

التعايش بين القديم والجديد في الإبداع الجزائري الحديث.

د. عزيز لعكايشي

جامعة منتوري، قسنطينة.

أحدثت أزمة الأشكال الأدبية، أو صدمة الأشكال الحديثة كما يسميها البعض، قلقا في التخيل العربي، في السلوك، في السياسة، في الفكر، وفي الإبداع أيضا، وظل هذا القلق يتسع ويضيق تحت ضغط القدم، وضربات الجديد.

وبين القدم والجديد، كانت المخيلة العربية المعاصرة، تتأوه من الداخل في صمت ولكنها كانت تنمو في جو من القلق والصراع والمعارك، والحرب الباردة بين المحافظين والمجددين. ثم تحولت إحيائية الأشكال، وحدثة الأشكال التعبيرية في الإبداع العربي الحديث إلى نوع من الحرب الثقافية والفنية، بين دعاة الحدثة في إطار القدم، وبين دعاة الحدثة في إطار الثورة على القدم.

وهكذا بقي الإبداع في جزء كبير منه يراوح مكانه، داخل منطقة نقدية وثقافية وفنية، ولا هي بالقدم، ولا هي بالجديد، ولم يتحقق التكامل والانسجام بين مختلف التيارات الشعرية المعاصرة وأصبح التخيل في صورته التقليدية "عنصر إزعاج، أكثر مما هو إغناء للمعاشة العقلية"⁽¹⁾ وأمام تراجع المشروع الحدائي، صار الجديد كذلك عنوانا أو شعارا ليس إلا، وشهدت الساحة الأدبية الحديثة، انهيار الإحيائي والحدائي معا مما عجل بسقوط الأشكال التعبيرية المرافقة لهما، من العمودي والمرسل إلى الموشح والمشطور، ومن الحر إلى قصيدة النثر لاحقا...

وبذلك دخل المجتمع الإبداعي برمته، في منطقة ثالثة، لا هي بالقلم ولا هي بالجديد، تميزت بالمغامرة والتحريب والمجازفة، بحثا عن فضاء آخر ومتحيل بديل وبذلك تراجعت عائدات الإبداع، وانخفضت قيمته المضافة وفوائده البعيدة المدى... أمام اهتزاز الواقع الحضاري الجديد، واكتشف القارئ العربي، بعد معاناة طويلة ومكابدات عميرة ومؤلمة، أن الحداثة وقعت في لعبة الأشكال والألوان والاتجاهات والمدارس. وبلغت الاقتصاد في ثقافة الاستهلاك، ومنطق الدعاية والإشهار والترويج، تحت تأثير الخطاب السياسي الأيديولوجي، وبمجرد انهيار هذا الخطاب، تماوت معه أشكاله ومحمولاته، وملفوظاته الشعرية.

تلك باختصار، صورة الواقع الإبداعي العربي المعاصر عموما ما بين الحربين (الأولى والثانية)، وما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى مطلع الستينات وهي صورة كانت تتميز بشكل عام بالمواجهة الساخنة بين الأشكال وبالحرب الباردة بين القلم والجديد، في الثقافة وفي السياسة وفي الإبداع كذلك.

أما صورة الواقع الإبداعي الحديث في الجزائر خلال تلك المرحلة التاريخية والفنية، فقد كان ينمو ويتطور من الداخل ومن الخارج عبر الأشكال الفنية المتاحة، دون اللجوء إلى هدم الجسور بين الأشكال، وبالتالي الوصول بالتجربة الإبداعية إلى مرحلة من التوازن النسبي، بين ما هو فني وما هو اجتماعي وواقعي.

وعليه فإن الواقع الفني التعبيري، كان يسير على نحو مخالف... ففي الوقت الذي تزداد فيه مساحة القلق والتوتر بين الأشكال في المخيلة الفنية العربية، نراها تتقلص وتراجع في المخيلة الجزائرية، أمام تصاعد واتساع مساحة التعايش والتلاحم والتكامل من خلال تصاعد العناصر الثورية، بصورة أكثر عمقا وحيوية في الحياة اليومية للشعب الجزائري.

