الأساليب الفنية و دلالاتها في الشعر التحرري الجزائري

Artistic styles and their connotations in Algerian libertarian poetry

د/ خميس رضا*[1]

أ.د جغدم الحاج [2]

[1] مركز البحث في الأنثروبولوجيا الإجتماعية و الثقافية – وهران (الجزائر)، r.khemis@crasc.dz

[2] جامعة حسيبة بن لوعلي بالشلف (الجزائر)، djourdemhadj@gmail.com

تاريخ الارسال2023-02-09 تاريخ القبول 2023-05-25 تاريخ النشر10–06–2023

ملخص:

رغم الدراسات التي قدمت حول الشعر التحرري الجزائري مازال يمثل مجالا خصبا للتناول يغري على البحث والدراسة قصد إدراك مكنوناته وفك رموزه، وبالتالي نفض الغبار عنه و إعطائه مكانته اللائقة به. فهو يفتح أمامنا نافدتين واحدة في التاريخ نطل منها على الأحداث، وأخرى في البيان نطل منها على الأساليب الفنية و وظيفتها الجمالية و الدلالية، حيث تدل الظواهر الأسلوبية المهيمنة بمكوناتها الفنية على واقع نفسي،اجتماعي، وفكري يجعلنا نطرح السؤال التالي: كيف صاغ الشاعر الجزائري إبان حركة النضال الوطني أساليبه الفنية بطريقة تشكلت معها دلالات البنية الأسلوبية في نطاق هذا الكل الشعري عمقا و تشكيلا، و كيف برز العمق الدلالي من خلال تعالق هذه الأساليب التي تجعلنا نمر من مرحلة اللادلالة إلى مرحلة الدلالة المنتجة للمعاني وفق رؤى متعددة تأخذ في الحسبان تداخل موضوعات هذا الشعر و امتداداتها على شريط الخطاب المترامي.

الكلمات المفتاحية:الشعر التحرري،الجزائر،الأساليب،التصوير، التقابل،التشخيص، التجسيم،التناص،الدلالات.

Abstract:

Despite the studies presented on Algerian liberal poetry, it still represents a fertile field of discussion that encourages research and study to understand its components and decipher its symbols, and thus dust it off and give it its rightful place. It opens before us two windows, one in history, from which we look at events, and the other in the statement, from which we look at artistic styles and their aesthetic and semantic function, where the dominant stylistic phenomena with their artistic components indicate a psychological, social and intellectual reality, which makes us ask the following question: How did the Algerian poet formulate During the movement of the national struggle, his artistic methods were formed from in such a way that the semantics of the stylistic structure formed within the scope of this poetic set in depth and in formation This poetry and its extensions on the tape of sprawling speech.
Keywords: liberal poetry, Algeria, styles, representation, contrast, diagnosis, embodiment, intertextuality, semantics.

* المؤلف المرسل **د/ خميس رضا**

1. مقدمة:

يعرف الأسلوب بأنه الطريق تأخذ فيه و الأسلوب الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه. و ابن منظور في لسان العرب يقول: "يقال للسطر من النخيل و كل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق و الوجه و المذهب"[1].و الأسلوب هو الطريقة في الكتابة و جمعه أساليب.

و قد ورد ذكر الأسلوب في كثير من الدراسات في التراث العربي, و هو يعني عندهم "الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه، سواء كان شعرا أو نثرا"[2].و قد أشار إلى ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل حين قال: " الأسلوب طريقة الكاتب الخاصة في التفكير و الشعور، و في نقل هذا الشعور في صورة لغوية خاصة، فالكتاب لا يتكررون إنما هم أفراد مميزون و كذلك الأسلوب خاصية فردية متميزة"[3] .

هذا فيما يخص مصطلح الأسلوب، أما الأسلوبية فقد ظهرت في بداية القرن العشرين مع موجة الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي أو النفسي أو الاجتماعي تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك، و قد تحددت للمصطلح القديم "الأسلوب" دائرة و وظيفة في إطار المصطلح الجديد[4].

و عليه فإن الدراسات الأسلوبية قد ذهبت: "مذاهب متفرقة في محاولة منها لمحاصرة الظاهرة الأسلوبية، فمنها ما ذهبت إلى تحديد مفهومها من جهة الباث أو المرسل، و منها ما ذهبت إلى تحديدها و محاصرتها من جهة الأثر أو الرسالة بوصفها كيانا حياديا مغلقا[5]".

و لقد كان لنشاط الباحثين الغربيين في مجال الأسلوبية أثره الواضح في البحث الأسلوبي العربي، فقد تناول شكري عياد في كتابه " اتجاهات البحث الأسلوبي" العلاقة بين البلاغة العربية و علم الأسلوب , و ألمح إلى الجوانب البلاغية التي يمكن أن يفيد منها علم الأسلوب في دراسة الظاهرة الأدبية، وهو بذلك يربط تحديد البلاغة العربية في صور علم الأسلوب العربي باعتماد الدراسات اللغوية الحديثة التي ميزت الظاهرة الأسلوبية من الظواهر اللغوية العادية[6]، و في كتابه "اللغة و الإبداع" لا يجد حرجا في عرض أقوال البلاغيين القدماء إلى جانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين دونما تفرقة بين قديم و حديث، عربي و أجنبي[7]، حيث يلتقي عندها مثلا الجاحظ و بالي على بعد المشقة في الزمان و المكان[8]، إذ يضرب مثلا عن بعض أوجه التشابه بين آراء القدماء من البحاثة العرب و آراء بعض الباحثين الغربيين في الحقل نفسه، فيذكر قول السكاكي في انقسام الكلام إلى خبر و إنشاء و مطابقة الكلام لمقتضى الحال مشيرا إلى أوجه الشبه بينه و بين قول بالي في نظم الجملة بحسب مقاييس النحو ليقترب علم النحو من علم الأسلوب[9]، و هو يهدف بذلك الى تأصيل منهج الدراسات الأدبية و يقترح تسميته بمبادئ علم الأسلوب العربي أو "أصول البلاغة العربية"، متأثرا في ذلك بأسلوبية شارل بالي القريبة من البلاغة.

- و نظرا لما يتميز به الشعر التحرري الجزائري من خصائص فنية ارتأينا أن أنسب اتجاه لدراسة بنيته الأسلوبية هو الاتجاه الذي يركز اهتمامه على النص لكن دون إهمال صاحبه, متبنين إلى جانب ذلك الرؤية البلاغية في دراسة الظاهرة الأدبية.

و لأن مظاهر الأسلوب كثيرة و متعددة في هذا الشعر لا تستطيع هذه الدراسة أن تلم بها جميعا، بات جديرا التعرض إلى أكثر الأساليب هيمنة و بروزا، أي الأساليب التي تمثل معالم الخطاب بما يجعله شعرا ذا طبيعة خاصة تميزه عن غيره. و أن الأساليب التي ألفيناها شائعة فيه تمثلت في:

- **أسلوب التقابل التصويري.**
- **أسلوب التشخيص.**
- **أسلوب التجسيم.**
- **أسلوب التناص.**

2. أسلوب التقابل التصويري:

التقابل هو التواجه بين الشيئين، و بلاغيا يظهر في بابين من أبواب علم البديع هما: المطابقة و المقابلة، أما المطابقة أو الطباق "فهو الجمع بين الضدين أو بين الشيء و ضده"[10] في كلام أو بيت شعر- كالجمع بين اسمين متضادين أو حرفين متضادين أو اسم و فعل متضادين في المعنى[11]. و أما المقابلة فهي "أن يؤتى بمعنيين متوافقين- أو معان متوافقة ثم يؤتى بما يقابلها على الترتيب"[12], و كلما كثرت عددها كان أبلغ[13], لكن مظاهر التقابل لا تتوقف عند المطابقة و المقابلة, ذلك أن التقابل يعد أساسا من أسس التفكير و التعبير الإنساني و ليس خرقا من القول أو زينة يمكن الاستغناء عنها[14]."و كثيرا ما يفضي في النسج عادة إلى تنشيط التلقين و تعميق الدلالة و توضيح المضمون و تأنيق الأسلوب، لكن هذا التقابل في حقيقة الأمر- لا يكاد يتكون في الذهن إلا إذا أخضعناه للتصور البلاغي الذي كثيرا ما يكون قاصرا ضحلا، أما إذا تناولناه بالقراءة السيميائية فإنه يظل أبدا مرتديا رداء التشاكل الذي يجانس الكلام بعضه ببعض و يجعل نسجه متجانسا متلائما"[15] , و قد أستخدم التقابل التصويري في **الشعر التحرري الجزائري** للتنسيق بين الصور بفعل المقابلات الدقيقة بينها. وهو إما أن يكون بين صورتين حاضرتين أو يكون بين صورة ماضية و أخرى حاضرة.

