

جامعة المسيلة

Université de M'sila

◇◇◇◇

دفاتر مخبر: الشعرية الجزائرية

Cahiers du laboratoire : La poésie algérienne

العدد الأول - مارس 2009 -

01

دراسات في الشعرية الجزائرية

Etudes de Poétique Algérienne

المشاركون في هذا الإصدار:

- | | |
|-------------------|----------------------|
| د. عباس بن يحيى | د. مصطفى البشير قط |
| د. بولنوار علي | د. فتحي بوخالفة |
| د. حضري جمال | د. ضيف عبد المالك |
| أ. عمار بلقرشي | أ. عبد اللطيف حجاب |
| أ. ناص عبد العزيز | أ. محمد الصديق بغورة |
| أ. جمال مجناح | |

تقديم المشروع

إن إصدار هذا الدفتر الأول من دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، المعتمد بجامعة المسيلة ليعد بالنسبة إلى إعضائه وكذلك المشتغلين بالأدب الجزائري بشكل عام، خطوة مهمة، تفتح أفقا للباحثين بالمخبر ولزملائهم الراغبين في نشر نتائج أعمالهم من أجل توسيع دائرة التفاعل والاحتكاك وتكوين أشغال البحث أيضا، ولكنها من جهة أخرى خطوة تسعى إلى المساهمة المتواضعة في سد نقص محتمل في المجالات المتخصصة في النشر العلمي وكذلك من أجل دعم الدراسات الأكاديمية التي تتخذ من الثقافة الجزائرية وأدبها مجالا ومنتنا للبحث.

إن الفرق الأربع التي تنشط ضمن المخبر توسع من دائرة اهتمامها وتعمل في نطاق التخصص غالبا ولكن دون الانقطاع عن مجالات الفرق أو المخابر الأخرى كذلك، ولهذا أريد لهذا الدفتر الأول أن يتسم بكثيرة من المرونة في فصل أشغال الفرق، بل عمل على تجميعها وتقريبها وفق تصنيف وزع على ثلاثة أقسام رئيسية: فالأول مفتوح على قضايا في النص الشعري الجزائري؛ وهنا تبرز إشكالية الانتماء والهوية أو الذات وقضية العناصر الداخلية كالمحلي والقومي. ثم هناك القضايا المتعلقة بالأسلبة والظواهر الفنية كالخيال والتكرار، إضافة إلى المقاربات السيميائية التي اشتغلت على التناص أو المكان. أما القسم الثاني فهو ثمرة الفرق التي تدرس شعرية السرد الجزائري، وقد تمحور حول السرد الشعبي الجزائري، وحول النص الروائي وارتباطه بالتاريخ بوصفه سردا لمقطع زمني يقص سيرة مجتمع يتقاطع فيه تاريخ الحاضر بنصوص التاريخ السابقة. ومادام النقد الأدبي هو مدونة الشعرية الجزائرية بوصفها تشريعا وقواعد جمالية، فإن تناول النقد الأدبي الجزائري محطة أساسية في هذا الدفتر، ولكن التحقيب هو نقطة الانطلاق في الغالب، ولهذا فإن تحسس جذور الممارسة النقدية في الجزائر، مجال للدراسة في الباحثين المنشورين حول جهود النهشلي وابن رشيق بوصفهما بؤرتين بارزتين في مسار النقد الأدبي الجزائري الكلاسيكي.

إن الوزارة الوصية التي تقف وراء جهود مخابر البحث العلمي جديرة بالثناء والتقدير، وكذلك إدارة جامعة المسيلة، فلولا هذه الرعاية المستمرة والدعم المتواصل لما عرف هذا المشروع النور.

مدير المخبر: د. عباس بن يحي

القسم الأول
تخايا في النص الشعري الجزائري

خطاب الانتماء في النص الشعري الجزائري المعاصر سنوات الستينيات

مقاربة تحليلية

د. عبد المالك ضيف

جامعة المسيلة

عاش الأدب الجزائري منذ وجد إشكالية وجودية تتبع أساسا من خصوصيات بيئته ومظاهرها البشرية والجغرافية. ولعل المتتبع لمسيرة هذا الأدب في دهوره الأولى يدرك الأمر بشكل جلي؛ فقد كان التركيب الاجتماعي البربري قبل الفتوحات الإسلامية عائقا أمام سرعة انتشاره في تلك البيئة. وكان الالتفات أولا لاستتباب أمر الخلافة والقيادة ثم بعد ذلك نشر تعاليم الدين والثقافة الجديدة(1). وعليه تأخر ظهور الشعراء والأدباء، وكان عبد الرحمن بن زياد الباكورة الأولى في الشعر، وتلاحقت فيما بعد قوافل الشعراء والأدباء إلى أن تأسست الشخصية الأدبية المستقلة. والأمر يكاد يكون نفسه مع مراعاة الفوارق التاريخية؛ ففي عهد الاستعمار الفرنسي الظالم؛ ونظرا لتحقيق الكثير من مساعي محو الشخصية الوطنية، خاصة التجهيل، وجعل اللغة العربية غريبة في بلدها. فقد ظهر الشعراء والأدباء مع قليل من الجمهور؛ لأن القارئ لا يمكن أن يتقبل عملا أدبيا وهو جاهل لآليات اللغة التي تؤهله للتقبل. ومع ذلك تلاحقت أجيال من الشعراء الذين حملوا لواء الشعر والأدب خاصة المعبأ بملامح الشخصية الجزائرية؛ ابتداء من عمر بن قدور وسعد الدين الخمار إلى رمضان حمود ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا والربيع بوشامة وعبد الكريم العقون وغيرهم من الأبطال الأفاض الذين مكنوا للشعر في جزائر القرن العشرين وجودا فاعلا. ومن الطبيعي جدا أن يتلمس هذا الكيان الأدبي معالم طريقه وسط خضم من المتغيرات السياسية والاجتماعية... عبر الحقب والسنوات، إلى أن تبوأ مقعده في الساحة الأدبية العربية والعالمية. وطبيعي أيضا أن ينتشع هذا الشعر الجزائري بروح من الانتماء تصب في بؤرة الجسم العربي بخصوصياته وتفاصيله.

إننا ننطلق في معالجتنا للخطاب(2) من جانبه التعبيري والتشكيلي " على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير، يمكن تصويره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلية التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتناظرات، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحُزم الصوتية في نهاية الأمر" (3). ونتعامل مع الخطاب الشعري الجزائري المكتوب بالعربية من فكرة أنه لا يمكن تجزئ هذا الشعر لأنه حلقات متواصلة عبر الامتداد التاريخي، وإن كان يتوجب علينا معالجة فترة ما بعد الاستقلال فلأن التقسيم ضرورة منهجية تقتضيها المطالب العلمية والتأصيلات المنهجية. وعليه نقصر دراستنا للشعر الجزائري على فترة الاستقلال مراعين الإطار الحضاري الذي أنبته. والمقصود بهذا الإطار مجموع الخصائص الوجدانية والدينية والاجتماعية والسلوكية المشتركة بين مجموعة من الشعوب تجمعها بيئة جغرافية ممتدة على مساحة متلاحمة الأجزاء.

ونعترف في البداية أن الشعر الجزائري في مرحلة الاستقلال-وبالتحديد في الستينيات - عاش فراغا كبيرا سواء من ناحية الإنتاج الشعري لدى الشعراء أو من جانب الطبع والسبب يعود إلى مجموعة من العوامل منها: فقدان الصحافة الأدبية، وعدم وجود اتحاد للأدباء، وقلة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات وإلقاء المحاضرات، وندرة الكتاب في السوق، وكذا ضعف الطبع(4) والإنتاج الوطني وعدم تشجيع الشعراء والأدباء على النشر(5). إن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مترع- في الحقيقة- بأشكال التعبير عن الانتماء الحضاري؛ إذ كان في معظم الفترات منبرا للتأكيد على تحقيق مطالب الشعب الجزائري -في ظل الاستعمار- في العيش الكريم والحرية والسيادة وبناء مجتمع حضاري فاعل. ومن جهة أخرى أثبت وعيه وإحساسه بالآخر العربي الذي يواجه انتكاساته وانكساراته عبر إفرازات حضارية مرحلية متغيرة ومتلاحقة. فأصبح المجتمع العربي مجتمعات والكيان العربي كيانات..." وبعبارة أخرى فالحضارة ليست كل شكل من أشكال التنظيم للحياة البشرية، في أي مجتمع كان، ولكنها شكل نوعي خاص بالمجتمعات النامية، بحيث يجد هذا الشكل نوعيته في

استعداد هذه المجتمعات لأداء وظيفة معينة ليس المجتمع المتخلف في حالة تكيف معها لا من حيث رغبته، ولا من حيث قدرته، أو بعبارة أخرى: لا من حيث أفكاره، ولا من حيث وسائله." (6). ويبين مالك بن نبي في السياق نفسه أن قدرة المجتمعات المتحضرة ورغبتها ليستا ناتجتين عن تكديس منتجات الحضارة ولكن عن تركيب أصيل لعناصر التراب والإنسان والزمن (7).

وقد حقق المجتمع الجزائري استقلاله وبالتالي فقد حل مشكلة التراب وأعدّها فنيا في علاقتها الوظيفية بالاختيار الاشتراكي. ولكن المشكلتين الأخريين مرتبطتان عضويا بالمشكلة الأولى لأن الزمن يظهر أمامنا بالضرورة كبعد لفاعلية الإنسان (8). ففي إطار البناء والتأصيل لنمو مجتمع من المجتمعات عبر زمن من الأزمان تطرح فاعلية ذلك البناء من خلال الإنسان "لأن الحضارة (9) يجب أن تحدد من وجهة نظر وظيفية: فهي مجموع الشروط الأخلاقية والمادية التي تتيح لمجتمع معين أن يقدم لكل فرد من أفراده، في كل طور من أطوار وجوده، منذ الطفولة إلى الشيخوخة، المساعدة الضرورية له في هذا الطور أو ذاك من أطوار نموه. فالمدرسة، والمعمل، والمستشفى، ونظام شبكة المواصلات، والأمن في جميع صوره عبر سائر تراب القطر، واحترام شخصية الفرد، تمثل جميعها أشكال مختلفة للمساعدة التي: يريد، ويقدر المجتمع المتحضر على تقديمها للفرد الذي ينتمي إليه." (10) وهناك تعريف آخر شامل للثقافة إضافة لما سبق: " وهذا التعريف الشامل للثقافة هو الذي يحدد مفهومها، فهي المحيط الذي يعكس حضارة معينة، والذي يتحرك في نطاقه الإنسان المتحضر. وهكذا نرى أن هذا التعريف يضم بين دفتيه فلسفة الإنسان، وفلسفة الجماعة، أي (معطيات) الإنسان و (معطيات) المجتمع، مع أخذنا في الاعتبار ضرورة انسجام هذه المعطيات في كيان واحد، تحدثه عملية التركيب التي تجريها الشرارة الروحية، عندما يؤذن فجر إحدى الحضارات." (11).

والمجتمع في أبسط تعريف له، يعني نسيجا تتجمع فيه أفراد تربطهم عادات و تحكمهم قوانين و يمارسون وظائف شتى تنشئ فيما بينهم مصالح مشتركة. و هذا المجتمع قد يحمل بداخله بذور استمراره و يحقق بذلك جوهر

الكيان الاجتماعي وقد يفقد شخصيته و يتآكل عبر التاريخ و يصبح نسيا منسيا . ويقول ماركس في هذا الشأن: "إن الناس، أثناء الإنتاج الاجتماعي لحياتهم، يقيمون فيما بينهم علاقات معينة ضرورية، مستقلة عن إرادتهم. وتطابق علاقات الإنتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم المنتجة المادية. ومجموع علاقات الإنتاج هذه يؤلف البناء الاقتصادي للمجتمع، أي الأساس الواقعي الذي يقوم عليه بناء فوقه حقوقي وسياسي وتطابقه أشكال معينة من الوعي الاجتماعي" (12). ويواصل طرحه مستكملا رؤيته: "إن أسلوب إنتاج الحياة المادية يشترط تفاعل الحياة الاجتماعي والسياسي والفكري بصورة عامة، فليس إدراكك للناس هو الذي يعين معيشتهم بل على العكس من ذلك، معيشتهم الاجتماعية هي التي تعين إدراكهم" (13). وتتصارع القوى المتناقضة عبر مرحلة من المراحل التي يمكن أن يصل إليها المجتمع فحين "تبلغ قوى المجتمع المنتجة المادية درجة معينة من تطورها، تدخل في تناقض مع علاقات الإنتاج الموجودة أو مع علاقات الملكية- وليست هذه سوى التعبير الحقوقي للملكية- التي كانت إلى ذلك الحين تتطور ضمنها. فبعدما كانت هذه العلاقات أشكالا لتطور القوى المنتجة، تصبح قيودا لهذه القوى. وعندئذ ينفث عهد الثورة الاجتماعية. ومع تغير الأساس الاقتصادي يحدث انقلاب في كل البناء الفوقي الهائل" (14). فشبكة العلاقات الاجتماعية تتأسس، حسب علماء الاجتماع، من منطق الغريزة التي تحدد معالم الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا، ثم تعطى له مسببات الحركة الزمنية، فيصبح عنصر الزمن هو الحدث الأساسي للمجتمع، إذ ينطلق من نقطة معينة باتجاه نقطة أخرى، يكون التطور عنوان السيرورة الاجتماعية، و يتجه نحو إنتاج الأفكار والإمكانات المادية التي تدعم علاقات الأفراد فيما بينهم، ويتأسس البنى المادية و الثقافية، و تجادلها مع بعض، يحدث الوعي و تتشكل الرؤى، و تنتج الأطر الحضارية التي تميز المجتمعات بعضها عن بعض. فعامل الحضارة هو عامل حساس، في واقع الأمر لتسطير التوجهات الثقافية و الفكرية و الإبداعية لدى المجتمعات و الأمم. وكم حدثنا التاريخ عن حضارات الأمم و الشعوب، مثل حضارة الفراعنة، وحضارة البابليين والآشوريين، وحضارة الإغريق و الرومان ... ولئن كانت هذه

الحضارات من إنتاج الإرادة الإنسانية أو الفعل الإنساني النابع عن إرادة الإبداع المستمر والتميز، فإن الفوارق تبقى كائنة وموجودة، وذلك ناتج عن اختلاف البنى الفكرية والثقافية والرؤى والتصورات وما يزال البحث عن مسببات تلك الحضارات يطرح بحدة إلى وقتنا الراهن، إذ البحوث تقوى من حين إلى آخر بمنطلقات منهجية حديثة تستوعب الواقع المعرفي الحالي و تحاول الاستكناه والكشف عن حقيقة الوجود الإنساني. من هذه المناهج نجد المنهج الأنثروبولوجي، والأنثروبولوجي المعرفي... وكلاهما يبحث في قضايا الإنسان وتفاعله مع محيطه الطبيعي والاجتماعي التاريخي، وتطوره من مرحلة إلى أخرى واكتسابه الأفكار والرؤى. وامتألت الساحة الفكرية والفلسفية بمصطلحات البحث الحداثي الذي يحاول دوما دراسة مظاهر التحول الإبستمولوجي ومسبباته عبر الأزمنة التاريخية منها: أركيولوجيا المعرفة - جينيالوجيا المعرفة - تاريخ الأفكار ... إن هذا الغليان ناتج - في اعتقادنا - عن بعض الإفرازات الفكرية والأنساق الثقافية التي تحدث التصادمات الحضارية بين الأمم والشعوب. ومن كل ذلك فالحضارة "حضور مع الأشياء مع الطبيعة مع الكائنات فاعل ومتفاعل وبقدر ما يكون الحضور والفعل قويا، وبقدر ما يكون رد الفعل واختزان الخبرة وإعادة التجربة بالخبرات المتراكمة المضافة قويا كذلك بقدر ما يكون الحضور رائعا وممتعا تكون الحضارة جديدة متجددة ناصعة ومشرقة لأنها دوما ابنة يومها." (15) فالعمل الأدبي حامل لعنوان حضاري ما يتأسس من منظور التركيبات الاجتماعية التي ينتمي إليها وعليه " نصل إلى أن كل الأعمال الأدبية تقريبا تمتلك وظيفة نقدية جزئية، في النطاق الذي تتوصل فيه أيضا - وهي تبذع كونا بشريا ومتعددا من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة، كونا ينظمه تماسك بنية ما ورؤية للعالم - إلى تجسيد الأوضاع التي تدينها وتقوم - لأجل جعل الشخصيات التي تجسدها عينية وحية - بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانيا لصالح موقفها وسلوكها." (16) والغوص، إذا، في تفاصيل النصوص هو محاولة الكشف عن المخبوء وهتك الستائر التي تكشف عن بواطن المدلولات والمعاني بمختلف الحمولات الوجدانية والنفسانية والاجتماعية. على أن الباحث -لكي يفهم العمل الذي هو بصدد دراسته- أن يتقيد، في المقام

الأول، بالبحث عن البنية التي تكاد تشمل كلية النص، وذلك استنادا إلى قاعدة أساسية -نادرا ما يحترمها المختصون في الأدب، للأسف- وهي أن على الباحث أن يحيط بمجمل النص وأن لا يضيف إليه أي شيء، وأن عليه تفسير-تكوينه محاولا إظهار كيف، وإلى أي حد، يمتلك تَكُونُ البنية المكشوف عنها في العمل الأدبي طابعا وظيفيا، أي يشكّل سلوكا ذا دلالة بالنسبة لذات فردية أو جماعية في وضعية معينة". (17) وفي خضم التفاعل الحاصل بين الفرد والمجتمع أو بين الأنا والنحن والجدل أحيانا الذي يوشك أن يجعل الهوية بينهما قائمة يأتي العمل الأدبي بصيغته التي تحاول تقويض مختلف التشققات والشروخ والتصدعات الممكن أن تؤدي إلى عدم انسجام عناصره، ومنه فإنه « بعيدا، إذن، عن إقامة تعارض بين الفرد والمجتمع، بين القيم الروحية والحياة الاجتماعية، يوجد الواقع. إنه يوجد في الأشكال الأكثر اكتمالا عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاقة، وعندما يدرك الفرد قمة عبقريته المبدعة، وذلك سواء في المجال الأدبي أو في المجالات الفلسفية والدينية والسياسية. " (18) وباعتبار الأديب أو الشاعر وليد طبقة اجتماعية وحصيلة عناصر من المكونات الفكرية، فينبغي عليه البحث دوما عن إمكانات التأثير في الفئة التي ينتمي إليها، ومن هذا المنطلق يوجد " على مستوى الفئة الاجتماعية، تفاعل صميمي بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر. ومن ثم، فإن كل عمل أدبي هام، وكل تيار فلسفي، أو فني، تكون له أهميته ويمارس تأثيرا على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة، تحدد جزءا كبيرا من اتجاه الحياة الثقافية والفنية" (19). لقد جاءت مرحلة الاستقلال محملة بنشوة الفرحة العارمة من جهة، وبترسبات الألم الجارح مما خلفه المستعمر الحاقد من جهة ثانية. ووقف الشعر الجزائري غداة هذا الاستقلال وقفة إجلال وإكبار لعطاءات الرجال الأفاضل الذين ضربوا مثلا يُحتذى به فكان فاتحة لحريات الكثير من الأمم والشعوب المضطهدة. وكانت تلك الوقفة مفعمة بمعاني الحرية.

" وبالرغم من أن الثورة كانت تبرهن مع مطلع كل شمس على طينة أصيلة في الجزائر غير هذه الطينة المفرنسة، التي دأب المستعمر على تأكيدها، فإن هذه

الثورة لم تمنع الأفكار من التساؤل الحائر عن مصير العروبة في ثقافتها وحضارتها في الجزائر. " (20) ولا نريد في هذه العجالة أن نثبت المساعي الحثيثة للمستعمر الفرنسي من أجل أن يسقط عن الجزائر عناصر انتمائها الحضاري. هذا الأمر الذي جعل القرائح تشتد وتقوى للمجابهة والمواجهة فكان أن سددت الكلمات نحو هدفها وانطلقت كالرصاصات التي كان المجاهدون يصوبونها نحو جنود فرنسا وزبائنتها. " ويتغنى الشعر بعروبة الثورة، وعروبة الجزائر، كما لم يتغن بها من قبل وتنطلق القومية انطلاقاً شعرية فيها عنف الاحتباس الخانق طيلة الاحتلال الفرنسي، وتطفو لفظة (العروبة) على كل بيت، في كل قصيدة، وكأن الإصرار من الطرف الآخر على أغنية (الجزائر قطعة من فرنسا) يزيد من جموح هذه اللفظة، وإلحاحها على الأبيات والقوافي. " (21) وربما الأسباب الحقيقية التي تجعل الكثير من الفئات العربية تؤمن، بعمق، أن معالم الشخصية الجزائرية قد نالها من العبث الاستعماري الكثير وتعفت وأصبحت ملازمة لمصطلح الاغتراب أو التلاشي أو المسخ " فالشرق العربي حتى قبيل إعلان الثورة كان يجهل الكثير عن الجزائر، وكانت الدعاية الفرنسية من جهة، والفراغ الذهني في الشرق العربي بالنسبة للجزائر من جهة أخرى، يتضافران على بث صورة مشوهة ليست من واقع الجزائر في شيء. والملاحم القومية في هذه الصورة هي الأكثر اهتزازاً، والأشد غموضاً. وقد كان لسريان اللغة الفرنسية على الألسنة الجزائرية، أكبر الأثر في جعل الصورة المشوهة صورة شبه واقعية، وتأكيد الظنون المسبقة الخاطئة في تقييم عروبة الجزائر. " (22).

وتتجسد رغبة الانتصار أيضاً في مجال استكمال مقومات الشخصية الوطنية. ومن شاعر إلى آخر يكون الطرح نفسه استجماعاً وتألقاً في كنف الهتافات الداعية إلى مراسيم البناء والتشييد والاعتراف بفضل الناس والشكر والامتنان لكل يد امتدت حاملة العون والمساعدة. ولعل إشادة الشاعر مفدي زكريا بزيارة الرئيس جمال عبد الناصر إلى الجزائر في 1963 شاهد على هذا الاعتراف. يقول:

هاهنا معقل العروبة، (كالنيب — (ل) وفاء، (كمصر) أرض المغاور
هاهنا كانت المذابح تذرو نا هشيما، وتننقينا المجازر

هاهنا عبقرية العرب الشُّم	م تســــــــامى بها ذكاء العباقر
هاهنا (برسعيد) سبعا شدادا	هاهنا مصرع الطغاة الجــــــــبابر
هاهنا يا(جمال) عار(فلسطين	(ن) سيمحي، أما عقدنا الخناصر؟
فهنيئاً بوحدة أنتم فيــــــــ	ها صمام الأمان يا (عبد ناصر).
وحدة الصف للعروبة دين	كل من خان وحدة العُرب خائن(23)

ولنا أن نقرأ تفاصيل المشهد الجزائري العروبي في هذا التكريس الوجداني النابع من أصالة الشاعر مفدي زكريا الذي شغل ساحة الشعر الجزائري بأفضل الأشعار المعبرة عن الارتقاء الفني والسمو التعبيري الذي قد يندر في أوساط المشاركة من الشعراء والأدباء. ويمكن أن نتبصر طبيعة الرؤية الشعرية في هذا المقطع، والتي تحاول أن تسير على الخط العربي الملازم لمسيرة التعبير الراض للنعوص والاستسلام والخنوع لمختلف أشكال القهر. فيتحول النداء إلى تأسيس معادلة الوجود التي تقوم على مبدأ الوعي بالذات أولا ثم بالآخر. ومن هنا تتبني إشكالية وضع الخطوط الجغرافية لتحركات هذه الذات وطبيعة المواجهة التي يمكن أن تصنعها مع الآخر، هذا الذي يشكل هدفا من أهداف الاستماتة. ومن هذا المعطى يكون القائد جمال عبد الناصر عنوانا لمسيرة سوسيوثقافية تطمح إلى تبني خيار جديد يساير الأوضاع ما بعد الاستقلال. والأساس أيضا هو بنية وقائع التاريخ ضمن نسق ثقافي يفرز نمطا كلاميا تعبيريا قائما على بعد استيطيقي وبعد ابستمولوجي(معرفي). ولعل الرؤية الاجتماعية التي تسعى إلى التحقق والتشكّل في هذا المقطع هي التي تريد أن ترتفع من مشكلة الأنا إلى مشكلة النحن(هاهنا معقل العروبة) و(فهنيئاً بوحدة). ويتجاذب طرفا المعادلة العربية(الجزائر ومصر)؛ فالمغرب عنوانه الجزائر والمشرق عنوانه مصر أو كنانة. وفي السياق نفسه يسعى هذا النوع من العمل التعبيري إلى صهر روح الأنا في روح الشعب أو الجمهور. ويقول الشاعر في قصيدة عنوانها: (آمنت بالشعب فردا لا شريك له. والتي ألفها سنة1962):

هي (الجزائر)، صدر الغيب أطلقها لما تفجّر بالعملاق بركان
هي (الجزائر)، وعد الله أنجدها لما استخف بوعد الله طـــــــــغيان

وتلك ألوية للنصر خــــافقة، (ثالوثها) عن ضمير الشعب عنوان
وذا حمى وطني، والشمل ملتئم وبين جنبي إخوان وخــــلان
وذاك قدس تداوينا بتــــربته، كما تداوى بشم الترب ولهمان (24).

والأمر هنا تطلع إلى وحدة أمة كما رأينا سابقا. وهذه الوحدة عبارة عن بنية
انصهر بين تفاصيلها السياسي والاجتماعي والأيدولوجي. وهذه العناصر الثلاثة
تنصهر داخل المجتمع عن طريق التفاعل الحاصل من شبكة العلاقات الاجتماعية
ومختلف الأمشاج الناتجة عن ذلك التفاعل، والذي يؤدي في نهاية الأمر إلى التحكم
في تلك العلاقات ويجعل لها مساراً معيناً خاضعاً للحمولة الأيدولوجية والتوجه
السياسي الذي يعدّ من الغايات الكبرى المسيرة للدولة وهو بدوره الذي يعلن عن
انتماء حضاري معين. والتوحد من منظور آخر هو التأكيد على اللحمة التي تمكّن
لرباط العصمة وعدم التفكك، وهو رباط القدس الذي يعدّ أساساً من أساسات
الانتماء العربي القائم على مبدأ تأسيسية ذي رؤية تجمع السياسي والثقافي ومن ثم
بالحضاري ككل. إن الخطاب السياسي السلطوي في تلك الفترة بالذات كان يسعى
إلى بلورة مفهوم الوحدة - وإن كان في أغلبه مرتبطاً بفكرة القومية العربية (25) -
وصناعة ثقافة التكامل والانسجام بين السياسي والثقافي. بين السلطة والشعب. بين
الفرد والجماعي مع تكريس الجماعي بشكل أفضل. ففي سياق تعبيره مكمل
للمقطع الذي أوردناه نجد مفدي زكريا يطرح المنظومة الوجدانية الجزائرية في
تكاملها مع المعطى السياسي الذي يمثل هو الآخر عنصراً من عناصر الانتماء.
يقول:

هنا الأصالة في صلب، وفي رحم، هنا القرارات تدبير ورجحان
هنا (اشتراكية) من صلب واقعنا، تشاد من وحيها للسلم أركان (26)
ومنه تتفاعل البنية الاجتماعية مع المدلول السياسي وتصبح الاشتراكية -
كمذهب - عنصراً قابلاً للحلول في الوجدان الذي شكله التاريخ من مجموعة من
المكونات العرقية والدينية والتاريخية. " من هذا الطموح يستمد الأدب الجزائري
المعاصر موضوعاته، وهو طموح تتقاسمه وتتشغل به جميع الشعوب العربية
الكادحة وقواها التقدمية والثورية المناضلة من أجل الاستقلال والحرية والسلم إذن،

فلا عجب أن تكون الجزائر، وهي تسعى جاهدة رغم المشاكل والمصاعب المتعددة، إلى البناء الاشتراكي(27)وتاريخه وتراثه ومميزاته الأساسية أن تكونجزءا لا يتجزأ من الأمة العربية، ولا عجب أن يكون الأدب الجزائري حلقة من حلقات الأدب العربي ذي التوجه التقدمي والثوري." (28) في مرحلة الاستقلال الأولى.

وأمام شعر محمد العيد آل خليفة(29) يسير المتن الشعري الجزائري بعد الاستقلال في مسار التعبير عن طبيعة الكيان الذاتي لدى الشعراء النابع من عمق الأصالة البعيدة عن التمحّل والضحالة. يقول محمد العيد في الحدث العظيم الذي ألم بالمجتمع الجزائري عندما توفي أحد أعمدة نهضتها محمد البشير الإبراهيمي(30):

فلقد كنت للعروبة فينا ولدين الإسلام رمزا حكيما

ولقد كنت للجزائر طودا بين أطواها تشق السديما(31).

هنا تبرز أماننا ظاهرة الأنا/ والنحن ؛ فالانطلاق من أنا واحدة ، والانتهاى إلى أنوات/النحن في قوله(فيينا). وكذلك هو النمط التعبيري بعد الاستقلال منبن أساسا على هذه الفكرة؛ ولعل مردها إلى طبيعة التكوين النفسي للشعب الجزائري الذي أدرك أن الزمن لم يعد للفرد وإنما للجماعة حتى تستطيع أن تجابه مرحلة البناء والتشييد للمستقبل.فالرجل الجزائري المعروف جدا (محمد البشير الإبراهيمي) لم يعد ذلك الإنسان الفرد الذي حمل على عاتقه هم الجهاد من أجل عزة الجزائر. وإنما صار ذلك رمزا حكيما ممثلا حكمة ورشادا وهداية لباقي الأمة العربية. يقول الشاعر نفسه في قصيدة خاصة بالإمام عبد الحميد بن باديس:

عاش وفقا على الجزائر والإسـلام يرعاهما وفي الذمام

وغيورا على الشريعة يـأبى غير تشريعها لفضّ الخصام

وغيورا على العروبة يُفـشي ضادها لاهجا به في الكلام.(32).

هنالك معادلة وجودية أخرى في هذا المقطع وهي أن العلم هو إفشاء وإذاعة وأن الغيرة على العروبة لا تتم إلا إذا كان المبدأ الأساسي هو الدفاع عن لغة الضاد والاستماتة في نشرها وإعطائها القيمة المثلى في بناء المجد الحضاري؛ ولعل الأمر هنا مربوط بمدى التشبع من ينابيع الثقافة العربية الإسلامية(33) القادمة من

بحار التاريخ العربي الزاخر. مع ربط الأمر بمختلف التحولات الجديدة التي أصابت الشعوب والأمم. يقول محمد العيد في القصيدة نفسها مخاطبا ابن باديس:

قم تجد شعبك المخلف قبلا	سار شوطا مع الشعوب النوامي.
قم تجد دولة الجزائر قامت	وأقامت بالحكم حُر النظام.
قم تجد راية الجزائر تعلو	فوق كل الربـوع والآكام.
شبت الثورة التي منك هبت	ريحها حين شبّ عود الضرام.
واستتبت أسبابها فاستحالت	كل أنغامنا إلى الغام.

صدّ جيش التحرير فيها قوى البغي وردّ العريـن للضرغام(34)

تندمج في هذا المقطع البنية السياسية مع البنية الثورية. ويتحاور مدلول هذا المكسب مع طبيعة التركيبة الاجتماعية التي أفرزتها مرحلة ما بعد الاستقلال. فتحديد المسار السياسي والثقافي والاجتماعي الجديد يقتضي كتابته وفقا لرؤية تعمل على إقامة الانسجام بين كل هذه العناصر. إضافة إلى أننا في هذا المقطع نتلمس أبعاد الرؤية السياسية(دولة الجزائر) التي تريد أن تربط البلد بالأقطار الأخرى ذات الهم المشترك، وذات السياسة المماثلة، من بينها ما يعرف بالدول النامية التي خرج بعضها من دائرة الاستعمار، وبقي البعض الآخر يتخبط فيه. والانطلاق من الكائن للوصول إلى ما يمكن مرهون دوما بمدى الفاعلية الفكرية التي تكرس الاعتقاد بقوة وتجعل منه سندا في البناء والتعمير. وحتى في موطن النكبات والانتكاسات، تحاول الرؤية الشعرية صنع الأمل، ورفع التحدي لمواجهة الهزيمة. يقول الشاعر أبو الحسن علي بن صالح في قصيدة (نكسة يونيو):

هبت جماهيرنا للذود عن حرم	إن الجماهير أبطال ميامين
طارت جزائرها في جيشها وبدت	كالليث قد برزت منه البراثين
طيارها كشهاب راح منطلقا	فانقض فاحترقت منه الشياطين
وسوريا في خطوط النار صامدة	على العدى انفجرت منه البراكين
قد ارتدى الأردن المغوار أردية	الدماء يدفعه الإيمان والدين
إن العراق عريق في بطولته	على استماتته دلت براهين (35).

ويندرج ضمن هذا الفهم -لقضية العرب والعروبة - وعي الانتماء والتوجه إلى ملمح التكاتف الجماعي، وتصبح رؤية الجماعة هي الطاغية على الوجدان وعلى النفوس. فالمقطع عبارة عن متتاليات تستوعب في مداليلها معاني البطولة التي تنبعث كتطلع للمستقبل؛ وبناء على ذلك الأمر يكون الوجود العربي هذا متأسسا فوق جغرافية العروبة والإسلام. ويزول الفارق الموجود بين السلطة والشعب أو بين الحاكم والمحكوم؛ ويشفع لنا في هذا الفهم اللفظ (جماهيرنا)؛ فالمظهر اللغوي متناغم مع المظهر الاجتماعي، ووحدات النص تتوقع على مساحة الذات الجماعية التي تخرن مداليل تلك البطولة. ويمكن القول: إن الشاعر الجزائري "صور إحساسه بقضايا الثورة في الوطن العربي، وكان صادقا في إحساسه؛ لأن شعوره كعربي جعله يحس بوقع الأحداث وكأنها وقعت له، ولم ينس المناسبات السياسية التي لها صلة بقضايا الثورة لأنها تتويج لها." (36). وعليه نقول: إن الالتفات إلى قضايا العروبة والإسلام لم يأت من باب التقليد للمشاركة وإنما كان مرده إلى عدة اعتبارات حضارية بالدرجة الأولى: فقد "وقف كثير من الكتاب والأدباء الجزائريين يدعون الشعب، ويوجهون الشباب إلى الشرق لينهل من علمه، ويقتدي بزعمائه، ويحفظ تراثه. وهم إذ يرسمون هذا الاتجاه لا يعنون بالشرق مصطلحه الجغرافي والسياسي، وإنما كانوا يقصدون الشرق في مفهومه العربي أو القومي، وذلك في مقابل اتجاه آخر حاول الاستعمار أي [الصواب أن] يغري به طبقة من شباب الجزائر المنقفيين...اتجاه غربي، يؤمن بالغرب في حضارته وماديته، ويعمل للغرب في يومه وغده، وبالتالي كان هذا الاتجاه يرمي إلى فصل الجزائر عن كيان الأمة العربية." (37).

الأساس في الخطاب الشعري الجزائري غداة الاستقلال هو السعي إلى تكريس انتماء ما يتلاءم مع مختلف المعطيات التي أنتجت الخط السياسي والثوري والاجتماعي ومنه الإيديولوجي. ونعتقد أن السلوك نفسه ينطلي على الفترة المولية مع مراعاة بعض الخصوصيات الزمنية التي أفرزت جوانب أخرى تتماشى مع التحولات التي أصابت بنية الرؤى الحياتية.

الإحالات:

(1) تَقَفَ الشيءَ ثقفاً وثَقَافاً وثَقُوفَةً: حذقه. ورجلٌ ثَقَفٌ وثَقِفٌ وثَقَفٌ: حاذقٌ فهِمٌ. وثَقَفَ الرجلُ ثقافةً أي صار حاذقاً. للاستزادة ينظر معجم لسان العرب لابن منظور. ج2. ص: 111 وما بعدها. ويعرفها مالك بن نبي في كتابه شروط النهضة بأنها "مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية التي يلقاها الفرد منذ ولادته كراسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته" ص125 [شروط النهضة ترجمة عمر كامل مقاوي-عبد الصبور شاهين دار الفكر ط3 1969.

(2) مصطلح النص متداخل مع مصطلح الخطاب. وكذا مع مصطلحات أخرى كالعمل والأثر الأدبي. فالنص مشتق من الكلمة اللاتينية (Text) من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل الذي يعني يحوك (weave) أو ينسج، ويوحى بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويًا ودلاليًا. والخطاب هو فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه. للاستزادة أكثر ينظر كتاب فاضل ثامر: اللغة الثانية ص: 71 وما بعدها.

(3) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ط1. دار الآداب. بيروت 1995. ص: 21
(4) في الفترة الممتدة ما بين 1962 و1970 لم تتجاوز حصيلة الإنتاج المطبوع خمس عشرة مجموعة شعرية بما فيها المطبوع خارج الوطن -للاطلاع أكثر ينظر محمد ناصر ص161 وما بعدها.

(5) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. اتجاهاته وخصائصه الفنية. 1925-1975م. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1985. ص160.

(6) مالك بن نبي: آفاق جزائرية. للحضارة. للثقافة. للمفهومية. ترجمة: الطيب الشريف. مكتبة النهضة الجزائرية. دت. ص96/95.

(7) المرجع نفسه. ص96

(8) المرجع نفسه. ص97

(9) الحضر خلاف البدو، والحاضر خلاف البادي. الحاضر المقيم في المدن والقرى والبادي المقيم بالبادية... والحضارة الإقامة في الحضر. وكان الأصمعي يقول الحضارة بالفتح. للاستزادة أكثر ينظر لسان العرب لابن منظور. ج3. ص: 214 وما بعدها

(10) مالك بن نبي: آفاق جزائرية. ص47/46.

- (11) مالك بن نبي "شروط النهضة". ترجمة: عمر كامل مقاوي، عبد الصبور شاهين. دار الفكر. ط3. 1969. ص126/125
- (12) لينين: المختارات. ج1. دار التقدم. موسكو. مؤسسة العصر الحديث ج م ع. 1976. ص:40.
- (13) المرجع نفسه الصفحة نفسها .
- (14). المرجع نفسه الصفحة نفسها .
- (15) محمد الطاهر العدواني. الجزائر في التاريخ.1/ الجزائر منذ نشأة الحضارة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص130/133.
- (16) لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. ت: مصطفى المسناوي. ط1. دار الحداثة. بيروت 1981. ص36
- (17) المرجع نفسه. ص12.
- (18) لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. مقال: المادية الجدلية وتاريخ الأدب ت: محمد برادة. ط2. مؤسسة الأبحاث العربية. ص19.
- (19) المرجع نفسه. ص: 21.
- (20) صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1984 ص259.
- (21) المرجع نفسه. ص258.
- (22) المرجع نفسه. ص 258/259.
- (23) مفدي زكريا. أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى. تحقيق: وجمع مصطفى بن الحاج/بكير حمودة. نشر مشترك مؤسسة مفدي زكريا/ الوكالة الوطنية للاتصال والنشر الجزائر 2003 ص192.
- (24) المصدر نفسه. ص: 180/179.
- (25) يرى أنيس المقدسي في كتابه: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث أنه قبل القرن التاسع عشر لا يوجد مايشير إلى نقطة قومية للعرب، ولكن لم يكد ينبثق فجر القرن العشرين حتى كانت العاطفة القومية قد أخذت تحرك القلوب والأقلام. ومن بين البارزين في هذا الشأن نجد: إبراهيم اليازجي، عبد الرحمان الكواكبي، أديب إسحاق.
- (26) مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم. ص: 184.

- (27) يرى صاحب هذا المقال أن هذا التوجه الأيديولوجي-الفني للأدب الجزائري المعاصر يتطور تحت إلحاح ومطالب الجماهير الكادحة في خلق وسائلها التي تعبر بها عن طموحها الروحي إلى فن يستجيب لآمالها ويطور من إمكانياتها الإنتاجية. يرجى العودة إلى: الحبيب السائح: توجهات الأدب الجزائري المعاصر. قصة وشعرا ورواية. مجلة آمال. العدد 55. السنة 1982. ص: 25.
- (28) الحبيب السائح: توجهات الأدب الجزائري المعاصر. قصة وشعرا ورواية. مجلة آمال. العدد 55. السنة 1982. ص: 25.
- (29) يمثل كل من محمد العيد آل خليفة، ومفدي زكريا فترتي الاستعمار والاستقلال؛ فقد عاش كل منهما الفترتين.
- (30) قيلت في 1 ماي 1965. ولا نريد من مثل هذه التواريخ أن نوقع أنفسنا في مطبة شعر المناسبات وإنما الضرورة المنهجية هي التي حتمت علينا ذلك.
- (31) محمد العيد آل خليفة: الديوان. ط3. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. دت. ص490
- (32) المصدر نفسه. ص497.
- (33) هناك دراسات متعددة أقيمت حول شعر محمد العيد لم نعد إليها لعدم الحاجة إلى ذلك منها إسلاميات محمد العيد لمحمد مصايف في كتابه فصول في النقد وكتاب أبي القاسم سعد الله: محمد العيد رائد الشعر الجزائري الحديث.
- (34) محمد العيد الديوان ص498.
- (35) أبو علي بن صالح. مآسي وأين الآسي؟ المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1988. ص44.
- (36) عبد الله الركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. الدار العربية للكتاب. 1983. ص114
- (37) أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. الدار التونسية للنشر. 1985. ص108.

وعى الذات

فرص ضائعة وأفق مفتوح

(حول الهوية في الشعر الجزائري الحديث من خلال مفدي زكرياء لوصيف عثمان)

د. عباس بن يحيى

جامعة المسيلة

مدخل:

أ - عتبة الشعر البعيدة:

لا يبدو الشعر الجزائري القديم (والمغاربي بشكل عام) ذا حضور بارز في ذاكرة الشاعر والمتقّف، بل وعلى خريطة الشعر كلها، وإذا عاد الشاعر الجزائري - في الغالب - إلى ذاكرته الشعرية، فإنه سيجد خطأ قصيرا، أقرب نقطة إليه منه هي مفدي زكرياء، وأبعدها هي الأمير عبد القادر، ولن يخفى سبب ظهور هاتين النقطتين وبروزهما في الذاكرة الجماعية، فالأمر يتعلق هنا بمكانتهما - خاصة الأمير - في سياق غير السياق الشعري.

ولكن هل يمكن فصل أشكال الحضور الفكري أو الاجتماعي أو السياسي (ولنقل الثقافي بشكل عام) داخل النص عن شيء مفترض يتصف بالشعرية الخالصة؛ أي بافتراض وجود شيء شعري وشيء آخر غير شعري، إن كل النتائج الحديثة تبين عكس ذلك تماما؛ أي أن الحد الفاصل بين الشعري والسياسي وغيره يكاد يختفي تماما. وكما قال ألبير كامي⁽¹⁾: "إذا تحطمت اللغة بالإنكار اللاعقلاني، تلاشت في الهذيان اللفظي. وإذا ما خضعت للفكر التقيدي، تلخصت في الشعارات. بين هاتين الحالتين يقع الفن"، بل إن ملاحظة كروبوتكين الفوضوي تعكس تصورا صادقا للفن رغم أنها لا تتسجم كثيرا مع توجهه، يقول⁽²⁾: "حين كان نحّات يوناني ينحت الرخام، كان يحاول تجسيد روح المدينة وعاطفتها. ومن هنا كان عليه أن يشارك معه كل أهوائه وكل تقاليده". فجزء من المشكلة يعود أصلا إلى خلل في النظرة إلى الممارسة الشعرية، ومن الواجب البحث عن حقيقته؛ إذ لا يكمن في طبيعة العلاقة بين الشعري وغيره، بل في مسار خلق العمل الفني نفسه.

ب - جذور الإحساس بالمشكلة:

لم تختف المشكلة تماما من تراثنا، فإننا نجد أصداءها من خلال مراجعة موقعنا من الثقافة المشرقية ومكانتنا داخلها، وكانت عبارة صاحب بن عباد الشهيرة حين استلم موسوعة ابن عبد ربه (العقد الفريد) "بضاعتنا ردت إلينا" تعبيراً واضحاً من مثقف مشرقي عن مأزق الممارسة الثقافية عندنا. لكن التاريخ الثقافي احتفظ لنا في وثائقه بنصوص عبرت عن هذا الانشغال لدى النخبة الوطنية، إحساساً منها بالحرَج من إهمال الشعيرة المغربية، مما دفعها إلى إعادة النظر في التعامل مع المسلمات التقليدية، المبنية على الدونية والتبعية، التي انبنت صيغت أصلاً في موقف (المعلم)، فإذا كان تعليم الدين واللغة منطلق الاحتكاك ومبدأ التمازج في البداية، فإن السبب قد زال مع الوقت، ولكن مبدأ التعامل بقي راسخاً لا يعرف التوقف، وقد يكون للإنفصالات السياسية المبكرة عن المركزية الرامزة دائماً للمشرق، وبناء مدنيات تشبهها أو تتنافسها، دور في تنمية هذا الحرَج ولفت النظر أكثر إلى الذات. فابن حزم ألف رسالة في الدفاع عن الأندلس والمغرب والتعريف برجاله مستحثاً الهمم بالاعتناء بالمنتوج الثقافي المحلي، وكانت رسالة ابن الربيب التيهري الجزائري معاصر ابن رشيق - بيانا ثقافيا بل وسياسيا عبر فيه رغم توجهه إلى أهل الأندلس - عن وجهة النظر هذه بصورة أوضح وأكثر جرأة حين يقول (3): "إني فكرت في بلدكم، أهل أندلس، إذ كان قراره لكل فضل، ومقصد كل طرفة ومورد كل تحفة، إن بارت تجارة أو صناعة فإليكم تجلب، وإن كسدت بضاعة فعندكم تنفق، مع كثرة علمائه ووفور أدبائه، وجلالة ملوكه ومحبتهم للعلم وأهله..ثم هم مع ذلك في غاية التقصير ونهاية التفريط، من أجل أن علماء الأمصار دوتوا فضائل أعيانهم وقلدوا الكتب مآثر أقطارهم.. فأبقوا لهم ذكرا في الغابرين.. وعلمائكم مع استظهارهم على العلوم، كل منهم قائم في ظله لا يبرح..هم كل واحد منهم أن يطلب شأوا من تقدمه من رؤساء العلماء ليحوز قصب السبق، ويفوز بقدر ابن مقبل، ويأخذ بكظم دعبل..". غير أن الموقف ظل على نفس الوتيرة وبنفس الصورة، وعلى عكسه تماماً كان موقفنا من الثقافة الأجنبية، فقد شكل الصراع مع الأجنبي موقفاً تجاوزَ الاعتبار السياسي إلى منظور ثقافي،

وهو ما لم يكن صحيحا دائما، بل إن تطور اكتشاف الحداثة منذ أوائل القرن التاسع عشر والذي لم يتبلور إلا مع أوائل القرن العشرين في صورة حركة وطنية وتحديثية، أوقعنا في حرج آخر؛ إذ اتضح أن تصلبنا في التمسك الشكلي بالتراث دون وعي أو تطوير، هو موقف زائل، ومنافسة غير مجدية.

يمكن القول إذن إن المشكلة مزدوجة؛ فمن جهة تم إبعاد الموروث الثقافي، معاداة واحتقارا أو جهلا بالممارسة الشعرية نفسها، ومن جهة أخرى ارتبطنا بموقف التبعية والدونية، سواء لهذه الضفة أو إلى الأخرى.

1- صورة المكان بين التسجيلية والوعي:

أولاً: يمكن القول إن "إلياذة الجزائر" هي المشروع الأساس في شعرية مفدي زكرياء، والعنوان كنص مجاور (Para texte) يقرأ أولاً بدلالاته على البطولات والصراع ونحوها، مما يرتبط عادة بمدلول الملاحم وبإلياذة "هوميرس"، ولكنه يقرأ ثانياً وبشكل أعمق بوصفه دالا على مشروع يتضمن إمكانات المجموع ويتغنى بها؛ أي بوصفه عملاً وطنياً، وهذا المسار هو من مواصفات الملاحم كذلك ومن شرطها (الإلياذة، الإنياد...)، وكأنها في النهاية نص يطمح إلى المرجعية والقداسة؛ أي يختصر الذات ويعبر عنها... وهو ما نوه به مؤرخو ودارسو مفدي والإلياذة معاً⁽⁴⁾، بحيث صوروها سجلاً لتاريخ الجزائر، وأشادوا بدورها كنظم أو شعر في التأثير في المتلقي وتعليم التاريخ⁽⁵⁾... وإذا استبدلنا عبارة التاريخ بالوطنية، فإننا سنفهم طبيعة النظرة إلى مكونات الذات، وطبيعة الوعي بها.

وصورة المكان ورموزه في "الإلياذة" تنحل إلى عدد من المكونات، ربما أمكن حصرها في المكون الطبيعي أو الجغرافي، ثم في المكون المثالي.

المكون الطبيعي أو الجغرافي:

تتجسد الأمكنة في الشعر القديم بوصفها مكاناً محدداً، له معالمه الفيزيائية أي الملموسة، وما لا يحدد هو مكان وهمي، أو خيالي، ومفدي يفتتح نصه بكلمة "جزائر" وينهيها بنفس الكلمة "الجزائر"، وكأنه يشير إلى أن التذكير الذي افتتح به النص سيزول بعد الألف بيت وبيت التي كونت جسمه، ليتحول إلى مكان واضح محدد المعالم. ولذا فإننا غير بعيدين عن فكرة التسجيل واختزال المعرفة التاريخية

للمتلقي، ولكننا هنا بصدد معرفة جغرافية أو طبيعية، وليست الغاية منها التعليم بقدر استهدافها ضم الأجزاء في لوحة واحدة اسمها "الجزائر".

والحقيقة أن عبارة "الجغرافيا" التي قد لا تقنع البعض هي نواة عدد كبير من المقاطع، وقد حاول باحث جزائري تدقيق أهمية هذا التسجيل، فسمّاها (جغرافيا فنية للجزائر)، ويقول: "وبعد أن يتحدث عن ربوع الجزائر قاطبة، ينتقل إلى التخصيص، ويستهل حديثه بالجزائر العاصمة (أم إفريقيا) إذن الشروع في تقسيم مناطق الجزائر إلى جنات ساحرات، يستهله من عروس المدن (الجزائر)..". ويضيف: "يذكر مناطق مدينة الجزائر مكانا مكانا، فمن القبة إلى بلكور، إلى حيدرة إلى القصبة... وبعد هذا الطواف بأحياء العاصمة ينقلنا إلى ربوع الوطن، ليتجول بنا عبر مسافته الشاسعة، بداية من الأطلس العملاق.. الخ" (6). والحقيقة أن النص يرسم هذا المنزع التسجيلي بشكل دقيق:

سَلِ البحر والزورق المستهام	كأن مجاذيفه قلب شاعر
وسلّ قبة الحور نمّ بها	منار على حورها يتأمر
سل الورد يحمل أنفاسها	لحيدر مثل الحظوظ البواكر
وأبيار تزهو بقديسها	رفائيل يخفي انسلال الجآذر
تباركُـه (أمُ إفريقيا)	على صلوات العذارى السواحر
ويحتار بلكور في أمرها	فتضحك منه العيون الفواتر
وفي القصبة امتدّ ليل السهاري	ونهرُ المجرة نشوان ساهر
وفي ساحة الشهداء تعالى	مآذنُ تجلو عيون البصائر (7)

ويستمر التسجيل بنفس الوتيرة:

الأطلس والأوراس (8)، وباب الوادي (9)، وباينام (10)، والقصبة (11)، وبلكور (12)، وحمّام ملوان (13)، وحمّام ريغة (14).

ثم يشرع في تعداد الأمكنة من خارج العاصمة: جبال الشريعة (15)، وبجاية وقسنطينة (16)، ثم تلمسان ووهران (17)، والبلدية والمدية (18)، ووادي سوف (19)، ثم الصحراء (20)، وقد أحس مفدي بعقم هذا الأسلوب التسجيلي وبأنه طال وثقل، ولذا يقول (21):

ألا ما لهذا الحساب ومالي؟ وصرأؤنا نبع هذا الجمال

وهكذا سماه الشاعر نفسه " حسابا "، إحساسا منه بالطبيعة التسجيلية الذهنية للفضاء الجغرافي، رغم أن المقصود في النهاية هو تتبع الأجزاء التي تكون لوحة واحدة أو عنصرا واحدا، وكأن الوحدة تقتضي استقصاء العناصر بهذه الصورة التراتبية أو التعليمية. ولكنه في النهاية أدرك تباين الطبيعة الفنية لتوظيف المكان عن التسجيل الواعي.

المكوّن الخيالي: المكان المتخيل

لقد لاحظ صالح خرفي بعبارة مشحونة أن "مفدي في تغنيه بالجزائر وافتتانه بها يسمو سموا فريدا، يتخطى الجمال الحسي في الطبيعة، تخطيه الجلال الحسي في البطولة إلى صور خيالية مجنحة، وإطلاقات علوية رائعة لا تخطئها المبالغة أحيانا، ولكنها مبالغة مستحبة تجد لها من المواقف البطولية شفيعا " (22)، وهو تعليق مبني على أثر غامض، وعلى منطق تبريري؛ لأن هذا المكوّن يرتبط بتأسيس صورة افتراضية للمكان؛ أي أن الشاعر يطمح إلى إنجاز تكوين خيالي يعكس ما بداخله، يحاول أن يكون ماديا قدر المستطاع. وبعبارة أخرى فإن الغنائية الطاغية والاندفاع في تصوير الجمال المثالي للمكان، هو في الأصل صورة باطنية ترمز إلى قوة الارتباط بين المكان والشاعر، أكثر مما تشير إلى جمال حقيقي ملموس، حتى ولو كان الأمر كذلك في الواقع.

ولذا تحضر صورة المكان في وعي مفدي انطلاقا مما أسقطه هو عليه من صور يؤسسها خياله، وهي تسير في الأساس في خط المبالغة والإغراق.. أو الوهم.. والعلاقة بينهما هنا، لا تقوم على استكناه التجربة كما هي في الواقع، بقدر ما تتعمق في البحث عن معادل لإحساس شخصي ودفين، يجتهد في حشد الطاقة التأليفية لغاية الإبهار بصور تبقى دائما في عين الشاعر أقل من جمال الوطن.

وينبني النص هنا على مقابلة بين عنصر واحد (هو الوطن)، وبين تراكم من العناصر، والصلة بينهما هي التي تحقق الدلالة، ومادام المضمون غير محدد في وعي الشاعر، بوصفه صورة مبهمة أو مقارنة للمثال الأعلى في الجمال، فإن غموض العلاقة بين الطرفين يحرر ذهن القارئ وينشط خياله للمشاركة في إبداع

ما أمكن من هذه الصورة المثالية، ولنقرأ المقطع الذي تتوالى فيه هذه العلاقات،
مؤسسة شبكة واحدة تربطها بنفس العنصر:

1- فالجزائر⁽²³⁾ مطلع المعجزات

حجة الله

بسمه الرب في أرضه - وجهه الضاحك القسمات

لوحة في سجل الخلود

قصة بث فيها الوجود معاني السمو..

صفحة خط فيها البقاء..

أسطورة ..

2- والجزائر⁽²⁴⁾ بدعة الفاطر - روعة الصانع

بابل السحر

جنة فاقت الجنان

لجة يستحم فيها الزمان

ومضة الحب في خاطر - إشراقة الوحي للشاعر

3- والجزائر⁽²⁵⁾ عروس الدنى

الجنان

الحنان / السماح / الهنا / السمو / الضمير الصريح...

و صورة المكان المتخيل هنا، أو المكان الحلم كما نفهمه في تحليل غاستون
باشلار⁽²⁶⁾، لا يؤسس حركية في التعامل مع العمق الثقافي للمكان بقدر ما يهتم
بإنشاء لغة على لغة غير موجودة؛ لأن الصوت الغائر في أعماق الشاعر يصل
مشبعاً بالرغبة في إشراك المتلقي في انفعال جمالي، خال من المحتوى، ولا
يتضمن في الأصل إلا دلالات على رغبة شديدة في تأكيد العلاقة الحميمة والسرية
بينه وبين المكان، وقد نقرأ فيه حرقه الحرمان منه؛ لقربه من التكوين الخيالي في
صور المتغرب والمهجري.

ثانياً: سوف نلقى نفس المنحى في وعي المكان كمكون للذات لدى لوصيف عثمان في بعض أشعاره، ولكن بنسبة ضئيلة... لكن المكان في المدونة الشعرية للوصيف عثمان، يختلف كثيراً عن هذا المنظور. سنقرأ عناوين، لكنها إيهامية؛ بمعنى أنها تلمح إلى المكان الجغرافي وتلح عليه، ولكنها تبتعد عنه، ولنلخصها في هذا الجدول:

المكان وعنوان النص	المرجع والصفحة
طولقة	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 54
طولقة	مجموعة: الإرهاصات، ص: 95
ورقلة	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 42
الأغواط	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 62
الجلفة	مجموعة: أبجديات، ص: 19
باتنة	مجموعة: الإرهاصات، ص: 32
تيزي وزو	مجموعة: أبجديات، ص: 61
سطيف	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 10
العاصمة (عرس البيضاء)	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 30
وهران	مجموعة: براءة، ص: 49
غرداية	عنوان مجموعة كاملة

وقد اعتبرنا هذا المنزع في البداية إيهاماً؛ لمخالفته للقاريء، بحيث حدد النص المجاور طبيعة المكان ولكن جسد النص يخرج تماماً عن الأسلوب التسجيلي أو الخارجي، وهذا مفهوم في ضوء ما يقوله، ولنوحد هنا بين مصطلحي الفضاء والمكان⁽²⁷⁾:

ولكنني حين ناديت من هوة الرسم:

أينفضائي؟

سمعت نداء خفياً يقول:

فضاؤك بين ضلوعك !!

ولابد أنه حاول الانطلاق من وحدة وعي الذات بالمكان؛ ولذا يقول في (غرداية)
(28).

كل يوم أطاردها في المدائن

عبر شوارع وهران

في نور بسكرة

وسطيف

وعنابة

في الجبال .. وعبر الفلا

وهي في الكلّ واحدة

تتقمص كل الرموز وتلبس كل المعان

آه.. امرأة تتسمى فيبتهج الله

ثم ترددها الكائنات:

جزائر

جزائر

جزائر

وفي هذا المقطع نلمح ظلال المكان المتخيل على النحو الذي مر بنا عند
مفدي زكرياء، ومن الغريب أنه كتب مجموعته/القصيدة (غرداية)، وصورة مفدي
تحلّ فيها البؤرة؛ فتحول إلى عنصر أو مكوّن ثقافي للمكان، فهي مهداة له،
وصدّرها ببيت شعري له، وخصّه بالمقطع (12) (29)، حيث يظهر فيه طيفه ويسلم
عليه، ويناديه (30):

فما نبست شفتان..

ولكنه راح يرمقني في سكون!

وكان فقيرا

يشد على بطنه حجرا

كان منكسرا

حافيا..

عاريا..

زأده كلمات

وثروته حفنة من تراب الجزائر!

ثم يضمّن مقطعه الشهير (شغلنا الوري وملأنا الدنيا).

وحين نعود إلى ما سبق من النصوص، يلفت نظرنا **خصوصيات المكان**، أو **صورة المكان الثقافي**، لأن " المكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي، أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالات وقيمة" (31) كما تقول سيزا قاسم، وقد كتب أراغون في مقدمته لمجموعة شعرية لمحمد ديب (32) موضحا أنه رغم سقوط حاجز اللغة بينه وبين ديب، إلا أنه بقي " غريبا داخل هذا السر الجماعي الكبير"؛ ولذا " لا أحد يستطيع في 1960 أن يمنع الشاعر الجزائري حين يقول أوراس ألا ترتسم في عينيه الصور التي يحملها اللفظ. ومهما كانت موهبة القوانين، لا يوجد بينها ما يستطيع قمع هذه الكآبة، هذا الكآبة الخفية"، موضحا أنه رغم سقوط حاجز اللغة بينه وبين ديب، إلا أنه بقي " غريبا داخل هذا السرّ الجماعي الكبير" (33).

سنلاحظ انحلال المكان مرة أخرى إلى مكونات أبسط، ففي قصيدة (الجلفة) تقوم صورة العروس البدوية في طبيعة الشيخ والحلفاء و السهوب والثغاء والبدو والراعي لتحقيق معالم ثقافة هي جزء من كلّ وليست الكلّ، ولكنه يحتفظ داخل الصورة بخصوصيتها، بل تحضر صورة المكان الثقافي وتتحد بالتاريخ (أسطورة البدو - الهالليون - سيدي نائل..)، وعلاقتها بالنموذج النسائي الخيالي/الواقعي في آن واحد، هي جزء من هذه الثقافة؛ لأنها تتمتع ويتكرر منه الاستعطاف كشاعر وعاشق (رفقا وأمانا..فارحمي.. وامنحي.. فخذني.. واغفري لي.. مدي شرشف الفستان.. فكّي.. غطيني.. كوني..).

وفي نفس المنزع نلتقي بقصيدة: تيزي وزو، ويعود هنا أيضا رمز المرأة، الذي يرسم صورة الوعي بالمكان. ومن الغريب أن المقطع الأول يكرّس صورة الغموض والبعد؛ ولذا يرد الوطن بعبارة صريحة (34):

هَآ تَقِيَّآتْ غَصْنِينْ مِنْ فُضَّة
غَشِيَّتِي الْفَرَاشَاتْ
وَاخْضَلْ بَيْنْ ضُلُوعِي الْبَنْفَسَجْ
غَنِيَتْ لِلْوَطَن - الْذَاتْ
لِلْوَطَن - الْمَعْجَزَاتْ.
وَرَحَتْ.. يَدَاعِبْ جَفْنِيَّ قَزَّ وَخَزَّ
سَفَحَتْ نَشِيدِي عَلَى الْهَضَبَاتْ
مَسَحَتْ وَرِيدِي عَلَى جَذَعْ زَيْتُونَة
وَاعْتَقَتْ الذَّرَى..
فَجَاءَتْ غَشِيَّتِي بِرُوقْ
وَدَغْدَغْ جَرَحِي نَزَعْ وَوْخَزْ
مَشِيَتْ الْهُوَيْنَا.. قَوَافِيَّ زَقْرَاقَة
وَحُرُوفِي تَنْزَّ.. تَنْزَّ
تَجَلَّتْ لِعَيْنِي بَيْنِ الْغَمَائِمِ حُورِيَة..

وهكذا تحضر خصوصية المكان منذ البداية في مكونات مثل الفضة، النمش، جذع الزيتون، والذرى.. ويتتبع جزئياته على طريقة رامبو في (حروف العلة)،⁽³⁵⁾ تنطلق المقاطع من حرف هو في النهاية أحد الحروف المكونة لاسم مدينة تيزي وزو؛ ولكن الصورة تتأسس على عناصر المكان⁽³⁶⁾:

- تا - تينة ..توت..
- ..زايان- زمزم.
..زيتونة عبقّت نوافح زيتها
- ..يا - يوم عيد
تخرج الفتيات يحملن الجرار..
- ..واو - وسائد سندس....

ولكنه يتحد مع صورة المرأة في قصيدة الجلفة في نفس التمتع والإباء؛ إذ يتكرر النداء⁽³⁷⁾:

وناديت.. أهواك! أهواك!

أعبد عينيك!

أجثو على قدميك!

أقبل رفلة ثوبك!

ناديت ثانية

ثم ثالثة

ثم رابعة

ثم سابعة

ثم..

ناديت يا ابنة جرجرة!

يا عروس النجوم!..

فما أبعد المسافة التي تفصله عنها، يكرر فعل النداء، بصيغة (فَاعِل) الدالة على طول الحركة، وحرف النداء للبعيد، وبصوت المدّ المتصاعد في الفتح، وبتكرار الأفعال المضارعة متتابعة: أعبد، أجثو، أقبل.. ومن الواضح أن الإلحاح على العدد بهذا الشكل لا يخرج عن نفس السياق. وتكريس مدلول التمتع والبعد. ولنلاحظ أن المكان الثقافي قد فرغ من المكوّن التاريخي وحلت محله عناصر مكانية واجتماعية أخرى مثل: زمزم - والمعركة ضد المستعمر - سجاجيد - قرآن يبكي ومآذن تتصادى.. ولذا بقيت المسافة بين الشاعر والمكان واضحة، هي بين القرب والبعد، وهو يحس بذلك، بالشرخ في وعيه، يقول (38):

تيزي وزو

فُكّي خاتمك.. وحزامك

فكّي طِلْسَمَكِ المخلّق

أنتِ السرّ.. وأنتِ الكنز

ويؤيد هذا الفهم الغموض الذي ظل يلف صورة ارتباطه بها (جمر يسهر، خمر تختم بالمسك.. يا نهرا من غسل يا غصنا بلوريا.. هيا نتعانق... جفن يتغامز

من كَلَفَ وأنا .. يصعقتي يصعقتي الغمز..)؛ ولذا يكتشف أن الغموض بداخله هو وليس في المكان؛ لأنه في النهاية جزء منه (39):

وأنا المتصوف فيك

الغارق فيك..

أنا الموقظ ريحك

المستنفر روحك

وأنا اللُّغز.. اللُّغز!

يوجد انكسار أو انفصال داخل الذات، وكأن المشكلة تاريخية؛ أي اجتماعية؛ بمعنى غياب الاتصال أو (الوصال)، ويدلنا على ذلك تكرار نفس معاني البعد والانفصال في قصيدته (وهران) التي هيمن عليها البحر كمكوّن مكاني، ولكن عنصرا جديدا يدخل الإطار الخيالي للصورة، يحاول تفسير هذا البعد والتمزق، يقول (40):

قادم من كهوف الحماقات والموت،

من زمن حجري،

ومن حشرجات الدمن

قادم من جحيم المدن

وبلادي وراء الغمامات تشعل قنديلها

وتسائل كل شهاب يمرّ

بلادي صنوبرة أرقتها الصبابة،

سرب قطا يقطع الليل نحو الضفاف المضيئة

قافلة في العجاج.. وزنبقة في كفن

آه وهران!

كم توهّنتي القطارات عنك

وكم مزقتني الخرائط..

ولنلاحظ مرة أخرى تعميم الصورة حين يتعلق الأمر بوعيه بالبلاد (وراء الغمامات، سرب قطا يقطع الليل، قافلة في العجاج، زنبقة في كفن..)، وكأن البلاد محجبة، مخفية، وبعبارات أخرى بعيدة في الضمير. لكنه يكرس صورة تفرد

وهران بين كل الأمكنة التي يختزنها وعيه؛ وهي في الأصل أمكنة ثقافية تحولت لتقابل وهران (41):

تذكرت نجدا، بثينة، لبنى
سعاد وعفراء،
رابعة العدوية والسهروردى.. لكن سحرك أقوى
تذكرت بابل، شيراز، أندلسا
مصر والشام.. لكن سحرك أقوى
تذكرت كل النساء وكل المدائن
كل الأطباء وكل الجنائن
فماذا أغني؟ وماذا أقول؟
وهل يملك المتصوف في حضرة الحق
غير الفناء.. وغير الذهول؟!
وهكذا ينتهي - مثلما رأينا في قصيدة: تيزي وزو - إلى اكتشاف غموضه هو،
وانفصاله هو، وليس المكان، فيسير في حضنها باحثا عن نفسه (42):
كنتُ في زَخَمِ السكرُ أبحثُ عني
وناديتُ عبر الشوارع ناديت: عثمان.. عثمان!
لكن فستانها
لفَّ بستانها
لفني معها.. واحتواني البخور فغبت.

2- الثورة:

أولاً: ارتبط اسم مفدي زكرياء وشعره بها، فقل: " شاعر الثورة " (43)،
وكرّسته مختلف الأبحاث بهذا الوصف. والحق أنه كذلك؛ بحيث يمكن اعتبار
مدونته الشعرية، الموزعة بين "اللهب المقدس" و "الإلياذة" قصيدة واحدة، وبعبارة
أدق " أغنية واحدة ".

وإذا كان من الإجحاف اختزال معنى "الأغنية" في صفة الغنائية، والتي
بقيت دفاقة فعلا في شعره، فالأمثل ربما أن نقرأ فيها معنى (الهاجس) أو (البؤرة).

وينبغي أن نتذكر هنا أن إحدى قصائد مفدي والذي تحول إلى نشيد وطني، اتخذت طابع القداسة والرمز الوطني، وهو نفسه كشاعر يلمح كثيرا إلى هذا الحقل، ويربط كثيرا في خطابه الشعري بين غنائيه الثورية وبين العناصر المقدسة في ثقافة المجموعة، فسمى ديوانه (اللهب المقدس)، والشعر يرتل كالصلاة، وعمله الشعري صنيع صالح يستدر به المغفرة من الله (44):

أَتُوبُ إِلَيْكَ بِالْيَاذَتِي عَسَاهَا تُكَفِّرُ عَنِّي ذُنُوبِي
ويقول أيضا (45):

بِلَادِي وَقَفْتُ لَذَكَرَاكْ شِعْرِي فَخَلَّدَ مَجْدَكَ فِي الْكَوْنِ ذِكْرِي
وَأَلْهَمْتَنِي ...

وليس تواتر ضمير المتكلم بأنواعه مجرد تأكيد للذات كما فهم أحمد سليمان الأحمد (46)، بل يهدف إلى إلغاء المسافة بينه وبين الثورة، رغم أنه في الأصل جزء منها، لكنها في واقع النص تتفصل عنه، ويتركز الخطاب على أدوات التكرار والتأكيد على الهوى والعلاقة القوية بينهما.

وإذا أخذنا في الاعتبار خطية مسار قصيدة الإلياذة في إطار حركة ممتدة وعادية للزمن، فإن الثورة فيها وفق لحظات تاريخية تخضع للوصف والتتابع التاريخي، فتحول النص إلى ما يشبه المنظومة - كما في المكان - وقد سبقت ملاحظة الباحثين أهمية (الإلياذة) كنص مؤرخ للثورة والمكان، فهي تبدأ مع اندلاع الحدث (47):

تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيْلَةً قَدْرٍ وَأَلْقَى السِّتَارَ عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ
وهذه الليلة تستوقفه بسحرها وغموضها؛ ليخلع عليها وعلى حركة الذات والشعب صورا خاصة، ثم ما يلبث أن يحضُر المكان من جديد من خلال الإطار الزماني الموثق في أحداث هامة في تاريخ الثورة:

وادي الصومام	(المؤتمر) 1956
الشريعة	(الجال)
سكيدة	20 أوت 1955
قالمة	(الانتفاضة)

وهكذا؛ بسكرة، وعنابة، وتبسة، ووادي سوف... ثم يتتبع أهم الأحداث المرتبطة بالطلبة، ثم المفاوضات، إلى طلوع فجر الاستقلال.

وهكذا ضاعت الفرصة في هذا التسجيل الدقيق، انطلاقاً من تصور غير فعال للذات، وللفن الشعري الملحمي على الأقل، ويمكن قراءة هذا الاستنتاج في مقدمة صديقه المرحوم مولود قاسم وهو يصف ظروف مولد النص، فقد كان هو صاحب الاقتراح سنة 1972، ثم تعاون مع المرحوم عثمان الكعاك الذي كان حاضراً في تحضير المادة التاريخية للشاعر، فكان المقطع يقدم إليه فينظمه ليلاً - هكذا - وعندما يتوقف " عند نقطة تاريخية ما، ويود التأكد والاطمئنان، يهتف من الرباط...إلى في الجزائر - يقول مولود قاسم - و إلى الأستاذ عثمان الكعاك في تونس.. وهكذا كان ذلك الحوار الثلاثي الليلي عن تاريخ الجزائر، بالذات، وبصفة أخص، وعن التاريخ المغربي عموماً، وعن التاريخ الإسلامي بصفة أعم، بين هذه العواصم المغربية الثلاث، لتستقر النتيجة، وتتركز، وتسجل، وتخلد في عاصمة الجزائر، مقر الملتقى، وصاحبة المبادرة في الإلياذة، كنقطة الارتكاز والمنطلق، تشع منها الإلياذة على مجموع المغرب.. " (48). ومن هنا فقد وجهت أكثر نحو النظم، وإذا تصورنا أن ذلك يتم وفق حدود المادة التاريخية الدقيقة والاعتبارات الخارجة عن النص، فإن مسارها قد حول منذ البداية.

و رغم ذلك، وحتى تتضح الصورة أكثر، وننأى عن تتبع الجزئيات، فإنه يمكن تجميع الدلالات الأساسية للقصيدة فيما يلي:

- الأمكنة مهما اختلفت، ومن ورائها أفرادها، شكّلت وحدة الثورة، فهي كلّ يضمّ الأجزاء ويوحدها.

- الثورة هي الوسيلة الوحيدة للتحرر؛ أي أن القوة كحل هي نتيجة توصل إليها الشعب بعد فشل حلول أخرى.

- القوة هي التضحيات، وصور التضحية دموية مثل صور الإرهاب الاستعماري.

- ما بعد الاستقلال عمل جماعي من أجل التنمية، لكنه أطلق الخلاف، فهو مثلاً يرفض الاختيار الأيديولوجي اليساري.

ثانياً: ربما لم يكن جيل السبعينات قادراً - لدى الكثيرين - على تصور أكثر فعالية في ربط الثورة كمكون للذات وبين واقع جديد، فاتجه في الغالب إلى نزعة تسجيلية جديدة من جهة، ونزعة أنجزت مشروعا للشكل الفني للشعار، ومن الواضح أن الظروف السياسية، وتكوين الشاعر، وبساطة ثقافة المتلقي المبنية على معاداة الحداثة، وتوفر أسباب العيش الحسن، ونحوها من الأسباب، غيّبت وأبعدت كل محاولة لمراجعة موقع الثورة داخل الممارسة الإبداعية في الشعر خاصة، فكانت القصيدة "ثورية"؛ أي بشكل أساسي مناسبة، عمادها الاستمرار في تركية نخبة الثورة كرجال مرحلة مقدسة، وليس كمضمون.

هل تغيرت الأمور في الثمانينات؟ سنلاحظ أن لوصيف عثمان ينطلق منذ بداية الثمانينات (الكتابة بالنار) و (شبق الياسمين) من واقع مظلم، يلح كثيراً على ترديه وإفلاسه، وتلقانا عبارات شديدة الدلالة على الفشل الذي تسبب فيه آخرون؛ أي فشل غير ذاتي، بل فرض على الإنسان⁽⁴⁹⁾:

- نصارع العواصف الهوجاء

نسقط في بوارنا..

- نبدأ من خرابنا

نبدأ من حدادنا..

- هزقت جرار دموعي

على شبق الأرض فانهمرت في الصقيع

وعبر حقول الرماد الحزين

والحقيقة أن صورة هذا الخراب والانهيار تلح عليه من الداخل؛ ولذا لا ينتبع مظاهرها في الخارج بل يتسع مداها في الأعماق، فتقوم صورتها على حدس ونفاذ قوي في عمق الأشياء، ولكنه لا يضيّع مفهوم هذا الانسحاق وسط معاني العدم والتفاهة التي سادت الكتابة الشعرية وأسرتها، حتى انحصرت في تهويمات ميتافيزيقية وبهلوانية يعتقد أصحابها أن انغلاقها وفراغها صميم الإدهاش الشعري، بل يضعنا أمام أزمة جيل⁽⁵⁰⁾:

وانتشل جيلنا الذي شرّده في الصحارى وأعلنوا إفلاسه

ففعل (شردوا) و(أعلنوا) هو قمة التعبير عن إدانة من كان الجيل ضحيّتهم؛ وإحساس الشاعر قوي بانسحاقه وغيابه ومعاناته لمختلف أنواع الظلم والتمييز والقهر والانحطاط الاجتماعي والحضاري على وجه الخصوص. ومن غير الموافق حقا فهم لوصيف فهما مغلوطين بالتأكيد على اغتراب روحي أو وجودي كما قد نجده في مكان آخر، فالقراءة المتعمقة تبين خلل هذا الاتجاه، وبعبارة أخرى فإن أزمة الجيل واقعية أو اجتماعية.

لم يكن إذن جيلا فاشلا بالتأكيد؛ إذ تدل ظواهر كثيرة على عظمتها، إنما كان جيلا حزينا وغاضبا، فقد اكتمل وعيه في الوقت الذي برزت فيه كل تلك الهزائم والانتكاسات على السطح، فأدرك أن ثورة أسلافه قد سُرقَت وصُودرت، وأن مثله العليا قد نخرتها كائنات السياسة والابتزاز، وأدرك أيضا أنه ولد في زمن النهب والنفاق، وليس له إلا الفقر والتعاسة، فهو جيل يختلف عن شيوخ السبعينات من الثوريين المخدوعين أو المنافقين؛ لأن هؤلاء كانوا ما يزالون يتزحون تحت نشوة الانتصار العظيم، وما يزالون يحاولون فهم ودراسة أيديولوجيا، تبدو -بشكل أو بآخر- مقبولة لديهم؛ إذ لم يسمح الوضع الداخلي والخارجي كذلك - خلال لحظات الصراع الكبرى - بالالتفات إلى غيرها، ويمكن القول أيضا إن المستوى العلمي والثقافي وحتى درجة الوعي لم تكن قد بلغت درجة تسمح بتأمل عميق، وليس ذلك من تقصير الطبقة الثقافية لتلك الفترة، بل للأسباب التي ذكرتها آنفا، ولسبب آخر لا يقل أهمية، ويتعلق الأمر بمقدار تطور الاتصال، فما توفر من ذلك في الستينات والسبعينات لا يقارن تماما بما توفر في الثمانينات ثم التسعينات، كما كان للتطورات الكبرى في الثمانينات مثل هدوء وبداية خمود الصراعات الكبرى، وتقارب الأنظمة، وانفجار الاتصال، ومرونة أنظمة الحكم من الداخل وتغير تعاملها مع الوافدين، كل هذا كان له أثر كبير في تغيير الوعي بالأشياء.

فمن الواضح قراءة محنة جيل الفقراء وإصرارهم على الجرح والثورة، وكأنهم رغم بعدهم عن الإطار الزمني للثورة يحسون بهويتهم من خلالها،

وستظهر في صورة مجردة ترتبط بالتغيير أكثر مما ترتبط بالزمان أو المكان،
يقول في قصيدة الأوراسية (51):

هاموا بها.. فالريح لاهثة	في دربها.. والطير والشجر
والأنبياء يسبحون لها	وتحُفُّها الآيات والعبر
هبطت من الأوراس فارتعدت	منها الدنى وتطامن القدر
أنا أول العشاق همت بها	في العاصفات.. وهامت البشر
.. بدوية اللفات نظرتها	نهب.. فكَمَّ صلى لها التتر
.. وعلى الفلا حلت ظفائرها	فتَفَّيًّا الفقراء وانتشروا..

وهكذا، يعود هو بنفسه في الزمن إلى الثورة، ليأخذ منها حكمتها العظيمة، فهو لا يكتب للثورة أغاني أو شعارات تعلق في حفلاتها وأعيادها، بل يتحد بأكثر رموزها بعدا، ملامسا عظمته وعظمة الإنسان -الكادح- خاصة، من أنوار عظمتها هي. ففي قصيدته (العناق الطويل) المذيلة بقوله: رحلة في جسد الحبيبة الثورة، تتمركز على التزام تام بلحظة الانفجار، سخر له طاقة هامة من الرموز والصور المكثفة (52):

كاشتعال البحور في الأجفان	التقينا على نزيف الأغاني
وتعانقنا بعد دهر فراق	كعناق البركان للبركان
واعتصرنا الغرام شهقة ملح	وانغمسنا في لجّة النيران

وهذا الفناء والحلول في لحظة عنف صوفية، أيقظه على ينبوع النار في ذاته، فرأى نفسه بركانا يعانق البركان المقدس، حيث لا شعارات ولا تصفيق بل هو الملح والنار والنزيف، إنه لا يكذب على قاريء لا يرى الثورة حوله أو فيه، ويرى في نفسه امتدادا لذلك الانفجار العاصف، ولذا يمضي في تصوير نشوة التلاحم والغوص في أغوار لحظة الحق، فانكشف وجه الثورة في داخله، فعانقها وراح يقرأ في عينيها. وينتهي شهيدا فقيرا ليس له إلا الحل والصبابات.. ويغرق في ملامح أسطورية، يراها الشاعر فقط؛ لأنه هو الشهيد، و رمز البطل الذي يموت بعد أن خطفته فتنة عيني الثورة اللتين رأهما الشاعر. وهذا الشهيد يشكل ملحمة الشاعر وأسطورته، ويرى أنه هو، أو أنه الجيل الذي يحس بميلاد قضية في

أعماقه، فتبقى صورة هذا الشهيد مثالا وشاهدا على سمو لم يلحقه الطين والدنس،
يقول في قصيدة أخرى (53):

لَيْلَاكَ الْفَجْرَ عَلَى جِبْهَتِهِ
مَازَالَ يَخْضَلُ
وَفِي عَيْنِهِ تَنَسَّابُ الزَّوَارِقِ
وَالْنَدَى فِي شَفْتَيْهِ
سُورٌ يُوحِي بِهَا الْوَرْدُ وَتَتْلُوهُ الْحَرَائِقُ
لَتَقُمْ سَيِّدَةُ الرَّمْلِ لَهُ
وَلَتُسْدِلَ الشَّمْسُ عَلَيْهِ شَعْرَهَا الْمَحْلُولَ
وَلَتَمَشِ إِلَى مَرْقَدِهِ كُلِّ الْبَيَارِقِ
لَمْ يَمِتْ
لَكِنَّهُ حَتَّقَ فِي الْغَيْمِ وَأَغْوَتْهُ الصَّوَاعِقُ
فَارْتَمَى فِي اللَّجَّةِ الْحَمْرَاءِ
وَأَنْحَلَ حَنِينًا
وَزَنَابِقًا.

3- التاريخ:

يبدو التاريخ باتفاق الباحثين عندنا مادة ثرية لإسناد العمل الفني وتخصيبه،
كتب أبو القاسم سعد الله سنة 1954 مقيما شعرنا الحديث، يقول (54): " والجيد منه
لا يعدو حدود المعاني المكرورة والألفاظ الجاهلية، وإن شعراءنا بمعزل عن الأمة
ومقتضيات الإنسانية، وليس بينهم من تحمل الأمانة التاريخية، ونهض برسالة
الشعر على وجهها الصحيح ". وهذا المعنى يلح ويتكرر كثيرا لاعتبارات كثيرة:
- رد فعل على تهميش الثقافة المغاربية، ولذا يرد التأكيد على ثراء التاريخ
الوطني.

- تصور صحيح لتقويم العمل الفني في تعامله مع التراث التاريخي المحلي،
وضرورة الإفادة منه.

- أهمية التاريخ في العمل الفني، وفي الانسجام الثقافي والسياسي للأمة بل ومناعتها.

وبالنظر إلى موقع الجزائر، وقَدَم تاريخها، والحركية الشديدة في أحداثه، فإننا نستطيع أن نلاحظ ما تولد عنه من تنوع ثقافي، سيقراً شكلياً من خلال تقاطع حركات الأحداث زمنياً في إطار دول وفترات وتحالفات وفترات متغيرة، ولكنه يقرأ أيضاً من خلال المضمون الثقافي له؛ إذ تحولت الفترات الزمنية من إطارها الزمني الوقتي إلى علامات على تحول في الثقافة أو إضافة إليها. وتبدو فترات الصراع داخل هذا التاريخ متنوعة، بين تدافعات محلية سياسية لا شأن لها بالبعد الثقافي، واصطدامات بين عوامل المناعة في الثقافة المحلية والثقافات الوافدة ولكن في صورة مادية، لارتباطها بالغزو العسكري غالباً.

وهكذا، حضرت كل شروط الملحمة، وصارت مطمح الشاعر، أو الشاعر الذي يرجو الارتقاء إلى صف شاعر المجموعة، وإذا عدنا إلى سعد الله، فإن في إمكاننا الوقوف عند قوله في مقاله (أرض الملاحم في طريق إلياذة جزائرية) ⁽⁵⁵⁾: " إن أرض الجزائر أرض ملاحم، ومشاركتها الفعالة في تثبيت أسس الحضارة الإنسانية منذ العصور الأولى، وقلّما يوجد شبر منها لم تسقه الأقدار دماً، ولم يكن مسرحاً لحادثة تاريخية عظيمة، فهي من هذه الناحية غنية بمواد الملحمة". وهذا الإنجاز هو من عمل شاعر ما " نهض برسالة الشعر على وجهها الصحيح، وكان لأمته القابعة في الظلمة مكان هوميروس في اليونان " ⁽⁵⁶⁾.

وبإحياءات سعد الله ومطالبه نحو الشاعر سنة 54، ثم باقتراح مولود قاسم، وإيماناً بالتاريخ كعنصر مكون للذات، اتجه مفدي إليه، وهو على وعي تام بما ينتظر منه في هذا المجال كشاعر يمثل المجموعة، ويرغب في تمثيل صورة التاريخ في وعيها. وإن التاريخ يحضر بقوة في نصوصه، بل يحضر هاجساً مركزياً، وقد يكون قد اكتسب مزيداً من التقدير بفعل مشاركته في صنع أحد أبرز أحداثه، ولكونه أيضاً أميناً على خطه العام وملتزمًا بواجبه كشاعر خاص نحوه، ولذا نفهم أكثر، ما أسلفناه حول توجهه لإنجاز ملحمة وطنية، تهدف أساساً إلى تسجيل التاريخ وإعادة تراثه إلى السطح، تلبية لحاجة مزدوجة؛ فمن جهة هو يبرهن

للمشرق المتعالي على الثقافة المغربية ثراء الذات وقوة الهوية، وللغرب على وجود المجموع كأمة متميزة وراسخة، ومن جهة أخرى يعيد ربط أجيال جديدة هي في الغالب متهمّة بإهمال التاريخ، بل وبالتنكر له. ولهذا بدأ القسم التاريخي في الإلياذة بقوله (57):

وأوقفتُ ركب الزمان طويلاً أسأله عن ثمود.. وعاد
وعن قصة المجد... من عهد نوح وهل إرم... هي ذات العماد؟
فأقسم هذا الزمان يميناً وقال: الجزائر.. دون عناد!
وورود (ثمود وعاد وعهد نوح وإرم) كعناصر دالة على تناهي الرسوخ في القدم، يلبي رغبته في مقاومة ادعاءات الخصوم والأعداء، ويفتح الباب أمامه لاستعراض التاريخ، فهو من هذه الناحية مدخل إلى الموضوع الذي قصد إليه. لكن الإلياذة تحولت إلى ما يشبه كتاب تاريخ شديد الدقة، فانقسمت إلى ثلاثة عهود أو أقسام (58): التاريخ القديم للجزائر، ثم الوسيط، ثم الحديث والمعاصر.

ويمكن - للاختصار - تلخيصها ضمن هذا الجدول:

الفترة	الشخصيات والأحداث	الصفحة
العهد الأمازيغي	ماسينيسا: الحروب	39
	يوغرتا : توحيد المغرب - العز - الحكم الراشد	39
	تاكفاريناس: الحروب	40
	فراكسن: الحروب	40
	أوغسطين: مكانته العلمية والدينية	40
	يوبا الثاني: تأسيس المدنية ونهضة العلم	41
	أبوليوس: القضاء و إبداع القصص	41
العهد الوسيط الإسلامي	عقبة ومنجزاته	43
	انفصال ابن رستم وتأسيس دولة ديمقراطية - شخصيات	44

45	الازدهار في عهد الأغالبة والفاطميين	العهد الوسيط الإسلامي (تابع)
47	بولوغين: ازدهار المدينة وتأسيس الجزائر	
49	الحماديون: القلعة وبجاية	
50	الموحدون: ابن تومرت وأعماله	
51	الزيانيون: يغمراسن وحضارة تلمسان	
52	الحرب في الغرب ضد نصارى إسبانيا	
52	مجيء الأتراك للمآزرة	
53	الاستعمار	العهد الحديث والمعاصر
60-54	المقاومة: الأمير - الزعاطشة - بومعزة - لالانسومر - أولاد سيدي الشيخ - المقراني - الشيخ الحداد..	
68-61	النضال السياسي: - الأحزاب - جمعية العلماء - 8 ماي..	
..69	الثورة - ما بعد الثورة	

وتتكون مختلف المقاطع من عناصر دلالية يشترك معظمها فيها، منها:

- عنصر الرفض والقوة، ويرتبط دائما بالدفاع عن السيادة، التي هي في النهاية تجسيد مادي للهوية.

- عنصر التفوق في البناء والتحضر والإنجاز العلمي والثقافي.

- الهوية ليست خاصة بالجزائر بل هي عنصر يشمل كل المغرب.

- فكرة خلود المجد وبقاء التراث والذكر على مر الأيام.

ويبدو أن مختلف هذه العناصر ذات الصلة القوية بالطابع الملحمي، تحركت أصلا في مسار الرد على خصوم وأعداء يجحدون تميز الجزائر وتفوقها وأصالتها؛ ولذا يقول حينما يتعرض لابن هانيء⁽⁵⁹⁾:

بَرَى الفاطميون، شعرَ ابن هانسي كما يُخلَقُ اللحنُ للمطرب
وأبدع حتى تنبأ مثلي... ولم يتَقَوَّلْ.. ولم أكذب!

عَلَامَ يُلْقَبُ أُنْدَلُسِيَا

فکم حسدونا علی مجدنا

وكم بالجزائر من معجزات

وقالوا الرسالات من مشرق الشمس، لكن يخالفهم مذهبي

ولو أرسل الله من مغرب

وهكذا، فإن المشروع كله قد تركّز على استغلال التاريخ في الصراع الثقافي، ولرسم معالم الهوية التي لا تتفصل فكرياً أو ثقافياً عن الأحداث التي انتهت زمنياً، وتستمر في مخزون الذات الجماعي، في صورة موروث مشترك ومتنوع وأصيل وقوي ومنافس أيضاً، ولذا لا يتعلق الأمر هنا بالاستعمار وحده، بل بتمثل الهوية نفسها. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن معالم الذات تبرز في شعر مفدي من خلال التاريخ أكثر منها في المكان، ولكن عن طريق بناء يلتزم التسجيل إلى درجة الصرامة العلمية.

ثانياً: لم يكن التاريخ في ذهن جيل الثمانينات حاضراً على هذا النحو، ولا مرتبطاً بصراع ما - على الأقل آنياً - والقصيدة الحديثة نفسها ابتعدت في توظيف التاريخ عن المنحى التسجيلي، وفضلت إعادة بنائه من جديد في ضوء مسار الحاضر؛ أي إشراكه كعنصر بنائي ودلالي أساسي في تركيب العمل الفني، سواء تعلق الأمر بالشعر ورموزه أو بالرواية كذلك.

هل كان يعادي الجيل التاريخ؟ سنقرأ للوصيف عثمان في قصيدة (الطوفان)
كل الأزمة، يقول في مطلعها⁽⁶⁰⁾:

عاریا تحت وابل الأملاح

سرت والليل مُطبق والدياجي

في رماد السنين أمشي الهوينـا

ضارباً في متاهة من سراب

ولنسجل أن وقوفه عاريا في صحراء الملح يحصي الفجائع والجراح، متصل أصلا بهاجس التيه الذي سكن شعره، وهو منبعث أيضا عن اكتشاف الخراب العام، ووقوفه هكذا، لا يعني تجربة العدم ومواجهة اللامعقول والعشية، بل إن الخراب

وتراكم فجائع وجراح الجيل هو الذي طمس الحقائق وأخفى معالم الأفكار ومعاني الأشياء أمام الشاعر؛ ولذا يسير ويضرب وسط الليل المدهم، حيث تنتشر الأشباح ورماد السنين، وتتحول المفاز والأمجاد إلى موات (61):

والتواريخ ترتمي بطريقي جثثاً من جنائز الأفراح
والحضارات طحالب وزجاج يتشظى مبخرات في الرياح
لكن أين هو التاريخ داخل هذه التجربة؟ وأين هي حدوده ومعالمه؟ ولماذا غاب الإطار الزمني عنه؟. يبدو أن مثل هذه الأسئلة ستبقى مطروحة، غير أن أزمة الجيل قاربته من خلال توحيد رؤيته إلى عناصر الهوية؛ أي أن إفلاس خطاب الآخر الرسمي وحّد الجيل للبحث في أزماته، ومحا كثيراً من الفوارق والانفصامات داخل عناصر الهوية، وسيكون تصاعد الأحداث ببداية سقوط الأيديولوجيات أهم ما يعيد الشاعر إلى منطقة الذات، ولكن في صورة كتلة واحدة وإن تعددت أجزاؤها، يقول لوصيف (62):

وسجدت.. فقالوا جنوبية من بنات الجزائر

ثم لثمت يديها فغنت:

أنا البدوية بنت الذرى

بنت مليون جرح

و مليون شمي

و مليون معجزة دمويه

من شوامخ أوراس

الونشريس

حفيدة عزّ.. ترعرعت تحت سيوف الأمير

مُسربلة بالضُّبى..

وابن باديس غمّس في دمه الأمزيغي

ضادا إلهية النبرات

ولنلاحظ هنا أن الثقافة كلها قد توحدت في النص في صورة امرأة تكوّنت من مختلف العناصر، وتآلفت دون انفصام. ومن هنا يتكرر إبحاره عبر الزمن، ويرى نفسه ممتدا من عهد الحَقَب المظلمة إلى الآن، فهو لم يتغير، ورحلته (63):

حَقَب قد خلون
وأنا شارد في مهب السّدم
لم يكن فيّ دمّ
كنت طيفا من الكهرباء
ولي قوة الكون إذ يحتدم
أي لغز أنا؟
أي أسطورة بالردى ترتطم
وتظل تسافر من رحم لرحم؟
..كم عبرت صحارى القرون العجاف
هتكت حجاب الظلم
وتسلقت فجر القمم
كم وقعت على هامتي ميتا
غير أنني أرفض أن أنهزم!
لم أزل منذ مليون عام مضى
أتذكر كل الملاحم والمعجزات
وكل الصواعق كل النيازك
كل البراكين كل الحمم..

ويبدو التاريخ هنا جزءا من وعي الشاعر، ومثل مفدي تلح عليه فكرة الوجود المتجذر الذي لا حد زمني له، مما يجعل ذاته تقترب ببداية الخلق ويجعل الأرض أسطورة، اغتنت بمختلف المعجزات والملاحم، ولكنه يحس بموت التاريخ وغيابه عن الوعي، لذا بقول في نفس المجموعة (قالت الوردة) (64):

عدت من رحلتي
من تواريخ منسية

وعوالم مطمورة تختمر
جبت أصقاع كل المجاهيل
مخترقا سبلا طمستها
رياح القدر.

لقد تكرست فكرة البحث عن الذات داخل التاريخ؛ لأنه مدفون ومنسي،
وسيجد هويته تتخلق في كل مرة كما سبق، ويرى عناصره في داخله، رغم تعددها
إلا أنها لا تفككه بل تنميه وتقويه (65):

أول الخلق عشق
وأوله شهقة واشتعال
وتمرّ التواريخ
ترتسم الأرض
يكتسح الماء كل الصحارى
وكل الجبال
وأنا المتشنت بين السلالات
لازلت أحيا
أموت
وأولد
حتى تيوأت عرش الجلال
وتساميت نحو الكمال.

لقد نمت في ذهنه آية الخلق ملتحمة بأساطير التكوين والبدائية، ففي رحلته يشهد
ميلاد الحياة، ثم اندفاع الطوفان، ويبقى داخل الدورة اللامتناهية يولد ويموت
ويرتقي حتى يبلغ حد الكمال. وتجذبه آية الخلق في محو الأشياء وعناصر الحياة
داخل كتلة طينية واحدة، كمعادل لتخلق الذات من العناصر المتتابعة (66):

كي أصير إلى صورة
تنهّج دندنة وخيال
إنه الطين صيرورة النبض

أسطورة الأرض
يا آية الطين
فيضي على الملكوت سنًى
و لآل
وامحقي كل زيف
وكل ضلال!
إنها الروح تقهر كل محال
وهي الأرض بالمعجزات تضج
هنا أبحر تتغوى
هنا شجر وظلال..
وفي نفس السياق نقراً الإصرار على البقاء للإنسان الذي امتدت جذوره بعيداً،
ويتحدى الأعاصير والزمن المجدب⁽⁶⁷⁾:
من رماد الموت نأتي شجراً يمتد في التاريخ نأتي
والنوافير على أهدابنا. نأتي وننثال حنينا في رمال الزمن
الميت..
وهكذا ينبعث التاريخ من الأصل، من الأرض التي دارت دوراته فوقها
ومنحته الخلود⁽⁶⁸⁾:
هذه الأرض عبدناها، انتشرنا في خلاياها، امتزجنا
بشذاها، وحملناها صليباً في المناقي. هذه الأرض رضعنا
ثديها، كنا صغاراً وهي أم، وهرمنا، غير أن الحب لا يهرم
يا ليل التشهي والتحدي! إننا الآن على الرمل المدمى نكتب
الشعر، ومازلنا نغني، آه يا ذكرى الرضاع!
وفي النهاية تتحدّ الذات وتمتد إلى حضور دائم، وإصرار على الانبعاث من
جديد⁽⁶⁹⁾:
أقسم الآن بأننا ما انكسرنا.. يا نبي الفجر! مادمت
تبتّ الحب فينا، وسنبقى قمر الليل الذي لا يتلاشى، ويصوغ

الحب منا، نملاً الأرض بشارات ونورا.. أقسم الآن بأنا قد بدأنا
وانصهرنا وحدة واحدة، صرنا حضورا، وانتشرنا في مسامات
الليالي، في زغاريد الصبايا في الفجاءات التي تخطفنا غصبا
ونهباً، في المراثي والأغاني، في مروج الموت، في حلم الجياح.
ويمكن أن نستنتج مما سبق أن الفرص كانت مهيأة أمام الشعراء لتمثل الذات
من خلال عناصر جد خصبة كالمكان والثورة والتاريخ، وهي قائمة في نفس
الإنسان الجزائري، مرتبطة بقضايه، ومتصلة بوجوده، وبمختلف الصراعات
واللحظات الصعبة التي عاشها، غير أنها فرص ضاعت في كثير من الأحيان، كما
أن النزعة للتجميع انطلاقاً من فهم خاطيء لتكوين العناصر داخل الصورة، أدى
في الغالب إلى انفصالها، وهو ما يدل على ضعف الانسجام داخل الذات نفسها بين
مختلف المكونات المتراكمة عبر التاريخ. لقد انزعج بعض باحثينا⁽⁷⁰⁾ حين رأى
غالي شكري يعد ثلاثية محمد ديب وأعمال مالك حداد وكاتب ياسين أكثر تمثيلاً
لفكرة الثورة الجزائرية، محتجاً بحمل الشعر لرنين الثورة قبل الرواية، ولكن باحثاً
جزائرياً وهو أبو القاسم سعد الله قد كتب قبل غالي شكري؛ أي سنة 1959،
يقول⁽⁷¹⁾: " إن النثر أشد التصاقاً بالأرض من الشعر. وقد تجلت هذه الحقيقة في
النثر الجزائري بعامة، والرواية بخاصة"، ويقول⁽⁷²⁾: " فلا بد علي أن أقول: إن
شعرنا المعاصر لا يمثلنا مهما تواضع وحمل الفانوس السحري إلى المغاوير،
فأبرز ألوانه المناسبة والحكاية وجر الذبول". فمسألة تقييم إضافات الفن إلى
ضميرنا وذاتنا ومدى قدرته على الوعي بها، لا تتعلق بالتفاخر أو الدفاع المتسرع،
بقدر ما تتطلب البحث الهادي والرصين.

الهوامش:

- (1) ألبير كامي: الإنسان المتمرد. ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط2/1980، ص: 339.
- (2) أندريه ريستسلر: الجمالية الفوضوية، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1/1982، ص: 46.

- (3) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط1/1979، ق:1، ج111/1.
- (4) مقدمة إلياذة الجزائر، لمولود قاسم نايت بلقاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992، ص:12.
- (5) مقدمة الإلياذة، لمولود قاسم نايت بلقاسم، ص:12-13.
- (6) الطاهر بلحيا: تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، 63-64. و يبدو أنه أخطأ حين فسّر (أم إفريقيا) بالجزائر العاصمة؛ إذ المقصود "كنيسة سيدة أفريقيا" (Notre dame d'Afrique) المشرفة على العاصمة.
- (7) إلياذة الجزائر، 23.
- (8) الإلياذة، 24.
- (9) الإلياذة، 25.
- (10) الإلياذة، 26.
- (11) الإلياذة، 27.
- (12) الإلياذة، 28.
- (13) الإلياذة، 29.
- (14) الإلياذة، 30.
- (15) الإلياذة، 31.
- (16) الإلياذة، 32.
- (17) الإلياذة، 33.
- (18) الإلياذة، 34.
- (19) الإلياذة، 35.
- (20) الإلياذة، 36.
- (21) الإلياذة، 36.
- (22) صالح خرفي: ملامح الجزائر في شعر الثورة، نقلا عن: الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ 1945 إلى 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص:83.
- (23) الإلياذة، 19.
- (24) الإلياذة، 20.

- (25) الإلياذة، 23.
- (26) غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2/1993، ص:171.
- (27) لوصيف عثمان: قصيدة:(الكتبان)، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، (د.ت)، ص:21.
- (28) لوصيف عثمان: غرداية، الجزائر، (د.ت)، ص:81.
- (29) غرداية، ص:66.
- (30) غرداية، ص:69.
- (31) سيزا قاسم: مقدمة ترجمتها لمشكلة المكان الفني، ليوري لوتمان، في: جماليات المكان، تأليف جماعي، سلسلة عيون، دار توبقال، المغرب، ط2/1988، ص:64.
- (32) Aragon: (Préface) de: Ombre gardienne: Mohamed Dib, Sindbad, Paris, 1984, P:12.
- (33) Aragon, Ibid, p: 14.
- (34) لوصيف عثمان: أبجديات، هومة، الجزائر، (د.ت)، ص:61.
- (35) Rimbaud: Voyelles dans: Poésies, (Œuvres poétiques), Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p:75.
- (36) أبجديات، على التوالي: ص: 64-65.
- (37) أبجديات، ص: 63.
- (38) أبجديات، ص: 67.
- (39) أبجديات، ص: 72.
- (40) لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، (د.ت)، ص:51.
- (41) لوصيف عثمان: براءة، ص: 56.
- (42) لوصيف عثمان: براءة، ص: 59.
- (43) هو عنوان دراسة محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، ط2(د.ت).
- (44) الإلياذة 114.
- (45) الإلياذة 115.
- (46) أحمد سليمان الأحمد: هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت)، هامش ص: 188.

- (47) الإلياذة، ص: 69.
- (48) مقدمة إلياذة الجزائر، لمولود قاسم نايت بلقاسم، ص: 11.
- (49) على التوالي: لوصيف عثمان: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 16، و ص: 18، و لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1/1982، ص: 16.
- (50) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 35.
- (51) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، ص: 87.
- (52) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 48.
- (53) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، ص: 119-120.
- (54) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر بتونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، 1985، ص: 123.
- (55) أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص: 123.
- (56) أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص: 124.
- (57) الإلياذة، ص: 37.
- (58) الإلياذة، من ص: 38 إلى ص: 83. وينظر: الطاهر بلحيا: تأملات في إلياذة الجزائر، ص: 69.
- (59) الإلياذة، 45.
- (60) (61) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 67.
- (62) غرداية، ص: 27.
- (63) لوصيف عثمان: قالت الوردية، الجزائر (د.ت)، ص: 15-16-17.
- (64) لوصيف عثمان: قالت الوردية، ص: 24.
- (65) لوصيف عثمان: قالت الوردية، ص: 36-37.
- (66) لوصيف عثمان: قالت الوردية، ص: 37-38.
- (67) لوصيف عثمان: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 33.
- (68) لوصيف عثمان: أعراس الملح، ص: 33.
- (69) لوصيف عثمان: أعراس الملح، ص: 34.

- (70) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1/1985، ص: 33.
- (71) أبو القاسم سعد الله: مرجع السابق، ص: 56.
- (72) أبو القاسم سعد الله: مرجع السابق، ص: 123.
- قائمة المصادر والمراجع:**
- (1) مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، تقديم: مولود قاسم نايت بلقاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992.
- (2) لوصيف عثمان: نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، (د.ت.).
- (3) لوصيف عثمان: غرداية، الجزائر، (د.ت.).
- (4) لوصيف عثمان: أبجديات، هومة، الجزائر، (د.ت.).
- (5) لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، (د.ت.).
- (6) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1/1982.
- (7) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- (8) لوصيف عثمان: قالت الوردية، الجزائر (د.ت.).
- (9) لوصيف عثمان: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
- (10) الطاهر بلحيا: تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- (11) الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ 1945 إلى 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت.).
- (12) غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2/1993.
- (13) سيزا قاسم: مقدمة ترجمتها لمشكلة المكان الفني، ليوري لوتمان، في: جماليات المكان، تأليف جماعي، سلسلة عيون، دار توبقال، المغرب، ط2/1988.
- (14) محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، ط2(د.ت.).
- (15) أحمد سليمان الأحمد: هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت.).
- (16) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر بتونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، 1985.
- (17) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1/1985.

(18) Aragon: (Préface) de: Ombre gardienne: Mohamed Dib, Sindbad, Paris, 1984.

(19) Rimbaud: Voyelles dans: Poésies, (Œuvres poétiques), Garnier-Flammarion, Paris, 1979.

تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء

أ. حجاب عبد اللطيف

جامعة المسيلة

لا مناص لأبي شاعر كان، وفي أي عصر كان من أن يرجع ويستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، حتى وإن تعددت مشاربه الثقافية و إبداعاته الشعرية، فقد يجد نفسه مجبرا في الارتباط بتراثه - في بعض الحالات في زاوية من زواياه المتعددة.

ولا شك أن تجارب السابقين واللاحقين من الشعراء المبدعين أثبتت صحة هذا المنظور وهذه الفكرة، فالشاعر (أدونيس) على سبيل المثال رغم محاولاته للتوصل من أشكال التراث، إلا أنه لا يجد مناصا من استعمال الرموز التراثية كمجال لإبداعه الشعري.

لذا فعلاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر بالتراث قوية إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة، حيث رافقه هذا التراث منذ بدء النهضة ولم يخف التشابك بينهما بل ازدادت وقويت لحمته حتى انتهى إلى الاتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة.

وضمن هذا المسار نجد أشكال التراث الديني المتنوع بدلالاته المختلفة، وطرق توظيفه عند الشاعر مفدي زكرياء.

فللهذه الأولى نكتشف أن شعره والتراث يشكلان ثنائية متلازمة، وهذا من حيث براعة الشاعر في استلهاام التراث، منوعا باستخدامه ومتعمقا في دلالاته، فلقد كان بالنسبة إليه هو الينبوع الدائم المتفجر بأصل القيم وأنصعها وأنقاها، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف، فيمنحه السكينة والأمن.

وعند تتبعي لمحتوى دواوين الشاعر، اكتشفت رصيذا دينيا متعدد في شعره، حيث أن عملية الإبداع الفني عنده ارتبطت بالروافد الدينية ارتباطا وثيقا، بل وجدت فيه مصبا صالحا لاستعمالها " فأكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة

تراكمية، ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أن لا وجود لمبدع يخلص لنفسه، وإنما مكون في جانبه الأكبر من خارج ذاته بوعي أو غير وعي" (1) . ولمعرفة أشكال التراث الديني يجب أن نرصد الخطوط الداخلية الواردة والتي من خلالها تتجلى أصالته الحقيقية، فالروافد التراثية لقيت اهتماما كبيرا من الدارسين المحدثين في الغرب أو الشرق على السواء، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر هو نص عقيم، يقول (رولان بارت) "إنه نص بلا ظل، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم" (2).

فالشاعر قد أفاض في هذا المجال باستعمال تقنيات التضمين والاقتباس من التراث الديني عامة والقران خاصة، مشكلا بذلك ما يعرف بالتناسخ حسب المفهوم النقدي الحديث، فنحنس وكأن هناك اتحادا وتزاوجا في الأحكام المتن والاعتماد الواعي فيما يفعله الشاعر في إبداعاته الشعرية بين وضعياته الذاتية وبين اقتباساته، إذ من خلالها تصبح الإنتاجية الشعرية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة، ذلك أن المبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة والارتداد إلى التراث واستحضاره من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع، يقول الناقد محمد عبد المطلب "فالاقتباس يمثل شكلا تناسيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف افتتاح لشيء من القران أو الحديث وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي" (3) ومادام التناسخ قد دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الإنحاء جزءا أساسيا في البنية الحاضرة.

فإننتاج مفدي زكرياء الشعري يدخل دائرة التناسخ كإقتباس بشكل كلي وموسع، إذ نلاحظ تداخل الصياغة القرآنية مع النص الشعري حتى لتكاد تسيطر عليه سيطرة كاملة، بحيث لا تخل قصيدة من قصائده من تلك المضامين الدينية المستمدة من القران أو الحديث أو من رموز التراث الديني عامة. ومن النصوص المتداخلة مع السياق القرآني قصيدته المعنونة (ألا إن ربك أوحى لها) قوله:

هو الإثم زلزل زلزالها فزلزلت الأرض زلزالها
وحملها الناس أثقالهم فأخرجت الأرض أثقالها
وقال ابن آدم في حمقه يسائلها ساخرا: مالها؟

فلا تسألوا الأرض عن رجة تحاكي الجحيم وأهوالها(4)

وهذا الاستمداد يتكرر عنده في سبع مواضع أخرى مختلفة، إلا أن الطرح يختلف بين النص الغائب والنص الحاضر، ولكن الشاعر أجاد توظيفه، حيث ربطه بالراهن المفروض آنذاك والمتمثل في نوعية الغضب وروح الثورة، وضرورة تغيير الأوضاع السائدة، فالزلزال كما هو معروف يتم في لحظات قليلة وسريعة ليقلب طبيعة الأوضاع والأشياء عن ما كنت عليه إلى أخرى مغايرة، فالدلالة واضحة إذن وهي حتمية التغيير .

ونوع ثان يستمدده الشاعر من النص القرآني لا يقل أهمية عن (الزلزلة) هو (ليلة القدر) وما تحمل من رموز ودلالات أسماها فكرة الخلاص المنتظر، لذا فلا غرابة أن يتكرر توظيفها عند الشاعر إذ أن طبيعة الراهن هي التي فرضت عليه ذلك يقول في قصيدته
(سننار للشعب).

سلو مهجة الأقدار هل جرسها دقا وهل خاطر الظلماء عن سرها انشقا
وهل ليلة القدر التي طال عمرها تنفس عن فجر لها، يصدع الافقا
وهل كف هذا الدهر عن غلوائه وأنصفنا هذا الزمان الذي عقا

ونماذج التناص مع القرآن كثيرة، تكشف عن مدى تفاعله مع النص القرآني، واستغلاله لصوره وعباراته، فيقدر انتشار الكثافة التناصية في شعر مفدي زكرياء، بقدر ما تعدد الدلالات والسياقات حتى داخل النص الواحد.

وهو ما سماه محمد ناصر، قوة وبراعة في توظيف آيات القرآن لغة وتصويرا دون أن يكون ذلك تكلفا وافتعالا كما يشيع لدى بعض الشعراء بل (أصبحت لغة القرآن تداخل لغته الشعرية تعبيرا وتصويرا، مما جعل هذا التوظيف طابعا يكاد يتميز به شعر مفدي زكرياء ويدل عليه) (5) .

أما بالنسبة للتناس مع الحديث النبوي، فتوظيفه جاء بشكل فعال بحيث انصهر في السياق الشعري واتحد بمضمونه متوقفا على براعة الشاعر وقدرته على استحضار النص، ودمجه ليضيفي بأبعاده الثقافية والمعنوية الراسبة في أعماق الشاعر والمتلقي معا، فيجعل منه أفقا للتواصل والاندماج، ويزيد بذلك في النشاط الإيحائي للتراكيب والصور.

وبالرجوع إلى أعمال الشاعر مفدي زكرياء، نسجل حضورا بارزا لنص الحديث النبوي مثلما هو الشأن مع النص القرآني. فمن الملاحظ أن توارد الأحاديث مضبوط بسياق خاص يحكمه ذكاء الشاعر في ربط الصلة بين النصين الغائب والحاضر، ومنه قوله :

محمد أبقي لنا عبرة من الذنب والغنم القاصية

فالاستمداد واضح من نص الحدي الشريف الشهير: "فعلكم بالجماعة فإنما يأكل الذنب من الغنم القاصية"(6) كما نجد قوله في بيت آخر:

ومن يلدغ فإننا قد لدغنا خداعا من جحوركم مرار(7)

هنا نجد أنا الشاعر استطاع ببراعة تامة تضمين شعره من الموروث الديني، ليجعله متناسبا والمعنى المراد تبليغه للمتلقي، بكل ما يحمله من ثقل التأثير والفاعلية، وصولا للفكرة المنشودة وهي تفعيل الحس الثوري.

أما بالنسبة للشخصيات الدينية، فتوظيفها في الشعر العربي الحديث كان ميزة بارزة منذ طلائعه بعد النهضة، سواء تعلق بشعراء المشرق العربي أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم أو غيرهما من شعراء المهجر، وهي صورة من صور استعادة التراث بشكل عام بل إعادة النبض له(8)، ووصل الانقطاع الذي حدث منذ عصر الضعف الطويل، فاستعادة الشخصيات التراثية في الشعر الحديث هو عمل فني أعمق من مجرد التعبير في المناسبات ونحوها، بل إنه محاولة لربط اللاحق برموز النص السابق، والذي احتل بتجذره في ضمير الشاعر والمتلقي معا مكانة متميزة وارتبط بأبعاد فكرية واجتماعية وحتى سياسية.

وحين ننظر إلى التجارب الشعرية نجد أنه تشكل تراث فني كبير في التعامل مع الشخصيات الدينية الإسلامية وهذا حتى في الأدب العالمي(9) "فليس غريبا إذن أن يكون الموروث الديني مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية ، عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة"

فشعراؤنا كانوا هم الأقرب إلى هذا التراث الحيوي المتجذر في أعماقهم فأدركوا أهمية استعادته في إشعارهم، خاصة ممن يحمل على عاتقه قضية .

وتتبع هذه الأهمية أساسا من تقاطع خطابهم الشعري مع المخزون الدلالي لهذه الشخصيات داخل الضمير الجمعي، فشخصيات مثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وعلي وعمر، وخالد، كلها حاضرة في وجدان المتلقين، كرست حضورها قرون من الارتباط الداخلي والقداسة، وأخذت أحيانا شكل الأسطورة والخرافة لدى المداحين في الأسواق.

فالارتباطات بهذا النوع من الشخصيات هو ارتباط بالتراث لتصبح العلاقة بينه وبين الشاعر علاقة استيعاب وتفهم و إدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وبتوظيفها داخل النص الشعري تمنحها الموافق المتقاطعة قوة الديمومة و الخلود.

فالشاعر مفدي زكرياء قد تفاعل بشكل حيوي مع الشخصيات الدينية التي يزدحم بها شعره، لدرجة يصعب حصرها وهذا لكثرتها من جهة وتداخلها مع التاريخ من جهة أخرى، إذ يمكن اعتبارها شخصيات تاريخية، بسبب ارتباطها بالسياق العام للتاريخ العربي الإسلامي، لكن تنوعها وتداخلها يكمن في مكانتها ودرجة قداستها . فهذه الشخصيات في شعره، تتوزع بين الأنبياء والرسل والملائكة والشياطين، وكبار القادة والفاتحين وغيرهم، فطبيعة بعضها كالقادة والفاتحين تحولت داخل الضمير العام والموروث الجماعي إلى شخصيات تسمو على حدود الدور التاريخي البسيط والضيق إلى مرتبة أعلى كرستها العقيدة الإسلامية، بوصفهم شهداء وصحابة وتابعين وما إلى ذلك. ومن الشخصيات التي استحضرها الشاعر بطريقة أكثر

فاعلية ورمزية، شخصية النبي (سليمان) من خلال حادثة وفاته التي أخفيت عن الجن ليستمر في العمل، كما أشار إلى ذلك القرآن الكريم ويقول الشاعر:

ورعنا الليالي الحبلبات فأجهضت ولم نك نخشى من عجائبها شرا
وما دلنا عن موت من ظن أنه سليمان -منساء -على وهمها خرا

فهذا المشهد يستعيده مفدي ويسقطه على موقف ديغول إزاء الثورة الجزائرية، بحيث يرمز إليه متكئا على عظمة زائفة ما لبست أن كسرتها يد الثورة والصورة مستمدة بشكل ايجابي من نص الآية في قوله تعالى: [فلما قضينا عليه الموت، ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين] (10)

ويقرن في بعض الأحيان بين شخصيتين النبي محمد صلى اله عليه وسلم والنبي عيسى عليه السلام، حيث يتم توظيفهما في موقف موحد فيقول:

ونحترم الكنيسة في حمانا ونحترم الصوامع والقبابا
وكان محمد نسبا لعيسى وكان الحق بينهما انتسابا

فالدلالة واضحة هنا، إذ يشير إلى فكرة التسامح الديني خاصة في المنظور الإسلامي، وإلى فكرة التقارب بين الديانتين المسيحية والإسلام وتقاطعهما في بعض القيم.

فهاتان الشخصيتان، قد أخذتا قسطا متوازيا من حيث التوظيف، لأنها تجسدان قضية الصراع ضد الظلم وإقرار معنى إنسانية الإنسان.

والاستدعاء كله ينصب في إطار الرسالة السامية التي تحملها الشاعر وحرص على إيصالها للمتلقي بشيء من الخصوصية.

ومن أهم الأنبياء الذين احتلوا مساحة هامة في شعر مفدي، شخصية النبي (موسى) عليه السلام، فقد استنفذ مجموع المواقف المتصلة به كقصة -الطور والنار والعصا والغرق... وغيرها ويعتقد محمد ناصر: " أن ذلك عائد إلى شخصية سيدنا موسى عليه السلام التي حضيت بما لم تحظ به شخصية أخرى في القصص القرآني، حيث تكررت القصة التي تعالج مواقف سيدنا موسى في أكثر من ثلاثين موضعا هذا من جهة ،ومن جهة ثانية قد يعود هذا الاختيار إلى طبيعة مزاج مفدي زكرياء

نفسه، فطبيعته الثورية المؤمنة باستخدام القوة وسيلة لتغيير الأوضاع وقلوبها، ورفض إنصاف الحلول، والحصول على الحقوق بالطرق الدبلوماسية، وتمرسه على النضال والمواجهة في صفوف حزب الشعب منذ الثلاثينات، هذه الطبيعة المقاومة المناضلة التي اعتنقها منذ يفاعته ومن أجلها عذب وسجن ونفي ولوحق، هي التي دفعته إلى الإعجاب بالموافق القوية التي تطيح بالجبروت والطغيان، وقد تمثل له ذلك كله في قصة سيدنا موسى مع فرعون الطاغية" (11).

وهكذا فإن شخصيات الأنبياء كمورث ديني استحضره الشاعر في قصائده، قصد ربطه بدلالات أساسية لا تخرج عن نطاق فكرة الصراع والثورة وقصد الكشف عن حقائق ووقائع طالما استترت برداء زائف فرأى الشاعر تعريتها وكشف وجهها الحقيقي بطريقة تلميحية رمزية بعيدا عن المباشرة والتقريرية.

ودون الغوص في النماذج الأخرى المستمدة من التراث كشخصيات القادة والفاحين والتي كان الدين سببا في بروزها وخلودها أو أنواع المواقف التاريخية المرتبطة بالتراث الديني كبعض المعارك الشهيرة أو حتى الأماكن التي تكرر ذكرها كنوع من الاستعانة والاستمداد من التراث.

فلا بد أن نخلص في الأخير إلى بعض النتائج المترتبة عن فكرة توظيف التراث عند مفدي زكرياء ومنها:

أن عملية استحضاره للتراث تمت بطريقة انتقائية ومركزة تخضع في ذلك لطبيعة الأفكار والمواقف التي أرادت الشاعر أبطالها. كما أن طريقة توظيفه لهذا التراث اعتمد فيها على الترميز والتلميح لكن بعيدا عن الغموض المتعارف عليه في الشعر المعاصر.

كما جاء التوظيف في أغلبه في شكل اقتباس أو تضمين وحتى استشهاد أخذا بذلك طابع التناص.

-إضافة إلى ذلك أن نوعية التراث المستعمل معظمه ديني وهذا يعود لأصالة الشاعر وتكوينه الخاص وتجاوبا مع ثقافة المتلقي الخاصة.

-كما أننا لا نجد في شعر مفدي ظاهرة تناص فحسب وهذا أثناء توظيفه للتراث الديني بل تعداه إلى استخدام الصورة الفنية المؤثرة والكاشفة عن المدلول الخاص

بها، لتصبح بذلك الصورة الفنية مظهرا راقيا من مظاهر الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر. وعلى هذا الأساس يمكن القول أن عملية التعبير تبدأ بعد أن تتكون عند المتكلم عموما فكرة ذهنية محدودة يريد إخراجها من واقعها الذهني إلى واقعها المادي .

وفي هذه الحال تصبح الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجهها من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية و تأثير(12).