وبالرجوع إلى المدونة الإبداعية قبل الثورة، وأثناء الثورة على وجه الخصوص نلاحظ أن الثورة فرضت سلسلة من التغيرات لا على المستوى الوطني فقط، بل على المستوى الإقليمي والدولي، وقلبت الكثير من المفاهيم والروى، وحدث بذلك تطور إيجابي بارز في الخطاب الثوري العربي بشكل عام وفي الخطاب الثوري الوطني عند المبدع الجزائري بوجه خاص، بدءا من أدواته التعبيرية وأشكاله الفنية، وانتهاء برؤيته.

وبذلك استندت المخيلة في مسيرتها التاريخية والفنية على مرجعية ثورية إبداعية متجذرة في الأعماق الجزائرية منذ آلاف السنين ومنفتحة باستمرار على كافة الأشكال والأنساق، نهضت بوظيفة التعبير عن الواقع المأساوي، ونهضت كذلك بوظيفة التعبير عن التطلعات الثورية المنشودة، وقدمت للعالم أجمع، بالصوت والصورة، ثقافة المهجوم كأحسن وسيلة للدفاع، ثقافة الثورة، وثقافة التنوع في إطار الوحدة والتكامل والتعايش بين الأشكال.

هذه الثقافة نلاحظها على كافة الأنساق الجمالية للإبداع، بحيث صارت صياغة فنية لوجدان ثوري عريق، عراقا الوطن الجزائري، وفعلا ثوريا حقيقيا، فتغيرت مقاييس الجمال الفني، وانصهرت في بوتقة واحدة جماليات القدم وجماليات الجديد، ومن خوف هذا الانصهار، تلاحت مقاييس الجمال الواحد والوطن الواحد بقلبه وجديده في كل ألوانه وأشكاله.

الجغرافيا تقاوم (سكيكدة، سطيف، خراطة، جرجرة، الأوراس، وقالة تقاوم ببسالة كذلك):

ضحايا المذابح في يوم نحس

ولم نس في أربعين وخمس

(2) وقالة للشعب دقات جرس

وكانت يحازرهم بسطيف

— مفدي زكرياء —

أقسمت بالدم السعير

أقسمت بالروح المقدس والعبير

أقسمت بالجبل الأشم

أوراس

وبكل نجم سافر

ولكل وشم أخضر، وبكل مجد أحمر⁽³⁾

— أبو القاسم سعد الله —

والتاريخ كان يقاوم سياسة النسيان وتخريب الذاكرة الوطنية الجمعية، من خلال رموز، الأمير عبد القادر، المقراني، بوعمامة، لالة فاطمة، زيغود يوسف، العربي بن مهيدي، جميلة بوحيرد، والقائمة طويلة.

والسياسة، والأعلام، والصحافة كانت تقاوم: ابن باديس، البشير الإبراهيمي، الشهاب، عيون البصائر وغيرها.

والإبداع بنمطيه القدم والجديد، كان هو الآخر يقاوم: الزاهري، محمد العيد آل خليفة، مفدي زكرياء، رمضان حمود، مالك حداد، أحمد الغوالي، والسائحي الكبير، وأبو القاسم سعد الله... والقائمة طويلة كذلك.

الجميع كان يقاوم بلا هوادة، نظرية الفراغ، القائمة على سياسة الأرض المحروقة إفراغ الأرض، الوطن، المكان من محتواه الحضاري والثقافي والبشري، وكذلك أطروحة تفكيك المكان (الوطن) بقيمه وتاريخه، وإعادة أقلمته في شكل قطع جغرافية بلا حياة، ثم إعادة تلقيبه⁽⁴⁾ وتسميته ثم عولته لاحقا، لتصبح الجزائر بعد ذلك مجموعة من

المدن فقط، بلا أرياف، بلا جلدور، بلا هوية، بلا مكان... بلا جماليات... وبذلك تفقد الجزائر عمقها المكاني الإستراتيجي الريفي الذي يوفر لها الحماية والدفاع ثم الهجوم أثناء المواجهات والمعارك، لتصبح شكلا أو هيكلًا سياسيا بلا أجنحة، أو رقعة جغرافية ميتة (فضاء مغلقا يأتقان وطنيا وإقليميا ودوليا) ثم (قوميا وحضاريا)، بمعنى، منطقة أعيدت هندستها بدهاء وبشكل يجعلها فضاء معزولا ومغلقا، شرقا، وغربا، وجنوبا، مع الإبقاء على منفذ واحد يتمثل في فتحة الشمال المطلة على البحر الأبيض المتوسط وأوروبا، لتشد يد الخناق الجغرافي والحضاري، وإحكام القبضة الحديدية على الجزائر وعزلها نهائيا عن الخارج.

