ملامح المثالية الأسطورية في الكفاح الجزائري
نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في قصيدة
"جميلة بوحيرد" لنزار قباني

أ. قاسمية هاشمي
جامعة الشيخ العربي التبسي- تبسة.

ملخص المقال:

تسعى هذه الدراسة الدخول إلى فضاء الثورة الجزائرية من جانبها الثقافي، من بوابة الإيقاع الشعري الذي تظافر مع نغمة الوحي الثوري فكان سندا عضّد الثورة في محنة الكفاح المسلح فارتقى 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 والاجتماعية و الحضارية**".

: Résumé

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.

مدخل:

تبقى ثورة التحرير الكبرىمن أعظم الثورات التي شـهدها العالم في القرن العشـرين، 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 للإنسـانية عبر المراحل التاريخية. و لا مجال للشـك في أن الشـعب الجزائري كان بحق صـانع المعجزة، فقـد أنجـب رجـالا مؤمنون بـاللّه، بحـب الوطن. رجـال يملكون الكثير من المعرفـة و الأخلاق، بتوجهات سياسية وطنية و نشأة فاضلة على بغض العبودية و الاستعمار".و قد لخص شـعار بن بولعيد الاسـتشـهادي هذا المسـلك حين قال: **"جئنا لنكتب التاريخ بدمائنا"**. رجال استطاعوا بعزم و صدق هزم أكبر قوة عسكرية استعمارية و أن يرصعوا جبين التاريخ بمواقف جعلت منهم أسـاطير العصـر الحديث، و قد ترجم عز الدين إسـماعيل هذه الحقيقة في مقولته عن أيقونة الثورة الجزائرية، جميلة بوحيرد "**اسـتطاع الشـاعر المعاصـر أن يجعل من شـخصـية جميلة بوحيرد شخصية اسطورية**".

تقف هذه الورقة البحثية على ملامح المثالية الأسـطورية في الكفاح الجزائري من خلال نموذجه الخارق "**جميلة بوحيرد**" باعتماد ضـرب المزواجة بين المنهج الوصـفي التحليلي، و المنهج الإحصائي في رصد الظواهر الأسلوبية، و محاولة تعليلها للوصول إلى البؤرة المحركة للخطاب الشعري في المتن قيد الدراسة (جميلة بوحيرد)، للكشف عن مقدرة نزار على الإنشاء الشـعري الذي يرتكز- كما يرى (تولسـتوي)- على "**وعي الفنان بشـيء ما جديد و هام، و قدرته على تجسيد ذلك بالوسائل الفنية المطلوبة**"[1].

و الحقيقة أن المنهج الأسلوبي "يعد من المناهج التي تطمح لأن تجعل من الدراسات الأدبية علمًا يستمد دقته و شرعيته من الدراسات اللسانية وعلومها و من الشعرية بوصفها نظرية داخلية للأدب تكشف عن المكونات التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا، و من الدرس البلاغي إرثها الشرعي في أغلب قضاياها"[2]. و يركز على- الخطاب- من حيث هو منتج لنظامه، و نظام الخطاب هو أسـلوبه، إذن فالأسـلوبية(Stélistique) علم يدرس اللغة ضـمن نظام الخطاب، و يهتم التحليل الأسـلوبي بالأنماط الأسـلوبية التي تقوم على الاختلاف؛ أي اختلاف المنتج من الكلام مع القاعدة اللغوية، "فأهمية التحليل الأسلوبي تتمثل في أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ إلى مضمونه و تجزئة عناصره، و التحليل بهذا يمكن أن يمهدً للناقد الطريق و يمدُّه بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي"[3].

