الشعر الجزائري الحديث بين الثابت التراثي والمتحول البنيوي

Modern Algerian poetry between the traditional constant and the structural transformation

حسين خالفي *

جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية-الجزائر hocine.khalfi@univ-bejaia.dz

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2022-10-07	2022-11-28	2023-06-11

ملخص: يقدم البحث قراءة لمسار الشعر الجزائري الحديث منذ الأمير عبد القادر إلى غاية بداية انتشار الشعر الحر في منتصف الخمسينات. حيث ارتبط الشعر طيلة هذه الفترة بمرجعيات تراثية، خاصة المرجعية الدينية والصوفية، وهي التي مكنته من تحقيق شعريته الخاصة، شعرية تستعيد التراث بطرق متفاوتة، يبدو فيها التراث كثابت في القصيدة، حتى عندما حدث التحول البنيوي للقصيدة، وانتقلت من الشعر العمودي إلى الشعر الحر، حيث كان للتراث الصوفي حضورا خاصا في التجارب الشعرية الجزائرية نظرا لمحمولاته اللغوية والرمزية التي تناسب جماليات القصيدة.

كلمات مفتاحيّة: الشعر الجزائري؛ التراث؛ التصوف؛ الإحياء؛ الحداثة.

Abstract: The research provides a reading of the course of modern Algerian poetry from Emir Abdelkader until the beginning of the publication of free poetry in the mid-fifties. Throughout this period, poetry was associated with heritage references, especially Sufism, which enabled it to achieve its own poetry, a poetry that restores heritage in varying ways, in which heritage appears as a constant in the poem, even when the structural transformation of the poem occurred, and it moved from vertical poetry to free poetry, and the mystical heritage was A special presence in the Algerian poetic experiences due to its linguistic and symbolic loads, appropriate to the aesthetics of the poem.

Keywords: Algerian poetry; heritage;mysticism; Renaissance; modernity.

* المؤلف المرسل

1- توطئة: حول حاجة الشعر للتراث: يخضع تطور الأدب وأجناسه لمنطق التطور الحلقي، أي أنه يتم عبر عدة مراحل وفي محطات كثيرة، لهذا فأي ظاهرة أدبية لن تكون البتة وليدة اللحظة الراهنة والآنية، بل هي بالضرورة ابنة الأمس والماضي، مهما كانت مبالغة في التحديث والتجديد أو حتى القطيعة، وسوف يكون هناك دائما خيط رفيع يربطها بالماضي، أي بالتراث.

وفق هذا التصور يبدو أن استحضار التراث في القصيدة أو النص عموما، قدر محتوم للشاعر أو الكاتب، لا مناص منه، ولا مهرب منه إلا إليه، خاصة إذا كان المقصود هنا هو التراث الشعري العربي، نظرا لقيمة وأهمية هذا التراث من ضمن عدة نصوص وأنساق ثقافية، حيث يمكن أن يلعب الشعر دورا مركزيا وحاسما في الثقافة العربية، وهو الدور الذي لعبه فعلا، ليوصف بأنه ديوان العرب وعلمهم الذي لا علم لهم غيره.

كما ارتبط هذا الشعر ارتباطا وثيقا بالحياة النفسية للإنسان العربي وحضارته الشرقية، طوال عدة عصور أدبية متتالية، تطورت فيها الحياة العامة وخضعت لمختلف التغيرات الثقافية المستجدة، وبقي الشعر ثابتا من ثوابت هذه الثقافة، وتشكل على مر العصور ركام شعري تراثي، أصبح يشكل مرجعا أثيرا لشعراء العصر الحديث والمعاصر.

ولم يخل طيلة هذه العصور من تطور حلقي خاضع لتطور الحياة العامة، بداية بالشعر الجاهلي الذي أثار بحكم طبيعته البيانية شكوك الدارسين –ومنهم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين[1]–حول مرجعياته ومراحل تطوره، أي حول ماضيه وتراثه الذي تطور منه، ليبلغ ما بلغه من بيان، وهذا ما لم يثر حول تراث العصور اللاحقة (صدر الإسلام، العصر الأموي، العصر العباسي، وعصر الانحطاط)، لأن تراثها موجود ومرجعيتها معلومة، مقارنة بالشعر الجاهلي.

وبالتالي فقد انثالت وتتالت التجارب الشعرية متلاحقة يتناسل بعضها من بعض ويحاكي بعضها بعضا، وشكلت في الأخير تراثا شعريا ثرا للعصور اللاحقة (الحديث والمعاصر)، وقد اتخذ الشعراء مواقف عديدة من هذا التراث، تراوحت بين المحاكاة والانصهار في النماذج القديمة، وبين إعلان القطيعة مع هذا التراث، ومحاولة التجديد وإعادة النظر في القصيدة العربية التراثية، وموقف ثالث عقلاني يتوسط الموقفان، ويحاول رأب الصدع وتجسير الهوة بين التراث والتجديد.

يبدو جليا أن المرجعيات التراثية المتصلة بالشعر خصوصا، لا يقف دورها فقط على تناسل التجارب الشعرية، وإنما يمكنها أن تسهم في منح هذه التجارب هويتها الثقافية والأدبية الحقيقية، وليست الهجينة، وتمنحها قوة الثبات والصمود عندما تتجاذبها مختلف الهويات الغيرية، التي انفتحت عليها الشعرية العربية لتستفيد منها في التجديد والتحديث وتنويع المرجعيات، وهذا ما يمكن ملاحظته ابتداء من ميلاد الشعر المرسل ثم الحر وشعر التفعيلة، وهي أشكال تبدو في الظاهر أنها تعلن القطيعة مع التراث الشعري العربي بمجرد إعلانها القطيعة مع القصيدة العمودية، الموزونة والمقفاة، لكنها في الواقع لم تكن سوى قطيعة مع الأشكال التراثية، بينما لم تعلن القطيعة في ما يخص المضامين، بل بالعكس فقط توغلت وعمقت بحثها الجينيالوجي، وأماطت اللثام عن هويات ثقافية وتاريخية أعمق بكثير، تكشف عن تعدد في الهويات الثقافية وتنوع فيها.

انطلاقا من هذه النظرة يفترض أن الاستعانة بالتراث واستحضاره في مختلف التجارب الشعرية، قد يشكل الثابت الوحيد والمشترك بين هذه التجارب، بينما خضعت البنى الشعرية للتطور والتحول. وانطلاقا من هذا نطرح إشكالية تعالق الشعر الجزائري الحديث والمعاصر بالتراث الشعري العربي؟ وهل يشكل استمرارا طبيعيا له أم هو توسيط أم قطيعة؟ وما مدى تعالق التجارب الشعرية الجزائرية فيما بينها؟

2- مسارات وتجارب الشعر الجزائري الحديث:

1.2 حركة الإحياء الشعري: بين التراث الشعري والديني والصوفي: ترتبط حركة الإحياء الشعري في الجزائر -وكذلك عربيا- بشعر الأمير عبد القادر الجزائري (1807-1883)،[2] الذي كان سباقا إلى الإحياء الشعري عربيا، رغم أن كتب التأريخ الأدبي تربط الإحياء بمحمود سامي البارودي، بينما قد أثبت بعض الدارسين، أسبقية الأمير إلى هذا في وقت مبكر من القرن التاسع عشر. وقد تمكن الباحث محمد بشير بويجرة في كتابه: الأمير عبد القادر: رائد الشعر العربي الحديث، أن يثبت أسبقية الأمير إلى التأسيس لمدرسة الإحياء في الشعر العربي، وهذا من خلال عقد موازنة بسيطة بينه وبين محمود سامي البارودي، انطلقت هذه الموازنة أولا من البعد الزمني والتاريخي، وركزت عليه للتدليل على ريادة الأمير لحركة الإحياء الشعري عربيا، حيث إن الأمير ولد سنة 1807 بينما ولد البارودي سنة 1839، والتاريخ الأدبي يعتمد على التراتبية الزمنية، وبالتالي فتجربة الأمير الإبداعية أسبق، ومن باب الإنصاف أن يعتبر هو الرائد وليس البارودي، أو على الأقل أن تذكره كتب التاريخ الأدبي العربي مع رواد الإحياء الشعري. كما عقد بويجرة موازنات بين أشعارهما، ووقف على مواطن التجديد في شعر الأمير، وهي كثيرة ولا ينكرها سوى جاحد، مما يعني أن تجربته الشعرية لا تقل قيمة عن تجربة البارودي البتة، خاصة في توجهه المحافظ وإحيائه لتقاليد القصيدة العربية القديمة.