فالسباق الفني عند مفدي زكرياء يرتبط كثيرا بالواقع والحاضر حيث تحدث عملية ربط الغائب بالحاضر وأحداث الصدى أو الانتباه لدى المتلقي، لذا تم انزياح الشاعر للتراث الديني على وجه الخصوص بماله من خلفيات وترسبات داخل الذاكرة العربية، ولإثارة ذلك يلجأ المبدع إلى المجاز بدل الحقيقة. ودون شك فمفدي كان أكثر صدقا وفاعلية في تعامله مع التراث العربي والإسلامي وهذا يعود لصدقة مع ذاته عكس بعض معاصريه من الشعراء. ممن كن العداء لتراثه العربي لكنه لا يجد مناصا من الاستعانة به حتى وإن تعددت مشاربه من التراث العالمي .

الهوامش

- (1) - محمد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ط1، ص: 162.
- (2) - رولان بارت: لذة النص: دار توبقال -المغرب ص 38.
- (3) -محمد عبد المطلب: المرجع السابق ص: 163.
- (4) -اللهب المقدس (الديوان) ، ص: 273.
- (5) -محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة ص: 110.
- (6) -سنن أبي داوود : ج1/ص: 150.
- (7) -اللهب المقدس: الديون ص: 153.
- (8) -عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص: 24.
- (9) -علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، ص: 76.
- (10) -قرآن كريم سورة سبا -آية 14.

(11)-محمد ناصر: مفدي زكرياء - شاعر النضال والثورة ص: 121

(12)-جابر عصفور: الصورة الفنية، ص: 321.

تفعيل الخيال في القصيدة الشعبية الجزائرية

د. علي بولنوار

جامعة المسيلة

في كل عمل شعري إبداع فني ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته وتنسيقها وقدرته على استنباط الإيحاء في باطن الألفاظ. وبفضل ذلك الإبداع نجد الشعر قد حافظ على قيمته المتميزة ورسالته النبيلة في بحر النشاط الإنساني العام. ونراه قد صمد بعناد وإصرار، لدرجة أن العديد من المهتمين راحوا يتساءلون بدهشة وذهول عن السرّ في ذلك. وهاهو أحدهم يقول: «الشعر ضرورة للإنسان وحبذا لو عرفت لأي شيء هو كذلك»¹.

إن المشاعر المراد إبرازها تظل مبهمة في نفس الشاعر ما لم تجسّم في صورة تعبيرية، تبرز أبعادها ودلالاتها، ولا يمكن لهذه المشاعر أن تتسلّل إلى وجدان المتلقي ما لم تشكّل تشكيلا فنيا خاصا. فمن خصائص المضمون الشعري هو تلبّسه بالشكل الفني وتجسده في صورته التعبيرية الخاصة، فالمتلقي لا يمكن أن يتذوّقه إلا فيها، ولا يستشعره إلا بتأمّل بنائها الخاص، بحيث يستكشف العلاقات والإيحاء.

إذا فالمعنى الشعري لا ينبثق إلا من الصورة ولا يشعّ إلا في أشكالها التعبيرية، وأن أي عمل شعري يفتقر إلى عنصر الصورة ومهما كانت درجته الفنية لا يعد شعرا بالمعنى الصحيح.

فلقد أجمع النقاد على ضرورتها في الشعر، بل وقد عدّها البعض أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، وبها تتحقّق خاصية الشعر. وفي هذا المعنى يقول عبد الرحمن بدوي: «هي (الصورة الشعرية) أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، لأن

الشعر إنما يكون بها ... إذ بها تتحقق خاصية الشعر» 2 وفي السياق نفسه يرى سدني بأن الصورة الشعرية هي الشعر عينه، وأن الشاعر لا يكون كذلك إلا بفضلها، فما « يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري، وإنما ابتداع صورة بارزة... » 3.

فالمشاعر والأحاسيس تتحول إلى صور تؤثر فينا بأطرافها وظلالها، وتبدو مجسمة أمام أعيننا في أشكال وهيئات وظلال وألوان، تستثير مخيلتنا وتشدنا إليها بقوة وتجبرنا على الاستجابة للعاطفة الشعرية . وهذا لن يتم دون ملكة الخيال، فخيال الشاعر هو الذي يفرض سلطته الفنية وسحره الإبداعي على تلك الأطياف والأشكال والألوان ويصبغها بمشاعره وأحاسيسه، فكأنما نراها أو نسمعها أو حتى نتذوقها أو نشمها . من هنا يمكن القول إن الخيال أداة الصورة ومصدرها، بفضلها تتشكل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها وبألوانها وأصواتها، ناطقة تنبض بالحياة . لذا فإنه من غير الممكن أن نتناول خاصية فنية اسمها الصورة الشعرية مالم نتناول في الوقت ذاته الخيال . فالصورة من نتاجه، ولا يمكن أن نتصور شاعرا دون خيال، أو شعرا دون صورة، فهو « الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر... من الوصول إلى الحقيقة » 4 فهو يظهر دائما كقوة موحدة ومركبة « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد » 5. كل شيء من أشياء الوجود لا يمسه هذا الخيال، حتى يلهبه، فإذا فيه قوة للمعاني والأحاسيس لا تنفذ، فالشخص العادي يراها دون لمستها الجمالية ويتقبلها ببرود، فلا تثير فيه أي انفعال ، أما الشاعر فتثير فيه تلك الأشياء طائفة من المشاعر، يحولها بواسطة خياله إلى لوحات فنية في منتهى الروعة والجمال، وبمقدار قوة خيال الشاعر تكون قيمة قصيدته من الناحية التصويرية . فالشاعر لا يرى الشيء رؤيتنا له، وإنما يرى روحه، فيصبح كل شيء تحت بصره له وجود آخر غير الوجود الظاهر الذي نراه ، أو كأن فيه لحنًا من الحياة لا نسمعه، إنما يسمعه هو بأذنه المرهفة ، إنه يعرف من ألحان

الوجود وأسراره مالا نعرف لا يقف عند الظواهر المادية، وإنما يتغلغل في الأعماق وكأنما يرفع الحجاب الذي يغطي أعيننا.

الشاعر الشعبي كغيره يمتاز بخيال واسع وقدرة فائقة في التعامل مع موضوعاته، لقد هداه تفكيره إلى الخوض في العديد من الموضوعات التي تحتاج إلى خيال وفطنة . ولعل أكثر الأشياء التي هداه خياله الرحب إلى الإرتواء فيها، الطبيعة ، فهذه وبكل ما تتطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر كانت ولا تزال هي المصدر الرئيس لإمداد الشاعر الشعبي بمكنونات الصورة، فهو لم ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، لقد دخل معها في جدل، فرأى منها أو كشفت له من نفسها جانباً يتوحد معه، لذلك جاءت صورته ممزوجة بمشاعره وأحاسيسه وما يعتريه من اضطراب واعجاب . وإذا رحنا نبحث عن القصائد التي تعكس ذلك دون شك أننا نجد الكثير ، وأكثر الشعراء الذين مثلوا هذا الجانب بقوة، الشاعر عامر أم هاني، لقد خلف لنا لوحات فنية في غاية الروعة والجمال، لوحات خالدة بما تفيض به من مشاعر صادقة وألوان ساحرة، ولناخذ هذه الأبيات من قصيدته التي بعنوان "شكوى للبحر":

ريحتلي خاطري من بعد أعوام	سبحان لي زينك وقت أمغرب
كي قطعت ذا الشمس صرلتها عزام	بدلتها لونها ورجع ذاهب
عريتها بالخف وكشفت اللثام	بردت حمانها خارج لاهب
فسختها في أحمره يارسام	وخترت ذا اللون يفجي وناسب
فرشتها ماك قبل لا تظلام	به أمهذب صار فالنظره عاجب
سحرتني للوان في هذا المقام	بقيت نستغفر للمولى تائب

يصور الشاعر في هذه الأبيات حوارية جميلة بين البحر والشمس، فرغم ما بينهما من بعد إلا أن الشاعر كسر هذا الحاجز الذي يفصلهما، ونسف المسافة التي بين العالمين، اللذين لا يلتقيان إلا في مخيلته تغرب الشمس ويحتضنها البحر والنتاج منظر في غاية الروعة والدهشة، ماء أزرق وأشعة حمراء والحاصل مشاعر وأحاسيس ملتزمة لدى الشاعر والمتلقي معا . وما زاد من عمق الصورة أن الشاعر وظف اسمين للبحر، أو لنقل صفتين، مرة قال عنه (عزام) وثانية (

رسام) . ولنا أن نتخيل كيف يكون البحر عزاما – أى ساحرا – وماذا يمكن أن يفعله بالشمس . كذلك الأمر عندما يكون رساما . فبفضل الخيال تكون الصورة الشعرية قادرة، ليس فقط على النفاذ إلى نفس المتلقي والتأثير فيه، بل قادرة أيضا على تمكينه من تصور الأشياء غير الممكنة ممكنة والمفككة موحدة والبعيدة قريبة متداخلة، وتلك هي فاعلية الخيال الشعري.

وفي قصيدة أخرى بعنوان " فصول العمر الأربعة " يقول الشاعر أم هانئ:

حياة الإنسان فيها ربع أفصول	كي أيام العام عن تتبادل
الجايح تلقاه بالدنيا مشغول	مغرور ابفنونها ماه سائل
والعاقل هو لي يحسب وقول	مانا من حياة زهوها زائل
تبدال بربيع فيه الشجر إحول	إفتح ورد أمن اللون الهائل
يخرج ورق أجديد لسع هـ مبلول	من غصن ضعيف يظهر لك ناحل
يقدر بعد لي شفت مهزول	تروي فيه أمياه تجري من داخل
شجرة الشباب بالزين المعدول	خضره ولي شافها عقل جايل
تتغامز للشمس بالورق المهبول	وذاهب الريح تبدا تتمايل
فالخمسة أعشرين سنه وقت أحلول	فصل الصيف إجيه وصيب غافل
ذا حمان أكبير والعقل مزطول	من لهيب الشمس تلعان أهامل
ورق الشجره ايعود عاطش من ذا الهول	وحليل من ذا الصهد لي شاعل
وفتش عالماء لي برد لعلول	ما بين الحجرات من عنصر سائل
ولاواد يعود يرعد أمنقول	من كثر الجهات يتكركر حامل
ولا من ابحور والأمواج اتصول	عالمح لي فيه متحتم قابل
ولا ماء في أعماق الأرض أمجهول	راه يصفى ليه من تعب نايل
ما يفوت هذا الحر أن يبقى مختول	ما تكفيه أمياه ما ينفع وابل
هذا العمر أصعيب بمخاطر محفول	ما يسلم سواء لي ابزاد حامل
فالعام الربيعين يا مزين حول	هذا فصل أخريف بالغلة ياكل
الشجره بثمارها ذوق معسول	الغصن تلقاه مليان أحامل
هذا رزق أيعمر عالصره وتلول	ينفع العباد مهوشي باخل

الجسم متموم بالصحة مكمول وولي الانسان فكار أعاقل
لكلام الموزون والصديق فالقول امن الحكمة يعطيك أبقى فاضل
لكن في أخير فصل الرزق إيزول ورق الشجره راه يصفار أحايل
يظهر شيب فيه كي نوار الفول يتغير لون ما يبقى هايل
فالعام الستين والأمر مفصول هذا فصل اشتاه أخير أرايل
لورق طايح يابس أحال معلول هذا الفصل الشين غدار أقاتل
أقلبها جرد ابعدا لباس المريول عراها من ثوبها هذا الجاهل
عادت ترعد كي العبد لي مشلول ردمتها ثلوج عنها تنهاطل
وهلكها بجليد في ليل مرسول أقتلها بعروقها كلش ذابل
هذا الشجره هـ الشيخ لي مهزول من فات الستين مهوشي طايح
هذا الدنيا كي لي فسط مرحول اليوم حط اهنا أفي غدوه راحل
باقي وجه الله هذا حق القول ما ينسى يوم أرحيل إلا غافل
أحمد عامر بكلامي لاش انطول ابشعر الفصول خاطبت العاقل
كما هو بين فإن هذه الأبيات تعبر عن تجربة إنسانية نابعة من الأعماق،
وما زاد من عمقها، الخيال الكاشف النافذ إلى البواطن التي بحولها عبر ثقافة
واسعة إلى عوالم كبرى. لقد هداه خياله الواسع إلى الربط بين المراحل التي
يعيشها الإنسان وفصول السنة الأربعة، فراح يشبه كلا منها بمرحلة معينة مراعي
في ذلك طبيعة وخصائص كل فصل وألحقه بما يقابله من مراحل عمر الإنسان.
لقد نظر الشاعر إلى فصول السنة متخطيا في ذلك الرؤية المادية المباشرة . وهنا
ينبغي أن نشير إلى أنه لا يجوز أن نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصور أن
المفردات المتباعدة أو المتقاربة في الزمان والمكان، إنما تلتقي في الصورة اعتباطا
أو أنها يمكن أن تختار هكذا عن غفلة، لأنها حين تلتقي عن هذا الطريق أوداك لن
تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك و السخرية. وما لاحظناه في هذه القصيدة
يثير الدهشة والإعجاب، إذ كيف توصل الشاعر إلى أن يجمع هذه المعاني
والصور ويلحق بعضها ببعض . ففصل الربيع الذي تبدأ فيه الأشجار والنباتات
بالتفتح تقابله المرحلة الأولى من عمر الإنسان ، وهي المرحلة التي يبدأ فيها جسمه

في التكوين، في فصل الصيف تشتد الحرارة وتزداد حاجة الأشجار إلى المياه كي تروي عطشها، وهذه المرحلة، تتميز بكونها تشهد إلهاب النوازع والرغبات لدى الإنسان. وفي فصل الخريف تنزّين الأشجار بالثمار فيعم الخير، ومعروف أن الإنسان في هذه المرحلة يكتمل نموه العقلي والجسدي، بحيث يصبح تفكيره ناضجا وكلامه موزونا بالحكمة والتعقل. أما آخر الفصول، وهو الشتاء، فيأتي على الطبيعة ويقضي على كل أخضر، وكذلك الأمر بالنسبة للإنسان، ففي آخر مراحل عمره يفقد حيويته ونشاطه وتبدأ قدراته في التلاشي.

رغم أن تشبيه عمر الإنسان بفصول السنة قد يبدو في متناول كل الشعراء، إلا أن التجارب الشعرية أكدت أن القليل منهم فقط من يدرك معاني عمر الإنسان ويتعمق في تفاصيلها. وبالنسبة لفصول السنة فليس كل شاعر يمكن له أن يقف عندها ويحس بالتغيرات والمعادلات التي تحكم كل فصل، لذلك فالأمر يحتاج إلى خيال «يسمو بالنص الأدبي إلى مرتبة راقية، بواسطة الصور الفنية التي يمدّها لصاحب النص أثناء عملية المعالجة الأدبية لأي موضوع كان. وسواء أكانت هذه الصور من نسيج ما يعرف بلاغيا «بالبين» أو «بالبديع» أو ما يعرف «بالتجسيم» أو «التشخيص» أو أي وسيلة أخرى محققة للخيال في النص، فإن حسن توليد الصور عن طريق هذه الوسائل في الحقيقة تعود إلى الخيال الذي يبتكرها ويخلقها، وإن سلطان الخيال بالنسبة للنص الأدبي لا غبار عليه»⁶

وعلى ذكر التشخيص نقول بأن هذه الملكة من أرقى أنواع الخيال، وصوره إنسانية من أقوى أنواع الصور، فهو يجسد المعنى ويبعث الحياة في الصلب الجامد. وبفضله لم يكتف الشاعر الشعبي بتصوير موضوعاته تصويرا خارجيا، بل عمد إلى إضفاء الحياة عليها ولونها بألوانه النفسية. ففضل الخيال مال الشعراء إلى هذه الملكة — التشخيص — إستجابة لتأثيرهم الشعوري وإحساسهم بعناصر الطبيعة فتحوّلت بذلك الأشياء من صور واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة واضحة التعبير ناطقة الملامح تتمثل فيها الحركة والحياة والدقة، وبذلك يكون الشعراء قد نسفوا المسافة الموجودة بين ذواتهم وموضوعاتهم،

وربطوا بين أشعارهم ومشاعرهم، فاشتملت قصائدهم على التجارب الإنسانية بكل تناقضاتها وأبعادها .

وقد عبر محمد حسن عبد الله عن هذه الفكرة حين رأى بأن الصورة « انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية إنفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الإنسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار، وتتفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها، وقوانينها وعلاقاتها... بحثا عن صور أعمق تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمية. »⁷ وهذا يعطي للصورة الفنية كيانها ودلالاتها عن الأحوال الشعورية والفكرية، ومن ثم « فإن الصورة ليس أداة لتجسيد شعور، أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته... إنها نوع من الكشف أو الإكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك مالم يسبق لنا أن أدركناه »⁸ لقد كسر الشعراء الحدود بين الأشياء وهدموا أجدار العزلة بين الذات والطبيعة ليخلقوا بينهما التوافق والإنسجام فالصورة بفضل التشخيص ليست جامدة، وإنما مركبة وخيالية أيضا، تشيع فيها الحيوية.

وهنا يبرز السؤال الذي لا مفر منه، فهل كان الشعراء سيلتفتون حقاً إلى الطبيعة وعناصرها كل هذا الالتفات لولا ملكت التشخيص؟! .

دون شك أن ذلك ما كان ليكون لولا هذه الملكة، بل وقل لولا الفن بصفة عامة. وبما أن التشخيص نوع من أنواع الخيال، نقول بأن الصورة الشعرية ستظل بنت الخيال، مهما كانت الملكة التي تجسده وإذا فلا يمكن للشاعر أن يستغني عن خياله . لكن ومع هذه الحيوية والطاقة الدينامية للخيال، إلا أن هناك من نظر إليه — للخيال — نظرة مختلفة، وهؤلاء هم أصحاب الفلسفة العقلية، الذي يبدو أنهم قد خلطوا بين الخيال والوهم، وراحوا يحذرون من الفنون التي تقوم عليه، بحيث « يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال، لأنه لا ينتج غالبا إلا أفكارا باطلة صيبانية، لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو في السمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح، وأن تكون أثرا لنفوذ بصيرتنا. »⁹

إن هذه النظرة قد تصدق على الخيال البدائي، لكنها لا تصدق على الخيال الإبداعي الذي يعدم ويلاشي ويصهر ويزيح الغلاف المادي على عناصر الوجود، يكشف عن روحها المستتر وراء الظواهر، فإذا بالجوامد تتحرك تحرك الأحاسيس والمشاعر . هذا هو الخيال الخلاق الذي « يخرج من الصامت صوراً تفيض بالحياة ويحول المحسوس إلى معنى، والجماد إلى مدرك وجداني تهتز له النفس، فتزى المحسوس المجسم وقد تحول إلى فكرة متموجة جاثمة تنعم بجمالها الفني، وقوتها المعنوية »¹⁰، وحتى يبلغ هذا عليه أن « يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها، لأنه ليس مرآة، بل مبدأ خلق »¹¹، وإذا فالخيال لا ينتج أفكاراً صبيانية باطلة لا جدوى منها، فهو وإن هدم الواقع فلكي يعيد تشكيله من جديد في صورة فنية فيها دقة في التعبير وخصوبة في التصوير « إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحداً في الفنان بل كلا واحداً في الطبيعة »¹². ومع هذا ينبغي أن نقر حقيقة وهي أن الخيال ليس مسلكاً إيجابياً في جميع حالاته، فهو « إذا خلا... من الحقائق كان هشاً وإذا بعد عن الطبيعة والفكرة كان وهماً وظلالاً . وإذا تجرد من الوجدان كان تصويراً خالياً من الحياة . فالخيال الذي لا ينبع من الوجدان، ولا يرتكز إلا على التشبيهات الخارجية أو الإتفاقية يكون أقرب إلى الأوهام »¹³. إضافة إلى ما سبق ذكره فإن أهمية الخيال تزداد أكثر عندما نعرف بأن بقية عناصر العملية الشعرية من لغة وموسيقى وعاطفة لا يمكنها أن تشتغل دونه « هو هنا وهناك الذي يكتشف وسائل التجسيد للشعور والفكر، ويصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة »¹⁴ وإذا ما اشتغلت فإن ما سوف يصدر عنها من صور شعرية دون شك أنه سيكون أقل قيمة، فالخيال يعد المنطلق الأقوى لهذه العناصر «فهو للعاطفة موقظ، وللتفكير باعث وموجه، وللأسلوب غذاء، وهو أيضاً للشاعر عون من أقوى أعوان الإلهام »¹⁵. ومع ذلك ينبغي أن نعترف بأن الخيال يبقى بحاجة إلى هذه العناصر. وإذا لم تنكبه عاطفة حارة لا يمكن أن يسعف الشاعر في خلق قصيدة شعرية جيدة، وفي هذا المعنى يقول عبد الحميد يونس « فالخيال إذا سار دون أن تعززه العاطفة كان انتاجه كالصور الخالية

من الحياة أو كالأشباح العمياء «16 وإذا فإلحاففة تلهب خيال الشاعر وتبعث فيه القدرة على الخلق، وإقتناص الأحاسيس وطبعها في صور شعرية مثيرة ومعبرة.
الهوامش:

1. أرنست فيشر: ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت ،ص7
2. عبد الرحمان بدوي: في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ص72
3. ت. س. بيرس :الصورة الشعرية عند ت. س. إليوت. ترجمة محمد البهنسي. مجلة الفيصل عدد1 السنة الأولى 1977 ص53
4. محمد مصطفى بدوي :كولريديج، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف مصر ص95
- نفسه. ص87
5. العربي دحو: الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955—1962 ص129—130
7. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف مصر ص33
8. المرجع نفسه ص33
9. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث ، ص410
10. عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية ص106
11. ز. ل. بريث: الصورة والخيال، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الاحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية ص51
12. سهير القلماوي: فن الأدب —المحاكاة —مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر ص126
- 13 عبد الحميد حسن : الأصول الفنية للأدب ص104
- 14 . أنس داود: الأسطورة فيالشعر الحديث، مكتبة عين شمس ص14
- 15 . عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب ص107
16. نفسه ص101

التكرار وقيّمته الأسلوبية في شعر "الأخضر فلوس"

أ. عمار بلقرشي

جامعة المسيلة

سعى شعراء القصيدة الجديدة إلى التحرر من الأوزان الخليلية، متحررين بذلك من القافية، مؤمنين بأن القيم الموسيقية تتبع من داخل القصيدة، نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها، ويتصل بتجديد التركيب الإيقاعي "ظاهرة التكرار" وما تستشيره من مقاصد فنية إذ "يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي. وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن (التكرار) الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي (1).

ويمكننا التمييز بين نمطين أساسيين للتكرار في شعر "الأخضر فلوس" وفقا للتصنيف العام عند أولمان (2).

النمط الأول = التكرار البسيط

النمط الثاني = التكرار المركب

I- أما عن النمط الأول فيمكن أن يكون في تكرار الكلمة، أي كان جنسها صرفي الذي تنتمي إليه في جملة واحدة، أو في عدة جمل متوالية. ويمكن أن نجد في شعر "الأخضر فلوس" صورا متعددة للتكرار منها:

تكرار الكلمة في السياق: وتكون بنغمة أساسية، تصور مشهدا كاملا وتعبر عن جو القصيدة العام، ومن ذلك تكرار (عيوني) في قصيدته "إشارات صيفية من برج التداوي":

شدني يا نخل فالبحر ورائي.....

وعيون لم تزل تتبع خطاي في الجهات الست حلت

أينما كنت تكن ليست تبين !

لقد ذكر لفظة (عيون) لكنها سترد في الأبيات الموالية بقيمة أسلوبية مغايرة :

وطن للغربة العذراء والشوق : عيوني...

كجدار المعبد المسكون بالذكرى: عيوني

كاحتراق العشب في الصيف: عيوني

كنخيل قرب شط البحر يشكو غربة الدار: عيوني

شدني يا نخل إني مثل طير البحر مشتاق...

يوصل في بقية المقطع مع اللفظة (عيون) وتكتسب قيمة جديدة أيضا:

إلى البر...حزين

ليتني ما غبت عن عينيك يوما.(3)

يعرف هذا النمط - على المستوى التركيبي الخاص - باسم Epipher، أي تكرار

اللفظ في نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Stazteil يتلو بعضها بعضا، تواليا

غير مباشر "(4) .

وإذا أردنا التفسير الأسلوبي لهذا التكرار رأينا أن كلمة عيوني تكررت ست مرات

في الأسطر العشرة المذكورة، وهو ليس مجرد تكرار بل تقوم هذه اللفظة بدور

المقابل للحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر، ويرتكز عليها كشيء يجمع

أحاسيس مختلفة، وخلجات شعورية متعددة:

لفظة العيون الأولى: شعور بالحصار.

ولفظه العيون الثانية: شعور بالغربة والشوق.

ولفظه العيون الثالثة: شعور بالذكرى والتذكر.

ولفظه العيون الرابعة: شعور بشدة الاحتراق ويعني شدة الشوق.

ولفظه العيون الخامسة: شعور بالغربة مع الوحدة.

أما السادسة: فهي عيون الأمل التي تشعر الشاعر بالأمان والرغبة في الطمأنينة لو

أنها بقيت.

وهناك وسائل تعبيرية بلاغية مساعدة على التصوير في هذا التكرار وهي:

أ- الاعتماد على (كاف التشبيه) والتي تضيف نوعاً من الوحدة على الأسطر، وتظهر بذلك التوالي للتشبيهات المختلفة في قوله (كجدار المعبد)، (كاحتراق العشب)، (كنخيل).

ب- الاعتماد على الأسماء في التشبيهات، والتي تقوم بتصوير الحالة النفسية الثابتة للشاعر وعدم تغيرها في الشعور بالغربة مثل: وطن للغربة العذراء والشوق، جدار المعبد المسكون بالذكرى، احتراق العشب في الصيف، نخيل قرب شط البحر....

والتكرار لا بد أن يكون متصلاً بالسياق، مثلما هو في قصيدة (الدمعة) (5) حيث تكررت الكلمة نفسها (دمعة) عدة مرات في القصيدة وكذلك في قصيدة (رقية) (6) حيث تكررت كلمة (رقية) مرات عديدة .

II - أما النمط الثاني: والذي يكون في التكرار المركب فتتعدد فروعه: تكرار عبارة أو جملة بذاتها: وقد يعيد الشاعر صياغتها عن طريق التقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة.

ومن أمثلة التكرار الحرفي للعبارة ما جاء في قصيدة (التحدي) :

جميع القوافل ضاعت أمامي،

وجنية الليل قد أحرقت دفنر الذكريات

ومشنقة الخوف تعلق واحات عشقي

...تحكين من مقتلي رداء لحلم قتيل

جميع القوافل ضاعت أمامي،

ومشنقة الخوف تعلق واحات عشقي (7)

حيث يكون تكرار هذه الجمل كالشيء يوحى بفقدان الأمل والضياع، فتقوم هذه الإحياءات بتقوية المعنى، والحفاظ على السياق، كما هو الحال في جملتي (جميع القوافل ضاعت أمامي)، (مشنقة الخوف تعلق واحات عشقي) وكأنها فواصل بين المقاطع وبقاء المضمون نفسه، وتذكير به.

وقد تتكرر الجملة لا لمجرد التكرار بل لرغبة في التأكيد، كقوله:

حدثتني خطواتي

إن هذا الدرب موت و حياة..

في دمي سنبله كانت..

على دقات خوفي تتمايل:

(إن هذا الدرب موت و حياة !!)

لا شك أن عبارة (إن هذا الدرب موت و حياة !!) ليست فضلة، لأنها ليست هي العبارة نفسها التي وردت سابقا، فعلى الرغم من كونها مكررة إلا أنها ليست هي، فالأولى تؤدي وظيفة الإخبار، وأما الثانية فهي وسيلة بلاغية للتأكيد، وهي أبلغ من أية وسيلة نحوية أخرى، وظيفتها التأكيد الشعري خاصة.

2- ويدخل في التكرار المركب أيضا تكرار جملة حيث يكون هنالك تصرف وتغيير للكلمات أو الألفاظ، ويكون بذلك " التكرار عن طريق التلاعب اللفظي"(8).

ريشة قد برعمت فيها الأماني

قلت لا تخشي سكون الموج، فالموج صديقي

ليتني كنت ما قلت!

فالبيت الثاني من المقطع هو المقصود بالتكرار مع بعض التغيير لاحقا:

كان ناي الريح مبوح الأغاني !!

قلت لا تخشي هدير الموج فالموج حبيبي

ويظهر جليا التلاعب بالألفاظ، قصد الإثارة والتجديد، والتغيير طبعا:

فضممت الموج للقلب حنانا

قلت للريشة لا تخشي هدير الموج فالموج صديقي..(9)

فقد وقع تكرار السطر في عدة مقاطع مع وجود تغيرات، من إضافات، وإبدالات، كتغيير لفظة سكون بـ: هدير، وكلمة صديقي بـ: حبيبي، مع بعض الإضافات، كإضافة كلمة الريشة في السطر المكرر في المقطع الثالث، فنحن ننتظر التكرار، ليفاجئنا الشاعر بالتغيير والإضافة، من باب المفاجأة الأسلوبية المعمقة للدلالة.

3- ومن التكرار المركب أيضا هذا الذي يشبه الفلاش باك "Flash back"(10)، ويظهر هذا النوع في قصيدة "إشارات صيفية من برج التداعي"، فهي تصور

الحدث الرئيسي لتتوالى بعده الجمل الأخرى التي تصور مشهداً معيناً، وعندما ينتهي يذكر جملة المكررة تلك ليستأنف مشهداً آخر.

..... وارتمت نجمة أيامي على كف قطار

ها أنا أسحب فوق الرمل أشلاء حذائي..

عدت يا نخلة مكسورا فهل يقبلني ضلك ضيفا

لم اعد املك إلاك حبيباً...

فافتحي صدرك للطارق يا نبع الوفاء..

نجد اليأس والإحباط في هذا المقطع، وهو ما سيستمر في بقية الأسطر ليصور مشهد اليأس:

هل يعود النهر - بعد الصيف ررقاقاً

كما كان قديماً..

أم ترى أيضاً مجاريه تخون؟؟

ها أنا أسحب فوق الرمل أشلاء حذائي....(11)

فبعد انتهاء المشهد الأول بعد الفاصل، يأتي ذلك الفاصل نفسه أو السطر المكرر الذي يمثل مشهد المسير مع الانكسار ليليه المشهد الثاني..

III - يوجد نمط للتكرار يختلف عن سابقه حيث يحافظ فيه الشاعر على الجملة الأساسية، ويقوم باختزال مكونات الجملة المكررة سطراً بعد سطر، إلى أن تضمحل وتتلاشى " فيبدأ (العد التنازلي) لمكونات الجملة الرئيسية حتى تنتهي بأصغر مكوناتها التي يسمح بها النظام النحوي"(12)، ونجد ذلك عند "الأخضر فلوس" في ديوانه "عراجين الحنين" من قصيدة (فوضى الانسجام):

قد أبصر السحبا يستدرج الشجرا

فاحتار وانقلبا كي يجمع العمرا

وبعد هذين البيتين يأتي البيت الشاهد:

يا ليت شرباً من كأسها المطرا

يا ليت شرباً من كأسها.....

يا ليت شرباً من

يا ليلته.....

يا (13).....

وهذا النمط من التكرار وسيلة تعبيرية موسيقية فهو يشبه القفلة التي يمهـد لها بتقليص واختزال مدة (الاستغراق الزمني) للجملة الموسيقية، فتتسم الجملة كنغمة بالهدوء والبطئ والانكسار إلى أن تنتهي الجملة بأصغر وحدة نغمية. (14)

وتجدر الإشارة إلى خاصية في التكرار والذي يستعمل طريقة خاصة في الكتابة، ويجعلها وسيلة لإبراز جزء من القصيدة بالشكل الذي يريده الشاعر نفسه، ونجد في شعر " الأخضر فلوس" قوله في هذا النمط من قصيدته (حديقة الموت الخصيب):

ثلاث من النحل ذبن معا فوق زهرة

روحي.. دمي هو مملكتي...والذين

انتظرتهم شبح هارب للحديقة وهي التي

نتنامى على تربة...غيثها.... م...ن

د ... م ..ي(15)

فالفصل بين الأحرف كالتصوير البطيء للحدث (تساقط غيث الدماء)، حيث نقرأ هنا كل حرف بنوع من الإشباع بأصوات اللين، والوقوف عليها وقفة قصيرة، فنحس أن المتحدث كمن يحتضر فيقطع الكلمات والحروف، وكما هو الحال في المثال التالي من قصيدة "أغنية إلى عشاقها وفاتحة للعام الجديد"، حيث يقول في نهاية القصيدة:

تأتي الحياة مضيئة ..

من جهة الموت الموشى بالدماء!

أن الممات..

.. هو الحياة..

بلا انتماء

والياسمين..

هو البنفسج...

والشقائق!(16)

نحس أن من يموت هنا شهيد وهب حياته من أجل أن تحيا بلاده، فكان الموت هو الحياة، وهذا القول في النهاية كان منقطعاً لحظة الاحتضار، لكنه مفعم بالأمل والتطلع.

وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً، تعبيرياً، خارجياً، أي لا تعتمد على اللغة ذاتها أنه تصوير بالكتابة.

المراجع:

- 1- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية ص60.
- 2- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص133.
- 3- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ص86.
- 4- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص134.
- 5- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص97.
- 6- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص51.
- 7- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص12.
- 8- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص138.
- 9- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص82.
- 10- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص139.
- 11- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص84.
- 12- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص141.
- 13- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص47.
- 14- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص141.
- 15- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص28.
- 16- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص75.

المحلي والقومي في "وردة الأهوال"

ديوان الشاعر عمارة بوجمعة

أ. محمد الصديق بغورة

جامعة المسيلة

كان الشعر ولا يزال إلى اليوم وثيق الصلة بحياة المجتمع عامة وإن كان في ظاهره جزءا من حالة فردية. فدرجة تفردته في الرؤية والشعور ورغبته في تجاوز الراهن لا تلغي كونه تعبيراً عن جمع وعن كل من زاوية مفردة. لذلك "اهتم الإنسان العربي بالشعر بوصفه جزءاً من بنية وعيه، ورافداً رئيساً من روافد تفكيره، وباعثاً لافتاً للنظر من بواعث حضوره الوجداني، يصدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتماؤه العاطفي أو الإنساني. ويرجع إليه في إثبات وجوده، وإعلان تمسكه بما ينتمي إليه، وإقامة ما ليس قائماً في الحياة أمامه، لأنه يعد الشعر قولاً لازماً للفاعل..."(1)

وقد "قال معاوية لابنه: يا بني ارو الشعر وتخلق به، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات، فما ردني عن ذلك إلا قول ابن الإطابة:

أبت لي همّتي وأبى بلائي وأخذي الحمد بالثمن الريح
وإقدامي على المكروه نفسي وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مكارم صالحات وأحمي بعد عن عرض صحيح" (2)

فالكلمة الشعرية هي التي شكلت موقف معاوية وشكلت بعد ذلك الموقف جزءاً من التاريخ وهي تشكل جزءاً من ذاتنا إلى اليوم.

ولم يشذ كثير من الشعراء المعاصرين المحسين بخطر الكلمة عن مهمة كتابة النص الذي يخلق الوعي ويربط الفرد بواقعه ويشده إلى مواقفه الحاسمة شدا شعوريا عميقا، على ما في هذه المهمة في الشعر من تعقيد ومجازفة غير محمودة لدى الشكلايين الذين لا يرون الشعر خارج ذاته، لكن كثيرا ما تكون المجازفة اختيارا.

وقد يكون تجريب إثراء القومي داخل المحلي في الشعر المعاصر من تلك المجازفات الشعرية التي تتجلى في ديوان الشاعر عمارة بوجمعة أستاذ الأدب العربي بجامعة جيلالي اليابس بسيدي بلعباس.

يقول الدكتور مصطفى ناصف: "واجه الشعر العربي مشكلة التأليف بين الفردي والتقليدي، واستطاع أن يؤلف وحدة أو نظاما يتألف من التناسب والتناقض. وهذا بداهة حلم شارك فيه الشعراء المحدثون، وشارك فيه الباحثي وأبو تمام..." (3) وبذا يتبين أن تجريب الفردي المحلي والشعبي والشخصي ليس جديدا في النص المغامرة الشعرية العربية، فقد وجدت سمات شعبية في بعض شعر بشار بن برد، لكنها في شعر أبي العتاهية أضحت اتجاهها واضح المعالم، وقد كان ذلك حضورا قويا لما هو مناقض للبلاغة، أي للتقليدي. والتاريخ الأدبي ما زال يذكر لنا عتاب سلم الخاسر الشاعر العباسي لأبي العتاهية عن قصيدة أنشدها: "لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية. فقال: والله ما يرغبنى فيها إلا الذي زهدك فيها." (4)

ولعل حضور العامية في الفن القصصي أبرز مظهر لهذه التجربة التي خصت بها الأعمال الحديثة، إبداعا لذات حساسة بالاستثنائية التي يمكن للتراكم القرائي أن يبعثها ويبرزها ويحولها واقعا ملموسا ضمن توجه أدبي العام.

والحقيقة أن هذه النزعة المحلية غير منفصلة عن فكرة جديدة ينظر المثقف العربي منها إلى معاني الوطنية والقومية نظرا جديدا حتى وقر في الذهنية الجديدة أن الوحدة القومية لا تقوم بالضرورة على التهميش والتسفيه لكل ما يختلف قليلا أو كثيرا عما هو "فصيح" سلفي، كما لا تقوم على الهيمنة بل المشاركة؛ مشاركة ما كان مختلفا عما هو شعبي أو محلي. بل إن النزعة القومية نفسها أضحت في الوعي القومي الجديد تحتاج إلى توسيع أفقها في جو الحرية بتجميع كل ما هو مختلف عنها ظاهريا لهجة ولغة ودينا وأثرا شعبيا، لأن قوة التاريخ ووحدة الوجدان تضمنان جميع هذه المكونات إليها لتشكيل كل واحد هو ثقافة الأمة الواحدة. رأيتني ملزما بالبدء من هذه الملاحظة وأنا أقرأ ديوان الشاعر عمارة بوجمعة أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة سيدي بلعباس "وردة الأهوال". الديوان

من الحجم الجببي، يقع في 114 صفحة، منشورات غرافيك سكان، دون تاريخ، على نفقة الصندوق الوطني لترقية الآداب وتطويرها بوزارة الثقافة الجزائرية.

العنوان:

بنى الشاعر عنوانه على التضاد، وهو سمة كثيرة الحضور في الشعر الرمزي بصفة عامة: أزهار الألم، لبودلير، أفاعي الفردوس لإلياس أبي شبكة، موسم في الجحيم رامبو...جمالية مكثفة تكشف عن أساس الحياة انطلاقاً من كون الثنائية خيطاً رفيعاً ينتظم أشياء الحياة وانسجامها في الوقت نفسه. لكن الأهم من كل هذه الجوانب الشكلية الفنية هو انطباق التسمية على الواقع السياسي المحلي والقومي على السواء فالوطن وردة جميلة إلا أنه مليء بالأهوال النابعة من أسباب كثيرة لا مجال لحصرها.

الغلاف:

تؤلف الغلاف خمسة أجزاء: اسم الشاعر وسط أعلى الغلاف بالأبيض بخط فني داخل إطار أزرق داكن -وتحت الإطار في الثلث الأول من الغلاف عنوان الديوان بخط فني أزرق قريب من البنفسجي تخللته خطوط أفقية يمتزج فيها البياض بالحمرة والحروف تحيط بها ظلال سوداء والظلال السوداء محاطة بظلال رمادية، وتحت الظلال كتب بخط واضح صارم في التجنيس الفني(نصوص شعرية) في وقت شاع فيه مفهوم النص تأثراً بأراء بارت السبعينية، وتحت العنوان لوحة فنية فيها كثير من الزخرفة العربية والنسيج التقليدي والأشكال البربرية والزليج الأندلسي، واللوحة المشكلة للغلاف تتمازج فيها ألوان عديدة: الأخضر في الوسط يليه البني ثم الأزرق، ويمثل البياض المحيط بهذا كله مساحة بيضاء تصل الثلث مما أصبغ على الغلاف إشراقة وجاذبية. والديوان مكون من خمسة وأربعين نصاً شعرياً. يقول الإهداء:

إليك!

ها أنت في جمرة القلب

ها أنت في مزيج

يشفع لك من الورد المصاب بأمل التذكر

وهروب المستحيل.

بهذا التقديم فنحن أمام شعر لأنه يتضمن هاجسا يترسمه انطلاقا من وعي باللغة والفن والاستمرار، فقديما قيل إن الشعر أكثر من بيت (5) ولم يك ذلك حصرا عدديا للشعر بقدر ما كان إشارة إلى ضرورة ابتعاد الشاعر وشعره عن العرضية وضرورة اقترابه إلى حد الالتصاق بالقصدية ووضوح الرؤية. وغير بعيد عن هذه اقصدية والهاجس يشير رولان بارت إلى أن من أبرز صفات النص الاستمرارية. (6)

ولب هذا الديوان تأرجحه بين الماضي والأمل، والذات المحققة بكل أبعادها بعد أن بدت مستحيلة التحقيق، ونبض القصائد بعد ذلك هو هذا الضمير المتردد بين الأنأ والأرض بمكانها وتاريخها وأحانها وأصواتها. يقول التقديم حيث يحضر الأنأ:

مؤتلقا

عبأت الورد لكلام الليل

واستفردت بجنانه

حاملا ثمالة الرحيق

والحنين الفادح

ومقبلا بالهول الفاتن

والأفئدة المأهولة

بمباهج الماء والنعم.

فرح ينبع من ألم واضح وثنائيات جارحة: الورد/الليل، الحنين/ الفادح، الهول/ الفاتن، والنتيجة هي الحياة والنعمة.

وفي مطلع القصائد يتضح مبدأ الشاعر العام الذي يلون الديوان؛ اعتزازه بعروبة الجزائر وإسلامها، فمن النص الأول توجه تحية ذات دلالة حضارية لـ "فرسان" إنهم الفاتحون الذين كان الجزائريون ضمنهم:

فرسان خلد مرت طلائعهم بالبشر

ترعاهم نجمة

ويرشدهم هلال

فرسان جابوا حدود المدى وأراحوا على غروب السهو خيولهم...
فرسان كل ما فيهم عزة وجمال وعظمة وبشر تصل حد الأسطورة:"

سروجهم بلور

وداعتهم غلال

فرسان جنة "

ثم يأتي الترحيب بهم والفرح بمقامهم والتبرك:

"سلام عليهم إذ تهادوا

وإذ أشعلوا في التراب صبابتهم

فطاب بهم هواء الأرض

وطاب في البر مقامهم".

في البدء إذن كان الحب بالفتح لا الحرب.

وبعد الزمان ترد الأرض في "هذا المكان" أما وتكرر ثلاث مرات كما وردت في
الحديث الشريف ثم يرد ذكر الأب:

أبيك

ثم صوت أبيك

يمر في حنايا الوقت خفيفا

ويترك لك في بياض الدرب

ثقل الودائع

وبرنوسه

والعصا..

ودائع إذن هي من رحم التاريخ: برنوس من نسج الذات الأولى "البربرية"،
والعصا تقليد النضال بدءا من طرد الغزاة إلى نشر الإسلام بالأندلس وصقلية
وإفريقيا. وفي "بستان من فيض أسلافي" عطر التاريخ وشموخ الانتماء في سعادة:

بستان من هبة الأسلاف

أهفو إليه بفرح الوصل

لعل في إيقاعه وقدة الحلم

ولعل في الحلم ثمرة الروح

وفصول أمنيّتي..

الأسلاف الوصل الحلم الروح، رباعية الانتماء وجمع لمشكّل مركب يجمع
هذه العناصر المحلية والعربية والروحية لتكون الجزائر. وفي "علامات على جبين
وطن" يداعب النص اللون ويعطيه دلالاته المحببة وأشكاله المأثورة . وينطق
المكان بذاته وخصائصه الأصيلة فيه: واد مكرة، وهران، والبحر، ينطق ليزول
الليل وتبدأ الحياة:

الأحلام البعيدة تمشي في طراوة الطين

وادي مكرة يقذف بالمياه والتعب

كنت فتى

وكانت امرأة تقطع وجع الصمت

وهبتها الجداول والندى

وهبتها وهران شرفة من جسد البحر

تطل على وردة الساحات

اترك همسك أيها البحر

يفض على وتر الليل.

وفي نص "طاسيليات" يتجذر المكان أكثر في بعد يجمع ما هو إفريقي وما
هو بربري في التاسيلي مع موسيقى التندي المتألّمة الباحثة في الفضاء عن شيء،
لعله الدليل لتنتهي الحيرة:

"صوت أعزل

وبين الرقصة والموت

الأصابع السوداء

يذيب وردة الرمل

ويحمل الأهلة على قرون الغزالات

وجوه زرقاء مصبوغة بريح الوجد تغزل هول الليل...إيقاعات التندي

تستوطن قلب الدائرة

وتجد دليل القوافل التائهة في أرجائها"

3- لعبة الألوان:

الأبيض السلام: للأبيض حمامتان على ضياء الفجر...

هو إن بياض الابتداء فجر النهار الذي لا بد أن يحين الأحمر لون التضحية
والفروسية والفتح وشرف الأرض:

المليون ..

وله النصف تلبس به الأرض ظلها

ويزدان الصهيل

للأحمر عبق يستطيب به اللحم

رنيه في مهجة الدمع

وإيقاعه في الغمام ...

تزاوج بين الشهادة والأمل والغيث لمحو الحد بين الفرح والجرح، وصنع

الأخضر مسك الشهادة ويقوتها، أخضر يطلع من الأحمر يحضر في شجر الأرض

ونور الروح، لتطير الذات إلى الغد:

"الأخضر المترع في ضوء المسك

طالع من شقوق الروح

سراجا

أعمدة

وأحجارا من يواقيت

الأخضر الصاعد من همس الوردة

يفتح للوقت خضرة الشجر المسقي بأنخاب الدم

ويضع جناح القلب على الثمار ...

هو أخضر الشهادة المعطرة، الروح عند ربها، النور المقدس، الإسراء،

الإشراق المترع باللون السحري، اخضرار من رحم احمرار ينسي الألوان كنهها

الشكلي يدخلها روح المعنى ويعطي الوقت المنسي لون الروح والشجر قداسة

الثمرة المسقية بالإنسان. ألوان العلم / الذات تتسابق، تتغاير تتألف تتماكن تتراتب:

أحمر

أبيض

أخضر

أخضر أحمر أبيض هبوب رايات تملأ مجرى التضاريس

رماد عنقاء

وسلك من العقيان النفيس..."

ألوان تقتل المستحيل تتحرك في الحياة تصوغ من رماد العنقاء وجودا.

طائفة من الألوان ذات دلالات وطنية واضحة تصل حد التقريرية السياسية، لكن

الشاعر ينقل التجربة قدر الإمكان إلى الترميز وتكثيف الصورة تملصا من سطح

الشرح وخطابية الموضوع.

4-الأشكال:

1- النجمة والهلال: ومع اللون يستعين النص بالشكل تأكيدا على الراية الوطنية مع

حضور الدم والسلم:

له البرق وشم هلال

ودليل نجمة وغيوم...

2-حروف الجزائر، دلالات شعرية:

يوظف الشاعر في ذلك قدرة الحرف على تغيير الأمور سحريا كما هي

العقلية الشعبية والقصيد الشعبي الجزائري والمغربي عموما.

الجيم: يجيش الماء من هدير السواقي

نزفت صباية الشوق

وأحجار الود على الطريق ...

جاءتك أجنحة الموج

وجاءك جمر التراب...

فالجيم حركة وحياة وحب واشتعال الأرض ليبدأ النهار.

الزاي: "يزلزل الصوت أعماقه

صخر موقد يذوب بأثقاله

وضوء لنداء فاحم... هو قلبك أيها الوطن الجريح

يهب دمه في لمحة تهفو

لإيقاع يسكن وهج التضاريس..

هو حرف للزلزلة والضوء الألم وبدء تضحية ليضخ القلب دما ينتظم

تضاريس وطن يجرحه الجحود المفضوح في "تذكّار :

" لم تحمل الشمس قمصاتهم في البر

لم يؤول البحر قتهم

ولا عبرت من ماءلجتهم سفينة

ما تقفت الطير حكمتهم

ولا الموج اختبر لون غمامتهم في الهديل

واروا نجمتهم وغابوا...

وفي غمرة هذا النسيان يرجع النص إلى المجاهد الرمز الأمير عبد القادر

في "قمر على حصن الأمير" حيث تجتمع كلمات حية تكثف الدلالة الجزائرية

بخصوصية المكان والزمان والتريخ والفكر والحدث:

ها أنت يا سيدي تخطر في البال

وتلقي على المدى بروق أحصنتي

فأبحث في الحلم عن طرقات تفضي إليك

عن أخيلة تجمع لك من شجر الدردار حنينها

تعطر زمن الحكمة والقصائد...

فشجرة الدردار شجرة المباينة القادرية وزمن الحكمة زمن الأمير عبد القادر

والحكمة إشارة إلى تصوف الأمير، الذي يشكل البعد عن يناييعه عزلة ووحشة:

وللقلب حال العزلة / ينوء بوحشته

ويستظل بسيفك

وبالشجر الطالع من كتاب العبر...

لك يا سيدي جهة في الغياب

تشع من عثرة الخيل

ومن أسئلتي
ولي منك حاضر
يحتضن ظل البيعة والأحلاف
ويمد بريقه لمعجزة الشهداء وطلعة النخل...
ها إني أضع يدي على حجر القيطنة
وأحاذي صوتك في مسيرة الركبان
كي أطلعك على جمرة أسراري...

إن النص الشعري عند الدكتور بوجمعة عودة محمودة إلى شعر المعنى
شعر القيمة المناهضة للهيمنة التي أرادت العولمة بسطها ليس باسم الصراع بين
دين ودين لكن باسم رأس المال ضد المعنى في عالم يغدو يوما بعد يوم بلا معنى
كما أشار إلى ذلك رجاء غارودي في كتابه نحو حرب دينية ؟ جدل العصر (7)
وهو إذ يمتزج بالواقع المعيش يؤكد معنى النص الذي هو في جوهره نسج
كما تبين كلمة نسيج text التي جاء منها لفظ "نص" في اللاتينية. (8)

والشعر في عرف صاحب الديوان إيمان بما للكلمة من دور في خلق
الوعي التاريخي القومي الذي بإمكانه مجابهة التحديات الكبرى التي تهدد وجود
الأمة ككل. وهنا ينبغي ألا ننسى الدور الكبير الذي قامت به النصوص الأدبية
والفكرية التي شكلت عبر خمس وعشرين سنة جزءا هاما من وعينا بقراءتنا
الفردية التي تعلقنا منذ فجر القرن العشرين بكتابات عديدة منها آثار كل من
الكواكبي وطه حسين وعبد الرزاق *. (9)

وبعد فقد تميز ديوان الدكتور عمارة بوجمعة بالتجريب الجاد والبحث
المعمق عما يجعل صوته الشعري أصيلا غير مكرر لتجارب سابقة صورة
ومعجما ونغما، كما كان تأسيسا حقيقيا لصوت جزائري بقدر انغلاقه على
الخصوصية الوطنية والخطوط المحلية بقدر اتساعه ليشكل رافدا جديدا ضمن التيار
العربي القومي العام بكل مكوناته اللغوية والحضارية والشعبية والمكانية والزمانية.
ويبدو أن هذه التجربة دعوة للشعراء العرب إلى البحث عن خصوصية محلية
تنثري الشعر العربي وتشكل وعيا قوميا جديدا يغذي ذاته بالخصائص المحلية. كما

تبدو هذه التجربة دعوة إلى فهم الذات العربية ومكوناتها جميعاً بمزيد من التعارف الذي يجعلنا أقدر على فهم مكوناتنا وطاقاتنا لأننا بعيداً عن هذا التواصل نضل غرباء داخل أرضنا العربية. وهذا التواصل مع الذات ومكوناتها الثقافية والتاريخية والمحلية هو إحدى السبل الكفيلة بغلق الباب في أوجه العولمة والأمركة التي تحاول تفتيت الأمة.

*هكذا ورد الاسم في المرجع.

الهوامش:

- 1-د/رحمن غركان: مقومات عمود الشعر: الأسلوبية في النظرية والتطبيق. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص9
- 2- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق د عبد الحميد هنداي. المكتبة العصرية صيدا بيروت. 2004 ص19، قدامة بن جعفر : نقد النثر ، تحقيق العبادي عبد الحميد. دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1982، ص81
- 3-د/ مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثنائية. عالم المعرفة، 255 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1978، ص232
- 4-د/البهيبيتي، محمد نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار المعارف بالأسكندرية، مصر. ص353، 354
- 5- أبو الحسن أحمد بن فارس: الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تحقيق وتقديم مصطفى الشويمي. مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر بيروت لبنان. 1964م ص273
- 6- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. (دراسة) اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000 ص17
- 7- روجيه غارودي: نحو حرب دينية؟ جدل العصر. ت. صياح الجهم. دار الفرابي بيروت، دار عطية للطباعة والنشر والتوزيع. ط3، 2001 ص81
- 8- محمد عزام: تجليات التناص في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001 ص13 ، 14

9- د/ حسن مصطفى سحلول :القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها . اتحاد الكتاب العرب

دمشق 2001

المراجع:

1- د/البهيبي.محمد نجيب:تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري،دار المعارف بالأسكندرية،مصر.

2- د/بوجمعة عمارة: ديوان وردة الأهوال، منشورات غرافيك سكان. الجزائر.دت

3-ابن زريل عدنان:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.(دراسة)اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000

4-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق د عبد الحميد هندراوي.المكتبة العصرية صيدا بيروت.2004 –

5-د/ سحلول حسن مصطفى:القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها . اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001

6-عزام محمد: تجليات التناس في الشعر العربي.اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001

7-غارودي روجيه: نحو حرب دينية؟ جدل العصر.ط3.ت صياح الجهم، دار الفارابي بيروت،لبنان، دار عطية للطباعة والنشر والتوزيع، الدجائر2001

8-د/غركان رحمن: مقومات عمود الشعر: الأسلوبية في النظرية والتطبيق. اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2004،

9-ابن فارس أبو الحسن أحمد: الصاحب في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تحقيق وتقديم مصطفى الشويمي.مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر بيروت لبنان.1964م

10-قدامة بن جعفر:نقد النثر، تحقيق العبادي عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص81

11-3-د/ مصطفى ناصف:النقد العربي نحو نظرية ثانية.عالم المعرفة،رقم 255 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت.1978م

شعرية المكان وهندسة المعنى
دراسة في الفضاءات الملحمية وجماليات الجغرافيا الشعرية
في إلياذة الجزائر

أ . جمال مجناح
جامعة المسيلة

ملخص:

تحاول هذه الدراسة استجلاء فضاءات المكان في إلياذة الجزائر، انطلاقاً من إشكالية البحث في علاقة المكان بالأبعاد المختلفة التي تضمنتها رائعة مفدي زكريا "إلياذة الجزائر" وتأسيساً على بحث شعرية المكان في الإلياذة فلقد ركزت هذه الدراسة على تحليل مفاهيم المركزية والتعالي وربطها بأبعاد الجغرافيا الشعرية والذاكرة التاريخية للمكان . وسعياً لتحقيق الغاية المرجوة من هذا البحث الموجز، تم التركيز على تحليل ظاهرة المكان باعتبار عنصراً مهيماً يمكن سبر أغواره بدءاً من ظاهرة المكانية في العنوان ثم بحث مفهوم التعالي الكامن في المقدس، وصولاً إلى شعرية الجغرافيا وانتهاءً بالمكتن والتجربة التاريخية.

الكلمات المفتاحية : المكان - الجغرافيا الشعرية - الفضاء - التجربة التاريخية. المركز . التعالي.

مدخل:

تعددت قراءات إلياذة الجزائر لمبدعها مفدي زكريا، وهذا التعدد لا يعني نهاية القراءة إذا ما أخذنا بالاعتبار أن النص الأدبي عامة والشعري خاصة مصدر لا ينضب من الدلالات والمعاني لتتنوع المناهج والرؤى. كما أن طبيعة الخطاب الذي توفره الإلياذة تفتح مجال الدراسة والتحليل على أكثر من قراءة، لأن تلقي النص نسبي ومتغير بتغير الزمن والرؤيا والمنهج.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار نص "إلياذة الجزائر" نصا منفلتا تتعدّد عناصر سياقه الثقافي والجمالي، إذ يتوفّر فيه التنوع العلامي الضروري لتخصيب النص ممّا يسهّل على الدارس خوض مسالكه، ومادام الخطاب يقوم على تنوع السياقات . وهنا يمكننا أن نفترض أن نص الإلياذة تأسس على اختيار مفهوم المكان كاستراتيجيه تبليغ في خطابه، "وبهذا المفهوم" يمكن القول بأن المرسل يمارس ما يسميه (فيجن شتين) بلعبة اللغة، في تشكيل الخطاب وفقا لاستراتيجيه معينة، لأنّه يرتبط هذا المفهوم المحوري الجديد ارتباطا وثيقا بنظرية الاستعمال اللغوي" (1).

وإذا ما عدنا إلى السياق العام لميلاد النص، فإننا سرعان ما ننتبه إلى أن الشاعر اقتحم فضاءات متعددة الأبعاد، تقوم على استلهم أنساق ثقافية فاعلة ودالة أسّس عليها البنية الهيكلية للنص. وهذه الفضاءات يمكن أن نوجزها في أربع حقريات معرفية تشكل الأنساق الثقافية المضمرة التي سيتأسس عليها البناء الملحمي وهي: فضاء المقدس وفضاء التاريخ، وفضاء الزمن وأخيرا فضاء المكان. فهذه الفضاءات هي البنية الكلية للموضوع وللاستراتيجيات التبليغ وما يمكن أن تشير إليه من علاقات في النص أو ما تحقّقه للنص من قرائن تستهدي بها القراءة، فهي بمثابة المؤشرات والموجهات التي تحيل على البؤر الدالة والفضاءات أو الملحمية، كما أن الجغرافيا الشعرية - باعتبارها - من المكونات المكانية الأساسية الحاضرة في نص الملحّة لها أهمية خاصة في بناء التقاطعات الحديثة، حيث أن الملاحظة الأولية تفترض أن البنية المكانية في الملحمة مؤسسة على مجموعة من التعارضات التي تسند الأبعاد الفكرية والدلالية في النص. وبهذا يمكن اعتبارها أحد المعايير التي تمكّننا من استنتاج المكان في نص الملحمة.

وأمام توسع حضور الأبعاد الجغرافية والتاريخية والدينية، فإنها ظلت مرتبطة ببنية المكان باعتباره جغرافية شعرية كلية وذات طابع شمولي، ولا أدلّ على ذلك من اختيار عنوان الملحمة "إلياذة الجزائر"، وهنا يضعنا الشاعر أمام مشهد شامل يجعل من المكان مفتاحا بنيويا وسميائيا متعدد الدلالات، فالصورة العنوان تدفع البعد المكاني إلى سطح النص وتضعه في مجال القراءة، كما أن المكانية (شعرية المكان) تختزل مفهوم الوطن الخلفي للقصيدة، والذي يوجهنا إلى

طبيعة ميلاد هـ، فالجزائر الشعرية ترتبط بميلاد ذي طبيعة ملحمية، تمتدّ في فضاء الزمن التاريخي وحركيته، وباختيار هذا المسار "الملحمي"، فإن النص يهيئ المكان لأكثر من علاقة تتدافع خلالها عناصر المجهول والمعلوم، "لأن القصيدة تظهر المجهول في المعلوم، وتقيم جدل هذه الثنائية داخل الصورة الشعرية، لتصبح هذه الأخيرة مكان الكشف الشعري"(2).

1 - مكانية التعالي في البنية المرجعية للعنوان

تحليل البنية التركيبية للعنوان على أكثر من بعد، ويتداخل في مستوياتها الشعري والتاريخي والجغرافي والاجتماعي، وإذ تصبح الجزائر المكان المعلن للعمل الملحمي، فإن مقياس الجمالية يعدل مفهوم المكان الجغرافي ذي الأبعاد السياسية والاقتصادية إلى مكان/جزائر شعري يركّبه ويقترحه ويحدّد ملامحه اختلاقه الشعري ووجوده من خلال الصورة الشعرية في النص، وهنا فإن "الطبيعة الشعرية لوجود المكان في النص"، تأخذ في الاعتبار العناصر النوعية المفروضة على كل عنصر مكاني، لأن كل تلك العناصر تتكثّف بطبيعتها المجازية في النص"(3)، وهو ما يجعل منها بنية متعددة الاحتمال والدلالات، لوقوعها ضمن دائرة العمل الفني الذي "يجمع بين الوقائع الاجتماعية والبنىات المستقلة المتعددة الدلالات"(4).

يكشف إعلان هذه العنونة "إلياذة الجزائر" عن الأبعاد الملحمية الممكنة، لأن مصطلح الإلياذة يختزن الخلفية الملحمية التي تتقاطع مع "هومبروس"، ولذلك فإن هذا البعد يفتح النص على قراءة تستكشف عالما ملحميا، وتصبح لفظة "الإلياذة" علامة دالة تخصّص النص وتهيئه لتجعل منه احتمالا نصيا لعالم جديد، ليس انعكاسا لأي عالم قائم، سواء في الخارج أو في الداخل"(5)، ولذلك فهي لا تكتفي بأن تشحن النص بالبعد الملحمي فقط وإنما تتقمّص وظيفة الدليل عند المتلقي لكونها مؤشرا يدل على الممكن، وإذ تتحوّل الإلياذة للجزائر، فإن هذا العالم/المكان والفضاء يحوّل محور القراءة من الفضاء الملحمي اليوناني الذي أشاره مصطلح "الإلياذة" إلى فضاء ملحمي جديد ينقل مكانية النص من البعد اليوناني إلى البعد الجزائري، مع المحافظة على استمرار توتر النفس الملحمي الذي تثيره

العنونة. وأمام هذا المشهد فإن اختيار هذه العنونة لم يكن اختياراً متروكاً للصدفة أو لمجرد توارد الخواطر، بل يمكن اعتباره من الأبنية المحورية لنص الإلياذة، لأنه شكل خطاباً مشبعاً بالدلالات، وحقّق التواصل بين النص والمتلقي، وهنا لم يعد الشاعر مصدر البث، بل إن النص - بهذا تركيب - تملّك فاعليته الذاتية باعتماده على مفهوم الجملة الخطاب، وباختيار هذه العنونة يمكن أن ندّعي أن "الشاعر استطاع أن يجعل من نفسه، وهي ذات مبدعة شاعرة، طاقة تتفاعل مع المكان وتتحد به وتحبّه وتقّده وتحسّ جمالياته" (6) .

ولذلك فإن هذه العنونة علامة أولية تمتلك وظيفة مرجعية في النص مهمتها الأساسية هي الإحالة على مرجعها، ومن ثمّ فإن القارئ يمكنه تحسّس أهمية هذه العلامة/الصورة بما تحيل عليه من نفس ملحمي وما تهيئ له من أجواء تساهم في بناء العالم المتخيل للنص، وليس عنوان الإلياذة هو العلامة الوحيدة في النص التي تكتسب هذه الوظيفة المرجعية، فكثير من الدراسات أحصت عدد أبيات الإلياذة الجزائر (7) غير أنها لم تنشأ البحث في سرّ هذا العدد (ألف بيت وبيتا) ولا في الإحالات الممكنة التي يضيفها العدد (عشرة) الذي يتألف منه كل نشيد من أناشيدها*.

فهذا العدد، فيما يبدو ذو وظيفة مرجعية، تحيل على ما ارتبط بع في الخيال الأدبي والشعبي، وهو ما يمنحه القدرة على المساهمة في بناء عالم النص، ونقصد به هنا المكان الشعري المتخيل لما يثيره من خطاب تخيلي، وبالتالي فإنه هو الآخر من الأنساق الثقافية المضمرة التي تساهم في شحن الفضاء الملحمي للقصيدة بالخارق والخرافي والأسطوري، فالرقم ألف وواحد يحيل الخيال على المرجعية التراثية فهو يذكرّ القارئ بألف ليلة وليلة، وبأجوائها الأسطورية، كما قد يدل على طابع الحكاية الذي أراده الشاعر لملمحته وهو ما يتفق مع فكرة سرد تاريخ المكان/الجزائر، والذي يلخص من خلاله أيام الجزائر (8).

وإذا بحثنا في حكاية العدد عشرة فإننا نجده يرتبط بتراثنا الديني، فهو علامة مرجعية ترمز للبشرى والفرحة الغامرة، وفكرة البشرى تحيل على موضوعة العشرة المبشرين بالجنة، ويبدو أن هذه الخلفية تكتسي أهمية في بناء الفضاءات

الملحمة في النص والتي تبدو أنها تريد أن تتأخم حدود المطلق، لأن هذه الخلفية الكامنة وراء العدد تعطي الفكرة بأن البشرى حقيقة علوية قبل أن تكون شعرية، ومن ثم فإن المكان موضوع الملحمة ليس كأى مكان لأنه يزواج بين المقدس والتاريخي والأسطوري. فهو مكان يبشر ويتغنى بالانتصار، وهو كذلك أرض مقدسة تشكل أرضا خلفية للقصيدة.

ومن خلال تحليل هذه البنيات المرجعية "الإلياذة، الجزائر، العدد" يتشكل لدينا تصور أولي يجعل من هذه الملحمة بناء فنيا يتشكل من جغرافيا شعرية تعيد خلق المكان بواسطة الجمع بين الإبداع الشعري والخلق الإلهي. ولذلك فإن الشاعر يهبئ للمكان ما استطاع من أنساق ثقافية ومرجعيات دينية وتاريخية تؤهل القصيدة وخلفيتها المكانية لتتبوأ مفهوم التعالي والانطلاق في رحاب الفضاء المطلق. كما أن البنية المرجعية في عمقها الثقافي تحاول أن تؤسس - في النص - لفكرة الاعتداد بالذات، فظهور "الجزائر" في واجهة العنوان وفي صدارة بعض مقاطع الإلياذة يوجّه هندسة المعنى إلى ثنائية العلوي في مقابل السفلي، وهذا الاتجاه يبدو منطقيا ومنسجما مع فكرة المقدس والمتعالي المصاحبة لفضاءات النص المختلفة، فالفضاء الديني مقدس بمصادره الإسلامية والمسيحية، والفضاء التاريخي متعالي هو الآخر بأمجاده وأيامه الناصعة في الأزمنة القديمة، والفضاء الثوري يتقدس بمشروعية جهاده وشهادته وثورته، هذه الفضاءات في صدارتها وأولييتها تكرر فكرة التعالي والاعتداد بالذات وهو تعالي مهيمن على بنية النص، يقوم في مقابل تعالي الآخر وهيمنته في نصوصه المختلفة ونقصد هنا نص الخطاب الاستعماري الذي ظل يكرس صورة دنيا للآخر.

هذا الاستنتاج الأولي يفتح البنية المرجعية على عقدة الحكاية في نص الملحمة بحيث يتجلى مركز الصراع بما يعكسه من صراع على الثقافة والهوية والوجود، وهو ما يشبع نص الملحمة بالمفهوم السردى للحكاية "جزائر يا لحكاية حبي" (9)، فعنصر الحكاية هنا هو هذا الحب المقدس للمكان، والذي يجعل من علاقة الحب أهم عنصر لسرد تاريخ العشق بين الذات الجماعية والمكان، وهو كذلك الموضوع الذي يفجر ما استقرّ في الذاكرة الجماعية من قصص التجاذب والصراع مع

الأخر، وإن كان في ظاهره صراع على المكان فإنما هو في بنيته العميقة يختزن قصة صراع ثقافي خفي على هوية المكان ومرجعياته. فالشاعر لا يكتفي "باستحضار الماضي بوصفه سببا اجتماعيا أو سابقة جمالية، بل يجدد الماضي ويعيد تصويره كفضاء "بيني" عارض يبتدع أداء الحاضر" (10)، ولذلك فإن صدارة بنية المكان في العنوان، وما هيأه الشاعر من بنيات مرجعية، إنما تحضر لنمذجة الأمكنة في النص ثقافيا ومعرفيا وقِيَميا.

تشكّل البنية المكانية -الجزائر- في نص الملحمة وعاء شعريا هو مركز العملية الإبداعية، ومن ثمّ فهو جغرافيا شعرية لها دورها وأثرها في إنتاج دلالات النص بما تحمله من رصيد ثقافي وتاريخي، ومن ثمّ فهي هوية هذا العمل الفني، و"يخطئ من يفترض (أنه) تكوين جامد أو محايد" (11)، فالمكان/الجزائر، هي الذات الجمعية أو هي الانتماء والهوية والثقافة، وهي كل ما يمكن أن يشير إليه المكان سواء أكان ظاهرا أم مضمرا - وكما قلنا سابقا - هي ذات تقوم في مقابل الآخر، وبهذا المستوى هي مكان فارق ولحظة بينية، أي أنها تجمع بين مفاهيم المكانية والزمانية.

لعلّ الشاعر أراد من التركيز الكثيف على مكانية الجزائر في نص الإلياذة -بالإضافة إلى العنوان - اختلاق نسيج من الثنائيات التي ترتسم عليها مفاهيم السياق التاريخي والثقافي الذي وجدت فيه، فاللحظة الإبداعية كانت بعد بضعة سنوات من الاستقلال، ولم تفتقد خلالها نشوة النصر، إنها فترة "ما بعد" أي ما بعد تواجد الآخر، وما بعد جلائه بالقوة، فهي هنا إشارة إلى مسافة مكانية تخطت فيها الذات مرحلة الصدمة وحاجز الماضي القريب متجهة إلى مرحلة جديدة ولتستأنف حياة للمستقبل، ولذلك فإن المكان الذات يحضر في النص ممثلا بقيم الوجود الجديد والاعتداد المتعالي والإبداع المتجلي، فهو في كل مرحلة يكرّر إعلان الميلاد المقدّس للذات الجمعية/ الجزائر: جزائر يا مطلع المعجزات (12) جزائر يا بدعة الفاطر (13) جزائر يا الحكاية حبّي (14) جزائر أنت عروس الدنيا (15)، إن تكرار الميلاد المقدّس للمكان لا يعدو كونه استمرار للإعلان الأول عن هذا الميلاد في عنوان النص، ومن ثمّ فإن هذا الإعلان المرفق بأسلوب النداء يشكّل فضاء حدّيا

يفصل بين الأعلى والأسفل، والبعد والقرب ، لأنه في خلفيته فصل بين ثقافتين ومرحلتين وذاتين مختلفتين.

الصراع الذي تمثله هذه المطيات الأولية، جزء من محطات التقابل والتصادم بين الأنا والآخر، إذ أنّ الذات الجماعية التي يشكلها نص الملحمة تتجه عبر كلّ الأنشيد إلى تذكير الآخر بوجود الأنا وامتلاكه لمعطيات حياته ضمن حيّزه الجغرافي والتاريخي والثقافي، ومثلما أنشأ الآخر سرديّة أو سرديات تتميّز بطابع الإلغاء والتعالي والتمركز، فإن نص الملحمة ينشئ سرديته الخاصة به استنادا إلى التجربة التاريخية باعتبارها فنا قصصيا يروي حكاية الذات الجمعية، ولذلك فإن الشاعر الملحمي يتحرر من قيود الواقعة التاريخية ليؤسس خطابا يتجاوز كل الحدود الفاصلة بين التاريخي والشعري، ليتحوّل الشعري إلى تاريخي والعكس.

العنوان وما يكتنفه من أنساق ثقافية مضمرة، يمنح القراءة مجموعة معطيات يمكن أن تشكّل مفتاحا جوهريا في قراءة الآليات التي تشغل عليها دلالات النص، فالإيذاة الجزائر يمكن استبداله بحكاية الجزائر. وهنا تنقّص الذات دور المنشد والمنتج لفضاءات هذه الحكاية، ومعناه أنّ القارئ يصبح أمام راوٍ لسيرة المكان، غير أنّ هذا الراوي يمتلك من الأدوات الفنية والتخييلية ما يمكنه من تحويل التجربة الملحمية إلى مجموعة خلاصات سرديّة تمتلك خصوصياتها الثقافية والاجتماعية والجمالية، ومرة أخرى نجد أنفسنا أمام خطاب شعري وثقافي وتاريخي يقوم في مواجهة أطروحات وخطابات الفكر الكولونيالي.

2 - اللازمة (العنونة الداخلية) ومكانية المركز والهامش

مركزية الذات والمكان والتاريخ التي يحيل إليها العنوان لم تأت عرضا، بل هي تبثير (focalisation) على موضوعة ثقافية فكرية تؤكّد هوية المكان والذات، وتقوم كبديل يعلن انتماء محدد وواضحا، كما ينشئ مقولة خاصة هي "جزائر جزائرية في مقابل مقولة الكولونيالي، جزائر فرنسية. وهنا يتوحد الشعري والثقافي والسياسي والتاريخي لتأكيد وترسيخ هذا الخطاب الجديد، إنها إعلان عن وجود مستقل ومنتم للذات، بل إنها إنشاء ثقافي في مواجهة "الإنشاء الثقافي الذي أسقط غير الأوروبي إلى مكانة ثانوية عرقيا، وثقافيا، ووجوديا" (16).

هذه الإحالات التي تتشعب بها العنوان ليست مجرد ظاهرة وصفية، بل هي طريقة مميزة لاستحضار المرجعيات المختلفة، المعلنّة والمضمرة، فهي أشبه ما تكون بالحضور المجازي والاستعاري الذي قد تبلغ القراءة أبعاده، وهو ليس مجرد تسمية بقدر ما هو تعبير عن " قدرة اللغة على الإحالة إلى المرجع لم يستنفدها الخطاب الوصفي وأن الأعمال الشعرية تحيل إلى العالم، بطريقتها المتميزة، التي هي الإحالة الاستعارية" (17). وعبر هذه البنية المرجعية تتراءى البعاد المعرفية والثقافية الكامنة، وكأن مفدي زكريا قد وجد في "في الأطر المعرفية مرجعية يغترف منها صوره. مادام يدرك أنها تلامس شغاف كلّ عربي. ولا حاجة له في الإفاضة والإطالة. وإنما تكفي الإشارة المختصرة العامرة بالدلالة. والتي تفتح في ذهن المتلقي سيلا من التدايعات، يرجع بها القهقري إلى ذلك الأصل الذي يمتد به بعيدا في أعماق الثقافة الواحدة (18).

وإذ وقفنا على مكانية العنوان باعتبارها وحدة مرجعية تفتح النص على أبعاده الثقافية وعلاقاته بجدل الذات الجمعية والآخر، فإن امتداد هذا التأثير لا ينقطع عبر النص، ولذلك فإن الشاعر وحد بين العنوان وبقية أجزاء عمله الملحمي بعنونة داخلية تتكرّر خلال أناشيد اصطلاح عليها بالضرورة، والتي تبدو لنا استمرارا يكرّس جدل العلاقات الثقافية والمعرفية التي حشدها الشاعر .

لقد هيأ الشاعر لنصّه حشدا تاريخيا ومعرفيا وثقافيا بعيدا عن كل ما خلط بين الحقيقة العلمية والخيال الشعري، فهو بالإضافة إلى العنوان الخارجية، والتي تدخل في باب التسمية في الثقافة الإنسانية بكل ما تعنيه هذه التسمية من انتماء ووجود وإعلان ميلاد، يضيف إلى النص عنوانا داخليا هو اللزومة (19)، ومن البديهي أن نقول مع القائلين بأن هذه اللزومة لا تتخطى أن تكون ذات وظيفة شكلية صرفة، وكأنه ليس لها من أثر في النص، سوى أنها وصلة تريح القارئ أو المنشد وتهيبه للانتقال إلى النشيد اللاحق، أو هي الخيط الرابط الذي يشدّ مجموع المقاطع إلى بعضها. وإذا اجتهد بعضهم فلا يضيف على ما سبق سوى أن " اللزومة في الملحمة بمقام (الأنشودة) في المسرح الشعري، تتكرر لتؤكد المعنى السابق،

ولترك الجو العام - جو البداية - يطغى على كل أجزاء النص، وهي تشبه ما كان القدماء يطلقون عليه اسم الراوي" (20).

ومهما أسندت للضرورة المتكررة من وظائف شكلية، في الجانب الإيقاعي أوفي تحقيق الانسجام وربط أجزاء النص وغيرها من المعايير، فإن ذلك لا يبرر أن يهمل القارئ الأبعاد الملحمية التي حرس الشاعر على تأكيدها في اللازمة، فموقعها يلتقي إلى حد بعيد مع مفهوم المقدس والتعالى الذي أراده الشاعر لأمكنته في النص، حيث أن تضاعف تكرارها إلى مائة مرة جعلها تتشبه -في النص- بالصلوات والتراتيل والتسابيح في الأداءات الدينية والطقوسية لأجل تقديس المكان الذي أسسه الشاعر منذ البداية على مفهوم التعالى أو المكان العلوي المتباعد في علياء الطهر والروحانية الطاغية.

وهذا المنحى يعود بنا إلى فكرة حضور الذات الجمعية في مقابل الآخر، لأن مفهوم المكانية يستمر في مركزه في الذات، فحينما يردد الشاعر في نص اللازمة

شغلنا الورى، وملأنا الدنا
بشعر، نرتله كالصلاه

تسابيح من حنايا الجزائر (21)

إنما يوحي بذلك إلى استمرار حضور الذات الجمعية المصاحبة لتلك الأداءات الطقوسية، ويختزل هذا البعد باعتماد وتكرار ضمير المتكلمين "نا" والمتلازم مع فعل الصلاة والتراتيل والتسابيح المنبعثة من نفس المكان (الجزائر) والذي يمثل بؤرة ومركز العمل الملحمي، وهو حضور يثبت مركزيته في المكان لارتباطه بأبعاد مكانية واضحة فالفعل "شغل" يختزن في دلالاته البعد المكاني من حيث مفهوم الاحتواء، والتمركز، وفي ارتباطه بضمير المتكلمين إنما يؤسس لحكاية الملحمة عن طريق سرد قصة تفاعل الإنسان والمكان والتاريخ، كما أن مفهوم الاحتواء يشير إلى طبيعة هذا التفاعل المكاني والإنساني باعتباره مركزا كونيا يواصل مسار الحراك الملحمي في النص وعلاقته بالخيال وبالتجربة التاريخية، لأن مركزية الذات تتحرك ضمن لاشعور ثقافي يعيد إنتاج نوع من علاقة المركز والهامش في ظل فضاءات ثقافية وتاريخية تسهم في هندسة دلالات النص.

إن الطبيعة المتكررة للالزمة نصًا وروحًا، وعبر مختلف مقاطع النص، لا تساهم في ربط هذه الأجزاء فحسب، بل هي تعيد إنتاج المكان وتحيله إلى زمن ملحمي فاعل يعيد إنتاج ذاكرة المكان، وتتحقق الحركية والسيرورة عبر الفعلين: "شغلنا، ملأنا"، فكلاهما يتضمّن بعدا مكانيًا يحدّد نقطة مركزية كونية، نسجها الخيال الشعري، كما أن تكرار الالزمة يتناسب منطقيا مع طبيعة وطقوس المقدّس ويكرّس مفهوم التعالي، أو ما يمكن تسميته المكان العالي، فتكرار الترتيل والتسبيح والصلاة الممارس شكليا مع تكرار الالزمة في النص يعيد إنتاج نفس المفهوم المركزي للمكان، ولكن في بعد روحاني يتسامى بالمكان والذات لتحقيق المركزية. فالالزمة في النص تتحوّل إلى صورة أيقونية محمّلة بحركية تاريخية وثقافية تعيد بعث المكان من أعلى وباعتباره مركزا ثقافيا وحضاريا، ومن ثمّ فإنّ إنتاج هذه الحركة المكانية من خلال تكرار الالزمة إنما يحقق عنصر الملحمية في حراك مجازي محمّل بالأبعاد الثقافية والتاريخية والاجتماعية للذات الجمعية التي تتبعث في النص بإسناد الفعل إلى ضمير المتكلّمين "نا". ولذلك فإنّ هذا العنصر الملحمي يتحرّك بحسب "علاقته مع التكوين التاريخي للثقافة. فيأخذ فيها حراك الكتلة الجمعية منحىً ملحمياً يتأسس مع زمن خاص، هو الزمن الملحمي، الواسم للنص الشعري بسمات تختلف عن مواصفاته في النتاجات الاجتماعية والأدبية الأخرى. (22)

تكرار الالزمة يجد ضرورته في محاولة بعث العلاقات التاريخية والثقافية الكامنة، فهي المركز الذي تتحرك في فلكه كلّ المكونات، كما انه مركز يتميّز ببعده الكوني وبقيّمته الثقافية التي تؤكّد كلّ مرة علاقة جانبية قلب مفهوم علاقة المركز والهامش باعتبارها علاقة تاريخية ودورة زمنية للحضارات التي ظلّت تتبادل المواقع بين نقطتي المركز والهامش. وهذا البعد الكوني أو العالمي لطبيعة تؤكّده الذات الشاعرة كلما سنحت المناسبة الشعرية لذلك، وإذا ما عدنا إلى هذه العلاقة في الالزمة نلاحظ أنها تتكرر من خلال علاقات الأفعال "ملأنا، شغلنا" بما يليها في السياق الشعري الذي يقرن مفهوم الاحتواء والمركزية بتأكيدات مكانية

وزمانية " الوري، الدنيا"، ثم يخصص كل الفاعلية على مستوى مركزي وفي مكان محدد هو "الجزائر" (تساويه من حنايا الجزائر).

هذا الاتجاه إلى إنتاج العلاقة المكانية بين المركز والهامش، لا تختص به إلياذة الجزائر فقط، بل نجد له أثرا واضحا في كل إنتاج الشاعر وعبر المراحل المختلفة، وهو ما يؤكد أيضا طبيعة النسق الثقافي المضمّر الذي تتحرك في سياقه البنية الشعرية. ويمكن أن نتعقب هذا الأثر في أعمال الشاعر " اللهب المقدّس" و " أمجادنا تتكلم"، حيث أن العلاقة الكونية للكان تتقاطع في عدة نصوص منتشرة في هذين العملين، ومن ذلك قوله :

ألقى في مسمع الزمان مقالا وأملأ الكون روعة وجلالا
وابعث الشعر كالتساويح يختا ل إلى عالم الخلود جمالا(23)

وقوله :

وطني أنت جنة الخلد في الأرو ض فهيهات في الوري أن تبيدا(24)

وقوله:

أرض الجزائر والذكرى تهدهدي فينتشي الكون من ترجيع آهاتي(25)

وقوله :

سكر الكون من نشيد الليالي أتركوني ... ما للنشيد وما لي (26)

وقوله:

غنّ للكون يا(نوفمبر) شعري أنت من أسكر الدنيا بنشيدي(27)

يستند مفهوم المكان المركز إلى مجموعة مؤشرات دلالية ، تاريخية وثقافية،ولذلك فإن اللازمة في الإلياذة تؤسس هي الأخرى لمفهوم المركز إذا ما نظرنا إلى موقعها في نص الملحمة، لأنها المحور الذي تدور في فلكه كل المقاطع/ الأناشيد،وبما يصبغه من بعد كوني على المكان، وهذا المفهوم يعيد الشاعر إنتاجه وبعثه على مختلف صفحاته الشعرية، ومن هنا فإن المركزية في بعدها الجمالي والتاريخي والثقافي تشكّل النسق الثقافي الخفي الذي أسس عليه زكريا أغلب إبداعه، إن لم نقل كل إبداعه، وهو من منظور فكري إعادة صياغة شعرية لمقولتين متصارعتين تلخصان حركة الصراع التاريخية بين المركز والهامش،

وبشكل أدق بين فكر استعماري له طروحاته وشعريته الخاصة، وفكر مقاوم متحرر ينتج هو الآخر مقولاته الشعرية والفكرية . ويبدو أن مفدي زكريا يعيد إنتاج هذه الأبعاد متأثراً بالنسق العام الذي أوجد هذين الفكرين المتصارعين عبر التاريخ ومن خلال مركزيّتين ثقافيتين تبادلتا الأدوار على مرّ الحضارات.

وإذا ما عدنا إلى قضية بنية العنوان كمرجعية ثقافية وشعرية في شعر زكريا، فإن مفهوم المركز والهامش يتجلى في كلّ العناوين التي اختارها لأعماله، ويمكن أن نستند إلى مفهوم التعالي الظاهر في عناوين مثل "اللهب المقدس" (28) أو "أمجادنا تتكلم"، فعلاماتنا المقدّس والمجد، تتضمنان مفاهيم التعالي والمركزية المصاحبة لذاكرة المكان. ولذلك فإن المكانية في الشعر العربي كثيراً ما تعيد إنتاج هذه المفاهيم شعرياً ونخص الشعر العربي المقاوم أو التحرري، حيث أن موضوعه المكان فيه لا تفتأ تعيد صياغة فكرة علاقة المركز/الهامش باعتباره أحد المقولات الرئيسية التي ولدها الصراع التاريخي شرق/غرب أو جنوب/شمال. وهو ما يكشف عن "المعرفة المكانية، التي تحبل بها الموضوع في الذهن العربي الإسلامي، حتى تطلّ علينا بثقلها التاريخي والثقافي وقد اغتننت بكل الإحياءات التي يتلبّسها الشعر عند الإشارة والرمز .. وكل شاعر يستند -في هذا- إلى الضمير الجمعي الذي شكّله الدين، والثقافة، والتاريخ المشترك" (29).

العنوان التي اعتمدها زكريا وكذا اللازمة يمكن أن تكون صورة أيقونية وبنية مرجعية أسهم الخيال من خلالها في بناء خلفية شعرية للمكان اعتمدت على نموذج نمطي يبدو نتاج ردة فعل لمركزية الآخر، وكأن بالشاعر يجادل الآخر من نفس المنطق والرؤيا الحضارية ، ومن ثم راح الخيال يحول المكان إلى نقطة مركزية كونية تتأثر بتاريخها ومعطياتها الفكرية والثقافية. وما يجعلنا ندّعي هذا التصور ما تتواتر عن خيال الآخر من إنتاجه لمركزية ذاتية تخصّه في سردياته وأشعاره المختلفة، وأسّس من خلالها منطق المتفوق الذي امتلك حقّ إعادة تشكيل المكان الشرقي بما يناسب ذاتيته ومعطياته (30)

هذه المعطيات التي تتجمّع حول المكانية من خلال قراءة بنية العنوان واللازمة، التي تتراوح بين مفهومي المركز والهامش كأبعاد مكانية ثقافية، يجعل

من نص الملحمة ومن صورة المكان فيها نصا ثقافيا يشتغل شعريا وفق آليات الرمز والإشارة وضمن سياق سيميائي يتشبع بنظامه الثقافي والاجتماعي والتاريخي. لأن الأمكنة-بهذه الصفة- تتحول إلى علامات يستعيرها الخيال محملة بأنظمتها الاجتماعية والثقافية، ومن ثم يعود بإمكان الأمكنة أن تشكل نوعا من النمذجة ذات الطابع السيميائي، وهو تحويل الظواهر الطبيعية والأشياء الفيزيائية إلى حقائق سيميوطيقية" (31)

3 - المكان وشعرية المقدس

في هذا المنظور نلاحظ أن معالم المكان تتجسد باعتبارها من مكونات النص وعلاماته، وإذا ما اعتبرنا الأمكنة بنية محملة بنماذجها وعناصرها الثقافية المكونة لهويتها، فإنها تحضر في النص الأدبي مخصّبة بتلك المضامين والأبعاد، والتي لا تنقطع عن ارتباطها بمكوناتها التاريخية والمقدسة والواقعية، ومن ثم فإن الشاعر يواجه صياغة فكرية وثقافية لجماليات المكان تتأسس على استتقاق الأبعاد المعرفية في النص ونمذجتها بما يناسب سلسلة القيم التي يريدها من عناصر هوية أمكنته، بإعادة اكتشاف الماضي محمّلا بالتجارب المختلفة وممزوجا بالعواطف التاريخية والدينية، التي لا تنفصل عن ذاكرة المكان وإحالاته الممكنة.

هذه الأبعاد التي خصّبت صورة المكان وما تخللته من إشارات وما اختزلته من معرفة لم تفقد النص الشعري قدرته الترميزية والجمالية، من حيث هو متخيل ركّز على تصوير هوية الأرض عبر منظور جمالي متخيل أو واقعي مباشر، فبعث حركة شعرية أنتجت أبعاد المكان وجعلته خلفية لها ونواة أسست عليها القصيدة، وهو موقف جمالي وإيديولوجي جعل من المكان علامة مهيمنة حددت من خلاله انتماءها وهويتها، وهذه الحركة نهضت في ظل مواجهة الإلغاء من المكان، وهو ما يبرر هذا الحشد من الحفريات المعرفية والدينية والثقافية التي أسس عليها الشاعر نص الإلياذة.

فمسألة علاقة المكان بأبعاده المعرفية تبدو قضية عادية في ضوء المناقشات الفكرية والسياسية والعلمية بصفة عامة، لكنها حينما تتحول إلى نص شعري وإنتاج إبداعي يقوم على المزاجية بين الخيالي والمعرفي فإن المسألة تصبح أكثر تعقيدا

عند محاولة بحث أبعادها الدلالية وتأويلاتها الجمالية ، إذ يصبح الفصل بين الشعري والواقعي، أو بين الشعري المتخيل والذاكرة، حقلا صعبا تتشابك في مستواه الأحداث والمعارف واللغة والمتخيل، ومن ناحية ثانية فإن نص الإلياذة المرتبط بصورة المكان يبدو أنه أنتج في شروط اجتماعية وسياسية وثقافية قامت على مركزية الآخر من خلال مقولاته الاستعمارية ولذلك فإن النص الشعري ميدان آخر من ميادين المواجهة والوقوف في وجه ثقافة الإلغاء سلاحه في ذلك خيال شعري يصور الذات ويردّ على الخيال الاستشراقي وتصوراته. ومن ثمّ "فإن المقاربات الدلالية واللسانية تركّز على العلاقة الجدلية بين النص والمجتمع، كما تتحدّث عن وظيفة النص في وسطه الاجتماعي" (32) والإبداع المتجه إلى محاولة استعادة المكان باعتباره مكونا وجوديا وعنصرا من الهوية وأخيرا نموذجا ثقافيا.

انفتاح المكان على المقدّس، يتجه إلى البحث في علاقة التجربة الشعرية بالنص المقدّس باعتباره رمزا دينيا استلهم علاقة المكان بأحد المكونات الثقافية الأساسية، وإن كان مفهوم المقدّس يتسع ليشمل كل المفاهيم والنصوص الدينية الموظفة، فإن الدراسة تقتصر على ما له علاقة بالتأملات في المكان والتي تركز في الغالب على العلاقات الذاتية والعامة بالأمكنة، حيث أن مفاهيم القداسة والمكان العالي ظلت حاضرة في الذات الشاعرة باعتبارها تجربة خاصة وعامة ارتبطت بالواقع التاريخي والثقافي وبصورة عامة بطبيعة الصراع القائم على هوية المكان.

ومن ثمّ فإن مفهوم المقدّس يتجلى في إلياذة الجزائر في العلاقة الروحية التي أضفاها الشاعر على أمكنته والتي يعتبرها مصدر انتمائه وجذوره، وعنصر كيانه ووجوده ولذلك كانت صورة الجزائر على طول النص فردوسا أرضيا ومعجزة إلهية تستعاد من خلالها منظومة القيم الدينية والأداءات الطقوسية التي تؤسس لمفاهيم جانبية أخرى ركّزت على قيم الاستشهاد والتضحية وتعظيم الخالق والتأمل التعبدية في خلقه، وما تبع ذلك من قصص تروي المسيرة الكونية للإنسان والمكان. ولذلك نجد الشاعر يفتتح نشيده للجزائر باستلهم آيات عظمة الخالق من تأمل المكان وسرد قصة الخلق، لتدفعنا الصورة الشعرية في مواجهة مفهوم المكان العالي أو المقدّس الذي يستحقّ التسبيح ، يقول الشاعر:

جزائر يا مطلع المعجزات ويا حجة الله في الكائنات
ويا بسمة الرب في أرضه ويا وجهه الضاحك القسمات
ويا لوحة في سجل الخلو د تموج بها الصور الحالما (33)

بالإضافة إلى البعد الكوني، تتجه الصورة الشعرية إلى إنتاج مفهوم المقدّس من خلال نمذجة القيم المكانية، فالمقدّس لا ينقله الخيال من الوصف المباشر للمكان، وإنما تتقاطع صورة المكان الطبيعي "الجزائر" مع صورة أخرى في عالم الهناك أو الموراء، أن يكون المكان معجزة، وحجة خلقية وآية تستحضر عظمة الخالق وجماله إنما هو استنطاق لخلفية ثقافية، ولبعد آخر يسعى إلى إعادة سرد قصة خلق الكون. ومن ثمّ فإن المكان العالي والمقدّس يحضر من خلال هذه العلاقة بين السماء والأرض.

إن صورة الجزائر المعجزة تتمثل في جانبها الخفي الذي لا يمكن أن تكشف عنه إلا الروح المتسامية بتأملاتها، فالشاعر يصوّر مشهدا لمكان آخر، ما ورائي يرسم علاقة روحية بين هنا وهناك، إذ أن هذا المكان المقدّس يتموقع في عالم خفي كامن في التأمّلات الشعرية، وبذلك فإن القصيدة تقدّم مشهدا شعريا لمكان خفي يتجلى من خلال تأمل المكان الواقعي، لتتحول الصورة الشعرية في ذاتها مكانا جديدا ومقدّسا يكشف أسرار بوحى التأمّلات (34).

فالصوت الشعري يمتدّ إلى مناجاة عالم آخر غائب وأرض منشودة هي أرض مقدّسة لا يمكن أن تجزأ لأنها مركز العالم ومركز وجود الذات، فالخيال الشعري يسمو بالمكان إلى المقدس من خلال ربطها بقوة إلهية خالقة وعالم سماوي متسامي تقام له الطقوس والشعائر ويستحقّ التسبيح والتمجيد الذي ينهض به تكرار أسلوب النداء في تركيب الصورة. ومن خلال أداءات الصورة الشعرية نلاحظ أنها تشغل على علامات ذات طبيعة أيقونية لما تحمله من أبعاد ثقافية ودينية، فالمعجزة وسجل الخلود، واللوح، وأرض الرب (بسمة الرب في أرضه)، وحجة الله كلها علامات محمّلة بموروثها الحضاري، ومن خلالها يتناسخ مفهوم المقدّس في كلّ عناصر المكان، إذ أن كلّ تلك المستويات المتعالية تصبّ في تشكيل نفس الصورة المقدّس للمكان/الجزائر.

ولذلك فإن الأناشيد الأولى من إلياذة الجزائر تؤسس لهذا المفهوم المكاني المتعالي، والذي يكرّس علاقة السماء بالأرض والتي يجعل منها الخيال علاقة لا تنقطع ولا تنفصل، وكأنها أرض وحي وإلهام ونواة الكون الذي أبدع الله، ولذلك نجد الشاعر يكرّس مفهوم المكان العالي أو المقدّس في أغلب مقاطع الإلياذة/ ومنها قوله:

ويا قصّة بثّ فيها الوجود معاني السمو بروح الحياة
ويا تربة تاه فيها الجلال فتاهت بها القمم الشامخات (35)
جزائر يا بدعة الفاطر ويا روعة الصانع القادر
ويا بابل السحر من وحيها تلقّب هاروت بالساحر (36)
ومهما بعدت ومهما قربت غرامك فوق ظنوني ولبي
ففي كلّ درب لنا لُحمة مقدّسة من وشاج وصلب (37)
أفي رؤية الله فكرك حائر وتذهل عن وجهه في الجزائر (38)

وفي مستوى آخر فإن العالم الدلالي لصورة الجزائر يتحوّل إلى مفهوم المقدّس ويتجاوز حدود المرئي من خلال توظيف لغة دينية تتميز بطبيعتها الخاصة مما يفتح الصورة على كينونتها الخاصة أي طبيعتها المقدّسة بما وفرته اللغة الدينية من فضاءات روحانية تحيل على عالم متعالي، وهي بهذه الصفة تحقق إنتاج المكان النموذج المتميز بقيمته المتعالية. فالشاعر يحرص على تكريس هذه القيم وربطها بالمكان ليجعل أرضه الشعرية أرضاً مقدّسة متعالية وعالماً علوياً يرمز في عظمته على عظمة خالقه.

انفتاح النص على المقدّس هو انفتاح على تعميمات قد تحتل تفسير المقدّس أو قد تتقاطع مع النص الديني، أو ما يستدعيه الخيال مما يقيم علاقة الذات بالخطاب الديني والمكان، وهو ما يحافظ على مفهوم التسامي وعلى إبقاء عنصر العلاقة بين السماء والأرض بما يحملانه من تدرّج في سلسلة القيم.

ومن خلال جدل العلاقة بين السماء والأرض يقيم الخيال تصوراً خاصاً للمكان، فالتدرج في سلسلة القيم لا يكتفي بجدلية هذه العلاقة، بل إنها تمتدّ إلى ما يمثل السماء على الأرض، فالذات الشاعرة تتوحّد بالمكان وتنتمي معه وبه إلى

عالم روحاني متعالي، ومن هذا التصور يبدأ اختيار الانتماء والتسامي بالمكان في الذات، كما تبدأ أهم الموجهات التي تفتح المكان الأرض على صلتها بالسماء، وهي صلة مجازية رآها صلة لم انقطع في القرب والبعد عن المكان، كما أن العلاقة بين الشاعر والأنبياء تفتح الدلالة على صفة أساسية تتمثل في، التوجه إلى المكان المقدس أو لأجل غاية مقدسة.

فالإشارات السابقة تشير في بعدها الظاهر إلى قداسة المكان على مستوى عام من حيث علاقته بالموروث الديني الكامن فيه، حيث أن رموز "بدعة الفاطر، الجلال، هاروت، رؤية الله.." تشير إلى مكانية دينية خاصة تؤسس خطابا يتميز بما يحيل عليه من نماذج تحقق فكرة التواصل مع العالم المتعالي. فالمجازات الشعرية توجه الدلالة إلى إنتاج فضاء المقدس بما ينطوي عليه من أبعاد ترتبط دائما بمفهوم النمذجة ضمن سلسلة القيم المرتبطة بالمكان حيث يخترق الأمكنة التفكير الديني وما ارتبط به من مفاهيم تحيل موضوع البنية الكلية للخطاب على رسالة الجزائر المقدسة بموروثها.

هذه الملاحظات الأساسية تساعدنا على تصور صورة كلية شاملة نواتها المكان (الجزائر) وما يخضع له من تمثيلات خيالية تستثمر الموروث الديني باعتباره مرجعية وهوية تُنمذج المكان على فكرة المقدس، فالشاعر اختلق بنية عميقة تشكلها الصورة الشاملة التي دفعها منذ البداية إلى سطح النص فالمكان "الجزائر" هو النموذج المكوّن لكل ما يدور حول هذه النواة من دلالات وأبعاد وأمكنة، وبمتابعة بقية التفاصيل على مستوى النص نحصل على نموذج مكاني تميزه خاصية معقدة ومتداخلة من التركيبات والتفاصيل متعددة الأوجه والأبعاد والعلاقات.

وبالعودة إلى نص الإلياذة نجد أن صورة الجزائر/المكان هي محور العلاقات الرمزية، وعلى مستوى هذا المحور تنتظم المظاهر الجمالية باعتبارها أنظمة علامية وظيفية تؤسس المفهوم التواصل العام وتشكل موضوع البنية الكلية للنص الذي هو الموضوع العام لخطاب الإلياذة ورسالته القائمة على بنية "الجمال المقدس للمكان" بوصفها الجملة النواة في خطاب الإلياذة، ويمكن ملاحظة ذلك من الطبيعة التكرارية لهذا النموذج في مختلف صفحات القصيدة.

هذه المكانية المقدسة تتأسس على محور يربط المكان/الجزائر بقيمة رمزية دينية وثقافية تشكل بدورها مفهوم المقدس والذي لا يمكن تجاوزه في التاريخ والمجتمع والثقافة والدين، فكل الصور المكانية الواقعة بين النشيد الأول والأخير تنحاز إلى تصوير نمطي يركّز على قصدية ربط المكان بكل ما هو مقدّس. والشاعر ينقل هذا التصور الشامل للمكان ولمفهوم المقدس عبر سلسلة من التمثيلات في جسم النص، حيث يدخل صور الأمكنة في علاقات خفية ترتكز على جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المتلقي.

ومادما نتحدّث عن جملة نواة هي مدار المقدس، فإن الخيال الشعري يبني هذا العنصر عبر تكرار سلسلة من المقولات المتقاطعة مع النص الديني والتي تهيمن عليها أفكار التعظيم والإجلال وكل ما يوحي إلى هذه المفاهيم من صور تراكمت على مستوى النص، ويمكن أن نمثّل لهذا النموذج من التكرار بمجموعة الأبيات التالية :

وكم بالجزائر من معجزات وإن جحدوها ولم تكتب
وقالوا الرسالات من مشرق الشمس، لكن يخالفهم مذهبي
ولو أرسل الله من مغرب نبيا إذن... كذبوا بالنبي (39)
أيا ومضة من جلال الشريعة ويا هبة من هبات الطبيعة (40)
بلونا السنين الطوال جهادا تباركنا معجزات السما (41)
شرعت الجهاد فلّبّاك شعب وناجاك ربّ فكان النصير (42)
جزائر أبدعها ذو الجلال وصور طينتها من نضال
بلاد تمازح عشاقها وتمنع عنهم لذيق الوصال (43)
كذا عبّد العلماء التنايا بوحى السماء ووحى الدماء (44)
وذكرتتا في الجزائر بدرا فقمنا نضاهي صحابة بدر (45)
بلادي بلادي، الأمان الأمان أغني علاك بأي لسان؟
جلالك تقصر عنه اللغى ويعجزني فيك سحر البيان (46)
يحرص الشاعر على موضوع المكان المقدس ، فيخصّب نص الإلياذة بكل تمثيلاته الدينية والتاريخية وتقدّمه الصورة الشعرية محاطا بهالات التعظيم ومسالك

الأنبياء والعباد والقديسين، وعبر هذه الأبعاد يستجلي الخيال نصا شعريا يستنسخ قداسة المكان ويستثمر المصادر الدينية لإنتاج عالم بديل، ولاختلاق كون شعري يعيد سرد قصة المكان من خلال ربطه بقصة الخلق وفق رؤيا شعرية خاصة ترى في المكان كل ما هو طاهر ومقدس .

4 - الجغرافيا الشعرية وجماليات المدهش.

التوقف عند الجغرافيا الشعرية في إلياذة الجزائر، محطة ضرورية في بحث شعرية هذه الأمكنة فبالإضافة إلى أنها تسهم في تشكيل صورة المكان المقدس - لأنها لا تنفصل عن مفهوم التعالي والرحبية الكونية - نجدها تشكل سلسلة من اللوحات الفنية الطبيعية التي تجسد تعلق الذات الشاعرة بالمعشوقة "الجزائر". غير أن الشاعر يؤسس لوحاته على تأملات تعبر على جماليات الإدهاش، وتجعل من القصيدة جزءا من ذهول الشاعر أمام العالم ووسيلة للتعبير عنها"47

ويمكن تلمس حالات الدهول الشعرية من خلال موقف الشاعر من الجغرافيا الشعرية، التي راح يرصدها في المشاهدات المرتبطة بالأمكنة، فهو يحرص كل الحرص على التعبير عن ذهول ودهشته أمام المناظر المختلفة، كما يلتزم بتسميات الأماكن ومواقعها عبر مختلف أناشيده. ومن هنا لم يعد للمكان مجرد حضور واقعي وإنما تحول عبر انفعالات الدهول والإدهاش إلى مجموعة تصورات ومفاهيم ترتبط بالبحث في هوية المكان الثقافية والتاريخية، وهو موقف يعزز به الشاعر حالة الاستكشاف المتكررة للأماكن . فمن الملاحظ أن أغلب الصور المكانية الموظفة، والدالة -خاصة- على الوطن، تربط بمرتكزين دلاليين متلازمين هما التعبير عن موقف الإعجاب والدهشة ثم ربط هذا الموقف بالعنصر التاريخي، إذ أصبح لكل مكان من هذه الأمكنة قصة تاريخية تروي أسباب مجده وعراقته وانتمائه وأخرى طبيعية تحكي جمالياته .

فالشاعر يتجاوز حالة الوصف، وتمثيل المكان إلى ربط خطاب المكان بعناصر الهوية والوجود، لتصبح صورة المكان دليلا على جذور الإنسان ، وكأن المكان هو الإنسان الجزائري بتاريخه وأصوله وتنوعاته الثقافية. وعنصر الإدهاش

هنا هو ما يتيح المكان من قراءات ممكنة، وشبكة علاقات دلالية ترتبط بمفهوم المقدس والكونية .

فالجغرافيا الشعرية الممتدة عبر أناشيد الإلياذة، لا تنفصل -هي الأخرى- عن مفهوم التعالي والرحبية الكونية، إذ تحول صور المكان -وعبر حضورها الجغرافي- إلى مفهوم اللوحات الفنية التي تضم أنساقا ثقافية تعكس لوحة مقدسة ثلاثية الأبعاد أطرافها الله (الخالق) الجزائر (المعشوقة وتجلي عظمة الخالق وثالث هذه الأطراف الذات الشاعرة المتعلقة بعشق الخالق من خلال تأملات الجزائر. وعبر هذه العلاقات المتداخلة يمكننا أن نلمح النسق المضمّن بالاستناد على النظريات الصوفية في المعرفة الإلهية والحب، حيث أن مفاهيم الاتحاد، والسالك، والعاشق، والعارف تتجلى من خلال المشاهد المتعاقبة في نص الإلياذة، والممتدة عبر الفضاءات الدينية والتاريخية والثورية التي بنيت عليها الإلياذة "فإن جمال هذه الأرض هو الذي أوصل الشاعر إلى معرفة حقيقة الله، فأسرار خلقه وروعة إبداعه، وجمال صنعه مستوحى من قدرته وحبّه للجمال" (48) يقول زكريا :

وساجل بولوغين عذب النعم	يناغمك شاطئه المبتسم
وتفتح حناياك جرحا قديما	وما نام جرح الهوى في القدم
فلا نقش يا قلب أسرارها	فإن شهيد الهوى من كتم
ولا تشك للكائنات أسا	ك فأنت الخصيم وأنت الحكم
قداسة أوجين (49) لم تجد فيها	فأرسي بولوغين فيها الحرم
مررنا على الوكر مرّ الكرام	نحت الخطى نحو قصر الأمم
فيشبعنا سيدي فرج	عناقا فنلقي إليه السلم
وتجتو الرياض على قدمينا	فيخفق فوق ذراها العلم (50)

موضوعة الإدهاش الكامنة في الجغرافيا الشعرية لم تعد مجرد حالة انفعالية للذات في مواجهة المكان، بل إن هذه الحالة الانفعالية تساهم في تشكيل جماليات المكان وفق تصورات الذات ، ودائما في مواجهة الآخر، ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال الصراع على التسمية (تسمية المكان)، فـ"سانت أوجين وبلوغين"، تسميتان لنفس المكان، غير أن كل تسمية تتغلق على مرجعيتها الثقافية والفكرية، وهي في

النص تعيد إنتاج قضية الصراع على هوية المكان بين الأنا والآخر، وهي في أحد أوجهها تتضمن موقفاً أخطر وهو الصراع على الوجود في المكان باعتباره قضية تاريخية ومسألة حضارية. فسانت أوجين وبولوغين تسمية تلخص القصة التاريخية كاملة في مستوياتها الثقافية والسياسية والحضارية. وهنا تتجاوز الجغرافيا الشعرية قيم وصف الأبعاد الهندسية للمكان إلى قيم تتأخم فضاءات التاريخ والثقافة والدين ، فهي نموذج ثقافية للمكان كما أنها محاورة مسألة تناقش وتدحض طروحات الآخر فيتحول الصراع من صراع على المكان إلى صراع على الوجود.

وفي ضوء هذه الاحتمالات الدلالية المشبعة بالأبعاد الفكرية، تصبح الجغرافيا الشعرية جمالية ذهول ونية يبحث في عناصر التاريخ وشعاب المعرفة ليس لأجل بحث أزمة وجودية ذاتية، وإنما لتأكيد هوية لجغرافيا سياسية وثقافية من خلال مسالة الجغرافيا الشعرية، لنكتشف أثناء قراءة هذه الجغرافيا أن المشروع الشعري في الملحمة إنما هو رحلة في المكان تتحول إلى مسألة ظاهراتية تحاول أن تقدم وصفا نفسيا لجمالية المكان يجد مجاله في شعرية النص، ويتأسس "انطلاقاً من رؤية ذاتية أو من تجربة العالم" (51) ومن ثم تصبح التجربة المكانية حالة وعي ذاتية ، يتيه فيها الشاعر عبر تأملاته في المكان تيهها أشبه ما يكون بحالات الذهول والتشرد في الأبعاد المكانية الكامنة في وعيه، ويعبر زكريا عن هذه التجربة المكانية بقوله (52):

وقالوا: هجرت ربوع البلاد وهمت مع الشعر في كلّ واد
أجل.. قد بعدت لأزداد قرباً ويلهب حبّ بلادي فؤادي
أرى في كيان الجزائر ذاتي بكلّ اعتزاز، وكلّ اعتداد
وما زلت عنها بدنيا القلوب، سفير القلوب بدون اعتماد

الذهول والإدهاش المائل في الجغرافيا الشعرية، يؤسس لعلاقة تسمو بالمكان إلى بعد يعتمد على علاقة الإنسان/المكان، لأن قيمة المكان تتسع إلى وجود إنساني يرجع تمسك الذات بالمكان وبالانتماء إليه في كلّ مظهره، ولذلك فإن التيه والتشرد في ربوع الوطن/الجزائر صورة تعكس رغبة تمدد الذات في كل جهاته ومظاهره، والتماهي مع كل عناصره ومكوناته. فرؤية الذات لأمكنة الوطن رؤية

شعرية واعية بحقيقة التوحّد، وهي رؤية تروي قصة الإنسان في المكان في علاقة عكسية تصور المكان انطلاقاً من الداخل، أي من وجود المكان في الذات وفي المتخيل الشعري، "و حين يصبح وجود الوطن داخلياً تنشط حركة الخيال، وتظهر في مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فينفرق المكان الواحد في أمكنة عدّة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية" (53) .

تنتج الجغرافيا الشعرية من الداخل، لأنها رؤيا ذاتية للمكان، ولذلك فإن جزئيات هذه الأماكن تتسامى عن التسجيل الواقعي، أو المواقف الوصفية، وتأسيساً على مفاهيم الانتماء يستعيد الشاعر أمكنته ليعيد تركيبها وفق الأبعاد النفسية المندھشة، والتي يتلازم عبرها تداخل مظاهر المكان بمظاهر الوعي في حالة ذاهلة أشبه ما تكون بالرؤيا أو بالحلم، فالتلازم بين الحالم وعالمه هو تلازم قوي، وإنه هذا العالم المعاش في التأمّلات الشاردة الذي يرد بالصورة الأكثر مباشرة إلى كائن الإنسان المنعزل، يملك الإنسان مباشرة العوالم التي يحلم بها، إنسان التأمّلات وعالم التأمّلات هما أقرب ما يكون من بعضهما البعض، إنهما على مستوى ذات الكينونة. " (54)

5- المكان والتجربة التاريخية

ارتباط لغة المكان بالسرد التاريخي لم يعد وصفاً للماضي، ولا استرجاعاً لمكونات اجتماعية أو ثقافية أو دينية، وإنما هو تصور لمستقبل يقرأ الماضي بنوع من المثالية المتعالية، وهنا نكون أما مكانية تعمق مفهوم المقدّس وتوسّعه إلى أبعاد وآفاق تقوم على تصوير جمالي يتجاوز الواقع والتاريخ. وهنا يكتمل مفهوم المكان بإضافات وأشكال من التصوير الأيقوني الذي يعتمد على شمولية الموضوع. فصورة الجزائر لا تغرق في تفصيلات الواقع الثقافي، ولا في جزئيات الصورة الطبيعية بل نجدها في كامل أناشيد القصيدة صورة شاملة متعددة الأوجه.

فبالإضافة إلى مكانية المقدّس، لجأ الشاعر إلى التجربة التاريخية وتعمّق في سبر أغوارها، بحيث أنه جعل المكان متلازماً مع الحدث التاريخي وكأنه من خلال عودته إلى تاريخه "بمارس أنبل قيم في سبيل قهر الموت المجاني الذي يلاحق المضطهدين ويبث الأمل في قدرة المحرومين على انتزاع حقوقهم بالأظافر الناشبة

في التراب تشبثا بالأرض ودفاعاً عمّن يروونها بالعرق والدم" (55) ولذلك ظلت ذاكرة المكان عبر أناشيد الملحمة تروي قصص المقاومات والمواجهات عبر المراحل التاريخية المختلفة.

إن إنتاج فضاء التاريخ من خلال ذاكرة المكان لا ينتهي عند هذه الحدود الزمنية، بل إن الشاعر أغرق أناشيد الملحمة بتجارب ومحطات تاريخية استدعت مقومات الذات التاريخية في مختلف الحقب وصولاً إلى زمن الشاعر، ولذلك فإن اللحظة التاريخية المسترجعة هي نوع من الالتقاط والبناء لتشكيل حوارية شعرية بين الأنا والآخر ووفق منظور المركز والهامش الذي تأسس عليه المكان في البناء الملحمي، لأن النص الملحمي يتجاوز منطق التسلسل السردى للتاريخ كما يتجاوز مساحة منطق الأشياء ليبني عالمه وفضاءاته الشعرية الخاصة وفق ما يقتضيه المتخيل.

الحدث المستعاد عبر الذاكرة لم يكن ليوجد في النص لأجل قيمته كتاريخ وإنما هو نموذج لتفكيك المكان بحسب بنياته الأساسية لإعادة بناء مكان متخيل يحقق التوافق بين الموجودات والعلاقات في فضاءات النص المختلفة. ومن ثم فهو بعث جديد لأنساق ثقافية وحضارية ومعرفية تعيد تشكيل العناصر التاريخية جمالياً، كما توجهها إلى إنتاج فضاءات الرؤيا وتصوراتها لجماليات المكان. وهنا تبدو الطبيعة العضوية للعلاقة بين المادة التاريخية والمتخيل، "بحيث تتداخل المادة التاريخية بالمادة المتخيلة لتولّد حقيقة جديدة بحت شعرية" (56)

وبالعودة إلى أناشيد الملحمة، نلاحظ تركيز المكان على الذاكرة التاريخية، إذ لا يكاد يورد الشاعر اسم جهة أو منطقة إلا ويستحضر إشارة تاريخية ما تذكر بعلم من الأعلام أو بمجد من الأمجاد، ومن الهام أن نشير كذلك إلى أن هذه الذاكرة التاريخية ظلت مستندة على مفاهيم المقاومة وتاريخ الثورات مستلهما التاريخ الأمازيغي والعربي الإسلامي عبر الحقب المختلفة. وعبر تسلسل السرد التاريخي لتلك الأحداث فإن الشاعر يركز على بؤرتين دلالتين تتعلق الأولى بالتذكير بعنصر الوحدة الوطنية والتمازج الثقافي الداخلي بينما ترتبط الثانية بعلاقة التاريخ الجمعي بالآخر، ولذلك راح الشاعر يذكر دائماً بأن العدو والمعتدي واحداً في كل

الحقب التاريخية وإن تبدلت الأسماء، فروما الأمس هي أوروبا اليوم، وهي فرنسا المستعمرة. ومن هنا فإن البناء الملحمي للعنصر التاريخي يؤسس دائماً لنفس الثنائيات القائمة على التقاطب الحدي عبر البنية الثنائية للمكان شرق في مواجهة غرب، شمال/جنوب، الجزائر/ فرنسا وهكذا.

لقد رُفد المكان صياغة تاريخية تؤكد عناصر الشخصية ومكوناتها الحضارية والثقافية، "فهي إلياذة الجزائر، أي أجمل وأكمل صياغة لتاريخها، بآلامها وآمالها، بانتكاساتها وانتصاراتها، كما هي وظيفة التاريخ لأية أمة من الأمم، إذ هو عقلها ومرشدها ودليلها وخلاصة تجاربها وسجل مجدها ووجودها" (57) إن التجربة التاريخية الماثلة في الإلياذة لا تتغلق على ماضي المكان وإنما تعيد صياغة المكان ليكتسب الحدث والذات الجماعية دلالة التجدد والكينونة والانبعاث من حاضرها المتماثل مع ماضيها، وذلك ما يؤكد على أن الحادثة التاريخية في الرؤيا الشعرية تتحول على مجموعة إمكانات تتجاوز السرد التاريخي إلى إقامة خطاب شعري تنسجم من خلاله الذات مع الخارج، "فالشاعر ينظر إلى المرحلة بعين الحدس ليضعها في سياق الصيرورة التاريخية التي يرسمها" (58)، والتي يركزها في سياق تاريخي وحضاري وسياسي يؤكد في كل مشهد تاريخي على وحدة الدخول في مواجهة الآخر، ويستدل على هذه الرؤيا برؤيا حضارية تعيد الانسجام للأبعاد التاريخية للمكان ممثلة بالبعد الأمازيغي والبعد العربي والإسلامي. وهو ما جعل من الأمكنة المرتبطة بالذاكرة التاريخية مرجعية علامية تحيل النص والقارئ على تنوع العوالم الشعرية بانفتاحها على الفضاءات التاريخية والثقافية، بحيث أصبح المكان من أهم عناصر الهوية والانتماء، كما أنه "وسط محمل بالقيم" (59) التي ظلت تنزع بالحقول الدلالية إلى أقاصي التأملات الشعرية لأجل استكشاف الذات والبحث في الجذور الغائرة في أعماق التاريخ، يقول الشاعر:

وقفنا نحْيي بها ألف عام ونقري زيري العظيم السلام
فقام بولو غين في عيدنا يهزّ الدنيا ويروع الأنام
وسيوس إن صانها فيرموس . وحازت أكسيوم أقصى المرام
وهبّ الأمازيغ من "دوناوس" تصول وتزجي الخميس اللهم (60)

ويقول :

وإن تسألوا عن بني الأغلب سلوا الزّاب عن جاره الأقرب
وطبنة...هل تذكر بن الحسين وتاريخه القرطبي؟
وعند مسيلة علم اليقين — من حققوا وحدة المغرب
برى الفاطميون شعر بن ها ني كما يُخلق اللحن للمطرب
وأبدع حتى تتبأ مثلي ولم يتقول... ولم أكذب (61)

ويواصل الشاعر حفرياته المعرفية معرجا على سرد مختلف الأحداث التاريخية منذ ما قبل الميلاد إلى ما بعد استقلال الجزائر الحديثة، إذ بداية من البيت "191" يتجه الشاعر إلى الوقوف على تفاصيل الأحداث التاريخية متعقبا نقاط التحول الثورية من الثورات الأمازيغية الأولى ضد الرومان وصولا إلى المواجهة الكبرى ضد أحفاد روما (فرنسا) حيث ينتهي السرد التاريخي للأحداث الثورية التاريخية عند البيت 660 .

وبالمزج بين الأسلوب السردى والحوار يتجه الخيال الشعاري إلى نوع من المحاجة التي يتخذ منها سيرة شعرية للمكان ، فيتحول الخطاب إلى سيرة تروي قصة المكان والإنسان. فتقدم المكان مشبعا بالنماذج والأحداث التي تحاورها الرؤية الشعرية وتجعل منها مساءلة للكينونة تسترجع الماضي وتفتحه على الواقع لأجل فهم ما يحدث ، ولذلك فإن استرجاع الحدث التاريخي في الممارسة الشعرية يعيد قراءة التاريخ لاستكشاف ما غاب عن وعي الحاضر.

الهوامش :

- 1- عبد الهادي بن ظافر الشهري. *استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية*. دار الكتاب الجديد. ط1. 2004. بيروت. ص: 67
- 2- Sophie Guermès. *La poésie moderne; Essai sur le lieu caché*. L'Harmattan, 1999. P:173
- 3- Pascale AURAIX-JONCHIERE; Alain Montandon. *Poétique des lieux* (Etudes rassemblés). Presse universitaire Blaise Pascal, 2004. P:187
- 4- Pierre; V. ZIMA. *Pour une sociologie littéraire*. L'Harmattan, 2000. P:222.