1.2 التقابل بين صورتين حاضرتين:

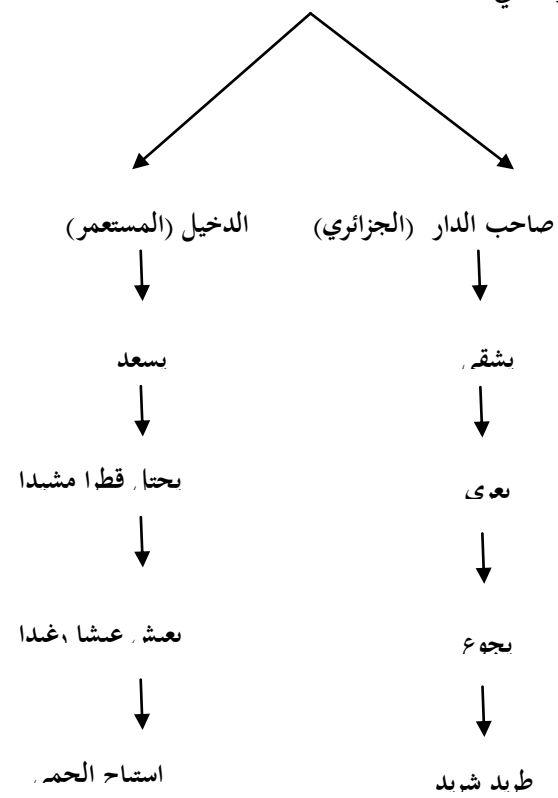
و هو وسيلة لإبراز التخالف و التعارض بين حالتين و مشهدين في الواقع، كما في قول مفدي زكريا[16]:

ليس في الأرض سادة و عبيد كيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟!
أمن العدل صاحب الدار يشقى و دخيل بها يعيش سعيدا؟!
أمن العدل صاحب الدار يعرى و غريب يحتل قصرا مشيدا؟!
أمن العدل صاحب الدار يعرى و ينال الدخيل عيشا رغيدا؟!

و يبيح المستعمرون حماها و يظل ابنها طريدا شريدا؟!

نلاحظ أن الشاعر ينسق بين الصور التي يرسمها بفعل المقابلات الدقيقة بينها، فهو يعرض لمشهدين حاضرين في واقعة: مشهد البؤس و الحرمان الذي يعانيه الشعب الجزائري و مشهد النعيم المترف الذي يعيش فيه المستعمر الغاصب.

كما انه من خلال تساؤلاته المريرة عبر لفظه (أمن) قد أغنى جدلية العرض على امتداد متطابق في المد الشعري. كما يوضحه المشجر التالي:



و يلاحظ أن الصور التي تؤثث الخلفية التقابلية لا تتناثر في شكل اعتباطي بل تتوالى في حركية من التجلي التي تخدم الهندسة الكلية للمشهد في نسق ثنائي يستعرض التناقضات.

و منه أيضا قول أحمد سحنون[17]:

قضينا دهرا طويلا نعاني كل يوم من بؤسنا ما نعاني

أرضنا تنبت السعادة لكن نحن في شقوة و في حرمان

نحن في جنة و نصلى جحيما و سوانا يحضى بعيش هان

و الغريب الدخيل يضحى و يمسي نافذ الأمر صاحب السلطان

أن نسيج الصورتين الحاضرتين يصدر عن مرارة و أسى و تشك عبر كتل من المثاني المتضادة التي صيغت بها المداليل المتصادمة و المتعارضة في حركة دورية تقريرية و ايحائية يتراقص فيها الموجب و السالب كبدائل تتجادل

فيما بينها.فصورة الأرض التي تنبت السعادة تقابلها صورة الأبناء الذين يعانون البؤس و الحرمان,و صورة الجنة التي يعيش فيها الـ (نحن) تقابلها صورة (النحن) وهم يصلون الجحيم, و لا شك أن التقابل بين هذه الصور الحاضرة في واقع الشاعر قد أجلى تحسس سبيل بعث الوعي في نفوس أفراد الشعب المظلوم الذي ارتمى في أحضان ثورته المجيدة قلبا و قالبا لمواجهة الغريب الدخيل الذي أمسى نافذ الأمر صاحب السلطان.

و من النماذج قول صالح خرفي[18]:

كم ذكرتني أمهات في ثياب زاهية

أيامك السوداء ما بين الذئاب الضارية

و العيد خضب منك كفا بالدماء القانية

و تقلد الخدان لؤلؤ مقلة لك باكية

و الكف ساند خافقا دقاته متتالية

تتساءلين عن ابنك في المنفى عن آلامية

فالخطاب ينقل صورتين متناقضتين حين ينظرالشاعر إلى الأمهات في شوارع القاهرة بثيابهن الزاهية المعبرة عن فرحتهن بيوم العيد و يستحضر صورة أمه مكفنة سوداء في ثياب الحداد تبكي وطنا جريحا و ابنا غائبا. و يلاحظ أن هندسة الخبر الذي ينقله الشاعر قائم على الوصف التقابلي لصورتين حاضرتين في الزمان تقرر طبيعة العلاقة بينهما من خلال ما تطرحانه من معاني و دلالات[19].

إن التقابل بين الصورتين الحاضرتين المطروحتين في الخطاب، يمكن تمثله في:

المناسبة : عيد مصر / عيد الجزائر.

الشخصيات: الأم المصرية / الأم الجزائرية.

المكان: القاهرة / أرض الجزائر

الرمز اللوني الدال: الثياب الزاهية / الأيام السوداء

الشعور الناقل للهدف من الطرح التقابلي للصورتين: ممثلا في مشاعر الحزن و الأسى.

2.2 التقابل بين صورة ماضيه و أخرى حاضرة:

حيث يستحضر الشاعر صورة ماضية في الزمان ليقابلها بصورة حاضرة منظورة، كما في قول محمد الأخضر السائحي محتفيا بإستقلال الجزائر بعد سنوات من الثورة و الجهاد المتواصل[20]:

أخي نحن أمس قهرنا الظلام سحقنا دياجيره العاتيه

مسحناه فانجاب من أفقنا بحر لياليه الداجيه

و أشرق في الأرض هذا الصباح يهدد تلك الربى الغافيه

تأمل تر الأرض فوق السماء تطير بها الفرحة الطاغيه

لقد مسها العيد ... حتى التراب تألق في الظلمة السابحه

صورة الأمس الماضية هنا تمثلها قوة العزيمة و صلابة الإرادة في مقارعة الظلام و قهره و مسحه، و في ذلك إشارة إلى سنين الثورة والجهاد. أما الصورة الحاضرة فتمثلها اشراقة الصباح بعيد النصر والاستقلال حيث يحصد الجزائريون الفرحة التي شاركتهم فيها الربى و الأرض و التراب.

فالتقابل بين الماضي و الحاضر يشحن ثنائية تكاملية في سيرورة الفعل التحرري المخصب بالإيجاب عبر قطبي الظلام المقهور و النور المشرق المتألق.

و من مظاهر هذا التقابل أيضا قول صالح خرفي[21]:

عيد بأنه حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

مالي أراك ثقيل الظل في وطني نشين وجهك في الأنظار تحديد

و قد عهدتك طلق الوجه مبتسما تعلو لقربك في الأجوا زغاريد

فجئتنا اليوم و النيران في لهب و للرصاص على الهامات تغريد

يقابل الشاعر بين العيد في صورته الماضية– ما قبل الثورة– و العيد في صورته الحاضرة– إبان الثورة– من خلال رصد التناقضات النفسية المتداعية عبر المشهدين المتضادين بين الماضي والحاضر، حيث ينحت الماضي في الذاكرة ملامح العيد المعهودة كما تصورها الشاعر في أمسه ممثلة في طلاقة الوجه و ابتسامته ,والزغاريد المصاحبة له ليستثير بذلك البحث عن الغائب المفقود في الحاضر المعلوم كما تدل على ذلك الملامح المتناقضة و المتنافرة التي يعايشها في هذا العيد من ثقل الظل و شين الوجه الناجم عن الواقع اليومي المعيش للشعب الجزائري في مواجهة العدوان الغاصب بثورة تأججت نيرانها و التهبت و علا فيها صوت الرصاص فأصبح لشرره على الهامات تغريد. انه وفق هذه العلاقات الضدية الفاعلة و المتفاعلة تتأسس الرؤية الدلالية المميزة لخصوصية الايجاب و السلب في مشهدي الصورتين :الماضية و الحاضرة.

