

ملامح المثالية الأسطورية في كفاح الشعب الجزائري  
نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في قصيدة "جميلة بوحيرد" لنزار قباني



جامعة التبسة /الجزائر

أ: قاسمية هاشمي

### المخلص:

تسعى هذه الدراسة دخول فضاء الثورة الجزائرية من جانبها الثقافي، من بوابة الايقاع الشعري الذي تضافر مع نعمة الوحي الثوري فكان سندا عضد الثورة في محنة الكفاح المسلح فارتقى بها إلى مستوى تطلعات النقاد الذين يخولون الشعر وظيفة التعبير عن واقع الأمة، انطلاقا من رؤية إلى الشعر تقول: "إن الشعر هو العمق الروحي و النفسي للإنسان في تحولاته التاريخية و الثقافية و الاجتماعية و الحضارية".

Cette étude tentera d'explorer l'univers de la révolution de libération d'Algérie en focalisant sur sa dimension culturelle, par l'étude du rythme poétique qui s'avérait en harmonie avec l'esprit révolutionnaire. Ainsi, il fut d'un grand soutien pour les Moudjahidines. Cette même poésie a également répondu favorablement aux attentes des critiques, qui conçoivent la poésie en tant que représentant du vécu de la nation, partant d'une idée qui prétend que la poésie est l'essence spirituelle et psychique de l'être humain qui traduit toutes ses mutations historique, culturelles, sociales et de la civilisation.

تبقى ثورة التحرير الكبرى من أعظم الثورات التي شهدتها العالم في القرن العشرين، ما جعلها نموذجا ساطعا لكل حركات التحرر، ليس لكونها مجرد نضال من أجل إخراج المستعمر بل لأنها تحمل في طياتها أبعادا إنسانية أذكت القرائح لمحبي العيش في حرية، لتصبح بذلك مثالا للإنسانية عبر المراحل التاريخية. و لا مجال للشك في أن الشعب الجزائري كان بحق صانع المعجزة، فقد انجب رجالا مؤمنون بالله، بحب الوطن. رجال يملكون الكثير من المعرفة و الأخلاق، بتوجهات سياسية وطنية و نشأة فاضلة على بغض العبودية و الاستعمار. و قد لخصشعار بن بولعيد الاستشهادي هذا المسلك حين قال: "جننا لنكتب التاريخ بدمائنا". رجال استطاعوا بعزم و صدق هزم أكبر قوة عسكرية

و أن يرصعوا جبين التاريخ بمواقف جعلت منهم أساطير العصر الحديث، و قد ترجم عزالدين اسماعيل هذه الحقيقة في مقولته عن أيقونة الثورة الجزائرية، جميلة بوحيرد "استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بوحيرد شخصية اسطورية".

تقف هذه الورقة البحثية على ملامح المثالية الأسطورية في الكفاح الجزائري من خلال نموذج الخارق "جميلة بوحيرد" باعتماد ضرب المزوجة بين المنهج الوصفي التحليلي، و المنهج الاحصائي في رصد الظواهر الأسلوبية، و محاولة تحليلها للوصول إلى البؤرة المحركة للخطاب الشعري في المتن قيد الدراسة (جميلة بوحيرد)، للكشف عن مقدرة نزار على الإنشاء الشعري الذي يرتكز - كما يرى (تولستوي) - على "وعي الفنان بشيء ما جديد وهام، و قدرته على تجسيد ذلك بالوسائل الفنية المطلوبة"<sup>(i)</sup>.

و الحقيقة أن المنهج الأسلوبي "يعد من المناهج التي تطمح لأن تجعل من الدراسات الأدبية علماً يستمد دقته و شرعيته من الدراسات اللسانية و علومها و من الشعرية بوصفها نظرية داخلية للأدب تكشف عن المكونات التي تجعل من النص الأدبي نصاً أدبياً، و من الدرس البلاغي إرثها الشرعي في أغلب قضاياها"<sup>(ii)</sup>. و يركز على - الخطاب - من حيث هو منتج لنظامه، و نظام الخطاب هو أسلوبه، إذن فالأسلوبية (Stylistique) علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، و يهتم التحليل الأسلوبي بالأنماط الأسلوبية التي تقوم على الاختلاف؛ أي اختلاف المنتج من الكلام مع القاعدة اللغوية "فأهمية التحليل الأسلوبي تتمثل في أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص، و ذلك عن طريق النفاذ إلى مضمونه و تجزئة عناصره، و التحليل بهذا يمكن أن يمهّد للناقد الطريق و يمدّه بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي"<sup>(iii)</sup>.