أسهم الأمير في إعادة بعث تقاليد القصيدة العربية القديمة بشكلها ومضمونها، أي وزنا وعروضا ولغة وتصويرا وهيكلة وبناء، وتطعيمها بما تيسر له من خصائص جديدة اقتضتها ظروف النهضة، التي اقتضت في عمومها العودة إلى التراث كملاذ ثقافي وحضاري، يثبت تجذر الهوية الأدبية الجزائرية عبر التاريخ، ويقاوم سياسة التدمير الممنهج للهوية الثقافية الذي اعتمده الاستعمار.

اعتمد الأمير على معجم شعري ثري بروافده التراثية، الممتدة إلى العصر الجاهلي والعصور التي تلته (صدر الإسلام، العصر الأموي، العصر العباسي، وصولا لما سمي بعصر الانحطاط الذي ولد الأمير أثناءه)، ويغلب على معجمه اللغوي بالدرجة الأولى ألفاظ القرآن الكريم، الذي حفظه الأمير صغيرا، واستعاد ألفاظه ومعانيه وأساليبه شعرا، ومظاهر هذا كثيرة في شعره.3 كما أنه تأثر وحاكى الشعراء العرب في اقتباس معجمهم ومعانيهم وأساليبهم، فحاكى عمرو بن كلثوم وعنترة والمتنبي، وغيرهم، كما نحى منحى شعراء صدر الإسلام في استهلالهم القصائد بحمد الله، تعظيما لشأنه وإجلالا لقدره، وختم القصائد بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، كما استعان في نظمه بمعجم لفظي مستمد من الدين الإسلامي،[4] وهي التقاليد التي شاعت وانتشرت بعد الأمير في القصائد الشعبية، وأصبح ركنا ثابتا في هذه القصائد التي كانت تنظم بالعامية، وحافظ معظمها على تقاليد القصيدة العربية.

تنوعت تجربة الأمير الشعرية وانفتحت على معظم الأغراض الشعرية التي عرفتها القصيدة العربية كالفخر والحماسة، لكن فخره كان دائما بنسبه الشريف المتصل بالنبي صلى الله عليه وسلم، أو يفخر بقومه ووطنه، وبالتالي لم يكن فخرا ذاتيا مبالغ فيه، ونظم في الغزل، لكنه تغزل بزوجه أم البنين غزلا عذريا لا فحش فيه، بل كان غزله روحيا في صدق عاطفته وصفاء قريحته، وهذا راجع إلى تربيته الروحية والدينية التي نشأ عليها فأثرت في غزله وشعره عامة، وهي التربية التي جعلته يتحاشى بعض الأغراض كالهجاء والرثاء،[5] بالإضافة إلى نظمه قصائد في الوصف والمساجلات.

يغلب على شعر الأمير قصائد الزهد والتصوف مقارنة بالأغراض الأخرى، وهذا ما يمكن إثباته أولا بعملية إحصائية بسيطة، فقد بلغ عدد قصائد التصوف التي وردت في ديوانه ثمان قصائد[6]، تضاف إليها ثلاثة عشر قصيدة ذكرت في كتابه: المواقف،[7] مما يعني أن مجموع قصائد التصوف التي نظمها ووصلت إلينا هو إحدى وعشرون

قصيدة بمائة وأربعة وثمانون بيتا، وهو ثاني أكثر الأغراض ورودا بعد قصائد المناسبات، وهي ليست غرضا واحدا بل تجمع عدة أغراض، وبالتالي فالرؤية الشعرية الصوفية هي المسيطرة في شعر الأمير مقارنة بالرؤى الأخرى، وإذا جمعناه مع منتوجه الفكري النثري سنجد مؤلفاته تعضد هذه الرؤية، وتؤسس لها فكريا وشعريا وعمليا. وإذ تفعل هذا فهي لا تنفصل عن التراث الشعري والنثري لكبار المتصوفة، كابن عربي الذي استلهم الأمير من كتابه: الفتوحات المكية، كتابه في التصوف الموسوم بـ: المواقف. أما في الشعر الصوفي فقد استوحى الأمير من ابن الفارض غزلياته في الحب الإلهي واستوحى من السهروردي قصيدة: المقتول وهي حائية عارضها الأمير بقصيدة له، حيث تطرق مثله لموضوع الحب الإلهي، كما أن حرف الروي وهو الحاء هو نفسه في كلا القصيدتين، ومعانيهما متشابهة حتى ليظن القارئ أن القصيدتين من نظم شاعر واحد.[8]

إن تأسيس عبد القادر لشعرية تراثية يبدو أنها تبئر رؤيتها على التصوف، جعلته رائدا من رواد الشعر الإحيائي العربي، وهذا لا يعني أنه لم يكن مجددا ومصلحا في الآن نفسه، فتجديده يكمن في تكييفه للقول الشعري وفقا لمتطلبات العصر الذي عاش فيه، فرغم أنه كان تقليديا في توجهه إلا أننا لا نجد له قصيدة استهلها بالوقوف على الأطلال أو بأي نوع من المقدمات الأخرى، كالمقدمات الغزلية والخمرية التي عرفت في التراث الشعري العربي. ورغم أنه عاش تجربة الطلل والرحلة لكثرة أسفاره وتنقلاته، إلا أنه لم يستهل قصائده، كما كان يستهلها أسلافه الشعراء. أما إصلاحه فيكمن في أنه أعاد تداول خطاب المتصوفة إلى الخاصة أو إلى المركز، بعد أن ابتذله الشعراء الشعبيون بقصائدهم، التي كانوا ينظمونها بالعامية، والذين سرعان ما عادوا مجددا من الهامش إلى المركز بمجرد غياب الأمير، واستتباب الأمور للمستعمر الفرنسي الذي تعمد ضرب الثابتين الحضاريين: الدين واللغة، وأزاحهما عن المركز إلى

الهامش، وفتح المجال واسعا أمام بروز النصوص الشعبية. رغم هذا لا يمكننا في هذا السياق إنكار أن للقصيدة الشعبية العامية بلاغتها الخاصة، التي يمكن أن تضاهي في بعض نماذجها بلاغة القصيدة الفصيحة، كما يمكن أن تضاهيها في بعض أساليبها ومميزاتها، خاصة وأن لغتها في تلك الفترة كانت قريبة جدا من الفصحى، ولم يكن قد خالطتها العجمة بعد، كما أن قصائدهم كانت مستمدة في أشكالها ومضامينها من فحول الشعر العربي، واتجه الكثير منها قبل الأمير وبعده نحو محاكاة المتصوفة، لكن عندما اتسعت دائرتهم، وأصبحت تجاربهم تحتل المركز وليس الهامش، وبدأ خطابهم ينحرف وطرقهم تتعدد وتعرف مسارات متفرقة، فقد وجب إيقاف مدها واصلاح مسارها، وهذا ما حاولت جمعية العلماء المسلمين القيام به عندما أنشئت سنة 1931م، بعد قرن ونيف من عبث الاستعمار الفرنسي بمقومات وثوابت الأمة الجزائرية.