- 5- محمد عبد الله الغدامي. **تشریح النص**. ص: 39
- 6- د. عبد الفتاح محمد. **جماليات المكان في شعر محمد عدنان قبطاز**. الموقف الأدبي. ع: 409/أيار 2005 اتحاد الكتاب العرب دمشق، ص: 58
- *يبلغ عدد أبيات لإلياذة ألف بيت وبيت، بينما يتألف كل نشيد من عشرة أبيات انظر:
- مفدي زكريا. **إلياذة الجزائر**. موفم للنشر. 2007. الجزائر. ص: 08
- يحي الشيخ صالح. **شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية**. دار البعث. ط1/1987. قسنطينة، الجزائر. ص: 209-253
- بليحيا الطاهر. **تأملات في إلياذة الجزائر**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ط1/1989. ص: 53.
- 7- مفدي زكريا . **إلياذة الجزائر**. ص : 11 - 14
- 8- مولود قاسم نايت بلقاسم. **مقدمة إلياذة الجزائر**. ص: 09
- 9- الرجع نفسه . ص :
- 10- هومي.ك. بابا. **موقع الثقافة**. ترجمة ثائر ذيب. المركز الثقافي العربي. ط1/2006. بيروت . ص: 49
- 11- منيف عبد الرحمن. **عروة الزمان الباهي**. المركز الثقافي العربي. ط2/1999. بيروت. ص: 89
- 12- مفدي زكريا الإلياذة. ص: 15
- 13- المرجع نفسه . ص: 16
- 14- المرجع نفسه. ص: 17
- 15- المرجع نفسه. ص: 18
- 16- إدوارد سعيد. **الثقافة والإمبريالية**. ترجمة. كمال أبو ذيب ،دار الآداب . ط2/1998. بيروت. ص: 126
- 17- بول ريكور. **الوجود والزمان والسرد**. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. ط1/1999. بيروت. ص: 170
- 18- لحبيب مونسي. **فلسفة المكان في الشعر العربي**. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص: 80
- 19- وهنا نجعل من اللازمة عنوانا داخليا لما لها من أهمية وعلاقة داخلية مع عنوان النص مع الإقرار بأن الأصل في المصطلح في هذه الحالة هو "اللازمة"، غير أن

المقصود بالعنونة الداخلية كما بدا لي هو هذه الهيكلية التي أراد الشاعر أن يلحم بها أناشيد الملحمة، غير أن واقع الحال يقول أن وحدة الإلياذة تتوفر من الخلفية المكانية والزمانية كمرجعية شاملة انبنت عليها كل أناشيد إلياذة الجزائر.

20- بليحيا الطاهر. *تأملات في إلياذة الجزائر*. ص: 53

21- مفدي زكريا. *إلياذة الجزائر*. ص: 15-114

22- جمال الدين الخضور. *قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي*. اتحاد الكتاب العرب. ط1/2000. دمشق. ص: 13-14

23- 27 مفدي زكريا. *أمجادنا تتكلم*. موفم للنشر. ط2007. الجزائر. ص: 135-143-190-199

28- مفدي زكريا. *اللهب المقدس*. موفم للنشر. ط3/2000. الجزائر.

29- لحبيب مونسي. *فلسفة المكان في الشعر العربي*. ص: 68

30- عالج إدوارد سعيد هذه الفكرة بتحليل عميق من خلال دراسته للجغرافيا التخيلية التي شكلها الغرب عن الشرق عبر مختلف العصور ومنذ إلياذة هوميروس إلى القرن التاسع الشاعر يقول في أحد نماذجه: ... وفي العالمين الكلاسيكيين اليوناني والروماني أضاف الجغرافيون والمؤرخون ورجال دولة مثل "يوليوس قيصر" والخطباء والشعراء مخزون التراث الشعبي التصنيفي الذي يفصل بين العروق والأقاليم والأمم والعقول، وكان معظم ذلك خدمة للذات، وبرز إلى الوجود ليبرهن أن الرومان واليونانيين كانوا متفوقين على أنماط البشر الأخرى.....ومن أجل هذا تناوس الشرق وتناوب في جغرافيا العقل بين كونه عالما قديما يرجع إليه المرء كما يرجع إلى عدن أو الفردوس، ليؤسس هناك صورة معدولة جديدة للقديم، وبين كونه مكانا جديدا إطلاقا يرده المرء كما ورده كولمبس أمريكا ليؤسس عالما جديدا..... انظر:

-إدوارد سعيد. *الإستشراق المعرفة. السلطة. الإنشاء*. ت: كمال أبو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية. ط5/2001. بيروت. ص: 87-88

31- سيزا قاسم. *القارئ والنص، العلامة والدلالة*. الشركة الدولية للطباعة. ط1/2002. مصر. ص: 37

-32Pierre Zima. *Pour une sociologie du texte littéraire*. L'Harmatan.Paris 2000.p/222

33- مفدي زكريا. *إلياذة الجزائر*. ص: 15

35-38 . مفدي زكريا. السابق. ص: 15، 16، 17، 18، 19.

39- المرج نفسه . ص: 41

40- نفسه .ص: 44

41- نفسه .ص: 50

42- نفسه.ص:51

43- نفسه. ص: 56

44- نفسه . ص: 58

45. نفسه. ص: 65

46- نفسه .ص: 114

-47Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Tel Gallimard.2006. Paris. P:

48- بليحيا الطاهر. السابق. ص: 61

49- إشارة إلى الصراع على هوية المكان، ممثلة في تبديل اسم "سانت أوجين"(التسمية التي أطلقها الاستعمار الفرنسي) باسم "بولوغين"(التسمية الجزائرية) بعد الاستقلال.

50- مفدي زكريا. إلياذة الجزائر. ص: 106

51-Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*.. P:8-9.

52- مفدي زكريا. السابق.ص: 113.

53- اعتدال عثمان. إضاءة النص. قراءة في الشعر العربي الحديث. ط2/1982. القاهرة. ص: 08

54- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 173

55- محمد علي الكندي. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث. دار الكتاب. ط1/2003. بنغازي. ص: 145.

56- زهيدة درويش جبور. التاريخ والتجربة. ص: 79.

57- مولود قاسم نايت بلقاسم. مقدمة إلياذة الجزائر. ص: 13

58- محي الدين صبحي. الشعر وطقوس الحضارة. ص: 10

59- مجموعة مقالات. تـ: عبد الرحيم حزل. الفضاء الروائي. ص: 57

60- 61 - مفدي زكريا. إلياذة الجزائر. ص: 34 - 41

القسم الثاني
شعرية السرد الجزائري

إشكالية تصنيف القصص الشعبي الجزائري

أ. ناصر عبد العزيز

جامعة المسيلة

أولى الإشكاليات التي واجهت الباحث الشعبي الجزائري ، ولا تزال تعترض سبيله حين دراسته لقصصه الشعبي المحلي في تحديد الشكل الأدبي ، أو شكل التعبير الشعبي للنصوص الشعبية، قبل إشكالية تصنيفها هو إشكال المصطلح نفسه ، أو التسمية العلمية المحددة لهذا الشكل التعبيري إن وجد ، فهل نطلق عليها مصطلح جنس أم نوع أم فن أم غرض ؟.

ومن هنا فقد انتهى الأمر بهذه المصطلحات إلى أن كثيرا من استخدماتها تجيء بعيدة عن المفهوم العلمي المحدد ، ومن ثم اتخذ كل منها العديد من المدلولات التي غلب عليها التعميم في أغلب الأحيان ، والخلط في بعضها الآخر من وجهة نظر عبد الملك مرتاض (1) الذي يرى أن مصطلح : (جنس) أولى بالاستعمال من باقي المصطلحات الأخرى ، فالشعر جنس أدبي كما الخطابة أو الحكاية ، وتتضوي تحته أنواع هي : المدح مثلا أو الهجاء أو الرثاء أو غير ذلك من الأنواع الأخرى ، ويعتبر أن مصطلح (جنس) أعم من مصطلح (نوع) شافعا تراتبه هذا بما أورده صاحب لسان العرب في مادة (جنس) . في حين أبعد مصطلحي (فن وغرض) من حلبة التداول ، معتقدا أن مجالات استعمالهما غير هذا المجال ، بل من الفقر اللغوي يرى إقحامهما فيه (2). « ولما كان الجنس اسما جامعا لأنواع متعددة مشتركة من حيث انتمائها إلى جنس محدد، كانت الجنسية هي الخاصية الثابتة التي تجعل أنواعا متعددة تندرج ضمن جنس معين » (3). ولذلك نجد محمد غنيمي هلال وآخرين يطلقون مثلا على الخرافة سمة (جنس) أدبي(4) ، في حين لا تعدو أن تكون نمطا أو نوعا عند آخرين كعبد الحميد بورايو(5) مثلا أثناء دراسته للقصص الشعبي

بمنطقة بسكرة ، بينما يعتبرها عبد الله الركيبي (6) موضوعا من موضوعات مختلفة للقصة الشعبية لا غير .

حينها أمكن التساؤل عن جنسية خطاب الكثير من قصصنا الشعبي الجزائري، شريطة تفريعه إلى أنواع وإلا فهو نوع من جملة تفريعات جنس أدبي ما . هذا الأمر تخبطت فيه كثير من المأثورات الشعبية الجزائرية ، حتى أصبح تصنيف المادة الشعبية أو تجنيسها عقبة تتحدى جهد الباحث الشعبي الجزائري وسعيه في عملية فرزها ، وقد استشرعنا هذه المراجعة لدى الكثير من دارسينا المهتمين بدراسة القصص الشعبي المحلي ، فمنهم من أخفاها ومنهم من أعلنها مدوية كعبد الحميد بورايو حين تعرضه إلى القصص الشعبي بمنطقة بسكرة حيث قال : إن « مسألة تصنيف القصص الشعبي من المشاكل الأساسية التي تعترض دارس هذا اللون من أشكال التعبير الشعبي » (7).

ولم يسلم أيضا قصصنا الشعبي العربي من هذا الإشكال حيث أشار الكثير من الباحثين والمتخصصين العرب حين دراستهم للرواية الشعبية العربية إلى هذه المعضلة، إلى درجة أنهم كلما ذكروا تصنيفا ما سعوا إلى تفنيده ، حتى الذين اقترحوا تصنيفا معينا تحت ضغط دراساتهم لموضوع ما، أو ما تمليه عليهم طبيعة بحوثهم، ألفناهم غالبا غير راضين ولا مقتنعين، بما أخذوا به أنفسهم من تصانيف ، ومن هؤلاء نبيلة إبراهيم (8) أثناء تعرضها لدراسة التراث السردى الشعبي المصرى، التي استشعرت هذه الصعوبة حين أشارت إلى تصنيفين، أحدهما يقوم على أساس المحتوى أو الموضوع ، ويدعى (تصنيف أرن تومسون) ، والثاني على أساس النوع الذى ذكرت من أمثاله الحكايات الخرافية، وحكايات الحياة اليومية، وحكايات الحيوان. لكن سرعان ما سعت إلى تفنيدهما ، معتبرة أن أحسن تصنيف نوعي هو تصنيف الباحث الألماني (تصنيف فوندت) W.WUNDT من خلال تقسيمه القصص الشعبي إلى أنواع هي :

الفابولات الميثولوجية .

حكايات السحر الخرافية الصرف.

الخرافات والفابولات البيولوجية .

فابولات الحيوانات .

حكايات أصول القبائل والشعوب .

حكايات هزلية خرافية وفابولات هزلية .

فابولات أخلاقية.

ولكنها اعتبرته مثيرا للتساؤلات ، لكثرة ما يتكرر فيه مصطلح (فابولا) ،

وفصله فصلا قاطعا بين الحكايات الأخلاقية وحكايات الحيوان .

أما سعيدي محمد(9) فقد ذكر عند تنظيره للحكي الشعبي في الثقافة الشعبية

الجزائرية هو الآخر تصنيفين ، نعتقد أنهما وجهان لعملة واحدة، هي التصنيف

حسب الموضوع - السابق ذكره - وهما :

التصنيف الأول: يعتمد العناصر الداخلية المختلفة ،كالأبطال والخوارق

والجن والحيوان.

التصنيف الثاني : يعتمد العنصر الموضوعاتي ، كالحب والإخلاص والدين

والكراهية، أو باعتماد المحاور الكبرى للنصوص الشعبية ، من ذات النزعة

الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية .

ولأن هذه التصنيفات ذاتية وغير ثابتة في نظره ، فقد اعتمد تصنيفا يركز

على ما سماه بالتقاطع النصي ، وهو تصنيف أثمره التناص الجنسي ، أو تقاطع

جنس الحكاية الشعبية مع أجناس التعبير الشعبي الأخرى ، كاللغز والمثل والنكتة ،

فكانت النتيجة : الحكاية اللغزية ، والحكاية المثلية ، والحكاية النكتة .

وأثناء دراستها للقصة الشعبية الجزائرية ذات الجذور العربية فوجئت ليلي

قريش (10) بأنواع هائلة من القصص الشعبي ، ولتقييد هذا الكم الوفير اقترحت

تصنيفا اعتمدت فيه الباحثة على ثلاثة عناصر هي :

حجم القصص الشعبي الذي أتاحه سعيها في الاطلاع عليه ، ومنه الطويل

والقصير .

الفكرة الرئيسية التي هي مدار للحوادث السردية.

الشخص المناط بها عملية السرد.

وقد لاحظ عبد الحميد بورايو في معرض حديثه عن هذا التصنيف أن « الطول أو القصر هي السمة الشكلية الوحيدة التي روعيت في هذا التصنيف، وهي سمة لا يمكن اعتمادها أساسا للتصنيف »(11). ونفس الموقف وقفه من العنصرين الآخرين (المحتوى-الوظيفة) ، كما وقفه غيره من الباحثين ، لأن هذا النوع من التصنيف مضلل ويؤدي إلى مزالق عديدة ، مسندا رأيه بآراء بعض الدارسين الغربيين من أمثال "أ.فان جنب" A.Van Jenneep ، و "فلاديمير بروب" Vladimir Propp اللذان يعتبران هذا التصنيف (حالات وسطية) يصعب معها إرجاع قصة ما إلى صنف معين ، طالما كانت الموضوعات أو المعتقدات أو أنواع الشخصيات منطلقا لهذا التصنيف ، وفي نفس السياق وردت وجهتي نظر "ليفى سترأوس" C.Lévi Strauss ، و "فون ديرلاين"(12). وفي محاولة للتخلص من هذه التصنيفات التقليدية ذات الطابع التعميمي ذكر عبد الحميد بورايو تصنيفات أخرى (13) اعتبرها هي كذلك غير مجدية ، وهي:

التصنيف حسب وظيفة الأثر القصصي لتيودور بنفي.

التصنيف حسب الدوافع النفسية أو الروحية لرانك Ranque.

التصنيف حسب الإحساس بالشكل لفون ديرلاين .

التصنيف حسب الشكل الخارجي لأولريك اكسيل O.Oxil.

التصنيف حسب البناء التركيبي للأثر القصصي لفلاديمير بروب.

لا مشاحة أن الباحث استفاد من جميع المحاولات السابقة في تصنيفه القصص الشعبي لمنطقة بسكرة ، وخاصة تلك العناصر المقترحة كمفصل بين نمط قصصي وآخر ، ولذلك ارتكز وهو يمايز بين هذه الأنماط على جملة وافرة من العناصر ذكر منها : أصول هذه القصص، ومسار تطورها ، والظروف الحضارية المساعدة على انتشارها ، وما تشغله من الاهتمامات الروحية الشعبية ، وأسلوب تعاملها مع العالمين المعلوم والمجهول ، وكذا عناصرها الفنية، وطبيعة بناء شخوصها وأحداثها ، وباقي مظاهر شكلها الفني الأخرى . وكانت المحصلة ثلاثة أنماط رئيسية من الحكايات الشعبية التي وفرها له ميدان البحث :

قصص البطولة .

الحكايات الخرافية .

الحكايات الشعبية (13).

ففي حين جمعت ليلي قريش في تصنيفها بين الحكايتين الخرافية والشعبية (قصة الخرافة الشعبية) ، فصل عبد الحميد بورايو في تصنيفه بينهما (الحكاية الخرافية - الحكاية الشعبية).

وبينما اعتبرت الباحثة (14) قصص الحيوان : قصة شعبية قصيرة مشروطة بدافعين هما :

التخفيف عن المكبوتات.

المغزى التعليمي الأخلاقي.

سوى أن الحيوان في القصة الشعبية ذات الدافع الأول يبدو « متوحشا ضاريا يمثل فساد النظام الاجتماعي في ذات الوقت » (15). يعتبر الباحث (16) حكايات الحيوان جزءا لا يتجزأ من الحكاية الشعبية لا الخرافية ، ترد غالبا في سياق ضرب المثل لغاية أخلاقية وعظية . أما الخرافية فلا أقل من كونها في نظره « أحداثا عجيبة ، حدثت في سالف الزمان ، ومن ثم فالسؤال عن مدى صدقها سؤال غير وارد ... » (16).

وهو ما أكدته الباحثة أيضا حين قسمت الحكاية الشعبية تبعا لموضوعها وهدفها إلى قسمين : قصة واقعية ، وأخرى خرافية تعتمد على الأساطير القديمة (17) ، ويبدو أن الباحثة مايزت بين قصص الحيوان و « الخرافة التي تأخذ شخصياتها من عالم الخيال أو عالم الحيوان » (18) ، والتي غالبا « ما يدور موضوعها حول حيوان يلعب دورا إنسانيا ، وحول الجن » (20) ، لكن في المقابل نجد من يعتبر الخرافة : حكاية على لسان الحيوان (21) ، والبعض « يلبسون معنى الخرافة بمعنى الأسطورة ، وربما معنى الأسطورة بمعنى الحكاية الشعبية » (22) ، كما يدل على ذلك تصنيف الكاتبة الجزائرية عمارية بلال (23) في محاولة منها لتفريع المادة الحكائية الشعبية الجزائرية أو (الحجيات) كما اصطلحت على تسميتها ، وهو كالاتي :

الحكايات ذات الطابع الخرافي والأسطوري ، ومنها القصص التي وردت على
أسنة الحيوانات .

الحكايات ذات الطابع الملحمي والبطولي والتاريخي والديني .
القصص ذات الغرض الجنسي المكشوف أو المذهب .

والملاحظ من خلال ما سبق أن هذا الإشكال يزداد حدة حينما يتعلق الأمر
بشكلي الخرافة والأسطورة ومعنييهما وسبب ذلك في اعتقادي المعجم العربي القديم
الذي لا يفرق بين أساطير وخرافات ، إذ يجمع بينهما الهراء والكذب والبعد عن
الحقيقة وكذا التتصل عن الواقع. وفي نفس المضمار سارت بعض الدراسات
الشعبية العربية الحديثة من مثل : فن الأساطير والخرافات العربية
لمصطفى علي الجوزو، والأساطير والخرافات لعبد المعيد خان ، وغيرهما.
إن هذا الاضطراب الواضح والشديد الناتج عن النظرة المضطربة لواقع
القصص الشعبي بأشكاله المختلفة، سواء في منظور الدراسات النقدية الشعبية
العربية أو الجزائرية - بشكل خاص - جعل من الصعوبة بمكان تحديد هوية
غالبية القصص الشعبي الجزائري.

ولكن قبل ذلك يجب أن أعود من حيث بدأت إشكالية التصنيف، فمن
الأنسب مجازة سعيد يقطين فيما آل إليه بحثه حول السيرة الشعبية،
حيث اعتبر أن «الحكاية هي الطابع الذي تشترك فيه مختلف
الأنواع التي تندرج ضمن السرد» (24) ، كما أن لها اتصال بمادة الحكاية أو
محتواها، في حين عد السردية وهي ذات ارتباط بالخطاب أو التعبير، ذات صلة
بالنوع، وتتسم الحكائية بمبدأ الثبات، أما السردية فسمتها التحول (25) ، وخلص
إلى أن « الأنواع السردية تجتمع تحت الحكائية باعتبارها المقولة الكلية الجامعة
[لأنها] تتميز عن بعضها البعض بواسطة سرديتها التي هي مقولة جزئية
وخاصة » (26). وبما أن الحكائية لها صلة بمادة الحكاية ، وللسردية
علاقة بصورتها أو طريقته، فإن جميع الأنواع السردية تشترك
في هذه المادة مع اختلافها وتمايز بعضها عن البعض الآخر نوعيا من حيث
الطريقة المعروضة بها مادة الحكاية.

فإذا كان من اليسر تحديد جنس الكثير من قصصنا الشعبي الجزائري ، وهو : الحكائية طبعا ، بتوافره على مادة الحكاية . فإنه من غير اليسير تلمس نوعه الحكائي أو سرديته، بين ما واجهناه من تداخل هذه الأنواع السردية فيما بينها ، وتشابك صورها وطرائقها .

ناهيك عن أن الإشكال تعدى العلاقة بين أشكال القصص الشعبي المختلفة إلى الشكل نفسه، فقد ارتدت الخرافة مثلا أزياء اصطلاحية شتى في الدراسات الشعبية الجزائرية، فهي إضافة إلى ذلك، خرافة شعبية أو حكاية خرافية، أو حكاية شعبية خرافية، ويبدو أنه لا اختلاف بين هذه المسميات سوى ما أراده بعض الباحثين الجزائريين من:

التأكيد على شعبية الخرافة وحكايتها من خلال (الحكاية الخرافية الشعبية) أو (الحكاية الشعبية الخرافية) أو (الخرافة الشعبية) .

محاولة الإلمام بجميع أشكال التعبير الشعبي الكثيرة والمختلفة، ومن ثم ضبط مسمياتها ولو عن طريق اختلاف المسميات، خاصة دارسي الأدب الشعبي المحلي، الذي لا تكاد تحصى أشكال تعبيره.

الجمع بين الحكائيتين الخرافية والشعبية في تسمية واحدة لصعوبة التمييز بينهما غالبا، الناتجة عن تقارب نصيهما واشتراكهما شبه المطلق من حيث بنيتيهما الحكائيتين(27)

اعتماد المعجم اللغوي الغربي الحديث - مع ما فيه من تباين - في غياب تعامل النقد العربي القديم والحديث مع مثل هاته المصطلحات ، أما المعجم العربي القديم فقد تعامل مع الكلمة من منظور شعبي عام لا من وجهة نظر أدبية فنية خاصة.

ومثل هذا المعنى قررته معاجم أخرى(28) ، إلا ما يخص الكلمة من اشتقاقات متباينة لا يكاد يفيد معناها في شيء ، ورغم محاولة عبد الملك مرتاض(29) اعتصار الجديد من هذه الشروح المعجمية لفائدة مصطلح خرافة لكن دون جدوى تذكر.

هذا التراكم المفهوماتي لمعنى الخرافة آل ببعض المعاجم العربية الحديثة(30) إلى اعتبارها ذات مفهومين: أولهما شعبي تعني الخرافة من خلاله: السرد الخيالي الشعبي والعفوي ذو الدلالة الرمزية ، ويشير في الغالب إلى محتوى فلسفي أو خلقي أو ديني، وثاني مفهومها أدبي : وهي كل حكاية قصيرة ترد نثرا أو نظما تبرز أحداثا وشخصيات لا واقعية تعكس أخرى واقعية ، أما أبطالها فمن البشر أو غيرهم .

ولم ينج هذا الفهم أيضا من إضفاء عنصرَي الشعبية والفردية على الخرافة ، وتعني فريدتها إعادة تشكيلها على يد أديب متضلع في استلهام العمل الخرافي ، سواء بطريقة نظرية فنية أو شعرا ، كما فعل لافونتين مثلا وأحمد شوقي وغيرهما . رغم أن الخرافة « تنشأ فطرية في أدب الشعب قبل أن ترتقي من الحالة الشعبية (الفولكلورية) إلى مكانة أدبية فنية »(31).

فحكاية الحيوان أو الخرافة أو الفابولا هي نفسها الحكاية الخرافية(31) بحسب منطق الشعوب القديمة التي يعود إليها فضل إبداع هذا الشكل التعبيري الشعبي، ولكن بدأت النظرة التمايزية (الفصلية) إليه حديثا فقط، في ظل التراكمات الفكرية والعلمية والإبداعية الحديثة ، وحاجة العصر الملحة إلى تفريع هذه المنجزات الثقافية الهائلة، بغية الإحاطة بها وحصرها .

وتتضاعف الحيرة حينما تجد أغلب دارسينا الجزائريين ، وأنقلهم في ميزان الدراسات الفولكلورية لا يتلجون الصدر عند ترسيمهم خصائص الحكاية الخرافية لاشتراكها شبه الكلي مع خصائص أنواع القصص الشعبي الأخرى ، وأهم هذه الخصائص(32):

اتصاف أحداثها بالقدم والغرابة وذات فضاء عجيب، مع احتوائها عنصر الخوارق.

واقعيته رغم وقائعها الخيالية، وتحليقها في عوالم مجهولة .

ذات شخوص نمطية تعبر عن سلوك بعض النماذج البشرية سواء في علاقاتها مع نفسها أو غيرها (حيوان ، طبيعة، جماد ، مجهول...).

تهمل البعد الزمكاني (البعد الانعزالي) ، لأنها تعزل الشخوص عن الواقع.

خلاصة فلسفية للفكر الإنساني ، في صراعه مع الواقع والخيال لاستخلاص القيمة البشرية في هذا الكون .

ذات طابع عالمي ، ومن ثم لها شكل فني محدد على مستوى عالمي أيضا .
والأدهى من الحكاية الخرافية نظيرتها الحكاية الشعبية ، والتي هي من أصعب أشكال التعبير الشعبي طواعية لتحديد مفهومها إلى درجة أن نبيلة ابراهيم(33) ، وبرغم اليسر الذي حددت به أشكال تعبيرية عديدة اعترفت بمدى صعوبة الإحاطة بمفهوم الحكاية الشعبية وتحديده ، وما كانت تفعل لولا قناعاتها بأنها نوع متميز ينبع من رؤية محدودة في الحياة كبقية الأنواع الأخرى، وتكمن هذه الصعوبة في :
كونها لا تحمل شكلا فنيا محددا ، بل يختلف شكلها من حكاية لأخرى خلاف الحكاية الخرافية(34).

جميع الأشكال الأخرى تتخذ من الحكاية الشعبية قاعدة للانطلاق إلى فضاءاتها الحكائية الخاصة.

اشترакها مع سائر الأشكال الشعبية الأخرى في عنصر الحكاية الذي يكشف نصها « في مستوييه السطحي والعميق وفي بنيته الفنية والجمالية ... عن الطابع التكاملي الواحد الموحد لنص واحد»(35).

والأدهى من الحكاية الخرافية نظيرتها الحكاية الشعبية ، والتي هي من أصعب أشكال التعبير الشعبي طواعية لتحديد مفهومها إلى درجة أن نبيلة ابراهيم(33) ، وبرغم اليسر الذي حددت به أشكال تعبيرية عديدة اعترفت بمدى صعوبة الإحاطة بمفهوم الحكاية الشعبية وتحديده ، وما كانت تفعل لولا قناعاتها بأنها نوع متميز ينبع من رؤية محدودة في الحياة كبقية الأنواع الأخرى، وتكمن هذه الصعوبة في :
كونها لا تحمل شكلا فنيا محددا ، بل يختلف شكلها من حكاية لأخرى خلاف الحكاية الخرافية(34).

جميع الأشكال الأخرى تتخذ من الحكاية الشعبية قاعدة للانطلاق إلى فضاءاتها الحكائية الخاصة.

اشتراكها مع سائر الأشكال الشعبية الأخرى في عنصر الحكاية الذي يكشف نصها « في مستوييه السطحي والعميق وفي بنيتها الفنية والجمالية ... عن الطابع التكاملي الواحد الموحد لنص واحد »(35).

ولارتباطها الشديد بالشعب (أي الحكاية الشعبية)، فقد تعددت موضوعاتها بتعدد قضاياها وتنوعها، عدّد منها عبد الحميد بورايو « حكايات الواقع الاجتماعي ، والحياة اليومية ، والحياة المعاشية ، وحكايات الحيوان ، والحكايات الهزلية ، وحكايات الألغاز وحكايات الواقع الأخلاقي »(36)، وقد يضاف إلى هذه الموضوعات حكايات الواقع السياسي ، والمعتقدات ، وكذا الحكايات التي تكشف عن موقف الإنسان الشعبي من العالم الغيبي(37) أو عالمه الحاضر المعاش .

أما الأسطورة أو الحكاية الأسطورية أو الحكاية الشعبية الأسطورية أو الأسطورة الشعبية أو الأسطورة الخرافية فيميزها عن الشكلين السابقين أنها شاملة لحقول معرفية واسعة لا تخطئ حقل الحكايتين الشعبية والخرافية ، ومنها « الديانة والفولكلور وعلم الانسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة »(38) ، وهو ما يدل على احتوائها لموضوعات الحكايتين الشعبية والخرافية ، ومن هذا النطاق المحتوياتي تولدت أوجه للاختلاف في مسمياتها - المذكورة سابقا - ثم ما كان من شيوعها المذهل والكاسح للأدب الحديث ونقده نثرا وشعرا ، خلاف ما عهدته الحكايتين الشعبية والخرافية من ظهور يكاد يكون محتشما، لكن رغم ذلك لم يكن بمقدور المخيال الشعبي حديثا إبداع هذا الشكل أو حتى إعادة تشكيله بما يناسب العصر ، في حين وسع الحكايتين الشعبية والخرافية إبداعا وتشكيلا ، مجارة لروح العصر ومتطلباته.

ويمكن أن نمايز بين الحكايتين الأسطورية والخرافية مع ما يجمعهما من صلات شكلية وفنية ومعرفية قوية ، حدا ببعض الدارسين(39) إلى اعتبار مصطلح خرافة مرادفا لمصطلح أسطورة إلا ما يشير إليه الفرق اللغوي والمؤدى المعنوي من دلالات التمايز الضئيلة جدا . فللحكاية الخرافية حضور استلهامي وإداعي ،

في حين يقتصر حضور الأسطورة على الاستلham دون الإبداع في أدبنا الحديث، شعبيه وذاتية .

ومع ذلك يبقى الفكر الديني أو العقيدي بحسب بعض التحديدات رمزا من جملة رموز عديدة تؤلف الفضاء العام للأسطورة، ومن هذا التعدد الموضوعاتي اكتنف الغموض معناها واستخداماتها ، وليس ذلك فحسب بل اختلاف دلالاتها ومفاهيمها من ثقافة إلى أخرى، وتداخلها المعنوي مع أشكال تعبيرية شعبية أخرى، أقربها الحكاية الخرافية أو الخرافة.

ومهما يقال عن إشكالية تصنيف القصص الشعبي الجزائري ، فلا يقال أكثر من كونها إشكالا فرضته ظروف آنية ، وحتمتها مفاهيم إلى الخطأ هي أقرب منها إلى الصواب ، ونعتقد - فيما تيسر علمه - أن مرد ذلك إلى اعتبارات جملة نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر ما يلي:

قلة - إن لم نقل ندرة - المادة الشعبية السردية الجزائرية المجموعة ، والمدون منها يكاد ينحصر في حكاية بقرة اليتامى التي صارت في اعتقاد الكثيرين معادلا رمزيا للأدب الشعبي الجزائري .

ومن هاته القلة القليلة لمجموعة والمدونة من قصصنا الشعبي الجزائري ما لا يتعدى مناطق جزائرية بعينها ، لا تعكس في مجملها إلا أجزاء باهتة من إبداع وخيال الإنسان الشعبي الجزائري.

الشح الواضح في الدراسات الفولكلورية للمادة الشعبية السردية الجزائرية ، وهي - فيما أعلم - محصورة في دراسة للقصص الشعبي بمنطقة بسكرة لعبد الحميد بورايو ، وأخرى لقصص منطقة وادي سوف بالجنوب الجزائري لثريا تيجاني ، ولا تزال هذه الدراسة قيد المخطوط ، ثم دراسة ليلي قریش للقصص الشعبي الجزائري كما يحيل على ذلك رسم العنوان ، لكنها في الكنه لم تتعد دائرة فولكلورية ضيقة مركزها منطقة بسكرة أيضا.

غالبية هذه الدراسات خطأ أصحابها خطوات محتشمة ومقنعة باللاجدية ، اعتقاد منهم أن جهدهم غير محاط بالشرعية ، طالما أن مادته الخام (القصص الشعبي) شفاهية ، ولا أدب غير المدون المكتوب ، وتستند روايتها غالبا إلى طبقة

أمية ، واعتبارات أخرى تعرى منها الباحث الشعبي الغربي مسنودا بوعي مجتمعه وثقافة محيطه.

والبعض من هذه الدراسات نحا منحى الدراسة الشكلية ، لا يعدو القصص الشعبي بالنسبة إليه أكثر من بنية أفرزتها علائق لغوية بحتة ، مجردا إياها من الأهم وهو روح هذا القصص ، فلا حياة لدراسة هذه المادة القصصية مفصولة عن بيئتها الجزائرية ومسار تاريخ شعبها بتراكماته الزمانية والمكانية ، وموقع الإنسان الشعبي المبدع لهذه المادة من هذا وذاك ، مع الإشارة إلى تقاليده وعاداته وعرفه واعتقاداته وتفكيره وخياله ونشاطه الثقافي القولي والملموس.

ومن المؤسف أن الكثير من دراساتنا الشعبية في مجال القصص الشعبي الجزائري لا يزال مخطوطا، تراكم عليه غبار أرشيف مكتباتنا الجامعية يترقب نور مطابعا، ذلك النور الذي نعم به الكثير من دواويننا الشعرية ، بيت بصفحة ، وقصيدة بكتاب . ولما لا يكون بدل البيت تجربة شعب بأكمله ، وبدل القصيدة تجربة إنسانية برمتها .

تأبى مطابعا وقبلها الهيئات الوصية ، إلا أن تكرر الرداءة في أدبنا الجزائري عندما تولي اهتماما لتجارب الأفراد ولوعتهم ولهفتهم وأنينهم وسقمهم في عوالم الحب والهيام ، وتتغاضى عن تجارب الشعوب وآلامها وأحلامها وآمالها ومعتقداتها وطقوسها وفنونها وإبداعاتها التواقفة أبدا إلى الأصالة والبطولة والحكمة الصائبة والمثل الرشيد ، وقصصها الشعبي المفعم على الدوام بالمحبة والفضيلة والأدب الإنساني الرحب الرفيع .

الهوامش:

- (1) - أنظر عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص: 22 ، 23 .
- (2) - أنظر المرجع نفسه ، الإحالة رقم : 19 ، ص: 306 .
- (3) - سعيد يقطين : قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، ص: 11 ، 12 .
- (4) - أنظر محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص: 180 ، 181 .
- (5) - أنظر مثلا عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 67 وغيرها .

- (6) - أنظر مثلاً عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، (1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2/1983 ، ص:123.
- (7) - عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 63 .
- (8) - أنظر نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، ص : 11 ، 15 ، 16 .
- (9) - أنظر سعيد محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص : 62 - 65 .
- (10) - أنظر ليلي قريش : القصة الشعبية ذات الأصل العربي ، ص : 92 .
- (11) - عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 66 .
- (12) - أنظر المرجع نفسه ، ص: 63 .
- (13) - أنظر المرجع نفسه ، ص: 64 ، 65 .
- (14) - عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 67 .
- (15) - أنظر ليلي قريش : القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص: 177 ، 184 - 186 .
- (16) - المرجع نفسه ، ص: 186 ، 187 .
- (17) - أنظر عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 124 .
- (18) - المرجع نفسه ، ص: 131 .
- (19) - أنظر ليلي قريش : القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص: 29 .
- (20) - ليلي قريش : القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص : 92 .
- (21) - المرجع نفسه ، ص: 93 .
- (22) - أنظر محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، ص : 179 .
- (23) - عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ، ص : 16 .
- (24) - عمارة بلال (أم سهام) : شظايا النقد والأدب ، دراسات أدبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص: 15 .
- (25) - سعيد يقطين : قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، ص: 12 .
- (26) - أنظر المرجع نفسه ، ص: 16 .
- (27) - المرجع نفسه ، ص : 314 . وأنظر في هذا السياق أيضا كتابه : الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 01 / 1997 ، ص: 179 - 199 .

- (28) - أنظر سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص: 60 .
- (29) - أنظر من المعاجم مثلاً : (مادة خرف) .
- الجوهري: الصحاح، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 03 / 1984، 04 / 1349، 1348 .
- الفيروزآبادي : القاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1977 ، 03 / 127 ، 128 .
- (30) - أنظر عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ، ص : 12 .
- (31) - أنظر جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 02 / 1984، ص101.
- (32) - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص: 180.
- (33) - أنظر سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص: 55.
- (34) - أنظر في خصائص الحكاية الخرافية :
- نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص: 121-123 ، 209 .
- عبد الحميد بو راو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 129 .
- سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص: 58، 59.
- (35) - أنظر نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص : 119.
- (36) - أنظر المرجع نفسه ، ص : 129 .
- (37) - سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 60، 61.
- (38) - عبد الحميد بو راو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 118 .
- (39) - أنظر نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، الفصل الثالث من الباب الثالث .
- (40) - رينيه ويليك ، وأوستن وارن : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : د/حسين الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 02/1987، ص: 198.
- (41) - أنظر علي شلق : مراحل تطور النثر العربي في نماذجه ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 / 1992 ، 02 / 16 .

الرواية و النص التاريخي
نحو منهجية جديدة لكتابة التاريخ روائيا
رواية" ألف عام من الحنين" لرشيد بوجدره" أنموذجا

د. فتحي بوخالفة
جامعة المسيلة

نستطيع أن نتحدث عن نصوص روائية في حد ذاتها من حيث أنها عبارة عن بنية لغوية، من غير أن نصنف هذه النصوص من حيث الطبيعة، و لا من حيث المنهج. نقول من حيث الطبيعة بحكم الانتماء الراهن لهذا النص الروائي، هل هو ذلك النص الكلاسيكي المعروف بمتوالياته السردية القائمة على منطق السببية، و تعلق السابق باللاحق؟ أم هو ذلك النص المحقق لانزياح شكلي عن غيره من النصوص الروائية السابقة فلا يكاد القاريء أن يميز المكونات البينوية، من شخصية، و حدث، و فضاء، و زمن...و إذا تطرق إلى المضمون لا يتمكن من رصد بنية موضوعاتية بعينها، و لا يستطيع إدراك المعنى، بسبب ظاهرة الغموض السائدة و المهيمنة في ثنائاه؟...

أما المنهج، فإن الموضوع يرتبط بتأسيس رؤية معينة إزاء مقارنة هذا النص أو ذاك. والمقصود بذلك أن القاريء لا يكاد يفهم النصوص الروائية هذه الأيام، إلا من خلال ما تقدمه مجمل النظريات النقدية، من تصورات إزاءها، أو ما تنتجه نظريات قرائية من أبعاد معرفية تحاط بهذه النصوص.

إن نظريات القراءة الجديدة لا يسعها في الوقت الراهن سوى المراهنة الموضوعية على مكانة القاريء و دوره في العملية الأدبية القائمة على ثلاثية القطب(المبدع، النص،القاريء) و كأن مجمل النظريات التاريخية و الاجتماعية و النفسية استنفذت مجمل أساليبها في إنتاج معرفة صحيحة بالنص الروائي،مرورا بعد ذلك بنظريات المنهج الشكلي..

و ما فهمناه من نصوص الشكلايين الروس بشأن إحداث أساليب لمقاربة النصوص على أساس الموضوعية العلمية مروراً بمحاولات "بختين" التي سعت إلى إحداث التوافق بين الأدب و اللغة والإيديولوجيا و اعتبار الأدب و اللغة وسيلتان توجدان مبرر بقائهما ضمن منظومة إيديولوجية معينة ،و ليس معنى هذا التأكيد على المعنى العقلي للإيديولوجيا و انعكاسه على الواقع المادي،إنما الإيديولوجيا هي اللغة القائمة على نظام من العلاقات يستوعب مجمل تناقضات البنية الاجتماعية.ثم محاولات "رامون جاكسون" الذي أكد على البنية التي تتمثل في تظافر الوحدات الجزئية، وعناصر الكتابة الأدبية، و تلاحم هذه العناصر و تلك الوحدات ونموها،حتى تكون البنية الكلية ،و عندئذ تتحقق الوظيفة الجمالية (1) ثم عكوف "فلاديمير بروب"، على دراسة الحكاية الخرافية كجنس أدبي شعبي، و محاولة استخلاص القواعد العامة للقص الخرافي التي كانت محل تطوير و تنقيح من لدن من جاء من بعده من البيويين أمثال :غريماس و بريموند.....إلى جانب محاولة استيعاب "كلود ليفي سترأوس" لنتائج البحث اللغوي في دراسة الأسطورة و اعتبارها "كائن لغوي مكون من وحدات مؤلفة ،و أن هذه الوحدات تتألف منها بنية اللغة أي الوحدات الصوتية و الصرفية و الدلالية"(2) ،من غير إهمال جهود لوسيان غولدمان في البيوية التكوينية و ما قدمه في نظريته حول "رؤيا العالم" التي أعطت للفكر الماركسي بعداً نقدياً هاماً،حيث أكد على الاهتمام بالجانب الاجتماعي و تفسير تطورات البنية الفوقية التي هي الأدب و الفكر بمتغيرات البنية التحتية التي تجسد مجمل تناقضات البنية الاجتماعية و الاقتصادية القائمة على علاقات الإنتاج وأنماط التوزيع. و مع هذا هل نستطيع تصور منهج نصاني معين من غير التفكير في الخلفية الفكرية التي قامت عليها المناهج السياقية؟

من غير أن ننتظر إجابة عن هذا السؤال ،لا يستطيع الباحث المتمرس الحديث عن "جون بياجيه" "على سبيل المثال ،من غير التعرف على البعد المعرفي لهذا الباحث المتخصص في علم النفس و إن كان "جون بياجيه" يقدم مفهوماً معيناً للبنية، فإن هذا المفهوم لا يمكن أن يستوعب إلا في ظل منظومة المنهج النفسي، ومن هذا المنطلق يمكن تسفيه مقولة موت المناهج أو استنفادها والحديث عن

نظريات أو مناهج أخرى مكانها، مع الإقرار بمبدأ التحول الذي يقوم عليه الأدب عادة والفاقد لحتمية الاستقرار.

إن جل المقاربات النقدية التي قامت عليها النظرية الاجتماعية في التحليل الأدبي كانت تعتبر النص الروائي ابن بيئة اجتماعية معينة فليس أمام هذا النص سوى استيعاب واقع اجتماعي معين والتعبير عن ملابساته و رصد متغيراته، و تفسير تناقضاته، و بغض النظر عن مدى موضوعية هذا الرأي حيناً أو نسبته حيناً آخر فإن النص الروائي لا ينبغي له أن يفقد بعده الجمالي كجنس أدبي راق مميز في المقام الأول عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى؛ فإن كان النص الروائي على حد تعبير "لوسيان غولدمان"، قصة كفاح بطل منحط يواجه حاضراً متدهوراً بحثاً عن قيم أصيلة تعيد له مقامه و تعيد للوجود وجاهته" (3)، فإن منطق التغيير هنا ليس له من مبرر سوى ما يمكن أن يكون عليه ذلك الواقع بعد ذلك من مميزات معينة، و ما يكتسبه من تطورات لاحقة تحدد وجوده التاريخي و ليس أمام البطل في هذه الحال سوى أن يبتدع لهذا الواقع قيماً معينة تسوع شرعية كفاحه، و تؤكد القيمة الوجودية لمنظومة القيم الفكرية التي ما تلبث أن تكون واقعا بعد ذلك. و من جانب آخر يؤكد النقد الماركسي على مدى أهمية التغيرات الاجتماعية و الاقتصادية في تحديد النسق الإبداعي وهذا ما حدا بهم إلى الإعجاب بالنص الروائي في القرن التاسع عشر، و تفسير تحولات الجنس الأدبي بتحولات اقتصادية اجتماعية تبعا لتطورات الواقع الاجتماعي؛ ففي مجتمع الطاحونة مثلاً تضمن النص الروائي ملابسات و قيم المجتمع الاقطاعي و بعد النجاح الذي حظيت به الثورة الصناعية و ما أحاط بالآلة الصناعية من تطور، كانت أنماط الفكر في تغير دائم فكان لا مناص من أن تتضمن فصول الرواية الغربية أحاديثاً عن المجتمع البرجوازي و قيم هذا المجتمع، و إن كنا في أيامنا هذه نسمع عن روايات غربية تجسد خوف الإنسان الغربي من الآلة الصناعية فهذا تبعا لما جره العلم من تطورات تكنولوجية مست مختلف مناحي الحياة البشرية و ما تخوف الإنسان الغربي من الآلة سوى خوفه الناجم عن تشاؤمه من مصيره الذي يؤول إلى اغتراب مؤكد بين ثنايا المدينة الغربية ذات الطابع المادي، الفاقدة لروح الأخلاق الإنسانية.

نستطيع في هذا الصدد عرض تصورات بشأن استيعاب النص الروائي للتاريخ، أو على الأقل الاقتراب من طريقة معينة لكتابة التاريخ أو قرائته. إن المقاربات البيئية التي مثلها "رولان بارط" كانت أشبه ما تكون بمقاربات جديدة تعلن عن موت المؤلف و اعتباره شخصية حديثة النشأة تماما مثل الإنسان الذي تصوره "ميشيل فوكو". و إن هذه المقاربات دون ريب، وليدة المجتمع الغربي من حيث تنبئه عند نهاية القرون الوسطى، و مع ظهور النزعة التجريبية الإنكليزية و العقلانية الفرنسية و الإيمان الفردي الذي و اكب حركة الإصلاح الديني إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري كما يفضل أن يقال ."(4).

و بغض النظر عن الأبعاد الفكرية لهذه المقاربات ،و ما تهدف إليه من الاقتراب إلى أخصب الأفكار الأوروبية حداثة خاصة الفرنسية منها و محاولة تجريد الأدب و الفن من مجمل قيمهما الإنسانية، فإن الذي يعنينا هنا هو مسألة التناص Intertextualité بمفهومه الصحيح كما عرف لدى أساطين النقد الغربي الذين اعتنوا في الفترة الأخيرة بحقل معرفي جديد يقال له "علم النص" و موقع المؤلف بعد ذلك إزاء مجمل المقولات المؤكدة على التناص.

إن الانطلاق من إحدى مسلمات "رولان بارط" التي تعنى بتحديد مفهوم معين للنص يجعلنا إزاء مساءلة نوعية عن هوية النص و طبيعة تكون بنيتيه ،و هذه المسلمة مفادها اعتبار النص امتصاص لنصوص أخرى سابقة أو قبلية مهما تعددت طبيعة هذه النصوص،و ليس أمام المؤلف إثر ذلك سوى جمع هذه القصصات النصية ليؤلف بعد ذلك نصه فهل يعني هذا أننا إزاء نص إبداعي من إنتاج مؤلف؟... إن النص يبقى ماثلا أمامنا في وجوده العيني كبنية لغوية تستوعب أبعادا جمالية معينة، و لكن يبقى المؤلف غائبا إذا اعتبرنا بشرط الإبداع الذي يرقى بالمؤلف إلى مصاف المبدع.

إنه باستطاعتنا بعد هذا عرض تصورات تخص تقاطع الخطاب التاريخي مع الخطاب الروائي و ليس معنى هذا أنه ينبغي التمييز بين ما هو روائي و ما هو تاريخي. إن كانت الرؤية هنا تخص معالجة التناص من جانب الخطاب التاريخي فالموضوعية العلمية تحتم الانطلاق من اعتبار النص الروائي نصا أصليا و

الخطاب التاريخي خطاباً دخيلاً. وليس معنى هذا أيضاً جعل الرواية التاريخية كما عرفناها عند جرجي زيدان في مجموعته المجسدة للتاريخ العربي الإسلامي أو عند نجيب محفوظ في روايته رادوبيس أو عند جمال الغيطاني في روايته الزيني بركات، أو عند رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة، أو عند معروف الأرناؤوط في روايته سيد قریش..... إن هذه النماذج المذكورة

و غيرها كثير في مكتبتنا العربية، تجسد التاريخ في حد ذاته. ولكن من منظور فني كان الأدب إطاراً له و الرواية وسيلة فنية للتعبير عنه. إننا ننطلق في عملنا هذا من الرواية التاريخية من حيث هي إمكانية راقية لاستدعاء التاريخ الماضي لتأليف الخطاب الراهن للنص الروائي بمعنى أن الرواية التاريخية التي نتخذها أنموذجاً نوعياً ليست رواية تاريخية على نسق النماذج المذكورة سلفاً إنها رواية توظف التاريخ لفهم أبعاد الحاضر، تستدعي الماضي لتؤلف النسق الواقعي الراهن كما تتطلع إليه الشخصيات.

1- طبيعة المادة التاريخية:

عند الحديث عن وجود مادة تاريخية معينة في النص الروائي سواء أكانت هذه المادة قديمة أم حديثة يتجه العديد من الباحثين إلى الحديث عن فكرة التناص باعتبار أن استحضار التراث بصورة عامة يشكل فاعلية نصية، هذه الفاعلية من شأنها تأسيس بنى جديدة يتألف منها الخطاب الروائي، بعد التجاوب مع تلك النصوص التاريخية و استيعابها و تحويلها.

في أغلب الأحيان تتردد لدى الباحثين فكرة وعي الواقع، وليس النص الروائي في حال استحضاره للتراث سوى صورة نوعية من صور انعكاس الواقع على صفحة التاريخ، و بمعنى أدق إن توظيف التاريخ وسيلة مثلى لفهم الواقع من خلال الماضي أو نقده من ناحية و من ناحية أخرى أسلوب جديد لبناء الرواية.

إن رواية "ألف و عام من الحنين"، "لرشيد بوجدره" (5) ليست رواية تاريخية بصريح العبارة أو بالمفهوم الدقيق لمصطلح الرواية التاريخية، إنها رواية واقع أو رواية أحداث بالدرجة الأولى تستحضر التاريخ كمادة صرفة ثم تتزاح عنه لتؤسس نصاً روائياً بأبعاد جمالية متناسقة من حيث البناء و كأننا في هذه الحال لا نستطيع

تميز ما هو تاريخي عما هو روائي، فليس "محمد عديم اللقب" (الشخصية الروائية) سوى أنموذجا لشخصية المثقف الواعي الذي يواجه غورا وجوديا يخوض غماره كي يصل إلى الحقيقة و لا تمثل شجرة الدر (زوجة محمد عديم اللقب) سوى الوجه الثاني للمجسد للون الجزئي المكمل للون معاناة محمد عديم اللقب.

إن التاريخ في الرواية لا يستند على مفهوم الميثافيزيقا و لا على مفهوم المنطق باعتبار أن هذين المفهومين دعامتين أساسيتين لتفسير الحركية التاريخية، إنما يستند على مفهوم التغير، مع العلم أنه باستطاعتنا استقراء هذا المفهوم تبعا للمفهومين السابقين. إن نظرية هيجل في تفسير التاريخ تستند إلى مفهوم معين يتحدد في عدة جزئيات، فالتاريخ له ظاهره كما له باطنه، "فظاهره أحداث ووقائع تبدو في حالة فوضى و دون هدف، و باطنه تلك الروح التي تجعل له مسارا محكما معقولا و لن نبصر فعل الروح إذا كانت الدراسة مقصورة على الجزئيات: حوادث أو أفراد، فهؤلاء يحققون وعي الروح عن غير وعي أو قصد..

يستند منطق التاريخ على صراع الأضداد إذ لا تكشف الروح عن نفسها على مسرح وقائع التاريخ إلا من خلال صراع و من ثم الديالكتيك هو سير حركة التاريخ و منطق الكشف عن تعاقب وقائعه" (6)..

إن قراءة رواية "ألف و عام من الحنين"، تستدعي في ملكتنا القرائية أفق انتظار آخر يرتبط هذا الأفق بفاعلية القراءة في حد ذاتها، إذ لا يمكن للقارئ أن يتصور بأنه سيسترسل في قراءة هذا النص عبر صفحاته و فصوله من غير بذل جهد نوعي يقتضي فك أغلاق النص و تطويعه .

إن فاعلية التأويل التي يطلع بها القارئ بصفته المتصدر للنص من أولى خطواتها إنتاج قراءة ممكنة، هذه القراءة تنطلق من تصور المعنى و استكناهاه بغرض الوصول إلى قابلية الفهم غير أن النص المتمنع يضع القارئ في مستوى تقريبي يجاهد من خلاله للبحث عن المعنى الذي يبقى نسبيا في نظره و في نظر غيره بحكم طبيعة النص التي تسعى لممارسة الغموض على القارئ و تمويه المعنى.

إننا لا نستطيع الحديث عن رواية" ألف و عام من الحنين" انطلاقاً من اعتبارها رواية واقعية أو رواية خيالية أو رواية تستوعب الماضي لتفسير الحاضر، إنها رواية بكل هذه الخصائص و الأبعد من هذا إنها رواية البعد العجائبي بأنم معنى الكلمة ،"وفي هذه الفترة بالذات عرف ذلك النقااس .فقد ترك ظله ينسحب ورائه ...و أفلح عن تقديم الطعام إلى الطيور و لم تعد له القدرة على إيقاف ضحكات الأطفال و قوقأة الدجاج و صخب اللقالق و جعجة الرحي عندما تمر على مسافة لا تقل عن مائة و تسعة و ستين متراً منهاو في هذه الفترة بالذات أيضا تخلى عن تنقيباته عن موقع المكان الذي كتبت فيه مقدمة ابن خلدون"(7).

بغض النظر عن الحال التي آل إليها محمد عديم اللقب فإن البعد العجائبي يتمثل في أهم مميزات شخصيته المكتسبة ،و كأنه هنا كان يعيش حالاً ثم آل إلى حال أخرى.و لكن العجائية لا تكمن هنا في حتمية عدم انسحاب الظل مع محمد إنما الأمر يتعلق بعدم انسحاب ظله خلفه أياً كان موقع الشمس و هذه هي العجائية" بلغ من حذر محمد عديم اللقب أنه تحايل دائماً أن لا يترك ظله منسحباً ورائه،أياً كان موقع الشمس "(8).إن العجائية هنا هي ما كان مناقضاً للواقع أو على الأقل ما لا يقوى ذهن البشري على استيعابه ،فهل يمكن الحديث عن شخص يستطيع تحديد موضع ظله مثلما يريد أن يكون؟!...و من جهة أخرى تظهر تلك الصورة الأسطورية للشخصية الروائية الفاعلة،متكونة في أبعد جزئيات الغرابة،تلك الغرابة تتمثل في عدم القدرة على إيقاف ضحكات الأطفال و قوقأة الدجاج و صخب اللقالق و جعجة الرحي على بعد مسافة معينة إن البعد الأسطوري للشخصية هنا يتحدد في الإتيان بما يعجز عنه البشر بالذات و الوقوف أمام مظاهر هي من صميم الطبيعة أو من صميم الحياة،و كأن الشخصية هنا كانت تعيش مرحلة تميزت خلالها بقوة أسطورية تحدد من خلالها الواقع ثم آلت إلى قوة البشر الطبيعية و حتى الهم الثقافي الذي أرق الشخصية طويلاً و المتمثل في الكشف عن مكان كتابة ابن خلدون لمقدمته مسألة أخرى سمت إلى مصاف الهم الوجودي الذي استحال إلى قلق و كآبة نفسية حقيقيين جعل من الشخصية تحدده كهدف ينبغي الوصول إليه.

إن التحام الواقع بالخيال في هذه الرواية يعكس حالة القلق النفسي للشخصية الروائية حيث أن البعد المعرفي الذي تحلت به عبر فصول الخطاب جعل من ظاهرة "الهلوسة" و تداعي المعاني إمكانية أخرى تحدو بنا إلى تفسير هذا الخطاب وإعطائه بعده الموضوعي.

إن مبررات وجود التاريخ تتحدد من منطلق الرغبة في تحليل الواقع إذ أن معاشية الحدث وملابس الظروف، يجعل من إمكانية فهم الواقع أمراً صعباً صعوبة تلك الملابس نفسها وعليه فإن ربط الحاضر بالماضي، و قراءة الحاضر تبعاً لمعطيات الماضي، كان حتمية و لم يكن خياراً.

وأمام كل هذا تقف الشخصية الروائية نقطة التقاء يلتحم عندها الحاضر مع الماضي فتبدأ نافذة التاريخ في الانفتاح على القرامطة، و ما قيل فيهم من أخبار و ما حيك حولهم من أقاصيص أخبرت عنها كتب التاريخ "في تلك الليلة بالذات رأى عديم اللقب جده في المنام و حين استيقظ في اليوم التالي خيل إليه أنه يراه جالسا في صحن الدار يقرأ مخطوطاً عربياً قديماً مكتوباً بالأرقام حسب الطريقة المتبعة في القرن الثاني للهجرة من قبل القرامطة الثوريين بالكوفة"(9).

إن الرؤية التاريخية للنص تتحدد تبعاً لهذا المقطع فيبدأ التاريخ في التشكل من هذه النقطة صورة القرامطة و تتضح كلما استمر عديم اللقب في تمثيل الواقع و سرد مخزونات ذاكرته و التوالي في معالجة أرقه الوجودي الذي غيبت ملامحه الغرائبية و الإبهام كما أن الرؤية التاريخية للنص ليست هي تلك الرؤية ذات الأهمية في اعتبار التاريخ حقيقة مادية و عليه فإن الغرض ليس هو التحقيق التاريخي بقدر ما هو استكشاف رؤية حضور التاريخ في الرواية و عليه فإن الروائي ليس مطالباً بالأمانة التاريخية ما دام الأمر كذلك.

إن طبيعة المادة التاريخية في رواية "ألف و عام من الحنين" لا تتركز على الخاصية التسجيلية لرصد الأحداث و لا على كرونولوجيا السرد بحيث تكون "روائية الرواية في منطقة الظل و يقدم مقياس الصدق على مقياس الفن"(10). إنما النص الروائي محقق لوجوده العيني كبنية لغوية محددة بأبعاد جمالية بينما التاريخ

هو خطاب سردي أيضا حسب تصنيف المنهج السردى و العلاقة التي تحكم الاثنين هي علاقة تداخل و استيعاب و هذا ما يستدعي مفاهيم معينة للتناص. وبوسعنا المواصلة مع الأنموذج التاريخي المتعلق بالقرامطة "القرامطة أحسن تنظيمًا من الزنج. لقد مهدوا لثورتهم منذ زمن طويل و ابتكروا العمل السرى و الأوراق المزورة و العملة المزيفة و استخدموا الزينة و الجراحة التجميلية لاستغلال العدو و الأرقام المشفرة و الحمام ذا حاسة الاتجاه و القابلية للتبديل و الصفر والحرية الجنسية المطلقة و الشاملة و المظاهر المخادعة و التتصل و الصرامة، والبيوت ذوات الأبواب المضاعفة، و الحيطان التي تنزلق على سككها و أجبروا الرجال على غسل الواني مرة في اليوم و أحدثوا فن الدعاية دون التظاهر بذلك ووزعوا الأراضي و ألغوا الملكية الخاصة و العبودية..."(11).

إن حضور التاريخ من خلال الأنموذج يقتصر على الوظيفة الدلالية فقط فالنص يذكر للقرامطة جملة خصال معينة غير أن تلك الخصال ليست بمقدار أهمية الخصلة الخيرة تلك التي تخص توزيع الأراضي و إلغاء الملكية الخاصة و العبودية وعليه فإن الدلالة الوظيفية لهذا المقطع الروائي ذو الصبغة التاريخية تحمل في ثناياها حلم التغيير المجسد لاحتامية الثورة على الأوضاع الراهنة.

إن الرواية كانت تنحو منحى يهدف إلى إيصال مفهوم ثوري يتعلق بنقض الأوضاع القائمة التي تسبب فيها نظام قائم "و بدلا من أن يربح الحاكم المزيد من المال ازدادت خسارته على مر الأيام، مدركا في عزلة داره الواسعة أن التطور البناء لا يمكن أن يتحقق بواسطة الألعاب التي تقدمها البلدان الثرية مثل المطر الصناعي و الجبل الجليدي المتحرك عبر المحيطات و القارات و أدرك أيضا أن لكل إنسان و لكل شيء و لكل ظاهرة موقعا مبدئيا من الصعب أن يقلبه بصيغ سحرية و يحيله أعمالا و إبداعات فنية. و لكن بدلا من اتخاذ قرارات جذرية أصر على أن يأخذ بأسباب منطق الساذج و هو أن الشعوب تحب ما يذر عليها من غبار"(12).

إننا الآن إزاء قصاصتين نصيتين تختلفان من حيث المضمون، و تتشابه من حيث نمط الأسلوب. إن منطق التشابه بين الفقرتين أن كليهما تنتمي إلى الخطاب

الروائي بينما الاختلاف المضموني يتعلق كون الفقرة الأولى ذات وجهة تاريخية بطبيعة إجبارية بينما الثانية ذات مضمون تعبيرى.

إن ثورة القرامطة لم يكن لها من مبرر في التاريخ العربى الإسلامى سوى إحداث التغيير و عليه فإن هذه الثورة قامت من منطلق نقض الراهن و تأكيد المتوقع ،هذا المتوقع هو الحلم الذى عاش من أجله سكان المنامة فى الرواية .و لعل المقطع الأخير يعكس إمكانية التغيير أو تأكيد بوادرها على الأقل بحكم سيطرة الطبقة الحاكمة على مقدرات الشعب و تبديد أمواله فى غير طائل، ومع أن الخطأ مغتفر حسب المقطع إلا أن تأكيده ثانية هو القطرة التى تفيض الكأس بعد ذلك . وهنا تأتي مسألة المراهنة على الواقع الاجتماعى و جعله سببا حقيقيا فى دفع حركة التغيير نحو الأمام ،ذلك أن انعكاس سلبيات السلطة على الواقع فيما بعد من شأنها إبراز جل التناقضات التى تتبنى عليها الرؤية الفكرية و العملية للسلطة الحاكمة و هذه التناقضات من شأنها كذلك عرقلة مسار حركة التاريخ السائر فى استقامة مثالية و لعل هذه الاستقامة التى لا تقبل العثرات هى التى تحدد التوجهات الحقيقية لحركة المجتمع الراغبة فى تأكيد التطور و الرقى حتى إذا ما أحست الجماهير الشعبية بتعطيل مسار حركة التطور التاريخى كانت الثورة الهادفة إلى التغيير حلا جذريا مع أن هذه الثورة من شأنها أن تدار حسب اعتقاد السلطة "بذر الرماد فى العيون".

إن مقابلة الواقع بالتاريخ من بين مبررات تحصيل الفهم ،فقد يحدث أن يكون الواقع ملتبسا فى أحيان كثيرة و تفسيره لا يتحقق تبعا لمتناقضاته و لا تبعا لملايساته فىكون التاريخ طريقة منهجية لتفسير هذا الواقع و تأكيد فهمه ،وعليه فإن طبيعة المادة التاريخية هنا تتحدد فى قابلية فهم الواقع و كشف متناقضاته و تأكيد التغيير .

إن التفسير الميثافيزيقى لمسار التاريخ ،يجعل من الروح جوهر يسعى إلى تحقيق كماله المتمثل فى محو مجمل التناقضات قصد بلوغ مرتبة الوعي الكامل مع أن هذا الوعي لا يتم إلا بنسق تدريجى حيث يكون المنطق الجدلى القائم على أساس التناقض و التغيير طريقة منهجية لكشف النقاب عن هذا المسار و هذا ما

يحدو بنا إلى استكناه المعنى الحقيقي من وراء حركة التاريخ القائمة على الوصول إلى وعي الروح بذاتها وعيا كاملا هذا المعنى القائم على مفهوم غير مستقر حتى و لو تأكد مظهر الحركة التاريخية في الانتقال من القوة إلى الفعل إذ تبقى "نقطة البدء صورة مبهمة قاصرة محدودة الحرية و نقطة الوصول إلى ما تهدف إليه الروح من تحقيق مرحلة الوعي الكامل بحريتها في صورتها العالمية" (13).

فإن كانت فكرة التغيير و نقض الأوضاع الراهنة في الرواية ،هي محور حركة الروح، وإذا كان الكمال هو الهدف النهائي للروح و المتمثل في تحقيق واقع جديد على أنقاض الواقع الراهن ،فلا مناص من الإقرار بأن استيعاب تاريخ القرامطة في هذا النص خاصية نوعية في رصد تحولات مجتمع المنامة الذي يحاول المحافظة على المسار الموضوعي لحركة الروح .و حيث أن الفكرة تبدأ بتصوير ذهني ثم تتبلور بعد ذلك فإن فكرة تحقيق المجتمع المثالي القائم على العدالة و الملكية المشاعة ،لا تبلغ كمالها إلا بفعل التناقضات القائمة في المجتمع الواحد و هذا ما يحدو بنا إلى التأكيد على وظيفة المادة التاريخية في النص الروائي. ففضلا عن طبيعتها فإن وظيفتها تتحدد في تبين معطيات الواقع لتأكيد فعل التغيير و هذا ما يجسد مسألة الانتقال من القوة إلى الفعل ،فالفكرة مهما كانت قوية لا تستطيع تأكيد قوتها إلا في المرحلة الثانية حيث يكون الفعل صورة عاكسة لميزان القوة.

إن استيعاب التاريخ في رواية "ألف و عام من الحنين"،لم يكن من قبل الاستيعاب الكمي المؤكد على حضور مرحلة تاريخية معينة ،أو عهد سياسي معين إن هذا الاستيعاب كان من منطلق تحليل وعي أسرة عديم القلب و ما تختص به من ميزات ثقافية و هي الأسرة التي أصبح يقيم لها الحاكم حسابا معتبرا بسبب ما تتميز به من وعي بمسار حركة التحول .إن قراءة الواقع بمجمل حيثياته من لدن "محمد عديم القلب" لم تكن قراءة ظاهرية تستوعب قشورا معينة أو تتوقف عند نتائج جزئية ،إنما هي قراءة الوعي الحاصل في الذهن نتيجة التطورات المستمرة التي تحدثها حركة الأضداد و عملها فيما بينها .و عليه فإن الصيرورة التاريخية كان باستطاعتها أن تسير بأنساق مخالفة للمنطق و الجدل فتكون وحيدة الجانب غير صالحة لرصد تحولات الواقع و تطوره و بحكم أن الظواهر يحكمها منطق

التناقض الموضوعي القائم على الأضداد الكامنة في طبيعة الظواهر،"يكون الجدل الهيجلي هو الصورة الوحيدة للتفكير القادرة على استيعاب الظواهر جميعا إنسانية و طبيعية في علاقاتها بعضها ببعض و على الانسياب فيها أثناء الحركة و التغير"(14).

لهذا كانت مسألة استيعاب التاريخ حتمية فنية لتأسيس نص روائي جديد و قد كانت رواية" ألف و عام من الحنين" هذا النسق الفني الجديد للرواية الجزائرية المعاصرة ، إذ لم يكن التاريخ يثبت حضوره في فصولها من خلال فترات أو حقب كما سلف القول بل من خلال استيعاب نوعي لتحقيق وظيفة جمالية موازية للوظيفة السابقة ،تتجسد هذه الوظيفة في رصد علاقات الماضي بالحاضر ،و تأكيد نسق التطور الهادف إلى إحداث التغير فإن كان مجتمع المنامة في الرواية قائما على تناقض السلطة فيما بينها ،فهذا يؤكد على توقف نمو حركة الروح عند نقطة محددة إذ لا تصل إلى مرتبة الكمال و الوعي بالذات و إن كنا نسمع بمقولة "التاريخ يعيد نفسه" فالأجدد بنا أن نتوقع واقعا مناقضا للواقع السابق بعد حدوث التغير، غير أن النص الروائي يقدم لنا أنموذجا روتينيا لنمو العلاقات الموضوعية التي تربط الماضي بالحاضر ،فجوهر الأنظمة السياسية هو الجوهر ذاته منذ و عي المجتمعات العربية بأهمية هذه الأنظمة ،تتغير هذه الأنظمة بسبب عدم قدرتها على التطور وتشكل الأضداد في ثناياها ،تأتي أنظمة أخرى و تعيد النسق نفسه و نتساءل أين هو المثل الأعلى للتطور و حتمية الوصول إلى الكمال إذا كان النقيض لا يأتي إلا بنقيض مماثل؟!...

جاءت رواية" ألف و عام من الحنين" إلى الوجود لأول مرة سنة 1979 بعنوانها الأصلي: les milles et une année de nostalgie، لتعمد بزمن الرواية العالمية الجزائرية الجديدة إلى التراث و تأكيد فعالية التاريخ في إبراز مجمل التناقضات ،مع أنها رواية عوالم السحر و الغرائبية و تكشف تقنياتها الأسلوبية عن الالتحام الشديد مع أساليب ألف ليلة و ليلة و بغض النظر عن مثل هذه المسائل فإن البعد الاجتماعي و علاقته بسياق التاريخ يتأكد في هذا المثال "كانت لمحمد عديم اللقب" وهو يغادر المنامة فكرة محددة في ذهنه ،كان يرغب

على غرار أساتذته القرامطة أن يذهب إلى مملكة خليجية و يسرق الحجر الأسود كان القرامطة قد احتجزوه في السنة المقدسة 319 من التقويم الإسلامي و احتفظوا به في مدينة السواد" لكي يجنبوا الحجاج مضيق الوقت و تبديد الأموال التي يمكن استخدامها للتغلب على المجاعة و لحصر نطاق الأوبئة و لكي يعيشوا سعادتهم الأرضية البسيطة .

وبما أن الحجر الأسود الذي لا يتجاوز حجم كرة القدم ،كان رمز الدين والعقيدة ،فإنهم أبعدوه خارج الحرم لبعث المؤمنين على التقاعس ،و لنزع الهالة المقدسة عن الشعائر الدينية التي كانوا يريدون مقاومتها و تحويلها إلى بضعة قوانين بشرية و قواعد اجتماعية و مبادئ عقلانية تمكن البشر من العيش سعداء على سطح الأرض"(15).

في هذا المثال تختلط المادة التاريخية الخام بالواقع المعيش للشخصية الروائية فحدث مزج بين ما هو واقعي و ما هو تاريخي حتى ان إمكانية الفصل بين الإثنين تنعدم و مثل هذه الواقعة التي يتضمنها المقطع موجودة في كتاب" الكامل في التاريخ" و بالتحديد في سنة ثلاثمائة و سبعة عشرة للهجرة (317 هـ)، يقول ابن الأثير : "حج بالناس في هذه السنة منصور الديلمي و سار بهم من بغداد إلى مكة فسلموا في الطريق فوافاهم أبو طاهر القرمطي بمكة يوم التروية فذهب هو وأصحابه أموال الحجاج و قتلوهم في المسجد الحرام و في البيت نفسه و قلع الحجر الأسود ونفذه إلى هجر..."(16).

أما مدينة السواد فهي سواد الكوفة و هي المدينة التي تحرك فيها القرامطة و كان ابتداء أمرهم في سنة مائتي و سبعة و سبعين للهجرة (277 هـ)،(17). أما مملكة خليجية فقد يقصد بها البحرين ،و هي مقر دولة القرامطة التي عظم فيها أمرهم سنة مائتي و سبعة و ثمانين للهجرة(287 هـ)،"في هذه السنة في ربيع الآخر عظم أمر القرامطة بالبحرين و أغاروا على نواحي هجر و قرب بعضهم من نواحي البصرة"(18).

أما سنة ثلاثمائة و تسعة عشرة للهجرة (319 هـ) من التقويم الإسلامي و هي سنة احتفاظ القرامطة بالحجر الأسود في مدينة السواد، فإن "ابن الأثير" يذكر في

مؤلفه أن القرامطة فعلاً اقتلعوا الحجر الأسود غير أن هناك اختلافاً في التاريخ فالنص الروائي يذكر سنة (319هـ) و ابن الأثير يذكر سنة (317هـ) كتاريخ للإغارة على مكة يوم التروية و هو أحد أيام مناسك الحج إلا أن ابن الأثير يواصل حديثه عن مسألة انتهاك حرمة البيت الحرام من لدن القرامطة ورد فعل المهدي "أبو محمد عبيد الله العلوي" أحد زعماء القرامطة على ما فعله "أبو طاهر القرمطي" إذ يقول: "فلما بلغ ذلك المهدي أبا محمد عبيد الله العلوي بإفريقية كتب إليه ينكر عليه ذلك و يلومه و يلعنه و يقيم عليه القيامة و يقول: قد حققت على شيعتنا ودعاة دولتنا اسم الكفر و الإلحاد بما فعلت و إن لم ترد على أهل مكة و على الحجاج و غيرهم ما أخذت منهم و ترد الحجر الأسود إلى مكانه و ترد كسوة الكعبة فأنا بريء منك في الدنيا و الآخرة فلما و صله هذا الكتاب أعاد الحجر الأسود على ما تذكره و استعاد ما أمكنه من الأموال من أهل مكة فردّه" (19).

بعد قراءة هذا المقطع المأخوذ من كتاب تاريخي يمثل أحد مصادر التاريخ العربي الإسلامي و مقابلة هذا المقطع المأخوذ من النص الروائي يمكن أن نستنتج بأن حادثة اقتلاع الحجر الأسود من مكانه الأصلي لا تمثل اختلافاً نوعياً من حيث تضارب التواريخ. إذ أن هذا التضارب لا يمثل مفارقة علمية بين نص تاريخي و نص روائي إذ أن منهج "ابن الأثير" في تدوينه للتاريخ يعتمد على التسلسل الزمني للأحداث فإذا أراد ذكر حوادث معينة تنصدر هذه الحوادث سنة الحدوث، ثم يأخذ في سردها بعد ذلك هذه سمة تمثل أبرز سمات منهج "ابن الأثير" في تدوين التاريخ و سنة (317هـ) هي سنة حوادث عديدة من بينها حادثة اعتداء القرامطة على حرمة البيت و اقتلاع الحجر الأسود، ثم بلوغ ما فعلوه سمع المهدي أبا محمد عبيد الله العلوي بإفريقية و إنكاره الشديد لفعلتهم تلك، و أمره على الفور بإعادة الحجر الأسود إلى مكانه و رد كسوة الكعبة و إرجاع الأموال إلى ذويها... كل هذه الحوادث يذكرها "ابن الأثير" في سنة واحدة فهل يعني هذا أنها وقعت في هذه السنة بالذات؟!...

إن قراءة التاريخ قراءة موضوعية لهي من الصعوبة بمكان فيغض النظر عن تحليل الحوادث فإمكانية تدوينها من لدن المؤرخ عملية صعبة هي الأخرى، و لعننا

نفهم جيدا الصعوبات التي تواجهه في ذلك أهمها الذاتية ووجود الثغرات في سلسلة الحوادث لهذا كانت القراءة الموضوعية للتاريخ حتمية ينبغي الأخذ بها فالحوادث السابقة الذكر قد تقع في سنة واحدة أو سنتين أو في سنوات ثلاث حسب ملابسات الوقوع، لذلك فقد يكون اعتداء القرامطة على مكة و انتهاكهم لحرمة البيت الحرام سنة (317هـ) ولكن حادثة نقل الحجر الأسود من مكان و احتجازه في مكان آخر و إعادة رده من جديد قد تستغرق وقتا، هذا الوقت يكون ممتدا و قد يحسب بالشهور كما قد يحسب بالسنوات وعليه فإن المفارقة الموجودة بين ما يذكره نص تاريخي و بين ما يذكره نص روائي، ليست مفارقة نوعية تؤدي إلى محاكمة النص إنما المسألة ترتبط بكيفيات استيعاب التاريخ و تأليف نص روائي يستمد عناصره من التراث.

إن التراث في رواية "ألف و عام من الحنين"، هاجس ليس مستحدثا كما أنه ليس بالغريب عن العقلية العربية و بالخصوص النصوص الروائية و إن كانت هذه الرواية كتبت بخصائص عالمية فإن الأصول تبقى تضرب بأطنابها في أغوار الذاكرة الأصلية، و إن كنا نفهم جيدا أن مسألة استيعاب التراث حددت حتمية وجودها علاقة التصادم بين ما هو محلي و ما هو وافد من الآخر و هذا شيء معهود منذ انفتاح العرب على البلاد الأخرى في عهد الأمويين واشتد هذا الانفتاح في عهد العباسيين "قسمي الأول ب"الأصيل" و سمي الثاني بـ"الدخيل" وسميت مسألة التراث آنذاك بمسألة الأصول (20). لذلك لم تكن علاقة الرواية بالتاريخ سوى علاقة استيعاب و إسقاط ما تحويه الذاكرة الجماعية من مخزون على الواقع. و هذه رؤية "محمد عديم اللقب" إزاء ما فعله القرامطة بالكعبة، فهو لم يكن تعنيه تلك الهالة المقدسة التي يتصف بها البيت الحرام، بقدر ما كانت تعنيه ملابسات الواقع.

فالحالة الاجتماعية للبشر و ما ينجر عنها من سلبيات تخص انتشار المجاعة والأوبئة هي التي صارت فيما بعد تحدد نمط التفكير فالمنطلق الفكري هنا لم يكن منطلقا ينبني على معطيات مثالية ليس لها مماثلا في الحياة الاجتماعية إنما ينبني على أسس واقعية محددة بمتغيرات تظهر أعراضها على الحياة الاجتماعية للبشر

إن الفكرة من خلال هذا المثال بدأ بتناقضات الواقع لتؤسس بعد ذلك في مفهوم ذهني قابل للتطبيق حيث تكون إمكانية استيعاب بعض ما تفرزه الحياة الاجتماعية من سلبيات أمراً حتمياً، تتأكد هذه الحتمية في أهمية تأسيس حياة واقعية يسعد بها البشر، التي بدورها تمثل مرحلة وعي الروح بذاتها بعد تطورات كانت في مراحل سابقة.

ومن جانب مماثل تبدو مسألة نقد الفكر الديني أمراً ينبغي قبوله من منطلق تحقيق سعادة البشر على الأرض و كأن النص الروائي هنا لا يعتقد بالقوانين الخارجة عن نظم الطبيعة ولا يحتكم إليها.

فالفكر في هذه الحال يتأسس كمنظومة من المفاهيم هذه المفاهيم بموجبها تتحدد أنماط الحياة الاجتماعية و ينبغي لهذه الأنماط أن تستند إلى قوانين وضعية بإمكان الفكر استيعابها .

وإذا أخذنا بالمنطق الظاهري فليست الحياة الاجتماعية بكل معطياتها سوى تجليات لقواعد و قوانين مضبوطة باستطاعة الفكر فهمها و استيعاب ماهيتها، حيث تكون إمكانية الاحتكام إلى نظم أخرى خارج نطاق الفكر ضرباً من ضروب المغالطة و الوقوع في متاهات لا توصل إلى حقيقة موضوعية فحسب المعتقدين بأهمية النصوص و التشريعات الدينية أن المنهج القويم إلى الوصول إلى المعرفة وتحقيق الفهم هو العودة إلى هذه النصوص و الأخذ بها أو على الأقل العودة إلى العلماء المختصين في دراسة هذه النصوص لفك أغلقها إن عسر فهمها و تبيان ما أشكل منها، ويرجع سبب الأخذ بهذه النصوص الثقة المطلقة بحكمة مصدرها وتنزهه عن الخطأ. و حسب المثال الوارد في النص الروائي أن هذا المنهج السائد هو منهج اتباعي ليس إلا والأجدر هو الاحتكام إلى الطريقة العلمية في محاولة التوصل إلى المعارف و تحديد القنوات فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية، وأن يكون المنهج العلمي قائماً على أسس الملاحظة و الاستدلال وتبرير صحة النتائج لا بد من وجود اتساق منطقي بين هذه النتائج في علاقاتها ببعضها البعض ومدى مطابقتها مع الشعائر الدينية و تحويلها إلى قوانين و نظم اجتماعية و مبادئ عقلانية تحقق للبشر العيش السعيد على الأرض و ليس معنى هذا إدانة الشعور

الديني و فصله نهائيا عن الوجود الإنساني ،إنما القصد هو تحرير هذا الشعور الذي يصير عقيدة بعد ذلك من مظاهر الجمود و الاتباعية و رفع عنه ثقل الطقوس والشعائر المتحجرة التي صارت بفعل تعاقب الحقب الزمنية و تدني مستوى الوعي مبعثا للسلبية أو ربما للتطرف و الغلو فكان الواجب يحتم "تحرير هذا الشعور من سجنه ليزدهر و يعبر عن نفسه بطرق ووسائل مناسبة للأوضاع و الأحوال التي نعيشها لذلك علينا أن نتنازل عن الفكرة التقليدية القائلة بوجود ثمة شيء كحقيقة دينية خاصة و أن نوجه اهتمامنا نحو الشعور الديني المتحرر من هذه الأعباء و الأثقال"(21).

إن جانب الإبداع في توظيف تاريخ القرامطة في هذا المثال يكمن في وعي متناقضات الواقع وربط الراهن بالماضي بغرض التوصل إلى الجديد و من هذه الناحية يضمن التراث لنفسه الاستمرارية و استيعاب عناصر الحياة. وإذا كان "الحلم يلعب دورا هاما في الموروث الشعبي إذ يتقدم دائما لينبئه إلى الأحداث و يؤشر إلى مظان الخطر أو مظان الانتظار ...و هو بهذا يقدم دراميا للأحداث و يتيح الفرصة للتفسير و التعليل لكثير من السلوكيات الغامضة"(22). فإن الحلم في النص الروائي لم يشد عن هذه القاعدة فبداية استيعاب تاريخ القرامطة كانت لرؤية رثتها الشخصية الروائية في المنام ثم تجسد الحلم بعد ذلك في شكل فكرة عملية صارت الشخصية لا تعي من خلالها سوى المتناقضات التي تحدث في مجتمع المنامة و تفسر من خلالها الواقع و في خضم عملية الوعي تتحرر الفكرة من مصدر الحلم لتتسع إثر ذلك و تشتمل مراحل هامة من التطور المنطقي المتطابق مع الواقع بمجمل متغيراته ،ليكون تاريخ القرامطة مثالا حيا يحتدى به في وعي الواقع واستيعاب إمكانية التغيير.

إن النص الروائي و هو يباشر تجربة الواقع بأساليبه الموعلة في الغرابة و متاهات الغموض كان الإلماع إلى مظاهر الحياة المعاصرة شيئا تؤكد الطبيعة الجمالية لهذا النص و لم يكن التطرق إلى حيثيات الواقع عملية مجردة تكتسي طابع الأخذ بما هو ظاهري فحسب بل إن النص الروائي غامض في أعماق التاريخ و استوعب منه عناصره الحية ليكسبه حركية جديدة و يجلو عنه النظرات و المواقف

المثالية و الميثافيزيقية التي تخضع إلى أحادية الفكر و تتبو عن الموضوعية الواقعية بمختلف صيورتها التاريخية لذا كانت الرغبة في خلق أشكال جمالية جديدة تستمد مشروعية وجودها من التراث و تستوعب الهم الاجتماعي بمختلف تعقيداته و علاقاته الإشكالية و تمنحه إمكانية التحليل من أجل الوصول على الأقل لفهم الظواهر فهي عملا عقليا بعيدا عن الطروحات المثالية .

و من هنا باستطاعتنا الحديث عن مسألة جمالية أخرى تتعلق بالموازاة النصية بين ما هو أدبي، و بين ما هو تاريخي فلسنا هنا إزاء رواية تاريخية تختصر عهدا معينا أو حقبة زمنية ما تكون محفورة في أغوار الذاكرة الجماعية إنما نحن إزاء نص روائي بآتم خصائصه الجمالية ، يأخذ من التاريخ جانبه الحي ليقوم معادلة بين ما حدث . في عهود بائدة و بين ما يماثلها في الواقع المعيش ، الذي لا يفهم معناه إلا في ظل معطيات المنهج الجدلي .

و إن كنا نعتقد بالبعد الموضوعي للمنهج المذكور فإن هذا يحدو بنا إلى الاعتقاد بعدم جدوى مناهج أخرى خاصة منها تلك التي تقتصر رؤيتها على كشف العلاقات الموضوعية القائمة بين الفكر و بين الواقع الاجتماعي في حركيته، لذلك لا نستطيع الحديث عن التاريخ و إنما نتحدث عن التاريخ بحسب النتائج ذات الطبيعة السكونية و القاطعة لصلتها بالمجتمع و بالتاريخ الموضوعي .

إن رواية "ألف و عام من الحنين" من خلال علاقة ربط الماضي بالحاضر تمكنت من استيعاب التراث التاريخي للأمة العربية الإسلامية في نطاقه الجدلي " و استيعاب قيمة النسبية و تحديد ما لا يزال يحتفظ منها بضرورة بقائه و حضوره في عصرنا كشاهد على أصالة العلاقة الموضوعية بين العناصر التقدمية و الديمقراطية من تراثنا الثقافي و بين العناصر التقدمية و الديمقراطية من ثقافتنا القومية في الحاضر" (23).

إن اعتماد الرؤية المادية في فهم التاريخ و تفسير متغيرات الواقع الاجتماعي بالمعطيات المادية للتراث يتحدد تبعا للقاء الطبيعي لثنائية الحاضر و الماضي و ربط العلاقة بين الوعي الجديد بالتاريخ و أحداثه و مضامينه الفكرية و الاجتماعية التي يحتوي عليها، و هذا ما يبرز حتمية اكتمال الوعي لدى الشخصيات الروائية و

الرغبة في إحداث التغيير في مجتمع المنامة فالمتلقي ليس باستطاعته أن يعي هذه الحتمية أو تلك الرغبة إلا بوعي المضامين الثورية لتلك النصوص التاريخية التي اعتمدها النص الروائي و علاقة الأحداث التاريخية نفسها لا بطبيعة البنية الاجتماعية السابقة التي أنتجت تلك الأحداث التي صارت تاريخا بعد ذلك بل علاقة التاريخ بالواقع الاجتماعي الراهن.

2- بنية الحدث:

لم تركز رواية "ألف و عام من الحنين" على أحداث تاريخية بعينها لأنها لم تكن رواية تاريخية بالمقاييس الفنية المتعارف عليها كما سلف القول... كما أنها لا تروي حقبا تاريخية معينة فتفرد بذلك الفصول و المقاطع لشخصية تاريخية معينة أو لشخص ثانوية إن هذه الرواية رواية استيعاب و توظيف للتاريخ، فالتاريخ يحضر فيها تبعا لمبررات فنية يختص بها المتخيل السردي فاستيعاب حقبة تاريخية معينة له ما يبرره على مستوى الرواية حيث أننا لا نستطيع التماس التراث التاريخي إلا من خلال ما يبرره لنا المقطع الروائي المستوجب لاستحضار التاريخ فإن كان تاريخ القرامطة حاضرا في النص على سبيل المثال، فالمقطع الروائي الذي قبله كان يستدعي ذلك لأنه يحمل مضمون الثورة و التغيير و القرامطة ارتبطوا عبر التاريخ بهذا الأمر لذلك فنحن إزاء مقابلة نصية، الأولى تستدعي الثانية و الثانية تؤكد الأولى مع أن مثل هذه المسائل تدخل ضمن موضوع التناص. إننا لا نستطيع أن نتحدث عن بنية الحدث في النص الروائي من منظور التركيز على وقائع تاريخية معينة لأننا إزاء نص يستخدم التاريخ لتفسير الواقع بمتناقضاته لذلك سنضطر إلى مسابرة طبيعة النص و دراسة بنية الحدث وفق منهجية استحضار البعد التاريخي.

إن أهم ما تختص به رواية "ألف و عام من الحنين" أنها جاءت في زمن شهد صعود قوى التحرر و التقدمية و جل الفعاليات الديمقراطية إلى سدة الحكم أي في حدود سنة ألف و تسعمائة و تسعة و سبعين (1979) مع أن هذا التاريخ يمثل في بلدان عربية أخرى بداية التراجع عن نمط من أنماط النظم السياسية المعروفة ففي الجزائر مثلا كان هذا التاريخ بداية مرحلة جديدة بعد مرحلة سابقة انتهت في

ديسمبر (1978) و قد كان من مميزات المرحلة الجديدة التخلي تدريجيا عن النظام الاشتراكي في تسيير الاقتصاد الوطني و فتح المجال أمام الاقتصاد الحر .

غير أن مثل هذه المسائل لا تمثل سوى سياقات تاريخية نشأ في ظلها النص الروائي و عليه فإن الرواية لا تجسد انتقادا لفترة تاريخية لاحقة إنما انتقادها يتركز أساسا على الفترة التاريخية السابقة التي مهدت لظهور الطبقة الاجتماعية و الثراء المادي للأقلية على حساب الأغلبية و استغلال مراكز القرار ثم ظهور المسلمة البيروقراطية بعد ذلك كآخر نمط من أنماط الاستغلال و نتيجة لهذه الأعراض التي كانت في مرحلة سابقة تميزت المرحلة اللاحقة بتهشم كبير على مستوى البنى الاجتماعية و الاقتصادية التي صاحبها مباشرة انعكاسات جسيمة و على درجة من السلبية في الذهنية الإنسانية لذلك لم تكن حركة الفكر البشري آنذاك سوى انعكاسا لمتغيرات حركة التاريخ الاجتماعي و الاقتصادي في حقبة من الحقب .

و إذ نباشر قراءة الرواية تتفتح أمامنا عوالم الغرابة و متاهات الغموض ثم الجزئيات التفصيلية التي تبدو على درجة من الرتابة و الملل، مع أن هذه الجزئيات تحقق وظيفة جمالية مؤداها أن ما يتبادر إلى الذهن بعد الاستمرار في القراءة هو الكشف التجزيئي للواقع و لم تقتصر عملية الكشف هذه على آلية التسجيل "الفوتوغرافي" إنما محاولة و عي المتناقضات التي ينبني عليها الوجود الاجتماعي في ماهيته الواقعية و تأثير حركية التاريخ لهذا لم تخل مقاطع المتخيل السردية من الاستنصافات التاريخية المطابقة للواقعية الراهنة .

إن الرواية تنفتح على التاريخ العربي الإسلامي من بوابة الحلم فلو نعود إلى حاضر "محمد عديم اللقب" لا نفهم من فيلولوجية شخصيته "سوى أنه بميزات تختلف عن ميزات عالم البشر تبعا لمخالفة هذه الميزات للقوانين الفيزيائية التي جرى عليها الكون بما فيه البشر و إلا كيف تستطيع هذه الشخصية مراقبة ظلها كي لا ينسدل خلفها أينما كان موقع الشمس و أيا كانت الساعة .

و بعد الاسترسال في متاهات الغموض يتوقف السياق الروائي عند فكرة نقد شرعية النظام الحاكم . "و الواقع أن "محمد عديم اللقب" تعود الاعتقاد بأن بلدة المنامة تنطوي على نسبة لا بأس بها من الخونة و الأوباش المتحلقين بالحاكم الذي

سمح لنفسه بالإضافة إلى البلدة، بتسيير محطة بنزين في قلب الصحراء مع أن أحدا من أهل المنامة لم يكن يملك أية عربة من أربع عجلات ذات محرك أمامي أو خلفي ولا أدنى دراجة نارية يتطلب تشغيلها استخدام بعض رواسب البترول" (24). إن السياق منذ البدء يفتح على نقض ما هو سائد هذا النقض يتأكد بعدم تكافؤ أطراف العقد الاجتماعي من حيث الامتيازات و توزيع الثروة و هذا يقود إلى التكهّن بطبيعة النظام الاجتماعي القائم على استغلال النفوذ و حيازة الثروة القومية التي هي ملك مشاع لمجتمع المنامة و بالمقابل لم يكن نمط النظام الاجتماعي السائد ذا طبيعة الهيمنة فحسب، إنما هو نظام ناتج عن تناقض طبقي واضح تؤكد شرعية الحفاظ على الامتيازات المادية للفئة الحاكمة و ذلك هو دوره أما من حيث الوجود فإنه يستمد من تكريس قوي التأييد التي تتال نصيبها من الامتيازات ممثلة في فئة الخونة و الأوباش .

و عليه فإن النسق الجمالي لتعاقب الأحداث فضلا عن محور هذه الأخيرة في نطاق الرفض و التغيير تجد لها مبررا تاريخيا يتجسد هذا المبرر في تأكيد القرائن التاريخية التي تثبت مسألة الرفض و التغيير التي عرفها التاريخ الإسلامي و عليه فإن كان حاكم المنامة لا يجسد تطلعات المجتمع فإن عوامل بقائه تبدأ في التآكل و الاضمحلال تدريجيا بفعل أنماط تعاقب الأحداث الدائرة في مسار جدلي لحركة التاريخ الإنساني و هنا و جد تاريخ القرامطة مشروعية وجوده في ثنايا النص الذي يبدأ بالانفتاح المرحلي من خلال نافذة الحلم، ثم يتسع في ذاكرة الشخصية الروائية فلا نستطيع فهم أي شيء مما يحدث في المجتمع إلا من خلال إحداث علاقة الربط بين الماضي و الحاضر و تفسير الآن بالماضي لذلك كانت حتمية نشوء معارضة اجتماعية على نمط القرامطة التاريخيين "فقدم قوم من الكوفة فرفعوا أمر القرامطة و الطائي إلى السلطان و أخبروه أنهم قد أحدثوا دينا غير دين الإسلام و أنهم يرون السيف على أمة محمد صلى الله عليه و سلم إلا من بايعهم..." (25).

طريقة التقويم ليست طريقة سهلة فالتوصل إلى الاعتقاد بحتمية العنف الثوري لا بد من تبريره بلحظة تاريخية حاسمة و قبل ذلك لابد من تعاقب مرحلي و استيعاب مجمل التناقضات الاجتماعية كي يتوصل الفكر إلى تقرير النتيجة.

مع أن التنامي الحداثي للرواية يتوقف عند النهاية المتوقعة لذلك الحاكم فمنذ البدء تقف الأحداث في مواجهة مع واقع راهن ثم ما تلبث أن تتلبس بلباس الغرابة لنراها تتحرك في نسق إهليلجي غامض حيث تعمل الجزئيات التفصيلية على تميع المعنى و تمويه الحدث عن القاريء ليكون النص متمنعا بحاجة إلى مراودة نوعية مع أن المعنى الموضوعاتي يبقى قائما يتأكد في نقض القائم و تثبيت البديل، لهذا فإن نهاية الحاكم لم تكن تلك النهاية التي يمكن أن تتبادر إلى ذهن المتلقي إنما هي عزلة و شلل في الإرادة "أما الآخر أي الحاكم الفاشل المقهور بأمره فيقف دون أن يحرك ساكنا منفذا لرتابة بالية صدئة و يرمقه بنظرة منهكة و يجيبه بصدى متردد مستعملا كلمات التفاهة و الهذيان الزلقة بأن عليه العثور على شاهدي عيان عرف سلفا هذا العظيم معرفة شخصية و متينة"(26).

إن طبيعة الحدث تتجسد كنمط جمالي تبعا للحالة النفسية للشخصية الروائية، فبغض النظر عن تأثير الواقع على منظومة القيم و الأفكار الكامنة في ذهنية الشخصية لا يمكن للمتلقي سوى مسايرة الحدث الروائي من منطلق التركيب النفسية لهذه الشخصية ذلك أن مجمل الأحداث تساير واقعا اجتماعيا متناقضا بسبب ممارسات السلطة انعكست على الواقع النفسي للشخصية فيصير المتلقي إزاء مفهوم آخر للواقع و لكن من منطلق الحياة النفسية المكتسبة "لمحمد عديم القلب"، فكل ما هو كائن في الذاكرة يخرج كتصور عرضي يلامس الواقع ثم يعود مصطدما بالسلبية و الخيبة و الفشل لذلك يكون الأسلوب الروائي الشبيه بالهلوسة أفضل وسيلة للبوح و التعبير عن مآهات النفس .

إن الصراع حسب هذا المقطع ينتهي بعودة "محمد عديم القلب" من جنازة كلثوم (ابنة الحاكم)، مريضا و استسلامه للنوم و رؤيته زوجته الدر في المنام و أخبرته بالمكان الذي أقام فيه "ابن خلدون" حين كتابة مقدمته الشهيرة و هو الدار التي "توجد بالضبط في مكان شجرة الزعرور المفضلة لدى مسعودة من جميع أشجار حديقته..."(27). و بعد التأكد من أن ابن خلدون لم يغادر البلدة إلا بعد أربع سنوات تاركا زوجة و طفلا فهم محمد أنه من نسل ذلك المؤرخ الكبير و أنه صار يحمل لقبه بعد أن كان يكنى بعديم القلب.

ففضلا عن الإشكاليات الاجتماعية و السياسية التي يعالجها النص ضمن جملة أحداث متشعبة يتأكد محور الصراع من جديد في مسألة البحث عن الهوية المرجعية "لمحمد عديم اللقب" و التي توصل إليها بعد جهد عسير، الشيء الذي أثار شجن الحاكم و جعل الصراع ينتهي بعزله عن مسرح الأحداث إذ صار شخصية فاقدة للأهمية بعد التطور الحاصل في هوية "محمد عديم اللقب". إن متابعة فصول الرواية تضعنا نقف وقوفا موضوعيا أمام الحالة النفسية الموعلة في الغرابة لشخصية "محمد عديم اللقب" و مع تعاقب الأحداث تتقلد هذه الشخصية أدوارا جديدة تجسد بموجبها أحداثا جديدة أو تصعد من حدة الحدث الرئيسي و أهم ما يلاحظ عن علاقة التاريخ بالنص الروائي أن الحدث التاريخي لا يستند إلى الشخصية المتخيلة و القاريء لا يستطيع متابعة الاستنصافات التاريخية إلا من خلال زاوية الرؤية السردية و موقع الراوي من السرد. ففضلا عن الهدف الذي كانت تسعى خلفه شخصية "محمد عديم اللقب" و المتمثل في معرفة هوية و مكان كتابة ابن خلدون لمقدمته الشهيرة، فإن هذه الشخصية لا تستطيع التخلص من ذكرياتها، و لا تستطيع التخلص من عقدها النفسية المتمثلة في ميلادها منفردة بدلا من أن تكون تواما على غرار الإخوة السابقين و بين كل هذه التداخلات الحديثة يقف التاريخ في دور المبرر. "سنة تدفع بأخرى و الزمن ينزلق في الذاكرة مثل فأرة داخل مصيدة ويطارده وله عتيد فبعد تسعين سنة بالضبط من وفاة ابن خلدون، أي في الثامن والعشرين من مارس 1498 لم يفتح ابن ماجد هذا الشعور طريق الهند البحرية أمام الغربيين بل بلدان التوابل و الحرير و القطن و العبيد في وقت كان فيه أهل المنامة عاجزين عن تصديق حالة التنسل و التمزق و الاستحالة إلى طرائق قندا"(28). فالبعد الثقافي الذي تحلت به الشخصية جعل منها شخصية نوعية لا تكتفي بمجرد بقائها ككائن له وجود في الزمان و المكان، إنما اكتسبت إمكانات أخرى جعلتها أقدر على الفهم و التفكير و تعرية الواقع و لم تجد ذلك إلا في التاريخ الذي أغرمت بقراءته، فلم يعد الواقع أمامها سوى حقبة تاريخية راهنة و إن اختلفت أحداثها و عليه فإن الشخصية المتخيلة لم تسند لها أدوار تاريخية في النص الروائي هذا صحيح غير أن التاريخ كمادة مسجلة كانت له أدوارا متداخلة

مع الواقع الراهن و تفسير مجريات الأحداث الروائية ،فتعاقب الزمن جعل الذكريات تنزلق في مسار منتظم في ذاكرة "محمد عديم اللقب" يسترجع حقبة التاريخ العربي الإسلامي و يفهم واقعه الراهن من خلاله تتمثل هذه الحقبة في استرجاع عهد الاستكشافات الجغرافية و ما انجر عنه من معرفة الغربيين للبلاد الأخرى و بداية الحركة الاستعمارية للأقطار العربية و الإسلامية .

"لم يعمل أحمد بن ماجد إلا على التعجيل بالكازنة و تدشين الطريق الاستعماري أمام البرتغاليين و الآخرين"(29). و بوسع الدراسات التاريخية الموضوعية أن تخالف مضمون هذا الخطاب السردى و الإقرار بأن "أحمد بن ماجد" لم يكن في ذلك الوقت سوى ملاحا عربيا يمارس عمله كقائد لسفينة بحرية أما عن إرشاده البرتغاليين لطريق الهند فإن هذا كان نتيجة لما حل بسفنههم التي كانت تعبر مضيق جبل طارق و تلج في الظلمات ثم تمر خلف جبال "القمر" لتصل إلى المشرق ثم تمر بأحد المضائق فلا تستقر سفنههم فتهلك جميعا فلا تصل إلى طريق الهند فلم تخر عزائمهم بل قويت و قوي معها إصرارهم على معرفة طريق الهند إلى أن دلهم شخص ماهر من أهل البحر على ذلك الطريق ،يقال له: أحمد بن ماجد (30). إننا الآن أمام مفارقة حديثة تحمل حدثين نوعيين،يتعلق الحدث الأول بالمتخيل السردى فهو حدث تخيلى من ابتداع النص الروائى في حين يرتبط الثانى بالتاريخ.

يضعنا الحدث التخيلي أمام حقيقة تستمد ماهيتها من تاريخ البحرية العربية فهو بذلك لا يقصد الإشادة بها ،إنما يضع الأصابع على جانب من جوانبها المتمثل في معرفة طرق البحر و فنون الملاحة.

إن المتلقي ليس باستطاعته أن يتمثل في ذهنه علاقة الملاحة البرتغالية بالملاحة العربية إلا عبر ذاكرة "محمد عديم اللقب" هذا الذي يقف أمام واقع اجتماعي لا يستطيع أن يستوعب من حيثياته و لا من متغيراته و متناقضاته شيئا إلا بالعودة إلى التاريخ فيقف تاريخ الملاحة البحرية العربية في ذاكرته كوسيلة معرفية جديدة يسقط بعض ملامحها المشرقة على واقعه ليعرف كنه متغيراته وكأن الشخصية الروائية هنا تضعنا أمام التركيبية الاجتماعية لمجتمع المنامة الذي تراه

أنموذج المجتمعات العربية سواء من الناحية الذهنية أو من الناحية الاقتصادية ونقر بأن أصل المتناقضات التي تميز بها ذلك المجتمع إنما ذات دوافع تاريخية أسهمت في تأسيسها و عليه فلا يمكن إطلاقا الوقوف على حقيقة اجتماعية معينة إلا بالعودة إلى أصولها التاريخية و رصد تطوراتها .

إن الخطاب السردى يستند الآن في توظيف حدث تاريخي له وجود في الزمان والمكان هذا الحدث يتمثل في كيفية معرفة البرتغاليين لطريق الهند ليتطور بعد ذلك ليصير طريقا للاستعمار لذلك يجد الخطاب السردى مشروعية توظيف هذا الحدث كونه يستند إلى معرفة علمية موضوعية "فأحمد بن ماجد" هو الشيخ شهاب الدين أحمد بن ماجد محمد بن عمرو بن فضل بن دويك بن يوسف بن حسن بن حسين بن أبي معلق السعدي بن أبي الركاب النجدي (نسبة إلى نجد بالحجاز) حاج الحرمين الشريفين المكنى بالمعلم و بأسد البحر و ليث الليوث شيخ ربانة المحيط الهندي و البحر الأحمر و خليج عمان و الخليج الفارسي و بحر الزنج و بحر جاوة و بحر الصين في القرن الخامس عشر الميلادي من غير منازع و أوسعهم علما وتجربة و فضلا"(31).

إن ملابسات التاريخ هي التي وضعت أحمد بن ماجد في الموضع الذي جعله يقود سفينة برتغالية إلى الهند حيث أن البرتغاليين هم الذين ارتضوا ذلك لما عرف عنه من فضل على الملاحة العربية و علم بفنون البحر و تجربة في قيادة السفن ولعل النص التاريخي الحاضر أمانا يثبت سعة علمه و عمق تجربته من خلال البحار العالمية التي جابها و من خلال هذه المعطيات سعى الربان البرتغالي "فاسكودي جاما" إليه كي يعرفه بطريق الهند في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي و تلك نقطة أخرى تثبت لصالح الملاحة العربية و فضلها على الملاحة الأوروبية و التي حفرت اسم أحمد بن ماجد عميقا في تاريخ البحر "و لا ترجع شهرة ابن ماجد إلى كونه ملاحا قديرا فحسب لا يزال أهل عدن يقرعون له الفاتحة كل يوم ولا إلى مؤلفاته الغزيرة في علوم البحار و الملاحة و التي لم تكتشف إلا في القرن العشرين و إنما اكتسب هذا الملاح فضلا عن ذلك شهرة دولية حين ثبت

أنه هو نفسه الربان الذي قاد سفينة فاسكو دي جاما البرتغالي من ساحل إفريقيا الشرقي إلى الهند لأول مرة في عام 1498 م "(32).

يتأكد البعد الاقتصادي للاستعمار البرتغالي في رغبته للسيطرة على تجارة التوابل في الهند و مع أنهم لم يفصحوا عن نواياهم في البدء إلا أنها تأكدت بعد ذلك .من هذا المنطلق ليس باستطاعة القاريء الموضوعي التأكيد بأن الملاح أحمد بن ماجد فتح الطريق الاستعماري إلى الهند،إنما المسألة مرتبطة بملاسات الظروف التاريخية التي عاشها آنذاك،ثم إن مصطلح الاستعمار تأكدت فاعليته بعد التحرر.وبالمقابل إن ظروف أوروبا و الواقع الاجتماعي الجديد الذي صارت تعيشه نتيجة التقدم الصناعي و تشابك البنية الاقتصادية التي صارت تتحدد بعلاقة المجتمع بالآلة كان لزاما البحث عن أسواق جديدة لتسويق المنتجات أو لجلب المواد الأولية أو لكسب منافذ بحرية جديدة لتأمين القوافل التجارية.فهل نستطيع الإقرار بأن أحمد بن ماجد كان يحمل في ذهنه فكرة فتح الطريق الاستعماري أمام البرتغاليين!؟..إن الأنموذج المأخوذ من النص الروائي يقتضي منا التعامل مع الحدث بموضوعية والتركيبية الفعلية للحدث تقتضي اعتبار قيادة أحمد بن ماجد "لسفينة الربان فاسكو دي جاما"إلى الهند تحديا حضاريا جديدا يؤكد فضل السبق الذي اتصفت به العقلية العربية على العقلية الأوروبية في مجال الملاحة و قبل ذلك في مجالات أخرى،مع أن عصر ابن ماجد تميز بتراجع هام في مجال الأدب و قرض الشعر لذلك كانت قصائده عبارة عن أراجيز غير خاضعة للوزن ولا للقافية و لا مقيدة بقواعد الإعراب إلا أن هذا لا يعني أن ابن ماجد "قليل الحظ من الثقافة فهو رجل بحر مجرب موهوب خبير بالنجوم و بمسالك الملاحة وبالبحر و عواصفه و أنوائه و تقلب أحواله،مشغول بقياساته الفلكية و تجاربه التي أنفق فيها عمره"(34).وبالمقابل ليس بالإمكان الاعتقاد بأن إرشاد ابن ماجد "لفاسكو دي جاما"إلى طريق الهند أن يؤول مباشرة من منظور استعماري منذ البدء لأن الاستعمار له ظروفه التاريخية الخاصة و كل ما في الأمر أن البرتغاليين استغلوا هذا الطريق بعد ذلك حين صحت نواياهم على أهمية احتكار تجارة التوابل أما بالنسبة للنص الروائي فقد كانت غايته الانتقال إلى عمق المعنى الدلالي للحدث،

والتواصل إلى الدلالة الجوهرية دون محاولة الارتكان إلى تأويلات التاريخ بشأن هذه المسألة فأقر الخطاب بصورة مباشرة بأن "ابن ماجد" عجل بكارثة الاستعمار على الهند عندما عرف الربان "فاسكودي جاما" بالطريق البحري المؤدي إليها. لذلك فإن الخطاب أقر بحقيقة تاريخية موضوعية ذات منحنى حدثي نوعي، إلا أن محاولة استكناه طبيعة الحدث و تأويل دلالاته التاريخية قد تقرر عكس ما أقر به الخطاب. أما بالنسبة للشخصية الروائية فإن هذا الحدث ليس أكثر من أهمية قراءة التاريخ لفهم الواقع.

و من جهة أخرى تقف الأم "مسعودة عديمة اللقب" الموقف الثقافي نفسه الذي اعتاده ابنها "محمد" وهي و إن كانت تسترجع حوادث تاريخية تختلف عما كانت تتزلق في ذاكرة ابنها بين الفينة و الأخرى فإن الوظيفة الجمالية للتاريخ بقيت كما هي من حيث استثمار الحوادث في فهم الواقع ،و تفسير تطوراتها، من ذلك ثورة الزنج التي عرفها العصر العباسي" و هاهي ذي القادمة الجديدة تحيط بالتاريخ عن ظهر قلب و تقتطع مستنسخات الحقد الحجاج بن يوسف ترسم صورته بصفة شنيعة و هذا كل ما يستحق أفلم يسمى بجلاد العراق؟ المعتصم و قد عرفه التاريخ لقساوته إزاء السود و مطاردته لهم.

و هو الذي قضى على أول ثورة حقيقية عرفها الإسلام .ثورة الزنج لقد دامت خمس عشرة سنة، و هزت بغداد من قواعدها ما بين 255 و 270 ،حسب التقويم الإسلامي"(35) ..

حسب هذه الفقرة هناك تأريخ لمرحلتين تاريخيتين متعاقبتين، مرحلة الأمويين، تليها مباشرة مرحلة العباسيين. نقف أمام الأمويين من خلال عهد الحجاج بن يوسف الثقفي و الصورة الشنيعة التي وصفه بها المقطع، و هي الصورة التي نجدها عند "ابن خلكان" في كتابه "وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان" إذ يخبر عن أمر غريب و قع له فجعله أشد لذة في سفك الدماء. فيقال: "إن الشيطان تصور لهم في صورة الحارث بن كلدة زوج أمه الأول (...). فقال: ما خبركم؟ قالوا: بني ولد ليوسف من الفارعة و قد أبى أن يقبل ندي أمه ،فقال: إدبحوا جدبا أسودا و أولغوه دمه ،فإذا كان في اليوم الثاني فافعلوا به كذلك ،فإذا كان اليوم الثالث فاذبحوا له

تيسا أسودا وأولغوه دمه، ثم اذبحوا له أسودا سالخا فأولغوه دمه، و أطلقوا به وجهه، فإنه يقبل الثدي في اليوم الرابع، قال: ففعلوا به ذلك، فكان لا يصبر عن سفك الدماء لما كان منه في أول أمره، و كان الحجاج يخبر عن نفسه أن أكبر لذاته سفك الدماء و ارتكاب أمور لا يقدم عليها غيره" (36).

و من خلال هذه الفقرة نستطيع تبين الصورة الواقعية للحجاج التي رسمها له التاريخ قبل أن يستمدّها النص الروائي و هي الصورة نفسها التي بقي عليها إزاء موقعه من ثورة الزنج عندما فرغ من "ابن الجارود" أحد المتمردين على دولة بني أمية، "قلما فرغ الحجاج من ابن الجارود أمر زياد بن عمرو و هو على شرطة البصرة أن يرسل إليهم جيشا يقاتلهم ففعل و سير إليهم جيشا عليه ابنه حفص بن زياد فقاتلهم فقتلوه و هزموا أصحابه، ثم أرسل إليهم جيشا آخر فهزم الزنج وقتلهم واستقامت البصرة" (37). و بذلك يكون الحجاج أحد أبرز العسكريين الذين وطدوا دعائم الخلافة الأموية لما كان يتحلى به من أوصاف وردت في الفقرتين السابقتين إذ أن الإقدام على سفك الدماء مهما كانت صفة الأشخاص و مهما كانت تهمهم كان متأصلا في نفسيته منذ الولادة، و بالمقابل فإن إخلاصه وولائه للأمويين كان سندا له في ارتكاب أشنع أعماله و التي شهد بها التاريخ نعتها بنعوت تبعد عن طباع الإنسانية.

لذلك كان الحجاج ليس متكلفا في أعماله تلك، و لا يصدع بأوامر بني أمية، بقدر ما كان يصدر في جل أفعاله عن قناعة راسخة و التزام يؤديه لبني أمية الذين نال الحفاوة عندهم.

و قد امتدت ثورة الزنوج إلى العصر العباسي أيام المعتصم بالله، و كانت بغداد مهددة بفعل ضرباتهم و انشقاقاتهم عن الدولة و بحكم أن المعتصم كان رجلا عسكريا تولى الخلافة بعد أخيه "عبد الله المأمون" كان لهم بالمرصاد. و المسألة حسب النص الروائي ترتبط ببعد جمالي ذو طبيعة بينوية في صميم النص و ذو طبيعة ثانية على المستوى النفسي. فالطبيعة البينوية تتجسد في مجازاة النص الروائي لمجريات التاريخ، و استلهم أحداث بارزة في فترة الحياة العربية الإسلامية السابقة، و إسقاطها على الراهن، أما الطبيعة النفسية فهي متعلقة "بمسعودة عديمة

اللقب" و ميرر تذكرها "للحجاج بن يوسف الثقفي" و ثورة الزنوج، حيث أن متابعة الخطاب السردى يقودنا إلى رغبة "مسعودة" في صنع فراغات الطيور التي تحط في حديقة المنزل باستمرار، وقد كانت الصورة "الإيروسية" حاضرة في النص الروائى من خلال الإشارة باستمرار إلى حمالات ثدى مسعودة الفاخرين، و كيف كانت تستغل الفرقة التي تحدثها أثناء الغضب في إخافة الأطفال والعصافير، فاستعاضت عن ذلك بصورة الزنوج في الحديث عن إرهاب الأمهات لأطفالهن مهددة إياهم بإخفاء زنجي تحت السرير، قصد التقويم من سلوكياتهم، و بالمقابل تبقى صورة حاكم المنامة حاضرة في ذهنيها، و نتيجة لاستقباحها إياه. "وضعت رسماً أولياً له و قطعتة بالمقص و ألصقته و خاطته و علقتة على قمة أعلى شجرة في حديقته (...)" و سرعان ما قضي على العصافير و غيرها من الطيور المهووسة بالسرقة" (38).

إن الثورات التي حدثت عبر التاريخ كانت بسبب الرغبة في التغيير أو احتجاجاً على التوزيع غير العادل للثروات، وإن كانت ثورة الزنج قامت في عهد الخلافة الإسلامية، فإن الأسباب التاريخية تبقى متعددة مع أننا نتحفظ على قضية الشعبوية التي برزت إلى الوجود بشكل واضح أيام العباسيين و التي كانت سياسة التمييز الحقيقية بين العنصر الفارسي و العنصر العربي و اعتداد العرق الفارسي بنفسه واحتقاره للعرق العربي لأنه صاحب مدنية و تطور بينما الثاني ليس له سوى صاحبة بدواة و بساطة في الحياة.

مع أن ارتباط قضية الزنج التي هي قضية تاريخية بصورة الحاكم التي تعد راهناً في ذهنية "مسعودة عديمة اللقب" كانت لها انعكاسات نفسية بدرجة أولى حيث لم يكن أمام هذه الشخصية لمواجهة الحاكم الحامي لمصالحه الطبقية سوى استدعاء صور الزنوج المفزعة و إضافتها على الحاكم و تلك وسيلة تعبيرية أخرى تضاف إلى وسائل التعبير عن الاحتجاج على وضع اجتماعي راهن و رفض لسياسة سلطوية معينة و هذا يمثل توجه الخطاب الروائي نحو تجسيد مضمون دلائلي يتعلق ببلورة معاني التغيير.

و تتبع تناقضات البنية الاجتماعية فيما بينها، و رصد مجمل حركة التطور التاريخي للوعي الاجتماعي، المواقب لحركة التطورات الحاصلة في المستويين الاقتصادي

والاجتماعي، بغرض تبرير الأبعاد الموضوعية لرفض الراهن و تأكيد المستقبل، و ليس أمام الخطاب إثر ذلك سوى الغموض في متاهات الأحاسيس و سبر أغوار الحياة الشعورية و اللاشعورية التي تطفو بعض مظاهرها على صفحة الوعي.

تضعنا رواية "ألف و عام من الحنين"، أمام مقاطع تصويرية لإبراز جملة من الوقائع التاريخية ذات العلاقات الوطيدة بالواقع الاجتماعي و عليه فإن علاقة التاريخ بالحدث الروائي علاقة جدلية بمعنى أن الحدث لا يفسر إلا بعلاقته الموضوعية بالتاريخ من جانب و من جانب آخر برصد بنية هذا الحدث كمكون جمالي للخطاب بتحليل أبعاد مراحل تطوره، في علاقة هذه المراحل بالتاريخ أو بالواقع الاجتماعي لذلك فإن هذه الرواية لا تهتم بالأحداث التاريخية كما يرد ذكرها، إنما تهتم بتوظيف هذه الأحداث جماليا لهذا كانت الرواية رواية مزج للتاريخ، لا رواية تاريخية و بذلك آلية أخرى لكتابة التاريخ روائيا و قراءته بعد ذلك و حتى الشخصيات فهي لا تبحث عن الاطلاع بدور البطولة في تمهي الأحداث، وإنما تستمد الحدث التاريخي من أعماقه لتبرر به الفعل السردى المنوط بها.

3- بناء النص:

يمكن تحديد بعض النماذج البنيوية الداخلة في بناء النص تبعا لعلاقة هذه النماذج بالبنية الكلية، أو البعد الجمالي الذي تكتسبه ضمن المتن الروائي بصورة عامة والحديث عن بناء النص يستدعي استحضار الكثير من المفاهيم المتعلقة بمفهوم البناء في حد ذاته، و ماذا يقصد به . و غرضنا في هذه الدراسة هو محاولة إيجاد مقارنة تطبيقية نوعية لأهم المكونات البنيوية الداخلة في تشييد النص الروائي مع أن طبيعة الموضوع تقتضي النظر في علاقة التاريخ بالرواية، لذلك فلا مناص من الخروج عن هذا النطاق. لذلك ارتأينا تحديد ثلاثة مكونات أكدت وجودها في صميم النص وهي: التناص، السرد، زاوية الرؤية. على أن المفهوم المتعلق بكل مكون من هذه المكونات يتحدد بالمقاربة التطبيقية التي نجريها على النص.

1- خصوصية التناص:

إن أهم ما يتميز به التناص كمفهوم أنه حقل معرفي يضاف إلى حقول معرفة النص اشتغلت به مناهج نقدية عديدة على الرغم من خلافات فيما بينها، فهو حقل للشعرية و السيميائية كما أنه حقل مماثل للأسلوبية و التداولية و التفكيكية، إضافة إلى ذلك فقد اهتمت به ،اللسانيات الاجتماعية

و النفسية و الأنثروبولوجية و الفلسفة.و كل باحث يهتم بتحليل الخطاب،و دراسة نظريات النص...مع أن كل تخصص من هذه التخصصات يحدثنا بنتائج تختلف عن نتائج منهج آخر أو تخصص غيره،تصل إلى حد التناقض.

ومما لا جدال فيه أن التناص يكتسب مفاهيم عديدة،شأنه في ذلك شأن الخطاب و النص،...سواء أكانت هذه المفاهيم شاملة أو متخصصة فإن كل مفهوم منها يتحدد بطبيعة المنطلق الذي ينطلق منه،أو الخلفية المعرفية التي يصدر عنها،و على العموم "فإن التناص بحكم معناه العام الذي تستعمل به في بدايات توظيفه مع" باختين و كريستيفا"،يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر،و بالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا عن قصد أو عن غير قصد"(39).

و إذا عدنا إلى طروحات "رولان بارط"فإن النص مهما كانت طبيعته يحقق تآلفا نوعيا مع نصوص أخرى بحكم عملية التداخل و العلاقات التي يقيمها مع تلك النصوص فلا يتجسد البعد الراهن للنص إلا من خلال تلك التداخلات و العلاقات ومسألة التواصل التي هي ظاهرة تتابعية بعد التناص،لا تتحقق إلا بحسب الظواهر النصية التي حققتها النصوص السابقة،لذلك فإن النوعية التي تتميز بها نصوص سابقة على نصوص راهنة تجعل حتمية استيعابها أكيدة،كي تتجسد ظواهرها في النصوص الراهنة.

نجد رواية "ألف و عام من الحنين"،فضلا عن الطبيعة النصية التي تميزت بها ، مستوعبة لخلفية تاريخية هامة تجسد هذه الخلفية تراث الأمة الإسلامية. و المسألة لا ترتبط بحضور التاريخ كظاهرة نصية متعالية عن النص الأصلي،إنما ترتبط بقدرة الخطاب على تحويل تلك الخلفية التراثية إلى تجربة فنية جديدة ذات إمكانية المساهمة في توليد متون روائية جزئية قابلة للتحويل و الاستمرار الدائمين.

ولا تبدو قراءة الرواية قراءة عادية للمتعة، إنما هي قراءة تحايل و مراودة لا سيما أن النص يتميز بطبع متمنع لخصائص عديدة اتسم بها.و مع توغل النص في أعماق التاريخ و سبر أغوار الذاكرة الثقافية العربية، إلا أن مجمل هذه الخلفيات المجسدة لظاهرة التناص تقودنا إلى المعنى السياسي و الاجتماعي المحدد للمضمون الدلالي العام للرواية.و منذ البدء تضعنا الرواية أمام مجزئات الذاكرة التاريخية والثقافية للأمة العربية الإسلامية حيث أن جميع هذه المعطيات تجسد الضمير الجمعي لهذه الأمة الذي ينازعها راهنها من ناحية ويؤكد أصولها و مشروعية استمرارها من ناحية أخرى. فمن حيث المصادر التاريخية توجد مقاطع سردية تخص القرامطة، و ثورة الزنوج، و مآثر الملاح "أحمد بن ماجد" البحرية، و شجرة الدر، "وسانت لويس" الذي قتل زوج الملكة شجرة الدر في الحملة الصليبية الثامنة، و الخليفة المعتصم و علاقته بثورة الزنوج و الحجاج بن يوسف الثقفي و مدى سطوته على أهل العراق و موالاته في الوقت ذاته إلى بني أمية... أما المصادر الثقافية فالرواية أخذت العديد من فصولها من حكايات ألف ليلة و ليلة، بالإضافة إلى إشارات معينة تتعلق بتجسيد مضامين إيديولوجية و عقيدية كالشيوعية مثلا إلى جانب أحاديث مسهبة عن "ابن خلدون" و كتابه الشهير الموسوم "المقدمة"...

