البلاغة الشعرية في الأدب الجزائري: مقاربة أدبية في ثلاثة نصوص من الأدب الجزائريّ

د. محمد حراث
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف (الجزائر)
momo.adab@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/03/19 تاريخ النشر: 2020/06/01

المقدِّمة:

هي قراءة أدبية، ونظرة تحليلية لثلاث نصوص أدبية شعرية، لشعراء جزائريين، وهم على التّوالي: النصّ الأول لشاعرنا وقائدنا الأمير عبد القادر الجزائري والنّصّ الثاني لشاعرنا الثائر مفدي زكريا، والنصّ الثالث لشاعرنا المناضل صالح خبشاش وكلٌّ من النّصوص الثلاثة تتباين من حيث الحجم، وتتمايز كذلك من حيث دراستي لكل واحد منها، كما سيأتي بيان ذلك.

1/- النصّ الأول: الأمير عبد القادر الجزائري (قراءة سيميائية تحليلية).

وهو مقطوعة من قصيدته المشهورة **(بنا افتخر الزّمان)**:

لنا في كلّ مكرمةٍ مجالٌ ومن فوق السّماكِ لنا رجال
ركبنا للمكارم كلّ هولٍ وخضنا أبحرا ولها زجالُ
إذا عنها توانى الغير عجزًا فنحن الرّاحلون لها العِجالُ
سوانا ليس بالمقصود لمّا ينادي المستغيثُ: ألا تعالوا
ولفظُ النّاس ليس له مسمّى سوانا، والمنى منّا يُنالُ
لنا الفخر العميم بكلّ عصرٍ ومصرٍ، هل بهذا ما يُقالُ؟
رفعنا ثوبنا عن كلّ لؤمٍ فأقوالي تصدّقُها الفِعالُ
ولو ندري بماء المُزن يزري لكان لنا على الظّمأِ احتمالُ

لئن يقف الرجل في ساحة الوغى، وميدان الطعان، ويحمل في الوقت نفسه محبرته، ويشهد اللقاء العزيز بين قرطاس ويراع، تدبّجه حركات البنان، لتولد كلمات، وتخاط بالكلمات أشطر وأبيات، فذاك الأمر الذي لا يطيقه إلا أميرٌ، هو الأمير، ولا يَسْطِيعُ إتيانه إلا عبدٌ قادرٌ هو عبد القادر، كلماتٌ مصطفّةٌ كأنها رجالاتٌ صناديد، كلّ كلمة تعبق بالرجولة وتفوح بالعزّة، وتتضوّع بالكرامة، وتأتلق بنور الإيمان، وتتّقد بضياء الإخلاص لله ثمّ لهذا الوطن، الذي أحبّه بجباله وأنهاره، وتلاله وأغواره، وهوائه وبحاره، وذرّاته وأسراره. **لنا في كلّ مكرمةٍ مجال**؛ شطرٌ أنْ يأتي به غيره محال، اللفظة **لنا** تحمل من الفخر والاعتزاز بالنفس أطنانا وأوزانا، والتي لا يقولها إلا

المنتصر، وكأنّنا به يؤكّدُ لنا ذلك فيعيدُها: **ومن فوق السّماكِ لنا رجال**؛ مستخدما في هذا البيت كلمات قويّة، وإيجابية، تراه مستخدما لفظة **كلّ** دون **بعض**، و**مكرمةٍ** دون غيرها، وقد أتى بها نكرةً وكأنّه يقصد كلّ مكرمة، مهما عظمت أو صغرت، إحدًى بإحدىً، ومستخدما لفظة **فوق** الدّالة على العلوّ، ولفظة **رجال** في حالة جمع كثرة، وهل يزهو الرّجل إلا بالرّجال، ونِعْمَتْ رجولة. وقد كان للتقديم والتأخير في هذا البيت معنى جليلٌ، فالعرب لا تقدم إلا الأهمّ، ولا تأخر إلا ما تريد أن تجعله منتظَرا؛ ليحصل بذيّاك التأخير تشويقٌ وارتقاب.

