الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة Université du Martyr Cheikh Arabi Tébessa – Tébessa
كلية الآداب واللغات Faculté de lettre et des langues
قسم اللغة والأدب العربي

# حضور الشخصيات التراثية في الشعر الجزائري المعاصر

## مقاربة تأويلية لدواوين:

(وشم على زند قرشي: عيسى لحيلح، في البدء كان أوراس: عز الدين ميهوبي، لعينيك هذا الفيض: عثمان لوصيف، طواحين العبث: أحمد شنة، وتغريبة جعفر الطيار: يوسف وغليسي)

أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب: ذياب الطيف

إشراف الأستاذ الدكتور: عمر زرفاوي

أعضاء لجنة المناقشة

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة العلمية | المؤسسة الجامعية | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | جويني عسال | أستاذ | جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة | رئيسا |
| 02 | عمر زرفاوي | أستاذ | جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة | مشرفا ومقررا |
| 03 | عبد الله عبان | أستاذ محاضر أ | جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة | عضوا مناقشا |
| 04 | فايزة لولو | أستاذ محاضر أ | جامعة الشريف مساعدية سوق أهراس | عضوا مناقشا |
| 05 | السبتي سلطان | أستاذ محاضر أ | جامعة باجي مختار–عنابة | عضوا مناقشا |
| 06 | الهاشمي قشيش | أستاذ محاضر أ | جامعة عباس لغرور– خنشلة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 2023/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة Université du Martyr Cheikh Arabi Tébessa – Tébessa
كلية الآداب واللغات Faculté de lettre et des langues
قسم اللغة والأدب العربي

# حضور الشخصيات التراثية في الشعر الجزائري المعاصر

## مقاربة تأويلية لدواوين:

(وشم على زند قرشي: عيسى لحيلح، في البدء كان أوراس: عز الدين ميهوبي، لعينيك هذا الفيض: عثمان لوصيف، طواحين العبث: أحمد شنة، وتغريبة جعفر الطيار: يوسف وغليسي)

أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب: ذياب الطيف

إشراف الأستاذ الدكتور: عمر زرفاوي

أعضاء لجنة المناقشة

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة العلمية | المؤسسة الجامعية | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | جويني عسال | أستاذ | جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة | رئيسا |
| 02 | عمر زرفاوي | أستاذ | جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة | مشرفا ومقررا |
| 03 | عبد الله عبان | أستاذ محاضر أ | جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة | عضوا مناقشا |
| 04 | فايزة لولو | أستاذ محاضر أ | جامعة الشريف مساعدية سوق أهراس | عضوا مناقشا |
| 05 | السبتي سلطان | أستاذ محاضر أ | جامعة باجي مختار–عنابة | عضوا مناقشا |
| 06 | الهاشمي قشيش | أستاذ محاضر أ | جامعة عباس لغرور– خنشلة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

## شكر وعرفان

الحمد لله أولا على توفيقه لي في إنجاز هذا العمل المتواضع حمدا كثيرا مباركا فيه كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه

وصلى الله على أشرف الخلق أجمعين خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

عرفانا مني بالجميل، وتقديرا مني وامتنانا أتقدم وبكل فخر واعتزاز وأسمى عبارات الشكر الخالص وأنبل مقاصد العرفان الصادق إلى أستاذي الفاضل عمر زرفاوي على بذله معنا من مجهودات في توجيهي وما أسداه من ملاحظات انتهت بهذا البحث إلى الصورة التي هو عليها الآن.

## الإهداء

سنة الله في خلقه أن جعل الإنسان للإنسان عونا وقوة فلا طاقة لعبد مهما كانت قوته أن يكمل مشوار حياته دون سند، وكان العزيز القدير خير سند ومعين الذي أحاطنا برعايته وتوفيقه.

أهدي ثمرة جهدي إلى:

الوالدين الكريمين بارك الله في عمرهما

إلى الزوجة والأبناء

إلى الأهل

إلى الأصدقاء وإلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد: وأخص بالذكر "سعدي جموعي" "لخميسي شرفي" "محي الدين بلال" "رحمون بلقاسم".

والله ولي التوفيق

# مقدمـــــة

مثل الشعر على الدوام شكلا من أشكال الوجود، تأول من خلاله الإنسان عوالمه الوجدانية والموضوعية (الخارجية)، فمع كل بيت أو مقطوعة أو قصيد أو ديوان، كان يسائل الوجود رافضا أشكاله الموروثة ومحاولا تأسيس وجود بديل لها، وهو رفض يتمظهر من خلال الوجود الجمالي الذي يتشابك مع أنماط وجود أخرى لذوات سابقة على وجوده، إذا توجه قصدنا إلى الشاعر الجزائري المعاصر، لألفينا أن وجوده الجمالي لا يتحقق إلا بتلك المساءلة للوجود الجمالي للشاعر العربي المعاصر أولا، ثم تأوله لمختلف صور الوثوقيات الفكرية، وما تؤسس له من قوالب فنية جامدة، ثانيا: هذا بالإضافة إلى مشاركته أترابه من الشعراء العرب المعاصرين هموم عالمه في علاقته بتاريخه منذ تنامى لديه الحس الوطني وساد وطنه المد القومي، ولما كان المشترك من تلك الهموم بينه وبين إخوانه من العرب مقصور على الهبة الثورية والرغبة في التحرر من قيود الاستبعاد ونير القهر، فإنه يتفرد بما هو مخصوص إذا ما تعلق الأمر بقضايا التحولات الخاصة بمجتمع دون غيره، كالمأساة الوطنية التي عرفتها الجزائر مع العقد الأخير من القرن العشرين.

إن الدواعي التي دفعت الشاعر العربي المعاصر إلى استحضار أو استدعاء الشخصيات التراثية في دواوينه وقصائده، إما لمجابهة السلطان السياسي أو العرف الاجتماعي أو لإغناء التجربة الجمالية، والارتقاء بها إلى مستوى المعايير الإبداعية العالمية وإبراز الاختلاف والتفرد في مواجهة عولمة الأدب والفنون والثقافة، وتنضاف إلى تلك الدواعي الباعثة على كتابة قصيدة الاستدعاء عند الشاعر الجزائري المعاصر مقاومة الفن الشعري لمحاولات ضرب الوحدة الوطنية من ناحية، والتصدي لمشروع التغريب الحداثي، لذلك نجد تباينا بين استدعاء أو حضور الشخصية التراثية في ديوان "وشم على زند قرشي" "لعيسى لحيلح" حيث تواجه القصيدة مشروع الحداثة الزائفة مع حنين جارف إلى العودة إلى المنابع الأصيلة للشخصية الجزائرية ضمن إطارها العربي الإسلامي، وبين محاولات استعادة مكانة الشعر في رأب التصدع الوطني ولملمة شتات

أبناء الوطن الواحد عند "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "في البدء كان أوراس"، وتقديم مشروع إصلاحي عند "أحمد شنة" في ديوانه "طواحين العبث" وهو ما يشترك فيه أولئك الشعراء مع استدعاء الشخصيات التراثية عند "يوسف وغليسي" و"عثمان لوصيف" بحيث تبرز الرغبة لديهما في استعادة الشعر رسالته في تضميد الجراح النازفة مجتمعا وفردا، وطنا ومواطنا، فالألم المكين في حنايا الوطن المكلوم زاد من غربة "يوسف وغليسي" في محيطه المجتمعي، فتراكبت الفجائع على بعضها البعض بين وجع عام وآخر خاص في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار".

ومن هنا تنبجس إشكالية هذا البحث من خلال التساؤل عن الدواعي التي حدت بالشاعر الجزائري المعاصر إلى استدعاء الشخصيات التراثية، وما أثر ذلك في شعرية تلك القصائد؟ وهل تفرد بدواعيه عن دواعي الشاعر العربي المعاصر وبجمالية أعماله الشعرية عن جمالية أقرانه من شعراء زمانه؟ وهل التباين بين التحولات المجتمعية لها أثرها في تباين شعريات إبداعاتهم عن شعريات أترابهم من الشعراء العرب المعاصرين؟

أما فيما يتعلق بـــ "عثمان لوصيف" فتتأبى نفسه على الاستكانة إلى ذلك الحزن والكمد القاتلين بعدما عاشه من فقد لزوجته صابرا مصطبرا في تجربة موازية لتجربة سيدنا "أيوب" عليه السلام، فيستحضر شخصيات تاريخية لبيان جمالها وتحولها إلى مصدر إلهام شعري تجف منابعه الثرة بعد موتها، وإن قدر لإبداعه أن يستمر فستخلف عبقر الشعر فتكون هي ذلك الشيطان الملهم للشعر في ديوانه "ولعينيك هذا الفيض".

وللإجابة عن العناصر المكونة لإشكالية البحث انتهجنا مقاربة تأويلية أعدنا من خلالها في الجانب النظري من البحث رسم حدود مفهومية بين مجموعة مصطلحات تتداخل مع مصطلح الحضور من قبيل (الاستدعاء، التوظيف، الاستيحاء)، وهي ظاهرة شائعة في مجال النقد الأدبي إذ تتعدد المصطلحات للمفهوم الواحد، وهو ما تمت العناية به وصرف الاهتمام إليه، ببيان وتصنيف تلك المصطلحات وفق نظريات الأدب التي تؤطر

كل مصطلح من تلك المصطلحات، وبالرغم من شيوع مصطلح "الاستدعاء" بالمقارنة مع أقرانه فإن مصطلح "الحضور" هو مدار اختيار اللجنة العلمية للقسم حينها لأسباب غير علمية، إذ يندر استعمال هذا المصطلح بالقياس إلى غيره من تلك المصطلحات، ولا أدل على ذلك من عنوان كتاب "علي عشري زايد" استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الذي يكاد يكون مصدرا في هذا المجال.

وقد استعملنا في متن البحث مصطلح "الاستدعاء" وتمحور الجانب النظري حوله مستبعدين مصطلح "الحضور" لأكثر من سبب، أولها مسألة الشيوع وما يترتب عليها من استبعاد للمصطلحات الأخرى فقد يتداول المصطلح وينتشر بسبب الشيوع ولو كان مخالفا لأصول اللغة العربية، وثانيها دلالته وإيحاؤه بالتعالق المرجعي بينه وبين نظرية الإلهام أو التعبير بخلاف مصطلح "الحضور" وشيج الصلة بنظرية التناص.

كما استبعدنا مصطلح "التوظيف" لشيوعه استخداما في متن إبداعي مجاور للشعر هو الرواية وللقارئ أن يعود إلى ما ألف في ذلك حتى يدرك سبب ذلك النأي عن استعماله في المتن الشعري، وبالرغم من تقاطعه مع مصطلح "الاستدعاء" في فعل الوعي الصادر عن الشاعر المبدع الملهم، ولو تم الأخذ بمصطلح "الحضور" كما هو مثبت في عنوان البحث لكان بحثنا أقرب ما يكون إلى بحث في التناص لا بحثا في "استدعاء الشخصيات التراثية" أما مصطلح "الاستيحاء" فيشترك هو أيضا مع مصطلحي "الاستدعاء" و"التوظيف" لكونه مشدودا مرجعية إلى نظرية التعبير والإلهام، إلا أنه متداول هو أيضا في مجال نقد النقد(*).

وتصدق مسألة الشيوع أيضا على مصطلح "الاستحضار" الذي يندر استعماله مع أنه يشترك مع مصطلح "الاستدعاء" و"التوظيف" في الفعل الواعي والسلوك المدرك وهو ما نستشفه من دلالة حروف الزيادة (أ. س. ت).

*- كما هو ماثل في كتابي محمد برادة عن محمد مندور: محمد مندور وتنظير النقد العربي، وكتاب سامي سليمان، حفريات نقدية، دراسات في النقد النقد العربي المعاصر.

واشتمل الفصل الأول بالإضافة إلى رسم تلك الحدود المفهومية بين المصطلحات المذكورة آنفا على أربعة مباحث، أولهما ما فصلنا الحديث حوله من قبل، وثانيها: الشاعر العربي المعاصر والعلاقة مع التراث، وثالثهما: قصيدة الرمز والقناع والاستدعاء (الحضور): محاولة لرسم الملامح المفهومية الفارقة، ورابعها: قصيدة الاستدعاء (الحضور) والدرس النقدي الأدبي المعاصر: عرض ومناقشة، ففي المبحث المخصص لعلاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث بسطنا الحديث في البداية حول سؤال النهضة العربية وما أفرزه من تيارات فكرية كانت بمثابة أجوبة ومشروعات فكرية تروم تجاوز حالة الضعف والقهقرى التي لحقت الثقافة العربية زهاء ستة قرون، وقد تحركت مواقف الشعراء العرب المعاصرين من التراث في إطار الرؤية الفكرية لتلك التيارات، فالتيار الإحيائي يرى أن العلاقة بالتراث قائمة على ضرورة بعثه، أما التيار التجديدي فقد أدار ظهره للتراث ورأى فيه عائقا أمام بلوغ ذلك الفن المراتب الأولى في تراتبية الآداب العالمية وخاصة جانبه الشكلي العروضي، فاتصلوا بآداب الآخر (الغرب) منفصلين عن تراثهم، وذهب تيار ثالث إلى انتهاج استراتيجية (الاتصال، الانفصال) في الآن نفسه، وهو ما مثلته بجلاء الحداثة الثانية مع جماعة مجلتي (شعر) و(مواقف).

وخلافا لما تعودت عليه الذائقة المنهجية من عرض الدراسات السابقة ومساءلتها في مقدمة البحث ونظرا لكثرتها، فقد خصصنا لها مبحثا مستقلا، وقمنا بمراجعة مجموعة من الكتب التي تعد مراجع مهمة لهذا الموضوع، توزعت بين الكتاب والمقال، فكان الاستهلال بأهم كتاب في هذا المجال وهو كتاب الباحث المصري "علي عشري زايد" استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الذي غابت فيه بعض الحدود المفهومية التي كان يجمل بالباحث أن يتلمسها بين الحداثة والمعاصرة، وأن يحصر ضروب الشخصيات في عدد أقل من تلك الضروب التي صنف من خلالها الشخصيات التراثية المستدعاة، ورسم حدود بين قصيدتي الحضور (الاستدعاء)، وقصيدة القناع، وهو الأمر الذي لحق أثره السلبي بدراسة "نعيم اليافي" الشعر العربي الحديث والتراث بين

الهرب والاستدعاء، إذ كان من القمين به أن يضيف إلى عنوان دراسته مصطلحي "الرمز والقناع" حتى يستقيم الأمر منهجيا، واتبعنا فيما تلا ذلك من دراسات هذا الإجراء التأويلي بتقصي الاضطراب المصطلحي والميوعة المفهومية لنبين أن المداخل النظرية لمثل هذه القضايا لا تزال في حاجة إلى التروي وضبط المجال المعرفي وحده بحدود تزيل تلك الفوضى المصطلحية، وتؤسس لمفهومية نقدية مجدية تقود إلى تأويل خصب في المجال التطبيقي.

وخصص الفصل الثاني لتلمس الحدود المفهومية الفارقة بين مصطلحات "الرمز" و"القناع" و"الحضور" (الاستدعاء)، فالرمز الأدبي قائم على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء، وهو التشابه الذي تحكمه علاقة ذاتية الشاعر بعالم الأشياء، واكتشاف ذاتي –بتعبير آخر– غير مقيد بعرف أو عادة أو اصطلاح، وهو ما يعني أن قيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ولا تضاف إليه، وهو ذو طبيعة فردية مخصوصة إذا ما قورن بالرمز اللغوي أي متعلق بشاعر من الشعراء وذو وظيفة تأثيرية في المتلقي بخلاف الوظيفة التواصلية للرمز اللغوي.

أما القناع فهو وليد فن المسرح استعاره الشعراء بوصفه تقنية فنية لاستخدامها في أشعارهم لغايات عدة تضرب بأطنابها في أعماق التاريخ الإنساني بدءا بالرقص عند القبائل البدائية، ثم الاحتفالات الدينية، فالمسرح الإغريقي ولا زالت تستخدم حتى يوم الناس هذا ومع انفتاح الشعر المعاصر على نظائره من الفنون رأى الشاعر أن الحاجة ماسة إلى الإفادة من تلك التقنية لغايات منها ما هو فني بحت، ومنها ما هو فكراني/ إيديولوجي خالص، وقبل تفصيل الحديث حول مفهوم القناع والقبض على الفروق الدلالية بينه وبين أترابه من مفاهيم محاينة له عرجنا صوب إثارة تساؤلات حول محاولات الجمع بين القناع والرمز في ترتيب واحد لبيان ذلك الخلط بين المفهومين اللذين يتبطنهما كل اصطلاح على حده، كما هو ماثل في دراسة الباحثة "سمر الديوب" الموسومة بـــ "القناع

الرامز والتناص في لامية الحطيئة"[*]، ومنه ولجنا لرسم الدلالة المختلفة بين الرمز والقناع بداية بالوقوف عند تعريفات "عبد الوهاب البياتي" الذي قدم لنا تعريفا للقناع عاد به تأصيلا إلى الشعر الجاهلي وبالتحديد عند "طرفة بن العبد"، وهو أمر أقرب ما يكون إلى المعادل الموضوعي منه إلى مفهوم القناع، إذ يستعاض فيه بضمير المفرد عن ضمير الجماعة، وهو ما لاحظه الباحث "خليل الموسى" مؤكدا أنه تعريف مستعجل وغير مستقى من دراسات تطبيقية، بالإضافة إلى أنه ذو طابع مدرسي تعليمي وتبسيطي، كما اعترض على تعريف "جابر عصفور" الذي هدم الحدود العظيمة بين القناع والرمز، فالقناع إذا قائم على التوحد والانصهار بين شخصية الشاعر والشخصية التراثية المختارة قناعا إلى حد التطابق أو التقمص الكلي في الصوت والتجربة بينما تقوم العلاقة في قصيدة الحضور "الاستدعاء" على التوازي بين شخصية الشاعر وما استدعاه من شخصية يكون فيها الشاعر في موقع الشخصية في موقع آخر، أي الانفصال في مقابل الانصهار في قصيدة القناع.

وانتقلنا بعد ذلك إلى استعراض دواعي حضور (الاستدعاء) الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر بعامة، والشعر الجزائري المعاصر بخاصة، وأضفنا إلى ذلك داعي الهوية المفتوحة وهو ما وجدناه عند شعراء جزائريين استدعوا شخصيات تراثية تنتمي إلى تاريخ الأمازيغ والبربر في مناطق بعينها عند كل من "عز الدين ميهوبي" و"أحمد شنة" وكان استهلال ذلك الحديث بالداعي الجمالي الفني ممثلا في التحرر من أبوة التراث فكرا وجمالا وتحقيق ذلك الوجود الجمالي المعاصر، ولم يكن ذلك من قبيل الحديث المكرور الذي يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ أنه عودة إلى استئناف الكلام عن علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث، بل هو حديث مختلف عن ذلك تماما، فوجود الشاعر العربي المعاصر مرهون بمساءلة وجود أسلافه من الشعراء العرب القدامى

[*]– سمر الديوب: "القناع الرامز والتناص في لامية الحطيئة، مجلة جذور، ج01، ع28، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، يوليو، 2009، رجب 1430هـ.

ونظرائه من الشعراء الغربيين المعاصرين، وهو وجود لا سبيل إلى تحققه سوى خلق علاقات جديدة مع الوجود بمختلف صوره (الوجود مع الأشياء والوجود مع التراث الشعري والوجود مع اللغة)، وفي اتصاله/ انفصاله مع التراث يروم بلوغ الأصالة الفنية التي لا ترتبط بالزمن الماضي بقدر ما تعني حرص الشاعر على استجلاب التفرد لتجربته الشعرية، وليس ذلك التفرد في بعث أو محاكاة نموذج شعري قداسة وتبجيلا وإجلالا، بل إن الأصالة الفنية مقترنة بتحقق الاختلاف والمغايرة مع الماضي من جهة ومع الحاضر من جهة أخرى مكسبا تجربته الشعرية لونا من الشمول متخطية حاجز الزمن فيمتزج إطارها الماضي بإطارها الحاضر في وحدة كلية.

وتتجاوز ذلك الإطار المحلي الإقليمي معبرة عن تجربة إنسانية عامة مفتوحة على عوالم رحبة مثاقفة وحوارا، وبالقياس إلى القول المأثور "إن المعنى في بطن الشاعر" فإن الشخصية المستدعاة في بطن القارئ/ المتلقي، وهو ما يعني أن عملية الاستدعاء من خلال الداعي الفني الجمالي قسمة وشراكة بين الشاعر والقارئ، وأن القارئ رقيب على عملية الاستدعاء يتقصى خطى الشاعر وهو يجري تعديلاته على الشخصية المستدعاة التي لا تقبل التعديل الجذري المبعد للشخصية عن جوهرها العميق في التاريخ، فنجاح عملية الاستدعاء –والحال هذه– يتوقف على ما يبديه القارئ من رضى وأريحية إزاء تلك التعديلات أين يتحقق ذلك الشيوع والذيوع والانتشار، ويتحرر الإبداع الشعري من الجزئية والآنية ليبلغ الاندماج والكلي والمطلق، ويخرج الشاعر بذلك عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كل عصر –على رأي "خليل حاوي".

وتلا ذلك بيان دور الداعي الثقافي في عملية الحضور (الاستدعاء) إذ الوعي بالتراث وأهميته في تحقيق الانسجام الوجداني، والتماسك الوطني بوصفه رأسمال رمزي، مسألة ثقافية بامتياز تراهن عليها مختلف الشعوب عندما تتعرض للرجات الحضارية، أين تحتمي بتراثها بمختلف ضروبه حتى تصمد أمام رياح التنميط الثقافي والعولمة الأدبية في

فترات متباينة من تاريخ البلاد العربية منذ خروج حملة "نابيلون" إلى تحولات المشهد العولمي المعاصر.

فإيمان الشاعر العربي المعاصر بمقدرته الإبداعية على مجاراة أو تجاوز الإبداعات الشعرية العالمية هو فعل ثقافي يؤكد رغبته وسعيه نحو تحقيق ذلك الوجود الحضاري في عالم لا يعترف بالخصوصيات الثقافية إلا إذا استطاع ذلك الخاص الرقي إلى مكانة العام والإنساني من التجارب الفنية، وقد جسد الشاعر العربي المعاصر ذلك الوعي الثقافي بمكانة موروثه، فانتهج على رأي "علي عشري زايد" مرحلتين جمعتهما به اتصالا/ انفصالا، مرحلة تسجيل التراث أو التعبير عنه ليؤكد من خلالها تفرد إبداعه وعمقه الإنساني وما يجب أو يتبوأه من منزلة بين الآداب العالمية، لينتهي في مرحلة تالية إلى توظيفه والتعبير به، فلبس لبوس المفكر محاولا رأب التصدعات الثقافية والحضارية، والإجابة عن السؤال النهضوي مفسرا وقارئا للتاريخ والواقع بما يمكنه من الانخراط فيما يستجد من هموم معاصرة، وتقديم الإجابات المناسبة لما يطرحه واقعه الراهن من أسئلة وإشكالات.

ويتحدد الداعي السياسي والاجتماعي من خلال علاقة الصراع والعداء الفكري والطبيعي بين الشاعر العربي المعاصر بوصفه مثقفا، مع النظم السياسية والاجتماعية المتسلطة والمستبدة ومقاومة طغيانها عن طريق استدعاء الشخصيات التراثية التي تتوازى تجاربها مع تجربة الشاعر حيث يبدي رفضه لأشكال الظلم والتهميش التي تطاله وتطال فئات أخرى من مجتمعه، وهو من خلال نيابته عنها يتصدى لأعتى تلك النظم ومحاولات احتوائها له، فالنظام السياسي على الدوام كان يسعى إلى ضم أولئك الشعراء إلى مشروعه، ويكرس أقلامهم للدفاع عنه وتبرير بقائه، وإبعاد كل من رفضوا الانصياع لرغبته وإرادته، ويبلغ حد ذلك الإقصاء درجة الاعتقال والتنكيل بهم، لذلك يتخفى رفضه واحتجاجه ونقده في الأوضاع السائدة من خلال ظاهرة الاستدعاء.

أما على المستوى الاجتماعي فيتصدى الشاعر لأشكال التسلط الاجتماعي التي تخضع فئات اجتماعية لضروب الرقابة الاجتماعية، وتكريس وتثبيت النظام الاجتماعي المتشابك مع النظام السياسي من حيث الأهداف والمصالح، لذلك نجد أن تلك المجابهة التي تحدث بين الشاعر والسلطة ذات أبعاد عدة تتداخل من خلالها البنيات السياسية والاجتماعية في تجربة "نزار قباني" تصبح حرية المرأة جزءا لا يتجزأ من حرية المجتمع، وتخلصه من الاستبداد والطغيان وحرية مبدعيه ومثقفيه، ولا سبيل إلى حرية الجزء إلا بحرية الكل، وقد يتعدى ذلك إلى الحرية الفنية أين تسقط كل مظاهر الوثنية الشعرية.

ويرتبط الداعي القومي بفكرة القومية التي عرفتها المجتمعات العربية بعد الاتصال بالآخر/ الغرب، إما عن طريق الحماية أو الانتداب أو الاستعمار الحديث، فعنها صدر المد التحرري وانطلقت حركاته لتضع حدا لتجبر القوى الاستعمارية، وتحقق حريتها وتجسد وجودها على كل المستويات بما في ذلك المستوى الثقافي والفني الإبداعي.

فانتقلت المواجهة من طابعها العسكري السياسي إلى طابع ثقافي، أرادت من خلاله إثبات وجودها في صراعها مع محاولات الأوربة أو الغربنة الثقافية في العصر الحديث، أو العولمة/ الأمركة مع مطلع الألفية الثالثة، ففي كل مرة يسعى فيها المركز/ الغرب إلى احتواء أطرافه يجد مقاومة شرسة منها لإثبات مغايرتها الثقافية، وتمايزها الإبداعي منذ حملة "نابليون" على مصر حتى ظاهرة العولمة الأدبية في أيام الناس هذه.

ويتقاطع الداعي النفسي مع تلك الدواعي السابقة في العلاقة المضطربة بين الشاعر ومحيطه الذي ينكر عليه تميزه عن غيره من أفراد مجتمعه، ما يولد عنده إحساسا داخليا بالغربة تزيده العلاقة المتوترة مع النظامين السياسي والاجتماعي حدة، ولنا في شعراء المهجر في تلك الفترة خير دليل، إذ تملكهم الإحساس بالغربة في أوطانهم، مما دفعهم إلى هجرانها، وكذلك ما أحاط ببعض شعراء الحداثة الشعرية الثانية كـــ "أدونيس" الذي

عرض في أحايين كثيرة باضطهاد طيف فكراني/ إيديولوجي جعله في النهاية يرى نفسه معتزليا جديدا يعيش في ظل هيمنة التيار السني.

وأمام ما يشهده العالم اليوم من تشكل مستمر للهوية المفتوحة، ألفينا بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين يحيون ويبعثون بعض مظاهر تراثهم المخصوص كالتراث البربري، والأمازيغي وعقد حوار بين التراث العربي الإسلامي وأشكال التراث تلك وبيان ثرائها وغناها، وقدرتها على أن تحل في العصر وتحقق تلك الأصالة ضمن موروثات البشرية جمعاء، وهو تصور نابع من إيمان واعتقاد أولئك الشعراء بأن مسألة الهوية قوامها السؤال المعرفي لا السؤال الإيديولوجي.

واحتوى الفصل الثالث تأولا نقديا لديوان الشاعر الجزائري "عيسى عبد الله لحيلح" (وشم على زند قرشي) إذ أحالنا العنوان إلى تلك العلاقة الوشيجة بين الشاعر وتراثه الأصيل، وبين لنا ذلك من خلال ذكر الوشم وبقائه في معصم اليد بقاء العلاقة والاتصال الوثيق بتراثه، ويبدو أن للشاعر أواصر متينة بالمعلقات، لذلك عارضها وانتقى من خلالها ما يتناسب مع مرجعيته الدينية وذوقه الفني، فلم نجده قد عارض معلقة "عمرو بن كلثوم" لاحتوائها على الخمرة موضوعا، والقتل وسفك الدماء غاية ومراما، ولعملية الاصطفاء لمعلقات بعينها دون تلك المعلقة له دلالته في التعامل مع الموروث، انتقاء فليس كل ما ورثناه يمكنه الحلول في العصر، وليس كل ما نعاصره يمكن أن يكون مشروعا إصلاحيا تتجاوز من خلاله حالة الوهن والقهقرى والتردي الحضاري، ومن هنا بعث الشاعر تراثه الأصيل ليجابه به مشروع الحداثة الزائفة، فاستدعى بعض شخصيات مقدسة كالأنبياء (موسى، والمسيح، وعزير) عليهم الصلاة والسلام، وأخرى تاريخية كملوك فارس والروم (كسرى، وقيصر) و(أبي لهب، والحجاج بن يوسف)، وثالثة أدبية (أبي الطيب المتنبي).

واستدعى في الفصل الرابع الشاعر "عز الدين ميهوبي" مجموعة من الشخصيات في ديوانه "في البدء كان أوراس" من قبيل (يسوع/ المسيح) واستدعى معه قصة ولادته

والمخاض الذي عاشته أمه (الولادة عند النخلة)، وقد تأولنا أن استدعاء ذلك كان من قبيل تعظيم وتفخيم منزلة ممدوحه الشاعر الجزائري (أبو بكر بن رحمون) الذي يرى "ميهوبي" أن ميلاده ونبوته الشعرية لا تختلف عن ميلاد المسيح –عليه السلام– ورسالته، كما استدعى شخصية العابدة الزاهدة "رابعة العدوية" التي أدت الصلاة لشاعر مثل "أبي القاسم الشابي" وهو دليل على مكانته في نفس "ميهوبي" ورمزيته للفكر التحرري والانتماء الوطني، ثم عاد لاستدعاء شخصية النبي (أيوب عليه السلام) ليبين صبره ووفاءه لوطنه بالرغم من حقد الحاقدين وكثرة الحساد والواشين الذين يشككون على الدوام في علاقته المتينة بوطنه وخلص إلى استدعاء شخصية الصحابي الجليل "خالد بن الوليد" ليضعنا أمام حقيقة حاجة الأمة اليوم إلى رجل ينهي انقسامها ويرجع مرتدها ويقاوم عدوها.

وفي ديوان طواحين العبث الذي كان مدار اهتمام الفصل الخامس استدعى الشاعر عددا من الشخصيات التراثية والتاريخية منها الفيلسوف اليوناني "سقراط" من خلال مقولة من مقولاته «تكلم لكي أراك مضيفا إليها أداة النفي (لا)، ليعقد لنا صلة بين السفسطائيين وتيار الإسلام السياسي من جهة وبين الشاعر وسقراط من جهة أخرى، فكما كشف "سقراط" زيف خطاب السفسطائيين بين الشاعر التناقضات الكامنة في أعماق المشروع الإصلاحي لذلك الطيف السياسي، واستدعى بعد ذلك شخصيات أخرى كالبطل الشهيد "زيغود يوسف" و"الأمير الأموي" يزيد بن معاوية، وملوك فارس والروم، وشخصيات الأنبياء (المسيح وموسى) عليهما السلام.

وفي الفصل الأخير عرضنا بالدرس والتأويل للشخصيات التراثية المستدعاة في ديوان (ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف وتغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي) بالرغم من قلة ورودها في الديوان الأول، إلا أننا وقفنا عند استدعائه لشخصية النبي (أيوب عليه السلام)، وربطنا بين صبر الشاعر على ابتلائه بموت زوجته، وما عاشه من ألم ومعاناة وما أبداه من صبر وتجلد أمام هذه المحنة ما يذكر القارئ صبر واصطبار

النبي (أيوب) على ابتلاء المولى عز وجل له، كما بينا ما يجمع بين تجربته وتجربة السيدة "هاجر" أم سيدنا إسماعيل عليه السلام من حاجته إلى حب تلك المرأة قبل وفاتها وحاجة السيدة "هاجر" إلى الماء في ذلك الواد غير ذي زرع فالتوق الشديد لها لا يختلف عن تلك الحاجة للارتواء من الضمأ، وفي استدعائه لشخصية "فينوس" ثم "بلقيس" كان الشاعر يروم بيان جمال تلك المرأة في نفسه وتسيدها خياله الشعري، جمال "فينوس" وسلطان "بلقيس".

بينما استدعى "يوسف وغليسي" شخصيات عدة منها الصحابي الجليل "جعفر بن أبي طالب" رضي الله عنه والنجاشي ملك الحبشة، و"عمرو بن العاص" رضي الله عنه ثم شخصيات الأنبياء "المسيح وصالح" عليهما السلام وشخصيات أدبية وتاريخية (الشنفرى، تأبط شرا والحلاج) وتأولنا التوازي الحاصل بينه وبين الصحابي "جعفر بن أبي طالب" بحملها لرسالتين متشابهتين نبوة الدين ونبوة الشعر.

وإذا كان البعض يرى أن وفرة المراجع والدراسات في موضوع البحوث الأكاديمية من النعم المغدقة على صاحبه، فإننا نرى أنها مثلت عقبة أمام تحقيق التجاوز إن على مستوى الجانب النظري أو الجانب التطبيقي إذ لم تقف تلك البحوث عند مسائل جوهرية تحيط بموضوعاتها إحاطة شاملة وتفرز التداخل والتشابك بين بعض المفاهيم التي تيسر على أي باحث خوض غمار مثل هذه الموضوعات والتوغل فيها بما يعود بالفائدة العلمية والمنهجية على القارئ، ولذلك حاولنا أن نعيد تقديم تلك المادة النظرية في ثوب جديد، يرسم الملامح الفارقة بين تلك المفاهيم النظرية الملتبسة.

وفي ختام هذه المقدمة نتوجه بالشكر الجزيل والعرفان الممتن للأستاذ المشرف على بحثنا هذا، الأستاذ الدكتور عمر زرفاوي على ما أسداه من ملاحظات وما قدمه من توجيهات معرفية ومنهجية أسهمت في خروج هذا البحث بهذه الصورة التي نرجو أن تلقى القبول من لدن أعضاء لجنة المناقشة وتستدرك بعض النقائص التي عرفتها بحوث قبله.

والله الموفق لما يحبه ويرضاه

الشريعة يوم الاثنين

20 فيفري 2023م / 29 رجب 1444هـ

# الفصل الأول:

## قصيدة حضور الشخصيات التراثية

## والخطاب النقدي العربي المعاصر

## 1- الاستدعاء والحضور والتوظيف والاستيحاء: أية مشروعية؟

تعالج هذه الصفحات ظاهرة تعدد المصطلحات لمفهوم واحد، وهو استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر بعامة، والجزائري منه بخاصة، فإلى جانب مصطلح (الاستدعاء) نجد مصطلحات؛ (الحضور، التوظيف، الاستيحاء)، ولا يخفى على أي متابع حصيف للشأنين الأدبي والنقدي على حد سواء البلبلة والاضطراب اللذين يحدثهما ذلك التعدد عند القارئ لهذين المجالين المعرفيين.

وبالرغم من غلبة استعمال مصطلح (الاستدعاء) على بحوث كثيرة ومؤلفات عدة، وهذا بسبب الشيوع والتداول، اللذين كانا وراء انتشاره وذيوعه بين النقاد والباحثين، فمن المعلوم بالضرورة في مجال المصطلحية أن يشيع المصطلح ويتداول حتى ولو كان مخالفا للأصول العربية، ولا نزعم أن في سبك هذا المصطلح ما يتعارض وقواعد اللغة العربية وقوانينها، وإذ نتوقف هاهنا لمدارسة هذه الظاهرة، لأن عنوان بحثنا مصدر بـ: مصطلح «**حضور الشخصيات التراثية في الشعر الجزائري المعاصر**» وفي ذلك مخالفة للشائع والسائد، والذائع من الاصطلاح في مؤلفات وبحوث كثيرة كما ذكرنا سابقا، ويأتي في مقدمتها كتاب (علي عشري زايد) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، وهو اليوم يعد كتابا مرجعيا في هذا المجال، وتأسيسا على هذا المعطى، فإننا سنعتمد في متن بحثنا مصطلح (الاستدعاء) بدل (الحضور)، لأسباب سنأتي على ذكرها لاحقا.

وقبل تبرير هذا الاستبدال في مسألة التوظيف المصطلحي يجمل بنا أن نناقش مسألة استبعاد المصطلحات الأخرى (الحضور، التوظيف، الاستيحاء)، فأما استبعاد مصطلح التوظيف، راجع إلى مسألة شيوع وتداول مصطلح (الاستدعاء) وارتباط ذلك المصطلح (التوظيف)، بمتن مجاور للشعر وهو الرواية، واستخدامه في منظومة مصطلحية لمجال نقدي هو المنهج الموضوعاتي، على الرغم من أنه يشترك ويتقاطع مع

مصطلح (الاستدعاء)، في فعل الوعي الصادر عن الشاعر المبدع الملهم، كما يحضر في نظرية التعبير أو الإلهام، فالعملية الابداعية مع مصطلحي (الاستدعاء والتوظيف) هي عملية واعية وفعل مدرك للظاهرة المراد استدعاؤها أو توظيفها «فقد أجابت الحضارة اليونانية عن مسألة جوهر الفن الشعري ومصدره قبل أفلاطون إجابتين مختلفتين: الأولى تقليدية سادت من زمن هوميروس حتى بندار، تزعم أن الشعر هدية الآلهة، أي أنها تربط الشعر بمصدر غير عقلاني، والثانية سفسطائية تخالفها فترى أن ما يميز الشعر هو أوزانه أي صيغته المنظومة»[1].

وهذا بخلاف مصطلح (الحضور)، الذي يستبعد من حيث دلالته فعل الوعي والإدراك عن الذات الشاعرة، ما يجعلنا نتحرك من المنظور الإبداعي في إطار نظرية التناص، التي قامت على أنقاض نظرية الإلهام، فالتناص «هو حالة لا وعي أعدمت من خلالها الكتابة ذات المؤلف الواعية... وقتل للأب/ المؤلف، عن طريق عقدة أوديب بالمفهوم الفرويدي ... ولما كان المؤلف هو ذلك الأصل المتعالي الذي صدر عنه العمل الأدبي من وجهة نظر النقد المعياري، فقد جاءت الكتابة لتدمره»[2].

ولعل الفرق شاسع بين أن نبحث في استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر بعامة، والجزائري منه بخاصة وبين القبض على التناص، مع غيره من النصوص التي سبقته وجودا ورتبة، ولو كان الأمر متعلقا بالتناص لاستقام استخدام مصطلح (الحضور)، لأن التناص هو امتصاص نص لنصوص وفق مبدأ الإحالة اللانهائية بحيث يكون النص أثر لأثر عن أثر إلى ما لا نهاية، وحضور النص شيء

[1]– فؤاد المرعي: «نظرية الشعر في اليونان القديمة»، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون وآدابها، الكويت، يناير، مارس 1997، ص 198.

[2]– عمر زرفاوي، استقبال التناص في النقد العربي المعاصر، قراءة في محاولات التأصيل ومعضلاته، دار المثقف، باتنة، الجزائر، ط01، 2019– ص ص 27–28.

واستدعاء شخصية تراثية في نص مسألة مختلفة، ومن هنا نقف على ذلك الخلط بين هذين الأمرين.

ولو أخذنا بمصطلح (الحضور)، كما هو مثبت في صدارة عنوان بحثنا، لكان ذلك بحث في التناص، لا بحثا في استدعاء الشخصيات التراثية، فبين المبدع والمنتج، والإبداع والإنتاج حدّ مفهومي يحول دون تفشي ظاهرة الخلط المنهجي بين المعطيين السابقين، فاستدعاء الشخصية التراثية شيء وحضور نصوص في نص شأن آخر.

أما مصطلح (الاستيحاء)، فبالرغم من أنه مشدود من حيث المرجعية إلى نظرية الإلهام نظرا لعلاقته الاشتقاقية بالفعل (أوحى)، إلا أن المصطلح متداول في الحقل النقدي، وبالتحديد في مجال المشاكلة النقدية بين العرب والغرب في النقد العربي المعاصر، وهو ما نجده عند (محمد برادة) في كتابه محمد مندور وتنظير النقد العربي، كما أن شيوعه وتداوله محدود* جدا فيما أنجز من دراسات وبحوث في هذا المجال، وهو الأمر نفسه ** الذي نجده عند إحصاء استخدام مصطلح حضور، ويبدو أن هذه المحدودية في الاستعمال راجعة إلى تلك الأسباب التي ذكرناها سابقا المتعلقة بمسألة الوعي واللاوعي، ونظريتي التعبير (الإلهام)، والتناص.

ومع استبعادنا لتلك المصطلحات التي تحيل على نظرية التناص وبخاصة مصطلح (حضور)، يبقى استعمال وتداول مصطلحات؛ (توظيف، استيحاء) ساريا في بحوث قليلة، وهو ما نجده في كتاب أحمد مجاهد أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف

* لم نعثر خلال بحثنا إلا على استخدام وحيد لهذا المصطلح لدى الباحث (محمد فتحي)، استيحاء الشخصيات التراثية في بناء النص الشعري لدى أمل نقل، مجلة جسور المعرفة، عدد 10، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ديسمبر 2020.

** اقتصر استخدام هنا المصطلح على بحث (أمل محسن العميري): «حضور الشخصية التراثية الأدبية في تجربة الشاعر صالح الزهراني: قصيدة النداء الأخير للقيط بن يعمر الإيادي أنموذجا مجلة جامعة عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانية، مج22، المملكة العربية السعودية، 2015.

الشخصيات التراثية، ومن حذا حذوه من مقالات* اختار أصحابها هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات التي تعبر عن الإرادة الواعية والذات المدركة لموضوعها.

وتجدر الإشارة هاهنا إلى البون الشاسع بين مصطلح (حضور) وبين مصطلح (استحضار)، فهذا الأخير لا يختلف عن تلك المصطلحات التي تتبطن في مضانها الفعل الواعي والسلوك المدرك، فحروف الزيادة (أ.س.ت)، هي التي أخرجت هذا المصطلح من دائرة اللاوعي إلى دائرة الوعي والإدراك، فمن معاني أحرف الزيادة تلك الطلب والاستدعاء. «[استفعلت الشيء بمعنى طلبته واستدعيته، وهو الأكثر وما خرج عن هذا فهو يحفظ وليس بالباب]»[1].

وتأسيسا على كل ما تقدم فإننا سنعتمد في متن البحث مصطلح (الاستدعاء) بدل (حضور) وذلك لإيماننا بأنه المصطلح الأنسب والمتوافق مع الرؤية الإبداعية التي ينطلق منها الشاعر العربي المعاصر بعامة، والجزائري بخاصة، والتي مفادها أن الإبداع موهبة فردية لا جماعية، كما تراها نظرية التناص، وهو ما جرت عليه الأدبيات النظرية في النقد العربي قديمه وحديثه.

فالشاعر إما شاعر ملهم متصل بقوى خارقة أو متعالية، سواء أكان ذلك عن طريق زيارة واد عبقر أم عن طريق اتصال الشعراء بشياطين الشعر، أو بالآلهة كما نجده عند شعراء مدرسة الديوان والمهجر، فالشاعر كما أكد العقاد كان ولا يزال عند العرب نبيا تعلو به الدرجات ليبلغ التأله.

**والشعر من نفس الرحمان مقتبس  والشاعر الفذ عند الناس رحمان**

* من الباحثين الذين اختاروا استخدام مصطلح (توظيف)، الباحثة الجزائرية سكينة قدور في مقالها، «توظيف الشخصيات الذاتية في الشعر الجزائري المعاصر، قراءة في الأسطوري والشعبي والصرفي، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، عدد 20، جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة الجزائري، جانفي 2017.

[1]– صلاح مهدي الفرطوسي وهاشم طه شلاش، المهذب في علم التصريف على الرابط: http5://hyatok

ووفق هذا المعطى فإن المصطلحين، (الاستدعاء والاستحضار) أقرب المصطلحات المذكورة إلى المرجعية الابداعية التي تؤطر توجه الملكة الشعرية للشاعر العربي بعامـــة والشاعر الجزائري منه بخاصة، وذلك لأن المصطلحين يحيلان إلى الفعل الواعي المدرك للذات الشاعرة تجاه موضوعها المدرك (**الشخصية التراثية، المستدعاة**).

## 2- قصيدة الاستدعاء في الشعر العربي المعاصر والدرس النقدي: عرض ومناقشة

تعود باكورة ما ألف في موضوع بحثي هذا إلى نهاية العقد الثامن من القرن العشرين حين أصدر "علي عشري زايد" كتابه[1] (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) متناولا قضية محورية من قضايا الشعر المعاصر، وهي صلة الشاعر بالتراث وطرائق استدعائه وعلى الرغم من قيمة هذا المؤلف العلمية التي لا تجحد إذ أضحى مصدرا بحثيا لدراسات كثيرة تالية لا تقل مكانة عن تلك المصادر(*) المعتمدة فيه، فإن الجانب النظري، قد هيمن على الكتاب مقارنة بالجانب التطبيقي ولا غضاضة في ذلك، فالنقد الأدبي في مجمله هو نظرات متأنية في الإبداع الشعري قد خصص المؤلف ما يربو عن ثلثيه للمصادر التي استمد منها الشاعر المعاصر شخصياته التراثية بهدف «التعرف على أهم الشخصيات التي شاع استخدامها مع محاولة تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من [تلك] المصادر وهي [مصادر ستة]، الموروث الديني، الموروث الصوفي، الموروث التاريخي، الموروث الأدبي، الموروث الفلكلوري، الموروث الأسطوري»[2].

وقد حدد المؤلف نوعين من الصلات الرابطة بين الشاعر المعاصر وتراثه، النوع الأول يتمثل في (تسجيل التراث) والثاني في (توظيفه)، ففي المرحلة التي قادها "محمود سامي البارودي" اكتفى الشاعر المعاصر «بإحياء الديباجة العربية في أزهى عصورها، دون أن يوظف العناصر التراثية التي أحيتها مرحلة الإحياء في الشعر (...) [ليرتد] في

---

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

*- من تلك المراجع التي اعتمدها المؤلف في كتابه الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لعز الدين إسماعيل) و(الرمزية في الشعر العربي المعاصر لمحمد فتوح)، و(الأسطورة في الشعر العربي المعاصر لأنس داود).

[2]- المرجع نفسه، ص 94.

مرحلة تالية (...) إلى التراث لينطلق منه [مستأنفا] رحلة جديدة، مزودا بالقيم الباقية والخالدة [فيه] بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصر معين»(1).

يحس القارئ –وهو يشرح ويفصل الحديث في ذلك– أنه أميل ما يكون إلى الضرب الثاني للدور الإيجابي الذي مارسه الشاعر المعاصر، وتأسيسا على ذلك حدد للشاعر المعاصر موقفين مختلفين في التعامل مع التراث «الأول هو الذي يلجأ إلى التراث معبرا عنه، والثاني هو الذي يلجأ إليه للتعبير به»(2).

ويحدد المؤلف مرحلتين أسهمتا في تشكل عملية الاستدعاء للتراث، الأولى هي المرحلة الإحيائية التي تبدأ بـــ "البارودي" والثانية التي تبدأ بـــ "صلاح عبد الصبور" ويبدو أنه ها هنا واقع تحت سلطة المركزية الإبداعية لبلده مصر، فخص ذلك القطر من البلاد العربية بذلك التجديد، وقد لاحظ الباحث "يسري العزب" خلال عرضه لهذا الكتاب على صفحات (مجلة فصول) اختزاله لمنجز الابتداعيين (الرومانسيين) وإلحاقه بالمرحلة الأولى، فقال عن ذلك: «لا أدري لما لم يسمها (...) وكأن الرومانسيين من الشعراء العرب لم يكن لهم دورا أو موقف من فكرة استخدام الموروث في الشعر، لقد أدمجهم المؤلف في المرحلة الأولى، وجعل دورهم انتقاليا»(3).

ويبدو أن المؤلف العارض لكتابه لم يكونا مهتمين بتقديم تفسير لذلك، ولو عقدوا العزم على تقديم تعليل لوجدوا أن اختلاف الرؤى الإيديولوجية بين الاتباعيين (المحافظين) وخصومهم من الابتداعيين (المجددين) هو ما جعل العلاقة بينهم وبين التراث علاقة عداء، فبدا لهم وكأنه سلطة لا تختلف عن صور التسلط التي جاؤوا بها في صورة التعارض بين الحاضر والماضي، فقد شن الابتداعيون (المجددون) «حرب لا هوادة فيها

---

[1]– المرجع السابق، ص 75.

[2]– المرجع نفسه، ص 375.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على التراث لا من زاوية قيمته التاريخية كشيء مضى بل من زاوية صلاحيته في الوقت الراهن (...) فاتهموه بالجمود والانحطاط والتخلف والزيف والعبودية، ورأوا في إحيائه وبعثه الموت الزؤام»[1].

وعلى مستوى المنهج المعتمد في الكتاب فقد ركب الباحث بين الرؤية التاريخية التي تربط بين الشعر والعصر وبخاصة التحولات السياسية، وبين رؤية فنية تنطلق من جوهر الإبداع ولا تخرج عن تلك الصور الجمالية التي تميز الشعر عن غيره من ضروب الفن مع إجراء تصنيفي منطقي قائم على جمع المشترك الأسلوبي بين الظواهر الفنية المكررة عند كل شاعر أو مدرسة أو مذهب، فقد جمع الباحث «على النحو السالف الذكر بين التاريخية والجمالية في السفرين الأول والثاني، وإن كنا لا ندري بما نصف منهجه في سفري التصنيف والسلبيات! وهذا الجمع التأليفي سيسفر عن ظواهر أهمها التكرار الذي لا يضيف جديدا»(2).

