ظواهر أسلوبيّة في قصيدة "إلى جميلة بوحيرد" لبدر شاكر السّياب

Phénomènes stylistiques dans le poème "à Djamila Bouhired" Badr Shaker Sayyab

الطالب: أحمد ملياني
جامعة الشلف /الجزائر
إشراف الدكتورة: طاطة بن قرماز

الملخّص باللغة العربية:

احتفى الشعر العربي الحديث بالثورة الجزائرية وبأبطالها، فقد هزّت وجدان الشاعر العربي الذي تأثر بالأحداث السياسية وقضايا الأمة العربية وصراعها من أجل التحرّر، فمجّد الكفاح والتضحية التي قدّمها الشعب الجزائري إبّان ثورته ضد المستدمر الفرنسي في العديد من القصائد والمحافل. ومن هؤلاء الشعراء **بدر شاكر السّياب** في قصيدته **"إلى جميلة بوحيرد"** والتي تتحدّث عن المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد التي كتب عنها العديد من الشعراء العرب نظيرا لبطولاتها ومقارعتها غشم الاحتلال.

إنّ هذه الورقة البحثية؛ وفي نزعها للتطبيق تعدُّ مسحًا تحليلياً وبحثًا في الوظائف الجمالية والقيم الدلالية والتأويلية، من خلال دراسة ظواهر أسلوبية في قصيدة "إلى جميلة بوحيرد" كالتكرار والانزياح والتناص والرمز، والتي اعتنى بها الشاعر بدر شاكر السيّاب بالغ العناية، وسعى فيها لخلق الفرادة، بما يساهم في تماسك البنية الكلية للقصيدة ومنحها حساسية جمالية فائقة.

الكلمات المفتاحيّة: الأسلوبيّة، التكرار، الانزياح، التّناص، الرّمز.

Résumé:

la poésie arabe révolution algérienne moderne Célébré et de déclarer faux, il a secoué la conscience du poète arabe qui a été influencé par les événements et les questions de la nation arabe et sa lutte pour la libération politique, a remporté la lutte et le sacrifice fait par le peuple algérien pendant la révolution contre les colonisateurs français dans de nombreux poèmes et des forums. Et de ces poètes Badr Shaker Sayyab dans son poème "à Djamila Bouhired» et que parler de Djamila Bouhired a écrit au sujet de plusieurs poètes arabes contrepartie à des tournois de dissuasion, de l'injustice et de l'occupation, le militant algérien.

Ce document de recherche, et le désarmement de l'application est une enquête d'analyse et de recherche dans les fonctions esthétiques et Fils et les valeurs d'interprétation à travers l'étude des phénomènes de la stylistique dans le poème "à Djamila Bouhired" tels que la répétition et la déviation et l'intertextualité et le symbole, qui a pris soin du poète Badr Shakir Sayyab les soins aux adultes et a cherché à créer un caractère unique qui contribuent à la cohésion de la structure globale du poème et étant donné la sensibilité super-esthétique.

Mots clés: stylistique, répétition, ecart, intertextualité, symbole.

تُعدُّ الأسلوبيّة علمًا يعنى بدراسة الأسلوب دراسة موضوعية، تنطلق من اعتبار النّص بنية متكاملة، تعنى به في ذاته من منطلق البحث عن الشّعرية، إذا فهي تدرس كل ملمح من الملامح اللّغوية في النص الأدبي نثرًا وشعرًا. ومن هذا المنطلق سنحاول الوقوف على أهم الظواهر الأسلوبية التي فجّرت النسق الشعري في قصيدة (إلى جميلة بوحيرد) لبدر شاكر السّياب، بولوج عوالمها واستنطاق النماذج المفعمة بالجمالية والشاهدة على الإبداع الفني الراسخ للشاعر وعمق التجربة الشعرية لديه.

1- أسلوبيّة التّكرار:

يُعرف التّكرار(Répétition) على أنّه ظاهرة لغوية المراد بها "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعدّدة"[1].

ترى نازك الملائكة أن التكرار "إلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، حيث يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الشاعر المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه"[2].