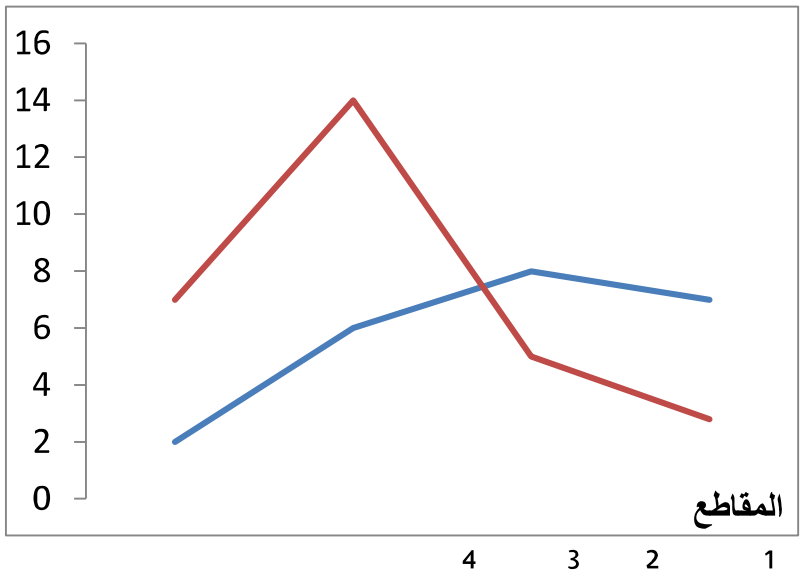
لن أدَّعي أنني سـأحيط، في هذه المقاربة، بكل مهيمنات الأسـلوب في قصـيدة "جميلة بوحيرد" لنزار قباني، بل سـأركز على بعض القضـايا التي تلقي بثقلها في خضـم التفاعلات الإبداعيةكمعطى أولي يفرض نفسه على المتلقي.

أولا: طبيعة التراكيب:

لعل من أهم التراكيب البنيوية التي تلوح للقارئ الناقد، 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 فيهامن حركة و ديناميكية يفرضها واقع الأمة المتدرج نحو النهضة و التمرد على قيود الهيمنة. و هو ما يبنه 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 خلاله أن تواتر الجمل الاسمية يشكل نسبة 58٪ من مجموع الجمل، في مقابل 41٪ الجمل الفعلية، و هذا ما نلمسه في الهوة الفارقة بين منحنييها في الخطاطة التالي:



إن ميل الشاعر إلى هذا التركيب يحمل دلالة الاستمرارية و الثبات و الديمومة، و تلاؤم الوصف مع ما يوحي به جو السجن من سكونية المكان، و عدمية الحركة لمفارقته 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"[4]،فضاء السجن حياة دون ألوان، مجرد حياة، حياة بالأبيض و الأسود، دون قوس قزح و عُلَبِ ألوان تملأ اللوحات السود، تختفي ألوان الحياة حيث الصمت و الوحدة يهددان الوجود و يحيلانه إلى وحشة و عدم.

رقمُ الزنزانةِ: تسعونا
في السجن الحربيِّ بوهرانْ[5]

و قد أكد البارودي هذه السكونية في سجنياته، يقول:

لا أنيسٌ يسمعُ الشّكوى و لا * خبرٌ يأتِي، و لا طيْفٌ يمُرْ**
بين جدرانٍ و بابٍ مُوصدٍ * كلّما حرّكَهُ السّجّانُ صرْ**

هذا من جهة، و من جهة أخرى لأن الشاعر خرق قاعدة نقاء الجنس و استعان بتقنية الرواية في تركيزهاالكبير على بناء الشخصيةوالتعظيممنشأنهاوالذهابفيرسملامحهاكلمذهب؛و ذلكابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية و واقعيتها معا، و أن يعطيها "**حالة مدنية**" اسم شخصي (**جميلة**)، و لقب عائلي (**بوحيرد**)، و عمر(**اثنان 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 التقلديين 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 تف صيلي عن و ضعية الـ سجين؛ و هو الاجراء المعمول به في المؤ س سة العقابية، تبدأ بهوية السجينة لتتكرر هذه الجملة أربع مرات(**الاسم: جميلة بوحيرد**x **4**) وتكون افتتاحية للمقاطع الأربعة التي تُبنى منها القصيدة خالقةً ما يشبه اللولب أو الحلزون الدلالي. و يتخذ (التكرار الدلالي) شكل بنية مهيمنة ليخلق ضربا من الإيقاع و التنغيم أو التقفية الداخلية التي تبوح بشدة انصياع شعر نزار لصوت الإيقاع بدرجاته المتباينة، 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 تغرم**). هذا و أشير إلى أن سند التركيب الإسمي يؤشر، أيضا، 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 يعض على القدمين
و سجائر تطفأ في النهدين[7]