2.2 **رمضان حمود: حداثة شعرية مجهضة:** يبدو أن التحديث والتجديد الشعري في الجزائر كان بطيئا جدا، مقارنة بالتجديد في البلاد العربية، رغم أنهما انطلقا في فترات متقاربة جدا، وتحديدا في بداية ومنتصف عشرينيات القرن الماضي، أي بعد نحو قرن من تأسيس الأمير للشعرية الإحيائية، وهذا راجع لعدة عوامل، أهمها على الإطلاق عامل الجماعات والصالونات الأدبية التي كانت موجودة في البلاد العربية، ومنعدمة تماما في الجزائر، مثل مدرسة الإحياء والديوان وأبوللو في مصر والرابطة القلمية في المهجر، وهي الجماعات التي شكلت كيانات أدبية قادت قاطرة الشعر والأدب نحو تجديد أشكاله ومضامينه، وبفضلها استطاعت الشعرية العربية أن تتدرج في تجديدها للشعر، خاصة من ناحية الشكل، فبدأت بالشعر المرسل مع جماعة الديوان، وهو نوع من الشعر ينوع في القافية دون الوزن. ثم الشعر الحر عند جماعة أبوللو، وهو نوع من الشعر الذي حاول التحرر من الوزن والقافية، مع الدعوة للوحدة العضوية للقصيدة عوض وحدة البيت. ثم ظهر شعر التفعيلة في العراق على يد نازك الملائكة أولا، ثم

انتشر بين شعراء العراق كبدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي، وغيرهم، لينتشر بعدها في معظم البلاد العربية، وقد كان نتيجة طبيعية لما سبق أي للشعر المرسل والحر. كما أنه مهد لظهور الأشكال الحداثية المعاصرة كقصيدة النثر والومضة والهايكو.

بينما الحال كان مختلفا تماما في الجزائر، حيث إننا لم نعرف مثل هذه الجماعات الأدبية إلا في فترة متأخرة لما بعد الاستقلال، ولهذا كان التجديد أو بالأحرى دعوات التجديد الأولى نتيجة عبقريات فردية لشعراء فترة العشرينيات من القرن الماضي، ومنهم الشاعر رمضان حمود، الذي يمثل لوحده مدرسة في التجديد والدعوة إليه، حيث حاول تجاوز الشعر الإحيائي ونظرته التقليدية للشعر، ودعا عوضا عنها إلى المضامين الرومانسية التي تسمح بتحرير الشعر من تبعيته للماضي ومن جموده، الذي ضرب الحياة النفسية للرجل الشرقي في مقتل، جراء مغالاته في محاكاته وتقليده للأسلاف، وأسهم دون أن يدري في تهاوي صرح الشعر العربي.

كان الشاعر رمضان حمود (1906–1929) بحق رائدا من رواد التجديد الشعري، يحمل رؤية شعرية جديدة وخاصة به، كما أنه لم يتوقف في دائرة النظم بل كانت لديه نظرته الأدبية، دفعته للدعوة مبكرا للتجديد، وهي الدعوة التي ضمنها في مؤلفاته ومقالاته الصادرة في مجلة الشهاب، خاصة في سلسلة مقالاته الموسومة بـ:" حقيقة الشعر وفوائده" و"الترجمة وأثرها في الأدب"، ابتداء من العدد 22، الصادر سنة 1927. ونشر الجزء الأول من كتابه: "بذور الحياة" سنة 1928، جمع فيه مقالاته المنشورة في الشهاب، والمرحلة الأولى من قصته: "الفتى" سنة 1929، ونشر قصائده في جريدة: (وادي ميزاب) ودوريات أخرى، ولكن لم يمهله القدر لإتمام الجزء الثاني من الكتاب، والمرحلة الثانية من القصة9. فقد توفي سنة 1923، ورغم أن عمره الإبداعي

كان قصيرا جدا إلا أنه كان ثريا، ولا يمكن تجاهله باعتباره يمثل حلقة مهمة في تطور الشعرية الجزائرية.

يتجلى موقف حمود التجديدي من خلال ثورته وهجومه على المقلدين الاتباعيين، الذين ظلوا بعيدين عن عصرهم في نظرتهم للشعر، وفهمهم له، ففي الوقت الذي يشهد فيه الاتجاه الرومانتيكي قمة ازدهاره هناك من الشعراء والنقاد من لا يزالون في مستوى قدامة أو دونه، رغم الفرق الزمني الشاسع بينه وبينهم، فهم لم يزيدوا على ما قاله قدامة في الشعر من أنه الكلام الموزون المقفى. ولم يكتفوا بجمودهم هذا، بل تحاملوا وناهضوا كل مسعى للتجديد، وهو ما دفع رمضان حمود لوصفهم بعبيد التقليد وأعداء الإبداع، وقد وجه سهام نقده كغيره من المجددين العرب إلى أمير الشعراء أحمد شوقي على غرار المويلحي والعقاد وغيرهم، ولم يوجه نقده للتجارب الشعرية الجزائرية لتلك الفترة – وهي أولى بنقده– رغم أنها كانت هي أيضا غارقة في محاكاة النماذج التراثية القديمة، وهذا ما جعل دعوته تبدو مترددة تعوزها جرأة مواجهة الذات.

ينتقد رمضان حمود دعاة التقليد والجمود شعرا فيقول[10]:

أتَوا بِكَلاَمٍ لا يُحَرِّكُ سَامِعـــــاً * عَجُوزٌ "له شطرٌ وشَطْرٌ هُوَ الصَّدْرُ**

وَقَدْ حَشَرُوا أَجْزَاءَهُ تَحْــتَ "خَيمَةٍ"* كَعَظْمٍ رَمِيمٍ، نَاخِرٍ، ضَمَّهُ القَبْــرُ**

وَزُيِّن بِالوَزْنِ، الَّذِي صَارَ مُقْتَفَــى* بِقَافِيَةٍ للشَّطِّ يَقْذِفُهَا البَحْـــــرُ**

وقَالُوا وضَعْنَا الشِعْرَ لِلنَّاسِ هَادِياً*ومَا هُوَ شِعْرُ سَاحِرٌ. لاَ. وَلاَ نَثْــر**

وَلكِنَّهُ نَظْــمٌ وقَوْلٌ مُبَعْثَــــرٌ ***كَذِبٌ وَتَمْوِيهٌ بِهِ يَمُوتُ الفِكْـــــرُ

ثم يبين طبيعة الشعر الذي يدعو إليه فيقول[11]:

فَقُلْتُ لَهُمْ لَمَّا تَبَاهُوا بِقَوْلِهِـــــمْ * أَلاَ فَاعْلَمُوا أَنَّ الشُّعُورَ هُوَ الشِّعْرُ**

وَلَيْسَ بِتَنْمِيقٍ وتَزْوِيــقِ عَــارِفٍ ***فَمَا الشِّعْرُ، إلاَّ مَا يَحِنُّ لَهُ الصَّدْرُ

فهذا خرير الماء، شعر مرتـــل*وهذا غناء الحب، ينشده الطـير**

وهذا زئير الأسد، تحمي عرينهـــا * وهذا صفير الريح، ينطحه الصخر**
وهذا قصيف الرعد في الجو ثائر ***وهذا غراب الليل، يطرده الفجر
فَذاكَ هُوَ (الشِّعْرُ الحَقِيقُ) بِعَيْنِهِ* وَإِنْ لَمْ يَذُقْهُ الجَامِدُ، المَيِّتُ، الغِرُّ**