أما فيما يتعلق بتصنيفه لتلك المصادر التي استمد منها الشاعر المعاصر شخصياته التراثية (الموروث الديني، الموروث الصوفي، الموروث التاريخي، الموروث الأدبي، الموروث الفلكلوري، الموروث الأسطوري) فقد كان بإمكانه أن يضم ضربين أو ثلاثة من تلك المصادر إلى الموروث التاريخي فيصبح التصنيف أقل تشعبا وأيسر إدراكا، وإذا كان المؤلف يقر بذلك التداخل والتشابك بين تلك المصادر إذ يقول: «على أن هذه المصادر في الحقيقة ليست دائما بهذا التمايز والانفصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله، فأية شخصية صوفية هي بالضرورة شخصية تاريخية، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية والأدبية، كما أن كثير من الشخصيات التاريخية والدينية قد

[1]– نعيم البياتي: «الشعر العربي الحديث والتراث بين العرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ع312/312، دمشق، يناير/جانفي، 1989، ص 52.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، عرض: يسري العزب، مجلة فصول، ع03، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، أبريل/ أفريل 1981، ص 293.

انتقلت إلى التراث الشعبي والتراث الأسطوري فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية»(1).

ويبدو أن إصرار الباحث على رسم الملامح الفارقة والعلامات المائزة لكل مصدر على حده قد خلف وترك تكرارا مملا يحتاج لصبر واصطبار شديدين من القارئ لهذا الفصل النظري، فمساحة هذا السفر والقول لـــ "يسري العزب" «تتسع (...) وتحتل أكثر من ثلثي الكتاب، حاملة تكرارا كثيرا لا في ما تقدمه من رؤى بل فيما يمثله تكوين الجمل نفسها الحاملة لهذه الرؤى»(2).

كما لاحظ الباحث "يسري العزب" ملاحظتين هامتين أدرجهما في هوامش مقاله، أولاهما أن الرؤية التاريخية التي انتهجها كانت تستوجب عليه وضع حد فاصل بين الشعر الحديث والشعر المعاصر ولا يستعملها استعمالا قائم على الترادف، فهناك حد بين المصطلحين، فالحداثة والمعاصرة لهما مفهوم زمني(*) وآخر فني في الفكر النقدي العربي الحديث، ولا مسوغ له في هدم ذلك الحد الفاصل إلا الأخذ فقط بالمفهوم الفني على حساب المفهوم الزمني، يقول "العزب": «هنا يفرق المؤلف بين الشعر الحديث والشعر المعاصر ويتعامل معهما كمترادفين، وربما كانت التفرقة بينهما معفية له –ولنا– من كثير من التساؤلات لأنها –على الأقل– تحسم بين بدايات العصر ووسطه ونهايته»(3).

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ص 73–74.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، عرض يسري العزب، مجلة فصول، ص 294.

*– يحدد الحداثة أو العصر الحديث في الفضاء الثقافي العربي من خروج حملة "نابليون بونابرت" من مصر إلى نهاية الحرب العالمية الثانية وتحدد المعاصرة من تلك النهاية إلى أيام الناس هذه.

[3]– المرجع نفسه، ص 297.

وتلا ذلك دراسة الناقد "نعيم اليافي" الموسومة بـــ (الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء)، وقد ضمناها إلى الدراسات السابقة في هذا الموضوع لاشتمالها على مصطلح "الاستدعاء" لأن الدراسات التي تتوخى القبض على الصلات الفنية بين الشاعر العربي المعاصر وتراثه كثيرة لا سبيل لحصرها أو تفصيل الحديث عنها في هذه المساحة الضيقة من البحث، فبعد أن بين صاحب هذه الدراسة مواقف الشاعر المعاصر من التراث، والتي أجملها في أربعة مواقف أولهما: موقف الهرب إلى التراث، وثانيها: موقف العرب من التراث، وثالثها: موقف الهرب بالتراث، ورابعها: موقف استلهام التراث واستدعائه، نتوقف عند الموقف الرابع –وهو ما يعنينا هاهنا– فيؤكد اختلاف ذلك الموقف عن غيره من المواقف الثلاثة الأخرى من حيث النوع لا الدرجة، فالتراث بالنسبة لأصحاب هذا الموقف ليس «مجرد مسلمات علوية ومثل ونماذج يحتذى ويقاس إليها، أو يهرب شأن الموقف الأول ولا ينظر إليه على أنه قيم بالية، وأمور متخلفة وطروحات أكل الدهر عليها وشرب ونام وعلينا أن نرفضه جملة وتفصيلا شأن الموقف الثاني، ولا يرى فيه الشكل الأسمى للتعبير الشعري قالبا وألفاظا وإطارا وطرائق صياغة وما علينا إلا نصب فيه تجاربنا وأحاسيسنا ونشرب من إنائه خمرتنا شأن الموقف الثالث»(1).

بل لقد أعاد النظر بمفهوم التراث نفسه، حيث انتهجت استراتيجية (الاتصال–الانفصال) بعد أن برزت دراسات ومشاريع تعيد ترتيب تلك العلاقة به، بسبب عوامل ثلاثة (اشتداد حركة التحرر العربية، حوار الحضارات، البحث عن الينابيع)، وفي تصور الناقد أن موقف الاستدعاء هذا «بما فيه من وعي ورؤية وشمولية يمتاز بخصائص ويحل عدة إشكالات كابدتها المواقف السابقة، فهو يمتاز بالتركيب بدل التوفيق وبالاستمرار بدل الانقطاع، وبتلبية حاجات الواقع بدل الاتجاه نحو الماضي أو نحو الغرب وبالاستراتيجية

[1]– نعيم اليافي: «الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ص ص 62–63.

الحضارية بانفتاحه على التراث الإنساني بدل التقوقع في شرنقة التراث أو الذوبان في تجارب الغير»[1].

أما فيما يخص منهجه فلا نشك أدنى شك في أنه قد اعتمد الرؤية التكاملية بما تستنبطه من إجراء تركيبي، وهي الرؤية التي تمحورت حولها مجمل بحوثه وجمعها بين تضاعيف كتبه وبخاصة كتابيه (أطياف الوجه الواحد1993، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق 1997)، بحيث اعتمد هو أيضا إجراء التصنيف لتلك المواقف بعد تأمل ونظر بالشعر العربي الحديث والمعاصر ليتقصى ويكشف علاقة الشعراء بتراثهم قائلا: «وقد أقمت هذه العلاقة وأوجدتها من خلال أربعة مقولات الثبات والتغير والتطور والتقدم، وكان لكل فترة أو اتجاه –في ضوء هذه المقولة أو تلك– مفهوم محدد للتراث، والتراث الشعري خاصة، ماهية ورؤية وبالتالي كان لكل منها طريقة في التعامل معه»(2).

وختم الناقد هذه الدراسة ببيان طرق استدعاء التراث في الشعر المعاصر مختلفا في استخدام مصطلح "الطرق" بدل مصطلح "المصادر" الذي استعمله "علي عشري زايد" ويبدو –بناء– على ما وقفنا عليه من ملامح فارقة بين الاستدعاء والقناع والرمز، ذلك الخلط المفهومي بين تلك التقنيات الثلاث مما كان يستوجب عليه أن يضيف إلى العنوان مصطلحي "الرمز والقناع" حتى يستقيم الأمر، فقد جعل من هذين المصطلحين الأخيرين طرق استدعاء، إذ يقول: «يستدعي الشعر المعاصر التراث أو يستحضره بطرق شتى تعرض لبعضها قلة من الدارسين، فأجملوها أو فصلوها ولعل أهمها: 1– التراث الديني،

[1]– المرجع نفسه، ص 68.

[2]– المرجع السابق، ص 74.

2- التراث الشعبي، 3- الأساطير، 4- الأقنعة، 5- المرايا، 6- الصور، 7- الأصوات والنغمات»(1).

وقد نحت دراسة الباحث الفلسطيني "إبراهيم نمر موسى" في دراسته (توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني)، صوب الانتقال من الشخصيات التراثية بوصفها ضربا خاصا إلى الشّخصيات التاريخية بكونها إطارا عاما، فيفرّق بين ما اصطلح عليه بـــ "وثائقية الشعر"، وبين الجانب الوثائقي للتاريخ، أي الاختلاف البيّن في تعامل كل من الشّاعر والمؤرخ مع تلك المادة التاريخية، فيقول: «ليس معنى القول بوثائقية الشعر أن يحقق الشاعر الغنائي القيمة "الوثائقية" ذاتها التي يبتغي المؤرخ تحقيقها فيما يرويه من أحداث التاريخ، أو أن يبقي الشعر رهينة في قبضة التاريخ ووقائعه وحقائقه، بل تعني قدرة الشعب على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاعر عليها بعدا يستجلي من خلاله صورة العصر، وما فيه من أحداث ويتوقف نجاحه في التجاوز بالحقائق التاريخية من نطاقها العلمي الجاف إلى منطقة الشعور الحاد»(2).

وقد جمع بين الإجراء التأويلي في رسم الحدود الدلالية بين الشعر والتاريخ من جهة، وبين ما تفرضه العلمية وما تفصح عنه الذات الشاعرة غنائية، ففرق بين "الوثيقة التاريخية" وبين "وثائقية الشعر" أي بين كتابة المؤرخ للمادة التاريخية وبين كتابة الشاعر لها، وعاد برؤية تاريخية ليقف عند إدراك الشاعر العربي منذ الجاهلية لأهمية توظيف الحوادث والشخصيات التاريخية في أشعارهم مقدما تفسيرا بتوظيف الشعراء الفلسطينيين لمعطيات التاريخ (شخصيات وزمان ومكان)، فقد استطاع أولئك الشعراء «من خلال هذا الكم الهائل من الإشارات التاريخية أن يعبروا عن رؤاهم الإنسانية والحضارية، وأن

---

[1]- المرجع نفسه، ص 69.

[2]- إبراهيم بن موسى: «توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر»، مجلة عالم الفكر، مج02، ع33، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر- ديسمبر، 2004، ص 117.

يعيدوا رسم خرائط الوطن الفلسطيني والعربي والعالم بشخصياته وأزمانه وأماكنه وفق رؤية شعرية تتساوق مع الحاضر، وتكشف عن شهادة شعرية إبداعية حية تتصل به، وتستحضر أبعاده فيها من انتصار وانكسار وحلم في صنع مستقبل إنساني أفضل»(1).

وقد اختار لبيان ذلك التوظيف الشعري لشخصيات التاريخ وكشف دلالاته الجمالية قصائد عدة للشعراء الفلسطينيين (فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، ومعين بسيسو) فتوقف عند توظيف "فدوى طوقان" شخصية "التتار" في قصيدتها "رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية"، وقد اعتبر "التتار" شخصية استنادا إلى آلية اللقب في تقابل ضمني بين "الصهاينة" و"التتار"، وبين "الفلسطينيين" حاضرا و"المسلمين" تاريخيا، مصورا المعاناة التي لقيها كليهما من خلال ذلك الغزو والاحتلال، وكذلك فعل مع شخصيات أخرى كشخصية "قيصر" عند "سميح القاسم" ويبدو أن بحثه هو أيضا قد عرضه لذلك الخلط المفهومي والاضطراب المصطلحي بين مصطلحي "التوظيف" بوصفه أحد مرادفات "الاستدعاء" أو "الحضور" وبين الرمز كما نجده في لفظي "الأخضر" في قصيدتي "درويش" "نشيد إلى الأخضر" ولفظي "السجان والجلاد" في قصيدة "معين بسيسو" "في الأردن".

وبخصوص الشعر الجزائري المعاصر –وهو مدار بحثنا هذا– فإننا لا نعثر على كتب خصصت لهذا الموضوع سوى عدد من المقالات والبحوث التي فرضتها متطلبات العمل الأكاديمي عند لفيف من الباحثين في أقسام اللغة العربية بالجامعات الجزائرية.

ومن الدّراسات التي عَرضَت لموضوع استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر المعاصر؛ دراسة معنونة بـــ (توظيف الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر الجزائري المعاصر،

[1]– المرجع نفسه، ص 120.

قراءة في الأسطوري والشّعبي والصّوفي)[1] اُستهِلّت بجانب نظريّ تلاه جانب تطبيقي تأوّلت من خلاله ذلك التّوظيف الفنّي للشخصيات المستدعاة بمختلف أنواعها، (أسطوريّة، شعبيّة، صوفيّة)، وحاولت تقديم صورة موجزة عن اهتمام العلوم الإنسانيّة بالأساطير وطرائق فهمها لهذا النّمط المعرفي، ووقفت عند تبرّم لفيف من الأدباء الغربيين من الطّرح الواقعي الذّي ساد أدبهم مع المذهب الواقعي الاشتراكي، ولجوئهم إلى الأساطير وتوظيفها في أشعارهم لما وجدوا فيها من مسحات خياليّة وعناصر خارقة بسبب ذلك الضّجر المتكرّر من نمطيّة التّصوّر الواقعي للأدب، وجفاف رؤيته الإبداعيّة ، فكانت الأساطير المبثوثة في (الإلياذة ، الإنياذة، الكوميديا الإلهيّة، والفردوس المفقود، ...)مصدر إنتاجاتهم الأدبية بعد انصرام النّصف الأوّل من القرن العشرين.

ويبدو أنّ ذلك التّوظيف للأساطير في الشّعر المعاصر قد فسح المجال أمام تعدّد مستويات التّأويل، فالشخصيّة الأسطوريّة- على سبيل المثال لا الحصر- تطرح معاني ثرّة خفيّة تحت المعنى الظّاهر، ومن أجل خلق رصانة منهجيّة لدراستها استدّلت الباحثة بأقوال لنقّاد أعلام نظّروا بدراساتهم العميقة لهذا المجال المعرفي كالنّاقد (ت.س. إليوت) صاحب مفهوم(المعادل(*) الموضوعي-Corrélatif objectif) ، المفهوم الذّي عرّفناه في شعر (إيليا أبي ماضي) ، وبخاصّة قصيدتيه؛ (التّينة الحمقاء) و(الحجر الصّغير)، وكان أبرز ما أوردته قوله عن النّهج(**) الأسطوري الذّي دعا إلى توظيفه

---

[1]- سكينة قدور: «توظيف الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، قراءة في الأسطوري والشّعبي والصّوفي»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة،ع12،كلية الآداب والحضارة الإسلاميّة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، قسنطينة، 2011.

(*)- المعادل الموضوعي مصطلح نقدي يشير إلى الأداة الرّمزيّة المستخدمة للتّعبير عن مفاهيم مجرّدة كالعواطف، ويوفّر هذا المصطلح عنوانا للطّريقة التي يقدّم بها الفنّ مجموعة من التّمثيلات التي قد لا يصرّح بالعاطفة فيها، لكنّها تعبّر عن هذه العواطف. ينظر موسوعة (ويكيبيديا) على الرّابط:: hhtps//ar.m.wikipedia.org

(**)- أوردت الباحثة هذا القول نقلا عن الباحث (رمضان الصّباغ) في كتابه؛ (في نقد الشّعر العربي، دراسة جماليّة) ، ص ص344-345، قول (ت،س، إليوت) عن نهجه الأسطوري:«بمثابة طريقة لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما

إبداعيّا ، ويبدو أنّها كانت تمهّد الأرض لتقدّم داعيا مهمّا من دواعي استدعاء الشخصيّة الأسطوريّة في الشّعر المعاصر بخاصة، والشخصيّة التّراثية بعامّة في الشعر العربي المعاصر بخاصّة. وهو الدّاعي الفنّي الموضوعي، وليس هذا مجال التّفصيل فيه لأنّنا سنعقد فصلا لعرض أهمّ دواعي استدعاء تلك الشّخصيات فيما يلي هذا المبحث من الأطروحة، وبين سطور ذلك العرض للجانب النّظري من الدّراسة قدّمت الباحثة (سكينة قدّور) الهدف والغاية من تلك الدّعامة الفنيّة التي انتهجها الشّعراء المعاصرون فقالت- مدمجة تعليقا لها مع رأي الباحث (إبراهيم الحاوي)- : «وعليه فإنّ الرموز والأساطير المستدعاة في الشّعر العربي المعاصر ليست مجرّد ظواهر فكريّة يلجأ إليها الشّعراء في رحلة بحثهم عن الذّات المعاصرة ، وليست أيضا مجرّد" مضمون" للرّموز والأساطير القديمة نبعثها من جديد للإفادة من عبرتها أو دلالتها إنّها ركائز فنيّة قادرة على استيعاب تجاربنا الحاضرة بما تحمله من إيحاءات وأبعاد نفسيّة»(1).

ووجدت الباحثة نفسها منخرطة- بعد هذا الرّأي الذّي أبدته حول دواعي الاستدعاء الفنّي للشّخصيّة التّراثية في الشّعر المعاصر- في بيان جملة الدّواعي والمسبّبات التي تدفع الشّاعر العربي المعاصر إلى عمليّة الاستدعاء تلك، منها الدّاعي الفنّي الموضوعي، وهو التّحول بالقصيدة الشّعريّة المعاصرة-كما رأت الباحثة- من الخطابيّة والذاتيّة إلى التّأمل العقلاني الهادئ، وعرّجت على الدّاعي السّياسي، واستدّلت على شيوعه في أوساط الشّعراء بآراء لبدر شاكر السّياب وعبد الوهاب البيّاتي وسميح القاسم اشتملت على

---

الهائلة من العبث والفوضى التي هي التّاريخ المعاصر...أي أنّها طريقة لضبط العواطف والأفعال وتشكيلها على نحو أكثر دقّة وفاعليّة وحيويّة».

(1)- سكينة قدور: «توظيف الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، قراءة في الأسطوري والشّعبي والصّوفي»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ص276.

محاولتهم الانفلات من رقابة السّلطة بممارسة رفضهم السّياسي للأوضاع الفكريّة والاجتماعيّة السّائدة في أوطانهم.

وانتقلت صاحبة الدّراسة لتبيّن أيضا دور التّراث الشّعبي ومكانته في الرّقيّ الفنّي بالقصيدة الشّعريّة المعاصرة إلى مجال أرحب من المتلقين لهذا الضّرب من الإنتاج الأدبي، واتّساع دائرة تفاعل الجمهور مع طريقة توظيف ذلك الموروث الشّعبي بما يرسّخ البعد التّاريخي ويشحذ الحسّ القومي لدى شرائح المجتمع المختلفة، وقد لاحظت أنّ الإقبال على استدعاء شخصيات التّراث الشّعبي يظل ضعيفا، قائلة: «ويبدو أنّ حظّ هذا الرّافد هو الآخر من المدوّنة الشّعريّة العربيّة المعاصرة ضئيل إذا ما قورن بغيره من المصادر التّراثيّة وحظ الجزائري منه أقل، وهو أمر ربما نرجعه إلى قلّة الوعي بأهميّة هذا الموروث المتجذّر بالذاكرة الشعبيّة»(1).

ويمكن أن يضاف إلى هذا السّبب الذّي علّلت به الباحثة تلك الضآلة التي ميّزت توظيف الشعراء الجزائريين المعاصرين لشخصيات التّراث الشعبي محاولات بعضهم المحافظة على الطّابع الجمالي الرّسمي للشّعر والنأي به عن كلّ ما يخلخل تلك المؤسّسة الجماليّة ويدرجه في النهاية ضمن اهتمامات الدّراسات الثّقافيّة، ولو كان ذلك بِنِيَّةِ تقريب الشّعر من شريحة كبيرة من المتلّقين ولكن بما يحفظ في النّهاية الصّفة النّخبويّة للشّعر.

وقد تلت هذه المقاربة مقاربات أخرى تنوّعت مدوّناتها بين المجال الإقليمي والمجال المحلي، أي العربي والجزائري، فمنها من تناول بالدّراسة شعر الشّاعر الفلسطيني (محمود درويش وبالتّحديد قصيدته (الجداريّة)(2) وأخرى عرضت بالقراءة

---

(1)– المصدر السّابق، ص 276.

(2)– قردان الميلود:«توظيف التّراث واستدعاء الشّخصيات التّراثية في شعر محمود درويش، الجداريّة نموذجا »، مجلة دراسات معاصرة،ع2، منشورات مخبر الدّراسات النّقديّة والأدبيّة المعاصرة، المركز الجامعي الونشريسي، تيسمسيلت، الجزائر، جوان 2017 .

والتّأويل للقصيدة النّونية[3] للشيخ (يوسف القرضاوي)، وثالثة [4] تقصّت حضور الشّخصيّة التّراثيّة في تجربة الشّاعر السّعودي(صالح الزّهراني)(*)، وحدّدت قصيدة (النّداء الأخير للقيط بن يعمر الإيادي) لتكون مجالا للتّطبيق، ورابعة[1] بيّنت استيحاء الشخصيات التّراثيّة في بناء النّص الشعري لدى أمل دنقل، وسواء أتّفقنا على الاستخدام المصطلحي المناسب أم اختلفنا فإنّ مجال بحثنا هذا مخصّص لاستدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر الجزائري المعاصر ومعنيّ برصد تلك الظّاهرة ودلالاتها الجماليّة عند جملة من الدّراسات والبحوث(*)التي ركّزت اهتمامها على شعراء جزائريين معاصرين، فبعد مناقشة ما قدّمته الباحثة (سكينة قدور) في دراستها الموسومة بـــ(توظيف الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، قراءة في الأسطوري والشّعبي والصّوفي) نجد دراسة أخرى معنونة بـــ (استدعاء الشّخصيات التّراثية في شعر فاتح علاّق)

---

(3)– علاوة ناصري: «استدعاء الشّخصيات التّراثيّة، نونية يوسف القرضاوي أنموذجا »، مجلة التّواصل، ع03، جامعة باجي مختار– عنابة، 2011.

(4)– أمل محسن عميري: «حضور الشخصيّة التراثية الأدبيّة في تجربة الشاعر صالح الزّهراني: قصيدة النّداء الأخير للقيط بن يعمر الإيادي أنموذجا»، مجلة جامعة عبد العزيز :الآداب والعلوم الإنسانيّة، م2015، 22.

(*)– شاعر وأكاديمي سعودي من مواليد منطقة الباحة 1381هـــ/1961م، يعمل أستاذا بقسم البلاغة والنّقد بكليّة اللّغة العربيّة بجامعة أم القرى، بمكة المكرّمة ، له إنتاج شعري وآخر علمي، ينظر موسوعة ويكيبديا لمزيد من التّعرف على شخصيّته الأدبيّة والأكاديميّة.

(1)– محمد فتحي، استيحاء الشخصيات التّراثيّة في بناء النّص الشعري لدى أمل دنقل، مجلة جسور المعرفـــة، ع10، مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2017

(*)– هناك مذكرات لاستكمال متطلبات شهادة الماستر تناولت موضوع استدعاء الشّخصيات التّراثيّة منها ما يتقاطع مباشرة مع موضوع الأطروحة، ومنها ما يخرج عن مجالها النّظري والمفهومي من قبيل اهتمامها بشاعر منتم إلى العصر الحديث الذّي يبدأ زمنيا من حملة نابليون بونابرت على مصر(1798م) إلى نهاية الحرب العالميّة الثانيّة (1945م)، ونذكر مثالا لذلك بمذكرة الطّالبتين؛ () (جماليات استدعاء الشّخصيات التّراثية في شعر محمّد العيد آل خليفة)

وفيها استهل الباحث حديثه عن ظاهرة الاستدعاء في القصيدة العربية الحديثة، واستفادة شعرائها من الموروث القديم بصوره المتعددة التاريخية والأدبية والدينية والأسطورية والصوفية، وبالرغم من اطلاعه على كتاب "علي عشري زايد"، إلا أنه لم يكلف نفسه عناء الإلمام بما كتب حوله خاصة عرض الباحث "يسري العزب" له في "مجلة فصول" السابق الذكر، فلو قوض له ذلك لما عدد ضروب شخصيات كان بإمكانه أن يدرجها ضمن الشخصيات التاريخية، ويبدو أنه غير معني بمراجعة ما كتب من الجانب النظري حول هذا الموضوع، وقد حدد ما سماها بطرائق الاستفادة من التراث، (تناصا واقتباسا وقناعا واستحضارا للشخصيات التراثية)، واعتبر ذلك ملمح من ملامح التجديد العربي المعاصر وأردف مؤكدا أن الشعر الجزائري المعاصر لم يكن بمنأى عن تلك التطورات التي مست الشعر العربي بشكل عام فكان له كما يقول: «نصيبه من التجديد والحداثة، وقد ظهر ثلة من الشعراء الجزائريين الشباب الذين استفادوا من التجربة الشعرية الجديدة، وحاولوا أن يسيروا على نهج كبار شعراء الحداثة مقتبسين من الموروث التاريخي الديني والأدبي القديم»(1).

فانتقل من العام إلى الخاص، مؤطرا تجربة الشاعر المختار موضوعا لدراسته ضمن التجربة الشعرية العربية المعاصرة بداية، ثم تجارب الشعراء الجزائريين التي تفتحت قرائحهم مع مع ما شهده وطنهم من تحديات، أما فيما يخص المنهج فقد أعلن الباحث أنه اعتمد منهج الوصف والتحليل طارحا من خلاله إشكالية دراسته قائلا: «يهدف البحث إلى تسليط الضوء على شعر فاتح علاق، من حيث توظيفه للتراث، واستدعاؤه للشخصيات المختلفة، معتمدا على منهج الوصف والتحليل ومن هنا يمكننا أن نطرح

[1]– محمد رغميت: «استدعاء الشخصيات التراثية في شعر فاتح علاق»، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج10، ع05، 2021، ص 14.

الإشكالية الآتية: ما مدى حضور الشخصيات التراثية في شعر فاتح علاق؟ وكيف جسد الشاعر هذه الشخصيات، واستثمرها في بناء رؤيته الشعرية؟»[1].

وسواء اتفقنا مع الباحث أم اختلفنا معه حول طبيعة تلك العناصر التي اشتملت عليها الأطراف المكونة لإشكالية بحثه، فإن موضوعا كهذا يقتضي منهجا أكثر حيوية وديناميةمن الوصف والتحليل، فالوصف إجراء حيادي يعيد انتاج المادة الموصوفة ولا يتأوّل البنى النصية وصرفها إلى دلالات خصبة، كما أن التحليل لا يعدو أن يلامس سطوح من البنيات دون أن يتوغل فيها عميقا فيكشف تعالقاتها التركيبية ودلالاتها الجمالية.

وعرف بعد ذلك قصيدة "الاستدعاء" فبدا الخلط جليا بينها وبين قصيدة "القناع" من خلال اقتباس لأحد الباحثين الذين أخذ عنه قوله: «إن استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (...) هو محاولة إعادة صياغتها في القصيدة، ودمج تلك الشخصيات في زمن الشاعر الذي استعارها واختارها قناعا يتخفى من ورائه»(2).

فعدم مناقشة وتمحيص الجوانب النظرية في مثل هذا الموضوع يوقع الباحث في مثل هذه المآزق، وهنا –كما سبق وأن عرفنا– أن هناك علامات مائزة وملامح فارقة بين "قصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع" إذ العلاقة قائمة في الأولى على التوازي والانفصال والثانية على التطابق والتماثل والانصهار.

ولأنه من المستعصى على أي بحث أن يعرض في مثل هذه المساحة لكل الدراسات التي عنيت بظاهرة الاستدعاء لكثرتها وتوزعها بين متطلبات العمل الأكاديمي من ناحية، وأغراض الكتابة النقدية من ناحية أخرى، فقد اكتفينا بما عرضنا له من دراسات حاولنا أن نبين بعض الخلل الذي أصابها فيما يتعلق خاصة بالجانب المفهومي والإجراء المنهجي.

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2011، ص 266.

### 3- الشاعر العربي المعاصر والعلاقة مع التراث:

يعرض هذا الفصل –بالدرس والتأويل– صور التعالق بين الشاعر العربي المعاصر وتراثه، فتكشف الرؤى الإبداعية المؤطرة للصلات المعقودة مع التراث الشعري على وجه الخصوص، بوصفها إجابات عن أسئلة الراهن الشعري، متأولة الروابط العتيقة التي جمعت الشعر العربي القديم بشعراء العصر الحديث والمعاصر من كلاسيكيين ورومانسيين القائمة على مبدأ التعارف اتصالا أو انفصالا، فبوساطة تلك الرؤية النقدية المنتهجة من لدن شعراء التفعيلة وقصيدة النثر، أعيد ترتيب ذلك المبدأ وفق تعالق جديد يتصل من خلاله الشاعر بتراثه الشعري لا للنسج على منواله أو محاكاة نماذجه، بل لالتقاط المضيء منها، وينفصل عنه في غير تبرم ليعبر به عن أشكال وجوده الراهنة اتصالا وانفصالا في الآن نفسه.

يتعالق موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث بشكل مباشر بتلك الأجوبة المقدّمة لسؤال النهضة: لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم؟ وهي الأجوبة المتمثلة في ما تولد عن ذلك السؤال من تيارات فكرية، لكل تيار منها موقفه من إشكالية التراث والحداثة، فالتيار المحافظ يرى أن السبيل لتحقيق النهضة معقود على بعث التراث وإحيائه، والتيار الحداثي يرى في الانفتاح اللامشروط على الآخر (الغرب) منطلقا لبلوغ ذلك المرام والغاية، وبين هذا وذاك يقف التيار التوفيقي الذي ارتأى الجمع بين رؤيتي الاتجاهين السابقين، فأكد أن الأخذ بالسبيلين مجتمعان هو الكفيل بتجسيد وترجمة ذلك المطمح النهضوي إلى واقع يخلص الفكر العربي زمن المعاصرة من براثن التخلف والقهقرى والانحدار، وذهب تيار رابع لاتخاذ مسافة نقدية تمكنه من الاختلاف مع التراث والحداثة «[فنقد] الذات ونقد الآخر ممارسة توسع من مجال الاختلاف، وتوفر إمكانية تتجاوز بها الثقافة العربية الحديثة ضروب التماثل والتطابق التي تعيق حركتها وتبطل فاعليتها، وتعيد إليها وحدتها بعد أن انقسمت إلى تيارات متعارضة (...) إن الوحدة هنا

لها دلالتها في البعد الحيوي الذي يركب تصوراته بقدر ما يسعى لأن يتفاعل مع الثقافات الأخرى، ويختلف عنها في الوقت نفسه ضمن إطار عام له القدرة على التنوع والحوار والتواصل بما يغني فروضه ويخصب من إمكانات التجدد فيه»[1].

وبالموازاة مع تلك التيارات الفكرية تبلورت مواقف نقدية للشعراء العرب في العصر الحديث فمنهم من تبنى المحافظة على القصيدة العمودية ببنائها الفني كالبارودي وحافظ والرصافي واقتصر اتصالهم بالعصر على تناول المستجد من الظواهر السياسية والاجتماعية والثقافية، وانتهج لفيف منهم منطق التجديد كما يبدو لنا ماثلا في مذهب جماعة الديوان وأبولو والرابطة القلمية، فانفتحوا على تجارب شعرية أوروبية وغربية تعلي من شأن الوجدان في صوغ التجربة الشعرية لخصها عبد الرحمن شكري في قوله:

**ألا يا طائر الفردو  س إن الشعر وجدان**

**وفي شدوك شعر النفـ  س لا زور وبهتان**[2].

ولم يقف التجديد في صدور التجربة الشعرية عن العالم الداخلي للمبدع، بل تعداه لكي تستجيب القوالب الفنية لذلك التغير في منابع الإبداع الشعري، فظهر جليا ذلك التنويع في الأوزان والقوافي عند المهجريين بعدما انفتحت تجاربهم الشعرية على الطابع الإنساني مجسدين منطق الاختلاف مع التراث بعزوفهم عما اعتادت عليه الذائقة الشعرية مع الشعر الإحيائي من شعر المناسبات والمدائح والمراثي في شكلها العتيق، ليتصلوا بالتراث من خلال الأخذ بأوزان الموشحات الأندلسية، فمشكلتهم مع الشعر القديم –كما يقول نزار قباني– أن الشكل قد منح: «الأهمية الكبرى [بحيث تم] التركيز على الغلاف الخارجي للفظة (...) [ففقدنا] كل قيمنا الإبداعية في الزخرفة والشعر الجديد أو المعاصر (...) كان

1– عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1997، ص 11.

2– عبد الرحمن شكري، قصيدة "عصفور الجنة" على الرابط: http//prince77almontada.com

من أعظم فضائله أن خفف دكتاتورية الحرف أو اللفظة (...) [فكسر] القالب الجبسي الذي فرض علينا أجيالا وأجيالا وأقام تعادلا بين المضمون والغلاف الخارجي»[1].

ومن على منبر تلك الندوة وقف "أدونيس" على الضفة الأخرى من النهر فذهب إلى أن الخروج عن الشكل القديم لا يجب أن يعطى الأهمية الأولى في مسار التحولات التي خاض غمارها الشعراء العرب المعاصرون، «[فأهمية] الشعر الجديد في المقام الأول إنما هي في رؤاه الجديدة في العالم الجديد الذي يضيئه، في معنى الشعر ذاته بالقياس إلى معناه السلفي»[2].

ويبدو أن ذلك الاختلاف بعيد البعد كله عن موقف الشاعر المعاصر من التراث رفضا وقبولا وإنما مرجعه إلى المنطلقات الرؤيوية التي تؤطر موقف كل تيار من تلك التيارات من قضية التجديد في الشعر، فالأول عاش مرحلة التحول من القصيدة العمودية إلى شعر التفعيلة فكان أحد روادها إلى جانب نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، أما الثاني فقد كان المنظر الأول لمرحلة التحول من شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر مترجما كتاب سوزان برنار (Sezan berner): (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه) (

) لأن كليهما جدد انطلاقا من التراث شكلا ورؤية، فالتحول في الرؤية هو المسؤول عن مظاهر التجديد تلك، فقد فاضت تجارب الإنسان وهمومه وتحديات عصره على القوالب الشكلية في القصيدة العمودية عند شعراء التفعيلة، كما هو ماثل في مفهوم "القباني" للشعر وبالتحديد جانبه العروضي، إذ دعا في أكثر من مناسبة إلى تجاوز الجمل الموسيقية الخليلية التي أخذت شكل مقدسات والبحث عن «أشكال أخرى بديلة لها، لأن

1- نزار قباني: « ندوة مجلة الآداب: قيمة الشعر العربي الحديث على الصعيد العالمي»، مجلة الآداب، ع01، بيروت، 1967، ص 06.

2- المرجع نفسه، ص 07.

الشكل الموسيقي القديم ارتبط في منشئه بأحداث أو مناسبات تقليدية ليست من صميم روح عصرنا هذا»[1].

فمواجهة المقدس من الأشكال الفنية كان على الدوام مراما للتنظير الأدونيسي للإبداع الشعري عبر مواجهة التصورات والرؤى الفكرية المتكلسة وقوالبها الجامدة وهو ما حدا به إلى اعتبار ما كتبه ممثلو الحداثة الأولى في الشعر العربي (أبو نواس، أبو تمام) أكثر حداثة من الكتابات الشعرية لشعراء العصر الحديث قائلا: «أعتقد أن معظم الكتابات الشعرية المسماة اليوم حديثة، لا توغل في مسألة اللغة الشعرية، وفي مسألة العلاقة بين اللغة والعالم من جهة والعلاقة بين اللغة والذات من جهة ثانية (...) [فالحداثة] الثانية [تواجه] اليوم مشكلات غير تلك التي كنا نواجهها مثلا في أيام "مجلة شعر": الخروج من الأطر التقليدية ومن الشكل الموحد ومن الوزن والقافية، المشكلة اليوم يمكن أن تكون: ماذا نقول؟ ما الأفق الذي يفتحه الشعر العربي للقارئ العربي؟»[2].

ويبدو ذلك التوافق في الرؤية بين قطبي شعر التفعيلة وقصيدة النثر في مواجهة كل منهما للفهوم المغلقة للإبداع الشعري وما تولد عنها من أطر فنية بوصفها تأويلات أصحابها لوجودهم الخاص، فمجابهة المقدس الفني كانت من أول اهتمامات الشاعرين، وإذا كان "أدونيس" قد بدأ بنقد الثوابت الثقافية في مشروعيه الفكري والنقدي ليرفض أشكال الثبات الأخرى، فكان الثابت على الدوام عنده هو المتحول فإن "القباني" أيضا انخرط بدءا بباكورة دواوينه: (قالت لي السمراء، طفولة نهد) في مشروع مزدوج جمع فيه بين ثقافة ونقد التراث الشعري، فهنا هو يقول متسائلا في رده عن إنطوان كرم «[هل

1– بشير تاوريريت: «الشعرية الحداثية عند نزار قباني»، مجلة المعرفة، ع511، سورية، أفريل، 2006، ص 82.

2– أدونيس وجميل حتمل: «وجها لوجه»، مجلة العربي، ع397، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر، 1989، ص 98.

الموسيقى] في الشعر العربي إرث أبدي لا يمكن تجاوزه؟ وهل يعتقد أنها قادرة على أن تحتوي وتضم جميع همومنا الآن؟»[1].

ليجيبه بالنفي مؤكدا أن الإنسان/ الشاعر «هو الذي يخلق موسيقاه، والذي سمح للشاعر العربي المعاصر المحاط بإطاره الحضاري الجديد أن يخلق موسيقاه، يسمح للشاعر العربي بصنع موسيقى الشعر خلق أشياء من العدم، وإنما أؤمن أنه بالإمكان استعمال بحور الشعر العربي وتفعيلاته مفاتيح صوتية يمكن أن نركب منها معادلات موسيقية لا حصر لها»[2].

ونخلص مما مضى إلى أن العلاقة بين الشاعر العربي المعاصر كانت ولا تزال قائمة على محاورة نقدية مناهضة لأشكال القداسة والماضوية في صورها المختلفة، رؤى وتصورات وعلاقات وجود مع الإنسان والعالم واللغة، ولا يعني ذلك –كما قد يتبادر للأذهان– أن هناك قطيعة مع التراث الشعري العربي في عصوره الأولى، بل إن الاتصال بالتراث كان الشغل الشاغل لأقطاب التجديد ورموز الحداثة الشعرية الذين اتخذوه منطلقا للمعاصرة «[فتخليهم] عن العمود التقليدي واستلهام تجارب الآخرين لم يكن لعبة من ألعاب الحواة (...) [بل لقد] تفاعل تفاعلا حرا، عميقا مع التراث الآشوري والبابلي والفرعوني والمسيحي والإسلامي تماما كتفاعله مع التراث الإنساني القديم والحديث خارج ديارنا [فكان ذلك] التفاعل محكوما بضابط واحد هو معيار الأصالة والمعاصرة في ثورتهم»[3].

---

1– نزار قباني: « ندوة مجلة الآداب: قيمة الشعر العربي الحديث على الصعيد العالمي»، مجلة الآداب، ص 08.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– عبد الوهاب البياتي: «الشاعر العربي المعاصر والتراث»، مجلة فصول، ع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ص 19.

ولمتسائل القول: هل انتهجت تيارات الحداثة مبدأ الاتصال مع التراث منذ البداية أم أنها انتهجت القطيعة بداية ثم تصالحت بعد ذلك مع التراث؟

وبالعودة إلى قول "أدونيس" إن الحداثة الثانية في الشعر العربي المعاصر واجهت مشكلات غير تلك التي واجهتها (مجلة شعر) هو في واقع الأمر تأكيد لانتهاج الحداثة الأولى مع "مجلة شعر" القطيعة مع التراث، بمحاولات التخلص من القوالب الشكلية، من شكل موحد من (وزن وقافية)، ويبدو أن هذه الحركة الشعرية قد «مرت في فترتين، فترة صدور المجلة وفترة ما بعد احتجاجها وتوقفها عن الصدور حين تفرقت أيدي أعضائها سبا [خلافا] (...) [فموقفهم] أو موقف بعضهم على الأقل –نظريا أو عمليا– اختلف وتباين بين المرحلتين إن في الدرجة أو في النوع، فإذا كان "يوسف الخال" أو "أنسي الحاج" ممن يمثل المرحلة الأولى فإن أدونيس في تطوره يمثل واقعيا المرحلة الثانية»[1].

ولعل هذا ما يفسر ذلك الجدل الذي دار بين "أدونيس" و"نزار قباني" حول مسألة التجديد الشعري العربي الحديث، إذ كان "أدونيس" يراجع أزمة "مجلة شعر" للتحول نحو مشروع "مجلة مواقفّ" بينما كان "القباني" يقدم رؤيته المستندة إلى واقع تجربته الشعرية الثائرة ضد أي محاكاة لنموذج شعري سابق عليها، إذ التجديد مرتبط بطريقة العرض ولا يحسب القارئ أن البون شاسع بين الرؤيتين «فالحداثة ليست ضد الماضي كما نعتقد ونخال وهذا ما تؤكده تصريحات "أدونيس" من خلال إلحاحه على أن الحداثة هي ضد الثابت في موروثنا الشعري، وهي بمثابة المتحول في هذا الموروث، ويعني "أدونيس" بالمتحول في هذا الموروث القيم الحية أو النقاط المضيئة في عتمة التاريخ الشعري، ولكن

1– نعيم اليافي: «الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ع312–313، دمشق، 1989، ص 55.

الأولوية دائما في تعريف الحداثة إلى شيء أسماه "أدونيس" طريقة التعبير، وعبر عن ذلك "نزار قباني" بطريقة العرض»[1].

وهو ما يعني أن القطيعة مع التراث الشعري بالنسبة لكليهما قائمة على معاداة النموذج الشعري المثالي عند "القباني" وأشكال القداسة وضروب الماضوية لا الماضي عند "أدونيس" ولذلك كان "القباني" منذ البداية في تواصل مع التراث الشعري، ولحق به "أدونيس" بعد أزمة (مجلة شعر)، أين بدا له أن التراث الشعري يحوز كتابات شعرية أكثر حداثة مما أنتجه الشعراء المنتمون إلى العصر الحديث، لذلك يدعو إلى ضرورة الإقامة في عمق التراث فيقول: «يجب أن يحيا الشاعر في قلب التراث متأثرا باللغة وعبقريتها، لكي يقدر في الوقت نفسه أن يوجد من هذه العبقرية عالما لم يسبقه إليه أي شاعر قبله هذا ما أقصده باتصال الانفصال، أي أن تنفصل عما أنتج لكي يتأصل في الأداة المنتجة التي هي اللغة»[2].

وهنا ندرك أن العداء قائم بين أقطاب الحداثة الشعرية سواء أكانوا من شعراء التفعيلة أم شعراء قصيدة النثر، وبين مدرسة الإحياء التي مثلها البارودي ومن نهج نهجه من المحافظين، إذ كانت علاقتهم بالتراث لا تعدو أن تكون –كما يرى "علي عشري زايد"– تسجيلا للتراث حيث اكتفى الشاعر الإحيائي بمحاكاة الشعر العربي القديم والنسج على منواله، «[فردت] محاولات البارودي على الشاعر العربي إيمانه بأنه بعد فوات كل هذه الحقب ما يزال –إن أراد– قادرا على محاكاة الشعر العربي في عصوره الذهبية منذ أن أنشأ الملك الضليل روائعه إلى أن أبدع المتنبي فرائده»[3].

---

1– بشير تاوريريت: «الشعرية الحداثية عند نزار قباني»، مجلة المعرفة، ص 80.

2– أدونيس وجميل حتمل: «وجها لوجه»، مجلة العربي، ص 100.

3– محمد أبو الأنوار: «التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي»، مجلة جذور، ج05، مج03، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ذو الحجة 1421هـ– مارس 2001، ص 317.

وهو اختلاف في الرؤية وطرق التعامل والاتصال بالتراث، وتحول مما اصطلح عليه (علي عشري زايد)، من مرحلة التعبير عن التراث إلى مرحلة التعبير به، المرحلة الأولى التي تبدأ كما يرى –زايد– بالبارودي وتنتهي "بصلاح عبد الصبور"، ويبدو أنه بهذا التحديد يخص بلده مصر، وقد لاحظ "يسري العزب" اختزاله للمنجز الابتداعي (الرومانسيين) وإلحاقه بالمرحلة الأولى فقال عن ذلك: «ولا أدري لما لم يسمها (...) وكأن الرومانسيين من الشعراء العرب لم يكن لهم دور أو موقف من فكرة استخدام الموروث في الشعر، لقد أدمجهم المؤلف في المرحلة الأولى، وجعل دورهم انتقاليا»[1]. وإذا بحثنا عن تفسير لذلك الدور الانتقالي الذي جعله المؤلف للشعراء الابتداعيين العرب فإن مرجعه إلى العداء الذي كانوا يكنونه لكل ما له علاقه بخصومهم من الشعراء الاتباعيين المحافظين، وبخاصة نزعتهم الفنية التي تضع العلاقة بالتراث في مقدمة اهتماماتهم، ويبدو أن –علي عشري زايد– لم يكن معنيا بالموقف الملي إزاء هذه القضية بقدر ما كان منصرفا إلى ما يلي ذلك من إشكالات محورية في كتابه (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) بالقدر الذي عني به (نعيم اليافي)، إذ يقول عن موقف الابتداعيين من التراث الشعري: «فأنت إذا أردت أن تكون ابن العصر المعبر عن روحه والممثل له –فردا ومجموعا– ما عليك إلا أن تنتهج نهج العزب وتتنفس هواء الغرب وتحيا حياة الغرب، وتحس إحساسه، من هنا نفهم لماذا طالبوا بإعادة النظر في مفهومي الشعر والقصيدة العربيين، كما نفهم لماذا أحلت أسماء مثل (بايرون) و(كيتس) و(شيللي) و(روسو) و(لامارتين) و(دي موسيه)، محل أسماء مثل (امرئ القيس) و(أبي تمام) و(المتنبي) و(المعري)» [2].

1– يسري العزب: « علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر عرض وتحليل»، مجلة فصول، ع03، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل، 1981، ص 293.

2– نعيم اليافي: «الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ص 54.

ولما كانت الرؤية الفكرية لأولئك الشعراء متجهة صوب الشعر الأوروبي الحديث، وما يؤطره من ثقافة مناهضة للموقفين الديني والقومي ومعادية للمدرسة الاتباعية، فقد نحت تلك العلاقة مع التراث الشعري باتجاه «استمداد أساطيرهم ورموزهم من التراث الغربي ولم يحاولوا قط أن يعثروا عليها أو يفتشوا في تراث أمتهم وأدبهم العربي»[1]. ولا شك أن في هذا الموقف من التناقض الشيء الكثير، إذ كيف يحتذي رواد المذهب الاتباعي في الشعر العربي الحديث، تجارب ورؤى الآخر (الغرب) وينسجون على منوالها بعد أن هاجموا المدرسة الاتباعية في بعثها وإحيائها للشعر العربي القديم ومحاكاته؟

يا ليت التناقض يتوقف هنا، فبالنظر إلى رؤاهم الفكرية وتصوراتهم الإبداعية نجد أنهم كانوا على الدوام يرافعون ضد التقليد الفني وشعر المناسبات ويدعون إلى إبراز الذات والفردية، ومواجهة المكرور والنمطي من التجارب الحياتية والممارسات الإبداعية، وقد واكب هذا التوجه نمو الحس الوطني وحركات التحرر والاستقلال، أين اجتمع في تفكيرهم العبودية والحرية معا، عبودية للآخر على المستوى الفني الإبداعي ومناشدة للتحرر فعلا وواقعا ضد وجوده الاستعماري، وعن هذا التناقض يتساءل (نعيم اليافي)، قائلا: «فكيف نوفق–والحالة هذه– بين دعوتهم إلى الاستقلال والتمايز والخصوصية الفردية وبين دعوتهم إلى التغريب والغرب ووضع العين على النموذج الغربي والتأسي به؟ أترانا يمكن أن نكون عبيدا مع تراثنا إذا قلدناه أحرارا مع تراث غيرنا إذا حاكيناه ونقلناه؟ سؤال لم يجب عليه الوعي البرجوازي صاحب الدعوة أيامها ولم يثره»[2]. ولباحث في هذا المجال لتراثه الشعري أن يقيس على تساؤل (نجيب العوفي) الذي اكتشف فيه تناقض التيار الابتداعي لتلك العلاقة فيقول: ألا يقع الشاعر العربي المعاصر في التناقض عندما يتحدث عن ذلك الاتصال –الانفصال– كما يطرحه "أدونيس والبياتي" وغيرهما؟

---

1– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2– المرجع السابق، ص ص 54–55.

إن الإقامة في التراث الشعري ثم الانفصال عنه بالنسبة لأولئك الشعراء تصنفنا في عمق إشكالية التعامل مع التراث بعامة، إن على المستوى الفكري أو المستوى النقدي، فالعودة إلى قراءة التراث في مشاريع نقد العقل العربي (الجابري) أو الإسلامي (أركون) أو تجديد التراث (حسن حنفي) نجد أن تلك القراءة محكومة على المستوى المنهجي بضرورة اتخاذ مسافة نقدية تمكن الذات الدارسة من نقد التراث، والاختلاف مع رؤى أصحابه، وتقديم تأويلات خصبة تحيّنه ليواكب تحولات العصر عن طريق التقاط تلك النقاط المضيئة المحاطة بالوثوقيات والنمذجة وبهذه الرؤية النقدية يمكن للتراث أن يحل في الواقع ويعيش بين ظهرانينا كرأسمال رمزي يكسب الذات العربية مناعة ثقافية أمام خطر التنميط الثقافي الذي ما فتئ يهدد ثقافات الأطراف في علاقتها بثقافة المركز.

وعندما تؤطر التصورات الفكرية والنقدية الرؤى الإبداعية لدى الشعراء المعاصرين تنتهج استراتيجية الاتصال –الانفصال– في التعامل مع التراث الشعري، فيواجه الشاعر أشكال القداسة وضروب النمذجة فيعيد تأويل ذلك التراث وفق ما تقتضيه علاقاته بالوجود واللغة والعالم، أين تصبح «القصيدة (...) في مثل هذه الحالة (...) حياة إنسانية تسكن في الكلمات [بحيث يسكن الشاعر الكلمات وتسكنه أين تتبدى تلك الإقامة بينهما بشكل تبادلي]»[1].