و هذا النوع من التقرير الإخباريسيطلق عليه في الاصطلاح البلاغي اسم الخبر الطلبي، و لا يخاطب به إلا الشاك في مضمون الخبر، أو المتردد في الجزم بصحة النسبة المعلنة، إخراجا للخبر خلافا لمقتضى الظاهر، بحسب ما يريده المتكلم، 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 و نسق يفيد القارئ. **مبتدأ ← الخبر← المتمم.** و في جملة النداء الموصول بالاستفهام (**يا ربِّي. هل تحت الكوكب**؟) تعجب من بربرية آلة القمع الفرنسية التي طالما أوهمت العالم بمعاني الحضارة و التمدن، و كثيرا ما تبجحت بشعارها البرَّاق: "**مساواة، حرية، إخاء**" لخداع الشعوب و تضليل الرأي العام العالمي.

أما سند الجمل الفعلية فهو قليل مقارنة مع الجمل الاسمية لحالة السكون و العدمية الملونة لجو القصيدة، حيث العزلة و الوحدة و الانفرادية، إلا ما جيء به من أفعال بأداة النفي و النهي و القلب (**لم**) كأداة طارئة على معنى يراد إدخاله إلى التركيب لنفي صفات النقص البشري عن سلوكها من جهة، و لإثبات عفَّة البطلة (**جميلة**) من جهة أخرى، (**لم تعرف شفتاها الزينةُ**)، و من جهة أخرى رَفَع جميلة إلى مستوى القداسة لمّا نفى عنها صفات العهر و النقص الملحقة 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(*)، على اعتبار المثل الأعلى الأخلاقييراد به الإشارة إلى الأهداف و المثل الأخلاقية السامية. إنها جميلة العفيفة الطاهرة تعيش بين جدران السجن قصة حب رومانسية مع الاصرار البطولي على ابتداع حياة خاصة وسط الخراب... و تتحدى السلطات الاستعمارية في عشقهاللحرية.و ماأسميه المثالية هي تلك التي تُبرز الجمال و الفضيلة، و ثبات الشخصية الخرافية على مصارعة عالم متحول و معادٍ.

و لعل الظاهرة الأسلوبية الطاغية في شعر نزار، و انعكس أثرها في هذه القصيدة هو انتماؤها إلى نمط القصيدة الشيئية(Chose)، إذ تفصح عمّا وظفه من ألفاظ تنتمي إلى الحقل الدلالي المرتبط بالسجن: (**إبريق، قنديل، الباستيل، الأغلال، الشمعة، بنادق، القيد،مقصلة**...إلخ)، و مستوحاة من المعجم اليومي لمعاناة السجناء في غياهب زنزنات 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 زخما، و النموذج الذي تجتمع فيه كل التقنيات الضاغطة للسلوك"[8].