و من الأمثلة أيضا قول مفدي زكريا[22]:

جزائر مهما باعد الخطب بيننا تباكرني النجوى و تهفو بي الذكرى

حنيني إلى القصباء هاج مدامعي و شوقي إلى بلكور أفقدني الصبرا

و في حي باب الوادي ماضي صبابتي تركت بباب الواد من كبدي شطرا

و يا فتنة الأبيار و السعد باسم ألم تنسك الأبعاد أيامنا العطرا

و في القبة الفيحاء عش خواطري تركت بها لما أحاطوا بنا وكرا

و في حرم الصحراء أهلي و جيرتي و ربعي وخلاني و أكبادي الحرى

ذكرتهم و السجن لف ظلامه لواعج إلف فارق الأهل مضطرا

فالمشهد الخطابي هنا قائم على تقابل صورتين تعكسان أحوال الماضي و الحاضر بتوصيفات متناقضة، إذ الصورة القديمة تكاد تضيع في نسيجه الذي يعتمد على الحركة النفسية و هي تتصارع مع عالم الحواجز لتتعداه إلى مرابع الذكريات[23].

و قد مثلت صورة الماضي ملامح (النجوى، الذكرى، الصبابة، الأيام، العطرا، الخواطر، الخلان،...) في حين مثلت صورة الحاضرملامح : (التذكر، السجن، الظلام، لواعج الفراق) و هو مشهد مشحون بالإيحاء الملائم للمناخ النفسي المختنق بحاجز السجن و أشواق الحنين.

3. أسلوب التشخيص:

يظهر التشخيص في الخطاب الشعري الثوري الجزائري من خلال خلع الحياة على المواد الجامدة و الظواهر الطبيعية و العناصر المجردة، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية[24] بما تحمله من عواطف و خصائص و سلوكات تلائم المستوى النفسي و البعد الدلالي الذي يريده الشاعر لتبرير خرقه للمعيار[25] , و من ثمة خلق المفاجأة و الحركية المتأتية من قوة التخيل الذي يدفع باللغة إلى تأسيس نظام تركيبي غير مألوف يثير الدهشة و المتعة التي تنقل الإحساس و الفكرة و النبض الشعري إلى المتلقي.

فالتصوير التشخيصي بذلك هو تصوير تخييلي يعتمد لغة شعرية مجازية "توقع الائتلاف بين أشد مختلفات تباعدا[26]" مستخدمة اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة التي تدفع القارئ إلى ضرورة الانزياح عن القراءة الحرفية التي تضبطها قوانين اللغة المعيارية و تبني طريقة أخرى في القراءة تقوم على تأويل العبارة من حيث الدفع بها إلى دلالات عميقة تشارك في إحداث الأثر الفني[27] .

و يمكن تمثل ألوان التصوير التخييلي التشخيصي في الخطاب الشعري الثوري الجزائري 1954- 1962، في ثلاثة أنواع:

- **تشخيص الجامد.**
- **تشخيص الظواهر الطبيعية.**
- **تشخيص المجرد.**

1.3 تشخيص الجامد:

إن الشعراء في وصفهم لمعارك حرب التحرير قد جعلوا للمواد الجامدة حركة متخيلة ينشئها تركيب اللفظ و دلالته و ما يستدعيها، حيث نجد الرصاص و الرشاش و البنادق و التربة و الجبال و الأرض شخوصا حية متحركة تنشئ في ذهن السامع صورة حسية لا عهد له بها من قبل. و هذا التعبير المجازي التصويري جعل جوامد هذا الوجود تشارك في الثورة جنبا إلى جنب مع الثوار تقاسمهم المبدأ و الهدف و العزيمة , وتبادلهم المشاعر و الأحاسيس. و من الأمثلة على ذلك قول مفدي زكريا[28]:

نطق الرصاص فيما يباح كلام وجرى القصاص فلا يتاح ملام

و أيضا قوله[29]:

و الحق و الرصاص إن نطقا معا عنت الوجوه وخرت الأصنام

و قوله[30]:

و **أوفدت الرصاص** ينوب عنها يناقش غاصب الحق الحسابا

و قوله[31]:

و **تكلم الرشاش** جل جلاله فاهتزت الدنيا و ضج المنبر

و قوله[32]:

حديثك **تتلوه البنادق** في الوغى نشيدا يغنيه الزمان و ينشد

و قول صالح خرفي[33]:

ثائر **أنجبته تربة** عز وجدود يوم الكريهة شمس

حيث تظهر الصورة الاستعارية من خلال العبارات: (نطق الرصاص)، (و الحق و الرصاص إن نطقا)، (أوفدت الرصاص)، (تكلم الرشاش)، (تتلوه البنادق) و (أنجبته تربة)، فإذا قرأنا هذه العبارات قراءة حرفية و اكتفينا بها لا تؤدي المعنى على الرغم من رضوخها للقانون النحوي (فعل + فاعل)، فيجب حينئذ البحث عن تأويلها و معناها.

و من خلال عملية إسناد النطق و الإيفاد إلى الرصاص، و الكلام إلى الرشاش و التلاوة إلى البنادق و الإنجاب إلى التربة تحققت المنافرة الدلاليةّ، التي ينبثق عنها التصوير التخييلي التشخيصي, لأن الدلالات المعجمية للأفعال (نطق، أوفد، تكلم، تلى، أنجب) خاصة بالإنسان، و هكذا فإن بنية الصورة هي:

- الرصاص: (الإنسان) بدليل أنه نطق و وفد.
- الرشاش: (الإنسان) بدليل أنه تكلم.
- البنادق: (الإنسان) بدليل انه تلى.
- التربة: (المرأة– الإنسان) بدليل أنها أنجبت.

و هكذا فإنه ينقل الجامد إلى متحرك حتى تتحقق العملية التشخيصية التي تثير في النفس مختلف العواطف. حيث نلاحظ أن التصوير يؤدي وظيفة أساسية متمثلة في نقل دلالات النطق و الكلام و التلاوة و الإنجاب من الإنسان إلى الرصاص و الرشاش و البنادق و التربة على التوالي، وذلك على أساس التفاعل و التداخل و المبالغة في تبيان المشاركة في العمل الثوري و مجابهة المستعمر الغاصب بكل عزيمة و صمود و بكل لغات البيان التي تنبئ عن الرفض و التحدي و الافتخار.

و على نفس المنوال نجد الجبال و هي معقل الثورة و الثوار شاخصة حية، لها عاطفة و إرادة و قصد، يقول مفدي زكريا[34]:

هذه الجبال الشاهقات شواهـد سخرت بمن مسخ الحقائق و أدعى

سل جرجرة تنبئك عن غضباتها واستفت شليا لحظة و شلعلعا

ان تشخيص الجبال و هي جامدة في صورة الساخر و الغاضب و صاحب الحكم الفصل عند السؤال والإفتاء يجعل منها كائنا حيا له وعي يدفعه إلى هدف و عاطفة تحرك ضميره و إحساسه. و قول الشاعر " سل جرجرة" مجاز مرسل علاقته المحلية لأن "جبل جرجرة" لا يسأل نباته و أشجاره و منعرجاته و ترابه ... و إنما الذين يسألون هم الثوار الذين اتخذوا منه معقلا يصدرون منه غضبهم على الاحتلال و رفضهم لوجوده.

2.3 تشخيص الظواهر الطبيعية:

يحفل الخطاب الشعري الثوري الجزائري بالحالات و الملامح الإنسانية التي تصطبغ بالظواهر الطبيعية حتى أن هذه الظواهر لم تعد مظهرا خارجيا في الطبيعة بقدر ما أصبحت حالة داخلية في النفس. و الشاعر لم يعبر خلالها عما رآه و حسب، بل عبر عما رآه بما شعر به ليحقق مشهدا متوحدا مع التأثير النفسي في وجدانه له واقع الطبيعة و ملامح الإنسان, وذلك بعد أن نفذ مما يرى إلى ما يتراءى, و من المادة إلى الروح التي وراءها.

فالشعور إذن هو المحرك الأول لتصوير الظواهر الطبيعية تصويرا تشخيصيا أضفى على الربيع و الليل و الشمس و الهلال و الزمان و غيرها من الظواهر حركية حسية و سلوكية نزعت بها إلى عالم إنساني تضطرب فيه المشاعر و تتنازع الميول و تتفاعل المؤثرات.

و من أمثلة ذلك، قول الشيخ الشبوكي[35]:

يا جبال الأمجاد يا أطلس الفخر و يا معقل الأسود الغضاب

أحرق الظالمون غابك لكن هل يضيرالأجبال إحراق غاب؟

فاصمدي فالربيع يحنو على الأرض و يأسو جراحها في الإياب

فالربيع هنا مخلوق حي، له صفات الأحياء من البشر، إنه الأم الحنون التي تحنو على ولديها ببشرها و بشاشتها تأسو جراحه و تسعد محياه, و تبعث فيه نور الأمل, و تخفف عنه عبء الألم. و المشهد التصويري هنا ينبض حياة و حركة بمنحه الربيع إرادة و قصدا في علاقته بالأرض و هو يحنو عليها و يأسو جراحها في علاقة تحمل جذوة إنسانية تفيض عن يقين الوجدان.