إن مختلف هذه الأمثلة المؤكدة للتناص في الرواية لا تخرج عن أداء وظائف جمالية متكاملة، تتعلق بضبط التطور التاريخي للمجتمع، و إبراز تناقض السلطة فيما بينها خصوصا في معالجة مشاكل مجتمع المنامة، و بيان أثر الصراع الطبقي بين "الحاكم" "بند رشاه" و غالبية المجتمع على مجريات التطور الاجتماعي.

ومع توالي الفصول نستطيع تتبع تطورات الواقع السلبي للمجتمع و مدى صراع البنى الجزئية غير المتكافئة فيما بينها، بسبب التناقض الواضح في منظومة القيم، بين القمة و القاعدة و اتساع الهوة الطبقيّة بينهما، فإن كانت القاعدة تخضع في تطورات و عيها إلى عوامل و ملابسات الواقع الاجتماعي، فإن السلطة لا تبدو في نظر الحاكم "بند رشاه" سوى "آلة" توعية لحفظ مصالحه الطبقيّة و حماية امتيازاته الاجتماعية، وهذه أبرز وجوه التعارض بين القمة و القاعدة. بالمقابل بإمكاننا

الوقوف على تطورات صورة الحاكم في ذهنية الشخصيات الروائية حين تصوير السلطة في يده ولا يملك إزاء الحرية أدنى مسؤولية أو احترام إضافة إلى ذلك تعكس الحياة الشعورية و اللاشعورية للشخصيات الروائية (محمد عديم اللقب، مسعودة عديمة اللقب) مجمل تناقضات الواقع المعيشي لمجتمع المنامة من القمة إلى الحياة البسيطة للناس من خلال ما يطفو على سطح الوعي من تداعيات أو استيهامات عصابية، أو قراءة لأفكار الشخصية (المونولوج) و كأن الزمن يعمد بديمومة الصراع بين السابق و الراهن ليؤكد جدلية التناقض المستمر بين طروحات "راديكالية" تستمد من منطق الوصاية الأبوية عنوانا لمشروعية وجودها، و طروحات ثورية تأبى الأوضاع السلبية الراهنة، و تؤكد التغيير المستمر و التطور الدائم.

إن استفادة النص من نصوص تاريخية و ثقافية تتأكد في سياقات بعينها تؤكد خصوصية التناص و مدى درجة الوعي بالتراث "واتخذت ألف عشيق كلهم سود. كان هذا لونها المفضل و قبلها بزمان طويل فوجئت ملكة ألف ليلة و ليلة وهي تمارس الحب مع اثني عشر عبدا أسوداً" (40).

يأتي هذا المثال كأنموذج لتقاطع الخطاب الروائي مع خطابين خارجيين، الأول تاريخي و الثاني ثقافي ينتمي إلى تراث الآداب العالمية؛ إن التي اتخذت ألف عشيق كلهم سود هي الملكة شجرة الدر. و لسنا هنا بصدد تصديق ما قرء في النص الروائي أو تكذيبه إنما نرصد تقنية استيعاب الخطاب الروائي لنصوص أخرى خارجية و على العموم فإن التاريخ المدون يعرف ملكة في الإسلام حكمت مصر و سوريا و تركيا، و خاضت حروبا صليبية تسمى "شجرة الدر"، و النص الروائي إذ يستدعي هذه الشخصية التاريخية فإنه يستدعيها لتحقيق أبعاد جمالية ضمن موضوع التناص أهمها:

فالبعد الأول يتعلق بتأصيل النص الروائي و تأكيد مرجعيته التاريخية. و البعد الثاني يتعلق باستخدام هذه المرجعية في فهم متناقضات الواقع، و إعطاء تفسير موضوعي لسلوكات الشخصية اللاشعورية.

أما البعد التأصيلي فيتعلق باستدعاء هذه الشخصية التاريخية و استلهاهم قصتها،و قبل أن تصل إلى النص الروائي حيكت حول هذه المملكة حكايات شعبية صنفها ضمن ملوك السيرة الشعبية مثلها مثل الملك "الظاهر بيبرس"و "المظفر قطز..." وتكمن أطراف الاستدعاء التاريخي في تحديد جملة من البنى الموضوعاتية تتعلق بقصة هذه الملكة أهمها احتفاظها بالسلطة مدة خمسة عشر عاما ما بين سنتي 647 إلى 661م زواجها من قبل أحد خدمها البيض الذي صار عسكريا بعد ذلك تم قتله لأنه طمع في السلطة اتخاذها لعبيد سود عشاقا لها لأنه لونها المفضل(41). لذلك نكون إزاء مرجعية تاريخية أصيلة استدعاها النص الروائي.

أما البعد التأويلي للتناص فيتعلق في إعطاء تفسير موضوعي لسلوك شخصية محمد عديم اللقب، الذي اختار لزوجته اسما جديدا هو اسم تلك الملكة و الحقيقة إن متابعة الخطاب الروائي يجعلنا نفهم جيدا أن النص كان يتقصد باستمرار التأصيل لمنحنياته الفنية،فاستحضر قصة الملكة "شجرة الدر"كان له مبررات لاشعورية ترتبط بالإسم الجديد لزوجته "محمد عديم اللقب" و هذا السلوك في حد ذاته له ما يبرره.فقد سلف القول بأن عقدة الصراع بين "محمد عديم اللقب" و حاكم المنامة "بند رشاه" تنتهي بمعرفة "محمد عديم اللقب" لأصله الممتد إلى عالم الاجتماع"عبد الرحمن بن خلدون"ثم اكتسابه لهويته "الخدونية"الجديدة.الطابع الشعوري نفسه يعكسه في سلوك واقعي على زوجته ،التي كانت تسمى "مسعودة السعيدة"(على اسم أمه) "و بعد انقضاء الأيام السبعة ،اتضح أن "محمد عديم اللقب" لم يكن يعاني من مرض النعاس بل كان واقعا في حب جنوني لتلك الخليفة ذات الأصل النبيل التي تحمل نفس اسم أمه و في اليوم السابع و في منتصف الليل على وجه التحديد ، وخلال جو رائق لا تلبله الريح الرملية،غادرت مسعودة السعيدة الماخور و التحقت بالرجل الذي أحبته طوال حياتها"(42).

تقف الشخصية الروائية هنا موقفا مفارقا للحياة الواقعية،فأمام زوجة ليس لها من القيم غير الانحلال الخلقي ليس أمام"محمد عديم اللقب"سوى الزاوية التاريخية لاستعارة هوية جديدة لزوجته و هذا ما تم فعلا بصريح نص الرواية،"و ذات صباح وجد عديم اللقب لزوجته اسما جديدا. لقد أمضى الوقت الكافي لذلك إنها

معجزة حقاً، ذلك أنه بدا ذاهلاً عن نفسه كأنها في المياه السديمية. و تدحرج من غرفته، وقال: فليكن اسمها شجرة الدر!..."(43).

يقف التاريخ هنا وازعاجاً لاشعورياً ضمن منظومة القيم لدى الشخصية الروائية، حيث أن مخالفة الواقع و رفض ترسباته كان حتمية ينبغي تحقيقها، فاسم الزوجة السابق زيادة إلى مشابهته العلمية لاسم الوالدة يرتبط بترسبات زمنية في ذاكرة الشخصية، مع أن الوازع الأخلاقي لم يكن حاضراً ضمن منظومة القيم الخلقية للشخصية. لهذا يقف الاسم الجديد محققاً لمفارقة زمنية بين ماضي سالف وواقع رهن تتكاثر ترسباته السلبية في ذهنية الشخصية الفاعلة. حينئذ يكون التاريخ سبيلاً لمخرج موضوعي تبرز من خلاله تداعيات اللاشعور الخام.

و تأتي حكايات "ألف ليلة و ليلة" سبيلاً آخر تتأكد من خلاله خصوصية التناص في إثبات السمات الثقافية و الحضارية و الاجتماعية للنص الروائي فتبدأ المفارقة في الوضوح بين ما هو تاريخي سابق و بين ما هو ثقافي عالمي. و قول الخطاب (إن ملكة ألف ليلة و ليلة فوجئت و هي تمارس الحب مع أثني عشر عبداً أسوداً) أمر حاضر في ذلك المخطوط الثقافي خاصة في حكاية الملك "شهریار" و أخيه الملك "شاه زمان" و لنا أن نطلع على خيانة زوجة شاه زمان لزوجها من خلال هذا المقطع، عندما سافر إليه وزير الملك شهریار.... "سافر حتى وصل و دخل على أخيه و بلغه السلام و أعلمه أن أخاه مشتاق إليه و قصده أن يزوره فأجابه بالسمع والطاعة و تجهز للسفر و أقام وزيره حاكماً على بلاده و خرج طالباً أخاه فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع و دخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسوداً من العبيد فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه و قال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع و أنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، ثم إنه سل سيفه و ضرب الإثنين فقتلتهما في الفراش و رجع من وقته و ساعته و أمر بالرحيل و سار إلى أن وصل مدينة أخيه"(44).

هذه صورة للخيانة موجودة كتناص في النص الروائي تقابلها صورة زوجة الملك شهریار التي تضارع زوجة الملك "شاه زمان" في الخيانة أيضاً و الخطاب الروائي

قد عمم إسم ملكة ألف ليلة و ليلة، غير أن المهم صورة الخيانة التي هي عنصر مشترك.

إن المقابلة الحاصلة بين النص التاريخي و النص الثقافي تكمن في وجود علاقات التضاد في المضامين الدلالية بين الإثنين ،في النص التاريخي شجرة الدر هي التي تتخذ خدمها عشاقا لها ثم تقتلهم خاصة ذلك العسكري الذي طمع في السلطة؛في ألف ليلة و ليلة الملك هو الذي يقتل زوجته بتهمة الخيانة و من هنا نكون أمام مسلمة اجتماعية تتمثل في قلب الموازين بين المجتمع الذكوري، والمجتمع الأنثوي. إن حجر الزاوية في كليهما يكمن في أن صاحب السلطة هو من يستطيع تحديد موازين القيم في المجتمع، فشجرة الدر نجدها أنثى في ذاتها و في علاقاتها بذلك العسكري الذي قاسمته فراشها، فتكون تحت نير رجل بسبب ميولاتها الجنسية، في الوقت ذاته تقدم أنموذج المرأة التي تحفر في ثنايا جلده أوصاف الرجل القوي الذي يفتك بكل من تسول له نفسه إزاحته عن عرشه، لذلك تقف شجرة الدر في نقطة اتزان ترقب مركز النقل فتقلب الموازين الاجتماعية إلى شروط مجتمع أنثوي في الوقت ذاته تتحرك هذه الموازين وفق إرادتها القوية إلى شروط مجتمع ذكوري متى أرادت، فكانت الأنموذج المضاد "لألف ليلة و ليلة" في معاقبة الأنثى للرجل.

أما في ألف ليلة و ليلة "فيقف الملك" شاه زمان" على سبيل المثال محققا ليتم المجتمع الذكوري من حيث تصرفه على الفور المتمثل في معاقبة الأنثى و ليس أمام المرأة في هذه الحال سوى الخضوع لما تمليه التقاليد الاجتماعية بشأن العقاب، ليتطور الموقف في صورة الخيانة التي قامت بها زوجة الملك "شهریار" نزع سادية حقيقية، عندما يقرر هذا الأخير معاقبة الأنثى بعد كل ليلة يقضيها معها كي يجد العلاج المناسب لوضعه الشعوري (45).

و لا يلبث أن ينقطع هذا المثال ليعود من جديد متضمنا دلالة التغيير التاريخية، و يبرز التوجهات الإيديولوجية لشخصيات معينة في الرواية و كأن التناص في هذه الحال يطلع بوظيفة جمالية في ثنايا المتن تقتضي قراءة المنظومة الفكرية الكامنة في ذهنية الشخصيات ،"ينبغي عليك أن تقرأ ما بين الأسطر كما يقال، و رغبت

مسعودة أن تقص فزاعا على صورة الملك شهريار، هذا الذي يكره النساء. البقية كلها عبارة عن الأحلام التي تراود الفقراء. و هي أشد ثراء من أحلام الأغنياء دائما علاوة الأحمر يرد الأمور في مثل هذه الأحوال إلى فائض القيمة. الحديث عن الجنس في كل صفحة من صفحات ألف ليلة و ليلة و البسط الطائرة و هارون الرشيد متكرر في زي متسول و لا حديث عن بؤس الجماهير على الإطلاق" (46).

إن صورة الملك شهريار تنعكس في ثنايا اللاشعور لتؤكد عامل "الرعاب" كما هو معروف في مصطلحات التحليل النفسي و يقصد به "الخوف" فالرغبة في تفصيل فزاع على صورة الملك شهريار يرتبط بشخصيته الأسطورية ذات السمة الهرقالية من جانب و النزعة السادية المجسدة في سلوكه الخارجي المتضمن معاقبة الأنثى لتحقيق اللذة الشعورية. فتضامن الجانبين يحقق صورة الملك شهريار المربعة والمنعكسة في وعي "مسعودة" على نمط فزاع للطيور.

و المسألة لا تتوقف عند هذا الحد فحسب إنما تتعداه إلى أنماط المجتمع الذكوري، وفي ذلك عودة إلى نمط خرافي مقدس يتمثل في "الطوطم" الذي يعمد إلى تأكيد نمط من أنماط الأسرة ذات السيطرة الرجولية و المسألة هنا لا تتأكد في عقدة الإحساس بالذنب على نمط تقديس "الطواطم" إنما المسألة تبدو في جمالية الربط بين صورة لشخصية خرافية وواقع معيش، فحلول عامل الفزع يؤكد سيطرة شخصية مسعودة على بيتها و في هذا عودة إلى معطيات المجتمع الذكوري، و بروز عقدة الخفاء، خاصة بين مسعودة الأم و مسعودة الزوجة، فإن كانت الأولى تخشى منافسة في ابنها و في مشاركة غيرها في بيتها فالثانية تخشى الخفاء الذي يعني بالنسبة إليها فقدان إرادتها و السير في ركب "الأم" لذا فكر محمد عديم اللقب في اسم جديد يفرق به بين الأم و الزوجة على أن تبق الأولى باسمها الأصلي.

لقد كانت مسألة "الفزاع" التي وردت في لاشعور "مسعودة الأم" نقطة جوهرية أبرزت إلى سطح الشعور إمكانية حل جديد لما كانت تعانيه من سطوة الطيور على الحقيقة، إلا أن الدلالة الرمزية للمعنى لا تتوقف عند تلك المسلمة بقدر ما تتعدها إلى تأكيد الدور المسند إلى عامل "الرعاب" في التحليل النفسي عبر التاريخ مجسدا في صور لشخصيات خرافية أضفى عليها خيال البشر ما أضفاه لتصوير أنموذجا

حيا لمعطيات المجتمع الذكوري.مجسد في النزعات السادية لشخصية الملك شهریار.

إن الموروث الثقافي العربي،المجسد في حكايات ألف ليلة و ليلة،يعكس من خلال ذلك الأنموذج مضامين إيديولوجية محددة،و إن لم تكن الرؤية السردية للموروث أرادت ذلك فالمسألة مردها إلى علاقة القاريء بالنص الحكائي المتوارث،فالحديث عن الجنس و بهارج الحياة و ما طبع عليها من خيال خرافي كان لدواعي اجتماعية اقتضتها ظروف ذلك العصر و عليه فإن تلك المظاهر تلبي رغبة فترة تاريخية من تاريخ الذوق العربي للحكايات الخرافية.فإن كان الملك "شهریار"خضع بسمع، وتنازل عن بعض من سطوته للراوية "شهرزاد" التي خلبت لبه بحكاياها الشفوية فقدمت الأنموذج الأمثل للمرأة المستميتة في سبيل إنقاذ بنات مملكتها ،فإن إمكانات تلقي الموروث الحكائي لدى القاريء الحديث تبررها تطورات حركية حاصلة في مجرى التاريخ،فليس أمام القاريء اليوم سوى الصدام المباشر بمعطيات اجتماعية جديدة كانت من نسل تطورات تاريخية سابقة أفرزت مسلمات جديدة في تحديد أنماط العلاقات الاجتماعية بين الناس،تبعاً لتطور و سائل الإنتاج و أنماط التوزيع .فكانت منظومة القيم الفكرية في ارتباط جدلي مع التطورات التاريخية الجديدة فانعكست انعكاساً مباشراً على نوعية التصورات الذهنية و أنماط الفكر لهذا لم تكن علاقة القاري بالنص المقروء سوى إحدى روافد هذه العلاقة الجدلية بين الفكر، والبنية التحتية فلم يعد نص ألف ليلة و ليلة سوى رمزا من رموز مرحلة ثقافية بائدة ما دام لا يعكس ألم الجماهير و لا يتحدث عن يؤسهم من منظور إحدى شخوص الرواية.

إن خصوصية التناص في رواية "ألف و عام من الحنين"تعكس مستوى الوعي بالتراث التاريخي و الثقافي في الآن نفسه للذاكرة العربية من خلال النماذج المقدمة،و قد أراد النص في هذا الصدد مزج دلالات جديدة لتلك العناصر التاريخية و الثقافية لذاكرة الأمة العربية الإسلامية،من خلال اقتباس نصوص تراثية بعينها والاستفادة منها في ثنایا البناء الروائي.

و هذا ما كان بارزا بالضبط في الرواية من خلال استيعاب تلك النصوص السابقة وإعادة تشكيلها ضمن البنية الكلية للخطاب، وهذا ما يؤكد من جديد استفادة النص استفادة حقيقية من تراث التاريخ العالمي بصورة عامة و رحلات العرب كرحلات "أحمد بن ماجد" البحرية على سبيل المثال، إضافة إلى جملة من المعارف ذات الأبعاد الفلسفية و الفكرية و كلها تحقق تناسلا على مستويات عديدة، تخص استثمار النصوص التاريخية و الثقافية و الفكرية ضمن البنية الكلية للنص الروائي، والاستفادة من العناصر التقنية للسردية العربية القديمة التي تؤكد أصولها في التراث الحكائي سواء من حيث التركيب أو إعادة إنتاجها في سياق نص الرواية المعاصرة، "كان ياما كان بنت لأحد الوزراء تدعى شهرزاد زوجت بملك كان عليه أن يقتلها بعد ليلة العرس بما فعله بالفتيات الأخريات منذ أن خدعته زوجته مع عبد أسود"(47)، يؤكد النص إثر ذلك استفادته ببراعة من الصيغ السردية التراثية وبلورة أنساقها الجمالية و" هو ما يتسق مع الإطار التراثي العام للنص و يسهم في حركة الحكي أكثر عبر استخدام الثنائية و التطريز أو الاستلهم أو المفردات الشائعة في اللاشعور الشعبي"(48).

إن أسلوب الحوار في النص مكون جمالي من مكونات الخطاب يعكس و عي الشخصيات الروائية المطلق بأنماط التراث و الرؤى الفكرية فكان وسيلة أخرى للفهم و الخروج إلى آفاق جمالية أخرى و في ذلك تأكيد لعناصر التطور الفني للخطاب الروائي.

2- السرد:

يمثل السرد مظهراً آخر من مظاهر جمالية الخطاب في الرواية، و تتأكد شعريته في مجموع الخصائص النوعية التي اعتمدت في استدعاء التاريخ، فأمكننا بذلك ملاحظة نوعين من الخطاب:

خطاب سابق يأخذ مرجعيته من الماضي، و خطاب راهن يؤكد حضوره الموضوعي استناداً إلى السابق. و لما كانت السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من "راو و مروى و مروى له"، و لما كانت بنية الخطاب السردية، نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية، هي: "العلم الذي

يعنى بمظاهر الخطاب السردى، أسلوبا و بناء و دلالة" (49) و إن كنا الآن أمام هذه الرواية فإن الموضوعية تقتضى منا حسب التعريف السابق النظر إلى النص على أنه خطاب يحمل في طياته ملابسات عديدة يستدعي المنهج الوقوف عندها، و عودة إلى الموروث الحكائي العربى؛ أمكننا أن نلاحظ بوضوح كيفية عمل قواعد السرد بصورة آلية. ذلك أن هذا الموروث أنموذجا نوعيا لإبراز تلك القواعد و بيان عملها إضافة إلى الفترة التاريخية و الثقافية التي ساد فيها ذلك الموروث، حيث أن الذوق العربى بصورة عامة استحسن أنواعا قصصية معينة و لنا أنموذج لألف ليلة وليلة، فإذا أردنا تحديد مكونات الخطاب السردى، باستطاعتنا أن نحدده فى الراوى والمروى، و المروى له، و يمكن أن تمثل هذه المكونات فى العناصر الآتية: الراوى يتمثل فى شهرزاد، و المروى هو حكاية شهرزاد المسموعة، و التي يبدأ بالعبارة الآتية: بلغنى أيها الملك السعيد، و المروى له هو الملك شهریار الذي يخضع سماعيا لحكاية شهرزاد و يتلقاها عنها.

و إذا كان باستطاعتنا الحديث عن خصوصية السرد فى رواية "ألف و عام من الحنين"، فإن الذي يعنينا ليس الخطاب الروائى فى حد ذاته، إنما مدى استيعاب هذا الخطاب لعناصر التاريخ، لذلك فإن المادة التاريخية هي التي تهمنا لا الخطاب فى حد ذاته. إضافة إلى ذلك فإننا لسنا بصدد الحديث عن رواية تاريخية بمقاييسها الفنية و شروطها الموضوعية، إنما نحن أمام خطاب ينتمى إلى التوجه الجديد فى الفن الروائى، يستقي عناصره من التاريخ ليؤلف رواية.

إن رواية "ألف و عام من الحنين"، تشكل بنيتها السردية وفق أنماط الرواية العالمية الجديدة و ليس فى ذلك ما ينافي الحقيقة، فالتاريخ الثقافى الحديث و الأدبى على وجه الخصوص للمغرب العربى يشهد بنبوغ الفن الروائى الناطق باللغة الفرنسية على الناطق باللغة العربية بدعوى انفتاح الكتاب على ثقافة الآخر. و الرواية الجزائرية المفرنسة لا تشد عن هذه القاعدة.

إن الرواية تتألف من مقاطع عديدة متتها السردى ينبني على خاصية لغوية تتحو منحنى تصويريا فى مواضع، و فى مواضع أخرى تدخل القارئ فى متاهات الغموض و ملاحقة المعنى بسبب التفاصيل الجزئية التي ألفت منها، و هي ليست

تفاصيل إضافية إنما تتأكد خاصيتها الجمالية في كونها مكون بينوي هام للمتن الروائي.

وعلى امتداد الرواية تبرز شخصيات بوضوح جلي تؤدي جملة من الأفعال السردية بعضها مغرق في العجائية و البعض الآخر ذو طابع ترميزي بحث، يعكس التناقض الجدلي بين الفكر و الواقع المعيش، و قد يغرق في طروحات فكرية وفلسفية.

و تتجسد حركة السرد في كونها عامل هام في تفسير حركة الزمن، من خلال متابعة خصوصيات الحركة الأولى، حيث يتبين لنا الارتداد الذي يؤكد الاستنكار و سبر أغوار الذاكرة و عليه ينبني جزء هام من المنهج الإجرائي في التحليل النفسي وهذه الحركة تفسر بالزمن الماضي، إضافة إلى التسلسل السردى الذي يعكس انتظام حركة السرد في خطية مستقيمة، و هذا يؤكد التتابع الزمني. و بالمقابل نستطيع ملاحظة اختزال مراحل زمنية معينة من خلال تكثيف الأحداث و تجميعها و التخلي على مراحل زمنية لا أهمية لها، و هذا حسب رأي السرديين يسمى "الحذف" أو "الإسقاط" "l'ellipse"، و على مستوى السرد يسمى "التسريع السردى" أو "التلخيص" "le sommaire" و لنا أمثلة لذلك في الصفحات الآتية: 121/120/119. كما يمكننا ملاحظة عامل "التداخل"، أو التوالد السردى لدى المهتمين بشعرية السرد. فمن حدث واحد قد تولد قصة جزئية، و قد تدخل قصة خارجية صميم الخطاب، و مثال ذلك في صفحة: 126/125 من الرواية.

هذه ملاحظات عامة بشأن البنية السردية للرواية، إلا أن موضوع بحثنا يتعلق بعلاقة العناصر التاريخية بالمتن الروائى الأصلي، و بالتحديد بجانبه السردى بمعنى أننا سنجيب عن سؤال معرفي محدد مفاده كيف تتجلى شعرية السرد الروائى في ظل نص يستوعب التاريخ؟!...

و الإجابة لا تتعلق بإسقاط أحكام قيمة "des valeurs de jugements" من خلال متابعة الخطاب أو رصد ملاحظات سطحية، أو إصدار تعليقات نابغة من قواعد جاهزة.

إنما الموضوع يقتضى جمالية خاصة لتلقي الخطاب خصوصا أننا إزاء نص متمنع قد يصدم أفق انتظار المتلقي، مع أن النص لا يحقق جمالية إلا في إطار هذا التمتع، الذي يصير لذة حقيقية يبدىها النص إزاء القارئ، كما يصف ذلك "رولان بارط" بالمقابل ينبغي الحديث عن آفاق القارئ المعرفية، خصوصا إذا كان أمام نص بمرجعيات ثقافية فهو في هذه الحال لا مناص له من مواجهة أبعاد هامة يقتضيها التأويل، فتكون بذلك المرجعيات المعرفية آلية لترهين النص و إعطائه قراءة ممكنة. وفي العديد من فصول الرواية ارتبط التاريخ بأبعاد نفسية معينة تصل إلى حد التعقيد، حتى أنه باستطاعتنا الإقرار أحيانا بأن جل هذه الحالات الشعورية واللاشعورية تحركها عقد نفسية بأتم معنى الكلمة، إذ يبدو سلوك الشخصية مظهرا هاما لاستقراء رواسب اللاشعور و تداعيات الوعي وفهم العصاب والتاريخ لا يقف بمنأى عن مثل هذه المسائل إذ يمكن من خلال تركيبة السرد الروائي وامتزاج الوقائع منحه تأويلات موضوعية تخص الحالات الشعورية و اللاشعورية لأية شخصية روائية مشاركة.

فبعد اقتناع "مسعودة عديمة اللقب" بعدالة قضية الزوج الذين هزت ثورتهم أركان العاصمة ببغداد، تقف صورة "أبو العباس السفاح" إحدى شخصيات الحكم في الدولة العباسية، أنموذجا آخر "للرعب"، فليس أمامها و هي تفكر في صنع فزاعات الطيور التي تسطو على الحديقة سوى استحضار التاريخ و استلهم صور شخصياته لتحديد نوع الفزاعات. و" قد اقتنعت مسعودة عديمة اللقب بعدالة القضية، فقررت ألا تصنع فزاعات سوداء أبدا. لقد عاشت في الجهل، و هاهي اليوم تنتشي صورة للجلادين و الطغاة، و مصاصي الدماء أبو العباس السفاح، لقد تعود على سلخ أعدائه و ملء أجسادهم بالنخالة ليضعهم داخل قفص حتى يستخدموا كلعبة للقردين اللذين روضهما لهذا الغرض". (50).

و من منظور واقعي بإمكاننا الفهم أن "مسعودة" تعاني عقدة نفسية محددة، هي في طور التشكل، بمعنى أنها تعاني مشكلة مفادها سطو الطيور على حديقة المنزل، فكانت الإشكالية تقتضي إيجاد حل مناسب يبرر وجود التاريخ في ثنايا الخطاب، فكانت إمكانية استحضار صورة "أبو العباس السفاح" طريقة مثلى لفهم فعالية

عامل "الرعب" و بالمقابل يبدو الخطاب يعالج مسألة في غاية البساطة، امرأة تسطو الطيور على حديقته و تريد حلا مناسباً يجعل الطيور تهاب الاقتراب من تلك الحديقة، و على الرغم من هذه البساطة فأن الجمالية الحقيقية التي يحملها الخطاب ترتبط بآليات استدعاء التاريخ، حيث أنه لا نستطيع تحديد ملامح صورة "أبو العباس" المرعبة إلا بربطها بوقائع تاريخية تتعلق به، و لا نستطيع فهم فعالية للفزاع إلا إذا فصل على تقاسيم صورة أبي العباس و لا نستطيع فهم مسألة الرعب إلا إذا ارتبطت بطبيعة الحالة الشعورية "لمسعودة عديمة اللقب"، و لا يمكن معرفة طبيعة سلوكها الهادف إلى صنع فزاع للطيور إلا بالعودة إلى حالتها الشعورية و عليه فإننا إزاء أنموذج محدد من نماذج التاريخ له انعكاسات على الحياة الشعورية لشخصية "مسعودة عديمة اللقب"؟، فقراءة حالتها العصبية تجعلنا نستجلي طبيعة وجود ذلك الأنموذج التاريخي المتمثل في صورة أبي العباس في ثانيا الخطاب.

إن الجانب الموضوعاتي الذي جسده الخطاب في الفصل الممتد من صفحة 64 إلى صفحة 76 يتعلق بمسألة إيجاد الفزاعات و على أي نمط تكون، غير أن الموضوع لا يتوقف عند هذه المسألة البسيطة، إنما يتعدى ذلك إلى طرح رؤى سياسية واجتماعية في غاية الأهمية، و أمام حقد "مسعودة عديمة اللقب" المتزايد على الحاكم، و "عاد حقدما على الحاكم يصعد إلى شفيتها" (51). تقف الفزاعات المجسدة لصورة أبي العباس السفاح مبررا موضوعيا لاستحضار التاريخ. لذلك فإن السرد في هذا الفصل تكون طبيعته التركيبية مؤلفة على نسق دائري في أغلبه، حيث يبقى يدور في حنايا ذاكرة "مسعودة عديمة اللقب"، معرفا بمخزونها التاريخي، من جانب آخر مفسرا للخلفية الشعورية للسلوك الملموس لتلك الشخصية. و العنصر التاريخي يؤكد الحركية الدائرية لعنصر السرد حيث يبقى معالجا للحالة الشعورية للشخصية مبررا لسلوكياتها، و كأنه يوقف مسار الحركة السردية و الزمنية معا بمنع السرد من الانتقال من فعل إلى فعل آخر.

و بعيدا عن المسائل النفسية في علاقة التاريخ بالسرد، تبقى هواجس الثورة و الرافض، قابعة ضمن معطيات موضوعية، تؤكد حركتها التاريخ في علاقتها بالبشر، حيث لا يمكن تصور شيء يقبع على حالته السكونية دون تغيير مرتقب، وإن

كانت طبيعة الثورات إحداه الهزات التي تصل إلى حد الانتفاضة الشاملة، فإنها من جانب آخر تستنفذ عوامل التهيئة و التحضير داخليا إلى أن تحين اللحظة التاريخية الحاسمة ليتأكد التغيير بشكله الواقعي.

و إن كنا في هذا الصدد نحتكم إلى مسألة الصراع و التناقض، فإن المنطق الجدلي في وصف تعاقب الظواهر و رصد المعطيات هو الذي يعطي الإجابة المقنعة عن أسباب و كفيات التغيير.

و على امتداد الرواية بوسعنا رصد حركة نوعية للسرد التي لا تلبث أن تستدعي التاريخ، كبعد جمالي و معرفي يحيل على المرجعية الثقافية للرواية، و "الحكاية تعود إلى تلك اللحظات التي تعمد فيها الزوج بالعباد و الزجاج المفتت، و انهالت عليهم وخزات الرماح و المضايقات العصبية، و اندفنوا أحياء" (52). و يمكننا الآن أن نفهم جلها المعنى السياسي و الأيديولوجي لثورة الزوج التي برزت بقوة أيام المعتصم في العصر العباسي.

و الفصل مند صفحة 180 إلى غاية صفحة 193 يجسد مضامين إيديولوجية صرفة تتعلق بعلاقة المستغل بالمستغل مهما تعددت أشكال الاستغلال على امتداد الفصل وطبيعة السرد تقف عند حدود وظيفة جمالية مفادها إنجاز مشروع فيلم يتعلق بحوت يبتلع مدينة في بطنه، أراده حاكم المنامة "بندر شاه" حربا للأعصاب ضد أبناء مجتمعه الذين أظهروا العداء ضد فريق السينما الذي استدعاه لتصوير فيلم "ألف ليلة و ليلة" و في ثنايا فقرات الفصل يرد حديث عن الزوج إضافة إلى انتقادات ذات أبعاد إيديولوجية لمقاطع حكايات "ألف ليلة و ليلة".

و يمثل هذا الفصل أنموذجا نوعيا لاستيعاب التاريخ، إذ تضمن أحاديث مفصلة عن ثورة الزوج... إضافة إلى ذلك فالفصل لم يتوان عن الامتزاج بخيالات "ألف ليلة و ليلة" مما منح السرد أبعادا عجائبية أخرى. و السرد في هذا الفصل يبدأ من نقطة تتعلق بقلق الحاكم من العداء الموجه ضد فريق السينما من لدن مجتمع "المنامة" ثم تتطور حركته بعد ذلك من خلال الغوص في خيالات ذهنية الحاكم؛ و ما استخدام فكرة الحوت الذي يبتلع المدينة في بطنه سوى دليل على نمطية نظام الحكم السائد

في مجتمع المنامة. و الحاكم "بندر شاه" إن كان يستعير تلك الفكرة فالمسألة تتعلق بتجسيد رؤيته إزاء المجتمع و المليئة بالأطماع و السيطرة و الاستبداد. و السرد في هذه الحال يؤكد بدوره علاقة الربط بين الواقع و التصور الذهني للشخصية الروائية، و هذا لا ينافي منطق التطور الجدلي للبناء الروائي، فقد أراد بصورة عامة تأكيد مضمون دلالي مفاده التغيير و التمهيديات الموصلة إليه، إذ لا يمكن بلوغ نهاية معينة من غير مقدمات واجب حدوثها، إذ تكون الفترة الزمنية الفاصلة بين المقدمات و النهاية هي فترة صراع الأضداد فيما بينها، إلى أن تحين اللحظة التاريخية المناسبة.

و نسيج السرد يسعى إلى إحداث مقابلة نموذجية بين ثورة القرامطة و ثورة الزنوج، التي ركز عليها في هذا الفصل، فكلتا هما - حسب الرسالة - التي يحملها السرد، ألغت الفوارق الطبقيّة في المجتمع، و أهدمت الأثرياء و قسمت الثروات، و حررت الرجال و النساء، و اعتبرت الدين مجرد تعاليم اجتماعية لا غير... و إن كان السرد يواصل رواية أحداث ثورة الزنوج على لسان "شجرة الدر" زوجة محمد عديم اللقب، فهو في هذه الحال يمنح التاريخ بعدا واقعيًا يقتضي الربط بين واقع سابق، و آخر راهن، فإن كانت ثورة الزنوج قامت من أجل تحقيق الأهداف السابقة الذكر (و قد حققها في بعض المقاطعات التي استولت عليها من البلاد العربية مثل الأهواز و البصرة)، فهذا يؤكد أن تلك الثورة كان مرادها رفض ما هو قائم و تأكيد ما هو آت، و هذا يستدعي عملية الربط بين حدث تاريخي و واقع راهن يتعلق بمجتمع المنامة الذي أحدث فيه الحاكم "بندر شاه" ما أحدث من فوارق اجتماعية واستغلال لثرواته لصالحه بالتعامل مع الأجانب، و في الوقت ذاته يخرج السرد عن إطاره التاريخي و يتعدى إلى ما هو خيالي و يستعير بعض شخصيات "ألف ليلة و ليلة" ليمنحها أبعادا اجتماعية و أيديولوجية.

"أتساءل عن ألف ليلة و ليلة؟ إنها الحمال المسكين و الزنجي العبد، و الأجير الدمشقي. إنها تتطوي على كل من يسد جروحه الفاعرة بروعة الأيام الخارقة" (53). يتجاوز السرد من خلال هذا المثال جانبا ذوقيا يخص تراثا ثقافيا من تراث الأمة العربية، "ألف ليلة و ليلة"، ارتبطت بأذهاننا كمجرد حكايات خرافية تهدف إلى

إحداث متعة القراءة لدى المتلقي سواء من خلال أسلوبها أو مادتها المروية، وليست الرواية "شهرزاد" سوى ذلك الوسيط بين مصدر مجهول تتلقى عنه حكاياها، والمتلقي الفعلي المائل أمامها (الملك شهریار)، والمتلقي الوهمي (مجموع القراء المتعاقبين أو السامعين منهم). فالحمال منح معنى اجتماعي آخر يتأكد ضمن منظومة قيم إيديولوجية، فهو الشخص الذي يملك القوة و يبيعها لغيره نظير قوت يومه، فالعلاقة محددة بين مستغل بحاجة إلى قوة و مجهود يدفع المال من أجلها، ومستغل يبيع قواه و جهوده لقاء لقمة العيش. و الزنجي ليس له حياته الحرة ضمن منظومة القيم الإيديولوجية فهو أجبر لأحرار يمثلون الوجاهة، والسودد في المجتمع، فليس له سوى العيش في ظل العبودية، حيث تقتضي طبيعة القصور مثل أولئك العبيد الذين يقومون بخدمة أسيادهم في ترفهم وبذخهم و حتى الأجبر الدمشقي ليس بأحسن حال من الحمال المسكين.

و وفق ما سبق تفقد حكايات "ألف ليلة و ليلة" من ذوقها الجمالي في حال ما إذا أخضعت إلى منظومة القيم الإيديولوجية، فليس أمام المتلقي ساعتها سوى متابعة مجريات السرد، و هي تسير نحو رسم واقع مأسوي لطبقة اجتماعية معينة تعيش على الهامش، فيتأكد أفق انتظار المتلقي وفق معطيات جمالية أخرى تحددها المسافة الجمالية بين العمل الأدبي و أفق انتظار القاريء.

إن السرد وفق النماذج السابقة يسعى إلى تحديد حركيته تبعا لتطور الحدث الروائي و تصاعد مؤثراته، مع أن الحدث لا يقف بمنأى عن التاريخ، و كأنه لا يكسب مشروعية وجوده في ثنايا المتن الروائي إلا بوجود تلك الخلفية السالفة، إذ يحدد مكنونات الذاكرة الخاصة بالشخصية الروائية فهو في هذه الحال مطالب بربط موضوعي بين أحداث تاريخية بعينها و راهن قائم، لا يمكن فهمه إلا تبعا لتلك الأحداث، و مع أن السرد يتميز ببعد غرائبي متفرد إذ لا نلمح ذلك التواتر الذي يميز حركيته المعهودة في روايات أخرى، فإن هذا يؤكد البعد الجمالي للرواية الجزائرية الجديدة، التي تتخذ من تقنيات السرد للرواية العالمية أنموذجا نوعيا تحثدي به عن وعي؛ و تتأكد جمالية السرد الحقيقية بالانفتاح على تراث التاريخ وعناصر ثقافية محادية مما يجعل الخطاب السردى للرواية خطابا نوعيا، فيكسب

حركة الزمن طبيعة "هيولية" يتمكن القاريء من فهم تطوراتها، و قد تقف ضمن نقطة معينة لتستأنف حركيتها ثانية، بفعل عامل التناص .

3-زاوية الرؤية:

إذا أردنا الوقوف على زاوية الرؤية في رواية "ألف و عام من الحنين" فإن هذا يجعلنا نقف أمام تساؤلات عديدة بشأن العالم الروائي، و علاقته ببلورة المنظور وفي هذا الصدد لا مناص من الاهتمام بطبيعة السرد و رصد حركاتها؛ ... هل السرد يتبنى المنطق الخارجي في حركيته، أم يتبنى منطق السيرورة الداخلي؟!... إضافة إلى ذلك ينبغي رصد نوعية الضمائر الكائنة في النص و علاقته بخط العالم الروائي ككل.

و على العموم فإن معالجة زاوية الرؤية تعني البحث عن المتكلم داخل النص، وكأننا في هذه الحال ننطلق من مقولة "رولان بارط" المعروفة بشأن زاوية الرؤية: "إن الذي يتحدث في القصة ليس من يمارس الكتابة، و الكاتب ليس هو الكائن الحي" (54). هذه المقولة التي تمثل أدق مسالة نقدية بشأن زاوية الرؤية بحكم أن الرواية و هي تقدم عالما معينا لا تفعل ذلك بمحض العيشية الصرفة، و لكنها تخضع لوجهة نظر معينة، تلك التي تستند إلى مرتكزات جمالية و وجدانية و ذهنية تصوغ للرواية لغتها الفنية و تحدد نمطية عمل الروائي.

إن مقارنة زاوية الرؤية تقتضي النظر بعين الدقة إلى مسألة العلاقة بين المؤلف والراوي و هل الإثنين يتساويان، أم أن هناك مفارقة بينهما؟!... و البحث في ثنايا النص عن المتكلم أي الذي يقول السرد. و على العموم ينبغي الإقرار بأهمية "التمييز بين الراوي و الكتابة، فالروائي هو خالق العالم التخيلي، و هو الذي اختار الأحداث و الشخصيات و البدايات و النهايات، لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي، فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات النص شأنه شأن الشخصية و الزمان و المكان، و هو أسلوب تقديم المادة القصصية، لاشك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي و الراوي، فهذا لا يساوي ذاك، غير أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله". (55).

و إذا اقتربنا من رواية "ألف و عام من الحنين" لن نستطيع التصرف بشأن زاوية الرؤية حسب القواعد المستتجة في هذا الشأن، ذلك أن جل القواعد التي جاءت نتيجة البحوث و الدراسات الأدبية المقدمة في علم النص، تحددت خصوصياتها طبقا لطبيعة خطاب روائي معين، و إذا أخذنا زاوية الرؤية كعنصر بينوي جمالي، فإنه لا محالة اعتبار هذا العنصر أحد عناصر مقومات النص السردى بوجه عام شأنه في ذلك شأن الشخصية، و الزمان و المكان و السرد و الحوار... و غيرها من العناصر الأخرى، و البيئوية بهذه العناصر كانت تعمل على الخطاب الروائي الكلاسيكي عملا آليا في ظل الوضوح و تمايز هذه العناصر فيما بينها.

و الوقوف أمام رواية "ألف و عام من الحنين" يقتضي الوعي بمدى تداخل العناصر البيئوية فيما بينها، حيث أننا لسنا أمام ذلك النص الذي يجيب على أفق توقعات القارئ. إنما ينبغي الأخذ بعين الاعتبار الصدام الذي قد تحدثه المسافة الجمالية بين القارئ و العمل الأدبي.

إن مطالعة النص تكشف عن تعددية الشكل السردى ضمن منظومة البناء الروائي الواحد، حيث يوجد الحكى الخارجى الذى لا يشارك القارئ فى نظم قصته، بالمقابل يوجد السرد الداخلى الذى يجعل الراوى ناطقا بأحداث معينة يرويها عن نفسه أو عن غيره، و هذا ما تؤكد عليه عملية الانفتاح على الرواية، "بلغ من حذر محمد عديم اللقب أنه تحايل دائما ألا يترك ظله منسحبا وراءه، أيا كان موقع الشمس و أيا كانت الساعة" (56). إذ أننا نستطيع فهم منطق "الرؤية مع" تبعاً لاستخدام ضمير الغائب، و قد تميل هذه الرؤية إلى منطق الرؤية من الخارج حين يكون الراوى غير مشارك فى القصة فالمقطع و الذى يليه من مقاطع أخرى جميعها تروي أخبارا عن خصائص شخصية "محمد عديم اللقب" التى تتحو منحى عجائبا بعيدا عن الخصائص الفيزيائية للبشر.

وحسب طبيعة البنية الموضوعاتية، فإننا نستشف تعددا فى الموضوعات، إذ لا نلمح ذلك الموضوع المركزى الذى تتبنى حوله الرواية، فبدأ السرد بالتحرك تدريجيا من منطق السيرة الخارجية إلى منطق السيرة الداخلى، إذ يتداخل الراوى مع شخصية من الشخصيات يروي عنها الأحداث، "و كان حانوت الإسكافي الستاليني

الذي لم يستعد ابتسامته منذ سنة 1953 موجودا بين تلك المقاهي التي تحاصر ساحة الطيور و تجمد على كراسيها معظم رجال البلدة، لقد وّد الذهاب إلى موسكو لا لكي يحضر جنازة الزعيم الراحل، بل لكي يحتج على عدم جديته، لأنه ترك نفسه يقع بين حبائل الموت مثل أي بشر آخر" (57)؛ إن تغيير زاوية الرؤية يتبعه عادة تغيير في نمطية السرد، فالمتلقي باستطاعته متابعة المسار الإخباري كي يتبين ذلك التغيير، إذ أن الموضوع لا يقتصر في هذا المثال على رواية خبر أو أخبار عن الإسكافي الشيعي، إنما أخبار عما يعتور ذهنيته من تصورات ينوي تحقيقها، فذهابه إلى "موسكو" للاحتجاج على ستالين لأنه أسلم روحه لقدرها، لا يتكفل السرد برواية هذا الخبر عن الإسكافي أو غيره من الأخبار الأخرى إنما الإسكافي هو الذي يخبر عن نفسه، و يفصح تلقائيا عما يعتري ذهنه من أفكار، لذلك فنحن إزاء مفارقة نوعية في معالجة زاوية الرؤية، فإذا كان المثال الأول يعكس نمطية خارجية للسرد بسبب غياب الراوي الذي لا يشارك في القصة و تركز السرد حول موضوع واحد يتمثل في رواية أخبار "محمد عديم اللقب" فإن المثال الثاني يعكس هذه النمطية و ينتقل إلى منطق السيرورة الداخلية للسرد و حتى لو لم نلمح الإسكافي يروي أحاديث عن نفسه بصورة مباشرة، فإنه يرويها من وجهة نظر أخرى، إذ يترك الحكي الخارجي يفعل ذلك، مع أن هذا الحكي لا يخبر إلا عما أراد الإسكافي الإخبار عنه.

إن تعدد أشكال السرد يقوم بصورة مباشرة، على تعدد أصوات السرد، فليس هناك ناظما خارجيا منفردا يبتئ حركة السرد، فطبيعة السرد المتراوحة بين حكي خارجي و آخر داخلي تجعلنا نستلجى شراكة أخرى في تحديد أصوات السرد، حيث يوجد ناظم داخلي بحكم أن ما يسرد من أحداث و أخبار في الرواية، فتبتئرها هذه الأصوات المتعددة، إذ نستشف مواضيع عدة للتبئير تتمركز كالاتي:

-محمد عديم اللقب: البحث عن الهوية. بغض الحاكم. التفكير في الثورة لتغيير مجتمع المنامة باستحضار التاريخ.

-مسعودة عديمة اللقب: رعاية شؤون البيت. بغض الحاكم.

-شجرة الدر (مسعودة السعيدة): رواية التاريخ.

-الحاكم بندرشاه:الاهتمام بتصوير فيلم ألف ليلة و ليلة.استغلال ثروات المجتمع لأغراضه الشخصية بمساعدة الأجانب.الاصطدام مع المجتمع.التفكير في وسائل السيطرة.

-كلثوم ابنة الحاكم بندرشاه:الانشقاق عن الوالد.رواية التاريخ. إضافة إلى ذلك هناك شخصيات عديدة تتبنى جوانب موضوعاتية جزئية و مكملية للمواضيع الكبرى التي ذكرت و المنوطة بشخصيات تعبر عن كثافة حديثة، وتتصدر المواقف.

إن هذه الموضوعات على كثافتها منوطة بشخصيات نموذجية محددة بحسب طبيعة الموضوع الموكل إليها، إذ يوجد تطابق في الموضوعات بين هذه الشخصيات كما يوجد اختلاف ، و هذا يبرز تغير الموضوعات أحيانا من شخصية إلى أخرى وتداخلها فيما بينها، إذ لا يوجد مبثّر مركزي يسرد هذه الموضوعات وينظمها، فالموضوع يظل منوطا بالشخصية تبرز زاويته البؤرية تبعا لطبيعة الحكي الخارجية أم الداخلية و حسب انتقالها بين فضاءات متعددة و توسعها في أزمنة الرواية.

و تبعا لتعدد أصوات السرد ضمن الخطاب، يمكن الاستنتاج انشطار سلطة السارد المعرفية و حضور رواة من خلال تلك الشخصيات يروون الحدث و يبيرونه، ولذلك تتنقي صورة الراوي التقليدية للحكي.

و انطلاقا من تداخل الشكل الروائي، و تعدد الأصوات داخل الخطاب نكون أمام تعددية الرؤية المنقسمة ما بين رؤية داخلية و أخرى خارجية، مع أن الأحداث تتسم بطابع التمدد و التوسع عبر كافة أنحاء المنامة، ثم تتموضع على وجه التحديد في بيت "محمد عديم القلب" و إن كانت زاوية الرؤية كما سلف القول تبحث عن المتحدث داخل الخطاب، فإن مسألة ملاحظة الضمائر و كيفية التعامل معها تبدو هامة للغاية، إذ الموضوعية العلمية تفرض تمييز المتكلم داخل الرواية لمعرفة الناظم أو السارد.

و حسب الخطاب المائل أمامنا يبدو ضمير الغائب سائدا إلى حد بعيد، إذ الراوي يضطلع برواية أخبار "محمد عديم القلب" و أمه "مسعودة عديمة القلب"،

وزوجته "مسعودة السعيدة"، التي استحال اسمها بعد ذلك إلى "شجرة الدر" إضافة إلى أخبار الحاكم "بندر شاه" و ابنته "كلثوم" و شخصيات ثانوية أخرى، و كأن السارد هنا هو مبثّر الموضوعات المتعلقة بالشخصيات المذكورة؛ وإن كان الأمر يبدو كذلك فليس معنى هذا أننا أمام أحادية في الرؤية فقد يضطلع الراوي برواية أحداث عن شخصية بعينها، و لكن السرد يتضمن آراء أخرى هي من صميم الخلفية الفكرية للشخصية، و في هذه الحال ليس معنى هذا أن الراوي هو الذي يقول إنما الشخصية هي التي تقول و الراوي يبلغ عنها بنمط حيادي، و هنا تنتفي صفة التبئير عن الراوي لتنتقل إلى الشخصية فتنتج تعددية الرؤية.

لقد أرادت رواية "ألف و عام من الحنين" أن تسير بنمط الرواية العالمية الجديدة، و بهذا نكون أمام دليل ملموس عن مدى مواكبة الروائيين العرب لأنماط التغيير الحاصلة في الأشكال الفنية الأدبية خصوصاً الرواية، حيث لم تضطلع القصيدة وحدها بصفة التجديد و التغيير، فحققت بذلك هذه الرواية مفارقة نوعية بينها و بين خطاب تقليدي سائد، إذ لا نستطيع ملاحظة تلك المسافة التي يمكن أن تقوم بين الحدث و الراوي، و تعالي الراوي في حد ذاته على مادة الحكى، و بالمقابل لا يمكن الحديث عن التسلسل المنطقي للأحداث و خضوعها لمنطق السببية و تعلق السابق باللاحق، مما يؤدي إلى اعتقال استعمال الإشارات الزمنية، و غيرها من الخصائص البينوية الأخرى المساعدة.

إن مجمل الخصائص السابقة تجعل من طبيعة الأحداث الروائية منافية لطابع الموضوعية و المنطق، لأنها لا تخضع إلى مسير واحد و لا إلى ناظم خارجي، لهذا لا يمكن كذلك الحديث عن وجهة نظر الراوي الكاتب أو حتى رؤيته السردية، و إن تعددية الرؤية السردية في النص نابعة عن تصور محدد لطبيعة البناء النصي كلية، بما في ذلك الحكى، إذ يكون الراوي بمنأى عن توجيه عملية القراءة. و للمتلقى بعدئذ تحديد تعددية الرؤى السردية للنص الروائي الواحد و تمييز أنواعها.

وتبعا للمعطيات السابقة نستجلي طبيعة الرؤية السردية المتحولة للرواية، وابتعادها عن منطق الأحادية، و التسلسل الزمني و الصبغة التقريرية للخطاب، إضافة إلى ذلك تمارس الرواية غموضاً نوعياً و تغييباً للمعنى و لجوئها

إلى الغرابة والعجائية .و يقف التاريخ من ذلك كله كمادة لتقرير حقائق و تفسيرها حسب رؤية الناظم السارد ،أو رؤية الشخصية التي ترقى إلى مستوى الراوي وتبثير المواضيع في بعض المقاطع و من وجهة أخرى ليس لهذه المادة سوى الحضور في ذهنية المبرر من خلال النداعي أو الاستيهام العصابي،مما يحدد لها دورا جماليا،يتمثل في عملها كعنصر بينوي في تحديد نوعية الخطاب و نمطية النص،الذي يسعى من خلال مسارات التحول و التجديد إلى توظيف التاريخ برؤية جديدة.

إن مقاربة البناء النصي،تستدعي الإحاطة بجوانب بينوية و جمالية عديدة،كالزمن الروائي، و الفضاء...و غيرها من المكونات الأخرى.و إن الاختصار على التناص و السرد و زاوية الرؤية كان بدافع بروز هذه المكونات بأنماط جمالية جديدة،و إذا كانت الموضوعية العلمية تتحو نحو تصنيف النص ضمن أشكال الخطاب الروائي الجديد،فهذا بدافع جوانب جمالية معينة و طبيعة تكوينه و نسق بنائه،لهذا فطريقة توظيف التناص و السرد و زاوية الرؤية،كانت من منطلق تبني مسارات التحول و التجديد في جنس الرواية،و مقاربة هذه الجوانب تجعلنا أمام إضافات علمية وحقائق نوعية تخص البناء النصي.

4-الأنموذج التشرحي:

إن ممارسة النقد الأدبي،أو الاهتمام بوضع دراسة أدبية عن عمل معين أو أعمال معينة،يضع قيد الاهتمام حتمية إيجاد حل لإشكالات مطروحة تعترى الخطاب أو الاقتراب من مضمونه الدلالي،أو تقديم براهين يقينية أو تقريبية بغرض الإجابة عن تلك التساؤلات،و هذا ما كانت تطمح إليه المناهج التقليدية و هي تحاول تحليل الخطاب الأدبي،و انتهت بالمنهج البينوي الذي يصنف ضمن المناهج النقدية الحديثة.

و الحديث عن التشرريح يعني الحديث عن الشك و النسبية،و تلك قواعد أساسية ينطلق منها فهو لا يقف عند حدود الحديث عن براهين متماسكة يقدمها لوضع حد لإشكالات مطروحة،إنما يتعدى ذلك إلى محاولة إبطال مفعول هذه البراهين وتقويض أصولها،و إرساء دعائم الشك في كل موضوع هو قيد الدراسة؛و عليه

فالتشريح لا يعترف بشيء يقيني تتوقف عنده محاولات البحث و إمكانات السؤال. و إذا كنا نعتبر النص بنية فالتشريح لا يتوقف عند حدود الوصفية البينوية، إنما يجعل هدفه تفكيك النص و كشف خفايا بناءه و ما يعترضه من شبكات دلالية، و هذا يؤدي إلى فهم آخر للتشريح يرتبط أساسا بالتخلي عن الضوابط الجاهزة، و المغامرة في متاهات الدلالة و شعابها دون توخي الوصول إلى نتائج واضحة.

و إذا كانت المسألة بهذه الصعوبة و التعقيد فذلك مرتبط بطبيعة التشريح في حد ذاته، القائم أساسا "على تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، أي استحضار المغيب و هذا يقود إلى تخصيص مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال" (58)... و طبيعة كشوفاته ذات صفة فردية تقود إلى تنازع القراءات فيما بينها حول الخطاب الواحد، التي تفضي بدورها إلى متواليات قرائية من المدلولات؛ إذ لا تستطيع قراءة واحدة أن تحقق لنفسها الجدارة أو حتى الاستئثار بالاهتمام من غير أن تحدد موقعها من القراءات الأخرى، فتستمر البؤر الدلالية. في التشكل تبعا لتعاقب القراءات مما ينتج حقولا معرفية أخرى قد تخصب ببحوث أخرى لا يمكن استشراف حدودها.

إن منهجية التشريح تعبر عن قراءة جديدة للخطاب الأدبي بصفة عامة؛ قراءة تكون مبنية على أرضية متسلحة برؤية فكرية و تاريخية و تعتمد هذه القراءة لغة متميزة ضمن مجمل القراءات الأخرى تلقي أسئلة هامة حول اللغة و الفكر والهوية، و مواضيع أخرى ذات أبعاد فلسفية. و الأبعد من هذا ينبغي على هذه الخطابات أن تحقق علاقات التواصل مع نصوص الفكر الفلسفي الممتد من "أفلاطون" إلى "هوسرل" و "هيدغر".

إن الاقتراب من رواية "ألف و عام من الحنين" وفق منهج التشريح يعني المغامرة ضمن متاهات دلالية و حقول معرفية لا حصر ولا حدود لها فطبيعة الخطاب الذي اتسمت به الرواية ذو منحى عجائبي فالقاريء لا يعثر بين طيات الصفحات إلا على أبعاد غرائبية تمارس تغييب المعنى. بالمقابل تختلف المسافة الجمالية بين هذا الأثر الأدبي و القاريء؛ حيث لا يمكن الجزم بمدى تواصل القاريء مع أنواع النصوص، ما دامت آفاق الانتظار تختلف من قاريء إلى آخر.

و مع هذا لا مناص من الاعتقاد بأهمية القاريء النوعي الذي يمكن أن يتوصل إلى إنجاز قراءة ممكنة تخصب دلالة النص.

إن ما عرف عن التشريح كآلية جديدة للقراءة، أنه لا يستقر على مفهوم محدد في دلالاته المباشرة، لذلك نقتصر على دلالاته الفكرية بعيدا عن دلالاته الأولى التي تعني الهدم و التفويض و المقترنة بصورة آلية بما هو مادي و ملموس. إن المستوى الدلالي العميق للتشريح "يدل على تفكيك الخطابات و النظم الفكرية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها و الاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها" (59). هو بذلك نتجاوز المفهوم السلبي للتشريح؛ فلو نحاول صياغة تصور معين لتشريح رواية "ألف و عام من الحنين" فنحن نقوم بإبراز البنيات الأساسية للرواية أو كشف هيكلها و حتى لو كانت هذه الرواية لا تقول شيئا كما قد يتبادر إلى ذهن القاريء المبتدي، فإنه يمكن تفكيك هذه البنية التي لا تفسر شيئا، لأنها ليست بالشيء الجوهرية، و لا تمثل مركز قوة، أو منبعا لأحداث بالمعنى الموضوعي الصحيح؛ و بهذا نرى أنفسنا نذهب إلى أبعد من الفكر النقدي، و تلك هي إيجابية التشريح، إلا أن "جاك دريدا" يقر بصعوبة الاقتراب من سبل التفكيك المهيمنة بسبب عوامل التبسيط و الاختزال، و كأن القاريء بصدده مواجهة الأثر الأدبي من خلال محاولة القبض على مكامن المخيلة الخلاقة، و هذا بقراءة الداخل وفهم شعرية العمل فتقترب العملية بذلك من محاولة إنتاج الظل الواقعي للأثر، ليكون هو بدوره أثرا ثانيا.

إن آليات القراءة الجديدة تفتح آفاقا لا حصر لها، لتثبيت مقولات التشريح من خلال اعتبار الخطاب خاصية إنتاجية مستمرة تتجاوز حدود الكاتب لذلك تعدى الموقف التشريحي "العلمية المنظمة" لضحالة أساليبها المثقلة بالحدود و الفواصل التي تحجب الخطاب عن القراءة، و أكد على أهمية "الاشتغال على ثنائية الحضور والغياب، من خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في جسد الخطاب" (60)؛ فالحضور حسب التشريح ما هو مائل في الواقع يحقق راهنيتيه المادية؛ أما الغياب فهو المتصور الذهني و المعبر عنه بالمدلول هو من الاتساع بحيث تتعدم حدوده، و من العمق بحيث لا تدرك نهايته، لهذا فهو إمكانية قرائية

تتبنى على خاصية الانفتاح المستمر، التي لا تتوقف عند عتبات القراءة الواحدة بل تتسع دوائرها و تنتشعب كلما امتدت سبل التأويل. ووفق هذه الرؤية يؤسس التشريح أرضيته العملية كإمكانية أخرى لدراسة الخطاب و معاينته فهو يفارق الطروحات التاريخية الاجتماعية و النفسية و البيئوية الوصفية...وسيلته التحرر من قيود المنهجية و العمل على تخصيص العملية الإبداعية، و تفعيل المقولات النقدية.

إن الخطاب الروائي الجديد يبدو مستوعبا لمواقف التشريح النظرية. فحسب ثنائية الحضور و الغياب باستطاعتنا معاينة موقع رواية "ألف و عام من الحنين" كأثر مائل للعيان يستوعب لغة حوار القاريء، و لهذا القاريء بعد ذلك تحديد القسم الآخر من الثنائية القائم على استحضار المتصور الذهني، الذي يؤكد راهنية الحضور من خلال إمكانات القراءة المنفتحة على دراسة التاريخ و علاقة الحدث التاريخي بالحدث الواقعي الراهن، و حتى يكتمل التشريح في تصوراته من خلال هذه الثنائية، لابد من تخصيص مستمر للدال - الذي هو الرواية - و المغامرة مع المدلول في أودية الدلالة بتحديد نمط ما من أنماط القراءة، و بحكم أن النص استوعب معارف التاريخ يستطيع التشريح تحديد معالم قرائية ممكنة.

إن التشريح و هو يفتح باب الاحتمالات المتزايدة في مقاربة الخطاب، يجعل القاريء يتحرر من المرجعيات المحددة و يراهن معه على مرجعياته الخاصة بحكم المفارقة التي يمكن أن تكون بين الدال و المدلول و المرجع. و إذا كان من الممكن اعتبار النص علامة تشير إلى موضوع معين قد تكون المرجعية تمارس غيابها وفي هذه الحال تبدأ عملية إرجاع المرجعية في النظام اللغوي مع استمرار الكلام؛ و من هنا أمكننا الحديث عن إشكالية الحضور و الغياب؛ فإذا كانت الرواية رهينة مرئية، فإن مدلول هذه الرواية يتعدد و قد يغيب بعضه، و إن كان هذا النص لا يستقيم قوامه إلا بتحديد علاقاته النصانية مع التاريخ، فإن مسألة "الاختلاف" تقوم على التعارض الواضح بين دلالات المادة التاريخية. فالتاريخ هو الحدث الذاهب في الماضي يستدعى بعوامل التذكر أو مقابلة الواقع الراهن بأحداثه، هذا الحدث هو العلامة التي تختلف أجزائها فيما بينها، تليه تلك المتوالية التي تحدد المرجعية المؤلفة من سلسلة العلامات المقابلة و الممتدة في اللانهاية و التي تمنح الإمكانية

التأويلية للحدث التاريخي، و عليه هل نستطيع أن نفهم المعنى الموضوعي للاستعمار حسب الرواية من خلال قيادة "أحمد بن ماجد" لسفينة الربان "فاسكودي جاما" و توريطه له طريق الهند؟!... أم من خلال الكشوفات الجغرافية بمعناها العام؟!... إن القاريء وهو يواجه النص ينطلق من مرجعية مؤداها أن "ابن ماجد" لا يفعل ذلك بدافع شخصيته المستقيمة و سلوكه السوي و تكوينه العلمي و العقيدي و لم تكن رحلة "فاسكودي جاما مع "ابن ماجد" سوى رغبة لمعرفة طريق الهند لاحتكار تجارة التوابل فالبعد تجاري اقتصادي تحول بفعل تعاقب الأزمنة و تطور مواقف أوروبا إزاء الشرق إلى بعد استعماري ففكرة الاستعمار أنتجها الزمن و لم ينتجها "أحمد بن ماجد"؛ و من خلال هذا المثال تحقق مقولة الاختلاف إزاحتها، بجعل اللغة الدالة على الاستعمار في الرواية و الحامل لميزته التاريخية، مجرد بنية من الاختلافات.

إن مسألة "الاختلاف" تتأسس من خلال ثنائية الحضور و الغياب فالمعاني المرتبطة بالتاريخ العربي الإسلامي الذي تستوعبه الرواية تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل لعملية القراءة و الكتابة، فتحقق ثنائية الحضور و الغياب إطارها الجدلي ضمن أفق الاختلاف فتكون الكتابة وسيلة إجرائية لتحقيق الاختلاف فيتخصب الدال ببدائل لا نهائية من المدلولات فيكون الزمن عاملا هاما في تأكيد أفق الدلالة؛ ذلك أن هدف الكلام و غايته بوصفه حضورا ذاتيا ينتج من خلال أثر الزمان في الكتابة، و هو يقوم من ناحية ثانية بتقويض الحضور الذاتي، هذا يعني أن ثمة بناء و هدم متواصلين وصولا إلى بلوغ تخوم المعنى (61). و تكمن أهمية "الاختلاف"، في تعميم هذه الاستراتيجية و فهمها على أنها وسيلة لمقاربة الخطاب الروائي، و تجاوز النظام القطبي القائم على الثنائيات الضدية، و قلب التصور الذهني من مبدأ التقاطبات إلى مفاهيم المغايرة و التأجيل.

إن الوصف التشريحي يجعلنا نعتقد بحزم متزايد باستحالة وجود معنى موحد للنص، أو هوية ذات تطابق ذاتي، لوجود التعارض بين الأبنية و التناص في هيكلية النظم، الشيء الذي يرتفع بالقاريء إلى التمرکز داخل تلك النظم و إعادة قراءتها

ثانية، بطرح أسئلة جديدة، وإبراز تناقضاتها الداخلية و الانتقال بمستويات المعرفة من مستوى إلى مستوى آخر حتى يتفكك الكل ، وهذا ما يدعى "بالتشريح".
إن تطبيق الأنموذج التشريحي في النقد الروائي، يمكن الدراسات الأدبية من تبوء حلقة طليعية جديدة في مجال دراسة الأدب، لا سيما أنه يقوم على تفويض النظريات التقليدية، وهذا ما يجعل رواية "ألف و عام من الحنين" تحقق تموضعها ضمن هذه الحلقة الطليعية الجديدة لخصوصية شكلها و نمطية لغتها، و زئبقية بناها الموضوعاتية المنفتحة على آفاق قرائية هامة، إذ أنه وفق هذه الرؤية النقدية الجديدة تعلن رواية "ألف و عام من الحنين" عن ولادتها الجديدة فليس أمام القاريء أن يتبين الفهم التقليدي لهذا الأثر الأدبي، إنما تفكيك البنية اللغوية للنص و إنتاج المعنى، ليكون النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات ذات الانفصال عن المرجعية.

إن طواعية رواية "ألف و عام من الحنين" للأنموذج التشريحي تكمن في وجود عنصر بينوي هو "التناص" الذي أغنى هذا الأنموذج النقدي مما جعل آفاق الدلالة في النص غير منظورة و إن ذخيرة الرواية من التناص تتنوع بتنوع المواضيع التاريخية المستوعبة من تاريخ الأمة العربية الإسلامية و علاقة هذه الأحداث التاريخية بنظيرتها في الغرب الأوروبي، و يقف الخطاب الروائي عند جمالية الحدث الذي يتقيد تفسيره بمرجعية التاريخ المتنوع مما يجعل التكرارية تلغى الفواصل بين أجزاء النص الروائي؛ فضلا عن شيوع هذه الظاهرة بين النصوص الأدبية عموما فإن رواية "ألف و عام من الحنين" تتفرد بتداخل أجزائها فيما بينها أو مع غيرها من النصوص التاريخية و الثقافية الأمر الذي يجعل استحالة حصر دلالاتها ممكنة لسعتها و تعددها، لذلك ينبغي التوضع داخل البنية غير المتجانسة للنص و الخروج إلى سطحها و تحديد حركة آلية تنظم عملية الانتقال بين الداخل والخارج و صولا إلى النظرة المحورية للأثر.

لقد قام التشريح كآلية قرائية جديدة مناهضا للتقاطبات و البينوية الوصفية، لهذا فالتوجهات الجديدة التي حددها "جاك دريدا" تجعل التوضع داخل النص أمرا غير ممكن، فالمحاثة أو الباطنية الأدبية تعبر عن الاحتماء داخل الحدود التاريخية

والاجتماعية المتعلقة بتأطير النص و تحديد متنه لذلك ينبغي دفع هذه القراءة المحايثة وفق منهجية تنظيمية تحدد تموضع العلاقات الخارج نصيه و الداخل نصية ضمن حركة متناسقة .و لكن ليس المقصود من وراء ذلك ممارسة النقد الاجتماعي أو النفسي للنص أو الحديث عن سيرة المؤلف بأنماط ساذجة ،إنما المهم أن يعي المتلقي توسع المعنى داخل و خارج النص،سواء أثناء عملية التفسير أو البحث في سيرة المؤلف،أو السياقات الاجتماعية و النفسية و التاريخية المنتجة للأثر على أن القراءة تبقى ناقصة لغياب كمال المعنى.

إن لغة الأدب تعتمد طبيعة الانزياح فهي ليست لغة قياسية و لا تقريرية إنما تمتد في حال التوسع أو الضيق لتحديد التفاوت بين الرمز و الفكرة و إن كانت رواية"ألف و عام من الحنين"تحقق مستوى إبداعيا معينا،فحري بالمنهج التشريحي أن يعتبر هذا النص يستمد وجوده من الغيرية الموضوعية، و لا يتحدد وجوده إلا من خلال حركته المحورية حول الألفاظ المفعمة بالدلالات المتوالدة بفعل الكتابة ، و من هنا يمكن الوصول إلى حقيقة مؤداها استحالة حصر تدفق المعاني المتعلقة بالنص ،لأن الدلالة لا تمتلك قوة حضورها الذاتية ؛ و حتى الراهنية ذاتها هي العامل المؤثر في إنتاج دلالات الأثر فلو تحددت إمكانية الوقوف على المرجعية التاريخية للنص لأمكننا أن نأخذ على سبيل المثال القرامطة الذين يعدون ضمن البنية اللغوية للنص رمزا استعاريا لتعويم مدلول مفاده الثورة و تحقيق التغيير،فهذه الثورة أو التغيير التي هي مدلول لدال معين هو القرامطة،تلبث أن تتحول إلى دال ضمن الكيان اللغوي للنص فينتج دلالات جديدة من خلال انفتاح القراءة على آفاق أخرى؛ لذلك باستطاعة القاريء التوضع داخل اللغة للبحث عن الدلالات وتخصيب الدوال، لأن النص يضم و لا تعرف مرجعيته إلا ضمن كيانه الخاص.

إن التشريح يسعى إلى تحقيق هدف معلن،هو تفكيك النظريات الفلسفية و معاينة أنظمتها،فهو بهذا ليس منهجية منغلقة على ذاتها،إنما يحمل في حناياها مؤشرات الانفتاح على آفاق جديدة للقراءة و تحقيق التواصل مع قراءات سابقة،إذ يسعى إلى هدم مواضيع الحضور و إعادة بنائها من جديد،إن المجال الأدبي استطاع أن يكون بثرواته الإبداعية حقلا من حقول التشريح في الآونة الأخيرة ، وعليه فإن التشريح

يمثل في المجال الأدبي ثورة على النظم التقليدية للنقد و يحقق مفارقات نوعية مع الوصفية البيئوية،و تجاوز معيارية الكشوفات النقدية الحديثة وصولاً إلى التأويل المحقق للمعنى. فإمكاناته النظرية تعلي من شأن الاختلافات الرامية إلى تعددية المعاني، لمنح الخطابات الأدبية قوة حضور خاصة تسقط عنها الاقتران بمعنى محدد، فتصير اللغة أنموذجاً خصباً من الدلالات، يفتح أمام القاريء، أفاق التأويل والبحث عن المغيب؛و لتحقيق ذلك لا مناص من الإقرار بوجود توفر مسافة جمالية تتيح للقاريء إمكانية التواصل مع النص و تحقيق التجاوب مع بناء لإنتاج قراءة متعددة الأوجه.

إن علاقة الرواية بالنص التاريخي تتحدد بإمكانية استيعاب النص الروائي للمادة التاريخية من جهة ،و بعلاقة الحدث الروائي بالواقع و مدى تفسيره للتاريخ من جهة أخرى، لذلك يكون النص الروائي المستوعب للتاريخ على نمط الرواية التاريخية في حد ذاتها، الذي يعد الإطار المناسب... الذي نعثر ضمنه على جدلية الواقع"و الممكن" أنسب مجال للتحقق،و يمكن أن تثار فيه حركة النوسان هذه بين "الاعتقاد" و "عدم الاعتقاد"، كما يكون "ممكناً" الرواية مهدداً على الدوام بالذوبان في واقع ضروب خطاب المعرفة و تمتين مصداقيتها، ووفق هذا النمط فإن هذا الجنس ممزق بين مصادرتين: فإما أن يثبت أنه قصة متخيلة،و إما أن ينتقي على نمط معين حتى ينكتب في ظل "الواقع" أي في ظل النماذج القائمة.

و باستطاعتنا التأكيد حسب هذه الرؤية، أن الرواية المستوعبة للتاريخ تستطيع أن تثبت وجودها كجنس فني بمعطيات جمالية و مرجعية. و في الوقت ذاته يستطيع هذا النوع المتشكل كقوة تعبيرية قادرة على التجدد لعلاقته بالواقع ووجوده في إطار الممكن، لذلك فإن التاريخ مدخل هام لتحديد خصوصية الخطاب الروائي المستوعب لتلك المادة المعرفية ووضعه منزلته من سائر ضروب الخطابات الأدبية.

إن رواية "ألف و عام من الحنين" تبقى نصاً روائياً مفتوحاً، بعد هذه القراءة المقدمة في الدراسات الأدبية و العلوم اللسانية و الاجتماعية و النفسية، الشيء الذي يجعل من القراءة ذات أبعاد منتجة و منفتحة و قابلة للإنتاج و التطوير و الإثراء.

و المؤكد أن القاريء العربي بحاجة إلى تطوير وعيه و إغناء منظومته الفكرية و قراءته لذاته وللنصوص المنتجة ، بحيث نستطيع الحديث عن منهج قرائي متطور، و نص روائي غني بتعاقب القراءات، و يمكن أن يكون هذا بالانفتاح الإيجابي على أساليب الحوار و طرق البناء.

الهوامش:

(1) د/نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، مكتبة غريب، مصر داط، ذات صفحة 14.

(2) كلود ليفي ستراوس: الأنثربولوجيا البيئوية، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق 1977 الجزء الأول ص 248.

(3) Lucien Goldman :pour une sociologie du roman; édition Gallimard paris 1970 page 30.

(4) رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر المغرب 1985 ص 82.

(5) رشيد بوجدر: ألف و عام من الحنين -رواية- ترجمة مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر - الطبعة الثانية 1984.

(6) د/أحمد محمود صبحي: في فلسفة التاريخ دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت 1994 ص 208.

(7) الرواية: ص 38.

(8) المصدر نفسه ص 05.

(9) المصدر نفسه ص 12.

(10) محمد القاضي: الرواية و التاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع ربيع 1998 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر ص 45.

(11) الرواية: ص 195.

(12) المصدر نفسه ص 108/107.

(13) د/أحمد محمود صبحي: في فلسفة التاريخ ص 214.

(14) المرجع نفسه ص 222.

(15) الرواية: ص 241.

- (16) أبو الحسن علي بن أبي الكرم، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، الجزء السادس، عني بمراجعة أصوله و التعليق عليه نخبة من العلماء، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة السادسة 1986 ص 204/203.
- (17) المرجع نفسه ص 69.
- (18) المرجع نفسه ص 94.
- (19) المرجع نفسه ص 205/204.
- (20) أدونيس (علي أحمد سعيد): كلام البدايات: دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1989 ص 131.
- (21) د/صادق جلال العظم: نقد الفكر الديني، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة السادسة آذار (مارس) 1988 ص 53.
- (22) فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، بيروت، الطبعة الأولى 1992 ص 61.
- (23) حسين مروة: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، الجزء الأول دار الفارابي، بيروت، الطبعة السادسة 1988 ص 06.
- (24) الرواية ص 307.
- (25) أبو الحسن علي بن أبي الكرم ابن الأثير: الكامل في التاريخ الجزء السادس ص 70.
- (26) الرواية ص 307.
- (27) المصدر نفسه ص 306.
- (28) المصدر نفسه ص 40.
- (29) المصدر نفسه ص 41.
- (30) للتوسع أكثر: أنظر الدكتور: أنور عبد العليم: الفوائد في أصول علم البحر و القواعد لابن ماجد الملاح: موسوعة تراث الإنسانية، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة دون طبعة ودون تاريخ ص 280/279.
- (31) المرجع نفسه ص 275.
- (32) المرجع نفسه ص 278.
- (33) أنظر المرجع نفسه ص 278.
- (34) المرجع نفسه ص 276.
- (35) الرواية ص 72.

- (36) أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، تحقيق الدكتور: إحسان عباس: المجلد الثاني، دار الثقافة بيروت، لبنان، دون طبعة و دون تاريخ ص 30.
- (37) أبو الحسن علي بن أبي الكرم، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، الجزء الرابع ص 40.
- (38) الرواية ص 74.
- (39) سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) 1992 ص 10.
- (40) الرواية ص 75.
- (41) أنظر المصدر نفسه ص 75/74.
- (42) المصدر نفسه ص 70.
- (43) المصدر نفسه ص 74.
- (44) ألف ليلة و ليلة، الجزء الأول، النشر الثالث، سلسلة الأنيس موفم للنشر 1997 ص 04.
- (45) أنظر المصدر نفسه ص 07.
- (46) الرواية ص 165.
- (47) المصدر نفسه ص 172.
- (48) مصطفى عبد الغني: خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكيم) نموذجاً تطبيقياً، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر ص 274.
- (49) د/عبد الله إبراهيم: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى، تموز، يوليو 1992 ص 09.
- (50) الرواية ص 73/72.
- (51) المصدر نفسه ص 74.
- (52) المصدر نفسه ص 186.
- (53) المصدر نفسه ص 184.
- (54) Roland Barthes :poétique du récit ,édition seuil paris 1977 page 40.
- (55) د/سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة- 1984 ص 131.

- (56) الرواية ص 05.
- (57) المصدر نفسه ص 20.
- (58) د/عبد الله إبراهيم و آخرون: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الطبعة الأولى حزيران 1990، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء ص 113.
- (59) المرجع نفسه ص 114.
- (60) المرجع نفسه ص 116.
- (61) المرجع نفسه ص 120.
- (62) Michel vanoostryse : le roman historique, Mann, Brecht, Doblin .Puf 1996, page 63.

القسم الثالث
الشعرية في النقد الجزائري القديم

عبد الكريم النهشلي المسيلي و مرحلة التأسيس للنقد الأدبي الجزائري

د. مصطفى البشير قط

جامعة المسيلة

يمثل عبد الكريم النهشلي المسيلي مرحلة التأسيس للنقد الأدبي في المغرب العربي عامة وفي الجزائر خاصة، فلا نعلم ناقدا جزائريا أو مغاربيا سبقه إلى التأليف في هذا الحقل المعرفي، ولا يمكن الاطمئنان إلى ما ذكره بعض الباحثين من أن الرسالة العذراء التي شاعت نسبتها لابن المدبر هي لناقد مغربي يدعى "أبو اليسر الرياضي" من القرن الثالث الهجري(1) لأن ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وهو أندلسي من رجال القرن الثالث الهجري أيضا أورد نصوصا من هذه الرسالة النقدية الهامة، ولم ينسبها إلى أبي اليسر الرياضي هذا ولو كانت له لما خفي ذلك على ابن عبد ربه وهو معاصر له، وربما تحتاج هذه المسألة إلى مزيد من البحث والتدقيق.

وعلى الرغم من ريادة النهشلي في ميدان النقد الأدبي في الجزائر و في المغرب العربي إلا أنه يكاد يكون مغمورا حتى بين المغاربة أنفسهم، فلم يعرف عن حياته الشيء الكثير ، ولم يترجم له فيما نعلم إلا ابن فضل الله العمري في كتابه "مسالك الأبصار" (2)، وابن رشيق في كتابه "أنموذج الزمان في شعراء القيروان" لذلك لابد من إعطاء لمحة موجزة عن حياته قبل التطرق إلى بعض آرائه النقدية المبنوثة فيما وصل إلينا من بقايا كتابه "المتع".

حياته:

هو أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الجزائري المتوفى سنة 405هـ أصله من المسيلة التي بلغت درجة عالية من التحضر والعمران حتى صارت عاصمة الشرق الجزائري ومن أكبر مراكز النشاط العلمي في سائر الجزائر

آنذاك، فقد كثر إقبال العلماء والأدباء عليها بتشجيع من أميرها جعفر ابن علي ابن حمدون الذي يقول فيه ابن هانئ الأندلسي متغنيا بجمال المسيلة:

خليلي أين الزاب مني وجعفر
وجنات عدن بنت عنها وكوثر

وكان مجيء الشاعر ابن هانئ إليها سنة 346 هـ سببا في انبعاث حركة أدبية قوية بها، وقد أنجبت هذه الحركة طائفة من العلماء والأدباء منهم عبد الكريم النهشلي(3).

كان النهشلي شاعرا وكاتبنا وناقدا وعالما باللغة وبأيام العرب وكان يوصف بالبله والغفلة وحدثه أحد إخوانه بذلك قائلا له: الناس يزعمون أنك أبله فقال: هم البله، هل أنا أبله في صناعاتي قال: لا ، فقال النهشلي: ما على الصائع أن يكون نساجا، وقد صدق فكيف يكون أبلها من خدم الدولة الصنهاجية بعلمه وقلمه، ومن ألف كتاب "الممتع في علم الشعر وعمله" (4).

وللأسف الشديد لم يصلنا شيء من مؤلفات النهشلي ، فقد ذكر ابن رشيق أن له تأليف(5)، غير أنه لم يسمها، كما لم يصلنا كتاب "الممتع" كاملا، وإنما وصلنا منه بعض المختارات مما سمي " اختيار الممتع في علم الشعر وعمله"(6) التي قام أحد النساخ المجهولين باختصارها من الكتاب الأصلي، الأمر الذي لا يمكننا من رسم صورة متكاملة واضحة المعالم للخطاب النقدي عند النهشلي. لذلك سوف نستعرض بعض آرائه الموجزة فيما كان يدور في عصره من قضايا نقدية مما هو ميثوث في اختيار الممتع، وفي العمدة لابن رشيق المسيلي.

مفهوم الشعر والموازنة بينه وبين النثر:

يختلف عبد الكريم النهشلي في مفهومه للشعر عن النقاد السابقين من المشاركة الذين حصروا الشعر في القول الموزون المقفى ، إذ ربطه بالفطنة ، وفي ذلك يقول : "والشعر عندهم الفطنة، ومعنى قولهم ليت شعري : أي ليت فطنتي"(7)، والفطنة في اللغة تعني الحظ والمهارة والذكاء، دلالة على أن الشعراء يتمتعون بمزايا لا يتمتع بها غيرهم من الناس ، وهو ما استدركه

تلميذه ابن رشيقي حينما قال: " وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره" (8) .

ويخلص النهشلي بعد تحديده لمفهوم الشعر إلى تفضيله على النثر لأنه على حد قوله " أبلغ البيانين وأطول اللسانين وأدب العرب المأثور وديوان علمها المشهور" (9) مضيفا إلى ذلك أسبابا نفعية تتعلق بوظيفة الشعر، إذ تتراح له القلوب وتجذب به النفوس وتصغي إليه الأسماع وتشد به الأذهان وتحفظ به الآثار وتقيد به الأخبار (10) لذلك " كان الشاعر في الجاهلية إذا نبغ في قبيلة ركبت العرب إليها فهنأتها به" (11).

أولية الشعر وقيمته:

يتحدث عبد الكريم النهشلي عن نشأة الشعر و يرى أنه نشأ في مرحلة تالية للنثر، فقد نشأ النثر ومن رحمه تولد الشعر، وهو ينسب إلى بعض العلماء بالعربية قوله : "أصل الكلام منثور ، ثم تعقبت العرب ذلك، واحتاجت إلى الغناء بأفعالها ، وذكر سابقها و وقائعها، وتضمنين مآثرها..." (12) ، ثم أكد هذا الرأي ووافقه في موضع آخر من كتابه "الممتع في صنعة الشعر" فقال: " ولما رأت العرب المنثور يند عليهم ، ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم ، تدبروا الأوزان و الأعاريض ، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء ، فجاءهم مستويا و رأوه باقيا على مر الأيام ، فألفوا ذلك و سموه شعرا " (13) .

ويرى أن الشعر تطور عن الحداء ن أول من قاله مضر بن نزار الذي سقط عن جملته فانكسرت ذراعه فحملوه و هو يصيح : " وايداه ، وكان من أحسن خلق الله صوتا فأصغت الإبل إليه وجدت في سيرها ، فجعلت العرب مثالا لقوله : هايدا، هايدا يحدون به الإبل ، ومن ذلك نشأ الشعر (14).

ولأن النهشلي يفضل الشعر على النثر فإنه يبين قيمة الشعر الاجتماعية ، والمكانة التي يحتلها الشاعر في المجتمع ، فهو يعد بمثابة وسيلة الإعلام في عصره؛ يزود عن قبيلته ، وينشر فضائلها، ويتغنى بأمجادها ن ولذلك " كان الشاعر في الجاهلية إذا نبغ في قبيلة ركبت العرب إليها فهنأتها به لذبهم عن

الأحساب و انتصارهم به على الأعداء ، وكانت العرب لاتهنئ إلا بفرس منتج ، أو مولود ولد، أو شاعر نبغ " (15) .

أقسام الشعر وأنواعه:

قسم النهشلي الشعر إلى أربعة أصناف :

فشعر هو خير كله : وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتن به من المعاني والآداب .

وشعر هو شر كله : وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كل إنسان من حيث هو ويأتي إليه من جهة فهمه(16).

وقد بنى النهشلي تقسيمه للشعر على أساسين :

- الأول أخلاقي يدور حول الخير و الشر .

- والثاني فني يتعلق بالصدق الفني والإخلاص في العاطفة والابتعاد عن روح التكسب.

أما أنواع الشعر فقد حصرها النهشلي في أربعة : المديح والهجاء والحكمة واللهو، ويتفرع من كل نوع فنون:

فيكون من المديح: المراثي والافتخار والشكر

ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء

ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ

ويكون من اللهو: الغزل والطرد وصفة الخمر و المخمور (17).

وهو تقسيم يقوم أساسا على العقل والمنطق ويبدو فيه تأثر النهشلي واضحا بكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر.

اللفظ والمعنى:

يكرس عبد الكريم النهشلي ما كان سائدا في الدراسات النقدية والبلاغية قبله من الفصل بين قطبي العملية الأدبية " اللفظ والمعنى " فينحاز إلى جانب اللفظ ويعطيه الأولوية من خلال ما رواه عنه ابن رشيق في كتابه العمدة إذ يقول: قال عبد الكريم: " الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل " (18) وواضح هنا أن النهشلي يقدم الكلام الجزل الذي

يعني (اللفظ) عن المعنى، مما جعل ابن رشيق يسجل هذه الملاحظة على أستاذه بقوله: "وكان عبد الكريم يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتأليفه" (19) غير أن انحياز النهشلي لجانب اللفظ لا يمنعه من أن يورد آراء غيره ممن يخالفه الرأي في هذه القضية ، فيورد رأي بعض العلماء الذين يفضلون المعنى على اللفظ ويرون أن الألفاظ تابعة للمعاني فيقول : " قال بعض الحذاق : المعنى مثال واللفظ حذو والحذو يتبع المثال فيتغير بتغيره ويثبت بثباته ، ومنه قول العباس بن حسن العلوي في صفة بليغ : معانيه قوالب لألفاظه....هكذا حكى عبد الكريم" (20) وفي هذا ما يدل على موضوعية النهشلي وعدم تعصبه لآرائه النقدية تعصبا أعمى بحيث يلغي آراء غيره.

السراقات الشعرية:

أورد ابن رشيق في كتابه العمدة نصا قصيرا لخص فيه وجهة نظر أستاذه عبد الكريم النهشلي في قضية السراقات، قال: "قال عبد الكريم: قالوا السرقة في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه ، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية ، فقال أحدهما " وتحمل" وقال الآخر "وتجلد" ، ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى ، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر وهم قليل.

والسرقة أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره، قال واتكال الشاعر على السرقة بلاذة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات " (21) فكان النهشلي هنا يقنن للسرقة فهو يسمح بأخذ المعاني إذا حولها الآخذ عن موضوعها الذي وردت فيه إلى موضوع آخر.

القديم والحديث:

لم يكن النهشلي متعصبا لقديم أو جديد من الشعر كما فعل بعض النقاد من قبله ، بل وقف موقفا موضوعيا شأن المبرد والجاحظ وابن قتيبة ممن رأوا أن المقياس الذي ينبغي أن يعتد به في الحكم على هذا الشعر أو ذاك هو مقياس

الجودة الفنية لا المقياس الزمني المتمثل في القدم والحداثة وفي ذلك يقول :
"قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر،
ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره ،و نجد الشعراء الحذاق
تقابل كل زمان بما استجيد فيه و كثر استعماله عند أهله ، بعد أن لا يخرج من
حسن الاستواء ، وحد الاعتدال ، وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد ألفاظ
لا تستعمل كثيرا في غيره ... والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره
علماء الناس بالشعر ويبقى غابره على الدهر"(22) ، فلا فرق عند النهشلي بين
شعر قديم وشعر جديد إلا في الجودة والرداءة ، لافتا من خلال ذلك الأنظار
إلى أثر البيئة في الشعر واختلاف أذواق الناس في تلقيهم للشعر باختلاف المكان
والزمان.

النقد التطبيقي:

لا يكتفي النهشلي بإبداء الآراء النقدية النظرية فقط بل إننا نجده يعتمد في
بعض الأحيان إلى النقد التطبيقي فيحلل بعض الأبيات معتمدا على ثقافته اللغوية
ومحفوظة من الشعر العربي، من ذلك تحليله لأبيات من قصيدة حسان بن ثابت
التي يمدح بها الغساسنة ومنها:

لله در عصابة نادمتها يوما بخلق في الزمان الأول
يغشون حتى ما تهر كلابهم لا يسالون عن السواد المقبل
أولاد جفنة حول قبر أبيهم قبر ابن مارية الكريم المفصل
ويعلق النهشلي على هذه الأبيات قائلا:

قوله: حول قبر أبيهم، أي هم أرباب مدائن وقصور، وقرار لا ينتجعون من عدم
ولا يرتلون من ضيم، وأنهم حول قبر آبائهم، ومنازل أوائلهم، ودار عزهم،
ويقال: إن معنى قوله: على قبر أبيهم، أنهم مقيمون على مآثره وسنته، والأول
أصح.

ويضيف عبد الكريم إلى ما تقدم فيقول:

وقوله : ابن مارية ، للشاعر أن يسمي الملك و يدعوه باسم أمه في الشعر وباسمه لغير كنيته ، وليس ذلك لغير الشعر بجائز إلا ضرورة على وجه الاحتقار ، وهذا من فضل الشعر .

ثم قال: الكريم، والكرم اسم محيط بجميع أسباب الخير، ثم قال: لا، بل هو مفضل. وقوله: يغشون حتى ما تهر كلابهم أي: قد عرفت الضيفان لدوامهم على القراء، كما قال ابن هرمة:

يكاد إذا ما أبصر الضيف كلبهم يكلمهم من حبه وهو أعجم

وقوله : لا يسألون عن السواد المقبل، أي: لا يخلهم السواد الأعظم(23).

ويسترسل النهشلي في تحليل باقي أبيات القصيدة على هذا المنوال الذي يكشف عن نفاذ بصيرته في النقد ، وذوقه للشعر ، وحفظه لنماذجه الجيدة وهو ما مكن لآرائه عند النقاد من بعده وجعل لها قيمة كبرى خاصة عند تلميذه ابن رشيق المسيلي الذي ما انفك يردد آراء أستاذه ويتبناها حتى بلغت نقوله في كتابه "العمدة" عن كتاب الممتع النهشلي حوالي أربعة وثلاثين موضعا.

ويمكننا أن نلخص أهم خصائص خطاب النهشلي النقدي فيما يأتي :

1- يمثل خطاب النهشلي النقدي مرحلة التأسيس للنقد الأدبي الجزائري ،وهي مرحلة اتسمت بتمثل آراء المشاركة واستيعابها وجمعها ، وإعادة صياغتها بطريقة تعليمية تناسب المرحلة والبيئة التي عاش فيها النهشلي ،حيث سيطرة النزعة النقلية المحافظة في الدين والفكر والإبداع.

2- ومع ذلك لم يكن النهشلي ضعيف الشخصية بحيث يتبع آراء غيره دون تمحيص وتدقيق، بل كان يقبل منها ما يراه صوابا ويضيف إليها ما يراه ناقصا،ومن ثم فإن عقدة النقص تجاه المشاركة لم تظهر عنده كما ظهرت عند كثير من الأدباء المغاربة.

3- كان النهشلي موضوعيا في آرائه النقدية لا يتعصب لرأيه ،ويورد في بعض الأحيان آراء غيره ممن يخالفه وجهة نظره.

4- اتسمت آراؤه النقدية بالإيجاز الشديد والاقتضاب بحيث تحتاج إلى مزيد من الشرح والتحليل والاستشهاد ولا ندري أكان ذلك عيبا في النهشلي أم أن

ذلك راجع إلى ضياع كتابه " الممتع " واقتصار الاختيار على ابتسار آرائه النقدية وتقديمها بصورة مقتضبة.

5- الجمع بين النظري والتطبيقي في نقده فهو لا يكتفي بإبداء الآراء النقدية النظرية فحسب، وإنما يحلل النماذج الشعرية الجيدة تحليلًا يدل على ذوقه ونفاذ بصيرته في الشعر .

وفي الختام لا نملك إلا الأسف لضياع هذا المؤلف النقدي النفيس، ونتمنى أن تسعف الأيام بالعثور على نسخة كاملة له ، وحينها يمكننا أن نرسم صورة متكاملة واضحة المعالم للخطاب النقدي عند عبد الكريم النهشلي المسيلي الجزائري.

الهوامش :

- 1- ينظر النقد الأدبي القديم في المغرب العربي: د/محمد مرتاض، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق .
- 2- ينظر مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري قسم 2 من ج 292/11.
- 3- ينظر المغرب العربي تاريخه وثقافته: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1968، 1 ، ص: 167-168.
- 4- ينظر النقد الأدبي في المغرب العربي: د/عبد عبد العزيز فلقيلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص: 74.
- 5- ينظر العمدة: لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دارالجيل، بيروت، ط5، 1981، 1/127.
- 6- طبع هذا الكتاب بتحقيق د/محمود شاکر القطان بدار المعارف بالقاهرة سنة 1983.
- 7- اختيار الممتع في علم الشعر وعمله : للنهشلي، تحقيق د/محمود شاکر القطان ص: 76.
- 8- العمدة : 1/116.
- 9- اختيار الممتع ، ص: 76.
- 10- اختيار الممتع ، ص: 63.
- 11- اختيار الممتع ، ص: 77.
- 12- اختيار الممتع ، ص: 11.
- 13- اختيار الممتع ، ص: 18.
- 14- العمدة : 2/314.
- 15- اختيار الممتع ، ص: 77 ، و يقارن بالعمدة : 1/65

- 16- ينظر العمدة: 118/1.
- 17- العمدة : 121/1.
- 18-العمدة : 127/1.
- 19- العمدة : 127/1
- 20- العمدة :127/1
- 21-العمدة :280/2-281. ويقارن بالموازنة بين أبي تمام و البحتري : للآمدي ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية ، بيروت ، د.ت،ص:313 ، وواضح أن النص للآمدي .
- 22- العمدة :93/1.
- 23- ينظر اختيار الممتع، ص :150-155

مقاييس الشعر عند الحسن بن رشيق

د. جمال حضري جامعة المسيلة

ملخص:

في هذا البحث الموسوم أعلاه، محاولة قراءة بآليات منهج معاصر لمدونة نقدية تراثية يمكن أن تدرج في إطار إعادة استكشاف الموروث العربي وتأهيل الكثير من قضاياها وإشكالياتها بل ومفاهيمه وإجراءاته لتنتعش من جديد، ولا يمكن أن يكون مثل هذا التوجه فذلك ولا ترجية للوقت ولكنه استراتيجية مفروض علينا سلوكها لردم الانقطاع الحضاري بين ماضينا وحاضرنا من جهة وتواصل مع شركائنا في الماء والكأ والنور الممثلين في حضارة الآخر من جهة ثانية. واخترت من المناهج الأسلوبية ومن منظوراتها مصادرة المخاطب في تكوين الأسلوب، وشملت المدونة كتاب "العمدة" وتوزعت المقاييس على ثلاثة محاور:

- معايير البنية الإفرادية
- معايير التأليف
- معايير الدلالة.

Résumé :

Dans la présente étude ; j'ai mis en évidence la nécessité d'une nouvelle lecture qui nous permette de redécouvrir notre patrimoine critique riche et diversifié ; ce fait n'est absolument pas un jeu mais un choix stratégique pour nous relier à notre passé civilisationnel ; et nous communiquer avec l'autre qui partage avec nous l'ère ; l'air et la lumière .

Pour ce fait j'ai choisi la stylistique qui étudie le style du point de vue du récepteur, le corpus est « el Oumda » d'Ibn Rachik ; les paramètres sont répartis en :

- paramètres des structures élémentaires
- paramètres syntagmatiques
- paramètres sémantiques

يعتبر الحفر في الخلفية المعرفية (1) للاتجاهات النقدية عموما عملا خصبا ومثمرا لأنه يوفر الفرصة لإدراك الواقعة النقدية ملتبسة بسياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، وفيما يخص المدونة النقدية العربية القديمة يشكل البحث في هذا

الاتجاه، زيادة على ما ذكر، إعادة قراءة ضرورية لاكتناه ما يبدو للوهلة الأولى متداخلا وممتزجا من غير مبرر ومكرورا من غير أصالة ومعادا من غير تجديد، وبالرجوع إلى مصادرات البحث المعاصرة (2) يمكن لمن يريد تجشم هذه المهمة الاستكشافية أن يتوفر على التصورات الملائمة والإجراءات الكفيلة بعملية الحفر المفيدة والمنتجة.

وباعتبار جل المصادرات التي يتم تبنيها في تحديد الأسلوب تنطلق من اعتبار وجهة المخاطب فيكون الأسلوب تعبيريا (3) أو وجهة الخطاب فيكون الأسلوب بنيويا (4) أو وجهة المخاطب فيكون الأسلوب تأثيريا (5)، فإن أي مصادرة يتم تبنيها للبحث في مدونة التراث تجد لها موضوعا نظرا إلى ثراء هذا التراث وتنوعه كما أن مثل هذه المصادرة تنظم تصور البحث إلى أبعد حد وتمكن الباحث من لم شتات مادته وموضوعه بدل أن يضيع وسط كم هائل من الأقوال يلطم بعضها بعضا بما يستجيب للسياق المعرفي والتقليد التأليفي الذي يطبع هذه المدونة.

وفيما يخص هذه الدراسة، فقد صادرت على مقولة المخاطب في تتبع معايير الشعر التي وضعها الحسن بن رشيق في عمدته، وهي مصادرة منهجية فقط وإلا فإن باقي المصادرات تجد لها ما يبررها من المعايير المبنوثة في ثنايا المؤلف، ولكن مصادرة المخاطب تبدو الأكثر ملاءمة ليس عند الناقد المسيلي وحده بل هي سمة اللغة الواصفة للمنتوج الأدبي العربي التراثي كله نظرا إلى سيطرة المنحى البلاغي عموما على اللغة الواصفة وسيطرة الوجهة الخطابية على الدرس البلاغي من ناحية أخرى (6). والقول بالمنحى الخطابي للبلاغة العربية يرجع بها إلى المنبت التداولي الشفاهي لهذا العلم العريق قبل أن يتحول إلى قوائم بالوصفات التزيينية للنصوص الأدبية، ورغم ضмор هذا المنحى في درس البلاغة فقد بقي مهيمنا على ذاكرة النقد من خلال اعتبار المتلقي في أي إنتاج أدبي يتغيا النجاعة والتأثير.

هذا هو المبدأ الرئيسي الذي يمكن أن يسلك الكثير من مواد التراث النقدية تحت مقولات متماثلة تنظم انفراطه وتسهل قراءته ولما البناء عليه بناء محاورا لا بناءا صلدا عالي الصوت خافت الثمار.

ومهما عمدنا بعد وضع هذه المصادرة حيز الاعتبار إلى تقسيم المقاييس حسب المستوى اللغوي، فيكون بعضها للصوت وبعضها للفظ وأخرى للمعنى فإن اللحمية موجودة بينها من خلال رصد نجاعة النص الشعري ومدى توفره على وسائل التأثير في سامع الشعر ومتلقيه.

وقد قسمت هذه المعايير حسب المستويات اللغوية إلى:

1-معايير البنية الإفرادية

2-معايير التأليف

3-معايير الدلالة

1-معايير البنية الإفرادية:

يجب بداية غض الطرف عن السياق الجدلي الذي وردت فيه إشارات ابن رشيق إلى معايير البنية المفردة أو اللفظ حيث تلتبس بمعيار نقدي تراثي هو فكرة السباق الجاحظية بين اللفظ والمعنى وأيهما أسرع ورودا على أذن السامع.(7) ونلاحظ من الآن مصادرة المتلقي في اعتبار هذا المعيار.

علاقة اللفظ بالمعنى عنده كعلاقة الجسد بالروح"ولا نجد معنى يخلل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياسا على قدمت من أدواء الجسوم .. فإن اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع .. وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى" (8) والمخاطب بهذه العبارة متلقي له رصيد من الثقافة الدينية التي تقوم على مفاضلة راسخة بين الروح والجسد، حتى وإن كان المعنى النقدي يمكن أن ينصرف إلى اعتبار العلاقة تكاملية بحيث يستحيل وجود أحد طرفي المعادلة دون الآخر. وما يرجح مثل هذا التصور ترجمته انطلاقا من المرجعية الحياتية لهذه العلاقة باستعمال القلب فقد "يكون وعاء كالذي نفرغ فيه الأواني ويعمل فيه اللبن والآجر وقد يكون قدرا للوعاء الذي يقام به اللوالك وتصلح عليه الأجفان .. فلهذا احتل القلب أن يكون لفظا مرة وعنق مرة أخرى" (9) ولكنه لا يتركنا نخمن كثيرا فهو يضيف تشبيها آخر مصادرا على ثقافة مخاطب معين هو ساكن بيت الشعر حين يسقطه على بيت الشعر الذي يسكنه المعنى "ولا خير في بيت غير مسكون" (10). وتبدو المعادلة

الأولى أحسن خلاصا بالنسبة إليه كناقذ كما يبدو بيت الشعر المسكون طوق نجاته اعتبارا للمتلقي حيث الشعر لازال في أساسه حاملا معرفيا أما انطلاقا من كونه شاعرا فلا شك أن جواد رهانه اللفظ والصياغة كما سبق إلى ذلك الجاحظ حيث يستجد بعباراته التي اخترقت الأزمان النقدية فيقول: "أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعت بعض الحذاق يقول، قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة، وأعز مطلبا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف. فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد.. لم يكن للمعنى قدر" (11).

كما يمكن من الناحية البنيوية عنده أن يوجد اللفظ داخل البيت الشعري دون أن يكون ذا فائدة دلالية وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن (12) ولو استمر الناقد الشاعر في إقامة مصادره لكان أولى به أن يقول أن ذلك تم رعاية للسامع. وحين يتناول مفهوم الإيجاز وهو معيار كمي يربطه بالمتلقي كما دأب على ذلك البلاغيون من قبله كالرمانى مثلا حيث أن الإجراء يتم اعتمادا على " اتساع نفس السامع في الظن والحساب حيال النتائج الغامض لأن كل معلوم هين لكونه محصورا" (13) وهذا المنظور التأويلي الذي يؤسس لفكرة الغموض الأدبية كمعيار للشعرية مناطقها عنده اختيار الوحدة اللفظية وذلك حين " يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى". (14)

2- معايير التأليف:

ليس هذا الفصل بين المستويات إلا إجراء منهجيا وإلا فإن اللفظ مرتبط بالتركيب ولا يكون التأليف إلا عاقبة للاختيار اللفظي. ولذا فلا غرابة أن تلتبس في هذا المستوى معايير لفظية بأخرى تأليفية يزيد من ترابطهما اعتبار المخاطب ورعاية الذائقة السمعية عنده.

يمكن استجلاء معايير التأليف ابتداء من تفرقة التكوينية (15) بين النثر والشعر جريا على ترسيخ إجراء الصياغة كعملية يتعلق بها الإبداع بصورة جوهرية،

فالكلام النثري إذا أخذه الشاعر "وسلك الوزن وعقد القافية، تألفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته" (16)، بينما كان على صفته النثرية منشورا في الأسماع متبددا فيها (17).

وبهذا تكون الخاصية البنيوية للنثر معيارا لتأخره وتكون الخاصية ذاتها للشعر معيارا لتقدمه ليس إلا لأن خاصية النثر من منظور المخاطب مجلبة للنسيان وفي الشعر مرسخة للحفظ وانجماع الإدراك من خلال آلية الوزن التي تحول منشور (18) الكلام إلى "قرطة الآذان وقلائد الأعناق وأماني النفوس وأكاليل الرؤوس، يقلب بالألسن ويخبأ في القلوب مصونا باللب ممنوعا من السرقة والغصب" (19).

كما تسند الخاصية الوظيفية للشعر (20) مذهب الشاعر في تقديم الشعر "فقد كان الكلام كله منشورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة وفرسانها الأنجاد وسمحاتها الأجواد لتتهز أنفسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا" (21) فالشحنة المعرفية للشعر لا تبقى في مستوى الإبداع الشخصي بل تنيط به مهمة التكوين السلوكي والحفاظ على الحاضر القومي والذاكرة الماضية ولهذا يطلب من الشاعر جهاز من المعارف التي تمكنه من ضمان هذه الوظيفة التي تتعداه كمبدع إلى مرجع اجتماعي لأن "الشعر أكبر علوم العرب وأوفر حظوظ الأدب وأحرى أن تقبل شهادته وتمثل إرادته.. لأن الشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وجبر وحساب وفريضة واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه ولأنه قيد للأخبار وتجديد للآثار" (22).

هذا من حيث الوظيفة أما من حيث البناء التأليفي فيرى رأي الجاحظ في "أن اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة.. فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي فيها الجاهل والهاذك ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف" (23) وهذا الموقف من الرجل باعتباره مبدعا يعرف تماما أن مجال الإبداع

هو الصياغة والتأليف ويؤكد ذلك وهو يعرض رأي الجاحظ "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان" (24) فقال: "إنه إذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه وعذب النطق به وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافرا ومتباينا عثر حفظه وتقل على اللسان النطق به ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء" (25) والمصادرة على المخاطب واضحة الأثر في نقل المعيار الجاحظي من مستواه التألفي اللغوي إلى مستواه التداولي كما يتلقاه السامع، لذلك تنشأ لدى ابن رشيقي معايير تقريعية على معيار التأليف عند الجاحظ فيكون جهاز مفهومي ينتسب إلى التلقي من خلال اللذة والخفة والقرب الدلالي وسهولة النطق به عند متلقيه، ويكمل الناقد الجهاز المقابل المبني على غياب المعيار الجاحظي فتكون جملة أخرى من المعايير السلبية المنفرعة عن معيار التناظر والتباين هي تعثر الحفظ والنقل والإعراض من المتلقي وعدم الاستقرار في الذاكرة، والجهد واضح في التوليد المعياري من وجهة المتلقي بما ينقل المعيار البنيوي إلى أفق تلقيه بكل ما يعنيه ذلك من انفتاح النص على آفاق أرحب وأوسع. وتنبغي الإشارة إلى أن التأليف هنا يمتد من التأليف الصوتي أو التمثيل الأولي إلى التأليف المعجمي أو التمثيل الثاني وإلى كليهما يشير ابن رشيقي ف"من الشعر ما تتقارب حروفه وتكرر فتثقل على اللسان" (26) ومنه ما "تكررت -فيه- الألفاظ وترددت الحروف حتى صار ألقى يختبر بها الناس ولا يقدر أحد أن ينشده فوق ثلاث مرات إلا عثر لسانه فيه وغلط" (27).

إن مصادرة الناقد على المخاطب جعلته يتشدد غي معياريته فيرفض من جهة هذا اللعب بالأصوات والألفاظ الذي ينقل الشعر من وظيفته المعرفية إلى وظيفة التزجية والتسلية والمراهنه على التعقيد، فلا يقبل في مستوى التأليف التركيبي أن ينزع المبدع إجراءات التقديم والتأخير والحذف إذا لم يضمن سلامتها النفعية علم مسبق أو تفهم من المتلقي لأن "من الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل وسهلا غير متكلف ومنهم من يقدم ويؤخر إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر وأما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر

على تعقيده وهذا هو العي بعينه " (28) وهو بهذا الاعتبار للمتلقى يخالف أغلب نقاد عصره ممن جعلوا التقديم والتأخير معيارا لتقديم الشاعر أو تأخيره (29) لأنه يستقله ويرى أصالة الشاعر غير متعلقة بهذه الحذقة وإنما توجد أكثر ما توجد في أشعار النحويين (30) فإذا قصده الشاعر كان دلالة على العي وليس على البلاغة والفصاحة (31) ورغم أن هذه المعايير ترتبط بالخلاف النقدي الشهير بخصوص الطبع والصنع هما متعلقان أساسا بمنظور المبدع فهي خصائص تكوينية تعبيرية فإن الناقد ينقل ساحة الخلاف إلى ميدان المتلقى ليثبت أن القول الشعري يخضع أساسا إلى دائرة تواصلية لا يستحوذ المبدع فيها إلا على منصب وحيد وليس فيها فردا صمدا بما يعيد التوازن إلى المعايير التي يمكن على ضوءها إجراء حكم القيمة بالطبع أو الصنعة وهنا يتضح لنا لجوء ابن رشيقي في أعقد مسائل النقد إلى اعتبار المتلقى بما طبع آراءه بالكثير من التوازن والتوفيقية.

ومن منظور البنية الكلية للنص الشعري والذي يتناوله الشاعر ضمن إشكالية المقدمة الاستهلاكية التي تسبق الغرض الشعري فإنه يرى البناء الكلي للنص أو ما يعرف بلاغيا بالترتيب يخضع أساسا لمنظور المخاطب خاصة وهو يمثل الهيئة الممدوحة والمتجه إليها بالمدح مما أمكن ابن التفرقة الهامة بين النص الشعري في دائرة تواصل مغلقة حيث يحتل المخاطب ذاته منصب المخاطب ودائرة مفتوحة يكون فيها المنصبان متباينين مما يعني أن بنية النص الشعري تتغير بناء على مصادرة التلقي ذاتية كانت أو موضوعية متغايرة "فشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمر ذاته من مزح وغزل .. وما أشبه ذلك غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين: يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه وما لم يتكلف له بالا ولا ألقى به، ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محكما معالودا فيه النظر، جيدا ولا غش فيه ولا ساقط ولا قلق" (32). وليست هذه المعايير والتفويض إلا رعاية للمتلقى واحتراما لذائقته وهي غير التكلف الذي يولد الالتباس والغموض ويذهب بالتفاعل المرجو من المخاطب بالنص الشعري وإلا فإن العفوية معيار إيجابي إذا تعلق بالمحتوى الشعري فكان في وروده دالا على التدفق والانهمار الذي يولد معيار الارتجال الذي يعتبر عند الناقد معيارا آخر للتفاضل بين المبدعين (33).

3-معايير الدلالة:

تعتبر جملة المعايير الدلالية أهم التوليدات النقدية لأنها مصب جميع المعايير المتعلقة بالمستويات الأخرى، فسواء كانت معايير المجاورة الصوتية أو الاختيار الصرفي والمعجمي أو التأليف فإنها تلتقي جميعا في تشكيل المستوى الدلالي خاصة وقد سبقت الإشارة إلى التحديد الوظيفي للمنتج الشعري عند الحسن بن رشيق والدور الاجتماعي للشاعر باعتباره مرجعية معرفية وشاهدا على مختلف العلوم المحيطة. ولهذا لا يستغرب وقوفه كناقد لصالح الوضوح وعدم التعقيد والكلفة مع أنه في إشارات أخرى هامة يقف فيها كشاعر لصالح الغموض كخاصية أدبية(34).

فحين يحدد للشاعر معايير التناول الدلالي بقوله "ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضا الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى إلى السامع" (35) نفهم الهم الإبلاغي الذي يهيمن على تصور الرجل فليس الشاعر في النهاية إلا متكلمًا متميزًا في الدرجة وليس في الموضوع بحد ذاته بمعنى أن الشاعر متكلم عالم ذو معارف تتطلب منه حسن التبليغ والوفاء بتمام الوظيفة المنوطة به. ولهذا أيضا تكون الاستعارة وهي إجراء دلالي رئيسي محكومة بمعيار الإبانة فتكون خاضعة للقرب في التشبيه وللمناسبة بين المستعار والمستعار له وكأن مهمة الشاعر ليس إبداع عالم برؤى جديدة بقدر ما الحرص على بقاء حدود هذا العالم مصونة من غير إرباك حفاظا على تماسك الدلالة في ذهن المتلقي. إن الاستعارة وكل إجراء دلالي آخر هدفه "تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له" (36) ولأجل هذه الوظيفة الإبلاغية كان "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة" (37) وهو إذ يورد ذلك يستشهد بالآخر توكيدا للذوق العام حينئذ "فقد قال الحذاق: خير الكلام الحقائق فإن لم يكن فما قاربها وناسبها" (38) لأن الحقائق أقرب إلى التصديق من المتلقي طالما أن صنعة الشعر سرها "معرفة أغراض المخاطب .. ليدخل - الشاعر - إليه من بابه ويدخله في ثيابه" (39).

ويبدو حماس الناقد للوضوح والإبانة محكوما من زاوية نقدية أما من زاوية الإبداع فيظهر موقفه ومعياريته أكثر سلاسة وتقبلا للإغراب الشعري والغموض الأدبي

كما قد له من قبل الجرجاني في أسرار البلاغة وليس في دلائل الإعجاز المحكوم هو الآخر بالمناسبة التداولية كما يقول د. محمد العمري في البلاغة العربية الأصول والامتدادات(40)، إذ يورد ابن رشيق معايير أخرى لصالح هذه الخاصية، خاصة وهو يتموقع بين قضايا الاتساع والغلو والحقيقة والمجاز والصدق والكذب، فالإتساع "أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى"(41).

ولتحقيق هذا المدى التأويلي يحق للشاعر أن يسبر أغوار المبالغة والإفراط كما فعل امرؤ القيس "فزعم - أن الفرس - يرى مقبلا مدبرا في حال واحدة عند الكر والفر، لشدة سرعته، فمثله بالجلمود المنحدر من قمة الجبل فإنك ترى ظهره في النصبه على الحال التي ترى فيها بطنه وهو مقبل إليك ولعل هذا ما مر قط ببال امرئ القيس"(42) بما يعني أن الحقيقة لم تعد حقيقة المرجع الخارجي ولكنها حقيقة مشيدة من خلال المعمار النصي وان النص أصبح كائنا مستقلا بدلالاته عن الإكراهات الواقعية.

من هنا تتقلب المقولة السابقة التي تعتبر المجاز أكثر دلالة على الحقائق إلى مقولة تعتبر المجاز "في الكلام أحسن موقعا في القلوب والأسماع"(43) بل إن التشبيه وهو أقرب الإجراءات الدلالية إلى رعاية المرجع لا ينبغي أن تكون أطرافه كلها متعلقة وإلا لكان المشبه هو المشبه به عينه(44) فيكون التشابه بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة(45).

ويمضي شوطا أبعد في اعتبار استقلال النص بحقيقته الخاصة فيعتبر الاستعارة وسائر إجراءات المجاز ليست للإبانة والإيضاح فقد استعملها العرب "لاتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة، ليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، وإنما استعاروا مجازا واتساعا، ألا ترى أن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك؟ على أنا نجد كذلك أن اللفظة الواحدة يعبر بها عن معان كثيرة"(46) وهذا أوضح موقف نقدي كما يرى د. محمد العمري لصالح الغموض الشعري باعتباره خاصية أدبية إذ لم يعد الإجراء البلاغي محكوما بالوظيفة الإبلاغية بل هو محض تصرف إبداعى ينبع من إرادة

شاعرة وتصرف فني. فإذا تم هذا الاعتبار لم يعد النص الشعري معنيا بمقولة الكذب وحمولتها الأخلاقية بل إن "الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه وحسبك ما حسن الكذب واغتر له قبحه" (47)، وما يتبقى من الإبداع لو بطل المجاز والمبالغة إلا أن يبطل التشبيه وتعاب الاستعارة وكثير من محاسن الكلام (48).

خاتمة:

لا يمكن أن تعبر هذه النظرة العجلى عن كل ما عند الحسن بن رشيق من معطيات نقدية كما أنها لا تعتبر استنفادا لمنظور في المقاربة شديدة الحيوية والحركة ولذلك فإنني ملزم بإعادة التنقيب والحفر في أصول هذا المبدع والناقد لربطه بالسياق الذي سبقه والذي تلاه فبهما فقط يمكن للتراكم المعرفي أن يبين وأن يفيد أما الاجتزاء والاقتطاع فليس إلا للتمهيد والتمثيل وهو ما ندبت له هذه الإطلالة نفسها.

الهوامش:

- 1- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص 15.
- 2- السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 17.
- 3- Pierre Guiraud. La stylistique. P 61
- 4- op.ct. P 100
- 5- op.ct. P 40
- 6- محمد العمري، البلاغة العربية، ص 30.
- 7- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 115.
- 8- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 124
- 9- المرجع نفسه، ج1، ص 127.
- 10- المرجع نفسه ، العمدة، ج1، ص 125
- 11- المرجع نفسه ، العمدة، ج1، ص 127
- 12- المرجع نفسه ، العمدة، ج2 ص 69.
- 13- المرجع نفسه ، العمدة، ج1، ص 251.
- 14- المرجع نفسه ، العمدة، ج2 ص 93
- 15- Jean cohen. Structure du langage poétique. P 09
- 16- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 20.

- 17- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 19
- 18-Molino et Gardes-tamine. Introduction à l'analyse de la poésie. P 09/10
- 19- ابن رشيق، العمدة، ج1ص 20
- 20-Tzvetan Todorov. Littérature et signification. P 115
- 21- ابن رشيق، العمدة، ج1ص 20
- 22- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 196/195
- 23- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 127
- 24- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 127
- 25- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 127
- 26- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261
- 27- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261
- 28- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 260/259
- 29- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261.
- 30- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261.
- 31- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261.
- 32- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 199
- 33- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 129
- 34- محمد العمري، البلاغة العربية، ص 329
- 35- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 69
- 36- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 290
- 37- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 266
- 38- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 60.
- 39- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 199.
- 40- محمد العمري، ص 329 وص 352.
- 41- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 93
- 42- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 93.
- 43- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 266
- 44- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 286
- 45- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 268

- 46- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 284
- 47- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 22/21
- 48- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 55.

فهرس المحتويات

تقديم المشروع 2

القسم الأول: قضايا في النص الشعري الجزائري

* خطاب الانتماء في النص الشعري الجزائري المعاصر سنوات الستينيات
مقاربة تحليلية.

د. ضيف عبد المالك 5

* وعي الذات فرص ضائعة وأفق مفتوح. (حول الهوية في الشعر الجزائري الحديث من خلال مفدي زكرياء لوصيف عثمان).

د. عباس بن يحيى 20

* تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء

أ. حجاب عبد اللطيف 52

* تفعيل الخيال في القصيدة الشعبية الجزائرية

د. بولنوار علي 62

* التكرار وقيمتة الأسلوبية في شعر "الأخضر فلوس"

أ. عمار بلقريشي 71

* المحلي والقومي في "وردة الأهوال" ديوان الشاعر عمارة بوجمعة

أ. محمد الصديق بغورة 78

* شعرية المكان وهندسة المعنى دراسة في الفضاءات الملحمية وجماليات الجغرافيا الشعرية في إلياذة الجزائر

أ. جمال مجناح 90

القسم الثاني: شعرية السرد الجزائري

* إشكالية تصنيف القصص الشعبي الجزائري

أ. ناصر عبد العزيز 119

* الرواية و النص التاريخي نحو منهجية جديدة لكتابة التاريخ روائيا

رواية " ألف عام من الحنين " لرشيد بوجدره " أنموذجا

د. فتحي بوخالفة 133

القسم الثالث: الشعرية في النقد الجزائري القديم

* عبد الكريم النهشلي المسيلي و مرحلة التأسيس للنقد الأدبي الجزائري

د. مصطفى البشير قط 197

* مقاييس الشعر عند الحسن بن رشيق

د. جمال حضري 206

فهرس المحتويات 218

جامعة المسيلة

Université de M'sila

◆◆◆◆

دقاتر مخبر: الشعرية الجزائرية

Cahiers du laboratoire : La poétique algérienne

العدد الأول - مارس 2009 -

01

درامات في الشعرية الجزائرية

Etudes de Poétique Algérienne

المشاركون في هذا الإصدار:

- | | |
|-------------------|----------------------|
| د. عباس بن يحيى | د. مصطفى البشير قط |
| د. بولنوار علي | د. فتحي بوخالفة |
| د. حضري جمال | د. ضيف عبد المالك |
| أ. عمار بلقرشي | أ. عبد اللطيف حجاب |
| أ. ناص عبد العزيز | أ. محمد الصديق بغورة |
| أ. جمال مجناح | |

تقديم المشروع

إن إصدار هذا الدفتر الأول من دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، المعتمد بجامعة المسيلة ليعد بالنسبة إلى إعضائه وكذلك المشتغلين بالأدب الجزائري بشكل عام، خطوة مهمة، تفتح أفقا للباحثين بالمخبر ولزملائهم الراغبين في نشر نتائج أعمالهم من أجل توسيع دائرة التفاعل والاحتكاك وتكوين أشغال البحث أيضا، ولكنها من جهة أخرى خطوة تسعى إلى المساهمة المتواضعة في سد نقص محتمل في المجالات المتخصصة في النشر العلمي وكذلك من أجل دعم الدراسات الأكاديمية التي تتخذ من الثقافة الجزائرية وأدبها مجالا ومتنا للبحث.

