وعـــي الـــذات
فرص ضائعة وأفق مفتوح

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

د.عباس بن يحيى
جامعة المسيلة

مدخل:

أ- عتبة الشعر البعيدة:

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

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

ب- جذور الإحساس بالمشكلة:

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

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

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

1- صورة المكان بين التسجيلية والوعي:

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

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

المكون الطبيعي أو الجغرافي:

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

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

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

سَلِ البحر والزورق المستهام ... كأن مجاذيفه قلب شاعر
وسَلْ قبة الحور نمّ بها ... منار على حورها يتآمر
سل الورد يحمل أنفاسها ... لحيدر مثل الحظوظ البواكر
وأبيار تزهو بقديسها ... رفائيل يخفي انسلال الجآذر
تباركُه (أمُّ إفريقيا) ... على صلوات العذارى السواحر
ويحتار بلكور في أمرها ... فتضحك منه العيون الفواتر
وفي القصبة امتدَّ ليل السهارى ... ونهرُ المجرة نشوان ساهر
وفي ساحة الشهداء تعالى ... مآذنُ تجلو عيون البصائر [7]

ويستمر التسجيل بنفس الوتيرة:

الأطلس والأوراس [8]، وباب الوادي [9]، وباينام [10]، والقصبة [11]، وبلكور [12]، وحمام ملوان [13]، وحمام ريغة [14].

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

ألاَ ما لهذا الحســـــاب ومالي؟ وصحراؤُنا نبـــع هذا الجمال

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

المكوّن الخيالي: المكان المتخيل

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

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

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

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

1- فالجـــــزائر [23] مطلع المعجـــــزات

حجة الله

بسمة الرب في أرضه – وجهه الضاحك القسمات

لوحة في سجل الخلود

قصة بث فيها الوجود معاني السمو..

صفحة خط فيها البقاء..

أسطورة ..

2- والجـــــزائر [24] بدعة الفاطر – روعة الصانع

بابل السحـــــر

جنة فاقت الجنان

لجة يستحم فيها الزمان

ومضة الحب في الخاطر – إشراقة الوحي للشاعر

3- والجـــــزائر [25] عروس الدُّنى

الجِنان

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

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

ثانيا: سوف نلقى نفس المنحى في وعي المكان كمكون للذات لدى لوصيف عثمان في بعض أشعاره، ولكن بنسبة ضئيلة...لكن المكان في المدونة الشعرية للوصيف عثمان، يختلف كثيرا عن هذا المنظور.

سنقرأ عناوين، لكنها إيهامية؛ بمعنى أنها تلمح إلى المكان الجغرافي وتلح عليه، ولكنها تبتعد عنه، ولنلخصها في هذا الجدول:

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

وقد اعتبرنا هذا المنزع في البداية إيهاما؛ لمغافلته للقاريء، بحيث حدد النص المجاور طبيعة المكان ولكن جسد النص يخرج تماما عن الأسلوب التسجيلي أو الخارجي، وهذا مفهوم في ضوء ما يقوله، ولنوحد هنا بين مصطلحي الفضاء والمكان [27]:

ولكنني حين ناديت من هوة الرمس:

أين .....فضائي؟

سمعت نداء خفيا يقول:

فضاؤك بين ضلوعك !!

ولابد أنه حاول الانطلاق من وحدة وعي الذات بالمكان؛ ولذا يقول في(غردايةِ) [28]:

كل يوم أطاردها في المدائن
عبر شوارع وهران
في نور بسكرة
وسطيف
وعنابة
في الجبال .. وعبر الفلا
وهي في الكُــلّ واحدة
تتقمص كل الرموز وتلبس كل المعان
آهٍ.. امرأة تتسمى فيبتهج الله
ثم ترددها الكائنات:
جزائر
جزائر
جزائر

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

فما نبست شفتان..
ولكنه راح يرمقني في سكون!
وكان فقيرا
يشد على بطنه حجرا
كان منكسرا
حافيا..