جاء التّكرار في قصيدة(إلى جميلة بوحيرد) منتقى غير مبتذلٍ، وموزّعًا عبر القصيدة فزادها ثراءً إيقاعيا و دلاليًا، وأوّلُ تركيب يتبادرُ إلى الذهن هو المقطع المكوّن من الأسطر الثلاث الأولى التي بدأت بها القصيدة وتكرّر في مواضع أخرى منها. قال بدر شاكر السّياب:

لا تسمعيها إنّ أصواتنا
تُخزى بها الريحُ التي تنقلُ
بابٌ علينا من دمٍ مُقفلُ[3]

فقد تكرّر هذا المقطع في ثلاث مراتٍ من القصيدة، ليبدأ به الإيقاع و ينتهي، وتتشكّل به النغمة وتتوقّف، ليغيّر الشاعر بعدها من دفّة الإيقاع في الأسطر الموالية من القصيدة، محدثًا بذلك كسرا في السيّاق الأسلوبي (Contexte Stylistique) ، الذي هو "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير مُتوقَّع"[4]. وقد أورث هذا الكسر المتمثل في التكرار جرْسًا موسيقيًا داخليًا عذبًا، وأعطاها إيقاعا فنيًا من شأنه التأثير في نفسية المتلقي و شدّ انتباهه و الهيمنةِ عليه. حيث استهل هذا المقطع بحرف النهي "لا" المتبوع بالفعل المضارع "تسمعيها"، والذي يفيد الاستمرار في خطاب الشاعر للمجاهدة "جميلة"، والشبيه بخيبة الأمل الأوليّة، والتي يعمد السّياب إلى تكريرها إحساسا منه بالذّنب الذي لا يبرحه، والذي فات أوان الندم عليه، فعمد إلى الاستهلال بحرف النّهي مخالفة للسياق المعتاد الذي يُقبل فيه الشعراء إلى دعوة الآخر وطلب انتباهه.

من التكرار الوارد في القصيدة كذلك، ما يصطلح عليه بتكرار الاشتقاق، والذي "يتمّ بين الكلمات المشتقّة في نفس الجذر اللغوي والتي لا تختلف إلا بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها"[5]، ولقد اعتمد الشاعر بدر شاكر السّياب بصفة مكثّفة وبخاصة في هذه القصيدة على التكرار الاشتقاقي الذي من شأنه خلق قدر كبير من الانسجام والتآلف بين العناصر المكوّنة للنّص الشعري، والتأكيد على دلالتها ومحاولا بذلك تجلية إيقاع القصيدة لجذب المتلقي، " فالمكرر في النص ليس أي جزء من أجزائه إنما هو الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه"[6].

من أمثلة التكرار الاشتقاقي قول بدر شاكر السّياب في مقاطع متفرّقة من القصيدة:

لم <u>يعرفْ</u> الحقد الذي <u>يعرفون</u>[7]
من <u>ضَربة</u> الحقد التي <u>يضربُون</u>[8]
لم <u>يلقَ</u> ما <u>تلقين</u> أنتِ المسيح
أنتِ التي تفدين <u>جُرح</u> <u>الجَريح</u>[9]

ورد هذا التركيب على شكل كلماتٍ مشتقّة تتكرّر الأولى في حشو السطر، والثانية في القافية فكان ذلك تأكيدا لموسيقى القافية و كسرًا للرّتابة القفويّة، وحَمل نغما إيقاعيا متميّزًا جاذبًا لأذن السّامع ومُجليًا كفاءة الشاعر الفنّية في النّظم وإحاطة المعنى.

2- أسلوبيّة الانزياح:

تعد ظاهرة الانزياح (Ecart) من الظواهر المهمة في النقد الحديث، وقد وُصف الانزياح بعدة تعابير اصطلاحية، فهو عند "جون كوهين"(J.Cohen) : انتهاك، والذي "يحدث في الصياغة ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب"[10].

والانزياح يعني "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيبا"[11]، وقد اهتم علماء الأسلوب بهذه الظاهرة اهتماما كبيرا، حتى عرّف "فاليري" (Valery) الأسلوب "بأنه انحراف عن قاعدة ما"[12].

أما مفهوم الانزياح عند "ليوسبيتزر" (Lieo Spitzer) فهو "مفاجأة لنحو اللغة أو النحو المضاد"[13] ويذهب "ميكائيل ريفاتير" (Michael Riffaterre) في تحديد مفهوم الانزياح إلى اعتباره "خرقًا للقواعد حينًا، ولجوءًا إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر "[14].

