الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة

معهد الآداب واللغات **قسم اللغة والأدب العربي**

مُذكِرَة مُكَمِلةَ لِنَيْل شّهادَة الْمَاسْتر في اللّغَة والأَدَب العَرَبِي بِعُنوَان:

المرجعيّات الثقافِيّة في ديوان: " أبنَاء السّماء يَرحَلُونَ بَاكِرًا" لبالحيا عبْد الحَاكم

ميدان اللغة والأدب العربي شعبة الدراسات النقدية تخصص نقد حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور:

بوخال لخضر

إعداد الطالب:

راس مال إبراهيم

اللجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصفة
د. حبيب معروف	أستاذ محاضر - ب -	رئيسا
أ.د. لخضر بوخال	أستاذ التعليم العالي	مشرفا مقررا
د. عبد القادر ضيف الله	أستاذ محاضر - أ -	مناقشا

الموسم الجامعي: 2024/ 2025 الموافق ل: 1445/1446 هـ

C.U.N
المركز الجامعي بالنعامة
CENTRE UNIVERSITAIRE DE NAAMA

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

المركز الجامعي صالحي أحمد – النعامة –

معهد الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله :

السيد (ة) : راس مال ابراهيم

الصفة (طالب – أستاذ – باحث) طالب

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم : 200030340

الصادرة بتاريخ : 2016.04.03

المسجل (ة) بكلية / معهد : الاداب واللغات

قسم : اللغة والادب العربي

والمكلف (ة) بانجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج – مذكرة ماستر – مذكرة ماجيستير – أطروحة دكتوراه) عنوانها : المرجعيات الثقافية في ديوان "أبناء الشعاء يرحلون باكرا" للجماعير لحاكم

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ : 10 جوان 2025 الموافق ل 14 ذي الحجة 1446

توقيع المعني

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ ﴾.

الإهداء:

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

إلى من وهبوني الحياة والأمل والنشأة على شغف الاطلاع والمعرفة، ومن علموا أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر، برا واحسانا ووفاء لهما: أمي وأبي الغاليين.

إلى من وهبني الله نعمة وجودهم في حياتي: إخوتي وأخواتي.

إلى كل من ساعدني وكان له دور من قريب أو بعيد في إتمام هذه الدراسة،

سائلا المولى عز وجل أن يجزي الجميع خير الجزاء في الدنيا والآخرة.

شكر وعرفان:

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن أهدى إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له".

وعملا بهذا الحديث الشريف واعترافا بالجميل، نحمد الله عز وجل ونشكره على أن وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع ونتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف:

الأستاذ الدكتور **لخضر بوخال** الذي رافقنا طيلة هذا البحث وأمدّنا بالتوجيهات والنصائح القيمة، راجين من المولى عزّ وجلّ أن يسدّد خطاه ويحقق مناه فجزاه الله عنا خير الجزاء.

وأخيرا لا يفوتنا أن نعبر عن بالغ تحياتنا إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل.

مقدمة

يَقِفُ البَاحِثُ فِي تَقَصِّيه لِلْمَرْجَعِيّاتْ الثَّقَافِيّة المُكونَة لِلنّصوص المُعاصِرة، على فُسَيْفِسَاء ثَقَافيّة سَاهَمَتْ فِي بِنَاء العَمْل الإِبْدَاعِي، منصَهِرة فِي الْنّص، تَسْتفزّ القَارئ لِيَتفاعل مع عالم النّص وَ تَفعيل ذاكرَتِه، وتحمله الشراكة في إدراك الجمالية الإبداعية، لذا اتجهت الدراسات النقدية المعاصرة إلى دِراسَة النّص في ضَوء التّفَاعُلات الثَقافِية التِي أفرزته وقوة الأسلوب، فالتّرسّبات الثقافيّة في ذاكرة المُبْدِع تَنصهر داخِل المتن الشعري، في أساليب بنائيّة يوظفُها الشّاعر في النّص الشِعري، مُعْتَبِرا الشِعْر حَقْلاً خِصْبًا و حَيَوِيًا لِلْإِبْدَاع، يَعْكِفٌ مِن خِلاَلِه عَلى اِقْحَام تَصَوراَتِه الفِكرِية بِشَكل كَبِيْر، فَالمَخْزُون الثَقافِي في ذَاكِرَة المُبْدِع يتجَلى في نِتَاجِه الْإِبْدَاعِي، في أسْلُوب لُغَوي قَوِي يُوظِفُه المُبْدِع لِصَالح النّص الشِعري، كَمَا يُضفي عَليه لَمْسَتهُ الفَنِيّة والجَمَالِية، لِتَظهَر داخِل العَمَل الأدبيّ و يَرْبِط مِن خِلاَلِه النّص الغَائِب بِالحَاضِر.

تلكَ طَبِيعة النّص الذِي هو عبَارة عَن نَسِيجٍ معرفي وثقافِي، يَنبغِي الْحفْر في أبعادِه الدلالية والمعرِفِية، ومدَى حُمُولَتِه الثَقَافِيّة، التي شَكّلتْها مَرجعِياتُه المُتَنوعَة، التي يَقُوم عَلَيْها العَمل الأدَبِي، وقد تَصدَر النّقْد الثَقافِي المَشْهد النّقدِي فِي أوَاخِر القَرن الحَادِي وَالعِشْرِين، باعتباره آلية نَاجِعَة لِتَحْلِيْل النُصُوص وَالكَشْف عن سِياقَاتِها و أنْسَاقِها، لِيَضَع البَاحِث بين عَوامِل مَرجَعِية مخْتلفَة تُلامِس عَصر النّص بَعِيدًا عَن إقْصَاء العوامل المساهمة في إنتاجه، كَما لا يُمْكِن التّخَلي عَن البُعد الفَنِي والجَمالي للنُصُوص الإبْداعِية، باعْتبار المَرْجَعِية الأدَبية كَغَيرها من المَرجَعِيّات الثَقافية، التِي تُسْهِم فِي رفْد الشَاعِر بأنواع مُختَلفة مِن المَعَارِف، لِبِناء جِسْر تَواصُلي بَينَهُ وبين المتلقي والتُراث، و هَذا ما يَمنَح النّص دينامية حيوية تَضْمَن له الاستمرارية.

وقع اختيارنا على ديوان: "أَبْنَاء السّمَاء يَرْحَلُونَ بَاكِرًا" للشاعر **بالحيا عبد الحاكم**، لكشف المرجعيات الثقافية التي بلورت رؤيته في نصوصه الشعرية المعاصرة.

وعلى هذا يتجه البحثُ إلى الحفر والبحث عن المرجعيّات الثّقافيّة التي اعتمد عليها الشّاعر في العمل الإبداعي، ومن هذه الرؤية يأخذ البحث أهميته، في كونه بحث في المرجعيات والاسس التي تصيغ الرؤية المعاصرة في النصوص الشعرية الجزائرية.

لينطلق البحث من النص إلى السياق، ومن الداخل إلى الخارج، ومن البنية الدلالية للنص إلى خلفيات النص، من سياقات وظفها الشاعر تعكس بدورها البنية الثقافية التي أنتجتها، وهي المرجعيّات التي يستلهمُ منها ويستخدمُها في التّجربة الشّعريّة، مُمَثّلة في مَنابع فَلْسَفِية ودِينِيّة وتَارِيخِيّة وأدبية وغيرها، يَسْتَدعيها الشاعر للحاجة الإبداعية، ولتوافقها والحالة الشعورية المعاصرة، في تناص يُبيّن مدى الترابط بين النصوص والثقافة، المتجاوزة أحيانا لوعي الشاعر بحدودها وإمكانات فعلها.

ولهذا كانت رغبتنا لهذا النتاج الإبداعي، بِهَدف الكَشْف عَن المَرْجَعِيَات الثَقَافِيّة، التي غذّت تَجربَة الشّاعِر **عبد الحاكم بالحيا** في دِيَوانِه "أَبْنَاء السّمَاء يَرْحَلُونَ بَاكِرَا"، ونَظرًا لاحتِوائِه عَلى عِدّة رَوَافِد ثَقَافِية، ارتأينا دِراسَة كُل مَنْبَع عَلى حِدَة، وَالْكَشف عَمَا يَربطُه بالنّتاج الشِّعْرِي، وَكَيْفَ تَجَلّت المَرجَعِيَات وانعكست على النُصُوص الشِعَرِيّة، وبَعد قِرَاءَة المُدَوّنَة ومُحَاوَلة الاقتِرَاب من بِنْيَتِها النّصِية، وَضعَنا هَذا العَمَل الإبْدَاعي أَمَامَ الإشْكَالِيّة التّالية:

- ما هي المَرجَعِيَاتُ الثَقَافِيّةُ البَارِزَة في المَتْن الشِّعري؟ وهَل سَاهَمَت في الْتَعْبِير عَلى الوَاقِع بِرؤيَة مُعَاصِرَة؟ وإلى أيّ مَدًى اعْتَمَد عَلَيها الشّاعِر في تَجْرِبَتِه الشِّعرية؟

وَتَنْدَرِج تَحْتَ هَذِه الإشْكَالِيّةَ أسْئِلَةٌ فَرْعِيّةٌ هي:

- ماذا تَعني المرجعيات الثقافية في الأعْمَال الأدَبِيَة؟
- ما أهمّ المرجعيات المعتمدة في المُدوّنة الشعرية؟
- هل اِسْتَمَد الشّاعِر مِن التُراث العَرَبي فَقَط؟ وَكَيْفَ كانت مُحَاكَاتُه للمَرْجَعِيَات السّابِقة؟
- إلى أي مدى اِعْتَمد الشّاعر على اسْتِدعَاء الشّخصِيات التَارِيْخِيَة؟

وفي تتبع المرجعِيات الثَقافِيّة والإحاطة بِها، اِتَجَهَت الدّراسة إلى وضع خُطّة مَنهجيّة تَقُومُ عَلى آليات النقد الثقافي من المنهج الوَصْفي، مع الاِسْتِعانَة بِالمَنْهج التَارِيْخِي وبآليات مُتَعَدّدة مثل الاِسْتقرَاء والاِسْتِدلاَل، وقد قسمنا بحثنا هذا إلى، مُقَدّمَة وَفَصلَيْن، يَسْبِقُهُما مَدْخَل تَمْهِيدِي؛ يُسَلّطُ الضّوء على مَفَاهِيم البَحث الأسَاسِية، مَفْهُوم المَرْجَعِيَة، و مَفهوم الثَقَافَة، والمَرْجَعِيَة الثَقَافِيّة، وتَوظِيفِها في النّص الشِّعرِي، وسِيرَة مُخْتَصرَة للشّاعر، لِيَكون بِمَثَابة الأسَاسْ المَبْدئي الذِي تُبنَى عَليْه الدِرَاسَة التّطْبِيْقِيَة.

جاء الفَصْل الأوَّل مَوْسُوما، بـ :(المَرجعِيَات الدِيْنِيَة والأَدَبِيَة)، احْتَوى هَذا الفَصل على مَبحثين؛ جَاءَ المَبْحَث الأَوَل بِعُنْوان (المَرجَعِيات الدِيْنِية)، مُستهلّ بِتَوطِئَة لِلمَرجَعِيَة والتَراث الدِيني، واهَمِيَتِها في الشّعر الحَدِيث وتأثِيرُهَا عَلَى المُتَلِقي، وَمِن ثّم الاِستِدلاَل بِنَماذِج نَصِية مِن المُدَوَنة الشّعرِية، تَتناصّ مَع النّص القُرآني، و تَضْمِينَات لَفْظِية وَدَلالِيَة، وَمَدى تَوظِيف الشّخصِيَات الدِينِية، شخصيات الأنْبِيَاء عليهم السلام. والمبحث الثاني عُنون، بـ (المرجعيات الأدبية) اعتمدنا مرجعيتين العربية والغربية، متناولين مفهوم الشعر عند نقاد العرب القدماء، وعلاقة الشّاعر بموروثه الشعري، ومَدى مُحَاكاتِه للتراث الشعري، ومَدى تَوظِيفه للشّخصِيَات الأدَبِيَة، مثل "طَرفَة" و "المتنبي"، يَسْتَلهِم مِنْهُم التَصَورَات ويَتنَاص معهم أحيانًا بإسقَاطِ مآسِيهم على الواقع المُعاصِر، أما النموذج الغَربي العَالمِي فقد وظف الشاعر **بالحيا عبد الحاكم** -كغيره من الشعراء العرب- شخصية الشّاعِر الفرنسي **آرثر رامبو**، استَلهم مِنها الرُؤية والتّصَورات الشِعريَة بوصفه من مُؤسّسي قَصِيدة النَثر والحَداثة بِصِفة مُبكِرة. وشخصية الشّاعِر الإسْبَاني **لوركا**، الذِي لَه تَأثِير كبِيْر فِي الشِّعر العربي المُعاصر.

أمّا الفصل الثّاني مُعنْون، بـ: (المَرجعِيَات التَاريخِية والفَلِسَفِية) فقد اشتَمل هو كذلِك على مَبحَثين، عَالج المبحث الأول: (المَرجَعِيات التَاريخية)، بدءًا بِتوطئة تبين العَلاقَة بَينَ التاريخ والأدب، وارتِباط الشعر بالسياقات التاريخِية، لنقف على الشخصيات التاريخية التي جعل منها الشاعر مصدر إلهام في البناء الدلالي لنصوصه الشعرية. في حِين جاء المَبْحَث الثاني بِعنوان: (المرجعيّات الفَلسفِية)، تَنَاولنَا فِيه علاقة الشّعر بالفِكر، والشّاعِر بالفَيلَسُوف، مُرتَكِزِين على أقوَال الفَلاسفة عن الشّعر، والأثار الفلسفِية في الشِّعر، ومدى تَأثِير الفِكِر الوُجُودي في التّجربة الشِّعرِية العَرَبية المُعاصِرةَ، مَع نَمَاذِج شِعرية مِن المُدونَة.

وفي الأخِير خَلُصَ البَحث إلى أنّ استدعَاء المرجعيّات الثَقافِيَة في الإبْدَاع الشّعرِي من المَوروث الدِيني والأدَبي والتَاريخي ومن الفكر الفَلسَفي يحقق نزعة حداثية، كانَت هَذه خاتمة البَحث ومن ثُم قائمة المصَادِر والمَراجِع.

ومِن الدِراسَات السَّابِقَة والمقاربة للبَحث التَي تتَفقُ مَعهُ مِن حَيث المَوضُوع، وتَخْتلِف باخْتِلاف المُدونة ما يُفضِي إلى اخْتِلاف النَموذَج التَطبِيقي وثَقَافة الشَّاعِر نَذكر:

- دِراسَة سُلطَانَة مُحمد رَضْوان غَرِيز، أطرُوحة دكتوراة تحت عُنوان: المرجعيات الثَقافِية في شعر عَدْنَان الصَّائِغ- دراسة تحْلِيليّة.

- دراسَة لحمزَة وعَبد الحَق رُوبِي، أُجرِيَت لِنَيل مُذكِرة مَاستر تَحتَ عُنْوان: المَرجَعِيات الثَقافِية في دِيْوان بَهَاء الدِين زُهَير، دِراسَة وصفية تَحليلية.

- دِراسَة أحمَد عَبَاس مهْدِي الحَرْشَاوِي، رِسَالة مَاجِيستَر تَحت عُنوان: المَرجعيات الثقافية في شِعر فِتْيَان الشّاغُورِي (ت615ه).

وفي البَحث كانَ زادُنا مُسْتَمدا مِن مصادِر ومَراجع أبرزها:

- علي عشري زايد، اسْتدعَاء الشّخصِيات التُراثِية في الشِّعْر العَربي المُعَاصِر.

- إبراهيم رماني، الغُمُوض في الشّعر العَربي الحَديث.

- أحمد فلاق عروات، فِكرَة المَوت في التُراث العَربي.

- سُلطَانة غَريز، المَرجَعِيات الثَقَافِية في التَجرِبَة الشِّعرِيَة العَربية.

كما لا تخلو أيّ دراسة جَادّة مِن الصُعوبَات، نَذكُر مِنها ضِيق الوقت للارتِبَاطَات المِهْنيَة.

وفي الأخير، لا يَسَعُني إلا أن أتَقَدم بِجزيل الشُكر للأستاذ الدُكتور **لخضر بوخال**، الذي أمدنا بالتوجيهات اللازمة، وكذلك الشكر واصل إلى لجنة المناقشة؛ الأساتذة الأفاضل كلٌّ باسمه ووسمه ومنصبه، والذين يتجشّمون عناء قراءة ومناقشة وتصويب هنّات هذه المحاولة البحثيّة.

10جوان 2025

مدخل

مدخل في المفاهيم

تعد قضية المفاهيم من بين القضايا التي شغلت العديد من الفلاسفة والمفكرين، ويعد المصطلح من أعقد القضايا على المستوى المعرفي، ولا شك أن معرفته ضرورية، تدخل في صلب البحث العلمي ومناهجه، ويعد مصطلح المرجعيات الثقافية من المصطلحات التي لاقت رواجا كبيرا في الدراسات النقدية المعاصرة، وللحديث عن الموضوع لابد لنا من الوقوف على المرجعيات الإيديولوجية والثقافية للمصطلح ذاته، وهو الذي يعترضنا بفعل حضوره الواسع في البحث.

1. **مفهوم المرجعية:** Référence

المرجعية مصطلح حديث لم يأتِ في المعاجم العربية القديمة، وذكر **عبد المالك مرتاض** في كتابه «نظرية النقد الأدبي» يقول: "أن اللفظ أتى من اللغة الإنجليزية: Référentiel إلى اللغة الفرنسية فاستعمل فيها أول مرة عام 1820م غير أن المفهوم اللسانياتي لم يدخل الفرنسية إلا سنة 1960م"[1]، إلا أنه مشتق من اللفظ "المرجع" الذي هو من الفعل الثلاثي (رجع)، أي من لفظ مرجع صيغة منه لفظ مرجعية، بزياد حرفي الياء والتاء، ورغم تباينهما إلا أنهما يحملان نفس الدلالة المعجمية، لتقاربهما في المفهوم، "فعندما نتحدث عن المرجعية فنحن نتحدث عن كيانات معرفية مؤثرة، تمنح الخطاب إنتاجية إلى المعرفة وتخصص موقعه فيها وقدرته على توظيفها"[2].

وللوقوف أكثر نذهب إلى ما تقدمه المعاجم الغربية، "بالمقابل صورا دلالية متعددة للمرجع منها ما تُطابق دلالته المعجمية العربية، ومنها ما تفارق، وهكذا يقترن المرجع Référence في معجم:Le Robert بعدة دلالات حسب ما أورده الناقد عبد الرحمان التمارة في دراسة له " يكون فيها المرجع نظام إحالي يقرب المحال إليه ويحدد صورته، وهناك ما يحدد نقاط في نظام من محاور ما تيح قياسا دقيقا يكون ذو دلالة رياضية، وهناك ما يوجه المتلقي في عملية تواصلية يحيل القارئ إلى النص، وهناك مرجع بربط بأشخاص يمكن الرجوع إليهم ويكون التعين مباشر"[3].

---

1. عبد المالك مرتاض، نظرية النقد الأدبي، دار هومة، ط2، الجزائر، 2010، ص387.
2. مصطفى الدقاري، نحو تصور لدراسة المرجعية- مفهوم النص،47592007<foum<www.airssforum. net بتاريخ:28-04-2025.
3. ينظر: عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي. المرجع السابق، ص30.

بينما تورد الباحثة **جليلة الطريطر** مفهوما **لبول ريكور** paul Ricurur أن مرجعية النص ترتبط بالقارئ إذ إن:" النص لا يُحِيل على شيء ذاته، ولا حقيقة له خارج الإطار العلامي الذي ينتظمه ويشكل مرجعيته"[1]، نفهم من قول **ريكور** أن مرجعية النص ترتبط بالقارئ وفهمه للنص وكيفية فك شفراته اعتبارا من أنّ النص شحنة دلالية.

ويشير **سعيد علوش** في مفهومه إلى أن هناك: "علاقة ما بين العلامة وما تشير إليه في الخطاب، والوظيفة المرجعية للغة هي والوظيفة التي تحيل على ما تتكلم عنه، وعلى موضوعات خارجية عن اللغة"[2]، ويبدو من هذا أن هناك مرجعيات متعددة منها ما هو لغوي يسهم في بناء النص، وهناك مرجعيات تحيل لسياقات أخرى بعيدا عمّا تؤديه اللغة في النسيج العام للعمل الإبداعي، فهناك العديد من المرجعيات الثقافية التي يرتكز عليها المبدع، انطلاقا من التراكمات المعرفية المكتسبة التي يوظفها عند الحاجة، وكذلك "يأتي ارتباط هذا المفهوم بالنص لأنه يمثل المواد الأولية للبناء، ويعود من خارج النص إلى داخله لارتباطه بالنصوص السابقة، مثل الأعراف والقيم الاجتماعية أو الثقافية و يسميها **آيزر** w.iser، بالسياق السوسيو ثقافي العام، تنسلخ المرجعيات عن الأصل لتندرج في فضاء النص وفق حاجته وامكانياته"[3]، وفي ضوء هذا يتبن أن للسياقات دور مهم تلعبه في تحديد مفهوم المرجعيات الثقافية، إلا أنه في الحقل الأدبي نجد الدلالة المرجعية تنزاح إلى ما يحيل عليه الخطاب ويحيل إليه المرجع.

ويرى الباحثون أن إنتاج النص الأدبي لا يأتي من فراغ، لذا نجد معجم الأسلوبيات "يربط بين النص والعوالم الكامنة خارجه، فالقارئ يعمد على المرجعية لتكوين معنى للنص الأدبي من معطيات خارجة عنه، والمرجعية تتضمن مجموعة من الإيديولوجيات والأنساق الثقافية، بالإضافة إلى مجموعة من الوقائع والأحداث"[4]، فالمرجعية حسب هذا المفهوم هي وعاء جامع لرؤى ومعتقدات وعوالم فكرية ومعرفية خارجية يربطها متلقي للخطاب بالنص وما يحيل إليه.