عاريا..

زادُه كلمات

وثروته حفنة من تراب الجزائر!

ثم يضمّن مقطعه الشهير (شغلنا الورى وملأنا الدنا).

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

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

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

هَا تفيّــأت غصنين من فضة
غشيتني الفراشات
واخضلّ بين ضلوعي البنفسج
غنيت للوطن – الذات
للوطن – المعجزات.
ورحت.. يداعب جفنيّ قــزّ وخــزّ
سفحت نشيدي على الهضبات
مسحت وريدي على جذع زيتونة
واعتنقت الذرى..
فجأة غشيتني بروق
ودغدغ جرحي نزع ووخز
مشيت الهوينا.. قوافــيّ زقزاقة
وحروفي تنــزّ.. تنــزّ
تجــلّت لعينيّ بين الغمائم حورية...

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

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

ولكنه يتحد مع صورة المرأة في قصيدة الجلفة في نفس التمنع والإباء؛ إذ يتكرر النداء [37]:

وناديت.. أهواك! أهواك!
أعبد عينيك!
أجثو على قدميك!
أقبل رِفْــلة ثوبك!
ناديت ثانية
ثم ثالثة
ثم رابعة
ثم سابعة
ثم..
ناديت يا ابنةَ جرجرةٍ!
يا عروس النجوم!..

فما أبعد المسافة التي تفصله عنها، يكرر فعل النداء، بصيغة (فَاعَلَ) الدالة على طول الحركة، وحرف النداء للبعيد، وبصوت المدّ المتصاعد في الفتح، وبتكرار الأفعال المضارعة متتابعة: أعبد، أجثو، أقبل.. ومن الواضح أن الإلحاح على العدد بهذا الشكل لا يخرج عن نفس السياق.وتكريس مدلول التمنع والبعد.

ولنلاحظ أن المكان الثقافي قد فرغ من المكوّن التاريخي وحلت محله عناصر مكانية واجتماعية أخرى مثل: زمزم – والمعركة ضد المستعمر – سجاجيد – قرآن يبكي ومآذن تتصادى.. ولذا بقيت المسافة بين الشاعر والمكان واضحة، هي بين القرب والبعد، وهو يحس بذلك، بالشرخ في وعيه، يقول [38]:

تيزي وزّو
فُــكّي خاتمك.. وحزامك
فــكّي طِلْــسَمَكِ المغــلقَ
أنتِ الســرّ.. وأنت الكنـــــز

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

من كَــلَف وأنا .. يصعقني يصعقني الغمز..)؛ ولذا يكتشف أن الغموض بداخله هو وليس في المكان؛ لأنه في النهاية جزء منه [39]:

وأنا المتصوف فيك
الغارق فيك..
أنا الموقظ ريحك
المستنفر روحك
وأنا اللُّـــــغز.. اللغـــــــزُ!

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

قادم من كهوف الحماقات والموت،
من زمن حجريّ،
ومن حشرجات الدمنْ
قادم من جحيم المدنْ
وبلادي وراء الغمامات تشعل قنديلها
وتسائل كل شهاب يمرّ
بلادي صنوبرة أرَّقتها الصبابة،
سربُ قطًا يقطع الليل نحو الضفاف المضيئهْ
قافلة في العجاج.. وزنبقة في كفن
آه وهران!
كم تَــوَّهَتني القطارات عنك
وكم مزقتني الخرائط..

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

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

تذكرت نجدا، بثينة، لبنى
سعاد وعفراء،
رابعة العدوية والسهروردي.. لكن سحرك أقوى
تذكرت بابل، شيراز، أندلسا
مصر والشام.. لكن سحرك أقوى
تذكرت كل النساء وكل المدائن
كل الظباء وكل الجنائن
فماذا أغني؟ وماذا أقول؟
وهل يملك المتصوف في حضرة الحق
غير الفناء.. وغير الذهول؟!.