ركبنا للمكارم كلّ هولٍ وخضنا أبحرا ولها زجالُ

ينتقل بنا الأمير إلى بيتٍ آخر، ويجمع ما أفرده من مكارم، ويمتطي لها ما قابلها من هول، ليسلك مع تنكير **هول** ما سلكه مع **مكرمة**، وكأنّ كلّ هول وحده يفرد له ذلك التّحدّي شجاعةٌ وإباءٌ جعلاهُ يخوض **أبحرًا** وليس بحارا فقط، فلم يكتفِ بجمع قد يقتضي مئة بحر ليرتفع بالجمع إلى جمع كثرة، يقتضي ألف بحر أو يزيد، ولتكون لفظة **خُضنا** صورةً ترسم ذاك العبور الوعر الخطير، والمجازفة الضخمة التي تصورُها خشونة الخاء، وضخامة الضاد واستطالتها، وتُلبِسُها نون الجمع المُفْتَخِرَةُ لباسَ الشجاعة والإقدام، ولم يكتف بالبحر وحده دون وصف، فقد أزجل البحار من بعد أنْ ركب الأهوال، وأهمّ ما ميّز هذين البيتين السالفين كثرةُ حروف الجر وحروف العطف، وعوامل الربط الأخرى كالإضافة؛ دلالةً على رغبته في جعل هذه الكلمات وما تحمله من دِلالات ومعانٍ، متماسكةً مترابطةً، وذلك ما تفعله حروف الرّبط وهذا ما سيرافقه إلى آخر الأبيات.

إذا عنها توانى الغيرعجزًا فنحن الرّاحلون لها العجالُ

في ذا البيت يقرّرُ أمرا يقينيّا، وهذا ما تفعله الأساليب الشّرطيّة، فجاء **بإذا** الشّرطيّة وجملة الشرط التي إنْ حصلت وحصل من الناس تقاعسٌ في الذود عن المكارم، وخوض المغارم، جاء الجواب تقوده الفاء، وتربطه بالحدث السابق، وتُصَوّر الأمير الذي لم يكتف بانتظار الأهوال، وإنما بادرها راحلا إليها، وما سكنت عاصفة البلاغة لديه، إلا لتصور عجلة الأمير، وكأنه أحب الأهوال، لا أنْ يخافها، ويبادرها لا أنْ تبادره، ولا يُعَاجَلُ إلا إلى المحبوب، وما نلحظه في المقابلة بين كلمتي: **توانى** و **الراحلون**، هو أنّ التّواني صفة لذاك الغير، والرّحيل في عجل إلى الأهوال من شيم الأمير وقومه، فعبّر عن خُلُق غيره بالفعل الدّال على الحركة، وكأن التواني منهم صفة تتحرك معهم أينما تحركوا، ترافق كل أفعالهم ولا تُنْتَظَر منهم هبّةٌ إلى المكاره، ولا رحلة إلى الأهوال، ثمّ يعبّر عن نفسه وقومه بلفظة **الراحلون والعجال**، وكأن الاسم الذي يدلّ على الثّبات وعدم التغيّر، أثبتَ أنّ هذه الصّفة فيهم راسخةٌ ثابتةٌ لا تغيّرها المصائب، ولا تبدّلها النّوائب، وكانت **العجال** بعد **الراحلون** وصفا لها وكأني بالأمير ما اكتفى بالرحلة إلى هاتيك الأهوال، وإنما كان عجلا في أَمّهِ إلى تلكم المكاره.

وما يمكن أنْ نلاحظه فيما سبقنا من أبيات لازمة صوتية؛ وهي تَكرار الألف المدّية والتي تطلق معها إلى الأعلى كمًّا من الهواء، لا يعبّر بذلك إلا من بلغ ذروة الفخر، وذؤابة الاعتزاز بالنّفس، ومثاله: **لنا، مجال، السّماك، لنا، رجال، ركبنا، للمكارم، خضنا، لها، زجال إذا، عنها، توانى، الراحلون، العجال**، وهذه اللازمة الصّوتية -إنْ التّعبير صحّ- أن نسمّيها كذلك، سترافق الشّاعر إلى آخر قصيدته.

سوانا ليس بالمقصود لمّا ينادي المستغيثُ: ألا تعالوا

نراه في ذا البيت الأكثر من رائع، والأجمل من بديع، قدّم ما حقّه التأخير، قدّمه على صورةٍ لا يجب إلا أنْ تكون عليه، فكان الأصل أنْ تتأخر **سوانا**؛ ذلك أنّ **ليس** لها حقّ الصّدارة -من حيث الأصل لا من حيث الوجوب- وقد قدّم **سوانا** المنفية بما بعدها؛ لينفيَ المسألة قبل أنْ يشرحها، وليقطعَ حَالِكَ الشّكّ بساطع اليقين، أنَّهُ ليس من منجد، ولا مغيثٍ ولا معين وقتذاك سوى الأمير وجنوده. ونراه حاول التأكيد أيضا بالباء الزّائدة في قوله: **ليس بالمقصود**، ذلك أنّ من معاني حروف الجرّ الزّائدة التوكيدُ.

كما نرى بلاغة الحذف، وبراعة الإيجاز، وبداعة الاقتضاب، في الشّطر الثاني من البيت: **ينادي المستغيثُ: ألا تعالوا**، ذلك أنّ الأربع كلمات هاته، لا توكّد أربع معانٍ فقط، بل وكأنّها تحكي قصّةً كاملة، لحالة المستنجد المستغيث وهو ينادي ويستغيث استغاثة مستمرة متكرّرة، دلت على ذلك استمراريّة الفعل المضارع **ينادي**.

