République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma

Faculté : Des lettres et des langues
Département :langue et littérature arabe
Laboratoire de domiciliation : Etudes linguistique et littéraires

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT EN 3ème CYCLE

Domaine : **Langue et littérature Arabe** Filière :études littératures

Spécialité :littératures algérienne

Présentée par

Widad ghelloudj

Intitulée

La poésie algérienne entre enjeux d'engagement et esthétique artistique
- Muhammed bin raqtan comme modèle-

Soutenue le : 18/4/2022 Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade		
Mr Guidoum miloud	**PR**	Univ. de 8 mai 1945 Guelma	Président
Mr Abdelaziz Boumahra	**PR**	Univ. de 8 mai 1945 Guelma	Encadrant
Mr Said Bousekta	**PR**	Univ. de Badji mokhtar Annaba	Examinateur
Mr Boulerbah Atmani	**PR**	Univ. de Amar telidji Laghouat	Examinateur
Mr Abdelghani Khacha	**Maître de conf- A-**	Univ .de 8 mai 1945 Guelma	Examinateur
Mr Ali Torch	**Maître de conf- A-**	Univ .de 8 mai 1945 Guelma	Examinateur

Année Universitaire :2021/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

الكلية: الآداب واللغات
القسم : اللغة والأدب العربي
مخبر التوطين : الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: دراسات أدبية
الاختصاص: أدب جزائري

من إعداد:
وداد غلوج

بعنوان

الشعر الجزائري بين رهانات الالتزام والجمالية الفنية
ـ محمد بن رقطان أنموذجا ـ

بتاريخ: 2022/4/18 أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيد: ميلود قيدوم	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
السيد: عبد العزيز بومهرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا
السيد: السعيد بوسقطة	أستاذ التعليم العالي	جامعة عنابة باجي مختار	ممتحنا
السيد: بولرباح عثماني	أستاذ التعليم العالي	جامعة عمار ثليجي الأغواط	ممتحنا
السيد: عبد الغاني خشة	أستاذ محاضر " أ "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: علي طرش	أستاذ محاضر " أ "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

شكر وعرفان

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

انطلاقًا من قوله عزّ وجل في كتابه المبين ﴿ **وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ**﴾ سورة إبراهيم، الآية 7.

نتوجّه بالشكر لله تعالى الذي أنار لنا طريق العلم والمعرفة، ووفّقنا لإتمام هذا العمل.

نتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور: **عبد العزيز بومهرة** الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث وأولاه عناية خاصّة، وكذا على ملاحظاته وتوجيهاته القيّمة.

كما نتقدّم بالشكر الموفور لأعضاء لجنة المناقشة، كلّ باسمه ورتبته، الذين تكرّموا بقراءة هذا البحث، وتقويم اعوجاجه، وتقديم النصائح والتوجيهات التي سنأخذ بها إن شاء الله.

دون أن ننسى شكر أساتذتنا بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة 8 ماي 1945 ـ قالمة ـ، وعلى رأسهم الدكتورة: **نادية موات** التي تابعت مسار البحث عن كثب بنصائحها القيّمة، وكذا موظّفي مكتبة الآداب واللغات على مجهوداتهم المبذولة من أجل تسهيل عملية استعارة الكتب والمذكّرات، فلهم منّا جزيل الشكر.

إنّ الشكر غرس إذا أودع سمع الكريم أثمر الزيّادة، وحفظ العادة، لذا لن نتأخّر عن شكر كل من كان لنا عونًا على مشقّات البحث، وحثّنا على مواصلته.

الباحثـة

إهداء خاص

إلى والدي العزيز

إلى رمز العطاء والحنان الوالدة الفاضلة

إلى إخوتي وأبنائهم رمز العنفوان ووهج الحياة

إلى ابن أختي " أيوب " رحمه الله

إلى عائلتي بشقيها الأعمام والأخوال

إلى رفقتي وصحبتي الغالية وزملاء الدراسة

ولكلّ من علّمني حب المعرفة وبفضلهم خطوت خطواتي العلمية

الأولى أساتذتي الأفاضل

إليكم جميعا أقول أحبّكم وأهديكم ثمرة هذا الجهد المتواضع.

الباحثة

الرموز المستعملة في البحث:

الرمز	دلالته
ص	صفحة
ج	جزء
مج	مجلد
ط	طبعة
دت	دون تاريخ
تر	ترجمة
تح	تحقيق
تق	تقديم
تع	تعليق
ع	عدد
*	توضيح معلومة

مقـــدّمـــــــــــة

بسم الله الرّحمان الرّحيم، وصلّى الله على سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

إنّ المتصفّح للمسارِ الشعري الجزائري في العصر الحديث إبّان الحقبة الاستعماريّة يتوقف عند مجموعة من الشعراء الذين سخّروا أقلامهم وقرائحهم لنصرة وطنهم، وشحذ همم شعبهم لدحر العدو من جهة، وللتعريف بالتراث الأدبي والثقافي الذي يعدّ دعامة أصيلة من دعائم الشخصية الجزائرية العربية المسلمة من جهة أخرى، رغم قساوة الظروف وحالة الركود الفكري والاجتماعي الذي كانت تشهده البلاد آنذاك.

ومن هؤلاء الشعراء الذين برزوا على الساحة الأدبية، وصوّروا الواقع السياسي والاجتماعي الشاعر" **محمد بن رقطان** "، الذي خصّص إنتاجه الشعري لموضوعات مختلفة عبّر فيها عن أحداث وطنه السياسيّة والاجتماعيّة غير متجاهل لقضايا أمّته، والذي أبرز من خلالها حرصه على انتمائه العربي.

وبعد الاطلاع على بعض من إنتاجه الشعري الثري، الذي يبيّن أنّه شاعر ملتزم بقضايا مختلفة عايشها وأخرى سمع عنها، هذا ما جعل الباحثة تتناول بالدراسة والتحليل قضية الالتزام في شعر هذا الشاعر الذي لم تحظ دواوينه الشعريّة الثّلاثة " **الأضواء الخالدة، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، زفرات البوح**" بدراسة مستقلّة محاولة الوقوف على الجانب الدلالي، وإبراز أهم العناصر الجمالية التي اعتدّ بها لتحقيق بنية نصية مؤثّرة، ومعرفة مدى حضور هذه الظاهرة التي وقفت عندها دراسات كثيرة سابقة، منها: " الالتزام في الشعر العربي " لأحمد أبو حاقة، و" فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق " لرجاء عيد اللذان نظرا إلى الالتزام نظرتين مختلفتين، الأولى تجريديّة ذات بعد نظري، والأخرى تطبيقيّة اكتفت بالتركيز على الجوانب الجمالية، مثل: " الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر " لجواد إسماعيل عبد الله الهشيم.

ومن هنا تعدّدت دوافع اختيّار هذا الموضوع وتنوعت؛ فمنها ما هو ذاتي يتمثّل في دراسة أحد شعراء الجزائر المعاصرين الذين واكبوا الأحداث المختلفة التي عصفت بوطنهم وأمّتهم بالإضافة إلى دوافع موضوعيّة تتمثّل في الالتزام بقضايا الناس المتمثلة في الثورة، والمشاكل الاجتماعيّة، والصّعاب اليوميّة التي كانوا يعيشونها.

ولا شكّ في أنّ لكلّ بحث صعوباتِه ولكنّها لم تُثن من عزم الباحثة التي رفعت التحدّي والإبحار في محيط المعرفة الواسع، ولعلّ من أهمّ هذه الصّعاب: صعوبة التنقل في السّنوات الأخيرة مع انتشار الوباء، وصعوبة الحصول على الكتاب الورقي.

يهدف هذا البحث، في مجمله، للإجابة عن مجموعة من الأسئلة مؤدّاها:

* إلى أي مدى استطاع الشاعر محمد بن رقطان تصوير الواقع تصويرًا صادقًا أمينًا؟

* إلى أي مدى التزم الشاعر بالكشف عن القضايا السياسية والاجتماعية التي يعيشها المجتمع الجزائري والعربي، والتي تمثّل رؤيته للإنسانية؟

* هل قيّد الالتزام عملية إبداع الشاعر محمد بن رقطان أم أطلقها؟

* إلى أيّ مدى كان الرهان على الالتزام بالمضامين عائقًا في العناية بالجانب الجمالي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وجب على الباحثة اختيّارُ منهج يتناسب مع طبيعة الموضوع، فارتأت اختيّار المنهج الوصفي التحليلي في ضوء المنهج التكاملي في استقراء أفكار الشاعر، ومضامين قصائده وتحليلها، وفي رصد الأساليب الفنّية والجماليّة التي استثمرها في صيّاغة الدلالة، وممّا لاشكّ فيه أنّ هذا المنهج يعدّ من أنسب المناهج وأكثرها مواءمة لدراسة شعر " ابن رقطان "، فهو يقوم على الإفادة من مناهج عدّة كالمنهج الاجتماعي، والأسلوبي، والتّاريخي...، بحيث تتكامل فيما بينها، أمّا أهم المراجع النظريّة التي كـان عليهـا المرتكز الأساس لفصول البحث، فهي: " الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصـرة " لأحمد طالب، و" الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة " لمحمّد ناصر، و " تحوّلات مفهوم الالتزام

في الأدب العربي الحديث " لسهيل إدريس وآخرين، أمّا أبرز المراجع التي أعانت الباحثة في الجانب التطبيقي وإبراز الجوانب الجمالية، فهي: " الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير " لنور سلمان، و" دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغيّر الحضاري " لعمر أحمد بوقرورة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأبحاث قد كثرت في هذا المجال نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر والعدّ:

ـ " الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر " لجواد عبد الهشيم، رسالة ماجستير مخطوطة.

ـ " الاتّجاه الاجتماعي في الشعر الفلسطيني بين انتفاضتين (1987ـ 2005) " لأيمن سليمان مسلّح، رسالة ماجستير مخطوطة.

ـ " الدعوة إلى السّلم في الشعر الجزائري الحديث ـ أغنيّة للوطن في زمن الفجيعة ـ لمحمد بن رقطان أنموذجا " لموسى كراد.

وعلى الرغم من كثرة الأبحاث وتعدّدها في هذا الموضوع، إلا أنّه يمكن للباحثين عدم الاكتفاء بما توصّلت إليه من نتائج، والإدلاءِ بقراءاتهم في الدراسة، لأنّ القراءة دائمًا مختلفة ومتجدّدة.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع تقسيم البحث إلى مدخل، وثلاثة فصول تطبيقيّة تسبقهم مقدّمة، وتذيّلهم خاتمة.

جاء المدخل معنونًا بـ " **الالتزام والشعر** "؛ تمّ التطرّق فيه إلى علاقة الالتزام بالأدب، تتبعت فيه الباحثة جذور المفهوم عند القدامى والمحدثين لدى العرب والأوروبيين، وفي الأدبين العربي والجزائري.

وجاء الفصل الأوّل بعنوان: " **ملامح الالتزام السيّاسي وجماليته في شعر محمد بن رقطان**"؛ وقد ضمّ هذا الفصل ثلاثة مباحث: اختصّ الأوّل بـ " **الانتماء** " تمّ فيه بيان أهمّ القصائد التي أبرزت انتماء الشاعر والتزامه بقضايا الوطن والأمّة. أمّا الثّاني المعنون بـ " **التغنّي بالثورة** "؛ فقد اختصّ بإظهار مدى تشبّع الشاعر بموضوع "الثورة " من خلال تناوله لعدّة أفكار في قصائده، كقوّة الثورة في حدّ ذاتها، والأبطال الذين صنعوها، والأماكن التي شهدت على عظمتها، والجرائم البشعة المرتكبة في حق شعبها. وأمّا المبحث الثّالث فقد أوقفته الباحثة على الحديث عن" **الحرية** " التي دفع ثمنها الشعب الجزائري لسنوات طويلة تنكيلا واضطهادًا.

في حين حمل الفصل الثاني عنوان: " **ملامح الالتزام القومي وجماليته في شعر محمد بن رقطان** "، حيث تمّ تقسيمه إلى ثلاثة مباحث: الأوّل ضمّ أهم قضيّة قوميّة في السّاحة العالميّة وهيّ: " **القضيّة الفلسطينيّة** "، أمّا الثّاني فقد خُصّص لقضايا إقليميّة وعربيّة، مثل: قضية الصحراء الغربيّة، والعراق، وليبيا، والشّام، وإفريقيا، وإيران، وخُتم الفصل بمبحث ثالث هو: " **قضيّة الوحدة العربيّة** ".

أمّا الفصل الثالث والأخير فجاء بعنوان: " **الالتزام الاجتماعي وجماليته في شعر محمد بن رقطان** "؛ إذ تمّ التطرّق فيه إلى المظاهر الاجتماعيّة بنوعيها **الآفات الاجتماعيّة** التي عاشها الشعب الجزائري إبّان الاستعمار والعشريّة السوداء من فقر ويتم، وإقصاء وتهميش، وانحلال، وعزوف الشباب عن الزواج، وفساد بأشكاله المختلفة، **والقيم الإيجابيّة**، مثل: الدعوة للعلم والعمل، والسلم والتسامح، والانفتاح ونبذ التعصّب.

مع العلم أنّ الباحثة قد تطرّقت إلى دراسة أدبيّة لكلّ المقطوعات الشعريّة التي تعكس القضايا المطروحة في كلّ مبحث، مبرزة موقف الشاعر من ظاهرة الالتزام بالقضايا السيّاسيّة والاجتماعيّة التي يعاني منها شعبه وأمّته، التزامًا أمينًا في إطار الحرية المسؤولة، مردفة ذلك بدراسة فنية لإضفاء مسحة جماليّة على تلك المقطوعات، من معجم لغوي، ودراسة الأساليب من

حيث: التقديم والتأخير، والخبر والإنشاء، والفصل والوصل... إلخ، فدراسة الصور الشعريّة من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز... إلخ، ومحسّنات بديعيّة: كالطّباق، والتّصريع، والجناس، والتناص، والاقتباس،... إلخ، بالإضافة إلى دراسة الموسيقى الخارجيّة من وزن، وقافيّة، وأخرى داخليّة تتمثّل في أثر بعض الأصوات على نفسيّة المتلقي ودورها في تبليغ الدلالة وإبرازها.

وقد جاءت الخاتمة خلاصة للنتائج التي تمّ رصدُها من خلال تحليل أشعار ابن رقطان، والتعمّق في دراستها أدبيّا وفنيا.

ولا يسع الباحثة في الأخير إلاّ أن تتقدّم بالشّكر الجزيل لأستاذها المشرف الأستاذ الدكتور: "**عبد العزيز بومهرة** " على صبره معها طيلة هذه السّنوات، وما أمدّها به من توجيهات علميّة ومنهجيّة، فكان يقرأ ويقوّم حتى خرج هذا البحث على هذه الصورة على الرّغم من أعبائه العلميّة والإداريّة الكثيرة، فله منها جزيل الشّكر والتقدير وجميل العرفان، كما تتقدّم بالشّكر الموفور إلى السّادة أعضاء اللّجنة المناقشة، الذين بذلوا جهدًا في قراءة هذا البحث، وتصويب هفواته، وإلى الشاعر محمد بن رقطان على كلّ ما قدّمه من إبداع، وكل من تعلّمت منه عبر مراحلها التعليميّة المختلفة.