وهكذا ينتهي – مثلما رأينا في قصيدة: تيزي وزو – إلى اكتشاف غموضه هو، وانفصاله هو، وليس المكان، فيسير في حضنها باحثا عن نفسه [42]:

كنتُ في زَخَم السُّكر أبحث عني
وناديتُ عبر الشوارع ناديت: عثمان.. عثمان!
لكن فستانها
لــفّ بستانها
لــفّني معها.. واحتواني البخور فغبت.

2- الثورة:

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

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

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

أتـــــوب إليـــك بإليـــاذتي عساها تُـكَـفِّـر عنـــي ذنـــوبي

ويقـــول أيضا [45]:

بـــلادي وَقـــفْتُ لذكراك شعري فخَـــلّدَ مجـــدكِ في الكـــون ذكري

وألهمتني ...

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

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

تـــأذّنَ ربـــكَ ليـــلَةَ قـــــدْرٍ وألقـــى الستـــار على ألـــف شهر

وهذه الليلة تستوقفه بسحرها وغموضها؛ ليخلع عليها وعلى حركة الذات والشعب صورا خاصة، ثم ما يلبث أن يحضُـــر المكان من جديد من خلال الإطار الزماني الموثق في أحداث هامة في تاريخ الثورة:

وادي الصومام	(المؤتمر) 1956
الشريعة	(الجبال)
سكيكدة	20 أوت 1955
قالمة	(الانتفاضة)

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

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

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

– الأمكنة مهما اختلفت، ومن ورائها أفرادها، شكّلت وحدة الثورة، فهي كُـــلّ يضمّ الأجزاء ويوحدها.

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

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

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

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

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

– نصارع العواصف الهوجاء
نسقط في بوارنا..
– نبدأ من خرابنا
نبدأ من حدادنا..
– هرقت جرار دموعي
على شبق الأرض فانهمرت في الصقيع
وعبر حقول الرماد الحزين

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

وانتشل جيلنا الذي شـــرّدوه في الصحارى وأعلنوا إفلاسه

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

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

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

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

هامـــوا بهـــا.. فالريـــح لاهثـــــة في دربـــها.. والطيـــر والشجـــــر
والأنبيـــاء يســـبّحـــــــــون لها وتـــحُـــفُّها الآيات والعِـــبَـــــــر
هبطـــت من الأوراس فارتعـــدت منها الدّنـــى وتطـــامن القـــــــدر
أنا أول العشـــــاق همت بهـــــا في العاصفـــات.. وهـــامت البشـــر
.. بدويـــــة اللّفـــــتات نظرتها نَـــهْـــبٌ.. فكَمْ صَلى لها التتـــــر
.. وعلى الفَـــلا حَـــلَّت ظفائرها فتَـــفَـــيَّأ الفقـــــراء وانتشروا..

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

كاشتعال البحور في الأجفـــان التقينـــــــا على نزيف الأغاني
وتعانقـــنا بعد دهـــــر فراق كعناق البركـــــــان للبركان
واعتصرنا الغرام شهـــقة ملح وانغمسنا في لجّـــــــــة النيران

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

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

لَيْــلَكُ الفجرِ على جبهتــه
مازال يَــخْــضَــلّ
وفي عينيه تنساب الزوارق
والندى في شفتيه
سور يوحي بها الورد وتتلوه الحرائق
لِــتَــقُم سيدة الرمل له
ولْــتُسْدلِ الشمسُ عليه شعرها المحلول
ولْــتمشِ إلى مرقده كل البيارق
لــم يمت
لكنه حــدّق في الغيـــم وأغــوتْــه الصواعــق
فارتمــى في اللجّـــة الحمــراءِ
وانْــحــلّ حنينا
وزنـــابق.