ويستمرّ الأمير في موازناته ومقارناته، بينه وما يتّصف به من شيم وخصال، وبين غيره ممن تنكبوا عن الانتصار لهذا الوطن، وما يتّصفون به، ويقول في البيت الخامس:

ولفظُ النّاس ليس له مسمّى سوانا، والمنى منّا يُنالُ

بيتٌ بغضّ النّظر عن معناه، وفحواه، ومغزاه، ينمّ ويدلّ على إحاطة الأمير بالعربيّة وعلومها فلم يكن رجل سيف فقط، بل كان عالما مصلحا، ومتصوّفا زاهدا، ولغويا مفوّها، وخطيبا بليغا، وشاعرا مِصْقَعا، بعد أنْ كان للجيوش قائدا، وفي الحروب رائدا، وفي المعامع سائدا وعند المصائب أجلدا، ويوم العطاء أجودا، وعند العجز رافدا.

وقد استعمل في مقارناته الافتخارية هاته لفظة النّاس، وكأنّ وما تحمله لفظة **الناس** من استغراق شاسع، بلغ بذلك ذروة الفخر، مقارنا بينه وبين الناس جمعا، نافيا في الوقت عينه أنْ يكون **النّاس** إلا هو وقومه، وليعبّر أيضا على أنّ الأماني منهم جازمة التّحقيق، واجبة النّوال، جاء بالفعل المضارع المبني للمفعول **يُنال**، وكأنّه لا يهمّ من كان المتمنّي من قومه صغيرا أو كبيرا، فالأهمّ أنّها تتحقّق، دون أنْ ننسى اللازمة الصّوتية التي لا تزال ترافقنا والمتمثّلة في الألف المدّية التي تتكرّر في البيت الواحد أكثر من خمس مرات، مع كثرة حروف الربط التي حاول من خلالها الأمير ربطَ معانيه بربط مبانيها، فاستدعى ربطُ المباني ربطَ المعاني.

لنا الفخر العميم بكلّ عصرٍ ومصرٍ، هل بهذا ما يُقالُ؟

هنا يعود الأمير مرّةً أخرى إلى لفظة **لنا**، هذه الكلمة التي يقدّمها ويجزم بها امتلاكه أمرا يكون مجهولا من قبل لدى السّامع، وتذكرنا هذه اللفظة بشاعر مفخار، وبطل مغوار عمرو بن كلثوم في قصيدته ونونيته الافتخارية المشهورة؛ ذلك أنّ الأسلوب في كلتا القصيدتين متشابهٌ إلى أبعد الحدود، وإلا فبما نفسّر أنّ الأمير لم يجد لقصيدته عِنوانا إلا أنْ يعنونها: **بنا افتخر الزمان**، ولنا أنْ نحمّل هذا العنوان من الدلالات والمعاني القويّة ما نشاء.

لنا الفخر العميم؛ كان يكفي أن يقول: لنا الفخر؛ ذلك أنّ التقديم جاء هنا لغرض التّخصيص، وكأنه لا أحد له حقّ الافتخار إلاّهُ، وما اكتفى بالفخر فخرا، بل أراده فخرا عميما، يعمّ جميع المناحي وشتّى النّواحي، ثمّ يوكّد ويفصّل هذا الأمر وذاك الشّأن، بتوكيدٍ معنوي، فجاءت **كلّ** التوكيدية موكّدةً ما قبلها مستغرقة في ما بعدها، مقرونة بالباء الزمنية والمكانية، واجتاحت مع الأمير كلّ **عصرٍ ومصرٍ**، فكان له الفخر على طول الزمان، وعلى امتداد المكان، وجاء الزمان **عصرٍ**، والمكان **مصر** نكرتين دالتين على جميع وحداتهما وأجزائهما، ذلك أنّ كلّ عصرٍ على حِدةٍ، دونما استثناء عصر وكلّ مصرٍ على حدة، دونما إغفال مصر، قد امتلك فيه الأمير حقّ الافتخار ، فأذعنت العصور له والأمصار، وأعطته حقّ الافتخار، وليردف الأمير بعد ذلك توكيدا آخر، يزيل به الشّكّ، وينفي به الرّيب، ويبعد به الحيرة: **هل بهذا ما يُقالُ؟** سؤالٌ ينفي به كلّ سؤال، وتعجّبٌ يقطع به كلّ تعجُّب، وكأنّي بالأمير يقول: هذا أمرٌ بَدَهِيّ، فكيف بعاقل أنْ يسأل، وبلبيب أنْ يتعجّب، وبفاهم أنْ يتحيّر.