---

1. جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، ط2، 2009، ص55.
2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص97.
3. سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ أنموذجا، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2025، ص24.
4. ويلز كآتي، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2013، ص576.

وهناك من النقاد من يعرف المرجعية على أنها: " المرجعية هي العالم الذي يحيل إليه ملفوظ لغوي، علامة منفردة كانت أم تعبيراً مركباً، ويكون ذلك العالم إمّا واقعيا موجوداً حاضراً، وإمّا متخيلاً لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللّغوي، وهذا يستلزم بالضرورة من يدرك ذلك العالم أو يتمثله، ثم ينتج الدلالات التي يمكن أن يُعبر عنها العالم المرجعي المعروض في التعبير"[1] أي المرجعية هي تلك العلاقة أو الرابط الذي يربط بين العلامة اللسانية والمرجع الذي يمثل الشيء المشار إليه.

ومن خلال التعاريف المتعددة والمتنوعة لمفهومي المرجع والمرجعية، يجمع الدارسون على تقارب مفهومهما في المنظور اللغوي والاصطلاحي لكليهما، إذ يدلان على معنى واحد، بمعنى "الأصل الذي يرجع إليه في علم أو أدب أو شأن من الشؤون"[2]، ويكون استعمالهما بناء على الحقل الذي يستخدمان فيه، فللمرجعية وظيفة إحالية تقودنا إلى المرجع الأصلي، وتأتي أحيانا إحالة مباشرة على شكل تناص وتضمين أو استعارة واستنساخ، كما يمكن أن تكون انزياحا دلاليا يستدعي الخطاب فيه النص الغائب.

2. مفهوم الثقافة:

تعددت وجهات النظر المطروحة في إعطاء مفهوم موحد لمصطلح الثقافة، ويعود ذلك لتشعبها في مختلف الميادين، وتعدد ثقافات المجتمعات والأمم، لاختلاف بعضها عن بعض، فلكل مجتمع عادات وتقاليد تميزه عن غيره، كما تمثل كل لغة ثقافة متكلّميها، وبالتالي تتباين ثقافات الأمم والمجتمعات وهذا ما يجعل من مفهوم الثقافة مفهوما واسعا وفضفاضا، "وتستدعي كلمة ثقافة cultuer كلمة أخرى هي الحضارة civilisation ولكنها تتعارض معها بشكل بارز، بحيث تجسد الأولى المعايير العليا للاكتمال الإنساني، بينما تشير الثانية مباشرة إلى الإنتاج الصناعي، باعتبارهما معيارا للتقدم المادي، وكان هذا التعارض في صلب الشرح الاجتماعي، الذي تطور أولا في الألمانية باسم النقد الثقافي kulturkritik، واستمرّ حتى الحاضر بوصفه النقدية الثقافية أو النقد الثقافي، تفيد في أعمال الثقافة باعتبارها المناسبة لتشخيص إخفاقات المجتمع وعيوبه"[3]، فحمل هذا المفهوم الكثير من الغموض، وهذا ما دفع الباحثين إلى دراسة الثقافة، واعتبروها علما قائما بذاته، "واكتسبت كلمة الثقافة معناها الفكري في أوربا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، فالكلمة الفرنسية التي تعود في أصلها إلى اللغة اللاتينية cultura كانت تعني في القرون الوسطى الطقوس الدينية، لكنها في القرن السابع عشر كانت تعبر عن الفلاحة"[4]، وفي تحديد مفهوم لهذا المصطلح يشير **أحمد بن النعمان** في كتاب له بعنوان: التعريب بين

1. عبد الرحمان تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي ط1، دار رواد الأردنية للنشر والتوزيع، 2013، ص52.
2. سعيد بن ناصر الغامدي، المرجعية في المفهوم والمآلات، مركز صناعة الفكر لدراسات والأبحاث، بيروت، 2015، ص21.
3. لخضر بوخال، النقد الثقافي محاضرات وتطبيقات، دار ومضة لنشر والتوزيع والترجمة، جيحل، الجزائر،2022، ص13.
4. سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، المرجع السابق. ص28.

المبدأ والتطبيق، لمجموعة من التعاريف جاءت في تحديد مفهوم للثقافة ولعل أشمل تعريف هو ذلك التعريف الذي جاء به **تايلور** Tylor يقول: "الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يشمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعادات، وغيرها من القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في جماعة"[1].

ونجد في تعريف لها آخر لها حسب **لينتون** Linton أنها: "مظهر للسلوك المكتسب ولنتائج ذلك السلوك، يشترك فيه في مكوناتها الجزئية أفراد مجتمع معين وتنتقل عن طريق هؤلاء الأفراد"[2].

كما عرفها **ليسلي هوايت** whit Lesli هي: "تنظيم لأنماط السلوك والأدوات والأفكار والمشاعر التي تعتمد على استخدام الرموز"[3].

وذهب **إليوت** في اعتبار "أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة طبقة، وثقافة طبقة تتوقف على ثقافة المجتمع، وبناء على هذا فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية"[4]. والملاحظ أن هذه التعريفات تكاد تتفق في مجملها ولا تخرج في معناها عن التعريف الذي جاء به **تايلور**.

فالثقافة إذًا ظاهرة إنسانية، وكثيرا ما "يثير مفهوم الثقافة جدلا كبيرا ومستمرا في تاريخ المعرفة الإنسانية، فهو المفهوم الذي عرف عبر مراحل زمنية طويلة تطورا، وذلك داخل مجموعة من الكتابات التي سعى أصحابها لتحديد مفهوم دقيق وخاص للثقافة، كل حسب المنظور الذي يشتغل وفقه، هذه الجهود كان هدفها الأساس هو تقديم تعريف جامع ومانع للثقافة، غير أن ذلك لم يتحقق منهجيا، لتنتشر مفاهيم وتعريفات كثيرة، توزعت بين معارف عديدة أهمها علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس، ومجال السياسة والخطابات الثقافية مثل: خطاب الهويات والأقليات والآداب والفنون المرئية والسمعية، والبصرية وعلوم الاتصال وغيرها"[5].

وفي إشارة من الناقد الإنجليزي «ريموند وليامز» (Raymond Williams) في صعوبة تحديد مفهوم دقيق للثقافة يشير طارق بوحالة إلى سؤال طرح الناقد عن معنى دقيق للثقافة فقال: "طالما تمنى لو لم يسمع مطلقا بهذه الكلمة الملعونة"، يحيل هذا الراي على الوضع الذي تتصف به الثقافة وما علق بها من إشكاليات وتعقيد، في ضوء تعدد مفاهيمها وتنوعها على حسب تنوع المجالات المعرفية المهتمة بها"[6]، وهذا يظهر مدى صعوبة تحديد مفهوم موحد ودقيق لهذه الكلمة الفضفاضة.

---

1. أحمد بن النعمان، التعريب بين المبدأ والتطبيق في الجزائر والعالم العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1401هـ-1981م، ص93.
2. أحمد بن النعمان، التعريب بين المبدأ والتطبيق، المرجع نفسه، ص 93.
3. أحمد بن النعمان، التعريب بين المبدأ والتطبيق، المرجع نفسه، ص 93.
4. ت، س، إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، دراسات في الادب والثقافة، تر، شكري عياد، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص18.
5. طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، دار ميم، الجزائر، ط1، 2021، ص21.
6. طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته، المرجع السابق. ص ص 21-22.

يكاد يجمع الدارسين على أن التعريف الذي جاء به تايلور من أهم التعريفات التي قاربت في تحديد مفهوم للثقافة، إذ "يبقى تعريف تايلور من التعريفات الهامة التي أثرت المشهد المعرفي لمدة زمنية معتبرة، بالرغم من أسبقية أراء المفكر «ماثيو أرنولد» عن الثقافة المبثوثة في كتابه «ثقافة الفوضى» (1864) ورغم وصف تايلور بالشمولية، إلا أنه فتح المجال أمام الدارسين لتقديم وصياغة تعريفات ومفاهيم أخرى للثقافة"[1].

ويرى عالم الاجتماع الأمريكي T.Parsonns **تالكوت بارسونز** (1902-1979) أن الثقافة مكونة من "النماذج المتصلة بالسلوك وبمنتجات الفعل الإنساني، التي يمكن أن تورث، بمعنى أن تنقل من جيل إلى جيل بصرف النظر عن الجينات البيولوجية"[2].

وبناءً على المفاهيم الآنفة يتبين أن مصطلح الثقافة مفهوم عصري بعيد عن المعنى الذي ورد في المعاجم العربية، فالثقافة "هي الأنماط الدائبة التغير للسلوك المكتسب ونتائج هذا السلوك، ويشترك فيها أفراد المجتمع فيما بينهم، والثقافة تعني البيئة التي صنعها الإنسان لنفسه، فهي كل يتضمن بصفة خاصة اللغة والعادات والتقاليد والنظم الاجتماعية، وهي موجودة في كافة المجتمعات البشرية"[3]، ويبدو أن الثقافة تساهم فيها عدة عناصر من عبقرية البشر والعادات والتقاليد والتراث وتنوع المجتمعات والتغيرات التاريخية والاجتماعية والعناصر المادية، وكل ما تزخر به الحضارات من أخلاق وقيم وأعراف ومعتقدات وعلوم المادة والفكر واللغة والأدب، والكل له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالثقافة.

3. مفهوم المرجعيات الثقافية:

تشكل المرجعيات الثقافية بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، ولا شك أن هذا مصطلح مركب وحديث يتشكل من لفظتين: (المرجعيات) و(الثقافية) وقد سبق تعريفهما فلابد من ربط همها معا لتحديد المفهوم الاصطلاحي.

المرجعيات الثقافية مصطلح نقدي حديث حظي بمكانة هامة في ظل التوجه النقدي المعاصر أو ما يطلق عليه بما بعد الحداثة، في دراسة الأعمال الأدبية بعيدا عن الدراسات البنيوية التي أقصت المرجع، ما دفع الدارسين إلى الاهتمام والبحث عن الآليات التي تتواصل بها النصوص الأدبية فيما بينها، وينطلق هذا النقد في تحليل النصوص الأدبية من المرجعيات الثقافية التي يرتكز عليها المبدعون في نتاجاتهم الفنية والجمالية.

وتمثل المرجعيات الثقافية المنطلقات الإبداعية المترسبة في ذاكرة المبدع والمصادر التي يرتكز عليها في خطابه الشعري والجمالي الفني بصفة عامة، وهي "الركائز المعرفية الفلسفية التي تتفاعل مع القيم

1. طارق بوحالة، المرجع نفسه، ص 22.
2. طارق بوحالة، المرجع نفسه، ص 22.
3. أحمد بن النعمان، التعريب بين المبدأ والتطبيق، المرجع السابق. ص93.

والموروثات الاجتماعية والتاريخية، مضاف لها ثوابت إيديولوجية، تشكل في مجموعها مصادر توجيهيه"[1]، وهذا ما يمنحها الفاعلية ويبرز دورها الهام في تشكيل الأعمال الإبداعية، وإبراز ثقافة المبدع وتساهم في عملية فهم الخطاب الشعري وسياقه العام.

كما جاء تعريف آخر للمرجعيات الثقافية بأنها: "مجموع الخلفيات والأبعاد المعرفية والفكرية والثقافية، التي ينطوي تحتها الخطاب الأدبي وعادة ما تكشف لنا هذه الخلفيات والأبعاد عن إيديولوجيات وثقافة أمة من الأمم في العالم، أو مجتمع من المجتمعات داخل القارة الواحدة، تكشف عن عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم وتفكيرهم وغير ذلك.."[2].

ويذهب الحديث عن المرجعيات الثقافية في الشعر العربي المعاصر، إلى تجاوز التراث بصفته جزءا من الثقافة المنصهرة في الأعمال الإبداعية من مرجعيات مختلفة دينية أو عادات وتقاليد، إلى واقع المبدع وما يترتب عنه من أحداث سياسية واجتماعية واقتصادية، التي بدورها تشكل نسقا ثقافيا، من خلال التفاعل بين المبدع والواقع، فلا يسع المبدع أن يكون مستقلا عن الواقع، حيث يشكل هذا الأخير مرجعية يستند عليها الشاعر، "وذلك لأن الواقع نفسه بنيان ثقافي"[3]، يستند عليه الشاعر في صياغة النصوص الشعرية.

كما تعدد المرجعيات الثقافية في التفكير النقدي العربي، ويظهر ذلك من خلال الحمولة التي تغتني بها النصوص الإبداعية المعاصرة، ويعزى ذلك إلى العلاقة بين التراث والحداثة، وقد تقسّم المرجعيات تبعا لعوامل تشكلها، إلى المرجعيات المنقطعة عن التراث، والمرجعيات المتقوقعة على نفسها في التراث، والمرجعيات الانتقائية، وتعدد المرجعيات يسمح بتعدد القراءات، وهذا ما يريده المبدع لنصه، ليتفاعل مع جمهور القراء، وكذلك يسمح بتعدد الرؤى والتفسيرات، وتتجلى ثقافة المبدع وذخيرته من خلال استحضاره وحسن صياغته للمرجعيات الثقافية[4].

---

1. حلاق حنان، المرجعيات الثقافية لمصطلح "الشعرية" عند النقاد العرب المعاصرين، نماذج مختارة، رسالة ماجيستر، 2015/2014، ص38.
2. حكيمة سبيعي، هولي بوزيان خولة، المرجعيات الثقافية بين المفهوم والتوظيف، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي- الجزائر، المجلد16، العدد02، 2019، ص257.
3. عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية- بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أويا للنشر والتوزيع، ط1، طرابلس، ليبيا، 2000، ص11.
4. ينظر: سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، المرجع السابق. ص33.

وإلى هنا يمكن القول إن العمل الإبداعي لا يولد من العدم "الانسان قليل بنفسه كثيرا بأخيه، ومن هنا جاء قول **صلاح فضل:** "النص الشعري العظيم ينهض بثلاث شروط، الأول: اللغة العظيمة، والثاني المرجعيات الثقافية، والثالث محاكمة النص"، وما يهمنا هو المرجعيات الثقافية وحضور النص الغائب الذي يحتوي التاريخ والتراث والأساطير والأدب والدين في النص المعاصر"[1]، فالعمل الإبداعي يقوم على مرجعيات ، مستمدة من نصوص كثيرة منصهرة في ذاكرة المبدع، والتي يصقلها في تجربته الابداعية، عن وعي أو عن غير وعي، وهذا ما تنبه له الباحثون، إلى وجود ذاكرة نصية يقوم عليها الأدب، وهذا ما أشار إليه الناقد الروسي **ميخائيل باختين** (1895-1975)، من خلال مصطلح الحوارية، واكتمل عن الباحثة البلغارية الفرنسية **جوليا كريستيفا** (1941-)، التي عمقت الميراث الذي تركه **باختين** وجاءت بمصطلح التناص، الذي هو من بين الآليات التي توظف في عملية استدعاء التراث.

توظيف المرجعيات الثقافية أمر طبيعي عند كل مبدع، فذاكرة المبدع تلعب دورا هاما في صياغة النصوص المتراكمة التي تتفاعل مع النص المعاصر برؤية يستدعي فيها الشاعر المخزون الثقافي، فتأثر الشاعر بالمرجعيات الثقافية أمر لابد منه، لأن النصوص تكمل بعضها البعض ولا يوجد نص يولد من فراغ.

تعريف الشاعر/ عبد الحاكم بالحيا:

شاعر وباحث أكاديمي جزائري، يشتغل أستاذا رئيسيّا للّغة العربية بالتعليم الثانويّ، وأستاذا متعاقدا بالتعليم الجامعي. عضو مخبر التراث الثقافي بالجنوب الغربي الجزائري في ضوء النقد المعاصر بالمركز الجامعي لولاية النعامة. حصل عضوية مؤقّتة بالاتّحاد الدولي للّغة العربية لمدة سنتين. أصدر إلى الآن أربعة كتب بين الإبداع والدراسة، كما كتب مقدّمات لبعض الأعمال الإبداعية (سردية وشعرية). وله نصوص شعرية منشورة بعدّة مجلّات وطنية وعربية، وتُرجمت له نصوص إلى الفرنسية والإنجليزية، بالإضافة إلى ما له من مشاركات في ملتقيات وندوات وحوارات أكاديمية وثقافية وحصص بالقنوات التلفزيونية والإذاعية داخل الوطن وخارجه. نال العديد من الجوائز والتكريمات؛ منها جائزة رئيس الجمهورية التشجيعية للمبدعين الشباب في مجال الشعر العربي الفصيح عام 2014. وجائزة 'تلك الأشعار' الدولية لسنة 2021.

1. كمال عبد الرحمان، النص الغائب، جريدة الصباح، الثقافة، تاريخ النشر (29-04-2022)، https//alsabaa

المنشورات:

- كتاب (حلّاج النهايات) ديوان شعر- دار ميم للنشر والتوزيع -الجزائر 2021
- كتاب (ثُر كي أراك، ثُر كي أحبّك) مجموعة شعرية - دار خيال للنشر والترجمة-الجزائر 2021.
- كتاب (أبناء السماء يرحلون باكرا) مجموعة شعرية –دار فكرة. كوم، ورقلة. 2023.
- كتاب (الخِطاب والتلقّي، مقاربة لسورة قرآنية في ضوء نظريّات القراءة) دراسة نقدية -دار الضحى للنشر والإشهار -2023.

الفصل الأول

المرجعية الدينية والأدبية

المبحث الأول: المرجعية الدينية

يعد التراث الديني من أبرز المرجعيات الثقافية المكونة للنتاجات الإبداعية، ومن الوسائل الناجعة، لتلك الميزة التي تحمل في طياتها خصائص جوهرية ولاسيما تلك المرساة في ثنايا النص الأدبي، فالتراث الديني يمثل شكلا من الأشكال المكونة للأعمال الإبداعية التي تسهم في صناعة الشعر، وتتجلى هذه المرجعية في الشعر العربي منذ ظهور الإسلام إلى عصرنا هذا، فلايزال الشعراء ينهلون من المرجع السخي، عبر الاقتباسات والإيحاءات والإشارات والقصص القرآنية، إذ يمثل الدين الإسلامي مصدر إلهام شعري، لما فيه من قيم روحية وإنسانية وحضارية ربانية، يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصور فنية وأدبية، وهذا ما أثرى الخطاب الشعري عن طريق استحضار نصوص غائبة تحركها مرجعية دينية تبرز ثقافة المبدع، وتسهم في تقوية حججه، لأن المتلقي العربي متشبع بمرجعية دينية لا تنازعه في قداستها أي ثقافة، فتوظيف الشاعر لهذه المرجعية في الشعر المعاصر أمر طبيعي، لقيمته الفنية وبلاغته اللغوية التي أكسبته سلطة أعلنت عن حضورها عن طريق القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

وتقصي أثر المرجعية الدينية في النصوص الإبداعية، يتم عن طريق آليَتَيْ: (الاقتباس والتضمين) اللتين يستند عليهما الشاعر في إنتاج النص وتقوية المعنى، وهذا شكل من أشكال التفاعل بين النصوص.

وعلى هذا ينبغي تسليط الضوء على الآليتين قبل تقصي آثرهما في ديوان (**أبناء السماء يرحلون باكرا**) للشاعر **عبد الحاكم بالحيا**، والكشف عن أوجه التداخل في حضور النص الديني الذي يمرره الشاعر بأي نسق من الأنساق لطرح رؤية خاصة أو معالجة موضوع ما، دون أن يخل بشعرية القصيدة واللغة وجماليتها، وهذا التوظيف لا يقتصر على الشاعر فحسب بل المتلقي الذي هو محور الفهم في عملية القراءة والتأويل على قدر سعة المتلقي وإمكاناته.

1. التناص القرآني:

إن الرجوع إلى النصوص المقدسة (القرآن والحديث) وتوظيفها بأيّ طريقة كانت، سواء اللفظ أو المعنى مشكلا ما يعرف في المفهوم المعاصر بـ "التناص"، وللحديث عنه لابد من الحديث عن أثر القرآن الكريم والحديث الشريف، في اللغة العربية آدابها، لأنه منبع كل ما شهدته من علوم ومعارف.

فجاء التناص يكشف عن مدى تفاعل النص المعاصر مع النص القرآني، فاستلهمه الشعراء لما له من وقع وأثر في نفوس القراء، وقيمة تضاف في أعمالهم الفنية وتهذيبا في أسلوبهم الإبداعي،" فالتناص القرآني يجعل الشاعر يميل بلغته الشعرية صوب آفاق التحليق بواسطة الإشارة والإيحاء... فالإشارة القرآنية تغني النص الشعري وتكسبه كثافة

التعبيرية، وتعطيه وظيفة تطابق بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني"[1].

وقد برع العرب في فنون القول وتمكنوا من ناصية اللغة وبلاغتها، فأبدعوا في أشعارهم منذ العصر الجاهلي، إلى أن أنزل القرآن الكريم معجزة الإسلام الكبرى، وهو "الكتاب الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، تنزيل من حكيم حميد [...]، إذ لم يبلغ أي كتاب ديني أو دنيوي ما بلغه من روعة البيان والبلاغة، ومس المشاعر وأسر القلوب [...]، وقص عليهم من أنباء الرسل الأولين ما فيه من عبر ومزدجر للمؤمنين"[2]، فهذا الجديد – القرآن الكريم- أبهر العرب وأسر قلوبهم واستولى على نفوسهم منذ نزوله على سيد بني آدم محمد صلى الله عليه وسلم، "فالقرآن الكريم [...] كتاب قمة في النظم والبيان، أبهر العرب فاتخذوه نموذجا يحتذون به أسلوبا وفكرا وهداية، وللقرآن وجه اجتماعي من حيث تأثيره في العقل الإنساني، وهو معجزة التاريخ العربي خاصة"[3].