ومن هنا يمكن أن نفهم جوهر العلاقة بين الشاعر المعاصر وتراثه القائمة على رؤية تأويلية يعيد من خلالها فهم التراث الشعري وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر العربي المعاصر لمسألة التجديد أو التحديث الشعري، وهنا يلبس الشاعر ثوب الناقد/ المفكر ليعمل استراتيجية الاتصال– الانفصال، فيواجه الوثوقي من الرؤى والدوغمائي من التصورات المغلقة المناهضة لتلك الاستراتيجية، فإما أنها قابلة لإقامة حوار بينها وبين الراهن الشعري وإما أنها من الخَلِق البالي الذي يستعصي تحديثه أو ترهينه، ولا تتوقف

1– عبد الوهاب البياتي: «الحداثة بلا أصالة... قفزة في فراغ» حوار، مجلة الأقلام، ع 5، بغداد، ماي، 1985، ص 78.

عملية التحديث على مرونة التراث الشعري فحسب، بل إن للرؤية التي تؤطر عملية التأويل القسط الأوفر في بلوغ المرام المنشود، فالتراث كما يقول "سعدي يوسف" على لسان البياتي: هو «الجذر الذي نحرص على عدم انقطاعه، لكن نظرتي إلى التراث لا تنفصل عن موقف نقدي، كانت علاقتي مع ديوان الشعر العربي علاقة دهشة دائمة، ومن هذه الدهشة التقطت الكثير من قاموس الشعر، واليوم أحتفظ بشيء من تلك الدهشة الأولى، إلا أنني أجدني في كثير من الأحيان مراقبا أكثر مني معجبا، أنا أستعمل قيما فنية تراثية استعمالا جديدا مرتبطا بالعصر، فالتضاد الشكلي الذي يتضح في "المطابقة" يمكن أن يتطور إلى تضاد جدلي»[1].

وهذا الموقف النقدي الذي تحدث عنه "سعدي يوسف" يلتقي على مستوى الرؤية مع تلك الاستراتيجية المنتهجة عند شعراء التفعيلة وقصيدة النثر في تعاملهم مع التراث الشعري «[فقراءتهم] الواعية للتراث الشعري تنطلق من بعدين متضادين: فمن ناحية يعترف بصلة النسب التي تربطه بالنص القديم وبعظمته، ومن ناحية ثانية يرفض استمرار قواعده وأنماطه وتفوقه على ما بعده مع شعر، لذلك، أصبحت قراءة الشاعر الحديث للنص الشعري السابق قراءة مشوبة بالتوتر، وأصبحت هذه القراءة مهمة على مستوى الدراسة النقدية»[2].

لذلك يقف "صلاح عبد الصبور" موقف الرافض من أية قراءة(*) مؤدلجة للتراث الشعري، فهو كيان –من وجهة نظره– مستقل عن تلك النزعات الفكرانية والاتجاهات العقائدية(**) داعيا إلى تجنب الأسلوبان المتبعان في النظرة إلى التاريخ والحضارة العربيين، الأول: «[بنظرته] المثالية التي ترى التراث بأبعاده التاريخية والثقافية غاية

1– عبد الوهاب البياتي: «الشاعر العربي المعاصر والتراث»، مجلة فصول، ص 22.

2– أحمد صالح الطامي: «الشاعر العربي الحديث وقراءة التراث الشعري»، مجلة علامات في النقد، مج01، ج44، النادي الثقافي بجدة، ربيع لآخر 1423هـ، يونيو 2002، ص ص 731–732.

الغايات في الاستواء والكمال، وأنه قادر على الانبعاث بنفس ملامحه وفي أي وقت (...)، [وهي] نظرة تضفي على التراث مثالية تحميه من العيوب، وكما لا يكفي الأجيال اللاحقة مؤونة التسكع وراء مزيد من التأمل والفكر والإبداع والمعاناة»[1].

والثاني بنظرة معاكسة تماما للاتجاه الأول، «نظرة دونية تحاكم التراث الأدبي بمنطق العصر الحديث والأدب الحديث (...) [مؤداها] الحكم على الأدب العربي القديم بالتخلف والاضطراب»[2].

ويذكرنا هذا المعطى بما بدأناه من بسط لمواقف الفكر العربي المعاصر من إشكالية التراث والحداثة، فالموقف الأول هو موقف ما اصطلح عليه "محمد صدقي الدجاني" تيار الانكماش والثاني موقف تيار الانغماس، وكلا الأسلوبين أن أصحابهما خلطوا بين عدة أمور، الخلط الأول بين التاريخ العربي والأدب العربي، إن عظمة التاريخ لا تنتج بالضرورة أدبا عظيما (...) أما الخلط الثاني فكان بين الثقافة المعاصرة والسياسة المعاصرة، فلا ذنب للثقافة الأوروبية في الاستعمار الأوروبي لبلاد العرب، أي أن قبول ورفض الثقافة الأوروبية لا يجب أن يتأثر بالموقف السياسي تجاه أوروبا»[3].

وبهذا يتخذ "صلاح عبد الصبور" موقفا توفيقيا بين الأنا/ التراث، ومن الآخر/ الحداثة يجرد التراث الشعري من تلك النظرة المثالية التي ترى فيه صورة الكمال وتسائل الانفتاح اللامشروط على تجربة الآخر حتى نقع في مطابقة لا تختلف عن تلك التي جمعت بينه وبين تراثه من قبل، وهي رؤية توفيقية «[تجمع] بين استيعاب التراث وتجاوزه في آن يتحقق ذلك بأن يكون استيعاب التراث دافعا للشاعر للانطلاق نحو آفاق

(*)-يقصد هنا بالقراءة ليست القراءة –المنهج– بل القراءة/العلاقة تأويلا للتراث.

(**)-الفكرانية والعقائدية، ترجمات عربية للمصطلح الأجنبي (Idéologie)، الذي تم تعريبه بالأيديولوجيا.

1– صلاح عبد الصبور، الديوان، مج03، دار العودة، بيروت،ط1، 1972، ص ص 193–194.

2– المرجع السابق، ص 194.

3– المرجع نفسه، ص ص 196–197.

جديدة في العالم الشعري تتطلبها حياته المعاصرة (...) [ولا يتم ذلك الاستيعاب] إلا بعد قراءة فاحصة واعية للتراث، يختار الشاعر من خلالها تراثه الخاص الذي يدفعه إلى إكمال ما بدأه سابقوه في عالم الإبداع الشعري»[1].

ما أجمل هذا الكلام على المستوى النظري، فالرؤى التوفيقية في الغالب الأعم انتهت إلى منطق تلفيقي أو غلبة أحد الاتجاهين المتعارضين، تشهد على ذلك تجارب فكرية ونقدية وإبداعية في حياتنا المعاصرة، فتجربة "صلاح عبد الصبور" هذه خير من يمثلها، فقد انتصر في ذلك التقديم النظري لديوانه لمتطلبات الحداثة على حساب منجزات التراث الشعري، فأعلن تقززه من النقائض وتبرمه من شعر "بشار" واختزال ثلاثة أرباع الشعر العربي في شعر "أبي العلاء المعري" وهي جناية فيما يعتقد كثيرون على جزء كبير من التراث الشعري العربي «ويبدو [أنه] (...) قد وقع فيما حذر منه من ضرورة تجنب الحكم على التراث الشعري بمنطق العصر الحديث، فقد سبقت ثقافته الأدبية الغربية ثقافته الأدبية العربية، فكان كلما استهواه شاعر أو غرض شعري شبهه بشعر أو شاعر غربي كان قد استهواه»[2].

وهي التناقضات التي صاحبت الإطار التنظيري للعلاقة بين الشاعر العربي المعاصر وتراثه الشعري مع مشروع "مجلة شعر"، إذ قرر كل من "يوسف الخال" و"أنسي الحاج" فيما يتعلق بالتراث والثقافة الغربية «أمرين على جانب كبير من الأهمية، أولهما أن طروحات مجلة شعر حول قصيدة النثر مأخوذة أو منقولة من كتاب "46سوزان برنار" قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الحاضر، وثانيهما أن قصيدة النثر (...) –إذا عدت

1– أحمد صالح الطامي: «الشاعر العربي الحديث وقراءة التراث الشعري»، مجلة علامات في النقد، ص 339.

2– المرجع السّابق، ص 441.

عملا تخريبيا– فإنه يعد تخريبا مقدسا (...) ومحاورة ليس لهدم الخطاب الشعري فحسب بل ولهدم التراث والهوية القومية والحضارية»[1].

وحصيلة القول إن علاقة الشاعر العربي المعاصر بتراثه الشعري ظلت موجهة بموقف أعلامه من إشكالية التراث والحداثة، فالاختلاف الذي حوّل تلك الإشكالية سرعان ما انتهج من قبل أولئك الشعراء، إذا كان الشاعر الإحيائي قد اتصل بالتراث الشعري بغرض بيان منزلته وقيمته الفنية والحضارية أمام تراثات الأمم الأخرى، وبخاصة الشعر الأوروبي من ناحية، ومقدرته الإبداعية على مجاراة فحول شعراء العصور المختلفة والنسج على نماذجهم الشعرية من ناحية أخرى، فإن الرعيل الأول من المدرسة الابتداعية والمدرسة الحداثية مع مشروع "مجلتي شعر ومواقف" دعوا إلى الانفصال عن التراث في رؤاهم التنظيرية مناهضين لدعوى الاتصال التي تبناها خصومهم من الاتباعيين.

وفي تضاعيف المدرسة الحداثية وبخاصة ما اصطلح عليه "أدونيس" بالحداثة الثانية راجع أعلام الشعر العربي المعاصر ذلك الموقف معتمدين رؤية إبداعية تجمع بين الاتصال والانفصال في الآن نفسه، ومع إمكانية التوفيق على المستوى النظري فإن تلك الإمكانية بدت من الصعوبة بمكان إذ انتهت الرؤية إلى الجناية في أحايين كثيرة على التراث الشعري بميل أولئك المنظرين من الشعراء نحو مفاضلة جائرة وتراتبية مقيتة نصبت الشعر الحداثي الغربي على عرش الإبداع العالمي، وأنكرت على التراث الشعري العربي مكانته بين تراث الأمم والشعور على مر العصور، ولعل مرجع ذلك إلى التكوين الثقافي لأولئك الأعلام الذي وجه رؤيتهم لأشكال التعالق مع التراث الشعري ولنا في تجربة "أدونيس" مع مجلة "مواقف" وبخاصة جانبها التنظيري ومع "صلاح عبد الصبور" فيما أبداه من موقف تنظيري لتلك الصلة بين الشاعر العربي المعاصر وتراثه.

1– نعيم اليافي: «في الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ص 55.

# الفصل الثاني:

## قصيدة الحضور (الاستدعاء)

## والرمز والقناع: الحدود المفهومية،

## الدواعي والطرائق

## 1- قصيدة الرمز وقصيدة القناع وقصيدة الاستدعاء: محاولة لرسم الحدود المفهومية

ويهدف هذا الفصل إلى فك الالتباس بين مصطلحات "الاستدعاء" أو "الحضور" كما هو مثبت في عنوان البحث وبين أخرى مجاورة له في هذا المجال أهمها (الرمز والقناع)، ولما كان مصطلح "الرمز" أقدمها سبكا لارتباطه بظهور "المدرسة أو المذهب الرمزي" فإننا سنبدأ تفصيل الحديث حول مفهومه ومواطن اختلافه عن مصطلحي (الحضور أو الاستدعاء) فالرمز (Symbol) كما يعرفه (محمد فتوح أحمد) بالاستناد إلى (أدوين بيفان) (Edwyn Bevan) هو «قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال كل مظاهر الحياة»(1).

ويعلق شارحا هذا التعريف قائلا: «وهو لا يعني بذلك سوى أن بعض الأشياء يمكن أن تثير في الإدراك الإنساني من المعاني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر»(2). والرموز بهذا المعنى رموز يُتواضع عليها كما نجده في الرمز اللغوي مدار اهتمام اللسانيات الحديثة وموضوع درسها وهو ما يعرف بـــ (الرمز الاصطلاحي)، وهو «نوع من الإشارات المتواضع عليها كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها»(3).

وأحد العلامات السيميائية التي تكون فيه العلاقة بين طرفي العلامة علاقة اعتباطية، ففي كلتا الحالين لغة أو سيمياء، فإن التواضع والاتفاق هو ما يجمع بين الرمز والمرموز له، وحتى لا نتوغل عميقا فيما لا يخص موضوع بحثنا فإننا سنكتفي بالرمز الأدبي دون الدخول في تلك التفريعات التي تخص تعريفاته في علوم أخرى مجاورة والتي تتقاطع وتشترك في كونه «إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر وأن أصحابها في الواقع

---

[1]- محمد فتوح أحمد: "الرمز في القصيدة الحديثة" مجلة البيان، ع103، الكويت، أكتوبر 1974، ص 15.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبي بقدر ما كانوا معنيين بتعريف الرمز بصفة عامة»[1].

ويشترك الرمز الأدبي مع الرمز بمفهومه العام في أن كل منهما حامل لقيمة إشارية ما، غير أنهما يختلفان في الأساس أو المبدأ الذي يربط الدال بالمدلول في الرمز العام وبين الرمز والمرموز له في الرمز الأدبي، فإذا كان الأول قائم على الاصطلاح والمواضعة فإن الثاني قائم على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء، لأن هناك مسافة مؤسسية بهن الرمز العام واللغوي بخاصة التي تحكمها العلاقة البنيوية بين الفرد والمجتمع وبين الفردية التي تحكمها ذاتية الشاعر في علاقاتها بعالم الأشياء بما يعقده من صلات تشابه بين الأشياء فيما بينهما، فالتشابه في الرمز الأدبي قوامه «اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيد بعرف أو عادة أو اصطلاح، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه»(2).

فالرمز الأدبي إذا أبعد ما يكون عن المؤشر الخاضع للعرف أو الدلالة الطبيعية في الدرس السيميائي المعاصر، وربما قد تكون لها صلة بالأيقونة إذا ما اعتبرنا أن مبدأ التشابه إحدى درجات ما يمكن أن يمر به مبدأ التطابق أو المماثلة بين طرفيها وتبقى مسألة القرب أو البعد والالتقاء أو الافتراق بين الرمز الأدبي وتختلف ضروب العلامة السيميائية؟؟؟؟ مسألة نسبية من الصعب حسم تعالقها مفهوميا، وهو ما نلفيه في حديث "عاطف جودت نصر" إذ «يرد الفرق بين العلامة والرمز إلى أن العلامة إشارة حسية غلى واقعة أو موضوع مادي بينما يبدو الرمز تعبيرا يؤدي إلى معنى أعم يعرف بالحدس»[3].

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع السابق، ص 16.

[3]– عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، ط01، 1978، ص 20.

وبهذا يتضح الحدّ المفهومي الذي يفصل بين الرمز في تصوره اللساني أو السيميائي بوصفه علامة والقائمة على التوقيف والاصطلاح، وبين الرمز الأدبي كونه تعبيرا يشير إلى معنى قائم على التشابه بين شيئين «[فالعلامات] أوضاع اصطلاحية توقيفية يتقاسمها الناس على نحو اجتماعي (...) فهي تنقل إعلاما موضوعيا متبادلا، أما الرمز قد كان لا يزال إبداعا إنسانيا تجوز الاصطلاح والتوقيف»[1].

فالرمز اللغوي –والحال هذه– يتواضع عليه المجتمع بينما الرمز الأدبي فردي مخصوص يتعلق بشاعر أو لفيف من الشعراء، وبينما يوظف الأول للتواصل اللغوي والدراسة اللسانية أو السيميائية يستخدم الثاني للتأثير في المتلقي إبداعا، وبنظر بطيء يمكن القول إن «الرمز عالم باطني والعلامة عالم ظاهري»[2].

ومن هنا يمكن تعريف الرمز الأدبي بأنه ذلك «التعبير بطريقة يفهم منها السامع معنى غير الظاهر من الكلمات، هو تحميل الكلمات المنطوق بها إشارة توحي للسامع أو المخاطب بأنك تقصد معنى خفيا مستترا بغطاء المفردات أو الإشارة أو الإيماء»[3].

ولما كان هذا التعريف منصرفا إلى الأدب الشعبي موضوعا فقد حصر صاحبه حده المفهومي في المنطوق، لو تعلق الأمر بغير ذلك الضرب من الأدب لا تستبدل عبارة (الكلمات المنطوق بها) إلى عبارة (الجمل المكتوبة)، فالأدب الشعبي شفهي ومنطوق لا مؤلف له بخلاف الأدب الرسمي العام الذي يصدر عن ذات كاتبة، ومن هنا نخلص إلى مميزات وخصائص ينفرد بها الرمز يمكن إجمالها فيما يلي:

---

[1]– المرجع السّابق، ص 22.

[2]– أحمد قيطون: «الرمز في الشعر الشعبي الجزائري»، مجلة الذاكرة، ع06، يناير/ جانفي 2016، ص 145.

[3]– محمد الطاهر اللطيفي: «الرمز في الأدب الشعبي»، مجلة الحياة الثقافية، ع228، تونس، فبراير/ فيفري، 2012، ص 95.

1- يأخذ الرمز قالبا يتمثل في الأشياء الحسية أو الصور المادية وهو المستوى الأول، أما المستوى الثاني فتمثله الحالات المعنوية المرموز إليها، وباندماج المستويين يحصل الترميز ويتحقق الرمز.

2- يفترض ذلك المعطى الأول وجود علاقة بين ذينك المستويين، وهي العلاقة التي تمنح الرمز وتهبه -كما يرى "محمد فتوح أحمد" «قوة التمثيل الباطنة فيه، [ويقصد] بذلك علاقة المشابهة [لا يعنى بها] التماثل في الملامح الحسية بل يقصد بها تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي لكليهما»[1].

أما القناع (Masque)، فهو وليد فن مجاور للإبداع الشعري وبالتحديد فن المسرح، وقد استعار الشعراء هذه التقنية الفنية لاستخدامها في أشعارهم بغية تحقيق غايات عدة -التي سيأتي تفصيلها فيما سيأتي في هذا البحث-، ففي المسرح هو «وجه مستعار من ورق مقوى أو نسيج أو جلد أو غيره يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية، فيتخذ نمطا محددا وصفات ثابتة، أو هو الشخصية التي تظهر غير ما تضمر»(2).

وهو من الناحية التاريخية فهو «وسيلة درامية استخدمت في رقص القبائل البدائية ثم انتقلت إلى الاحتفالات الدينية في المسرح الإغريقي وسواه ولا تزال تستخدم حتى يومنا هذا»[3].

وبانفتاح الشعر المعاصر على نظائره من الفنون بدت الحاجة ماسة إلى الإفادة من تلك التقنية لغايات منها ما هو فني بحت، ومنها لا يرتبط بغير ذلك المرام الإبداعي

---

[1]- محمد فتوح أحمد: «الرمز في القصيدة الحديثة»، مجلة البيان، ص 17.

[2]- خليل الموسى: «بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة»، مجلة الموقف الأدبي، ع38، دمشق، أبريل، 1999، ص 120.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الجمالي، وبخاصة الجانب الفكراني/ الإيديولوجي، فالأقنعة الشعرية من قبيل سيدنا عيسى المسيح عليه الصلاة والسلام عند "السياب" في قصيدته (المسيح بعد الصلب)، وقناع "السندباد" عند "خليل حاوي" في قصيدتيه (وجوه السندباد) و(السندباد في رحلته الثامنة) وقناع "مهيار الدمشقي" عند "أدونيس" في أغاني "مهيار الدمشقي" «وسائل فنية درامية للتعبير عن إحساسات ومشاعر ذاتية (...) لاذ بها [أولئك الشعراء] خلفها [فحملوها] آراءهم ومواقفهم، فابتعدت –إلى حد ما– عن المباشرة والغنائية والذاتية وكانوا يحاكمون نقائض العصر الحديث من خلال هذه الوجوه المستعارة، من مراجع ومرجعيات مختلفة»(1).

وقبل بيان الفروق الفاصلة بين الرمز الشعري والقناع واستدعاء الشخصيات التراثية يجمل بنا أن نسجل ذلك الخلط بين هذه المصطلحات وبخاصة مصطلحي الرمز والقناع، ففي دراستها الموسومة بـــ (القناع الرامز والتناص في لامية الحطيئة) تجمع الباحثة "سمر الديوب" كما هو جلي في عنوان دراستها بين القناع والرمز جاعلة الثاني صفة للأول دون أن تكلف نفسها عناء رسم حدود فارقة بين المصطلحين، وهو أمر يزيد من التباس ذينك المصطلحين، وهي دراسة تعمق من أزمة الوعي المفهومي بتلك المصطلحات، تنصان إلى بحوث أخرى قال عنها الباحث "خليل الموسى" إن «ثمة اجتهادات نظرية ودراسات وتعريفات كثيرة قيلت في قصيدة القناع وهي من وجهة نظري ناقصة، فقصيدة القناع تحتاج أولا إلى دراسات أكاديمية جادة تقوم على إحصاءات لا تقتصر على تعداد قصائد القناع في شعر الحداثة»(2).

وقد يصدق حديثه هذا عن تلك المحاولات التي تعود بهذا المصطلح الحديث لتؤصله تطبيقا في الشعر العربي القديم، كما فعلت الباحثة المذكورة أعلاه، وما ذهب إليه

---

[1]– المرجع السّابق، ص27.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"عبد الوهاب البياتي" في محاولة تأصيله لمفهوم القناع بتقديم تعريف له بوصفه «هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته»[1].

ثم عاد للبحث له عن جذور موغلة في آداب الأمم السالفة فرد على سؤال محاوره قائلا: «استخدام القناع في الشعر كان قد جرى منذ العصور القديمة (...) وإذا أستطيع أن أعثر على القناع أحيانا في الشعر الجاهلي والشعر العربي وفي آداب الأمم الأخرى، ففي اعتقادي أن طرفة بن العبد في معلقته مثلا كان يتحدث عن نفسه، ولكنه قدم في نفس الوقت النموذج الأعلى للإنسان المتمرد على تقاليد القبيلة، وأعتقد أن طرفة لم يتحدث في المعلقة عن نفسه فقط، إنما عن أنماط كثيرة من الناس بدأت تتمرد على تقاليد القبيلة»(2).

وهو يقصد بذلك صور التقنع التي مرت بها هذه التقنية الفنية في انتقالها من صورتها الكرنفالية عند الشعوب البدائية إلى استخدامها في المسرح اليوناني، ثم توظيفها فيما تلا ذلك من إبداعات شعرية عند شعراء الحداثة، ومن الصعب العودة بهذا المهفوم المستنبط من نصوص إبداعية لمنظرين تأملوا تلك الإبداعات الشعرية لاستخلاص ذلك الحد المفهومي، فما نجده عند "طرفة" أو عند "الحطيئة" لا يخرج عن علاقة ضمير المفرد بضمير الجماعة على مستوى التركيب اللغوي، ولعل هذا ما يؤكد "البياتي" نفسه عندما يقول: «فالقناع كان موجودا في الأشعار القديمة ولكنه لم يستخدم بشكل فني»[3].

بهذا المعطى يكشف "البياتي" عن اضطراب في تحديد مفهوم القناع مما جعله مفهوما رجراجا متأرجح بين ما يمكن أن يكون تأصيلا للمفهوم وبين إطاره النظري عند شعراء الحداثة في الغرب، وما لاحظه الباحث ""خليل الموسى" على تعريف "البياتي"

---

[1]– عبد الوهاب البياتي، الدّيوان، دار العودة، بيروت، ط01، 1972، ج02، ص 37.

[2]– عبد الوهاب البياتي: «الحداثة بلا أصالة.. قفزة في الفراغ»، حوار مع هادي الربيعي، مجلة الأقلام، ع05، بغداد، ماي 1985، ص 79.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السابق الذكر قائلا: «ومن هنا كانت التعريفات لهذه القصيدة مستعجلة من جهة، وغير ناجمة عن دراسات تطبيقية ذات مقدمات ونتائج ومنها ماهو قريب المأخذ وتعليمي تبسيطي (...) والغريب العجيب أننا في النقد نتقبل هذا التعريف ونتخذه معيارا لدراساتنا من دون تمحيص أو غربلة بالرغم مما فيه من سطحية وخطل فاضحني»(1).

ويرفض الصيغة التي جاء عليها ذلك التعريف ويؤكد على ضرورة إضافة لفظة (ظاهريا) إلى ذلك التعريف حتى يستقيم مفهوميا، ويدل على ما يجب أن يكونه متسائلا: «فهل صحيح أن الشاعر يتجرد من ذاتيته؟ وكيف يتم ذلك ومتى وأين؟ أليس الشعر تعبيرا عن الذات الناطقة، سواء أكانت هذه الذات ذات الشاعر أم ذوات الشخوص في شعره الموضوعي؟ ألم يكن من المنطق أن يضيف في آخر المقبوس كلمة ظاهريا، والحقيقة أن الشاعر في قصيدة القناع لا يتجرد من ذاتيته كليا، وإنما هي تنسحب من السطح إلى الأعماق؟»(2).

ويواصل الباحث نقده لتلك التعريفات فيبدي بعد هذا اعتراضه على ما قدمه "جابر عصفور" من مفهوم للقناع في مقالته المشهورة "أقنعة الشعر المعاصر" بسبب ذلك الخلط بين الرمز والقناع، فقد ذهب "جابر عصفور" إلى القول إنه: «رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات»(3).

---

[1]– خليل الموسى: «رحلة الأعماق القناع والدلالة ( قصيدة سقوط قطري بين الفجاءة) لعلي الجندي أنموذجا»، مجلة الموقف الأدبي، ص 27.

[2]– المرجع السّابق، ص 28.

[3]– جابر عصفور: «أقنعة الشعر المعاصر»، مجلة فصول، ع04، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، يوليو/ جويلية، 1981، ص 123.

فيرى "خليل الموسى" أن «الشطط والحماسة قد ذهبتا بالدكتور جابر عصفور إلى أبعد من ذلك، فهدم الحدود العظيمة بين القناع والرمز (...) ولكن الرمز شيء والقناع شيء آخر مختلف وإطلاق الرمز في كتاباتنا خلط ووهم من الأوهام وما أسهله حين نتلفظ به، ونحن نوزعه ذات اليمين وذات الشمال مجانا مع أن الرموز المتوهجة نادرة في أدبنا وفي كثيرا من الآداب وهو يحتاج إلى طاقة خلاقة وموهبة نافذة»(1).

وبهذا يقدم الباحث موقفه من إطلاق الرمز على عواهنه دون حساب لقيمة ما تدعى تجاوزا رموزا في أدبنا العربي المعاصر، وهو بهذا يشير إلى أن الإبداع الشعري المتفرد أضحى كما تقول العرب في أمثالها "أعز من الغراب الأعصم"(*) وبهذه الندرة في الإبداع الشعري المتميز تندر الرموز الشعرية المتوهجة بالاعتماد إلى وقفنا عليه من مفهوم للرمز بوصفه مسألة داخلية وجدانية وباطنية فإن الحدود المفهومية بينه وبين القناع تظل قائمة ولا سبيل إلى هدمها فهذا الأخير هو مسألة خارجية تراثية منفصلة عن ذلك العالم الداخلي للشاعر ومتصلة بالتجربة التاريخية لشخصية الشاعر من جهة، وللشخصية المتقنع بها من جهة ثانية، فالرمز حركة من الداخل إلى الخارج بينما القناع هو حركة من الخارج إلى الداخل، فالرمز على رأي "خليل الموسى" «ذاك خارج على مدلولاته وهو حر طليق لا يعرف له استقرار، وهو لا يضبط بقوانين في حين أن القناع معروف لدى القارئ سلفا، وهو مقيد بالشخصية التي يمثلها وبقوانين يعرفها القارئ أيضا، فالسيد المسيح في قصيدة

---

[1]– خليل الموسى، «رحلة الأعماق، القناع والدلالة (قصيدة سقوط قطري بين الفجاءة) لعلي الجندي أنموذجا»، مجلة الموقف الأدبي، ص 28.

*– يضرب هذا المثل عندما يصبح تحقق أمر أقرب إلى المعجزة، ولاشك أن الإبداعات الجليلة هي من قبيل الأشياء الخارقة والأعمال الاستثنائية، والغراب الأعصم هو الذي في رجليه بيان ويعز ظهوره إلى حد أن يكون رابع المستحيلات.

السياب مثلا، ذو ملامح قريبة جدا من ملامحه في الكتب المقدسة وقد استعاره السياب لهذه الملامح»[1].

فالرمز والحال هذه من خلق الشاعر المبدع يشكل باستمرار انطلاقا من تقلبات الوجدان وحالات الانفعال الشعري، فبتغير تلك الأحوال الباطنية يتغير الرمز ويأخذ صورا مختلفة باختلاف تلك العوالم الداخلية، أما القناع فهو موضوع منفصل عن الذات يكون في الأغلب الأعم تاريخ وسيرة لشخصية ما يتاح للشاعر إدخال تعديلات طفيفة لا تخل بجوهر الشخصية، إنه بهذا المعطى ضد محاولات التغيير والمساس بذلك الجوهر يقول "الموسى": «[فلا] مانع من أن يغير الشاعر تغييرات طفيفة في دور القناع التاريخي لتتناسب مع تجربته بشرط ألا تكون تغييرات جذرية ليظل القناع رابطا بين الشخصية والشاعر من جهة، وبين الحاضر والماضي من جهة أخرى»[2].

ولتقريب الفهم يمكن القول أن الافتراق بين الرمز والقناع من حيث الدلالة يقترب الاقتراب كله من الفروق بين الرموز والأيقونة في الدرس السيميائي المعاصر، إذ العلاقة بين طرفي العلامة في الرمز هي علاقة اعتباطية بينما في الأيقونة هي علاقة مماثلة، فالقناع هو «محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصورتين (الشاعر/ الشخصية) ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معا، دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة، وقد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك، ولكن القرب شيء والتطابق شيء آخر»[3].

ولأن بحثنا غير معني بالقناع بقدر ما هو معني بقصيدة الاستدعاء فسنعقد مقارنات مفهومية بين قصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع وقصيدة الرمز في حدود ما أتيح لنا من

---

[1]– خليل الموسى: «رحلة الأعماق القناع والدلالة (قصيدة سقوط قطري بن الفجاءة) لعلي الجندي أنموذجا»، مجلة الموقف الأدبي، ص 28.

[2]– المرجع السابق، ص28.

[3]– جابر عصفور: «أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي»، مجلة فصول، ص 123.

مادة علمية لإزالة ما يمكن أن يعلق بتلك المصطلحات من التباس أو غموض بالرغم من التداخل الشديد فيما بينها، ولما كانت قصيدة القناع قوامها «الانصهار، لأن شخصية الشاعر تتطابق مع الشخصية التراثية المستدعاة ليعكس معاني بوتقة واحدة شخصية موحدة في النص، تشكل القناع الذي يبرز ناتجا عن تقمص الشاعر الشخصية المستدعاة تقمصا كليا في الصوت والتجربة»(1).

فإن قصيدة الاستدعاء مبنية على التوازي بين شخصية الشاعر وما استدعاه وشخصيات بمختلف ضروبها «يكون فيها الشاعر في موقع والشخصية التراثية في موقع آخر، تفصلهما مساحات واضحة (...) ويكون فيها الاستدعاء للمماثلة أو للمخاطبة أو للاستشهاد»(2).

وعلى الرغم من أن قصيدة الاستدعاء هي الرحم التي ولدت منها قصيدة القناع أو اشتراكهما في مسألة التماثل انصهارا وتوازيا، إلا أن التمايز يغلب على التشاكل بينهما في الحد المفهومي من حيث الكثافة في مساحة النص الشعري، فبينما يكون «الاستدعاء مكثفا ومهيمنا وحاضرا في كل مساحات النص في قصيدة القناع فإنه في قصيدة الاستدعاء العادية تتفاوت درجات ظهور الشخصية المستدعاة واختفائها، فقد تظهر إشارة تاريخية في شكل استدعاء اسم الشخصية، أو يرد ذكرها ورودا إشكاليا يعكس ارتباط هذه الشخصية بموضوع لطالما رغب الشاعر في تناوله شعريا»(3).

وتؤكد أغلب البحوث التي تناولت الجوانب النظرية في موضوع الاستدعاء على الانفصال بين شخصية الشاعر، والشخصية المستدعاة مساحات واسعة من النص حتى تكاد تستحوذ عليه دون أي اندماج أو تذاوت بالمعنى الفلسفي «[فيكون] الاستدعاء

---

[1]– أحمد ياسين السليماني: "تقنية القناع الشعري"، مجلة غيمان، ع03، اليمن، أكتوبر 2007، ص 29.

[2]– المرجع السّابق، ص29.

[3]– المرجع نفسه، ص 30.

لمخاطبة الشخصية من خلال تجربتها التراثية الشاملة (...) وهنا [تصبح الشخصية مدارا للحكي] تكتفي بالصمت والاستماع لما يقوله الشاعر دون أن تبدي أية مشاركة أو معارضة أو تدخل في بناء القصيدة»[1].

وبخلاف ما أقامه "خليل الموسى" من ملامح فارقة بين الرمز والقناع، نجد الباحث "أحمد ياسين السليماني" يعود إلى تلك الحدود الفاصلة بينهما بحيث تصبح قصيدة القناع هي قصيدة رمز فيقول: «بيد أن لهذه القصيدة (أي قصيدة القناع) ملامحها الفارقة وخصائصها المميزة ودورها الخاص الذي تلعبه سواء في جماليات النص أو في الحياة الاجتماعية أو في البحث عن قارئ إيجابي يستطيع أن يعيد انتاج النص كما أريد لها لأنها قصيدة رمز وثيق ومتباشك»(2).

ومثل هذا القول يوقعنا في قلق الخلط والالتباس إذ كنا قد لقينا شيئا من الارتياح عندما خلصنا بعدما تجشم "خليل الموسى" عناء التفريق بين الرمز والقناع ووظف الحدود المفهومية بين الرمز والأيقونة في الدرس السيميائي، أي قيام الأول على العلاقة الاعتباطية والثاني على المماثلة، بيد أن هذا الاشترك بين الرمز والقناع في دلالة واحدة عاد بنا إلى نقطة الصفر، معتقدا أن التشابه في الرمز هو نفسه المماثلة في القناع، وشتان بين علاقة المماثلة والمشابهة، فالأولى هي مطابقة بين طرفين تنتهي عند حد نيابة أحدهما عن الآخر ومشاركة في الصفات الجامعة بينهما برمتها، بينما المشابهة هي المشاركة في صفة أو أكثر دون أن تكون تلك المشاركة كلية، بل هي جزئية لا يستطيع أحد الطرفين أن يمثل فيها الآخر وينوب عنه، بحيث يغني حضور أحدهما عن حضور الآخر.

إن التشارك المفهومي ممكن التحقق بين قصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع، وذلك من خلال إحدى ضروب قصيدة الاستدعاء، وهو الاستدعاء مماثلة، وبين قصيدة القناع

---

[1]– المرجع نفسه، ص 31.

[2]– أحمد ياسين السليماني: «تقنية القناع الشعري»، مجلة غيمان، ص 24.

فليست قصيدة القناع قصيدة رمز كما يرى "السليماني"، والإلتقاء أيضا بين ذينك الضربين من القصائد وبين التناص كما يعتقد فهذا الأخير يستلزم امتصاص نص الشاعر لنصوص سابقة على نصه، ولا علاقة له باستدعاء الشخصية أو التقنع بها، ويبدو الخلط في قوله: «ولا ينفي ذلك كله تلك الصلات الواضحة بين قصيدة القناع وقصيدة استدعاء الشخصيات أو تلك التي تستدعي تناصا إليها، فقصيدة القناع هي قصيدة استدعاء وتناص بدءا ولكنها قصيدة رمز دقيق وعميق»(1).

ويبقى أن نؤكد على ضرورة إسقاط نقاط الالتقاء الجامعة بين التناص من جهة وبين ضروب تلك القصائد من جهة أخرى وبين ما يمكن أن تتقاطع عنده قصيدة الرمز مع ذينك النوعين الآخرين (قصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع)، ويكتفي الباحث بما يشترك فيه هذين الضربين الأخيرين أي مبدأ المماثلة استدعاء وقناعا.

ومن هنا سينصرف حديثنا الآتي إلى قصيدة الاستدعاء وسيعنى بضروب ذلك الاستدعاء لشخصية تجربة (حياة ومواقف)، ويعقد الرهان على القارئ ليكشف تلك المماثلة في انفصال ضروري قائم على التوازي بين شخصية الشاعر والشخصية المستدعاة «فالشاعر هنا يعرض تجربة الشخصية [ليماثلها](*) بتجربته أو ليطلب من القارئ تنفيذ [التماثل] وهنا تكون تجربة الشاعر متبوعة بتجربة الشخصية وهما الايسيراتية في خط واحد في قصيدة القناع»(2).

وهكذا تصبح مسألة الانفصال بين شخصية الشاعر والشخصية المستدعاة مكون جوهري في البنيان المفهومي لقصيدة الاستدعاء، ما يعني ضمنا أن الانصهار بين

---

[1]– المرجع السابق، ص 25.

[*]– استبدلنا مصطلح المشابهة عند الباحث السليماني بمصطلح المماثلة حتى يستقيم هذا المقبوس وفق تلك الفروق التي تم تحديدها.

[2]– المرجع نفسه، ص 32.

شخصية الشاعر والقناع المختار أيضا أمرا حاسما في رسم الملامح الفارقة بين ذينك الضربين من التقنيات الفنية «وإن تراءى لنا في بعض قصائد الاستدعاء نوع من التفاعل بين الشاعر وشخصيته التاريخية فإن هذا التفاعل لا يلغي ذاتية كل منهما على خصوصيتها وصوتها على عكس قصيدة القناع، التي تشهد تفاعلا واندماجا كليا بين ذات الشاعر وذات الشخصية»[1].

وبهذا المعطى يسهل على القارئ تحديد نوع التقنية الفنية التي يستعملها الشاعر، فمن خلال ذلك الانفصال والانصهار تتحدد طبيعة التقنية، فالصوت الواحد في النص الشعري هو بالضرورة قناع توحدت من خلاله شخصية الشاعر مع القناع المستخدم، أما الأصوات المتعددة هي قصيدة استدعاء تتوازى فيها شخصية الشاعر مع الشخصية المستدعاة «[لذلك] تتسم قصيدة الاستدعاء بتعدد الأصوات الظاهرة إما بصوت الشاعر وحده مخاطبا الشخصية التراثية، وإما بصوت الشاعر وصوت الشخصية التراثية التي تتحدث عن نفسها في بعض مواضع القصيدة، وهذا يمكن لقارئ النص أن يدركه»[2].

وتتحدد الملامح الفارقة بصورة جلية بين قصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع عبر ضروب الضمائر المستخدمة عند الشاعر، فالتوحد والانصهار في القناع قائم على ضمير المتكلم، أما الانفصال والتوازي في قصيدة الاستدعاء أساسه وقوامه ضمير المخاطب «[فضمير] هو الذي ينطق صوت قصيدة القناع ويحدد نوعها وهذه إحدى العلامات الفارقة لأن شاعر قصيدة القناع لا يتوجه بالحديث عن الشخصية ولا يهدف إلى مخاطبتها ويجعلها هي التي تتكلم بعد أن يعيرها صوته ووعيه المعاصر (...) أما قصيدة استدعاء

[1]– المرجع السابق، ص 32.

[2]– المرجع نفسه، ص 33.

الشخصيات التراثية فإن ضمير المخاطب يهيمن على مجالاتها، لأن الشاعر يخاطب الشخصية التراثية معتمدا على السرد التاريخي لوقائع تجربتها الشخصية»(1).

وتأسيسا على ما تقدم من محاولات تحديد العلامات –الملامح– الفارقة بين مصطلحات (الرمز، القناع والاستدعاء) فإن القادم من هذه الإطلالة النظرية سيخصص لضبط مفهوم دقيق لقصيدة الاستدعاء وأنماطه وطرقه ودواعيه.

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

## 2- دواعي حضور الشخصيات التراثية:

### 1.2- الداعي الفني الجمالي:

وبالرغم من الاختلاف في دلالة مصطلحات (الرمز والاستدعاء والقناع) وافتراقها مفهومها إذ لكل مصطلح منها إطاره المعرفي، إلا أن الاتفاق في دواعي توظيفه تظل من العناصر التي تشترك فيها تلك المصطلح أو التقنيات الفنية، "فالبياتي" بعد أن يحاول تأصيل مفهوم "القناع" في الشعر العربي القديم، وبخاصة الشعر ال، ص جاهلي عند طرفة بن العبد- يقول: «بالنسبة لي استخدمت القناع لأسباب فنية وأسباب غير فنية أيضا، وأعني لأسباب سياسية وسواها»[1].

ومن هنا يلخص لنا الدواعي التي تدفع الشاعر المعاصر إلى استدعاء الشخصيات التراثية في شعره والتي يتداخل فيها الفني وغير الفني، فيرسم حدودا بين الداعي الفني الخالص وبين الداعي غير الفني أي الداعي الإيديولوجي، ويقوم هذا التقسيم على التوازي بين رسالتي الإبداع، الجمالية والثورية مع ما يمكن أن تحدثه الرسالة الجمالية أيضا من ثورة فنية، فالوظيفة الثورية مزدوجة الفعل التغييري واقعا وإبداعا، فاستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث والمعاصر هو: «[عودة] إلى الماضي لشحن [الإبداع الشعري] بدلالات شتى ما كانت لتتأتى لولا هذه التقنية الفنية التي تحاول استنطاق الشخصية الأدبية ومحاورتها أحيانا لنقد الواقع أو السخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة أو الفاسدة، بمعنى أدق أن الشخصية الأدبية المستحضرة أشبه بالمرآة الخفية التي تعكس

[1]- عبد الوهاب البياتي: "الحداثة بلا أصالة... قفزة في الفراغ" حوار مع هادي الربيعي، مجلة الأقلام، ع05، بغداد، ماي 1985، ص 79.

الوجهين معا في آن، وجه الماضي بإشرافه ونضارته، ووجه الحاضر بتناقضاته وسلبياته»[1].

وقبل أن نفصل الدواعي الفنية في قصيدة الاستدعاء عن الدواعي غير الفنية يستوقفنا داع مشترك بينهما يلتقي فيه ذينك الغرضين، وهي فكرة التحرر من أبوة التراث فكرا وجمالا، وليس هذا من باب تكرار ما سبق إيراده من حديث عن علاقة الشاعر العربي المعاصر بتراثه التي خلصها فيها إلى انتهاجه استراتيجية الاتصال/ الانفصال «[فغير] خاف على أحد أن الشاعر العربي المعاصر تحرر في تعامله وتفاعله مع التراث من الخنوع والتقديس الأعمى، وفي المقابل التحرك على مساحات خلاقة من السؤال وإعادة البناء على ضوء تجدد القضايا وتعدد آفاق القصيدة المعاصرة كإدراك وحساسية مغايرة، وهذا يعني أن الشعر المعاصر في جدل لا يهدأ مع القصيدة القديمة في نماذجها الراقية»[2].

فالوجود الجمالي للشاعر العربي المعاصر مرتبط بتأول وجوده ومساءلة وجود أسلافه من الشعراء العرب القدامى، وهي مساءلة تتم عبر الدخول في علاقات جديدة مع الوجود بمختلف صوره (الوجود مع عالم الأشياء، الوجود مع العوامل الجمالية السابقة على وجوده ووجوده مع اللغة) «[فالشاعر] الحقيقي الذي يجدد هو الذي يستفيد من طريقة تعامل من سبقه مع اللغة، من طريقة استخدامه لهذه اللغة، حيث يستوعب هذه الطريقة

[1]– عصام شريح: "استدعاء شخصية المعرفي في الشعر العربي الحديث والمعاصر بين الواقع والتجريد"، مجلة التراث العربي، ع108، دمشق– سوريا، أكتوبر 2007، ص 244.

[2]– عبد الغني فوزي: "آثار القصيدة القديمة في الشعر المعاصر جدل وامتداد"، مجلة الجوبة، ع34، السعودية، يناير، 2012، ص 19.

ويتمثلها، ويجد لغة أخرى مختلفة وعالما جديدا مختلفا، وقد يكون مناقضا بدلا من أن يتابع الشاعر القديم في صوره في الألفاظ والعلاقات التي أقامها بينها وبين الأشياء»[1].

وبقدر ما يقيم الشاعر المعاصر علاقات جديدة على مستوى اللغة، فإنه في الآن نفسه يتصل بتلك المنابع الحرة لتراثه بهدف بلوغ الأصالة الفنية التي لا تعني الارتباط بالماضي بقدر ما تعني حرص الشاعر على استجلاب التفرد لتجربته الشعرية عن طريق استدعاء التراث لا محاماة فيقع في التماهي مع تجارب عناصر الاختلاف الحضاري، وفرض نموذج ثقافي واحد بتعميق «[إحساسه] (...) بمعنى غنى تراثه وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لول وصلت أسبابها لها، ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله له هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير»[2].

وليست الأصالة بهذا المعطى هي الارتباط بنموذج على سبيل القداسة والتبجيل والإجلال بل إن الأصالة هي ما يحقق ذلك الاختلاف والتفرد والمغايرة بالنسبة للماضي من جهة وللحاضر من جهة أخرى يرفض التطابق مع هذا أو ذاك وهو حيت يتصل بالتراث استدعاء لشخصيته «يكون قد أصفى على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري، وأكسبها في الوقت نفسه لونا من الكلية والشمول بحيث تتخطى حاجز الزمن، فيمتزج بإطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة»[3].

وبذلك الاتصال تحقق التجربة الشعرية الغنى والأصالة والشمول في الآن نفسه، ويحصل غنى التجربة الشعرية من خلال التعرف على تجارب الأسلاف والإفادة من

[1]– أدونيس وجميل حتمل: "وجها لوجه"، مجلة العربي"، ع371، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، أكتوبر، 1989، ص 100.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 16.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تجاربهم الحياتية ورؤاهم الإبداعية، وهو أمر مرتبط بتلك الرؤية الجدلية أين يحدث التفاعل الخلاق بين الشاعر والتراث، فيحكم «الاختيار المسبب من خلال نسق عقلي وفكري وفني جمالي –العنصر المستدعى من التراث– أي أنه لا يستدعيه استدعاء تلقائيا بل استدعاء مدروسا يخضع لتصوره عن الشعر والنص الشعري وماهيته ومهمته وقدراته على التجاوب مع النص المعاصر، أي أن الشاعر يطرح أسئلة يجيب عنها التراث، كما يطرح أسئلة على الواقع، استجابة لأسئلة الواقع نفسه، وبذلك تختلف علاقة الشاعر المعاصر بالتراث عن علاقات الشاعر السابق عليه في كل المذاهب التقليدية والإحيائية والرومانسية»[1].

وعندما تحقق التجربة الشعرية الأصالة الفنية بتفردها عن الماضي اتصالا وانفصالا بإعادة تأول الوجود الشعري في علاقته بأشكال الوجود الموروثة، يتحقق شمولها فتتجاوز الإطار المحلي الإقليمي متخطية حدود الزمان والمكان، لتعبر عن تجربة إنسانية عامة لا تجربة ذاتية مخصوصة، «[فالفرادة] الشخصية الأصلية [هي] ترتفع بالشعر إلى مستوى رفيع جديد من حيث التعبير ومن حيث الرؤيا ومن هذه الزاوية كل شهر حقيقي هو شعر شخصي، وإذا كان هناك مجال عن عالمية الشعر، فهولا يستطيع أن يكون عالميا إلا انطلاقا من هذه الخصوصية»[2].

وكلما وجد الشاعر العربي المعاصر سبلا إلى بلوغ ذلك الشول في إبداعه الشعري قلل من انفعالاته المفرطة التي حصرت تجربته الشعرية –من قبل– في إطار محلي ضيق وقلصت ممكنات وجوده الجمالي خارج أسوار إقليمه الجغرافي، فالشاعر يتجاوز «دوائر التعبير عن انفعالاته بالقصائد الحماسية أو التحريضية ودوائر التعبير عن عواطفه

[1]– مدحت الجيار، الشاعر والتراث دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 1995، ص 227.

[2]– أدونيس: "ندوة الآداب: قيمة الشعر العربي الحديث على الصعيد العالمي"، مجلة الآداب، ع1، بيروت، يناير، جانفي، 1967، ص 06.

بالقصائد الغنائية حين يرقي إلى مقام الإبداع الشعري الذي يجسد رؤيا قد تحقق لها العمق والتكامل والشمول، إنه يحتشد بكل قدراته كي يخترق في وجدان المتلقي حجب الأنانية وأصوار اللحظات المعزولة وحدود الولاءات الأسرية والعائلية والطائفية طموحا إلى الكشف عن الجذور الحضارية الواحدة ووشائج الانتماء الوطني والقومي»[1]. فيخلع التراث بشموليته تلك الخاصية على الإبداع الشعري وتصبح –إن صح التعبير– كلية الخاص جزء من كلية العام، فيخرج بذلك الوجود الجمالي من الانغلاق الفطري إلى الانفتاح الحضاري على عوالم رحبة تغني إبداعه الشعري عن طريق المثاقفة حوارا وضيافة، «ولكي يحقق الشاعر بلوغ هذه الغاية قد يتخفى خلف عدد من الأقنعة التراثية لعل حضوره أمام القارئ متقمصا رداء الشخصية التراثية، ومتخذا ملامحها النفسية والفكرية ومستعينا بما استقر لها في وجدان المتلقي من هيبة أو جلال أو تعاطف: لعل كل ذلك يكون أعمق تأثيرا من حضوره المباشر»[2].

ونخلص من كل هذا إلى مركزية القارئ فيما يستدعي من شخصيات تراثية، فإذا كان المعنى كما قالت العرب قديما في بطن الشاعر، فإن الشخصية المستدعاة في بطن القارئ/ المتلقي منه تنبثق، «[فلا] الشاعر الشخصية في عصرها أو سياقها التراث إنه يستدعيها من قلب المتلقي ووجدانه كي تتحول بفضل موهبته وخبرة تمرّسه الفني إلى جسر للتواصل والتحاور والارتقاء... جسر ينتقل القارئ به –دون قلق أو توجس– من قيمة التقليدية الراسخة إلى قيم الشاعر النابضة بروح العصر»[3]. وهو ما يعني أن عملية الاستدعاء هي قسمة وشراكة بين الشاعر والقارئ، فالخطاب الشعري بهذا المعطى هو

[1]– محمود عبد الوهاب: "حلول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل"، مجلة أدب ونقد، ع13، القاهرة، جويلية، 1985، ص 80.