رفعنا ثوبنا عن كلّ لؤمٍ فأقوالي تصدّقُها الفِعالُ

يفتخر بالفعل الماضي، وكأنّ الكرامة التي تحدّث عنها، وتعفّفه عن كل لؤم وساقطة أمرٌ مقطوع في حدوثه، ومجزوم في وقوعه، فالرفع قد وقع ولا سبيل إلى تغييره أو تحويره وقد بلغ الفخر به نصابه، فتعفّف الثّوب قبل الجسم عن كلّ لؤم، ناهيك عمّا دلّته لفظة **كلّ** ولفظة **لؤم** النّكرتين، فقد سبق الحديث عن دلالة النكرات.

وأمّا في الشّطر الثّاني: **فأقوالي تصدّقُها الفِعالُ**؛ فكان الجمع في القول على وزن أفعال، وهو جمع أقل من وزن فِعال التي وزن بها الأمير الأفعال المصدّقة أقواله، وكأنّه أراد أنْ يقول إنّ الفِعال أكثر من الأقوال، وإنّ كلّ قولٍ تصدّقه أفعال لا فعل واحد.

ولو ندري بماء المُزن يزري لكان لنا على الظّمأِ احتمالُ

حرف **لو** الشرطية التي يمتنع جوابها لامتناع جملة شرطها الأولى، يوكدّ –أي حرف الشرط لو- أنّ الأمير وقومه بلغ بهم رفض الذّل، وإباء الضّيم، ما جعلهم قد يقبلون بالعطش الشّديد، والرَّمَض العسير، إذا ما كان قطر الغمام بالذلّ والازدراء نازلا، بيد أنّ الصّورة وما تحمله من مبالغة –هي في الغالب مقصودة- تصوّر عِزَّة،

وترسم إباءً عُرف بهما الأمير وتمثلهما في الحروب بسيفه البتار، وجيشه الجرار، وفي شِعره بفخره القاطع، وأفكاره القوية لتكون هذه القصيدة وغيرها من هاتيك القصائد التي جال الأمير فيها وصال، وغيرها الآخر من القصائد الأبيّة، والمقطوعات الحرّة، مَعْلَمًا تاريخيا، وشاهدا حيّا على أنّ الشّعب الجزائري قطّ لم يرضخ للدّخيل أو العميل.

كما نرى الأمير في هاته المقطوعة اللاميّة اختار رويّها لاما مرفوعة مضمومة لتحكي لنا اللام وضمّتها شدّة إباء الأمير، وعزّته، فلا غرو أنّه اختار الرّفع والعلوّ، على النّصب والانكسار، منحازا إلى إيقاع البحر الوافر، الذي رآه مناسبا موضوعه، وهلمّ جرا من بعض الدلالات، والإيحاءات والمعاني التي لم نقف عليها، أو نشر إليها، والتي هي أكثر من أنْ تحصى.

2/- النصّ الثّاني: مفدي زكريا (قراءة تناصّية).

وهو مقطوعة من قصيدة الذّبيح الصّاعد، في يوم إعدام الشّهيد أحمد زبانة (18 جويلية 1955):

يا فرنسا امطري حديدا ونارا واملئي الأرض والسّماء جنودا
سوف لا يُعدَمُ الهلال صلاح الدّين فاستصرخي الصّليب الحقودا

لئن كانت ليلة الثّامن عشر من جويلية عام خمس وخمسين، وتسع مئة وألف شاهدةً على انطفاء شمعةٍ ما فتئت تضيء للشعب الجزائري طريقه، وما برحت تمهّد لكلّ ثائرٍ دربه، وما انفكّتْ تسدّ على المحتلّ منافذه، وموالجه، وعلى لحظة انتقال الشّهيد المفدّى أحمد زبانة إلى ربه ومولاه، فإنّ الليلة نفسها شهدت مخاض مولودٍ جديد، عرف النّور بين ظلامات جدران بربروس الحالكة، التي سدّت على شمس السّماء، وشمس الحرّيّة كلّ منفذ يلج منه ضوؤهما، إلا ما تسلّل هاربا بين مسافات القضبان، وفجوات الأبواب، ليؤانس السّجناء ويواسيَ الغرباء، هذا المولود الجديد الذي أبدعته أنامل الشّاعر مفدي زكريا، في قصيدة أقلّ ما يُقال فيها وعنها، أنْ لا يقال فيها وعنها، تلافيا للتقصير، وتحاشيا للتّقليل، قصيدةٌ يتكلّم عنها منافحا عِنوانها، الذي فاق كلّ توقّع، عنوان جمع بين شيئين لا يجتمعان، وكأنّ هذه الثّنائيّة الضّدّيّة تفتح للقارئ الباب على مصراعيه؛ ليجوب القصيدة متجوّلا حرًّا، متحرّرًا، في سبر أغوارها، وصبر نفائسها، وهي ثنائيّة **الذّبيح والصاعد**، الذّبيح الذي يتوقّعه كلّ سامعٍ ساقطا لا مرتفعا، إلا أنّ الشّاعر قال: بل رفعه الله، وكأنّه تناصٌّ وتقابلٌ مع قصّة المسيح عيسى عليه السلام؛ الذي صُوّر لهم قتيلا، مثلما صُوّر زبانة لفرنسا مقتولا، ليُؤَكّد حياته بقوله: **الصّاعد** ومصداقا لقوله تعالى: **((ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا، بل أحياءٌ عند ربّهم يرزقون))** [آل عمران: 169] ولتكون العلاقة بين الشّاعر والشّهيد علاقة مثير واستجابة حادثة زبانة أثرت في نفس مفدي فجاءت منه استجابة، تجسّدت في قصيدة خريدة.