تتجلى المرجعية الدينية في ديوان "**أبناء السماء يرحلون باكرا**" لشاعر **بالحيا عبد الحاكم** من خلال الاقتباس من آيات القرآن الكريم وتظمينها في النصوص بما يخدم رؤيته وخطابه الشعري، بإيحاءات ودلالات يستحضرها الشاعر وعلى سبيل التمثيل نجد في قصيدة: (مكاشفات جمال.. عيون رامبو)، نلمس تداخل النصوص في هذا النص لواحدة من أهم محطات التاريخ الإسلامي التي برز فيها المنافقون والشيطان ضد المسلمين وهي معركة بدر، والالتماس الديني في الخطاب الشعري يظهر في الانزياح الدلالي للنص الديني، وذلك لحاجة الشاعر إلى تفجير طاقات دلالية لتجربة شعرية في نص جديد، ما يخدم رؤية الشاعر في التجربة الشعرية يقول:

"يا للفتى الإلهيّ
و اقفا قرب عامود السّماء
يتملّى أبناء الخطيئة..
والشّيطان يمد في كلماتهم لسانه
ويتهانف، ناطقا بالنّكران..."[4]

يستدعي الشاعر مرجعيات متعددة، فالخطاب الشعري غير منغلق على نفسه، وينفتح على سياقات متعددة تتداخل النصوص فيما بينها مشكلة مرجعية ثقافية تسهم في بناء النص الإبداعي، الذي يصور فيه الشاعر الواقع المأساوي من خلال مرجعية دينية لها تأثير قوي وتوظيفه لهذه المرجعية،

1. معاش حياة، التناص القرآني في تائية بن خلو القسنطيني، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، 2009.

2. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف 1119، الطبعة العاشرة، كورنيش القاهرة،1960، ص44.

3. حاج علي هوارية، أثر القرآن الكريم في شعر البحتري أنموذجا، تلمسان (الجزائر) تاريخ النشر 2019/12/06، العدد 04، ص99.

4. بالحيا عبد الحاكم، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص26.

توظيف بارع عن طريق استحضار القاموس الديني ويتمثل في لفظة "يااللفتى الإلهي"[1]، فقد وردت لفظة "فتى" بهذا المعنى في العديد من المواضع في محكم التنزيل الحكيم مثل قوله تعالى: ﴿قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ﴾ سورة الأنبياء (60)، في إشارة لأول الشباب وما دون الأربعين، أما "لفظ إله هو كل ما اتخذ معبودا والله اسم للذات العليا الواجبة الوجود المعبود بحق"[2]، وفي السياق ذاته، في البيت الذي يليه يوظف الشاعر تيمة السماء، والتي هي من الألفاظ المحورية في القرآن الكريم "وردت 120 مرة معرّفة بالألف واللام، وجاءت على خمسة معاني؛ بمعنى الكواكب، وبمعنى كل ما علا الأرض، وبمعنى السحاب والمطر، ومعنى التخويف، هو المعنى الذي تم اقتباسه فمن قوله تعالى: ﴿أَأَمِنتُم مَّن فِي السَّمَاءِ أَن يَخْسِفَ بِكُمُ الْأَرْضَ فَإِذَا هِيَ تَمُورُ﴾ سورة الملك(16)، ومن عبارة: "من في السماء" استحضر مفردة السماء، العبارة الدالة على تخويف العاصين الذين يظهر في أعمالهم ما ينافي الخشية من الله"[3]، فالشاعر يصور وقوف الفتى وهو يناجي ربه، فدعاء المظلوم تفتح له أبواب السماء لأن الظلم عظيم ومن كبائر الذنوب، ولاسيما القتل العمدي –موت **جمال**- التي يعالجها الشاعر، وفي سياق الأحداث وحيثياتها يصور الشاعر من مَنَّى الله عليه بطول العمر وهو يرى أبناء "الخطيئة" حسب قوله، يساقون إلى السجن بما كسبت أيديهم، وفي البيتين المواليين يقتبس الشاعر من قوله تعالى:

﴿كَمَثَلِ الشَّيْطَانِ إِذْ قَالَ لِلْإِنسَانِ اكْفُرْ فَلَمَّا كَفَرَ قَالَ إِنِّي بَرِيءٌ مِّنكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ﴾ الحشر (16)، يستند الشاعر على الآية التي تحمل في تفسيرها "إغراء المنافقين الذين غروا إخوانهم من أهل الكتاب بالكفر، فمثلهم كمثل الشيطان الذي غر الإنسان بالكفر حينما زينه له ودعاه إليه، ولما وقع في المحظور وحصل له الشقاء، لم ينفعه، بل أنكر و تبرأ منه إذ: (قَالَ إِنِّي بَرِيءٌ مِّنكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ)، أي ليس لي قدرة على دفع العذاب عنك، ولست بمغن عنك مثقال ذرة من الخير"[4]، وهذا عمل الشيطان مع أوليائه، فهو يدعو حزبه إلى الشر وإلى ما يضرهم، ومن مضمون الآية الكريمة تتجلى مرجعية الشاعر الدينية، فهو يتناص مع النص القرآني ويتفاعل معه في قوله: (والشيطان يمد في كلماتهم لسانه ويتهانف، ناطقا بالنكران..) كما يُسْقِطُ الشاعر مضامين النص القرآني على سياق الأحداث المعاصرة، وما تقوده الذاكرة الشعورية والاستثمار في مضمون التراث الديني المتمثل في النص القرآني، أين يبرز فيه الشيطان وحزبه، وتكلم أبناء الخطيئة بلسانه وتنكر لهم، ليعبر الشاعر عن الحاضر بالماضي ورؤيته

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا. ص26.
2. إبراهيم مدكور، معجم ألفاظ القرآن الكريم، الجزء الأول من الهمزة إلى الضاد، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، ط2، 1989، ص62-64.
3. ينظر، معجم الفاظ القرآن الكريم، المرجع نفسه. ص599.
4. عبد الرحمان بن الناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار السلام للنشر والتوزيع، الجزء الثامن والعشرون، الرياض السعودية، الطبعة الثانية،2002، ص1005.

للواقع مستخدما أسلوب التحوير والانزياح في التداخل النصي القرآني مع النص الإبداعي، يلعن الشاعر حضوره وتجربته الشعرية، مبرزا تقنية السرد وما يوازيها مع النص المرجعي بما يخدم النص المعاصر.

والمتتبع للمرجعية الدينية في ديوان الشاعر، يجدها كثيرة ومتنوعة تتمظهر في تناصه مع النص القرآني اللفظي والمعنوي والإيحائي، حيث يلمس القارئ توظيف الشاعر للقاموس الديني، وتظمينه في النص الإبداعي المعاصر، لما له من عمق وقدرة على التكثيف

الدلالي، ولما له من أبعاد بلاغية وجمالية.

كما يتجلى تداخل النص الشعري المعاصر والتراث الديني، في استخدام الشاعر لمفردات وردت في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وهذا ما يعكس تأثير المرجعية الدينة في توظيف الشاعر للغة القرآن والتراث الديني، وعندما يستمد الشاعر من القاموس الديني مفرداته، فإنه يستفيد من جماليتها ودلالتها وعمقها الروحي، ليعبر عن أفكاره ومشاعره بأسلوب أكثر قوة و تأثيرا ، وهذا ما يمنح النص الشعري قيمة خاصة ذات تأثير إيجابي في نفس المتلقي، وتظهر براعة المبدع عندما يخلق نصا مميزا فإنه يصل إلى المتلقي ويلامس مشاعره ويحرك مكنوناته.

ومن نماذج التناص القرآني ما يتجلى في الموضع الشعري التالي:

"ويا ناركوني سلاما علي،

ظلاما على الظالمين"[1]

يغترف الشاعر من المرجع الديني مفردات في شكل تناص لفظي ومعنوي مع النص القرآني، فقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى: ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾ سورة الأنبياء (69)، يستثمر الشاعر في مضمون النص القرآني ويحوره بما يبرز الالتحام بالواقع، من خلال انتصار المولى عز وجل لخليله **إبراهيم** عليه السلام، لما ألقي في

النار، ولم يُصب بأي أذًى وبقي فيها سالما بأمر من الله تعالى، فكذلك نجد الشاعر يناجي ربه بأن تكون النار بردا وسلاما عليه كما كانت سلاما على **إبراهيم**،

وفي نص آخر بعنوان "**بريد بختي بن عودة**" تبدو ظاهرة التناص واضحة في قول الشاعر:

"معطوبة هذه الحداثة،

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص 20.

وهي تعيد تأريث القدامة..

وهي تريد تأثيث الكرامة..

وهي تسير خلف خطى أبي لهب

وحينا نحو قصر أبي نهب"[1].

في هذه الأبيات الشعرية تبدو ظاهرة التناص واضحة في الخطاب الشعري، فالشاعر يستمد المرجعية الدينية من تعامله وتلاوته للقرآن الكريم الذي أثر في ذاكرته، وهذا يتجلى في استخدامه الألفاظ القرآنية المتكررة في شعره، وشخصيات ورد ذكرها في محكم

التنزيل، ليتناص معه وهذا في توظيف شخصية **أبي لهب**، الذي جاء ذكره في سورة

المسد، مما يعكس تأثير النص القرآني على أسلوب الشاعر، ويظهر في استخدام القاموس القرآني وتلميح بإشارات دينية منصهرة في المتن الشعري مشكلة مرجعيات ثقافية برموزها

الدينية، مؤمنة كانت أو كافرة، ومن خلال توظيف شخصية كافرة يبدو أن الشاعر ينتقد ظاهرة ما - سياسية- في نسق ديني أو فكري في المجتمع، فهو غير راض على الوضع المتأزم وينتقده، في التطبيق وفهم المجتمع له ككل، فهي مجرد إعادة لتاريخ القدامى.

وإحياء للماضي الأليم- الاستعماري- الذي شهدته الأمة الإسلامية، بدعوى تأثيث الكرامة ويفصح بهذا الادعاء المزعوم للحداثة، في استحضار رمز الكفر **أبي لهب** "تسير خلف خطى أبي لهب"، العبارة تشير بوضوح إلى الكفر والابتعاد عن طريق الهدى والإيمان في سياق ديني يظهر الشاعر من خلاله مبادئ الحداثة وأنساقها الثقافية، التي تنكر المبادئ والقيم الدينية، فالشاعر ينتقد الحداثة وذلك في تكرار للفظة (معطوبة) كما يهاجم أسلوب السلطة والنهج المتبع في ربط (السياسة بالكياسة والرئاسة).

فالشاعر يستخدم لغة قوية وشديدة اللهجة في انتقاد ما يراه خطأ، وتكريسا لمبدأ الظلم في قوله:

"كيد.. على تابوتها مغلولة

كيد.. إلى ظلمائها ممدودة..

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص ص 72-73.

كيد.. بصانع ضوئها تبت.. وتب"[1].

يستمد الشاعر اللفظ القرآني ويتناص معه وذلك في البيت الأخير من المقطع (كيد.. بصانع ضوئها تبت.. وتب)، والتي وردت في القرآن الكريم في سورة **المسد**، ففي السياق الشعري يبدو أن الشاعر يستخدم هذه العبارة للإشارة إلى الخيبة ولقاءِ نفس المصير الموعود لأبي لهب، الذي بشّر بالجحيم قبل يوم الحساب، لذا كرر الشاعر في العبارة الشعرية لفظ "كيد" تعبيرا لغويا يفيد التأكيد على وجود صراع بين الظلم والاستبداد، وبين من يسعى لتكريس مبدأ العدالة، استمد الشاعر من المرجعية الدينية شخصية مشركة وأسقطها على دعاة الحداثة، فالشاعر يستمد من القرآن الكريم في سبيل بيان موقفه ونضج تجربته.

يبدو تعامل الشاعر مع المرجع الديني واضحا من خلال تدبره لمعاني وألفاظ القرآن الكريم وتوظيفها، وهذا ما أثر في أسلوبه الشعري، فترسخها في ذاكرته ومكنه في إنتاج نصوص شعرية من خلالها يفصح عن مشاعره ومكنوناته، مما يضيف بعدا فكريا

لشعره، فهذا التلاقح والاندماج بين الديني والأدبي استلهم منه الشاعر تجربة شعرية فريدة ومميزة، لها صدى في كبير في مخيلة القارئ، حيث يمكن أن تثير المتلقي وتستهويه لفعل القراءة.

2. توظيف الشخصيات الدينية:

يتجه الشاعر **بالحيا عبد الحاكم** في كثير من النصوص الشعرية إلى المرجع الديني ليستمد من النص القرآني الغني بالقصص والأحداث الممثلة في شخصيات الأنبياء عليهم السلام، مستمدا من هذه الشخصيات التي وردت في محكم التنزيل، مبادئا وقيما إنسانية، وغالبا ما يسقط الأحداث والمضامين لما جاء ذكرهم في النص القرآني على الواقع المعاصر، لمعالجة قضايا وأحداث مأساوية وسياسية، برؤية خاصة، مركزا على الثوابت والقيم الإنسانية، موظفا هذه الشخصيات الدينية كوسيلة تعبيرية لنقل أفكاره، ما يعطي النص بعدا فنيا جماليا وتكثيفا دلاليا وإغناء للصورة الشعرية، ويجعل الخطاب الشعري أكثر

تأثيرا، لما لهذه الشخصيات من وقع وأثر في نفس المتلقي، والرمز الديني قوي خاصة الأنبياء وقصصهم، والشاعر لم يكن بمنأى عن توظيف التراث الدِيني كمعطى فني يتوخى من خلاله ربط الماضي بالحاضر، وأن يكون التراث أداة فعالة في القضايا

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص73.

المعاصرة، فوظّف شخصيّةّ الأنبيّاء وقصصهم لما فيها من "قداسه محمّلة بكم هائل من تداعيات، والشّحنات التي تستدعيّها وتثيرها في جسد النّصّ، فتكون منعكسات جماليّةّ فّنيّةّ في نفس المتلقّي، تعمق إحساسه بالقصيدة، وبالإشعاعات المنبعثة منه"[1].

وفي نص شعري معنون بـ: "**توقيع عز الدين المناصرة**" يستدعي الشاعر في آخر هذا النص الشعري مرجعيات دينية متعددة، متمثلة في شخصيات الأنبياء عليهم السلام، وما يتعلق بأحداث تربطهم بواقعهم والأمم التي بعثُوا إليها، لاستحضار العبر والتماثل بين الماضي والحاضر، وقد وظف الشاعر بعض صور القصص القرآني بآليات متنوعة، وفي هذا النص يستخدم الشاعر المرجع الديني متقاطعا مع النص القرآني، مما يسمح له بإسقاط مضامين النص القرآني على الحاضر المتمثل في المأساة.

يحمل النص في طياته مشاعر الحزن والأسى ومعاني عميقة، يتناول فيها الشاعر مقتل شاب اختزل في موته "قهر جيل كامل، وفظائع وطن بأسره، ومأساة شعب برمته.."[2] فالشاعر يتخذ من موت **جمال** رمزا لمعاناة إنسانية عاشها الشعب الجزائري، حيث تركت أثرا غائرا في ذاكرة المجتمع الجزائري المعاصر، وفي سياق هذا النص يستدعي الشاعر المرجع الديني الذي يجد فيه ملاذه وتوقه، وعلى سبيل التمثيل يقول الشاعر:

"**اخْتَزَلْتنَا في لَوْحةِ مَوْتِك، بعْدَ أنْ عَمِينا عنها في حُضورات عُمْرِكَ الشبابِ. فلَئِنْ قتَلْتَنا حنَقًا؛ فنحنُ الّذِين قتَلْناك، ولئِنْ سُلِبْتَ فنحْنُ الّذين اسْلَمْناك، ولئِنْ رُجِمْتَ فَنَحْنُ الّذِين ألْقَيْناك. لَمْ نُلْقِك في يَمِّ النجاة كَأُمِّ مُوسَى، بلْ قذَفْناك كَأُمّةِ إبْراهيمَ في نارِ الكَرَاهية، ورمَيْناكَ كإِخْوَة يوسُفَ في جُبِّ الأنانيّة، ولا سَيّارةَ ولا سفينةَ فُلُكٍ هُناك، في ذاك الفَلَك المُتهاوي..**"[3].

وفي السياق ذاته يستدعي الشاعر من النص الديني دائما، شخصية **أم موسى** عليه السلام، في تناص مع القصص القرآني، ليوظف قصة **موسى** عليه السلام من خلال قوله:

"**لَمْ نُلْقِك في يَمِّ النجاة كَأُمِّ مُوسَى**".

ففي العبارة اقتباس جلي، حيث يستلهم الشاعر القصة القرآنية **لأم موسى** عليه السلام عندما وضعت ابنها في تابوت وألقته في اليم، خوفا عليه من بطش فرعون، ليتم إنقاذه وكان بأمر من المولى عز

1. سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ أنموذجا، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2025، ص49.
2. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص33.
3. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص33.

وجل، وهذا ما يتناص مع الآية القرآنية في محكم التنزيل: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾ (القصص الاية7)، وفي هذا التناص التركيبي يعمد الشاعر إلى تحوير المعنى، مستعملا أسلوب الاستبدال، الذي من خلاله يهدف إلى قلب أحداث القصة الواردة في النص الديني، لتحل محلها أحداث معاصرة، يوظف فيها أحداث القصة المستقاة من المرجعية الدينية للتعبير رمزا عن المأساة، ففي الآية ﴿فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ﴾ بعد الخوف العظيم على ابنها من فرعون، بينما جاء في اللغة الشعرية ما ينفي هذا، في إشارة لإهمال من الشعب وعدم الاكتراث لشاب يقتل ظلما أمام أعين العالم، وفي هذا عدم الامتثال لأمر الله الذي جعل قتل النفس بغير حق من أعظم الكبائر، فالشعر يقابل بين قصة **أم موسى** وخوفها على ابنها وكيف ألقته في اليّمِ الذي في ظاهره هلاك وواقعه النجاة، لكن فيه تكمن رعاية الله، ففي السياق الشاعر يحمّل نفسه والمجتمع مسؤولية المأساة، وهذا ما يزيد من مشاعر الحزن والألم، واستحضار الشاعر للتراث الديني بهذا الشكل يعكس قدرته على التعبير بعمق وتكثيف للمعنى بطرق إبداعية مؤثرة لنقل مشاعر الفقد والحزن.

يستمد الشاعر من المرجع الديني المتمثل في قصة **أم موسى** اللفظ القرآني وتضمين أحداث ووقائع القصة وتحويرها لينزاح دلاليا عن النص الغائب، ويسقطها بشكل غير الذي وردت فيه على المستوى التصويري، معبرا عن تجربة ذاتية، "حين يفيد من النصوص الدينية ويعيد توظيفها، ويصبها في قالب جديد، توائم الفكرة التي يسعى لإيصالها إلى

المتلقّي، فهو يعيد توظيفها بما ينسجم مع مقصده"[1]، ويستخدم الشاعر لغة شعرية لإنشاء صورة حية لمأساة –جمال- للتعبير عن مشاعر الحزن بشكل أكثر فاعلية، وينهل من القصص القرآني، ويحوره بما يخدم نصه الشعري وتوجيه المتلقي إلى القصدية النصية في تجربته الذاتية، مرتكزا على الرمز الديني ليكون معادلا موضوعيا، مقدما تناصا فعالا في حضور النص المقدس وانصهاره في النسيج اللغوي للقصيدة الشعرية.

وفي النص الشعري ذاته، نجد الشاعر **عبد الحاكم بالحيا** يستدعي عدة شخصيات من مرجعية واحدة، ويلجأ إلى توظيف شخصيات الأنبياء وقصصهم، ليستلهم منها ما يعبر عن أفكاره ومشاعره، ويسقط أحداث الماضي والتراث الديني على الواقع المعاصر، هذا الاستلهام يتيح للشاعر استخدام المرجعية الدينية ليخلق نصا شعريا يعبر من خلاله عن الواقع، في تجربة شعرية تجذب المتلقي ليتفاعل مع الخطاب الشعري الإيحائي

1. محمد دواد البدراني، التحليق في فضاءات النص، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص55.

والرمزي، وفي سياق النص نفسه يستمد قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع أُمّته، وهذا في قوله:

"**بلْ قذَفْناك كَأُمّةِ إبْراهيمَ في نارِالكَرَاهية**"[1].

يوظف الشاعر المرجعية الدينية المستقاة من القصص القرآني ويضمنها في النص الشعري، والتناص في هذا الاستخدام يعرف الباحث جمال مباركي في كاتب له، عن النقد الحديث بـ"الصورة الإشهارية"[2]، في هذا يذهب الشاعر إلى المقابلة بين حدثين؛ فيستعير صورة من أثر آخر ليدمجها في خطابه الجديد، فيخلق ديناميكية تنشيط الذاكرة، حين يدعوها الشاعر لاستحضار تلك الصورة أو تلك المواقف السابقة عن طريق تضمينها والتلميح

إليها، تماما كما فعل الشاعر **بالحيا** حين ذكر في العبارة: (**قذَفْناك كَأمّةِ إبْراهيمَ في نار..**) ليتناص في مضمونها مع قوله تعالى: ﴿**قَالُواْ حَرِّقُوهُ وَٱنصُرُوٓاْ ءَالِهَتَكُمۡ إِن كُنتُمۡ فَٰعِلِينَ**﴾ سورة الأنبياء، الآية: (68)، ومن خلال هذا التقاطع يحرك الشاعر ذاكرة القارئ، ليذهب في البحث عن المشهد الذي يستحضره الشاعر من القصص القرآني، إذ يصور الشاعر أحداث قصة **إبراهيم** الخليل عليه السلام وقومه، مما يجعل المتلقي يتفاعل مع التراث الديني عبر النص المعاصر، ويستخدم الشاعر في نصه تقنية التناص في صورة إشارية تفعّل في القارئ ذاكرته، كما تخلق روابط بين النص والمتلقي وتثير فيه مشاعر إنسانية، لما للمرجع الديني من اتصال روحي، كما إنها تساعد الشاعر في التعبير بشكل خلاق ومؤثر، ويتخذ من التراث الديني وسيلة قوية لنقل تجربته الشعرية، فالشاعر من خلال التمثيل التصوري

لمجتمعه، بقذف شاب في نار الكراهية، اسقاطا على قوم نبي الله **إبراهيم** عليه السلام لمّا قذفوه في النار، مستخدما القصة كرمز للتعبير عن الظلم وحجم المعاناة التي تلقاها الشاب البريء، مستلهما من القصة أحداثها ومضامينها ليضفي على النص الشعري عمقا دلاليا في استخدامه للرمز الديني، واستعارته مضامين الأحداث بشكل دقيق، معبرا عن رؤية تصورية للواقع الأليم، وتوظيف أحداث القصة بشكل بارع دون أن ينفي النص الغائب، ويغني النص الحاضر، بدلالات عميقة مقتبسة من مرجع ديني، سيجعل من القصص مرآة تعكس مشاعر الحزن.