و قد جنح نزار و بلغَ الغاية في اخراج بعض تلك الصفات في قالب تصويري، فيما يسمى في 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، قال 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"[9]، (**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 كلّ بلدان العالم الساعية للتحرر و الكرامة. إن الحلف الأطلسي بكامل قوته و عتاده الخرافي حقق، في الجزائر، انتصارا عظيما(**انتصروا الآن على أنثى**) إنه انتصار العار، بطعم الهزيمة المخجلة. 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 بتطبيق الإجراء الأسلوبي الاحصائي، نحو: مقاربة "صلاح فضل" في "أساليب الشعرية المعاصرة". و عطفا على ما سبق يمكن توصيف شعرية نزار بالشعرية الحسيّة، إذ تشكل ملمحا أسلوبيا متميزا مما "يسمح لنا أن نصنف شعريته الحسية باتكائها المسرف على – المخيال الجسدي- الأمر الذي يفضي إلى التطابق لديه بين حدود الفرد و حدود الجسد مما يؤّدي إلى الوقوع في نوع من الاستلاب و التشيؤ و إغفال بقية المظاهر الانسانية للشخصية..."[10]، و هذا ما جعله يقع فريسة الأحكام النقدية المعيارية المتسرعة التي تتمحور في أغلبها حول موضوع المرأة و معادله الحسي المتمثل بأيقونة الجسد "و بقي شعره أسير أصوات النقد الانطباعية المتسرعة التي تعلو صارخة بأن شعر نزار أيقونة للشهوة و الإباحية، لا يعدو كونه ماراثونا أيروسيا، يطارد المرأة في زينتها و ترفها وشكلها و مباهج جسدها تاركا الأبعاد الانسانية و الفكرية و الثقافية لديها ينتابها الاهمال و النسيان"[11]، و في هذا الصوت النقدي السطحي الكثير من القصور على إدراك المعاني العميقة التي حفلت بها قصيدة "جميلة بوحيرد" فعبرها يلج الشاعر إلى أعمق أعماق قضايا الأمة في رسالتها المقدسة للحرية والكرامة.

قلنا اتخذ النص شكل تقرير تفصيلي عن السجينة، برسم تفاصيلها من طرف راو 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 المتباعة الراصدة، يوظف لغة تجسّد تفكيرا "و لا يخفى أن شعر نزار على الرغم من سيادة روح الغناء عليه ففيه إمكانية إيجاد تكافؤ بين الغنائية والدرامية...إذ نجد أن قصائده تُبنى بناءً حكائياً تشيع فيه تقنية المشهد السردية التي هي تصوير حدث بسيط في امتداده الزمني أو الحدثي في مساحة نصية كبيرة يكثر فيها الوقوف

عند التفصيلات، أي أن المساحة النصية تكون فيه أكبر من مساحة الحدث"[12]. كما نلمس من جانب آخر تجسيداً ظاهرًا للعناصر السردية: الفضاء الزمكاني، المنظور، الشخوص...إلخ، و ينطوي على بنية مشهدية، فالعلاقات الدلالية التي تكتنف قصائده علاقات تقع داخل الزمن الفيزيائي البسيط لا خارجه، بمعنى أنها لا تنأى عن اليومي و الحياتي إلى الرمزي أو الأسطوري. و يركن شعره في الغالب إلى الكتل الأسلوبية ذات الصبغة التقريرية الحالية، فهي قصيدة حكائية يتولى هو سرد أحداثها، فالزمان السائد هو الزمن الحاضر، و المكان هو (**السجن الحربي بوهران**)، و الشخصية لا تنأى عن كونها امرأة –على خلاف نساء نزار- إنها البطلة الجزائرية الثائرة التي دوَّى 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 الأطلسْ

يذكرها الليلكُ و النرجسْ

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 مباهج الحب، و معالم المخيال الجسدي، و تكون الأمثولة الحكائية (**المرأة الأسطورية**) هي مركز الإشعاع الدلالي، و المكون التركيبي في بنية القصيدة. و بذلك ينحسر السرد في مضايق بسيطة لا يترشح منه فائض درامي كبير، ليظل السرد خيارا أسلوبيا من بين الخيارات الممكنة لدى الشاعر. لقد أنارت طبيعة البنية التركيبية بعض جوانب النص، مما سيسهل لنا الطريق للانتقال إلى عرض التراكيب من المنظار الوظيفي العام القائم على المعاني النحوية.. و مما يلاحظ هنا كثرة التراكيب الخبرية، إن هذه الطريقة في توزيع الخطاب، تنقلبفي مرحلة القراءة التأويلية (Linterprétation) إلى دالٍّ جديد لتظل تلك القراءة متعددة الوجوه، لأن الخطاب بتعبير "بارث"" "**بنية لامركز لها، و لا تعرف الانغلاق**"[13]. 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 المحضة، و إنما كان عن وعي بالمعاني الدلالية المنسجمة مع الموضوع ؛ إن جميلة المضطهدة في الزنزانة كانت تلتمس العزاء في سيِّر بنات جنسها من نساء العالمين، فوجدت في الكتاب المقدس نموذجا رائعا في سيرة الانبياء و المرسلين تحديدا في سيرة "مريم بنت عمران" الطاهرة العفيفة التي

تعرضت إلى نفس مواقف الظلم، حين أُتهمت في عرضها و شرفها [**فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَمَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا**][14]، 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 الرُّءْيَا بِالحَقِّ لَتَدْخُلُنَّ المَسْجِدَ الحَرَامِ... فَجَعَل مِن دُونِ ذَلِكَ فَتْحًا قَرِيبًا**][15]، 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.