إنّ حادثة الشّهيد أحمد زبانة، أو قل رائعة أحمد زبانة، كان المحتلّ يروم من خلالها، ويبغي من ورائها إرسال رسالة مخفاة، غير صريحة، إلى كلّ جزائريّ، أنْ ذاك هو مصير ومآل ونهاية كلّ من غامر بأنْ يفكّر بالثّورة ضدّ الوجود الفرنسيّ، وبالتّالي فالقصد تخويف الشّعب الجزائريّ، وترهيبه، وقتل روح الصّراع والمواجهة لديه، وإطفاء فتيلة العزم الثّورية التي مازجت دم كلّ جزائريّ حرّ، وخالطته، إلاّ أنّ هذه المحاولات، وهاتيك التّمثيليّات أوجدت في نفسيّة الشّاعر، وولّدت في دخيلة مفدي زكريّا فرصةً لإظهار صمود الذّات وجموح النّفس، وخلوّها من أيّ ذرّةِ خوفٍ أو رجوع، أو وجلٍ أو خنوع، يتجلّى ذلك كلّه في بيتٍ قد لا يقوله منا في حال العسرة والشّدّةِ إلاّ النّزر القليل، بيت يحمل من التّحدّي والمجابهة ما لا يحمله غيره:

يا فرنسا امطري حديدا ونارا واملئي الأرض والسّماء جنودا

يتحدّى فرنسا حتّى فيما لا تطيقه؛ لتقطع جازمة بمستحيليّة التّرهيب بما تطيق وتستطيع، بيتٌ قد نجد له تناصّا خفيفا في شطره الثّاني، حين عرض على فرنسا أنْ تملأ بجنودها سماءً وأرضًا، وكأنّه يذكر قوله تعالى الذي حسم في هذا الأمر أنْ لا جنود تحتوي المكانين، إلاّ جنودَه: ((ولله جنود السّماوات والأرض، وكان الله عزيزا حكيما)) [الفتح: 07]

وإذا ما دلفنا إلى البيت الثاني، وعرّجنا على حيثياته نجد أنّ قوله:

سوف لا يُعدَمُ الهلال صلاح الدّين فاستصرخي الصّليب الحقودا

يتجاوز حادثة إعدام الشّهيد أحمد زبانة، واغتصاب الأرض الجزائريّة من قبل المحتلّ الفرنسيّ الغاشم والظّالم، ليصل إلى الثّورة التي شكلها الدّين الإسلاميّ الحنيف، والتي هزّت أركان العالم في القديم، ويعرّج ليستحضر صورة الحروب الصّليبيّة الآثمة والحاقدة التي اكتوى بنارها العالم الإسلاميّ إبّان لان جانبه، وكأنّنا بمفدينا يطلعنا على حقيقة الصّراع الخفيّ بين الدّخيل الفرنسيّ، والأصيل الجزائريّ، الذي تجاوز فيه مفدي زكريّا أنْ يكون صراعا من أجل أرضٍ وفقط، دون أن يَعزِوَهُ إلى الصّراع الأزليّ بين الحقّ والباطل، والإيمان والكفر صليبٌ ديدنه القتل متمثّلا في صورةٍ تناصّيّةٍ لحادثة المسيح الكليم عيسى عليه الصلاة والسلام، وزعمهم قتله وصلبَه، وإسلامٌ سمحٌ ينبذ الظّلم، ويشجب الاعتداء، ويمقت استيلاب الحقوق.

هذا البيت يختزن في ثناياه جمعا من الرّموز، والإشارات التي تحيل إلى بعض المعاني المخفاة، منها رمز الهلال الذي يدلّ ويرمز إلى الأمّة الإسلاميّة، ورمز الصّليب الحاقد الرّامز إلى المسيحيّة الحاقدة المحرّفة، وبين لفظتي **الهلال والصّليب** ثنائيّة ضدّية عرفناها عند الشّاعر في عنوان قصيدته، ويأتي اسم **صلاح الدين** ليرمز إلى مآل ذلك الصّراع، وخاتمته من باب أنّ التّاريخ يعيد نفسه، وهو تناصّ مع الصّراعات البطوليّة التي قادها صلاح الدّين ردحا من الزّمن ضدّ الصّليبيّين دفاعا عن بيت المقدس، لتكون نتيجة هذه الصّراعات نتيجة لبطولات الشّعب الجزائريّ، وهي آمال لدى الشّاعر بالنّصر، صنعها له صلاح الدين في غابر الأيام، وسيصنعها له صلاح

آخر في الجزائر، تمثّله وتجسّده قواسمٌ مشتركة، وأهدافٌ متّحدة ومرامٍ متشابهة، بين صلاح الدّين الأيّوبيّ، وصلاح الدّين الجزائريّ الذي شكّلته إرادة الشّعب الجزائريّ الثّائر، بيراعة مفدي زكريّا.