ففي هذا النص يعبّر عن مأساة إنسانية وعن الظلم الذي تعرّض له الشاب المغدور، فالشاعر أسقط مضامين النص القرآني على مأساة عايشها، وهذا ما دفعه ليدمج مرجعية دينية، ويجعل منها رمزا ومعادلا موضوعيا، ليبرز قدرته التفاعلية مع

---

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص33.
2. جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إحداثيات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص191.

المتلقي، "والأساس إذ هو أن يتفاعل التراث مع إنتاج الشاعر ووجدانه وليس أن يستشهد به بشكل جامد عابر لكونه مجرد تراث وكفى لذا على الشاعر المعاصر فهم واستيعاب التراث فهما دقيقا حتى يصبح جزءا من تكوينه ليشكل به أسلوبه الخاص ويضيف إليه شيئًا جديدا وليدا من تجربته الخاصة"[1].

وفي سياق النص يرتكز الشاعر على شخصيات من المرجعية نفسها، وذلك لهيمنة التداخل النصي القرآني مع الخطاب الشعري، عبر التناص الذي يوفر للشاعر ثراء رمزيا واسعا، خاصة القصص القرآني الذي يحمل في طياته دلالات متعددة وقيم كثيرة وعِبر.

ومن الشخصيات الدينية التي استلهمها الشاعر لبناء صورة شعرية كثيفة بالحزن مثخنة بالمأساة، شخصية نبي الله **يوسف** عليه السلام، إذْ يشكل التداخل النصي العلامة البارزة في النص الشعري، ما يسمح لهذا التداخل مع النص القرآني أن يكون أداة ناجعة لإنتاج نص جديد، من خلال الارتكاز على المرجعية الثقافية المتمثلة في التراث الديني، كإطار لوصف تجارب حديثة بما يخدم النص المعاصر، ويسقطها على الحالة الشعورية التي يصفها النص الشعري، وكذلك جاءت شخصية **يوسف** عليه السلام، دون أن يضمَر النسق الديني ومعطياته المعرفية في العملية الإبداعية، وهذا من قول الشاعر: "**ورمَيْناكَ كإِخْوَة يوسُفَ في جُبِّ الأنانيّة، ولا سيارةَ ولا سفينةَ فلكٍ هناك، في ذاك الفَلك المتهاوي..**"[2].

نجد في هذه العبارة تناصا والمرجعية الدينية في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجْمَعُوٓاْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ وَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ**﴾ سورة يوسف، الآية: (15)، ويبدو من خلال هذا التناص إسقاط ذنب إخوة يوسف على المجتمع الذي ساهم في الجريمة من خلال صمته ربّما أو من خلال تواطؤه مع القتلة، فمن قتل **جمال بن سماعيل**، حسب الرؤية الشعرية، هو ليس شخصا واحدا أو مجموعة من الأشخاص، بل فكرا، كما يمثل **جمال** الضحية تغييب فكر سماوي، جاء به الأنبياء جميعا، وهو التسامح والمحبة والتعايش والعدل ونصرة المظلوم...، وهي القيم التي يمثلها رمزا في النص الشعري نبي الله **يوسف** عليه السلام، والذي حاول إخوته تغييبه.

1علي عشري زياد، في بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص121.

2. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص33.

ولننظر كيف قابل الشاعر في النص الشعري في قوله (ورمَيْناكَ كإِخْوَة يوسُفَ في جُبِّ الأنانيّة) وبين ما تضمنته الآية القرآنية، يستخدم الشاعر تشبيها مباشرا على شكل استعارة يربط الماضي بالنص المعاصر وواقع مأساة **جمال بن سماعيل**، وبين ما قام به إخوة **يوسف** عليه السلام، فالشاعر يسقط ملامح التراث الديني على الأحداث المعاصرة وما تحمله من مآسي، و بهذا الإسقاط المباشر نجد بأن الشاعر يرى في تصرفات المجتمع في ابتعاده عن الإنكار لهذه الجريمة تصرفا غير أخلاقي ومناهض لمبادئ الإنسانية، فالسكوت غير مبرر من المجتمع تجاه القتلة، مشابه تماما لما فعله إخوة **يوسف**.

ولا يكاد النص يخلو من تلميحات في شكل تضمين وتقاطع مع التراث الديني الغني بما يخدم النص ويفصح عن التجربة الشعورية، فالشاعر يستمد من القاموس الديني ألفاظا جاءت في النص القرآني وانصهرت في النص الإبداعي.

كما نجد في النص الشعري ذاته، لفظتي (السيارة والفلك) وهي معان استمدها الشاعر من المرجعية الدينية، ليعبر عن عدم النجاة، فالسيارة في إشارة إلى القافلة التي اشترت **يوسف** عليه السلام، أما الفلك يذهب الشاعر بالمتلقي لتنشيط ذاكرته ويستحضر قصة **نوح** عليه السلام في السفينة التي كانت آية ووسيلة نجاة من الطوفان، ومن خلال هذا يوحي النص إلى غياب وسائل النجاة المحددة.

وبعد تقصي أثر المرجعيات الثقافية في ديوان **أبناء السماء يرحلون باكرا** للشاعر **بالحيا عبد الحاكم**، يمكننا رصد عدة نقاط حول توظيف المرجعية الدينية في النصوص الشعرية منها:

- تتجلى المرجعية الدينية عند الشاعر في حضور عناصر فنية وجمالية: التناص اللفظي والتركيبي.

- تصوير شعوري وإسقاط قصص من التراث الديني على الواقع المعاصر لتعزيز الفهم والتأثير في المتلقي ليتفاعل مع واقع النص المعاصر مرتكزا على شخصيات الأنبياء عليهم السلام.

- يمثل توظيف التراث الديني عند الشاعر سمة جمالية بارزة في تعامله مع النص القرآني وكيفية استلهامه من الأحداث والقصص القرآنية، وتحويره الدلالي بشكل مميز، مما يمكنه من خلق نصوصا غنية بالمعاني والدلالات والتأثيرات والانزياحات.

- علاقة الشاعر بالتراث الديني علاقة متينة يلتمسها القارئ من خلال الحضور المميز والتوظيف البارع للقاموس الديني اللغوي والتركيبي.

المبحث الثاني: المرجعية الأدبية

تشكل المرجعية الأدبية إحدى روافد الإبداع الشعري، حيث يستلهم المبدع من تجارب وآراء سابقيه، وتؤثر على طريقة تفكيره وتصويره للأحداث. بينما الموروث الأدبي هو مجموعة المعارف والقيم التي تنتقل من جيل إلى جيل، وتشكل أساسًا للهوية الثقافية. بهذا السياق، تبرز أهمية المرجعية الأدبية في تشكيل النص الأدبي وتأثيره على

القارئ، فالمرجعية الأدبية رافد أساسي يثري المخزون الثقافي والمعرفي للمبدعين والشعراء، فهي شعلة تضيء رؤية الشاعر وتنمّي تجربته الشعرية لتنسجم مع متطلبات القصيدة المعاصر شكلا ومضمونا، حيث تزخر القصيدة العربية القديمة بمجموعة من الأغراض الأدبية التي يستلهمها الشاعر في بناء النصوص الشعرية، "فشعر ما قبل الإسلام ركيزة أساسية للشعر العربي، ونموذجا يحذون حذوه شعراء العصور اللاحقة، ويحاكونه ويقتفون أثره، وينسجون على منواله"[1]، فالاستلهام من الشعر الجاهلي والعصور الأدبية اللاحقة من الشعر العربي، يفتح للشاعر آفاقا جديدة للنص الشعري المعاصر، حيث تتشابك النصوص وتتقاطع الدلالات، ما يتيح للشاعر فرصة التجديد والابتكار، أين يتلاقح التراث المترسب في الذاكرة الشعورية بالتجربة الذاتية للشاعر، مما يخلق تواصلا فريدا بين الماضي والحاضر في التجربة الإبداعية وفي واقع الشاعر المتغير.

يعتبر العمل الإبداعي ثمرة تراكمية للأعمال الإبداعية السابقة، إذ يتشكل النتاج الشعري من تفاعل النصوص فيما بينها وتأثيرها المتواصل، أين تتجلى ثقافة الشاعر وبراعته في توظيف المرجعية الأدبية ومدى اطلاعه العميق على النصوص التراثية، ويبرز مهارته في مد جسور التواصل والتفاعل بين النصوص الغائبة والخطاب الشعري

المعاصر، "فالخطاب الأدبي إيحائِيًا تتعدد مرجعياته وهو ما يسمح بتعدد معانيه أو تعدد قراءاته، بمعنى أن هذا الخطاب قد يتفاعل في تكوينه مع خطاب آخر يشكل مرجعا له"[2] فالثقافة الأدبية والاطلاع الواسع للشاعر على سابقيه من الشعراء الجاهليين، والعصرين الأموي والعباسي وحتى العصر الحديث، ينمي

1. علي عشري زياد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، دار الكتب، ليبيا،1978، ص58.

2. محمد خرماش، المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، منشورات الجامعة التونسية، 1995، ص91.

المخزون المعرفي، ويعد ركيزة أساسية لصقل الموهبة الشعرية، إذ يقول **الأصمعي** (216/123هـ): "لا يَصيرُ الشّاعِرُ فِي قَرِيْضِ الشِعْرِ فَحْلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخْبَار ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض لِيَكُونِ مِيْزَانًا له على أقواله، والنحو ليصلح لَهُ بِهِ لِسَانَه وليقيم به إعرابه"[1]، هذا ما يتعين على الشاعر المبدع الاطلاع عليه، لينهل من الموروث الأدبي والثقافي والمقومات العلمية ليغذي تجربته الشعرية، وإثراء قدراته الإبداعية.

يعمد الشاعر في العصر الحديث إلى بناء جسر معرفي مع التراث الأدبي والمرجعيات الثقافية، ليربط النص المعاصر بالماضي الذي يستمد منه المبدع المادة الأدبية الغنية بالإيحاءات والرموز والدلالات، ليخلق نصا حيويا متجددا، يعزز به تجربته الشعرية وما يوافق رؤيته للواقع.

وقد شغل الشعر المرتكز الأساس في الأدب، لكونه المهيمن والغالب على الموروث الأدبي، ولعل أقرب الفنون الأدبية إلى الشاعر المرجعية الشعرية، وهذا ما يشير إليه **إليوت** (1888-1965) في كتابه «مقالات في النقد الادبي» يقول: "فهو النموذج الذي لابد لأي شاعر أن يلم به معرفيا، حتى يتسنى له إبداع الأدب، وحتى يضمن لأدبه ولغته النمو والتطور، إذ لا يخلو أي شعر عظيم في أدب أي أمة من الأمم من هذه الرابطة، التي تشد الشاعر إلى أجداده الشعراء"[2]، لذا يعد الشعر مرجعا هاما لأي شاعر قبل أن يخوض غمار الإبداع لابد أن يقرأ لسابقيه، فالاطلاع على الأعمال الأدبية ذخيرة الإبداع الشعري.

1. المرجعية الأدبية العربية:

أولا: في مفهوم الشعروبنيته

يعتبر الشعر الجاهلي النموذج الإبداعي الذي تأسست عليه التقاليد الفنية للشعر

العربي، الذي سار الشعراء على نهجه في العصور الموالية، مستلهمين منه الصور النحوية وهو ما عده النقاد العرب القدامى بأنه النموذج الأمثل، فدأبوا على دراسته وتعريفه "فالشعر عن **الجاحظ وابن سلام** وكذلك **ابن قتيبة** هو صناعة وثقافة قبل كل شيء كسائر العلوم والمعارف الأخرى، تزينه الألفاظ

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محمد قرقزان، ج1، دار المعرفة، بيروت لبنان، ص 363.
2. ت، س، إليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر، لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، (د، ت)، ص06.

الجميلة، والتعابير المنسجمة، والصور البلاغية الموشية الرائعة"[1]، أما حدّ الشعر ومفهومه عند **ابن رشيق** "فكان أبعد نظرة وأكثر وعيا في فهمه للعملية الشعرية، ولقد كان تعريفه للشعر ينطلق من خطين متوازيين:

- الشكل بما فيه من الألفاظ والاوزان والقوافي التي تشكل في مجموعها عنصر الموسيقى.

- والمحتوى ويشمل المعاني مهما كانت بسيطة أو معقدة وهي التي تشكل الخيال والعاطفة"[2].

وبالعودة إلى علاقة الشعر العربي المعاصر بالموروث الشعري إلى مرحلة

الإحياء، فليست حركة الإحياء كما مثلها البارودي وجيله إلا نوعا من العودة إلى توثيق العلاقة بالتراث الأصيل في أبلغ صوره وأصفاها، فعلاقة الشاعر العربي بالتراث الأدبي علاقة متجذرة، لم تنقطع أبدا، حيث لم يكفّ الشاعر العربي في أي عصر من العصور عن الاستلهام من تراثه، على أي شكل من أشكال الاستلهام، وكل هذا لعلاقة الشاعر العربي بموروثه الشعري والأدبي عامة، وهي نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه، ويعد نموذجا مثاليا لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزه، لا سيما في هندسة البناء العام للقصدية، حيث "تقوم القصيدة العربية القديمة على أساس النظام والتساوي في الأجزاء، التي يوزعها البحر الشعري على محورين هما الصدر والعجز، واللذان يفصل بينهما حّيز من الفراغ أو البياض"[3].

أسّس الشاعر **بالحيا** علاقة مع التراث الشعري، ولم يمنع الترحيب بالشكل الجديد الشاعر أن ينسج نصه الشعري على أساس المرجعية التقليدية القائمة على مبدأ التناسب، و تذوق فن الشعر واعتزازه بالتراث، فإنه ليس نافرا للقديم ولا رافضا للجديد، فراح ينسج النص بتكنيك جديد، فرتب قصيده ترتيبا سطريا دون أن يقابل عجز البيت صدره، أقرب لهندسة شعر التفعيلة، وفي الواقع هي لمسة فنية يكسر بها الشاعر رتابة الشكل دون أن يخرج عن نموذج الشعر العربي، أو ما يعرف بالقصيدة الخليلية، ويبدو من القصيدة أن الشاعر نظمها وفق المفهوم الذي طرحه **ابن رشيق** (الشكل والمحتوى).

فجاءت قصيدة (**لعنة البر ابرة**) على بحر الطويل:

---

1. بشير خلدون، الحركة الشعرية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص134.
2. بشير خلدون، الحركة الشعرية على أيام ابن رشيق المسيلي، المرجع نفسه، ص135.
3. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2003، ص 396.

"بر ابرة أنتم.. ونحن بر ابرة

سنسلكه دربا.. ونعرف آخره

سنلهجه حرفا.. يمزق جلدنا

ليعتاش فينا ساسة وسماسرة

ونصغي له صوتا يعفر خطونا

لنحيا أسارى بيعة ومصادرة

سنسفح أرواحا.. لنهدم قلعة

وننحر غابات.. وما ثم باخرة

نخرّب أرضًا كم تظل كريمة

ونمحو سماء ليس تبرح ساهرة"[1].

وعلى هذا النحو تتابعت أشطر القصيدة، معتمدا الشاعر في هذا النص الإبداعي على المرجعية الشعرية العربية، ملتزما التزاما تاما بعمود الشعر، لأن "الشعر الخليلي لا يستقيم إلا على دعامة هي الاساس في البناء المعماري"[2]، كما نجد من خصائص الشعر العمودي "إن البيت في الشعر العمودي سياج ففي له ضوابطه وحدوده، لذلك كان قوامه الوزن، وقوام كل وزن تفعيلاته"[3]، فالشاعر قد صاغ أول نصوص المدونة على المرجعية الشعرية، على النمط التقليدي أو الموروث الأدبي العربي، في قصيدة مكونة من سبعة وعشرين بيتا، جاءت على بحر الطويل، والقصيدة مصرعه وقافيتها موحدة، مع إضافة لمسة فنية عصرية متمثلة في تتابع أشطر القصيدة، معبرة عن مشاعر وأحزان المجتمع، في نقده للعنف والصراعات والطائفية، مستعملا لغة قوية ومؤثرة في نمط شعري يعكس من خلاله الشاعر تعقيدات

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص5.
2. على ملاح، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، أبحاث، الطبعة الأولى، الجزائر، 2007، ص42.
3. علي ملاح، المرجع نفسه. ص42.

الحياة و صراعاتها، ويتجلى اهتمام الشاعر بقضايا العصر في تجربته الشعورية، بطريقة إبداعية، وتكنيك جديد في هندسته للقصيدة، وفق نموذج عصري يمثل توازنا بين الأصالة والحداثة، وقد استلهم الشاعر من التراث الشعري العربي الحد والبنية، ونسج خطابه الشعري برؤية حداثية.

ثانيا: توظيف الشخصيات الأدبية:

تبدي الحداثة قطيعة مع التراث، إلا أن العمل الإبداعي لا يأتي من فراغ، بل يرتكز على مرجعية شعرية وخلفية ثقافية موغلة في تاريخ الإبداع الأدبي، ويشير **إبراهيم رماني** في كتابه «الغموض في الشعر العربي الحديث» إلى قول **نزار قباني**: "أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي من طرفة والحطيئة إلى أبي تمام والمتنبي وشوقي"[1]، يبدو قول نزار كاف في تأثير التراث الشعري على النتاج الإبداعي وتداخل النص الغائب مع المعاصر.

يستمد الشاعر **بالحيا عبد الحاكم** من المرجعية الأدبية شخصياته الشعراء وبعض الأحداث والوقائع التي عاشوها، يستلهم منهم تجربتهم الشعورية تارة، ويسقط ذاك الماضي على الواقع الأليم تارة أخرى، لتعزيز رؤيته الشعورية المعاصرة، حيث يوظفهم توظيف رموز أدبية، فالشاعر يرى في هذه الشخصيات أن "ثمة لونا من التراسل الشعوري بينهما وبين رؤيته المعاصرة، ومن ثم فإنه يوظف هذا الحدث أو الأحداث رمزيا للإيحاء بأبعاد هذه الرؤية"[2].

ولم يكتف الشاعر باستحضار الحدث، بل "اقترن توظيف الحدث بتوظيف

الشخصية، لأن الحدث لابد أن يقوم به شخص ما، أو مجموعة من الأشخاص"[3] فالشخصيات التي استدعاها الشاعر مرتبطة بالمتن الشعري لما تحمله من دلالات

تشاركية، رآها الشاعر مناسبة لتعكس رؤيته للعالم والواقع المرير.

وفي توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث يشير الباحث **إبراهيم رماني** في كتابه (الغموض في الشعر العربي الحديث) عن التقسيمات الرمزية حسب ما جاء في نظرية الأدب: "ويقسم **روني ويلك**

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2003، ص435.
2. علي عشري زياد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق. ص209.
3. علي عشري زياد، المرجع نفسه، ص209.

وأوستن وراين الرمز إلى ثلاثة أنواع هي: «الرمزية التراثية، والرمزية الخاصة، الرمزية الطبيعية»، ويمكن ملاحظة بروز الرمز التراثي كظاهرة في الشعر العربي الحديث، وهو في ذلك يلبّي حاجات عديدة يحدّدها "علي عشري زايد" «على المستوى الفني بالموضوعية والدرامية وغنى التراث. وعلى المستوى الثقافي بإيحاء للتراث وتأثرا بالشعر الغربي وتواصلا مع الثقافة الإنسانية، وعلى المستوى السياسي والاجتماعي بتجنب القهر والاضطهاد، وعلى المستوى القومي بالارتداد إلى الجذور ضد الغزو الأجنبي"[1].

توزع اهتمام الشاعر **بالحيا** في ديوانه **أبناء السماء يرحلون باكرا** بالمرجعية الأدبية /الثقافية على أنواع كثيرة ومختلفة، في نصوص المتن الشعري، أولا ما يتعلق بالأحداث التراثية ورموز تيمة الموت كلازمة (طرفة بن العبد، المتنبي، لسان الدين بن الخطيب، بختي بن عودة، لوركا)، فالشاعر استخدم تكنيكا بارعا في توظيف الحدث وشخصية الشاعر أو المبدع في المزاوجة بين الحدث التراثي وشخصية الحدث الإبداعية، ليتخذ منها عتبات نصية أو عناوين لنصوص الشعرية، لما لها من حمولة ثقافية ومكانة إبداعية، موظفا أسلوب "القناع"، ليعبر عن تجربته الشعورية وعن موقفه ورؤيته للواقع.