3- التاريخ:

يبدو التاريخ باتفاق الباحثين عندنا مادة ثرية لإسناد العمل الفني وتخصيبه، كتب أبو القاسم سعد الله سنة 1954 مقيّما شعرنا الحديث، يقول [54]: " والجيد منه لا يعدو حدود المعاني المكرورة والألفاظ الجاهلية، وإن شعراءنا بمعزل عن الأمة ومقتضيات الإنسانية، وليس بينهم من تحمل الأمانة التاريخية، ونهض برسالة الشعر على وجهها الصحيح ". وهذا المعنى يلحّ ويتكرر كثيرا لاعتبارات كثيرة:

- رد فعل على تهميش الثقافة المغاربية، ولذا يرد التأكيد على ثراء التاريخ الوطني.
- تصور صحيح لتقويم العمل الفني في تعامله مع التراث التاريخي المحلي، وضرورة الإفادة منه.

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

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

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

وبإيحاءات سعد الله ومطالبه نحو الشاعر سنة 54، ثم باقتراح مولود قاسم، وإيمانا بالتاريخ كعنصر مكون للذات، اتجه مفدي إليه، و هو على وعي تام بما ينتظر منه في هذا المجال كشاعر يمثل المجموعة، ويرغب في تمثيل صورة التاريخ في وعيها. وإن التاريخ يحضر بقوة في نصوصه، بل يحضر هاجسا مركزيا، وقد يكون قد اكتسب مزيدا من التقدير بفعل مشاركته في صنع أحد أبرز أحداثه، ولكونه أيضا أمينا على خطه العام وملتزما بواجبه كشاعر خاص نحوه، ولذا نفهم أكثر، ما أسلفناه حول توجهه لإنجاز ملحمة وطنية، تهدف أساسا إلى تسجيل التاريخ وإعادته إلى السطح، تلبية لحاجة مزدوجة؛ فمن جهة هو يبرهن

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

وأوقفتُ ركب الزمان طويـــــلا أسائله عن ثمـــود.. وعـــــــاد
وعن قصة المجد... من عهد نوح وهل إرم... هي ذات العمـــاد؟
فأقســـم هذا الزمـــــان يميـــنا وقال: الجزائـــر.. دون عنـــاد!

وورود (ثمود وعاد وعهد نوح وإرم) كعناصر دالة على تناهي الرسوخ في القدم، يلبي رغبته في مقاومة ادعاءات الخصوم والأعداء، ويفتح الباب أمامه لاستعراض التاريخ، فهو من هذه الناحية مدخل إلى الموضوع الذي قصد إليه. لكن الإلياذة تحولت إلى ما يشبه كتاب تاريخ شديد الدقة، فانقسمت إلى ثلاثة عهود أو أقسام [58]: التاريخ القديم للجزائر، ثم الوسيط، ثم الحديث والمعاصر.

ويمكن– للاختصار– تلخيصها ضمن هذا الجدول:

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

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

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

- عنصر الرفض والقوة، ويرتبط دائما بالدفاع عن السيادة، التي هي في النهاية تجسيد مادي للهوية.
- عنصر التفوق في البناء والتحضر والإنجاز العلمي والثقافي.
- الهوية ليست خاصة بالجزائر بل هي عنصر يشمل كل المغرب.
- فكرة خلود المجد وبقاء التراث والذكر على مر الأيام.

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

بَرَى الفاطميون، شعــرَ ابن هــانـــــــــــي كما يُخـــــلقُ اللحنُ للمطرب
وأبدع حتى تَنــبّأ مثلــي... ولم يتقَــوّل.. ولم أكـــــذب!

عَــلامَ يُلقــبُ أندلسيـــــا فتًـــى مغربـــيّ، أصيــلُ الأب؟؟
فكم حســدونا على مجــدنا وجــاروا على البلد الطيـــب!
وكم بالجزائر من معجــزات وإن جحدوهــا، ولــم تُكتب!
وقالوا الرسالات من مشرق الشـــــــــــــــمسِ، لكن يخالفهــم مذهبـــي
ولو أرسل الله من مغـــــرب نبيا... إذن – كذّبــوا بالنبي !!