تبدو هذه الأبيات الشعرية بمثابة البيان الشعري، الذي يعلن ميلاد القصيدة الرومانسية بكل ما تحمله من تجديد، ابتداء من تحديدها للشعر كتعبير عن الوجدان والشعور والنفس التواقة للتحرر واعتناق الطبيعة والفرار إليها، ولا تختلف دعوته هذه عن دعوة العقاد وشكري والمازني في جماعة الديوان، أو دعوة أبو شادي في جماعة أبوللو، وقد تمثل هذا التجديد شعرا كما تمثله فكرا ونقدا، وهذا من خلال ما كتبه من مقالات ومنها مقاله: " الشعر والشاعر " الذي ورد في كتابه: " بذور الحياة"، حيث يؤكد ضرورة الانتقال بالشعر إلى الطابع الوجداني وتحريره من التقليد والمحاكاة وسلطة العقل، يقول معرفا الشعر: «الشعر وحي الضمير وإلهام الوجدان »، «الشعر موج متدفق يقذفه بحر النفس الطامي»، «الشعر تموجات روحانية، تخترق القلوب الحية»، «الشعر أنفس هدية تقدمها الطبيعة الهادئة إلى القلوب الكبيرة».[12]

يبلغ رمضان حمود أقصى حدود التجديد، عندما يذهب إلى القول إن الشعر بالنسبة إليه ليس وزنا وقافية فقط، (أي أنه ليس شكلا فحسب)، ولكنه شعور وإحساس صادق ما يجعله قريبا جدا من الوحي، (أي أنه مضمون بالدرجة الأولى)، فلا يقف عند مجرد التنظير لرؤيته الجديدة بل يثبتها شعرا من خلال تجريبه نظم منظومة في الشعر المرسل، حيث تتحرر القصيدة من القافية أولا، فالقافية بالنسبة إليه هي إحدى الأغلال الحديدية التي كبلت الشعر وحرمته من التطور، وقد نظم مقطوعة في سبيل إثبات أن الشعر قادر على التحرر من القافية، يقول[13]:

بكيت، ومثلي لا يحقّ له البكا ***على أمة مخلــوقة للنـــوازل
بكيتُ عليها رحمة وصبابــة ***وإني على ذاك البكا غير نــادم

ذرفت عليها أدمعاً من نواظر* تساهر طول الليل ضوء الكواكب**

ثم يتحرر في مقطوعة أخرى من الوزن، مبشرا ببدايات الشعر الحر، الذي سيتأجل ظهوره في الجزائر إلى غاية سنة 1955، على يد أبي القاسم سعد الله، يقول حمود[14]:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان
ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان
أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كبارا
أنت يا قلبي مكلوم ودمك الطاهر يبعث به الدهر الجبار
ارفع صوتك مرة بعد مرة
وقل اللهم إن الحياة مرة
أعني اللهم في اجتراعها
وامددني بقوة فإني غير قادر على احتمالها.

مازج رمضان حمود في بعض قصائده بين مقاطع شعرية عمودية ومقاطع حرة، كما هو الأمر في قصيدة: يا قلبي، التي اقتطعنا منها المقطع السابق، والتي تضمنت ستة مقاطع مناصفة بين الشعر العمودي والشعر الحر.

نخلص في الأخير إلى أن ثورة رمضان حمود الشعرية والأدبية حاولت أن تكون متكاملة، حيث إنها لم تتوقف عند حدود التجديد في المضامين فحسب، بل في الشكل أيضا، وحاول حمود تجاوز المفهوم العروضي للشعر، وعوضه بمفهوم أكثر تعبيرا عن التجربة الرومانسية الجديدة، مفهوم يأخذ بعين الاعتبار تجديد الرؤية الشعرية بكل عناصرها، ابتداء من ضرورة تغيير اللغة الشعرية والصورة الشعرية، مرورا بالدعوة للوحدة العضوية للقصيدة، عوض وحدة البيت الموروثة من التراث الشعري العربي، ووصولا إلى ابتكار وتبني أشكال شعرية متحررة من قيود القصيدة التراثية، خاصة الوزن والقافية، وبدعواته هذه يكون قد سابق المشارقة في ذلك، فرغم أن العقاد كان من دعاة

التجديد، إلا أنه بدا متحرجا من التجديد في بعض المسائل المتعلقة بالتجديد في الوزن والقافية، بحكم أنها قوام القصيدة العربية، بيد أننا وجدنا رمضان يختزل المراحل مكرسا شعرا مرسلا وشعرا حرا، رغم أنه لم يسمهما.

تجدر الإشارة إلى أنه رغم اندفاع حمود وثورته التجديدية، إلا أن السياق العام أجهض هذه المحاولة الجادة، ووأدها بمجرد أن ولدت، جراء عدة عوامل منها ما هو خارجي خاص بالسياق العام، ومنها ما هو خاص برمضان حمود كشاعر/ناقد، ينتمي إيديولوجيا للحركة الإصلاحية التي كانت في أوج نشاطها في تلك الفترة، وقد آمن حمود بأهدافها لهذا فتجديده خضع لشروط الحركة الإصلاحية، وهذا ما أعلن عنه صراحة في إهداء كتابه: «بذور الحياة»، الذي أهداه: « إلى كل أديب يخدم لغة القرآن، إلى كل مجد تحت راية الإسلام، إلى كل من يسعى لإنقاذ شعبه من أنياب الشقاء، إلى كل من وضع حجرة تأسيس في بنيان نهضتنا القومية، أقدم كلماتي هاته كهدية يصحبها الحب والإخلاص».[15]

يبدو الشاعر ملتزما بكل ما كان آمن به الاصطلاحيون، فيما يخص الدعوة الإصلاحية، تحت راية الإسلام وبهدي القرآن الكريم، والالتزام بقضايا الوطن وقضايا الأمة القومية، وهذا لا يعيب الشاعر في شيء، وإنما قد يحرمه من الاستفادة مما دعت إليه الرومانسية كمدرسة أدبية ذات مرجعية غربية، تدعو من ضمن ما تدعو إلى تحرر الشاعر التام من كل الفلسفات والعقائد والعيش في وفاق مع الطبيعة، لهذا يمكن القول إن رومانسية رمضان حمود مقيدة وتقليدية في جوهرها، ولا تختلف كثيرا عن ذاتية ووجدانية وغنائية الشعر العربي القديم، الذي غلبت عليه هذه العناصر الرومانسية التي تسربت إلى الآداب الغربية، وشكلت بها مدرسة أدبية مناهضة للكلاسيكية، ثم عادت بصيغتها الغربية وأثرت في الشعر العربي، ورغم أنها لم تؤثر في الشاعر بطريقة مباشرة، بل ربما عن طريق شعراء العرب المجددين، وتأثيرها كان محدودا ومشروطا

بإيديولوجيا وشروط الإصلاح، وهذا الالتزام قد يعيب التجربة الشعرية بأن يبعد الشعر عن الاشتغال بجمالياته الخاصة، لينهمك في مسائل الالتزام الشعري بقضايا الإصلاح الاجتماعي والديني، وبالتالي يبقي الشعر في دائرة المحاكاة والتقليد والاتباعية.

3.2 شعرية القصيدة بين الإصلاح والثورية: عرف الشعر الجزائري ما يشبه الانتكاسة والنكوص إلى الشعرية التقليدية حتى بعدما حاول حمود دفع الجمود عنها، حيث لم تفد الحركة الإصلاحية التي قادتها جمعية العلماء المسلمين (أنشئت سنة1931) الشعر والأدب عموما، بقدر ما حاولت تكبيلهم، بأن حولتهم إلى أدوات للإصلاح وصورا من صور الالتزام الاجتماعي والأخلاقي، حيث لم يعد الشاعر يأبه بجماليات القصيدة، بقدر ما يهيئ الشعر لأن يؤدي دورا أو رسالة اجتماعية أو سياسية ما، وفق نظرة سلفية تحمل شعار: "لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها". حيث لم يكن الأدب هدفا بالنسبة للجمعية بقدر ما كان وسيلة للإصلاح، فكان أن حطمت ذاتية الشاعر، وفرضت عليه التعبير عن روح الجماعة التي ينتمي إليها، وأعادت الشعر إلى نقطة الانطلاق الأولى، ولم يفد شيئا من دعوات رمضان حمود ومبارك جلواح وغيرهم من الذين أمنوا بالتجديد في إطار ما تتيحه الرومانسية، التي حررت الشعر من العقل والالتزام وسلطة الجماعة، وأفضى بهم الأمر إلى ترجيح كفة الإصلاح وسقطت دعواتهم التجديدية، أمام حركة ترى أن الإصلاح يتم بالرجوع إلى الماضي التليد واستنساخ نماذجه، وهذا قد أفاد المجتمع فكريا وثقافيا وسياسيا واجتماعيا، ولكنه لم يفد الشعر كثيرا.