ويتجلى توظيف هذا النمط عند الشاعر بالحيا في نصه الشعري الموسوم "**برقية طرفة بن العبد**"، يعتبر العنوان الخلِيّة الأولى التي تتناسل منها دلالات النصية والسياق

المرجعي، فالشاعر يستلهم من الشخصية الحدث والمأساة، ليسقطها على الواقع الإنساني في توظيفها كرمز للمأساة، وينتقد من خلالها القضايا المعاصرة المتمثلة في مأساة **جمال** ويضيف لها أبعاد فنية وإنسانية، فشخصية **طرفة** شخصية أدبية رمزية مثّلت بؤرة في الخطاب الشعري ورمزا للمعاناة، وهذا ما يثري الصورة الشعرية من خلال استلهام الشاعر منها، ليربط الماضي بالحاضر، ويعبّر عن مشاعره ويقوم بتجديد الحدث التراثي بطريقة إبداعية.

وفي توظيف النص التراثي يستخدم الشاعر آلية التناص مع النص الغائب و"لعل استعارة النص التراثي من أقدم صور علاقة الشاعر بموروثه، فقد عرف الشعر العربي منذ أقدم عصوره صورا عديدة من تضمين الشعراء أشعارهم نصوصا من أسلافهم"[2]، فاستلهام نصوص الأسلاف يعكس استمرارية الإبداع والتواصل بين المبدع والتراث، وصناعة تلقٍ جديد لتلك النصوص التراثية في ثوب جمالي متجدد.

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص342.
2. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص211.

ولا شك أن توظيف التراث يعزز التجربة الشعرية، فيستمد الشاعر من المرجعية الشعرية ليضفي عليها أبعادا فنية، ويفتح آفاقا غامضة بدلالات متنامية، ومثال هذا ما صنعه الشاعر في استحضار بيت من معلقة **طرفة**، وجعل من هذا التناص مطلعا لنصه الشعري، يقول:

"لا أشَدَّ على المرْء من ظُلْمِ ذَوِي القُرْبى. الطِيبةُ شَقِيْقَةُ المَوْت، والنارُ لُعْبَتُها المربوطةُ بآخِرِ الحَبْل. لقدْ أغْرانا المَشْهد، يا عزيزي. ماذا لوْ انتَظَرْنا قليلا، لولا أنّ الخَيْطَ المرقُوم على المِعْصَم كان يسْحَبُنا! أليْسَت حياةً طَويلة!؟ أن تَعِيش حتّى تغْدُوَ حَكِيما، تُعَلِّم الناسَ دروُس الحياة!؟ غيرَ أنّ مِيتَتَنا كانت أبْلَغَ الدروس! إن كانتْ إلّا شَرْبةَ ماء، وقد سبَقْنا بها العَذْل وعسَى أن نَكُون بلَغْنا العُذْر"[1].

استمد الشاعر من معلقة **طرفة** من الطويل، البيت الذي يقول فيه:

وَظُلْمُ ذَوِي القُربَى أَشَدُّ مَضَاضَةً عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنّدِ[2]

استند على الموروث اللفظي وضمن الشاعر من البيت العبارة التالية: «لا أشَدَّ على المرْء من ظُلْمِ ذَوِي القُرْبى»، مما حقق التحاما دلاليا بين الماضي والحاضر، كما نجد الشاعر يستلهم من المرجع الشعري رمزية السيف الدالة على القوة والشدة، ويستخدم بدلها لفظ (النار والحبل) كرمز للخطر والموت، ويعمد لأسلوب التقديم والتأخير، هذا الأسلوب للضرورة الشعرية وإقامة الوزن الشعري، لطبيعة النص الحديث ومتطلبات الخطاب الشعري المعاصر، وتصرف الشاعر في البيت لم يقتصر على التقديم والتأخير، بل حذف وأضاف وقام بتحوير الغرض الأصلي الذي جاء على سبيل الاستعطاف، بينما الشاعر أسقط دلالات معاصرة تمثل في أدانة الواقع، ويضيف بعدا جديدا للنص ويجعل منه تعبيرا عن هموم ومشاكل المجتمع المعاصر.

يستند الشاعر في العمل الإبداعي على الموروث الشعري القديم والحديث، ليعبر بوعي منفتح الذاكرة وبعمق دلالي، يتحرر به من الافاق المنغلقة، ليصل إلى فضاءات الحداثة والتجديد، فيستلهم من التراث الادبي رموزه، من طرفة بن العبد، وتأبّط شرًا، والمتنبي، ولسان الدين بن الخطيب، إلى الشابّي وعز الدين المناصرة، وعبد الله بوخالفة، ورمضان حمود، وبختي بن عودة...، "فقد لا يستند الشَّاعر في توظيفه

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص32.
2. ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له، مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2002،3، ص27.

المرجعي في بناء نصّه على منتج شعري سابق، بل قد يتجاوز ذلك إلى ما هو أشمل وأعمّ، إذ يرتكز على الدّلالة الرّمزيّة للشّخصيّة المرجعيّة، بحيث يتداخل النّص الجديد مع رمزية تلك الشخصية المقتبسة من نتاجه الشّعري عبر مسيرته الطّويلة"[1].

فقد استعار الشاعر كذلك من المرجعية الشعرية العربية شخصية **المتنبي**

الرمز، ليتمثله في تجربته الشعرية، فشخصية **المتنبي** الذي ملأ الدنيا وشغلها، يوظفه الشاعر في المتن الشعري، فالتراث الأدبي العربي ممثلا في شخصية الشاعر الكبير مفردا له نصا شعريا معنونا بـ: "**تليغراف من المتنبي**"، فالعنونة يربط بها الشاعر بين الماضي

والحاضر، والتفاعل بين القديم(المتنبي) والحديث(تليغراف) مما يعكس تجربة الشاعر في دمج مرجعية التراث الشعري العربي مع الرؤى المعاصرة، فالعنوان يوحي بقراءة شعرية مثيرة تجمع بين التراث والحداثة، يقول:

"**مالَنا، نحْنُ عشّاقَ المِثال، وَحْدَنا الملْعونينَ في الأرض؟! بل ما بالُنا نسْتَجْلِب المَوْت لأنفُسِنا؟ كأنّنا مُسْتَهامُون به! أوْ هُو مُوَكَّلٌ بأرْبابِ التَّسامي!؟ لئِنْ قتَلَتْني لَذاعةُ كلِماتي، لقد قَتَلّتْك رَهافةُ رأفَتِك، وآخَرُ قَتَلَتْه صَراحتُه، ورابعٌ وَسامتُه.. هُوَ ذا مَوْطِنُ البَشَر؛ مَظنّةُ الزَّيْفِ والنِّفاق، وسابِلَةُ الضغينةِ والشِّقَاق!**"[2].

يوظف الشاعر من خلال هذا الاستهلال التوجيهي الممثل في العنونة بمرجعية أدبية بارزة، وهذا النمط يوظفه في صورة جزئية لخدمة السياق العام للنص الشعري

المعاصر، المكثف بالدلالات، يوظف شخصية المتنبي كعنصر أساسي في النص

الشعري، حيث يستخدمها لتعزيز السياق العام وتكثيف المعنى والعمق الدلالي والتعبير عن أبعاد تجربته، ويظهر المتنبي كمعادل موضوعي يعكس الشاعر من خلاله مشاعر

1سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ انموذجا، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2025، ص 236.

2. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص35.

الألم، ومعاني الموت، يضمن الشاعر التراث الأدبي في تجربته الذاتية من خلال

المتنبي، من حيث واقع الشاعر والشعور بالاضطهاد، مع اختلاف الدوافع مما يعكس التعبير عن المعاناة النفسية لاسيما في قوله:(قتلتني لذاعة كلماتي)، في إشارة إلى كلمة **المتنبي** التي نام عن معانيها وسهر غيره وتخاصموا بحثا عن تأويلها.

كما نجد شخصية **المتنبي** وأنساق لفحولة والشعور بالعظمة في مختلف قصائد

الديوان، وكذلك تيمة الموت التي تتقاطع مع مأساة **جمال بن سماعيل**، والشعور بالتيه والضياع، فالقيم الدلالية تتقاطع بين الشخصية المرجعية وذات الشاعر، حيث يتقاسمان تجربة الألم والمعاناة، كما تبرز قوة الكلمة في النص المعاصر في التعبير عن المعاناة النفسية، وتستمد أصالتها من استحضار حياة **المتنبي** ومرجعية الشاعر الثقافية، "فالذات المبدعة لا تكتفي بكتابة التاريخ ذاتها بكل هواجسها وأحلامها وقلقها الوجودي وحسب، بل تجسد وعيها النضالي، وما آل إليه من نهايات مخيبة للآمال"[1]، لتتجلى الفاعلية الواعية للشاعر من خلال توظيف المرجعية الأدبية، حيث يستحضر شخصية **المتنبي** ويستفيد من رمزيتها في تعزيز دلالة النص وتأثيره، مما يعكس الوعي الثقافي للشاعر، وقدرته على توظيف التراث الأدبي العربي في السياق المعاصر.

ومن الشخصيات الأدبية المعاصرة يوظف الشاعر **بالحيا** شخصية الشاعر والناقد وأكاديمي الفلسطيني **عز الدين المناصرة**[2]* (2021/1946)، في قصيدة معنونه بـ: «**توقيع عزالدين المناصرة**»، فإذا ما وقفنا على مكانة العنونة، باعتبارها مرجعية شعرية تفتح النص على الخلفيات الثقافية والأدبية وعلاقته بالمتلقي، فالعنوان يشتمل على دور وظيفي

مزدوج، فالعنوان مركب، ولفظ التوقيع يشير إلى عدة دلالات منها ما يعطي انطباعا بأن القصيدة تعبر عن تجربة رسالة من شخصية مؤثرة في ساحة الشعر، ومنها ما هو رمزي يكون فيه التوقيع شهادة وتأكيد على موقف الشاعر، خاصة أن النص يترابط مع نص غائب يستحضر فيه الشاعر حدثا مأساويا وهذا في قصيدة يتناص ويتقاطع فيها مع قصيدة لـ: **عز الدين المناصرة**، عنوانها: "**بالأخضر كفناه**". يقول في مطلها:

1. قطوس بسام، أفخاخ النص الرحلة إلى المعنى، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004م، ص 130.

يا أُمّي تأخذني عيناكِ إلى أين!!!

بالأخضرِ كفنّاهْ

بالأحمر كفنّاهْ

بالأبيضِ كفنّاهْ

بالأسودِ كفنّاهْ

وانطلاقا من النص الشعري الغائب الذي يستحضره الشاعر، ويستلهم منه عبارة يتناص معه، وإسقاط سياق حدث إنتاجه على الحالة الشعورية للشاعر في النص الحاضر.

يقول الشاعر **عبد الحاكم بالحيا** في قصيدة "توقيع عزّ الدِّين المناصرة":

"بالأخْضَرِ كَفّنّاك، بدَمْع الأطفال أبَّنَاك، بعَواطفِ النساء

شَيَعْناك، وبحُزْن الرجال دفَنّاك.. لكِنّك، يا شَهِيْد الطِّيبة

والجَمال؛ على شَفِيرِ الهَاوِيَة تركْتَنا، وإلى ذِرْوَة السؤال بَلّغْتَنا.

وعلى حَجْم ما فينا من الخَراب وقَفْتَنا؛

-قَهرُ جيلٍ كامل!

وفظائعُ وَطَن بأسْرِه!

ومأساةُ شَعْبٍ برُمَّتِه... !"[1].

يوظف الشاعر المرجعية الأدبية المعاصرة في نموذج من شعر **عزالدين المناصرة** مستمد من قصيدته (بالأخضر كفناه) يعمد إلى تقنية التناص معه لفظيا في عبارة (بالأخْضَرِ كَفّنّاك)، مرتكزا عليها في مطلع قصيدته، كما يتقاطع معه ويتناص دلاليا في مواطن عدة كالحديث عن الموت والفقدان، كما يتقاطع

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص33.

النصان في السياق العام، حيث يمثل هذا النص معادلا موضوعيا وظف فيه التناص اللفظي والدلالي، ليطعم القصيدة بإيحاءات كثيفة يتقاطع فيها النص الغائب مع قصيدته، فالشاعر استلهم من النص الغائب بعض العناصر وقام بتحويرها وفق رؤية ذاتية.

2. المرجعية الأدبية الغربية:

سبق للشعر العربي أن تواصل مع الشعر الأجنبي –الغربي- منذ القرن التاسع عشر، من خلال ظهور مدارس أدبية تبنت الثقافة الأوربية، تمثلت في المدرسة الرومانسية، وصولا إلى مدرسة الإحياء والبعث، في العصر الحديث أين يجد القارئ العربي أصداء النص الغربي الغائب في الشعر العربي، وهذا ما نلمسه من خلال توظيف المرجعية الغربية عند الشاعر **بالحيا** في نتاجه الشعري.

فقد استدعي الشاعر النص الغربي لتطعيم نتاجه الشعري على حد قوله في قصيدة «**مكاشفات جمال.. عيون رامبو**» بمفردات من نصوص الشاعر الفرنسي **آرثر رامبو** (1891/1854)، فالشاعر يوظف تقنية العتبات للعنونة، وفيها يصرح بتوظيف المرجعية الأجنبية في النص الشعري، يقول: "من مفردات **آرثر رامبو** ومن عباراته المتفرقة؛ طعمت وصيغت هذه التوليفة النصية. هي تجربة.. محاولة"[1]، من خلال هذه العتبة النصية يمكن القول إن الشاعر يبحث عن التجديد، من خلال توظيف مفردات من نصوص أجنبية غائبة، ومن العنونة المعلنة من قبل الشاعر، فأثر المرجعية الشعرية الأجنبية يشكل جزءا من نسيج الخطاب الشعري المعاصر.

وقد يصطدم قارئ المتن الشعري بكثير من الشعراء الغربين، يستحضرهم الشاعر متفاعلا معهم ومستمدا إلهامه منهم، ما يتيح له أن ينشأ علاقة ثقافية عربية غربية، مرتكزا على أعمال إبداعية يتجلى فيها النص الغائب، باعتباره مرجعية أدبية ملهمة، يرتكز عليها الشاعر ويصيغ منها توليفة شعرية حديثة، وفق رؤية ذاتية وتجربة شعرية معلنة، فآثار النص الغربي لا تكاد تخلو من المتن الشعري، فالشاعر في كثير من النصوص الشعرية يستدعي الشخصيات ويوظفها توظيفا استهلاليا "حتى إن فهم تلك القصائد لا يتم إلا بالرجوع إلى هذه النصوص الغائبة، التي غالبا ما تبين القصائد، ومثلت مفاتيح للنص

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص21.

الشعري"[1]، وتقع هذه النصوص التوجيهية في واجهة النص معلنة حضورها، تدفع القارئ إلى البحث في أغوارها إلى أبعد الحدود.

يعمد الشاعر إلى توظيف المرجعية الأجنبية، من خلال استحضار النص "**الرامباوي**" الغائب ويستمد منه ويحوره بما يتماشى مع واقعه وتجربته الشعورية، "إذ أن الحداثة الشعرية العربية مشروط في وجودها بوجود سابق للحداثة الشعرية في الغرب، التي غذت بشكل ظاهر ومضمر المتن الشعري ووجهت آلية الكتابة لدى الشعراء"[2].

يقول الشاعر بالحيا عبد الحاكم في نصه، **مكاشفات جمال.. عيون رامبو**، والتي تعود بالقارئ إلى المقطع الأول من قصيدة (**الوداع**) لـ: آرثر رامبو:

"سَأَتْرُك لَكُم مَجْدًا جَمِيلًا تَذْرُوهُ الرِّيَاح، وَحِينَ أَصْمُتُ سيَغَارُ مِنِّي

الرَّاؤُونَ وَالشُّعَرَاء، فَيَا أَيُهَا الْفُقَرَاءُ أَمْثَالِي، أَبْنَاءَ الصَّحَارَى"[3].

يقول آرثر رامبو:

"وحاولتُ ابتكارَ أزهارٍ جديدةٍ وكواكبَ جديدةٍ وأجسادٍ جديدةٍ ولغاتٍ جديدةٍ. خِلْتُني حائزًا قدراتِ فوق- طبيعيّة. والآنَ! صارَ ينبغي أن أدفَنَ خيالي وذكرياتي! مجدٌ جميلٌ لفنّانٍ وراويةٍ، تذروه الرِّياح!"[4].

يستمد الشاعر من النص الغائب جزءا من عبارة في شكل تناص لفظي، كما يظهر للمتلقي أنه أمام نصوص شعرية كتبت في حالة شعورية واحدة، إذ وظف الشاعر **بالحيا** عبارات من النص الغائب وتقاطع معه معنويا، وضمن نصه الشعري بتضمينات من المرجعية الشعرية في فكرة الإرث والمجد، تبدو من خلال قول **رامبو**: (مجدٌ جميلٌ لفنّانٍ وراويةٍ)، جاءت العبارة في سياق الوداع، بينما يتحدث النص المعاصر: (ترك مجد جميل) يستلهم الشاعر منه النص الغائب والرؤية، ويتناص الشاعر في رمزية الرياح مع

1. سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، المرجع السابق. ص217.
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق. ص437.
3. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص23.
4. آرثر رامبو، الآثار الشّريَّة، تر، كاظم جهاد حسن، آفاق للنشر والتوزيع، منشورات الجمل، طبعة جديدة ومنقحة، بغداد، 2007، ص517.

المرجعية الشعرية التي تستخدم لوصف تأثير الزمن على الإرث والمجد، الذي يغار منه الراؤون والشعراء على حد قول النص المعاصر.

يتميز نتاج العمل الإبداعي في (**أبناء السماء يرحلون باكرا**) من خلال اقتحام الشاعر فضاءات متعددة الأبعاد، مستلهما مرجعيات وأنساق ثقافية مختلفة وفعالة تشكل البنية الهيكلية للنص وتعزز من دلالته الثقافية، فيمكن للقارئ أن يتقصى آثار العديد من المرجعيات الثقافية في النص الواحد، كما هو في قصيدة: **بيان أخير (صوت جمال)**، الذي تتداخل فيه المرجعيات الفلسفية الوجودية والأدبية، وتتجلى فيها الثقافة الغربية.

لذا ينبغي على الباحث ألا يهمل موضوع الحداثة في عملية رصد المرجعيات الثقافية في المتن الشعري العربي المعاصر، فإن "الحداثة انفجار معرفي وانفتاح على الآخر، بحيث تغدو الهوية واحدة بين الأنا والآخر (...)، ويجسّد التنوع الخصب والاتساع اللامحدود للنص الغائب، والرغبة في تأسيس نص عالم مفتوح على التحول والحركة والغموض، على القدرة في استيعاب شامل للدلالي، الحاضر والغائب، الظاهر والباطن، والواقعي والممكن. وعلى تثوير جذري للنص، ويجعله مجالا للممارسة المتجددة التي يتفجر من خلالها التناص بشتى الألوان ومختلف الظلال"[1].

وفي هذا نجد الشاعر **بالحيا** يمتص من النص الرامباوي الرؤيا والتشكيل لمقطع من قصيدة بعنوان (**الوداع**) من المقطع الأول يقول فيها **رامبو**:

"أمُنْخَدِعُ أنا؟ هل الر أفة شقيقةُ الموتِ في نظري؟

في خاتمةِ المطافِ، سأسألُ العفوَ لأنّني اغتذَيتُ من الكذب. ولنمضِيَنْ.

لكنْ ما من يدٍ صديقةٍ! ثمّ أينَ أسألُ العون؟"[2].

يبدو أن الشاعر قد امتص من النص الغائب بعضا من جوانبه، وتم تحوير المعنى الدلالي بما يخدم النص المعاصر، فالشاعر استخدم لغة شعرية موازية للنص الغائب، من حيث التعبير عن المشاعر، ما يمكن القول إنه استلهم منه الرؤية الفكرية للتعبير عن تجارب إنسانية، كما يظهر أنه استمد وارتكز على

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص432.
2. آرثر رامبو، الآثار الشّريَّة، المرجع السابق. ص518.

العبارة الاستفهامية: (ثمّ أينَ أسألُ العون؟) ليصيغ بها مطلع قصيدته في حوار يتواصل به مع النص الغائب في قوله: (وسقطت قربكم.. ولكِنْ.. لا يد التقطت ذراعي)، ويصيغ النص الغائب على النحو الذي يخدم واقع النص المعاصر، ليوظف الجزئية المقتبسة ممثلة في لفظة: "يد" ولفظة: "لكن" وقام بعملية تحوير المعنى في نفيه للعبارة: (لا يد التقطت ذراعي)، للدلالة الأصلية التي جاءت في النص الغائب: (ما من يدٍ صديقةٍ) مع المحافظة على الدلالة.

كما يظهر أن الشاعر استمد من المرجعية الشعرية الغربية ما يعزز رؤيته الشعرية ويتمثل تجربته الشعورية، مرتكزا على مرجعية أدبية عالمية، ما يبرز ثقافته واطلاعه الواسع وتوظيفه البارع.

ويعتبر العنوان المحور الأساسي الذي يتوالد منه المتن الشعري، والبحث في مرجعياته ليس بالأمر الهين، وهو ما يستدعي البحث في مرجعية بنيته التكوينية، فهو يرتبط نوعا ما بمرجعية ثقافية ساهمت في صياغته بشكل من الأشكال، فالبنية المرجعية الشعرية في عمقها الثقافي، توحي بأن الشاعر استمد العنونة من مرجعية ثقافية كان لها الحضور القوي في النتاج الإبداعي.

إذ يمثل الأثر الشعري لـ: **رامبو** معادلا موضوعيا يرتبط به العنوان ويستمد الشاعر صيغته باختزاله لبيت شعري من قصيدة: (**الملاك والطفل**)، يقول فيها **رامبو**:

"**جدير أنت به ينبغي! ألا تستبقي الأرض واحدا من أبناء السماء**"[1].

يبدو أن العنوان يرتبط ارتباطا وثيقا بالبيت الشعري، فالتناص اللفظي والدلالي قائم، بما يوحي أن الشاعر استمد عنوان المدونة مرتكزا على المرجعية الشعرية الغربية.

وفي بيت آخر يقول فيه **رامبو**: "**إنه لم يعد طفلا للأرض بل صار ابنا للسماء**"[2].