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

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

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

عاريـــا تحـــت وابِـــــل الأمـــلاح رُحت أُحصي فجائعـــي وجراحـــــي
سرتُ والليـــــل مُطبِــق والدياجي موحشات تَمُـــور بالأشبـــــــاح
في رماد السنين أمشي الهوينـــــــا سادرَ الخـــطو خـــــافق المصبـــاح
ضاربا في متـــــاهة من ســـــراب أتــلاشى في الــمَهْمَــهِ الرّحْـــرَاح..

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

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

والتواريـــــخ ترتـــمي بطريقـــي جثـــــثا من جنـــائز الأفـــــــراح
والحضارات طحـــــلب وزجاج يتشـــــظّى مبخّـــــــرا في الرياح

لكن أين هو التاريخ داخل هذه التجربة؟ وأين هي حدوده ومعالمه؟ ولماذا غاب الإطار الزمني عنه؟. يبدو أن مثل هذه الأسئلة ستبقى مطروحة، غير أن أزمة الجيل قاربته من خلال توحيد رؤيته إلى عناصر الهوية؛ أي أن إفلاس خطاب الآخر الرسمي وحّـد الجيل للبحث في أزماته، ومحا كثيرا من الفوارق والانفصامات داخل عناصر الهوية، وسيكون تصاعد الأحداث ببداية سقوط الأيديولوجيات أهم ما يعيد الشاعر إلى منطقة الذات، ولكن في صورة كتلة واحدة وإن تعددت أجزاؤها، يقول لوصيف [62]:

وسجدتُ.. فقالوا جنوبية من بنات الجزائر
ثم لثمت يديها فغنّـــت:
أنا البدوية بنت الذرى
بنت مليون جرح
و مليون شمي
ومليون معجزة دمويه
من شوامخ أوراس
الونشريس
حفيدة عزّ.. ترعرعت تحت سيوف الأمير
مُـــسربلة بالضُّـــبى..
وابن باديس غـــمّـــس في دمه الأمزيغي
ضادا إلهية النبرات

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

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

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

عدت من رحلتي
من تواريخ منسية

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

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

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

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

كـــي أصير إلى صورة
تتوهّج دندنة وخيال
إنه الطين صيرورة النبض

أسطورة الأرض
يا آية الطين
فيضي على الملكوت سنًـــى
و لآل
وامحقي كل زيف
وكل ضلال!
إنها الروح تقهر كل محال
وهي الأرض بالمعجزات تضج
هنا أبحر تتغاوى
هنا شجر وظلال..

وفي نفس السياق نقرأ الإصرار على البقاء للإنسان الذي امتدت جذوره بعيدا، ويتحدى الأعاصير والزمن المجدب [67]:

من رماد الموت نأتي شجرا يمتد في التاريخ نأتي والنوافير على أهدابنا. نأتي وننثال حنينا في رمال الزمن الميت..

وهكذا ينبعث التاريخ من الأصل، من الأرض التي دارت دوراته فوقها ومنحته الخلود [68]:

هذه الأرض عبدناها، انتشرنا في خلاياها، امتزجنـــا بشذاها، وحملناها صليـــبا في المنافي. هذه الأرض رضعـــنا ثديها، كنا صغارا وهي أم، وهرمنا، غير أن الحب لا يهـــرم يا ليل التشهي والتحدي! إننا الآن على الرمل المدمّى نكتب الشعر، ومازلنا نغني، آه يا ذكرى الرضاع!

وفي النهاية تتحّد الذات وتمتد إلى حضور دائم، وإصرار على الانبعاث من جديد[69]:

أقسم الآن بأنا ما انكسرنا.. يا نبي الفجـــــر! مادمت تبثّ الحب فينا، وسنبقى قمر الليل الذي لا يتلاشـــى، ويصوغ

الحب منا، نملأ الأرض بشارات ونورا.. أقسم الآن بأنا قد بدأنا
وانصهرنا وحدة واحدة، صرنا حضورا، وانتشـــرنا في مسامات
الليالي، في زغاريد الصبايا في الفجـــــاءات التي تخطفنا غصبا
ونهبا، في المراثي والأغاني، في مروج الموت، في حلم الجياع.