ولأن المخيلة الجزائرية، ارتبطت منذ القدم بالثورة، وكانت مفرداتها واضحة ومفهومة بالنسبة للمتلقي، وصلت إليه عبر المراحل التاريخية، مقروعة ومسموعة، حدثية إحيائية، عبر الشعر والنثر معا، فإن الإبداع لم يعد مطروحا بتلك البساطة السياسية التقليدية (أعني حرب المدارس والأشكال) أو الهتاف السياسي والأيدولوجي المباشر، وصار عملية معقدة ورؤية ثورية⁽⁵⁾، وحرب إعلامية وسيميائية مشفرة يرسلها المبدع من داخل السجون والزنايات، من سجن بربروس بالعاصمة، ولميز بياتنة، ومن الكدية بقسنطينة، تريد أن تغير الواقع وترفضه جملة وتفصيلا، واقع الاحتلال والاستعمار، وتقيم واقعا أفضل وأجمل في كنف الحرية والاستقلال.

وخلال هذا المخاض الثوري، ارتفعت درجة المساندة الشعبية، وقوي التكامل الوطني، وازدادت الثورة قوة وانتشارا في الواقع وفي الإبداع، وترسخت ثقافة الوطن الدولة، البلد، الأمة، ثقافة المكان بكل مكوناته الجغرافية والحوية والاقتصادية والحضارية في الوجدان الجزائري ودخل معركة تحرير المكان، ليصير المكان جميلا، حينما تحولت الثورة في الإبداع إلى آلية جدلية جوهرية في صياغة الأشكال الفنية بكل بنائها المتعددة وفي تعميق التماثل والتكامل والتعايش في وحدتها وتماسكها، وفي الوقت نفسه، تعمل

على تفعيل آليات التصعيد التعبيري والفني في مواجهة آليات الخطاب العدواني التدميري مما يعطي للإبداع محتوى جدليا و دراميا.

ويتحقق هذا عندما نجد الثورة حاضرة في الزمن التقليدي بأشكاله الفنية المتعددة وموجودة كذلك في الزمن الحدائي بأشكاله الجديدة المتنوعة، ومن خلال هذا التزامن ينصهر الإحيائي مع الحدائي بلاغة وعروضا ولغة ليولد الإبداع والثورة.

وهذه الصياغة بتشكيل الموقف الثوري العميق، ويتطور نحو الأمام، ويكشف عن تجذره وعراقته في الواقع، في التاريخ وفي الإبداع وعلى مستوى كل الأشكال: من القصيدة، إلى المقطوعة، إلى الأنشودة، إلى المطولة الشعرية، إلى قصيدة التفعيلة... وبذلك التلاحم الفني الجميل، بين الأشكال المتماسكة، تنأسس أطروحة ثورة الأشكال، حينما تصبح حداثة الأشكال وإحيائية الأشكال عملية ثورية نهضوية مشتركة، تنهض بفعل الإبداع الحقيقي، بعيدا عن هوس الصراع وحرب المدارس، سواء للشرق أم للغرب، ويتحول الفعل الإبداعي إلى ثقافة واستثمار، تعمل على تغذية الوجدان الثوري في المجتمع الجزائري وترقيته إلى أشكال من المقاومة والثورة.

وهذه القراءة صار الواقع الوطني يتطور على مستوى الأشكال الفنية، وداخل الفضاء الثقافي الجزائري الواسع، وصارت القصيدة العمودية شكلا تعبيرا مرنا مواكبا لحيوية الفعل الثوري المتصاعد باستمرار، والممتد في كامل ربوع الوطن، قابلا للتكاثر والتناسل، ووفرت قصيدة "التفعيلة" هامشا إيقاعيا آخر للحركة والمناورة والتوالد الإيقاعي...

إن هذا التكاثر في الأشكال، له علاقة باتساع الثورة والوطن كجغرافيا كمكان كتاريخ وحضارة، احتضنتها سفوح الأطلس وجبال الأوراس وجرجرة، وهذه الأشكال تنمو وتتطور ضمن مجال ثوري شامل، وبرنامج دلالي متماسك، يرصد حيوية الزمن الثوري في حركته الأفقية والعمودية.