ثالثا: 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 نقدية 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..."[16]، 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 الكنايةو الاستعارة و التمثيل"[17]. 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"[18]. لقد شكلت البطلة (جميلة) النسق المهيمن و الأكبر للنص، و قد تركزت الصور عليها و نمثل لها بيانيا:

جميلة ← أتعبت الشمس و لم تتعب
جميلة ← أكلت من نهديها الأغلال
جميلة ← يذكرها الليلك والنرجس

الانزياح التركيبي وحده القادر على خرق قوانين اللغة و معاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية تتجاذبها ظواهر عديدة منها: **الحذف**: تمّ الحذف لأسباب عناها الشاعر، وكما نعرف أن نزار معروف بحب المباغتة و المراوغة و الابتعاد عما يجول بينه و بين القارئ، و الحذف في القصيدة جاء مؤشرا بعلامة الحذف و هي النقط المتوالية، كما في قوله: (**تاريخ.. ترويه بلادي**) (**أنثى.. كالشمعة مصلوبة**) غير أننا لا نعثر سوى ما يمكن للقارئ أن يفهمه حسب استعداده للتفاعل (تاريخ ملحمي أو عظيم ..)، و العبارة الثانية (أنثى حسناء، أو خارقة...).

رابعا: 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 يروقك مسمعه و يلطف لديك موقعه ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء و حمل اللفظ من مكان إلى مكان"[19]، و قد قدّم و أخّر لدواع أسلوبية إيقاعية، و ليكن في علم القارئ أن الشاعر يلجأ عادة إلى هذا الاختيار لأسباب هي:

سبب إيقاعي ← موسيقي،سبب تعبيري ← شخصية صاحب النص، سبب تركيب مراعاة مقتضى الحال.

و التقديم في هذا المثال لم يرد اعتباطيا بل يحمل جملة من المقاصد في سياقات متعددة ومتنوعة 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، تقديما و تأخيرا، نحو (**في الصدر استوطن زوج حمام**)، زيادة في تأكيد أنوثة جميلة عن طريق التلميح الكنائي، و لكون الشاعر من الناحية النفسية قد استحي عن التصريح بالتلميح أجلال لشموخ هذه لمرأة. و لهذه التغيرات دافعا شكليا آخر و هو من صميم الشعرية، ألا و هو الحيلولة دون اهتزاز الموسيقى، و نشاز انسجام الإيقاع.

خامسا: التكرار:

إن التكرار من الظواهر الفنية المستحدثة، و إنّما أشار إليه النقاد القدماء لكونه يخدم النص الشعري لغاية التوكيد و التنغيم، و قد أصبحت في العصر الحديث من أساليب الشعرية التي لا يستطيع الشاعر ان يتخلص منها، تقول "نازك الملائكة" "... و كان التكرار من هذه الأساليب فبرز بروزا يلفت النظر، و راح شعرنا المعاصر يتكيء إليها اتكاءً يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنمّ عن اتزان"[20]، و قد لجأ الشاعر للتكرار معتبرا أياه وسيلة من وسائل التأثير، و هذا ما أكده "عدنان حسين قاسم" بقوله: " أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إيماء على أنّه يحقق توازنا مو سيقا، فيصبح النغم أكثر قدرة على ا ستثارة المتلقي و التأثير في نفسه"[21]، و قد اتخذ التكرار في هذه القصيدة ميزة فنية و 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 "[22]، و بعملية إحصائية للحرف الذي حاز على أكبر عدد من التكرار نجد الأصوات:(**الجيم**، **الحاء**، **النون**، **الدال**، **الراء...**) و هذه الحروف صوامت لثوية، صفاتها الجهر و الانحراف و الانفتاح، و أخيرا الاذلاق. و هي أصوات تنسجم 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" [23]، و قد لجأ إليه أغلب شعراء لكونه من أبرز الظواهر الأسلوبية باعتبار الكلمة هي المعبِّر 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**، **سجّان**، **أضواء الباستيل**، **الأغلال**، **مصلوبة**، **القيد**، **مقصلة**، **التيار**. و كذلك بعض صفات البطلة،