3/- النصّ الثّالث: صالح خبشاش (قراءة تحليلية أدبية).

وهو مقطوعة من قصيدة (يا طائرا) لصالح خبشاش:

يا طائرا يبكي مساءَ صباحا ويقيم ما بين الغصون مناحا
ويظلّ بالوادي يفكّرُ تارةً ويثيرُ أخرى ضجّةً وصياحا
ماذا اعتراكَ؟ وهل أصابك ما ينالُ الجسمَ منّي بكرةً ورواحا؟
تبكي و أبكي والشّجون عريقةٌ و أنا و أنت الفاقدان جناحا
و أنا و أنت النّائحان على الحمى و أنا و أنت المثخنان جراحا
لو كنتُ مثلك مطلَقًا حرّا لَما ضيّعتُ وقتي حسرةً ونواحا
لكنّي يا طيرُ موثقُ أرجلٍ ومكمّمٌ لا أستطيع صُداحا

يا طائرا ليست فقط عِنوان لقصيدة، بل هي صرخةٌ خرجت من ربوع الوطن، وحنايا الجزائر، قبل أنْ تخرجها شفاهُ الشّاعر، وقبل أن تنبعث من جوفه وحلقه شاعرٌ لم يجد من يخاطبه إلا طائرا، وجد فيه نفسَه ومعاناته، فبثَّهُ شكواه، وشاركه آلامه وقصيدةٌ سبيكةٌ، أقلّ ما عنها يُقال، إنّها أكثر من رائعة، وأبهى من جميلة، قصيدةٌ وكفى بها دليلا قاطعا، وبرهانا ساطعا، يدحض دعاوى من انتقصوا واستصغروا أدبنا، وهل يُرمى إلا الشّجر المثمر.

الصّورة الشّعريّة: وإنْ كنّا نبدأ أوّل حديث بالصّورة الشّعريّة والفنّيّة، أو ذلك الجمال الفنّي في المعاني والأفكار، فإنّ الحديث يقودنا إلى الإشارة والتّنبيه إلى ما زخرت به هذه الأبيات من صورٍ شعريّة بديعة، تنقّلت بين تصويرٍ، وتمثيلٍ، وتشبيه، وبين استعارات، وكناياتٍ ومجازات، دعّمت المعنى، وجسّدته، وقرّبته إلى الأفهام، وشكّلته في الأذهان، فهو إذْ يخاطب طائرا يبكي، فإنّه صار يشبّهه بالإنسان الباكي والنّائح، وقد حذف هذا المشبّه به –وهو الإنسان- ورمز إليه بشيء من خواصّه ولوازمه؛ ألا وهو البكاء، وهو تشبيه وتمثيل على سبيل الاستعارة المكنيّة

ثمّ يردف بتصويرٍ بديع يحملُ في طيّاته عدّةَ دلالات وإيحاءات، حين يقول: **ويقيم ما بين الغصون مناحا**، لترتسم في أذهاننا صورة طائر قد اتّخذ له بين أَفْرُع الغصون سكنا ينوح فيه، ثمّ تصويرٌ آخر، لا يقلّ عن الأوّل جمالا وإبداعا: **ويظلّ بالوادي يفكّرُ تارةً** حيث جعل من الطّائر إنسانا حزينا مطرقا بائسا، أخذ التّفكير منه مأخذَه. لتبدأ بعد ذلك المحاورة والمساءلة الحزينة بين الشّاعر وطائره، وهما حزينان مكلومان: **وهل أصابك ما**

ينالُ الجسمَ منّي، تصويرٌ جميلٌ رقيق، وتشبيهٌ ضمنيّ دقيق، وإحالة إلى أنّ المصاب بينهما واحد والضرّ فيهما هو الضّرّ نفسه.

تبكي و أبكي والشّجون عريقةٌ؛ تصوير في غاية الجمال، وقمّةِ الرّوعة، وتقابلٌ لفظيّ ومعنويّ خدم المضمون أيّما خدمة، وأضاف فيه من الجمال والرّونق ما أضاف في أذهاننا حين نسمعه ونبصره، وقد التقى الشّاعر والطّائر ببكائهما ونواحهما، تطوّقهما أجنحة الشّجون العريقة، والأحزان المحرقة.