مدخل نظري:

الالتزام والشعر

- علاقة الالتزام بالأدب.
- جذور الالتزام عند القدامى والمحدثين لدى العرب والأوروبيين.
- الالتزام في الأدبين العربي والجزائري.

إنّ الأدب في مفهومه العام، هو تصوير للحياة ومنه فالأديب هو ذلك الإنسان الذي يمتلك وجهة نظر تجاهها، متأثّرًا بما يحيط به من تغيّرات وأحداث، « والمهم هو أنّ الأديب لا ينشِىء أدبه لفرد من الناس، ولا لجماعة محدودة منهم، وإنّما يُنشِئه لبيئته التي يعيش فيها ولهذه البيئة كلّها، وهو واثق بأنّ أدبه سيُفهم ويُذاق »[1]؛ وبالتّالي، فالحقيقة التي لا مناص منها أنّ الأدب لم يكن بمنأى عن قضايا الإنسان، وأنّ الأديب حاول أن يوطّد العلاقة بينه وبين محيطه من خلال انشغاله بالهموم التي يتخبّط فيها، ووعيه بمشكلاته السياسيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة، وبهذا يمكننا القول إنّ التجارِب الفنية لها مقدرة على استيعاب انشغالات الإنسان.

ولا شكّ في أنّ كثرةَ الجدالِ واحتدامِ الخلافِ بين النقاد حول وظيفة الأدب ودور الأديب جعلهم ينقسمون إلى فريقين: الأوّل يرى « أنّ الأدب، ذلك الفن الإنساني الرفيع، لا يمكن أن تقتصر رسالتُه على المتعة والسلوى أو اللهو وتزجية الفراغ، بل لابدّ أن تكون له غاية في نشدان الحقيقة التي يبحث عنها الإنسان، ورسالة في الخير، أو تحقيق السعادة، وهي غاية الحياة الإنسانيّة »[2]. والآخر يرى « أنّ الأدب " فن جميل " يستثير الشعور بالجمال، وأنّ الجمال وسيلتُه التي يحقق بها فنيته، وأنّ هذا الجمال هو في الوقت نفسه غايتُه التي يسعى إلى تحقيقها»[3]. وهذا الرأي يؤكّد على أنّ الأدب يجب أن يكون بعيدًا عن الاعتبارات السيّاسيّة والاجتماعيّة، وأن يُمتنَع استعمالُه كوسيلة لعلاج مختلف القضايا الإنسانيّة.

في حين يرى أصحاب الفريق الأوّل وجوب إسهام الأدب في عملية التغيير التي يطمح إليها الإنسان، وهذا ما اصطُلِح عليه بالأدب الملتزم الذي هو « كل أدب يقف إلى جانب الإنسان لا فردًا منعزلاً، وإنّما ممثّلاً للإنسانيّةِ كلّها، في تاريخها الطويل في كل زمان ومكان ليجسّم صراعه الرّهيب ضدّ الاستغلال والعبوديّة، للوصول إلى الحرية الكاملة الشّاملة في ظلّ مجتمع

[1] طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1978، ص48.

[2] بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، دط، 1984، ص20.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عادل، انعدم فيه تمايز الناس حسب الطبقات وتخلص فيه الإنسان من استغلاله وظلمه. وبهذا يمكن للإنسانيّة أن تحافظ على كيانها ووجودها واستمرارها في أحسن الظروف شريطة ألاّ يبتعد بذلك عن أصالته، وطبيعة فنّه، في سبر غور النفس البشريّة »[1].

يتضح من هذا القول أنّ الالتزام، هنا، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأدب ومدى علاقته بالحياة، كما أنّه لا يتحقق إلاّ من خلال مشاركة الأدباء لشعبهم بالفكر والشعور بآلامهم وآمالهم، وهذا ما يؤكّده أحد الدارسين بقوله: « الأدب الملتزم ليس هو الأدب الممل أو الخطابي أو التقريري، ولكنّه الأدب الممتع المتمكّن من الوصول إلى الجماهير المعبّر عنها، والمعبّر عن المجتمع والمتنبئ والمتشوّق لآمال المستقبل »[2]،ولعلّ هذه اللفظة، اليوم، قد اتّخذت معنًى اصطلاحيًّا نتيجةً لتطوّر الفكر الحديث حيث كادت تنحصر في « اعتبار الكاتب فنّه وسيلة لخدمة فكرة معيّنة عن الإنسان، لا لمجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال »[3]، فالأديب وفق هذا المعنى صاحب رسالة هادفة داعيّة إلى الإصلاح والتغيير، ومن ثمّة أصبح أدبه عاملا أساسيًّا في بناء الحياة والإنسان معًا[4]، وهنا يتضح هدف الالتزام في جدة الكشف عن الواقع، ومحاولة تغييره عن طريق الكلمة باعتبارها وسيلة من وسائل الدفاع عن قضايا الوطن والأمّة.

وفي هذا السيّاق تتقاطع مفاهيم كثيرة، ليصبح الأدب بعامّة والشعر بخاصّة وسيلة لا غاية إلى حد نكران الذات؛ بل وذوبانها في قضايا المجتمع، ومن هنا جاء الالتزام كرد على أولئك الذين ينادون بفكرة الغاية الجمالية للشعر، وأنصار مدرسة " الفن للفن "، الذين يعملون في نطاق التزام بنوع معيّن يرتبط بوجهة نظرهم في الفن.

---

[1] أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائريّة المعاصرة (في الفترة ما بين 1931 ـ 1976)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، دت، ص23.

[2] أحمد محمد عطية، الالتزام والثورة في الأدب العربي، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، ط1، 1974، ص21.

[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص79.

[4] بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، مرجع سابق، ص15.

وغير خاف أنّ فكرة الالتزام قديمة في الفكر اليوناني عند سقراط وأفلاطون وأرسطو، فـ « منذ أفكار أفلاطون في الجمهوريّة حول موضع الشعراء... نجد أنّ كل شيء يشير إلى أنّ الأدب لم يكن قط موضوعًا محايدًا ولامباليا »[1]، فقديمًا كان هذا الفيلسوف يرى " أنّ الشعر ينبغي أن يحثّ الإنسان على فعل الخير أي أنّه يطلب غايات اجتماعيّة للفن الذي عليه "[2]، كما يرى أنّ « للشعر رسالة سامية إن لم يحققها فهو شعر فاسد لأنّه أوهام لا تجد لها ظلالا في عالم الحقيقة »[3]. أمّا تلميذه أرسطو فقد ذاد عن الشعراء مناديّا بنظرية (التطهير) التي تخلّص النّفس من كل العيوب والأمراض، وتجلب المنفعة للقارئ وتعدّل انفعالاته[4].

إذن فالالتزام حسب أفلاطون وأرسطو مرتبط بالجانب التربوي والأخلاقي، وكذا النّفعي للأدب.

أمّا في العصر الحديث فقد تبلور مفهوم الالتزام في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، إذ مهّدت بعض المذاهب الأدبيّة إلى إلزام الأديب بأن يكون مؤهّلاً للتعبير عن قضايا عصره، ومخوّلاً لمعرفة ما يليق به من إصلاحات[5].

فالواقعيّة الفنية أو الانتقاديّة « التي برزت عند الأدباء الفرنسيين في القرن التاسع عشر وعلى رأسهم بلزاك Balzac ترى أنّ مهمّة الفن هي استكشاف واقع الإنسان الذي كان في نظرهم واقعًا أليمًا مشوّهًا ويائسًا »[6]، وقد أيّد هذه الفكرة كل من غي دو موباسان (Guy de de Mapassant)، وجوستاف فلوبير (Gustave Flaubert)، وإيميل زولا (Emile

---

[1] بونوا دوني، الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص11.

[2] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1984، ص13، 14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 1983، ص81.

[5] أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص24.

[6] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص133.

Zola) ، هؤلاء الذين كانوا « في الغالب يصدرون أدبهم عن فكرة سيئة عن البشر والنظام الكوني، ولما كان الواقع عندهم شرّا في جوهره، والخير الذي يطفو على سطحه حينا بريقا كاذبا فإنّهم مالوا إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن »[1].

أمّا الواقعيّة الاشتراكيّة التي هي حصيلة النظرية الماركسيّة الشيوعية في الأدب والفن، فلم تستغله استغلالا حسنا في نظريتها الأدبيّة كونها ركّزت على المضمون دون الشكل، لـ « أنّ أقطاب الشيوعيّة أدركوا أثر الفنون بعامة، والأدب بخاصّة في بناء المجتمعات وتكوين العقول، وصيّاغة الوجدانات...لذا حرّموا على كلّ أديب أن يُنتج أي لون من ألوان الأدب يعارض المذهب الذي اعتنقته الدولة وارتضته للشعب،... وبذلك عُدَّ الأديب المعارض للعقيدة الماركسيّة خائنًا لأمّته وقضاياها، منحازًا إلى أعدائها »[2]، ومن هذا المفهوم ترى الماركسيّة أنّ الأديب الحقيقي هو الذي يدفع المجتمع إلى التغيير والتقدّم، وأنّ فنّه ما هوّ إلاّ وسيلة للتعبير عن قضايا الأمّة وطموحاتها[3].

وإذا عرّجنا على الفلسفة الوجوديّة ومؤسسها " جون بول سارتر (Jean Paul Sartre) " الذي جعل الالتزام في النثر من دون الشعر، حيث قال: « نعم قد يكون مبعث القطعة الشعريّة الانفعال أو العاطفة نفسها؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والخنق الاجتماعي والحفيظة السيّاسيّة؟ ولكن هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف »[4]. ومن هذا الموقف يتبيّن أنّ " سارتر " قد حصر الالتزام في

[1] سعيد سنوس، الشعر الواقعي الاشتراكي الملتزم في الأدب الغربي ـ مایاكوفسكي وبروتولت بريخت أنموذجا ـ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، مج الثاني عشر، ع الثاني، 15سبتمبر2019، ص891.

[2] عبد الرحمان رأفت الباشا، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2004، ص150.

[3] مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1979، ص129.

[4] جون بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الآنجلو المصرية، القاهرة، 1990، ص18.

النثر لأنّه أطوعُ وأكثرُ احتواءً من الشعر، إلا أنّ الدراسات النقدية أثبتت كثرته في الشعر، باعتبار الشاعر القلب النابض لمجتمعه وأمّته، وخير مثال على ذلك شعراء كثيرون تجلّت لديهم هذه الفكرة وبخاصّة شاعرنا ابن رقطان.

وقد وثّق " سارتر " الصّلة بين الالتزام والحرية التي نادى بها في كتابه " ما الأدب؟ " إذ اعتبر الحريةَ شرطًا أساسيًّا عند المبدع، وكذا عند المتلقي، وليس الأمر بغريب حين جمع بينهما بالرغم من أنّ هناك من يرى أنّ الالتزام مخالفٌ للحرية، في حين أنّ سارتر اعتبر الإبداع طريقا من طرق إرادة الحرية المؤدّي إلى الالتزام[1]. فعلى الرغم من تأثّره بالواقعيّة الاشتراكية إلاّ أنّ فكرة الالتزام عنده فردية؛ أي يوجد ذاتيّا وينتهي ذاتيّا، على عكس الآخرين الذين يعتبرون الفرد تحت سيطرة الواقع، فالالتزام في نظرهم جمعيٌّ حتميٌّ[2]، وهذا ما تحقق لدى الشعراء الجزائريين إبّان ثورة التحرير والاستقلال.

وخلاصة القول إنّ الدراسات النقديّة قد توصّلت إلى أنّ فلسفة الالتزام السارتريّة لم تواجه أخطارًا ومزالق فنية كما تعرّضت لها الواقعيّة الاشتراكيّة[3].

وإذا رجعنا إلى الأدب العربي القديم نجده لا يخلو من ملامح فكرة الالتزام، فالشاعر الجاهلي كان لسان قبيلته « تغضب فيعبّر عن غضبها وتحزن فيصوّر حزنها، وتتقاعس إذ يعتدى عليها فيثير الحماسة في نفوس أبنائها، ويدعوهم إلى الثأر والدفاع عن كرامتهم »[4]؛ إذًا فالشعر الجاهلي وفق هذا السيّاق يقتصر، غالبًا، على القبيلة في حالات الحرب والسّلم متبنيًّا مواقفها

[1] جون بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، ص67.

[2] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص155، 156.

[3] المرجع نفسه، ص156

[4] عبد اللطيف شرارة، معارك أدبية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984، ص299.

دون أن يُمعن النظر في سدادها وصلاحها، إذ عبّر عنترة بن شدّاد العبسي عن ولائه لعشيرته بقوله[1]: (الكامل)

إِنِّي امْـرُؤٌ مِنْ خَيْرِ عَبْـسٍ مَنْصِبًا شَطْرِي وأَحْمِي سَائِرِي بِالمُنْصُلِ*

إِنْ يُلْحَقُوا أَكْرُرْ وَإِنْ يُسْتَلْحَمُـوا أَشْـدُدْ وإِنْ يُلْفَـوْا بِضَنْـكٍ أَنْزِلِ

كما لم يمتنع الشعر الجاهلي من تناول موضوعات لها صلة وثيقة بحياة النّاس الاجتماعيّة، فكان الفقر وصمة عار لدى الشعراء الصعاليك، أمثال: عروة بن الورد الذي نجده يصف مكانة الفقير في المجتمع بقوله[2]: (الوافر)

ذَرِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى، فَإِنِّـي رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُـمُ الفَقِيرُ

ففي صدر الإسلام واكب الشعر مسار الدعوة المحمّديّة، مسجّلا انتصاراتِ المسلمين وهزائمَهم، إذ انبرى بعض الشعراء أمثال: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة مسخّرين شعرهم للدفاع عن الإسلام و مبادئه السامية، وكذا رد هجمات الأعداء.

وها هو الشاعر " حسّان بن ثابت " يقول في يوم أُحُدْ، مبيّنًا نصرة الصّحابة رضي الله عنهم للرسول عليه أفضل الصلاة وأزكى التّسليم[3]: (الطويل)

وَقُلْ: إِنْ يَكُنْ يَوْمٌ بِأُحْدٍ يَعُـــدُّهُ سَفِيهٌ، فَإِنَّ الحَقَّ سَوْفَ يَشِيعُ*

وَقَدْ ضَارَبَتْ فِيهِ بَنُو الأَوْسِ كُلُّهُمْ، وَكَانَ لَهُمْ ذِكْرٌ، هُنَـاكَ، رَفِيـعُ

---

[1] عنترة بن شداد، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص44.

* **المنصب**: الحسب والنسب والشرف. **المنصل**: السيف.

[2] عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1998، ص79.

[3] حسان بن ثابت الأنصاري، الديوان، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص150.

* **يَعُدُّهُ**: أراد أن يعتد به سفيه من قريش.