[2]– المرجع السّابق، ص80.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خطاب نخبوي، ويوجه إلى قارئ يملك ثقافة واسعة واطّلاع شامل على التراث بأحداثه وشخصياته.

فالقارئ رقيب على عملية الاستدعاء تلك يتقصى خطى الشاعر وهو يجري تعديلاته على الشخصية المستدعاة بما يتوافق مع رؤيته الإبداعية دون تدخل مباشر، لأن الشاعر يدرك تمام الإدراك أنه لا يستطيع أن يقوم بتعديلات جذرية تخرج الشخصية وتبتعد بها عن جوهرها العميق في التاريخ، فالشاعر «لا ينزع (...) الشخصية من إطاراتها التاريخية أو الأسطورية أو الملحمية أو الدينية كي يعيد صياغة ملامحها في تشكيل جديد، تنطق أبعاده الجديدة بملامح من رؤياه وتمتلك سماته الفنية من عناصر التشكيل والإيقاع، ما يرقى به إلى مستوى التأثير في وجدان المثقف المعاصر»[1]. فنجاح عملية الاستدعاء إذا مرهون بتقبل القارئ لتلك التعديلات التي تحدث على الشخصية، فإذا نالت الرضى وحازت الأريحية في نفس المتلقي، وفق الشاعر في مسعاه، وأفلح في تحقيق مرامه من خلال التأثير فيه، وبلغ غايته في بناء معمارية نصه وفق ما تقتضيه متطلبات الوظيفة الشعرية كما يطرحها "رومان جاكبسون" في خطاطته المعروفة، وبهذا تخرج قصيدة الاستدعاء وفق تلك الشراكة من حدود القارئ الواحد إلى قراء أكثر، فتكتسب عن طريق الشيوع والانتشار صفة الشمول، فيتحرر من الجزئية والآنية محققة الاندماج في الحكي والمطلق «[فيتمكن] الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كل عصر»[2].

**2- الدّاعي الثّقافي:**

[1]- المرجع السّابق، ص80.

[2]- خليل حاوي: «حديث أجراه معه "غسان كنفاني"»، مجلة المعرفة، ع07، سوريا، تموز/ جوان، 1962، ص 164.

يعود بنا بيان سلطة "الداعي الثقافي" في قصيدة الاستدعاء إلى استئناف ذلك الحديث الذي عرضنا له من قبل خلال تلمّس حدود تلك العلاقة بين الشاعر العربي والمعاصر وتراثه، وبخاصة إلى مفاصل ذلك التحول – ممّا اصطلح عليه "علي عشري زايد"– من مرحلة الإحياء (مرحلة تسجيل التراث أو التعبير عنه) إلى مرحلة تالية (مرحلة توظيف التراث أي التعبيرية)، ولما كانت مسألة الوعي بغنى التراث العربية بعامة والتراث الشعري بخاصة، والاعتقاد الراسخ بإمكانات حلوله في الراهن من زمن المعاصرة مسألة ثقافية ورأسمال رمزي يمكن الرهان عليه في أية معركة ثقافية ضد الثقافة الوافدة مع تلك الرجة الحضارية التي عرفها العالم العربي بعد خروج حملة "نابليون بونابرت" من مصر، ثم ما نشهده مع نهاية الألفية الثانية من مشروع تنميط ثقافي وعولمة أدبية، فقد كانت مرحلة التعبير عن التراث عن طريق بعثه وإحيائه، وإذا كان "العقاد" يرى في محاكاة "البارودي" للأقدمين «هي أنفع ما في شعره للأدب المصري الحديث، لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهلين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب»[1]. فإنه من ناحية أخرى يكون قد قدم أحد الإجابات الإبداعية شعرا عن سؤال النهضة الأدبية ليؤكد أن الشاعر العربي الحديث بإمكانه أن يجاري تلك الإبداعات الشعرية الأوروبية، وما اتصلت به من تراث إغريقي ولاتيني ثري، وهو فعل ثقافي ينشد تأكيد ذلك الوجود الجمالي في علاقة الثقافة العربية الإسلامية بنظيرتها الأوروبية، فقد استطاع الشاعر الإحيائي أن يعبر عن الوجود الحضاري العربي عن طريق العودة إلى استلهام النماذج الشعرية الراقية، مزيجا ما خلفته القرون الستة (فترة الحكمين المملوكي والعثماني) من ضعف إبداعي تراجعت من خلاله الأصالة الشعرية لصالح النمطية والتقليد فثم «التمييز بين الاتباع الأعمى والإبداع، الذي وإن قام على استلهام التراث والتغذي منه، فإنه يأتي

[1]– عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط03، 1965، ص ص 147–148.

يعمل فني أصيل يمتلك شخصيته الخاصة.. والتراث [ها هنا] ليس هو التراث الشعري أو الأدبي فحسب، إنه الموروث الحضاري والثقافي للأمة بأسرها بمختلف وجوهه وتجلياته، إنه إنجازاتها التاريخية والفكرية والفنية، وهو كل شاهد في عصرنا على وجود تلك الأمة عبر التاريخ، فعلاقة أمة من الأمم بتراثها هي وعيها بحضورها في الماضي وحضور ماضيها في الحاضر»[1].

وأمام ذلك الارتياب والشك اللذين تسربا إلى نفوس الجماهير حول قيمة ومكانة ذلك التراث الشعري عند عقد تلك المقارنة الضمنية بين ثقافة الوافد الأوروبي، انتهج الشاعر الإحيائي طريقة تسجيل التراث أو التعبير عنه ليثبت لنفسه أولا ولتلك الجماهير ثانيا أن تراثه الشعري يملك من الأصالة والتفرد ما يضعه على عرش الإبداع الشعري الإنساني، ويبوؤه موقع الصدارة في ترتيب الآداب العالمية، فدون تلك الجهود الإحيائية ما كان للتراث الشعري أن يبلغ مرحلة توظيف التراث أو التعبير به «[فالتراث] لم يكن في وجدان الجماهير وعقولهم –ولا حق في وجدان الشعراء أنفسهم– بمثل هذا الحضور الذي هو عليه الآن بعد أن قامت حركة الإحياء ببعثه حيا تحت كل سمع وبصر، ومن ثم فإن نموذج "التعبير عن" كان هو الموقف الأمثل الذي يقفه الشاعر في المرحلة الأولى، مشاركة منه في عملية الإحياء، بوسائله الخاصة وقد قام الشعراء فعلا بدور جوهري في تحقيق هذا الحضور الدائم للتراث في وجدان الجماهير وعقولهم»[2].

وعندما نهي مسألة التقدم والتأخر الحضاريين بين أوروبا والعرب، فإن الطرف الأضعف في هذه المعادلة هو المطالب بأن يحشد من الممارسات الثقافية ما يثبت ذلك الوجود في الحاضر من خلال بعث ماضيه، وإحياء تراثه عبر تلك المرحلتين اللتين تحدثنا عنهما سابق، (مرحلة تسجيل التراث/ التعبير عنه، ومرحلة توظيف التراث/

[1]– ريتا عوض: «الكتابة الشعرية والتراث مكانية القصيدتين القديمة والحديثة»، مجلة فصول، ع01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل/ أفريل، 1996، ص 199.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

التعبير به)، وهو ما يعني بصورة أو بأخرى أن الانتقال من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية لا يحصل إلا عبر المرور بمرحلة التسجيل تلك، وهو ما يوحي به مصطلح "التسجيل" من دلالات على التثبيت والتخزين والحفظ والاسترجاع عند الحاجة، ولذلك فإن المرحلة الأولى قد تم فيها الحفظ والاسترجاع، وليس في ذلك الحفظ لا يشير إلى تلك الصورة الصوتية عن طريق الترديد أو التلقين للناشئة بل إلى الحفظ طباعة[*] وإبداعا أي التحول بذلك التراث من الغياب إلى الحضور في وجدان الجماهير وعقولهم، ويتحقق ذلك المبتغى تأتي مرحلة توظيف التراث والتعبير به، وبالتوقف عند دلالة حرف الجر "الباء" ندرك أن دلالتي الدمج والاستعانة المصاحبة لاستخدام ذلك الحرف تنتقل إلى الوجود الثقافي والحضاري للذات العربية، بحيث يدمجها ترثها عبر الاستعانة به في عالم اليوم ورهاناته التي لا تعترف إلا بذلك العمق التاريخي والبعد الحضاري للأمم والشعوب، فالتراث والحال هذه «هو الأساس الروحي والكيان المعنوي للشعب والأمة، فهو في جوهره تعبير عن موقف إنساني حضاري وقفه الإنسان في عصره [فيعبّر] من خلاله وبواسطته عن شخصيته الحضارية وعن وجوده في عصره... فتجسد بعض معالم ذلك الوجود، ورسم جانبا من سيمياء[*] الشخصية الإنسانية في ذلك العصر، ومن هنا فإن التراث في جانب مهم منه يدخل في عقل "الخبرة" التي يمكن أن نزيد منها وعيا ونأخذ قبسا في إضاءة طريق الحاضر والمستقبل»[1].

---

[*]– يقول الباحث "مدحت الجيار" عن صورة إحياء التراث طباعة ونشرا: "ومن ثم تحول التراث الشعري إلى نموذج يحتذى، ولكن دون تبعية ودون جمود أو إلغاء لذاتية الشاعر كلية، وساعد على ذلك أن نشرت دواوين الشعر العربي ابتداء من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي، راجع كتابه (الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث)، ص 189.

[*]– يقدم الباحث "ماجد السامرائي" مقابلا عربيا للمصطلح الأجنبي (Semiotique) أو (Simiologie) بلفظ (سيمياء) بذلك أزمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

[1]– ماجد السامرائي: «التراث منطلقا للمعاصرة»، مجلة الأقلام، ع09، بغداد، سبتمبر، 1978، ص 20.

وقد تجاوز الشاعر العربي المعاصر تلك المرحلة التي تولى فيها شعراء الإحياء تسجيل التراث والتعبير عنه إلى مرحلة توظيف التراث والتعبير به، تاركا تلك المهمة للناقد الدارس والمؤرخ ليضطلع هو بالتعامل مع التراث بمنظور تفسيري.

فليس لبوس المفكر الذي يتصدى بتقديم إجابة إبداعية عما يعنيه من سؤال النهضة في إطاره الشمولي وهو بلوغ النهضة والإقلاع الفني والشعري «[فالعودة] إلى التراث وقراءته قراءة جديدة.. إلى الأمل فيه ليست "عودة بعد انقطاع".. إنما هي عودة إلى "ذاكرتنا الحضارية": ذلك أن الكثير من العناصر الأساسية المكونة لجوهر هذا التراث نجدها تضطرب في نفوسنا، وفي بؤر من تفكيرنا ومن هنا فإن قراءة التراث على نحو جديد تعني في ما تعني جمع هذا "الشتيت" وعرضه في نسق جديد، وأمام أضواء جديدة ليبلغ طاقته الموحدة في اندفاعة جديدة تكون هي الفعل المحرك لعناصر الحاضر»[1].

وبهذا يمكن أن نخلص فيما يتعلق بالداعي الثقافي إلى تحوّل المعرفي لدى الشاعر المعاصر من مرحلة أولى تميزت بالحفظ والاسترجاع والتعبير عنه إلى مرحلة أخرى أكثر نضجا وأعمق استيعاب لذلك التراث الشعري، باتخاذ مسافة نقدية مكنته من انتهاج رؤية توظيفه والتعبير به عن المستجد من همومه المعاصرة وأسئلة واقعه الراهن، أين تم التركيب بين معطياته التراثية ومتطلبات يومياته الحياتية.

### 2.2- الداعي السياسي والاجتماعي:

يتحدد هذا العامل من خلال ذلك الصراع والعداء الطبيعي بين الشاعر بوصفه مثقفا وبين أشكال السلطة القائمة التي تصدر عنها مختلف ضروب الطغيان والقهر السياسي والاجتماعي، ولأن الشاعر العربي المعاصر يمثل إحدى تلك الفئات التي طالها الظلم ولحقها التهميش من خلال ما تنتهجه تلك الأنظمة السياسية من محاولات احتواء

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أولئك الشعراء عن طريق ضمهم إلى مشروعها وتكريس أقلامهم للدفاع عن وجودها وبقائها أو إبعادهم وإقصائهم والتنكيل بهم إذا ما رفضوا الانصياع لرغباتها وإرادتها: «[فعندما] يشتد الطغيان والقهر السياسي والاجتماعي في أمة من الأمم في عصر من العصور فيكبل حريات الشعب، ويفرض على أصحاب الكلمة من شعراء وكتاب ومفكرين ستارا رهيبا من الصمت بقوة الحديد والنار، أو بقوة النبذ الاجتماعي –إذا كانت القوى المسيطرة قوى اجتماعية وليست سياسية– فإن أصحاب الحكمة يلجأون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة»[1].

ولما كان الشاعر –وفق مذهب الالتزام– الشاعر بهموم أمته ينافح عنها في سرائها وضرائها وفي أوقات سلمها وأوقات حربها على أساس أنه من يمثلها وينوب عنها، وبهذه المنزلة يحمل الشاعر مهمة الدفاع عن القضايا المصيرية لشعبه من ناحية، وعن تلك الطبقات المسحوقة من ناحية أخرى، ولأنه يشعره –على رأي ابن رشيق– بما لا يشعر به غيره، فقد أوكت له مسؤولية الذود عن آمال تلك الفئات والتعبير عن آلامها، وأنيطت به وظيفة إسماع أصواتها لمن يقولون حكمها ويسيرون شؤونها، وأمام رفض السلطة الاعتراف بذلك الدور الذي قد يورده موارد الهلاك إذا ما عبر عن احتجاجه وامتعاضه إزاء تلك الممارسات المتسيدة للنظام السلطوي تعبيرا مباشرا، فالشاعر أو الشعر «يعيش (...) اليوم منفيا خارج المدن التي ترفض أن تتغير (...) في حالة تصادم مستمر مع السلطة التي تريد أن تدجنه وتستأصل غدد الرفض فيه وتجعل منه صوتا في كومبارس[*] وزارات الإعلام، إن النظم بشكل عام تقف بوجه الشاعر، لأنها تمثل الاستمرار والثبات

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ص 32–33.

[*]– الكومبارس: هو الممثل الذي يقوم بدور ثانوي في أي عمل فني، ويتردد هذا اللفظ في صورته المعربة بكثرة على لسان المصريين بوجه خاص والمشارقة بوجه عام، وعرب عن اللفظ (COMPARSA) في اللغة الإيطالية.

في حين يمثل الشاعر إرادة الحركة والتجول، وهكذا تنقطع خيوط الحوار، وتنعدم الثقة ويدرج اسم الشاعر في لوائح المخربين والفوضويين والخارجين عن القانون»[1].

ومن هنا فكر الشاعر العربي المعاصر في المواجهة غير المباشرة مع تلك النظم المستندة، فاتخذ من الشخصيات التراثية وسيلة يتخفى وراءها ويحملها مواقفه في تواز وانفصال بينه وبينها، معارضا ومناهضا ومحتجا على تلك الممارسات السلطوية القاهرة، وهي عملية الاستدعاء التي «لا تعرضهم لبطش السلطة الغاشمة التي غالبا ما تكون آراء (أولئك الشعراء) وأفكارهم مقاومة لها وانتقادا لطغيانها، ومن الأساليب التي (لجؤوا) إليها أصحاب الكلمة على مدى العصور»[2].

ولبيان تقنية الاستدعاء وعلاقتها بهذا العامل السياسي والاجتماعي سنورد مجموعة من الأقوال للفيق من الشعراء العرب المعاصرين أعلنوا من خلالها أن عملية الاستدعاء مرتبطة في جانب كبير منها بتلك العلامة المتوترة على الدوام مع الأنظمة السياسية التي تحكمهم، يقول بدر شاكر السياب عبر ممارسته رفضه السياسي عن طريق الأسطورة: «كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي تلك، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم»[3]. ويذهب "سميح القاسم" إلى بيان الدواعي التي حدجت به إلى توظيف الأسطورة والرمز في شعره، هروبا من ملاحقة السلطة له في الأراضي المحتلة وانفلاتا من الطوق الذي كانت تفرضه عليه وعلى نظرائه من الشعراء المناوئين لسلطة الاحتلال من جهة وللسلطة الفلسطينية التي قبلت بتلك الاتفاقيات المتخاذلة، وما كانتا تمارسانه من تضييق على الرافضين لذيمك الضربين من

---

[1]– نزار قباني: "عن الشعر... والقصيدة...والتجربة" مجلة المعرفة، ع131، دمشق، سوريا، يناير/ جانفي، 1973، ص ص 130–131.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 33.

[3]– عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائع العربي، بيروت، ط02، 1984، ص 105.

التسلط فيقول: «الاحتلال على الرقابة المفروضة على كل الفنون ي الأراض المحتلة، وبالأساس على الفنون العربية، والرمز والأسطورة يتيحان لي تمرير أرائي ومواقفي رغم مقص الرقيب»[1].

وهو ما نجده في مواجهة "نزار قباني" للنظام الاجتماعي المتسلط على المرأة بوجه خاص التي لا يراها إلا بضاعة أو سلعة لا وجود لها إلا داخل قصور الخلفاء والأمراء على شاكلة الحرملك التركي، إذ يقول: «إنهم يتصورون أن المرأة عنصر مضاد للوطن، ومتناقض معه.. وبالتالي فإن كل كتابة عنها أو محاولة لدخول عالمها وكشف الستائر عن أحزانها وعذاباتها ومسح التراب المتراكم على وجهه وجسدها عبر ألوف السنين»[2].

ولا ينفصل رفضه واحتجاجه الاجتماعي عن الصور الأخرى لتلك المناهضة لمختلف الأنظمة القمعية، السياسي والثقافي والإبداعي، فهو عندما يعلن سقوط الوثنية الشعرية يضمن ثورته عن تاك الأوضاع المتردية داخل تجديده الشعري فتتساوى عنده مختلف ضرورب التسلط والطغيان، فيراه ملة واحدة، ولذلك نجده يتحدث عن شرف القصيدة مبدعا إياه عن الشرف العام ومؤكدا أن تلك المسألة متصلة بالشرف الفني «[ففي] المجتمعات المتخلفة تأخذ المعركة بين الشرف العام، والشرف الفني شكل المذبحة، ولا يبقى أمام الشاعر سوى خيارين أن يصبح حويانا داجنا في المزرعة الجماعية، يأكل ويشرب ويتناسل... أو أن يخالف نظام المزرعة فيخسر شرفه ويربح شعره»[3]. ومثلما يقصف النظام السياسي القمعي بالشمولية فإن مسألة المواجهة بالنسبة لشاعر كـــ "نزار قباني" نتخذ ذلك البعد الكلي فليس تحرر المرأة على المستوى الاجتماعي منفصل عن التحرر السياسي، وليس منفصلين بدورهما عن التحرر الفني الإبداعي، فهي مجالات تتخذ وتتقاطع عند مبدأ واحد وفق رؤية جامعة لتلك المجالات «[فالشعر] هو وجدان الأمة

[1]– خالد يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري للطباعة والنشر، دمشق، ط01، 1991، ص 111.

[2]– نزار قباني: "فصول من قصتي مع الشعر"، مجلة الآداب، ع02، بيروت، فبراير/ فيفري، 1973، ص 09.

[3]– نزار قباني: "عن الشعر.. والقصيدة .. والتجربة"، مجلة المعرفة، ص 119.

المكتوب لم ينجد هو الآخر من ضغوطات المؤسسة الدينية والقبلية والتاريخية عليه، فاضطر في حالات العشق إلى التحايل والتنكر والرمز... فأعطى للحبيب صفة الذكورة وأسقط تاء التأنيث خوفا من عرها (...) ونتيجة لهذه النظرة البوليسية إلى الأنثى أصبح شاعر الغزل في هذه المنطقة مدانا بصورة تلقائية ومتهما بخروجه على تقاليد المدينة الفاضلة ومؤسساتها الانكشارية»[1].

### 3.2- الدّاعي القومي:

يرتبط هذا الداعي بفكرة القومية العربية التي يمكن أن نعوذ بأصولها الأولى بحمل الإنسان العربي لرسالة الدين الخاتم، في صورة فخر ديني بما أنيط به من مهمة نبيلة ما جعله يتميز عن غيره من الاقوام بهذا التكليف، وهو ما يفسر لنا تلك المقاومة الشرسة التي أبدتها أقوام مجاورة للعرب كانت ترى في ذلك الفتح الإسلامي تفوقا عربيا على غيرها من الأمم، ومجدا وسؤددا لتلك القومية التي استضعفت لقرون عديدة، وقد تجسد ذلك الشعور القومي العربي في العصر الأموي الذي جعل من العرب سادة على تلك العناصر غير العربية، فقسم المجتمع الأموي إلى عرب وموال، استأثر فيها العنصر العربي بالسلطة والنفوذ وقصر العلاقات الاجتماعية على العرب فيما بينهم فلا يحق لأحد من الموالي الزواج بعربية، وغير ذلك من النظم الاجتماعية التي جعلت غيرهم في مرتبة دونهم، وقد بدا ذلك التمايز القومي بين العرب وغيرهم من الأقوام في تلك الرسائل التي كانت بين "الحجاج بين يوسف الثقفي" وعامله على البصرة "الحكم بن أيوب"، «[فلما] ترك الحجاج واسطا نفى النبط منها وكتب إلى عامله بالبصرة، وهو الحكم بن أيوب، يقول: "إذا أتاك كتابي فالق من قبلك من النبط، فإنهم مفسدة للدين والدنيا"، فكتب إليه: قد نفيت النبط إلا من قرأ منهم القرآن، وتفقه في الدين"، فكتب إليه الحجاج: "إذا قرأت كتابي فادع من قبلك من الأطباء، ونم بين أيديهم ليقوا عروقك، فإن وجدوا فيك عرقا نبطيا فاقطعه!

[1]- نزار قباني: "فصول من قصتي مع الشعر"، سقوط الوثنية الشعرية، مجلة الآداب، ص 76.

والسلام»[1]. وسواء اتفقنا أم اختلفنا حول دور هذا الأمر في سقوط الدولة الأموية بالإضافة إلى عوامل أخرى، فإن هذه المرحلة تمثل الخلفية التاريخية للمد القومي الذي احتاج البلاد العربية لسنوات قبل سقوط الخلافة العثمانية التي اعتبرها العرب فب يلاد المشرق بخاصة حركة قومية تحاول إذابة القومية العربية ودمجها في الخلافة العثمانية، نفى الوقت الذي قاوم فيه العرب الحماية البريطانية في نصر، والانتدابيين الفرنسي والبريطاني في بلاد الشام، كانوا يواجهون في الآن نفسه الوجود العثماني في تلك البقعة من الأرض «فليس أدل على ذلك من أن بداية كل مرحلة من المرحلتين اللتين مر بهما تطور علاقة الشاعر بموروثه، قد تواقتت مع خطر خارجي هدد الأمة العربية في كيانها القومي، فقد توافقت بداية المرحلة الأولى –مرحلة التسجيل– مع بداية الاحتلال الإنجليزي بجذورها القومية، تستمد منها إحساسا بالأصالة والعراقة، وكان تراثنا القومي هم أقوى هذه الجذور وأصلبها وأقدرها على منح الأمة إحساسا قويا بشخصيتها القومية في مواجهة محاولة القضاء على هذه الشخصية»[2].

وقد كانت حركة الإحياء في مختلف صورها (الفكرية والأدبية والنقدية) بداية بذلك الحس القومي المجابه لمحاولات إدماج الثقافة العربية الإسلامية ضمن ثقافة المتفوق حضاريا آنذاك بعد خروج الحملة الفرنسية على مصر، فالدافع إلى تقديم تلك الرؤية الإحيائية للتراث كجواب للسؤال النهضوي (لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم؟) هو الشعور القومي بالاختلاف والتمايز والمغايرة عن الآخر الأوروبي «ولما كان العلماء والأدباء في كل أمة هو وجدان الأمة وضميرها وعقلها لم يكن غريبا أن يكونوا هم الذين نهضوا بعبء إحياء هذا التراث فاستمدت منه الأمة إحساسا قويا بشخصيتها وكيانها، ويقينا راسخا

[1]– الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج01، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر، 1902، ص 218.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 39.

بأصالتها وعراقتها وجدارتها بالبقاء، وكانت حركة الإحياء هذه هي نقطة بداية النقطة القومية والفكرية»[1].

وقد استطاع الشاعر الإحيائي وفق تلك الرؤية التي ترى أن للثقافة العربية الإسلامية زخمها الفكري وثراؤها الحضاري إذكاء الحس القومي عن طريق بعث التراث العربي الإسلامي في محاولة للاحتماء به من استراتيجيات الاحتواء التي انتهجها، أما الوجود العثماني في البلاد العربية أو الهجمة الثقافية التي صاحبت الحملات الاستعمارية منذ حملة "نابليون" حتى حركة الاستعمار الحديث، وليس ذلك بالمستغرب فالماضي الحضاري لكل أمة هو رأسمالها الرمزي الذي تدخره لتوظيفه عند الحاجة، ففي الفترات التي يتعرض فيها الكيان الحضاري لأمة من الأمم أو لشعب من الشعوب لرجة تخلخل أسس نظامه يصبح أحوج ما يكون إلى استدعاء ماضيه وبعث تراثه في محاولة لحفظ توازنه، ففي تلك المراحل التي تتعرض حركة اليقظة القومية «[للنكسات] وسيطر على الأمة فيها إحساس بالضياع والإحباط، كان الشعراء لا يكفون عن العودة إلى التراث، يحاولون أن يستفهموا الهمم التي ران عليها اليأس عن طريق مقارنتهم بين ذلك الماضي المشرق العظيم وبين الحاضر المنطفئ اليائس، وكانت فترات اليأس والضياع تلك هي التي جعلت بعض شعرائنا يعكفون على تراثنا الإسلامي يجلون ما فيه من نماذج باهرة متألقة»[2]. وما أشبه الفترة الإحيائية من حيث نزوعها القومي بما نعيشه مع تحول العامل من القطبية الثنائية إلى الأحادية التي أفرزت ظاهرة العولمة الرامية إلى بلوغ نموذج ثقافي موحد تذوب فيه النزعات القومية في الكل الشمولي بما في ذلك الإبداع الأدبي وهو ما خلق في النهاية حركات ثقافية مضادة لتلك الإرادة، وبخاصة عند تيار "الانكماش" في

[1]– المرجع السابق، ص ص 39–40.

[2]– المصدر نفسه، ص 40.

الخطاب الفكري المعاصر، وتبدت تلك المعارضة في مظاهر إبداعية كان الشعر إحدى صورها الجلية.

### 4.2- الداعي النفسي:

يكاد يتقاطع هذا الداعي مع نظيريه من دواعي استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، فيتقاطعون عند تلك العلاقة المضطربة بين الشاعر بوصفه مثقفا وبين محيطه الذي ينكر في أحايين كثيرة تميزه عن غيره من الناس وبخاصة علاقته الملتبسة على الدوام مع النظام السياسي الذي يراه عنصرا هداما يهدد وجوده واستقراره ولنا في شعراء المهجر في تلك الفترة خير دليل إذا انتابهم وتملكهم الإحساس بالغربة في أوطانهم لأن رؤاهم للحياة والوجود مخالفة ومتعارضة مع رؤسائهم التي قادت شعوبهم إلى الخنوع والرضوخ وخلفت أوضاعا مأساوية، ولأن الشاعر بما يحمله من فكر تغييري وبما يقدمه من مشروعات إصلاحية رافضة لتلك الأوضاع كان على الدوام محل شك ومصدر ريبة يصعب الالتفاف حوله والتمترس وراء فكره الثوري، ناهيك عن ما يتهم به من انفصاله عن واقعه والتحليق بفكره في عوالم منبتة الصلة عن واقع أفراد مجتمعه في برج عاجي لا تربطه أي صلة بما تمور به حياة مجتمع من صراعات ومحن ونكسات، من خلال هذا كله يتولد لديه رفض لذلك الواقع الزائف والمتصنع فيردم العودة إلى البساطة والصفاء «فكان هذا الإحساس المزدوج بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها وتعقيدها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نظارة وبكارة، وأكثر سذاجة وعفوية في الوقت نفسه، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث»[1].

[1]- المرجع السابق، ص 42.

### 3- طرق (الاستدعاء) وآلياته:

قبل تفصيل الحديث حول طرق الحضور (الاستدعاء) وآلياته يجمل بنا أن نطل على مفهوم الحضور (الاستدعاء) في المعاجم اللغوية العربية، وسنبين في حدود ما أتيح لنا من مادة علمية تغذية المعنى اللغوي للدلالة الاصطلاحية، فالاستدعاء لغة: مأخوذ من الفعل (استدعى) المشتق من الفعل (دعا)، جاء في لسان العرب: «دعا الرجل دعوا ودعاء، أي: ناداه، والاسم (الدعوة)، ودعوت فلانا، أي: صحت به واستدعيته، ومنه (تداعى القوم)، أي: دعا بعضهم بعضا حتى يجتمعوا، والتداعي والادعاء: الاعتزاز في الحرب، وتداعى البناء والحائط الخراب: إذا تكسر وأذن بانهدامه، وتداعى عليه العدد من كل جانب: بمعنى أقبل»[1].

وورد في المعجم الوسيط: «دعا بالشيء دعوا، ودعوة، ودعاء ودعوى: طلب إحضاره يقال: دعا بالكتاب، والشيء إلى كذا: احتاج إليه... واستدعاه: صاح به، وطلبه واستلزمه»[2].

فالاستدعاء إذا، لغة يأتي بمعنى النداء، ويأتي بمعنى طلب الإحضار، فيرادف بذلك مصدرا آخر يأتي على صيغته الاشتقاقية هو الاستحضار، ويأتي بمعنى الطلب، ولأحرف الزيادة (أ.س.ت) دلالة أخرى تضاف إلى تلك المعاني وهي طلب الشيء، وإلى هذا التركيب أشار "سيبويه" في قوله: «وتلحق السين أولا، والتاء بعدها، ثم تسكن السين، فتلزمها ألف الوصل في الابتداء، ويكون الحرف على استفعل يستفعل»[3]. ويقول

---

[1]- لسان العرب، مادة (دعا)

[2]- المعجم الوسيط، مادة (دعا)

[3]- الكتاب، (383/4).

الرضي: «واستفعل للسؤال غائبا: إما صريحا، ونحو استكتبته أو تقديرا، نحو استخرجت»[1].

وإذا جاز لنا أن نتأول تلك المعاني اللغوية لقلنا أن الاستدعاء يكون لغائب، وهو ما يمكن أن يلتقي مع الدلالة الاصطلاحية، إذ الشخصية المستدعاة تكون في الأغلب الأعم غائبة عن زمن الاستدعاء أي الحاضر لارتباطها بزمن غير زمن الكتابة الشعرية وهو الماضي.

لقد سبق أن عرضنا لعلاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث، ووقفنا على صور ثلاث تتبدى أو تتمظهر من خلالها تلك العلاقة، إما الاتصال به وإما الانفصال عنه، وإما الاتصال/ الانفصال في الآن نفسه، وها نحن نعود ولا لنكرر الحديث عن ذلك الأمر بل لنعرض إلى ذلك التحقيب المرحلي للعلاقة التي جمعت الشاعر العربي المعاصر بالموروث، وهو ما فصل فيه الحديث الباحث "علي عشري زايد" محددا ذلك في مرحلتين أساسيتين هما: التعبير عن الموروث، والتعبير بالموروث، ويعود الباحث بتلك المرحلة الأولى إلى الجهود الإحيائية التي بذلها "البارودي" سواء لتجاوز ضعف الشعر العربي في فترة الحكمين المملوكي والعثماني (ستة قرون)، أو لبيان خصوصية وتمايز الإبداع الشعري العربي بالنسبة للشعر الأوروبي أو الآداب العالمية «فبعد أن كان هم البارودي الأكبر هو بعث الأصوات الأصيلة في تراثنا الشعري –إما عن طريق محاكاتها في فخامة أسلوبها وقوته، وإما ن طريق معارضتها– وسع الشعراء الذين جاؤوا بعده من رقعة علاقتهم بالتراث، فلم يصبح تعاملهم الفني مع هذا التراث مقصورا على التراث الأدبي وإنما رحب يشمل إلى جوار المصدر الأدبي مصادر أخرى من مصادر تراثنا العديدة،

[1]– شرح الشافية (110/1).

كالتراث الديني وغيرها، وفي الوقت نفسه تنوعت أساليب تعاملهم الفني مع هذا التراث»[1].

ويرى الباحث أن صنيع أولئك الشعراء الذين تعاقبوا بعد "البارودي" لم يبتعد من حيث تمايزه عن صنيع "البارودي" وإنما يكاد يكون التماثل بينهما أصدق تعبير أو وصف لذلك المنجز الشعري في تلك الفترة، إذ لم يتأولوا ذلك الموروث وفقا لتجاربهم المعاصرة مكتفين ببعثه وإجلاءه وإبرازه، فلم تكن صلتهم بذلك الموروث: «[مقصورة] على محاكاة القدماء أو معارضتهم، وإنما شمل إلى جوار ذلك استمداد معطيات من التراث لتكون موضوعات لإبداعهم الشعري، سواء أكانت هذه الموضوعات شخصيات أم أحداثا أم اقتباسات تراثية، وقد تطورت علاقة الشاعر المعاصر بعد البارودي بهذه العناصر التي يستمدها من التراث عبر مرحلتين أساسيتين أطلقنا على أولاهما مرحلة "التعبير عن التراث" أو "تسجيله" حيث اقتصر [جهدهم] (...) على تصوير العناصر التراثية كما هي في التراث»[2].

ولاد تعد –بأية حال من الأحوال– هذه الخطوة نقلة نوعية في التعامل مع هذا الموروث اتصالا بل كان ذلك إحدى صور الإحياء الشعري تقدما عن ما صنعه "البارودي" قد يكون مهادا للمرحلة الثانية، التي اتسمت بجرأة شعرائها على تجاوز ذلك الصنيع الفني، فالشعراء الإحيائيون الجدد (شوقي وحافظ) لم ينخرطوا في إضفاء «دلالات معاصرة [على تلك العناصر التراثية] أو أن يفسروها أي تفسير معاصر، ومن ثمة فقد كان صنيعهم من هذه الناحية أشبه بأن يكون امتداد لصنيع البارودي، وهم أشبه بأن يكونوا تطورا لمدرسة البارودي»[3].

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 48.

[2]– المرجع السابق، ص 48.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وليس هذا من قبيل التقليل أو الاستهانة مما قدمه أولئك الشعراء من جهود لخدمة التراث ببعثه وإحيائه، وإنما هو رسم ملامح واضحة يتم من خلالها التفريق بين تينك المرحلتين وهو ما قام به «شعراء المرحلة الثانية التي سميناها مرحلة "التعبير بالموروث" أو "توظيفه"، ففي هذه المرحلة لم يقتصر الشعراء على نظم العناصر التراثية التي يتعاملون معها، وسرد مضمونها سردا تقريريا، والحرص على نقل هذه العناصر بكل ملامحها التراثية، وإنما تجاوزوا ذلك إلى توظيف هذه العناصر توظيفا فنيا في التعبير عن أشد هموم الإنسان المعاصر وقضاياه معاصرة وخصوصية»[1].

وهما المرحلتان اللتان يصطلح عليهما "نعيم اليافي" بـــ "الهرب إلى التراث" واستدعاء التراث وإذا كانت مرحلة الهرب إلى التراث قد اقتصرت على بعث أو إحياء ذلك الموروث بالنسج على منواله مفهوما وتصورا وماهية وتركيبا، فإن مرحلة استدعاء التراث لم تجعل منه «مجرد مسلمات علوية ومثل ونماذج تحتذى ويقاس إليها أو يهرب شأن الموقف الأول (...) بل يعتقد ويؤمن أنه مجموعة من الوقائع والكتل المتراصة، وفيض من التجارب والتساؤلات والأجوبة طرحها السلف على نفسه واتخذ حيالها مواقف، بعضها مات وانقضى وبعضها عاش واستمر دون أن ينقطع»[2].

فالمرحلة الثانية كانت أكثر جذرية في علاقة شعرائها بالموروث، إذ نجحوا في إضفاء أو خلع أو تعصير الشخصية التراثية –على حد تعبير "علي عشري زايد" بحيث تحمل أو تحمل مواقفهم ورؤاهم الفكرية وتفاصيل حياتهم اليومية وآمالهم المستقبلية «بعد تأويل [تلك] العناصر تأويلا معاصرا واستخلاص دلالتها الشاملة المستمرة بعد تجريدها من ملابساتها ودلالاتها الوقتية العابرة [المرتبطة] بعصر معين وظرف معين، فتصبح بعد ذلك صالحة للتعبير عن كل العصور وكل المواقف الشبيهة بالموقف الذي ارتبطت به في

[1]– المرجع السابق، ص 49.

[2]– نعيم اليافي، «الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ص ص 61–62.

التراث، أي أن الشاعر في إطار هذه المرحلة أصبح (...) يعبر بعناصر التراث عن أبعاد في تجربته المعاصرة بعد أن كان سلفه في إطار المرحلة السابقة يعبر عن هذه العناصر»[1].

وقد مثلت المرحلة الأولى –كما ذهب إلى ذلك علي عشري زايد– ثلاثة أشكال شعرية استوحت موضوعاتها من شخصيات التراث، وهي: المطولة، المنظومة التاريخية، المسرحية الشعرية «فالمطولة هي قصيدة طويلة (...) تتناول حياة شخصية من شخصيات التراث بالسرد ونظم أحداثها، ولعل أشهرها (...) تلك التي كتبها حافظ إبراهيم في ديوان عن "عمر بن الخطاب"، أما المنظومة التاريخية فكانت أكثر طولا من المطولة، ولم تكن مقصورة على نظم أحداث حياة شخصية تراثية واحدة، وإنما كانت تحكي –نظما– تاريخ حقبة كاملة من حقب تاريخنا ويمكن التمثيل لها بنموذجين شهيرين أولهما منظومة "شوقي" "دول العرب وعظماء الإسلام" وثانيهما للشاعر "أحمد محرم" ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية، أما المسرحية الشعرية فهي شكل أدبي يرجع إلى أحمد شوقي فضل إرساء دعائمه في أدبنا العربي الحديث، فقد كتب "شوقي" عددا من المسرحيات الشعرية التي استمد موضوعاتها وأبطالها من تراثنا البعيد القريب مثل "مسرحية عنترة" و"مجنون ليلى" وعلي بك الكبير»[2].

أما المرحلة الثانية فهي مستمرة إلى يوم الناس هذا، إذ ما انفك الشاعر العربي المعاصر يستدعي ذلك الموروث بشخصياته، ليستثمرها في التعبير عن آماله وآلامه، وانتصاراته وانكساراته وشواغل حاضره وتحديات القادم من حياته، مختارا من تلك المعطيات والعناصر التراثية «ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه وقضاياه وأن يوظفها للتعبير عن [تلك] القضايا، فيحقق بذلك هدفا مزدوجا، بحيث يمنح تجربته نوعا من

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 49.

[2]– ينظر: المرجع السابق، ص ص 49–52.

الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معاناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضفيه عليها من دلالات جديدة ويكسبها حياة جديدة»[1].

وللشاعر تقنيات ثلاثة في توظيف الشخصية التراثية أجملها "علي عشري زايد" فيما يلي: [2]

**أولا:** اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح الشخصية المستدعاة.

**ثانيا:** تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.

**ثالثا:** إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح لتأويلها، وحدد الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصية في أربعة: [3]

1- استعارة صفة من صفاتها.
2- استعارة بعض أحداث حياتها.
3- اقتباس بعض أقوالها.
4- استعارة مدلولها العام.

وعودة إلى تلمس تعريف للاستدعاء على المستوى الاصطلاحي، فإننا نلفي ما قدمه "علي عشري زايد" وهو التعريف الذي لم نجد أي دراسات موازية له تناقشه فيما قدمه أو تستدرك عليه أية رحابة أو خلل أو جمع بين متناقضات، فها هو يقول: «إن توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيريا لحمل بعد واضح

[1] - المرجع نفسه، ص 59.
[2] - المرجع نفسه، ص 190.
[3] - المرجع السابق، ص ص 194-201.

من أبعاد تجربة الشاعر، أي أن تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبر بها عن رؤاه المعاصرة»[1].

وتأسيسا على ما استدركناه من جمع مربك بين قصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع لدى الباحث –فإننا نرى ضرورة إجراء تعديل على ذلك التعريف يضع حدا مفهوميا فاصلا بين ذينك الضربين من القصائد العربية المعاصرة، فيضيف إلى ذلك التعريف بحيث يصبح كالآتي: إذ يتجلى العبارة التالية: في انفصال وتواز مع تجربة الشخصية المستدعاة قوله: بعد واضح من أبعاد تجربة الشاعر أين يخرج من هذا التعريف ما يمكن أن يضمر في عمقه من إشارة إلى قصيدة القناع وتنصرف الدلالة الاصطلاحية إلى قصيدة الاستدعاء فحسب.

أما أنماط الاستدعاء فيمكن حصرها في أنماط ثلاثة:

1- الاسم المباشر.

2- اللقب.

3- الكنية.

[1]- المرجع نفسه، ص 15.

# الفصل الثالث:

## عيسى لحيلح "وشم على زند قرشي"

## الحداثة الزائفة وأصالة الموروث

يفضي النظر الملي إلى ديوان (وشم على زند قرشي) للشاعر الجزائري المعاصر (عيسى عبد الله لحيلح) إلى حقيقة مؤداها استدعاؤه للشخصيات التراثية من أول نص له، وهو العنوان الذي يعد في نظر السيميائيين المعاصرين نصا مضغوطا متبطن لجملة من النصوص، ففي العنوان المختار للديوان، يبدأ الشاعر باستدعاء شخصية (قريش) التي جاءت كصفة للزند الموشوم (وشم على زند قرشي)، و(قريش)[*] قبيلة عربية سكنت مكة بعد أن تغلبت على قبيلة خزاعة وبني بكر من قبيلة كنانة وغيرها من القبائل التي سكنت مكة، قبل أن تجمع قريش شتاتها، فالشاعر إذ يستدعي شخصية (قريش)، ويصيرها نعتا للزند الموشوم يعبر لنا من خلال ذلك عما يربطه بتراثه العربي، وعن الأصالة التي تشده إلى الماضي العربي وبخاصة الشعر الجاهلي، وما يصاحبه من ثقافة وعادات وتقاليد، أقرها الإسلام ضمن مفهوم مكارم الأخلاق، فالوشم يحيلنا إلى المقدمة الطللية كتقليد فني حضر في الشعر الجاهلي على وجه العموم في معلقة زهير بن أبي سلمى على وجه الخصوص:

**أمن أم أوفى دمنة لم تكلم　　بحومـــــــانة الدراج فالمتثلم**

**ودار لها بالرقمتين كأنها　　مراجيع وشم في نواشر معصم**

فإذا كان زهيرا قد شبه بقاء الطلل صامدا أمام عواتي الزمن.

وقول طرفة:

**لخولة أطلال ببرقة ثمهد　　تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد**

[*]- يذكر القلقشندي في كتابه: "صبح الأعشى في كتابة الإنشا" عن معنى كلمة (قريش)، قائلا: "روي عن ابن عباس أن النضر بن كنانة كان في سفينة فطلعت عليهم دابة من دواب البحر يقال لها قريش فحافها أهل السفينة فرماها بسهم فقتلها وقطع رأسها وحملها معه إلى مكة، وقيل لغلبة قريش وقهرهم سائر القبائل، كما تقهر هذه الدابة سائر الدواب وتأكلها، وقيل أخذا من التقريش وهو التجميع، سمّوا بذلك لاجتماعهم بعد تفرّقهم، وقيل لقرشهم عن حاجة المحتاج، وسدّ خلته، وقيل من التقاريش وهي التجارة.

وصروف الدهر برجع الوشم على المعصم، فإن (لحيلح) يعلن عبر استحضار (الزند القرشي الموشوم)، صموده وبقاءه كبقاء الوشم في الزند، أو كرجعه في نواشر المعصم عند زهير يجابه موجة الحداثة العاصفة بكل ما يرسخ أركان الهوية وتطيح بكل ما يشد الإنسان العربي المعاصر إلى ماضيه من ثقافة وفن وآداب، ولما كان التمسك بالعصر الجاهلي على المستوى العقدي مستحيلا لتعارضه مع تعاليم الدين الإسلامي الحنيف، قد اختار الشاعر من ثقافة ذلك العصر ما يمكن أن يحل في عصر الشاعر من تقاليد فنية وعادات اجتماعية، توافق المرجعية الدينية الإسلامية وهو في ذلك يحتذي حذو الرسول صلى الله عليه وسلم الذي سمع من كعب بن زهير بردته وقد استهلها بالغزل، متأسيا بموقفه من الشعر الجاهلي، ففي البردة جمع كعب بين قوله:

**بانت سعاد فقلبي اليوم متبول　　متيم إثرها لم يفد مكبول**

**وما سعاد غداة البين إذ رحلوا　　إلا أغن غضيض الطرف مكحول**

وبين قوله:

**إن الرسول لنور يستضاء به　　مهند من سيوف الله مسلول**

فكما سكت الرسول –صلى الله عليه وسلم– عن تقليد فني جاهلي يصف من خلاله الشاعر علاقته بالمرأة المحبوبة لإدراكه أن التغير في القوالب الفنية يحتاج زمنا غير يسير، فإن (لحيلح) يصطفي من الثقافة الجاهلية جانبها الفني وتقليدها الشعري، على أساس أن الدين الإسلامي لم يرفض كل الثقافة الجاهلية، بل قبل منها ما يتوافق وإطاره العقدي، ووصف ذلك بمكارم الأخلاق، رفض منها ما لا يتناسب مع عقيدة التوحيد، وهو موقوف تمثله (لحيلح)، خير تمثل فاستدعى وانتقى من عادات المجتمع العربي الفنية والاجتماعية ما يمكن أن ينسجم ويعيش ويستمر ويثمر في عصر الشاعر الذي زحفت عليه ثقافة التحديث، وفي ذلك حنين دفين، وأصالة متوهجة عند الشاعر، من أجل بقاء

الارتباط الوشيج بينه وبين التقاليد الفنية التي أرسى معالمها شعراء العرب الأوائل من حرب البسوس إلى حرب داحس والغبراء، ومن المهلهل إلى زهير بن أبي سلمى.

وتبدو الثقافة الدينية حاضرة في قصيدة (وشم على زند قرشي)، التي جعلها الشاعر عنوانا لديوانه، وفي ذلك ما ينبئ بمكانتها عنده فأن يسمي ديوان بقصيدة هي جزء منه، فلا شك أن لها منزلة قد لا تعدلها قصائد أخرى، ولا غرو فعلاقة الشاعر بالثقافة الجاهلية وقصائدها العصماء ومعمارها الفني بادية لا تخطئها عين ثاقبة، ونظر ملي، وهو ما حذا به إلى إفراغ القصيدة الجاهلية من محمولها العقدي الجاهلي، وتحميلها بمحمول عقدي إسلامي، فيقول:[1]

**تيّمم بالآه وصلّى فأقصرا وجرّ إليه الزّق جرّا وكسّرا**

**وأهدى لأسنان الرياح رداءه لتنشره.. تطوى.. وتروي لتعصرا**

**وأدنى هواه من لهيب فؤاده وأطعمه جمرا، وبالنار دثرا**

**وأوقد نارا في "طواه" تبركا بنار كليم الله هاجت فأنكرا**

**يطوف.. فيهمى دمعه من تفجع روى إيهقانا بالطلول فأزهرا**

فقبل استدعاء الشاعر لشخصية النبي موسى –عليه السلام– بقوله: ( بنار كليم الله... هاجت فانكرا)، يكشف الشاعر عن قدرة فائقة في المتح من معجم الثقافة الدينية الإسلامية، فيورد (التيمم) و(تقصير الصلاة) فيتيمّم بالآهات والآلام بين (التيمم) و(الألم)، يفصح الشاعر وفي جمعه عما يعتصر فؤاده من وجع، حامل لموقف رافض لثقافة عصره خاصة تلك التي تضارع خلق الجاهليين من سفه وطيش ومعاقرة الخمرة، وهو رفض بلغ

[1]– عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط01، 1985، ص 06.

عند الشاعر حد التنكر للتقاليد الفنية للمعلقات، فمع ولهه بالمعمار الفني لها واحتذاء سننها الجمالية إلا أنه لا يألوا جهدا في إعلان القطيعة لا على المستوى الواقعي الحياتي فحسب، وهذا ما تقره المرجعية الدينية الإسلامية، إنما على مستوى الإبداع الشعري، فالقطيعة الفعلية مع خلق احتساء الخمرة ومعاقرتها، جرّ معها قطيعة على المستوى الفني لهذه القصيدة (وشم على زند قريشي)، وفي ذلك إشارة ضمنية إلى قدرة الشاعر على الاختيار الفني بين مختلف قصائد المعلقات، ورفضه لمعلقة بعينها أذكت النعرات القبلية وأشعلت حرب أبناء العمومة، وجملت السلوك الطائش، وغيبت الخلق الحالم؛ معلقة عمرو بن كلثوم، ولأن الشاعر لا يملك تغيير التاريخ العربي قبل الإسلام، فقد امتلك ناصية نصه الإبداعي الشعري، فرفض أن تكون للخمرة مكانا في نصه ولا للطيش والسفه أن يكون خلقا له، ولهذا جاء الاستهلال في صدر مطلع قصيدته محملا بمعجم لغوي إسلامي (التيمم، والصلاة، التقصير)، وأعلن من خلال الشطر الثاني منه العداء لكل ما حرمه الدين سلوكا وفنا، وإذا كان للشعراء الأوّل من المخضرمين بين الجاهلية والإسلام ما يبرر استمرارهم على نهج فني تحضر من خلاله الخمرة في قصائدهم لتدرج تحريمها(*) فإن العهد قد طال بالشاعر، وحسم الإسلام تحريم الخمرة سلوكا وخلقا، ومن هنا تكسرت الخمرة تقليدا فنيا وعزف الشاعر عن انتهاجها معمارا شكليا: (وجر إليه الزق جرا

---

*– ورد في تحريم الخمر تدريجيا، قال تعالى: ((ومن ثمرات النخيل وأعنابها تتخذون منه سكرا ورزقا حسنا، إن في ذلك لآية لقوم يعقلون)) [النحل/ 67].