أ- الانزياح الإيقاعي:

هو الانحراف(Déviation) في الموازاة بين موسيقى الأداء وتوزيع المفردات بحيث يخضع هذا التوزيع لأسلوب الصياغة الموسيقية وليس العكس، أو الانحراف عن النغمة النشاز التي تخرج على الإيقاع الأصيل في تماثله وتناغمه وتوافقه[15]، فهو أدوات تطرأ على البحور الشعرية فتقلّل من صرامة الوزن الشعري بحيث يتم الشاعر قصيدته دون الخروج عنه.

بعد أن تحرّر الشعراء في شعر التفعيلة من نظام الشّطرين، وعدد التفعيلات، أصبح منهم من يكتب على سطر واحدٍ، مواكبًا لمظاهر الحياة الاجتماعية و السياسية والفكرية، لذا دعت الحاجة إلى استعمال البحور الصافية والممزوجة، فاستعمل السيّاب في قصيدته بحر السّريع بتفعيلاته(مستفعلن مستفعلن، فاعلن) في أسلوبٍ سردي:

لا تسمعيها إنّ أصواتنا
مستفعلن / مستفعلن/ فاعلن
تُخزى بها الريحُ التي تنقلُ
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن
بابٌ علينا من دمٍ مُقفلُ[16]
مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

فالتفعيلات تبدأ طويلة وتنتهي قصيرة في كل سطر، وذلك تبعًا للحالة النفسية الشعورية للشاعر وبحر السريع انسجم مع بنية التعبير الشعري والتي تقتضي إبراز دلالة القصيدة بموسيقى رتيبة خافتة معبّرة عن نفسية الشاعر وسمة الحيرة والتساؤل اللتين صبغتْ بهما القصيدة، لينظم انفعاله على رتابة هذا الوزن بتكريره بالزحافات والعلل نفسها تقريبا في جل القصيدة والمزاوجة بين الطول والقصر، وهذا بغية تمثيل عواطفه و إبراز تأثره وإحساسه بمأساة البطلة المعذّبة.

ثم ما يلبث بدر شاكر السياب حتى يغيّر من دقّة إيقاعاته ويكسر تلك الرتابة الإيقاعية، بالمراوحة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة و بالتالي تطول التفعيلات و تمتدّ فيها النغمة الحزينة، محدثًا بذلك كسرًا للسياق الإيقاعي، فيقول:

حيثُ التقى الإنسان والله، و الأمواتُ و الأحياءُ في شهقةٍ
في رعشةٍ للضربة القاضية
الأرض، أمُّ الزهرِ و الماء والأسماك و الحيوانُ و السُنبل[17]

فيعمد إلى التفعيلات الطويلة على شكل التركيب الآتي: (مستفعلن، مستفعلن، فاعن × 2) وهو بهذا يحدث انزياحًا في الإيقاع، بانتقاله من التفعيلات القصيرة إلى التفعيلات الطويلة لإضفاء جوٍ من التغيير في التشكيل الإيقاعي، والبعد عن الرتابة و مفاجأة يقظة المتلقي. ولم يكن كسر السياق مرتبطًا في هذه المقاطع بالإيقاع فقط، بل كان كسرًا للسياق الدّلالي كذلك، حين يلاحظ أن أكثر المقاطع الطويلة في القصيدة لا تخاطب مباشرة "جميلة" بل تتوجّه إلى العالم الموازي، إلى الأرض والكون ومعالم الطبيعة وكأنّ الشاعر بهذه المقاطع الطويلة يهرب من واقعه و يتجاهل عجزه، وفي الوقت ذاته يجعل هذا الهروب رفعًا من قدر "جميلة" و إبرازًا لعظمتها. وهذا ديدن الشعراء في تخيّرهم بطريقة لا شعوريّة وزنًا طويلا كثير المقاطع ليناسب حالة الشّجن أو اليأس أو التأمّل التي تسيطر عليهم[18].