وممّا لا ريب فيه أنّ الشعراء المسلمين قد نظموا في شتّى الأغراض الشعريّة، مفصحين عن آرائهم في بعض المسائل ذات الطابع الاجتماعي؛ مثل نظرة الناس إلى المرأة. فقد عارض " معنٌ بن أوس " أولئك الذين يبغضون النساء مؤكّدًا أنّ فيهن الصّالحات. يقول[1]: (الطويل)

رأيْتُ رِجَالاً يَكْرَهُونَ بَنَاتِهِمْ وفِيهِنَّ لاَ تَكْذِبْ نِسَاءٌ صَوَالِحُ

وبقيّام الدولة الأمويّة ظهرت أحزاب سياسيّة متعددة، أهمها حزب بني أمية الحاكم، وحزب الخوارج، وحزب الشيعة، والحزب الزبيري، إذ كان لكل حزب أهدافه وشعراؤه الواقفون إلى جانبه، والمدافعون عن مبادئه، ومن أبرزهم " الكميت بن زيد الأسدي " الذي عبّر عن حبّه لبني هاشم وحقّهم في الخلافة، ولعلّ البيتين الآتيين يعبّران عن ذلك[2]: (الطويل)

إِلَى النّفَرِ البِيضِ الذِينَ بِحُبّهِمْ إِلَى اللّـهِ فِيمَا نَالَـنِي أَتَقَـرّبُ

بَنِي هَاشِمٍ رَهْـطِ النّبِيِّ فَإِنَّنِي بِهِمْ وَلَهُمْ أَرْضَى مِرَارًا وَأَغْضَبُ

وإذا تحوّلنا إلى العصر العبّاسي يتبيّن لنا أنّ الشعر السيّاسي أخذ يضعف لضعف الأحزاب التي يعبّر عنها، وكذا بطش العباسيين، إلاّ أنّ بعض الشعراء قد اتّخذوا من شعرهم وسيلة لمدح الخلفاء بغرض التكسّب، أمثال: " منصور النّمري " في مدحه " للخليفة هارون الرشيد، و "البحتري " في مدحه " للخليفة المتوكّل " وغيرهما.

أمّا من الجانب الاجتماعي فقد نظم بعض الشعراء العباسيين مقطوعاتٍ في القضايا الاجتماعية مصوّرين خبايا المجتمع، واصفين بعض النّماذج البشريّة المذمومة كالبخلاء والجبناء والطفيليين ولامبالاة الأغنيّاء تجاه الفقراء، ولعلّ البيتين الآتيين اللذين تحدّثا فيهما ابن الرومي عن الحمّال يعتبران دعوة صريحة للثورة ضدّ الفقر واستبداد الأغنيّاء للفقراء. يقول[3]: (السريع)

---

[1] معن بن أوس المزني، الديوان، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، دط، 1977، ص13.

[2] الكميت بن زيد الأسدي، الديوان، جمع وشرح وتح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، 2010، ص514، 515.

[3] ابن الرومي، الديوان، شرح: الأستاذ أحمد حسن بَسَج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 2002، ص452.

رَأَيْتُ حَمَّالاً مُبِينَ العَمَى يَعْثُرُ بِالأَكْمِ وَفِي الوَهْـدِ*

مُحْتَمِلاً ثِقْـلاً عَلَى رَأْسِهِ تَضْعُفُ عَنْهُ قُـوّةُ الجلْـدِ

وعند استيلاء المماليك والأتراك للبلاد العربيّة، ساءت الأحوال الاقتصاديّة والاجتماعيّة، حيث ظهرت بعض صور اللهو والمجون، فانبرى الشعراء ينقدون تلك الأوضاع، ويصفون تردّي أحوال النّاس داعين الله أن يخلّص المجتمع من هذه المفاسد متوسّلين بالرسول صلّى الله عليه وسلّم مادحين، ومذكّرين النّاس بتعاليم الدين وحدوده، ومبشّرين بالروح الدينيّة بين النّاس ليعدلوا عن هذه المفاسد[1]. ومن هؤلاء الشعراء " شهاب الدين الأعرج " الذي قال في الأقباط والأتراك أثناء استحواذهم على الخيرات[2]: (الطويل)

وَكَيْفَ يَرُومُ الرزْقَ فِي مِصْرَ عَاقِلٌ وَمِنْ دُونِهِ الأَتْرَاكُ بِالسّيْفِ والتُّرْسِ

وَقَدْ جَمَعَتْهُ القِبْطُ مِنْ كُـلِّ وِجْهَةٍ لِأَنْفُسِهِمْ بِالرُّبْعِ والثُّمْنِ وَالخُمْسِ

وممّا لاشكّ فيه أنّ فكرة الالتزام في الأدب العربي الحديث حصيلة النظريات النقدية الحديثة، وهي من أهم الإشكالات المطروحة في العصر الحديث، فقد ظهرت نتيجة الاحتكاك بالغرب، وذلك بتأثّرنا بالواقعيّة الاشتراكيّة وهي ثقافة تنبع من الفكر الماركسي عمومًا الذي يدعو إلى ضرورة التزام الفنّان بخدمة المجتمع[3]، وتماشيًا مع ما تمّ ذكره لم يعد الأدب ترفيهيًّا بل وسيلة لبناء هذه المجتمعات وإصلاحها، وبالفعل أسهم الأديب العربي في تغيير واقعه المعيش من خلال تشريح المجتمع، وعرض مشكلاته والمشاركة في إيجاد الحلول المناسبة للقضاء عليها، وفي هذه الحالة يكون الالتزام إبداعًا، وهذا ردٌّ على أولئك الذين يرون أنّ الالتزام يقيّد عمليّة الإبداع وهوّ رأي

---

* **الأكم**: جمع أكمة وهي القمّة. **الوهد**: المنخفض.

[1] فاطمة عمراني، المدائح النبويّة في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2011، ص116.

[2] محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه، في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، 1957، ص75.

[3] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص218.

بعيد عن الصواب، إذ لا يمكن الفصل بين قضايا الأمّة وأهدافها الإنسانيّة المتصلة بالحياة، لأنّ «الفصل بين فنية الأدب واجتماعيته شذوذ في منطق الحياة والفن معًا»[1].

ومن أهم القضايا التي اهتمّ بها الأدب العربي " القضيّة الفلسطينيّة " التي شغلت بال الكثير من الشعراء على اختلاف أوطانهم وأجناسهم، ومنهم الشاعر " نزار قبّاني " الذي سخّر قلمه للتعريف بهذه القضيّة، ولعلّ الأسطر الآتية التي حاول من خلالها أن يزرع الأمل في نفوس الأجيال اللاحقة خير مثال على التزامه. يقول[2]:(الرجز)

يَا آلَ إِسْرَائِيلَ .. لا يَأْخُذُكُمْ الغُرُورْ

عَقَارِبُ السَّاعةِ إِنْ تَوَقّفَتْ، لا بُدَّ أَنْ تَدُورْ..

إِنَّ اغْتِصَابَ الأَرْضِ لا يُخيفُنَا

فَالرّيشُ قَدْ يَسْقُطُ عَنْ أَجْنِحَةِ النُّسُورْ

هَزَمْتُمْ الجُيُوشَ .. إِلاَّ أَنَّكُمْ لَم تَهْزِمُوا الشُّعُورْ

ومن الشعراء العرب الذين تفاعلوا أيضًا مع ظروف المجتمع وأحواله الشاعر " معروف الرصافي "، الذي سخّر فكره لخدمة مجتمعه، فالشعر عنده لا يكون مفيدًا إلاّ إذا كان هادفًا خادما المجتمع، وهذا ما يؤكّده قوله[3]: (الطويل)

ومَا الشعْرُ إِلاَّ أَنْ يَكُونَ نَصِيحَةً تُنَشِّطُ كَسْلاَنًا وتُنْهِضُ ثَاوِيًّا

[1] عائشة عبد الرحمان، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، ص233.

[2] نزار قباني، ديوان الأعمال السياسيّة الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج1، ط4، 1986، ص176.

[3] ديوان الرصافي، شرح وتصحيح: مصطفى السَّقا، دار الفكر العربي، مصر، ط4، 1953، ص125.

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا الشاعر قد أوتي قدرة فائقة على نقل مشاعره بمظاهر البؤس والشقاء لدى المحرومين، وخير مثال على ذلك قصيدته " الأرملة المرضعة " التي يقول فيها[1]: (البسيط)

لَقِيتُهَا لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإِمْلاَقُ مَمْشَاهَا

أَثْوَابُهَا رَثَّةٌ والرّجْلُ حَافِيَّةٌ والدّمْعُ تَذْرِفُـهُ فِي الخَـدِّ عَيْنَاهَا

وكذلك ما جاء في قصيدة " أم اليتيم "[2]: (الطويل)

لَقَدْ جَثَمَتْ فَوْقَ التُّرَابِ وَحَوْلَهَا صَغِيرٌ لهَا يَرْنُو بعَيْنَيْ مُيَتّمِ*

بَكَى حَوْلَهَا جُوعًا فَغَذَّتْـهُ بِالْبُكَا وَلَيْسَ البُكَا إِلاّ تَعِلَّةُ مُعْدَمِ*

وها هو الشاعر " علي محمود طه " يشحذ همم العرب ويدعوهم إلى الوحدة، قائلا[3]: (البسيط)

بَنِي العُرُوبَةِ دَارَ الدَّهْرُ وَاخْتَلَفَـتْ عَلَيْكُمُـو غِيَـرٌ شَـتَّى وَأَرْزَاءُ

شُدُّوا علَى العُرْوَةِ الوُثْقَى سَوَاعِدَكُمْ لاَ يَصْدَعَنَّكُمُو بِالخُلْفِ مَشَّاءُ

أمّا أمير الشعراء " أحمد شوقي " فقد بيّن للشعوب العربيّة وحكّامها سبل المجد والرفعة في قوله[4]: (السريع)

بِالعِلْم سَادَ النّاسُ فِي عَصْرِهِمْ واخْتَرَقُوا السَّبْعَ الطِّبَاقَ الشِّدَادْ

أَيَطْلُبُ المَجْدَ ويَبْغِي العُـلاَ قَوْمٌ لِسُوقِ العِلْمِ فِيهِـمْ كَسَـادْ؟

---

[1] المرجع نفسه، ص 208.

[2] ديوان الرصافي، مرجع سابق، ص 40.

* **يرنو**: يديم النظر.

* **تعلّة**: هو الشرب بعد الشراب تباعا. والمراد هنا: أنّه كان يبكي مرّة بعد مرّة، ليعلل نفسه ويشغلها بذلك. **المعدم**: الفقير.

[3] ديوان علي محمود طه، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص307، 308.

[4] أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، دت، ص159.

وغير خاف أنّ هذه الموضوعات قد تقاطعت مع ما تطرّق إليه الشاعر الجزائري " محمد بن رقطان "، وهذا ما يدلّ على أنّ الشعراء عمومًا لهم انطباعات مماثلة نحو بعض الأحداث، فهم لا ينطلقون في إبداعاتهم من فراغ، بل من مرجعية أدبية يستوحون منها أفكارهم، وكذلك عباراتهم وأساليبهم.

واكبت فكرة الالتزام، في الشعر الجزائري الحديث، المراحل والظروف التي مرّ بها الشعب الجزائري، فقد اكتسى الشعر الملتزم في عصر النّهضة صبغة دينيّة على منوال " همزية " البوصيري و " بردته "، إذ اتّخذ الشعراء الجزائريون في تلك الفترة التصوّف وسيلة للتغيير، حيث « كان لثورة الإصلاح الديني أثر بالغ في النّفوس والعقول، أخرج الجزائر من سباتها الطويل، وما صاحبها من شلل عام للطاقات إلى نور الصحوة، الدافعة إلى الانطلاق والحياة »[1]، إلاّ أنّ ذلك أثّر سلبًا على الشعر ممّا أدّى إلى انحطاطه، بسبب الظروف الاستعماريّة القاهرة التي ضيّقت الخناق على الشعب بعامّة والعلماء والمشايخ بخاصّة، الذين حافظوا على مبادئ الدين الإسلامي وتعاليمه، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر الجزائري فقد « وجد في الدين قوّة حفظت للشعب عقيدته، وملاذه الذي يلتجئ إليه ووجد في التصوف راحته مع الظلم الذي عمّ البلاد »[2].

وقد ظلّ الشعر الجزائري محتشمًا غير قادر على أن يصوغ شكلاً متماسكًا ومضمونًا بديعًا إلى غاية اندلاع الثورة، وقتئذ برز عدد من الشعراء الذين تبنّتهم جمعيّة العلماء المسلمين، ومنهم: محمد الهادي السنوسي، محمد السعيد الزاهري، محمد الأمين العموري...، وفي ذات السيّاق يقول مؤسسها عبد الحميد ابن باديس معتزّا بالإسلام والعروبة[3]: (مجزوء الكامل)

شَعْبُ الجَزَائِــرِ مُسْلِمٌ وإِلَى العُـرُوبَـةِ يَنْتَسِـبْ

[1] معط الله فتيحة، البعد الديني في الفكر الإصلاحي لعبد الحميد بن باديس، مجلة الباحث، جامعة تلمسان، الجزائر، مج7، ع 16، دت، 284.

[2] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1981، ص32، 33.

[3] بسام العسلي، عبد الحميد بن باديس وبناء قاعدة الثورة الجزائرية، دار النفائس، دط، 2010، ص14.

مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذِبْ

ومن هنا يتضح تأكيد دعاة الإصلاح أنّ دور الشعر في حياة الشعب الجزائري وإسهامُ الشاعرِ في التوجيه والتوعيّة وخدمة البلاد والعباد، إذ أصبح له دورٌ فعّالٌ في توحيد الصفوف للقضاء على المستعمر.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الثورة التحريريّة قد مثّلت منعطفًا بارزًا في مسار الشعر الجزائري، حيث أفرزت جيلاً من الشعراء لم تزعزعه حالة الركود الثقافي والأدبي والاجتماعي، ولم تتمكّن الأعمال القمعيّة المرتكبة في حقّه من قبل السلطات الاستعمارية أن تحيده عن الطّريق النّضالي، إذْ أصبح « كلّ حدث، وكلّ يوم، وكلّ شهر، وكلّ سنة تمر تمثل موضوعا لقصيدة، وتكون الأصباغ التي تلوّن لوحة شعرية تهزّ المشاعر، وتحرّك النّفوس »[1]، ومن هؤلاء الشعراء الذين «سجّلوا أحاسيس الشعب كعدسة مصورة بالغة الإتقان، ليس فيها تنسيق ريشة المصوّر، وليس فيها التغرير ببريق الألوان الزاهية، هي صورة طبق الأصل لا زيّادة، ولا نقصان »[2] الشاعر "مفدي زكريا " الذي كرّس نفسه لنصرة القضية الجزائرية، فجادت قريحته بأروع القصائد الوطنية والثورية، حيث كانت قصائده وثيقة تاريخية بالغة الأهمية في تاريخ الجزائر، ويتضح ذلك في قصيدته " سنثأر للشعب " التي أنشدها في المهرجان الذي أقامه الديوان السياسي للحزب الدستوري في نوفمبر 1960، يقول[3]: (الطويل)

فخبّرْ بنِي الدُّنْيَا نُفـمْـبرَ أنّنَـا سَنَثْأَرُ للشّعْبِ الذي لَمْ يَزَلْ يشْقَى

ولم يكن الشاعر " مفدي زكريا " الوحيد الذي وثّق أحداث الثورة وصوّر معاناة شعبها، فالشاعر" محمد العيد آل خليفة " نظم قصيدة عنوانها " يا قوم هبّوا " دعا فيها الشعب الجزائري

[1] أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 2007، ص100.