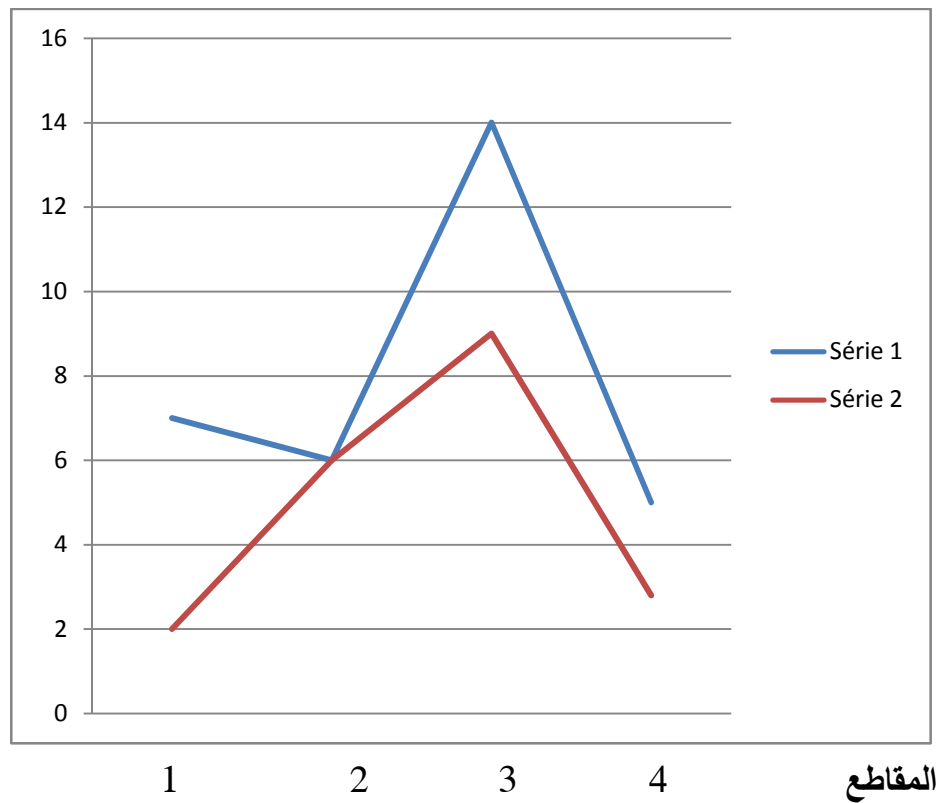
لن أدعي أنني سأحيط، في هذه المقاربة، بكل مهيمات الأسلوب في قصيدة "جميلة بوحيرد" بل سأركز على بعض القضايا التي تلقى بثقلها في خضم التفاعلات الإبداعية كمعطى أولي يفرض نفسه على المتلقي.

**أولاً: طبيعة التراكيب:** لعل من أهم التراكيب البنيوية التي تلوح للقارئ، هو شيوع الاتكاء إلى سند الجمل الاسمية، على غير العادة، و في هذا التركيب خرق لمألوف الشعر المعاصر، الذي اعتاد استعمال سند الجمل الفعلية، لما فيهم من حركة و ديناميكية يفرضها واقع الأمة المتدرج نحو النهضة و التمرد على قيود الهيمنة. و هو ما بينه الجدول الآتي:

المقطع	عدد ورود الجمل الاسمية	عدد ورود الجمل الفعلية
الأول	07	02
الثاني	06	06
الثالث	14	09
الرابع	05	08

يتضح من خلال هذا الجدول أن تواتر الجمل الاسمية يشكل نسبة 58% من مجموع الجمل في مقابل 41% من الجمل الفعلية، و هذا ما نلمسه في الهوة الفارقة بين منحنيها في الخطاطة التالي:

### الجمل



إن ميل الشاعر إلى سند الجمل الاسمية يحمل دلالة الاستمرارية و الثبات و الديمومة، و ينسجم مع الوصف و ما يوحي به جو السجن من سكونية المكان و عدمية الحركة لمفارقتة للزمن، و هذه خاصية الاسم الذي "إنما هو مجرد من هذه الأوقات أو لوقت مجرد من هذه الأحداث و الأفعال و أعني بالأحداث التي يسميها النحويون المصادر، نحو:

الأكل، و العلم، و الشكر<sup>(٤)</sup> إذا فضاء السجن حياة دون ألوان، مجرد حياة حياة بالأبيض و الأسود دون قوس قزح و عُلب ألوان تملأ اللوحات السود، تختفي ألوان الحياة حيث الصمت و الوحدة يهددان الوجود و يحيلانه إلى وحشة و عدم.

رقم الزنزانة: تسعوناً

في السجن الحربي بوهران<sup>(٧)</sup>

هذا من جهة، و من جهة أخرى لأن الشاعر خرق قاعدة نقاء الجنس و استعان بتقنية الرواية في تركيزها الكبير على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب؛ و ذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية و واقعيتها معاً، و أن يعطيها "حالة مدنية" اسم شخصي (جميلة)، و لقب عائلي (بوحيرد)، و عمر (اثان و عشرون) شجرة قبلية ينتمي إليها (قسنطينة - الجزائر)، و الجنس (العربي)، و فضاء الأسر (السجن الحربي بوهران)، و رقم الزنزانة (تسعون) و علامات مميزة تجعلها بطلا على مذهب النقاد التقليديين الذين يرون بأن أساس الرواية الجيدة إنما يكمن في بناء الشخصية و لا شيء بعد ذلك.

و الملاحظ على البنية الأسلوبية الكلية لهذه القصيدة أنها ذات بنية لولبية تبدأ ببطاقة فنية أو تقرير تفصيلي عن وضعية السجين و هو الاجراء المعمول به في المؤسسة العقابية، تبدأ بهوية السجينة لتتكرر هذه الجملة أربع مرات (الاسم: جميلة بوحيرد 4x) وتكون افتتاحية للمقاطع الأربعة التي تُبنى منها القصيدة خالقةً ما يشبه اللولب أو الحلزون الدلالي. و يتخذ (التكرار الدلالي) شكل بنية مهيمنة ليخلق ضرباً من الإيقاع و التنغيم أو التقفية الداخلية التي تبوح بشدة انصياح شعر نزار لصوت الإيقاع، التي تحقق اقتراب شعره من مدارج الغنائية. و من أشكال التكرار النسقي في هذه القصيدة تكرار التوازي في البنية التركيبية مع تغيير الدوال التي يشمل عليها التركيب: (لم تعرف، لم تدخل، لم تلعب، لم تُغرم). هذا و أشير إلى أن التركيب الإسمي يؤشر، أيضاً، على خاصية التقرير أو تثبيت الحالة (امرأة في الأسر) في المقطع الأول، يتابعها النص على نحو تسجيل فوتوغرافي (Inscription Photographique) في شكل لوحات متتابعة، نرى فيها بوضوح حالة التماهي بين ذات المرأة (جميلة) و الأشياء المحيطة بها (الأغلال، الشمعة، القيد، التيار) و التدليل الحقيقي على بعدها الأنطولوجي؛ أي دلالة الشيء على كينونة الموجود.