و أنا و أنت، هاته العبارة الّتي تكرّرت ثلاث مرّات، تنمّ بأنّ الشّاعر قد أصرّ أنْ يجتمع هو والطّائر في بوتقةٍ واحدة؛ هي بوتقة الأحزان والآلام، ونلحظ الشّاعر هنا مرّةً يشبّه الطّائر به فيقول: **تبكي و أبكي**، فيضيف له صفة البكاء، حتّى يتّحدا في كلّ شيء، ومرّةً يضيف نفسه إلى الطّائر، ويشبّهها به حينما يستعير منه جناحا، ثمّ يفقده حين يفقده الطّائر كذلك، إلاّ أنّه فيما بعد يميّز بينه وبين طائره؛ الذي كان حرّا، إلاّ أنّه حبس نفسه في التّفكير تارةً، وفي البكاء والصّراخ تارةً أخرى، ويرى بأنّه لو كان مثله لما استنزف عمره، ولا استنفد وقته نحيبا على الماضي، واجترارا للأحزان والآلام حين يقول:

لو كنتُ مثلك مطلَقًا حرّا لَما ضيّعتُ وقتي حسرةً ونواحا

ثمّ يصف حاله وما يعانيه ببيتٍ فيه من التّصوير والتّجسيد ما تقف الألباب تلقاءه متعجّبة وتنحبس الأنفاس تجاهه مهتة:

لكنّي يا طيرُموثقُ أرجلٍ ومكمّمٌ لا أستطيع صُداحا

صورةٌ لرجلٍ قد أوثقتْ رجلاه، وقيّدَتْ قدماه، وكُمِّمَ فاهُ، وربّما في الصّورة هاته إسقاطٌ على الواقع في تلكم الفترة؛ التي يُمنَعُ فيها الرّجل من شتّى الحقوق، حتّى من حرّيّة التّعبير، والمطالبة ببعض حقوقه المشروعة.

الشّاعر يتفاعل مع الطّبيعة: إنّ ممّا يؤكّد تفاعل الشّاعر مع الطّبيعة المحيطة به، هو جعلُ محور قصيدته يقومُ على شكل حوارٍ بينه وبين عنصرٍ من عناصر الطّبيعة، ألا وهو الطّائر بل وغاص في الطّبيعة، وجعل نفسه جزءًا منها، حينما قارب بينه وبين الطّائر، فقد كانا معا النّائحان المثخنان الفاقدان جناحا، كما استوحى الشّاعر من الطّبيعة عدّة ألفاظ، من بينها: **الغصون، الوادي، جناحا، يا طير، الحمى...الخ**، وكأنّه أراد أنْ يستمدّ من ثبات الطّبيعة رمزا لصموده وصبره وثباته أمام مُدلهمّات الأمور، وحالكات اللّيالي.

المعجم الشّعريّ: إذا ما ألقينا نظرة خفيفة على المعجم الشّعري لهذه القصيدة ألفيناه ثريّا زاخرا، وخصبا بكثير من الدّلالات البطوليّة والثّوريّة، وفي كلّ حقلٍ من حقول هذا المعجم نقف على حقيقة من الحقائق، لها جانبها الإبداعي الذي يتحدّث عن هذه القصيدة، وما تزهو به من إبداع وثراء فنّي ودلاليّ، وجانبها التّاريخي الذي

يشير إلى ما خلّدته هذه القصيدة لأحداثٍ ووقائع عاشها الشّعب الجزائريّ المكافح في حقبةٍ زمنيّةٍ خلت، ومن بين حقول هذا المعجم الشّعريّ، حقل دلالة الوطن، والذي تقاسمته عدّة كلمات وألفاظ، حاولت هي الأخرى أنْ تعبّر عن هذا الكيان الذي يسكننا جميعا، من بين تلك المفردات نجد: **(الغصون، الوادي، الحمى يقيم)** أما حقل دلالة المعاناة، فإنّه عبّر عن الموت بما يلي: **(مناحا، ضجّةً، صياحا، الشّجون جراحا، المثخنان، الفاقدان، النّائحان، يبكي، أصاب، تبكي)** وعبّر ثانيا عن القيد بـ: **(يقيمُ الغصون، يظلّ، موثق، مكمّم، لا أستطيع)**.

وأما عن حقل دلالة الحرّيّة، فإنّ الشّاعر عبّر عن الحرّيّة بعدّة أسماء وأفعال، منها: **(طائرًا، يفكّر، مطلقًا، حرّا، صداحا)**، ومن بين المصطلحات التي تدلّ على حقل دلالة الثورة: **(يثير، ضجّةً، صياحا، أصاب)** وأما حقول الدّلالة الأخرى، فقد كان حضورها نوعا ما قليلا، أو أنّها وردت في باقي الأبيات الأخرى التي تلي هذه الأبيات.