إن الفرق الأربع التي تنشط ضمن المخبر توسع من دائرة اهتمامها وتعمل في نطاق التخصص غالبا ولكن دون الانقطاع عن مجالات الفرق أو المخابر الأخرى كذلك، ولهذا أريد لهذا الدفتر الأول أن يتسم بكثيرة من المرونة في فصل أشغال الفرق، بل عمل على تجميعها وتقريبها وفق تصنيف وزع على ثلاثة أقسام رئيسية: فالأول مفتوح على قضايا في النص الشعري الجزائري؛ وهنا تبرز إشكالية الانتماء والهوية أو الذات وقضية العناصر الداخلية كالمحلي والقومي. ثم هناك القضايا المتعلقة بالأسلبة والظواهر الفنية كالخيال والتكرار، إضافة إلى المقاربات السيميائية التي اشتغلت على التناص أو المكان. أما القسم الثاني فهو ثمرة الفرق التي تدرس شعرية السرد الجزائري، وقد تمحور حول السرد الشعبي الجزائري، وحول النص الروائي وارتباطه بالتاريخ بوصفه سردا لمقطع زمني يقص سيرة مجتمع يتقاطع فيه تاريخ الحاضر بنصوص التاريخ السابقة. ومادام النقد الأدبي هو مدونة الشعرية الجزائرية بوصفها تشريعا وقواعد جمالية، فإن تناول النقد الأدبي الجزائري محطة أساسية في هذا الدفتر، ولكن التحقيب هو نقطة الانطلاق في الغالب، ولهذا فإن تحسس جذور الممارسة النقدية في الجزائر، مجال للدراسة في الباحثين المنشورين حول جهود النهشلي وابن رشيق بوصفهما بؤرتين بارزتين في مسار النقد الأدبي الجزائري الكلاسيكي.

إن الوزارة الوصية التي تقف وراء جهود مخابر البحث العلمي جديرة بالثناء والتقدير، وكذلك إدارة جامعة المسيلة، فلولا هذه الرعاية المستمرة والدعم المتواصل لما عرف هذا المشروع النور.

مدير المخبر: د. عباس بن يحي

القسم الأول
تخايا في النص الشعري الجزائري

خطاب الانتماء في النص الشعري الجزائري المعاصر سنوات الستينيات

مقاربة تحليلية

د. عبد المالك ضيف

جامعة المسيلة

عاش الأدب الجزائري منذ وجد إشكالية وجودية تتبع أساسا من خصوصيات بيئته ومظاهرها البشرية والجغرافية. ولعل المتتبع لمسيرة هذا الأدب في دهوره الأولى يدرك الأمر بشكل جلي؛ فقد كان التركيب الاجتماعي البربري قبل الفتوحات الإسلامية عائقا أمام سرعة انتشاره في تلك البيئة. وكان الالتفات أولا لاستتباب أمر الخلافة والقيادة ثم بعد ذلك نشر تعاليم الدين والثقافة الجديدة(1). وعليه تأخر ظهور الشعراء والأدباء، وكان عبد الرحمن بن زياد الباكورة الأولى في الشعر، وتلاحقت فيما بعد قوافل الشعراء والأدباء إلى أن تأسست الشخصية الأدبية المستقلة. والأمر يكاد يكون نفسه مع مراعاة الفوارق التاريخية؛ ففي عهد الاستعمار الفرنسي الظالم؛ ونظرا لتحقيق الكثير من مساعي محو الشخصية الوطنية، خاصة التجهيل، وجعل اللغة العربية غريبة في بلدها. فقد ظهر الشعراء والأدباء مع قليل من الجمهور؛ لأن القارئ لا يمكن أن يتقبل عملا أدبيا وهو جاهل لآليات اللغة التي تؤهله للتقبل. ومع ذلك تلاحقت أجيال من الشعراء الذين حملوا لواء الشعر والأدب خاصة المعبأ بملامح الشخصية الجزائرية؛ ابتداء من عمر بن قدور وسعد الدين الخمار إلى رمضان حمود ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا والربيع بوشامة وعبد الكريم العقون وغيرهم من الأبطال الأفاض الذين مكنوا للشعر في جزائر القرن العشرين وجودا فاعلا. ومن الطبيعي جدا أن يتلمس هذا الكيان الأدبي معالم طريقه وسط خضم من المتغيرات السياسية والاجتماعية... عبر الحقب والسنوات، إلى أن تبوأ مقعده في الساحة الأدبية العربية والعالمية. وطبيعي أيضا أن ينتشع هذا الشعر الجزائري بروح من الانتماء تصب في بؤرة الجسم العربي بخصوصياته وتفاصيله.

إننا ننطلق في معالجتنا للخطاب(2) من جانبه التعبيري والتشكيلي " على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير، يمكن تصويره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلية التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتناظرات، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحُزم الصوتية في نهاية الأمر" (3). ونتعامل مع الخطاب الشعري الجزائري المكتوب بالعربية من فكرة أنه لا يمكن تجزئ هذا الشعر لأنه حلقات متواصلة عبر الامتداد التاريخي، وإن كان يتوجب علينا معالجة فترة ما بعد الاستقلال فلأن التقسيم ضرورة منهجية تقتضيها المطالب العلمية والتأصيلات المنهجية. وعليه نقصر دراستنا للشعر الجزائري على فترة الاستقلال مراعين الإطار الحضاري الذي أنبته. والمقصود بهذا الإطار مجموع الخصائص الوجدانية والدينية والاجتماعية والسلوكية المشتركة بين مجموعة من الشعوب تجمعها بيئة جغرافية ممتدة على مساحة متلاحمة الأجزاء.

ونعترف في البداية أن الشعر الجزائري في مرحلة الاستقلال-وبالتحديد في الستينيات - عاش فراغا كبيرا سواء من ناحية الإنتاج الشعري لدى الشعراء أو من جانب الطبع والسبب يعود إلى مجموعة من العوامل منها: فقدان الصحافة الأدبية، وعدم وجود اتحاد للأدباء، وقلة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات وإلقاء المحاضرات، وندرة الكتاب في السوق، وكذا ضعف الطبع(4) والإنتاج الوطني وعدم تشجيع الشعراء والأدباء على النشر(5). إن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مترع- في الحقيقة- بأشكال التعبير عن الانتماء الحضاري؛ إذ كان في معظم الفترات منبرا للتأكيد على تحقيق مطالب الشعب الجزائري -في ظل الاستعمار- في العيش الكريم والحرية والسيادة وبناء مجتمع حضاري فاعل. ومن جهة أخرى أثبت وعيه وإحساسه بالآخر العربي الذي يواجه انتكاساته وانكساراته عبر إفرازات حضارية مرحلية متغيرة ومتلاحقة. فأصبح المجتمع العربي مجتمعات والكيان العربي كيانات..." وبعبارة أخرى فالحضارة ليست كل شكل من أشكال التنظيم للحياة البشرية، في أي مجتمع كان، ولكنها شكل نوعي خاص بالمجتمعات النامية، بحيث يجد هذا الشكل نوعيته في

استعداد هذه المجتمعات لأداء وظيفة معينة ليس المجتمع المتخلف في حالة تكيف معها لا من حيث رغبته، ولا من حيث قدرته، أو بعبارة أخرى: لا من حيث أفكاره، ولا من حيث وسائله." (6). ويبين مالك بن نبي في السياق نفسه أن قدرة المجتمعات المتحضرة ورغبتها ليستا ناتجتين عن تكديس منتجات الحضارة ولكن عن تركيب أصيل لعناصر التراب والإنسان والزمن (7).

وقد حقق المجتمع الجزائري استقلاله وبالتالي فقد حل مشكلة التراب وأعدّها فنيا في علاقتها الوظيفية بالاختيار الاشتراكي. ولكن المشكلتين الأخريين مرتبطتان عضويا بالمشكلة الأولى لأن الزمن يظهر أمامنا بالضرورة كبعد لفاعلية الإنسان (8). ففي إطار البناء والتأصيل لنمو مجتمع من المجتمعات عبر زمن من الأزمان تطرح فاعلية ذلك البناء من خلال الإنسان "لأن الحضارة (9) يجب أن تحدد من وجهة نظر وظيفية: فهي مجموع الشروط الأخلاقية والمادية التي تتيح لمجتمع معين أن يقدم لكل فرد من أفراده، في كل طور من أطوار وجوده، منذ الطفولة إلى الشيخوخة، المساعدة الضرورية له في هذا الطور أو ذاك من أطوار نموه. فالمدرسة، والمعمل، والمستشفى، ونظام شبكة المواصلات، والأمن في جميع صوره عبر سائر تراب القطر، واحترام شخصية الفرد، تمثل جميعها أشكال مختلفة للمساعدة التي: يريد، ويقدر المجتمع المتحضر على تقديمها للفرد الذي ينتمي إليه." (10) وهناك تعريف آخر شامل للثقافة إضافة لما سبق: " وهذا التعريف الشامل للثقافة هو الذي يحدد مفهومها، فهي المحيط الذي يعكس حضارة معينة، والذي يتحرك في نطاقه الإنسان المتحضر. وهكذا نرى أن هذا التعريف يضم بين دفتيه فلسفة الإنسان، وفلسفة الجماعة، أي (معطيات) الإنسان و (معطيات) المجتمع، مع أخذنا في الاعتبار ضرورة انسجام هذه المعطيات في كيان واحد، تحدثه عملية التركيب التي تجريها الشرارة الروحية، عندما يؤذن فجر إحدى الحضارات." (11).

والمجتمع في أبسط تعريف له، يعني نسيجا تتجمع فيه أفراد تربطهم عادات و تحكّمهم قوانين و يمارسون وظائف شتى تنشئ فيما بينهم مصالح مشتركة. و هذا المجتمع قد يحمل بداخله بذور استمراره و يحقق بذلك جوهر

الكيان الاجتماعي وقد يفقد شخصيته و يتآكل عبر التاريخ و يصبح نسيا منسيا . ويقول ماركس في هذا الشأن: "إن الناس، أثناء الإنتاج الاجتماعي لحياتهم، يقيمون فيما بينهم علاقات معينة ضرورية، مستقلة عن إرادتهم. وتطابق علاقات الإنتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم المنتجة المادية. ومجموع علاقات الإنتاج هذه يؤلف البناء الاقتصادي للمجتمع، أي الأساس الواقعي الذي يقوم عليه بناء فوقه حقوقي وسياسي وتطابقه أشكال معينة من الوعي الاجتماعي" (12). ويواصل طرحه مستكملا رؤيته: "إن أسلوب إنتاج الحياة المادية يشترط تفاعل الحياة الاجتماعي والسياسي والفكري بصورة عامة، فليس إدراكك للناس هو الذي يعين معيشتهم بل على العكس من ذلك، معيشتهم الاجتماعية هي التي تعين إدراكهم" (13). وتتصارع القوى المتناقضة عبر مرحلة من المراحل التي يمكن أن يصل إليها المجتمع فحين "تبلغ قوى المجتمع المنتجة المادية درجة معينة من تطورها، تدخل في تناقض مع علاقات الإنتاج الموجودة أو مع علاقات الملكية- وليست هذه سوى التعبير الحقوقي للملكية- التي كانت إلى ذلك الحين تتطور ضمنها. فبعدما كانت هذه العلاقات أشكالا لتطور القوى المنتجة، تصبح قيودا لهذه القوى. وعندئذ ينفث عهد الثورة الاجتماعية. ومع تغير الأساس الاقتصادي يحدث انقلاب في كل البناء الفوقي الهائل" (14). فشبكة العلاقات الاجتماعية تتأسس، حسب علماء الاجتماع، من منطق الغريزة التي تحدد معالم الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا، ثم تعطى له مسببات الحركة الزمنية، فيصبح عنصر الزمن هو الحدث الأساسي للمجتمع، إذ ينطلق من نقطة معينة باتجاه نقطة أخرى، يكون التطور عنوان السيرورة الاجتماعية، و يتجه نحو إنتاج الأفكار والإمكانات المادية التي تدعم علاقات الأفراد فيما بينهم، ويتأسس البنى المادية و الثقافية، و تجادلها مع بعض، يحدث الوعي و تتشكل الرؤى، و تنتج الأطر الحضارية التي تميز المجتمعات بعضها عن بعض. فعامل الحضارة هو عامل حساس، في واقع الأمر لتسطير التوجهات الثقافية و الفكرية و الإبداعية لدى المجتمعات و الأمم. وكم حدثنا التاريخ عن حضارات الأمم و الشعوب، مثل حضارة الفراعنة، وحضارة البابليين والآشوريين، وحضارة الإغريق و الرومان ... ولئن كانت هذه

الحضارات من إنتاج الإرادة الإنسانية أو الفعل الإنساني النابع عن إرادة الإبداع المستمر والتميز، فإن الفوارق تبقى كائنة وموجودة، وذلك ناتج عن اختلاف البنى الفكرية والثقافية والرؤى والتصورات وما يزال البحث عن مسببات تلك الحضارات يطرح بحدة إلى وقتنا الراهن، إذ البحوث تقوى من حين إلى آخر بمنطلقات منهجية حديثة تستوعب الواقع المعرفي الحالي و تحاول الاستكناه والكشف عن حقيقة الوجود الإنساني. من هذه المناهج نجد المنهج الأنثروبولوجي، والأنثروبولوجي المعرفي... وكلاهما يبحث في قضايا الإنسان وتفاعله مع محيطه الطبيعي والاجتماعي التاريخي، وتطوره من مرحلة إلى أخرى واكتسابه الأفكار والرؤى. وامتألت الساحة الفكرية والفلسفية بمصطلحات البحث الحداثي الذي يحاول دوما دراسة مظاهر التحول الإبستمولوجي ومسبباته عبر الأزمنة التاريخية منها: أركيولوجيا المعرفة - جينيالوجيا المعرفة - تاريخ الأفكار ... إن هذا الغليان ناتج - في اعتقادنا - عن بعض الإفرازات الفكرية والأنساق الثقافية التي تحدث التصادمات الحضارية بين الأمم والشعوب. ومن كل ذلك فالحضارة "حضور مع الأشياء مع الطبيعة مع الكائنات فاعل ومتفاعل وبقدر ما يكون الحضور والفعل قويا، وبقدر ما يكون رد الفعل واختزان الخبرة وإعادة التجربة بالخبرات المتراكمة المضافة قويا كذلك بقدر ما يكون الحضور رائعا وممتعا تكون الحضارة جديدة متجددة ناصعة ومشرقة لأنها دوما ابنة يومها." (15) فالعمل الأدبي حامل لعنوان حضاري ما يتأسس من منظور التركيبات الاجتماعية التي ينتمي إليها وعليه " نصل إلى أن كل الأعمال الأدبية تقريبا تمتلك وظيفة نقدية جزئية، في النطاق الذي تتوصل فيه أيضا - وهي تبدع كونا بشريا ومتعددا من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة، كونا ينظمه تماسك بنية ما ورؤية للعالم - إلى تجسيد الأوضاع التي تدينها وتقوم - لأجل جعل الشخصيات التي تجسدها عينية وحية - بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانيا لصالح موقفها وسلوكها." (16) والغوص، إذا، في تفاصيل النصوص هو محاولة الكشف عن المخبوء وهتك الستائر التي تكشف عن بواطن المدلولات والمعاني بمختلف الحمولات الوجدانية والنفسانية والاجتماعية. على أن الباحث -لكي يفهم العمل الذي هو بصدد دراسته- أن يتقيد، في المقام

الأول، بالبحث عن البنية التي تكاد تشمل كلية النص، وذلك استنادا إلى قاعدة أساسية -نادرا ما يحترمها المختصون في الأدب، للأسف- وهي أن على الباحث أن يحيط بمجمل النص وأن لا يضيف إليه أي شيء، وأن عليه تفسير-تكوينه محاولا إظهار كيف، وإلى أي حد، يمتلك تكوّن البنية المكشوف عنها في العمل الأدبي طابعا وظيفيا، أي يشكّل سلوكا ذا دلالة بالنسبة لذات فردية أو جماعية في وضعية معينة". (17) وفي خضم التفاعل الحاصل بين الفرد والمجتمع أو بين الأنا والنحن والجدل أحيانا الذي يوشك أن يجعل الهوية بينهما قائمة يأتي العمل الأدبي بصيغته التي تحاول تقويض مختلف التشققات والشروخ والتصدعات الممكن أن تؤدي إلى عدم انسجام عناصره، ومنه فإنه « بعيدا، إذن، عن إقامة تعارض بين الفرد والمجتمع، بين القيم الروحية والحياة الاجتماعية، يوجد الواقع. إنه يوجد في الأشكال الأكثر اكتمالا عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاقة، وعندما يدرك الفرد قمة عبقريته المبدعة، وذلك سواء في المجال الأدبي أو في المجالات الفلسفية والدينية والسياسية". (18) وباعتبار الأديب أو الشاعر وليد طبقة اجتماعية وحصيلة عناصر من المكونات الفكرية، فينبغي عليه البحث دوما عن إمكانات التأثير في الفئة التي ينتمي إليها، ومن هذا المنطلق يوجد " على مستوى الفئة الاجتماعية، تفاعل صميمي بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر. ومن ثم، فإن كل عمل أدبي هام، وكل تيار فلسفي، أو فني، تكون له أهميته ويمارس تأثيرا على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة، تحدد جزءا كبيرا من اتجاه الحياة الثقافية والفنية" (19). لقد جاءت مرحلة الاستقلال محملة بنشوة الفرحة العارمة من جهة، وبترسبات الألم الجارح مما خلفه المستعمر الحاقد من جهة ثانية. ووقف الشعر الجزائري غداة هذا الاستقلال وقفة إجلال وإكبار لعطاءات الرجال الأفاضل الذين ضربوا مثلا يُحتذى به فكان فاتحة لحريات الكثير من الأمم والشعوب المضطهدة. وكانت تلك الوقفة مفعمة بمعاني الحرية.

" وبالرغم من أن الثورة كانت تبرهن مع مطلع كل شمس على طينة أصيلة في الجزائر غير هذه الطينة المفرنسة، التي دأب المستعمر على تأكيدها، فإن هذه

الثورة لم تمنع الأفكار من التساؤل الحائر عن مصير العروبة في ثقافتها وحضارتها في الجزائر. " (20) ولا نريد في هذه العجالة أن نثبت المساعي الحثيثة للمستعمر الفرنسي من أجل أن يسقط عن الجزائر عناصر انتمائها الحضاري. هذا الأمر الذي جعل القرائح تشتد وتقوى للمجابهة والمواجهة فكان أن سددت الكلمات نحو هدفها وانطلقت كالرصاصات التي كان المجاهدون يصوبونها نحو جنود فرنسا وزبانياتها. " ويتغنى الشعر بعروبة الثورة، وعروبة الجزائر، كما لم يتغن بها من قبل وتنطلق القومية انطلاقاً شعرية فيها عنف الاحتباس الخانق طيلة الاحتلال الفرنسي، وتطفو لفظة (العروبة) على كل بيت، في كل قصيدة، وكأن الإصرار من الطرف الآخر على أغنية (الجزائر قطعة من فرنسا) يزيد من جموح هذه اللفظة، وإلحاحها على الأبيات والقوافي. " (21) وربما الأسباب الحقيقية التي تجعل الكثير من الفئات العربية تؤمن، بعمق، أن معالم الشخصية الجزائرية قد نالها من العبث الاستعماري الكثير وتعفت وأصبحت ملازمة لمصطلح الاغتراب أو التلاشي أو المسخ " فالشرق العربي حتى قبيل إعلان الثورة كان يجهل الكثير عن الجزائر، وكانت الدعاية الفرنسية من جهة، والفراغ الذهني في الشرق العربي بالنسبة للجزائر من جهة أخرى، يتضافران على بث صورة مشوهة ليست من واقع الجزائر في شيء. والملاحم القومية في هذه الصورة هي الأكثر اهتزازاً، والأشد غموضاً. وقد كان لسريان اللغة الفرنسية على الألسنة الجزائرية، أكبر الأثر في جعل الصورة المشوهة صورة شبه واقعية، وتأكيد الظنون المسبقة الخاطئة في تقييم عروبة الجزائر. " (22).

وتتجسد رغبة الانتصار أيضاً في مجال استكمال مقومات الشخصية الوطنية. ومن شاعر إلى آخر يكون الطرح نفسه استجماعاً وتألقاً في كنف الهتافات الداعية إلى مراسيم البناء والتشييد والاعتراف بفضل الناس والشكر والامتنان لكل يد امتدت حاملة العون والمساعدة. ولعل إشادة الشاعر مفدي زكريا بزيارة الرئيس جمال عبد الناصر إلى الجزائر في 1963 شاهد على هذا الاعتراف. يقول:

هاهنا معقل العروبة، (كالنيب ————— ل) وفاء، (كمصر) أرض المغاور
هاهنا كانت المذابح تذرو ————— نا هشيما، وتننق ————— يننا المجازر

هاهنا عبقرية العرب الشُّم	م تســــــــــــــــامى بها ذكاء العباقر
هاهنا (برسعيد) سبعا شدادا	هاهنا مصرع الطغاة الجــــــــبابر
هاهنا يا(جمال) عار(فلسطين	(ن) سيمحي، أما عقدنا الخناصر؟
فهنيئاً بوحدة أنتم فيــــــــ	ها صمام الأمان يا (عبد ناصر).
وحدة الصف للعروبة دين	كل من خان وحدة العُرب خائن(23)

ولنا أن نقرأ تفاصيل المشهد الجزائري العروبي في هذا التكريس الوجداني النابع من أصالة الشاعر مفدي زكريا الذي شغل ساحة الشعر الجزائري بأفضل الأشعار المعبرة عن الارتقاء الفني والسمو التعبيري الذي قد يندر في أوساط المشاركة من الشعراء والأدباء. ويمكن أن نتبصر طبيعة الرؤية الشعرية في هذا المقطع، والتي تحاول أن تسير على الخط العربي الملازم لمسيرة التعبير الراض للنكوص والاستسلام والخنوع لمختلف أشكال القهر. فيتحول النداء إلى تأسيس معادلة الوجود التي تقوم على مبدأ الوعي بالذات أولا ثم بالآخر. ومن هنا تتبني إشكالية وضع الخطوط الجغرافية لتحركات هذه الذات وطبيعة المواجهة التي يمكن أن تصنعها مع الآخر، هذا الذي يشكل هدفا من أهداف الاستماتة. ومن هذا المعطى يكون القائد جمال عبد الناصر عنوانا لمسيرة سوسيوثقافية تطمح إلى تبني خيار جديد يساير الأوضاع ما بعد الاستقلال. والأساس أيضا هو بنية وقائع التاريخ ضمن نسق ثقافي يفرز نمطا كلاميا تعبيريا قائما على بعد استيطيقي وبعد ابستمولوجي(معرفي). ولعل الرؤية الاجتماعية التي تسعى إلى التحقق والتشكل في هذا المقطع هي التي تريد أن ترتفع من مشكلة الأنا إلى مشكلة النحن(هاهنا معقل العروبة) و(فهنيئاً بوحدة). ويتجاذب طرفا المعادلة العربية(الجزائر ومصر)؛ فالمغرب عنوانه الجزائر والمشرق عنوانه مصر أو كنانة. وفي السياق نفسه يسعى هذا النوع من العمل التعبيري إلى صهر روح الأنا في روح الشعب أو الجمهور. ويقول الشاعر في قصيدة عنوانها: (آمنت بالشعب فردا لا شريك له. والتي ألفها سنة1962):

هي (الجزائر)، صدر الغيب أطلقها لما تفجّر بالعملاق بركان
هي (الجزائر)، وعد الله أنجدها لما استخف بوعد الله طـــــــــغيان

وتلك ألوية للنصر خــــافقة، (ثالوثها) عن ضمير الشعب عنوان
وذا حمى وطني، والشمل ملتئم وبين جنبي إخوان وخــــلان
وذاك قدس تداوينا بتــــربته، كما تداوى بشم الترب ولهمان (24).

والأمر هنا تطلع إلى وحدة أمة كما رأينا سابقا. وهذه الوحدة عبارة عن بنية
انصهر بين تفاصيلها السياسي والاجتماعي والأيدولوجي. وهذه العناصر الثلاثة
تنصهر داخل المجتمع عن طريق التفاعل الحاصل من شبكة العلاقات الاجتماعية
ومختلف الأمشاج الناتجة عن ذلك التفاعل، والذي يؤدي في نهاية الأمر إلى التحكم
في تلك العلاقات ويجعل لها مساراً معيناً خاضعاً للحمولة الأيدولوجية والتوجه
السياسي الذي يعدّ من الغايات الكبرى المسيرة للدولة وهو بدوره الذي يعلن عن
انتماء حضاري معين. والتوحد من منظور آخر هو التأكيد على اللحمة التي تمكّن
لرباط العصمة وعدم التفكك، وهو رباط القدس الذي يعدّ أساساً من أساسات
الانتماء العربي القائم على مبدأ تأسيسية ذي رؤية تجمع السياسي والثقافي ومن ثم
بالحضاري ككل. إن الخطاب السياسي السلطوي في تلك الفترة بالذات كان يسعى
إلى بلورة مفهوم الوحدة - وإن كان في أغلبه مرتبطاً بفكرة القومية العربية (25) -
وصناعة ثقافة التكامل والانسجام بين السياسي والثقافي. بين السلطة والشعب. بين
الفرد والجماعي مع تكريس الجماعي بشكل أفضل. ففي سياق تعبيره مكمل
للمقطع الذي أوردناه نجد مفدي زكريا يطرح المنظومة الوجدانية الجزائرية في
تكاملها مع المعطى السياسي الذي يمثل هو الآخر عنصراً من عناصر الانتماء.
يقول:

هنا الأصالة في صلب، وفي رحم، هنا القرارات تدبير ورجحان
هنا (اشتراكية) من صلب واقعنا، تشاد من وحيها للسلم أركان (26)
ومنه تتفاعل البنية الاجتماعية مع المدلول السياسي وتصبح الاشتراكية -
كمذهب - عنصراً قابلاً للحلول في الوجدان الذي شكله التاريخ من مجموعة من
المكونات العرقية والدينية والتاريخية. " من هذا الطموح يستمد الأدب الجزائري
المعاصر موضوعاته، وهو طموح تتقاسمه وتتشغل به جميع الشعوب العربية
الكادحة وقواها التقدمية والثورية المناضلة من أجل الاستقلال والحرية والسلم إذن،

فلا عجب أن تكون الجزائر، وهي تسعى جاهدة رغم المشاكل والمصاعب المتعددة، إلى البناء الاشتراكي(27)وتاريخه وتراثه ومميزاته الأساسية أن تكونجزءا لا يتجزأ من الأمة العربية، ولا عجب أن يكون الأدب الجزائري حلقة من حلقات الأدب العربي ذي التوجه التقدمي والثوري." (28) في مرحلة الاستقلال الأولى.

وأمام شعر محمد العيد آل خليفة(29) يسير المتن الشعري الجزائري بعد الاستقلال في مسار التعبير عن طبيعة الكيان الذاتي لدى الشعراء النابع من عمق الأصالة البعيدة عن التمحلّ والضحالة. يقول محمد العيد في الحدث العظيم الذي ألم بالمجتمع الجزائري عندما توفي أحد أعمدة نهضتها محمد البشير الإبراهيمي(30):

فلقد كنت للعروبة فينا ولدين الإسلام رمزا حكيما

ولقد كنت للجزائر طودا بين أطواها تشق السديما(31).

هنا تبرز أماننا ظاهرة الأنا/ والنحن ؛ فالانطلاق من أنا واحدة ، والانتهاى إلى أنوات/النحن في قوله(فيينا). وكذلك هو النمط التعبيري بعد الاستقلال منبن أساسا على هذه الفكرة؛ ولعل مردها إلى طبيعة التكوين النفسي للشعب الجزائري الذي أدرك أن الزمن لم يعد للفرد وإنما للجماعة حتى تستطيع أن تجابه مرحلة البناء والتشييد للمستقبل.فالرجل الجزائري المعروف جدا (محمد البشير الإبراهيمي) لم يعد ذلك الإنسان الفرد الذي حمل على عاتقه هم الجهاد من أجل عزة الجزائر. وإنما صار ذلك رمزا حكيما ممثلا حكمة ورشادا وهداية لباقي الأمة العربية. يقول الشاعر نفسه في قصيدة خاصة بالإمام عبد الحميد بن باديس:

عاش وفقا على الجزائر والإسـلام يرعاهما وفي الذمام

وغيورا على الشريعة يـأبى غير تشريعها لفضّ الخصام

وغيورا على العروبة يُفـشي ضادها لاهجا به في الكلام.(32).

هنالك معادلة وجودية أخرى في هذا المقطع وهي أن العلم هو إفشاء وإذاعة وأن الغيرة على العروبة لا تتم إلا إذا كان المبدأ الأساسي هو الدفاع عن لغة الضاد والاستماتة في نشرها وإعطائها القيمة المثلى في بناء المجد الحضاري؛ ولعل الأمر هنا مربوط بمدى التشبع من ينابيع الثقافة العربية الإسلامية(33) القادمة من

بحار التاريخ العربي الزاخر. مع ربط الأمر بمختلف التحولات الجديدة التي أصابت الشعوب والأمم. يقول محمد العيد في القصيدة نفسها مخاطبا ابن باديس:

قم تجد شعبك المخلف قبلا	سار شوطا مع الشعوب النوامي.
قم تجد دولة الجزائر قامت	وأقامت بالحكم حُر النظام.
قم تجد راية الجزائر تعلو	فوق كل الربـوع والآكام.
شبت الثورة التي منك هبت	ريحها حين شبّ عود الضرام.
واستتبت أسبابها فاستحالت	كل أنغامنا إلى ألغام.

صدّ جيش التحرير فيها قوى البغي وردّ العريـن للضرغام(34)

تندمج في هذا المقطع البنية السياسية مع البنية الثورية. ويتحاور مدلول هذا المكسب مع طبيعة التركيبة الاجتماعية التي أفرزتها مرحلة ما بعد الاستقلال. فتحديد المسار السياسي والثقافي والاجتماعي الجديد يقتضي كتابته وفقا لرؤية تعمل على إقامة الانسجام بين كل هذه العناصر. إضافة إلى أننا في هذا المقطع نتلمس أبعاد الرؤية السياسية(دولة الجزائر) التي تريد أن تربط البلد بالأقطار الأخرى ذات الهم المشترك، وذات السياسة المماثلة، من بينها ما يعرف بالدول النامية التي خرج بعضها من دائرة الاستعمار، وبقي البعض الآخر يتخبط فيه. والانطلاق من الكائن للوصول إلى ما يمكن مرهون دوما بمدى الفاعلية الفكرية التي تكرس الاعتقاد بقوة وتجعل منه سندا في البناء والتعمير. وحتى في موطن النكبات والانتكاسات، تحاول الرؤية الشعرية صنع الأمل، ورفع التحدي لمواجهة الهزيمة. يقول الشاعر أبو الحسن علي بن صالح في قصيدة (نكسة يونيو):

هبت جماهيرنا للذود عن حرم	إن الجماهير أبطال ميامين
طارت جزائرها في جيشها وبدت	كالليث قد برزت منه البراثين
طيارها كشهاب راح منطلقا	فانقض فاحترقت منه الشياطين
وسوريا في خطوط النار صامدة	على العدى انفجرت منه البراكين
قد ارتدى الأردن المغوار أردية	الدماء يدفعه الإيمان والدين
إن العراق عريق في بطولته	على استماتته دلت براهين (35).

ويندرج ضمن هذا الفهم -لقضية العرب والعروبة - وعي الانتماء والتوجه إلى ملمح التكاتف الجماعي، وتصبح رؤية الجماعة هي الطاغية على الوجدان وعلى النفوس. فالمقطع عبارة عن متتاليات تستوعب في مداليلها معاني البطولة التي تنبعث كتطلع للمستقبل؛ وبناء على ذلك الأمر يكون الوجود العربي هذا متأسسا فوق جغرافية العروبة والإسلام. ويزول الفارق الموجود بين السلطة والشعب أو بين الحاكم والمحكوم؛ ويشفع لنا في هذا الفهم اللفظ (جماهيرنا)؛ فالمظهر اللغوي متناغم مع المظهر الاجتماعي، ووحدات النص تتوقع على مساحة الذات الجماعية التي تخرن مداليل تلك البطولة. ويمكن القول: إن الشاعر الجزائري "صور إحساسه بقضايا الثورة في الوطن العربي، وكان صادقا في إحساسه؛ لأن شعوره كعربي جعله يحس بوقع الأحداث وكأنها وقعت له، ولم ينس المناسبات السياسية التي لها صلة بقضايا الثورة لأنها تتويج لها." (36). وعليه نقول: إن الالتفات إلى قضايا العروبة والإسلام لم يأت من باب التقليد للمشاركة وإنما كان مرده إلى عدة اعتبارات حضارية بالدرجة الأولى: فقد "وقف كثير من الكتاب والأدباء الجزائريين يدعون الشعب، ويوجهون الشباب إلى الشرق لينهل من علمه، ويقتدي بزعمائه، ويحفظ تراثه. وهم إذ يرسمون هذا الاتجاه لا يعنون بالشرق مصطلحه الجغرافي والسياسي، وإنما كانوا يقصدون الشرق في مفهومه العربي أو القومي، وذلك في مقابل اتجاه آخر حاول الاستعمار أي [الصواب أن] يغري به طبقة من شباب الجزائر المنققين...اتجاه غربي، يؤمن بالغرب في حضارته وماديته، ويعمل للغرب في يومه وغده، وبالتالي كان هذا الاتجاه يرمي إلى فصل الجزائر عن كيان الأمة العربية." (37).

الأساس في الخطاب الشعري الجزائري غداة الاستقلال هو السعي إلى تكريس انتماء ما يتلاءم مع مختلف المعطيات التي أنتجت الخط السياسي والثوري والاجتماعي ومنه الإيديولوجي. ونعتقد أن السلوك نفسه ينطلي على الفترة المولية مع مراعاة بعض الخصوصيات الزمنية التي أفرزت جوانب أخرى تتماشى مع التحولات التي أصابت بنية الرؤى الحياتية.

الإحالات:

(1) تَقَفَ الشيءَ ثقفاً وثَقَافاً وثَقُوفَةً: حذقه. ورجلٌ ثَقَفٌ وثَقَفٌ وثَقَفٌ: حاذقٌ فهِمٌ. وثَقَفَ الرجلُ ثقافةً أي صار حاذقاً. للاستزادة ينظر معجم لسان العرب لابن منظور. ج2. ص: 111 وما بعدها. ويعرفها مالك بن نبي في كتابه شروط النهضة بأنها "مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية التي يلقاها الفرد منذ ولادته كراسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته" ص125 [شروط النهضة ترجمة عمر كامل مقاوي-عبد الصبور شاهين دار الفكر ط3 1969.

(2) مصطلح النص متداخل مع مصطلح الخطاب. وكذا مع مصطلحات أخرى كالعمل والأثر الأدبي. فالنص مشتق من الكلمة اللاتينية (Text) من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل الذي يعني يحوك (weave) أو ينسج، ويوحى بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويًا ودلاليًا. والخطاب هو فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه. للاستزادة أكثر ينظر كتاب فاضل ثامر: اللغة الثانية ص: 71 وما بعدها.

(3) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ط1. دار الآداب. بيروت 1995. ص: 21
(4) في الفترة الممتدة ما بين 1962 و1970 لم تتجاوز حصيلة الإنتاج المطبوع خمس عشرة مجموعة شعرية بما فيها المطبوع خارج الوطن -للاطلاع أكثر ينظر محمد ناصر ص161 وما بعدها.

(5) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. اتجاهاته وخصائصه الفنية. 1925-1975م. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1985. ص160.

(6) مالك بن نبي: آفاق جزائرية. للحضارة. للثقافة. للمفهومية. ترجمة: الطيب الشريف. مكتبة النهضة الجزائرية. دت. ص96/95.

(7) المرجع نفسه. ص96

(8) المرجع نفسه. ص97

(9) الحضر خلاف البدو، والحاضر خلاف البادي. الحاضر المقيم في المدن والقرى والبادي المقيم بالبادية... والحضارة الإقامة في الحضر. وكان الأصمعي يقول الحضارة بالفتح. للاستزادة أكثر ينظر لسان العرب لابن منظور. ج3. ص: 214 وما بعدها

(10) مالك بن نبي: آفاق جزائرية. ص47/46.

- (11) مالك بن نبي "شروط النهضة". ترجمة: عمر كامل مقاوي، عبد الصبور شاهين. دار الفكر. ط3. 1969. ص126/125
- (12) لينين: المختارات. ج1. دار التقدم. موسكو. مؤسسة العصر الحديث ج م ع. 1976. ص:40.
- (13) المرجع نفسه الصفحة نفسها .
- (14). المرجع نفسه الصفحة نفسها .
- (15) محمد الطاهر العدواني. الجزائر في التاريخ.1/ الجزائر منذ نشأة الحضارة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص130/133.
- (16) لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. ت: مصطفى المسناوي. ط1. دار الحداثة. بيروت 1981. ص36
- (17) المرجع نفسه. ص12.
- (18) لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. مقال: المادية الجدلية وتاريخ الأدب ت: محمد برادة. ط2. مؤسسة الأبحاث العربية. ص19.
- (19) المرجع نفسه. ص: 21.
- (20) صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1984 ص259.
- (21) المرجع نفسه. ص258.
- (22) المرجع نفسه. ص 259/258.
- (23) مفدي زكريا. أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى. تحقيق: وجمع مصطفى بن الحاج/بكير حمودة. نشر مشترك مؤسسة مفدي زكريا/ الوكالة الوطنية للاتصال والنشر الجزائر 2003 ص192.
- (24) المصدر نفسه. ص: 180/179.
- (25) يرى أنيس المقدسي في كتابه: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث أنه قبل القرن التاسع عشر لا يوجد مايشير إلى نقطة قومية للعرب، ولكن لم يكد ينبثق فجر القرن العشرين حتى كانت العاطفة القومية قد أخذت تحرك القلوب والأقلام. ومن بين البارزين في هذا الشأن نجد: إبراهيم اليازجي، عبد الرحمان الكواكبي، أديب إسحاق.
- (26) مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم. ص: 184.

- (27) يرى صاحب هذا المقال أن هذا التوجه الأيديولوجي-الفني للأدب الجزائري المعاصر يتطور تحت إلحاح ومطالب الجماهير الكادحة في خلق وسائلها التي تعبر بها عن طموحها الروحي إلى فن يستجيب لآمالها ويطور من إمكانياتها الإنتاجية. يرجى العودة إلى: الحبيب السائح: توجهات الأدب الجزائري المعاصر. قصة وشعرا ورواية. مجلة آمال. العدد 55. السنة 1982. ص: 25.
- (28) الحبيب السائح: توجهات الأدب الجزائري المعاصر. قصة وشعرا ورواية. مجلة آمال. العدد 55. السنة 1982. ص: 25.
- (29) يمثل كل من محمد العيد آل خليفة، ومفدي زكريا فترتي الاستعمار والاستقلال؛ فقد عاش كل منهما الفترتين.
- (30) قيلت في 1 ماي 1965. ولا نريد من مثل هذه التواريخ أن نوقع أنفسنا في مطبة شعر المناسبات وإنما الضرورة المنهجية هي التي حتمت علينا ذلك.
- (31) محمد العيد آل خليفة: الديوان. ط3. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. دت. ص490
- (32) المصدر نفسه. ص497.
- (33) هناك دراسات متعددة أقيمت حول شعر محمد العيد لم نعد إليها لعدم الحاجة إلى ذلك منها إسلاميات محمد العيد لمحمد مصايف في كتابه فصول في النقد وكتاب أبي القاسم سعد الله: محمد العيد رائد الشعر الجزائري الحديث.
- (34) محمد العيد الديوان ص498.
- (35) أبو علي بن صالح. مآسي وأين الآسي؟ المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1988. ص44.
- (36) عبد الله الركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. الدار العربية للكتاب. 1983. ص114
- (37) أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. الدار التونسية للنشر. 1985. ص108.

وعى الذات

فرص ضائعة وأفق مفتوح

(حول الهوية في الشعر الجزائري الحديث من خلال مفدي زكرياء لوصيف عثمان)

د. عباس بن يحيى

جامعة المسيلة

مدخل:

أ - عتبة الشعر البعيدة:

لا يبدو الشعر الجزائري القديم (والمغاربي بشكل عام) ذا حضور بارز في ذاكرة الشاعر والمتقّف، بل وعلى خريطة الشعر كلها، وإذا عاد الشاعر الجزائري - في الغالب - إلى ذاكرته الشعرية، فإنه سيجد خطأ قصيرا، أقرب نقطة إليه منه هي مفدي زكرياء، وأبعدها هي الأمير عبد القادر، ولن يخفى سبب ظهور هاتين النقطتين وبروزهما في الذاكرة الجماعية، فالأمر يتعلق هنا بمكانتهما - خاصة الأمير - في سياق غير السياق الشعري.

ولكن هل يمكن فصل أشكال الحضور الفكري أو الاجتماعي أو السياسي (ولنقل الثقافي بشكل عام) داخل النص عن شيء مفترض يتصف بالشعرية الخالصة؛ أي بافتراض وجود شيء شعري وشيء آخر غير شعري، إن كل النتائج الحديثة تبين عكس ذلك تماما؛ أي أن الحد الفاصل بين الشعري والسياسي وغيره يكاد يختفي تماما. وكما قال ألبير كامي⁽¹⁾: "إذا تحطمت اللغة بالإنكار اللاعقلاني، تلاشت في الهذيان اللفظي. وإذا ما خضعت للفكر التقيدي، تلخصت في الشعارات. بين هاتين الحالتين يقع الفن"، بل إن ملاحظة كروبوتكين الفوضوي تعكس تصورا صادقا للفن رغم أنها لا تتسجم كثيرا مع توجهه، يقول⁽²⁾: "حين كان نحّات يوناني ينحت الرخام، كان يحاول تجسيد روح المدينة وعاطفتها. ومن هنا كان عليه أن يشارك معه كل أهوائه وكل تقاليده". فجزء من المشكلة يعود أصلا إلى خلل في النظرة إلى الممارسة الشعرية، ومن الواجب البحث عن حقيقته؛ إذ لا يكمن في طبيعة العلاقة بين الشعري وغيره، بل في مسار خلق العمل الفني نفسه.

ب - جذور الإحساس بالمشكلة:

لم تختف المشكلة تماما من تراثنا، فإننا نجد أصداءها من خلال مراجعة موقعنا من الثقافة المشرقية ومكانتنا داخلها، وكانت عبارة صاحب بن عباد الشهيرة حين استلم موسوعة ابن عبد ربه (العقد الفريد) "بضاعتنا ردت إلينا" تعبيراً واضحاً من مثقف مشرقي عن مأزق الممارسة الثقافية عندنا. لكن التاريخ الثقافي احتفظ لنا في وثائقه بنصوص عبرت عن هذا الانشغال لدى النخبة الوطنية، إحساساً منها بالحرَج من إهمال الشعيرة المغربية، مما دفعها إلى إعادة النظر في التعامل مع المسلمات التقليدية، المبنية على الدونية والتبعية، التي انبنت صيغت أصلاً في موقف (المعلم)، فإذا كان تعليم الدين واللغة منطلق الاحتكاك ومبدأ التمازج في البداية، فإن السبب قد زال مع الوقت، ولكن مبدأ التعامل بقي راسخاً لا يعرف التوقف، وقد يكون للإنفصالات السياسية المبكرة عن المركزية الرامزة دائماً للمشرق، وبناء مدنيات تشبهها أو تتنافسها، دور في تنمية هذا الحرَج ولفت النظر أكثر إلى الذات. فابن حزم ألف رسالة في الدفاع عن الأندلس والمغرب والتعريف برجاله مستحثاً الهمم بالاعتناء بالمنتوج الثقافي المحلي، وكانت رسالة ابن الربيب التيهري الجزائري معاصر ابن رشيق - بيانا ثقافيا بل وسياسيا عبر فيه رغم توجهه إلى أهل الأندلس - عن وجهة النظر هذه بصورة أوضح وأكثر جرأة حين يقول (3): "إني فكرت في بلدكم، أهل أندلس، إذ كان قراره لكل فضل، ومقصد كل طرفة ومورد كل تحفة، إن بارت تجارة أو صناعة فإليكم تجلب، وإن كسدت بضاعة فعندكم تنفق، مع كثرة علمائه ووفور أدبائه، وجلالة ملوكه ومحبتهم للعلم وأهله.. ثم هم مع ذلك في غاية التقصير ونهاية التفريط، من أجل أن علماء الأمصار دوتوا فضائل أعيانهم وقلدوا الكتب مآثر أقطارهم.. فأبقوا لهم ذكرا في الغابرين.. وعلمائكم مع استظهارهم على العلوم، كل منهم قائم في ظله لا يبرح.. هم كل واحد منهم أن يطلب شأوا من تقدمه من رؤساء العلماء ليحوز قصب السبق، ويفوز بقدر ابن مقبل، ويأخذ بكظم دعبل..". غير أن الموقف ظل على نفس الوتيرة وبنفس الصورة، وعلى عكسه تماماً كان موقفنا من الثقافة الأجنبية، فقد شكل الصراع مع الأجنبي موقفاً تجاوزَ الاعتبار السياسي إلى منظور ثقافي،

وهو ما لم يكن صحيحا دائما، بل إن تطور اكتشاف الحداثة منذ أوائل القرن التاسع عشر والذي لم يتبلور إلا مع أوائل القرن العشرين في صورة حركة وطنية وتحديثية، أوقعنا في حرج آخر؛ إذ اتضح أن تصلبنا في التمسك الشكلي بالتراث دون وعي أو تطوير، هو موقف زائل، ومنافسة غير مجدية.

يمكن القول إذن إن المشكلة مزدوجة؛ فمن جهة تم إبعاد الموروث الثقافي، معاداة واحتقارا أو جهلا بالممارسة الشعرية نفسها، ومن جهة أخرى ارتبطنا بموقف التبعية والدونية، سواء لهذه الضفة أو إلى الأخرى.

1- صورة المكان بين التسجيلية والوعي:

أولاً: يمكن القول إن "إلياذة الجزائر" هي المشروع الأساس في شعرية مفدي زكرياء، والعنوان كنص مجاور (Para texte) يقرأ أولاً بدلالاته على البطولات والصراع ونحوها، مما يرتبط عادة بمدلول الملاحم وبإلياذة "هوميرس"، ولكنه يقرأ ثانياً وبشكل أعمق بوصفه دالا على مشروع يتضمن إمكانات المجموع ويتغنى بها؛ أي بوصفه عملا وطنيا، وهذا المسار هو من مواصفات الملاحم كذلك ومن شرطها (الإلياذة، الإنياد...)، وكأنها في النهاية نص يطمح إلى المرجعية والقداسة؛ أي يختصر الذات ويعبر عنها... وهو ما نوه به مؤرخو ودارسو مفدي والإلياذة معا⁽⁴⁾، بحيث صوروها سجلا لتاريخ الجزائر، وأشادوا بدورها كنظم أو شعر في التأثير في المتلقي وتعليم التاريخ⁽⁵⁾... وإذا استبدلنا عبارة التاريخ بالوطنية، فإننا سنفهم طبيعة النظرة إلى مكونات الذات، وطبيعة الوعي بها.

وصورة المكان ورموزه في "الإلياذة" تنحل إلى عدد من المكونات، ربما أمكن حصرها في المكون الطبيعي أو الجغرافي، ثم في المكون المثالي.

المكون الطبيعي أو الجغرافي:

تتجسد الأمكنة في الشعر القديم بوصفها مكانا محددا، له معالمه الفيزيائية أي الملموسة، وما لا يحدد هو مكان وهمي، أو خيالي، ومفدي يفتتح نصه بكلمة "جزائر" وينهيها بنفس الكلمة "الجزائر"، وكأنه يشير إلى أن التذكير الذي افتتح به النص سيزول بعد الألف بيت وبيت التي كونت جسمه، ليتحول إلى مكان واضح محدد المعالم. ولذا فإننا غير بعيدين عن فكرة التسجيل واختزال المعرفة التاريخية

للمتلقي، ولكننا هنا بصدد معرفة جغرافية أو طبيعية، وليست الغاية منها التعليم بقدر استهدافها ضم الأجزاء في لوحة واحدة اسمها "الجزائر".

والحقيقة أن عبارة "الجغرافيا" التي قد لا تقنع البعض هي نواة عدد كبير من المقاطع، وقد حاول باحث جزائري تدقيق أهمية هذا التسجيل، فسمّاها (جغرافيا فنية للجزائر)، ويقول: "وبعد أن يتحدث عن ربوع الجزائر قاطبة، ينتقل إلى التخصيص، ويستهل حديثه بالجزائر العاصمة (أم إفريقيا) إذن الشروع في تقسيم مناطق الجزائر إلى جنات ساحرات، يستهله من عروس المدن (الجزائر)..". ويضيف: "يذكر مناطق مدينة الجزائر مكانا مكانا، فمن القبة إلى بلكور، إلى حيدرة إلى القصبة... وبعد هذا الطواف بأحياء العاصمة ينقلنا إلى ربوع الوطن، ليتجول بنا عبر مسافته الشاسعة، بداية من الأطلس العملاق.. الخ" (6). والحقيقة أن النص يرسم هذا المنزع التسجيلي بشكل دقيق:

سَلِ البحر والزورق المستهام	كأن مجاذيفه قلب شاعر
وسلّ قبة الحور نمّ بها	منار على حورها يتأمر
سل الورد يحمل أنفاسها	لحيدر مثل الحظوظ البواكر
وأبيار تزهو بقديسها	رفائيل يخفي انسلال الجآذر
تباركُـه (أمُ إفريقيا)	على صلوات العذارى السواحر
ويحتار بلكور في أمرها	فتضحك منه العيون الفواتر
وفي القصبة امتدّ ليل السهاري	ونهرُ المجرة نشوان ساهر
وفي ساحة الشهداء تعالى	مآذنُ تجلو عيون البصائر (7)

ويستمر التسجيل بنفس الوتيرة:

الأطلس والأوراس (8)، وباب الوادي (9)، وباينام (10)، والقصبة (11)، وبلكور (12)، وحمّام ملوان (13)، وحمّام ريغة (14).

ثم يشرع في تعداد الأمكنة من خارج العاصمة: جبال الشريعة (15)، وبجاية وقسنطينة (16)، ثم تلمسان ووهران (17)، والبلدية والمدية (18)، ووادي سوف (19)، ثم الصحراء (20)، وقد أحس مفدي بعقم هذا الأسلوب التسجيلي وبأنه طال وثقل، ولذا يقول (21):

ألا ما لهذا الحساب ومالي؟ وصرأؤنا نبع هذا الجمال

وهكذا سماه الشاعر نفسه " حسابا "، إحساسا منه بالطبيعة التسجيلية الذهنية للفضاء الجغرافي، رغم أن المقصود في النهاية هو تتبع الأجزاء التي تكون لوحة واحدة أو عنصرا واحدا، وكأن الوحدة تقتضي استقصاء العناصر بهذه الصورة التراتبية أو التعليمية. ولكنه في النهاية أدرك تباين الطبيعة الفنية لتوظيف المكان عن التسجيل الواعي.

المكوّن الخيالي: المكان المتخيل

لقد لاحظ صالح خرفي بعبارة مشحونة أن "مفدي في تغنيه بالجزائر وافتتانه بها يسمو سموا فريدا، يتخطى الجمال الحسي في الطبيعة، تخطيه الجلال الحسي في البطولة إلى صور خيالية مجنحة، وإطلاقات علوية رائعة لا تخطئها المبالغة أحيانا، ولكنها مبالغة مستحبة تجد لها من المواقف البطولية شفيعا " (22)، وهو تعليق مبني على أثر غامض، وعلى منطق تبريري؛ لأن هذا المكوّن يرتبط بتأسيس صورة افتراضية للمكان؛ أي أن الشاعر يطمح إلى إنجاز تكوين خيالي يعكس ما بداخله، يحاول أن يكون ماديا قدر المستطاع. وبعبارة أخرى فإن الغنائية الطاغية والاندفاع في تصوير الجمال المثالي للمكان، هو في الأصل صورة باطنية ترمز إلى قوة الارتباط بين المكان والشاعر، أكثر مما تشير إلى جمال حقيقي ملموس، حتى ولو كان الأمر كذلك في الواقع.

ولذا تحضر صورة المكان في وعي مفدي انطلاقا مما أسقطه هو عليه من صور يؤسسها خياله، وهي تسير في الأساس في خط المبالغة والإغراق.. أو الوهم.. والعلاقة بينهما هنا، لا تقوم على استكناه التجربة كما هي في الواقع، بقدر ما تتعمق في البحث عن معادل لإحساس شخصي ودفين، يجتهد في حشد الطاقة التأليفية لغاية الإبهار بصور تبقى دائما في عين الشاعر أقل من جمال الوطن.

وينبني النص هنا على مقابلة بين عنصر واحد (هو الوطن)، وبين تراكم من العناصر، والصلة بينهما هي التي تحقق الدلالة، ومادام المضمون غير محدد في وعي الشاعر، بوصفه صورة مبهمة أو مقارنة للمثال الأعلى في الجمال، فإن غموض العلاقة بين الطرفين يحرر ذهن القارئ وينشط خياله للمشاركة في إبداع

ما أمكن من هذه الصورة المثالية، ولنقرأ المقطع الذي تتوالى فيه هذه العلاقات،
مؤسسة شبكة واحدة تربطها بنفس العنصر:

1- فالجزائر⁽²³⁾ مطلع المعجزات

حجة الله

بسمه الرب في أرضه - وجهه الضاحك القسمات

لوحة في سجل الخلود

قصة بث فيها الوجود معاني السمو..

صفحة خط فيها البقاء..

أسطورة ..

2- والجزائر⁽²⁴⁾ بدعة الفاطر - روعة الصانع

بابل السحر

جنة فاقت الجنان

لجة يستحم فيها الزمان

ومضة الحب في خاطر - إشراقة الوحي للشاعر

3- والجزائر⁽²⁵⁾ عروس الدنى

الجنان

الحنان / السماح / الهنا / السمو / الضمير الصريح...

و صورة المكان المتخيل هنا، أو المكان الحلم كما نفهمه في تحليل غاستون
باشلار⁽²⁶⁾، لا يؤسس حركية في التعامل مع العمق الثقافي للمكان بقدر ما يهتم
بإنشاء لغة على لغة غير موجودة؛ لأن الصوت الغائر في أعماق الشاعر يصل
مشبعاً بالرغبة في إشراك المتلقي في انفعال جمالي، خال من المحتوى، ولا
يتضمن في الأصل إلا دلالات على رغبة شديدة في تأكيد العلاقة الحميمة والسرية
بينه وبين المكان، وقد نقرأ فيه حرقه الحرمان منه؛ لقربه من التكوين الخيالي في
صور المتغرب والمهجري.

ثانياً: سوف نلقى نفس المنحى في وعي المكان كمكون للذات لدى لوصيف عثمان في بعض أشعاره، ولكن بنسبة ضئيلة... لكن المكان في المدونة الشعرية للوصيف عثمان، يختلف كثيراً عن هذا المنظور. سنقرأ عناوين، لكنها إيهامية؛ بمعنى أنها تلمح إلى المكان الجغرافي وتلح عليه، ولكنها تبتعد عنه، ولنلخصها في هذا الجدول:

المكان وعنوان النص	المرجع والصفحة
طولقة	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 54
طولقة	مجموعة: الإرهاسات، ص: 95
ورقلة	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 42
الأغواط	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 62
الجلفة	مجموعة: أبجديات، ص: 19
باتنة	مجموعة: الإرهاسات، ص: 32
تيزي وزو	مجموعة: أبجديات، ص: 61
سطيف	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 10
العاصمة (عرس البيضاء)	مجموعة: اللؤلؤة، ص: 30
وهران	مجموعة: براءة، ص: 49
غرداية	عنوان مجموعة كاملة

وقد اعتبرنا هذا المنزع في البداية إيهاماً؛ لمخالفته للقاريء، بحيث حدد النص المجاور طبيعة المكان ولكن جسد النص يخرج تماماً عن الأسلوب التسجيلي أو الخارجي، وهذا مفهوم في ضوء ما يقوله، ولنوحد هنا بين مصطلحي الفضاء والمكان⁽²⁷⁾:

ولكنني حين ناديت من هوة الرسم:

أين فضائي؟

سمعت نداء خفياً يقول:

فضاؤك بين ضلوعك !!

ولابد أنه حاول الانطلاق من وحدة وعي الذات بالمكان؛ ولذا يقول في (غرداية)
(28).

كل يوم أطاردها في المدائن

عبر شوارع وهران

في نور بسكرة

وسطيف

وعنابة

في الجبال .. وعبر الفلا

وهي في الكلّ واحدة

تتقمص كل الرموز وتلبس كل المعان

آه.. امرأة تتسمى فيبتهج الله

ثم ترددها الكائنات:

جزائر

جزائر

جزائر

وفي هذا المقطع نلمح ظلال المكان المتخيل على النحو الذي مر بنا عند
مفدي زكرياء، ومن الغريب أنه كتب مجموعته/القصيدة (غرداية)، وصورة مفدي
تحلّ فيها البؤرة؛ فتحول إلى عنصر أو مكوّن ثقافي للمكان، فهي مهداة له،
وصدّرها ببيت شعري له، وخصّه بالمقطع (12) (29)، حيث يظهر فيه طيفه ويسلم
عليه، ويناديه (30):

فما نبست شفتان..

ولكنه راح يرمقني في سكون!

وكان فقيرا

يشد على بطنه حجرا

كان منكسرا

حافيا..

عاريا..

زأده كلمات

وثروته حفنة من تراب الجزائر!

ثم يضمّن مقطعه الشهير (شغلنا الوري وملأنا الدنيا).

وحين نعود إلى ما سبق من النصوص، يلفت نظرنا **خصوصيات المكان**، أو **صورة المكان الثقافي**، لأن " المكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي، أي أن الإنسان يحوّل معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالات وقيمة" (31) كما تقول سيزا قاسم، وقد كتب أراغون في مقدمته لمجموعة شعرية لمحمد ديب (32) موضحاً أنه رغم سقوط حاجز اللغة بينه وبين ديب، إلا أنه بقي " غريباً داخل هذا السر الجماعي الكبير"؛ ولذا " لا أحد يستطيع في 1960 أن يمنع الشاعر الجزائري حين يقول أوراس ألا ترتسم في عينيه الصور التي يحملها اللفظ. ومهما كانت موهبة القوانين، لا يوجد بينها ما يستطيع قمع هذه الكآبة، هذا الكآبة الخفية"، موضحاً أنه رغم سقوط حاجز اللغة بينه وبين ديب، إلا أنه بقي " غريباً داخل هذا السرّ الجماعي الكبير" (33).

سنلاحظ انحلال المكان مرة أخرى إلى مكونات أبسط، ففي قصيدة (الجلفة) تقوم صورة العروس البدوية في طبيعة الشيخ والحلفاء و السهوب والثغاء والبدو والراعي لتحقيق معالم ثقافة هي جزء من كلّ وليست الكلّ، ولكنه يحتفظ داخل الصورة بخصوصيتها، بل تحضر صورة المكان الثقافي وتتحد بالتاريخ (أسطورة البدو - الهالليون - سيدي نائل..)، وعلاقتها بالنموذج النسائي الخيالي/الواقعي في آن واحد، هي جزء من هذه الثقافة؛ لأنها تتمتع ويتكرر منه الاستعطاف كشاعر وعاشق (رفقا وأمانا..فارحمي.. وامنحي.. فخذني.. واغفري لي.. مديّ شرشف الفستان.. فكّي.. غطيني.. كوني..).

وفي نفس المنزع نلتقي بقصيدة: تيزي وزو، ويعود هنا أيضاً رمز المرأة، الذي يرسم صورة الوعي بالمكان. ومن الغريب أن المقطع الأول يكرّس صورة الغموض والبعد؛ ولذا يرد الوطن بعبارة صريحة (34):

هَآ تَقِيَّآتْ غَصْنِينْ مِنْ فُضَّة
غَشِيَّتِي الْفَرَاشَاتْ
وَاخْضَلْ بَيْنْ ضُلُوعِي الْبَنْفَسَجْ
غَنِيَتْ لِلْوَطَنْ - الْذَاتْ
لِلْوَطَنْ - الْمَعْجَزَاتْ.
وَرَحَتْ.. يَدَاعِبْ جَفْنِيَّ قَزَّ وَخَزَّ
سَفَحَتْ نَشِيدِي عَلَى الْهَضَبَاتْ
مَسَحَتْ وَرِيدِي عَلَى جَذَعْ زَيْتُونَةٍ
وَاعْتَقَتْ الذَّرَى..
فَجَاءَتْ غَشِيَّتِي بِرُوقْ
وَدَغْدَغْ جَرَحِي نَزَعْ وَوَخَزْ
مَشِيَتْ الْهُوَيْنَا.. قَوَافِيَّ زَقْرَاقَةٍ
وَحُرُوفِي تَنْزَّ.. تَنْزَّ
تَجَلَّتْ لِعَيْنِي بَيْنَ الْغَمَائِمِ حُورِيَّة..

وهكذا تحضر خصوصية المكان منذ البداية في مكونات مثل الفضة، النمش، جذع الزيتون، والذرى.. ويتتبع جزئياته على طريقة رامبو في (حروف العلة)،⁽³⁵⁾ تنطلق المقاطع من حرف هو في النهاية أحد الحروف المكونة لاسم مدينة تيزي وزو؛ ولكن الصورة تتأسس على عناصر المكان⁽³⁶⁾:

- تا - تينة ..توت..
- ..زايان- زمزم.
..زيتونة عبقّت نوافح زيتها
- ..يا - يوم عيد
تخرج الفتيات يحملن الجرار..
- ..واو - وسائد سندس....

ولكنه يتحد مع صورة المرأة في قصيدة الجلفة في نفس التمتع والإباء؛ إذ يتكرر النداء⁽³⁷⁾:

وناديت.. أهواك! أهواك!

أعبد عينيك!

أجثو على قدميك!

أقبل رفلة ثوبك!

ناديت ثانية

ثم ثالثة

ثم رابعة

ثم سابعة

ثم..

ناديت يا ابنة جرجرة!

يا عروس النجوم!..

فما أبعد المسافة التي تفصله عنها، يكرر فعل النداء، بصيغة (فَاعِل) الدالة على طول الحركة، وحرف النداء للبعيد، وبصوت المدّ المتصاعد في الفتح، ويتكرر الأفعال المضارعة متتابعة: أعبد، أجثو، أقبل.. ومن الواضح أن الإلحاح على العدد بهذا الشكل لا يخرج عن نفس السياق. وتكريس مدلول التمتع والبعد. ولنلاحظ أن المكان الثقافي قد فرغ من المكوّن التاريخي وحلت محله عناصر مكانية واجتماعية أخرى مثل: زمزم - والمعركة ضد المستعمر - سجاجيد - قرآن يبكي ومآذن تتصادى.. ولذا بقيت المسافة بين الشاعر والمكان واضحة، هي بين القرب والبعد، وهو يحس بذلك، بالشرخ في وعيه، يقول (38):

تيزي وزو

فُكّي خاتمك.. وحزامك

فكّي طِلْسَمَكِ المغلق

أنتِ السرّ.. وأنتِ الكنز

ويؤيد هذا الفهم الغموض الذي ظل يلف صورة ارتباطه بها (جمر يسهر، خمر تختم بالمسك.. يا نهرا من غسل يا غصنا بلوريا.. هيا نتعانق... جفن يتغامز

من كَلَفَ وأنا .. يصعقتي يصعقتي الغمز..)؛ ولذا يكتشف أن الغموض بداخله هو وليس في المكان؛ لأنه في النهاية جزء منه (39):

وأنا المتصوف فيك

الغارق فيك..

أنا الموقظ ريحك

المستنفر روحك

وأنا اللُّغز.. اللُّغز!

يوجد انكسار أو انفصال داخل الذات، وكأن المشكلة تاريخية؛ أي اجتماعية؛ بمعنى غياب الاتصال أو (الوصال)، ويدلنا على ذلك تكرار نفس معاني البعد والانفصال في قصيدته (وهران) التي هيمن عليها البحر كمكوّن مكاني، ولكن عنصرا جديدا يدخل الإطار الخيالي للصورة، يحاول تفسير هذا البعد والتمزق، يقول (40):

قادم من كهوف الحماقات والموت،

من زمن حجري،

ومن حشرجات الدمن

قادم من جحيم المدن

وبلادي وراء الغمامات تشعل قنديلها

وتسائل كل شهاب يمرّ

بلادي صنوبرة أرقتها الصبابة،

سربُ قطا يقطع الليل نحو الضفاف المضيئة

قافلة في العجاج.. وزنبقة في كفن

آه وهران!

كم تَوَهَّنتي القطارات عنك

وكم مزقتني الخرائط..

ولنلاحظ مرة أخرى تعميم الصورة حين يتعلق الأمر بوعيه بالبلاد (وراء الغمامات، سرب قطا يقطع الليل، قافلة في العجاج، زنبقة في كفن..)، وكأن البلاد محجبة، مخفية، وبعبارات أخرى بعيدة في الضمير. لكنه يكرس صورة تفرد

وهران بين كل الأمكنة التي يختزنها وعيه؛ وهي في الأصل أمكنة ثقافية تحولت لتقابل وهران (41):

تذكرت نجدا، بثينة، لبنى
سعاد وعفراء،
رابعة العدوية والسهورودي.. لكن سحرك أقوى
تذكرت بابل، شيراز، أندلسا
مصر والشام.. لكن سحرك أقوى
تذكرت كل النساء وكل المدائن
كل الأطباء وكل الجنائن
فماذا أغني؟ وماذا أقول؟
وهل يملك المتصوف في حضرة الحق
غير الفناء.. وغير الذهول؟!..
وهكذا ينتهي - مثلما رأينا في قصيدة: تيزي وزو - إلى اكتشاف غموضه هو،
وانفصاله هو، وليس المكان، فيسير في حضنها باحثا عن نفسه (42):
كنتُ في زَخَمِ السكرُ أبحثُ عني
وناديتُ عبر الشوارع ناديت: عثمان.. عثمان!
لكن فستانها
لفَّ بستانها
لفني معها.. واحتواني البخور فغبت.

2- الثورة:

أولاً: ارتبط اسم مفدي زكرياء وشعره بها، فقل: " شاعر الثورة " (43)،
وكرّسته مختلف الأبحاث بهذا الوصف. والحق أنه كذلك؛ بحيث يمكن اعتبار
مدونته الشعرية، الموزعة بين "اللهب المقدس" و "الإلياذة" قصيدة واحدة، وبعبارة
أدق " أغنية واحدة ".

وإذا كان من الإجحاف اختزال معنى "الأغنية" في صفة الغنائية، والتي
بقيت دفاقة فعلا في شعره، فالأمثل ربما أن نقرأ فيها معنى (الهاجس) أو (البؤرة).

وينبغي أن نتذكر هنا أن إحدى قصائد مفدي والذي تحول إلى نشيد وطني، اتخذت طابع القداسة والرمز الوطني، وهو نفسه كشاعر يلمح كثيرا إلى هذا الحقل، ويربط كثيرا في خطابه الشعري بين غنائيه الثورية وبين العناصر المقدسة في ثقافة المجموعة، فسمى ديوانه (اللهب المقدس)، والشعر يرتل كالصلاة، وعمله الشعري صنيع صالح يستدر به المغفرة من الله (44):

أَتُوبُ إِلَيْكَ بِالْيَاذَتِي عَسَاهَا تُكَفِّرُ عَنِّي ذُنُوبِي
ويقول أيضا (45):

بِلَادِي وَقَفْتُ لَذَكَرَاكِ شِعْرِي فَخَلَّدَ مَجْدُكَ فِي الْكَوْنِ ذِكْرِي
وَأَلْهَمْتَنِي ...

وليس تواتر ضمير المتكلم بأنواعه مجرد تأكيد للذات كما فهم أحمد سليمان الأحمد (46)، بل يهدف إلى إلغاء المسافة بينه وبين الثورة، رغم أنه في الأصل جزء منها، لكنها في واقع النص تتفصل عنه، ويتركز الخطاب على أدوات التكرار والتأكيد على الهوى والعلاقة القوية بينهما.

وإذا أخذنا في الاعتبار خطية مسار قصيدة الإلياذة في إطار حركة ممتدة وعادية للزمن، فإن الثورة فيها وفق لحظات تاريخية تخضع للوصف والتتابع التاريخي، فتحول النص إلى ما يشبه المنظومة - كما في المكان - وقد سبقت ملاحظة الباحثين أهمية (الإلياذة) كنص مؤرخ للثورة والمكان، فهي تبدأ مع اندلاع الحدث (47):

تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيْلَةً قَدْرًا وَأَلْقَى السِّتَارَ عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ
وهذه الليلة تستوقفه بسحرها وغموضها؛ ليخلع عليها وعلى حركة الذات والشعب صورا خاصة، ثم ما يلبث أن يحضُر المكان من جديد من خلال الإطار الزمني الموثق في أحداث هامة في تاريخ الثورة:

وادي الصومام	(المؤتمر) 1956
الشريعة	(الجال)
سكيدة	20 أوت 1955
قالمة	(الانتفاضة)

وهكذا؛ بسكرة، وعنابة، وتبسة، ووادي سوف... ثم يتتبع أهم الأحداث المرتبطة بالطلبة، ثم المفاوضات، إلى طلوع فجر الاستقلال.

وهكذا ضاعت الفرصة في هذا التسجيل الدقيق، انطلاقاً من تصور غير فعال للذات، وللفن الشعري الملحمي على الأقل، ويمكن قراءة هذا الاستنتاج في مقدمة صديقه المرحوم مولود قاسم وهو يصف ظروف مولد النص، فقد كان هو صاحب الاقتراح سنة 1972، ثم تعاون مع المرحوم عثمان الكعاك الذي كان حاضراً في تحضير المادة التاريخية للشاعر، فكان المقطع يقدم إليه فينظمه ليلاً - هكذا - وعندما يتوقف " عند نقطة تاريخية ما، ويود التأكد والاطمئنان، يهتف من الرباط...إلى في الجزائر - يقول مولود قاسم - و إلى الأستاذ عثمان الكعاك في تونس.. وهكذا كان ذلك الحوار الثلاثي الليلي عن تاريخ الجزائر، بالذات، وبصفة أخص، وعن التاريخ المغربي عموماً، وعن التاريخ الإسلامي بصفة أعم، بين هذه العواصم المغربية الثلاث، لتستقر النتيجة، وتتركز، وتسجل، وتخلد في عاصمة الجزائر، مقر الملتقى، وصاحبة المبادرة في الإلياذة، كنقطة الارتكاز والمنطلق، تشع منها الإلياذة على مجموع المغرب.. " (48). ومن هنا فقد وجهت أكثر نحو النظم، وإذا تصورنا أن ذلك يتم وفق حدود المادة التاريخية الدقيقة والاعتبارات الخارجة عن النص، فإن مسارها قد حول منذ البداية.

و رغم ذلك، وحتى تتضح الصورة أكثر، وننأى عن تتبع الجزئيات، فإنه يمكن تجميع الدلالات الأساسية للقصيدة فيما يلي:

- الأمكنة مهما اختلفت، ومن ورائها أفرادها، شكّلت وحدة الثورة، فهي كلّ يضمّ الأجزاء ويوحدها.

- الثورة هي الوسيلة الوحيدة للتحرر؛ أي أن القوة كحل هي نتيجة توصل إليها الشعب بعد فشل حلول أخرى.

- القوة هي التضحيات، وصور التضحية دموية مثل صور الإرهاب الاستعماري.

- ما بعد الاستقلال عمل جماعي من أجل التنمية، لكنه أطلق الخلاف، فهو مثلاً يرفض الاختيار الأيديولوجي اليساري.

ثانياً: ربما لم يكن جيل السبعينات قادراً - لدى الكثيرين - على تصور أكثر فعالية في ربط الثورة كمكون للذات وبين واقع جديد، فاتجه في الغالب إلى نزعة تسجيلية جديدة من جهة، ونزعة أنجزت مشروعاً للشكل الفني للشعار، ومن الواضح أن الظروف السياسية، وتكوين الشاعر، وبساطة ثقافة المتلقي المبنية على معاداة الحداثة، وتوفر أسباب العيش الحسن، ونحوها من الأسباب، غيّبت وأبعدت كل محاولة لمراجعة موقع الثورة داخل الممارسة الإبداعية في الشعر خاصة، فكانت القصيدة "ثورية"؛ أي بشكل أساسي مناسبة، عمادها الاستمرار في تركية نخبة الثورة كرجال مرحلة مقدسة، وليس كمضمون.

هل تغيرت الأمور في الثمانينات؟ سنلاحظ أن لوصيف عثمان ينطلق منذ بداية الثمانينات (الكتابة بالنار) و (شبق الياسمين) من واقع مظلم، يلح كثيراً على ترديه وإفلاسه، وتلقانا عبارات شديدة الدلالة على الفشل الذي تسبب فيه آخرون؛ أي فشل غير ذاتي، بل فرض على الإنسان⁽⁴⁹⁾:

- نصارع العواصف الهوجاء

نسقط في بوارنا..

- نبدأ من خرابنا

نبدأ من حدادنا..

- هزقت جرار دموعي

على شبق الأرض فانهمرت في الصقيع

وعبر حقول الرماد الحزين

والحقيقة أن صورة هذا الخراب والانهيار تلح عليه من الداخل؛ ولذا لا ينتبع مظاهرها في الخارج بل يتسع مداها في الأعماق، فتقوم صورتها على حدس ونفاذ قوي في عمق الأشياء، ولكنه لا يضيّع مفهوم هذا الانسحاق وسط معاني العدم والتفاهة التي سادت الكتابة الشعرية وأسرتها، حتى انحصرت في تهويمات ميتافيزيقية وبهلوانية يعتقد أصحابها أن انغلاقها وفراغها صميم الإدهاش الشعري، بل يضعنا أمام أزمة جيل⁽⁵⁰⁾:

وانتشل جيلنا الذي شرّده في الصحارى وأعلنوا إفلاسه

ففعل (شردوا) و(أعلنوا) هو قمة التعبير عن إدانة من كان الجيل ضحيّتهم؛ وإحساس الشاعر قوي بانسحاقه وغيابه ومعاناته لمختلف أنواع الظلم والتمييز والقهر والانحطاط الاجتماعي والحضاري على وجه الخصوص. ومن غير الموافق حقا فهم لوصيف فهما مغلوطين بالتأكيد على اغتراب روحي أو وجودي كما قد نجده في مكان آخر، فالقراءة المتعمقة تبين خلل هذا الاتجاه، وبعبارة أخرى فإن أزمة الجيل واقعية أو اجتماعية.

لم يكن إذن جيلا فاشلا بالتأكيد؛ إذ تدل ظواهر كثيرة على عظمتها، إنما كان جيلا حزينا وغاضبا، فقد اكتمل وعيه في الوقت الذي برزت فيه كل تلك الهزائم والانتكاسات على السطح، فأدرك أن ثورة أسلافه قد سُرقَت وصُودرت، وأن مثله العليا قد نخرتها كائنات السياسة والابتزاز، وأدرك أيضا أنه ولد في زمن النهب والنفاق، وليس له إلا الفقر والتعاسة، فهو جيل يختلف عن شيوخ السبعينات من الثوريين المخدوعين أو المنافقين؛ لأن هؤلاء كانوا ما يزالون يتزحون تحت نشوة الانتصار العظيم، وما يزالون يحاولون فهم ودراسة أيديولوجيا، تبدو -بشكل أو بآخر- مقبولة لديهم؛ إذ لم يسمح الوضع الداخلي والخارجي كذلك - خلال لحظات الصراع الكبرى - بالالتفات إلى غيرها، ويمكن القول أيضا إن المستوى العلمي والثقافي وحتى درجة الوعي لم تكن قد بلغت درجة تسمح بتأمل عميق، وليس ذلك من تقصير الطبقة الثقافية لتلك الفترة، بل للأسباب التي ذكرتها آنفا، ولسبب آخر لا يقل أهمية، ويتعلق الأمر بمقدار تطور الاتصال، فما توفر من ذلك في الستينات والسبعينات لا يقارن تماما بما توفر في الثمانينات ثم التسعينات، كما كان للتطورات الكبرى في الثمانينات مثل هدوء وبداية خمود الصراعات الكبرى، وتقارب الأنظمة، وانفجار الاتصال، ومرونة أنظمة الحكم من الداخل وتغير تعاملها مع الوافدين، كل هذا كان له أثر كبير في تغيير الوعي بالأشياء.

فمن الواضح قراءة محنة جيل الفقراء وإصرارهم على الجرح والثورة، وكأنهم رغم بعدهم عن الإطار الزمني للثورة يحسون بهويتهم من خلالها،

وستظهر في صورة مجردة ترتبط بالتغيير أكثر مما ترتبط بالزمان أو المكان،
يقول في قصيدة الأوراسية (51):

هاموا بها.. فالريح لاهثة	في دربها.. والطير والشجر
والأنبياء يسبحون لها	وتحُفُّها الآيات والعبر
هبطت من الأوراس فارتعدت	منها الدنى وتطامن القدر
أنا أول العشاق همت بها	في العاصفات.. وهامت البشر
.. بدوية اللفات نظرتها	نهب.. فكَمَّ صلى لها التتر
.. وعلى الفلا حلت ظفائرها	فتَفَّيًّا الفقراء وانتشروا..

وهكذا، يعود هو بنفسه في الزمن إلى الثورة، ليأخذ منها حكمتها العظيمة، فهو لا يكتب للثورة أغاني أو شعارات تعلق في حفلاتها وأعيادها، بل يتحد بأكثر رموزها بعدا، ملامسا عظمته وعظمة الإنسان -الكادح- خاصة، من أنوار عظمتها هي. ففي قصيدته (العناق الطويل) المذيلة بقوله: رحلة في جسد الحبيبة الثورة، تتمركز على التزام تام بلحظة الانفجار، سخر له طاقة هامة من الرموز والصور المكثفة (52):

كاشتعال البحور في الأجفان	التقينا على نزيف الأغاني
وتعانقنا بعد دهر فراق	كعناق البركان للبركان
واعترضنا الغرام شهقة ملح	وانغمسنا في لجّة النيران

وهذا الفناء والحلول في لحظة عنف صوفية، أيقظه على ينبوع النار في ذاته، فرأى نفسه بركانا يعانق البركان المقدس، حيث لا شعارات ولا تصفيق بل هو الملح والنار والنزيف، إنه لا يكذب على قاريء لا يرى الثورة حوله أو فيه، ويرى في نفسه امتدادا لذلك الانفجار العاصف، ولذا يمضي في تصوير نشوة التلاحم والغوص في أغوار لحظة الحق، فانكشف وجه الثورة في داخله، فعانقها وراح يقرأ في عينيها. وينتهي شهيدا فقيرا ليس له إلا الحل والصبابات.. ويغرق في ملامح أسطورية، يراها الشاعر فقط؛ لأنه هو الشهيد، و رمز البطل الذي يموت بعد أن خطفته فتنة عيني الثورة اللتين رآهما الشاعر. وهذا الشهيد يشكل ملحمة الشاعر وأسطورته، ويرى أنه هو، أو أنه الجيل الذي يحس بميلاد قضية في

أعماقه، فتبقى صورة هذا الشهيد مثالا وشاهدا على سمو لم يلحقه الطين والدنس،
يقول في قصيدة أخرى (53):

لَيْلَاكَ الْفَجْرَ عَلَى جِبْهَتِهِ
مَازَالَ يَخْضَلُ
وَفِي عَيْنِهِ تَنَسَّابُ الزَّوَارِقِ
وَالْنَدَى فِي شَفْتَيْهِ
سُورٌ يُوحِي بِهَا الْوَرْدُ وَتَتْلُوهُ الْحَرَائِقُ
لَتَقُمْ سَيِّدَةُ الرَّمْلِ لَهُ
وَلَتُسْدِلَ الشَّمْسُ عَلَيْهِ شَعْرَهَا الْمَحْلُولَ
وَلَتَمَشِ إِلَى مَرْقَدِهِ كُلِّ الْبَيَارِقِ
لَمْ يَمِتْ
لَكِنَّهُ حَتَّقَ فِي الْغَيْمِ وَأَغْوَتْهُ الصَّوَاعِقُ
فَارْتَمَى فِي اللَّجَّةِ الْحَمْرَاءِ
وَأَنْحَلَ حَنِينًا
وَزَنَابِقًا.

3- التاريخ:

يبدو التاريخ باتفاق الباحثين عندنا مادة ثرية لإسناد العمل الفني وتخصيبه،
كتب أبو القاسم سعد الله سنة 1954 مقيما شعرنا الحديث، يقول (54): " والجيد منه
لا يعدو حدود المعاني المكرورة والألفاظ الجاهلية، وإن شعراءنا بمعزل عن الأمة
ومقتضيات الإنسانية، وليس بينهم من تحمل الأمانة التاريخية، ونهض برسالة
الشعر على وجهها الصحيح ". وهذا المعنى يلح ويتكرر كثيرا لاعتبارات كثيرة:
- رد فعل على تهميش الثقافة المغاربية، ولذا يرد التأكيد على ثراء التاريخ
الوطني.

- تصور صحيح لتقويم العمل الفني في تعامله مع التراث التاريخي المحلي،
وضرورة الإفادة منه.

- أهمية التاريخ في العمل الفني، وفي الانسجام الثقافي والسياسي للأمة بل ومناعتها.

وبالنظر إلى موقع الجزائر، وقَدَم تاريخها، والحركية الشديدة في أحداثه، فإننا نستطيع أن نلاحظ ما تولد عنه من تنوع ثقافي، سيقراً شكلياً من خلال تقاطع حركات الأحداث زمنياً في إطار دول وفترات وتحالفات وفترات متغيرة، ولكنه يقرأ أيضاً من خلال المضمون الثقافي له؛ إذ تحولت الفترات الزمنية من إطارها الزمني الوقتي إلى علامات على تحول في الثقافة أو إضافة إليها. وتبدو فترات الصراع داخل هذا التاريخ متنوعة، بين تدافعات محلية سياسية لا شأن لها بالبعد الثقافي، واصطدامات بين عوامل المناعة في الثقافة المحلية والثقافات الوافدة ولكن في صورة مادية، لارتباطها بالغزو العسكري غالباً.

وهكذا، حضرت كل شروط الملحمة، وصارت مطمح الشاعر، أو الشاعر الذي يرجو الارتقاء إلى صف شاعر المجموعة، وإذا عدنا إلى سعد الله، فإن في إمكاننا الوقوف عند قوله في مقاله (أرض الملاحم في طريق إلياذة جزائرية) ⁽⁵⁵⁾: " إن أرض الجزائر أرض ملاحم، ومشاركتها الفعالة في تثبيت أسس الحضارة الإنسانية منذ العصور الأولى، وقلّما يوجد شبر منها لم تسقه الأقدار دماً، ولم يكن مسرحاً لحادثة تاريخية عظيمة، فهي من هذه الناحية غنية بمواد الملحمة". وهذا الإنجاز هو من عمل شاعر ما " نهض برسالة الشعر على وجهها الصحيح، وكان لأمته القابعة في الظلمة مكان هوميروس في اليونان" ⁽⁵⁶⁾.

وبإحياءات سعد الله ومطالبه نحو الشاعر سنة 54، ثم باقتراح مولود قاسم، وإيماناً بالتاريخ كعنصر مكون للذات، اتجه مفدي إليه، وهو على وعي تام بما ينتظر منه في هذا المجال كشاعر يمثل المجموعة، ويرغب في تمثيل صورة التاريخ في وعيها. وإن التاريخ يحضر بقوة في نصوصه، بل يحضر هاجساً مركزياً، وقد يكون قد اكتسب مزيداً من التقدير بفعل مشاركته في صنع أحد أبرز أحداثه، ولكونه أيضاً أميناً على خطه العام وملتزمًا بواجبه كشاعر خاص نحوه، ولذا نفهم أكثر، ما أسلفناه حول توجهه لإنجاز ملحمة وطنية، تهدف أساساً إلى تسجيل التاريخ وإعادةه إلى السطح، تلبية لحاجة مزدوجة؛ فمن جهة هو يبرهن

للمشرق المتعالي على الثقافة المغربية ثراء الذات وقوة الهوية، وللغرب على وجود المجموع كأمة متميزة وراسخة، ومن جهة أخرى يعيد ربط أجيال جديدة هي في الغالب متهمّة بإهمال التاريخ، بل وبالتنكر له. ولهذا بدأ القسم التاريخي في الإلياذة بقوله (57):

وأوقفتُ ركب الزمان طويلاً أسأله عن ثمود.. وعاد
وعن قصة المجد... من عهد نوح وهل إرم... هي ذات العماد؟
فأقسم هذا الزمان يميناً وقال: الجزائر.. دون عناد!
وورود (ثمود وعاد وعهد نوح وإرم) كعناصر دالة على تناهي الرسوخ في القدم، يلبي رغبته في مقاومة ادعاءات الخصوم والأعداء، ويفتح الباب أمامه لاستعراض التاريخ، فهو من هذه الناحية مدخل إلى الموضوع الذي قصد إليه. لكن الإلياذة تحولت إلى ما يشبه كتاب تاريخ شديد الدقة، فانقسمت إلى ثلاثة عهود أو أقسام (58): التاريخ القديم للجزائر، ثم الوسيط، ثم الحديث والمعاصر.

ويمكن - للاختصار - تلخيصها ضمن هذا الجدول:

الفترة	الشخصيات والأحداث	الصفحة
العهد الأمازيغي	ماسينيسا: الحروب	39
	يوغرطا : توحيد المغرب - العز - الحكم الراشد	39
	تاكفاريناس: الحروب	40
	فراكسن: الحروب	40
	أوغسطين: مكانته العلمية والدينية	40
	يوبا الثاني: تأسيس المدنية ونهضة العلم	41
	أبوليوس: القضاء و إبداع القصص	41
العهد الوسيط الإسلامي	عقبة ومنجزاته	43
	انفصال ابن رستم وتأسيس دولة ديمقراطية - شخصيات	44

45	الازدهار في عهد الأغالبة والفاطميين	العهد الوسيط الإسلامي (تابع)
47	بولوغين: ازدهار المدينة وتأسيس الجزائر	
49	الحماديون: القلعة وبجاية	
50	الموحدون: ابن تومرت وأعماله	
51	الزيانيون: يغمراسن وحضارة تلمسان	
52	الحرب في الغرب ضد نصارى إسبانيا	
52	مجيء الأتراك للمآزرة	
53	الاستعمار	العهد الحديث والمعاصر
60-54	المقاومة: الأمير - الزعاطشة - بومعزة - لالانسومر - أولاد سيدي الشيخ - المقراني - الشيخ الحداد..	
68-61	النضال السياسي: - الأحزاب - جمعية العلماء - 8 ماي..	
..69	الثورة - ما بعد الثورة	

وتتكون مختلف المقاطع من عناصر دلالية يشترك معظمها فيها، منها:

- عنصر الرفض والقوة، ويرتبط دائما بالدفاع عن السيادة، التي هي في النهاية تجسيد مادي للهوية.

- عنصر التفوق في البناء والتحضر والإنجاز العلمي والثقافي.

- الهوية ليست خاصة بالجزائر بل هي عنصر يشمل كل المغرب.

- فكرة خلود المجد وبقاء التراث والذكر على مر الأيام.

ويبدو أن مختلف هذه العناصر ذات الصلة القوية بالطابع الملحمي، تحركت أصلا في مسار الرد على خصوم وأعداء يجحدون تميز الجزائر وتفوقها وأصالتها؛ ولذا يقول حينما يتعرض لابن هانيء⁽⁵⁹⁾:

بَرَى الفاطميون، شعرَ ابن هانسي كما يُخلَقُ اللحنُ للمطرب
وأبدع حتى تنبأ مثلي... ولم يتَقَوَّلْ.. ولم أكذب!

عَلَامَ يُلْقَبُ أُنْدَلُسِيَا

فکم حسدونا علی مجدنا

وكم بالجزائر من معجزات

وقالوا الرسالات من مشرق الشمس، لكن يخالفهم مذهبي

ولو أرسل الله من مغرب

وهكذا، فإن المشروع كله قد تركّز على استغلال التاريخ في الصراع الثقافي، ولرسم معالم الهوية التي لا تتفصل فكرياً أو ثقافياً عن الأحداث التي انتهت زمنياً، وتستمر في مخزون الذات الجماعي، في صورة موروث مشترك ومتنوع وأصيل وقوي ومنافس أيضاً، ولذا لا يتعلق الأمر هنا بالاستعمار وحده، بل بتمثل الهوية نفسها. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن معالم الذات تبرز في شعر مفدي من خلال التاريخ أكثر منها في المكان، ولكن عن طريق بناء يلتزم التسجيل إلى درجة الصرامة العلمية.

ثانياً: لم يكن التاريخ في ذهن جيل الثمانينات حاضراً على هذا النحو، ولا مرتبطاً بصراع ما - على الأقل آنياً - والقصيدة الحديثة نفسها ابتعدت في توظيف التاريخ عن المنحى التسجيلي، وفضلت إعادة بنائه من جديد في ضوء مسار الحاضر؛ أي إشراكه كعنصر بنائي ودلالي أساسي في تركيب العمل الفني، سواء تعلق الأمر بالشعر ورموزه أو بالرواية كذلك.

هل كان يعادي الجيل التاريخ؟ سنقرأ للوصيف عثمان في قصيدة (الطوفان) كل الأزيمة، يقول في مطلعها ⁽⁶⁰⁾:

عاریا تحت وابل الأملاح

سرت والليل مُطبق والدياجي

في رماد السنين أمشي الهويناً

ضارباً في متاهة من سراب

ولنسجل أن وقوفه عاريا في صحراء الملح يحصي الفجائع والجراح، متصل أصلا بهاجس النتيه الذي سكن شعره، وهو منبعث أيضا عن اكتشاف الخراب العام، ووقوفه هكذا، لا يعني تجربة العدم ومواجهة اللامعقول والعبثية، بل إن الخراب

وتراكم فجائع وجراح الجيل هو الذي طمس الحقائق وأخفى معالم الأفكار ومعاني الأشياء أمام الشاعر؛ ولذا يسير ويضرب وسط الليل المدلهم، حيث تنتشر الأشباح ورماد السنين، وتتحول المفاز والأمجاد إلى موات (61):

والتواريخ ترتمي بطريقي جثثاً من جنائز الأفراح
والحضارات طحالب وزجاج يتشظى مبخرات في الرياح
لكن أين هو التاريخ داخل هذه التجربة؟ وأين هي حدوده ومعالمه؟ ولماذا غاب الإطار الزمني عنه؟. يبدو أن مثل هذه الأسئلة ستبقى مطروحة، غير أن أزمة الجيل قاربته من خلال توحيد رؤيته إلى عناصر الهوية؛ أي أن إفلاس خطاب الآخر الرسمي وحّد الجيل للبحث في أزماته، ومحا كثيراً من الفوارق والانفصامات داخل عناصر الهوية، وسيكون تصاعد الأحداث ببداية سقوط الأيديولوجيات أهم ما يعيد الشاعر إلى منطقة الذات، ولكن في صورة كتلة واحدة وإن تعددت أجزاؤها، يقول لوصيف (62):

وسجدت.. فقالوا جنوبية من بنات الجزائر

ثم لثمت يديها فغنت:

أنا البدوية بنت الذرى

بنت مليون جرح

و مليون شمي

و مليون معجزة دمويه

من شوامخ أوراس

الونشريس

حفيدة عزّ.. ترعرعت تحت سيوف الأمير

مُسربلة بالضُّبى..

وابن باديس غمّس في دمه الأمزيغي

ضادا إلهية النبرات

ولنلاحظ هنا أن الثقافة كلها قد توحدت في النص في صورة امرأة تكوّنت من مختلف العناصر، وتآلفت دون انفصام. ومن هنا يتكرر إبحاره عبر الزمن، ويرى نفسه ممتدا من عهد الحَقَب المظلمة إلى الآن، فهو لم يتغير، ورحلته (63):

حَقَب قد خلون
وأنا شارد في مهب السّدم
لم يكن فيّ دمّ
كنت طيفا من الكهرباء
ولي قوة الكون إذ يحتدم
أي لغز أنا؟
أي أسطورة بالردى ترتطم
وتظل تسافر من رحم لرحم؟
..كم عبرت صحارى القرون العجاف
هتكت حجاب الظلم
وتسلقت فجر القمم
كم وقعت على هامتي ميتا
غير أنني أرفض أن أنهزم!
لم أزل منذ مليون عام مضى
أتذكر كل الملاحم والمعجزات
وكل الصواعق كل النيازك
كل البراكين كل الحمم..

ويبدو التاريخ هنا جزءا من وعي الشاعر، ومثل مفدي تلح عليه فكرة الوجود المتجذر الذي لا حد زمني له، مما يجعل ذاته تقترب ببداية الخلق ويجعل الأرض أسطورة، اغتنت بمختلف المعجزات والملاحم، ولكنه يحس بموت التاريخ وغيابه عن الوعي، لذا بقول في نفس المجموعة (قالت الوردة) (64):

عدت من رحلتي
من تواريخ منسية

وعوالم مطمورة تختمر
جبت أصقاع كل المجاهيل
مخترقا سبلا طمستها
رياح القدر.

لقد تكرست فكرة البحث عن الذات داخل التاريخ؛ لأنه مدفون ومنسي،
وسيجد هويته تتخلق في كل مرة كما سبق، ويرى عناصره في داخله، رغم تعددها
إلا أنها لا تفككه بل تنميه وتقويه (65):

أول الخلق عشق
وأوله شهقة واشتعال
وتمرّ التواريخ
ترتسم الأرض
يكتسح الماء كل الصحارى
وكل الجبال
وأنا المتشنت بين السلالات
لازلت أحيا
أموت
وأولد
حتى تيوأت عرش الجلال
وتساميت نحو الكمال.

لقد نمت في ذهنه آية الخلق ملتحمة بأساطير التكوين والبدائية، ففي رحلته يشهد
ميلاد الحياة، ثم اندفاع الطوفان، ويبقى داخل الدورة اللامتناهية يولد ويموت
ويرتقي حتى يبلغ حد الكمال. وتجذبه آية الخلق في محو الأشياء وعناصر الحياة
داخل كتلة طينية واحدة، كمعادل لتخلق الذات من العناصر المتتابعة (66):

كي أصير إلى صورة
تنهّج دندنة وخیال
إنه الطين صيرورة النبض

أسطورة الأرض
يا آية الطين
فيضي على الملكوت سنًى
و لآل
وامحقي كل زيف
وكل ضلال!
إنها الروح تقهر كل محال
وهي الأرض بالمعجزات تضج
هنا أبحر تتغوى
هنا شجر وظلال..
وفي نفس السياق نقراً الإصرار على البقاء للإنسان الذي امتدت جذوره بعيداً،
ويتحدى الأعاصير والزمن المجدب⁽⁶⁷⁾:
من رماد الموت نأتي شجراً يمتد في التاريخ نأتي
والنوافير على أهدابنا. نأتي وننثال حنيناً في رمال الزمن
الميت..
وهكذا ينبعث التاريخ من الأصل، من الأرض التي دارت دوراته فوقها
ومنحته الخلود⁽⁶⁸⁾:
هذه الأرض عبدناها، انتشرنا في خلاياها، امتزجنا
بشذاها، وحملناها صليباً في المنافي. هذه الأرض رضعنا
ثديها، كنا صغاراً وهي أم، وهرمنا، غير أن الحب لا يهرم
يا ليل التشهي والتحدي! إننا الآن على الرمل المدمى نكتب
الشعر، ومازلنا نغني، آه يا ذكرى الرضاع!
وفي النهاية تتحدّ الذات وتمتد إلى حضور دائم، وإصرار على الانبعاث من
جديد⁽⁶⁹⁾:
أقسم الآن بأننا ما انكسرنا.. يا نبي الفجر! مادمت
تبتّ الحب فينا، وسنبقى قمر الليل الذي لا يتلاشى، ويصوغ

الحب منا، نملاً الأرض بشارات ونورا.. أقسم الآن بأنا قد بدأنا
وانصهرنا وحدة واحدة، صرنا حضورا، وانتشرنا في مسامات
الليالي، في زغاريد الصبايا في الفجاءات التي تخطفنا غصبا
ونهباً، في المراثي والأغاني، في مروج الموت، في حلم الجياح.
ويمكن أن نستنتج مما سبق أن الفرص كانت مهيأة أمام الشعراء لتمثل الذات
من خلال عناصر جد خصبة كالمكان والثورة والتاريخ، وهي قائمة في نفس
الإنسان الجزائري، مرتبطة بقضايه، ومتصلة بوجوده، وبمختلف الصراعات
واللحظات الصعبة التي عاشها، غير أنها فرص ضاعت في كثير من الأحيان، كما
أن النزعة للتجميع انطلاقاً من فهم خاطيء لتكوين العناصر داخل الصورة، أدى
في الغالب إلى انفصالها، وهو ما يدل على ضعف الانسجام داخل الذات نفسها بين
مختلف المكونات المتراكمة عبر التاريخ. لقد انزعج بعض باحثينا⁽⁷⁰⁾ حين رأى
غالي شكري يعد ثلاثية محمد ديب وأعمال مالك حداد وكاتب ياسين أكثر تمثيلاً
لفكرة الثورة الجزائرية، محتجاً بحمل الشعر لرنين الثورة قبل الرواية، ولكن باحثاً
جزائرياً وهو أبو القاسم سعد الله قد كتب قبل غالي شكري؛ أي سنة 1959،
يقول⁽⁷¹⁾: " إن النثر أشد التصاقاً بالأرض من الشعر. وقد تجلت هذه الحقيقة في
النثر الجزائري بعامة، والرواية بخاصة"، ويقول⁽⁷²⁾: " فلا بد علي أن أقول: إن
شعرنا المعاصر لا يمثلنا مهما تواضع وحمل الفانوس السحري إلى المغاوير،
فأبرز ألوانه المناسبة والحكاية وجر الذبول". فمسألة تقييم إضافات الفن إلى
ضميرنا وذاتنا ومدى قدرته على الوعي بها، لا تتعلق بالتفاخر أو الدفاع المتسرع،
بقدر ما تتطلب البحث الهادي والرصين.

الهوامش:

- (1) ألبير كامي: الإنسان المتمرد. ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط2/1980، ص: 339.
- (2) أندريه ريستسلر: الجمالية الفوضوية، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1/1982، ص: 46.

- (3) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط1/1979، ق:1، ج111/1.
- (4) مقدمة إلياذة الجزائر، لمولود قاسم نايت بلقاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992، ص:12.
- (5) مقدمة الإلياذة، لمولود قاسم نايت بلقاسم، ص:12-13.
- (6) الطاهر بلحيا: تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، 63-64. و يبدو أنه أخطأ حين فسّر (أم إفريقيا) بالجزائر العاصمة؛ إذ المقصود "كنيسة سيدة أفريقيا" (Notre dame d'Afrique) المشرفة على العاصمة.
- (7) إلياذة الجزائر، 23.
- (8) الإلياذة، 24.
- (9) الإلياذة، 25.
- (10) الإلياذة، 26.
- (11) الإلياذة، 27.
- (12) الإلياذة، 28.
- (13) الإلياذة، 29.
- (14) الإلياذة، 30.
- (15) الإلياذة، 31.
- (16) الإلياذة، 32.
- (17) الإلياذة، 33.
- (18) الإلياذة، 34.
- (19) الإلياذة، 35.
- (20) الإلياذة، 36.
- (21) الإلياذة، 36.
- (22) صالح خرفي: ملامح الجزائر في شعر الثورة، نقلا عن: الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ 1945 إلى 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص:83.
- (23) الإلياذة، 19.
- (24) الإلياذة، 20.

- (25) الإلياذة، 23.
- (26) غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2/1993، ص:171.
- (27) لوصيف عثمان: قصيدة:(الكتبان)، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، (د.ت)، ص:21.
- (28) لوصيف عثمان: غرداية، الجزائر، (د.ت)، ص: 81.
- (29) غرداية، ص: 66.
- (30) غرداية، ص: 69.
- (31) سيزا قاسم: مقدمة ترجمتها لمشكلة المكان الفني، ليوري لوتمان، في: جماليات المكان، تأليف جماعي، سلسلة عيون، دار توبقال، المغرب، ط2/1988، ص: 64.
- (32) Aragon: (Préface) de: Ombre gardienne: Mohamed Dib, Sindbad, Paris, 1984, P:12.
- (33) Aragon, Ibid, p: 14.
- (34) لوصيف عثمان: أبجديات، هومة، الجزائر، (د.ت)، ص: 61.
- (35) Rimbaud: Voyelles dans: Poésies, (Œuvres poétiques), Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p:75.
- (36) أبجديات، على التوالي: ص: 64-65.
- (37) أبجديات، ص: 63.
- (38) أبجديات، ص: 67.
- (39) أبجديات، ص: 72.
- (40) لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، (د.ت)، ص: 51.
- (41) لوصيف عثمان: براءة، ص: 56.
- (42) لوصيف عثمان: براءة، ص: 59.
- (43) هو عنوان دراسة محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، ط2(د.ت).
- (44) الإلياذة 114.
- (45) الإلياذة 115.
- (46) أحمد سليمان الأحمد: هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت)، هامش ص: 188.

- (47) الإلياذة، ص: 69.
- (48) مقدمة إلياذة الجزائر، لمولود قاسم نايت بلقاسم، ص: 11.
- (49) على التوالي: لوصيف عثمان: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 16، و ص: 18، و لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1/1982، ص: 16.
- (50) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 35.
- (51) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، ص: 87.
- (52) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 48.
- (53) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، ص: 119-120.
- (54) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر بتونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، 1985، ص: 123.
- (55) أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص: 123.
- (56) أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص: 124.
- (57) الإلياذة، ص: 37.
- (58) الإلياذة، من ص: 38 إلى ص: 83. وينظر: الطاهر بلحيا: تأملات في إلياذة الجزائر، ص: 69.
- (59) الإلياذة، 45.
- (60) (61) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 67.
- (62) غرداية، ص: 27.
- (63) لوصيف عثمان: قالت الوردية، الجزائر (د.ت)، ص: 15-16-17.
- (64) لوصيف عثمان: قالت الوردية، ص: 24.
- (65) لوصيف عثمان: قالت الوردية، ص: 36-37.
- (66) لوصيف عثمان: قالت الوردية، ص: 37-38.
- (67) لوصيف عثمان: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 33.
- (68) لوصيف عثمان: أعراس الملح، ص: 33.
- (69) لوصيف عثمان: أعراس الملح، ص: 34.

- (70) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1/1985، ص: 33.
- (71) أبو القاسم سعد الله: مرجع السابق، ص: 56.
- (72) أبو القاسم سعد الله: مرجع السابق، ص: 123.
- قائمة المصادر والمراجع:**
- (1) مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، تقديم: مولود قاسم نايت بلقاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992.
- (2) لوصيف عثمان: نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، (د.ت.).
- (3) لوصيف عثمان: غرداية، الجزائر، (د.ت.).
- (4) لوصيف عثمان: أبجديات، هومة، الجزائر، (د.ت.).
- (5) لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، (د.ت.).
- (6) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1/1982.
- (7) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- (8) لوصيف عثمان: قالت الوردية، الجزائر (د.ت.).
- (9) لوصيف عثمان: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
- (10) الطاهر بلحيا: تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- (11) الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ 1945 إلى 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت.).
- (12) غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2/1993.
- (13) سيزا قاسم: مقدمة ترجمتها لمشكلة المكان الفني، ليوري لوتمان، في: جماليات المكان، تأليف جماعي، سلسلة عيون، دار توبقال، المغرب، ط2/1988.
- (14) محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، ط2(د.ت.).
- (15) أحمد سليمان الأحمد: هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت.).
- (16) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر بتونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، 1985.
- (17) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1/1985.

(18) Aragon: (Préface) de: Ombre gardienne: Mohamed Dib, Sindbad, Paris, 1984.

(19) Rimbaud: Voyelles dans: Poésies, (Œuvres poétiques), Garnier-Flammarion, Paris, 1979.

تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء

أ. حجاب عبد اللطيف

جامعة المسيلة

لا مناص لأي شاعر كان، وفي أي عصر كان من أن يرجع ويستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، حتى وإن تعددت مشاربه الثقافية و إبداعاته الشعرية، فقد يجد نفسه مجبرا في الارتباط بتراثه - في بعض الحالات في زاوية من زواياه المتعددة.

ولا شك أن تجارب السابقين واللاحقين من الشعراء المبدعين أثبتت صحة هذا المنظور وهذه الفكرة، فالشاعر (أدونيس) على سبيل المثال رغم محاولاته للتوصل من أشكال التراث، إلا أنه لا يجد مناصا من استعمال الرموز التراثية كمجال لإبداعه الشعري.

لذا فعلاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر بالتراث قوية إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة، حيث رافقه هذا التراث منذ بدء النهضة ولم يخف التشابك بينهما بل ازدادت وقويت لحمته حتى انتهى إلى الاتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة.

وضمن هذا المسار نجد أشكال التراث الديني المتنوع بدلالاته المختلفة، وطرق توظيفه عند الشاعر مفدي زكرياء.

فللهذه الأولى نكتشف أن شعره والتراث يشكلان ثنائية متلازمة، وهذا من حيث براعة الشاعر في استلهاام التراث، منوعا باستخدامه ومتعمقا في دلالاته، فلقد كان بالنسبة إليه هو الينبوع الدائم المتفجر بأصل القيم وأنصعها وأنقاها، والحصن المنيع الذي يلجا إليه كلما عصفت به العواصف، فيمنحه السكينة والأمن.

وعند تتبعي لمحتوى دواوين الشاعر، اكتشفت رصيذا دينيا متعدددا في شعره، حيث أن عملية الإبداع الفني عنده ارتبطت بالروافد الدينية ارتباطا وثيقا، بل وجدت فيه مصبا صالحا لاستعمالها " فأكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة

تراكمية، ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أن لا وجود لمبدع يخلص لنفسه، وإنما مكون في جانبه الأكبر من خارج ذاته بوعي أو غير وعي" (1) . ولمعرفة أشكال التراث الديني يجب أن نرصد الخطوط الداخلية الواردة والتي من خلالها تتجلى أصالته الحقيقية، فالروافد التراثية لقيت اهتماما كبيرا من الدارسين المحدثين في الغرب أو الشرق على السواء، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر هو نص عقيم، يقول (رولان بارت) "إنه نص بلا ظل، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم" (2).

فالشاعر قد أفاض في هذا المجال باستعمال تقنيات التضمين والاقتباس من التراث الديني عامة والقران خاصة، مشكلا بذلك ما يعرف بالتناسل حسب المفهوم النقدي الحديث، فنحنس وكأن هناك اتحادا وتزاوجا في الأحكام المتن والاعتماد الواعي فيما يفعله الشاعر في إبداعاته الشعرية بين وضعياته الذاتية وبين اقتباساته، إذ من خلالها تصبح الإنتاجية الشعرية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة، ذلك أن المبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة والارتداد إلى التراث واستحضاره من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع، يقول الناقد محمد عبد المطلب "فالاقتباس يمثل شكلا تناسليا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف افتتاح لشيء من القران أو الحديث وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي" (3) ومادام التناسل قد دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الإنحاء جزءا أساسيا في البنية الحاضرة.

فإننتاج مفدي زكرياء الشعري يدخل دائرة التناسل كإقتباس بشكل كلي وموسع، إذ نلاحظ تداخل الصياغة القرآنية مع النص الشعري حتى لتكاد تسيطر عليه سيطرة كاملة، بحيث لا تخل قصيدة من قصائده من تلك المضامين الدينية المستمدة من القرآن أو الحديث أو من رموز التراث الديني عامة. ومن النصوص المتداخلة مع السياق القرآني قصيدته المعنونة (ألا إن ربك أوحى لها) قوله:

هو الإثم زلزل زلزالها فزلزلت الأرض زلزالها
وحملها الناس أثقالهم فأخرجت الأرض أثقالها
وقال ابن آدم في حمقه يسائلها ساخرا: مالها؟

فلا تسألوا الأرض عن رجة تحاكي الجحيم وأهوالها(4)

وهذا الاستمداد يتكرر عنده في سبع مواضع أخرى مختلفة، إلا أن الطرح يختلف بين النص الغائب والنص الحاضر، ولكن الشاعر أجاد توظيفه، حيث ربطه بالراهن المفروض آنذاك والمتمثل في نوعية الغضب وروح الثورة، وضرورة تغيير الأوضاع السائدة، فالزلزال كما هو معروف يتم في لحظات قليلة وسريعة ليقلب طبيعة الأوضاع والأشياء عن ما كنت عليه إلى أخرى مغايرة، فالدلالة واضحة إذن وهي حتمية التغيير .

ونوع ثان يستمدده الشاعر من النص القرآني لا يقل أهمية عن (الزلزلة) هو (ليلة القدر) وما تحمل من رموز ودلالات أسماها فكرة الخلاص المنتظر، لذا فلا غرابة أن يتكرر توظيفها عند الشاعر إذ أن طبيعة الراهن هي التي فرضت عليه ذلك يقول في قصيدته
(سننار للشعب).

سلو مهجة الأقدار هل جرسها دقا وهل خاطر الظلماء عن سرها انشقا
وهل ليلة القدر التي طال عمرها تنفس عن فجر لها، يصدع الافقا
وهل كف هذا الدهر عن غلوائه وأنصفنا هذا الزمان الذي عقا

ونماذج التناص مع القرآن كثيرة، تكشف عن مدى تفاعله مع النص القرآني، واستغلاله لصوره وعباراته، فيقدر انتشار الكثافة التناصية في شعر مفدي زكرياء، بقدر ما تعدد الدلالات والسياقات حتى داخل النص الواحد.

وهو ما سماه محمد ناصر، قوة وبراعة في توظيف آيات القرآن لغة وتصويرا دون أن يكون ذلك تكلفا وافتعالا كما يشيع لدى بعض الشعراء بل (أصبحت لغة القرآن تداخل لغته الشعرية تعبيرا وتصويرا، مما جعل هذا التوظيف طابعا يكاد يتميز به شعر مفدي زكرياء ويدل عليه) (5) .

أما بالنسبة للتناس مع الحديث النبوي، فتوظيفه جاء بشكل فعال بحيث انصهر في السياق الشعري واتحد بمضمونه متوقفا على براعة الشاعر وقدرته على استحضار النص، ودمجه ليضيفي بأبعاده الثقافية والمعنوية الراسبة في أعماق الشاعر والمتلقي معا، فيجعل منه أفقا للتواصل والاندماج، ويزيد بذلك في النشاط الإيحائي للتراكيب والصور.

وبالرجوع إلى أعمال الشاعر مفدي زكرياء، نسجل حضورا بارزا لنص الحديث النبوي مثلما هو الشأن مع النص القرآني. فمن الملاحظ أن توارد الأحاديث مضبوط بسياق خاص يحكمه ذكاء الشاعر في ربط الصلة بين النصين الغائب والحاضر، ومنه قوله :

محمد أبقي لنا عبرة من الذنب والغنم القاصية

فالاستمداد واضح من نص الحدي الشريف الشهير: "فعلكم بالجماعة فإنما يأكل الذنب من الغنم القاصية"(6) كما نجد قوله في بيت آخر:

ومن يلدغ فإننا قد لدغنا خداعا من جحوركم مرار(7)

هنا نجد أنا الشاعر استطاع ببراعة تامة تضمين شعره من الموروث الديني، ليجعله متناسبا والمعنى المراد تبليغه للمتلقي، بكل ما يحمله من ثقل التأثير والفاعلية، وصولا للفكرة المنشودة وهي تفعيل الحس الثوري.

أما بالنسبة للشخصيات الدينية، فتوظيفها في الشعر العربي الحديث كان ميزة بارزة منذ طلائعه بعد النهضة، سواء تعلق بشعراء المشرق العربي أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم أو غيرهما من شعراء المهجر، وهي صورة من صور استعادة التراث بشكل عام بل إعادة النبض له(8)، ووصل الانقطاع الذي حدث منذ عصر الضعف الطويل، فاستعادة الشخصيات التراثية في الشعر الحديث هو عمل فني أعمق من مجرد التعبير في المناسبات ونحوها، بل إنه محاولة لربط اللاحق برموز النص السابق، والذي احتل بتجذره في ضمير الشاعر والمتلقي معا مكانة متميزة وارتبط بأبعاد فكرية واجتماعية وحتى سياسية.

وحين ننظر إلى التجارب الشعرية نجد أنه تشكل تراث فني كبير في التعامل مع الشخصيات الدينية الإسلامية وهذا حتى في الأدب العالمي(9) "فليس غريبا إذن أن يكون الموروث الديني مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية ، عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة"

فشعراؤنا كانوا هم الأقرب إلى هذا التراث الحيوي المتجذر في أعماقهم فأدركوا أهمية استعادته في إشعارهم، خاصة ممن يحمل على عاتقه قضية .

وتتبع هذه الأهمية أساسا من تقاطع خطابهم الشعري مع المخزون الدلالي لهذه الشخصيات داخل الضمير الجمعي، فشخصيات مثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وعلي وعمر، وخالد، كلها حاضرة في وجدان المتلقين، كرسست حضورها قرون من الارتباط الداخلي والقداسة، وأخذت أحيانا شكل الأسطورة والخرافة لدى المداحين في الأسواق.

فالارتباطات بهذا النوع من الشخصيات هو ارتباط بالتراث لتصبح العلاقة بينه وبين الشاعر علاقة استيعاب وتفهم و إدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وبتوظيفها داخل النص الشعري تمنحها الموافق المتقاطعة قوة الديمومة و الخلود.

فالشاعر مفدي زكرياء قد تفاعل بشكل حيوي مع الشخصيات الدينية التي يزدحم بها شعره، لدرجة يصعب حصرها وهذا لكثرتها من جهة وتداخلها مع التاريخ من جهة أخرى، إذ يمكن اعتبارها شخصيات تاريخية، بسبب ارتباطها بالسياق العام للتاريخ العربي الإسلامي، لكن تنوعها وتداخلها يكمن في مكانتها ودرجة قداستها . فهذه الشخصيات في شعره، تتوزع بين الأنبياء والرسل والملائكة والشياطين، وكبار القادة والفاتحين وغيرهم، فطبيعة بعضها كالقادة والفاتحين تحولت داخل الضمير العام والموروث الجماعي إلى شخصيات تسمو على حدود الدور التاريخي البسيط والضيق إلى مرتبة أعلى كرسستها العقيدة الإسلامية، بوصفهم شهداء وصحابة وتابعين وما إلى ذلك. ومن الشخصيات التي استحضرها الشاعر بطريقة أكثر

فاعلية ورمزية، شخصية النبي (سليمان) من خلال حادثة وفاته التي أخفيت عن الجن ليستمر في العمل، كما أشار إلى ذلك القرآن الكريم ويقول الشاعر:

ورعنا الليالي الحبلبات فأجهضت ولم نك نخشى من عجائبها شرا
وما دلنا عن موت من ظن أنه سليمان -منساء -على وهمها خرا

فهذا المشهد يستعيده مفدي ويسقطه على موقف ديغول إزاء الثورة الجزائرية، بحيث يرمز إليه متكئا على عظمة زائفة ما لبست أن كسرتها يد الثورة والصورة مستمدة بشكل ايجابي من نص الآية في قوله تعالى: [فلما قضينا عليه الموت، ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين] (10)

ويقرن في بعض الأحيان بين شخصيتين النبي محمد صلى اله عليه وسلم والنبي عيسى عليه السلام، حيث يتم توظيفهما في موقف موحد فيقول:

ونحترم الكنيسة في حمانا ونحترم الصوامع والقبابا
وكان محمد نسبا لعيسى وكان الحق بينهما انتسابا

فالدلالة واضحة هنا، إذ يشير إلى فكرة التسامح الديني خاصة في المنظور الإسلامي، وإلى فكرة التقارب بين الديانتين المسيحية والإسلام وتقاطعهما في بعض القيم.

فهاتان الشخصيتان، قد أخذتا قسطا متوازيا من حيث التوظيف، لأنها تجسدان قضية الصراع ضد الظلم وإقرار معنى إنسانية الإنسان.

والاستدعاء كله ينصب في إطار الرسالة السامية التي تحملها الشاعر وحرص على إيصالها للمتلقي بشيء من الخصوصية.

ومن أهم الأنبياء الذين احتلوا مساحة هامة في شعر مفدي، شخصية النبي (موسى) عليه السلام، فقد استنفذ مجموع المواقف المتصلة به كقصة -الطور والنار والعصا والغرق... وغيرها ويعتقد محمد ناصر: " أن ذلك عائد إلى شخصية سيدنا موسى عليه السلام التي حضيت بما لم تحظ به شخصية أخرى في القصص القرآني، حيث تكررت القصة التي تعالج مواقف سيدنا موسى في أكثر من ثلاثين موضعا هذا من جهة ،ومن جهة ثانية قد يعود هذا الاختيار إلى طبيعة مزاج مفدي زكرياء

نفسه، فطبيعته الثورية المؤمنة باستخدام القوة وسيلة لتغيير الأوضاع وقلوبها، ورفض إنصاف الحلول، والحصول على الحقوق بالطرق الدبلوماسية، وتمرسه على النضال والمواجهة في صفوف حزب الشعب منذ الثلاثينات، هذه الطبيعة المقاومة المناضلة التي اعتنقها منذ يفاعته ومن أجلها عذب وسجن ونفي ولوحق، هي التي دفعته إلى الإعجاب بالموافق القوية التي تطيح بالجبروت والطغيان، وقد تمثل له ذلك كله في قصة سيدنا موسى مع فرعون الطاغية" (11).

وهكذا فإن شخصيات الأنبياء كمورث ديني استحضره الشاعر في قصائده، قصد ربطه بدلالات أساسية لا تخرج عن نطاق فكرة الصراع والثورة وقصد الكشف عن حقائق ووقائع طالما استترت برداء زائف فرأى الشاعر تعريتها وكشف وجهها الحقيقي بطريقة تلميحية رمزية بعيدا عن المباشرة والتقريرية.

ودون الغوص في النماذج الأخرى المستمدة من التراث كشخصيات القادة والفاثحين والتي كان الدين سببا في بروزها وخلودها أو أنواع المواقف التاريخية المرتبطة بالتراث الديني كبعض المعارك الشهيرة أو حتى الأماكن التي تكرر ذكرها كنوع من الاستعانة والاستمداد من التراث.

فلا بد أن نخلص في الأخير إلى بعض النتائج المترتبة عن فكرة توظيف التراث عند مفدي زكرياء ومنها:

أن عملية استحضاره للتراث تمت بطريقة انتقائية ومركزة تخضع في ذلك لطبيعة الأفكار والمواقف التي أرادت الشاعر أبطالها. كما أن طريقة توظيفه لهذا التراث اعتمد فيها على الترميز والتلميح لكن بعيدا عن الغموض المتعارف عليه في الشعر المعاصر.

كما جاء التوظيف في أغلبه في شكل اقتباس أو تضمين وحتى استشهاد أخذا بذلك طابع التناص.

-إضافة إلى ذلك أن نوعية التراث المستعمل معظمه ديني وهذا يعود لأصالة الشاعر وتكوينه الخاص وتجاوبا مع ثقافة المتلقي الخاصة.

-كما أننا لا نجد في شعر مفدي ظاهرة تناص فحسب وهذا أثناء توظيفه للتراث الديني بل تعداه إلى استخدام الصورة الفنية المؤثرة والكاشفة عن المدلول الخاص

بها، لتصبح بذلك الصورة الفنية مظهرا راقيا من مظاهر الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر .وعلى هذا الأساس يمكن القول أن عملية التعبير تبدأ بعد أن تتكون عند المتكلم عموما فكرة ذهنية محدودة يريد إخراجها من واقعها الذهني إلى واقعها المادي .

وفي هذه الحال تصبح الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجهها من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية و تأثير(12).