القيد يعضّ على القدمين

و سجانر تطفأ في النهدين<sup>(6)</sup>

و هذا النوع من التقرير الإخباري يطلق عليه في الاصطلاح البلاغي اسم الخبر الابتدائي و يخاطب به الخالي الذهن من الحكم و التردد و الإنكار، إخراجاً للخبر خلافاً لمقتضى الظاهر، بحسب ما يريده المنكلم، و لا تخرج الجمل الاسمية عن كونها تتألف - كأقل تقدير - من مسند إليه (مبتدأ) و مسند (الخبر) و يعطي في الوقت نفسه باقي المكونات شرعية الاتلاف، مبتدأ ← الخبر ← المتمم.

و في جملة النداء الموصولة بالاستفهام (يا ربّي. هل تحت الكوكب؟) تعجب من بريرية آلة القمع الفرنسية التي طالما أوهمت العالم بمعاني الحضارة و التمدن و كثيرا ما تبجحت بشعارها البراق: "مساواة، حرية، إخاء" لخداع الشعوب و تضليل الرأي العام العالمي.

أما سند الجمل الفعلية فهو قليل مقارنة مع الاسمية لحالة السكون و العدمية الملونة لجو القصيدة، حيث العزلة و الوحدة و الانفرادية إلا ما جيء به من أفعال بأداة الجزم (لم) كأداة طارئة على معنى يراد إدخاله إلى التركيب لنفي صفات النقص البشري عن سلوكها من جهة و لإثبات عفة البطلة (جميلة) من جهة أخرى (لم تعرف شفتها الزينة)، و من جهة ثالثة رَفَع جميلة إلى مستوى القداسة لما نَفَى عنها صفات العهر و النقص المُلحقة بنساء فرنسا، و في ذلك تعريض صريح لم يداريه الشاعر لأنه حقيقة واقعة. لقد تحققت من جميع الجمل الفعلية المسخرة معاني المثالية في سلوك الشخصية البطل في بعدها الأخلاقي المنسجم مع طبيعة الفكرة المثالية (\*).

و لعل الظاهرة الأسلوبية الطاغية في شعر نزار و انعكس أثرها في هذه القصيدة هو انتماؤها إلى نمط القصيدة الشبيئية إذ تفصح عما وظفه الشاعر من ألفاظ تنتمي إلى الحقل الدلالي المرتبط بالسجن: (إبريق، قنديل، الباستيل، الأغلال الشمعة، بنادق، القيد، مقصلة... إلخ)، و هي مصطلحات مستوحاة من المعجم اليومي لمعاناة السجناء في غياهب زنزانات القهر، و في ذلك تصوير لتجربة السجن و الأسر و دورها في التدمير الذاتي لمعنويات الثوار تحت وطأة التعذيب بشقيه: الجسدي و النفسي لإحباط جذوة التمرد في النفوس. فالسجن في أبجديات المفكرين و الفلاسفة هو الشكل الانضباطي التأديبي " في حالته الأكثر زحما، و النموذج الذي تجتمع فيه كل التقنيات الضاغطة للسلوك"<sup>(7)</sup>.

و قد نجح نزار و بلغ الغاية في اخراج بعض تلك الصفات في قالب تصويري، فيما يسمى بلاغيا بالتشبيه البليغ الذي يلتئم فيه الشرخ ما بين المشبه و المشبه به حتى كأنهما ذات واحدة، و هو من الوسائل التي استعان بها الأدباء على تصوير الأشياء و إبرازها في أبهى الصور، وقد أشار لذلك أبو هلال العسكري في الصناعتين: "التشبيه يزيد المعنى وضوحا و يكسبه تأكيدا، و لهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب و العجم عليه و لم يستغن أحد عنه"<sup>(8)</sup>، (و جميلة بين بنادقهم... عصفور في وسط الأمطار). هذه الصورة تعكس المفارقة الكبيرة بين عالمين: عالم المستضعفين و عالم المستبدين الأقوياء الطغاة. إن هذا التناقض يجعل من كفاح الجزائريين كفاحا خرافيا فقد جعلوا المستحيل واقعا جميلا و غدا منيرا تستلهمه كل بلدان العالم الساعية للتحرر و الكرامة. و من التوظيف الاستعاري قوله: (يذكرها الليلك و النرجس...) و يكمن جماله في تجسيده للكيفية الرائعة في ولوج البطلة ذاكرة التاريخ و الفكر الإنساني المتحضر ضد الهمجية و البربرية.