[2] صلاح مؤيّد، الثورة في الأدب الجزائري، نشر مكتبة الشركة الجزائرية، ومكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، دط، دت، ص06.

[3] مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، 2007، ص172.

إلى شحذ الهمم للتخلّص من بطش المستعمر الغاصب، وكسر قيوده، ولعلّ الأبيات الآتية خير مثال على التزامه الثوري. يقول[1]: (الكامل)

الأَسْـرُ طَالَ بِكُـــمْ فَـطَالَ عَنَاؤُكُمْ فُكُّوا القُيُودَ وحَطِّمُوا الأَغْلاَلَ

وَالشَّعْبُ ضَجَّ مِنَ المَظَالِمِ فَانْشُدُوا حُريــةً تَحْمِيــه واسْتِـقْــلالَ

كما ضبط الشاعر " محمد عبد الله الشبوكي " إيقاعه على وقع الرصاص، والبارود، فصبّ قوافيه في قالب شعري وافق الثورة بكل تجليّاتها، فكلّ قصائده كانت عن الثورة والوطن، فتغنى بهما، وحمل لواءهما، وهو الذي أنشد رائعته التي غناها الصّغار، والكبار (جزائرنا). يقول[2]: (المتقارب)

جَزَائِرُنَا يَا بِلادَ الجُـــــدُودْ نَهَــضْنَا نُحَــطّمُ عَنْكِ القُيودْ

فَفِيكِ بِرَغْمِ العِـدَا سَنَــسُودْ وَنَعْصِفُ بِالظُّلْــمِ وَالظّالِمِــيـنْ

هذه هي القصيدة التي أُسر الشاعر بسببها، وتعرّض لأبشع أنواع التعذيب، لكنّها ظلّت حافزا للثوّار، والشعب، وهذا ما يؤكّده أبي القاسم سعد الله بقوله « لقد لحّن لحنًا حماسيًّا مؤثّرا يرفع معنويات الجنود ويدفع بالشباب إلى الانضمام إلى الثورة، والاعتزاز بها »[3].

بالإضافة إلى وجود شعراء آخرين كانت لهم أصواتٌ جهيرةٌ تدعو إلى الانعتاق من ربقة المحتل الغاصب، والكفاح والتضحيّة في سبيل الحرية، منهم: محمد الأخضر السائحي، محمد الأخضر عبد القادر السائحي، صالح خرفي، أبو القاسم سعد الله، صالح خباشة، محمد صالح

[1] محمد العيد آل خليفة، الديوان، مطبعة البعث، قسنطينة، دط، 1997، ص339.

[2] محمد الشبوكي، ديوان الشيخ الشبوكي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،2010، د ط، ص71.

[3] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، المج العاشر ط1، 2007،ص499.

باويّة...، بالإضافة إلى الشاعر محمد بن رقطان الذي برز في الاستقلال* ويعدّ، هذا الأخير، من شعراء الجزائر الذين « مثّلوا البداية المؤسسة لجيل الثمانينيات، وأبدعوا في ظل متغيرات ثقافية وحضارية خاصّة جعلتهم يكتبون نص التجاوز المكثّف المتشابك الذي تتداخل فيه عوالم شتّى أهمّها (العقيدة، الوطن، البطولة...) وهي العوالم التي تجعلهم شعراء مجددين باحثين يطمحون عن وعي أصيل غائب، أو هم المشكّلون للكلمة في ظل البحث الجاهد من أجل إعادة الأمور إلى نصابها أو صياغة الفن صياغة سليمة »[1]، نستنتج من هذا القول أنّ الشاعر ابن رقطان من شعراء السبعينيات، الذين عرفوا أصل الدّاء والسبب فيما حلّ بوطنهم وأمّتهم فسجّلوا الوقائع والأحداث، وصوّروا إحساسهم العميق تجاههما، وندّدوا بالجرائم الاستعمارية المرتكبة في حق شعبهم.

وللشاعر محمد بن رقطان ثلاثة دواوين شعريّة تحمل سمات الالتزام بالمضامين الوطنيّة والقوميّة، المعبّرة عن العلاقة القويّة التي تجمع بين الأديب وواقعه المعيش.

فديوانه الأوّل (**الأضواء الخالدة**)، المطبوع في (1980)، والذي يحوي قصائد عديدة ترجمت، بصدق، شعوره وانتماءه الوطني وتعلقّه المتين بأمته العربيّة، فعبّر عن أحزانها، وأفراحها، وكذا توحّدها وتشتتها، وآمالها في الوحدة والتحرر، حيث تحدّث عن فلسطين وبعض مدنها، وكذا بعض الدول العربيّة، مثل: الصحراء الغربيّة، لبنان، ليبيا، الشام، إفريقيا...، والتي بيّنت مدى تمكّن هذه الهموم من نفس الشاعر.

* ولد محمد بن الأخضر بن رقطان عام 1948م في بلدية بومهرة أحمد، قالمة، دواوينه الشعرية: ألحان من بلادي1977م، الأضواء الخالدة 1980،أغنية للوطن في زمن الفجيعة، حصل على شهادة تكريم من رئيس الجمهورية الجزائرية السابق عبد العزيز بوتفليقة رحمه الله.

[1] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2004، ص93.

أمّا ديوانه الثاني (**أغنيات للوطن في زمن الفجيعة**)، والثالث (**زفرات البوح**)، اللذان لا يكادان يخلوان من عناوين تحمل اسم الدول المستعمرة مثل: الجزائر، فلسطين، ضمّد جراحك يا عراق، قدر الجزائر، لن تضيع الجزائر، أهازيج في عيد الجزائر، إلا أنّهما يحملان النّفس الشعري ذاته، والمتمثّل في النّضال والمنافحة عن الحق السليب.

وممّا لا شكّ فيه أنّ خير دليل على التزام الشاعر محمد بن رقطان هو حنينه الممزوج بالبكاء والحسرة على ما آل إليه حال المسلمين جميعا، إذ نجد ذلك في ديوانه (**الأضواء الخالدة**) الذي يقدّم له بقوله: « من هذه المنطلقات تبتدئ قصائد المجموعة وإليها تنتهي، انطلاقا من حاضر أمّتنا المجاهدة، وما يتهددها اليوم من أخطار داهمة، وتحديات سافرة تستهدف في نهاية المطاف تجريدها من قيمها الخالدة التي تحصّنت بها في أحلك الظروف »[1]، وكذا قوله في مقدّمة ديوانه (**زفرات البوح**): « إنّ هذه المجموعة الشعريّة التي أتشرّف بتقديمها لذاكرة الأمّة هي عبارة عن شهادة معاينة وتشخيص، لأزمة سيّاسيّة، ذات تناقضات فكريّة وأبعاد خلقيّة، عاشها المجتمع الجزائري، وظلّت تتعمّق وتتفاقم إلى أن وقع تفجيرها ذات صباح في 5 أكتوبر 1988م بفعل فاعل »[2]، فهذان القولان يحيلان المتلقي إلى أنّ الشاعر ابن رقطان لم يكن بمعزل عمّا يدور في السّاحة الوطنية والعربيّة من أحداث، كما أنّه ظلّ يكتب الشعر انطلاقًا من بداية عهد الاستقلال إلى يومنا هذا.

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980، ص7.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة المعارف، عنابة، د ط، 2005، ص4.

الفصـــل الأول:

ملامح الالتزام السيّاسي وجماليته في شعر محمد بن رقطان

تمهيد:

المبحث الأوّل:

شعرية الانتماء

المبحث الثاني:

التغنّـــي بـالثّـــورة

أ. قوّة الثورة وصلابة عودها.

ب. وصف بطولات الثوار.

ت. رموز الثورة.

ث. التنديد بجرائم المستعمر.

المبحث الثالث:

التغنّـــي بالحـــرية

خلاصة:

تمهيد:

سيطر الواقع السيّاسي والاجتماعي على شعر محمد بن رقطان سيطرة بعثت فيه روح الاندفاع نحو تغيير الواقع وإصلاحه، والتّأثير في وجدان المتلقي، إذ عكس في نصوصه الشعريّة قضايا وطنيّة وأخرى عربيّة، والتزم بالدّفاع عن حقوق الشّعوب الضّعيفة، متبنيّا مصيرها، مؤمنًا بعدالتها، وانطلاقا من قناعاته وقدراته الخاصّة، واعتمادًا على انتمائه الوطني والقومي والإسلامي، لذلك لا نبالغ إذا قلنا: إنّ الشاعر العظيم هو الذي يسهم في إحداث التغيير، ويسعى إلى التقدّم والتجديد، وبما أن طبيعة التطور تقتضي أن ينطلق الشعر من الواقع الذي انبثق منه؛ بمعنى أنّ الشاعر يستمدّ موضوعاته من الأحداث، والوقائع المستجدّة في مجتمعه، وينقلها إلى عالم الإبداع الشعري المليء بالمعاني الجديدة، والصّور الشفافة المستحدثة والمستنبطة من الحياة.

أولا: الانتماء:

يمثّل الوطن رمزا للانتماء الحضاري والديني، والفكري، فهو كيان الإنسان، وفضاؤه، الذي تنساب فيه شحنه الانفعالية، والوجدانيّة لتعبّر عن التحامه، وتوحّده فيه، ولا شكّ في أن الحديث عن علاقة الأدب بموضوع الوطن سيحمل ميزة فريدة من نوعها، وخاصّة إذا كان الأدب الذي نتحدّث عنه هو الأدب الجزائري، لأنّ الثورة التي مرّت بها الجزائر قد جعلت الكُتّاب يلتفّون حول وطنهم ويكتبون عنه، ويسردون تفاصيل انكساراته وأوجاعه، وآماله، وتطلّعاته، وما هذا إلا ليعبّروا عن تعلّقهم الشديد به،كيف لا والمشهور الذي يُردّد باستمرار أنّ الأدب ابن بيئته، والأديب لسان قومه.

وممّا لا ريب فيه أن الولوج إلى تحليل ظاهرة الالتزام ومحاولة إسقاطها على النص الأدبي أيًّا كان انتماؤه لا تتم بشكل منهجي دقيق، إلا إذا كان الكلام سبّاقا لمعرفة المفاهيم الاصطلاحيّة في ماهيتها، وخصوصيتها، فالحديث عن وجود الوطن بوصفه تِيمةً حاضرة في نص

شعري، لابدّ له أن يعتمد على معرفة حقيقة هذه اللّفظة أوّلا، وتتبع ما تختلجه من تداخلات، واشتقاقات لفظية تساعد المتلقي على الفهم الدقيق للمعنى.

لقد وردت لفظة " **الوطن** " في القاموس المحيط[1]، وكذلك هو الأمر في المعجم الوسيط[2]، فهذه المعاني تؤكّد أنّ مصطلح الوطن يدلّ على المكان، أو محل الإقامة؛ أي أنه معطى مادّي يرتبط في أغلبه بالإنسان ـ وإن كان ارتباطه بغير الإنسان أمرا محتملا ـ يمثّل مقر إقامته، وتواجده الدّائم.

ومن البديهي أنّ الإنسان فُطِر على حب وطنه الذي وُلد وترعرع فيه، وهذا ما يؤكّده المولى عزّ وجلّ بقوله: ﴿ **وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُوا مِنْ دِيَارِكُمْ مَا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِنْهُمْ ۖ وَلَوْ أَنَّهُمْ فَعَلُوا مَا يُوعَظُونَ بِهِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ وَأَشَدَّ تَثْبِيتًا** ﴾[3].

يُلاحظ من خلال المعاني الواردة في المعاجم القديمة، والحديثة، إغفال تام لمصطلح الوطنيّة، التي تعدّ من بين الاشتقاقات الكثيرة للفظة الوطن، فهذه الأخيرة هي بالأساس صفة تحمل معنى الانتماء الشعوري، والوجداني قبل الانتماء المادّي؛ لأنها تعتمد على ارتباط الإنسان بقضايا وطنه شعوريا، وأخلاقيّا، ليصبح ما يجمع بينهما ليس المكان فقط، بل الشّعور، وهذا الشّعور يكون بدرجة عالية، يقود الإنسان للإحساس بالانتماء الوطني.

وحين نقرأ دواوين الشاعر بن رقطان نجده قد عبّر فيها عن ارتباطه الوثيق بوطنه، كونه المكان الذي وُلد، ونشأ، وترعرع فيه، فعشقه الشّديد له جعله يعبّر عن رغبته في رؤيته حرّا

---

[1] بمعنى " مَنْزِلَ الإقامة، ومَرْبَط الغَنَمْ والبقرْ. ج: أوطان. ووطن بِهِ يَطِنُ وأَوْطَنَ: أقَامَ. وأوطَنَهُ ووطّنهُ، واسْتَوْطَنَهُ: اتّخذه وطنا. ومواطن مكّة مواقفها. ومن الحرب مشاهدها. وتوطين النّفس تمهيدها، الفيروز آبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، باب النون، فصل الواو، دط، 2003، ص1141.

[2] الذي ورد فيه لفظ الوطن بالشكل الآتي " الوطن: مكان إقامة الإنسان ومقرّه، وإليه انتماؤه وُلد به أم لم يُولَدْ"، إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج2، مادة (وطن)،1972، ص1042.

[3] سورة النّساء، الآية 66.

طليقًا، لذلك صاغ في حبّه أشعارًا بإيحاءات متعدّدة، وخلّد تراثه، وتاريخه، وحضارته في أبياته، وحمله أغنيّة، ولحنًا جميلاً في صدره في كل زمان ومكان، إذ اعتبره البلد، والأرض، والأم، والحبيبة...، وكل صيغة تحمل دلالة لها ما وراءها، وربّما نتج هذا التنوع عن اختلاف الرؤى الفكريّة، والسيّاسيّة للشعراء، « إذ يستحيل أن يُنتج النص دون ظلال وهذا الظّل هو قليل من الإيديولوجيا، وقليل من الذات، وهذه الظلال لا محالة واقعة في النّص الشعري سواء أظهرت للقارئ أم خفيت »[1]، وهذا ما نتبيّنه في قول الشاعر في قصيدته " يَا بلادَ الخَالِدِينْ "[2]: (مجزوء الرمل)

يَـا بِلادِي يَـا حَيَـاتِي أَنْـتِ رُوحِي أَنْـتِ ذَاتِـــي
أَنْـتِ سِـرّي وَيَقِيـنِي أَنْـتِ مِحْـرَابُ صَـلاتِي
أَنْـــتِ تَرْنِيمَةُ شعْـــرٍ فِـي أَهَـازيـــجِ الرُّعَـــاةِ
أَنْـتِ كَيْنُونَـةُ كَوْنِـي وَتَسَـابِيـحُ الـدّعَـــاةِ

التزم الشاعر بحبّه لوطنه الذي احتلّ مكانة كبيرة في نفسه، فهوّ ذاته، وروحه، وسر يقينه، فعشقه له وصل حد التقديس ولولا الاستعمار لنعم بنعيمه، وبالرّغم من ذلك فهو يحبّه حبّا يزداد ويقوى بجوانحه مع مرور الأيّام.

