توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الجزائري المعاصر
قراءة في الأسطوري والشعبي والصوفي

د. سكينة قدور
جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة

شغلت الأساطير كل الباحثين في مجال العلوم الإنسانية (علم النفس والاجتماع والدين والأدب ...) كل ينظر إليها من زاويته الخاصة، وإن تعددت تعريفاتها فإنّ الذي يعنينا منها اتفاقها على كل مالا يخضع للمبررات العقلية والمنطقية، لأنها تقوم على عنصر الخارق الذي لا يخضع لقواعد ثابتة، وقد كان هذا الجانب الخيالي منها والخارق سببا في التفات أدباء الغرب إليها بعدما ضجروا من الطرح الواقعي (بمختلف النظريات الواقعية) وصدموا بجفاء الواقع وبرودته، فقد كان الأدب الغربي سباقا إلى هذا المجال، وأعظم أعماله الشعرية مستمدة من الأساطير (الإلياذة، الإيناذة، الكوميديا الإلهية، الفردوس المفقود،...)، وقد أضاف ت. س.إليوت الجديد إلى توظيف الأسطورة واشتغل النقاد بهذه الاستلهامات وانبهروا بسحرها حتى غدت الأسطورة "الاصطلاح المفضل في النقد الحديث"[1]، لأنّ توظيفها

[1] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، بيروت، دار الرائد العربي، ط2، 1984، ص 21.

يطرح مستويات مختلفة من التأويل، فهي تطرح معنى أو معان خفية تحت المعنى الظاهر[1]، ويقول إليوت في "المنهج الأسطوري الذي ابتدعه ونظر له، إنه بمثابة طريقة «الإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر... أي أنها طريقة لضبط العواطف والأفعال وتشكيلها على نحو أكثر دقة وفاعلية وحيوية»"[2].

وعليه فإن الرموز والأساطير المستدعاة في الشعر العربي المعاصر ليست مجرد ظواهر فكرية يلجأ إليها الشعراء في رحلة بحثهم عن الذات المعاصرة، وليست أيضا مجرد "مضمون" للرموز والأساطير القديمة نبعثها من جديد للإفادة من عبرتها أو دلالتها. إنها ركائز فنية قادرة على استيعاب تجاربنا الحاضرة بما تحمله من إيحاءات وأبعاد نفسية [3]. وكان لها الأثر القوي في تحوّلات القصيدة المعاصرة من الخطابية والذاتية إلى التأمل العقلاني الهادئ، فبعد عصر القصائد الطوال والحوليات ساهمت هذه التقنيات الحديثة والمعاصرة في عملية الإيصال، ومكن التوظيف الأسطوري الشعراء من طاقات هائلة في اقتصاد لغة الشعر وتركيز تعبيراته وتكثيف دلالاته لأن الأسطورة تعتمد "على استخدام الظلال السحرية للكلمات، فالكلمات في أية لغة ذات وجهين، وجه دلالي يرتبط بالمعاني مباشرة، ووجه سحري متلون بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح، قادرة على الإيحاء بمعان غير مباشرة واستثارة مشاعر وأهواء كثيرة."[4]، وقبل هذا وذاك فقد وجد الشاعر العربي في تلك الشخصيات الأسطورية التي كان يتقنع خلفها أداة للخلاص من ملاحقة السلطان، فكانت أشبه بالأقنعة التي

---

[1] انظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، الإسكندرية، دار الوفاء، 2002، ص344-345.

[2] المرجع نفسه، ص 350.

[3] إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1:1404-1984، ص182.

[4] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دمشق، دار علاء الدين، ص 22.

تخفي الصورة الحقيقية للإنسان[1]: إنها محاولة فنية جديدة لتصوير ما يعج به الواقع من مشاكل ومساوئ ومخاوف وآمال وصراع دون خوف من الرقيب وعيونه لأنها تقوم على الرمز والإيحاء والمجابهة غير المكشوفة إلا للقلة، يقول السياب في توكيد فكرة ممارسة الرفض السياسي بالأسطورة : "كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي تلك، كما أني استعملها للغرض ذاته في عهد قاسم"[2]، فلبدر شاكر السياب تجارب ثورية في مقارعة الحكم الملكي الإقطاعي في العراق ومحاولة المشاركة في تغييره والثورة عليه ثم في مقارعة رفاقه السابقين في الحزب الشيوعي عند ما تمرد عليهم وأعلن انسحابه من الحزب.

ويعلن سميح القاسم صراحة أن هذه الأساطير سهلت عليه عملية الاحتيال على السلطة في الأراضي المحتلة وما كانت تمارسه من تضييق من جهة وكانت من جهة أخرى ضرورة فنية ملحة، يقول شارحا هذين السببين الكامنين وراء استخدامه الرمز والأسطورة:

" ... الأول: الاحتيال على الرقابة المفروضة على كل الفنون في الأرض المحتلة وبالأساس على الفنون العربية. والرمز والأسطورة يتيحان لي تمرير آرائي ومواقفي رغم مقص الرقيب.

الثاني : سبب فني محض... من أجل إعطاء البعد الروحي والفردي والإنساني للشعر لا بد من الاستفادة من كنوز التراث القومي العربي والإسلامي والعالمي ومن هنا تفسير تعاملي المعروف على المستوى النقدي مع الكتب الدينية ومع الميثولوجيا العربية والإغريقية والشعوب الأخرى"[3].

من هنا يمكن اعتبار الأسطورة إحدى الوسائل التي يتخفى وراءها الأدباء ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم ليقولوا كل ما يريدونه دون أن يتعرضوا لملاحقة السلطة

---

[1] انظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط3، ص1992.

[2] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص 105.

[3] جمال يونس ، لغة الشعر عند سميح القاسم، 111.

السياسية أو الدينية، وربما كانوا بواسطتها في مأمن من السجن والنفي ومحاولات التدجين أو التصفية، نظريا على الأقل[1].

