة من إمكاناته المختلفة في مجال القول الشعري»[1].

فمن الملاحظ أنّ الدلالة الأيديولوجية المقابلة لأسماء تلك السور، تزاحم دلالتها الدينية بل تبعدها وتهيمن على السّياق الشعري الذي تفاعلت معه، لتسهم في تكثيف المعاني المحيلة على ذلك الوضع المتأزّم "**أصل العقد**"الذي آل إليه"**البلد**"/الأمة، فالذّي يعمق الأزمة ليس استبداد الحكام وجبروتهم وحسب، بل إنّ خضوع الشعوب واستسلامها هو الذي كرس الاستبداد، وساهم في بقائه عقودا، فجعل حاضر "**الأمة**" بلا "**غدٍ**"، وهذا التكريس يزداد شدة وتكثيفا بالفعل **رتل**، فإن كان ترتيل القرآن مشروطا لعلّة "التمهّل" و"حسن التنفيذ" بما يضمن "حضور القلب"، وكمال "المعرفة" فإن ملفوظ "رتل الولد" تعمق دلالة الغباء والغشاوة التي ضربت على الشعوب في ولائها وتفنّنها في الانبهار بجلاّدها، مما ينمّ عن تعطل العقول وقصورها لا عن كمال المعرفة، بل عن غياب الوعي، ولا ينمّ عن حضور القلب بل عدم توفر الإرادة، فكانت بذلك أسّ البلاء.

نخلص إلى القول أن "سلطة اللاّمعقول وانغلاق دوائر الواقع، استحدثت نزوعا للحفر في أسئلة تتجاوز الواقع السياسي، الذي يتفق كثيرون على تسفيهه واستهجانه إلى مناقشة الأرضية التاريخية التي يشكل الراهن امتدادا لها، وفق أسس منطقية وفلسفية متداخلة والأسس والعوامل وإعادة هيكلة واقعية تاريخية، تنسجم أو تستجيب للواقع الشائك، إنّ المثقف يفرز نفسه في هذه النقطة عن النسيج العام، وبالتالي فهو لا يتعامل مع الرموز والإشارات والنصوص في إطار تقليدي جامد، وإنما يغير في وظائفها ودلالتها واتجاهاتها، في عملية تتجاوز محنة الفكر، للحصول على معادل نفسي وتفريغ تراكمات الوعي الباطن، إزاء قمع الواقع، وبالتالي هيمنة عناصر الغيب والمطلق ومداليلهما على النسيج العقلي للشاعر".[2]

و تخترق مفاتيح بعض سور القرآن الكريم نسيج الملفوظ الشّعري الجزائري المعاصر كقول يوسف وغليسي: **كافٌ وهاء ثم ياءُ ثم عينٌ ثم صاد**

هذي الحروف أردتها علما يرفرف

---

[1]–خالد جفّال: التناص القرآني في شعر أحمد مطر، ص 42.

[2]–وديع العبيدي: سلطة التناص الديني في شعر كمال الدين الموقع الالكتروني: www. adeebek. com

فوق أصقاع البلاد[1]

يتناص المتلفظ هنا مع قوله تعالى: ﴿ كٓهيعٓصٓ ۝١ ﴾ [مريم: 01] مخالفا البنية الشكلية والأداء الصوتي للحروف لكن إدراك موطن التناص فيها ليس بعسير لتفرّد هذه البنية وتعاليها على كل أشكال التعبير القرآني الأخرى، وعلى الرغم من أن" **ك ه ي ع ص**" من الحروف التي قد لا يعلم تأويلها إلاّ الله* فإنها "تحمل كينونات معرفية أقرب إلى النص ودلالته"[2]

و لكونها عصيّة على التأويل، حتى على أصحاب الاختصاص من المفسرين في سياقها الديني الذي وردت فيه، فإنّ انتقالها إلى البنية النصية يحتمل برأينا دلالتين؛ لا تحيل عليهما الحروف في ذاتها، وإنما يوحي بهما السياق القرآني المصاحب لها، والذي أسقط ضمنيا على النص؛ أما الدلالة الأولى فتتصل بالمعجزات الحاصلة** فكما أنّ يحي عليه السلام وُلِدَ لزكريا وهو شيخ كبير وامرأته عاقر، وولد عيسى من غير ذكر وهذا مخالف للسنن الطبيعية المتصلة بدورة الحياة، فإنّ تحرّر الوطن من تلك القوى الظالمة التي بطشت به وزعزعت استقراره عشرية كاملة أصبح ممكنا، وإن تبدّى الأمر بشروطه القائمة آنذاك ضربا من المستحيل، فإن المستحيل يغدو ممكنا إذا ما وسعته رحمة ربّنا، التي وسعت مريم وزكريا عليهما السّلام، فتغدو بذلك هذه "الحروف المقدمات (....) امتدادا لا محدد المسافة لذلك الفعل الباعث من رقاد الموت –الرّمز- إنها الجسر والطرق والشوارع والبسط التي سيتغيّر عبرها واقع ذلك المقيّد الملجوم، فينتقل من واقع القيد والموت، إلى الحياة الجديدة، فهي خلق وحياة ودورها خارق للمعتاد رغم بساطتها وشيوعها إنّها الفعل – بعد تركيبها الذي سيزيح حجب الظلم

---

[1]-يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ص40.

* لقد اختلف المفسرون في الحروف المتقطعة في أوائل السور فمنهم من قال هي عمّا استأثر الله بعلمه فردّوا علمها إلى الله و لم يفسّروها

[2]-عمر معراجي: النص بين الدلالة والتداول منشورات دار القدس العربي- ط1- 2012 ص 40.

** قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ قَالَ إِنَّمَآ أَنَا۠ رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَٰمًا زَكِيًّا ۝١٩ قَالَتْ أَنَّىٰ يَكُونُ لِى غُلَٰمٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِى بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا ۝٢٠ ﴾ مريم: ١٩ – ٢٠ "

والفكر"[1]. وهذا يتعلّق بالدلالة الثانية والتي يوجّهها الملفوظ الجزئي "**هذي الحروف أردتها علما يرفرف**... " التي توحي بتوق الذات المتلفظة لعودة القرآن الكريم دستورا في أرض الوطن يحكمنا كمنهج ربّاني عادل يحول دون القمع والاضطهاد ويشيع الحق والعدل المفتقدين.

ونلتمس مما سبق أنّ القرآن الكريم « بوصفه محتوى الوعي للوجود الكوني وحركته، يتمظهر به هذا الوجود من تشيّؤ وتكوين ودلالات. »[2] وبوصفه مصدر البيان والفصاحة كان منبعا ثرّا، استطاع الشعراء الجزائريون المعاصرون التفاعل مع بهاء آياته عبر آلية الامتصاص والتشرب أحيانا كثيرة، أو عبر محاورته ومخالفة بناه الدلالية أحيانا قلة، فالتحم الملفوظان (الشعري والقرآني) في بوتقة واحدة، وانسجما كأنهما نسيج واحد، وهذا الامتصاص والتشرّب للآيات القرآنية الكريمة، جعلها تفرض سلطتها وفاعليتها على الملفوظ الشعري من حيث أمدّته بمداليل وأبعاد دلالية، جعلته ينفتح على العلوي ليتجانس مع رؤيا الشاعر، فأتاح ذلك التفاعل التعبير عن الرغبة في تجاوز الواقع المأساوي بكلّ معطياته.

[1]-أحمد زكي كنّون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2006 م. ص 81.

[2]-محمد أبو القاسم حاج أحمد: منهجية القرآن المعرفية، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424ه-2003م ص 121.

ثانيا: التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يحتلّ الحديث النبوي الشريف ثان مرتبة بعد القرآن الكريم من حيث الفصاحة والتقديس في نفوس المسلمين، ولعلّ هذا ما يفسّر لجوء الشعراء إليه، يمتحون معانيه ودلالاته وألفاظه وتعابيره، ويوظفونها في بنيات ملفوظاتهم الشعرية، فتتولد عنها دلالات جديدة تزيد من عمق المعنى وترقى بالنص. ومن الملفوظات الجزائرية المعاصرة التي تناصت مع الحديث النبوي الشريف قول عز الدين ميهوبي:

إنما أصل الفجيعة...

زعموا أنّ حزبيًا

قام يدعوا للشريعة

و لتوحيد بلادٍ.... بينها ألف قطيعة

إنما أجمل ما قدّمه...

فتوى بديعة

تقطع الأصبع حدّا....

و يد السّارق تستبقى منيعة

هكذا أفتى شيخ الشيوخ

بين واحات المنيعة[1]

يمتص المتلفّظ حديث رسول الله ﷺ« **إنّما هلك من كان قبلكم أنهم كانوا يقيمون الحدّ على الوضع ويتركون الشريف، والذي نفسي بيده لو أنّ فاطمة فعلت ذلك لقطعت يدها.** »[2] يعضد هذا الحديث النبوي الشريف في شقه الأول دلالة الملفوظ الشعري، من حيث أن انتهاك ما حرّم الله

---

[1]–عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشّعر، ص 107.

[2]–البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل): صحيح البخاري، ص 9 135.

هو ما جرّنا إلى الفجيعة، ليقوم المتلفظ بالقلب الدلالي ومحاورة الحديث النبوي الشريف في شقه الثاني؛ "**تقطع الأصبع حدّا... ويد السارق تستَبقى منيعة.** "و هو ما يوازيها في الحديث « **لقطعت يدها** »، وهذا الاستحضار قائم على المفارقة والسخرية، فوجه المفارقة هنا أنّه في حين يدعو الحزب للشريعة؛ أي إقامة حدود الله، فإنّ أوّل ما أفتى به تقطع الأصبع حدّا، فيتحدّد القلب الدلالي، أو على مستوى ظاهر يوحي به الملفوظ الجزئي « يد السارق تستبقى منيعهْ»، في تجاوز لحدود الله، إنّ الذات المتلفظة تعرّي سياسة بعض الأحزاب في تملقها للوصول إلى السلطة بأي شكل من الأشكال، مؤكدا من خلال ملصقته احتواء هذا العالم السياسي على كل المتناقضات، بما فيها تجاوز الحدود التي حرّم الله،لإرضاء بعض الجهات الفاعلة في السلطة ثم إظهار التقوى والورع في خطاباتهم، يتخذ هذا التناص مع الحديث النبوي الشريف شكلا آخر في ملصقته "**خمسة**"[1]:

في بلادي

بني الوضع على خمس

و إن شئت فقل عنها مطالب

بعضهم يحسبها طبعا مكاسب

سكنٌ بعد وظيفهْ

و جوازٌ

(.....)

هكذا الوضع وإلاّ..

فعليها وعلينا...

و على الأحزاب والحكم مليون قذيفهْ

---

[1]-عز الدّين ميهوبي: ملصقات شيء كالشّعر، ص100

إنّ هذا الملفوظ الشعري يستحضر قوله ﷺ: « **بني الإسلام على خمس، شهادة أن لا إله إلاّ الله، وأنّ محمدا رسول الله، وإقامة الصلاة وإيتاء الزكاة، والحجّ، وصوم رمضان** »[1] وذلك عبر آلية الإلماع أو الإلماح فالملفوظ "**بني الوضع على خمس**" تجعل المتلقي يستحضر مباشرة قوله ﷺ: " **بني الإسلام على خمس**"، وتنبع شعرية هذه الملصقة القائمة على التناص مع الحديث النبوي الشريف «مما تشعّه من رؤى دلالية عامة يحدّدها السياق الشامل (...) النابعة من اتحاد جزئيات الملصقة، لتشكيل صورة موحدة تجسّد طبع اللاّقناعة الذي يميز الفرد الجزائري (و الإنسان بصورة عامة) من المنظور المشار إليه. »[2]

و يستحضر حمّادي حديثه ﷺ، «**ماخلا رجل بامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما** »[3] في قوله:

وحدي كنت.... وكانت

و ثالثنا(.....)