يذهب واسيني الأعرج إلى القول بأن القصيدة الإصلاحية قد سارت على نفس الوتيرة التي سارت عليها القصيدة العربية القديمة، على الأقل من حيث شكلها العام، فالشعرية الإصلاحية لم ترق لدرجة أن تغير معها بنية القصيدة، وتحدث تغييرا في ذاتها، وعوض هذا غرقت في توفيقية سياسية وثقافية، اعتمدت على ثنائية الإصلاح

الاجتماعي والتجديد في الموضوعات، مع الإبقاء على الأشكال البنيوية للقصيدة العربية القديمة.[16]

وبالتالي فقد أجهضت محاولة رمضان حمود تحرير القصيدة من بنيتها التقليدية، والتحليق بالشعر في أجواء يتحرر فيها من الشكل المتحجر للقصيدة، لكنها من جهة أخرى قد وطدت علاقتها أكثر بالتراث الشعري العربي، على الأقل من ناحية البنية الشكلية، أما من ناحية المضمون فقد كانت تختار ما يناسب مشروعها الإصلاحي. ومن أبرز صور الاختيار موقف الإصلاحيين من الشعر عامة، وهذا من خلال موقفهم من شعر الغزل مثلا، وهذا ما يبدو في قول الشيخ الطيب العقبي:

دع ذكر سلمى وسعاد وانهض لإصلاح البلاد

وهو الموقف نفسه الذي يتخذه ابن باديس من الغزل في قوله:

ودع غزلا للغانيات فطالمـــا*سلا عن وصال الغانيات نبيل**

فديدني الآداب والعلم مقصدي* ولازلت في نيل المعاني أجول**

ويعبر اللقاني بن السائح عن الموقف نفسه بقوله:

ألا فدع التغزل في غوان * فتلك طبيعة المستهترينا**

فمن صوت البلاد لنا نداء ***يكاد المرء يسمعه أنينا

ويتخذ محمد السعيد الزاهري في قصيدة: الشاعر الموقف ذاته، قائلا:

إذا كان عشق في المها وهيام ***فلي في بلادي دونهن غرام.[17]

يفسر النقاد– ومنهم واسيني الأعرج– هذا التوجه الذي اختاره الاصطلاحيون في الشعر، إلى أنهم بدعوتهم لترك الأغراض والموضوعات الشعرية، التي يعتبرونها غير مناسبة للإصلاح الشامل الذي تبنوه في مشروعهم، وعلى رأس هذه الأغراض غرض الغزل، فدعوا الشعراء لتركه وتبني موضوعات أكثر جدية والتزاما بقضايا الوطن، لكنهم بهذا الفعل يحرمون الشاعر من التعبير عن ذاتيته ويدعونه إلى الموضوعية والالتزام

والالتفاف حول قضايا المجتمع، بدل الانشغال بالغزل الذي يعبر عن استهتار وانحلال الشاعر أخلاقيا في نظرهم.

لكن لو أنهم ركزوا على مداركهم الشعرية بمثل ما ركزوا على مشروعهم الإصلاحي، لعرفوا أن الشعر سلاح، قد يكون الغزل أشد أغراضه فتكا، ولم يدركوا أن التغزل بسلمى وسعاد قد يكون طريقا رمزيا للتغزل بالوطن المحتل آنذاك، ولو كان الغزل يدنس الأخلاق مثلما فهموا وادعوا، لترك النبي صلى الله عليه وسلم صحابته من المهاجرين والأنصار يقطعون رأس كعب بن زهير، المهدور دمه أصلا بسبب هجائه للرسول صلى الله عليه وسلم، قبل أن ينشد في حضرة المصطفى صلى الله عليه وسلم قصيدته التي يستهلها بقوله:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ * مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفــدَ مَكبـــولُ**

وَما سُعادُ غَداةَ البَينِ إِذ رَحَلوا * إِلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ مَكحولُ**

وقد دفع ذكر سعاد النبي صلى الله عليه وسلم لأن يكف سيوف صحابته عن عنق كعب بن زهير، ويعفو عنه، ويلبسه بردته، ولقبت القصيدة بالبردة بسبب هذا،[18] لأن النبي صلى الله عليه وسلم أدرك ببديهته اللغوية سر ورمزية سعاد في القصيدة، وفهم مقاصد الشاعر من غزله، وهذا ربما ما لم يفهمه الاصطلاحيون وينتبهوا إليه، رغم أن فكرهم كان سلفيا.

كما أن الغزل كثيرا ما كان سبيلا للشعراء المتصوفة ليرمزوا به للمحبة الالهية، ومنهم ابن الفارض مثلا، الذي لا يكاد القارئ أن يتبين مقاصده الرمزية في قصائده التي تبدو في ظاهرها غزلية، إلا أنها في باطنها في الحب الإلهي، وقد سقنا هذا الحديث لبيان ما للغزل من رمزية وجمالية، غابت عن نظرة الإصلاحيين، الذين أعطوا الأولوية في الشعر للموضوعات التي تظهر التزاما بقضايا المجتمع الجادة، وأرجئت مسألة الرمزية والجمالية في الشعر، الذي أرجعوه لنقطة الانطلاق برفضهم الأغراض

المعبرة عن ذاتية الشاعر ووجدانه وحياته النفسية الخاصة، التي يرهنها في الإطار الإحيائي والإصلاحي للجماعة التي ينتمي إليها، رغم ما لهذا التوجه من خطر على الشعر والشاعر معا، أما التصوف والطرقية فقد حاربوها، أو بالأحرى حاربوا انحرافها الناتج عن انتشارها بين الطبقات الشعبية فأسيء فهمها واستخدامها فانحرفت بها السبل، مما دفع الجمعية لمحاربة انحرافاتها، لهذا عدمنا التوجه الصوفي عند كبار شعرائها كأبي اليقظان ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا، بل إنهم حاربوه أيضا تماشيا مع أهداف الجمعية، وبالمقابل نجدهم يهتمون في شعرهم بالجانب الديني، سواء من حيث الاغتراف من المعجم الديني، أو من حيث التناص مع النص القرآني أو التراث التاريخي، خاصة المرتبط منه بالتاريخ الإسلامي، ذلك أن شعرهم كان يدور حول الثوابت الثلاثة للهوية الجزائرية، وهي: الدين واللغة والوطن.

غلب على شعر هؤلاء المضامين الثورية التي كانت مناسبة لتلك الفترة، كما أن معظم الشعراء قد استطاعوا التملص من قيود الإصلاح والتحرر نسبيا من القصيدة التقليدية، فلم يجد محمد العيد آل خليفة حرجا في نظم قصيدته الغزلية: أين ليلاي؟ رغم ما أثارته من لغط نقدي آنذاك، إلا أن محمد العيد قد أثبت من خلالها أن لا شيء يقف أمام تدفق التجربة الشعرية الحقيقية. كما استطاع شعراء الإصلاح التجديد في الشعر على الرغم من صفة التقليدية التي يوسم بها شعرهم، فقد استطاعوا أن يتجاوزوا غنائية الشعر العربي والجزائري إلى التبشير بالشعر الموضوعي ونظموا شعرا مسرحيا وملحميا، فقد نظم محمد العيد مسرحية شعرية عنوانها: بلال بن رباح، ونظم مفدي زكريا ملحمة أدبية سماها: إلياذة الجزائر، وفيها استعاد مختلف حقب التاريخ الجزائري، رغما احتفاظهما بلغة شعرية تقليدية اغترفوا ألفاظها من المعجم اللغوي التقليدي، إلا أن نظمهما للشعر الموضوعي أتاح لهما التجديد في الصور الشعرية وتحقيق الوحدة العضوية للقصيدة وتجاوز وحدة البيت، خاصة وأن الوحدة العضوية هي من مقتضيات

بناء القصيدة سواء كانت ملحمية أو مسرحية، وسمح لهما هذا بالتجديد وفق مقتضيات ومتطلبات الإصلاح.