جاءت المقاطع الطويلة في جلّها على شكل تضافر أسلوبي[19](Convergence Stylistique) اشتمل على مجموعة من الاركامات الأسلوبية التي تتّخذ وظيفة الإبراز، وتتميّز بقوتها التعبيريّة، ونمثل لذلك بقول السّياب:

ترتجُّ قيعانُ المحيطاتِ من أعماقها، ينسحُّ فيها حنين
والصخر منشدٌّ بأعصابه حتى يراها في انتظار الجنين[20]

فالكلمتان (ترتّجُ) و (ينسحُّ) أدّتا معاني المجاز، وعبّرتا إيقاعيًا على قوة الأثر الذي دفع بالمحيطات إلى التحرّك و التدفّق. وهناك الاستعارة (Métaphorer) (ينسحّ فيها حنين) حيث شبّه الشاعر ماء المحيطات في تدفقه بالإنسان الذي يغالبه الشوق والحنين. وكذلك التشخيص[21] (Diagnostic)، في قوله (الصخر منشدٌّ بأعصابه)، حيث شخّص الصّخر في صورة إنسان وجعله قبيله المحاور له. ودلّ هذا التضافر الأسلوبي على مدى ارتباط "جميلة" بالأرض وانصهارها فيها.

ب- الانزياح الدّلالي:

وهو انزياح "ما بين الصوت والمعنى، أو المحمول والوسيلة، أو الدال والمدلول، وجميعها مصطلحات ذات مفهوم واحد يشير إلى جملة ما يشير إلى عدم التطابق بين الحدين، فأحدهما ثابت وثانيهما معوّم طاف هو الدلالة"[22]. ويمثل كل من التّشبيه والمجاز والاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، وتظهر قصيدة (إلى جميلة بوحيرد) انزياحات دلالية تتمثل في الصور الفنية التي تدل على براعة الشاعر وقدرته على الخلق الفني والتصوير الشعري الخصب.

لجأ بدر شاكر السّياب إلى أسلوب الوصف الخارجي مستعينا بدلالة المجاز في توضيح الصورة حين يقول:

يأتيكِ من وهران يا للزّحام
حشدٌ مشعٌّ باشتعال المغيب
يأتيكِ كلّ الناس، كلُّ الأنام
يرجُون مما تبذلين الطّعام
و الأمن والنعماء و العافية[23]

فقد استعمل الشاعر في هذا المقطع الانزياح اللغوي لبلوغ الانزياح الدلالي، فكيف بجميلة الرهينة المعتقلة أن يأتيها كل الناس راجين أن تتكرّم عليهم بالطّعام والأمن و الصّحة وهي تفتقد ذلك على اعتبارها سجينة لدى المحتلّ. والسّياب يريد بهذا عظمَ إرادة البطلة "جميلة" ورباطة جأشها وإصرارها على تحدي المستدمر المغتصب لأرضها وعرضها، حتى استحال ضعفها قوةً، وفاقتها اكتفاءً، وخوفها أمنًا يستأنس به الأنام ويستلهمون منه كبرياءهم. وفي هذا التركيب الانزياحي كسرٌ للسّياق الدلالي لدلالة المعنى على غير ما يتعارف عليه.

وفي صورةٍ انزياحيةٍ مجازيّة أخرى، والتي تكرّرت في عدة مقاطع من القصيدة يقول السّياب:

أطرافكِ الدّامية
يقطرُن في قلبي و يبكين فيه[24]

ففي هذا التركيب الانزياحي، والذي تضمّن إجراءً أسلوبيا[25](Procédé Stylistiqu) مفاجئًا للمتلقي تمثّل في السياق(أطرافك الدامية) والتّضاد (يقطرُن في قلبي و يبكينَ فيه)، حيث تستحيلُ أطراف "جميلة" وهي مخضّبة بالدماء سيلاً من الحزن ينهمرُ على قلب الشاعر ويبكي فيهِ، فالسّياب يصوّر ههنا مدى إحساسه البليغ بما تعانيه "جميلة"، وقرب روحه من روحها، حتى أنّه يشاركها ألمها ونزيفها.