يوقد نار الشهوة

يحترف العري

يغري بالظلمات

أنقاد إلى مقصلة التوحيد

أنتشر ألواحا وخطايا[4]

يلمّح الملفوظ إذا إلى الحديث النبوي الشريف فيحدث فاعليته من خلال دلالة الغواية والفتنة

---

[1]-البخاري: صحيح البخاري، ص 25.

[2]-عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر من مقدمة الدّيوان، بقلم يوسف وغليسي، ص 21.

[3]-البيهقي (أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي): السنن الكبرى، تحقيق: مركز هجر للدراسات، هجر للطّباعة والنشر القاهرة، ط1، 2011، ، الحديث رقم 13145

[4]-عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص. 152

التي يوقدها الثالث، بما أنّ ثالثهما في الحديث النبوي الشريف يعيّن الشيطان، وإليه أحال وألمح الملفوظ الشّعري، فالشيطان هو الذي «يحوّل الصّفاء الروحي إلى شهوة جسدية تعرّي المادي، ولا تبحث في تعرية الداخل، وعندما يتحد الأنا بالأنت ويحاول الثالث أن يوقد الفتنة، يتحد النّور بالظّلام تتحدّى العفة الغرائز في ممارسات أسطورية، (.....) وتصبح العفّة ذاتها ملقاة على جسر هو البرزخ الفاصل بين العودة إلى عالم النور وبين استخلاص اللّذة حتى آخر قطرة، مع حنين دائم إلى هذه الخطيئة الأزلية، لأنها لحظة البحث عن المعرفة المطلقة . [1]

و يتناص عاشور بوكلوه مع الحديث النبوي الشريف في قوله:

وداعًا وهذا الوباء

لكم.... وكلّ الكلام.... وكلّ السلام

لكم..... وكلّ نجوم السّماء..

تغامزوا..... تهامسوا.....

تشاوروا..... تصالحوا

تعاوروا..... تباطحوا

تعاقدوا..... تخاطروا

تناكحوا..... تكاثروا..

تصايحوا..... تسابقوا

و حضّنوا روائع النساء

فإنني هربت بهجتي

---

[1] إلهام علّول: قراءة تفكيكية في قصيدة يا امرأة من ورق التوت، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، مجموعة من المؤلفين، ص 237.

يممّت شطر لعبتي

و رحت أحضن الفضاء[1]

يتفاعل هذا الملفوظ الشعري عن طريق التناص الامتصاصي مع الحديث النبوي الشريف فيحيلنا الملفوظ الجزئي: «تناكحوا.... تكاثروا» مباشرة على قوله ﷺ« تناكحوا تكاثروا تناسلوا فإني مباهٍ بكم الأمم يوم القيامة »[2] فهو إذ يستحضر الحديث النّبوي الشريف ويجعله يمازج ملفوظه الشعري عن طريق التمطيط والحذف "فحذف تناسلوا" من الحديث وأضاف "**تصايحوا تسابقوا**" بالإضافة إلى الملفوظ الشعري في بداية المقطع والذي جاء متوازيا إيقاعيا وعلى نفس الصيغة الفعلية "تفاعلوا" في الحديث الشريف، يقوم بمقارنة ضمنية بين الماضي والحاضر، فإن كان الرسول الكريم دعا أمّته للتكاثر الفعال، ليكون لها دورٌ إيجابي في بناء الحضارة الإنسانية القائمة على الأخلاق الحسنة والمحبّة والتضامن، فإن الذّات المتلفظة تعلن انطلاقها وتحوّلها عن أمّة كثر فيها الفساد وعظم فيها البلاء.

فتعاقروا ⟵ يقابلها معاقرة حكامها للخمر

تخاصروا ⟵ يوحي بالمجنون والرقص.

تصايحوا ⟵ كثرة الشعارات والخطب الخاوية.

تسابقوا ⟵ التسابق لا على الفضائل بل على "روائع النساء"

إنّ الذات المتلفظة تخجل من الانتماء لأمة هذا هو ديدنها في انتهاك الحرمات، وخيانة الأمانة، والخروج على تعاليم نبيّها وهديه. والشاعر إذ ذاك يقوم بتفجير الطاقات الكامنة في الحديث النبوي الشريف، واستعادته كان بحسب الرؤيا الشعرية إزاء الراهن المتردّي.

أما عيسى لحيلح في نصه يا حادي العيس، فيستحضر الحديث النبوي الشريف إذ يقول:

---

[1]-عاشور بوكلوة: الشفاعات. دار الأمواج للنشر، ط1، 2006 م، ص 45 ص 46.

[2]-البيهقي: السّنن الكبرى، ج13، ص587.

ونحن مـــن نحـــن؟ قـــد بعنـــا كرامتنـــا في ســـــاحة الشـــــرف المنـــــهوب نادينـــــا

لن يفلـــح القـــوم ولّـــوا شـــأنهم أمـــة والأمـــــر أصـــــبح في أيـــــدي جوارينـــــا[1]

حيث لا يجد القارئ عنتا كبيرا في الوقوف على التداخل اللفظي والدلالي للملفوظ مع الحديث الشريف الذي أورده الألباني في سلسلة الأحاديث الضعيفة «فقد ورد أنه لما بلغ النبي ﷺ أنّ فارسا ملكوا ابنة كسرى قال: لن يفلح قومٌ ولّوا أمرهم امرأة»[2]

فيكاد يكون الاستحضار هنا اجترارا بحيث أنّ التقاطع اللغوي والدلالي بيّن جليّ بين الملفوظين، فقد « ران التاريخ على نفس الشاعر بكلكله فأحدث مقارنة بين صورة فارس في الماضي، وبين صورة المجتمع في الحاضر» إذ الحكام سلّموا مقاليد الأمور إلى النّساء، اللاّتي لم يقصّرن في العبث بمصائر الشعوب وكأن لسان حاله يقول صدق رسول الله.

ويستحضر عيسى لحيلح أيضا في ملفوظه الشعري:

أبـــا الطيـــب الأحبـــاب ولّـــوا دبـــورهم لـــــديني وقـــــرآني وزادوا تجافيـــــا

وهـــل ســـاوت الـــدنيا جنـــاح بعوضـــة يوشـــوش حـــولي للغوايـــة غاويـــا؟[3]

الحديث النبوي الشريف «... **لو كانت الدّنيا تعدل عند الله جناح بعوضة، ما سقى كافرا منها شربة ماء.** »[4] ومن الجلي أن استرجاع المتلفظ لهذا الحديث النبوي الشريف كان استرجاعا أقرب إلى الاجترار فهو لم يخف مصدر إلهامه بوعي، أو بدون وعي ومن ثم فقد أعاد كتابته بشكل صامت.

1-عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ت ط، ص34

2 محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 1412ه 1992م،رقم الحديث 436، ص 625.

3 عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي. ص 18/17.

4 هذا الحديث أورده الترميذي من حديث عبد الحميد بن سليمان عن أبي حازم عن سهل بن سعادة رفعه به، وقال: صحيح غريب من هذا الوجه.

وليس شكل الاجترار هو الآلية الوحيدة التي يتعالق فيها لحيلح، مع الحديث النبوي الشريف ففي ملفوظه الشعري:

لك المجد يا هدهد من حواري القطاع

أتى بالخير

عن امرأة تلد الفتية الطّيبين وترمي بهم

إلى دوريات الفجر

نحب النّساء اللّواتي يلدن الرجال

بهذا الزمان الكسيح[1]

يستحضر قوله ﷺ: "**تزوّجوا الودود الولود، فإني مكاثر بكم الأمم.** "[2] عن طريق آلية الإلماع والإيحاء فقد أدّى هذا الحديث فاعليته على مستوى الدلالة التي يقدّمها الملفوظ الشعري، إذ ساهم في إبراز الصّورة المشرقة التي يقدّمها الشاعر عن المرأة الفلسطينية، التي تعدّ النّشء لمواجهة العدوان الصهيوني، فقوة الأمة الفلسطينية ليست في العتاد ولا السلاح بل في هؤلاء الفتية الذين أعدّتهم أمّهاتهم وصار تحرير فلسطين رهنا بتكاثرهم؛ الذي يبعث الرعب في الآخر ويقض مضجعه ويربك وجوده وبقاءه على الأرض.

و يقول جمال بدّة في ملفوظه **هذا الجحيم دار خلدٍ**:

هـــل يخلـــد النـــاس في جهـــنم أم أنّ ربّـــي لهـــم غفـــور؟!

مـــن قـــال أنّ الجحـــيم خلـــدٌ فقـــد رمـــاه إذن غـــرور

فـــربكم رحمـــة وفضـــل وربكـــم إسمـــه الشـــكور

---

[1]-عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص10.

[2]-البيهقي: السنن الكبرى، رقم الحديث 13604، ج14، ص10.

يمحـــــو الخطايـــــا ولا يبـــــالي ليـــــدخل الجنّـــــة الكفـــــور[1]

يمتص الملفوظ الشعري الحديث النبوي الشّريف: « يخلص المؤمنون من النار، فيحبسون على قنطرة بين الجنّة والنار، فيقصّ لبعضهم من بعض، مظالم كانت بينهم في الدّين، حتى إذا هذّبوا ونقوا، أذن لهم في دخول الجنّة، فوالذي نفس محمد بيده لأحدهم أهدى بمنزله في الجنّة منه بمنزله كان في الدنيا. »[2] يتظافر دلالة الحديث النبوي الشريف مع دلالة الملفوظ الشعري، لكأنّ المتلفظ أعاد صياغة الحديث صياغة شعرية، وقلب بنية الإخبار في الحديث النبوي الشريف إلى بنية السؤال والاستفهام.

وهكذا فقد مثل الحديث النبوي الشريف مرجعا، لجأ إليه الشعراء ومتحوا منه، كما تبدّى ذلك من خلال ما سقناه من الملفوظات التي ورد فيها كثير من الإشارات النبوية، ما يؤكّد تأثر هؤلاء الشعراء بالحديث النبوي الشريف، وتفاعلهم معه بوعي مستفيدين من معانيه ودلالاته وتراكيبه، وسواء كان الاستدعاء عن طريق الامتصاص أو الإيحاء أو الاجترار فقد فكان له فاعلية وسلطة على نصوصهم من خلال إسهامه ومدّه لهم بإبدالات لغوية ودلالية زادت من شعرية هذه النصوص.

---

[1] جمال بدّة زكرياء: تجليات صوفية شعر- نشر الجاحظية د ت ط ص 09.

[2] البخاري: صحيح البخاري ص 1313.