إن ذلك الحضور الواسع للأشكال الأدبية، القديمة والجديدة قبل الثورة وأثناء الثورة بوجه خاص، يشكل طابعا ثقافيا، يميز تلك المرحلة الفنية الحديثة، فكان النص التقليدي يقابل النص الجديد ويتقاطع معه في وثام تام وانسجام عام، بدءا من أشكال الشعر المتعددة، إلى النثر الأخرى، فتزامنت المقامة مع المقالة، مع القصة، مع القصيدة، والكل يتحاور ويعمل على ترقية ثقافة التعايش السلمي بين الأشكال الأدبية وصيغتها التعبيرية المختلفة، واستطاعت الساحة الوطنية، بكل توجهاتها أن تحتضن هذا التعايش الإبداعي والثقافي، وبذلك تقلصت مساحة القلق، بين من كان يستمر في ثقافة القديم، ومن كان يستمر من خلال ثقافة الجديد.

وبالاستناد إلى عملية إحصائية بسيطة لعينة من الأشكال الأدبية، التي كان لها حضور في الساحة الوطنية قبل الثورة وأثناء الثورة ومن خلال الدالة البيانية المرفقة لهذه المداخلة يمكن استخلاص ما يلي:

أولاً: أن المادة الثقافية المعروضة في سوق الإبداع آنذاك، كانت مادة ثقافية إحيائية في عمومها، وكانت تغذى من القديم غالبا.

ثانياً: أن ثلاثة أرباع هذه المادة، كانت من نصيب الأشكال الإحيائية أي القصيدة العمودية؛ المقالة؛ المقامة؛ الخطبة؛ وأن الربع الباقي تقريبا، كان من نصيب الأشكال الإحيائية الجديدة، وبالتالي فإن سرعة الأشكال كانت تخضع لتوالي هندسية غالبا، وإلى متوالية حسابية أحيانا.

ثالثاً: أن التعايش بين هذه الأشكال الإبداعية، لم يكن يتحقق بصورة واحدة، بل كان يتم بتدرج وقائم على التحاور والتعاقب غالبا، وعلى تبادل المواقع بين الأشكال أحيانا كذلك، بحيث قد يحدث تقلص ملحوظ في مساحة الأشكال الإحيائية، وتعاضم واضح في مساحة الأشكال الحديثة، كالقصيدة الحرة وغيرها مما يبين المساهمة الثورية المتغيرة والشاملة للإبداع

بكل ألوانه وأغاطه وأشكاله التعبيرية المتنوعة وثابت أنه إبداع منتج للثورة كذلك، كما توضحه الأمثلة القادمة.

ولأن الحرب مع العدو، لم تكن سياسية وعسكرية وحضارية فقط، بل كانت حربا سيميائية مشفرة كذلك، فإن الثورة التي يتحدث عنها الإبداع، هي فعل حقيقي موجود على أرض الواقع، ثم هي واقع موجود كذلك على مستوى الأشكال الأدبية جميعا، شعرا ونثرا ويمكن أن أذكر أمثلة لمظاهر هذه الحرب السيميائية الهجومية التي شنها الإبداع الجزائري على العدو، في مقابل الحرب البشعة التي سلطت على الجزائر، من هذه الأمثلة: قصيدة "الذبيح الصاعد" للشاعر مفدي زكرياء - رحمه الله - ، التي تعد من أروع المواقف في البطولة والشجاعة المكان: سجن بربروس، الزمان: منتصف الليل، جدول الأعمال: تنفيذ حكم الإعدام في أول شهيد دشن المقصلة، الشهيد: أحمد زبانيق - رحمه الله -

أما القصيدة فتضعك منذ البداية وجهها لوجه أمام ثقافة للحرب السيميائية القائمة على التفاؤل والاعتزاز والشموخ، وثقافة الثورة التي لا تموت بإذن الله، بالصورة والصوت وكأنه نقل تلفزيوي مباشر، صور وكلمات مفجرة للثورة، في مقابل أبشع الصور والمواقف هولاء ورعبا، ومن هذه المفارقة السيميائية، تنكسر شوكات العدو، وتنساب صور العظمة والقوة بين المقاطع المكونة للقصيدة حينما يصعد زبانيق إلى المقصلة في شموخ:

شامخا أنفه جلالا ونيها رافعا رأسه، يناجي الخلودا⁽⁶⁾.