قال تعالى: ((۞ يَسۡـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلۡخَمۡرِ وَٱلۡمَيۡسِرِۖ قُلۡ فِيهِمَآ إِثۡمٞ كَبِيرٞ وَمَنَٰفِعُ لِلنَّاسِ وَإِثۡمُهُمَآ أَكۡبَرُ مِن نَّفۡعِهِمَا)) [البقرة/ 219]

قال تعالى: ((يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَقۡرَبُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَأَنتُمۡ سُكَٰرَىٰ حَتَّىٰ تَعۡلَمُواْ مَا تَقُولُونَ)) [النساء/ 43]

قال تعالى: ((يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡخَمۡرُ وَٱلۡمَيۡسِرُ وَٱلۡأَنصَابُ وَٱلۡأَزۡلَٰمُ رِجۡسٞ مِّنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ فَٱجۡتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ٩٠)) [المائدة /90]

فكسرا) ويبدو أنه على أمل أن تحدث الصحوة الدينية في القرن العشرين التي كان أحد أبطالها وتجر كما جر الزق وكسره كل مظاهر التحديث الزائفة التي جاء بها الانفتاح الحضاري اللامشروط على الغرب في العصر الحديث.

وفي البيت الرابع يستدعي الشاعر النبي موسى عليه السلام بوساطة صفته (كليم الله).

وأوقد نارا في طواه تبركا بنار كليم الله... هاجت فانكرا فبخلاف ما كان يصرح به شعراء الجاهلية من مشاعر حب وولع بالمحبوبة، وأحاسيس فياضة بتجاربهم الوجدانية في غياب الوازع الديني الكابح لشوقهم وصبابتهم على الرغم من أن التقاليد الاجتماعية كانت لهم بالمرصاد، تحرم كل عاشق أو متيم من محبوبته إذا شبب بها وذكرها في شعره، إلا أن ذلك لم يمنعهم من بث ما يختلج في أفئدتهم من لواعج الوجد والفراق، وبقدر ما نجد الشاعر متعلقا بالتراث، وبخاصة الجاهلي منه إلا أنه يقف موقف الرافض لتجارب أولئك الشعراء الوجدانية التي تتعارض مع تعاليم الإسلام السمحة، وهو بذلك حريص على الأخذ بتجارب الشعراء الجاهليين الفنية، وحريص في الآن نفسه على اتقاء تجاربهم الواقعية.

ففؤاده الملتهب بالعواطف الجياشة والأحاسيس الفياضة محرم عليه البوح بها، (وأدنى هواه من لهيب فؤاده) أمام مرجعية دينية لا تعترف بتلك التجارب الوجدانية خارج إطار ما سنته من نظم اجتماعية وتشريعات أخلاقية، ولهذا نجده يطعم فؤاده الملتهب الجمر ويدثره بالنار، ومن هنا تبرز لنا حقيقة غلبة الوازع الديني على نفس الشاعر، فهو لا يخترق الممنوع والمحرم على شاكلة شعراء الجاهلية ومن نهج سبيلهم من شعراء العصور التالية، بل يرى في المحرم والممنوع سبيلا للاهتداء والتقوى والطمأنينة والسكينة، فكما كانت نار الواد المقدس (طوى) أنسا لسيدنا موسى عليه السلام وتثبيتا لفؤاده قبل مواجهة فرعون، فكانت نارا هادية لا لافحة محرقة، هذبت مشاعر الشوق والصبابة في نفس الشاعر، إنها نار الهداية التي آنست وحشة سيدنا موسى ودثرت

الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وللشاعر في رسول الله أسوة حسنة هدته إلى سبيل الرشاد والطريق القويم، وعوض أن تهيج في نفس الشاعر نار الشوق إلى محبوب على هدى تجارب الجاهليين المقبلين على الحياة الدنيا، إقبال النهم الجشع هاجت في فؤاده نار الورع والتقوى والاستقامة التي هاجت من قبل في نفس سيدنا موسى عليه السلام ودثرت خاتم النبيين، لذلك فإن قُدّر لفؤاد الشاعر أن تهيج به نار فلن تكون إلا نار الوادي المقدس (طوى) النار المباركة التي ينكر الشاعر ويأبى أن توقد في فؤاده سواها، وبخاصة نار الشوق والتيم والهيام بمحبوب بشري (بنار كليم الله... هاجت فأنكرا)، وهو إنكار ورفض للغالب من خلق قبيح في عصره، لا يختلف عن سفه وطيش إنسان العصر الجاهلي، وبهذا يراهن الشاعر على تغيير واقعه بمعرفته الشعرية التي لا تختلف عن النبوءة الدينية، فيجابه واقع بمعرفته الشعرية التي لا تختلف عن النبوءة الدينية، فيجابه زيغ مجتمعه، كما واجه موسى عليه السلام طغيان فرعون، ولا عجب في ذلك، فقد كان الشاعر عند العرب نبيا' لا تختلف رسالته التغييرية عن رسالة نبي الدين.

وبالنظر فيما تلا الأبيات التي استدعى فيها كليم الله (موسى) يستدعي الشاعر اسم (مية) فيقول: [1]

**لـــ "مية" دار ما ترد سؤالنا ولو ردت الدار الجواب لحيرا**

وسنتوقف ها هنا لنعود إلى القصيدة الأولى من الديوان الموسومة بـــ "أول البوح" لأنه قد سبق للشاعر أن استدعى شخصية "مية" ولهذه العودة ما يبررها فبدأ تأويلنا لقصيدة "وشم على زند قرشي" فرضها التعالق بين العنوان المختار للديوان وبين عنوان القصيدة، ففي قصيدة "أول البوح" التي جاءت على نظام التفعيلة خلافا للقصيدة التي عنون بها ديوانه، يستحضر الشاعر اسم "مية" فيقول: [2]

[1]- عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص 06.

[2]- المصدر نفسه، ص 03.

**يدغدغني السر في آخر عتمات الليل، ودفقات الأشواق البكره**

**أ"مية" سوف أبوح..**

**أ"مية" كلي داء، وما سلمت في إلا الجروح**

**أ"مية" لماذا تخليت عني"..**

**وتركتني إلى جدوى العصر أستف ريحا، وتستفني ريح؟**

يعود الشاعر باستدعاء شخصية "مية" عن طريق نداء القريب وفي صيغة النـــداء هذا ما يشي بقرب المنادى من المنادي، وهو قرب قد يفهم منه في الظاهر تعلق الشـــاعر بامرأة يحبها، ويريد أن يبوح لها بمكنونات صدره ولواعج فؤاده، بوح ملحاح أرقه سهادا، (يدغدغني السر في آخر عتمات الليل) على عادة العشاق المتيمـــين (ودفقـــات الأشـــواق البكر).

غير أنه بحديثه عن الأشواق البكر يكشف حقيقة جدة التجربة وبكارتها، وأنـــه لـــم ينقل فؤاده حيث شاء من الهوى، وإنما حبه كما قال أبو تمام للحبيب الأول، ويبدو أن هذا البوح مؤجل إلى حين، فمن خلال فصله بين المنادى "مية" وفعل البوح بحرف التســـويف "سوف" وكأن زمن البوح لم يحن بعد، أو أن هناك ما يحول دون تحققـــه، ولمـــا كانـــت الجروح هي ما ينبئ بالداء أو المرض فقد أعلن الشاعر من خلال سلامة جروحه أن داءه لا علاقة له بالجسد، وأنها جروح وجدانية روحانية، هي الداء كله، داء اســـتفحل بتخلـــي "مية" عنه: «أ"مية" لماذا تخليت عني..» فقبل مواصلة الشاعر استفهامه وسؤاله لـــ "مية" عن سبب تخليها عنه، يبدو لنا أنه عاشق ولهان لامرأة حســـناء ولكـــن بإتمامـــه ســـطر استفهامه التالي: «وتركتني إلى جدوى العصر أستف ريحا، وتستفني ريح؟» تتضح لنـــا حقيقة حبه لمؤنث ليس هو تلك المرأة الحسناء ولكنها حسناء أخرى لها "تاء تأنيث" هـــي

الأصالة المتمثلة في القصيدة العمودية التي جاء استهلالها بـــ "مية" فـــي معلقـــة النابغـــة الذبياني:

**يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد**

**وقفت فيها أصيلانا أسائلها عيت جوابا وما بالربع من أحد**[1]

إنه بوح إذا موجه للتراث الشعري العربي وما يفوح منه من عبق الأصالة المهدد بالاندحار، والتراجع جراء زحف ثقافة التحديث التي عبر عنها بـــ (لا جدوى العصـــر)، وأستف ريحها بانخراطه من خلال بوحه الشعري بوساطة نمط التفعيلة، الذي صار علامة على الحلول في العصر، فبدا لنا وكأن الأصالة قد تخلت عنه، ممثلة في التقاليد الشـــعرية للمعلقات الجاهلية وسننها الأدبية، وأجبرته حداثة عصره على مجاراة أنماطها الفنية، فـــي شكل إبداعي جديد وهو شعر التفعيلة، ولا أدل على ذلك من غلبة الشكل العمودي علـــى قصائده المبثوثة في ديوانه.

وبعد استدعاء اسم "مية" التي تربط الشاعر بتراثه العربي وبخاصة الجاهلي منـــه، نجده فيما تلا تلك السطور الشعرية يستدعي شخصية "النبي عيسى عليه السلام-(المسيح):

**كيف تقبل صلاة من توضأ بدم المسيح**

**وهش وبش إذ صلب المسيح؟**

**لا إكراه في العشق، قد تبين الضد بالضد..**

**وهذا الموج اللاهث في عينيك يعرينا من جسدينا**

**ويدثر روحينا بالملح القديم..**

**تلك لعبة الجزر والمد..**

---

[1]- النابغة، الديوان، على الرابط: aldiwan.net

**فاستعدي الآن للشد**

فيستفهم استفهام المنكر في قبول صلاة من توضأ بدم المسيح عليه السلام، وفي صيغة هذا الاستفهام سخرية لاذعة من حضارة حديثة مبنية على المغالطة والخرافة والوهم، وهو إذ يورد حادثة صلب المسيح عليه السلام كما يؤمن بها المسيحيون ليعقد مقارنة ضمنية بين عقيدة سليمة وبين ظنون فاسدة، فالمسيح عليه السلام لم يصلب كما جاء في القرآن الكريم: «وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ » [النساء/157].

ولكن المسيحيين يصرون إصرار المتيقن أن المسيح عليه السلام قد ضحى من أجلهم وافتداهم بنفسه وهو اعتقاد تأسست عليه الحضارة الغربية الحديثة، ودرجت عليه حياة الإنسان العربي وراح يصدره تبشيرا إلى العالم مع حركة الاستعمار الحديث وما رافق ذلك من معرفة وثقافة في صورة الاستشراق الأوروبي، فكيف والحال هذه أن تتخذ الحداثة الغربية المستندة إلى عقيدة فاسدة قبلة للإنسان العربي المسلم، يصلي إليها تاركا دينه الصحيح وعقيدته السمحة، وتبدو سخرية الشاعر باستعماله أفعال الأمر **(هش، بش)** كما استعملها (المتنبي) من قبل مبارزا خصومه وساخرا منهم لقوله: [1]

**أقل أنل أحمل عل سل أعد  زد هش بش تفضل أدن سر صل..**

وهو بهذا يرفض التحديث المتبطن عقيدة التثليث، لذلك نجده يوظف تناصا مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي**﴾ في قوله: "**لا إكراه في العشق، قد تبين الضد بالضد..**)، فكما أنه لا إكراه في الدين يؤكد الشاعر

[1]– أبو الطيب المتنبي، الديوان على الرابط:aldiwan.net

امتلاكه حرية عشق الحداثة من عدمه، وقدرته على الاختيار، فالدين الإسلامي وهو أسمى التشريعات والعقائد لم يجبر أحدا على اتباعه قسرا وقهرا، بل منح الإنسان حرية اعتناقه أو الكفر به، فما بالك بثقافة التحديث، التي تبين خواؤها الروحي بمقارنتها بقيم الإسلام ومكارم أخلاقه، وهو برفضه عشق الحداثة والتحديث يجلي حقيقة تشبعه بثقافة دينية قوامها القدرة على الجدل، ومقارعة الحجة بالحجة، وإفحام الخصوم.

وبعد أن استدعى المسيح عليه السلام، يستدعي شخصية سيدنا نوح عليه السلام فيقول:[1]

**من أحشاء هذا الموج الأسود سيطلع "نوح"**

**سترتفع أشواقنا في وجه العصر أشرعة**

وتتأكد لنا مع كل سطر شعري جديد موقف الشاعر الرافض لحداثة الزيف، وتحديث القشور دون اللباب، فنلفيه يأمل أن ينجو من موج الحداثة الأسود، كما نجا سيدنا "نوح عليه السلام" من الطوفان، فيركب سفينة موجهة أشرعتها نحو هذا العصر الذي تزحف فيه يوما بعد يوم ثقافة التحديث لتسلب الإنسان العربي عقيدته وأصالته ومقومات هويته، وهنا يبدو أن الشاعر لم يعد يملك إلا نصه الشعري الحامل لحلمه وأشواقه، وحنينه لزمن ماض سادته القيم الحضارية السمحة، ومثل الإسلام العليا، فأظهر لنا طوباوية الشاعر الحالم في مجابهة واقع صعب تغييره، فاستعاد ذلك الماضي الحائز على صورة الكمال متعلقا به، وآملا النجاة من طوفان حداثة الغرب وقيمتها الزائفة، فتمنى أن تسكنه روح الرجل الصالح "عزيرا" فيقول: [2]

**وتسكن "عزيرا" روح..**

---

[1]– عيسى لحيلح، وشمك على زند قرشي، ص 04.

[2]– عيسى عبد الله لحيلح، الديوان، ص 04.

**تقيح فرحي..**

**تقرح قدحي..**

**وما عجب أن يسكر من كرمتي القبح!..**

**وتسكن "عزير" روح..**

**تقيح فرحي..**

**تقرح قدحي..**

**وما عجب أن يسكر من كرمتي القيح!..**[1]

يستدعي الشاعر في هذا المقطع شخصية الرجل الصالح "عزير" الذي جعله الله – سبحانه وتعالى– آية لقدرته على قبض الزمن وبسطه، كما تجلت قدرته مع أهل "الكهف"، وهنا تتحد شخصية الشاعر مع الشخصية المستدعاة فهو الممثل للصلاح والخير في مجتمع اليوم، تسكنه روح "عزير" الرافضة لفساد عصره واختلال قيمه، فأفراح الشاعر المتقيحة تترجم تذمره وتنم تجاه ذلك الموج الأسود وطوفان الحداثة، فكما كان الرجل الصالح "عزير" آية للتوحيد والصلاح في عصره، يمثل الشاعر اليوم البقية الباقية من ثقافة مقاومة للانحلال الأخلاقي والاستيلاب الحضاري.. وفي الجمع بين فعلين ماضيين: (تقيح وتقرح)، تبدو... لنا الآلام والجروح التي أصابت مصادر سعادة الشاعر الوجدانية (فرحي)، والمادية (قدحي)، بعد أن فرض العصر الحديث قيما ثقافية حاولت ولا تزال ابتلاع الهويات الحضارية وطمس تاريخ الأمم والشعوب الرافضة لها، وفي قوله (وما عجب أن يسكر عن كرمتي القبح!..) وهنا يفصح الشاعر عن ألفة هذا الوضع المتردي الذي قد يثير التعجب والدهشة عند غيره، ولكنه بالنسبة إليه يعد نتيجة منطقية لتراجع القيم

[1]– عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص 04.

والأخلاق النبيلة التي رمز لها بـــ (الكرمة) المحملة بدلالات العراقـــة والأصـــالة، أمـــا (القبح) ففيه إحالة إلى الحداثة الزائفة والتحديث القشري.

فبعد أن وضعنا استدعاء شخصية "مية" أمام حتمية العودة إلى القصيدة الأولى (أول البوح)، من الديوان وقد شرعنا قبل ذلك في تأويل استدعائه لشخصـــية "قـــريش" التـــي اختارها لتكون صفة للزند الموشوم، يستدعي الشاعر شخصية "كسرى" و"قيصـــرا" فـــي قوله: [1]

**أتبكي؟! –نعم– أبكي هواي وأدمعي**

**فما كان حبي زائفا أو مزورا**

**هنا وهنا كانوا وكنت مكرّمـــا**

**وقد كنته "كسرى" وكنته "قيصرا"**

**وما شح دمع في هواهـــــم وإنما**

**فؤادي ودمعي من هواهم تصحرا**

وهنا أيضا يبدو لنا الشاعر متوحدا مع الشخصية المستدعاة، فهو ملك الشـــعب لا يختلف تملكه ناصية الشعر وسيادة حضارته على غيرها مـــن الحضـــارات عـــن تملـــك "كسرى" و"قيصرا" لبلاد فارس، وأرض الروم، وهيمنتهما على ما جاور مملكتهمـــا مـــن شعوب وقبائل، فعز الشاعر في ظل تراثه الأصيل وحضارته العتيقـــة مماثـــل لســـلطان عظيمي الفرس والروم، فقد كان مكرما بدوام عزهم وعلو مقامها، ويفصح عن ذلك الحب والهوى، لذلك السؤدد والمجد والرفعة، والماضي التليد، من خلال تصحر هواهم في فؤاده

[1]– عيسى لحيلح، الديوان، ص 07.

نافيا أن يكون المعبر عن آلامه لفقد تلك المآثر الجليلة لما هو مادي حسي باد في صورة الدمع، وإنما التألم والحسرة دفينة خباياه ينبي عنها الدمع مشتركا مع الفؤاد، وهنا يعقد مقابلة ضمنية بين التصحر والخضرة.

ويعود فيما تلا ذلك من أبيات قصيدة "وشم على زند قرشي" يستدعي شخصية "قريش" فيقول:

**وذلت "قريش في أواخر عمرها وعز الذي أذللت يا خيل... أمرا**

**وكان جهاد الأولين مـــوحدا وهذا نضال الآخـــرين تنصرا**

**أطلي خيول الله... دوسي وجددي هوانا.. رؤانا.. وحّدينـــا لننصرا**

**تموتين خيل الله ضمـأى وحيدة وهذي "قريش" تعصر النفط أبحرا**

**ومالت موازين وديســت مبادئ فعد التعـري في "قريش" تحضرا**

**وسنت "قريش" من هواها مهازلا تسفه أحـــــلاما لتعبد عسكرا**

**يغرون.. بالألقاب باعوا شعوبهم وما نفع قط إن تسمى غضـــنفرا**[1]

وهذه المرة يتحسر الشاعر بحرقة وأسى عما آلت إليه الأمة العربية الإسلامية من حال للذل والهوان، فبعد أن أعز الإسلام "قريشا"، وجعلها الله حاملة دينه الخاتم إلى شعوب الأرض وشرفها بالنبوة وأذلت "كسرى" و"قيصرا".

وهو هنا يردد قول الفاروق: «نحن قوم أعزنا الله بالإسلام فمن ابتغى العزة بغيره أذله الله »[2]، فبالتخلي عن الإسلام انقلب السؤدد والمجد إلى خذلان وانكسار وقهقرى، فخيل الإسلام التي صيرتها "قريش" لتدك قلاع الشرك وحصون الكفر، يناديها الشاعر (يا

[1] – عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص ص 08–09.

[2] –http://sillejaaba.com

خيل)، لتكون شاهدة على تبدل الحال وهوان الرجال، وحين يلجأ الشاعر إلى خطاب غير العاقل "بالنداء" فإن في ذلك مبلغ الحسرة ومنتهى الألم وعمق المأساة، وفي قوله: (وهذي قريش تعصر لنفط أبحرا)، يبدي الشاعر سخرية لاذعة من ملوك عصره فيطلق اسم القبيلة "قريش" على أولئك الملوك ويعقد مقارنة ضمنية بين "قريش" الأمس و"قريش" اليوم، وكيف قادت الأولى العرب المسلمين لسيادة العالم، وانتهت بهم "قريش" اليوم إلى الضعف والتراجع والموت، (تموت خيل الله ضمأى وحيدة)، وهو إذ ينسب الخيل إلى المولى عز وجل (خيل الله)، فهو يشير إلى الإسلام الأول الذي امتطى فيه صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتابعين صهوات خيولهم فاتحين عواصم العالم حينذاك، حاملين راية التوحيد (وكان جهاد الأولين موحدا)، وشتان بين خيل عادية كارة على الشرك وبين خيل تموت اليوم "ظمأى وحيدة"، فالخيل ها هنا رمز لأصالة الموروث وقوة حضارة الإسلام المتراجعة أمام هيجان ثقافة التحديث التي رمز لها الشاعر بـ "النفط" (وهذي قريش تعصر النفط أبحرا).

ويستمر الصراع بين أصالة الموروث والحداثة الزائفة في نفس الشاعر، فموت الخيل بتلك الصورة (ظمأى وحيدة) ، يوحي بتراجع واندحار قيم الفضيلة، ومكارم الأخلاق وتأسيسا على ما جاء في الأثر: «الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة»، فإن موت الخيل أو قتلها كما جاء في قول نزار قباني:

**بلقيس يا فرسي الجميلة**

**إنني من كل تاريخي خجول**

**هذي بلاد يقتلون بها الخيول**

**من يوم أن نحروك يا بلقيس يا أحلى وطن**

**لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن**

**لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن** [1]

يترجمان مأساة الشاعر في عصر انقلبت فيه الموازين واختلطت فيه المعايير وترددت فيه القيم والأخلاق، فقداسة "الخيل" من قداسة "الوطن" وحرمتها من حرمة المرأة الحبيبة، ومن هنا تبلغ فداعة مأساة الشاعر المركبة (وطن وسؤدد) حدا لا يطاق، تضارع فداحتها مأساة "القباني" في فقده وطنا وامرأة معا، فقبل أن يتقصى ناقد مفكر كالغذامي حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، ويروي تفاصيلها بوصفه أحد أبطالها، نجد الشاعر سباقا إلى رفض التحديث الزائف الذي مس مهد الإسلام وموطن الرسالة الخاتمة في مضارعة صريحة لمن ينكر التحديث الخادع لحادي العالم الإسلامي، فوجدان الإنسان العربي المسلم مستعد لقبول أي تحديث يلحق ويطال مختلف أمصار الوطن العربي إلا أن ذلك يبقى من المحرم والممنوع إذا ما تعلق الأمر بـ "المملكة" بما يجوزه هذا القطر من قداسة روحية في نفوس العرب والمسلمين[2].

غير أن الاختلاف بين الناقد المفكر وبين الشاعر ماثل في موقفهما من نتيجة التحديث ومقدماته، فإذا كان الأول يعتبر التحديث ضرورة، ولو كان عبر الانفتاح اللامشروط على النموذج الحضاري–الغربي ولا يصدر عنه موقف تقييمي للمقدمات والنتائج، فإن للثاني موقفه الذي يؤكد من خلاله حقيقة انقلاب النتائج على المقدمات، فالتحديث لم يطل البنيات العميقة للمجتمع العربي الإسلامي، وإنما بقي محايثا للسطوح، وعوض أن يكون تحديثك لباب انتهى إلى تحديث قشور، فقد تفضي القراءة العابرة لقصيدة "لحيلح" هذه أن رفضه لمنطق التحديث هذا إنما يخفي وراءه مرجعية سلفية تريد بعث الماضي جوابا لأسئلة الحاضر، إلا أن النظر الملي في أبياتها يجلي موقفه الرافض

[1]– نزار قباني، الديوان، على الرابط: aldiwan.net

[2]– انظر: عبد الله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

لرؤية التيار السلفي التي ترى أن الماضي هو الكفيل بحل مشكلات الحاضر والمستقبل وهو ما يجعله في تعارض مع التحديث الزائف من جهة ورؤية التيار السلفي من جهة أخرى لما يمكن أن يقوم من نقلة حضارية من جهة أخرى.

ويعلن الشاعر رفضه للتحديث في صورته الشكلية في قوله: (فعد التعري في قريش تحضرا)، وهو بهذا يشخص أزمة الحضارة الغربية نفسها في انفصال حداثتها عن القيمة، في صورة سلعنة للجسد، وأمام وضع كهذا يستورد فيه مشروعات التغيير الحضاري، دون مراعاة خصوصية البيئات ومواطن الغرس ينشأ الاستبداد ويتغذى (يسفه أحلاما لتعبد عسكرا) فالتعلق بأسمال التحديث البالية لن يقود الإنسان العربي إلا إلى العبودية، والرضوخ والهوان، فيفقد حريته، وتجهض أحلامه، ويسكنه الذل والقهر، وحتى يبين الشاعر مبلغ تسلط أولئك الحكام استدعى شخصية "الحجاج بن يوسف" في قوله:

**ويهتف أموات ليحيا مضلل وحجاج عصر من دماهم تعصفرا**[1]

ليؤكد أن لكل عصر "حجاجيه" أو "حجاجه" وهو إذ يستدعي "الحجاج" لا ليقارنهم به، ولكن ليثبت بما لا يدع مجالا للشك، أنهم قد فاقوه في تجبرهم وتسلطهم، فالحجاج لا يرقى أن يكون تلميذا في مدرسة الاستبداد تلك، وفي استعماله للصيغة الصرفية "تفعلل"/ تعصفرا الدالة على المطاوعة والانتساب يجلي شدة جبروتهم الذي جعل الألوان مطواعة مختلطة بين أحمر وأصفر حتى عسر التفريق بين لون الدم المسفوك وغيره من الألوان، وصعب عد وحصر ضحاياهم من القتلى، وعوض أن ينتسبوا إلى "الحجاج" بحكم سبقه لهم زمنيا، ينسب "الحجاج" لهم لبشاعة جرمهم.

ويختم الشاعر قصيدته "وشم على زند قرشي" باستدعاء شخصية "أبي لهب" أشد الناس عداوة للإسلام وكفرا برسالة النبي صلى الله عليه وسلم، ليرمز به إلى الكفر

[1]– عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص 09.

المتبطن في ثنايا مشروع التحديث الزائف، ممثلا في العقيدة المسيحية القائلة بالتعدد، فهو الأصل المتعدد في صور زائفة متوزعة في أشكال مختلفة للتحديث، يقول الشاعر:

**أبو لهب فينا يوزع ظله تمكن منا، في رؤانا تخترا**[1]

وهي الأشكال التي تتقاطع جميعها عند نقطة واحدة ممكنة الكفر من النفوس والزيغ من القلوب، مما عمق جراح الأمة العربية الإسلامية وأطال مرضها، وأنهك قواها واستنزف مقومات النهوض فيها، وهو مع رفضه لمظاهر التحديث الجوفاء يبدي تبرمه وازوراره من صور التدين الشكلي، فيقول:

[1]– المصدر نفسه، ص 10.

**أفيقوا... فما تجدي لحانا إن أصبحت**

**جبالا.. وكان القلب أمردا أصفرا**[1]

البادية في إطالة اللحى وتقصير السراويل، فالأجدر بنا وفق رؤية الشاعر لمسألة التغيير الحضاري، أن يكون القلب مربوطا بحبال وشيجة بجوهر الدين لا أعراضه، وأن يكون مليئا بالإيمان الخالص والقيم المثلى والتعاليم السامية، لا قلبا فارغا ومريضا.

وفي قصيدته "نداء إلى أبي الطيب المتنبي" يستدعي كما هو باد من عنوانها الشاعر العباسي، فتى كندة، مناديا إياه، وهو نداء حامل لهموم الشاعر وآلامه في عصر أشبه ما يكون بعصر "المتنبي"، فيقول:

**"أبا الطيب" الأقزام فينا تعملقوا وباعوا نساء المسلميـــن جواريا**

**وكم كان (كافور) لعقمه ناكـــرا وهل كل "كافور" لعقمه داعيا!ون**

**ونامت نواطير بـــ "مصر" وغيرها وأعطت عنا قيدا خصيا وخاصـــيا**

**"أبا الطيب" الأيام حبلى بعقمها تغني مواويلي، وتبصـــق مائيا**

**تذل كراما سادة في سوافـــل وللسافلين البهم أعطت معـــــاليا!**

**وما يستوي من كان سانية لهم ومن كان سقاء يســـوق السوانيا**

**ومن كان ذا عز عزيز بـــذله تعالى لأعلى، ثم أعلـــــى المعاليا**

**ومن كا ذا ذل، ذليل..! وإن يرى يذل كراما أو يعـــــــز جواريا**

**وإن قلت: منحط! أراني رفـــعته ومدح له ذمّـــــي، وبعض هجائيا**[2]

---

[1]– عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 13–14.

يضعنا الشاعر بهذه الأبيات في العصر العباسي الثاني، أين ولد "المتنبي" ونشأ، وشب يافعا واكتهل، رافضا ومتمردا لعصر تغلب فيه سفلة القوم على أشرافه، وبلغ الانحطاط به حد سيادة من كان يراهم عبيدا، حملتهم تقلبات الزمن إلى عرش إمارات الخلافة العباسية التي انحل عقدها إلى فصوص/ إمارات متناثرة، الحمدانيون في حلب والإخشيديون في مصر البويهيون في بلاد فارس، والقرامطة في اليمامة والبحرين، وبهذه العودة إلى عصر "المتنبي" يبدو لنا ذلك الشبه بين عصر الشاعر والعصر العباسي الثاني، فإذا كان التردي الحضاري في عصر "المتنبي" راجع إلى تقلب أراذل القوم على دواليب تلك الإمارات وبخاصة الأعاجم منهم، فإن الأقزام تعملقوا في عصر الشاعر، فاستحلوا حرمات المسلمين، وحولوا الحرائر إلى جوار تباع.

وهنا تبدو حاجة الشاعر إلى المتنبي ليشاركه مأساة عصره لأنه يدرك تمام الإدراك بأنه أقدر الشعراء إحساسا بتقلبات عصر الشاعر واختلال موازين الحياة، الذي حمل "كافور الإخشيدي" إلى سيادة إمارة مصر زمن "المتنبي"، وهو باستدعائه لشخصية "كافور الإخشيدي" يروم التأكيد أن لكل عصر وبخاصة عصره وعصر "المتنبي" "كافوره":

**وكم كان (كافور) لعقمه ناكرا وهل كل(كافور) لعقمه داعيا؟**

ولذلك نجده يعود إلى العصر العباسي، ليكون أحد شخصياته، فلبس ثوب "المتنبي" وينوب منابه، ويذم –بدوره– الزمن الظنين الذي شح فيه الأحرار وتغلب عليهم سفلة القوم، وقد بث هذا التذمر والسخرية في صبغة استفهام محمل في تعجب، مع استهلاله بـ "كم" الخبرية التي يكنى بها عن التكثير، وهو إذ يستحضر "كافور" لا ليبدي موقفا تاريخيا من عصر "المتنبي" وإنما ليرمز "بكافور" إلى الزمن الظنين، فعقم الزمن عن إنجاب أحرار سادة لا يختلف عن عقم "كافور" عن إنجاب الأولاد، ويا ليت الزمن بقي ظنين فحسب، إنه ينكر ذلك ويأبى الاعتراف بذلك العقم وتزداد سخرية الشاعر اللاذعة من عصره عندما يستفهم متعجبا: **(وهل كل (كافور) لعمقه داعيا!)**، فينكر على الزمن أن

يتكرر معه فيكون حكام عصره أشبه ما يكونون بـــ "كافور الإخشيدي" وأن يبقـــى عقـــم الزمن مستمرا، فينجب عبيدا يسودون الأحرار ويذلونهم.

وعندما ظن الزمن على أن ينجب أحرارا فيسيدهم على إمارات الخلافة الإسلامية زمن "المتنبي" وجاد فقط بأمثال "كافور" وتجرأت الثعالب على الحمى بغفلـــة "النـــواطير" (الحراس)، ها هو "لحيلح) يخرج ذلك المعطى من "مصر" الإمارة المعروفـــة فـــي ذلـــك العصر المحكومة من الإخشيديين وعبدهم "كافور" عن طريق التنوين بـــ "مصر".

**ونامت نواطير "بمصر" وغيرها وأعطت عناقيدا خصيا وخاصيا**

فعلى الرغم من إدراكنا أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره ضـــمن الضـــرورات الشعرية(*) المألوفة عند العروضيين إلا أننا يمكن أن نتأول أن تنوين "مصـــر" وعطـــف "غيرها" عليها جاء للدلالة على عموم مأساة عصر الشاعر التي شملت جميع حكام عصره بخلاف زمن "المتنبي" الذي مثل فيه "سيف الدولة" الحمداني، وذلك الاستثناء ومثلما حـــرم "كافور الإخشيدي"، "المتنبي" من حكم إمارة أو إقليم وخصاه برفضه المتكرر توليتـــه مـــا يريد والاكتفاء بمنحه العطايا والأموال نظير قصائده المدحية التي كان "كافور" في أمـــس الحاجة إليها لإضفاء الشرعية على حكمه، فلم يقدره حق قدره ولم ينزله المنزلـــة التـــي يستحقها في مماطلة انتهت بـــ "أبي الطيب" إلى الانقلاب عليه في داليته المشهورة:

**عيد بأية حال عدت يا عيـــــد بما مضى أم لأمر فيك تجديد**

**أما الأحبة فالبيداء دونهـــــم وليـــت دونك بيدا دونها بيد**

**لا تشتر العبد إلا العصا معه إنّ العبيـــد لأنجاس مناكيد**[1]

*- تجيز الضرورات الشعرية للشاعر ما لا يجوز لغيره، لذلك ألقيناه صرف، ما لا ينصرف في قوله: (بمصر) وقوله: (عناقيدا).

[1]- المتنبي، الديوان، على الرابط: aldiwan.net

ولا يختلف خصي "كافور" "للمتنبي" عن خصي الزمن الظنين للأحرار، فالعناقيد المستباحة زمن "المتنبي" بعد نوم النواطير صارت معطاءة منجبة لأمثال "كافور" في عصر الشاعر، أما أنها خصية أو خاصية لكل حر أبي رافض للظلم والتجبر والقهر.

ويستمر استدعاؤه لشخصية "أبي الطيب المتنبي" في صيغة النداء قائلا:

**"أبا الطيب".. الإسلام ذل بمسلم**

**تولى وجيش الشرك أقبل غازيا**

**وحزب المرايا في بلادي تكاثروا**

**سيأتون يوما كالسيول هواميا**

**أفيقوا فهذا الغرب جدد جلده**

**وأبقى بأرضي شعرة**

**تحضر قومي باللسان وها أنا**

**تحضر قلبي، إن تبدى لسانيا**

**وللمجد قد مدوا وباعوا حسامهم**

**وللمجد تلقاني ركبت حساميا**[1]

وهنا يفصح الشاعر عن استبعاده لنظرية المؤامرة في تفسير ضعف المسلمين وذلهم، فليس الغرب من يتحمل تلك الحالة التي آلوا إليها وإنما يرى أنهم هم السبب في هذه القهقرى والانحطاط والتراجع، فيتخلى المسلم عن دينه وعن أخلاقه التي سيدته عواصم العالم حينها، وهو بذلك يوافق ما ذهب إليه رواد الإصلاح في العصر الحديث،

[1]– عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص 14.

وبخاصة "الإمام محمد عبده" الذي قال: «ذهبب إلى الغرب فوجدت إسلاما ولم أجد مسلمين، ولما عدت إلى الشرق وجدت مسلمين ولكن لم أجد إسلاما»[1].

فإذا كان "المتنبي" يرجع هرم الحضارة العربية الإسلامية وانحدارها إلى تغلب العنصر الأعجمي على دواليب دويلات العصر العباسي الثاني في قوله:

**وإنما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم**

**لا أدب عندهم ولا حسب ولا عهود لهم ولا ذمم**

**بكل أرض وطئتها أمم تُرعى بعبد كأنّها غنم**[2]

فإنّ "لحيلح" يقدم تفسيره لحالة القهقرى والتراجع التي يعيشها المسلمون في عصره، فبالإضافة إلى تخاذل الحكام وتواطؤهم على شعوبهم، فإنه في هذه القصيدة يستأنس بالمأثور النبوي: «لقد تركت فيكم ما إن تمسكتم به فلن تضلوا بعدي أبدا، كتاب الله وسنة رسوله». ليصف لنا الذل والهوان الذي يعيشه الإنسان المسلم، بتخليه عن مرجعيته الدينية التي سيدته في القرون الأولى الهجرية ممالك الروم والفرس، ولعله – والحال هذه– أن تزحف جيوش الشرك وتغزو أرض الإسلام الأولى وهو ها هنا باستدعائه شخصية "المتنبي" لا ليتوحد معها كما يحصل عند كثير من الشعراء المعاصرين، ولكن نجده يقدم تأويله الخاص لأحداث عصره من حيث أسبابها ونتائجها، وهو ما يفضي إلى الحكم على قدرة الشاعر...

[1]– بكري معتوق عساس: «وجدت إسلاما ولم أجد مسلمين»، على الرابط: al-madina.com تاريخ النشر: 24 سبتمبر 2019، الساعة: 21:41 تاريخ الدخول: 12–03–2023.

[2]– أبو الطيب المتنبي، الديوان على الرابط: aldiwan.net

وينقلنا "لحيلح" من أزمة الإنسان العربي المعاصر في علاقته بمرجعيته الدينية، والحضارية إلى أزمة إبداعه الشعري...، الذي لم يكن بمنأى عن تلك الأزمة الحضارية فيقول:

**"أبا الطيب".. الأشعار ضاقت بكأسها**

**وضاق بها دني وزقي، وكاسيا**

**فأجريت في البحر الكبير سفينتي**

**وودّعت من أهوى، وأهلي وجاريا**

**وقلت: -اركبوا فيها، سلام عليكم**

**مساء على "الجودي" نلقي المراسيا**[1].

وهي أزمة أشد على الشاعر من أزمة واقعه، لأن النص الشعري كان على الدوام، ذلك العالم الحامل لأحلام الشاعر المجهضة في واقعه واليوتوبيا الممكنة عندما يتردى الواقع، فأن تضيق كأس الشاعر بالأشعار ويضيق بها دنه وزقه وكأسه، فإن في ذلك مبلغ مأساته ومحنة إبداعه الذي أضحى بضاعة مزجاة في سوق الرواج يتمثل قول المتنبي:

**إلى كم هذا التخلف والتواني وكم هذا التمادي في التمادي**

**وشغل النفس عن طلب المعالي ببيع الشعر في سوق الكساد**[2]

وعلى الرغم مما أبداه الشاعر من قدرة على الانفصال عن شخصية "المتنبي" التي تقنع بها في هذا النص من خلال تقديم تفسيره الخاص لانحدار الحضارة في عصره، فإنه يتوحد مع "أبي الطيب" في إنقاذ ما بقي من معالم مائزة لحضارته على مستوى

[1] – عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص ص 14–15.

[2] – المتنبي، الديوان على الرابط: aldiwan.net

نصه الشعري الذي ضاق على حمل حلم الشاعر لتخطي انكساره الحضاري والإبـــداعي معا.

ولم يجد الشاعر بعد أن ضاق عليه نصه الشعري بما رحب إلا الإبحار والرحيـــل من بحر الشعر إلى بحر الطبيعة (البحر الكبير)، وهنا تظهر المفارقة، فمن عادة الشعراء بمن فيهم "المتنبي" الذي استدعاه الشاعر ليضفي على واقعهم فيفـــرون إلـــى نصوصـــهم الشعرية ليحققوا من خلالها ما فشلوا في تحقيقه واقعا، غير أن "لحيلح" يضيق عليه نصـــه الشعري، فيعود إلى الواقع ليتصالح معه مبحرا فيه، ومودعا أحبته وأهله وجيرانه إبحارا ونجاة بنفسه ودينه من ضلال واقعه الذي يفرض مـــن خلالـــه الغـــرب الغالـــب نمطـــه الحضاري على تلك الأطراف من العالم، وهنا تبدو لنا الحداثة هي ذلك الطوفان المهـــدد بالموت والزوال والفناء، والشاعر في صورة "سيدنا نوح عليه السلام" الذي ركب ســـفينة (الجودي) لينجو بمن اتبعه.

وإذا جاز لنا أن نصف "لحيلح" بأنه "متنبي" عصره فأين "سيف الدولة الحمـــداني" الذي ينصر اليوم الإسلام والعروبة؟ ولأنه عز على عصره أن ينجـــب أمـــراء كســـيف الدولة، فها هو الشاعر يتحدث عن الخذلان الذي لقيه من حكام عصره فيقول:

**"أبا الطيب" الأحباب ولوا دبـــــــورهم لديني وقـــرآني، وزادوا تجافيا**

**وراحوا يسفون الضباب وأصبـــــحوا لغرب المآســـــي ناصرا ومواليا**

**أتدري؟ فسيف الدولة اليوم خاذلي لقد نسخوا في ذا الزمان المغازيا!**

**أظنك تدري..! قد تـــــــــنادوا وزوروا مرابض فرسان، فصارت ملاهيا**[1]

[1]– عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص 15.

ففي مقابل تلك البطولات الحقة "لسيف الدولة الحمداني" لا يقدم أولئك الحكام المتخاذلون إلا بطولات زائفة ممسوخة (لقد نسخوا في ذا الزمان المغازيا!)، وهنا يستعاد ذلك الصراع بين الحداثة الممسوخة وأصالة الموروث في فكر الشاعر، وهو تغير لم يطل التاريخ والواقع، بل طال أيضا الجغرافيا فأضحت مرابض الخيل والفروسية ملاهيا ودور للترف واللهو والمجون، إنه التحديث الزائف الذي نقله وأنصار التحديث، فلم يحقق سوى ظلال وأطياف وأوهام.

وبقدر ما استدعى الشاعر شخصية "المتنبي" ليتوارى خلفها متحاشيا بطش السلطة فإنه قد استحضر سيرة "المتنبي" برمتها منذ التحق ببلاط الحمدنيين إلى موته على يد "فاتك الأسدي" فها هو يقول:

**فيا "متنبي" أنت علّمت "فاتكا" طعانا... فجاء الطعن منه مجازيا**

**وكم في الشعوب اليوم من "فاتك" وكم "أبو المسك" أمسى في الجماهير زانيا**[1]

ويبدو لنا التطابق ها هنا بين تجربة الشاعر وبين سيرة "المتنبي" فكلاهما عاشا زمنا ظنينا على الأشراف تجرأ فيه أراذل القوم على سادتهم، فبعد شكوى تقلبات الزمن، يلوم الشاعر "المتنبي" على موته البطولي بعد أن أضحت القيم السامية والوفاء لها بضاعة كاسدة، فلولا إصرار "المتنبي" على وفائه لأقواله لما مات على يد "فاتك الأسدي" وأعراب بني ضبة ... فبفعله هذا علمه الطعان وقتل الأشراف والسادة في صورة تعكس مرارة الزمن الهرم عندما يتنكر لعلية القوم ويمكن منهم أراذلهم ولذلك نجد الشاعر قد صار إحدى شخصيات العصر العباسي الثاني وحل "المتنبي" في عصرنا اليوم ليكون شخصية تعيش بيننا، فكما لقي "المتنبي" جزاء لا يليق بعظيم مثله ها هو الشاعر ينال الجزاء نفسه، فما أشبه اليوم بالبارحة!.

[1]– المصدر السابق، ص 15.

# الفصل الرابع:

## في البدء كان أوراس: الوطن المكلوم ومحاولات استعادة النبوّة الشعريّة

## في البدء كان أوراس: الوطن المكلوم ومحاولات استعادة النبوّة الشّعريّة

جاء عنوان ديوان "عز الدين ميهوبي" "في البدء كان أوراس" مصاغا بعبارة الآية الأولى من الإصحاح الأول في إنجيل يوحنا، «في البدء كان الكلمة ... والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله»[1].

ولا يعنينا هاهنا ذلك الجدل حول معنى "الكلمة"، فقد فسرت «عبارة الكلمة ترجمة من عبارة لوغوس اليونانية، على أنها تشير إلى يسوع، كما هو موضح في كثير آيات الإصحاح الأول، وتربط هذه الآية وغيرها في مؤلفات أدب يوحنا الفهم المسيحي ليسوع بالنظرة الفلسفية للوغوس، وأدب الحكمة العبري كما أنها مهدت الطريق من أجل تطور لاهوت الثالوث في وقت مبكر من عصر ما بعد الكتاب المقدس»[2].

ولأن مرجعيتنا الدينية تؤكد تأكيد يقين أن يسوع هو المسيح عليه السلام عبد الله ورسوله، فإن توظيفه في ديوان في البدء كان أوراس، لن يخرج عن فهم الإنسان المسلم لميلاد المسيح عليه السلام، ونبوته، ثم رفعه لا قتله كما تدعي الأدبيات المسيحية، فمسألة النداء هي اعتقاد مسيحي لا علاقة له بالمرجعية الدينية الإسلامية، ويذكر علي عشري زايد أن «شخصيات »الأنبياء –عليهم السلام– هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر، ولا غرو فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته»[3].

---

[1]– إنجيل يوحنا1:1،

[2]– موسوعة ويكيبيديا.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

فقد يكون استدعاء شخصية "يسوع" (المسيح" كما تعتقده الأدبيات المسيحية، لا كما يعتقده المسلم لرحابة تأويل سياق الشخصية التاريخي الذي يكاد يندر عندما يتعلق الأمـــر بالعقيدة الإسلامية، لأن المسيحيين لم يكونوا «ينظرون إلـــى شخصـــية المســـيح –عليـــه السلام– وشخصيات بقية الرسل بمثل (ذلك) القدر من التحرج والتأثم حيث تناولوها في غير قليل من الجرأة في أعمالهم الفنية والأدبية، ومن ثم لم يتحرج شعراؤنا من التوســـع في استخدام شخصية المسيح نظرا لغناها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر المعاصر»[1]. وفي قصيدته "قافية على قبر النخلة الناسكة"، يستدعي "عز الـــدين ميهوبي" شخصية "المسيح يسوع" عليه السلام، فيقول: [2]

**مرايا الشارع القدري ذابت..**

**لتشعل من مدامعها شموعا!**

**وتزرع بين أضلعها قصيدا**

**تمزق... فاستحال بها دموعا!**

**وجرح النخلة الدموي ضوء..**

**توهج... في معاصمنا – يسوعا!**

**أبا بكر.. وليتك كنت تدري**

**وكنت الآن.. تطربنا جميعا!**

**وكان الشعر مزدهيا ولكن**

**إذا مات الكلام... فلا رجوعا!!**

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 78.

[2]– عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، ط01، 1985، ص 68.

وبهذا الاستدعاء يعيد الشاعر ويستعيد مكانة الشاعر/ النبي الذي عرفته العرب قبل الإسلام، المتصل بقوى خارقة،/ الحائز معرفة ما ورائية أزاحتها معرفة نبي الدين عن صدارة المشهد المعرفي مع مجيء الإسلام، وعلى الرغم من ذلك التحول من مركزية نبوءة الشاعر إلى مركزية بديلة، (نبوءة الدين)، إلا أن الشاعر ظل صاحب معرفة نافذة ومكانة عالية ورسالة سامية: «يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريبا في قومه محاربا منهم، أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم (فكل) من الرسول والشاعر... صلة بقوى عليا غير منظورة، ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدة من قصائده بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرسول أثناء الوحي»[1].

وبهذا المعطى تتقاطع معاني العلو والرفعة والقداسة والبعث في قول "ميهوبي" (وجرح النخلة الدموي ضوء/ توهج في معاصمنا يسوعا فنخلة بسكرة تذكرنا بالنخلة التي شهدت مخاض "مريم عليها السلام– أم المسيح –عليه السلام: ﴿**وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا، فكلي واشربي وقري عينا**﴾ [سورة مريم/25–26].

كما شهدت النخلة ميلاد النبي عيسى عليه السلام، فنخلة بسكرة شهدت ميلاد الشاعر الجزائري "أبو بكر بن رحمون" الذي يحوز عند العرب مكانة النبي، فقد «كانت القبيلة من العرب إذا نبع فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج»[2].

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

[2]– العمدة 1/65.

ولما كانت النخلة بهذه القداسة والرفعة فإن محاولة الحط من منزلة الشاعر في أيامنا هذه لن تؤتي أكلها وسيبقى الشاعر ذلك الضوء المتوهج وسط عتمة التنكر والجحود والنسيان، وسيبعث في كل مرة ويحيا كما أحيا المولى –عز وجل– ذلك الجذع اليابس الميت على يد "مريم" أم المسيح –عليه السلام– أو كما يشيع في الإيمان المسيحي "قصة عودة"(*) يسوع المسيح إلى الحياة بعد صلبه، وفي ذلك إحالة ضمنية إلى استرجاع الشاعر مكانته في كل مرة يظن أنه قد مات وقبر.

وفي قصيدته "النسر" المهداة إلى "أبي القاسم الشابي"، يستدعي "ميهوبي" الشخصية الزاهدة العابدة (رابعة العدوية) فيقول:

**يمتد في رحم السنين..**

**يمتد**

**يرحل في السماء السابعة..**

**شجرا يجيء..**

**ويطلع الأطفال من دمه..**

**وبعض الياسمين..**

**وطنا تناثر بالعيون**

**وفي ابتهالات المرايا الراكعة..**

**أهواك..**

*– بعد موت وقيامة يسوع من أهم الأحداث التي يرويها الكتاب المقدس عن حياة يسوع المسيح، حيث يذكر العهد أن اليسوع صلب في يوم الجمعة بيد الرومان، بعد أن قدمه رؤساء كهنة اليهود وللحاكم الروماني (بيلاطس).