ثالثا: التناص مع التراث الصوفي:

لقد ولج الشاعر الجزائري عالم التصوف بعدما اطلع على كثير من تجاربه الشعرية، كأشعار ابن عربي، ورابعة، والحلاج والنفرى... وهذا الاطلاع تجلى من خلال استخدام لغة الإيحاء والرمز، واستحضار المصطلحات والألفاظ الصوفية كما مر بنا في الفصلين السابقين، كما تجلى هذا الاطلاع والأخذ أيضا على شكل تفاعل بين الملفوظين الشعري والصوفي ووجود بنية نصيّه صوفية داخل نسيج القصيدة الجزائرية المعاصرة.

وقد ألفينا بن عبيد يمتح من تجربة " الحلاج" الروحية، بما تطرحه من رؤي كشفية وحلولية، إذ يكبر تضحية الحلاج ويزكّيها ويسعى للتوحد بها:

في قوله: **ما أجمل القتيل أيها القتيل**

أنا أراك يا أنا

وفي خطاك المنحنى وفي يديك المنتظر[1]

فهو يمتص قول الحلاج:

أذنيتني منك حتى ظننت أنك أني.[2]

توحي الملفوظات أن هناك ذاتا تريد الاتحاد بذات أخرى، ولو تأملنا جيدا، لوجدنا أنه إذا كان الحلاج يخاطب الذات العليا بخطاب حلولي لا تخطئه أي قراءة، فذات الشاعر تريد الحلول في ذات الحلاّج، ذلك أن الملفوظ البنعبيدي وجه إلى الحلاّج مباشرة إذ يشي ب «حنين إلى عالم صوفي يرجوه الشاعر ويتمنى أن يمارس الحضرة في ظله» [3]، وفكرة الحلول هذه تبدو جلية أكثر عند بن عبيد في قوله:

---

[1]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 15.

[2]- الحلاّج (الحسين بن منصور): الديوان، تح أبو طريف الشيبي، كامل بن مصطفى بن محمد حسين الكاظمي المكي العبدري، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1997، ص 63.

[3]- عمر بن أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى الجزائر، دط، 2004م، ص77.

كنت... وكانت أنا... شهودا واواحدا ليس ثمة ثان. [1]

فعالم الشّهادة والغيب يحضران ليدلّلا على شهود الحق ومشاهدته وهي المقام الذي يصبوا إليه الصوفية من ثم يكون الاتحاد بالذات العليا.

وتتكرر هذه الدلالة عند بن عبيد في عدة مواضع مما يؤكد أن هذه الرؤيا الحلولية أضحت متجدرةعنده- والتي استقاها من الحلاج- إذ نلفيه بقول

أنا ذاك لا أني أنا في وحدتي أو في اغتراب مبادئ بمواجدي

ويقترب هذا الملفوظ الجزئي من قول الحلاج

رأيــت ربّي بعين قلــبي فقلــت من أنت قال أنــت. [2]

ولئن كان بن عبيد بهذا الاستحضار لملفوظ الحلاج يحاول خلق عالم روحي سعى جاهدا لاقتحامه وتمثله وعيش تجربة التصوف على مستوى الكتابة الشعرية لديه، فإن يوسف وغليسي يستحضر ملفوظ الحلاج في بعده الثوري، لتشابه التجربتين؛ التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، من حيث أن الأولى هي ثورة على الواقع، ومحاولة تجاوزه، والانعتاق من أسر الأنماط والقوالب والتقاليد، والانطلاق في عالم الحرية، بحثا عن المجهول وخوض غمار التجريب والكشف، ومن حيث أن الثانية أيضا تراهن على الثورة وغيبة الصوفي عن الواقعي والنسبي وسفره، وانطلاقه في اللانهائي والمطلق، بحثا عن الحقيقة، إذ يقول يوسف وغليسي.

أنا أنت..... وأنت أنا

أهواك لأني منك

وأنك مني

---

[1]- ياسين بن عبيد: ، غنائية آخرالتيه، منشورات آرتيستيك، ط1، 2007، ص 89.

[2]- عمر بن أحمد بوقرورة: المرجع نفسه، ص 155، نقلا عن شرح ديوان الحلاج، ص 170.

روحك حلت في بدني[1]

إن هذا التفاعل مع البنية النصية للحلاج ينبئ بقلق روحي يدفع بالشاعر " للحلول في صوفية بطلها الحلاج". [2]فكما أنّ الحلاج كان غريبا في زمنه متفردا بثورته عن معاصريه، كذلك الشاعر الذي يرى أبعد مما يرى الأخرون، ويطمح لتجاوز ذلك الواقع الأليم الذي يعايشه.

ويستحضر أحمد عبد الكريم هذا المقول الحلاجي، لكن في بنية نصية نثرية: " **ما في الجبة إلا الله**"، ذلك الملفوظ يفعل فعله في أبيات أحمد عبد الكريم وهو يؤسس لكتابة جديدة ويناجي الحرف فيقول:

ليس في جبة الشعر إلاك

يا أعسر الخطو والأبجدية. [3]

فإذا كان الحلاج بمقوله ذاك قد باح بأسرار عرفانية بعدما فاضت عليه لواعج العشق الإلهي، فإن أحمد عبد الكريم، كأيّ شاعر حديث «مرتبط باللغة أكثر من ارتباطه بالتجربة الشعورية، فهو يصوغ تجربة عشق مع أنساق اللغة الموازية لتلك التجربة العرفانية الصوفية، فالحرف هو المعشوق في كل حال[4]» . لكن يغلبه وجده في موطن آخر فتطغى لغة الحب الصّوفي على لذّة النص وشبق الكتابة، حيث يستحضر أبياتا لشهيدة العشق الإلهي رابعة، وذلك في قوله:

ليلى.... التي صودرت من صنوبرة القلب

أفضت له ذات حب.... بما أثلج الرمل في صدره

حين داهمهما بالهوى.... وشوشته

---

[1]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

[2]- عمر بن أحمد بوقرورة: المرجع نفسه ص 79.

[3]- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص 09.

[4]-محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز ص200.

حبيبي..... يا أنا المستهام

أحبك حبين حب الهيام

وحبا لأنك أهل لذاك

ويبدو أن السطرين الأخيرين استعادة لملفوظ شعري جزئي ينسب لرابعة العدوية وهي تتغنى بالحب الإلهي جاء فيه:

أحبك حبّين حبّ الهوى وحبا لأنك أهل لذاك. [1]

أما عبد الله العشي في مقام البوح

فيتفاعل مع الملفوظ الصوفي عن طريق التناص مع نص لابن الفارض، في قوله:

أوقفتني في البوح با مولاتي

قبضتني، بسطتني

طويتني، نشرتني

أخفيتني، أظهرتني...

أما البنية النصية المستدعاة فهي قول ابن الفارض.[2] في سياق مماثل:

ولما انقضى صحوي تقايضت وصلها ولم يغشني في بسطها قبض خشيتي.

فالملاحظ أن هذا التناص جاء عن طريق الامتصاص إذ كشف هذا الاستحضار للملفوظ الصوفي عن تجلي الرؤية الصوفية عند عبد الله العشي بما يحمله ملفوظه من دلالات صوفية بحتة، أثثتها دوال (**البسط والقبض(قبضتني بسطتني)**، والبوح **والخفاء (أخفيتني)**، **والتجلي (أظهرتني)** فالبسط مثلا عند ابن عربي صفة إلهية يتخلق بها صاحب هذا الحال، لذا ألبس صاحبها لباس التقوى النورانية

[1]– حلمي عبد الله حسين عدوي: ألفاظ الصوفية دراسة علمية في أعمال ابن عربي النثرية والشعرية، ص 12.

[2] عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط، 1962م، ص 46

والشفافية وهي صفة من هيّئ لتلقي النور الإلهي، إذ يعرفه ابن عربي بقوله «البسط هو حال حكم صاحبه أن يسع الأشياء ولا يسعه شيء، وحقيقة البسط لا تكون إلا لرفيع المنزلة رفيع الدرجات، فينزل بالحال إلى حال من هو أدنى الدرجات ليساوية، وهي في الجانب الإلهي أعظم في النزول، ولولا البسط الإلهي ما تمكن لأحد من خلق الله أن يتخلق بجميع الأسماء الإلهية»[1].

وهكذا فإن الملفوظ الصوفي قد أدّى فاعلتيه هو الآخرعلى مستوى النص الشعري الجزائري المعاصر وشكل ذاكرة له، بعدما وجد فيه الشاعر الجزائري طاقات فنية أمدته بروافد جديدة للكتابة جعلته يمارس التجريب ، فساهم استحضار البنية النصّية الصوفية الغائبة وتحيينها في إضفاء مسحة روحانيةعلى الملفوظ الشعري الجزائري وإبراز تفرده وشعريته.

[1]- ابن عربي: الفتوحات المكّية، ج4، ص 256.

رابعا: التناص مع التوراة والإنجيل:

لم يقف تفاعل الشعراء الجزائريين مع القرآن الكريم وحسب، بل إنّهم راحوا يتفاعلون مع الدين المسيحي واليهودي عن طريق استحضار بنيات نصّية وألفاظ من الانجيل والتوراة فتحاوروا معها عبر نصوصهم، والجدير بالذّكر أن هذه الملفوظات الدينية الغيرية تسرّبت إلى أشعارهم عن طريق إطّلاعهم على النصوص الشعرية المشرقية التي تعجّ بهذه التناصات نظرا للاحتكاك المباشر للشعراء المشارقة بالملفوظين التوراتي والإنجيلي، بحكم انتشار المسيحية هناك وكذلك قربهم من الوجود اليهودي المزروع في قلب المنطقة،.. ممّا ساعدهم على الانفتاح على الثقافة الدينية للآخر، فكان النص المشرقي وسيطا انتقلت عبره الملفوظات المسيحية واليهودية إلى الشعرية الجزائرية، بالإضافة إلى اطلاع الشّعراء على الآداب العالمية وما حوته هذه الأخيرة من تفاعل مع بنيات الكتب السماوية (التوراة والانجيل) عن طريق التناص، ومن بين هذه الملفوظات – على قلتها- التي انفتحت على هذه الكتب الدينية ومتحت منها: نص البرزخ والسكين لعبد الله حمادي في قوله:

في البدء كانت كلمة

كان البدءُ

و كان السّبق... وكانت شجرة[1]

يقتبس هذا الملفوظ الجزئي الآية الأولى من إنجيل يوحنّا: « في البدء كان الكلمة، والكلمة مع الله، وكان الكلمة هو الله »[2]،

و هو تناص اجتراري* تنقلنا الأبيات عبره إلى بدايات الخلق و لكن على الطريقة الإنجيلية، فقد

---

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين ص126.

[2] الكتاب المقدس: سفر التكوين الإصحاح الأول الآية 1.

* يتعامل الشاعر في هذا المستوى من مستويات التناص مع النص الغائب، بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النصّ إبداعا لا نهائيا، فيصبح النصّ الغائب نموذجا جامدا في النص المعاصر وتضمحلّ حيويّة النصّين معا » [ينظر عصام حفظ الله حسين واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص 22].

تأول "أندريه لاكوك" مصطلح الكلمة الواردة في الآية الإنجيلية فقال: « إنّها تعني الحكمة، والحكمة عنده كانت مند البدء، وإذا كانت الأرض مشوشة، ومقفرة وتكشف الظلمة وجه المياه، وإذ كان روح الله يرفرف على سطح المياه »[1]

أمّا عز الدين ميهوبي فيمتص الآية نفسها « في البدء كان الكلمة » وعن طريق الحذف والتمطيط يحذف لفظة "الكلمة" ويحل محلّها "الأوراس" ليشكل لنا عنوان مجموعته الأولى: « **في البدء... كان أوراس**»[2]

و كأنّ البداية تنسحب على كلّ البدايات، تنطلق من بداية الكون بداية الخلق، بداية الحضارات، بداية الثورة، بداية الإبداع وفي تقديم المتلفظ لشبه الجملة في البدء، إنّما دلالة لأهمية هذه البداية، يأتي بعدها" كان أوراس"؛ ليخصص البداية ويجعلها أوراسية كأنّه يحنّ إلى فضاء الحرّية .