و اتخذ من الوصف الحسي خيارا أسلوبيا مهيمناً- و كالعادة- لم تفوت عدسة كاميرا نزار الالتفات إلى بعض الأوصاف الحسية و التفاصيل الصغرى ذات العلاقة بالوجود الأنثوي (العينان، الشعر، الصدر، الثغر، النهدين...) الأمر الذي يجعل لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول، و هي الملاحظات التي أكدها النقاد بإجراء تطبيقات ميدانية على دواوينه بتوظيف الإجراء الأسلوبى الإحصائي، نحو: مقارنة "صلاح فضل" في "أساليب الشعرية المعاصرة". و عطا على ما سبق يمكن توصيف شعرية نزار بالشعرية الحسية إذ تشكل ملمحا أسلوبيا متميزا مما "يسمح لنا أن نصنف شعرية

الحسية باتكائها المسرف على - المخيال الجسدي- الأمر الذي يفضي إلى التطابق لديه بين حدود الفرد و حدود الجسد مما يؤدي إلى الوقوع في نوع من الاستلاب و التثبيؤ و إغفال بقية المظاهر الإنسانية للشخصية...<sup>(9)</sup>، و هذا ما جعله يقع فريسة الأحكام النقدية المعيارية المتمحورة في أغلبها حول موضوع المرأة و معادله الحسي المتمثل بأيقونة الجسد "و بقي شعره أسير أصوات النقد الانطباعية المتسرعة التي تعلقو صارخة بأن شعر نزار أيقونة للشهوة و الإباحية، لا يعدو كونه ماراثونا أيروسيا، يطارد المرأة في زينتها و ترفها وشكلها و مباحج جسدها تاركا الأبعاد الانسانية و الفكرية و الثقافية لديها ينتابها الاهمال و النسيان"<sup>(10)</sup>، و في هذا الصوت النقدي السطحي الكثير من القصور على إدراك المعاني العميقة التي حفلت بها قصيدة "جميلة بوحيرد" فعبرها يلج الشاعر إلى أعماق قضايا الأمة في رسالتها المقدسة للحرية و الكرامة.

قلنا اتخذ النص شكل تقرير تفصيلي عن السجينة برسم تفاصيلها من طرف راوٍ يرصد من الداخل و الخارج، شارك في الفعل إلا أنه - من خلال السرد و الكتابة- و هذا الشكل المعتمد على التوازي و السرد الأفقي و العين المتباعدة الراصدة يوظف لغة تجسّد تفكيراً "و لا يخفى أن شعر نزار على الرغم من سيادة روح الغناء عليه ففيه إمكانية إيجاد تكافؤ بين الغنائية و الدرامية... إذ نجد أن قصائده تُبنى بناءً حكاياً تشيع فيه تقنية المشهد السردية التي هي تصوير حدث بسيط في امتداده الزمني أو الحدثي في مساحة نصية كبيرة يكثر فيها الوقوف عند التفاصيل، أي أن المساحة النصية تكون فيه أكبر من مساحة الحدث"<sup>(11)</sup>. كما نلمس من جانب آخر تجسيداََ ظاهراً للعناصر السردية: الفضاء الزمكاني، المنظور الشخصي... إلخ، و ينطوي على بنية مشهدية، فالعلاقات الدلالية التي تكتنف قصائده تقع داخل الزمن الفيزيائي البسيط لا خارجه بمعنى أنها لا تتأى عن اليومي و الحياتي إلى الرمزي أو الأسطوري. و يركن شعره في الغالب إلى الكتل الأسلوبية ذات الصبغة التقريرية الحالية، فهي قصيدة حكاية يتولى هو سرد أحداثها فالزمان السائد هو الحاضر و المكان هو (السجن الحربي بوهران) و الشخصية لا تتأى عن كونها امرأة -على خلاف نساء نزار- إنها البطلة الجزائرية الثائرة التي دوى اسمها المحافل العالمية. فالقصيدة تسبح في قلب الصراع المحموم بين الوطنيين الأحرار و المستدمرين الأوغاد على ما فيها من آلية ترميز عميقة فيما أضفاه الشاعر على الشخصية - شخصية جميلة - من هالة أسطورية جعلتها في أعلى مراتب الجنس البشري، و يستعير آلية الزمن الملحمي زمن الثورة الجزائرية في عنفوان ماضيها.

### ثائرة من جبل الأطلس

#### يذكرها الليلك و النرجس<sup>(12)</sup>

و لا بأس من القول أن المرأة في هذه القصيدة قد بارحت بعدها التداولي أو دلالتها الوضعية التي كانت -غالبا- مادة تجارب شعره الواقعية ذات الطابع الحسي، ليقفز في هذه القصيدة قفزة نوعية إلى صياغة صورة لامرأة مثالية مستحيلة. يكاد هذا النص يخلو من وصف مباحج الحب و معالم المخيال الجسدي، و تكون الأمثلة الحكائية (المرأة الأسطورية) هي مركز الإشعاع الدلالي و المكون التركيبي في بنية القصيدة. و بذلك ينحسر السرد في مضائق بسيطة لا يترشح منه فائض درامي كبير ليظل خياراً أسلوبياً من بين الخيارات الممكنة لدى الشاعر. لقد أنارت طبيعة البنية التركيبية جوانب النص مما سيسهل لنا الانتقال إلى عرض التراكيب من المنظار الوظيفي العام القائم على المعاني النحوية.. و مما يلاحظ هنا كثرة

التركيب الخبرية. إن هذه الطريقة في توزيع الخطاب تتقلب في مرحلة القراءة التأويلية (Linterprétation) إلى دالّ جديد لتظل تلك القراءة متعددة الوجوه؛ لأن الخطاب بتعبير "بارث" "بنية لا مركز لها، و لا تعرف الانغلاق"<sup>(13)</sup>. و الظواهر اللغوية هي في كل الأحوال ليست بريئة تماما فهي تبدي ما لا تبطن. إن تأكيد الشاعر للجنس الأنثوي لهذه البطلة الأسطورية و توظيف المعاني المنتمية إلى هذا الحقل الدلالي (امرأة 5x، أنثى 3x، نساء، طفلة، مجاهدة، ثائرة) يترجم رغبة الشاعر الملحة على اثبات معاني الاعتزاز بالمواقف المشرفة للنساء عندنا.