و يمثل الليل إحدى الظواهر الطبيعية التي أثارت اهتمام الشعراء منذ العصر الجاهلي[36]، حيث لطالما عبرت صورته عن تعالق المستوى النفسي بالدلالي و تفاعل الملامح الطبيعية مع العواطف الآدمية و الخلجات الإنسانية. من ذلك قول مفدي زكريا[37]:

والليل يكتم في ظلمائه شجا يأوي إلشبح ضاقت به الطرق

يا ليل كم لك في الأطواء من عجب! ياليل!حالك حالي، أمرنا نسق

فالشاعر يجعل من الليل إنسانا حيا له أفعال البشر, يكتم و يأوي بل و يخاطب بتعبير صريح يمنح الصورة كثافة و الحوار دينامية ترتقي به إلى مشهد الحياة الشاخصة.

و قد قامت عملية تخيل الليل في صورة إنسان على حذف المشبه به الإنسان, و الرمز إليه بأشياء من لوازمه" يكتم، يأوي، حالك حالي"، و القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي إثبات كل هذه الصفات الإنسانية لليل. كما أن تقديم هذه الظاهرة الطبيعية في صورة مظهر محسوس عن طريق الاستعارة المكنية إنما هو تبرير لمشهد الظلمة التي تحمل في أحشائها زخم المعاناة التي يتقاسمها شاعرنا مع الليل بما يكشف مدى تعلق المستوى النفسي بالواقع الشعوري. و لا يكاد ليل عبد الله شريط يختلف عن ليل مفدي زكرياء من حيث دلالات الألم و المعاناة ,و لكن في صورة شاخصة متميزة ذات مشهد عجيب، يقول[38]:

و هكذا يمحي الضياء من الأفق و يخبو كما خبت أحلامي

و أرى الليل قابضا بيديه عنق الكون باردا كالحمام

فقد شبه الليل و الكون كلاهما بالإنسان ثم حذف المشبه به، و رمز إليه بشيء من لوازمه و هو: "قابضا بيديه" بالنسبة لليل و "عنق" بالنسبة للكون على سبيل الاستعارة المكنية.

و من هنا فإن أفضل الصور الاستعارية و أكثرها قدرة على التأثير و الإثارة تلك التي يبلغ فيها التفاعل بين أطرافها و عناصرها درجة يتوهم معها المتلقي مداخلة المستعار للمستعار له و اتحاده به, بحيث يتمكن ذلك في النفس[39]، و عليه فإن صورة الليل مع الكون تطالعنا على مشهد رهيب يقبض الليل فيه بيديه عنق الكون المستسلم لقدره الفاجع و مصيره المأساوي، و هذه الصورة التي يقدمها الشاعر تشكل دعوة إلى المشاركة في التأويل بما يحمله من سمات و أبعاد نفسية و وجدا نية تبرز حالة الصراع و اليأس الذي يجثم على نفسيته كما يجثم الليل بقبضته على عنق الكون.

3.3 تشخيص المجرد:

لقد ارتبط تشخيص المجرد بالوصف الذي يعيد تشكيل ما هو معنوي بحذقة الخيال, ليخرجه عن طبيعته و يتمثله بعين البصيرة شاخصا يخاطب حس الإنسان و إحساسه و وجدانه و مشاعره و قلبه و ضميره. ذلك أن **الشعر التحرري الجزائري** لم يرضه جماد المجرد و ثباته و معطياته الدائمة ,فانبرى يبدعه من جديد تحت وطأة الانفعال الذي تصل به النفس إلى قلب الأشياء, جاعلة من التصوير التشخيصي حقيقة نفسية و يقينا وجدانيا لا ريب فيه. و من أمثلة تشخيص المجردات، تصوير الفقر و معاناة الجوع التي يعيشها الشعب الجزائري في قول مصطفى بن رحمون[40]:

يا من لنضو براه البؤس مكتئب دامي الفؤادمعنى الجسم مضناه

عقارب الجوع دبت في جوانحه وجذوة الهم شبت في حناياه

في قلبه غادة الآمال عابسة تئن شاكية من لذع شكـواه

حيث تستوقفنا مشاهد:عقارب الجوع و الآمال العابسة الشاكية, مع علمنا و إيماننا بان الجوع والآمال كلها مجردات لها دلالتها المعنوية المزرية للشعب الجزائري, غير أن الشاعر زيادة في تقرير الحالة وتمكين صورتها في ذهن السامع شخص هذه المجردات في صور:(العقارب,العبوس,الأنين,الشكوى).لتزيد المعنى إيضاحا و الإدراك قوة ودلالة ,و لأن المشاهدة تؤثر في النفوس بتوسيع هذه الدلالة و تكثيفها أضحى للجوع عقارب تلسع, و استحالت الآمال ملامحا عابسة ,شاكية تئن تحت وطأة معاناة البؤس و الألم.

و منه أيضا تشخيص الرزايا كإسم مجرد متصل بالمعنويات، يقول مصطفى بن رحمون[41]:

الرزايا من حوله كاشرات في البرايا تنفذ الأقدارا

لا تني أثر خطوه تغرز الأنياب فيهم و تنشب الأظفارا

فقد شبه " الرزايا" و هي المصائب التي ألمت بالشعب الجزائري بالوحوش المكشرة على أنيابها الحادة, و التي تتبع آثار فرائسها بجامع الاغتيال في كل، كما ذكر من لوازم المشبه به الأنياب والأظفار، ليصبح التصوير التشخيصي قائما على استعارة تخييلية لأن لفظتي أنياب وأظفار تمثلان صورة وهمية تشبه صورتي الأنياب و الأظفار الحقيقيتين,و قرينتها إضافتها إلى الرزايا. و يمكن القول أن هذا التشخيص الذي اهتدى الشاعر إلى ألفاظه بهدي حدسه و انفعاله قد حقق به اليقين الذي رغب في بثه و إقناع السامع به ألا و هو كثرة المصائب التي أصبحت تلاحق الجزائريين و تقضي عليهم مسببة لهم الضر و الألم في ظل التواجد الاستعماري الغاشم.

و من النماذج أيضا تشخيص العيد و هو اسم مجرد لمناسبة مميزة في حياة الإنسان، يقول صالح خرفي في قصيدته " العيد و الجزائر الدامية"[42]:

عيد بأيه حال عدت يا عيد بما مضي أم لأمر فيك تجديد

مالي أراك ثقيل الظل في وطني يشين وجهك في الأنظارتخديد

إن العيد الذي حل على الجزائر و الثورة في أوجها ودماء أبنائها تسيل, لم يعد له طعم في إحساس الشاعر، و قد دفعه ذلك إلى تشخيص هذا الحلول للعيد بالضيف الثقيل الذي يشين وجهه في الأنظار، فلا تجد من يهل له أو يفرح به، و كأنه بذلك يرفض إقبال العيد ,لأن الأوان ليس أوانه, ولأن الشعب الجزائري مشغول بمصائبه وتضحيات أبنائه على استقبال هذا الضيف بعد أن ماتت الفرحة في قلبه بفعل البؤس و معاناة الألم و الحرمان.

4. أسلوب التجسيم:

التجسيم من الجسم، و الجسم "ماله طول و عرض و عمق"[43] ،و قد جاء في لسان العرب: " الجسم جماعة البدن أو الأعضاء من الناس و الإبل و الدواب و غيرهم من الأنواع العظيمة الخلق... و لأن جسم الشيء حقيقة و اسمه ليس بحقيقة، ألا ترى بأن العرض ليس بذي جسم و لا جوهر إنما كله استعارة و مثل[44]".

و التجسيم بمعناه الفني " هو أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو العرض صورة معينة يرسمها في ذهنه و يصير هذا الأمر في خياله جسما على وجه التشبيه و التمثيل و الاستعارة. و هو لن يتخيل هذا التخيل و يجسم هذا التجسيم إلا إذا كان ذهنه مجسما، و التجسيم موجود بشكل أساسي في طبيعته[45]"، و كأن التجسيم في أبسط تقنياته أن تعمد إلى المعنوي فتلحق به صفة مجسمة امعانا في إخراجه من التجريد إلى الحس, فيراه المتلقي ماثلا بين يديه في ثوب من الهيئة التي استجدت عليه[46].