إذ عبّر الفعل لكن عن كينونة البدء، كما لم ينف الحضور الحالي للأوراس، لأنه ارتبط بالبدء فقط، فهذه المفردات تخلق جوّا ثوريا متوهّجا، نابعا من عمق الجرح الميهوبي الثائر بأوراسيته المتدفقة، « فتذهب البداية بأفعالها الماضيةو تبقى الذكريات متأصلة ومتجذّرة في قلب التاريخ، مهما طال الأمد، كأنّها كتاب مقدّس يعشق البداية، لأنها أول خطوة للاندفاع إلى الأمام والانطلاق إلى المستقبل. »

أمّا عيسى لحيلح فيستحضر صلاة "**قدوس الله الثلاث تقديسات**" في قوله:

يصطفيك اللآشعور من بين النساء تبولا، ويقرع الأجراس (...)

فيومض وهجٌ اسمك في شفتي كنبوءة

(...)

هو خنجرك العربي يصلي في لحمي ويترهب...

---

[1]-الكتاب المقدّس: سفر التكوين، الإصحاح الأول، الآية 2

[2]-عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس. شعر. دار الشّهاب باتنة، ط1 ، 1985م.

ومن جهة الوجد يصيح:

قدّوس.... قدّوس.... قدّوس.... سبّوح!!!

كيف تقبل صلاة من توضّأ بدم المسيح...

وهشّ وبشّ إذا صلب المسيح؟[1]

يستحضر الشاعر طقوس الصّلاة المسيحية من قرع الأجراس وملفوظ يردّده المسيحيّون أثناء تأدية صلاتهم « **قدّوس الله، قدّوس القوي، قدّوس الحي الذي لا يموت الذي ولد من العذراء، ارحمنا، قدّوس الله، قدّوس القوي، قدّوس الحي الذي لايموت، الذي صُلب عنّا، ارحمنا، قدّوس الله، قدّوس القوي، قدّوس الحي الذي لايموت الذي قام من الأموات، وصعد إلى السماوات، ارحمنا المجد للأب، والإبن، والرّوح القدس، الآن وكل أوان، وإلى دهر الدّهور، أمين أيّها الثالوث القدّوس ارحمنا، أيّها الثالوث القدّوس ارحمنا، أيها الثالوث القدّوس ارحمنا** »[2] إنّ التناص القائم على الحذف بحيث أسقط كلّ الملفوظات التي تردف كلمة قدوس، كما هي في النّص الأصلي موضحة أعلاه، وفي هذا الإسقاط تغييب للنص بقدر استحضاره، بمعنى استحضار شكله للدّلالة على الدّيانة المسيحية، والصلاة المسيحية، وتغيب المعاني الروحية التي يحويها النص، بل تعدّى ذلك التغييب إلى السخرية، فالملفوظ الشعري في تعالقه لا يعضد دلالة الملفوظ الديني المستحضر، بل إنّ هذا التعالق قائم على الرفض والسخرية، وهو ما يوضّحه الملفوظ الجزئي: " كيف تقبل صلاة من هشّ وبشّ إذا صلب المسيح" وبهذا التساؤل الذي يغادر وظيفته الاستفهامية إلى وظيفة التعجب، بل والسخرية من أجواء الفرح التي صاحبت صلب المسيح، بعدما حمل عنهم خطاياهم في الاعتقاد المسيحي « قدوس الحي الذي لا يموت الذي صلب عنّا». ينفتح الملفوظ إذا على الآخر لا في بعده الرّوحي، ولكن في مكره ومخاتلته، فيكشف زيفه وخداعه، والمعنى أنّ هذا الآخر إن كان يلبس قناع الزيف والنفاق حتى

---

[1]-عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي دار البعث قسنطينة ط1 1985 م ص3/ 4.

[2] -كتاب الصّلوات القبطي: صلاة قدّوس الله (ثلاث تقديسات) الموقع الالكتروني: http: //st-takler. org. /prayers.

في صلاته، التي هي علاقة بين العبد وربّه، ونفاقه واضح، من خلال صلبه للنّبي وفرحه بذلك، فكيف لنا أن نطمئن إليه، وهو من بث الفرقة بيننا وشتت شملنا، وجعل الأمة الواحدة قطعا صغيرة ليسهل عليه اقتحامها أنّى شاء.

ويستحضر عثمان لوصيف الملفوظ ذاته ولكن في جوّ صوفي ولعلّ الفرق بينه وبين عيسى لحيلح، هو أن هذا الأخير كان قد كتب نصّه في سنوات الثمانينات، حيث الايديولوجية المستمدّة من الثقافة الدينية الإسلامية، المهيمنة على الساحة آنذاك في ظل ما كان يسمى "الصحوة الإسلامية"، أمّا عثمان لوصيف فقد كتب ملفوظه الذي سنورده هنا بعدما اطلع على الحداثة الداعية إلى الانفتاح على التراث العالمي في بعده السّوريالي والنّهل من معينه، فنلفيه يقول:

لا تخافي! إنّني من جوهر حيّ

ومن شجر الملهىّ

أحبّك أو أحبّ الله

صوفيّ وأعبد مقلتيك

أقدّس القدّوس باسمك

و الهوى عندي احتراق بالجميلة والجميل[1]

إنّ عثمان لوصيف يصلّي صلاة المسيحيين ويقدّس القدّوس في لحظات صوفية، يعانق فيها وحدة الوجود ووحدة العقائد والأديان، إذ أنّ الرؤيا الصوفية تقبل الأديان الأخرى فمن « لوازم مذهبهم في وحدة الوجود قولهم بصحّة جميع العقائد الدينية »[2]

و إذا كان الإلماع أو الإلماح «هو استدعاء شخص، أو شخصية، أو مكان، أو حدث أو فكرة

---

[1]-عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2009 م ص 42.

[2]-رينولد نيكولسون: في التصوّف الإسلامي وتاريخه ترجمة وتحقيق: أبو العلاء عفيفي الناشر لجنة التأليف والترجمة ط1 1969م، ص88.

أو قطعة من نص ما عن طريق الاقتباس على وجه التحديد أو على وجه التقريب »فإنّ عز الدين ميهوبي يتقصّد الإلماع إلى الملفوظ الدّيني التوراتي، حين عنون ثلاث قصائد من ديوانه" فراشة بيضاءلربيع أسود" ب "السفر"، وحين كرر هذا الملفوظ الذي استدعاه من" أسفار الكتاب المقدس الخمسة" على امتداد قصائد الديوان فيقول:

جئتكم الآن أقرأ كفّي

و سفري....

و ألعن أزمنة الأقنعة[1]

يلمّح المتلفظ إذا إلى الملفوظ اليهودي "السفر" وهو يعرّي أزمنة الزّيف، يلعنها أثناء ترحّله بحثا عن زمن بديل لهذا الزمن الذي أرهقه. كما جاء في بعض ملفوظاته الشعرية إلماعا إلى المعبد، والمعبد هو مكان إقامة الطقوس والشعائر التعبّدية الخاصة باليهود يقول:

لأجلك يصبح شعري عظيما

و تكثر في شفتيك القصائد

فبعض المشاعر ليست لنا

و لكنها من صلاة المعابد

لأجلك أكتب ما شئت حتى

أراك... أرى ما ترين... أرى النبض واحد[2]

إذ يلمح المتلفظ هنا إلى "**المعبد**" أو **صلاة المعابد**، وهو يبوح بوجده وعشقه الصوفي لمحبوبه ويفنى فيه، حتى كأنه يرى ما ترى محبوبته، بل إنّ نبضهما صار واحدا بما يوحي بالحلول والفناء، وهذا الحلول قاده إلى تمثل صلاة المعابد، فتجلّت بذلك مقولة وحدة الوجود في هذا الملفوظ

---

[1]–عز الدين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود ص 55.

[2]– المرجع نفسه، ص 55.

الشعري، وأضحت الصلاة صلاة واحدة، فلا فرق بين صلاة الكنائس، ولا صلاة المعابد، ولا صلاة المساجد، ما دامت تتجه إلى محبوب واحد ومعبود واحد.

لقد انفتح الشاعر الجزائري المعاصر إذا على الملفوظ المسيحي واليهودي في بعض تمفصلات ملفوظاته على قلّتها، وربّما تعود هذه القلّة في الانفتاح على الديانة الغيرية لعدم شيوعها في منطقتنا بالمغرب العربي، مقارنة بالمشرق، ممّا جعل معرفة الشعراءبها معرفة سطحيّة، من خلال مصادر وسيطة مشرقية أو غربية من جهة، وعدم معرفة المتلقّي بها من جهة أخرى على اعتبار أن التناص« جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بواسطة عوامل عدة (...)، وعليه فلا يكون ثمة تناص، ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي، فكيف يتم ربط وكشف النصّ اللاحق بالنص السابق، إذا كان المتلقي جاهلا بهذه النصوص أساسا. »[1] إذا لم يسهم النقد الجزائري المعاصر في الكشف عن مواطن التناص الشعري الجزائري مع النصوص المسيحية واليهودية نظرا لعدم معرفته بها، ولم يستطع تجليتها ولا الكشف عن دلالتها في الشعرية الجزائرية هذا إن وجدت، ولابد من وجودها أمام هذا الانفتاح على الثقافة العالمية بدعوى الحداثة.

أم تراه الشاعر الجزائري يتوجّس من تهمة تمسيح أدبه، فترفضه الأسماع وتمجه الذائقةو يقبر قبل ميلاده، خاصّة أن بعض النّقاد يرفضون ذلك كالمرزوقي الذي سعى جاهدا لصدّ هذا التوجه للمتح من الديانة الغيرية قائلا: « إنّ الشعر العربي الحالي مليء برموز مسيحية صريحة كما تبين ذلك بعض الأغراض مثل استنقاص الوجود الدنيوي والجسدي أو اعتبارهما بالمقابلة السلبية مع الدين، ومثل رموز الصلب والعذاب والتجسد والحلول والفناء وشعار "في البدء كانت الكلمة... إلخ من الأغراض الممجوجة والسّخيفة الدالة على أنّ أغلب الشعراء الشبّان يتكلمون كلاما لا يدركون معناه ولا مداه، أمّا المزعوم كبيرا منهم إن لم يكن مثل الشعراء الشباب غفلة فهو إذن مستند إلى سوء نية واضحة. »[2]

---

[1]-أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد دراسة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، -ط1-2004، ص ص 7/ 8.

[2]-أبو يعرب المرزوقي: في العلاقة بين الشعّر المطلق والإعجاز القرآني، ص 196.