ثانيا: الرمز: إن اختيار الشاعر لصورتي "مريم" و "الفتح" لم يكن من قبيل الصدفة و إنما كان عن وعي بالمعاني الدلالية المنسجمة مع الموضوع. إن جميلة المضطهدة في الزنزانة كانت تلمس العزاء في سير بنات جنسها من نساء العالمين، فوجدت في الكتاب المقدس نموذجا رائعا في سيرة الأنبياء و المرسلين تحديدا في سيرة "مريم بنت عمران" الطاهرة العفيفة التي تعرضت إلى نفس مواقف الظلم، حين أُنْهَمَت في عرضها و شرفها ﴿فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَمْرِئِمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا﴾<sup>(14)</sup> بيد أن العناية الإلهية برأتها وأثبتت عفتها. أما سورة الفتح فهي تحمل دلالات البشارة بالنصر على الطغاة، إذ بشرت النبي العربي "محمد" (ص) بالفتح الكبير بدخول مكة ﴿لَقَدْ صَدَقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّعْيَا بِالْحَقِّ لَتَدْخُلَنَّ الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ... فَجَعَلَ مِنْ دُونِ ذَلِكَ فَتْحًا قَرِيبًا﴾<sup>(15)</sup>، و كان أعظم فتح في التاريخ الإسلامي، فالواقع و التاريخ و العقيدة أدلة جازمة على انتصار القضايا العادلة. إذن فالمنطق لا يمكن أن يناقض نفسه و يثبت عكس ما يدعيه.

ثالث: الانزياح: الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية يعمد إليها الكاتب باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين؛ إذ نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث و خاصة في القصائد النثرية، و هذا لا ينفي وجود إشارات لها عند نقادنا القدماء من خلال عدة صور. و يقال أن اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء و ليست أداة لتقديم معان محددة، و هنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي والمعنى التخيلي، و يعتبر الناقد الغربي "جون كوهين" من بين المهتمين بظاهرة الانزياح (Ecart) و جعله المبدأ الأساس للشعرية حيث يرى: "أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها..."<sup>(16)</sup>، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية بآلية انحراف الكلام عن نسقه المألوف و حدث لغوي يتبين في تركيب الكلام و صياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار، يقول الجرجاني: "الكلام ضربان، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و ضرب أنت لا تصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و لكن بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل"<sup>(17)</sup>. و تعدّ الاستعارة عماد هذا الانزياح "و نعني بها الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي و مختلف عنه"<sup>(18)</sup>. لقد شكلت البطلة (جميلة) النسق المهيم و الأكبر للنص و تركزت الصور عليها و تمثل لها بيانيا:

أُتعبت الشمس و لم تتعب



جميلة ← أكلت من نهديها الأغلال  
← يذكرها الليلك والنرجس

رابعاً: التقديم و التأخير: يقول الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ما يزال يُفتر لك عن بديعه و يوصي بك على الطبيعة، و لا تزال ترى شعرا يروك مسمعه و يلفظ لديك موقعه ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيء و حمل اللفظ من مكان إلى مكان"<sup>(19)</sup>، و قد قدّم و أخر لدواع أسلوبية إيقاعية.

و التقديم في هذا المثال لم يرد اعتباطيا بل يحمل جملة من المقاصد في سياقات متنوعة لغوية و تركيبية؛ لأن الشاعر اعطى الاهتمام للجار و المجرور، (تسترجع في مثل البوح آيا محزنة الإرنان). و لعل من أبرز التغيرات البنيوية ظاهرة التخالف الموقعي أو التبادل تقديميا و تأخيرا، نحو: (في الصدر استوطن زوج حمام) زيادة في تأكيد أنوثة جميلة عن طريق التلميح الكنائي لكون الشاعر، اخلاقيا، قد استحيّ عن التصريح بالتلميح أجلا لا لشموخ هذه المرأة. و لهذه التغيرات دافعا شكليا آخر و هو من صميم الشعرية، ألا و هو الحيلولة دون اهتزاز الموسيقى و نشاز انسجام الإيقاع.

خامساً: التكرار: إن التكرار من الظواهر الفنية المستحدثة، و إنّما أشار إليه النقاد القداماء لكونه يخدم النص الشعري لغاية التوكيد و التنعيم، و قد أصبحت في العصر الحديث من أساليب الشعرية التي لا يستطيع الشاعر ان يتخلص منها، تقول "تازك الملائكة" ... و كان التكرار من هذه الأساليب فبرز بروزا يلفت النظر، و راح شعرنا المعاصر يتكئ إليها اتكاءً يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تتمّ عن اتزان"<sup>(20)</sup>، و قد لجأ الشاعر للتكرار معتبرا آياه وسيلة من وسائل التأثير، و هذا ما أكدّه

"عدنان حسين قاسم"، بقوله: "أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إيماء على أنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي و التأثير في نفسه"<sup>(21)</sup>، و قد اتخذ التكرار في هذه القصيدة ميزة أسلوبية على مستوى التجربة و الخبرة و التعمق في أغوار الحياة، و من أنواعه: التكرار الصوتي "و يتمثل هذا في تكرار حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"<sup>(22)</sup>، و بعملية إحصائية للحرف الذي حاز على أكبر عدد من التكرار نجد الأصوات: (الجيم، الحاء، النون، الدال الراء... ) و هذه الأحرف صوامت لثوية صفاتها الجهر و الانحراف و الانفتاح، و أخيرا الاذلاق. و هي أصوات تتسجم دلاليا مع مواقف البطولة و الكمال الروحي.