وصف المأساة، ورصد معالم الدّمار: إنّ أهمّ ما ولّد المعجم الشّعريّ في هذه المقطوعة، هو تلك الصّورة التي تجلّت وتمظهرت، ترسم في طيّاتها عوامل المعاناة، وتصف في ثناياها صور المأساة، وترصد معالم الدّمار والخراب، وقد وُفّقَ الشّاعر في تجسيد تلك الصّورة وتجليتها، فحين يقول: **يا طائرا يبكي مساءَ صباحا**، فإنّ في ذلك إيحاءً بطول المعاناة وعمقها، وأثرها البالغ والبليغ في نفسيّة الشّاعر والشّعب الجزائريّ ككلّ وقتئذ، وما كثرة الأزمنة والأمكنة في القصيدة إلا دليل آخر على نجاح الشّاعر في وصفه المأساة والدّمار، فكثافة الأزمنة والأمكنة تعبير على أنّ المأساة والدّمار قد احتوى كلّ زمن ووقت ومرّ بكلّ مكان، ومن الألفاظ الدّالّة على الزّمن مثلا: (**مساء، صباحا، يظلّ، بكرةً، ضيّعتُ وقتي...**) ومن الألفاظ الدّالّة على المكان: **(يقيم، بين الغصون، الوادي، الحمى...)** كما زخرت القصيدة أيضا بكثافةٍ في الأوصاف، ووفرةٍ في النّعوت، أبى الشّاعر من ورائها إلاّ أنْ يصف كلّ حدث، وينعت كلّ حادث، من تلك الأوصاف والنّعوت قوله: **(عريقةٌ، الفاقدان النّائحان، المثخنان، مطلقًا، حرًّا، موثق، مكمّمُ)**

البنية الإيقاعيّة للنّصّ: ويبقى كلّ ما سبق معنا لا يجعلنا نَغْفل عن الجانب الإيقاعي والموسيقي اللّذيْنِ توشّحت بهما هذه القصيدة، ممّا جعلها تبرز للمتلقّي –إلى جانب ثرائها في المضمون، وعمقها في المعنى- بثوبٍ خارجيٍّ بديع، وأنيق، جسّدته إيقاعات البحر الكامل التي سارت وفق أوزانه هذه الأبيات، وقد ناسبها هذا البحر، ولاءم غرضها؛ ذلك أنّ البحر الكامل –كما يقول أهل الذّوق وأصحاب الفنّ- يصلح ويصدق على جميع الأغراض، ولذلك شاع في قصائد الشّعراء قديما وحديثا، ولم تكتفِ هذه القصيدة بأنْ تشكّل موسيقى خارجيّة لأشطرها وأبياته، بل إنّه تظهر لنا في ثنايا هذه الأبيات موسيقى داخليّة خفيّة، ترافقت مع الموسيقى الخارجيّة لها، وذلك ما أفاده التّكرار في بعض أبياتها؛ كقوله: **وأنا وأنت الفاقدان جناحا، وأنا وأنت النّائحان على الحمى، وأنا وأنت المثخنان جراحا**، ونلاحظ أيضا تكرار بعض المفردات ذات الوزن الصّرفي نفسه؛ مثل (**الفاقدان = النّائحان، المثخنان، موثق=مكمّم**،) وممّا ساعد أيضا على نشوء موسيقى وإيقاع داخل القصيدة، هو اعتماد الشّاعر ألف التأسيس والتي حافظ عليها في قوافي الأبيات كلّها، وهي الألف التي تسبق حرف الحاء، ثمّ أتبع حرفَ الرّويّ (الحاء) بألف الإطلاق، كلّ ذلك أضفى نغما موسيقيا، وإيقاعا رنّانا، زاد من

جمال القصيدة وبهائها، دون أنْ ننسى ما تحدثه رخاوة الحاء وبحبوحتها من رخاءٍ نفسيٍّ ضمن جوٍّ عاطفيٍّ حزين، لاءم الغرض وواءمه.

لنقول في الأخير إنّها بحقٍّ رائعة من روائع صالح خبشاش، وجوهرة تُضاف إلى حبّات عِقد الأدب العربي الجزائري.

الخاتمة:

لم يتأخر الأدب الجزائري قطّ عن صنوه الأدب العربي عامة في اللحاق به في مجالات عدّة من بلاغة النص وجماليات الكتابة الشعرية، والصورة الفنية، من تصوير ومعانٍ وألفاظ، وغيرها من جماليات الشعر العربي.

هذا ما غدوتُ أحاوله من خلال هذه الورقة البحثية، من استشفاف مظاهر الجمال البلاغي في نصوص شعراء الجزائر، الذين قدموا نصوصا أشاد بها نقاد ودارسون داخل الجزائر وخارجها.