نحو: **مجاهدة، ثائرة**، التكرار اللفظي يمكن أن يولد إيقاعا نغميّاً و يضفي على القصيدة نسيما حيويا، و هذا ما نلمسه في قصائد شعرائنا المعاصرين الذين شاع لديهم هذا الأسلوب التعبيري لما يحمل من قيمة صوتية و فنية تزيد القلب قبولا و الوجدان تعلقا، و النفس تملقا.

سادسا: استدعاء الشخصيات:

سيرا على الازدواجية في القصيدة، و انطلاقا من ثنائية الوجود في عالم الخلق الأدبي، يتزاحم في كيانه أيضا – 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 طويلا، و يُبْدَأ النظر فيها و يعاد"[24]، حيث كثيرا ما شكلت الشخصيات التاريخية و الأسطورية رافدا فعالا في شحن التجربة الفنية بكم هائل من الدلائل، و قد عمل نزار على استدعاء شخصية رمزية من التاريخ الفرنسي في بنائه الوظيفي للمعطى الرمزي في الشخصيات ما له علاقة سلبية بالثورة الجزائرية و سيرورة الوجود الطبيعي للإنسان، المرتبط بمعاني تدمير قيم التحرر و الانعتاق 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 اثبات الفضل لجميلة ، و بين طرفي المعادلة الضدية تبدو حقيقة المثالية الحقّة، فبالأضداد تتمايز الأشياء.

و تأكيدا 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 عتادها الحربي بدلالة الكلمات المشيرة على ذلك، مثل: (**السجن، الحربي، سجّان، الأغلال، القيد، مقصلة، جيش، لاكوست، البنادق**). و في الطرف المقابل من الثنائية تترأى لنا جميلة الوحيدة السجينة، جبلا شامخا في وجه آلة الاستدمار و قد دلت الألفاظ الموظفة على معاني الضعف، نحو: (**أنثى، امرأة، الشمعة، عصفور، طفلة، مسلولة، مصلوبة**)، ففي الوقت الذي اقترنت فيه جميلة بمعاني الفضيلة و الجمال(ثائرة، مجاهدة، الليلك، النرجس) ارتبط العدو الفرنسي بمعاني الذّل و الصَّغَار و القبح (الأنذال، المغلوبة، يلهون، يا للعار، أقبية اللذة في بيغال). فالانتصار و الصمود في وجه هذه القوة يجعل من الانتصار طعما يفوق الخيال. و قد وقفت هذه المقارنة على المفارقة الكبيرة بين الطرفين، حيث السمو و الرفعة للضعيف الوحيد، والاندحار 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.

سابعا: البنيةالإيقاعية:

كثيرا ما ينصرف الفكر عند سماع مصطلح الإيقاع إلى مولدات الموسيقى بالمفهوم العروضي الكلاسيكي، التي تكاد تكون وقفا على الوزن و القافية و الروي و تكرار النغم في إطار التشكيلات الإيقاعية المسماة بحورا، و هذا – فيما نعتقد- مجانب للصواب، لأن الإيقاع أوسع من ذلك بكثير"[25]لأن مجاله شامل للصوت و الشكل و الحركة و المعاني في تماثلها واختلافها و تضادها، و في كل ما يوظفه الشاعر من أدوات تعبيرية ذات صيغة صوتية فهو خاصية عمدة في مستوى الأبداع الشعري لأنه ركن مكين من أركان الشعرية." إذن فالإيقاع،