ربّما هذه هي الأسباب التي جعلت الملفوظات الدّينية الغيرية تندر في النصوص الشّعرية الجزائرية، لكنّ الأكيد هو أنّ الشّاعر الجزائري قد شغله التفاعل مع القرآن الكريم عن بقية المصادر الأخرى فحاز على أكبر مساحة في الشعرية الجزائرية والشاعر يتفاعل معه بتلقائية ودون تكلّف ذلك أنّ القرآن الكريم بنزوله وحفظه في الذّاكرة الجمعّية ولّد تذوقا جديدا للغة الفنّية لوقعه السّلس على الأسماع وسهولة حفظه أثناء الكتابة واستعادته ،جاء بعده الحديث النّبوي الشريف في المرتبة الثانية ليتضح أنّ الشاعر الجزائري في سعيه إلى الارتقاء بالنص كان حريصا على هويّته وانتمائه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

حاولت هذه الدّراسة مقاربة النصّ الشّعري الجزائري المعاصر في تفاعله مع الملفوظ الديني، وما يمكن أن نخلص إليه في مجال المقاربات النصيّة الباحثة في المرجعيات والأنساق والتّفاعل:

أن الحقيقة التي لا جدال فيها فيما يخص تفاعل الشعر الجزائري الحديث مع الملفوظ الديني، هي التعلق الكبير لدى شعراء المرحلة الأولى والثانية بالقرآن الكريم والالتفاف حوله والتزود منه بقوة ومحاولة تمثل معانيه، فأثبتوا قدرتهم على فهمه واستيعابه أحسن تمثل، وبما أن تلك المرحلة الأولى والثانية من تاريخ الجزائر الحديث قد غلب عليها طابع الاستيلاب الثقافي، ومحاولة طمس الشخصية الجزائرية المسلمة، اختار الشعراء التعلق بأسلوب يقاوم ذلك المد العاتي، واختيار لغة القوة المستمدة من القرآن الكريم الأكثر بلاغة وبيانا على الإطلاق.

كما تبدّى لنا أنّ الشعراء بهذا الاسترفاد للقرآن الكريم، خاطبوا العدوّ مبدين التوكّل على الله محكمين الصلة به، حتى يزرعوا في الشّعب الثقة التي تمنحهم القوة والعزة لدحر العدو، محققين بذلك القوة النفسية التي انتزعت النصر. ، والجدير بالذّكر أيضا أنّ الشّعر الجزائري في هذه المرحلة بالذّات لم يكن يتفاعل إلاّ مع الدّين الإسلامي وقد عدمنا التّفاعل مع ملفوظات دينية مسيحية ويهودية، وورد ذكر لبعض الألفاظ الخاصّة بهما فقط في معرض الدّفاع عن العقيدة الإسلامية، والسبب في ندرة الألفاظ الدّالة على الدّيانتين وغياب التفاعل الكلّي معهما، لا بدّ عائد إلى استناد الشّعراء في تلك المرحلة الحرجة من تاريخ الجزائر إلى خلفية عقدية وسياسية يحكمها الصّراع مع الآخر، وبالتّالي رفض الآخر وكل ما يمت له بصلة من ثقافة وعقيدة أو دين، على خلاف الشعر الجزائري في المرحلة الثالثة وما أعقبها.

أما في المرحلة الثالثة من الشعر الجزائري (1970 – 1980) فقد لاحظنا تحولا في طبيعة ذلك التعامل مع القرآن الكريم وهذا التحول نابع من تغيير في طبيعة المرحلة وانفتاحها على الآخر، والإيديولوجية الجديدة الوافدة على المجتمع الجزائري وشعرائه فقد تم إفراغ الملفوظات الدينية من محتواها المقدس لتعبأ بمداليل إيديولوجية اشتراكية تعكس التأثر الكبير للشعر الجزائري بهذا التوجه وهذا ما حمل بعض الشعراء إلى حد القطيعة مع الدين ومناهضته كما لاحظنا ذلك عند ربيعة جلطي

مثلا، وبدرجة أقل عند أحمد حمدي وزتيلي وغيرهم من شعراء المرحلة، في حين بقي صوت الغماري يتفرد على معاصريه في التفاعل الإيجابي مع الدّين الإسلامي والقرآن الكريم، وقد اكتشف الشعراء في تراثهم الدّيني طاقات تزخر بكل ما من شأنه مد القصيدة بلغة راقية فاتخذوا منه رافدا قويا ودعامة أساسية في بناء قصيدة حديثة تنهض على استلهام الملفوظ الديني وتوظيفه عبر عملية إبداعية راقية تقوم على التفاعل والتداعي و لم تكتف الشعرية الجزائرية بالمد المشرقي الحديث بل امتدت إلى الأدب العربي القديم وما حواه من إرث صوفي تغرف منه وتبحث فيه عما يمدّها بطاقات روحانية من شأنها جعل النص الجزائري بالغ العمق محكم البناء فشكلت أشعار الحلاج وابن الفارض ورابعة العدوية وابن عربي النص الغائب للشّعراء الجزائريين.

وما لاحظناه أيضا أنّ التصوف كإحدى المرجعيات الدينية التي أسهمت في بناء النص الشعري الجزائري، ومن أهم الرّوافد التي التفت إليها الشعراء الجزائريون المعاصرون ومن بينهم: مصطفى دحية، وأحمد عبد الكريم، وياسين بن عبيد، وعثمان لوصيف، وعبد الله حمادي...

ثمّ إنّ النصّ الشعري استفاد ولاشك من المرجعية المشرقية والتجربة الشعرية الجزائرية الحديثة في بعدها الإصلاحي بمحمولاتها الروحية العقدية، أما في المبحث الثاني مرجعيات الشعر الجزائري المعاصر، فخلصنا إلى دحض أطروحة اليتم وغياب المرجعية في الشّعرية الجزائرية، لأنّ حضور محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا وأحمد سحنون وسعيد الزاهري، والهادي السنوسي لا يعقل أن يمر مرور الكرام في الذاكرة الشعرية المعاصرة ذلك أن من طبيعة الفن التراكم لا الهدم فحين تبلغ التجربة الشعرية ذروتها من الكمال وتتخذ مسار الانحدار والتراجع، في تلك اللحظة تولد على أنقاضها أشكال شعرية حداثية، لا تنفصل كليا عن الأشكال السابقة وفي الوقت ذاته لا تعيدها كما هي وإلا لن تكون هناك حداثة شعرية، بل تكون محاكاة وتقليد، فهي تحافظ على بعض المكونات الجمالية، التي أسهمت في تشكيل الحداثة الشعرية، ثم تتعالى على هذه الأشكال السابقة، محاولة بذلك إنتاج حداثة شعرية أرقى وأكثر استجابة للراهن الحضاري والسياقات التاريخية الجديدة التي أوجدتها.

كما وجدنا أنّ الشعرية الجزائرية الجديدة لم تكتف بالإرث الإصلاحي ولا الرافد المشرقي، بل حاولت الانفتاح على الشعر الغربي على تعدده واختلاف مرجعياته الدينية، والتي أدت إلى بروز

الرموز المسيحية في الشعر الجزائري مقاربة النص الشعري الجزائري المعاصر، وكذلك التأثر بالصوفية الحداثية والسوريالية.

وفيما يخص الدّراسة التطبيقية فإنّ المعجم الدّيني المستمد من القرآن الكريم قد شكل جزءًا مهمّا من البنية الجمالية والدّلالية للشعر الجزائري المعاصر. وقد كان للألفاظ المستمدة من الفقه الإسلامي حضور أيضا عند هؤلاء الشعراء، وكان ذلك الاستحضار عند البعض موسوما بالتفاعل السلبي وحمل دعوة للقطيعة مع الدّين الإسلامي جلاء وتخفيّا، تأسّيًا بشعراء الحداثة الغربيين وشعراء المشرق: أدونيس وأنسي الحاج.. مثلما لاحظناه عند عبد الرزاق بوكبة وزينب الأعوج وسليمان جوادي.. ولم يقتصر الملفوظ الشّعري المعاصر على استدعاء الألفاظ التي لها صلة بمعجم القرآن الكريم والدين الإسلامي، بل امتدت شاعريّة هؤلاء الشعراء إلى الكتب السماوية الأخرى (التّوراة والإنجيل)، فوظّفوا ألفاظا مشتقة من الملفوظ الدّيني اليهودي والمسيحي، لكن وجودها لم يكن بالكثافة مقارنة بألفاظ القرآن الكريم، وكذا لم يكن بالعمق والفاعلية التي يمكن أن نقرأها في الشعر المشرقي، ممّا جعل هذا الاستحضار لالشيء إلاّ لتحيل في الغالب على الدّيانتين أو على الوجود اليهودي داخل الأراضي الفلسطينية. وربّما ذلك راجع إلى عدم شيوع اليهودية والمسيحية في الجزائر، والمعرفة السطحية لشعرائنا بهما عند توظيف رموز مسيحية أو يهودية بخلفيات ثقافية ومعرفية مغايرة، مما يصعّب فهم هذه الرموز، أو التوصّل إلى استخراجها، وذلك متأتٍّ من جهل القارئ أيضا بالدلالات الأصلية لها، لذلك لاحظنا في قراءتنا لبعض البحوث والدراسات عن الأدب الجزائري غياب هذا الطّرح تماما، ولعلّ في مقاربتنا ما يفتح الباب واسعا أمام هذا الجانب المسكوت عنه في النقد الجزائري المعاصر.

ونخلص أيضا إلى القول أن الملفوظ الشعري المعاصر يزخر بالرموز الدينية، خاصة تلك المستمدة من القرآن الكريم، وربّما استلهم الشعراء جماليات الكتب السماوية الأخرى، ولكنّهم انطلقوا من القرآن الكريم، لأنّ موسى عليه السلام، والمسيح ويوسف ومريم عليهم السّلام وغيرهم، ذكروا في الإنجيل والتوراة، لكن الشعراء الجزائريين انطلقوا من الرؤية القرآنية، فكان لهذه الرموز فاعلية على المستوى اللّغوي وكذا على المستوى الدلالي. كما أنّ استخدام هذه الرموز الدينية في

الشعر، لا يعني أنّ الشاعر ينطلق من تجربة دينية محضة، أو أنّ القصيدة لديه تحوّلت إلى عظات وخطابات دينية، إنما استند على ذلك وأفاد منه بدلالاته المختلفة، لتقوم القصيدة على تفاعل هذه العناصر مع رؤيا الشاعر وواقعه، فإذا كان للرمز ارتباط قديم بالدين أو العقيدة، فإن الشاعر المعاصر في توظيفه للرمز أخضعه لسياقة الشعري وفق رؤيا خاصة، وعبّر من خلاله عن تلك الانعكاسات والانكسارات للواقع في ذهنية الذات المتلفظة.

كما كان استخدام الشاعر الجزائري للغة الإيحاء والرموز الصوفية على شكل تفاعل بين الملفوظين الشعري والصوفي، فحضر الرّمز الصوفي ليغني بنية النص الشّعري وكان متنوّعا ومتعددا حاكى فيه شعراؤنا متصوّفة القرون الوسطى فحضر رمز المرأة والخمرة وبعض الشخصيات الصوفية كالحلاّج كما حضرت الرموز الصوفية المستمدّة من الطبيعة كرمز الطير والليل.....

أمّا فيما يخص جانب التناص فقد شكّل هو الآخر إحدى جماليات الملفوظ الشعري الجزائري فقد استحضر الشعراء آيات من الذّكر الحكيم بكثافة لافتة، وتنوّعت طرق التناص معها والاشتغال عليها من اقتباس وامتصاص، ولم نعدم النصوص التي تحاورت معه، وقامت بتحوير بعض آياته وخالفتها دلاليا. كما حضر التناص مع الحديث النّبوي الشّريف بفصاحته التي شدّت إليها ملكات الشعراء فراحوا ينهلون منها ويحاكونها معنى ومبنى.