فاللغة القائمة على التهديد والوعيد والتعذيب والإعدام، والمقصلة، والكهرباء وخلع الأظافر، وصب الماء البارد والكي بالنار... والقائمة طويلة، تقابلها سيميائيا، لغة مضادة، عبر سلسلة من الفاكسات اللغوية المشفرة، يرسلها المبدع من داخل السجون، ومن داخل الوطن لتصل إلى الرأي الوطني والرأي العام الدولي، وبذلك تكتمل دورة

الخطاب، مرسل، رسالة مرسل إليه. وإن رسالة الثورة وصلت بالتمام والكمال، عبر الإبداع، عبر هذا القمر الصناعي الرقمي العجيب، وعن طريقه تتم عملية الإرسال والاستقبال، وبهذا المنهج السيميائي في التعبير، يصير الفعل الثوري قابلاً للاشتغال والتوهج باستمرار.

ومن النماذج الثرية، نسوق المقطع التالي، وهو مأخوذ من رسالة بعث بها الشاعر مفدي زكرياء، من داخل سجن "بربروس" إلى أحد أصدقائه، يصف فيها تلك الليلة المشؤومة ليلة إصدار الحكم بالإعدام على الشهيد أحمد زبانة - رحمه الله - ومما جاء في هذا المقطع ما يلي:

"الليل دامس، السكون رهيب، والكون حالم واجم، فلا نسمع إلا عريدة بعض الحراس، وقد أملتهم الخمرة يحسوها ليلة الإعدام، ليتخلصوا من شبح الإثم المهول، ولا ترى إلا أشباحا سوداء كالغرايب، كالأرواح الشريرة في أروقة السجن..."

وبعد هذا الوصف المظلم، المدغم وما يقوم به الاستعمار من أساليب التهريب والتخويف، يتقل الكاتب إلى وصف سيميائي مضاد، الغلظة والتهريب، تقابل بالإصرار والتحدي والشموخ والهاثفات في مساحة السجن "بربروس": "تحيا الجزائر".

ثم يستمر الرفض وتشتد المواجهة سيميائية، حينما يتحول السجن المكان "بربروس" بزبانيته الغلاظ الشداد، وحصونه المنيع وأبوابه الحديدية الموصدة إلى غرفة للعمليات، إلى مكان ثوري آخر، وفضاء بديل، تتم فيه عملية تجديد الثورة...

وتزداد حدة هذه الحرب السيميائية، حينما يتحول نزيل السجن إلى مجرد رقم 65 أو 67 بعد أن يترع منه اسمه ويعوض برقم يكتب على واجهة الزنزانة، ليصير هذا القيل بلا لقب، نكرة، مجرد رقم... بلا حياة بلا هوية، ألها حرب نفسية بشعة حقا كان يمارسها زبانية السجون على الجزائريين، هذه الممارسات العدوانية العقابية، لم تزد

الشعب إلا إصرارا على المقاومة والتحدي، وكرر سيميائي حاسم على هذه الممارسات، كان الشاعر مفدي زكرياء يرسل مقالاته من داخل السجن، تنشر في الصحف العربية، موقعة بأسماء مستعارة، كأبي فراس، ابن تومرت، المتنبي... فحرب الأرقام والنعوت والنكرات تقابل بالكنية، باللقب، وبالأسماء المعرفة والمعلومة في التاريخ وفي الثقافة.

إنها حقا حرب سيميائية مضادة، تقدم على الرقمنة والرقمنة المضادة، وعلى الشفرة والشفرة المضادة، وعلى السيميائية والسيميائية المضادة، إنها مقاومة الإبداع، لأن الوطن كان يقاوم بكل الوسائل، ولأن المبدع الجزائري عبر المراحل المختلفة، لم يكن له الوقت لكي يسأل نفسه تلك الأسئلة التقليدية المستهلكة، ماذا أكتب؟ ولمن أكتب؟ بل كان يجد نفسه دائما في قلب الحدث الثوري، الذي يتطلب كل القوى، وتعبئة كل الموارد الوطنية، كما جاء في بيان أول نوفمبر 1954.