فيما نرى، هو توازن يتسم بالشمول، متجذر في النص الشعري ذي سمات الشاعرية، يتفاعل معه المتلقي تفاعلا مبررا خارج دائرة الاعتباط"[26] إن لتنويعأصوات الروي بين النون و الدال، و الباء، والهاء، و الراء، وقع متنوع يثري التجربة الإيقاعية من جهة و يستّل الرتابة و الملل من نفسية وأذن المتلقي المجبر 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 خاصة و 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[27]، و هذا التنويع ينسجم و معاني و مواقف القصيدة؛ فالدال و النون يوحيان بالأنين المستمر النابع من جراحات جميلة، و تتردد عندها غنّة البكاء و التشكي الموحية بالضعف، فالحاء و الهاء صوتان حلقيان ينبعان من عمق الوجع، أما الباء فهي للإطباق السجني الضيق، في حين الراء يستأثر 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 (المعبدْ، الأسودْ، سجّنْ، القرآنْ، الزينهْ، مسلولهْ، لأحلامْ، المغربْ، الأنذالْ، الأطلسْ، النرجسْ...إلخ، ما يوحي بانحسار الحركة و تراجعها لأن فضاء النص (الزنزانة) يفرض هذا الريتم من الإيقاع المكتوم المغلق. اللهم ما كان من أنين و توجعات البطلة المكلومة.

و قد اختار الشاعر بحر المتداركوزنا ملائما للقصيدة بتفعيلته الأصلية (**فاعلن**) مع تغيرات لدواع شكلية هي من صميم الشعرية، للحيلولة دون اهتزاز الموسيقى، فالتفعيلة الأصلية تصير مخبونة بسبب حذف الثاني الساكن فتصبح على شكل (**فعِلن**) و بإضمار الثاني المتحرك تصبح هذه التفعيلة على شكل (**فعْلن**) 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. /0/

فعْلن/ فعِلن/ فعِلن/ فعْلن

أسطورية الشخصية:

يرى أنصار الفكر المثالي "أن أخلاقيات الفضيلة تضع شخص الفاعل في مركز الأخلاق"[28] و هذا المعنى أكده نزار في معرض الارتقاء بشخصية البطلة إلى مصاف الأساطير الخارقة، حين جعلها مدرسة تنهل منها الأجيال دروس التضحية و الفضيلة، و جعل اسمها مكتوبا بأحرف من اللهب في ذاكرة الجمال الشعري و الأدبي العربي:

اسم مكتوب باللهب..

في أدب بلادي. في أدبي..

تاريخٌ.. ترويه بلادي

يحفظه من بعدي أولادي[29]

و من المؤشـرات اللغوية الدالة على مثاليةمواقف البطلة، اسـتعمال صـيغ 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 أسـميه المثالية الأسـطورية هي تلك المواقف التي تبرز الجمال و الفضـيلة، و ثبات الشخصية الخرافية على مصارعة عالم متحوّل و مُعادٍ، و يتجلى من خلال تملّك الكمال البشري عند الأرواح الجميلة التي تعيش بيننا. و قد بدت شـخصـية "جميلة بوحيرد"- في هذا العالم التخييلي-إنسـانة غير عادية معصـومة عن الشـهوة و النزوة لأن اللحظة التاريخية المعيشـة، والشعار الثوري فرضا عليها هذا النوع من السمو.

لم تعرف شفتاها الزينة
لم تغرم في عقد أو شال
لم تعرف ... أقبية اللذّة في (بيغال)[30]

تقوم اسـتراتيجية نزار في بناء الشـخصـية الأسـطورية المثالية في هذه القصـيدة على الانطلاق من الموقف الواقعي التاريخي؛و ذلك بسـرد يوميات أسـيرة في السـجن الحربي، ثم الوقوف عند مواقف العفة و الفضـيلة الأخلاقية، وللبطولة الاصـرار على التحدي و تحمل العذاب بإباء و عزيمة رغم معاناة التعذيب النفسـي و الجسـدي، ليجعل من شـيمها مدرسـة نموذجية تتدرج على دربها الأجيال، ثم يسـمو بها عاليا حين جلدت بشـجاعتها مقصـلة الجلاد، و دوخت الشـمس في علیائها، و جرحت أبعاد الكون و الزمان. فهل بعد هذا الرفعة من مكان لأيقونة التضحية الفرنسية "جان دارك" سوى أن تتضاءل صاغرة ذليلة أمام تعاظم الأسطورة الجزائرية العربية المسلمة جميلة بوحيرد!؟.