ويمكن أن نستنتج مما سبق أن الفرص كانت مهيّأة أمام الشعراء لتمثل الذات من خلال عناصر جد خصبة كالمكان والثورة والتاريخ، وهي قائمة في نفس الإنسان الجزائري، مرتبطة بقضاياه، ومتصلة بوجوده، وبمختلف الصراعات واللحظات الصعبة التي عاشها، غير أنها فرص ضاعت في كثير من الأحيان، كما أن النزعة للتجميع انطلاقا من فهم خاطيء لتكوين العناصر داخل الصورة، أدى في الغالب إلى انفصالها، وهو ما يدل على ضعف الانسجام داخل الذات نفسها بين مختلف المكونات المتراكمة عبر التاريخ. لقد انزعج بعض باحثينا [70] حين رأى غالي شكري يعد ثلاثية محمد ديب وأعمال مالك حداد وكاتب ياسين أكثر تمثيلا لفكرة الثورة الجزائرية، محتجا بحمل الشعر لرنين الثورة قبل الرواية، ولكن باحثا جزائريا وهو أبو القاسم سعد الله قد كتب قبل غالي شكري؛ أي سنة 1959، يقول[71]: " إن النثر أشد التصاقا بالأرض من الشعر. وقد تجلت هذه الحقيقة في النثر الجزائري بعامة، والرواية بخاصة"، ويقول [72]: " فلا بد علي أن أقول: إن شعرنا المعاصر لا يمثلنا مهما تواضع وحمل الفانوس السحري إلى المغاوير، فأبرز ألوانه المناسبة والحكاية وجر الذيول". فمسألة تقييم إضافات الفن إلى ضميرنا وذاتنا ومدى قدرته على الوعي بها، لا تتعلق بالتفاخر أو الدفاع المتسرع، بقدر ما تتطلب البحث الهاديء والرصين.

الهوامش:

(1) ألبير كامي: الإنسان المتمرد. ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط2/1980، ص: 339.

(2) أندريه ريستسلر: الجمالية الفوضوية، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1/1982،ص: 46.

(3) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط1/1979، ق:1، ج1/111.

(4) مقدمة إلياذة الجزائر، لمولود قاسم نايت بلقاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992،ص:12.

(5) مقدمة الإلياذة، لمولود قاسم نايت بلقاسم، ص:12-13.

(6) الطاهر بلحيا:تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، 63-64. و يبدو أنه أخطأ حين فسّر (أم إفريقيا) بالجزائر العاصمة؛ إذ المقصود " كنيسة سيدة أفريقيا" (Notre dame d'Afrique) المشرفة على العاصمة.

(7) إلياذة الجزائر، 23.

(8) الإلياذة، 24.

(9) الإلياذة، 25.

(10) الإلياذة، 26.

(11) الإلياذة، 27.

(12) الإلياذة، 28.

(13) الإلياذة، 29.

(14) الإلياذة، 30.

(15) الإلياذة،31.

(16) الإلياذة، 32.

(17) الإلياذة، 33.

(18) الإلياذة، 34.

(19) الإلياذة، 35.

(20) الإلياذة، 36.

(21) الإلياذة، 36.

(22) صالح خرفي: ملامح الجزائر في شعر الثورة، نقلا عن: الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ 1945إلى 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص:83.

(23) الإلياذة، 19.

(24) الإلياذة، 20.

(25) الإلياذة، 23.

(26) غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2/1993، ص:171.

(27) لوصيف عثمان: قصيدة:(الكثبان)، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، (د.ت)،ص:21.

(28) لوصيف عثمان: غرداية، الجزائر، (د.ت)،ص: 81.

(29) غرداية، ص: 66.

(30) غرداية، ص: 69.

(31) سيزا قاسم: مقدمة ترجمتها لمشكلة المكان الفني، ليوري لوتمان، في: جماليات المكان، تأليف جماعي، سلسلة عيون، دار توبقال، المغرب، ط2/1988، ص: 64.