**أهوى شاعرا ينمو على درب السنين**

**صلت..**

**لأجلك رابعة..** [1]

وهنا يجلي "ميهوبي" العرى الوشيجة التي تربطه بـــ "أبي القاسم الشابي" فالشـــاعر التونسي ممتد بإبداعه الشعر في نصوص "ميهوبي" الشعرية وبخاصة تلك التـــي تزخـــر بالوطن والوطنية، وتفوح بعبق الحرية والثورة والنضال، فرحيلة لم يكن حائلا أمام بقـــاء إبداعه الشعري فواحا كزهر الياسمين، فـــ "الشابي" ليس شاعرا يحضر فقط بنصوصه في قصائد "ميهوبي" بل هو وطن متناثر في عيون أحرار العالم، وطالبي التحرر والانعتـــاق، ويبدو أن ميهوبي مؤمن بقداسة الشاعر وبمدرسة الإلهام التي نصبت الشاعر إلها ونبيـــا سواء أتعلق الأمر بالتصور اليوناني أم التصور العربي القديم.

لذلك يعلن حبه لهذا الشاعر الملهم لكل من يناشد التحرر والثورة والمجـــد، وهـــو حب يصل حد الهوى (أهواك/ أهوى شاعرا)، وينمو "الشابي" يوما بعد يوم وعلـــى درب السنين بحضوره نصوصا وتجربة في شعر الوطنيين اليوم، والثائرين منهم، وبهذه القداسة التي حازها في نفوس مريديه استحق صلاة "رابعة العدوية" له، مما يضعنا أمـــام حقيقـــة استعادة الشاعر لمكانته التي أفقده إياها ميله إلى الشر والتكسب في العصور التالية للعصر الجاهلي ولا غرو فـــ "الشابي" ابن مدرسة تؤمن بأن الشاعر الفـــذ مقتـــبس مـــن نفـــس الرحمن:

**والشعر من نفس الرحمن مقتبس  والشاعر الفذ عند الناس رحمن**[2].

---

[1]– عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 109.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالصلاة التي صلتها "رابعة" لأجل "الشابي" هي صلاة شعرية لا صلاة دينية، إنـــه دعاء من شاعرة زاهدة متصوفة قريبة من الله بدوام حضور هذا الشاعر وبقائه ممتدا في رحم السنين، وينمو على دربها، يستلهم من شعره موقفا وتجربة ونصا، وفي تلك الصلاة الشعرية اعتراف من "رابعة" على لسان "ميهوبي" بشاعرية "الشابي".

وفي مقطوعته "أسر" التي هي جزء من قصيدة "فواصل جريحة" يستدعي "ميهوبي" شخصية النبي "أيوب" عليه السلام، فيقول: [1]

**أنا عاشق الأرض..**

**يا شاعري!**

**ولي قلب (أيوب)..**

**باليت لي قلب (أيوب)!**

**هذا التراب..**

**يسبح بالشوك..**

**أوردة الروح..**

**والليل يكبر في خاطري!**

**وما زلت..**

**أحفظ عهد الأحبة..**

**هم يعرفون!**

[1]– عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 136.

**أنا عاشق..**

**والتراب غدا**

**آسري..!**

وتبدو وطنية الشاعر هنا وطنية جارفة بلغت درجة العشق: **(أنـــا عاشـــق الأرض /../ يا شاعري!)** وهو عشق محتاج إلى الصبر صبر كصبر النبـــي ( أيـــوب) –عليـــه السلام– مبتغاه التعبد وعشق عبادة الله –عز وجل– فالشاعر بهذا الاستدعاء يتوحـــد مـــع الشخصية المستدعاة، فحبه وعشقه لأرض وطنه والاصطبار عليه أشبه ما يكـــون بتعبـــد سيدنا "أيوب" عليه السلام وصبره على امتحان المولى عز وجـــل لنبيـــه ودوام الصـــلاة والدعاء والتصريح بدوام البلاء وتفاقمه، فبعد امتلاك الشاعر قلب "أيوب" يشعرنا بشـــدة البلاء الذي أصابه بالكلل وأفقده القدرة على الوفاء، لذلك العشق فنجده بعد الامتلاك يتمنى أن يكون له ذلك (ولي قلب أيوب../ يا ليت لي قلب أيوب!) فتـــراب الأرض المعشـــوقة "مسيح بالشوك، شوك العداوة والخصومة والبغضاء التي تشكك في ذلك الحـــب وتحـــول كعواذل بين العاشق ومعشوقه.

ويستدعي في مقطوعة "النار" من القصيدة نفسها شخصية الصحابي الجليل "خالـــد بن الوليد" سيف الله المسلول فيقول: [1]

**وجني صبت نار –فارس–**

**أشعلها الخارجون من النفط!**

**والعائد من النار..**

**يحتضنون الوقيد!**

[1]– عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 139.

**وتذبح ناقة – هذا المسافر**

**عبر الصحاري..**

**ويصلب مثل العبيد**

**لأن المسافر يحمل بين ذراعيه**

**آخر سيف– توارثه الشرفاء**

**عن ابن الوليد!**

وهنا يشخص عبر هذا الاستدعاء لشخصية "ابن الوليد" حالة التشرذم والفرقة التي تعيشها الأمة بعد أن أخمد الفاتحون الأوائل نارها جامعين الأمة على كلمة واحدة أشـــعلها ملوك وأمراء النفط فكان وبالها وخيما على شعوبهم، الذين احتضـــنوا وقيـــدها واكتـــووا بلهيبها وحتى ناقة المسافر/ الشريف/ الحر أعز ما يملك ذبحت وهو ما يكشف ألم الشاعر وحسرته على ما آل إليه وضع أمته فهذا المسافر/ الشريف/ الحر/ الفار/ الرافض لتلـــك الفرقة لم ينج هو أيضا من مصير محتوم فصلب كما يصلب العبيد، لا لشـــيء إلا لأنـــه يحمل بين ذراعيه سيف "خالد بن الوليد" رمز الشرف والبطولة والتوحيد، كما أكد ذلك من قبل نزار قباني في قوله:

**أيا ابن الوليد ألا سيفا تؤجره**

**فكل أسيافنا قد أصبحت خشبا**[1]

أو في ظل الخذلان والقهقرة والهوان الذي حل بالأمة في العصر الحديث، يأمـــل الشاعر أن ينهض الشرفاء حاملين رايات الصمود والمقاومة والتحدي أمام حملات العدو المغتصب للأرض والعرض وناهب الخيرات، ومفسد المعتقدات.

[1]– نزار قباني، يا بن الوليد على الرابط: allkomiun-almontada.yoo7.com

وفي مقطوعة "اللحن" من القصيدة نفسها يستدعي شخصية الموسيقار النمساوي "موزار" فيقول: [1]

**"وطن"**

**يصلي في العراء**

**"وطن"**

**يغني للعزاء**

**موزار يحمل للجنائز لحنه المنفي**

**في قبر بعيد!**

**لا حزن يكتنف الضباب..**

**فإن للغرباء آيتهم..**

**وللشهداء أزمنة**

**على مد النشيد**

**تأتي الدماء**

**ومن عيون الأرض**

**ينبع ألف عيد.!**

وهنا يجمع "ميهوبي" بين ألم الوطن وبين حال الموسيقار "موزار" في أخريات حياته،/ فكلاهما تعرض للهوان، الوطن يتنكر أبنائه له في وقت هو أمس ما يكون

[1]– عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 140.

لالتفافهم حوله، ولما هو مقبل عليه من أزمة قد تعصف ببنيانه وتدك أركانه، لذلك فهو يغني للعزاء في مفارقة شديدة لطبائع الأشياء، فالغناء مرتبط بالفرح والسعادة والغبطة، والسلام والرقي والازدهار، وهو الهوان الذي لحق الموسيقار "موزار" بعد تدهور حالته الصحية والمادية معا، وتمكن الحاقدين عليه من حياته وموسيقاه التي ساومه عليها ألد أعدائه (أنطونيو سانيري) الذي أجبره تحت الحاجة إلى المال إلى بيع أعز ما يملك من فن وانتهت به تلك الحال إلى الموت قهرا (موزار– يحمل للجنائز – لحنه المنفي/ في قبر بعيد!) فاللحن المنفي الذي حمله "موزار" للجنائز في قبر بعيد، هو موسيقى القداس الجنائزي التي أجبر على تأليفها وبيعها بسبب الحاجة الماسة للمال، وما أحوج الوطن إلى أبنائه عند تقلبات الزمن وعوادي الدهر!

وفي مقطوعة "طقوس" من قصيدة "فواصل جريحة" يستدعي شخصية "البسوس" الشاعرة الجاهلية التي أشعلت فتيل الحرب بين قبيلتي "بكر" و"تغلب" فيقول: [1]

**يخرج العشاق..**

**من بين الطقوس..**

**يتراقصون على طبول الموت..**

**والأجراس تقرع**

**تحت أشلاء**

**البسوس!**

يستشرف الشاعر حال وطنه وهو مقبل على سنوات عجاف يتراقص فيها عشاق الدماء على طبول الموت، وهي ليست حرب أبناء العمومة كما عرفناها في الجاهلية،

[1]– عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 141.

ولكنها حرب أبناء الوطن الواحد، وما استدعاء الشاعر لشخصية "البسوس" إلا ليعبر عن الألم والحسرة اللذان تمكنا من نفسه لما ستؤول إليه تلك الحرب من نتائج وخيمة على البلاد والعباد، وتبدو مظاهر تلك الآلام في تحول الموت إلى أمر طقوسي معشوق عند أبناء الوطن، وفي ذلك ذروة المأساة، فالطقوس تقام لمكانتها الرمزية عندما يكون ذلك الجامع لتشتت المتناثر، وهو أصلا من يقود إلى الفرقة والتمزق والاندثار؟ ويبرز الشاعر هاهنا قدرة على النبوءة التي أكدت تلك المقولة الأرسطية «بأن الشعر أكثر تفلسفا من التاريخ وأهم، [ن الشاعر يتعامل مع الكليات» [1] وأن «المدن الفاضلة هي الأحلام الحية للشعراء» [2].

وفي قصيدته "يا حاديَ القدس" يستدعي الشّاعر أكثر من شخصيّة مقدّسة، جامعا بين شخصيّة السّيدة (مريم بنت عمران) أمّ المسيح – عليهما الصّلاة والسّلام – وبين شخصيّتي النّبي" يوسف" والرّسول" محمّد"– عليهما الصّلاة والسّلام – فيقول:

**ناديت – مريم – لم تجب ..**

**ورأيت – يوسف – يرتوي من حقد**

**إخوته..**

**وكان قميصه المذبوح**

**يسكب دمعتين بقعر جبْ..**

**ناديت – أحمد– ..**

[1]– عبد الغفار مكاوي، شعر وفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط01، 1995، ص 62.

[2]– ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، عالم المعرفة، ع ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ربيع الثاني 1418هـ/ سبتمبر أيلول 1997، ص 10.

**لملمت عيناه أحزان العرب..** [1].

ولهذه الكثافة في استدعاء(حضور) تلك الشّخصيات الدّينيّة دلالتها عند الرّبط بين عنوان القصيدة"يا حادي القدس"، إذ ينادي الشّاعر حادي تلك المدينة المقدّسة، ويقترن هذا النّداء عند العرب بالرّحيل والعشق، ففي التّراث الشّعري الجاهلي–على وجه الخصوص– نعثر على صيغة النّداء تلك، حيث ينادي الشّاعر "حادي العيس"، وهو نداء تحوّل إلى فكرة «ما زالت محل أسئلة إلى اليوم. هل هي لشخص؟ هل هي لسائق الجمال أو راكب الخيل هل هي لمكان ما توارثه الشّعراء رمزيّا؟ هل هي ملجأ نفسيّ للشّاعر الذّي أصابه العشق؟ فالحادي قد يكون الرّاحلة المتخيّلة والمتمثّلة في الأذهان، تَنقل الحبيبات إلى أماكن بعيدة وتترك شاعرها في المكان والزّمان يحدّثها عن صبابته وعشقه»[2]. واستنادا إلى هذا المعطى، فالمدينة المقدّسة هي حبيبة أو معشوقة الشّاعر التي حال الفراق بينه وبينها بعد أن احتلّها الكيان الصهيوني الغاصب، ولم يعد من سبيل لوصالها إلاّ مناداة ذلك الحاديّ، بعد سكتت السّيدة (مريم) ولم تجب نداؤه، وفي ذلك الامتناع عن الجواب ما يشي بالفقد، إذ الجواب والصّوت هو– في الأغلب الأعمّ – دلالة على الوجود والحضور و ممكنات الوصال بين العاشق ومعشوقه، وفي ذلك الصّمت أيضا ما يوحي بضياع الأرض وتدنيسها من قبل مغتصبها.

وفي قوله:(ورأيت–يوسف–يرتوي من حقد إخوته../وكان قميصه المذبوح/يسكب دمعتين بقعر جُبِّْ..) يشير إلى حالة التّشرذم التي تعيشها الأمّة العربيّة الإسلاميّة، فعوض التآخي والتآزر بين حكّام وأمراء وقادة تلك الشّعوب تمكّنت الشّحناء والبغضاء من قلوبهم، ومن هنا يعقد لنا الشّاعر مشابهة بين العداء والحقد الدّفين في نفوس

---

[1]– عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 156.

[2]– شريف الزيتوني:«يا حاديّ العيس.. القصيدة التي تبحث عن شاعرها»، بوابة إفريقيا الإخباريّة على الرّابط: afrigatenews.net ، التّاريخ: 8ماي 2020، تاريخ الدخول: 23 مارس 2023. السّاعة: 10.25 صباحا.

إخوة سيّدنا (يوسف)- عليه الصّلاة والسّلام- وأثره البالغ على حياته، وبين حالة الفرقة بين الفلسطينيين وبين إخوانهم من الدّول العربيّة، فمثلما ارتوى سيّدنا(يوسف)- على حدّ قول الشّاعر- من حقد إخوته الذّي انتهى بهم إلى التآمر عليه لقتله ثمّ إلقائه في الجبّ يعاني الفلسطيني من التآمر المستّمر والخذلان المتواصل من قبل من يعتقد أنّهم إخوانه.

ولا يستدعي الشّاعر شخصيّة سيّدنا (يوسف)-عليه الصّلاة والسّلام- ليخلق نوعا من التّوازي بين تجربة نبيّ اللّه وبين تجربته بل ليقيم تماثلا بين الحقد الدّفين الصّادر من إخوة (يوسف) نحو أخيهم، وبين حالة الخذلان التي قُوبِل بها الحقّ الفلسطيني المُغتصَب، بالرّغم من ممكنات تأوّل شكل من أشكال التّوازي بين تجربة نبيّ الله (يوسف)، وبين تجربة الشّاعر، فيبدو التّشابه بين حقد وبغضاء إخوة (يوسف)لأخيهم، وبين إحساس الشّاعر بالغربة في محيطه وتربّص الخصوم به لإلحاق الضّرر به.

ويستبدل الشّاعر صورة (القميص)- كما وصلنا من سيرة سيدّنا يوسف- بصورة (القميص المذبوح الباكي)شحيح الدّمع، فقميص(يوسف) بالنسبة لوالده سيّدنا (يعقوب) ذو أثر جليل، فهو دليل لا يرقى إليه الشّك على حياة ابنه، وهذا بخلاف القميص الذّي وظّفه الشّاعر في تلك المقطوعة، إذ يصبح الذّبح دلالة على القتل، فالأمل في تجاوز تلك الفرقة والانقسام بين أبناء الدّم الواحد والدّين الأوحد قد وُئِد، فضاعت الأرض واُستُبيح العِرض، وما شحّ الدّمع إلاّ حسرة وكمد على ما لحق الأمّة العربيّة الإسلاميّة من تقهقر حضاري، فألم (يوسف) بعد فعلة إخوته به صنو ونظير لذلك الألم الذّي يسكن وجدان الفلسطيني وهو يرى التّكالب عليه من القريب قبل البعيد، وليس هذا الوجع والحسرة فرديّ مقصور على الفلسطينيّ وحده بل هو جماعيّ حضاريّ يتعلّق بكلّ من تربطه وشائج وجدانيّة دينيّة بتلك الأرض المقدّسة المُغتصَبَة. وفي عمق هذه الصّورة الجديدة للقميص نتذكر قميصا آخر، وهو قميص سيّدنا عثمان- رضي الله عنه- الذّي يحيلنا إلى تلك الفرقة والانقسام التي قادت الفتنة إلى قتله، وانتهت بقتل كثير من المسلمين. ولعلّ الشّاعر يأمل مع كلّ هذا

لو كان ذلك القميص قميصا عثمانيّا لا قميصا يوسفيّا ليكون علامة للمطالبة بالحقّ المسلوب كما طالب (معاوية بن أبي سفيان) وأنصاره بالقصاص من قتلة سيّدنا عثمان.

وما أحوج الأمّة العربيّة الإسلاميّة زمن النّاس هذا إلى من يلملم شتاتها ويجمع كلمتها ويوحّد صفوفها، لذلك يقول الشّاعر مناديا الرّسول- صلّى الله عليه وسلّم-:(ناديت - أحمد- ../لملمت عيناه أحزان العرب..)، مذكّرا بما تحقّق بفضل النّبوة المحمّدية ورسالته الخاتَمة من ألفة بين القلوب، وأخوة في الدّين وضعت حدّا لما عرفته الجزيرة العربيّة من حروب وأيّام، ومن هنا يُضمِّن ذلك التّذكير ضرورة الأخذ بمنهاج النّبوّة في درء فرقة العرب المسلمين في أيام النّاس هذه.

وفي قصيدته(عودة خيول دولة المساحيق) يبدي الشّاعر تحسّره ويبثّ تفجعّه على ضياع الأرض هذه المرّة تاريخا، فيذّكّر القارئ بضياع الأندلس بعد سقوط آخر القلاع الإسلاميّة (غرناطة)تحت ضربات الإسبان، فلم يكتف باستدعاء (حضور) شخصيّات عدّة صنعت تاريخ العرب المسلمين في تلك الأرض بل استحضر تاريخهم في الأندلس من زمن الفتوح مع (طارق بن زياد) إلى آخر الممالك فيها (ملوك بني الأحمر)، فيقول:

**تجيء الخيول..**

**ولا شيء تحمل هذه الخيولُ**

**سوى دمعتين لطارق..**

**وآخر شمس تهاجر خوفا من الملك**

**الطّائفيّ..**

**ورائحة الذّوبان على مرفأ**

**الموت خلف الحرائق..**

**وتذبل كلّ العيون..**

**وكلّ الأصابع..**

**كلّ الحجارة..**

**حتّى قصائد (ولاّدة وابن زيدون)**

**كانت كذلك تذبل..**

**إلاّ الزّوارق..**

**تجيء الخيول..**

**لتعلن فتحا من المستحيل..**

**وتزرع في البحر أن لا رجوع**

**وأن لا سيوف تهاجر بحثا**

**عن الشّمس في كفّ**

**طارق..**[1]

تحضر في المقطوعة أكثر من شخصيّة، شخصيّة القائد الفاتح (طارق بن زياد)، وهي الشّخصيّة التي ترتبط ببدايات الفتح/ الخلافة الإسلاميّة في الأندلس، وشخصيّتان من أدبيّتان من فترة ملوك الطّوائف، وهما (ولاّدة بنت المستكفيّ) والشّاعر الوزير(ابن زيدون)، و يمكن للقارئ ذي البصر الثّاقب أن يلتمّس خيطا وشيجا يربط قول الشّاعر من قبل:( ورأيت–يوسف–يرتوي من حقد إخوته../وكان قميصه المذبوح/يسكب دمعتين بقعر جُبِّْ..) وبين قوله في تجيء الخيول../ ولا شيء تحمل هذه الخيولُ/ سوى دمعتين

[1]- عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص ص 204-205.

لطارق..)، وهو الدّمع الشّحيح:(دمعتان) الذّي يمثّل مؤشّرا على الجرح العميق في وجدان الشّاعر الذّي لا برء ولا شفاء منه. المتسّع باتّساع تلك الفرقة والخلاف والتّمزّق بين أبناء الأمّة الواحدة ، فضياع الأرض اليوم أشبه ما يكون بضياعها بالأمس، فالخيول التي حملت القادة الفاتحين ليرابطوا في الثّغور، وينشروا الدّين الخاتم لم تعد حاملة سوى لدمعتين لطارق بن زياد، وهنا يكشف الشّاعر عن ألمه وحسرته عبر استدعاء(حضور) القائد الفاتح لتكون شخصيّة من شخصيات حاضره اليوم، فيَحمِل عن الشّاعر أحزانه، ويحاكم من خلاله أحفاده الذّين لم يصونوا أمانة الأجداد، فما يحدث في أيّام النّاس هذه حدث زمن ملوك الطّوائف، فضاعت الأرض حينذاك واُغتصبَت اليوم.

ويناهض الشّاعر نمط الحكم الذّي ساد زمن ملوك الطّوائف، ويحنّ إلى الوحدة والتّماسك التي جعلت العرب والمسلمين سادة العالم لقرون عديدة، فقد عرفت تلك الفترة نُذر سقوط الحضارة العربيّة الإسلاميّة في الأندلس، وتبدو المفارقة في تحوّل صورة الخيول من كونها بشرى للخير –كما نصّ على ذلك الحديث النّبوي الشّريف– إلى نذير شؤم(حمل الدّمع الشّحيح)، فدمعتا (طارق بن زياد) المحمولتان على ظهور الخيول هما آخر ممكنات رفض ما آلت إليه الخلافة من مُلْكٍ طائفيّ شَتَّت النّفوس وفاحت منه رائحة الموت، وبدت مظاهر الانحدار والتّردّي، فالحرائق(إحراق السّفن) التي كانت علامة على الإقبال على الموت لتحقيق الفتح مع (طارق بن زياد) أضحت مآلا لأولئك الفاتحين بعد استشراء المُلكِ الطّائفي، ومصيرا صنعوه بأيديهم.

فإلى جانب ما ترصّد للعرب المسلمين من أشكال مختلفة للموت (المادي، الحضاري) ينتشر الفَقْدُ، ويُهيمِن الذّبول على كلّ سمات الجمال السّاحر من(عيون،وأصابع)، وحتّى( الحجارة )مع قسوتها كانت عرضة لذلك الخراب ، وكلّها مظاهر للتّقهقر والاندثار الذّي حاق بهم في تلك الأرض، ولم يكن الشّعر بمنأى عن ذلك

التّردّي، فبالرغم من كونه أجمل ما عرفته فترة المُلْك الطّائفيّ فقد طاله ذلك الذّبول والتَّحَلحُل، ولم تَسْلم إلا الزّوارق الحاملة للموت والدّمار والسّقوط.128

# الفصل الخامس:

## طواحين العبث: أيديولوجيا الإسلام السياسي وثورية الخطاب الشعري

**ديوان طواحين العبث**

يحيلنا عنوان "طواحين العبث" إلى مرحلة مفصلية في تاريخ الجزائر المعاصر، وهي مرحلة المأساة الوطنية في مستهل العقد الأخير من الألفية الثانية، وهو ما يذكر القارئ المهتم بالآداب العالمية بعامة والإسبانية بخاصة بتلك الطواحين التي حاربها "الدون كيشوت دي لامنشا".

احتجاجا ورفضا لما آل إليه وضع إسبانيا في القرون الوسطى، وقد استقر عند لفيف من الباحثين أن سلوك "دون كيشوت"، في محاربة الطواحين سلوكا عبثيا لا غاية ترجى منه، وقد جرى ذلك المعطى مجرى المثل لكل موقف أو فعل لا يبلغ مراده ويتحقق مرامه، والحقيقة التي نأت عن أذهان أولئك المهتمين بشؤون الفكر والفلسفة وعلم اجتماع المعرفة، أن محاربة "الدون كيشوت" للطواحين لم يكن سلوكا عبثيا، بل كان موقف رفض واحتجاج ومناهضة محملا بالروح اليوتوبية الممهدة للعصر الحديث بتصوراته العقلانية ومقولاته التنويرية.

وإذا كانت الطواحين في قصة "الدون كيشوت" ذلك العدو الشرير / الشيطاني كما توهمه ذو أذرع هائلة، ناشرة للشر في العالم، فهو ما استوجب طعنها فإن طواحين الشاعر هي صاحبة السلوك العابث في صورة معاكسة لتلك التي وقفنا عندها وهو ما تشي به الإضافة، إضافة الطواحين إلى العبث مما يعني أنها مفارقة لطواحين أخرى مقاومة لتلك الروح اليوتوبية الثائرة ضد الشر وما ساد عصر الدون كيشوت من تفكر للخير والفضيلة والمثل العليا، ويبدو أن الشاعر يواجه هو أيضا ذلك التنكر للروح الوطنية واستباحة كل ما يرمز للوحدة والتماسك، فيقول:

**تكلم ... لكي لا أراك**

**تكلم... لكي لا تطهرني بالدماء يداك**

**تكلم...**

**تكلم.. لكي لا تضي الكهوف**

**فها نحن نخرج زيغود من شاطئ الشهداء**

**وها نحن... نوقظ كل القبور**

**تفاوضهم بالتنازل عن قطعة من ثرى المقبرة...**

**لنبني لزوجاتهم مرقصا... من ألوف الطوابق**[1]

ومن خلال السطر الأول من ديوانه "تكلم... لكي لا أراك" يقلب الشاعر مقولة "سقراط" بإقحام (لا النافية) على قول "سقراط": تكلم لأراك، ولهذا الإقحام دلالته، فهو بخلاف "سقراط" يرى أن الكلام لا يحدد فكر المتكلم ولا أرائه ولا مواقفه، ولا ينبئ عن شخصه، وهو بهذا يقصد أولئك الذين كانوا سببا في تمزيق الوطن الواحد، وشق وحدته، فكلامهم مناقض لأفعالهم، وكأنه يضمر من خلال ذلك النفي لفعل الرؤية (تكلم لكي لا أراك) قولا شعريا يقلب التكلم إلى الفعل، حيث يصبح السطر الشعري بصيغة افعل... لكي أراك، فأناس عصر الشاعر أشبه بالسفسطائيين خصوم "سقراط" في اليونان القديمة، الذين كانوا يضللون الناس ويصرفونهم عن الحقائق الثابتة والفضائل السامية ويا ليتهم اكتفوا بسلوك التضليل ولم يتعدوه إلى إثارة الفتنة وسفك الدماء، وفي قوله: **(تكلم لكي لا تطهرني بالدماء يداك)**.

فمشروع الطهر والإصلاح الذي دفعه أولئك شعارا تحول إلى كابوس وانتكاسة أغرقت العباد والبلاد في برك من الدماء، وهذا ديدن السواد الأعظم من المشاريع الإصلاحية، والأفكار الطوباوية التي لا تقرأ الوقائع قراءة فاحصة، وتؤول الدين تأويلات

[1]– أحمد شنة، طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2000، ص 22.

جافة، وتقفز على التفاصيل والجزئيات، فالأيدي الملطخة بدماء الأبرياء لن تكون مصدر تطهير للشاعر لأن طهرها المأمول يحمل في طياته كل الفساد والقتل وانتهاك الأعراض، ويبدو أن الشاعر حريص الحرص كله على بيان التناقضات في مشروع الإسلام السياسي الذي قادته الأحزاب في الجزائر خلال تسعينات مشروع الإسلام السياسي الذي قادته الأحزاب في الجزائر خلال تسعينات القرن الماضي، لذلك نجده يكرر ذلك السطر الشعري في أكثر من موضع حتى كاد أن يصير لازمة في الصفحات الثلاث الأولى من ديوانه.

وفي قوله: **(تكلم.. لكي لا تضيء الكهوف)** يواصل وصف ذلك المشروع الإصلاحي المظلم وفهوم أصحابه المغلوطة للدين (بالكهوف)، فيخاطب آمرا هذه المرة بالكلام والتكلم في صورة مفارقة لما بدأه من حث وحض للمتوقف عن الكلام، واستبدال ذلك بالفعل فينقلب الأمر إلى ضرورة الإفصاح في عودة إلى جوهر المقولة السقراطية (تكلم لكي أراك)، وهو بذلك يبدي رفضه لكل سلوك أو فعل يناقض أو يتعارض مع المقول والكلام في إشارة واضحة إلى تشققات وثقوب خطاب أنصار الخطاب السياسي الذي انجرت عنه خراب وطن الشهداء، أين يطرد منه رجل مثل "زيغود يوسف" **(فها نحن نخرج زيغود من شاطئ الشهداء)**، فأن يخرج أحد شهداء هذا الوطن الجريح من على شاطئ الشهادة فهو لأمر جلل، يرى الشاعر أنه من نكد الدنيا –بتعبير المتنبي– أين تحلل الخيانة ويخان العهد، وتذهب تلك التضحيات الجسام أدراج الرياح، فيظن ويجحد فضل أولئك الرجال فيما تحقق من حرية وسؤدد ومجد أمام هذه المفهوم الجديدة للدين والسياسة وإدارة الأوطان، وهنا يجمع الشاعر بين متقابلين هما، (الشاطئ ≠ والبر) يبين سطوة ذلك التيار السياسي الذي رمز له ضمنا بالبحر في تلك الفترة من تاريخ الجزائر المعاصر تاركا الشاطئ لمن ضحوا وبذلوا النفس والنفيس لقيام كيان الدولة الحديثة، وحتى الشاطئ –على صغر حجمه مقارنة بالبحر– لم يعد ملكا لأولئك الشهداء، الذي يبعد منه أحدهم (زيغود)، في صورة تعكس تنكر ذلك التيار السياسي لتاريخ التضحيات

ولرموز هذا الوطن المكلوم، وهو بما ضمنه من رمز لسلطان ذلك التيار السياسي بالبحر يضعنا أمام تأويل خصب لما يوحي به من دلالات مفتوحة على معاني الغدر والغرق والإغراق، الغدر بمفارقة الأقوال للأفعال والغرق بجهل حقيقة التركيبة الثقافية والوجدان الجزائري، مما قاد إلى فشل ذلك المشروع الإصلاحي المزعوم والإغراق بهلاك البلاد والعباد خلال تلك الفترة.

ويستمر الشاعر في استدعاء الشخصيات التراثية في ديوانه المذكور فنجده في قوله:

**لقد عاد جيش اليزيد... بأحلى السبايا**

**فمن قال: أن اليهود وراء الحدود**

**وأن التواريخ حبلى بأخزى الفضائح؟**

**لقد عاد جيش اليزيد... فهيا ارقصوا للأمير**

**ولا تقلقوا بالقصائد شيخ العرب...**

**فهذي السيوف تعلمكم... أن سر الحضارات فوق السرير**[1].

يستحضر شخصية الخليفة الأموي "يزيد بن معاوية" الذي آلت إليه الخلافة بعد أبيه (معاوية بن أبي سفيان)، وهو الأمر الذي يؤرخ من خلاله لبداية الفتنة الثانية[*]، التي انتهت بمقتل "الحسين بن علي" سبط رسول الله صلى الله عليه وسلم.

[1]– المصدر السابق، ص 24.

[*]– استعملنا لفظة ثانية لبيان أن الأولى تلك التي انتهت بمقتل عثمان –رضي الله عنه– ثم ولاية الإمام علي –كرم الله وجهه– وانقسام الخلافة بينه وبين معاوية بعد حروب صفين والجمل وغيرهما من المعارك التي انتهت بمقتل الإمام علي –كرم الله وجهه– وسيطرت معاوية على الخلافة.

وهنا يعود الشاعر للتاريخ فيصبح أحد شخصياته التي شهدت تلك الفتنة ورأت "يزيد بن معاوية" يعود بأحلى السبايا بعدما أعمل السيف وجز الرقاب، ونكل بخصومه السياسيين دون واعز ديني أو خلقي وما أشبه اليوم بالبارحة، فها هو الجناح العسكري لذلك التيار السياسي يحصد الأرواح وينتهك الأعراض ويستبيح المحارم، ويجر البلاد إلى فتنة عمياء، فللشاعر رؤيته وتأويله للتاريخ بما عاشه من فتنة، فصاحب الوطن والأرض من وجهة نظره هو ذلك الذي ضحى وقدم النفس في سبيل حريته، لا أولئك الذين ركبوا وامتطوا صهوة مشروعات الإصلاح في مطلع العقد الأخير من القرن العشرين، في محاولة منهم لاغتصاب ذلك الحق المشروع، فيبدو لنا –والحال تلك– التعارض بين المشروع الوطني ومشروع الإسلام السياسي وهو تعارض انتهى إلى فتنة دامية، راح الشاعر يؤصلها في التاريخ العربي الإسلامي من خلال الصراع حول الخلافة والحكم، وهو إذ يصف عودة جيش "يزيد" بأحلى السبايا يضعنا أمام حقيقة إقبال ذلك التيار السياسي على حصد الغنائم والمنافع في تناقض صريح مع شعارات المشروع الإصلاحي من عدل وحرية ومساواة، وبقوله: **(فمن قال أن اليهود وراء الحدود)**، يشير إلى أسباب تلك الفتن التي عرفها التاريخ الإسلامي زمن سيدنا عثمان –رضي الله عنه– وقد كان عبد الله بن سبأ وأتباعه فتيلا لها، وهنا يعقد الشاعر تقابلا بين اليوم والأمس فيؤكد قائلا: (وأن التواريخ حبلى بأخرى الفضائح؟) وعبر هذا الاستفهام الانكاري يحاكم التاريخ أكثر ما يحاكم تيار الإسلام السياسي، فليست فضيحة هذا الأخير هي أولى الفضائح، وإنما يزخر تاريخ البشرية منذ فجر الخليقة بالفتن والدماء وانتهاك الأعراض، فما شهده الوطن خلال تلك الفترة هو حلقة من حلقات سلسال الدم والخراب.

وفي قوله: (لقد عاد جيش اليزيد... فهيا ارقصوا للأمير)، يكرر الشاعر حديثه عن عودة جيش "اليزيد" وفي تعريفه لاسم "يزيد" يضعنا الشاعر أمام حقيقة حبل التاريخ بأكثر من "يزيد"، ولعل لحاضر الشاعر "يزيده" الذي مثله تيار الإسلام السياسي الذي عاث فسادا وقتلا وتقتيلا، وهو الانتصار ليدعو الشاعر للرقص لصاحبه الأمير /اليزيد/ الجناح

العسكري لذلك التيار السياسي، وهي دعوة محملة بالسخرية والتذمر من وضع مأساوي يرقص فيه للموت والدمار، وتصاحب تلك الدعوة دعوة أخرى إلى مهادنة الشعر لشيوخ العرب، وبهذا يضعنا الشاعر أمام حقيقة سلطة الشعر وتأثير الكلمة التي يتمنى شيوخ العرب من الحكام أن لا يطالهم ذلك الأثر كما طالهم من قبل في قصائد "القباني" أيام نكسة حزيران وغيرها من الانتكاسات التي وقف عندها الشعراء المعاصرون ثائرين على تخاذل تلك الأنظمة وانبطاحها أمام كيد أعدائها ومؤامرتهم التي لا تزال مستمرة حتى يوم الناس هذا.

ويعود الشاعر إلى العصر الجاهلي فيستحضر شخصيتي "ملك الفرس (كسرى) وملك الروم (قيصر)" فيقول:

**بهذا سأوصي الجموع**

**وأوقظ في آخر العمر... حرب البسوس**

**سأقتل حراس كسرى... وحجاب قيصر**

**سأقتل من لا يحب النعاس،**

**وأقتل حتى العناكب بين السقوف**[1]

وقبل ذلك يعقد الشاعر أواصر شبه بين تلك الفتنة الدامية مطلع التسعينات وبين حرب البسوس، فهذه لا تختلف عن تلك من وجهة نظره، ويبدو أن التشابه حاصل في أسباب وقوعها، تجبّر كليب وائل من ناحية وتملكه قومه، ورفضهم لذلك التملك لارتباط الملك عند العرب واقترانه بالذل والمهانة من ناحية ولطغيان واستبداد المشروع الإصلاحي المنتهج من طرف ذلك الطيف السياسي الذي انتهت به وثوقية/ دوغمائية فكره

[1]– المصدر السابق، ص 44.

إلى إعمال القتل وسفك الدماء في صورة تكشف تجبرا جديدا لا يختلف عن ذلك التجبر الذي قاد إلى حرب البسوس.

وفي السطر الشعري الذي استدعى فيه شخصيتي "كسرى وقيصر"، يستمر الشاعر في سرد تاريخ الطغيان والتجبر فيربط بين الحاضر والماضي، فطغيان اليوم ما هو إلا امتداد لطغيان الأمس، وأن مملكة الإسلام السياسي لا تختلف عن ممالك كسرى وقيصرا، وعندما يعلن الشاعر وعيده لقتل حراس كسرى وحجاب قيصر فهو وعد منه بمعاداة كل من يدافع عن ذلك المشروع السياسي في صورة قتل رمزي لكل متحمس لذلك الفكر السياسي، كما نجده يذكر في كل مرة بحجب حقيقة ذلك الطيف الإيديولوجي، فتسلط "قيصرا" مستمر في طغيان أنصاره وهو ما تحيل إليه لفظة (حجاب).

ويتجه الشاعر بعد ذلك نحو القصص القرآني فيستحضر شخصية "المسيح" عليه السلام وشخصيتي "موسى" عليه السلام و"فرعون" ملك مصر، فيقول:

**تكلم... لكي تستجيب السماء**

**فمنذ اختفاء المسيح،**

**ومنذ انتحار السنابل،**

**وفرعون موسى... يدق ضلوع الصغار،**

**وتنهش لحمي صقور القبائل**[1]

فحتى الاستجابة للدعاء: (تستجيب السماء) مرهون بتكلم مخاطبه وإفصاحه عن حقيقة فكره وموقفه من قضايا الحياة المختلفة بما في ذلك الشأن السياسي، وهو إذ يربط استجابة السماء بإنهاء ورأب التصدع الاجتماعي في الوطن الجريح يكون بذلك قد يأس

[1]– المصدر السابق، ص 45.

من حلول الأرض، وهو اليأس الذي بدا لنا في قوله: (فمنذ اختفاء المسيح) حيث يستدعي الشاعر شخصية "المسيح" –عليه السلام– المختفي[*] ليبين أثر ذلك الاختفاء في نشوب الفتنة واستفحال القتل وانتهاك الأعراض، وهو أمر يضعنا أمام حقيقة عجز الأطراف المتصارعة عن التوصل إلى حلول تعيد السلام والطمأنينة، فأزمة كتلك التي عرفها وطن الشاعر لا سبيل إلى تجاوزها سوى رؤى من قبيل النبوة وفي قوله: (ومنذ انتحار السنابل)، يستمر في استحضار الشاعر للقصص الديني والشرائع السماوية، فالسنابل لتي هي رمز للنماء والخير تنتحر لتعكس لنا صورة استشراء الدمار والخراب، يصاحبها استمرار الطغيان واستفحاله من خلال ظهور "فرعون" جديد لا يختلف عن (فرعون موسى) إنه الإرهاب الأعمى الذي يفتك بالصغار كفتك "فرعون" بكل طفل صغير يمكن أن يهدد ملكه، وفي ذلك إشارة إلى المستقبل الذي يحمل بشائر الطغيان أكثر من المأمول منه، وهو تغير حال سائدة بأخرى مرجوة.

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى استدعاء شخصية الخليفة العباسي "هارون الرشيد" فيقول:

**تكلم...**

**لكي لا يجف القلم**

**سأنسى بأني وجدت الطريق...**

**ولكنني قد أضعت القدم**

**سأنسى بأني كتبت الأناشيد في أمة ميتة**

**وفي غفلة... من عيون الرشيد**

---

*– يضعنا الشاعر الدين ي توظيف لشخصية "المسيح" عليه السلام، أما حقيقة مفارقته للسائد في الدين الإسلامي والشريعة المسيحية، رفعه أو صلبه، أما اختفاؤه هذا فلا ندري في أي شريعة؟!

**سأنسى بأني احترفت الألم،**

**وأنسى بأني نبي رحيم،**

**تطارده شرطة الخلفاء...**

**وتجلده لعنات الخدم**[1]

فيضعنا في عمق خلافته، فيقيم لنا تعالقا بين واقعه وتاريخ ذلك الخليفة في العصر العباسي، أين شهدت– صراعا بينه وبين البرامكة الذين قال فيهم، بعد فتكه بهم: «**م قوم أنبتتهم الطاعة، وحصدتهم المعصية**»[2]، وعند من يحسن تأويل الحديث، فالإرهاب هو صورة من صور الطغيان في التاريخ لا يختلف عن تجبر البرامكة وتسلطهم، ففي قوله: (وفي غفلة... من عيون الرشيد) يشير الشاعر إلى غفلة الوطنيين من الشعب عن صعود ذلك الطيف السياسي وتغلبه في تلك الفترة وهي غفلة شبيهة بتلك التي حدثت "للرشيد"، فلم يظن يوما أن سيؤتى من مأمنه، من أبيه واخوته في الرضاع على شاكلة حسن ظن أولئك الوطنيين بإخوانهم من الجزائريين الذين غلبوا مصالحهم ومنافعهم الذاتية على استقرار البلد وازدهاره، وهو فعل البرامكة بخلافة "هارون" فقد كان تغلب البرامكة على دواليب السلطة أن يعصف بحكم العباسيين، ويقود ذلك صوب مصير مجهول، سينتهي لا محالة بفتنة تأكل الأخضر واليابس ويروح ضحيتها تلك الفئات المسحوقة من المرؤوسين وينتشر الخراب ويحل الدمار.

وفي قوله (سأنسى لأني كتبت الأناشيد في أمة ميتة / وأنسى بأني نبي رحيم).

ويشخص الشاعر في حسرة وألم أزمة الشعر وتأزم الشاعر، فلم يعد للشعر جدوى، فقد أضحى –والحال هذه– بضاعة مزجاة في سوق الرواج، وعلى الرغم من ذلك يصبح

---

[1]– المصدر السابق، ص 50.

[2]– الرابط: http ://ar.m.wikiedia.org تاريخ الاطلاع: 15–02–2023 على الساعة: 09:30.

العمل الشعري... هو تلك اليوتوبيا/ الحلم الممكنة أي ينقذ الشاعر آماله على مستوى ذلك العالم الذي لا يستطيع أن يطاله الطغيان والاستبداد: (تطارده شرطة الخلفاء... وتجلده لعنات الخدم)، وهنا يتمثل الشاعر قول نزار قباني:

**الشعر ليس حمامات نطيرها**

**نحو السماء، ولا نايا... وريح صبا**

**لكنه غضب طالت أظافره**

**ما أجبن الشعر إن لم يركب الغضبا**[1]

وفي تكراره للفعل المضارع المتصل بالسين (سأنسى)، يفصح الشاعر عن رغبة قوية في المقاومة والنضال والثورة ضد اليأس والخنوع والاستسلام لهذا الوباء/ الإرهاب الأعمى الذي عجزت أمامه حلول شتى ووسائل جمة، فلم يبق من سلاح يجابه به سوى قوة الكلمة التي يرى الشاعر أنها قادرة على رأب المشروخ وترميم المتصدع، فمخاطبه هذه المرة ليسوا خصومه من ذلك الطيف السياسي بل هو كل من يستطيع الكلام من أصحاب الرأي، وهنا يأخذ الكلام صفة لصوت الصادر عن فؤاد مجروح ومكلوم، فبين الكلمة/ الصوت وبين الكلم/ الجرح روابط دلالية قوية، ولن يتوقف الكلام/ الصوت إلا ببرء الجرح المكلوم.

ويكشف الشاعر بعد ذلك من استدعاء الشخصيات التراثية، فيجمع بين (قيس بن الملوح) و(عبس) القبيلة، وشاعر الثورة (مفدي زكرياء)، ورائد الفكر الإصلاحي (الشيخ

[1]– نزار قباني، من مفكرة عاشق دمشقي، على الرابط: aldiwan.net

عبد الحميد بن باديس)، حيث يلتقي التاريخ البعيد بالتاريخ القريب، والعربي منه بالجزائري فيقول:

**تكلم... ولا ترتجل في السقوط**

**وكن عاصفا.. في الكلام**

**جلابيب قيس على مهرة خائفه**

**وأسياف عبس وذبيان ترنوا[*] إلى ظبية واجفه**

**وأشعار مفدي تلملم في الأرض،**

**أنشودة نازفه...**

**وهذا ابن باديس،**

**يمضي.. وحيدا...**

**على قارب من دموع،**

**يفتش عن راية... واقفه**[1]

فيستمر إفصاح الشاعر عن إيمانه العميق بقوة الكلمة ممثلة في عمله الشعري وغيره من الآداب والفنون، فيدعو إلى الصمود والتحدي والمقاومة لكل ما يعصف بأسباب البقاء، فعل أو قول، ولما كان ذلك المتاح يقتصر بالنسبة لأصحاب الرأي في هدير الشعر الغاضب، فإن دعوته جاءت في صورة ساخرة من الاستسلام بطريقة مرتجلة وفي الجمع بين لفظة (السقوط) وفعل (الارتجال المنهي عنه)، تبدو المرارة والحنق لديه في استسهال

*– ترنو: الألف ليست أصلية.

1– المصدر السابق، ص 51.

الخنوع والضعف في وقت كان الوطن فيه أحوج ما يكون إلى الالتفاف حوله ورص الصفوف لمجابهة ذلك الخطر المحدق بحياة الشعب وسلامة أرضه، (فقيس بن الملوح، لم يبق منه إلا جلابيبه التي ترمز إلى تراجع المحبة والود والوفاء أمام الغدر والخيانة والحقد، ومع هذا التراجع يفقد الوطن بعده القومي، وهنا يبدي الشاعر خوفه على ذلك العمق العروبي الذي شيد على مدماكه الدولة الوطنية، فالتقاليد والعادات السائدة في المجتمع مهددة بالاندثار وهو ما يترجم لنا ذلك الصراع بين المشروعين القومي والإسلامي في مجتمعات ما بعد الكولونيالية.

وتبدو مظاهر ذلك التهديد الذي انتهى إلى الدمار والخراب والقتل والتنكيل في عقد الشاعر مشابهة بين حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان وبين هذه الفتنة (وأسياف عبس وذبيان ترنوا إلى ظبية واجفه)، وفي وصف تلك الظبية بالواجفة يشير إلى الأنوثة المقهورة التي استبيحت، فلم يفرق الإرهاب الأعمى بين الخصوم من الرجال وبين النساء والأطفال، فانتهك الحرمات وقتل البراءة وفي ذلك القتل محاولة لقتل المستقبل الذي يرمز إليه "الطفل" في الأدبيات الفنية.

ويصر الشاعر بعد ذلك –في ثقة بالغة– على قدرة الشعر على المقاومة والتحدي فيؤكد أن بقايا المشروع الوطني ممثلة في أشعار "مفدي" قادرة على مداواة المكلوم النازفة والشعر المزجى في سوق الرواج، فوسط ذلك الظلام الحالك تبدو بقعة ضوء، يمكن أن تنير ذلك المستقبل القادم، فيستلهم الشاعر حسه الوطني ويجدد آماله في تجاوز ذلك الواقع المرير الذي تشتت نفوس أصحابه، وتمزق نسيجه الاجتماعي ونزفت قصائد شعرائه.

وعندما يستدعي الشاعر الإمام المصلح (ابن باديس) فإنه ينذرنا بخطر زوال المشروع الوطني: (وهذا ابن باديس، يمضي ... وحيدا... على قارب من دموع، يفتش عن راية... واقفه)، أمام مشروع الإسلام السياسي الذي سيطر في ظل تأزم أحد ممثليه وهو ما يعني أن هنالك انحرافا عن المبادئ الرئيسية للمشروع الباديسي، وسوء فهم

وتأويل جاف لتلك النصوص مما جعل الشك يتسرب إلى بنيانه ليقوض من ركائزه، إلا أن إيمان الشاعر يظل قويا بالمشروع الوطني، على الرغم من ذلك كله (مضي ابن باديس وحيدا على قارب من دموع) إلا أن "ابن باديس" لا يستسلم ولا يرضخ بل نجده يحاول أن يجدد فكره بما يلائم وينسجم مع طبيعة هذه المرحلة، (يفتش عن راية... واقفه)، وهذا دأب الشاعر الذي يدعو من خلال ذلك إلى ضخ دماء جديدة للمشروع الوطني وبعثه من جديد فتأزم أحد رؤاه لا يعني أنه انتهى، فإذا فشل تطبيق ما فلا يعني ذلك أن الأطر النظرية هي الخاطئة، فأخطاء المشروع الوطني هي سوء فهوم وتأويلات مضاعفة للنصوص الأساس لمفكريه ومنظريه.

وفي قوله:

**تكلم...**

**فلم يبق غيرك يزجي الكلام**

**كتائب روما... على بعد يوم من الكعبة الخاشعه!**

**وأنت هنا تستجير من الأوس..**

**من غطفان، ومن سيف عنتر،**

**حين استبحت النساء.**

**ولم تكتف بالإماء التي في يديك،**

**وبالزوجة الرابعة**[1]

[1]– المصدر السابق، ص 54.

يستدعي شخصية "عنترة العبسي" وبهذا الاستدعاء يجمع الشاعر بين حاجة قبيلته لكره وفره في القصة الذائعة عن استرجاعه لحريته، وعن حاجة وطن الشاعر إلى سيف كسيف "عنترة" يهب لنصرة المشروع الوطني الذي طمست معالمه، وأوشك على الإفلاس بسبب أزمته الداخلية واستفحال أمر مشروع الإسلام السياسي وطغيان تجبر جناحه العسكري الذي قاد البلاد إلى فتنة عمياء لا تختلف عن تلك الفتن التي شهدها العصر الجاهلي بين عبس وذبيان والأوس والخزرج، فالحاجة ماسة إلى حزم عنترة وحسمه في استرجاع كرامة أهله أمام من استباح النساء.