قصيدة (إلى جميلة بوحيرد) للسيّاب جملةٌ من الثنائياتِ الضدّية التي ملكتْ عوالمها، ومن ذلك قوله في مقطع من القصيدة:

في ذلك الموت، المخاض، المحب، المبغض، المنفتح، المقفل
ونحن أم أنتِ التي تولدين؟
أسخى من الميلاد ما تبذلين

و الموت أقسى منه، من كل ما عاناه أجيالٌ من الهالكين[26]

فهذا المقطع من القصيدة يجمعُ دون غيره من المقاطع ثنائياتٍ (Dichotomies) ضديّة تتزاحم في سياقٍ واحدٍ، كاسرة بذلك السياق الأسلوبي العام للقصيدة. ومن الثنائيات الضدّية في هذا المقطع نذكر: (الموت ≠ المخاض)، (المحب ≠ المبغض)، (المنفتح ≠ المقفل)، (نحن ≠ أنت)، (الميلاد ≠الموت) (أسخى≠ أقسى)، و دلّل ذلك على الصّراع الذي يعانيه الشاعر و "جميلة".

كان للتّشبيه حضورٌ بارزٌ في أرجاء القصيدة، حيث نقل الصورة المعتادة إلى أخرى تنزاحُ عن المألوف ومن ذلك قوله:

أنّ من الدمع الذي تسكبين
أسلحةً في أذرعِ الثائرين[27]

اشتمل هذا التشبيه على إجراءٍ أسلوبي، تضمّن السياق(أنّ من الدمع الذي تسكبين)

والتّضاد الذي يكسر السّياق الأسلوبي(أسلحةً في أذرعِ الثائرين)، فقد استحالتْ دموع البطلة "جميلة بوحيرد" إلى أسلحة تحملها مناكب الثوار، ويدلّل الشاعر هنا على عمق التشبيه في كون البطلة ملهمة للثائرين وأن دموعها خطابٌ محرّضٌ لهم على الجهادِ ونصرة المستضعفين.

3- أسلوبيّة التّناص:

يُعرف التّناص(Intertextualité) على أنّه "علاقة تفاعل بين نصوص سابقة، ونص حاضر، أو هو تعالق نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة"[28]، وهو أيضا "أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصا أو أفكارا سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك"[29].

والتّناص من بين الظاهر الأسلوبيّة التي لجأ إليها بدر شاكر السّياب في قصيدته (إلى جميلة بوحيرد)، وتنوّع لديهِ بين تناص مع النصوص الدينية، وبين استحضارٍ للشخصيات.

أ- التّناص مع الحديث النّبوي الشّريف:

اقتبس الشعراء من الأحاديث النبوية الشريفة صورا يدعمون بها خط قصائدهم ويضفون كثافة على المضمون، وقد عمد السّياب إلى الاقتباس من الحديث الشريف في قوله:

إنا هنا كومٌ من الأعظُم
لم يبق فينا من مسيل الدم
شيء نروّي منه قلب الحياة
إنا هنا موتى حفاة عراة[30]

والصّورة تستفزّ في ذاكرتنا حديثًا للرسول صلى الله عليه وسلم عن عائشة رضي الله عنها قالت: سمعتُ الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: « يحشر النّاس يوم القيامة حفاة، عراة، غُرلا...»[31]

ويريد السّياب من التضمين للحديث النبوي الشريف، إحداث تداخلٍ زمنيٍ يكسر السياق الزّمني في هذا المقطع من القصيدة بين حاضرٍ وماض، ودلّل ذلك على عظم المأساة الشّبيهة بيوم الحشر.

ب- استحضار الشخصيّات:

يعمدُ الشعراء إلى استحضار الشخصيات في قصائدهم كنماذج عليا يستلهمون منها القوة، وكذا الشأن عند السّياب الذي يستحضر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلّم، ويجمع بينه وبين البطلة جميلة بوحيرد في الولاء للمبادئ، وكأن الشاعر يعدُ البطلة بالنّصر مستلهما ذلك من قصة الرسول صلى الله عليه وسلّم وهو الذي انتصر بعد اضطهادٍ. يقول بدر شاكر السّياب:

بالأمسِ دوّى في ثرى يثربِ
صوتٌ قويٌ من فقير نبي
ألوى ببغي الصّخر لم يضربِ
وحطّم التيجانَ أيُّ انطلاق
في مصر، في سوريةٍ، في العراق

في أرضكِ الخضراء كان انعتاق[32]