(32)Aragon: (Préface) de: Ombre gardienne: Mohamed Dib, Sindbad, Paris, 1984, P:12.

(33)Aragon, Ibid, p: 14.

(34) لوصيف عثمان: أبجديات، هــومة، الجزائر، (د.ت)، ص: 61.

(35) Rimbaud: Voyelles dans:Poésies, (Œuvres poétiques), Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p:75.

(36)أبجديات، على التوالي: ص: 64-65.

(37)أبجديات، ص: 63.

(38)أبجديات، ص: 67.

(39)أبجديات، ص:72.

(40) لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، (د.ت)،ص: 51.

(41) لوصيف عثمان: براءة، ص: 56.

(42) لوصيف عثمان: براءة، ص: 59.

(43) هو عنوان دراسة محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، ط2(د.ت).

(44) الإلياذة 114.

(45) الإلياذة 115.

(46) أحمد سليمان الأحمد: هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت)، هامش ص: 188.

(47) الإلياذة، ص: 69.

(48) مقدمة إلياذة الجزائر، لمولود قاسم نايت بلقاسم، ص:11.

(49) على التوالي: لوصيف عثمان: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 16، و ص: 18، و لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1/1982، ص: 16.

(50) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 35.

(51) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، ص: 87.

(52) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 48.

(53) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، ص: 119-120.

(54) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر بتونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، 1985، ص: 123.

(55) أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص: 123.

(56) أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص: 124.

(57) الإلياذة، ص: 37.

(58) الإلياذة، من ص: 38 إلى ص: 83. وينظر: الطاهر بلحيا: تأملات في إلياذة الجزائر، ص: 69.

(59) الإلياذة، 45.

(60) (61) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، ص: 67.

(62) غرداية، ص:27.

(63) لوصيف عثمان:قالت الوردة، الجزائر (د.ت)، ص: 15-16-17.

(64) لوصيف عثمان:قالت الوردة، ص: 24.

(65) لوصيف عثمان:قالت الوردة، ص: 36-37.

(66) لوصيف عثمان:قالت الوردة، ص: 37-38.

(67) لوصيف عثمان:أعراس الملح، المؤسسة الوطني للكتاب، الجزائر، 1988، ص:33.

(68) لوصيف عثمان:أعراس الملح، ص: 33.

(69) لوصيف عثمان:أعراس الملح، ص: 34.

(70) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1/1985، ص: 33.

(71) أبو القاسم سعد الله: مرجع السابق، ص: 56.

(72) أبو القاسم سعد الله: مرجع السابق، ص:123.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) مفدي زكرياء:إلياذة الجزائر، تقديم:مولود قاسم نايت بلقاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992.

(2) لوصيف عثمان: نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، (د.ت).

(3) لوصيف عثمان: غرداية، الجزائر، (د.ت).

(4) لوصيف عثمان: أبجديات، هــومة، الجزائر، (د.ت).

(5) لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، (د.ت).

(6) لوصيف عثمان: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1/1982.

(7) لوصيف عثمان: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

(8) لوصيف عثمان:قالت الوردة، الجزائر (د.ت).

(9) لوصيف عثمان:أعراس الملح، المؤسسة الوطني للكتاب، الجزائر، 1988.

(10) الطاهر بلحيا:تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

(11) الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ 1945إلى 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).

(12) غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2/1993.

(13) سيزا قاسم: مقدمة ترجمتها لمشكلة المكان الفني، ليوري لوتمان، في: جماليات المكان، تأليف جماعي، سلسلة عيون، دار توبقال، المغرب، ط2/1988.

(14) محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، ط2(د.ت).

(15) أحمد سليمان الأحمد: هذا الشعر الحديث، مكتبة النوري، دمشق (د.ت).

(16) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر بتونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، 1985.

(17) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1/1985.

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

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