[1] محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة منتوري، قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2005، 2006، ص130، 131.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص24.

وما كنّا لنتمثّل مظاهر هذا العلاقة الوطيدة بين الشاعر ووطنه دون تلك الصّور الفنية[1] التي أبرزت لنا معاني الحب، والتعلّق الشّديد بالوطن، ويبقى **التشبيه**[2] خير مكوّن استطاع أن يعكس هذه العلاقة، وهذا ما يبرّر هيمنته على تشكيل الصورة الشعريّة منذ البيت الأول (**يا بلادي يا حياتي، أنت روحي أنت ذاتي**)، لتوطيد العلاقة بينه وبين وطنه، إذ جعل الجزائر الرّوح التي لا تنفصل عن الجسد، فضلاً عن استخدامه بعض الصّيغ اللغويّة كأسلوب النّداء، الذي شكّل محورًا أساسيًّا ارتكزت عليه الأبيات في إنتاج دلالتها المجازيّة، مستعملاً في ذلك أداة النّداء (**الياء**) التي تستعمل لنداء البعيد، وممّا لا شكّ فيه أنّ الشّاعر أراد من خلالها أن يُسمع كلّ الجزائريين ويصرّح لهم بعشقه الكبير لوطنه.

جعل الشاعر لفظة " **بلادي** " بؤرة لأبياته، وهي بذاتها أعطت نغمًا موسيقيًّا لامس عشق الروح، والذّات، ثمّ أتى بعدها بالضمير (**أنتِ**) المكرّر خمس مرات في أربعة أبيات شعريّة، تجنّبًا منه لتكرار لفظة " **بلادي** "، ليؤكّد حالته العاطفيّة المحيلة على تعلّقه الشّديد بوطنه المغتصب، هذا الضّمير الذي شكّل محور الارتباط التركيبي بين الأبيات الشعريّة الأربعة، فظهرت الأبنيّة التركيبيّة متلاحمة في سيّاق شعري موحّد البُنى، ثم استخدم **التصريع**[3] بين لفظتي (**حياتي وذاتي**)، ليعزّز الكثافة الإيقاعيّة الصوتيّة لشعره انطلاقًا من أهميته في اجتلاب المعاني الحسان،

---

[1] **الصورة الفنية**: هي " تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص66.

[2] **التشبيه**: هو " استدعاء طرفين، مشبّهًا ومشبه به، واشتراكًا بينهما من وجه، وافتراقا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة، ويختلفا في الصفة، أو بالعكس "، وأركان التشبيه أربعة هي (المشبه، المشبه به، وجه الشبه، الأداة)، السكاكي، مفتاح العلوم، تح وتع: نعيم زرزور، دار المكتبة العلمية، بيروت، دط، 1987، ص332.

[3] **التصريع**: هو " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته "، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص102.

وتأثيره في النفوس وجذب الأسماع من جهة، والتدليل على أنّ البلاد هيّ أعز ما في الحياة، فدون الوطن يتوه الإنسان من جهة أخرى، وهذا ما أكّدته ألفاظ النّص.

انتقى الشاعر معجم ديني(**محراب، صلاة، تسابيح، الدعاة**)، لتأثره بالثقافة الإسلاميّة التي ترسّخت في شعره. كما استخدم الجمل الاسمية مثل: (**أنت روحي، أنت سرّي، أنت كينونة**) التي توحي بالثّبات والتأكيد، أمّا على صعيد الأصوات المكرّرة في المقطوعة فنجد بشكل لافت **حروف المد**، ولا تكاد تخلو كل كلمة من كلمات الأبيات منها، وهي " الألف، والواو، والياء "، مثل: (**روحي، كينونة، سرّي، يقيني، حياتي، دعاة، تسابيح**)، ممّا ألقت بظلال موحيّة في أذن المتلقّي.

إنّ هذا الترديد لأصوات المد قد عزّز نداء الشاعر المستمر لمناجاة وطنه المسلوب، الذي تشوّق إلى اِنعتاقه من وضعه الحرج آنذاك، لما في النّداء من نبرة الفخر، والاعتزاز.

لقد اعتمد الشاعر في مقطوعته بحر مجزوء الرمل الذي جاءت تفعيلاته (**فاعلاتن فاعلاتن *** فاعلاتن فاعلاتن**)، ومما لا شكّ فيه أنّ هذه التفعيلات قد وجدت صدى في نفسه، فنظم على إيقاعها موضوع التغني بالوطن، كما التزم **القافية المطلقة**، لأنّه أنهى الكلمات الأخيرة من كل بيت بالكسر (**التاء المكسورة الموصولة بالياء**)، والتي دلّت على الفاعلية والامتداد، مستعينًا بحرف (**التاء**) كروي[1]، وهو صوت أسناني لثوي[2]، « شديد مهموس»[3]، يعبّر عن حقيقة المشاعر الوطنية التي يكنّها الشاعر لبلاده.

---

[1] **الروي**: هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها "، موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط4، 1994، ص355.

[2] عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2008، ص208.

[3] يتكوّن بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيّا سمع ذلك الصوت الانفجاري، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975، ص61.

إنّ التعلّق الشديد بالأرض يعني فطرة الانتماء إلى وطن حر، ووجود الشاعر مرهون بوجوده، لذا يجب فداؤه، « فالشاعر يدافع عن الأرض دفاعه عن نفسه لأنّها ملء كيانه وجزء لا يتجزّأ من وجوده »[1]. يقول[2]: (الكامل)

وَطَنِي عَشِقْتُكَ صَامِدًا مُتَشَامِخًا هَيْهَاتَ تَضْعُفُ فِي الشَّدَائِدِ أَوْ تَلِينْ!

إِنْ أَنْكَرُوا كُلَّ الشَّوَاهِدِ وَالرُّؤَى وَتَجَاهَلُوا هَـذَا الكِتَـابَ المُسْتَبِيـنْ

فَأَنَـا عَلَى زَمَـنِ الخِيّــانَةِ شَاهِدٌ أَفْدِيكَ يَا وَطَنِي وَأَرْفُضُ أَنْ تَهُــونْ !

يبيّن الشاعر، هنا، مدى حبّه لوطنه، مؤكّدا استعداده لبذل روحه فداءً له، دفاعًا عن كرامته التي داس عليها الاستعمار وأعوانه، وهي ميزة تجدّدت مع الشعراء المعاصرين مثلما رأيناها عند شعراء الثورة، فكل ما تعرّض الوطن إلى مكروه سخّر الشاعر نفسه لنصرته، ورد كيد الأعداء عنه، فنراه يضحّي بنفسه، ويسخّر لسانه، وقلمه للدفاع عنه.

شكّل الأسلوب الإنشائي الطّلبي المتمثّل في النّداء (**وطني، يا وطني**)، محورًا أساسيّا تتحلّق حوله الدلالات، كتعظيم الوطن، ورفض هوانه وإذلاله.

وقد استعان الشاعر بالاستعارة المكنيّة في قوله: (**وطَنِي عَشِقْتُكَ صَامدًا مُتشامخًا**) مجسّدًا صمود أبناء وطنه بشموخ الجبل الذي لا يضعف ولا يلين عند الشدائد.

كما لجأ إلى توظيف **التناص الديني*** " ليضمن لنصّه الشعري البقاء والاستمرار والذيوع "[3]، وذلك في قوله: (**وَتَجَاهَلُوا هَـذَا الكِتَابَ المُسْتَبِينْ**) مع الآية القرآنية الكريمة:

---

[1] نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص327.

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، دط، 2003، ص10، 11.

* **التناص الديني**: هو اغتراف الشعراء من القرآن الكريم بطرق مختلفة ثمّ إعادة صيّاغة المأخوذ وفق ما يناسب نصوصهم الشعريّة.

[3] صهيب محمد عبد الغني المقيد، الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر حسن البحيري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزّة، 2017، ص99.

﴿ **وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ** ﴾[1]، ليبيّن للمتلقي مدى تعلّقه بوطنه، مبرزًا له أنّ من خان وطنه فقد أنكر كتاب الله المبين.

ويستمر الشاعر في تبيان تعلّقه بوطنه، إذ نجده في قصيدة " أغنية للوطن في زمن الردّة" يحكي تفاصيل حب جامح جمعه مع محبوبته الجزائر (البيضاء) العاصمة، بلغة اختلط فيها الواقع بالخيال، فأضفى على المكان حركيّةً وأنسًا، فاتّحد المحبوبان (المرأة والمكان) ليصنعا لوحة فنّية تربك من يحاول فهم رموزها. يقول[2]: (البسيط)

هَذَا العَشِيقُ الذِي غَنَّى لِمَوطِنِهِ مَـــازَالَ يَهْتِفُ يَـا بَيْضَـاءُ لِلْعَـرَبِ
لَكِنّنِي لَمْ أَزَلْ ـ واللّهِ ـ يَا وَطـنِي مُفَاخِرًا بانْتِمَائِي فِـي ابْتِهَاجِ صَبِـي
آمَنْـتُ بِالوَطَـنِ العِمْـلاقِ مُنْتَمِيًّـا إِلَـى العُرُوبَـةِ والإِسْـلامِ مِنْ حِقَـبِ
وَهَـا أَنَـا لَمْ أَزَلْ واللّـه مُـفْتَخِرًا بِأُمّـتِي وانْتِمَـائِي فِـي شُمُوخِ نَـبِي
وَكَيْفَ لا أَتَبَاهَى اليَوْمَ يَـا وَطَنِي بِصَبْرِ شَعْبٍ منَ الفُولاذِ والذَّهبِ؟!

أراد الشاعر أن يتقاسم مع أبناء بلده عشقه لوطنه، وهذا ما ألزمه أن يتغنّى، ويهتف بجماله، مقسما بوفائه، مفتخرا بانتمائه له، مؤمنًا بعروبته، وإسلامه، متباهيًّا بصبر شعبه، وتجلّده في المحن، مؤكّدًا صراحة مدى التزامه.

ولعلّ أوّل ما يبدو من هذه المقطوعة هو عنوانها " **أغنيّة للوطن في زمن الردّة** "، وبالنّظر إلى هذه التركيبة الاسميّة، يتضح أنّ دلالة الأغنيّة تتجلّى في كونها إشارة إلى الكلام المغنّى، أو نوع من الخطاب الذي يمكن أن ينفتح على دلالات كثيرة، لأنّ الشاعر لا يريد أي أغنيّة، وإنّما يقصد أغنية خاصّة به تعبّر عن وجدان الإنسان في صراعه مع القوى العدائيّة.

[1] سورة الصافات، الآية 117.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص59، 63.

وفي ضوء هذا التصور يؤكّد العنوان انتماء الشاعر الوطني، والتاريخي، والثوري، والديني، كما يكشف عن الآليات، والأنساق التي يشتغل بموجبها النص، وتتألف بها جماليته، وإيديولوجيته، ورمزيته.

يعتمد الشاعر في تحقيق غاية التأثير في المتلقي على تقنيّات أسلوبيّة خاصّة تعمل على نمو النص، وامتداد دلالته منها توظيف **الإحالة برابطين**. الأوّل اسم الإشارة (**هذا**)، والآخر اسم موصول (**الذي**)، ويعودان على الشاعر العاشق الدّال على العلاقة القويّة التي تنمّ عن حبّه الكبير لوطنه، باعتباره منشأه، وتوظيف التنبيه بـ (**الهاء**)، والقسم بـ (**والله**)، والاستدراك بـ (**لكنّ**)، ليُثبت ويؤكّد لكلّ من يرتاب في وطنيّته، والاستفهام التعجّبي المقرون بالنّداء في قوله: (**كيف لا أتباهى اليوم يا وطني؟!**)، والغرض منه الإشادة والتعظيم ببطولات شعبه، بالإضافة إلى توظيفه لأسماء الفاعلين في قوله: (**منتميًّا، مفتخرًا، مفاخرًا**)، للدّلالة على القيّام بالحدث المتمثّل في عشقه للوطن حتّى الثّمالة.

أمّا بالنّسبة للخيال الشعري فقد استعان الشاعر بالتشبيه لإبراز وتوضيح غبطته بانتمائه إلى هذا الوطن، كفرحة الصّبي في قوله: (**مفاخرًا بانتمائي في ابتهاج صبيّ**)، و(**شموخ نبّي**) في قوله:(**بأمّتي وانتمائي في شموخ نبي**)، للدّلالة على نشوته بحبه للوطن، وقد استدلّ الشاعر ببرهان ليثبت حقيقة عزيمة الشعب الجزائري، وتحمّله للشدائد، وفي ذلك كناية عن صفة الصّمود في قوله: (**بصبر شعب من الفولاذ والذهب**).

كما استعان بأصوات **الحلق**[1] ليدعّم الموقف العاطفي الذي يمرّ به الشاعر العاشق لوطنه حتّى الثمالة، إذْ تكرّر صوت (العين) خمس مرّات، و(الهاء) تسع مرات، ليصل العدد إلى

[1] **أصوات الحلق**: هي أصوات " تضمّ الحروف التي تنطق بانقباض الحلق وضيقه، وهي: (**العين، والحاء، والهاء، والهمزة**)، رشيد بديدة، انعكاس الأزمة الوطنية في البنية الصوتيّة للشعر الجزائري المعاصر، رسائل لن تقرأها أمي لمالك بوذيبة ـ مدوّنة تمثيليّة ـ مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر، الوادي، الجزائر، مج 11، ع1، 2019، ص 457.

الذروة مع صوت (الهمزة) الذي تكرّر خمس عشرة مرّة، ولعلّ هذا الكم الهائل من الأصوات الحلقيّة الذي وصل إلى تسعة وعشرين صوتًا قد عزّز شعور الشاعر بالفرحة، والافتخار بالانتماء إلى الجزائر، والأمّة العربيّة، والعروبة، والإسلام، وهنا، يمكننا أن نقرّ ببراعة الشاعر وحسن توظيفه لهذه الأصوات التي نقلت تجربته الشعريّة إلى المتلقي، وجعلته يتجاوب معه، ويحس بنفس شعوره.

يؤكّد ابن رقطان أن حبّه لوطنه، وجمال طبيعته السّاحرة، هو الذي ألهمه نظم الشعر كباقي الشعراء، أمثال: أبو القاسم الشابي، إيليا أبو ماضي، أحمد شوقي...، وغيرهم. يقول[1]: (المتقارب)

وَقَالُوا: أَتَهْوَى بِلادَكَ؟ قُلْتُ: أُحِبُّ بِلادِي وأَعْبُدُ شَعْبِي
ولَوْلا بِلادِي التِي أَلْهَمَتْنِي لَمَا رَفَّ بيْنَ الجَوَانِحِ حُبّي!
فَمِنْ وَحْيِهَا كُنْتُ أَنْهَلُ شِعْرِي وَأُلْقِي القَصَائِدَ فِي كُلِّ دَرْبِ
وبَيْنَ خَمَائِلِهَا قَدْ وَقَفْتُ بِمِلْءِ الحَنَايَا أُوَحّدُ رَبِّي
فَمَنْ لِي سِوَاهُ أُنَاجِيهِ هَمْسًا فَيَسْمَعُ مَا قَدْ تَمَلَّى بِقَلْبِي؟!