و قد مثل أسلوب التجسيم ظاهرة ملفتة للنظر و الانتباه في **الشعر التحرري الجزائري** من خلال التعبير عن المجرد بالمحسوس و عن الأفكار و المدركات العقلية بالصورة المحسوسة[47] كما تدل عليه الأمثلة التي رصدناها على سبيل المثال لا الحصر. يقول مفدي زكريا[48]:

اتقوا الله في الجزائر يا ناس فقد ضاقت الجزائر صبرا

عاش فيها الطغاة عسفا و ظلما ورماها البغاة جهلا و فقرا

و يقول[49]:

أبعد خمس شداد ملئت عجبا ديغول بالكلم المعسول يغرينا؟!

و أيضا قوله[50]:

و في القبة الفيحاء عش خواطري تركت بها لما أحاطوا بنا وكرا

حيث نلفي الجهل و الفقر و الخمس شداد و الخواطر هنا مجسمة لها صورة تخييلية حسية، فالفقرو الجهل يرمى بهما, و السنوات الخمس كأنها آنية تملأ, و الخواطر تتمثل في عش يرى و يبصر،و هذه الهيئات التصويرية المجسمة للمجردات تكتسب قدرتها على التأثير في المتلقي تأثيرا يتفاعل و يتواصل و يتعاطف مع ما تضفيه من إحساس و شعور يثير مخيلته. و من شواهد التجسيم أيضا قول أحمد سحنون معبرا عن تحدي الشعب الجزائري للاستعمار[51]:

و تجاهلت ما حوته يداه من نفوذ وقوة استعـداد

و عتاد تطل منه المنايـا كالحات يفل كل عتاد

و أيضا قوله[52]:

وما بلادي غير فردوس وما غربتي عنها سوى سوط عذاب

فهذه المشاهدة التصويرية في الخطاب تتضمن أشياء مجسمة أسهم التخييل الحسي في تصييرها وتحويلها عن طبيعتها المعنوية المجردة، إذ النفوذ و القوة يتحولان إلى مادة مجسمة، تحويهما اليدان رمزا البطش و السيطرة ,و الغربة تستحيل سواط عذاب في مشهد رهيب مؤثر يعبر عن عذاب و ألم. و لا شك أن انبعاث التجربة الشعرية من سيمفونية النفس هو الذي أحال هذه المعنويات إلى أشياء تلتمس و يقبض عليها بغلالة المعاناة و الإيحاء.

5. أسلوب التناص:

التناص إجراء أسلوبي حديث يقابله المصطلح الفرنسي "intextualité"، و يذهب غريماس في معجمه السيميائي إلى أن "أول من استعمل مفهوم التناصية السيمائي الروسي "باختين"، كما يرجع الفضل في تبلوره و انتشاره ضمن إشكالية الإنتاجية النصية إلى الجهود التي بذلها رواد السيمائية الغربية أمثال رولان بارث جوليا كريسطيفا، ريفاتير، غريماس و غيرهم[53].

و تعتبر جوليا كريسطيفا ذات أثر بالغ في إشاعة مدلول هذا المصطلح و أهميته على مستوى الدراسات الأسلوبية[54]، فقد أشارت إلى أن المدلول الشعري «يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري[55]»، وذلك انطلاقا من قاعدة ثابتة مفادها اعتبار النص الشعري منتوجا يتحرك في سياق متميز متأت من سياق آخر[56]، يلزمنا فعل القراءة استكشاف تجلياته[57]، و لقد عرف النقد العربي القديم ما طرحه مفهوم التناصية الحديث تحت مسمى "السرقات الأدبية"، محاولا التماس الأعذار لهذه الظاهرة، من ذلك ما أشار إليه الشيخ الجرجاني في كتابه" الوساطة بين المتنبي و خصومه" إلى أن الأقدمين قد استغرقوا المعاني و أتوا على معظمها[58]، و هو تشخيص للظاهرة يبدو عفويا و أقرب إلى السطحية منه إلى النظرة العلمية الشاملة،كما نجد من المحدثين العرب من يعارض هذا الطرح كالدكتور جابر عصفور الذي ينفي وجود علاقة بين السرقات الأدبية و التناصية[59]، و من الطروحات التشخيصية أيضا ما توصل إليه أبو هلال العسكري- و هو من النقاد العرب القدامى- حيث أرجع أسباب تداخل النصوص إلى الظروف البيئية المحيطة بأفراد القبيلة الواحدة و الأرض الواحدة التي تجعل الخواطر متقاربة و الأخلاق و الشمائل متضارعة[60].

نستنتج من ذلك أن فك روابط نسيج الخطاب الشعري الثوري الجزائري وفق الطرح القديم و الحديث يحيلنا إلى نصوص غائبة أدى امتزاجها في الخطاب إلى تكامل صياغته و تجلية حياكته بمزيد من الإيحاء المنبثق من الصوغ اللغوي و ديناميته بحسب العلاقات التي تربطه بمرجعياته الأصولية[61] المتعددة: دينيا (القران الكريم)، و أدبيا (الثقافة الشعرية الموروثة)، و تاريخيا (الثقافة التاريخية)، و هو ما يمكن تمثله في التجليات السياقية و زخم مستوياتها كما هو مبين فيما يلي:

- ❖ مستوى المرجعية القرانية (الإقتباس)
- ❖ مستوى المرجعية الشعرية (التضمين)
- ❖ مستوى المرجعية التاريخية (التلميح)

1.5 مستوى المرجعية القرآنية (الإقتباس):

حين نتفحص الخطاب الشعري الثوري الجزائري نميز نماذج من الصور الشعرية المتكئة على خلفية قرآنية، حيث يلعب الاقتباس دوره في تحقيق جمال الصياغة و عذوبتها و وضوحها، كاشفا عن ثقافة الشعراء الدينية و

مقدرتهم الأدبية التي أضفت على المعاني جمالا و روعة و خصبا غذى كثافة الإيحاء و تماسك الأفكار و جزالتها بمراعاة الانسجام مع الرؤيا المطروحة في الخطاب الشعري. فالشعراء باعتبارهم رجال علم وفكر ديني إصلاحي رأوا في اللغة أمرا مقدسا لأنها لغة القرآن ، والتجديد فيها أو الخروج عن مقاييس القدماء أو الثورة على قوالبها يعد خروجا على المقدسات[62].و من الأمثلة على ذلك قول مفدي زكرياء متحدثا عن تطور مسار الثورة الجزائرية سنة 1957[63]:

"و الزرع أخرج في الجزائر شطأه فمضى وهب إلى الحصاد كرام"

و هو مأخوذ من **قوله تعالى: "كزرع أخرج شطأه فآزره فاستغلظ فاستوى على سوقه يعجب الزراع[64]"**، فالتشبيه القرآني لنمو الزرع ينطبق على تطور أحداث الثورة الجزائرية التي بدأت تؤتي ثمارها بتحقيق غايات الشعب في طلب الحرية و الاستقلال.

و منه أيضا قوله مشيدا بليلة الفاتح نوفمبر 1954[65]:

دعا التاريخ ليلك فاستجابا (نوفمبر) هل وفيت النصابا

تبارك ليلك الميمون نجما وجل جلاله هتك الحجابا

زكت و ثباته عن ألف شهر قضايا الشعب السرابا

تنزل روحها من كل أمر بأحرار الجزائر قد أهابا

إذ نجد مصدر الخطاب في **قوله تعالى: " إنا أنزلناه في ليلة القدر، و ما أدراك ما ليلة القدر، ليلة القدر خير من ألف شهر، تنزل الملائكة و الروح فيها بإذن ربهم،من كل أمر سلام هي حتى مطلع الفجر[66]"**.

حيث يتضح الاقتباس في كلمات الشاعر الدالة على حضور النص القرآني بألفاظه و عباراته: " ليلك، ألف شهر، تنزل روحها". إذ تحيل ليلة القدر على الفاتح نوفمبر 1954 في سياق بياني يعبئ و يحفز الدلالة بتوصيل المعنى و تحريك الوعي بأهمية الحدث. و لا شك أن هذه النزعة التعبيرية التي تجد جذورها في الفكر الديني العقائدي تجذب القارئ و تدفعه إلى التتبع و التأمل فيتحقق بذلك مقصد الخطاب الشعري المطعم بجمالية الطرح و المفعم بعمق الإيحاء بقدسية الحدث و جلاله.