فقد مثلت الأسطورة مصدرا من مصادر إلهام الشاعر العربي المعاصر وإحدى أدواته الفنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري، استعارها الشاعر بشخصياتها وأحداثها لتفسير أحداث ومواقف عصرية مماثلة أو بغية الإيحاء بمواقف مماثلة[2]، واستطاع الخروج بها من "الاستخدام الساذج إلى التفاعل معها بوعي أعمق من رواية متنها الأسطوري إلى إعادة إنتاجها، من حراسة بنائها المقدس إلى الهجوم على هيكلها المهيب، وأخيرا من الجلوس تحت سقف دلالتها الأولى إلى تفجيره بحثا عن دلالة أرحب، وأغنى، وأكثر دفئا"[3].

وبقدر ما تمثل الأسطورة حاجة فنية ملحة فرضت نفسها على الشاعر المعاصر، فإنها تمثل حاجة إنسانية واجتماعية وأداة من أدوات النضال على الدوام لما لها من إيحاء، فهي تربط بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، وتوحد بين الماضي والحاضر، وبين التجارب الذاتية والجماعية[4]، فما دام الإنسان يعيش صراعا مستمرا، ومادام الشاعر يمثل أحد أهم أطراف ذلك الصراع، كانت عنايته بكل ما من شأنه أن يعبر عن ذلك الصراع، ومنه "جاء اهتمامه بالأساطير مستلهما دلالاتها البدئية ومستكنها أبعادها الإنسانية لمواجهة خيبات العصر"[5]، متفهما أبعادها وإشكالياتها الأساسية في إطار مرجعيات كبرى دائمة، كصراع الخير والشر وصراع الجفاف والخصب والحرية والعبودية، رافعا بواسطتها صوته الرافض والثائر

---

[1] مجلة عالم الفكر، المجلد16، عدد3 – سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، ص115.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1984، ص 288 .

[3] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، 48.

[4] محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 158.

[5] محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر: مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 102.

ضد هيمنة الطغيان على الإنسان[1]، وكثيرا ما اتخذها رمزا للمواجهة الضارية التي غالبا ما تنتهي بالانتصار وعبر من خلال أبطالها عن نفسيته ونفسيات المناضلين من أمثاله التي لا تهرب من الخطر عندما يضع حياتها وشرفها في الميزان. وكان الخط الواضح في أغلب توظيفاتهم للأساطير ليس الصدام والمواجهة فحسب بل الصبر والصمود الذي ينتهي إما بالانتصار والظفر أو بالفداء والتضحية من أجل الآخرين وهو نوع آخر من الظفر يتخذ من الموت سبيلا للنفاذ إلى الحياة كما في النمط التموزي والأدونيسي.

كما كان للتراث الشعبي توظيفا جماليا في كونه يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله، ويساهم في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيا[2]، فقد كان للموروث الشعبي (بروافده المختلفة من حكايات وسير شعبية وأمثال وأغان..) نصيبه من عناية النقاد واهتمام الشعراء لأنه عنوان الانتماء العميق والخصوصية الثقافية للشعوب ومفتاح العالمية، ذلك أنه بقدر التوغل في الموروث الذاتي والتفاعل معه وبعثه والتعريف به يكون الأديب قد خطا خطوات نحو العالمية.

ويبدو أن حظ هذا الرافد هو الآخر من المدونة الشعرية العربية المعاصرة ضئيل إذا ما قورن بغيره من المصادر التراثية وحظ الجزائري منه أقل، وهو أمر ربما نرجعه إلى قلة الوعي بأهمية هذا الموروث المتجذر بالذاكرة الشعبية.

كما نسجل ضعف الملمح الصوفي على الرغم من الاستعمالات اللغوية الصوفية المسيطرة على هذه التجربة وبرغم غزارة المعجم الصوفي وقوة حضوره في النص الشعري الجزائري، لأن الذي يعنينا في هذه القراءة هو استدعاء الشخصيات الصوفية بأسمائها أو كناها أو بعض جزئيات حياتها، وذلك أمر نادر فيما بين أيدينا من نصوصالشعر الجزائري المعاصر.

---

[1] نذير العظمة، التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث: أبو القاسم الشابي نموذجا، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1999، ص 33 – 34

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 118.

الشخصيات الأسطورية:

على الرغم من أهمية التوظيف الأسطوري وكثرة وتنوع تطبيقاته في الأدبين الغربي والعربي المعاصرين، فإننا نلاحظ شبه عزوف تام في التجربة الشعرية الجزائرية عن الرموز الأسطورية المختلفة الغربية والشرقية والعربية، وهو ما يعكس ضعف ثقافة شعرائنا من هذه الزاوية وقلة اطلاعهم على الموروث الأسطوري والشعبي في متونه الخاصة به، وعدم احتكاكهم بالتجربة الشعرية العالمية عموما، بما في ذلك التجربة العربية المعاصرة التي قطع شعراؤها شوطا كبيرا في التوظيف الأسطوري، وأضافوا الجديد إلى القصيدة العربية المعاصرة من أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ومعين بسيسو وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومحمود درويش... فقد انصبت جهود هؤلاء الشعراء على خرق الاستعمالات الجاهزة للتعبير، وتجاوز النماذج النمطية المكرورة بتوظيف استثنائي للغة يكاد يختص فيه كل شاعر بخصوصيات تميزه عن الآخرين.

إن مساحة هذا النمط من الشخصيات التراثية ضئيلة في التجربة الشعرية الجزائرية ومحدودة في فئة قليلة منهم، في صور بسيطة هي أقرب إلى محاولة إظهار المعرفة بالشيء لا استغلاله في التعبير به واتخاذه آلية من آليات التبليغ غير المباشر. وقد تنوعت مصادرها على قلتها، فمن الشخصيات الأسطورية المستدعاة **"عشتار"** وهي رمز أسطوري شرقي، كثيرا ما ارتبط حضورها بتموز رمز الخصب والنماء[1]، وظفها عامر شارف رمزا لمعشوقته "الجزائر" توظيفا سطحيا لم يتوغل إلى عمق الأسطورة وصراعها المرير وانتصارها في الأخير، يقول:

فالصورة الحبلى تشكل وحيها فاسأل علام أحبها (عشتار)[2]

ويكتفي عبد الله حمادي بالإشارة إلى موطنها للدلالة على انتماء الجزائر

---

[1] انظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص148-172. و م ف، أليديل، سحر الأساطير، ت: حسان ميخائيل إسحاق، ص 291-331.

[2] عامر شارف، أيها الوطن، بسكرة، منشورات جمعية اليراع الأدبي، 2004، ص22.