يبدو في هذا البيت تناص آخر مع عنوان استهل به الشاعر **بالحيا** ديوانه، هو: (**جمال.. على باب السماء**).

1. آرثر رامبو، الآثار الشّريَّة، المرجع السابق. ص136.
2. آرثر رامبو، الآثار الشّريَّة، المرجع نفسه، ص 137.

لذا يمكن القول إنه "لا تتم قراءة أي نص شعري إلا بقراءة النص الغائب، لأن النص الشعري كما يرى **جون كوهين** بالرغم من توفره على حدّ أدنى من الإنشائية، يبقى في حاجة إلى تكملة توجد في نصوص أخرى، وفكرة التناص لا تنفي وحدة النص الشعري، بل هي تدل على أن بعض النصوص يقبل حدّين: حدًا أدنى وحدًا أقصى"[1].

وقد وظف الشاعر **بالحيا** في مدوّنته الإبداعية شخصيات أخرى من المرجعية الأدبية الغربية غير شخصية **رامبو**، مثل شخصية الشاعر الإسباني **فيديريكو غارثيا لوكا** (1936/1898)، في قصيدة بعنوان: (**نشيد لوركا**).

وعموما فإن للشاعر الإسباني **لوركا** تأثيرا واضحا على الشعر العربي المعاصر، فهناك العديد من الشعراء العرب الذين تأثروا بهذا الشاعر، ويمكن رؤية هذا التأثير في العديد من القصائد، التي تحمل اسمه كعنوان لها، وفي ظاهرة **لوركا** نجد الباحث **رشيد عناني** قد أورد في كتابه: (**المعنى المراوغ**)، فصلا في الشعر معنون بـ: «تأملات في ظاهرة **لوركا** في الشعر العربي» أورد فيه أربع قصائد هي من عوارض ظاهرة الاهتمام بالشاعر الإسباني **لوركا** في الشعر العربي الحديث[2]، وهي:

- "(**غارسيا لوركا**)، لبدر شاكر السياب، من (أنشودة المطر) 1960.
- (**لوركا**)، لمحمود درويش، من مجموعة (أوراق الزيتون) 1964.
- (**لوركا**)، لصلاح عبد الصبور، من مجموعة (أحلام الفارس القديم) 1964.
- (**مراثي لوركا**)، لعبد الوهاب البياتي، من مجموعة (الموت في الحياة) 1968"[3].

ومن هذا يبدو أن هذه المرجعية الغربية لها حضور بارز في الشعر العربي الحديث، أذ لم يقتصر على الشاعر بالحيا عبد الحاكم فحسب، بل "لا سبيل إلى فهم معنى **لوركا** لدى الشعراء العرب بدون الإلمام بالخفايا السياسية والاجتماعية لنتاجهم الشعري والمشاغل العامة التي عبروا عنها في هذا الشعر، فضلا عن الإلمام بشواغل الشاعر الإسباني في أشعاره، إلى هذا وذاك نحن محتاجون أن ندرس ظروف موته العنيف في أوج شبابه (38 سنة)، بيد قوى اليمين الفاشي في إسبانيا سنة 1936م"[4]، أما شاعرنا فيبدوا

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق. ص448.
2ينظر، رشيد عناني، كتابات نقدية المعنى المراوغ، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1993، ص45،
3. رشيد عناني، المعنى المراوغ، المرجع نفسه. ص45.
4. رشيد عناني، المعنى المراوغ، مرجع نفسه. ص59.

أنه استلهم منه نضاله، ومأساة موته وأسقطها على الواقع والعمل الإنساني في النتاج الشعري، كما إنه استمد منه وتناص معه لفظيا في البيت الثالث من قصيدته «**نشيد لوركا**» الذي يقول فيه:

"غَرِيبٌ.. لا حِمًى لا أهْلَ دوني

فقَطْ دربٌ.. وقُرْطُبةُ بَعِيدة"[1].

يوظف الشاعر عبارة " قُرْطُبة بَعِيدة" مع الإشارة على أنها عبارة لِـ لوركا ويحيل للعبارة، وهكذا ارتبطت مرجعية الشاعر وارتكز على شخصية الأدبية في تجربة الشعورية والإبداعية.

في الختام يمكن القول إن العمل الإبداعي في العصر الحديث مشروط بوجود مرجعية شعرية سابقة يستمد منها المبدع نصوصه الشعرية.

ومن خلال تقفي أثر المرجعية الشعرية للشاعر تبين أن الشخصيات الأدبية التراثية تشكل المحور الرئيسي في تضمين النصوص والاستلهام من تجاربهم الشعرية، وتوظيف إبداعاتهم في النص المعاصر وربط الماضي بالحاضر بما ينمّي العمل الإبداعي.

كما أفاد الشاعر من التراث الشعري العربي القديم والحديث، واستخدمه في بنية النص المعاصر وفق رؤية حداثية تجلت فيها ثقافته الواسعة وبرزت موهبته الشعرية.

وتوزع حضور المرجعيات الشعرية بين العربي والعالمي، وتظهر قدرة الشاعر على استيعاب ثقافات متعددة ومختلفة، ولم يقتصر على عصر معين، مما يدل على ثقافته واطلاعه الواسع لمختلف العصور الأدبية العربية والأجنبية، مما جعل التجربة الشعرية غنية بالدلالات عميقة بالإيحاءات، تعكس مدي سعة المعنى الشعري واستيعابه لمختلف التجارب البشرية، حتى لا يمكننا تخيّل نص شعري معاصر خال من المرجعيات الثقافية التي تؤسسه وتبنيه ثم تنميه وتغنيه بالكثافة الدلالية التي تعكس النهم الشعري المعاصر المأزوم الذي يحتاج تلك الكثافة لعله يلبّي الحاجة الإبداعية للشاعر المعاصر.

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا. ص92.

الفصل الثاني

المرجعية التاريخية والفلسفية

المبحث الأول: المرجعية التاريخية

1. العلاقة بين الأدب والتاريخ:

تعتبر العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة ضاربة في جذور التاريخ الإنساني والأدبي، على وجه التحديد، لذا ارتبط الشعر بالتاريخ ارتباطا وثيقا، وبالعودة للموروث الشعري العربي القديم باعتباره من أهم المرجعيات الثقافية الشعرية في الأدب العربي على مرّ العصور، أين يجد القارئ توثيق الشعراء لأيامهم وبطولاتهم، ووقائع خلّدوها في أشاعرهم، حتى قيل إن "الشعر ديوان العرب"، لما حمله في طياته من أخبار وأحداث، ما كان للأجيال اللاحقة أن تطلع عليها لولا السجل التاريخي الذي صاغه الشعراء وضمنوه في أشعارهم.

فتاريخ الأدب هو العودة إلى سياقات إنتاج النصوص الأدبية ومدى تطورها وتغيّرها على مرّ واختلاف العصور، حتى لا يمكننا فهم نص ما خارج سياقاته التاريخية التي ساهمت في إنتاجه، حتى أصبحت النصوص الأدبية وثائق تاريخية تعكس الثقافة وطرائق العيش والتفكير وكل ما يحيط بالبيئة التي انتجت ذاك النص الادبي، وهذا ما فعله الشعر الجاهلي لا بوصفه نصوصا جمالية فحسب بل بذخيرته الثقافية والتاريخية، ما يجعل الارتباط وثيقا بين الادب والتاريخ.

فهذا الارتباط القوي يعكس القيمة الفريدة للشعر والتاريخ معا، وقابليته للنشر والتأويل، ما يجعله مصدرا مهما وغنيا للإلهام والابداع الشعري، " وليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة، في ساحة معتمة شاسعة، و إن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تبحث عن النقطة المضيئة"[1]، فالشاعر يتكئ على التاريخ في النقطة المضيئة التي تلهمه كمبدع، وتؤثر في المتلقي باعتباره معني بالرسالة، ما يمكن للتاريخ أن يكون مرآة لذاكرة الأمم، كونه يزخر بقضايا متنوعة شكلت أحداثا، ولاتزال تؤثر في حياة الشعوب والأمم، هذه القضايا تكشف عن الماضي وترسخه في ذاكرة الأجيال المتعاقبة من خلال الشعر، لذا يعمد الشعراء إلى استدعاء الشخصيات التاريخية والأحداث البارزة و الاتكاء عليها في الخطاب الشعري، لما تحمله من مكانة خاصة مهمة ومثيرة.

هذه المرجعيات غالبا ما تتجاوز كونها مجرد أحداث تاريخية أو شخصيات، بل أصبحت رموزًا ومُثلا عليا يتم تناقلها بين الأجيال، وتوظيفها في قوالب شعرية وأساليب يمنح النص الشعري عمقا معرفيا، وبعدا دلاليا، ويحيل النص إلى مرجعية ثقافية مترامية الأطراف، "إنّ الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية، ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالة شمولية دائمة والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى، فهي صالحة لأن تتكرر من

1. أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب الأصول، ج3، دار الساقي، بيروت، 1973، ص313.

خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"[1]، هذا يعني أن التاريخ بما ينطوي عليه من أحداث وشخصيات لا ينتهي بانتهاء الحدث، لاسيما حينما ينسج في نصوص شعرية تمنح الشاعر رؤية خصبة، يستعيرها للتعبير عن همومه وتطلعاته، يحفّز ذاكرة القارئ ويدفعه نحو البحث والتطلّع عبر نافذة تركها المبدع للمتلقي للوقوف على الماضي حاملا معه معاناة الأجداد ويسقطها على الواقع في حين يدفعه للتطلع إلى مستقبل أفضل.

وكما يعطي الحدث التاريخي النص الإبداعي الجديد أبعادا جمالية ودلالية، كذلك يجدّد صياغته جماليا وثقافيا، ويعد تلقيه وفق آفاق جديدة لجمهور من المتلقين الجدد الذين لا يحملون الذخيرة نفسها التي حملتها الأجيال السابقة، ما يجعل نتلقى تاريخا جديدا في ثوب جمالي يعيد بناء المعنى ويجدد أثره ووقعه على المتلقي.

2.توظيف الشخصية الثورية:

يستمد الشاعر **بالحيا عبد الحاكم** من تاريخ النضال الثوري الجزائري، ما يتوافق وطبيعة الموضوع والواقع وقضايا المجتمع والهموم، خاصة تلك التي تربطه بحدث وتعرض ذاتها على الشاعر كإحدى المآسي التي تبحث عمن يتفاعل معها، فالتجربة الشعرية والحالة الشعورية للشاعر تلبّي النداء، لما لها من تيمة مشتركة بينها وبين الشخصيات الأدبية، التي استحوذت على رؤيا الشاعر، التي وظفها في خطابه الشعري، والذي سعى إلى نقله للمتلقي.

ومن الرموز التاريخية التي كان لها حضور في المتن الشعري واتكأ عليها، نجد الشخصية القيادية الثورية، عضو لجنة الستة المفجرين للثورة، ممثلة في **محمد بوضياف** (1994/1919)، يبدو أن الشاعر أراد أن يعبر تعبيرا مباشرا عن الواقع، انطلاقا من مقولة التاريخ يعيد نفسه، في إشارة جلية إلى المآسي المتكررة التي لا تكاد تنتهي.

ويتعامل الشاعر مع المرجعية الثورية الممثلة في الشخصية التاريخية بوعي، وهذا بإفراد نص شعري، مشحون بأحداث تاريخية عالقة في الذاكرة الجزائرية لثورة التحرير في قصيدة معنونه بـ: (**بريد محمد بوضياف**).

ومن خلال العنوان المركب، يظهر أن الشاعر قد هيّأ لنصه حشدا تاريخيا، مشبعا بالإحالات النضالية، باعتبار العنوان مركب من شخصية ثورية، ومرجعية تاريخية ملهمة، من موجهات الخطاب الشعري، تتراءى أبعاد المرجعية التاريخية التي ينهل منها الشاعر صورة لنضال الشعب الجزائري، طالما وجد في الشخصية النسق الشعري الذي يلامس ويوازي الواقع الذي يشغله.

---

1. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، دار الكتب، ليبيا،1978، ص151.

فاتّكأ الشاعر في نصه الشعري على الشخصية التاريخية **محمد بوضياف** ويستدعي سيرتها النضالية لا ليشتغل عليها أو يعيد صياغة التاريخ فحسب، وإنما استدعته الضرورة الشعرية، وذات الشاعر ليعبر من خلالها عن الواقع الذي سعى جاهدا إلى تغييره في شبابه ولم يتغير، ليربط الشاعر الواقع المعاصر بالعنصر التاريخي.

كما عبّر الشاعر عن الواقع والمأساة من خلال توظيفه للمرجعية التاريخية في هذا النص الشعري:

الذي يحمل العنوان: **بريد محمد بوضياف**، يقول في مطلعها:

"أ شَعَرْتَ أنَّك انتظَرتَ طويلًا، أيُّها المَوْت..

أَجَلْ، لعَلَّك انتظَرْتَ كثيرا.. !"[1].

استهل الشاعر في مطلع النص بإقامة علاقة جدلية، يلتمس فيها القارئ نوعا من الترابط بين ذات الشاعر وحلولها في الشخصية التاريخية، فالشاعر يخاطب الموت بلسان التراث في قوله: "انتظرت طويلا"، ما يوحي بوجود صراع قائم، ليعزز جدلية المأساة ممثلة في الصراع الدائم مع الموت، وفي السياق الشعري الغامض يدفع الشاعر بالقارئ إلى البحث عن الزمن الذي يقصده الشاعر، ليتنامى النسيج الشعري في القصيدة في حوار بين الشخصية التاريخية المُستدْعَاة من صلب تاريخ الثورة الجزائرية والموت، لنجد الشاعر يوظف أحداثا تاريخية في تضمينات وإيحاءات دلالية، مثلت بنفسها نسيجا نصيا خصبا يعبر عن تماثل الماضي بالواقع، فشخصية **محمد بوضياف** بمثابة نواة بنائية ودلالية، والتي تتناسل منها الأحداث التاريخية في إشارات تحرك ذاكرة المتلقي، ومن الأحداث التي ضمنها الشاعر في النص قوله في السطر السادس:

"اِنْتظَرْتَني.. حتّى لبِسْتُ جُبّةَ حُبّ الشَّعْب!

ثُمّ انتظَرْتَني حتّى قَطَعْتُ الدرْبَ إلى المِنْطقةِ السِّرِيَّة!

أجَلْ.. إنّك انْتَظَرْت طَوِيلًا"

حفلت سيرة الشخصية المستمدة في النص الشعري بكثير من الحوادث والمحطات التاريخية التي تشكل سجلا تاريخيا للثورة الجزائرية، وظفها الشاعر في هذا النص الإبداعي، و يمثلها في مضامين شعرية مضمنة لأحداث لها علاقة بالمسيرة النضالية للشخصية المستمدة من التاريخ الجزائري، في إشارة إلى انضمامه إلى صفوف حزب الشعب، بإيحاءات رمزية ثم عضوا في صفوف المنظمة السرية، ويحورها بأسلوب أدبي في نص شعري برؤية معاصرة، "فالتاريخ يعد مصدرا للتجارب البشرية، استمد منه الكثير من الأدباء موضوعات لإبداعاتهم (...) والأديب إنما يختار من التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته، فالشخصية الثورية وتاريخها المجيد يشكلان مادة خاما بالنسبة للشاعر، وعنصرا فعلا يعبر عن الهوية الوطنية"[2].

---

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص43.

2. ينظر: رابح ملوك، قضايا الشعر الجزائري المعاصر، أعمال اليوم الدراسي الأول 29أفريل2015، دار الخلدونية 2016، الجزائر، ص94.

وفي سياق النص ذاته يوظف الشاعر رموزا وإيحاءات قوية، يضمن فيها وقائع للرمز التاريخي **محمد بوضياف** في الأبيات التالية:

"ألَمْ تُمْهِلْني و أنا في الطّريقِ إلى العَظْمَة!؟
ألَمْ تسْمَح لي بتَفْويتِ أحْكامِ القَبْض الّتي صدَرَت في حَقّي أكْثَر مِن مَرّة؟
بلَى.. انْتَظرْتَني حتّى قدّمْتُ ما علَيَّ تُجاهَ انْتِصارِ الحُرّيّة!
أمْهَلْتَني حتّى أنْهَيْتُ تَوْحيدَ العَمَل، وتنْظيمَ الوحْدَة
ألَمْ تُمْهلْني و أنا أُحَلّق مخْطُوفًا في السّماء الأطْلَسِيّة؟
بلَى.. لقَدْ أمْهَلْتَني حتّى رأيْتُ بلادي ترْكُض ذاتَ صَيْفٍ نحْوَ آفاقٍ لازورْدِيّة!"[1].

استطاع **بالحيا** في هذه الأبيات أن يضمن مجموعة من الأحداث التاريخية، ويبرز الصراع الذي نسج عليه الخطاب الشعري القائم على أسلوب الحوار بين الذات والموت، وهي صورة النضال الثوري الذي يتداعى في ذهن الشاعر ويصوره، موظفا الرمز والإيحاء للدلالة على الأحداث التي نسجت رمزية **محمد بوضياف** النضالية، فالشاعر يوظف أسلوب الاستفهام للتواصل مع الموت، مما يعكس التحديات والتضحيات التي قدمها **بوضياف** في جل الأبيات الواردة، لقد امتاز الخطاب الشعري في هذه الأبيات بقدرة شعرية قوية لها أثر بالغ في تصوير السياق التاريخي الذي عاش فيه **بوضياف** والصراعات التي خاضها في سبيل الاستقلال، ليهيئ في هذا حشدا من الأحداث التاريخية، مثلها في العبارات التالية: (أحْكامِ القَبْض)، وهي أحكام صدرت في حقه من قبل الإدارة الاستعمارية و(انْتِصارِ الحُرّيّة!) في إشارة إلى عضويته في حزب انتصار الحريات الديمقراطية، وعبارة (تَوْحيدَ العَمَل، وتنْظيمَ الوحْدَة) في إشارة إلى جهوده وهو عضو في اللجنة 22 والتحضير للاندلاع ثورة نوفمبر 1954م، و(أنا أُحَلّق مخْطُوفًا في السّماء الأطْلَسِيّة؟)، في تضمين لحدث اختطاف الطائرة يوم 22أكتوبر1956م فالشاعر يستمد من التراث الثوري التضحيات والصراع مع الموت إلى غاية مقتله، وفي هذه العلاقة الجدلية التي صنعها الشاعر تتجلى فيها مسيرة الشاعر في البحث عن الهوية والحرية المفقودة، ليجد في الشخصية التاريخية معادلا موضوعيا، للوضع الراهن الذي يعيشه الفرد الجزائري.

وهذا التوظيف التاريخي ليس للصياغة فحسب، بل هو شعار يرفعه للتحدي، يظهر في قوله:

"و أيّنا المحْظوظُ إذًا:
مَن قَضَى نحْبَهُ، أمْ مَن لا يَزال ينْتَظر؟
مَنْ ماتَ، أمْ مَن هوَ باقٍ على قَيْدِ المَوْت؟
فلْتَتَعزَّوا بي.. أو فلْتَتسَلّوا..
إنْ لمْ تنْتَفِضوا.. أو تثُوروا..
أنا الّذي-حِينَما اكْتَهَلْتُ-رأيْتُ جُثَّتي مَرْمِيّةً على حُدودِ الوَطَن!"[1].

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص ص 43-44.

من خلال هذه الأبيات التي تعكس حالة من التأمّل العميق، يستمد الشاعر من الشخصية التاريخية الصوت الذي يعبّر به عن الأفكار والرؤى التي يؤمن بها ويدافع عنها كما في الأبيات الثلاثة الأولى، موظفا أسلوب الاستفهام، ومستشرفا الأحداث في قراءته للتاريخ، فالشاعر يتكئ على مرجعية ملهمة لثقلها التاريخي والسياسي، تتيح له مجالا للتعبير عن تغيير للواقع المأساوي، فالتاريخ غني بالأحداث ولاسيما عندما يتعلق بشخصيات نضالية، مزاوجة بين العمل الثوري والسياسي ممثلة في شخصية **محمد بوضياف** الذي أُغتيل هو كذلك على يد من ثار لأجلهم، لا شك أنّ له أثرا في نفس الشاعر والمتلقي على حدٍ سواء، فاستدعاؤه في نص شعري أداة تعبير قوية مستمدة منه، فهو مصدر إلهام للشاعر في التجربة الشعرية، وهذا "بعد استخلاص الشخصيات التاريخية من تفصيلاتها، وإعادة سبكها في نص يعتمد على الإيحاء، ليصبح قابلا للقراءة خارج رسوم التاريخ وضوابطه"[2]، كما أن الأسلوب الفني الإبداعي القوي يبعد النص عن المباشرة ويحيله للماضي.

فالشاعر **بالحيا** يستدعي من التراث التاريخي الشخصية التي تمكّنه من التعبير عن أفكاره ورؤيته بشكل أكثر قوة وتأثيرا في المتلقي، وبلغة موحية قوية، "واستدعاء الشخصيات التاريخية داخل الأنساق الشعرية لا يتطلب من الشاعر أن يكون محايدا أمام النص التاريخي، فزوايا النظر في الشخصية التاريخية مختلفة في النصوص التاريخية نفسها"[3].

كما يجد القارئ حضور الشخصية التاريخية الأندلسية حاضرة بشكل بارز في نصوص المدونة الشعرية، متمثلة في شخصية **لسان الدين بن الخطيب**، الغنية بالواقف الخالدة في تاريخ الأندلس، وما خلّفه من أعمال أدبية و"إحاطته بأخبار غرناطة" كما هو معنون كتابه إلا أننا نكتفي بالإشارة إليه كأحد أبرز الشخصيات التاريخية التي استدعاها الشاعر واستمد منها رؤيته للواقع..

---

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص ص45-46.
2. علي علوان عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، وزارة الإعلام، بغداد، 1975، ص149.
3. سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ أنموذجا، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2025، ص90.