فالسباق الفني عند مفدي زكرياء يرتبط كثيرا بالواقع والحاضر حيث تحدث عملية ربط الغائب بالحاضر وأحداث الصدى أو الانتباه لدى المتلقي، لذا تم انزياح الشاعر للتراث الديني على وجه الخصوص بماله من خلفيات وترسبات داخل الذاكرة العربية، ولإثارة ذلك يلجأ المبدع إلى المجاز بدل الحقيقة. ودون شك فمفدي كان أكثر صدقا وفاعلية في تعامله مع التراث العربي والإسلامي وهذا يعود لصدقة مع ذاته عكس بعض معاصريه من الشعراء. ممن كن العداء لتراثه العربي لكنه لا يجد مناصا من الاستعانة به حتى وإن تعددت مشاربه من التراث العالمي .

الهوامش

- (1) - محمد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ط1، ص: 162.
- (2) - رولان بارت: لذة النص: دار توبقال -المغرب ص 38.
- (3) -محمد عبد المطلب: المرجع السابق ص: 163.
- (4) -اللهب المقدس (الديوان) ، ص: 273.
- (5) -محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة ص: 110.
- (6) -سنن أبي داوود : ج1/ص: 150.
- (7) -اللهب المقدس: الديون ص: 153.
- (8) -عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص: 24.
- (9) -علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، ص: 76.
- (10) -قرآن كريم سورة سبا -آية 14.

(11)-محمد ناصر: مفدي زكرياء - شاعر النضال والثورة ص: 121

(12)-جابر عصفور: الصورة الفنية، ص: 321.

تفعيل الخيال في القصيدة الشعبية الجزائرية

د. علي بولنوار

جامعة المسيلة

في كل عمل شعري إبداع فني ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته وتنسيقها وقدرته على استنباط الإيحاء في باطن الألفاظ. وبفضل ذلك الإبداع نجد الشعر قد حافظ على قيمته المتميزة ورسالته النبيلة في بحر النشاط الإنساني العام. ونراه قد صمد بعناد وإصرار، لدرجة أن العديد من المهتمين راحوا يتساءلون بدهشة وذهول عن السرّ في ذلك. وهاهو أحدهم يقول: «الشعر ضرورة للإنسان وحبذا لو عرفت لأي شيء هو كذلك»¹.

إن المشاعر المراد إبرازها تظل مبهمة في نفس الشاعر ما لم تجسّم في صورة تعبيرية، تبرز أبعادها ودلالاتها، ولا يمكن لهذه المشاعر أن تتسلّل إلى وجدان المتلقي ما لم تشكّل تشكيلا فنيا خاصا. فمن خصائص المضمون الشعري هو تلبّسه بالشكل الفني وتجسده في صورته التعبيرية الخاصة، فالمتلقي لا يمكن أن يتذوّقه إلا فيها، ولا يستشعره إلا بتأمّل بنائها الخاص، بحيث يستكشف العلاقات والإيحاء.

إذا فالمعنى الشعري لا ينبثق إلا من الصورة ولا يشعّ إلا في أشكالها التعبيرية، وأن أي عمل شعري يفتقر إلى عنصر الصورة ومهما كانت درجته الفنية لا يعد شعرا بالمعنى الصحيح.

فلقد أجمع النقاد على ضرورتها في الشعر، بل وقد عدّها البعض أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، وبها تتحقّق خاصية الشّعْر. وفي هذا المعنى يقول عبد الرحمن بدوي: «هي (الصورة الشعرية) أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، لأن

الشعر إنما يكون بها ... إذ بها تتحقق خاصية الشعر» 2 وفي السياق نفسه يرى سدني بأن الصورة الشعرية هي الشعر عينه، وأن الشاعر لا يكون كذلك إلا بفضلها، فما « يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري، وإنما ابتداع صورة بارزة... » 3.

فالمشاعر والأحاسيس تتحول إلى صور تؤثر فينا بأطرافها وظلالها، وتبدو مجسمة أمام أعيننا في أشكال وهيئات وظلال وألوان، تستثير مخيلتنا وتشدنا إليها بقوة وتجبرنا على الاستجابة للعاطفة الشعرية . وهذا لن يتم دون ملكة الخيال، فخيال الشاعر هو الذي يفرض سلطته الفنية وسحره الإبداعي على تلك الأطياف والأشكال والألوان ويصبغها بمشاعره وأحاسيسه، فكأنما نراها أو نسمعها أو حتى نتذوقها أو نشمها . من هنا يمكن القول إن الخيال أداة الصورة ومصدرها، بفضلها تتشكل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها وبألوانها وأصواتها، ناطقة تنبض بالحياة . لذا فإنه من غير الممكن أن نتناول خاصية فنية اسمها الصورة الشعرية مالم نتناول في الوقت ذاته الخيال . فالصورة من نتاجه، ولا يمكن أن نتصور شاعرا دون خيال، أو شعرا دون صورة، فهو « الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر... من الوصول إلى الحقيقة » 4 فهو يظهر دائما كقوة موحدة ومركبة « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد » 5. كل شيء من أشياء الوجود لا يمسه هذا الخيال، حتى يلهبه، فإذا فيه قوة للمعاني والأحاسيس لا تنفذ، فالشخص العادي يراها دون لمستها الجمالية ويتقبلها ببرود، فلا تثير فيه أي انفعال ، أما الشاعر فتثير فيه تلك الأشياء طائفة من المشاعر، يحولها بواسطة خياله إلى لوحات فنية في منتهى الروعة والجمال، وبمقدار قوة خيال الشاعر تكون قيمة قصيدته من الناحية التصويرية . فالشاعر لا يرى الشيء رؤيتنا له، وإنما يرى روحه، فيصبح كل شيء تحت بصره له وجود آخر غير الوجود الظاهر الذي نراه ، أو كأن فيه لحنًا من الحياة لا نسمعه، إنما يسمعه هو بأذنه المرهفة ، إنه يعرف من ألحان

الوجود وأسراره مالا نعرف لا يقف عند الظواهر المادية، وإنما يتغلغل في الأعماق وكأنما يرفع الحجاب الذي يغطي أعيننا.

الشاعر الشعبي كغيره يمتاز بخيال واسع وقدرة فائقة في التعامل مع موضوعاته، لقد هداه تفكيره إلى الخوض في العديد من الموضوعات التي تحتاج إلى خيال وفطنة . ولعل أكثر الأشياء التي هداه خياله الرحب إلى الإرتواء فيها، الطبيعة ، فهذه وبكل ما تتطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر كانت ولا تزال هي المصدر الرئيس لإمداد الشاعر الشعبي بمكنونات الصورة، فهو لم ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، لقد دخل معها في جدل، فرأى منها أو كشفت له من نفسها جانباً يتوحد معه، لذلك جاءت صورته ممزوجة بمشاعره وأحاسيسه وما يعتريه من اضطراب واعجاب . وإذا رحنا نبحث عن القصائد التي تعكس ذلك دون شك أننا نجد الكثير ، وأكثر الشعراء الذين مثلوا هذا الجانب بقوة، الشاعر عامر أم هاني، لقد خلف لنا لوحات فنية في غاية الروعة والجمال، لوحات خالدة بما تفيض به من مشاعر صادقة وألوان ساحرة، ولناخذ هذه الأبيات من قصيدته التي بعنوان "شكوى للبحر":

ريحتلي خاطري من بعد أعوام	سبحان لي زينك وقت أمغارب
كي قطعت ذا الشمس صرلتها عزام	بدلتها لونها ورجع ذاهب
عريتها بالخف وكشفت اللثام	بردت حمانها خارج لاهب
فسختها في أحمره يارسام	وخترت ذا اللون يفجي وناسب
فرشتها ماك قبل لا تظلام	به أمهذب صار فالنظره عاجب
سحرتني للوان في هذا المقام	بقيت نستغفر للمولى تائب

يصور الشاعر في هذه الأبيات حوارية جميلة بين البحر والشمس، فرغم ما بينهما من بعد إلا أن الشاعر كسر هذا الحاجز الذي يفصلهما، ونسف المسافة التي بين العالمين، اللذين لا يلتقيان إلا في مخيلته تغرب الشمس ويحتضنها البحر والنتاج منظر في غاية الروعة والدهشة، ماء أزرق وأشعة حمراء والحاصل مشاعر وأحاسيس ملتزمة لدى الشاعر والمتلقي معا . وما زاد من عمق الصورة أن الشاعر وظف اسمين للبحر، أو لنقل صفتين، مرة قال عنه (عزام) وثانية (

رسام) . ولنا أن نتخيل كيف يكون البحر عازما - أى ساحرا - وماذا يمكن أن يفعله بالشمس . كذلك الأمر عندما يكون رساما . فبفضل الخيال تكون الصورة الشعرية قادرة، ليس فقط على النفاذ إلى نفس المتلقي والتأثير فيه، بل قادرة أيضا على تمكينه من تصور الأشياء غير الممكنة ممكنة والمفككة موحدة والبعيدة قريبة متداخلة، وتلك هي فاعلية الخيال الشعري.

وفي قصيدة أخرى بعنوان " فصول العمر الأربعة " يقول الشاعر أم هانئ:

حياة الإنسان فيها ربع أفصول	كي أيام العام عن تتبادل
الجايح تلقاه بالدنيا مشغول	مغرور ابفنونها ماه سايل
والعاقل هو لي يحسب وقول	مانا من حياة زهوها زایل
تبدال بربيع فيه الشجر إحول	إفتح ورد أمن اللون الهایل
يخرج ورق أجديد لسع هـ مبلول	من غصن ضعيف يظهرلك ناحل
يقدر بعد لي شفت مهزول	تروي فيه أمياه تجري من داخل
شجرة الشباب بالزين المعدول	خضره ولي شافها عقل جايل
تتغامز للشمس بالورق المهبول	وذاهب الريح تبدا تتمايل
فالخمسة أعشرين سنه وقت أحلول	فصل الصيف إجيه وصيب غافل
ذا حمان أكبير والعقل مزطول	من لهيب الشمس تلعان أهامل
ورق الشجره ايعود عاطش من ذا الهول	وحليل من ذا الصهد لي شاعل
وفتش عالماء لي برد لعلول	ما بين الحجرات من عنصر سايل
ولاواد يعود يرعد أمنقول	من كثر الجهات يتكركر حامل
ولا من ابحور والأمواج اتصول	عالمح لي فيه متحتم قابل
ولا ماء في أعماق الأرض أمجهول	راه يصفى ليه من تعب نايل
ما يفوت هذا الحر أن يبقى مختول	ما تكفيه أمياه ما ينفع وابل
هذا العمر أصعيب بمخاطر محفول	ما يسلم سواء لي ابزاد حامل
فالعام الربيعين يا مزين حول	هذا فصل أخريف بالغلة ياكل
الشجره بثمارها ذوق معسول	الغصن تلقاه مليان أحامل
هذا رزق أيعمر عالصره وتلول	ينفع العباد مهوشي باخل

الجسم متموم بالصحة مكمول وولي الانسان فكار أعاقل
لكلام الموزون والصديق فالقول امن الحكمة يعطيك أبقى فاضل
لكن في أخير فصل الرزق إيزول ورق الشجره راه يصفار أحايل
يظهر شيب فيه كي نوار الفول يتغير لون ما يبقى هايل
فالعام الستين والأمر مفصول هذا فصل اشتاه أخير أرايل
لورق طايح يابس أحال معلول هذا الفصل الشين غدار أقاتل
أقلبها جرد ابعدا لباس المريول عراها من ثوبها هذا الجاهل
عادت ترعد كي العبد لي مشلول ردمتها ثلوج عنها تنهاتل
وهلكها بجليد في ليل مرسول أقتلها بعروقها كلش ذابل
هذا الشجره هـ الشيخ لي مهزول من فات الستين مهوشي طايح
هذا الدنيا كي لي فسط مرحول اليوم حط اهنا أفي غدوه راحل
باقي وجه الله هذا حق القول ما ينسى يوم أرحيل إلا غافل
أحمد عامر بكلامي لاش انطول ابشعر الفصول خاطبت العاقل
كما هو بين فإن هذه الأبيات تعبر عن تجربة إنسانية نابعة من الأعماق،
وما زاد من عمقها، الخيال الكاشف النافذ إلى البواطن التي بحولها عبر ثقافة
واسعة إلى عوالم كبرى. لقد هداه خياله الواسع إلى الربط بين المراحل التي
يعيشها الإنسان وفصول السنة الأربعة، فراح يشبه كلا منها بمرحلة معينة مراعي
في ذلك طبيعة وخصائص كل فصل وألحقه بما يقابله من مراحل عمر الإنسان.
لقد نظر الشاعر إلى فصول السنة متخطيا في ذلك الرؤية المادية المباشرة . وهنا
ينبغي أن نشير إلى أنه لا يجوز أن نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصور أن
المفردات المتباعدة أو المتقاربة في الزمان والمكان، إنما تلتقي في الصورة اعتباطا
أو أنها يمكن أن تختار هكذا عن غفلة، لأنها حين تلتقي عن هذا الطريق أوداك لن
تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك و السخرية. وما لاحظناه في هذه القصيدة
يثير الدهشة والإعجاب، إذ كيف توصل الشاعر إلى أن يجمع هذه المعاني
والصور ويلحق بعضها ببعض . ففصل الربيع الذي تبدأ فيه الأشجار والنباتات
بالتفتح تقابله المرحلة الأولى من عمر الإنسان ، وهي المرحلة التي يبدأ فيها جسمه

في التكوين، في فصل الصيف تشتد الحرارة وتزداد حاجة الأشجار إلى المياه كي تروي عطشها، وهذه المرحلة، تتميز بكونها تشهد إلهاب النوازع والرغبات لدى الإنسان. وفي فصل الخريف تنثر الأشجار بالثمار فيعم الخير، ومعروف أن الإنسان في هذه المرحلة يكتمل نموه العقلي والجسدي، بحيث يصبح تفكيره ناضجا وكلامه موزونا بالحكمة والتعقل. أما آخر الفصول، وهو الشتاء، فيأتي على الطبيعة ويقضي على كل أخضر، وكذلك الأمر بالنسبة للإنسان، ففي آخر مراحل عمره يفقد حيويته ونشاطه وتبدأ قدراته في التلاشي.

رغم أن تشبيه عمر الإنسان بفصول السنة قد يبدو في متناول كل الشعراء، إلا أن التجارب الشعرية أكدت أن القليل منهم فقط من يدرك معاني عمر الإنسان ويتعمق في تفاصيلها. وبالنسبة لفصول السنة فليس كل شاعر يمكن له أن يقف عندها ويحس بالتغيرات والمعادلات التي تحكم كل فصل، لذلك فالأمر يحتاج إلى خيال «يسمو بالنص الأدبي إلى مرتبة راقية، بواسطة الصور الفنية التي يمدّها لصاحب النص أثناء عملية المعالجة الأدبية لأي موضوع كان. وسواء أكانت هذه الصور من نسيج ما يعرف بلاغيا «بالبیان» أو «بالبدیع» أو ما يعرف «بالتجسيم» أو «التشخيص» أو أي وسيلة أخرى محققة للخيال في النص، فإن حسن توليد الصور عن طريق هذه الوسائل في الحقيقة تعود إلى الخيال الذي يبتكرها ويخلقها، وإن سلطان الخيال بالنسبة للنص الأدبي لا غبار عليه»⁶

وعلى ذكر التشخيص نقول بأن هذه الملكة من أرقى أنواع الخيال، وصوره إنسانية من أقوى أنواع الصور، فهو يجسد المعنى ويبعث الحياة في الصلب الجامد. وبفضله لم يكتف الشاعر الشعبي بتصوير موضوعاته تصويرا خارجيا، بل عمد إلى إضفاء الحياة عليها ولونها بألوانه النفسية. ففضل الخيال مال الشعراء إلى هذه الملكة — التشخيص — إستجابة لتأثيرهم الشعوري وإحساسهم بعناصر الطبيعة فتحوّلت بذلك الأشياء من صور واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة واضحة التعبير ناطقة الملامح تتمثل فيها الحركة والحياة والدقة، وبذلك يكون الشعراء قد نسفوا المسافة الموجودة بين ذواتهم وموضوعاتهم،

وربطوا بين أشعارهم ومشاعرهم، فاشتملت قصائدهم على التجارب الإنسانية بكل تناقضاتها وأبعادها .

وقد عبر محمد حسن عبد الله عن هذه الفكرة حين رأى بأن الصورة « انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية إنفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الإنسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار، وتتفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها، وقوانينها وعلاقاتها... بحثا عن صور أعمق تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمية. »⁷ وهذا يعطي للصورة الفنية كيانها ودلالاتها عن الأحوال الشعورية والفكرية، ومن ثم « فإن الصورة ليس أداة لتجسيد شعور، أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته... إنها نوع من الكشف أو الإكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك مالم يسبق لنا أن أدركناه »⁸ لقد كسر الشعراء الحدود بين الأشياء وهدموا أجدار العزلة بين الذات والطبيعة ليخلقوا بينهما التوافق والإنسجام فالصورة بفضل التشخيص ليست جامدة، وإنما مركبة وخيالية أيضا، تشيع فيها الحيوية.

وهنا يبرز السؤال الذي لا مفر منه، فهل كان الشعراء سيلتفتون حقاً إلى الطبيعة وعناصرها كل هذا الالتفات لولا ملكت التشخيص؟! .

دون شك أن ذلك ما كان ليكون لولا هذه الملكة، بل وقل لولا الفن بصفة عامة. وبما أن التشخيص نوع من أنواع الخيال، نقول بأن الصورة الشعرية ستظل بنت الخيال، مهما كانت الملكة التي تجسده وإذا فلا يمكن للشاعر أن يستغني عن خياله . لكن ومع هذه الحيوية والطاقة الدينامية للخيال، إلا أن هناك من نظر إليه — للخيال — نظرة مختلفة، وهؤلاء هم أصحاب الفلسفة العقلية، الذي يبدو أنهم قد خلطوا بين الخيال والوهم، وراحوا يحذرون من الفنون التي تقوم عليه، بحيث « يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال، لأنه لا ينتج غالبا إلا أفكارا باطلة صيبانية، لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو في السمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح، وأن تكون أثرا لنفوذ بصيرتنا. »⁹

إن هذه النظرة قد تصدق على الخيال البدائي، لكنها لا تصدق على الخيال الإبداعي الذي يعدم ويلاشي ويصهر ويزيح الغلاف المادي على عناصر الوجود، يكشف عن روحها المستتر وراء الظواهر، فإذا بالجوامد تتحرك تحرك الأحاسيس والمشاعر . هذا هو الخيال الخلاق الذي « يخرج من الصامت صوراً تفيض بالحياة ويحول المحسوس إلى معنى، والجماذ إلى مدرك وجداني تهتز له النفس، فترى المحسوس المجسم وقد تحول إلى فكرة متموجة جاثمة تنعم بجمالها الفني، وقوتها المعنوية »¹⁰، وحتى يبلغ هذا عليه أن « يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها، لأنه ليس مرآة، بل مبدأ خلق »¹¹، وإذا فالخيال لا ينتج أفكاراً صبيانية باطلة لا جدوى منها، فهو وإن هدم الواقع فلكي يعيد تشكيله من جديد في صورة فنية فيها دقة في التعبير وخصوبة في التصوير « إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحداً في الفنان بل كلا واحداً في الطبيعة »¹². ومع هذا ينبغي أن نقر حقيقة وهي أن الخيال ليس مسلكاً إيجابياً في جميع حالاته، فهو « إذا خلا... من الحقائق كان هشاً وإذا بعد عن الطبيعة والفكرة كان وهماً وظلالاً . وإذا تجرد من الوجدان كان تصويراً خالياً من الحياة . فالخيال الذي لا ينبع من الوجدان، ولا يرتكز إلا على التشبيهات الخارجية أو الإتفاقية يكون أقرب إلى الأوهام »¹³. إضافة إلى ما سبق ذكره فإن أهمية الخيال تزداد أكثر عندما نعرف بأن بقية عناصر العملية الشعرية من لغة وموسيقى وعاطفة لا يمكنها أن تشتغل دونه « هو هنا وهناك الذي يكتشف وسائل التجسيد للشعور والفكر، ويصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة »¹⁴ وإذا ما اشتغلت فإن ما سوف يصدر عنها من صور شعرية دون شك أنه سيكون أقل قيمة، فالخيال يعد المنطلق الأقوى لهذه العناصر «فهو للعاطفة موقظ، وللتفكير باعث وموجه، وللأسلوب غذاء، وهو أيضاً للشاعر عون من أقوى أعوان الإلهام »¹⁵. ومع ذلك ينبغي أن نعترف بأن الخيال يبقى بحاجة إلى هذه العناصر. وإذا لم تنكبه عاطفة حارة لا يمكن أن يسعف الشاعر في خلق قصيدة شعرية جيدة، وفي هذا المعنى يقول عبد الحميد يونس « فالخيال إذا سار دون أن تعززه العاطفة كان انتاجه كالصور الخالية

من الحياة أو كالأشباح العمياء «16 وإذا فإلحاففة تلهب خيال الشاعر وتبعث فيه القدرة على الخلق، وإقتناص الأحاسيس وطبعها في صور شعرية مثيرة ومعبرة.
الهوامش:

1. أرنسٲ فيشر: ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت ،ص7
2. عبد الرحمان بدوي: في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ص72
3. ت. س. بيرس :الصورة الشعرية عند ت.س. إليوت.ترجمة محمد البهنسي.مجلة الفيصل عدد1 السنة الأولى 1977 ص53
4. محمد مصطفى بدوي :كولريديج،سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف مصر ص95
- نفسه. ص87
- 5.العربي دحو: الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955—1962 ص129—130
7. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف مصر ص33
8. المرجع نفسه ص33
9. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث ، ص410
10. عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية ص106
11. ز.ل بريث: الصورة والخيال،موسوعة المصطلح النقدي،ترجمة عبد الاحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية ص51
12. سهير القلماوي: فن الأدب —المحاكاة —مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر ص126
- 13 عبد الحميد حسن : الأصول الفنية للأدب ص104
- 14 . أنس داود: الأسطورة فيالشعر الحديث،مكتبة عين شمس ص14
- 15 . عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب ص107
16. نفسه ص101

التكرار وقيمتة الأسلوبية في شعر "الأخضر فلوس"

أ. عمار بلقرشي

جامعة المسيلة

سعى شعراء القصيدة الجديدة إلى التحرر من الأوزان الخليلية، متحررين بذلك من القافية، مؤمنين بأن القيم الموسيقية تتبع من داخل القصيدة، نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها، ويتصل بتجديد التركيب الإيقاعي "ظاهرة التكرار" وما تستشيره من مقاصد فنية إذ "يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي. وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن (التكرار) الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي (1).

ويمكننا التمييز بين نمطين أساسيين للتكرار في شعر "الأخضر فلوس" وفقا للتصنيف العام عند أولمان (2).

النمط الأول = التكرار البسيط

النمط الثاني = التكرار المركب

I- أما عن النمط الأول فيمكن أن يكون في تكرار الكلمة، أيا كان جنسها الصرفي الذي تنتمي إليه في جملة واحدة، أو في عدة جمل متوالية. ويمكن أن نجد في شعر "الأخضر فلوس" صورا متعددة للتكرار منها:

تكرار الكلمة في السياق: وتكون بنغمة أساسية، تصور مشهدا كاملا وتعبر عن جو القصيدة العام، ومن ذلك تكرار (عيوني) في قصيدته "إشارات صيفية من برج التداوي":

شدني يا نخل فالبحر ورائي.....

وعيون لم تزل تتبع خطاي في الجهات الست حلت

أينما كنت تكن ليست تبين !

لقد ذكر لفظة (عيون) لكنها سترد في الأبيات الموالية بقيمة أسلوبية مغايرة :

وطن للغربة العذراء والشوق : عيوني...

كجدار المعبد المسكون بالذكرى: عيوني

كاحتراق العشب في الصيف: عيوني

كنخيل قرب شط البحر يشكو غربة الدار: عيوني

شدني يا نخل إني مثل طير البحر مشتاق...

يوصل في بقية المقطع مع اللفظة (عيون) وتكتسب قيمة جديدة أيضا:

إلى البر...حزين

ليتني ما غبت عن عينيك يوما.(3)

يعرف هذا النمط - على المستوى التركيبي الخاص - باسم Epipher، أي تكرار

اللفظ في نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Stazteil يتلو بعضها بعضا، تواليا

غير مباشر "(4) .

وإذا أردنا التفسير الأسلوبي لهذا التكرار رأينا أن كلمة عيوني تكررت ست مرات

في الأسطر العشرة المذكورة، وهو ليس مجرد تكرار بل تقوم هذه اللفظة بدور

المقابل للحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر، ويرتكز عليها كشيء يجمع

أحاسيس مختلفة، وخلجات شعورية متعددة:

لفظة العيون الأولى: شعور بالحصار.

ولفظه العيون الثانية: شعور بالغربة والشوق.

ولفظه العيون الثالثة: شعور بالذكرى والتذكر.

ولفظه العيون الرابعة: شعور بشدة الاحتراق ويعني شدة الشوق.

ولفظه العيون الخامسة: شعور بالغربة مع الوحدة.

أما السادسة: فهي عيون الأمل التي تشعر الشاعر بالأمان والرغبة في الطمأنينة لو

أنها بقيت.

وهناك وسائل تعبيرية بلاغية مساعدة على التصوير في هذا التكرار وهي:

أ- الاعتماد على (كاف التشبيه) والتي تضيف نوعاً من الوحدة على الأسطر، وتظهر بذلك التوالي للتشبيهات المختلفة في قوله (كجدار المعبد)، (كاحتراق العشب)، (كنخيل).

ب- الاعتماد على الأسماء في التشبيهات، والتي تقوم بتصوير الحالة النفسية الثابتة للشاعر وعدم تغيرها في الشعور بالغربة مثل: وطن للغربة العذراء والشوق، جدار المعبد المسكون بالذكرى، احتراق العشب في الصيف، نخيل قرب شط البحر....

والتكرار لا بد أن يكون متصلاً بالسياق، مثلما هو في قصيدة (الدمعة) (5) حيث تكررت الكلمة نفسها (دمعة) عدة مرات في القصيدة وكذلك في قصيدة (رقية) (6) حيث تكررت كلمة (رقية) مرات عديدة .

II - أما النمط الثاني: والذي يكون في التكرار المركب فتتعدد فروعه: تكرار عبارة أو جملة بذاتها: وقد يعيد الشاعر صياغتها عن طريق التقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة.

ومن أمثلة التكرار الحرفي للعبارة ما جاء في قصيدة (التحدي) :

جميع القوافل ضاعت أمامي،

وجنية الليل قد أحرقت دفنر الذكريات

ومشنقة الخوف تعلق واحات عشقي

...تحكين من مقتلي رداء لحلم قتيل

جميع القوافل ضاعت أمامي،

ومشنقة الخوف تعلق واحات عشقي (7)

حيث يكون تكرار هذه الجمل كالشيء يوحى بفقدان الأمل والضياع، فتقوم هذه الإيحاءات بتقوية المعنى، والحفاظ على السياق، كما هو الحال في جملتي (جميع القوافل ضاعت أمامي)، (مشنقة الخوف تعلق واحات عشقي) وكأنها فواصل بين المقاطع وبقاء المضمون نفسه، وتذكير به.

وقد تتكرر الجملة لا لمجرد التكرار بل لرغبة في التأكيد، كقوله:

حدثتني خطواتي

إن هذا الدرب موت و حياة..

في دمي سنبله كانت..

على دقات خوفي تتمايل:

(إن هذا الدرب موت و حياة !!)

لا شك أن عبارة (إن هذا الدرب موت و حياة !!) ليست فضلة، لأنها ليست هي العبارة نفسها التي وردت سابقا، فعلى الرغم من كونها مكررة إلا أنها ليست هي، فالأولى تؤدي وظيفة الإخبار، وأما الثانية فهي وسيلة بلاغية للتأكيد، وهي أبلغ من أية وسيلة نحوية أخرى، وظيفتها التأكيد الشعري خاصة.

2- ويدخل في التكرار المركب أيضا تكرار جملة حيث يكون هنالك تصرف وتغيير للكلمات أو الألفاظ، ويكون بذلك " التكرار عن طريق التلاعب اللفظي"(8).

ريشة قد برعمت فيها الأماني

قلت لا تخشي سكون الموج، فالموج صديقي

ليتني كنت ما قلت!

فالبيت الثاني من المقطع هو المقصود بالتكرار مع بعض التغيير لاحقا:

كان ناي الريح مبوح الأغاني !!

قلت لا تخشي هدير الموج فالموج حبيبي

ويظهر جليا التلاعب بالألفاظ، قصد الإثارة والتجديد، والتغيير طبعا:

فضممت الموج للقلب حنانا

قلت للريشة لا تخشي هدير الموج فالموج صديقي..(9)

فقد وقع تكرار السطر في عدة مقاطع مع وجود تغيرات، من إضافات، وإبدالات، كتغيير لفظة سكون بـ: هدير، وكلمة صديقي بـ: حبيبي، مع بعض الإضافات، كإضافة كلمة الريشة في السطر المكرر في المقطع الثالث، فنحن ننتظر التكرار، ليفاجئنا الشاعر بالتغيير والإضافة، من باب المفاجأة الأسلوبية المعمقة للدلالة.

3- ومن التكرار المركب أيضا هذا الذي يشبه الفلاش باك "Flash back"(10)، ويظهر هذا النوع في قصيدة "إشارات صيفية من برج التداعي"، فهي تصور

الحدث الرئيسي لتتوالى بعده الجمل الأخرى التي تصور مشهدا معينا، وعندما ينتهي يذكر جملته المكررة تلك ليستأنف مشهدا آخر.

..... وارتمت نجمة أيامي على كف قطار

ها أنا أسحب فوق الرمل أشلاء حذائي..

عدت يا نخلة مكسورا فهل يقبلني ضلك ضيفا

لم اعد املك إلاك حبيباً...

فافتحي صدرك للطارق يا نبع الوفاء..

نجد اليأس والإحباط في هذا المقطع، وهو ما سيستمر في بقية الأسطر ليصور مشهد اليأس:

هل يعود النهر - بعد الصيف ررقا

كما كان قديماً..

أم ترى أيضاً مجاريه تخون؟؟

ها أنا أسحب فوق الرمل أشلاء حذائي....(11)

فبعد انتهاء المشهد الأول بعد الفاصل، يأتي ذلك الفاصل نفسه أو السطر المكرر الذي يمثل مشهد المسير مع الانكسار ليليه المشهد الثاني..

III - يوجد نمط للتكرار يختلف عن سابقه حيث يحافظ فيه الشاعر على الجملة الأساسية، ويقوم باختزال مكونات الجملة المكررة سطراً بعد سطر، إلى أن تضمحل وتتلاشى " فيبدأ (العد التنازلي) لمكونات الجملة الرئيسية حتى تنتهي بأصغر مكوناتها التي يسمح بها النظام النحوي"(12)، ونجد ذلك عند "الأخضر فلوس" في ديوانه "عراجين الحنين" من قصيدة (فوضى الانسجام):

قد أبصر السحبا يستدرج الشجرا

فاحتار وانقلبا كي يجمع العمرا

وبعد هذين البيتين يأتي البيت الشاهد:

يا ليت شرباً من كأسها المطرا

يا ليت شرباً من كأسها.....

يا ليت شرباً من

يا ليلته.....

يا (13).....

وهذا النمط من التكرار وسيلة تعبيرية موسيقية فهو يشبه القفلة التي يمهـد لها بتقليص واختزال مدة (الاستغراق الزمني) للجملة الموسيقية، فتتسم الجملة كنغمة بالهدوء والبطئ والانكسار إلى أن تنتهي الجملة بأصغر وحدة نغمية.(14)

وتجدر الإشارة إلى خاصية في التكرار والذي يستعمل طريقة خاصة في الكتابة، ويجعلها وسيلة لإبراز جزء من القصيدة بالشكل الذي يريده الشاعر نفسه، ونجد في شعر " الأخضر فلوس" قوله في هذا النمط من قصيدته (حديقة الموت الخصيب):

ثلاث من النحل ذبن معا فوق زهرة

روحي.. دمي هو مملكتي...والذين

انتظرتهم شبح هارب للحديقة وهي التي

نتنامى على تربة...غيثها.... م...ن

د ... م ..ي(15)

فالفصل بين الأحرف كالتصوير البطيء للحدث (تساقط غيث الدماء)، حيث نقرأ هنا كل حرف بنوع من الإشباع بأصوات اللين، والوقوف عليها وقفة قصيرة، فنحس أن المتحدث كمن يحتضر فيقطع الكلمات والحروف، وكما هو الحال في المثال التالي من قصيدة "أغنية إلى عشاقها وفاتحة للعام الجديد"، حيث يقول في نهاية القصيدة:

تأتي الحياة مضيئة ..

من جهة الموت الموشى بالدماء!

أن الممات..

.. هو الحياة..

بلا انتماء

والياسمين..

هو البنفسج...

والشقائق!(16)

نحس أن من يموت هنا شهيد وهب حياته من أجل أن تحيا بلاده، فكان الموت هو الحياة، وهذا القول في النهاية كان منقطعاً لحظة الاحتضار، لكنه مفعم بالأمل والتطلع.

وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً، تعبيرياً، خارجياً، أي لا تعتمد على اللغة ذاتها أنه تصوير بالكتابة.

المراجع:

- 1- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية ص60.
- 2- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص133.
- 3- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ص86.
- 4- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص134.
- 5- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص97.
- 6- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص51.
- 7- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص12.
- 8- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص138.
- 9- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص82.
- 10- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص139.
- 11- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص84.
- 12- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص141.
- 13- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص47.
- 14- محمد العبد، لغة الإبداع الأدبي، ص141.
- 15- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص28.
- 16- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص75.

المحلي والقومي في "وردة الأهوال"

ديوان الشاعر عمارة بوجمعة

أ. محمد الصديق بغورة

جامعة المسيلة

كان الشعر ولا يزال إلى اليوم وثيق الصلة بحياة المجتمع عامة وإن كان في ظاهره جزءا من حالة فردية. فدرجة تفردته في الرؤية والشعور ورغبته في تجاوز الراهن لا تلغي كونه تعبيراً عن جمع وعن كل من زاوية مفردة. لذلك "اهتم الإنسان العربي بالشعر بوصفه جزءاً من بنية وعيه، ورافداً رئيساً من روافد تفكيره، وباعثاً لافتاً للنظر من بواعث حضوره الوجداني، يصدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتماؤه العاطفي أو الإنساني. ويرجع إليه في إثبات وجوده، وإعلان تمسكه بما ينتمي إليه، وإقامة ما ليس قائماً في الحياة أمامه، لأنه يعد الشعر قولاً لازماً للفاعل..."(1)

وقد "قال معاوية لابنه: يا بني ارو الشعر وتخلق به، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات، فما ردني عن ذلك إلا قول ابن الإطابة:

أبت لي همّتي وأبى بلائي وأخذي الحمد بالثمن الريح
وإقدامي على المكروه نفسي وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مكارم صالحات وأحمي بعد عن عرض صحيح" (2)

فالكلمة الشعرية هي التي شكلت موقف معاوية وشكلت بعد ذلك الموقف جزءاً من التاريخ وهي تشكل جزءاً من ذاتنا إلى اليوم.

ولم يشذ كثير من الشعراء المعاصرين المحسين بخطر الكلمة عن مهمة كتابة النص الذي يخلق الوعي ويربط الفرد بواقعه ويشده إلى مواقفه الحاسمة شدا شعوريا عميقا، على ما في هذه المهمة في الشعر من تعقيد ومجازفة غير محمودة لدى الشكلايين الذين لا يرون الشعر خارج ذاته، لكن كثيرا ما تكون المجازفة اختيارا.

وقد يكون تجريب إثراء القومي داخل المحلي في الشعر المعاصر من تلك المجازفات الشعرية التي تتجلى في ديوان الشاعر عمارة بوجمعة أستاذ الأدب العربي بجامعة جيلالي اليابس بسيدي بلعباس.

يقول الدكتور مصطفى ناصف: "واجه الشعر العربي مشكلة التأليف بين الفردي والتقليدي، واستطاع أن يؤلف وحدة أو نظاما يتألف من التناسب والتناقض. وهذا بداهة حلم شارك فيه الشعراء المحدثون، وشارك فيه الباحثي وأبو تمام..." (3) وبذا يتبين أن تجريب الفردي المحلي والشعبي والشخصي ليس جديدا في النص المغامرة الشعرية العربية، فقد وجدت سمات شعبية في بعض شعر بشار بن برد، لكنها في شعر أبي العتاهية أضحت اتجاهها واضح المعالم، وقد كان ذلك حضورا قويا لما هو مناقض للبلاغة، أي للتقليدي. والتاريخ الأدبي ما زال يذكر لنا عتاب سلم الخاسر الشاعر العباسي لأبي العتاهية عن قصيدة أنشدها: "لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية. فقال: والله ما يرغبنى فيها إلا الذي زهدك فيها." (4)

ولعل حضور العامية في الفن القصصي أبرز مظهر لهذه التجربة التي خصت بها الأعمال الحديثة، إبداعا لذات حساسة بالاستثنائية التي يمكن للتراكم القرائي أن يبعثها ويبرزها ويحولها واقعا ملموسا ضمن توجه أدبي العام.

والحقيقة أن هذه النزعة المحلية غير منفصلة عن فكرة جديدة ينظر المثقف العربي منها إلى معاني الوطنية والقومية نظرا جديدا حتى وقر في الذهنية الجديدة أن الوحدة القومية لا تقوم بالضرورة على التهميش والتسفيه لكل ما يختلف قليلا أو كثيرا عما هو "فصيح" سلفي، كما لا تقوم على الهيمنة بل المشاركة؛ مشاركة ما كان مختلفا عما هو شعبي أو محلي. بل إن النزعة القومية نفسها أضحت في الوعي القومي الجديد تحتاج إلى توسيع أفقها في جو الحرية بتجميع كل ما هو مختلف عنها ظاهريا لهجة ولغة ودينا وأثرا شعبيا، لأن قوة التاريخ ووحدة الوجدان تضمنان جميع هذه المكونات إليها لتشكيل كل واحد هو ثقافة الأمة الواحدة. رأيتني ملزما بالبدء من هذه الملاحظة وأنا أقرأ ديوان الشاعر عمارة بوجمعة أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة سيدي بلعباس "وردة الأهوال". الديوان

من الحجم الجببي، يقع في 114 صفحة، منشورات غرافيك سكان، دون تاريخ، على نفقة الصندوق الوطني لترقية الآداب وتطويرها بوزارة الثقافة الجزائرية.

العنوان:

بنى الشاعر عنوانه على التضاد، وهو سمة كثيرة الحضور في الشعر الرمزي بصفة عامة: أزهار الألم، لبودلير، أفاعي الفردوس لإلياس أبي شبكة، موسم في الجحيم رامبو...جمالية مكثفة تكشف عن أساس الحياة انطلاقاً من كون الثنائية خيطاً رفيعاً ينتظم أشياء الحياة وانسجامها في الوقت نفسه. لكن الأهم من كل هذه الجوانب الشكلية الفنية هو انطباق التسمية على الواقع السياسي المحلي والقومي على السواء فالوطن وردة جميلة إلا أنه مليء بالأهوال النابعة من أسباب كثيرة لا مجال لحصرها.

الغلاف:

تؤلف الغلاف خمسة أجزاء: اسم الشاعر وسط أعلى الغلاف بالأبيض بخط فني داخل إطار أزرق داكن -وتحت الإطار في الثلث الأول من الغلاف عنوان الديوان بخط فني أزرق قريب من البنفسجي تخللته خطوط أفقية يمتزج فيها البياض بالحمرة والحروف تحيط بها ظلال سوداء والظلال السوداء محاطة بظلال رمادية، وتحت الظلال كتب بخط واضح صارم في التجنيس الفني(نصوص شعرية) في وقت شاع فيه مفهوم النص تأثراً بأراء بارت السبعينية، وتحت العنوان لوحة فنية فيها كثير من الزخرفة العربية والنسيج التقليدي والأشكال البربرية والزليج الأندلسي، واللوحة المشكلة للغلاف تتمازج فيها ألوان عديدة: الأخضر في الوسط يليه البني ثم الأزرق، ويمثل البياض المحيط بهذا كله مساحة بيضاء تصل الثلث مما أصبغ على الغلاف إشراقة وجاذبية. والديوان مكون من خمسة وأربعين نصاً شعرياً. يقول الإهداء:

إليك!

ها أنت في جمرة القلب

ها أنت في مزيج

يشفع لك من الورد المصاب بأمل التذكر

وهروب المستحيل.

بهذا التقديم فنحن أمام شعر لأنه يتضمن هاجسا يترسمه انطلاقا من وعي باللغة والفن والاستمرار، فقديما قيل إن الشعر أكثر من بيت (5) ولم يك ذلك حصرا عدديا للشعر بقدر ما كان إشارة إلى ضرورة ابتعاد الشاعر وشعره عن العرضية وضرورة اقترابه إلى حد الالتصاق بالقصدية ووضوح الرؤية. وغير بعيد عن هذه اقصدية والهاجس يشير رولان بارت إلى أن من أبرز صفات النص الاستمرارية. (6)

ولب هذا الديوان تأرجحه بين الماضي والأمل، والذات المحققة بكل أبعادها بعد أن بدت مستحيلة التحقيق، ونبض القصائد بعد ذلك هو هذا الضمير المتردد بين الأنأ والأرض بمكانها وتاريخها وألحانها وأصواتها. يقول التقديم حيث يحضر الأنأ:

مؤتلقا

عبأت الورد لكلام الليل

واستفردت بجنانه

حاملا ثمالة الرحيق

والحنين الفادح

ومقبلا بالهول الفاتن

والأفئدة المأهولة

بمباهج الماء والنعم.

فرح ينبع من ألم واضح وثنائيات جارحة: الورد/الليل، الحنين/ الفادح، الهول/ الفاتن، والنتيجة هي الحياة والنعمة.

وفي مطلع القصائد يتضح مبدأ الشاعر العام الذي يلون الديوان؛ اعتزازه بعروبة الجزائر وإسلامها، فمن النص الأول توجه تحية ذات دلالة حضارية لـ "فرسان" إنهم الفاتحون الذين كان الجزائريون ضمنهم:

فرسان خلد مرت طلائعهم بالبشر

ترعاهم نجمة

ويرشدهم هلال

فرسان جابوا حدود المدى وأراحوا على غروب السهو خيولهم...
فرسان كل ما فيهم عزة وجمال وعظمة وبشر تصل حد الأسطورة:"

سروجهم بلور

وداعتهم غلال

فرسان جنة "

ثم يأتي الترحيب بهم والفرح بمقامهم والتبرك:

"سلام عليهم إذ تهادوا

وإذ أشعلوا في التراب صبابتهم

فطاب بهم هواء الأرض

وطاب في البر مقامهم".

في البدء إذن كان الحب بالفتح لا الحرب.

وبعد الزمان ترد الأرض في "هذا المكان" أما وتكرر ثلاث مرات كما وردت في
الحديث الشريف ثم يرد ذكر الأب:

أبيك

ثم صوت أبيك

يمر في حنايا الوقت خفيفا

ويترك لك في بياض الدرب

ثقل الودائع

وبرنوسه

والعصا..

ودائع إذن هي من رحم التاريخ: برنوس من نسج الذات الأولى "البربرية"،
والعصا تقليد النضال بدءا من طرد الغزاة إلى نشر الإسلام بالأندلس وصقلية
وإفريقيا. وفي "بستان من فيض أسلافي" عطر التاريخ وشموخ الانتماء في سعادة:

بستان من هبة الأسلاف

أهفو إليه بفرح الوصل

لعل في إيقاعه وقدة الحلم

ولعل في الحلم ثمرة الروح

وفصول أمنيّتي..

الأسلاف الوصل الحلم الروح، رباعية الانتماء وجمع لمشكّل مركب يجمع
هذه العناصر المحلية والعربية والروحية لتكون الجزائر. وفي "علامات على جبين
وطن" يداعب النص اللون ويعطيه دلالاته المحببة وأشكاله المأثورة . وينطق
المكان بذاته وخصائصه الأصيلة فيه: واد مكرة، وهران، والبحر، ينطق ليزول
الليل وتبدأ الحياة:

الأحلام البعيدة تمشي في طراوة الطين

وادي مكرة يقذف بالمياه والتعب

كنت فتى

وكانت امرأة تقطع وجع الصمت

وهبتها الجداول والندى

وهبتها وهران شرفة من جسد البحر

تطل على وردة الساحات

اترك همسك أيها البحر

يفض على وتر الليل.

وفي نص "طاسيليات" يتجذر المكان أكثر في بعد يجمع ما هو إفريقي وما
هو بربري في التاسيلي مع موسيقى التندي المتألّمة الباحثة في الفضاء عن شيء،
لعله الدليل لتنتهي الحيرة:

"صوت أعزل

وبين الرقصة والموت

الأصابع السوداء

يذيب وردة الرمل

ويحمل الأهلة على قرون الغزالات

وجوه زرقاء مصبوغة بريح الوجد تغزل هول الليل...إيقاعات التندي

تستوطن قلب الدائرة

وتجد دليل القوافل التائهة في أرجائها"

3- لعبة الألوان:

الأبيض السلام: للأبيض حمامتان على ضياء الفجر...

هو إن بياض الابتداء فجر النهار الذي لا بد أن يحين الأحمر لون التضحية
والفروسية والفتح وشرف الأرض:

المليون ..

وله النصف تلبس به الأرض ظلها

ويزدان الصهيل

للأحمر عبق يستطيب به اللحم

رنيه في مهجة الدمع

وإيقاعه في الغمام ...

تزاوج بين الشهادة والأمل والغيث لمحو الحد بين الفرح والجرح، وصنع

الأخضر مسك الشهادة ويقوتها، أخضر يطلع من الأحمر يحضر في شجر الأرض

ونور الروح، لتطير الذات إلى الغد:

"الأخضر المترع في ضوء المسك

طالع من شقوق الروح

سراجا

أعمدة

وأحجارا من يواقيت

الأخضر الصاعد من همس الوردة

يفتح للوقت خضرة الشجر المسقي بأنخاب الدم

ويضع جناح القلب على الثمار ...

هو أخضر الشهادة المعطرة، الروح عند ربها، النور المقدس، الإسراء،

الإشراق المترع باللون السحري، اخضرار من رحم احمرار ينسي الألوان كنهها

الشكلي يدخلها روح المعنى ويعطي الوقت المنسي لون الروح والشجر قداسة

الثمرة المسقية بالإنسان. ألوان العلم / الذات تتسابق، تتغاير تتألف تتماكن تتراتب:

أحمر

أبيض

أخضر

أخضر أحمر أبيض هبوب رايات تملأ مجرى التضاريس

رماد عنقاء

وسلك من العقيان النفيس..."

ألوان تقتل المستحيل تتحرك في الحياة تصوغ من رماد العنقاء وجودا.

طائفة من الألوان ذات دلالات وطنية واضحة تصل حد التقريرية السياسية، لكن

الشاعر ينقل التجربة قدر الإمكان إلى الترميز وتكثيف الصورة تملصا من سطح

الشرح وخطابية الموضوع.

4-الأشكال:

1- النجمة والهلال: ومع اللون يستعين النص بالشكل تأكيدا على الراية الوطنية مع

حضور الدم والسلم:

له البرق وشم هلال

ودليل نجمة وغيوم...

2-حروف الجزائر، دلالات شعرية:

يوظف الشاعر في ذلك قدرة الحرف على تغيير الأمور سحريا كما هي

العقلية الشعبية والقصيد الشعبي الجزائري والمغربي عموما.

الجيم: يجيش الماء من هدير السواقي

نزفت صباية الشوق

وأحجار الود على الطريق ...

جاءتك أجنحة الموج

وجاءك جمر التراب...

فالجيم حركة وحياة وحب واشتعال الأرض ليبدأ النهار.

الزاي: "يزلزل الصوت أعماقه

صخر موقد يذوب بأثقاله

وضوء لنداء فاحم... هو قلبك أيها الوطن الجريح

يهب دمه في لمحة تهفو

لإيقاع يسكن وهج التضاريس..

هو حرف للزلزلة والضوء الألم وبدء تضحية ليضخ القلب دما ينتظم

تضاريس وطن يجرحه الجحود المفضوح في "تذكّار :

" لم تحمل الشمس قمصاتهم في البر

لم يؤول البحر قتهم

ولا عبرت من ماءلجتهم سفينة

ما تقفت الطير حكمتهم

ولا الموج اختبر لون غمامتهم في الهديل

واروا نجمتهم وغابوا...

وفي غمرة هذا النسيان يرجع النص إلى المجاهد الرمز الأمير عبد القادر

في "قمر على حصن الأمير" حيث تجتمع كلمات حية تكثف الدلالة الجزائرية

بخصوصية المكان والزمان والتريخ والفكر والحدث:

ها أنت يا سيدي تخطر في البال

وتلقي على المدى بروق أحصنتي

فأبحث في الحلم عن طرقات تفضي إليك

عن أخيلة تجمع لك من شجر الدردار حنينها

تعطر زمن الحكمة والقصائد...

فشجرة الدردار شجرة المباينة القادرية وزمن الحكمة زمن الأمير عبد القادر

والحكمة إشارة إلى تصوف الأمير، الذي يشكل البعد عن ينابيعه عزلة ووحشة:

وللقلب حال العزلة / ينوء بوحشته

ويستظل بسيفك

وبالشجر الطالع من كتاب العبر...

لك يا سيدي جهة في الغياب

تشع من عثرة الخيل

ومن أسئلتي
ولي منك حاضر
يحتضن ظل البيعة والأحلاف
ويمد بريقه لمعجزة الشهداء وطلعة النخل...
ها إني أضع يدي على حجر القيطنة
وأحاذي صوتك في مسيرة الركبان
كي أطلعك على جمرة أسراري...

إن النص الشعري عند الدكتور بوجمعة عودة محمودة إلى شعر المعنى
شعر القيمة المناهضة للهيمنة التي أرادت العولمة بسطها ليس باسم الصراع بين
دين ودين لكن باسم رأس المال ضد المعنى في عالم يغدو يوما بعد يوم بلا معنى
كما أشار إلى ذلك رجاء غارودي في كتابه نحو حرب دينية ؟ جدل العصر (7)
وهو إذ يمتزج بالواقع المعيش يؤكد معنى النص الذي هو في جوهره نسج
كما تبين كلمة نسيج text التي جاء منها لفظ "نص" في اللاتينية. (8)

والشعر في عرف صاحب الديوان إيمان بما للكلمة من دور في خلق
الوعي التاريخي القومي الذي بإمكانه مجابهة التحديات الكبرى التي تهدد وجود
الأمة ككل. وهنا ينبغي ألا ننسى الدور الكبير الذي قامت به النصوص الأدبية
والفكرية التي شكلت عبر خمس وعشرين سنة جزءا هاما من وعينا بقراءتنا
الفردية التي تعلقنا منذ فجر القرن العشرين بكتابات عديدة منها آثار كل من
الكواكبي وطه حسين وعبد الرزاق *. (9)

وبعد فقد تميز ديوان الدكتور عمارة بوجمعة بالتجريب الجاد والبحث
المعمق عما يجعل صوته الشعري أصيلا غير مكرر لتجارب سابقة صورة
ومعجما ونغما، كما كان تأسيسا حقيقيا لصوت جزائري بقدر انغلاقه على
الخصوصية الوطنية والخطوط المحلية بقدر اتساعه ليشكل رافدا جديدا ضمن التيار
العربي القومي العام بكل مكوناته اللغوية والحضارية والشعبية والمكانية والزمانية.
ويبدو أن هذه التجربة دعوة للشعراء العرب إلى البحث عن خصوصية محلية
تنثري الشعر العربي وتشكل وعيا قوميا جديدا يغذي ذاته بالخصائص المحلية. كما

تبدو هذه التجربة دعوة إلى فهم الذات العربية ومكوناتها جميعاً بمزيد من التعارف الذي يجعلنا أقدر على فهم مكنوناتنا وطاقاتنا لأننا بعيداً عن هذا التواصل نضل غرباء داخل أرضنا العربية. وهذا التواصل مع الذات ومكوناتها الثقافية والتاريخية والمحلية هو إحدى السبل الكفيلة بغلق الباب في أوجه العولمة والأمركة التي تحاول تفتيت الأمة.

*هكذا ورد الاسم في المرجع.

الهوامش:

- 1-د/رحمن غركان: مقومات عمود الشعر: الأسلوبية في النظرية والتطبيق. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص9
- 2- ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق د عبد الحميد هندأوي. المكتبة العصرية صيدا بيروت. 2004 ص19، قدامة بن جعفر : نقد النثر ، تحقيق العبادي عبد الحميد. دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1982، ص81
- 3-د/ مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثنائية. عالم المعرفة، 255 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1978، ص232
- 4-د/البهيبيتي، محمد نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار المعارف بالأسكندرية، مصر. ص353، 354
- 5- أبو الحسن أحمد بن فارس: الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تحقيق وتقديم مصطفى الشويمي. مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر بيروت لبنان. 1964م ص273
- 6- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. (دراسة) اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000 ص17
- 7- روجيه غارودي: نحو حرب دينية؟ جدل العصر. ت. صياح الجهميم. دار الفرابي بيروت، دار عطية للطباعة والنشر والتوزيع. ط3، 2001 ص81
- 8- محمد عزام: تجليات التناص في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001 ص13 ، 14

9- د/ حسن مصطفى سحلول :القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها . اتحاد الكتاب العرب

دمشق 2001

المراجع:

1- د/البهيبي.محمد نجيب:تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري،دار المعارف بالأسكندرية،مصر.

2- د/بوجمعة عمارة: ديوان وردة الأهوال. منشورات غرافيك سكان. الجزائر.دت

3-ابن زريل عدنان:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.(دراسة)اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000

4-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق د عبد الحميد هندراوي.المكتبة العصرية صيدا بيروت.2004 –

5-د/ سحلول حسن مصطفى:القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها . اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001

6-عزام محمد: تجليات التناس في الشعر العربي.اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001

7-غارودي روجيه: نحو حرب دينية؟ جدل العصر.ط3.ت صياح الجهم، دار الفارابي بيروت،لبنان، دار عطية للطباعة والنشر والتوزيع، الدجائر2001

8-د/غركان رحمن: مقومات عمود الشعر: الأسلوبية في النظرية والتطبيق. اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2004،

9-ابن فارس أبو الحسن أحمد: الصاحب في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تحقيق وتقديم مصطفى الشويمي.مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر بيروت لبنان.1964م

10-قدامة بن جعفر:نقد النثر، تحقيق العبادي عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص81

11-3-د/ مصطفى ناصف:النقد العربي نحو نظرية ثانية.عالم المعرفة،رقم 255 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت.1978م

شعرية المكان وهندسة المعنى
دراسة في الفضاءات الملحمية وجماليات الجغرافيا الشعرية
في إلياذة الجزائر

أ . جمال مجناح
جامعة المسيلة

ملخص:

تحاول هذه الدراسة استجلاء فضاءات المكان في إلياذة الجزائر، انطلاقاً من إشكالية البحث في علاقة المكان بالأبعاد المختلفة التي تضمنتها رائعة مفدي زكريا "إلياذة الجزائر" وتأسيساً على بحث شعرية المكان في الإلياذة فلقد ركزت هذه الدراسة على تحليل مفاهيم المركزية والتعالي وربطها بأبعاد الجغرافيا الشعرية والذاكرة التاريخية للمكان . وسعياً لتحقيق الغاية المرجوة من هذا البحث الموجز، تم التركيز على تحليل ظاهرة المكان باعتبار عنصراً مهيماً يمكن سبر أغواره بدءاً من ظاهرة المكانية في العنوان ثم بحث مفهوم التعالي الكامن في المقدس، وصولاً إلى شعرية الجغرافيا وانتهاءً بالمكتن والتجربة التاريخية.

الكلمات المفتاحية : المكان - الجغرافيا الشعرية - الفضاء - التجربة التاريخية. المركز . التعالي.

مدخل:

تعددت قراءات إلياذة الجزائر لمبدعها مفدي زكريا، وهذا التعدد لا يعني نهاية القراءة إذا ما أخذنا بالاعتبار أن النص الأدبي عامة والشعري خاصة مصدر لا ينضب من الدلالات والمعاني لتتنوع المناهج والرؤى. كما أن طبيعة الخطاب الذي توفره الإلياذة تفتح مجال الدراسة والتحليل على أكثر من قراءة، لأن تلقي النص نسبي ومتغير بتغير الزمن والرؤيا والمنهج.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار نص "إلياذة الجزائر" نصا منفلتا تتعدّد عناصر سياقه الثقافي والجمالي، إذ يتوفّر فيه التنوع العلامي الضروري لتخصيب النص ممّا يسهّل على الدارس خوض مسالكه، ومادام الخطاب يقوم على تنوع السياقات . وهنا يمكننا أن نفترض أن نص الإلياذة تأسس على اختيار مفهوم المكان كاستراتيجيه تبليغ في خطابه، "وبهذا المفهوم" يمكن القول بأن المرسل يمارس ما يسميه (فيجن شتين) بلعبة اللغة، في تشكيل الخطاب وفقا لاستراتيجيه معينة، لأنّه يرتبط هذا المفهوم المحوري الجديد ارتباطا وثيقا بنظرية الاستعمال اللغوي" (1).

وإذا ما عدنا إلى السياق العام لميلاد النص، فإننا سرعان ما ننتبه إلى أن الشاعر اقتحم فضاءات متعددة الأبعاد، تقوم على استلهاهم أنساق ثقافية فاعلة ودالة أسّس عليها البنية الهيكلية للنص. وهذه الفضاءات يمكن أن نوجزها في أربع حقريات معرفية تشكل الأنساق الثقافية المضمرّة التي سيتأسس عليها البناء الملحمي وهي: فضاء المقدس وفضاء التاريخ، وفضاء الزمن وأخيرا فضاء المكان. فهذه الفضاءات هي البنية الكلية للموضوع ولاستراتيجيات التبليغ وما يمكن أن تشير إليه من علاقات في النص أو ما تحقّقه للنص من قرائن تستهدي بها القراءة، فهي بمثابة المؤشرات والموجهات التي تحيل على البؤر الدالة والفضاءات أو الملحمية، كما أن الجغرافيا الشعرية - باعتبارها - من المكونات المكانية الأساسية الحاضرة في نص الملحّة لها أهمية خاصة في بناء التقاطعات الحديثة، حيث أن الملاحظة الأولية تفترض أن البنية المكانية في الملحمة مؤسسة على مجموعة من التعارضات التي تسند الأبعاد الفكرية والدلالية في النص. وبهذا يمكن اعتبارها أحد المعايير التي تمكّننا من استنتاج المكان في نص الملحمة.

وأمام توسع حضور الأبعاد الجغرافية والتاريخية والدينية، فإنها ظلت مرتبطة ببنية المكان باعتباره جغرافية شعرية كلية وذات طابع شمولي، ولا أدلّ على ذلك من اختيار عنوان الملحمة "إلياذة الجزائر"، وهنا يضعنا الشاعر أمام مشهد شامل يجعل من المكان مفتاحا بنيويا وسميائيا متعدد الدلالات، فالصورة العنوان تدفع البعد المكاني إلى سطح النص وتضعه في مجال القراءة، كما أن المكانية (شعرية المكان) تختزل مفهوم الوطن الخلفي للقصيدة، والذي يوجهنا إلى

طبيعة ميلاد هـ، فالجزائر الشعرية ترتبط بميلاد ذي طبيعة ملحمية، تمتد في فضاء الزمن التاريخي وحركيته، وباختيار هذا المسار "الملحمي"، فإن النص يهيئ المكان لأكثر من علاقة تتدافع خلالها عناصر المجهول والمعلوم، "لأن القصيدة تظهر المجهول في المعلوم، وتقيم جدل هذه الثنائية داخل الصورة الشعرية، لتصبح هذه الأخيرة مكان الكشف الشعري" (2).

1 - مكانية التعالي في البنية المرجعية للعنوان

تحليل البنية التركيبية للعنوان على أكثر من بعد، ويتداخل في مستوياتها الشعري والتاريخي والجغرافي والاجتماعي، وإذ تصبح الجزائر المكان المعلن للعمل الملحمي، فإن مقياس الجمالية يعدل مفهوم المكان الجغرافي ذي الأبعاد السياسية والاقتصادية إلى مكان/جزائر شعري يركبه ويقترحه ويحدّد ملامحه اختلاقه الشعري ووجوده من خلال الصورة الشعرية في النص، وهنا فإن "الطبيعة الشعرية لوجود المكان في النص"، تأخذ في الاعتبار العناصر النوعية المفروضة على كل عنصر مكاني، لأن كل تلك العناصر تتكثف بطبيعتها المجازية في النص (3)، وهو ما يجعل منها بنية متعددة الاحتمال والدلالات، لوقوعها ضمن دائرة العمل الفني الذي "يجمع بين الوقائع الاجتماعية والبنىات المستقلة المتعددة الدلالات" (4).

يكشف إعلان هذه العنونة "إلياذة الجزائر" عن الأبعاد الملحمية الممكنة، لأن مصطلح الإلياذة يختزن الخلفية الملحمية التي تتقاطع مع "هوميروس"، ولذلك فإن هذا البعد يفتح النص على قراءة تستكشف عالما ملحميا، وتصبح لفظة "الإلياذة" علامة دالة تخصّص النص وتهيئه لتجعل منه احتمالا نصيا لعالم جديد، ليس انعكاسا لأي عالم قائم، سواء في الخارج أو في الداخل (5)، ولذلك فهي لا تكتفي بأن تشحن النص بالبعد الملحمي فقط وإنما تتقمّص وظيفة الدليل عند المتلقي لكونها مؤشرا يدل على الممكن، وإذ تتحوّل الإلياذة للجزائر، فإن هذا العالم/المكان والفضاء يحوّل محور القراءة من الفضاء الملحمي اليوناني الذي أشاره مصطلح "الإلياذة" إلى فضاء ملحمي جديد ينقل مكانية النص من البعد اليوناني إلى البعد الجزائري، مع المحافظة على استمرار توتر النفس الملحمي الذي تثيره

العنونة. وأمام هذا المشهد فإن اختيار هذه العنونة لم يكن اختياراً متروكاً للصدفة أو لمجرد توارد الخواطر، بل يمكن اعتباره من الأبنية المحورية لنص الإلياذة، لأنه شكل خطاباً مشبعاً بالدلالات، وحقّق التواصل بين النص والمتلقي، وهنا لم يعد الشاعر مصدر البث، بل إن النص - بهذا تركيب - تملّك فاعليته الذاتية باعتماده على مفهوم الجملة الخطاب، وباختيار هذه العنونة يمكن أن ندّعي أن "الشاعر استطاع أن يجعل من نفسه، وهي ذات مبدعة شاعرة، طاقة تتفاعل مع المكان وتتحد به وتحبّه وتقّده وتحسّ جمالياته" (6) .

ولذلك فإن هذه العنونة علامة أولية تملك وظيفة مرجعية في النص مهمتها الأساسية هي الإحالة على مرجعها، ومن ثمّ فإن القارئ يمكنه تحسّس أهمية هذه العلامة/الصورة بما تحيل عليه من نفس ملحمي وما تهيئ له من أجواء تساهم في بناء العالم المتخيل للنص، وليس عنوان الإلياذة هو العلامة الوحيدة في النص التي تكتسب هذه الوظيفة المرجعية، فكثير من الدراسات أحصت عدد أبيات الإلياذة الجزائر (7) غير أنها لم تنشأ البحث في سرّ هذا العدد (ألف بيت وبيتا) ولا في الإحالات الممكنة التي يضيفها العدد (عشرة) الذي يتألف منه كل نشيد من أناشيدها*.

فهذا العدد، فيما يبدو ذو وظيفة مرجعية، تحيل على ما ارتبط بع في الخيال الأدبي والشعبي، وهو ما يمنحه القدرة على المساهمة في بناء عالم النص، ونقصد به هنا المكان الشعري المتخيل لما يثيره من خطاب تخيلي، وبالتالي فإنه هو الآخر من الأنساق الثقافية المضمرة التي تساهم في شحن الفضاء الملحمي للقصيدة بالخارق والخرافي والأسطوري، فالرقم ألف وواحد يحيل الخيال على المرجعية التراثية فهو يذكرّ القارئ بألف ليلة وليلة، وبأجوائها الأسطورية، كما قد يدل على طابع الحكاية الذي أراده الشاعر لملمحته وهو ما يتفق مع فكرة سرد تاريخ المكان/الجزائر، والذي يلخص من خلاله أيام الجزائر (8).

وإذا بحثنا في حكاية العدد عشرة فإننا نجده يرتبط بتراثنا الديني، فهو علامة مرجعية ترمز للبشرى والفرحة الغامرة، وفكرة البشرى تحيل على موضوعة العشرة المبشرين بالجنة، ويبدو أن هذه الخلفية تكتسي أهمية في بناء الفضاءات

الملحمة في النص والتي تبدو أنها تريد أن تتأخم حدود المطلق، لأن هذه الخلفية الكامنة وراء العدد تعطي الفكرة بأن البشرى حقيقة علوية قبل أن تكون شعرية، ومن ثم فإن المكان موضوع الملحمة ليس كأى مكان لأنه يزواج بين المقدس والتاريخي والأسطوري. فهو مكان يبشر ويتغنى بالانتصار، وهو كذلك أرض مقدسة تشكل أرضا خلفية للقصيدة.

ومن خلال تحليل هذه البنيات المرجعية "الإلياذة، الجزائر، العدد" يتشكل لدينا تصور أولي يجعل من هذه الملحمة بناء فنيا يتشكل من جغرافيا شعرية تعيد خلق المكان بواسطة الجمع بين الإبداع الشعري والخلق الإلهي. ولذلك فإن الشاعر يهبئ للمكان ما استطاع من أنساق ثقافية ومرجعيات دينية وتاريخية تؤهل القصيدة وخلفيتها المكانية لتتبوأ مفهوم التعالي والانطلاق في رحاب الفضاء المطلق. كما أن البنية المرجعية في عمقها الثقافي تحاول أن تؤسس - في النص - لفكرة الاعتداد بالذات، فظهور "الجزائر" في واجهة العنوان وفي صدارة بعض مقاطع الإلياذة يوجّه هندسة المعنى إلى ثنائية العلوي في مقابل السفلي، وهذا الاتجاه يبدو منطقيا ومنسجما مع فكرة المقدس والمتعالي المصاحبة لفضاءات النص المختلفة، فالفضاء الديني مقدس بمصادره الإسلامية والمسيحية، والفضاء التاريخي متعالي هو الآخر بأمجاده وأيامه الناصعة في الأزمنة القديمة، والفضاء الثوري يتقدس بمشروعية جهاده وشهادته وثورته، هذه الفضاءات في صدارتها وأولييتها تكرس فكرة التعالي والاعتداد بالذات وهو تعالي مهيمن على بنية النص، يقوم في مقابل تعالي الآخر وهيمنته في نصوصه المختلفة ونقصد هنا نص الخطاب الاستعماري الذي ظل يكرس صورة دنيا للآخر.

هذا الاستنتاج الأولي يفتح البنية المرجعية على عقدة الحكاية في نص الملحمة بحيث يتجلى مركز الصراع بما يعكسه من صراع على الثقافة والهوية والوجود، وهو ما يشبع نص الملحمة بالمفهوم السردى للحكاية "جزائر يا لحكاية حبي" (9)، فعنصر الحكاية هنا هو هذا الحب المقدس للمكان، والذي يجعل من علاقة الحب أهم عنصر لسرد تاريخ العشق بين الذات الجماعية والمكان، وهو كذلك الموضوع الذي يفجر ما استقرّ في الذاكرة الجماعية من قصص التجاذب والصراع مع

الأخر، وإن كان في ظاهره صراع على المكان فإنما هو في بنيته العميقة يختزن قصة صراع ثقافي خفي على هوية المكان ومرجعياته. فالشاعر لا يكتفي "باستحضار الماضي بوصفه سببا اجتماعيا أو سابقة جمالية، بل يجدد الماضي ويعيد تصويره كفضاء "بيني" عارض يبتدع أداء الحاضر" (10)، ولذلك فإن صدارة بنية المكان في العنوان، وما هيأه الشاعر من بنيات مرجعية، إنما تحضر لنمذجة الأمكنة في النص ثقافيا ومعرفيا وقِيَميا.

تشكّل البنية المكانية -الجزائر- في نص الملحمة وعاء شعريا هو مركز العملية الإبداعية، ومن ثمّ فهو جغرافيا شعرية لها دورها وأثرها في إنتاج دلالات النص بما تحمله من رصيد ثقافي وتاريخي، ومن ثمّ فهي هوية هذا العمل الفني، و"يخطئ من يفترض (أنه) تكوين جامد أو محايد" (11)، فالمكان/الجزائر، هي الذات الجمعية أو هي الانتماء والهوية والثقافة، وهي كل ما يمكن أن يشير إليه المكان سواء أكان ظاهرا أم مضمرا - وكما قلنا سابقا - هي ذات تقوم في مقابل الآخر، وبهذا المستوى هي مكان فارق ولحظة بينية، أي أنها تجمع بين مفاهيم المكانية والزمانية.

لعلّ الشاعر أراد من التركيز الكثيف على مكانية الجزائر في نص الإلياذة -بالإضافة إلى العنوان - اختلاق نسيج من الثنائيات التي ترتسم عليها مفاهيم السياق التاريخي والثقافي الذي وجدت فيه، فاللحظة الإبداعية كانت بعد بضعة سنوات من الاستقلال، ولم تفتقد خلالها نشوة النصر، إنها فترة "ما بعد" أي ما بعد تواجد الآخر، وما بعد جلائه بالقوة، فهي هنا إشارة إلى مسافة مكانية تخطت فيها الذات مرحلة الصدمة وحاجز الماضي القريب متجهة إلى مرحلة جديدة ولتستأنف حياة للمستقبل، ولذلك فإن المكان الذات يحضر في النص ممثلا بقيم الوجود الجديد والاعتداد المتعالي والإبداع المتجلي، فهو في كل مرحلة يكرّر إعلان الميلاد المقدّس للذات الجمعية/ الجزائر: جزائر يا مطلع المعجزات (12) جزائر يا بدعة الفاطر (13) جزائر يا الحكاية حبّي (14) جزائر أنت عروس الدنيا (15)، إن تكرار الميلاد المقدّس للمكان لا يعدو كونه استمرار للإعلان الأول عن هذا الميلاد في عنوان النص، ومن ثمّ فإن هذا الإعلان المرفق بأسلوب النداء يشكّل فضاء حدّيا

يفصل بين الأعلى والأسفل، والبعد والقرب ، لأنه في خلفيته فصل بين ثقافتين ومرحلتين وذاتين مختلفتين.

الصراع الذي تمثله هذه المطيات الأولية، جزء من محطات التقابل والتصادم بين الأنا والآخر، إذ أنّ الذات الجماعية التي يشكلها نص الملحمة تتجه عبر كلّ الأنشيد إلى تذكير الآخر بوجود الأنا وامتلاكه لمعطيات حياته ضمن حيّزه الجغرافي والتاريخي والثقافي، ومثلما أنشأ الآخر سرديّة أو سرديات تتميّز بطابع الإلغاء والتعالي والتمركز، فإن نص الملحمة ينشئ سرديته الخاصة به استنادا إلى التجربة التاريخية باعتبارها فنا قصصيا يروي حكاية الذات الجمعية، ولذلك فإن الشاعر الملحمي يتحرر من قيود الواقعة التاريخية ليؤسس خطابا يتجاوز كل الحدود الفاصلة بين التاريخي والشعري، ليتحوّل الشعري إلى تاريخي والعكس.

العنوان وما يكتنفه من أنساق ثقافية مضمرة، يمنح القراءة مجموعة معطيات يمكن أن تشكّل مفتاحا جوهريا في قراءة الآليات التي تشغل عليها دلالات النص، فالإيذاة الجزائر يمكن استبداله بحكاية الجزائر. وهنا تنقّص الذات دور المنشد والمنتج لفضاءات هذه الحكاية، ومعناه أنّ القارئ يصبح أمام راوٍ لسيرة المكان، غير أنّ هذا الراوي يمتلك من الأدوات الفنية والتخييلية ما يمكنه من تحويل التجربة الملحمية إلى مجموعة خلاصات سرديّة تمتلك خصوصياتها الثقافية والاجتماعية والجمالية، ومرة أخرى نجد أنفسنا أمام خطاب شعري وثقافي وتاريخي يقوم في مواجهة أطروحات وخطابات الفكر الكولونيالي.

2 - اللازمة (العنونة الداخلية) ومكانية المركز والهامش

مركزية الذات والمكان والتاريخ التي يحيل إليها العنوان لم تأت عرضا، بل هي تبثير (focalisation) على موضوعة ثقافية فكرية تؤكّد هوية المكان والذات، وتقوم كبديل يعلن انتماء محدد وواضحا، كما ينشئ مقولة خاصة هي "جزائر جزائرية في مقابل مقولة الكولونيالي، جزائر فرنسية. وهنا يتوحد الشعري والثقافي والسياسي والتاريخي لتأكيد وترسيخ هذا الخطاب الجديد، إنها إعلان عن وجود مستقل ومنتم للذات، بل إنها إنشاء ثقافي في مواجهة "الإنشاء الثقافي الذي أسقط غير الأوروبي إلى مكانة ثانوية عرقيا، وثقافيا، ووجوديا" (16).

هذه الإحالات التي تتشعب بها العنوان ليست مجرد ظاهرة وصفية، بل هي طريقة مميزة لاستحضار المرجعيات المختلفة، المعلنّة والمضمرة، فهي أشبه ما تكون بالحضور المجازي والاستعاري الذي قد تبلغ القراءة أبعاده، وهو ليس مجرد تسمية بقدر ما هو تعبير عن " قدرة اللغة على الإحالة إلى المرجع لم يستنفدها الخطاب الوصفي وأن الأعمال الشعرية تحيل إلى العالم، بطريقتها المتميزة، التي هي الإحالة الاستعارية" (17). وعبر هذه البنية المرجعية تتراءى البعاد المعرفية والثقافية الكامنة، وكأن مفدي زكريا قد وجد في "في الأطر المعرفية مرجعية يغترف منها صوره. مادام يدرك أنها تلامس شغاف كلّ عربي. ولا حاجة له في الإفاضة والإطالة. وإنما تكفي الإشارة المختصرة العامرة بالدلالة. والتي تفتح في ذهن المتلقي سيلا من التدايعات، يرجع بها القهقري إلى ذلك الأصل الذي يمتد به بعيدا في أعماق الثقافة الواحدة (18).

وإذ وقفنا على مكانية العنوان باعتبارها وحدة مرجعية تفتح النص على أبعاده الثقافية وعلاقاته بجدل الذات الجمعية والآخر، فإن امتداد هذا التأثير لا ينقطع عبر النص، ولذلك فإن الشاعر وحد بين العنوان وبقية أجزاء عمله الملحمي بعنونة داخلية تتكرر خلال أناشيد اصطلاح عليها بالضرورة، والتي تبدو لنا استمرارا يكرس جدل العلاقات الثقافية والمعرفية التي حشدها الشاعر .

لقد هيأ الشاعر لنصّه حشدا تاريخيا ومعرفيا وثقافيا بعيدا عن كل ما خلط بين الحقيقة العلمية والخيال الشعري، فهو بالإضافة إلى العنوان الخارجية، والتي تدخل في باب التسمية في الثقافة الإنسانية بكل ما تعنيه هذه التسمية من انتماء ووجود وإعلان ميلاد، يضيف إلى النص عنوانا داخليا هو اللزومة (19)، ومن البديهي أن نقول مع القائلين بأن هذه اللزومة لا تتخطى أن تكون ذات وظيفة شكلية صرفة، وكأنه ليس لها من أثر في النص، سوى أنها وصلة تريح القارئ أو المنشد وتهيبه للانتقال إلى النشيد اللاحق، أو هي الخيط الرابط الذي يشد مجموع المقاطع إلى بعضها. وإذا اجتهد بعضهم فلا يضيف على ما سبق سوى أن " اللزومة في الملحمة بمقام (الأنشودة) في المسرح الشعري، تتكرر لتؤكد المعنى السابق،

ولترك الجو العام - جو البداية - يطغى على كل أجزاء النص، وهي تشبه ما كان القدماء يطلقون عليه اسم الراوي" (20).

ومهما أسندت للضرورة المتكررة من وظائف شكلية، في الجانب الإيقاعي أوفي تحقيق الانسجام وربط أجزاء النص وغيرها من المعايير، فإن ذلك لا يبرر أن يهمل القارئ الأبعاد الملحمية التي حرس الشاعر على تأكيدها في اللازمة، فموقعها يلتقي إلى حد بعيد مع مفهوم المقدس والتعالى الذي أراده الشاعر لأمكنته في النص، حيث أن تضاعف تكرارها إلى مائة مرة جعلها تتشبه -في النص- بالصلوات والتراتيل والتسابيح في الأداءات الدينية والطقوسية لأجل تقديس المكان الذي أسسه الشاعر منذ البداية على مفهوم التعالى أو المكان العلوي المتباعد في علياء الطهر والروحانية الطاغية.

وهذا المنحى يعود بنا إلى فكرة حضور الذات الجمعية في مقابل الآخر، لأن مفهوم المكانية يستمر في تمركزه في الذات، فحينما يردد الشاعر في نص اللازمة

شغلنا الورى، وملأنا الدنا
بشعر، نرتله كالصلاه

تسابيحه من حنايا الجزائر (21)

إنما يوحي بذلك إلى استمرار حضور الذات الجمعية المصاحبة لتلك الأداءات الطقوسية، ويختزل هذا البعد باعتماد وتكرار ضمير المتكلمين "نا" والمتلازم مع فعل الصلاة والتراتيل والتسابيح المنبعثة من نفس المكان (الجزائر) والذي يمثل بؤرة ومرتكز العمل الملحمي، وهو حضور يثبت مركزيته في المكان لارتباطه بأبعاد مكانية واضحة فالفعل "شغل" يختزن في دلالاته البعد المكاني من حيث مفهوم الاحتواء، والتمركز، وفي ارتباطه بضمير المتكلمين إنما يؤسس لحكاية الملحمة عن طريق سرد قصة تفاعل الإنسان والمكان والتاريخ، كما أن مفهوم الاحتواء يشير إلى طبيعة هذا التفاعل المكاني والإنساني باعتباره مركزا كونيا يواصل مسار الحراك الملحمي في النص وعلاقته بالخيال وبالتجربة التاريخية، لأن مركزية الذات تتحرك ضمن لاشعور ثقافي يعيد إنتاج نوع من علاقة المركز والهامش في ظل فضاءات ثقافية وتاريخية تسهم في هندسة دلالات النص.

إن الطبيعة المتكررة للضرورة نصاً وروحاً، وعبر مختلف مقاطع النص، لا تساهم في ربط هذه الأجزاء فحسب، بل هي تعيد إنتاج المكان وتحيله إلى زمن ملحمي فاعل يعيد إنتاج ذاكرة المكان، وتتحقق الحركية والضرورة عبر الفعلين: "شغلنا، ملأنا"، فكلاهما يتضمّن بعداً مكانياً يحدّد نقطة مركزية كونية، نسجها الخيال الشعري، كما أن تكرار اللازمة يتناسب منطقياً مع طبيعة وطقوس المقدّس ويكرّس مفهوم التعالي، أو ما يمكن تسميته المكان العالي، فتكرار الترتيل والتسبيح والصلاة الممارس شكلياً مع تكرار اللازمة في النص يعيد إنتاج نفس المفهوم المركزي للمكان، ولكن في بعد روحاني يتسامى بالمكان والذات لتحقيق المركزية. فاللازمة في النص تتحوّل إلى صورة أيقونية محمّلة بحركية تاريخية وثقافية تعيد بعث المكان من أعلى وباعتباره مركزاً ثقافياً وحضارياً، ومن ثمّ فإنّ إنتاج هذه الحركة المكانية من خلال تكرار اللازمة إنما يحقق عنصر الملحمية في حراك مجازي محمّل بالأبعاد الثقافية والتاريخية والاجتماعية للذات الجمعية التي تتبعث في النص بإسناد الفعل إلى ضمير المتكلمين "نا". ولذلك فإنّ هذا العنصر الملحمي يتحرّك بحسب "علاقته مع التكوين التاريخي للثقافة. فيأخذ فيها حراك الكتلة الجمعية منحىً ملحمياً يتأسس مع زمن خاص، هو الزمن الملحمي، الواسم للنص الشعري بسمات تختلف عن مواصفاته في النتاجات الاجتماعية والأدبية الأخرى. (22)

تكرار اللازمة يجد ضرورته في محاولة بعث العلاقات التاريخية والثقافية الكامنة، فهي المركز الذي تتحرك في فلكه كلّ المكونات، كما أنه مركز يتميّز ببعده الكوني وبقيّمته الثقافية التي تؤكّد كلّ مرة علاقة جانبية قلب مفهوم علاقة المركز والهامش باعتبارها علاقة تاريخية ودورة زمنية للحضارات التي ظلّت تتبادل المواقع بين نقطتي المركز والهامش. وهذا البعد الكوني أو العالمي لطبيعة تؤكّده الذات الشاعرة كلما سنحت المناسبة الشعرية لذلك، وإذا ما عدنا إلى هذه العلاقة في اللازمة نلاحظ أنها تتكرر من خلال علاقات الأفعال "ملأنا، شغلنا" بما يليها في السياق الشعري الذي يقرن مفهوم الاحتواء والمركزية بتأكيدات مكانية

وزمانية " الوري، الدنيا"، ثم يخصص كل الفاعلية على مستوى مركزي وفي مكان محدد هو "الجزائر" (تساويه من حنايا الجزائر).

هذا الاتجاه إلى إنتاج العلاقة المكانية بين المركز والهامش، لا تختص به إلياذة الجزائر فقط، بل نجد له أثرا واضحا في كل إنتاج الشاعر وعبر المراحل المختلفة، وهو ما يؤكد أيضا طبيعة النسق الثقافي المضمّر الذي تتحرك في سياقه البنية الشعرية. ويمكن أن نتعقب هذا الأثر في أعمال الشاعر " اللهب المقدّس" و " أمجادنا تتكلم"، حيث أن العلاقة الكونية للكان تتقاطع في عدة نصوص منتشرة في هذين العملين، ومن ذلك قوله :

ألقى في مسمع الزمان مقالا وأملأ الكون روعة وجلالا
وابعث الشعر كالتساويح يختا ل إلى عالم الخلود جمالا(23)

وقوله :

وطني أنت جنة الخلد في الأرو ض فهيهات في الوري أن تبيدا(24)

وقوله:

أرض الجزائر والذكرى تهدهدي فينتشي الكون من ترجيع آهاتي(25)

وقوله :

سكر الكون من نشيد الليالي أتركوني ... ما للنشيد وما لي (26)

وقوله:

غن للكون يا(نوفمبر) شعري أنت من أسكر الدنيا بنشيدي(27)

يستند مفهوم المكان المركز إلى مجموعة مؤشرات دلالية ، تاريخية وثقافية،ولذلك فإن اللازمة في الإلياذة تؤسس هي الأخرى لمفهوم المركز إذا ما نظرنا إلى موقعها في نص الملحمة، لأنها المحور الذي تدور في فلكه كل المقاطع/ الأناشيد،وبما يصبغه من بعد كوني على المكان، وهذا المفهوم يعيد الشاعر إنتاجه وبعثه على مختلف صفحاته الشعرية، ومن هنا فإن المركزية في بعدها الجمالي والتاريخي والثقافي تشكّل النسق الثقافي الخفي الذي أسس عليه زكريا أغلب إبداعه، إن لم نقل كل إبداعه، وهو من منظور فكري إعادة صياغة شعرية لمقولتين متصارعتين تلخصان حركة الصراع التاريخية بين المركز والهامش،

وبشكل أدق بين فكر استعماري له طروحاته وشعريته الخاصة، وفكر مقاوم متحرر ينتج هو الآخر مقولاته الشعرية والفكرية . ويبدو أن مفدي زكريا يعيد إنتاج هذه الأبعاد متأثراً بالنسق العام الذي أوجد هذين الفكرين المتصارعين عبر التاريخ ومن خلال مركزيتين ثقافيتين تبادلتا الأدوار على مرّ الحضارات.

وإذا ما عدنا إلى قضية بنية العنوان كمرجعية ثقافية وشعرية في شعر زكريا، فإن مفهوم المركز والهامش يتجلى في كلّ العناوين التي اختارها لأعماله، ويمكن أن نستند إلى مفهوم التعالي الظاهر في عناوين مثل "اللهب المقدس" (28) أو "أمجادنا تتكلم"، فعلاماتنا المقدّس والمجد، تتضمنان مفاهيم التعالي والمركزية المصاحبة لذاكرة المكان. ولذلك فإن المكانية في الشعر العربي كثيراً ما تعيد إنتاج هذه المفاهيم شعرياً ونخص الشعر العربي المقاوم أو التحرري، حيث أن موضوعه المكان فيه لا تفتأ تعيد صياغة فكرة علاقة المركز/الهامش باعتباره أحد المقولات الرئيسية التي ولدها الصراع التاريخي شرق/غرب أو جنوب/شمال. وهو ما يكشف عن "المعرفة المكانية، التي تحبل بها الموضوع في الذهن العربي الإسلامي، حتى تطلّ علينا بثقلها التاريخي والثقافي وقد اغتنت بكل الإحياءات التي يتلبّسها الشعر عند الإشارة والرمز .. وكل شاعر يستند -في هذا- إلى الضمير الجمعي الذي شكّله الدين، والثقافة، والتاريخ المشترك" (29).

العنوان التي اعتمدها زكريا وكذا اللازمة يمكن أن تكون صورة أيقونية وبنية مرجعية أسهم الخيال من خلالها في بناء خلفية شعرية للمكان اعتمدت على نموذج نمطي يبدو نتاج ردة فعل لمركزية الآخر، وكأن بالشاعر يجادل الآخر من نفس المنطق والرؤيا الحضارية ، ومن ثم راح الخيال يحول المكان إلى نقطة مركزية كونية تتأثر بتاريخها ومعطياتها الفكرية والثقافية. وما يجعلنا ندّعي هذا التصور ما تتواتر عن خيال الآخر من إنتاجه لمركزية ذاتية تخصّه في سردياته وأشعاره المختلفة، وأسّس من خلالها منطق المتفوق الذي امتلك حقّ إعادة تشكيل المكان الشرقي بما يناسب ذاتيته ومعطياته (30)

هذه المعطيات التي تتجمّع حول المكانية من خلال قراءة بنية العنوان واللازمة، التي تتراوح بين مفهومي المركز والهامش كأبعاد مكانية ثقافية، يجعل

من نص الملحمة ومن صورة المكان فيها نصا ثقافيا يشتغل شعريا وفق آليات الرمز والإشارة وضمن سياق سيميائي يتشبع بنظامه الثقافي والاجتماعي والتاريخي. لأن الأمكنة-بهذه الصفة- تتحول إلى علامات يستعيرها الخيال محملة بأنظمتها الاجتماعية والثقافية، ومن ثم يعود بإمكان الأمكنة أن تشكل نوعا من النمذجة ذات الطابع السيميائي، وهو تحويل الظواهر الطبيعية والأشياء الفيزيائية إلى حقائق سيميوطيقية" (31)

3 - المكان وشعرية المقدس

في هذا المنظور نلاحظ أن معالم المكان تتجسد باعتبارها من مكونات النص وعلاماته، وإذا ما اعتبرنا الأمكنة بنية محملة بنماذجها وعناصرها الثقافية المكونة لهويتها، فإنها تحضر في النص الأدبي مخصبة بتلك المضامين والأبعاد، والتي لا تنقطع عن ارتباطها بمكوناتها التاريخية والمقدسة والواقعية، ومن ثم فإن الشاعر يواجه صياغة فكرية وثقافية لجماليات المكان تتأسس على استتقاق الأبعاد المعرفية في النص ونمذجتها بما يناسب سلسلة القيم التي يريدها من عناصر هوية أمكنته، بإعادة اكتشاف الماضي محملا بالتجارب المختلفة وممزوجا بالعواطف التاريخية والدينية، التي لا تنفصل عن ذاكرة المكان وإحالاته الممكنة.

هذه الأبعاد التي خصبت صورة المكان وما تخللته من إشارات وما اختزلته من معرفة لم تفقد النص الشعري قدرته الترميزية والجمالية، من حيث هو متخيل ركّز على تصوير هوية الأرض عبر منظور جمالي متخيل أو واقعي مباشر، فبعث حركة شعرية أنتجت أبعاد المكان وجعلته خلفية لها ونواة أسست عليها القصيدة، وهو موقف جمالي وإيديولوجي جعل من المكان علامة مهيمنة حددت من خلاله انتماءها وهويتها، وهذه الحركة نهضت في ظل مواجهة الإلغاء من المكان، وهو ما يبرر هذا الحشد من الحفريات المعرفية والدينية والثقافية التي أسس عليها الشاعر نص الإلياذة.

فمسألة علاقة المكان بأبعاده المعرفية تبدو قضية عادية في ضوء المناقشات الفكرية والسياسية والعلمية بصفة عامة، لكنها حينما تتحول إلى نص شعري وإنتاج إبداعي يقوم على المزاجية بين الخيالي والمعرفي فإن المسألة تصبح أكثر تعقيدا

عند محاولة بحث أبعادها الدلالية وتأويلاتها الجمالية ، إذ يصبح الفصل بين الشعري والواقعي، أو بين الشعري المتخيل والذاكرة، حقلا صعبا تتشابك في مستواه الأحداث والمعارف واللغة والمتخيل، ومن ناحية ثانية فإن نص الإلياذة المرتبط بصورة المكان يبدو أنه أنتج في شروط اجتماعية وسياسية وثقافية قامت على مركزية الآخر من خلال مقولاته الاستعمارية ولذلك فإن النص الشعري ميدان آخر من ميادين المواجهة والوقوف في وجه ثقافة الإلغاء سلاحه في ذلك خيال شعري يصور الذات ويردّ على الخيال الاستشراقي وتصوراته. ومن ثمّ "فإن المقاربات الدلالية واللسانية تركّز على العلاقة الجدلية بين النص والمجتمع، كما تتحدّث عن وظيفة النص في وسطه الاجتماعي" (32) والإبداعي المتجه إلى محاولة استعادة المكان باعتباره مكونا وجوديا وعنصرا من الهوية وأخيرا نموذجا ثقافيا.

انفتاح المكان على المقدّس، يتجه إلى البحث في علاقة التجربة الشعرية بالنص المقدّس باعتباره رمزا دينيا استلهم علاقة المكان بأحد المكونات الثقافية الأساسية، وإن كان مفهوم المقدّس يتسع ليشمل كل المفاهيم والنصوص الدينية الموظفة، فإن الدراسة تقتصر على ما له علاقة بالتأملات في المكان والتي تتركز في الغالب على العلاقات الذاتية والعامة بالأمكنة، حيث أن مفاهيم القداسة والمكان العالي ظلت حاضرة في الذات الشاعرة باعتبارها تجربة خاصة وعامة ارتبطت بالواقع التاريخي والثقافي وبصورة عامة بطبيعة الصراع القائم على هوية المكان.

ومن ثمّ فإن مفهوم المقدّس يتجلى في إلياذة الجرائر في العلاقة الروحية التي أضفاها الشاعر على أمكنته والتي يعتبرها مصدر انتمائه وجذوره، وعنصر كيانه ووجوده ولذلك كانت صورة الجرائر على طول النص فردوسا أرضيا ومعجزة إلهية تستعاد من خلالها منظومة القيم الدينية والأداءات الطقوسية التي تؤسس لمفاهيم جانبية أخرى ركّزت على قيم الاستشهاد والتضحية وتعظيم الخالق والتأمل التعبدية في خلقه، وما تبع ذلك من قصص تروي المسيرة الكونية للإنسان والمكان. ولذلك نجد الشاعر يفتتح نشيده للجرائر باستلهم آيات عظمة الخالق من تأمل المكان وسرد قصة الخلق، لتدفعنا الصورة الشعرية في مواجهة مفهوم المكان العالي أو المقدّس الذي يستحقّ التسبيح ، يقول الشاعر:

جزائر يا مطلع المعجزات ويا حجة الله في الكائنات
ويا بسمة الرب في أرضه ويا وجهه الضاحك القسمات
ويا لوحة في سجل الخلو د تموج بها الصور الحالما (33)

بالإضافة إلى البعد الكوني، تتجه الصورة الشعرية إلى إنتاج مفهوم المقدّس من خلال نمذجة القيم المكانية، فالمقدّس لا ينقله الخيال من الوصف المباشر للمكان، وإنما تتقاطع صورة المكان الطبيعي "الجزائر" مع صورة أخرى في عالم الهناك أو الموراء، أن يكون المكان معجزة، وحجة خلقية وآية تستحضر عظمة الخالق وجماله إنما هو استنطاق لخلفية ثقافية، ولبعد آخر يسعى إلى إعادة سرد قصة خلق الكون. ومن ثمّ فإن المكان العالي والمقدّس يحضر من خلال هذه العلاقة بين السماء والأرض.

إن صورة الجزائر المعجزة تتمثل في جانبها الخفي الذي لا يمكن أن تكشف عنه إلا الروح المتسامية بتأملاتها، فالشاعر يصوّر مشهدا لمكان آخر، ما ورائي يرسم علاقة روحية بين هنا وهناك، إذ أن هذا المكان المقدّس يتموقع في عالم خفي كامن في التأمّلات الشعرية، وبذلك فإن القصيدة تقدّم مشهدا شعريا لمكان خفي يتجلى من خلال تأمل المكان الواقعي، لتتحول الصورة الشعرية في ذاتها مكانا جديدا ومقدّسا يكشف أسرار بوحى التأمّلات (34).

فالصوت الشعري يمتدّ إلى مناجاة عالم آخر غائب وأرض منشودة هي أرض مقدّسة لا يمكن أن تجزأ لأنها مركز العالم ومركز وجود الذات، فالخيال الشعري يسمو بالمكان إلى المقدس من خلال ربطها بقوة إلهية خالقة وعالم سماوي متسامي تقام له الطقوس والشعائر ويستحقّ التسبيح والتمجيد الذي ينهض به تكرار أسلوب النداء في تركيب الصورة. ومن خلال أداءات الصورة الشعرية نلاحظ أنها تشغل على علامات ذات طبيعة أيقونية لما تحمله من أبعاد ثقافية ودينية، فالمعجزة وسجل الخلود، واللوح، وأرض الرب (بسمة الرب في أرضه)، وحجة الله كلها علامات محمّلة بموروثها الحضاري، ومن خلالها يتناسخ مفهوم المقدّس في كلّ عناصر المكان، إذ أن كلّ تلك المستويات المتعالية تصبّ في تشكيل نفس الصورة المقدّس للمكان/الجزائر.

ولذلك فإنّ الأناشيد الأولى من إلياذة الجزائر تؤسس لهذا المفهوم المكاني المتعالي، والذي يكرّس علاقة السماء بالأرض والتي يجعل منها الخيال علاقة لا تنقطع ولا تنفصل، وكأنّها أرض وحي وإلهام ونواة الكون الذي أبدع الله، ولذلك نجد الشاعر يكرّس مفهوم المكان العالي أو المقدّس في أغلب مقاطع الإلياذة/ ومنها قوله:

ويا قصّة بثّ فيها الوجود معاني السمو بروح الحياة
ويا تربة تاه فيها الجلال فتاهت بها القمم الشامخات (35)
جزائر يا بدعة الفاطر ويا روعة الصانع القادر
ويا بابل السحر من وحيها تلقّب هاروت بالساحر (36)
ومهما بعدت ومهما قربت غرامك فوق ظنوني ولبي
ففي كلّ درب لنا لُحمة مقدّسة من وشاج وصلب (37)
أفي رؤية الله فكرك حائر وتذهل عن وجهه في الجزائر (38)

وفي مستوى آخر فإنّ العالم الدلالي لصورة الجزائر يتحوّل إلى مفهوم المقدّس ويتجاوز حدود المرئي من خلال توظيف لغة دينية تتميز بطبيعتها الخاصة مما يفتح الصورة على كينونتها الخاصة أي طبيعتها المقدّسة بما وفرته اللغة الدينية من فضاءات روحانية تحيل على عالم متعالي، وهي بهذه الصفة تحقق إنتاج المكان النموذج المتميز بقيمته المتعالية. فالشاعر يحرص على تكريس هذه القيم وربطها بالمكان ليجعل أرضه الشعرية أرضاً مقدّسة متعالية وعالماً علوياً يرمز في عظمته على عظمة خالقه.

انفتاح النص على المقدّس هو انفتاح على تعميمات قد تحتل تفسير المقدّس أو قد تتقاطع مع النص الديني، أو ما يستدعيه الخيال مما يقيم علاقة الذات بالخطاب الديني والمكان، وهو ما يحافظ على مفهوم التسامي وعلى إبقاء عنصر العلاقة بين السماء والأرض بما يحملانه من تدرّج في سلسلة القيم.

ومن خلال جدل العلاقة بين السماء والأرض يقيم الخيال تصوراً خاصاً للمكان، فالتدرج في سلسلة القيم لا يكتفي بجدلية هذه العلاقة، بل إنها تمتدّ إلى ما يمثل السماء على الأرض، فالذات الشاعرة تتوحّد بالمكان وتنتمي معه وبه إلى

عالم روحاني متعالي، ومن هذا التصور يبدأ اختيار الانتماء والتسامي بالمكان في الذات، كما تبدأ أهم الموجهات التي تفتح المكان الأرض على صلتها بالسماء، وهي صلة مجازية رآها صلة لم انقطع في القرب والبعد عن المكان، كما أن العلاقة بين الشاعر والأنبياء تفتح الدلالة على صفة أساسية تتمثل في، التوجه إلى المكان المقدس أو لأجل غاية مقدسة.

فالإشارات السابقة تشير في بعدها الظاهر إلى قداسة المكان على مستوى عام من حيث علاقته بالموروث الديني الكامن فيه، حيث أن رموز "بدعة الفاطر، الجلال، هاروت، رؤية الله.." تشير إلى مكانية دينية خاصة تؤسس خطابا يتميز بما يحيل عليه من نماذج تحقق فكرة التواصل مع العالم المتعالي. فالمجازات الشعرية توجه الدلالة إلى إنتاج فضاء المقدس بما ينطوي عليه من أبعاد ترتبط دائما بمفهوم النمذجة ضمن سلسلة القيم المرتبطة بالمكان حيث يخترق الأمكنة التفكير الديني وما ارتبط به من مفاهيم تحيل موضوع البنية الكلية للخطاب على رسالة الجزائر المقدسة بموروثها.

هذه الملاحظات الأساسية تساعدنا على تصور صورة كلية شاملة نواتها المكان (الجزائر) وما يخضع له من تمثيلات خيالية تستثمر الموروث الديني باعتباره مرجعية وهوية تُنمذج المكان على فكرة المقدس، فالشاعر اختلق بنية عميقة تشكلها الصورة الشاملة التي دفعها منذ البداية إلى سطح النص فالمكان "الجزائر" هو النموذج المكون لكل ما يدور حول هذه النواة من دلالات وأبعاد وأمكنة، وبمتابعة بقية التفاصيل على مستوى النص نحصل على نموذج مكاني يتميزه خاصية معقدة ومتداخلة من التركيبات والتفاصيل متعددة الأوجه والأبعاد والعلاقات.

وبالعودة إلى نص الإلياذة نجد أن صورة الجزائر/المكان هي محور العلاقات الرمزية، وعلى مستوى هذا المحور تنتظم المظاهر الجمالية باعتبارها أنظمة علامية وظيفية تؤسس المفهوم التواصل العام وتشكل موضوع البنية الكلية للنص الذي هو الموضوع العام لخطاب الإلياذة ورسالته القائمة على بنية "الجمال المقدس للمكان" بوصفها الجملة النواة في خطاب الإلياذة، ويمكن ملاحظة ذلك من الطبيعة التكرارية لهذا النموذج في مختلف صفحات القصيدة.

هذه المكانية المقدسة تتأسس على محور يربط المكان/الجزائر بقيمة رمزية دينية وثقافية تشكل بدورها مفهوم المقدس والذي لا يمكن تجاوزه في التاريخ والمجتمع والثقافة والدين، فكل الصور المكانية الواقعة بين النشيد الأول والأخير تنحاز إلى تصوير نمطي يركّز على قصدية ربط المكان بكل ما هو مقدس. والشاعر ينقل هذا التصور الشامل للمكان ولمفهوم المقدس عبر سلسلة من التمثيلات في جسم النص، حيث يدخل صور الأمكنة في علاقات خفية ترتكز على جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المتلقي.

ومادما نتحدث عن جملة نواة هي مدار المقدس، فإن الخيال الشعري يبني هذا العنصر عبر تكرار سلسلة من المقولات المتقاطعة مع النص الديني والتي تهيمن عليها أفكار التعظيم والإجلال وكل ما يوحي إلى هذه المفاهيم من صور تراكمت على مستوى النص، ويمكن أن نمثل لهذا النموذج من التكرار بمجموعة الأبيات التالية :

وكم بالجزائر من معجزات وإن جحدوها ولم تكتب
وقالوا الرسالات من مشرق الشمس، لكن يخالفهم مذهبي
ولو أرسل الله من مغرب نبيا إذن... كذبوا بالنبي (39)
أيا ومضة من جلال الشريعة ويا هبة من هبات الطبيعة (40)
بلونا السنين الطوال جهادا تباركنا معجزات السما (41)
شرعت الجهاد فلباك شعب وناجاك ربّ فكان النصير (42)
جزائر أبدعها ذو الجلال وصور طينتها من نضال
بلاد تمازح عشاقها وتمنع عنهم لذيذ الوصال (43)
كذا عبّد العلماء التنايا بوحى السماء ووحى الدماء (44)
وذكرتتا في الجزائر بدرا فقمنا نضاهي صحابة بدر (45)
بلادي بلادي، الأمان الأمان أغني علاك بأي لسان؟
جلالك تقصر عنه اللغى ويعجزني فيك سحر البيان (46)
يحرص الشاعر على موضوع المكان المقدس ، فيخصّب نص الإلياذة بكل تمثيلاته الدينية والتاريخية وتقدّمه الصورة الشعرية محاطا بهالات التعظيم ومسالك

الأنبياء والعباد والقديسين، وعبر هذه الأبعاد يستجلي الخيال نصا شعريا يستنسخ قداسة المكان ويستثمر المصادر الدينية لإنتاج عالم بديل، ولاختلاق كون شعري يعيد سرد قصة المكان من خلال ربطه بقصة الخلق وفق رؤيا شعرية خاصة ترى في المكان كل ما هو طاهر ومقدس .

4 - الجغرافيا الشعرية وجماليات المدهش.

التوقف عند الجغرافيا الشعرية في إلياذة الجزائر، محطة ضرورية في بحث شعرية هذه الأمكنة فبالإضافة إلى أنها تسهم في تشكيل صورة المكان المقدس - لأنها لا تنفصل عن مفهوم التعالي والرحبية الكونية - نجدها تشكل سلسلة من اللوحات الفنية الطبيعية التي تجسد تعلق الذات الشاعرة بالمعشوقة "الجزائر". غير أن الشاعر يؤسس لوحاته على تأملات تعبر على جماليات الإدهاش، وتجعل من القصيدة جزءا من ذهول الشاعر أمام العالم ووسيلة للتعبير عنها"47

ويمكن تلمس حالات الدهول الشعرية من خلال موقف الشاعر من الجغرافيا الشعرية، التي راح يرصدها في المشاهدات المرتبطة بالأمكنة، فهو يحرص كل الحرص على التعبير عن ذهول ودهشته أمام المناظر المختلفة، كما يلتزم بتسميات الأماكن ومواقعها عبر مختلف أناشيده. ومن هنا لم يعد للمكان مجرد حضور واقعي وإنما تحول عبر انفعالات الدهول والإدهاش إلى مجموعة تصورات ومفاهيم ترتبط بالبحث في هوية المكان الثقافية والتاريخية، وهو موقف يعزز به الشاعر حالة الاستكشاف المتكررة للأماكن . فمن الملاحظ أن أغلب الصور المكانية الموظفة، والدالة - خاصة - على الوطن، تربط بمرتكزين دلاليين متلازمين هما التعبير عن موقف الإعجاب والدهشة ثم ربط هذا الموقف بالعنصر التاريخي، إذ أصبح لكل مكان من هذه الأمكنة قصة تاريخية تروي أسباب مجده وعراقته وانتمائه وأخرى طبيعية تحكي جمالياته .

فالشاعر يتجاوز حالة الوصف، وتمثيل المكان إلى ربط خطاب المكان بعناصر الهوية والوجود، لتصبح صورة المكان دليلا على جذور الإنسان ، وكأن المكان هو الإنسان الجزائري بتاريخه وأصوله وتنوعاته الثقافية. وعنصر الإدهاش

هنا هو ما يتيح المكان من قراءات ممكنة، وشبكة علاقات دلالية ترتبط بمفهوم المقدس والكونية .

فالجغرافيا الشعرية الممتدة عبر أناشيد الإلياذة، لا تنفصل -هي الأخرى- عن مفهوم التعالي والرحبية الكونية، إذ تحول صور المكان -وعبر حضورها الجغرافي- إلى مفهوم اللوحات الفنية التي تضم أنساقا ثقافية تعكس لوحة مقدسة ثلاثية الأبعاد أطرافها الله (الخالق) الجزائر (المعشوقة وتجلي عظمة الخالق وثالث هذه الأطراف الذات الشاعرة المتعلقة بعشق الخالق من خلال تأملات الجزائر. وعبر هذه العلاقات المتداخلة يمكننا أن نلمح النسق المضمّن بالاستناد على النظريات الصوفية في المعرفة الإلهية والحب، حيث أن مفاهيم الاتحاد، والسالك، والعاشق، والعارف تتجلى من خلال المشاهد المتعاقبة في نص الإلياذة، والممتدة عبر الفضاءات الدينية والتاريخية والثورية التي بنيت عليها الإلياذة "فإن جمال هذه الأرض هو الذي أوصل الشاعر إلى معرفة حقيقة الله، فأسرار خلقه وروعة إبداعه، وجمال صنعه مستوحى من قدرته وحبّه للجمال" (48) يقول زكريا :

وساجل بولوغين عذب النعم	يناغمك شاطئه المبتسم
وتفتح حناياك جرحا قديما	وما نام جرح الهوى في القدم
فلا تفش يا قلب أسرارها	فإن شهيد الهوى من كتم
ولا تشك للكائنات أسا	ك فأنت الخصيم وأنت الحكم
قداسة أوجين (49) لم تجد فيها	فأرسي بولوغين فيها الحرم
مررنا على الوكر مرّ الكرام	نحت الخطى نحو قصر الأمم
فيشبعنا سيدي فرج	عناقا فنلقي إليه السلم
وتجتو الرياض على قدمينا	فيخفق فوق ذراها العلم (50)

موضوعة الإدهاش الكامنة في الجغرافيا الشعرية لم تعد مجرد حالة انفعالية للذات في مواجهة المكان، بل إن هذه الحالة الانفعالية تساهم في تشكيل جماليات المكان وفق تصورات الذات ، ودائما في مواجهة الآخر، ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال الصراع على التسمية (تسمية المكان)، فـ"سانت أوجين وبلوغين"، تسميتان لنفس المكان، غير أن كل تسمية تتغلق على مرجعيتها الثقافية والفكرية، وهي في

النص تعيد إنتاج قضية الصراع على هوية المكان بين الأنا والآخر، وهي في أحد أوجهها تتضمن موقفاً أخطر وهو الصراع على الوجود في المكان باعتباره قضية تاريخية ومسألة حضارية. فسانت أوجين وبولوغين تسمية تلخص القصة التاريخية كاملة في مستوياتها الثقافية والسياسية والحضارية. وهنا تتجاوز الجغرافيا الشعرية قيم وصف الأبعاد الهندسية للمكان إلى قيم تتأخم فضاءات التاريخ والثقافة والدين ، فهي نموذج ثقافية للمكان كما أنها محاورة مسألة تناقش وتدحض طروحات الآخر فيتحول الصراع من صراع على المكان إلى صراع على الوجود.

وفي ضوء هذه الاحتمالات الدلالية المشبعة بالأبعاد الفكرية، تصبح الجغرافيا الشعرية جمالية ذهول ونية يبحث في عناصر التاريخ وشعاب المعرفة ليس لأجل بحث أزمة وجودية ذاتية، وإنما لتأكيد هوية لجغرافيا سياسية وثقافية من خلال مسالة الجغرافيا الشعرية، لنكتشف أثناء قراءة هذه الجغرافيا أن المشروع الشعري في الملحمة إنما هو رحلة في المكان تتحول إلى مسألة ظاهراتية تحاول أن تقدم وصفا نفسيا لجمالية المكان يجد مجاله في شعرية النص، ويتأسس "انطلاقاً من رؤية ذاتية أو من تجربة العالم" (51) ومن ثم تصبح التجربة المكانية حالة وعي ذاتية ، يتيه فيها الشاعر عبر تأملاته في المكان تيهها أشبه ما يكون بحالات الذهول والتشرد في الأبعاد المكانية الكامنة في وعيه، ويعبر زكريا عن هذه التجربة المكانية بقوله (52):

وقالوا: هجرت ربوع البلاد وهمت مع الشعر في كلّ واد
أجل.. قد بعدت لأزداد قرباً ويلهب حبّ بلادي فؤادي
أرى في كيان الجزائر ذاتي بكلّ اعتزاز، وكلّ اعتداد
وما زلت عنها بدنيا القلوب، سفير القلوب بدون اعتماد

الذهول والإدهاش المائل في الجغرافيا الشعرية، يؤسس لعلاقة تسمو بالمكان إلى بعد يعتمد على علاقة الإنسان/المكان، لأن قيمة المكان تتسع إلى وجود إنساني يرجع تمسك الذات بالمكان وبالانتماء إليه في كلّ مظهره، ولذلك فإن التيه والتشرد في ربوع الوطن/الجزائر صورة تعكس رغبة تمدد الذات في كل جهاته ومظاهره، والتماهي مع كل عناصره ومكوناته. فرؤية الذات لأمكنة الوطن رؤية

شعرية واعية بحقيقة التوحّد، وهي رؤية تروي قصة الإنسان في المكان في علاقة عكسية تصور المكان انطلاقاً من الداخل، أي من وجود المكان في الذات وفي المتخيل الشعري، "و حين يصبح وجود الوطن داخلياً تنشط حركة الخيال، وتظهر في مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فينفرق المكان الواحد في أمكنة عدّة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية" (53) .

تنتج الجغرافيا الشعرية من الداخل، لأنها رؤيا ذاتية للمكان، ولذلك فإن جزئيات هذه الأماكن تتسامى عن التسجيل الواقعي، أو المواقف الوصفية، وتأسيساً على مفاهيم الانتماء يستعيد الشاعر أمكنته ليعيد تركيبها وفق الأبعاد النفسية المندھشة، والتي يتلازم عبرها تداخل مظاهر المكان بمظاهر الوعي في حالة ذاهلة أشبه ما تكون بالرؤيا أو بالحلم، فالتلازم بين الحالم وعالمه هو تلازم قوي، وإنه هذا العالم المعاش في التأمّلات الشاردة الذي يرد بالصورة الأكثر مباشرة إلى كائن الإنسان المنعزل، يملك الإنسان مباشرة العوالم التي يحلم بها، إنسان التأمّلات وعالم التأمّلات هما أقرب ما يكون من بعضهما البعض، إنهما على مستوى ذات الكينونة. " (54)

5- المكان والتجربة التاريخية

ارتباط لغة المكان بالسرد التاريخي لم يعد وصفاً للماضي، ولا استرجاعاً لمكونات اجتماعية أو ثقافية أو دينية، وإنما هو تصور لمستقبل يقرأ الماضي بنوع من المثالية المتعالية، وهنا نكون أما مكانية تعمق مفهوم المقدّس وتوسّعه إلى أبعاد وآفاق تقوم على تصوير جمالي يتجاوز الواقع والتاريخ. وهنا يكتمل مفهوم المكان بإضافات وأشكال من التصوير الأيقوني الذي يعتمد على شمولية الموضوع. فصورة الجزائر لا تغرق في تفصيلات الواقع الثقافي، ولا في جزئيات الصورة الطبيعية بل نجدها في كامل أناشيد القصيدة صورة شاملة متعددة الأوجه.

فبالإضافة إلى مكانية المقدّس، لجأ الشاعر إلى التجربة التاريخية وتعمّق في سبر أغوارها، بحيث أنه جعل المكان متلازماً مع الحدث التاريخي وكأنه من خلال عودته إلى تاريخه "بمارس أنبل قيم في سبيل قهر الموت المجاني الذي يلاحق المضطهدين ويبث الأمل في قدرة المحرومين على انتزاع حقوقهم بالأظافر الناشبة

في التراب تشبثا بالأرض ودفاعاً عمّن يروونها بالعرق والدم" (55) ولذلك ظلت ذاكرة المكان عبر أناشيد الملحمة تروي قصص المقاومات والمواجهات عبر المراحل التاريخية المختلفة.

إن إنتاج فضاء التاريخ من خلال ذاكرة المكان لا ينتهي عند هذه الحدود الزمنية، بل إن الشاعر أغرق أناشيد الملحمة بتجارب ومحطات تاريخية استدعت مقومات الذات التاريخية في مختلف الحقب وصولاً إلى زمن الشاعر، ولذلك فإن اللحظة التاريخية المسترجعة هي نوع من الالتقاط والبناء لتشكيل حوارية شعرية بين الأنا والآخر ووفق منظور المركز والهامش الذي تأسس عليه المكان في البناء الملحمي، لأن النص الملحمي يتجاوز منطق التسلسل السردى للتاريخ كما يتجاوز مساحة منطق الأشياء ليبني عالمه وفضاءاته الشعرية الخاصة وفق ما يقتضيه المتخيل.

الحدث المستعاد عبر الذاكرة لم يكن ليوجد في النص لأجل قيمته كتاريخ وإنما هو نموذج لتفكيك المكان بحسب بنياته الأساسية لإعادة بناء مكان متخيل يحقق التوافق بين الموجودات والعلاقات في فضاءات النص المختلفة. ومن ثم فهو بعث جديد لأنساق ثقافية وحضارية ومعرفية تعيد تشكيل العناصر التاريخية جمالياً، كما توجهها إلى إنتاج فضاءات الرؤيا وتصوراتها لجماليات المكان. وهنا تبدو الطبيعة العضوية للعلاقة بين المادة التاريخية والمتخيل، "بحيث تتداخل المادة التاريخية بالمادة المتخيلة لتولّد حقيقة جديدة بحت شعرية" (56)

وبالعودة إلى أناشيد الملحمة، نلاحظ تركيز المكان على الذاكرة التاريخية، إذ لا يكاد يورد الشاعر اسم جهة أو منطقة إلا ويستحضر إشارة تاريخية ما تذكر بعلم من الأعلام أو بمجد من الأمجاد، ومن الهام أن نشير كذلك إلى أن هذه الذاكرة التاريخية ظلت مستندة على مفاهيم المقاومة وتاريخ الثورات مستلهما التاريخ الأمازيغي والعربي الإسلامي عبر الحقب المختلفة. وعبر تسلسل السرد التاريخي لتلك الأحداث فإن الشاعر يركز على بؤرتين دلالتين تتعلق الأولى بالتذكير بعنصر الوحدة الوطنية والتمازج الثقافي الداخلي بينما ترتبط الثانية بعلاقة التاريخ الجمعي بالآخر، ولذلك راح الشاعر يذكر دائماً بأن العدو والمعتدي واحداً في كل

الحقب التاريخية وإن تبدلت الأسماء، فروما الأمس هي أوروبا اليوم، وهي فرنسا المستعمرة. ومن هنا فإن البناء الملحمي للعنصر التاريخي يؤسس دائماً لنفس الثنائيات القائمة على التقاطب الحدي عبر البنية الثنائية للمكان شرق في مواجهة غرب، شمال/جنوب، الجزائر/ فرنسا وهكذا.

لقد رُفد المكان صياغة تاريخية تؤكد عناصر الشخصية ومكوناتها الحضارية والثقافية، "فهي إلياذة الجزائر، أي أجمل وأكمل صياغة لتاريخها، بآلامها وآمالها، بانتكاساتها وانتصاراتها، كما هي وظيفة التاريخ لأية أمة من الأمم، إذ هو عقلها ومرشدها ودليلها وخلاصة تجاربها وسجل مجدها ووجودها" (57) إن التجربة التاريخية الماثلة في الإلياذة لا تتغلق على ماضي المكان وإنما تعيد صياغة المكان ليكتسب الحدث والذات الجماعية دلالة التجدد والكينونة والانبعاث من حاضرها المتماثل مع ماضيها، وذلك ما يؤكد على أن الحادثة التاريخية في الرؤيا الشعرية تتحول على مجموعة إمكانات تتجاوز السرد التاريخي إلى إقامة خطاب شعري تنسجم من خلاله الذات مع الخارج، "فالشاعر ينظر إلى المرحلة بعين الحدس ليضعها في سياق الصيرورة التاريخية التي يرسمها" (58)، والتي يركزها في سياق تاريخي وحضاري وسياسي يؤكد في كل مشهد تاريخي على وحدة الدخول في مواجهة الآخر، ويستدل على هذه الرؤيا برؤيا حضارية تعيد الانسجام للأبعاد التاريخية للمكان ممثلة بالبعد الأمازيغي والبعد العربي والإسلامي. وهو ما جعل من الأمكنة المرتبطة بالذاكرة التاريخية مرجعية علامية تحيل النص والقارئ على تنوع العوالم الشعرية بانفتاحها على الفضاءات التاريخية والثقافية، بحيث أصبح المكان من أهم عناصر الهوية والانتماء، كما أنه "وسط محمل بالقيم" (59) التي ظلت تنزع بالحقول الدلالية إلى أقاصي التأملات الشعرية لأجل استكشاف الذات والبحث في الجذور الغائرة في أعماق التاريخ، يقول الشاعر:

وقفنا نحْيي بها ألف عام ونقري زيري العظيم السلام
فقام بولو غين في عيدنا يهزّ الدنيا ويروع الأنام
وسيوس إن صانها فيرموس . وحازت أكسيوم أقصى المرام
وهبّ الأمازيغ من "دوناطوس" تصول وتزجي الخميس اللهم (60)

ويقول :

وإن تسألوا عن بني الأغلب سلوا الزّاب عن جاره الأقرب
وطبنة...هل تذكر بن الحسين وتاريخه القرطبي؟
وعند مسيلة علم اليقين — من حققوا وحدة المغرب
برى الفاطميون شعر بن ها ني كما يُخلق اللحن للمطرب
وأبدع حتى تتبأ مثلي ولم يتقوّل... ولم أكذب (61)

ويواصل الشاعر حفرياته المعرفية معرجا على سرد مختلف الأحداث التاريخية منذ ما قبل الميلاد إلى ما بعد استقلال الجزائر الحديثة، إذ بداية من البيت "191" يتجه الشاعر إلى الوقوف على تفاصيل الأحداث التاريخية متعقبا نقاط التحول الثورية من الثورات الأمازيغية الأولى ضد الرومان وصولا إلى المواجهة الكبرى ضد أحفاد روما (فرنسا) حيث ينتهي السرد التاريخي للأحداث الثورية التاريخية عند البيت 660 .

وبالمزج بين الأسلوب السردى والحوار يتجه الخيال الشعاري إلى نوع من المحاجة التي يتخذ منها سيرة شعرية للمكان ، فيتحول الخطاب إلى سيرة تروي قصة المكان والإنسان. فتقدم المكان مشبعا بالنماذج والأحداث التي تحاورها الرؤية الشعرية وتجعل منها مساءلة للكينونة تسترجع الماضي وتفتحه على الواقع لأجل فهم ما يحدث ، ولذلك فإن استرجاع الحدث التاريخي في الممارسة الشعرية يعيد قراءة التاريخ لاستكشاف ما غاب عن وعي الحاضر.

الهوامش :

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري. *استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية*. دار الكتاب الجديد. ط1. 2004. بيروت. ص: 67

2- Sophie Guermès. *La poésie moderne; Essai sur le lieu caché*. L'Harmattan, 1999. P:173

3- Pascale AURAIX-JONCHIERE; Alain Montandon. *Poétique des lieux* (Etudes rassemblés). Presse universitaire Blaise Pascal, 2004. P:187

4- Pierre; V.ZIMA. *Pour une sociologie littéraire*. L'Harmattan, 2000. P:222.