جاء الاستحضار لشخصيّة الرسول صلى الله عليه وسلم كتقاطعٍ زمنيٍ سابق، ساهم في تشكيل السياقات الزمنية في القصيدة وكسرها في الوقت نفسه، لأنها تراوحت بين زمنٍ سابقٍ و زمنٍ لاحقٍ فالسّياق الزمني في القصيدة عموما اعتمد على (المراوحات الزّمنية) [33]، التي غلبتْ على مقاطعها، فتارة يستحضر السّياب حادثة أو شخصية قديمة ومن ثمة يعود للزمن الحاضر بشكل تناوبي متسلسلٍ، مستعينا بألفاظٍ دالةٍ على الزّمن مثل: (جاء، وجاء، اليوم، واليوم، بالأمس)، ولعلّ ذلك بغية إقامة العلاقة بين الأزمنة، و استلهام العظمة منها ومن شخصياتها وإلباسها "جميلة".

4- أسلوبيّة الرّمز:

يعتبر الرّمز(Symbole) حاجة ملحّة في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، فهو من التقنيات التي أكسبتْ الأسلوب الشعري فضاءً واسعًا من الإيحاءات، بحيث تقوم عملية الترميز على مستوى ذهني "يجعل اللّغة تفقد فيها أنساقها العادية وتتحوّل إلى تداعيات تحملُ في بنيتها مضامين رمزية"[34].

وظّف الشاعر بدر شاكر السّياب في قصيدته (إلى جميلة بوجيرد) الرّمز الديني والأسطوري وسنمثّل فيما يأتي لكل نوع.

أ- الرّمز الديني:

اهتم عديد الشعراء المعاصرين بالدين، وسعوا للترميز له في قصائدهم، فقد "كان التراث الديني في كل العصور، ولدى كل الأمم مصدرًا سخيًا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصورًا أدبية"[35]. وقد وظّف السّياب في قصيدته رمزًا دينيًا تمثّل في "رمز المسيح"، يقول السّياب:

لم يلقَ ما تلقين أنتِ المسيح
أنتِ التي تفدين جُرح الجَريح
أنتِ التي تعطين لا قبضَ ريح[36]

جاء رمز المسيح في القصيدة اختتامًا للمراوحات الزّمنية في القصيدة، وانتهى بها كسر السّياق الزّمني، ولم تخرج دلالة ذلك على إحداث توازن زمني في القصيدة وإبعادها عن الرّتابة.

ب- الرّمز الأسطوري:

يلجأ الشاعر إلى توظيف الأسطورة للتعبير عن قيمٍ إنسانيةٍ محدّدة، أو لأسبابٍ سياسيةٍ، ويتّخذ الشاعر منها "قناعا يعبّر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات تجنّبًا للملاحقة السياسية أو الدينية فشخصيات الأسطورة ستار يختفي خلفه الكاتب ليقول كل ما يرده وهو في مأمن من السّجن أو المنفى"[37].

في هذه القصيدة نلفي توظيف السّياب للرمز الأسطوري المتمثّل في أسطورة "عشتار" ربّة الخصب والأمومة والحب والرّغبة عند الإغريق[38]. يقول السّياب:

عشتار أمُّ الخِصب والحب، و الإحسان تلك الرّبة الوالهة
لم تعطِ ما أعطيتِ، لم ترو بالأمطار ما رويتِ قلبَ الفقير[39]

رمز "عشتار" جاء بدوره كتقاطع زمني سابقٍ، كسر السّياق الزمني العام للقصيدة، وجاء متضمّنًا لإجراءٍ أسلوبيٍ تمثّل في المجاز، واشتمل على السياق (لم ترو بالأمطار) والتضاد الذي كسر السياق الأسلوبي و أحدث المفاجأة لدى المتلقي (قلب الفقير)، فقد اعتبر الشاعر أن "جميلة بوحيرد" في تضحيتها فاقت كرم "عشتار" الذي يستأثر به أصحاب النّفوذ والمال، لهذا رفع الشاعر "جميلة" درجة فوق "عشتار" وجعلها أكثر منها تضحيةً و عطاءً للفقير[40].