و من نماذج الاقتباس التي نوردها على سبيل المثال لا الحصر قول صالح خرفي[67]:

رمانا الغرب بالنوب الدواهي فكنا في اتساع الصدر بحرا

وجاؤوا بياجوج جنودا فكنا سد ذي القرنين أسرا

فراموا بالحديد له انصداعا فكان حديدهم للسد قطرا

فما استطاعوا له نقبا، فولوا على الأعقاب يلتمسون أزرا

فهذا التصوير مستمد من القرآن الكريم في قصة ذي القرنين، **يقول تعالى:" و قالوا يا ذا القرنين إن يا جوج و ما جوج مفسدون في الأرض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا و بينهم سدا، قال ما مكني**

فيه ربي خير فأعينوني بقوة، أجعل بينكم و بينهم ردما، أتوني زبر الحديد، حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا حتى إذا جعله نارا، قال آتوني أفرغ عليه قطر، فما استطاعوا أن يظهروه و ما استطاعوا له نقبا[68]".

فالشاعر يلتمس من قوله تعالى القبس الذي يصل عقل القارئ وقلبه, يبصره بصلابة الثورة و ثباتها ضد الأعداء المستعمرين ,فكأنها سد ذي القرنين أمام يا جوج و ما جوج, و قد حقق صالح خرفي بفضل هذا الأثر القرآني مقصده من حيث الصدق الفني و الجمال التعبيري.

2.5 مستوى المرجعية الشعرية (التضمين):

اتخذ الخطاب الشعر التحرري الجزائري من توظيف الموروث الشعري قوة جذب متميزة وبوتقة توليد للرؤية الشعرية توصل الخطاب الحاضر بالخطاب الغائب في بناء متساند يصنع خصوبة و ثراء التجربة و يمنحها بعدا يفيض جمالا و تأثيرا.

و يطرح التضمين وفق هذا المنظور إشكالية الخلق في التجربة الأدبية بحساسية يتداخل فيها المعطى و المكتسب وفق ما ترصده خصوصيات اللحظة الإبداعية المهمومة بالاغتراف من ينابيع الواقع و الذاكرة.

و المتأمل في هذا الشعر يتجلى له أن الشعراء قد حددوا لأنفسهم و بشكل تلقائي لغة من مخزونهم التراثي متوائمة مع نفسياتهم و معطيات الحديث الذي يدور حول مضمون الخطاب، كما نلحظه في قول مفدي زكريا[69]:

سمع الأصم رنينها فعنـا لها ورأى به الأعمى الطريق الأنمعا

و هو يذكرنا بقول المتنبي[70]:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء عيوني عن شواردهـا ويسهر جراها الخلق ويختصـم

فالتضمين هنا قائم على المشابهة: مفدي يفتخر بالثورة الجزائرية، و المتنبي يفتخر بموهبته و شعريته في صياغة اتفقت دلالتها اللغوية و اختلف مضمونها لينسجم مع الموقف و الحالة الخاصة بكل منهما.

و منه أيضا قول مفدي زكريا[71]:

وقل الجزائر و اصغ إن ذكر اسمها تجد الجبابرة ساجدين و ركعا

يستمده من قول عمرو بن كلثوم[72]:

إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابـر ساجدينـا

حيث نميز المعاني الحماسية المشتركة بين القولين في سياق الفخر و الإشادة كما يجيش به اللفظ والتركيب الذي جسد مشهد التمجيد ممثلا في سجود الجبابرة للذات الجزائرية في قول مفدي و الذات القبلية في قول عمرو بن كلثوم.

و أيضا قوله[73]:

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام
و النار أصدق حجة فاكتب بها ما شئت تصعق عندها الأحلام
إن الصحائف للصفائح أمرها و الحبر حبر و الكلام كلام

مأخوذ من قول أبي تمام[74]:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

فهذا النص الغائب يطعم نكهة النص الحاضر بتلاؤمه المعنوي الداعي إلى تمجيد الجهاد و المقاومة و تزكية القرار بالفعل tي مواقف التصدي و المواجهة التي تثمن وسائل القتال: (السيف و النار) ,حيث طعم مفدي زكرياء مضمون خطابه بما استمده من واقع الثورة الجزائرية و خصوصيات العصر.

و في قوله[75]:

نحن في هذه الجزائر إخوان جراحاتنا الثخينة حمرا
لحمة الضاد والعروبة والتاريخ والدين آي ربك الكبرى

نجده يستحضر التفاخر بالقومية العربية التي طالما تغنى بها شعراء سبقوه في ترنيمة شاعرية تفيض حماسة و تحديا، حيث يتعانق مع أحمد شوقي في قوله[76]:

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحم ونحن في الجراح والآلام اخوان

و هكذا يتضح لنا أن التواصل التضميني في الشعر التحرري الجزائري قد خلع رؤيته الخاصة على الأشياء فأكسبها دينامية و تجددا، صانعا بذلك تجربة يمتزج فيها ما هو تراثي قديم بما هو واقعي جديد، و لذلك دوره في تنمية الأسلوب و تعضيد المعنى و تعميقه.

3.5 مستوى المرجعية التاريخية (التلميح):

لقد لعبت المرجعية التاريخية في الشعر التحرري الجزائري دورا هاما في إفادته بالدلالات والإيحاءات العميقة و مغازيها الهادفة إلى إقناع المتلقي بفحوى الرسالة التناصية، ذلك أن التاريخ بشخصياته و وقائعه و حوادثه يمثل ساحة و مساحة للتأمل و التواصل و تجليات صوره مليئة بزخم الرؤية و الإبداع الملائمين لأغراض الشعراء و توجهاتهم[77]. و لا شك أن منحى الخطاب الشعري الهادف إلى تمجيد روح النضال و التحرر قد اتكأ على شهادات التاريخ باعتبارها سندا لاستخلاص المدلولات و بالتالي استنباط الحقيقة و الارتقاء بها إلى مستوى التقرير الواعي الذي يماثل الدلالة في سياق التأويل. و من خلال تأطير بنية الخطاب محل الدراسة نكتشف اتصال المرجعية التاريخيةممثلة في التلميح بنواتين هما:

- **الشخصيات التاريخية.**
- **الوقائع التاريخية.**

1.3.5 التناصية التي نواتها الشخصيات التاريخية:

لقد وظف الشعراء العديد من الشخصيات التاريخية في متونهم الشعرية للكشف عن جوهر المواقف المنبثقة عن وعي بالتجربة التي تستقرئ زخم التاريخ و تحرك إيحاءاته العميقة المحفزة لقوى الاستعمار, و المتشبثة بالإرادة و التحدي التي يتخذها المتلقي نبراسا بضيئ به دربه في تواصل مع درب رموزه التاريخيين، يقول صالح خرفي[78]:

ففي أرض الجزائر خير جند يقيم لغابر الإسلام ذكرى
كأنك فيهم بـ "علي" ينادي لقد وعد الإله الحق نصرا
فهبوا لاقتحام النار و ابنوا على جثث الفدا للمجد جسرا
وسيف الله يذكيها فيمضي كأسرع من وميض البرق سرى

إن تضمين الخطاب شخصيتي: " علي أبي طالب" و "سيف الله" المسلول: خالد بن الوليد " يعتبر تلميحا إلى البؤر التي تلتحم فيها شواهد الجهاد المرير, حيث تتبلور خصوصيات مسيرة الأمة التي تنتمي إليها الذات الجزائرية في مساعيها الجهادية و النضالية من أجل التحرير و الانعتاق ورفض الهيمنة و التسلط. و كأن التاريخ يعيد حكاية مسيرة الأسلاف في سيرورة الكفاح المتواصل الذي يمثله خير جند للجزائريقيم لغابر الإسلام ذكرى.

و هذا أحمد سحنون يقول في قصيدته (ذكريات المجد)[79]:

إننا أحفاد أبطال الورى إننا أبطال تاريخ مجيد
هل رأى التاريخ في أبطاله مسعر في الحرب مثل ابن الوليد
أم رأى مثل (ابن عوف) أو رأى كـ (ابن عفان) أخا فضل وجود
هل رأى مثل (أبي بكر) إذا ظلت الآراء ذا رأي سديد
أو رأى مثل علي مثلا للتقى و العلم و البأس الشديد
إننا ضقنا بأحكام الهوى فتطلعنا إلى حكم الرشيد

فالتناصية التاريخية هنا نواتها الأشخاص ممثلة في: (خالد بن الوليد، عبد الرحمان بن عوف، عثمان بن عفان، أبو بكر الصديق، علي ابن أبي طالب), حيث يلعب زخم المناخ التاريخي دوره في خدمة السياق الذي يبثه المتن من خلال إضفاء رمزية دالة على كل شخصية:

- ف (ابن الوليد) يمثل بطل الحروب.
- و (ابن عوف) و (ابن عفان) يمثلان مرجعية الفضل و الجود.
- و (أبي بكر) يمثل مرجعية الرأي السديد.
- و (علي) يمثل مرجعية التقى و العلم و البأس الشديد.