4.2 **القصيدة الحرة: ثورة البنية الشعرية:** عادة ما يعمد الدارسون إلى التأريخ لأول قصيدة في الشعر الحر بقصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله، التي استهلها كالآتي[19]:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

إذ أنا اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف الأرياح وحشي النضال

صاخب الشكوى، وعربيد الخيال.

سنة 1955، أي أنها تأخرت بنحو عشر سنوات عن نظيرتها المشرقية، وانطلقت بعد نحو سنة من اندلاع الثورة التحريرية في الجزائر، لهذا يحلو للبعض، ومنهم سعد الله، تفسير هذا بأنها ثورة شعرية موازية للثورة التحريرية، أو بمعنى آخر فهي تمثل للثورة في تجلياتها الشعرية التي مست الشكل الشعري وبنية القصيدة، وفسرت الحركة ككل على أنها الفارس المنقذ للشعر العربي من الرتابة والإملال والجمود.[20]

يذهب أبو القاسم سعد الله، وهو رائد هذه الحركة الشعرية بعد 1955، إلى الإعلان صراحة أن هذا التوجه الشعري لم يكن سوى نتيجة لاتصاله بالإنتاج العربي القادم من المشرق، ولاسيما من لبنان، واطلاعه على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية التي حملت على تغيير اتجاهه، ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر.[21] وهو لا يشذ في هذا عن آراء غيره من النقاد الجزائريين كعبد الله الركيبي الذي اعتبر هذا الشعر فرعا من فروع شجرة التجارب المشرقية، ولا يمكن أن

نعزله عنها. وكذلك يتفق معهما صالح خرفي في هذا الرأي عندما ذهب إلى أن الشعر الجزائري لم تعرف تربته الجديدة إلا عندما هبت عليه الرياح المشرقية.[22]

الحقيقة أن ارتباط هذا الشعر الجزائري الجديد بالتجارب الشعرية المشرقية لا يعيبها في شيء، وها أمر طبيعي وبديهي لتجربة شعرية كانت في بداياتها، تتلمس طريقها وتبحث لنفسها عن مرجعية فنية تستمد منها، وتشق طريقها على هديها، بيد أن الادعاء أولا بارتباط هذا الشكل بالثورة التحريرية ومن ثم ربطه بالتأثير المشرقي ادعاء فيه بعض التجني على من زرع بذور الثورة في الشعر الجزائري، ونقصد هنا الشاعر / الناقد رمضان حمود، الذي كان أول من قدم ونظُر لنماذج تجريبية في الشعر المرسل ثم الشعر الحر، رغم ما قد يقال من أن الريادة لا تقاس بقصيدة يتيمة قدمت في سياق تنظيري ونقدي متردد، حتى نربط تجربة الشعر الحر برمضان حمود، حيث لا تصلح قصيدة واحدة بأن تؤسس لنوع شعري ما، لكنها تبقى محاولة جريئة من الشاعر وسط سياق أدبي تقليدي وإصلاحي رافض للتجديد وخصوصا إذا مس هذا التجديد الوزن والقافية، لهذا فقد كان من الضروري إرجاع الفضل لصاحبه ونسب الشعر الحر لرمضان حمود أولا، ثم لأبي القاسم سعد الله الذي كانت تجربته الشعرية بسيطة إذا ما قورنت بتجربة حمود، فقد انشغل أكثر بالدراسات الأدبية والنقدية، ولم يكتب لمسيرته الشعرية الاستمرار، لكنها بالمقابل عرفت استمرارا لدى جيله من الشعراء كأحمد الغوالمي في قصيدته: أنين ورجيع، التي اعتبرها عبد الله الركيبي أولى قصائد الشعر الحر، بالإضافة إلى محمد الأخضر السائحي وأبي القاسم خمار ومحمد الصالح باوية..[23]

لقد سقنا هذا لبيان تناكر ولا تواصل التجارب الشعرية الجزائرية فيما بينها، خاصة في الفترة المعاصرة التي أوجدت القصيدة الحرة، التي بدت منفصلة تماما عن التراث الشعري الجزائري والعربي، وتعاملت معه بمنطق القطيعة، وانشغلت بالبحث عن

مرجعيات وهويات غيرية، عوض النهوض بهويته الشعرية الخاصة، فاستبدل الهدف الإصلاحي والثوري بهدف الالتزام، ليتأجل الهدف الجمالي والفني مرة أخرى، ويفسح المجال لشعرية إيديولوجية تضع المضمون الملتزم نصب عينيها ولا تأبه بالشروط الجمالية والذاتية، وهي شروط ضرورية في الشعر، لا يجب أن تؤجل. لكن ربما ما كان يشغل الشعراء ويهمهم أكثر هو ولوج الشعر نحو مرحلة جديدة عبر بوابة الشعر الحر وشعر التفعيلة، والتي فتحت الأبواب لأشكال يمكن أن تستوعب المضامين الجديدة، وسعت إلى تطويع اللغة الشعرية لشروط الإبداع الجديد، وشحنتها بشحنة إيديولوجية سياسية ثورية وفق التزام يساري، قد بدا جليا في أولى قصائد الشعر الحر، أي في قصيدة: طريقي لسعد الله، التي استهلت بلفظة: يا رفيقي، وكشفت منذ البداية عن شحنتها الإيديولوجية، وعرف هذا التيار استمراره بعد الاستقلال وفي السبعينات على يد جملة من الشعراء مثل: أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي وعمر أزراج وحمري بحري وأحلام مستغانمي، وغيرهم. ولكن يبدو أن هذا الالتزام أضعف الشعر بأن أغرق الشعر في الإديولوجيا التي استهوت الشعرية السبعينية، لدرجة أن الشعر أصبح يبدو أشبه بفقرة سياسية أو مقطع خطابي، على حد تعبير علي ملاحي.[24] كما بدا الشعر فاقدا لهويته الثقافية، وقد اعتنق هويات ثقافية غيرية متعددة المشارب، كما أنه أفقد الشعر جماليته أو بالأحرى أرجأها. وجسد الشعر بذلك يتمه، على حد تعبير أحمد يوسف في كتابه: يتم النص: الجينيالوجيا الضائعة.[25]

تبدو قطيعة شعر ما بعد الاستقلال مع التراث الشعري ضربا من المغامرة غير المحسومة لما فيها من عقدة قتل الأب فاليتم الذي عانت منه قصائد الشعر بلغاته الثلاث (العربية، الأمازيغية، والفرنسية) نتج عن قتل متعمد للأب (القطيعة مع التراث)، واجتثاث الشعر من جذوره الطبيعية، واستنبات جذور جديدة له، مستمدة من المشرق أحيانا ومن الغرب أحيانا أخرى.