للمشرق لسانا وعرقا –في بعض الأحيان– ونسبا وهو مجرد حديث عنها لا توظيفا جماليا لها، يقول:

أنا الهلالي موصول تناسله من المحيط إلى خلجان عشتار[1]

وكذلك كان الأمر عند مصطفى الغماري الذي ذكرها في معرض حديثه عن الأمم البائدة نيابة عن قومها وحضارتهم "العريقة":

ولدينا من ضياء الله زاد

حين غالت قطرة الصحراء "عشتار" و"عاد"[2].

ومن الرموز الأسطورية الشرقية المستدعاة أيضا "العنقاء" ذلك الطائر الخرافي المنبعث من رماده دوما وهو عند البعض طائر الفينيق[3]، فقد أولع الشعراء العرب المعاصرون بفكرة الانبعاث من جديد تفاؤلا بالخلاص من ضغوط العصر، وكثيرا ما جاءت العنقاء رمزا لتحدي الموت "بكل دلالاته وبخاصة دلالة القمع السياسي. من الشعراء الجزائريين الذين استدعوا هذا الملمح نور الدين درويش في قصيدته "السجن" ذات النفس المسرحي الواضح، حيث يتبادل أطراف الحوار فيها الملك المستبد والشاعر الثائر المتمرد، يقول على لسان الشاعر:

الحبّ علمني التجدد سيدي إني كما العنقاء أولد كل عيد[4].

ويعيد الفكرة نفسها في قصيدة "لم أمت" مصعدا وتيرة التحدي والصمود بقلب الصور وعكسها، فلأنه عنقاء العصر يتخلص من خوفه ويحوله إلى القذيفة نفسها المسكونة بالرعب وربما انتقل الرعب منها إلى حاملها...، لأنه بكل بساطة صار

---

[1] عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، ص212.

[2] مصطفى الغماري، قراءة في آية السيف، ص26.

[3] ينظر: مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص61-62.

[4] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص78.

عنقاء تولد من رحم الموت، يقول:

وما متُ..

لكنه الرعب يسكن قلب القذيفه..

أطلق النار،

واقرأ على جسدي آية البطش

.. ولكنني صرت عنقاء...

أولد من رحم الموت

فاقرأ على جسدي آية الخلد[1].

كما تظهر عند يوسف وغليسي الفكرة نفسها "فكرة الصمود في وجه الأخطار" وتحدي المحن، ولكنه حضور سريع ومكرر للأسطورة كسابقه، يقول:

فأنا أموت، نعم،

وكالعنقاء أبعث من رماد !.. [2]

وكذلك يرى الشاعر بغداد وقد عاثت فيها آلة الدمار الأمريكية خرابا تحيا وتبعث من جديد "كالعنقاء من هنا أو من هنا"، ومثلها كل الشعراء الذين لا يستطيعون ابتلاع ألسنتهم والكفّ عن الخوض في أمر السلطان سيبعثون من جديد، كما يقول مطمئنا رفيقه الشاعر نور الدين درويش:

"ستبعث عنقاء أحلامنا من رماد"[3].

أما ياسين بن عبيد وعيسى لحيلح فلا يعدو أن يكون العنقاء عندهما مجرد

---

[1] نور الدين درويش، مسافات، ص 60-61.

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 33، 46، 86.

[3] المرجع نفسه.

طائر خرافي مخيف فاستدعياه لإثارة مشاعر الرهبة والخوف[1].

كما تحضر "هيلانا" الأسطورة الباكستانية الإسلامية للدلالة على الطاقة الذاتية الكامنة في أعماق العقيدة الإسلامية لمواجهة كل التحديات، في ديوان "أسرار الغربة" لمصطفى الغماري، أين نجده يتوقف عندها طويلا مناجيا متغزلا معلنا ولاءه لهذا الخط المتجذر، مرددا اسمها عشر مرات توكيدا ومحبة واعتزازا، من ذلك قوله فيما يشبه المواجيد الصوفية:

بعيد عنك هيلانا.. فلا ناي ولا تر
ففي عينيك –هيلانا- ربيع مطلق أزل
وأنت أنا.. على شفتيك يا هيلانا أورادي
وتصحو ترتوي الأشواق من عينيك هيلانا
وتختصر المدى في الرحلة الخضراء.. نجوانا[2].

وقد أخذ يوسف وغليسي الفكرة نفسها وكذا الإحالة الهامشية في تعريف الأسطورة؛ مستعينا بطاقتها الكامنة على البقاء والصمود، وإن بدا أنه يناجي "هيلانا" أخرى أرضية غير تلك الروح التي استدعاها الغماري، يقول:

أنا ديك "هيلانا".. إنني انتظر...
أنادي: متى تمطرين بدربي؟
.. متى يرتوي –منك يا كوثري- قيظ قلبي؟ !
لأحيا.. وكيما غدا انتصر !.[3].

كما يحضر رمز الغول باحتشام أيضا حيث لم نجد له إلا إشارة بسيطة عند عيسى لحيلح الذي رآه آلة معاصرة يخوف بها البسطاء والسذج من الناس شأنه كشأن العنقاء التي رافقته في السطر الشعري نفسه –وقد سبقت الإشارة إلى ذلك-: ويضفي

---

[1] ينظر: ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص39. وعيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص 39.

[2] مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 13-16.

[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفاصفة في مواسم الإعصار، ص 67.