و هذه التلميحات المتتالية تبرز الوجه المشرق لملامح الماضي الذي يغذي ذهن المتلقي بقيم التواصل مع ذاته و جذوره, و يمنحه حصانة و قوة في مواجهة تحديات الحاضر و آفاق المستقبل.

و لا ينس أحمد سحنون أن يفتخر بذكر الأمير عبد القادر و كفاحه من أجل حرية الوطن و استقلاله و يعتبره رمزا تاريخيا للمقاومة و الجهاد المتواصل الذي توج بتحقيق الاستقلال، يقول[80]:

اليوم يفتخر الأمير بنسله ويقول أبنائي و فوا بعهودي

وبنوا كما أبني وشادوا للعلا مثلي وزادوا في الفخار رصيدي

حيث تعبر هذه التناصية التاريخية عن لحظة وعي و انتباه يشد انتباه القارئ و يوجه إدراكه فتتحقق بذلك رسالة التواصل بين الأجيال مفعمة بالوفاء للروح الوطنية و تضحيات الأجداد. و مثل هذه التناصية تتوسل دلالة الإيحاء باستحضار المعطى التاريخي الممثل لتوصيفات الواقع الجديد.

2.3.5 التناصية التي نواتها الوقائع التاريخية:

ترصد هذه التناصية التي نجد نواتها في الوقائع التاريخية زاوية الرؤية المراد توجيه ذهن المتلقي إلى اكتشافها، معبرة بذلك عن تيار الوعي المبثوث في ثنايا إيحاءات المتن الحامل لزخم الفكر و الشعور. يقول الشيخ الشبوكي متهكما على الجيش الفرنسي[81]:

ذاك الجيش قد فر من حرب فيتنام أتانا هنا لكي يتعنتر

وفلول قد شردتها (بيان فو) فانتحت نحونا لكي تتسيطر

فالإشارة إلى وقيعة (ديان بيان فو) بفيتنام التي انهزم فيها الجيش الفرنسي تذكير بفصل من فصول ملاحم التحرير الشعبية ضد الاستعمار التي من شأنها دعم و تشجيع سيرورة الثورة الجزائرية في سبيل تحقيق الانتصار على خطى الحرب الفيتنامية الفرنسية. يقول أبو القاسم سعد الله[82]:

بجوار المحيط في ضفة الفردوس يحيا هناك شعب أصيل

عشقته فينيقيا حين خاضت لجج البحر حولها الأسطول

وتمنى الرومان فيه حياة يستوي الصبح عندها والأصيل

وتغنت مواكب العز للوندال حينا فشاقها الترتيل

حيث يظهر التعالق بين التاريخي و التأويلي واضحا بينا يستنطق وقائع التاريخ القديم كبؤرة تنكشف في زخمها حمولة الدلالة بوجه يدعو إلى استيعاب الحاضر- الغائب، و هو هنا مماثلة وقائع حملات الرومان و الوندال القديمة لحملات الاستعمار الفرنسي الحديث على الجزائر باعتبارها شكلا من أشكال الصراع للسيطرة على فردوس الشعب الجزائري الأصيل، فالتناصية بذلك تضيئ أبعاد النص بطابع مميز يستلهم إيحاءات من تاريخ المقاومة الجزائرية عبر العصور لتشي بمعاني الثورة المتجذرة في النفوس في جسر تواصلي يتعانق في مساره الماضي بالحاضر.

و من النماذج أيضا قول أبي القاسم خمار[83]:

و بلاؤنا من عهد آدم في المعامع كيف كانا!

في كل أرجاء الجزائر، في الفرات و في عمانا

في مغربي، في ميسلون و في السويس أما كفانا

أمجادنا العرباء لم ترهب زمانا أو مكانا

حيث ارتبط التناص التاريخي هنا بالواقع كإرث عروبي– قومي يستحضر إرادة النضال المشترك في: (أرجاء الجزائر، الفرات، عمانا، مغربي، ميسلون و السويس)، و تعتبر موقعة ميسلون المشار إليها في الخطاب صفحة من صفحات النضال العربي السوري في سبيل الحرية و الاستقلال، و قد جرت سنة 1920 ضد الاستعمار الفرنسي و دفاعا عن دمشق من طرف أبناء الشعب السوري بقيادة وزير الحربية آنذاك يوسف العظمة الذين أبوا أن يدخل العدو دمشق الخالدة دون معركة و ضحايا رغم قلة العدد و العتاد. حيث سقط الوزير البطل شهيدا إلى جانب المئات من إخوانه الجنود و المتطوعين[84].

و في الخطاب أيضا إشارة إلى مشكلة قناة السويس التي أممتها مصر سنة 1956 إقرارا بسيادتها عليها, و التي جرت عليها العدوان الغادر من طرف انكلترا و فرنسا و إسرائيل الذين أرادوا السيطرة على القناة مجددا, لكن حملتهم باءت بالفشل أمام دفاع المصريين حكومة و شعبا, و استبسال أهالي بورسعيد, ودعم العرب و أحرار العالم لهم[85].

فالتناصية هنا تعي أبعاد التجربة النضالية العربية و خصوصيتها مما يمكن المتلقي من استجلاء ثوابت الرؤية التحررية المتجذرة و العميقة.

6. الخاتمة:

لقد تعرضت هذا الورقة البحثية إلى إبراز الأساليب الفنية المهيمنة في الشعر التحرري الجزائري، و هي: التقابل التصويري ، التشخيص، التجسيم، والتناص.

أما **أسلوب التقابل التصويري** فتجسد في نوعين هما: **التقابل بين صورتين حاضرتين** و **التقابل بين صورة ماضية و أخرى حاضرة**.

و أما **أسلوب التشخيص** فتمثل في ثلاثة أنواع هي: **تشخيص الجامد** و **تشخيص الظواهر الطبيعية** و **تشخيص المجرد**.

و أسلوب التجسيم الذي تمثل فيما رصدناه من أمثلة و نماذج دلت على عمق الحضور الملفت للانتباه من خلال التعبير عن المجرد بالمحسوس, و عن الأفكار و المدركات العقلية بالصور المحسوسة.

و **التناص** الذي تمثل لنا في ثلاثة مستويات مرجعية هي: **الإقتباس من القران الكريم** و **التضمين من الموروث الشعري العربي** و **التناص** من خلال استحضار الشخصيات التاريخية و الوقائع.

و ما أتى به هذا الشعر من خلال أساليبه الفنية التصويرية المتنوعة يعكس الحب للحرية و التقديس للنضال، كما أنه لم يأت من فراغ بل كان ناتجا عن التزام صادق بقضايا الوطن و الثورة، والشعب الجزائري، و بما أنه كان نابعا من صدق فني فقد نأى عن التكلف و التصنع، و لذلك استمدت هذه الأساليب مصداقيتها من الحقيقة و الخيال الشعوري، و تنوعت حسب المقام و الغرض اللذين أملتهما الحياة الاجتماعية و البيئية المعيشة، و السيرورة التاريخية الواعية بالحدث. فجاءت دلالاتها كثيفة و حيوية، و معبرة عن إيمان ثابت بقدرة الخطاب التحرري على إثارة الجسد و الروح و الحماسة حيث جذوة النضال و التحرر مشتعلة لا تخبو و لا تنطفئ.

7. الهوامش:

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، و صادر 1965 المجلد الأول، ص 456.

[2] نور الدين السيد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 1997، الجزء الأول، ص .125

[3] عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الرابعة, 1987، ص 38.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص 61.

[5] حيار مختار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا و التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2002، ص 117.

[6] أنظر:- شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة و النشر, السعودية، الطبعة الأولى، 1985.

[7] أنظر: - شكري محمد عياد، اللغة و الإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، طبعة انترناشيونال برس، القاهرة 1968.

[8] إلى جانب شكري عياد تشكل محاولات أمين الخولي و أحمد الشايب الأساس الريادي في تأصيل علم الأسلوب في العربية انطلاقا من تحديد البحث في البلاغة العربية في ضوء مفهوم الأسلوب، أنظر بهذا الصدد:- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب, ص 144- 147.

[9] Charles (B) ; traité de linguistique Française, Klineksieck, 3ème ed, Paris,1961,P :258

[10] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1985، ص 77.

[11] أنظر: - عبد الله شريفي، زبير دراقي، الاحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 172.

[12] عبد العزيز عتيق، علم البديع،ص 86.

[13] أنظر: - عبد الله شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص173.

[14] أنظر:- بكرى شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 1991، ص 59-60.

[15] عبد الملك مرتاض، الأدب العربي الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر،2000،ص 155.

[16] مفدي زكريا,اللهب المقدس،ص 16.

[17] أحمد سحنون, الديوان، ص 106.