المبحث الثاني: المرجعية الفلسفية

تعد الفلسفة من أبرز المرجعيات التي تنهل منها العلوم الإنسانية، والآدب على وجه الخصوص، فالشعر جنس أدبي عرفه الإنسان منذ القدم، وربطه البعض بالمعرفة حينما يحاكي الشاعر الواقع برهف وجمال لإدراك الحقيقة، فالمتتبع للعلاقة القائمة بين الفلسفة والشعر، يجدها موغلة في الفكر الفلسفي اليوناني؛ فـ**أفلاطون** قد "ندد بالشعراء، واستهجن الشعر حتى أصبحت فلسفة الجمال دعوة ميتافيزيقية للقيم المطلقة"[1].

فالدعوة الميتافيزيقية للقيم في الفلسفة الحديثة تنبثق من تفكير عميق، ويرى الباحثون والمفكرون في عودة الشاعر بعد غياب طويل ليحل محل الفيلسوف، جعلت من الشعر أعظم الفنون، حيث اعتبر **هيجل** «أن الشِعر فنًا راقيًا» فالشَاعِر يعبر في القصيدة عن حريته: الشعر هو الفن المطلق الذي يستمد وجوده من المقولات. اللا متناهية للفكرة المطلقة"[2]، فلا يمكن التميز بين الفكر والشعر كون القصيدة فكرة مجسدة في كلمات ذات تصور عميق.

لهذا "عاد **هايدغر** إلى الشعر لأن أعظم الأفكار قيلت شعرا، وأعظم القصائد ضمت أبلغ الحكم وهذا ما يعتقد **هايدغر** أنه ليس سهلا على كل واحد أن يعبر إلى هذا المقام إلا من كان شاعرا"[3]، فالحديث عن العلاقة بين الشعر والفلسفة يطول، ويأخذ الكثير من الدراسة والتحليل، فهو موضوع متداخل بين الفكر والإبداع الفني، أما "الوجوديون يرون أن اللغة ليست بريئة عندما يتعامل معها الشاعر، يقول **سارتر**: «الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية»، فهم يصرون على أن تكون لها أبعاد فكرية وإيديولوجية، مهما حاولوا إخفاء الحقيقة"[4]، وفي هذا يورد **أحمد عطار** من خلال دراسته: (الخلفيات والمعاني الفلسفية لأعمال الروائي «بشير مفتي»)، أن الخطاب الشعري في التعبير عن الواقع يرقى إلى مراتب الخطاب البرهاني، مبطلا البديهيات الكلاسيكية التي تصفه بالقصور، مستندا على طرح الفيلسوف الألماني **يورغن هبرماس** "في العديد من المواطن إن فهم الواقع ما هو إلا إنشاء له داخل اللغة، ولا يخرج الأدب عن هذه العملية التي تجعله فهما من زاوية مغايرة لواقع نتمثله"[5]، فالشعر والفلسفة كلاهما وسيلتان للتعبير عن الوجود.

---

1. علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدغر الفن والحقيقة أو الانهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا. دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص238.
2. علي الحبيب الفريوي، المرجع نفسه، ص238.
3. ينظر: علي الحبيب الفريوي، المرجع نفسه. ص241،237.
4. عبد الرحيم مراشدة، الحس الوجودي في ديوان (موتى يجرون السماء) لـ موسى لحوامدة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة الأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر، العدد التاسع 2013، ص33.
5. أحمد عطار وآخرون، مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية. النشر الجديد الجامعي، تلمسان، الجزائر، 2016، ص75.

- فماهي المرجعية الفلسفية التي اعتمد عليها الشاعر **بالحيا عبد الحاكم**؟

الأثر الفلسفي:

يفرض موضوع المرجعيات الفلسفية، على الباحث أن يتناول النص الأدبي وفق عدة رؤى فكرية قد بنيت عليها رؤية النص، فالشاعر يوظف الثقافة الفلسفية توظيفا فنيا واسعا وجليا، نلمسه من خلال الألفاظ والدلالات ذات النزعة الفلسفية والتساؤلات والتيمة الوجودية المتجلية، وليس الهدف في هذه الدراسة التعمق في عرض نظريات وطروحات الفلسفة والوجودية، بقدر ما هي سعي إلى الكشف عن تجلياتها وأثرها في بناء الخطاب الشعري.

أما في فلسفة الشعر فيقول "الناقد والفيلسوف الألماني **شيلينغ**: «أن الفن أكثر من مجرد أداة، إنه مستند الفلسفة الحقيقي، وبما أن الفلسفة ولدت من الشعر، فلابد أن يأتي يوم تعود فيه الأم التي انفصلت»، لم ينفصل الشعر في الحقيقة يوما عن الفلسفة، التي تغذي التجربة الشعرية وتلتصق بالرؤيا، وتوجه العملية الإبداعية في كليتها من زاوية خفية، فلا نعيها إلا بالبحث عن الدلالات القصية لأبعاد القصيدة"[1].

وانطلاقا من الرابط الوثيق بين الشعر والفلسفة في تنوير الرأي العام، نجد الشاعر ملتزما بقضية جوهرية من خلال تأثره بالحدث المأساوي - موت جمال- ليدافع عن قضية إنسانية يؤمن بها، وهي أول صورة يضعنا الشاعر أمامها، وعلى إثرها تشكلت لنا صورة أولية لفكرة الموت وأثر الفلسفة الوجودية في المدونة والجانب الإنساني البارز فيها، ومن خلال فكرة **الموت**، والتي عالجها الشعر العربي القديم، فالموت موضوع فلسفي شائك، "يفرض على الباحث أن يكون على درجة عالية من الثقافة"[2]، على حسب تقديم **صلاح يوسف عبد القادر** في كتاب: **أحمد فلاق عروات**، الموسوم بـ:(فكرة الموت في التراث العربي)، والذي أراد من خلاله معالجة فكرة الموت والخلود في الشعر العربي، ولإثراء الموضوع طعّمه بمراجع أجنبية مثل كتاب **جاك شورون**: "الموت في الفكر الغربي"، الكتاب الذي فرض نفسه على المؤلف وعلى طبيعة بحثنا في المرجعيات الثقافية، في ديوان "أبناء السماء يرحلون باكرا " لشاعر **عبد الحاكم بالحيا**.

أولا: الموت في التراث العربي:

للحديث عن المرجعية الفلسفية في ديوان " أبناء أسماء يرحلون باكرا" لابد من العودة إلى التراث العربي القديم، أين كان الشاعر العربي مطبوعا يعكس واقعه بأحاسيس ومشاعر صادقة، جراء متاعب الحياة وقساوتها، ولم يكن خطابه ذاتيا، بل كان إحساسا جماعيا بتعبير ذاتي، مرتبطا بفلسفة خاصة أملتها عليه قساوة البيئة الجاهلية.

---

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الثقافة، الجزائر 2003، ص123.

2. أحمد فلاق عروات، فكرة الموت في التراث العربي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، دار هومة، ديسمبر2005، ص05.

فتيمة الموت تيمة شغلت الإنسان منذ الأزل وما تزال، هي بحث فلسفي في سر الوجود وعن قلق الفناء والبقاء والخلود، الذي شغل كثيرا الحضارات الإنسانية القديمة، التي حاولت تجاوز الموت في التفكير فيما بعده.

فالجانب التراثي في الشعر العربي غني بمحاورة فكرة الموت، أورد لها **أحمد علاق عروات** في كتابه السابق، الذي تناول فيه الكثير من النماذج في الشعر العربي القديم، يقول: "ومن هنا كثيرا ما كنت أسمع من حين لأخر صراحة أو تعريضا بأن التراث العربي يناسب الحياة أكثر مما يناسب الموت (...) على أن الموت ليس تبديدا نهائيا للحياة إنما هو بداية لحياة جديدة"[1]، وهذا ما نقله لنا الشعر الجاهلي، "فقد كان حديث الإنسان الجاهلي عن الذات والوجود مرتبطا بفلسفة خاصة أملاها اعتقاد الجماعة عن المصير، ودعمتها عوامل أخرى تتعلق بالبيئة الجغرافية التي فرضت حياة وعرة قاسية"[2].

ففي أولى قصائد المدونة الشعرية قصيدة معنونه بـ: "لعنة البرابرة"، تتجلى فيها فلسفة الشاعر في الحياة والحضور القوي للموت، من خلال توظيف الحقل المعجمي للموت. ففي البيت الرابع يعمد الشاعر إلى تقسيم محكوم بالمنطق وهذا تقسيم فلسفي استعمله في عدة أبيات في القصيدة.

"سنسفح أرواحا.. لنهدم قلعة
وننحر غابات.. وما ثم باخرة"[3].

يبدو من خلال هذه الحركة الديناميكية أن الشاعر حريص على أن يبرز وجوده بالقوة إلى إثبات وجوده بالفعل، من خلال توظيف الجمل الفعلية الدالة على الوجود والماهية، وإثباتها ليس أمر معطى، حسب الوجوديين فالماهية ليست شيئا يعطى إنما تصنع دائما، والذات هي من تصنعها، وهذا ما يدفعه لأثبات ذاته من خلال استعمال ألفاظ: "نسفح، نهدم، ننحر.." والتي تأخذ معنى الموت، من منطلق فلسفي.

وبنفس التقسيم المنطقي تتجلى فلسفة الموت بشكل واضح من خلال قول الشاعر:

"خسرتم ولم نربح.. سقطتم ولم نقم
وبؤنا جميعا.. لعنة متواترة"[4].

وكأننا بالشاعر يوحي من وراء هذه الصورة، أن كل ما تفعلونه يعود عليكم فلسنا من يخسر، وسقوطنا سقوطكم، كما لو كان عزنا عزكم، إلا أنكم لم تراعوا هذا، والملاحظ في هذا سقوط جماعي للإنسان الذي هو مفهوم وجودي بامتياز، فعبارات: "خسرتم، سقطتم، بؤنا، لعنة.."، تدل في مجملها على تمزق كلي، "ويقصد بالسقوط في أدبيات الفلسفة الوجودية، فقدان الوجود وسط الهو أو الجماعة"[5]،

1. أحمد فلاق عروات، فكرة الموت في التراث العربي. المرجع السابق. ص06.
2. جميل بورحلة، الموقف الوجودي في معلقة طرفة بن العبد بين الانتظار والالتزام، مجلد7، عدد1، ص289.
3. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا. ص5.
4. عبد الحاكم بالحيا، المرجع السابق. ص06.
5. أحمد عطار وآخرون، مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية. المرجع السابق. ص80.

فتيمة الموت حاضرة من خلال الألفاظ التالية: "يمزق جلدنا، نسفح أرواحا، ننحر غابات، نخرب أرضا، سقطتم ولم نقم، يصرخ فينا الموت ، تطاردنا أم تفجع قلبها".

وفي السياق ذاته يقدم لنا الشاعر صورة مؤلمة للواقع الذي يعانيه يقول:

"نعيش جماهير.. نموت عشائرا

وارفعنا صوت.. يبد عشائره

هنا أول القتلى استطالت دماؤه

حبالا على جيد القبيلة دائرة"[1].

وفي ضوء هذه النظرة الفلسفية لثنائية الحياة والموت يرسم لنا الشاعر لوحة قاسية، وهذا من خلال الفعل: (نعيش)، الذي يشير إلى أهم مقومات الحياة، إلا أنها سرعان ما تنهار من خلال الحضور الطاغي للموت، الذي رسم معالم العشرية السوداء التي راح ضحيتها الكثير من الأبرياء، ممن لا صوت لهم، فأقل ما يقال عنها أنها إبادة جماعية، فكل مشهد من مشاهد الموت يبقى دائما هاجسا خارج نطاق القدرة على الفهم واستيعاب للواقع، فحساسية الشاعر العميقة وتأثره بالمشهد العبثي الذي لا معنى له عند الإنسان العربي، وفي هذا السياق يشير **أحمد فلاق** في كتابه السابق، إلى قول **سيمون دي بفوار**: "وعندي أن الزمان يمتزج بالموت وأننا نقترب منه لامحالة"[2]، فهذه الصورة العبثية، والعدوانية، والجنايات على الضعفاء، قد توارثها الشعر العربي والأمثلة كثيرة في هذا، فالمظهر الحقيقي بالنسبة للشاعر هو في الحياة ونبذ العنف ولا صوت يعلو على الحق.

ويظل هاجس الموت يراود الشاعر فلا تكاد تخلو هذه الصورة لفظا ودلالة، في مجمل نصوصه، فقد "ارتبط الموت بالشعر، حتى أصبح الشعر بديلا له، وليس غريبا أن يهجس الموت بالشعر، فذلك مأثور وسيظل كذلك، طالما ظل الإنسان"[3]، ويتعامل الشاعر مع التراث من خلال استدعاء رموز وأحداث تاريخية بمثابة معادل موضوعي، يعبر بها تعبيرا مباشرا عن الواقع الذي يمثل هاجسا للإنسان الجزائري الذي رافقه الموت في رحلة تحرره من نير الاستعمار، وأيام الدم والنار في العشرية السوداء.

يتنامى نسق الموت عند الشاعر من خلال النصوص الشعرية، مما يعني توالد نسق الموت بشكل مستمر على مستوى القصيدة وعلى مستوى المدونة الشعرية ككل، إذ تمثل قصيدة: "على مدار موتي" استمرارا للأنساق الشعرية المتناسلة من العنوان الرئيسي، إذ "ارتبط الموت بالشعر، حتى أصبح الشعر بديلا، وليس غريبا أن يهجس الموت بالشعر، فذاك مأثور وسيظل كذلك طالما ظل الإنسان"[4].

---

1. عبد الحاكم بالحيا، المرجع السابق. ص07.
2. أحمد فلاق عروات، فكرة الموت في التراث العربي، المرجع السابق. ص43.
3. عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص16.
4. عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، المرجع نفسه. ص16.

يقول الشاعر:

"على خط موتي..

توقفت الأرض، و انفلق الوطن الخامد المستعر

وها أنا ذا أحمل الماء والنار في راحتي،

وأعبر بين العيون وبين الصور

وأسعى إلى بلد لم يعر

لظلي انتباها"[1].

كما نجد ذات الشاعر قائمة داخل القصيدة، حيث يوظف صورة الشهيد معتمدا الموازنة بين الماضي الأليم والحاضر المرير، فالشاعر ينقل صورة الشهيد، من خلال تجربة شعرية، يلفت من خلالها النظرة الانفعالية والشعور بالحسرة، على قيمة لا لشهيد في نظر الذين يستخفون به، وبدمه الذي ينير لهم الطريق، فمن لا ماضي له لا حاضر له، ليواصل قتامة المشهد الخطير، وهذا ما نلمسه في المقطع التالي:

"ولم يدر أن دمي خرقة قد تضيء الطريق،

وأن رفاتي لغم ينفجر

ألا أيها الواطئون قفوا عن دمي،

قفوا.. و اتركوا جسدا

اتركوا بلدا.. يستقر"[2].

تتجلى في هذا المقطع جدلية الحياة والموت، فالشاعر يجسد صورة الشهيد، إذ نجد الخطاب في نسق مضمر موجه من الميت -الشهيد- إلى الحي صاحب الصوت العالي، الذي يبيد عشائره كما قال في قصيدة أخرى، وهذا إحياء لصورة الشهيد من وراء الغيب، وأنه حي لا يموت كاللغم ينفجر وقت ما يداس عليه، فالشاعر من خلال هذا يسترسل في عرض المشهد الدرامي العبثي الذي يلعبه الآخر، في تعتيم صورة الشهيد.

وفي المقطع الثاني الذي يتكرر فيه الموت كلازمة: "على خط موتي"، يضع الشاعر يده على حدود الجزائر التي رسمت بدماء الشهداء: "**على خط موتي.. تناهت حدود الخريطة..**"[3]

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا. ص17.
2. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا. ص17.
3. بالحيا عبد الحاكم، المرجع نفسه. ص17.

من خلال هذا البيت يبين الشاعر أن جزائر اليوم المستقلة، لم ترسم حدودها إلا بتضحيات جسام، وحرص أبنائها على بعث هويتها من جديد، فشعور الشاعر بمأساة الحياة واضح من خلال صورة الألم، التي تطغى بصورة واضحة على الخطاب الشعري، وهذا المنبر نفسه الذي وقف عليه معظم الشعراء العرب سواء في القديم أو العصر الحديث، فالشاعر على صلة بالتراث من خلال فكرة الموت، وبالأدب الوجودي الذي رسمت معالمه في العصر الحديث من خلال تأثره بفلسفة الوجودية، وذلك في سعيه لتعرية الواقع، وكشف قناع الزور والعبث.

وفي السياق ذاته يعمد الشاعر على التحرر من التقليد الشعري، بلغة تبدو بسيطة قريبة في التناول، إلا أنها تحيل إلى رؤية فلسفية وجودية، من خلال التكرار الصريح لتيمة الموت:

"أموت على يد من عشت من أجلهم..

أموت.. ويقتسمون دمائي شبرا فشبرا

أموت.. ويبتلعون غنائي حلْوا ومرا

أموت..

ولن يجدوا من ورائي إلا صدى مستمرا"[1].

تشكل فكرة الموت التيمة الأساسية في النص ككل، إذ تعد الهاجس الذي يطارد الشاعر، ففي هذا المقطع يواجه الشاعر الموت على علم مسبق وتوظيف صريح للفظ بدلالة متباينة، ورؤية استشرافية يصور من خلالها الصورة العبثية لما سيحدث بعد موته، فنجد للفظة الموت هنا (أموت على يد من عشت من أجلهم..) تحيل دلالة الموت إلى الشهيد الذي عاشت يناضل ووهب حياته من أجلهم، أما في البيت الموالي (أموت.. ويقتسمون دمائي شبرا فشبرا)، فتحيل إلى الوطن الجريح، وفي البيت الآخر (أموت.. ويبتلعون غنائي حلوا ومرا)، في هذا تحيل تيمة الموت إلى الفنان الذي قتل، ففي هذه الأبيات إشارة واضحة للشخصيات التي استحضرها الشاعر وأورد لها نصوصا خاصة، وكلها لاقت نفس المأساة، من خلال: "جمال في بريد الراحلين"، لينهي المقطع ببيت يصور فيه مصيرهم بعد كل ما فعلوه، ليظل كابوسا مخيفا صداه مستمر.

ثانيا: الإنسانية

مما لا شك فيه أن الادب الوجودي كظاهرة إبداعية، تبلورت في الثقافة الإنسانية في النصف الأول من القرن العشرين، وعلى وجه التحديد بعد الحربين العالميتين، من خلال الطروحات الفلسفية للفيلسوف الفرنسي **جون بول سارتر** وأعماله الأدبية، التي مكّن للمتلقي أن يرى الوجودية من منظور

1. بالحيا عبد الحاكم، المرجع نفسه. ص19.

أدبي أكثر وضوحا، وأقل غموضا منها في الطروحات الفلسفية، "لأن معظم الفلاسفة الوجوديين أدباء طرحوا أفكارهم وعرضوا رؤاهم، وحللوا شخصياتهم وفق ما أملته المقولات النظرية للفلسفة الوجودية"[1]، وهذا حال القصيدة المعاصرة التي هي عبارة عن صرخة مدوية يعبر من خلالها الشاعر عن الواقع المر، في توليفة من الأنساق الثقافية المضمرة.

ويعمد الشاعر في هذا العمل الإبداعي على محور أساسي، الذي يعد من أبرز ما ارتكزت عليه الفلسفة الوجودية، وهو الإنسان بالمعنى العميق، فهو صور قضية إنسانية ومأساة شهدها المجتمع الجزائري، فكانت هذه المدونة الشعرية مرتبطة بالوجودية في أصدق معانيها وتجلياتها، فاشتغل بمأساة جمال، "عندما قال سارتر الوجودية فلسفة إنسانية، كان يعني أنها تضع الإنسان في مركز اهتمامها وعلى قمة هرم قيمها"[2]، فالوجودية بمختلف توجهاتها الأدبية والفلسفية لعبت دورا مهما في الدفاع عن الحرية الذاتية والجماعية بكل مسؤولية وصدق، والوقوف ضد الجبرية والدفاع عن الذات من خلال تعرية الواقع.

ثالثا: العبث واللامنطق:

يصور الشاعر في هذه القصيدة المشهد الأخير للمأساة في ومضة شعرية، متحررا من قيود الكلاسيكية، لمجاراة عصر السرعة لأن قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر الذي لا يأنس بشيء مستعملا ألفاظا من صلب الفلسيفة الوجودية، الباعثة على القلق والبحث عن الحرية، وتحمل المسؤولية، فالسقوط والضياع جوهر الأدب الوجودي، والسعي إلى الحرية من مرتكزات الفلسفة الوجودية متمثل في: **بيان أخير (صوت جمال)**

"وسقطت قربكم..

ولكن..

لا يد التقطت ذراعي

ومشيت نحوكم..

ولكن..

كنت أمشي في ضياعي

ورجعت بعدكم..

---

1. رحال عبد الواحد، فلسفة التعالق بين الوجودية والتجريب الروائي، مجلة البدر جامعة العربي التبسي، تبسة، المجلد 10، العدد02، ص02.

2. توماس أر فلين، مقدمة قصيرة للوجودية، تر، مروة عبد السلام، هنداوي، ط1، 2014، ص55.

إلى نفسي،

إلى ظلمات قاعي

لعزلتي الأخيرة،

للتَّرامِي

في الغيابات السحيقة،

في المشاع.."[1].