عليه صالح سويعد بعض التحوير، فإذا كان من عادة الغول –كما ترويه الأسطورة العربية– ألا تظهر إلا ليلا للأفراد الذين تتوسم فيهم شيئا من الجبن[1]، فإن الشاعر يجعلها كائنا آخر يجاهر بسطواته ويفعل ما يحلو له علنا، لأن الشاعر يتخذ منها رمزا لذلك الكابوس الذي خيم على سماء الجزائر عشرية كاملة وروع الناس وأفقدهم أمنهم ليس في الليل فقط– على عادة الغول – ولكنه يظهر دائما وفي كل حين، يقول:

لم يبق لنا شيء يذكر
غول يستلّ الزيف علانية..
وبعرض الحائط يضرب هامتنا..
وبنا ينحر.[2]

ويتفرد محمد توامي باستدعاء "سربروس" الكلب ذي الثلاثة رؤوس حارس مملكة الجحيم الذي استخدمه بدر شاكر السياب في انتقاد حاكم العراق آنذاك في قصيدته "سربروس في بابل"؛ ويبدو توامي مطلعا عليها، محيطا بكل تفاصيلها وتفاصيل قصائد أخرى للسياب، حتى أنه استغنى عن العودة إلى النص الأسطوري واكتفى بالملامح الواردة في قصيدة السياب، منتقلا بسربروس من مدينة "بابل" رمز الحضارة إلى "سربروس في الخمارة"ليصنع جوا من المفارقة الرهيبة بين الصورتين ويمعن في تشويه صورة الراهن. أما عشتار وتموز فاستبدلهما بوفيقة "حبيبة الشاعر الأولى" التي أخفق في الزواج منها وباغتها الموت بعد عشرين عاما، فبكاها مثلما بكى خيبته من قبل[3]. وكما تجمع الأسطورة بعد عناء وموت وتمزيق أشلاء بين الحبيبين لتخصب الطبيعة ويجمع بينهما السياب بأن صوّر انتصار عشتار وتمكنها من جمع أشلاء تموز ليولد الضياء[4]، يلمح توامي إلى عودة الحبيبة الأولى وفيقة إلى الشاعر المفجوع بهزائمه العشقية المتراكمة بعدها، ونتحسس تعاطفه العميق مع السياب، وقد

---

[1] ورد في الشعر الجاهلي وصف لبعض مغامرات الشعراء مع الغول وبخاصة الصعاليك.

[2] صالح سويعد، دف دق..دف دق؟ ! منشورات إبداع، 1997، ص29.

[3] ينظر: بدر شاكر السياب، إيليا الحاوي، ج1،

[4] ينظر: ديوان بدر شاكر السياب، قصيدة "سربروس في بابل".

تعاطف معه كثير من الشعراء وبخاصة في رحلة مرضه الأخير، يقول:

سربروس أفعوان شلّ في الحان رحيقه

ووفيقه

تعتلي وعدا..

من عالم الغيب فيندى

بين أهداب الثواني همس

يرسم الوجد طريقه[1].

وهو إذ يجثم بسربروس على صدر "جيكور" موطن الذكريات الجميلة ومدرج الطفولة اليتيمة المعذبة، ينتصر شعريا على وجع الحرمان الآخر الضارب بجذوره في أعماق السياب، فيجمع بين الطفل اليتيم وأمه وينتهي المشهد بسقوط المطر باعث الخصب والنماء:

سربروس يا شدقا أليليا ترهل بالمدام

تعوي..

تئنّ بالسحر

فتلتثم (جيكور) على الضريح

.. وطلفها الحبيب.. لا وقع.. لا أثر..

يا رب البرق يصلب خطاه

أقاه... يصيح

تنتبه الجراح

ألناب يستفيق...ينام.. لا ينام

آه، ويهطل المطر[2].

ومما لا شك فيه أن مثل هذا الخروج عن النص التراثي يضفي دلالات جديدة ويقدم رؤى الشاعر العصرية أكثر من إعادته للأحداث التراثية بنسقها القديم.

---

[1] محمد توامي، غيم إلى شمس الشمال، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص16.

وللشاعر نفسه وقفة عجلى عند "جلجامش" بطل الأسطورة السومرية القديمة التي تحمل اسمه وتنسب إليه أفعالا خارقة وصفات خارقة لأنه ابن إلهة من بشر عادي فثلثاه إله وثلثه بشر[1].

وأما الرموز الأسطورية الغربية فنجد منها "سيزيف" في إشارة بسيطة من عثمان لوصيف حاول فيها الخروج عن دلالة الضعف الذي يوحي به فعل تدحرج الصخرة إلى الأسفل كلما قاربت بلوغ القمة على الرغم من إصرار البطل وعمله الدؤوب، وذلك بتركيزه على ملمح القوة والتفاؤل والثقة، يقول:

ندحرج صخرنا من غير يأس وسيزيف لنا خير المثال

حلبنا الخمر في نار تلظى و خضنا البحر في دمع الغزال[2].

بينما يميل عبد الملك بومنجل إلى الانحراف بالأسطورة إلى همومه وانشغالاته وطموحاته الذاتية ويضعنا أمام سيزيفه الخاص به وصخرته الخاصة وإصراره على المحاولة ويشكو من ذلك الجبل الذي يحول دون وصوله مبتغاه، إذ تتعثر قدمه وتهوي "صخرة الأمل" لا صخرة سيزيف المعروفة التي طغى عليها الملمح السياسي في جل التوظيفات الشعرية العربية، مما يعطي توظيف بومنجل نوعا من التفرد والإضافة إلى الموروث، يقول في عتاب جميل وإصرار على المضي دون يأس:

لماذا يا حبيب الروح أحمل همك القدسي أشواقا وأرتحل

أدحرج صخرة الأحلام من سفح وأمضي: غايتي الجبل

...وأمضي في المدى شوطا، ولكن آه تخذلني..

يراود همتي الكلل

وتعثر في المدى قدمي، فتهوى صخرة الأحلام

تهوي بي فأنسدل !

... وها إني ألملم جرحي الدامي وأحمل لهفتي الخضراء

---

[1] محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة جلجامش، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1997، ص37،54.

[2] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، قسنطينة، مطبعة البعث، 1982، ص 19.

أمضي: غايتي الجبل[1]

ويراكم حسين زيدان[2] مجموعة من الرموز الأسطورية التي يصلح كل واحد منها لتشكيل قصيدة كاملة، فنجد في صفحة واحدة "طروادة"، "نيريوس"، "بيلوس"، "يونادينا" "زوس" "اخناتون" دهيا" في ذكر عابر إن دل على شيء فإنما يدل على مجرد إظهار المعرفة بهذه الأسماء الحاضرة دون دلالاتها الرمزية العميقة.

أما حسين دواس فيذكر شعلة فينوس ولكن في توظيف عكسي سريع لأن الشاعر كان يصدد وضع اليد على الأوضاع المقلوبة في زمن الأحقاد والضغائن، زمن وأد الأنوار وزرع الموت والخراب، زمن تتخلى فيه الأشياء الجميلة عن صفاتها وتلبس ثوبا يليق بمقام الضغائن والأحقاد بما في ذلك شعلة فينوس التي لم يتح لهذا الشاعر مجالا للنضج والتطور التدريجي مع النص وتوالد الدلالات، يقول:

نسربل شعلة فينوس
ونزرع لغم الردى والخراب
... نضا البحر زرقته..
لجا العشب خضرته
وأحجم نهر الفؤاد عن الانسكاب
وجالت خيوط الضغائن تغزو الشغاف[3]

ومرة يستحضر "هليوس" "الهة الشمس" ولكنه حضور سريع كما عودنا حسين دواس وكثير من رفاقه الشعراء، يقول:

فغرد الطير أناشيد الهوى
فوق الغصون..
وأغرقت هليوس لون الليل

---

[1] عبد الملك بومنجل، لكل القلب أيتها السنبلة، ص 34-35.

[2] حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص13.

[3] حسن دواس، أمواج وشظايا، رابطة إبداع، 2002، ص10-11.

في بحر المنون.. [1].

كما يتقاطع مع "ديدال" في أسطورة مينوس في إحدى قصائده ولكنه يخفق في الإحالة على الرمز الأسطوري في النص الشعري ويضطر إلى موازاته بشرح في الهامش يعرفه بأنه مهندس معماري بنى متاهة للملك مينوس كسجن للمونيتور وأسرى الحرب، لكن الملك سجنه فيها مع ابنه إيكار حتى لا يفشي سرها، فصنع أجنحة وطار. وقد جاء المقطع الشعري الخاص بالأسطورة مبهما لا يحيل على هذا المعنى بالقدر الذي يحيل عليه الهامش، وكان أولى أن تفجر تلك الدلالات المحال عليها داخل المتن الشعري، يقول:

رغم العدو الرابض
رغم سراديب المتاه
حلّق في الأجواء
كالصقر الأشم بعد جهد
ودموع وكفاح[2].

ومن الأساطير الصينية القديمة أسطورة الحلاق والملك التي تصور عدم قدرة الحلاق على البقاء محتفظا بسر الملك الأصلع لسنوات طويلة، ففضل القول والموت على الحياة والصمت ليظل صدى كشفه المستور يدوي في كل مكان. استعار الشاعر يوسف وغليسي هذه الأسطورة للدلالة على كل أولئك الأحرار الذين حملوا رسالة الكشف وقول كلمة الحق في وجه كل طاغية جائر، كما فعل غيلان الدمشقي ذات يوم ويفعل الشاعر المعاصر اليوم، يقول :

أنا حلاق كل **ملوك** بلادي..
سأفضحكم في الرمال..
سأزرع أسراركم في التراب [3].

---

[1] المصدر نفسه، ص29.

[2] حسن دواس، سفر على أجنحة ملائكية منشورات إبداع، ص 51.

[3] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 24.

ومن الرموز الغربية المستدعاة خارج مجال الأسطورة شخصية دونكيشوت للكاتب الإسباني دي سيرفانتيس رمز البطولة البهلوانية، المقاتل على جبهات عدة دون أدنى انتصار، سجل حضوره مرتين متقاربتين، منها تشبيه يوسف وغليسي نفسه وهو يحاول رتق جراح الأمة في قصيدة "تراجيديات الزمن البغدادي" من القدس إلى سيناء والجولان إلى بغداد والأوراس فبيروت، ولكن دون جدوى لأن البوم عشش في المرابع العربية:

"كالدّنكشوت" أباري جبهتين هنا،

وحدي هنا.. وهناك العجم والعرب ![1]

أما نور الدين درويش فيوظف الشخصية في محاولة منه تحليل مأساة الشاعر عبد الله بوخالفة وما أثارته من خلاف في الساحة الأدبية وتأويلات لحادث مقتله، أهو انتحار أم اغتيال... ويقدم قراءته الخاصة لـ"دونكشوت القرن العشرين" مدينا بعض الحركات الطلابية –آنذاك- التي كانت تتجاذبه ويختص منها "الشيوعية" ويرميها بتشويه فكره حدّ "دنكشته" على وزن "فعللته" كما أحب الشاعر أن يتصرّف في الاشتقاق من اسم "دونكشوت"، يقول:

أو لم يعانق حمرتكم ولربّ نخل عانق الحجرا
أوهمتموه فبات معتقدا أن التمركس ينعش الفكرا
بايعتموه لرفع رايتكم دنكشتموه فصارع القدرا[2]

شخصيات الموروث الشعبي

فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الشعبية وجدنا مؤشرها يتناقص، وقد نعلل الظاهرة إلى جانب احتمال عدم الوعي بقيمة التراث الشعبي المشار إليه سابقا بترفع بعض الشعراء عن النصوص الشفهية والدارجة، فلا نكاد نجد من الموروث الشعبي الجزائري غير إشارات معدودة. فمن الشخصيات التراثية الجزائرية "حيزية" التي ألهمت خيال الشاعر الشعبي وانتقلت إلى الشعر العربي المعاصر على يد الشاعر

---

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 42.

[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 54.

الفلسطيني عز الدين المناصرة في رائعته "حيزية عاشقة من رذاذ الغابات"[1] ولكنها مع ذلك لم تستحضر عند الشاعر الجزائري المعاصر إلا نادرا وفي إشارات بسيطة تكاد لا تتجاوز اسم الشخصية.

فنحن نجد مجرد إشارة إلى اسمها عند يوسف وغليسي[2]، بينما يحاول عيسى لحيلح استلهام بعض جزئيات القصة الشعبية في قصيدته "تأتيني حيزية" للتعبير عن تجربة عاطفية شخصية ولكنه لا يفوت إضافة الهاجس الخاص الذي يميز تجربته الشعرية عموما ألا وهو مزج العاطفي بالسياسي، فبعد حديث مطول عن تمنع "حيزية" الراهنة يصور مشهد اللقاء الذي يتوقع فيه المتلقي مسارا آخر للأحداث بعد كل ذلك الشوق والحرقة واللهفة ولكنها تسأله عن الوطن ليفضح الشاعر قاموسه السياسي الثائر الممعن في السب والازدراء وعدم الرضى على الواقع العربي والجزائري الذي رأى أن يلحق به نون النسوة إمعانا في ازدرائه ورفض ضعفه وانحرافه، نقتطف من كل ذلك قوله:

فأدنو محموما ورعشة الإجلال تغسل بدني

كيف أحييها؟!

كيف أرضيها؟!

... فتضحك وتسألني عن الوطن:

عما ذا أحدثك؟

... عن رجال تعهرن ففرطن في الكتاب والسنن[3].

وتوظيفا واحدا لقصة شعبية جزائرية "سكرة" عند الأخضر فلوس الذي أحال على ذلك في الهامش، وتقاطع في النص الشعري مع المعنى العام للنص التراثي الذي يختلف من منطقة إلى أخرى، فإذا سرد الشاعر قصة سكرة فإن اسم القصة واسم البطلة يتغير من مكان إلى آخر بإضافات وتغييرات بسيطة، فهي في الملامح الواردة

---

[1] منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر.

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 29.

[3] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص 64-65.

في النص أقرب إلى القصتين الشعبيتين الشهيرتين "لونجة" و"رندة"، كما أنها تتقاطع مع بعض جزئيات قصة "علي بابا"، نقتطف منها قوله:

صوت:

«انفتحي يا سكرة»

فالغول خلفي لاهث

تخثرت على شفاهه الدماء!

ظمآن تحت جبة الإسفنج والصلصال

«انفتحي يا سكرة»

فإنني أخبئ البارود... والغلال

وفي عيوني يمسح الصباح أضلع الرمال:

وجائع العينين لم يزل ورائي لاهثا... [1].

كما تحضر من الموروث الشعبي الجزائري شخصيتا "أبو اللّول" و"أبو الغنج" عند خليفة بوجادي في قصيدة("بوغنجة" و"أبي اللول" في موسم العصيان)، ويشرح في الهامش أن الأولى للدلالة على نداء أفراح العيد والثانية للدلالة على استجلاب المطر، ولا يحتفظ الشاعر بالمروي الشعبي عن الشخصيتين وإنما يحمله بدلالات الحاضر الجزائري قبيل مشروع الوئام المدني الرامي إلى كبح جماح آلية القتل الشامل، ويشوه صورتيهما الإيجابيتين في الموروث الشعبي للتعبير عن الراهن الممسوخ والمشوه من تراكم صور الظلم والعنف، فهذا "أبو اللول" ببغلة عرجاء في صورة مهرج يبشر بالفقر والجوع لا بالعيد:

و"أبي اللول" ببغلته العرجاء

وقد لبست ثوب التهريج الوردية

ويبشر كل الناس: بتعديل الدنيا ومعاودة الطبقية..

ويسير "أبي اللول"

---

[1] الأخضر فلوس، أحبك ليس اعترافا أخيرا، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص31-32.

ليزرع بالتهريج (الخوف) و(بلوى الجوع)

... هذا عام للجوع[1].

وأما أبو الغنج" فلا يهب القرية الماء –كما تنبىء بذلك القصص الشعبية –إلا مقابل عذراواتها المخدرات، وتلك من مفارقات هذا الزمن التي أراد الشاعر التوقف عندها، ويستعين الشاعر بعبارات شعبية تغنيها الفتيات في ذلك اليوم الذي يخرجن فيه طلبا للغيث "حرك راسك تروى ناسك"، يقول:

و أبو الغنج إله المزن يساوم طهر القرية:

لن تسقوا، ما بقيت عذراء في الخدر الغارق في الأعراف

... تأتي أحياء "أبي الغنج"،

وعذراوات ترسلن الأنشودة صارخة:

"حرك راسك، تروى ناسك"،

و"أبو الغنج" المأخوذ بنشوة صنبور الماء

يحرك رأسا مثقلة بالرعد

... وتعود العذراوات إلى خدر مخدوع في السنة المطريه... [2].

أما الرموز الشعبية العربية فسبق أن ألمحنا إلى عزوف الشاعر الجزائري المعاصر عن طرق خباياها على الرغم من ثرائها، وإن تناولها فإن ذلك لا يعدو أن يكون مجرد تشبيهات أفقية بسيطة وقلة هي حالات التفاعل مع تلك الشخصيات.نذكر من تلك الرموز إشارة صالح خرفي إلى الشاطر حسن وإن لم يقصد من ورائها الاستخدام الرمزي وإنما مجرد التشبيه في لحظة فرح بمولود جديد[3].

وإشارة نادية نواصر إلى "أبي زيد الهلالي" تستعين به لبيان درجة صمودها فهي

---

[1] خليفة بوجادي، قصائد محمومة، طبع بدعم من الجمعية الثقافية الفنية لبلدية العلمة، 2009، ص21-22.

[2] المصدر نفسه، ص21-22.

[3] صالح خرفي: أنت ليلاي، ص213.

لن تهتز نفسها ولو بضربة من أبي زيد الهلالي، وهذا استخدام خارجي بسيط[1].

ولعل أهم مصدر شعبي رفد التجربة الشعرية العربية والجزائرية المعاصرة "ألف ليلة وليلة" وربما عندنا استدعاء أبطال حكاياتها من أبرز النماذج التراثية وأخصبها في الشعر العربي المعاصر، وعلى رأسها شخصية سيد الرحلات "السندباد" التي تكررت عند بعض الشعراء، والبطلة الراوية شهرزاد والملك المتلقي أو المروي له شهريار.

ويعد النقاد " اختيار الشعراء المعاصرين لرمز السندباد من أفضل عناصر التصوير الرمزي فاعلية سواء في عوالمهم الشعرية أو في الوصول إلى انفعالات الجمهور وتواصله معهم[2]. فهذه الشخصية المسكونة بحب الأسفار والمغامرة، والتي مهما حاولت لا تستطيع التوبة عن غواية الارتحال وركوب الأهوال بحثا عن الكمال البشري، تمثل بطلا مثاليا ورمزا للقلق الخلاق والشقاء المستمر بلغز الحياة، وجد فيه الشعراء عونا على معالجة أزماتهم الراهنة، ومنه أبدعوا ما يمكن تسميته بالسندباد الشعري الذي حملوه قسط عصرهم من القلق والمعاناة.[3] ويبدو اهتمام الشعراء جليا بملمح السفر على اختلاف قراءاتهم وتجاربهم.

فمن الذين وظفوا رحلة السندباد باديس سرار في معرض التشبيه ليس إلا، يقول :

كان يبكي
باحثا عن شهرزاد
كي تدور الأرض فيه...
أو يدور

---

[1] نادية نواصر، راهبة في ديرها الحزين، مطبعة البعث، 1981، ص41.

[2] فايز الداية، جماليات الأسلوب-الصورة الفنية في الأدب العربي،دار الفكر المعاصر،2 ط، 1416-1996، ص 211.

[3] حاتم الصكر، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر: دار الشروق، 1994، ص48،50.

هو حقا سندباد.. [1]".

ولخضر فلوس الذي يريدها رحلة معنوية إلى قلب المحبوبة "المرأة" و"الوطن"لا تخلو من مخاطر وأهوال نفسية ومغامرات في سبيل إرضائهما يقول:

فهل تقبلين سكون البحار على راحتيك..

ليبدأ رحلته السندباد!! [2].

وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر عثمان لوصيف الذي يعلنها رحلة روحية ومعراجا سماويا لقلب صائم في العشر الأوائل من رمضان ما طلبا لكرامات هذا الشهر وبركاته، وطموحا إلى سدرة المنتهى، يقول:

أنا الفيزياء

أمنح الكون آياته

وغواياته

سندباد الأعالي أنا

ها المجرات تسبح بي

والسماوات تسطع بي

وتقلدني هالة من جلال البهاء[3].

بينما يشير ناصر لوحيشي إلى الإضافة الجميلة التي أضافها الشاعر العربي المعاصر لهذه المغامرة السندبادية المشهورة برحلاتها السبع المظفرة، فلأنه مسكون بالرحيل لأسباب كثيرة أبى إلا أن يضيف رحلة ثامنة، وربما رحلات أخرى في الأفق، ومن أوائل الشعراء الذين قالوا بالرحلة الثامنة الشاعر اللبناني "خليل حاوي".

وإلى جانب هذه الإضافة نجد ناصر لوحيشي يضيف ملمحا آخر بالخروج عن النص التراثي، لأن رحلاته كلها كانت خاوية الوفاض وها الرحلة الثامنة هي الأخرى تخيبه، بينما كانت جل التوظيفات تركز على غواية السفر والعودة المظفرة عدا سندباد

---

[1] باديس سرار، نحت على الأمواج، ص 66.

[2] لخضر فلوس، أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 10.

[3] عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 14.

السياب الذي لا يعود أصلا، يقول:

لوحت رحلة السندباد
هفا القلب،
لكنه الدرب،
ظلت تخيبه الرحلة الثامنة
هل أسميك ملحاءنا- الآمنة
بعد ماء
تاه ظلك واصفرت الدورة الثامنة[1].

ويحاول عقاب بلخير تعميق الشعور بالألم والخيبة من رحلته، فيشحنها بدلالة الغربة منذ العنوان، إنها ليست رحلة السندباد بل «تغريبة السندباد» والتغريب على وزن تفعيل يحمل دلالة الإكراه والإرغام، إذ المغرّب مدفوع إلى ذلك كرها لا طوعا، ناهيك عما يثيره من إحالة على "تغريبة بني هلال" الذين أبعدو عن موطنهم الأصلي وظل الحنين شراعهم الأبدي، وتبدو الرحلة أيضا معنوية في أبحر العشق المخيبة التي تلوح بها القصيدة، وجزر الملح هذا إلى جانب ملمح الخيانة الذي يصر الشاعر على تكراره في عبارة "فارس الغفلة"، مما يعمق دلالة الغربة والتغريب والاغتراب ويظهر جمالية هذا الاستدعاء العكسي للرمز الشعبي، الذي يتقاطع عنده مع (أسطورة أو ليس) بتوظيف عكسي، أيضا لأن العائد لم يعد متوجا بالنجاح والانتصار والهدايا كما يجمع عليه النصان الأسطوري والشعبي، ولكنه عاد مكللا بالخسارة وفجيعة الخيانة، يقول:

فارس الغفلة قد عاد فقومي
مشطي شعر الحرير
وبماء الورد روي خدك العطشان للماء الغزير
... واحرقي كل البخور

---

[1] ناصر لوحيشي، لحظة شعاع، ص 18.

فارس الغفلة لم يربح وقد عاد من الدرب الأخير[1].

أما شهرزاد وشهريار أو أحدهما فكانا الشخصيتين الأكثر ترددا من بين شخصيات "ألف ليلة وليلة" بعد السندباد البحري في القصيدة المعاصرة، وقد تعددت دلالات استدعائهما، فكثيرا ما وظفت شهرزاد رمزا للمرأة المستباحة، والأمة المغلوبة على أمرها.

وقليلة هي دلالة المرأة الذكية الفاعلة التي تغير مجرى الأحداث ومسار حياة الآخرين-إن لم نقل منعدمة- بينما يمثل شهريار رمز الاستبداد والظلم وشهوة سفك الدماء البريئة، مع تغييب الشعراء لدلالة الشك القاتل التي هي أصل كل تلك الدلالات.

من الشعراء الذين وظفوا الشخصيتين معا نور الدين درويش في قصيدة "العصا والأفيون"، مستحضرا بعض تفاصيل النص التراثي مثل الخيانة وقرار الانتقام ورد الاعتبار، محورا في طريقة نجاة شهرزاد فإذا كان ذكاؤها وقصصها المنتقاة والمحسوبة بدقة فاتقة والصمت عن الكلام عند نقاط الشوق لسماع المزيد تظافرت كلها لبقائها، فإن الشاعر يلوح بالبعد السياسي فيجعلها تهرب لتنجو بنفسها قبيل الفجيعة، يقول:

ما زال ينتظر الغروب
... كم ستخدعه اللعوب
منذ البداية،
وهو ينتظر النهاية كي يعريها
ويعلن في الجماهير الحداد
لكنه:
قبل الفجيعة دائما بدقيقتين ينام تهرب شهرزاد[2].

---

[1] عقاب بلخير، السفر في الكلمات، إبداع، 1992، ص 33. (لا بأس من الإشارة هنا إلى تقاطعه مع السياب في قصيدة "رحل النهار"، التي يتداخل فيها السندباد مع أوليس وينتهي بالموت بتوكيده عدم العودة مرارا "هو لن يعود"... ولا يعني هذا إطلاعه عليها أو تكراره لمعاني السياب).

[2] نور الدين درويش، مسافات، ص34.

ويتضح البعد السياسي في المقاطع التالية إذ يتحول الشاعر إلى محاكمة "شهريار" زمانه، الطاغية المتعطش لسفك الدماء وغيرها من المظالم والذنوب فيسأله مستنكرا لأنه يعرفه مراوغا كذوبا، رفع عنه قلم اللوم إذ الملام الحقيقي هو هذه الشعوب التي تصدقه وتعينه بصمتها على استمراره على الحال نفسها، يقول:

يا شهريار
متى تمل من الدماء؟
متى تكف عن الذنوب؟ متى تتوب؟
ما ضرني أن يكذب السلطان
لكن
أن تصدقه الشعوب[1].

ويوظف عبد الرحمن بوزربة شهرزاد للتعبير عن عجزه عن سرد حكايا أمه، عن رسم صفاتها...، عن صمت القصائد وخوفها إن هي أخفقت في رسم ملامح أمه المستعصية عن الوصف وحتى وإن حاول الشاعر مقاربة بعض طقوسها الجميلة الموغلة في ذاكرته فإنها تتمنع وتكبر أمام الكلمات فيفضل ألا يقولها لأن الكلام يحجمها ويضيق عن فضاءاتها الواسعة، التي لا تكفي شهرزاد واحدة لسردها، فكم شهرزاد تلزم لقول كل غير الممكن ذاك والمستحيل؟:

حكاية أمي طويلة..
فكم شهرزاد ستكفي
لسرد الحكايا الجميلة...
لأمي الذي قلته..
صدقوني
فقد قلت قبلا:
لأمي ملامحها المستحيلة...![2].

---

[1] المصدر نفسه، ص35.

[2] عبد الرحمن بوزربة، وشايات ناي، ص 34.

ومرة أخرى تطلّ شهرزاد فيحكي بوزربة على لسانها حكاية أغرب من حكايات "ألف ليلة وليلة"، حكاية الوطن بكل غرائبها في مواجهة الإعصار:

حدّثت شهرزاد...
منذ كان بلا شجر
وهو يبكي عصافيره
في الرماد..
منذ كان بلا ساعد
وهو سنبلة في طريق الجراد..
لم يكن قمحه للحصاد... [1].

ولهول ما حكت وتحكي عن الوطن تسكت فجأة عن الكلام ليس لأن النهار باغتها وإنما لأنها لم تعد تجد القدرة على احتمال عجائبية تلك المشاهد التي لا تخلو من قاموس الدم والقتل، وهنا يتدخل الشاعر ليسجل حضوره وتحكمه في الأحداث ويعلن عن قدرته على تغيير مسارها التراثي وإضافة جديده، فيأخذ من شهرزاد زمام الكلام ليسلمه شهريار "الإنسان" لا السفاح لأنه إذا كان هناك سفاح فهو ذاك الذي حكت عنه شهرزاد:

بكى شهريار..
ولم ينتبه أحد
للذي مدّ ساقيه في الرمل
يروي حكايته المستحيلة...
... كان يحكي..
وأدركه بالغبار الصباح... [2].

وللتعبير عن قرب انقشاع مرحلة المدّ الظلامي الدامي وتنفس الجزائر الصعداء (يستحضر الشاعر الرمزين) ويختم قصيدته المتفائلة "اخضرار" بانتحار شهريار وإطلالة

---

[1] المصدر نفسه، ص 88-89.

[2] المصدر نفسه، ص 88-89.

شهرزاد"الجزائر" بعد طول قمع ومنع:

النهار على شفتي يغرّد...
شهريار يموت منتحرا
شهرزاد تطل
من خلف الستار..![1].

الشخصيات الصوفية :

أما الشخصيات الصوفية فتحضر بسيطة محتشمة في هذه المدونة الشعرية ليس لجهل الشعراء بها فقد استلهموا قاموسها الروحي واستعاروا منه كثير من تشكيلاتهم اللغوية التي غالبا ما تنحرف برموزهم إلى خارج النص الصوفي ذي السمت الروحي وتهوي به إلى مدارك الطين. وعليه فإننا لم نسجل في هذه القراءة إلا مرورا عابرا للنّفري عند كل من مصطفى الغماري والأخضر فلوس، وللحلاّج عند كل من الغماري ويوسف وغليسي[2]، نكتفي منها بثورة الغماري على تحول الشعراء بالنص الصوفي من نقائه الروحي إلى حمئه الأرضي، يقول:

حين تغدو رموزنا الخضر أسلا ... با.. لحانات عصرنا المعطاء!!
حين تنأى بالنّفريّ رمـــــوش ... لم تكن غيـــر مزعة من زناء!
حين يغريك بالطواسين حـــلاّ ... ج زمان مبعثـــــــر الأهواء!
أبحرت ثم أبحرت ثم غابت ... في شطوط من الرؤى العمياء![3].[4]

ختاما فإن طابع البوح المباشر ولغة النبرة الخطابية كانا الغالبان على التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة وامتد أثرهما إلى القصيدة المعاصرة مرافقا لمسار كثير من الشعراء، وإن جنحت إلى التخييل والتصوير الفني واستعانت بتقنيات الشعر المعاصر وأساليبه والتي كان من أدواتها الر مز التراثي.

---

[1] المصدر نفسه، ص 30.

[2] ينظر: تغريبة جعفر الطيار، ص61، و أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 96.

[3] مصطفى الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 99-100.

وقد لاحظنا من خلال تتبعنا لتوظيف الشخصيات التراثية رموز وشفرات لتجنب المباشرة والتقريرية أن حضورها كان باهتا في نصوص كثيرة وأن جل الشعراء تعاملوا معها جاهزة بدلالاتها المتواترة المعروفة وحافظوا على حمولتها التراثية في أغلب الأحوال، وقلة منهم فقط أولئك الذين حاولوا أن يضيفوا إليها أو يحوروا مسارها حتى تلائم تجاربهم وتكتسب خصوصية جديدة تعرف بانتمائها إليهم دون سواهم، وربما عددنا التوظيف العكسي من أشهر تلك المحاولات وأحسنها، ولكن هذا لا يلغي ملاحظتنا السابقة في افتقار الشعراء إلى الرؤى الفنية العميقة التي تمكنهم من التعبير بالرموز لا التعبير عنها.