أكّدت هذه الأبيات وطنيّة الشاعر، ومدى التزامه بقضايا بلاده التي هي مصدر إلهامه الشعري؛ لأنّ الشعر فن « والفن هو أسمى فعل من أفعال الحرية يمكن أن يأتيه الإنسان »[2]، وكذلك المنهل الذي يستمدّ منه كل أحاسيسه ومشاعره الوطنيّة.

وليبيّن الشاعر حبّه الكبير الذي يكنّه لوطنه، وظّف العديد من الأساليب الفنّية ليضفي على المقطوعة مسحة جمالية، حيث استعمل أسلوبين في الخطاب هما السّرد والحوار المجازي، مستعينًا في ذلك بالفعلين الماضيين (**قالُوا، وقلتُ**)، ليُقرّ بوطنيته لكلّ من يشكّ في ذلك،

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص77.

[2] شكري محمّد عيّاد، الرؤيا المقيّدة (دراسات في التفسير الحضاري للأدب)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1978، ص3.

وأنماط التوكيد التي تسهم في تعميق الدلالة، وتأكيدها، كالاستفهام بـ (**الهمزة، وبمن**)، والشرط بـ (**لولا**)، وبحرف التحقيق (**قد**)، ليثبت حبّه المطلق لوطنه الذي لا تشوبه شائبة.

عطف الشاعر في البيت الأول (**العبادة**) على (**المحبّة**) ليترك أثرًا طيّبًا في نفسيّة المتلقي، كون العبادة تتضمّن معاني روحيّة مقدّسة أكثر من الوطن، كما ربط القيم الوطنيّة بالقيم الروحيّة، لأنّه متشبّع بالثقافة الإسلاميّة، وهذا ما توضّحه المفردات الآتية: (**أعبد، وحيها، أوحّد، ربّي**)، وقد نوّع في استخدام الأفعال ما بين الماضي (**قالوا، قلت، أحبُّ، رفّ، كُنْتُ، وقفتُ**)، والمضارع (**تهوى، أعبد، أنهل، أُلقي، أناجي**...)، ليرسم صورة تعبّر عن حالته النّفسيّة.

أمّا على صعيد الصور الفنّية، فقد وظّف الشاعر **الاستعارة**[1] التي تؤدّي إلى جانب تكثيف المعنى دور التّسريع في العمليّة الإبلاغيّة، وتبرز قيمتها الجماليّة في كونها تكشف عن مدى انتقاء الشاعر المبدع للكلمات، وقدرته على تطويعها عبر نسق شكلي لصورة جماليّة، وسيّاق دلالي فريد، ولأهميتها الكبيرة، نجده يوظّف الاستعارة المكنيّة في قوله: (**أعبد شعبي**)، حيث شبّه (**الشعب**) بإله يُعبد، فحذف المشبه به (**الإله**) ، وكنّى له بلازمة (**أعبد**)، ليجسّد حبّه الكبير لشعبه، وكذلك في قوله: (**لما رفّ بين الجوانح حبّي**)، حيث شبّه (**الحب**) بالعين، وحذف المشبّه به، وأتى بصفة من صفاته (**رفّ**).

أكثر الشاعر من ظاهرة **الانزياح** في خطابه الشعري، وهو « خروج عن المألوف، أو ما يقتضيه الظّاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلّم أو جاء عفو الخاطر، لكنّه

[1] **الاستعارة**: هي " استعمال لفظي في غير ما وُضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، ولكنّها أبلغ منه "، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2003، ص264.

يخدم النّص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة »[1]، كما في قوله: (**لمّا رفّ بين الجوانح حُبّي**)؛ فقدّم الجملة الظرفيّة (**بين الجوانح**) على الفاعل (**حبّي**)، لاهتمامه بأمر المتقدّم، وجاء التقديم، هنا، حفاظا على الإيقاع الموسيقي للمقطوعة، واحتراما للقافيّة، كما قدّم أيضا شبه الجملة الظرفيّة (**بين خمائلها**) على الجملة الفعليّة (**وقفْتُ**) للدلالة على القيّام بالحدث.

اختار الشاعر تفعيلات بحر (**المتقارب**)، التي تناسب العواطف الجيّاشة التي يكنّها لوطنه، وهو من البحور ذات التفعيلة الواحدة هي: (**فعولن**)، واعتمد حرف (**الباء**) رويًّا وهو «صوت شديد مجهور »[2] ناسب موضوع حب الوطن الذي عبّر عنه الشاعر بكلّ صدق وإخلاص، بالإضافة إلى تردده عشر مرات، ممّا أعطى موسيقى فخمة جذبت انتباه المتلقي.

وقد أعطى الشاعر ابن رقطان تجربته الفنية نفسًا عاطفيًّا خصيبًا، مازجًا بين ثنائية (**الوطن/ المرأة**)، ومن غير شك أنّ الوطن هو مكان الإنسان ومحلّه، الذي سيبقى في حالاته المختلفة أنثى مهما تعدّدت صفاته؛ (الأم، المرأة، الأخت، الحبيبة،...). يقول[3]: (البسيط)

إِنِّي عَشِقْتُكِ يَـا لَيْـلَايَ مُؤْمِنَـةً لا تَحْفَلِينَ بِمَا لَفُّوهُ وَانْتَحَـلُـوا

إنّ أوّل ما يتبادر إلى ذهن المتلقي عند قراءة هذا البيت الشعري، أنّ الشاعر عاشق للمرأة، لكن هذه الدّلالة السطحيّة ستتغير عند تأمّله في الرؤية، لأنّ الشاعر لم يكرّر الحادثة التاريخيّة الدالّة على الحب الإنساني (الغزل العذري) الذي جمع بين " قيس وليلى " في العصور القديمة، بل منحها أبعادًا جديدة حينما وظّف **الرمز**[4] الأنثوي " **ليلى** " كمعادل موضوعي لعشق الوطن، وتحريره من دنس الأعداء الظالمين المستبدّين.

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطّباعة، عمّان، ط1، 2007، ص180.

[2] حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1998، ص45.

[3] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص15.

[4] **الرمز**: هوّ " اصطلاح بين المتكلّم وبعض النّاس "، يُنظر: درويش الجندي، الرمز في الأدب العربي، دار النّهضة للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط2، دت، ص44.

ولعلّ السّبب الأساس الذي جعل الشعراء المعاصرين يعتمدونه في أشعارهم، هو «قناعتهم بأنّ لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، والرمز وحده، هو الذي يضفي على لغته مسحة من العمق، والشفافية، والإيحاء »[1]؛ وفي ضوء ذلك يمكن القول إنّ الشّاعر استطاع أن يحرّر التجربة العاطفيّة، ويرتقي بها من معناها المعهود إلى مستوى حقيقة حب الوطن والانتماء، من خلال استحضاره شخصية " ليلى "، التي تعتبر من أغزر الروافد التاريخية التي صبّت في الشعر الجزائري المعاصر، فساعدته على الثراء والنّماء، وطبعته بطابع القوة والجزالة، حتى أنّ بعض الشعراء كانوا لا يستمدون تعابيرهم من واقعهم المعاصر، وإنّما يستمدونها من ذاكرتهم الأدبية ورصيدهم المدّخر .

وممّا لا شكّ فيه أن الشاعر قد اختار هذا الأسلوب عمدًا، ليعبّر من خلاله عن الإحساس الجيّاش، الذي ينتابه تجاه وطنه من جهة، واتقاءً لاضطهاد المستعمر من جهة أخرى.

يفتتح الشاعر بيته الشعري بضمير المتكلّم (**أنا**) الذي يؤكّد مبدأ التماثل بين الأنا الشاعرة، وأنا الشّعب، وأنا الأرض، وهو ضمير رفع بارز منفصل يُستخدم عادة « عندما يقدّم الإنسان ذاته لمن يجهلها، أو عندما يؤكّد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها »[2]، ولا شك في أنّ الشاعر يهدف من خلال توظيفه إلى إبراز ذاته، وذات شعبه الممزّقة التي تعاني من الواقع المرير، وروح الانتماء.

بقي الشاعر محافظًا على النّظام الخليلي، والبناء العمودي للقصيدة ذات الشّطرين، إذ التزم في هذا البيت بحر (**البسيط**)، وهو يتّفق وحالات الحزن الرفيع، والانكسار المتعالي، كما التزم وحدة القافيّة المطلقة (**اللاّمية**) الروي.

---

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 ـ 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2، 2006، ص549.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص158.

لقد جعل ابن رقطان، كغيره من أقرانه الشعراء، من البيئة والطبيعة التي نشأ فيهما فضاءً رحبًا لانفعالاته الوجدانيّة، ومنهلاً يستمدّ منه صوره الشعريّة التي تزخر بها قصائده التي تبرز انتماءه.

وكانت الصّحراء، باعتبارها مكانًا مفتوحًا، بطبيعتها، وجمالها السّاحر مثار عشق الشاعر وشغفه، فاتّحد جمال المكان بإبداع خياله، فأنتج صورا شعريّة انعكست فيها ذاته، وكوامنه المتيّمة بحبّه لوطنه. يقول[1]: (البسيط)

قَدْ عَلّمَتْنَا أَغَـانِي الحُبِّ كَيْفَ نَفِى وَكَيْـفَ تَغْدُو رِمَالُ البِيدِ بُسْتَانَـا

وأَرْضَعَـتْنَـا الصّحَارِي مِـنْ لَبَـائِنِهَـا هيْهَـاتَ نَظْلِمُ يَـا بَيْضَاءُ إنْسَانَا

إِذَا تَـظَـلَّـمَ حُـــرٌّ فِـــي مَرابِعِـــنَـا وصَـوَّحَتْنَا فَيَـافِي الظُّلْمِ نِيـرَانَـا

رُحْنَا نُحِيلُ الشّجَى فِي أرضِنَا حِمَمَا تَـزَلْزِلُ اللّيْـلَ أَرْكَـانًا فَأَرْكَـانَـا

يتّضح من خلال هذه الأبيات مدى ارتباط الشاعر بوطنه ارتباطًا جماليًّا؛ إذ يتمثّل في عواطفه الجيّاشة، وأحاسيسه المرهفة تجاه عشقه للحياة والجمال، والإنسان، والطبيعة.

إنّ شعر ابن رقطان ثري بالعواطف الإنسانيّة خاصّة عاطفة الحب، التي أضفى عليها مظاهر فنّية جديدة من خلال صوره المختلفة، وخيالاته الواسعة، وهو ما يبرز فكره المطبوع بالفلسفة الواقعيّة الملتزمة بقضايا وطنيّة، وفي هذه الحالة يتضح أنّ: « الأديب الملتزم يختار موضوعه، وطريقة تعبيره بحرية كاملة لأنّهما يوّافقان مذهبه في الحياة، ويلبيان نزعة عميقة في نفسه »[2].

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص11، 12.

[2] محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1972، ص194.

كما نجده يتأمّل رمال الصّحراء، وأطلالها، ليرسم صورة شعريّة مليئة بالحيوية والحركة، مستخدما شبكة من الأفعال هي: (**علّمتنا، نفي، تَغْدُو، أرضعتْنا، نظلم، رحنا، نحيل، تزلزل**...)، بما تحمله من دلالات حركيّة، ورمزية إيحائيّة مغروسة في ذهن المتلقي.

وتتضافر الأسماء في هذه المقطوعة مع الأفعال لتعزّز صورة جمال الصّحراء في ذهن المتلقي، من خلال استخدام ألفاظ مستوحاة من الطبيعة، مثل: (**رمال، البيد، بستان، الصحاري، فيافي، الليل، أرضنا، حمما**) التي تحمل أبعاد وطنيّة، واجتماعيّة، وذلك من خلال ترسيخ المفاهيم الوطنيّة، والمثل الأخلاقيّة الرّفيعة المتمثّلة في الوفاء للوطن، والتغنّي به، كما أن هذه الألفاظ تسعى إلى تحريك وجدان المتلقي لملامسة عالم الفضائل الساميّة، فضلا عن تحقيق الاستكمال الوطني.

عبّر الشاعر عن أحاسيسه بجملة من الصّور الفنّية التي جمعت بين الاستعارة والكناية، إذ نجده في قوله: (**قد علّمتنا أغاني الحب**)، شخّص (**الحب**)، وجعله في تصوير بياني رائع، إنسانًا يعلّم (**الوفاء**)، فحذف المشبّه به (**الإنسان**)، وأبقى على أحد لوازمه، وهو (**علّم**)، على سبيل الاستعارة المكنيّة، وكذلك في قوله: (**أرضعتنا الصحاري من لبائنها**)، ووجه الجمال فيها أنّها توحي بأنّ الصّحراء تؤثّر في نفس الشاعر مثلما يتمكّن اللّبن من جسم الرضيع فيقوّي عظامه؛ وعليه فالشاعر قد شخّص الصّحراء وجعلها عن طريق التّعبير المجازي أمًّا تطعم ولدها من لبنها، وكذلك في قوله: (**كيف تغدو رمال البيد بستانا**)، وهي كناية على عدم اليأس، والتشبث بالأماني إلى أن تتحقق.

لعلّ كثرة تشخيص الشاعر للطّبيعة كان بسبب شغفه بها، ولجوئه إليها مرتميّا بين أحضانها، باحثا عن الهدوء الداخلي والسّلام الرّوحي، إضافة إلى ذلك فقد استحضر لفظة (**الليل**) بما فيه من رهبة، وخوف من ظلمته وسواده، ليوحي بها إلى المستعمر الظالم.

وممّا لا شك فيه أن هذه الصّور الفنّية قد حققت متعة جماليّة، وأريحيّة نفسيّة لدى المتلقي من جهة، وعبّرت عن الحالة السيّاسيّة المزريّة للشعب الجزائري من جهة أخرى.

عمد الشاعر في هذه اللّوحة الفنّية إلى استثمار ظاهرة الانزيّاح، بتقديمه المفعول به (**النون**) الذي جاء ضميرا متصلا بالفعلين: (**علّمَتْنَا، وأرضعتنا**). الأوّل على الفاعل (**أغاني**)، والآخر على الفاعل (**الصّحاري**) والأصل في ترتيب عناصر الجملتين تأخيره، وإنّما قُدّم لغرض بلاغي أراده الشاعر وهو مراعاة نظم الكلام وموسيقاه.

كما قدّم الجار والمجرور (**في أرضنا**) على المفعول به الثاني (**حممَا**) لعنايته الفائقة بأمر المتقدّم، فهو يتحسّر على انتهاك المستعمر الغاصب لأرضه، وممّا لا ريب فيه أن الشاعر بإبداعه هذا رسم صورة المعاناة التي كابدتها الجزائر إبّان التسلّط الاستعماري.