إن ثورة بهذه المواصفات، التي لا ترضى إلا بالموت استشهادا، أو بحياة الكرامة والعزة، لجديرة بأن تكون معبودة الشاعر والكاتب معا، ومنيعا للإلهام والحب والجمال:

بلادي أحبك فوق الظنون وأشدو بحبك في كل نسادي

عشقت لأجلك كل جميل وهمت لأجلك في كل وادي

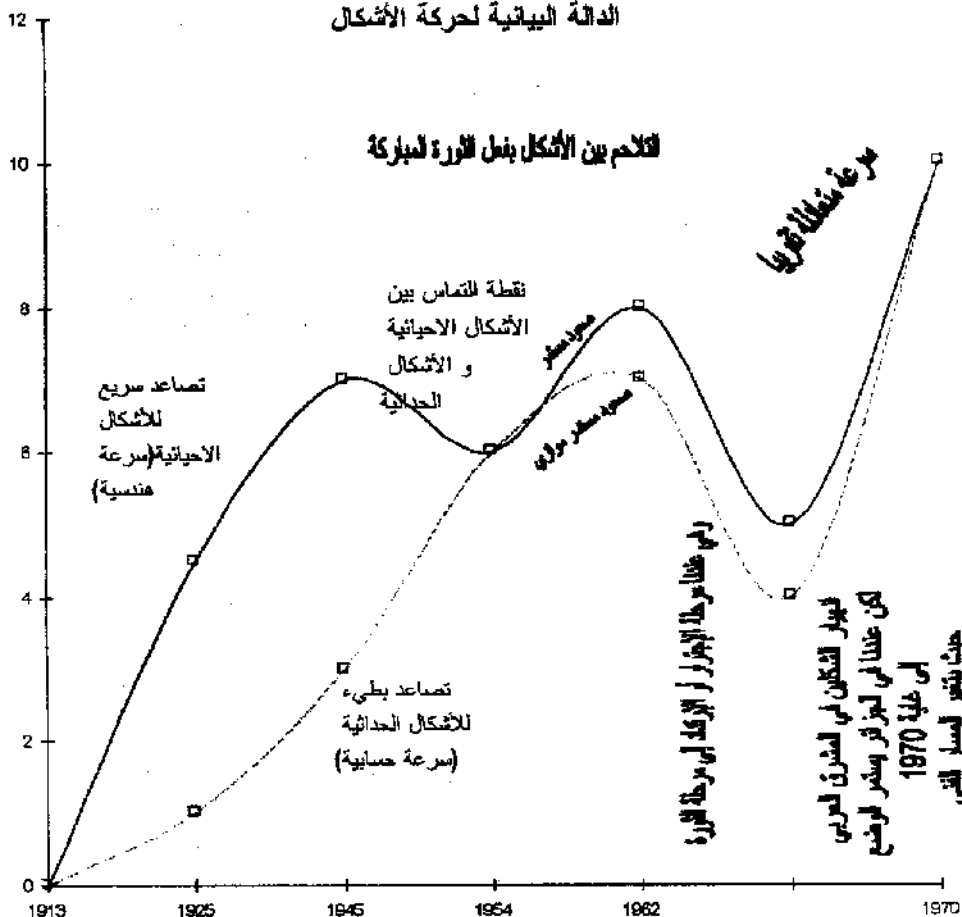
ومؤهلة أيضا، لأن تكون إضافة تاريخية وفنية هامة في التاريخ المعاصر، شاركت فيها معظم الأشكال الأدبية القديمة والجديدة، لأن الثورة الناجحة سياسيا وعسكريا وحضاريا، هي الثورة الناجحة فنيا كذلك.

وتفسيرنا لهذه الدالة البيانية، أن كلما تقدمت الأشكال الإحيائية نحو الأمام، فإن نصيب الأشكال الحداثية الربع أي 4/1 أي هندسيا (1 إلى 4) إلى أن نصل إلى 1954 فإننا نلاحظ تعادلا نسبيا بين الأشكال (أي بالتعبير الرياضي، سارت السرعة بمثولية حسابية، 1، 2، 3،

4 من الأشكال) وبالتالي فإن نسبة التعايش تزداد مساحتها كلما اتجهنا نحو الأمام إلى أن تصل إلى 1954، بحيث يتم التلاحم.

الدالة البيانية لحركة الأشكال

التلاحم بين الشكل بفعل الثورة المباركة



- (1) محمد أنور أفاية، التخيل والتواصل، بيروت، دار المنتخب العربي، 199، ص 20.
- (2) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 74.
- (3) أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص 174.
- (4) يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، قسنطينة، دار البعث، 1987، ص 51 + مجلة الدراسات اللغوية، عدد 1، مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، 2002، ص 39.
- (5) سيد البحراوي، نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي، بيروت، دار الفكر العربي، ص 233.
- (6) مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 9.