- 5- محمد عبد الله الغدامي. **تشریح النص**. ص: 39
- 6- د. عبد الفتاح محمد. **جماليات المكان في شعر محمد عدنان قبطاز**. الموقف الأدبي. ع: 409/أيار 2005 اتحاد الكتاب العرب دمشق، ص: 58
- *يبلغ عدد أبيات لإلياذة ألف بيت وبيت، بينما يتألف كل نشيد من عشرة أبيات انظر:
- مفدي زكريا. **إلياذة الجزائر**. موفم للنشر. 2007. الجزائر. ص: 08
- يحي الشيخ صالح. **شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية**. دار البعث. ط1/1987. قسنطينة، الجزائر. ص: 209-253
- بليحيا الطاهر. **تأملات في إلياذة الجزائر**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ط1/1989. ص: 53.
- 7- مفدي زكريا . **إلياذة الجزائر**. ص : 11 - 14
- 8- مولود قاسم نايت بلقاسم. **مقدمة إلياذة الجزائر**. ص: 09
- 9- الرجع نفسه . ص :
- 10- هومي.ك. بابا. **موقع الثقافة**. ترجمة ثائر ذيب. المركز الثقافي العربي. ط1/2006. بيروت . ص: 49
- 11- منيف عبد الرحمن. **عروة الزمان الباهي**. المركز الثقافي العربي. ط2/1999. بيروت. ص: 89
- 12- مفدي زكريا الإلياذة. ص: 15
- 13- المرجع نفسه . ص: 16
- 14- المرجع نفسه. ص: 17
- 15- المرجع نفسه. ص: 18
- 16- إدوارد سعيد. **الثقافة والإمبريالية**. ترجمة. كمال أبو ذيب ،دار الآداب . ط2/1998. بيروت. ص: 126
- 17- بول ريكور. **الوجود والزمان والسرد**. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. ط1/1999. بيروت. ص: 170
- 18- لحبيب مونسي. **فلسفة المكان في الشعر العربي**. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص: 80
- 19- وهنا نجعل من اللازمة عنوانا داخليا لما لها من أهمية وعلاقة داخلية مع عنوان النص مع الإقرار بأن الأصل في المصطلح في هذه الحالة هو "اللازمة"، غير أن

المقصود بالعنونة الداخلية كما بدا لي هو هذه الهيكلية التي أراد الشاعر أن يلحم بها أناشيد الملحمة، غير أن واقع الحال يقول أن وحدة الإلياذة تتوفر من الخلفية المكانية والزمانية كمرجعية شاملة انبنت عليها كل أناشيد إلياذة الجزائر.

20- بليحيا الطاهر. *تأملات في إلياذة الجزائر*. ص: 53

21- مفدي زكريا. *إلياذة الجزائر*. ص: 15-114

22- جمال الدين الخضور. *قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي*. اتحاد الكتاب العرب. ط1/2000. دمشق. ص: 13-14

23- 27 مفدي زكريا. *أمجادنا تتكلم*. موفم للنشر. ط2007. الجزائر. ص: 135-143-190-199

28- مفدي زكريا. *اللهب المقدس*. موفم للنشر. ط3/2000. الجزائر.

29- لحبيب مونسي. *فلسفة المكان في الشعر العربي*. ص: 68

30- عالج إدوارد سعيد هذه الفكرة بتحليل عميق من خلال دراسته للجغرافيا التخيلية التي شكلها الغرب عن الشرق عبر مختلف العصور ومنذ إلياذة هوميروس إلى القرن التاسع الشاعر يقول في أحد نماذجه: ... وفي العالمين الكلاسيكيين اليوناني والروماني أضاف الجغرافيون والمؤرخون ورجال دولة مثل "يوليوس قيصر" والخطباء والشعراء مخزون التراث الشعبي التصنيفي الذي يفصل بين العروق والأقاليم والأمم والعقول، وكان معظم ذلك خدمة للذات، وبرز إلى الوجود ليبرهن أن الرومان واليونانيين كانوا متفوقين على أنماط البشر الأخرى.....ومن أجل هذا تناوس الشرق وتناوب في جغرافيا العقل بين كونه عالما قديما يرجع إليه المرء كما يرجع إلى عدن أو الفردوس، ليؤسس هناك صورة معدولة جديدة للقديم، وبين كونه مكانا جديدا إطلاقا يرده المرء كما ورده كولمبس أمريكا ليؤسس عالما جديدا..... انظر:

-إدوارد سعيد. *الإستشراق المعرفة. السلطة. الإنشاء*. ت: كمال أبو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية. ط5/2001. بيروت. ص: 87-88

31- سيزا قاسم. *القارئ والنص، العلامة والدلالة*. الشركة الدولية للطباعة. ط1/2002. مصر. ص: 37

-32Pierre Zima. *Pour une sociologie du texte littéraire*. L'Harmatan.Paris 2000.p/222

33- مفدي زكريا. *إلياذة الجزائر*. ص: 15

35-38 . مفدي زكريا. السابق. ص: 15، 16، 17، 18، 19.

39- المرج نفسه . ص: 41

40- نفسه .ص: 44

41- نفسه .ص: 50

42- نفسه.ص:51

43- نفسه. ص: 56

44- نفسه . ص: 58

45. نفسه. ص: 65

46- نفسه .ص: 114

-47Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Tel Gallimard.2006. Paris. P:

48- بليحيا الطاهر. السابق. ص: 61

49- إشارة إلى الصراع على هوية المكان، ممثلة في تبديل اسم "سانت أوجين"(التسمية التي أطلقها الاستعمار الفرنسي) باسم "بولوغين"(التسمية الجزائرية) بعد الاستقلال.

50- مفدي زكريا. إلياذة الجزائر. ص: 106

51-Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*.. P:8-9.

52- مفدي زكريا. السابق.ص: 113.

53- اعتدال عثمان. إضاءة النص. قراءة في الشعر العربي الحديث. ط2/1982. القاهرة. ص: 08

54- غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص: 173

55- محمد علي الكندي. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث. دار الكتاب. ط1/2003. بنغازي. ص: 145.

56- زهيدة درويش جبور. التاريخ والتجربة. ص: 79.

57- مولود قاسم نايت بلقاسم. مقدمة إلياذة الجزائر. ص: 13

58- محي الدين صبحي. الشعر وطقوس الحضارة. ص: 10

59- مجموعة مقالات. تـ: عبد الرحيم حزل. الفضاء الروائي. ص: 57

60- 61 - مفدي زكريا. إلياذة الجزائر. ص: 34 - 41

القسم الثاني
شعرية السرد الجزائري

إشكالية تصنيف القصص الشعبي الجزائري

أ. ناصر عبد العزيز

جامعة المسيلة

أولى الإشكاليات التي واجهت الباحث الشعبي الجزائري ، ولا تزال تعترض سبيله حين دراسته لقصصه الشعبي المحلي في تحديد الشكل الأدبي ، أو شكل التعبير الشعبي للنصوص الشعبية، قبل إشكالية تصنيفها هو إشكال المصطلح نفسه ، أو التسمية العلمية المحددة لهذا الشكل التعبيري إن وجد ، فهل نطلق عليها مصطلح جنس أم نوع أم فن أم غرض ؟.

ومن هنا فقد انتهى الأمر بهذه المصطلحات إلى أن كثيرا من استخدماتها تجيء بعيدة عن المفهوم العلمي المحدد ، ومن ثم اتخذ كل منها العديد من المدلولات التي غلب عليها التعميم في أغلب الأحيان ، والخلط في بعضها الآخر من وجهة نظر عبد الملك مرتاض (1) الذي يرى أن مصطلح : (جنس) أولى بالاستعمال من باقي المصطلحات الأخرى ، فالشعر جنس أدبي كما الخطابة أو الحكاية ، وتتضوي تحته أنواع هي : المدح مثلا أو الهجاء أو الرثاء أو غير ذلك من الأنواع الأخرى ، ويعتبر أن مصطلح (جنس) أعم من مصطلح (نوع) شافعا تراتبه هذا بما أورده صاحب لسان العرب في مادة (جنس) . في حين أبعد مصطلحي (فن وغرض) من حلبة التداول ، معتقدا أن مجالات استعمالهما غير هذا المجال ، بل من الفقر اللغوي يرى إقحامهما فيه (2). « ولما كان الجنس اسما جامعا لأنواع متعددة مشتركة من حيث انتمائها إلى جنس محدد، كانت الجنسية هي الخاصية الثابتة التي تجعل أنواعا متعددة تندرج ضمن جنس معين » (3). ولذلك نجد محمد غنيمي هلال وآخرين يطلقون مثلا على الخرافة سمة (جنس) أدبي(4) ، في حين لا تعدو أن تكون نمطا أو نوعا عند آخرين كعبد الحميد بورايو(5) مثلا أثناء دراسته للقصص الشعبي

بمنطقة بسكرة ، بينما يعتبرها عبد الله الركيبي (6) موضوعا من موضوعات مختلفة للقصة الشعبية لا غير .

حينها أمكن التساؤل عن جنسية خطاب الكثير من قصصنا الشعبي الجزائري، شريطة تفريعه إلى أنواع وإلا فهو نوع من جملة تفريعات جنس أدبي ما . هذا الأمر تخبّطت فيه كثير من المأثورات الشعبية الجزائرية ، حتى أصبح تصنيف المادة الشعبية أو تجنيسها عقبة تتحدى جهد الباحث الشعبي الجزائري وسعيه في عملية فرزها ، وقد استشرعنا هذه المراجعة لدى الكثير من دارسينا المهتمين بدراسة القصص الشعبي المحلي ، فمنهم من أخفاها ومنهم من أعلنها مدوية كعبد الحميد بورايو حين تعرضه إلى القصص الشعبي بمنطقة بسكرة حيث قال : إن « مسألة تصنيف القصص الشعبي من المشاكل الأساسية التي تعترض دارس هذا اللون من أشكال التعبير الشعبي » (7).

ولم يسلم أيضا قصصنا الشعبي العربي من هذا الإشكال حيث أشار الكثير من الباحثين والمتخصصين العرب حين دراستهم للرواية الشعبية العربية إلى هذه المعضلة، إلى درجة أنهم كلما ذكروا تصنيفا ما سعوا إلى تفنيده ، حتى الذين اقترحوا تصنيفا معينا تحت ضغط دراساتهم لموضوع ما، أو ما تمليه عليهم طبيعة بحوثهم، ألفناهم غالبا غير راضين ولا مقتنعين، بما أخذوا به أنفسهم من تصانيف ، ومن هؤلاء نبيلة إبراهيم (8) أثناء تعرضها لدراسة التراث السردى الشعبي المصرى، التي استشعرت هذه الصعوبة حين أشارت إلى تصنيفين، أحدهما يقوم على أساس المحتوى أو الموضوع ، ويدعى (تصنيف أرن تومسون) ، والثاني على أساس النوع الذى ذكرت من أمثاله الحكايات الخرافية، وحكايات الحياة اليومية، وحكايات الحيوان. لكن سرعان ما سعت إلى تفنيدهما ، معتبرة أن أحسن تصنيف نوعي هو تصنيف الباحث الألماني (تصنيف فوندت) W.WUNDT من خلال تقسيمه القصص الشعبي إلى أنواع هي :

الفابولات الميثولوجية .

حكايات السحر الخرافية الصرف.

الخرافات والفابولات البيولوجية .

فابولات الحيوانات .

حكايات أصول القبائل والشعوب .

حكايات هزلية خرافية وفابولات هزلية .

فابولات أخلاقية.

ولكنها اعتبرته مثيرا للتساؤلات ، لكثرة ما يتكرر فيه مصطلح (فابولا) ،

وفصله فصلا قاطعا بين الحكايات الأخلاقية وحكايات الحيوان .

أما سعيدي محمد(9) فقد ذكر عند تنظيره للحكي الشعبي في الثقافة الشعبية

الجزائرية هو الآخر تصنيفين ، نعتقد أنهما وجهان لعملة واحدة، هي التصنيف

حسب الموضوع - السابق ذكره - وهما :

التصنيف الأول: يعتمد العناصر الداخلية المختلفة ،كالأبطال والخوارق

والجن والحيوان.

التصنيف الثاني : يعتمد العنصر الموضوعاتي ، كالحب والإخلاص والدين

والكراهية، أو باعتماد المحاور الكبرى للنصوص الشعبية ، من ذات النزعة

الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية .

ولأن هذه التصنيفات ذاتية وغير ثابتة في نظره ، فقد اعتمد تصنيفا يركز

على ما سماه بالتقاطع النصي ، وهو تصنيف أثمره التناص الجنسي ، أو تقاطع

جنس الحكاية الشعبية مع أجناس التعبير الشعبي الأخرى ، كاللغز والمثل والنكتة ،

فكانت النتيجة : الحكاية اللغزية ، والحكاية المثلية ، والحكاية النكتة .

وأثناء دراستها للقصة الشعبية الجزائرية ذات الجذور العربية فوجئت ليلي

قريش (10) بأنواع هائلة من القصص الشعبي ، ولتقييد هذا الكم الوفير اقترحت

تصنيفا اعتمدت فيه الباحثة على ثلاثة عناصر هي :

حجم القصص الشعبي الذي أتاحه سعيها في الاطلاع عليه ، ومنه الطويل

والقصير .

الفكرة الرئيسية التي هي مدار للحوادث السردية.

الشخص المناط بها عملية السرد.

وقد لاحظ عبد الحميد بورايو في معرض حديثه عن هذا التصنيف أن «الطول أو القصر هي السمة الشكلية الوحيدة التي روعيت في هذا التصنيف، وهي سمة لا يمكن اعتمادها أساسا للتصنيف» (11). ونفس الموقف وقفه من العنصرين الآخرين (المحتوى-الوظيفة)، كما وقفه غيره من الباحثين، لأن هذا النوع من التصنيف مضلل ويؤدي إلى مزالق عديدة، مسندا رأيه بآراء بعض الدارسين الغربيين من أمثال "أ.فان جنب" A. Van Jenneep، و "فلاديمير بروب" Vladimir Propp اللذان يعتبران هذا التصنيف (حالات وسطية) يصعب معها إرجاع قصة ما إلى صنف معين، طالما كانت الموضوعات أو المعتقدات أو أنواع الشخصيات منطلقا لهذا التصنيف، وفي نفس السياق وردت وجهتي نظر "ليفى سترأوس" C.Lévi Strauss، و"فون ديرلاين" (12). وفي محاولة للتخلص من هذه التصنيفات التقليدية ذات الطابع التعميمي ذكر عبد الحميد بورايو تصنيفات أخرى (13) اعتبرها هي كذلك غير مجدية، وهي:

التصنيف حسب وظيفة الأثر القصصي لتيودور بنفي.

التصنيف حسب الدوافع النفسية أو الروحية لرانك Ranque.

التصنيف حسب الإحساس بالشكل لفون ديرلاين.

التصنيف حسب الشكل الخارجي لأولريك اكسيل O.Oxil.

التصنيف حسب البناء التركيبي للأثر القصصي لفلاديمير بروب.

لا مشاحة أن الباحث استفاد من جميع المحاولات السابقة في تصنيفه القصص الشعبي لمنطقة بسكرة، وخاصة تلك العناصر المقترحة كمفصل بين نمط قصصي وآخر، ولذلك ارتكز وهو يمايز بين هذه الأنماط على جملة وافرة من العناصر ذكر منها: أصول هذه القصص، ومسار تطورها، والظروف الحضارية المساعدة على انتشارها، وما تشغله من الاهتمامات الروحية الشعبية، وأسلوب تعاملها مع العالمين المعلوم والمجهول، وكذا عناصرها الفنية، وطبيعة بناء شخوصها وأحداثها، وباقي مظاهر شكلها الفني الأخرى. وكانت المحصلة ثلاثة أنماط رئيسية من الحكايات الشعبية التي وفرها له ميدان البحث:

قصص البطولة .

الحكايات الخرافية .

الحكايات الشعبية (13).

ففي حين جمعت ليلي قريش في تصنيفها بين الحكايتين الخرافية والشعبية (قصة الخرافة الشعبية) ، فصل عبد الحميد بورايو في تصنيفه بينهما (الحكاية الخرافية - الحكاية الشعبية).

وبينما اعتبرت الباحثة (14) قصص الحيوان : قصة شعبية قصيرة مشروطة بدافعين هما :

التخفيف عن المكبوتات.

المغزى التعليمي الأخلاقي.

سوى أن الحيوان في القصة الشعبية ذات الدافع الأول يبدو « متوحشا ضاريا يمثل فساد النظام الاجتماعي في ذات الوقت » (15). يعتبر الباحث (16) حكايات الحيوان جزءا لا يتجزأ من الحكاية الشعبية لا الخرافية ، ترد غالبا في سياق ضرب المثل لغاية أخلاقية وعظية . أما الخرافية فلا أقل من كونها في نظره « أحداثا عجيبة ، حدثت في سالف الزمان ، ومن ثم فالسؤال عن مدى صدقها سؤال غير وارد ... » (16).

وهو ما أكدته الباحثة أيضا حين قسمت الحكاية الشعبية تبعا لموضوعها وهدفها إلى قسمين : قصة واقعية ، وأخرى خرافية تعتمد على الأساطير القديمة (17) ، ويبدو أن الباحثة مايزت بين قصص الحيوان و « الخرافة التي تأخذ شخصياتها من عالم الخيال أو عالم الحيوان » (18) ، والتي غالبا « ما يدور موضوعها حول حيوان يلعب دورا إنسانيا ، وحول الجن » (20) ، لكن في المقابل نجد من يعتبر الخرافة : حكاية على لسان الحيوان (21) ، والبعض « يلبسون معنى الخرافة بمعنى الأسطورة ، وربما معنى الأسطورة بمعنى الحكاية الشعبية » (22) ، كما يدل على ذلك تصنيف الكاتبة الجزائرية عمارية بلال (23) في محاولة منها لتفريع المادة الحكائية الشعبية الجزائرية أو (الحجيات) كما اصطلحت على تسميتها ، وهو كالاتي :

الحكايات ذات الطابع الخرافي والأسطوري ، ومنها القصص التي وردت على
أسنة الحيوانات .

الحكايات ذات الطابع الملحمي والبطولي والتاريخي والديني .
القصص ذات الغرض الجنسي المكشوف أو المذهب .

والملاحظ من خلال ما سبق أن هذا الإشكال يزداد حدة حينما يتعلق الأمر
بشكلي الخرافة والأسطورة ومعنييهما وسبب ذلك في اعتقادي المعجم العربي القديم
الذي لا يفرق بين أساطير وخرافات ، إذ يجمع بينهما الهراء والكذب والبعد عن
الحقيقة وكذا التتصل عن الواقع. وفي نفس المضمار سارت بعض الدراسات
الشعبية العربية الحديثة من مثل : فن الأساطير والخرافات العربية
لمصطفى علي الجوزو، والأساطير والخرافات لعبد المعيد خان ، وغيرهما.
إن هذا الاضطراب الواضح والشديد الناتج عن النظرة المضطربة لواقع
القصص الشعبي بأشكاله المختلفة، سواء في منظور الدراسات النقدية الشعبية
العربية أو الجزائرية - بشكل خاص - جعل من الصعوبة بمكان تحديد هوية
غالبية القصص الشعبي الجزائري.

ولكن قبل ذلك يجب أن أعود من حيث بدأت إشكالية التصنيف، فمن
الأنسب مجازة سعيد يقطين فيما آل إليه بحثه حول السيرة الشعبية،
حيث اعتبر أن «الحكاية هي الطابع الذي تشترك فيه مختلف
الأنواع التي تندرج ضمن السرد» (24) ، كما أن لها اتصال بمادة الحكاية أو
محتواها، في حين عد السردية وهي ذات ارتباط بالخطاب أو التعبير، ذات صلة
بالنوع، وتتسم الحكائية بمبدأ الثبات، أما السردية فسمتها التحول (25) ، وخلص
إلى أن « الأنواع السردية تجتمع تحت الحكائية باعتبارها المقولة الكلية الجامعة
[لأنها] تتميز عن بعضها البعض بواسطة سرديتها التي هي مقولة جزئية
وخاصة » (26). وبما أن الحكائية لها صلة بمادة الحكاية ، وللسردية
علاقة بصورتها أو طريقته، فإن جميع الأنواع السردية تشترك
في هذه المادة مع اختلافها وتمايز بعضها عن البعض الآخر نوعيا من حيث
الطريقة المعروضة بها مادة الحكاية.

فإذا كان من اليسر تحديد جنس الكثير من قصصنا الشعبي الجزائري ، وهو : الحكائية طبعا ، بتوافره على مادة الحكاية . فإنه من غير اليسير تلمس نوعه الحكائي أو سرديته، بين ما واجهناه من تداخل هذه الأنواع السردية فيما بينها ، وتشابك صورها وطرائقها .

ناهيك عن أن الإشكال تعدى العلاقة بين أشكال القصص الشعبي المختلفة إلى الشكل نفسه، فقد ارتدت الخرافة مثلا أزياء اصطلاحية شتى في الدراسات الشعبية الجزائرية، فهي إضافة إلى ذلك، خرافة شعبية أو حكاية خرافية، أو حكاية شعبية خرافية، ويبدو أنه لا اختلاف بين هذه المسميات سوى ما أراده بعض الباحثين الجزائريين من:

التأكيد على شعبية الخرافة وحكايتها من خلال (الحكاية الخرافية الشعبية) أو (الحكاية الشعبية الخرافية) أو (الخرافة الشعبية) .

محاولة الإلمام بجميع أشكال التعبير الشعبي الكثيرة والمختلفة، ومن ثم ضبط مسمياتها ولو عن طريق اختلاف المسميات، خاصة دارسي الأدب الشعبي المحلي، الذي لا تكاد تحصى أشكال تعبيره.

الجمع بين الحكائيتين الخرافية والشعبية في تسمية واحدة لصعوبة التمييز بينهما غالبا، الناتجة عن تقارب نصيهما واشتراكهما شبه المطلق من حيث بنيتيهما الحكائيتين(27)

اعتماد المعجم اللغوي الغربي الحديث - مع ما فيه من تباين - في غياب تعامل النقد العربي القديم والحديث مع مثل هاته المصطلحات ، أما المعجم العربي القديم فقد تعامل مع الكلمة من منظور شعبي عام لا من وجهة نظر أدبية فنية خاصة.

ومثل هذا المعنى قررته معاجم أخرى(28) ، إلا ما يخص الكلمة من اشتقاقات متباينة لا يكاد يفيد معناها في شيء ، ورغم محاولة عبد الملك مرتاض(29) اعتصار الجديد من هذه الشروح المعجمية لفائدة مصطلح خرافة لكن دون جدوى تذكر.

هذا التراكم المفهوماتي لمعنى الخرافة آل ببعض المعاجم العربية الحديثة(30) إلى اعتبارها ذات مفهومين: أولهما شعبي تعني الخرافة من خلاله: السرد الخيالي الشعبي والعفوي ذو الدلالة الرمزية ، ويشير في الغالب إلى محتوى فلسفي أو خلقي أو ديني، وثاني مفهومها أدبي : وهي كل حكاية قصيرة ترد نثرا أو نظما تبرز أحداثا وشخصيات لا واقعية تعكس أخرى واقعية ، أما أبطالها فمن البشر أو غيرهم .

ولم ينج هذا الفهم أيضا من إضفاء عنصرَي الشعبية والفردية على الخرافة ، وتعني فريدتها إعادة تشكيلها على يد أديب متضلع في استلهام العمل الخرافي ، سواء بطريقة نظرية فنية أو شعرا ، كما فعل لافونتين مثلا وأحمد شوقي وغيرهما . رغم أن الخرافة « تنشأ فطرية في أدب الشعب قبل أن ترتقي من الحالة الشعبية (الفولكلورية) إلى مكانة أدبية فنية »(31).

فحكاية الحيوان أو الخرافة أو الفابولا هي نفسها الحكاية الخرافية(31) بحسب منطق الشعوب القديمة التي يعود إليها فضل إبداع هذا الشكل التعبيري الشعبي، ولكن بدأت النظرة التمايزية (الفصلية) إليه حديثا فقط، في ظل التراكمات الفكرية والعلمية والإبداعية الحديثة ، وحاجة العصر الملحة إلى تفريع هذه المنجزات الثقافية الهائلة، بغية الإحاطة بها وحصرها .

وتتضاعف الحيرة حينما تجد أغلب دارسينا الجزائريين ، وأنقلهم في ميزان الدراسات الفولكلورية لا يتلجون الصدر عند ترسيمهم خصائص الحكاية الخرافية لاشتراكها شبه الكلي مع خصائص أنواع القصص الشعبي الأخرى ، وأهم هذه الخصائص(32):

اتصاف أحداثها بالقدم والغرابة وذات فضاء عجيب، مع احتوائها عنصر الخوارق.

واقعيته رغم وقائعها الخيالية، وتحليقها في عوالم مجهولة .

ذات شخوص نمطية تعبر عن سلوك بعض النماذج البشرية سواء في علاقاتها مع نفسها أو غيرها (حيوان ، طبيعة، جماد ، مجهول...).

تهمل البعد الزمكاني (البعد الانعزالي) ، لأنها تعزل الشخوص عن الواقع.

خلاصة فلسفية للفكر الإنساني ، في صراعه مع الواقع والخيال لاستخلاص القيمة البشرية في هذا الكون .

ذات طابع عالمي ، ومن ثم لها شكل فني محدد على مستوى عالمي أيضا .
والأدهى من الحكاية الخرافية نظيرتها الحكاية الشعبية ، والتي هي من أصعب أشكال التعبير الشعبي طواعية لتحديد مفهومها إلى درجة أن نبيلة ابراهيم(33) ، وبرغم اليسر الذي حددت به أشكال تعبيرية عديدة اعترفت بمدى صعوبة الإحاطة بمفهوم الحكاية الشعبية وتحديده ، وما كانت تفعل لولا قناعاتها بأنها نوع متميز ينبع من رؤية محدودة في الحياة كبقية الأنواع الأخرى، وتكمن هذه الصعوبة في :
كونها لا تحمل شكلا فنيا محددا ، بل يختلف شكلها من حكاية لأخرى خلاف الحكاية الخرافية(34).

جميع الأشكال الأخرى تتخذ من الحكاية الشعبية قاعدة للانطلاق إلى فضاءاتها الحكائية الخاصة.

اشترакها مع سائر الأشكال الشعبية الأخرى في عنصر الحكاية الذي يكشف نصها « في مستوييه السطحي والعميق وفي بنيته الفنية والجمالية ... عن الطابع التكاملي الواحد الموحد لنص واحد»(35).

والأدهى من الحكاية الخرافية نظيرتها الحكاية الشعبية ، والتي هي من أصعب أشكال التعبير الشعبي طواعية لتحديد مفهومها إلى درجة أن نبيلة ابراهيم(33) ، وبرغم اليسر الذي حددت به أشكال تعبيرية عديدة اعترفت بمدى صعوبة الإحاطة بمفهوم الحكاية الشعبية وتحديده ، وما كانت تفعل لولا قناعاتها بأنها نوع متميز ينبع من رؤية محدودة في الحياة كبقية الأنواع الأخرى، وتكمن هذه الصعوبة في :
كونها لا تحمل شكلا فنيا محددا ، بل يختلف شكلها من حكاية لأخرى خلاف الحكاية الخرافية(34).

جميع الأشكال الأخرى تتخذ من الحكاية الشعبية قاعدة للانطلاق إلى فضاءاتها الحكائية الخاصة.

اشتراكها مع سائر الأشكال الشعبية الأخرى في عنصر الحكاية الذي يكشف نصها « في مستوييه السطحي والعميق وفي بنيتها الفنية والجمالية ... عن الطابع التكاملي الواحد الموحد لنص واحد »(35).

ولارتباطها الشديد بالشعب (أي الحكاية الشعبية)، فقد تعددت موضوعاتها بتعدد قضاياها وتنوعها، عدّد منها عبد الحميد بورايو « حكايات الواقع الاجتماعي ، والحياة اليومية ، والحياة المعاشية، وحكايات الحيوان، والحكايات الهزلية، وحكايات الألغاز وحكايات الواقع الأخلاقي »(36)، وقد يضاف إلى هذه الموضوعات حكايات الواقع السياسي ، والمعتقدات ، وكذا الحكايات التي تكشف عن موقف الإنسان الشعبي من العالم الغيبي(37) أو عالمه الحاضر المعاش .

أما الأسطورة أو الحكاية الأسطورية أو الحكاية الشعبية الأسطورية أو الأسطورة الشعبية أو الأسطورة الخرافية فيميزها عن الشكلين السابقين أنها شاملة لحقول معرفية واسعة لا تخطئ حقل الحكايتين الشعبية والخرافية ، ومنها « الديانة والفولكلور وعلم الانسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة »(38) ، وهو ما يدل على احتوائها لموضوعات الحكايتين الشعبية والخرافية ، ومن هذا النطاق المحتوياتي تولدت أوجه للاختلاف في مسمياتها - المذكورة سابقا - ثم ما كان من شيوعها المذهل والكاسح للأدب الحديث ونقده نثرا وشعرا ، خلاف ما عهدته الحكايتين الشعبية والخرافية من ظهور يكاد يكون محتشما، لكن رغم ذلك لم يكن بمقدور المخيال الشعبي حديثا إبداع هذا الشكل أو حتى إعادة تشكيله بما يناسب العصر ، في حين وسع الحكايتين الشعبية والخرافية إبداعا وتشكيلا ، مجارة لروح العصر ومتطلباته.

ويمكن أن نمايز بين الحكايتين الأسطورية والخرافية مع ما يجمعهما من صلات شكلية وفنية ومعرفية قوية ، حدا ببعض الدارسين(39) إلى اعتبار مصطلح خرافة مرادفا لمصطلح أسطورة إلا ما يشير إليه الفرق اللغوي والمؤدى المعنوي من دلالات التمايز الضئيلة جدا . فللحكاية الخرافية حضور استلهامي وإداعي ،

في حين يقتصر حضور الأسطورة على الاستلham دون الإبداع في أدبنا الحديث، شعبيه وذاتية .

ومع ذلك يبقى الفكر الديني أو العقيدي بحسب بعض التحديدات رمزا من جملة رموز عديدة تؤلف الفضاء العام للأسطورة، ومن هذا التعدد الموضوعاتي اكتنف الغموض معناها واستخداماتها ، وليس ذلك فحسب بل اختلاف دلالاتها ومفاهيمها من ثقافة إلى أخرى، وتداخلها المعنوي مع أشكال تعبيرية شعبية أخرى، أقربها الحكاية الخرافية أو الخرافة.

ومهما يقال عن إشكالية تصنيف القصص الشعبي الجزائري ، فلا يقال أكثر من كونها إشكالا فرضته ظروف آنية ، وحتمتها مفاهيم إلى الخطأ هي أقرب منها إلى الصواب ، ونعتقد - فيما تيسر علمه - أن مرد ذلك إلى اعتبارات جملة نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر ما يلي:

قلة - إن لم نقل ندرة - المادة الشعبية السردية الجزائرية المجموعة ، والمدون منها يكاد ينحصر في حكاية بقرة اليتامى التي صارت في اعتقاد الكثيرين معادلا رمزيا للأدب الشعبي الجزائري .

ومن هاته القلة القليلة لمجموعة والمدونة من قصصنا الشعبي الجزائري ما لا يتعدى مناطق جزائرية بعينها ، لا تعكس في مجملها إلا أجزاء باهتة من إبداع وخيال الإنسان الشعبي الجزائري.

الشح الواضح في الدراسات الفولكلورية للمادة الشعبية السردية الجزائرية ، وهي - فيما أعلم - محصورة في دراسة للقصص الشعبي بمنطقة بسكرة لعبد الحميد بورايو ، وأخرى لقصص منطقة وادي سوف بالجنوب الجزائري لثريا تيجاني ، ولا تزال هذه الدراسة قيد المخطوط ، ثم دراسة ليلي قریش للقصص الشعبي الجزائري كما يحيل على ذلك رسم العنوان ، لكنها في الكنه لم تتعد دائرة فولكلورية ضيقة مركزها منطقة بسكرة أيضا.

غالبية هذه الدراسات خطأ أصحابها خطوات محتشمة ومقنعة باللاجدية ، اعتقاد منهم أن جهدهم غير محاط بالشرعية ، طالما أن مادته الخام (القصص الشعبي) شفاهية ، ولا أدب غير المدون المكتوب ، وتستند روايتها غالبا إلى طبقة

أمية ، واعتبارات أخرى تعرى منها الباحث الشعبي الغربي مسنودا بوعي مجتمعه وثقافة محيطه.

والبعض من هذه الدراسات نحا منحى الدراسة الشكلية ، لا يعدو القصص الشعبي بالنسبة إليه أكثر من بنية أفرزتها علائق لغوية بحتة ، مجردا إياها من الأهم وهو روح هذا القصص ، فلا حياة لدراسة هذه المادة القصصية مفصولة عن بيئتها الجزائرية ومسار تاريخ شعبها بتراكماته الزمانية والمكانية ، وموقع الإنسان الشعبي المبدع لهذه المادة من هذا وذاك ، مع الإشارة إلى تقاليده وعاداته وعرفه واعتقاداته وتفكيره وخياله ونشاطه الثقافي القولي والملموس.

ومن المؤسف أن الكثير من دراساتنا الشعبية في مجال القصص الشعبي الجزائري لا يزال مخطوطا، تراكم عليه غبار أرشيف مكتباتنا الجامعية يترقب نور مطابعا، ذلك النور الذي نعم به الكثير من دواويننا الشعرية ، بيت بصفحة ، وقصيدة بكتاب . ولما لا يكون بدل البيت تجربة شعب بأكمله ، وبدل القصيدة تجربة إنسانية برمتها .

تأبى مطابعا وقبلها الهيئات الوصية ، إلا أن تكرر الرداءة في أدبنا الجزائري عندما تولي اهتماما لتجارب الأفراد ولوعتهم ولهفتهم وأنينهم وسقمهم في عوالم الحب والهيام ، وتتغاضى عن تجارب الشعوب وآلامها وأحلامها وآمالها ومعتقداتها وطقوسها وفنونها وإبداعاتها التواقفة أبدا إلى الأصالة والبطولة والحكمة الصائبة والمثل الرشيد ، وقصصها الشعبي المفعم على الدوام بالمحبة والفضيلة والأدب الإنساني الرحب الرفيع .

الهوامش:

- (1) - أنظر عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص: 22 ، 23 .
- (2) - أنظر المرجع نفسه ، الإحالة رقم : 19 ، ص: 306 .
- (3) - سعيد يقطين : قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، ص: 11 ، 12 .
- (4) - أنظر محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص: 180 ، 181 .
- (5) - أنظر مثلا عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 67 وغيرها .

- (6) - أنظر مثلاً عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، (1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2/1983 ، ص:123.
- (7) - عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 63 .
- (8) - أنظر نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، ص : 11 ، 15 ، 16 .
- (9) - أنظر سعيد محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص : 62 - 65 .
- (10) - أنظر ليلي قريش : القصة الشعبية ذات الأصل العربي ، ص : 92 .
- (11) - عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 66 .
- (12) - أنظر المرجع نفسه ، ص: 63 .
- (13) - أنظر المرجع نفسه ، ص: 64 ، 65 .
- (14) - عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 67 .
- (15) - أنظر ليلي قريش : القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص: 177 ، 184 - 186 .
- (16) - المرجع نفسه ، ص: 186 ، 187 .
- (17) - أنظر عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 124 .
- (18) - المرجع نفسه ، ص: 131 .
- (19) - أنظر ليلي قريش : القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص: 29 .
- (20) - ليلي قريش : القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص : 92 .
- (21) - المرجع نفسه ، ص: 93 .
- (22) - أنظر محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، ص : 179 .
- (23) - عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ، ص : 16 .
- (24) - عمارة بلال (أم سهام) : شظايا النقد والأدب ، دراسات أدبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص: 15 .
- (25) - سعيد يقطين : قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، ص: 12 .
- (26) - أنظر المرجع نفسه ، ص: 16 .
- (27) - المرجع نفسه ، ص : 314 . وأنظر في هذا السياق أيضا كتابه : الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 01 / 1997 ، ص: 179 - 199 .

- (28) - أنظر سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص: 60 .
- (29) - أنظر من المعاجم مثلاً : (مادة خرف) .
- الجوهرى: الصحاح، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 03 / 1984، 04 / 1349، 1348 .
- الفيروزآبادي : القاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1977 ، 03 / 127 ، 128 .
- (30) - أنظر عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ، ص : 12 .
- (31) - أنظر جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 02 / 1984، ص101.
- (32) - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص: 180.
- (33) - أنظر سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص: 55.
- (34) - أنظر في خصائص الحكاية الخرافية :
- نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص: 121-123 ، 209 .
- عبد الحميد بو راىو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 129 .
- سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص: 58، 59.
- (35) - أنظر نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص : 119.
- (36) - أنظر المرجع نفسه ، ص : 129 .
- (37) - سعيدي محمد : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 60، 61.
- (38) - عبد الحميد بو راىو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص: 118 .
- (39) - أنظر نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، الفصل الثالث من الباب الثالث .
- (40) - رينيه ويليك ، وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : د/حسين الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 02/1987، ص: 198.
- (41) - أنظر علي شلق : مراحل تطور النثر العربي في نماذجه ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 / 1992 ، 02 / 16 .

الرواية و النص التاريخي
نحو منهجية جديدة لكتابة التاريخ روائيا
رواية" ألف عام من الحنين" لرشيد بوجدره" أنموذجا

د. فتحي بوخالفة
جامعة المسيلة

نستطيع أن نتحدث عن نصوص روائية في حد ذاتها من حيث أنها عبارة عن بنية لغوية، من غير أن نصنف هذه النصوص من حيث الطبيعة، و لا من حيث المنهج. نقول من حيث الطبيعة بحكم الانتماء الراهن لهذا النص الروائي، هل هو ذلك النص الكلاسيكي المعروف بمتوالياته السردية القائمة على منطق السببية، و تعلق السابق باللاحق؟ أم هو ذلك النص المحقق لانزياح شكلي عن غيره من النصوص الروائية السابقة فلا يكاد القاريء أن يميز المكونات البينوية، من شخصية، و حدث، و فضاء، و زمن...و إذا تطرق إلى المضمون لا يتمكن من رصد بنية موضوعاتية بعينها، و لا يستطيع إدراك المعنى، بسبب ظاهرة الغموض السائدة و المهيمنة في ثنائاه؟...

أما المنهج، فإن الموضوع يرتبط بتأسيس رؤية معينة إزاء مقارنة هذا النص أو ذاك. والمقصود بذلك أن القاريء لا يكاد يفهم النصوص الروائية هذه الأيام، إلا من خلال ما تقدمه مجمل النظريات النقدية، من تصورات إزاءها، أو ما تنتجه نظريات قرائية من أبعاد معرفية تحاط بهذه النصوص.

إن نظريات القراءة الجديدة لا يسعها في الوقت الراهن سوى المراهنة الموضوعية على مكانة القاريء و دوره في العملية الأدبية القائمة على ثلاثية القطب(المبدع، النص،القاريء) و كأن مجمل النظريات التاريخية و الاجتماعية و النفسية استنفذت مجمل أساليبها في إنتاج معرفة صحيحة بالنص الروائي،مرورا بعد ذلك بنظريات المنهج الشكلي..

و ما فهمناه من نصوص الشكلايين الروس بشأن إحداث أساليب لمقاربة النصوص على أساس الموضوعية العلمية مروراً بمحاولات "بختين" التي سعت إلى إحداث التوافق بين الأدب و اللغة والإيديولوجيا و اعتبار الأدب و اللغة وسيلتان توجدان مبرر بقائهما ضمن منظومة إيديولوجية معينة ،و ليس معنى هذا التأكيد على المعنى العقلي للإيديولوجيا و انعكاسه على الواقع المادي،إنما الإيديولوجيا هي اللغة القائمة على نظام من العلاقات يستوعب مجمل تناقضات البنية الاجتماعية.ثم محاولات "رامون جاكسون" الذي أكد على البنية التي تتمثل في تظافر الوحدات الجزئية، وعناصر الكتابة الأدبية، و تلاحم هذه العناصر و تلك الوحدات ونموها،حتى تكون البنية الكلية ،و عندئذ تتحقق الوظيفة الجمالية (1) ثم عكوف "فلاديمير بروب"، على دراسة الحكاية الخرافية كجنس أدبي شعبي، و محاولة استخلاص القواعد العامة للقص الخرافي التي كانت محل تطوير و تنقيح من لدن من جاء من بعده من البيويين أمثال :غريماس و بريموند.....إلى جانب محاولة استيعاب "كلود ليفي سترأوس" لنتائج البحث اللغوي في دراسة الأسطورة و اعتبارها "كائن لغوي مكون من وحدات مؤلفة ،و أن هذه الوحدات تتألف منها بنية اللغة أي الوحدات الصوتية و الصرفية و الدلالية"(2) ،من غير إهمال جهود لوسيان غولدمان في البيوية التكوينية و ما قدمه في نظريته حول "رؤيا العالم" التي أعطت للفكر الماركسي بعداً نقدياً هاماً،حيث أكد على الاهتمام بالجانب الاجتماعي و تفسير تطورات البنية الفوقية التي هي الأدب و الفكر بمتغيرات البنية التحتية التي تجسد مجمل تناقضات البنية الاجتماعية و الاقتصادية القائمة على علاقات الإنتاج وأنماط التوزيع. و مع هذا هل نستطيع تصور منهج نصاني معين من غير التفكير في الخلفية الفكرية التي قامت عليها المناهج السياقية؟

من غير أن ننتظر إجابة عن هذا السؤال ،لا يستطيع الباحث المتمرس الحديث عن "جون بياجيه" "على سبيل المثال ،من غير التعرف على البعد المعرفي لهذا الباحث المتخصص في علم النفس و إن كان "جون بياجيه" يقدم مفهوماً معيناً للبنية، فإن هذا المفهوم لا يمكن أن يستوعب إلا في ظل منظومة المنهج النفسي، ومن هذا المنطلق يمكن تسفيه مقولة موت المناهج أو استنفادها والحديث عن

نظريات أو مناهج أخرى مكانها، مع الإقرار بمبدأ التحول الذي يقوم عليه الأدب عادة والفاقد لحتمية الاستقرار.

إن جل المقاربات النقدية التي قامت عليها النظرية الاجتماعية في التحليل الأدبي كانت تعتبر النص الروائي ابن بيئة اجتماعية معينة فليس أمام هذا النص سوى استيعاب واقع اجتماعي معين والتعبير عن ملابساته و رصد متغيراته، و تفسير تناقضاته، و بغض النظر عن مدى موضوعية هذا الرأي حيناً أو نسبته حيناً آخر فإن النص الروائي لا ينبغي له أن يفقد بعده الجمالي كجنس أدبي راق مميز في المقام الأول عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى؛ فإن كان النص الروائي على حد تعبير "لوسيان غولدمان"، قصة كفاح بطل منحط يواجه حاضراً متدهوراً بحثاً عن قيم أصيلة تعيد له مقامه و تعيد للوجود وجاهته" (3)، فإن منطق التغيير هنا ليس له من مبرر سوى ما يمكن أن يكون عليه ذلك الواقع بعد ذلك من مميزات معينة، و ما يكتسبه من تطورات لاحقة تحدد وجوده التاريخي و ليس أمام البطل في هذه الحال سوى أن يبتدع لهذا الواقع قيماً معينة تسوع شرعية كفاحه، و تؤكد القيمة الوجودية لمنظومة القيم الفكرية التي ما تلبث أن تكون واقعا بعد ذلك. و من جانب آخر يؤكد النقد الماركسي على مدى أهمية التغيرات الاجتماعية و الاقتصادية في تحديد النسق الإبداعي وهذا ما حدا بهم إلى الإعجاب بالنص الروائي في القرن التاسع عشر، و تفسير تحولات الجنس الأدبي بتحولات اقتصادية اجتماعية تبعا لتطورات الواقع الاجتماعي؛ ففي مجتمع الطاحونة مثلاً تضمن النص الروائي ملابسات و قيم المجتمع الاقطاعي و بعد النجاح الذي حظيت به الثورة الصناعية و ما أحاط بالآلة الصناعية من تطور، كانت أنماط الفكر في تغير دائم فكان لا مناص من أن تتضمن فصول الرواية الغربية أحاديثاً عن المجتمع البرجوازي و قيم هذا المجتمع، و إن كنا في أيامنا هذه نسمع عن روايات غربية تجسد خوف الإنسان الغربي من الآلة الصناعية فهذا تبعا لما جره العلم من تطورات تكنولوجية مست مختلف مناحي الحياة البشرية و ما تخوف الإنسان الغربي من الآلة سوى خوفه الناجم عن تشاؤمه من مصيره الذي يؤول إلى اغتراب مؤكد بين ثنايا المدينة الغربية ذات الطابع المادي، الفاقدة لروح الأخلاق الإنسانية.

نستطيع في هذا الصدد عرض تصورات بشأن استيعاب النص الروائي للتاريخ، أو على الأقل الاقتراب من طريقة معينة لكتابة التاريخ أو قرائته. إن المقاربات البيئية التي مثلها "رولان بارط" كانت أشبه ما تكون بمقاربات جديدة تعلن عن موت المؤلف و اعتباره شخصية حديثة النشأة تماما مثل الإنسان الذي تصوره "ميشيل فوكو". و إن هذه المقاربات دون ريب، وليدة المجتمع الغربي من حيث تنبئه عند نهاية القرون الوسطى، و مع ظهور النزعة التجريبية الإنكليزية و العقلانية الفرنسية و الإيمان الفردي الذي و اكب حركة الإصلاح الديني إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري كما يفضل أن يقال ."(4).

و بغض النظر عن الأبعاد الفكرية لهذه المقاربات ،و ما تهدف إليه من الاقتراب إلى أخصب الأفكار الأوروبية حداثة خاصة الفرنسية منها و محاولة تجريد الأدب و الفن من مجمل قيمهما الإنسانية، فإن الذي يعنينا هنا هو مسألة التناص Intertextualité بمفهومه الصحيح كما عرف لدى أساطين النقد الغربي الذين اعتنوا في الفترة الأخيرة بحقل معرفي جديد يقال له "علم النص" و موقع المؤلف بعد ذلك إزاء مجمل المقولات المؤكدة على التناص.

إن الانطلاق من إحدى مسلمات "رولان بارط" التي تعنى بتحديد مفهوم معين للنص يجعلنا إزاء مساءلة نوعية عن هوية النص و طبيعة تكون بنيتيه ،و هذه المسئلة مفادها اعتبار النص امتصاص لنصوص أخرى سابقة أو قبلية مهما تعددت طبيعة هذه النصوص،و ليس أمام المؤلف إثر ذلك سوى جمع هذه القصصات النصية ليؤلف بعد ذلك نصه فهل يعني هذا أننا إزاء نص إبداعي من إنتاج مؤلف؟... إن النص يبقى ماثلا أمامنا في وجوده العيني كبنية لغوية تستوعب أبعادا جمالية معينة، و لكن يبقى المؤلف غائبا إذا اعتبرنا بشرط الإبداع الذي يرقى بالمؤلف إلى مصاف المبدع.

إنه باستطاعتنا بعد هذا عرض تصورات تخص تقاطع الخطاب التاريخي مع الخطاب الروائي و ليس معنى هذا أنه ينبغي التمييز بين ما هو روائي و ما هو تاريخي. إن كانت الرؤية هنا تخص معالجة التناص من جانب الخطاب التاريخي فالموضوعية العلمية تحتم الانطلاق من اعتبار النص الروائي نصا أصليا و

الخطاب التاريخي خطاباً دخيلاً. وليس معنى هذا أيضاً جعل الرواية التاريخية كما عرفناها عند جرجي زيدان في مجموعته المجسدة للتاريخ العربي الإسلامي أو عند نجيب محفوظ في روايته رادوبيس أو عند جمال الغيطاني في روايته الزيني بركات، أو عند رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة، أو عند معروف الأرناؤوط في روايته سيد قریش..... إن هذه النماذج المذكورة

و غيرها كثير في مكتبتنا العربية، تجسد التاريخ في حد ذاته. ولكن من منظور فني كان الأدب إطاراً له و الرواية وسيلة فنية للتعبير عنه. إننا ننطلق في عملنا هذا من الرواية التاريخية من حيث هي إمكانية راقية لاستدعاء التاريخ الماضي لتأليف الخطاب الراهن للنص الروائي بمعنى أن الرواية التاريخية التي نتخذها أنموذجاً نوعياً ليست رواية تاريخية على نسق النماذج المذكورة سلفاً إنها رواية توظف التاريخ لفهم أبعاد الحاضر، تستدعي الماضي لتؤلف النسق الواقعي الراهن كما تتطلع إليه الشخصيات.

1- طبيعة المادة التاريخية:

عند الحديث عن وجود مادة تاريخية معينة في النص الروائي سواء أكانت هذه المادة قديمة أم حديثة يتجه العديد من الباحثين إلى الحديث عن فكرة التناص باعتبار أن استحضار التراث بصورة عامة يشكل فاعلية نصية، هذه الفاعلية من شأنها تأسيس بنى جديدة يتألف منها الخطاب الروائي، بعد التجاوب مع تلك النصوص التاريخية و استيعابها و تحويلها.

في أغلب الأحيان تتردد لدى الباحثين فكرة وعي الواقع، وليس النص الروائي في حال استحضاره للتراث سوى صورة نوعية من صور انعكاس الواقع على صفحة التاريخ، و بمعنى أدق إن توظيف التاريخ وسيلة مثلى لفهم الواقع من خلال الماضي أو نقده من ناحية و من ناحية أخرى أسلوب جديد لبناء الرواية.

إن رواية "ألف و عام من الحنين"، "لرشيد بوجدره" (5) ليست رواية تاريخية بصريح العبارة أو بالمفهوم الدقيق لمصطلح الرواية التاريخية، إنها رواية واقع أو رواية أحداث بالدرجة الأولى تستحضر التاريخ كمادة صرفة ثم تتزاح عنه لتؤسس نصاً روائياً بأبعاد جمالية متناسقة من حيث البناء و كأننا في هذه الحال لا نستطيع

تميز ما هو تاريخي عما هو روائي، فليس "محمد عديم اللقب" (الشخصية الروائية) سوى أنموذجا لشخصية المثقف الواعي الذي يواجه غورا وجوديا يخوض غماره كي يصل إلى الحقيقة و لا تمثل شجرة الدر (زوجة محمد عديم اللقب) سوى الوجه الثاني للمجسد للون الجزئي المكمل للون معاناة محمد عديم اللقب.

إن التاريخ في الرواية لا يستند على مفهوم الميثافيزيقا و لا على مفهوم المنطق باعتبار أن هذين المفهومين دعامتين أساسيتين لتفسير الحركية التاريخية، إنما يستند على مفهوم التغير، مع العلم أنه باستطاعتنا استقراء هذا المفهوم تبعا للمفهومين السابقين. إن نظرية هيجل في تفسير التاريخ تستند إلى مفهوم معين يتحدد في عدة جزئيات، فالتاريخ له ظاهره كما له باطنه، "فظاهره أحداث ووقائع تبدو في حالة فوضى و دون هدف، و باطنه تلك الروح التي تجعل له مسارا محكما معقولا و لن نبصر فعل الروح إذا كانت الدراسة مقصورة على الجزئيات: حوادث أو أفراد، فهؤلاء يحققون وعي الروح عن غير وعي أو قصد..

يستند منطق التاريخ على صراع الأضداد إذ لا تكشف الروح عن نفسها على مسرح وقائع التاريخ إلا من خلال صراع و من ثم الديالكتيك هو سير حركة التاريخ و منطق الكشف عن تعاقب وقائعه" (6)..

إن قراءة رواية "ألف و عام من الحنين"، تستدعي في ملكتنا القرائية أفق انتظار آخر يرتبط هذا الأفق بفاعلية القراءة في حد ذاتها، إذ لا يمكن للقارئ أن يتصور بأنه سيسترسل في قراءة هذا النص عبر صفحاته و فصوله من غير بذل جهد نوعي يقتضي فك أغلاق النص و تطويعه .

إن فاعلية التأويل التي يطلع بها القارئ بصفته المتصدر للنص من أولى خطواتها إنتاج قراءة ممكنة، هذه القراءة تتطلق من تصور المعنى و استكناهاه بغرض الوصول إلى قابلية الفهم غير أن النص المتمنع يضع القارئ في مستوى تقريبي يجاهد من خلاله للبحث عن المعنى الذي يبقى نسبيا في نظره و في نظر غيره بحكم طبيعة النص التي تسعى لممارسة الغموض على القارئ و تمويه المعنى.

إننا لا نستطيع الحديث عن رواية" ألف و عام من الحنين" انطلاقاً من اعتبارها رواية واقعية أو رواية خيالية أو رواية تستوعب الماضي لتفسير الحاضر، إنها رواية بكل هذه الخصائص والأبعاد من هذا إنها رواية البعد العجائبي بأنم معنى الكلمة ،"وفي هذه الفترة بالذات عرف ذلك النقااس .فقد ترك ظله ينسحب ورائه ...و أفلح عن تقديم الطعام إلى الطيور و لم تعد له القدرة على إيقاف ضحكات الأطفال و قوقأة الدجاج و صخب اللقالق و جعجة الرحي عندما تمر على مسافة لا تقل عن مائة و تسعة و ستين مترا منهاو في هذه الفترة بالذات أيضا تخلى عن تنقيباته عن موقع المكان الذي كتبت فيه مقدمة ابن خلدون"(7).

بغض النظر عن الحال التي آل إليها محمد عديم اللقب فإن البعد العجائبي يتمثل في أهم مميزات شخصيته المكتسبة ،و كأنه هنا كان يعيش حالاً ثم آل إلى حال أخرى.و لكن العجائية لا تكمن هنا في حتمية عدم انسحاب الظل مع محمد إنما الأمر يتعلق بعدم انسحاب ظله خلفه أيا كان موقع الشمس و هذه هي العجائية" بلغ من حذر محمد عديم اللقب أنه تحايل دائماً أن لا يترك ظله منسحباً ورائه،أيا كان موقع الشمس "(8).إن العجائية هنا هي ما كان مناقضاً للواقع أو على الأقل ما لا يقوى ذهن البشري على استيعابه ،فهل يمكن الحديث عن شخص يستطيع تحديد موضع ظله مثلما يريد أن يكون؟!...و من جهة أخرى تظهر تلك الصورة الأسطورية للشخصية الروائية الفاعلة،متكونة في أبعد جزئيات الغرابة،تلك الغرابة تتمثل في عدم القدرة على إيقاف ضحكات الأطفال و قوقأة الدجاج و صخب اللقالق و جعجة الرحي على بعد مسافة معينة إن البعد الأسطوري للشخصية هنا يتحدد في الإتيان بما يعجز عنه البشر بالذات و الوقوف أمام مظاهر هي من صميم الطبيعة أو من صميم الحياة،و كأن الشخصية هنا كانت تعيش مرحلة تميزت خلالها بقوة أسطورية تحدد من خلالها الواقع ثم آلت إلى قوة البشر الطبيعية و حتى الهم الثقافي الذي أرق الشخصية طويلاً و المتمثل في الكشف عن مكان كتابة ابن خلدون لمقدمته مسألة أخرى سمت إلى مصاف الهم الوجودي الذي استحال إلى قلق و كآبة نفسية حقيقيين جعل من الشخصية تحده كهدف ينبغي الوصول إليه.

إن التحام الواقع بالخيال في هذه الرواية يعكس حالة القلق النفسي للشخصية الروائية حيث أن البعد المعرفي الذي تحلت به عبر فصول الخطاب جعل من ظاهرة "الهلوسة" و تداعي المعاني إمكانية أخرى تحدو بنا إلى تفسير هذا الخطاب وإعطائه بعده الموضوعي.

إن مبررات وجود التاريخ تتحدد من منطلق الرغبة في تحليل الواقع إذ أن معاشية الحدث وملابس الظروف، يجعل من إمكانية فهم الواقع أمرا صعبا صعوبة تلك الملابس نفسها وعليه فإن ربط الحاضر بالماضي، و قراءة الحاضر تبعا لمعطيات الماضي، كان حتمية و لم يكن خيارا.

وأمام كل هذا تقف الشخصية الروائية نقطة التقاء يلتحم عندها الحاضر مع الماضي فتبدأ نافذة التاريخ في الانفتاح على القرامطة، و ما قيل فيهم من أخبار و ما حيك حولهم من أقاصيص أخبرت عنها كتب التاريخ "في تلك الليلة بالذات رأى عديم اللقب جده في المنام و حين استيقظ في اليوم التالي خيل إليه أنه يراه جالسا في صحن الدار يقرأ مخطوطا عربيا قديما مكتوبا بالأرقام حسب الطريقة المتبعة في القرن الثاني للهجرة من قبل القرامطة الثوريين بالكوفة"(9).

إن الرؤية التاريخية للنص تتحدد تبعا لهذا المقطع فيبدأ التاريخ في التشكل من هذه النقطة صورة القرامطة و تتضح كلما استمر عديم اللقب في تمثيل الواقع و سرد مخزونات ذاكرته و التوالي في معالجة أرقه الوجودي الذي غيبت ملامحه الغرائبية و الإبهام كما أن الرؤية التاريخية للنص ليست هي تلك الرؤية ذات الأهمية في اعتبار التاريخ حقيقة مادية و عليه فإن الغرض ليس هو التحقيق التاريخي بقدر ما هو استكشاف رؤية حضور التاريخ في الرواية و عليه فإن الروائي ليس مطالباً بالأمانة التاريخية ما دام الأمر كذلك.

إن طبيعة المادة التاريخية في رواية "ألف و عام من الحنين" لا تتركز على الخاصية التسجيلية لرصد الأحداث و لا على كرونولوجيا السرد بحيث تكون "روائية الرواية في منطقة الظل و يقدم مقياس الصدق على مقياس الفن"(10). إنما النص الروائي محقق لوجوده العيني كبنية لغوية محددة بأبعاد جمالية بينما التاريخ

هو خطاب سردي أيضا حسب تصنيف المنهج السردى و العلاقة التي تحكم الاثنين هي علاقة تداخل و استيعاب و هذا ما يستدعي مفاهيم معينة للتناص. وبوسعنا المواصلة مع الأنموذج التاريخي المتعلق بالقرامطة "القرامطة أحسن تنظيمًا من الزنج. لقد مهدوا لثورتهم منذ زمن طويل و ابتكروا العمل السري و الأوراق المزورة و العملة المزيفة و استخدموا الزينة و الجراحة التجميلية لاستغلال العدو و الأرقام المشفرة و الحمام ذا حاسة الاتجاه و القابلية للتبديل و الصفر والحرية الجنسية المطلقة و الشاملة و المظاهر المخادعة و التتصل و الصرامة، والبيوت ذوات الأبواب المضاعفة، و الحيطان التي تنزلق على سككها و أجبروا الرجال على غسل الواني مرة في اليوم و أحدثوا فن الدعاية دون التظاهر بذلك ووزعوا الأراضي و ألغوا الملكية الخاصة و العبودية..."(11).

إن حضور التاريخ من خلال الأنموذج يقتصر على الوظيفة الدلالية فقط فالنص يذكر للقرامطة جملة خصال معينة غير أن تلك الخصال ليست بمقدار أهمية الخصلة الخيرة تلك التي تخص توزيع الأراضي و إلغاء الملكية الخاصة و العبودية وعليه فإن الدلالة الوظيفية لهذا المقطع الروائي ذو الصبغة التاريخية تحمل في ثناياها حلم التغيير المجسد لاحتامية الثورة على الأوضاع الراهنة.

إن الرواية كانت تنحو منحى يهدف إلى إيصال مفهوم ثوري يتعلق بنقض الأوضاع القائمة التي تسبب فيها نظام قائم "و بدلا من أن يربح الحاكم المزيد من المال ازدادت خسارته على مر الأيام، مدركا في عزلة داره الواسعة أن التطور البناء لا يمكن أن يتحقق بواسطة الألعاب التي تقدمها البلدان الثرية مثل المطر الصناعي و الجبل الجليدي المتحرك عبر المحيطات و القارات و أدرك أيضا أن لكل إنسان و لكل شيء و لكل ظاهرة موقعا مبدئيا من الصعب أن يقلبه بصيغ سحرية و يحيله أعمالا و إبداعات فنية. و لكن بدلا من اتخاذ قرارات جذرية أصر على أن يأخذ بأسباب منطق الساذج و هو أن الشعوب تحب ما يذر عليها من غبار"(12).

إننا الآن إزاء قصاصتين نصيتين تختلفان من حيث المضمون، و تتشابه من حيث نمط الأسلوب. إن منطق التشابه بين الفقرتين أن كليهما تنتمي إلى الخطاب

الروائي بينما الاختلاف المضموني يتعلق كون الفقرة الأولى ذات وجهة تاريخية بطبيعة إجبارية بينما الثانية ذات مضمون تعبيرى.

إن ثورة القرامطة لم يكن لها من مبرر في التاريخ العربى الإسلامى سوى إحداث التغيير و عليه فإن هذه الثورة قامت من منطلق نقض الراهن و تأكيد المتوقع ، هذا المتوقع هو الحلم الذى عاش من أجله سكان المنامة فى الرواية . و لعل المقطع الأخير يعكس إمكانية التغيير أو تأكيد بوادرها على الأقل بحكم سيطرة الطبقة الحاكمة على مقدرات الشعب و تبديد أمواله فى غير طائل ، ومع أن الخطأ مغتفر حسب المقطع إلا أن تأكيده ثانية هو القطرة التى تفيض الكأس بعد ذلك . وهنا تأتي مسألة المراهنة على الواقع الاجتماعى و جعله سببا حقيقيا فى دفع حركة التغيير نحو الأمام ، ذلك أن انعكاس سلبيات السلطة على الواقع فيما بعد من شأنها إبراز جل التناقضات التى تتبنى عليها الرؤية الفكرية و العملية للسلطة الحاكمة و هذه التناقضات من شأنها كذلك عرقلة مسار حركة التاريخ السائر فى استقامة مثالية و لعل هذه الاستقامة التى لا تقبل العثرات هى التى تحدد التوجهات الحقيقية لحركة المجتمع الراغبة فى تأكيد التطور و الرقى حتى إذا ما أحست الجماهير الشعبية بتعطيل مسار حركة التطور التاريخى كانت الثورة الهادفة إلى التغيير حلا جذريا مع أن هذه الثورة من شأنها أن تدار حسب اعتقاد السلطة "بذر الرماد فى العيون".

إن مقابلة الواقع بالتاريخ من بين مبررات تحصيل الفهم ، فقد يحدث أن يكون الواقع ملتبسا فى أحيان كثيرة و تفسيره لا يتحقق تبعا لمتناقضاته و لا تبعا لملايساته فىكون التاريخ طريقة منهجية لتفسير هذا الواقع و تأكيد فهمه ، وعليه فإن طبيعة المادة التاريخية هنا تتحدد فى قابلية فهم الواقع و كشف متناقضاته و تأكيد التغيير .

إن التفسير الميثافيزيقى لمسار التاريخ ، يجعل من الروح جوهر يسعى إلى تحقيق كماله المتمثل فى محو مجمل التناقضات قصد بلوغ مرتبة الوعي الكامل مع أن هذا الوعي لا يتم إلا بنسق تدريجي حيث يكون المنطق الجدلي القائم على أساس التناقض و التغيير طريقة منهجية لكشف النقاب عن هذا المسار و هذا ما

يحدو بنا إلى استكناه المعنى الحقيقي من وراء حركة التاريخ القائمة على الوصول إلى وعي الروح بذاتها وعيا كاملا هذا المعنى القائم على مفهوم غير مستقر حتى و لو تأكد مظهر الحركة التاريخية في الانتقال من القوة إلى الفعل إذ تبقى "نقطة البدء صورة مبهمة قاصرة محدودة الحرية و نقطة الوصول إلى ما تهدف إليه الروح من تحقيق مرحلة الوعي الكامل بحريتها في صورتها العالمية" (13).

فإن كانت فكرة التغيير و نقض الأوضاع الراهنة في الرواية ،هي محور حركة الروح، وإذا كان الكمال هو الهدف النهائي للروح و المتمثل في تحقيق واقع جديد على أنقاض الواقع الراهن ،فلا مناص من الإقرار بأن استيعاب تاريخ القرامطة في هذا النص خاصية نوعية في رصد تحولات مجتمع المنامة الذي يحاول المحافظة على المسار الموضوعي لحركة الروح .و حيث أن الفكرة تبدأ بتصوير ذهني ثم تتبلور بعد ذلك فإن فكرة تحقيق المجتمع المثالي القائم على العدالة و الملكية المشاعة ،لا تبلغ كمالها إلا بفعل التناقضات القائمة في المجتمع الواحد و هذا ما يحدو بنا إلى التأكيد على وظيفة المادة التاريخية في النص الروائي. ففضلا عن طبيعتها فإن وظيفتها تتحدد في تبين معطيات الواقع لتأكيد فعل التغيير و هذا ما يجسد مسألة الانتقال من القوة إلى الفعل ،فالفكرة مهما كانت قوية لا تستطيع تأكيد قوتها إلا في المرحلة الثانية حيث يكون الفعل صورة عاكسة لميزان القوة.

إن استيعاب التاريخ في رواية "ألف و عام من الحنين"،لم يكن من قبل الاستيعاب الكمي المؤكد على حضور مرحلة تاريخية معينة ،أو عهد سياسي معين إن هذا الاستيعاب كان من منطلق تحليل وعي أسرة عديم اللقب و ما تختص به من ميزات ثقافية و هي الأسرة التي أصبح يقيم لها الحاكم حسابا معتبرا بسبب ما تتميز به من وعي بمسار حركة التحول .إن قراءة الواقع بمجمل حيثياته من لدن "محمد عديم اللقب" لم تكن قراءة ظاهرية تستوعب قشورا معينة أو تتوقف عند نتائج جزئية ،إنما هي قراءة الوعي الحاصل في الذهن نتيجة التطورات المستمرة التي تحدثها حركة الأضداد و عملها فيما بينها .و عليه فإن الصيرورة التاريخية كان باستطاعتها أن تسير بأنساق مخالفة للمنطق و الجدل فتكون وحيدة الجانب غير صالحة لرصد تحولات الواقع و تطوره و بحكم أن الظواهر يحكمها منطق

التناقض الموضوعي القائم على الأضداد الكامنة في طبيعة الظواهر، "يكون الجدل الهيجلي هو الصورة الوحيدة للتفكير القادرة على استيعاب الظواهر جميعا إنسانية و طبيعية في علاقاتها بعضها ببعض و على الانسياب فيها أثناء الحركة و التغير" (14).

لهذا كانت مسألة استيعاب التاريخ حتمية فنية لتأسيس نص روائي جديد و قد كانت رواية "ألف و عام من الحنين" هذا النسق الفني الجديد للرواية الجزائرية المعاصرة، إذ لم يكن التاريخ يثبت حضوره في فصولها من خلال فترات أو حقب كما سلف القول بل من خلال استيعاب نوعي لتحقيق وظيفة جمالية موازية للوظيفة السابقة، تتجسد هذه الوظيفة في رصد علاقات الماضي بالحاضر، و تأكيد نسق التطور الهادف إلى إحداث التغير فإن كان مجتمع المنامة في الرواية قائما على تناقض السلطة فيما بينها، فهذا يؤكد على توقف نمو حركة الروح عند نقطة محددة إذ لا تصل إلى مرتبة الكمال و الوعي بالذات و إن كنا نسمع بمقولة "التاريخ يعيد نفسه" فالأجدد بنا أن نتوقع واقعا مناقضا للواقع السابق بعد حدوث التغير، غير أن النص الروائي يقدم لنا أنموذجا روتينيا لنمو العلاقات الموضوعية التي تربط الماضي بالحاضر، فجوهر الأنظمة السياسية هو الجوهر ذاته منذ و عي المجتمعات العربية بأهمية هذه الأنظمة، تتغير هذه الأنظمة بسبب عدم قدرتها على التطور وتشكل الأضداد في ثناياها، تأتي أنظمة أخرى و تعيد النسق نفسه و نتساءل أين هو المثل الأعلى للتطور و حتمية الوصول إلى الكمال إذا كان النقيض لا يأتي إلا بنقيض مماثل؟!...

جاءت رواية "ألف و عام من الحنين" إلى الوجود لأول مرة سنة 1979 بعنوانها الأصلي: *les milles et une année de nostalgie*، لتعمد بزمن الرواية العالمية الجزائرية الجديدة إلى التراث و تأكيد فعالية التاريخ في إبراز مجمل التناقضات، مع أنها رواية عوالم السحر و الغرائبية و تكشف تقنيات الأسلوبية عن الالتحام الشديد مع أساليب ألف ليلة و ليلة و بغض النظر عن مثل هذه المسائل فإن البعد الاجتماعي و علاقته بسياق التاريخ يتأكد في هذا المثال "كانت لمحمد عديم اللقب" وهو يغادر المنامة فكرة محددة في ذهنه، كان يرغب

على غرار أساتذته القرامطة أن يذهب إلى مملكة خليجية و يسرق الحجر الأسود كان القرامطة قد احتجزوه في السنة المقدسة 319 من التقويم الإسلامي و احتفظوا به في مدينة السواد"لكي يجنبوا الحجاج مضیعة الوقت و تبديد الأموال التي يمكن استخدامها للتغلب على المجاعة و لحصر نطاق الأوبئة و لكي يعيشوا سعادتهم الأرضية البسيطة .

وبما أن الحجر الأسود الذي لا يتجاوز حجم كرة القدم ،كان رمز الدين والعقيدة ،فإنهم أبعدوه خارج الحرم لبعث المؤمنين على التقاعس ،و لنزع الهالة المقدسة عن الشعائر الدينية التي كانوا يريدون مقاومتها و تحويلها إلى بضعة قوانين بشرية و قواعد اجتماعية و مبادئ عقلانية تمكن البشر من العيش سعداء على سطح الأرض"(15).

في هذا المثال تختلط المادة التاريخية الخام بالواقع المعيش للشخصية الروائية فحدث مزج بين ما هو واقعي و ما هو تاريخي حتى ان إمكانية الفصل بين الإثنين تنعدم و مثل هذه الواقعة التي يتضمنها المقطع موجودة في كتاب" الكامل في التاريخ" و بالتحديد في سنة ثلاثمائة و سبعة عشرة للهجرة (317 هـ)،يقول ابن الأثير : "حج بالناس في هذه السنة منصور الديلمي و سار بهم من بغداد إلى مكة فسلموا في الطريق فوافاهم أبو طاهر القرمطي بمكة يوم التروية فذهب هو وأصحابه أموال الحجاج و قتلوهم في المسجد الحرام و في البيت نفسه و قلع الحجر الأسود ونفذه إلى هجر..."(16).

أما مدينة السواد فهي سواد الكوفة و هي المدينة التي تحرك فيها القرامطة و كان ابتداء أمرهم في سنة مائتي و سبعة و سبعين للهجرة (277هـ)،(17). أما مملكة خليجية فقد يقصد بها البحرين ،و هي مقر دولة القرامطة التي عظم فيها أمرهم سنة مائتي و سبعة و ثمانين للهجرة(287هـ)،"في هذه السنة في ربيع الآخر عظم أمر القرامطة بالبحرين و أغاروا على نواحي هجر و قرب بعضهم من نواحي البصرة"(18).

أما سنة ثلاثمائة و تسعة عشرة للهجرة (319هـ) من التقويم الإسلامي و هي سنة احتفاظ القرامطة بالحجر الأسود في مدينة السواد،فإن "ابن الأثير"يذكر في

مؤلفه أن القرامطة فعلاً اقتلعوا الحجر الأسود غير أن هناك اختلافاً في التاريخ فالنص الروائي يذكر سنة (319هـ) و ابن الأثير يذكر سنة (317هـ) كتاريخ للإغارة على مكة يوم التروية و هو أحد أيام مناسك الحج إلا أن ابن الأثير يواصل حديثه عن مسألة انتهاك حرمة البيت الحرام من لدن القرامطة ورد فعل المهدي "أبو محمد عبيد الله العلوي" أحد زعماء القرامطة على ما فعله "أبو طاهر القرمطي" إذ يقول: "فلما بلغ ذلك المهدي أبا محمد عبيد الله العلوي بإفريقية كتب إليه ينكر عليه ذلك و يلومه و يلعنه و يقيم عليه القيامة و يقول: قد حققت على شيعتنا ودعاة دولتنا اسم الكفر و الإلحاد بما فعلت و إن لم ترد على أهل مكة و على الحجاج و غيرهم ما أخذت منهم و ترد الحجر الأسود إلى مكانه و ترد كسوة الكعبة فأنا بريء منك في الدنيا و الآخرة فلما و صله هذا الكتاب أعاد الحجر الأسود على ما تذكره و استعاد ما أمكنه من الأموال من أهل مكة فردة" (19).

بعد قراءة هذا المقطع المأخوذ من كتاب تاريخي يمثل أحد مصادر التاريخ العربي الإسلامي و مقابلة هذا المقطع المأخوذ من النص الروائي يمكن أن نستنتج بأن حادثة اقتلاع الحجر الأسود من مكانه الأصلي لا تمثل اختلافاً نوعياً من حيث تضارب التواريخ. إذ أن هذا التضارب لا يمثل مفارقة علمية بين نص تاريخي و نص روائي إذ أن منهج "ابن الأثير" في تدوينه للتاريخ يعتمد على التسلسل الزمني للأحداث فإذا أراد ذكر حوادث معينة تنصدر هذه الحوادث سنة الحدوث، ثم يأخذ في سردها بعد ذلك هذه سمة تمثل أبرز سمات منهج "ابن الأثير" في تدوين التاريخ و سنة (317هـ) هي سنة حوادث عديدة من بينها حادثة اعتداء القرامطة على حرمة البيت و اقتلاع الحجر الأسود، ثم بلوغ ما فعلوه سمع المهدي أبا محمد عبيد الله العلوي بإفريقية و إنكاره الشديد لفعلتهم تلك، و أمره على الفور بإعادة الحجر الأسود إلى مكانه و رد كسوة الكعبة و إرجاع الأموال إلى ذويها... كل هذه الحوادث يذكرها "ابن الأثير" في سنة واحدة فهل يعني هذا أنها وقعت في هذه السنة بالذات؟!...

إن قراءة التاريخ قراءة موضوعية لهي من الصعوبة بمكان فيغض النظر عن تحليل الحوادث فإمكانية تدوينها من لدن المؤرخ عملية صعبة هي الأخرى، و لعننا

نفهم جيدا الصعوبات التي تواجهه في ذلك أهمها الذاتية ووجود الثغرات في سلسلة الحوادث لهذا كانت القراءة الموضوعية للتاريخ حتمية ينبغي الأخذ بها فالحوادث السابقة الذكر قد تقع في سنة واحدة أو سنتين أو في سنوات ثلاث حسب ملابسات الوقوع، لذلك فقد يكون اعتداء القرامطة على مكة و انتهاكهم لحرمة البيت الحرام سنة (317هـ) ولكن حادثة نقل الحجر الأسود من مكان و احتجازه في مكان آخر و إعادة رده من جديد قد تستغرق وقتا، هذا الوقت يكون ممتدا و قد يحسب بالشهور كما قد يحسب بالسنوات وعليه فإن المفارقة الموجودة بين ما يذكره نص تاريخي و بين ما يذكره نص روائي، ليست مفارقة نوعية تؤدي إلى محاكمة النص إنما المسألة ترتبط بكيفيات استيعاب التاريخ و تأليف نص روائي يستمد عناصره من التراث.

إن التراث في رواية "ألف و عام من الحنين"، هاجس ليس مستحدثا كما أنه ليس بالغريب عن العقلية العربية و بالخصوص النصوص الروائية و إن كانت هذه الرواية كتبت بخصائص عالمية فإن الأصول تبقى تضرب بأطنابها في أغوار الذاكرة الأصلية، و إن كنا نفهم جيدا أن مسألة استيعاب التراث حددت حتمية وجودها علاقة التصادم بين ما هو محلي و ما هو وافد من الآخر و هذا شيء معهود منذ انفتاح العرب على البلاد الأخرى في عهد الأمويين واشتد هذا الانفتاح في عهد العباسيين "قسمي الأول ب"الأصيل" و سمي الثاني بـ"الدخيل" وسميت مسألة التراث آنذاك بمسألة الأصول" (20). لذلك لم تكن علاقة الرواية بالتاريخ سوى علاقة استيعاب و إسقاط ما تحويه الذاكرة الجماعية من مخزون على الواقع. و هذه رؤية "محمد عديم اللقب" إزاء ما فعله القرامطة بالكعبة، فهو لم يكن تعنيه تلك الهالة المقدسة التي يتصف بها البيت الحرام، بقدر ما كانت تعنيه ملابسات الواقع.

فالحالة الاجتماعية للبشر و ما ينجر عنها من سلبيات تخص انتشار المجاعة والأوبئة هي التي صارت فيما بعد تحدد نمط التفكير فالمنطلق الفكري هنا لم يكن منطلقا ينبني على معطيات مثالية ليس لها مماثلا في الحياة الاجتماعية إنما ينبني على أسس واقعية محددة بمتغيرات تظهر أعراضها على الحياة الاجتماعية للبشر

إن الفكرة من خلال هذا المثال بدأ بتناقضات الواقع لتؤسس بعد ذلك في مفهوم ذهني قابل للتطبيق حيث تكون إمكانية استيعاب بعض ما تفرزه الحياة الاجتماعية من سلبيات أمراً حتمياً، تتأكد هذه الحتمية في أهمية تأسيس حياة واقعية يسعد بها البشر، التي بدورها تمثل مرحلة وعي الروح بذاتها بعد تطورات كانت في مراحل سابقة.

ومن جانب مماثل تبدو مسألة نقد الفكر الديني أمراً ينبغي قبوله من منطلق تحقيق سعادة البشر على الأرض و كأن النص الروائي هنا لا يعتد بالقوانين الخارجة عن نظم الطبيعة ولا يحتكم إليها.

فالفكر في هذه الحال يتأسس كمنظومة من المفاهيم هذه المفاهيم بموجبها تتحدد أنماط الحياة الاجتماعية و ينبغي لهذه الأنماط أن تستند إلى قوانين وضعية بإمكان الفكر استيعابها .

وإذا أخذنا بالمنطق الظاهري فليست الحياة الاجتماعية بكل معطياتها سوى تجليات لقواعد و قوانين مضبوطة باستطاعة الفكر فهمها و استيعاب ماهيتها، حيث تكون إمكانية الاحتكام إلى نظم أخرى خارج نطاق الفكر ضرباً من ضروب المغالطة و الوقوع في متاهات لا توصل إلى حقيقة موضوعية فحسب المعتقدين بأهمية النصوص و التشريعات الدينية أن المنهج القويم إلى الوصول إلى المعرفة وتحقيق الفهم هو العودة إلى هذه النصوص و الأخذ بها أو على الأقل العودة إلى العلماء المختصين في دراسة هذه النصوص لفك أغلقها إن عسر فهمها و تبيان ما أشكل منها، ويرجع سبب الأخذ بهذه النصوص الثقة المطلقة بحكمة مصدرها وتنزهه عن الخطأ. و حسب المثال الوارد في النص الروائي أن هذا المنهج السائد هو منهج اتباعي ليس إلا والأجدر هو الاحتكام إلى الطريقة العلمية في محاولة التوصل إلى المعارف و تحديد القنوات فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية، وأن يكون المنهج العلمي قائماً على أسس الملاحظة و الاستدلال وتبرير صحة النتائج لا بد من وجود اتساق منطقي بين هذه النتائج في علاقاتها ببعضها البعض ومدى مطابقتها مع الشعائر الدينية و تحويلها إلى قوانين و نظم اجتماعية و مبادئ عقلانية تحقق للبشر العيش السعيد على الأرض و ليس معنى هذا إدانة الشعور

الديني و فصله نهائيا عن الوجود الإنساني ،إنما القصد هو تحرير هذا الشعور الذي يصير عقيدة بعد ذلك من مظاهر الجمود و الاتباعية و رفع عنه ثقل الطقوس والشعائر المتحجرة التي صارت بفعل تعاقب الحقب الزمنية و تدني مستوى الوعي مبعثا للسلبية أو ربما للتطرف و الغلو فكان الواجب يحتم "تحرير هذا الشعور من سجنه ليزدهر و يعبر عن نفسه بطرق ووسائل مناسبة للأوضاع و الأحوال التي نعيشها لذلك علينا أن نتنازل عن الفكرة التقليدية القائلة بوجود ثمة شيء كحقيقة دينية خاصة و أن نوجه اهتمامنا نحو الشعور الديني المتحرر من هذه الأعباء و الأثقال"(21).

إن جانب الإبداع في توظيف تاريخ القرامطة في هذا المثال يكمن في وعي متناقضات الواقع وربط الراهن بالماضي بغرض التوصل إلى الجديد و من هذه الناحية يضمن التراث لنفسه الاستمرارية و استيعاب عناصر الحياة. وإذا كان "الحلم يلعب دورا هاما في الموروث الشعبي إذ يتقدم دائما لينبئه إلى الأحداث و يؤشر إلى مظان الخطر أو مظان الانتظار ...و هو بهذا يقدم دراميا للأحداث و يتيح الفرصة للتفسير و التعليل لكثير من السلوكيات الغامضة"(22). فإن الحلم في النص الروائي لم يشد عن هذه القاعدة فبداية استيعاب تاريخ القرامطة كانت لرؤية رثتها الشخصية الروائية في المنام ثم تجسد الحلم بعد ذلك في شكل فكرة عملية صارت الشخصية لا تعي من خلالها سوى المتناقضات التي تحدث في مجتمع المنامة و تفسر من خلالها الواقع و في خضم عملية الوعي تتحرر الفكرة من مصدر الحلم لتتسع إثر ذلك و تشتمل مراحل هامة من التطور المنطقي المتطابق مع الواقع بمجمل متغيراته ،ليكون تاريخ القرامطة مثالا حيا يحتدى به في وعي الواقع واستيعاب إمكانية التغيير.

إن النص الروائي و هو يباشر تجربة الواقع بأساليبه الموعلة في الغرابة و متاهات الغموض كان الإلماع إلى مظاهر الحياة المعاصرة شيئا تؤكد الطبيعة الجمالية لهذا النص و لم يكن التطرق إلى حيثيات الواقع عملية مجردة تكتسي طابع الأخذ بما هو ظاهري فحسب بل إن النص الروائي غامض في أعماق التاريخ و استوعب منه عناصره الحية ليكسبه حركية جديدة و يجلو عنه النظرات و المواقف

المثالية و الميثافيزيقية التي تخضع إلى أحادية الفكر و تتبو عن الموضوعية الواقعية بمختلف صيورتها التاريخية لذا كانت الرغبة في خلق أشكال جمالية جديدة تستمد مشروعية وجودها من التراث و تستوعب الهم الاجتماعي بمختلف تعقيداته و علاقاته الإشكالية و تمنحه إمكانية التحليل من أجل الوصول على الأقل لفهم الظواهر فهي عملا عقليا بعيدا عن الطروحات المثالية .

و من هنا باستطاعتنا الحديث عن مسألة جمالية أخرى تتعلق بالموازاة النصية بين ما هو أدبي، و بين ما هو تاريخي فلسنا هنا إزاء رواية تاريخية تختصر عهدا معينا أو حقبة زمنية ما تكون محفورة في أغوار الذاكرة الجماعية إنما نحن إزاء نص روائي بآتم خصائصه الجمالية ، يأخذ من التاريخ جانبه الحي ليقوم معادلة بين ما حدث. في عهود بائدة و بين ما يماثلها في الواقع المعيش ، الذي لا يفهم معناه إلا في ظل معطيات المنهج الجدلي.

و إن كنا نعتقد بالبعد الموضوعي للمنهج المذكور فإن هذا يحدو بنا إلى الاعتقاد بعدم جدوى مناهج أخرى خاصة منها تلك التي تقتصر رؤيتها على كشف العلاقات الموضوعية القائمة بين الفكر و بين الواقع الاجتماعي في حركيته، لذلك لا نستطيع الحديث عن التاريخ و إنما نتحدث عن التاريخ بحسب النتائج ذات الطبيعة السكونية و القاطعة لصلتها بالمجتمع و بالتاريخ الموضوعي.

إن رواية "ألف و عام من الحنين" من خلال علاقة ربط الماضي بالحاضر تمكنت من استيعاب التراث التاريخي للأمة العربية الإسلامية في نطاقه الجدلي "و استيعاب قيمة النسبية و تحديد ما لا يزال يحتفظ منها بضرورة بقائه و حضوره في عصرنا كشاهد على أصالة العلاقة الموضوعية بين العناصر التقدمية و الديمقراطية من تراثنا الثقافي و بين العناصر التقدمية و الديمقراطية من ثقافتنا القومية في الحاضر" (23).

إن اعتماد الرؤية المادية في فهم التاريخ و تفسير متغيرات الواقع الاجتماعي بالمعطيات المادية للتراث يتحدد تبعا للقاء الطبيعي لثنائية الحاضر و الماضي و ربط العلاقة بين الوعي الجديد بالتاريخ و أحداثه و مضامينه الفكرية و الاجتماعية التي يحتوي عليها، و هذا ما يبرز حتمية اكتمال الوعي لدى الشخصيات الروائية و

الرغبة في إحداث التغيير في مجتمع المنامة فالمتلقي ليس باستطاعته أن يعي هذه الحتمية أو تلك الرغبة إلا بوعي المضامين الثورية لتلك النصوص التاريخية التي اعتمدها النص الروائي و علاقة الأحداث التاريخية نفسها لا بطبيعة البنية الاجتماعية السابقة التي أنتجت تلك الأحداث التي صارت تاريخا بعد ذلك بل علاقة التاريخ بالواقع الاجتماعي الراهن.

2- بنية الحدث:

لم تركز رواية "ألف و عام من الحنين" على أحداث تاريخية بعينها لأنها لم تكن رواية تاريخية بالمقاييس الفنية المتعارف عليها كما سلف القول... كما أنها لا تروي حقبا تاريخية معينة فتفرد بذلك الفصول و المقاطع لشخصية تاريخية معينة أو لشخص ثانوية إن هذه الرواية رواية استيعاب و توظيف للتاريخ، فالتاريخ يحضر فيها تبعا لمبررات فنية يختص بها المتخيل السردي فاستيعاب حقبة تاريخية معينة له ما يبرره على مستوى الرواية حيث أننا لا نستطيع التماس التراث التاريخي إلا من خلال ما يبرره لنا المقطع الروائي المستوجب لاستحضار التاريخ فإن كان تاريخ القرامطة حاضرا في النص على سبيل المثال، فالمقطع الروائي الذي قبله كان يستدعي ذلك لأنه يحمل مضمون الثورة و التغيير و القرامطة ارتبطوا عبر التاريخ بهذا الأمر لذلك فنحن إزاء مقابلة نصية، الأولى تستدعي الثانية و الثانية تؤكد الأولى مع أن مثل هذه المسائل تدخل ضمن موضوع التناص. إننا لا نستطيع أن نتحدث عن بنية الحدث في النص الروائي من منظور التركيز على وقائع تاريخية معينة لأننا إزاء نص يستخدم التاريخ لتفسير الواقع بمتناقضاته لذلك سنضطر إلى مسايرة طبيعة النص و دراسة بنية الحدث وفق منهجية استحضار البعد التاريخي.

إن أهم ما تختص به رواية "ألف و عام من الحنين" أنها جاءت في زمن شهد صعود قوى التحرر و التقدمية و جل الفعاليات الديمقراطية إلى سدة الحكم أي في حدود سنة ألف و تسعمائة و تسعة و سبعين (1979) مع أن هذا التاريخ يمثل في بلدان عربية أخرى بداية التراجع عن نمط من أنماط النظم السياسية المعروفة ففي الجزائر مثلا كان هذا التاريخ بداية مرحلة جديدة بعد مرحلة سابقة انتهت في

ديسمبر (1978) و قد كان من مميزات المرحلة الجديدة التخلي تدريجيا عن النظام الاشتراكي في تسيير الاقتصاد الوطني و فتح المجال أمام الاقتصاد الحر .

غير أن مثل هذه المسائل لا تمثل سوى سياقات تاريخية نشأ في ظلها النص الروائي و عليه فإن الرواية لا تجسد انتقادا لفترة تاريخية لاحقة إنما انتقادها يتركز أساسا على الفترة التاريخية السابقة التي مهدت لظهور الطبقة الاجتماعية و الثراء المادي للأقلية على حساب الأغلبية و استغلال مراكز القرار ثم ظهور المسلمة البيروقراطية بعد ذلك كآخر نمط من أنماط الاستغلال و نتيجة لهذه الأعراض التي كانت في مرحلة سابقة تميزت المرحلة اللاحقة بتهشم كبير على مستوى البنى الاجتماعية و الاقتصادية التي صاحبها مباشرة انعكاسات جسيمة و على درجة من السلبية في الذهنية الإنسانية لذلك لم تكن حركة الفكر البشري آنذاك سوى انعكاسا لمتغيرات حركة التاريخ الاجتماعي و الاقتصادي في حقبة من الحقب .

و إذ نباشر قراءة الرواية تتفتح أمامنا عوالم الغرابة و متاهات الغموض ثم الجزئيات التفصيلية التي تبدو على درجة من الرتابة و الملل، مع أن هذه الجزئيات تحقق وظيفة جمالية مؤداها أن ما يتبادر إلى الذهن بعد الاستمرار في القراءة هو الكشف التجزيئي للواقع و لم تقتصر عملية الكشف هذه على آلية التسجيل "الفوتوغرافي" إنما محاولة و عي المتناقضات التي ينبني عليها الوجود الاجتماعي في ماهيته الواقعية و تأثير حركية التاريخ لهذا لم تخل مقاطع المتخيل السردية من الاستنصاحات التاريخية المطابقة للواقعية الراهنة .

إن الرواية تتفتح على التاريخ العربي الإسلامي من بوابة الحلم فلو نعود إلى حاضر "محمد عديم اللقب" لا نفهم من فيلولوجية شخصيته "سوى أنه بميزات تختلف عن ميزات عالم البشر تبعا لمخالفة هذه الميزات للقوانين الفيزيائية التي جرى عليها الكون بما فيه البشر و إلا كيف تستطيع هذه الشخصية مراقبة ظلها كي لا ينسدل خلفها أينما كان موقع الشمس و أيا كانت الساعة .

و بعد الاسترسال في متاهات الغموض يتوقف السياق الروائي عند فكرة نقد شرعية النظام الحاكم . "و الواقع أن "محمد عديم اللقب" تعود الاعتقاد بأن بلدة المنامة تنطوي على نسبة لا بأس بها من الخونة و الأوباش المتحلقين بالحاكم الذي

سمح لنفسه بالإضافة إلى البلدة، بتسيير محطة بنزين في قلب الصحراء مع أن أحدا من أهل المنامة لم يكن يملك أية عربة من أربع عجلات ذات محرك أمامي أو خلفي ولا أدنى دراجة نارية يتطلب تشغيلها استخدام بعض رواسب البترول" (24). إن السياق منذ البدء يفتح على نقض ما هو سائد هذا النقض يتأكد بعدم تكافؤ أطراف العقد الاجتماعي من حيث الامتيازات و توزيع الثروة و هذا يقود إلى التكهّن بطبيعة النظام الاجتماعي القائم على استغلال النفوذ و حيازة الثروة القومية التي هي ملك مشاع لمجتمع المنامة و بالمقابل لم يكن نمط النظام الاجتماعي السائد ذا طبيعة الهيمنة فحسب، إنما هو نظام ناتج عن تناقض طبقي واضح تؤكد شرعية الحفاظ على الامتيازات المادية للفئة الحاكمة و ذلك هو دوره أما من حيث الوجود فإنه يستمد من تكريس قوي التأييد التي تتال نصيبها من الامتيازات ممثلة في فئة الخونة و الأوباش .

و عليه فإن النسق الجمالي لتعاقب الأحداث فضلا عن محور هذه الأخيرة في نطاق الرفض و التغيير تجد لها مبررا تاريخيا يتجسد هذا المبرر في تأكيد القرائن التاريخية التي تثبت مسألة الرفض و التغيير التي عرفها التاريخ الإسلامي و عليه فإن كان حاكم المنامة لا يجسد تطلعات المجتمع فإن عوامل بقائه تبدأ في التآكل و الاضمحلال تدريجيا بفعل أنماط تعاقب الأحداث الدائرة في مسار جدلي لحركة التاريخ الإنساني و هنا و جد تاريخ القرامطة مشروعية وجوده في ثنايا النص الذي يبدأ بالانفتاح المرحلي من خلال نافذة الحلم، ثم يتسع في ذاكرة الشخصية الروائية فلا نستطيع فهم أي شيء مما يحدث في المجتمع إلا من خلال إحداث علاقة الربط بين الماضي و الحاضر و تفسير الآن بالماضي لذلك كانت حتمية نشوء معارضة اجتماعية على نمط القرامطة التاريخيين "فقدم قوم من الكوفة فرفعوا أمر القرامطة و الطائي إلى السلطان و أخبروه أنهم قد أحدثوا دينا غير دين الإسلام و أنهم يرون السيف على أمة محمد صلى الله عليه و سلم إلا من بايعهم..." (25).

طريقة التقويم ليست طريقة سهلة فالتوصل إلى الاعتقاد بحتمية العنف الثوري لا بد من تبريره بلحظة تاريخية حاسمة و قبل ذلك لابد من تعاقب مرحلي و استيعاب مجمل التناقضات الاجتماعية كي يتوصل الفكر إلى تقرير النتيجة.

مع أن التنامي الحداثي للرواية يتوقف عند النهاية المتوقعة لذلك الحاكم فمنذ البدء تقف الأحداث في مواجهة مع واقع راهن ثم ما تلبث أن تتلبس بلباس الغرابة لنراها تتحرك في نسق إهليلجي غامض حيث تعمل الجزئيات التفصيلية على تميع المعنى و تمويه الحدث عن القاريء ليكون النص متمنعا بحاجة إلى مراودة نوعية مع أن المعنى الموضوعاتي يبقى قائما يتأكد في نقض القائم و تثبيت البديل، لهذا فإن نهاية الحاكم لم تكن تلك النهاية التي يمكن أن تتبادر إلى ذهن المتلقي إنما هي عزلة و شلل في الإرادة "أما الآخر أي الحاكم الفاشل المقهور بأمره فيقف دون أن يحرك ساكنا منفذا لرتابة بالية صدئة و يرمقه بنظرة منهكة و يجيبه بصدى متردد مستعملا كلمات التفاهة و الهذيان الزلقة بأن عليه العثور على شاهدي عيان عرف سلفا هذا العظيم معرفة شخصية و متينة"(26).

إن طبيعة الحدث تتجسد كنمط جمالي تبعا للحالة النفسية للشخصية الروائية، فبغض النظر عن تأثير الواقع على منظومة القيم و الأفكار الكامنة في ذهنية الشخصية لا يمكن للمتلقي سوى مسايرة الحدث الروائي من منطلق التركيب النفسية لهذه الشخصية ذلك أن مجمل الأحداث تساير واقعا اجتماعيا متناقضا بسبب ممارسات السلطة انعكست على الواقع النفسي للشخصية فيصير المتلقي إزاء مفهوم آخر للواقع و لكن من منطلق الحياة النفسية المكتسبة "لمحمد عديم القلب"، فكل ما هو كائن في الذاكرة يخرج كتصور عرضي يلامس الواقع ثم يعود مصطدما بالسلبية و الخيبة و الفشل لذلك يكون الأسلوب الروائي الشبيه بالهلوسة أفضل وسيلة للبوح و التعبير عن مآهات النفس .

إن الصراع حسب هذا المقطع ينتهي بعودة "محمد عديم القلب" من جنازة كلثوم (ابنة الحاكم)، مريضا و استسلامه للنوم و رؤيته زوجته الدر في المنام و أخبرته بالمكان الذي أقام فيه "ابن خلدون" حين كتابة مقدمته الشهيرة و هو الدار التي "توجد بالضبط في مكان شجرة الزعرور المفضلة لدى مسعودة من جميع أشجار حديقته..."(27). و بعد التأكد من أن ابن خلدون لم يغادر البلدة إلا بعد أربع سنوات تاركا زوجة و طفلا فهم محمد أنه من نسل ذلك المؤرخ الكبير و أنه صار يحمل لقبه بعد أن كان يكنى بعديم القلب.

ففضلا عن الإشكاليات الاجتماعية و السياسية التي يعالجها النص ضمن جملة أحداث متشعبة يتأكد محور الصراع من جديد في مسألة البحث عن الهوية المرجعية "لمحمد عديم اللقب" و التي توصل إليها بعد جهد عسير، الشيء الذي أثار شجن الحاكم و جعل الصراع ينتهي بعزله عن مسرح الأحداث إذ صار شخصية فاقدة للأهمية بعد التطور الحاصل في هوية "محمد عديم اللقب". إن متابعة فصول الرواية تضعنا نقف وقوفا موضوعيا أمام الحالة النفسية الموعلة في الغرابة لشخصية "محمد عديم اللقب" و مع تعاقب الأحداث تتقلد هذه الشخصية أدوارا جديدة تجسد بموجبها أحداثا جديدة أو تصعد من حدة الحدث الرئيسي و أهم ما يلاحظ عن علاقة التاريخ بالنص الروائي أن الحدث التاريخي لا يستند إلى الشخصية المتخيلة و القاريء لا يستطيع متابعة الاستنصافات التاريخية إلا من خلال زاوية الرؤية السردية و موقع الراوي من السرد. ففضلا عن الهدف الذي كانت تسعى خلفه شخصية "محمد عديم اللقب" و المتمثل في معرفة هوية و مكان كتابة ابن خلدون لمقدمته الشهيرة، فإن هذه الشخصية لا تستطيع التخلص من ذكرياتها، و لا تستطيع التخلص من عقدها النفسية المتمثلة في ميلادها منفردة بدلا من أن تكون تواما على غرار الإخوة السابقين و بين كل هذه التداخلات الحديثة يقف التاريخ في دور المبرر. "سنة تدفع بأخرى و الزمن ينزلق في الذاكرة مثل فأرة داخل مصيدة ويطارده وله عتيد فبعد تسعين سنة بالضبط من وفاة ابن خلدون، أي في الثامن والعشرين من مارس 1498 لم يفتح ابن ماجد هذا الشعور طريق الهند البحرية أمام الغربيين بل بلدان التوابل و الحرير و القطن و العبيد في وقت كان فيه أهل المنامة عاجزين عن تصديق حالة التنسل و التمزق و الاستحالة إلى طرائق قندا" (28). فالبعد الثقافي الذي تحلت به الشخصية جعل منها شخصية نوعية لا تكتفي بمجرد بقائها ككائن له وجود في الزمان و المكان، إنما اكتسبت إمكانات أخرى جعلتها أقدر على الفهم و التفكير و تعرية الواقع و لم تجد ذلك إلا في التاريخ الذي أغرمت بقراءته، فلم يعد الواقع أمامها سوى حقبة تاريخية راهنة و إن اختلفت أحداثها و عليه فإن الشخصية المتخيلة لم تسند لها أدوار تاريخية في النص الروائي هذا صحيح غير أن التاريخ كمادة مسجلة كانت له أدوارا متداخلة

مع الواقع الراهن و تفسير مجريات الأحداث الروائية ،فتعاقب الزمن جعل الذكريات تنزلق في مسار منتظم في ذاكرة "محمد عديم اللقب" يسترجع حقبة التاريخ العربي الإسلامي و يفهم واقعه الراهن من خلاله تتمثل هذه الحقبة في استرجاع عهد الاستكشافات الجغرافية و ما انجر عنه من معرفة الغربيين للبلاد الأخرى و بداية الحركة الاستعمارية للأقطار العربية و الإسلامية .

"لم يعمل أحمد بن ماجد إلا على التعجيل بالكازنة و تدشين الطريق الاستعماري أمام البرتغاليين و الآخرين"(29). و بوسع الدراسات التاريخية الموضوعية أن تخالف مضمون هذا الخطاب السردى و الإقرار بأن "أحمد بن ماجد" لم يكن في ذلك الوقت سوى ملاحا عربيا يمارس عمله كقائد لسفينة بحرية أما عن إرشاده البرتغاليين لطريق الهند فإن هذا كان نتيجة لما حل بسفنههم التي كانت تعبر مضيق جبل طارق و تلج في الظلمات ثم تمر خلف جبال "القمر" لتصل إلى المشرق ثم تمر بأحد المضائق فلا تستقر سفنههم فتهلك جميعا فلا تصل إلى طريق الهند فلم تخر عزائمهم بل قويت و قوي معها إصرارهم على معرفة طريق الهند إلى أن دلهم شخص ماهر من أهل البحر على ذلك الطريق ،يقال له: أحمد بن ماجد (30).
إننا الآن أمام مفارقة حديثة تحمل حدثين نوعيين،يتعلق الحدث الأول بالمتخيل السردى فهو حدث تخيلى من ابتداء النص الروائى في حين يرتبط الثانى بالتاريخ.

يضعنا الحدث التخيلي أمام حقيقة تستمد ماهيتها من تاريخ البحرية العربية فهو بذلك لا يقصد الإشادة بها ،إنما يضع الأصابع على جانب من جوانبها المتمثل في معرفة طرق البحر و فنون الملاحة.

إن المتلقي ليس باستطاعته أن يتمثل في ذهنه علاقة الملاحة البرتغالية بالملاحة العربية إلا عبر ذاكرة "محمد عديم اللقب" هذا الذي يقف أمام واقع اجتماعي لا يستطيع أن يستوعب من حيثياته و لا من متغيراته و متناقضاته شيئا إلا بالعودة إلى التاريخ فيقف تاريخ الملاحة البحرية العربية في ذاكرته كوسيلة معرفية جديدة يسقط بعض ملامحها المشرقة على واقعه ليعرف كنه متغيراته وكأن الشخصية الروائية هنا تضعنا أمام التركيبية الاجتماعية لمجتمع المنامة الذي تراه

أنموذج المجتمعات العربية سواء من الناحية الذهنية أو من الناحية الاقتصادية ونقر بأن أصل المتناقضات التي تميز بها ذلك المجتمع إنما ذات دوافع تاريخية أسهمت في تأسيسها و عليه فلا يمكن إطلاقا الوقوف على حقيقة اجتماعية معينة إلا بالعودة إلى أصولها التاريخية و رصد تطوراتها .

إن الخطاب السردى يستند الآن في توظيف حدث تاريخي له وجود في الزمان والمكان هذا الحدث يتمثل في كيفية معرفة البرتغاليين لطريق الهند ليتطور بعد ذلك ليصير طريقا للاستعمار لذلك يجد الخطاب السردى مشروعية توظيف هذا الحدث كونه يستند إلى معرفة علمية موضوعية "فأحمد بن ماجد" هو الشيخ شهاب الدين أحمد بن ماجد محمد بن عمرو بن فضل بن دويك بن يوسف بن حسن بن حسين بن أبي معلق السعدي بن أبي الركاب النجدي (نسبة إلى نجد بالحجاز) حاج الحرمين الشريفين المكنى بالمعلم و بأسد البحر و ليث الليوث شيخ ربانة المحيط الهندي و البحر الأحمر و خليج عمان و الخليج الفارسي و بحر الزنج و بحر جاوة و بحر الصين في القرن الخامس عشر الميلادي من غير منازع و أوسعهم علما وتجربة و فضلا"(31).

إن ملابسات التاريخ هي التي وضعت أحمد بن ماجد في الموضع الذي جعله يقود سفينة برتغالية إلى الهند حيث أن البرتغاليين هم الذين ارتضوا ذلك لما عرف عنه من فضل على الملاحة العربية و علم بفنون البحر و تجربة في قيادة السفن ولعل النص التاريخي الحاضر أمانا يثبت سعة علمه و عمق تجربته من خلال البحار العالمية التي جابها و من خلال هذه المعطيات سعى الربان البرتغالي "فاسكودي جاما" إليه كي يعرفه بطريق الهند في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي و تلك نقطة أخرى تثبت لصالح الملاحة العربية و فضلها على الملاحة الأوروبية و التي حفرت اسم أحمد بن ماجد عميقا في تاريخ البحر "و لا ترجع شهرة ابن ماجد إلى كونه ملاحا قديرا فحسب لا يزال أهل عدن يقرعون له الفاتحة كل يوم ولا إلى مؤلفاته الغزيرة في علوم البحار و الملاحة و التي لم تكتشف إلا في القرن العشرين و إنما اكتسب هذا الملاح فضلا عن ذلك شهرة دولية حين ثبت

أنه هو نفسه الربان الذي قاد سفينة فاسكو دي جاما البرتغالي من ساحل إفريقيا الشرقي إلى الهند لأول مرة في عام 1498 م "(32).

يتأكد البعد الاقتصادي للاستعمار البرتغالي في رغبته للسيطرة على تجارة التوابل في الهند و مع أنهم لم يفصحوا عن نواياهم في البدء إلا أنها تأكدت بعد ذلك .من هذا المنطلق ليس باستطاعة القاريء الموضوعي التأكيد بأن الملاح أحمد بن ماجد فتح الطريق الاستعماري إلى الهند،إنما المسألة مرتبطة بملايسات الظروف التاريخية التي عاشها آنذاك،ثم إن مصطلح الاستعمار تأكدت فاعليته بعد التحرر.وبالمقابل إن ظروف أوروبا و الواقع الاجتماعي الجديد الذي صارت تعيشه نتيجة التقدم الصناعي و تشابك البنية الاقتصادية التي صارت تتحدد بعلاقة المجتمع بالآلة كان لزاما البحث عن أسواق جديدة لتسويق المنتجات أو لجلب المواد الأولية أو لكسب منافذ بحرية جديدة لتأمين القوافل التجارية.فهل نستطيع الإقرار بأن أحمد بن ماجد كان يحمل في ذهنه فكرة فتح الطريق الاستعماري أمام البرتغاليين!؟..إن الأنموذج المأخوذ من النص الروائي يقتضي منا التعامل مع الحدث بموضوعية والتركيبية الفعلية للحدث تقتضي اعتبار قيادة أحمد بن ماجد "لسفينة الربان فاسكو دي جاما"إلى الهند تحديا حضاريا جديدا يؤكد فضل السبق الذي اتصفت به العقلية العربية على العقلية الأوروبية في مجال الملاحة و قبل ذلك في مجالات أخرى،مع أن عصر ابن ماجد تميز بتراجع هام في مجال الأدب و قرض الشعر لذلك كانت قصائده عبارة عن أراجيز غير خاضعة للوزن ولا للقافية و لا مقيدة بقواعد الإعراب إلا أن هذا لا يعني أن ابن ماجد "قليل الحظ من الثقافة فهو رجل بحر مجرب موهوب خبير بالنجوم و بمسالك الملاحة وبالبحر و عواصفه و أنوائه و تقلب أحواله،مشغول بقياساته الفلكية و تجاربه التي أنفق فيها عمره"(34).وبالمقابل ليس بالإمكان الاعتقاد بأن إرشاد ابن ماجد "لفاسكو دي جاما"إلى طريق الهند أن يؤول مباشرة من منظور استعماري منذ البدء لأن الاستعمار له ظروفه التاريخية الخاصة و كل ما في الأمر أن البرتغاليين استغلوا هذا الطريق بعد ذلك حين صحت نواياهم على أهمية احتكار تجارة التوابل أما بالنسبة للنص الروائي فقد كانت غايته الانتقال إلى عمق المعنى الدلالي للحدث،

والتواصل إلى الدلالة الجوهرية دون محاولة الارتكان إلى تأويلات التاريخ بشأن هذه المسألة فأقر الخطاب بصورة مباشرة بأن "ابن ماجد" عجل بكارثة الاستعمار على الهند عندما عرف الربان "فاسكودي جاما" بالطريق البحري المؤدي إليها. لذلك فإن الخطاب أقر بحقيقة تاريخية موضوعية ذات منحنى حدثي نوعي، إلا أن محاولة استكناه طبيعة الحدث و تأويل دلالاته التاريخية قد تقرر عكس ما أقر به الخطاب. أما بالنسبة للشخصية الروائية فإن هذا الحدث ليس أكثر من أهمية قراءة التاريخ لفهم الواقع.

و من جهة أخرى تقف الأم "مسعودة عديمة اللقب" الموقف الثقافي نفسه الذي اعتاده ابنها "محمد" وهي و إن كانت تسترجع حوادث تاريخية تختلف عما كانت تتزلق في ذاكرة ابنها بين الفينة و الأخرى فإن الوظيفة الجمالية للتاريخ بقيت كما هي من حيث استثمار الحوادث في فهم الواقع ،و تفسير تطوراتها، من ذلك ثورة الزنج التي عرفها العصر العباسي" و هاهي ذي القادمة الجديدة تحيط بالتاريخ عن ظهر قلب و تقتطع مستنسخات الحقد الحجاج بن يوسف ترسم صورته بصفة شنيعة و هذا كل ما يستحق أفلم يسمى بجلاد العراق؟ المعتصم و قد عرفه التاريخ لقساوته إزاء السود و مطاردته لهم.

و هو الذي قضى على أول ثورة حقيقية عرفها الإسلام .ثورة الزنج لقد دامت خمس عشرة سنة، و هزت بغداد من قواعدها ما بين 255 و 270 ،حسب التقويم الإسلامي"(35) ..

حسب هذه الفقرة هناك تأريخ لمرحلتين تاريخيتين متعاقبتين، مرحلة الأمويين، تليها مباشرة مرحلة العباسيين. نقف أمام الأمويين من خلال عهد الحجاج بن يوسف الثقفي و الصورة الشنيعة التي وصفه بها المقطع، و هي الصورة التي نجدها عند "ابن خلكان" في كتابه "وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان" إذ يخبر عن أمر غريب و قع له فجعله أشد لذة في سفك الدماء. فيقال: "إن الشيطان تصور لهم في صورة الحارث بن كلدة زوج أمه الأول (...). فقال: ما خبركم؟ قالوا: بني ولد ليوسف من الفارعة و قد أبى أن يقبل ندي أمه ،فقال: إدبحوا جدبا أسودا و أولغوه دمه ،فإذا كان في اليوم الثاني فافعلوا به كذلك ،فإذا كان اليوم الثالث فاذبحوا له

تيسا أسودا وأولغوه دمه، ثم اذبحوا له أسودا سالخا فأولغوه دمه، و أطلوا به وجهه، فإنه يقبل الثدي في اليوم الرابع، قال: ففعلوا به ذلك، فكان لا يصبر عن سفك الدماء لما كان منه في أول أمره، و كان الحجاج يخبر عن نفسه أن أكبر لذاته سفك الدماء و ارتكاب أمور لا يقدم عليها غيره" (36).

و من خلال هذه الفقرة نستطيع تبين الصورة الواقعية للحجاج التي رسمها له التاريخ قبل أن يستمدّها النص الروائي و هي الصورة نفسها التي بقي عليها إزاء موقعه من ثورة الزنج عندما فرغ من "ابن الجارود" أحد المتمردين على دولة بني أمية، "قلما فرغ الحجاج من ابن الجارود أمر زياد بن عمرو و هو على شرطة البصرة أن يرسل إليهم جيشا يقاتلهم ففعل و سير إليهم جيشا عليه ابنه حفص بن زياد فقاتلهم فقتلوه و هزموا أصحابه، ثم أرسل إليهم جيشا آخر فهزم الزنج وقتلهم واستقامت البصرة" (37). و بذلك يكون الحجاج أحد أبرز العسكريين الذين وطدوا دعائم الخلافة الأموية لما كان يتحلى به من أوصاف وردت في الفقرتين السابقتين إذ أن الإقدام على سفك الدماء مهما كانت صفة الأشخاص و مهما كانت تهمهم كان متأصلا في نفسيته منذ الولادة، و بالمقابل فإن إخلاصه وولائه للأمويين كان سندا له في ارتكاب أشنع أعماله و التي شهد بها التاريخ نعتها بنعوت تبعد عن طباع الإنسانية.

لذلك كان الحجاج ليس متكلفا في أعماله تلك، و لا يصدع بأوامر بني أمية، بقدر ما كان يصدر في جل أفعاله عن قناعة راسخة و التزام يؤديه لبني أمية الذين نال الحفاوة عندهم.

و قد امتدت ثورة الزنوج إلى العصر العباسي أيام المعتصم بالله، و كانت بغداد مهددة بفعل ضرباتهم و انشقاقاتهم عن الدولة و بحكم أن المعتصم كان رجلا عسكريا تولى الخلافة بعد أخيه "عبد الله المأمون" كان لهم بالمرصاد. و المسألة حسب النص الروائي ترتبط ببعد جمالي ذو طبيعة بينوية في صميم النص و ذو طبيعة ثانية على المستوى النفسي. فالطبيعة البينوية تتجسد في مجازاة النص الروائي لمجريات التاريخ، و استلهم أحداث بارزة في فترة الحياة العربية الإسلامية السابقة، و إسقاطها على الراهن، أما الطبيعة النفسية فهي متعلقة "بمسعودة عديمة

اللقب" و مبرر تذكرها "للحجاج بن يوسف الثقفي" و ثورة الزنوج، حيث أن متابعة الخطاب السردى يقودنا إلى رغبة "مسعودة" في صنع فراغات الطيور التي تحط في حديقة المنزل باستمرار، وقد كانت الصورة "الإيروسية" حاضرة في النص الروائي من خلال الإشارة باستمرار إلى حمالات ثدي مسعودة الفاخرين، وكيف كانت تستغل الفرقة التي تحدثها أثناء الغضب في إخافة الأطفال والعصافير، فاستعاضت عن ذلك بصورة الزنوج في الحديث عن إرهاب الأمهات لأطفالهن مهددة إياهم بإخفاء زنجي تحت السرير، قصد التقويم من سلوكياتهم، وبالمقابل تبقى صورة حاكم المنامة حاضرة في ذهنيها، و نتيجة لاستقباحها إياه. "وضعت رسماً أولياً له و قطعت بالمقص و ألصقته و خاطته و علقتة على قمة أعلى شجرة في حديقته (...)" و سرعان ما قضي على العصافير و غيرها من الطيور المهووسة بالسرقة" (38).

إن الثورات التي حدثت عبر التاريخ كانت بسبب الرغبة في التغيير أو احتجاجاً على التوزيع غير العادل للثروات، وإن كانت ثورة الزنج قامت في عهد الخلافة الإسلامية، فإن الأسباب التاريخية تبقى متعددة مع أننا نتحفظ على قضية الشعبوية التي برزت إلى الوجود بشكل واضح أيام العباسيين و التي كانت سياسة التمييز الحقيقية بين العنصر الفارسي و العنصر العربي و اعتداد العرق الفارسي بنفسه واحتقاره للعرق العربي لأنه صاحب مدنية و تطور بينما الثاني ليس له سوى صاحبة بداوة و بساطة في الحياة.

مع أن ارتباط قضية الزنج التي هي قضية تاريخية بصورة الحاكم التي تعد رهناء في ذهنية "مسعودة عديمة اللقب" كانت لها انعكاسات نفسية بدرجة أولى حيث لم يكن أمام هذه الشخصية لمواجهة الحاكم الحامي لمصالحه الطبقية سوى استدعاء صور الزنوج المفزعة و إضافتها على الحاكم و تلك وسيلة تعبيرية أخرى تضاف إلى وسائل التعبير عن الاحتجاج على وضع اجتماعي رهن و رفض لسياسة سلطوية معينة و هذا يمثل توجه الخطاب الروائي نحو تجسيد مضمون دلائلي يتعلق ببلورة معاني التغيير.

و تتبع تناقضات البنية الاجتماعية فيما بينها، و رصد مجمل حركة التطور التاريخي للوعي الاجتماعي، المواقب لحركة التطورات الحاصلة في المستويين الاقتصادي

والاجتماعي، بغرض تبرير الأبعاد الموضوعية لرفض الراهن و تأكيد المستقبل، و ليس أمام الخطاب إثر ذلك سوى الغموض في متاهات الأحاسيس و سبر أغوار الحياة الشعورية و اللاشعورية التي تطفو بعض مظاهرها على صفحة الوعي.

تضعنا رواية "ألف و عام من الحنين"، أمام مقاطع تصويرية لإبراز جملة من الوقائع التاريخية ذات العلاقات الوطيدة بالواقع الاجتماعي و عليه فإن علاقة التاريخ بالحدث الروائي علاقة جدلية بمعنى أن الحدث لا يفسر إلا بعلاقته الموضوعية بالتاريخ من جانب و من جانب آخر برصد بنية هذا الحدث كمكون جمالي للخطاب بتحليل أبعاد مراحل تطوره، في علاقة هذه المراحل بالتاريخ أو بالواقع الاجتماعي لذلك فإن هذه الرواية لا تهتم بالأحداث التاريخية كما يرد ذكرها، إنما تهتم بتوظيف هذه الأحداث جماليا لهذا كانت الرواية رواية مزج للتاريخ، لا رواية تاريخية و بذلك آلية أخرى لكتابة التاريخ روائيا و قراءته بعد ذلك و حتى الشخصيات فهي لا تبحث عن الاطلاع بدور البطولة في تمنى الأحداث، وإنما تستمد الحدث التاريخي من أعماقه لتبرر به الفعل السردى المنوط بها.

3- بناء النص:

يمكن تحديد بعض النماذج البنيوية الداخلة في بناء النص تبعا لعلاقة هذه النماذج بالبنية الكلية، أو البعد الجمالي الذي تكتسبه ضمن المتن الروائي بصورة عامة والحديث عن بناء النص يستدعي استحضار الكثير من المفاهيم المتعلقة بمفهوم البناء في حد ذاته، و ماذا يقصد به . و غرضنا في هذه الدراسة هو محاولة إيجاد مقارنة تطبيقية نوعية لأهم المكونات البنيوية الداخلة في تشييد النص الروائي مع أن طبيعة الموضوع تقتضي النظر في علاقة التاريخ بالرواية، لذلك فلا مناص من الخروج عن هذا النطاق. لذلك ارتأينا تحديد ثلاثة مكونات أكدت وجودها في صميم النص وهي: التناص، السرد، زاوية الرؤية. على أن المفهوم المتعلق بكل مكون من هذه المكونات يتحدد بالمقاربة التطبيقية التي نجريها على النص.

1- خصوصية التناص:

إن أهم ما يتميز به التناص كمفهوم أنه حقل معرفي يضاف إلى حقول معرفة النص اشتغلت به مناهج نقدية عديدة على الرغم من خلافات فيما بينها، فهو حقل للشعرية و السيميائية كما أنه حقل مماثل للأسلوبية و التداولية و التفكيكية، إضافة إلى ذلك فقد اهتمت به ،اللسانيات الاجتماعية

و النفسية و الأنثروبولوجية و الفلسفة.و كل باحث يهتم بتحليل الخطاب،و دراسة نظريات النص...مع أن كل تخصص من هذه التخصصات يحدثنا بنتائج تختلف عن نتائج منهج آخر أو تخصص غيره،تصل إلى حد التناقض.

ومما لا جدال فيه أن التناص يكتسب مفاهيم عديدة،شأنه في ذلك شأن الخطاب و النص،...سواء أكانت هذه المفاهيم شاملة أو متخصصة فإن كل مفهوم منها يتحدد بطبيعة المنطلق الذي ينطلق منه،أو الخلفية المعرفية التي يصدر عنها،و على العموم "فإن التناص بحكم معناه العام الذي تستعمل به في بدايات توظيفه مع" باختين و كريستيفا"،يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر،و بالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا عن قصد أو عن غير قصد"(39).

و إذا عدنا إلى طروحات "رولان بارط"فإن النص مهما كانت طبيعته يحقق تآلفا نوعيا مع نصوص أخرى بحكم عملية التداخل و العلاقات التي يقيمها مع تلك النصوص فلا يتجسد البعد الراهن للنص إلا من خلال تلك التداخلات و العلاقات ومسألة التواصل التي هي ظاهرة تتابعية بعد التناص،لا تتحقق إلا بحسب الظواهر النصية التي حققتها النصوص السابقة،لذلك فإن النوعية التي تتميز بها نصوص سابقة على نصوص راهنة تجعل حتمية استيعابها أكيدة،كي تتجسد ظواهرها في النصوص الراهنة.

نجد رواية "ألف و عام من الحنين"،فضلا عن الطبيعة النصية التي تميزت بها ، مستوعبة لخلفية تاريخية هامة تجسد هذه الخلفية تراث الأمة الإسلامية. و المسألة لا ترتبط بحضور التاريخ كظاهرة نصية متعالية عن النص الأصلي،إنما ترتبط بقدرة الخطاب على تحويل تلك الخلفية التراثية إلى تجربة فنية جديدة ذات إمكانية المساهمة في توليد متون روائية جزئية قابلة للتحويل و الاستمرار الدائمين.

ولا تبدو قراءة الرواية قراءة عادية للمتعة، إنما هي قراءة تحايل و مراودة لا سيما أن النص يتميز بطبع متمنع لخصائص عديدة اتسم بها.و مع توغل النص في أعماق التاريخ و سبر أغوار الذاكرة الثقافية العربية، إلا أن مجمل هذه الخلفيات المجسدة لظاهرة التناص تقودنا إلى المعنى السياسي و الاجتماعي المحدد للمضمون الدلالي العام للرواية.و منذ البدء تضعنا الرواية أمام مجزئات الذاكرة التاريخية والثقافية للأمة العربية الإسلامية حيث أن جميع هذه المعطيات تجسد الضمير الجمعي لهذه الأمة الذي ينازعها راهنها من ناحية ويؤكد أصولها و مشروعية استمرارها من ناحية أخرى. فمن حيث المصادر التاريخية توجد مقاطع سردية تخص القرامطة، و ثورة الزنوج، و مآثر الملاح "أحمد بن ماجد" البحرية، و شجرة الدر، "وسانت لويس" الذي قتل زوج الملكة شجرة الدر في الحملة الصليبية الثامنة، و الخليفة المعتصم و علاقته بثورة الزنوج و الحجاج بن يوسف الثقفي و مدى سطوته على أهل العراق و موالاته في الوقت ذاته إلى بني أمية... أما المصادر الثقافية فالرواية أخذت العديد من فصولها من حكايات ألف ليلة و ليلة، بالإضافة إلى إشارات معينة تتعلق بتجسيد مضامين إيديولوجية و عقيدية كالشيوعية مثلا إلى جانب أحاديث مسهبة عن "ابن خلدون" و كتابه الشهير الموسوم "المقدمة"...