إنّ التزام الشاعر بالجماعة أمر طبيعي، في قوله (**علّمتَنَا، أرضعَتنَا، مرابعنا، صوحتنا، رحنا، أرضنا**)، ومن هنا فإنّ الشاعر أصبح بمثابة ضمير الأمّة، وعينها، وجسدها الذي تجسّد من خلال تشكيله الفنّي، كلّ خفي وظاهر من أحاسيس هذه الجماعة، ومشاعرها، كما تتجسّد أيضا رؤاها، « فمن خلال انصهار (الأنا) بـ (النحن) واتحاد (الذات) بـ (الموضوع) لا تعبّر التجربة عن واقعها المحلّي فحسب، بل تعبّر عن واقع إنساني عام، لأن الأدب لا يصبح عالميّا إلا إذا كان مخضّبا بسمات الواقع الخاص الذي يعبّر عنه »[1]؛ وبهذا أصبح الشاعر لسان شعبه الذي يتحرج الكثيرون من أن يرتفع من خلاله، فإذا سمعوه تجاوبوا معه.

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجان، القاهرة، ط1، 2000، ص18.

تبدو الموسيقى واضحة جليّة لأنّ الشاعر نظم مقطوعته على بحر (**البسيط**) بغزارة موسيقاه، واستعان بحروف **الإطباق**[1] **والجهر**[2] التي شكّلت ظاهرة فنية، ولعلّ أبرز ما يبيّن دورها، هو ترديد الشاعر لحرف (**الصاد، والضاد، والظاء، والباء، والنون، واللاّم، والراء**) في المفردات الآتية: (**الصحاري، صوحتنا، أرضعتنا، أرضنا، نظلم، تظلم، الحب، البيد، بستانا، لبائنها، رحنا، نيرانا**، ...) حيث جاءت بكلّ ما فيها من قوّة وتردّد صوتي مرتبطة بحالات الحزن والثورة والرفض المطلق لهذا الواقع المرير، وغير خافٍ أنّ هذه الحروف قد أضفت على المقطوعة بعدًا جماليّا، ونغمًا موسيقيًّا يجذب الانتباه.

لقد تعلّق ابن رقطان بطبيعة بلاده الخلابة، إذ نجده يهتف بجمال جبالها السّاحرة التي تعكس حسّه الوطني، وتبرز انتماءه. يقول[3]: (الكامل)

مَاذَا عَلَيْكَ لَوِ اتّخَذْتَ جِبَالَهَا مَهْدَ الجَمَالِ إِلَى خَيَالِكَ مَشْعَرَا؟

هَذِي بِلادِي مَهْدُ كُلِّ فَضِيلَةٍ أَرَأَيْتَ كَمْ رَفَعَتْ لِصَوْتِكَ مِنْبَرَا؟

يتبيّن أنّ الشاعر قد تغنّى بجبال الجزائر التي كانت مسرحا للأعمال البطوليّة الخالدة، إذ حوّلها إلى مكان مقدّس في وجدان الأمّة، معتبرا إيّاها سببًا في سعة خياله الشعري.

---

[1] **الإطباق**: وهي صفة تطلق على أصوات (**الصاد، والضاد، والطاء والظاء**)، وسمّيت بذلك " لشدّة التصاق ظهر اللسان بما يلاقيه من أعلى الحنك "، التواتي بن التواتي، مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص126.

[2] **الجهر**: هو الأصوات القويّة والشديدة التي تحدث نتيجة " اقتراب الوتران الصوتيّان بعضهما من بعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النّطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء، ولكن مع اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار "، وهي خمسة عشر صوتًا: (**الباء، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و**)، كمال بشر، علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص 174.

[3] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص5.

مزج الشاعر بين الأسلوبين، الخبري في قوله: (**هذي بلادي مهد كلّ فضيلة**) والغرض منه التعظيم. والإنشائي في قوله: (**ماذا عليك... مشعرا؟**) بصيغة الاستفهام، والغرض الأدبي منه الالتماس، والتمنّي.

اعتمد الشاعر في مقطوعته بحر (**الكامل**) لإيصال انفعالاته، فهو بحر أحادي التفعيلة يتميّز « بالجزالة وحسن الاطراد »[1]، كما فيه « طواعية للعديد من الأغراض الواضحة والصّريحة، وهو مترع بالموسيقى، ويتفق مع الجوانب العاطفيّة المحتدمة داخل الإنسان، كما أنّه يجمع بين الفخامة والرّقة »[2]، وقد استعان الشاعر بهذا البحر لما فيه من مقاطع صوتيّة موائمة لهدفه، كما التزم القافية المطلقة التي زادت الموضوع ثراءً، والتزم (**الرّاء**) رويّا، وهو صوت مجهور متوسّط الشدّة والرّخاوة "[3]، ومكرّر، أفاد الفخر.

وتكون الطّبيعة مرّة أخرى ملاذ الشاعر ومصدر إلهامه للتعبير عن حالته النفسية، إذ نجده يتغنّى بسهول بلاده الواسعة التي تجري فيها الوديان والأنهار، كونها معالم معروفة تاريخيّا، وموضوعة على خريطة الجزائر، والعالم بأسره يعلم بوجودها، ولهذا لم يغفل عن ذكرها في طيّات قصائده. يقول[4]: (البسيط)

وَفِي الجَزَائِرِ نَهْرٌ سَاغَ سَلْسلَهُ عَذْبُ المَذَاقِ كَشَهْدٍ ظَـلَّ مَخْزوُنَا

ويظلّ الشاعر ابن رقطان معبّرًا عن انتمائه من خلال تجسيده لأحد الأنهار الجزائريّة التي وصف عذوبة مذاقها بالشّهد المكتنز في ميّاهها.

---

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، دط، 1986، ص269.

[2] عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض، دط، دت، ص56.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص45.

[4] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص20.

نلحظ **التقديم والتأخير** في قوله: (**وفي الجزائر نهر**)، حيث تقدّمت شبه الجملة (**في الجزائر**) على المبتدأ (**نهر**) لأنّه جاء نكرة، وقد جاء التقديم هنا لاهتمام الشاعر بأمر المتقدّم بغية التعظيم من أمر الجزائر.

كما أجاد الشاعر استخدام دلالة (**النهر**) الجماليّة في صوره الفنّية، ليماثل بها جمال وطنه، وما فيه من خيرات، مرتكزا في ذلك على التّشبيه، بهدف تركيز التجربة، وكلّ ذلك يتمّ بواسطة الصورة التي تُشحن بأبعاد دلاليّة، ونفسيّة، وجماليّة في آن واحد، ففي قوله (**نهرٌ... عذب المذاق كشهدٍ**) تشبيه حيث شبّه عذوبة ميّاه النّهر بالشّهد.

لقد أحبّ ابن رقطان وطنه، وتفانى في عشقه، فنجده يتغنّى به في جلّ قصائده. يقول[1]:(المتقارب)

فَطُوبَى لِشَعْبٍ يُحِبُّ الضّحَايَا ... ويَرْفُضُ أنْ يَتَلَقّى الوَعِيدْ

فَـــرَاحَ يُقَـاوِمْ هَـــذَا وذَاكَ ... بِحَزْمٍ قَـوِيٍّ ونَهْـجٍ رَشِيـدْ

وَنُوفَمْبَرُ المَجْدِ كَانَ امْتِدَادًا ... لِأَمْجَادِ بَدْرٍ هُنَا مِـنْ جَدِيـدْ

فَقُلْتُ لَهَا بَعْدَ صَمْتٍ طَوِيلٍ ... أَلَـــمْ أَتَبَـاهَ بِكُـلِّ العُهُودْ؟

وبِالأَوْفِيَّـاءِ لِـهَـذَا الثُّـرَابِ ... وَكُـــلِّ غَيُـورٍ وكُـــلِّ شَهِيـدْ

جَزائِرُ يَـا تُرْبَـــةَ الثّـائِرِينَ ... وَيَا مَنْبَتَ العُظَمَـاءِ الأُسُـودْ

وقريب من هذا المعنى قوله[2]: (المتقارب)

جَزَائِـــرُ يَـا دُرّةَ المَـــغْرِبِ ... وَيَا وِحْدَةَ الشَّعْبِ فِي المَأْرِبِ

وَيَـــا قَمَـرًا هَائِمًـا بِالنّـــجُومِ ... وَبِالشَّمْسِ فِي الفَلَكِ الأَرْحَبِ

جَـــزَائِرُ يَـــا قَلْعَـةَ المُؤمِنِيـنَ ... بِوَحْيِ السَّـمَـاءِ وَهَـدْيِ النَّبِيِّ

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص34،35.

يوّاصل الشاعر ابن رقطان إشادته بالشعب الجزائري التوّاق إلى التضحيّة في سبيل الحرية، لهذا راح يقاوم أنواع الاضطهاد بسيّاسة رشيدة محكمة، متغنيا بشهر نوفمبر أحد رموز الثورة الجزائريّة، متباهيّا بالأبطال الأوفيّاء الغيورين على كلّ شبرٍ من هذه الأرض، والذين قدّموا أنفسهم فداءً لهذا الوطن، الذي يمثّل كيان الشعب الجزائري ووجوده، مبرزًا مكانته في الكون مشبّها إيّاه بدرّة المغرب العربي تارة، وبالقمر وبالشّمس طورًا آخر، مبيّنا قدسيّة هذه الأرض على أنّها حصن منيع احتمى به الثوّار في أحلك الأزمات، وممّا لا شكّ فيه أن الروح الوطنيّة الملتزمة قد تشكّلت هنا بوضوح، لأن الشاعر قد عبّر عن انتمائه، والتزم بتاريخه، وبطولات أجداده، التي أحياها في نفس الجزائريين.

كان لثقافة الشاعر الدينيّة، وسعة اطّلاعه التّاريخي دور مهم في أدبيّة النّصين من خلال توظيف معجم استمدّه من الثقافة الدينيّة: (**القمر، النّجوم، الشمس، المؤمنين، وحي السّماء، النّبي**).

مزج الشاعر في هاتين المقطوعتين بين الأسلوب الخبري الملائم لغرض الفخر، والاعتزاز بالانتماء، والحس الوطني، ورفض شعبه الذل والهوان مثل: (**فطوبى لشعبٍ يحبّ الضحايا، ويرفض أن يتلقّى الوعيد**). والأسلوب الإنشائي الطّلبي المتمثّل في النّداء في قوله: (**جزائر يا تربة الثائرين، ويا منبت العظماء، يا درّة المغرب، يا وحدة الشعب، يا قمرًا**)، وكلّها توحي بتعظيم الشاعر للجزائر موطن الثوّار، وسعيه من ورائه إلى إقحام المتلقّي بكلّ عنفوان شعوري، وفنّي على مشاركته هذه المشاهد البطوليّة. وكذلك الاستفهام في قوله: (**ألم أتباهَ بكلّ العُهُودْ؟**) والغرض منه إثبات الشاعر حقيقة تباهيه بوطنه من خلال شعره. وأيضا أسلوب التقديم والتأخير في قوله: (**ونوفمبر المجد كان امتدادًا لأمجادِ بدْرِ**)، والأصل في التركيب: (**وكان نوفمبر المجد امتدَادًا لأمجاد بدرِ**)، وتتضح وظيفته في إبراز مكانة نوفمبر في نفسية الشاعر من خلال اهتمامه بتقديم لفظة (نوفمبر).

وقد استخدم الشاعر بعض المحسّنات البديعيّة التي أضفت على الكلام جمالاً مثل **التصريع** بين لفظتي: (**المغربِ والمَأْرِبِ**)، اللّتين جاء فيهما الجناس ناقصًا أيضًا، كما وظّف الشاعر في هذه الأبيات **التناص الأدبي**[1]، مستحضرًا أبياتًا من إلياذة الجزائر " لمفدي زكريا التي صوّر فيها الجزائر، وجعلها حُجّة معجزة، والمعجزة هي الشّيء الخارق، والحُجّة يؤتى بها للبرهان والإقناع. يقول[2]: (المتقارب)

جَزَائِرُ يَا مَطْلَعَ المُعْجِزَاتْ ويَا حُجَّـةَ اللَّهِ فِي الكَائِنَــاتْ

ويَا بَسْمَةَ الرّب فِي أَرْضِهِ ويَا وجْهَهُ الضَّاحِك القَسَمَاتْ

لقد اشترك الشاعران " مفدي زكريا وابن رقطان " في الوزن، وعبّرا عن موضوع واحد هو الإشادة بأمجاد الوطن المحتل، وبعظمته، محدّدان بصراحة حقيقة الانتماء، ومترجمان غزارة العواطف الجيّاشة المتدفّقة من إحساس صادق نابع من أعماق القلب اتّجاه الوطن.

أمّا الوزن الذي بنيت عليه المقطوعتان فهو بحر (**المتقارب**)، الـذي « يمتاز بانسيابيّة، ومطّرد التفاعيل، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذّذ بجرس من الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر »[3]، وهو من البحور الصافيّة، حيث يتشكّل من تكرار تفعيلة واحدة، وهي (**فعولن**) التي تناسبت مع المكبوتات النفسيّة التي يعاني منها الشاعر.

لقد عكست المقطوعتان ملمحًا جديدًا في الشعر الجزائري المعاصر من خلال امتزاجهما بمظاهر الطّبيعة، هذا الذي يؤكّد تأثّر الشاعر بالرومانسيين الذين جعلوا عوالمهم

[1] **التناص الأدبي**، هو: " تداخل نصوص أدبيّة مختارة قديمة وحديثة سواءً أكانت شعرا أو نثرا، بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلّف، أو الحاجة التي يجسّدها ويقدّمها "، أحمد الزّعبي، التناص نظريّا وتطبيقيّا، مؤسسة عمّون للنشر، عمان، الأردن، دط، 2000، ص50.

[2] مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1987، ص19.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص86.

الشعريّة المشكّلة من عناصر الطبيعة بدائلا واقيّة عن عالم البشر المليء بكلّ أنواع الشرّ كالظلم، والحقد، ومن المفردات الدّالة على ذلك: (**التراب، القمر، الشمس، النجوم، السماء**).

يتضح ممّا سبق، أنّ نصوص ابن رقطان التي كُتبت في حب الوطن، والتغنّي بما فيه من جمال، تُعدّ من أبرز النّصوص الشعرية في المتن الشعري الجزائري المعاصر، لأنّها حملت الوطن همًّا، وموضوعًا، ووسيلةً للتّعبير السيّاسي من جهة، كما أثبتت التزام الشّاعر وتعلّقه الشديد بالمكان الأم/ الوطن من جهة أخرى.

ثانيا: التغنّي بالثورة:

تمهيد:

عرف الشعر الثوري في العصر الحديث نشاطًا كبيرًا؛ فقد اهتمّ الشعراء بجميع مناحي الحياة ذات الصّلة بالسيّاسة (الثورة)، فما من حدث سيّاسي إلاّ وأبدى الشعراء فيه آراءهم مؤيّدين أو معارضين، راضين أو ساخطين، بل إنّ اهتمامهم لم يقتصر على ما يقع في بلدانهم فحسب، وإنّما شمل جميع أحداث الوطن العربي، والإسلامي.