نستخلص ختامًا، أن قصيدة (إلى جميلة بوحيرد) لبدر شاكر السّياب تمثّلٌ واضحٌ لعديد الظواهر الأسلوبية، بما تفرضهُ طبيعة النّص الشعري المعاصر الزّاخر بالحساسية الجمالية و القيم التأويليّة فالقصيدة عبر موسيقاها الشعريّة وجدناها سيمفونية ذات نغمات آسرة شجية، فكان لحركة التّكرار فيها والتي غلبت

على القالب العام للقصيدة أثرًا في موسيقاه، فقد أدّت دلالة إيحائية ذات طاقة تعبيرية عالية شخّصت الحالة الشعورية المتأزّمة للشاعر والذي سعى إلى إبرازها للسّامع.

جاءت الصّورة الشعرية في تركيبها الانزياحي متنوّعة ومتميّزة بهندسة لغوية وبلاغية محسوسة ذات دلالات وإيحاءاتٍ عميقة، وذات نسيجٍ فني فائقٍ يتراوح بين المفاجأة والخطاب السردي والكثافة المجازيّة، والتي ساهمت في كسر السياقات المختلفة في القصيدة. أما على مستوى التّناص فقد استلهم السّياب من النّصوص والشخصيات الدينية بغية تعظيمه لشخصية المجاهدة "جميلة بوحيرد"، ومردّ ذلك ثقافة الشاعر العربيّة والإسلامية، وساهم التركيب الرّمزي باعتباره قيمة جمالية لا يرتبط حتما بالرمزية بوصفها مذهبا أدبيا، إنما ارتبط في القصيدة بجميلة كرمزٍ ثوريٍ يضارع الرموز التاريخية والأسطورية القديمة.

قائمة المصادر و المراجع:

1- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون ، عمان، الأردن، ط:02، 2000.
2- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1969.
3- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 2001.
4- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر. دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط:01، 2002.
5- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة، عنابة، الجزائر، ط:02.
6- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط:1، 1998.
7- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط:3.
8- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997.
9- عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
10- ماكس شابيرو، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط:02، 2006.
11- محمد سلطان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، مصر، ط:01، 2008.
12- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط:01، 1994.
13- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
14- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط:03، 1984.
15- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دراسات، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1993.
16- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
17- النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني. الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 1982.
18- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.
19- نور الدين السّد، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

20- النووي، رياض الصالحين، تحقيق: عبد العزيز رباح و أحمد يوسف الدقاق، دار الثقافة العربية، بيروت، لبنان، ط:13، 1991.

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر. دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط:01، 2002، ص:211.
[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص: 276.
[3]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1969، ص:62.
[4]- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دراسات، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1993، ص:56.
[5]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 2001، ص:29.
[6]- محمد سلطان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، مصر، ط:01، 2008، ص: 121.
[7]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:66.
[8]- نفسه، ص:66.
[9]- نفسه، ص:67.
[10]- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط:01، 1994، ص:268.
[11]- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص:92.
[12]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط:1، 1998، ص:154.
[13]- عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص:174.
[14]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط:3، ص:103.
[15]- ينظر: نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، ص:95.
[16]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:62.
[17]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:63.
[18]- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط:03، 1984، ص:393.
[19]- ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب،ص:60.
[20]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:63.
[21]- النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني. الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 1982، ص:431، 434.
[22]- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، ص:96.
[23]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:64.
[24]- نفسه، ص:62.
[25]- ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص:54.
[26]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:63.
[27]- نفسه، ص:65.
[28]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص:29.
[29]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون ، عمان، الأردن، ط:02، 2000، ص:11.
[30]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:69.
[31]- ينظر: النووي، رياض الصالحين، تحقيق: عبد العزيز رباح و أحمد يوسف الدقاق، دار الثقافة العربية، بيروت، لبنان، ط:13،1991، ص:166.
[32]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:66.
[33]- أقصد بهذا المفهوم التنويع في الأزمنة بين قديمٍ وحديثٍ حسب الحادثة أو الشخصيّة.
[34]- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة، عنابة، الجزائر، ط:02، ص:37.

[35]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص:75.
[36]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص:67.
[37]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص:244.
[38]- ينظر: ماكس شابيرو، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط:02، 2006، ص:135.
[39]- بدر شاكر السّياب، أنشودة المطر، ص: 66.
[40]- ينظر: نور الدين السّد، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1986، ص:87.