وهنا تبدو لنا تلك المشابهة بين أعداء عبس وخصوم "عنترة" وبين الإرهاب الأعمى وبين كر "عنترة" وفره بين المأمول الذي يرجوه الشاعر لخلاص هذا الوطن المكلوم أين يلتقي مع استدعاء "نزار قباني لشخصية عنترة" في قوله:

**ما زلنا منذ القرن السابع**

**خارج خارطة الأشياء**

**نترقب عنترة العبسي**

**يجيء على فرس بيضاء**

**ليفرج عنا كربتنا**

**ويرد طوابير الأعداء**[1]

فأزمة وطن الشاعر هي جزء لا يتجزأ من أزمة أمته، ومع هذا الاشتراك في استدعاء شخصية "عنترة" إلا أن دلالة التوظيف مختلفة بين الشاعرين، "فالقباني" يسخر من الحلول التي يمكن أن تأتي من التاريخ بينما "أحمد شنة" يرجو أن يولد "عنترة" جديد

[1]– نزار قباني، حوار مع أعرابي أضاع فرسه، على الرابط: aldiwan.net

يخلص الشعب من إسلام القشور وفهوم أنصاره التي جرت البلاد إلى يباب سبيت فيه النساء ومثل فيه بالأطفال كان أكثر جاهلية من تلك الجاهلية التي جبها الإسلام.

وفي ما تلا ذلك يكشف الشاعر التناقضات والشروخ التي يتبطنها مشروع الإسلام السياسي، فيبرز اختزاله لمسألة التدين في مواجهة بعض أفكار التيار العلماني بالخصوص كتعدد الزوجات (ولم تكتف بالإماء التي في يديك، وبالزوجة الرابعة)، فمن خلال الإرهاب الأعمى عاد بنا إلى الجناح العسكري، ذلك الطيف السياسي إلى عصر الجواري والإماء، وترجموا تأويلاتهم للأخوال الشخصية إلى واقع مرير تحولت فيه تلك الأحلام إلى كوابيس لا تزال آثارها الاجتماعية ماثلة في واقع ما بعد تلك الأزمة ويتغلغل الشاعر عميقا في فكر ذلك المشروع المأزوم بداية فيستدعي شخصية الإمام "الشافعي" –رحمه الله– الذي كُفِّرَ فيقول:

**تكلم..**

**فلولاك ما أحرق الناس قبري..،**

**ولا حاربوا الحب.. حتى ارتحل،**

**ولا كفروا الشافعي..**

**وألقوا عليه الجدار،**

**ولا أعدموا الأصمعي**

**وصبوا عليه الغبار**

**أنا لا أقول الذي لا يقال..**

**ولا أرتضي أن يموت السموأل بين الديار**[1]

وفي تكفير الإمام "الشافعي" إحالة إلى أمرين مرتبطين ببعضهما، أولهما: مقتله نتيجة التعصب خصومه وتزمت فرق من المسلمين في عصره، وثانيهما: قيام فتواه على المرونة والاعتدال في الرأي وتغيرها بتغير الظروف والأحوال، ولو قيض لنا أن نعقد مشابهة بين عصر الشاعر وعصر الإمام لبدا لنا أن الأمام الشافعي هو ذلك الوطن المقتول المسجى نتيجة لغلواء الفتوى وأحادية التأويل والتعصب للرأي وهو ما يمكن أن نسمّه بأحادية الفتوى وواحدية التفسير، وهو الأمر الذي قاد إلى إقصاء الآخر والاعتداء على رأيه والوصاية على عقله، وفي مناخ كهذا سيطرة الصوت الواحد والفهم المغلق فينتهي الحوار إلى حوار طرشان، فلا يسمع إلا صوت المتعصبين والمتزمتين فتسود الفتنة ويشيع القتل، فخرق القبور وقبر الشاعر بالتحديد ومحاربة الحب وتكفير "الشافعي" ما هي إلا ثمار لذلك الفكر الأحادي وسوء الفهم والتأويل المضاعف للنصوص من القرآن الكريم والسنة الشريفة وهي الفتوى المغلقة التي لم تتعامل مع التراث الشعري والنقدي مثلما تعامل معه من قبل الرسول صلى الله عليه وسلم، وخلفائه الراشدين وأصحابه المبجلين، فإعدام "الأصمعي" وصب الغبار عليه هو في حقيقته موقف رافض للتراث وللشعر، ولكل الفنون التي تصقل الملكات وتهذب الأذواق وهو عداء مستفحل للجمال بكل ضروبه وصوره، وفي قوله: (ولا أرتضي أن يموت السموأل بين الديار)، تذكير الشاعر بأمانة الشهداء التي أودعوها للأجيال القادمة للمحافظة عليها وصيانتها في تقاطع مع قصة السموأل بن عادياء مع امرئ القيس، فقد كان أمل الشاعر أن تحافظ هذه الفئة من الجزائريين على الوطن، كما حافظ "السموأل" على أمانة امرئ القيس متمنيا التضحية من أجله بالنفس والنفيس، وبذل الغالي من الممتلكات في سبيله محتذين بتضحيته بفلذة كبده، حتى ضرب به المثل عند العرب في الوفاء فقالت "أوفى من السموأل".

---

[1]– المصدر السابق، ص 57.

ويعود مرة أخرى لاستدعاء شخصية الإمام "الشافعي" *-رحمه الله- فيقول:

**تكلم..**

**فليس أمامك أي اختيار..**

**فإما الدخول إلى خيمة الشافعي،**

**وإما الرحيل إلى دولة الانتحار**[1].

فيتوغل في فكر ذلك الطيف السياسي فيشير ضمنا إلى غلواء الفتوى التي انتهجها، فانتهت إلى فتنة عصفت بالبلاد والعباد، وهو بقوله ذاك يدعو إلى مرونة الفتوى ووسطية الدين التي يرمز لها في الخطاب الديني لفكر "الشافعي" الذي تبدلت معه الفتوى بتبدل المكان والزمان، فقد أفتى الإمام "الشافعي" في المسألة الواحدة وهو حال بمصر بغير ما أفتى به في الحجاز والشام، وهي دعوة من الشاعر لذلك الطيف السياسي لكي يتمثل منهج "الشافعي" وأن يدرك تمام الإدراك أن أراءه هي آراء في الدين وليست الدين، وأن الدين دين يسر يأخذ فيه التشريع بهجرة الأمصار وتغير الأحوال، فليس أمامه إلا أحدج خيارين إما مسايرة فكره لمتطلبات العصر ومستجداته، وإما العيش في القرون الماضية وإنكار تلك السنن (فليس أمامك أي اختيار، فإما الدخول إلى خيمة الشافعي، وإما الرحيل إلى دولة الانتحار)، ويستمر تخيير الشاعر ذلك الطيف السياسي بين اختيارين لا ثالث لهما فيقول:

**وليس أمامك غير اثنتين:**

**فإما اللجوء إلى شعرنا العربي القديم،**

**وإما البكاء على مصرع الكاهنة**[1]

[1]- المصدر السابق، ص 59.

مستدعيا شخصية "الكاهنة"(*) التي ترمزها هنا إلى العناد والتصلب والتحدي المضلل، فموقف ذلك الطيف السياسي من ثقافة التحديث لا يختلف عن موقف الكاهنة من الفتح الإسلامي، إذ يجمع بينهما استفحال الكفر وغلواء الفتوى والتنكر للتوحيد ومتغيرات العصر، وهو يتخييرهم بين اللجوء إلى الشعر العربي القديم أو البكاء على مصرع "الكاهنة" يضعهم أمام مفترق طريقين إما الحلول في العصر أو الإقامة في التاريخ.

ويعود من جديد بعد ذلك إلى أحد شخصيات حرب البسوس الشاعر الفارس "المهلهل بن ربيعة التغلبي" جامعا بينه وبين "إمرئ القيس" وطليقته "أم جندب" فيقول:

**توسد صراخي... ونم في العراء...**

**فكل النيام أفاقوا على صحوة الانهيار.**

**فنم أنت أيضا.. وقل للمهلهل أن يستريح..**

**وقل لامرئ القيس كف عن الشعر،**

**حتى تريح..**

**فهذي أم جندب في فندق من زجاج،**

**وكندة نامت على خطبة ساخنة...** (2)

فيخاطب "المهلهل" طالبا منه الاستراحة بعد تلك الحرب الشعواء التي حصدت أرواحا كثيرة، وهو طلب حامل للتيئيس، إذ لا جدوى من منظور الشاعر في إذكاء تلك

---

[1]– المصدر السابق، ص 59.

*– ديما أو الكاهنة، المشهورة بلقب كاهنة البربر، قائدة بربرية خلفت الملك كسبيلة في حكم البربر وحكمت شمال إفريقيا منذ 35 سنة، تتشكل مملكتها اليوم جزءا من المغرب الكبير، وعاصمة مملكتها كانت مدينة ماسيكولا في الأوراس الجزائر حاليا.

[2]– المصدر السابق، ص 59.

الحرب واشتعال أوارها، فلن يجنى منها إلا الدمار والانهيار: (فكل النيام أفاقوا على صحوة الانهيار) فيجمع بين جاهلية "المهلهل" وجاهلية ذلك الطيف السياسي، ففتنة اليوم لن تختلف نتائجها عن تلك الحروب والمعارك التي عرفها العصر الجاهلي، بثارات رجالاتها ودماء أبطالها، وهي الثارات التي لم يسلم منها الشعر والنقد في تلك البيئة القائمة على الصراع المدمي، فقد جمعت جاهلية ما قبل الإسلام بين حصد الارواح وخلخلة النظام الاجتماعي، فالفن (شعر ونقد) فقد دوره الإمتاعي ليقوم بدور تدميري، من إذكاء للحروب وفك للروابط بين أبناء العمومة وبين الرجل وزوجه (حكومة أم جندب).

وهي دعوة من الشاعر إلى كف تلك الأقلام عن إذكاء نار الفتنة والتزام الفن برسالته الإنسانية حتى يرأب الصدع وتلملم الجراح وتوصل الروابط، وتصان الحرمات، فالإصلاح الذي تبناه ذلك الطيف السياسي أقرب ما يكون إلى ثارات "إمرئ القيس" التي لم تتجاوز مستوى الخطاب (وكندة نامت على خطبة ساخنة)، لأنها افتقدت للظروف الملائمة والشروط اللازمة للتحقق واقعا، وفي ذلك تعريض لفشل ذلك المشروع الإصلاحي الذي تحول إلى إيديولوجيا قاهرة وفكر زائف.

وبعد أن استدعى شخصية "المسيح" في قوله: (تكلم... لكي تستجيب السماء/ فمنذ اختفاء المسيح) يستدعي هذه المرة والدته "مريم" عليها السلام فيقول:

**تكلم..**

**فكم رمم الرمل أحداقهم،**

**وكم خاطب الصمت فيهم دمي...**

**فلم يستجيبوا بلا أو نعم..**

**ولم ينزعوا الشوك من وجه مريم،**

**أو يسكنوها الطلول**[1]

وهنا يكشف الشاعر عن ثقافة دينية مسيحية فيذكر القارئ بتلك العلاقة بين السيدة "مريم" وبين الورود وما التي استحالت شوكا في وجهها، وهو بهذا اعتداء ذلك الطيف السياسي بمختلف أجهزته القمعية على ما سماهم الإسلام أهل الذمة، وفي امتناعهم عن نزع الشوك في وجه "مريم" يكشفون عن ثقافة تؤمن إلا بالعنف والقتل والدمار وترفض الحوار والجوار والتعايش والسلام، وتبدو المفارقة في الجمع بين "مريم" والشوك ففي الأدبيات المسيحية تعد "مريم" الوردة الوحيدة التي لا أشواك لها «**لأنها أم المسيح، يقول التقليد قبل أن تدخل الخطيئة العالم وتفسده كانت الورود في الفردوس بلا أشواك، ظهرت الأشواك بعد أن سقط آدم وحواء في الخطيئة، وبما أن مريم قامت بدور حيوي في خطة الله الخلاصية فقد ارتبطت بطهارة الورود الأصلية العديمة الفساد التي خلقها الله في الفرودس**»[2]، وفي ذلك بيان من الشاعر لحقيقة ذلك المشروع الإصلاحي المزعوم الذي انتهجه ذلك الطيف السياسي المعادي لثقافة الاختلاف وحوار الشرائع، مما شوه في النهاية حقيقة الإسلام الحنيف، وبرر تلك الصورة النمطية التي حملها الآخر عن الدين الخاتم فأضحى مرادفا للعنف والإرهاب والقتل.

ويوظف الشاعر بعد ذلك ثقافته الأدبية فيستدعي شخصية الشاعر الأمري "غالب بن همام بن صعصعة" الملقب بالفرزدق، فيقول:

**تكلم... وحدد لنا موعدا للرجيل،**

**إلى ظلمة "الصومعة"**

**كتامة لم تعترف بالفرزدق في أرضها**

---

[1]– المصدر السابق، ص 61.

[2]– انظر موقع الأزمنة:htto://mariamtme.org

**لن تجيز له الركض خلف الضباء،**

**وخلف الجعارين في المزرعة.**

**ستعطي له.. ناقة من حرير،**

**وسيفا.. من التمر،**

**يذكي به المعمعة**[1]

وهو الشخصية المرتبطة بحفظ التراث العربي: «لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب ولولا شعره لذهب نصف أخبار الناس»[2]، وهنا يعرض الشاعر كاشفا أزمة ذلك المشروع الإصلاحي فعوض أن يذيب تلك العصبيات النعرات ويصهرها كما فعل الإسلام الأصيل عمل على إذكائها وبعثها، مما أشعل الصراع الهوياتي بين كتامة/ الأمازيغ والفرزدق/ العرب، وينتهي ذلك إلى إنكار كتامة "للفرزدق".

وفي ظل هذه الفوضى والخراب والصراع بين أبناء الوطن الواحد يقدم لنا الشاعر لمسألة التعايش بين أكثر من هوية، فيعلن رفضه عبر استدعاء شخصية تاريخية من ملوك وأبطال ينتمون إلى التراث البربري الأمازيغي (يوبا، يوغرطة) الهويات القاتلة بتعبير أمين معلوف، داعيا إلى الهويات الهجينة، فيقول:

**تكلم.. وحدد لنا موطنا للحمائم والياسمين.**

**فيقوبا اكتفى بالجلوس أمام مقاهي البلد..**

**فطورا يفضل.. شاي الهقار،**

**وطورا يفضل... قهوى بشيح نقاوس.**

---

[1]– المصدر السابق، ص 67.

[2]–

**ويوغرطة الشهم.. يحمي الثغور،**

**ويحمي المصانع والشركات،**

**ويصحب أطفالنا للمدارس،**

**ويوبا يفكر في أي مقهى ينام..**

**وفي أي ركن سيرمي تفاصيل وجه كئيب،**

**وأغنية.. من تراث البرانس**[1]

وفي طلبه مخاطبا خصمه، الإسلام السياسي تحديد وطن للجزائريين يجمع بين الحمائم والياسمين يبرز إيمان الشاعر لثقافة الحوار ومنطق التعايش وحلمه بإقامة مدينته الفاضلة التي تجمع بين جدرانها السلام والخير والرفاه، وتعترف بذلك الآخر الشريك في الوطن الواحد، فـــ "يوبا" يرمز إلى العصر الذهبي الذي عاشته الجزائر تحت حكم "يوبا" الأب والابن من خلال سعي الأول إلى توحيد نوميديا تحت رايته، وإقامة مملكة بربرية قوية بوطنية غيورة مناهضة للوجود الروماني، والثاني بانفتاحه الثقافي على ثقافات شعوب عصره، وجهوده الجبارة في إرساء معالم ثقافية تجسد منطق التعايش وثقافة الحوار ومنهج الاختلاف والمغايرة.

وهو باستدعائه لهذه الشخصيات يأمل أن تجود جزائر اليوم بمثل هؤلاء فيسود الاختلاف الخلاق والحوار المثمر، وتنتعش الهويات المفتوحة وتنبجس وسط ذلك العنف ثقافة التسامح، ومنهجيات التصالح وسبل التفاهم والتقارب.

وتتأكد دعوة الشاعر إلى سيادة مبدأ الوحدة بين أبناء الوطن الواحد فيستدعي شخصية الملك النوميدي "يوغرطة" (ويوغرطة الشهم.. يحمي الثغور)، ونبذ الشقاق

[1]– المصدر السابق، ص 68.

والفرقة لمجابهة أعدائه المتربصين له، وحماية حياضه والحفاظ على الأرض والعرض، ببذل الغالي والنفيس.

ويعود بعد استدعاء تلك الشخصيات التاريخية من التراث البربري إلى استدعاء أبي البشرية "سيدنا آدم –عليه السلام" فيقول:

**تكلم.. فإني نسيت الكلام..**

**لقد صغت لي ذات يوم عن الحور.. أحلى الكلام**

**فأقدامهن من المسك.. قدت،**

**وعشب النواضر كافور عطر،**

**وزغب الحواجب شلال نور،**

**وفي الصدر صاحت بنا... وردتان،**

**ونامت بأحداقهن البحور..**

**بهذا تحدث شيخ المدينة.. للمؤمنين،**

**وقال: اصبروا،**

**سيدخل آدم كي يغتسل،**

**من رذاذ العطور**[1]

مبديا سخريته من مضامين الخطاب الديني المرغب في الجهاد، والمرهب من أهوال الآخرة كلام معسول عن الحور العين وصفاتهن (فأقدامهن من المسك.. قدت)،

[1]– المصدر السابق، ص 73.

و(عشب النواظر كافور عطر)، و(زغب الحواجب شلال نور) و(وفي الصدر صاحت سنا... وردتان) و(نامت بأحداقهن البحور..)، وهي وعود وعد بها المؤمنون المتقون من المخلصين الصالحين لا أولئك الداعين إلى الفتنة وسفك الدماء بين أبناء الدين الواحد، وفي ذلك إشارة صريحة إلى الزيف والمغالطة التي اعتمدها ذلك الطيف السياسي في إقناع أنصاره لاتباع منهجهم في التأويل والفهم ولي أعناق النصوص الشرعية، لتخدم أغراضهم في شكل حجاج مغالط، ما يذكرنا بفرقة السفسطائيين، الذين لم تكن الحقيقة تعنيهم بقدر ما ينصب اهتمامهم على إقناع من يشاؤون وبم يشاؤون ولو كان ذلك بالكذب والتضليل.

وفي قوله: (سيدخل آدم كي يغتسل، من رذاذ العطور..) يبين التناقضات القابعة في عمق ذلك الخطاب، فالمخاطب مقبل على الدنيا وزينتها وملذاتها ويدعو مخاطبه إلى الإحجام عنها، والإزورار عن متعها، فقد ارتكب ذلك الطيف من الخطايا ما ارتكب وهو سنو البشرية و فطرتها منذ آدم إلى يوم البعث، ولكنه لم يفكر في التراجع والتوبة عن خطيئة زرع الفتنة، فاغتسال آدم/ الطيف السياسي لم يتعدى الاعتراف باللمم من الخطايا/ رذاذ العطور، وفي استعماله للفظ الرذاذ يشير إلى الصغر والقلة.

ويحظر "المتنبي" في الشعر الجزائري المعاصر بقوة، فقد مر بنا ذلك الاستدعاء مع (عبد الله عيسى لحيلح، وعز الدين ميهوبي)، وها هو الشاعر يضعنا في عمق المرحلة الكافورية لحياة شاعر كندة فيقول:

**تكلم.. فهذا الكلام اعتذار.. لكافور مصر،**

**عن الهفوات التي كان يهذي بها... المتنبي**

**ويروي تفاصيلها.. السفهاء.**

**فعذرا إذا أحرجتك القصائد.**

**عذرا إذا لم يقل فيك ما تشتهي.. من فخار.**

**فأنت الذي.. تاه فيك الخيال...**

**فلا يعتريك الطموح.. إلى أي أمر.**

**وأنت الزعيم الذي.. صار بالانتخاب،**

**رئيسا لأحباش مصر.. وأعراب بكر**

**فرفقا... بهذا الشويعر.. إذ يدعي:**

**بأنك لا تستطيع الدخول... إلى أي قصر**

**وأنك لا تستسيغ الحياة بغير السياط.. ككل العبيد**

**وأنك لن ترتقي كي تساوي..**

**قصيدة شعر**[1]

فلا يعود الشاعر إلى تلك المرحلة ليكون أحد شخصياتها أو يسقط الحاضر على الماضي متأولا تلك الأحداث كما فعل (لحيلح وميهوبي)، ولكنه يوظف هذا الاستدعاء توظيفا مقلوبا فعوض استلهام تجربة "المتنبي" ومواقفه إزاء عصره نجده يلوم نفسه – باعتباره متنبي عصره– على النقد والسخرية والتعريض الذي أبداه تجاه ذلك الطيف السياسي، بل نجده يعتذر عن القصائد التي أحرجته وعن تلك الهفوات والتناقضات التي كشفها فاضحا فكره ومشروعه، وعن تقصيره في مدحه والفخار به، فهو فريد عصره ووحيد دهره، حارث فيه الأفئدة والقلوب وتاه فيه الخيال، ويتعدى ذلك اللوم والتقصير ليصاغ في شكل مفارقة ساخرة من مرؤوسي هذا الزعيم الذين نصبوه سيدا عليهم، فبمثلهم تبلغ الطموحات دون كد أو نصب، فلم تعد المطامح تنال بتقديم الصالح من الأفكار

[1]– المصدر السابق، ص 74.

والمناسب من المشروعات، بل بالتفاف الدهماء من الأحباش والأعراب الفاقدين للوعي السياسي.

فبسبب ذلك يتعالى ذلك التيار أو الطيف عن الطموح ونشدان العلا لأنه مكفول بتعاطف أولئك الأنصار والمريدين، فتتقزم أية معارضة، ويصمت كل لسان رافض لتلك السطوة، ويخرس كل صوت معارض لذلك المشروع الإصلاحي المزعوم.

ويخاطب ذلك الطيف السياسي على أن يرفق به بما يدعيه من استحالة دخوله إلى أي قصر، فيضع يده على وثوقية فكر ممثلي ذلك الطيف التي لا تقبل النقد والاختلاف، مدعية امتلاك وحيازة الحقيقة المطلقة، ففكر بهذه الدوغمائية من الصعب أن يؤثر فيه شوعير مثل "أحمد شنة" وفي ذلك توظيف لتاريخ "المتنبي" أثناء الإقامة الحمدانية وشكوى شاعر كندة حسد الحاقدين وأكاذيب الواشين ومن شح ود "سيف الدولة" المرجو وإحالة لقول: "أبي الطيب"

**أفي كل يوم تحت ضبني شويعر**

**ضعيف يقاويني فصير يطاول**

**إذا الجود أعط الناس ما أنت مالك**

**ولا تعطينّ الناس ما أنا قائل**

**لساني بنطقي صامت عنه عادل**

**وقلبي بصمتي ضاحك منه هازل**[1]

فيتغير أبطال واقع الشاعر –الذي أضحى شويعرا– يستعطف ذلك الطيف السياسي/ "المتنبي" حتى يقبل قوله الشعري وإن كان ادعاءا غير أنه يدرك تمام الإدراك أن الرفق

[1]– المتنبي، الديوان على الرابط: aldiwan.net

واللين ليس من صفات ذلك الطيف فيعود إلى إشهار سلاحه الفتي مبديا سخطه على التركيبة الوجدانية التي تقبل أن تستسيغ المهانة والعبودية، وفي ذلك عقد مشابهة بين وصول "كافور الإخشيدي" إلى الحكم في مصر وبين تسيد ذلك الطيف السياسي المشهد السلطوي في الجزائر، وأن الملك الحق هو الملك الفتي الشعري الذي يطمح إليه الشاعر لبقاء نصه بعد اختفاء وتلاشي ذلك الطيف، ما يضعنا في عمق الملك الذي ناله "المتنبي" شعرا بعدما فشل في إدراكه واقعا.

**وفؤادي من الملوك وإن كا ن لساني يرى من الشعراء**[1]

[1]– المتنبي، الديوان على الرابط: aldiwan.net

وهنا يقيم الشاعر تجربة صوفية مع وطنه بلغت حد الطول، فالوطن يحل فيه كما يرى الصوفية أن الله –سبحانه وتعالى– يحل في المتصوف إذا تبوأ مقاما معينا من مقامات الولاية.

فينسج مقطوعته الشعرية –مدار التأويل– جامعا بين أبيات "الحلاج" المشتركة في ردي النون(*) مؤكدا أن ما "الجبة" إلا وطنه على صيغة عبارة "الحلاج" المشهورة (ما في الجبة إلا الله والتي يفسرها الصوفية: «بأنه لم يعد يرى ذاته، بل لم يعد يرى أي شيء في الوجود عدا الله، وقد وصل إلى مقام الفناء»[1].

وهكذا نخلص إلى خط ناظم يربط قصيدة الاستدعاء عند كل من "عيسى لحيلح" و"عز الدين ميهوبي" و"أحمد شنة" و"يوسف وغليسي" هو استعادة مكانة الفن الشعري في الحياة اليومية للإنسان العربي بعامة، والجزائري بخاصة، وضرورة إشراك الشاعر فيما يقدم من مشاريع إصلاحية وحلول جذرية لأزمات وطنهم وبخاصة ما تعلق بطرق التحديث والرقي وتجاوز المأزق الحضاري.

---

*– أبيات "الحلاج" تلك هي:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا  نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرتـــــــه  وإذا أبصرته أبصرتنا

وقوله أيضا:

عجب منك ومني  يا منية المتمني
أدنيتي منك حتى  ظننت أنك أني
وغبت في الوجد حتى  أعنيتي بك عني

[1]– حاتم الصروي: "الحلاج... قتيل الحب الإلهي" على الرابط: albawab.news.com الأربعاء 26 مارس 2014 الساعة: 02:41 مساء.

# الفصل السادس:

## عثمان لوصيف ويوسف وغليسي:

## الفقد المُلهِم وغربة النّبيّ / الشّاعر

**عثمان لوصيف ويوسف وغليسي: النقد الملهم وغربة النبي/ الشاعر**

تبدو قصائد ديوان عثمان لوصيف –رحمه الله–: (ولعينيك هذا الفيض) وكأنها رثائية لامرأة تحوز من نفس الشاعر مكانة علية، وهي على الأرجح كما يستشف من سيرته الذاتية زوجته التي فقدها في منتصف العقد الأخير من الألفية الثانية، وهو أمر يؤكده قوله ووصف نفسه بـــ "الصوفي الأرمل":

**أيتها الجنية الماردة**

**أيتها القوة الخارقة**

**خذيني طي هسيسك**

**طي بخوراتك**

**فأنا صوفيك الأرمل**

**بنبضائي كتبت طواسين عينيك**

**وبأورادي أترعت موارد قدميك**[1]

وعلى الرغم من وصف الشاعر تلك المرأة بأنها ملتحمة بالأساطير (ص5) وأسطورة للبلور (ص15)، وممتلئة بالأساطير (ص20)، ومتلبسة بالأساطير (ص42) ومكتظة بالرموز التي تغرق فيها كل أساطير البشر (ص60)، إلا أنه لم يستدعها بكثافة، وإنما نجد حضورا قويا للرمز الشعري، وهو أمر لا يدخل في اهتمام هذه المقاربة التطبيقية التي تتقصى حضور الشخصيات التراثية، وتؤول ذلك الاستدعاء بما يتناسب مع رؤية الشاعر وموقفه من موضوع فنه ومقاصد شعره، ومع ذلك فإننا سنتعامل مع الشخصيات الأسطورية بوصفها شخصيات تاريخية بالدرجة الأولى، ولا يخفى على

[1]– عثمان لوصيف، ديوان ولعينيك هذا الفيض، مطبعة هومة، وهران، ط01، 1999، ص 53.

الباحث المهتم بهذا المجال أن الشخصيات التاريخية هي بالضرورة شخصيات تراثية: «فكثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت من التراث الشعبي أو التراث الأسطوري، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية، بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية»[1].

وإذ نذهب هذا المذهب فلأننا ندرك أن رؤية الشاعر "عثمان لوصيف" تتجاوز تلك الرؤية الإقليمية أو المحلية للتراث، فقد بلغنا أنه سجل موضوعا لأطروحة الدكتوراه عن الشعر الفرنسي (آرثر رامبو)، وهو ما يؤكد في النهاية خروجه من الإطار المحلي والقومي إلى الفضاء العالمي، وعلى قلة استدعائه للشخصيات التراثية حضور حقول دلالية أخرى كحقل النبات إلا أننا نجد حضورا لبعض الشخصيات التراثية كالنبي أيوب – عليه السلام– الذي انزاح الشاعر في استدعائه عن المألوف، ففي مواضع كثيرة من الشعر العربي المعاصر يستدعي في صورة تجلد وصبر للذات الشاعرة في مواجهة سلطة ما، وتحمل لمرارة مصيرها ومكابدة آلامها فنلفيه في قوله:

**أجتذب شرشف فستانك إلي**

**أفرشة على الرمل**

**أتمسح بقدميك الدمقسيتين**

**ثملا بعطر الحناء**

**أقرأ سورة التوبة**

**وأصلي صلاة أيوب**[2].

[1]– محمد علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ص 73–74.

[2]– عثمان لوصيف، ديوان لعينيك هذا الفيض، ص 46.

يعود لفظ "الصلاة" إلى أصلها اللغوي بوصفها دعاء، فيدعو كدعاء سيدنا "أيوب" لكي لا يحصل البين الذي يؤلم فؤاده ويدمع عينه، ويسأل المولى –عز وجل– أن ينأى حبه عن كد الحياة وصروف الزمن فيستمر ذلك الوصال والقرب، وهنا يبدو ذلك التقابل بين "أيوب" والشاعر وسؤال الفرج، وبين دوام الود بينه وبين المرأة التي يحبها، إذ يسبق ذلك الاستدعاء بقوله: (اقرأ سورة التوبة) ليعلن توبته عن أي لحظة فتور لمشاعره تجاهها، وينتهج بعد ذلك ما يمكن أن نصطلح عليه بالاستدعاء المضمن وهو أسلوب لا يصرح فيه الشاعر الشخصية المستدعاة بل يورد مؤشرا يستشف من خلاله حضورها، ففي قوله:

**يا ملمس الحرير**

**أيها الجمر الناعم**

**يا تلال الغضار المشبع**

**لبنا وزنجبيلا**

**يا الشمع.. المعجون**

**مسكا وكافورا**

**يا جرة من نعم يزيد**

**يا عسلوج النور المتسرب**

**في الغلس**

**يا زمزم التوابين**

**ويا سلسبيل العشاق**[1].

يستدعي السّيدة "هاجر" زوجة سيدنا إبراهيم –عليه السلام– في التغريبة المعروفة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ ٣٧ رَبَّنَآ إِنَّكَ تَعۡلَمُ مَا نُخۡفِي وَمَا نُعۡلِنُۗ وَمَا يَخۡفَىٰ عَلَى ٱللَّهِ مِن شَيۡءٖ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَلَا فِي ٱلسَّمَآءِ ٣٨ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي وَهَبَ لِي عَلَى ٱلۡكِبَرِ إِسۡمَٰعِيلَ وَإِسۡحَٰقَۚ إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ ٣٩﴾ [إبراهيم/ 37–38–39–40].

وهنا تنعقد تلك الصلة بين الشاعر والسيدة "هاجر" من جهة، والمرأة التي هواها من جهة أخرى، فحاجة السيدة "هاجر" إلى الماء في ذلك الواد غير ذي زرع تشاكل حاجة الشاعر إلى حب ووصال تلك المرأة، فمثلما يتوب الحاج الزائر لبيت الله الحرام تاب الشاعر عن غيه وضلاله بلقاء محبوبته، فالتوق الشديد إلى الطهر عند الحاج يقترن بتلك التوبة عن تجاربه العاطفية التي سبقت تجربته مع هذه المرأة.

ويتغنى الشاعر بعد ذلك بجمال تلك المرأة وهيمنتها على مخيلته إحساسا وإبداعا فتجتمع فيها صورة "فينوس"() آلهة الحب والجمال والرغبة والجنس والخصوبة والرخاء والنصر لدى الرومان، مع "بلقيس" ملكة مملكة "سبأ" فيقول:

**من أي بحر بدائي**

**طلعت علي**

**كما طلعت فينوس على اليونان القديمة**

**من أي ملأ أعلى**

[1]– عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص ص 81–82.

**تبوأت مجد مخيلتي**

**كما تبوأت بلقيس عرش سبأ**

**أتحسس فيك إيقاع كل الألوان**

**وشميم كل الفصول**

**أتحسس فيك**

**كل الطقوس والمناخات**

**أتحسس فيك أعياد الكواكب**

**واحتفالات الخلجان**

**أتحسس شماريخ الحنين**

**في مسراها إليك عبر اللهب**

**أتحسس أزيز المخاضات**

**وهدير السلالات**[1].

فحضور تلك المرأة المحبوبة في حياته مضاه لحضور "فينوس" التي تعرف عند اليونان بـــ "أفروديت"، ولأن الاعتقاد السائد للأدبيات اللاتينية أن الإلهة "فينوس" ولدت في البحر وجاءت إلى شواطئ قبرص في محارة فإن محبوبته أيضا طلعت عليه من بحر بدائي، وفي استعمال وصف (بدائي) يشير إلى الجمال المطبوع وإلى إنسان الطبيعة لا كما تطرحه الأدبيات الأنثروبولوجية وإنما بصورة فنية جمالية، كما هو ماثل في قوله "أبي الطيب المتنبي":

[1]– عثمان لوصيف، ديوان ولعينيك هذا الفيض، ص ص 83–84.

**حسن الحضارة مجلوب بتطرية  وفي البداوة حسن غير مجلوب**[1].

فعن طريق حرف التشبيه (الكاف) يعقد صلة بين جمال المرأة المحبوبة وبين "فينوس" فجعل من الأولى إلهة تشع بالبهاء والسناء والضياء على ما تطلع عليه من مكان، وقد أنارت حياة الشاعر، فأضحت مكانتها بالنسبة إليه كمنزلة تلك الآلهة في حياة اليونانيين.

ويذهب الشاعر في تصويره جلال تلك المرأة المحبوبة ومكانتها في نفسه حد التنازل لها وتسيدها عرش خياله الشعري، فالشاعر الذي ظل على الدوام ينافح من أجل استرداد ملكه على مر العصور في معارك مع الخطيب السياسي ها هو يتنازل عن ذلك الملك لامرأة يحبها، ملكها فؤاده فلم تكتف بذلك بل جمح حبه لها فنصبها ملكه الشعري، وما يجلبه من مجد مأمول، لذلك نجده يشبه ذلك التملك بتبؤ "بلقيس" عرش سبأ.

وهو بذلك يلتقي مع "نزار قباني" في رثائيته لزوجته بلقيس "فالقباني" انتهى في تلك الرثائية إلى استحالة "بلقيس" إلى قصيدة إذ يقول:

**شكرا لكم..**

**شكرا لكم..**

**فحبيبتي قتلت.. وصار بوسعكم**

**أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة**

**وقصيدتي اغتيلت..**

**وهل من أمة في الأرض..**

**إلا نحن نغتال القصيدة؟**[1].

[1]– المتنبي، الديوان على الرابط: aldiwan.net

وبقتلها وئد الإبداع وجفّ الإلهام واغتيل الفن، وبموت محبوبة الشاعر مات خياله، بنقاء الفن والشعر معقود ببقاء ملهمه، وهنا يضعنا الشاعر في عمق إشكالية الإبداع الأدبي، فكما تصور النقد العربي القديم أن للشعر شياطين يتصل بها قبل أن تصوغ إبداعه، فإن تلك المرأة المحبوبة قد شغلت ذلك الدور، فأضحت منبعا للشعر ومصدرا للإلهام، وسيدة للخيال الفني.

يستدعي الشاعر في مستهل ديوانه "ولعينيك هذا الفيض" شخصية "أقيانوس" فيقول:

**كنت مهتاجة**

**مشبوبة..**

**وأنا كنت نصف مخبول**

**أترنح في أقيانوس**

**من الحباب اللبني**

**وأمواج**

**من أقصاك إلى أقصاك**

**الفقاقيع القزحية**

**للضوء المدرار**

**تتهدج**

**في جنبات المرايا الغبشية**

**لسرمد الأمداء**

[1]– نزار قباني، الديوان على الرابط aldiwan.net

**ثم تنفجر**

**مترذذة**

**على جبيني الساهي**[1].

فأقيانوس يشير إلى المحيط في الأساطير الإغريقية، ولفظة المحيط ترتبط بالقوة التي ميزته عن سائر إخوته، فالصلة هنا ليست بين القوة التي يمتلكها الشاعر بل في حب تلك المرأة الشبيه بالمحيط لا يعرف أوله من آخره، لذلك يصف حبه لها بالخبل والحيوية لأنه يبحث عنه في عالم شاسع لا تعرف معالمه، لذلك فهو يترنح فاقد للتوازن لقوة تلك المشاعر الجياشة التي ابتلعته حتى أوشك على الغرق.

وهو حب ملهم للكتابة الشعرية، فهي بالإضافة إلى كونها بحرا –قد يكون بحر الشعر– امرأة من نوافح عبقر، فيقول:

**قالوا عنك مخبولة**

**واتهموك بالغواية**

**آه.. يا قديسة الشعراء!**

**آه.. يا امرأة من نوافح عبقر!**

**أخلع نعلي واهبط واديك**

**مغتسلا بالصبابات**[2].

فهي –كما سبق وأن ذكرنا– شيطان الشعر الذي يمتح منه الشاعر نظمه وقريضه.

---

[1]– عثمان لوصيف، ديوان ولعينيك هذا الفيض، ص ص 07–08.

[2]– المصدر نفسه، ص 40.

**تغريبة جعفر الطيار:**

تأسيسا على ما ورد في مقدمة الطبعة الثانية من ديوان "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر والأكاديمي "يوسف وغليسي" فإننا سنشرع في تقصي استدعاء الشخصيات التراثية في الديوان المذكور متجاوزين قصيدته الافتتاحية "تجليات بني سقط من الموت سهوا وذلك بتأكيده أن تلك القصيدة لا تندرج ضمن موضوع بحثنا قائلا: «خاب حلم النبوة في واقعي الطفولي، إذن، ولكنني حققته في متخيلي الشعري، أو صعدته (السيكولوجيين)، خصوصا في قصيدتي "تجليات بني سقط من الموت سهوا التي نسجتها على تقنية (القناع)، وتفعمت فيها شخصيات الكثير من الأنبياء والصالحية (محمد، عيسى، صالح، يوسف، يونس، موسى...)»[1].

ومن هنا فإن مناط التأويل منصرف إلى استدعائه شخصيتي "النجاشي" ملك الحبشة، والصحابي الجليل "جعفر بن أبي طالب" –رضي الله عنه– وقد جاء ذلك الاستدعاء كما يعني الشاعر في شكل دراما شعرية قصيرة في مشهدين، وقبل مباشرة تأول ذلك الاستدعاء سنلقي إطلالة موجزة على مفهوم الدراما الشعرية، وطريقة الاستدعاء من خلالها عبر ذلك التداخل بين جنسين أدبيين (الدراما والشعر) ولعله من المستعصي على أي دراسة أن تحدد مفهوما جامعا مانعا للدراما بصورتها العامة لارتباطها بتلك التحولات المصاحبة للمذاهب الأدبية ونظريات الأدب،«[فأيّ] تنظير للدراما إنما هو مرحلي ومتغير(...) [ فالدراما] باعتبارها تجربة إنسانية معرفية أساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية، أو بين عالم الواقع وعالم الاحتمال»[2].

[1]– يوسف وغليسي، مقدمة تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط02، 2003، ص 12.

[2]– نهاد صليحة: «الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية»، مجلة القاهرة، ع20، القاهرة، 1985، ص 19.

أمّا الدراما الشعرية فهي كما يعرفها الباحث "أحمد أبو زيد" بقوله: «هو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها الحوار، من رسم شخصيات إلى تطويرها إلى خلق مواقف إلى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (...) إلى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية»[1].

وقد تم الدّمج بين الشّعر والدراما في تجارب إبداعية في الشعر العربي الحديث والمعاصر "مأساة الحلاج" فمن خلالها بدا ذلك: «الميل الداخلي نحو إغناء العناصر الدرامية في قصائده (ما مثل) في الواقع نزوعا للابتعاد عن الغنائية والاقتراب من أشكال التعبير الغنائية المتمثلة في عناصر الأداء الملحمي والدرامي (...) في محاول لإكساب الشعر نبرة لا شخصية باعتبار أن النزوع الدرامي يعني أن يكون الشعر ليس تعبيرا عن الذات بل هروبا(**) منها»[2]. ويبدو أن "يوسف وغليسي" متّصل بتلك التّنويعات الفنية في الشّعر العربي المعاصر، من تقنية القناع التي اعتمدها في قصيدته الاستهلالية لديوانه هذا محل الدراسة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" إلى اعتماد ذلك التداخل والدمج بين الدراما والشعر في ما تلا ذلك في "تغريبة جعفر الطيار" عن طريق خلق حوار شعري بين شخصيتي "النجاشي" و"جعفر بن أبي طالب" –رضي الله عنه– إلى قصيدة الاستدعاء لشخصيات الأنبياء: المسيح –عليه السلام– ثم النبي صالح –عليه السلام– فشخصيات أخرى كالصحابة "عمرو بن العاص" –رضي الله عنه– وأدبية كـــ "تأبط شرا" و"الشنفرى" و"الحلاج" وتاريخية "كثمود" وفي ذلك كله تجريب إبداعي لتلك التقنيات الفنية التي تخرج

---

[1]– أحمد أبو زيد: "الشعر والدراما"، مجلة عالم الفكر، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1984، ص 11.

**– تبدو الإفادة واضحة في هذا المنحى الإبداعي من تصور (توماس إليوت)، أن الإبداع الشعري هو هروب من الذات.

[2]– فاضل ثامر: «من الغنائية إلى الدراما في شعر صلاح عبد الصبور»، مجلة الآداب، ع07، بيروت، يوليو/ جويلية، 1970، ص 34.

الفن الشعري من غنائيته المفرطة إلى عوالم مستحدثة تقلل من ذلك التدفق الوجداني والسيلان العاطفي للذات المبدعة، فوظف كل وسائل التعبير الدرامي من حوار وسرد، وبقدر ما يكتب لنا قصيدة مطولة يظن القارئ أنها امتدا للمطولات العربية القديمة، وهي غير ذلك، فقد «ظلت رغم طولها قصائد غنائية تفتقد للوحدة الفنية عموما، بينما القصيدة الطويلة الحديثة [والمعاصرة] قصيدة تنزع نحو الدرامية وبروز عناصر التعبير الموضوعية (...) [مستمدة] الكثير من أصولها من تجربة الشاعر الحديثة [والمعاصر] وإحساسه بضرورة إغناء عالم القصيدة الداخلي، و[متأثرة] بنموذج القصيدة الطويلة في الأدب العالمي الحديث تأثرا كبيرا في تكاملها»[1]. وفي الإفادة من الدرامية وعناصر التعبير الموضوعي أسبابها ودواعيها، فكما ضاق الشاعر المعاصر من قبل ذرعا بنظام الشطرين والشكل العمودي للقصيدة العربية القديمة، لأن تجربته الشعرية الجديدة تفيض على ذلك الإطار الشكلي، فهنا هو اليوم أيضا يرى أن تجربته الشعرية من التركيب والتعقيد بحيث يستعصي على الذات الشاعرة استيعاب هذا العالم الوجداني المستجد، فالغنائية لم تعد بإمكانها نقل رؤية الشاعر المعاصر ومواقفه إلى القارئ، «لقد أحس الشاعر المعاصر بأن تجربته الخاصة وتعقد همومه ومشكلات الإنسان المعاصر المتشابكة كانت أكبر من أن تستوعبها القصيدة القصيرة، لهذا وجد في القصيدة الطويلة أحد المنافذ التي يعبر خلالها عنها عالمه المعقد هذا»[2].

فالعالم المحيط بـــ "يوسف وغليسي" بالغ التركيب وشديد التعقيد، فمع غربته الفكرية والإبداعية في عالمه الفعلي، وجرحه الوطني النازف بمرور عقد من الزمن على المأساة الوطنية، ودخول العالم ألفية جديدة، كل ذلك حملته قصيدته "تغريبة جعفر الطيار" في صورة دراما شعرية قصيرة ينزاح فيها عن القصيدة المطولة ليثبت أن الدرامية وعناصر التعبير الموضوعي يمكن أن تستوعبها القصيدة القصيرة، وبخلاف ما يعتقد

---

[1]– المرجع السابق، ص 37.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويشاع في الدرس النقدي النظري المصاحب لهذا النمط الجديد من الشعر إذ يربط القصيدة القصيرة بالغنائية، ويقرن الطويلة بالدرامية، فيوظف الاستدعاء مماثلة بين تجربته الإبداعية وتميزه من خلالها ما نتج عن ذلك من اغتراب بين أناس عصره وما عاناه من آلام بسبب رسالته الشعرية ومهمته الثورية، وبين تغريبة الصحابي الجليل "جعفر بن أبي طالب" رضي الله عنه بالدين الجديد، فكلاهما يحمل المغاير والمختلف، الباعث على العداء والبغضاء في بيئة ترفض الجديد وتركن إلى المألوف، ففي المشهد الأول يعقد الشاعر حوارا يستمر حتى نهاية قصيدته بين "النجاشي" وبين "جعفر" فيقول:

*** النجاشي:**

**من أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟**

*** جعفر:**

**أنا جعفر الطيار، جئت مع**

**الرياح على جناح الرعب،،**

**يا ملك الملوك..**

*** النجاشي:**

**من أين جئت؟ وما تريد؟!**

*** جعفر:**

**إني أتيتك من بلاد النار..**

**من وطن الجديد!**

**شيعت أحلامي وأحبابي.. صباي..**

**وكل ما ملك الفؤاد.. وجئت كالطير**

**المهاجر أبتغي وطنا جديدا!** [1].

فالحديث عن نبوءة الشاعر التي تصارع نبوءة الدين قد أوقعت الشاعر في تلك الغربة التي يعيشها من يحمل رسالة الدين الخاتم، الذي قال عنه الرسول –صلى الله عليه وسلم–: «بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا ما بدأ فطوبى للغرباء». فتغريبته الحامل (جعفر) مردها إلى غرابة المحمول (الدين الجديد) وبسبب غرابة المحول يعيش الحامل غربته في بلد يأبى كل محاولة في التغيير، وخاصة إذا تعلق الأمر بالعقيدة أو الشريعة المنتهجة فيه، فالتحول العقدي من خلال الرسالة التوحيدية أحدث تلك التغريبة مكانا، بعد أن استحال نشر الدين الجديد في بلده لما لقاه من عنت ولأي في التواصل مع قومه، ليعيش غربة المكان في الحبشة، فالتغريبة "الجعفرية" ليست غربة بالمفهوم العقدي – المعرفي، كما كانت في "مكة"، فقد كانت الحبشة بما تزين به من نصرانية مهيأة لاستقبال المحمول الديني الجديد مما جعل تلك التغريبة مقتصرة على المفهوم الجغرافي، ولم تتعداه إلى الغربة الوجدانية، كما نجدها في تجربة الشاعر، إذ تجتمع عنه غربة المكان بغربة المحمول المعرفي، فالشكوك التي التبسها "جعفر" المستدعى من قبل الشاعر: (من أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟) فصيغة السؤال هاته لا يجيب عنها المخاطب بالإفصاح عن اسمه بل ستكون الإجابة عنها في صورة مغايرة، قد تكون في صورة فلسفية بحيث تنبئ طبيعة الإجابة بمظاهر تجمع بين السلبي من الخصائص والإيجابي منها، فالشاعر في محيطه محاصر بالظنون بسبب تلك النبوءة التي يشترك فيها مع سفير الرسالة المحمدية الحامل للرسالة الخاتمة، فكما ارتاب "النجاشي" في البداية مما يحمله "جعفر" من جديد إلى بلاده وأوشك أن يمكن عدوه منه، يرتاب المحيطون بالشاعر وتتملكهم الريبة تجاه ما يقوله أو يؤلفه من شعر وما يتبطنه ذلك الفن من فكر غريب عما ألفته من أنماط معرفية، وما يدعيه من مشاكلة ومضارعة لنبي الدين وبخاصة تلك القصيدة التي افتتح بها ديوانه

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، عين الباي، قسنطينة، ط02، 2003، ص ص 42–43.

موضوع الدراسة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) متعجبا في المقدمة التي خصصها للطبعة الثانية من ديوانه، كيف فلت من قلمه ليكتب:

**«إني آخر الأنبياء بهذي البلاد»**

**«ولكنني أول المرسلين!...»**

**«أو: حلمي الأزلي احتراف النبوة»**

**«أخطأتني النبوة في البدء – عاودني الحلم»**

**«ورثني والدي خاتم الأنبياء...»**

**«وكانت رياح النبوة تعبرني..»** [1].

وقبل أن نجيب عن غلبة استدعاء شخصيات الأنبياء، على ديوان "تغريبة جعفر الطيار" سنتجه صوب بيان حقيقة ذلك الادّعاء أو التهمة التي لصقت به بعد تلك القصيدة، وهي –فيما نعتقد– عودة بصورة أو بأخرى إلى نبوءة الشاعر عند العرب، واستعادة لها بعد أن بيع الشعر والشاعر معا في سوق الكساد، ولا يخفى على القارئ الجاد قوله "بن رشيق القيرواني" التي بوأ فيها الشاعر مكانة علية بقوله: «كانت القبيلة من العرف إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، فصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم ودب عن أحسابهم، وإشاحة بكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج»[2]. وإذا كانت مكانة الشاعر قد تراجعت في عصور العرب الأولى بعد أن خرج الشعر عن تلك المهمة النبيلة التي كان من خلالها سببا من أسباب قوة القبيلة وعنصر من عناصر بقائها ودوام عزها ومأثرة من مآثر فخرها ليسلبه الخطيب مقامه في نفوس

[1]– يوسف وغليسي، مقدمة ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 12.

[2]– ابن رشيق، العمدة، 49:1.

الناس، فقد كان الشاعر في الجاهلية –على حد قول الجاحظ–: «يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم، ويفخم شأنهم ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويعيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم، فيهابهم شاعر غيرهم، ويراقبه شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء واتخذ الشعراء الشعر مكسبة ورحلوا به إلى السوقة وتسرعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر»[1].