لكن لحسن حظ الشعر الجزائري أن هناك دائما نماذج شعرية تشذ عن السياقات العامة للشعر في فترة ما من الفترات، كما أن التجارب الشعرية رغم اتفاقها في الأصول العامة إلا أنها تختلف في النماذج الخاصة، لهذا فقد تناول أحمد يوسف في كتابه شعراء المابين، وهم جيل من الشعراء المخضرمين، شكلوا تواصلا نسبيا بين شعراء السبعينات وشعراء اليتم، ويشير إلى بعض من يمكن أن ينطبق عليهم هذا الوصف كعبد الله العشي وناصر اسطنبول ولخضر فلوس والعربي عميش ولخضر بركة، ممن يتقاطعون مع شعراء اليتم ويقعون في منطقة الما بين، لا هم ينتسبون إلى شعراء السبعينات، ولا إلى الجيل المتمرد في متاهات اللغة والتجريب في ظل إحساسه بغياب السلالة الشعرية.[26]

إن شذوذ شعراء الما بين عن القاعدة العامة التي حكمت شعر فترة ما بعد الاستقلال ناجم عن نظرتهم المتوازنة للتحديث والتجديد في علاقته بالتراث الشعري، واحترامهم قانون التطور الحلقي للشعر ولغيره، وفق سلالات شعرية تتواصل فيما بينها، ولهذا استطاعوا أن يجددوا دون أن يدوسوا على الماضي أو يمزقوا صفحاته، وأدركوا أن لا مجال لانطلاقة دون خلفية مرجعية حقيقية، أصيلة ومتجذرة، لهذا فالجمالية الشعرية لم تكن مرجأة عندهم بل هي مسايرة لالتزامهم بهويتهم الشعرية، وهو التزام غير مؤدلج بل مشعرن بالدرجة الأولى، وإقبالهم على التراث الشعري لم يكن نقيصة وعيبا في شعرهم، بقدر ما كان بابا يلجون من خلاله لتجريب شعري حقيقي، اصطفى من التراث الشعري نصوص التصوف، بكل ما تعج به رمزية، متأتية من عمق الفكر الصوفي وإشكالياته الوجودية التي التزم الشعر بطرحها منذ أن وجدت، وهم إذ يفعلون هذا يعون جيدا سلالتهم الشعرية التي بدأت مع الأمير عبد القادر وانتهت إليهم، وأعطوا بذلك تصورا لشعرية مستقبلية واعدة.

3-خاتمة: نخلص في الأخير إلى جملة حقائق حول الشعر الجزائري الحديث، على رأسها حقيقة ارتباط الشعر الجزائري بالتراث الشعري، ابتداء من شعر الأمير عبد القادر الجزائري الذي كان إحيائيا في توجهه النهضوي، وقد غلب على شعره التوجه الديني والصوفي الذي اكتسبه من خلال اطلاعه وتأثره بكبار المتصوفة كابن عربي وابن الفارض والسهروردي، بالإضافة إلى تأثره واستعادته لمضامين كبار الشعراء العرب على مر العصور، وبدت هويته الشعرية شفافة تنم عن ثقافتها الأصولية، رغم أنه لم يكن منصهرا تماما في هذا التراث، بل كان مجددا بإخضاعه شعره لمقتضيات السياق الثقافي العام في عصره، وأسس بذلك لشعرية إحيائية، يغلب عليها التوجه الصوفي بكل ما يتيحه من عمق ورمزية لغوية، وهو التوجه الذي نعتقد بأنه بقي يطبع الشعر الجزائري إلى يومنا هذا، رغم أن مستويات فهمه وتوظيفه قد بقيت متفاوتة من تجربة شعرية لأخرى، وتراوح بين القبول والرفض. وقد وجد الشعراء العاميون – بعد الأمير وقبله أيضا– ضالتهم في الخطاب الصوفي، فاستعادوه ووظفوه في قصائدهم بلغة عامية بسيطة، فرضها السياق الاستعماري، ونقلوا هذا الخطاب من المركز نحو الهامش، ولم تكن قصائدهم العامية تختلف كثيرا عن القصائد الفصيحة في توظيفها ومحاكاتها للتراث الشعري.

أسس الأمير عبد القادر للتجديد من خلال رؤيته الإحيائية الانتقائية، وبسط الطريق أمام دعوات التحديث التي جاءت بعده، ولعل أهم هذه الدعوات دعوة رمضان حمود في نهاية عشرينات القرن الماضي، حيث دعا حمود لرؤية شعرية جديدة تنتقد التقليد وتدعو للاستفادة من المضامين الرومانسية في الشعر التي تحرر الذات وتدفعها للتعبير والإبداع الحقيقي، واتسمت دعوات حمود بالجرأة في سياق إصلاحي كان حمود مندمجا فيه، وتكلل بظهور جمعية العلماء المسلمين في سنة 1931، لهذا فرومانسية حمود كانت مرهونة بشروط الإصلاح، ولم تتجاوز حدود غنائية ووجدانية الشعر العربي

القديم، لكن تجديده الحقيقي فقد كان على مستوى بنية وشكل ومفهوم الشعر، فقد نادى إلى مفهوم للشعر يتجاوز مفهوم قدامة (الشعر كلام موزون ومقفى)، ومن خلال هذا نادى للتجديد في بنية القصيدة، ونظم قصائد في الشعر المرسل وفي الشعر الحر.

لم يكتب لدعوات حمود الاستمرار لاعتبارات عديدة، منها السياق الإصلاحي العام الذي كان سائدا آنذاك، وأفضى إلى تأسيس جمعية العلماء، التي نظرت إلى الشعر وفق نظرة إصلاحية شاملة، لا وفق نظرة جمالية محضة، لا يعدو فيها أن يكون سوى أداة للإصلاح، ولم تخدم الجمعية الشعر بقدر ما حاولت إرجاعه إلى نقطة الانطلاق الأولى، أي إعادته إلى محاكاة النماذج التراثية، التي تخدم السياق الإصلاحي العام، وهذا ما يبدو من خلال موقفها من غرض الغزل، ومناهضتها لكل ما يخدم وجدان الشاعر وذاتيته، ودعت الشاعر لتحكيم العقل والاندماج في قضايا الجماعة. لكن على مستوى الشعراء كأفراد فرغم أنهم كانوا مندمجين تماما مع التقاليد التراثية التي تبدو من خلال لغتهم الشعرية وصورهم، إلا أنهم جددوا في حدود المتاح لهم، فقد نظم محمد العيد الخليفة قصيدته: أين ليلاي؟ وهي تتوسل رمزية الغزل، ولم يجد حرجا في ذلك، كما نظم في الشعر الموضوعي من خلال مسرحيته الشعرية: بلال بن رباح، ونظم مفدي زكريا ملحمته الأدبية: إلياذة الجزائر، وهي أشكال جديدة غير معروفة في التراث الشعري العربي الذي يغلب عليه الشعر الغنائي.

عرف الشعر الجزائري انعطافا جديدا ابتداء من سنة 1955، على يد أبي القاسم سعد الله الذي نظم أولى قصائد الشعر الحر، وهو ما عد ثورة شعرية تزامنت مع الثورة التحريرية، وهي الثورة التي مهد لها رمضان حمود أولا، بدعوات صريحة منه بضرورة تجاوز الشكل والمضمون القديم للقصيدة العربية التقليدية، التي لم تعد ملائمة في عصرنا هذا. ويبدو أن هذا ما قام به الشعراء بعد اندلاع الثورة وانغمسوا فيه بعد الاستقلال، فقد كسروا عمود الشعر واستجلبوا مضامين جديدة، تعبر عن استمرارية في

الثورة الشعرية على مستوى اللغة والصور والأفكار المؤدلجة بإيديولوجيا يسارية جنت على جماليات القصيدة، التي لم تستعد جمالياتها سوى عندما عانقت من جديد تراثها الخاص الذي يعبر بحق عن هويتها الثقافية.