خاتمة:

ها هي جميلة بكل جلالها المدمي و بكل عنادها الأسـطوري و جراحها الراعفة و آلامها العميقة و عذابها الموجع و بكل صـمودها الخرافي، تهزم شـذاذ الآفاق و تكسـر مؤامرة فرنسـا الاستعمارية و من خلفها الحلف الأطلسي، و تخرج من تحت الرماد عنقاء تفرض على العالم كله إعادة النظر في القضية الجزائرية العادلة، فلكم كنا نحتاج إلى هذه المواقف البطولية التي تعيد صـياغة التاريخ، و تقدم لنا مِثل هذه الدروس في الشـجاعة و البطولة و العفة و المروءة، فكما عوّدتنا أمتنا أنه و رغم كل التعب و الارهاق و جنون المعارك إلا أنها تقدم دروسـا كبيرة في صـمودها و انتصـارها رغم اختلال موازين القوى... هي جميلة بوحيرد الكائن الأكثر لمعانا من الماس، و الأكثر صـلابة من الفولاذ.. مع جميلة بوحيرد اسـتكملت المثالية الأسـطورية كافة تفاصيلها.

الإحالات:

[1]- تاج الحسن: قضايا جمالية و إنسانية، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص: 23.

[2]- ينظر: معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق،دار الهدى- الجزائر، 2007،ص: 60- 61.

[3]- فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ،دار الأفاق العربية،القاهرة- مصر،ط1، 2008،ص: 53.

[4] - ابو بكر بن السّراج البغدادي: الأصول في النَّحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985،ص:39.

[5]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة،ج1،منشورات نزار قباني،بيروت،ط10، مايو1980،ص: 449.

[6]- الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 450.

* الاستعمال الفلسفي لمصطلح الميثالية يشير إلى تلك المذاهب الفلسفية التي تؤمن بأولوية الفكر بالنسبة للواقع، والعقل بالنسبة للمحسوس، ويُرجع المثاليون المعرفة إلى العقل وليس إلى الواقع الخارجي المحسوس.

[7]- ميشال فوكو: المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1990،ص: 236.

- [8]المرجع نفسه، ص: 299.

[9]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: على محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1
1952، ص: 243.

[10]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص: 49.

[11]- داود سلوم: مقالات عن الجواهري وآخرين، مطابع دار النعمان بالنجف، (د. ط)، 1971،ص: 217.

[12]- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981،ص: 76.

[13]- رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص: 62.

[14]- سورة مريم،الآية: 27.

[15]- سورة الفتح،الآية: 27.

[16]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية،تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء- المغرب،ط1، 1986،ص:06.

[17]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، (د. ت)،ص:24.

[18]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان،، 1981،ص: ص: 111- 112.

[19]- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت- لبنان،ص: 200.

[20]– المرجع السابق، دلائل الإعجاز، ص: 170.

[21]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط4، 1974، ص: 270.

[22]– عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص: 21.

[22]– حسن العرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر،الشركة العالمية للكتاب،ط1، 2000، ص: 82.

[23]–المرجع نفسه: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 82.

[24]– جوليا كريستيفا: علم النص،تر: فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء– المغرب،ط1991،1،ص: 43.

[25]– ينظر: عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر، 1992،ص: 147.

[26]– نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لقصيدة الغاضبون، لنزار قباني، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، – الجزائر،ط1، 2009،ض: 102.

[27]– خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة– بيروت، ط2، 1982، ص: 11.

[28]– جوليانا جيني: الفلسفة – موضوعات مفتاحية –، تر: أديب يوسف قيبش، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق– سوريا، ط1، 2010، ص: 107.

[29]– الأعمال الشعرية الكاملة، ص:453

[30]– نفسه، ص: 451.