[18] صالح خرفي، أنت ليلاي، ص 97.

[19] أنظر، حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص 194-196.

[20] محمد الأخضر السائحي,همسات و صرخات،ص 18.

[21] صالح خرفي, أطلس المعجزات، ص 33.

[22] مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 314.

[23] أنظر : عمر بوقرورة، الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص 97.

[24] أنظر:-صلاح عبد الفتاح الخالدي, نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، ص 135.

[25] أنظر:- فانسان جوف، الأدب عقد رولان بارت، ترجمة و تقديم عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، 2004،ص 93-94.

[26] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1974،ص 38.

[27] أنظر:- سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص135.

[28] مفدي زكريا,اللهب المقدس،ص 42.

[29] المرجع نفسه، ص 50.

[30] المرجع نفسه، ص 32.

[31]المرجع نفسه، ص 134.

[32] المرجع نفسه، ص 174.

[33] صالح خرفي,أطلس المعجزات,ص52.

[34]مفدي زكريا, اللهب المقدس، ص 65.

[35] محمد الشبوكي, ديوان الشيخ الشيوكي، ص16.

[36] من أمثلة ذلك قول امرؤ القيس في معلقته:

- و ليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي
- فقلت له لما تمطى بصلبه و أردف إعجازا وناء بكلكل
- ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح و ما الإصباح منك بأمثل

فامرؤ القيس هنا رسم صورة فنية لليل، حية و متحركة .حيث نلفيه شاخصا قد مد ظهره و اتبع الحركة بإعجازه و ناء بصدره.

أنظر بهذا الصدد: صادق العسلي، شاعرية أمرئ القيس، دار العلم للملايين، لبنان، 1958، ص 90-91

[37] مفدي زكريا, اللهب المقدس,ص28.

[38] عبد الله شريط، الرماد، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1969،ص 84.

[39] أنظر : ابن عبد الله شعيب، البلاغة العربية الواضحة- علم البيان- دار الهدى، الجزائر، 1992، ص 182-183.

[40]مصطفى بن رحمون, الديوان، ص 106.

[41] المرجع نفسه، ص 139.

[42] صالح خرفي,أطلس المعجزات، ص 33.

[43] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ت)، ص94.

[44]ابن منظور, لسان العرب، مجلد 12، ص99.

[45] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988، ص 101.

[46] أنظر: مونسي حبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2009،ص 125 إلى 128.

[47] يوسف كرم، مراد وهبة و يوسف شلالة، المعجم الفلسفي، مطبعة القاهرة، القاهرة، 1966،ص 36.

[48]مفدي زكريا,اللهب المقدس،ص 281.

[49] المرجع نفسه، ص 151.

[50] المرجع نفسه، ص314.

[51]أحمد سحنون, الديوان، ص 102.

[52] المرجع نفسه، ص 112.

[53] أنظر: د. رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، 2006،ص 255.

[54] أنظر: جوليا كريسطيفا، علم النفس، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2،1997،ص 78 -79.

[55] المرجع نفسه، ص 78.

[56] أنظر: T.TODOROV, Poétique, seuil, points, Paris, 1978, p :43

[57] أنظر: قاسم المقداد هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق 1984، ص 45.

[58] أنظر: الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه، دار المعرفة، بيروت، (د-ت)، ص 183.

[59] أنظر: رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 257.

[60] أنظر: أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق و ضبط د- مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1982، ص 230.
[61] أنظر:رابح بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 258-259.
[62] أنظر: عبد الله الركيبي ، الشعر الديني الجزائري الحديث، ش.و.ن.ت.، الجزئر، ط1، 1981، ص. 633.
[63] مفدي زكريا,اللهب المقدس، ص 44.
[64] سورة الفتح، الآية 29.
[65] مفدي زكريا, اللهب المقدس، ص 30-31.
[66] سورة القدر.
[67]صالح خرفي, أنت ليلاي، ص 16.
[68] سورة الكهف، الآيات: 94،95،96.
[69] المرجع نفسه ، ص 58.
[70] أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار الجيل، بيروت، (د-ت)، ص 332.
[71] مفدي زكريا,اللهب المقدس،ص 57.
[72] التبريزي، شرح القصائد العشر، مطبعة المدني، القاهرة، 1965، ص322.
[73] مفدي زكريا,اللهب المقدس، ص 43.
[74] أبو تمام، الديوان، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص 29.
[75] مفدي زكريا ,اللهب المقدس،ص 283.
[76] أحمد شوقي، الديوان،دار المعارف، القاهرة، 1980، ص385.
[77] أنظر: رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 286.
[78] صالح خرفي، أين ليلاي، ص 12.
[79] أحمد سحنون,الديوان، ص 200-201.
[80] أحمد سحنون,الديوان، ص 85.
[81] المرجع نفسه، ص 20.
[82]أبو القاسم سعد الله, الزمن الأخضر، ص 263.
[83]أبو القاسم خمار, أوراق، ص 66.
[84] أنظر: صلاح مدني، فايز الدالي، هاني مبارك، تاريخ العرب المعاصر، المطبعة الجديدة، دمشق، 1961،ص 53 إلى 55.
[85] المرجع نفسه، ص 195 إلى ص 197.

8. قائمة المصادر و المراجع:

- أحمد الطيب معاش، التراويح و أغاني الخيام، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986.
- أحمد الطيب معاش،مع الشهداء،دار الشهاب، باتنة،1985.
- أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، (الديوان الأول)، منشورات الحبر ،الجزائر، الطبعة الثانية، 2007.
- محمد الأخضر عبد القادر السائحي، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات السائحي، الجزائر، الطبعة الأولى،2007 ،المجلد الثاني (بكاء بلا دموع)- .
- محمد الشبوكي، ديوان الشيخ الشبوكي-المجموعة الأولى- ،منشورات المتحف الوطني للمجاهد،الجزائر، طبع المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الأشهار، رويبة، الجزائر، 1995.
- محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،2010.

- مصطفى بن رحمون، ديوان ابن رحمون، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،1980.
- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2007.
- صالح خباشة ،الروابي الحمر، منشورات أرتيستيك/القبة ،الجزائر،ط2، 2007.
- صالح خرفي، الأعمال الشعرية الكاملة، أطلس المعجزات، وزارة المجاهدين، طبعة خاصة، المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الإشهار، الجزائر، 2005.
- أبو القاسم سعد الله، النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الثالثة 1986.
- أبو القاسم سعد الله، ديوان سعد الله: الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر، (د- ت).
- عبد الله شريط، الرماد، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1969.
- أحمد شوقي، الديوان،دار المعارف، القاهرة، 1980.
- بكرى شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 1991.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1974.
- التبريزي، شرح القصائد العشر، مطبعة المدني، القاهرة، 1965.
- أبو تمام، الديوان، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه، دار المعرفة، بيروت، (د-ت).
- جوليا كريسطيفا، علم النفس، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب،1997.
- حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا و التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2002.
- رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، 2006.
- الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ت).
- أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار الجيل، بيروت، (د-ت).
- صادق العسلي، شاعرية أمرئ القيس، دار العلم للملايين، لبنان،1958.
- صلاح مدني، فايز الدالي، هاني مبارك، تاريخ العرب المعاصر، المطبعة الجديدة، دمشق، 1961.
- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988.
- ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، و صادر، 1965 .
- مونسي حبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2009.
- نور الدين السيد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 1997.
- ابن عبد الله شعيب، البلاغة العربية الواضحة- علم البيان- دار الهدى، الجزائر، 1992.
- عبد الله الركيبي ، الشعر الديني الجزائري الحديث، ش.و.ن.ت.، الجزئر، ط1، 1981.
- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1985.
- عبد الله شريفي، زبير دراقي، الاحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- عبد الملك مرتاض، الأدب العربي الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر،2000.
- عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، القاهرةّ، الطبعة الرابعة, 1987.
- عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث -1945-1962، منشورات جامعة باتنة، 1997.

- فانسان جوف، الأدب عقد رولان بارت، ترجمة و تقديم عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، 2004.
- قاسم المقداد هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق 1984.
- سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
- شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة و النشر, السعودية، الطبعة الأولى، 1985.
- شكري محمد عياد، اللغة و الإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، طبعة انترناشيونال برس، القاهرة 1968.
- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق و ضبط د- مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت.
- يوسف كرم، مراد وهبة و يوسف شلالة، المعجم الفلسفي، مطبعة القاهرة، القاهرة، 1966.
- Charles (B) ; traité de linguistique Française, Klineksieck, 3ème ed, Paris,1961.
- TODOROV, Poétique, seuil, points, Paris, 1978