كما أنّ الملفوظ الصّوفي قد شكل هو الآخر ذاكرة له بعدما وجد فيه الشاعر الجزائري طاقات فنية، أمدته بروافد جديدة للكتابة، جعلته يحلق في سماء المطلق، فساهم استحضار البنية النصّية الصوفية الغائبة وتحيينها في إضفاء مسحة صوفية على الملفوظ الشعري الجزائري، وإبراز تفرّده وشعريته.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القرآن الكريم برواية حفص

أولا: المصادر:

1-إبراهيم صديقي: ممرات – منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2001م.

2-أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م.

3-الأخضر فلوس: الأنهار الأخرى منشورات آرتيستيك، الجزائر، ط1، 2007م.

4-الأخضر فلوس، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، هومة للطباعة والنشر، ط، 1، 2001م.

5-باديس سرّار: نحت على الأمواج، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.

6-جمال بدّة زكرياء: تجليات صوفية شعر- نشر الجاحظية د ت ط.

7-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أكاديمية الشعر، ط1، 2010م.

8-زينب الأعوج: راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحرّ، ط1، 2002م.

9- زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة شعر، الفضاء الحرّ، الجزائر، د ط، م-2010م.

10- سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة، الجزء 2 منشورات آرتستيك الجزائر ط1، 2009م.

11- سليمان جوادي: قال سليمان، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع 2008 م.

12- الطيب كرفاج: محاريب الصمت، منشورات ليجوند، د ط، 2011م.

13- عاشور بوكلوة: الشفاعات. دار الأمواج للنشر ط1 2006 م.

14- عاشورفنّي: الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، د. ط. د. ت، 2004م.

15- عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، مقام المحبة منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ط 1، 2002م.

16- عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سبويه في الرّمل؟، المكتبة الوطنية الجزائريةط1، 2004م

17- عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط3 i2002م.

18- عبد الله حمّادي: أنطق عن الهوى، دارالألمعية للنّشر والتّوزيع قسنطينة ط1دت.

19- عبد الله حمّادي: ديوان تحزّب العشق ياليلى، دار البعث للطّباعة والنّشر قسنطينة الجزائر ط1 1982م.

20- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، د ن، ط.

21- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، منشورات البيت الجزائر ط1 2009م.

22- عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة للنشر، 2000م.

23- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة الجزائر، 1997م.

24- عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، منشورات أصالة، ط 1، 1997م.

25- عز الدين ميهوبي: فراشة بيضاء لربيع أسود، منشورات دار المعرفة، دط، 2014م.

26- عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس. شعر. دار الشّهاب باتنة ط1 1985م

27- عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشّعر ط1 منشورات أصالة الجزائر ديسمبر 1997م.

28- عمر بن الفارض: الديوان، ، دار صادر بيروت لبنان، ط، 1962م،

29- عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ت

30- عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي دار البعث – ط1- 1985م.

31- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو مجموعة شعرية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين دت ط.

32- مصطفى الغماري: أسرار الغربة الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع الجزائر ط، 2، 1982م.

33- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار لا فوميك، الجزائر، 1985م.

34- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

35- مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة الجزائر، 1980م.

36- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983م.

37- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع، 1981م.

38- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، ط 1، 1993م.

39- مفدي زكريّا: اللهب المقدّس الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع الجزائر 1983م.

40- مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، مطبعة الأنباء الرّباط المغرب 1976، ج1.

41- نور الدين درويش، البذرة واللهب، دار الأمواج، سكيكدة، ط1، جانفي، 2004م.

42- ياسين بن عبيد: الوهج العذري المطبوعات الجميلة الجزائر 1995م.

43- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه منشورات آرتيستيك، ط1، 2007م.

44- ياسين بن عبيد: معلّقات على أستار الرّوح، المطبوعات الجميلة – ط1-2003 م.

45- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار منشورات إبداع، الجزائر ط1، 1995م.

46- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، إتحاد الكتاب الجزائريين.

ثانيا: المراجع العربية

47-أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1996م.

48-أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2006م.

49-أحمد طعمة الحلبي: التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي انموذجا منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق ط1 2007م.

50-أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد دراسة دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 2004م.

51-أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة، تأملا ت في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف ط 1 2002 م.

52-أدونيس (أحمد علي سعيد): الصوفية والسّوريالية-.دار الساقي ط3،200م

53- أدونيس أحمد علي سعيد: الأعمال الكاملة، مج 1، ط5، بيروت، دار العودة، 1988م

54-أدونيس أحمد علي سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، ط2، 2009م.

55- ابن إسحاق (محمد بن يسار المطلبي المدني ت151ه): السيرة النبوية، تحقيق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

56- أنس دواد: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، الفجالة، 1975م.

57- البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل)، صحيح البخاري، شركة القدس للنشر والتوزيع، ط1، 2014م

58- البيهقي (أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي): السّنن الكبرى تحقيق مركز هجر للدراسات، هجر للطّباعة والنشر القاهرة ط1، 2011، ج 13.

59- الجاحظ (عمربن بحر أبو عثمان): البيان والتبيين تحقيق حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة القاهرة ط3، 1974م.

60-جلال الدين (عبد الرّحمان بن أبي بكر) السيوطي: الإتقان في علوم القرآن " في معرفة غريبة"

تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، 1988، ج 2.

61-حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائريين الواقع والافاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م.

62-حسين وادي: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001م.

63-الخازن (علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم): لباب التأويل في معاني التنزيل، تحقيق عبد السلام محمد علي شاهين منشورات دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1 2004م.

64-خالد بلقسام: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبيقال للنشر، ط1، 2000م.

65-ابن خلدون (عبد الرحمن): تاريخ ابن خلدون المسمّى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربرومن عاصرهم من ذوي الشّأن الأكبر تح خليل شحاذة، سهيل زكار، دار الفكر بيروت لبنان دط 2000م الجزء 2.

66-رجاء عيد :لغة الشعر العربي المعاصر منشأة المعارف الاسكندرية 2003م .

67-رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، منشورات راوية، ط1.

68-زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ج1.

69-الزمخشري (العلامة جاد الله أبي القاسم محمود بن عمروت538ه): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، وعلي -محمّد عوض دار المعرفة بيروت لبنان ج 4.

70-سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، من ظواهر الايداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الأداب، بيروت.

71-سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب،

بيروت، ط1، 2002م.

72-سرمك حسن حسين: إشكاليات الحداثة في شعر الرفض والرثاء (يحي السماوي نموذجا)، دمشق دار الينابيع، ط1، 2010م.

73-سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

74-سعد دعيبس: دور الدين في الإبداع الشعري بين الحضارة الجغرافية والحضارة الإسلامية: مركز الاسكندرية للكتاب ط1 2006 م.

75-سليمان الطراونة: دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية د ن، ط1، 1992م.

76-صابر طعيمة: الصوفية معتقدا ومسلكا، نشر مكتبة المعارف، ط2، 1985.

77-صابر عبد الدايم: الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف القاهرة ط1، 1984م.

78-صالح خرفي: الشعر الجزائري الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، دت دط.

79-صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، إفريقيا الشّرق ط1 2012م.

80-صلاح فضل: تحوّلات الشعرية االعربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2012م.

81-صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1997م.

82-ط2، 2014م

83-طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع,دار الحكمة بيروت (دتدط).

84-عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت 1978م،

85-عائشة عبد الرحمان: بنت الشاطئ قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعرف القاهرة، 1970م.

86-عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشّباب أنموذجا ط1، 1998 م.

87-عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي وآليات التأويل قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر دراسة موفم للنّشر، 2008م.

88-عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري دار هومة للنشر والتوزيع ط1 200م.

89-عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1984م.

90-عبد القادر عبو: أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر، دراسة منشورات ليجوند ط2003م

91-عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981م.

92-عبد الله الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987م.

93-عبد الله بن عبد العظيم خوجة: الإنسان الكامل في الفكر الصوفي عرض ونقد، مصر، دار الفضيلة، ط1، 200م.

94-عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 19991م.

95-عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر، ط2، 2014م.

96-عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر فترة الاستقلال، منشورات التبيين الجاحظية/ سلسلة الدراسات الجزائر 2000 م.

97-العربي دحّو: مقاربات في ديوان العرب الجزائري، تأسيس، توحّد، انعتاق مشاكسات، أرق،

بوح، حميمية، دار الهدى للطباعة والنّشر عين مليلة الجزائر ط1، 2007م

98-ابن عربي: الفتوحات المكية، السفر الأوّل، تحقيق د عثمان حقّي، ط2، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1405ه، 1985م.

99- ابن عربي: فصوص الحكم، حكمة فردية في كلمة محمدية تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت ط2، 1980، ج2.

100- عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العوّاضي أنموذجا– دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ط1 2011م.

101- علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وبن عربي، دار المعارف، القاهرة، د ط 1404 ه.

102- علي سليمان: الشعر الجاهلي وأثره في تفسير الواقع قراءة في اتجاهات الشّعر المعارض، منشورات وزراة الثقافة دمشق 2000م

103- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي القاهرة 1997م.

104- عمر بن أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى الجزائر، دط، 2004م

105- عمر بن أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى الجزائر، دط، 2004 م.

106- عمر معراجي: النص بين الدلالة والتداول منشورات دار القدس العربي ط1 2012م.

107- عميش عبد القادر: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل. مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي، دار الأديب للنشر والتوزيع د ت.

108- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، مصر، 1986م.

109- أبو القاسم الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: تحقيق محمّد عبد السّلام شاهين، دار الكتب العلمية ط3 بيروت 2003 ج2.

110- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث دار الرائد للكتاب ط 2007 م.

111- القشيري (أبو القاسم عبد الكريم ت (465)): الرّسالة القشيرية في علم التّصوّف، تحقيق معروف مصطفى زريق المكتبة العصرية، بيروت، ط 1426 ه، 2005م.

112- كامل فرحان: فاعلية الرّمز الدّيني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة لبنان بيروت ط2 2006م.

113- كامليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنّية، دار المطبوعات الجامعية، جورج حوض، ط1، 2007م.

114- ابن كثير (اسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي): ، تفسير القرآن العظيم، دار الكتاب الحديث، د. ط، 2014، ج4/3/2/1.

115- كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشّعر، مجد للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011م

116- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأدبيات العربية، بيروت، ط1، 1991م.

117-لطف الله بن عبد العظيم خوجة: الإنسان الكامل في الفكر الصوفي عرض ونقد، مصر، دار الفضيلة، ط1، 2009م

118- مجموعة من الأساتذة الباحثين: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001م.

119- محمد أبو القاسم حاج أحمد: منهجية القرآن المعرفية دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت لبنان ط1 1424ه 2003م.

120- محمد العربي فلاح: أدونيس تحت المجهر محاولة تسليط الضّوء على زوايا أدونيس الفكرية المظلمة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 1، 2008م.

121- محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر: تونس المطبعة التونسية، 1926م ج1.

122- محمد باقر الصدر: المدرسة القرآنية السنن التاريخية في القرآن، بيروت، دار المعارف المطبوعات، 1989م.

123- محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارسي، ط1، 2001م.

124- محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم، والتجليات، المدارس، الدار البيضاء المغرب 2000 م.

125- محمّد بن يونس هاشم: الدين والسياسة والنبوءة بين الأساطير الصهيونية والشرائع السماوية، دار الكتاب العربي، دمشق القاهرة، ط1، 2010م.

126- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة دار توبقال للنشر، ط1. ، ج 4.

127- محمّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية، تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان ط1 1979م.

128- محمد حسن عبد الله،: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981م.

129- محمد حطابي: لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 1991م.

130- محمد زايد: أدبية النّص الصّوفي بين الإبلاغ النّفعي والإبداع الفّني عالم الكتب الحديث

إربد، الأردن، ط1، 2011م.

131- محمد صالح الشنطي: في الأدب الإسلامي قضاياه وفنونه ونماذج منه دار الأندلس للنشر والتوزيع السعودية ط2 1997م.

132- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل؟ لعبد الرّزاق بوكبّة مدّونة تطبيقية، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012م.

133- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

134- محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة مكتبة المعارف الرياض ط1 1412ه 1992م.

135- محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث1925، 1976 ط1، المطبعة العربية غرداية 1992 ج1.

136- محمّد ناصر: مفدي زكريّا شاعر النضال والثّورة المطبعة العربية غرداية، 1984م.

137- محمود حسين أحمد الزهيري: تأثير القرآن الكريم في الشعر حتى نهاية العصر الأموي، دار وائل للنشر، ط1، 2013م

138- المختار حسني: التناص وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير الجزائر ط1، 2013 م.

139- مشري بن خليفة: سلطة النّص، رابطة كتاب الاختلاف ط 1، 2000م.

140- معين البخيتان: تبعية الاستلاب تأثير الشعر والأدب العربي قراءة متأنية، ، الرياض ط1، 1426ه 2005م.

141- منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية نموذج ابن عربي، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1988م.

142- ابن منظور: لسان العرب "، مكتبة الهلال، بيروت مجلد 7.

143- ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، توزيع دار الطليعة الجزائر دت دط.

144- الهادي العيّادي: الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2007م.

145- واسيني الأعرج: ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، دراسة المكتبة الوطنية الجزائرية ط1، 2009 م.

146- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م.

147- أبو يعرب المرزوقي: في العلاقة بين الشعّر المطلق والإعجاز القرآني، ودار الطليعة بيروت ط1 آذار مارس 2000م.

148- يوسف ناوري: الشّعر الحديث في المغرب العربي دار توبيقال للنشر، ط2006م ج1.

149- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية جسور للنشر والتوزيع ط1، 2009 م.

ثالثا: المراجع المترجمة

150- بييرجيرو: علم الدّلالة، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدّراسات والترجمة والنشر، سوريا، 1992م.

151- رينولد نيكولسون: في التصوّف الإسلامي وتاريخه ترجمة وتحقيق: أبو العلاء عفيفي الناشر لجنة التأليف والترجمة القاهرة ط1 ،1969م.

152- شارلز دويك، الرمزية تر، نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

1993م.

153- نور ثروب فراي: الخيال الأدبي، تر: حنا عبود ط1 دمشق 1995م-

154- يوري لوتمان: تحليل النّص الشّعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995م.

رابعا: المراجع الأجنبية:

155- Daniel levures: introduction à la poésie moderne et ontemporaine, dunod, paris France 1998 .

156- Emile Benvenise problemes de linguistique générale , tome 1, édition Gallimard, 1966 .

157- Julia kristévia: la revolution de language poétique, edition seuil, 1974,

158- Marc Alain ouaknin, concert pour quatre consonnes sans voyelles ou de la du principe d'identité- Edts payot 1998

خامسا: الرّسائل الجامعية:

159- أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي، المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين دراسة موضوعاتية فنّيه، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم جامعة الحاج لخضر باتنة السنة الجامعية 2005/2004م.

160- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية السّنة الجامعية 2006/2005م

161- حلمي عبد الله حسين عدوي: ألفاظ الصوفية دراسة علمية في أعمال ابن عربي النثرية والشعرية، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، د. ن. ت.

162- زهيرة بولفوس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث جامعة منتوري قسنطينة، السّنة الجامعية، 2006/2005م.

163- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشّعر الشّعر الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منتوري قسنطينة.السنة الجامعية 2004/2003م

سادسا: الدوريات

164- أرزاح عمر: الحضور في القصيدة عدد خاص في مجلة امال ع 52 مارس 1976، ص21.

165- حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، جدّة السعودية مج 10/ج 40 جوان 2001م.

166- خالد جفال لفتة: التناص القرآني في شعر أحمد مطر مجلّة دراسات البصرة السنة السابعة العدد 14. 2013م

167- السعيد بوسقطة «القصيدة التّسعينية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي»،مجلة، التواصل، عدد 3، جوان 2006، م .

168- سليمان القرشي: الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والقدسي، فكر ونقد عدد 40، مجلة فكر ونقد عدد 40، 2004م

169- عبد الحفيظ بن جلولي: الرمزي والصوفي في مأساة العلاج مجلة عود الند العدد 90، الموقع الالكتروني http//www. aud nad

170- عبد المالك مرتاض: مقدّمة منهجية في دراسة الشّعر الجزائري أثناء القرن العشرين، دراسات جزائرية، مجلة محكّمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر جامعة وهران الجزائر العدد 3 مارس 2006م

171- علي جعفر العلاّق: الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1996 عدد يوليو/ سبتمبر.

172- نور الدين درويش: حوار مع عثمان لوصيف، جريدة النور الجديدة ع 10 ماي 2001 م

173- يوسف سامي اليوسف: ماهية الوعي الصوفي مجلة المعرفة، عدد 373سنة 1994م.

سابعا: المواقع الالكترونية

174- http: //st-takler. org. /prayers

175- http//www. aud nad. net

176- http: //www. plough. com

177- www. adeebek. com.

178- w. http: //arwikipedia. org/wi

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدّمة	أ-و
الفصل الأوّل:	
المؤثرات الدينية في الشعر العربي المعاصر ومرجعياته	
أولا: الأثر الدّيني في الشعر الجزائري الحديث:	2
1- القرآن الكريم.	2
2 -التراث الصوفي.	12
3-شعر ما بعد الثورة بين التفاعل والقطيعة مع الدّين	15
ثانيا: مرجعيات الشعر الجزائري المعاصر	23
1-المرجعية الدّينية:	23
2-المرجعية المشرقية	32
3 المرجعية الصوفية	35
4 المرجعية الغربية	37
الفصل الثاني:	
فاعلية المعجم الديني في الشعر الجزائري المعاصر.	
أولا: المعجم القرآني بين التشاكل والانزياح	45
1-التّشاكل مع المعجم القرآني.	45
2-الانزياح عن المعجم القرآني	57
ثانيا:المعجم الصوفي بين العرفانيّة والحداثة	72
1- حداثة المعجم الصوفي	73

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2- عرفانية المعجم الشعري	90
ثالثا: المعجم التّوراتي والإنجيلي بين الحضور والغياب:	102

الفصل الثالث:

فاعلية الرّمز الديني في الشّعر الجزائري المعاصر

أولا: الرّمز القرآني وأنساق الرّؤيا الشعرية	119
1-محمد ﷺ	119
2- آدم عليه السلام وحواء	128
3- موسى عليه السلام	132
4- يوسف عليه السلام	140
5- عيسى عليه السلام	149
ثانيا: الرمز الصوفي وتأويل النص الشّعري	153
1- المرأة	153
2 - الحلاّج	159
3- الخمرة	161
4- الطير	164
5- الليل	167
ثالثا: الرمز التّوراتي والإنجيلي والنّصّ الشعري المضاد	170
1- التوراة	171
2 –الأفعى	172

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرّابع:

فاعلية التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر

أولا: التناص مع القرآن الكريم:	175
ثانيا: التناص مع الحديث النبوي الشّريف:	198
ثالثا: التناص مع التراث الصوفي:	206
رابعا: التناص مع التوراة والانجيل: .	211
الخاتمة:	219
قائمة المصادر والمراجع	224
فهرس الموضوعات.	239

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص بالعربية

يعدّ الدين أحد أبرز الرّوافد وأكثرها فاعلية في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، إذ أقبل الشعراء على القرآن الكريم يستمدون منه الألفاظ، والتراكيب، والرموز، والأفكار التي تفرخ جمالا، وتحمل القارئ على خوض غمار تجربة القراءة، واستخلاص الجمال ولذة التجاوز في بناء النص الشعري، ولقد عد التفاعل مع الملفوظ الديني والثقافة الإسلامية خاصة في هذا الزمن بالذات ترهين للتاريخ وحوار مع الذات، كما أنه أثرى قاموس النص.

وقد امتدت أيدي الشّعراء إلى جانب ذلك إلى ملفوظات دينية مسيحية ويهودية، تأسّيا بشعراء الحداثة في المشرق والغرب وإن كانت دلالات تلك الألفاظ والرّموز اليهودية والمسيحية غالبا ما تنطلق من الرّؤية القرآنية كالصّلب والمزامير والمسيح....

وكان للتراث الصوفي أيضا سلطة على نصوص هؤلاء الشعراء، في محاولة منهم لتجاوز ذلك الراهن الحضاري المشوه الذي عايشوه. فحضر ليغني التّجربة الشّعرية ويحلّق بالنّصوص في سماء المطلق واللّانهائي.

ويعد الهدف من هذا البحث تحقيق بعض النتائج منها:

- مقاربة النص الشعري الجزائري المعاصر والتعريف به، وهو يرتكن إلى الدين ويتعالق معه. ذلك أن النّقد أحد أهم الجسور للتعريف بالنص.
- الاطّلاع على أشكال التعالق والتّفاعل مع الملفوظ الدّيني في الشّعر الجزائري.
- تحقيق التراكم النقدي المطلوب الذي يبعث على ميلاد جديد للتجربة الجزائرية بكل تفاصيلها وأطيافها.
- الكشف عن أهم المصادر الدّينية التي نهل منها الشاعر الجزائري في بناء تجربته الشّعرية
- رصد مسار وتطوّر الظاهرة في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر.

وقد انطلقنا في بحثنا عن فاعلية الملفوظ الديني في الشعر الجزائري المعاصر من بعض الفرضيات نجملها في:

- يرتكن الشعر الجزائري المعاصر في بعض تمفصلاته إلى الدين، فماهي الفاعلية التي أحدثها الملفوظ الديني؟ هل تحول النص على عظات دينية؟ أم هل كانت هذه العودة خيارا شعريا للتعبير عن موقف ما إزاء الواقع ؟

- كيف تفاعل الشّاعر الجزائري مع الدّيانات الغيريّة المسيحيّة واليهوديّة ؟ وهل كان حضورها مكثّفا وبالعمق الذي عرف عند شعراء المشرق ؟

- لامسنا بعض الدّراسات حول أثر الدّين في الشّعر الجزائري الحديث. فهل كانت العودة إلى الدّين عند الشاعر الجزائري المعاصر، هي نفسها في الشّعر الجزائري الحديث بمراحله الثلاث ؟أم أنّ هذه العودة اختلفت باختلاف الدّواعي والرّاهن الحضاري الذي أنتجهما؟

- لاحظنا أنّ الملفوظات الدّينية المستحضرة تنوّعت وتعدّدت بتّوّع مصادرها من ألفاظ ورموز وبنى نصّية. فماهي أهم الرموز الدينية التي استحضرها الشاعر الجزائري؟

لاحظنا أيضا حضور الملفوظ الصوفي بكثافة في بعض الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة فهل هذا الحضور الصوفي تعبير عن نزعة صوفية خالصة برؤيتها المتفّردة إلى الله والوجود؟ أم أن هذا الاستحضار له فاعليته على مستوى اللغة الشعرية وحسب؟.