إن مختلف هذه الأمثلة المؤكدة للتناص في الرواية لا تخرج عن أداء وظائف جمالية متكاملة، تتعلق بضبط التطور التاريخي للمجتمع، و إبراز تناقض السلطة فيما بينها خصوصا في معالجة مشاكل مجتمع المنامة، و بيان أثر الصراع الطبقي بين "الحاكم" "بند رشاه" و غالبية المجتمع على مجريات التطور الاجتماعي.

ومع توالي الفصول نستطيع تتبع تطورات الواقع السلبي للمجتمع و مدى صراع البنى الجزئية غير المتكافئة فيما بينها، بسبب التناقض الواضح في منظومة القيم، بين القمة و القاعدة و اتساع الهوة الطبقة بينهما، فإن كانت القاعدة تخضع في تطورات و عيها إلى عوامل و ملابسات الواقع الاجتماعي، فإن السلطة لا تبدو في نظر الحاكم "بند رشاه" سوى "آلة" توعية لحفظ مصالحه الطبقة و حماية امتيازاته الاجتماعية، وهذه أبرز وجوه التعارض بين القمة و القاعدة. بالمقابل بإمكاننا

الوقوف على تطورات صورة الحاكم في ذهنية الشخصيات الروائية حين تصوير السلطة في يده ولا يملك إزاء الحرية أدنى مسؤولية أو احترام إضافة إلى ذلك تعكس الحياة الشعورية و اللاشعورية للشخصيات الروائية (محمد عديم اللقب، مسعودة عديمة اللقب) مجمل تناقضات الواقع المعيشي لمجتمع المنامة من القمة إلى الحياة البسيطة للناس من خلال ما يطفو على سطح الوعي من تداعيات أو استيهامات عصابية، أو قراءة لأفكار الشخصية (المونولوج) و كأن الزمن يعمد بديمومة الصراع بين السابق و الراهن ليؤكد جدلية التناقض المستمر بين طروحات "راديكالية" تستمد من منطق الوصاية الأبوية عنوانا لمشروعية وجودها، و طروحات ثورية تأبى الأوضاع السلبية الراهنة، و تؤكد التغيير المستمر و التطور الدائم.

إن استفادة النص من نصوص تاريخية و ثقافية تتأكد في سياقات بعينها تؤكد خصوصية التناص و مدى درجة الوعي بالتراث "واتخذت ألف عشيق كلهم سود. كان هذا لونها المفضل و قبلها بزمان طويل فوجئت ملكة ألف ليلة و ليلة وهي تمارس الحب مع اثني عشر عبدا أسوداً" (40).

يأتي هذا المثال كأنموذج لتقاطع الخطاب الروائي مع خطابين خارجيين، الأول تاريخي و الثاني ثقافي ينتمي إلى تراث الآداب العالمية؛ إن التي اتخذت ألف عشيق كلهم سود هي الملكة شجرة الدر. و لسنا هنا بصدد تصديق ما قرء في النص الروائي أو تكذيبه إنما نرصد تقنية استيعاب الخطاب الروائي لنصوص أخرى خارجية و على العموم فإن التاريخ المدون يعرف ملكة في الإسلام حكمت مصر و سوريا و تركيا، و خاضت حروبا صليبية تسمى "شجرة الدر"، و النص الروائي إذ يستدعي هذه الشخصية التاريخية فإنه يستدعيها لتحقيق أبعاد جمالية ضمن موضوع التناص أهمها:

فالبعد الأول يتعلق بتأصيل النص الروائي و تأكيد مرجعيته التاريخية. و البعد الثاني يتعلق باستخدام هذه المرجعية في فهم متناقضات الواقع، و إعطاء تفسير موضوعي لسلوكات الشخصية اللاشعورية.

أما البعد التأصيلي فيتعلق باستدعاء هذه الشخصية التاريخية و استلهاهم قصتها،و قبل أن تصل إلى النص الروائي حيكت حول هذه المملكة حكايات شعبية صنفها ضمن ملوك السيرة الشعبية مثلها مثل الملك "الظاهر بيبرس"و "المظفر قطز..." وتكمن أطراف الاستدعاء التاريخي في تحديد جملة من البنى الموضوعاتية تتعلق بقصة هذه الملكة أهمها احتفاظها بالسلطة مدة خمسة عشر عاما ما بين سنتي 647 إلى 661م زواجها من قبل أحد خدمها البيض الذي صار عسكريا بعد ذلك تم قتله لأنه طمع في السلطة اتخاذها لعبيد سود عشاقا لها لأنه لونها المفضل(41). لذلك نكون إزاء مرجعية تاريخية أصيلة استدعاها النص الروائي.

أما البعد التأويلي للتناص فيتعلق في إعطاء تفسير موضوعي لسلوك شخصية محمد عديم اللقب، الذي اختار لزوجته اسما جديدا هو اسم تلك الملكة و الحقيقة إن متابعة الخطاب الروائي يجعلنا نفهم جيدا أن النص كان يتقصد باستمرار التأصيل لمنحنياته الفنية،فاستحضر قصة الملكة "شجرة الدر"كان له مبررات لاشعورية ترتبط بالإسم الجديد لزوجته "محمد عديم اللقب" و هذا السلوك في حد ذاته له ما يبرره.فقد سلف القول بأن عقدة الصراع بين "محمد عديم اللقب" و حاكم المنامة "بند رشاه" تنتهي بمعرفة "محمد عديم اللقب" لأصله الممتد إلى عالم الاجتماع"عبد الرحمن بن خلدون"ثم اكتسابه لهويته "الخدونية"الجديدة.الطابع الشعوري نفسه يعكسه في سلوك واقعي على زوجته ،التي كانت تسمى "مسعودة السعيدة"(على اسم أمه) "و بعد انقضاء الأيام السبعة ،اتضح أن "محمد عديم اللقب" لم يكن يعاني من مرض النعاس بل كان واقعا في حب جنوني لتلك الخليفة ذات الأصل النبيل التي تحمل نفس اسم أمه و في اليوم السابع و في منتصف الليل على وجه التحديد ، وخلال جو رائق لا تلبله الريح الرملية،غادرت مسعودة السعيدة الماخور و التحقت بالرجل الذي أحبته طوال حياتها"(42).

تقف الشخصية الروائية هنا موقفا مفارقا للحياة الواقعية،فأمام زوجة ليس لها من القيم غير الانحلال الخلقي ليس أمام"محمد عديم اللقب"سوى الزاوية التاريخية لاستعارة هوية جديدة لزوجته و هذا ما تم فعلا بصريح نص الرواية،"و ذات صباح وجد عديم اللقب لزوجته اسما جديدا. لقد أمضى الوقت الكافي لذلك إنها

معجزة حقاً، ذلك أنه بدا ذاهلاً عن نفسه كأنها في المياه السديمية. و تدحرج من غرفته، وقال: فليكن اسمها شجرة الدر!..."(43).

يقف التاريخ هنا وازعاجاً لاشعورياً ضمن منظومة القيم لدى الشخصية الروائية، حيث أن مخالفة الواقع و رفض ترسباته كان حتمية ينبغي تحقيقها، فاسم الزوجة السابق زيادة إلى مشابهته العلمية لاسم الوالدة يرتبط بترسبات زمنية في ذاكرة الشخصية، مع أن الوازع الأخلاقي لم يكن حاضراً ضمن منظومة القيم الخلقية للشخصية. لهذا يقف الاسم الجديد محققاً لمفارقة زمنية بين ماضي سالف وواقع راهن تتكاثر ترسباته السلبية في ذهنية الشخصية الفاعلة. حينئذ يكون التاريخ سبيلاً لمخرج موضوعي تبرز من خلاله تداعيات اللاشعور الخام.

و تأتي حكايات "ألف ليلة و ليلة" سبيلاً آخر تتأكد من خلاله خصوصية التناص في إثبات السمات الثقافية و الحضارية و الاجتماعية للنص الروائي فتبدأ المفارقة في الوضوح بين ما هو تاريخي سابق و بين ما هو ثقافي عالمي. و قول الخطاب (إن ملكة ألف ليلة و ليلة فوجئت و هي تمارس الحب مع أثني عشر عبداً أسوداً) أمر حاضر في ذلك المخطوط الثقافي خاصة في حكاية الملك "شهریار" و أخيه الملك "شاه زمان" و لنا أن نطلع على خيانة زوجة شاه زمان لزوجها من خلال هذا المقطع، عندما سافر إليه وزير الملك شهریار.... "سافر حتى وصل و دخل على أخيه و بلغه السلام و أعلمه أن أخاه مشتاق إليه و قصده أن يزوره فأجابه بالسمع والطاعة و تجهز للسفر و أقام وزيره حاكماً على بلاده و خرج طالباً أخاه فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع و دخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسوداً من العبيد فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه و قال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع و أنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، ثم إنه سل سيفه و ضرب الإثنين فقتلتهما في الفراش و رجع من وقته و ساعته و أمر بالرحيل و سار إلى أن وصل مدينة أخيه"(44).

هذه صورة للخيانة موجودة كتناص في النص الروائي تقابلها صورة زوجة الملك شهریار التي تضارع زوجة الملك "شاه زمان" في الخيانة أيضاً و الخطاب الروائي

قد عمم إسم ملكة ألف ليلة و ليلة، غير أن المهم صورة الخيانة التي هي عنصر مشترك.

إن المقابلة الحاصلة بين النص التاريخي و النص الثقافي تكمن في وجود علاقات التضاد في المضامين الدلالية بين الإثنين ،في النص التاريخي شجرة الدر هي التي تتخذ خدمها عشاقا لها ثم تقتلهم خاصة ذلك العسكري الذي طمع في السلطة؛في ألف ليلة و ليلة الملك هو الذي يقتل زوجته بتهمة الخيانة و من هنا نكون أمام مسلمة اجتماعية تتمثل في قلب الموازين بين المجتمع الذكوري، والمجتمع الأنثوي. إن حجر الزاوية في كليهما يكمن في أن صاحب السلطة هو من يستطيع تحديد موازين القيم في المجتمع، فشجرة الدر نجدها أنثى في ذاتها و في علاقاتها بذلك العسكري الذي قاسمته فراشها، فتكون تحت نير رجل بسبب ميولاتها الجنسية، في الوقت ذاته تقدم أنموذج المرأة التي تحفر في ثنايا جلده أوصاف الرجل القوي الذي يفتك بكل من تسول له نفسه إزاحته عن عرشه، لذلك تقف شجرة الدر في نقطة اتزان ترقب مركز النقل فتقلب الموازين الاجتماعية إلى شروط مجتمع أنثوي في الوقت ذاته تتحرك هذه الموازين وفق إرادتها القوية إلى شروط مجتمع ذكوري متى أرادت، فكانت الأنموذج المضاد "لألف ليلة و ليلة" في معاقبة الأنثى للرجل.

أما في ألف ليلة و ليلة "فيقف الملك" شاه زمان "على سبيل المثال محققا ليتم المجتمع الذكوري من حيث تصرفه على الفور المتمثل في معاقبة الأنثى و ليس أمام المرأة في هذه الحال سوى الخضوع لما تمليه التقاليد الاجتماعية بشأن العقاب، ليتطور الموقف في صورة الخيانة التي قامت بها زوجة الملك "شهریار" نزع سادية حقيقية، عندما يقرر هذا الأخير معاقبة الأنثى بعد كل ليلة يقضيها معها كي يجد العلاج المناسب لوضعه الشعوري (45).

و لا يلبث أن ينقطع هذا المثال ليعود من جديد متضمنا دلالة التغيير التاريخية، و يبرز التوجهات الإيديولوجية لشخصيات معينة في الرواية و كأن التناص في هذه الحال يطلع بوظيفة جمالية في ثنايا المتن تقتضي قراءة المنظومة الفكرية الكامنة في ذهنية الشخصيات ،"ينبغي عليك أن تقرأ ما بين الأسطر كما يقال، و رغبت

مسعودة أن تقص فزاعا على صورة الملك شهريار، هذا الذي يكره النساء. البقية كلها عبارة عن الأحلام التي تراود الفقراء. و هي أشد ثراء من أحلام الأغنياء دائما علاوة الأحمر يرد الأمور في مثل هذه الأحوال إلى فائض القيمة. الحديث عن الجنس في كل صفحة من صفحات ألف ليلة و ليلة و البسط الطائرة و هارون الرشيد متكرر في زي متسول و لا حديث عن بؤس الجماهير على الإطلاق" (46).

إن صورة الملك شهريار تنعكس في ثنايا اللاشعور لتؤكد عامل "الرعاب" كما هو معروف في مصطلحات التحليل النفسي و يقصد به "الخوف" فالرغبة في تفصيل فزاع على صورة الملك شهريار يرتبط بشخصيته الأسطورية ذات السمة الهرقالية من جانب و النزعة السادية المجسدة في سلوكه الخارجي المتضمن معاقبة الأنثى لتحقيق اللذة الشعورية. فتضامن الجانبين يحقق صورة الملك شهريار المربعة والمنعكسة في وعي "مسعودة" على نمط فزاع للطيور.

و المسألة لا تتوقف عند هذا الحد فحسب إنما تتعداه إلى أنماط المجتمع الذكوري، وفي ذلك عودة إلى نمط خرافي مقدس يتمثل في "الطوطم" الذي يعمد إلى تأكيد نمط من أنماط الأسرة ذات السيطرة الرجولية و المسألة هنا لا تتأكد في عقدة الإحساس بالذنب على نمط تقديس "الطواطم" إنما المسألة تبدو في جمالية الربط بين صورة لشخصية خرافية وواقع معيش، فحلول عامل الفزع يؤكد سيطرة شخصية مسعودة على بيتها و في هذا عودة إلى معطيات المجتمع الذكوري، و بروز عقدة الخشاء، خاصة بين مسعودة الأم و مسعودة الزوجة، فإن كانت الأولى تخشى منافسة في ابنها و في مشاركة غيرها في بيتها فالثانية تخشى الخشاء الذي يعني بالنسبة إليها فقدان إرادتها و السير في ركب "الأم" لذا فكر محمد عديم اللقب في اسم جديد يفرق به بين الأم و الزوجة على أن تبق الأولى باسمها الأصلي.

لقد كانت مسألة "الفزاع" التي وردت في لاشعور "مسعودة الأم" نقطة جوهرية أبرزت إلى سطح الشعور إمكانية حل جديد لما كانت تعانيه من سطوة الطيور على الحقيقة، إلا أن الدلالة الرمزية للمعنى لا تتوقف عند تلك المسلمة بقدر ما تتعدها إلى تأكيد الدور المسند إلى عامل "الرعاب" في التحليل النفسي عبر التاريخ مجسدا في صور لشخصيات خرافية أضفى عليها خيال البشر ما أضفاه لتصوير أنموذجا

حيا لمعطيات المجتمع الذكوري.مجسد في النزعات السادية لشخصية الملك شهريار.

إن الموروث الثقافي العربي،المجسد في حكايات ألف ليلة و ليلة،يعكس من خلال ذلك الأنموذج مضامين أيديولوجية محددة،و إن لم تكن الرؤية السردية للموروث أرادت ذلك فالمسألة مردها إلى علاقة القاريء بالنص الحكائي المتوارث،فالحديث عن الجنس و بهارج الحياة و ما طبع عليها من خيال خرافي كان لدواعي اجتماعية اقتضتها ظروف ذلك العصر و عليه فإن تلك المظاهر تلبي رغبة فترة تاريخية من تاريخ الذوق العربي للحكايات الخرافية.فإن كان الملك "شهريار"خضع بسمع، وتنازل عن بعض من سطوته للراوية "شهرزاد" التي خلبت لبه بحكاياها الشفوية فقدمت الأنموذج الأمثل للمرأة المستميتة في سبيل إنقاذ بنات مملكتها ،فإن إمكانات تلقي الموروث الحكائي لدى القاريء الحديث تبررها تطورات حركية حاصلة في مجرى التاريخ،فليس أمام القاريء اليوم سوى الصدام المباشر بمعطيات اجتماعية جديدة كانت من نسل تطورات تاريخية سابقة أفرزت مسلمات جديدة في تحديد أنماط العلاقات الاجتماعية بين الناس،تبعاً لتطور و سائل الإنتاج و أنماط التوزيع .فكانت منظومة القيم الفكرية في ارتباط جدلي مع التطورات التاريخية الجديدة فانعكست انعكاساً مباشراً على نوعية التصورات الذهنية و أنماط الفكر لهذا لم تكن علاقة القاري بالنص المقروء سوى إحدى روافد هذه العلاقة الجدلية بين الفكر، والبنية التحتية فلم يعد نص ألف ليلة و ليلة سوى رمزا من رموز مرحلة ثقافية بائدة ما دام لا يعكس ألم الجماهير و لا يتحدث عن يؤسهم من منظور إحدى شخوص الرواية.

إن خصوصية التناص في رواية "ألف و عام من الحنين"تعكس مستوى الوعي بالتراث التاريخي و الثقافي في الآن نفسه للذاكرة العربية من خلال النماذج المقدمة،و قد أراد النص في هذا الصدد مزج دلالات جديدة لتلك العناصر التاريخية و الثقافية لذاكرة الأمة العربية الإسلامية،من خلال اقتباس نصوص تراثية بعينها والاستفادة منها في ثنايا البناء الروائي.

و هذا ما كان بارزا بالضبط في الرواية من خلال استيعاب تلك النصوص السابقة وإعادة تشكيلها ضمن البنية الكلية للخطاب، وهذا ما يؤكد من جديد استفادة النص استفادة حقيقية من تراث التاريخ العالمي بصورة عامة و رحلات العرب كرحلات "أحمد بن ماجد" البحرية على سبيل المثال، إضافة إلى جملة من المعارف ذات الأبعاد الفلسفية و الفكرية و كلها تحقق تناسلا على مستويات عديدة، تخص استثمار النصوص التاريخية و الثقافية و الفكرية ضمن البنية الكلية للنص الروائي، والاستفادة من العناصر التقنية للسردية العربية القديمة التي تؤكد أصولها في التراث الحكائي سواء من حيث التركيب أو إعادة إنتاجها في سياق نص الرواية المعاصرة، "كان ياما كان بنت لأحد الوزراء تدعى شهرزاد زوجت بملك كان عليه أن يقتلها بعد ليلة العرس بما فعله بالفتيات الأخريات منذ أن خدعته زوجته مع عبد أسود"(47)، يؤكد النص إثر ذلك استفادته ببراعة من الصيغ السردية التراثية وبلورة أنساقها الجمالية و" هو ما يتسق مع الإطار التراثي العام للنص و يسهم في حركة الحكى أكثر عبر استخدام الثنائية و التطريز أو الاستلهم أو المفردات الشائعة في اللاشعور الشعبي"(48).

إن أسلوب الحوار في النص مكون جمالي من مكونات الخطاب يعكس و عي الشخصيات الروائية المطلق بأنماط التراث و الرؤى الفكرية فكان وسيلة أخرى للفهم و الخروج إلى آفاق جمالية أخرى و في ذلك تأكيد لعناصر التطور الفني للخطاب الروائي.

2- السرد:

يمثل السرد مظهراً آخر من مظاهر جمالية الخطاب في الرواية، و تتأكد شعريته في مجموع الخصائص النوعية التي اعتمدت في استدعاء التاريخ، فأمكننا بذلك ملاحظة نوعين من الخطاب:

خطاب سابق يأخذ مرجعيته من الماضي، و خطاب راهن يؤكد حضوره الموضوعي استناداً إلى السابق. و لما كانت السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من "راو و مروى و مروى له"، و لما كانت بنية الخطاب السردى، نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية، هي: "العلم الذي

يعنى بمظاهر الخطاب السردى، أسلوبا و بناء و دلالة" (49) و إن كنا الآن أمام هذه الرواية فإن الموضوعية تقتضى منا حسب التعريف السابق النظر إلى النص على أنه خطاب يحمل في طياته ملابسات عديدة يستدعي المنهج الوقوف عندها، و عودة إلى الموروث الحكائي العربى؛ أمكننا أن نلاحظ بوضوح كيفية عمل قواعد السرد بصورة آلية. ذلك أن هذا الموروث أنموذجا نوعيا لإبراز تلك القواعد و بيان عملها إضافة إلى الفترة التاريخية و الثقافية التي ساد فيها ذلك الموروث، حيث أن الذوق العربى بصورة عامة استحسن أنواعا قصصية معينة و لنا أنموذج لألف ليلة وليلة، فإذا أردنا تحديد مكونات الخطاب السردى، باستطاعتنا أن نحدده فى الراوى والمروى، و المروى له، و يمكن أن تمثل هذه المكونات فى العناصر الآتية: الراوى يتمثل فى شهرزاد، و المروى هو حكاية شهرزاد المسموعة، و التي يبدأ بالعبارة الآتية: بلغنى أيها الملك السعيد، و المروى له هو الملك شهریار الذي يخضع سماعيا لحكاية شهرزاد و يتلقاها عنها.

و إذا كان باستطاعتنا الحديث عن خصوصية السرد فى رواية "ألف و عام من الحنين"، فإن الذي يعنينا ليس الخطاب الروائى فى حد ذاته، إنما مدى استيعاب هذا الخطاب لعناصر التاريخ، لذلك فإن المادة التاريخية هي التي تهمنا لا الخطاب فى حد ذاته. إضافة إلى ذلك فإننا لسنا بصدد الحديث عن رواية تاريخية بمقاييسها الفنية و شروطها الموضوعية، إنما نحن أمام خطاب ينتمى إلى التوجه الجديد فى الفن الروائى، يستقي عناصره من التاريخ ليؤلف رواية.

إن رواية "ألف و عام من الحنين"، تشكل بنيتها السردية وفق أنماط الرواية العالمية الجديدة و ليس فى ذلك ما ينافي الحقيقة، فالتاريخ الثقافى الحديث و الأدبى على وجه الخصوص للمغرب العربى يشهد بنبوغ الفن الروائى الناطق باللغة الفرنسية على الناطق باللغة العربية بدعوى انفتاح الكتاب على ثقافة الآخر. و الرواية الجزائرية المفرنسة لا تشد عن هذه القاعدة.

إن الرواية تتألف من مقاطع عديدة متتها السردى ينبني على خاصية لغوية تتحو منحنى تصويريا فى مواضع، و فى مواضع أخرى تدخل القاريء فى متاهات الغموض و ملاحقة المعنى بسبب التفاصيل الجزئية التي ألفت منها، و هي ليست

تفاصيل إضافية إنما تتأكد خاصيتها الجمالية في كونها مكون بينوي هام للمتن الروائي.

وعلى امتداد الرواية تبرز شخصيات بوضوح جلي تؤدي جملة من الأفعال السردية بعضها مغرق في العجائية و البعض الآخر ذو طابع ترميزي بحث، يعكس التناقض الجدلي بين الفكر و الواقع المعيش، و قد يغرق في طروحات فكرية وفلسفية.

و تتجسد حركة السرد في كونها عامل هام في تفسير حركة الزمن، من خلال متابعة خصوصيات الحركة الأولى، حيث يتبين لنا الارتداد الذي يؤكد الاستنكار و سبر أغوار الذاكرة و عليه ينبني جزء هام من المنهج الإجرائي في التحليل النفسي وهذه الحركة تفسر بالزمن الماضي، إضافة إلى التسلسل السردى الذي يعكس انتظام حركة السرد في خطية مستقيمة، و هذا يؤكد التتابع الزمني. و بالمقابل نستطيع ملاحظة اختزال مراحل زمنية معينة من خلال تكثيف الأحداث و تجميعها و التخلي على مراحل زمنية لا أهمية لها، و هذا حسب رأي السرديين يسمى "الحذف" أو "الإسقاط" "l'ellipse"، و على مستوى السرد يسمى "التسريع السردى" أو "التلخيص" "le sommaire" و لنا أمثلة لذلك في الصفحات الآتية: 121/120/119. كما يمكننا ملاحظة عامل "التداخل"، أو التوالد السردى لدى المهتمين بشعرية السرد. فمن حدث واحد قد تولد قصة جزئية، و قد تدخل قصة خارجية صميم الخطاب، و مثال ذلك في صفحة: 126/125 من الرواية.

هذه ملاحظات عامة بشأن البنية السردية للرواية، إلا أن موضوع بحثنا يتعلق بعلاقة العناصر التاريخية بالمتن الروائى الأصلي، و بالتحديد بجانبه السردى بمعنى أننا سنجيب عن سؤال معرفي محدد مفاده كيف تتجلى شعرية السرد الروائى في ظل نص يستوعب التاريخ؟!...

و الإجابة لا تتعلق بإسقاط أحكام قيمة "des valeurs de jugements" من خلال متابعة الخطاب أو رصد ملاحظات سطحية، أو إصدار تعليقات نابغة من قواعد جاهزة.

إنما الموضوع يقتضى جمالية خاصة لتلقي الخطاب خصوصا أننا إزاء نص متمنع قد يصدم أفق انتظار المتلقي، مع أن النص لا يحقق جمالية إلا في إطار هذا التمتع، الذي يصير لذة حقيقية يبدىها النص إزاء القارئ، كما يصف ذلك "رولان بارط" بالمقابل ينبغي الحديث عن آفاق القارئ المعرفية، خصوصا إذا كان أمام نص بمرجعيات ثقافية فهو في هذه الحال لا مناص له من مواجهة أبعاد هامة يقتضيها التأويل، فتكون بذلك المرجعيات المعرفية آلية لترهين النص و إعطائه قراءة ممكنة. وفي العديد من فصول الرواية ارتبط التاريخ بأبعاد نفسية معينة تصل إلى حد التعقيد، حتى أنه باستطاعتنا الإقرار أحيانا بأن جل هذه الحالات الشعورية واللاشعورية تحركها عقد نفسية بأتم معنى الكلمة، إذ يبدو سلوك الشخصية مظهرا هاما لاستقراء رواسب اللاشعور و تداعيات الوعي وفهم العصاب والتاريخ لا يقف بمنأى عن مثل هذه المسائل إذ يمكن من خلال تركيبة السرد الروائي وامتزاج الوقائع منحه تأويلات موضوعية تخص الحالات الشعورية و اللاشعورية لأية شخصية روائية مشاركة.

فبعد اقتناع "مسعودة عديمة اللقب" بعدالة قضية الزوج الذين هزت ثورتهم أركان العاصمة ببغداد، تقف صورة "أبو العباس السفاح" إحدى شخصيات الحكم في الدولة العباسية، أنموذجا آخر "للرعب"، فليس أمامها و هي تفكر في صنع فزاعات الطيور التي تسطو على الحديقة سوى استحضار التاريخ و استلهم صور شخصياته لتحديد نوع الفزاعات. و" قد اقتنعت مسعودة عديمة اللقب بعدالة القضية، فقررت ألا تصنع فزاعات سوداء أبدا. لقد عاشت في الجهل، و هاهي اليوم تنتشي صورة للجلادين و الطغاة، و مصاصي الدماء أبو العباس السفاح، لقد تعود على سلخ أعدائه و ملء أجسادهم بالنخالة ليضعهم داخل قفص حتى يستخدموا كلعبة للقردين اللذين روضهما لهذا الغرض". (50).

و من منظور واقعي بإمكاننا الفهم أن "مسعودة" تعاني عقدة نفسية محددة، هي في طور التشكل، بمعنى أنها تعاني مشكلة مفادها سطو الطيور على حديقة المنزل، فكانت الإشكالية تقتضي إيجاد حل مناسب يبرر وجود التاريخ في ثنايا الخطاب، فكانت إمكانية استحضار صورة "أبو العباس السفاح" طريقة مثلى لفهم فعالية

عامل "الرعب" و بالمقابل يبدو الخطاب يعالج مسألة في غاية البساطة، امرأة تسطو الطيور على حديقته و تريد حلا مناسباً يجعل الطيور تهاب الاقتراب من تلك الحديقة، و على الرغم من هذه البساطة فأن الجمالية الحقيقية التي يحملها الخطاب ترتبط بآليات استدعاء التاريخ، حيث أنه لا نستطيع تحديد ملامح صورة "أبو العباس" المربعة إلا بربطها بوقائع تاريخية تتعلق به، و لا نستطيع فهم فعالية للفزاع إلا إذا فصل على تقاسيم صورة أبي العباس و لا نستطيع فهم مسألة الرعب إلا إذا ارتبطت بطبيعة الحالة الشعورية "لمسعودة عديمة اللقب"، و لا يمكن معرفة طبيعة سلوكها الهادف إلى صنع فزاع للطيور إلا بالعودة إلى حالتها الشعورية و عليه فإننا إزاء أنموذج محدد من نماذج التاريخ له انعكاسات على الحياة الشعورية لشخصية "مسعودة عديمة اللقب"؟، فقراءة حالتها العصبية تجعلنا نستجلي طبيعة وجود ذلك الأنموذج التاريخي المتمثل في صورة أبي العباس في ثانيا الخطاب.

إن الجانب الموضوعاتي الذي جسده الخطاب في الفصل الممتد من صفحة 64 إلى صفحة 76 يتعلق بمسألة إيجاد الفزاعات و على أي نمط تكون، غير أن الموضوع لا يتوقف عند هذه المسألة البسيطة، إنما يتعدى ذلك إلى طرح رؤى سياسية واجتماعية في غاية الأهمية، و أمام حقد "مسعودة عديمة اللقب" المتزايد على الحاكم، و "عاد حقدما على الحاكم يصعد إلى شفيتها" (51). تقف الفزاعات المجسدة لصورة أبي العباس السفاح مبررا موضوعيا لاستحضار التاريخ. لذلك فإن السرد في هذا الفصل تكون طبيعته التركيبية مؤلفة على نسق دائري في أغلبه، حيث يبقى يدور في حنايا ذاكرة "مسعودة عديمة اللقب"، معرفا بمخزونها التاريخي، من جانب آخر مفسرا للخلفية الشعورية للسلوك الملموس لتلك الشخصية. و العنصر التاريخي يؤكد الحركية الدائرية لعنصر السرد حيث يبقى معالجا للحالة الشعورية للشخصية مبررا لسلوكياتها، و كأنه يوقف مسار الحركة السردية و الزمنية معا بمنع السرد من الانتقال من فعل إلى فعل آخر.

و بعيدا عن المسائل النفسية في علاقة التاريخ بالسرد، تبقى هواجس الثورة و الرافض، قابعة ضمن معطيات موضوعية، تؤكد حركتها التاريخ في علاقتها بالبشر، حيث لا يمكن تصور شيء يقبع على حالته السكونية دون تغيير مرتقب، وإن

كانت طبيعة الثورات إحداث الهزات التي تصل إلى حد الانتفاضة الشاملة، فإنها من جانب آخر تستنفذ عوامل التهيئة و التحضير داخليا إلى أن تحين اللحظة التاريخية الحاسمة ليتأكد التغيير بشكله الواقعي.

و إن كنا في هذا الصدد نحتكم إلى مسألة الصراع و التناقض، فإن المنطق الجدلي في وصف تعاقب الظواهر و رصد المعطيات هو الذي يعطي الإجابة المقنعة عن أسباب و كفيات التغيير.

و على امتداد الرواية بوسعنا رصد حركة نوعية للسرد التي لا تلبث أن تستدعي التاريخ، كبعد جمالي و معرفي يحيل على المرجعية الثقافية للرواية، و " الحكاية تعود إلى تلك اللحظات التي تعمد فيها الزوج بالعباد و الزجاج المفتت ، و انهالت عليهم وخزات الرماح و المضايقات العصبية، و اندفنوا أحياء" (52). و يمكننا الآن أن نفهم جلها المعنى السياسي و الأيديولوجي لثورة الزوج التي برزت بقوة أيام المعتصم في العصر العباسي.

و الفصل مند صفحة 180 إلى غاية صفحة 193 يجسد مضامين إيديولوجية صرفة تتعلق بعلاقة المستغل بالمستغل مهما تعددت أشكال الاستغلال على امتداد الفصل وطبيعة السرد تقف عند حدود وظيفة جمالية مفادها إنجاز مشروع فيلم يتعلق بحوت يبتلع مدينة في بطنه، أراده حاكم المنامة "بندر شاه" حربا للأعصاب ضد أبناء مجتمعه الذين أظهروا العداء ضد فريق السينما الذي استدعاه لتصوير فيلم "ألف ليلة و ليلة" و في ثنايا فقرات الفصل يرد حديث عن الزوج إضافة إلى انتقادات ذات أبعاد إيديولوجية لمقاطع حكايات "ألف ليلة و ليلة".

و يمثل هذا الفصل أنموذجا نوعيا لاستيعاب التاريخ، إذ تضمن أحاديث مفصلة عن ثورة الزوج... إضافة إلى ذلك فالفصل لم يتوان عن الامتزاج بخيالات "ألف ليلة و ليلة" مما منح السرد أبعادا عجائبية أخرى. و السرد في هذا الفصل يبدأ من نقطة تتعلق بقلق الحاكم من العداء الموجه ضد فريق السينما من لدن مجتمع "المنامة" ثم تتطور حركته بعد ذلك من خلال الغوص في خيالات ذهنية الحاكم؛ و ما استخدام فكرة الحوت الذي يبتلع المدينة في بطنه سوى دليل على نمطية نظام الحكم السائد

في مجتمع المنامة. و الحاكم "بندر شاه" إن كان يستعير تلك الفكرة فالمسألة تتعلق بتجسيد رؤيته إزاء المجتمع و المليئة بالأطماع و السيطرة و الاستبداد. و السرد في هذه الحال يؤكد بدوره علاقة الربط بين الواقع و التصور الذهني للشخصية الروائية، و هذا لا ينافي منطق التطور الجدلي للبناء الروائي، فقد أراد بصورة عامة تأكيد مضمون دلالي مفاده التغيير و التمهيديات الموصلة إليه، إذ لا يمكن بلوغ نهاية معينة من غير مقدمات واجب حدوثها، إذ تكون الفترة الزمنية الفاصلة بين المقدمات و النهاية هي فترة صراع الأضداد فيما بينها، إلى أن تحين اللحظة التاريخية المناسبة.

و نسيج السرد يسعى إلى إحداث مقابلة نموذجية بين ثورة القرامطة و ثورة الزنوج، التي ركز عليها في هذا الفصل، فكلتا هما - حسب الرسالة - التي يحملها السرد، ألغت الفوارق الطبقيّة في المجتمع، و أهدمت الأثرياء و قسمت الثروات، و حررت الرجال و النساء، و اعتبرت الدين مجرد تعاليم اجتماعية لا غير... و إن كان السرد يواصل رواية أحداث ثورة الزنوج على لسان "شجرة الدر" زوجة محمد عديم اللقب، فهو في هذه الحال يمنح التاريخ بعدا واقعيًا يقتضي الربط بين واقع سابق، و آخر راهن، فإن كانت ثورة الزنوج قامت من أجل تحقيق الأهداف السابقة الذكر (و قد حققها في بعض المقاطعات التي استولت عليها من البلاد العربية مثل الأهواز و البصرة)، فهذا يؤكد أن تلك الثورة كان مرادها رفض ما هو قائم و تأكيد ما هو آت، و هذا يستدعي عملية الربط بين حدث تاريخي و واقع راهن يتعلق بمجتمع المنامة الذي أحدث فيه الحاكم "بندر شاه" ما أحدث من فوارق اجتماعية واستغلال لثرواته لصالحه بالتعامل مع الأجانب، و في الوقت ذاته يخرج السرد عن إطاره التاريخي و يتعدى إلى ما هو خيالي و يستعير بعض شخصيات "ألف ليلة و ليلة" ليمنحها أبعادا اجتماعية و أيديولوجية.

"أتساءل عن ألف ليلة و ليلة؟ إنها الحمال المسكين و الزنجي العبد، و الأجير الدمشقي. إنها تتطوي على كل من يسد جروحه الفاعرة بروعة الأيام الخارقة" (53). يتجاوز السرد من خلال هذا المثال جانبا ذوقيا يخص تراثا ثقافيا من تراث الأمة العربية، "ألف ليلة و ليلة"، ارتبطت بأذهاننا كمجرد حكايات خرافية تهدف إلى

إحداث متعة القراءة لدى المتلقي سواء من خلال أسلوبها أو مادتها المروية، وليست الرواية "شهرزاد" سوى ذلك الوسيط بين مصدر مجهول تتلقى عنه حكاياها، والمتلقي الفعلي المائل أمامها (الملك شهریار)، والمتلقي الوهمي (مجموع القراء المتعاقبين أو السامعين منهم). فالحمال منح معنى اجتماعي آخر يتأكد ضمن منظومة قيم إيديولوجية، فهو الشخص الذي يملك القوة و يبيعها لغيره نظير قوت يومه، فالعلاقة محددة بين مستغل بحاجة إلى قوة و مجهود يدفع المال من أجلها، ومستغل يبيع قواه و جهوده لقاء لقمة العيش. و الزنجي ليس له حياته الحرة ضمن منظومة القيم الإيديولوجية فهو أجبر لأحرار يمثلون الوجاهة، والسودد في المجتمع، فليس له سوى العيش في ظل العبودية، حيث تقتضي طبيعة القصور مثل أولئك العبيد الذين يقومون بخدمة أسيادهم في ترفههم وبذخهم و حتى الأجبر الدمشقي ليس بأحسن حال من الحمال المسكين.

و وفق ما سبق تفقد حكايات "ألف ليلة و ليلة" من ذوقها الجمالي في حال ما إذا أخضعت إلى منظومة القيم الإيديولوجية، فليس أمام المتلقي ساعتها سوى متابعة مجريات السرد، و هي تسير نحو رسم واقع مأسوي لطبقة اجتماعية معينة تعيش على الهامش، فيتأكد أفق انتظار المتلقي وفق معطيات جمالية أخرى تحددها المسافة الجمالية بين العمل الأدبي و أفق انتظار القاريء.

إن السرد وفق النماذج السابقة يسعى إلى تحديد حركيته تبعا لتطور الحدث الروائي و تصاعد مؤثراته، مع أن الحدث لا يقف بمنأى عن التاريخ، و كأنه لا يكسب مشروعية وجوده في ثنايا المتن الروائي إلا بوجود تلك الخلفية السالفة، إذ يحدد مكنونات الذاكرة الخاصة بالشخصية الروائية فهو في هذه الحال مطالب بربط موضوعي بين أحداث تاريخية بعينها و راهن قائم، لا يمكن فهمه إلا تبعا لتلك الأحداث، و مع أن السرد يتميز ببعد غرائبي متفرد إذ لا نلمح ذلك التواتر الذي يميز حركيته المعهودة في روايات أخرى، فإن هذا يؤكد البعد الجمالي للرواية الجزائرية الجديدة، التي تتخذ من تقنيات السرد للرواية العالمية أنموذجا نوعيا تحثي به عن وعي؛ و تتأكد جمالية السرد الحقيقية بالانفتاح على تراث التاريخ وعناصر ثقافية محادية مما يجعل الخطاب السردى للرواية خطابا نوعيا، فيكسب

حركة الزمن طبيعة "هيولية" يتمكن القاريء من فهم تطوراتها، و قد تقف ضمن نقطة معينة لتستأنف حركيتها ثانية، بفعل عامل التناص .

3-زاوية الرؤية:

إذا أردنا الوقوف على زاوية الرؤية في رواية "ألف و عام من الحنين" فإن هذا يجعلنا نقف أمام تساؤلات عديدة بشأن العالم الروائي، وعلاقته ببلورة المنظور وفي هذا الصدد لا مناص من الاهتمام بطبيعة السرد و رصد حركاتها؛ ... هل السرد يتبنى المنطق الخارجي في حركيته، أم يتبنى منطق السيرورة الداخلي؟!... إضافة إلى ذلك ينبغي رصد نوعية الضمائر الكائنة في النص و علاقتها بخط العالم الروائي ككل.

و على العموم فإن معالجة زاوية الرؤية تعني البحث عن المتكلم داخل النص، وكأننا في هذه الحال ننطلق من مقولة "رولان بارط" المعروفة بشأن زاوية الرؤية: "إن الذي يتحدث في القصة ليس من يمارس الكتابة، والكاتب ليس هو الكائن الحي" (54). هذه المقولة التي تمثل أدق مسالة نقدية بشأن زاوية الرؤية بحكم أن الرواية و هي تقدم عالما معينا لا تفعل ذلك بمحض العيشية الصرفة، و لكنها تخضع لوجهة نظر معينة، تلك التي تستند إلى مرتكزات جمالية و وجدانية و ذهنية تصوغ للرواية لغتها الفنية و تحدد نمطية عمل الروائي.

إن مقارنة زاوية الرؤية تقتضي النظر بعين الدقة إلى مسألة العلاقة بين المؤلف والراوي و هل الإثنين يتساويان، أم أن هناك مفارقة بينهما؟!... و البحث في ثنايا النص عن المتكلم أي الذي يقول السرد. و على العموم ينبغي الإقرار بأهمية "التمييز بين الراوي و الكتابة، فالروائي هو خالق العالم التخيلي، و هو الذي اختار الأحداث و الشخصيات و البدايات و النهايات، لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي، فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات النص شأنه شأن الشخصية و الزمان و المكان، و هو أسلوب تقديم المادة القصصية، لاشك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي و الراوي، فهذا لا يساوي ذاك، غير أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله". (55).

و إذا اقتربنا من رواية "ألف و عام من الحنين" لن نستطيع التصرف بشأن زاوية الرؤية حسب القواعد المستنتجة في هذا الشأن، ذلك أن جل القواعد التي جاءت نتيجة البحوث و الدراسات الأدبية المقدمة في علم النص، تحددت خصوصياتها طبقا لطبيعة خطاب روائي معين، و إذا أخذنا زاوية الرؤية كعنصر بينوي جمالي، فإنه لا محالة اعتبار هذا العنصر أحد عناصر مقومات النص السردي بوجه عام شأنه في ذلك شأن الشخصية، و الزمان و المكان و السرد و الحوار... و غيرها من العناصر الأخرى، و البيئوية بهذه العناصر كانت تعمل على الخطاب الروائي الكلاسيكي عملا آليا في ظل الوضوح و تمايز هذه العناصر فيما بينها.

و الوقوف أمام رواية "ألف و عام من الحنين" يقتضي الوعي بمدى تداخل العناصر البيئوية فيما بينها، حيث أننا لسنا أمام ذلك النص الذي يجيب على أفق توقعات القاريء. إنما ينبغي الأخذ بعين الاعتبار الصدام الذي قد تحدثه المسافة الجمالية بين القاريء و العمل الأدبي.

إن مطالعة النص تكشف عن تعددية الشكل السردي ضمن منظومة البناء الروائي الواحد، حيث يوجد الحكي الخارجي الذي لا يشارك القاريء في نظم قصته، بالمقابل يوجد السرد الداخلي الذي يجعل الراوي ناطقا بأحداث معينة يرويها عن نفسه أو عن غيره، و هذا ما تؤكد عليه عملية الانفتاح على الرواية، "بلغ من حذر محمد عديم اللقب أنه تحايل دائما ألا يترك ظله منسحبا وراءه، أيما كان موقع الشمس و أيما كانت الساعة" (56). إذ أننا نستطيع فهم منطق "الرؤية مع" تبعا لاستخدام ضمير الغائب، و قد تميل هذه الرؤية إلى منطق الرؤية من الخارج حين يكون الراوي غير مشارك في القصة فالمقطع و الذي يليه من مقاطع أخرى جميعها تروي أخبارا عن خصائص شخصية "محمد عديم اللقب" التي تتحو منحى عجائبا بعيدا عن الخصائص الفيزيائية للبشر.

وحسب طبيعة البنية الموضوعاتية، فإننا نستشف تعددا في الموضوعات، إذ لا نلمح ذلك الموضوع المركزي الذي تتبنى حوله الرواية، فيبدأ السرد بالتحرك تدريجيا من منطق السيرة الخارجية إلى منطق السيرة الداخلية، إذ يتداخل الراوي مع شخصية من الشخصيات يروي عنها الأحداث، "و كان حانوت الإسكافي الستاليني

الذي لم يستعد ابتسامته منذ سنة 1953 موجودا بين تلك المقاهي التي تحاصر ساحة الطيور و تجمد على كراسيها معظم رجال البلدة، لقد وّد الذهاب إلى موسكو لا لكي يحضر جنازة الزعيم الراحل، بل لكي يحتج على عدم جديته، لأنه ترك نفسه يقع بين حبائل الموت مثل أي بشر آخر" (57)؛ إن تغيير زاوية الرؤية يتبعه عادة تغيير في نمطية السرد، فالمتلقي باستطاعته متابعة المسار الإخباري كي يتبين ذلك التغيير، إذ أن الموضوع لا يقتصر في هذا المثال على رواية خبر أو أخبار عن الإسكافي الشيعي، إنما أخبار عما يعتور ذهنيته من تصورات ينوي تحقيقها، فذهابه إلى "موسكو" للاحتجاج على ستالين لأنه أسلم روحه لقدرها، لا يتكفل السرد برواية هذا الخبر عن الإسكافي أو غيره من الأخبار الأخرى إنما الإسكافي هو الذي يخبر عن نفسه، و يفصح تلقائيا عما يعتري ذهنه من أفكار، لذلك فنحن إزاء مفارقة نوعية في معالجة زاوية الرؤية، فإذا كان المثال الأول يعكس نمطية خارجية للسرد بسبب غياب الراوي الذي لا يشارك في القصة و تركز السرد حول موضوع واحد يتمثل في رواية أخبار "محمد عديم اللقب" فإن المثال الثاني يعكس هذه النمطية و ينتقل إلى منطق السيرورة الداخلية للسرد و حتى لو لم نلمح الإسكافي يروي أحاديث عن نفسه بصورة مباشرة، فإنه يرويها من وجهة نظر أخرى، إذ يترك الحكي الخارجي يفعل ذلك، مع أن هذا الحكي لا يخبر إلا عما أراد الإسكافي الإخبار عنه.

إن تعدد أشكال السرد يقوم بصورة مباشرة، على تعدد أصوات السرد، فليس هناك ناظما خارجيا منفردا يبتئ حركة السرد، فطبيعة السرد المتراوحة بين حكي خارجي و آخر داخلي تجعلنا نستلجى شراكة أخرى في تحديد أصوات السرد، حيث يوجد ناظم داخلي بحكم أن ما يسرد من أحداث و أخبار في الرواية، فتبتئرها هذه الأصوات المتعددة، إذ نستشف مواضيع عدة للتبئير تتمركز كالاتي:

-محمد عديم اللقب: البحث عن الهوية. بغض الحاكم. التفكير في الثورة لتغيير مجتمع المنامة باستحضار التاريخ.

-مسعودة عديمة اللقب: رعاية شؤون البيت. بغض الحاكم.

-شجرة الدر (مسعودة السعيدة): رواية التاريخ.

-الحاكم بندرشاه:الاهتمام بتصوير فيلم ألف ليلة و ليلة.استغلال ثروات المجتمع لأغراضه الشخصية بمساعدة الأجانب.الاصطدام مع المجتمع.التفكير في وسائل السيطرة.

-كلثوم ابنة الحاكم بندرشاه:الانشقاق عن الوالد.رواية التاريخ.
إضافة إلى ذلك هناك شخصيات عديدة تتبنى جوانب موضوعاتية جزئية و مكملية للمواضيع الكبرى التي ذكرت و المنوطة بشخصيات تعبر عن كثافة حديثة، وتتصدر المواقف.

إن هذه الموضوعات على كثافتها منوطة بشخصيات نموذجية محددة بحسب طبيعة الموضوع الموكل إليها، إذ يوجد تطابق في الموضوعات بين هذه الشخصيات كما يوجد اختلاف، و هذا يبرز تغير الموضوعات أحيانا من شخصية إلى أخرى وتداخلها فيما بينها، إذ لا يوجد مبئر مركزي يسرد هذه الموضوعات وينظمها، فالموضوع يظل منوطا بالشخصية تبرز زاويته البؤرية تبعا لطبيعة الحكي الخارجية أم الداخلية و حسب انتقالها بين فضاءات متعددة و توسعها في أزمنة الرواية.

و تبعا لتعدد أصوات السرد ضمن الخطاب، يمكن الاستنتاج انشطار سلطة السارد المعرفية و حضور رواة من خلال تلك الشخصيات يروون الحدث و يبيرونه، ولذلك تتنقي صورة الراوي التقليدية للحكي.

و انطلاقا من تداخل الشكل الروائي، و تعدد الأصوات داخل الخطاب نكون أمام تعددية الرؤية المنقسمة ما بين رؤية داخلية و أخرى خارجية، مع أن الأحداث تتسم بطابع التمدد و التوسع عبر كافة أنحاء المنامة، ثم تتموضع على وجه التحديد في بيت "محمد عديم القلب" و إن كانت زاوية الرؤية كما سلف القول تبحث عن المتحدث داخل الخطاب، فإن مسألة ملاحظة الضمائر و كيفية التعامل معها تبدو هامة للغاية، إذ الموضوعية العلمية تفرض تمييز المتكلم داخل الرواية لمعرفة الناظم أو السارد.

و حسب الخطاب المائل أمامنا يبدو ضمير الغائب سائدا إلى حد بعيد، إذ الراوي يضطلع برواية أخبار "محمد عديم القلب" و أمه "مسعودة عديمة القلب"،

وزوجته "مسعودة السعيدة"، التي استحال اسمها بعد ذلك إلى "شجرة الدر" إضافة إلى أخبار الحاكم "بندر شاه" و ابنته "كلثوم" و شخصيات ثانوية أخرى، و كأن السارد هنا هو مبثّر الموضوعات المتعلقة بالشخصيات المذكورة؛ وإن كان الأمر يبدو كذلك فليس معنى هذا أننا أمام أحادية في الرؤية فقد يضطلع الراوي برواية أحداث عن شخصية بعينها، و لكن السرد يتضمن آراء أخرى هي من صميم الخلفية الفكرية للشخصية، و في هذه الحال ليس معنى هذا أن الراوي هو الذي يقول إنما الشخصية هي التي تقول و الراوي يبلغ عنها بنمط حيادي، و هنا تنتفي صفة التبئير عن الراوي لتنتقل إلى الشخصية فتنتج تعددية الرؤية.

لقد أرادت رواية "ألف و عام من الحنين" أن تسير بنمط الرواية العالمية الجديدة، و بهذا نكون أمام دليل ملموس عن مدى مواكبة الروائيين العرب لأنماط التغيير الحاصلة في الأشكال الفنية الأدبية خصوصاً الرواية، حيث لم تضطلع القصيدة وحدها بصفة التجديد و التغيير، فحققت بذلك هذه الرواية مفارقة نوعية بينها و بين خطاب تقليدي سائد، إذ لا نستطيع ملاحظة تلك المسافة التي يمكن أن تقوم بين الحدث و الراوي، و تعالي الراوي في حد ذاته على مادة الحكى، و بالمقابل لا يمكن الحديث عن التسلسل المنطقي للأحداث و خضوعها لمنطق السببية و تعلق السابق باللاحق، مما يؤدي إلى اعتقال استعمال الإشارات الزمنية، و غيرها من الخصائص البيئية الأخرى المساعدة.

إن مجمل الخصائص السابقة تجعل من طبيعة الأحداث الروائية منافية لطابع الموضوعية و المنطق، لأنها لا تخضع إلى مسير واحد و لا إلى ناظم خارجي، لهذا لا يمكن كذلك الحديث عن وجهة نظر الراوي الكاتب أو حتى رؤيته السردية، و إن تعددية الرؤية السردية في النص نابعة عن تصور محدد لطبيعة البناء النصي كلية، بما في ذلك الحكى، إذ يكون الراوي بمنأى عن توجيه عملية القراءة. و للمتلقى بعدئذ تحديد تعددية الرؤى السردية للنص الروائي الواحد و تمييز أنواعها.

وتبعا للمعطيات السابقة نستجلي طبيعة الرؤية السردية المتحولة للرواية، وابتعادها عن منطق الأحادية، و التسلسل الزمني و الصبغة التقريرية للخطاب، إضافة إلى ذلك تمارس الرواية غموضاً نوعياً و تغييباً للمعنى و لجوئها

إلى الغرابة والعجائية .و يقف التاريخ من ذلك كله كمادة لتقرير حقائق و تفسيرها حسب رؤية الناظم السارد ،أو رؤية الشخصية التي ترقى إلى مستوى الراوي وتبثير المواضيع في بعض المقاطع و من وجهة أخرى ليس لهذه المادة سوى الحضور في ذهنية المبرر من خلال النداعي أو الاستيهام العصابي،مما يحدد لها دورا جماليا،يتمثل في عملها كعنصر بينوي في تحديد نوعية الخطاب و نمطية النص،الذي يسعى من خلال مسارات التحول و التجديد إلى توظيف التاريخ برؤية جديدة.

إن مقاربة البناء النصي،تستدعي الإحاطة بجوانب بينوية و جمالية عديدة،كالزمن الروائي، و الفضاء...و غيرها من المكونات الأخرى.و إن الاختصار على التناص و السرد و زاوية الرؤية كان بدافع بروز هذه المكونات بأنماط جمالية جديدة،و إذا كانت الموضوعية العلمية تتحو نحو تصنيف النص ضمن أشكال الخطاب الروائي الجديد،فهذا بدافع جوانب جمالية معينة و طبيعة تكوينه و نسق بنائه،لهذا فطريقة توظيف التناص و السرد و زاوية الرؤية،كانت من منطلق تبني مسارات التحول و التجديد في جنس الرواية،و مقاربة هذه الجوانب تجعلنا أمام إضافات علمية وحقائق نوعية تخص البناء النصي.

4-الأنموذج التشرحي:

إن ممارسة النقد الأدبي،أو الاهتمام بوضع دراسة أدبية عن عمل معين أو أعمال معينة،يضع قيد الاهتمام حتمية إيجاد حل لإشكالات مطروحة تعترى الخطاب أو الاقتراب من مضمونه الدلالي،أو تقديم براهين يقينية أو تقريبية بغرض الإجابة عن تلك التساؤلات،و هذا ما كانت تطمح إليه المناهج التقليدية و هي تحاول تحليل الخطاب الأدبي،و انتهت بالمنهج البينوي الذي يصنف ضمن المناهج النقدية الحديثة.

و الحديث عن التشرريح يعني الحديث عن الشك و النسبية،و تلك قواعد أساسية ينطلق منها فهو لا يقف عند حدود الحديث عن براهين متماسكة يقدمها لوضع حد لإشكالات مطروحة،إنما يتعدى ذلك إلى محاولة إبطال مفعول هذه البراهين وتقويض أصولها،و إرساء دعائم الشك في كل موضوع هو قيد الدراسة؛و عليه

فالتشريح لا يعترف بشيء يقيني تتوقف عنده محاولات البحث و إمكانات السؤال. و إذا كنا نعتبر النص بنية فالتشريح لا يتوقف عند حدود الوصفية البينوية، إنما يجعل هدفه تفكيك النص و كشف خفايا بناءه و ما يعتريه من شبكات دلالية، و هذا يؤدي إلى فهم آخر للتشريح يرتبط أساسا بالتخلي عن الضوابط الجاهزة، و المغامرة في متاهات الدلالة و شعابها دون توخي الوصول إلى نتائج واضحة.

و إذا كانت المسألة بهذه الصعوبة و التعقيد فذلك مرتبط بطبيعة التشريح في حد ذاته، القائم أساسا "على تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، أي استحضار المغيب و هذا يقود إلى تخصيص مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال" (58)... و طبيعة كشوفاته ذات صفة فردية تقود إلى تنازع القراءات فيما بينها حول الخطاب الواحد، التي تفضي بدورها إلى متواليات قرائية من المدلولات؛ إذ لا تستطيع قراءة واحدة أن تحقق لنفسها الجدارة أو حتى الاستئثار بالاهتمام من غير أن تحدد موقعها من القراءات الأخرى، فتستمر البؤر الدلالية. في التشكل تبعا لتعاقب القراءات مما ينتج حقولا معرفية أخرى قد تخصب ببحوث أخرى لا يمكن استشراف حدودها.

إن منهجية التشريح تعبر عن قراءة جديدة للخطاب الأدبي بصفة عامة؛ قراءة تكون مبنية على أرضية متسلحة برؤية فكرية و تاريخية و تعتمد هذه القراءة لغة متميزة ضمن مجمل القراءات الأخرى تلقي أسئلة هامة حول اللغة و الفكر والهوية، و مواضيع أخرى ذات أبعاد فلسفية. و الأبعد من هذا ينبغي على هذه الخطابات أن تحقق علاقات التواصل مع نصوص الفكر الفلسفي الممتد من "أفلاطون" إلى "هوسرل" و "هيدغر".

إن الاقتراب من رواية "ألف و عام من الحنين" وفق منهج التشريح يعني المغامرة ضمن متاهات دلالية و حقول معرفية لا حصر ولا حدود لها فطبيعة الخطاب الذي اتسمت به الرواية ذو منحى عجائبي فالفقاريء لا يعثر بين طيات الصفحات إلا على أبعاد غرائبية تمارس تغييب المعنى. بالمقابل تختلف المسافة الجمالية بين هذا الأثر الأدبي و الفقاريء؛ حيث لا يمكن الجزم بمدى تواصل الفقاريء مع أنواع النصوص، ما دامت آفاق الانتظار تختلف من قاريء إلى آخر.

و مع هذا لا مناص من الاعتقاد بأهمية القاريء النوعي الذي يمكن أن يتوصل إلى إنجاز قراءة ممكنة تخصب دلالة النص.

إن ما عرف عن التشريح كآلية جديدة للقراءة، أنه لا يستقر على مفهوم محدد في دلالاته المباشرة، لذلك نقتصر على دلالاته الفكرية بعيدا عن دلالاته الأولى التي تعني الهدم و التفويض و المقترنة بصورة آلية بما هو مادي و ملموس. إن المستوى الدلالي العميق للتشريح "يدل على تفكيك الخطابات و النظم الفكرية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها و الاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها" (59). هو بذلك نتجاوز المفهوم السلبي للتشريح؛ فلو نحاول صياغة تصور معين لتشريح رواية "ألف و عام من الحنين" فنحن نقوم بإبراز البنيات الأساسية للرواية أو كشف هيكلها و حتى لو كانت هذه الرواية لا تقول شيئا كما قد يتبادر إلى ذهن القاريء المبتدي، فإنه يمكن تفكيك هذه البنية التي لا تفسر شيئا، لأنها ليست بالشيء الجوهرية، و لا تمثل مركز قوة، أو منبعا لأحداث بالمعنى الموضوعي الصحيح؛ و بهذا نرى أنفسنا نذهب إلى أبعد من الفكر النقدي، و تلك هي إيجابية التشريح، إلا أن "جاك دريدا" يقر بصعوبة الاقتراب من سبل التفكيك المهيمنة بسبب عوامل التبسيط و الاختزال، و كأن القاريء بصدده مواجهة الأثر الأدبي من خلال محاولة القبض على مكامن المخيلة الخلاقة، و هذا بقراءة الداخل وفهم شعرية العمل فتقترب العملية بذلك من محاولة إنتاج الظل الواقعي للأثر، ليكون هو بدوره أثرا ثانيا.

إن آليات القراءة الجديدة تفتح آفاقا لا حصر لها، لتثبيت مقولات التشريح من خلال اعتبار الخطاب خاصية إنتاجية مستمرة تتجاوز حدود الكاتب لذلك تعدى الموقف التشريحي "العلمية المنظمة" لضحالة أساليبها المثقلة بالحدود و الفواصل التي تحجب الخطاب عن القراءة، و أكد على أهمية "الاشتغال على ثنائية الحضور والغياب، من خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في جسد الخطاب" (60)؛ فالحضور حسب التشريح ما هو مائل في الواقع يحقق راهنيته المادية؛ أما الغياب فهو المتصور الذهني و المعبر عنه بالمدلول هو من الاتساع بحيث تتعدم حدوده، و من العمق بحيث لا تدرك نهايته، لهذا فهو إمكانية قرائية

تتبنى على خاصية الانفتاح المستمر، التي لا تتوقف عند عتبات القراءة الواحدة بل تتسع دوائرها و تنتشعب كلما امتدت سبل التأويل. ووفق هذه الرؤية يؤسس التشريح أرضيته العملية كإمكانية أخرى لدراسة الخطاب و معاينته فهو يفارق الطروحات التاريخية الاجتماعية و النفسية و البيئوية الوصفية...وسيلته التحرر من قيود المنهجية و العمل على تخصيص العملية الإبداعية، و تفعيل المقولات النقدية.

إن الخطاب الروائي الجديد يبدو مستوعبا لمواقف التشريح النظرية. فحسب ثنائية الحضور و الغياب باستطاعتنا معاينة موقع رواية "ألف و عام من الحنين" كأثر مائل للعيان يستوعب لغة حوار القاريء، و لهذا القاريء بعد ذلك تحديد القسم الآخر من الثنائية القائم على استحضار المتصور الذهني، الذي يؤكد راهنية الحضور من خلال إمكانات القراءة المنفتحة على دراسة التاريخ و علاقة الحدث التاريخي بالحدث الواقعي الراهن، و حتى يكتمل التشريح في تصوراته من خلال هذه الثنائية، لابد من تخصيص مستمر للدال - الذي هو الرواية - و المغامرة مع المدلول في أودية الدلالة بتحديد نمط ما من أنماط القراءة، و بحكم أن النص استوعب معارف التاريخ يستطيع التشريح تحديد معالم قرائية ممكنة.

إن التشريح و هو يفتح باب الاحتمالات المتزايدة في مقاربة الخطاب، يجعل القاريء يتحرر من المرجعيات المحددة و يراهن معه على مرجعياته الخاصة بحكم المفارقة التي يمكن أن تكون بين الدال و المدلول و المرجع. و إذا كان من الممكن اعتبار النص علامة تشير إلى موضوع معين قد تكون المرجعية تمارس غيابها وفي هذه الحال تبدأ عملية إرجاع المرجعية في النظام اللغوي مع استمرار الكلام؛ و من هنا أمكننا الحديث عن إشكالية الحضور و الغياب؛ فإذا كانت الرواية رهينة مرئية، فإن مدلول هذه الرواية يتعدد و قد يغيب بعضه، و إن كان هذا النص لا يستقيم قوامه إلا بتحديد علاقاته النصانية مع التاريخ، فإن مسألة "الاختلاف" تقوم على التعارض الواضح بين دلالات المادة التاريخية. فالتاريخ هو الحدث الذاهب في الماضي يستدعى بعوامل التذكر أو مقابلة الواقع الراهن بأحداثه، هذا الحدث هو العلامة التي تختلف أجزائها فيما بينها، تليه تلك المتوالية التي تحدد المرجعية المؤلفة من سلسلة العلامات المقابلة و الممتدة في اللانهاية و التي تمنح الإمكانية

التأويلية للحدث التاريخي، و عليه هل نستطيع أن نفهم المعنى الموضوعي للاستعمار حسب الرواية من خلال قيادة "أحمد بن ماجد" لسفينة الربان "فاسكودي جاما" و توريطه له طريق الهند؟!... أم من خلال الكشوفات الجغرافية بمعناها العام؟!... إن القاريء وهو يواجه النص ينطلق من مرجعية مؤداها أن "ابن ماجد" لا يفعل ذلك بدافع شخصيته المستقيمة و سلوكه السوي و تكوينه العلمي و العقيدي و لم تكن رحلة "فاسكودي جاما مع "ابن ماجد" سوى رغبة لمعرفة طريق الهند لاحتكار تجارة التوابل فالبعد تجاري اقتصادي تحول بفعل تعاقب الأزمنة و تطور مواقف أوروبا إزاء الشرق إلى بعد استعماري ففكرة الاستعمار أنتجها الزمن و لم ينتجها "أحمد بن ماجد"؛ و من خلال هذا المثال تحقق مقولة الاختلاف إزاحتها، بجعل اللغة الدالة على الاستعمار في الرواية و الحامل لميزته التاريخية، مجرد بنية من الاختلافات.

إن مسألة "الاختلاف" تتأسس من خلال ثنائية الحضور و الغياب فالمعاني المرتبطة بالتاريخ العربي الإسلامي الذي تستوعبه الرواية تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل لعملية القراءة و الكتابة، فتحقق ثنائية الحضور و الغياب إطارها الجدلي ضمن أفق الاختلاف فتكون الكتابة وسيلة إجرائية لتحقيق الاختلاف فيتخصب الدال ببدائل لا نهائية من المدلولات فيكون الزمن عاملا هاما في تأكيد أفق الدلالة؛ ذلك أن هدف الكلام و غايته بوصفه حضورا ذاتيا ينتج من خلال أثر الزمان في الكتابة، و هو يقوم من ناحية ثانية بتقويض الحضور الذاتي، هذا يعني أن ثمة بناء و هدم متواصلين وصولا إلى بلوغ تخوم المعنى (61). و تكمن أهمية "الاختلاف"، في تعميم هذه الاستراتيجية و فهمها على أنها وسيلة لمقاربة الخطاب الروائي، و تجاوز النظام القطبي القائم على الثنائيات الضدية، و قلب التصور الذهني من مبدأ التقاطبات إلى مفاهيم المغايرة و التأجيل.

إن الوصف التشريحي يجعلنا نعتقد بحزم متزايد باستحالة وجود معنى موحد للنص، أو هوية ذات تطابق ذاتي، لوجود التعارض بين الأبنية و التناص في هيكلية النظم، الشيء الذي يرتفع بالقاريء إلى التمرکز داخل تلك النظم و إعادة قراءتها

ثانية، بطرح أسئلة جديدة، وإبراز تناقضاتها الداخلية و الانتقال بمستويات المعرفة من مستوى إلى مستوى آخر حتى يتفكك الكل ، وهذا ما يدعى "بالتشريح".
إن تطبيق الأنموذج التشريحي في النقد الروائي، يمكن الدراسات الأدبية من تبوء حلقة طليعية جديدة في مجال دراسة الأدب، لا سيما أنه يقوم على تفويض النظريات التقليدية، وهذا ما يجعل رواية "ألف و عام من الحنين" تحقق تموضعها ضمن هذه الحلقة الطليعية الجديدة لخصوصية شكلها و نمطية لغتها، و زئبقية بناها الموضوعاتية المنفتحة على آفاق قرائية هامة، إذ أنه وفق هذه الرؤية النقدية الجديدة تعلن رواية "ألف و عام من الحنين" عن ولادتها الجديدة فليس أمام القاريء أن يتبين الفهم التقليدي لهذا الأثر الأدبي، إنما تفكيك البنية اللغوية للنص و إنتاج المعنى، ليكون النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات ذات الانفصال عن المرجعية.

إن طواعية رواية "ألف و عام من الحنين" للأنموذج التشريحي تكمن في وجود عنصر بينوي هو "التناص" الذي أغنى هذا الأنموذج النقدي مما جعل آفاق الدلالة في النص غير منظورة و إن ذخيرة الرواية من التناص تتنوع بتنوع المواضيع التاريخية المستوعبة من تاريخ الأمة العربية الإسلامية و علاقة هذه الأحداث التاريخية بنظيرتها في الغرب الأوروبي، و يقف الخطاب الروائي عند جمالية الحدث الذي يتقيد تفسيره بمرجعية التاريخ المتنوع مما يجعل التكرارية تلغى الفواصل بين أجزاء النص الروائي؛ فضلا عن شيوع هذه الظاهرة بين النصوص الأدبية عموما فإن رواية "ألف و عام من الحنين" تتفرد بتداخل أجزائها فيما بينها أو مع غيرها من النصوص التاريخية و الثقافية الأمر الذي يجعل استحالة حصر دلالاتها ممكنة لسعتها و تعددها، لذلك ينبغي التوضع داخل البنية غير المتجانسة للنص و الخروج إلى سطحها و تحديد حركة آلية تنظم عملية الانتقال بين الداخل والخارج و صولا إلى النظرة المحورية للأثر.

لقد قام التشريح كآلية قرائية جديدة مناهضا للتقاطبات و البينوية الوصفية، لهذا فالتوجهات الجديدة التي حددها "جاك دريدا" تجعل التوضع داخل النص أمرا غير ممكن، فالمحاثة أو الباطنية الأدبية تعبر عن الاحتماء داخل الحدود التاريخية

والاجتماعية المتعلقة بتأطير النص و تحديد متنه لذلك ينبغي دفع هذه القراءة المحايثة وفق منهجية تنظيمية تحدد تموضع العلاقات الخارج نصيه و الداخل نصية ضمن حركة متناسقة .و لكن ليس المقصود من وراء ذلك ممارسة النقد الاجتماعي أو النفسي للنص أو الحديث عن سيرة المؤلف بأنماط ساذجة ،إنما المهم أن يعي المتلقي توسع المعنى داخل و خارج النص،سواء أثناء عملية التفسير أو البحث في سيرة المؤلف،أو السياقات الاجتماعية و النفسية و التاريخية المنتجة للأثر على أن القراءة تبقى ناقصة لغياب كمال المعنى.

إن لغة الأدب تعتمد طبيعة الانزياح فهي ليست لغة قياسية و لا تقريرية إنما تمتد في حال التوسع أو الضيق لتحديد التفاوت بين الرمز و الفكرة و إن كانت رواية"ألف و عام من الحنين"تحقق مستوى إبداعيا معينا،فحري بالمنهج التشريحي أن يعتبر هذا النص يستمد وجوده من الغيرية الموضوعية، و لا يتحدد وجوده إلا من خلال حركته المحورية حول الألفاظ المفعمة بالدلالات المتوالدة بفعل الكتابة ، و من هنا يمكن الوصول إلى حقيقة مؤداها استحالة حصر تدفق المعاني المتعلقة بالنص ،لأن الدلالة لا تمتلك قوة حضورها الذاتية ؛ و حتى الراهنية ذاتها هي العامل المؤثر في إنتاج دلالات الأثر فلو تحددت إمكانية الوقوف على المرجعية التاريخية للنص لأمكننا أن نأخذ على سبيل المثال القرامطة الذين يعدون ضمن البنية اللغوية للنص رمزا استعاريا لتعويم مدلول مفاده الثورة و تحقيق التغيير،فهذه الثورة أو التغيير التي هي مدلول لدال معين هو القرامطة،تلبث أن تتحول إلى دال ضمن الكيان اللغوي للنص فينتج دلالات جديدة من خلال انفتاح القراءة على آفاق أخرى؛ لذلك باستطاعة القاريء التوضع داخل اللغة للبحث عن الدلالات وتخصيب الدوال، لأن النص يضم و لا تعرف مرجعيته إلا ضمن كيانه الخاص.

إن التشريح يسعى إلى تحقيق هدف معلن،هو تفكيك النظريات الفلسفية و معاينة أنظمتها،فهو بهذا ليس منهجية منغلقة على ذاتها،إنما يحمل في حناياها مؤشرات الانفتاح على آفاق جديدة للقراءة و تحقيق التواصل مع قراءات سابقة،إذ يسعى إلى هدم مواضيع الحضور و إعادة بنائها من جديد،إن المجال الأدبي استطاع أن يكون بثرواته الإبداعية حقلا من حقول التشريح في الآونة الأخيرة ، وعليه فإن التشريح

يمثل في المجال الأدبي ثورة على النظم التقليدية للنقد و يحقق مفارقات نوعية مع الوصفية البيئوية،و تجاوز معيارية الكشوفات النقدية الحديثة وصولاً إلى التأويل المحقق للمعنى. فإمكاناته النظرية تعلي من شأن الاختلافات الرامية إلى تعددية المعاني، لمنح الخطابات الأدبية قوة حضور خاصة تسقط عنها الاقتران بمعنى محدد، فتصير اللغة أنموذجاً خصباً من الدلالات، يفتح أمام القاريء، أفاق التأويل والبحث عن المغيب؛و لتحقيق ذلك لا مناص من الإقرار بوجود توفر مسافة جمالية تتيح للقاريء إمكانية التواصل مع النص و تحقيق التجاوب مع بناء لإنتاج قراءة متعددة الأوجه.

إن علاقة الرواية بالنص التاريخي تتحدد بإمكانية استيعاب النص الروائي للمادة التاريخية من جهة ،و بعلاقة الحدث الروائي بالواقع و مدى تفسيره للتاريخ من جهة أخرى، لذلك يكون النص الروائي المستوعب للتاريخ على نمط الرواية التاريخية في حد ذاتها، الذي يعد الإطار المناسب... الذي نعثر ضمنه على جدلية الواقع"و الممكن" أنسب مجال للتحقق،و يمكن أن تثار فيه حركة النوسان هذه بين "الاعتقاد" و "عدم الاعتقاد"، كما يكون "ممكناً" الرواية مهدداً على الدوام بالذوبان في واقع ضروب خطاب المعرفة و تمتين مصداقيتها، ووفق هذا النمط فإن هذا الجنس ممزق بين مصادرتين: فإما أن يثبت أنه قصة متخيلة،و إما أن ينتقي على نمط معين حتى ينكتب في ظل "الواقع" أي في ظل النماذج القائمة.

و باستطاعتنا التأكيد حسب هذه الرؤية، أن الرواية المستوعبة للتاريخ تستطيع أن تثبت وجودها كجنس فني بمعطيات جمالية و مرجعية. و في الوقت ذاته يستطيع هذا النوع المتشكل كقوة تعبيرية قادرة على التجدد لعلاقته بالواقع ووجوده في إطار الممكن، لذلك فإن التاريخ مدخل هام لتحديد خصوصية خطاب الروائي المستوعب لتلك المادة المعرفية ووضعه منزلته من سائر ضروب الخطابات الأدبية.

إن رواية "ألف و عام من الحنين" تبقى نصاً روائياً مفتوحاً، بعد هذه القراءة المقدمة في الدراسات الأدبية و العلوم اللسانية و الاجتماعية و النفسية، الشيء الذي يجعل من القراءة ذات أبعاد منتجة و منفتحة و قابلة للإنتاج و التطوير و الإثراء.

و المؤكد أن القاريء العربي بحاجة إلى تطوير وعيه و إغناء منظومته الفكرية و قراءته لذاته وللنصوص المنتجة ، بحيث نستطيع الحديث عن منهج قرائي متطور، و نص روائي غني بتعاقب القراءات، و يمكن أن يكون هذا بالانفتاح الإيجابي على أساليب الحوار و طرق البناء.

الهوامش:

(1) د/نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، مكتبة غريب، مصر داط، ذات صفحة 14.

(2) كلود ليفي ستراوس: الأنثربولوجيا البيئوية، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق 1977 الجزء الأول ص 248.

(3) Lucien Goldman :pour une sociologie du roman; édition Gallimard paris 1970 page 30.

(4) رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر المغرب 1985 ص 82.

(5) رشيد بوجدر: ألف و عام من الحنين -رواية- ترجمة مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر - الطبعة الثانية 1984.

(6) د/أحمد محمود صبحي: في فلسفة التاريخ دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت 1994 ص 208.

(7) الرواية: ص 38.

(8) المصدر نفسه ص 05.

(9) المصدر نفسه ص 12.

(10) محمد القاضي: الرواية و التاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع ربيع 1998 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر ص 45.

(11) الرواية: ص 195.

(12) المصدر نفسه ص 108/107.

(13) د/أحمد محمود صبحي: في فلسفة التاريخ ص 214.

(14) المرجع نفسه ص 222.

(15) الرواية: ص 241.

- (16) أبو الحسن علي بن أبي الكرم، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، الجزء السادس، عني بمراجعة أصوله و التعليق عليه نخبة من العلماء، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة السادسة 1986 ص 204/203.
- (17) المرجع نفسه ص 69.
- (18) المرجع نفسه ص 94.
- (19) المرجع نفسه ص 205/204.
- (20) أدونيس (علي أحمد سعيد): كلام البدايات: دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1989 ص 131.
- (21) د/صادق جلال العظم: نقد الفكر الديني، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة السادسة آذار (مارس) 1988 ص 53.
- (22) فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، بيروت، الطبعة الأولى 1992 ص 61.
- (23) حسين مروة: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، الجزء الأول دار الفارابي، بيروت، الطبعة السادسة 1988 ص 06.
- (24) الرواية ص 307.
- (25) أبو الحسن علي بن أبي الكرم ابن الأثير: الكامل في التاريخ الجزء السادس ص 70.
- (26) الرواية ص 307.
- (27) المصدر نفسه ص 306.
- (28) المصدر نفسه ص 40.
- (29) المصدر نفسه ص 41.
- (30) للتوسع أكثر: أنظر الدكتور: أنور عبد العليم: الفوائد في أصول علم البحر و القواعد لابن ماجد الملاح: موسوعة تراث الإنسانية، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة دون طبعة ودون تاريخ ص 280/279.
- (31) المرجع نفسه ص 275.
- (32) المرجع نفسه ص 278.
- (33) أنظر المرجع نفسه ص 278.
- (34) المرجع نفسه ص 276.
- (35) الرواية ص 72.

- (36) أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، تحقيق الدكتور: إحسان عباس: المجلد الثاني، دار الثقافة بيروت، لبنان، دون طبعة و دون تاريخ ص 30.
- (37) أبو الحسن علي بن أبي الكرم، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، الجزء الرابع ص 40.
- (38) الرواية ص 74.
- (39) سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) 1992 ص 10.
- (40) الرواية ص 75.
- (41) أنظر المصدر نفسه ص 75/74.
- (42) المصدر نفسه ص 70.
- (43) المصدر نفسه ص 74.
- (44) ألف ليلة و ليلة، الجزء الأول، النشر الثالث، سلسلة الأنيس موفم للنشر 1997 ص 04.
- (45) أنظر المصدر نفسه ص 07.
- (46) الرواية ص 165.
- (47) المصدر نفسه ص 172.
- (48) مصطفى عبد الغني: خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكيم) نموذجاً تطبيقياً، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر ص 274.
- (49) د/عبد الله إبراهيم: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى، تموز، يوليو 1992 ص 09.
- (50) الرواية ص 73/72.
- (51) المصدر نفسه ص 74.
- (52) المصدر نفسه ص 186.
- (53) المصدر نفسه ص 184.
- (54) Roland Barthes :poétique du récit ,édition seuil paris 1977 page 40.
- (55) د/سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة- 1984 ص 131.

- (56) الرواية ص 05.
- (57) المصدر نفسه ص 20.
- (58) د/عبد الله إبراهيم و آخرون: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الطبعة الأولى حزيران 1990، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء ص 113.
- (59) المرجع نفسه ص 114.
- (60) المرجع نفسه ص 116.
- (61) المرجع نفسه ص 120.
- (62) Michel van Oosthuyse : le roman historique, Mann, Brecht, Doblin .Puf 1996, page 63.

القسم الثالث
الشعرية في النقد الجزائري القديم

عبد الكريم النهشلي المسيلي و مرحلة التأسيس للنقد الأدبي الجزائري

د. مصطفى البشير قط

جامعة المسيلة

يمثل عبد الكريم النهشلي المسيلي مرحلة التأسيس للنقد الأدبي في المغرب العربي عامة وفي الجزائر خاصة، فلا نعلم ناقدا جزائريا أو مغاربيا سبقه إلى التأليف في هذا الحقل المعرفي، ولا يمكن الاطمئنان إلى ما ذكره بعض الباحثين من أن الرسالة العذراء التي شاعت نسبتها لابن المدبر هي لناقد مغربي يدعى "أبو اليسر الرياضي" من القرن الثالث الهجري(1) لأن ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وهو أندلسي من رجال القرن الثالث الهجري أيضا أورد نصوصا من هذه الرسالة النقدية الهامة، ولم ينسبها إلى أبي اليسر الرياضي هذا ولو كانت له لما خفي ذلك على ابن عبد ربه وهو معاصر له، وربما تحتاج هذه المسألة إلى مزيد من البحث والتدقيق.

وعلى الرغم من ريادة النهشلي في ميدان النقد الأدبي في الجزائر وفي المغرب العربي إلا أنه يكاد يكون مغمورا حتى بين المغاربة أنفسهم، فلم يعرف عن حياته الشيء الكثير، ولم يترجم له فيما نعلم إلا ابن فضل الله العمري في كتابه "مسالك الأبصار" (2)، وابن رشيق في كتابه "أنموذج الزمان في شعراء القيروان" لذلك لابد من إعطاء لمحة موجزة عن حياته قبل التطرق إلى بعض آرائه النقدية المبنوثة فيما وصل إلينا من بقايا كتابه "المتع".

حياته:

هو أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الجزائري المتوفى سنة 405هـ أصله من المسيلة التي بلغت درجة عالية من التحضر والعمران حتى صارت عاصمة الشرق الجزائري ومن أكبر مراكز النشاط العلمي في سائر الجزائر

آنذاك، فقد كثر إقبال العلماء والأدباء عليها بتشجيع من أميرها جعفر ابن علي ابن حمدون الذي يقول فيه ابن هانئ الأندلسي متغنيا بجمال المسيلة:

خليلي أين الزاب مني وجعفر
وجنات عدن بنت عنها وكوثر

وكان مجيء الشاعر ابن هانئ إليها سنة 346 هـ سببا في انبعاث حركة أدبية قوية بها، وقد أنجبت هذه الحركة طائفة من العلماء والأدباء منهم عبد الكريم النهشلي(3).

كان النهشلي شاعرا وكاتبنا وناقدا وعالما باللغة وبأيام العرب وكان يوصف بالبله والغفلة وحدثه أحد إخوانه بذلك قائلا له: الناس يزعمون أنك أبله فقال: هم البله، هل أنا أبله في صناعتي قال: لا ، فقال النهشلي: ما على الصائع أن يكون نساجا، وقد صدق فكيف يكون أبلها من خدم الدولة الصنهاجية بعلمه وقلمه، ومن ألف كتاب "الممتع في علم الشعر وعمله" (4).

وللأسف الشديد لم يصلنا شيء من مؤلفات النهشلي ، فقد ذكر ابن رشيق أن له تأليف(5)، غير أنه لم يسمها، كما لم يصلنا كتاب "الممتع" كاملا، وإنما وصلنا منه بعض المختارات مما سمي " اختيار الممتع في علم الشعر وعمله"(6) التي قام أحد النساخ المجهولين باختصارها من الكتاب الأصلي، الأمر الذي لا يمكننا من رسم صورة متكاملة واضحة المعالم للخطاب النقدي عند النهشلي. لذلك سوف نستعرض بعض آرائه الموجزة فيما كان يدور في عصره من قضايا نقدية مما هو ميثوث في اختيار الممتع، وفي العمدة لابن رشيق المسيلي.

مفهوم الشعر والموازنة بينه وبين النثر:

يختلف عبد الكريم النهشلي في مفهومه للشعر عن النقاد السابقين من المشاركة الذين حصروا الشعر في القول الموزون المقفى ، إذ ربطه بالفطنة ، وفي ذلك يقول : "والشعر عندهم الفطنة، ومعنى قولهم ليت شعري : أي ليت فطنتي"(7)، والفطنة في اللغة تعني الحظ والمهارة والذكاء، دلالة على أن الشعراء يتمتعون بمزايا لا يتمتع بها غيرهم من الناس ، وهو ما استدركه

تلميذه ابن رشيقي حينما قال: " وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره" (8) .

ويخلص النهشلي بعد تحديده لمفهوم الشعر إلى تفضيله على النثر لأنه على حد قوله " أبلغ البيانين وأطول اللسانين وأدب العرب المأثور وديوان علمها المشهور" (9) مضيفا إلى ذلك أسبابا نفعية تتعلق بوظيفة الشعر، إذ تتراح له القلوب وتجذل به النفوس وتصغي إليه الأسماع وتشحذ به الأذهان وتحفظ به الآثار وتقيد به الأخبار (10) لذلك " كان الشاعر في الجاهلية إذا نبغ في قبيلة ركبت العرب إليها فهنأتها به" (11).

أولية الشعر وقيمته:

يتحدث عبد الكريم النهشلي عن نشأة الشعر و يرى أنه نشأ في مرحلة تالية للنثر، فقد نشأ النثر ومن رحمه تولد الشعر، وهو ينسب إلى بعض العلماء بالعربية قوله : "أصل الكلام منثور ، ثم تعقبت العرب ذلك، واحتاجت إلى الغناء بأفعالها ، وذكر سابقها و وقائعها، وتضمنين مآثرها..." (12) ، ثم أكد هذا الرأي ووافقه في موضع آخر من كتابه "الممتع في صنعة الشعر" فقال: " ولما رأت العرب المنثور يند عليهم ، ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم ، تدبروا الأوزان و الأعاريض ، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء ، فجاءهم مستويا و رأوه باقيا على مر الأيام ، فألفوا ذلك و سموه شعرا " (13) .

ويرى أن الشعر تطور عن الحداء ن أول من قاله مضر بن نزار الذي سقط عن جملته فانكسرت ذراعه فحملوه و هو يصيح : " وايداه ، وكان من أحسن خلق الله صوتا فأصغت الإبل إليه وجدت في سيرها ، فجعلت العرب مثالا لقوله : هايدا، هايدا يحدون به الإبل ، ومن ذلك نشأ الشعر (14).

ولأن النهشلي يفضل الشعر على النثر فإنه يبين قيمة الشعر الاجتماعية ، والمكانة التي يحتلها الشاعر في المجتمع ، فهو يعد بمثابة وسيلة الإعلام في عصره؛ يزود عن قبيلته ، وينشر فضائلها، ويتغنى بأمجادها ن ولذلك " كان الشاعر في الجاهلية إذا نبغ في قبيلة ركبت العرب إليها فهنأتها به لذبهم عن

الأحساب و انتصارهم به على الأعداء ، وكانت العرب لاتهنئ إلا بفرس منتج ، أو مولود ولد، أو شاعر نبغ " (15) .

أقسام الشعر وأنواعه:

قسم النهشلي الشعر إلى أربعة أصناف :

فشعر هو خير كله : وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتن به من المعاني والآداب .

وشعر هو شر كله : وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كل إنسان من حيث هو ويأتي إليه من جهة فهمه(16).

وقد بنى النهشلي تقسيمه للشعر على أساسين :

- الأول أخلاقي يدور حول الخير و الشر .

- والثاني فني يتعلق بالصدق الفني والإخلاص في العاطفة والابتعاد عن روح التكسب.

أما أنواع الشعر فقد حصرها النهشلي في أربعة : المديح والهجاء والحكمة واللهو، ويتفرع من كل نوع فنون:

فيكون من المديح: المراثي والافتخار والشكر

ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء

ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ

ويكون من اللهو: الغزل والطرود وصفة الخمر و المخمور (17).

وهو تقسيم يقوم أساسا على العقل والمنطق ويبدو فيه تأثر النهشلي واضحا بكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر.

اللفظ والمعنى:

يكرس عبد الكريم النهشلي ما كان سائدا في الدراسات النقدية والبلاغية قبله من الفصل بين قطبي العملية الأدبية " اللفظ والمعنى " فينحاز إلى جانب اللفظ ويعطيه الأولوية من خلال ما رواه عنه ابن رشيق في كتابه العمدة إذ يقول: قال عبد الكريم: " الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل " (18) وواضح هنا أن النهشلي يقدم الكلام الجزل الذي

يعني (اللفظ) عن المعنى، مما جعل ابن رشيق يسجل هذه الملاحظة على أستاذه بقوله: "وكان عبد الكريم يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتأليفه" (19) غير أن انحياز النهشلي لجانب اللفظ لا يمنعه من أن يورد آراء غيره ممن يخالفه الرأي في هذه القضية ، فيورد رأي بعض العلماء الذين يفضلون المعنى على اللفظ ويرون أن الألفاظ تابعة للمعاني فيقول : " قال بعض الحذاق : المعنى مثال واللفظ حذو والحذو يتبع المثال فيتغير بتغيره ويثبت بثباته ، ومنه قول العباس بن حسن العلوي في صفة بليغ : معانيه قوالب لألفاظه....هكذا حكى عبد الكريم" (20) وفي هذا ما يدل على موضوعية النهشلي وعدم تعصبه لآرائه النقدية تعصبا أعمى بحيث يلغي آراء غيره.

السراقات الشعرية:

أورد ابن رشيق في كتابه العمدة نصا قصيرا لخص فيه وجهة نظر أستاذه عبد الكريم النهشلي في قضية السراقات، قال: "قال عبد الكريم: قالوا السرقة في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه ، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية ، فقال أحدهما " وتحمل" وقال الآخر "وتجلد" ، ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى ، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر وهم قليل.

والسرقة أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره، قال واتكال الشاعر على السرقة بلاذة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات " (21) فكان النهشلي هنا يقنن للسرقة فهو يسمح بأخذ المعاني إذا حولها الآخذ عن موضوعها الذي وردت فيه إلى موضوع آخر.

القديم والحديث:

لم يكن النهشلي متعصبا لقديم أو جديد من الشعر كما فعل بعض النقاد من قبله ، بل وقف موقفا موضوعيا شأن المبرد والجاحظ وابن قتيبة ممن رأوا أن المقياس الذي ينبغي أن يعتد به في الحكم على هذا الشعر أو ذاك هو مقياس

الجودة الفنية لا المقياس الزمني المتمثل في القدم والحداثة وفي ذلك يقول :
"قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر،
ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره ،و نجد الشعراء الحذاق
تقابل كل زمان بما استجيد فيه و كثر استعماله عند أهله ، بعد أن لا يخرج من
حسن الاستواء ، وحد الاعتدال ، وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد ألفاظ
لا تستعمل كثيرا في غيره ... والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره
علماء الناس بالشعر ويبقى غابره على الدهر"(22) ، فلا فرق عند النهشلي بين
شعر قديم وشعر جديد إلا في الجودة والرداءة ، لافتا من خلال ذلك الأنظار
إلى أثر البيئة في الشعر واختلاف أذواق الناس في تلقيهم للشعر باختلاف المكان
والزمان.

النقد التطبيقي:

لا يكتفي النهشلي بإبداء الآراء النقدية النظرية فقط بل إننا نجده يعتمد في
بعض الأحيان إلى النقد التطبيقي فيحلل بعض الأبيات معتمدا على ثقافته اللغوية
ومحفوظة من الشعر العربي، من ذلك تحليله لأبيات من قصيدة حسان بن ثابت
التي يمدح بها الغساسنة ومنها:

لله در عصابة نادمتها يوما بخلق في الزمان الأول
يغشون حتى ما تهر كلابهم لا يسالون عن السواد المقبل
أولاد جفنة حول قبر أبيهم قبر ابن مارية الكريم المفصل
ويعلق النهشلي على هذه الأبيات قائلا:

قوله: حول قبر أبيهم، أي هم أرباب مدائن وقصور، وقرار لا ينتجعون من عدم
ولا يرتلون من ضيم، وأنهم حول قبر آبائهم، ومنازل أوائلهم، ودار عزهم،
ويقال: إن معنى قوله: على قبر أبيهم، أنهم مقيمون على مآثره وسنته، والأول
أصح.

ويضيف عبد الكريم إلى ما تقدم فيقول:

وقوله : ابن مارية ، للشاعر أن يسمي الملك و يدعوه باسم أمه في الشعر وباسمه لغير كنيته ، وليس ذلك لغير الشعر بجائز إلا ضرورة على وجه الاحتقار ، وهذا من فضل الشعر .

ثم قال: الكريم، والكرم اسم محيط بجميع أسباب الخير، ثم قال: لا، بل هو مفضل. وقوله: يغشون حتى ما تهر كلابهم أي: قد عرفت الضيفان لدوامهم على القراء، كما قال ابن هرمة:

يكاد إذا ما أبصر الضيف كلبهم يكلمهم من حبه وهو أعجم

وقوله : لا يسألون عن السواد المقبل، أي: لا يخلهم السواد الأعظم(23).

ويسترسل النهشلي في تحليل باقي أبيات القصيدة على هذا المنوال الذي يكشف عن نفاذ بصيرته في النقد ، وذوقه للشعر ، وحفظه لنماذجه الجيدة وهو ما مكن لآرائه عند النقاد من بعده وجعل لها قيمة كبرى خاصة عند تلميذه ابن رشيق المسيلي الذي ما انفك يردد آراء أستاذه ويتبناها حتى بلغت نقوله في كتابه "العمدة" عن كتاب الممتع النهشلي حوالي أربعة وثلاثين موضعا.

ويمكننا أن نلخص أهم خصائص خطاب النهشلي النقدي فيما يأتي :

1- يمثل خطاب النهشلي النقدي مرحلة التأسيس للنقد الأدبي الجزائري ،وهي مرحلة اتسمت بتمثل آراء المشاركة واستيعابها وجمعها ، وإعادة صياغتها بطريقة تعليمية تناسب المرحلة والبيئة التي عاش فيها النهشلي ،حيث سيطرة النزعة النقلية المحافظة في الدين والفكر والإبداع.

2- ومع ذلك لم يكن النهشلي ضعيف الشخصية بحيث يتبع آراء غيره دون تمحيص وتدقيق، بل كان يقبل منها ما يراه صوابا ويضيف إليها ما يراه ناقصا،ومن ثم فإن عقدة النقص تجاه المشاركة لم تظهر عنده كما ظهرت عند كثير من الأدباء المغاربة.

3- كان النهشلي موضوعيا في آرائه النقدية لا يتعصب لرأيه ،ويورد في بعض الأحيان آراء غيره ممن يخالفه وجهة نظره.

4- اتسمت آراؤه النقدية بالإيجاز الشديد والاقتضاب بحيث تحتاج إلى مزيد من الشرح والتحليل والاستشهاد ولا ندري أكان ذلك عيبا في النهشلي أم أن

ذلك راجع إلى ضياع كتابه " الممتع " واقتصار الاختيار على ابتسار آرائه النقدية وتقديمها بصورة مقتضبة.

5- الجمع بين النظري والتطبيقي في نقده فهو لا يكتفي بإبداء الآراء النقدية النظرية فحسب، وإنما يحلل النماذج الشعرية الجيدة تحليلًا يدل على ذوقه ونفاذ بصيرته في الشعر .

وفي الختام لا نملك إلا الأسف لضياع هذا المؤلف النقدي النفيس، ونتمنى أن تسعف الأيام بالعثور على نسخة كاملة له ، وحينها يمكننا أن نرسم صورة متكاملة واضحة المعالم للخطاب النقدي عند عبد الكريم النهشلي المسيلي الجزائري.

الهوامش :

- 1- ينظر النقد الأدبي القديم في المغرب العربي: د/محمد مرتاض، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق .
- 2- ينظر مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري قسم 2 من ج 292/11.
- 3- ينظر المغرب العربي تاريخه وثقافته: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1968، 1 ، ص: 167-168.
- 4- ينظر النقد الأدبي في المغرب العربي: د/عبد عبد العزيز فلقيلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص: 74.
- 5- ينظر العمدة: لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دارالجيل، بيروت، ط5، 1981، 1/127.
- 6- طبع هذا الكتاب بتحقيق د/محمود شاکر القطان بدار المعارف بالقاهرة سنة 1983.
- 7- اختيار الممتع في علم الشعر وعمله : للنهشلي، تحقيق د/محمود شاکر القطان ص: 76.
- 8- العمدة : 1/116.
- 9- اختيار الممتع ، ص: 76.
- 10- اختيار الممتع ، ص: 63.
- 11- اختيار الممتع ، ص: 77.
- 12- اختيار الممتع ، ص: 11.
- 13- اختيار الممتع ، ص: 18.
- 14- العمدة : 2/314.
- 15- اختيار الممتع ، ص: 77 ، و يقارن بالعمدة : 1/65

- 16- ينظر العمدة: 118/1.
- 17- العمدة : 121/1.
- 18-العمدة : 127/1.
- 19- العمدة : 127/1
- 20- العمدة :127/1
- 21-العمدة :280/2-281. ويقارن بالموازنة بين أبي تمام و البحتري : للآمدي ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية ، بيروت ، د.ت،ص:313 ، وواضح أن النص للآمدي .
- 22- العمدة :93/1.
- 23- ينظر اختيار الممتع، ص :150-155

مقاييس الشعر
عند الحسن بن رشيق

د. جمال حضري
جامعة المسيلة

ملخص:

في هذا البحث الموسوم أعلاه، محاولة قراءة بآليات منهج معاصر لمدونة نقدية تراثية يمكن أن تدرج في إطار إعادة استكشاف الموروث العربي وتأهيل الكثير من قضاياها وإشكالياتها بل ومفاهيمه وإجراءاته لتنتعش من جديد، ولا يمكن أن يكون مثل هذا التوجه فذلك ولا ترجية للوقت ولكنه استراتيجية مفروض علينا سلوكها لردم الانقطاع الحضاري بين ماضينا وحاضرنا من جهة وتواصل مع شركائنا في الماء والكأ والنور الممثلين في حضارة الآخر من جهة ثانية. واخترت من المناهج الأسلوبية ومن منظوراتها مصادرة المخاطب في تكوين الأسلوب، وشملت المدونة كتاب "العمدة" وتوزعت المقاييس على ثلاثة محاور:

- معايير البنية الإفرادية
- معايير التأليف
- معايير الدلالة.

Résumé :

Dans la présente étude ; j'ai mis en évidence la nécessité d'une nouvelle lecture qui nous permette de redécouvrir notre patrimoine critique riche et diversifié ; ce fait n'est absolument pas un jeu mais un choix stratégique pour nous relier à notre passé civilisationnel ; et nous communiquer avec l'autre qui partage avec nous l'ère ; l'air et la lumière . Pour ce fait j'ai choisi la stylistique qui étudie le style du point de vue du récepteur, le corpus est « el Oumda » d'Ibn Rachik ; les paramètres sont répartis en :

- paramètres des structures élémentaires
- paramètres syntagmatiques
- paramètres sémantiques

يعتبر الحفر في الخلفية المعرفية (1) للاتجاهات النقدية عموما عملا خصبا ومثمرا لأنه يوفر الفرصة لإدراك الواقعة النقدية ملتبسة بسياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، وفيما يخص المدونة النقدية العربية القديمة يشكل البحث في هذا

الاتجاه، زيادة على ما ذكر، إعادة قراءة ضرورية لاكتناه ما يبدو للوهلة الأولى متداخلا وممتزجا من غير مبرر ومكرورا من غير أصالة ومعادا من غير تجديد، وبالرجوع إلى مصادرات البحث المعاصرة (2) يمكن لمن يريد تجشم هذه المهمة الاستكشافية أن يتوفر على التصورات الملائمة والإجراءات الكفيلة بعملية الحفر المفيدة والمنتجة.

وباعتبار جل المصادرات التي يتم تبنيها في تحديد الأسلوب تنطلق من اعتبار وجهة المخاطب فيكون الأسلوب تعبيريا (3) أو وجهة الخطاب فيكون الأسلوب بنيويا (4) أو وجهة المخاطب فيكون الأسلوب تأثيريا (5)، فإن أي مصادرة يتم تبنيها للبحث في مدونة التراث تجد لها موضوعا نظرا إلى ثراء هذا التراث وتنوعه كما أن مثل هذه المصادرة تنظم تصور البحث إلى أبعد حد وتمكن الباحث من لم شتات مادته وموضوعه بدل أن يضيع وسط كم هائل من الأقوال يلطم بعضها بعضا بما يستجيب للسياق المعرفي والتقليد التأليفي الذي يطبع هذه المدونة.

وفيما يخص هذه الدراسة، فقد صادرت على مقولة المخاطب في تتبع معايير الشعر التي وضعها الحسن بن رشيق في عمدته، وهي مصادرة منهجية فقط وإلا فإن باقي المصادرات تجد لها ما يبررها من المعايير المبنوثة في ثنايا المؤلف، ولكن مصادرة المخاطب تبدو الأكثر ملاءمة ليس عند الناقد المسيلي وحده بل هي سمة اللغة الواصفة للمنتوج الأدبي العربي التراثي كله نظرا إلى سيطرة المنحى البلاغي عموما على اللغة الواصفة وسيطرة الوجهة الخطابية على الدرس البلاغي من ناحية أخرى (6). والقول بالمنحى الخطابي للبلاغة العربية يرجع بها إلى المنبت التداولي الشفاهي لهذا العلم العريق قبل أن يتحول إلى قوائم بالوصفات التزيينية للنصوص الأدبية، ورغم ضмор هذا المنحى في درس البلاغة فقد بقي مهيمنا على ذاكرة النقد من خلال اعتبار المتلقي في أي إنتاج أدبي يتغيا النجاعة والتأثير.

هذا هو المبدأ الرئيسي الذي يمكن أن يسلك الكثير من مواد التراث النقدية تحت مقولات متماثلة تنظم انفراطه وتسهل قراءته ولما البناء عليه بناء محاورا لا بناءا صلدا عالي الصوت خافت الثمار.

ومهما عمدنا بعد وضع هذه المصادرة حيز الاعتبار إلى تقسيم المقاييس حسب المستوى اللغوي، فيكون بعضها للصوت وبعضها للفظ وأخرى للمعنى فإن اللحمية موجودة بينها من خلال رصد نجاعة النص الشعري ومدى توفره على وسائل التأثير في سامع الشعر ومتلقيه.

وقد قسمت هذه المعايير حسب المستويات اللغوية إلى:

1-معايير البنية الإفرادية

2-معايير التأليف

3-معايير الدلالة

1-معايير البنية الإفرادية:

يجب بداية غض الطرف عن السياق الجدلي الذي وردت فيه إشارات ابن رشيق إلى معايير البنية المفردة أو اللفظ حيث تلتبس بمعيار نقدي تراثي هو فكرة السباق الجاحظية بين اللفظ والمعنى وأيهما أسرع ورودا على أذن السامع.(7) ونلاحظ من الآن مصادرة المتلقي في اعتبار هذا المعيار.

علاقة اللفظ بالمعنى عنده كعلاقة الجسد بالروح"ولا نجد معنى يخلل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياسا على قدمت من أدواء الجسوم .. فإن اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع .. وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى" (8) والمخاطب بهذه العبارة متلقي له رصيد من الثقافة الدينية التي تقوم على مفاضلة راسخة بين الروح والجسد، حتى وإن كان المعنى النقدي يمكن أن ينصرف إلى اعتبار العلاقة تكاملية بحيث يستحيل وجود أحد طرفي المعادلة دون الآخر. وما يرجح مثل هذا التصور ترجمته انطلاقا من المرجعية الحياتية لهذه العلاقة باستعمال القلب فقد "يكون وعاء كالذي نفرغ فيه الأواني ويعمل فيه اللبن والآجر وقد يكون قدرا للوعاء الذي يقام به اللوالك وتصلح عليه الأجفان .. فلهذا احتل القلب أن يكون لفظا مرة وعنى مرة أخرى" (9) ولكنه لا يتركنا نخمن كثيرا فهو يضيف تشبيها آخر مصادرا على ثقافة مخاطب معين هو ساكن بيت الشعر حين يسقطه على بيت الشعر الذي يسكنه المعنى "ولا خير في بيت غير مسكون" (10). وتبدو المعادلة

الأولى أحسن خلاصا بالنسبة إليه كناقذ كما يبدو بيت الشعر المسكون طوق نجاته اعتبارا للمتلقي حيث الشعر لازال في أساسه حاملا معرفيا أما انطلاقا من كونه شاعرا فلا شك أن جواد رهانه اللفظ والصياغة كما سبق إلى ذلك الجاحظ حيث يستجد بعباراته التي اخترقت الأزمان النقدية فيقول: "أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعت بعض الحذاق يقول، قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة، وأعز مطلبا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف. فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد.. لم يكن للمعنى قدر" (11).

كما يمكن من الناحية البنيوية عنده أن يوجد اللفظ داخل البيت الشعري دون أن يكون ذا فائدة دلالية وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن (12) ولو استمر الناقد الشاعر في إقامة مصادره لكان أولى به أن يقول أن ذلك تم رعاية للسامع. وحين يتناول مفهوم الإيجاز وهو معيار كمي يربطه بالمتلقي كما دأب على ذلك البلاغيون من قبله كالرمانى مثلا حيث أن الإجراء يتم اعتمادا على "اتساع نفس السامع في الظن والحساب حيال النتائج الغامض لأن كل معلوم هين لكونه محصورا" (13) وهذا المنظور التأويلي الذي يؤسس لفكرة الغموض الأدبية كمييار للشعرية مناطقها عنده اختيار الوحدة اللفظية وذلك حين "يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى". (14)

2- معايير التأليف:

ليس هذا الفصل بين المستويات إلا إجراء منهجيا وإلا فإن اللفظ مرتبط بالتركيب ولا يكون التأليف إلا عاقبة للاختيار اللفظي. ولذا فلا غرابة أن تلتبس في هذا المستوى معايير لفظية بأخرى تأليفية يزيد من ترابطهما اعتبار المخاطب ورعاية الذائقة السمعية عنده.

يمكن استجلاء معايير التأليف ابتداء من تفرقة التكوينية (15) بين النثر والشعر جريا على ترسيخ إجراء الصياغة كعملية يتعلق بها الإبداع بصورة جوهرية،

فالكلام النثري إذا أخذه الشاعر "وسلك الوزن وعقد القافية، تألفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته" (16)، بينما كان على صفته النثرية منشورا في الأسماع متبددا فيها (17).

وبهذا تكون الخاصية البنيوية للنثر معيارا لتأخره وتكون الخاصية ذاتها للشعر معيارا لتقدمه ليس إلا لأن خاصية النثر من منظور المخاطب مجلبة للنسيان وفي الشعر مرسخة للحفظ وانجماع الإدراك من خلال آلية الوزن التي تحول منشور (18) الكلام إلى "قرطة الآذان وقلائد الأعناق وأماني النفوس وأكاليل الرؤوس، يقلب بالألسن ويخبأ في القلوب مصونا باللب ممنوعا من السرقة والغصب" (19).

كما تسند الخاصية الوظيفية للشعر (20) مذهب الشاعر في تقديم الشعر "فقد كان الكلام كله منشورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة وفرسانها الأنجاد وسمحاتها الأجواد لتتهز أنفسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا" (21) فالشحنة المعرفية للشعر لا تبقى في مستوى الإبداع الشخصي بل تنيط به مهمة التكوين السلوكي والحفاظ على الحاضر القومي والذاكرة الماضية ولهذا يطلب من الشاعر جهاز من المعارف التي تمكنه من ضمان هذه الوظيفة التي تتعداه كمبدع إلى مرجع اجتماعي لأن "الشعر أكبر علوم العرب وأوفر حظوظ الأدب وأحرى أن تقبل شهادته وتمثل إرادته.. لأن الشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وجبر وحساب وفريضة واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه ولأنه قيد للأخبار وتجديد للآثار" (22).

هذا من حيث الوظيفة أما من حيث البناء التألوفي فيرى رأي الجاحظ في "أن اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة.. فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي فيها الجاهل والعاقل ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف" (23) وهذا الموقف من الرجل باعتباره مبدعا يعرف تماما أن مجال الإبداع

هو الصياغة والتأليف ويؤكد ذلك وهو يعرض رأي الجاحظ "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان" (24) فقال: "إنه إذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه وعذب النطق به وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافرا ومتباينا عثر حفظه وتقل على اللسان النطق به ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء" (25) والمصادرة على المخاطب واضحة الأثر في نقل المعيار الجاحظي من مستواه التألفي اللغوي إلى مستواه التداولي كما يتلقاه السامع، لذلك تنشأ لدى ابن رشيقي معايير تفرعية على معيار التأليف عند الجاحظ فيكون جهاز مفهومي ينتسب إلى التلقي من خلال اللذة والخفة والقرب الدلالي وسهولة النطق به عند متلقيه، ويكمل الناقد الجهاز المقابل المبني على غياب المعيار الجاحظي فتكون جملة أخرى من المعايير السلبية المنفرعة عن معيار التناظر والتباين هي تعثر الحفظ والنقل والإعراض من المتلقي وعدم الاستقرار في الذاكرة، والجهد واضح في التوليد المعياري من وجهة المتلقي بما ينقل المعيار البنيوي إلى أفق تلقيه بكل ما يعنيه ذلك من انفتاح النص على آفاق أرحب وأوسع. وتنبغي الإشارة إلى أن التأليف هنا يمتد من التأليف الصوتي أو التمثيل الأولي إلى التأليف المعجمي أو التمثيل الثاني وإلى كليهما يشير ابن رشيقي ف"من الشعر ما تتقارب حروفه وتكرر فتثقل على اللسان" (26) ومنه ما "تكررت -فيه- الألفاظ وترددت الحروف حتى صار ألقى يختبر بها الناس ولا يقدر أحد أن ينشده فوق ثلاث مرات إلا عثر لسانه فيه وغلط" (27).

إن مصادرة الناقد على المخاطب جعلته يتشدد في معياريته فيرفض من جهة هذا اللعب بالأصوات والألفاظ الذي ينقل الشعر من وظيفته المعرفية إلى وظيفة التزجية والتسلية والمراهنه على التعقيد، فلا يقبل في مستوى التأليف التركيبي أن ينزع المبدع إجراءات التقديم والتأخير والحذف إذا لم يضمن سلامتها النفعية علم مسبق أو تفهم من المتلقي لأن "من الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل وسهلا غير متكلف ومنهم من يقدم ويؤخر إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر وأما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر

على تعقيده وهذا هو العي بعينه " (28) وهو بهذا الاعتبار للمتلقى يخالف أغلب نقاد عصره ممن جعلوا التقديم والتأخير معيارا لتقديم الشاعر أو تأخير (29) لأنه يستقله ويرى أصالة الشاعر غير متعلقة بهذه الحذقة وإنما توجد أكثر ما توجد في أشعار النحويين (30) فإذا قصده الشاعر كان دلالة على العي وليس على البلاغة والفصاحة (31) ورغم أن هذه المعايير ترتبط بالخلاف النقدي الشهير بخصوص الطبع والصنع هما متعلقان أساسا بمنظور المبدع فهي خصائص تكوينية تعبيرية فإن الناقد ينقل ساحة الخلاف إلى ميدان المتلقى ليثبت أن القول الشعري يخضع أساسا إلى دائرة تواصلية لا يستحوذ المبدع فيها إلا على منصب وحيد وليس فيها فردا صمدا بما يعيد التوازن إلى المعايير التي يمكن على ضوءها إجراء حكم القيمة بالطبع أو الصنعة وهنا يتضح لنا لجوء ابن رشيقي في أعقد مسائل النقد إلى اعتبار المتلقى بما طبع آراءه بالكثير من التوازن والتوفيقية.

ومن منظور البنية الكلية للنص الشعري والذي يتناوله الشاعر ضمن إشكالية المقدمة الاستهلاكية التي تسبق الغرض الشعري فإنه يرى البناء الكلي للنص أو ما يعرف بلاغيا بالترتيب يخضع أساسا لمنظور المخاطب خاصة وهو يمثل الهيئة الممدوحة والمتجه إليها بالمدح مما أمكن ابن التفرقة الهامة بين النص الشعري في دائرة تواصل مغلقة حيث يحتل المخاطب ذاته منصب المخاطب ودائرة مفتوحة يكون فيها المنصبان متباينين مما يعني أن بنية النص الشعري تتغير بناء على مصادرة التلقي ذاتية كانت أو موضوعية متغايرة "فشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمر ذاته من مزح وغزل .. وما أشبه ذلك غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين: يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه وما لم يتكلف له بالا ولا ألقى به، ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محكما معالودا فيه النظر، جيدا ولا غش فيه ولا ساقط ولا قلق" (32). وليست هذه المعايير والتفويض إلا رعاية للمتلقى واحتراما لذائقته وهي غير التكلف الذي يولد الالتباس والغموض ويذهب بالتفاعل المرجو من المخاطب بالنص الشعري وإلا فإن العفوية معيار إيجابي إذا تعلق بالمحتوى الشعري فكان في وروده دالا على التدفق والانهمار الذي يولد معيار الارتجال الذي يعتبر عند الناقد معيارا آخر للتفاضل بين المبدعين (33).

3-معايير الدلالة:

تعتبر جملة المعايير الدلالية أهم التوليدات النقدية لأنها مصب جميع المعايير المتعلقة بالمستويات الأخرى، فسواء كانت معايير المجاورة الصوتية أو الاختيار الصرفي والمعجمي أو التأليف فإنها تلتقي جميعا في تشكيل المستوى الدلالي خاصة وقد سبقت الإشارة إلى التحديد الوظيفي للمنتج الشعري عند الحسن بن رشيق والدور الاجتماعي للشاعر باعتباره مرجعية معرفية وشاهدا على مختلف العلوم المحيطة. ولهذا لا يستغرب وقوفه كناقد لصالح الوضوح وعدم التعقيد والكلفة مع أنه في إشارات أخرى هامة يقف فيها كشاعر لصالح الغموض كخاصية أدبية(34).

فحين يحدد للشاعر معايير التناول الدلالي بقوله "ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضا الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى إلى السامع" (35) نفهم الهم الإبلاغي الذي يهيمن على تصور الرجل فليس الشاعر في النهاية إلا متكلمًا متميزًا في الدرجة وليس في الموضوع بحد ذاته بمعنى أن الشاعر متكلم عالم ذو معارف تتطلب منه حسن التبليغ والوفاء بتمام الوظيفة المنوطة به. ولهذا أيضا تكون الاستعارة وهي إجراء دلالي رئيسي محكومة بمعيار الإبانة فتكون خاضعة للقرب في التشبيه وللمناسبة بين المستعار والمستعار له وكأن مهمة الشاعر ليس إبداع عالم برؤى جديدة بقدر ما الحرص على بقاء حدود هذا العالم مصونة من غير إرباك حفاظا على تماسك الدلالة في ذهن المتلقي. إن الاستعارة وكل إجراء دلالي آخر هدفه "تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له" (36) ولأجل هذه الوظيفة الإبلاغية كان "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة" (37) وهو إذ يورد ذلك يستشهد بالآخر توكيدا للذوق العام حينئذ "فقد قال الحذاق: خير الكلام الحقائق فإن لم يكن فما قاربها وناسبها" (38) لأن الحقائق أقرب إلى التصديق من المتلقي طالما أن صنعة الشعر سرها "معرفة أغراض المخاطب .. ليدخل - الشاعر - إليه من بابه ويدخله في ثيابه" (39).

ويبدو حماس الناقد للوضوح والإبانة محكوما من زاوية نقدية أما من زاوية الإبداع فيظهر موقفه ومعياريته أكثر سلاسة وتقبلا للإغراب الشعري والغموض الأدبي

كما قد له من قبل الجرجاني في أسرار البلاغة وليس في دلائل الإعجاز المحكوم هو الآخر بالمناسبة التداولية كما يقول د. محمد العمري في البلاغة العربية الأصول والامتدادات(40)، إذ يورد ابن رشيق معايير أخرى لصالح هذه الخاصية، خاصة وهو يتموقع بين قضايا الاتساع والغلو والحقيقة والمجاز والصدق والكذب، فالإتساع "أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى"(41).

ولتحقيق هذا المدى التأويلي يحق للشاعر أن يسبر أغوار المبالغة والإفراط كما فعل امرؤ القيس "فزعم - أن الفرس - يرى مقبلا مدبرا في حال واحدة عند الكر والفر، لشدة سرعته، فمثله بالجلمود المنحدر من قمة الجبل فإنك ترى ظهره في النصبه على الحال التي ترى فيها بطنه وهو مقبل إليك ولعل هذا ما مر قط ببال امرئ القيس"(42) بما يعني أن الحقيقة لم تعد حقيقة المرجع الخارجي ولكنها حقيقة مشيدة من خلال المعمار النصي وان النص أصبح كائنا مستقلا بدلالاته عن الإكراهات الواقعية.

من هنا تتقلب المقولة السابقة التي تعتبر المجاز أكثر دلالة على الحقائق إلى مقولة تعتبر المجاز "في الكلام أحسن موقعا في القلوب والأسماع"(43) بل إن التشبيه وهو أقرب الإجراءات الدلالية إلى رعاية المرجع لا ينبغي أن تكون أطرافه كلها متعلقة وإلا لكان المشبه هو المشبه به عينه(44) فيكون التشابه بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة(45).

ويمضي شوطا أبعد في اعتبار استقلال النص بحقيقته الخاصة فيعتبر الاستعارة وسائر إجراءات المجاز ليست للإبانة والإيضاح فقد استعملها العرب "لاتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة، ليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، وإنما استعاروا مجازا واتساعا، ألا ترى أن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك؟ على أنا نجد كذلك أن اللفظة الواحدة يعبر بها عن معان كثيرة"(46) وهذا أوضح موقف نقدي كما يرى د. محمد العمري لصالح الغموض الشعري باعتباره خاصية أدبية إذ لم يعد الإجراء البلاغي محكوما بالوظيفة الإبلاغية بل هو محض تصرف إبداعى ينبع من إرادة

شاعرة وتصرف فني. فإذا تم هذا الاعتبار لم يعد النص الشعري معنيا بمقولة الكذب وحمولتها الأخلاقية بل إن "الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه وحسبك ما حسن الكذب واغتر له قبحه" (47)، وما يتبقى من الإبداع لو بطل المجاز والمبالغة إلا أن يبطل التشبيه وتعاب الاستعارة وكثير من محاسن الكلام (48).

خاتمة:

لا يمكن أن تعبر هذه النظرة العجلى عن كل ما عند الحسن بن رشيق من معطيات نقدية كما أنها لا تعتبر استنفادا لمنظور في المقاربة شديدة الحيوية والحركة ولذلك فإنني ملزم بإعادة التنقيب والحفر في أصول هذا المبدع والناقد لربطه بالسياق الذي سبقه والذي تلاه فبهما فقط يمكن للتراكم المعرفي أن يبين وأن يفيد أما الاجتزاء والاقتطاع فليس إلا للتمهيد والتمثيل وهو ما ندبت له هذه الإطلالة نفسها.

الهوامش:

- 1- ميشال فوكو، حفریات المعرفة، ص 15.
- 2- السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 17.
- 3- Pierre Guiraud. La stylistique. P 61
- 4- op.ct. P 100
- 5- op.ct. P 40
- 6- محمد العمري، البلاغة العربية، ص 30.
- 7- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 115.
- 8- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 124
- 9- المرجع نفسه، ج1، ص 127.
- 10- المرجع نفسه ، العمدة، ج1، ص 125
- 11- المرجع نفسه ، العمدة، ج1، ص 127
- 12- المرجع نفسه ، العمدة، ج2 ص 69.
- 13- المرجع نفسه ، العمدة، ج1، ص 251.
- 14- المرجع نفسه ، العمدة، ج2 ص 93
- 15- Jean cohen. Structure du langage poétique. P 09
- 16- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 20.

- 17- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 19
- 18-Molino et Gardes-tamine. Introduction à l'analyse de la poésie. P 09/10
- 19- ابن رشيق، العمدة، ج1ص 20
- 20-Tzvetan Todorov. Littérature et signification. P 115
- 21- ابن رشيق، العمدة، ج1ص 20
- 22- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 196/195
- 23- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 127
- 24- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 127
- 25- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 127
- 26- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261
- 27- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261
- 28- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 260/259
- 29- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261.
- 30- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261.
- 31- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 261.
- 32- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 199
- 33- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 129
- 34- محمد العمري، البلاغة العربية، ص 329
- 35- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 69
- 36- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 290
- 37- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 266
- 38- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 60.
- 39- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 199.
- 40- محمد العمري، ص 329 وص 352.
- 41- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 93
- 42- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 93.
- 43- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 266
- 44- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 286
- 45- المرجع نفسه ، العمدة، ج1ص 268

- 46- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 284
- 47- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 22/21
- 48- المرجع نفسه ، العمدة، ج1 ص 55.

فهرس المحتويات

تقديم المشروع 2

القسم الأول: قضايا في النص الشعري الجزائري

* خطاب الانتماء في النص الشعري الجزائري المعاصر سنوات الستينيات
مقاربة تحليلية.

د. ضيف عبد المالك 5

* وعي الذات فرص ضائعة وأفق مفتوح. (حول الهوية في الشعر الجزائري
الحديث من خلال مفدي زكرياء لوصيف عثمان).

د. عباس بن يحيى 20

* تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء

أ. حجاب عبد اللطيف 52

* تفعيل الخيال في القصيدة الشعبية الجزائرية

د. بولنوار علي 62

* التكرار وقيمتة الأسلوبية في شعر "الأخضر فلوس"

أ. عمار بلقريشي 71

* المحلي والقومي في "وردة الأهوال" ديوان الشاعر عمارة بوجمعة

أ. محمد الصديق بغورة 78

* شعرية المكان وهندسة المعنى دراسة في الفضاءات الملحمية وجماليات
الجغرافيا الشعرية في إلياذة الجزائر

أ. جمال مجناح 90

القسم الثاني: شعرية السرد الجزائري

* إشكالية تصنيف القصص الشعبي الجزائري

أ. ناصر عبد العزيز 119

* الرواية و النص التاريخي نحو منهجية جديدة لكتابة التاريخ روائيا

رواية "ألف عام من الحنين" "لرشيد بوجدره" أنموذجا

د. فتحي بوخالفة 133

القسم الثالث: الشعرية في النقد الجزائري القديم

* عبد الكريم النهشلي المسيلي و مرحلة التأسيس للنقد الأدبي الجزائري

د. مصطفى البشير قط 197

* مقاييس الشعر عند الحسن بن رشيق

د. جمال حضري 206

فهرس المحتويات 218