و من التكرار اللفظي الذي يعدّ نمطا من الأنماط التي اعتمدها شعراء القصيدة النثرية "وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"<sup>(23)</sup>، و قد لجأ إليه أغلب شعراء لكونه من أبرز الظواهر الأسلوبية باعتبار الكلمة هي المعبر الوحيد عن أحاسيس الشاعر، و قد مس هذا النمط من التكرار المرتكزات الضوئية أو الكلمات المفاتيح في القصيدة كلفظة "جميلة" اسم البطلة (إذ أن الاسم رمز لذاتية الشخص و لكيانه الاجتماعي)، و كلمة "السجن" و مرادفاتها: الزنزانة، سجان، أضواء الباستيل، الأغلال، مصلوبة، القيد، مقصلة، التيار. و كذلك بعض صفات البطلة، نحو: مجاهدة، ثائرة، و التكرار اللفظي



يمكن أن يولد إيقاعاً نغمياً و يضيف على القصيدة نسيماً حيويًا، و هذا ما نلمسه في قصائد شعرائنا المعاصرين الذين شاع لديهم هذا الأسلوب التعبيري لما يحمل من قيمة صوتية و فنية تزيد القلب قبولاً و الوجدان تعلقاً و النفس تملقاً.

**سادسا: استدعاء الشخصيات:** سيرا على الازدواجية في القصيدة، و انطلاقاً من ثنائية الوجود في عالم الخلق الأدبي يتزاحم في كيانه أيضاً - ما بين النشوء و الارتقاء على مراد الشاعر - التصريح الفاضح و الرمز الجارح، و هنا يمكن القول: " إن الرمز هو من أخطر عناصر النص التي يجب أن يوقف عندها طويلاً، و يُبدأ النظر فيها و يعاد"<sup>(24)</sup>، حيث كثيراً ما شكلت الشخصيات التاريخية و الأسطورية رافداً فعالاً في شحن التجربة الفنية بكم هائل من الدلائل، و قد عمل نزار على استدعاء شخصية رمزية من التاريخ الفرنسي في بنائه الوظيفي للمعنى الرمزي في الشخصيات؛ ما له علاقة سلبية بالثورة الجزائرية و سيرورة الوجود الطبيعي للإنسان المرتبط بمعاني تدمير قيم التحرر و الاعتناق و أقصد شخصية (لاكوست) رمز العهر السياسي و العار التاريخي، أما ماله علاقة ايجابية بالإنسانية و الأحرار في العالم (جان دارك) لأجل المفاضلة بين المثالية العربية و المثالية الفرنسية الغربية و إثبات الفضل لجميلة، و بين طرفي المعادلة الضدية تبدو حقيقة المثالية الحقّة، فبالأضداد تتمايز الأشياء. و تأكيداً لمعاني المثالية الأسطورية في رمز الكفاح الجزائري لجأ نزار قباني إلى تقنية المقارنة الضمنية بين

طرفي الصراع في شكل ثنائية ضدية، تقف فرنسا في الطرف الأول بكامل قوتها و عتاها الحربي بدلالة الكلمات المشيرة على ذلك، مثل: (السجن، الحربي، سجان، الأغلال، القيد، مقصلة، جيش، لاكوست، البنادق). و في الطرف المقابل من الثنائية نترأى لنا جميلة الوحيدة السجينة جبلاً شامخاً في وجه آلة الاستعمار، و قد دلت الألفاظ الموظفة على معاني الضعف، نحو: (أنثى، امرأة، الشمعة، عصفور، طفلة، مسلوطة، مصلوطة)، ففي الوقت الذي اقترنت فيه جميلة بمعاني الفضيلة و الجمال (ثائرة، مجاهدة، الليلك، النرجس، عصفور) ارتبط العدو الفرنسي بمعاني الذلّ و الصغار و القبح (الأندال، المغلوبة، يلهون، يا للعار، أقبية اللذة في بيغال). فالانتصار و الصمود في وجه هذه القوة يجعل للانتصار طعماً يفوق الخيال. و قد وقفت هذه المقارنة على المفارقة الكبيرة بين الطرفين حيث السمو و الرفعة للضعيف الوحيد، و الاندحار للمجموع القوي، كما بيّنت من جهة أخرى عظمة الانتصار الخرافي الذي يرتقي بالمجاهدة إلى مصاف الأبطال الأسطوريين، مما يصعب معه التصديق بحقيقة هذا الانتصار لولا حقائق الوقائع التاريخية.

#### سابعاً: البنية الإيقاعية:

كثيراً ما ينصرف الفكر عند سماع مصطلح الإيقاع إلى مولدات الموسيقى بالمفهوم العروضي الكلاسيكي، التي تكاد تكون وقفاً على الوزن و القافية و الروي و تكرار النغم في إطار التشكيلات الإيقاعية المسماة بحورا، و هذا - فيما نعتقد - بجانب للصواب؛ لأن الإيقاع أوسع من ذلك بكثير "فمجاله شامل للصوت و الشكل و الحركة و المعاني في تماثلها و اختلافها، و في كل ما يوظفه الشاعر من أدوات تعبيرية ذات صيغة صوتية فهو خاصية عمدة في مستوى الإبداع الشعري لأنه ركن مكين في الشعرية." إذن فالإيقاع، فيما نرى، هو توازن يتسم بالشمول، متجذر في النص الشعري ذي سمات الشعرية، يتفاعل معه المتلقي تفاعلاً مبرراً خارج دائرة الاعتبار"<sup>(25)</sup>. إن لتوزيع أصوات الروي بين النون، و الدال و الباء