وزاوجنا للإجابة على هذه الأسئلة بين التنظير والتطبيق فتوزع البحث على أربعة فصول:

خصص الفصل الأول لتتبع أثر الدين في الشعر الجزائري الحديث عبر مراحله الثّلاث، وأشكال تفاعل الشاّعر الحديث مع الدّين. وأهم المرجعيات التي استند إليها الشاعر الجزائري وهو يتفاعل مع الدين أحيانا ويناهضه حينا.

وفي الفصل الثاني والذي خصّص وبقية الفصول للدراسة التطبيقية، وفيه تم مقاربة المعجم الشعري الجزائري وهو يزخر بوحدات معجمية دينية ّأغنت قاموسه ؛منها ما هو مستمد من القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف، والتصوف ومنها ماهو مسيحي ويهودي.

وكانت وجهتنا في الفصل الثاث قبل الرمز الديني نستنطقه وهو يخترق تلك البنيات النصية ويتفاعل معها، إذ تنوعت الرموز بتنوع المصادر الدينية التي عاد إليها الشاعر الجزائري، فحضرت

رموز مستمدة من القرآن الكريم، ورموز صوفية وكذا رموز من التراث الديني اليهودي والمسيحي بدرجة أقل.

وأما الفصل الأخير فخصص لدراسة فاعلية التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر و توزع على أربعة مباحث: التناص مع القرآن الكريم، التناص مع الحديث النّبوي الشّريف التناص مع الملفوظ الصوفي، التناص مع الإنجيل.

وقد خلص البحث إلى أن للدين سلطة على النص الشعري الجزائري المعاصر، وأنه حقق فاعليته على مستوى الألفاظ اللغة والمضمون من حيث أمد النص الشعري ببنى ورموز وأفكار جعلته يرقى إلى مصاف الشعرية العالمية على أن هناك بعض الأصوات الشعرية التي تفاعلت تفاعلا سلبيا مع الدين حين وضعته موضع المساءلة تأثرا بالحداثة الغربية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

***Résumé* :**

La religion est considérée comme un des principaux affluents les plus importants dans l'expérience poétique algérienne contemporaine. Les poètes se sont inspirés du Coran pour y puiser le verbe, style, la symbolique, les idées qui jaillissent d'esthétique, incitant le lecteur à embarquer dans l'expérience de la lecture, à gouter aux plaisirs de l'esthétique et de transcendance dans la construction d'un texte poétique. L'interaction avec le verbe religieux et la culture islamique notamment dans cette époque est considérée comme une actualisation de l'Histoire et un dialogue avec soi, ayant aussi enrichi le dictionnaire du texte .

Ils ont également utilisé des expressions religieuses chrétiennes et juives s'inspirant de poètes contemporains en orient et en occident même si les significations de ces verbes et symboliques juifs et chrétiens proviennent souvent de la vision coranique tels que la crucifixion, psaumes et le Christ…

Le patrimoine soufi a également eu autorité sur les textes de ces poètes dans une tentative de dépasser le statut quo civilisationnel déformé qu'ils ont vécu, il a été présent pour enrichir l'expérience poétique et faire voler les textes dans le ciel de l'absolu et de l'indéfini. Le but de cette recherche est de réaliser certains résultats, notamment :

- L'approche du texte poétique algérien contemporain, sa définition, étant un texte qui s'inspire de la religion et s'y associe vu que la critique est l'un des plus importants ponts de définition du texte .
- Prendre connaissance des formes de corrélation et d'interaction avec le terme religieux dans la poésie algérienne
- Réaliser le cumul critique requis menant à une renaissance de l'expérience algérienne dans tous ses détails et spectres
- Révéler les principales sources religieuses pour les poètes algériens dans la construction de leur expérience poétique
- Observer le processus et développement du phénomène dans la poésie algérienne moderne et contemporaine

Nous avons démarré dans notre recherche sur l'interaction entre le terme religieux dans la poésie algérienne contemporaine de certaines hypothèses :

- La poésie algérienne contemporaine se base dans certains de ses détails

sur la religion. Quel impact le terme religieux a-t-il eu ? le texte s'est il transformé en prêches religieuses ? ou ce retour est il un simple choix poétique d'expression d'une position du poète au sujet de sa réalité ?

•Comment le poète algérien a-t-il interagi avec les religions d'autrui telles que les fois chrétienne et juive ? leur présence est elle intense et aussi profonde que celle connue chez les poètes de l'Orient ?

•Nous avons touché à quelques études sur l'influence de la religion sur la poésie algérienne contemporaine. Le retour à la religion chez le poète algérien contemporain est elle la même dans la poésie algérienne contemporaine dans ses trois phases ? ou ce retour est il différent suivant les motifs et conjoncture civilisationnelle qui les ont créé ?

•Nous avons noté que les termes religieux variaient selon leurs sources: termes, symboles et structures de texte. Quels sont les symboles religieux les plus anciens que le poète algérien a évoqués .

Nous avons également noté la présence du terme soufi de manière intense dans certaines collections de poésie algérienne contemporaine. Cette présence soufie exprime-t-elle une tendance soufie pure avec sa vision singulière de Dieu et de l'existence ? ou cette évocation n'a-t-elle d'impact que sur le plan linguistique poétique ?

Afin de répondre à ces questions, nous avons conjugué théorie et pratique pour que la recherche se divise en cinq chapitres :

Le premier chapitre est consacré au suivi du processus relationnel entre la poésie et la religion, relation historique, rhétorique et critique .

Nous avons exposé dans le deuxième chapitre l'influence de la religion sur la poésie algérienne contemporaine dans ses trois phases, les formes d'interaction entre le poète contemporain et la religion ainsi que les principales références pour le poète algérien dans tantôt son interaction avec et tantôt dans son opposition à la religion

Dans le troisième chapitre, consacré avec les chapitres restants à une étude pratique, il s'agit d'une comparaison du lexique poétique algérien, riche d'unités lexicales religieuses enrichissant son dictionnaire, tirées du saint Coran, du Hadith du Prophète (QPSSSL), du soufisme, du christianisme et du judaïsme .

Le quatrième chapitre est axé sur la symbolique religieuse infiltrée dans

et interagissant avec les structures de texte. Les symboles varient suivant les sources religieuses auxquelles le poète algérien a fait référence. Des symboliques présentes, tirées du saint Coran, des symboliques soufies et des symboliques du patrimoine religieux juif et chrétien à un moindre degré .

Le dernier chapitre est consacré à l'étude d'impact de l'intertextualisation religieuse sur la poésie algérienne contemporaine, réparti en quatre titres: intertextualisation avec le saint Coran, intertextualisation avec le Hadith du prophète (QPSSSL), intertextualisationavec le terme soufi et intertextualisation avec la Bible .

La recherche conclut que la religion a autorité sur le texte poétique algérien contemporain et a réalisé une influence sur les termes, langage et contenu, ayant fourni au texte poétique des structures, symboliques et idées le promouvant au rang de poésie universelle même si certaines voix poétiques ont eu une interaction négative avec la religion, la remettant en cause, influencées par le modernisme occidental .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Abstract :

Religion is considered as one of the main trends in the contemporary Algerian poetry experience. Poets were inspired by the Quran drawing on its verbs, style, symbols, ideas springing out of aesthetics, encouraging the reader to embark on the reading experience, to taste the pleasures of aesthetics and transcendence in the building of a poetic text. Interaction with the religious verb and Islamic culture, particularly during this era, is considered as an update of History and self-dialogue, having enriched the text's dictionary .

They also used Christian and Jewish religious expressions, inspired by contemporary Eastern and Western poets even if the meanings of such Jewish and Christian verbs and symbols often came from the Coranic vision such as crucifixion, psalms and the Christ…

The Sufi heritage also had an influence on the texts of those poets in an attempt to overcome the distorted civilisation status quo that they witnessed, it was used to enrich the poetic experience and make texts fly in the sky of the absolute and of the unlimited. The purpose of this study is to achieve some results including :

- The approach to contemporary Algerian poetry, its definition, being a text inspired by and associated to religion as criticism is one of the most important bridges for text definition .
- Becoming aware of correlation and interaction forms with the religious terms in the Algerian poetry
- Achieve the required critic accumulation leading to a rebirth of the Algerian experience in all its details and spectra
- Reveal the main religious sources for Algerian ports in building their poetic experience
- Observe the phenomenon's development process in modern and contemporary Algerian poetry

We started our research on the interaction between religious terms in contemporary Algerian poetry with several hypotheses :

- Contemporary Algerian poetry is based in some of its details on religion. What impact does the religious term have? Did the text become religious sermons ? or is that return a simple poetic choice to express the

poet's position on their reality?

•How has the Algerian poet interacted with other faiths such as Christianity and Judaism? Is their presence intense and as deep as the one known among Oriental poets?

•We touched on some studies on the influence of religion on contemporary Algerian poetry. Does return to religion by contemporary Algerian poets occur the same way in the three phases of contemporary Algerian poetry? Or does that vary depending on reasons and civilisation situations that caused it?

•We noticed that religious terms varied depending on their sources: terms, symbols and text structures. What are the oldest religious symbols that the Algerian poet has used ?

We also noticed the intense presence of Sufi terms in certain collections of contemporary Algerian poetry. Does such Sufi presence express a pure Sufi trend with its singular vision of God and existence ? or does it only have an impact on the poetry's linguistic level?

In order to answer these questions, we have conjugated theory and practice for the research to be divided up into five chapters :

The first chapter focuses on monitoring the relation process between poetry and religion, a historical, theoretical and criticism relation .

We present in the second chapter the influence of religion on contemporary Algerian poetry in its three phases, forms of interaction between the contemporary poet and religion as well as the main references for the Algerian poet in their interaction with and questioning religion .

In the third chapter, focusing together with the remaining chapters on a practical study, we compare the Algerian poetic lexicon, rich in religious lexical units, enriching its dictionary, drawn from the holy Quran, from Hadith of the Prophet (MPBUH), from Sufism, from Christianity and from Judaism .

The fourth chapter focuses on the religious symbols infiltrated in and interacting with the text's structures. Symbols vary depending on religious sources to which the Algerian poet refers. Symbols are present, drawn from the holy Quran, from Sufi symbols and symbols from Jewish and Christian heritage symbols to a lesser extent .

The last chapter focuses on the impact study of religious inter-textualisation on contemporary Algerian poetry, divided up into four titles: inter-textualisation with the holy Quran, intertextualisation with the Hadith of the Prophet (MPBUH), intertextualisation with the Sufi term and intertextualisation with the Bible .

The research concludes that religion has an impact on contemporary Algerian poetic text and had an influence on terms, language and content, having provided the poetic text with structures, symbols and ideas promoting it to the rank of universal poetry even though some poets had a negative interaction with religion, questioning it, influenced by Western modernism .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية