الجمهـــورية الجزائـــرية الديمقـــــراطية الشعبيـــة

وزارة التعليم العـــالي والبحث العلمـــي

جـــامعة الحـــاج لخضر – باتنة –

كليـــة الآداب واللغـــــات

قسم اللغة العربية وآدابها

المتعاليات النصية في أدب السجون و المعتقلات في الجزائر

(1954-1962م)

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:

يوسف العايب

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد منصوري

أعضاء لجنة المناقشة

علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
محمد بوحجام	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
عبد الرحمان تيبرماسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
مَحمد الأخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
مَحمد عزوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : (2011-2012 م/ 1432 – 1433هـ)

{قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا

إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ}

سورة البقرة الآية 32.

إهداء

إليكم:

- والدي الكريمين -أطال الله بقاءكما -برًا وأنسا بكما

- زوجتي، وفاء وإخلاصا لك

- بنائي: وصال ونهال ورؤى حبًا وأملا فيكن

المقدمة

عرف المشهد النقدي الغربي- بعامة -و العربي- بخاصة- كمّا هائلا من المصطلحات النقدية ، أدخله في دوامة ضبط مرجعياته المعرفية و أجهزته المفاهيمية وآلياته التحليلية، قصد تتبع ذاكرة المصطلحات و الحفر في منابتها الأصلية ووضع مقابلات لها.

ومن بين المصطلحات التي تروج الآن في الساحة النقدية نجد مصطلح "التناص"، أو ما اصطلح عليه "جيرار جينيت" Gerard Genette بـ"المتعاليات النصية" " transtextualité ، التي تعد ثمرة تلك الأبحاث و الدراسات التي اهتمت بتوسيع مفهوم النص وتطويره، و ذلك بعد تنامي الوعي بهذا الكائن الأدبي (النص) والتعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله مما أدى إلى الإمساك بمختلف العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض، انطلاقا من قناعة مفادها أن ليس النص امتدادا لا شكل له ،بقدر ما يملك مجموعة من المداخل و المخارج و المنافذ التي تتيح العبور إليه واجتيازه ومغادرته ، وتنبيه القارئ إليه وعليه.

لذلك اتجهت الدراسات المعاصرة نحو مقاربة الأمشاج النصية و الوظائف الدلالية و الرمزية التي تؤديها العناصر التي تسبق النص، وتطوّق متنه وتحيط به لتنتج خطابا يمتد من النص إلى العالم ومن العالم إلى النص، ويشكل في امتداده نقطة الوصل و جسر اللقاء.

وفي خضم هذه التحولات الحاصلة في حقل الدراسات النقدية و الأدبية المعاصرة، تحولت بؤرة الاهتمام النقدي من المؤلف صاحب السلطة عن النص إلى النص نفسه ، ومن خلال هذه النقلة التي أزاحت المؤلف ليحلّ محله النص ،تعالت صيحات الاحتفاء بكل ما يتصل بتلك البؤرة الجديدة وتعضيد دورها في الوصول إلى تحليل أمثل للنص الأدبي، فكان الاهتمام بما اصطلح عليه بالتناص أو المتعاليات النصية من المسائل التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بهيمنة النص على الدراسة النقدية ، إذ نظر للتناص على أنه نتاج النص نفسه - وليس العكس على نحو ما كانت النظرة السائدة - ، فلم يعد بالإمكان تجاهله عند دراسة النص الأدبي خاصة أن وجوده في النص الأدبي الحديث في ظل حوار الحضارات و التلاحم الثقافي العالمي، بات أمرا حتميا على الناقد تقبله و تحليله .

هذه النظرة الجديدة و الإيجابية لمفهوم التناص عزّزت موقعه في الدراسات النقدية الحديثة، فأخذ التناص فيها منحى إيجابيا بعد أن تخلص من تلك النظرة ذات الطابع الأخلاقي التي رافقته في العصور القديمة ، وهي النظرة التي وسمته بأنه ضرب من السرقة و الغصب و الإغارة... .

وعلى الرغم من أن مصطلح التناص أحيط بهالة من القدسية منذ نشأته على يد "جوليا كريستيفا "JULIA KRISTIVA إلا أن "جيرارجينيت" يسوّيه بباقي الأنماط و الأنواع الأخرى ، ويجعله فرعا من مصطلح أعم وأشمل هو المتعاليات النصية.

لذلك تأتي هذه الدراسة الموسومة "**بالمتعاليات النصية في أدب السجون و المعـــتقلات في الجزائر(1954-1962)**" ،للاستفادة من هذا المشروع النقدي الهائل الذي طرحه جينيـــت في مجال مقاربة النصوص وتحليلها وتبيين أهميته في هذا المجال -لا سيما الحديث منه-وتكمن أهميتها - في نظري- في كونها محاولة لتطبيق فكرة المتعاليات النصية في مجال الدراسات النقديـــة المعاصـــرة ،سعيا مني لإعطاء نموذج سأجتهد من خلاله تطبيق تلك النظرية على أدب السجون و المعـــتقلات في الجزائر، إيمانا مني بأن التناص ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منها لأي أديب في كـــل مكـــان و زمان .

فقد كان لاغتراف الشاعر الحديث من المصادر المختلفة دينية كانت أم تراثيـــة أم أدبيـــة مجموعة من الدوافع الثقافية و النفسية والسياسية و الفنية، تضافرت فيما بينها لتشـــكل مرجعيـــة أكسبت القصيدة الحديثة ثراء معرفيا جديدا ومتجددا وهبها حالة من التدفق و التلون و التشـــكل وأسهم في تطوير تجربة الشاعر ، ذلك أن التحولات الحضارية الجديدة تفرض علـــى الشـــاعر أن يكون في مستوى عصره وفتوحاته الثقافية ، وأن يكون على دراية واسعة بما يحيط به لينفتح علـــى العالم وثقافات الشعوب وأنماط تفكيرها.

وقد منحتني قراءاتي العديدة لشعر مفدي زكريا وأحمد سحنون ومحمد الشبوكي وغيرهـــم من شعراء السجون في الجزائر رؤية واضحة لشعر السجون في بعديه الفني و الفكري، إذ لم يحـــد شعراء السجون و المعتقلات عن هذا التصور الجديد للشعر ، فقد فتحوا أعينهم على تراث ديـــني ضخم تمثل في القرآن الكريم ،أغنى تجاربهم الشعرية وأكسبها بهاء ، ويضاف إلى ذلك اطلاعهـــم الواسع على الشعر العربي القديم الذي أمدهم بجزالة الألفاظ وبديع الصور، ثم قراءتهم للشعر العربي الحديث الذي أسعفهم في إرهاف وعي القارئ بطبيعة أعمالهم الأدبية ، إضافة إلى بحثهم عن القيم الجوهرية التي يمكن أن تتناص مع الواقع المعيش وتتثاقف معه ، وكل ذلك جعل نصوصهم تتعـــالق مع نصوص مختلفة من مصادر مختلفة شكلت معمارية النص السجني لدى طائفة منهم، طفـــت إلى السطح أحيانا وغاصت في أعماقه أحيانا أخرى .

وقد راودتني فكرة البحث و اختيار شعر هؤلاء مجالا لتطبيق دراستي واتخاذ التناص تقنية لها من هذا المنطلق بالإضافة إلى دوافع أخرى أجملها فيما يأتي:

أولا: رغبتي الملحّة التي أملت عليّ فكرة الإسهام في تناول الظّاهرة الأدبية من منظـــور نقـــدي معاصر يستبعد النظرة المثالية في خلق النصوص ، فالنص ليس وحيا أو إلهاما ، ولكنه نسيج لغوي مكتنـــز بشتّى الثقافات ومشبّع بخلفيّة نصية متعدّدة ، ويدعو الباحث إلى محاولة الكشف والتّأويل

اعتمادا على الممارسة النصية بعيدا عن مفاهيم النقد التقليدي الذي يتّسم في غالب الأحيان بأحكام قيميّة جاهزة.

ثانيا: أن هذا الشعر يعد شاهدا على فترة زمنية حاسمة من تاريخ الجزائر ومنعطفا بارزا في تاريخ ثورتها ، جاء صرخة مدوية وصوتا يرفض التدجين ،ويحاول تلمس طريق الخلاص و الانعتاق ،و لم يخرج في مجمله عن القضايا الوطنية والقومية التي راح ينتصر لها،وانسحب كل ذلك على متون أعلامه الشعرية، فتكثفت فيها الدلالات الدينية و الرموز التراثية،وشكلت ظاهرة أدبية تسترعي الاهتمام والبحث وتدعو إلى استجلاء ما فيها من صور وأبعاد تناصية،وقد بدا لي وأنا أقرأ نتاج هؤلاء الأدباء بصفة عامة أنه يتفاعل مع نصوص غائبة وواقع تحت أصداء كتابات أخرى سابقة له أو متزامنة معه، استوعبها الأدباء والشعراء خلال مراحل تكوينهم الثقافي، مما ولد في نفسي اقتناعا بأن هذه التجارب الإبداعية في حاجة إلى دراسة تناصية تضعها في خريطة الثقافة التي تنتمي إليها، و تنطوي على أهم المنابع التي غذت تلك التجارب وهدت إليها.

وتكمن أهمية هذه الدراسة – بعامة- في تسليطها الضوء على أدب السجون و المعتقلات في الجزائر وعلى مدى سمو مستواه الشكلي و الفني ، وكذا البحث عن أشكال التناص بداخله.

وقد خاض العديد من الدارسين و الباحثين غمار تجربة الكتابة في مواضيع لها صلة بأدب السجون و المعتقلات ، وبما أطلق عليه مصطلح التناص أو المتعاليات النصية.

فقد أنجز الباحث "محمد زغينة"-رحمة الله عليه- في هذا الإطار رسالة ماجستير بعنوان "شعر السجون و المعتقلات في الجزائر" في فترة حددها الباحث بثماني سنوات، وحظي الموضوع أيضا بدراسة من طرف الباحث "يحي الشيخ" في أطروحة دكتوراه بعنوان" أدب السجون و المنافي في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي(1830 -1962)"، وسمة المحاولتين التركيز على الجانب الموضوعاتي ، استطاع من خلالهما الباحثان أن يلملما خيوط هذا النوع من الشعر و الأدب ، وعرّفا بأبرز أعلامه ونتاجهم الذي يتميز بالصدق و الحرارة عموما، كما تناول كتاب كثيرون أدب السجون والمنافي و المعارك ، ومن بين هؤلاء "واضح الصمد" في كتابه" السجون وأثرها في الآداب العربية منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي" و "أحمد مختار" البرزة في كتابه" الأسر والسجن في شعر العرب"وكتب "نزيه أبو نضال" "أدب السجون" ،"وسالم المعوش" " شعر السجون في الأدب العربي الحديث المعاصر"،وألّفت "بديعة لفضايلي" "شعرالمنافي والسجون في الأدب المغربي ما بين 1312– 1956 ".

وقد وجدت أن هذه الأعمال تعتمد في الأغلب الأعم على إصدار أحكام ذوقية انطباعية ، تتجه نحو مضمون ما أو تحاول رصد بعض تقنيات هؤلاء في بناء عوالمهم الشعرية، و لم تحاول التنقيب في المعالم الإشارية والروافد الأساسية التي حفزت أذهان هؤلاء وحركت مشاعرهم، ولأني لم أجد في جميعها تعرضا للبحث في التناص وتجلياته في هذا النوع من الأدب ،كان هذا المشروع الذي أحاول عبره القيام برحلة إلى أعماق أدب السجون و المعتقلات في الجزائر للبحث عن اللبنات الأولى التي تشظى عنها والمصادر التي غذته، وكانت وراء تشكّله .

ولعل أصالة هذا البحث- فيما أعتقد-تأتى أيضا في كونه استكمالا لجهود نظرية و بلورة تطبيقية لها ذلك أن هذا الجهد سعى إلى تجاوز ذلك السجال الذي غدا عرفا في بعض المؤلفات النقدية التي راحت تبحث عن المرجعيات العربية لتقنية التناص حين عدته من مشمولات المصطلحات التراثية(السرقة –الاقتباس- التضمين) طورا ، وحين نظرت إليه نظرة الوافد الغريب طورا آخر إلى تتبع المصطلح وتاريخ ظهوره وتطوره في بيئته الغربية و بالأخص عند أبرز أعلامه كجوليا كريستيفا و جيرار جينيت.

وقد استوجبت طبيعة الدراسة وتعدد المفاهيم التي اصطبغ بها مصطلح التناص، وكذا الخضمّ الثّر من التقاطعات النصية التي وسمت أدب السجون والمعتقلات- موضوع البحث-أن أقسم البحث إلى أربعة فصول مسبوقة بمدخل شارح للمصطلح ، وكذا مقدمة –بحسب ما تقتضيه طبيعة الدراسة الأكاديمية- وخاتمة لخصت أهم ما توصل إليه البحث.

جاء المدخل بعنوان"**المقاربات النقدية للمصطلح**"لكي يثير مسائل تخص الأفق المعرّفة لمصطلح التناص، وقد تفرع إلى أربعة مباحث ، تناول المبحث الأول الجذور اللغوية للنص و مفاهيمه في النقد الحديث و المعاصر ، أما المبحث الثاني فتناول مفهوم نظرية التناص في النقد الغربي الحديث مستعرضا آراء أعلامه بدءا بميخائيل باختين وصولا إلى جيرار جينيت ونظريته في المتعاليات النصية، ، واتجه المبحث الثالث إلى مقاربة التناص في النقد العربي ، وتفرع بدوره إلى عنصرين ،تطرق الأول إلى مصطلحات تراثية من قبيل التضمين والاقتباس والسرقة وما أثير حولها من مسائل عدها النقاد من مشمولات التناص وإرهاصاته في القديم، في حين عرف العنصر الثاني بالجهود العربية الحديثة المتأثرة بالنقد الغربي في هذا المجال،أما المبحث الرابع فقد خصصته للتعريف بتقنيات التناص و مجالاته .

وأتى الفصل الأول بعنوان(**في السجن و أدبه**) ، عرفت فيه بالسجن لغة واصطلاحا ثم عرفت بأنواعه وهما السجن المادي و السجن المعنوي، و ميزت فيه بين السجن و المعتقل، كما تطرقت فيه إلى موضوعات هذا الأدب وقضاياه وأغراضه التقليدية.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ "**الخطاب الموازي لأدب السجون و المعتقلات في الجزائر**"،فكان تطبيقيا وقفت من خلاله عند أهم العتبات النصية التي كان لها حضور في متون شعر السجون و المعتقلات في الجزائر،وحاولت أن أرصد فيه مختلف دلالات لوحة الغلاف و الإسناد والعنوان والإهداء والمقدمة ما انتهى بي الفهم وأسعفتني الوسيلة مركزا على نتاج أبرز أعلامه، وقد حاولت من خلال ذلك الخروج بخلاصة تصف تلك المتون وتحيل إليها وتعين الدارس على الغوص فيها و الولوج في أعماقها.

وقد وسمت الفصل الثالث بـ "التناص الديني (القرآني) في أدب السجون و المعتقلات في الجزائر "،ووقفت فيه على تأثر أعلام هذا الأدب في الجزائر بهذا المعين الذي لا يعرف النضوب،حاولت أن أبرز من خلاله كيفية تناص هذا الأدب مع القرآن الكريم واستحضاره لبعض آياته ،وقسمته إلى مبحثين ،خصصت الأول منها للتناص اللفظي؛مع كلمة مفردة كان أو مع تركيب جملي، أما المبحث الثاني فخصصته للتناص المعنوي الذي يستلهم فيه الشعراء و الأدباء المعاني وأجواء القصص القرآني.

ثم يأتي الفصل الرابع المعنون بـ "التناص الأدبي والتاريخي"ليكشف عن المصادر الأدبية والتاريخية التي نهل منها أولئك الأدباء،والروافد والأصول التي أغنت تجاربهم الإبداعية، وانقسم بدوره إلى مبحثين ، خصصت المبحث الأول للتناص الأدبي، وتفرع بدوره إلى داخلي(التناص مع الشعر العربي الحديث)،و خارجي(التناص مع الشعر العربي القديم) ،ثم تناولت في المبحث الثاني التناص التاريخي الذي تفرع هو الآخر إلى تناص مع أحداث التاريخ، وتناص مع شخصياته .

ثم أنهيت البحث بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها

وقد اعتمدت في كل ذلك على تقنية التناص كمنهج مثلما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين لأصف الظاهرة وأصنفّها ، ثم أحاول تأويلها وفق ما يتراءى لي وبحسب المعطيات الفنية والموضوعية التي يمكن أن تساعد على الرؤية والتأويل .

وإذا كان لتبني هذه التقنية كمنهج له مبرراته العلمية ، فهذا لا ينفي انفتاح البحث على مناهج أخرى دعت إليها طبيعة الدراسة وضروراتها،من ذلك استفادته من بعض الإجراءات

السيميائية التي تفكّ رموز النص ، وتستنطق إشاراته عن طريق الفهم و التأويل. كما انفتح البحث على المنهج البنيوي الذي يكشف عن التداخلات النصية التي تتحكم في بناء النص الحاضر عن طريق وضعه في السياق الثقافي السابق له أو المتزامن معه، وكذا المنهج التاريخي الذي أسعف الدراسة في تتبع جذور مصطلح التناص ورصد البدايات الأولى له وكذا مفاهيمه.

وعلى الرغم من صعوبة التحكّم في المصطلح النقدي الحديث الذي مازال يسوده بعض الغموض، ويصل استعماله إلى حدّ التّضارب بسبب الاجتهادات الفردية في الترجمة وانعدام التعاون بين الباحثين العرب يضاف إلى ذلك الإشكالية التي اعترضت سبيل إتمام هذا البحث على وجه أحسن متمثلة في قلة الدراسات الحديثة التي تناولت أدب السجون في الجزائر بتقنية التناص . إلا أنني حاولت جاهدا التغلب على ذلك بقراءة معظم ما كتب حول هذا الشعر وموضوع التناص بصفة عامة .

ومن أهم الدراسات التي استفاد منها البحث وأضاءت كثيرا من جوانبه كتاب : " تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)" لمحمد مفتاح ، الذي تناول فيه قسما نظريا خصّصه لعناصر تحليل الخطاب الشعري ، وقسما نظريا طبق فيه إستراتيجية التناص على رائية ابن عبدون مكتفيا فقط بالعودة إلى بعض الأمثال والأحاديث الشريفة دون الرجوع إلى النصوص الشعرية التي تعد مادة خصبة في الدراسات التناصية ، وكتاب : "علم النص" لجوليا كريستيفا، وكتاب: " انفتاح النص الروائي" لسعيد يقطين، والعمل التطبيقي لجمال مباركي في كتابه : " التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر" ومؤلفات "عتبات النص" ليوسف الإدريسي، "تداخل النصوص في الرواية العربية" لحسن محمد حماد ، "الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة" لنبيل منصر، "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" لمحمد فكري الجزار، "التناص في الشعر العربي الحديث" لحصة البادي ،"أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925 -1976)" لمحمد ناصر بوحجام ،فضلا عن بعض المراجع الأجنبية المترجمة وغير المترجمة التي استعنت بها في هذا البحث وهي لباحثين كبار أمثال :جوليا كريستيفا وجيرار جينيت ورولان بارت ، وميخائيل باختين وغيرهم.

ختاما وقد منّ الله عليّ بإتمام بحثي لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الدكتور محمد منصوري الذي لم يأل جهدا في توجيهي، وإفادتي بملاحظاته القيمة التي كان لها أثر بين في استواء هذا البحث في صورته الحالية.

كما لا يفوتني أن أقرّ بالفضل والامتنان لأستاذي الدكتور رضا بن حميد نظير مساعدته و رعايته العلمية لبحثي طوال فترة إقامتي في الجمهورية التونسية. دون أن أنسى يد العون التي مدت إلي بطلب وبغير طلب من طرف زملائي الأساتذة بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الوادي أخص بالذكر منهم الدكتور عادل محلو، الأستاذ كمال بن عمر ،الأستاذ محمد عطا الله...

وبعد فإني أعتبر دراستي هذه محاولة متواضعة في مقاربة أدب السجون و المعتقلات في الجزائر من وجهة نظر نقدية معاصرة بذلت فيها ما استطعت من جهد في البحث واستقراء النصوص، فإن أجدت فذلك من تمام فضل الله علي، و أمّا إن كان دون ذلك فحسبي و عزائي أني أخلصت الجهد وحاولت.

والله من وراء القصد ،وهو نعم المولى ونعم النصير .

يوسف العايب

الوادي في 2012/04/06

مدخل

المقاربات النقدية للمصطلح

أولا/ النص: في أصل التسمية والاصطلاح

ثانيا/ مقاربة مصطلح التناص في النقد الغربي:

1/ ميخائيل باختين ومبدأ الحوارية

2/ جوليا كريستيفا و الإنتاجية النصية

3/بارت و موت المؤلف

4/ جيرار جينيت والمتعاليات النصية

ثالثا/ مقاربة مصطلح التناص في النقد العربي

1/ في النقد العربي القديم

2/في النقدالعربي الحديث:الجهود العربية في مقاربة المصطلح

رابعا/ تقنيات التناص

أولا/النص : في أصل التسمية و الاصطلاح:

لامناص لنا ونحن نباشر تعريف النص من أن نبدأ بتدبر المفهوم اللغوي لهذا المصطلح، وهو ما قد يفيدنا في الاهتداء إلى مفهوم النص على المستوى الاصطلاحي.

و المتتبع للجذور اللغوية الأولى لكلمة نص في المعاجم والكتب اللغوية العربية القديمة يجد أنها تعود إلى مادة "نصص" التي تحمل دلالات كثيرة ومتعددة، سنكتفي منها بما يخدم هدفنا والمتمثل في الوقوف على معنى النص بالمفهوم الحديث لهذا المصطلح.

ففي لسان العرب: النصّ: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أُظهر، فقد نصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزُّهري أي أرفع له وأسند ونصّت الظبية جيدها:رفعته، ونصّ المتاع نصّا: جعل بعضه على بعض... والنصّ: أقصى الشيء وغايته،وهو التعيين على شيء ما . ونصّ الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونصّ كل شيء: منتهاه. ويقال :نصنصت الشيء ،حركته[1]

و تتشابه التّعريفات في المعجم الوسيط إلى حدّ كبير ، فقد ورد في مادة ((نصص)) معان منها " نصّ على الشّيء : عيّنه وحدّده ــ ويقال نصّ الحديث : رفعه وأسنده للمحدّث عنه ــ والمتاع : جعل بعضه فوق بعض ــ وفلانا : أقعده على المنصّة ــ والشّيء حرّكه ــ وتناصّ القوم : أي ازدحموا"[2].

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نخلص إلى القول بأن مدلول النص في اللغة العربية يحمل معاني الرفع والظهور و الحركة والاستقصاء و التعيين وغاية الأشياء و منتهاها.

ويقف الدارس في هذا النطاق على حقيقة هامة مفادها عدم إتيان معجم لسان العرب على غرار المعاجم العربية القديمة بالمعنى الاصطلاحي لكلمة ((نص Texte))، إذ وقفت جميعها عند حدود المعنى اللغوي للكلمة فقط . وقد سعت إلى تدارك هذا النقص بعض المعاجم اللغوية الحديثة، خاص المتخصصة منها، وقد عثرنا على بعض تعاريفه في بعضها،ومنها ما ورد في المعجم الوسيط الذي عرّف النص بأنه:"صيغة الكلام الأصلية التي

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب،ج7،مادة (نصص)، دار صادر،ط6، 1997،ص97،98.

[2] - إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط ، ج2 ، مادة (نصّ) ، دار الفكر ، بيروت ،دط ، دت ، ص 926 .

وردت من المؤلف، وما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أو لا يحتمل التأويل"[1]،ومنها أيضا ما ورد في معجم مصطلحات الأدب الذي جاء فيه أن النص هو "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي"[2]

و لم تستطع هذه المحاولات-على قلتها- أن ترقى إلى مستوى المفاهيم الاصطلاحية العامة، وتضع للنص تعريفا جامعا ذلك أن النص بمعناه الاصطلاحي الحديث و المعاصر لم يتبلور عند العرب إلا بعد اطلاعهم المباشر على أصوله النظرية عند الغرب،وتبنيهم إياها واعتمادهم عليها في دراساتهم، ويذهب أحد الدارسين إلى أبعد من ذلك حين يؤكد أن "مفهوم النص الذي تشتغل عليه الدراسات العربية الحالية،مفهوم أجنبي لمصطلح عُرّب خطأ، و لم يجد ما يطابقه في اللغة العربية"[3].

لذلك نجد أن أغلب الاجتهادات العربية التي سعت إلى إعطاء تعاريف للنص قد استفادت من النظريات الغربية في علم النص، وأسست له انطلاقا منها، وهو ما سنقف عليه لاحقا لدى محمد مفتاح وسعيد يقطين وصلاح فضل وغيرهم

و قد حدد الكثير من الباحثين مصطلح التناص، لكن لم يستطع أيّ واحد منهم أن يضع تعريفا جامعا مانعا له، وهذا الاختلاف الحاصل بينهم في تعريف التناص، نابع بالدرجة الأولى من اختلافهم في تحديد مفهوم النص، وهذا الاختلاف في تعريف النص من شأنه أن يؤطر كل تعريف يقوم به هذا الناقد أو ذاك.

يرى رولان بارت(R.Barthes) : " إنّ مفهوم النص ما زال يبحث عن ذاته ، فقد اتّخذ منذ البداية معنى سجاليّا ، وحاولنا مقابلته مع مفهوم الأثر الذي بلي وتشوّه . ومع هذا فلا أعتقد أنه بإمكاننا حاليا تحديد كلمة نصّ ، إذ أنّنا سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنّقد الفلسفي للتعريف ..."[4].

---

[1] - المرجع السابق ،ص926.

[2]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة لبنان،بيروت،دط،1974،ص566.

[3] - منير سلطان،التضمين و التناص ، منشأة المعارف ، الإسكندرية،دط،2004،ص38.

[4]- رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1993 ، ص 49 .

و هذا الرّأي الذي أوردنا يشير إشارة واضحة إلى الصّعوبة التي تعترض سبيل الدّارس وهو يبحث عن صياغة محدّدة لمفهـــوم (النص) في النقديـــن الغربيّ والعربيّ على حدٍّ سواء فضلا عن صعوبة صياغة مفهوم واضح ومحدد للتناص ، لأن " موضوع النص من القضايا الكبرى التي دار من حولها الجدل والاختلاف . ذلك أن النقاد سئموا فوضى المفاهيم التي سادت مضامينهم ، كما أنّ من يطالع ما كتب حول مفهوم النص باللغة العربية تنتابه حيرة مربكة ، ويهوله ما يجد من فوضى ، وخلط واضطراب ..."[1].

وإذا ما انتقلنا إلى مفهوم النص في النقد الغربي ، فإنه جدير بنا أولا أن نقف عند مدلوله اللغوي أولا،ثم نعرج بعد ذلك على مفهومه الاصطلاحي و القضايا و الإشكاليات المرتبطة به.

يعني النص في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللغـــات الأوربية الحديثة باتفاقها " النسيج "، نجده على ذلك في الفرنسية (Texte)، والاسبانية (Texto) والانجليزية (Text) والروسية (Tekta)[2].

وبالعودة إلى بعض المعاجم الغربية المتخصصة نجد أن لفظة (نص) : (texte) مشتقة من اللفظة اللاتينية : (textus)[3] التي تعني النّسيج ، ثم تطورت هذه اللفظة دلاليا من مفهومها المادّي الصّناعي إلى مجال النص وأصبحت تعني نسيج النص .كما وردت لفظة نسيج عند ابن طباطبا والجرجاني وغيرهم من نقاد العرب الأقدمين .وكلمة النّسيج تحيلنا إلى اعتبار عنصري التّماسك والانسجام كشرط أساسي يجب إحداثه بين جميع مكوّنات النص .

قد يكون النص- إذن- نسيجا لأنه مكون من مواد تشبه أدوات النساج، والنساج (أو النسّاجة) الصناع يبدع فيما ينسج وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، وفي الدقة في الحبك والحياكة: مثله مثل الذي يكتب

---

[1]- الشيخ بوقربة ، الكتابة والنص ، مجلة أسئلة الكتابة ، المركز الجامعي بشار ، العدد 1 ، 2004 ، ص 45 .

[2]- عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،دار هومة للطباعة والنشر،دط،2007، ص45.

[3]- انظر : Paul Robert , Dictionnaire de langue Française , Tome IX ,Paris,1985, p272.

كلاما وهو يبدع فيما يكتب حين يركب الحروف بعضها فوق بعض، وينسج لغة الكلام بعضها من حول بعض، وفي نشدان الجمال في حبك الأسلوب عبر النص الأدبي الذي هو بصدد إفرازه.[1]

لذلك يمكن أن نقرر أن مدلول النسج في اللغة اللاتينية قد يكون أكثر ملائمة للدلالة على معنى النص وحركته المادية وعطائه السخي، وإن نسج حرف بإزاء حرف ولفظ حذاء لفظ، وجملة بجانب جملة، ثم فقرة وراء فقرة حتى يقوم نص، لهو ما يشكل صميم عملية النسج التي تقوم على تركيب خيط على خيط حتى يقوم ثوبا منسوجا، ثم أن أصل الوضع الاشتقاقي في اللغة العربية لتركيب (ن، س، ج) هو ضم شيء إلى شيء آخر، أو تركيب شيء فوق شيء آخر طولا وعرضا.[2]

ويؤكد هذا الطرح الباحث الأزهر الزناد في قوله:" فالنص ينسج من الكلمات بترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح « نص » "[3].

ولعل أهم ما يستنتج من هذه التعريفات الأولية أن النص مرتبط في أولى مفهوماته بالنسج والحياكة والحبك لما يبذل المبدع أو الكاتب فيه من جهد في ضم الحروف بعضها إلى بعض والكلمات والجمل إلى نظيراتها، فضلا عما يبذله من جهد في تنظيم أجزائه والربط بينها ليكون النص كلاّ مترابطا منسجما.

و النص في اللسانيات الحديثة هو مجموع الملفوظات اللغوية التي يمكن إخضاعها للتحليل، لذا يأخذ « هلمسليف » (L.H.Jelmslev) كلمة « نص » في معناها الواسع ليشير بها إلى أي ملفوظ منطوقا كان أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، فكلمة « قف » تعد

[1] - عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي ، ص 46، 47.

[2] - المرجع نفسه، ص 50.

[3] - الزناد الأزهر، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العـــــربي، بيروت ،1993، ص 12.

نصا تماما مثل « رواية الوردة » (Le Roman de La rose)[1]، وقياسا على ذلك فعبارة ممنوع التدخين نصا لأنها رسالة موجهة إلى مستقبلين بقصد تلقيها وبقراءتهم إيّاها تكون قد أدّت وظيفتها التبليغية[2].

ومن خلال هذه الأمثلة نستنتج أن معيارا الطول والقصر ليسا شرطين لتعريف النص بل يكفي اكتمال المعنى لتتحقق كينونة النص، فلا يكون النص بالضرورة كل القصيدة أو كل القصة بل يمكن أن يكون مجرد مثل شعبي أو عبارة ما مكتوبة في مكان ما...

فكلمة نص بناء على ذلك تشير في علم اللغويات إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها شريطة أن تكون هذه الفقرة وحدة متكاملة[3].

هذا على المستوى اللساني والمعجمي، وإذا ما انتقلنا إلى تعريفه على المستوى الأدبي فإننا نشير في هذا المقام إلى حقيقة مفادها أنّ " تعاريف النص بالمفهوم الأدبي طغى عليها في بداية الاهتمام بالنص والتنظير له الطابع البنيوي، وسبب ذلك أن البنيوية تعدّ أول نظرية انطلقت منها جلّ المحاولات الأولى لدراسة النص دراسة منهجية، والتنظير له على أسس علمية متينة "[4].

وعلى هذا الأساس أكّد الناقدان رولان بارت وتودروف(Todorov) انغلاق النص واكتفائه بذاته، واعتبرا الصياغة الأدبية صياغة لذاتها، وأنّ النص الأدبي يخلق بنفسه قوانينه الداخلية، وهو ما يجعله كيانا مستقلا يمكن دراسته والتعامل معه دون الحاجة للرجوع إلى أي اعتبارات أخرى قد تخرج الدراسة عن طابعها الأدبي المحض[5].

---

[1]-انظر: Dubois jean et autres,Dictionnaire de linguistique,2eme ed,larousse bordas,vuef,2002,p482.

[2] - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 56.

[3]-أحمد عفيفي،نحو النص،اتجاه جديد في الدرس النحوي،القاهرة،مكتبة زهراء الشرق،2001،ص22.

[4]- محمد الأخضر الصبيحي،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،منشورات الاختلاف،ط1،2008،ص21.

[5]- المرجع نفسه ، ص22

يقول بارت:" الأدب ما هو إلاّ لغة، أي نظام من العلامات، وجوهره ليس في الرسالة التي يتضمنها، بل في نظامه بالذات "[1].

وقد بسطت جوليا كريستيفا(JULIA KRISTIVA) أفكارها عن النص وعلاقاته وإنتاجيته في كتاباتها المختلفة لاسيما في كتابها « سيميائية. بحوث في التحليل النصي » وهو الكتاب الذي حاولت فيه استيفاء مسألة النص من جميع أبعادها خاصة عند تطرقها إلى « النص المغلق » « Le Texte clos » الذي عنيت فيه بالإنتاجية النصية.

كتبت جوليا كريستسفا مقالة « النص المغلق » والتي تمثل الفصل الثالث من كتابها السابق « سيميائية. بحوث في التحليل النصي » ونشرتها في مجلة ما سنة 1958 وهي السنة التي ولد فيها هذا المصطلح حسب معجم «روبير الصغير الجديد»[2].

أعطت جوليا كريستيفا في أبحاثها حول النص تعريفات مميزة ورائدة في هذا المجال، ففي كتابها السابق تعرف النص:" بأنّه جهاز نقل لساني ، يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيع نظام اللغة، وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التواصلي الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر وبين الملفوظات السابقة والمتزامنة "[3].

كما رأت في كتابها علم النص أن " النّصوص الشّعرية الحداثية ما هي إلاّ" نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص،وفي نفس الآن عبر هدم النّصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصّيا"[4] وبذلك تكون جوليا كريستيفا قد أخرجت تعريف النص من إطاره الشكلاني المغلق إلى فسحة المجتمع والتاريخ، مؤكدة على رسالته وعلى علاقته بالنصوص الأخرى.

وانطلاقا من هذا المفهوم يصبح القارئ عنصرا فاعلا في عملية التلّقي وفي النّص من خلاله استثماره لمعارفه ومخزونه الثّقافي ، والوقوف على الإحالات والعلاقات والاقتباسات

---

[1]- انظر: Barth Rolan,Essais critiques,edisions seuil,1964,p257.

[2]- عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ،ص271

[3]- انظر: Julia kristiva,semiotike,recherche pour une semanalyse,edition du seuil,1969,p19

[4] - جوليا كريستيفا، علم النص ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997، ص79.

التي يشتمل عليها النص ، وتصبح مهمّته في البحث عن النص الغائب عملية شاقّة وحتميّة في نفس الوقت انطلاقا من الإيمان بأن حوار النص ظاهرة معتادة في تاريخ الأدب ، حيث تؤكّد الباحثة جوليا كرستيفا في السياق ذاته بأنه " إذا كان أسلوب الحوار بين النصوص لدى لوتريامون يندمج كلّ الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضّروري لولادة معنى النص، فإنه ظاهرة معتادة على طول التّاريخ الأدبي "[1].

وقد أكد كثير من الدارسين حقيقة أن النص " يرتبط بالسّياق الذي تحدده ثقافة المجتمع، فبانعدام السّياق يتحوّل النص إلى اللاّنص ، وذلك لأن شفرات التّلقي تصير مستحيلة ، فلكي يصبح الكلام نصا ينبغي له الانتماء إلى ثقافة ما "[2].

ولذلك تبرز القراءة كأداة فعاّلة لاستكشاف واستنطاق النص و تأويله ، حيث " يبدأ الفعل القرائي مشكّلا بحد ذاته نيازك مبصرة لإيقاعات النص و حتميّاته المتراكمة أو المتراحة أو المتناسلة أو الغائرة في تلاش ليس هو فناء ولا بقاء "[3].

ومن هنا فلا بدَّ لمبدع النص الأدبي أنّ يلمَّ بقدر من المعارف النّفسية والفلسفيّة والتّاريخية والاجتماعية والسّياسية . وعلى هذا الأساس فالقارئ بدوره في تحليله للنص الأدبي يجب أن يكون مزوّدا بروافد لا يستهان بها من تلك المعارف، حتى يصل إلى عمق النص ويفكَّ رموزه ودلالاته ومرجعيّاته المختلفة .

وهذه الحقيقة أقرّها أغلب الباحثين المعاصرين في دراساتهم النقدية ، وأجمعوا على أمر مفاده أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله ، ثم أن ولوع الشعراء المحدثين باستخدام الأساطير والموروث الثقافي بشتّى أنواعه زاد من حدّة اهتمام النقّاد بالكشف عن المنابع والرّوافد التي يستقي منها هؤلاء الشعراء ، فظهرت نظرية النّص للبحث عن مناهج جديدة في تحليـــــل الخطاب الأدبي بوجه عام .

---

[1]-المرجع السابق، ص 79 .

[2]- أحمد يوسف،بين الخطاب والنص،مجلة تجليات الحداثة،جامعة وهران ، ع1 ،1992 ،ص53 .

[3]- غالية خوجة ، الاختلاف في الاختلاف ، مجلة كتابات معاصرة ، ع56 ، مج 14 ، بيروت ، (أيار ، حزيران) ، 2005 ،ص 23 .

وها هو رولان بارت يؤكد تلك الحقيقة بقوله : " تعتري الأيديولوجيا النص مثل تورّد يعلو وجها "[1]. ومردّ ذلك أنّ النص المقطوع الصّلة بالأيديولوجيا في نظره يظلّ عقيما لا خصوبة فيه ولا إنتاجية ، إذ يبقى "النّص في حاجة إلى ظلّه ، وهذا الظلّ هو قليل من الأيديولوجيا "[2].

وغير بعيد عن هذا المفهوم ذهب الباحث العربي سعيد يقطين مستفيدا من التّعاريف المطروحة في السّاحة النقدية إلى محاولة تقديم تعريف جامع للنص ، على اعتبار أنه " بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ، ضمن بنية نصّية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة "[3].

ويذهب صلاح فضل إلى التّأكيد بأنّه " علينا أن نبني مفهوم النّص من جملة المقاربات التي قدّمت له في البحوث البنيويّة والسّيميولوجيّة الحديثة دون الاكتفاء بالتّحديدات اللّغوية المباشرة، لأنّها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السّطح اللغوي بكينونته الدّلالية "[4].

كما ينوّه صلاح فضل بجهود الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا في هذا الحقل من الدراسات النقدية ، والتي صبّت جلّ اهتمامها على النص وعلمه ، وقد عثرنا في كتابها (علم النّص) على تعريف يعدّ خلاصة جامعة لما أوردناه من تعريفات للنص مفاده أنّنا " نشهد في أيّامنا هذه تحوّل النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس ويتمثل التّحويل الإبستيمولوجيّ والاجتماعيّ والسياسيّ ، فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة ، ويتنطّع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها"[5].

---

[1]- رولان بارت، لذة النص،ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ،ط2 ، 2001 ، ص 36.

[2]- المرجع نفسه ، ص37 .

[3]-سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،المغرب، ط2 ،2001 ،ص 32 .

[4] -صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، 1996 ، ص294.

[5]-جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص 13 .

وانطلاقا من هذا التصوّر ، وبناء على ما سبقت الإشارة إليه يمكن القول أن النص لم يحظ باهتمام بالغ إلا في هذا العصر الذي شهد ثورة معرفية ، وانقلابا إبستيمولوجيّا جذريّا يتّجه إلى البحث في الممكن والمحتمل بدل القطع ، وبدل أن يستبعد التأّويل وينفيه نجده قد جعله أساسا لكل قراءة نقدية جادّة .

ووفق هذه المعطيات التي أفرزتها تلك النّقاشات والأبحاث في نظرية النص،ولدت نظرية التّناص(Intertexte) أو (Intertextualité) التي تقوم على فكرة انفتاح النص الأدبي وتفاعله معها والدّخول معها في مجموعة من العلاقات ، وتكاد تجمع الآراء على ردّه إلى ثلاثة من النقاد الغربيين وهم ميخائيل باختين(M. Bakhtine) و جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) و جيرار جينيت (G. Genette) الذين تركوا بصمات واضحة في التأصيل لهذا المصطلح.

ثانيا/ مقاربة مصطلح التناص في النقد الغربي:

مصطلح التناص من المصطلحات النقدية الحديثة والمعاصرة التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، وقد شغل هذا المصطلح حيّزا كبيرا من اهتمامات نقاد الأدب المعاصرين على اختلاف مناهجهم ورؤاهم، فاشتغل به البويطيقي والسيميوطيقي و الأسلوبي والتداولي...

وقد اختلفت تصورات الدارسين ومفاهيمهم لهذا المصطلح النقدي وضبطه، فأدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية. فيما تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقي، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصيّة النص[1].

والتناص في مفهومه الحداثي مصطلح نقدي وأداة إجرائية تقوم على أبعاد فكرية وإيديولوجية، ينطلق منها المبدع في إنتاج أعماله الفنية، وهذه الأداة الإجرائية استخدمها النقاد المعاصرين في نقد النصوص حين تناولوها على أساس أنها نشاط ثقافي وجمالي في آن واحد. وهو تناول تولد عن قيام الحداثة الشعرية على أبعاد معرفية وثقافية واسعة امتزج

[1]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2007 ،ص18.

فيها الشعبي بالأكاديمي، والمعارف الأسطورية بالعلمية، والتاريخية بالدينية، والفلسفية بالأيديولوجية.[1]

ومن خلال هذه الرؤى الجديدة لم يعد بالإمكان فصل النص عن ماضيه ومستقبله، وتجاوزت نظرة النقاد المفهوم القديم للنص الذي كان يقوم أساسا على نظرة جزئية تشير إلى إبراز مَوَاطِن الجودة والرداءة فيه، ولا تغوص في عمق العلاقة التي تربط بين الأشكال الأدبية والثقافة التي أنتجتها.

وهذا الحضور الثقافي المكثف في النص الأدبي أسطوريّا كان أو دينيّا أو تاريخيّا... والذي ساهم في ارتداد النص الحداثي إلى الماضي في علاقة تفاعلية ينصهر فيها مع النصوص السابقة والمعاصرة له، هو ما حذا بالنقاد المعاصرين إلى إيجاد نظرة جديدة تساهم في رفع الغشاوة واللّبس عن هذه العملية التي تتداخل فيها النصوص بعضها في بعض وهي نظرية التناص.

ويؤرّخ تودوروف لبدايات نظريات التناص مع حركة الشكلانيين الروس التي سعت إلى تأسيس علم أدبي مستقل هو البويطيقا (LA POETIQUE)الذي يهتم باللغة الأدبية شعرا كانت أو نثرا محاولا تلمس الأدبية في اللغة التي تتميز عن سائر فنون القول الأخرى، ومن خلال اهتمام الشكلانيين الروس بالعلاقة بين النظام والنسق قاربوا مفاهيم التناص؛ إذ يرى شكلوفسكي أنّ إبداع النص يتم من خلال معارضة نص آخر، وذلك عن طريق مبدأ المحاكاة الساخرة. وهو المفهوم الذي سيلقى صداه في دعم أرضية التناص في الدراسات النقدية اللاحقة، كما يجعل من مفاهيم النسق والعلاقة وسيلة لإدراك العمل الفني من خلال ما يقيمه من ترابطات مع أعمال فنية أخرى. وهذا ما يظهر فيما بعد من خلال مفهوم وتفاعل النص الأدبي كبنية صغرى مع البنية النصيّة الكبرى في سياق الأعمال التي ينتمي إليها النص ويُقيم علاقات معها[2].

---

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية ، الجزائر ، 2003 ص 108.

[2]- الجابري متقدم ، جماليات التناص في شعر أمل دنقل،بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر،جامعة الحاج لخضر،باتنة،الجزائر،2008 ،ص 12. (مخطوط).

وقد ساهمت جهود الشكلانيين الروس مساهمة فعالة في مقاربة مفهوم التناص ومقولاته،خاصة بعد حديث جاكبسون عن الشعرية والوظائف التي تتحكم في عملية التواصل. كما كان اهتمامهم بالمبادلات الشكلية واللغوية بين الأعمال الأدبية،وكذا تصوراتهم النقدية للنسق وفكرة العلاقة بينه وبين النظام منطلقا لكثير من النقاد الذين ساهموا في التأسيس لهذه النظرية النقدية المعاصرة.

وسأحاول فيما سيأتي عرض أهم الجهود والآراء التي ساهمت في بلورة هذه النظرية، مُركّزا على أبرز أعلامها في النقد الغربي:

1- ميخائيل باختين (M.Bakhtine) ومبدأ الحوارية:

استفاد ميخائيل باختين من جهود الشكلانيين الروس الذين انتهوا في أبحاثهم إلى مسألة في غاية الأهمية مؤداها «إنّ حركية العلاقات التي تقوم بين الأعمال هي المحرّك لتطور النصوص»[1]. وأنّ انبثاق الأنواع الأدبية إنّما يكون من خلال استعادة أشكال قديمة معدّلة يتم تفعيلها من جديد عن طريق استنباتها في سياق جديد. وضمن هذا المنظور يكون الشكلانيون قد لفتوا الانتباه إلى بعض العناصر الأساسية لنظرية التناص.

ورغم ذلك فإنّ باختين هو أوّل من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني إقامة علاقة بين النصوص بكيفيات مختلفة، وخاصة في أبحاثه المتعلقة بمفهوم الحوارية ***(Dialogisme)*** ونظريته في الملفوظ، التي عدّها الكثير من النقاد عاملا مهما في ظهور مصطلح التناص. ومن خلالها يرى: "أنّ العمل الأدبي والروائي بوجه خاص إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة... كما أنّ كل تغيّر نحوي أو دلالي فيها يعبّر عنه سواء في الحياة اليومية أو في الأدب يعود إلى العلاقة بين المتحدّث ومستمعيه"[2].

---

[1]- نتالي بييغي غرو، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص 12. (مخطوط).

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 211.

وهذا المبدأ الحواري الذي أرساه باختين في كتابه شعرية ديستويفسكي الذي ألّفه سنة 1923 سيمتد صداه إلى كثير من النقاد الذين جاؤوا من بعده مثل: لوتمان، ريفاتير وجوليا كريستيفا، الذين اتفقوا جميعا على حقيقة الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها، وأنّ النص دائما يحمل نوعين من الخطاب هما خطاب الأنا وخطاب الآخر.

وفي هذا الصدد يقول باختين :" يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية،ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر بداخل الموضوع، فالخطاب يُمَفْهِم موضوعه بفضل الحوار"[1]. ذلك أنّ خطاب الكاتب وموضوعه في نظر باختين: "هو نقطة إئتلاف أصوات مختلفة داخلها يتحتّم أيضا أن يدوي صوته: فمن أجل صوته تُخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلة للإدراك ولا مُرنّة "[2].

ومعنى ذلك أنّ كل خطاب في نظر باختين يدخل في علاقة مع خطابات سابقة عن قصد أو عن غير قصد، ويقيم معها حوارا، ولا يمكن لهذا الخطاب الفردي أن يفهم ويدرك إلّا إذا اندمج في الداخل المركب للخطابات والأصوات الأخرى. وعلى هذا الأساس: "لا يمكن للصوت الفردي أن يسمع إلّا إذا اندمج في الداخل المركب للأصوات الأخرى الحاضرة من قبل"[3].أي أن السمة الأكثر أهمية في الملفوظ على حد رأي باختين هي حواريته، أي بعده التناصي منطلقا في ذلك من طبيعة اللفظ التواصلية. الذي يحمل في داخله خطابا أسهم في إنشائه مرسل ومتلقي، لأن كل لفظ في نظره مسكون بصوت الآخر: "والأديب يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين مؤلّفة من دلائل لسانية حطّم باختين مطلقيتها ونفى عنها كونها نسقا نحويّا مجرّدا مفرغا من محتواه الأيديولوجي"[4].

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 91.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

[3]-جان فيرييه، الحوارية، تر: غسان السيد، نوافذ (24)، يونييه2003، ص 30.

[4]- الجابري متقدم ،جماليات التناص في شعر أمل دنقل، ص 15.

وفي فصل خاص في كتابه" ميخائيل باختين المبدأ الحواري "يشرح تودوروف هذا الأمر بقوله: "يمكن أن نقيس هذه العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار رغم أنها بالتأكيد ليست متطابقة، يدخل فعلان لفظيان تعبيريان متجاوران في لفظ خاص من العلاقات الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقة الحوارية هي علاقة دلالية بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللّفظي"[1].

ويرى ميخائيل باختين أنّ هذه الحوارية أكثر ما تظهر في الخطاب الروائي، ذلك أنّ الرواية في نظره مجال رحب لتعدد الأصوات واللغات الناجم عن تنوع الشخصيات وأنّها "تجمع الخطابات المختلفة وتضعها في علاقة مواجهة وتجعلها تتعايش وتتجاور وتتعامل مع بعضها البعض، وبالتالي فالرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط، بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة"[2]. لهذا خصها باختين بالقسم الأكبر من أعماله مستمدّا منها أسس نظريته في الحوارية والملفوظ وتعدد الأصوات خاصة روايات تولستوي ودستويفسكي الرّوسيان.

والرواية الدستويفسكية متعددة الأصوات ،وعلى هذا الأساس قرأها باختين وتوردوروف معا[3]، لأنّ فيها أصداء لروايات أخرى تتقاطع معها. وكاتب الرواية في نظر باختين وفق هذا الأساس: "يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية بدون أن يضعف عمله من جرّاء ذلك، بل إنه يصير أكثر عمقا ....ولا ينقي خطابه من نواياه ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني و الاجتماعي، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها، وإنما يرتب جميع تلك

[1] - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 ،1996 ،ص 121، 122.

[2]- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جينيت، دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث، ع 2، جانفي 2008، ص 70.

[3]- جان فيرييه، الحوارية، تر: عثمان السيد، ص 30.

الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ولمركز نواياه الشخصية"[1].

و الحوارية في الشعر على خلاف ذلك في نظر باختين ، فرغم أنها موجودة في الشعر إلا أنها مهملة مادامت في ظل لغة واحدة ، فلا يقوم الشعر على أساس الحوارية كما تقوم الرواية عليها ، ويكون التعدد اللساني داخلها مجسدا في شكل وجوه بشرية بينها اختلافات و تناقضات .

وهكذا فإنه إذا كان على الشاعر"أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيا لغته وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء غيرها، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته، وأن يخلص الكلمات من نوايا الآخرين"[2]، فإن الناثر أو كاتب الرواية "ينفصل عن لغة عمله ... إنه يستخدم تلك اللغة بدون أن يسلم نفسه إليها كلية، إنه يتركها نصف (أجنبية)أو (أجنبية)تماما، لكنه في نهاية المطاف يستعملها في نفس الآن رغم كل شيء لخدمة نواياه"[3]، أي أنه لا يتكلم تلك اللغة التي انفصل عنها في عمله، لكنه يتكلم من خلالها فيدخل خطابات الآخرين بما فيها من نوايا اجتماعية و أيديولوجية ويرغمها على خدمة نواياه الشخصية الجديدة.

ورغم ذلك فإنّ الأجناس التي يتحدث عنها باختين هي تلك الأجناس الخالية من أي نبرة أو صوت أو تداخل مع أجناس أخرى، لأن الشعر أخذ منعرجا آخر وكفّ أن تسمع فيه صوت الشاعر الواحد إذا اجتاحت الدراما الشعر وانهارت الفوارق بين الأجناس الأدبية، و لم يعد المبدأ الحواري في عرف الكتابة التي جاءت بها مجموعة «تل كيل» مقتصرا على الرواية فقط، بل تعداها إلى الشعر دون أن يفقد هذا الأخير خصوصيته[4].

وضمن هذا المنظور يتضح لنا أن كتابات باختين في الحوارية كانت لها صدى عميقا في الدراسات اللاحقة التي وظف بعضها مصطلح الحوارية في نظرية النص لتحديد

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 120.

[2]-المرجع نفسه، ص 117.

[3]-المرجع نفسه، ص 121.

[4]- متقدم الجابري، جماليات التناص في شعر أمل دنقل، ص 17.

الملامح المميزة لصياغة النص حين لا يكون مصدره خطابا واحدا،بل مجموعة من الخطابات [1]، و كانت أساسا قام عليه مفهوم التناص خاصّة لدى (لوتمان و بارت وريفاتير و بول زمتور.و جوليا كريستيفا)الذين اتفقوا على حقيقة الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها، وازدواجية الخطاب الذي تحمله (خطاب الأنا، وخطاب الآخر).

2- جوليا كريستيفا (J.Kristiva) والإنتاجية النصية:

تعد الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا (J. KRISTIVA) صاحبة السبق في التنظير المنهجي لهذا المصطلح في النقد الفرنسي؛ حيث استخدمته في تلك المقالات والبحوث التي كتبتها بين سنتي1966،1967 ،ونشرتها في مجلة تيل كيل TEL QueL وكريتيك CRITIQUE،ثم أُعيد نشرها في كتابها"سيميوتيك" Semiotique و"نص الرواية LE Texte du Roman" معتمدة في دراستها على الإرث النقدي لباختين[2]. ويؤكّد ما ذهبنا إليه تودوروف (Todorov) الذي يرى " أن مصطلح الحواريّة مصطلح مربك ، ولذا سوف يستخدم مصطلحا أكثر شمولا وهو مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كرستيفا في تقديمها لباختين ، مدّخرا مصطلح الحوارية إلى أمثلة خاصة من التناص ، مثل الاستجابات بين المتكلمين أو لفهم باختين الخاص للهويّة الشّخصية للإنسان"[3].

ورغم أن باختين لم يوظف مصطلح التناص في مؤلفاته خاصة تلك المتعلقة بالرواية: جمالية ونظرية الرواية، شعرية دوستوفسكي، فإن ما أخذته جوليا كريستيفا

---

[1]-انظر: Jean-François jeandillou,L analyse textuelle ,Armand Colin Editeur,Paris,1997,P76

[2] - حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط،دت،ص23.

[3]- رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 1998 ، ص337 .

وجعلته أساسا لدراستها ومنطلقا له إشارته إلى الفكرة التي مفادها أن داخل كل نص لفظا يقيم حوارا مع نصوص أخرى[1].

كان تمرد جوليا كريستيفا واضحا على البنيوية منذ 1966، فنفت بذلك «مقولة النص المغلق عند البنيويين ليكون بديلها النص المفتوح»[2]. واستطاعت بذلك استبدال مصطلح الحوارية الذي وظفه باختين بمصطلح التناص.

وراحت جوليا كريستيفا تقطع أشواطا هائلة في دراساتها النقدية المتصلة بمصطلح التناص خاصة في مؤلفاتها: (علم النص، ونص الرواية)، وقد أرجعت حقيقة التفاعل النصّي أو التداخل بين النصوص في بادئ الأمر إلى الحوارية التي تعني العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم

مصطلح(عبرالنصوصTranstextualite)،و(التصحيفية Paragrammatis)

والتي تعني امتصاص عدة معاني من عدة نصوص غائبة، آخذة هذه التسمية عن دوسوسير، ثم ظهر عندها مصطلح الامتصاص Absorption الذي يعني امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص[3].

وترى كريستيفا من خلال أبحاثها ودراساتها النصية ضرورة النظر إلى لغة العمل الأدبي بوصفها لغة منتجة منفتحة على مراجع خارج النص، كالنصوص الأدبية والفكرية الممارسات الأيديولوجية و الدينية والفنية[4]. وذلك أن النص مجال رحب لاستيعاب خصوصيات التاريخ والمجتمع والثقافة.

لذلك نجدها تؤكد في كتابها (نص الرواية) أن الوظيفة التناصية ترتبط بأيديولوجية النص، فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية، وتسمح له بالتحرك داخل المجتمع[5].

---

[1]- أنظر: Tiphaine samoyault , lintertextualite, mémoire de letterature , edition nathan, paris, 2001, p10 .

[2]- رجاء عيد، القول الشعري ،منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، ص 226.

[3]- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.

[4]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 25.

[5]-انظر:Julia kristiva,le texte du roman,mouton, paris1970,p14

فكل خطاب في نظر جوليا كريستيفا يحيلنا بدوره إلى مجموعة أخرى من الخطابات، وهي خاصية تقوم عليها لغة النص التي تستعين بدلالات وأبنية نصية مستمدة من خطابات أخرى متعددة سابقة أو متزامنة مع النص الحاضر. ذلك أن النصوص الشعرية الحداثية في نظر جوليا كريستيفا ما هي إلا نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص و هدم في نفس الآن للنصوص الأخرى داخل الفضاء المتداخل نصيا-وقد مر معنا هذا التعريف سابقا-، وفي فضاء النص "تتقاطع ملفوظات متعددة مجتزأة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بإغفال الآخر ونقضه"[1]. وتتجلى مقدرة الشاعر أو الأديب في تمكنه من إنتاج نص جديد انطلاقا من تلك النصوص التي تأتّى له تمثلها في مراحل سابقة من مراحل تكوينه الثقافي والأيديولوجي، وعلى هذا فإن النص في بنيته الإنشائية يمثل مجموعة تناصات أو حصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه[2].

ويندرج هذا المفهوم الجديد للنص ضمن مفهوم الإنتاجية النصية الذي يرتبط عند جوليا كريستيفا بالنص المولد (***Geno- Texte***) الذي يهتم بالطريقة التي تتوالد بها النصوص[3].

ذلك أن النصوص تتزاوج وتتصارع فيما بينها لتكون النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الحاضر لأنّ هذا الأخير إنما ينتج من الحركة المعقدة لإثبات نص آخر أو رفضه[4].

بهذا التصور للتناص استطاعت جوليا كريستيفا أن تقدم رؤية نقدية جديدة تقوم على مبدأ انفتاح النص على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية)، متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يركز على مفهوم البنية ومؤسسة في نفس الوقت لشعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن واحد.

كما كان لمفهوم النص عند جوليا كريستيفا دور أساسي في بلورة السمات النصية للنص الأدبي عند نقاد ما بعد البنيوية الذين أكدوا الدور الرائد لجوليا كريستيفا في بلورة

---

[1]- المرجع السابق، ص 31.

[2]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ،ص24

[3]-انظر: Julia kristiva,semiotike, recherche pour une sémanalyse,p113.

[4]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص24

مفهوم التناص. إذ يقول رولان بارت: "نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص: وهي الممارسة الدالة Practice Significant ،الإنتاجية Productivity ،التدليل Signifiance، النص الظاهر Pheno- Text، والنص المولد Geno- Text ، التناص Intertexte "[1].

ويمكن أن نلخص جهود كريستيفا في استفادتها من المنطلق النظري الذي وضعه باختين، مضيفة إليه حوارا مع المعارف الحديثة ممثلة في الماركسية في آخر اجتهاداتها، وعلم النفس في أحدث نظرياته، متوجّة كل ذلك بتمردها على البنيوية. ورغم اقتران اسمها في الأوساط النقدية الفرنسية باسم باختين "إلا أنها في استبدالها لمصطلح الحوارية عنده بمصطلح التناص لم يعد جهدها استنساخا للمفهوم الباختيني، وذلك لاختلاف طبيعة المرحلة المعرفية التي عاصرها كل منهما"[2].

فتحت جوليا كريستيفا الباب على مصراعيه لاجتهادات كثيرة في هذا الحقل المعرفي، وقد أغنت تلك الاجتهادات حقل التعامل مع النص الأدبي. وطورت المفاهيم المتصلة بالتفاعلات والعلاقات النصية، فهذا لوران جيني بعد عشرة سنوات من إطلاق جوليا كريستيفا لمصطلح التناص يقترح مفهوما آخرا للتناص مفاده أن هذا الأخير ما هو "إلا عملية تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[3]،وهذا ميشال ريفاتير (M.Riffaterre) يعتبره أساس شعرية النص الأدبي فهو "لا يؤكد عملية انبثاق النصوص من نصوص سابقة فحسب؛ بل يجعل منها الصورة الوحيدة لأصل الشعر"[4].

---

[1]- رولان بارت، نظرية النص، 24.

[2]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص 23.

[3]- تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987، ص 127.

[4]- سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993، ص 109.

3- رولان بارت (R.Barthes) وموت المؤلف:

تمثل جديد بارت في مرحلة ما بعد البنيوية في "فكرته التي ترى أنّ القرّاء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون اعتبار المدلول على نحو يصبحون معه أحرارا في تذوق النص،و في صنع علاقات بين النصوص التي تشكل النص المفتوح"[1].

وحين ساعد بارت على موت المؤلف فلكي يُشعر القارئ بلذة النص ويصبح مشاركا فعالا في عملية إنتاج الدلالة، و"خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة على نحو تصبح معه كل قراءة بمثابة تحد لذاكرة القارئ، ويغدو معها النص نفسه نصا ينتج من داخله أكثر منه نصا نهائيا أو محددا"[2].

وحين يؤكد بارت على قطع الصلة بين الكاتب والنص فلأن اللغة هي التي تتكلم وليس صاحبها الذي يُعدُّ معبدا لكتابات سابقة أو متزامنة، وذلك أن "الموروث الأدبي والنصوص المتزامنة مع النص هي المؤلف الأكبر له، وهي مصدر إنتاجه وحدوثه، ونواة لفهم النص وتفسيره"[3] ."وهذا لا يلغي المؤلف ولا يقلل من دوره، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي، والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته"[4].

ويريد بارت من خلال مقولته "موت المؤلف"دعوة القارئ إلى تغيير عاداته في القراءة، وتأسيس نظرية جديدة لتلقي النص الأدبي يكون القارئ فيها مشاركا في إنتاج الدلالة لا مستهلكا فقط. فقراءته للنص هي إعادة كتابة له، وقارئ بارت "يتكون من عدد لا متناهي من الإشارات أو النصوص، إنه ليس مركزا موحدا تنبثق منه المعاني والتفسيرات، بل هو بناء يتصف بالتشتت والتجمعية: هذه الـــــ "أنا" التي تعالج النص هي بذاتها جمع لنصوص أخرى ،لإشارات لا منتهية أو ضائعة الأصل إذا أردنا التحديد"[5].وذلك انطلاقا

---

[1]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص 21.

[2]-المرجع نفسه، ص 22.

[3]- جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 129.

[4]- رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي،مركز النماء الحضاري،حلب،سوريا،ط1994،1 ،ص11.

[5]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 22.

من الفكرة القائلة بأنّ : "النص ينسج من الملصقات والتطعيمات، وباستحالة نسب النص إلى أب واحد أو أصل واحد، بل إلى مجموعة من الأصول والأنساب، لأن النص ليس قديما وليس حديثا، ولكنه مجموعة من نصوص من عصور مختلفة تشكل ما يشبه الطبقات الرسوبية التي يصطف بعضها فوق بعض، كل طبقة من هذه الطبقات تنتمي إلى عصر معين دون غيره"[1].

واستمرت الأبحاث النقدية الفرنسية في العصور الحديثة حول مفهوم التناص بجانبيه النظري والتطبيقي، حتى تمّ تبني المصطلح (التناص)كإجراء نقدي في المنتدى الدولي للبويطيقا الذي نظمه ريفاتير سنة 1979[2]، وفيه أولى المصطلح والمفهوم أهمية بالغة وركز على اعتباره أصل الشعر و مصدر العملية الإبداعية، وعنصرا من عناصر التأويل.

وكانت سنوات 1979 إلى غاية 1982 غنية بالإصدارات الشاهدة على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج خاصة مع أعمال ريفاتير[3] (إنتاجية النص 1979، التعالق النصي 1979، أثر التناص 1979، سيميائية الشعر 1982). ورأى من خلالها أنّ التناص ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه، وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية ووحده فقط الذي ينتج الدلالة[4].

وأصبحت محورا لكثير من الدراسات النقدية التطبيقية التي حاول من خلالها الباحثون والدارسون الكشف عن مختلف العلاقات التي يقيمها النص مع نصوص أخرى، وظهرت مصطلحات فرعية تجسد تلك العلاقات، وأهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل التعامل مع النص الأدبي وتطوير المفاهيم المتصلة بعلاقاته النصية دراسة جيرار جنيت (***J- Genette***) حول ما أسماه بالمتعاليات النصية (Transtextualite). وهو ما سنحاول توضيحه في العنصر الموالي.

4- المرجع السابق، ص 38.

[2]- تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، ص 110.

[3]-ب.م دوبيازي،نظرية التناص،تر: المختار حسني،فكر و نقد،دار النشرالمغربية، الدّار البيضاء، ع28،أبريل2000، ص116.

[4]-المرجع نفسه، ص 116..

4-جيرار جينيت (G. Genette)و المتعاليات النصية:

بعد أن طرحت الباحثة البلغارية " جوليا كريستيفا " في أواسط السّتينات مصطلح التناص ،و الذي انتهت حدوده لديها عند النّص المولد و النّص الظاهري[1] ، لم يكن يخطر لها إطلاقا أنّ هذا المصطلح سيصبح محطّ أنظار نُقّاد و باحثين كبارمن أمثال جيرار جينيت.

برز جيرار جينيت كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين أولوا النظرية اهتماما بالغا. حيث اهتدى جيرار جينيت بعد بحث عميق إلى استعمال مصطلح المتعاليات النصية "بديلا لمصطلح التناص سنة 1982، ويُعد بحثه في هذا المجال من أعمق التأصيلات النظرية النقدية الحديثة، فقد حاول من خلال كتابه (أطراس *Palimpsestes*) الصادر سنة 1982 وضع جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار بعضها مع البعض الآخر، مؤسسا بذلك مراجعة شاملة لمفهوم التناص بالاعتماد في ذلك على تصور جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع النص؛ أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة، بل أصبحت متصلة بإطار أعم وأشمل هو المتعاليات النصية "[2]

و يتصوّر جيرار جينيت في كتابه (أطراس) أنّه لا يمكن الكتابة إلّا على آثار نصوص قديمة، و هذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس، و يوضّح معنى كلمة طرس فيقول: " إنّه رف صحيفة من جلد يمحى و يكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النّص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظلّ قابلة لتبيّنها و قراءتها تحته، فهو يقصد بهذا العنوان المستعار من حقل المعلوماتية مجموع نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة، و لكنّها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة" [3].

يأخذ جيرار جينيت هذه الصّور و هذا الاسم ليطلقه على كتابه " الذي يتناول فيه هذه العملية التي تجعل كل نص أدبي يخفي في طيّاته نصّا آخرا، و هو لا يخفيه تمامًا بل يجعله

---

[1]- حسن محمد حمّاد، تداخل النّصوص في الرواية العربية، ص29.

[2]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 21.

[3]- المختار حسني، من التّناص إلى الأطراس، علامات في النّقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ج 25، مج7، سبتمبر1997،ص178.

جليا إلى حدّ ما،و بذلك تصبح القراءة عملية مزدوجة يظهر فيها النّص القديم من وراء النّص الجديد "[1].

استطاع جينيت في كتابه " طروس " من خلال أبحاثه في الدّراسات النّاصية أن يستقر على مصطلح المتعاليات النّصية أو (عبر النّصية transtextualité)[2] و من خلالها نجد أنفسنا أمام محاولات جديدة لتحديد أنواع العلاقات النّصية داخل النّص، " حيث إنّ محاولة التّمييز بين أنماط التفاعل هي التي مكّنت جينيت من تطوير نظرية التّناص، و هي التي دفعته إلى تبني مفهومه الشامل و العميق .

وهكذا رتّب "جينيت" المتعاليات النّصية وفق نظام تصاعدي من التّجريد Abstraction إلى التّضمين Implication إلى الإجمال Globalit[3] رأى من خلالها أنّ التّناص ليس إلاّ علاقة واحدة من بين علاقات خمس تربط النّص بكيفية صريحة أو ضمنية بنصوص أخرى، و يسمي جيرار جينيت هذه العلاقات الخمس كما أسلفنا باالمتعاليات النّصية "La transtextualité ".

هذه الأنواع هي :[4]التّناص(Intertextualité)، التوازي النّصي(Paratextualité)، النّصية الواصفة (Metatextualité)، النّصية المتفرّعة (Hypertextualité)، و النّصية الجامعة (Architextualité).

و فيما سيأتي عرض مختصر لهذه الأنواع من المتعاليات النّصية:

أ/ التّناص (Intertextualité):

يقترض جيرار جينيت هذا النوع من المتعاليات النّصية من جوليا كرستيفا مع شيء من الاختلاف، فإذا كانت جوليا كريستيفا ترى بأنّ التّناص محصور في حدود حضور

[1]- حسن محمد حمّاد، تداخل النّصوص في الرواية العربية، ص29.

[2]-نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص21.

[3]- حصّة البادي، التّناص في الشعر العربي الحديث،–البرغوثي نموذجا –دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان،ط1، 2009،ص22.

[4]- ب.م دوبيازي، نظرية التّناص، تر: المختار حسني، فكر و نقد، ص118.

فعلي لنص ما في نص آخر، فإنّ جيرار جينيت يقول عنه:"...أمّا أنا فأعرّفه بطريقة لا شكّ مكثّفة بعلاقة حضور متزامن بين نصّين أو عدّة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار، و في غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بشكلها الأكثر جلاء و حرفية، و هي الطريقة المتّبعة قديما في الاستشهاد... ،أو بشكل أقلّ وضوحا و أقلّ شرعية ،ونعني به السرقة الأدبية الذي هو اقتراض غير مصرّح به و لكنّه حرفي أيضا... ،أو بشكل أقلّ وضوحا و أقلّ حرفية في حالة التّلميح (L'allusion)، أي في ملفوظ لا يتمكن إلاّ الخيال الحادّ من تقدير العلاقة بينه و بين ملفوظ آخر، حين يلاحظ نزوعا نحوه بشكل أو بآخر"[1].

و واضح من خلال هذا التعريف أنّ جيرار جينيت يعدّ التّناص أحد تصنيفات الممارسة النّصية، و يضعه في إطار محدود، فهو عنده مجرّد "علاقة من التّواجد مع نصّين أو مجموعة من النّصوص، أي الحضور المثبت لنص ما داخل نص آخر، "[2] كذلك "لا تندرج فيه الأشكال الضمنية لإعادة الكتابة، و لا عمليات الاسترجاع المبهمة و لا علاقات الاشتقاق أو التّحويل التي يمكن أن تحدث بين نصّين"[3]، و يمكن من خلال التعريف تصنيف التناص في ثلاثة أقسام فرعية هي:

أ-1/الاستشهاد (Citation):

هو " الاقتباس لمقطع أو لفقرة كاملة "[4]. و هو أكثر أنواع التّناص وضوحًـــا " و هو بسيط و بديهي يفرض نفسه في النّص دون أن يطلب من القارئ إعمال الذّهن أو معرفة خاصّة، إنّه يعيّن نفسه بنفسه، و لكن العناية الكبيرة مطلوبة لاكتشاف هويته و تأويله: لماذا اختير النّص المستشهد به؟ ماهي حدود تقطيعه و طرق تركيبه؟

---

[1]- انظر: Gerard Genette,Palimpsestes,La littérature au second degre,Ed du seuil,Paris,1982,p8.

[2]- حسن محمد حمّاد، تداخل النّصوص في الرواية العربية ، ص30.

[3]- شرفي ع الكريم، مفهوم التّناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت، ص71.

[4]- حسن محمد حمّاد، تداخل النّصوص في الرواية العربية ، ص30.

و المعنى الجديد الذي أضفي عليه بعد إدراجه في السّياق الجديد؟ " [1].

أ-2/ السرقة الأدبية (Plagiat):

تقع وسطا بين الاقتباس و التّلميح، فهي غير ظاهرة، و لكنّها اقتباس نصّي على نطاق واسع[2]، و تظهر السرقة كاستشهاد غير معلّم، و ليس لها صرامة الاستشهاد، و تكون أكثر عرضة للاستهجان لمّا تكون الفقرة مأخوذة بحرفيتها و طويلة[3].

أ-3/ التّلميح (L'allusion):

يقوم على التّضمين، و هو أقلّ أنواع التّناص وضوحًا و أكثرها خفاء ،" و هو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدّى ما (enonce)، ملاحقة العلاقة بين مؤدّى آخر تحيل إليه بالضّرورة هذه أو تلك من تبدّلاته، و هو بغير ذلك لا يمكن فهمه ."[4] كما يقوم التّلميح على الإحالة غير المباشرة، فيكون بمثابة دعوة تتوجّه إلى ذاكرة القارئ الأدبية و غير الأدبية بهدف إيقاظها و تنشيطها، "و يكون أكثر فعالية كلّما عالج نصًا معروفًا حيث يكفي الاشتراك معه في كلمة أو كلمتين للإحالة إليه، و يكون في بعض أشكاله باسترجاع نص معيّن مع التّصرف فيه، و قد يكون حتّى بالوفاء لحرفيـــة النّص و لكن مع القلب الجذري لمعنـــاه "[5].

ب/ التّوازي النّصي (Paratextualité):

أو ما يسمى بالنّصوص المصاحبة[6] ، المناص ،النّصية الموازية، الملحق النّصي، و يمثّل النمط الثاني من المتعاليات النّصية ،" و يشمل شبكة من العناصر النّصية و الخارج نصية،

[1]- شرفي ع الكريم، مفهوم التّناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت ،ص71.

[2]- حسن محمد حمّاد، تداخل النّصوص في الرواية العربية ، ص30.

[3]- شرفي ع الكريم، مفهوم التّناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت، ص72.

[4]-محمد خير البقاعي، آفاق التّناصية، المفهوم و المنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط ، 1998، ص133.

[5]- شرفي عبد الكريم، مفهوم التّناص من حوارية باختين إلى أطراس جينيت ،ص73.

[6]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص21.

التي تصاحب النّص و تحيط به فتجعله قابلا للتّداول إن لم يكن وفق مقصدية المؤلف فعلى الأقلّ ضمن مسار تداولي لا يتراح كثيرا عن دائرتها "[1].

و يقوم هذا النّمط على دخول نصين في علاقة حوارية. و هو من أعلى وجوه التّفاعلات النّصية نظرًا لتضمّنه محاولة تعرية استراتيجيات النّص الأصلي[2].

خصّ جيرار جينيت هذا النّوع ببحث كامل في كتابه عتبات Seuils، و قد أشار للعناصر المكوّنة له في كتابة طروس بقوله: " يرتبط النّص بهذا المعنى بما أنعته نصّه الموازي. و يمثّله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الدّاخلي، التّمهيدات، التّذييلات، التّنبيهات، التّصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيّلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة، الرسوم، نوع الغلاف و أنواع أخرى من إشارات الملاحق و المخطوطات الذّاتية و غير الذاتية التي تزوّد النّص بحواش مختلفة، و أحيانا بشرح رسمي يجعل القارئ أقل اضطرارًا للتّنقيب خارج النّص."[3].

و قد أبان من خلال ذلك عن اهتمام كبير بهذا النّمط و محاولة توسيعه ليشمل كل النّصوص الموازية للنّص " التي تُعدُّ نوعًا من النّظير النّصي، أو النّصية المرادفة " [4] فهي بمثابة مداخل أو عتبات تربط النّص الأدبي بكل ما يحيط به من نصوص، و يتمثّل ذلك في العلاقة التي يقيمها النّص مع محيطه الخاص في الكتاب نفسه كالعناوين الرئيسية، والفرعية، و المقدّمات، و المداخل، و العبارات التّوجيهية، و الملاحظات، و التذييلات، و الرّسوم، و التوضيحات، و التّعليقات، و التّجليد، و الغلاف. و يضاف إلى ذلك ما قبل النّص كالمسودّات، و المخطّطات الأولية....إلخ. و هي علاقة أقلّ وضوحًا بصفة عامّة و أكثر اتساعا عن المجموع الذي يشكّله العمل الأدبي. و الأمر هاهنا " متعلّق بمجموع غير منسجم يتضمّن الكتابة و الصورة الموجودتين في الكتاب أو السابقتين لنسخة النّص النهائية.

---

[1]- المرجع السابق ،ص21.

[2]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص03.

[3]-انظر: Gerard Genette,Palimpsestes, p9 .

[4] -حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص31.

و هذه المكوّنات هامّة لأنّها تحدّد إخبار المؤلّف و قراءة القارئ و ترقّبه، و هي جوهرية أيضا لتاريخ الأدب ،لأنّ الكتاب نفسه يغيّر شكله من عصر لآخر (ظهور الغلاف و العناوين) و يعدّل الممارسات الملموسة للقراءة "[1].

و يعطي جينيت مثالا على النّصوص المصاحبة لحالة " عوليس " لجويس،فهذا الكتاب قبل طبعه في شكل رواية، كان يحتوي في الأصل على عناوين الفصول التي يحيل كل واحد منها إلى الفصول الموجودة في الأوديسة الأصلية، لكن هذه العملية التي قام بها جويس (حذف العناوين) لم تمنع النّقاد أن يعودوا إلى العناوين الموجودة في الرواية المخطوطة قبل نشرها، و أن يعملوا على دراسة الرواية اعتمادا على ما أغفله النّص الأصلي في طبيعته المعلنة ، و هكذا يوسّع جينيت مفهوم النّصوص المصاحبة، ليشمل أيضا النّصوص الغائبة عن دائرة الضوء و غير المعلن عنها، كالمسودّات و المشاريع غير المكتملة للكتاب مثل المذكّرات، و خطط الأعمال الأدبية[2].

ج/ النّصية الواصفة (Metatextualité):

أو الميتانصية و تدعى أيضا الماورائية النّصية[3] " و تسمى اللغة الثانية قياسا للنّص باعتباره لغة أولى، و يمثّل الخطاب النّقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي بتحليله و التّعليق عليه، من حيث بنيته و قيمه المعرفية الجمالية، و حتّى الأيديولوجية ضمن تاريخ الأفكار." [4] و بتعبير آخر فالميتانصية هي " العلاقة التي شاعت تسميتها بـــالشرح" الذي يجمع نصًّا ما بنصّ آخر يتحدّث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) " [5]، أي دون أن يكون هناك – بالضرورة – استشهاد يحمل منه، أو تسميته بشكل واضح و جليّ.

---

[1]- شرفي ع الكريم، مفهوم التّناص من حوارية بختين إلى أطراس جينيت، ص66.

[2]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص31.

[3] -محمد خير البقاعي، آفاق التّناصية، ص137.

[4]-نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص22.

[5]- محمد خير البقاعي، آفاق التّناصية، ص137.

و قد نعني به تلك الطريقة التي يهرب من خلالها نص من ذاته بشكل مباشر أو ضمني متّجها في اتّجاه نص آخر، و نلاحظ ذلك في تبادل شحن الحمولات الجمالية و الفكرية بين الرواية و طريقة الكتابة التاريخية، أو طريقة النّص الشّعبي على سبيل المثال، و ذلك من مثل استعانة الرواية ببعض من العناصر الأسلوبية الخاصّة بهذه الكتابة أو هذا القصص، بل تعدّى الأمر إلى حدّ تطويع البنيات الأسلوبية والدّلالية لمقتضيات القصص الشّعبي و إدراجها في أساليب السرد الروائي ،لأنّ الجنس الروائي جنس أدبي منفتح تتلاقى فيه أنماط الخطابات[1].

د/ النّصية المتفرّعة (Hypertextualité):

و يسمى الاتّساعية النّصية[2] أو التوالد النّصي[3]. و لقد اهتمّ جينيت بهذا النّمط من أنماط المتعاليات النّصية اهتمامًا خاصًّا، و أولاه عناية كبيرة دون بقية أنماط التّداخل النّصي التي تكلّم عنها. و لعلّ ذلك راجع إلى " تميّز هذا النّمط من التّداخل عن غيره من الأنماط الأخرى، بأنّه يتمّ بطريقة مكتملة إلى حدّ ما بسبب العلاقة المتكاملة التي تتمّ بين نصّين متكاملين محدّدين "[4].

أبدع جيرار جينيت في مفهوم هذا النّمط من المتعاليات النّصية لرصد حركة الانشطارات النّصية التي تعرفها النّصوص في علاقتها البينية، و هي انشطارات ترسم مسار الإنتاجية النّصية القائمة على تفاعل يجمع بين نص لاحق و آخر سابق وفق قانون تتعدّد مسالكه حسب مقصديات التأليف الأصلية، و أحيانا حسب قوانين اللاوعي الثقافي التي تؤثّر في المقصديات ذاتها بهذه الدرجة أو تلك[5].

---

[1] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية،ص32.

[2] - محمد خير البقاعي، آفاق التّناصية، ص139.

[3] -حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص32.

[4] -المرجع نفسه، ص32.

[5] -نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص23.

يقول جيرار جينيت محدّدا هذا النّوع " أرجأت عمدًا الإشارة إليه، إلى النّوع الرابع من النّصية المتعالية لأنّه هو وحده فحسب الذي سيشغلنا هنا مباشرة، و هو الذي سأنعته من الآن فصاعدًا بالنّصية المتفرّعة Hypertextualité ،و أقصد بهذا كل علاقة تجمع نصًّا (ب) الذي سأسمّيه نصًّا متفرّعًا (Hypertexte) بنصّ سابق (أ) سأسمّيه نصًّا أصليًا (Hypotexte)، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التّفسير "[1]، و يمثّل جيرار جينيت لذلك بالمحاكاة الساخرةLa parodie والتّحريف الهزلي Le traverstissement و المعارضة Le pastiche [2].

و يقدّم محمد خير البقاعي في كتابه آفاق التّناصية (المفهوم و المنظور) أمثلة لجيرار جينيت ضربها للاتّساع النّصي أو التوالد النّصي، ورأى من خلالها أنّ الإنياذة و عوليس هما بلا شكّ. و بدرجات مختلفة و باعتبارات مختلفة نصّان متّسعان (مشتقان من نّصوص أخرى) للنّص المنحسر نفسه (الأصلي أو السابق) و هو الأوديسا طبعا، و يرى انطلاقا من ذلك أنّ العمل المشتق عموما من عمل تخيّلي (سردي أو درامي) عمل تخيّلي ،و لهذا الاعتبار يقع في رأي الجمهور في حقل الأدب، رغم أنّ هذا التّحديد يحمل بعض الاستثناءات ،ثمّ يبيّن الكاتب كيف يتميّز هذان العملان عن بعضهما ،لأنّ نمط التّحويل نفسه يختلف في الحالتين كلتيهما. فإذا كان التّحويل الذي يقود من الأوديسة إلى عوليس يمكن تسميته -بتعميم مفرط- تحويلا بسيطا أو مباشرا لأنّه يقوم على نقل حدث الأوديسة إلى دبلن القرن العشرين،فإنّ التّحويل الذي يقود من الأوديسة نفسها إلى الإنياذة هو أكثر تعقيدا على الرّغم من المظاهر السّطحية و التّقارب التاريخي الكبير، ذلك أنّ فرجيل لا ينقل حدث الأوديسة، و لكنّه يحكي قصة أخرى تتعلّق بمغامرات إيني (إينياس) و ليس عوليس، و لكنّه يستوحي الأوديسة ليجعلها نمطا نوعيا محاكيا من خلال هذا النّمط هوميروس منشئ الأوديسة، و المحاكـــاة هي بلا شكّ تحويل و لكنّ بنهج أكثر تعقيدا [3].

---

[1] - انظر: Gerard Genette,Palimpsestes, p11.

[2] - شرفي ع الكريم، مفهوم التّناص من حوارية باختين إلى أطراس جينيت، ص66.

[3] - محمد خير البقاعي، آفاق التّناصية، ص14.

و خلاصة القول فإنّ النّصية المتفرّعة Hypertextualité أو التوالد النّصي، هي العلاقة التي من خلالها يمكن لنصّ ما أن ينبثق من نصّ سابق عليه بوساطة التّحويل أو المحاكاة، حيث أنّ النّص اللاحق يكتب النّص السابق بطريقة جديدة. و لهذا النّمط " طبيعة كليّة ذات خصوصية، تجعل منه نمطا مهيمنا على علاقات النّص الأخرى، و تتّضح أهمّية هذا النّمط، إذا ما قارنناه بأنماط أخرى لها طبيعة جزئية "[1].

هـــ/ النّصية الجامعة (Architextualité):

أو المعمارية النّصية[2]، و يقول عنه جيرار جينيت بأنّه " أكثر الأنماط تجريدًا و ضمنية، إنّه الجامعية النّصية architextualité التي عرفتها فيما سبق، و المقصود هنا أنّها علاقة خرساء تمامًا لا تظهر في أحسن حالاتها إلاّ عبر ملحق نصّي Paratextualité (حيث: كما في، شعر، محاولات، رواية الواردة،...إلخ. أو هو في غالب الأحيان مثبت جزئيا: كما في التّسميات: رواية، قص، قصائد،...إلخ ترافق العنوان على الغلاف). إنّ كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص "[3].

ثمّ يعلّل جينيت حكمه على هذه العلاقة بالخرساء فيقول: " و ربّما كان أخرس لأنّه يرفض أن يدلّ على أمر بديهي ،أو لأنّه بالعكس يرفض أي انتماء و يتملّص منه، و إنّ النّص نفسه غير مطلوب منه في كلّ حال أن يعرف كيفيتة النّوعية و بالتّالي أن يعلن عنها، فالرواية لا تحدد صراحة على أنها رواية، و لا القصيدة على أنّها قصيدة (لأنّ النّوع ليس إلاّ وجها من وجوه جامع النّص) " [4].

و هكذا يبدو هذا النّمط من المتعاليات النّصية أكثر تجريدًا و أكثر ضمنية، و يتمثّل في العلاقة التي يقيمها النّص مع جنسه، و في بعض الأحيان يشار إلى هذه العلاقة بإشارة بسيطة مدوّنة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه النّص،

---

[1]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص32

[2]-المرجع نفسه، ص32.

[3]- محمد خير البقاعي، آفاق التّناصية، ص138.

[4]- المرجع نفسه، ص138.

فعنوان النّص على الغلاف يهيئ القارئ لانتظار و ترقّب ما سيثيره النّص، و يحدّد من ثمّة موقفه و إدراكه لجنس النّص منذ البداية ،و يؤثّر في توجيه عملية القراءة عنده ... هذه العلاقة لا تتقاطع على الأكثر إلاّ مع إشارة واحدة من إشارات " النّص الموازي " التي لها طابع تصنيفي خالص وتصاحب العنوان البارز في أسفل الغلاف كما في " أشعار " ، " دراسة " ، " رواية " ، أو تتقاطع مع عنوان صغير كالإشارة إلى أنّ الكتاب، رواية،أو قصة،أو مجموعة قصائد [1].

و خلاصة القول فإنّ هذا النّمط من المتعاليات النّصية الذي خصّه جيرار جينيت بالحديث من قبل في كتابه " مدخل إلى جامع النّص " " هو الذي يبيّن العلاقات التي تحدّد معمار النّص أو هندسته، و هذا النّمط من العلاقات ينطوي على طبيعة كليّة، تكشف عن تصنيفات النّص الفرعية و الأساسية، و المعمارية النّصية عمل ملحق بالأجناس الأدبية، حتّى يتحقّق الفهم الكامل للنّص و للنّصوص المتداخلة معه" [2].

إنّ جيرار جينيت لم يوسّع مفهومه للنّصية الجامعة إلاّ من خلال اقتراح نموذج تحليلي لهذا العنصر في كتابه " مدخل لجامع النّص " الذي أشرنا إليه آنفا، و قد خصّصه " لتفكيك الثلاثية المزعجة المسندة خطأ إلى أرسطو، ليخلص في فقرته الأخيرة إلى اقتراح هذه النّصية الجامعة موضوعا جديدًا للشعرية، ثمّ ليجعل منها في كتابه " طروس " النّوع الخامس للمتعاليات النّصية (أو عبر النّصية) التي أصبحت تشكّل بالنسبة له، في مجموعها الموضوع الموسّع لشعرية بنيوية تفاعليه، مؤسّسة على نمذجة بين نصّية تجريدية" [3]

بعد هذه الشّروح و التّعريفات التي قدّمنا يتّضح لنا أنّه من الصّعب جدًّا الوقوف عند مفهوم محدّد للتّناص L'intertextualité، و يتبيّن لنا أيضا أن الإشكال يقع بين متناص بيّن و متعيّن بوضوح بحيث يكون من السهل عزله و تحديده، و متناص ضمني حدسي من الصّعب جدًّا اكتشافه، " حيث تطرح مسألـــة الموضوعية بإلحاح فيما يتعلّق بحدود

[1]- المختار حسني، من التّناص إلى الأطراس،ص183.

[2]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص32.

[3]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص24.

التّناص، و سوف يزيد مفهوم التّناص غموضًا لما نعتبره عنصرًا من إنتاج القراءة و ليس من إنتاج الكتابة "[1].

على أنّ الذي يعني جيرار جينيت في دراسته للتّناص ليس المتناص L'intertexte، بل العلاقة بين النّص و متناصّه، أي العلاقة التي تربط النّص اللاحق بالنّص السابق لأنّ هذه العلاقة لا تسمح لنا بتأويل المتناص المكتشف داخل النّص فحسب، بل و النّص الذي تضمّنه أيضا. كما يؤكّد جيرار جينيت نفسه أنّ هذه الأنماط من المتعاليات النّصية ليس لها مدّة و تتميّز بالمرونة و التّداخل.

وقد استمرّت الأبحاث في النّقد الغربي المعاصر في هذا الحقل من الدراسات ،وشاع مصطلح التناص على أساس أنه علاقة تفاعل بين نصوص سابقة أو متزامنة،وهذه الحقيقة تشكل معارضة لما كان سائدا في القديم،حيث كان توظيف التناص محاصرا بنوع من الرقابة ، كان لها أثر وصل إلى حد الوقوف في سيرورة النشاط الإبداعي بحجة اعتبار التداخل النصي سرقة وانتحالا وغيرها من الأوصاف المشابهة .

فلا ضير - إذا — أن يصبح التناص في عصرنا أداة فنية وقيمة جمالية " واتّجاها نحو التّكامل في الكشف عن موقف اللاّحق من السّابق، لأنّه إذا كان البحث عن علاقات التّفاعل النصّي يمثّل محاولة للكشف عن اتّجاهات القراءة التي ترجع إلى القارئ بقدر ما ترجع إلى النص المقروء،وسياق تجربة القراءة الذي يمثّل وسط التفاعل بينهما، فإن التّحليل الأسلوبيّ يمكن أن يسهم في الكشف عن الطريقة التي تمّت بها إعادة كتابة النص اللاّحق للنّص السّابق ،عندما يكشف عن طريقة كتابة النص اللاحق ذاته "[2].

وهذا تأكيد على أهميّة فعل القراءة في عمليّة التناص، فهو " يحدث قبل كلّ شيء بفعل القراءة،ويبدو معه القارئ وكأنه منح رخصة للعبور غير المشروط ،لا يعود إليه فقط أمر

[1]- شرفي ع الكريم، مفهوم التّناص من حوارية بختين إلى أطراس جينيت، ص67.

[2]-عمر عبد الواحد ، دوائر التناص ، دار الهدى للنشر والتوزيع ، المنيا ، ط1 ، 2003 ، ص8 .

اكتشاف المناصّ والتّعرّف عليه ،بل تصبح كفاءته وذاكرته هما المقياسان الوحيدان اللّتان تسمحان بتأكيد حضوره "[1].

نودّ الإشارة في ختام هذا المبحث أنه من الصّعب جدّا التّطرق إلى كلّ الإشكالات النّظرية والمنهجيّة التي يثيرها مفهوم التناص، نظرا لكثرة الدّراسات التيّ أنجزت حوله،وصعوبة استيعاب اتجاهاتها خصوصا الغربية منها وحتى العربية ، وحسبنا أن نلخّص ما أوردناه فيما يلي :

-ارتباط هذا المصطلح من النّاحية التّاريخية في تشكّله النظري الأول بميخائيل باختين ، من خلال حواريته ، ثم اهتمّ بهذه الظاهرة باحثون آخرون أمثال : ريفاتير ،تودوروف ، كريستيفا ، جينيت ...

-أن هناك تعريفات متعددة للتناص، ولا وجود لتعريف نهائي أو مطلق .

-كل التعريفات تؤكد على علاقة التفاعل بين النصوص والحضور المشترك بين نصّين أو نصوص كثيرة، و" أن التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي يشمّ ولا يرى ، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأنّ كلّ الأمكنة تحتويـــه ، وأنّ انعدامه في أيّها يعني الاختنـــاق المحتوم "[2].

ثالثا/ مقاربة مصطلح التناص في النّقد العربي :

سنحاول فيما سيأتي مقاربة مصطلح التناص في النقد العربي القديم، ثم استعراض أهم الجهود النقدية الحديثة لأعلامه العرب:

1/في النقد العربي القديم:

ما إن كتب لظاهرة التناص الذيّوع والانتشار في الدّراسات النّقدية والأدبيّة الحديثة ، وأصبح مصطلحا نقديا جديرا بالبحث والتّطبيق على النّصوص الإبداعية الشّعرية منها

[1]- ناتالي بيقي غروس ، مدخل إلى التناص ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، ص15 .

[2]-عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ، 1995 ، ص 297 .

خاصّة والنّثرية، وأداة نقدية صالحة للتّعامل مع تلك النصوص،حتى سارعت فئة من النقاد و الباحثين العرب إلى البحث عن جذور لهذه النّظرية في تراثنا النّقدي العربي تؤكد وشائج القربى وتضمن أدنى مستويات الائتلاف مع النظرية الغربية ،ساعين من خلال ذلك إلى محاولة إضفاء نوع من الشرعية على المصطلح ،ومنحه مصداقية وقبولا لدى جمهور النقاد و القراء على حدّ سواء.

وتمثلت محاولاتهم الأولى في تدبر المعنى اللغوي لهذا المصطلح من خلال تتبع الجذور اللغوية الأولى لكلمة نص في المعاجم والكتب اللغوية العربية القديمة ، وقد هداهم البحث في معاني مادتي "نصص" و "نصّ" إلى بعض الشروح اللغوية التي ساهمت ولو بصورة نسبيّة في بلورة المعنى الاصطلاحي للنّص من خلال حصرها لمعان النّص في الرّفع والحركة والظّهور والازدحام والاستقصاء وغاية الأشياء و منتهاها و الجمع الإسناد – كما مرّ معنا سابقا-.

وقد تنبّه النّقاد العرب قديما إلى ظاهرة (تداخل النصوص) في الخطابين الشّعري والنّثري، ويعثر الدّارس الأدبي في تراثنا النّقدي على مصطلحات عديدة في الخطاب الشعري تقترب إلى حدّ ما من مصطلح التناص في الحقلين البلاغي والنقدي على السّواء ، ومن هذه المصطلحات نذكر : التّضمين التّلميح ، المعارضات ، السّرقات ...الخ ، ممّا جعل " الإنتاجيّة الشعرية على هذا النّحو تمثّل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة (في مضامينها ، وصورها ، وتراكيبها...) في شكل خفيّ حينا وجليٍّ أحيانا أخرى "[1].

وكنتيجة حتميّة لما تقدّم ،فقد شكّل انفتاح النّص الأدبي على نصوص أخرى ظاهرة فنّية اتّجهت نحوها أنظار الكثير من نقادنا وأدبائنا العرب انتهت جهودهم حولها إلى إيجاد كمّ هائل من المصطلحات النقدية التي تشير إلى التّداخل النّصي أو ظاهرة تعالق النصوص، " فوصفوا العمل الشّعري الذي يرتدّ إلى نصوص سابقة لاستحضارها : سرقة ، وسرقا ، و انتهابا ، وغصبا ، ومسخا ، ونسخا ، وتلفيقا ..."[2].

[1]-محمد عزام ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص40.

[2]-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ،ص55.

وأسهب النّقاد العرب في تحليل ظاهرة تداخل النصوص بصورة واضحة ضمن ما أسموه بـــ (السّرقات الأدبية) وهو " باب متّسع جدّا لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه ، وفيه أشياء غامضة إلاّ عن البصير الحاذق بالصّناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفّل "[1].

ومؤدّى ذلك الكلام أن الاهتداء إلى الحكم بالسّرقة من عدمه، وكذا الحكم بالابتكار أو الابتداع عند الشعراء عامّة يحتاج من النّاقد في أحايين كثيرة إلى المزيد من الفطنة والذّكاء، وكذا إلى سعة اطّلاعه وإلمامه بأنواع المعرفة وصنوف الأدب وفنونه . " واطّلاع واسع على التّراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنه ، وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين ، والمغمورين من الأدباء على السّواء ، حتى يسهل ربط المتقدّم بالمتأخّر ، ويعرف السّابق من اللاّحق ، ويمكن حينئذ الحكم بالتّقليد أو بالتّجديد "[2] بحيث لا يكون ذلك الحكم في النّهاية مبنيّا على رأي مبتور أو على نظرة بسيطة تقف عند حدود السّطح فقط .

لذلك فإن نظريّة السّرقات الأدبيّة التي أنتجتها ظروف الثّقافة العربيّة في عصورها الأولى، وفرضتها عوامل عديدة أبرزها الرّواية الشّفهية للشعر وما يصيبه خلالها من تغيير فضلا عن محاولة الرّواة إظهار ذاكرتهم نالت حيّزا كبيرا من اهتمام نقاد الأدب وقرّائه ، وكانت من أبرز الموضوعات التي عالجها النّقد العربي في قديمه وحديثه، " بكونها جزءا من اللّفظ والمعنى "[3] ، وكثرت فيها المؤلفات ووضعت لها الحدود والرّسوم : متى تكون ؟ وأين تكون ؟ ومتى لا ندعوها كذلك ..."وما كان النّقاد ليعنوا كل العناية بتخريج سرقات المحدثين لولا كثرتها وأنّهم التقوا مع القدماء في كثير من المعاني ، تواردت في خواطرهم أو

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (1-2) ، تحقيق ، عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط1 ، 2001 ، ص282 .

[2]- بدوي طبانة ، السرقات الأدبية ، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، دار الثقافة ، بيروت ،د.ط، 1986، ص4

[3]- حميد آدم ثويني ،منهج النقد الأدبي عند العرب ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2004 ، ص 84

استلهموها ، أو ألّموا بها ، أو أخذوها وأخفوها بنقلها من مديح إلى رثاء أو من خمر إلى مديح ، أو من نفي إلى إيجاب"[1].

ولأن الاستعانة بخواطر الشّعراء أمر مؤكّد وقديم فقد تفطّن إليه الشّعراء أنفسهم وإلاّ ما الذّي جعل حسان بن ثابت يفخر بقريحته ويعتزّ بكلامه ، ويباهي بمعانيه على أساس أنّها مبتدعة لم يغر فيها على احد ، حيث قال :

لاَ أَسْرُقِ الشُّعَرَاءَ مَا نَطَقُوا بَلْ لاَ يُوَافِقُ شِعْرُهُمْ شِعْرِي [2]

و لم يتطوّر مفهوم (السّرقات الأدبيّة) إلى مصطلح نقدي بأبعاد علميّة واضحة إلا بعد تلك الهزّة الفنية التي أحدثها مذهب أبي تمام الجديد في البديع ، بحيث اتخذ خصوم الشّاعر أبي تمام من مبحث السرقات منطلقا لمواجهة مذهبه الجديد سلاحهم في ذلك التّعصب للنّظريّة الفنيّة المحافظة والمتمثّلة في عمود الشّعر وإيمانهم بفكرة استنفاذ المعاني .

وقد ترتّب عن ذلك تضييق الخناق على الشاعر ، ومحاصرة نتاجه الإبداعي ، فهو في نظر خصومه : " إمّا أن يأخذ معنى من سبقه أو يولّد معنى جديدا من معنى سابق ، وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية "[3].

ومهما يكن من أمر فإن الشّعراء والنقاد العرب قد فطنوا إلى الأخذ أو السرقة منذ القدم،إلاّ أنّ ولوعهم بها وحرصهم على تقفّي آثارها لم ينتشر كثيرا قياسا إلى انتشاره في عهد أبي تمام ، فأخذوا يتتبّعونها ويجعلون لها حدودا ، وكان من الطّبيعي جدّا أن يخوض فيها نقاد كبار كالآمدي والجرجاني وغيرهم ، وما يؤكّد أنّ الأخذ والاحتذاء موجودان ومشروعان هو إقرار الشّعراء أنفسهم بذلك ، فهذا كعب ابن زهير يقول :

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلاَّ رَجِيعًاوَمُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا [4]

وهذا عنترة بن شدّاد يتساءل :

---

[1]- طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.ت ، ص 162 .

[2]-المرجع نفسه ، ص162 .

[3]- إحسان عباس ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، 1971 ، ص39 .

[4]- كعب بن زهير ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1998 ، ص 26 .

" هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ "[1]

فإذا كان كعب بن زهير يؤكّد حقيقة لا مناصّ للشاعر منها وهي فكرة الاحتذاء والنّسج على المنوال مع اختلاف في الوسائل والأساليب والغايات ، فإنّ عنترة بدوره يبرز لنا سلطة تقاليد البداية والدّخول في القصيدة التيّ لا يعترف لدى بعض النقاد بشاعريتها إن لم تكن تلك البداية خاضعة لتلك الطّقوس والتقاليد .

وقد ردّ المتنبي على خصومه الذين اتّهموه بالسّرقة في قوله : " الشّعر جادَّة وربّما وقع الحافر على موضع الحافر "[2]

إذا فظاهرة التّداخل النّصي متّفق عليها ومعترف بها من طرف النّقاد و الشّعـــراء العرب القدامى مع تفاوت فيما بينهم في الأحكام المترتّبة عن تلك الظّاهرة .على أنّ الذي ينبغي أن يشار إليه بخصوص علاقة النّصوص ببعضها البعض أنّها " كانت تتمّ أساسا من داخل الذّخيرة الشّعرية العربية . لهذه القاعدة استثناءاتها بدءا من علاقة المتنبي بالثقافـــة اليونانية أو الشعر الأندلسي ، والشعر المتأخر بغير الشعر العربي ..."[3].

تلكم ـــ إذا ـــ حقائق تناصية هامّة تثبت أنّ تقليد اللاّحق للسّابق أمر لا مفرّ منه للشّاعر، فهذا الأخير يمارس طقوسه الإبداعيّة مستعينا بمخزونه الثّقافي هاضما إبداع سابقيه ومعاصريه.

وهذه الحقيقة التّناصية يؤكّدها ابن فارس بقوله : " والشّعراء أمراء الكلام يقصرون الممدود ولا يمدّون المقصور ، ويقدّمون ويؤخّرون ، ويومئون ويشيرون ، ويختلسون ويعيرون ويستعيرون ..."[4] ، ولذلك نجد أن الجرجاني قد جعل من فكرة استغراق المعاني للمتّقدمين عذرا كافيا لسرقات المتأخّرين سواء المقصودة منها أو غير المقصودة ، وهو نفس

---

[1] - عنترة بن شداد، الديوان ،شرح : يوسف عيد، دار الجيل ،بيروت دط، 2001 ،ص12.

[2]- حميد آدم ثويني ، منهج النقد الأدبي عند العرب ، ص 87 .

[3]-محمد بنيس،الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاتها)،ج3،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 ،2001 ص182

[4]-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق ، عمر فاروق الطباع ، دار المعارف بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 267 .

الرّأي الذي تبنّاه ابن طباطبا حين يصف محنة شعراء زمانه في قوله:"والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم ،لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحلية لطيفة..."[1].

ولأنّ الأخذ أصبح موضع اتّفاق بين النّقاد فقد وجد فيه بعض خصوم المتنبي منفذا قد يحطّم كبرياءه ، وهو ما دعا العميدي إلى إخراج كتاب خاصّ في سرقات المتنبّي أورد فيه وصفا لهذا الأخير قائلا : " ويزعم أنه لا يعرف الطّائيين وهو على ديوانيهما يغير ..."[2].

ودافع الآمدي على أبي تمام رغم إقراره بكثرة مآخذه حين قال : " له على كثرة ما أخذه من أشعار النّاس ومعانيهم مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة "[3].

ورغم تحامل بعض النّقاد على أبي تمام والمتنبي ، واتّهامهما بالسّرقة إلا أنّنا نجد أنّ " معظم تلك السرقات لا تقوم على أصول نقدية مقنعة ، وإنما كانت الأهواء ، والاختلاف في الاتّجاه سببا لاختلافها "[4].

ويتّفق الآمدي والجرجاني على أن السرقة الشعرية تتحقق في المعنى المبتدع المخترع الذي عرف لشاعر بعينه ، وعرف أنّه خاّص به ، وأنه أوّل من وقع عليه كقول الأعشى :

وَأَرَى الغَوَانِي لاَ يُوَاصِلْنَ امْرُأً فَقَدْ الشَّبَابَ وَقَدْ يَصِلْنَ الأَمْرَدَا

فإذا جاء شاعر كأبي تمام وقال :

أَحْلَى الرِّجَالِ مِنَ النِّسَاءِ مَوَاقِعًا مَنْ كَانَ أَشْبَهَهُمْ بِهِنَّ خُدُودَا

كان هذا المعنى مأخوذا من بيت الأعشى[5].

---

[1] -ابن طباطبا ،عيار الشعر ، تحقيق ، محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، 1980 ، ص 22.

[2]-العميدي ، الإبانة عن سرقات المتنبي ، تحقيق ، إبراهيم الدسوقي البساطي ، دار المعارف ، مصر ، 1961 ، ص 24

[3]- الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق ، أحمد صفر ، دار المعارف ، مصر ،ط2 ،1972 ، ص 138 .

[4] - عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر المعاصر ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ،ط1 ، 1980، ص358

[5]- طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، ص163 .

وقد وضّح ابن طباطبا في كتابه عيار الشّعر طرق الاستفادة من أشعار القدماء دون إغارة عليها أو إخفاء المسروق منها، وذلك عن طريق " شحذ القريحة وصقل الطبع بالدُّربة وطول المراس للنّماذج الشعرية الرّفيعة ، وبهذا يستمد المحدث من القديم ولا يسرق ، ويستعين ولا يغير..."[1].

ويرتفع القاضي الجرجاني صاحب كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه بمفهوم السّرقات الشعرية ويرى بأنه : " باب لا ينهض به إلا الناقد البصير ، والعالم المبرّز . ولست تعد من جهابذة الكلام ، ونقاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علما برتبه ومنازله ، فتفصل بين السّرق والغصب ، وبين الإغارة والاختلاس ، وتفرّق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السّرق فيه ، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به ، وتعرف اللّفظ الذّي يجوز أن يقال فيه : أخذ ونقل ، والكلمة التي يصحّ أن يقال فيها : هي لفلان دون فلان "[2].

أما أبو هلال العسكري فيورد في كتابه (الصّناعتين) مصطلحا أقـــــلّ حدّة من مصطلح(السّرقة) حيث اهتدى إلى ما أسماه (الأخذ) ، ووضع ضمن هذا الإطار عنوانين هما (في حسن الأخذ) و(في قبح الأخذ) ويؤكّد من خلال ذلك أنّه " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصّب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممن سبق إليها ، ولولا أن القائل يؤدّي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول .. وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[3].

---

[1]- فخر الدين عامر ، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر ، عالم الكتب القاهرة ، ط 1 ، 2000 ، ص 53 .

[2]- علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح ، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص 161 .

[3]- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق ، مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 1989 ، ص117 .

والحقيقة التي يشير إليها أبو هلال العسكري في ما تقدّم أن التّفاضل يكون في الألفاظ على اعتبار أنّها كسوة للمعاني ، وعرض لها في حلل مختلفة تتفاوت كمالا وجمالا كما أن رأيه يدلّ على إدراك ووعي عميقين بما اصطلح على تسميته بالتّداخل النّصي الذّي عبّر عنه (بالأخذ) " وقد عرف التداخل النّصي عند عبد القاهر الجرجاني بالاحتذاء "[1]، وضرب لنا أمثلة حيّة لتلك الظاهرة الفنية ووقف عندها وقفات عدّة ، وأورد خلالها نماذج يتحرك فيها الاحتذاء متخفّيا متسترا نحتاج فيها للقراءة المتأنّية والواعية ، وإلى متابعة خاصة ومقدرة نقدية متميّزة للكشف عن مظاهر التّداخل النّصي بينها.

وحسبنا أن نورد هذا النموذج الذي رصده لنا عبد القاهر الجرجاني من خلال قول البحتري :

وَلَنْ يَنْقُلَ الحُسَّادُ مجْدَكَ بَعْدَمَا تمكَّنَ رِضْوَى وَاطْمَأَنَّ مَ مَتَالِعُ [2]

وقول أبي تمام :

وَلَقَدْ جَهَدْتُمْ أَنْ تُزِيلُوا عِــزَّهُ فِإِذاَ أَبَانٌ قَدْ رَسَا وَيَلَمْلَمُ[3]

حيث" احتذى كل منهما بطريقة خفية قول الفرزدق مخاطبا جريرا :

فَادْفَعْ بِكَفِّكَ إِنْ أَرَدْتَ بِنَاءَنَا ثَهْلاَنَ ذَا الهضَبَاتِ هَلْ يَتَحَلْحَلُ".[4]

غير أن بعض نقّاد العصر العبّاسي وشعرائه نظروا إلى هذه الآليّة من آليات التأليف الشعري على أنها (أخذٌ) تدخل في نطاق السّرقة الشعرية . والحقيقة أنّها إحدى آليات التّأليف الشعري، تحيلنا إلى التّأكيد على أن عمليّة الإبداع الأدبي تتطلّب جهودا ومهارات خاصّة ، تقوم أساسا على هضم النّصوص السّابقة والمعاصرة والتّمرّس عليها ، وتسهم في تكوين ذاكرة أو خلفيّة ثقافية ذهنيّة للمبدع تهبه ملكة الإبداع بعد انصهار تلك النّصوص

---

[1] -جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص68 .

[2]- عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،شرح وتعليق،محمد التّنجي،دار الكتاب العربي،بيروت،ط2، 1997 ،ص340 .

[3]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

في ذاته . والاحتذاء وفق هذا المنظور يظلّ مشروعا ، ويجب أن يحقّق للشّاعر الخصوصيّة والتّفرد في الأسلوب وإلا أعتبر هذا الصّنيع من قبيل السّلخ .

وقد شعر جلّ النقاد القدامى بقصور مفهوم السرقة ،و بتورّطهم في تبنيّ هذا المفهوم وهذه التّسمية ، فراحوا يستنجدون بمواصفات عساها تبعث فيها اللّطافة والاستحسان كقولهم "السرقة الممدوحة"[1]وحسن الأخذ والسرقة المستحبة و السّرق الحَذِقْ...الخ .

كما ارتبط مفهوم السرقة عند النقاد بحقيقة أخرى ألحّوا عليها في أكثر من موضع وهي ما يمكن تسميته (بناء الذاكرة). وقد لخص من خلالها العلاّمة ابن خلدون آراء من سبقه من النقاد أمثال ابن طباطبا ، والقاضي الجرجـــاني حين اشترط فيما يتعلق بماهية العملية الإبداعية : " الحفظ من جنسه ، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها... ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ ، وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها وقد تكيّفت النّفس بها و انتقش الأسلوب فيها كأنّه منوال يأخذ بالنّسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة "[2].

وهكذا وانطلاقا من تصوّر العلاّمة ابن خلدون فإنّ النّسج على منوال السّابقين يتطلّب نسيان المحفوظ من أشعارهم ، ويعتمد على المرجعيّة الثقافية التي اختزنتها الذّاكرة ، وانصهرت فيها . ثم ضرورة حدوث تفاعل حيٍّ مع الموروث دون تقليد أو اجترار ضمن مناخ جديد يؤدّي فيه الخيال المتيقّظ دوره كاملا غير منقوص .

وإذا ما عدنا إلى قضيتي (التّضمين) و (الاقتباس) ، فإنّنا نجد أن النقاد لم يتطرّقوا كثيرا إليهما ضمن باب السّرقات الأدبيّة على اعتبار أنهم رأوا في ذلك اعترافا صريحا من المبدع

[1]- ينظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص 165 .

[2]- عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، مج(1)، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط3 ، 1967 ، ص1105.

بسلطة النّص الأصلي ، وهنا يصبح الشّاعر غير قابل للمحاكمة لأنه أسهم في حفظ النص الموظّف من الضياع بين تشابه المعاني واختلاق الروايات واختلافها.

وقد أنصف أبو هلال العسكري الشعراء اللاّحقين حين نفى التّفاضل على أساس التقدّم والتّأخّر ،"وقد أتيت في هذا الباب على الكفاية ، ولا أعلم أحدا ممن صنّف في سرقة الشعر فمثّل بين قول المبتدئ وقول التّالي ، وبين فضل الأوّل على الآخر غير ، وإنما كان العلماء قبلي ينبّهون على مواضع السّرق فقط ، فقس بما أوردته على ما تركته فإني لو استقصيته لخرج الكتاب عن المراد ..."[1].

ورغم كل تلك الجهود التي حاول أصحابها الوقوف على طبيعة العمل الإبداعي وفهمه وتفسيره ، وإيجاد جذور من خلال ذلك لنظرية التناص في تراثنا النقدي ، إلا أن مفهوم (السرقات) يظلّ قاصرا عن استيعاب مختلف المفاهيم المتعلّقة بهذا المصطلح الحديث ، لأنّ ربط مفهوم التناص بالسرقة يحيلنا إلى مجموعة من الأسئلة يصعب علينا الإجابة عليها : " فهل التناص يشجّع على السّرقة ؟ وهل السّرقة نوع من التّناص ؟ أم أنّها وجه من وجوهه القديمة قد تجاوزها الزمن ؟ "[2].

لذلك فقد أجمع جلّ النقاد والباحثين في العصر الحديث على تأكيد المفارقة بين مصطلح (السرقات) ، ومصطلح (التناص) ، ومنهم من رأى أن " السرقة جزء من التناص وليست هي التناص نفسه "[3].

ويؤكّد فكرة المفارقة بين المصطلحين الباحث محمد بنيس حين يرى أن " العلاقة الرّابطة ، والصّلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له ، وعاها الشعراء والنقاد ، غير أن القراءة التقليدية لهذه الظاهرة ، ومعالجتها بوعي متقدم

---

[1] -أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 257 .

[2] عزوز زرقان ، السرقات والتناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية ، مجلة الناص ، جامعة جيجل ، ع 4 ،5 ، أفريل ، جويلية 2005 ، ص101 .

[3] -المرجع نفسه ، ص101 .

يشهد به ما وصلت إليه من نتائج ، لقد أصبحت القراءة الحديثة ، والبنيوية على الخصوص تحذّر من السّقوط في الأخطاء نفسها التي سقط فيها النقد القديم "[1].

ويمكن حصر أهم العوامل التي وسمت (السرقات الأدبية) بالقصور وعجزها عن فهم طبيعة العمل الإبداعي فيما يأتي :

-مدلولها السّلبي الذي يوحي بالسّطو اللّصوصيّة ،وقيامها أساسا على ثنائية الإتّباع والابتداع بخلاف مصطلح (التناص) الذي يشير إلى التداخل والتفاعل بين النصوص .

-النّظرة التّجزيئية للقصيدة أثناء تطبيق الأحكام بالسّرقة ، فهي على اختلاف مسمّياتها اهتم فيها النقاد بالكلمة المفردة أو المعنى الجزئي ، في حين نجد أنّ التناص اهتم فيه النقّاد بتداخل النصوص الأدبية كاملة .

-أنّ هدف النقّاد العرب من خلال التعرض للسرقات كان إثبات أفضليّة السّبق ، والتّركيز على تقدّم شاعر على آخر ، في حين أنّ التناص لا يولي اهتماما لهذا الأمر .

-ولأنّ شعرنا القديم الذي طبقت عليه نظرية السرقات كان شعر رواية ، فإن الهدف من التّعرض للسّرقات كان في كثير من الأحيان إبراز المقدرة على الحفظ والرّواية .

-قيامها في كثير من الأحيان على الذّاتية لا الموضوعية ، و اعتمادها على فكرة الاتّهام والتّهمة لا تثبت إلا بعد وقوعها بخلاف التناص الذي يمكن الحديث فيه عمّا هو محتمل ، إذ "لا نص بدون نصوص ، ولا عملية ولادة يقوم بها المولود وحده ، وليس بإمكان إنسان لم يقرأ نصوصا ، أو يسمع نصوصا في حياته أن يتحفنا بنص نصفه بالإبداع ... لقد حان الوقت لنقول أن فكرة استقلالية النص الأدبي ، أو وجود نص نموذج بريء من التأثّر والاقتباس صـــار أمرا خطأ ، وفكرة بالية تجاوزها الزّمن "[2].

- التناقض - أحيانا – بين الأحكام النظرية والتّطبيقات التّحليلية كما في (الموازنة) للآمدي أو (المنصف) لابن وكيع.

-تضييق المساحة الإبداعية بحجة استنفاذ المعاني على نحو ما اعتمد عليه خصوم أبي تمام .

---

[1]- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1985 ، ص252.

[2]- عزوز زرقان ، السرقات والتناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية، ص 96 .

وفي ظلّ إصرار الكثيـــر من نقادنا العرب على إثبات المفـــارقة بين مصطلحـــي (التناص) و (السرقات) ، ورغم توافر مجموعة من الأدلّة والعوامل التي تجعل مفهوم السرقة قاصرا في مواجهة نظرية التناص وآلياتها، نجد الباحث كاظم جهاد بعد عرضه لنماذج تطبيقية كثيرة من كتاب (الوساطة) للقاضي الجرجاني يؤكّد لنا حقيقة مفادها أنّ الجرجاني في نظره " يضع أصبعه على جوهر (التناص) بمعناه الحديث ،عندما يرينا تدرّج العرب بالسرقة من الأخذ باللّفظ والمعنى أو بأحدهما دون الآخر ...إلى إخفاء السّرقة ما يدعوه الناقد بـــ (السّرق الحاذق)، فاللّجوء إلى أوّليات القلب والتّغيير حتى يصير ما تأخذ من الغير كأنّه خاصّتك ، لا عتب عليك فيه لأحد "[1].

وفي غمرة الانقسام الواضح الذي تتعالى فيه صيحات النقّاد العرب بين مؤيّد ومعارض لجدوى مصطلح (السرقات) وإلحاقه بالتناص ، وانصهاره فيه يمكن أن نقف موقفا قد يكون عادلا بخصوص هذه القضية الحسّاسة المتعلقة أساسا بتراثنا النقدي العربي ، ومدى إسهامه في بلورة النظريات النقديّة الحديثة ، وانفتاحه على الظواهر الفنيّة الحديثة ، وجعله رافدا من روافد مسايرة التطوّر الفكري الذي يشهده العصر الحديث ، وهو أن نعتبر مصطلح (السرقات) بمثابة إرهاص مبكر لتلك المفاهيم والنظريات الجديدة في حقل التناص ، ولا يمكن في أيّ حال من الأحوال أن ترقى (نظرية السرقات) بمفهومها القديم إلى مستوى مفهوم (التناص) الحداثي.

2/في النقد العربي الحديث(الجهود العربية في مقاربة التناص):

نظرية التّناص ـــ كما مرّ معنا ـــ غربية المنشأ شغلت اهتمام أشهر النقاد الغربيّين على اختلاف توجّهاتهم . وهي من النّظريات التي استفاد منها النقد العربي ، لأن " قيمة

[1] -كاظم جهاد ، أدونيس منتحلا ، مكتبة مدبولي ، مصر ، ط 2 ، 1993 ، ص 18 .

هذه النظرية لا تنهض فيما تقدّمه من قراءة جديدة للنّص فحسب ، بل في الدّور الذّي تؤديّه لتخليص بعض المناهج النقدية من العقم الذي أضحى يهدّدها "[1].

فأمام هذا الاهتمام الشديد بالنص الأدبي وإنتاجيته وشعريته والتنظير له، وبشيوع مصطلح التناص في النقد الغربي الحديث تأثر نقاد العرب بهذا الفيض الهائل من الدراسات النقدية الغربية حول نظرية التناص، وكان التأثر بادئ الأمر على المستوى النظري بخاصة، وقد عرف النقاد العرب مصطلح (L'intertextualité) تحت مسميات مختلفة باختلاف التّرجمات ،فورد هذا المصطلح في كتابات سعيد يقطين باسم (التّفاعل النصّي) ، وسمّاه محمد مفتاح (التناص) ، وأطلق عليه محمد بنيس (التداخل النصّي).

بعد ذلك امتدت الدراسات العربية في حقل التناص إلى التطبيق، ووجدنا من نقادنا العرب من اقتصرت غايته على التنظير، ومنهم من اقتصرت غايته على التطبيق، ومنهم من ألفيناه يزاوج بين التنظير العارض والتطبيق المفصل. ولعل أبرز هؤلاء إضافة إلى سعيد يقطين ومحمد مفتاح نذكر محمد بنيس وعبد الله الغذامي و كمال أبو ديب وعبد الله المسدي و صلاح فضل وعبد المالك مرتاض، وغيرهم.

وسنحاول فيما سيأتي التعريف بأبرز الجهود المبذولة في هذا المجال:

لعل أول كتاب في الحداثة العربية حاول أن يلامس القضايا المفاهيمية الخالصة دون الانزلاق إلى الإجراءات التطبيقية كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي الذي ظهر عام 1977 ورغم أن عامة الجهد انصرف إلى موضوع عنوان الكتاب نفسه وهو الأسلوبية، إلا أن الجدير بالتقدير هو عقده في نهايته ملحقا للمفاهيم النقدية الجديدة التي لا ريب في أنه كان لها نفعا في تعميم هذا المصطلح اللساني وتقريبه إلى الأذهان.[2]

أما محمد بنيس فقد انتهى في جهوده وبحثه في التناص في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)و(حداثة السؤال)، إلى استبدال مصطلح التناص بمصطلحات جديدة، فقد أطلق مصطلح (التداخل النصي) عوض مصطلح التناص، ورأى أنّه يحدث نتيجة

[1]- محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي(تقنية التناص نموذجا)،مجلة النّاص،جامعة جيجل،ع4و5 أفريل ، جويلية، 2005 ،ص86.

[2]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 43.

تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة ،على أنّ النصوص الغائبة هي تلك التي يعيد النص الحاضر كتابتها وقراءتها.[1]

وقد اهتدى بعد ذلك و نتيجة تأمل عميق في تاريخ النص الشعري العربي الفصيح في المغرب إلى مصطلح "هجرة النص" الذي استعاض به أيضا عن مصطلح "التناص"، ورأى بأن هناك "نص مهاجر"و "نص مهاجر إليه" معتبرا هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة انتاجه من جديد.[2] وقد بدا لنا متأثـــرا بالناقـــد الفرنسي جيرار جينيت الذي وضع خمسة أنماط لعلاقات التفاعل النصي،وقد ميّز انطلاقا من النص الشعري بين ثلاثة مستويات من التناص هي:[3]

أ- مستوى الاجترار :

وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه ، وساد هذا النوع في عصور الانحطاط حيث يتعامل الشعراء بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيّا ، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البيئة العامة للنص كحركة . وكانت النّتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته من خلال النص الحاضر .

ب- مستوى الامتصاص :

هو خطوة متقدّمة عن المستوى السابق ، حيث ينطلق أساسا من الإقرار بأهميّة النص الغائب وقداسته ، فيتعامل معه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل ، وهذا الامتصاص لا يحمد النص الغائب ولا ينقده ، إنما يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها .

ج- مستوى الحوار :

وهو أرقى مستويات التّعامل مع النصوص لا يقوم به إلا شاعر مقتدر ، إذ يعتمد النقد المؤسّس على أرضيّة صلبة تحطّم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وحجمه وشكله ،

---

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط 1، دار العودة، بيروت، 1997، ص 251 وما بعدها.

[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ص 96،97.

[3]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص253 .

لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار . فالشاعر أو الكاتب لا يتأمّل هذا النص وإنما يغيّره .. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص.

وفي الوقت الذي نجد فيه محمد بنيس قد انطلق في تصنيفه لمستويات التناص من النص الشعري ، وخلص في ذلك إلى المستويات التي سبق ذكرها،نجد أن الباحث سعيد يقطين قد انطلق من النص الروائي ، وخلص إلى مستويين من التناص هما: " مستوى عام ومستوى خاص "[1]

مفرّقا بين مصطلحين في التفاعلات النصية هما:[2]

1- التفاعل النصّي العام:

وفيه تتداخل البنيات النصية أو تتفاعل أفقيا على المستوى التاريخي، وعلى مستوى كلي ، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا و بنيويا، لكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.

2- التفاعل النصّي الخاص:

وفيه يحدث التداخل جزئيا و سوسيولوجيا على مستوى خاص ،حيث يحصل تفاعل بنية نصية كبرى مع بنيات نصية جزئية وصغرى.

ويبدو سعيد يقطين أيضا في تنـــاوله لمصطلح التناص متأثرا بجيرار جينيت من خلال تبنيه فكرة المتعاليـــات النصية(Transtextualité)، إذ يخلص إلى تحديد أنواع التناص فيما يأتي: [3]

[1] -ينظر ، سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ،ص 101.

[2]- المرجع نفسه ، ص100 .

[3]- المرجع نفسه، ص99 .

1-المناصّة : Paratextualité :

وهي البنية النصّية التي تشترك وبنية نصّية أصلية في مقام وسياق معينين ، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلـــة ، وقد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار ...

2-التّناص : Intertextualité :

إذا كان التّفاعل النصّي في النوع الأول يأخذ بعد التّجاور ، فهو هنا يأخذ بعد التّضمين ، كأن تتضمّن بنية نصّية ما عناصر سرديّة أو تيميّة من بنيات نصّية سابقة ، وتبدو وكأنّها جزء منها ، لكنّها تدخل معها في علاقة .

3-الميتانصيّة : Métatextualité :

وهي نوع من المناصّة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصّية طارئة مع بنية نصّية أصل .

ويعلّق نور الدين السّد على ما ورد في تعريف النوع الثالث بالقول : " الواقع أنه ليس هناك بنية نصّية طارئة وأخرى أصل ، فكل ما في النص أصل ، وكل ما في النص يؤدّي وظيفة ... فالطّارئ في عرف بعض النقاد البنيويين يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث خلل في النص ، وفي اعتقادنا أنه لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر مهما كان دوره بسيطا في النص "[1].

ويحصر نور الدين السّد التناص في ثلاثة أشكال " هي :

أ-التّفاعل النّصي الذّاتي :

عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ، ويتجلّى ذلك لغويّا وأسلوبيّا ونوعيّا .

[1]- نور الدين السّد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج2 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائـــر ،د.ط،د.ت،ص 11 .

ب-التّفاعل النّصي الدّاخلي :

حينما يدخل نصّ الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره ، سواء أكانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية .

ج-التّفاعل النّصي الخارجي :

حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة "[1].

وبخصوص التناص الذاتي فالتأكيد على أهميته ينبع من كونه سبيلا للدارس يمكّنه من الوقوف على التّكرار الفنيّ المتطوّر و مدى تطور فكر الكاتب أو جموده ، وكذا تنوّع مصادر المعرفة والفكر لديه أو محدوديته ، لذا " فالتناص الذاتي مهمّ جدّا في معرفة ثقافة الأديب ومصادره ، وكيفية تناصّ إنتاجه تناصّا ذاتيّا ، مثـــال ذلك في الشعر الجزائري الحديث : ملحمة مفدي زكريا التي هي عبارة عن خلاصة أفكاره في دواوينه الأخرى ..."[2] ، وهذا لا يعني بالضّرورة أن هذا الأديب أو ذاك يتناص مع نفسه ،إذ " من المبتذل ـــ بعد هذا الذي قدّمنا ـــ أن يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها ، فنصوصه يفسّر بعضها بعضا ، وتضمن الانسجام فيما بينها ، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غيّر رأيه ..."[3].

أما محمد مفتاح فيعرف التناص بقوله: "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة".[4] و يرى بأن التنـــاص للشعر هو " بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان ، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما "[5].

و قد حدّد نوعين للتناص هما: التناص الضروري والاختياري.[1] وذلك انطلاقا من مصادر التأثر وكيفية حصوله.

---

[1]-المرجع السابق ، ص 112 .

[2]- محمد زغينة ، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي ، ص 87 .

[3]- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 125

[4]-المرجع نفسه ، ص121.

[5]- المرجع نفسه ، ص125

والتناص الضروري "هو الذي يكون فيه التأثّر طبيعيا وتلقائيا، مفروضا ومختارا في آن ، وهو مـــا نجده في كتابات بعض الكتّاب العرب في صيغة (الذّاكرة) ، أي الموروث العام والشخصي ، ويتّخذ في العديد من الأحوال سبيلا اختياريا كجنوح الشاعر إلى التّأثر الواعي بنتاج شاعر آخر ـــ أو وراثية ـــ كتقيّد الشاعر غير الواعي بحدود ثقافة معيّنة، كما يتّضح ذلك في الوقفة الطللية في القصيدة العربية"[2].

أما التناص الاختياري "فيشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة ، في ثقافته أو خارجها وهي أساسية في الشعر الحديث ، بل نذهب إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها ، وهي مصادر متعدّدة تندرج في مصادر عربية وأجنبيّة في نفس الوقت"[3].

وقد استطاع محمد مفتاح في دراسة جادة قام بها من خلال قراءته التناصية لقصيدة ابن عبدون من التوصّل إلى نتائج هامة في آليات التناص، نجملها فيما يلي : [4]

1-آلية التّمطيط : تحصل بأشكال مختلفة أهمها :

أ-الآناكرام :

(الجناس بالقلب وبالتصحيف) ، الباراكرام (الكلمة المحور) فالقلب مثل (قول-لوق) ، والتّصحيف مثل (نخل –نحل) ، أما الكلمة المحور فتكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف ، وقد تكون غائبة تماما من النص ، ولكنه يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه كما في قصيدة ابن عبدون ، وهي الدّهر . على أن هذه الآلية ظنّية وتخمينيّة تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل لإنجازها .

---

[1]-المرجع السابق، ص 122.

[2]- داغر شربل، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري ، نقلا عن رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصـــر: دراسة جمالية،دار الوفاء للطباعة و النشر،الإسكندرية،1998.ص314

[3] -المرجع نفسه ، ص314 .

[4]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 125 ، 126 ، 127 ،

ب-الشّرح :

أساس كل خطاب ، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعدّدة تنتمي كلّها إلى هذا المفهوم ، فيجعل البيت الأول محورا ، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة ، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمطّطه في صيغ مختلفة .

ج-الاستعارة :

تقوم بدور جوهري في كل خطاب ،ولا سيما الشعر بما تبثّه في الجمادات من حياة وتشخيص بحيث يؤدي هذا إلى احتلال التّعبير الاستعاري حيّزا مكانيا و زمانيا طويلا .

د-التكرار :

ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصّيغ متجلّيا في التّراكم أو التّباين .

ه-الشّكل الدّرامي :

إنّ جوهر القصيدة الصّراعي يولّد توتّرات عديدة مما يؤدّي إلى نموّ القصيدة فضائيا وزمانيا .

و-أيقونيّة الكتابة :

إنّ الآليات التّمطيطيّة تؤدّي إلى ما يمكن تسميته بأيقونية الكتابة (علاقة المشابه مع واقع العالم الخارجي) ، وبالتّالي فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها ، وارتباط المقولات النّحوية ببعضها أو اتّساع الفضاء الذّي تحتله أو ضيقه أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري.

2-الإيجاز :

من الخطأ النّظر إلى المسألة من وجه واحد ، وقصر عمليّة التناص على التّمطيط ، فقد تكون عملية إيجاز أيضا ، وهي عملية تعتمد على التّركيز والاختصار، وتدعى ((الإحالة المحضة))، وهي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي ، ولذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات، إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشّهرة والحسن أو الأوصاف المتناهية في الشّهرة أو في القبح. غير أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصا إذا استحضرت مسلّمة ((الشعر

تراكم)) ، وحتى إذا قيست إلى بعض الأراجيز السّابقة لها أو اللاّحقة فإنه لا يكاد يرى كبير فرق .

وهذه الآليات التي اجتهد محمد مفتاح في شرحها وتوظيفها في قصيدة ابن عبدون تظلّ مجرد محاولة جادّة من مجموع المحاولات التي قام بها الباحثون في حقل الدراسات التناصية ، وكما ذكرنا فإن هذه الآليات تبقى صعبة التّحديد وتتّسم باللاّنهائية وعدم الثّبات ، والنص الأدبي في تنوّعه هو الكفيل بإفراز هذه الآليات ، كما أن التّأويل مسؤول عن اكتشافها لأن هذا الأخير في " أصل نشأته وصيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة ؛ القيم الثقافية والسياسية والفكرية ،وثانيتهما بثّ قيم جديدة بتأويل جديد ، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودسّ الغرابة في الألفة "[1].

رابعا/ تقنيات التناص :

و يقصد بها كيفية تناص نص مع نصوص أخرى بقصد أو بدون قصد، بوعي أو بدون وعي، وذلك بعد تفجير النص الأصلي وإنتاج نص جديد عن طريق الإضافة والإشباع، أو التحوير والقلب أو التوفيق بين النصين (النص التاريخي والنص الأدبي). ويمكن رصد بعض هذه التقنيات فيما يأتي:

أ/تناص التآلف:

وهو اتفاق في الموقف بين صاحب النص السابق، وصاحب النص اللاحق، وتكافؤ العنصر التراثي والعنصر الحداثي تقريبا[2]. وفي هذا التناص يتمكن النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى، إلّا أنّ الإجادة والأحقية تبقى في تصور القدامى للمتقدم لأنه ابتدع، أمّا المتأخر فقد اتبع[3].

وعملية استخدام الشخصية التراثية والتعبير بها يجب أن يتم في إطارها امتزاج تام ومتكافئ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، ولا يجب أن يطغى أحدهما على الآخر وإلّا

[1] - محمد مفتاح ، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2009 ، ص218 .

[2] - محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، ص 89.

[3] - عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،ص 42.

اختل البناء الفني[1]. إلّا أنّ الشاعر "عندما يوظف إحدى الشخصيات التراثية داخل قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب (الخطاب التاريخي والخطاب الشعري)"[2].

وعندما يسعى الشاعر إلى التوفيق بين ما هو تراثي وما هو حداثي في النص الأدبي عند توظيفه للشخصيات التراثية والمواقف التراثية فإن ذلك الخلاف النوعي: ينتج عنه اختلاف في الخصائص الفنية المتحكمة في الطبيعة البنائية للخطابين، فالخطاب التاريخي محايد وظاهري في مقابل الخطاب الشعري الذاتي الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ[3].

ومن أمثلة هذا النوع من التناص في الشعر الجزائري، وفي شعر السجون والمعتقلات منه بصفة أخص قصيدة "سلوى" أو "بنت الجزائر" لمفدي زكريا، وفيها يستدعي الشاعر شخصية تراثية تعود بنا إلى أجواء العصر العباسي متمثلة في شخصية "أبي الطيب المتنبي" وبعض شعره السّجني، فيقف الدارس على تشابه الموقفين تجاه محنة السجن لدى كليهما، واتصالهما بحوادث متشابهة أيضا. وهذا النوع من التناص نجده بكثرة لافتة في الإبداع الملتزم ذي التوجه الديني أو الأيديولوجي بصفة خاصّة.

بـــ- تناص التخالف:

"وفيه يعمد الشاعر إلى توظيف أحد المكونات الفنية لنموذجه الفني توظيفا إبداعيا بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل والعقد وما شاكل ذلك"[4].

وفي هذا التناص التخالفي يسعى الشاعر إلى تجريد التراثي من دلالاته، وإعطائه دلالات معاصرة. وذلك من قبيل استدعاء الشخصيات التاريخية استدعاء مخالفا للمرجعية التاريخية

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيـــات التراثيـــة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط 1، 1978، ص 365.

[2]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 359.

[3]- محمد مفتاح، استراتيجية الخطاب الشعري، ص 263.

[4]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي البلاغي، ص 42.

أو تحويل النموذج التاريخي "المثال" إلى نموذج للهزيمة ومثاله "الحداد يليق بقطر الندى"لأمل دنقل، الذي اتخذ من قصة زواج الأميرة قطر الندى بنت خماروية من المعتضد العباسي (250-282 هـ) نموذجا للتناص حين حوّل الشاعر حكاية الأميرة من مثال للفرح إلى مثال للحزن[1].

ولأن "كل ما يكتب من نصوص له شفرات وأصول قديمة بعضها يدرك وبعضها شفرات منسية، (أصول منطمسة)لا ندركها وإن كنّا لا نستطيع أن ننفي وجودها"[2]. فإنه وكما يقول بارت: "أنّ الطلائعية لا تكون أبدا سوى شكل الثقافة القديمة وقد تقدّم ،وانعتق: فاليوم يخرج من الأمس"[3].وخروج اليوم من الأمس إما أن يكون فيه تطابق و تماثل ، وإما أن يكون تضاد و اختلاف .

و لذلك فإنه أيا كان شكل التقنية التي يتم من خلالها إخراج نص حديث من نص سابق ، فإنه يظل رهن الوظيفة التي يلحقها المبدع بنصه الجديد، كأن يقلب الحقائق التاريخية حين يقتضي الظرف و الموقف ذلك ،على نحو ما فعل أحمد شوقي في مسرحيته "مصرع كليوباترا" حين جعل منها رمزا للوطنية و الوفاء في نصه الجديد ، و الحقيقة التاريخية غير ذلك و على نقيضه ، ذلك أن" تناص التخالف تكون مرجعيته تاريخية أو تراثية ، ولكن بتحويل دلالات هذه المرجعية التاريخية إلى عكسها أو الأخذ بجزء منها فقط مما يؤدي إلى إنتاج نص جديد في أبعاده الموضوعية و الفنية ، وقد لجأ إليه الأدباء إما لوطنيتهم في العصر الحديث،وإما لقطع العلاقات و الأواصر بين التراث السابق و إبداعات الأجيال الحديثة "[4]

وفي الأخير نودّ الإشارة إلى حقيقة لا يجب أن يغفل عنها الدارس في هذا الحقل ومفادها تنبه الفكر النقدي العربي القديم إلى هذه التقنية وأهميتها على المستوى الفني، وتبدو

---

[1]- عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص مع الشعرالغربي)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية،الرباط،المغرب ، السنة السادسة،يوليو،أغسطس،ع83/82،ص22.

[2]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 387.

[3]- رولان بارت، لذّة النص، ص27

[4]-محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، ص90

إرهاصاتها حين اعتبر نقادنا الأقدمين اختلاف النص اللاحق عن النص السابق شرطا أساسيا من شروط الإبداع، ولهذا وجدنا نقادنا العرب يوجهون الشعراء إلى التمسك بجميع الوسائل التناصية التي من شأنها أن تبعدهم عن مذمة السرقة، وتمكنهم من التفاعل الإيجابي مع النماذج الفنية السابقة عبر تحقيق الاختلاف المبدع معها.[1]

جـــ/التناص الجزئي (المجزوء):

إذا كان التناص المحور يعرض تلك المساحة الواسعة التي بإمكان الواقعة التناصية احتلالها في النص اللاحق، فإنّ هذا النوع من التناص (الجزئي) يعرض لمجموعة من الوقائع التناصية أو الشخصيات الحاضرة في النص اللاحق من دون أن تكون محورا فيه[2].

ولأن هذا التناص جزئي فإن الشاعر يهدف من خلاله إلى استدعاء شخصية نص سابق أو مقطع منه قد يكون عنوانا أو دلالة من دلالاته. ولا يمكن للمتلقي أن يعثر عليه في النص اللاحق إلّا بعد قراءة جادة وتأويل موسوعي للنص اللاحق، لأن هذا الأخير يبتعد بمعانيه كل البعد عن النص السابق.

ومن أمثلته في الشعر الجزائري الحديث ما نعثر عليه في قصيدة "يا شعر" لعبد الكريم العقون حين يتكئ على استدعاء الفواصل القرآنية في سورة مريم، لتكون قافية لقصيدته استجابة لمخزونه القرآني ولأبنية الوعي التاريخي والاجتماعي.[3]

وقد قسم أحمد مجاهد التناص الجزئي إلى قسمين:[4]

- الجزء المحصور:

وهو توظيف يختلف عن الصورة الجزئية في كونه يمتد داخل مساحة أكبر من النص، لكن مساحة التوظيف تظل محصورة داخل حركة واحدة من حركات النص لاتتعداها إلى غيرها. ومن أمثلة هذا التوظيف ما نعثر عليه في قصيدة (أوراس) للشاعر أحمد حجازي حين يظهر شخصية المعتصم في الحركة الرابعة من النص بوصفها صيحة مستغيثة عارضة.

---

[1] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النثري والبلاغي، ص 43.

[2]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي المعاصر، البرغوثي نموذجا، ص 166.

[3]- محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، ص 91.

[4]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري ،ص225

- الجزء الممتد أو "المحور المساعد":

ويختلف عن الأول في كون مسافة توظيف الشخصية تمتد داخل أكثر من حركة في النص، كما يختلف عن الشخصية المحور في كونه لا يمثل بؤرة اهتمام الشاعر الرئيسية، حيث تعد الشخصية التراثية المستدعاة في هذا النسق محورا مساعدا لشخصية أخرى أو لحادثة أو فكرة تقبع في بؤرة الاهتمام.

د- تناص الانحراف:

أي الكتابة "بالنص الخلفية"؛ أي بنمط نص سابق، وهو ما يسميه كمال أبو ديب "شعرية الفجوة"؛ أي اصطدام سياقين أو بنيتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني وفكري جديد.[1] وهو ما يكسب النص الجديد قيمة ثقافية وشحنة شعرية جديدة، وهذه التقنية مشهورة في الشعر العربي باسم المعارضات وكذلك النقائض، وليست نوعا من السرقات الأدبية، لأنها عبارة عن إعادة قراءة للنص القديم بفكر حديث وبدلالات جديدة ،أو هو الحوار الذي يترتب عنه وضع جديد للنصين القديم والحديث معا.[2] وهو ما نلمحه بكثرة في الموشحات بخاصة.

هـ/تناص التداخل:

وهو ما نعني به اقتران نص لاحق بنص سابق دون المزج بينهما، وهو ما يدعوه البعض "التناص الشقّي" أو التحول أو الخروج من أسر العروض، وهو الإطاحة ببنية القصيدة؛ أي هدمها لكسر إيقاعها الداخلي وموسيقاها وتشتيت الرؤية، كأن يأتي الشاعر ببيت شعري على وزن غير وزن قصيدة شاعر آخر، أو تحويل البحر مع الحفاظ على الروي والقافية. ومنه ما فعله أحمد الشهاوي الذي قطع سياق نصه الحاضر وإيقاعه الشعري، وشق القصيدة من منتصفها محدثا اقترانا بين نصّه ونص لرابعة العدوية.

وهي تقنية فنية يلجأ إليها الشاعر أو الوشاح لكسر روتين العروض وإضفاء لون من ألوان الدهشة والحركة على نصّه "المنوالي".[3]

---

[1]- صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب ،القاهرة، 1995، ص 123.

[2]- المرجع نفسه ،ص 123.

[3]- محمد زغينة، اشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي ، ص 90.

الفصل الأول

في السجـــن وأدبـــــه

أولا/السجن في التراث اللغوي العربي

ثانيا /أنواع السجن:

1/ السجن المادي

2/ السجن المعنوي

ثالثا/ بين السجن و المعتقل

رابعا/ واقع السجن في العصور العربية القديمة والحديثة

خامسا/موقف الشعراء- قديما وحديثا- من محنة السجن

سادسا/ موضوعات أدب السجون وأغراضه التقليدية

1/موضوعاته

2/أغراضه التقليدية

أوّلا/ السجن في التراث اللغوي العربي :

إن المفهوم المباشر الذي يتبادر إلى الذهن دوما عند سماع كلمة سجن هو المكان الذي يحبس فيه الإنسان ، ولكن بعد البحث الدقيق والراصد لمعنى الكلمة وجدت أن المدلول اللغوي ذاته لكلمة سجن يحيل إلى معان أخرى جرى استعمالها في اللغة العربية .

والحقيقة أن الدلالة إلى مفهوم السجن في اللغة العربية موجودة منذ القدم ،وقديمة قدم اللغة العربية ذاتها ،فقد وردت مفردات كثيرة من قبيل السجن والحبس والحجز والأسر ... في كثير من دواوين الشعراء العرب والمصنفات الأدبية المختلفة ،وتبوأت تلك المفردات حيزا ومكانة في معاجم اللغة العربية ،فقد ورد في معجم " لسان العرب " بخصوص لفظة سجن ما يأتي : " السِّجن : الحبس والسَّجن ،بالفتح : المصدر سجنه يسجنه سجنا أي حبسه .وفي بعض القراءة :" **قَالَ رَبّ السَّجن أَحَبُّ إليّ** ". والسِّجن :المَحْبِسُ .وفي بعض القراءة :" **قَالَ ربِّ السِّجن أَحَبُّ إليّ** " ،فمن كسر السين فهو المحبِس وهو اسم، ومن فتح السين فهو مصدر سجنه سجنا ،والسَّجَّان : صاحب السِّجن ورجل سجين :مسجون وكذلك الأنثى بغير هاء ، والجمع سجناء وسجنى ، وسجن الهمّ يسجنه إذا لم يبثه، وسِجِّين : فِعِّيل من السِّجن ،والسِّجِّين السِّجن "[1] ،

والمعنى نفسه نعثر عليه في معجم " القاموس المحيط، فنقرأ في" فصل السين " ،"باب النون " ما يأتي: " سجنه : حبسه والهمّ لم يبثه ، والسِّجن بالكسر:المحبس وصاحبه سجَّان ، والسَّجين المسجون : جمعه سجناء وسجنى، وهي سجين وسجينة ومسجونة من سجنى وسجائن ..." .[2]

ويقال:" خاس بالعهد يخيس خيسا و خيسانا: غدر و نكث، وفلان لزم موضعه، و الجيفة أروحت و الشيء كسد، ويخاس أنفه أي يرغم ويذل، وخيّسه تخييسا ذلّله،والمخيّس

[1] - أبو الفضل الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ،فصل السين المهملة . ج ،13 دار صادر، بيروت، ط6،1997،ص 203 .

[2] -الشيخ مجي الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،القاموس المحيط ، ج 4،مؤسسة النوري للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق،ط1،ص233.

كمعظّم ومحدّث: السجن، وسجن بناه علي –رضي الله تعالى عنه- وكان أوّلا جعله من قصب و سمّاه نافعا"[1].

و "خاس فلان:لزم موضعه. يقولون دع فلانا يخيس، معناه:دعه يلزم موضعه الذي يلازمه... وخيّسه تخييسا:ذلّله، وخاس هو:ذلّ ... و المخيَّس:السجن لأنه يُخَيَّس فيه المحبوس،وهو موضع التذليل،وقيل سُمّي السجن مُخَيَّسًا لأن الناس يلزمون نزوله... و الإبل المُخَيَّسة، بالفتح أي التي لم تسرّح إلى المرعى ولكنها حبست للنحر أو القسْم "[2] .

يرد السجن في المعاجم العربية- إذا - بمعنى الحبس وسلب الحرية، أو لنقل أنه في معناه العام قيد وخضوع وذل وصغار وتعطيل للحركة وإقامة جبرية ،وفي المعنى يأس وخوف وعذاب مؤيد بوحشية غالبا ما يتصف بها السجان" [3] .

ويؤكد ما ذهبنا إليه أيضا ما وقفنا عليه في شعر العرب ،فقد استعمل الشعراء العرب الجاهليون لفظة " السجن " للدلالة على تلك المعاني .فالمتصفح لدواوينهم يقع على الكثير من الكلمات من قبيل سجن وقيد وحبس وسبي... ففي بائية الشاعر عدي بن زيد العبادي، "أول شاعر عربي في قافلة السجناء الذين ذكرهم تاريخ الأدب" [4]،وردت كلمة مسجون في قوله:

أتاك بأنني قد طال حبسي و لم تسأم بمسجون حريب [5]

---

[1] - الشيخ محي الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،القاموس المحيط ، ج2 ، ص212.

[2] - محمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ،تح: محمود محمد الطناحي ،ج 16 ،مادة (خيس)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،2004.ص45،46،47.

[3] -عمر بوقرورة ،دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،دط، 2004،ص41.

[4] - أحمد الصافي النجفي ، " حصاد السجن " ،مقدمة رئيف خوري ، مكتبة المعـــارف، بيروت، دط،1983، ص 12 .

[5] -المرجع نفسه، ص14 .

كما وردت كلمة " الحبس " في شعر علي بن الجهم، الذي نظم أبياتا في سجن المتوكل فيها من قوة النفس والتحدي والشموخ الشيء الكثير، ومنها قوله :

قالوا : حبست فقلت ليس بضائري حبسي وأي مهند لا يغمد ؟ [1] .

وقد وقع أبو فراس الهمذاني أسير حرب في بيزنطة،وأثناء أسره نظم مجموعة من القصائد أسماها "الروميات " ،صور في بعضها شقاءه وشقاء أصحابه في الأسر، منها مقطوعة تعد من روائع شعره الغنائي يباهي بها حمامة ،وقد سمعها من وراء جدران سجنه تهدل هديلها الشجي الكئيب رغم أن لها ملء الفضاء حرية، ومنها قوله :

أيضحك مأسور وتبكي طليقة ويســـكت محزون ويندب سال .

لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ولكن دمعي في الحوادث غال [2] .

كما وردت لفظتا " سجن " و " حبس " في كثير من المواقع إبان صدر الإسلام : فقد استعملتا بالمعنى الذي **ورد في** المعاجم العربية .

وفي القرآن الكريم آيات كثيرة وردت فيها اللفظة للدلالة على معنى الحبس والإيقاف وحجز الحرية لداع من الدواعي أو سبب من الأسباب . ففي سورة يوسف عليه السلام نعثر على اللفظة في تسع آيات نذكر منها قوله تعالى في معرض محاولة إغواء امرأة العزيز ليوسف عليه السلام :

«وَاسْتَبَقَا البَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى البَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَن أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ »[3] .

وورد في السورة نفسها :

«وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِنَ الصَّاغِرِينَ »

وأيضا:

« قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلِيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ .. » [1] .

---

[1] - المرجع السابق ، ص39 .

[2] - أبو فراس الحمداني ، الديوان ،شرح وتقديم عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط 3 ،1993 ، ص 126 .

[3] - سورة يوسف،آ25

ونجدها في قوله أيضا :

وفي قوله :«**وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ..** »[2] .

وفي قوله تعالى أيضا :

« **يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الوَاحِـــدُ القَهَّارُ .** »[3] .

وفي موضع آخر «**فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ** »[4] .

كما وردت لفظة السجن في سور أخرى من القرآن الكريم منها ما جاء في سورة الشعراء في قوله تعالى:

« **قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَهًا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ المَسْجُونِينَ** »" [5] .

وقوله في سورة المائدة:

« **إِنَّمَا جَزَاءُ الّذِينَ يُحَارِبُون اللهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُـــمْ مِنْ خِلَافٍ أَوْ يُنْفُوا مِنَ الأَرْضِ** »[6]

والمقصود من عبارة أو ينفوا من الأرض هاهنا : المراد بالنفي هاهنا أن يبعد من الأرض التي هو بها إلى غيرها ليحصل حبسه [7] .

وفي السورة نفسها قوله تعالى :

«**... تَحْبِسُونَهُمَـــا مِنْ بَعْدِ الصَّلَاةِ فَيُقْسِمَـــانِ بِاللهِ إِنِ ارْتَبْتُمْ ...** » [8] .

---

[1] - يوسف ،آ33

[2] - يوسف ،آ36

[3] - يوسف ،آ39

[4] - يوسف،آ 42

[5] - الشعراء ،آ29

[6] - المائدة ،آ33

[7] - أحمدالصاوي المالكي ، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين ، مج 1 ، دار الفكر ، دط ، دت ، ص 281 .

[8] - المائدة ، آ106

وذلك بالنسبة إلى الشاهدين اللذين حضرا وصية الميت قبل وفاته ، يحبسان بعد صلاة العصر ، فيؤديان شهادتهما أمام جمهور المصلين ، وإن ظهرت لكم منهم ريبة أو شك أنهما خانا فيحلفان حينئذ بالله.[1]

ونقف عند لفظة الحبس أيضا في سورة هود ، وذلك في قوله تعالى :

«**وَلَئِنْ أَخَّرْنَا عَنْهُمُ العَذَابَ إِلَى أُمَّةٍ مَعْدُودَةٍ لَّيَقُولُنَّ مَا يَحْبِسُهُ..** »[2] .

كما ورد في القرآن الكريم ألفاظ أخرى بمعنى الحبس أو السجن منها قوله تعالى :

« **وَلَا تُمْسِكُوهُنَّ ضِرَارً لِّتَعْتَدُوا..** »[3] ، «**وَجَعَلْنَا جَهَنَّمَ لِلْكَافِرِينَ حَصِيرًا** » [4] أي" محبسا وسجنا " [5]

" أما السجن في السنة النبوية الشريفة (الأحاديث والممارسات العملية) فقد اختلف أهل الأمصار في هذا الشأن ، هل سجن رسول الله –ص- أحدا أولا ؟ فذكر بعضهم أنه لم يكن له سجن ، ولا سجن أحدا، وذكر بعضهم الآخر أنه سجن في المدينة في تهمة وفي غيرها " [6] ، وقد غدا هذا الأمر موضوع اهتمام الفقهاء الذين كانوا يحاولون العثور على سوابق عن الرسول ، أو عن القرآن الكـــريم تبيح لهم تطبيق عقوبة الحبس على المدينين والمتهميـــن وغيرهم .[7] .

ومما وجدناه في هذا الصدد ما ذكره المقريزي : " روى أبو داود وابن ماجه صاحبه عن الهرماس بن حبيب عن أبيه قال : أتيت النبي –ص- بغريم لي فقال لي الزمه ..... ثم مر الرسول -ص- بي آخر النهار فقال ما فعل أسيرك يا أخا بني تميم ؟ ..هذا

---

[1]- أحمدالصاوي المالكي ، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين ، مج1،ص211.

[2] - سورة هود ،آ8

[3] - البقرة، آ37

[4] - الإسراء، آ8

[5] - الشيخ أحمد الصاوي المالكي ،حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين،مج2،ص341.

[6] - واضح الصمد ، السجون وأثرها في الآداب العربية منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1 ،1995 ، بيروت ،لبنان ، ص 26 .

[7] -المرجع نفسه ،ص 26 .

كان من الحبس على عهد النبي —ص- وأبي بكر ، ولم يكـــن له محبس معد لحبس الخصوم" [1] .

وذكر بعضهم أن الرسول —ص- جلد رجلا قتل عبدا متعمدا مائة جلدة ونفاه سنة [2]، وفي رواية أخرى أنه حكم عليه بالضرب والسجن [3] .

وخلاصة القول أن للسجن والحبس والأسر في لغة العرب ألفاظا تشير إلى دلالة واحدة، تتعلق على وجه الخصوص بـــ " سلب الحرية وتعطيل الحركة ، فكل محبوس أسير وكل أسير سجين "[4] .مع الإشارة إلى حقيقة مفادها أن كلمة الأسر في العصر العباسي استقيت من كلمة السجن ،لأن " لفظة أسير بدأت تختص بالذين يؤخذون حربا ، والسجين أو الحبيس هو من تعتقله السلطة " [5] .

ويفهم مما أوردنا سابقا ومن خلال تلك الشروح المعجمية ،وما حملته كتب التفسير من إشارات دلالية أن ألفاظ "السجن " و"الحبس "والأسر " تحيل إلى معنى محدد لمفهوم السجن يمكن أن ندعوه "السجن المادي "، ويندرج في نطاقه الأوسع سجن اللسان وسجن الهم ...وغيرها مما أوضحناه سابقا .

غير أن المتأمل في بعض المتون الشعرية التي جادت بها قرائح شعراء العرب ،يقف لا محالة عند بعض التعابير الشعرية التي تحتمل من خلالها كلمات السجن و الحبس و الأسر معان ومدلولات أخرى، تختلف دلالتها عن الدلالة الحقيقية والمباشرة التي تشير إليها تلك الكلمات.

---

[1] - تقي الدين المقريزي ، المواعظ والاعتبار المعروف بالخطط المقريزية ، دار صادر ، بيروت ، نقلاعن المرجع نفسه، ص 26. 27

[2] - واضح الصمد، السجـــون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ، ص 27 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 27 .

[4] - أحمد مختار البرزة ، الأسر والسجن في شعر العرب ، مؤسسة علوم القرآن ،دمشق ،ط1،1985، ص17.

[5] - محمد زغينة، شعر السجون و المعتقلات في الجزائر(1954- 1962)، رسالة معدة للحصول على شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة ،1990،ص4، (مخطوط).

ويمكن أن ندرج هذه الدلالات الجديدة تحت اسم " السجن المعنوي " الذي يقابل" السجن المادي" ،وعلى هذا الأساس أمكن لنا تقسيم السجن إلى قسمين: أحدهما مادي يتعلق بالمكان الذي يحبس فيه الإنسان، وثانيهما معنوي يتعلق بإيقاف الفكر وتعطيله والهوى ، والكلام و الاغتراب و الرأي ، إلخ ...وهو ما سنسعى لإيضاحه بشيء من التفصيل والتحليل .

ثانيا/ أنواع السجن :

يمكن أن نميز –بناء على ما سبق – بين نوعين من السجن :

1/ السجن المادي :

ويرتبط عادة بالسياسة وهو على نوعين :

أ/السجن الأجنبي :

وهو الذي يكون فيه الفاعل عدوا أجنبيا دخيلا على وطن ما أو أمة ما أثناء الحروب والغارات ،فيمارس الأسر في حق رجال المقاومة والتنكيل بهم حتى يخيف كل من تسول له نفسه الوقوف في وجهه، إضافة إلى ابتزاز أموال الوطن المعتدى عليه منعا له من تسديد فدية أبنائه، وقد يطال الأسر حتى المستضعفين من القوم كالشيوخ والنساء والأطفال كورقة ضغط أورهائن .

وقد يمارس هذا النوع من السجن المستعمر ضد أبناء البلد المستعمر كما هو موجود في العصر الحديث ، وليس ما ذكرنا هو مجمل ما تعلق بهذا النوع من السجن من حالات وأمثلة ، وإنما أوردنا عينات فقط تعيين الدارس على التفريق بين السجن الأجنبي والنوع الثاني من أنواع السجن المادي الذي سنأتي على تعريفه:

ب/ السجن الوطني :

هو السجن الذي تقيمه السلطة الوطنية في دولة ما كمؤسسة عقابية رسمية، تهدف الى فرض الانضباط والسلوك القويم و حماية الآخرين من خلال تأديب المجرمين والخارجين عن القانون ،حتى يأتمن الناس شرهم .

وفي هذا الشأن يرى عباس محمود العقاد : "أن عقاب المجرم واجب وحق ولو لم تكن له نتيجة غير جزاء العمل بمثله ومقابلة الأضرار بالأضرار ، فإن العدل البديهي يأمر بأن من يؤلم يتألم ومن يسيء يسأ إليه ، والضمير الإنساني يأبى أن يرى شقيا معذبا ، ومن يشقيه ويعذبه يغدو ويروح آمـــن السرب مستريح البال حتى ولو لم يتماد في الإيذاء والتعذيب. "[1]

والخروج عن القوانين أمر موجود منذ القدم إما لتعسفها وإما لأنها لا ترضي في منطلقاتها أناسا معينين يسمون في أكثر الأحيان معارضة [2]، ويمثل هذه الفئة من الناس رجال السياسة والفكر والثقافة كالكتاب والشعراء الذين يبدون امتعاضهم من توجه السلطة وممارستها ويعارضونها سعيا إلى التغيير ،فتنالهم سطوة الحكام ويكون مصيرهم السجن المحتم.

وهو ما حصل للشاعر عبد الله الطالبي[3] الذي سجن في عصر بني أمية نتيجة ثورته ضدهم ،إذ يقول في سجنه :

خرجنا من الدنيا ونحن من أهـــلها فلسنا من الأحياء منها ولا المـــــوتى
إذا دخل الســـجان يوما لحاجـــة عجبـــنا وقلنـــا هذا من الـــــــدنيا
ونفوح بالرؤيـــــا فجل حديثنـــا إذا نحن أصبحنا الحـــديث عن الـــرؤيا
فإن حسنت لم تأت عجلى وأبطأت وإن قبحت لن تحتبـــس وأتت عجلى
قبرنـــا و لم ندفـــن ونحن بمـــعزل عن الناس لا تحشى فنعشى ولا نغشى [4]

[1] - عباس محمود العقاد ، عالم السدود والقيود ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، دط،دت .ص 109.

[2] - عبد المجيد زراقط ، الشعر الأموي بين الفن والسلطان ، دار الباحث ، بيروت . 1973 ، ص 47.

[3]- هو عبد الله الطالبي من أحفاد جعفر الطيار شقيق الإمام علي ، لم يكن يحترف الشعر وإنما كان فارسا زعيما ظهر بالكوفة فخلع طاعة الأمويين ، ولكن لما انقرضت دولة الأموين أمر أبو مسلم الخراساني بقتله لأنه أبى الانصياع للعباسيين ، ،ولم يتوقع الشاعر هذا المنقلب لأن أبا مسلم كان حربا على الأمويين.شأنه شأن عبد الله الطالبي ، لذلك جاءت أبياته كئيبة حزينة لا تدري من تناشد بعد ما لقيت الشر ممن تنتظر منهم الخير. ينظر :أحمد الصافي النجفي ،حصاد السجن ،ص30،31

[4] - المرجع نفسه ، ص 27.

ومن المسلم به أن علاقة السلطة بالمعارضة على مر العصور كانت ولازالت علاقة صدام ومواجهة، وأكثر ما يخشاه الحكام من المثقفين و الكتاب وأصحاب الفكر ذلك الصنف الذي يسعى من أجل التغيير، ويناضل بقلمه ولسانه لتحقيق ذلك، لأن خطورة هذا الصنف من المثقفين تتمثل في كون ما يمارسه يؤدي إلى فضح السلطة وتعرية ممارساتها وسياستها أمام الناس ، فيكشفون الهوة العميقة بين ما هو حاصل وما هو ينتظر حصوله

والمستقرئ لتاريخنا العربي يقف أمام أمثلة عديدة لهذه العلاقة التي يشوبها التوتر بين الطبقة الحاكمة والمعارضة ،مع الإشارة إلى كون أن دوافع القمع الذي يمارسه الحكام في حق المعارضة قديما وحديثا تكاد تكون واحدة ، من حيث الجوهر وان اختلفت الأساليب والأدوات بحسب اختلاف الأزمنة والعصور .

فقديما كان الخليفة أو الأمير أو الحاكم حين يتوجس خيفة من شاعر هجاء أو ينظم في شعر حماسة يلهب به مشاعر الناس ويقودهم إلى الثورة والتمرد ، يأمر بعضا من أفراد حاشيته وشعرائه وأعوانه بتتبع أخباره ومحاولة استدراجه للوقوع في المحظور (هجاء الحاكم أو نقد السلطة) ، أو بتلفيق تهم ضده هو بريء منها ،ولكن تختلق ضده للوشاية به إلى الحاكم الذي ينتظر مثل هذه الدسائس للتخلص منه والقضاء على الخطر الذي يتهدد عرشه المقدس ويقضّ مضجعه .

وإذا كانت طبيعة العلاقة بين السلطة والمعارضة في تاريخنا القديم على الشكل الذي رأينا فإنها في عصرنا الحديث لا تبتعد كثيرا عما كانت عليه في السابق فبدلا من فرد أو جماعة يشكلون عيونا للسلطان أو الحاكم في كل مكان و يؤدون أدوارا محدودة ويأتون له بالأخبار، فإنه بدلا من ذلك عرف عصرنا الحديث نظاما حديثا ومتطورا لرصد المناورات التي يقوم بها المعارضون للسلطة مبنيـــــا على أحدث القواعـــد العلمية التي ابتكرهـــا العلم الحديث، هو جهاز "المخابـــرات " التي لا تخلو دولة حديثة منه .

وبسبب انعدام بعض التقاليـــد الديمقـــراطية في عصرنا من جهة ،وبسبب طبيعة السلطة في بعض البلدان العربية و حتى غير العربية من جهة أخرى ونظامها القائم على شيء من الإقصاء والتهميش ،فإن العلاقة بين السلطة والمعارضة يشوبها دوما التوتر والصدام ،لأن النظام ينظر إلى الشعب بما فيه النخبة المثقفة على أنه لا يزال قاصرا وعاجزا على تدبير شؤونه ،وأنه في حاجة إلى رعاية خاصة يكون من خلالها خاضعا خضوعا كليا للسلطة ، والمثقف بحكم إصراره على رفض الواقع و السعي إلى تغييره، لا يرضى بذلك ،فإذا أعلن رفضه لهذا الواقع بأية طريقة نشأ الصدام بينه وبين الحاكم .

وهنا يبرز دور السجن كمؤسسة عقابية رسمية أساسية من مؤسسات الدولة ،ووظيفتها في هذا السياق لا تقتصر فحسب على المحافظة على النظام ومصالحه والدفاع عنه وكشف ما يحيط به من أخطار ومعاقبة المعارضين و المتمردين عليه ،ولكن وظيفته كذلك تدجين أصوات المعارضين وإلحاقهم بالرعية هادئين ومطواعين [1] .

والمثقف من حيث هو درجة عليا في الوعي والتفكير والحلم بالتغيير فهو بالضرورة يتموقع في صف المعارضة في محاولة لتغيير الواقع المتردي في جميع مستوياته : السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية .. لأن هذا المثقف وغيره من المفكرين والمثقفين الذين خلقوا لأجل التغيير وتنوير العقول وتبصيرها بحقها في الحياة الحرة الكريمة ،لا يرضى لنفسه أو لغيره أن يعيش في واقع يطبعه الجهل والفقر والاستغلال والاستلاب والقمع والتخلف، وكل مظاهر الذل والهوان وغيرها مما يسعى الأدباء والمصلحون والمفكرون إلى تغييره ويدفعون لأجل كل ذلك ضريبة باهضة الثمن، لأن الواحد من هؤلاء " حين ينتقل من دائرة الحلم بالتغيير إلى دائرة التبشير والعمل يصطدم مباشرة بآلة الدولة وأجهزتها الرهيبة،فتبدأ دوامة القمع في جذبه لهاويتها العميقة في رحلة معاناة لا تنتهي إلا بالموت

[1] - نزيه أبو نضال ، أدب السجون ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1981 ، ص 13 .

أو بالتدجين : الحرمان من الكتابة والتفكير المسموع ، الحرمان من العمل ، منع السفر السجن ، التعذيب والقتل " [1] .

والمثقف إزاء هذا الواقع يجد نفسه في النهاية أمام خيارين : إما تلافي الصدام والتحول إلى أداة إعلامية طيعة في يد النظام طلبا للأمن والسلامة ،أو الإعلان عن رفض كل أشكال الترهيب والتهديد ومقاومتها ورفض أي نوع من أنواع المساومة وعدم الاستسلام والخنوع ، وإبداء الاستعداد لمواصلة النضال والكفاح ،مع ما يترتب عن ذلك من معاناه وعذاب وحرمان وبطولة في نفس الآن .

ومن أمثلة هذا النوع من شعر السجون هذه المقتبسة من قصيدة طويلة لهاشم الرفاعي بعنوان "رسالة في ليلة التنفيذ، " وقد نظمهـــا على لسان مجاهد حكم عليه الطغـــاة بالموت شنقا ، وفي ليلة تنفيذ الحكم أرسل هذه القصيدة إلى والده " [2] .

وفي هذه القصيدة يبرز الشاعر إصراره على موقفه الرافض والثائر في آن واحد ،لأنه يؤمن بأنه خلق ليعيش حرا وعليه لا يمكن لأي أحد أن يسلبه حقه الفطري المقدس لديه ثم أنه لم يستسغ أن يرى الظلام والفوضى تغمر أمته ويحيط بها من كل جانب.

يقول الشاعر :

كل الذي أدريه أن تـــجرعي كأس المذلة ليس في إمـــــكاني
لو لم أكن في ثـــورتي مـــتطلبا غير الضـــياء لأمتي لـــكفاني .
أهوى الحـــياة كريمة لا قيـــد لا إرهاب لا استخفاف بالإنسان
فإذا سقطت،سقطت أحمل عزتي يغلي دم الأحرار في شـــرياني [3] .

[1] - المرجع السابق، ص 14 .

[2] - حسني أدهم جرار ، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث ، ج 3 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1978 ، ص49

[3] - المرجع نفسه، ص 56 .

2/ السجن المعنوي :

هو النوع الثاني للسجن ويقابل ما اصطلحنا على تسميته السجن المادي ،ويبرر ما ذهبنا إليه أن ثمة قوى معنوية معينة يمكنها أن تمارس فعل التسلط وآليات القهر والقمع على الإنسان تماما مثلما تقدم على فعله الإدارة السياسية متمثلة في الحاكم والنظام بوجه عام .

هذه الأخيرة وبحكم طبيعتها وصلاحياتها تستطيع أن تحكم وتوجه وتسيطر كيفما تشاء ،كما تستطيع أن تسجن وقت ما تشاء وكيفما تشاء بحق أو بغير حق ،والحال نفسه بالنسبة لتلك القوى المعنوية التي أتينا على ذكر أمثلة منها فيما سبق كالقيم والتقاليد والأعراف والقوانين و المعتقدات و قيود المجتمع و الأسرة و الهوى ، ... التي كثيرا ما تكون أشد قسوة وأقوى خنقا وتضييقا على الإنسان من قيود الحديد وأعمدة السجون .

والحق أن الدلالات والإشارات التي تحيل إلى السجن المعنوي " قد تجلت بصورة أكثر عمقا ووضوحا في الشعر وتحديدا في أوروبا في عصور النهضة، خاصة بعد ظهور التيار الرومانسي وانتشاره في أواخر ق 18 م وبدايات القرن التاسع عشر.

فقد ظهر عصر البخار وسادت الآلة وأصبح الإنسان أسيرها ، لا يتنفس سوى دخان المصانع ، ولا يسمع إلا ضجيج الآلة ، وبعُد في المدينة عن أجواء الطهارة والعذرية و الحلم والطبيعة " [1] .

أما في الأدب العربي فلم تتبد دلالات السجن المعنوي بصورة أكثر عمقا وأصالة إلا " بعد الحرب العالمية الأولى في أدب المقيمين ، وقبل ذلك في أدب الاغتراب بدافع التقليد أولا ثم بتأثير الهجرة وهاجس الحنين وضغط الظرف الحياتي القاسي، وما ولده استعمار البلاد العربية من ضيق وفقر وشكوى ويأس وتشرد وضرب في الآفاق ، وموت الأبرياء من أهلهم بفعل المجاعة والحرب ... كل هذا أشعل أرواحهم ، وأهاج مشاعرهم

[1] - خليل شرف الدين ، أبو فراس الحمداني، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ط 1 ، 1981،ص 2.

فجسدوها شعرا رومانتيكيا مثيرا ، تراوح بين نقمة ويأس وبين أمل في الخلاص ، ودعوة إلى الثورة على الواقع الأليم وبين قنوط واستسلام إلى الموت " [1]

وتبين هذه المعطيات –إذا - أن الشعر الذي تضمن دلالات وإشارات واضحة تحيل إلى معنى السجن المعنوي،قد نشأ في المدينة ومجتمعها الذي صار أكثر انفتاحا وانبهارا واحتضانا للقيم الثقافية والفكرية الجديدة وما تميز به من مستوى حضاري راق، اكتسبه عبر تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية عديدة وألحق به خصوصية وتميزا عن مجتمع الريف .

والمتأمل في شعرنا العربي الحديث واجد لا محالة –الكثير من الإشارات والدلالات التي تحيل إلى معنى " السجن المعنوي "، من ذلك ما عبر عنه إبراهيم ناجي في رائعته " الأطلال" التي تحيل إلى أعظم أنواع السجن المعنوي بالنسبة للإنسان، إنه سجن الهوى، هذا الذي يمنع الإنسان حتى عن الكف عن الإضرار بنفسه وإلحاق الأذى بها ،فما بالك بالآخرين.

يقول الشاعر معبرا عن سجن الهوى وأسر الحبيب وأثره العميق في حياة الشاعر ونفسه :

أعطني حـــريتي أطلق يـــدي إنني أعطيت ما استبقيت شيَّ
آه من قيدك أدمى معصـــمي لم أبقيه ، وما أبقى عليَّ
ما احتفاظي بعهود لم تصنها وإلام الأسر والدنيا لديَّ[2]

هذا وإن سلمنا بأن دلالات السجن المعنوي ظهرت بصورة جلية في الأدب العربي الحديث كنتيجة حتمية لإفرازات المدنية الحديثة، وما تبعها من تحولات عميقة مست بنى المجتمع العربي القريبة والبعيدة، فإننا نقول بالمقابل أن الشعر العربي القديم قد عرف في بعض الفترات ولدى صنف من الشعراء لونا من ألوان التعبير الشعري يتضمن بعض المعاني

[1] - المرجع السابق ،ص 63 .

[2]- إبراهيم ناجي،الأعمال الكاملة، دار الشروق،القاهرة،ط3، 1988،ص40 .

والدلالات والإشارات التي تتعلق بالسجن المعنوي وتحيل إليه، لأن المجتمع العربي القديم قد عرف هو الآخر بعض التحولات في فترات ما أدت إلى طمس بعض الأعراف والتقاليد والأفكار والرؤى، مقابل انفتاح على عادات وتقاليد وأعراف لم يعهدها العرب قديما. وما شهده العصر العباسي من تحولات سياسية وفكرية واجتماعية وثقافية إلا دليل على ماذهبنا إليه .

فأبو نواس يضيق ذرعا بالقيم الدينية والأخلاقية للمجتمع ويراها قيودا وأغلالا في يديه لا يجد فكاكا منها:

ألا فاسقني خمرا ،وقل لي :هي الخمر ولاتسقني سرّا إذا أمكن الجهر
وبح باسم من تهوى،ودعني من الكنى فلا خير في اللذات من دونها ستر[1]

وها هو أبو العلا المعري " رهين المحبسين " يعبر عن السجن المعنوي تصريحا لا تلميحا، فيقول:

أراني في الثلاثة من سجوني فلا تسأل عن الخـــبر النبـــيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النفس في الجسد الخبيث[2]

ثالثا/بين السجن و المعتقل:

لم يكن مصطلح "المعتقل" شائعا في العصور العربية القديمة كثيرا قياسا إلى مصطلح "السجن"، الذي عرفه العرب وتداولوه وألفوه.

وبالعودة إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة "معتقل" نعثر على المعاني الآتية:

[1]- أبو نواس،الديوان،دار بيروت للطباعة والنشر،دط،1986،ص242.

[2]-إبراهيم الكيلاني،الشاعر أحمد الصافي النجفي،مطبعة الكتاب العربي،دمشق،ط1، 1980،ص13 .

عقلت البعير إذا جمعت قوائمه،وقيل العاقل:الذي يحبس نفسه ويردّها عن هواها، واعتقل لسانه إذا حبس ومنع الكلام ، وسمي العقل عقلا لأنه يعقل صاحبه عن التورّط في المهالك، أي يحبسه، واعتقل:حبس .و عقله عن حاجته يعقله وعقّله و تعقّله واعتقله:حبسه[1].

وواضح من خلال هذه الدلالات اللغوية لكلمة معتقل أن هذا الأخير يرد بمعنى السجن ،ومرادفا له، إذ ليس ثمّة فرق بين الكلمتين.

وإذا كان المعتقل ككيان غير موجود قديما في حياة العرب الاجتماعية و السياسية ،فإنه في العصر الحديث بخلاف ذلك، إذ تبوأ مكانة لغوية و معنوية ، فأصبح يطلق على مكان يجمع فيه الناس وتقيّد فيه حرياتهم، وأطلق أثناء الثورة التحريرية الجزائرية على المكان الذي كان الفرنسيون يعتقلون فيه الوطنيين [2] .

و المعتقل بخلاف السجن هو عبارة عن مكان كان يستعمل في الأصل لغرض من أغراض الحياة الاجتماعية و السياسية والعسكرية كالمدارس والثكنات العسكرية و القلاع وغيرها.و قد يكون خياما في الصحراء، ويحاط عندها بأنواع مختلفة من الحواجز ، و كل ما من شأنه أن يمنع المعتقل من الهرب[3].

ولعلّ ما يميّز المعتقل عن السجن أن الأول لا يلجأ إليه إلا في الأوقات العصيبة وأثناء الحروب و الفتن بين الدول ،و في الدولة الواحدة ذاتها، إذ يحشر فيه الناس على اختلاف طوائفهم و اتجاهاتهم السياسية ، ويزول بزوال تلك الظروف العارضة.في حين أن الثاني قديم قدم التاريخ و الحضارات، وهو يتميز عن المعتقل باستقلاله الإداري و المالي، ولا يكون رهنا للظروف، أو تابعا لهيئة حكومية معينة:جيش أو شرطة...كما هو شأن المعتقل، الذي تتحكم فيه تلك الظروف السياسية و المحلية و الدولية.[4]

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب،ج11،مادة (عقل)،ص459،458.

[2] -عبد المالك مرتاض،المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،1983،ص112.

[3] - محمد زغينة، شعر السجون و المعتقلات في الجزائر(1954- 1962)، ص17.

[4] -محمد الطاهر عزوي، المعتقلات في الجزائر، مجلة أول نوفمبر،ع87،1987،ص42.

و ثمة فرق آخر بين الاثنين،فبالنسبة للمعتقل تلجأ إليه السلطة في الأوقات الحرجة لردع الخارجين عن صفها، فتجمع فيه كل المشتبه في أمرهم دون تحرّ للحقيقة أو محاكمة[1] ، ويتمتع فيه المعتقل بشيء من الحرية كالمطالعة مثلا، و الاستماع لوسائل الإعلام، بخلاف السجن الذي يعرف فيه المسجون مدة العقوبة ، لأنه دخله بعد محاكمة ، وفيه يخضع لقوانين خاصة، ويعطى لباسا خاصا ورقما من الأرقام.

ومن حيث البناء: السجن بناء خاص يخضع لكثير من الشروط التي تجعل منه مكانا حصينا، و لذا يبنى من الإسمنت المسلح أو الأحجار ، وتوضع له نوافذ صغيرة الحجم، مغلقة بقضبان حديدية لا يمكن كسرها بسهولة ،وأبوابه عبارة عن صفائح من الحديد السميك،وجوّه يوحي بالرهبة لأنه وضع خصيصا للخارجين عن القوانين و الأعراف من المجرمين و المنحرفين، وليس الأمر كذلك بالنسبة للمعتقل، إذ هو ليس بناء خاصا ، أو نوعا من الأمكنة الخاصة،بل يطلق على محل يجمع فيه الناس و تقيد حرياتهم[2].

رابعا/ واقع السجن في العصور العربية القديمة والحديثة :

ارتبط وجود الإنسان منذ القديم بالبحث عما يحياه ، لذلك كان عليه أن يضع لنفسه القوانين الحائلة دون الانتقاص من حقوقه والمانعة للفوضى والتسيب الاجتماعيين، " فمضى في تشريعه لهذه القوانين ،ولما كان غير معصوم من ارتكاب الخطأ كان عليه أن يصون نفسه سواء أكان معتديا أم معتدى عليه " [3]

وتظهر الوقائع التاريخية منذ أقدم العصور أن البحث عن الحرية كان غاية رئيسية من غايات الإنسان .وأن مفهومها كان المحرك الرئيسي الأكثر أهمية على مدار التاريخ الإنساني ،حتى أصبحت الموضوع الرئيسي في معالجة أكثر الموضوعات أهمية في مجال السياسة والفكر والأدب والاجتماع والقانون ، وأصبحت مسألة الإرادة ذات صلة مباشرة بالحرية ، لأن حرمان الإنسان من ممارسة إرادته ومن ثم حريته ،يفضي بالتأكيد إلى تعطيل عامل

[1]- المرجع السابق،ص28.

[2] - محمد زغينة، شعر السجون و المعتقلات في الجزائر،ص17.

[3] ـــ سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر ،.دار النهضة العربية ،دط،دت، ص 31 .

مهم في حياته ويؤدي إلى الكبت الذي تتحدد وظيفته في منع النزعات النفسية من السير في طريقها الصحيح [1]

وفي التاريخ أمثلة كثيرة عن هذا الكبت ،لأن الدولة وفي أي عصر من العصور كانت تمثل الجدار الذي يتوقف عنده إبداع الإنسان ، بما تضعه تلك الأخيرة من قوانين تهدف إلى حمايتها من جهة ، وإلى حماية أفرادها من جهة أخرى.

والخروج عن القوانين أمر موجود منذ القديم إما لتعسفها وإما لأنها لاترضى في منطلقاتها أناسا معينين يسمون في أكثر الأحيان معارضة ،ولاعجب بعدئذ أن تنال سطوة الحكام من كل من يحاول المعارضة واستعمال حريته ليكون مصيره السجن المحتم .

إن الخروج عن القوانين بأشكاله المختلفة مآله إلى السجن .والإنسان مسؤول عن أعماله يتحمل تبعاتها إيجابا وسلبا ، لكنه في بعض الأحيان يكون بحاجة لمن يأخذه بيده أكثر مما هو بحاجة إلى السجن .وفي كل الأحوال فإن مفهوم السجن يتراوح بين الانتقام والمعالجة ،أي أنه لايعدو أن يخرج عن كونه دار إصلاح أو مكانا لتسديد حساب ظالم أو باغ متسلط ...[2]

ونظرا لاهتمام المجتمع والدول بأمر السجناء ظهرت تبعا لذلك تشريعات خاصة عرفت بـــ "علم العقاب" بمافيه من تشريعات جنائية وقانون العقوبات ، وتطور مفهوم السجن كمؤسسة عقابية لم تكن لها سوى أهمية ضئيلة فيما مضى ،ولا توجه أي نوع من الرعاية إلى نزلائها كاستبدال التعذيب الشديد داخل السجون بالوعظ والتهذيب إلى مؤسسة عقابيه تستفيد من كثير من المفاهيم الحديثة للسجن،"وأخذت تنظر إلى السجين نظرة ملؤها الثقة بالإنسان القادر على تبديل سلوكه الانحرافي بأفضل منه .

ويكون السجن بهذا المعنى مدرسة للإصلاح والإنتاج الماديين بدل أن يكون بؤرة للفساد،"[3] وانطلاقا من تلك النظرة الجديدة أصبح العقاب حقا للمجتمع ،ولم يعد حقا

---

[1] ـــ المرجع السابق ،ص31

[2] ـــ المرجع نفسه ، ص 33

[3] ـــ المرجع نفسه ،ص34

للمعتدى عليه وأصبح العقاب لمجرد الانتقام والتشفي فحسب رذيلة لا تليق ووسيلة لا تؤدي إلى مصلحة اجتماعية .

وهي نظرة في اعتقادي صحيحة ،لأن المنحرف في أغلب الأحيان يدفعه إلى انحرافه أسباب قد لا تتعلق كثيرا بشخصه بقدر ما تتعلق بالمجتمع الذي يعيش فيه ،وبما يفرضه عليه هذا الأخير من ضغوطات نفسية واجتماعية وغيرها .

ولأهمية هذا الأمر اهتمت المنظمات الدولية بعالم السجن وشرعت للسجين من الحقوق ما من شأنه أن يحميه من ضريبة التشفي والانتقام وتكرس ذلك فيما عرف عالميا " بالإعلان العالمي لحقوق الإنسان " الذي صدر عن منظمة الأمم المتحدة.

ويعد وثيقة أساسية ومهمة لأولئك المسجونين الذين ينالون في سجونهم أنواعا شتى من العقاب ،أولها التعذيب وآخرها القتل، وهذا القانون لا ينفي العقاب بالسجن وإنما يؤكد على احترام السجين وإعطائه بعض الحقوق التي من شأنها أن تبعد آلة الحكم من الانتقام والتشفي .

وعموما فإن قضية السجن قديمة قدم الإنسان، ظهرت في تاريخ الإنسان قبل أن تظهر فكـــــرة العقاب للإصلاح والوقاية الاجتماعية بآلاف السنين، فقد كان السجن في بداية أمره مكانا لاعتقال الأسرى أو المحكوم عليهم بالموت، ثم أصبح إضافة إلى ذلك[1] مكانا للتخلص من بعض المغضوب عليه وأولئك المعارضين لنظام الحكم و السلطان .

وهذا الأمر إن دل على شيء فإنما يدل على تلك الحاجة الماسة للسجن و ما يستتبع ذلك من إجراءات تهدف إلى السلامة العامة ،على أنه في كثير من الأحيان خصوصا في مناسبات المعارضات السياسية القوية كانت تلك الإجراءات تهدف إلى السلامة الخاصة وحماية بعض المقربين والنافذين ،سواء أكانوا داخل السلطة أم خارجها.

وفي كلتا الحالتين : السلامة العامة والسلامة الخاصة ثمة إيقاف وحجز لبعض الأفراد ، وثمة أسباب تقف وراء ذلك منها ما هو مقنع ومحق ووجيه ومنها ما هو على نقيض ذلك .[2]

---

[1] - المرجع السابق ،ص 39

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ويمكن إجمالا أن نلخص الحالات التي يزج بسببها المنحرف في السجن في الآتي : [1]

أولا : عدم إحساس المذنب غالبا بآلام الناس وآلام نفسه

ثانيا : اختلال الإرادة في شخصية المذنب ما يجعله غير قادر على إيجاد ضوابط لنفسه تمنعها من فعل الموبقات .

ثالثا : دخول المذنب إلى السجن لأسباب سياسية غالبا ما يكون دافعها الرئيسي الظلم

وقد عرف الأدب العربي في تاريخه موضوع السجون ، وشكل هذا الموضوع جانبا مهما من الجوانب التي عني بها الأدباء والشعراء والمفكرون ، حتى أنه لا يخلو أي عصر من العصور الأدبية العربية من شعراء سجنوا لأسباب مختلفة ، وعرف المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي السجون بأنواعها كافة وكان الشاعر لسان حال هذا المجتمع والوسيلة الإعلامية التي تنقل الأخبار وتسجل الوقائع .

وفيما يأتي نظرة خاطفة وعامة في تطور شعر السجون في العصور العربية القديمة :

1/في العصر الجاهلي :

سجن الشعراء وأسرهم ظاهرة عرفت في العصر الجاهلي ،وكان الشعر السجني آنذاك يدور في معظمه في موضوعات طلب السماح والرحمة والعفو من السيد ومدح الأسياد وتكذيب الوشاة ووصف ليالي الأرق التي يعانونها والتبرم بالأغلال والقيود وطلب الخلاص من الأسر ،حتى يدركهم الموت أحيانا فيريحهم من معاناتهم .

وقد عرف الجاهليـــون السجـــون في الإمارات القائمة على أطراف الجزيرة العربيـــة (المناذرة والغساسنة) ،وفي بعض الحواضر العربية (مكة واليمن) منبثقة من واقع صراعاتهم وحروبهم متأثرة ببيئتهم وخصوصية مجتمعهم، وحينها لم يكن الأسر يتعدى عند منشئة تكبيل المذنبين بالأصفاء [2] .

---

[1] -المرجع السابق ،ص 35 .

[2] - بديعة لفضايلي ، شعر المنافي والسجون في الادب المغربي ما بين 1912 – 1956 ، المندوبية السامية لقدماء المقاومين ،ط1 2008 ،ص 27

وقد جرب عنترة العبسي الشاعر الجاهلي سجون المناذرة . وقد كان عنترة ابن أمة أسود اللون لم يرغب عمه في تزويجه ابنته " عبلة"، فلجأ إلى حيلة حتى يصرفه عنها حين اشترط عليه كضرب من التعجيز أن يقدم له مهرا من النوق العصافيرية التي لا تتوفر إلا عند المناذرة في الحيرة، فاظطر عنترة أن يقطع الفيافي والقفار ويخوض حربا خاسرة انتهت بالقبض عليه والزج به في السجن :

ترى علمت عبيلة ما ألاقي من الأهوال في أرض العـــراق
طغاني بالرّيا والمكر عـــمّي وجار عليَّ في طلب الصداق [1] .

ثم طلب الملك المنذر من عنترة أن يبارز أسدا وهو مقيد الرجلين ففعل عنترة وقضى على الأسد فأطلق الملك سراحه .

وفي ذلك يقول الشاعر :

قطفت وريده بالسيف جزرا وعدت إليه أحجل في وثاقي [2] .

وعلى مقربة من الحيرة في البحرين قبض على الشاعر طرفة بن العبد بأمر من الملك عمرو بن هند وأودع السجن .

ومما قاله طرفة في سجنه :

ألا اعتزليني اليوم يا خولة أو غضي فقد نزلت حذباء محكمة العـــــــض
أبا منـــذر كانت غرورا صحيفتي و لم أعطكم بالطوع مالي .ولا عرضي [3]

[1] - عنترة بن شداد، الديوان،ص229.

[2] -المرجع نفسه ،ص231.

[3] - طرفة بن العبد ، الديوان، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،دط،دت، ص 66 .

واللافت للانتباه في سجون المناذرة والغساسنة أنه لم تكن هناك مدة محددة لعقوبة السجن ، حيث كانت المدة مزاجية ، فقد يتذكر الملك المسجون ويعفو عنه بعد فترة وجيزة ، كما قد يبقيه طول حياته في السجن حتى يموت فيه ، ويبدو أن الملك وحده هو الذي يعاقب بالسجن من خلال ما وصلنا من روايات في الشعر السجني ، وهو وحده من يملك حق إطلاق سراح المسجون وكانت السجون متطورة نوعا ما فلم تكن زنزانة أو بئرا ، وقد يكون بناؤه أعد أصلا لكي يكون سجنا [1] .

أما في مكة فكان سادة الأسر يعاقبون المخالفين والخارجين عن الطاعة بحبسهم في بيوتهم وذلك بربط المحبوس بالسلاسل ، فلا يخرج ولا يغادر مكانه و لم تحتل مكانا خاصا في بيت سيد الأسرة مجهزة بالسلاسل لربط المحبوسين و لم تكن محصنة كما يلزم ، كما أن الحراسة فيها كانت سهلة تمكن المحبوس من الهرب [2] .

وقد عرف أبناء اليمن السجـــون منذ أمد موغل في القدم، فقد ذكر " المسعودي" في كتابه مروج الذهب ومعادن الجوهر أن "كيكاوس" (أحد ملوك الفرس الأولى) سار بجيشه إلى اليمن، وكان ملكها حينها يدعى "شمر بن فريقس" فخرج إليه شمر فأسره وحبسه في أضيق محبس ،فعشقته ابنة لشمر يقال لها "سعدى" وأحسنت إليه وإلى من كان معه من أصحابه خفية عن أبيها [3] .

وإذا كان ما ذكره المسعودي صحيحا ،فمعنى ذلك أن عرب الجنوب (اليمن) قد بلغوا شأوا بعيدا في الحضارة في وقت مبكر جدا .حيث يوضع السجين عندهم في أماكن منيعة حتى لا يتمكن من الهرب ، وكانت لهم أبنية خاصة معدة أصلا لتكون سجونا منها الفسيح ومنها الضيق، وهي في الأصل تابعة لقلاع الملوك أو الأذواء أو المباني العامة المحصنة، وهو ما أتاح لسعدى فرصة الاتصال بكيكاوس ورفاقه والإحسان إليهم .

---

[1] - واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ،ص 19

[2] - المرجع نفسه، ص 19، 20

[3] -المرجع نفسه ، ص 20

و لم يكن عند القبائل العربية سجون بالمعنى المعروف نظرا لظروف الحياة الاجتماعية التي كانت من حل وترحال بحثا عن الماء والكلأ، وقد كان إذا أذنب أحد أفراد القبيلة يغرم بدفع شيء من المال أو الأنعام أو الإبعاد مدة زمنية محددة [1] .

وهو ما حصل للنابغة الذبياني وهو الشاعر الذي نفي وأفرد كما يفرد "البعير الأجرب" على حد قوله :

فلا تتركنّي بالوعيد كأنّني إلى الناس مطليّ القار أجرب[2]

أما عمليه الأسر فكانت شائعة عند القبائل العربية في العصر الجاهلي ، وربما كانوا يجهدون أنفسهم بالعمل على أسر السادة أو الوجهاء ،فيساومون عليهم إما بالثمن المـــادي وإما بالمقايضة مع المحافظـــة على الأسير لمدة طويلة حتى يأتي الوقت المناسب للمقايضـــة أو قبض الثمن نظير إطلاق سراحه [3] .

وإذا كان السجن في حياة البدو نتيجة للعلاقات السائدة والتي قوامها الحروب وظهور السبي والأسر وانتشار اللصوصية والنهب والسلب، فإنه عند الحضر أيضا لا يخرج عن نطاق هذه الأسباب مضاف إليها بعض الأسباب السياسية والاجتماعية، يظهر ذلك في علاقة الشاعر عدي بن زيد العبادي بالمناذرة حين سجن لسبب سياسي ،كما يظهر ذلك عند النابغة الذبياني في علاقته بالبلاط نفسه. وبالمقابل كان عرب البدو يسجنون أسراهم ومنحرفيهم .[4] إلا أننا نلاحظ أن ثمة نوع من العلاقات التي تحتم على الإنسان أن يخضع لها، وتلك العلاقات هي بحد ذاتها قانون عام ، الخروج عنه يعد ظاهرة خطيرة يعاقب المرء

[1] - المرجع السابق ، ص 21 .

[2] - علي بن محمد،مختارات من الشعر الجاهلي ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،ط2،دت،ص39

[3] - واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ، ص 22،23

[4] - سالم المعوش، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ص 47 ،48 .

عليها شر عقاب من أنواعه: "الإجبار على مغادرة القبيلة في أولها والسجن ثانيها والتعذيب ثالثها " [1] .

وكثير هم الشعراء الذين سجنوا لهذه الأسباب كعدي بن زيد العبادي والشنفرى الأزدي وطرفة بن العبد والنابغة الذبياني .....وغيرهم .

2/ في عصري صدر الإسلام والعصر الأموي :

تغيرت المعطيات الجديدة في عصري صدر الإسلام والأموي ،فتغيرت أسباب دخول السجن أيضا، وأصبح لهذه المؤسسة العقابية مفهوما آخر جديدا أكثر تنظيما من ذي قبل وقد أورد القرآن الكريم وذكر لفظ السجن في أكثر من موضع —وقد مر معنا ذلك — كما استعمله الرسول —ص- في شكله البدائي، ثم توسع فيه الخليفتان : عمر بن الخطاب والإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنهما [2] .

وأضحت السجون في فجر الإسلام عبارة عن دهاليز قبل أن يشيد الإمام علي (رضي الله عنه) بيوتا من قصب سميت " نافعا"، وما إن أيقن عدم جدواها حتى بنى أخرى نعتها " مكيسا " [3] .

وإذا كان عصر الخلفاء الراشدين أكثر رحمة وعدلا من بقية العصور ، فإنه قد وضع اللبنات الأساسية لمفهوم السجن وهو ما جعل الحكام اللاحقين في العصور الأخرى يحوّلونه إلى مؤسسة عقابية مختلفة الأشكال والأنواع.

وكان من أسباب دخول السجن في هذا العصر الخمرة. فقد كانت سببا مهما في الدخول إلى السجن في أثناء عصر صدر الإسلام وفيما بعده، والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها قصة الشاعر المخضرم أبي محجن الثقفي الذي أدخله الخليفة عمر بن الخطاب السجن بسبب معاقرته الدائمـــة للخمر [4] .

---

[1] - المرجع السابق ،ص 48

[2] - المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[3] - بديعة لفضايلي ، شعر المنافي والسجون في الأدب المغربي .ص 27

[4] - سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ص 41 ،42

كما أفضت الكثير من العلاقات الغرامية بالشعراء إلى السجن. من ذلك ما نجده عند الشاعر الأموي القتال الكلابي الذي أحب ابنة عمه و لم تتزوجه فظل يتشبث بها حتى سجن [1]

وقد تكون الشحاذة سببا في دخول السجن إذا ما اكتنفها الحيلة والرياء ، وهو ما تؤكده المراجع عن الشاعر الأموي الحكم بن عبدل الأسدي الذي كان يستغل عاهتيه العرج و احدوداب الظهر في التسول ليلا ونهارا مع رفيق له يدعى " أبوعلية " مصاب بعاهة العمى ، فسيق إلى السجن معه ومما قاله في سجنه : [2]

حبسي وحبس أبي علية من أعاجيب الزمـــان
أعـــمى يقاد ومقـــــعد لا الرجل منه ولا اليدان .

ويضاف إلى هذه الأسباب التي أوردت لبعض الشعراء في عصري صدر الإسلام والأموي أسباب أخرى نذكر منها التشبيب بالنساء المحصنات القريبات من ذوي السلطان ،وكذا جرائم القتل والسرقة والغدر بذوي السلطان [3] .

والهجاء الاجتماعي الذي بسببه دخل الشاعر المخضرم الحطيئة السجن حين هجا الزبرقان، ومنه قوله :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي [4] .

---

[1] - ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ج2 ، كلية الآداب بالقاهرة ، القاهرة ، 1939 ، ص 230.

[2] - حسن نعيسة ، شعراء وراء القضبان ،نقلا عن سالم المعوش ،شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر ،ص 43 .

[3] - المرجع نفسه ،ص 42، 43،44

[4] - إيليا الحاوي، الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت،دط، 1997، ص 15

أما الموضوعات التي تناولها هؤلاء الشعراء المسجونين في هذا العصر فدارت معظمها حول المعاناة من السجن والمدح والخمرة وأحوال الأهل والقيم والظلم والوجدانية.
إضافة إلى الموضوعات التي عرفها شعر السجون في العصر الجاهلي ، وما استجد في هذا العصر من أمور مذهبية وشعوبية وسياسية ،وما إلى ذلك من فخر ووصف للسجن وأحوال السجين والتمرد والثورة والشوق إلى الحياة[1].

ولابد في ختام حديثنا عن السجون في عصري صدر الاسلام وبني أمية من الإشارة إلى حقيقة مفادها أن "الحاجة إلى السجن كانت قليلة نوعا ما ،واللجوء إليه كضرورة حتى يستبان أمر المتهم وربما كان الحبس عقوبة تعزير لإنسان ارتكب مخالفة لم تضع الشريعة الإسلامية لها حدا " [2] .

ذلك أن العقوبات في المجتمعات الإسلامية استندت إلى القرآن الكريم والسنة النبوية واجتهادات الفقهاء ، فقامت على مبدأ القصاص تبعا لنوع الجرم المرتكب ، والسلطة هي التي تنفذ القصاص أو يكون بأمر منها .

وقد حددت الشريعة الإسلامية أنواع العقوبات لمخالفات وجرائم كثيرة كالسرقة والزنا والقتل وغيرها وتلك العقوبات تنفذ عند ثبوت الإدانة وغالبا ما تكون فورية .
وتذكر المصادر والمراجع العربية أنه لم يكن للرسول —ص- سجن يسجن فيه المخالفين ، وإنما كانت عقوبة تعويق للمذنب ، ربما تكون في بيت أو في المسجد حتى أن الشخص المدعي كان يلازم المحبوس لئلا يحاول الفرار [3] .

ثم تطورت أوضاع السجون تطورا تدريجيا فبينما كانت عملية السجن تتم في المسجد على أيام الرسول —ص- أو البيت تطورت في عهد الخليفة عمر بن الخطاب إلى شراء دار لتكون سجنا، وفي أيام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب أقام سجنا من القصب سماه "نافعا" ثم هدمه وأقام آخر من المدر سماه "مكيسا" كما أن الخدمات اللازمة كانت مؤمنة

[1] - سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ص 49 .
[2] - واضح الصمد ، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص 23
[3] - المرجع نفسه ، ص 28 .

للمساجين فإذا كان للمسجون مال أنفق عليه من ماله وإن لم يكن له مال أنفق عليه من بيت مال المسلمين [1] .

كما كانت المذهبية بابا واسعا دخل منه العديد من الشعراء السجن .وقد قويت واشتدت في العصر الأموي، وفيه كانت تلك المذهبية مزيجا بين الدين والتعصب والشعوبية والزندقة وكذا الصراع على السلطة والتمرد والثورة .

وفي أدبنا العربي القديم خاصة منه الذي يؤرخ لتلك الفترة التي نحن بصدد الحديث عنها نماذج كثيرة تدل دلالة واضحة على أن المذهبية كانت سببا من الأسباب المؤدية إلى دخول السجن ،منها نموذج الشاعر إسماعيل بن يسار، وقد كان هذا الأخير من أتباع الخوارج وقد قام بنشاطات سياسية تدل على انتمائه المذهبي. ولأجل ذلك السبب تم الزج به في السجن.

ومن سجنه يكتب لأبن أخيه أبياتا يدعوه فيها إلى التمسك بعقيدة الخوارج، ومن بين ما وصلنا من شعره قوله :

تمسكوا بالذي امتسكت به فإن خير الإخوان من وصلا [2].

3- في العصر العباسي :

إذا ما انتقلنا الى العصر العباسي فإننا واقفون على حقيقة مفادها، أن مؤسسة السجن قد عرفت تطورا ملحوظا في هذا العصر،وقد عرفت المزيد من الضوابط والآليات التنظيمية. ثم أن قراءة عابرة في الشعر السجني الذي عرفته هذه الفترة في تاريخ أدبنا العربي تقودنا إلى الوقوف على بعض الدلالات الواضحة بشأن تبلور بعض المفاهيم السياسية والاجتماعية والفكرية .

[1] - المرجع السابق ، ص 38 .

[2] - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني،ج11، دار الفكر ومكتبة الحياة، بيروت، ،1955،ص375 .

ففي مستهل هذا العصر " شمل الارهاب السياسي بعض جهات كان لها في هذا الحقل خطوات كبيرة ، فقد لفت السجون وقت ذاك كثيرا من أعيان العلويين البلغاء وأدبائهم وبعض وجوه الأمراء وذوي الشأن، فكان مفروضا أن يجد في هذا الفن (شعر السجن) بعض التموج ويطرأ عليه التركيز "[1] .

وقد نحا شعر السجون في هذا العصر منحى الالتزام اقتداء بسائر الشعراء الذين عرفوا في هذا العصر، " ولقد كانت بوادر الالتزام الشعري في عصر بني أمية تسير في اتجاهات ثلاثة : سياسي و ديني واجتماعي "[2] .

والمتأمل في الأحوال العامة لهذا العصر وما شهده من تغيرات وتطورت مست جوانب مهمة وكثيرة من حياة العباسيين وظروف عصرهم وملابساته السياسية والاجتماعية والدينية، وحتى الفلسفية والفكرية والثقافية الناجمة عن امتزاج الأجناس والثقافات والحضارات في هذا العصر ، يجد أن هناك العديد من المسوغات والأسباب التي تبرز ظاهرة تنامي شعر السجون .

ذلك أن هذا العصر في تطوره " لم يخل من الحروب والإرهاب والقمع والثورة والتمرد، وهذه بدورها لم تخل من شعراء قاموا بها أو أيدوها ، فكان نصيبهم السجن ،ومـــن هؤلاء : أبو الطيب المتنبي وأبو العتاهية وأبو فراس الحمداني وأبو نواس وصالح بن عبد القدوس وابن زيدون والمعتمد بن عباد..." [3] .

ومن الأسباب التي أودت بالكثير من الشعراء إلى السجن ما يعود إلى الحروب إذ كثيرا ما يقع المحاربون في الأسر والاعتقال، وهو ما حدث للشاعر أبي فراس الحمداني [4] .

ومن الأسباب ما يعود إلى الخمرة . وفي هذا الصدد نذكر مواقعات أبي نواس الشاعر العباسي مع الخمرة التي سجن سببها لمرات عديدة ، وقد نظم في سجنه جملة من القصائد

---

[1] - عبد العزيز الحلفي ، أدباء السجون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د ط ، دت ،ص 49 .

[2] - أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم ،بيروت،دط ،1979، ص 81 .

[3] - سالم المعوش ، شعراء السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر ، ص 50 .

[4] -المرجع نفسه،ص 41

التي تعبر عن حالته وهو بين جدران سجنه كئيبا حزينا يتوق إلى الحرية ومجالس لهوه التي لم يطل صبره عنها ،ويذكرها في كل حين في ظلمات سجنه .

ومن أمثلة مانظمه من قصائد وراء القضبان " صرخة سجين " في ظلمات السجن" ، "سجان ثقيل " ، "محبوس" [1] . وغيرها من القصائد التي سالت بمعاني السأم والملل والضجر والقلق والانهيار النفسي جراء الوحدة القاتلة التي يعاني منها السجين، ويشاركه فيها كل من جرّب محنة النفي والاعتقال والأسر .

كما كانت الجنايات والجرائم التي قام بها بعض شعراء هذا العصر أسبابا أدت بهم إلى تخطي عتبات السجن وولوجه لمرات عديدة وتمديد اللبث والإقامة فيه ، ومن بين هذه الجرائم والجنايات : السرقة من ذلك ما نقرؤه عن الشاعر المخضرم (الأموي العباسي) المرار بن سعيد بن حبيب بن خالد الذي كان يقوم بالغارات على الناس ويسلبهم ما لديهم من أموال أو متاع حتى قبض عليه وسجن لمدة طويلة من الزمن [2] .

ومما قاله في سجنه معتذرا :[3] .

أنار بدت من كوّة السجن ضوؤها عشية حلّ الحي بالجزع العفر

فيا ويلتا ســـجن اليـــــمامة أطلقا أسيركما ينظر إلى ما يفري

كما كان الغدر بذوي السلطان وهي مسألة جوهرية في التعاطي مع أرباب السلطة، وكذا موضوع الكذب على المتنفذين وهي مسألة لا تغتفر من الأسباب الرئيسية في الزج ببعض الشعراء في غياهب السجن.

من ذلك ما وقع للشاعر الأموي العباسي أبي دلامة الذي كان يكذب على أبي جعفر المنصور ويمدحه بما يمدح به سواه، فما كان منه إلا أن أمر بسجنه، يضاف إلى ذلك سلاطة اللسان التي أفضت بالشاعر علي بن الجهم إلى السجن مرات عديدة الذي كان من

---

[1] - المرجع السابق، ص 42

[2] - المرجع نفسه ، ص 43

[3] - أبو الفرج الأصفهاني ،الأغاني ،ج9، ص ،322 .

جلساء الخليفة المتوكل ثم أبغضه لأنه كان كثيرا الوشاية إليه بندمائه والذكر لهم بالقبيح عنده [1] .

ومثلما كانت المذهبية الدينية بابا واسعا دخل منه العديد من الشعراء إلى السجن في العصر الأموي ،فقد كانت كذلك دافعا لولوجه في العصر العباسي من ذلك ما وقع للشاعر منصور النمري الذي حبسه الخليفة هارون الرشيد لانتمائه إلى فرقة الروافض .[2]

ودخل كثير من الشعراء إلى السجن بسبب الزندقة. وهو ما حدث للشاعر صالح بن عبد القدوس فقد أودعه الخليفة هارون الرشيد السجن ثم حكم عليه بالموت حين لم يرتد عنها [3] .

وقد يدفع الشاعر ضريبة الطموح والشهرة فيدخل السجن بسببها .

وحين يقرأ الدارس سيرة الشاعر أبي الطيب المتنبي لا محالة واجد فيها الكثير من الخطوط والرسومات التي وضعها في طريق تحقيق مشروعه الذي يتوق من خلاله نحو المجد و الشهرة إرضاء لطموحه ،وأملا في ذيوع الصيت وبلوغ الشهرة التي ينشدها، إلا أن الحظ لم يسعف الشاعر، فلم يتسلم ولاية و لم يحقق بالتالي طموحه السياسي ،فشب ناقما وثائرا وقاد وهو في التاسعة عشرة من عمره تمردا بين الأعراب ضد الوالي كان فاشلا قبض عليه خلاله وزج به في السجن [4] .

وقد قال مخاطبا سجنه بأنفة : [5] .

كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف

لو كان سكـــناي منك منـــقصة لم يكن الدر ساكن الصدف

---

[1] - سالم المعوش ، شعراء السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر ،ص 44

[2] - المرجع نفسه ،ص 44.

[3] - شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول،ج3،ط6 ،ص 396 .

[4] - سالم المعوش ، شعراء السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر ، ص 45

[5] - المتنبي، الديوان ، دار صادر ، بيروت ،د ط، 2006 ،ص36 .

وتجدر الإشارة –هاهنا- إلى أنه ليس بالإمكان حصر جميع الأسباب التي أدت إلى السجن في هذا العصر وفي غيره من العصور ،وهذا راجع إلى تنوعها الشديد من ناحية ولعدم عموميتها من ناحية أخرى ،فلكل داخل في السجن سبب خاص به ، كالزهد والسياسة ...وما أتينا على ذكره من أسباب وغيرها ....

وخلاصة لما تقدم ذكره فإنه يمكن القول : إن التطور الذي أصاب الأدب في هذا العصر انتقل أثره إلى شعر السجون ، وقد اتخذ هذا التطور الذي أتينا على ذكره ناحيتين أساسيتين :

تعميق الموضوعات التي سادت سابقا واستحداث موضوعات جديدة وفق مقتضيات الحياة الجديدة، ونلمس في الناحيتين اختلافا في طريقة المعالجة واتساعا في المفاهيم وحرارة في الرؤية وتبلورا في الوعي وجدة في الفكر والتناول ، وحسبنا أن نعلم أن شعراء عظماء سجنوا في هذا العصر جاء شعرهم في السجن رفيع المستوى عميق النظرة إلى الحياة شديد اللصوق بالذات وبالواقع الجديد [1] .

4/في العصر الحديث :

ظلت السجون حتى أواخر القرن 19 تتكون عموما من طابق سفلي وقبو لا يختلف الطابق منه في أي شيء عن داخل أي بيت خاص، حيث ينتقل فيه المساجين من أقصاه إلى أدناه وهم مقيدون بسلاسل من حديد .

وعلى هذا النحو –إذا – لم يكن الأسر أهلا للقيام بوظيفة اجتماعية لتقويم السجناء .وبات وفيا فقط لمنعهم من الفرار منه ، ولعل صلته المباشرة بسلبهم الحرية هو ما جعلهم يجدون ذواتهم محكوما عليهم بالعزلة داخل عالم مسيج [2]

وبهذا المفهوم فإننا نرى أن ارتباط السجن بعالم الجريمة والجزاء يقودنا حتما إلى عده المكان المخصص لتنفيذ العقوبات السالبة للحرية كنوع من السلوك الزجري لردع المنحرفين، فيغدو السياج السجني الموضع اللائق بهذا اللون من العقوبة ،وكحيز يضطلع

[1] - سالم المعوش، شعراء السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ص 45

[2] - بديعة لفضايلي ، شعر المنافي والسجون في الأدب المغربي (1912 – 1956) ،ص 27 ،28

بتطويق حرية الأفراد ومنعهم من الانطلاق وفق سند قانوني لخرقهم شريعة تواضع المجتمع عليها .

ولا يخلو الشعر العربي الحديث من الحديث عن شعراء سجنوا للأسباب نفسها التي وقفنا على بعضها في الشعر العربي القديم ، وهي متنوعة كثيرا وتختلف من فرد إلى آخر فلكل داخل في السجن سبب خاص به .

ويمكن أن نقرأ في مقالات الأديب والشاعر نجيب الريس أسبابا متعددة مثلما ذكرناه آنفا – أودت بأصحابها إلى دخول السجن ، ومما يذكره في هذا النطاق رسالة بعث بها إلى الأديب أمين الريحاني ، ومنها " لقد عرفت أنني حكمت ستة أشهر ونصف الشهر فدافعت عني ، ولكنني قد أحسبك لا تعلم لماذا حكمت و في أي سبيل سأساق إلى السجن ، فهلا تود أن تعلم ؟ لأنني دافعت عن الضعفاء الذين ابتزت أموالهم بطريق الرشوة ونافحت عن المطاردين في أعراضهم الغالية "[1] . .

وتظل السياسة في طليعة الأسباب التي أدت إلى دخول بعض الشعراء في السجون في العصر الحديث. وصلة السياسة بالسجن ستمنح السجن معنى آخرا غير ما يعنيه بشأن ارتباطه بسلب الحرية والحرمان من الانعتاق ، حيث تفقد المؤسسة السجنية معه وظيفتها التهذيبية ، وتكتسب خصوصية الترهيب والتعذيب، لأن مساجينها ليسوا مجرمين على الإطلاق بل ثائرين على وضع سياسي قائم ومناضلين لأجل استرداد حقوقهم ومتمردين على جلاديهم .

إن حديثنا عن المؤسسات السجنية في العصر الحديث سيجعلنا نؤمن سلفا بأنها كانت أداة فعالة في يد المستعمر، سخرها بدهاء لقمع أصوات النضال وذلك على الرغم من كونها قد عرفت نوعا من التنظيم وتطورا ضئيلا في الإدارة والتسيير غير أنها لم تكن مؤسسات عقابية إصلاحية اجتماعية بقدر ما كانت مراكز للاعتقال الجماعي ،وخصصت للانتقام من المعتقلين والضرب على أيديهم لمخالفتهم للقوانين العامة [2] .

---

[1] - نجيب الريس، ياظلام السجن ، ج1 ، ريـــاض الريس للكتـــب والنشر، لنـــ(دن ،قبرص، بيروت ، 1994 ، ص 173 .

[2] - أحمد مفتاح البقالي، مؤسسة السجن بالمغرب ، منشورات عكاظ،ط2، 1989، ص 175.

والمحاكم في هذا العصر كان بإمكانها "أن تأخذ قرارات غيابيا كما تأخذها جماعيا ، فقد اشتهر عنها أنها تحكم على الوطنيين بالجملة وكان الوطنيون يحاكمون وهم على ظهر سيارة أو شاحنة، وينقلون إلى السجون والمعتقلات كما تنقل شاحنـــات الخراف إلى المجزرة "[1]

إن انفتاح الشعراء المناضلين على الشعب في العصر الحديث وتعلقهم به وذوبانهم في معاناته وإحساسهم بآلامه وانكساراته وطموحاته ، لم يكن له وجود في الشعر العربي القديم ولعل مرد ذلك هو موجة الحركات التحررية التي انتشرت في العالم والعربي منه على وجه الخصوص، خاصة في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية .

وهذا الانفتاح على الشعب هو الذي جعل هؤلاء لا يبالون بما لاقوه من عنت وظلم وتعذيب داخل السجون، محاولين قدر المستطاع زرع بذور الوعي والثورة في نفوس شعوبهم التواقة للتحرر .

وعلى قدر ظلمة السجون المدنية وضيقها ما وازتها قط عزلة الأماكن القصية و وحشتها ،مع أن الحيزين معا يشتركان في سلب الحرية وممارسة القمع ،حتى ندر من لم يدخل إليها مدانا بتهمة الوطنية . غير أن النفي عن الوطن يبقى أقسى أشكال التغريب لما فيه من نأي عن الأهل والأوطان والخلان [2] ،ولعل تناغم السياسة والشعر هو ما فتق لنا ينبوعا من الشعر السجني الذي سما بمفهوم الأسر حين صار باعثا للشعراء على الإبداع .

كذلك سوف لن نخوض غمار الأحداث السياسية –ها هنا- و نطأ لجتها إلا بالقدر الذي يسعفنا في إدراك الحلقة التي تجمع الشعر إلى السياسة .

ذلك أن هذا العصر شهد ميلاد شعراء كبار مزجوا بين حسهم النضالي والثوري وروعة الشعر، حيث ذاقوا مرارة السجن ، فارتدى الشعر و السياسة لديهم نفس الثوب حين أضحت السياسة في هذا العصر مترلقا خطيرا لا ينته بممتهنيه سوى إلى القتل أو الأسر والاعتقال أو النفي عن الأوطان. "

---

[1] - بديعة لفضايلي ، شعر المنافي والسجون في الأدب المغربي (1912 – 1956)، ص 28 .

[2] - نفسه ،ص 29

و لم تكن السياسة مرجعا فحسب داخل الأشعار الأسرية، ولكنها باتت خلفية دالة داخلها ، فقد أثرت مضامين هذا القريض، وسمت بمقاصد الشعراء حين امتهنوها وكابدوا في سبيلها وهم يصنعون تاريخ وطنهم "[1] .

وقد حسب أدباء وشعراء العصر الحديث أن مهمتهم وطنية وقومية واجبة الأداء . ويبدو أن " أغلب شعراء عصر النهضة قد دخلوا في بوتقة الصراع الدائر من أجل ترقية الوجود الإنساني وتقدمه ، فكانت قضية الظلم محورية وأساسية في هذا التعاطي مع مجريات الأحداث ، ولقد كانت هذه القضية الشغل الشاغل لكثير من هؤلاء الشعراء "[2]

ومن بين هؤلاء الشعراء ولي الدين يكن الذي كانت له نزعة محاربة للظلم والاستبداد، وسخر بعض شعره للدفاع عن أولئك الذين سجنوا ظلما .

وهذه الأبيات نظمها الشاعر في سجن الشاعر جميل صدقي الزهاوي الذي نال قسطا من الظلم نتيجة للحكم الاستبدادي الذي ساد المرحلة الأخيرة من حكم الأتراك :

أســـير بدار أعـــياه آســـره ... أما من فتى في الناس حر يناصره

أفي الناس أحرار وفيهم أحبـــة ... فما لأخيهم لا يرى من يؤازره

ألمّ به خطب من الجوع فادح ... "كما انقضّ باز ، أقتم الريش كاسره

تنادوا به والضغن ملء قلوبهم ... وقالوا "وحيد مالنا لا نـــــكاثره"

بأي كتـــاب أم بأية سنـــــة ... يريـــدون طي الحـــق إن قام ناشره

فإن تظلموا فيكم "جميلا "لغاية ... فإن "جميلا" ليس يغفل ثائره

وإن فريق الظلم إن طال ظلمه ... سنمشي إليه بالسيوف نبادره[3]

وهذه الأبيات مقتطفة من قصيدة طويلة أردنا بها التدليل على ذلك الواقع الأليم الذي عاشه الناس إبان عهد السلطان عبد الحميد في مصر، لأن القضية التي سجن بسببها الزهاوي اجتماعية في أبعادها كلها والحكام يضيرهم أن يسمعوا أصواتا تنادي بالعدالة

[1] -المرجع السابق ،ص 31 .

[2] - سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ص 63 .

[3] - ولي الدين يكن ، التجارب ، بيت الحكمة ، بيروت ،دط، 1965 ، ص 52 ، 55 .

الاجتماعية، وقد كانت الفكرة السائدة في شعر هؤلاء المسجونين أن الظلم لن يعمر طويلا ،وأن الناس كلهم مصيرهم إلى المساواة بعد حين من الزمن ،لأن العبرة في نظرهم في النهاية ، في انتصار المظلوم وإبادة مصادر الظلم .

وقد كان الانتقاد والتحريض السياسي من القضايا الأساسية التي شاعت لدى ثلة من شعراء عصر النهضة وتكاد تكون المعاني مكررة في شعرهم وهو ما أفضى بالكثير منهم إلى السجن[1]

وفي هذا الصدد يقول أحمد الصافي النجفي :

وإذا جار حادث الدهر جرّنا
رخصت عندنا النفوس فثرنا
نطلب العز والعلى لا لنبقى
قد خلقنا دون الورى أحرارا
وامتلكنا التيجان والأمصارا
وجعلنا لنا المعالي شعارا
ولقد سامنا العدو احتقارا
فرآنا نستسبق الموت سبقا
إن ذلي موتي وعزي حياتي
ما انثنت للعدو يوما قناتي
أنا فرع من دوحة المكرمات
أنا من أسرة كرام أباة
لايرون الحياة في الذل أبقى [2]

[1] - سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر ، ص 69 .
[2] - أحمد الصافي النجفي ، حصاد السجن ، ص 98 .

ويقول مفدي زكريـــا في نفس هذا الإطار وهو حبيس زنزانته المظلمة :"زنزانة العذاب رقم 73 :

نادى المنادى إلى التحرير يدفعهـــا فاستصرخت من قيود الحبر تنعتق
ثارت على الظلم مثل السيل جارفة فلا الفيـــالق تثنيهـــا ولا الفرق
جيش إلى النصـــــر تحدوه ملائكة مسومـــون بموج الموت يندفـــق
وفتية هرعـــوا للشرق يعضدهـــم إن يصقعوا ، فكأن الكون ينصعق
والشعب ، يسبح للعليا على دمـــه وللتبـــــرع بالأرواح يستبـــــق
لم يثنـــه دون إدراك المنى رهـــــق وإن هم ، أحرقوا بالنار أو شنقوا
هذا الذي يا فرنســـا تهدفيـــن له جهلا أما في فرنسا حازم حذق؟ [1]

إنها الجزائر الثورة " عند الشاعر وهي في عنفوانها ، والدرب شاق وطويل ، لذا نجده يدعو ربه عز وجل بالخلاص والنصر قائلا :

يارب عجل بنصر كم وعدت به فإن بابك ليس ينغلق [2]

ثم يتوجه بعدها مباشرة إلى السجن مخاطبا إياه :

وأنت يا سجن لو أفلت ناصيتي رأيتني لخطوط النار أحترق [3]

إن شعر التحريض السياسي يكاد يكون سمة عامة في شعر تلك المرحلة، لأن الشاعر الذي أخذ على عاتقه تأدية دور الريادة فيما يعاني منه وطنه ،كان يحسب التغيير أمرا رئيسيا للوصول إلى مجتمع تسوده الحرية والعدالة والاستقلال ، وهو مجتمع شكل طموحه

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس، ص 26 ، 27 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 28
[3] - نفسه ،الصفحة نفسها .

الأكثرية من العرب ،إضافة إلى الإيمان بالشعارات القومية التي باتت بدورها من الضرورات التاريخية [1] .

وقد أنشأ الشعراء قصائدهم وسط الأحداث، و استلهموا منها تجاربهم ،فكان شعرهم ينضح تحت نيران القهر والتسلط ، إذ تطالعك في إصدارات الكثير منهم صور من الكفاح الطويل الذي تخوضه شعوبهم ضد المستعمر الظالم.

وقد ملأ الشاعر عمر أبو ريشة دواوينه شعره الداعي إلى الحرية ،" وهو الذي سجنه الفرنسيون مرات عديدة بعد عودته من باريس في العام 1932 ،لأنه أشترك في كفاح الحركة الوطنية السورية وفي المعارك القومية العربية"[2] .

وتمتاز قصائده بحرارة الحس الوطني والقومي، " وقصيدة هذه أمتي التي ألقاها في حفلة افتتاح دار الكتب في حلب بعد العدوان الفرنسي وخروجه من السجن في العام 1935، تشكل معرضا لآرائه ومواقفة من قضايا عديدة ،يبدؤها بالحديث عن عودته من السجن إلى الحياة طائرا حرا طليقا مغردا يصدح بالقوافي ويموج صوته بالغناء ،ثم يذكر أبا الطيب المتنبي وما كان له مع الحكام الذين عاصرهم وما لاقاه من عنت وسجن وتشريد في سبيل هدفه ، كما يذكر سيرة الرسول —ص- وفعاله العظية من أجل الحرية ، ثم يعود إلى الواقع العربي متألما لما يحصل فيـــه وهو ممزق وفاقد للحرية "[3] .

وقد جرب السجن والنفي محمود سامي البارودي الذي كان وطنيا متشبعا بروح النهضة والإصلاح ، وتولى عدة مناصب بسبب تقربه من " توفيق" حاكم مصر في عصر الشاعر وظل كذلك حتى تولى وزارة الحربية مع الأوقاف ، ولكن البعض عندما لا حظ لهفة البارودي إلى الإصلاح وشوا به لدى الحاكم "توفيق" وافتعلوا له الدسائس حتى عزله " توفيق" ثم عاد إلى منصبه [4]، وقد كانت مصر آنذاك تعيش اضطرابات نجمت عنها مطالبة الجيش بعزل توفيق وهنا اشترك البارودي في الثورة العرابية وكان من قادتها ، وقد

---

[1] - سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث و المعاصر ،ص 81.

[2] -المرجع نفسه ، ص 82 .

[3] - نفسه ،الصفحة نفسها .

[4] - عمر الدسوقي، نوابغ الفكر العربي (محمود سامي البارودي) ، دار المعارف ،مصر ،ط4،دت ص 23

حاول حينما تعقدت الأمور أن يعتزل المعركة ، ولكنه لم يستطع ، أخفقت الثورة وقبض على زعمائها ، فأودعوا السجن وكان البارودي من بينهم ، ونفي إلى جزيرة سرنديب في الهند وأقام فيها سبعة عشرة سنة [1] محروما من أهله وأصحابه ونور وهواء بلاده .

إن محمود سامي البارودي واحد من أولئك الذين غيبهم السجن ، فهبط به من مكانته الرفيعة (سياسية ، علمية ، أدبية) إلى مكانه لا تليق بمقامه وبأمثاله ، وفي سجنه عبر عن وحدته القاتلة وغربته الموحشة تتصاعد زفراته الحرى من صدره قائلة :

لبيك يا داعي الأشواق من داعـــي أسمعت قلبي و إن أخطأت أسماعي
ويلاه من حاجة في النفس هام بها قلبي و قصّر عن إدراكها باعي
يا حبذا جرعة من ماء محـــــنية وضجعة فوق برد الرمل بالقاع
يا هل أراني بذاك الحي مجتـــمعا بأهل ودّي من قومي وأشياعي؟
منازل كـــنت مـــنها في بلـــهنية ممتعا بين غلمـــاني و أتباعـــي
إذا أشرت لهم في حـــاجة بدروا قضاءها قبل أن يرتدّ إلـــماعي [2]

وقد ذاق شوقي أيضا مرارة الحرمان من الوطن بسبب نفيه إلى أسبانيا. وهو إجراء لجأت إليه السياسة الاستعمارية الانجليزية خوفا من تأثير شعر شوقي في نفـــوس الشعب المصري بعد خلـــع الملـــك "عباس"[3].

وذاق حرقة السجن " عبد الوهاب البياتي " مرتين الأولى عام 1948 عندما شارك في إحدى المظاهرات، وقد تعرض خلالها للضرب ووضع في السجن دون علاج طبي، والثانية عندما كان يعمل في مجلة "الثقافة الجديدة" و التي كانت لها توجهات يسارية ، حيث أوقفت المجلة وزج به في السجن عام 1954 ، و لم تكتف السلطات العراقية بسجنه،

[1] - عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ، ج1 ،دار الفكر ، لبنان ، ط8 ، دت ، ص 81 .

[2] - محمود سامي البارودي ، الديوان، تح وشر:علي الجارم،محمد شفيق معروف،دار العودة،بيروت،دط، ص339،340.

[3] - شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، دت ، ص 31 ، 32

بل حكمت عليه بالنفي عام 1955 ، وفي سنة 1963 حرمته من جنسيته وسحبت منه جواز سفره[1] .

وإضافة إلى هؤلاء الشعراء الذين أتينا على ذكرهم، فإن العديد من الشعراء العرب قد جربوا السجن لأسباب سياسية نذكر منهم : محمود درويش ، سميح القاسم، أحمد سحنون ، توفيق زياد ، جميل صدقي الزهاوي ،العقاد ،مصطفى الغلاييني ، الشيخ يوسف القرضاوي .....وغيرهم

وبهذا يكون شعر السجون في العصور العربية المختلفة علامة مميزة من العلامات التي تدل على واقعية الحياة وتياراتها المختلفة ،وقد ميز الظلم في كثير من الأحيان مسيرة شعراء السجون ، وأدت عوامل مختلفة تتقدمها العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية دورا مهما في سجنهم."

ولأجل هذا السبب كان الشعر يسير في جانب آخر من جوانب الحياة العامة للمجتمع العربي في العصـــور المختلفة . هذا الجانب الذي وجد مع العنصر البشري وكبر بتقدمه ورقيه ،واتخذ أشكـــال الزمن الذي انبثق فيه ،وحمل دلائل الوعي الذي وسم الشاعـــر بها وهي الكشف عن الالتـــواء في مسيرة الحكام ،فظهر على شكل معارضات عامة للممارسات التي ليست في صالح الشعب "[2].

[1] - خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية ، مؤسسة الأشراف، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص 129 .

[2] - سالم المعوش، شعر السجون في الأدب العربي الحديث و المعاصر، ص 56 .

خامسا/مواقف الشعراء-قديما وحديثا- من محنة السجن :

السجن هو ذلك الحيز المظلم الذي يثقل كاهل الإنسان بالأحزان. قد يضم بين جدرانه وأعمدته على مر الحقب والأزمنة والفترات العديد من الشعراء، أملا في خنق كلماتهم وأفكارهم وإعدام آرائهم الحرة التي تحمل بين طياتها أحلام الشعوب والأمم وتوقها للتغيير .

وشعر السجون هو ذلك الشعر الذي جادت به قرائح الشعراء في ذلك الحيز المكاني الذي أسميناه " سجنا"، فكان بمثابة صو وأفكار وعواطف نبتت وأينعت بين تلك الجدران الموحشة، نابضة بمعاني المعاناة والألم وناطقة بصور من الحرمان تطبعها روح التحدي والمقاومة ورفض الخضوع والانحناء

والمتصفح لدواوين الشعراء العرب في أدبنا العربي قديمه وحديثه واجد – لا محالة – أن أكبر محنة وقع فيها الشاعر العربي وجسدها شعرا هي محنة السجن، فقد كانت السجون منذ نشأتها

ولا تزال إلى يومنا هذا فضاءات لا تخلو من طاقات إبداعية كثيرة، تخفي خلف قضبانها رجال فكر وسياسة وأدب وثقافة حملوا أفكارا وآراء نابعة من حبهم لأوطانهم ،خالفوا بها رأي السلطة فكان جزاؤهم وهم الذين حملوا على عواتقهم هموم شعوبهم ومعاناتها الزج في السجون ،فأكرهوا على تحمل ظلمتها وقساوة سجانيهم.

وقدكان نتاج مآسيهم أعمالا شعرية ظلت خالدة في ذاكرة الزمن،لأن هذا الشعر الذي صور به الشعراء تجاربهم السجنية ،وما صحبها من ألم ومعاناة وعذاب وقمع جسدي وفكري و اضطهاد " كان يجري على ألسنة السجناء ،حاملا غربتهم ،معبرا عن ظروف حياتهم وعن أسمى معـــاني الحب والشوق إلى الوطـــن وعن أعلى درجات التعلق والتمسك به " [1] .

وكما اكتظت السجون بالشعراء والمثقفين عموما اكتظت أيضا بكبار الأئمة وشيوخ الدين الذين لم يسلموا من محنته،"كأبي حنيفة إمام أهل الرأي في سجن الخليفة

[1] - وهيب طنوسي، الوطن في الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات ،حلب ، د ط ، 1980 ، ص 377 .

المنصور، وقضى المحدث بكار ابن قتيبة في سجن ابن طولون بمصر، ونفس الشيء حدث مع الشيخ ابن تيمية الذي سيق مرارا إلى السجن إلى أن استوفى فيه أجله "[1]

والشاعر الملهم تثيره الحوادث والخطوب والمواقف ، وترغمه على الكتابة فيجد نفسه بين لحظة و أخرى أمام دفق من الكلمات ووهج من المشاعر التي تتقد بداخله تستجدي بوحا و خروجا من عالم النفس إلى العالم الخارجي .

إنه حال الشاعر الحر الطليق، أما الشاعر الذي يعيش وحيدا في زنزانته فإن إلهامه تلك الجدران الموحشة التي تحاصره وتحكم قبضتها على روحه ونفسه لتقذف عواطفه حروفا بركانية تهز سقف زنزانته الكئيبة لكآبته والتعيسة لتعاسته.

وإذا كان هذا هو حال الشاعر والسجين المتحدي المكابد المقاوم الذي يرفض الذل والهوان وسلاحه الإصرار على المبدأ الذي حمل لواءه وسار تحت ركابه ،فإن من الشعراء من يرفع راية الاستسلام والمهادنة ويسقط بالضربة القاضية في الجولة الأولى ، لأن عزيمته أقل ثباتا من الشاعر الأول وصبره أقل وطاقة احتماله للقمع الممارس ضده ضعيفة بعض الشيء أمام جبروت السجان وبطشه وقوته وحدة انتقامه .

وفي هذا السياق سنحاول تناول بعض النماذج الشعرية لنبين من خلالها مواقف بعض الشعراء في القديم وفي الحديث إزاء محنة السجن المادي بنوعيه الأجنبي والوطني، وكذا السجن المعنوي بعد استنطاق الدلالات والإشارات التي تحيل إليه.

ونهدف من خلال ذلك إلى الوقوف على بعض صور ومشاهد الاستبداد الوطني و الأجنبي قديما وحديثا ، وما يستتبع ذلك غالبا من قمع فكري وجسدي ضد المعارضة بعامة و الشعراء بخاصة ،وفي مقابل ذلك نحاول أن نرصد جزءا من معاناة الشعراء ، وبعضا من ردود أفعالهم المختلفة على القمع الممارس ضدهم .

وقبل ذلك يجب أن نشير إلى حقيقة مفادها " أن شعر السجون أعلى الشعر قيمة وأكثره أصالة ، وأقدره على مدنا بالتجربة التي عاناها الشاعر "[2] ،لأن من يذق مرارة

---

[1] - محمد زغينة ،شعر السجون والمعتقلات في الجزائر ،ص 7

[2] - واضح الصمد ، السجون وأثرها في الآداب العربية ،ص 23 .

حجز الحرية ويتعرض لمختلف أنواع العذاب النفسي منه والجسدي يتفاعل ذلك في نفسه ،فينعكس على شعره فيقدم لنا صورا صحيحة لواقع عايشه وتجارب مارسها .

وقد أقر الشعراء الذين ذاقوا مرارة السجن بأن هذا الأخير محنة وبلاء و " كثرت صرخات الضجر والانهيار عند الشعراء المساجين ، نظرا للواقع المرير الذي كانوا يعيشون فيه ، و لم تكن تلك الصرخات إلا انعكاسا للأوضاع النفسية التي كانوا يعانونها "[1].

كما باح الشعراء بهمومهم وآلامهم في الأيام القاسية التي يقضونها في الأسر والحبس وبخاصة في ظلام الليل ،لأن " السكينة تسمح للذات الداخلية أن تستيقظ ولكوامن المشاعر أن تبرز، فيبيت السجين تحت هجمتين من عذاب الجسد وأحزان القلب معا " [2] .

وسنركز في دراستنا هذه على الشعر الحديث من خلال الاستدلال بنماذج شعرية لكبار الشعراء العرب الذين ذاقوا مرارة الحبس والأسر ، غير أن منهجية العمل الأكاديمي تقتضي منا أن نمهد لذلك أولا بالتطرق لبعض النماذج الشعرية التي يزخر بها شعرنا العربي القديم، والتي تعد تأصيلا لتجربة شعر السجون في العصر الحديث.

ومن شعراء الأدب القديم الذين ذاقوا ويلات القهر والقمع الجسدي والنفسي علي بن الجهم الذي حبسه المتوكل ونفاه إلى خرسان " [3] .

وقد اخترنا له أبيات نظمها في سجن المتوكل وفيها من مواقف الإباء وعدم الخضوع ، وقوة النفس والتحدي والشموخ حدا يصل فيه أحيانا إلى السخرية من سجانيه .

يقول الشاعر :

قالوا حبست فقلت ليس بضائري حبسي وأي مهند لا يغمد ؟
أو ما رأيت الليث يألف غيلـــه كبرا وأوباش السباع تردد [4] .

---

[1] - المرجع السابق ،ص204.

[2] - المرجع نفسه ،ص 209 .

[3] - ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأبناء الزمان ،مج 1 ،دار الثقافة ، بيروت، د ط ، دت ، ص 355 .

[4] - أحمد الصافي النجفي ،مقدمة ديوان " حصاد السجن " ،ص 39 .

ويسترسل الشاعر في تشبيهاته ومقابلاته إلى أن يقول :

والحبس ما لم تغشه لدنية شنعاء نعم المنزل المتورد
بيت يجدد للكريم كرامة ويزار فيه ولا يزور ويحمد [1] .

يتضح لنا من خلال هذين النموذجين أن للشاعر قوة نفسية عظيمة و ثقة في النفس كبيرة ينظر للسجن الذي زج به فيه ظلما وعدوانا وقهرا وتسلطا على أنه رمز للشرف والبطولة والسؤدد والكرامة ،لأنه واثق من براءته ، ولأن السجن عند الشاعر بهذه الصفات فقد تأهل كي يكون مقصدا للزيارة وأكثر من ذلك فهو محمود لأن لا شيء كالشرف والكرامة والإباء، وقد وجدها الشاعر مجتمعة في سجنه .

إن موقف الشاعر علي بن الجهم هو موقف تبناه كثير من الشعراء ،اعتقادا منهم بأن السجن لا يدخله إلا العظماء والرجال الأشداء وأصحاب الشهامة وأهل الشرف والكرامة رموز العزة والشجاعة والبطولة ..

وهاهو الشاعر العباسي المتنبي يعبر عن شموخ نفسه ولا يبالي بدخوله السجن ويشبه نفسه بالدر الساكن الصدف، فيقول :

أهون بطول الثـــواء والتلف والسجن والقيد يا أبا دلف
غير اختيـــار قبلت برّك لي والجوع يرضي الأسود بالجيف
كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف
لو كان سكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف[2] .

[1] - المرجع السابق ، ص40 .

[2] - أبو الطيب المتنبي ، الديوان ،ص 36 .

إن أبيات المتنبي هذه وما فيها من خطاب شديد اللهجة موجه إلى السجن لا تنم سوى عن استخفاف بالسجن وعدم مبالاة بوحشته وتعال عن المحنة .
وعندما ضبطه كافور وهو في مصر و لم يأذن له بالرحيل و لم يحقق له رغباته، وقف المتنبي وقفة رجل حازم قوي لم يتحطم عنفوانه [1]
منشدا أبياتا جاء فيها قوله:

نامت نواطير مصر عن ثعالبهـــا ... فقد بشمن وماتفنى العناقيد
ماكنت احسبني أحيا إلى زمـــن ... يسيء بي فيه عبد وهو محمود
جوعان يأكل من زادي ويمسكني ... لكي يقال عظيم القدر مقصود [2] .

غير أن المتنبي لم يتبن الموقف الصلب من السجن في جل شعره ،فعندما طال حبسه وطال عذابه الشديد فيه تحطمت نفسه وضعفت روحه وانهدت عزيمته وصبره في احتمال المحن و آلام الأسر وظلمة السجن، فشكا إليه ضعفه مستعطفا معتذرا :

دعوتك عند انقطاع الرجاء ... والموت مني كحبل الوريد
دعوتك لمـــا بـــراني البلاء ... وأوهن رجليّ ثقل الحديد
وقد كان مشيهما في النعال ... فقد صار مشيهما في القيود
تعجّل في وجوب الحـــدود ... وحدّي قبل وجوب السجود [3] .

وشتان بين التحول الدلالي للسجن –هاهنا – لدى المتنبي وبين ذلك التحول الذي وجدناه عند الشاعر نفسه في نماذجه السابقة ،أو ذلك الذي رأيناه عند علي بن الجهم ،لأن هذا التحول يخضع لشخصية الشاعر من حيث القوة أو التصدي والانكسار، فمن

[1] - أحمد الصافي النجفي ،حصاد السجن ، ص 49
[2] - المتنبيّ، الديوان، ص 327 .
[3] - المرجع نفسه، ص 37 .

الشعراء ومنهم المتنبي في هذا النموذج وعبد الله الطالبي الذي مر معنا سابقا من فاته الحظ في الصمود والتحدي والرفض، ووقع في فخ الخضوع والانحناء، فلم يستطيعوا أن يتمالكوا أنفسهم ويصمدوا ضد الظلم والطغيان، ومنهم من تحدى السجن وقهر الأعداء ووقف وقفة الرجال على اعتبار أن المحن والبلاء محك الرجال، و لم يضعفوا أمام سجانيهم ، وزادهم السجن قوة وعزيمة .

يقول الحطيئة حين طال أسره عندما سجنه عمر بن الخطاب – رضـــي الله عنه – ،وحين هاج شوقـــه وحنينه إلى أهله وأبنائه وما يعانونه من ذل وحرمان في غيابه :

ماذا تقـــول لأفراخ بذي مرخ حمر الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمـــة فاغفر عليك سلام الله يا عمر

أنت الأمين الذي من بعد صاحبه ألقت إليك مقاليد النهي البشر

لم يؤثـــروك بها إذ قدّمـــوك لهـــا لكن لأنفسهم كانت بك الخير[1] .

والقارئ لأبيات الحطيئة يجد فيها كثيرا من روعة التصوير المؤثر في النفس،فهي ناطقة بحال أولئك السجناء وما يعانونه من وحشه وكآبة وحزن على حالهم وحال ذويهم و أهليهم،إذ "ما كان مثل هذا الشعر العذب ليقطر من نفس الحطيئة لولا بنيّاته ولولا أن منعه السجن عنهن." [2]

ونمضي في استعراضنا لنماذج من شعر السجون في أدبنا العربي القديم مع أبي فراس الحمداني الذي وقع أسيرا عند الروم مدة سبع سنوات، لقي فيها العذاب الشديد وذاق فيها ويلات الحرمان والجوع الشديد وأنواع التقشف، فلا يسمح له بتبديل ملابسه،وكان لا يفك قيده ويرغم إكراها على حمل ونقل الصخور الضخمة ،وقد هدت سنين السجن الطويل جسمه الضعيف، فيقول :

[1] - الحطيئة، الديوان، شرح : حمدو طمّاس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ،2005 ،ص66.

[2] - أحمد الصافي النجفي، حصاد السجن ،ص 18 .

يا واسع الدار كيف توسعهـــا ونحن في صخـــرة نزلزلهـــا
يا ناعـــم الثوب كيف تبدله ثيابنا الصـــوف ما نبدّلهـــا
يا راكب الخيل، لو بصرت بنا نحمـــل أقيادنـــا، وننقلهـــا
رأيت في الضرّ أوجها كرمت فارق فيك الجمـــال أجملها [1] .

إنها طبيعة الرجال الأشداء الذين يصارحون بالمحنة والعذاب النفسي و الجسدي، ولكن دونما ضعف أو خضوع وانحناء أمام سجانيهم .

وفي قصيدة أخرى يصور الحمداني ألمه النفسي والجسدي الذي سببه الأسر وعدم وفاء الأصدقاء الذي كان أثره نفسيا، والجراح التي عجز الأطباء عن مداواتها فكان أثرها جسديا :

مصـــابي جليـــل والعـــزاء جميـــل وظني بأن الله سوف يديـــل
جراح تحامـــاها الأســـاة مخوفـــــة وسقمان: باد منهما، ودخيل
وأســـر أقـــاسيـــه ،وليل نجومـــــه أرى كل شيء ،غيرهن، يزول
تطول بي الساعات، وهي قصيـــرة وفي كلّ دهر لا يسرّك طول
تناســـــاني الأصحـــاب إلا عصيبة ستلحق بالأخرى غدا وتحول [2] .

ثم يضيق الشاعر بالسجن ويتوق إلى الحرية ولقاء الأهل والخلان في حوار مع حمامة يمثل قمة التعبير عن المأساة ،التي أضحت تؤرق حاله حين يقابل بينها بين حال الحمامة قائلا :

أقول وقد ناحت بقربي حمامـــة أيا جارتا هل تشعرين بحالي ؟

[1] - أبو فراس الحمداني ، الديوان،ص134.
[2] - المرجع نفسه ،ص 135 .

معاذ الهوى ماذقت طارقة النوى ولا خطرت منك الهموم ببال
أتحمل محـــزون الفؤاد قـــوادم على غصن نائي المسافة عال
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي
تعالي تري روحا لدي ضعيفة تردد في جسم يعذب بال [1] .

هو حال الشاعر أبي فراس الحمداني ، فبرغم ما يعانيه من حنين وشوق للأهل والأصحاب والوطن، وبرغم ما يعانيه من ألم جسدي عظيم إلا أنه يرفض الانحناء لسجانيه ويأبى إذلال نفسه ، ولا يقبل الاستسلام فيظل عالي الهمة شديد الشموخ والكبرياء يحابه العدو في صبر وقوة نفس ،سلاحه التوكل على الله والصبر على محنه وابتلائه . هذا الأخير لم يزده إلا خلودا وذيوعا، فلولا أسره وعذابه لما جرت سليقته بتلك القصائد التي فيها من قوة العاطفة ما يذيب القلوب والنفوس ،ولولا روملياته لما تميز عن سائر الشعراء .

وكخلاصة بعد هذه الإطلالة السريعة والموجزة لبعض النماذج من شعر السجون قديما ،التي لا ندعي من خلالها الإلمام بالتجربة الشعرية السجنية عامة لأن ذلك ليس من صميم بحثنا ولا في مقدورنا ، يمكن القول أنه من خلال تلك النماذج التي أتينا على عرضها ،ومن خلال ما اطلعنا عليه من نماذج شعرية أخرى لم يتسع المقام ولا المقال لعرضها جميعها أن شعراء السجون القدامى في وصفهم للسجن ومواقفهم منه كانوا فريقين :
فريق أول كرس تجربته الشعرية داخل السجن في وصف بؤس السجن وظلمته ووحشته وألوان العذاب التي لاقاها ، وقابل ذلك بروح سوداوية متشائمة وبانكسار تام ، فكانت التحولات الدلالية التي برزت من خلال أشعارهم انعكاسا لهذا الموقف السلبي الذي وقفوه إزاء محنة السجن، فصوروه مثلا بأنه مكان يقبر فيه الإنسان وهو حي ، فلا هو يعيش كما يعيش الناس ، ولا هو ميت فاستراح كما رأينا ذلك مع الشاعر عبد الله الطالبي وشعراء آخرين، منهم من وقفنا على بعض من نماذجهم ومنهم من لم يتسع المقام لعرض نماذج

[1] - المرجع السابق ، ص 126 .

شعرية من أشعارهم، ومن هؤلاء : عدي بن زيد العبادي (في العصر الجاهلي والحطيئة في عصر صدر الإسلام) والمتنبي في بعض قصائده .....وغيرهم .

وفريق ثان نقل لنا من خلال أشعاره طبيعة نفوس ممثليه من الشعراء وأرواحهم المتمردة الثائرة التي تتحدى السجن والاضطهاد، مثبتين أن البلاء محك الرجال ، وهذا الموقف الشجاع الذي وقفوه إزاء سجانيهم وتصرفاتهم في وجوه الحكام الظلمة الذين دفعوا بهم إلى السجن من غير ما جرم ارتكبوه ،سوى رفضهم لسياسة الإذلال والتركيع ، انعكس على أشعارهم ودلالتها فرأيتهم ينظرون إلى السجن على أنه فخر وشرف وكرامة وبطولة كما مر معنا مع علي بن الجهم، ومن بين شعراء هذا الفريق إضافة إلى ابن الجهم نذكر يزيد بن مفرغ (العصر الأموي) وأبا فراس الحمداني ، وأبا الطيب المتنبي وابن زيدون وعن هذا الصنف من الشعراء يقول الأستاذ رئيف خوري " وهؤلاء الشعراء أحب إلينا ،وشعرهم أبدع وأروع لأنه يفور من معين هذا الغضب الإنساني الشريف على الجور والطغيان "[1] .

وما يلاحظ على شعر هؤلاء ،ويؤخذ عليهم أنهم حين يشددون في محاسبة الحكام والولاة ،وفي إنذارهم لهم لا نراهم يصدرون عن شعور وقناعة بأن اضطهادهم هو جزء من اضطهاد شعب أو أمة، ولا نراهم يستنصرون هذا الشعب أو ذاك على ولاته أو بعض حكامه المتعسفين، اللهم ما وجدناه في بعض شعر المتنبي الذي شذ عن هذه القاعدة في فترة اعتقاله في مصر أيام كافور الإخشيدي ،حين خاطب الشاعر المصريين يتوخى ثورتهم على كافور الإخشيدي في نموذج مرَّ معنا.

كان ذلك حال شعرائنا في العصور القديمة وتجاربهم مع السجن الذي لم يسلم منه الكثير من شعراء العصر الحديث أيضا، ومنهم محمود سامي البارودي الذي حكم عليه بالنفي المؤبد في سنة 1883 في جزيرة سرنديب.

ومما نظمه في سجنه قصيدة يصف فيها حاله ويصف فيها أيضا سجنه قائلا :

[1] - أحمد الصافي النجفي، حصاد السجن، ص 59

شفني وجدي وأبلاني السهر وتغشّتني سمادير الكدر
فسواد الليل ما إن ينقضي وبياض الصبح ما إن يُنتظر
لا أنيس يسمع الشكوى ولا خبر يأتي ولا طيف يمر
بين حيطان وباب موصد كلما حرّكه السّجّان صر
يتمشـــى دونـــه حتى إذا لحقته نبأة مني استقر
كلما درت لأقضي حاجة قالت الظلمة مهلا لا تدر[1] .

وظل البارودي طوال فترة منفاه ينشد الشعر وينظم قصائد ظلت خالدة ،وعدت من روائع الشعر العربي ،فيها يسكن الشاعر إلى ألامه ويرثي حاله ، ويرثي من مات من أهله وأحبابه وأصدقائه ، وقد رأى في ليلة من الليالي ابنته " سميرة" في المنام فاشتعلت عواطف الأبوة الكامنة في صدره فأنشد قائلا: :

تأوّب طيف من سميرة زائر وما الطيف إلا ما تريه الخواطر
فيالك من طيف ألم ودونـــه محيط من البحر الجنوبي زاخر
ألم و لم يلبث وسار وليتـــه أقام ولو طالت عليّ الدياجر
فيا بعد ما بيني وبين أحبتي ويا قرب ما التفت عليه الضمائر
فإن تكن الأيام فرقت بيننا فكل امرئ يوما إلى الله صائر [2] .

وقد عاش أحمد شوقي تجربة النفي التي عاشها البارودي ،ولم يكن بمنأى عنها، واختار أمير الشعراء شوقي الأندلس منفى له ،ومنها تحول بين مدنها الكبيرة ووقف على مجد العرب المندثر في قرطبة و أشبيلية وغرناطة ورثاه وبكاه وبكى نفسه في سينيتة المشهورة التي استهلها بالتعبير عن حنينه لوطنه :

[1] - محمود سامي البارودي،الديوان، ص 252،253 .
[2] -المرجع نفسه،ص236،237، 238 .

اختلاف النهـــار و الليل ينسي اذكرا لي الصبا و أيام أنسي
وسلا مصر: هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي .
وطني لو شغلت بالخلـــد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي [1] .

كما ذاق الشيخ يوسف القرضاوي هو الآخر مرارة السجن و المعتقل حيث سجن عدة مرات بسبب انتمائه الفكري والسياسي ، أولها سنة 1949 م نحو عشرة أشهر في عهد الملك فاروق، كان حينها طالبا في الخامسة ثانوي ،وكان اعتقاله الثاني في سنة 1954 لمدة شهرين ونصف،؟أمّا الأخير ففي يونيو 1962 ودام عشرين شهرا تقريبا قضاها في سجن انفرادي [2] .

ألف القرضاوي خلال فترات سجنه ملحمته الشهيرة النونية التي صور فيها الشاعر ما قاساه في السجن ، وما احتمله من ألوان العذاب مع إخوانه المساجين و رفاقه في السجن الذين تفنن السجان في تعذيبهم بكل أنواع العذاب والقمع ،كتعليق السجين على الأسوار كالذبيحة والسياط تنهشه من كل ناحية وآخر يؤمر بأن يقوم بحركات سريعة و السجان يرفسه برجله ،وترك الأضواء الكاشفة لحرمانه من النوم ليلا ، ومنع الحديث ولو همسا [3] .

إن نمت توقظني السياط سريعة فالنوم ليس يباح للمسجون
وإذا تحدثنا لنذهب بالكرى حظروا الحديث عليّ كالأفيون [4] .

[1] - أحمد شوقي ، الشوقيات، مج1،ج2،دار العودة ،بيروت،ط1988،1،ص44،45.
[2] - يوسف القرضاوي ، نفحات و لفحات ، دار الصحوة للنشر ، القاهرة،ط2، 1988،ص16.
[3] - أحمد أبو شادي ، رحلتي مع الجماعة الصامـــدة، دار التوزيع والنشـــر الإسلامية ، مصـــر ،د ط، 1998، ص 73، 74 .
[4] - يوسف القرضاوي، نفحات و لفحات ، ص 63.

ومن أنواع القهر والاستبداد الأخرى التي عايشها الشاعر حظر جميع الأوراق ومنعها ، وكان على رأس هذه الممنوعات من الأوراق المصحف الشريف لكي لا تكون تلاوته أنسا للقلوب وزادا للعقول ومتعة وسلوى للأرواح .

يقول الشاعر هاهنا :

وإذا شغلنـــا بالقراءة وقتنـــا أخذوا جميع الكتب للتخزين
وإذا تلونا في المصاحف حرموا حمل المصاحف وهي خير قرين
وإذا تسلينـــا بصنع مسابح جمعوا المسابح من نوى الزيتون [1] .

وفي غمرة هذا العذاب وأشكال القهر والظلم والاستبداد يظل القرضاوي وإخوانه كالأسود ضراوة وشجاعة، وكالجمال صبرا وقدرة على التحمل لا تثنيهم المحن والنكبات عن عزمهم في الوقوف في وجه جلاديهم وسجانيهم ، إيمانا منهم بقداسة ما يحملونه من مبادئ وشعارات لا يرضون عنها بديلا ولا يقبلون بالتنازل عنها ،وهاهو يقول شامخا متحديا في عزة وكبرياء سجانه المغرور، مخاطبا إياه بنبرة تحمل الكثير من معاني الوعيد والتهديد :

قل للذي جعـــل الكنانة كلهـــا سجنا وبات الشعب شر سجين
أيهـــا المغـــرور في سلطانـــــه أمن النضار خلقت أم من طين؟
يا ذئب غـــدر نصّبـــوه راعيـــا و الذئب لم يك ساعـــة بأمين
يا من زرعت الشر لن تجني سوى شرّ وحقـــد في الصدور دفيـــن
وبنيت من أشلائنـــا وعظامنـــا جســـرا به نرقـــى لعلّييـــن
بليت سياطك، و العزائم لم تزل منّا كحـــد الصارم المسنـــون
إنا لعمري إن صمتنـــا برهـــة فالنـــار في البركان ذات كمون

[1] - المرجع السابق، ص63،64.

تالله ما الطغيـــان يهزم دعوة يومـــا،وفي التـــاريخ برّ يميـــني[1]

وشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا واحد من طلائع الشعراء العرب الذين زج بهم العدو في السجن وذاقوا مرارته أكثر من مرة، فكان شاهدا عن قرب عما يجرى في الزنازن من تعذيب وتنكيل وضرب ، وكل ذلك لم يثن من عزيمة الشاعر ولم ينل من توهج شاعريته واتقادها وتدفقها لأنه فطر على النضال السياسي، ونشأ كذلك لا يضعف مهما قست عليه الخطوب لا يهاب السجن ولا السجان رغم جبروته وقوته وعنفه، تنطلق روحه سابحة في محراب الحرية مستأنسا بما ينظم من قصائد .

واستمع إليه حين يقول :

يا سجن ماأنت ؟لا أخشاك تغرقني من يحذق البحر لا يحذق به الغرق
إني بلوتك في ضيق و في سعة وذقت كأسك لا حقد وحنق
أنام ملء عيوني غبطة ورضا على صياصيك لا هم ولا قلق
طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني وظلمة الليل تغريني فانطق
والروح تهزأ بالسجان ساخرة هيهات يدركها أيان تنزلق [2].

والسجن عند مفدي زكريا مكان مقدس جدير بالتبجيل والإعجاب ،نظرة الشاعر إليه نظرة خشوع وتبتل، تغمره فيه براءة العابد وأوبة التائب ، وهو عنده صانع المجد ومقام يتنزل فيه الشعر الخالد ، إنه في نظره كذلك منتدى الأبطال والشهداء وملتقى الثوار والأحرار ، إنه معبد يلتقون فيه ، وفيه يتلون عهود الثورة ومواثيق الوطنية [3] :

[1] -المرجع السابق،ص68.

[2] - مفدي زكريا، اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر والوزيع، الجزائر،1983 ،ص21.

[3] - يحي الشيخ صالح ، أدب السجون والمنافي في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي (1830 – 1962)،بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة الجزائر،1993،ص 343. (مخطوط).

يا مصنع المجد ورمز الفدا

يا مهبط الوحي لشعر البقاء .

يا معقل الأبطال والشهداء

يا منتدى الأحرار والملتقى

أصبحت يا سجن لنا معبدا

عليك نتلوا العهد والموثقا

يوم قمنا ورفعنا

في السموات البنود

أنت أنت .. أنت ... يابربروس [1] .

إن من يطلع على ديوان " اللهب المقدس " لمفدي زكريا يجد أن مجموعة كبيرة من قصائده نظمت في السجون كسجن "بربوروس" و"البرواقية " وغيرها، بل أن منها ما ولد في رحم الزنازن .

واللافت للانتباه أننا لا نعثر إلا في القليل النادر فقط على قصيدة أو نشيد في تلك المجموعة الكبيرة يتخذ من السجن موضوعا في حد ذاته يصف ظلامه وشقاءه وويلاته ، ففي كل مرة نجد مفدي زكريا المناضل أو المجاهد ، ولا نجد مفدي زكريا " السجين "، فما من مناسبة وطنية إلا وكان مفدي حاضرا فيها إن لم يكن أشد وأكثر حضورا من بعض الحاضرين فعلا، فنقرأ في الديوان : هذه القصيدة قيلت بمناسبة كذا ... وهذه في ذكرى كذا ... هذه بمناسبة كذا ....وهكذا .

فلم يكن مفدي زكريا –إذا- داخل السجن إلا بجسده ، فقط وكأنه لم يسجن إطلاقا ، ولم يغادر ساحات النزال ولم يبرح الجبل حيث إخوانه المجاهدون مرابطون هناك حيث العدو، تغمره السعادة الدائمة والشموخ مادامت الثورة مستمرة ترهب العدو بنيرانها

[1] - مفدي زكريا ،اللهب المقدس، ص 91

اللافحة ، يمارس في وعي و في غير وعي أكبر تحد للاستعمار مادام أنه لا يبالي بما يتعرض له داخل السجن من فنون التعذيب والتنكيل .

ومن القصائد القليلة التي نظمها الشاعر وذكر فيها لفظ "السجن"هذه القصيدة "زنزانة العذاب رقم 73 بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها " .

وفيها بقول مخاطبا السجن :

سيـــان عندي مفتـــوح ومنغلـــق ... يا سجن بابك أم شدت به الحلق

أم السيـــاط بهـــا الجلاد يلهبـــني ... أم خازن النار يكويني فاصطفق

والحوض حوض وإن شتى منابعـــه ... ألقى إلى القعر ، أم أسقى فانشرق

سري عظيم ، فلا التعذيب يسمح لي ... نطقا ورب ضعاف دون ذا نطقوا

يا سجن ما أنت ؟لا أخشاك تغرقني ... من يحدق البحر لا يحدق الغرق .

إني بلوتـــك في ضيـــق وفي سعـــة ... وذقت كأسك ، لا حقد ولا حنق

أنـــام ملء عيوني غبطـــة وضـــنى ... على صياصيك لا هم ولا قلق

طوع الكرى وأناشيدي تهدهـــدني ... وظلمة الليل تغريني فأنطلق

والروح تهـــزأ بالسجان ساخـــرة ... هيهات يدركها أيان تنزلق .

تنســـاب في ملكوت الله سابحـــة ... لا الفجر إن لاح يغشيها ولا الغسق [1] .

ثم يتنقل الشاعر من مخاطبة السجن وتحديه إلى مخاطبة " سلوى" فيقول :

عادت بها الروح من سلوى معطرة ... فالسجن من ذكر (سلوى) كله عبق

سلوى أناديك ، سلوى مثلهم خطأ ... لو أنهم أنصفوا كان اسمك الرمق

يا فتنـــة الروح هلا تذكريـــن فتى ... ما ضره السجن إلا أنه ومق ؟ [2]

[1] - مفدي زكريا، اللهب المقدس ،ص 20،21

[2] - المصدر نفسه ،ص22.

إن سلوى هذه التي يتحدث عنها الشاعر هي الجزائر أو هي الثورة أو الاثنان معا ،فلا فرق عند مفدي زكريا بينهما، فالجزائر هي الثورة في نظره والثورة هي الجزائر :

يا لا ئمي في هواها إنها قبس من الجزائر والأمثال تنطبق
بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها فكل ما فيك من أوصافها خلق [1] .

ثم يقول بعد ذلك :

نادى المنادي إلى التحرير يدفعها فاستصرخت من قيود الحبر تنعتق
ثارت على الظلم مثل السيل جارفة فلا الفيالق تثنيها ولا الفرق
جيش إلى النصر تحدوه ملائكـــة مسومون بموج الموت يندفق [2] .

وأحمد سحنون لا يبالي بالسجن إذا كان في سجنه رضا خالقه فهو لم يرتكب جرما كبيرا أو إثما كبيرا ،فكل ما أقدم عليه هو نصرة العباد والبلاد ودين الإسلام :

لا أبالي بالسجن إن كان في السجن رضا خالقي فذلك حسبي
إن خطـــا فيه سلامـــة دينـــي ورضا الله لهو أيسر خطب
هل " عبد الحميد " في السجن مثلي ؟ هل يكون "عبد اللطيف" بقربي؟
لست أدري لكن سعياهما سعيي فذنبهما إذن مثلي ذنبي [3] .

وفي قصيدة أخرى يذكر الشاعر سبيله في القضاء على وحشة السجن وضيقه بتلاوة كتاب الله الذي كان خير أنيس وجليس له فيقول :

---

[1]- السابق ، ص 26 .

[2]- المصدر نفسه ،ص26،27 .

[3] - أحمد سحنون ، الديوان، ج 2، منشورات الحبر ،الجزائر،ط1 ،2007 ،ص 9 .

إن تكن زنزانتي ضيقة إن ذكر الله قد وسعها
إن من ينسى الذي أبدعه يذكر الدنيا التي أبدعها
ما حياة الناس إلا فرصة قد أتيحت ويح من ضيعها
إن ذكر الله زاد وغذا لنفوس طالما أشبعها [1] .

وأحمد سحنون إذ يرى في السجن ذلك القبر الذي يدفن فيه الإنسان قبل الممات ،لما فيه من ألم ونفي وعذاب روحي ونفسي وخوف على مصير الأهل والخلان والأولاد الذين تركوا هناك بين مخالب الأعداء، فإنه كذلك لا يرى في الحياة خارجه صورة أقل قتامة وسوادا منه، فأي حال تراه ينتظر الشاعر بعد خروجه من السجن،وهل يجد في خارجه فرصة تعويض ما فاته من عمر بين القضبان الحديدية .
الشاعر لا يظن ذلك إذ تبدو نظرته متشائمة للحياة رغم إيمانه الشديد بخالقه ،واستمع إليه حين يقول :

قد خرجنا من قبرنا وبعثنا وسجون الأحرار مثل القبور
هل نرى —يا ترى-الذي فقدنا ويذوق الفؤاد طعم السرور ؟
أم نلاقي ما قد لقيناه في السجن من الهم والأسى والشرور
غير أني أرى الحياة كسجن فيه يحيا الطليق كالمأسور
وإذن نحن بين سجن وسجن في شقاء المقيد المقهور
يا لبؤس الإنسان يخدع بالدنيا وما هي غير إفك وزور
إنها مثل ما حكى الله في محكم تنزيله " متاع الغرور"[2]

[1] - المصدر السابق ،ص9 .
[2] - المصدر نفسه ،ص 77

ولأحمد الصافي النجفي موقف شجاع إزاء محنة السجن يجمع بين الترحاب والتصدي والسخرية من العدو السجان ،ويرى في السجن رمزا للوطنية الصادقة فيقول في قصيدته " تكسير الأصنام "

أهلا بسجني لشهر أو لإعدام فإنما يوم سجني تاج أيامي
قضيت حرا حقوق النفس كاملة واليوم في السجن أقضي حقوق أقوامي
إن سجنوني فجرمي ياله شرفا إني أحارب قوما أهل إجرام
محمد كسر الأصنام شامخة من لي بتكسير " لوردات " كأصنام [1]

وفي الشعر العربي المعاصر أمثلة عديدة عن تجارب الشعراء السجنية ولنا في حكاية شعراء الأرض المحتلة مع السجون والسجانين خير مثال ودليل ،فقصصهم مع السجن طويلة وحكاياتهم قاسية ومروعة ومرة ،غير أن شعراء الأراضي المحتلة الذين عاشوا التجربة ومرارتها لم تكن تلك التجارب لتضعفهم ،بل زادتهم قوة وعزيمة وصبرا وصلابة على مواجهة الأعداء والطغاة ذودا عن كرامتهم وشرفهم وعزتهم، و كانت الحجارة هي سلاح الطفل الفلسطيني في مواجهة الغاصبين الذين قابلوها بالسجن والتعذيب والنفي ومصادرة الأوراق والأقلام وسرقات وتخريب الأعمال الأدبية والشعرية .
وها هو سميح القاسم يقول في إحدى قصائده " رسالة من المعتقل ":

ليس لدي ورق ولا قلم
لكنني من شدة الحر ومن مرارة الألم
يا أصدقائي لم أنم
فقلت ماذا لو تسامرت مع الأشعار
وزارني من كوة الزنزانة السوداء

[1] - أحمد الصافي النجفي، " حصاد السجن "، ص 81

لا تستخفوا .. زارني وطواط .
وراح في نشاط
يقبل الجدران في زنزانتي
وقلت : ياالجريء في الزوار
حدث ....أما لديك عن عالمنا أخبار
فإني يا سيدي من مدة
لم أقرأ الصحف هنا ... لم أسمع الأخبار
حدث عن الدنيا عن الأهل عن الأحباب
لكنه بلا جواب
أما إكم يؤلمني
أنك تجهشين بالبكاء
إذا أتى يسألكم عني الأصدقاء
لكنني ... أو من يا أماه
أو من أن زائري الأخير ...لن يكون
خفاش ليل ...مد لجل ، بلاعيون
لابد ...أن يزورني النهار
ويرتمي ....ويرتمي معتقلي
معدما ...يهيبه النهار [1]

إنه فن المقاومة عند سميح القاسم الذي شعاره القوة والتحدي والصمود والصبر حتى آخر رمق، مع الإيمان الراسخ بحتمية الانتصار في الختام، وقد برع السجان في عزل الشاعر عن العالم الخارجي إذ لم يكن زائره سوى وطواط لا يجيب ولا يرد عن السؤال المتعلق بأخبار الدنيا والأهل والأحباب.

[1] - سميح القاسم ، الديوان، دار العودة، بيروت ، دط ، 1973، ص 96 ،98

والطيور عامة كانت ولا زالت رمزا للحرية في أسمى معانيها عند الناس بعامة وعن الشعراء بخاصة، وقد رأينا ذلك في نموذج سابق لأبي فراس الحمداني في حواره مع حمامة طليقة وهو يشكو الأسر وآلامه.

ويشكل سجن الاستبداد السياسي وهو نوع من "السجن المعنوي " حضورا قويا في الوطن العربي، وآثاره تتمثل في القمع الفكري والإرهاب النفسي الذي تمارسه أجهزة المخابرات ضد الشعب بعامة والمثقف بخاصة لما يشكله هذا الأخير من خطر على النظام وحاشيته .

وأحمد مطر واحد من الشعراء الكثيرين الذين كرسوا شعرهم وأقلامهم الحرة لمقاومة الاستبداد والقمع، وكان جزاء تمرده وثورته واستبساله النفي من جميع الأقطار العربية .

يقول الشاعر في قصيدته " الحي الميت ":

المعجزات كلها في بدني
حي أنا
لكن جلدي كفني
أسير حيث اشتهي
لكنني أسير
نصف دمي (بلازما)
ونصفه خفير
مع الشهيق دائما يدخلني
ويرسل التقرير في الزفير
وكل ذنبي أنني
آمنت بالشعر ..وما آمنت بالشعير

في زمن الحمير [1] .

يتساءل الشاعر عن جدوى السير والحركة حيث يشتهي وهو محاصر في كل مكان يتملكه الخوف والرعب من الأعداء ،وهذا التضييق الشديد الذي يتعرض له الشاعر سببه خروجه عن القطيع وخط السير المرسوم، عبر عن ذلك بقوله " آمنت " بالشعر ...وما آمنت بالشعير " في إشارة منه إلى كونه ليس من أولئك الذين إذا شبعوا ووفر لهم الطعام وامتلأت بطونهم سكتوا، شأنهم في ذلك شأن الحمير عندما يقدم لها الشعير ،فرأى في الشعر متنفسه الوحيد الذي يحقق فيه ذاته وما سلب منه في الواقع على اعتبار أن الفن عموما نوع من ممارسة الحرية وإثبات الذات.

ويمكن أن نلاحظ بعد استعراضنا لتلك النماذج الشعرية التي تصور تجربة السجن لدى بعض شعراء العصر الحديث ممن أتينا على عرض بعض أشعارهم، وممن كان لنا اطلاع على شعرهم السجني ،أن هناك قاسما مشتركا يجمع بين هؤلاء الشعراء الذين نظموا قصائدهم داخل السجن أو خارجه ... وهو التعلق بالشعب والذود عن مبادئه وحقه وعزته وشموخه وأنفته، لاعتقادهـــم الراسخ بأن حياه الشعب هي حياتهم، وبأنهم جزء لا يتجزأ منه، وبأن المعاناة مشتركة بينهمـــا والحياة الحرة الكريمة مطلبهم جميعا ودون استثناء ،وإن تحملوا القسط الأكبر من المعاناة كالسجن والتعذيب والقمع الجسدي والنفسي ...الخ فلا ضير في ذلك، طالما أنهم طلائع التغيير ومشعل الثورة المتجددة في كل زمان ومكان .

وهذه المشاركة الوجدانية والانفتاح على قضايا الشعب وحمل همومه مما لم نجد له مثيلا في شعر السجون عند الأقدمين قد يكون مرده موجات الحركات التحررية التي انتشرت في العالم، وبخاصة العالم العربي لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية .

وانفتاح شعراء أدب السجون على شعوبهم ومشاركتهم إياهم الوجدانية جعل هؤلاء الشعراء لا يبالون بما يلاقونه في طريقهم من ويلات العذاب وأشكال القهر والاستبداد داخل السجن وخارجه ، بل نجدهم يفتخرون في كثير من الأحيان بزيارتهم للسجن ،لأن

[1] - أحمد مطر ،لافتات 1، لندن، ط1، ،1987 ،ص 52 .

ذلك يدل في اعتقادهم واعتقادنا على تفانيهم في الدفاع عن قضايا شعوبهم وخدمة أوطانهم التواقة إلى الحرية والانعتاق.

سادسا/موضوعات أدب السجون وأغراضه التقليدية :

1-موضوعاته: (قضاياه الكبرى)

إن من جرب السجن من الشعراء والأدباء ،وذاق مرارة الأسر وحجز الحرية ،وما يلحق بذلك من عذاب نفسي وجسدي لابد أن يتفاعل كل ذلك في نفسه ،وينعكس على نتاجه الأدبي والشعري فيقدم لنا صورا صحيحة ناطقة بواقع عايشه وتجربة مارسها.

و تعد الجوانب الذاتية من أكثر الموضوعات التي ترافق السجين . فلا مناص للسجين وهو بين أربعة جدران موحشة يخيم عليها صمت رهيب من الالتفات إلى أعماق نفسه والتأمل في الحالة التي آل أيها ، " فتفيض هذه النفس عبر مقارنات عديدة بين عالم السجن والعالم الخارجي ، بين الخواطر التي تجتاحـــــه وهو يعيش في نعيم الحرية والانطلاق ، وبين الأسر الشديد الضاغط على النفس والجسد في آن واحد "[1].

والشاعر السجين بعمق تجربته وصدق عاطفته ودقته في التعبير عن خلجات نفسه، يستطيع أن يتجه إلى نفوس المتذوقين وينقل إليهم انفعالا مماثلا للانفعال الذي اضطرم في نفسه ،فيكون أقدر الناس -على الإطلاق- على مدنا بالتجربة التي يعانيها.

تلك التجربة التي عاناها الشاعر قد تجلت في أدب السجون والمعتقلات في صور عديدة جسدت موضوعا بكامله أسميناه (الوجدانية)، وسنحاول فيما سيأتي التطرق لموضوعات أدب السجون والأسر بالاعتماد على ذلك التراث الأدبي والشعري الذي خلفه لنا أولئك المبدعون الذين اكتووا بنار السجن والأسر، وذاقوا ويلاته وتعرضوا لشتى أنواع العذاب النفسي والجسدي.

ومن هذه الصور العديدة وأشكال التعبير عن الجوانب الذاتية في أدب السجن نذكر :

[1] - سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث و المعاصر ، ص 99

أ/واقع السجن وأثره النفساني :

يتلخص موقف الشعراء عامة من السجن على أنه محنة وبلاء، إذ أن " المؤكد أن السجن والأسر محنة يعاني منها كل إنسان، العزيز والحقير ، والقوي والضعيف ، وما العنفوان الذي ذكرناه عند بعض من تعرض لتلك المحنة إلا ومضات نفسانية تلمع كالبرق ثم تختفي فهي تنتاب الشاعر للحظات يعبر عنها ،ثم لا يلبث أن يعود لواقعه المرير .

ولقد تحدث الشعراء الذين ذاقوا مرارة الحبس والأسر عن تلك المحنة ووصفوا أثره الهادم في النفس " وما يعتري

السجين أول دخوله من انقباض ورهبة ، ثم يتدرج في الاعتياد على تلك البيئة الجديدة مع المحافظة على الأصالة النفسية التي يتمتع بها "[1] .

ولم تكن صيحات الضجر واليأس عند الشعراء المساجين إلا انعكاسا لتلك الأوضاع النفسية العصبية التي كانوا يعيشونها، وهو ما دفع ببعضهم إلى المجازفة بحياتهم بعد نفاذ صبرهم وقدرتهم على احتمال هذا الواقع،وعمدوا على قتل السجان وهربوا من السجن وهذا ما حصل مع " القتال الكلابي " الذي عرف ببطشه وقسوته ،فهذا القاتل المحترف الشديد المراس لم يحتمل واقع السجن وعذابه النفسي، فنفذ صبره وقتل الحارس وهرب وفي ذلك يقول :

ولما رأيت الباب قد حيل دونه وخفت لحاقا من كتاب مؤجل
حملت على المكروه نفسا شريفة إذا وطئت لم تستقد للتذلل
فقلت له والسيف يعضب رأسه أنا ابن أبي التيماء غير المنحل [2] .

[1] - واضح الصمد، السجـــون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ، ص 200
[2] - المرجع نفسه ،ص 204

وإذا كان الواقع لا يسمح لجميع المسجونين بالهرب ولا يتيح لهم فرصا سانحة للفرار من قبضة السجان، فإن من الشعراء المساجين من اتخذ من نكبة السجن موقفا للصعود أو الهبوط .

ومن الشعراء الذين غلب على شعرهم طابع الانكسار و الاستسلام، وكانت تعوزه روح التحدي و العناد للاضطهاد عدي بن زيد الذي جاء جل شعره شكوى موجعة يرفعها إلى النعمان ،وقد عبر عن ذلك بقوله:

ألا من مبلغ النعمان عني وقد تهوى النصيحة بالمغيب
أحظي كان مشكلة وقيدا وغلا، والبيان لدى الطبيب
فإن أَظلم فقد عاقبتموني وإن أُظلَم فذلك نصيبي [1]

عكس مافعلت آمنه بنت الشريد حين تعودت حياة السجن . وكانت على أمل إطلاق سراحها فلما ألقي برأس زوجها في حجرها تحطمت جميع آمالها وأحلامها، وأصبح الموت والحياة عندها سيان ، فأطلقت بقذائف انتقام نحو الخليفة تعكس مالها من عنفوان وشموخ وكبرياء جريح [2] .

ب/الخوف من الموت :

من أدب السجون وشعره ما يلخص لنا مواقف بعض المبدعين، وقد دفع بهم جلادوهم إلى حافة العالم الآخر فجاء نتاجهم تصويرا للصراع النفسي المرير الذي انتابهم لما أحسوا بقرب النهاية، فمنهم من اعتراه شعور الراغب في تجميد الزمن وإيقافه حتى لا يصل إلى الساعة المرتقبة فيتشبث بالليل ويتمنى أن يبقى أزليا وأن لاينجلي عن صبح منه ،وهذا موقف الأصبغ بن ضرار حين قبض عليه مالك الأشتر وألقاه عند أصحابه ينتظر ليقتله ،فأنشد الأصبغ أبياته التي يقول فيها :

[1] - أحمد الصافي النجفي ،حصاد السجن،ص14،15

[2] - واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ،ص 207 .

ألا ليت هذا الليل أصبح سرمدا على الناس لا يأتيهم بنهار
يكون كذا حتى القيامة إنني أحاذر في الإصباح يوم بواري

فياليل أطبق إن في الليل راحة وفي الصبح قتلي أو فكاك أساري
ولو كنت تحت الأرض ستين واديا ما رد عني ما أخاف حذاري [1]

ومن الشعراء من أطلق صرخات الارتياع من الموت ورثا نفسه قبل أن يرثيه أهله، لقناعته بأنه مقتول لا محالة مصورا إحساس النفس المحطمة التي تعيش التجربة المرة والمحنة القاسية وتنتظر القدر المحتوم ..

ج/هموم السجن :

من الشعراء من باح بهمومه وآلامه في ظلمة السجن ،"فالسكينة تسمح للذات الداخلية بأن تستيقظ ، ولكوامن المشاعر أن تبرز، فيبيت السجين تحت هجمتين من عذاب الجسد وأحزان القلب معا، ويقضي ليله في هذا اللبوس النفسي "[2] منتظرا طلوع النهار بفارغ الصبر ليصرف عن نفسه همومها ،لأن أثر السجن كبير جدا في تحطيم العنفوان والكبرياء وإضعاف الجلد والصبر.

وأمام واقعه المرير لا يستطيع الشاعر أن يتمالك نفسه، ولا يجد مهربا من كتمان الوهن الذي تملك نفسه في عزلته ونال من عزته وأنفته، فيضعف وينهار أمام هذا البلاء " وبخاصة أثناء الليل حيث لا جليس ولا سمير ، ولا ضوضاء ولا حركة فيجلس الشاعر إلى ذاته وتستيقظ في داخله جميع أحاسيسه ومشاعره وما يقاسيه من عذاب وألم وكأنه كان في غفلة عن ذلك، وكأن تلك الهموم والآلام دخلت عليه فجأة، فيبدأ صراعه مع نفسه وصراعه مع جسده ، ويطول الصراع ويطول الأرق والسهر ، ويطول الليل ويتعذر عليه

[1] - ابن أبي حديد ، شرح نهج البلاغة 101/8 ، نقلا عن واضح الصمد ،السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ،ص 208

[2] - المرجع نفسه ،ص 209 .

النوم ويترقب طلوع الفجر، فهو يريد الخلاص من تلك الهواجس ، ومن تلك الهموم التي احتشدت عليه، فالظلام يزيد من غمه و النور يفرج عن همه " [1] .

وللبارودي أبيات كثيرة تدور حول هذه المعاني عبر فيها عن وحدته القاتلة وغربته الموحشة في ظلام سجنه وحيرته الشديدة ، والقلق الذي ينتاب نفسه في كل حين، وهو وقع شديد على نفس الشاعر المحبة للانطلاق.

فبينما كان يعمل لخلاص البلاد كلها من أسرها إذ ا به يقع هو بالذات في الأسر ،وإذا الكون الفسيح الذي كان يعيش فيه ينقلب إلى دهاليز وسراديب مظلمة تحتاج إلى بصيص نور وأمل يقول :

أظل فيها غريب الدار مبتئســـا ... نابي المضاجع من هم و أوجاع
لا في "سرنديب" خلّ أستعين به ... على الهموم إذا هاجت ولا راعي
يظنني من يراني ضاحكـــا جذلا ... أنّي خليّ وهمّي بين أضلاعي
ولا وربك مـــا وجدي بمندرس ... على البعاد ولا صبري بمطواع
لكنني مالـــك حزمي ومنتظـــر ... أمرا من الله يشفي برح أوجاعي
فإن يكن ساءني دهري و غادرني ... رهن الأسى بين جدب بعد إمراع
فإن في مصر إخوانـــا يسرّهم ... قربي و يعجبهم نظمي و إبداعي [2] .

د/الصبر والتوبة :

الصبر من الموضوعات التي اشترك في الحديث عنها كل الشعراء تقريبا. "وهو حديث الإنسان المعذب وردود فعله في وجه الملمات الفادحة،وما لديه من الاحتمال والقدرة على المقاومة" [3].

[1] - المرجع السابق ، ص 211

[2] - محمد سامي البارودي ، الديوان ، ص341،342.

[3] - واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص 211 .

وقد أوردنا في بحثنا الكثير من النماذج الشعرية التي عبر فيها أصحابها عن معاني الصبر والجلد وحث النفس على مجاهدة واقع السجن المرير واحتمال أذاه على أمل الخلاص القريب من وحشته ، أما الحديث عن التوبة فنجده في بعض من الأشعار التي تدخلنا إلى نفوس قائليها "الذين عاشوا أزمة الشعور بالذنب وتجربة التوبة ،لأن محنة الحبس كانت تمارس على ضمائر بعض الشعراء ضغطا ثقيلا ،فتردهم إلى موقف في محاسبة للنفس وإدانة للسلوك وفيه التبرؤ من الذنب والتوبة إلى الله "[1]

وها هو الشاعر " هدبة بن خشرم " حين أتى جريمة قتل نكراء دفعته إليها شهوة الانتقام التي تعصف بنفوس أهل البادية ،يخلو إلى نفسه في حبسه الطويل،شاكيا إلى الله في إخلاص ظلم البيئة ونفسه الظالمة محاولا الظفر بعفوه ورحمته قائلا :

أذا العرش إني مسلم بك عائذ — من النار ذو بث إليك فقير
بغيض إلي الظلم ما لم أصب به — من الظلم مشغوف الفؤاد فقير
وإني وإن قالوا أمير وتابـــع — وحراس أبواب لهن صرير
لأعلم أن الأمر أمرك إن تدن — فربّ وإن تغفر فأنت غفور [2] .

5/الشكوى :

إن حياة السجين وما تحمله من مآس وآلام جسدية واضطراب فكري وروحي وغربة وفقدان حرية ،تؤجج في صاحبها الكثير من مشاعر القلق والوحدة والسأم والاغتراب الروحي، فتتشابه الأوهام والهواجس وتختلط عنده الحقيقة بالواقع ويساوره شعور المكبل غير القادر على أداء واجباته تجاه أهله وأقاربه وذريته وأبناء وطنه ويخيم عليه الشعور بالنقص .

[1] - المرجع السابق ،ص 212

[2] - التبريزي الشهير بالخطيب ، شرح ديوان الحماسة 17/2 ، نقلا عن واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص 213 .

وعندما يلجأ الشاعر إلى الإفصاح عن مشاعره وتصوير حاله، فإنه يشكو ضعفه وقلة حيلته حيال هذا البلاء الذي أصابه عله بذلك يقلل من حدة هذا الشعور الذي ينتابه ومن حدة هذا الألم والعذاب .

وأحمد سحنون واحد من عداد الشعراء الذين عبروا في كثير من القصائد عن ظاهرة العذاب وظلم الأصحاب والأعداء على حد سواء ، فمل حياته ودنياه حين لم يجد أنيسا وأخا وصديقا يستعين به على بلائها ،فتمنى الموت على البقاء فيها وحيدا فألفيناه مغتربا غربتين إحداهما روحية جسدية فيتصور حاله كالميت الذي دفن قبل الأوان .

ويجسد موقف الشاعر هذا ما تضمنته قصيدته " سأرحل " التي يقول فيها :

سأرحل عن دنيا بلوت شقاءها ... وعشت بها حتى مللت بقاءها
لقيت بها مـــا لا يسر و لم أزل ... أسر بمرآها و أهوى لقاءها .
بها كـــدر أنى أتجهت لقيتـــه ... أمامي ولكني فقدت نقاءها
فألفيتها دار تفاقـــم شرهـــا ... وألفيت أعداء الهدى أصدقاءها
وأين أرى صفو الحياة وهذه ... نفوس صحابي ما رأيت صفاءها
تخذت صحابا أستعين برأيهم ... على هذه الدنيا فكانوا بلاءها
ولا خير في الدنيا إذا لم يكن بها ... أخ إن لقيناه نسينا عناءها
فصار عناء من تخيرته أخـــا ... فكيف تراني أستسيغ إخاءها
فيارب لا تخطر بقلبي ذكرها ... ولا تبق فيه حبها وولاءها
فحسبي ما عانيته من بلاءها ... وإلا فعجل للحياة فناءها [1].

فالشاعر -هاهنا- يشكو معاناته وآلامه وغربته ،يضيق ذرعا بدنياه وقد أصبح لا يرى فيها شيئا يسره، يحاول سبر أغوار نفسه ، فيصاب بالذهول لما آل إليه مصيره ولا يستطيع

[1] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج 2 ،ص 39.

المقاومة لأن ضعفه البشري تغلب عليه ،فكان بذلك فريسة للألم والعذاب لا يقدر على التمييز في محنته هذه بين الخير والشر ،فنجده يشكو حاله لحاله ويشكوا ألمه وعذابه من نفسه وإليها معبرا عن ضعفه البشري ،شاكيا ظلم الحياة وقسوة الزمن وعذاب السجن وتسلط السجان .

و/الحنين :

لا يمكن للإنسان أن يعيش في آن واحد في مكانين مختلفين وزمانين مختلفين .لذا فهو دائم التشوق ، يعيش هنا ويحن إلى هناك يعيش في الحاضر ويحن إلى الماضي ويأمل في مستقبل أفضل ومشرق .

وقد عبر الكثير من الشعراء بخاصة أولئك الذين ذاقوا محنة السجن عن الحنين ،فازدادت تجربتهم عمقا وارتبطت هذه الظاهرة بإحساس الشعراء الجارف ، فحين يقبع الشاعر السجين في ركن من أركان سجنه يقلب الأغلال التي تكبل يديه وتثقل كاهله ،يقضي ليله أرقا ساهدا لا أنيس ولا سمير يقاسمه وحشة السجن وظلمته ،" فتتدافع فيه الانفعالات النفسية والعاطفية ويخترق خياله جدران السجن السميكة وأبوابه الموصدة إلى مراتع صباه،إلى الأهل والأحبة ،إلى ذلك العالم الغني بالذكريات ، القادر على إثارة العواطف المستكنّة ، فلا ترى عين الشاعر السجين المشوق بقعة تضاهي دياره بهاء ،فيبوح عفويا بما تختلج به نفسه من شعور وعواطف وحنين إلى الأرض والأهل والخلان والأحبة "[1] .

وهاهو أحمد سحنون يسيل شعوره وهو بين أربعة جدران موحشة حنينا إلى الحياة التي ينشدها، فزاد معينه النفسي الذي سقى حرمانه وعزلته ووحشته فقال :

لي حنين إلى الحياة وهل يطلب ما هو حاضر موجود ؟
واشتيـــاق إلى صديـــق وفي يطرد الهم خلقه المحمود
والحيـــاة التي أحـــن إليهـــا هي تلك التي تبني وتشيد

[1] - واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص 215 .

هي تلك التي يسارع كل أبنائها إلى ما يفيد
ليت حريتي تعود فأسعى في اجتناء ما ابتغى وأريد [1] .

وظاهرة الحنين إلى الأبناء غريزة فطرية وميل جبل عليه الإنسان منذ وجوده وخلقه فوق هذه البسيطة، لأن الأبناء هم قطع من أكبادنا تمشي فوق الأرض والحنين إليهم دائم التجدد في كل يوم وفي كل ساعة وفي كل حين، فما بالك إذا كان الشاعر سجينا حيث الغربة التي يحترق بنارها ، فما من شك في كونه يعيش بملء روحه مأساة أبنائه الصغار الذين تركهم وراءه للعذاب والشقاء والهوان ،فتبدو صورة الأبوة منغمسة في بحر الذل والهوان مستسلمة للأوهام ، وتكبر مأساة الشاعر ويزداد شعوره بالحنين ويتقد اتقادا حتى يصبح لهيبا يلتهم ما حوله خاصة على أطفاله الصغار الذين يقضون طفولتهم بعيدا عن الحضن الدافئ الحنون الذي لم ينعم باحتوائهم وضمهم إليه.

يقول الشاعر أحمد سحنون :

وأفدح ما لاقيت من عنت الدهر فراقي لأبنائي الألى رفعوا قدري
هم أودعوا سجينا وأفردت دونهم سجينا بيتي مكمدا عادم الصبر
فهم بين أنس واجتماع وألفـــة وبين حوار منعش كشذا الزهر
و لكنني ما بين هم ووحشـــة وشدة آلام يضيق بها صدري
ويحسدني من ليس يدري على الذي أكابده من محنة السجن والأسر
أيحسدني من ليس يدري على الذي يضيق به صدري ويشقى به عمري [2]

[1] - أحمد سحنون، الديوان ، ج2، ص 30
[2] - المصدر نفسه، ص 31

ويقول في قصيدته " خواطر " :

وهل أرى مثل بيتي في سكينته سلاميّ من أذى الأسواق والطرق
ما بين ورقي وكتبي و "عائشة" ابنتي جمعت الوفاء والأنس في نسق [1] .

والملاحظ أن الحنين إلى الأبناء في سجنيات أحمد سحنون ظاهرة واسعة الانتشار ،ففي ديوانه قصائد عديدة عبر فيها الشاعر عن حنينه الطاغي إلى أبنائه وبناته، رغم أن"الشعراء الذين سجنوا مثله لم يلتفتوا إلى هذا الجانب الإنساني السامي مع أنهم آباء ولهم أكبادهم التي خلفوها وراءهم تعاني الجوع والتشرد مثل ما يعاني أبناء أحمد سحنون ، وقد يعود السبب إلى الوطنية البطولية التي تجعلهم زاهدين في كل ما هو ذاتي " [2] .

ومن الشعراء من عبر في كثير من قصائده عن حنينه للوطن .وهذا الأخير لا يكون إلا عند الاغتراب أو النفي ، وخاصة عندما يقع الشاعر أسيرا فتسيطر الكآبة والحزن على معظم أشعاره في السجون والمعتقلات، ولا يجد إلا هذا الوطن ملاذا لأشواقه النامية وحنينه الجارف ،محاولا تجسيد حالته المأساوية وهو بعيد عن الوطن.

وهاهو الشاعر مفدي زكريا يعبر عن حنينه إلى الجزائر قائلا :

جزائر مهما باعد الخطب بيننـــا تباكرني النجوى وتهفو بي الذكرى
حنيني إلى القصباء هاج مدافعي وشوقي إلى بلكور أفقدني الصبر
وفي حيّ باب الواد ماضي صبابتي تركت بباب الواد من كبدي شطرا
ويا فتنة الأبيار والسعد باســـم ألم تنسك الأبعاد أيامنا العطر
وفي القبة الفيحاء عش خواطري تركت بها لمّا أحاطوا بنا وكرا
وفي حرم الصحراء أهلي وجيرتي وربعي وخلاني وأكبادي الحرى

[1] - المصدرالسابق ، ص 31 .

[2] - عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،ص 32.

ذكرتهم والسجن لف ظلامـــه لواعج إلف فارق الأهل مظطرا[1] .

وهي قصيدة طويلة اكتفينا منها بهذه الأبيات ،وتعد من أجمل القصائد التي عبر فيها الشاعر عن غربته واشتياقه لوطنه وحنينه إليه وفيها " بدا أكثر جودة وأدق استعمالا ، فالصور القديمة تكاد تضيع في نسيجه الذي يعتمد على الحركة النفسية ،وهي تتصارع مع عالم الحواجز لتتعداها إلى مرابع الذكريات ،وليست هذه الأخيرة سوى رمزا للأمان والمناعة والتخلص من القيد، وقد استطاع أن يشحن قصيدته بالإيحاء الملائم للمناخ النفسي الذي يشيع في تلك الأبيات مثل (النجوى ، الذكرى ، مدامعي كبدي ، عش خواطري "[2] .

ي/الأمل والرجاء :

الرجاء هو توقع حصول النفع والخير أو أمر محبوب مرغوب في حصوله، و الأمل والرجاء من صفات الرسل ومن اقتفى أثرهم من أولئك الصابرين على ما أصابهم من محن وشدائد، وكلاهما عند شعراء السجون والمعتقلات من المواضيع التي أكثروا فيها النظم، ولا سيما عندما يشعرون بتفاقم الأوضاع وتأزمها، فقد " يتعرض الشاعر السجين إلى موجات عاطفيه تجعله يعيش في أجواء ملؤها الرجاء والأمل، ثم لا يلبث أن يتعرض إلى ومضات قاتمة تجعله يعيش في جو من السأم واليأس، لذلك نجده يخرج من يأس إلى أمل ومن أمل إلى يأس "[3] .

ويحس صاحب الأمل والرجاء دوما بأن هناك قوة خفية تشد من أزره وتقوي عزيمته، تدفعه إلى المقاومة وتبعد عنه أسباب الخوف والاستسلام للأمر الواقع .

---

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 314

[2] - عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 55 .

[3] - واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ،ص 214

ومن الأمثلة الشعرية التي نادى فيها أصحابها بالأمل والرجاء، ودعوا أنفسهم قبل غيرهم إلى التمسك به والثقة في الله في تقريب الفرج وإنهاء ما يعانونه من أزمات ما عبر عنه الشاعر أحمد سحنون في قصيدته(الأمل الأمل).

وفيها يقول :

تبارك الله ما أجل أرسى الحياة على الأمل
لولا التشبث بالمنى ما طاب سعي ولا عمل
نودع في السجن دون أن يشلنا الخوف والوجل
ويهجم الداء لا نهاب به هجمة الأجل
نهزأ بالموت والبلاء ونتعالى على العلل
تبدو الحياة لنا ربيعا يختال في أبهج الحلل
واليأس موت فكم دنى خربها اليأس والملل
آل الرجاء إلى النجاح واستسلم اليأس للفشل [1] .

ر/الحكمة :

يترك السجن - إذا طال - في نفسية السجين ظلالا من الضيق النفسي والكآبة واليأس والاستسلام إلى القدر المحتوم ، فيتوجه بعض الشعراء إلى الله يلتمسون منه المغفرة والعزاء، والكثير منهم يتوجه بشعره إلى التأمل في سيرته وما عاشه من أحداث محاولا من خلالها الخروج باستنتاجات وخلاصات ونظرات تجمل زبدة آرائه وتأملاته في الحياة.

" وتلك الخلاصة أو الحكمة أو العبرة يمكن أن تكون ناتجة عن ممارسات وتجارب ذاتية ويمكن أن يستنتج الإنسان عبرا وحكمة من تجارب الآخرين، وتلك العبر يمكن أن تكون درســـا مفيدا للمتأمل نفسه ، ويمكن أن تكون عبرا هادفة لها طابع الشمول والعموم "[1] .

[1] - أحمد سحنون، الديوان، ج2،ص 43

وأكثر الشعراء السجناء باعا في هذا الجانب " عدي بن زيد "، إذ تشغل الحكمة في الكثير من قصائده حيزا كبيرا ، ويعود ذلك لثقافته ومقوماته النفسية فقد عاش الشاعر أكبر قسم من حياته في ترف ولهو ونعيم ، وكانت له صولات وجولات في ميدان المنافسة السياسية ، ويقال بأنه تزوج بهند ابنة النعمان ، وفجأة يدير له الدهر ظهره فيودع السجن ليقاسي شتى أنواع العذاب والمهانة والذل، فكان ذلك دافعا ليحاول جاهدا التأثير على النعمان عن طريق الحكم والعبر المنتشرة في ثنايا قصائده مركزا على نقطة أساسية ،تتمحور حول ضعف الإنسان الذي مآله الموت وهو سنة الله في جميع مخلوقاته[2] .

ولأحمد سحنون قصائده كثيرة تشع منها حكم وعبر . هي خلاصة تأملاته في الحياة، ومن أمثلتها ما أورده في قصيدته الكنوز الثلاثة من أسباب السعادة والنجاة في الحياة الدنيا وفيها يقول :

الدين والإيمان والخلق الكريم — في هذه الدنيا هي الكنز العظيم
هذي الثلاث أساس كل سعادة — فإذا عدمناها فدنيانا جحيم
لاشيء كالإيمان يهدي خطونا — ويقودنا عبر الصراط المستقيم
ويردنا عن فعل كل قبيحة — ويمدنا بالصبر والخلق السليم
والدين معيار الكمال فمن يعش — من غير دين فهو شيطان رجيم
وملاك ذلك كله الخلق الذي — يوحي به الإيمان والدين القويم [3] .

و في مقطع آخر من قصيدة أخرى له نستشف اهتمام الشاعر باستغلال حياتنا في طلب العلم والانتفاع بثرواتها، وعدم تضييع العمر فيها سدى لأن في ذلك خسارة لا تعوض :

وكم ثروة في الوقت ضاعت بجهلنا — وكم جاهل لم يدر ما كان بددا

---

[1] - واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص 218 .
[2] - المرجع نفسه ،ص 219 .
[3] -أحمد سحنون،الديوان ، ج2،ص62

ماذا خلقنا إن خسرنا حياتنـــــا ؟ وكانت فراغا لا تسر سوى العدى
إذا ما خلت من كل نفع حياتنا فليس ببدع أن نسميها الردى [1] .

2/ أغراضه التقليدية :

سنتناول –هاهنا- بعض الأغراض التقليدية التي برزت داخل قريض النفي والسجن وحافظت إلى حد ما على مقومات انتمائها إلى الغرض الأم، وإن سعى الشعراء إلى محاولة تكييفها مع تجربة أسرهم :

أ/المديح :

ومن أمثلته شعر المديح النبوي الذي يعبر عن تمسك الشعراء عموما بالإسلام وتشبثهم به وتعلقهم بالرسول عليه الصلاة والسلام وتفانيهم في حبه وحب آل بيته ....حيث نجدهم تتبعوا مراحل السيرة الزاخرة، بدءا من الحديث عن نسب الرسول – ص- ومولده إلى الحديث عن وفاته وآل بيته ، ملحين داخل هذا الإطـــار على شمائلـــه ومعجزاته ومواقفه وغزواته [2]

وهاهو أحمد سحنون بحبه الصادق للنبي – ص-الذي يحمله على مدحه واستعراض سيرته الزكية يقول :

تعـــالى الله يحيي ألف ميت بدعوة واحد في غير عسر
وهل كمحمد أحيا ألوفـــا من الأموات من جهل وكفر
يقتل بعضهم بعضا جهـــارا ويحيا الكل في فزع وذعر
فجاء الرحمة الكبرى ليحيي نفوسا جدبة كجديب قفر
فأحياهم وصاروا خير جند لنشر الدين في سهل ووعر
كذلك الأرض تحيا بعد جدب إذا ما جادها وابل قطر [3] .

---

[1] - المصدر السابق ،ص61

[2] - بديعة لفضايلي ، شعر المنافي والسجون في الأدب المغربي ما بين 1312 – 1956 ، ص81

[3] - أحمد سحنون ، الديوان،ج2، ص 44

ب/الرثاء :

لم يكن هذا الغرض طاغيا داخل القريض السجني ، ولكنه ظهر كقصائد قليلة في سياق أحداث فجع فيها بعض الشعراء في أحد ذويهم أو معارفهم ، ومن اليسير ملاحظة أن القصائد الرثائية السجينة لم تأت بالشيء الكثير .. وسارت ضمن الإطار العام المألوف في هذا الغرض من إظهار التفجع واللوعة لفراق الميت [1] .

فالشاعر أبو فراس الحمداني مثلا لم يحتمل صبرا عندما عاجلت المنية والدته فاكتوى بفداحة المصاب وسحت عبراته مدرارا ولكن لادموع ولا فداء يجدي نفعا :

أيا أم الأسير، سقاك غيث بكره منك ما لقي الأسير
أيا أم الأسير، سقاك غيث تحيّر لا يقيم ولا يسير
أيا أم الأسير، سقاك غيث إلى من بالفدا يأتي البشير؟
أيا أم الأسير، لمن تربّي وقد متّ، الذوائب و الشعور
إذا ابنك سار في برّ وبحر فمن يدعو له أو يستجير؟
حرام أن يبيت قرير عين ولؤم أن يُلمَّ به السرور [2]

ولما كان الرثاء هو المدح نفسه إلا أنه يخلط بالرثاء شيئا يدل على أن المقصود به ميت ،فقد مضى شاعرنا المفجوع يردد مناقب التي ووريت الثرى قائلا :

لبيك كل يوم صمت فيه مصابرة ، وقد حمي الهجير
لبيك كل يوم قمت فيه إلى أن يبتدي الفجر المنير
لبيك كل مضطهد مخوف أجرتيه،وفد عزّ المجير
لبيك كل مسكين فقير أغثتيه،وما في العظم زير
أيا أماه كم سرّ مصون بقلبك، مات ليس له ظهور
إلى من أشتكي؟ولمن أناجي إذا ضاقت بما فيها الصدور؟
بمن يستدفع القدر الموفّى بمن يستفتح الأمر العسير؟[1]

[1] - بديعة لفضايلي شعر السجون والمنافي في الأدب المغربي ، ص84.
[2] - أبو فراس الحمداني،الديوان ،ص67.

وواضح مما تقدم أن القصائد الرثائية السجينة قد أبانت عن صدق عاطفة الشعراء، وتلك خاصية أصيلة في هذا الغرض. فقد سأل الأصمعي أعرابيا " مابال المراثي أشرف أشعارهم ؟ قال : لأنّا نقولها وقلوبنا محترقة [2] .

ولئن ظل غرض الرثاء داخل هذا القريض تقليديا بمضامينه وأساليبه وإيقاعه وطول قصائده، فإن التجديد أتاه حين حاد الشعراء عن شخص المرثي وأبنوا وطنهم السليب [3] . إضافة إلى غير ذلك مما افتقدوه من معنويات وماديات يؤكد ما ذهبنا إليه أحمد سحنون حين يبكي شريعـــة الله ويعبر عن تعاسته حين غفل الناس عنها في فيقول :

شريعـــة الله أين اليوم مغنـــاك ؟ إنا فقدناك واشتقنا للقياك
إذ أبدلـــوك بأحكـــام ملفقـــة قد اختفى في ثناياها محياك
فاليوم لا ضاحك في الناس مبتهج بل ليس في الناس إلا عابس باك
يبكي الشريعة إذ زالت معالمهـــا يبكي العدالة إذ زالت بمنعاك
لا شيء يسعد دنيانا سوى عمل بشرعة الله في وعي وإدراك
واليوم نشؤك لا يدري لشقوتـــه ما الفرق مابين نساك وفتاك
والمسلمون غدوا أسرى لغيرهم لما جفوك و لم يرعوا مزاياك
والمصلحون الألى كانوا منار هدى يبنون مجدك صاروا من ضحاياك [4] .

ج/الفخر:

كثرت مواضيع الفخر قياسا إلى باقي الأغراض التقليدية الأخرى ،لأن شعر السجون والمعتقلات كثيرا ما كان يطبعه التحدي والوقوف في وجه الجلاد في كبرياء وشموخ ،ولما كان الأمر كذلك فقد كان التغني بالبطولات والأمجاد والمفاخرة بها من بين ما تميز به هذا الشعر

يقول أحمد سحنون :

---

[1] - المرجع السابق ،ص68.

[2] - بديعية لفضايلي، شعر المنافي والسجون في الأدب المغربي . ص 88 .

[3] - المرجع نفسه ،ص 88

[4] - أحمد سحنون، الديوان، ج2،ص 45

نحن بالإسلام أخرجنا البشر من جمود عبدوا فيه الحجر
مثلما قد عبد الهند البقر نحن لا نقبل فينا من غدر
نحن لا يحكم فينا من فجر لا نوالي بل نعادي من كفر
إننا بالصدق والصبر انتصرنا وغلبنا كل باغ وقهرنا
وأضأنا كل داج وأنرنا ونهينا كل غاو وأمرنا
وبأخلاق النبيين اشتهرنا وحمدنا من حبانا وشكرنا
فهلموا يا بني الدنيا إلينا تجدوا كل أمانيكم لدينا
ديننا قد أوجب الشكر علينا وبه كم قد هدمنا وبنينا
فإذا نحن على الدين التقينا ارتقيتم مثلما نحن ارتقينا [1] .

د/الشكوى و العتاب:

يحتل هذا الغرض حيّزا لا يستهان به في قريض السجون و المعتقلات، فما من شاعر إلا و ضاقت نفسه ، وضعفت حيال واقع السجن ، وأثره في نفسه.

وعندما يلجأ الشاعر إلى الإفصاح عن مشاعره وتصوير حاله، فإنه يشكو ضعفه وقلة حيلته حيال هذا البلاء الذي أصابه عله بذلك يقلل من حدة هذا الشعور الذي ينتابه ومن حدة هذا الألم والعذاب علّ شكواه تجد آذانا صاغية و قلوبا رحيمة

وقد أجاد عدي بن زيد العبادي في هذا الغرض، بل أن شعره كله شكوى موجعة يرفعها إلى النعمان، مذكرا إياه بخدمته له وإخلاصه في ذلك.

يقول الشاعر:

ألا من مبلغ النعمان عني وقد تهوى النصيحة بالمغيب
أحظّي كان مشكلة وقيدا وغلا، و البيان لدى الطبيب
أتاك بأنني قد طال حبسي و لم تسأم بمسجون حريب
فإن أَظلم فقد عاقبتموني وإن أُظلم فذلك من نصيبي [1]

[1] - المصدر السابق، ص 46

د/الإخوانيات:

لم تكن غرضا قائما بذاته في شعر السجون والمعتقلات ،بل نجدها مبثوثة في ثنايا بعض القصائد التي حوت أغراضا عدة وهي إما تعاز أو تهان أومدح وتقريظ.

ولا يجد الدارس في هذه الإخوانيات –غالبا – مايشير إلى كونها أشعار سجن أومعتقل أو نفي.

[1] - أحمد الصافي النجفي،حصاد السجن،ص14،15.

الفصل الثاني

الخطاب الموازي لأدب السجون والمعتقلات في الجزائر

-توطئة

أولا/ الإسناد (اسم المؤلف)

ثانيا/العنوان

ثالثا/ لوحة الغلاف (الأيقونة)

رابعا/ الإهداء

خامسا/ المقدمة

- **توطئة :**

في بحر العقد السابع من القرن المنصرم، أخذت طائفة من الدراسات في الانكباب على بعض مواقع النص الأدبي المتميزة وذات المزية في شأن إخبار القارئ وإبرام ميثاق القراءة، " وذلك انطلاقا من قناعة مفادها أن ليس النص امتدادا لا شكل له، بقدر ما يمتلك مجموعة من المداخل والمخارج، والمنافذ التي تتيح العبور إليه واجتيازه ومغادرته، وتنبه القارئ إليه وعليه "[1]، هذه المواقع تم تعميدها تحت أسماء " هوامش النص (هنري ميتران)، العنوان (شارل كريفل)، العتبات (جيرار جينيت) ... "[2].

لذا فقد أولت تلك الدراسات -غربية وعربية- عناية فائقة لتحليل النصوص وأنواع الخطاب بعامة، والخطاب الروائي بخاصة، وما يلازمها من إشكاليات القراءة والإقناع والتواصل، فظهرت العناية _ كنتيجة لتلك الأبحاث _ بأبعاد النص كخطاب المقدمات وعناوين المؤلفات وأسماء المؤلفين، وكلمات الإهداء والشكر والتعليقات والحواشي، والفهارس والخاتمات وبيانات النشر وصور الأغلفة... وغيرها.

وتلك النصوص وأنواع الخطابات المسيجة تعود في معناها ووظيفتها _ كما أسلفنا الذكر _ بشكل ممنهج ودقيق إلى المصطلح الفرنسي le paratexte .وهو الذي يقابله في العربية مفاهيم متعددة لا تخرج جميعها عن المعنى المقصود بالمصطلح " فهناك من يترجمه بالخطاب الموازي أو الإطار الموازي، أو الموازي النصي، أو الجهاز المقدماتي، ويترجمه حليفي بوشعيب بالخطاب المحاذي ويسميه بلال عبد الرزاق بالمكملات، ويترجمه عبد الإله قيدي بالمصاحبة النصية كما يسميه سعيد يقطين بالمناص "[3].

---

[1] - يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، آسفي، المملكة المغربية، ط1، 2008، ص 7.

[2] - المرجع نفسه، ص 7.

[3] - سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان " آدم الذي ... " للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات، ع19، 2003، ص 45.

إن هذا النوع من الشعرية _ إن صح القول – لم يتأسس إلا في النصف الثاني من ثمانينيات القرن الماضي، وذلك بعد أن أشبع خطاب الشعرية وصف المقولات الجوهرية لمفهوم النص في تجريده أو تجنيسه الشعري أو السردي، وهي المقولات التي بدا في البداية أنها لا تصف كفاية الكلية النصية[1]، ونعني بالكلية النصية " كل العناصر المحايثة أو المفارقة، التي لا تؤمّن فقط نصية النص بل أيضا تداوليته، وكذلك أدبيته المشروطة بلذة القراءة ضمن نسق ثقافي محدد "[2].

ذلك أن الشعرية من منظور جيرار جينيت لا تتساءل عن تلك العناصر الضرورية التي تجعل من ملفوظ لغوي نصا أدبيا، بل تتساءل أيضا عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا، وهي تلك العناصر التي تساند النص وتصاحبه في رحلة اكتساب " الحضور " والهوية الثقافية النوعية، وضمن تداولية عامة أو خاصة وهي في مجموعها تمثل وسائل انخراط النص في المؤسسة الأدبية.[3]

ولئن انصبت عناية المقاربات النقدية الغربية الحديثة على دراسة عتبات النص وتحليل عناصرها وبنياتها، فقد اتفقت جميعها " على التمييز بين مستويين من الخطاب في أيّ مؤلف، هما النص وعتباته، فقد أبرزت أنهما مكونان يختلفان في الدرجة والطبيعة أيضا، لأن كل منهما يتميز عن الآخر بوظيفته الخاصة وشكل اشتغاله، وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النص ونوعية الحمولة الأيديولوجية التي ينطوي عليها "[4].

ووعيا منها بدور (عتبات النص) ووظيفتها في الإسهام في إضفاء معنى عليه وإثارة اهتمام المتلقي وتوجيه قراءته، أولت الدراسات الحديثة المهتمة بالموضوع اهتماما بالنص الموازي الذي " يطرح نفسه للمتلقي أو الجمهور عموما بمثابة كتاب مفتوح يتجاوز بنفسه

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 25.

[2] -المرجع نفسه، ص 25.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 41.

الحدود بين ما هو داخل النص وخارجه. إنه العتبة أو منطقة عبور إلى داخل النص، ومن هنا فإن ضرورة العناية به مستقبلا كبرزخ لا تجذبه مياه الداخل أو الخارج تبقى واجبة "[1].

وقد ميز جيـــرار جينيـــت بين جنسين كبيرين من النص الموازي ،دعاهما بالمصاحب النصي Péritexte والمحيط النصي Epitexte.[2]

وتتحدد مكونات Péritexte في اسم المؤلف والعنوان، والأيقونة والناشر والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة والفهرس، ويمكن تقسيم هذه العناصر بدورها إلى عتبات ثابتة وهي تلك التي تتعالق مع كل نص ولا يمكن الاستغناء عنها بشكل طوعي في أي مؤلف سواء كان نقديا أو إبداعيا، ويندرج ضمنها اسم المؤلف والعنوان والفهرس ومكان النشر أو المؤسسة الناشرة وتاريخ النشر، وعتبات متغيرة هي تلك التي يستغنى عنها بالنظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو الناشر ورؤية كل واحد منهما، ويندرج ضمنها الأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة...[3].

أما المحيط النصي Epitexte " فيشمل كل عناصر النص الموازي التي تتموضع بصفة دائمة أو مؤقتة خارج الكتاب، وترتبط معه بعلاقة شرح أو تأويل أو تعليق أو حوار، أو غيرها من أنواع الإضافة المعرفية الموجهة لقراءة النص، ضمن مقصدية تداولية محددة "[4].

وتتحدد عناصر المحيط النصي في حوارات المؤلف ورسائله ومذكراته، وكل الخطابات الشفوية أو المكتوبة التي يتناول فيها أحد أعماله ويعلق عليها[5].

وبالرغم من الاختلافات البنيوية والشكلية بين هذه العتبات وتفاوت درجات حضورها في المؤلفات وأشكال ارتباطها بمتونها، " إلاّ أنّها تشكل مجتمعة حدا فاصلا بين

---

[1] - سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان " آدم الذي ... " للشاعرة حبيبة الصوفي، ص 45.

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 27.

[3] - المرجع نفسه، ص 42.

[4] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 27.

[5] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 42.

الصمت والكلام، والنص والعالم، ولحظـــة اتصال بين المرسل (المؤلف) ومتلقـــي النص (القارئ)"[1]، ولا تكمن أهميتها في كونها جسر عبور بين النص وخارجه، أو في كونها مساعدا على استهلاك النص وتلقيه فحسب، بل إن أهميتها " تكمن أساسا في حضور صيتها كنصوص تطرح بدورها مشاكلها الخاصة بالقراءة، وتثير أسئلة بخصوص مكوناتها ووظائفها المختلفة، كبعض مطالع القصائد القديمة والحديثة، وكفواتح بعض السور في القرآن الكريم التي لا تزال إلى الآن تمثل همزة استفهام في الفراغ، تتوارد عليها تأويلات وتفسيرات كلها صائبة وسديدة، غير أنها لا تقول فيها الكلمة النهائية "[2].

بقي لنا أن نتساءل في ختام هذا التمهيد عن الطريقة التي تعامل بها النقد العربي القديم مع هذا المفهوم، وعمّا إذا كان لمفهوم العتبات في تراثنا النقدي إرهاصات تؤسس له ولا تعدم بعض الجهود المحترمة في هذا المجال .

والحقيقة أن أعمالا كثيرة من التراث العربي ظلت بعيدة عن هذا التناول الحديث، فغالبا ما اكتفت بمتون المؤلفات وتجاوزت مقدماتها وجعلتها تنصهر في إطار دراسة المتن برمته، فأغفلت بذلك خطابا متميزا في نوعية كتابته وتشكيله ووظائفه، هو ما دعوناه بخطاب المقدمات أو العتبات.[3]

ومع ذلك فقد تطابقت العديد من أحكام العرب قديما وتصوراتهم لأنواع الكتابة وطرائق صناعة المؤلفات، وتقديمها للقراء مع جملة من المنطلقات النظرية التي قام عليها خطاب المقدمات أو العتبات النصية في اللغات الواصفة الحديثة، " يستشف منها أنهم كانوا يميزون _ في وقت مبكر من ثقافتهم _ بين مستويين من الخطاب في البنية النصية لكل مؤلف: أحدهما أساس والآخر موازي.

[1] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 42.

[2] - سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان " آدم الذي ... " للشاعرة حبيبة الصوفي، ص 45.

[3] -المرجع نفسه، ص 46.

فأما الأول فيمثله متن الخطاب الذي يروم الكاتب إبلاغه إلى القراء المستهدفين، وأما الثاني فتجسده مجموعة العناصر التي ترافقه، وتسبقه غالبا _ حسب تقاليد صناعة المؤلفات قديما _ وتروم صياغة خطاب واصف للأول ومقدم له بين يدي القارئ، ويتحدد نسق هذه العناصر فيما تواضع النقد الحديث على تسميته " عتبات النص " والتي يعد من أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف والعنوان والمقدمة "[1].

وقد بدا ذلك في كثير من المصنفات العربية القديمة، ويكفي للتأكد من ذلك العودة إلى كتاب البيان والتبيين للجاحظ ت255هـ والأغاني للأصفهاني ت 356 هـ وأدب الكاتب لابن قتيبة ت 276 هـ وغيرهم ..... ".

ولا تنحصر قيمة التصنيفات في كونها تحدد الخصائص البنيوية لعناصر الخطاب الواصف للنص المركزي ووظائف التداولية بالنسبة إلى الكتاب والكاتب والقارئ ، ولكنها تكشف – علاوة على ذلك – عن بعض التجليات الأولية لما يمكن الاصطلاح على تسميته " عناصر تصدير النص " أو عتبات النص بالاصطلاح الحديث ، كما أنها تمكن من تتبع التحولات والتطورات التي مست بنيتها عبر أبرز محطـــات شيوع الكتابة وانتظامها عند العرب "[2].

إن موضوع النص الموازي شائك ومتعدد ومتنوع ، ومجالاته ووظائفه مختلفة هي أيضا تبعا لما أريد لها من دلالات مركزية وهامشية تدور مع المحاور النصية وتساعد على إظهار سياقاتها الدلالية والتداولية ، وعبارات النص جسر يسلكه المتلقي فيلقى به في أغوارالنص وهي بالنظر إلى طبيعتها تنتج خطابا حوله يعرف به ويغري بقراءته .

ولحصرها في مجال هذا البحث يمكن الاقتصار على اسم المؤلف والعنوان ولوحة الغلاف والإهداء والمقدمة باعتبارها عناصر قادرة على الإيضاح ، والإجابة عن الأسئلة الكثيرة التي قد تدور بخلد المتلقي .

[1] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 19.

[2] - المرجع نفسه، ص 20 .

أولا/ الاسناد(اسم المؤلف) :

أخذ العلماء الرواة من رجال الطبقة الأولى الشعر الجاهلي بالرواية عمن قبلهم ، ولعل هذا الأمر يعد من أبرز التجليات المبكرة للإسناد الذي نعني به نسب النصوص إلى أصحابها " مؤلفيها ".

ثم تطورت هذه الظاهرة واتخذت عبر أزمنة متلاحقة أشكالا متعددة نتيجة تأثر العرب بعوامل مختلفة ، حتى أصبح اسم المؤلف في التراث العربي واحد من المحددات الأساسية للنص التي تلازمه وتتعالق معه وتميزه عن اللانص ،ذلك أنه " في الثقافة العربية الكلاسيكية يصير ملفوظ ما نصا أدبيا حين يصدر عن سند معترف به ، ويشمل الأدب الملفوظات التي تعتبر أصلية وكذا الملفوظات المرتبطة بها ، بعبارة أخرى يقوم الأدب على فكرة المؤلف الأصل ، ولذلك يظل كل خطاب بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصا ، وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة ، بوجودها ذاتها ، تؤكد أن نصا لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلف يكفله ويثبت صدقه "[1].

ويفهم من هذا القول التأكيد على حقيقة مفادها أن النص في التراث النقدي القديم هو الخطاب الصادر عن (مؤلف حجة) معترف بقيمته الأدبية وسلطته الرمزية الأدبية ،بينما (اللانص) فهو الذي لا ينسب إلى أي مؤلف[2].

ولئن كانت ظاهرة الإسناد قد تطورت وشملت حقولا معرفية أخرى كاللغة والحديث والتفسير وغيرها من العلوم الأصلية ،فإن تنبيه العرب على ضرورة إلحاق الخطاب بصاحبه وسلسة رواته ، ينم عن وعي عميق بوجوب " إعطائه هوية" من خلال

1- عبد الفتاح كليطو ، المقامات السرد والأنساق الثقافية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي، نقلا عن يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 26

[2]-المرجع نفسه، ص26.

الكشف عن مصدره وباثه ، وذلك لتخليصه من شوائب التحريف والوضع والانتحال التي تلحق كل نص مجهول

المصدر "[1]. وليس هذا فحسب بل " إن العلاقة بين النص ومؤلفه لم تكن تنحصر قديما في مجرد النسبة ، ولكنها كانت تهم الجانب التداولي للكتاب وتتصل به أيضا ، إذ إن اسم مصنف الكتاب يعد وسيلة لإقناع المتلقي باقتنائه وقراءته لكونه يحيل إلى وضعه الاعتباري ومنزلته الأدبية في الفكر والعلوم ويمنح النص قيمة ووزنا معرفيان "[2].

على أنه ثمة عوامل كثيرة ومتداخلة تحكمت في توثيق العلاقة بين النص ومؤلفه لدى العرب قديما نحصرها في ما يأتي :

-التعصب للقدماء بغية الدفاع عن أصالة الأدب العربي والحفاظ على صفاء اللغة فنسبوا الجميل من القول وأصول الشعر للمتقدمين فقط ، وبالغوا في هذا الموقف المنحاز إلى شعر المتقدمين فرفضوا الاحتجاج لشاعر عاصرهم أو رأوه بأم أعينهم :

-أما العامل الثاني الذي يفسر العناية القصوى بالمؤلف فيعود إلى طبيعة الثقافة العربية القديمة التي لم تكن تنظر إلى الشعر بوصفه جنسا من بين أجناس أدبية أخرى، وإنما كانت تعده النموذج الجمالي والفني الوحيد في فضاء الإنتاج الأدبي انسجاما مع قولهم إن الشعر ديوان العرب[3].

وخلافا للأدب العربي القديم وتراثنا النقدي فقد أفرغت التصورات والنظرات النقدية الحديثة " اسم المؤلف " من دلالته الرمزية والوظيفية ، و لم تمنحه أي شكل من أشكال الوجود ، ووصل الأمر بها إلى حد الإعلان عن موت المؤلف إبقاء لمعنى النص مفتوحا باستمرار على العديد من طرائق القراءة والتأويل .

---

[1] - المرجع السابق، ص 27.

[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - ينظر: المرجع نفسه ، ص 29 ، 30 ، 31

ولهذا السبب " لم يحظ اسم المؤلف في الخطاب النقدي المعاصر بقيمة كبيرة ومكانة " قدسية " فلم يتعامل معه باعتباره محددا جوهريا للنص وقيمته الدلالية ومكونا جوهريا لايمكن الاستغناء عنه ، ولكنه غير نظرته إليه وموقفه منه ، فدعا نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب ونضج آلياتها التحليلية كاللسانيات والسيميائيات والأسلوبية وغيرها إلى إزاحة ذات الكاتب وإحلال اللغة نفسها مكانه لكونها هي التي تتكلم ، وليس المؤلف الذي لايعدو إلا مالكا لها "[1].

وقد أدت هذه التصورات النقدية الجديدة إلى إلغاء ماضي النص وعلاقته بالحياة الشخصية للمؤلف، وأكدت أنه معطى غير مغلق أو مكتمل المعنى ، وهو " نظام من العلامات والرموز الإيحائية المنفتحة والمتجددة التي توحي بمعان مختلفة للإنسان الواحد فلكل نص عدد وافر من المعاني التي تظل منفتحة وقابلة للتأويلات المتجددة حسب تعدد قرائه واختلاف شروط تلقيه وسياقاته التاريخية والمعرفية "[2] ، وبهذا التصور الجديد فإن علاقة الأبوة بين النص وصاحبه تنتهي بمجرد إخراجه إلى الناس وتقديمه للقراءة .

و الحقيقة أنه – وبرغم الاختلافات في التصورات والرؤى والنظرات بين النقدين القديم والحديث في مجال إسناد النصوص إلى أصحابها ، إلا أننا نجد العديد من القواسم المشتركة بينها في هذا المجال تهم الجانبين الشكلي والرمزي .

فقد نظر الخطاب الحديث إلى" اسم المؤلف " بوصفه رمزا يتشكل في فضاء النص الواصف Paratexte [3] ، فيشير بذلك إلى صاحب الكتاب إشارة تامة أو مختصرة ، حقيقية أو إيحائية " مجازية " فردية أو جماعية ، ويشكل بذلك نقطة الوصل بينه ومتن النص.

[1] - رولان بارط ، درس السيميولوجيا ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، ص 82 .

[2] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 43.

[3] - المرجع نفسه، ص44.

ومع التطور الهائل الحاصل في مجال صناعة الكتب ، وبازدهار التقنيات الحديثة للطباعة والتسويق أصبحنا نجد " اسم المؤلف " يشغل أربع عتبات هي :صفحة الغلاف الأولى وصفحة العنوان وصفحة الغلاف الأخيرة وحاشية الكتاب ، إلا أنه لا يتخذ في توزعه على فضاء صفحة الغلاف الأولى زاوية معينة حيث يمكن أن نجده في أمكنه مختلفة[1].

و من بينها على سيل المثال لا الحصر :

أعلى اليمين مثل : المراسيم و الجنائز ،بشير مفتي ط1، 1998.

أعلى الوسط مثل : عرس الزين ، الطيب صالح .

أعلى اليسار مثل : حادثة شرف ، يوسف إدريس

وسط الصفحة مثل: ساعات الكبرياء، أدوار الخراط ، ط 1970

أسفل الصفحة مثل: يوميات قلب ،سعد مردف .

هذا التنوع والتباين في توزيع اسم المؤلف على فضاء صفحة الغلاف الأولى تحكمه منطلقات تداولية ،ويهدف إلى تحقيق غايات جمالية ، ثم إنه لا يقتصر فحسب على الأعمال الأدبية والنقدية المختلفة ، بل يتعداها إلى العمل الواحد نفسه الذي تتفاوت أمكنة وضع اسم مؤلفه فيه بين طبعة وأخرى[2]."

"ويقدم جبرار جينيت لاسم المؤلف نمذجة وصفية تنطلق من افتراض وجود ثلاث مجالات أساسية ، تمثل ما يمكن أن نسميه بالمجالات الصافية "[3].

[1] - المرجع السابق ، ص44.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 39 .

أ – حالة الاسم الشخصي :

وذلك عندما يوقع المؤلف كتابه باسمه الحقيقي – وهو الشكل الأكثر شيوعا . وتتحقق هذه الحالة عندما " يوقع المؤلف بالاسم الذي يحمله في سجل الحالة المدنية "[1]

ب – حالة الاسم المستعار :

تتحقق عندما يوقع المؤلف بغير اسمه الشخصي الذي يحمله في سجل الحالة المدنية، وقد يكون هذا الاسم مستعارا من حقل معرفي معين " تصوف ، فلسفة ، أسطورة ....." أو متفرعا من شجرة نسب وتوزع محدد للدم كالتوقيع باسم الابن أو قائما في صلب لعبة فنية قائمة على إبداع المؤلفين الأفذاذ (حالة بيسو مثلا) أو منحصرا في مجرد اختيار حر . أو متصلا بإكراهات اجتماعية وإرغامات سياسية تقتضي التقنع [2]، ومن أمثلته كتاب زمن الشعر لأدونيس (لأن اسمه الحقيقي علي أحمد سعيد)

ج - حالة العمل الغفل :

وذلك عندما يحتجب اسم المؤلف فلا يذكر فيكون العمل مفتقرا للتوقيع سواء أكان شخصيا أو مستعارا ، وهي صيغة نادرة جدا خاصة في عصرنا الحديث .

على أن هناك حالة أخرى هي نتيجة لاتحاد حالة الاسم الشخصي والمستعار فقد يوقع المؤلف كتابه بهما كالثابت والمتحول " علي أحمد سعيد أدونييس " .

ولاشك أن تكرار اسم المؤلف في أكثر من عتبة من عتبات النص إن بصفته الحقيقية أو المستعارة لا يحمل في ثناياه أي خلفية أيديولوجية، بل على العكس من ذلك تماما إذ يشير في المقام الأول إلى ملكية المؤلف الخاصة بالنص وفق مفهوم ارتبط بتصور فلسفي عميق ظهر مع النزعة الوضعية عامة وفي مجال الأدب خاصة التي أعلت من قيمة الفرد

[1] - المرجع السابق ، ص 39.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

ومنحته أهمية قصوى وكانت خلاصة الأيديولوجية الرأسمالية ونهايتها، إذ ربطت ذات المؤلف بإنتاجه الأدبي متوهمة أن صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف[1].

وكيفما كان الحال فإن تكرار اسم المؤلف وتنويع أماكن وضعه يهدف إلى ترويج الكتاب، وفتح سبل التدوال أمامه خاصة إذا كان مؤلفه مشهورا، وهو ما حذا بالبعض من الناشرين إلى إبراز اسم المؤلف على حساب عنوان المؤلف في حد ذاته .

وسنحاول في ما سيأتي أن نقف عند هذه العتبة الهامة من العتبات النصية التي أولاها النقد المعاصر أهمية بالغة في مجال مقاربة النصوص الأدبية ونقدها ، والتي لا تقل أهمية عما أولاه لمختلف العتبات النصية الأخرى التي سيأتي بيانها والتفصيل في أهميتها ووظيفتها لاحقا.

على أنه ينبغي أن نشير إلى حقيقة متعلقة بالإشكالية التي تواجه الدارس في هذا المجال خاصة عندما يتعلق الأمر بشعر السجون – موضوع البحث - ذلك أن هذا المتن الذي تشتغل

الدراسة حوله لا ينحصر في كتاب أو في ديوان أو عمل إبداعي واحد يوقعه مؤلف واحد، وتكون المقاربة خلاله متأتية للدارس، ومن ناحية أخرى فإن كثيرا من القصائد التي نظمها شعراء السجون لا تزال متفرقة بين ما هو مخطوط وما هو منشور في بعض الجرائد والمجلات كالبصائر مثلا وبالتالي لم يجمع ولم يحقق، وحتى الذي تأتت له عملية الجمع والتحقيق لم تفرد له دواوين أو مجموعات شعرية خاصة،على غرار ما نجده لد بعض الشعراء العرب كأحمد الصافي النجفي صاحب ديوان "حصاد السجن" أوالقرضاوي وغيرهما .

كل ما في الأمر أن تلك القصائد السجينية لشعرائنا – موضوع البحث – تأتي غالبا - إن لم يكن دائما- مبثوثة في ثنايا الدواوين الشعرية لهؤلاء والتي تضم إلى جانبها أيضا مجموعة أخرى من الأغراض الشعرية التي نظموها وبرعوا فيها .

[1] - رولان بارط ، درس السيميولوجيا ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، ص 82 .

وتمتد الإشكالية في هذا النطاق إلى صعوبة إن لم نقل عدم إمكانية حصر كل هؤلاء الشعراء الذين كان لهم باع وإسهام في هذا الجانب الهام من الشعر الجزائري في العصر الحديث ، ولو كان الأمر يتعلق باشتراكهم في تصنيف عمل إبداعي واحد لكان ذلك أقل صعوبة .

لذلك ستتجه هذه الدراسة إلى التعريف ببعض هؤلاء الشعراء الذين لمسنا إسهامهم ووجدناه جليا وواضحا في هذا النطاق، وهم مجموعة من الشعراء والمبدعين الذين اقترن ذكر أسمائهم بنضالهم السياسي الذي أودى بهم إلى السجن والمعتقلات فكانت هذه الأمكنة قرينا لهم وأكثر التصاقا بهم وبحياتهم لأنهم قضوا كل حياتهم أو جزءا منها في هذه الأمكنة، بل لأن كثيرا من شعرهم الثوري النضالي الذي عثرنا عليه في دواوينهم وفي بعض المجلات والجرائد ولد في رحم هذه الأماكن وتحدى كل أشكال المصادرة التي كان المستعمر يعمد إليها في كل الأحيان ، ومحمد الشبوكي باعتباره واحد من هؤلاء الشعراء يعترف شخصيا بأن شعره الذي نظمه قبل الثورة وقبل دخوله السجن والمعتقل إبانها قد ضاع حين عبثت به أيادي المستعمر الغاشم ،وأحرقت كل ما له صلة بالمؤلف وكتاباته في عملية مداهمة لمنزله حين كان يقبع بين جدران السجن و لم يبق له – إذا من أشعاره وقصائده سوى ما نظمه في السجون والمعتقلات أثناء الثورة وما نظمه فيها بعد الاستقلال.

يعد الإسناد – إذا – في شعر السجون المعتقلات أول عتبة نصية تستوقف المتلقي لهذا الشعر ، ومن الواضح أن ارتباط هذه النصوص الشعرية بأسماء مفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة والربيع بوشامة ومحمد الشبوكي وأحمد سحنون وعبد الرحمان بن العقون وعبد الكريم العقون ، لا يخلـــو من رمزية إيحائية ودلالات أيديولوجية والتي يمكن تلمسها في هذه الجوانب :

-حياة هؤلاء الشعراء خاصة .

-رؤاهم وتصوراتهم النقدية بصدد الكتابة ونظم ما أسميناه بشعر السجون والمعتقلات نسبة للمكان الذي كتب فيه .

1 / ملامح حياة شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر :

اتسمت حياة هؤلاء الشعراء بأحداث عنيفة وتقلبات متتالية كان عنوانها الأبرز : السجن والاعتقال والإقامة الجبرية والنفي السياسي والمطاردة المستمرة والمتواصلة ، ومصادرة أعمالهم ومحاولة تضييق الخناق عليهم ما أمكن في هذا النطاق :

فأحمد سحنون مثلا وهو الذي ولد سنة 1906 أو 1907 في قرية ليشانة من الزاب الغربي ،سجن أثناء الثورة التحريرية ثلاث سنوات من 1956 إلى 1959 وعاش فترات امتحان صعبة نظرا لمواقفه الصلبة تجاه المستعمر الغاشم[1].

ومحمد العيد آل خليفة المولود في مدينة عين البيضاء بتاريخ 28 أوت 1904، بعد تلقيه القرآن الكريم ودروسه الابتدائية بمسقط رأسه انتقل مع أسرته إلى بسكرة سنة1918 ليواصل دراسته على يد مشايخها، ثم غادر إلى تونس وظل بين حل وترحال حتى استقر به المقام بباتنة للإشراف على مدرسة التربية والتعليم حتى سنة 1947 ،لينتقل بعدها إلى عين مليلة لإدارة مدرسة الوفاق إلى غاية سنة 1954 تاريخ اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية المظفرة ،فأغلقت أبواب مدرسته وألقي عليه القبض وزج به في السجن وامتحنته السلطات الاستعمارية الظالمة بعد أطلاق سراحه وخروجه من السجن بمحنة عظيمة وشاقة ،حين فرضت عليه الإقامة الجبرية

بمدينة بسكرة ، فعاش الشاعر فترة من حياته معزولا عن الناس ومنعزلا عن المجتمع بعيدا عن كثير من أحداث عصره السياسية والاجتماعية والثقافية[2].

وسعى المستعمر لتنفيذ مخططه هذا سعيا حثيثا ،لأنه يعلم مسبقا ما يشكله أمثال هذا الشيخ الفذ وغيره من حملة الأقلام الحرة والواعية و المناضلة في هذه البلاد الأبية المسلمة الرافضة لكل أشكال المساومة والمقاومة لكل أنواع الاستلاب والمسخ، ففرض على الشاعر رقابة مشددة إلى أن فرج الله عليه وعلى الشعب الجزائري عامة بنعمة الاستقلال والحرية.

[1] - عبد العالي رزاقي ، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر " شعر ما قبل الاستقلال " مجلة آمال . ع 1 ، ص 77

[2] - المرجع نفسه، ص 51، 52.

ولا تختلف بعض محطات الشاعر مفدي زكريا كثيرا عن حياة العلمين الأولين من أعلام الجزائر وشعرائها الذين أمدونا بطائفة من شعر السجون والمعتقلات ،أثرت شعرنا الجزائري وأدبنا الجزائري والعربي وأغنت مضامينه وموضوعاته .

ولد مفدي زكرياء بن سليمان يوم 12 جمادي الأول 1326 هـــ الموافق ل شهر أفريل من عام 1913 " في بني يزقن جنوب الجزائر، وفيها شرع في قراءة القرآن الذي كان أثره واضح في ثقافته وتكوينه التعليمي فيما بعد على غرار شعراء السجون والمعتقلات - موضوع الدراسة – ثم أرسل ضمن البعثة الميزابية إلى تونس، وتحصل هناك على الشهادة الثانوية من " الخلدونية " ثم التحق بجامع الزيتونة وفيها تخرج[1].

وقد انضم الشاعر إلى صفوف العمل السياسي والوطني منذ أوائل الثلاثينيات فكان مناضلا نشيطا في صفوف جمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين وحزب نجمة إفريقيا الشمالية، وحزب الشعب والانتصار للحريات الديمقراطية ثم حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري مساهما مساهمة فعالة في النشاط الأدبي والسياسي في كامل المغرب العربي قبل الثورة التحريرية، ودخل السجن خمس مرات ابتداء من سنة 1937 وانتهاء بسنة 1959[2] حين فر منه ملتحقا بصفوف جبهة التحري الوطني في الخارج .

إلى جانب هذا فقد كان مفدي زكرياء أمينا عاما لحزب جبهة الشعب ورئيسا لتحرير صحيفة الشعب الداعية لاستقلال الجزائر في سنة 1937.[3]

أما الشيخ عبد الرحمان بن إبراهيم العقون و الذي كان له بدوره إسهام في شعر السجون في الأدب الجزائري، فقد ولد سنة 1908 بوادي الزناتي وبها حفظ القرآن وأتم دراسته الإبتدائية ، وتدرب على قرض الشعر وكتابة المقالات الأدبية والاجتماعية ، وبرغم تلك النشأة الدينية التي تلقاها في مسقط رأسه فإنه انتسب بعد ذلك إلى الحركة السياسية "

[1] -المرجع السابق ، ص 93.

[2] - اللهب المقدس ، صفحة الغلاف .

[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

حزب الشعب " ولم ينضم إلى حركة الإصلاح ، وكان من بين أعضاء لجنة المدارس الحرة التابعة لحزب الشعب الجزائري.[1]

وقد عاهد الشيخ عبد الرحمن بن العقون الله منذ نعومة أظافره، ألا يعيش في حياته موظفا لدى المستعمر ، فتقلب من تاجر إلى فلاح إلى غير ذلك حيث كانت مهمة التربية والتعليم العربي – وهي وظيفته الأصلية – لا تفي بلوازم العيش فاتخذها عملا تطوعيا.

وقد تحمل لأجل ذلك مضايقات المستعمر والدخول إلى السجون والمعتقلات أثناء الكفاح السياسي والدفاع عن فكرته الثورية في حزب الشعب الجزائري ، وبعد الإفراج عنه من السجن 1956 تمكن الشاعر عبد الرحمن العقون من الإفلات من قبضة جلادي الجيش الفرنسي والشرطة الاستعمارية وقد سهلت له الثورة طريق الخروج من الوطن ليدعم صفوفها في الخارج فعمل ضمن بعثة جبهة التحرير الوطني " بدمشق " فترة ثم ممثلا للجزائر بالأردن ضمن سنة 1958 إلى غاية 1964.[2]

ونختم هذه النماذج التي أوردنا لشعراء السجون والتي حاولنا أن نستدل من خلالها على المحطات المشتركة في حياة هؤلاء، والتي طبعتها أحداث تحمل عناوين واحدة لا تخرج في معظمها عن أنواع الاضطهاد السياسي والمطاردات السياسية والقمع الفكري والثقافي،

والوقوف في طريق نشر الوعي السياسي والوطني والقومي بالإشارة إلى بعض جوانب حياة شاعر آخر من شعراء هذا الجيل ومن مؤسسي هذا النوع من الشعر الذي شاع في أدبنا الجزائري وتبوأ مكانه في الخزانة الشعرية الجزائرية ، إنه الشاعر الربيع بوشامة .

ولد هذا العلم المدعو الربيع بوشامة سنة 1916 في قنزاة ببني يعلى، وفيها تعلم القرآن حفظا وقراءة . ثم أتم دراسته الابتدائية لينتقل بعدها سنة 1937 إلى مدينة قسنطينة

[1] - عبد العالي رزاقي ، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، ص 85 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 86.

منضما إلى تلاميذ إمام النهضة الوطنية الشيخ عبد الحميد بن باديس ، ثم أصبح مدرسا في المدارس العربية الحرة التي تشرف عليها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.[1]

انتقل الشاعر الربيع بوشامة سنة 1939 إلى فرنسا لتعزيز الحركة الإصلاحية في باريس حين توسعت حركة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، وبعد رجوعه من فرنسا استقر في الحراش وأدار مدرسة الثبات مدة طويلة ، ومن خلال إقامته بالحراش وإدارته لمدرسة الثبات فيها أمكن له الاتصال بثورة التحرير الجزائرية خاصة وأنه قد سبق له العمل مع القائد عميروش في فرنسا يوم كان هذا الأخير رئيسا لشعبة جمعية العلماء المسلميين الجزائريين بباريس والشاعر أحد المعلمين المرشدين التابعين لها .

وفي أواخر سنة 1958 وكنتيجة حتمية لهذا النشاط السياسي الذي أضحي يمارسه الربيع بوشامة بعد اتصاله بالثورة المباركة تم إلقاء القبض عليه من طرف المستعمر الغاشم، وهو يؤدي واجبه النبيل بمدرسته بالحراش و بقي بمراكز الاستنطاق و التعذيب إلى أن استشهد ما بين مارس وماي 1959.[2]

ومن خلال هذه الإطلالة الخاطفة على حياة شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر"، والتي لم نحاول أن نجعل منها سيرة أو ترجمة ذاتية لهؤلاء الأعلام بقدر ما حاولنا من خلالها تسليط الضوء على الجوانب المشتركة في حياتهم والتي بإمكانها أن تسعفنا في فهم شعرهم ومعرفة أفكارهم ،والجوانب الفنية والاجتماعية والسياسية التي أثرت في إبداعاتهم وساهمت في بلورة تجاربهم الشعرية الرائدة والمتميزة، وتفسير تلك النزعة الثورية التواقة للحرية والداعية للمقاومة في أشعارهم خاصة السجنية منها .

وقد وجدنا تقاطعات كثيرة في حياة هؤلاء أبرزها انخراطهم في صفوف النضال السياسي مبكرا، وهو عمل لم يكن الدافع إليه شخصي عند هؤلاء أو يقصد من ورائه

[1] - المرجع السابق ، ص 105.

[2] - المرجع نفسه ، ص 105، 106.

الرغبة في تحقيق مكاسب سياسية خاصة أو طموح سياسي معين ،بل كان الدافع إلى ذلك الرغبة في تحقيق مكاسب سياسية عامة .

وهي مكاسب سياسية تصب كلها في صالح الشعب الجزائري المظلوم المقهور الذي داست عليه أقدام المستعمر الجبان ،فانصرف جهدهم إلى محاولة كشف الوجه الآخر للمستعمر وفضح أساليبه وخططه الدنيئة ، ومحاولة نشر الوعي الوطني والسياسي والقومي في صفوف أفراد الشعب في قصائدهم التي كانت أداة لدخولهم السجن أو تلك التي نظموها في السجن ، وكانت تعبيرا عن معاناة فردية وجماعية في نفس الوقت .

وعلى هذا الأساس أمكن لنا الإقرار بوظيفة الإسناد في العمل الأدبي ووظيفة المؤلف ، فبعد أن نادت البنيوية في مجال الفلسفة والنقد الأدبي بموت الفاعل أو المؤلف ، نجد هذا الأخير يرسم طريقه من جديد حاملا وظيفة هي التي تؤمن حضور أنماط من الخطاب ، وتضمنها في سياق تداول ثقافي يصبح معه اسم المؤلف بحكم ذلك ، معادلا لعملية وصف ، أكثر من كونه قائما في حدود التعيين "[1]

وبذلك تحول فعل الإدانة السابق إلى فعل تمجيد ، وتحول إلى بحث جاد ودائم عن شجرة نسب للخطابات بشكل يظهر إحدى علامات مكر التاريخ ، الذي يذهب باتجاه استرداد قيم الجمال والاختراق بذات القدر الذي يذهب فيه نحو قهر الغفلية وكشف أسرارها.[2]

ذلك أن الإسناد أو ذكر اسم المؤلف " هو العلامة المعقدة التي تبين وجود مجموعة من الخطابات من خلال خيوط دقيقة تشكل صراحة أوضمنا مبدأ وحدتها الكتابية ."[3]

هذا المبدأ يقوم من خلال وجهة نظر فوكو الذي حاول تحريد بنائه على أربعة معايير هي :

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 37.

[2] - المرجع نفسه نفسه، ص 37.

[3] - المرجع نفسه، ص 37، 38.

- مستوى ثابت من الجودة
- تماسك تصوري ونظري .
- وحدة أسلوبية .
- لحظة تاريخية محددة ونقطة التقاء عدد معين من الأحداث.[1]

2/رؤاهم وتصوراتهم النقدية وكتاباتهم :

توزعت اهتمامات شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر وإسهاماتهم في الخوض في موضوعات متعددة وأغراض عديدة ،شملت السياسة والمجتمع والتعبير عما يعتريه من خطوب، كما تخلل كتاباتهم أشعار ذات نزعات تحررية وثورية دعت إليها الظروف السياسية والاجتماعية التي مرت بها البلاد في حقبة زمنية من حقباتها، دون أن يغفلوا بعض الجوانب الذاتية في حياتهم حتى وهم في ظلام السجن الدامس، فعبروا عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية الكامنة في ذواتهم فذاعت في شعرهم معاني الشوق والحنين والحزن والأسى والتفاؤل والتشاؤم ، والرهبة والرغبة وغيرها من المشاعر الكامنة في النفس الإنسانية والتي تستيقظ وتبوح عن نفسها عند التأثر بالعوامل الحياتية للشاعر وتجاربه الخاصة التي من شأنها أن تصقل موهبته الشعرية،وتمدها بأنواع من التعبير وأصناف من فنون القول .

هكذا كان شعر أحمد سحنون عبارة عن مجموعة من الأحاسيس الرقيقة ،وخلاصة لمشاعر سامية نابعة عن قلب شاعر مفعم بالحس وتوقد العاطفة ، كيف لا وهو الشاعر الذي جرب حرارة الإبعاد والنفي والحرمان عن الأهل والأحباب، فعاش فترة من حياته تعد من أقسى وأصعب فترات حياته ، عاش خلالها منفردا منعزلا عن إخوانه وذويه وصحبه وخلانه وأبنائه وقد فرض عليه ذلك قسرا وأرغم على ذلك ظلما وزورا وعدوانا دون وجه حق، فكبلت إرادته وصودرت حريته ،فشعر بآلام الغربة وعذاب النفي

[1] - المرجع السابق، ص 38.

والحرمان من وطنه وهو على أرضه وتحت سمائه ،وكابد لوعة الشوق والحنين إلى أبناء هذا الوطن وأحبائه فيه فإذا بقريحته تتدفق

وتفيض شعرا صادقا مؤثرا يعد صدى لنفسه ونبضا لقلبه في تلك الفترة العسيرة من حياته ،فجاء شعره معبرا عن طموح شعبه يصف آلامه ويعبر عن آماله ويصور اضطراب حياته ويحرك وجدان الجماهير، يحثهم على الإتحاد ونبذ الفرقة ويزرع في نفوسهم حب الخير والدعوة إليه والتمسك بالدين والإخلاص للوطن .

وإذ ارتبط أحمد سحنون وكثير من نتاجه الشعري بالزنزانة والسجون والمعتقلات، فإن الحال هو نفسه بالنسبة لشاعر آخر من شعراء الجزائر هو مفدي زكريا ،الذي استحق عن جدارة ودون أي مجاملة أن يلقبه رجالات الأدب والشعر والنقد، وحتى العامة ممن جمعتهم مشاعر الصدق والنبل إزاء معركة الجزائر ضد الطغاة بشاعر الثورة الجزائرية دون منازع .

فقد واكب هذا الرجل بشعره وبحماسة قد لا نجد لها نظيرا في قصائد غيره الواقع الجزائري، وكذا الواقع في المغرب العربي في كل مراحله وفي كل أطوار الكفاح التي مرها ابتداء من سنة 1925 وصولاً إلى سنة 1977 داعيا إلى الوحدة بين أقطاره[1].

هو صاحب أناشيد النضال والثورة وما أكثرها وما أعظمها نذكر منها: فداء الجزائر، وتعطلت لغة الكلام حروفها حمراء، "نشيد الشهداء"، "نشيد بربروس" وكثير من شعره الذي نظمه في رحم الزنزانة وبين قضبان السجون، وقد جمع في ديوانه اللهب المقدس شعره الذي نظمه في السجن وشعره الثوري الذي نظمه في هذه المرحلة وفي الفترة الممتدة من سنة 1953الى غاية سنة1961 .

وقد كان شعره بحق تعبيرا صادقا عن واقع ثورة، وتاريخ حرب وعصارة قلب شاعر عاش أحداث بلاده في السجون والمعتقلات، ورأى وشهد رؤوس الفدائيين والمجاهدين

[1] - ينظر: صفحة الغلاف في ديوان مفدي زكريا، اللهب المقدس (الصفحة الأخيرة)

الأحرار تحصد بالمقصلة الاستعمارية التي لا تود أن ترى وتسمع صوتا يعلو فوق صوتها في ساحة سجن " بربروس" الرهيب.

ولعبد الرحمن بن العقون شعر كثير نظمه في السجون والمعتقلات ،وله ديوان شعر يحمل دلالة السجن بين طيات عنوانه وهو ديوان "من وراء القضبان" الصادر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع في طبعة ثانية سنة 1969، وله ديوان آخر هو ديوان "أطوار " ،وقد صدر عن نفس الشركة سنة 1980[1]، ونذكر لهذا الشاعر إحدى القصائد التي نظمها في السجن ووضع لها عنوانا بنفس اللفظ حين دعاه: سجن، وقد كتبها في سجن "الكدية" بمدينة قسنطينة تحت تأثيرات حزازات حزبية وشخصية بين الرفقاء من المساجين جعلت ضيق السجن ضيقين[2] يقول فيها:

بارحات من السماء تورث القلب العمى

وتضل العين أن لا تستبين الأنجما

إنني من ذا حزين

فترات من حياة بين عداد الدّمى

تملأ الرأس مشيبا وتهش الأعظما

سيّما إني سجين

أستلذ الصمت قصدا عندما تعنو الرؤوس

وإذا فارقت صمتا اقتل العمر النفيس

[1] - عبد العالي رزاقي، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، ص 85.

[2] - المرجع نفسه ، ص 89.

في اعتساف وفنون

في اصطخاب من ملاه واشتباك من لعب

أتحاشى مخزيات كنت منها في شغب

مبعدًا لفح الظنون

أيّها السجن المائي قد تقضّى فيك حال

كانت الغربة قربا والنوى فيك وحال

مالك اليوم ضنين[1]

إن الكتابة السجينة التي نحن بصدد الحديث عنها والتي مثلها شعراء كثيرون في الجزائر تعد حلقة من تلك السلسة الطويلة التي تمتد عبر الأجيال العربية ،التي عانت ويلات الذل والغربة في أوطانها.

وقراءة متأنية في كتابات هؤلاء وأشعارهم التي قيلت وراء القضبان وبين جدران السجون تؤكد لنا حقائق هامة هي:[2]

1- إن كثيرا من تلك القصائد التي هي صورة للذل والهوان، ماتزال مجهولة الوضع أو مفقودة، وأن المطبوع منها لا يخرج عن دواوين الشعراء المعروفين مثل (أحمد سحنون – محمد العيد آل خليفة – مفدي زكريا – وعبد الرحمن بن العقون).

2- إن هذه القصائد التي نظمت في السجون والمعتقلات لا توازي عظمة الثورة الجزائرية وبشاعة التعذيب الفرنسي، وبعضها يفتقد الصرامة النفسية المعهودة في مثل هذه المواقف، فلا يفصح بعضهم عن خلجاته النفسية وهو داخل السجن لأنه تنازل عن الذات في سبيل الجموع المقهورة.

[1] - عبد العالي رزاقي، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، ص 89، 90.

[2] - عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 42، 43.

وتأتيهم هذه المقاومة من قبيل المراكز القيادية – سياسية أو روحية – التي أهلتهم بطوليا لمثل هذا الشموخ والتعالي عن البكاء، فلا نكاد بعد هذا أن نستخرج صورة واضحة الأبعاد تحتوي على مواقف الشعراء من السجن، وما يحتويه من عذاب وذل وهوان ووقف هؤلاء الشعراء أمام امتحان دقيق لثوريتهم وأثبتوا فعلا بأنهم أهل لها حين انتزعوا الإعجاب بالقوة والتحدي، وحوّل بعضهم عالم الوحشة والعذاب إلى عالم القوة والحياة.

3- وعلى صعيد الفن فإن الثورة قد شغلتهم عن الابتكار الفني أو هكذا زعموا، فكان الموروث الذي صار محل تقديس لا يمكن الخروج عنه. وهذه سمة الشعراء الجزائريين التقليديين الذين وقفوا من القصيدة الجديدة موقف العناد والرفض والمعارضة .

ولذلك حين نقرأ شعر السجون الجزائري نجد أنه لم يعرف التطور الذي ساد القصيدة العربية في المشرق خلال هذه الفترة ،لأن انشغالهم بالثورة صرفهم عما يمكن أن يشهدوه من مظاهر الجدة التي أحدثتها الثورات العربية في الشعر العربي الحديث على مستوى الفكر والرؤية، ولذلك انحصر شعر السجون عند هؤلاء في اتجاهين أساسيين هما الوثاق والعذاب من ناحية، والحنين والذكريات من ناحية أخرى.

لذلك لا يمكن أن ننتظر الكثير من هؤلاء الشعراء الذين لم يعطوا ذواتهم حقها ،فألقوا بقصائدهم في أتون الملحمة الكبرى التي صنعها ثوار ومجاهدوا الجزائر.

وقد عبر عن ذلك صراحة مفدي زكريا في مقدمة ديوانه فقال:

"اللهب المقدس هو ديوان الثورة الجزائرية، بواقعها الصريح وبطولاتها الأسطورية وأحداثها الصارخة وهو شاشة تلفزيون تبرز إرادة شعب استجاب له القدر..."[1]

وهي مقدمة تؤكد موقف الشاعر البطولي الذي استلهمه من واقع الثورة الجزائرية ،وهو موقف أكدته معظم قصائده التي كتبها في السجن من مثل (الذبيح الصاعد، زنزانة

[1]- مفدي زكريا،مقدمة ديوانه اللهب المقدس .

العذاب، وقال الله، وتعطلت لغة الكلام، حروفها حمراء، اقرأ كتابك، ...) وغيرها من قصائده السجنية.

وقد عبر أغلب هؤلاء الشعراء عن مفهومهم للشعر في بعض مقدمات دواوينهم، وهو مفهوم يتفق في كثير من وجوهه مع تلك الرؤية النقدية التي طرحها عمر بوقرورة حول طبيعة الشعر السجني الجزائري التقليدية الرافضة لأشكال التجديد في القصيدة العربية الحديثة، مبررا ذلك بانشغال هؤلاء بالثورة التي صرفتهم عن مواكبة ومسايرة ما استجد في الساحة الإبداعية والنقدية العربية من تجديد في الشعر العربي شكلا ومضمونا ،ويلخص هذه الرؤية كثير من شعراء السجون عندنا منهم مفدي زكريا في مقدمة ديوانه حين يفصح قائلا:

"قد لا يجد عشاق – ما يسمونه بالشعر الجديد – في اللهب المقدس ما يشبع غرائزهم المشبوبة في جحيم النهود والبراعم والفساتين ...، ولكن سيجد فيه (الشعراء الناس) صلة رحم وثقى بعز أمجادهم ،وسيجد فيه رواد «التجديد الرصين» ما يدعم عقيدتهم في أن عمود الشعر العربي – غير المغموز النسب – سيبقى شامخـــا أمام أي تجديـــد في التعبير والتفكير... "[1].

وكذا محمد الشبوكي في مقدمة ديوانه حين يقول :

"فأنا شديد الرغبة عن التعامل مع اللفظ الذي لا يؤدي المعنى المقصود منه كاملا، كما أني أوثر الابتعاد – ما استطعت – عن الالتجاء إلى أسلوب الرمزية وما يؤدي إليها من التهويم في آفاق الضبابية التي تجعل المضمون غارقا في الغموض، متلاشيا مع السراب... "[2]

إنه ووفق ما قدمنا واعتمادا على مرجعيات تاريخية ، سياسية ، فكرية وإيديولوجية يعلو – إذا – المؤلف " عن أن يكون مجرد اسم علم يحيل على شخص باتجاه تركيب

[1] - مفدي زكريا، مقدمة ديوانه " اللهب المقدس ".

[2] - محمد الشبوكي، الديوان،منشورات المتحف الوطني للمجاهد، 1995، ص 9.

وظيفة بنيوية، قائمة في جزء منها على فرضية إنجازه لوظيفة وصفية متعاضدة مع فرضية إحالته على مبدأ وحدة كتابية "[1]، أحلنا إلى معاييرها الأربعة فيما تقدم، بل يمكن لاسم المؤلف في العمل الأدبي أن ينهض بوظيفته كنص مواز.

ووفق هذا المنظور يمكن للعمل الأدبي أن يتقدم نحو قرائه بميثاق أدبي (ثقافي) محدد قد يحترم أفق انتظار القارئ مثلما قد يخرقه في سياق توجه حداثي طلائعي، يسعى إلى ترسيخ ميثاق جديد، ويكون معادلا آخرا لعملية الوصف التي يمكن أن ينجزها اسم المؤلف عبر إحالته على مبدأ الوحدة الكتابية الذي يفترض فيه أن ينسج بشكل داخلي – لا يخلو أحيانا من أسرار ومفاجآت – الخيط الدقيق الذي يربط بين سلسة من أعمال المؤلف نفسه.

وفي هذه الحالة يوسع اسم المؤلف من حالة التعاقد الضمني الذي يصل قراءه بالتنبؤ الأدبي الجمالي أو الفلسفي أو الأيديولوجي لأعماله، وهو في كل ذلك يكون معادلا لعملية وصف تستحضر المعايير الأربعة :

مستوى الجودة.

التماسك التصوري والنظري.

الوحدة الأسلوبية .

اللحظة التاريخية ونقطة الالتقاء لعدد من الأحداث).

وهي المعايير التي لا يمكن لاسم المؤلف في غيابها أن يشتغل كنص مواز.[2]

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 38.

[2] - المرجع نفسه، ص 38.

ثانيا/العنوان:

1/لغة

ترجع كلمة العنوان في لسان العرب إلى مادتين مختلفتين هما (عنن) و(عنا)، ويمكن الوقوف عند هذه المعاني في لسان العرب على النحو الآتي:

أولا :"عنن":

عنّ الشيء ويعن ّعننا وعنونا:ظهر أمامك، وعنّ يعنّ ويعُنّ عنّا وعنونا واعتنّ:اعترض وعرض.وعننت الكتاب و أعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه.قال ابن بري : والعنوان الأثر ، وقال سوار بن المضرب :كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان[1].

ثانيا:"عنا":

عنوت الشيء: أبديته، وعنوت به وعنوته: أخرجته وأظهرته. وعنت الأرض بالنبات تعنو عنوّا، وأعنته : أخرجته، وعنا النبت يعنو إذا ظهر.وعنيت فلانا عنيا أي قصدته.وعنيت بالقول كذا :أردت . قال ابن سيدة: العنوان سمة الكتاب، وعنْوَنه : وسمه بالعنوان[2].

تحيل المراجعة المعجمية –إذا- وهي تكشف عن جذر لفظة "عنوان" إلى دلالات الظهور والاعتراض والاستدلال والخروج والقصد و الإرادة والوسم.

وقراءة متأنية في مدلولات العنوان اللغوية تحيلنا بدورها إلى المفهوم الاصطلاحي للعنوان، فنقف على جملة من المفاهيم التي تحيط بالمصطلح وتعين على الإمساك به إلى حد كبير من بينها

[1] - ابن منظور،لسان العرب،ج13،ص290،294 .

[2] - ابن منظور ،لسان العرب ،ج15، ص 103،106 .

أ/ يمثل العنوان مجموعة من علامات لسانية تتموقع في واجهة النص للإشارة إليه والتعبير عن محتواه العام، أو لنقل إنه علامة على الكتاب تصور وتعني وتشير إلى المحتوى العام للنص.[1]

ب/ إن معنى الظهور والاعتراض في اللغة يشبه ما اصطلح عليه بالأيقونة أو الفضاء البصري الذي يشغله العنوان في صفحة الغلاف، وكيفية تشكله الهندسي من خلاله.[2]

ج/ يعرض العنوان نفسه على المتلقي، فلا يمكن الولوج إلى النص دون تأمله واستنطاقه قصد اكتشاف بنياته وتراكيبه ومنطوقاته الدلالية ومقاصده التداولية.[3]

د/ في العنوان بوح بنوع ما من قصد المؤلف[4]، الذي قد يحيل إلى مرجع ذهني أو سياسي أو إيديولوجي .

2/العنوان في التراث العربي :

حضي العنوان في التراث العربي بعناية خاصة واهتمام كبير لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب ،وتسبق متنه لتعلن عن مجاله المعرفي وتكشف عن طبيعة موضعه ،وبالتالي الإسهام في فك رموزه

ويشير العنوان في التراث النقدي العربي القديم إلى دلالتين رئيسيتين إحداهما قصدية تحدد مضمون الكتاب وتلخص فكرته العامة، وأخراهما إرسالية تسمي المرسل والمرسل إليه.[5]

---

[1] -انظـــــر : Leo hoek, la marque du titre. Mentant,editeur Lahaye,paris,new york,1981,p28.

[2] - بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، وزارة الثقافة عمان، الأردن، 2002، ص 31.

[3] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافـــة والفنـــون، الكويـــت، ع31، مج25، يناير – مارس 1997، ص 98.

[4] - بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 31.

[5] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 32.

وقد ذهب إلى هذا التصنيف ابن عبد الغفور الكلاعي حين أقدم على تغيير سبب تسمية العنوان بهذا الاسم، ففي رأيه "يحتمل أن يسمى عنوان الكتاب عنوانا لوجهين : أحدهما أن يدل على غرض الكتاب ... والوجه الآخر : أن يسمى عنوانا لأنه يدل على الكتاب ممن هو وإلى من هو"[1] .

ثم تابع بنية العنوان فوجد أنها قد طرأت عليها تحولات وتطورات في أزمنة ثقافية مختلفة، فقد كان العرب في البداية "لا يزيدون على قولهم من فلان ثم زادت من بعد ذلك من فلان إلى فلان، وبهذا كان يكتب لنبينا الأمي -صلى الله عليه وسلم- ويكتب إليه ثم تفننوا بعد وتعمقوا"[2].

وواضح ما تقدم أن العنوان كان بتحديده للمخاطبين وتسميته لهم "كان يؤدي أحد أهم وظائفه ألا وهي اختيار قرائه وتعيين أولئك الذين يقصدهم بخطابه ويروم الوصول إليهم".[3] رغم أن هذه التسمية لم تكن تنفصل عند العرب قديما عن وظيفة تسمية معنى النص وإعلان قصد مؤلفه وغرض موضوعه، ولعل في الدلالات اللغوية لكلمة عنوان واشتقاقاتها التي أوردناها في ثنايا هذا البحث ما يشير إلى ذلك

وقد كانت النصوص العربية الأولى خاصة أشعار الجاهليين والإسلاميين تتخذ من مطالعها عناوين تعرف بها، فنقول قصيدة لخولة أطلال لطرفة بن العبد ت 564م أو بانت سعاد لكعب بن زهير ت 626هـ ،وقد انعكس ذلك على البنية التركيبة لعناوين المؤلفات الأولى، فاتخذت من أسماء مؤلفيها عناوين لها كما هو الشأن بالنسبة للمختارات الشعرية للمفضل الضبي ت 168هـ والتي اشتهرت باسم المفضليات، أو تلك التي ألفها

[1] - عبد الغفور الكلاعي، إحكام صناعة الكلام، ص 52، نقلا عن يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 32.

[2] -المرجع نفسه، ص 32.

[3] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 33.

الأصمعي ت 216هـ واشتهرت باسم الأصمعيات ،وهو ما ينطبق على عناوين مؤلفات أخرى تنتمي إلى حقول معرفية أخرى مثل صحيح البخاري وصحيح مسلم.[1]

وشيئا فشيئا وبتطور أساليب الكتابة أصبح الاهتمام بالعنوان ينصب أكثر على المجال المعرفي للكتاب، وابتداء "من القرن الثالث للهجرة أصبحت العناوين تتخذ تمظهرات متعددة فتتألف من كلمة أو كلمتين أو ثلاثة قبل أن تتطور بشكل مغاير لاحقا، فيدخلها التصنع وتغرق في توظيف المحسنات البديعية .

3/ العنوان في النقد الأدبي الحديث:

وقد بدأت عناية النقد الغربي الحديث تنصب على دراسة عتبات النص وبضمنها العنوان في النصف الثاني من القرن 20م، حيث أولت التسمية أهمية كبرى للعنوان على اعتبار انه مصطلح إجرائي ناجح في مجال مقاربة النصوص الأدبية ،ومفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص قصد استنطاقه وتأويله"[2].

ولهذا الاهتمام ما يبرره خاصة إذا علمنا أن العنوان يمثل ثاني عتبات النص، ومن خلالها يعلن عن قصديته ويكشف بنيته ،ولهذا الأمر أهمية كبيرة في الكشف عن الخصوصية النصية خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه[3]، وقد "أثبتت الكتابة الحديثة إبداعا وتأليفا ونقدا أن النص الموازي وبضمنه العنوان يعتبر مدخلا ضروريا لكثير من أنواع الخطابات ،كما أن العناية به يظل معبرا مهما يتسرب منه القراء إلى أعمال إبداعية بعينها"[4] معللة ذلك بكون أن العنوان بنية

[1] -المرجع السابق، ص 34.

[2] - جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص97 .

[3] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 59.

[4] -سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان"آدم الذي ..." للشاعرة حبيبة الصوفي، ص 48.

رحمية تولد معظم دلالات النص ،فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية.[1]

وتجدر الإشارة قبل الوقوف عند أنواع العناوين ووظائفها إلى حقيقة تدعم مسار هذه الدراسة مفادها أن العنوان في الأدب الغربي القديم لم يكن يختلف في بنياته ومحددات اشتغاله عن الأدب العربي القديم.

فالملاحم اليونانية وكذا المؤلفات الفلسفية كانت لها عناوينها التي تميزها عن غيرها وتحدد موضوعاتها وتلخص معانيها، ومحاورات أفلاطون مثال بارز في هذا الإطار حيث اتخذت من أسماء محاوريها مياسيم لها : فايدروس ، إيون،فيدون،بروتاجوراس....[2]

ومع الاهتمام المتزايد للنقد الحديث بالعنوان ومع التطور الذي شهدته الكتابة والتحولات البنيوية التي طرأت عليها ،لم تعد علاقة العنوان بالنص كما هو الشأن في الكتابة القديمة علاقة سؤال بجواب بقدر ما صارت علاقة سؤال يمتد من العنوان إلى النص و من النص إلى العنوان، بل وأيضا إلى خارج النص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثقافي والحضاري العام.[3]

وقد احتل العنوان في النظام الحالي للطباعة والنشر أربعة أماكن تعضد سلطة العنوان المركزي ،وتجعل منه دالا أكبر ضمن الجهاز العنواني الذي يحرص الناشر عموما على احترام نظامه، والذي لا نصادف خروجا عنه إلا في بعض الطبعات الشعبية التي لا تتعامل مع نظام إخراج الكتب بالكيفية المطلوبة والجدية اللازمة وهذه الأماكن هي :

أ- مقدمة الغلاف

ب- ظهر الغلاف

[1] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، ص 107.

[2] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 48.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ج- صفحة العنوان

د- صفحة العنوان المختصر.[1]

أما عن أنواعه فقد اقترح حيرار حينيت تقسيما لها استخلص من جملة الملاحظات النقدية التي توجه بها إلى تلك الصياغة التي انتهى إليها شارل غريفيل في تحديده لوظائف العنوان ،محصورة في تحديد هوية العمل- تعيين مضمونه وإبراز قيمته[2]* إضافة إلى استفادته من المقترح الدلالي لليوهوك الذي ميز فيه بين نوعين من العناوين:

أ- عناوين ذاتية subjectaux, subjectal :تحيل على ذات الفاعل في النص مثل: Madame bovary

ب- عناوين موضوعية objectaux, objectal :تحيل على النص ذاته أو على موضوعه مثل قصائد ساخرة.[3]

وقد ميز جيرار جينيت في مقترحه بين نوعين من العناوين:[4]

أ- عناوين تيماتية Thematiques :تحيل بطريقة معينة على مضمون النص

ب- عناوين خطابية Rhematiques :تحيل بطريقة معينة على شكل النص أو جنسه الأدبي.

ثم أعاد النظر في هذا المقترح بإعادة تسمية العناوين السابقة جاعلا العناوين التيماتية بديلا للعناوين الموضوعية.[5]

---

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 42.

[2] - المرجع نفسه، ص 45.

* - لهذه الوظيفة (إبراز القيمة)، علاقة بإغواء الجمهور.

[3] - المرجع نفسه، ص 46.

[4] - نفسه، الصفحة نفسها .

[5] -المرجع نفسه ، ص 47.

واعتبارا لكل ذلك نميز اقتداء بليوهووك وهنري ميتران من بعده بين ثلاثة أنماط من العناوين:[1]

أ- العنوان الذاتي subjectal أو الموضوعاتي Thematique بلغة ج جينيت:

هو العنوان الذي يعين موضوع النص ويحدده مثل الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي

ب- العنوان الموضوعي Objectal :

هو العنوان الذي يعلن انتماء النص إلى احد أصناف القص مثل : حديث عيسى بن هشام للمويلحي ،المقامة اللامية لجمعة اللامي.

ج- العنوان المختلط :

وهو الذي يراوح بين النوعين أي يتمازج في بنيته الإرجاع الذاتي والإرجاع الموضوعي ،مثل نشيد الموت لحيدر حيدر، إذ يشير إلى شكل أدبي هو النشيد والموضوع المهم في النص وهو الموت .

وعلى هذا الأساس فقد اختلف النقاد والمهتمون بدراسة العتبات النصية،وتحليل بنياتها والكشف عن مكوناتها في تحديد وظائف العنوان، فذهب شارل غريفيل –كما مر معنا- إلى حصرها في تسمية النص وتعيين محتواه وإبراز قيمته .

واستفاد بعض الدارسون في تحديد وظائف العنوان على آراء رومان جاكبسون،فأشاروا إلى وظائفه المرجعية الانفعالية، التأثيرية ، الجمالية ، التواصلية ،الميتالغوية (ما وراء اللغة).[2]

أما جرار حينيت فيحصرها في الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين.[3]

وبالنظر إلى تقارب هذه الوظائف وتداخلها يمكن الاقتصار على ثلاث وظائف هي :[1]

[1] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 51.

[2] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 101.

[3] -المرجع نفسه ، ص 106.

-وظيفة التسمية :

إذا كانت الأسماء تقوم في الحياة الخاصة والعامة بتعيين الأشخاص وتخصيصهم والتمييز بين الأشياء بسمات دقيقة ومحددة فإن عناوين النصوص تقوم بذلك أيضا وبامتياز، إذ يعين العنوان النص اللاحق له ويميزه عن سواه، فإذا خاطب قارىء مكتبيا قائلا له أعطني لعبة النسيان فلا يمكن أن يتصور أن الأمر يتعلق بلعبة مثل الغميضاء أو التخفي أو أداة للتسلية ،بل سيعرف أن الأمر يتعلق برواية محمد برادة، ومثل هذه العناوين لا تتكرر أكثر من مرة حيث يحرص الكاتب على توسيم نصوصه بعناوين فريدة وغير مسبوقة ضمانا لتميزها وتخصيصها

- الوظيفة الإثارية :

اختلف النقاد في تسميتها، فهي تقييمية حسب شارل غريفيل وذريعية عند ليوهوك وإفهامية في قاموس رومان جاكبسون و تحريضية بلغة كلود دوشيه[2]. وقد سميناها إثارية لارتباطها بالأثر الذي يمارسه العنوان على المتلقي، إذ يسعى بحرص من الكتاب إلى جذب اهتمام القارئ محاولا دفعه إلى حيازة النص وقراءته بتكاثف مجموعة من التقنيات المحكومة بخلفية السوق والتسويق، تحدد العنوان في بنية قصيرة سهلة تكشف المعنى وتحجبه ،تظهره ولا تقوله

- الوظيفة الأيديولوجية :

يرتبط العنوان في بنيته ومحتواه بشروط السوق والتسويق وبما يفرضه كأفق لدى القارئ، وإذا كان يؤدي بذلك وظيفة إيديولوجية، فإنه يلتزم بطريقة معينة في القراءة ويحرص في الآن نفسه على إقصاء أخرى مما يستدعي الاحتراس من الشراك الدلالية التي

[1] - يوسف الإدريسي، عتبات النص،ص51.

[2] - عبد الجليل الأزدي، عتبات الموت، نقلا عن يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 52.

ينصبها، وذلك من أجل قراءته بكيفية تحليلية تضع في اعتبارها مكوناته ومقوماته أيضا وعلائقه بجنس كتابته ومجاله الموضوعي .

والعنوان بالنسبة للنص كالأم بالنسة للطفل تطعمه في كل حين ،ومن شأن هذا التطعيم أن يزيد في اتساع النص وتمطيطه فهو المحور[1] الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه فالنص شظايا موزعة يلملم أجزاءها العنوان .

وهو كنص مواز له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية غالبا ما يتضمن من خلال طبيعته الإحالية والمرجعيـــة أبعادا تناصية تشير إلى تداخل النصوص استنساخا أو استلهاما أو تحاورا ،" فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة ،وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب نصوص وجمل أخرى "[2].

فالتناص هو الذي يهب النص قيمته ومعناه " ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما "[3].

والعنوان-أيا كان نوع عمله-لا يتمكن من إنتاجيته الدلالية إلا بفضل كونه نصا بالقوة، فهو _ كما سبق القول _ يتلقى مستقبلا عن العمل وقبله أيضا ،وهذا وذاك هو مدخل تلقي العمل نفسه إذ لابد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله[4]، وبمجرد التسليم بهذا المعطى يستحضر مقولة النص " إذ أن العنوان في وجوده اللغوي الذي يتضاءل إلى حد تشكله من كلمة واحدة، لا يتمكن بلغته فحسب من القيام بتلك الإنتاجية، إذ ليس ثمة إلا معنى الكلمة لا أكثر، وبالتالي فلا بد أنه ينطوي على كفاءة

[1] - بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 41.

[2] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 109.

[3] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 24.

[4] -المرجع نفسه، ص 26.

التفاعـــل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات بما يكفـــل له قدرة الاضطلاع بوظائفـــه "[1].

وكنموذج لهذه التوطئة النظرية المتّصلة بالعنوان في الدّراسات النقدية المعاصرة، سنحاول الغوص في أعماق عنوان مفدي زكريا الذي وضعه لديوانه الذي ضمّ معظم قصائده السجنية وأشهرها، ونعـــني بذلك " اللهب المقدّس " ،على اعتبار أنّ العنوان عتبة نصّية هامّة يجب الوقوف عندها، و استنطاقـــها التماسا لفهم النّص الأدبي عامّة الذي يصفه ذلك العنوان ،و يحاول الإحاطة به و الإغراء بقراءته و تعيينه.

ذلك أنّ النّص عبارة عن شظايا موزّعة يلملم أجزاءها العنوان، و لهذا الأخير دور بارز في تحديد النّص الأدبي من خلال الكشف عن جوانب أساسيّة أو مجموعة من الدّلالات المركزيّة له، و العنوان في حدّ ذاته " نصّ و باقي المقاطع ما هي إلاّ تعريفات نصّية تنبع من العنوان الأم، و العلاقة بين هذا اللّفق التّفريعي و العنوان بوصفه متخيّلا شعريا أو سرديّا هي ليست علاقة اعتباطية، إنّها علاقة طبيعيّة منطقيّة، علاقة انتماء دلائلي"[2].

و على هذا الأساس فإنّ الدّارس لا يستطيع سبر أغوار النّص و الخوض فيه إلاّ إذا أمكن له فكّ رمزية العنوان الذي يشوّش أفكار المتلقّي، و يلقي به في فضاء التخيّل، و يستفزّ قدراته الثقافية و الفكرية في مواجهته، و يرمي بها في عتمات التّأويل النصّي، و من هنا يبرز دور المؤلّف في اختيار عنوان نصّه و طريقة تأسيسه له.

و في هذا الإطار يرى الدكتور صلاح فضل أنّ " الشروع في تحليل العنوان يصبح أساسيّا عندما يتعلّق الأمر باعتباره عنصرًا بنيويًا، يقوم بوظيفة جماليّة محدّدة مع النصّ أو في

---

[1] - المرجع السابق ، ص 26.

[2]- تاوريرت بشير،العنوان و استراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولون للشاعر نزار قباني، محاضرات الملتقى الثالث ، السيمياء و النـــص الأدبي، جامعة بسكـــرة ،19 ، 20 أفريل 2004 ، شركة هدى للطباعة والنشر ، عين مليلة ،ص101 .

مواجهته أحيانًا... كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرّمز الاستعاري المكثّف لدلالات النصّ مثل "شجر اللّيل" أو "مقتل القمر"، أو يشير إلى أساطير موظّفة في النصّ مثل "عوليس"... "[1]

و لأنّ العنوان بشكل عام هو عبارة عن وحدة لسانية أو مجموعة من الوحدات اللّسانية القابلة للتّحليل، فإنّ رصد تحوّلاته و تموّجاته يتطلب وضع منهجيّة تكفل ذلك و تُحيط به تأويليًا.

هذه الواقعة اللّسانية تتركّب من ثلاثة مستويات: و المستوى المعجمي، المستوى النّحوي، و المستوى الدلالي.

1- المستوى المعجمي:

يتألف عنوان مفدي زكريا من وحدتين معجميتين هما " اللهب" و " المقدس" ، وقد قاد البحث في الحقول المعجمية بخصوصهما إلى تسجيل ما يأتي:

-اللّهب و اللّهيب و اللُّهاب و اللَّهَبان :

اشتعال النار إذا خلص من دخان. وقيل: لهيب النار حرّها. وقد ألهبها فالتهبت ، ولـــهَّبها فتلهّبت :أوقدها. واللَّهبان توقد الجمر بغير ضرام ، ولهب النار لسانها، والتهبت النار أي اتّقدت[2].

وإذا ما أردنا حصر الدلالة المعجمية للهب –هاهنا- فإننا نجدها لا تخرج عن الاشتعال و الاتقاد والحر، وقد يكون لذلك علاقة بمحتوى الديوان الذي يصف أهوال الثورة التحريرية الجزائرية التي اندلعت في شتى ربوع البلاد، وامتد أثرها و صداها إلى البلدان المجاورة ، تماما مثلما يفعل العود عند اشتعاله ، إذ لا يلبث أن يمتد اتقاده إلى ما حوله و يتحول إلى نار يصعب إخمادها ما لم يُبادر إلى ذلك.

[1]- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص،ص303، 304 .

[2]- ابن منظور، لسان العرب،ج1،مادة "لهب"،ص743،744

- قدس :

التقديس :تنزيه الله عز وجل. و في التهذيب: القُدْس : تنزيه الله تعالى. ويقال القَدُّوس فَعُّول من القدْس و هو الطهارة . والتقديس : التطهير و التبريك. والقَدَس :السطل بلغة أهل الحجاز لأنه يتطهر فيه، ومن هذا بيت المقدس أي البيت المطَهِّر أي المكان الذي يُتطهَّر به من الذنوب[1].

ولا تخرج هذه الدلالة المعجمية عن معاني الطهارة و التطهير و التبريك، وهو ما يود الشاعر أن يسم به "اللهب" رمز الثورة الجزائرية المباركة، التي يسعى ثوارها و مجاهدوها من خلالها إلى تطهير أرضهم من المستعمرين الأنجاس، أعداء الله و الدين.

2- المستوى النّحوي:

سنحاول القراءة في هذا المستوى للكشف عن طبيعة البنى التّركيبيّة من خلال تضامّها في البنية الكبرى للعنوان.

بداية يمكن تقديم الخطاطة الآتية بخصوص البنية التركيبيّة للعنوان:

1-البنية السطحية: اللهب المقـــدّس ⟵ مركب اسمي(منعوت+نعت).

2- البنية العميقة: هو اللهب المقدّس ⟵ مركب اسمي.

3- جملة بسيطة: هو اللهب المقدّس ⟵ مركب إسنادي.

مسند إليه مسند

[1]- ابن منظور، لسان العرب،ج6،مادة " قدس"،ص168،169.

وبتأويل هذه الخطاطة تقودنا القراءة إلى المساجلة الآتية:

تنسج البنية التركيبية كينونتها في مستواها السّطحي (الملفوظ) عن طريق " المركّب الاسمي" " اللهب المقدّس" بوصفه جزءًا من " المركّب الاسمي المفترض" و يتكوّن من اسمين معرّفين بـــ "الـــ" متطابقين نوعًا و جنسًا و عددًا و إعرابًا.

و لهذا التّطابق دلالة إيحائية هي الرفع و القوّة و عدم الانهزام و الضعف. و لا تكمن قداسة اللهب في ثبوتها فحسب في ذهن الشاعر، بل أيضًا في دلالتها الكامنة خلف قدرتها على إثارة المشاعر و الانفعالات و الأحاسيس و طاقات البقاء و الخلود، و مواصلة النضال و الكفاح التي تُعدّ ميزة و سمة بارزة طبعت المرحلة التي يعيشها كل جزائري تتوق نفسه إلى الحرية و الانعتاق و كسر شوكة الظالم المعتدي، خاصة إذا علمنا أنّ العنوان كان وليد تلك المرحلة العصيبة من حياة الشعب الجزائري عامة. كيف لا و هو سمة ديوان الثورة الجزائرية التحريرية؟ الذي ترسم خطاها و أشعل فتيلها و نال من سطوة المستعمر فسجّل انتصاراتها و هلّل لها و افتخر بأمجاد أبطالها و خلّد ذكراهم.

و على هذا الأساس الماثل في التطابق بين اللفظين "اللهب" و "المقدس"، تصبح القداسة متعالية عن نية الانفصال، " فتمارس من ثمّ التّحديد و التّسمية و التّعيين، و بذلك ينبثق "النّص الفعلي": من الوجود بالإمكان إلى الوجود بالفعل، ومن الاحتجاب إلى الانكشاف و حيازة القوّة، و تمنح النّص شكلا و تمحضُهُ هويّة "[1].

و إذا ما انتقلنا إلى مستوى الجملة مرورًا بالبنية العميقة، فإنّنا نجد المركب الاسمي "اللهب المقدس" متموقعا في جملة بسيطة مكوّنة من مركّب إسنادي مبتدأ (المسند إليه)، و خبر (المسند) إذ: اللهب المقدس – هاهنا- جملة اسمية .

[1] -خالد حسين حسين ،في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف و الترجمة والنشر ،دمشق،دط،2007 ،ص183 .

و الجملة الاسمية هي التي يرتبط فيها المسند بالمسند إليه برابطة إسنادية لفظية، أو هي تلك الجمل التي تخلو من الفعل[1]. فقد جاءت لفظة "اللهب" خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره "هو". "هو اللهب المقدس" حيث أُزيح في هذه الجملة "المسند إليه" عن الوجود الفعلي، و أُتيح للمسند "الخبر" و هو اللهب ممارسة الهيمنة الوجودية.

و دلالة ذلك أنّ حذف المسند إليه (هو) –هاهنا- "يتساوق مع الممارسة الاقتصادية للغة، دلائل أقلّ، دلالات أكثر، ما دامت قوانين اللّغة تجيز هذا الحذف إن دلّ عليه دليل، و غالبًا ما تترع اللّغة في استعمـــالاتها إلى الاقتصـــاد، لتضيف قوّة تدليلية إلى العلامـــة المائـــزة بالحضور"[2].

و بذلك فإنّ حذف المسند إليه (هو أو هذا) من تركيب العنوان يمنح المسند "اللهب" قوّة ليس على صعيد الدّلالة فحسب، و إنّما – أيضا – على مستوى التّلاعب بالبُنى النّحوية للّغة.

و إذا انطلقنا من طبيعة المسند إليه الّذي يُحدّد هوية شيء و يُعيّنه مثل "هو" أو "هذا" في هذا التّركيب، و من طبيعة المسند الذي يُشير إلى كيفية الشيء أو فئته أو نوع العلاقة أو نوع الفعل[3]، فإنّ الأمر نفسه هو الّذي نقف عليه في هذا العنوان.

ذلك أنّ "هو" تمييز بين لهب و آخر عبر قيامه بمهمّة الإعلام، و هو إعلام يتناسب و وظيفة الخبر في النّظام النّحوي للّغة العربيّة من حيث هو مُخبر بشؤون "المبتدأ"،فيضع نصّ العنوان على عتبة التّخييل، و يُتيح لنا تصوّر طبيعة هذا اللهب.

و من هنا " تنبثق أهمّية العنوان سليل العنونة من حيث هو مؤشر تعريفي و تحديدي، ينقذ النصّ من الغفلة لكونه – أي العنوان – الحدّ الفاصل بين العدم و الوجود، الفناء و

[1]-محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت،ط1، 1988 ، ص89.

[2]- خالد حسين حسين ،في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ،ص183

[3] - المرجع نفسه ،ص183

الامتلاء، فأن يمتلك النصّ اسمًا (عنوانًا) هو أن يحوز كينونة، و الاسم (العنوان) في هذه الحال هو علاقة هذه الكينونة ... "[1].

3- المستوى الدلالي:

تتطلب قراءة العنوان "اللهب المقدس" وقفة للتّحليل الدلالي و التّأويل و الاستنطاق، ذلك أنّ العنوان في الدّراسات النّقدية الحديثة و المعاصرة قد خرج عن العنونة النّمطية التي تتّسم بالإحالة مباشرة على مضمون النصّ إلى عنونة تستفز القارئ، و تستثير شعوره عبر ما يُدهشه من تركيب لغوي انزياحي لبنية العنوان ناجم عن إلحاق ما لا يمكن إلحاقه، بأن أُلحقت القداسة باللّهب، و غدا العنوان حينها مُثيرًا أصليًا يستدعي العديد من الأسئلة التي تلقى جملة في ذهن المتلقي، و محورها البحث و النّظر في الضرورة أو الضرورات الفنية التي دعت إلى تأسيس هذا العنوان تأسيسًا انزياحيًا في الظاهر على الأقلّ.

إنّه و برغم بساطة مادة هذا العنوان القاموسية، و كثرة استعمالاتها و جريانها في الواقع و الحياة اليومية إلاّ أنّه يبدو مشبعا بالمعاني و الدّلالات.

و في سياق ذلك يقترح علينا العنوان احتمالات دلالية متعدّدة تتكامل فيما بينها لتُشكّل مفارقة معنوية مركّبة تتمثّل في التأليف بين اللهب و القداسة. و هو تأليف لا يجد مجاله إلاّ في الإبداع. فقد يكون اللهب لافح أو شديد أو ضعيف أو غير ذلك ممّا قد يوصف به، أمّا أن يكون مقدّسًا فللمتلقّي أن يتساءل عن سرّ هذه القداسة و كيفية لصوقها باللهب.

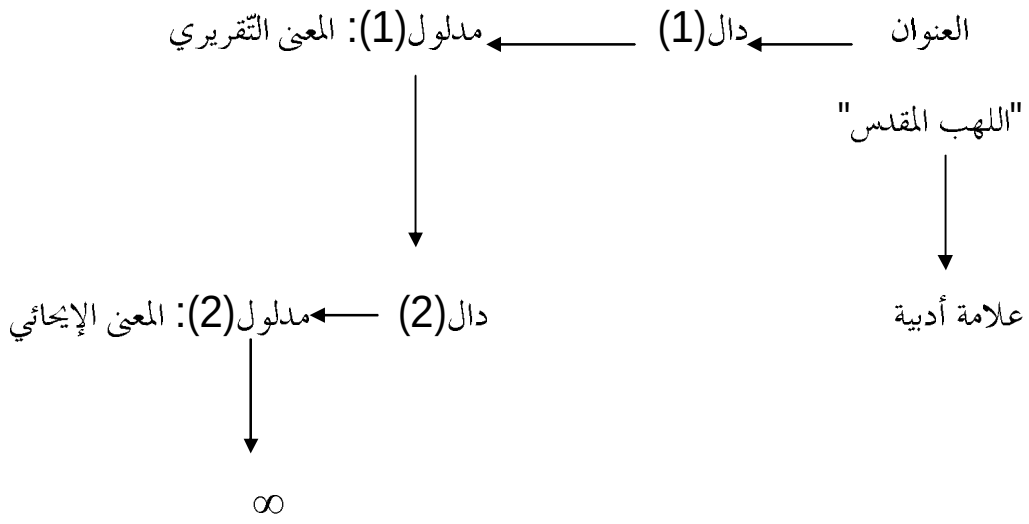
و إذا انطلقنا من سيميولوجيا بارت، و بالتّحديد من الثنائية التي اقترحها لقراءة الكون الأدبي "التقرير و الإيحاء"[2]، فإنّه و بناءً على ما تقدّم فإنّ العنوان: اللهب المقدس و بوصفه علاقة سيميائية يتّخذ له في الفضاء التّحويلي و الدّلالي مستويين من المعنى: "المعنى

[1]- المرجع السابق ،ص 5 .

[2]- خالد حسين، في نظرية العنوان، ص186.

التّقريري" و "المعنى الإيحائي". و لا ينفصل المعنى الأوّل عن الثاني، بل إنّ كينونة الثاني تتوقّف عليه.

ووفق هذا المنظور يمكن أن نضع الخطاطة الآتية:



في ظل هذا النظام الدّلائلي ينحدر الدّال (1) نحو المدلول (2) فيتّخذ العنوان فضاء حسّيا مرئيا، و بذلك يدشن معنى تقريريا يصف لهبا بالقداسة مع ما يترتب عن ذلك من مشاهد، تتحدد من خلال ألسنة النّار و دخانها و رمادها و لونها الأحمر المائل للصُفرة ... ثمّ لا يفتأ هذا المعنى التّقريري الحرفي عن الاشتغال في الأنظمة الجمالية عبر تحوّله إلى "دال ثان" يبوح بمدلول ثان بوصفه توسيعا و امتدادًا للمدلول الأوّل.

و على تخوّم المدلول (2) الذي يبوح بالإيحاءات و التّحوّلات، يتراكم المعنى الإيحائي و الدّلالات. و يشرع العنوان في ممارسة المراوغة و الزّيغان بوصفه بنية استعارية أو رمزية.

و إذا أمكن لنا أن نحدّد المعنى الأوّل بفضاء حسّي أو مكاني مقدّس. فإنّ هذا الفضاء لا يلبث أن يتحوّل إلى فضاء ثوري، حربي و سياسي و إلى جهاد و شهادة في سبيل الله ،إلى حياة كريمة و شريفة، إلى تحدّ للكفر و الشرك و قوى الشرّ و الطغيان، إلى نصرة الحقّ و الخير والدين، إلى دحض للباطل و الزّور و البهتان و تقويض للظلم و الاستبداد، إلى نشر للعدل و المساواة و قضاء على سياسة الإقصاء و التّهميش و التّمييز و الفرقة بين أبناء الشعب الواحد.

و تتناوب كلتا المفردتين "اللهب"،"المقدس" على الدور الاستعاري و يشتركان في المساهمة فيه بشكل يجعل من البنية الاستعارية و الرّمزية أكثر امتدادا، فتفيض بالمعاني التي تتخطّى حدود الدّلالة اللّغوية. ذلك " أنّ البنية النّصية التي تمثّل حبكة النّص يتعامل معها جميع القُرّاء على قدم المساواة باعتبارها معطى أوّليا، لكنّها عادة ما تكون بنية تفتح إمكانيات التّدليل في كل الاتّجاهات نظرًا لطبيعتها التّخيّلية.

و هكذا يبدأ الاختلاف بين القُرّاء عندما يتيه كل واحد منهم في مسرب خاص به من مسارب الاحتمال الدّلالي "[1]. و قد بيّنا ذلك في مستهل تحليلنا للبنية النّحوية للعنوان حين استوقفتنا الدّلالة الإيحائية للعنوان المتمثّلة في الرفع و القوّة و عدم الانهزام و الثبات.

و إذا انطلقنا في تحليل العنوان دلاليا فإنّنا نرى أنّ هذا الأخير يشير إلى قداسة الثورة الجزائرية و قداسة الجهاد و الكفاح الذي يخوضه الشعب ضدّ المستعمر الفرنسي فاللهب هو الثورة الجزائرية بكلّ أهوالها،هو الكفاح المستميت لأفراد الشعب الجزائري من أجل نيل الحرية و الاستقلال و تحقيق الكرامة و العزّة للجزائر، و قد دفع لأجل ذلك ثمنا باهظا تمثّل في أرواح الشهداء الكثيرة الذين قاوموا لظى الحرب التي أشعلوها في كامل تراب الجزائر، و القداسة هي الجهاد و الشهادة في سبيل الله، هي تطهير أرض الجزائر من أدران الفساد و الاستبداد و الكفر و الطغيان.

[1]-حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدلالة –تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي-المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط2، 2007 ،ص114،115

ومن جهة أخرى يشي العنوان بقداسة هذه الأرض الطيّبة أرض الجزائر، و قداسة تاريخها المستمد من قداسة الجهاد في سبيلها و قداسة ثورتها المجيدة.

و استلهم مفدي زكريا عنوانه من واقع الثورة الجزائرية التي عاش أكثر أطوارها في السّجون و الزنازن، فكان اللهب المقدس موقفه منها النّاجم عن تلك الرّابطة الرّوحية التي جمعت الشاعر بالثورة فكانت ثورة مقدسة و كان اللهب ديوانها.

و إضافة إلى ما يحمله العنوان من ظلال و أضواء تعطي الإحساس بالقوّة و الوجود و الحيوية و أهوال الثورة و الثبات على الكلمة و وحدة الصّف، فقد حمل إلى جانب ذلك أحاسيس الشاعر و مواقفه و آراءه و تنبّؤاته و انفعالاته و أفكاره الثورية و السياسية لأنّ العنوان الهوية لا يحتاج إلى جهد للدّخول في مضمون النصّ.

فهو يدلّ عليه و يعبـــّر عن فحوى نصوصه و اتّجاهاتهـــا لأنّه بمثابة الموجّه الرئيسي لهـــا و المُحيل إلى مرجعيتها. إنّه سؤال جوهري و إشكال يجد إجابة له داخل متن الديوان فبقدر ما نعتبر العنوان علامة على كون سيميائي هو النصّ في حدّ ذاته، بقدر ما نعتبر النصّ إجابة على تساؤل العنوان، و نعتبره فوق كل ذلك مرجعا يحيل على مجموعة من العلامات التي تكون العلاقة بين أجزاء النصّ كمعنى[1].

و المتأمل في القصائد السجنية التي ضمّها الديوان بين دفتيه يقف حيال هذه الفكرة ذلك أنّ قصائد الذبيح الصّاعد، زنزانة العذاب رقم73، و قال الله، و تعطّلت لغة الكلام، حروفها حمراء... تؤيّد هذا الطرح و تتجاوب و تتساوق معه. من حيث تقديسها للجهاد و نصرتها للثورة و الدعوة إلى الوقوف في وجه الطُغاة و استمع للشاعر حين يقول:

قولة ردّد الزمان صداها قدسيا، فأحسن الترديدا[2].

[1]-جميل حمداوي ،السيميوطيقا و العنونة،ص79

[2]-مفدي زكريا ، اللهب المقدس،ص11

أو حين يقول:

ثورة لم تكن لبغي و ظلم * في بلاد، ثارت تفكّ القيودَا

ثورة تملأ العوالم رعبا * و جهاد يذرو الطغاة حصيدَا

كم أتينا من الخوارق فيها * و بهرنا بالمعجزات الوجودَا

و اندفعنا مثل الكواسر نرتا * د المنايا، و نلتقي البارودَا[1].

أجاد الشاعر مفدي زكريا تخصيب عنوانه بشيء من التراث و الدين، فغدا مزدحما بشتّى الصُور و الإشارات التي شملت كل شيء في حياة الشاعر و مواقفه و قضاياه التي يناصرها و تصوّراته و رؤاه، فإذا نحن أمام روح ثائرة رافضة لكلّ أشكال المسخ و التّزييف و الظلم و التّرهيب ،وأمام روح مقاومة عنيدة يقظة متفطّنة لكلّ مؤامرات و مكائد المستعمر و دسائسه، فإذا به يفلسف مرحلة الثورة الجزائرية و يصبغ عليها سمة القداسة إيمانًا منه بأنّ الفرد الجزائري هو صاحب الحقّ المشروع في هذه الأرض. و هي الفكرة التي قامت عليها معظم قصائده السجنية في هذا الديوان.

و لعلّ لجوءه إلى تقديس اللهب راجع بالدرجة الأولى إلى إيمانه و مبادئه الإسلامية و كذا إلى ما لحق أرض الجزائر من دنس ، فقد عاث فيها المستعمر فسادًا وإذا كان نقيض ذلك الطهارة و العفة، فإنّ كل ذلك مقدس لدى الشاعر والقداسة تقتضي الثورة ضدّ المستعمر و القضاء عليه لتطهير هذه الأرض، و لذلك يتخيّر الشاعر عنـــوان نصّه انطلاقا من انتمائه العقائدي و السياسي و الحضاري دون إهمال لواقعه المعيش وما يمليه عليه وعيه

[1] - المصدر السابق، ص12.

مراعيا في ذلك التركيز و التّجديد و انسجام الصورة مع المبنى و تآلف للحروف و المفردات.

و لذلك كلّه وجدنا الشاعر يتلظّى و يلوّن رموز لغته الشعرية و صوره لتصبح قادرة على مدّ المتلقّي بخطاب شعري أصيل، ذلك أنّ الشاعر يجابه معترك التحدّي و التصدّي بصبر و حلم وأناة، فوجدناه يرسم لوحات للحرية و الاستقلال و المقاومة و التحدّي و الوقوف في وجه الأعداء نابعة من إيمانه العميق بقداسة الرسالة التي يؤدّيها وقداسة الثورة التحريرية و الجهاد، فكان عنوان ديوانه صورة شعرية مرتكزة على البعد الجمالي و الروحي لعلاقته بالثورة، حاول من خلاله الشاعر الوصول إلى أعماق أرض الجزائر الطاهرة و إيصال صوته إلى كل فرد في ربوعها.

و قد عبّر الشاعر عن ذلك في مقدّمة ديوانه حين قال:

"اللهب المقدّس – كثورة الجزائر- لا يحتاج إلى "جواز مرور" و لا إلى "تأشيرة دخول" لكي ينطلق إلى آفاقه الفساح – كالمارد الجزائري – بين شعاليل من (نار و نور) تاركًا وراءه عساليج من دخان معركة مسحورة ألهمت الأجيال. و صنعت التاريخ"[1].

اللهب المقدّس – إذًا – هو ثورة نوفمبر الجزائرية الإسلامية المباركة بكلّ ما تحمله من معاني و دلالات. هذه الثورة التي منحت الجزائر استقلالها، و انطلقت تحت راية: الله أكبر، حيّ على الجهاد.

و لقداستها و عظمتها ما يبرّرها فموتاها شهداء و مناضليها مجاهدين، و لذلك فإنّ الشعر الذي دعا لها و ألهب نارها. و أسمع دويّها للعالم أجمع و آزرها و جعل منها واقعا و شيئا ملموسا بعد أن كانت مجرّد فكرة و حُلُم،جدير بأن يكون شعرها و لهيبها و فتيلها، و جدير بأن يقدّس.

[1]- مفدي زكريا ،مقدمة ديوانه اللهب المقدس.

هكذا يُضيء لنا العنوان النصّ و يزيل بعض غموضه، إنّه بمثابة مفتاح تقني يجس به المتلقّي نبض النصّ و ترسّباته البنيوية و تضاريسه التركيبية على المستويين الدّلالي و الرمزي[1]

و قد يكون اللهب المقدّس هو السّجن في حدّ ذاته،سجن الشاعر الذي اكتوى بناره كثيرًا و عانى ويلاته و قاسى آلامه، كيف لا و قد سيق إليه الشاعر قسرًا و جبرًا و أرغم فيه على العزل و الإبعاد عن الثورة؟ و كيف لا يكون مقدّسًا لدى الشاعر رغم ظلمته و وحشته و قد كان مكان لا يُزجُّ فيه إلاّ الشرفاء و الأبطال و المناضلين و الثابتين على المواقف و المبادئ من أبناء الجزائر، الذين فضّلوا مرضاة الخالق و عزّة الإسلام و الوطن عن المصالح الشخصية الضيّقة. يقول الشاعر:

أدخلونا السّجون جرّعونا المنون

ليس فينا خؤون ينثني أو يهون

اجلدوا ... عذبوا

و اشنقوا ... و اصلبوا

و احرقوا ... و اخربوا

نحن لا نرهب..!!

لا نملّ الكفاح لا نملّ الجهاد

في سبيل البلاد[2]

[1] - جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، ص96.

[2] -مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص87

ثمّ يخاطب الشاعر سجن بربروس قائلا:

يا مصنع المجد و رمز الفدا

يا مهبط الوحي لشعر البقا

يا معقل الأبطال و الشهدا

يا منتدى الأحرار و الملتقى

أصبحت يا سجن لنا معبدًا

عليك نتلو العهد و الموثقا

يوم قمنا و رفعنا

في السموات البنود

أنت ... أنت ... أنت ... يا بربروس ... [1]

ألهم السجن الشاعر مفدي زكريا قصائد النّضال و الكفاح، فكتب أروع قصائـــده الدّاعية إلى الثورة و الجهاد و الفاضحة لنوايا المستعمر و دسائسه و مكائده، فتحوّل هذا السجن من مصدر نعمة للمستعمر إلى مصدر نقمة .

ذلك أنّ المستعمر كان يُخيّل له بأنّ هذا المكان سيقوم بردع هؤلاء المناضلين من أمثال مفدي زكريا و إثنائهم عن مواصلة الكفاح بالكلمة، فإذا به يتحوّل إلى مكان تُصنع فيه الثورات و تُصدّر و تتجاوز جدران السّجن و أبوابه الموصدة، لتجتاح أرض الجزائر و

[1]- المصدر السابق،ص91

ما جاورها من بلدان عربية و شقيقة، و يشعلها حربًا ضروسًا ضدّ المستعمر الغاشم، كلّما ضعف فتيلها زادته تلك القصائد المنبعثة من أعماق السّجون اتّقادًا و اشتعالًا.

وكانت لهبًا لا يقوى المستعمر على احتمال لظاه، و لا يجد حيلة في القضاء عليه و إطفاء فتيله. أفلا يكون هذا السّجن بعد كل هذا مصدر عزّة و أنفة و محلّا للتّقديس من طرف الشاعر و من طرف كلّ غيور على أرض الجزائر و ثورتها المجيدة؟ أولا يكون هو اللهب في حدّ ذاته من حيث كونه المكان الذي آوى مفجّري الثورة و مناضليها؟ و من حيث كونه المكان الذي ألهب مشاعر مفدي زكريا؟.

و هنا تكمن إغرائية العنوان كوظيفة من الوظائف التي حدّدها له جيرار جينيت. فالشاعر أو المبدع عامّة باختياره للعناوين الإغرائية يسعى إلى استفزاز القارئ و إرغامه على ولوج عالم النصّ لاستكناه خباياه و من ثمّ تتولّد لديه لذّة القراءة، و مردّ ذلك انزياح العنوان الذي يطرح تساؤلات عديدة حوله تعكس مدى قدرة المؤلّف على التّلميح من خلال تركيبه اللّغوي البسيط.

و هو ما يقودنا للحديث عن الوظيفة الإيحائية للعنوان التي تحيل إلى بعض من تصورات المبدع و رؤاه و أفكاره و توجّهاته في النصّ و هذه الوظيفة " ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية و لكن عن قيمة إيحائية "[1].

ويحمل عنوان "اللهب المقدس" هذه الوظيفة، ذلك أن الألفاظ المؤلفة له تشي بالمنحى الثوري والجهادي انطلاقا من لفظة اللهب و القداسة، و هو ما يؤكّده النصّ بعد تصفّحه و ما تؤكّده مقدّمة الديوان أيضا.

و تتداخل هذه الوظيفة مع الوظيفة الوصفية التي يضطلع بها العنوان أيضا، و هي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النصّ،وهي وظيفة لا غنى عنها لهذا عدّها إمبرتو إيكو كمفتاح تأويلي للعنوان و تكون مسؤولة عن أيّ انتقاد يوجّه للعنوان[1]

[1]- عبد الحق بالعابد (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص87.

تصف هذه الوظيفة- إذا- محتوى النصّ و تمنح المتلقّي فكرة عامّة عليه، و تسجّل هذه الوظيفة حضورها في بنية العنوان، إذ بالإمكان أن نستشف محتوى الديوان عبر البنية اللّغوية للعنوان "اللهب المقدّس" فيحيلنا إلى النّار و الحرب و الجهاد و الثورة و المقاومة و هو ما اندرجت ضمنه معظم قصائد الديوان خاصّة السجنية منها.

هكذا يغدو العنوان – إذا – جزءا مُهمًّا من أجزاء العمل الإبداعي و عتبة من عتبات النصّ يجب تخطّيها قبل الولوج في عالم هذا الأخير، و هو إذ يُحيل إلى الحالة الشعورية لصاحبه لحظة الكتابة فإنّه كذلك يبرز ذلك التّكامل الحاصل بينه و بين نصّه معا، و هو نصّ في حدّ ذاته يحمل إضافة إلى معانيه ودلالاته دلالات النصّ الذي يسمه.

لذلك نجد تداخلا بينه و بين عناوين قصائد الديوان السجنية و مضامينها . و هو ما يعنينا في هذه الدّراسة،لذلك فعندما نتصفّح الديوان يصادفنا عنوان "الذبيح الصاعد" في مستهله، و يشترك هذا العنوان مع العنوان الرئيسي "اللهب المقدّس" في وظيفته الإثارية أو الإغرائية التي تستفز المتلقّي لإيجاد العلاقة بين إلحاق ما لا يمكن إلحاقه (الذبح/الصعود) .

و لعلّ في صعود الذبيح تصعيد للهيب الثورة و تحبيب في الجهاد و الشهادة في سبيل الله و أنّ في صعوده خلود كخلود المسيح حين رفعه الله إليه:

زعموا قتله ... و ما صلبوه ليس في الخالدين عيسى الوحيدَا!
لفّه جبرئيل تحت جناحيـــ ه إلى المنتهى رضيا شهيدَا
و سرى في فم الزمان "زبانا" مثلا في فم الزمان شرودَا[2]

[1] - المرجع السابق، ص87.

[2]- مفدي زكريا اللهب المقدس، ص11.

و يأتي عنوان قصيدته "وقال الله" و قوله "أمر" ليزكّي قداسة الثورة الجزائرية و لهيبها، و يمنحها القوّة و المهابة و يجعل الجهاد في سبيل الوطن واجبا مقدّسا.

يؤكّد ذلك مضمون القصيدة التي يقول فيها الشاعر:

مضت كالشهب، و انحدرت شظايا تلهب في دجنتها التهابا

ملائـــــك بالفواتـــك نـــازلات بإذن الله، أرسلها خطابا

و هزّت "ثورة التحريـــر" شعبـــا فهبّ الشعب ينصب انصبابا [1]

ثمّ تتعطّل لغة الكلام لدى الشاعر في قصيدته « و تعطّلت لغة الكلام » لتفسح المجال للغة الحديد و النّار، فينسجم المضمون مع العنوان و يتّحد ليعبّر عن أهوال و فظاعة الثورة الجزائرية و عظمتها و قداستها .و فيها يقول:

و الشعب شقّ إلى الخلود طريقه فوق الجماجم و الخميس لهام

و أثارها حربا لأجل بقائه قربانها الأرواح و الأنسام

لا النّار لا التّقتيل يثني عزمه لا السّجن لا التّنكيل لا الإعدام؟

يا ثورة التحرير أنت رسالة أزلية، إعجازها، الإلهام

لك في الجزائر حرمة قدسية و بكلّ قلب في الوجود هيام

ليس الجهاد زعامة وثنية إنّ الجهاد شجاعة و نظام[1].

[1] -المصدر السابق ،ص31

هي عيّنة من عناوين قصائد السّجون في هذا الديوان التي تنسجم في محتواها مع عنوان الديوان، و تعكس بصدق أبعاده الدينية و السياسية التي وقفنا عندها، ممّا يعمّق علاقة العنوان الأصلي بالعناوين الفرعية و بخاصّة في الاشتراك في دلالات التّعبير عن واقع الثورة و تقديس الجهاد و الضيق و الضجر الذي انتاب المستعمر خلالها. ذلك أنّ العنوان علامة سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النصّ كما تؤدّي وظيفة تناصيّة.[2]

ثالثا/ لوحة الغلاف (الأيقونة):

لجأ الكتاب والناشرون في العصر الحديث إلى استغلال تقنية التعبير بالصور، ووظفوا الأيقونات نتيجة لتطور وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة العتبات وأهمية استثمار التقنيات الحديثة في التواصل والتعبير.

و لم يكن لجوء هؤلاء الكتاب والناشرون إلى استعمال الأيقونة في الصفحات الأولى للأغلفة بدافع الزخرفة والزينة، أو ملء فراغ فيها، بل لكونها " تنطوي – كما هو الشأن بالنسبة إلى اسم المؤلف والعنوان – على خطاب حول النص وحول العالم أيضا على الرغم مما قد يبدو عليها من حياد أحيانا أو استقلال عن المعنى العام للنص أحيانا أخرى، كما أنها تتكامل مع عتبات الغلاف الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ أو الجمهور المستهدف واستجلاب نظره، وتعمل في الوقت نفسه على جرّه إلى الأسئلة التي تطرحها كخطوة أولى نحو دفعه إلى اقتناء نسخة من الكتاب"[3].

والأيقونة بخلاف العنوان واسم المؤلف لا ترتبط بالنص وتلتصق به التصاقا عضويا فيعرف بها العنوان ويتميز من خلالها عن سائر النصوص، إذ من الممكن أن تغيب كليا أو تتغير من طبعة إلى أخرى دون أن ينقص ذلك من قيمة النص الفنية ،"بل يمكن الزعم هنا أنّ الأمر عكس ذلك تماما، فتغيير الأيقونة من طبعة إلى أخرى ينطوي على قيمة دلالية

---

[1]-المصدر السابق ،ص45،46،47.

[2] -جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة،ص96

[3] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 53، 54.

ووظيفة تداولية هامتين لكونه يؤشر خاصة لدى القارئ المطلع على رواج الكتـــاب وانتشاره "[1].

وواضح أن الاهتمام المتزايد بقيمة الأيقونة في العصر الحديث راجع إلى إسهامها الجلي في لفت انتباه المتلقي نحو الكتاب واستمالته إلى اقتنائه، ذلك أن الصورة بمختلف أنماطها وأشكالها أصبحت وسيلة الإنسان المفضلة في التعبير والتواصل وإقناع الأخر، لكونها تجمع في آن واحد وعلى نحو بليغ بين الجمال والإفادة.

لذلك فإن الإيقونة " لا يمكن أن تشتغل كمظهر للمصاحب النصي إلا بالنظر إلى دورها في بناء الدلالة، وإنعاشها للذة القراءة وإحالتها على شعرية النص"[2].

وتتخذ الأيقونات أشكالا وصيغا مختلفة لعل أكثرها شيوعا ذلك الشكل الذي توظف فيه الأيقونة في صفحة الغلاف الأولى، فتتوزع في فضاء محدود منه.

وقد تمتد أيضا من صفحة الغلاف الأولى إلى صفحة الغلاف الرابعة ،فيكون هذا الامتداد كليا وشاملا...أو يكون جزئيا كذلك بأن يتم الاقتصار في صفحة الغلاف الأخيرة على عرض صورة مصغرة عنها أو جزء منها. وقد تتكرر في صفحة الغلاف الأولى وصفحة الغلاف الأخيرة.

وثمة نوع آخر يتمثل في الكتابة الأيقونية للدليل اللغوي، وفي هذه الحالة يتوحد العنوان ويتشاكل معها ومن أمثلتها رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، وضمن هذا النوع مستوى آخر من الأيقونات تتضح فيه صفة العنونة البصرية بجلاء ،إذ يعمد فيها الكاتب إلى وضع صورة فوتوغرافية أو رسم تقريبي للشخصية التي يتناولها كتابه.[3]

[1] -المرجع السابق ، ص 54.

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 34.

[3] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 54.

وإذا ما انتقلنا إلى دراسة الأيقونة ومقاربتها وتحليلها في خطاب أدب السجون والمعتقلات في الجزائر، فإننا يجب أن نشير في البداية إلى صعوبة الدراسة نظرا لما يحيط بها من إشكالات.

ذلك أن هذا الأدب الذي نحن بصدد دراسته لم يستقل في مجموعات شعرية خاصة أو أعمال أدبية خاصة ،وإنما جاء في ثنايا أعمال أدبية عامة ضمت إلى جانبه نتاج الشعراء والأدباء الذين أبدعوا فيه ،من ذلك ما وجدناه عند الشيخ أحمد سحنون، ومحمد الشبوكي، ومفدي زكريا، ومحمد العيد آل خليفة، والربيع بوشامة، وغيرهم.

لذا سنحاول إسقاط الإشارات التي تضمنتها لوحة الغلاف على قصائد الشعراء – موضوع البحث – والوقوف على بعض التقاطعات التي تربطها بتلك القصائد ،طالما أن لوحة الغلاف موضوعة في أساسها للتعبير عن كل قصائد العمل الأدبي ولا تستثني طائفة منها أو لونا منها.

وبالقدر الذي ستحاول فيه هذه الدراسة تفسير لوحة الغلاف أو الأيقونة، بالقدر نفسه لا تعد أكثر من وجهة نظر قد تصيب أو تخطئ، وربما يرجع تفسير ذلك إلى أن لوحة الغلاف – كمثال – قد تصدر أحيانا دون علم المؤلف، فهي عادة ما تسند إلى أحد الفنانين التشكيليين القائمين في دار النشر يعبر عنها حسب ما تراءى له العمل الأدبي ذاته، أي أنها وجهة نظر – هي الأخرى – لأحد متلقي النص قد تقترب من الشبه، وقد تبتعد في الآن ذاته.

كما أنها قد تختلف من طبعة إلى أخرى للعمل الأدبي ذاته، وقد تختفي نهائيا، هذا فضلا عن كونها قد تأتي على شكل رسومات هلامية أقرب إلى طبيعة الطلسم التي تحتاج إلى تفسيرها نصا مغايرا أو افتراضات وأطروحات تبتعد أو تقترب من جوهر النص.[1]

[1] - أسامة محمد السيد الشيشني، أدوات التشكيل الفني في أعمال إبراهيم عبد المجيد الفنية، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ، 2008،ص 42.

لذا نجد في الغالب أن المؤلف – عموما – غالبا ما يكون قد اطلع على لوحة الغلاف أثناء إعداد العمل للنشر ووافق على إشاراته الدالة على تفسير النص ولو موافقة ضمنية.

والدارس إزاء توقفه أمام لوحة الغلاف، هو توقف لا يبتعد كثيرا عن الفنان التشكيلي، أي أنه مجرد وجهة نظر مقدمة من قارئ للعمل الأدبي، يحاول ما أمكن الاقتراب من فك الطلسم والخروج من ذلك التيه.[1]

وسنقتصر في هذه الدراسة على ثلاثة دواوين شعرية لشعراء هم من أغزر شعراء الجزائر نظما في شعر السجون والمعتقلات ،ولاشتمال دواوينهم – موضوع الدراسة – على كم هائل من القصائد التي نظموها في السجون والمعتقلات في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية التي عاشتها تلك البلاد. هؤلاء الشعراء هم مفدي زكريا، أحمد سحنون، ومحمد الشبوكي.

وتمثل الأيقونة في أعمال هؤلاء مدخلا رئيسيا لتقبل وقراءة العمل الأدبي، ففي ديوان محمد الشبوكي[2] نجد لوحة الغلاف بألوانها الأحمر والأبيض والأخضر ترمز إلى العلم الوطني الذي تشكله تلك الألوان وتستحوذ على فضائه، ولهذا الأمر دلالة على الروح الوطنية التي تشبع بها الشاعر فحب الوطن غريزة في نفس الشاعر وفي نفوس أمثاله من الوطنيين الأحرار.

وهذه الألوان الثلاثة تنبسط على لوحة الغلاف بالطريقة التالية:

- يستحوذ اللون الأبيض على فضاء اللوحة بالكامل يتخلله قرص دائري على يمين اللوحة بلون أخضر وخطوطه الدائرية منكسرة، في وسطه رسم لمقام الشهيد وأسفل هذه القرص خط أخضر سميك.

- وفي أعلاه على اليسار اسم المؤلف: محمد الشبوكي، مكتوب بلون أخضر.

[1] - المرجع السابق، ص42.

[2] -محمد الشبوكي ، لوحة غلاف ديوانه.

- وفي الأسفل على اليسار أيضا: دار النشر مكتوب بلون أخضر.

تحيل دلالة القرص بخطوطه المنكسرة المحيطة به إلى الشمس ،وهي شمس الحرية التي طالما حلم بها الشاعر والشعب الجزائري ،وقد دفع الشاعر ثمنها في السجون والمعتقلات ونال لأجلها الشعب الجزائري كل أنواع التعذيب والتنكيل، كما دفع ثمنها المجاهدون الأبرار والشهداء ويدل على ذلك الرسم الذي يتوسط هذا القرص ،وهو مقام للشهيد باللون الأحمر وهو رمز للدماء الغزيرة التي سالت من أجل أن تسطع شمس الحرية على سماء الجزائر.

أما الخط السميك المرسوم بالأخضر أسفل القرص، فهو رمز للطريق الأخضر طريقه الجنة الذي حتى وإن لم يحقق النصر للجزائر فسيحقق لسالكيه أمر الفوز بالجنة. لذا كان أخضرا ورغم أنه محفوف بالمخاطر والمكاره والمكائد والدسائس الاستعمارية، إلا أن نهايته كانت سعيدة تمثلت في تحقيق النصر والحرية والفوز بالجنان لشهدائنا الأبرار.

أما اللون الأبيض الذي استحوذ على فضاء الغلاف فهو رمز للأمان والسلام الذي تنعم به البلاد بعد تحقيق النصر والاستقلال، وإن لم يكن للون الأخضر الذي كتب به اسم المؤلف غير الإشارة إلى الماضي الثوري لهذا الرجل وعمله النضالي والبطولي وجهاده في سبيل نصرة الجزائر ،فإن في اللون الأحمر الذي كتب به عنوان العمل رمز لقصائد الديوان وخاصة قصائد الشاعر التي كتبها في رحم الزنازن والسجون والمعتقلات، التي ذاق فيها كل ألوان العذاب الجسدي والنفسي، فكانت قصائده ناطقة بمعاني المعاناة ومرارة الحرمان وقسوة الحياة داخل السجون ،ومع ذلك فإنها ساهمت في تحرير البلاد ببثها الوعي الوطني والقومي في نفوس أبنائها وحثهم على الثورة والجهاد وعدم الاستسلام للظالمين ،وتقديم الأنفس فداء للوطن.

وإطلالة في قصائد الشاعر السجنية تعضد الرؤية التي ذهبنا إليها وتقترب منها حيث نعثر في ديوانه على العناوين التالية:

تبسة الصامدة[1]، جيش التحرير[2]، الشباب الجزائري الثائر[3]، يالها الله ثورة[4]، نشيد الجهاد[5] ... وغيرها من القصائد التي تجعلنا نطمئن إلى مجموع الافتراضات والتأويلات التي ذهبنا إليها.

أما في ديوان أحمد سحنون الذي اشتمل على كثير من قصائد السجون والمعتقلات فإننا نقف من خلاله على لوحة غلاف تشير إلى صورة الشاعر في وضعية مخاطب جالس في مكتب، نعتقد أنه مكتبه الخاص ببيته، وصورته وهو يرفع يده اليمنى إلى الأعلى توحي بأنه في وضعية يحاور فيها من طرف شخص آخر، أي أن الصورة تعكس لقاء قد يكون صحفيا بين الشاعر وأحد الإعلاميين لا نستبعد أن يكون موضوعه الشعر في حد ذاته ورؤية الشاعر لعمله الذي بين أيدينا.

كما تتضمن لوحة الغلاف فسيفساء وزخرفة تتداخل فيها الألوان الصفراء والبرتقالية والخضراء، ويطغى عليها اللون الأخضر الذي يعبر عن مسيرة الشاعر الجهادية المظفرة مثلما تعبر تلك الكتب الكثيرة المحيطة بالشاعر في مكتبه عن مسيرته العلمية والفكرية والدينية والأدبية الرائدة، وهو الذي وهب حياته للدفاع عن هذا الوطن ونشر تعاليم الإسلام ومحاربة الأباطيل والضلالات والخرافات ما ظهر منها وما بطن.

ومع ذلك لا تعدو هذه الأيقونة أن تكون سوى تقديما غير ملم بأبعاد العمل الفني والتجربة الشعرية لهذا الشاعر .

ذلك أننا لم نجد فيها ولو إشارة واحدة فقط دالة على قصائد السجن – موضوع البحث – على كثرتها اللافتة في ديوانه خاصة، أما بالنسبة إلى الخلفية فلا تعدو هي الأخرى غير

[1] - محمد الشبوكي،الديوان، ص 20.
[2] - نفسه، ص 22.
[3] - نفسه، ص 31.
[4] - نفسه، ص 42.
[5] - نفسه، ص 64.

كونها تقديما سريعا غير ملم بأبعاد العمل الفني على النحو الذي يجب أن تكون، فضلا عن كونها تقديما من الناشر ،الأمر الذي يجعل الدارس لا يعول كثيرا عليها.

وبالتالي فإن لوحة الغلاف- ها هنا- لم تقدم لنا أي تفسير أو رؤية لمضمون الخطاب الذي أردنا أن تعبر لنا عنه ،خاصة ونحن نعلم أنه " غالبا ما تكون الصورة في علاقتها بالنص المصاحب إما إضافة أو تفسيرا "[1].

وقد كتب مفدي زكريا قصائد كثيرة في السجون والمعتقلات جمعها في ديوانه اللهب المقدس، والديوان الذي هو بحوزتنا صادر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1983

وقد اشتملت لوحة الغلاف في هذا الديوان على رسم لسلسة جبلية فوقها عمود يحمل العلم الوطني لم تدلنا عليه ألوانه بالقدر الذي دلنا عليه شكله، إذ لا أثر للبياض فيه لأن فضاء الغلاف لون بالأخضر، في أسفل لوحة الغلاف كتب عنوان الديوان بخط عريض باللون الأصفر، تعلوه بقع حمراء تشبه قطرات الدم شكلا ولونا تتصاعد نحو الأعلى حتى تبلغ قمة السلسة الجبلية.

كما أن هنالك زخرفة أسفل اللوحة يضمها إطار مستطيل الشكل ألوانها الأخضر والأحمر والأبيض والبني ولون محيط المستطيل وفضاؤه أزرق، أما الخطوط التي رسم بها فهي باللونان الأحمر والأصفر.

ولعل أكبر وأعظم إشارة أحالت إليها -خصوصا وأن طائفة من قصائده كتبها بدمه مثل: عشت يا علم - لوحة الغلاف في هذا الديوان أنه ولد في الجبال والكهوف والمغارات أي في رحم الثورة، دلت على ذلـــك تلك السلاســـل الجبلية التي كتب في وسطها عنوان الديوان « اللهب المقدس ». إنه لهيب الثورة وألسنة نيرانها التي دلت عليها تلك البقع الحمراء التي انبعثت من كتابة العنوان، لتتصاعد نحو الأعلى وتشعل وقود الثورة في سماء أرض الجزائر كلها التي اتخذت لونا آخر غير الأزرق. إنه اللون الأخضر، وكأن ذلك إنما

[1] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 34.

حصل لأن السماء كلها تعطرت بعطر الشهادة الذي غمر أرض الجزائر وهضابها وسهولها وجبالها وسماءها، تلك الشهادة التي دفع ثمنها ثوار الجزائر فقدموا أنفسهم فداء للوطن وإعلاء لكلمة الحق وراية الجهاد في سبيل الله.[1]

وقد سبق القول إن الأيقونة عنوان بصري يتشكل من صورة فوتغرافية أو رسوم تجسيدية أو تجريدية، لكون غايتها ترجمة عنوان الكتاب إلى تشكلات لونية وخطية وتلخيص مقصدية متنه واختزال فكرته العامة.

لذلك يمكن القول أن لوحة الغلاف في هذا الديوان قد عبرت عن واقع مرير عاشه الشعب الجزائري في فترة من فترات نضاله الطويل ،تحولت فيها أرض الجزائر إلى ساحة كبيرة للنزال والقتال ،فاشتعلت النيران في شتى أرجائها معلنة عن بدء ثورة عارمة ضد الظلم والطغيان ،تعد من أعظم الثورات في العالم ،تكللت تلك الثورة بإعلان حرية الجزائر واستقلالها ونهاية عهد الجبروت والظلم ،عبر عن تلك النهاية في لوحة الغلاف العلم الوطني الذي انتصب في أعلى السلسة الجبلية.

هذا الواقع وهذه التأويلات التي ذهبنا إلى رصدها عبر لوحة غلاف ديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكريا، نجد ما يفسرها في ثنايا هذا الديوان ،فقد جاءت قصائده وصفا للثورة والثوار وإجلالا للجهاد ودعوة إليه، وحث على الاقتصاص من فرنسا الاستعمارية، وإن لم يكن فيه إشارات واضحة ودالة على قصائد الشاعر السجنية، إلا أن هذه الأخيرة سارت على النحو نفسه في مضامينها مع ما اشتملت عليه لوحة الغلاف من دلالات.

ولعل هذه القصائد خير دليل وبرهان على ما ندعيه: الذبيح الصاعد[2]، وتعطلت لغة الكلام[3]،حروفها حمراء[4]، عشت يا علم[1]، نشيد الشهداء[2].

---

[1] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 73.

[2] - مفدي زكريا الديوان، ص 9.

[3] -نفسه، ص 42.

[4] - نفسه، ص 53.

وعلى هذا الأساس تبدو - إذن- لوحة الغلاف في هذا الديوان أكثر مباشرة ووضوحا عن سابقتيها حيث لا تخفي علينا أية معالم سيميائية، بل تحمل دلالات عدة وهذه الدلالات هي التي تحمل في دواخلها المضمون الكلي لقصائد الديوان والمضمون الجزئي لقصائد السجون من خلاله.

أما الخلفية (لوحة الغلاف الأخيرة) فلا تعدو أن تكون سوى تقديما للشاعر والديوان على حد سواء، في إطار أخضر على يمينه صورة للشاعر وزخرفة فنية شبيهة بما عثرنا عليه في لوحة الغلاف، وقد اشتمل التقديم على تعريف بالشاعر وببعض نشاطاته وأعماله وقصائده ،كما عرف بهذا الديوان الذي قال عنه:

"يجمع هذا الديوان شعره الثوري من سنة 1953 حتى سنة1961، وهو واقع ثورة وتاريخ حرب، وعصارة قلب شاعر عاش أحداث بلاده في السجون والمعتقلات... "[3]، وهو ما ذهبنا إلى التعبير عنه من خلال مقاربتنا وتحليلنا واستنطاقنا للوحة الغلاف.

وبالتالي لم تقدم لنا الخلفية أية إضافة أو تفسير ،بل كل ما في الأمر أنها أكدت لنا فقط ما استطعنا أن نحليه ونوضحه من إشارات ورموز اشتملت عليها لوحة الغلاف.

وفي ختام هذه الدراسة يمكن القول أن لوحة الغلاف هي كسائر العتبات النصية نصا مصاحبا وموازيا ومفسرا في الوقت نفسه للعمل الأدبي، ولا ينبغي الدخول في النص مباشرة قبل الولوج أو النظر فيها على اعتبار أنها واحدة من أهم مفاتيح العمل الأدبي.

رابعا/الإهداء :

الإهداء بنوعيه الخاص والعام تقليد محمود متبع في مجال التأليف والإبداع، وقد حظيت هذه العتبة النصية التي تحمل داخلها إشارات ذات دلالات توضيحية[4]، بالدراسة

[1] - نفسه، ص 75.

[2] - نفسه، ص 84.

[3] - مفدي زكريا، ينظر: خلفية ديوانه.

[4] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 64.

والتحليل في العصر الحديث لإبراز قصديته سواء في اختيار المهدى إليه /إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء في حد ذاتها، وذلك لأهميته كعتبة تسلط الضوء على المتن وكذا " لما يحققه من وظائف متنوعة أبرزها ما يسفر عنه كأول ما يحتك به المتلقي من تحية ود ومشاعر طيبة تعينه على المضي في القراءة، كما أنه يروم إلى خلق نوع من العلاقة وروابط الصداقة بين الباث والمتلقي، فلا يكون أول ما يصدمك من المؤلف حقائقه العلمية والمعرفية ،بل تحية هدية تشرح النفس وتهدئ الروح وتعين البال على استقبال وفهـــم المقال "[1].

ويأخذ الإهداء عادة صيغتين عامتين على اعتبار أنه في أول مفهومه يعني التقديم الذي يصدر عن المؤلف إلى نوعين من المتلقي:

أ- صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبيعة الكتاب ذاتها بعد العنوان وقبل المقدمة والنص (المتن)،لا يوجه إلى مهدى إليه بعينه .

ب- صيغة خطاب ظرفي مخطوط موقع بخط يد المؤلف موجه إلى متلقي مهدى إليه بعينه،

وهذا التميز يسهل تسجيله في اللغة الفرنسية حيث تخصص بنية فعلية محددة لكل صيغة.

1- Dedier:

وتعني إهداء كتاب وهو إهداء مطبوع ينجم عنه تملك رمزي للعمل برمته أو لجزء من أجزائه أو لنص من نصوصه.

2- Dedicacer:

وتعني إهداء نسخة من الكتاب ،وهو إهداء موقع بخط المؤلف ينجم عنه تملك مادي لتلك النسخة سواء أكانت أصلية أو مزيدة ومنقحة.[2]

نحن الآن أمام نوعين من المهدى إليه /اليهم:

[1] - سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان " آدم الذي ... "، للشاعرة حبيبة الصوفي، ص 49.

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص 48.

- **مهدى إليه خاص:**

وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام وعادة ما يهدي له العمل باسم علاقة شخصية ودية أو عائلية أو غيرها من العلاقات التي تربطه بالمؤلف، هو الذي تنطبق عليه صيغة الخطاب الظرفي المخطوط الموقع بخط يد المؤلف

- **مهدى إليه عام :**

ويكون ممن تجمعهم بالمهدي علاقة من طبيعة عامة فكرية كانت أو فنية أو سياسية أو غيرها، وقد يكون شخصية معروفة غالبا لدى الجمهور حتى يرفع لها العمل كله أو جزء منه فقط[1] .

مع الإشارة إلى أن هذين الصنفين من المهدى إليه ليسا متقابلين بالضرورة، إذ بإمكان المؤلف أن يحتفظ بعلاقة خاصة مع شخصية عامة .

كما أن ثمة نوع آخر من المهدى إليه قد يتمثل في كيانات جماعية ،أحزاب جمعيات ...أو هويـــات دينية (القديسة ، العذراء،الإمام) أو أجنـــاس إبداعية (الموسيقى، الشعر...) [2].

ومن وظائف الإهداء البارزة سواء للنسخة أو للعمل الأدبي "التماس الدعم والسند المعنوي من المهدى إليه الذي يصبح بشكل ما مسؤولا عن العمل ،وعن استحقاقه الثقافي داخل فضاء التبادل الرمزي"[3]، وهو ما يتطلب منه مقابلا وحدّه الأدنى التكرم بقراءة العمل.

وعموما فإن عتبة الإهداء واحدة من العتبات النصية التي يجب أن نقف عندها في مجال مقاربة النصوص وتحليلها ونقدها، لكشف كنهه والدوافع التي أملت على الكاتب

[1] -المرجع السابق ،ص54.

[2] -المرجع نفسه ،ص 55.

[3] - نفسه ،الصفحة نفسها.

اعتماد صياغتها بهذه الطريقة أو تلك، وإهمال دراسة هذه العتبة النصية هو إهمال دليل ومعلم من المعالم التي تضيئ لنا بعض دهاليز النص وإشارة من الإشارات التي تعكس لنا المشاعر الإنسانية

للأديب، وبعض تجاربه وخبراته في التعامل الواعي مع الأخر كجزء من النسيج الإنساني الذي يرتبط فيما بينه بعلاقات تكاملية ولا تحكمه الانعزالية، بل الحوارية والاستمرارية مع الآخر تفاعلا وانصهارا وتمازجا وترابطا .

هكذا يعد الإهداء تقليدا ثقافيا عريقا ولأهمية وظائفه وتعلقاته النصية ،فقد حظي أيضا بالدراسة والتحليل من هذه الزاوية على اعتبار أنه عتبة نصية ثانوية يعبّر فيها المؤلف عما

يختلج بداخله إزاء طائفة من المقربين منه،سواء أكانوا بشرا أم غير بشر وإزاء النص نفسه، لأن أهمية النص من عدمها قد تتحدد أحيانا فيمن يهدى إليهم / إليه.

وعلى هذا الأساس يصبح الإهداء واحدا من هذه العناصر التي تشير إلى مرور رسالة مقصودة من الأنا إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة.[1]

بهذه الصورة ينفتح الإهداء ليكشف عن ميثاق ضمني بين الكاتب والقارئ، وكأنه دعوة من المبدع إلى جمهوره لمساندته وموافقته أو على الأقل مناقشته فيما قد يذهب إليه.[2]

وإذا كان التمييز بين إهداء العمل وإهداء النسخة مرتبطا بضرورة إقامة تمييز آخر بين العمل والنسخة، فإن النوع الثاني على خلاف الأول حيث إنه يحمل دوما توقيع المؤلف.

ذلك أنّ إهداء النسخة ليس فقط فعلا رمزيا لكنه فعل حقيقي صادق وذلك فضلا عن أنّ وظيفة إهداء النسخة تختلف عن وظيفة إهداء العمل، ولعل السبب الرئيسي لهذا

[1] - أسامة محمد السيد الشيشني، أدوات التشكيل الفني في أعمال إبراهيم عبد المجيد الروائية، ص 57.

[2] - المرجع نفسه ، ص 57.

الاختلاف يكمن في الطابع الخاص لإهداء النسخة وليس فقط في العلاقة أو في محفل التواصل الذي هو في الأساس حميمي وخصوصي.[1]

وبعد هذه اللمحة النظرية الخاطفة حول عتبة الإهداء كواحدة من مجموع العتبات النصية التي نحتاج إلى الوقوف عندها وتحليلها ودراستها في أدب السجون والمعتقلات في الجزائر، نحاول فيما سيأتي أن نعرج على مقاربتها في دواوين شعراء السجون – موضوع الدراسة – لنتعرف على دلالتها في قصائدهم ووظائفها التداولية والإشارية والجمالية.

ففي ديوان اللهب المقدس الذي ضم معظم قصائد مفدي زكريا السجنية يستقبلنا هذا الأخير بإهدائه المميز الذي احتل الصفحة الثالثة من ديوانه المطبوع سنة 1983 من قبل الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

وهو إهداء خاص ومميز ومتميز لم نعهد مثله فيما قرأناه سابقا في دواوين كثيرة وأعمال أدبية نقدية مختلفة، لا من حيث طبيعته ولا من حيث وظيفته، إذ جرت العادة أن يهدي المؤلف كتابه إما إلى مهدى إليه / إليهم خاص، سواء أكان هذا المهدى إليه شخصية معروفة أو غير معروفة لدى العموم، لأن الدافع إلى الإهداء هو تلك العلاقة الودية التي تربط بين المُهدي والمهدى إليه ،سواء أكانت علاقة صداقة أو قرابة أو غيرها ... وإما أن يُهدي المؤلف كتابه إلى شخصية أكثر أو أقل شهرة يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات ربط عمومي ثقافي وفني أو سياسي وغير ذلك.

لم نعثر على شيء من هذا القبيل في ثنايا الإهداء الذي صدّر به مفدي زكريا قصائده ،إذ لم يتوجّه به مفدي زكريا إلى أي نوع من أنواع المهدى إليه/إليهم الذين حصرناهم في الجانب النظري بصورة محددة حيث نقرأ قوله في مستهل إهدائه:

" إلى الدقيقة الواحدة من فاتح نوفمبر (تشرين الثاني) 1954"[2] ،ثم نقرأ:

[1] - المرجع السابق ، ص 58.

[2] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 3.

إلى أول أصبع جزائرية حركها الأزل، وضغط بها

القدر الرابض، على زناد البعث، لتطلق

القذيفة المسحورة الأولى، فتسعر "اللهب المقدس"

في دروب بلادي الحالمة..."[1]

و الشاعر في هذه الكلمات المقتضبة لا يخص بإهدائه قصائده السجنية لأنه عمد فيها — ها هنا — إلى إهداء الديوان كله، وعبر عن ذلك لفظيا بقوله "اللهب المقدس" أكثر من مرّة في ثنايا هذا الإهداء، ولكنه في الوقت نفسه لا يستثنيها ولا يخرجها من خانة إهدائه طالما أنها تحتل جزءاً كبيرًا من ديوانه إن لم يكن معظمه.

هذا الأمر لا يعنينا بالقدر الذي يعنينا صنف المهدى إليه/إليهم ووظائف الإهداء الذي صدر به الشاعر ديوانه، وإنما أردنا فقط أن نبرر اختيارنا لهذا الإهداء وتطبيقه على الظاهرة- موضوع الدراسة- .

لا يتوجه هذا الإهداء إلى شخص معين، وقد أثبتنا ذلك وإنما يتوجه إلى صنف ثالث من المهدى إليه / إليهم، أشارت إليه دراستنا النظرية سابقا حين عمدت إلى تعيين طائفة أخرى تضاف إلى الصنفين الأساسيين من المهدى إليه الذين جرت العادة أن يتوجه المؤلف بخطاب الإهداء إليهم.

هذه الطائفة حددناها في فئات مختلفة ولكن الفئة التي قد يتوجه إليها مفدي زكريا — ها هنا — هي فئة الكيانات الجماعية التي مثلنا إليها سابقا بالأحزاب السياسية، الجمعيات، الهويات الدينية... غيرها

لا شك- إذا -أن مفدي زكريا قد قصد بكلماته كياناً جماعيا قد يكون متمثلا في جيش الثوار والمجاهدين الجزائريين الذين بادروا إلى الثورة وفي الوقوف في وجه المستعمر في

[1] -المصدر السابق، ص3.

أول دقيقة من عمرها، ولكنه لم يفصح عنهم صراحة وإنما أفصح عن الزمان الذي بادر فيه هؤلاء إلى الثورة ،وإلى الوسيلة التي استعان بها هؤلاء لمجابهة المستعمر وإلى جميع الأمكنة التي احتضنت الثورة وكانت ملجأ للثوار نلمس ذلك في قوله، الدقيقة الواحدة من فاتح نوفمبر 1954

وفي قوله "زناد البعث" وفي قوله "أحراشها، رمالها، جبالها".

والذي يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الإهداء يختص بمفجري ثورة الجزائر التحريرية قوله:

«إلى أول أصبع جزائرية حركها الأزل وضغط بها القدر الرابض على زناد البعث لتطلق أول قذيفة مسحورة».

عبّر مفدي زكريا عنهم بكلمة الأصبع، وهي جزء وقصد بها الكلّ وهم جيش الثورة ومفجروها على سبيل المجاز المرسل وعلاقته "الجزء بالكل"

وهناك علاقة وطيدة بين الإهداء والديوان يؤكدها تكرار كلمة "اللهب المقدس" وهو عنوان الديوان في ثنايا هذا الإهداء ،يفسرها ما نعثر عليه في الديوان من قصائد ثورية، ويؤكدها الشاعر بنفسه في الرسالة التي بعث بها إلى صديقه الحبيب شيبوب الأديب التونسي المعروف أوائل أكتوبر عام 1961 حين ذكر لصديقه أن هذا الديوان يضم أربعًا وخمسين قطعة ثورية.[1] ولنا في هذه النماذج الشعرية خير دليل على ما ذهبنا إليه.

يقول الشاعر في قصيدته وقال الله التي نظمها في سجن بربروس:

دعا التاريخ ليلك فاستجابا (نفمبر!) هل وفيت لنا النصابا؟

وهل سمعا المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجواب؟

تبارك ليلك الميمون نجما وجلّ جلاله، هتك الحجابا

[1] -المصدر السابق، ص 357.

وهزت "ثورة التحرير" شعبا فهبّ الشعب ينصبّ انصبابا[1]

ويقول في قصيدته وتعطلت لغة الكلام التي نظمها في نفس المكان:

نطق الرصاص، فما يباح كلام وجرى القصاص، فما يتاح ملام

وقضى الزمان، فلا مردّ لحكمه وجرى القضاء، وتمت الأحكام[2]

وهذه القصيدة "إقرأ كتابك " التي نظمها بسجن البرواقية ويقول في مطلعها:

هذا (نوفمبر)، قم وحيّ المدفع واذكر جهادك ... والسنين الأربعا

واقرأ كتابك، للأنام مفصلا تقرأ به الدنيا الحديث الأروعا

وأصدع بثورتك الزمان وأهله واقرع بدولتك الورى و(المجمعا)[3]

كلها شواهد على الرابطة التي أشار إليها الإهداء بينه وبين قصائد الديوان وبضمنها - وبصورة أخص - قصائد مفدي زكريا التي نظمها في سجنه وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الإهداء من منظور تأويلي شخصي، كاد أن يتلبس دور المقدمة في هذا الديوان وينتحل وظيفتها .

[1] - السابق ، ص 30.

[2] -نفسه ، ص 42.

[3] - المصدر نفسه ، ص 57.

فقد ألفيناه يعرف بظروف ودوافع نظم الشاعر لقصائده والتي نلخصها في استقبال الثورة واحتضانها والتهليل بها والدعوة إليها وتقديسها، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ألفيناه كذلك يعرفنا بموضوعات قصائده التي أتت في أغلبها إشادة بالثورة والثوار والبطولات والأمجاد، وفضحا للاستعمار والظلم والبغي.

هكذا شكل الإهداء – إذا – لدى مفدي زكريا عتبة استطاعت أن تسلط الضوء على المتن الشعري وعبرت عن موقف الشاعر المهلل للثورة والكفاح المسلح، والرافض للسياسة الاستعمارية الفرنسية الانتهازية الظالمة.

وعوض أن يكسب به ودّ قارئ أو متلقٍ بعينه فقد كسب به ودّ الشعب الجزائري بخاصة والشعب العربي بعامة، وشكل بذلك خطابا تحفيزيا يستنفر كل الهمم ويشحذ جميع العزائم، ويوحد قوى الشعب الجزائري على كلمة واحدة هي رفض الاستعمار خاصة وأن كل قصائد الديوان قد كتبت في السنوات الأولى للثورة الجزائرية وفي ذروة اشتعالها واتقاد نيرانها.

بدا لنا الإهداء بعد هذه الدراسة الوجيزة أنه يتّسم بنوع من العلاقة الحميمة مع المحتوى المعبّر عنه في ثنايا العمل الإبداعي لمفدي زكريا، ذلك أنه يلخص لنا العمل الإبداعي ذاته وكذا مواقف صاحبه وأفكاره ونظراته إلى المستقبل والواقع على حد سواء، وعبر هذه العتبة النصية نشتم ذات المؤلف التواقة للحرية الثورية المعتزة بوطنيتها وقوميتها وعروبتها وإسلامها.

وقد اتخذ الإهداء عند مفدي زكريا بهذا الشكل علة لمعلول سابق، وصورة لأصل سابق عليها أملته حاجات وظروف وتبعات سياسية في مرحلة زمنية معينة من تاريخ الجزائر الحافل بالأمجاد والبطولات والتضحيات.

وقد جاء سابقا لنصوص الشاعر مفصحاً عن هويتها ومعبرا عن طبيعة المرحلة التي نزل فيها، ساعد على هذا الأمر تكوين الشاعر في حد ذاته وملامح شخصيته الوطنية وفكره السياسي الذي ظل يناضل من أجله نصرة للقضية الوطنية.

وإذا كان إهداء مفدي زكريا فيه من الإيحاء والمجاز ما يجعل منه خطابا أكثر التصاقا بالشعر عامة وبأغراض وموضوعات قصائد الديوان خاصة ،والسجنية منه على وجه أخص طالما أنها أكثر حرارة وأصدق عاطفة وأنكى بؤسا وأعمق تجربة من بقية قصائد الديوان ،وإن كانت كلها لا تخرج عن نطاق نشر الوعي الوطني والقومي والإشادة بالثورة والتضحيات الجسام لجيش التحرير وجنود الجزائر، وهم يقفون صفا واحدًا يرددون كلمة واحدة: النصر للجزائر، رافضين كل سياسات المستعمر وأساليبه الدنيئة،فإن المتلقي بعد ذلك كله حين يستقبل إهداء محمد الشبوكي الصادر عن منشورات المتحف الوطني للمجاهد عام 1994 وذلك في ديوانه المسمى "ديوان الشيخ الشبوكي" ،والذي يحتل الصفحة الثانية من هذا الديوان ،جمع فيه الشاعر بنفسه كل قصائده التي نظمها في السجون والمعتقلات التي زج به فيها كرد فعل على نشاطه النضالي و السياسي والثوري إبان الثورة التحريرية الجزائرية في العهد الاستعماري، يجد نفسه إزاء كلمات وعبارات بسيطة في معناها ويسيرة في تناولها، صاغها الكاتب في فقرة قصيرة لا تتعدى الخمسة أسطر على أكثر تقدير.

أهدى الشاعر محمد الشبوكي في هذا العمل الإبداعي الذي يضم قصائده التي نظمها في السجون والمعتقلات – موضوع البحث – على غرار مفدي زكريا إلى كيان جماعي، و لم يخص به فردا مخصوصا أو فردا عاما من أصناف المهدى إليه / إليهم الذين مرّوا معنا في الدراسة النظرية، هذا الكيان الجماعي المهدى إليه في هذا العمل الإبداعي يعبّر عنه الشاعر محمد الشبوكي بالشعب الجزائري.

وكلمة الشعب الجزائري ككيان مهدى إليه – ها هنا – في حدّ ذاتها كلمة عامة يندرج ضمنها صنفا المهدى إليه / إليهم، المهدى إليه الخاص الذي قد يكون شخصا أو اسما غير معروف لدى الجمهور العام، وإنما يهدي إليه المؤلف عمله لعلاقة ودية، عائلية أو علاقة قرابة أو غيرها من العلاقات التي تربطه بالمؤلف .

ونجدها في المؤلفات التي نتصفحها بين الحين والآخر تتخذ صفة الخطاب الظرفي المخطوط الموقع بخط يد المؤلف، وهو ما ينبغي أن تكون عليه بحسب الدراسات العلمية الأكاديمية التي أنجزت في هذا الصدد على غرار دراسات جيرار جينيت وغيرهم من الباحثين الغربيين والعرب في مجال دراسة النصوص وتحليلها من منظور المتعاليات النصية أو النصوص المصاحبة.

كما قد يكون هذا المهدى إليه عاماً، وهو ممن تجمعهم بالمهدي علاقة من طبيعة عامة سياسية أو ثقافية أو فنية ... أو شخصية معروفة غالبا لدى الجمهور .

لم يحدّد الشبوكي لا هذا ولا ذاك من صنفي المهدى إليه / إليهم ،وأهدى عمله إلى الشعب الجزائري عامة فصدّر إهداءه بالقول " إلى الشعب الجزائري الوفي لثوابته ومقوماته الأصلية والذي كان على موعد مع التاريخ في ثورة التحرير المباركة...."[1].

يلاحظ المتلقي بعد قراءة متأنية وفاحصة لهذه العبارة الاستهلالية في إهداء محمد الشبوكي أنه يهدي قصائده التي ضمّها هذا الديوان بين دفتيه إلى الشعب الجزائري، ولكن لا تفوته حقيقة مفادها أنّ هذا الإهداء الذي كتب في سنة 1994 التي توافق تاريخ صدور هذا العمل، ينسحب زمنيا إلى الشعب الجزائري الذي عاش الثورة واحتضنها وعاصرها ودعمها في مرحلة من مراحل تاريخ الجزائر الطويل والحافل بالأمجاد والبطولات.

من هنا نقف على البعد الزمني والدلالة الزمنية للإهداء ،والذي يعبر عن فترة سابقة ومهدى إليه لا ينتمي لفترة صدور العمل الإبداعي المراد إهداؤه، وهذا الفاصل الزمني بين تاريخ صدور الديوان وكتابة إهدائه وبين المهدى إليه يمتد إلى مسافة زمنية تقدر بحوالي أربعين سنة.

وهو ما قد يفقد الإهداء واحدة من أهم وظائفه الأساسية حين لم يتوجه إلى قارئ معين أو عام ليقيم معه ميثاق ضمني يدعوه إلى مساندة المبدع ودعمه، أو مناقشته فيما

[1] - ينظر: الإهداء في ديوان الشيخ محمد الشبوكي.

ذهب إليه وإبداء الرأي في ذلك ، وفي أدنى المستويات التكرم والتفضل بقراءة العمل تعبيرا عن استحقاقه بولوج فضاء التبادلات الثقافية "وهو المقصد الذي يحيل دوما-وعلى الأقل- على كل من المهدى إليه والقارئ مادام الأمر يتعلق بفعل عمومي يؤكد حضور القارئ ودوره في فهم خصوصية العمل وعوالمه الممكنة .

وهذا ما يجعل من الإهداء إعلانا لعلاقة بين المؤلف وشخص ما، وفي هذا تأكيد لدور المهدى إليه الذي يعتبر بشكل أو بآخر مسؤولا عن العمل المهدى إليه حين يقدم له قليلا من دعمه ومشاركته"[1].

ومع ذلك فقد أرضى الشاعر جيلا كاملا من أفراد الشعب الجزائري الذين عاصرهم في فترات عصيبة من تاريخ الجزائر ومن تاريخه شخصيا حين كان شاهدا على أحداث العصر الذي عاش فيه ،وحين كابد المشقات والمكائد والدسائس الاستعمارية، وحين جرب عذاب السجون والمعتقلات والنفي رفقة طائفة كبيرة من إخوانه المجاهدين والثوار الذين سقط بعضهم في ساحات الفداء ، واستشهد بعضهم الآخر تحت وطأة التعذيب في السجون والمعتقلات ،ومنهم من لا يزال على قيد الحياة يتذوق حلاوة الحرية والحياة الكريمة على غرار الشاعر، ورغم ذلك لم ينسه هذا الأمر أن يتذكر رفاق الكفاح والنضال فأهدى إليهم عمله هذا، وبذلك يكون الشاعر قد أرضى أيضا مبادئه وقيمه وثوابته التي لطالما حرص على الحفاظ عليها ،وقد عبّر الشاعر عن هؤلاء الرفاق والأجيال التي عاصرها وعاش معها وبينها مرارة التجربة ومعاناة الحياة القاسية تحت وطأة المستعمر الظالم في إهدائه،وذلك بعد أن توجه به إلى الشعب عامة واصفا إياه بالمخلص لثوابته ومقوماته وبوفائه للثورة وبطولته الرائدة فيها وتضحياته الجسيمة إبانها بقوله:

"إلى أرواح أولئك البررة الذين قدموا أرواحهم الطاهرة ودماءهم الزكية فداء للجزائر ،إلى شهداء ثورة نوفمبر الخالدة"[2].

[1] - أسامة محمد السيد الشيشني، أدوات التشكيل الفني في أعمال إبراهيم عبد المجيد الروائية، ص 58.

[2] - ينظر الإهداء في ديوان محمد الشبوكي.

ولهذا الإهداء ما يربطه بالديوان وما يفسره لأن القصائد وخاصة قصائد السجون موضوع بحثنا كتبت في فترة سابقة عن تاريخ صدور الديوان والإهداء، لأن تلك القصائد – كما نعلم – يعود تاريخ نظمها إلى السنوات الأولى من عمر الثورة التحريرية الجزائرية.

وهو ما يفسر ارتباط موضوعها بالثورة والكفاح وعدم الاستسلام والرضوخ للطغاة والبغاة ،وقراءة بسيطة في بعض هذه العناوين تؤكد وتدعم ما ذهبنا إليه : الشاب الجزائري الثائر[1]، دولة الشعب[2]، تبسة الصامدة[3]، جيش التحرير الوطني[4]، وغيرها من القصائد النضالية والثورية المتحدية للاستعمار.

وقد يكون ذلك أحد الدوافع التي حتّمت على الشاعر أن يصّدر ديوانه بهذا الإهداء ،ويتوجه به إلى هؤلاء من قبيل التوافق الزمني بين موضوعات القصائد بما فيها من إشادة بالأبطال والثوار والأمكنة والملاجئ التي احتضنتهم وآوتهم ،وهؤلاء الثوار والرموز الذين شكلوا وثورتهم المجيدة مصدر إلهام للشاعر وفخر.

فكان على غرار إهداء مفدي زكريا الذي وقفنا عليه آنفا بمثابة شبه تقديم للقصائد التي عمد الشاعر إلى نظمها وبضمنها قصائده في المعتقلات والسجون ،حين لخص من خلاله عمله هذا الإبداعي في حدّ ذاته في سطور، وحين عمد إلى اختيار جيل بكامله من أفراد الشعب الجزائري الذين عاصروا الثورة وساندوها وأمدّوها بكل ما تحتاجه من وسائل الدعم والكفاح.

وقدأدّى ذلك إلى الكشف عن هوية الشاعر ومبادئه وشخصيته النضالية والثورية وموقفه من الثورة واعتزازه بمفجريها ووفائه لهم وارتباطه الروحي والعاطفي بهم وخلودهم في ذاكرته مدى

---

[1] - ينظر: الديوان،ص 131

[2] - نفسه ،ص 15

[3] - نفسه، ص 20

[4] - نفسه ،ص 22

الحياة، كما باح هذا الإهداء ضمنيا عن طبيعة النصوص ومادتها التي جمعها هذا العمل الإبداعي بين دفتيه ،إن لم نقل أنه تناص معها حين تبنى مقاصد الشاعر وعبّر عن أفكاره ومبادئه والروح الثورية التي أسعفته في نظم قصائده.

خامسا/المقدمة:

من أبرز ما اهتمت به الكتب الأدبية القديمة التي انشغلت بتحديد عناصر التصدير ودراستها ،وذلك لأنها تعتبر المدخل الرئيسي والطبيعي إلى أغوار النص، فضلا عن كونها تمثل كلاً جامعاً لعناصر وجزئيات عديدة للعمل الأدبي كالاستفتاح واسم المؤلف، والعنوان وغير ذلك "بيد أن القيمة الأساس للمقدمة في أدبيات التصدير في التراث العربي لا تنحصر في هذين الاعتبارين، بل تهم – بالدرجة الأولى – المجال الدلالي للنص، ومستوى إنتاجه، وتلقيه"[1].

ذلك أن المقدمة – وبحكم موقعها غالبا وليس بالضرورة عقب العنوان مباشرة كانت تنتج خطابا واصفا لمتن الكتاب تبين فيه طبيعة موضوعه وتحدد مجاله المعرفي، وتكشف عن دواعي الكاتب الذاتية وكذا الموضوعية لتأليفه، فضلا عن الإشارة أحياناً إلى المنطلقات النظرية الموجهة لتصوراته وأحكامه، وإلى الضوابط المنهجية التي تتحكم في طرق عرضها وتحليلها والدفاع عنها.

كما تتضمن المقدمة خطاطة مختصرة لأبرز مواد الكتاب وأهم أبوابه وفصوله، قصد وضع القارئ في المدار المعرفي للنص، وتهيئته نفسيا وذهنيا لكي يجيد فهمه ويحسن تلقيه ويتقبل ما ورد عليه من مواده.

[1] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 35.

ثم إن إيراد هذه العناصر متسلسلة ومرتبة ترتيبا منطقيا بحيث يؤدي السابق منها إلى اللاحق، ويحيل المتأخر منها إلى المتقدم يظل محكومًا بتمثل الكاتب لمتلقي معين قد يكون واقعيا ومحددًا أو مفترضا ومتخيلا يسعى إلى حثه بشتى الطرق لاقتناء الكتاب[1].

وقبل أن نتطرق للمقدمة كعتبة نصية حظيت باهتمام الكثير من الدارسين والنقاد في العصر الحديث، أردنا أن ننطلق من حفريات تاريخية تسائل وضعية هذا الخطاب في الشعرية القديمة أو (الكلاسيكية) التي تمتد بالنسبة لجيرار جينت من الشاعر الإغريقي (هوميروس) صاحب الإلياذة والأوديسة إلى رابليه Rablais .

فعلى امتداد تاريخ الشعرية القديمة (الكلاسيكية) كانت الممارسات المقدماتية تحسم في الأسطر الأولى أو الصفحات الأولى للنص، و لم يكن من المتيسر الحديث عن خطاب مقدماتي مفصول عن النص بوسائل التقديم التي نتداولها اليوم، إلاّ مع ظهور "الكتاب" أي النص المطبوع، و كانت سمة الاندماج النصي هذه مشتركة بين كثير من عناصر النص الموازي، ورغم أن سمة الاندماج كانت تخفي الممارسة المقدماتية من خلال تجريدها من وسائل إعلان الحضور، فإنها لم تحل دون اطلاعها بوظائفها،[2] وفق منطق يقتضي البحث عن تصريحات الكاتب بخصوص طبيعة مصنفه ومضمونه في بدايات النص وحتى في نهايته أحيانا.

وبالمقارنة بين مقدمات المؤلف القديمة والحديثة نلاحظ "أن المقدمة قديما لا تثير إشكالات كبيرة، لكونها كانت توضع في السطور الأولى للنص وأحيانا في سطوره الأخيرة، كما أن زمن كتابتها يمثل زمن كتابة النص نفسه ونشره بين الناس، وشكلها هو شكل النص نفسه، ويتحدد مرسلها في الكاتب الحقيقي أو المفترض ومستقبلها هو مستقبل النص".[3]

[1] - المرجع السابق، ص 37.

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 63.

[3] - جيرار جينيت،عتبات،نقلا عن: يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 58.

وأما المقدمات الحديثة فتتميز بخمس سمات:[1]

أ/ الشكل:

ليس النثر هو الصيغة الوحيدة والضرورية لكتابة المقدمة فبالرغم من كونه يمثل الشكل المهيمن في كتابتها، إلا أنها يمكن أن تأخذ شكلاً شعريا أو حواريا.

بـــ/ المكان:

ليس لها مكان قار ومخصوص تلزمه ولا تغادره، إذ يتم الاختيار بين أحد الموقعين ليكون مكانًا لها: قبل النص وبعده، تتحكم في ذلك ضرورات السوق وتوجهه متطلبات التسويق التي تراعى في الاختيار نوعًا من القراء غالبا ما يبتدئون قراءة الكتاب وتصفحه من آخره، فيتم وضع "الكتابة البعدية" ليصل الخطاب إلى هذه الفئة، ويحقق الأهداف المتوخاة.

ج/ اللحظة:

وجد جيرار جنيت أن لحظات كتابة المقدمة غير قابلة للعد والحصر واعتبر أن أهمها وأبرزها يتحدد في ثلاث :[2]

- اللحظة الأولى:

تمتد من لحظة انتهاء الكاتب من كتابة نصه إلى طبعه، وتنطبق أساسا على الطبعة الأولى الأصلية.

- اللحظة الثانية:

تعني الطبعة الثانية للكاتب التي يفردها الكاتب بمقدمة تخصّها ،ويمتد زمنها من بداية صدور الكتاب إلى لحظة إعادة طبعه.

[1] -المرجع السابق، ص58.

[2] - المرجع نفسه، ،ص58

- اللحظة الثالثة:

تخص "المقدمة المتأخرة" هي تلك التي تظهر في طبعة نص سبق وأن صدر في طبعات سالفة بدون مقدمة

د/المرسل:

يصعب تحديده في المقدمة، لأن أنواع المقدمين تختلف وتتعدد حسب طبعات النص الواحد الذي يعاد طبعه كل مرّة بمقدمة جديدة، أو يضم في إحدى طبعاته أكثر من مقدمة كتبها أكثر من كاتب – لذا ميز جيرار جنيت بين ثلاثة أنواع من المقدمات:[1]

- مقدمة أصلية (ذاتية):

وهي التي يوقعها المؤلف باسمه.

- مقدمة غيرية:

وهي التي يوقعها المؤلف باسم مؤلف آخر غيره.

- مقدمة تخييلية:

وهي التي يوقعها المؤلف باسم مستعار.

ولعل جنس الشعر بصفة خاصة لا يستعذب إلا المقدمات الغيرية، لأن الشاعر في مجال الدراسات الأدبية يستحسن ألا يكون عارضا ومعروضاً في الوقت نفسه رغم أن كثيرا من الشعراء المنظرين للشعر يفضلون بسط نظرياتهم الأدبية وآرائهم النقدية في الشعر في مقدمات أعمالهم ودواوينهم بأنفسهم.[2]

[1] - المرجع السابق، ص 59.

[2] - سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان " آدم الذي ..." للشاعرة حبيبة الصوفي، ص 55.

هـــ/ المستقبل:

من السهل جدًا تحديده مقارنة بمرسل المقدمة لأته يكون عادة -وبالضرورة – هو قارئ النص.

أما عن صيغ الخطاب المقدماتي فإنه في الغالب يأخذ صيغة "تتمثل في خطاب نثري" يحظى بتداولية واسعة على امتداد التاريخ الحديث لهذه الممارسة، خطاب نثري غالبا ما يناقض عبر مميزاته التلفظية الخاصة، الصيغة السردية أو الدرامية أو الشعرية (الغنائية) للنص المصاحب "[1].

غير أن هناك ممارسات استهلالية (مقدماتية) شذت في بعض الأحيان عن هذه القاعدة الخطابية العامة، إلا أنها لا تخرج في أي حال من الأحوال عن واحدة من الصيغ الثلاث التالية:[2]

أ- صيغة درامية:

هي عبارة عن مقدمة حوارية تصاحب النص، و يمثل لها جيرار جنيت بالمقدمة والحوار المصاحب لكتاب la nouvelle Héloïse

ب- صيغة سردية:

(كلية أو جزئية): تتصل بسرد ظروف تحرير النص أو بظروف اكتشافه ورفع القناع عن غفليته، أو بغيرها من الملابسات التي ترتبط بالنص ويتدخل المقدم السارد لأجل بسطها للقارئ.

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 64.

[2] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ج- صيغة شعرية:

تتمثل في قصيدة استهلالية Le poème liminaire تمهد لمجموعة شعرية أو لعمل نثري، ويمثل لها جيرار جنيت بقصيدة "وظيفية الشاعر" التي قدم بها فيكتور هيجو ديوانه «أشعة وضلال» ،ويمثل لها أيضا بقصيدة "إلى القارئ" التي قدم بها بودلير ديوانه "أزهار الشر"

وتختص المقدمة على اختلاف صيغها وأنواعها بوظائف تتحدد أهمها في:

1- ضمان قراءة جيدة للنص:

"وهذه الوظيفة أكثر تعقيدا مما يوحي به مظهرها البسيط والمتعجل، إذ أنها لا تمنح نفسها للتحليل إلا من خلال حركتين متكاملتين:

أ- الحصول على قراءة .

ب – ضمان أن تكون تلك القراءة جيدة "[1].

والمؤلف هو المعني الأول وربما الوحيد بتأمين تلك القراءة الجيدة لأن النص الذي لا يقرأ يتهدد بألا يصدر مرة أخرى ،وهو ما يفسر إصرار صاحبه (المؤلف) على كتابة مقدمة عمله بنفسه، و " لا يخرج هذا الحرص الذي يجد امتداده، ضمن ما يسميه جيرار جنيت بمسألة لماذا؟ وكيف؟"[2].

فمسألة لماذا ؟ تهدف إلى إعطاء قيمة للنص، ولا تتناول الموضوع من زاوية قول الكاتب "تقبلوا أسلوبي" أو غيرها من العبارات المماثلة، بل تسعى إلى كشف قيمة الكتاب بإبراز أهمية موضوعه والإشارة إلى إغفال تناوله من قبل الكتاب السابقين أو تقصيرهم في دراسته ومقاربته وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا :

[1] -المرجع السابق، ص 69.

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 69.

إذا لم أتناوله أنا فمن يتناوله غيري؟[1] .

- أما مسألة كيف؟ هي نوع من أنواع "لماذا" وطريقة غير مباشرة لها ،فحين يفسر لنا كاتب ما كيف نقرأ كتابه فإن ذلك يعني أننا في وضعية خاطئة ،أو أنه يخشى علينا من الوقوع فيها[2].

2- التنبيه والإخبار:

ويأخذ أشكالا عديدة منها:

- إخبار القارئ بطبيعة الكتاب وظروف تحريره.

- التعبير عن الشكر والامتنان لمن ساعد في انجاز وإخراج الكتاب أشخاصا كانوا أو مؤسسات

- البوح بالقصد حين يؤول الكاتب نصه فيعلن عن نيته وقصده.

- إخبار القارئ ولفت انتباهه إلى مؤلف جديد سيصدر لاحقا للمؤلف له علاقة بموضوع ذلك الكتاب.[3]

- تنظيم القراءة وترتيبها وذلك بتفسير فهرس موضوعات الكتاب وتفصيله وترتيب المواد التي يتناولها ،حتى تساعد القارئ المستعجل في التوجه إلى ما يبحث عنه ويرغب في الاطلاع عليه ويتخطى ما لا يرغب فيه[4].

---

[1] - جيرار جينيت ،عتبات ،نقلا عن: يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 60.

[2] - المرجع نفسه، ص 61.

[3] - نفسه، ص 62.

[4] - نفسه، الصفحة نفسها.

3- اختيار القارئ:

إذ هناك بعض المقدمات التي تعيّن قراءها الذين ترغب في وصول النص إليهم، وفي الوقت نفسه تسعى إلى تجنب نوع من القراء لا ترغب فيهم إما بتعبير صريح أو ضمني، فكل كاتب يحمل فكرة محددة عن نوعية القراء الذين يتوجه إليهم بكتابه.[1]

4- توكيد التخييلية :

من خلال التشديد على أن شخصيات النص وأحداثه ليست واقعية بل هي من وحي الخيال، وأن كل تشابه بينها وبين شخصيات أو أحداث واقعية لا يعدو أن يكون محض صدفة .

وفضلا عن ذلك فإن التقديم في العمل الأدبي يعطي لصاحبه شبه تأمين يقي صاحبه بعض الملاحظات التي قد تحسب عليه من قبل المتلقين والنقاد، وهو عنصر هام من عناصر خطاب العتبات النصية ويعود ذلك لاعتبارات منها ما يرتبط بشكلها، ومنها ما يرتبط بوظيفتها وبنائها، فإن كان العنوان جنسا له خصوصياته ومكوناته ووظائفه فكذلك المقدمة ،وهو ما يذهب إليه جيرار جنيت إذ يقول "إن التقديم كالعنوان هو جنس"[2]

والباحث في هذا المجال لا تهمه دراسة المقدمة في حد ذاتها وما لها من خصوصيات، ولكنه يدرسها على اعتبار أنها وسيلة لدراسة تطور جنس أدبي ما رواية كان أو قصة أو غيرها من أشكال الأدب، وسدّ بعض الثغرات التاريخية أو النقدية، وهي ظاهرة شائعة في أغلب الدراسات الأدبية والنقدية.

وسنحاول فيما سيأتي الخوض في هذا المجال – على صعوبته – التي تكمن في تلك التقديمات التي عثرنا عليها في دواوين الشعراء – موضوع البحث – والتي تتسم بطبيعة شمولية، ذلك أن واضعوها وأعني بهم المؤلفين طبعًا لم يخصصوها لشعر السجون الذي

[1] - السابق، ص 61.

[2] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 105.

وجدناه في دواوينهم الشعرية، ولهم الحق في ذلك طالما أن هذا الشعر يحتل قسما أو جزءا قد يطول ويكبر في بعض الدواوين وقد يقصر ويصغر في بعضها.

لذا لم يفرد هؤلاء الشعراء مقدمات خاصة تعرف بشعرهم السجني بل جاءت تقديماتهم عامة وإن عثرنا في بعض ثناياها على فقرات تتحدث عن مرارة التجربة، وتحيل إلى بعض مدراراتها وقصائدها .

وهو ما سنركز عليه فيما سيأتي، فقد حاولنا وصف المقدمة عامة لأنها تقديم للديوان، وشعر السجون هو جزء من هذا الديوان ،وبالتالي فإن التقديم يعنيه مثلما يعني باقي أجزاء الديوان ثم أوليت ما عثرت عليه من فقرات تحيل إلى شعر السجون وتقدمه إلى القارئ عناية خاصة طالما أن ذلك يعد من صميم هذا البحث، وأحد أهم أهدافه التي تنشدها الدراسة.

وسأبدأ بديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا الذي ضم مجموعة من القصائد التي كتبها الشاعر في السجن، وهي تلك التي احتلت الجزء الأول من ديوانه في كل طبعاته، ومقدمة هذا الديوان هي مقدمة ذاتية.

اختار مفدي زكريا لتقديمه عنوان "كلمة"، وان كانت لفظة "كلمة" ليست عنوانا في حد ذاتها، طالما أنها لا تحتمل وصفا أو رمزا أو دلالة معينة أو إحالة إلى لون أو جنس أو غيرها من المفردات التي تجعل القارئ يبحر عميقا في استنطاقها ،واستكناه معانيها ودلالاتها ومضانها القريبة والبعيدة.

ولسنا ندري هاهنا إن كان مفدي زكريا قد قصد باللفظة "كلمة" معناها المجازي الذي تتحدد علاقته في «علاقة الجزء بالكل »، أم أن الشاعر لم يثق في ما أورده في ثنايا التقديم من أفكار وآراء حول إمكانية قيامها بتقديم الديوان والتعريف به ،وبرؤية الشاعر وتصوره ومذهبه الشعري ومحلّه مما يدور حوله من آراء نقدية،وبالتالي عدم تأكده من إمكانية اضطلاع التقديم الذي أورده بمهمة تأمين تداولية ملائمة لقصائده، لأن "النص لا

يصبح كتابا إلا إذا ضاعف حول ذاته مجموعة من العتبات النصية، بها يقترح نفسه على مجتمع القراء قاصدا من وراء ذلك تأمين تداولية ملائمة"[1]

وما يؤكد سعي الشاعر إلى تأمين تداولية ملائمة وناجحة لديوانه قوله " للمؤلفين والشعراء عادة رتيبة، هي أن يعهدوا إلى شخصيات لها وزنها الراجح في أسواق الأدب أن تقدم لهم إنتاجهم ... حتى يسلك طريقه – في اطمئنان – إلى المجتمع الطيب البريء"[2].

ذلك أن المقدمة تمثل العتبة التي تقذف بنا إلى داخل النص، وإن كانت هذه المقدمة ذاتية في طبيعتها وهو ما أشرنا إليه آنفا فإنني من أولئك الذين يفضلون المقدمات الغيرية ،لأنني أرى أن جنس الشعر بصفة خاصة لا يستعذب إلا المقدمات الغيرية ذلك أن الشاعر في مجالات الدراسات الأدبية لا يستحسن أن يكون عارضا و معروضا في نفس الوقت، رغم أن كثيرا من الشعراء المنظرين يفضلون بسط نظرياتهم الأدبية وآرائهم النقدية في الشعر في مقدمات دواوينهم بأنفسهم، وهذا لا يمتنع أن يكون بشرط أن لا تخلو من إيراد المذهب الشعري الذي سلكه الشاعر وبسطه للقراء من أول وهلة، ومع ذلك فإن المقدمة الغيرية في نظري هي الأفضل والأقدر على تقديم العمل الإبداعي شعرا كان أم نثرا ذلك أنها " تعنى بالحديث عن أسلوب الشاعر ولغته الشعرية، وجوانبه التخيلية وأغراض الديوان ومدرسته الفنية وتعطي للنص أبعادا دلالية وقيمة تأويلية، وسبر ما كمن في أغوار صوره الإبداعية التخيلية الجميلة، وهذا لا يتأتى إلا لدارس متمكـــن عالم بأسرار الشعر ومغـــالقه ".[3]

والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح - هاهنا - لماذا يصر بعض المؤلفين وبضمنهم مفدي زكريا في هذا الديوان على تقديم أعمالهم بأنفسهم ؟ والجواب قد سبق أن أشرنا إليه أثناء بسطنا للمقدمة نظريا واستقيناها من رأي جيرار جنيت، والذي مفاده أن المؤلف هو

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 138.

[2] - مفدي زكريا، اللهب المقدس ،ص 4.

[3] - سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان " آدم الذي ..." للشاعرة حبيبة الصوفي، ص 55.

المعنى الأول والوحيد بتأمين قراءة جيدة لعمله ذلك أن النص الذي لا يقرأ يتهدده عدم الإصدار مرة أخرى، وهو ما يفسر إصرار صاحبه على كتابة مقدمته بنفسه.

تعامل مفدي زكريا في تقديم قصائده والتي اشتملت على قصائدنا – موضوع البحث – بهذا المفهوم فقدمها بنفسه، وقد اشتمل هذا التقديم على العناصر التالية:

- إبراز أهمية التقديم في حد ذاته ووظيفته.

- التعريف بالديوان تعريفا موجزا لا بأجزائه ومكوناته.

- إبراز المذهب الفني الذي سلكه الشاعر في هذا الديوان حين عبر عن ذلك بقوله:

" لم أعن في اللهب المقدس بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية وتصوير وجه الجزائر الحقيقي"[1]

وفي قوله:

"والشعر الحق – في نظري –إلهام لا فن ،وعفوية لا صناعة"[2].

ثم يعلن ثورته وسخريته من أولئك الذين وسموا أنفسهم حسبه بعشاق الشعر الجديد وأقبلوا على هذا الجديد بلهفة كبيرة منقطعين عن تراثهم منسلخين عن ماضيهم المجيد بقوله:

" قد لا يجد عشاق – ما يسمونه بالشعر الجديد – في اللهب المقدس ما يشبع غرائزهم المشبوبة في جحيم النهود والبراعم والفساتين.... ولكـــن سيجد فيه (الشعراء الناس) صلة رحم وثقـــى بعزّ أمجادهم ..."[3].

ثم يتوجه بأشعاره بعد ذلك إلى صنف من الشعراء في قوله:

[1] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 4.

[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

"وسيجد فيه رواد التجديد الرصين ما يدعم عقيدتهم في أن عمود الشعر العربي – غير المغموز النسب – سيبقى شامخا أمام أي تجديد في التعبير والتفكير "[1].

وانطلاقا من هذه العناصر الأساسية في تقديم مفدي زكريا يمكن أن نخرج بجملة من الملاحظات والاستنتاجات نوجزها في ما يأتي:

1- حرص مفدي زكريا على ضمان قراءة جيدة لقصائده :

وهذا الحرص يجد امتداده كما أشرنا إليه في موضع من هذا البحث ضمن ما يسميه جيرار جنيت بمسألة لماذا؟ وكيف ؟

فمسألة لماذا؟ تتجلى في بداية مقدمته حين سعى الشاعر إلى أبراز أهمية التقديم ووظيفته في إعطاء قيمة للنص وبالتالي مقروئية تضمن له إصدارات أخرى.

أما مسألة كيف؟ فقد حرص فيها الشاعر إلى تفسير الطريقة المثلى لقراءة نصوصه انطلاقا من تصورين أساسين لا يخرجان عن أحد الأمرين التاليين:

- إما أننا في وضعية خاطئة .

- أو أنه يخشى علينا من الوقوع فيها .

يؤكد ما سعينا إلى إبرازه ذلك التعريف الموجز بالديوان، وكذا بصنف القراء الذين يتوجه إليهم الشاعر بهذا الديوان ،وسيأتي الحديث عن هذه النقطة لاحقا

2- إخبار القارئ بطبيعة الديوان:

" هو ديوان الثورة الجزائرية بواقعها الصريح وبطولاتها الأسطورية، وأحداثها الصارخة، وهو (شاشة تلفزيون) تبرز إرادة شعب استجاب له القدر"[2].

[1] - السابق ، ص4.

[2] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

وقد أفاد هذا الأمر القارئ في مساعدته على معرفة طبيعة النصوص التي اشتمل عليها هذا الديوان والظروف والملابسات التي ساقت الشاعر إلى نظمها متمثلة في الثورة الجزائرية ومعركتها ضد الطغاة ،ومن ثمة إحالة القارئ إلى مصدر الإلهام في تلك القصائد.

3- اختار مفدي زكريا قارئه وعينه على غرار بعض المقدمات التي تعين قرائها الذين ترغب في الوصول إليهم وإيصال النصوص إليهم ،وفي الوقت ذاته تسعى إلى تجنب نوع من القراء لا ترغب فيهم ،أو تؤكد على أمر مفاده أن هذه النصوص لا تتوجه إلى صنف معين من القراء بتعبير صريح أو ضمني، فكل كاتب يحمل فكرة محددة ومسبقة عن نوعية القراء الذين يتوجه إليهم بخطابه .

وهو ما فعله مفدي زكريا حين حدد طبيعة قرائه في طائفة من الشعراء والناس الذين تربطهم علاقات وطيدة بالتراث والأمجاد والماضي التليد، لا أولئك المتلهفين على كل جديد المتنكرين لكل قديم ،و لم يستثن الشاعر طائفة أخرى من الشعراء المعتدلين الذين لا يرفضون القديم لأنه قديم ولا يقبلون على الجديد بلهفة لأنه كذلك ،بل يأخذون منهما ما يستجيب لحاجاتهم الفكرية والنفسية.

4- إلى جانب ذلك فقد كشفت المقدمة عن مفهوم الشاعر وتصوره للشعر، وفيه يقف الشاعر موقفا وسطا بين القديم والجديد .يتبنى فيه المحافظة على أصالته وتراثه والدفاع عن عروبته وشخصيته الإسلامية واعتزازه بلغته، وفي نفس الوقت لا يعدم شعره بوادر الانطلاق نحو بعض عوالم التفتح الوجداني والتحليق في دنيا العواطف الإنسانية والفردية الذاتية، فيحاول رسم صور رائعة لهذا التفتح وذلك الشعور في قوالب تعبيرية هامسة بالحب والجمال تارة وبالحزن تارة أخرى ،لأن الشعر في نظره إلهام وعفوية لا صناعة لفظية فقط.

5- تخلو مقدمة مفدي زكريا من التعريف بأغراض الديوان،وعلى هذا الأساس لم نعثر ولو على إشارة واحدة فقط تحيل إلى ما اشتمل عليه هذا الديوان من شعر السجون الذي نحن بصدد دراسته، ولكن ما يجعلنا نطمئن إلى إحاطة التقديم بقصائد مفدي زكريا السجنية ،وعدم إغفالها من طرف مؤلف الديوان فنالت حظها على غرار كل قصائد الديوان ما جاء

في ديوان الشاعر في ثنايا رسالة بعث بها ابنه سليمان صلاح الدين إلى أبيه مفدي زكريا يقول فيها:

" ولا تزال نصائحك الغوالي ترن في أذني وتصرخ في عروقي و لم أصطحب معي – من متاع دنياهم – غير الرسالات التي كنت تبعث بها إلي من أعماق سجنك، وكنت تبث بها الوعي العربي، والحماس الوطني في فؤادي "[1]، وكذا قوله على لسان أبيه " أريدك أن تكون روحا من لهب ".[2]

هي إشارات دالة على ارتباط شعر مفدي زكريا السجني بالثورة وبث الوعي الوطني والقومي العربي وإلهاب حماس الشعب لاسترداد سيادته وحقه المهدور، وهي المعاني نفسها التي دارت حولها معظم قصائد الديوان مثلما سبقت الإشارة إلى ذلك ،وحين يريد مفدي زكريا من ابنه أن يكون روحا من لهب والشاعر حين طلب ذلك وأراده من ابنه كان يقبع بين جدران زنزانته المظلمة، ألم تكن فكرة عنوان الديوان قد ولدت في السجن؟ فكان لهبا مقدسا.

إذن أليس ذلك إشارة واضحة لعلاقة ما ورد في هذا الديوان من قصائد سجنية بعنوانه وبما اشتمل عليه من قصائد أخرى؟

قد يكون ذلك صوابا أو قريبا منه وقد يكون مجرد تأويلات ناجمة عن محاولة استنطاق ما لم يسعى التقديم إلى الإحاطة به ،ولكنها محاولة تستمد مشروعيتها وشيئا من جديتها من بعض الإشارات التي سبق إيرادها، وهو ما نسعى إليه من خلال دراستنا لهذا التقديم.

وخلاصة هذه الملاحظات ذاتها أن مقدمة "اللهب المقدس" قد كشفت طبيعة شعر مفدي زكريا، وكشفت نموذج قراءته ودخلت في علاقة مع الديوان الشيء الذي خول لها

[1] - المصدر السابق، ص 5.

[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

دور الوشاية والبوح، كما سعت إلى مصادرة الانتقادات التي بالإمكان توجيهها إلى الديوان فتحولت إلى خطاب إقناعي دفاعي.

وفي ديوان أحمد سحنون ((الثاني)) تستوقفنا تلك المقدمة الغيرية ،ذلك أن الشاعر لم يكتبها بنفسه و لم يخطها بقلمه، لأن ابنته عائشة هي من قامت بذلك وتكفلت به وقد عنونت تقديمها بـــ "هذه القصائد".

ولعل في هذا العنوان مقصد معين يستمد مشروعيته وأهدافه من وظائف المقدمة - كما مرّ معنا سابقا- حين وقفنا عند وظيفة أساسية وهامة من وظائف التقديم متمثلة في البوح والقصد وإعلان النية، حين يعمد المؤلف إلى تأويل نصه ،ذلك أن بين العنوان "هذه القصائد" ومحتوى التقديم علاقة وطيدة حسب اعتقادي.

تكمن هذه العلاقة في توجيه الخطاب المقدماتي وجهة معينة تتجه بالتلميح تارة وبالتصريح تارة أخرى إلى قصائد السجن التي اشتمل عليها هذا الديوان في قسمه الأول المعنون بقصائد السجن.

فكأني بالمقدمة – هاهنا – تختص بهذا القصائد ،وإن لم يكن الأمر كذلك أو أن حدسنا التأويلي قد أخفق وابتعد عن إصابة الهدف،فإنها في أسوء الحالات وأضعفها تولي أهمية إلى القصائد السجنية التي اشتمل عليها الديوان وتخصّها بالتقديم أكثر من غيرها.

وهو ما حذا بصاحبة التقديم إلى عنونة هذه العتبة النصية (المقدمة) بـــ "هذه القصائد" ،وما يجعلنا أكثر اطمئنانا لنتيجة هذا التأويل استعمال اسم الإشارة "هذا" الدال على القريب، وأول قسم من هذا الديون هو القسم المعنون بـــ "قصائد من السجن" أفلا يكون اسم إشارة "هذه" – إذا- دالاً ومشيرا إلى هذه القصائد – موضوع الدراسة- ؟

قد تؤكد ذلك بعض المقاطع والفقرات المبثوثة في ثنايا هذا التقديم، نورد منها على سبيل المثال لا الحصر "وهل يوجد ما هو أصعب على القلب وأقسى على النفس من أن

يعيش الإنسان منفردا معزولاً مقطعا عن أهله وأحبابه مبعدًا عن صحبه وخلانه؟ فكيف بالإنسان الشاعر رقيق القلب مرهف الإحساس؟ "[1].

وكذا هذا القول:

"لذلك كان شعوره بالحرمان من ذلكم الوصال، وإبعاده المر المرير عميقا جدا لا يقدر على وصفه والتعبير عنه إلا هذه القصائد المؤثرة ،التي هي أصداء نفسه ونبضات قلبه وخلجات فكره وزفرات روحه في تلك الفترة العسيرة من الزمن "[2].

ولنا أن نتساءل مرة أخرى عن سر إصرار صاحبة التقديم على استعمال عبارة هذه القصائد،وفي هذه الفقرة القصيرة والأخيرة من هذا التقديم، ورغم أنها أوردت في بداية الفقرة جانبا من جوانب حياة الشاعر أبرز ما يميزه البعد عن الأهل والخلان وبالتالي الربط بين قصائد السجن وعبارة "هذه القصائد"، إلا أن ذلك ليس سببا ومبررا كافيا لنطلق تسمية الجزء المعين المحدد بقصائد من السجن على الكل (بين السياسة والوطنية – أفانين – رفيف القلب – باقة شعر للأحبة – فراق الأحبة من وحي الطبيعة – من وحي رمضان – مناسبات وأعياد – أفانين – الشعر المنشور أشعار من الخلان)، وهي بقية الأقسام التي تشكل مع القسم الأول منه "قصائد من السجن" محتويات هذا الديوان.

لا مسوغ لهذا الأمر ولهذا المنحى الذي نحته صاحبة التقديم عائشة سحنون في هذه المقدمة سوى تركيزها عن قصد أو عن غير قصد على قصائد سحنون الشعرية السجنية ،أو لتأثير تجربة السجن في شعر سحنون وامتداداتها العميقة في باقي أغراضه.

بعد أن توقفنا عند ربط هذه المقدمة الغيرية بالعنوان "هذه القصائد" والتي اتخذت لدينا صورة الإشكالية التي يجب فك رموزها وشفراتها وطلاسمها ،وقد سعينا إلى ذلك

[1] - الشيخ أحمد سحنون، مقدمة الديوان،ج2، بقلم عائشة سحنون.

[2] -المصدر نفسه.الصفحة نفسها.

ورأينا كيف اتصل هذا العنوان وأشار بقصد أو بغير قصد إلى شعر أحمد سحنون السجني الذي احتل القسم الأول من الديوان، نعرج الآن على مقاربة وظائف هذه المقدمة الغيرية:

إن هذه المقدمة جاءت" لتعضد المسيرة التداولية للديوان بعد موت مؤلفه ،وبذلك ستأخذ المقدمة وضعية الكلمة التأبينية وبالتالي ستكون أحكامها النقدية متأثرة بشكل أو بآخر بهذا السياق، إذ أن الفقد باعتباره نصا موازيا منبثقا عن سياق الحياة يعرف كيف يلون الأحكام بلحظة الرهبة ،ويعرف من ثمة كيف يوجه التلقي نحو بناء أسطورة الشاعر المخلص "[1] .

وإن كنا لا نشك إطلاقا في هذا الأمر لأن تاريخ الشيخ أحمد سحنون النضالي والثوري حافل بكثير من مواقف البطولة والإخلاص والوفاء للوطن، فقد أدرك الشاعر في وقت مبكر حقيقة الاستعمار فكان دائم التحذير من مكائده وأساليبه ، وساهم مع إخوانه العلماء في نشر الوعي الديني والوطني .

وبعد اندلاع الثورة لم يتردد في مساندتها وأدى ذلك إلى سجنه، وبعد نيل الجزائر لاستقلالها واصل عمله الدعوي التربوي بكل إخلاص حين عين خطيبا بالجامع الكبير بالعاصمة حاملا شعاره الذي استمده من قوله تعالى :

«ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن...»[2] .

فلم يكن يهادن في دينه ولا يقبل المساومة في مبادئه من غير جبن ولا تهور أو انفعال ،يؤكد هذا المنحى التأبيني الذي سلكه التقديم في بعض وجوهه ما جاء على لسان صاحبة المقدمة:

"هذه مجموعة قصائد وخلاصة مشاعر سامية لقلب شاعر حساس في فترة من أصعب وأقسى فترات حياته العامرة بالأعمال العظيمة الحافلة بالمواقف الصلبة الصامدة "[1].

[1] - مقدمة ديوان أحمد سحنون بقلم عائشة سحنون.

[2] - سورة النحل، آ 125.

ثم قولها:

"فأي عذاب لقلبه الذي يجيش بالحب الخالص والوفاء النادر لوطنه ؟ وأي شقاء لنفسه التي تفيض بالمحبة والحنان والرحمة لأبناء بلده؟"[2].

ولعل انغماس صاحبة المقدمة في هذا الأمر الذي إن لم يكن فيه منحى تأبيني، فهو أقرب إليه من غيره قد جعل هذه المقدمة التي نحن بصدد دراستها وتحليلها واستنطاقها تحتاج إلى نقد تحليلي يشكل صورة المصاحب النصي المقدماتي الذي يتجاوز الحكم الانطباعي الذي طغى في ثنايا التقديم.

ومن أمثلة ما ورد من أحكام انطباعية :

" هذه مجموعة قصائد ، بل مجموعة أحاسيس رقيقة وخلاصة مشاعر سامية "[3].

وقول صاحبة التقديم:

"فإذا بنات قريحته تتدفق جنباتهن شعرا صادقا يعبر عن أمالهم وآلامهم ..."[4].

وكذا قولها:

"هذه القصائد المؤثرة التي هي أصداء نفسه ونبضات قلبه ..."[5].

ما أتينا على ذكره في هذا السياق يندرج ضمن وظائف المقدمة، ولكن ذلك لا يندرج ضمن الوظائف التي حددها جيرار جنيت، ووقفنا عندها في كتاب عتبات النص ليوسف الإدريسي الذي لخصها انطلاقا من مفهوم جيرار جنيت صاحب السبق في هذا المجال، وقد دفعنا إلى ذلك خصوصية هذه المقدمة الغيرية التي أشرنا إليها.

---

[1] - مقدمة ديوان سحنون، ج2.

[2] - المصدر نفسه،مقدمة الديوان

[3] - مقدمة المصدر نفسه.

[4] - مقدمة المصدر نفسه.

[5] -مقدمة المصدر نفسه.

وسنحاول في ما يأتي مقاربة الوظائف التي سعت هذه المقدمة لتأديتها من منظور عام يتجاوز خصوصيتها وما فيها من أحكام انطباعية.

إن مقدمة عائشة سحنون لديوان الشيخ أحمد سحنون قد اتخذت وضعية مصاحب نصيّ غير لاحق ،وهي مقدمة منشغلة بهاجسين كبيرين:

أولهما يتصل بالديوان في حد ذاته الذي يشتمل على عدد من القصائد على اختلاف موضوعاتها ومضامينها وأغراضها.

وثانيهما يتصل بقسم من هذا الديوان ويشكل خلاصة تجربة مريرة عاشها الشاعر وعانى ويلاتها واكتوى بنيرانها، إنها تجربة السجن. هذا القسم وسمه الشاعر بقصائد من السجن.

ينشغل الهاجس الأول بالوظائف التالية:

1- مصدر هذه القصائد :

فقد كان الملهم في نظمها ما امتاز به الشاعر من حس رقيق وشفاف ومشاعر سامية ،وكذا طبيعة الشاعر ذاتها التي لا تختلف عن طبائع كثير من الشعراء الذين يفضلون الوحدة وينشدون العزلة بعيدا عن الضوضاء وصخب الحياة ومشاكل الناس، متأملين في الكون العظيم أو متجولين في غاباته وحقوله، يستوحون أشعارهم من وحي الطبيعة الخلابة، على نحو ما نجده لدى الرومانسيين الذين قد يكون أثرهم واضح وجلي في كثير من قصائد سحنون، وتندرج هذه الوظيفة ضمن ما أسميناه بالتنبيه والإخبار والتي من أشكالها إخبار القارئ بطبيعة المؤلف وظروف تحريره.

2- التعريف بمحتويات الديوان والنظم في مختلف الأغراض:

وقد أشارت إلى ذلك صاحبة التقديم حين ذكرت أن الشاعر عاش فترة من حياته بعيدا عن الأهل والخلان وأنه عاش للطبيعة متيم بها، وفي لوطنه ومتمسك بالدين ،وغيرها

من الإشارات التي نجد صداها في أقسام الديوان وقصائده متخذة منها محاور تدور حولها ولا تخرج عن فلكها.

أما الهاجس الثاني الذي يتصل بقصائد السجن فينشغل بإبراز رؤية نقدية انطباعية أكثر منها موضوعية، تتعلق أساسا باعتبار تلك القصائد المعبر عنها صراحة في التقديم بأنها هي التي تمثل الديوان أصدق تمثيل إن لم تكن هي الديوان نفسه ،ولأجل هذا طغى التعريف بها والإشادة بها وبأثرها في تأجيج المشاعر والأحاسيس لدى الشاعر.

لذلك نجد تفسيرا لما ضمه الديوان بين دفتيه من قصائد يغمرها الإحساس المرهف وتفضيل الوحدة والعزلة والخلوة إلى النفس بعيدا عن الناس ،وهي في حد ذاتها ملاذا يفر إليه الشاعر حين يود الاعتكاف بين أوراقه ليجمع شتات فكره ويتفرغ لنظم شعره.

وإذا كان هذا الأمر طبيعيا بالنسبة للشاعر بعامة وهو في ذلك مختار، فإن الشيخ أحمد سحنون قد سيق إلى ذلك قسرا وأرغم على ذلك فكان الأثر مزدوجا ،ولذا كان أعمق ففاض شعره بآلام الغربة وعذاب الحرمان من وطنه وكابد لوعة الفراق والشوق والحنين إلى أحبائه ،وجاشت مشاعره بحب خالص ووفاء نادر لوطنه ورحمة بأبناء وطنه ،وكانت بالتالي قصائده التي ولدت في رحم السجن أصداء نفسه ونبضات قلبه في فترة من فترات حياته العسيرة وامتد أثرها في شعره عميقا.

وهو ما وقفنا عليه أثناء تحليلنا لهذا الخطاب المقدماتي، فألفينا صاحبة التقديم وكأنها تقدم لنا ديوان شعر يحمل عنوانا يتصل بشعر السجون، إن لم يكن شعر سجون.

ولا نجد تفسيرا لذلك سوى أن صاحبة التقديم سعت بكل ما تستطيع إلى إثبات تأثير تجربة السجن التي عاشها الشاعر في حياته وفي شعره بخاصة، الذي اصطبغ بمرارة التجربة وقسوتها وبدت انعكاساتها جلية وواضحة لا تحتاج إلى دليل.

هذا و لم تعرّف هذه المقدمة و لم تشر إلى وظيفة من وظائفها الهامة ألا وهي اختيار وتعيين قارئها ،و لم تشر إلى صنف القراء الذين لا ترغب في وصول النص إليهم ،كما أنها

لم تشر لا من قريب ولا من بعيد إلى أسلوب الشاعر، و لم تعن بالحديث عن لغته الشعرية ومدرسته الفنية ،كما أنهالم تعط للنص قيما تأويلية أو أبعادا دلالية، وبالتالي لم تحاول وتسعى إلى ضمان قراءة جيدة للنص، وتأمين للعمل الإبداعي حتى لا تسجل عليه بعض الملاحظات أو المخالفات والانتقادات التي بالإمكان توجيهها للعمل الإبداعي.

وقد كتب محمد الشبوكي قصائد كثيرة جدا تنتمي إلى شعر السجون والمعتقلات ،جمعها في ديوانه الصادر عن منشورات المتحف الوطني للمجاهد عام 1995، وقد عثرنا في مستهل هذا الديوان على نوعين من المقدمات: الأولى غيرية والثانية ذاتية، انصرفتا إلى التمهيد لتلقي هذا العمل الذي يتضمن شعره السجني – موضوع البحث – وتهيئة وصفية تداولية تلائم انتظارات التأليف ولا تتعارض معها [1].

وسأبدأ بدراسة المقدمة الغيرية لتلك القصائد وغيرها مما اشتمل عليه الديوان من إبداعات الشاعر الشبوكي.

احتلت هذه المقدمة الصفحات من واحد إلى غاية الصفحة الثامنة ،وقام بهذه المهمة الشيخ محمد الطاهر فضلاء صائفة 1994 مثلما يشير إلى ذلك المقدم شخصيا أثناء توقيعه للمقدمة.

وقد كان ذلك بطلب من صاحب العمل محمد الشبوكي ،وهو الذي عهد بهذه المهمة إلى الشيخ محمد الطاهر فضلاء في وقت سابق يعود إلى فترة ما قبل الانتهاء من جمع قصائد هذا العمل وما تتطلبه عملية الفرز والتنظيم.

و هو ما قد أشار إليه مقدم العمل شخصيا في مستهل تقديمه ،بعد ذلك عرض آرائه في الشعر والشاعر وقصائد الديوان.

إن هذه المقدمة الغيرية التي نحن بصدد دراستها وتحليلها، ومقارنتها ترتبط أصلاً بمناسبة صدور هذا العمل في طبعته الأولى وانفتاحه في صيغة كتاب يضم بين دفتيه قصائد

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 64.

الشاعر التي نظمها مسجونا ومعتقلا على فضاء التداول والقراءة " وإذا كانت الوظيفة التمهيدية تمارس على القراء بغرض خلق وضعية تداولية ملائمة ،فإن الخطاب المقدماتي عموما لن يجد مناسبة لمصاحبة النص أفضل من مناسبة صدوره في كتاب مطبوع"[1].

وعلى هذا الأساس ألفينا المقدمة كعتبة أساسية من عتبات النص وكمكون بنائي من مكوناته تكتب بعد تحرير النص، وفي ضوئه لمصاحبته في رحلة التلقي والتأويل بغية تهيئة ظروف الاستقبال الحسن، ولهذا الاعتبار أيضا يأخذ هذا الخطاب المقدماتي بهذه المناسبة صفة الأصلي[2].

تسعى المقدمة وفق هذا المنظور وعلى أساس هذا المفهوم إلى القيام بعمليات جدلية على عناصر النص، تؤثر فيها وتتأثر بها لأن "البداية الجيدة المحكمة تجذب المتلقي وتقذف به إلى عالم النص، وتعطيه قدرًا من المعرفة قبل الدخول إليه "[3].

ولم يجد مقدم هذا العمل عن هذا الخط الذي رسمه كثير من النقاد للتقديم في العمل الأدبي، فوجدناه يعرف الشعر في مستهل تقديمه للديوان ووظيفته وميزاته وكذا المنابع التي تغذي الخيال الشعري، لينصرف بعدها للتعريف بالشاعر لا على سبيل السيرة أو الترجمة الذاتية ولكن من جوانب أخرى تتصل بعالمه الشعري والإبداعي .

فالشاعر قد جمع بين رقة الشعور والإحساس العميق بالوجد والطبيعة في أشعاره التي أعانه الله في حفظها وجمعها، وقد بدا تأثر الشاعر فيها واضحا وجليا بتعاليم الإسلام ومبادئ الدين وعبق الإيمان وارتباطه الشديد بذلك ،وهو إلى جانب ذلك عالم وأديب وفنان، جمع بين حسن ودقة اختياره للموضوعات والأساليب اللغوية، فكان شاعرًا موهوبا وخطيبا بارعًا ولغويا يتنزه قلمه عن الوقوع في الأخطاء أو ركاكة اللفظ وسقم البيان.

[1] - المرجع السابق ، ص 66.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - أسامة محمد السيد الشيشني، أدوات التشكيل الفني في أعمال إبراهيم عبد المجيد الروائية، ص 65.

ونالت قصائد الشاعر كلها حظها من هذا التقديم، فأخبرنا المقدم عن اختلاف موضوعاتها واتجاهاتها ،وإن كان الأهم حسبه أنها قد عكست مذهب الشاعر الفني، فجزالة وقوة ألفاظها والتزامها بالتقاليد والأصول الأساسية للشعر العربي تدل على انتماء الشاعر لمدرسة المحافظين والأصلاء من الشعراء العرب، ولا يعدم ذلك انفتاحه على وجدانيات الشعر العربي أو معارضته لتلك الصور الشعرية الحية المترقرقة الزاهية بألوان زنـــابقها الحمراء القرنفلية ...!:

" وهو – كما هو – مع التشدد في ملازمة المعارف المدروسة منذ تغنى الشعراء بمفاخر ومحامد (أسراب القطا) في مراسلة الأحبة... إلى ذلك الأسلوب الناعم في أحاديث الهمس الأسيف الذي يتفادى نقمة الأميرة في خدرها.. فالشاعر إذن وإن جأر بأفكاره المبدئية المرتبطة في مذاهب الشعر العربي بالأصلاء من شعرائه ... فإن هذا الشاعر الأصيل الوثيق الصلات بخصائص الشعر العربي على مدى مراحله هو شاعر يحنو ويحن، إلا أنه يذود نفسه ذيادًا قاسيا صارمًا، يخطو فيه خطو شيخ الصوفية وشاعرها..."[1].

حاولت هذه المقدمة الغيرية أن تنهض بوظائفها التي عادة ما توكل للمقدمات عمومًا، سواء أكانت غيرية أو ذاتية من خلال سعيها إلى أن تكون قراءتنا لهذا العمل قراءة جيدة ،وإن لم تكن كذلك فعلى الأقل أن تكون على قدر الاهتمام الذي أولته لهذا العمل المعرف به في ثناياها، يؤكد ذلك ما وقفنا عليه من تعريف للشعر ووظيفته ووجوه جماله، وإشادة بمقدرة الشاعر اللغوية وقوة وجمال أسلوبه ،وغيرها من النقاط التي ركز عليها المقدم من أجل أن تكون قراءتنا نموذجا لرؤيته المعجبة بهذا الشعر مستفيدا من مسألة لماذا؟ التي تسعى المقدمات إلى الإجابة عنها من خلال إعطاء قيمة للنص وإبراز أهميته، ضمانا للمقروئية من ناحية ولتوالي الإصدارات من ناحية أخرى للنسخة.

هذا و لم تعين هذه المقدمة قارئها على غرار ما عهدناه في كثير من الأعمال الإبداعية والنقدية، كما أنها لم تسع إلى تجنب صنف من القراء لا ترغب في وصول النص إليهم.

[1] - محمد الشبوكي، الديوان، ، ص 5، 6.

إضافة إلى هذا الأمر استطاعت هذه المقدمة أن تلتفت إلى القصائد _ موضوع الديوان _ وتعرف بها وبالتالي قيامها بوظيفتها الإخبارية، وإن لم يؤد فيها القصد الإخباري على أكمل وجه فقد جاءت تلميحا ،و لم نقف على تفصيلات دقيقة وشاملة لهذا الأمر حتى أن كثيرا من القصائد السجنية _ موضوع البحث _ لم يتم الإشارة إليها في هذا الصدد، رغم أنها تحتل حيزا لا يستهان به في هذا العمل الإبداعي.

وعموما فإن هذا التقديم الذي نقاربه في هذه الأسطر،والذي اتسم بطابع غيري، حاول النهوض بمهمة أساسية استطعنا أن نقف عليها ونستجليها ،ألا وهي وظيفة التزكية النصية، وذلك من أجل منح العمل المقدم قوة تداولية في فضاء المؤسسة الأدبية.

وهذه الوظيفة قد تنطلق من حافز أخلاقي وعاطفي يجعل المقدم ينوب عن المؤلف في الإعلان عما يتحرج هذا الأخير في قوله من تقريظ ظاهر للعمل ولمؤلفه على حد سواء.[1]وهو ما وقفنا عليه من تقسيم ظاهر للمقدمة إلى عناوين: الشعر – الشاعر – قصائد الديوان.

وبدت –إذن- هذه المقدمة مستسلمة لما يقدم وما يعرض على القارئ ،و لم تدخل في حوار مع النص المقدم وتحلله لفائدتها الخاصة متوخية فقط توجيه القارئ وإعطائه حكما مسبقا على القراءة

وبخلاف هذه المقدمة الغيرية لقصائد محمد الشبوكي التي حاولنا استنطاقها والنفاذ في أعماقها و استكناه مقاصدها القريبة والبعيدة،وهي محاولة لانزعم فيها أننا وقفنا على زمام الأمر وأحطنا بخلاصة الفعل، ولكنها مجرد تأويلات تستند إلى بعض الإجراءات والآليات العملية في مجال مقاربة النصوص الأدبية ونقدها، وهي في حد ذاتها تستمد أسسها و مفاهيمها من آراء النقاد والباحثين الغرب والعرب في هذا الحقل المعرفي والدراسي الموسوم بالعتبات النصية .

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 77.

إنه وبخلاف هذه المقدمة وما أحطنا به من خلالها من تصورات ونظرات حول طبيعة هذا العمل وآليات تلقيه، نجد أنفسنا حيال مقدمة ثانية ذاتية عمد فيها المؤلف نفسه إلى تقديم عمله، وفي نفس الآن نجد أنفسنا حيال سؤال لا نجد مناصا من طرحه ومحاولة الإجابة عليه. ومفاده لماذا عمد الشاعر محمد الشبوكي إلى هذا الأمر، والحال أن معظم المؤلفين دأبوا على طرق إحدى السبيلين :

إما أن يعهدوا إلى غيرهم بتقديم أعمالهم إلى القراء ويسندوا لهم مهمة التعريف بها لديهم،خاصة أعمالهم الشعرية منطلقين من كون أن الشاعر في هذا المجال يستحسن أن لا يكون عارضا ومعروضا في نفس الوقت، وأن الشعر بصفة خاصة لا يستعذب سوى هذا النوع من المقدمات الغيرية.

وإما أن يقوموا بأنفسهم بهذه المهمة مفضلين عندئذ بسط نظرياتهم الأدبية وآرائهم النقدية في الشعر والأدب في مقدمات أعمالهم الإبداعية شعرية كانت أم نثرية.

قد يكون الأمر -والحال أن هذا العمل لا يزال في طبعته الأولى فقط- أشبه بما يعثر عليه الدارس ويقف عنده فيما يسميه بعض النقاد " بالمقدمة اللاحقة التي يستدرك عبرها المؤلف

غياب المقدمة الأصلية، فالمقدمة اللاحقة تنجز —إذا- تحديدا بمناسبة صدور الطبعة الثانية التي يمكن أن تأتي بعد الأولى بمدة قصيرة ،لاستدراك وظائف أظهرت تجربة التلقي الفعلية حاجة النص إليها "[1].

قد يكون هذا الطرح موافقا للحقيقة، فعمد الشاعر محمد الشبوكي في مقدمته الذاتية إلى محاولة أخرى يشرح من خلالها منهجه ومذهبه الفني وأسلوبه في صناعة الشعر ورأيه في ذلك، مستدركا بذلك بعض الوظائف التي قد غفلت عن إبرازها وإيضاحها المقدمة الغيرية

[1] - المرجع السابق، ص 66.

لمحمد الطاهر فضلاء، وقد يؤكد هذا الطرح توقيع الشاعر في أخر المقدمة الذي لم يكن مصحوبا بتاريخه على غرار ما وجدناه في مقدمة محمد الطاهر فضلاء

قد يكون الجواب هو هذا أو غيره، وسنجد حتما من خلال مقاربتنا لهذه المقدمة ودراستها ما يعزز هذا الطرح أو ينفيه .

يشرح الشاعر في مستهل مقدمته الطريقة التي سلكها في نظم هذه القصائد والتي بضمنها قصائد السجون والمعتقلات- موضوع هذا البحث- فيقول:

" لقد سلكت في هذه المجموعة الشعرية التي أقدمها بين يديك طريقة الوضوح في الشكل والمحتوى، وتلك هي الطريقة التي ارتضيها في نظم الشعر. فأنا شديد الرغبة عن التعامل مع اللفظ الذي لا يؤدي المعنى المقصود منه كاملا ،كما أنني أوثر الابتعاد ما استطعت عن الالتجاء إلى أسلوب الرمزية وما يؤدي إليها من التهويم في أفاق الضبابية التي تجعل المضمون غارقا في الغموض متلاشيا مع السراب "[1] .

ثم يفصح الشاعر عن وجهة نظره الخاصة في الشعر بقوله:

" فالشعر في نظري هو ما كان معناه يسبق لفظه في الوضوح والإشراق، فيطرب له السمع وتهتز له النفس "[2].

هي طريقة الشاعر- إذا- في نظمه الشعري وهو مذهبه الفني الذي ارتضاه وسلكه من أجل بناء عالمه الشعري، وهو عالم يقوم أساسا على وضوح الشكل والمحتوى على حد السواء ،فالشاعر لا يخاطب القارئ رمزا ولا يعمد إلى إغراق قصائده في أفاق من الضبابية التي تجعل من المعنى بعيد المنال وغير قريب إلى الأذهان، بل يختار من اللفظ أقدره على تأدية المعنى المراد إيصاله للمتلقي دون عسر، وأقدره على مطابقته لهذا المعنى في نفس الوقت.

[1] - ينظر مقدمة ديوان الشبوكي، ص 9.

[2] - المصدر نفسه، الصفحةنفسها.

وقد وجدنا ذلك في كثير من قصائد الاتباعيين والمحافظين على أسلوب الشعر القديم من شعرائنا، وهم الذين عمدوا إلى استعمال اللفظ بمعناه القاموسي والمعجمي ،أي المعنى الذي وضع له أصلا دون الخوض فيما يمكن أن يحمله هذا اللفظ من طاقات إشعاعية ورمزية .

كما آثر الشاعر محمد الشبوكي الابتعاد قدر المستطاع عن الالتجاء إلى أسلوب الرمز، وهو أمر منطقي لشاعر همه أن يحمل ألفاظه مهمة تأدية المعنى المقصود كاملا دون تأويل أو قراءة مغايرة للأصل. هذا هو الشعر في نظر الشاعر وهذه طريقته في نظمه.

بعد ذلك يستدرك الشاعر كلامه فيقول:

" وقد حاولت بقدر الإمكان أن أكون في هذه المجموعة وفيا لهذه الخطة التي ارتضيها ،ولا أزعم أنني عبرت عنها كما أتصورها ،بل ينبغي أن اعترف بأنني قليل الرضا عن محصول هذه القصائد التي ألح عليّ العديد من الأصدقـــاء أن أقدمها إلى الطبع ليقرأها الناس "[1].

يأتي هذا القول بعدما شرح الشاعر منهجه وطريقته في نظم الشعر محملا مقدمته وظيفة الإخبار عن طبيعة شعره، وفيه يحاول الفرار من سلطة النقد والمخالفات التي قد تسجل ضده حول الطريقة التي ارتضاها في نظمه الشعري وبناء عالمه الإبداعي.

وهذا الصنيع في بناء المقدمة يعد أشبه بعملية تأمين تضمن للعمل الإبداعي المرور والذيوع والقراءة السليمة، وإن لم يكن الأمر كذلك فتخفيف حدة النقد خاصة وقد اعترف صراحة عن عدم رضاه شخصيا عن محصول هذه القصائد، وقد اعتذر الشاعر عن بعض النقائص التي تتخلل قصائده، وهو أمر يضاف إلى ما ذكرناه بخصوص محاولته الهروب من سلطة النقد أو تخفيف حدتها، ولخص عذره في كونه لم يكن يتعاطى الشعر ليظهر براعته فيه ولكن تلبية لضميره وترضية لنفسه وترجمة لخواطره.[2]

[1] - محمد الشبوكي، مقدمة ديوانه، ص 10.

[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

لذا فالعمل الإبداعي عند محمد الشبوكي لا يحقق فائدته إلا بقدر ارتباطه بالناس واقترابه من الجماهير، وبقدر ارتباطه واقترابه من الناس ،بقدر ما يحقق ما يصبو إليه الشاعر.

وفي ختام مقدمته يشير الشاعر إلى أمكنة وأزمنة نظم قصائد الديوان التي تراوحت بين السجون والمعتقلات أثناء الثورة المباركة بعد إشراق شمس الاستقلال ،معترفا بأن شعره الذي قيل قبل الثورة قد ضاع كله حين عبثت به أيادي المستعمرين فسادا[1].

ومن خلال ذلك يمكننا أن ندرك كيف عبرت هذه المقدمة عن قصائد السجون والمعتقلات عند محمد الشبوكي التي تندرج ضمن موضوع هذا البحث

هكذا يبدو الإبداع عموما محاولة لإرسال نبضات روح وقلب المبدع ،وكذا محاولة لخلق شيء من الانسجام بينه وبين المتلقي بتوجيهه وإقامة جسر يلتقي على متنه الطرفان (المبدع والمتلقي)،وهكذا تبدو المقدمة أشبه بالمفتاح الذي يمكن القارئ من فتح أبواب النصوص وتخطي عتباتها

ومن خلال هذه المقدمة الذاتية يمكن القول أن الشاعر حاول بطريقته الخاصة والذكية أن يستجلب اهتمام المتلقي، ويدفعه إلى تصفح قصائده التي اشتمل عليها هذا العمل ومن ثمة مناصرته معنويا وماديا ،وهو ما تعمل كل عتبة من العتبات النصية لأجله حيث تسعى كل واحدة منها إلى استدراج القارئ إلى عالم النص، مركزة على التأكيد على أهميته والتلميح بمعانيه والتلويح بها على درجات متفاوتة دون الكشف الكلي والنهائي عنه، وتاركة ذلك إلى لحظة الدخول إلى متنه لسبر أغواره وفض مغالقه...[2]

وقد استطاع الشاعر من خلال مقدمته هذه أن يحيل الدارس إلى جملة من الوظائف التي صاحبتها والتي يمكن أن نوجزها في ما يأتي:

[1] - المصدرالسابق، ص10.

[2] - يوسف الإدريسي، عتبات النص، 62.

- الإخبار بحقائق عديدة متعلقة بالمذهب الشعري لصاحب العمل ورأيه النقدي في الشعر وأسلوبه ولغته.

- الإخبار أيضا عن ظروف كتابة قصائد الديوان التي اختلفت أزمنتها وأمكنتها باختلاف الظروف والأزمات التي عصفت بحياة الشاعر، والتي كان منها تجربة السجن والمعتقل التي تمخض عنها شعر السجون والمعتقلات لدى الشاعر.

- قيامها بالوظيفة التي تضطلع بها مقدمة العمل الإبداعي في نسخته الثانية في بعض الأحيان، وهي وظيفة المقدمة اللاحقة التي يحاول عبرها المؤلف أن يستدرك قصور وظائف المقدمة الأصلية حين تظهر تجربة التلقي الفعلية حاجة النص إليها، وهو ما قد دعا الشاعر في أغلب الظن إلى عدم الاكتفاء بمقدمة صديقه محمد الطاهر فضلاء التي اعتمدت في نظرنا طابع التزكية النصية التي تهدف إلى منح العمل الإبداعي قوة تداولية في فضاء المؤسسة الإبداعية الأدبية، ونرجح أن يكون الشاعر قد تفطن إلى هذا الأمر فبادر إلى كتابة مقدمة ثانية لديوانه بنفسه، أو أنه أراد أن يجمع بين الوظيفتين في عمل واحد، فأسند إلى صديقه مهمة التزكية النصية في محاولة لضمان تداولية عمله من ناحية، وتكفل هو بنفسه بإبراز وظائف المقدمة التي تشرح العمل وتفسره وتبين منهج الشاعر وتصوره وغير ذلك من والوظائف الموضوعية التي تضطلع بها المقدمة تأمينا للعمل وفسحًا لطريق تداوله.

- كما سعت هذه المقدمة إلى كشف نموذج قراءة قصائد محمد الشبوكي وبضمنها قصائده السجنية، وهو النموذج الذي عرضه الشاعر عن طريق إيراد وجهة نظره في عملية الإلهام الشعري، وبالتالي دخول هذه المقدمة في علاقة مع القصائد – موضوع البحث – وهو الأمر الذي خول لها دور الوشاية والبوح بالقصد و النية

- كما سعت إلى محاولة مصادرة ما يمكن أن يوجه لها من انتقادات متجلية كخطاب نقدي دفاعي إقناعي يعبر عنه موقف الشاعر في أكثر من موضع من مواضع المقدمة:

« أعترف بأنني قليل الرضا عن محصول هذه القصائد».

وقوله: « أتعاطى نظم الشعرلا لأظهر براعة فيه أو تفوقا ... ».

في ختام هذا الفصل يمكن القول أن مختلف العتبات النصية التي تطرقت إليها الدراسة، والتي شكلت خطابا موازيا لشعر السجون و المعتقلات في الجزائر، قد استطاعت أن تصف موضوعات هذا الأدب، وتعيد موضوعاته ومضامينه بلغة مختزلة تعتمد التكثيف و الإيحاء ، وتراهن على استدراج المتلقي إلى تصفح متونها إشباعا لفضوله ونهمه.

الفصل الثالث

التناص الديني (القرآني) في شعر السجون والمعتقلات

توطئة

أولا/التناص اللفظي

1/ عن طريق استدعاء مفردة قرآنية

2/ عن طريق استدعاء جملة أو جزء من آية قرآنية

ثانيا/ التناص المعنوي

توطئة :

لكل أثر إبداعي أصول يستقى منها أو يستند إليها أو يوظفها فنيا، لأن الكلام – أي كلام- لا يبدأ من صمت وإنما يبدأ من كلام سابق .

ويظل لهذا السابق حضوره الفاعل والقوي في الحاضر عن وعي أو عن غير وعي،أو يأخذ حضوره شرعية المشاركة في إنتاج المعنى والدلالة في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى ،فتمتزج الذاكرة العامة بالذاكرة الخاصة ، وتنصهر في بوتقة إبداع واحدة يستحيل فيها الدخيل إلى أصيل .

"ومتى كانت تلك الأصول التي يستقى منها النص الحاضر ويستند إليها حية : عقيدة وتاريخا وفلسفة ،فإن الآثار الإبداعية التي اتكأت عليها ستقترب من دائرة البقاء إنسانيا ، ومتى كانت مفتعلة ابتعدت عن دائرة البقاء والخلود وماتت بعد ولادتها مباشرة. " [1]

"وقد تعالت أكثر من صيحة تدعو للعودة إلى الجذور التراثية التي تعد إرثا مجيدا علينا أن نحافظ عليه وذلك باستقاء الموضوعات ذات الوهج بدءا من الأساطير وانتهاء بما سطره التاريخ ،لأن الإبداع لا يكون إلا بالتواصل بين هذا التراث والحياة الجديدة بما فيها من قيم خلاقة ونظرة فلسفية تاريخية قادرة على أن توجد الاستمرار الفلسفي بين أبناء الأمة قديما وحديثا." [2]

لذلك عكست علاقة الشاعر العربي الحديث والمعاصر بالتراث بوصفه مادة معرفية ومرجعية شعرية وعي الشاعر بالتراث ، وهو وعي يرى من خلاله الشاعر التراث منجزا إنسانيا ،لا كتلة آتية من الماضي السحيق علينا قبولها كاملة والتسليم بقدسيتها والانحباس داخلها .

---

[1] - حصة عبد الله سعيد البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي نموذجا –،ص 36 .

[2] - خليل أبو جهجه ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ،ط1، 1995 ، ص 270 .

وإذ ينقل الشاعر الحديث والمعاصر تأثير التراث إلى الذات فإن لهذه الأخيرة دور حاسم وفعال في العثور على (تراثها) ضمن التراث، فيكون لها من بعد ذلك أفق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية والخاصة ، وتبدع كذلك كيفيات وطرائق ظهور التراث في القصيدة متخطية مفهوم الماضي بالمعنى السطحي المتضمـــن كثيرا من دلالات الجهل بالتراث بوصفه مصدرا معرفيا ومنجزا روحيا [1] .

وشعر الرواد في عصرنا الحديث زاخر بالنصوص التراثية على اختلاف انتماءاتها ، فمن النصوص التراثية ذات الحضور القوي في شعرهم ما ينتمي إلى الحقل التراثي الديني، ومنها ما ينتمي إلى التاريخ وما ينتمي إلى الحقل الأسطوري .

وقد خلق هذا التنوع في المصادر التراثية تداخلا فيما بينها ، وشكل لدى النقاد صعوبة في التمييز بينها والفصل " فمنهم من يجعلها جميعا تحت مظلة المصادر ومنهم من يصنفها مضمنا التاريخ والدين تحت بند واحد هو التراث في حين يفرد للأسطورة بنـــدا آخر لمـــا في الأسطورة – بأصولها الموغلة في القدم – من فكـــر قد يتعارض مع ما يذهب إليه الدين". [2]

ومع ذلك فإن تراثا ضخما من الشعر والنثر يقف خلف الشاعر العربي ، ينهل منه ويأخذ منه ما يشاء، وما يلاءم تطلعاته ، ورؤيته الفنية، ولا يمر بعصر أدبي إلا ويفيد منه من الجاهلية إلى العصر الحديث ، وعلى هذا الأساس لم يكن الجديد في الشعر العربي المعاصر طفرة ، بل هو حلقة ترتبط ارتباطا عضويا بالحركات الإبداعية في التراث العربي وبما أنتجته العبقرية الإنسانية على مر التاريخ [3] .

وهكذا تغدو الكتابة الشعرية على حد رأي رولان بارت (Rolan Barthes) ليست سوى إيقاع القراءة نفسها وهي خطابات اخترقت الذات الشعرية اختراقا بعد أن

[1] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ،ص 52،53 .

[2] -المرجع نفسه، ص 37 .

[3] - عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل ، بيروت ، 1980 ، ص 78 .

تشبعت بها فسكبت في لحظة أو لحظات على مربعات من الورق ، فالكتابة الشعرية هي فتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين ، للأصوات المتعددة ، والنص هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة التي يغدو فيها التناص عملا لذاكرة المبدع الحصيف والمتلقي الكفء[1].

وهذا دليل على أن الأديب المبدع شاعرا كان أو ناثرا لا ينطلق من فراغ في كتابة نصوصه ، بل من تراث صخم يأخذ منه ما يشاء ،وما يتناسب مع رؤاه الفنية، ممارسا بذلك عملية بعث لتراث أمته خاصة وتراث الأمم الأخرى والإنسانية عامة ، وإحياء للنصوص القديمة كي تظل معطاءة تغترف منها المخيلة التصويرية التي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري .

هكذا يكون الاستلهام التراثي -إذن -تطورا للقصيدة العربية ، لأن فيه مجافاة لهيمنة الذات وضمائر (الأنا) وإقصاء للغنائية التي أورثت الملل في ذهن القارئ وهو يتلقى مواقف مكررة ترسخ المباشرة والتقريرية في موقف الشاعر إزاء موضوعه .

وقد ساهم " وعي التلقي " في هذه العودة إلى الماضي المتجلية في التراث الإنساني والقومي والوطني ،حين أصبح الشعراء المجددون على يقين بأن صلة القراء بقصائدهم تفتر وتضعف وتنقطع كلما أوغلوا في المباشرة والخطابية، لأن المتلقي أصبح يستعذب من الشعر ما يصله عبر ما يدهشه لا الذي يكرر ما تمجه أحاسيسه [2] .

وقد استدعت التناص الديني طبيعة التجربة الوجودية للأمة العربية في هذه المرحلة المأساوية الصعبة التي تعيشها ، و" تتضمن لغة الشاعر رؤياها الفكرية والفلسفية التي أراد الشاعر أن يمنحها عمقها وشموليتها، ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقي نظرا لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي، فضلا عما يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري "[3] .

---

[1] - رولان بارت ، لذة النص ، تر:فؤاد صفا والحسين سجان ، ص7-10

[2] - حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 53 .

[3] - المرجع نفسه ، ص38 .

وعليه فإن المهمة التي يمكن أن يؤديها التناص إنما تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤيا الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية ، ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساسا يقيم عليه رؤيته للواقع العربي ."[1] .

ونظرة فاحصة ومتأنية في متون الشعر العربي الحديث والمعاصر تسفر عن حشد من الرموز الدينية المختلفة الانتماء والمصادر . تتفاوت حضورا وتأثيرا في بناء القصيدة العربية ، من تلك الرموز الدينية ما ينتظم في إطارها الأنبياء والرسل " الذين وجد فيهم الرواد دلالات متعددة وخصبة للتوظيف الشعري ، وبخاصة النبي محمد (ص) ، والمسيح عليه السلام ، وأيوب الذي تفرد بدلالة الصبر على البلاء والمرض .

كما ينتظم في إطارها رموز إنجيلية مثل لعازر رمز الانبعاث الكاذب،ويهوذا الاسخريوطي رمز الخيانة و الغواية، ومريم المجدلية رمز المعاناة من القيم السائدة ،فضلا عن رموز قرآنية وتوراتية كالخضر وقابيل وهابيل ورموز مقدسة عند بعض الشعوب الوثنية مثل زرادشت وبوذا "[2] .

وما يعنينا في هذه الدراسة إثبات ظاهرة الديني في شعر السجون والمعتقلات في الجزائر، ونقصد بالتناص الديني- هاهنا- استدعاء نصوص من القرآن الكريم فضلا عن بعض الرموز الدينية الأخرى التي يوظفها شعرؤنا في متون قصائدهم عن وعي أو عن غير وعي لدوافع جمالية وفنية.

"ويعرف التناص مع المصادر الدينية عادة بالاقتباس ، فالاقتباس يدخل دائرة التناص ويشكل رافدا مهما وأساسيا من روافده ، وقد يأتي التناص عبر مجموعة من التداخلات التراثية أو الأسطورية .

[1] - مفيد نجم ، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع 317 -318، السنة 27 ، أيلول وتشرين الأول ، 1997 ، ص 48.

[2] - أحمد عرفات الضاوي ، التراث في شعر رواد الشعر الحديث ، مطابع البيـــان التجارية ، دبي ، ط1 ، 1998 ، ص 145 .

ويمثل الاقتباس شكلا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد)التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة في خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي). ومادام التناص قد دخل في دائرة(النصوص المقدسة) فإنه من الضرورة تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي، ليصبح على نحو من الأنحاء جزءا أساسيا في البنية الحاضرة [1] .

ويعد القرآن الكريم رافدا مهما للشعر العربي الحديث والمعاصر .إذ لا يكاد يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه –على نحو من الأنحاء- وأحيانا قد يصل الامتصاص درجة الذوبان بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب، ويصبح التمييز بينهما من الصعوبة بمكان نظرا لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى .

وقد نزعت فئة من الشعراء العرب المحدثين والمعاصرين إلى اقتباس صياغات جديدة من القرآن الكريم ،وقد دفعتهم إلى ذلك مشكلات التعبير" التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة، تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس ، و تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة وبعث أساطير قديمة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة تؤاخيه ،وإن لم تبلغ شأوه"[2] .

ذلك أن للتناص القرآني ثراؤه واتساعه بما يتيح للشاعر من رموز تسعفه في التعبير عما يريد من القضايا التي تشغل باله، دونما حاجة للشرح والتفصيل، لأن النص القرآني مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر ،فضلا عما يميزه من اقتصاد لفظي وغنى أسلوبي .

[1] - عبد العاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 ، ص 39.

[2] - عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر في الشعر العربي ، ص 66 .

ويلجأ بعض الشعراء عموما ، وبخاصة رواد الشعر الصوفي إلى توظيف النصوص الدينية وبخاصة النصوص القرآنية في نتاجاتهم لاعتبارات منها "إن توظيف النصوص الدينية يعد من أنجع الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه ، وهي أنها مما يترع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره. فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا " [1] .

هذا وتنقسم اقتباسات الشعراء من القرآن الكريم إلى قسمين:

أولهما الاقتباس الكامل لآية أو جملة أو مفردة من آية قرآنية ، مع شيء من التحوير أحيانا بإضافة أو حذف كلمة ، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة ، وغالبا ما يكون هذا مما له علاقة بالوزن الشعري.

وثانيهما اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية ، ويأتي النوع الأول قليـــلا جدا في الشعر العـــربي الحديث قياسا إلى النوع الثاني الذي يأتي بكثـــرة لافتة .

ومن يقرأ الشعر الجزائري عامة وشعر السجون والمعتقلات خاصة يلحظ بوضوح تأثر أصحابه بالتراث الديني متمثلا في القرآن الكريم ،كما يظهر له جليا حرص هؤلاء الشعراء على توظيف تلك النصوص الدينية ، فالنصوص القرآنية مختزلة والمعاني المستوحاة من القرآن كثيرة، والإيحاءات والأفكار متعددة، وظاهرة التناص والتضمين منهج عند الشاعر .

ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين :

أحدهما هذا التوجه الإرادي والذاتي لدى الشاعر إلى القضية الإسلامية وإيمانه المطلق بأن الحل لمأساته ومأساة الشعوب عامة تكمن في التوجه لهذا الدين .

[1] - صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية - قراءة في الشعر والقص والمسرح-، هيئة قصور الثقافة ، القاهرة ، 1993 ،ص 41 .

وثانيهما إيمان الشاعر واعتقاده بأن الاستلهام من القرآن أولا والتراث الديني ثانيا له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم ، فالشعوب تواقة لمن يضرب لها على أوتار مآسيها ،خاصة إذا علمنا أن هذه الشعوب قد أصبحت لا ترى حلا إلا بالعودة إلى الدين الذي يتكفل بحل قضاياها ومشاكلها. هذا الدين الذي يخاطب قلوبها ومشاعرها وأحاسيسها فتطمئن وتلجأ إليه وتفتح قلبها ولكل من اتصل به بطرف .

و التصوير الفني هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن ،فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور ، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة ، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية ،فأما الحوادث أو المشاهد والقصص والمناظر ، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة [1] .

لهذا نجد هؤلاء الشعراء وعلى رأسهم مفدي زكريا وأحمد سحنون ومحمد العيد آل خليفة قادة لهذا التوجه دون منازع ، ولا نبالغ في ذلك ، إذ لا تكاد قصيدة من قصائد كل واحد منهم تخلو من تناص ديني وربما يجد الدارس الكثير من المواضع المتناصة مع القرآن الكريم مبثوثة في مجموع أشعارهم، تضفي على نصوصهم ثراء وتنوعا وتمنحها القدرة على التواصل مع القيم الكبرى في تراثنا الديني والفكري والأدبي .

كما أن التناص من شأنه أن يساهم في تقوية النص وتصوير أفكاره وتجليته مما يزيده قيمة وفعالية في وجدان الناس وجمالا ورونقا وبهاء ، فالتناص عند الشاعر ليس للابتذال ، وهو حق مشروع ومطلب محمود ودوره متميز ، والقرآن أسمى من أن يكون مادة للابتذال والاستخفاف.

[1] - سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق ، دط ،دت، ص 36.

والمتفحص لمواضع التناص في شعر السجون يجده تناصا متنوعا وأشكالا متعددة فتارة يكون لفظيا باقتباس كلمة أو جملة من آية من قرآنية ،وتارة يكون معنويا و إيحائيا.

أما موضوعاتها فتقتصر على أمر مهم لا يوازيه في نظر الشاعر أمر أهم منه فهو سبب مأساته ومأساة شعبه ومأساة جميع الشعوب العربية والإسلامية،ويتمثل هذا الأمر في الاستعمـــار الغاشم، فقد وظف هؤلاء في أشعارهم التناص في هجومهم على الطغاة المستبدين، ومن ثم تشريحهم لواقع شعوبهم المستعمرة وعذاباتها المريرة.

وهذه نظرة عما جاء في أشعارهم من ألوان التناص:

أولا : التناص اللفظي : ويتحقق عبر استدعاء مفردة قرآنية أو عبر استدعاء جملة أو جزء من آية قرآنية

1/ عن طريق استدعاء مفردة قرآنية:

تضمن شعر السجون والمعتقلات في الجزائر حشدا كبيرا من المفردات ذات البعد الديني ومصطلحات استخدمها القرآن الكريم، وهذا ما يدل فيما يدل عليه أن هؤلاء الشعراء ذووا ثقافة دينية واسعة .

وقد قام هؤلاء بامتصاص دلالات المفردات المتناصة ،وذلك لإعطاء الخطاب الشعري قيمة فنية خاصة ذات تأثير عميق في نفس المتلقي بعد منحهم إياها رؤاهم الخاصة ، إذ أنه وبالنظر " لكثرة تعامل الشعراء مع القرآن تلاوة ودراسة وتدبرا، فقد رسبت في ذاكرتهم ألفاظ قرآنية تكررت في القرآن مرارا فدارت في أشعارهم كثيرا ، لارتباطها بحياتهم من حيث التعبير عن مكوناتهم والإفصاح عن مشاعرهم " [1] .

وهذا التوجه لدى شعراء السجون هو توجه واع ومقصود لم يكن صدفة ،خاصة إذا علمنا أنه لا تكاد قصيدة من قصائدهم الكثيرة تخلو من هذا التناص ، وفي هذا المجال من

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925 -1976) ، ج1 ، المطبعة العربية ، غرداية، ط1،1992 ، ص134.

التناص يلحظ الدارس ورود كلمات من القرآن الكريم تأتي عرضا دون أن تلقي بظلالها على النص ، وكلمات ترد مضيئة لبعض المعاني التي يريد الشاعر الإفصاح والتعبير عنها .

ففي قصيدته " وقال الله " تبدو ظلال سورة القدر واضحة في المتن الشعري الذي يخلد فيه الشاعر مفدي زكريا الثورة الجزائرية المجيدة في ذكراها الثالثة من خلال استعانته بألفاظ ذات دلالات دينية من قبيل (ليلة القدر ، ألف شهر ، بإذن الله ، ملائك ، تنزل ، روحها، كل أمر).

يقول الشاعر : [1]

دعـــا التاريخ ليلك فاستجابـــا (نوفمبر!) هل وفيت لنا النصابا ؟

وهل سمع المجيـــب نـــداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابا ؟

تبـــارك ليلك الميمـــون نجمـــا وجل جلاله ، هتك الحجابا !

زكت وثباتـــه عن ألف شهـــر قضاها الشعب يلتحق السرابا

تجلى ضاحك القسمات ، تحكي كواكبـــه ، وقنابلـــه لهابـــا

بناشئـــة هنـــاك ، أشـــد وطـــأ وأقوم منطقـــا ، وأحدّ نابـــا

مضت كالشهب وانحدرت شظايا تلهب في وجنتهـــا التهابـــا

ملائـــك بالفواتـــك نـــازلات بإذن الله أرسلهـــا خطابـــا

وهزت " ثورة التحرير " شعبـــا فهبّ الشعب ينصب انصبابا

تنزل روحـــها من كـــل أمـــر بأحرار الجزائـــر قد أهابـــا

وبّرزت الكواعب ، قاصـــرات فرحن يخضن للموت العبابا

[1] - مفدي زكريا ،اللهب المقدس ، ص 30 .

هكذا يستحضر الشاعر –إذا- بعض الألفاظ من سورة القدر ذات الدلالات الدينية العظيمة التي شهدت ميلاد أكبر حدث في تاريخ البشرية،يتمثل في نزول القرآن الكريم على سيد الأنام محمد عليه الصلاة والسلام .

يقول سبحانه وتعالى :

«إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ القَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ القَدْرِ لَيْلَةُ القَدْرِ خَيْرٌ مِن أَلْفِ شَهْرٍ ، تَنَزَّلُ المَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِّنْ كُلِّ أَمْرٍ ، سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الفَجْرِ»[1]

والشاعر إذ يلجأ إلى استلهام ألفاظ هذه الآية القرآنية ، فإنه يستلهم من ليلة القدر عظمتها وجلالها وقداستها ويستعين بها على وصف المواقف العظيمة والأحداث الجسام. وليلة انطلاق أول رصاصة جزائرية في وجه المستعمر الفرنسي هي أعظم تلك المواقف في نظر الشاعر وأجلها كيف لا وقد أذنت تلك الليلة باشتعال نار الثورة الجزائرية التحريرية المجيدة في جميع ربوع الوطن، داعية شعب الجزائر للجهاد ملبيا هذا الأخير نداءها .

إن هذه الليلة التي شهدت ميلاد ثورة التحرير الجزائرية وقلبت موازين السياسة في العالم كله ، ووضعت حدا لظلم واستبداد وجاهلية استمرت قرنا وثلثه من الزمان ،ليخيل لنا فيها أن التاريخ يتوقف لحظتها إجلالا وروعة وتقديسا .

وفي هذا المقطع يعقد الشاعر مقابلة طريفة تجعل من ليلة أول نوفمبر أشبه بليلة القدر لما فيها من شرف عظيم وخير عميم ،فإذا كانت تلك الليلة المباركة – ليلة القدر – تلك الليلة التي نزل فيها القرآن الكريم، وشهدت ميلاد أول وأعظم دستور في تاريخ البشرية قد حولت مجرى تاريخ البشرية من العبودية إلى الحرية ،ومن ظلام الجهل والجاهلية إلى نور العلم والإسلام، فإن ليلة نوفمبر أيضا ليست أقل عظمة وقداسة فقد

[1] - سورة القدر

قلبت بدورها موازين السياسة في العالم وفجرت المعارك في شتى البلدان المستعمرة ،وعرفت الشعوب بحقها في الحياة الحرة الكريمة، فكانت إيذانا بعهد جديد لا مكان فيه للظلم والظالمين والبغي والبغاة و والجهل والجاهلين .

وقبل أن نبرح هذا النموذج – الذي أوردنا –إلى غيره من النماذج يحسن بنا أن نلتفت إلى ما فيه من تناصات قرآنية أخرى غير التي أشرنا إليها بخصوص سورة القدر.

ففي هذا النموذج طائفة أخرى من الألفاظ القرآنية التي نقول عنها إنها قرآنية لأن " القرآن نزل بلسان عربي مبين أي أن ألفاظه هي كلمات اللغة العربية ، غير أن السياق الذي وردت فيه والمعنى الذي أعطي لها من بين معانيها الكثيرة في القرآن الكريم واقتباس الشعراء لها مع الاحتفاظ بهذا السياق، وبكثير من معانيها الأصلية، مع ما عرف عن الشعراء من الارتباط بالقرآن ارتباطا وثيقا صبغها بصبغته وطبعها بطابعه ، فغدت وكأنها من خصوصيات القرآن " [1].

ومن هذه الألفاظ (تبارك ، المجيب ،السراب،تجلى، كواعبه ، ناشئة ، أشد وطأ ، أقوم ، برّزت ، الكواعب ، قاصرات... "

فقد وردت كلمة تبارك في قوله تعالى:

« **تَبَارَكَ الذِّي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**»[2] ،في حين وردت لفظة تجلى في قوله تعالى:

« **وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى**» [3]،

ووردت كلمة الكواعب في قوله تعالى:

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925 -1976) ، ج 1، ص 134 .

[2] - سورة الملك، آ 1

[3] - سورة الليل ،آ 2،1

«إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا حَدَائِقَ وَأَعْنَابًاوَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا» [1].

أما مفردات ناشئة ، أشد وطأ ، أقوم " فنجدها مجتمعة في قولة تعالى :

« إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْأً ، وَأَقْوَمُ قِيلًا»[2].

وكلمة برّزت في قوله تعالى :

«وَبُرِّزَتِ الجَحِيمُ لِمَن يَرَى»[3] .

ووردت كلمة قاصرات في قوله:

« فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلا جَانٌّ»[4].

ووردت كلمة السراب في قوله تعالى :

«وَسُيِّرَتِ الجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا »[5].

وفي هذه القصيدة الطويلة مفردات وألفاظ قرآنية أخرى لم يتضمنها هذا النموذج الذي هو بين أيدينا ،والقارئ للقصيدة كلها يجدها مبثوثة في ثناياها من قبيل (مدين ، كن ، جهاد ، زلزل ، ناظره ، أذّن ، كبّر ، الخلد ، جنات عدن ، تفور ، سجد) [6]

[1] - سورة النبأ ،آ31 ،32 ، 33

[2] - سورة المزمل، آ6

[3] - سورة النازعات، آ 36

[4] - سورة الرحمان، آ 56

[5] - سورة النبأ ،آ 20

[6] - مفدي زكريا، اللهب المقدس ، قصيدة قال الله ، ص 32 ،33 ،34

ويمكن أن يلاحظ المتلقي أن هذه الألفاظ التي نجدها مبثوثة في ثنايا هذه القصيدة تتراوح في دلالتها بين معاني الثورة والقوة والتحدي والصمود من ناحية ، وبين معاني النعيم والجحيم من ناحية أخرى .

فمن الألفاظ الدالة على أهوال الثورة وعظمتها وجلالها وقدسيتها : تبارك،جل جلاله، زكت، ألف شهر،ناشئة،أشد وطأ،أقوم،جهاد، زلزل ، تفور ...، وهي ألفاظ يمكن أن ندرجها في خانة الألفاظ القرآنية التي وظفها الشعراء في ميادين الإصلاح الاجتماعي والسياسي "وقد لاحظنا أن أغلب المتأثرين بالقرآن في كتاباتهم هم شعراء الحركة الإصلاحية وشعراء الثورة التحريرية وما قبل الثورة "[1]

والشاعر إذ يعمد إلى توظيف هذا النوع من الألفاظ ذات الوهج الثوري، فإنه يروم استغلال ما فيها من طاقات ودلالات تدفع إلى النضال والجهاد والتضحية والفداء ،والمساعدة على تبني أو اتخاذ أي سبيل يعين على الوصول والحصول على نتائج حسنة ،وقطف ثمار يانعة " حتى وإن كان الدافع في الاستعمال القرآني يكون ويتم برفق ولين ، وهو في بعض الأبيات يكون مصحوبا بعنف: عنف المعركة التي يخوضها ذووا الغيرة ضد الفساد والتخلف أو صعوبة الوضعية التي يكون عليها ذووا النفوس العالية والهمم "[2] .

ويستحضر الشاعر محمد الشبوكي مفردات سورة القدر نفسها التي استحضرها الشاعر مفدي زكريا في القصيدة التي كنا بصدد الكشف عن علاقاتها التناصية العديدة والمتنوعة بالقرآن الكريم .

فيقول :[3]

ليلة القدر تهادت تحمل السر الثمين

[1] - محمد ناصر بو حجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج1 ، ص 134 .

[2] -المرجع نفسه ،ص 137

[3] - محمد الشبوكي ، الديوان ، ص 52 .

فضلت عن ألف شهر قال رب العالمين

أنزل القرآن فيها رحمة للمؤمنين

وبها من كل أمر يترل الروح الأمين

وسلام هي حتى مطلع الفجر المبين

وما تجدر الإشارة إليه هو أن استدعاء النص القرآني – هاهنا – قد تم بشكل اجتراري جامد ،بخلاف ما وقفنا عليه في نموذج -مفدي زكريا- الذي عقد من خلاله مقابلات طريفة عن طريق التلميح والإشارة بين ليلة القدر وما تحمه من قداسة وجلالة ،وبين ليلة الفاتح نوفمبر التي آذنت بقيام أعظم ثورة في تاريخ البشرية .

ذلك أن النص القرآني الغائب في نموذج محمد الشبوكي قد انتصر على النص الحاضر وتغلب عليه ،أي أن النص الغائب قد طغى على نفسية الشاعر واستولى على فكره نظرا لحضوره القوي والفاعل في ذاكرة المبدع ،فمحمد الشبوكي وهو يستقبل ليلة القدر ويشعر بواجبه في تمجيدها ودعوة المسلم إلى إحياءها ، لم يجد سبيلا إلى الإفلات من أسر الكلمات والألفاظ التي وصف بها القرآن الكريم هذه الليلة العظيمة، فمضى يستل من معينه الألفاظ نفسها في قالب شعري لم يستطع الارتقاء به إلى مصاف العبارة القرآنية المتجانسة ، المؤثرة ، الحية ، فانسابت كلماته (ليلة القدر ، ألف شهر ، أنزل القرآن ، من كل أمر ، يترل الروح ، سلام) متتابعة دون أن تضفي على التجربة الشعورية عمقا أو حياة .

وفي المقطع الشعري السابق نفسه ألفاظ قرآنية غير التي أتينا على ذكرها والتي أحالتنا على سورة القدر . ونعني بها (أنزل ، القرآن ، رحمة) والتي تشير إلى آيات عديدة في كتاب الله عز وجل كقوله جلّ وعلى في محكم تنزيله:

«شَهْرُ رَمَضَانَ الّذِي أُنْزِلَ فِيهِ القُرْآنُ هُدًى لِلنَّاسِ وَبَيِّنَاتٍ مِّنَ الْهُدَى وَالفُرْقَانِ ... »[1] .

أو قوله:

« وَنُنَزِّلُ مِنَ القُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ وَلا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا »[2]

ويظل أتون المعارك وحرارة الثورة ولهيبها وطبيعتها مجالا رحبا وخصبا للشعراء عامة ،يهيج مشاعرهم ويلهب حماستهم، ويدفع الشعب إلى التحرك والشاعر إلى القول والنظم واختيار الألفاظ والتعابير المناسبة عن اللحظة التي يحياها الشعب والشاعر على حد سواء، فتجدنا على سبيل المثال لا الحصر مع لفظتي (جهاد ، زلزال) اللتين استغل مفدي زكريا ما فيها من طاقة تعبيرية هائلة دالة على الانفجار والدمار للتعبير عن مكامن النفوس ،فيقول معبرا عن أثر الثورة الجزائرية وما فعلته في فرنسا الاستعمارية :

جهاد دوّخ الدنيا وألقى هنالك في سياستها اضطرابا

وزلزل من صياصيها فرنسا وأوقع في حكومتها انقلابا

وحرب للكرامة في بلاد مضت تفتك عزتها غلابا

وأوفدت الرصاصة ينوب عنها يناقش غاصب الحق الحسابا [3] .

وإذا كان القرآن الكريم قد استعمل لفظة "زلزل" في السياق الذي يدل على أهوال القيامة ويوم الحساب ،فإن مفدي زكريا يستغل دلالة اللفظة في المعاني الدالة على عظمة الثورة وضراوة الحرب التي يخوضها الشعب الجزائري ضد المحتل الغاشم ،

[1] - سورة البقرة ،آ 185 .

[2] - سورة الإسراء ،آ82 .

[3] - مفدي زكريا، اللهب المقدس ، ص 32

وإن كانت كلها ترجع إلى معنى واحد هو فناء وحياة ،نهاية عهد وبداية عهد جديد، وبعبارة أخرى إيذان بحلول يوم الحساب، فالمستعمر لابد أن يحاسب على ما اقترفه من جرائم وآن الأوان لذلك ،فالثورة الجزائرية وأنصارها قادرة على الوقوف في وجهه ومحاسبته على فظاعة جرائمه وسياساته المشينة واستهتاره بمبادئ وقيم الشعوب .

إن الشاعر مفدي زكريا يعي حق الوعي أن الشعب الجزائري قام بمحاولات عديدة بغية التحرر، وطرد المحتل الغاشم من بلاده كما جرب أساليب شتى وسلك طرقا متنوعة، غير أنه لم يظفر ببغيته.تلك المحاولات أثقلت كاهل الأمة وأرهقتها إذ استمرت أكثر من قرن من الزمان . لذلك كانت دائما في حاجة إلى من يشحذ عزائمها ويثبت أقدامها ويذكي فتيل ثورتها ، " وقد يكون الشاعر في حالة من التوتر النفسي ، والتدفق الشعوري فيكثف من لغته الشعرية ويقدم صورة واحدة يكثر فيها من الرموز بكيفية لافتة للنظر ، بغية نقل مشاعره الحقيقية للمتلقي بطريقة مؤثرة وموحية " [1] ،وكذلك فعل مفدي زكريا حين أراد تصوير ضراوة الحرب ومعارك التحرير التي يخوضها شعب الجزائر لاسترداد حقه المهضوم وأرضه المسلوبة ،وكذا ما صاحب تلك المعارك من أهوال ورعب .

يقول الشاعر في قصيدته "وتعطلت لغة الكلام ":

نطق الرصاص فما يباح كلام! وجرى القصاص ، فما يتاح ملام!

وقضى الزمان ، فلا مرد لحكمه وجرى القضاء ، وتمت الأحكام

وسعت فرنسا للقيامة ، وانطوى يوم النشور ، وجفت الأقلام

والقابضون على البسيطة أفصحوا والكون باح وقالت الأيام [2]

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج2 ، المطبعة العربية ، غرداية، ط1،1992 ، ص 327 .

[2] - مفدي زكريا ،اللهب المقدس ، ص 42 .

ثم يواصل الشاعر قائلا:

ما للجزائر ترجـــف الدنيا لهـــا؟ والكون يقعـــد حولها ويقـــام؟

ما للقيامة ، في الجزائر أرعـــدت فغدا لهـــا في الخافقين غمـــام ؟

والشعب شق إلى الخلود طريقـــه فوق الجماجـــم والخميس لهام؟

لا النار ، لا التقتيل ، يثني عزمـــه لا السجن ، لا التنكيل ، لا الإعدام!

لا الذاريات ، الماحقات ، هواطلا لا الشامخـــات ، تدكها (الألغام)

لا القاصرات ، الغافلات ، كواعب ديست قداستها ، وفض ختـــام

لا الحاملات ، بطونهـــا مبقـــورة ذبحت أجنتها ، وفك حـــزام [1]

والمتأمل في هذه الأبيات يعثر على مفردات ورد ذكرها في القرآن الكريم، وهي ألفاظ لا تخفى على أحد ممن أخذ بقسط من الثقافة القرآنية من قبيل (القصاص ، القضاء ، القيامة ، النشور ، الخلود ، الذاريات) وفي الأبيات أيضا مفردات قرآنية أخرى أقل رمزية وأقل التصاقا واتصالا بالقرآن قياسا إلى نظيراتها التي أتينا على ذكرها ،وإن كانت بدورها لا تعدم إيحاء وتعبيرا منها ، (لا مرد لحكمه ، التنكيل، النار ، القاصرات ، الغافلات ، الكواعب ، تدكها .....).

ساهمت هذه الألفاظ المقتبسة من القرآن الكريم في رسم مشهد واحد هو أهوال يوم القيامة ، اعتصر الشاعر من طاقتها التصويرية صورا تتماشى مع وهج وهول الثورة الجزائرية، فجاءت موحية بضراوة الحرب وبالأخص تلك الحرب النفسية التي يجب خوضها ضد المستعمر ،كتهويل الأمر للجزائريين ليقفوا وقفة واحدة في صف واحد لمقارعة العدو، وطرده وبث الرعب والفزع في نفوس الطغاة والغاصبين بغية النيل من

[1] - المصدر السابق، ص 44 .

عزائمهم وزرع الشك في نفوسهم وزعزعة صفوفهم ، وبالمقابل فهي تهدف إلى إعطاء نفس جديد وشحنة قوية للثوار لتجديد طاقاتهم وشحن هممهم .

كانت ألفاظ الشاعر –إذا – رموزا هادفة إلى كشف المستعمر على حقيقته، وتعريف الجزائريين وتوجيههم نحو الأسلوب الذي ينبغي أن يسلكوه لاسترداد سيادتهم.

إنه أسلوب النار والحديد ذلك أن الشاعر وعى، والشعب أيضا أن القوة هي اللغة الوحيدة التي يمكن أن يتواصلا بها مع المحتل ،لذا دارت الألفاظ الموظفة -هاهنا – في فلك عدم الجدوى في استرحام المستعمر، واستدرار عطفه ومحاولة إقناعه بالعدول عن سياسته الفظة وأساليبها الجهنمية في التعذيب والتنكيل وطرقه الشنيعة في التعامل مع أفراد الشعب الجزائري.

"هكذا يستفيد الشاعر المصور من الإشارات التي وردت في القرآن الكريم فيبني منها صوره الفنية ،ويقدمها بأشكال مختلفة حسب قدرته وحالته النفسية ، مما يساعده على اعتصار ما فيها من طاقات تصويرية معبرة ودلالات نفسية مؤثرة في المتلقي بما يربطه به من تواصل وجداني ويجعله يستجيب لما يدعو له "[1]

وفي القصيدة نفسها يظل الشاعر بين الحين والآخر يبدع لحظات إيمانية مضيئة بصفاء القرآن الكريم ، إذ لا يجد ملجأ يستل منه الألفاظ ، ذلك أن القرآن الكريم بالنسبة لمفدي زكريا وغيره من شعراء السجون في الجزائر مصدر إلهام لذواتهم الشاعرة ، تتفيأ ظلال لغته ، وتنهل من ينابيعه المختلفة ، وتغترف ما شاء الله لها من مفرداته و آيات إعجازه وتنوع أساليبه ووفرة مخاطباته .

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج2 ، ص 329 .

فنجده في أبيات هذه القصيدة يعانق آيات القرآن الكريم منصهرا في بوتقتها مندمجا في أجوائها الرحبة الفسيحة الصافية المشرقة، وقد انعكس ذلك على معجمه اللغوي فكان له من المفردات القرآنية " سجّرت " في قوله :

و(روائح) البارود ، مسك نوافج سجرت ،لمن في منخريه زكام [1] .

وكلمات "عنت الوجوه" ، "خرّت" في قول الشاعر :

والحق والرشاش إن نطقا معا عنت الوجودة وخرّت الأصنام ![2]

ولفظتي الزرع وشطأه في قوله :

والزرع أخرج في الجزائر شطأه فمضى وهب إلى الحصاد كرام [3]

ولفظة "الآثام" في قوله :

والعدل زور والسلام خرافة لغة تحلل باسمها الآثام [4]

[1] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 44 .

[2] -المصدر نفسه ،ص 44.

[3] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] -نفسه ،ص 46 .

ولفظة "أسرى" في قوله :

أسرى بها من بربروس خياله وهفت به لحماكم الأحلام [1]

وقد استل الشاعر هذه الألفاظ من مواضع مختلفة من القرآن الكريم، فالتسجير ورد في قوله تعالى :

« **وَإِذَا البِحَارُ سُجِّرَتْ** »[2].

وكلمات "عنت الوجوه" و" خرت " نجدها في قوله تعالى :

«**وَعَنَتِ الوُجُوهُ لِلْحَيِّ القَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا**»[3]

أما لفظتي الزرع وشطأه ففي قوله تعالى:

«**مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ والّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الكُفَّارَ وَعَدَ اللهُ الّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيما**»[4]

ونجد لفظة الآثام في قوله :

[1] - المصدر السابق ،ص 52

[2] - سورة التكوير، آ 6

[3] - سورة طه، آ 111

[4] - سورة الفتح، آ 29 .

«وَالَّذِينَ لا يَدْعُونَ مَعَ اللهِ إِلَهًا آخَرَ وَلا يَقْتُلُونَ النَّفْسَ التِي حَرَّمَ اللهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَلا يَزْنُونَ وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَى آثَامًا» [1] .

ووردت لفظة "أسرى" في قوله تعالى :

«سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأقصى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ» [2]

وقد لجأ مفدي زكريا إلى الاستعانة بهذه الألفاظ ذات الوهج القرآني لوصف الواقع الجديد الذي فرضته مستجدات جديدة تتعلق بمسار الحركة الثورية والنضالية في الجزائر ،فالمستعمر مستمر في غطرسته لا يبالي بمطالب الشعب الجزائري الذي يسعى إلى نيل استقلاله وطرد الأجنبي وإخراجه من أرضه، وسياسة المحتل في تعامله مع القضية الجزائرية لم تتغير إذ لا يزال يعمد إلى صم آذانه عن سماع كلمة الحق، وماض في إبادته لكل من تسول له نفسه الوقوف في وجهه، وهو ما دعا الشاعر وغيره من الغيورين على هذا الوطن وقيم هذه الأمة العربية والإسلامية، للوقوف في وجه الطغاة وتوجيه هذه الرسائل إلى الشعب الجزائري مخاطبين فيه روحه الثورية و إخلاصه للوطن واستماتته في الجهاد وحبه للشهادة في سبيل الله والوطن بلغة تحمل الكثير من معاني الشجاعة والتحدي والصمود .

ولنا في ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه نماذج وأمثلة كثيرة دالة على ذلك، وعاها الشاعر وتعايش معها واندمج في أجوائها وتقاطع معها، فأخذ منها معاني ودلالات مختلفة تلائم حالته الشعورية وتجربته الشعرية ،وتعبر عن نفسه الثائرة لذلك وجدناه يتناص مع النص القرآني عن طريق البنية اللفظية التي حافظ على هندستها .

[1] - سورة الفرقان ،آ 68 .

[2] -سورة الإسراء، آ1.

وهو إذ يعمد إلى ذلك فإنه يسعى إلى إعادة بعثها من جديد في قصائده الثورية، لأن في ذلك بعث للقيم التي حاول الإنسان طمسها عبر الزمن ،فبعثها بعث لدلالات بعيدة ،واستمرارها تواصل للثقافة الدينية لدى الشاعر المشدود إلى القرآن الكريم ومشاهده المؤثرة ،فالجلال القرآني ينمو في نفسه ويلامس دوما روحه ،مما جعله يستل منه ما يضفي على قصائده حركة وتدفقا ،ويجعلها نابضة بالحياة غنية بذلك الزخم الداخلي الذي يستمد بريقه وبقاءه من آي القرآن الكريم .

وقصائد أحمد سحنون في شعر السجون والمعتقلات بدورها لم تحد عن هذا السبيل، حيث يمكن للدارس أن يلحظ بسهولة تداخل كثير من نصوصه الشعرية مع القرآن الكريم. وسنحاول إلقاء نظره على بعضها محاولة منا إثبات ما تقدم ذكره بخصوص استدعاء النص القرآني لدى شعراء السجون عامة ولدى أحمد سحنون خاصة، ومن ثم تطويق بعض النصوص القرآنية الغائبة التي تسللت إلى المتن الشعري السحنوني، وأصبحت ذات أثر واضح وبين في تجربته الشعرية، وفي النهاية إثبات ظاهرة التناص في شعره .

يقول الشاعر في قصيدته " العنف والإقناع " :

وهـــدى الله ليـــس يـــدرك بالإكراه لو بعقولهم يهتدون

ولذا كان أول فرض في الإسلام "اقرأ" لو أنهم يعلمـــــون [1]

وهو إذ يستحضر لفظة اقرأ في هذا النموذج التي تشير مباشرة إلى سورة " العلق " من خلال قوله تعالى في أول السورة "«**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ**»[1]

[1] -أحمد سحنون ، الديوان ، ج2 ، ص 14 .

فإنه يتعامل مع النص القرآني –هاهنا- تعاملا سطحيا هو أقرب للاجترار منه إلى أي شيء آخر، لأنه لم يفجر النص الغائب من داخله و لم يبرع في إخفاء مصدر إلهامه .

وقد استغل الشاعر ما في هذه اللفظة من حمولة وأفرغها في محتوى أبياته خدمة للغرض الذي يرمي إليه ذلك أن هذه اللفظة كانت أول ما أمر به النبي -ص- في أول سورة أنزلت عليه، فيها أمر بالقراءة وفي ذلك من الأهمية مالا يخفى على أحد، ذلك أن فضل القراءة والعلم والمعرفة عميم، لذلك وجد الشاعر فيها ما يثبت دعوته لأولي العلم وأنصار الإسلام والمهتدين بإتباع أسلوب الإقناع والمجادلة برفق ولين والابتعاد عن أسلوب العنف والإكراه في الدعوة لدين الله . يؤكد ذلك قوله :

إنما العنف ليس يثمر إلا العنف وهو الدمار دنيا ودين

ليس يجدي مثل التحاور بالحجة فليستح الألى ظلمونا

وهـــدى الله ليـــس يدرك بالإكراه لو بعقولهم يهتدون [2]

وفي قصيدته :"علام" يقول الشاعر :

فراجع ما عزمت عليه من إثم وعصيان [3]

[1] -سورة العلق ،آ1.

[2] -أحمد سحنون ، الديوان ،ج2، ص 13،14 .

[3] -المصدر نفسه، ص 22

وفور قراءة هذا البيت يستحضر القارئ الآيات الكريمة التي ورد فيها لفظ "إثم " وهي متعددة في القرآن الكريم ، حيث وردت على سبيل المثال لا الحصر في قوله :

«فَمَن بَدَّلَهُ بَعْدَمَا سَمِعَهُ فَإِنَّمَا إِثْمُهُ عَلَى الَّذِينَ يُبَدِّلُونَهُ إِنَّ اللهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ»[1] .

وقوله أيضا في نفس السورة:

« فَمَنْ خَافَ مِن مُّوصٍ جَنَفًا أَوْ إِثْمًا فَأَصْلَحَ بَيْنَهُمْ فَلا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ»[2].

وكذا في قوله :

«يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلا تَجَسَّسُوا وَلا يَغْتَبْ بَعْضُكُمْ بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللهَ إِنَّ اللهَ تَوَّابٌ رَحِيمٌ»[3]

إن تعدد مواضع هذه اللفظة القرآنية في القرآن الكريم أوضح مدلولها وجعلها ميسورة قريبة التناول، فلم يجد الشاعر بدا من الاستعانة بها في هذا الموضع من البيت، فالاقتباس اللفظي هنا هو خدمة خاصة تتضمن دعوة صريحة يوجهها الشاعر نحو خصمه مفادها التراجع عما عزم عليه من فعل . ففي ذلك إثم أو هكذا رأى الشاعر .وهذا الإثم المرتكب يؤدي حتما إلى عدم رضا الخالق عن صاحبه، وهو الذي يدعونا دائما إلى طاعته وحسن عبادته والامتثال لنواهيه. ونفهم من هذا أن النص القرآني غالبا ما يلهم الذاكرة الإبداعية فيظل في حالة فاعلية وحضور دائم بحسب الأحوال والمناسبات والظروف التي تمنح النص صفة القصدية النفسية [4] .

---

[1] - سورة البقرة ، آ 181

[2] - سورة البقرة، آ 182

[3] - الحجرات ،آ12.

[4] - عبد القادر فيدوح ، أدبية التأويل ، مجلة تجليات الحداثة ، ص 47 .

وإن كان التوظيف اللفظي – هاهنا – جامدا بشكل أفقد التقاطع النصي وهجه الشعري، وهو ما نقف عليه أيضا في موضع آخر من مواضع القصيدة نفسها ماثلا في قول الشاعر :

ولا تسمع لوسواس لإنس أو لشيطان [1] .

فكلمة وسواس نجدها في سياق قوله تعالى :

«**مِن شَرِّ الوَسْوَاسِ الخَنَّاسِ**»[2]

وفي قوله :

« **الّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ**»[3] .

وفي ذلك مقابلة بين ما تضمنه معنى البيت ومضمون السياق القرآني في سورة الناس. حيث لا نلاحظ أي تضاد بين السياقين ، بل هناك توافق كبير بينهما . فالشاعر يدعو لعدم السماع للوسواس سواء أكان من الجن أو من الإنس، وكذلك الآيات فقد دعت بدورها إلى الاستعاذة من وسوسة الجن ووسوسة الناس على حد سواء.

ولا يخفى علينا فضل سورة الناس وفضل القرآن الكريم عامة في محاربة الشيطان. فقد ثبت في الأثر أن رسول ـــص – قال : " ما منكم من أحد إلا وقد وكّل به قرينة ، قالوا : وأنت يا رسول الله ؟ قـــال : نعم إلا أن الله أعانني عليه فأسلم فلا يأمرني إلا بخير. "[1]

[1] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج 2 ، ص22.

[2] - سورة الناس ، آ 4 .

[3] - سورة الناس ، آ 5 .

وهكذا يكون الشيخ أحمد سحنون قد مارس فعله التواصلي مع القرآن الكريم في هذا البيت عبر واحدة من تقنيات التناص وهي الاجترار، فهو هنا قد اجتر اللفظة القرآنية " وسواس " ولم يكتف بهذا فحسب ،بل امتص المعنى أيضا وبذلك كان التناص على مستوى البنية اللفظية وعلى مستوى البنية الدلالية على حد سواء، وفي ذلك خدمة للتنوع الإبداعي ، إذ لا مناص له وهو المتأثر بالثقافة الإسلامية والمعروف بدفاعه عن القرآن الكريم ولغته من استدعاء ألفاظ هذا الأخير وتراكيبه .

ويطالعنا الشاعر في موضع آخر بلفظة قرآنية أخرى تكررت في قصيدته " يا ضيعة العمر"مرتين الأولى في قوله:

يضيع العمر أكثره هباء ونغفل عن نهايتنا غباء [2]

والثانية في قوله :

وإن كانت جهنم لي مقرا فقد ذهبت مشاريعي هباء[3] .

واللفظة التي نقصد هي هباء، وقد ورد ذكرها في قوله تعالى : «**فَكَانَتْ هَبَاءً مُّنْبَثًّا**»[4]

---

[1]- ابن كثير، تفسير القُرآن العظيم ، ج 7 ، دار ابن حزم للطباعة والنشـــر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2002 ، ص 422.

[2] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج 2 ، ص 56 .

[3] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] - سورة الواقعة ، آ 6 .

ومعنى كلمة " هباء " في هذا النص القرآني : "...الغبار الذي يسطع ... من حوافر الدواب ثم يذهب "[1] .

وكذلك يجعل الله الجبال يوم القيام، والشاعر أيضا يخاف من هذا المصير،يخاف أن تكون نهاية عمره هباء ، عمر ينقضي دون أن يقدم فيه المرء أعمالا صالحة ترفع شأنه عند الله سبحانه وتعالى .

إنها النهاية التي لا يرغب فيها الشاعر لا لحياته وعمره ولا لما يقدمه فيها من أعمال يرجو بها رضا الله . هكذا يحاول الشاعر استيعاب معاني القرآن الكريم ،وتذكير الناس بها حتى يعملوا بمقتضاها وينهضوا من كبواتهم ويستفيقوا من غفلتهم .

وإذ يعمد الشاعر إلى توظيف تلك الألفاظ والمعاني فإن في ذلك خدمة لأغراضه وإفصاح عن أفكاره .

وفي موضع آخر يوظف الشاعر كلمة قرآنية كثيرة التداول لدى المتأثرين بالقرآن الكريم إذ أنه وبالنظر " لكثرة تعامل الشعراء مع القرآن تلاوة وتدبرا ، فقد رسبت في ذاكراتهم ألفاظ قرآنية تكررت في القرآن مرارا، فدارت في أشعارهم كثيرا لارتباطها بحياتهم من حيث التعبير عن مكنوناتهم والإفصاح عن مشاعرهم "[2].

هذه الكلمة كثيرة الورود في القرآن الكريم وفي أشعار شعرائنا هي كلمة يزجي التي استدعاها مفدي زكريا في قوله:

وجيوش مضت يـــد الله تز جيها و تحمي لواءها المعقود

[1] - عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي ، تفسير القرطبي ، دار الشعب ، القاهرة ، (د ط) ، (د ت) ، ج 9 ، ص 170 .

[2] - محمد ناصر بوحجام ، آثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج 1 ، ص 134 .

من كهول يقودها الموت للنـــ صر فتفتك نصرها الموعودا [1]

و يوظفها شاعرنا محمد الشبوكي في قوله:[2]

ملكي قد أتت جميع ملوك الأر ض تزجي جيوشها والرعايا

وقد وظف شاعرنا اللفظة بالمعنى نفسه الذي ألفيناه لدى سابقيه فأزجى ، يزجي ، إزجاء أي ساق يسوق ، سوقا ، سوق السحاب ، سوق الشعر ، وهنا تزجي الجيوش ، أي تسوقها والملاحظ أن الشاعر قد التزم كغيره بتوظيف اللفظة بالمعنى الذي أعطاه القرآن للفظة والدلالة التي تدل عليها في الأصل. قال تعالى :

«رَبُّكُمُ الَّذِي يُزْجِي لَكُمُ الْفُلْكَ فِي الْبَحْرِ لِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ إِنَّهُ كَانَ بِكُمْ رَحِيمًا »[3] .

وقال أيضا :

« أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ يُزْجِـــي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَتَرَى الوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلالِهِ ... »[4] .

[1]- مفدي زكريا،اللهب المقدس، ص12.

[2] - محمد الشبوكي ، الديوان ، ص 181 .

[3] - سورة الإسراء، آ 66 .

[4] - سورة النور، آ 42 .

2/عن طريق استدعاء جملة أو جزء من آية قرآنية :

ونعني به ذلك التناص الذي يرد في شكل اقتباس حرفي لجملة أو عبارة كاملة قد تكون آية أو تركيبا يستدعي آية أو عدة آيات قرآنية.

ففي قصيدته (السجين جار المسجد) يبث أحمد سحنون بعض آلامه وبعض ما يعانيه من كرب وضيق ، وحرمان ، ويتوسل إلى الله سبحانه وتعالى أن يكشف عنه ضرّه ويخفف عنه ما أصابه من كرب فيقول : [1]

فإن كنت يا ربي قضيت بشقوتي فمالي مفر من شقاء حياتي

ولكن جار الأكرمين ممنع وإن مسه ضر فخير أساة

وقد مسني ضر وفضلك واسع وقد قل أنصاري وغاب حماتي

فلا تخلني من فضلك الجم واكفني خيانة إخواني وكيد عداتي

وفور قراءتنا لهذه الأبيات يتبادر إلى أذهاننا ما جاء على لسان سيدنا أيوب في قوله تعالى في محكم تنزيله :

«وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِي الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِنْدِنَا وَذِكْـــرَى لِلْعَابِدِينَ»[2]

إن التداخل النصي في هذا النموذج حاصل في عبارة " مسني الضر " التي وردت على لسان سيدنا أيوب في الآية السابقة، فكأن الشاعر لم يجد سبيلا لينقل إلينا شدة

[1] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج2 ، ص 26 .

[2] -سورة الأنبياء، آ 83 ، 84 .

معاناته وعذاباته النفسية التي يعيشها -وقد حرم الخروج من منزله-لأنه كان في إقامة جبرية لا يسمح له فيها حتى بالذهاب إلى المسجد إلا في سيرة سيدنا أيوب، فدعا بدعائه وركز في توظيفه للنص القرآني على عبارة (مسني الضر) ،لأنها تمثل مركز الدلالة وبؤرة المعنى الذي يود استخلاصه من سيرة سيدنا أيوب عليه السلام، دون أن يفصل الشاعر في المقارنة بين الموقفين بين ما يعيشه سيدنا أيوب ويؤلمه ويعذبه ،وبين ما يعانيه هو من غربة نفسية وروحية ووحدة قاتلة.

و"الوظيفة المعنوية التي قام بها التناص هنا هي إنتاج دلالة جديدة تجسد حالة الوحدة التي يعيشها الشاعر ،باحثا في غيابها عن شعاع نور ينير له الدرب ،ويعيده إلى حالته الطبيعية وهذه الدلالة لا يستطيع النص الحاضر الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب الذي يتشابك معه لإنتاج هذه الدلالة " [1] .

وفي قصيدته (قلة الفهم) يتناص الشاعر مع قوله تعالى:

«كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُم مِّنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الفَاسِقُونَ »[2]
وذلك في ختام أبياته حين يقول:

كنتم خير أمة أخرجت للناس موتوا من أجلها استشهاد [3]

[1] - جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 192 .
[2] - سورة آل عمران ، آ 110 .
[3] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج 2 ، ص 49 .

ويلاحظ هنا أن الشاعر قد تعامل مع النص القرآني بطريقة الاجترار الذي يقوم على الاقتباس الحرفي، إذ لم يبرع في إخفاء مصدر إلهامه فمجرد قراءة صدر البيت نستحضر الآية الكريمة -محل التناص- .

فالشاعر يعتب على المسلمين إهمالهم للعلم الذي هو أساس كل بنيان متين وهو الطريق إلى السيادة والمجد، ثم يدعوهم إلى نبذ الخلافات بينهم، وإلى الإتحاد والدفاع عن وحدة الأمة وحريتها .

وتظهر براعة الشاعر في اجتراره لهذا التركيب القرآني بالذات من خلال إتيانه بالمعنى الذي يريد تبليغه ،فاختياره لهذه الآية كان عن قصد لما تحمله من معاني العزة والأنفة والسؤدد والتفوق الذي ميز به الله تعالى أمتنا، فقد أغناه ذلك التركيب عن البوح و التصريح، فكثف بذلك الدلالة التي تعد واحدة من جماليات التناص وأعاد إنتاج المعنى ليصب فيما يصبوا إلى توصيله .

وقد أضفى هذا الاجترار في القصيدة لمسة فنية تمثلت في تعميق المعنى وتأكيده، وأظهر لنا بوضوح المرجعية الدينية الصرفة للشاعر .

وفي نبذه للشح وحثه على البذل فيما يرضي الله ،يحذر الشاعر من النفس الشحيحة التي تمسك صاحبها عن فعل الخيرات و تأمره بالبخل وتصور له بأن حفظ المال وزكاته فقط في حبسه وعدم إخراجه ، وهو في حقيقة الأمر وفي نظر الشاعر، إنما يكون في بذله ابتغاء رضوان الله تعالى، لأن في ذلك مضاعفة له وزيادة فيه لا نقصان وضياع له .

يقول الشاعر : [1]

من شح شح عن النفس التي أمرت بالبخل واستوجبت ببخلها النار

[1] - المصدر السابق ، ص 71 .

فالنفس أمـــارة بالسوء مغريـــة فاحذر هواها وعش بالخير أمّارا

وقد ورد ذكر النفس الأمارة بالسوء في قوله تعالى على لسان امرأة العزيز في سورة يوسف: « **وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ** »[1] .

هكذا يتجلى التناص لدى أحمد سحنون من خلال البنية السطحية التي نعني بها التمظهر اللفظي القائم على الاقتباس الحرفي للقرآن الكريم ،بإعادة نشر وتوزيع بعض آياته أو أجزاء منها على هذا النحو، فالبيت موضوع في علاقة مع نص قرآني سابق ساهم إلى حد كبير في بنائه ،ذلك أن النص كإنتاجية هو إعادة وتوزيع ونشر (هدم وبناء).

وهكذا يأتي التناص في شعر أحمد سحنون على شكل استيحاء لضلال آي القرآن الكريم ،أو تلميحا لقصة قرآنية أو مجموعة من القصص القرآنية ،أو إشارة لسورة من سور القرآن تاركا بعد ذلك فرصة للقارئ لإنتاج المعنى من خلال ما يكتسبه من خبرات أثناء عملية القراءة .

ذلك أن الشاعر والمبدع عموما يفترض في المتلقي دوما الإلمام المسبق أو الخلفية والمرجعية التي يتشكل منها النص الحاضر، خاصة إذا كان المصدر الذي يتشظى منه النص الحاضر هو القرآن الكريم .

وقبل أن نعرج على شاعر آخر من شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر للوقوف على تناصه اللفظي على مستوى الجملة والعبارة،نختم بهذا النموذج لأحمد

[1] - سورة يوسف ، آ53 .

سحنون والذي يستحضر فيه قولـــه تعالى : «**وَيَصْلَى سَعِيرًا** »[1] في نصه الذي يقول فيه : [2] .

يا شحيحا بماله كيف ترضى أن تعيش مثل الفقير فقيرا

أفتشقى بالجمع والمنع يا ويحك إن في غد ستصلى سعيرا !

وهو كسابقه وظف خدمة لغرض أساسي دافع عنه الشاعر ودعا إليه وناضل من أجله لأن في ذلك إرضاء لخالقه ثم إرضاء لضميره، فالشاعر لم يتقبل عزوف بعض الناس الذين أغناهم الله من ماله عن الزكاة والإنفاق في سبيل الله ، فلا هم تمتعوا به ولا غيرهم انتفع به طالما أن فيهم -ونقصد الفقراء- من لهم الحق في هذا المال، لأن الزكاة مفروضة على المسلمين الذين لهم من المال مايستدعي القيام بهذا الركن الذي يعد واحدا من أركان الإسلام الخمسة ، و لم يجد الشاعر من سبيل لردع ممسكي الزكاة عن مستحقيها وتخويفهم سوى تذكيرهم بما ينتظرهم يوم القيامة من حساب، جراء تركهم لفرض من فرائض الإسلام وركن من أركانه ،علهم يعدلون عن بخلهم وشحهم ويطيعون الله فيما أمرهم ،مستعينا بما جاء في دستور المسلمين كتاب الله عز وجل ،الذي كان معينا للشاعر ومصدرا من مصادر إلهامه وحجة له يدمغ بها خصومه والخارجين عن الطريق المستقيم، وهو الذي عرف بورعه ونصرته للدين وشعاره فيه قوله عزّ وجلّ:« **اُدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالحِكْمَةِ وَالمَوْعِظَةِ الحَسَنَةِ...** »[3] .

[1] -سورة الانشقاق ، آ 12 .

[2] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج2 ، ص 71 .

[3] -سورة النحل،آ125.

إن الارتباط بالقرآن الكريم والتعلق به والاعتزاز به ،كلها عوامل تجعل صاحبه يتمثله في معانيه وفي ألفاظه ،حتى يكون أكثر التصاقا به وقربا منه واندماجا فيه ،وهو الأمر الذي تجد تفسيرا له في إعادة بعض الشعراء لآيات القرآن الكريم بألفاظها تقريبا دون حذف أو تحوير أو إضافة فيها للتعبير عن أفكارهم .

ذلك أن القرآن الكريم هو أفضل معين يمكن للمرء أن يعتمد عليه وخير زاد يتزود منه ونحن حين نتأمل في كيفية تعامل هؤلاء الشعراء مع القضايا التي يتناولونها في أشعارهم، والزوايا التي يودون إنارتها سياسية كانت أم اجتماعية أم غير ذلك نقف على حقيقة لا جدال ولا نقاش فيها ، ومفاد هذه الحقيقة التعلق الكبير والواعي بالنص القرآني والالتفاف حوله والتزود منه ما أمكن لهم التزود، مع محاولة تمثل ما يتزودون به من معاني وتوجيه غيرهم من الناس والناشئة على وجه الخصوص إليها .

ولعل هذا التعلق بالنص القرآني والانجذاب نحوه هو ما حذا بشاعر كمفدي زكريا إلى اعتبار شعره وكأنه تنزيل و قرآن ،ذلك أن طموحه جعله يتخذه إماما في الكتابة [1] ، وذلك في قوله :

رسالة الشعراء في الدنيا مقدسة لولا النبوءة كان الشعر قرآنا [2]

لذلك وجدنا أن مفدي زكريا يعتبر أكثر الشعراء الجزائريين اقتباسا من القرآن الكريم لغة وتصويرا وموسيقى، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من استدعاء للفظ قرآني أو استلهام لمعاني قرآنية أو إشارة لما ورد فيه من قصص ،وهو ما جعل هذا البحث يتجه بالدراسة والتحليل نحو شعر مفدي زكريا أكثر من غيره من شعراء

[1] - محمد ناصر بوحجام ، ج1 ،ص 122.

[2] - مفدي زكريا، اللهب المقدس ، ص 290 .

السجون والمعتقلات في الجزائر ،وسنرى فيما سيأتي كيف تعامل مفدي زكريا مع الجملة القرآنية، وإن كان ما يعنينا –هاهنا – هو اقتباسه للتركيب بدل اللفظ على غرار ما وقفنا عنده لدى أحمد سحنون الذي لا يقل هو الآخر شأنا في هذا المجال ،ولكنه لا يعد ظاهرة قياسا إلى مفدي زكريا

يقول الشاعر :

سيذكرون إذا الليل الرهيب سجى وجلجل الخطب أني في الدجى فلق

حسبي وحسب أناسي أن غدوت لهم عودا يعطرهم ذكرى واحترق [1]

ويستحضر الدارس فور قراءته لصدر البيت الأول قوله تعالى : «**وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى**»[2]. ولا اختلاف في التركيبين سوى ما أقدم عليه مفدي زكريا من تقديم وتأخير حين قدم إذا الظرفية عن الفاعل (الليل) وإضافة النعت " الرهيب " إليه ، ومع ذلك لم يستطع الشاعر أن يخفي مصدر إلهامه فبدا الاقتباس واضحا وظاهرا لا يخفى على الآخذ بشيء من آيات القرآن وأسرار أسلوبه.

وإن كنا نسلم بأن لا عيب في الاقتباس والتضمين وتكرار ألفاظ سبق الشاعر إليها ،فإننا نرى أنه من المهم أن يجيد المبدع استعمال تلك الألفاظ والجمل التي أتى على تمثيلها وأن يتصرف فيها بما يكفل الأداء الجيد والتعبير الصحيح، الذي يبتعد عن التكلف والغموض وطمس معالم شخصيته وإفناء تجربته الشعرية، وهو ما حذا بالشاعر إلى الأخذ بمنوال هذه الآية الكريمة، فقد وجد فيها من الدقة في الاستعمال وصفا وتعبيرا ما أملى عليه استحضارها.

[1] - المصدر السابق،ص 29 .

[2] - سورة الضحى ،آ 2 .

ذلك أن " القارئ أوالمستمع للغة القرآن يتمكن من تمثل معانيه واستحضار المشهد أو الشيء الموصوف استحضارا كاملا، إذ القرآن يختار اللفظة المعبرة عن الموقف الخاص اختيارا دقيقا. لهذا نجده مثلا يستعمل المترادفات استعمالا صحيحا كتفريقه بين لفظتي المطر والغيث والجوع والسغب ..."[1] .

ومفدي زكريا يحذو حذو أبي فراس الحمداني – هاهنا – إذ يعبر عن عظيم مكانته ورفعة شأنه ،كيف لا وشعره وقود يذكي فتيل الثورة الجزائرية في أنحاء الجزائر وعباراته وألفاظه سما ينفث به في قلوب الأعداء، لذلك فإن أبناء شعبه حتما يذكرونه دوما حتى وهو في زنزانته المظلمة ،ولا يغفلون عن ترديد شعره الحماسي وعباراته الثورية التي تشعل في نفوسهم روح الانتقام من المستعمر البغيض، وحسب الشاعر وأقصى ما يتمنى أن لا ينساه أبناء شعبه وهو ما تهيأ له وتحقق له ،فعبر عنه في هذين البيتين وبقية أبيات القصيدة التي اقتطفنا منها هذا النموذج .

ومن قصيدته "وقال الله" التي يبارك فيها الشاعر الثورة الجزائرية ويخلدها في ذكراها الثالثة مفتخرا فيها معتزا بالفاتح من نوفمبر شهر النضال ورمز الكفاح ،نقتطف هذه الأبيات التي يقول فيها مفدي زكريا :

بناشئة هناك ، أشد وطأ وأقوم منطقا وأحد نابا [2] .

والنص القرآني الموظف في هذا النموذج هو قوله تعالى :

« **إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْأً وَأَقْوَمُ قِيلًا**»[3] .

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري، ج 1 ، ص 131 .

[2] - مفدي زكريا، اللهب المقدس ، ص 131 .

[3] - سورة المزمل ، آ 6 .

وقد أشارت كتب التفسير إلى أن "ناشئة الليل: القيام بعد النوم و(الناشئة) مصدر نشأ إذا قام ونهض كالعاقبة والعافية ،ويصح أن تكون صفة لمحذوف، أي النفس الناشئة بالليل أي القائمة فيه أشد وطأ ...الخ قوله(وطأ) تمييز أي من جهة المواطأة، أي الموافقة فيها (قوله موافقة السمع للقلب)، أي أن هذا الوقت توافق الحواس القلب وكل ما وقع في الحواس وعاه القلب لخلو القلب من الشواغل".[1]

في هذا التناص الجملي يعمد الشاعر إلى اتباع أسلوب الاستبدال، ومن خلاله يسعى الشاعر إلى قلب الدلالات الدينية الواردة في القرآن الكريم واستبدالها بقضايا معاصرة أو وقائع وأحداث جديدة يحاول من خلالها مباغتة المتلقي ومفاجئته بخطاب لم يتعود على وروده على ذهنه بهذه الطريقة ، فربط بين ما يقوم به العابد الذي يقضي ليله قائما يصلي ويتلو القرآن ويذكر الله خشية وتضرعا ملتمسا نعيم الله ورضاه ،وبين ليلة أول نوفمبر التي شهدت ميلاد أقدس وأعظم ثورة في تاريخ البشرية . هذا اليوم المبارك الأغر الذي شبهه الشاعر بليلة القدر حين قال :

زكت وثباته عن ألف شهر قضاها الشعب ، يلتحق السرابا[2]

هكذا يربط الشاعر بين قداسة ليل العابد وقيام ليلة القدر، وبين ما جرى في ليلة الفاتح من نوفمبر الذي شهد ميلاد الثورة الجزائرية في ليله الأول وهو إذ يربط بين قداسة الليلتين إنما يفعل ذلك ليقرن بين الجهاد وقيام الليل والعبادة، فكلا الفعلين جليل وعظيم ودليل تقرب إلى المولى عز وجل، وكلاهما فيه من السمو والقداسة ما يرتفع بقدر صاحبه ومنزلته عند ربه .

[1] - أحمد الصاوي المالكي ، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين ، مج 4 ، ص 258.

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 30 .

وغير بعيد عن المعاني الدالة على قداسة الجهاد وليلة الفاتح من نوفمبر في الجزائر وثورتها العظيمة جدا يستحضر الشاعر قوله سبحانه وتعالى:

«مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ والّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الكُفَّارَ وَعَدَ اللهُ الّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيما»[1].

إذ نعثر على عبارة "كزرع أخرج شطأه " في قول الشاعر بعد استعراضه لأهوال وعظمة ثورة التحرير المباركة :

والزرع أخرج في الجزائر شطأه فمضى وهب إلى الحصاد كرام [2] .

والشطء في كتب التفسير أفراخ النخل، والزرع أوراقه [3] .

ونحن نعتقد أن الزرع في بيت الشاعر إنما المقصود به تلك الدعوات والنداءات والحملات التي قام بها المناضلون الأحرار من رجال الجزائر ليثور الشعب في وجه الطغاة ، وقد أثمرت بأن لبّ الشعب النداء فأخرج الزرع شطأه وقامت ثورة في الجزائر بلغ صداها أرجاء العالم أجمع .

وفي موضع آخر يقول الشاعر :

[1] - سورة الفتح، آ 29 .

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 44 .

[3] - أحمد الصاوي ، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين ، مج 4 ، ص 106 .

ولمصر دار للعروبة ، حرة تأوي الكرام، وتسند المتطلع

سحرت روائعها المدائن عندما ألقى عصاه بها الكليم فروع [1]

وهي أبيات من قصيدة طويلة كتبها الشاعر بمناسبة الذكرى الرابعة لاندلاع الثورة التحريرية، ضمنها تمجيده لكفاح الشعب الجزائري واعتزازه برمز النضال والتحرير شهر نوفمبر العظيم، وفيها يعبر الشاعر عن عظمة مصر وشعبها ومواقفها البطولية التي كانت نعم السند والعون للثورة الجزائرية ومجاهديها الأبرار ،ولأن أرضها مهبط للأنبياء وفيها من الروائع ما سحر العالم بأسره ،فقد استحضر فيها الشاعر شيئا منها ،عندما استدعى عصا موسى من قوله تعالى : «**فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ**»[2] ، وقوله : «**فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ**»[3]

والتناص الجملي –هاهنا- حاصل في عبارة ألقى عصاه التي نجدها في الآية الكريمة - مصدر التناص- ونحن لا يعنينا من هذا سوى الوقوف على موضع التناص الجملي، لأن الحديث عن أجواء القصة قد نأتي على تفصيله في العنصر الموالي من بحثنا الخاص بالتناص المعنوي .

ولعل ما ينبغي الإشارة إليه في هذا الموضوع دون تفصيل أن عصا موسى رمز للتحدي وتحقيق غايات تبدو صعبة المنال أو لنقل معجزة وخارقة للعادة ،لأن موسى أعجز بها فرعون وسحرته حين تلقفت ما يأفكون وقد ارتفعت معجزته عن هذا السحر

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 63 .

[2] - سورة الشعراء ، آ 45

[3] - سورة الشعراء ، آ 32 .

الذي كانوا يمارسونه وأنجى بها الله قومه من فرعون وعمله بضربه البحر بها، وكذا الجبل فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا [1] .

قال تعالى : «**وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَن أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لا تَخَافُ دَرَكًا وَلا تَخْشَى** »[2]

وقال:

« **فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ** "[3]

وقال أيضا :

" **وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ ...**»[4] .

وزيادة على الرمز الذي تتوفر عليه الصورة ،فهي توحي أيضا بمجموعة من الصور المتلاحقة التي تتداعى أما المتلقي بقدر ما يعي من حقيقة الثورة وعظمتها ،وهي تتم عامها الرابع وقد بدأت نتائجها تظهر للملأ .

و نلتقي بتناص جملي في قول الشاعر :

أجهنـــم... هـــذه التي أفواهـــا من كل فج نقمة تتفجر ؟؟

أم أرض ربـــك، زلزلت زلزالهـــا لما طغى في أرضه المستعمر ؟

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج 2 ، ص 275.

[2] - سورة طه ، آ 77 .

[3] - سورة الشعراء، آ 63 .

[4] -سورة البقرة،آ60

غضب الجزائر ذاك.. ؟أم أحرارها ذكروا الجراح فاقسموا أن يثأروا [1]

وفيه يستحضر قوله تعالى : «**إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا** »[2].

وواضح في هذه الأبيات ربط الشاعر لأهوال الثورة الجزائرية بأهوال يوم القيامة، فالمستعمر لم يفهم شيئا و لم يقو على استيعاب ما يحدث حوله لأن الخطب عظيم والمشهد ينأى عن الوصف ،حتى الشاعر نفسه ظل يسائل نفسه لفهم ما يحيط به ،أهي جهنم تحيط بالجلادين لتلتهمهم بنيرانها جراء ما اقترفوا من جرائم ،أم أن الأرض زلزلت من تحت أقدامهم لما طغوا في أرض الجزائريين وتجبروا لتعلن أن قد حان وقت الحساب، أم أن هذا الذي يحدث ما هو إلا غضب شديد لثوار الجزائر وأحرارها الذين تذكروا جروحهم، فأعياهم التذكر ،فعاهدوا الله وأنفسهم على الثأر وإعلان الجهاد .

إنها تساؤلات طريفة ومقارنة جميلة أضفت على واقع الثورة الجزائرية جلالا وعظمة، وأضفت على الجهاد إبانها قداسة وهالة ،وعبرت عن ضراوة المعركة التي شرع في خوضها المجاهدون الأحرار في الجزائر، إنها صورة جميلة لمشهد الثورة الجزائرية، توحي بصور متلاحقة تتداعى إلى الأذهان، فبقدر ما نفقه من مشاهد وأهوال يوم القيامة ،نفهم ونعي حقيقة هذه الثورة العظيمة ومعاركها الضارية التي كشر فيها الشعب عن أنيابه وعزم فيها على الانتقام .

ثانيا/التناص المعنوي :

قد يتجاوز التناص في أحايين كثيرة حدود الاقتباس الحرفي لكلمة أو عبارة قرآنية لاستلهام المعنى الذي يحمله النص القرآني أو يشير إليه دون التلفظ به حرفيا ،أو ليشمل القصة القرآنية من حيث سرد الحدث أو الاكتفاء بالتحليق في أجوائها .

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 133 ، 134 .

[2] - سورة الزلزلة ، آ1 .

والأمثلة كثيرة في هذا النطاق نستهلها بما ورد على لسان الشاعر مفدي زكريا ،محلقا في أجواء قصة سيدنا موسى عليه السلام حين يصف حال أحمد زبانا الشهيد ،وهو يتقدم ويهم بالصعود إلى المقصلة لينفد فيه حكم الإعدام لا يبالي بما ينتظره ، لا يخاف مصيره، بل كله فرح وسرور لأن المجد قد عانقه والشرف قد احتواه ،فهو إذ يشد الحبال ليرتقي إلي مقصلة العدو إنما يصعد إلى سماء الرفعة والسؤدد مثلما ارتفع قدر سيدنا موسى حين حظي بتكريم الله له .يقول الشاعر :

حالما كالكليم كلمه المجـــ ـــــد فشد الحبال يبغي الصعودا[1] .

وقد ارتبطت حياة سيدنا موسى عليه السلام بحوادث كثيرة كانت لها انعكاسات على الحياة وتأثيرات في النفوس ،لأن في شخصيته سمات جعلته يتميز عن غيره وكان لها أثر على كل من اطلع على سيرته و حياته ،كما أن في قصته دروسا وعظات يمكن الاستفادة منها كإصلاح الأمم بعد فسادها ، بيان عاقبة الكفر والظلم ، صمود العقيدة ، انتصار الحق على الباطل ، الدعوة إلى الكفاح ، تقويض الطغيان ، نجاة المؤمنين ، التحلي بالقول اللين ، الإيمان عن طريق العقل ، دحض معتقدات المصريين القدماء ، تنزيه الله وتقديره حق قدره [2].

ولهذا كله وجدنا الشعراء يلجؤون إلى هذا النبع ينهلون منه،وإلى شخصية موسى عليه السلام يستلهمون منها ما يسعفهم في التعبير عن أفكارهم والإفصاح عن مشاعرهم

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 10 .

[2] - عفيف عبد الفتاح طبـــارة ، مع الأنبياء في القرآن الكريم ، ط 9، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1981 ، ص 250 .

ومفدي زكريا واحد من هؤلاء الشعراء الذين لجؤوا إلى هذا المعين يعبون منه، فوجدنا كثيرا من أحداث قصة سيدنا موسى ماثلة في أشعاره تلميحا وإفصاحا .

يقول الشاعر في موضع آخر من شعره:

ولعل من (شلعلع) ذو بيان فأنطق فوق (جرجرة)الجعابا

وشبت من ذرى (وهران) نار رآها (برج مدين) فاستجابا

وقال الله : كن يا شعب حربا على من ظل لا يرعى جنابا

وقال الشعب : كن يا رب عونا على من بات لا يخشى عقابا !

فكان وكان من شعب ورب قرار أحدث العجب العجابا !![1]

واضح في هذا المثال أن هناك تداخلا نصيا بينما ما ورد في البيتين الأول والثاني وقوله تعالى على لسان سيدنا موسى:

«وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى »[2] .

فمفدي زكريا إذ يحلق في هذه الأجواء القصصية القرآنية الرحبة فإن تقديسه لثورة شعبية وكفاحه يقف وراء ذلك، ويرى بأن المحن والابتلاءات التي أصيب بها وأصيبت بها بلاده قد أعقبها خير كثير ،وأن التضحية التي بذلها مع رفاقه المجاهدين في سبيل نصرة هذا الوطن لم تذهب هباء ، إذ جنى وجنت منها الجزائر الخير الكثير تماما كما العنت والبلاء

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 32،31 .

[2] - سورة طه ،آ 10،9

الذي أصاب موسى وأدى إلى الالتجاء إلى النار التي أبصرها ،وكان وراءها الهدى والخير الكثير.

هكذا – إذن – كانت نار موسى رمزا للأمل الذي يعقبه الخير العميم بعد طول يأس وطول عنت وتعب، فالنار التي قصدها موسى والتجأ إليها مستأنسا بها للتدفئة والحصول على ما يسكت جوعه، قد أعقبها فضل كبير ونعمة عظيمة، وهي تكريم موسى بالرسالة لكي ينقذ بني إسرائيل من فرعون وملئه [1]

قال تعالى :

«فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى »[2].

إن هذا الاهتداء بعد طول البحث وبعد التعب الشديد والعنت، يتجسد في ذلك التجاوب التي حظيت به الثورة الجزائرية المباركة، وفيما عرفته من شمولية في الكفاح، وفيما اتسمت به معاركها من ضراوة واستماتة في وجه الطغاة لتحقيق النصر وإحراز آمال الشعب في الحرية والخلاص والحياة الكريمة ،وهو ما عبر عنه الشاعر مفدي زكريا في أبياته السابقة .

وزيادة على الرمز الذي تتوفر عليه الصورة، فهي توحي بمجموعة من الصور المتلاحقة التي تنساب إلى ذهن المتلقي انسيابا، بقدر ما يفقه من حياة موسى عليه السلام ويعي من حقيقة ثورة الجزائر المجيدة ،وهي تتم عامها الثالث وبدأت نتائجها تظهر للملأ ،فبمجرد استحضار الآية الكريمة تتجسد في أذهاننا معاني الاهتداء بعد الضلال والأمن بعد

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج 2 ، ص 278 .

[2] - سورة طه ،آ 11، 12 ، 13 .

الخوف والدفء بعد القرّ والنور بعد الظلام ،وكأنها نعم جاءت بها الثورة ،ويوصل الشاعر كل ذلك إلى المتلقي دون أن يستخدم التعبير الوارد في المشهد القرآني .[1]

وفي موضع آخر يستحضر الشاعر قصة سيدنا موسى مع فرعون و سحرته، فيقول بمناسبة تخليده للثورة الجزائرية في عامها الرابع، وللفاتح من نوفمبر رمز الجهاد والبطولة:

سحرت روائعها المدائن عندما ألقى عصاه بها الكليم فروعا[2]

وأجواء القصة ذاتها يستحضرها الشاعر في موضع آخر من ديوانه اللهب المقدس، وذلك في معرض حديثه عن الدور الكبير الذي قام به (جمال عبد الناصر) في الرد على العدوان الثلاثي على قناة السويس ، مذكرا ببراعته ودهائه في إبطال كل ماحدث قبله، والذي بسببه تمكن الأجانب من استغلال القناة :

ولا(ابن صهيون) يسعى في قداستها بالرجس، لا رجس فيها..إنها حرم

ألقى عصاه بها (موسى) مروعة راحت لما بث (إسماعيل *) تلتقم [3]

وفور قراءة هذه النماذج يتداعى إلى أذهاننا قوله تعالى :

---

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ،ج 2، ص 280 .

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس، ص 63 .

* -إسماعيل الخديوي الذي وزع أسهم استغلال القنال على الأجانب في الشركة ، ينظر : اللهب المقدس ، ص 300

[3] - مفدي زكريا ،اللهب المقدس ،ص 300

«**فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ** »[1].

وقوله أيضا في موضع آخر من نفس السورة :

«**فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ** »[2] .

وقد مر معنا -فيما سبق- كيف كانت عصا موسى ولا تزال رمزا للإعجاز والتحدي و التغلب على الصعوبات وقهرها والإتيان بالخوارق، مما يذهل أمامه بني البشر، كيف لا وقد روع بها موسى فرعون وسحرته وأعجزهم وأخرسهم حين تلقفت ما يأفكون وأبطلت سحرهم وكيدهم، وبها أنجى الله موسى وقومه من فرعون وشره **حين ضرب بها البحر وضرب بها الجبل فانفجرت منه اثنتا عشر عينا ، كما كانت ولاتزال هذه العصا رمزا لإحباط المؤامرات والدسائس.**

والشاعر إذ يستحضر هذه الآيات ، وإذ يستحضر عصا موسى على وجه الخصوص فإنه يبدو لنا في هذا المقام مقارنا ومشبها،ذلك أن المتأمل قي ما أورده الشاعر يجد أن مفدي زكريا بحذقه ومهارته يعقد مقارنة رائعة بين عصا سيدنا موسى المعجزة والخارقة للعادة ، وصنيع (جمال عبد الناصر) الذي أبهر به المتتبعين من رجال السياسة حين قلب كل الموازين ، وبين عمل السحرة الذين قالوا : "إنّا بعزة فرعون لغالبون" وتصرفات (إسماعيل الخديوي) الذي وزع أسهم استغلال القنال على الأجانب – بسخاء- في الشركة ،ثم التقام عصا موسى لعمل السحرة وإبطال مفعوله وعمل (جمال عبد الناصر) في إلغاء كل اتفاق بين الشركاء وكل ما كان سائر المفعول قبل تاريخ الإلغاء [3] .

وفي ذلك كله تصوير بليغ يعبر عن عظيم ما أقدم على فعله جمال عبد الناصر ، ومن شدة إعجاب الشاعر بصنيعه رآه ضربا من الخيال أو هو أقرب للإعجاز منه إلى الواقع .

---

[1] - سورة الشعراء، آ32 .

[2] - سورة الشعراء ،آ 45 .

[3] -محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج2 ، ص 276 .

والتناص من هذا القبيل يعرف في ا لنقد الحديث "بالصورة الإشارية " [1]وذلك حين يعمد الشاعر من خلاله إلى المقابلة بين موقفين أو حدثين، فيستعير صورة من أثر آخر ليدمجها في خطابه الجديد ، فيكون لذلك دور في تنشيط الذاكرة حين يدعوها الشاعر لاستحضار تلك الصورة أو تلك المواقف السابقة عن طريق الإشارة إليها والتلميح لها ، تماما كما فعل مفدي زكريا حين ذكر العبارة القرآنية " ألقى عصاه " فقد جعل ذاكرة القارئ تبحث في أعماقها عن المشهد القرآني الذي يصور قصة سيدنا موسى وعصاه مع فرعون وسحرته لتستعيده ، ولعل ذلك واحد من جماليات التناص الذي يحاول من خلاله الشاعر تنشيط ذاكرة القارئ.

وواضح مما سبق أن الشاعر من خلاله استدعائه الكثيف لأحداث من سيرة وقصة سيدنا موسى أنه من المتعلقين بشخصيته عليه السلام، وهو ما لفت انتباه أحد النقاد والدارسين لشعر مفدي زكريا فعلّل ذلك بقوله :" ... ومن جهة ثانية قد يعود هذا الاختيار إلى طبيعة مزاج مفدي زكريا نفسه، فطبيعته الثورية المؤمنة باستخدام القوة وسيلة لتغيير الأوضاع وقلبها ، ورفض أنصاف الحلول والحصول على الحقوق بالطرق الدبلوماسية ، وتمرسه على النضال والمواجهة في صفوف حزب الشعب منذ الثلاثينات ... هي التي دفعته إلى الإعجاب بالمواقف القوية التي تطيح بالجبروت والطغيان ، وقد تمثل له ذلك كله في قصة سيدنا موسى مع فرعون الطاغية " [2] .

فكانت العصا والنار ... وغيرها من الرموز والإشارات التي تحيل إليها قصة سيدنا موسى من بين من استعان به مفدي زكريا على قهر الطغاة والطاغين ، إذ من خلالها يحاول الشاعر زرع الأمل في النفوس، والنيل من الأعداء نفسيا بالإطاحة بكبريائهم أمام المستضعفين والمغلوب على أمرهم من الشعوب التي تهابهم وتتصورهم وحوشا كاسرة أو حواجز وعقبات لا يمكن تخطيها، أو صخورا لا يمكن تحطيمها، تلك المميزات التي طبعت شخصية سيدنا موسى هي التي ألهمت مفدي زكريا وأسعفته في الإفصاح عن أفكاره

[1] - جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 191 .

[2] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج 2 ، ص 284 .

وحالته النفسية ،فدعا إلى التحرك للقضاء على الاستعمار، خاصة أن الظروف التي عايشها الشاعر كانت قاسية ،وأبرز ما يميزها الاضطهاد والتسلط والتشويه والمسخ باستعمال وسائل الترهيب والإغراء ،ذلك أن الشعر في جوهره هو إدلاء

بفكرة أو تنفيس عن هم أو إفصاح عن شعور أو تلمس لآفاق المستقبل [1] .

ومن الأعلام الذين أخذ شعراء السجون والمعتقلات من قصصهم رموزا لكثير من الأفكار والمشاعر التي أرادوا الإفصاح عنها إبراهيم عليه السلام ، فقد كانت بعض محطات حياته محل استلهام لما وجدوا فيها من مميزات كثيرة ومهمة .

وقد كانت معجزة نجاة إبراهيم من النار رمزا -على سبيل المثال- من الرموز التي لجأ إليها الشعراء للتعبير عن الطمأنينة والسعادة التي يشعر بها من يناله تعب وعنت، وهو بصدد أداء واجب مقدس لا مناص من التفريط فيه ، أو عند التعبير عن عدم الاكتراث بما يلحق الإنسان من ضرر ، أو عند التعبير عما يحسون به من نشوة ومتعة تغمرهم وهم يجتازون ظروفا قاسية ويمرون بفترات عصيبة ويعايشون تجارب مرة.

هذا عبد الرحمان بن العقون يشعر بالضيق الشديد ويعاني السأم والكرب في سجنه ،فجعل ذلك ضيق السجن ضيقتين ينظم قصيدته "سجن" تحت تأثير حزازات حزينة وشخصية بين الرفقاء من المساجين فيقول : [2]

بارحات من سماء تورث القلب العمى

وتضل العين أن لا تستبين الأنجما

إنني من ذا حزين

[1] - المرجع السابق ، ص 286 .

[2] - عبد العالي رزاقي ،نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (شعر ما قبل الاستقلال) ، ص 89 .

فترات من حياة بين عدّاء الدمى

تملأ الرأس مشيبا و تهش الأعظما

سيما إني سجين

إلى أن يقول : [1]

لا تلمني يا خليلي في اتجاهي المستريب

رب نار من جحيم أبردت قلب الأريب

بل له فيها حنين

والمتأمل في هذه الأبيات يستحضر قوله تعالى :

« **قُلْنَا يَانَارُ كُــونِي بَرْدًا وَ سَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الأَخْسَرِينَ** »[2].

يقوم الشاعر هنا بما يشبه عملية استبدال وإنتاج لهذه الآية التي تمثل النص الغائب من خلال العلاقة التناصية التي يقيمها معها لتوليد دلالة جديدة،ذلك أن الشاعر أراد أن يصف لنا شدة معاناته وضيقه وكربه الشديد في سجنه فيبلغ به الأمر إلى حد تمني نار الجحيم عن نار السجن ولظاها ولهيبها ،وليته تمنى أي نار ولكنه تمنى نار الجحيم .

وفي ذلك ربما تعبير عن حسرة الشاعر وألمه الكبير حين يرى المنكرات ترتكب من حوله والشقاقات تدب في صفوف الرفاق والمناضلين ، والأوضاع تزداد سوءا وهو لا

[1] - المرجع السابق ، ص 30 .

[2] - سورة الأنبياء ، آ 69، 70 .

يقوى على التغيير مثلما لا يقوى على أن يقف موقف المتفرج في مسرح الأحداث ، و مع ذلك فإن في هذا التناص مبالغة ، ولكنها مبالغة شاعر يحز في نفسه ما آل إليه وضع رفقائه من المساجين الذين هم أحوج ما يكونون إلى الاتحاد و لم الشمل وتوحيد الصف والكلمة على حد سواء ، ونبذ التفرقة وأشكال التعصب لجنس أو حزب أو فكرة سياسية ورؤية إيديولوجية معينة ..

ولهذا كله وجدنا الشاعر أيضا يعبر عن صولة الزمن والسنين وما تفعله بالمرء خاصة إذا كان هذا العمر ينقضي بين جدران موحشة في ظلام السجن ،حيث لا أنيس ولا رفيق يؤنس صاحبه في ظلامه الدامس، ما دعا الشاعر إلى التحليق في آي القرآن الكريم وسورة مريم مستدعيا ما جاء على لسان سيدنا زكريا حين دعا ربه أن يهبه وريثا يرثه ، خاصة وقد تقدمت به السن كثيرا .

قال تعالى:

« **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيبًا وَلَمْ أَكُــنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا** »[1] .

ولا شك أن هذا الاستحضار الإشاري لسورة مريم وقصة سيدنا زكريا الحاصل في قول الشاعر " تملأ الرأس مشيبا وتهش الأعظما " يترك القارئ يتملّى بذاكرته ظلال ومعاني هذه السورة، ويسترجع أطوار وأحداث قصة سيدنا زكريا ، ثم يتعاطف مع الشاعر الذي آلمته الأحداث التي تدور حوله وما نجم عنها من شقاقات و اختلافات بين الرفقاء ،و هدّته الوحدة النفسية القاتلة في السجن، فأصبح كمن ينتظر معجزة تفتح أمامه باب الحياة من جديد ،وتعيد إليه الأمان و الثقة بالنفس.

والشاعر إذ يمتص هذه الآية دلاليا و إشاريا فإنه يسعى إلى تحقيق معادل موضوعي بين ما يعايشه في سجنه وبين ما يحس به ويعايشه سيدنا زكريا في آخر سنين عمره .

[1] - سورة مريم ،آ 4 .

ونواصل مع استلهام شعراء المعتقلات والسجون لأجواء القصص القرآني، ونلتقي مع نموذج آخر لمفدي زكريا يصف فيه (أحمد زبانا) المجاهد الشهيد التي يتقدم نحو المقصلة بخطوات ثابتة، وفخر واعتزاز بالشهادة وثقة بالنفس تحمل كل معاني النيل من معنويات الجلاد الغاصب،وتسخر منه ، ويصعد المقصلة لينفذ فيه حكم الإعدام ، فيراه الشاعر كالمسيح من حيث الوداعة وسمو الروح والرحمة :

قام يختال كالمسيـــح وئيـــدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا

باسم الثغر كالملائك أو كالط فل يستقبل الصباح الجديدا

شامخـــا أنفـــه جلالا وتيهـــا رافعا رأسه يناجي الخلودا

وامتطى مذبح البطولة معـــــ راجا ووافى السماء يرجو المزيدا

اشنقوني فلست أخشى حبالا واصلبوني فلست أخشى حديدا

و اقض يا موت فيّ ما أنت قاض أنا راض إن عاش شعبي سعيدا[1]

ثم يقول الشاعر مضمنا قوله الرد على الطغاة الذين زعموا قتله :[2]

زعموا قتلَه...وما صلبوه، ليس في الخالدين، عيسى الوحيدا!

لفَّه جبرئيلُ تحت جناحيـــ ـــــــــــــــه إلى المنتهى، رضياً شهيدا

وسرى في فم الزمان "زَبَانا" مثـــلاً، في فـــم الزمـــان شـــرودا

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 10،9

[2] - المصدر نفسه، ص 11 .

وهنا نجد التناص قائما مع قوله تعالى :

« وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَالَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا بَل رَّفَعَهُ اللهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللهُ عَزِيزًا حَكِيمًا »[1].

وظف الشاعر –إذن- قصة المسيح وصلبه في هذا النموذج، وقد وردت في الآية القرآنية السالفة الذكر ، ولعل مايستشف من هذا التداخل النصي الواقع على مستوى البنية الدلالية هو تجاوز مفدي زكريا للمعنى الحرفي التاريخي لهذه القصة،إذ امتص معاني الآية القرآنية واستلهمها للرفع من شأن هذا المناضل الفذ ومنزلته ،وليتخذ من ذلك أداة لتثبيت قلوب المجاهدين وحثهم وتشجيعهم على مواصلة النضال والجهاد، والوقوف في وجه الجلادين والرد عليهم بالثبات في الصفوف وعدم التراجع إلى الوراء، لأن هذا ما يسعى إليه المستعمر من جراء إقدامه على تنفيذ حكم الإعدام في حق أحمد زبانا ،وذلك حتى يكون عبرة لغيره من المجاهدين والمناضلين ، ولكن هيهات أن يتأت له ذلك ،ففي الجزائر مليون ونصف مليون "زبانا "كلهم مستعدون لتقديم أنفسهم فداء لهذا الوطن ،وهي الحقيقة التي يود الشاعر من المستعمر الغاشم أن يفهمها ويعيها .

هكذا نجد الشاعر لا يفني النص الغائب ،بل يحوره ليكتنز نصه الحاضر بدلالات جديدة معاصرة مستوحاة من الواقع الذي ولد فيه وعايشه الشاعر، ففي الصورة التي يرسمها الشاعر لشهيد الواجب الوطني المقدس أحمد زبانا نقف على رموز ومعان عميقة يشير إليها الشاعر،

من اطمئنان وسعادة داخلية ، وثقة بالله وبالمصير والمنقلب الحسن الذي ينتظر من أدى واجبه، وهناك الثبات على المبادئ والمضايقات والتهديدات، إلى جانب ذلك كله الإشارة إلى وحشية المستعمر وقساوته وجبروته وطغيانه خاصة عندما تعييه الحيلة في إقناع أصحاب

[1] - سورة النساء ، آ 157،158 .

المبادئ والمؤمنين برسالاتهم في الحياة بالرجوع عن مبادئهم ،وفي الإشارة إلى عدم التمكن من قتل "أحمد زبانا" المناضل الفذ تلميح إلى خلوده في النفوس بتضحياته وأعماله الجليلة [1].

وعى الشاعر جيدا، وهو الذي تابع الثورة الجزائرية خطوة بخطوة ورصد أطوارها ووصف معاركها ،وأشاد بأبطالها أن هذه الثورة في حاجة ماسة إلى من يذكي فتيلها ويشعل لهيبها، خاصة وأنها في بعض الفترات كانت تمر بمراحل حرجة وصعبة ، فكان لابد من الرفع من معنويات المجاهدين والمناضلين خوفا من فشلها .

إن شخصية عيسى عليه السلام بما تحمله من معاني الرحمة والشفقة وما صاحبها من معجزات لفتت انتباه الشاعر مفدي زكريا الذي وظفها في أكثر من موضع في شعره فاسحا لها مجالا يستلهمها فيه، مستغلا ما في شخصية سيدنا عيسى عليه السلام من الصفات و المواقف الدالة على التضحية والفداء في سبيل المبدأ، وما اتصل بها من معاني القوة الخارقة المعجزة والخلود، وما انسجم منها بحالات الجزائريين النفسية ، وظروفهم الاجتماعية،وما ارتبط منها بمواقفه السياسة وكفاح شعبه المستميت وتصديه لمناورات المستعمر ومؤامراته، وكذا ما توافق مع أفكاره ورؤاه وتعريفه بالأسلوب الذي يراه مناسبا للخروج من بوتقة الاستعمار، فوظف "ظاهرة رفع الله لعيسى عليه السلام إليه وعدم الاعتراف بقتل بني إسرائيل له ، لبيان خلود الشهداء والمجاهدين بأعمالهم وتضحياتهم رغم مفارقتهم للدنيا ، فالله رفعهم إليه لذكرهم الحسن كما رفع عيسى إليه من قبل " [2] .

وما يتصل بشخصية عيسى عليه السلام قصة مريم عليها السلام وهي المرأة التي أصبحت بما اتسمت به من أخلاق فاضلة وايمان بالله رمزا للعفة والطهارة ، وجعل الله تعالى منها ومن ابنها عيسى معجزة ،وهي التي لم تتزوج ،ليبين للناس دلائل قدرته وواسع فضله ، وقد أغدق سبحانه وتعالى عليها بفضل تقواها وعفتها النعم الكثيرة والعطايا التي لا حصر لها فكان ينعم عليها بالفاكهة الشهية ، والرطب الجني .

[1] -محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج2 ، ص 291 .

[2] - المرجع نفسه، ص 296 .

وقد استغل مفدي زكريا هذه السيرة العطرة لمريم العذراء، ليثري تجربته الشعرية ،فراح يقتبس من آيات القرآن الكريم ما يدل على هذه السيرة وما يعبر عن معجزة مريم ،متخذا من تلك الآيات القرآنية معينا يعبّ منه وسندا يتكأ عليه في التعبير عن أفكاره والإفصاح عن تجربته الشعورية ،محاولا إعادة تشكيل الواقع الذي يعيشه ويحياه ، وكذا إضاءة الدلالات التي يريد توصيلها ،أو التي تتطلبها التجربة الشعرية بالاعتماد طبعا على تقنية التناص القائم بين النصوص المستدعاة والمتن الشعري .

لذلك وجدنا شعره يعج بالشخصيات الإسلامية والأحداث التي طبعت حياة هذه الشخصيات، محاولة منه لربط تجارب هؤلاء في موقعهم الزمني مع التجارب المعاصرة لأنه يرى " أن عودة الشاعر إلى تراثه تستند إلى حقيقة موضوعية هامة هي أن من لايعرف القديم ليس بوسعه أن يأتي بجديد "[1] .

وانطلاقا مما أوردنا نحاول فيما سيأتي أن نجلي التناص القائم بين ما ورد في شعر مفدي زكريا من استدعاء لشخصية مريم العذراء والآيات القرآنية الدالة على ذلك .

يقول الشاعر :

وهزت مريم العذراء نخيلا فأسقطت الفلوذج و الرضابا

عراجن ، كالمجرة مشرقات عساجلها ، انسكبن بها انسكابا

يدغدغ تحتها الغنام نايـــا فينطق من فم الغنم الربابـــا

يدلي في الغدير الحلو ساقا و بالكفين ، يغترف الشرابا

[1] - حسن طلب ، أمل دنقل حياته وأدبه ومأساته ، نقلا عن متقدم الجابري ، جماليات التناص في شعر أمل ، ص 23

و يستلقي بحافته ، يناجي إله العرش ، يسأله متابـــا[1] .

وفور قراءة البيت الأول يستحضر الدارس النص القرآني المستدعى ويتمثل في قوله تعالى :

« **فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلاَّ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**»[2] .

إن هذه الأبيات والتي تتناص في بيتها الأول مع هذه الآية القرآنية، مقتطفة من قصيدة طويلة للشاعر نظمها بسجن البرواقية وفيها يخلد الذكرى الثالثة للثورة الجزائرية المباركة ، والشاعر إذ يحيي هذه الذكرى الثالثة لثورة التحرير المظفرة، فإنه يضمن كلامه تعداد ما أنعم به سبحانه وتعالى على صحرائنا من نعم وكنوز وخيرات كثيرة هي خيرات كل الجزائريين .

ولننظر كيف قابل الشاعر بين هذا التعبير وبين ما ورد في الآيات القرآنية لسورة مريم، فمثلما سهّل سبحانه وتعالى على مريم الحصول على قوتها فأشار عليها فقط بهز جذع النخلة لتتساقط عليها الثمرات الجنية ،نرى الشاعر يشير إلى سبيل الاستفادة من خيرات هذه البلاد ونعمها، إذ يرى أنه يكفي أهلها فقط القيـــام بعمل بسيط لتتدفق عليهم تلك الخيرات والنعم.

تكمن أهمية هذه الشخصية المستدعاة في هذا النموذج من خلال موقعها الديني والأخلاقي في وجدان الناس،ومقدرتها على استيعاب التجربة المعاصرة للشاعر ،وتتقاطع معها بما يتوافق مع طبيعة الأفكار التي يريد التعبير عنها، والتي قد تكون بضمنها تلك التي أتينا على إضاءتها إضافة إلى أنه بالإمكان " أن يفهم من هذا الاستعمال (مريم العذراء) أنه إشارة إلى الفتاة الصحراوية التي نشأت على العفة والطهارة،طهارة البيئة الصحراوية

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 37 .

[2] - سورة مريم، آ 24 ،25 .

نفســـها "[1]خاصة إذا عدنا قليلا إلى الأبيات التي تسبق قول الشاعر وفيها يصف الصحراء الجزائرية، ويفتخر بعادات وأخلاق أهلها وبالخيرات الكثيرة التي حباها الله إياها.

ونمضي مع استلهام شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر للقصص القرآني، لنلتقي هذه المرة بنفس أبية هي نفس الشاعر محمد العيد آل خليفة، تلك النفس التي نشأت في عز جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ودلالها .

وفي ظل نشوتها وإبائها نقف عند تجربة مريرة تحياها، إنها تجربة الاغتراب و النفي داخل الوطن وبين الأهل ، فقد عانى الشاعر كثيرا وأبادت نفسه الأبية صروف الدهر ونوائبه وعانى ويلات المستعمر كثيرا،فحين تأكد هذا الأخير أن الشاعر يأتي في قائمة الأصوات المنافحة عن روح الحضارة العربية الإسلامية وعن انتماء الجزائر لهذه الدائرة، وأنه من المناوئين عن وعي لسياسة النهب والسلب والاستعباد التي عكف على اتباعها هذا المستعمر، سارع إلى خنق صوته و فرض الإقامة الجبرية عليه ،مع التحريم عليه حتى حق الاختلاط والاجتماع بأهله وعشيرته ،فظل كذلك حتى لاح فجر الاستقلال .

ويتألم الشاعر لما آل إليه حاله من وحدة وغربة جسدية ونفسية قاتلة فيخاطب جبل (بومنقوش) قائلا:[2]

أنا المنقوش هل تدري بحـــــالي فأنت اليوم جاري في الجبال

رماني حول سفحك موج دهري أسيرا بعـــد أحداث طوال

فعشت به كيونـــس في سقـــام لدى قومي ولكن في انعزال

أخـــال إقامـــتي جبـــرا كقبر حملت إليه كالجثث البوالي

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري، ج2 ، ص 295 .

[2] - محمد العيد آل خليفة، الديوان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 3 ، د ت ، ص 425 .

أرى الأحياء من حولي قريبا وهو بالعيش عني في اشتغال

والأبيات مقتطفة من قصيدة طويلة ناجي فيها الشاعر جبل (بومنقوش)، وكشف خلالها عن توقه وحنينه إلى الحرية والاستقلال و معاناته في أسره وإحساسه الحاد بالضيق والاستعباد.

تلك المعاني نفسها يبثها الشاعر في قصيدة ثانية له بعنوان "مناجاة بين أسير وأبي بشير" ، مترجما فيها غربته النفسية وسأمه وضجره الشديدين.

فالشاعر وهو يعاني مرارة الوحدة القاتلة، إذا به يسمع صوت طائر صغير في حجم العصفور يعرف باسم (أبي بشير)،فتهيج شاعريته وتفيض نفسه ويتجاوب مع الطائر مثلما تجاوب غيره مع الشعراء السابقين والمعاصرين له مع شتى أنواع الطيور، وخفقت قلوبهم لها بمجرد سماع أصواتها أو رؤيتها تحوم حولهم .

يقول الشاعر :[1]

جزمت بقرب إطلاق الأسير غداة سمعت صوت أبي بشير

فقمت مرحبا بتزيل يمن علي بكل إكرام جدير

وجئت أبثه نجواي سرا ومن للحر بالصوت الجهر

أناجيه بآمالي وحالي وأستفتيه عن شعبي الكسير

كما ناجا الأمير أبو فراس حمامته بشعر مستثير

فقلت أبا بشير أنت ضيف قراك الشعر لا حب الشعير

[1] -السابق ، ص422 ، 423 .

رأيتك فابتهجت فكن سميرا لمشتاق إلى سمر السمير

وواع ما تقول ورب مصغ لصوتك ماوعى غير الصفير

أراك أبا بشير ضيف خير وطائر رحمة للمستخير

وكل سفارة لك فهي بشرى فأهلا بالسفارة والسفير

أرح قلبي بزقزقة الأماني ومتعني بمنظرك النضير

وأنبئني عن الأمل المرجى وحدثني عن الحدث الخطير

فقال : لقد أتيتك من بعيد فأصغ إليّ واروا عن الخبير

كما أصغى (سليمان) قديما إلى أنباء هدهده الصغير

سيحمد شعبك العقبى قريبا ويحرز نصره بيد القدير

ويشهد بعث دولته فيرضى ويحضى بالهلاليّ المنير

وإن كنا قد أخذنا جزءا كبيرا من القصيدة ،فلأن الضرورة قد أملت علينا ذلك إذ رأينا أن لا نجتزئ بعضه ، لأن الأبيات التي أوردناها تشكل في مجموعها صورة واحدة أو مشهدا واحدا يعبر عن حالة شعورية واحدة .

وأبرز ما يلاحظ في مقدمة هذه القصيدة هو محاولة الشاعر التعبير عن واقعه النفسي في سجنه من خلال استعمال رمز (أبي بشير) ومدلولاته [1] ،وهو الذي عرف بتوقه الشديد للحرية والاستقلال ، لذلك وجدناه يبدأ قصيدته بالماضي المؤكد (جزمت) ،فأشاع نوعا

[1] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 71 .

من السرور في القصيدة وأضفى عليها شيئا من الأمل في انفراج الغربة وانقشاع ضباب اليأس [1] .

والواقع أن (أبا بشير) ،هذا الطائر الذي يناجيه الشاعر هو طائر عربي الأصل ، وليس رومانسي الشكل والجذور، إذ لم نجد صورته أو تشخيصا له فيما ألفه الشعراء الرومانسيون، إذ لا يخلع محمد العيد على هذا الطائر أحزانه وأشواقه ومشاعره، ولا يشخصه ذلك التشخيص الذي يجيده الشاعر الرومانسي .

والأمر لا يحتاج إلى تأكيد، لأن شاعرنا لا يجيد اللغات الأوروبية ،ولا يبدو عليه التأثر بالشعر الرومانسي خاصة الإنجليزي ، كما لا يبدو عليه التأثر بالشعراء العرب الذين قرأوا الشعر الإنجليزي [2] .

إذا فأبا بشير طائر عربي الأصل،ورد في هذه الأبيات نتيجة لتأثر الشاعر بما وعاه من التراث الديني ،وبما حفظه من القرآن الكريم،إذ حاول أن يستفيد من ذلك فجعل ما جرى بينه وبين الطائر (أبي بشير) صورة لما جرى (لسليمان)مع الهدهد، مستغلا ما في شخصية (سليمان) عليه السلام من طاقات تصويرية وتعبيرية ، فقد ارتبطت شخصيته بالمعاني التي ترمز إلى السلطة التي جعلت منه ملكا على الإنس والجن والطير والوحش .

ذلك " أن عالم الحيوان في ملك سليمان غريب في طبيعته حيث تقوم له بما يريد وبما يأمر ، كان له (الهدهد) جهاز مخابرات واستطلاع يأتي له بالأخبار والأنباء بدقة وسرعة ،كفعل الآلات والأجهزة الحديثة اليوم وأكثر. " [3]

لم يغفل محمد العيد آل خليفة عن شخصية (سليمان) عليه السلام وعن هذه الحقيقة في حياته ، فعندما فرضت عليه الإقامة الجبرية إبان الثورة التحريرية ، ولزم بيته واستبد به

[1] - المرجع السابق ، ص71 .

[2] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 72 .

[3] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ،ج2 ، ص 305 .

الحزن والقلق ،إذا بالطائر (أبي بشير) يقف عليه بداره ،مزقزقا يحمل إليه أخبار أمته وشعبه المجاهد .

وقد حالف الشاعر التوفيق في تناصه في هذا المشهد مع النص القرآني ،واستطاع أن يجعل من هذه الصورة رمزا معبرا عن حقيقة شعوره وعالمه النفسي ،حين قابل بين ما يحياه ويحس به، وبين الصورة الأصلية الواردة في قوله تعالى :

«وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَالِيَ لا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ ، فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ»[1] .

وهو ما يؤكد الحقيقة التي أتينا على ذكرها من أن طائر الشاعر أبا بشير طائر قرآني المصدر، وهو صورة لقصة سليمان مع الهدهد ،إذ كلاهما ينتظر ويرجو من طائره الخبر اليقين ،ويقين الشاعر هو الاستقلال والحرية التي تتوق إليها نفسه وتطمح .

فإذا كان سليمان يعلن عن غضبه الشديد من غياب الهدهد دون علمه ، ثم يأتي هذا الأخير من مكان بعيد حاملا بشرى، و نبأ عظيما لسليمان يخفف من حدة غضبه ،ويكون سببا لمسرة وفتح مبين حين يؤدي إلى إسلام (بلقيس) ملكة سبأ فيما بعد ،فإن القلق والضجر الذي عم كيان محمد العيد آل خليفة بدوره قد انقشع بمجرد وقوف الطائر أبي بشير عند داره، فقد أتى إليه من بعيد ليزف إليه أنباءً مفرحة ،تمثلت في تلك الانتصارات الساحقة التي ما فتئ يحرزها جيش التحرير الجزائري ،وهي انتصارات تنبئ بنصر وشيك وانفراج قريب ، وهو ما بدد أحزان الشاعر وهمومه .

ويكون " الهدهد الرمز قد قام بمهمة الاستطلاع ووظيفة شحذ العزائم ورفع المعنويات لمواصلة الكفاح والنضال ، والتفريج عن النفس وإفراغ ما فيها من كمد وحسرة "[2]

[1] -سورة النمل ، آ20،21،22.

[2] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج2 ، ص 306 .

هكذا يستغل محمد العيد آل خليفة بعضا مما وعى من حياة سليمان، التي كانت مبعث إعجاب وانبهار للشعراء الذين استغلوا ما فيها من رموز للتعبير عن مشاعرهم وتصوير معاناتهم ، وبشكل يؤكد بأن تعاملهم مع التراث الديني ينم عن قراءة متأنية له ،ووعي وإدراك عميق سواء من خلال التعامل مع الأحداث أو من خلال استدعاء الشخصيات ذاتها.

إن الشاعر في هذه الأبيات يطمح وهو في إقامته الجبرية إلى تقديم صورة حية لحنينه إلى الحرية والاستقلال ، وقراءة متأنية لهذه الأبيات ونظرة فاحصه فيها، " تؤكد أن أبا بشير صرخة نفس وطنية جريحة أضناها الاستعباد ، وأن هذه النفس الجريحة تنتظر الغد الآتي بشوق ولهفة " [1]،فراحت تنطق الطير لينبئها عن مصيرها ومصير شعبها،علها تصل إلى شيء من الحقيقة التي عجزت الأحداث أن تجيب عنها ،وفي الوقت ذاته تسعى عن طريق هذا الرمز إلى زرع الأمل في نفوس الناس التي بدأ يدب فيها اليأس والقنوط ،بسبب الظروف العصيبة التي تمر بها بلادهم .

وقد اهتم شعراء السجون والمعتقلات أيضا بالملائكة الذين وصفهم سبحانه وتعالى بصفات الطهر والصفاء، والقيام بكل ما أمر به الله تعالى ونصرة المجاهدين في معاركهم وتثبيتهم وتقوية عزائمهم ،وإلقاء الرعب في قلوب أعدائهم من الكفار والمشركين .

يقول تعالى :

«إِذْ يُوحِي رَبُّكَ إِلَى الْمَلَائِكَةِ أَنِّي مَعَكُمْ فَثَبِّتُوا الَّذِينَ آمَنُوا ، سَأُلْقِـــي فِي قُلُوبِ الَّذِينَ كَفَرُوا الرُّعْبَ فَاضْرِبُـــوا فَوْقَ الأَعْنَاقِ ، وَاضْرِبُـــوا مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ »[2] .

ولذلك وجدنا مفدي زكريا يستفيد من هذا الفيض القرآني ، فيذكر معركة التحرير والجيش والشعب الذي هب لطرد المعتدين الغاصبين دفاعا عن حرمة الدين والوطن ،ويرى

[1] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 74 .

[2] - سورة الأنفال ، آ 12

بأن الملائكة تقف وراء المجاهدين الأحرار لتشد أزرهم وتساعدهم على الأعداء وتمدهم بالقوة والعزيمـــة اللازمة ، لأن المعركـــة في نظره هي أشبه بمعركة بدر التي خاضها الرسول –ص- ضد أعدائه من الكفار والمشركين .

يقول الشاعر :

ودرى الألى جحدوا الجزائر أنها ثارت وحكمت الدما والمدفعا

شعب ، دعاه إلى الخلاص بناته فانصب مذ سمع الندا وتطوّعا

نادى به جبريل في سوق الفدا فشرى وباع ، بنقدها وتبرعا [1]

ويقول :

ملائك بالفواتك نازلات بإذن الله أرسلها خطابا [2]

ويبدو التناص القرآني أكثر وضوحا في موضع آخر من قصائد الشاعر يقول فيه:

جيش إلى النصر تحدوه ملائكة مسوّمون بموج الموت يندفق [3] .

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 58،59 .

[2] -المصدر نفسه ، ص 31 .

[3] -المصدر نفسه . ص 27 .

وذلك من خلال استلهامه لما ورد في قوله تعالى :

« بَلَى إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِّن فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلافٍ مِنَ الْمَلَائِكَـــــةِ مُسَوِّمِينَ »[1] .

والتداخل النصي في هذا النموذج حاصل على مستوى البنية اللفظية والدلالية على حد سواء، وقد جاء على شكل توظيف خاطف يشير إليه قول الشاعر:"ملائكة مسومون"، ليكيف الشاعر الآية لتساير سياقه الشعري ،وكأني به يتضرع إلى الله أن يعين المجاهدين في أرض الجزائر على أعدائهم من المحتلين الغاصبين حتى يسترجعوا أرضهم وكرامتهم وحريتهم وعزتهم ،ويرسل إليهم ملائكة يعينوهم على قهر الأعداء تماما كما حصل في غزوة بدر الكبرى .

نود الإشارة في ختام هذا المبحث إلى عدم اقتصار شعراء السجون و المعتقلات فقط على استلهام أجواء القصص القرآني فيما أتينا على تسميته بالتناص المعنوي مع القرآن الكريم، إذ وقف الشعراء أيضا على معان أخرى وتوجيهات دينية ،ورد ذكرها في القرآن الكريم الذي يحمل بين طياته دعوات التوحيد و الإيمان بالله عز وجل، وعدم الشرك به وغيرها من المعاني السامية والفاضلة التي جاء بها القرآن الكريم لإصلاح وإسعاد البشرية في معاشها و أخراها

ففي قصيدته (المنايا ولا الدنايا) يقول الشاعر أحمد سحنون :

والذي باع دينه بمتاع زائل لم يكن شريف السجايا

فهدايا الإله قد فاقت الحصر ودين الإسلام خير الهدايا [1] .

[1] - سورة آل عمران ، آ 125 .

ويلاحظ المتلقي أن أحمـــد سحنون يمتص من خلال هذين البيتين معاني آيتين قرآنيتين :

أولاهما متمثلة في قوله تعالى :

«إِنَّ الّذِينَ يَشْتَرُونَ بِعَهْدِ اللهِ وَأَيْمَانِهِمْ ثَمَنًا قَلِيلاً أُولَئِكَ لا خَلاقَ لَهُمْ فِي الآخِرَةِ وَلا يُكَلِّمُهُمُ اللهُ وَلا يَنْظُرُ إِلَيْهِمْ يَوْمَ القِيَامَةِ وَلا يُزَكِّيهِمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ »[2] .

و قد امتص معانيها الشاعر في البيت الأول معتمدا في ذلك على الاستمداد الإشاري والدلالي منها ،مع القيام بتحوير بسيط في المفردات قصد الإشارة والإيحاء ،وإنتاج ما يهدف إليه من دلالات.فالذين يستبدلون عهد الله ويبيعونه نظير أثمان قليلة زهيدة ،هي عروض هذه الحياة الدنيا الفانية الزائلة، أولئك ليس لهم نصيب في الآخرة ولاحظ لهم فيها ، والله لا يكلمهم غضبا عليهم ولا يرحمهم ولا يطهرهم ، فهم مخلّدون في النار إن استحلوا ذلك. [3]

وثانيتها متمثلة في قوله تعالى :

«وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللهِ لا تُحْصُوهَا إِنَّ اللهَ لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ»[4] .

وتفسير هذه الآية كما ورد في كتب التفسير :أن نعمة الله لا يمكنكم ضبطها فضلا عن أن تطيقوا شكرها ، حيث ينعم عليكم مع تقصيركم وعصيانكم [5] .وقد أكد الشاعر

---

[1] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج2 ، ص 48 .

[2] -سورة آل عمران، آ77

[3] - - أحمد الصاوي المالكي ، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين ، مج 1 ، ص 163،164 .

[4] - سورة النحل ، آ 18

[5] - أحمد الصاوي المالكي ، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين ، مج 2 ، ص 307 .

هذا المعنى في البيت من خلال قوله : " فهدايا الإله فاقت الحصر " ويقصد بقوله هدايا الإله أي عطاياه وهباته ونعمه ، ويرى بأن أعظم نعمة وهبة هي الإسلام في حد ذاته.

يستحضر الشاعر –إذا- هاتين الآيتين القرآنيتين وينشرهما في خطابه الجديد فيدخل هذا الخطاب في علاقة تداخل واقتران بالنص القرآني ، وهو توظيف نصي يتجاوز الاقتباس الحرفي من آيات القرآن ، ويتخذ من الامتصاص شكلا من أشكال توليد دلالات النص الحاضر، التي قد يعجز عن الإيفاء بها والإقناع بها دون الاستعانة بالنص الغائب ،ما يجعل خطابه يتسم بالقوة والإقناع، ويحمل دلالات نفسية تجذب إليها المتلقي المتفاعل مع القرآن الكريم والمتعود على سماع آياته أو قراءتها ، واتكاء الشاعر على الدلالات الدينية في تقديم رؤيته الشعرية دليل على تمسكه بالأصالة الدينية التي أشبع بها دلالته الشعرية ورافقته في رحلته الإبداعية.

وفي موضع آخر يقول الشاعر :

ليس يجدي مثل التحاور بالحجة فليستح الألى ظلمونا

وهـــدى الله ليـــس يـــدرك بالإكراه لو بعقولهم يهتدون

نحن لا ندعـــي هدايـــة من لم يهده الله أيها المصلحون [1]

في الأبيات استدعاء لآيات قرآنية امتصها الشاعر ووظفها في نصه الحاضر، ليفيد من دلالتها ويكسب خطابه أكثر قوة وإقناعا ،خاصة و أن الشاعر هو بصدد تقديم آرائه وتوجيهاته ونصحه لدعاة الإسلام بتحري الحكمة، وأسلوب الإقناع الأمثل بالحجة والدليل

[1] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج2 ، ص 14.

والبرهان لاستمالة خصومهم ونبذ العنف والإكراه كأسلوب للتحاور والمجادلة . والآيات التي تشتغل عليها هذه الأبيات كثيرة جدا نذكر منها : قوله تعالى :

«ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالحِكْمَةِ وَالمَوْعِظَةِ الحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ظَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ»[1] .

وقوله أيضا في موضع آخر :

«لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الغَيِّ... »[2]

وقوله أيضا في آية أخرى:

«مَن يَهْدِ اللهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِي وَمَن يُضْلِلْ فَأُولَئِكَ هُمُ الخَاسِرُونَ »[3].

وكذلك قوله جل وعلا :

«...ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللهِ مَن يَهْدِ اللهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا »[4]

ولو تتبعنا ما جاء على لسان الشاعر في أبيات هذه القصيدة التي منها اقتبسنا أبياتنا ،لوجدنا أن أغلبها يتقاطع مع نصوص قرآنية كثيرة ،ويعود ذلك في رأينا إلى تمكن الشاعر من إقامة هذا التداخل بين محفوظه من القرآن الكريم ،وما يدبجة من نصوص، إذ يمتص المعاني ويسوقها في قوالب شعرية تبعث على التأمل في خصوبة شعره وثراء لغته ،ما يضفي على عمله الفني هويته العربية الإسلامية ويبين لنا طريقة توظيفه للقرآن الكريم التي يبتعد فيها عن التوظيف الباهت ،والذي يقوم على الإكثار من المحسنات البديعية والزخرفة اللفظية أو الاقتباس الحرفي لآي القرآن الكريم .

---

[1] - سورة النحل، آ 125 .

[2] - سورة البقرة ، آ 256

[3] - سورة الأعراف ،آ 178 .

[4] - سورة الكهف ، آ 17

هكذا –إذا – يعانق الشاعر آيات القرآن الكريم، ويستل منها الألفاظ والعبارات والمعاني التي تنصهر في ذاته، فتشكل دلالات جديدة وتتحاور مع الدلالات السابقة وتضيء بصفاء القرآن الكريم وعذوبة هذا المنهل العظيم.

وخلاصة القول أن استلهام شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر للقصص القرآني يفسر تعاملا واعيا وصادقا مع النص القرآني ،ذلك أنهم حاولوا الاستفادة منه في المواقف التي تعترضهم ،وقد حاولوا الربط بين قضايا القرآن الكريم والحالات النفسية والشعورية التي تنتابهم ،وكذا الظروف العصيبة التي تمر بها بلادهم ،وقد استغلوا ما في قصصه من عبر وعضات استعانوا بها على زرع الأمل في القلوب ،وبعث الثقة في النفوس وعدم الاكتراث بقوة العدو مستنيرين في ذلك بنظرات القرآن وإشاراته في هذا المجال ،مركزين على جانب الاعتبار والتأسّي في المواقف التي كانوا يعرضونها ، والنظرات التي كانوا يستلهمونها وكذا المعاني التي كانوا يلتجئون إليها.

الفصل الرابع :

التناص الأدبي و التاريخي

أولا: التناص الأدبي:

1/ التناص الخارجي أو ثقافة الماضي

2 / التناص الداخلي أو ثقافة الحاضر

ثانيا : التناص التاريخي:

1/استلهام الأحداث التاريخية

2/استدعاء شخصيات التاريخ

أولا/ التناص الأدبي:

سأركز في هذا المبحث على التفاعلات *النصية* في القصيدة السجنية مع الشعر العربي، وعلى هذا الأساس أرى أنه من الضروري الإشارة إلى أشكالها ،كالتفاعل النص الذاتي المتمثل في تداخل نصوص مبدع واحد مع بعضها لغويا وأسلوبيا ، والتفاعل الداخلي ،كتداخل نصوص مبدع معين مع نصوص مبدع آخر من عصره سواء أكانت أدبية أم غير أدبية ،والتفاعل النصي الخارجي الذي يكشف عن تداخل نصوص مبدع مع نصوص إبداعية أخرى، ظهرت في عصور بعيدة عن عصره وسنركز على الشكلين الأخيرين للتفاعل النصي ،لأنهما الأكثر جلاء و حضورا في شعر السجون و المعتقلات في الجزائر، و الأقدر على مدّنا بالوعاء الذي يستمد منه هؤلاء الشعراء –موضوع الدراسة-أفكارهم وصورهم، قياسا إلى التناص الذاتي، وذلك بحسب ما تراءى لي وأنا أتابع تلك التجارب الشعرية السجنية.

1/ التناص الخارجي أو ثقافة الماضي:

يبدو لنا من خلال القصائد التي نظمها شعراء السجون أن هؤلاء مطلعين على الكثير من دواوين الشعر العربي القديم ،فالمتأمل في قصائدهم التي نظموها في سجونهم ومعتقلاتهم، يقف على حقيقة ما تحمله متونها من نصوص شعرية قديمة تفاعل معها شعراؤنا، فسكنت نصوصهم فتولدت من ثمة فاعلية الخلق الشعري لديهم.

وقد نهل شعراؤنا من هذا المنبع لما فيه من جمال الصورة وأناقة اللغة وقوة الإيقاع ، ولا يخفى علينا ما لهذا الحوار بين النصوص من أثر في الإشارة إلى كثير من الرموز الثقافية والأدبية والتاريخية... التي يريد الشاعر أن يطلع عليها المتلقي .

وسأحاول فيما سيأتي تجلية بعض مظاهر ومواضع التناص الخارجي في أشعارهم والوقوف على تأثر شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر بالشعر العربي القديم خاصة العباسي منه، متمثلا في أشعار المتنبي وأبي تمام وأبي فراس الحمداني على وجه أخص.

فهذا أحمد سحنون يحنّ في سجنياته إلى أبنائه ،إذ أفقده السجن قوة نفسه فلم تعد تطق صبرا على فراق فلذات كبده ،فتبدو عاطفته قوية ويزداد شعوره تدفقا على صغاره الذين لم ينالوا بحظ وافر من عاطفته الأبوية ،و لم ينعموا بحماه الحنون.

وفي ديوانه قصائد كثيرة يعبر فيها عن شوقه لأبنائه وحنينه إليهم الذي يتوهج ممتزجا بالألم الدفين .

فعندما وقفت تلك العصفورة على نافذته أثارت في نفسه هواجس كثيرة هي أشبه ما تكون بتلك الهواجس التي أثارتها تلك الحمامة في نفس أبي فراس فوجدناه يقول :

عصفورة مرت على غرفتي تشدو بلحن ساحر النبرة

مرت تغني فاستشارت جوى قلبي وأشواقي لعصفورتي

عصفورة تشبهها روعة في الوثب والتغريد والصورة

كوني رسولا صادقا للتي تحية الطل إلى الزهرة

قولي لها: لا تهلكي بالأسى ولايذب قلبك بالحسرة

وسوف تأتي ساعة الملتقى لابد للغائب من أوبة [1]

لقد عاش الشاعر تجارب عديدة ومواقف كثيرة وحالات متنوعة في غربته النفسية والجسدية ،وقد استطاع أن ينقل إلينا شعوره بصدق وعفوية دون غوص منه في النوازع النفسية أو تعميق للأفكار ،ولذلك وجدنا هذه الأبيات " لا تعدو أن تكون مجرّد رسالة

[1] ـ أحمد سحنون ،الديوان ،ج1،منشورات الحبر،الجزائر،ط2، 2007،ص64.

عادية من أب غريب عن ابنته، رغم ما في الموضوع من جلال، فالتقرير والمباشرة قد أفسدا التجربة، فبدت سطحية هزيلة ،وتلك سمة هؤلاء الغرباء "[1].

ذلك أن حنينهم يأتي في معظم الأحيان بوحا ساذجا وعفويا ،ومع ذلك فإنه ينبع من الأعماق ويغلب على النفس في جيشانها العاطفي سذاجتها وعفويتها ،فليس في وسعها تعميق الأفكار أو الغوص وراء تأملات النفس البعيدة.[2]

وواضح وجلي أن أحمد سحنون قد قرأ الشعر العربي القديم، وخاصة شعر أبي فراس الحمداني الذي وجد فيه الشاعر وغيره من شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر نموذجا في البطولة والشموخ ،وتحدي السجن والثبات على المواقف، ووجدوا في شاعريته وفي صوره وأخيلته مادة استعانوا بها على وصف تجاربهم الذاتية والتعبير عنها.

ثم أنهم قد وجدوا في سجنياته التي عبر فيها عن نفس تتمزق حسرة وتنفطر أسى، وقلب يكاد يذوب شوقا ويسيل حنينا للأهل والأحباب والأقارب والخلان ،خير معين على البوح وفي ذلك تخفيف من معاناتهم وتفريج عن أنفسهم.

هكذا فعل أحمد سحنون حين قرأ شعر أبي فراس الحمداني وسكنت قصائده في ذاكرته، فألفيناه يستحضر الموقف نفسه الذي وقفه أبي فراس الحمداني حين كان يعاني الأسر، فكتب قصائد كثيرة صوّر فيها تلك المعاناة وآلام الأسر والبعد عن الأهل والخلان، منها ما نظمه في هذه الأبيات التي يباهي بها حمامة وقد سمعها من وراء جدران سجنه تهدل هديلها الشجيّ الكئيب ،رغم أن لها ملء الفضاء الرحب حرية .

يقول الشاعر :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارة هل تشعرين بحالي

[1] ـــ عمر بوقرورة ،دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 64.

[2] ـــ المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

أيا جارة ما أنصف الدهر بيننـــا تعالي أقاسمـــك الهمـــوم تعالي

تعالي ترى روحا لديّ ضعيفـــة تردد في جسم يعـــذب بـــال

أيضحك مأسور وتبكي طليقة ويسكت محزون، ويندب سال؟

لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ولكن دمعي في الحوادث غال[1]

هو حال الشاعر أبي فراس الحمداني فبرغم ما يعانيه من غربة جسدية وروحية ،وبرغم يكتوي به من حنين وشوق للأهل والأصحاب والوطن، إلا أن نفسه تظل شامخة ترفض الانحناء لسجّانيه ،ويجابه عدوه في صبر وقوة نفس سلاحه في ذلك التوكل على الله والصبر على محنه وابتلائه ،وهو مازاده خلودا وذيوعا ،فلولا أسره وعذابه لما جرت سليقته بتلك القصائد الرائعة التي فيها من قوة العاطفة ما يذيب القلوب والنفوس.

حاول أحمد سحنون - إذا- أن يستفيد من التراث الشعري الذي تركه أبي فراس الحمداني، فجعل من موقفه مع العصفورة التي وقفت عند نافذته صورة لموقف أبي فراس مع الحمامة التي وقفت عند جدران سجنه المظلم ،والشاعر إذ يسعى إلى الاغتراف من عطاء أسلافه فيزاوج في غربته وحنينه بين الأب وأبنائه على نحو ما فعلته الغربة بأبي فراس الحمداني، فإننا بالرغم من ذلك لا نجد في أبياته ذلك الاقتباس النصي الباهت، أو شيئا من ذلك النقل الحرفي الذي يقوم على الاجترار ،لا على امتصاص المعنى أو الحالة الشعورية، ثم أننا بعد ذلك لا نجد فيها استغلالا لصور أبي فراس وتراكيبه ولغته وموسيقاه وإن جمعت المناجاة بين القصيدتين.

وتقودنا هذه المناجاة إلى تلمّس فارق هام يكمن في الموقف الداخلي عند كل منهما ،ففي قصيدة أبي فراس يكون الشاعر هو بطل المأساة فصوته يذوب في معاناته ،في حين تصير الذات عند أحمد سحنون وبعض شعراء السجون في الجزائر ثانوية وتابعة وشيئا واقفا

[1]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ،ص126 .

تحت الظل، تنافسها جموع الناس التي تعاني الغربة وهي في وطنها محترقة شوقا وتوقا للحرية.[1]

وينطبق الأمر نفسه مع الشاعر محمد العيد آل الخليفة وتجربته مع "أبي بشير،" الذي لم يأخذ من أبي فراس الحمداني إلاّ الاسم الذي لا يعدو أن يكون ومضة عابرة "[2]

ففي قصيدته " مناجاة بين أسير وأبي بشير "نقف عند نفس أعياها الشوق والحنين إلى الأهل والأصحاب، وأضناها التوق إلى الحرية والاستقلال ،كما تكشف القصيدة عن إحساس حاد بالضيق والضجر والملل ، فجاءت تعبيرا عن الواقع النفسي الذي يعيشه الشاعر في سجنه. ونتيجة لتأثر الشاعر بمحفوظه من الشعر العربي القديم ،حاول أن يستفيد من هذا التراث،فجعل ما دار بينه وبين "أبي بشير " وهو طائر صغير في حجم العصفور صورة لما جرى بين أبي فراس الحمداني وحمامته.

يقول الشاعر:

جزمت بقرب إطلاق الأسير غداة سمعت صوت "أبي بشير "

فقمت مرحبا بتزيل يمـــن عليّ بكل إكرام جديـــــر

وجئت أبثـــه نجواي سرّا ومن للحر بالصوت الجهير

أناجيه بآمـــالي وحـــالي واستفتيه عن شعبي الكسير

كما ناجى الأمير أبو فواس حمامتـــه بشعـــر مستثيـــر [3]

[1] ـــ عمر بوقرورة ،دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 73

[2] ـــ المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] - محمد العيد آل خليفة ، الديوان ، ص 422 .

ثم يقول :

أراك أبـــا بشير ضيف خير وطائر رحمـــة للمستخير

وكل سفارة لك فهي بشرى فأهلا بالسفارة و السفير

أرح قلبي بزقزقـــة الأمـــاني ومتعتي بمنظـــرك النضير

وأنبئني عن الأمل المرجـــى وحدثني عن الحدث الخطير [1]

هكذا –إذا- وفي فترة من فترات وحدته المضنية سمع الشاعر صوت هذا الطائر الجميل داخل منزله، فاستبشر بذلك خيرا وتفاءل بقرب انفراج الأزمة ، فأبت شاعريته إلا أن ترد تحية زائره المحبوب فناجاه بهذه النجوى الطريفة [2] مثلما ناجى أبو فراس حمامته .

وقد حاول الشاعر أن ينطق هذا الطائر الجميل لينبئه بمصيره ومصير شعبه عله يصل إلى شيء من الحقيقة ، وقد فعل الطائر ذلك حين أسرّ له بقرب انفراج الأزمة وتحقيق النصر والاستقلال .كانت هذه القصيدة صورة لذلك الحنين والتوق إلى الحرية والانعتاق وصرخة نفس أعياها الانتظار .

ويبدو التناص في النموذجين اللذين قدمنا لمحمد العيد آل خليفة وأحمد سحنون تناصا إشاريا ،ذلك أنه يشير إلى مصدر التجربة الشعرية وإلى النص الغائب الذي يشتغل عليه دون أن يحاكي لغته أو أسلوبه وصوره وموسيقاه ، رغم أن غرض الأبيات واحد كما نلاحظ وبشكل يتضح معه أن الشاعرين أحمد سحنون ومحمد العيد آل خليفة قد شكلا نصيهما بالاعتماد على أصداء قراءتهم السابقة لشعر أبي فراس الحمداني، فأخضعا النصين

[1] -المصدر السابق ، ص 423 .

[2] - المصدر نفسه ،ص 422 .

إلى تجربة شعرية سابقة ،وهو ما يجعلنا نقر بأبعاد مقولة النقد المعاصر الذي يؤكد على أن كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى في ثوب جديد.[1]

ذلك أن أبيات الشاعرين تنسج شعريتها من ذلك النظام الإشاري القديم الذي يعود إلى العصر العباسي ، وهو ما أشار إليه تودوروف حين قال : " إننا عندما نقرأ نتاجا فإننا نقرأ دوما أكثر من نتاج بكثير ، إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية ، ذاكرتنا الخاصة ، ذاكرة المؤلف ، ذاكرة النتاج نفسه .... وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى " [2] .

ذلك أن المبدع عموما يعيش حالة مخاض وصراع في أثناء إخراجه لعمل فني معين ، وهو صراع بينه وبين ذلك الموروث الموغل في الزمان والمكان والذي له من الهيبة والجلال ما يمكنه من السيطرة على الذاكرة الإبداعية لصاحبها، ويطغى عليها فتصبح بعض نصوصه مستمدة من تراث شعري سابق متمكن في نفسه وملكته ، حتى وإن لم يعلن الشاعر عن ذلك صراحة

ونمضي في رحاب تناص شعر السجون والمعتقلات في الجزائر ، ونسافر مع الشاعر عبد الرحمان بن العقون ليضعنا في رحاب الشعر العربي القديم .

فبين جدران سجنه المظلم "بربروس" يكتوي الشاعر بنار الغربة ولظى البعد عن الأهل و الخلان والوطن ،فينظم هذه الأبيات الشعرية وفيها يعبر عن حنينه إلى مرابع الصبا وإلى أهله وخلانه مستهلا قصيدته بمألوف ما أعتاده الأقدمين من الشعراء العذريين في استهلال قصائدهم بتلك المقدمات التي تحمل كثيرا من معاني الاستعطاف والحنين والشوق معتمدا في ذلك على لغتهم وأساليبهم .

[1] - جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ،ص241

[2] - تزفيتان تودوروف ، نقد النقد ،"رواية تعلم" ترجمة سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط 1 ، 1986 ،ص91.

يقول الشاعر : [1]

ألا هل من الوادي الحزين لنا قرب	وهل في دياجي البين عن قريتي قرب
مرابع لهوي في صباي عشقتهما	وديار أحباب فؤادي بهم صبّ
بها رفرفت نحو المعالي مطامحـــي	وفيها لسابق الهوى خفق القلب
ففي جنبات الحي مهد أحبـــة	تملت بهم عيني فضمتهم الشهب
بذلتهم شـــرخ الشباب محبـــتي	وهم زهرة البستان لم يؤذها شذب
فقد أسروا الأنفاس مذ كنت يافعا	سكن الفؤاد حبهم فهو منصب
وهم قيدوا بالودّ مني عواطفـــي	فعشت وحيد الاسم يؤنسني الحب

وواضح أن هذه الأبيات تنسج شعريتها من نظام شعري قديم يعود إلى نصوص العصر الجاهلي ، إذ تنبثق من العديد من النصوص الشعرية القديمة وخاصة تلك المقدمات الطللية التي جعل منها شعراء الجاهلية مطالع يستهلون بها قصائدهم " هذا الجزء الأثير الذي كان له من الفاعلية البالغة في الشعر الذي نظم بعد العصر الجاهلي ،حتى ظن العديد من نقادنا القدامى أن الوقوف على الأطلال لازمة من لوازم البناء الشعري " [2] .

[1] - عبد الرحمان بن العقون ، من وراء القضبان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيـــع ، الجزائر ، ط 2، 1969 ، ص 75 .

[2] - جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 237 .

تبدو لنا تلك الأبيات –إذا- إعادة كتابة للعديد من النصوص الشعرية القديمة التي وقف من خلالها الشعراء الجاهليون على أطلال أحبتهم يبكونها ومفصحين عما يعتريهم ، ويخالج صدورهم من آلام الفراق والبعد ، والتذكر .

والشاعر إذ يتناص مع تلك النماذج الشعرية الشامخة إشاريا ويحاكي لغتها من حيث الألفاظ ودلالتها ،فإن ذلك يتم باستحضار بعض الكلمات التي تسجل حضورها لدى طائفة من الشعراء الجاهليين خاصة العذريين، كامرئ القيس وطرفة بن العبد ، والنابغة الذبياني ... وغيرهم من الجاهليين.

ومن هذه الكلمات نذكر :مرابع ، ديار ، قرب ، البين ، أحباب، صبّ ، الهوى ، جنبات... التي تنم عن تقاطع تراكمي اجتراري على المستويين الدلالي والإشاري لكثير من النصوص الشعرية العربية القديمة ،لتشكل تجربة شعرية يخوضها عبد الرحمان بن العقون ليحقق من خلالها تفاعلا حقيقيا بين تجربته الذاتية وبين التراث العربي الشعري .

والشاعر في محاكاته لمقروءاته من الشعر الجاهلي وشعر العذريين نجده قد وحَّد تجربته مع تجارب هؤلاء الشعراء ،لأنه "ما من كاتب (شاعر) يقدم على كتابة نص أدبي إلا ويضع نفسه في مواجهة مع الجنس الأدبي لذلك النص ، وكلما عظم ذلك الجنس الأدبي من الموروث عظم معه حجم التحدي ، لذلك نرى كثيرا من الشعر العمودي اليوم يسقط ويتضاءل كشعر ،وذلك لعظمـــة الموروث الذي يواجـــه ويطغى عليه ، ويستولي على تجربته "[1].

وإن كان لابد من الإشارة إلى بعض النصوص التي تشتغل عليها تلك الأبيات، فإننا نذكر قول الشاعر امرئ القيس في مطلع معلقته :

[1] - عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتفكير ،النادي الأدبي الثقافي ،جدة ،السعودية، ص 227 ، 228 .

قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل [1].

أو قول الشاعر عنترة :

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدار بعد توهّـــم

حيّيت من طلل تقادم عهده أقوى وأقفـــر بعـــد أم الهيثـــم

كيف المزار وقد تربّع أهلها بعنيزتيـــن وأهلنـــا بالغيلـــــم [2]

كما يبدو تأثر الشاعر عبد الرحمان بن العقون جليا أيضا في هذه القصيدة بابن زيدون في نونيته ،حين يقول هذا الأخير مصورا شدة تعلقه ووفائه لولادة بنت المستكفي بالله التي أسرت قلبه وهام بها وأقسم أن لايطلب في النساء بديلا لها.

يقول الشاعر:

بنتم وبنا ،فما ابتلت جوانحنـــا شوقا إليكم ،ولا جفت مآقينـــــا

إذ جانب العيش طلق من تآلفنا ومربع اللهو صاف من تصافينـــــا

والله ما طلبت أهواؤنـــا بـــدلا منكم ،ولا انصرفت عنكم أمانينا[3]

ثم يقول الشاعر:

فما استعضنا خليلا منك يحبسنا ولا استفدنا حبيبا عنك يثنينا[4]

---

[1]- أحمد بن الأمين الشنقيطي،شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها،دار الكتاب العربي،بيروت،دط،2002،ص25.

[2]- عنترة ، الديوان ،ص14،13

[3] - ابن زيدون ، الديوان ، دار بيروت للطباعـــة والنشر ، بيروت ، شرح وتحقيق كرم البستاني ، دط، 1984 ، ص 10

[4] - المرجع نفسه ، ص 13 .

وواضح أن عبد الرحمن بن العقون يمتص معاني ودلالات ابن زيدون بشكل يظهر تأثره العميق يشعره ،وما يحمله من قيم الوفاء والبقاء على العهد والصدق العاطفي وغيرها من المشاعر السامية التي يسعى المحب دوما إلى إظهارها للمحبوب ،وقد حرص الشاعر ذاته على إبراز تأثره بابن زيدون والتصريح به علنا في مقدمة قصيدته فقال :

"...وماذا أعد لبلاء السجن غير التعالي عن هذا الجو الموبوء والتحليق في جو روحي يخفف من الألم ،ويلهي عما يدور حولي من موبقات وشرور، فأكب على الكتب أعب منها عبا ،وأستنفذ الكتب العربية لقلتها وعزتها في السجن فألجأ إلى الكتب و المجلات الفرنسية، فإذا أنا أقرأ لابن زيدون أشواقه لولاده ،وإذا بي أطالع للامارتين نجواه لفقد جولياه فأتذكر الأحباب وأهفو إلى الديار ،ولكن في ظرف غير ظرف ابن زيدون وفي جو غير جو لامارتين"[1]

ونعود لأجواء الأبيات لنقف عند حدود التأثر بابن زيدون وإبراز التقاطع النصي بين نص عبد الرحمن بن العقون ونص ابن زيدون ،والطريقة التي بنى بها الشاعر عبد الرحمن بن العقون نصه الحاضر وكيفية اشتغاله على النص الغائب.

إن هذه الألفاظ والتراكيب :(قرب ،البين ،مرابع،صبا، صب،أسروا الأنفاس، سكن الفؤاد حبهم ،قيدوا بالود مني عواطف ،يؤنسني الحب)والتي ذكرها الشاعر عبد الرحمن بن العقون في أبياته مستمدة من المعجم الشعري لابن زيدون في نونيته المشار إليها آنفا، وهو ماتولد عنه تداخل دلالي، أي (تناص)بين النموذجين.

ومن الواضح أن الشاعر لم يجتر النص السابق ،ولكنه أقام نصه الحاضر على أساس (الامتصاص)حين استطاع أن ينقل دلالة نصه الحاضر من الحديث عن المرأة بوجه خاص إلى الحديث عن الأهل والوطن والأحبة ،مجسّدا مدى تعلقه وشوقه إلى مرابع الصبا وذكرياته الجميلة فيها .

[1] - عبد الرحمان بن العقون ، من وراء القضبان ، ص 185 .

ولاشك أن الشاعر في هذه الأبيات قد تقمص شخصية ابن زيدون التي كانت تعاني الوحدة والسأم والغربـــة النفسية والجسديـــة على حد سواء ،فاكتسب النص شعريته من خلال هذا التناص بين التجربتين ،واستطاع الشاعر أن يوقظ فينا بعضا من تلك الظلال التاريخية في سيرة ابن زيدون وحياته المليئة بالأحداث والمؤامرات ،وأن يوقظ فينا أيضا ظلال تلك التجربة العاطفية، وما اعتراها من هزات الفراق والبين واللقاء والأسى والود وتقلباتها.

إن حضور ابن زيدون وشعره في شعر عبد الرحمن بن العقون بيّن وجلى، وما اعتراف هذا الأخير بإعجابه بشعر الأول ومطالعاته الكثيرة له إلا دليل على ذلك ."وتبدو هذه الاعترافات في غاية الأهمية لأنها تعد مفتاحا فنيا نطرق به سيرة الشاعر الذاتية ،هذه الاعترافات التي تبدو ضئيلة في الشعر الجزائري الحديث ،إذ يصعب على الدارس أن يهتدي إلى سيرة شاعر أو تجربة من تجاربه إلا إذا اعتمد على النص أساسا له ،ويختلف الأمر عند الشعراء المشارقة الذين دأبوا على كتابة سيرهم الذاتية والفنية مثل الرصافي، والجواهري ،والبارودي ،وأحمد شوقي ،وغيرهم).

وبالعودة إلى القصيدة ذاتها، يمكن التأكد من ذلك بالوقوف عند تلك الصور التي اتكأ عليها الشاعر لنقل موقف شخصي وتصوير حزازات حزبية وشخصية تعرض لها في سجنه،وكانت واحدة من مجموع ما ابتلي به من محن.

يقول الشاعر : [1]

وما ضرني أني سجين وكوكبي عزيز بعين الشامت الوغد أن يخبو،

فإني كصافي الزيت يلقى نكاية بقعر خضم ثم يطفو فينضب

[1] - السابق ، ص 75 .

وفور قراءة البيتين يتداعى إلى أذهاننا ماذكره ابن زيدون في قصيدة طويلة بعث بها من سجنه إلى أبي الحزم بن جهور، يمدحه بها و مطلعها قول ابن زيدون :

ماجال بعدك لحظي في سنا القمر إلا ذكرتك ذكر العين بالأثر [1]

ثم يقول الشاعر موجها خطابه لأعدائه والمتربصين به و الشامتين به:

لا يهنئ الشامت ،المرتاح خاصره أني معنّى الأماني ،ضائع الحطر [2]

أعاد الشاعر عبد الرحمن بن العقون تشكيل هذا البيت وصياغته في البيتين السابقين، وذلك عن طريق الامتصاص والاجترار على حد سواء ،ذلك أن الشاعر يتناص معه إشاريا ودلاليا، ما جعل خطابه صدى لقراءة سابقة في شعر ابن زيدون، وخاضعا لنظام إشاري استمده الشاعر من النصوص الزيدونية.

فالشاعر وهو في زنزانته المظلمة ،لايجد بدا من التغلب على محنته والأسى الذي يعتصر قلبه، وما يعيشه من صراع نفسي وهو الذي آلمته تلك الصراعات الحزبية والحزازات الشخصية بين المسجونين ،سوى الاستئناس بتجربة ابن زيدون والأحداث التي عاشها والمؤامرات والدسائس التي تعرض لها، خصوصا وأن ابن زيدون نفسه قد عاش محنة السجن والأسر وعانى ويلات الاغتراب الجسدي والنفسي، ثم أن قصيدته -موضع التناص - قد كتبها بدوره في السجن، لذلك فإنه يمكن القول أن الجو النفسي الذي عاشه الشاعر في سجنه، إضافة للمكان ونقصد به (السجن) ذاته قد أوحيا له بهذه الأبيات، التي أسقط من

[1] - ابن زيدون ، الديوان ، ص 147 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 148 .

خلالها تجربته على تجربة الشاعر ابن زيدون، فتداخل النصان وتفاعلا معا، وتسرب ابن زيدون إلى نفس عبد الرحمن بن العقون ،وتواصل النصان محققان بذلك مبدأ التواصل ونبذ القطيعة بين اللاحق والسابق ،وفتح النص اللاحق آفاقا جديدة لتناص توالدي يمتزج فيه القديم والجديد .ذلك أن الكتابة الشعرية على حد رأي رولان بارت -الذي عرضنا إليه في موضع سابق من بحثنا-- ليست إلا إيقاع القراءة نفسها ،وهي خطابات اخترقت ذات الشاعر بعد أن تشبعت بها، وسكبتها على صفحات من الورق .

وأصداء شعر ابن زيدون أيضا كامنة في شعر مفدي زكريا، ولها حضور قوي وجلي فيه، فبينما يحاول الشاعر وهو بين جدران سجنه المظلم أن يعبر عن نفسه وعن غربته إلا أنه لا يستطيع . ذلك أن النموذج التقليدي الموروث والذي له صلة بالمكان (سجنه) قد سيطر عليه وملك عليه ذاته ،فإذا هو يفيد من التجارب النفسية والعاطفية التي عاشها السابقون من الشعراء ،ولذلك وجدناه " يقف لحظة في بربروس ليسمع إلى دقات قلبه فيعزف لحنا عاطفيا يصور فيه شوقه وتلهفه (إلى سلوى) ،إنه يناجيها مناجاة عذبة رقيقة من قعر الزنزانة رقم (73) في أبيات رائعة، ولعل روعتها في عمق النغم الحزين والألم المثير لا في التصوير البارع ذلك أن الشاعر وإن تحرر من واقع السجن إلى الخيال فلم يتحرر من قيود القديم .

لقد أراد مفدي أن يزحزح عن كاهله ثقل الأيام فلم يجد غير سلوى المحبوبة يرتد إليها ويمعن في الحنين والشوق ،ويشكوها البعد والغربة عنها " [1] .

يقول الشاعر :

ورب نجوى كدنيا الحب دافئة قد نام عنها رقيبي ليس يسترق

عادت بها الروح من (سلوى)معطرة فالسجن من ذكر(سلوى)كله عبق

[1] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 51 .

سلوى أناديك سلوى ! مثلهم خطأ ... لو أنهم أنصفوا ، كان اسمك الرمق

يافتنـــة الروح هلا تذكرين فتـــى ... ماضره السجـــن إلا أنه ومـــق؟

هل تذكرين ، إذا ما الحظ حالفنا ... إليك أهتـــف يا سلوى فنتفـــق

أم تذكرين ، ولحن الموج يطربنـــا ... إذ نفرش الرمل في الشاطئ ونعتنق

المـــوج ينقل في أصدائـــه قبلا ... يندى لها الصخر ، حتى كاد ينفلق

نسابق الشمس ، نغزوها بزورقنا ... فيسخر الموج منا كيف نلتحـــق

وتغرب الشمس ، تطوي في ملاءتها ... سرين أشفق أن يفشيهما الشفق[1]

يعبر مفدي زكريا في هذه الأبيات المقتطفة من قصيدة طويلة أسماها "زنزانة العذاب رقم (73)" عن اغترابه النفسي وحنينه العميق إلى سلوى، وان اختلف الباحثون والدارسون في هوية سلوى ،فمنهم من يرى بأنها المحبوبة ؛ المرأة التي عشقها الشاعر ،ومنهم من يرى بأنها تمثل الوطن المحبوبة ، ومنهم من يرى بأنها تمثل الوطن .

ونعتقد—بعد تأملنا أبيات الشاعر—أن هذا الأخير يعبر عن تجربة حنين إلى سلوى؛ المرأة المحبوبة وذلك لسببين اثنين :

أولاهما :أن الحنين إلى الوطن يختلف عن الحنين إلى المحبوب ، فعند الحنين إلى الوطن تغمر صور الأرض ورائحتها وذكر الماضي ....

أما السبب الثاني: فيكمن في تجربة الشوق والحنين لدى مفدي زكريا التي لا تخرج كثيرا عما قدمه ابن زيدون في نونيته الرائعة فكلاهما تفيضان بأحاسيس الفراق والحزن والصبابة،وقد اتكأ فيها مفدي زكريا على صور ابن زيدون " [1] .

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 21 ، 22

واعتمادا على السبب الثاني يمكن أن نثبت التناص الحاصل في هذه الأبيات مع نونية ابن زيدون ، واقتفاء أثره وتلمس أطرافه بدءا بالنجوى التي عبر فيها الشاعر عن غربة موحشة ومؤلمة وحنين طاغ إلى سلوى المحبوبة،مستلهما من خلالها أصداء نفس ابن زيدون وزفراته وتأوهاته حين ناجى حبيبته "ولادة " بنت المستكفي بالله، التي حال الأعداء بينه وبينها حين زجوا به في السجن.

يتضح لنا ذلك في استعراض الشاعر لذكرياته التي يفوح شذاها بحب سلوى تماما مثلما تذكر ابن زيدون أيامه مع ولادة، محققة بذلك وظيفة تشابهية بين الموقفين تتمثل في البوح عن المشاعر والأحاسيس والآلام النفسية و تشظي الذات جراء البعد والفراق.

ولتوضيح هذا التقارب بين الموقفين والشعورين والوقوف على التناص الحاصل في الأبيات السابقة مع شعر ابن زيدون ونونيته ، وإثبات تأثر اللاحق بالسابق واعتماد الأول على مخزونه من التراث الشعري العربي نعود إلى الأبيات السابقة .

فالبيت الثالث منها استلهام لقول ابن زيدون في نونيته:

لسنا نسميك إجلالا وتكرمة وقدرك المعتلى عن ذاك يغنينا [2]

ويتسامى الحب – هذا الشعور الإنساني العظيم – عند ابن زيدون ليصير سرا من أسرار الصوفية ،فيعبر عنه الشاعر بقوله :

سران في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا [1]

[1] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 53 .

[2] - ابن زيدون، الديوان ، ص 12 .

وهو المعنى ذاته الذي عبر عنه مفدي زكريا وهو يناجي محبوبته ويبوح لها بأسرار نفسه العاشقة حين يقول :

وتغرب الشمس تطوي في ملائتها سرين أشفق أن يفشيها الشفق .

وحين يتوسل ابن زيدون إلى ولادة طالبا منها القرب والود والوصال قائلا :

دومي على العهد ما دمنا محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا [2]

يفعل مثله مفدي زكريا ويقتفي أثره ويتبنى موقفه ومطلبه:

ردي على أهازيجي موقعة فقد أعارك وزنا قلبي الخفق[3]

ولم يؤد تغيير القافية والروي في هذه النماذج المتناصة إلى التقليل من تأثير صور ابن زيدون وصياغته وقوة إحكام نسجه في أبيات مفدي زكريا، فقد بدا التناص الإشاري

[1] - المرجع السابق ، ص12

[2] - المرجع نفسه ، ص 13 .

[3] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص : 52

والدلالي واضحا في هذه النماذج و استطعنا الوقوف على حقيقة امتصاص مفدي زكريا لمعاني ابن زيدون ودلالاتة في نونيته وإفادته منها.

ورغم ما في هذه الأبيات من ومضات ذاتية ووجدانية إلا أنها لا تعكس معظم أشعار مفدي زكريا السجنية ذلك أن الشاعر قد بخس ذاته حقها في ديوانه " اللهب المقدس " الذي ضمنه معظم قصائده التي نظمها في السجن ، وقد أقر الشاعر نفسه بذلك في مقدمة ديوانه حين قال :" اللهب المقدس هو ديوان الثورة بواقعها الصريح وبطولاتها الأسطورية وأحداثها الصارخة ...." [1] .

فقد أبعدت الثورة مفدي زكريا وغيره من شعرائها وشعراء السجون والمعتقلات عند الالتفات لذواتهم ، وإنجاز صور خاصة لمعاناتهم داخل السجون ،فوقفوا في إباء في وجوه سجانيهم.

إن هذه الحقيقة البطولية الثائرة التي أكدها جل الدارسين لشعر مفدي زكريا خاصة لا ينبغي لها أن تصرفنا عن حقيقة أخرى شغلت مفدي زكريا عن الاستماع لذاته ،وهي الرؤية التقليدية التي جعلته يتهرب من طرح وجدانه وأحاسيسه الذاتية، مضافا إليها موروثه الضخم الذي يجعل تتبع معاناته في سجنه أمرا في غاية التعقيد ،إذ غالبا ما يبدو عليه التكلف والجهد في محاولة رصد صور المسجونين في الشعر العربي القديم واستلهامها في شعره، كابحا نفسه عن الانطلاق في التعبير عن معاناته في السجن وقسوة جلاديه، واضعا حدا لعواطفه في سبيل ذلك القديم [2] .

وفي سبيل ذلك ووفاء لذلك الموروث الشعري الضخم لم يكتف الشاعر فقط بالإفادة من الألفاظ والعبارات والدلالات فقط ، بل تعداها إلى الإفادة من المواقف الشعورية والتجارب العاطفية التي عايشها القدماء.

يقول الشاعر :

[1] - مفدي زكريا ،مقدمة ديوانه "اللهب المقدس" .

[2] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 44 .

سيان عنـــدي مفتـــوح ومنغلـــق ياسجن بابك أم شدت به الحلق

أم السيـــاط بهـــا الجلاد يلهبـــني أم خازن النـــار يكويني فأصطفق

والحوض حوض وإن شتى منابعـــه إلى القعر أم أسقـــى فأنشـــــرق

سري عظيم فلا التعذيب يسمح لي نطقا ورب ضعاف دون ذا نطقوا

يا سجن ما أنت لا أخشاك تعرفني من يحذق البحر لا يحدق به الغرق

إني بلوتك في ضيق وفي سعـــــة وذقت كأسك لا حقد ولا خنـــق

أنام ملء عيوني غبطـــة ورضـــى على صياصيـــك لا هم ولا قلـــق

طوع الكرى وأناشيدي تهد هدني وظلمـــة الليل تغرينـــي فأنطلـــق [1]

ينسج الشاعر أبياته هذه على منوال المتنبي الذي تحدى السجن قبله، رغم ما أحاط به فيه من أسى وحزن ووحدة وغربة نفسية و جسدية وذلك في قوله :

كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف

لو كان سكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف [2] .

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 20 ،21

[2] - المتنبي ، الديوان ، ص 36.

فرغم ما في أبيات مفدي زكريا من أجواء حزينة وأوصاف لبيئة مكانية توحي صورها بألوان من العذاب و المعاناة من قبيل ذكر الشاعر لألفاظ وعبارات: (السياط، الجلاد، يلهبني، خازن النار، ضيق،صياصيك، ظلمة الليل ....) التي تشكل في مجموعها صورة حزينة. كيف لا ؟! وهي صورة للسجن الذي يقبع الشاعر بين جدرانه لكن الشاعر وبرغم كل ذلك، فقد بدا بدوره متحديا مقاوما قسوة المكان وحقد الجلاد ،لا يبالي بالآلام والوحدة القاتلة والغربة النفسية، والسبب في ذلك " يكمن في الموروث الذي نطق بهذا في مكان كهذا ، وعلى مفدي أن يستجيب، فما قدمه من تحد مليء بالأسى والحزن لا يخرج عما قدمه المتنبي "[1].

هذا ونحن نتأمل المتناصين ونمعن في قراءتنا للنص اللاحق وكذا النص السابق نجد أن مفدي زكريا حين استلهم هذه المعاني قد " لجأ مثل المتنبي إلى موقف احتجاجي رافض لهذا العالم الموحش المقفر الذي يحكمه الطغاة ، وهكذا يغدو صوت الشاعر العباسي موقفا تاريخيا مأساويا يحاول مفدي معاينته فيغدو المتنبي هنا مفدي زكريا " [2] .

ويبدو التناص بين الشاعرين جليا أيضا في قول الشاعر مفدي زكريا :

أنام ملء عيوني غبطة ورضى على صياصيك لا هم ولا قلق

وقد استحضر في شطره الأول ما ورد على لسان المتنبي في قوله :

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم [3]

[1] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 46 .

[2] - المرجع نفسه ، ص46 .

[3] - المتنبي ، الديوان ، ص 213 .

ويكمن التداخل النصي- هاهنا- على مستوى اللفظ، أي أن التناص اجتراري ذلك أن الشاعر أخذ عن المتنبي ألفاظ : أنام، ملء وعوض الجفون ذكر العيون ولهما نفس الدلالة في السياقين كليهما ، ومع ذلك نلمس تعارضا في مضمون البيتين، فإذا كان الأول لا يبالي بالسجن، فينام قرير العين لا تقلقه همومه ولا تقضّ مضجعه الأحزان ولا ضوضاء السجن، فإن الثاني يفتخر بشعره ويبالغ في وصفه وهو الذي أعجز النقاد والقراء وجميع متلقيه عن فهم ما يتوارد على أذهانهم مما فيه من شوارد وألفاظ ومعاني استعصت عن الفهم ،فتسابقوا إلى فهمها وتنافسوا في ذلك حتى نال منهم التعب ،وهم الذين يقضون الليالي في تدبر معاني الشاعر ودلالات أشعاره .

وهكذا يبدو التداخل في السياقين كامنا وراء المبالغة في أثناء الموقفين اللذين يقومان على عنصري التحدي والثبات، فإن تحدى المتنبي في بيته الشعري أهل الأدب والشعر ونقاده ومتذوقيه فإن مفدي زكريا قد تحدى في بيته السجن وجلاديه.

وحين نتأمل قول الشاعر :

وإن جفاني ذوي القربى فلا عجب إن النبوءة في أوطانها خرق

لازلت أرعى لهم عهدا وإن بقيت مثل المدى من جفاهم في الحشى حرق

سيذكرون ، إذا الليل الرهيب سجى وجلجل الخطب ، أني في الدجى فلق

حسبي وحسب أناسي ، أن غدوت لهم عوداً ، يعطرهم ، ذكري وأحترق [1] .

نجد أنه يتناص مع كثير من نصوص الشعر العربي ويتقاطع معها دلاليا وإشاريا ،فمفدي زكريا حين يعتقد أن خصومه خارج السجن هم شامتون به ،فإنه يتبنى بذلك موقف غيره من الشعراء السابقين على غرار أبي فراس الحمداني في قوله :

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس، ص 29

سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر [1] .

وكذا ابن زيدون في قوله :

إن طال في السجن إيداعي فلا عجب *** قد يودع الجفن حد الصارم الذكر [2] .

وفي الأبيات السابقة إشارة أيضا إلى قول المتنبي :

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودي [3]

استطاع مفدي زكريا امتصاص المعاني الواردة في أشعار أبي فراس الحمداني وابن زيدون والمتنبي، والاقتراب أكثر من أفكارهم من خلال تضمين المعاني ذاتها في شعره، وكذا تشابه أجواء بعض القصائد.

ولا نكاد نعثر على وظيفة ذات أهمية للتناص في هذا النموذج ،ذلك أن "هذه الصورة تثيرها حزازات حزبية منبوذة قضت عليها الثورة وهي صورة جوفاء فارغة يعوزها الصدق والمعاناة الحارة ،إذ صدرت عن الذات تعويضا عن آمال لم تتحقق " [4] ، أو أنها " ردود فعل تعويضية عما يصاب به الشاعر من سقوط وهوان في مترل الذل والظلم فيسعى –

[1] - أبو فراس ، الديوان، ص 67 .
[2] - ابن زيدون ، الديوان ، ص 149
[3] - المتنبي ، الديوان ، ص 16 .
[4] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 50 .

وقد خسر مكانه -أن يؤثر نفسه وأن يعيد إليها قيمتها واعتدادها ، فيقابل الوقائع الصارخة بالإدعاء الواهم ويضع التشامخ الرافع في مواجهة الذل الخافض والقوة في مواجهـــة الضعف " [1] .

ويكاد شعر مفدي زكريا الذاتي أن يكون تجسيدا لطموحة المتعثر، ذلك أنه شاعر طموح شغوف بحياة العز والجاه والسلطان شأنه كشأن المتنبي الذي طلب المجد فقضى عليه. ثم أن قراءتنا لمعظم أشعاره تؤكد أنه شغوف بهذا الشاعر الفحل متتبع لأثاره ، مقلد لفنه ولمواقفه أحيانا [2].

لذلك فإنه وفي حديثنا عن التفاعلات النصية في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا لا يمكن أن نغفل عن مكانة المتنبي ومترلته عند مفدي زكريا الذي ينظر إليه " كرمز للثقافة العربية لما يتمتع به من معرفة باللغة ونسج العبارات وقوة الشخصية التي كانت خلاصة تجربته بالحياة والناس ، ويلتقيان في الاعتداد بالنفس والطموح الشعري والثبات على الموقف " [3] .

ولنقرأ قول مفدي زكريا :

سمع الأصم رنينها ، فعنا لها ورأى بها الأعمى الطريق الأنصعا [4]

والذي يمتص فيه ما جاء على لسان المتنبي في قوله :

[1] - أحمد مختار البرزة ، الأسر والسجن في شعر العرب، ص 465 .

[2] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 50 .

[3] - نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط ،2008 ص 216 .

[4] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 58

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم [1]

والمتأمل في هذا التفاعل النصي بين البيتين يجد أنه حاصل على مستوى اللفظ (سمع ، الأصم ، الأعمى ، رأى وهو مرادف نظر)، فالتناص الحاصل –هاهنا- من النوع الاجتراري ، أما من حيث المضمون فيلمس الدارس تعارضا بين البيتين ، فمفدي زكريا يتوجه بخطابه إلى الجزائر وأحداثها واصفا إياها بالقصيدة الأزلية والقطعة القدسية ، فكلام الشاعر له صلة بثورة الجزائر التي بلغ صداها مسامع الناس أجمعين و لم يبق أحد لم يسمع بها وعنها.

أما المتنبي فيفتخر بشعره مبالغا في وصفه فجعل الأعمى يراه ويقرأه بنفسه وجعل الأصم يسمعه، ويكمن التداخل بين السياقين في مبالغة الشاعرين في الوصف ،ويختلفان في دلالة الوصف ذاته .

ذلك أن النص الأدبي – في رأي سعيد يقطين- " يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى ، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض ،و علاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية ،أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعـــل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء". [2]

ومن الشعراء الذين اقتبس مفدي زكريا من مناهلهم أبو تمام ،فقد أخذ عنه حماسته ومقدرته وبراعته في الوصف .

يقول مفدي زكريا :

[1] - المتنبي، الديوان ، ص 212 .

[2] - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، (النص والسياق) ،ص 33.

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها ، الإبهام .

والنار ، أصدق حجة ، فاكتب بها ما شئت ، تصعق عندها الأحلام .

إن الصحائف للصفائح أمرها والحبر حرب والكلام كلام [1]

يستعين مفدي زكريا بالصور الشعرية نفسها والتراكيب اللغوية ذاتها التي استعان بها أبو تمام للتعبير عن القوة والشجاعة والحزم في الأمور ،وذلك في قصيدته فتح عمورية والتي فيها أشاد أيضا بشجاعة المعتصم مكذبا أقوال المنجمين ،وفيها يقول :

السيف أصدق أنبـــاء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

والعلم في شهب الأرماح لامعة بين الخمسين لا في السبعة الشهب [2]

تداخلت أبيات مفدي زكريا بأبيات أبي تمام لغويا من خلال ألفاظ : (السيف ، أصدق ، الصفائح ، الصحائف) ومعنويا، وحافظ على الدلالة المركزية عن طريق هذا التفاعل النصي القائم على المحاكاة و التحويل، فحول المضمون وبعض التراكيب إلى نصه الشعري.

وقد حقق هذا الاقتباس بذلك وظيفة تشابهية بين الموقفين تتجلى في اعتماد القرارات الثورية بدل السياسية واللجوء إلى القوة والسلاح بدل الطرق السلمية التي لم تعد تجدي نفعا .

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 43 .

[2] - حبيب بن أوس الطائي أبو تمام ، ديوان أبي تمام ، ضبط وشرح إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1981 ،ص22

هكذا يعمد مفدي زكريا إلى الأخذ بمواقف الشعراء السابقين وبذلك يجعل من نصوصه امتدادا للموروث الشعري العربي، ولجوئه إلى توظيف نصوص تراثية شعرية أو أجزاء منها داخل نصوصه الثورية يحقق وظيفة تماثلية ناجمة عن تناسب واتفاق الموقفين أو تخمرهما في ذهنه.

2/ التناص الداخلي أو ثقافة الحاضر :

يبدو لنا ونحن نقرأ شعرالسجون والمعتقلات الجزائري الذي نظم في الفترة الممتدة من سنة 1954 إلى غاية 1962 أن هذا الشعر بدوره ومثلما انفتح على الثقافة القديمة، واستوعب بعض التجارب الشعرية القديمة التي تعود بدرجة كبيرة إلى العصر العباسي متمثلة في أشعار أبي تمام والمتنبي وأبي فراس الحمداني وغيرهم، وتعود بدرجة أقل إلى العصر الجاهلي متمثلة في قصائد المشاهير من أصحاب المعلقات كامرئ القيس ومن عاصره ،وإلى العصر الأندلسي متمثلة على وجه أخص في أشعار ابن زيدون، قد انفتح أيضا على الشعر الحديث.

ولكن إذا قيس انفتاحه على هذا الأخير مقارنة بانفتاحه على الشعر القديم، فإن النتيجة التي نصل إليها تؤكد أن شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر كانوا في تعاملهم مع المادة الشعرية أكثر التصاقا واندماجا وانصهارا بالقديم منها على حساب الجديد ،حيث يلحظ الدارس – وقد وقفنا على ذلك في بحثنا – زحفا مكثفا للنصوص الشعرية القديمة داخل النصوص التي نظمها شعراؤنا في الزنازن والسجون بشكل لافت للنظر، وقد نجم عن ذلك تداخلات نصية جلية تراوحت طرائقها بين الاجترار والامتصاص.

ولعل ذلك راجع إلى طبيعة الظروف التي عاشها هؤلاء ، فقد وهبوا عقولهم وأقلامهم وحياتهم في محاربة الجمود الفكري والتخلف الذي أصاب المجتمع وما اعتراه من فساد وجهل ، فانعكس مفهوم التغيير والإصلاح على ممارستهم للشعر فوجدناهم " يحاولون أن يصلحوا كل ما بدا لهم فاسدا في المجتمع ، وكل ما يمكن أن يبعدهم عن أصولهم فدعوا إلى

الاستمساك بالماضي ومحاولة إحيائه وبعثة من جديد والارتباط بالمنابع الأصلية لهذا الشعر كالقرآن الكريم ... والتراث العربي القديم "[1]

وقد كان لهذا التشبث بالتراث والحرص على التمسك بمقومات الشخصية الأصلية - كما مر معنا في بحثنا- و صدورهم في تجاربهم الشعرية عن مبادئ وقناعات ثابتة تمتد إلى الماضي السحيق دور في تقيدهم بمفهوم القدماء للشعر ، فحرصوا على تطوير المضامين واعتماد اللغة القوية والتزام الأشكال التقليدية في النظم، والاستعانة ببعض المحسنات اللفظية والمعنوية في عملية الإبداع بشكل لافت للنظر [2] .

كان لهذا المفهوم الوظيفي للشعر الذي يقوم على أساس أن الشعر وجد لخدمة الدين وقضايا المجتمع، وهو مرتبط وفق هذا الأساس بالتعليم والتهذيب والتوجيه والتكوين انعكاس على رؤية هؤلاء الشعراء وتبني موقف خاص لهم تجاه الجديد الذي بدأ يشق طريقه في الساحة الأدبية الإبداعية، ولهذا وجدنا مفدي زكريا يشن هجوما ضد بعض الشعراء الشباب الذين بدؤوا ينظمون الشعر انطلاقا من مفهوم إبداعي جديد يقوم على الثورة على القديم بكل أشكاله ولا يعير أهمية للوزن والقافية.

يقول الشاعر :

وعابثين ... أرادوا الشعر مهزلـــة فازعجوا برخيص القـــول آذانـــا

تنكـــروا للقوافي حيـــن أزعجهـــم صوغ القوافي ... وضلوا عن ثنايانا

قالوا : جمود على الأوضـــاع وزنكم فشعرنـــا الحر لايحتـــاج أوزانـــا

فأين من جرس الإيقاع خلطكـــم ما الشعر ؟ إن لم يكن دوحا وأغصانا ؟

[1] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج1 ، ص 37 .

[2] - المرجع نفسه ، ص37 .

وكيف؟ هل خلد التاريخ سخفكم مهما تفنـــن إخراجـــا وإتقانـــا ؟

وما عسى تنفع الإسفـــاف مطبعة تضفي الدمقس على الأموات أكفانا ؟

وهل أعار – رواة الشعر – لغوكم وزنا ..؟ وهل حشوكم بالحفظ أغرانا ؟

ومـــا تفيد المعانـــي، وهي مجدبة لو صـــاغ ألفاظهـــا داوود،ألحانـــا

وهل تضيـــق القوافي،وهي مخصبة عن الخوالـــد ؟ لو تصفوا نوايانـــا ؟

وما الذي يصل الأرحام في غدكم إن كان ماضيكم زورا وبهتانا ؟[1]

هذا الموقف الذي يعلن عنه مفدي زكريا تجاه موجه الشعر الجديد أشار إليه الشاعر في مقدمة ديوانه –اللهب المقدس –وقد وقفا على ذلك حين قمنا باستنطاق هذه العتبة النصية في موضع سابق من مواضع هذا البحث، مثلما وقفنا على ذات الموقف في مقدمات غيره من شعراء السجون كأحمد سحنون ومحمد الشبوكي

ولهذه الأسباب والمواقف كلها وجدنا تأثر شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر بالشعر العربي الحديث عموما قليلا إذا قورن بتأثرهم بالشعر العربي القديم، لذلك سوف يكتفي البحث بالإشارة الموجزة إلى بعض التفاعلات النصية بين الشعر السجني – موضوع الدراسة – وبعض النماذج الشعرية الحديثة لأعلام الشعر في العصر الحديث، للتأكيد فقط على حقيقة التداخل النصي بين التجربة الشعرية السجنية الحديثة في الجزائر ونصوص الشعر العربي قديمه وحديثه، ولإثبات تلك الخلفية النصية الواسعة التي يستند إليها هذا الشعر – موضوع البحث – والتي من خلالها يتداخل عن قصد أو عن غير قصد مع نصوص شعرية متزامنة معه ،وهو ما يتولد عنه تقارب لغوي على مستوى المعجم الشعري وتداخل دلالي " له أسبابه الخارجية ومسوغاته الفنية، كتقارب الشعراء جغرافيا وزمانيا

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 292 .

وإيديولوجيا وثقافيا، وقراءة إنتاج بعضهم بعضا وإعجاب شاعر معين بالتجربة الشعرية لشاعر آخر " [1] .

ومن أهم النصوص التي تفاعلت معها قصائد بعض شعرائنا في السجون والمعتقلات نصوص أحمد شوقي وأبي القاسم الشابي وبدرجة أقل إبراهيم ناجي ،وذلك حسب مابدا لي وأنا أتتبع تجربة شعراء السجون و المعتقلات في الجزائر، فقد أخذ بعضهم عن شوقي كلفه بالعظمة والجلال التي امتلأ شعره بكثير من مظاهرها " وبحسبنا أن نشير إلى قصيدته الخالدة " أنس الوجود " وقصيدته" توت عنخ آمون" ووصفه لدمشق وباريس و روما و الأهرام وأبي الهول، وغيرها من القصائد التي لا يصف فيها شوقي أثرا دارسا أو طللا باليا ، وإنما يورد العظات والعبر ويخلط بالتاريخ فنه فيكون ذلك دليلا على عبقريته " [2]

كما أخذوا عنه مقدرته على ابتكار الإيقاع واهتدائه إلى التراكيب الموسيقية التي تتناسب مع طبيعة الموضوع ، وكذا صفاء العبارة وإشراق الديباجة ، يضاف إلى ذلك وصفه لطبيعة بلاده المنبعث عن حبه وتقديسه لوطنه " وقد تجلت لديه هذه العاطفة الوطنية العميقة حين نفي إلى الأندلس، فاندفع يهتف بوطنه الحبيب هتافا يكاد يكون صلوات في محراب الوطنية " [3] .

وقد أخذ هؤلاء عن أبي القاسم الشابي غناءه للحياة، وتمرده على الواقع المظلم في كل وجوهه من جهل وظلم وتحجر وتيقظ إحساسه وطموحه الفياض، وإيمانه بضرورة التطور ومواكبة حضارة العصر وعشقه للحرية ونقمته على الظلم والظالمين، وكذا تميز أسلوبه خاصة في التعبير عن الوطن والوطنية .

ومن أبرز الشعراء المتأثرين بأبي القاسم الشابي من شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر أحمد سحنون في وصفه للطبيعة وعشقه للحرية وعبد الرحمان بن العقون في بعض

---

[1] - جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 335

[2] - شوقي محمد المعاملي ، دراسة في الأدب الحديث ، كلية التربية ، جامعة عين شمس ، دط،دت،ص 79 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 103 .

مواجده وذاتياته وتوقه للتحرر والانطلاق ومفدى زكريا في ثورته ونقمته على الطغاة والظلم والظالمين.

يقول الشاعر مفدي زكريا :

اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود

واثخني يا جراح واحدقي ياقيود

نحن قوم أباة

ليس فينا جبان

قد سئمنا الحياة

في الشقاء والهوان

لا نملّ الكفاح لا نملّ الجهاد

في سبيل البلاد [1]

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى ثائرة :

ياليل خيم ... واعصفي يا رياح

[1]- مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 84 .

يا أفق دمدم ...واقصفي يا رعود

يادم شرشر ... واثخني يا جراح

ياغلّ صرصر... واحدقي ياقيود

يا سجن ازخر ... بجنود الكفاح

فأنت يا سجن ... طريق الخلود !! [1]

يستعين الشاعر مفدي زكريا بصور الطبيعة الغاضبة على وصف حالته النفسية في السجن ، وهو إذ يلجأ إلى ذلك فبكثافة كبيرة ،فكأن بداخله عاصفة هوجاء تكاد تعصف بكل ركن من أركان روحه ، يمزج فيها بين الليل ووحشته وبين الرياح وغضبها وبين الرعود وأهوالها وبين الدماء والجراح والأغلال والقيود التي تسبب فيها الجلاد المستبد ، وألفاظه التي عمد إليها في وصفه مزيج بين المعنوي منها والمادي، جسد من خلالها الشاعر سوء حالته وعظيم ألمه الذي جعل كل أعضائه ناطقة بمرارة المعاناة وهول التجربة.

وواضح أن أبيات مفدي زكريا في النموذجين تنسج شعريتها من نصوص أبي القاسم الشابي الداعية إلى الثورة والتمرد على الواقع الأليم الذي بسط من خلاله المستعمر الغاشم سيطرته على الشعب، فتصدى له الشاعر فاضحا سياسته راسما طريق النصر عليه .

يقول أبو القاسم الشابي في قصيدته إرادة الحياة:

ودمدمت الريح بين الفجاج وفوق الحبال وتحت الشجر [2] .

[1] - المصدر السابق ، ص 88 .

[2] - أبو القاسم الشابي ، أغاني الحياة ، الدار التونسية للنشر ،1985 ،ص 236 .

ثم يواصل قائلا :

فعجت بقلبي دماء الشباب وضجت بصدري رياح أخر

وأطرقت أصغي لقصف الرعود وعزف الرياح ووقع المطر [1] .

كما تشتغل أبيات مفدي زكريا على نموذج شعري آخر لأبي القاسم الشابي في قصيدته "إلى طغاة العالم "وفيها يقول مهددا متوعدا :

رويـــدك لا يخدعنك الربيـــع وصحو الفضاء ، وضوء الصباح

ففي الأفق الرحب هول الظلام وقصف الرعود ، وعصف الرياح

حذار! فتحت الرمـــاد اللهيب ومن يبذر الشـــوك يجـــن الجراح

تأمل ! هنالك ... أنى حصدت رؤوس الورى ، وزهـــور الأمـــل

ورويت بالـــدم قلب التراب وأشربتـــه الدمـــع حتى ثمـــــل

سيجرفك السيل ، سيل الدماء ويأكلـــك العاصـــف المشتعـــل [2] .

وواضح من خلال ما سبق أن أبيات مفدي زكريا التي أوردنا ترتبط إلى حد ما بأبيات أبي القاسم الشابي في النموذجين السابقين، ذلك أن أصداء نصوص هذا الأخير

[1] - المرجع السابق ، ص 237

[2] -المرجع نفسه ، ص 261،260 .

منتشرة في الفضاء النصي عند مفدي زكريا ولجوء هذا الأخير إلى توظيف نصوص أو أجزاء منها داخل نصوصه الثورية ،قد حقق وظيفة تماثلية لتناسب الموقفين أو اقترابهما في ذهنه ، إذ وجدنا الشاعر يستعين ببعض الصور الشعرية والألفاظ نفسها التي تعبر عن الشجاعة والقوة والإرادة ، وهول الثورة أو ما ينبغي أن تكون عليه من العظمة والقوة والقداسة.

وحين تداخلت أبيات مفدي زكريا بأبيات أبي القاسم الشابي من خلال اللفظ (عصف الرياح ، قصف الرعود ، تدفق الدماء ...) تحقق بذلك اقتباس كانت وظيفته إقرار التشابه بين الموقفين من خلال المحافظة على الدلالة الأساسية ،فقد حاول الشاعر مفدي زكريا نقل المضمون الوارد في نماذج الشابي وبعض تراكيبه اللغوية إلى نصه الشعري عن طريق هذا التفاعل النصي الذي كشفنا عنه والقائم على أساس المحاكاة والتحويل.

فكل ماله صلة بالقوة وانتزاع الحقوق والصبر على الابتلاء والمحن ورفض الخنوع والخضوع للمستعمر يلتقي الشاعران فيه ،وقد أدى هذا التفاعل النصي بين السياقين وظيفة إبلاغية معنوية توحي إلى ترهيب المستعمر الظالم وإنذاره وزعزعة سكينته وطمأنينته وهدوئه، والحد من جبروته والنيل من ثقته عن طريق بث روح الأمل في الشعوب التواقة للحرية وإقناعها بأنها قادرة على فعل شيء ،وبأنها قادرة على الصمود في وجه الطغاة والنيل منهم وإخضاعهم وكسر شوكتهم، ومن ثمة العمل على تقرير مصيرها بنفسها دون انتظار منة أو هبه من الطغاة ،كما يوحي هذا التفاعل النصي بين السياقين إضافة إلى ما ذكرنا بكل ماله صلة بالوعي والتضحية وإرادة الشعوب، وكلها نابعة من فلسفة الحياة التي وعاها الشاعران ،والتي تقضي أن الحق ينتزع بالقوة والثبات والصبر على الشدائد .

وفي ديوانه " اللهب المقدس " نعثر على أبيات كثيرة نلمس فيها حضور أبي القاسم الشابي شعرا وشخصية في الديوان، إذ يلتقي الشاعران في كثير من السمات كالاعتداد بالنفس والثبات على المواقف والمبادئ، وفي كل ماله صلة بالإيمان بمذهب القوة وانتزاع الحقوق ورفض الذل والهوان وأنصاف الحلول.

يقول مفدي زكريا :

إرادة الشعب إن تصدق عزيمته إرادة الله ، يجري باسمها القلم [1] .

ويقول أبو القاسم الشابي :

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر .

ولابد لليل أن ينجلي ولابد للقيد أن ينكسر[2]

والمتأمل في النموذجين السابقين واجد لامحالة تداخلا بين السياقين بل أنه بمجرد قراءة البيت الأول لمفدي زكريا يستحضر القارئ على الفور بيت أبي القاسم الشابي الشهير ومطلع قصيدته " إرادة الحياة "

ويكمن التداخل بين السياقين في تضمن معنى ما جاء في خطاب مفدي زكريا الدلالة ذاتها الواردة في خطاب أبي القاسم الشابي، إذ يلتقيان في التعبير والتأكيد على حقيقة التوافق والتطابق بين إرادة الشعب وإرادة الله ،أو مباركة سبحانه وتعالى لإرادة الشعب ودعمها إذا كانت الإرادة الشعبية صادقة ونابعة عن إيمان صادق بالحرية وعزة الأوطان والتي في سبيلها يسترخص الشعب نفسه ،ولا يبالي بالموت والاستشهاد في سبيل الله مادام الله سبحانه وتعالى يشد أزره ويعده إما بالعيش عزيزا مكرما في وطنه وأرضه ،أو بالشهادة والفوز برضاه وجنته ونعيمه .

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 300 .

[2] -أبو القاسم الشابي ، أغاني الحياة،ص236

كما يحمل البيتان الهدف نفسه ويتشابهان في الوظيفة ذاتها ،فكلاهما يدعو إلى ضرورة التحلي بالإرادة والعزم ، كما نجد أنهما ينبعان من فلسفة الحياة التي وعاها الشاعران حق الوعي، خصوصا وأنهما يعرفان حقيقة الاستعمار وأساليب مواجهته ،وهذه الفلسفة النابعة من صميم الواقع والحياة تقضي بأن الحق ينتزع بالقوة والإرادة والصبر على الشدائد .

وقد تكرر امتصاص مفدي زكريا لخطاب أبي القاسم الشابي الوارد في البيت السابق في أكثر من موضع من مواضع ديوانه "اللهب المقدس" فألفيناه يكرر لفظة " إذا الشعب " و"إرادة الشعب " ويمتص بعض الدوال أو كلها التي وقفنا عليها في بيته السابق، ليحقق الوظيفة ذاتها والهدف نفسه.

يقول مفدي زكريا :

وإذا الشعب داهمته الرزايا هب مستصرخا وعاف الركودا [1]

ثم يقول:

وإذا الشعب غازلته الأماني هام في نيلها ، يدك السدودا [2]

وإن لم يشر مفدي زكريا لفظيا إلى إرادة الله - هاهنا – إلا أننا لا نشك في إيمان مفدي واعتقاده بأن كل شيء يجري بمشيئة الله ومثلما هو مسطر له ، وحين يناجي أبو القاسم الشابي الأرض ويسائلها :

وَقَالَتْ لِيَ الأَرْضُ – لَمَّاسَأَلْتُ يَاأُمٌّ هَلْ تَكْرَهِينَ البَشَر؟

" أُبَارِكُ فِي النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يستلذ ركوب الخَطَــر"

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 15 .

[2] -المصدر نفسه ، ص 16 .

"وَأَلْعَنُ مَنْ لايُمَاشِي الزَّمَـــانَ وَيَقْنَعُ بِالعَيْـــشِ عَيْشِ الحَجَر"[1] .

وكذلك حين يقول ما هو قريب إلى هذا المعنى :

كذا صاغـــك الله يـــا ابن القيـــود وتحيي لمن كبولك الجباه ؟

وتسكت في النفس صوت الحياة الـــــ قوي إذا ما تغنى صداه ؟

وتطبـــق أجفـــانـــك النيـــرات عن الفجر والفجر عذب ضياه؟

وتقنع بالعيش بين الكهوف فأين النشيد ؟ وأين الإباه ؟ [2] .

نجد الشاعر مفدي زكريا يمتص بعض الدلالات الواردة في هذين الخطابين وذلك حين يقول:

ياضلال المستضعفين ،إذا هم ألفوا الذل ، واستطابوا القعودا !!

ليس في الأرض ، بقعة لذليل لعنته السما ، فعاش طريدا ...

ياسماء اصعقي الجبان ،ويا أر ض ابلعي القانع الخنوع البليدا [3]

[1] - أبو القاسم الشابي ، أغاني الحياة ،ص237 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 127 ،128 .

[3] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 16، 17 .

وإذ يلمس القارئ في خطاب مفدي زكريا حدة وغضبا شديدا على أولئك المتخاذلين والجبناء،وهم قلة من أفراد شعب الجزائر المجاهد البطل الذين لم يسارعوا لنجدة إخوانهم المجاهدين ووقوفهم معهم في صف واحد لمقارعة الأعداد ،وهو موقف طبيعي يصدر عن شاعر اكتوى بويلات المستعمر ،وعانى الكثير من ظلمه ،وهو القابع بين جدران سجنه الموحش حيث لا أنيس يخفف عنه وطأة السجن وسوء الحالة وسطوة الأيام ،فإن الحال ليس نفسه مع أبي القاسم الشابي الشاعر الرومانسي الحالم المتفائل الذي جرب نوعا آخر من السجن ليس من قبيل السجن المادي الذي جربه مفدي زكريا ،فقد عاش أبو القاسم الشابي على غرار الرومانسيين الوحدة والعزلة والهروب من الواقع إلى عالم الخيال والأحلام والطبيعة، فجاءت أبياته هادئة نابضة بأحلام الرومانسيين ورؤاهم وسعيهم إلى التغيير وآمالهم في غد أفضل، مستعينا على غرارهم بصور الطبيعة الهادئة المنعشة للآمال والمحفزة على الانطلاق والانعتاق .

وثمة شاعر آخر من شعراء العصر نال إعجاب مفدي زكريا فنسج على منواله واقتبس عنه ونهل من مناهله إلى درجة أن تصادمت نصوصه بنصوصه ،إنه أمير الشعراء أحمد شوقي ، فعندما يقول الشاعر مفدي زكريا مخاطبا " غي مولي" الذي كان يومئذ رئيس حكومة فرنسا [1] مذكرا إياه بمطالب الشعب الجزائري المتمثلة في الاستقلال والجلاء ،وقد دعا رئيس الحكومة الفرنسية آنذاك إلى انتخابات في شتاء 1958 [2] :

إن جهلتم طريقه ...فعليها (لافتات) ... حروفها حمراء !

اعتراف ... فدولة ... فسلام فكلام ...فموعد ... فجلاء [3] .

[1] - المصدر السابق ، ص 53 .

[2] -نفسه، ص53 .

[3] - نفسه ، ص 54.

وواضح أن تركيب البيت الثاني مستمد من تركيب أحمد شوقي الذي يقول فيه:

نظرة ، فابتسامة ، فسلام فكلام ، فموعد ، فلقاء [1] .

وحين يقول الشاعر مفدي زكريا :

الضاد، في الأجيال خلّد مجدها والجرح وحّد، في هواها المترعا

فتماسكت بالشرق جمهورية عربية وجدت بمصر المرتعا [2] .

فإنه ينسج شعريته من قول شوقي :

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحم ونحن في الجرح والآلام إخوان [3]

وهذا التفاعل النصي بين السياقين " أدّى وظيفة إبلاغية معنوية توحي بالتلاحم و التآخي بين أبناء الأمة الواحدة في الإصرار على تحقيق المصير " [4] .

[1] - أحمد شوقي ، الشوقيات، مج1،ج2،دار العودة،بيروت،ط1، 1988،ص112 .

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 60 .

[3] - أحمد شوقي، الشوقيات ،مج1،ج2،ص103 .

[4] - نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، ص 218 .

وانطلاقا من هذا التداخل النصي الذي وقفنا فيه على امتصاص مفدي زكريا للمعنى الوارد في بيت أحمد شوقي،والإفادة من دلالاته وإشعاعاته تتكشف لنا حقيقة اقتراب فكر مفدي زكريا من فكر أحمد شوقي وتأثره به ،حين يجعل كل منهما من رمز العروبة والفصحى أساسا لتوحيد الصف والكلمة بين أبناء الأمة العربية قاطبة ، وفي النهاية تحقيق وظيفة سياقيه تتمثل في رسم طريق الوحدة تحت مظلة العروبة .

ويلتقي مفدي زكريا مع أحمد شوقي في تلك الروح الثورية التي طبعت مزاج كل منهما وفي روح التحدي التي تحلى بها كلاهما ، وكذا في تفانيهما في خدمة القضايا الوطنية والقومية على حد سواء،وفي إيمان كليهما بأن الخروج من دائرة الظلم والاستعمار والاستبداد لا يكون إلا بالمواجهة الحربية التي تعتمد على السلاح والقوة أداة للتحاور لا على المهادنة والطرق الودية والسليمة ،لأن كليهما أصبح على يقين بأن هذه الوسائل لم تعد تجدي نفعا أمام مستبد ظالم لا يفقه إلا لغة الحديد والنار ولا يثنيه عن عزمه سواها .

لذا فقد ألفينا شعر العلمين يعج بالمعاني والدلالات التي تؤكد ما ذهبنا إليه ،وترسم للشعب طريق الخلاص الذي لا يكون إلا على برك من الدماء ،التي وإن سالت فإنها تطهير لهذه الأراضي العربية الطيبة من أدران المستعمرين والغاصبين الأنجاس .

يقول أحمد شوقي :

وللأوطان في دم كل حر يد سلفت ودين مستحق [1]

و يقول أيضا :

وللحرية الحمراء باب بكل يده مضرجة يدق [1] .

[1]- أحمد شوقي ، الشوقيات ،مج1 ،ج2،ص76 .

عبر مفدي زكريا عن المعنى ذاته الذي أراده أحمد شوقي التعبير عنه، وهو ما مفاده أن الحرية لا تهدى ولا تعطى، وإنما تؤخذ غلابا والسبيل إلى افتكاكها النضال والكفاح

يقول الشاعر :

حقوقنا بدم الأحرار نكتبها لا الحبر أصبح يعنينا ، ولا الورق [2] .

والمراد بالحقوق في قوله " حقوقنا " الحرية والاستقلال والجلاء التام .

وقد ضمّن مفدي زكريا خطابه هذا عدم اهتمام الشعب الجزائري بتلك القرارات و الخطابات الجوفاء التي تحمل إليه الجديد الذي طال انتظاره، واكتفت فقط بأنصاف الحلول التي بقيت حبيسة المطابع والأوراق، وحتى وإن وجدت طريقها إلى الواقع فإن الشعب الجزائري لا تعنيه كثيرا بقدر ما يعنيه سيادته وإقامة دولته على أرضه وطرد الغريب المحتل.

ومن الواضح أن التناص في هذه المقاطع قام على أساس " الامتصاص " حيث استطاع مفدي زكريا أن ينقل إلينا دلالة النص الغائب إلى النص الحاضر ،معتمدا على ذاكرته ومقروءاته من شعر أحمد شوقي وفكره النضالي والسياسي وشعوره العربي والقومي.

وقد كان لهذا الشعور بالانتماء العربي والقومي لدى أحمد شوقي ودعوته للإتحاد والتآخي بين أبناء الوطن الواحد والقوم الواحد ، ونبذه للفرقة والاختلاف صدى في شعر أحمد سحنون السجني الذي نظم فقال :

ودعوا الخلاف فما فشا في أمته إلا وعم أسى وحلّ ضياع .

---

[1] -المرجع السابق، ص77.

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس، ص 28 .

والاتحاد هو الدواء و لم يكن بالمستحيل لو اختفت أطماع

إنا بنو بلـــد توحّـــد أهلـــه ليست به فرق ولا أوزاع

علام هذا الخلف يستشري فلا يتعاون الرؤساء والأتباع [1]

ومن الواضح في هذه الأبيات أن الشاعر يحذر من سيطرة الأطماع والمصالح الشخصية الضيّقة حين تقدم على المصلحة العليا للأمة ،وحين تصبح مدعاة للاختلاف والفرقة وزعزعة استقرار الوطن الواحد ،داعيا في ذات الوقت إلى الاتحاد بين أبناء الشعب الواحد ،ففيه قوة هذا الشعب وفيه أمنه وسلامته وطمأنينته، ناسجا شعرية أبياته من مقروءاته من شعر أحمد شوقي خاصة في هذا النموذج الذي امتص أحمد سحنون دلالاته .

يقول أحمد شوقي :

إلام الخلف بينكم ؟إلاما ؟ وهذي الضجة الكبرى علاما ؟

وفيم يكيد بعضكم لبعض وتبدون العداوة والخصاما ؟

تباغيتم كأنكـــم خلايـــا من السرطان لا تجد الضماما ؟ [2]

وفي الأبيات كما هو ظاهر أسف شديد لما آل إليه الحال في البلاد العربية عامة ومصر بصفة خاصة من اختلاف وفرقة وعداوة بين أبناء الأمة الواحدة، مبعثها تكالب الأفراد بعضهم على بعض تحقيقا لمطامعهم الخاصة، وهو إذ يذكرهم بما آل إليه الحال من انقسام وتشتت فمن أجل لفت أنظارهم إلى الخطر الذي يحدق بهم والعاقبة التي تتربص بهم .

[1]- أحمد سحنون ، الديوان،ج2، ص 76 .

[2]- أحمد شوقي ، الشوقيات،مج1،ج1، ص 221،221 .

خاطب أحمد سحنون الجزائر وخاطب أحمد شوقي شعب مصر بخاصة ، فلمسنا نوعا من التداخل النصي بين السياقين ،حيث تضمن معنى ما جاء عند أحمد سحنون الدلالة ذاتها الواردة في أبيات أحمد شوقي، وأدى هذا التفاعل النصي وظيفة تمثلت في سخط الشاعرين مما أ صاب شعبيهما من فتن داخليه وصراعات ضيقة تهدد كيان الأمة ووحدتها مضمنا كل منهما موقفه الصريح مما يجري حوله، فاضحا مسبباته وإفرازاته وانعكاساته .

وإضافة إلى تأثر شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر بفكر أحمد شوقي وفلسفته في الحياة، فقد تأثر بعضهم في بعض نواحي تفكيرهم بإيليا أبي ماضي الذي آمن كغيره من شعراء الرابطة القلمية بأن للشعر رسالة تتمثل في الدعوة إلى الحق والخير والجمال .

وهو ما أضفى على أشعارهم تلك الصبغة الإنسانية النابعة من اهتمام هؤلاء بقضايا الإنسان حيثما كان ،والتأمل في الحياة وما فيها من صراع بين قوى الخير والشر ، وأحمد سحنون واحد من شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر المتأثرين بفكر أبي ماضي وفلسفته في الحياة، حيث انطبعت شخصيته ببعض ملامح شخصية إيليا أبي ماضي خصوصا ما تعلق بإنسانيته وتفكيره الحر، وتأمله فيما حوله من إنسان وطبيعة، ونظرته إلى رسالة الشاعر على أنها حب للحق والخير والجمال ودعوة الناس إلى ذلك، كما أخذ عنه نظرته التفاؤلية ودعوته إلى طرح خلق اليأس والعبوس في هذه الحياة لأن الكون فسيح وجميل ،الخير فيه كثير و الشر فيه قليل ،الحسن فيه وافر والقبح فيه يكاد أن ينعدم

يقول الشاعر أحمد سحنون داعيا إلى التفاؤل والخير وعدم فقدان الأمل في الحياة :

أخي لا تكن من رحمة الله يائســـا وكن باسما إن كان دهرك عابسا

فلا شيء يبقى في الحياة كما ترى فلا تبتئس إن عاد غصنك يابسا

ولا تحسبن الأمر فوضى كما ادعوا ولا عبثا إن للكـــون سائســـا

وكن مصلحا إن كان غيرك مفسدا فإن على كل الخلائق حارســـا

وكن غارســـا ما فيه نفـــع فإنمـــا ستجني الذي قد كنت بالأمس غارسا

وكن بالذي أعطـــاك ربك راضيا ولاتك في جمع الثراء منافســـا

وإن رمت أن تغشى من الناس مجلسا فكن لذوي الآداب منهم مجالسا [1]

ويقول إيليا أبو ماضي :

كن بلسما إن صار دهرك أرقما وحلاوة إن صار غيرك علقما

إن الحياة حبتك كل كنوزها لا تبخلن على الحياة ببعض ما..

أحسن وإن لم تجز حتى بالثنا أي الجزاء الغيث يبغي إن هما؟

من ذا يكافيء زهرة فواحـــة أو من يثيب البلبل المترنما ؟

فاعمل لإسعاد الورى وهنائهم إن شئت تسعد في الحياة وتنعما

لا تطلبن محبـــة من جاهـــل المرء ليس يحب حتى يفهما [2]

ولأن الكتابة الشعرية أو النثرية على حد قول رولان بارت ماهي إلا "إيقاع القراءة نفسها "[3] وأن "صوت الآخر يشكل اقتحاما لبناء الذات "[4]، وإذا سلمنا بأن "التناص نوع

[1]- أحمد سحنون ، الديوان،ج2، ص 43 .

[2]- إيليا أبو ماضي ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ،بيروت ،دط ،2003 ،ص531،532.

[3]- رولان بارت ، لذة النص ، ص 6

[4]- المرجع نفسه ، ص 8

من تأويل النص ، ذلك الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ بحرية وتلقائية معتمدا على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته وصولا إلى فك شفراته "[1]، فإن ذلك يعد شاهدا على حضور إيليا أبو ماضي فكرا وفلسفة في خطاب أحمد سحنون السابق من زاوية أخذ هذا الأخير عن السابق نظرته إلى الحياة والكون والوجود الإنساني ودعائم بنائه ،وذلك من خلال استحضار النص الحاضر لكثير من دوال النص الغائب .

ويبدو التداخل النصي بينهما جليا لا يجد الدارس عناء كبيرا في الكشف عنه، ذلك أن بؤرة التقاطع المركزية بين النصين تتمثل في الدعوة إلى الخير والإقبال على الحياة والابتعاد عن خلق اليأس واعتبار الطبيعة مصدركل جمال في الكون وإبداع فيه ،وهي شاهدة على عظمة الخالق وينعكس سحرها وإشراقها على كل مخلوقاته ، وإن كان هذا الأمر الأخير هو في خطاب إيليا أبي ماضي أوضح وأبين منه في خطاب أحمد سحنون.

هكذا تتراءى لنا كيفية استحضار الشاعر لنتاج إيليا أبي ماضي في حدود كبيرة من حرية التصرف، وحين يتناص مع إيليا أبي ماضي في هذا النموذج فإنه يستلهم من خلال ذلك تلك الفسحة في رحاب الكون والحياة وما فيهما من تناقضات ، وهي فسحة اختارها إيليا أبو ماضي لبناء عالمه الشعري وحذا حذوه فيها أحمد سحنون ، ذلك أن فكرة الصراع بين الخير والشر هي أساس شعر أبي ماضي وواحدة من خصوصياته ، يسعى من خلالها إلى الانتصار للحق دوما والنضال من أجله والدعوة إليه .

في ختام هذا المبحث نود أن نشير إلى حقيقة مفادها أن الشعر العربي الجديد والمعاصر هو الآخر، لم يكن بمنأى عن استلهام بعض شعراء السجون والمعتقلات له وتأثرهم به والنسج على منواله ،فامتد صدى بعض رواده وإن كان يسيرا إلى بعض شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر كمفدي زكريا.

[1]- عبد العاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، ص17

و رغم موقف هذا الأخير الصريح من الشعر الجديد ورواده ودفاعه المستميت على الشعر العمودي، حيث أعرب عن ذلك في أكثر من مناسبة من خلال هجومه على شعر التفعيلة إلا أننا عثرنا له على قصيدة في ديوانه اللهب المقدس بعنوان " أنا ثائر" تعد عينة من مذهبه الرصين في الشعر الجديد ،كتبها أثناء فراره من السجن في طريقه إلى المغرب في سنة 1959 [1] . يقول فيها :

في الحنايا -

وسواء الليل قاتم

مالت الأكوان سكرى

ثملات

أودعتها ، مهجة الأقدار سرا

في الزوايا-

بين سهران ونائم

ونجوم الليل حيرى

حالمات

ضارعات ، بث فيها الغيب أمراً

قام كالمارد..! يرتاد المنايا

وتهادى ؟

[1]- مفدي زكريا ،اللهب المقدس ، ص 124 .

يملأ العالم بشرى

وتحدى الدهر .. لايخشى الرزايا

وتمادى

يغمر الأكوان عطرا

ومضى يبني على هام الضحايا

وتنادى

يلهم التاريخ سفرا

ويغني فوق أعواد المشانق

فتحييه، الخوافق

وتزكيه ،الخوارق

أنا ثائر

في الجزائر

أنا ثائر

إن أمت ، تحيى الجزائر ...

كبّلوني-

دنّسوا أرض الحمى

غسّلوها بالدمآ

طهّروها

ولتباركها السمآ

واستفز الشعب للحرب ، فشمر

وتطوع ...

يلهب الطاغين ناراً [1]

وإن كنا قد أخذنا جل القصيدة ، فلأن الضرورة قد أملت علينا ذلك ،إذ لا نستطيع أن نجتزئ بعضها ،فالأبيات في مجموعها كل متكامل تشكل صورة موحدة لقصة ثائر من ثوار الثورة التحريرية الجزائرية، راسمة لوحة فنية تنطق تحديا و صموداً في وجه الأعداء وبلاءً في سبيل الوطن .

وواضح أن الشاعر يتناص في هذه الأبيات مع نازك الملائكة، ويستلهم معانيه ودلالاته من شعرها الداعي إلى التضحية في سبيل الحق والتحرر من العبودية الحافز للعزائم والهمم، ففي معرض حديثها عن شهيد من شهداء الحرية والأوطان في البلاد العربية من أولئك الذين خضبت دماؤهم الأرض وطهرتها من رجس المستبدين المستعمرين ، وما أكثر الشهداء الذين دفعوا ومازالوا يدفعون أرواحهم ثمنا لحرية البلاد العربية والإسلامية في العصر الحديث.

تقول الشاعرة :

-في دجى الليل العميق

رأسه النشوان ألقوه هشيمـــــا

[1]- المصدر السابق ، ص 124 ، 125 ، 126 ، 127 .

وأراقوا دمه الصافي الكريمـــــا

فوق أحجار الطريق

-وصباحا دفنوه

وأحالـــوا حقدهم فوق ثـــراه

عارهم ظنّـــوه لن يبقى شـــذاه

ثم ساروا ونسوه

-والليالي في سراها

شهدت ما كان من جهد ثقيل

كلما غطّوا على ذكرى القتيل

يتحداهم شذاها

-حبسوا الإعصار يلوى

إن تحامـــوه بستر أو جـــدار

ورأوا أن يطفئوا ضوء النهار

غير أن المجد أقوى

-ومن القبر المعطر

لم يزل منبعثا صوت الشهيد

طيفه أثبت من جيش عنيد

جاثم لا يتقهقر

-يا لحمقى أغبياء

منحوه حين أردوه شهيدا

ألف عمر ، وشباباً وخلوداً

وجمالا ونقاء [1] .

هي لوحة فنية تصور من خلالها نازك الملائكة كيف أقدم الطغاة على قتل هذا المجاهد في ذلك الليل الحالك السواد ، وهشموا رأسه المبتهج بأفكار الحرية والتضحية في سبيلها معتقدين بذلك إخماد نار الثورة وروح الجهاد ، وإطفاء نور الحرية الذي أشرق على المستضعفين ليخلصهم من ليل الاستعباد الحالك، وهذا أمر مستحيل لأن نور الحرية أصبح يمثل مجد الأمة وعزها الذي هو أقوى من أي طاغ ظالم، ولا يمكن أن يطفأ بالقهر والإرغام واصفة الطغاة بالحماقة والغباء لاعتقادهم الخاطئ بأن قتل المجاهد هو قضاء على روح الوطنية وعلى فكرة التحرر ، ولا يعلمون أن في ذلك زيادة في وقود نار الثورة واشتعال فتيلها.

يستمد مفدي زكريا من هذا النص كثيرا من الإشارات والدلالات التي بنى من خلالها نصه الحاضر، من ذلك الإيمان بحق الشعوب في الحرية التي تسقى شجرتها بدماء الشهداء ، وفي تسجيل نموذج مما قدمته الأمة العربية والإسلامية من قوافل الشهداء الذين وقفوا في وجه كل طاغ عنيد، وتصويره وحشية المستبدين الغاصبين ووقوفهم بالمرصاد لكل من يحمل لواء الجهاد و التحرر ، كما يبدو التداخل بين النصين في الدعوة إلى التضحية والفداء في سبيل الحق والحرية ومحاربة الظلم والفساد ، وهو ما يعكس التزام الشاعر والشاعرة بقضايا أمتهما العربية والإسلامية .

[1]- نازك الملائكة، الديوان ،مج2،دار العودة،بيروت، دط،1997،ص236،237،238،239..

ثانيا/ التناص التاريخي :

كان تضمين الأحداث التاريخية واستلهامها، واستدعاء شخصيات التاريخ موضوعا نقديا وجماليا منذ أقدم العصور ، تطرق إليه أرسطو وأفاض فيه الحديث ، ورأى بأنه لا مانع من لجوء الشاعر إلى أحداث وقعت فعلا وجعلها مادة لإبداعه وموضوعا له .

ذلك أنه وبحسب رأي أرسطو، فإن بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة، ثم يستدرك موضحا الفرق بين الشاعر والمؤرخ . هذا الأخير يروي الأحداث التي وقعت فعلا ،والشاعر يروي ما يمكن أن يقع من أحداث ، ذلك أن الشعر يروي الكلي ، في حين أن التاريخ يروي الجزئي ، ولهذا كان الشعر أسمى مقاما من التاريخ[1].

ومع ذلك كله فإن التاريخ يظل مركز جذب للشاعر الحديث ، بما يقدم من أمثلة وعبر بهيئات سردية مرمزة أو مختزلة في حبكات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة و التقريرية والغنائية الصارخة [2] .

"وهذا عامل ثان- إلى جانب الوعي بالموروث بوصفه حاصلا قوميا تراثيا –أسهم في الاتجاه نحو التاريخ بوعي جديد "[3]، ذلك أن الأمر يتطلب تعميم المغزى والدلالة دون إفصاح ،كي لا تفسد الدلالات ويكون حينها الدال ومدلوله أو وجها الاستعارة (المستعار والمستعار له) متساويين على نحو آلي ساذج ،ولتصبح بعدئذ استعارة الماضي استعارة موسعة ومنفتحة ، لا تتوقف على استعارة الواقعة من سياقها الماضي فحسب ،بل تتعدى ذلك لتتشكل أداة فنية بلاغية تنطوي على مغيب أو محذوف هو المشبه به دائما أو المحال إليه، أي الحاضر الذي يخترق الماضي زمنه من أجل الوصول إليه ،وهذا هو جوهر دلالة عملية التناص.

---

[1] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث - البرغوثي نموذجا – ،ص 54

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وفي هذه الحالة لا نعثر على إجراءات تناصية تقليدية ،أي وجود نص سابق في نص لاحق مضمنا أو معارضا أو مندرجا في ثناياه، بل سنجد تناصا بلا تفصيلات أو إرشادات وتلميحات ،ذلك أن إطاره في أصل استعماله قد خضع للتمدد والتوسع [1].

ولا يكون التراث جزءًا من تجربة الشاعر المعاصر إلا إذا توافرت له مجموعة من الشروط والمعطيات نوجزها في : " رؤية ذاتية متسقة ، وتحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية والموضوعية المعاصرة الموظف له، وتكافؤ العلاقة بين الرؤية الذاتية والتقدير الشخصي من جهة ، وبين الحقيقة الموضوعية في إطارها التاريخي من جهة أخرى " [2]

والمتأمل في شعر السجون والمعتقلات في الجزائر الذي نظم في الفترة الممتدة من تاريخ اندلاع الثورة التحريرية إلى غاية سنة ،1962 واجد لا محالة بعض الإشارات والقرائن التي تحيل إلى ما ذكرناه في مقدمة هذا المبحث، من استلهام للتاريخ واستدعاء لأحداثه وشخصياته على ندرتها.

ذلك أن طبيعة هذا الشعر هي المحافظة على الأغلب الأعم والتقيد بعمود الشعر القديم، لأن الثورة -كما مر معنا آنفا- قد شغلتهم عن الابتكار الفني فقدسّوا الموروث، ومضوا ينسجون شعرهم على منوال الشعر العربي القديم منغلقين على أنفسهم رافضين الجديد.

وقد وقفنا في نماذج شعرية لمفدي زكريا على رفض هذا الأخير لهذا الجديد، وموقفه من الشعر الحديث وهجومه على أنصار شعر التفعيلة، ورميهم بالعجز عن الإتيان بالقوافي والالتزام بالأوزان الشعرية.

ثم أننا حين نقرأ شعرهم نجد أنه " لم يعرف التطور الذي ساد القصيدة العربية في المشرق خلال هذه الفترة، فانشغالهم بالثورة صرفهم عما يمكن أن يروه من مظاهر الجدة

[1] -المرجع السابق ، ص54.

[2] - خالد الكركي ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ،دار الجيل، بيروت،ط1 ،1989 ، ص19.

التي أحدثتها الثورات العربية في الشعر العربي الحديث فكرا ورؤية"[1].ومنها العودة إلى التراث، والتاريخ وأحداثه وشخصياته واستلهامها،وإعادة تشكيلها وإسقاط حمولتها على الحاضر والواقع المعيش.

ونحن نتصفح دواوين شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر،وجدنا أن مفدي زكريا قد أخذ بحظ وافر من هذا الأمر قياسا إلى غيره من شعراء السجون، ووجدنا أن استدعائه لبعض أحداث التاريخ وشخصياته هو أوضح وأبين عنده من غيره.

لذلك سنركز في هذا المبحث على تناصات الشاعر مع التاريخ وأحداثه و استدعائه لشخصياته ، أكثر من تركيزنا على غيره من شعراء السجون.

1/استلهام الأحداث التاريخية:

يقف الدارس في هذا المجال على حقيقة مفادها أن مفدي زكريا في قصائده السجنية وفي ديوانه اللهب المقدس الذي ضم بين دفتيه تلك القصائد، كان اقترابه من الثورة شديد ،وأشد من غيره من شعرا السجون في الجزائر، فتتبع أحداثها وساير أوضاعها وروى وقائعها وأحداثها شعرا بشكل يجعل المتلقي يتصورها ويتمثلها ويتفاعل معها، ويتجاوب مع عواطف الشاعر وأحاسيسه ومواقفه البطولية الثائرة .

" ولو تتبعنا كل ماجاء في الديوان من قصائد ، فلن نكون مبالغين أو متعسفين لو قلنا إنه كتاب تاريخ الثورة الجزائرية ، وهذا عائد إلى تمكن الشاعر من إقامة هذا التداخل بين الأحداث، وما يدبجه من نصوص. يختار لفظة أو تركيبا يدل على حدث (عادي) ويجعله صوريا ، بحيث يأخذ المعنى ويسوقه في قالب شعري يبعث إلى التأمل في مدى خصوبته وشعريته وثراء لغته " [2].

[1] - عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 43 .

[2] - نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص 208 .

فقد كتب مفدي زكريا في سجنه قصائد كثيرة يمكن أن نحسبها عينات من جملة ما نظمه من قصائد،هي في الأصل تعبير عن وقائع وأحداث حصلت أثناء الثورة التحريرية، "عبر عنها المؤرخون وصاغها الشاعر مفدي زكريا في قالب شعري فني يرمز من خلاله إلى بشاعة ما قامت به فرنسا الاستعمارية " [1] ،وتعد دليلا إلى جانب ذلك على ذلك التفاعل النصي الخاص بورود ما له صلة وعلاقة بالتاريخ وأحداثه.

يقول مفدي زكريا في قصيدته " وتعطلت لغة الكلام " التي نظمها بمناسبة خذلان المنظمة الدولية لقضية الجزائر في دورتها الثالثة عشرة [2] :

لا القاصرات،الغافلات، كواعبا ديست قداستها ، وفّض ختام

لا الحاملات، بطونها مبقورة ذبحت أجنحتها، وفك حزام ...

لا والمراضع عوِّضت أثداؤها بفم المسدس ، والرصاص فطام

والأم يهتك عرضها، وفحولها (حول الفضيحة)شاخصون قيام

يا للفظاعة ، من وحوش جوّع تسمو على أخلاقهـــا الأنعـــام

وضعت فرنسا في النذالة بدعة لم تروها الأعصار ، وهي ظلام

يا لعنة الأجيال! أنت شهادة أن التمـــدن للشـــرور لثـــام

والعدل زور، والسلام خرافة لغـــة تحلّـــل باسمهـــا الآثـــام

فلتكتب الأقلام ، سفر هناتكم للعالميـــن وتنطـــق (الأفلام) [3]

[1] - المرجع السابق ، ص 207

[2] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 42 .

[3] - المصدر نفسه ، ص 45 ، 46 .

تعد هذه الأبيات نموذجا لجملة ما نظمه الشاعر من قصائد، تصف وتلخص وقائع وأحداث حصلت في تاريخ الشعب الجزائري إبان ثورته التحريرية ، التي تعد شاهدة على فضائع وجرائم المستعمر الفرنسي الغاشم الذي لم يتوان جنوده في التفنن في الجرائم والتنويع في تعذيب وعقاب الشعب الجزائري نظير مطالبته بحقوقه المشروعة، فلم يسلم من بطش هؤلاء الأطفال و القصر و النسوة الحوامل والمرضعات منهن، وأقدموا على النيل من شرف الفتيات الجزائر، و لم تسلم منهن القاصرات، وبقروا بطون الحوامل من النساء فأسقطن أجنتهن ، وحرمت المرضعات من إرضاع فلذات أكبادهن حين حلت أفواه المسدسات محل الأثداء، وأفرغت محتوياتها في أحشاء الرّضّع بعد توجيهها إلى أفواه الأطفال الأبرياء، وذهبت الوحشية الاستعمارية الفرنسية إلى أبعد من ذلك حين عمدت إلى ربط سيد العائلة إلى شجرة وهتك عرض زوجته وبناته على مرأى منه .

وحين نتأمل الشعر الثوري لدى مفدي زكريا ندرك أن المواضيع تتداخل ، لأنها تدور في فلك الثورة بشكل يجعل من هذا الشعر الثوري وحدة واحدة لا يمكن تجزئها " وكون النص الثوري ينقل مراحل الثورة وأحداثها المختلفة ، والحالات الشعورية التي تغمر الشاعر ومن معه ، فإنه يحيلنا إلى كونه وصفا للأحداث في قالب قصصي ، ومنه تبدو السردية غالبة وواضحة في معظم القصائد " [1] .

ومن خلال استثمار مختلف التقنيات الشعرية والآليات الأسلوبية التي تجعل القصيدة منتظمة في حركتها، تبدو لنا ملاح المشاهد المتعددة التي استقى الشاعر بعضها من الواقع وبعضها الآخر من الذاكرة ، وصاغها لنا ونقلها بلغته وصوته، مظهرا من خلال تلك اللغة مجموعة الرموز والهموم التي يتقاسمها أفراد الشعب الجزائري مع الثوار والمقاومين من المجاهدين الأحرار، وذلك في ضوء تلك الجمل الشعرية التي ينسجها الشاعر، وتبدو من

[1] - نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة في اللهب المقدس ، ص 224 .

خلالها وعبرها القصيدة متحولة إلى رؤية وموقف ، تتشكل من خلالها وحدة نصية، وكذا تفاعل بين الشاعر والمتلقي داخل سياق العمل الشعري [1] .

هذا وينبغي أن نؤكد –هاهنا- على أن أيّ نص ثوري يكون على علاقة بالتاريخ والتراث العربي والإسلامي معا، لابد أن يكون على اتصال بنصوص تعبّر عن هذا التعالق والتقاطع فيما بينها ، أي أن هذه العلاقة النصية تتشكل عن طريق الحوار القائم بينهما وتداخل بعضها ببعض. وهذا هو موضوع التفاعلات النصية الذي يهدف المبدع من خلاله إلى خلق بنية نصية مغايرة وجديدة . [2]

ومن نماذج مفدي زكريا الشعرية التي وظفت التاريخ العربي والإسلامي والقديم توظيفا تناصيا، قصيدته "أنا ثائر" التي أعاد فيها كتابة قصة المعتصم بالله والمرأة العربية المسلمة، التي وقعت أسيرة عند الروم ، وبلغ المعتصم أنها تستغيث به لتخليصها وتخليص مدينة عمورية من ظلم وبطش الروم،ورد هجماتهم المتكررة بقيادة ملكهم" توفيل بن ميخائيل" وهي تصيح قائلة : وامعتصماه ! فأجابها وهو جالس على السرير : لبيك ! لبيك! ونهض من ساعته وصاح في قصره : النفير ! النفير ! وهب عازما على الانتقام والثأر غير مبال بروايات المنجمين القائلة بأن مدينة عمورية لا تفتح إلى وقت إدراك التين والعنب ، وكان للمعتصم ما أراد إذ فتح عمورية ووقع في قبضته حاكمها " ياطيس "

أسقط الشاعر هذه القصة وما فيها من دلالات رمزية على واقع الجزائر وثورتها،التي لا تعترف بالمستحيل والحدود، وتتحدى المنطق.

يقول الشاعر مفدي زكريا : [3]

[1] - المرجع السابق ، ص 227 .

[2] - المرجع نفسه ، ص208

[3] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 126 ، 127 .

ظلموني -

واستباحوا الحرما

صحت : وامعتصما ...

لطموني

لم يراعوا الكرما

غلّلوني –

حملوني المغرما

تخذوني مغنما

أعدموني

وأقاموا مأتما

كبّلوني –

دنّسوا أرض الحمى

غسِّلوها بالدمآ

طهّروها

ولتباركها السمآ

قال : يا أماه ، لبّيك وكبّر

وتدفّع

صارخا ، يدعو البِدارا

واستفزّ الشعب للحرب ، فشمّر

وتطوّع

يلهب الطاغين نارا

ودعا الدهر فلبّاه (نوفمبر)

وتدلّع

يبعث الليل نهارا

وينادي .....

فالشاعر يستحضر قصة المعتصم بالله ومعركته الشهيرة ضد أعداد الإسلام " الروم" ليسقطها على واقع الحرب التي تخوضها الجزائر وشعبها ضد المستعمر الغاشم، مستفيدا من فيض دلالتها وطاقاتها الإشعاعية ورموزها . فهذه القصة التي تصور معركة الإسلام ضد الشرك وقوى الشر تشبه معركة الجزائر ضد المستعمر الأجنبي من عدة زوايا منها :

-أنها معركة الإسلام ضد الكفر والشرك وأعداء الله.

-أنها تحمل طابع الثأر والانتقام من الذين حاولوا تدنيس أراضي المسلمين والاعتداء على حرماتهم .

- استعمال القوة والسيف لاسترداد الحقوق المغصوبة دون أية وسيلة أخرى، وعدم الاكتراث بالأقوال والآراء الداعية إلى غير ذلك إيمانا بأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة

هكذا لا يجد الشاعر فرقا كبيرا بين ما وقع مع المعتصم وجيشه قديما ضد الروم والحرب التي خاضها ضدهم وكان فيها النصر حليفه، وبين ما هو حاصل مع الشعب الجزائري وثورته ضد المحتل الفرنسي.

والأكيد أنه يضمن أبياته تلميحا لا تصريحا دعوة للشعب الجزائري وثواره أن يحتذوا حذو أسلافهم الذين أرهبوا أعداءهم في زمن كانت الغلبة فيه دائما للمسلمين، وأن يصمّموا مثلما صمّم المعتصم بالله على النصر والأخذ بالثأر من أعداد الله الذين عاثوا فسادا في أرض المسلمين.

وهو يتنبأ إلى جانب ذلك بأن الغلبة حتما ستؤول لثوار الجزائر الأحرار، مثلما كانت الغلبة قديما لجيش المعتصم الذي حول ليل عمورية نهارا،و هو المعنى نفسه الذي عبر عنه الشاعر في ختام أبياته حين قال عن شهر نوفمبر أنه " يبعث الليل نهارا " في إشارة منه إلى هول الثورة وشدة لهيبها.

وهكذا يمكن للدلالة القديمة أن تنتقل إلى النص الحاضر لتنتج دلالة جديدة تنطبق على واقعنا المعاصر ، وذلك من خلال تفاعل الشاعر مع نصوص التاريخ والتراث.

وتلك سمة من سمات الخلق الشعري، لأن الدلالات في النصوص الأدبية يتسرب بعضها إلى بعض، لتحقق بذلك مبدأ التواصل ونبذ القطيعة بين اللاحق والسابق، الذي لا يمكن للإبداع أن يتم إلا من خلال تحاورهما [1]

وهذا التناص التاريخي وما يحمله من دلالات ورموز، يحيلنا على ثقافة الشاعر الواسعة، وقدرته على الربط التاريخي بين العصور و الأمم، فمعرفته واطلاعه على الأحداث التاريخية العربية والإسلامية دفعته إلى مقارنة أحداث بلاده الجزائر بأحداث الأمة العربية والإسلامية في فترة من فترات تاريخها المجيد الحافل بالبطولات والأمجاد، ذلك أن الجزائر جزء من هذه الأمة المجيدة، وتاريخها قطعة من تاريخ هذه الأمة العربية

[1] - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 234

2/ استدعاء شخصيات التاريخ:

يتم استدعاء شخصيات التاريخ وفق طريقة استدعائها مادة التناص،ولهذا فإنه يمكن أن نقسم آليات استدعاء الشخصية التاريخية إلى ثلاثة أقسام : [1]

أ/ استدعاء الشخصية :

ويدعوه أحمد مجاهد في كتابه أشكال التناص الشعري " الاستدعاء بالعلم " [2]ويتمثل العلم حسبه في ثلاثة أنواع فهو " إما أن يكون اسما كإبراهيم وموسى وعيسى، أو لقبا كإسرائيل ، أو كنية كأبي لهب " [3] .

والمبدع حين يستدعي شخصية ما، فإنه يفعل ذلك من أجل دعم وتعضيد رؤيته الشعرية وتجسيد تجربته ،حين يجد بين الشخصية المستدعاة وموضوعة علاقة وقرابة ، وهذا الاستدعاء "قد يكون غير واع من المبدع ، فهو لا يعد عملية منظمة لإدخال تلك الشخصية في نصه، ولكنه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيضمنه إياها ، داعما رؤياه النصية برؤى غيرية ، تقتصد التفصيل في عرض الموضوع لينوب عنه الرمز والإشارة عبر التناص " [4] .

والشاعر حين يستدعي الشخصيات التاريخية والتراثية في خطابه، فإنه بذلك يعمد إلى محاولة إعادة بنائها بعد اختراقها وتفكيكه لها، لتقول ما نريد قوله نحن، لا ما كانت تقوله هي.

ب/استدعاء الوظيفة:

[1] -حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 106 .

[2] -أحمد مجاهد ،أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ،ص21

[3] - المرجع نفسه ،ص22

[4] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 107.

" تتمثل هذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية في ذكر الدور الذي لعبته الشخصية ، دون التصريح باسمها داخل النص، حيث يمثل الدور- المذكور- إشارة تستحضر صورة الشخصية –غير المذكورة- في ذهن المتلقي " [1]

وهكذا فإنه إذا كانت آلية استدعاء الشخصية باسمها أو بلقبها أو بكنيتها، تقدم للقارئ الحدث عبر مؤديه، مشيرة إليه إشارة صريحة ومباشرة، فإن هذه الآلية تقدم للقارئ المؤدي عبر الحدث، فنرى استعمالها يحوّل الأدوار إلى دوال، والشخصيات المستدعاة إلى مدلولات في المستوى الأول من الإدراك ،احترازا من وهم قد يخيل فيه للقارئ أن عملية استدعاء الشخصية عبر هذه الآلية أشبه بأحجية، ينتهي دورها بمجرد تعيين المتلقي للشخصية المقصودة [2]

ج/استدعاء الخطاب :

" تتمثل هذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية في توظيف الشاعر لقول يتصل بالشخصية ،(سواء أكان صادرا عنها أو موجها إليها)، ويصلح للدلالة عليها في آن ، بحيث تصبح وظيفة هذا القول مزدوجة : التفاعل الحر مع شفرات النص ، واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي " [3]

وقد نجح كثير من الشعراء العرب المعاصرين ، ومن لفّ لفّهم من رواد التيار الجديد في توظيف التاريخ والتراث وشخصياته تعويضا منهم عن انتكاسات الحاضر العربي وأزماته ، وتعبيرا منهم عمّا أصاب مجتمعاتهم من فساد اجتماعي وسياسي، وإفصاحا منهم كذلك عن كل ما يخالج أنفسهم من عواطف وأحاسيس ،أفرزتها معطيات الواقع المتردّي الذي قضى على طموحات وآمال الكثير منهم، ونال من معنوياتهم وإقبالهم على الحياة ، فكان وراء كل استدعاء تراثي قضية أو فكرة أو إشارة طريفة.

[1] - أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري ، ص 87.

[2] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص124

[3] - أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري ، ص155 .

وقد حدد بعض الدارسين بعض هذه الرموز والإشارات وموضوعاتها من ذلك : [1]

البحث عن المدينة الغائبة :إرم .

العلاقة بالقبيلة / المجتمع : الصعاليك ، عنترة ، دريد بن الصّمة .

البحث عن نصير خارجي : امرؤ القيس ، سيف بن ذي يزن .

الثأر : المهلهل بن ربيعة .

الحيرة واستشراف الآفاق : زرقاء اليمامة ، طرفة ، العراف .

ويعثر الدارس في هذا المجال على أمثلة كثيرة لاستدعاء شخصيات التاريخ والتراث في شعر مفدي زكريا، إذ تضمن خطابه كثيرا من الشخصيات الدالة .

وشخصيات مفدي زكريا التي يوظفها في خطابه الشعري تتعدد وتتنوع إلى حد ما، زمانا ومكانا ،كما وكيفا، فنجد عنده كلا من (يعرب ،آدم ،حواء ، إبراهيم الخليل، موسى ،عيسى ،سليمان ،يونس ،هاروت ،ماروت ،جبريل ، محمد (ص) ،مريم ،بلال بن رباح،المعتصم ،ابن زيدون ،لقمان الخديوي ،إسماعيل ،أحمد شوقي،المتنبي ،أبو فراس الحمداني ،أبو تمام ،صلاح الدين ، عزرائيل) إضافة إلى بعض الشخصيات التي عاصرها كديغول و غي مولي من قادة فرنسا الاستعمارية .

وظف مفدي زكريا في شعره بعض شخصيات الأنبياء لا سيما عيسى عليه السلام و إبراهيم الخليل وموسى عليه السلام، ومرد ذلك هو ارتباط شخصية النبي بالمعارضة والابتلاء والعذاب الذي يتعرض له في سبيل أداء رسالته ، يصل الشاعر كل ذلك بمادة شعره ويمدها بما تحتاج إليه من تحاور غير مباشر مع الشخصية المستدعاة، لتتعالق مع نصه الحديث.

[1] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 55

وهاهو الشاعر مفدي زكريا يستدعي شخصية سيدنا عيسي عليه السلام في معرض حديثه عن قصة استشهاد أحمد زبانا، فيقول :

قـــام يختـــال كالمسيح وئيـــدا يتهادى نشوان ، يتلو النشيدا

باسم الثغر ،كالملائك ، أو كالطفل يستقبل الصباح الجديدا [1]

وفي موضع آخر من القصيدة يقول :

زعموا قتله...وما صلبوه ليس في الخالدين، عيسى الوحيدا[2]

و الملاحظ في هذين النموذجين أن الشاعر قد قام باستدعاء الشخصية المذكورة آنفا، مرة من خلال اللقب (المسيح) ومرة أخرى من خلال الاسم المباشر (عيسى).

" وبالرغم من أنه قد يتساوى لدى القارئ شهرة وذيوع الاسم المباشر واللقب لبعض الشخصيات التراثية مثل(عيسى /المسيح) و(مريم / العذراء) ، فإن الأمر قد يختلف لدى الذي يفضل استخدام صيغة اللقب ، وكأنها الصيغة الوحيدة المناسبة لاستدعاء هذه الشخصيات "[3]

وفي هذين المثالين -اللذين مرَّا معنا- قد يكون سبب استخدام الشاعر للاسم المباشر، عدم رغبته على المستوى الفني في تكرار صيغة واحدة للعلم المستدعى في متن القصيدة الواحدة ، ففضل أن يزاوج بين لقبه (المسيح) واسمه المباشر (عيسى) .

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 9 .

[2] - المصدر نفسه ،ص11

[3] - أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري،ص31

هذا وقد يرجّح السبب في استخدامه لصيغة الاسم المباشر على المستوى الدلالي -وهو ما يهمنا في هذا الموضع –إلى أن السياق المتعلق بالاسم المباشر " عيسى" في هذه القصيدة، يحمل دلالات القوة والقدرة وفعل المعجزات والإتيان بالخوارق ، في حين أن السياقات الأخرى المتعقلة باللقب " المسيح " كافة تحمل دلالات التسامح والحزن وقول الحكمة .[1]

وحين يستدعي الشاعر شخصية عيسى –هاهنا- ، ويستلهم معاني قصة صلبة في هذه الأبيات، وفي باقي أبيات القصيدة، فلأجل الرفع من شأن شهيد الواجب الوطني أحمد زبانا، الذي أقدم المستعمرون على إعدامه .

والشاعر إذ يخلده بهذه الأبيات فلكي يتخذ من ذلك أداة لتثبيت قلوب المجاهدين، وحثهم على مواصلة الجهاد والكفاح الثوري وعدم التراجع إلى الوراء، وتفويت الفرصة على المستعمر الذي أراد أن يجعل من إعدامه لهذا الشهيد وسيلة لردع غيره من المجاهدين والمناضلين.

وقد وظف الشاعر مفدي زكريا شخصية عيسى عليه السلام في هذا الموضع وفي غيره من شعره، مستمدا منها ما تفيض به من معان ودلالات تتصل بالرحمة والتسامح والحكمة والقوة الإعجاز من جهة، وما انسجم منها مع حالاته النفسية ومواقفه السياسية وكفاح شعبه المستميت وتصديه لمناورات الأعداء الجزائري ودسائسهم من جهة أخرى، محاولا في نفس الآن ربط المسيح بالمجاهد الجزائري عامة، وليس زبانا فقط، لأن زبانا لا يمثل سوى نموذجا لآلاف الشهداء من أبناء الجزائر الذين وقفوا في وجه المستعمر في إباء وتحد، وهو ربط يوازي بين تضحيات وعذابات المسيح وتضحيات وعذابات المجاهد الجزائري،و يجعل من العلاقة التناصية بين المستدعي والمستدعى علاقة متشابهة .

كما استدعى مفدي زكريا شخصية موسى عليه السلام في أكثر من موضع، مستلهما منها ما يعينه على إيضاح أفكاره وتعميقها والإفصاح عن أحاسيسه، مستفيدا من الدروس

[1] -المرجع السابق ، ص 32 .

و العظات التي استلهمها من سيرته وما أفاضت به علينا من دلالات، كانتصار الحق دوما على الباطل وتقويض الطغيان، وانتصار الإيمان وإصلاح الأمم بعد فسادها.

فمن قبيل استدعائه لهذه الشخصية من خلال اللقب قوله :

حالما كالكليم كلمه المجد فشد الحبال يبغي الصعودا [1]

ومن قبيل استدعائه لهذه الشخصية من خلال آليتي اللقب والوظيفة معا قوله :

سحرت روائعها المدائن عندما ألقى عصاه، بها الكليم فروعا [2]

أما من خلال آليتي الاسم المباشر والوظيفة، فقد استدعى الشاعر شخصية موسى في قوله:

وموسى كان يأمر بالتآخي وحذر قومه مكرا وعابا [3]

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 10 .

[2] - المصدر نفسه ، ص 63

[3] - المصدر نفسه ، ص 39 .

ونستشف من خلال استدعاء الشاعر لشخصية موسى عليه السلام إن باسمه المباشر أو لقبه أو دوره، أنه يود أن يعزز قوة المجاهدين الجزائريين مثلما استمد موسى قوته، وتعزز جانبه بعد أن كلم ربه ، جاعلا من تكليم موسى ربه رمزا للجهاد والثورة، إذ يستغل الشاعر هذا الرمز وما فيه من طاقات إيحائية ليبين أن الجهاد هو السبيل الوحيد لطرد المحتل الغاصب في الجزائر، وفي غيرها من البلدان العربية المستعمرة.

وإلى جانب ذلك فإن الشاعر حين يعمد إلى استدعاء شخصية سيدنا موسى عليه السلام، فلأجل التحرك للقضاء على الاستعمار خاصة في الفترة التي عايشها الشاعر، والتي يعد التسلط والتشويه والمسخ باستعمال القوة والترهيب ووسائل الإبادة من أبرز السمات التي تطبعها .

كما استدعى مفدي زكريا أنماطا أخرى من الشخصيات التراثية كالملائكة التي تعد من الأعلام التي نالت حظا في شعره لما تحمله من دلالات موحية، فراج اسم " جبريل " في شعره بكثرة لافته ، وعثرنا على اسم " هاروت " في غير موضع من مواضع شعره.

يقول الشاعر مستدعيا " جبريل " في قصيدته "الذبيح الصاعد ":

لفه جبرئيل تحت جناحيـــــ ـــــــه إلى المنتهى رضيا، شهيدا

وسرى في فم الزمان " زبانا " مثلا في فم الزمـــان شـــرودا [1]

وقول أيضا في موضع آخر :

[1] - المصدر السابق ، ص 11

شعب دعاه إلى الخلاص بناتـــه فانصبّ مذ سمع الندا ، وتطوعا

نادى به جبريل في سوق الفـــدا فشرى وباع ، بنقدها وتبرعا

واستقبل الأحداث ، منها ساخرا كالشامخات ، تمنعا وترفعا [1]

والشاعر إذ يعمد إلى هذا الاستدعاء،فلأنه يرى بأن الملائكة تقف وراء المجاهدين وتمدّهم بالعون والقوة- وقد ألمحنا إلى ذلك في مبحث سابق من مباحث هذا العمل- ويرى فيهم " جانب القوة الكامنة في الأشياء التي تجعل الناس يعجبون بها،فينجذبون إليها تقديرا لهذه القوة وهذه العظمة ، عساهم يستفيدون منها " [2]

كما يقول مستدعيا شخصية " هاروت " :

وتحت خيامها انبجست عيون لها (هاروت) قد سجد احتسابا [3]

وقد استغل الشاعر ما في شخصية هذا العلم القرآني من دلالات ورموز موحية، فهاروت الذي اشتهر بالسحر"كان كل ما فيه افتتان و انجذاب ، وكل ما فيه حسن بديع يأسر الألباب هو من صنيع (هاروت) ،أو أن(هاروت) أعجز من أن يصل إلى ذلك الصنع، فهو بصفة عامة رمز للسحر والفتنة " [4] .

[1] - المصدر السابق،ص 59

[2] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج 2 ،ص 314 .

[3] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، ص 34 .

[4] - محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ج 2، ص 313 .

فالحور المقصورات في خيام الصحراء الجزائرية البديعة تأسر لب (هاروت) وتجبره أن يسجد خاشعا لجمالها الساحر الأخاذ ، معترفا بفتنة هذا الجمال وتفوقه على سحره الذي عرف به .

والشاعر لا يتوان في استعراض الجمال الذي تتميز به الجزائر وصحرائها معددا مظاهره، فيرى بأن هاروت قدخجل من نفسه أمامه، فسجد له، لأن تأثير جمالها فاق تأثير سحره، وفي ذلك مبالغة استفاد خلالها الشاعر من الاسم المباشر للشخصية التراثية المستدعاة من جهة، ووظيفتها من جهة أخرى ، وقصد من خلال تلك المبالغة إلى بيان فتنة وجمال الصحراء الجزائرية " وفي هذه المبالغات يكمن سر الشعر الذي يكون صادقا وعذبا كلما كان كاذبا بمبالغاته المقبولة ، وخياله المحرك للمشاعر والمثير للوجدان " [1] .

وإضافة إلى استلهامه للكثير من العبر والعظات عبر استدعائه لشخصيات الأنبياء، فقد عمد الشاعر أيضا إلى شخصيات إسلامية أخرى كان لها أثر ودور كبير في نصرة الدين الإسلامي، وإرساء دعائمه وتفويت الفرص على المتربصين به. من هؤلاء بلال بن رباح مؤذن رسول الله —ص- حيث ترددت شخصية هذا الصحابي الجليل كثيرا في شعر مفدي زكريا عبر آليتي الدور (الوظيفة) و الاسم المباشر على حد سواء.

وقد لعب بلال بن رباح دورا بارزا ومهما في نشر الدعوة الإسلامية، وعدّ نموذجا عظيما في الدفاع عن العقيدة والاستماتة في نصرة الدين. وما مواجهته للأهوال وتحمله لشدة المتاعب وتحديه للصعاب ومواجهتها بنفس قوية وعزيمة ثابتة سوى دليل على ما ذكرنا .

لذلك وجدنا مفدي زكريا يعتصر عبر استدعائه لشخصية بلال بعض الطاقات التصويرية والدلالات الحية النابضة بعزيمة الشعب الجزائري وصموده وتحديه للمستعمر ومواجهته في إباء، مثلما تحدى بلال الكفار والمشركين الذي حاولوا بشتى الطرق إثناءه عن نصرة دينه وإخراجه من عقيدته .

[1] - المرجع السابق، ص 314 .

يقول الشاعر :

وفجر بئر " مسعود " بلال فأذن، واستمال له الرقابا

وكبر للجهاد بها، فقمنا نخضب بالدم الغالي التربا

شققنا فوقها، للمجد طرقا وفتحنا بها للخلد بابا [1] .

والمتأمل في آلية استدعاء هذه الشخصية التاريخية الإسلامية عبر آلية الدور، يلحظ كيف قرأ الشاعر النص الغائب متمثلا في وظيفة الشخصية التاريخية بطريقة الحوار الذي يقلب دلالات النص الغائب، لأن الشاعر نقل دلالات النص السابق من إطاره الدلالي الضيق إلى نطاق أرحب في النص الحاضر، ذلك أن المعروف عن بلال بن رباح أنه مؤذن الرسول (ص)يدعو الناس إلى الصلاة ويتلو كلمات الهدى ويدعو الرقودا :

وتعالى مثـــل المؤذن يتلـــو كلمات الهدى ويدعوا الرقودا

صرخة ترجف العوالم منها ونداء مضى بهز الوجـــود [2]

ولكن الشاعر –هاهنا- في خطابه حاد بوظيفة بلال، ونقلها من سياقها الأصلي إلى سياق آخر استوحاه الشاعر من الظروف التي يعايشها ومن واقعه الثوري، لأنه وحده الذي يشغل بال الشاعر، فإذا بنا أمام (بلال) آخر يتجلى في صورة الرجل الثوري البطل

[1] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ص 33

[2] -المصدر نفسه ،ص10

المجاهد الذي يقف متحديا المحتل الغاصب، يواجهه ولا يهابه داعيا أمام الملأ للثورة والجهاد، فإما تحقيق النصر وتحرير الأرض، وإما الفوز بجنان الخلد.

ذلك أن ميل الشاعر إلى استحضار أو استدعاء الشخصيات التراثية ما هو في حقيقة أمره إلا تعبير يحمل بعدا من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، الذي يجعل من الاستدعاء وسيلة تعبيرية و إيحائية تعينه على الإفصاح عن رؤياه الراهنة [1]

وحين يصف مفدي زكريا الحرب التي يخوضها الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، ويرى بأنها حرب دينية مقدسة، مثلما رأى القائد الإسلامي الكبير صلاح الدين الأيوبي حروبه التي خاضها ضد الصليبيين فإنه يقول :

يا فرنسا، أمطري حديدا ونـــارا واملئي الأرض والسماء جنودا
واضرميها عرض البلاد شعاليـــــ ل، فتغدوا لها الضعاف وقودا
و استشيطي على العروبة غيظـــا واملئي الشرق والهلال وعيدا
سوف لا يعدم الهلال صلاح الد ين فاستصرخي الصليب الحقودا
واجعلي "بربروس" مثوى الضحايا إن في بربروس مجـــدا تليـــدا [2]

والشاعر حين يذكرنا بصلاح الدين إنما يفعل ذلك من أجل إذكاء نار الثورة، وتذكير الشعب الجزائري بحقيقة كفاحه وطبيعته المقدسة، فهي حرب ضد الكفر والشرك بالدرجة الأولى،ويرى في انتصار الجزائر على فرنسا انتصار للإسلام على قوى الكفر

[1] - على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1997 ، ص 13 .

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس، ص 17،18 .

والشرك. لذلك فإنه " لا يكتفي باستدعاء الشخصية على سبيل الإلصاق بالنص دون تفاعل أو تداخل مع جزيئاته،بل تعبّر الشخصية المستدعاة عن تفهمه لدور المصادر التراثية ورفدها للنص الحاضر بطريقة التفاعل والتحرير،وليس تضمينا مباشرا وحسب " [1]

وتأكيدا لما ذهبنا إليه من أن الشاعر يرى في حرب الجزائر ضد الفرنسيين حرب العروبة والإسلام ضد الكفر والطغيان، قوله مستدعيا شخصية " يعرب "

وفي الجزائر ، أكباد، تفور دما فداء يعرب، يجري سيلها العرم

مدّوا لها يد صدق غير واهيـــة تثأر ليعرب فيها السّباح والقمم

من الجزائر، ذئب الغرب باغتنا وفي الجزائر ، عهد الذل ، يختتم ....!![2]

ومن الشخصيات السياسية التي استدعـــاها الشاعر " الخديوي إسماعيل " وذلك في قوله:

ألقى عصاه بها (موسى) مروّعة راحت لما بث (إسماعيل) تلتقم [3]

وهو استدعاء لا يرتقي إلى مرتبة التفاعل النصي الذي نسعى إلى كشفه، ذلك أن الشاعر عمد إلى توظيف الشخصية توظيفا مباشرا للإشارة إلى دورها المتمثل في إلحاق الضرر ببلاده، حين وزع أسهم استغلال قنال السويس على الأجانب بسخاء مشبها إياها

[1] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 120 .

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ،ص 304 .

[3] -المصدر نفسه، ص 300

في الآن نفسه بسحرة فرعون وفي ذلك كله إيحاء بفداحة وعظيم ما أقدم عليه إسماعيل الخديوي

وفي ختام حديثنا عن الشخصيات التاريخية والتراثية التي حاورها الشاعر مفدي زكريا واستدعاها في خطابه الشعري، نعرج على نمط من الشخصيات التي كان لها حضور قوي في شعره وهي الشخصيات الأدبية على غرار المتنبي وأبي فراس الحمداني وأبي تمام وابن زيدون وغيرهم، وقد عمد الشاعر إلى استدعائها عبر آلية الخطاب في غالب الأحيان إن لم نقل في كلها .

وكمثال عن ذلك نورد قوله مستدعيا شخصية ابن زيدون :

في المغرب العربي ، عرق نابض يذكيه في (حرب الخلاص) ضرام
عز العروبة ، في حمى استقلالنا أيطير (مقصوص الجناح) حمام ؟ [1]

فقوله:" أيطير مقصوص الجناح" مستمد من خطاب ابن زيدون في بيته الذي يخاطب فيه حبيبته ولاة قائلا :

فلو أستطيع طرت إليك شوقا وكيف يطير مقصوص الجناح [2]

[1] - المصدر السابق ، ص 51

[2] - ابن زيدون ، الديوان ، ص 49 .

وتضمن شعر مفدي زكريا الكثير من الأقوال التي تستدعي قائلها ابن زيدون، ومع ذلك "فليس كل قول موظف داخل قصيدة آلية لاستدعاء صاحبها ، ولا يعد هذا قصورًا في العبارة أو في طريقة توظيفها ، إذ يتوقف الأمر على حاجة النص لتلك الشخصية ومدى مساهمتها في إنتاج دلالته " [1] .

فإذا كان ابن زيدون يتحدث عن نفسه، ويتمنى الوصول إلى حبيبته بشتى الطرق حتى الطيران منها، فإن مفدي زكريا يستغل العبارة الواردة في بيت ابن زيدون ليعطيها بعدا آخر ويكسبها دلالات أخرى، فالمغرب العربي والبلاد العربية عامة لا يمكن لها أن تحلق في سماء المجد والسؤدد والجزائر ليس حرة ، فحرية الشعوب العربية كلها من حرية الجزائر، وسيادتها من سيادة الجزائر، ولا عز للعروبة والعرب بدون عزة للجزائر، فالعروبة لا يمكن لها أن تحقق ذاتها ورفعتها ومجدها والجزائر التي هي جزء منها لا تزال تناضل من أجل طرد المحتل من أرضها. هذا الجزء من العروبة هو بمثابة الجناح في الحمام ، فكما أن هذا الأخير لا يطير وهو مقصوص الجناح، كذلك العروبة لا معنى لوجودها ما لم تحقق الجزائر سيادتها على حد رأي مفدي زكريا .

أسهمت هذه التفاعلات النصية التي وقفنا عليها في شعر مفدي زكريا من خلال استدعائه لبعض الشخصيات التراثية والتاريخية في المحافظة على التراث بمختلف صوره وأشكاله وعدم اهتزازه، فقد اندمجت هذه النصوص التراثية والتاريخية في شعره بشكل غزير ومتين وقد يعود ذلك إلى : [2]

-تشبع الشاعر بهذه الثقافة التي ينتمي إليها ويعتز بها .

-إلحاحه على ترسيخ تلك النصوص الثقافية من خلال جعلها كأساس يتحرك داخله معظم شعره، خاصة السجني منه الذي يعني هذه الدراسة متفاعلا معها، مستمدا عناصره من أصولها التاريخية والحضارية .

[1] - حصة البادي ، التناص في الشعر الحديث ، ص 138

[2] - نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، ص 222

كل ذلك جعل شعر مفدي زكريا مع ما يمتاز به من خصائص جزءا من الثقافة العربية والإسلامية التي أثرت في نتاجه الشعري ، وأدى إلى وقوع عدد من قصائده في حيز التفاعلات النصية التي أتينا على تجليتها [1].

إلى جانب ما ذكرناه بخصوص استدعاء مفدي زكريا للشخصيات التراثية والتاريخية التي يعد حضورها عند الشاعر أبرز وأوضح وأغرز في شعر السجون الجزائري قياسا إلى غيره من شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر، فإن هذا المبحث سيقف أيضا وقفة قصيرة عند بعض الشعراء الآخرين الذين وظفوا بعض الشخصيات التراثية والتاريخية، حتى يأخذ هذا المبحث سمة التعميم.

وسنحاول بإيجاز شديد أن نبين كيفية توظيفها في ثنايا النص ، وهي عملية قد تكون واضحة في بعض الشخصيات، في حين تكون غامضـــة أو تعبيرا عن لمحات خاطفة في شخصيات أخرى، " ويجيء هذا التوظيف في إطار سعي القصيدة للخروج من الغنائية والاتكاء على الشخصية بغية تحرير النص من المباشرة والوضوح " [2]

ومن أمثلة التوظيف المباشر للشخصيات التراثية ما ورد على لسان أحمد سحنون حين يستدعي شخصية محمد (ص) في قوله :

ومن كان لا يرضي بدين محمد فإنّـــا لنأبى ذكره بلساننـــا

ونكره أن نرنـــوا له بعيوننـــا ونمقت أن يجري اسمه في ظنوننا [3]

أو في قوله :

[1] -المرجع السابق ، ص 223 .

[2] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 125.

[3] - أحمد سحنون ، الديوان ، ج 2، ص 15 .

فجاء الرحمـــة الكبرى ليحيى نفوسا جدبة كجديب قفر

فأحياهم وصاروا خير جنـــد لنشر الدين في سهل ووعر

كذلك الأرض تحيا بعد جدب إذا ما جادها وابل قطر

ولكن هل تخذنـــاه إمامـــا نتابع خطوه في كل أمر ؟

وننشر دينـــه في كل أرض ولا نرتاع من بطش وقهر [1]

وهذا الاستحضار لشخصية سيد الأنام محمد(ص) في هذين المثالين قد تم عبر آليتي الاسم المباشر والوظيفة، وقد سعى الشاعر في النموذج الثاني إلى إبراز دور الرسول —ص- في نشر الدين الإسلامي وتبليغه إلى العالمين ، ومن خلال ذلك يدعو الشاعر الناس إلى الاقتداء بشخصية سيد الأنام محمد (ص)،واتباع تعاليم الإسلام .

وهو توظيف نصي باهت لم يفجر النص من داخله، إذ جاء مباشرا وواضحا لم يحمل الشخصية بعض تداعياتها التي ترتبط عادة بقصص وحوادث تاريخية .

وفي قصيدته " الغمرات ثم ينجلينا " يخلد الشاعر هذه المقولـــــة — عنوان القصيدة- التي ذكرها عمر بن العاص إجابة عن سؤال لعمر بن الخطاب حول أعظم اللذات [2] .

يقول الشاعر:

[1] - المصدر السابق ، ص 44.

[2] -المصدر نفسه ، ص 47 .

قد قالها ابن العاص مذ سنينا يجيب سيد المحدثينا

عمر عن سؤاله مبينـــا عن خير لذة تغرينا

فيالها من حكمة تحدينا إذا وعيناها ـــدينا ودينا [1]

وإن كان في الأبيات إشارة خاطفة إلى عمر بن الخطاب، فإن الشخصية التي دارت حولها الأبيات هي شخصية عمر بن العاص التي استحضرها الشاعر ليستدل بخطابها عن أعظم اللذات " الغمرات ثم ينجلينا "

وكسابقه لم يشذ هذا النموذج عن التقريرية والمباشرة والسطحية في التعامل مع المادة التاريخية والتراثية، ولم يؤسس لنموذج بديل، ولم يخلق في فضاءات تناصية توالدية جديدة سوى ما حمله من دعوة للرجوع إلى التراث والوعي به، وضرورة محافظة الأمة على أصالتها.

وهو ما يعتبر دليلا على أن الشاعر الجزائري في العصر الحديث لم ينطلق من فراغ في كتابة نصه، بل من تراث ضخم بأخذ منه ما يشاء،وما يتناسب ورؤاه الفنية ، وفي ذلك بعث لتراث الأمم وإحياء للنصوص القديمة كي تظل حية معطاة [2] .

ويستحضر الشاعر شخصية المسيح في قوله :

والناس قد أمسوا قطيعا بلا راع فلا مرشد أو نصيح

قد فقدوا ما وهب الله من خلق وتمييز وعقل صحيح

[1] -المصدر السابق ،ص47.

[2] - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 231 .

وانسلخوا من دينهم جملة إذا قد أباحوا كل ما لا يبيح

تدارك – اللهم- دين الهدى ولو بإنزال لعيسى المسيح [1] .

وظف الشاعر هذه الشخصية عبر آليتي الاسم المباشر واللقب، ووصلها بمادة شعره ليستدل بها على قدرته عز وجل التي وسعت كل شيء، فمثلما رفع إليه سبحانه وتعالى المسيح، فهو قادر على إنزاله لإنقاذ دينه إيمانا من الشاعر بارتباط شخصية الأنبياء بالمعارضة والابتلاء من جهة، وقدرتهم على نصرة الدين من ناحية أخرى، لما خصّوا به من معجزات ألهمهم الله إياها خدمة لدينه .

وقد وظف الشاعر الشخصية- هاهنا- مصرحا بها خدمة لغرضه الشعري وفكرته التي يود الإقناع بها، ومفادها أن الله قادر على كل شيء ،وهكذا يغدو استحضار الشخصية مجرد تناص رمزي " يذكر الاسم دون الوقوف عند هذه الشخصية إلا من جهة كونها خادمة لفكرته الجزئية في ذلك الموضوع "[2] .

و لم يشذ محمد العيد آل خليفة في استدعائه لبعض الشخصيات التراثية في شعره على قلتها عن المباشرة والتقريرية التي ألفيناها ووقفنا عندها في شعر أحمد سحنون، ذلك أن بعض الشخصيات المستدعاة في شعر محمد العيد آل خليفة كانت في شكل إشارات خاطفة أو تشبيهات عابرة كما في قوله :

جزمت بقرب إطلاق الأسير غداة سمعت صوت " أبا بشير"

أناجيـــه بآمـــالي وحـــالي واستفتيه عن شعبي الكسير

[1] - أحمد سحنون ، الديوان ،ج2 ،ص 67 .

[2] - حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 116

كما ناجى الأمير أبو فراس حمامته بشعر مستثيـــر [1]

إذ نلحظ في البيت الثالث استدعاء لشخصية أبي فراس الحمداني، وهو استدعاء يسعى من خلاله الشاعر إلى استحضار الجو النفسي والخطاب الحميمي الذي خصّ به أبو فراس حمامته في قصيدته، التي يقول في مطلعها :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالي [2]

ثم يقول الشاعر محمد العيد آل خليفة في نفس القصيدة :

فقال : لقد أتيتك من بعيد فاصغ إليّ وارو عن الخبير

كما أصغى (سليمان) قديما إلى أبناء هدهده الصغير .

سيحمد شعبك العقبى قريبا ويحرز نصره بيد القدير [3]

والشاعر حين يستدعي شخصية (سليمان) عليه السلام، فإنه يستغل ما تحمله من رموز ودلالات معبرة عن عالمه النفسي الذي يحياه وعن الأمل الذي طال انتظاره ،وعن الفرج الذي يتوق إليه ويصبو إلى معايشته. فالقلق الذي ينتابه على مصير شعبه وبلاده، وحالة الترقب التي ما فتئ يعيشها أملت عليه أن يقابل بين واقعه وبين قصة سليمان مع هدهده. وتكمن حقيقة التقابل بين الصورتين -هاهنا -في كون كليهما ينتظر ما يثلج صدره من طائره حين يأتيه بأخبار سارة .

[1] - محمد العيد آل خليفة ، الديوان ، ص 422 .

[2] - أبو فراس الحمداني ،الديوان، ص 126 .

[3] - محمد العيد آل خليفة ،الديوان ،ص423 .

هكذا ندرك أن تعامل الشاعر مع شخصيات التراث كان عن وعي ، ويهدف ذلك إلى تقديم صورة أو لوحة فنية نابضة بالحنين والشوق إلى الخلاص، متخذا من رمزية الشخصية المستدعاة أداة لزرع الأمل في النفوس، والقضاء على اليأس الذي بدأ يشق طريقه إلى نفوس أفراد الشعب الجزائري، الذين أعيتهم الحيلة وهم يواجهون المستعمر بكل ما أوتوا من قوة، في حين أن دسائس هذا الأخير ومؤامرته فاقت كل تصور كما أن جبروته وغطرسته بلغت حدا لا يطاق .

الـخا تمـة

إن كان ثمة جديد في هذا البحث فهو محاولته استثمار ما انتهت إليه الأبحاث النقدية المعاصرة في حقل الدراسات التناصية وتطبيقها على أدب السجون و المعتقلات في الجزائر، ويمكن أن أجمل أهم النتائج التي أسفرت عليها الدراسة فيما يأتي:

1- حاولت في مدخل هذا البحث الاقتراب من ظاهرة التناص بتتبّع جذور لفظة "نـــص" ومفاهيمه النقدية المعاصرة، و البحث في أصول هذه النظرية في التراث النقدي العـــربي ، والإلمام بخيوطها في الدراسات النقدية الغربية والعربية المعاصرة،وخلصت إلى حقيقة مفادها أنه من الصعب إيجاد تعريف جامع مانع لمصطلح التناص يعوّل عليه الباحـــث في تحليلـــه للنصوص، وإنما يستطيع استخلاص مقوماته من مختلف التعريفات التي عرض إليها البحث، و يوجه التطبيق تبعا لثقافته.

2- كشف البحث أن مصطلح " التناص" كأداة إجرائية نقدية حـــديث النشـــأة،ويعود وضوحه في حقل الدراسات النقدية الحديثة إلى الناقدة الفرنسية ذات الأصـــل البلغـــاري (جوليا كريستيفا)، التي اعتمدت في تحديدها لهذا المصطلح على الإرث النقدي الذي تركه الناقد الروسي باختين في حديثه عن المصطلح تحت مسمى "الحوارية".

3-انحسر هذا المصطلح عند جيرار جينيت ليكون نمطا من الأنماط الخمســـة للمتعاليـــات النصية ، كما أنه لا يقتصر على الشعر و السرد فقط، بل يتعدى ذلك ليشمل كل الأجناس الأدبية بما فيها المسرح و السينما....

4-سجل البحث أيضا أن التناص فكرة لها جذور وأصول عميقـــة في تراثنـــا النقـــدي العربي،فقد شعر المبدعون قديما بالتداخل النصي ثم أفاض النقاد المعاصرون فيـــه الحـــديث وتعمقوا في فهم الأشكال التي يمكن أن يحدث بها.

5-وكشف البحث في فصله الأوّل عن المعاني المتصلة بلفظة "سجن"، والتي لم تخـــرج في معظمها عن دلالات القيد وتعطيل الحركة وسلب الحرية.

6-كمـــا كشف البحث في هذا الفصل أيضا أن السجن نوعـــان :مادي ومعنوي، وبين أهم الموضوعات التي تناولها أدباؤه، والتي لم تخرج في معظمها عن وصف السجن و الجلاد وما يحيط بهما من شكوى وحنين وألم و غربة نفسية و جســـدية ...إضـــافة للأغـــراض التقليدية التي خاضوا فيها كالمدح و الرثاء و الفخر.

7-وقف البحث في فصله الثاني عند العتبات النصية التي استوقفتنا في هذا الأدب،وحتمت علينا تخطيها أولا قبل العبور إلى المتن و الولوج في أعماقه، فاستنطقت الدراســـة لوحـــة الغلاف واسم المؤلف و العنوان و الإهداء والمقدمة في بعض دواوين أعـــلام هـــذا الأدب، ولعل أبرز ما يمكن تسجيله –هاهنا- أن تلك العتبات النصية المدروسة تضافرت فيما بينها لتنتج خطابا حول النص الذي تصفه بلغة مختزلة تعتمد التكثيف و الإيحاء ،و تراهن علـــى إثارة المتلقي و استدراجه إلى تصفح متنها النصي .

8-لاحظت في الفصل الثالث المتعلق بالتناص الديني أن هذا الأدب يعكس ثـــراء ثقافـــة أصحابه الدينية،فقد شكل القرآن الكريم ملمحا من ملامح تجارب هؤلاء الإبداعية،و كان مصدرا أساسيا من بين المصادر الأخرى التي نهلوا منها وتجلت في متونهم الشعرية ، وقـــد حضر مجال توظيفه بأشكال مختلفة ، فهو حاضر على مستوى الكلمـــة المفـــردة و علـــى مستوى الجملة ، وأحيانا كثيرة يتجاوز ذلك إلى إشاعة أجواء القصص القـــرآني ضـــمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي و الدلالة التي يرمي إليها في كل توظيف .

9- سجل البحث في الفصل الرابع المتعلق بالتناص الأدبي و التاريخي بخصـــوص التنـــاص الأدبي أنه على نوعين؛تناص خارجي:وقفنا فيه على تواصل شعراء السجون والمعتقلات في الجزائر مع بعض الشعراء الأقدمين أمثال المتنبي و أبي تمام وأبي فراس الحمداني... وتنـــاص داخلي:وقفنا من خلاله على تواصل هؤلاء مع شعراء عصرهم أمثال أحمـــد شـــوقي و أبي القاسم الشابي و غيرهما .

10-يلاحظ الدارس في التناص الخارجي كما في الداخلي أنه قد تمّ بتوظيف نماذج شعرية معروفة تركت آثارها في نفوس القراء بما تحمله من دلالات متجددة في كل عصر ، وبما فيها من طاقات إيحائية وإشعاعات فنية .

11-وبخصوص التناص التاريخي-على قلته- إن على مستوى استحضار أحداثه أو على مستوى استحضار شخصياته،فقد وقفنا من خلاله على حقيقة مفادها أن هذا النوع من التناص لم يسجل حضوره من قبيل الترصيع الفني أو الاستعراض الثقافي ، بل لوعي من طرف هؤلاء بدور التاريخ في استنهاض الهمم واستحضار الأمجاد لتجديد الشعور بالانتماء.

ولله الحمد أولا وآخرا

المصـــادر و المراجـــع

أولا/ المصادر:

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

1- أحمد سحنون ،الديوان ،ج1،منشورات الحبر،الجزائر،ط2، 2007.

2- أحمد سحنون ، الديوان، ج 2، منشورات الحبر ،الجزائر،ط1 ،2007 .

3- عبد الرحمان بن العقون، من وراء القضبـــان ، الشركـــة الوطنية للنشر والتوزيـــع ، الجزائر ، ط 2، 1969.

4-محمد الشبوكي، الديوان،منشورات المتحف الوطني للمجاهد، 1995.

5- محمد العيد آل خليفة، الديوان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 3 ، د ت .

6- مفدي زكريا، اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر والوزيع، الجزائر،1983 .

ثانيا/ المراجع:

أ/المراجع العربية:

7-إبراهيم أنيس وآخرون:المعجم الوسيط، ج2 ، دار الفكر ، بيروت ،دط ، دت .

8-إبراهيم الكيلاني،الشاعرأحمد الصافي النجفي،مطبعة الكتاب العربي،دمشق،ط1،1980

9-إبراهيم ناجي،الأعمال الكاملة، دار الشروق،القاهرة،ط3، 1988.

10- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق ، عمر فاروق الطباع ، دار المعارف بيروت ، ط1 ، 1993 .

11-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (1-2) ، تحقيق ، عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط1 ، 2001 .

12-أبو فراس الحمداني ، الديوان ،شرح وتقديم عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط 3 ،1993 .

13-أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني،ج9، 11، دار الفكر ومكتبة الحياة، بيروت،1955.

14- أبو القاسم الشابي ، أغاني الحياة ، الدار التونسية للنشر ،1985 .

15-أبو نواس،الديوان،دار بيروت للطباعة والنشر،دط،1986.

16- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق ، مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 1989.

17-إحسان عباس ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ،دط،1971.

18-أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم ،بيروت،دط ،1979.

19- أحمد أبو شادي ، رحلتي مع الجماعة الصامدة، دار التوزيع والنشر الإسلامية،مصر، د ط، 1998.

20- أحمد أبو الطيب المتنبي، الديوان ، دار صادر ، بيروت ،د ط، 2006.

21-أحمد بن الأمين الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، دار الكتاب العربي، بيروت، دط،2002.

22- أحمد شوقي ، الشوقيات، مج1،ج 1،2 ،دار العودة،بيروت،ط1، 1988.

23- أحمد الصافي النجفي ، حصاد السجن ، مكتبة المعارف، بيروت، دط،1983.

24- أحمدالصاوي المالكي ، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين،مج 1، 2، 4 دار الفكر ، دط ، دت .

25-أحمد عفيفي،نحو النص،اتجاه جديد في الدرس النحـــوي،القاهرة،مكتبة زهـــراء الشرق،2001.

26- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

27- أحمد مختار البرزة،الأسر والسجن في شعر العرب ، مؤسسة علوم القرآن ،دمشق، ط1،1985.

28- أحمد مطر ،لافتات 1، لندن، ط1، ،1987 .

29- أحمد مفتاح البقالي، مؤسسة السجن بالمغرب ، منشورات عكاظ،ط2، 1989.

30- الأزهرالزناد، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، بيروت ،1993.

31- أسامة محمد السيد الشيشني، أدوات التشكيل الفني في أعمال إبراهيم عبد المجيد الفنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ،2008.

32- الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق ، أحمد صفر ، دار المعارف ، مصر ،ط2 ،1972 .

33- إيليا أبو ماضي ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ،بيروت ،دط ،2003 .

34- إيليا الحاوي، الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعـــره ، دار الثقافـــة ، بيروت،دط، 1997.

35- بدوي طبانة ، السرقات الأدبية ، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، دار الثقافة ، بيروت ،د.ط، 1986.

36- بديعة لفضايلي،شعر المنافي والسجون في الأدب المغربي ما بين 1912 – 1956، المندوبية السامية لقدماء المقاومين ،ط1 ،2008 .

37- بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، وزارة الثقافة عمان، الأردن، 2002.

38-ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ج2 ، كلية الآداب بالقاهرة ، القاهرة ، 1939 .

39- ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأبناء الزمان ،مج 1 ،دار الثقافة ،بيروت، د ط، دت.

40- ابن زيدون ، الديـــوان ، دار بيروت للطباعة والنشـــر ، بيروت ، شرح وتحقيـــق كرم البستاني ، دط، 1984 .

41-ابن طباطبا ،عيار الشعر،تح،محمد زغلول سلام،منشأة المعارف بالإسكندرية،1980

42-ابن كثير، تفسير القُرآن العظيم ، ج 7 ، دار ابن حزم للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2002.

43-ابـــــن منظور،لســـــان العـــــرب،ج1،6،7،11، 13، 15 ،دار صـــــادر، بيروت،ط6،1997.

44-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية ، الجزائر ، 2003 .

45- حبيب بن أوس الطائي أبو تمام ، ديوان أبي تمام ، ضبط وشرح إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1981 .

46-حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،دت .

47- حسني أدهم جرار ، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث ، ج 3 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1978 .

48-حصّة البادي، التّناص في الشعر العربي الحديث–البرغوثي نموذجا –،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان،ط1، 2009.

49- الحطيئة، الديوان، شرح : حمدو طمّاس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ،2005 .

50-حميد آدم ثويني ،منهج النقد الأدبي عند العرب ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2004 .

51-حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدلالة –تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي-المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط2 ، 2007 .

52-خالد حسين حسين ،في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف و الترجمة والنشر ،دمشق،دط،2007 .

53- خالد الكركي ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ،دار الجيل، بيروت، ط1 ،1989 .

54- خليل أبو جهجه ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ،ط1، 1995 .

55- خليل رزق،شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية،مؤسسة الأشراف،بيروت، ط1 ، 1995 .

56- خليل شرف الدين،أبو فراس الحمداني،دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ط 1 ، 1981.

57-رجاء عيد، القول الشعري ،منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية.

58- رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 1998 .

59-سالم المعوش ، شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر،دار النهضة العربية، دط،دت.

60-سعيد الغانمي،اللغة والخطاب الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1، 1993.

61-سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2 ،2001.

62- سميح القاسم ، الديوان، دار العودة، بيروت ، دط ، 1973.

63- سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق،دط،دت.

64- شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول،ج3،ط6،دت .

65- شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، دت .

66- شوقى محمد المعاملي ، دراسة في الأدب الحديث ، كلية التربية ، جامعة عين شمس ، دط،دت.

67-صلاح فضل،إنتاج الدلالة الأدبية - قراءة في الشعر والقص والمسرح-، هيئة قصور الثقافة ، القاهرة ، 1993 .

68- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط1 ، 1996 .

69- صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب ،القاهرة، 1995.

70 -طرفة بن العبد ، الديوان، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،دط،دت.

71-طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.ت .

72- عباس محمود العقاد ، عالم السدود والقيود ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، دط،دت .

73-عبد الحق العابد (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

74- عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل ، بيروت ، 1980 .

75- عبد الرحمن بن خلدون،المقدمة،مج(1)،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط3 ، 1967 .
76- عبد العاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 1 ، 1998.
77- عبد العزيز الحلفي ، أدباء السجون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د ط ، دت .
78-عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2007 .
79-عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،شرح وتعليق، محمد التّنجي،دار الكتاب العربي،بيروت،ط2، 1997 .
80- عبد الله محمد ابن أحمد الأنصاري القرطبي ، تفسير القرطبي ،ج9 دار الشعب ، القاهرة ، (د ط) ، (د ت) .
81- عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتفكير ،النادي الأدبي الثقافي ،جدة، السعودية.دط،دت
82-عبد المجيد زراقط،الشعر الأموي بين الفن والسلطان،دار الباحث ، بيروت، 1973 .
83- عبد الملك مرتاض، المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،1983.
84-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1995 .
85-عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،دار هومة للطباعة والنشر،دط،2007.
86- عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر المعاصر ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ،ط1 ، 1980.
87-عفيف عبد الفتاح طبارة،مع الأنبياء في القرآن الكريم ،دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 9، 1981 .
88- علي بن عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشر، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط 1 ، 2006 .

89- علي بن محمـــد،مختـــارات من الشعر الجاهلي ،ديـــوان المطبوعـــات الجامعيـــة، الجزائر،ط2،دت.

90- على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصـــر ، دار الفكرالعربي ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1997

91-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيـــات التراثيـــة في الشـــعر العـــربي المعاصـــر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2008 .

92- عمر بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، منشورات إتحـــاد الكتـــاب الجزائريين ،الجزائر، د ط ، 2004.

93- عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ، ج1 ،دار الفكر ، لبنان ، ط8 ، دت.

94- عمر الدسوقي، نوابغ الفكر العربي (محمود سامي البارودي) ، دار المعارف ،مصر، ط4،دت.

95-عمر عبد الواحد ، دوائر التناص ، دار الهدى للنشر والتوزيع ، المنيا ، ط1 ، 2003.

96-العميدي ، الإبانة عن سرقات المتنبي ، تحقيق ، إبراهيم الدسوقي البساطي ، دار المعارف ، مصر ، 1961 .

97- عنترة بن شداد، الديوان ،شرح : يوسف عيد، دار الجيل ،بيروت دط، 2001 .

98- فخـــر الدين عامـــر،أسس النقد الأدبي في عيـــار الشعر،عالم الكتاب القاهرة، ط1 ، 2000.

99-كاظم جهاد ، أدونيس منتحلا ، مكتبة مدبولي ، مصر ، ط 2 ، 1993.

100-كعب بن زهير ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1998.

101- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة لبنان،بيروت،دط،1974.

102- محمـــد الأخضر الصبيحي،مدخل إلى علـــم النص ومجـــالات تطبيقـــه، منشـــورات الاختلاف،ط1، 2008.

103-محمد بنيس،الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاتها)،ج3،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 ،2001 .

104-محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب.
105-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1985 .
106- محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت،ط1، 1997.
107-محمد خير البقاعي، آفاق التّناصية، المفهوم و المنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ، 1998.
108-محمد عزام ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001.

109- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
110- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.
111- محمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ،تح: محمود محمد الطناحي ،ج 16 ، مادة (خيس)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،2004.
112- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 .
113-محمد مفتاح،التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2009.
114- محمد ناصر بوحجام ، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925 - 1976)، ج1 ،2 ، المطبعة العربية ، غرداية، ط1،1992 .
115-محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت،ط1، 1988.
116- محمود سامي البارودي ، الديوان، تح وشر:علي الجارم،محمد شفيق معروف،دار العودة،بيروت،دط.

117- محي الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبـــادي ،القاموس المحيط ، ج 4، دار الجيـــل، بيروت 1952.

118- منير سلطان،التضمين و التناص ، منشأة المعارف ، الإسكندرية،دط،2004.

119- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.

120- نازك الملائكة، الديوان ،مج2،دار العودة،بيروت، دط،1997.

121-نبيـــل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 2007.

122- نجيب الريس، ياظلام السجن ، ج1 ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ،قبرص، بيروت ، 1994 . .

123- نزيه أبو نضال ، أدب السجون ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1981 .

124- نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط ،2008 .

125- نور الدين السّد ، الأسلوبية وتحليـــل الخطاب،ج2 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ،دط،دت.

126- واضح الصمد ، السجون وأثرها في الآداب العربية منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان ، ط 1 ،1995 .

127- ولي الدين يكن ، التجارب ، بيت الحكمة ، بيروت ،دط، 1965.

128-وهيب طنوسي، الوطن في الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات،حلب، د ط ، 1980

129-يوسف الإدريسي،عتبات النص(بحث في التراث العـــربي و الخطـــاب النقدي المعاصر)، منشورات مقاربات، آسفي، المملكة المغربية، ط1، 2008.

130- يوسف القرضاوي ، نفحات و لفحات،دار الصحوة للنشر،القاهرة،ط1988،2.

بـــ/المراجع الأجنبية المترجمة:

131- تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987.

132- جوليا كريستيفا، علم النص ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997.

133- رولان بارت،درس السيميولوجيا ، ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1993 .

134- رولان بـــارت،لذة النص،ترجمة فؤاد صفـــا والحسين سحبان،دار توبقـــال للنشر،الدار البيضاء ،ط2 ، 2001 .

135- رولان بارت،نقـــد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضـــاري حلب،سوريا،ط1 ،1994.

136- سامي سويدان، نقد النقد ،"رواية تعلم" ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط 1 ، 1986 .

137-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 91.

138- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 ،1996.

139-نتالي بييغي غرو، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو. (مخطوط).

ج/المراجع الأجنبية:

140-Barth Rolan,Essais critiques,edisions seuil,1964.

141-Dubois jean et autres,Dictionnaire de linguistique,2eme ed,larousse bordas,vuef,2002.

142-Gerard Genette,Palimpsestes,La littérature au second degre,Ed du seuil,Paris,1982 .
143-Jean-Francois jeandillou,L analyse textuelle,Armand Colin Editeur,Paris,1997.
144-Julia kristiva,le texte du roman,mouton, paris1970.

145-Julia kristiva,semiotike,recherche pour une sémanalyse,edition du seuil,1969
146-Leo hoek, la marque du titre. Mentant,editeur Lahaye,paris,new york,1981.
147-Paul Robert , Dictionnaire de langue Française , Tome IX ,Paris,1985.
148-Tiphaine samoyault , lintertextualite, mémoire de letterature , edition nathan, paris, 2001.

د/الدوريات:

149- أحمد يوسف،بين الخطـــاب والنص،مجلة تجليات الحداثة،جامعة وهران ،ع1 ،1992.
150- بشير تاوريرت ،العنوان و استراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولون للشاعر نزار قباني، محاضرات الملتقى الثالث ، السيمياء و النص الأدبي، جامعة بسكرة ،19 ، 20 أفريل 2004 ، شركة هدى للطباعة والنشر ، عين مليلة، الجزائر.
151- ب م دوبيازي،نظرية التناص،تر: المختار حسني،فكر و نقد،دار النشرالمغربية، الدّار البيضاء، ع28،أبريل2000.
152-جان فيرييه، الحوارية، تر: غسان السيد، نوافذ (24)، يونييه2003.
153-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع31، مج25، يناير – مارس 1997.
154-سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان " آدم الذي ... " للشاعرة حبيبة الصـــوفي، مجلة علامات، ع19، 2003.
155-شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جينيت، دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث، ع 2، جانفي 2008.

156-الشيخ بوقربة ، الكتابة والنص ، مجلة أسئلة الكتابة ، المركز الجامعي بشار ، ع1 ، 2004
157-عبد العالي رزاقي ، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر " شعر ما قبل الاستقلال " مجلة آمال . ع 1 .
158- عبد القادر فيدوح،أدبية التأويل ، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران ، الجزائر، ع 1 ، 1999 .
159-عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص مع الشعرالغربي)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية،الرباط،المغرب ، السنة السادسة،يوليو،أغسطس، ع83/82.
160-عزوز زرقان ، السرقات والتناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية ، مجلة الناص ، جامعة جيجل ، ع 4 ،5 ، أفريل ، جويلية 2005 .
161-غالية خوجة ،الاختلاف في الاختلاف ، مجلة كتابات معاصرة ، ع56 ، مج 14 ، بيروت ، (أيار ، حزيران) ، 2005 .
162-محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي(تقنية التناص نموذجا)،مجلة النّاص،جامعة جيجل، ع4و5 أفريل ، جويلية، 2005 .
163-محمد الطاهر عزوي، المعتقلات في الجزائر، مجلة أول نوفمبر، ع87 ،1987.
164- المختار حسني، من التّناص إلى الأطراس، علامات في النّقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ج 25، مج7، سبتمبر1997.
165-مفيد نجم ، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع 317 -318، السنة 27 ، أيلول وتشرين الأول، 1997

هـ/الرسائل الجامعية:

166- الجابري متقدم ، جماليات التناص في شعر أمل دنقل،بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر،جامعة الحاج لخضر،باتنة،الجزائر،2008. (مخطوط).

167- محمد زغينة، شعر السجون و المعتقلات في الجزائر(1954- 1962)، رسالة معدة للحصول على شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة ،1990. (مخطوط).

168- يحي الشيخ صـــالح ، أدب السجـــون والمنافي في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي(1830 – 1962) ، بحث مقـــدم لنيل شهـــادة الدكتوراه في الأدب العـــربي الحديث، جـــامعة الجزائر،1993. (مخطوط).

فهـــرس الموضوعـــات

إهداء

مقدمة.....أ

مدخل :المقاربات النقدية للمصطلح

أولا/ النص: في أصل التسمية والاصطلاح.....13

ثانيا/ مقاربة مصطلح التناص في النقد الغربي:.....21

1/ ميخائيل باختين ومبدأ الحوارية.....23

2/ جوليا كريستيفا و الإنتاجية النصية.....27

3/بارت و موت المؤلف.....31

4/ جيرار جينيت والمتعاليات النصية.....33

ثالثا/ مقاربة مصطلح التناص في النقدالعربي.....44

1/ في النقد العربي القديم.....44

2/في النقد العربي الحديث:(الجهود العربية في مقاربة التناص).....55

رابعا/ تقنيات التناص:.....63

الفصل الأول :في السجـــن وأدبـــه

أولا/السجن في التراث اللغوي العربي.....69

ثانيا /أنواع السجن:.....75

1/ السجن المادي.....75

2/ السجن المعنوي.....80

ثالثا/ بين السجن و المعتقل.....82

رابعا/ واقع السجن في العصور العربية القديمة والحديثة.....84

خامسا/موقف الشعراء- قديما وحديثا- من محنة السجن.....107

سادسا/ موضوعات أدب السجون وأغراضه التقليدية.....128

1/موضوعاته.....128

2/أغراضه التقليدية.....141

الفصل الثاني :الخطاب الموازي لأدب السجون و المعتقلات في الجزائر

-توطئة.....147

أولا/ الإسناد (اسم المؤلف).....152

ثانيا/العنوان.....171

ثالثا/ لوحة الغلاف (الأيقونة).....196

رابعا/ الإهداء.....204

خامسا/ المقدمة.....217

الفصل الثالث :التناص الديني (القرآني) في شعر السجون والمعتقلات

توطئة :.....248

أولا/التناص اللفظي.....255

1/ عن طريق استدعاء مفردة قرآنية.....255

2/ عن طريق استدعاء جملة أو جزء من آية قرآنية.....276

ثانيا/ التناص المعنوي.....288

الفصل الرابع : التناص الأدبي و التاريخي في أدب السجون والمعتقلات

أولا: التناص الأدبي:.....316

1/ التناص الخارجي أو ثقافة الماضي.....316

2 / التناص الداخلي أو ثقافة الحاضر.....341

ثانيا : التناص التاريخي:.....365

1/استلهام الأحداث التاريخية.....367

2/استدعاء شخصيات التاريخ.....374

خاتمة 395

المصادر والمرجع 399

فهرس الموضوعات 413