و الهاء، و الراء وقع متنوع يثري التجربة الإيقاعية من جهة و يستل الرتابة و الملل من نفسية و أذن المتلقي المجر على الانفعال مع انتقال الشاعر من مقطع إلى آخر و هذا ما دعت إليه تجربة الشعر العربي الحديث، عكس الدراسة العروضية التقليدية التي كانت كثيرا ما تقبع في زاوية محدودة من زوايا دراسة الصوت في الخطاب الشعري" إنه أي الإيقاع - لغة ثانية، لا تفهمها الأذن وحدها، إنما يفهمها - قبل الأذن و الحواس - الوعي الحاضر و الغائب معا<sup>(26)</sup>. و هذا التنوع ينسجم و معاني و مواقف القصيدة؛ فالدال و النون يوحيان بالأنين المستمر النابع من جراحات جميلة، و تتردد عندها غنة البكاء و التشكي الموحية بالضعف، و الحاء و الهاء صوتان حقيقيان ينبعان من عمق الوجع، أما الباء فهي للإطباق السجني الضيق، في حين يستأثر حرف الراء بالجهورية و ملازمة الحركة و الجلبة و الألم.

و في جانب الإيقاع الصوتي دائما تجدر الإشارة إلى كثرة الصوامت الساكنة، نلاحظ على امتداد مساحة النص (المعبد الأسود، سجن، القرآن، الزينة، مسلوله، الأحلام، المغرب، الأندال، الأطلس، النرجس... إلخ، ما يوحي بانحسار الحركة و تراجعها لأن فضاء النص (الزنانة) يفرض هذا الريتم من الإيقاع المكتوم المغلق. اللهم ما كان من أنين و توجعات البطلة المكلمة.

و قد اختار الشاعر بحر المتدارك وزنا ملائما للقصيدة بتفعيلته الأصلية (فاعلن) مع تغيرات لدواع شكلية هي من صميم الشعرية، للحيلولة دون اهتزاز الموسيقى. فالتفعية الأصلية تصير مخبونة بسبب حذف الثاني الساكن فتصبح على شكل (فعلن) و بإضمار الثاني المتحرك تصبح هذه التفعية على شكل (فعلن) و هذا هو الشكل الغالب على القصيدة. و هذا البحر يتلاءم و الحركة البسيطة المنتظمة في سلوك جميلة البطلة المثالية المتزنة في أفعالها و تفكيرها و حركاتها، و هي الصور الراسخة في المخيال العام عن سلوك الشخصيات المهيوبة الجانب، و بالتالي يكون الإيقاع الموسيقى قد ساهم في بلورة السلوك البطولي و لم يكن نشازا يخالف الهدف العام للقصيدة.

الاسم: جميلة بوحيرد

0/0/ .0/// .0///

فعلن/ فعلن/ فعلن

أسطورية الشخصية: يرى أنصار الفكر المثالي "أن أخلاقيات الفضيلة تضع شخص الفاعل في مركز الأخلاق"<sup>(27)</sup> و هذا المعنى أكده نزار في معرض الارتقاء بشخصية البطلة إلى مصاف الأساطير الخارقة، حين جعلها مدرسة تتهل منها الأجيال دروس التضحية و الفضيلة، و جعل اسمها مكتوبا بأحرف من الذهب في ذاكرة الجمال الشعري و الأدبي العربي، هذا ما تحمله إيماءة نزار قباني في قوله:

اسم مكتوب بالذهب..

في أدب بلادي. في أدبي..

تاريخ.. ترويه بلادي.

و من المؤشرات اللغوية الدالة على مثالية مواقف البطلة، استعمال صيغ دالة على قمة الكمال البشري، نحو: صيغة التفضيل و التعجب في قوله: (أجمل، أطول، ما أصغر!)، في قوله: أجمل أغنية في المغرب، أطول نخلة... أجمل طفلة. و ما أسماه المثالية الأسطورية هي تلك المواقف التي تبرز الجمال و الفضيلة، و ثبات الشخصية الخرافية على مصارعة عالم متحوّل و مُعادٍ، و يتجلى من خلال تملك الكمال البشري عند الأرواح الجميلة التي تعيش بيننا. و قد بدت شخصية "جميلة بوحيرد"- في هذا العالم التخيلي - إنسانة غير عادية معصومة عن الشهوة و النزوة لأن اللحظة التاريخية المعيشة، و الشعار الثوري فرضا عليها هذا النوع من السمو، يقول:

لم تعرف شفتها الزينه

لم تغرم في عقد أو شال

لم تعرف ... أقبية اللذة في (بيغال)

تقوم استراتيجية نزار في بناء الشخصية الأسطورية المثالية في هذه القصيدة على الانطلاق من الموقف الواقعي التاريخي و ذلك بسرد يوميات أسيرة في السجن الحربي ثم الوقوف عند مواقف العفة و الفضيلة الأخلاقية و الذهول لبطولة الإصرار على التحدي و تحمل العذاب بإباء و عزيمة رغم معاناة التعذيب النفسي و الجسدي، ليجعل من شيمها مدرسة نموذجاً تتدرج على دربها الأجيال ثم يسمو بها عالياً حين جلدت بشجاعته مقصلة الجلاد، و دوخت الشمس في عليائها و جرحت أبعاد الكون و الزمان. فهل بعد هذا الرفعة من مكان لأيقونة التضحية الفرنسية "جان دارك" سوى أن تتضاءل صاغرة ذليلة أمام تعاضم الأسطورة الجزائرية العربية المسلمة جميلة بوحيرد!؟.