وقد شهدت المراحل التالية من تاريخ الشعر العربي تجارب سعى من خلالها شعراء تالون استعادة تلك المكانة الضائعة أبرزها تجربة "أبي الطيب المتنبي" التي تكشف "حادثة النبوة" سواء أكانت حقيقة أم زيف عن تلك الرغبة في استرجاع ذلك الحق المسلوب على رأي الباحث "مبروك المناعي" الذي يقول مفسرا تلك القضية: «النبوة كما نفهمها فيما يخص أبا الطيب ليست حتما نبوة دين كما أحب النقاد أن يفهموها... إنما هي نبوة سياسة ونبوة شعر: نبوة المتنبي سياسيا هي وعيد الباكر والناقد بأن عقد قوة الإسلام والعروبة وسيطرتها على الدنيا قد ولى أو كاد، وبأن العرب في زمانه قد "تقزموا" والحكام قد صغروا وبأنه مهيأ وقادر على إخراجهم من الظلمات والضلال، وإرجاعهم إلى النور والجادة»[2].

وإذا عدنا إلى تفصيل الحديث عن تلك القواسم التي يشترك فيها نبي الدين مع نبي الشعر لوجدنا أن معرفتهما ذات مصدر غيبي/ ما ورائي/ ميتافيزيقي، وأن رسالتهما رسالة ثورية تغييرية، وأن لكلامهما تأثيره السحري على مخاطبيهم ولكل منهما حواريه، وهو ما يعني أن التقاطع بينهما واضح وجلي: «فهما يلتقيان في مصادر الإلهام مثلا، وإن اختلفا جزئيا في كون مصدر إلهام النبي ملائكيا ومصدر إلهام الشاعر شيطانيا، وهما يلتقيان في استخدام سلطة الكلام على البشر، ويلتقيان في الحالة الخاصة التي تواكب تَنزّل

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، 241:01.

[2]– مبروك المناعي، أبو الطيب المتنبي، قلق الشعر ونشيد الدهر، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس، ط03، 1992، ص 06.

الإلهام أو الوحي عليهما، وهما يلتقيان في استشراف الغيب والوعي الزمني المسبق، والرؤيا الرائدة، ويلتقيان في أن لكل منهما "مشروعا" أو "رسالة" يبلغها للناس، وفي أن لكليهما أتباعا وأنصارا وإن كان... الشعراء يتبعهم الغاوون»[1]. ولما كانت هذه الأسباب التي وقفت وراء تراجع مكانة الشاعر وسلطة الشعر، وتلك هي البواعث التي دفعته إلى محاولات استرجاعها، فإن "يوسف وغليسي" يروم استعادة تلك النبوة التي تتعرض في أيام الناس هذه وزمن تأليف ديوانه إلى حملات الازدراء والتهكم والهجوم المتواصل من أعداء متربصين بالشعر والشعراء ينكرون على هذا الفن القولي إمكانية الوجود والجدوى في عالم اليوم، بدعوى أن التحولات التي تشهدها الألفية الثالثة يستعصي على الشعر التعبير عنها ومساءلتها في آن، ليؤكد ناقدك "جابر عصفور" أن العصر عصر الرواية قائلا: «وبقدر تقلص دائرة قراء الشعر انسربت صفة "الشعرية" من القصيدة إلى الرواية لتؤكد إن كان ما تولده لغتها من ثراء في الدلالة وإسهام في تجسيد خصوصية الفضاء الزماني المكاني الذي تتحرك فيه الأحداث والشخصيات واقترن "عصر الرواية" بعصر الآلة في شبكة أكثر تعقيدا من أدوات المعرفة وعلاقات الاتصال وتقنيات الإبداع التي تحصد لحظات التحول المتداخلة، الممتدة الرمادية وتصوغ دلالاتها المكثفة، فالرواية هي نغمة عصرنا المائزة وعلامات الإبداعية البارزة»[2].

وبالإضافة إلى ما اعتمده من آلية للاستدعاء إلى الماضي بالتحديد إلى تلك الفترة الحرجة من مسار الرسالة المحمدية ليعيش مع "النجاشي" في علاقة تواز مع شخصية الصحابي الجليل "جعفر بن أبي طالب" وكأنه جعفر عصره الحامل لنبوة كتلك التي حملها ابن عم النبي –صلى الله عليه وسلم– وهي رسالة الفن وما يناط به من دور في نقد ومساءلة وتثوير التاريخ والواقع على حد سواء، وهي مهمة مرتبطة باستعادة سلطة الشعر زمن المأساة الوطنية، إذ ينكر على الشعر أية وظيفة يمكن أن يؤديها أو يتصدى من

[1]– المرجع نفسه، ص 07.

[2]– جابر عصفور: "عصر الرواية"، مجلة العربي، ع04–05، على الرابط: alarabi.mcca/gov.kw

خلالها إلى الإسهام في تقديم حلول جذرية لتلك الأزمة، فإنه قد استعان بآلية الاسترجاع التي يقوم عليها العمل المسرحي، وذلك الجدل الذي تأسس عليه الدراما بوصفها تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان بين لحظة ماضية ولحظة آنية، وكأن لكل عصر "جعفره" ولكل زمن "نجاشيه"، ويوسف الشاعر هو جعفر تلك الفترة الفار برسالة الشعر إلى من يقدرها ويحفظ مكانة صاحبها فقوله على لسان جعفر: (إني أتيتك من بلاد النار/ من وطن الحديد!) إشارة منه إلى ذلك الذي عرفته الجزائر أيام مأساتها الوطنية من قتل وتنكيل ودماء، ليغترب متبعا وطنا جديدا، بعدما قتلت أحلامه وأحبابه، فقد قضيت تلك المأساة على آمال الشاعر التي كان يتطلع إلى تحقيقها منذ صباه الذي شيع ميتا مع قتل تلك الأحلام وفقدان الأعزة والخلان، وقد بلغ ذلك الفقد حد ضياع كل ما ملك الفؤاد بعد أن استحال العيش في هذا الوطن المكلوم، لذلك يهرف إلى "نجاشي" عصره الذي يمكن أن يتجسد في كل من يقدم مشروع مصالحة وتسامح ترأب ذلك الصدع السياسي وتضمد الجراح النازفة بين أبناء الوطن الواحد، ويحفظ للفن (الشعر) فعاليته في إتمام ذلك المبتغى.

ويستمر الشاعر في تصوير الشرخ الوجداني الذي تركته المأساة الوطنية في نفوس نخبته المخلصة من مثقفين (شعراء وفنانين)، فيقول:

**النجاشي:**

**هل من مزيد؟!**

**جعفر:**

**أناذو الجاح، كما ستعلم يا سيدي!**

**الليل عمر موطني،،**

**والبرد لف جوانحي،،**

**وأنا هنالك في الضحى**

**متشبث بالنور.. بالشمس المصادر دفؤها**

**بالدفء في وطني المكبل بالجليد**[1].

فيعبر بلفظ "الليل" الذي يرمز إلى السواد والطول والخوف تعذر الرؤية الواضحة: (الليل عمر موطني) وهو تشخيص لمظاهر تلك الأزمة من قتل وخراب واستمرارها دون حلول جذرية لها، وهو ما ولد شعور التوجس والرهبة في نفس الشاعر حاضرا ومستقبلا الحاضر بآلامه وفجائعه والمستقبل بضبابيته وإسناد آفاق الممكن من مشاريع المصالحة والالتئام والتعايش بين تلك الأطياف السياسية المتصارعة، كما أنه في قوله: (والبرد لف جوانحي) يضعنا أمام حقيقة الغربة التي صار يحياها في هذا الوطن الجريح أو غياب الدفء الذي يحسه كل من يعيش وطنه نعم الاستقرار والأمن والطمأنينة، وهو دفء مفقود يتحول من دائرة الوطن الكبرى إلى دائرة محيط الشاعر الصغرى، فالغربة والحال هذه تبدأ من العام لتنتهي عند الخاص، ويربط الشاعر بعد ذلك بين فقدان الدفء وضبابية الرؤية المستقبلية، ومتشبثا بما يراه أفق انفراج لتلك الأزمة، وهو أخذ بثقافة التسامح والحوار والتعايش، وذلك باستعادة دور الفن في تهذيب النفوس، وشذب الفكر المتطرف عند كل تلك الأطراف المتناحرة، والإقامة في الضحى والتشبث بـــ "النور" وبـــ"الشمس المصادر دفؤها" في ذلك الوطن "المكبل بالجليد" إشارة منه إلى حبه الكبير لوطنه والبقاء فيه بالرغم من التهديد بالقتل والتصفية التي راح ضحيتها مثقفين كثر في تلك الفترة، وهو بقاء حامل للأمل والحلم بمستقبل أفضل، فالشمس التي ترتبط دلالة بالدفء والاستقرار والنماء ستبزغ من جديد حاملة معها النور الذي يبشر بحلول وتتجاوز تلك المأساة الوطنية.

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 43.

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى استدعاء في مقطوعة بعنوان "يسألونك" شخصية دينية وهي شخصية "النبي صالح" –عليه السلام– فينعقد ذلك التقاطع بين تجربة الشاعر مع أناس عصره، وبين قصة "النبي صالح" مع قومه ثمود، وهو ما تدل عليه لفظ "الجديدة" التي جاءت وصفا لثمود في قوله:

**يسألونك عن "صالح".. عن "ثمود" الجديدة..**

**عن ناقة الله يعقرها سيد الجاهلين!..**

**يسألونك.. كم يسألونك يا صاحبي..**

**يسألونك.. قل إنني نخلة**

**تتحدى الرياح وقيظ السنين!** [1].

فيشترك مع "النبي صالح" –عليه السلام في النبوة مع اختلاف في طبيعتها، فالأولى دينية، والثانية شعرية فالذين تسببوا في هذه المأساة الوطني هم "ثمود الجديدة"، أما "ناقة الله" فهو الوطن الذي عقر كما عقر قوم "صالح" تلك الناقة، فالشاعر النبي جاء يحمل رسالة التسامح والتنوير والتعايش للخروج من تلك الأزمة، وهي الرسالة التي قوبلت بالرفض والتجاهل بسبب ذلك التطرف الأعمى لدى تلك الأطياف المتقاتلة، ومع ما يلقاه الشاعر من تنكر لرسالة الفن الشعري، إلا أنه لا يدري استسلامه أمام ذلك الفهم المؤدلج للوطنية فيصور نفسه في شكل نخلة تجابه ذلك الطغيان والقتل والدمار التي تحملها جملته الخاتمة لمقطوعته الشعرية: (يسألونك... قل إنني نخلة، تتحدى الرياح وقيظ السنين؟).

وينتقل بعد ذلك ليستدعي شخصية الشاعر المتصوف "أبو المغيث الحسيني بن منصور الحلاج" ولأن الشاعر ظل على الدوام هو ذلك المتفرد عن أناس عصره ملكاته

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص ص 62–63.

الإبداعية فإن "يوسف وغليسي" يتحدد وجوده بين النبوة الشعرية أو التصوف الذي تعد مقولة الحلول مقولة مركزية من مقولات هذا المجال المعرفي، يستدعي تجربة "الحلاج" ومسألة الجبة فيقول:

**أنا أنت.. وأنت أنا!**

**أهواك لأني منك،،**

**وأنك مني**

**روحك حلت في بدني..**

**أن "حلاج" الزمن..**

**لكن،،**

**ما في الجبة**

**إلاك أيا وطني!..** [1].

وهنا يقيم الشاعر تجربة صوفية مع وطنه بلغت حد الطول، فالوطن يحل فيه كما يرى الصوفية أن الله –سبحانه وتعالى– يحل في المتصوف إذا تبوأ مقاما معينا من مقامات الولاية.

فينسج مقطوعته الشعرية –مدار التأويل– جامعا بين أبيات "الحلاج" المشتركة في ردي النون[*] مؤكدا أن ما "الجبة" إلا وطنه على صيغة عبارة "الحلاج" المشهورة (ما في

---

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

[*]– أبيات "الحلاج" تلك هي:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا　　نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرتـــــــه　　وإذا أبصرته أبصرتنا

وقوله أيضا:

الجبة إلا الله والتي يفسرها الصوفية: «بأنه لم يعد يرى ذاته، بل لم يعد يرى أي شيء في الوجود عدا الله، وقد وصل إلى مقام الفناء»[1].

وهكذا نخلص إلى خط ناظم يربط قصيدة الاستدعاء عند كل من "عيسى لحيلح" و"عز الدين ميهوبي" و"أحمد شنة" و"يوسف وغليسي" هو استعادة مكانة الفن الشعري في الحياة اليومية للإنسان العربي بعامة، والجزائري بخاصة، وضرورة إشراك الشاعر فيما يقدم من مشاريع إصلاحية وحلول جذرية لأزمات وطنهم وبخاصة ما تعلق بطرق التحديث والرقي وتجاوز المأزق الحضاري.

---

عجب منك ومني  يا منية المتمني
أدنيتي منك حتى  ظننت أنك أني
وغبت في الوجد حتى  أعنيتي بك عني

[1]– حاتم الصروي: "الحلاج... قتيل الحب الإلهي" على الرابط: albawab.news.com الأربعاء 26 مارس 2014 الساعة: 02:41 مساء.

# خاتمـــة

**أوّلا:** انصرف الاهتمام في العنصر الأوّل من الفصل الأوّل من البحث إلى تلمّس الحدود المفهوميّة الفارقة بين مجموعة من المصطلحات الرّائجة في مجال الشّعر العربيّ المعاصر، من قبيل، (الحضور، والاستدعاء، والتّوظيف ، والاستيحاء، والاستلهام) وغيرها، وناقشتنا أيّها أنسب إلى طبيعة بحثنا وأيّة مشروعيّة تبرّر لنا استعمال مصطلح بعينه واستبعاد غيره من المصطلحات، وذلك ببيان علاقة كلّ منهما بنظريات الأدب، وبخاصة نظريّتي التّعبير أو الإلهام ونظرية التّناص، ووقفنا عند ظاهرة تعدّد المقابلات للمفهوم الواحد ما أحدث وخلّف البلبلة والاضطراب لدى القارئ العربيّ لمثل هذه الموضوعات، وقد استبعدنا لفيفا منها لأنّها لا تنسجم مع النّظرية الأدبيّة التي تؤطّر الرّؤية الإبداعيّة للشّاعر العربيّ المعاصر بعامّة، والشّاعر الجزائري بخاصّة، وشيوع استعمال بعض منها في أنواع أدبيّة أخرى منافسة للشّعر كمصطلح (التّوظيف) المرتبط بـــاستدعاء التّاريخ على وجه الخصوص في الأعمال الرّوائيّة، وعلى الرّغم من أنّ مصطلح( الحضور) هو المعنّي بالاهتمام في البحث إلاّ لم يكن مدار الاهتمام بل ركّزنا عملنا على مصطلح( الاستدعاء) لشيوعه وانتشاره الكبير في جلّ البحوث السّابقة لهذا البحث، ولا أدّل على ذلك من كتاب (علي عشري زايد) (استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر) الذّي يعدّ مرجعا بالغ المكانة في هذا المجال، وقد قدّمنا تبريرنا لذلك الاستبعاد والازورار عن مصطلح( الحضور) لأنّ اعتماده مفهوما إجرائيا في البحث يضعنا على المستوى الرّؤيوي في قلب التّناص نظريّة ونقدا ودراسة.

**ثانيا :** وقفنا في العنصر الثّاني من الفصل الأوّل من البحث عند صور التّعالق بين الشّاعر العربيّ المعاصر وموروثه، وهي صور ثلاث تمثّل تمظهرات للتّيارات الفكريّة التي نتجت عن محاولات الإجابة عن السّؤال النّهضوي: (لماذا تأخّر العرب وتقدّم غيرهم؟) ، صورة الاتّصال، وصورة الانفصال، وصورة الاتّصال- الانفصال. فالتّيارات الفكريّة العربيّة انقسمت إلى مواقف ثلاثة: إمّا الانطلاق من التّراث لتحقيق الإقلاع الحضاريّ، أو الأخذ بتجربة الآخر (الغرب) لبلوغ تلك الغاية والمرام أو الجمع بين الموقفين ، وقد بيّنا أنّ الموقف التّوفيقيّ قد حقّق بعض النّجاح على المستوى التّنظيري إلاّ على مستوى الفعل الإبداعيّ يكون قد جنى على التّراث في أحايين كثيرة بميل أولئك الشّعراء الأعلام نحو مفاضلة جائرة وتراتبيّة مقيتة نصبّت الشّعر الحداثيّ الغربي على عرش الإبداع الشّعري العالميّ وتنّكرت لمكانة التّراث الشّعري العربيّ خاصة في الفترة الاتّباعية وما تلا ذلك من تجمّعات شعريّة كمجلة" شعر" و"مواقف"، ومرجع ذلك إلى التّكوين الثّقافي الغربيّ لأولئك الأعلام، وتوجيهه لرؤاهم الإبداعيّة ومواقفهم النّقديّة وأشكال تعالقهم مع الموروث، ولنا في تجربة "أدونيس" مع" قصيدة النّثر" أيام مشروع مجلة" مواقف" ومع" صلاح عبد الصّبور" فيما أبداه من موقف تنظيريّ لتلك الرّوابط والصّلات الوشيجة بين الشّاعر العربيّ المعاصر وموروثه.

**ثالثا:** على غير ما اعتادت عليه الذّائقة المنهجيّة في البحث الأكاديميّ الجامعيّ من تخصيص حديث مقتضب عن الدّراسات السّابقة في الموضوع مدار البحث فقد مارسا عدولا- بتعبير الأسلوبيين- عن ذلك المألوف بتخصيص مبحث

خاص بها، وقد عرضنا لبعضها بالوصف لأهمّ فصولها ومختلف القضايا المطروحة في ثناياها متخذين مسافة نقديّة لاستدراك بعض المزالق المعرفيّة التي وقعت فيها، وقد كتاب (استدعاء الشخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر) لعلي عشري زايد فاتحة تلك البحوث التي أنعمنا النّظر المليّ فيها، فبالإضافة إلى تلك الملاحظات التي لاحظها الباحث( يسري العزب) على الجوانب المختلفة من الكتاب، كغياب الفاصل الزّمني بين الحديث والمعاصر، والسّكوت عن تقديم تعليل لاختزال منجز الرومانسيين( الاتّباعيين) من الشعراء العرب ، وإلحاقه بالمرحلة الأولى من صور التّعالق بين الشّاعر العربي الحديث وموروثه. وتصنيفه المستفيض والمتشّعب للمصادر التّراثيّة التي استقى منها شخصيّاته المستدعاة التي كان بإمكانه أن يحدّ من تشابكها وتداخلها، وتخصيص أكثر من ثلثيّ الكتاب للجوانب النّظرية للبحث، بالرّغم ممّا يشير إليه من خلال عنوانه إلى دراسة ذات منحى تطبيقي أكثر منها ذات منحى تنظيري. فقد حاولنا رسم الفروق الجوهريّة بين الضّروب الثّلاثة من القصائد العربيّة المعاصرة، (قصيدة الرّمز، وقصيدة الحضور (الاستدعاء)، وقصيدة القناع). ولمّا كان مدار اهتمامنا (قصيدة الحضور(الاستدعاء))فقد بيّنا أنّ الباحث لم يتلمّس تلك الملامح الفارقة بين الضّربين الأخيرين. وناقشنا بحث النّاقد السّوري( نعيم اليافي) الموسوم بـــ( الشّعر العربيّ الحديث بين الهرب والاستدعاء) الذّي انتهج فيه الرّؤية التّكامليّة لبيان طرق الاستدعاء ومصادره. وانصرف الاهتمام بعد ذلك إلى بعض البحوث الجامعيّة الجزائريّة التي تناولت هذا الموضوع بالدّراسة والبحث. فتجاوزنا – في حدود الإمكان– الوصف إلى التّأويل.

**رابعا:** في العنصر الأوّل من الفصل الثّاني حاولنا رسم ملامح مائزة بين تلك مفاهيم أو قصائد (الرّمز) و(القناع) و(الاستدعاء)، فالرّمز الأدبيّ على وجه الخصوص هو تشابه بين ذاتيّة الشّاعر وحقيقة من حقائق عالم الأشياء، غير مقيّد بعرف أو عادة أو اصطلاح، تنبثق قيمته من داخله ولا تضاف إليه، ذو طبيعة فرديّة مخصوصة لدى شاعر من الشّعراء ، وذو طبيعة تأثيريّة في المتلقّي بخلاف الطبيعة التّواصليّة للرّمز اللّغوي. أمّا القناع فهو تقنيّة فنيّة قائمة على الانصهار والتّوحد بين الشخصيّة المتقنع بها وبين تجربة الشّاعر في تقابل مع قصيدة الاستدعاء المبنية على التّوازي والانفصال بين الشّاعر والشخصيّة المستدعاة. ومن أجل التّعمّق في بيان تلك الفروق أوردنا تعريفات عدّة لقصيدة الاستدعاء عند لفيف من الباحثين وناقشنا تلك التّعريفات لنقبض على الخلط والالتباس فيما بينها.

**خامسا:** وخصّصنا العنصر الثّاني من الفصل الثّاني لتفصيل الحديث حول دواعي استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر ، وتوقفّنا عند كلّ داع منها بالشّرح والتّأويل، فالدّاعي الفنّي الجمالي مرتبط بما يضفيه الشّاعر من أصالة وشمول على تجربته الشّعريّة وما يمكن تحقيقه من وجود جمالي مقارنة بضروب شتّى من أشكال الوجود الماضيّة عند الأسلاف أو حاضرة بالنسبة للأمم المجايلة لأمّته ، والدخول في جدل فنّي مع النّماذج الجماليّة للقصيدة العتيقة حتّى يتمّ تحقيق ذلك الاختلاف الجمالي مع التّراث والتّحرّر من أبوّته خنوعا وتقديسا. وبقدر ما ينفصل عنه فهو الآن نفسه يتصّل بتلك المنابع الثّرة له فيكسب شعره التّفرّد كتابة وأسلوبا ويعمّق تجربته الشّعريّة في علاقتها

بالتّراث الإنساني العالميّ، فالأصيل هو المتفرّد في عصر تسعى فيه ثقافة المركز إلى التنميط الثقافي والعولمة الأدبيّة. كمّا يبرز دور الشّراكة بين الشّاعر والقارئ/ المتلقي في عمليّة الاستدعاء فلا ينفرد أيّ منهما بتلك الظّاهرة، فيجري الشّاعر تعديلاته على الشّخصيّة بما يتوافق مع همومه المعاصرة وشواغل حاضره دون أن تكون تلك التّعديلات ذات طابع جذري تخلّ بذلك التّعاقد الفنّي أو الشّفرة الجماليّة بينهما. أمّا الثّقافي فمنصرف إلى مسألة وعي الشّاعر وقارئه معا بغنى تراثه وأصالته وثرائه بين مختلف موروثات الأمم الأخرى، وهي مكانة وقيمة تتبدّى أثناء الرّجات الحضاريّة أو المنعطفات التّاريخيّة التي يتعرض لها كيان الأمّة أين يستدعى الموروث من استدعائه فكرا أو فنّا بوصفه رأسمال رمزي– بتعبير بيير بورديو– ليحافظ على التّناغم والانسجام بين أفراد المجتمع ويلملم أيّ شتات أو تمزّق يكون قد تسرّب إلى مفاصل الأمّة وجسدها الثّقافي. ولتلك المرحلتين اللّتين عبّر فيها الشّاعر تارة عن التّراث وتارة أخرى به خير دليل على ما يمكن أن يسديه الموروث من فضائل في نقد الحاضر واستشراف المستقبل.

وبالنسبة للدّاعي السّياسيّ والاجتماعيّ فإنّ الشّاعر بوصفه مثقّفا أو باعتباره إحدى صوره العتيقة يتصارع مع مختلف أشكال السّلطة ، السّياسيّة منها والاجتماعيّة وغيرهما التي تمارس شتّى ضروب القهر والطّغيان والتّسلّط لكي يتحرّر ويحقّق وجوده الذّي لا تدّخر أجهزتها القمعيّة جهدا في الحيلولة دون بلوغه، وأمام استحالة الثّورة الفعليّة يلجأ الشّعراء إلى تلك التّقنيات الفنيّة والظّواهر الجماليّة لإبداء رفضهم واحتجاجهم ونقدهم لتلك الأوضاع المتردّية

في تعابير غير مباشرة ولمّا كان ممثّلا لتلك الفئات المسحوقة من مجتمعه فإنّه بما يبدعه من شعر وما يستدعيه من شخصيات تراثيّة ينوب عنها في إبداء مواقفها الثّوريّة والتّغييريّة. وقد يواجه النّظم الاجتماعيّة أيضا التي تقف دون نيل مختلف فئات مجتمعه تحرّرهم الفكريّ وتحقيق وجودهم الاجتماعيّ. ويرتبط الدّاعي القومي بفكرة القوميّة التي تعود إلى عهود ماضيّة تذكيها حالات القهقرى أو الغزو الفعلي أو الثّقافي أين تلجأ الأمة إلى الاحتماء بتراثها لمجابهة محاولات إلحاقها الحضاري أو دمجها الثقافي ضمن ثقافات متفوّقة آنئذ، ولنا في الفترة الإحيائية في العصر الحديث خير مثال إذ عمل الشّعراء على إحياء التّراث وبعثه لبيان خصوصيّة الثّقافة العربيّة ومغايرتها للنّموذج العثماني أوّلا ثمّ الأوروبيّ ثانيا. وهو ما نلفيه في أيام النّاس هذه من مقاومة لمحاولات تنميط الإبداع وعولمته. ويتّصل الدّاعي النفسي بمحاولة تجاوز الشّاعر لحالة الاغتراب التي تصيبه عندما يستحيل عليه التّكيّف أو العيش ضمن فئات مجتمعه وبخاصة ارتفع عنده منسوب النّخبويّة وانفصل عن هموم حاضره وسكن برجه العاجي. ولقي الصدّ والتّجاهل والتّنكر لما يمكن أن يقوم به من دور ويؤدّيه من رسالة ثوريّة تغييريّة.

ويضاف إلى ذلك ما سمّيناه بداعي الهويّة المفتوحة الذّي حدا بلفيف من الشّعراء الجزائريين المعاصرين إلى استدعاء شخصيات تنتمي إلى موروثهم البربري أو الأمازيغي في تعميق منهم لتلك الانتماء الخاص مجابهة للهويات القاتلة التي يقود إليها في أحايين السؤال الإيديولوجي الباحث عن الهويّة.

سادسا: في الفصل الثّالث قاربنا ديوان الشّاعر (عيسى عبد الله لحيلح) الموسوم بـــ( وشم على زند قرشيّ) فتأوّلنا الشّخصيات المستدعاة فيه بدءا من العنوان فبدا لنا أنّه مشدود إلى أصالة تراثه من خلال لفظ (الوشم) الذّي يحيلنا إلى معلّقتي(زهير بن أبي سلمى) و(طرفة بن العبد) اللّتين ذكر فيها ذلك اللّفظ، وما نخلص من خلاله إلى تلك العلاقة الوجدانيّة الخاصة والحنين إلى ذلك الزّمن الذّي أنتج تلك الرّوائع الشّعريّة، وإلى تلك التّقاليد والعادات التي أقرّها الإسلام فيما بعد ضمن مفهوم مكارم الأخلاق، ومن هنا ذهبنا إلى الرّبط بين صمود الشّاعر فكرا وفنّا أمام متغيّرات عصره وبقاء الوشم في اليد، فهو الأصالة الرّاسخة التي يواجه من خلالها الشّاعر موجة الحداثة العاصفة. فينتقي من قيّم الجاهليّة ما يتوافق مع مرجعيّته ويختار من مستجدات زمانه ما ينسجم مع تلك تعاليم دينه، فاستدعى شخصيّة سيدنا (موسى)- عليه الصّلاة والسّلام- وشخصيّة سيدنا (عيسى)- عليه الصّلاة والسّلام- وقد من خلال ذلك العقائد الفاسدة التي يتبطنّها النّموذج الحداثي الغربي ويجابه مشروع الحداثة الزّائفة ويبعث مشروع الثّقافة الأصيلة . وغيرها من الشّخصيات المقدّسة أو غيرها من الشّخصيات التّراثية كأبي لهب- عمّ الرّسول – صلى الله عليه وسلّم- وملوك فارس و الرّوم (كسرى وقيصر) والأمراء العرب كالحجاج بن يوسف الثقفيّ. وأبي الطّيب المتنبي، وكافور الإخشيدي.

سابعا: وتأوّلنا في الفصل الرّابع ديوان (في البدء...كان أوراس) للشّاعر (عزّ الدّين ميهوبي)، وكانت الانطلاقة من محاولة قراءة العنوان فربطنا بين الآية الأولى من الإصحاح الأوّل في إنجيل (يوحنا) (في البدء) وبين توظيفها عن عند

الشّاعر، فيستدعي شخصيّة( يسوع)/ المسيح- عليه الصّلاة والسّلام- أين يعقد صلة مباشرة بين ميلاد المسيح بعد مخاض والدته عند النّخلة وبين ميلاد ممدوحه الشّاعر (أبو بكر بن رحمون)، وهو بذلك يربط بين النّبوة الدّينيّة والنّبوّة الشّعريّة ، فيرفع من مكانة ممدوحه لكي تبلغ منزلة (المسيح). وإذا كانت النّخلة لها من القداسة والرّفعة كونها شهدت مخاض (مريم) وولد عند نبيّ الله فإنّ النّخلة التي ترمز لمنطقة ميلاد ممدوحه قد شهدت ميلاد نبيّ للشّعر يذكّرنا بصورة الشّاعر عند العرب في الجاهليّة على وجه الخصوص. كما استدعى شخصيّة الزّاهدة العابدة (رابعة العدويّة) التي استحقّت عبقريّة الشّابي الشّعريّة صلاتها، وهي صلاة شعريّة، وفي ذلك إحالة إلى قول الشّاعر الاتّباعي:

**والشّعر من نفس الرّحمن مقتبس والشّاعر الفذّ عند النّاس رحمن**

ويستدعي (ميهوبي) أيضا شخصيّة النّبي (أيوب)- عليه الصّلاة والسّلام- فينقلنا إلى عالم الصّبر والاصطبار والوفاء في عشقه لوطنه ، فعشقه له لا يختلف عن ذلك الصّبر والتّجلد النّبوي، بالرّغم ممّا تحاول العواذل التشكيك فيه.

ويستدعي بعد ذلك شخصيّة الصّحابي الجليل (خالد بن الوليد) سيف الله المسلول لكي يبيّن حاجة عصره إلى شخصيّة فاتحة تحارب العدّو وتعيد المرتّد ، وتوحّد الصّف وتقضي على حالة الفرقة والتّشرذم التي تعيشها الأمّة حاضرا. وتتوالى عملية الاستدعاء للشخصيات التّاريخيّة كشخصيّة الموسيقار (موزار)، و(البسوس) سبب حرب بكر وتغلب، حيث بيّنا دواعي الاستدعاء وتأوّلنا أسبابه.

ثامنا: وفي ديوان" طواحين العبث لـــ" أحمد شنّة" تأوّلنا عددا من الشّخصيات التّراثية المستدعاة فيه بعد أو وقفنا عند عنوان الدّيوان وتلمّسنا الصّلات الرّابطة بين لفظ" طواحين" المضافة إلى لفظ" العبث"، وبين "الطّواحين" التي قرأنا عنها في رائعة( ميكاليو سرفانتس) " الدّون كيشوت"، وما يمكن أن يجمع بين الأمرين من دلالات على الثّورة والتّغيير والنّقد والرّفض والاحتجاج ، الرّوح الطوباويّة التي قادت إليها محاربة الطّواجين عند (الدون كيشوت)، والرّوح المقاومة لدى الشّاعر لكلّ ما يهدّد سلامة الوطن ويضعف شعور الوطنيّة. ويستدعي الشّاعر شخصيّة الفيلسوف اليوناني (سقراط) من خلال مقولته المشهورة: " تكلّم لكي أراك" التي قبلها الشّاعر إلى النّفي لتصبح كالآتي:" تكلّم ... لكي لا أراك". ولذلك دلالته إذ يعقد الشّاعر صلة بين السّفسطائيين من جهة وبين تيار إيديولوجي/ سياسي عرفته الجزائر في بداية العقد الأخير من القرن العشرين، فيتوازى مع شخصيّة سقراط، فكما تصدّى (سقراط) لفكر السفسطائيين المضلّل جابه الشّاعر فعلا وفنّا أباطيل ذلك الطيف الأيديولوجي الذّي قاد مشروعه الإصلاحي المزعوم البلاد والعباد إلى الخراب بسبب غلبة المصالح الذّاتيّة النفعيّة على المصلحة العامة للوطن المكلوم، وتتوالى عمليّة الاستدعاء ليكون المستدعى هذه المرّة البطل الشهيد (زيعود يوسف) ، وهو استدعاء يذّكرنا بما فعله الرّوائي (الطّاهر وطّار- رحمه الله) في مسرحيّته (الشّهداء يعودون هذا الأسبوع) فيتحدّث عن إخراج لزيعود من شاطئ الشّهداء، وللفظة (الشّاطئ) دلالتها في اختلافها عن لفظة (البحر) الذّي يسيطر عليه اليوم ذلك التّيار، أين تراجع الإحساس بالتّاريخ الثّوري والوطني لدى تلك الفئة

وأنصارها من أفراد الشّعب. ثمّ نلفيه بعد ذلك يعقد صلات بين تلك الفتن التي شهدها التّاريخ وبين فتنة اليوم وأبطالها، وبين موقفه هو منها. كشخصيّة (يزيد بن معاوية) وحرب البسوس ويبيّن طغيان ذلك الطيّف الذّي يختلف عن تاريخ الاستبداد في التاريخ كالملك الذّي عرفته العرب مع ممالك كسرى وقيصر و البرامكة في عصر "هارون الرشيد".

تاسعا: وعلى قلّة ورود الشّخصيّات التّراثيّة في ديوان "ولعينك هذا الفيض" للشّاعر"عثمان لوصيف" فقد تأوّلنا ما جاء فيه من استدعاء لشخصيّة سيّدنا (أيوب)- عليه الصّلاة والسّلام- الذّي تتوازى تجربة الشّاعر مع سيرة النّبي (أيّوب)، فصبر الشّاعر على الابتلاء بعد وفاة زوجته يلتقي مع صبر نبيّ الله على الابتلاء الذّي أصابه، ثم استدعى شخصيّة السيدة (هاجر) فتبدو حاجة الشّاعر إلى المرأة المحبوبة/ الزّوجة كحاجة أم سيدنا "إسماعيل"- عليه الصّلاة والسّلام- إلى الماء في ذلك الواد غير زرع، ويستدعي بعد ذلك (فينوس) إلهة الحبّ والجمال والرّغبة والجنس والخصوبة والرّخاء لدى الرّومان ليبيّن جمال تلك المرأة المحبوبة الذّي يضاهي جمال (فينوس)، ثمّ شخصيّة( بلقيس) ملكة سبأ التي تملّكت قلبه وتسيّدت خياله الإبداعيّ، فيتقاطع على مستوى الموضوع مع رائعة (نزار قباني) (بلقيس).

عاشرا: وفي ديوان" تغريبة جعفر الطّيار" للشّاعر الجزائري(يوسف وغليسي)، فباستثناء قصيدته، (تجليات نبيّ سقط من الموت سهوا" التي نسجها – كما أكّد ذلك في مقدّمة الطّبعة الثّانيّة من الدّيوان- على تقنيّة القناع فقد استدعى عددا من الشّخصيات التّراثيّة، الصّحابي الجليل( جعفر بن أبي طالب) – رضي الله

عنه- والنّجاشي ملك الحبشة في شكل دراما شعريّة قصيرة ، وأخرى من الشّخصيات المقدّسة كالمسيح -عليه الصّلاة والسّلام- وسيدّنا صالح- عليه الصّلاة والسّلام- ، والصّحابي عمرو بن العاص- رضي الله عنه- وبعض الشّعراء من الصّعاليك، (الشّنفرى، تأبط شرا)،و المتصوفة (الحلاّج) وتاريخيّة (ثمود)، وفيه بدا التّشابه بين نبوّة الشّاعر ونبوّة النّبي وغربة كل منهما وتقاطع تجربتهما.

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

**أولا: المصادر**

1-أحمد شنة، طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2000.

2-عثمان لوصيف، ديوان ولعينيك هذا الفيض، مطبعة هومة، وهران، ط01، 1999.

3-عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، ط01، 1985.

4-عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط01، 1985.

5-يوسف وغليسي، مقدمة تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط02، 2003.

**ثانيا: المراجع**

6-حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، مطبعة طاربين، دمشق، سوريا، ط01، 1975.

7-خالد يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري للطباعة والنشر، دمشق، ط01، 1991.

8-الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج01، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر، 1902.

9-ابن رشيق، العمدة.

10-شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب،

11-صلاح عبد الصبور، الديوان، مج03، دار العودة، بيروت، 1972.

12-عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، ط01، 1978.

13-عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ط03، 1965.

14-عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائع العربي، بيروت، ط02، 1984.

15-عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1997.

16-عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط01، 1972، ج02.

17-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

18-عمر زرفاوي، استقبال التناص في النقد العربي المعاصر، قراءة في محاولات التأصيل ومعضلاته، دار المثقف، باتنة، الجزائر، ط01، 2019.

19-الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية.

20-ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ.

21-مبروك المناعي، أبو الطيب المتنبي، قلق الشعر ونشيد الدهر، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس، ط03، 1992.

22-محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2011.

23-مدحت الجيار، الشاعر والتراث دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 1995.

24-نزار قباني، الديوان.

25-نزار قباني، الديوان.

26-نزار قباني، حوار مع أعرابي أضاع فرسه.

27-نزار قباني، من مفكرة عاشق دمشقي.

**ثالثا: المقالات**

28-إبراهيم نمر موسى: «توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر»، مجلة عالم الفكر، مج02، ع33، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر- ديسمبر، 2004.

29-أحمد أبو زيد: "الشعر والدراما"، مجلة عالم الفكر، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1984.

30-أحمد صالح الطامي: «الشاعر العربي الحديث وقراءة التراث الشعري»، مجلة علامات في النقد، مج01، ج44، النادي الثقافي بجدة، ربيع لآخر 1423هـ، يونيو 2002.

31-أحمد قيطون: «الرمز في الشعر الشعبي الجزائري»، مجلة الذاكرة، ع06، يناير/ جانفي 2016.

32-أحمد ياسين السليماني: "تقنية القناع الشعري"، مجلة غيمان، ع03، اليمن، أكتوبر 2007.

33-أدونيس وجميل حتمل: "وجها لوجه"، مجلة العربي"، ع371، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، أكتوبر، 1989.

34-أدونيس وجميل حتمل: «وجها لوجه»، مجلة العربي، ع397، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر، 1989.

35-أدونيس: "ندوة الآداب: قيمة الشعر العربي الحديث على الصعيد العالمي"، مجلة الآداب، ع1، بيروت، يناير، جانفي، 1967.

36-أمل محسن عميري: «حضور الشخصيّة التراثية الأدبيّة في تجربة الشاعر صالح الزّهراني: قصيدة النّداء الأخير للقيط بن يعمر الإيادي أنموذجا»، مجلة جامعة عبد العزيز: الآداب والعلوم الإنسانيّة، م22،2015.

37-بشير تاوريريت: «الشعرية الحداثية عند نزار قباني»، مجلة المعرفة، ع511، سورية، أفريل، 2006.

38-جابر عصفور: «أقنعة الشعر المعاصر»، مجلة فصول، ع04، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، يوليو/ جويلية، 1981.

39-خليل الموسى: "رحلة الأعماق: القناع والدلالة، قصيدة سقوط قطري بن الفجاءة، لعلي الجندي أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ع465، دمشق، سوريا، يناير/ جانفي، 2010.

40-خليل الموسى: «بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة»، مجلة الموقف الأدبي، ع38، دمشق، أبريل، 1999.

41-خليل الموسى: «رحلة الأعماق القناع والدلالة ( قصيدة سقوط قطري بين الفجاءة) لعيل الجندي أنموذجا»، مجلة الموقف الأدبي.

42-خليل حاوي، حديث أجراه معه "غسان كنفاني"، مجلة المعرفة، ع07، سوريا، تموز/ جوان، 1962.

43-ريتا عوض: "الكتابة الشعرية والتراث مكانية القصيدتين القديمة والحديثة، مجلة فصول، ع01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل/ أفريل، 1996.

44-سكينة قدور: «توظيف الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، قراءة في الأسطوري والشّعبي والصّوفي»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة.

45-سمر الديوب: «القناع الرامز والتناص في لامية الحطيئة»، مجلة جذور، ج01، ع28، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، يوليو، 2009، رجب 1430هـ.

46-عبد الغني فوزي: "آثار القصيدة القديمة في الشعر المعاصر جدل وامتداد"، مجلة الجوبة، ع34، السعودية، يناير، 2012.

47-عبد الوهاب البياتي: «الحداثة بلا أصالة.. قفزة في الفراغ»، حوار مع هادي الربيعي، مجلة الأقلام، ع05، بغداد، ماي 1985.

48-عبد الوهاب البياتي: «الحداثة بلا أصالة... قفزة في فراغ» حوار، مجلة الأقلام، ع، بغداد، ماي، 1985.

49-عبد الوهاب البياتي: «الشاعر العربي المعاصر والتراث»، مجلة فصول، ع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.

50-عصام شريح: "استدعاء شخصية المعرفي في الشعر العربي الحديث والمعاصر بين الواقع والتجريد"، مجلة التراث العربي، ع108، دمشق- سوريا، أكتوبر 2007.

51-علاوة ناصري: «استدعاء الشّخصيات التّراثيّة، نونية يوسف القرضاوي أنموذجا »، مجلة التّواصل، جامعة باجي مختار- عنابة.

52-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، عرض: يسري العزب، مجلة فصول، ع03، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، أبريل/ أفريل 1981.

53-فاضل ثامر: «من الغنائية إلى الدراما في شعر صلاح عبد الصبور»، مجلة الآداب، ع07، بيروت، يوليو/ جويلية، 1970.

54-فؤاد المرعي: «نظرية الشعر في اليونان القديمة»، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون وآدابها، الكويت، يناير، مارس 1997.

55-قردان الميلود: «توظيف التّراث واستدعاء الشّخصيات التّراثية في شعر محمود درويش، الجداريّة نموذجا »، مجلة دراسات معاصرة،ع2، منشورات مخبر الدّراسات النّقديّة والأدبيّة المعاصرة، المركز الجامعي الونشريسي، تيسمسيلت، الجزائر، جوان 2017.

56-ماجد السامرائي: "التراث منطلقا للمعاصرة"، مجلة الأقلام، ع09، بغداد، سبتمبر، 1978.

57-محمد أبو الأنوار: «التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي»، مجلة جذور، ج05، مج03، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ذو الحجة 1421هـ- مارس 2001.

58-محمد الطاهر اللطيفي: «الرمز في الأدب الشعبي»، مجلة الحياة الثقافية، ع228، تونس، فبراير/ فيفري.

59-محمد رغميت: «استدعاء الشخصيات التراثية في شعر فاتح علاق»، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج10، ع05، 2021.

60-محمد فتحي، استيحاء الشخصيات التّراثيّة في بناء النّص الشعري لدى أمل دنقل.

61-محمد فتوح أحمد: "الرمز في القصيدة الحديثة" مجلة البيان، ع103، الكويت، أكتوبر 1974.

62-محمود عبد الوهاب: "حلول استفهام التراث وقصائد لأمل دنقل"، مجلة أدب ونقد، ع13، القاهرة، يوليو/ جويلية، 1985.

63-نزار قباني: "عن الشعر... والقصيدة...والتجربة" مجلة المعرفة، ع131، دمشق، سوريا، يناير/ جانفي، 1973.

64-نزار قباني: "فصول من قصتي مع الشعر"، مجلة الآداب، ع02، بيروت، فبراير/ فيفري، 1973.

65-نزار قباني: « ندوة مجلة الآداب: قيمة الشعر العربي الحديث على الصعيد العالمي»، مجلة الآداب، ع01، بيروت، 1967.

66-نعيم البياتي: «الشعر العربي الحديث والتراث بين العرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ع312/312، دمشق، يناير/جانفي، 1989.

67-نعيم اليافي: «الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء»، مجلة المعرفة، ع312-313، دمشق، 1989.

68-نهاد صليحة: «الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية»، مجلة القاهرة، ع20، القاهرة، 1985.

69-يسري العزب: « علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر عرض وتحليل»، مجلة فصول، ع03، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل، 1981.

**رابعا: المعاجم والقواميس والموسوعات الإلكترونية**

70-ابن منظور الإفريقي، لسان العرب

71-hhtps//ar.m.wikipedia.org

**خامسا: المواقع والروابط الإلكترونية**

72-صلاح مهدي الفرطوسي وهاشم طه شلاش، المهذب في علم التصريف على الرابط: http5://hyatok

73-عبد الرحمن شكري، قصيدة "عصفور الجنة" على الرابط: http//prince77almontada.com

74- موقع الأزمنة :htto://mariamtme.org

75-حاتم الصروي: "الحلاج... قتيل الحب الإلهي" على الرابط: albawab.news.com الأربعاء 26 مارس 2014 الساعة: 02:41 مساء.

76-نزار قباني، الديوان على الرباط aldiwan.net

77-جابر عصفور: "عصر الرواية"، مجلة العربي، ع04-05، على الرابط: alarabi.mcca/gov.kw

78-حاتم الصروي: "الحلاج... قتيل الحب الإلهي" على الرابط: albawab.news.com الأربعاء 26 مارس 2014 الساعة: 02:41 مساء.

# فهرس المحتويات

| | |
|---|---|
| **شكر وعرفان** | |
| **إهداء** | |
| **مقدمة** | أ |
| **الفصل الأول: قصيدة حضور الشخصيات التراثية والخطاب النقدي العربي المعاصر** | 15 |
| 1- الاستدعاء والحضور والتوظيف والاستيحاء: أية مشروعية؟ | 15 |
| 2- قصيدة الحضور في الشعر العربي المعاصر والدرس النقدي: عرض ومناقشة | 20 |
| 3- الشاعر العربي المعاصر والعلاقة مع التراث | 34 |
| **الفصل الثاني: قصيدة الحضور (الاستدعاء) والرمز والقناع: الحدود المفهومية، الدواعي والطرائق** | |
| 1- قصيدة الرمز وقصيدة القناع وقصيدة الاستدعاء: محاولة لرسم الحدود المفهومية | 49 |
| 2- دواعي حضور الشخصيات التراثية | 63 |
| 1.2- الداعي الفني الجمالي | 63 |
| 2- الدّاعي الثّقافي | 68 |
| 2.2- الداعي السياسي والاجتماعي | 72 |

| | |
|---|---|
| 3.2- الدّاعي القومي | 75 |
| 4.2- الداعي النفسي | 78 |
| 3- طرق (الاستدعاء) وآلياته | 79 |
| **الفصل الثالث: عيسى لحيلح: "وشم على زند قرشي" الحداثة الزائفة وأصالة الموروث** | 87 |
| **الفصل الرابع: في البدء كان أوراس: الوطن المكلوم ومحاولات استعادة النبوّة الشعريّة** | 112 |
| **الفصل الخامس: طواحين العبث: أيديولوجيا الإسلام السياسي وثورية الخطاب الشعري** | 129 |
| **الفصل السادس: عثمان لوصيف ويوسف وغليسي: الفقد المُلهِم وغربة النّبيّ / الشّاعر** | 157 |
| **خاتمة** | 179 |
| **قائمة المصادر والمراجع** | 191 |
| **فهرس المحتويات** | 199 |

**المُستَخلَص**

تناول هذا البحث بالدرس والمناقشة في الجانب النظري منه جملة من المفاهيم والمصطلحات المتشابكة حد الالتباس؛ مما حدا بنا إلى محاولة رسم حدود تعريفية تفصل الواحد عن الآخَر، من قَبيل الاستدعاء والحضور والتوظيف وغيرها.. بالإضافة إلى تَـلَـمُّـس الملامح الفارقة بين ثلاثة ضروب من القصائد المعاصرة (قصيدة الرمز وقصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع .(ثُـمَّ انتقلنا إلى تحديد مراحل التعالق بين الشاعر العربي المعاصر ومَوروثه، وبيان صور ذلك الارتباط (اتصال، انفصال، اتصالا انفصالا) وَخَلُصنا إلى تفصيل الحديث بشأن دواعي حضور الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر بعامة والشعر الجزائري بخاصة، وأنماط ذلك الحضور .في الجانب التطبيقي استثمرنا تلك الأُطُـر النظرية في تأويل حضور الشخصيات التراثية في خمسة دواوين لشعراء جزائريين معاصرين، ووقفنا عند دلالاته فيما أبداه أولئك الشعراء من نقد ورفض للأوضاع السياسة والاجتماعية والثقافية لبلدهم، وأثر ذلك الحضور على المستوى الإبداعي والجمالي.

Abstract:

The theoretical part of this research tackles, with study and discussion, a number of extremely overlapping concepts and terms such as evocation, summoning, usage.. etc.. This, in turn, led us to draw defining boundaries that separate one concept/term from the other. Moreover, we attempted to define the distinguishing features between three types of contemporary poems (the symbol poem, the evocation poem, and the mask poem). Then, we aimed at defining the phases of interrelatedness between contemporary Arab poets and their inheritance, as well as spotting the manifestations of this interrelatedness (either relation, break or both). We, then, framed discussion on the motives and types of summoning historical figures in contemporary Arabic poetry in general, and Algerian poetry in specific. In the practical part, we employed these theoretical frameworks in view to interprete the summoning of historical figures in five Algerian contemporary poetry collections. We pinpointed the significance of this interpretation as manifested through the so-called figures' criticism and refusal of political, social and cultural situations. We, moreover, underscored the impact of this summoning on aesthetics.