يفرض الخطاب الشعري المعاصر على المتلقي الوعي التام، ومراعاة السياق العام للنتاج الإبداعي في تقصي الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية والتاريخية للأحداث، ففي هذه الومضة استطاع الشاعر أن يرسم معالم الوجودية في مشهد درامي، صور من خلالها المأساة بكل تفاصيلها وعبثيتها، موظفا في هذا الخطاب الشعري نسقا سياسيا مضمرا من خلال الثنائية المصرح بها والمضمر الذي شغله البياض المسيطر على الدفقة الشعرية المكثفة بالدلالات، تتحدث هذه القصيدة عن مأساة سقوط **جمال** الذي عنون لها الشاعر بـ: **بيان الأخير(صوت جمال)**، وهي التي جعلها في خلفية غلاف المدونة، إذ يثير من خلالها الشاعر مشاعر الشفقة والأحاسيس المؤلمة في أعماق المتلقي بحجم المأساة ذاتها والعنف المترسب في المجتمع، المرتبط بالعوامل المسببة له، والتي تغذيه فيستجيب كلما سنحت له الأوضاع، ليجد نفسه أمام عمل إنساني محض.

وفي مطلع الدفقة شعرية توحي بدنو الأجل والسقوط الأخير، وهذا في قول الشاعر: (وسقطت قربكم..)، في هذا نجده صرح بالسقوط، إلا أنه تركه مبهما خلف البياض، ليضع المتلقي في عملية البحث وطرح السؤال: قُرب من سقط جمال؟ ولا شك أن المواطن الجزائري الشاهد على المأساة يعرف قصدية الشاعر وما يرمي إليه دون غيره، فهو يسعى إلى إبراز وكشف ملابسات الواقعة، التي عتّمت من قبل المؤسسة، ليواصل في تحريك خيوط البحث في قوله: (ولكن..)، ليعكس المستور ويطرح أكثر من علامة استفهام حول غياب الحماية، ليكتمل المشهد العبثي في قوله: (لا يد التقطت ذراعي..)، وهذه حقيقة وجوهر الفلسفة الوجودية التي تطابق بين الذات والمجتمع، مصورا الشاعر المشهد الدراماتيكي في تجربة شعرية ملتزما بتنوير الرأي العام والدفاع عن قضية إنسانية يؤمن بها.

وفي السياق ذاته يواصل الشاعر نقل المشهد الحقيقي في مواجهة الموت، الذي هو جزء من القدر طال ما كان هدف الإنسان في الحياة هو العيش في أمان ويتجلى هذا في قوله: (ومشيت نحوكم..)، في سعيه إلى الحياة والبحث عن ملجأ آمن.

---

1. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا. ص28.

مستعملا الشاعر لغة بسيطة إلا أنها رمزية ومعقدة ذات دلالة عميقة، ففي لفظة (ولكن..) ليشغل البياض نسقا ثقافيا مضمرا، فالنص كما يشير **أمبرتو إيكو** نقلا عن **تودوروف**، "هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى"[1]،فاستطاع الشاعر بمخزونه الثقافي ورؤيته الشعرية النفاذ إلى المثل العربي القديم "كالمستجير من الرمضاء بالنار"، ليواصل المشهد العبثي مقدما صورة مؤلمة، ومحاولا إبراز الجانب الإنساني، خاضعا في خطابه الشعري لمرجعية فلسفية تعتبر من أحدث التيارات الفلسفية التي أثرت في الأدب في تعبير الشاعر بصدق عن حالة مأساوية، والشعور الحاد بالقلق الذي عاشه، وما خلفته الحرائق التي كانت شرارة الموت والعبث، يقول **سارتر**: "الوجودية ليست فلسفة وسكون، لأنها تحدد الإنسان طبقا لما يفعل، وهي ليست فلسفة متشائمة لأنها تضع مصير الإنسان بين يديه (...) فالعمل هو سبب استمرار الإنسان في الحياة، إذن تكون الوجودية فلسفة أخلاق عمل والتزام"[2]. فالشاعر يعالج قضية إنسانية بصدق والتزام، موظفا ألفاظا وجودية: "سقطت، الضياع، الظلمات، القاع، العزلة، الغيابات السحيقة.."، وهذه مرتكزات الفلسفة الوجودية وجوهرها.

وكذلك يورد الشاعر العبث في صورة "جمال" وهو يستجير دون أن يلقى من يسانده من الدهماء حوله، في قوله: " كنْتُ أمْشي في ضَياعي"[3]، ليجد نفسه وحيدا ولا مفر من القدر ليتحمل مصيره بنفسه في الظلمات والعزلة، "فأول ما تسعى إليه الوجودية هي أن تضع الإنسان يواجه حقيقته، وأن تحمله المسؤولية الكاملة لوجوده"[4]، فالشاعر يخلق عالمه بواسطة الكلمة ويبدع عالمه الإنساني.

رابعا: الحرية والمسؤولية

الوجودية فلسفة تدور حول الحرية، إذ "تقوم فكرة المسؤولية عند **سارتر**، بممارسة الضبط أو التحكم، ومصدر الألم الذي يبعثه الاختيار، كما يفهمه **سارتر**، هو أنني عندما اختار لا ألزم نفسي وحدها، وإنما ألزم البشرية كلها بطريقة ما، فالوجودي يقر صراحة أنّ الإنسان نفسه يعمل ما يدرك بوعي كامل أنه لا يختار فقط ما سوف يكون، وإنما هو في الوقت نفسه مشروع يقرر للبشرية كلها"[5]. وانطلاقا من هذا المرتكز نجد الشاعر يوظف هذه الرؤية الفلسفية في نص شعري بعنوان: «لوائح معطوب الوناس»، نجد الشاعر يستحضر شخصية غيّبها الموت في ظروف غامضة، نتيجة الأحداث التي عصفت بالبلاد، وهو العامل المشترك الذي بينه وبين **جمال** فكلاهما تعرض لنفس المصير (الموت) وهذا

1أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004، ص22.

2. جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر،عبد المنعم الحنفي، ط1، 1964، ص43-44.

3أبناء السماء يرحلون باكرا، ص28.

4. جون بول سارتر، الوجودية مذهب انساني، المرجع السابق. ص32.

5. جون ماكوري، الوجودية مقدمة قصيرة، تر، إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعارف، الكويت، 1978، ص 229.

الالتزام هو وعي من الشاعر وليس مجرد خيال وهذا الوعي السارتيري، الذي "عندما تتحول الحرية التي يسعى إليها إلى شيء ملموس يصبح التزاما سياسيا أكثر فأكثر، مثل مع الجانب الخيالي الذي يعبر فيه"[1].

يقول الشاعر:

"أقاوم..

أظل أقاوم

بوجهي وشكلي.. أقاوم

بصوتي، وصمتي.. أقاوم

بلغتي، بذوقي، مزاجي، بطقسي.. أقاوم

بأسلافي، وخلفي.. أقاوم"[2].

وفي مطلع هذه القصيدة لم يمهد الشاعر لموضوعه، ودخل بكل قواه يتعامل مع الاستبداد بالمقاومة، كونه موجود لا بوصفه شاعرا أو مفكرا، ولكي يكون حرا عليه أن يقاوم، وهذا الفعل ذاتي يستدعي إرادة ومسؤولية سعيا للحرية، فالإنسان الحر لابد أن يحقق ذاته وتحقيقها ليس بالرغبة بل بالسعي لها والمقاومة من أجلها، فالذاتية ليست تفردا من أجل رفض الآخر وتهميشه، وهذه مبادئ الفلسفة الوجودية، فالإنسان حر ومسؤول عن أفعاله فالحرية مرتبطة بالمسؤولية، وهذا مبدأ القلق عند الشاعر والتزام منه لكسر القيود والعبث، فالمقاومة مسؤولية تتطلب الحرية والحرية اختيار، فالمقاومة تتبع الوجود، وهذا ما ارتكزت عليه الفلسفة الوجودية في ثنائية الوجود والماهية، (الوجود يسبق الماهية)، فالإنسان موجود ثم يخلق كيانه وأفعاله، لهذا نجد الشاعر من خلال الخطاب الشعري يقاوم بكل ما يثبت وجوده، ومهما تعددت أشكال المقاومة، فهو لا يرى في المقاومة تمردا بقدر ما هي حق في الدفاع عن النفس ورفض لكل أشكال العنف، وعادة ما تكون المقامة بتظافر الجهود، وهذه صفة مشتركة بين الناس، من منطلق المسؤولية والحرية، وهذا ما شرعته الشرائع السماوية وكفلته الهيئات العالمية، وتبنته الإنسانية كحق مشروع في الدفاع عن النفس، واتخذت المقامة عند الشاعر عدة أشكال ، فالشاعر يقاوم بوجهه وشكله وصوته وصمته، بلغته يقاوم وبذوقه ومزاجه وبطبيعته، بماضيه وحاضره يقاوم، فالشاعر يفكر في الحياة وفي الإنسانية، وهذه المقاومة ليست نابعة من الذات فحسب بل من المجتمع ككل.

وقد أعطى الشاعر من خلال الكلمة شكلا للمقاومة ورؤية وجودية، فالمقامة هي حرية واختيار والتزام، فعلى حدّ قول **سارتر**: "عندما نقول أن الإنسان يختار نفسه بنفسه، نعني بالتالي أن الإنسان الذي يختار

1. توماس أر فلين، مقدمة قصيرة الوجودية، المرجع السابق. ص106.
2. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا. ص62.

نفسه ويختار تبعا لذلك جميع البشر"[1]، فمسؤولية المقاومة ليست اختيارا شخصيا، فاختيار المقاومة هو تأكيد وإعلاء قيمة الحرية، وهذا يعني دعوة الناس لهذا التوجه و إثبات للوجود، وهذا مثال على الكوجيتو الديكارتي في الوجود (أنا افكر أنا موجود) إلا أن الشاعر لا يستطيع أن يتخلص عن فكرة المقاومة التي فرضت عليه، لذا نجده يطرح تساؤلات فلسفية محيرة: (لم محكوم علي في بلدي.. أن أقاوم؟). وهذا ما يجيب عليه: (إنما في بلدي: أحيا، أبني، أزرع، أصنع، أرسم وألون، أمشي وأغني، أقود وأرعى، أهب وآخذ.. بلا حرج ولا عسر، أو مغارم)، فهذه حق لا ينبغي أن يهضم ولا السكوت عنه، فلا سبيل لكم غير المقاومة، فهذه تجليات الفلسفة الوجودية.

كما نجد الشاعر يتفنن في الألفاظ التي تتيحها له اللغة، فيصيغها لصالح تجربته الشعرية بكل ما تحمله القصيدة من عواطف ومشاعر إنسانية.

وفي السياق ذاته نلتمس في الشاعر الشعور بالاغتراب اللامنطقي إذ هو في بلده ومقصي، يقول:

"بلدي، يا بلدي..

منفيون فيك، ومقصيون..

لا أملك في بلدي.. أكثر من حدود جسدي

و أنا البربري الحر..

أحب أن يكون جسدي بشساعة بلدي؟"[2].

في هذا المقطع نجد الشاعر مستاء من القيود والمضايقات، والشعور بالاغتراب والمنفى وهو في بلده، نتيجة الشعور بالضياع والتيه، كما يتجلى الشعور بالاعتراب في الأبيات التالية:

"أنا وذئب الغابة في بلدي.. إخوان

أنا ونجوم الليل.. رفقاء عمر

أنا وشمعة البيت.. زوجان

أنا وشجر الصنوبر والصفصاف والكرم والزيتون والبرتقال:

ندامى

ومع ذلك.. يسير الأجنبي على أرضي.. مستبدا"[3].

---

1. ينظر، جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر، عبد المنعم الحنفي، ط1، 1964، ص16.
2. عبد الحاكم بالحيا، أبناء السماء يرحلون باكرا، ص63.
3. عبد الحاكم بالحيا. المرجع السابق. ص63.

يوظف الشاعر في هذا المقطع كلمات لها دلالة عميقة وشاملة، تعود فيها دلالات الألفاظ إلى الأصل والهوية: (الذئب، الغابة، أخوان، شمعة البيت، الشجر..)، دلالة أنطولوجية خالصة، لإثبات الأصل والحق ومسألة الوطنية والتأكيد على الانتماء، إلا أن الأجنبي يسير أكثر حرية، ومع ذلك يستبد ويعبث في البلاد، والزمان يشكل البنية الأنطولوجية للقصيدة، محققا توافقا مضمونيا في الانتماء والوجود فالشاعر يتفاعل مع القضايا الوطنية.

إلى هنا يمكن للقارئ أن يرصد المرجعية الفلسفية للشاعر التي وظفها من خلال رؤيته الكلية للواقع السياسي المتأزم، مستحضرا تيمة العبث، ومفردات السقوط، والحرية، والمسؤولية، البارزة، وصورة الموت المحتدمة والأكثر حركية في الخطاب الشعري، ليصبح عنده الحضور والعدم هو الوجود، فالشاعر يخط تيمة الموت في عمل إبداعي جمالي، ورؤيا فلسفية تبرز الذات الفلسفية كإحدى أبرز العناصر المهيمنة على الخطاب الشعري.

خاتمة

خاتمة:

إلى هنا نخلص إلى أنّ المرجعية الثقافية في أبسط مفاهيمها، هي تلك المصادر التي تغذّي النصوص الإبداعية، والمنسجمة مع النص الشعري، مستمدة من الحقول الفكرية والفلسفية واللغوية والتاريخية والدينية والاجتماعية والسياسية.. الخ، وكل ما ينضوي تحت رداء الثقافة، التي تمد الشاعر بالكثير من الرؤى التي تساهم في العملية الإبداعية.

- فتوظيفها أمر في غاية الأهمية، بوصفها جزءا من ذاكرة المبدع يصقلها في العمل الإبداعي، خاصة الشعر الذي يعتبر من أرقي الفنون، لذا توظيف المرجعيات الثقافية إبداع في ذاته، فالنصوص تكمل بعضها البعض، ولا يمكن لأيّ شاعر أن يتجاوز هذه المرجعيات لأنّها مرجعيات متجاوزة لوعي الشاعر تفرضها الرؤية الشعرية بوصفها بنيات دلالية مهيمنة، تتقاطع مع ثقافة جمهور المتلقين.

- تشكلت في ديوان بالحيا "أبناء السماء يرحلون باكرا" مرجعيات ثقافية مختلفة كان توظيفها بارعا برؤية معاصرة.

- تمثلت المرجعية الدينة في اعتماد الشاعر على تفعيل آلية التناص والتضمين من النص القرآني، وهذا ما أثّر في أسلوبه الشعري وأثرى البنية الدلالية والجمالية وأغنى الصورة الشعرية ومدّها بالكثافة الدلالية اللازمة لتعكس تأزّم الواقع والحالة الشعورية المأزومة، كما استمد من النص الديني، ومن القصص القرآني وشخصيات الأنبياء عليهم السلام ما يتقاطع وتلك الحالة الشعورية.

- أما المرجعية الأدبية التي تتجلى فيها سمة الإبداع، كان حضورها متنوعا، متمثلا في توظيف الشخصيات الأدبية والتقاطع معهم في الأفكار والتصورات واللغة الجزلة، فقد استمد الشاعر من التراث الأدبي ما يقوي رؤيته المعاصرة، واستدعى الشاعر شخصيات فحول الشعراء من عصور أدبية مختلفة، من العصر الجاهلي (طرفة) ومن العصر العباسي (المتنبي) ومن العصر الحديث (عزّ الدين المناصرة)، ومن المرجعية الأجنبية (آرثر رامبو) و (لوركا).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادروالمراجع:

القرآن الكريم.

1. إبراهيم مدكور، معجم ألفاظ القرآن الكريم، الطبعة الثانية، منقحة، الجزء الأول من الهمزة إلى الضاد، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، 1989.
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2003.
3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محمد قرقزان، ج1، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
4. أحمد بن النعمان، التعريب بين المبدأ والتطبيق (في الجزائر والعالم العربي)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1401هـ-1981.
5. أحمد عطار وآخرون، مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية النشر الجديد الجامعي، تلمسان، الجزائر،2016.
6. أحمد فلاق عروات، فكرة الموت في التراث العربي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، دار هومة، ديسمبر2005.
7. أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب الأصول، ج3، دار الساقي، بيروت، 1973.
8. آرثر رامبو، الآثار الشّريَّة، تر، كاظم جهاد حسن، آفاق للنشر والتوزيع، منشورات الجمل، طبعة جديدة ومنقحة، بغداد، 2007.
9. بشير خلدون، الحركة الشعرية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
10. ت، س، إليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر، لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية.
11. ت، س، إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، دراسات في الأدب والثقافة، تر، شكري عياد، المجلس الأعلى للثقافة. 2000م.

12. توماس أر فلين، مقدمة قصيرة الوجودية، تر، مروة عبد السلام، هنداوي، ط1، 2014.

13. جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، ط2، 2009.

14. جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إحداثيات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

15. جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحنفي، ط1، 1964.

16. جون ماكوري، الوجودية مقدمة قصيرة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعارف، الكويت، 1978.

17. رشيد عناني، كتابات نقدية المعنى المراوغ، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1993.

18. سعيد بن ناصر الغامدي، المرجعية في المفهوم والمآلات، مركز صناعة الفكر لدراسات والأبحاث، بيروت، 2015.

19. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

20. سلطانة غريز، المرجعيات الثقافية في التجربة الشعرية العربية، دراسة نقدية لتجربة عدنان الصائغ انموذجا، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2025.

21. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف 1119، الطبعة العاشرة، كورنيش القاهرة،1960.

22. طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2021.

23. عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، الطبعة الأولى، دار رواد الأردنية للنشر والتوزيع،2013.

24. عبد الرحمان بن الناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار السلام للنشر والتوزيع، الجزء الثامن والعشرون، الرياض السعودية، الطبعة الثانية،2002.

25. عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.

26. على ملاح، المجرى الاسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، أبحاث، الطبعة الأولى، الجزائر، 2007، ص42.

27. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، دار الكتب، ليبيا،1978.

28. علي علوان عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، وزارة الاعلام، بغداد، 1975.

29. قطوس بسام، أفخاخ النص؛ الرحلة إلى المعنى، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004م.

30. لخضر بوخال، النقد الثقافي محاضرات وتطبيقات، دار ومضة لنشر والتوزيع والترجمة، جيحل، الجزائر، 2022.

31. محمد خرماش، المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، منشورات الجامعة التونسية، 1995.

32. محمد دواد البدراني، التحليق في فضاءات النص، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.

33. ويلز كآتي، معجم الأسلوبيات، تر، خالد الاشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2013.

34. رابح ملوك، قضايا الشعر الجزائري المعاصر، أعمال اليوم الدراسي الأول 29أفريل2015، دار الخلدونية 2016، الجزائر.

35. علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدغر الفن والحقيقة، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان،2008

36. أحمد عطار وآخرون، مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية النشر الجديد الجامعي، تلمسان، الجزائر، 2016.

37. أحمد فلاق عروات، فكرة الموت في التراث العربي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، دار هومة، ديسمبر2005.

38. عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أويا للنشر والتوزيع، ط1، طرابلس، ليبيا، 2000.

39. عبد المالك مرتاض، نظرية النقد الأدبي، دار هومة، ط2، الجزائر، 2010.

الرسائل الجامعية:

1. حلاق حنان، المرجعيات الثقافية لمصطلح "الشعرية" عند النقاد العرب المعاصرين، نماذج مختارة، رسالة ماجيستر، 2015/2014.

البحوث الأكاديمية:

1. جميل بورحلة، الموقف الوجودي في معلقة طرفة بن العبد بين الانتظار والالتزام، مجلد7، عدد1.

2. حاج علي هوارية، أثر القران الكريم في شعر البحتري أنموذجا، تلمسان (الجزائر) تاريخ النشر 2019/12/06، العدد04.

3. حكيمة سبيعي، هولي بوزيان خولة، المرجعيات الثقافية بين المفهوم والتوظيف، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد16، العدد02، 2019.

4. حاج علي هوارية، أثر القران الكريم في شعر البحتري أنموذجا، تلمسان (الجزائر) تاريخ النشر 2019/12/06، العدد04.

5. حكيمة سبيعي، هولي بوزيان خولة، المرجعيات الثقافية بين المفهوم والتوظيف، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي- الجزائر، المجلد16، العدد02، 2019.
6. رحال عبد الواحد، فلسفة التعالق بين الوجودية والتجريب الروائي، مجلة البدر جامعة العربي التبسي، تبسة، المجلد10، العدد02.
7. عبد الرحيم مراشدة، الحس الوجودي في ديوان، (موتى يجرون السماء) لموسى لحوامدة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة الادب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر، العدد التاسع2013.

المو اقع الإلكترونية:

1. علي المهرج، الوجودية في الفكر العربي، قراءة في وجودية عبد الرحمن بدوي، موقع حركة خارج السرب، ت 29.05.2019.
2. كمال عبد الرحمان، النص الغائب، جريدة الصباح، الثقافة، تاريخ النشر (29-04-2022)،https//alsabaah
3. مصطفى الدقاري، نحو تصور لدراسة المرجعية- مفهوم النص، www.airssforum. Net

فهرس
الموضوعات

الفهرس

مقدّمة..... أ-ج

مدخل.....5

الفصل الأول: المرجعية الدينية والأدبية

المبحث الأول: المرجعية الدينية.....15

1. التناص القرآني.....15

2. توظيف الشخصيات الدينية.....20

المبحث الثاني: المرجعية الأدبية.....25

1. المرجعية الأدبية العربية.....27

أولا: في مفهوم الشعروبنيته.....27

ثانيا: توظيف الشخصيات الأدبية.....29

2. المرجعية الأدبية الغربية.....35

الفصل الثاني: المرجعية التاريخية والفلسفية

المبحث الأول: المرجعية التاريخية.....42

1. العلاقة بين الأدب والتاريخ.....42

2. توظيف الشخصية الثورية.....43

المبحث الثاني: المرجعية الفلسفية.....47.

الأثر الفلسفي.....48

أوّلا: الموت في التراث العربي.....48

ثانيا: الإنسانية.....53

ثالثا: العبث واللامنطق.....52

رابعا: الحرية والمسؤولية.....56

خاتمة.....59

قائمة المصادروالمراجع.....62