**خاتمة:** ها هي جميلة بكل جلالها المدمي و بكل عنادها الأسطوري و جراحها الراحفة و آلامها العميقة و عذابها الموجه و بكل صمودها الخرافي، تهزم شذاذ الآفاق و تكسر مؤامرة فرنسا الاستعمارية و من خلفها الحلف الأطلسي و تخرج من تحت الرماد عنقاء تفرض على العالم كله إعادة النظر في القضية الجزائرية العادلة، فلکم كنا نحتاج إلى هذه المواقف البطولية التي تعيد صياغة التاريخ و تقدم لنا مثل هذه الدروس في الشجاعة و البطولة و العفة و المروءة، فكما عوّدتنا أمّتنا أنه و رغم كل التعب و الارهاق و جنون المعارك إلا أنها تقدم دروساً كبيرة في صمودها و انتصارها... هي جميلة بوحيرد الكائن الأكثر لمعانا من الماس، و الأكثر صلابة من الفولاذ.. معها فقط استكملت المثالية الأسطورية كافة تفاصيلها.

قائمة المصادر و المراجع:

• القرآن الكريم

- 1- تاج الحسن: قضايا جمالية و إنسانية، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- 2- معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل و التنظير و التطبيق، دار الهدى - الجزائر، 2007.
- 3- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة - مصر، ط1، 2008.
- 4- ابو بكر بن السراج البغدادي: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985.
- 5- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، ط10، مايو 1980.

- 6- ميشال فوكو: المراقبة و المعاقبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1990.
- 7- أبو هلال العسكري: الصناعتين، الصناعتين، تح: علي محمد الجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، 1952.
- 8- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- 9- داود سلوم: مقالات عن الجواهري و آخرين، مطابع دار النعمان بالنجف، (د. ط)، 1971.
- 10- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981.
- 11- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.
- 12- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986.
- 13- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت- لبنان، ، 1981.
- 14- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان.
- 15- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط4، 1974.
- 16- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، ط1، 2000.
- 17- حسن العرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط1، 2000.
- 18- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991.
- 19- عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر 1992.
- 20- نوري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة و السكون، نحو مقارنة أسلوبية لقصيدة الغاضبون، لنزار قباني، بيت الحكمة للنشر و التوزيع الجزائر، ط1، 2009.
- 21- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة- بيروت، ط2، 1982.
- 22- جوليان باجيني: الفلسفة - موضوعات مفتاحية-، تر: أديب يوسف قبيش، دار التكوين، لتأليف و الترجمة و النشر، دمشق- سوريا ط1، 2010.

<sup>i</sup> تاج الحسن: قضايا جمالية و إنسانية، دار الجبل، بيروت، ط1، 1991، ص: 23

<sup>ii</sup> معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل و التنظير و التطبيق، دار الهدى- الجزائر، 2007، ص: 60- 61.

<sup>iii</sup> فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة- مصر، ط1، 2008، ص: 53.

<sup>4</sup> - ابو بكر بن السراج البغدادي: الأصول في النحو، تح: عبدالحسين الفتلي، ج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985، ص: 39.

<sup>v</sup> - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، ط10، مايو 1980، ص: 449.

<sup>6</sup> - الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 450.

- (\*)- الاستعمال الفلسفي لمصطلح المثالية يشير إلى تلك المذاهب الفلسفية التي تؤمن بأولوية الفكر بالنسبة للواقع، و العقل بالنسبة للمحسوس، ويُرجع المثاليون المعرفة إلى العقل وليس إلى الواقع الخارجي المحسوس.
- (7)- ميشال فوكو: المراقبة و المعاقبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1990، ص: 236.
- (8)- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد الجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص: 221.
- <sup>9</sup>- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص: 49.
- <sup>10</sup>- داود سلوم: مقالات عن الجواهري وآخرين، مطابع دار النعمان بالنجف، (د. ط)، 1971، ص: 217.
- <sup>11</sup>- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981، ص: 76.
- <sup>12</sup>- نزار قباني: الأعمال الكاملة، ص: 453.
- <sup>13</sup>- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص: 62.
- <sup>14</sup>- سورة مريم، الآية: 27.
- <sup>15</sup>- سورة الفتح، الآية: 27.
- <sup>16</sup>- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986، ص: 06.
- <sup>17</sup>- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت- لبنان، 1981، ص: 200.
- <sup>18</sup>- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ص: 111- 112.
- <sup>19</sup>- المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 170.
- <sup>20</sup>- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط4، 1974، ص: 270.
- <sup>21</sup>- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، ط1، 2000، ص: 21.
- <sup>22</sup>- حسن العرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط1، 2000، ص: 82.
- <sup>23</sup>- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991، ص: 43.
- <sup>24</sup>- ينظر: عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1992، ص: 147.
- <sup>25</sup>- نوارى سعودي أبو زيد: جدلية الحركة و السكون، نحو مقارنة أسلوبية لقصيدة الغاضبون، نزار قباني، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص: 102.

<sup>26</sup>- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة- بيروت، ط2، 1982، ص: 11.

<sup>27</sup>- جوليان باجيني: الفلسفة - موضوعات مفتاحية-، تر: أديب يوسف قبيش، دار التكوين، لتأليف والترجمة والنشر، دمشق - سوريا ط1، 2010، ص: 107.