4- قائمة المراجع:

• إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، ط1، الجزائر، 1985

• زكرياء صيام، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988

• شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983

• شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الاسلامي، دار المعارف، ط7، مصر، 1976

• صالح خرفي، رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985

• طه حسين، في الشعر الجاهلي، تقديم ودراسة وتحليل: سامح كريم، الدار المصرية اللبنانية

•علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر: القارئ والمقروء، منشورات التبيين-الجاحظية، الجزائر، 1995

• فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1985

• واسيني الأعرج، ديوان الحداثة: بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، منشورات السهل، الجزائر، 2009

5-الهوامش والإحالات:

1- يشذ الدكتور طه حسين في رأيه عن رأي معظم النقاد، الذين ذهبوا إلى تفسير رقي الظاهرة الشعرية العربية في الجاهلية على أساس أنها مهدت العرب لتلقي رسالة الإسلام، أي القرآن الكريم الذي يكمن إعجازه في نظمه وبيانه، بينما يذهب طه حسين وفق منهجه في الشك إلى أن ما يطلق عليه الشعر الجاهلي هو في الحقيقة نتاج صدر الإسلام، وأن هذا الشعر هو نتاج تأثر بالقرآن الكريم، ولهذا فالحياة

الجاهلية يستدل عليها من القرآن الكريم باعتباره مرآة عاكسة لحياة ما قبل الإسلام، ولا يستدل عليها من ما يسمى بالشعر الجاهلي. ينظر طه حسين، في الشعر الجاهلي، تقديم ودراسة وتحليل: سامح كريم، الدار المصرية اللبنانية، ص201. وهذا الرأي إلا أنه يثبت مركزية ومحورية النص القرآني في الحضارة العربية الإسلامية التي يقول عنها نصر حامد أبو زيد بأنها حضارة النص القرآني، أي أن جل نصوص هذه الحضارة هي مجرد تنويعات للنص القرآني.

2- هو عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى، يتصل نسبه بسيدنا الحسن السبط بن علي كرم الله وجهه وسيدتنا فاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم. ولد في 23 رجب 1222، الموافق ل: 1807، في قرية القيطنة بسهل غريس، قرب مدينة معسكر، جنوب شرق وهران. نشأ نشأة دينية فهو مالكي المذهب والفقه، أشعري العقيدة، قادري الطريقة، وكان والده محي الدين عالما متصوفا، وقد عني بتلقين ابنه علوم اللغة والفقه والتفسير، واستطاع حفظ القرآن الكريم في سن يافعة.

- ينظر زكرياء صيام، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 19883، ص:72.

4- المصدر نفسه، ص:74

5- يخلو ديوان الأمير من قصائد في الهجاء، وهذا راجع ربما إلى طبيعة شخصيته وتربيته الدينية، المترفعة عن هجاء غيرها، مهما بلغت شدة العداوة بينه وبين خصومه. كما أنها شخصيته المستسلمة والمسلمة بقضاء الله وقدره، والتي لا ترضى لنفسها أن تبدو في مظهر الضعف، جعلته يترفع عن الرثاء أيضا، ولم يرث حتى أعز من فقد أمه، التي كان شديد التعلق بها، وكان يستشيرها في جميع أموره حتى السياسية منها لدرجة عير من خصومه بأنه ابن أمه، كما أنها لازمته في جميع أسفاره، ولما توفيت في دمشق حزن كثيرا وانهار في أثناء عودته من المقبرة التي دفنت فيها إلى مقر إقامته رغم قرب المسافة، ولكنه لم يرثها بقصيدة، كما يفعل معظم الشعراء.

6- يعد ديوان الأمير أكبر آثاره الشعرية، وقد نظم في فترات متقطعة من حياته، ورافقه منذ شبابه في الجزائر إلى غاية وفاته في دمشق، وجمع الديوان بعد وفاته، وكانت المحاولة الأولى بأيد فرنسية في كتاب عنوانه: أشعار الأمير، أما المحاولة الثانية فقد قام بها ابنه محمد في ديوان صغير عنوانه: نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر، وفي مطلع الستينات من القرن الماضي ظهرت نسخة من الديوان قام بتحقيقها وضبطها وشرحها ممدوح حقي ونشرت في دمشق، تضمن الديوان تسعا وسبعون

نصا بين قصيدة وقطعة في مختلف الأغراض كالفخر والمدح والغزل والحكمة والمجاملات والتصوف. ينظر فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1985.

7 – ترك الأمير عبد القادر مؤلفات شعرية ونثرية، ومن آثاره الشعرية ديوانه، الذي نظمه في فترات متقطعة ورافق حياة الأمير منذ شبابه في الجزائر إلى غاية وفاته في دمشق، وقد جمعت أشعاره أول مرة من طرف الفرنسيين في كتاب عنوانه: أشعار الأمير، أما المحاولة الثانية فقد قام بها ابنه محمد في ديوان صغير عنوانه: نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر، وفي مطلع الستينات ظهرت نسخة من الديوان قام بتحقيقها وضبطها وشرحها ممدوح حقي، ونشرت في دمشق، وقد تضمن الديوان تسعا وسبعون (79) نصا بين قصيدة وقطعة في مختلف الأغراض كالفخر والمدح والغزل والحكمة والتصوف والمجاملات، بالإضافة إلى القصائد الواردة في كتابه المواقف، وهو كتاب في التصوف، تضمن تسع عشرة (19) في التصوف. أما آثاره النثرية فهي: 1- وشاح الكتائب وزينة الجيش المحمدي الغالب، وهو رسالة في فنون الحرب، وقد ثبت أن الذي صاغها هو كاتب الأمير قدور بن رويلة، وقد كان شاعرا أيضا. 2- المقراض الحاد لقطع لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطل والإلحاد، وهو رسالة في الرد على الطاعنين في الإسلام ممن عموا عن فضائله، وفيه حجج دامغة وأدلة منطقية ساطعة، يثبت بها وجود خالق لهذا الكون، هو الله، ويبرهن على صحة وصدق الكتب السماوية. وقد ألفه الأمير أثناء إقامته أسيرا في أومبواز. 3- ذكرى العاقل وتنبيه الغافل، وهي رسالة مطولة تتضمن مسائل في مختلف العلوم كالتاريخ والفلسفة والدين والإصلاح الاجتماعي والأخلاق. وهي رسالة في الحكمة والشريعة وتوافقهما، ومحاولة إيجاد صلة بينهما، وائتلافهما نصا وروحا. 4- المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، وهو كتاب في ثلاث(3) مجلدات، وبألف وخمسمائة (1500) صفحة، يشتمل على ثلاثمائة واثنان وسبعون(372) موقفا، موضوعه التصوف والفكر الصوفي، وقد ألف على غرار الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، وفيه مباحث صوفية وتفسير آيات قرآنية، وشرح أحاديث نبوية، وبسط للعقيدة الإسلامية، ألفه الأمير أثناء مقامه في دمشق.

8 – ينظر فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر متصوفا وشاعرا، ص 232- 233.

9- ينظر صالح خرفي، رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985، ص10

10- المرجع نفسه، ص:43-44.

11- المرجع نفسه، ص44.
12- ينظر المرجع نفسه، ص45
13- المرجع نفسه، ص53-54
14- المرجع نفسه، ص54
15- المرجع نفسه، ص10
16- ينظر واسيني الأعرج، ديوان الحداثة: بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، منشورات السهل، الجزائر، 2009، ص:25
17- ينظر المرجع نفسه، ص: 38-39
18- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي، دار المعارف، ط7، مصر، 1976، ص85
19- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص71
- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، ط1، 1985، الجزائر، ص81 20
- المرجع نفسه، ص2182
- ينظر المرجع نفسه، ص82-2283
- ينظر المرجع نفسه، ص2383
24- ينظر علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر: القارئ والمقروء، منشورات التبيين-الجاحظية، الجزائر، 1995، ص22
25- أحمد يوسف، يتم النص: الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002
- ينظر المرجع نفسه، ص2683