لقد ألهمت الثورات التحرريّة العربيّة التي شهدها القرن العشرين الشعراء، فتفاعلوا معها، وأبدعوا في تمجيدها، وتفنّنوا في مدّها بالمدد المعنوي، وحشد القلوب على نصرتها، لأنّها «جمعت بين وظيفة النّضال، ووظيفة الإبداع، وهذا ما جعل الشعراء يكافحون بالكلمة، فامتزج حبر أقلامهم بالدم، والنار، والحديد، وأشعارهم ما إن تخرج للوجود حتى يلقفها الثوار، لا لشيء إلا لأنها تعبّر عمّا يجيش بنفوسهم من آمال وشوق للحرية، فكانت عبارة عن قذائف يقذف بها العدو، فيزداد بركان الثورة لهيبا »[1].

ومن الثورات التي تعدّ امتداد للحركات التحررية في الوطن العربي، الثورة الجزائرية، التي أصبحت بنضالها التحرري، وببطولات وتضحيّات نسائها ورجالها، صغارها وكبارها، أسطورة

[1] بلقاسم بن عبد الله، ـ مفدي زكريا ـ شاعر مجد الثورة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990، ص85.

ورمزا للنضال والحرية، كما تعد دافعًا قويًّا، ومحفّزًا دفع بالشعراء لحمل أقلامهم وتسجيل معاناة الشعب الجزائري، وتخليد بطولاته في مواجهة فرنسا المتوحشة، فهذه الثورة قد « فتحت أمام الشعر آفاقا ما كان يستطيع أن يحلم بها لولا الدّم والنّار والحديد. وقد تفجّرت، نتيجة لذلك، عواطف الشعراء، بشعر ثوري عارم يسجّل انتصارات الثورة ويبشّر بالاستقلال والغد الحر، ويتغنّى بالوطن والحرية، ويشارك المحزونين والمتألّمين »[1]، وممّا لا شك فيه أنّ تغنّي الشعراء العرب عمومًا والجزائريّين خصوصًا بها يعود إلى ما تبنّته من قيم ومبادئ نضاليّة، وإنسانيّة راقيّة، كتبنّيها لرفض الظّلم والهوان، وتحلّي شعبها بالشّجاعة، والشّهادة، ونكران الذّات، ولما دعت إليه من اعتزاز بالوطن، وبلورة الوعي الثّوري لدى الشعوب التوّاقة للحرية، فهي ثورة الإنسان الذي حطّم كلّ القيود، وانتصارها هو انتصار للإنسانيّة جمعاء على الطّغيان والجبروت، فلم يبق أديب عربي سواء أكان شاعرًا، أو قاصًّا، أو باحثًا، أو ناقدًا إلا وترجم موقفه منها، ولعلّ كتاب **الثورة الجزائريّة في الشعر العراقي** للدكتور " **عثمان سعدي** " يثبت ذلك، لأنّه يضمّ بين دفّتيه «شعر الشعراء العراقيين الذي أُنشدَ عن الثورة الجزائريّة، من أمثال: محمّد مهدي الجواهري، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وآخرين غيرهم »[2]، هؤلاء الذين كانت بالنسبة إليهم الثورة الجزائريّة مفخرة، وأفقًا من آفاق الكرامة، لهذا اعتبروها ثورتهم وتغنّوا بها وبأمجادها، منطلقين من أنّ الجزائر جزء لا يتجزّأ من الأمّة العربيّة وأنّ نصرها هو نصر العرب جميعًا، وكان فخرهم بثورة نوفمبر واعتزازهم بها هو تعبير عن إيمانهم بعروبة الجزائر أوّلا، وتقديسًا للحرية ثانيًا، وإيمانًا بالقيم الإنسانيّة آخرًا.

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص45، 46.

[2] محمد ضيّاء الدين خليل إبراهيم، الثورة الجزائريّة في الشعر العراقي للدكتور عثمان سعدي " عرض وتحليل "، مجلة الذاكرة، الصادرة عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ع العاشر، يناير 2018، ص36.

وبهذا أصبحت الثورة الجزائريّة السّبيل الوحيد، والحل الأمثل لتحقيق التغيير نحو الأفضل خاصّة بالنسبة للشعوب العربيّة.

لقد تعدّدت مفاهيم الثورة ومضامينها وأهدافها في الشعر « فهي ليست موضوعا بقدر ما هي موقف يقفه الشاعر من قضايا مختلفة، وطابع خاص يطبع به شعره، وإن كانت تلك القضايا في مجملها قضايا وطنيّة، لكنّ الغرض الذي يعبّر فيه الشاعر عن ثورته ليس دائما ما يسمّى بغرض الشعر الوطني، بل تظهر النزعة الثورية حتى في أغراض أخرى بعيدة في شكلها عن الوطنية »[1]، فالشعر الثوري هو تيّار شعري مرتبط بالثورات، ومقاومة الاستعمار، يكمن دوره في الدعوة إلى التحرر، والإشادة بالكفاح المسلّح، وبث روح الوعي الوطني والقومي من نفوس الشعوب الثائرة ضد الاحتلال الأجنبي، وتحريك ضمائرهم للالتفاف حول ثوراتهم، بشحذ هممهم، وتقوية عزائمهم، وتذكيرهم بجرائم المستعمر النّكراء، إضافة إلى مؤازرة حرب الرشاش والمدفع بحرب الكلمة (الشعر).

ومن الشعراء الجزائريين الذين كانت الثورة الجزائريّة مصدر إلهامهم الشاعر " **محمد بن رقطان** " الذي التزم بالدفاع عن وطنه، والتعبير عن أحاسيس شعبه الذي أبهر العالم ببطولاته، وتحديه لأشرس استعمار يعضد الحلف الأطلسي، « فالشعر الذي لا يحمل رسالة ولا يخدم هدفًا سيّاسيّا واجتماعيّا يصبح نوعًا من الأصوات المجرّدة التي قد تكون جميلة وربّما مفيدة في الظروف السويّة للمجتمعات المتقدّمة ولكنّها مهما كان جمالها غير مفيد ولا جميل لدى المجتمعات التي تعاني من التخلّف والظلم السيّاسي والاجتماعي »[2]، ومن هنا فالشعر الملتزم هو انفتاح الحياة الواقعيّة، من خلال التعبير الفنّي الصادق إزاء مختلف القضايا سواء كانت سياسيّة أو اجتماعيّة أو غيرها، وبما أنّ الإنسان ابن بيئته وجب عليه أن يكون مرآة عاكسة لمجتمعه، وترجمانا لظروفه.

[1] يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث للطباعة، والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987، ص56.

[2] عبد العزيز المقالح، الأبعاد الموضوعيّة والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص83.

ولقد تشعّبت موضوعات الثورة في شعر ابن رقطان من خلال تناوله لعدّة أفكار في قصائده، كقوّة الثورة في حدّ ذاتها، والأبطال الذين صنعوها، والأماكن التي شهدت على عظمتها، والجرائم البشعة التي كشفت عدوّها، وهذا ما يُثبت حقيقة اهتمام الشاعر بها من جميع النّواحي.

أ. **قوّة الثورة وصلابة عودها:**

إنّ الثورة الجزائريّة ثورة عملاقة، صهرت الإنسان الجزائري فانبرى يُنافح عن وطنه، ويُضحّي لاسترجاع سيّادته، وبعثت في الأمّة حياة تتغذّى من القيم الإنسانيّة، والنضاليّة التي حملت لواءها ثورة المليون شهيد التي كانت مصدر إلهام شاعرنا، على اعتبار أنه عاش بعض أحداثها وتأثّر بها واعتبرها « جهادًا شرعيًّا أقرّه الدّين، وأعلنته الثورة باسم الشعب، وتحمّل مسؤوليته المجاهدون الصادقون »[1]، الذين رفعوا شعار « الله أكبر، الجهاد في سبيل الله، نموت شهداء أو نعيش سعداء »[2]. يقول[3]: (المتقارب)

أُجِـلّكَ يَـــا أيُّـهَا المَـعْـلَـمُ وأَنْـتَ نُفَمْـبَرُنَـا المُـلْهِـمُ

وَفِيكَ تَحقّــق حُلْــمٌ كَبـيــرٌ تَبَـاهَى بِـهِ شَعْبُنَـا المُسْلِـمُ

وَنَادَى المُنَادِي بِصَوْتِ الجِهَادِ فَكَـبّــرَ أَوْرَاسُـنَـا الأَكْـرَمُ

وَدَوّى أَزِيزُ الرّصَــاصِ الجَمِيلُ فَهَـامَ بِـه جِيـلُنَـا الأَعْظَـمُ

وَأَعْـلَـنَهَا ثَـــوْرَةً كَالـقَـضَـاءِ تُبِيــدُ الغُــزَاةَ وَتَـلْـتَهِـمُ

أشاد الشاعر بالثورة الجزائريّة مبيّنا عظمة نوفمبر، وجلاله باعتباره إنجازا عظيما يبعث في النّفوس الاعتزاز بالانتماء، ويرمي إلى ترسيخ الانتصار البطولي في المنظومة الفكريّة للشعوب،

[1] محمد زروال، النمامشة في الثورة، دار هومة، الجزائر، دط، 2003، ص156.

[2] بورمضان عبد القادر، الثورة التحريرية الجزائريّة بمنطقة جيجل، 1954، 1962، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، قسم التاريخ والآثار، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، 2013، 2014، ص38.

[3] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص63.

كما حقّق حلمه في تحقيق الحرية من خلال (**الأوراس**)، الذي كان مسرحًا للأعمال البطوليّة الخالدة، موضّحا أنّ معركة الفاتح نوفمبر قد أُستفتحت بأهازيج التكبير، وهذا لقوله: (**فكبّر أوراسُنا**)، قصد تعبئة النّفوس استجابة لنداء الثورة التي كانت إسلاميّة في روحها وأهدافها، ناقلاً صورة عن عظمة الشّعب الجزائري في صموده وتحدّيه لأبشع استعمار.

ويولي الشاعر اهتمامًا بالغًا بالأماكن التي اشتعل فيها فتيل الثورة، كالأوراس الأشم، الذي هتف في ليلة (نوفمبر) بميلاد فجر جديد هو فجر الحرية، الذي أثبت أنّ الثورة قد «أصبحت محاكاةً للمكان الطبيعي، فهو بمثابة مثير والثورة بمثابة استجابة لهذا المثير، ومن ثمّ اكتسب قيمته »[1]. يقول[2]: (المتقارب)

وأوْرَاسُ رَمْزُ الشُّمـوخِ الأشَمُّ وَكُـلُّ الـجِـبَالِ بِـهِ تُقْسِـمُ

(جَـزَائِرُنَا يَـا بِـلادَ الجُدُودِ) تَغَنّى بِهَـا جُرْفُنَـا الأَعْظَـمُ

وَدَوّى صَـدَاهَا عَلَى كُـلِّ شِبْرٍ وَلَـحّـنَهَا الأَبْيَـضُ الأَفْخَـمُ

شكّل جبل أوراس، في هذه الأبيات نقطة تحوّل في تاريخ الشعب الجزائري، أيقونة دالّة على صلابة الثورة التحريرية وشموخها، وقوّة أبطالها المغاوير الذين ضحّوا بالنّفس والنّفيس لنصرة وطنهم المفدّى، « فالأوراس عند الشاعر الجزائري هو رائحة التراب، وأصالة الوطن، وتضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة، ويتحرّك الأوراس في المكان من خلال وعي له ويتحرّك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته »[3]، وممّا لاريب فيه أنّ الشاعر

[1] أحمد حيدوش، المكان ودلالته في الشعر الجزائري إبان الثورة التحريرية (1954،1962)، مجلة الموسم الأدبي، معهد الأدب واللغة، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع الثالث، أكتوبر 1987، ص15.

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص65.

[3] آسيا متلف، مقاربة أسلوبية لتيمة الجبل في شعر الثورة التحريرية، نشيد جزائرنا لمحمد الشبوكي أنموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، ، الجزائر، ع السادس،2014، ص135.

قد وظّف هذا الرمز ليؤكّد أنّ جبال الأوراس كانت معقلا للثورة والثوّار، إذ غالبًا ما يقترن ذكرها بالحديث عن اندلا ع الثورة، وصوت الرصاص.

إنّ المتأمّل لهذه الأبيات يجد أنّ الشاعر قد وظّف جبل (الجرف)[1]، باعتباره أيضًا، ذاكرة حيّة عن وقائع الثورة التحريرية، فلم يسبق للمجاهدين أن خاضوا من قبل معركة أكثر شراسة؛ لأنّ صخور هذا الجبل وقممه كانت أقوى من رصاص العدو وقنابله، وكانت معركتا أوراس والجرف قد حققتا انتصارًا كبيرًا على العدو، بفضل بسالة الشعب الجزائري وقوّته، وخبرته العسكرية، بالإضافة إلى إيمانه بقضيّة وطنه، وصبره، وثباته في الجهاد.

لقد تقاطعت أفكار الشاعر وعباراته بشعر " محمّد الشبّوكي "* فاقتبس منه قوله[2]: (المتقارب)

جَزَائرُنَا يَا بِلادَ الجُدودْ نَهَضْنَا نُحَطّمُ عَنْكِ القُيودْ

وهذا ليحفّز المتلقي إلى التمعّن، والتأمّل في النّداء المنفتح على تاريخ عريق يعود إلى الشوق والحنين للأجداد الذين رحلوا، وتركوا أمانة عظيمة تتمثل في الجزائر المسلوبة من الاستعمار الظا لم.

واستنادًا إلى ما تقدّم نلاحظ أنّ شاعرنا اعتمد على « اجترار النّص الغائب دون تغيير أو تحوير »[3]، ولعلّ ذلك يعود إلى تأثيره القوي بشعر الشاعر "محمد الشبوكي ".

---

[1] **جبل الجرف**: هو أحد جبال النمامشة الشّاهقة، الواقعة في الجنوب الغربي لمدينة تبسة، يحدّه من الشمال الشريعة، وجبل قساس، ومن الجنوب الشرقي نقرين، ومن الشرق جبل العنق، وجبل غيفوف، يبعد عن الولاية بحوالي 100 كلم، يشقّه واد الهلال به مجاري مائيّة دائمة، مغطى بأشجار الطرفة، والعرعار، ينظر:جمعية الجبل الأبيض، دور مناطق الحدود إبّان الثورة التحريرية، مطبعة قرفي عمار، باتنة، الجزائر، دط، دت، ص165.

* محمد بن عبد الله الشبايكي، المدعو الشيخ الشبوكي، ولد عام 1916م، بمنطقة ثليجان بتبسة، من أعماله: ديوان الشيخ الشبوكي، توفي سنة 2005م.

[2] محمد الشبوكي، ديوان الشيخ الشبوكي، مرجع سابق، ص71.

[3] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد " دراسة "، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، العراق، بغداد، ط1، 2004، ص43.

نجد الشاعر يجمع في العبارة الواحدة بين النمط الوصفي والنمط السّردي، وإن كان النّمط الوصفي هو الغالب، لأنّه رسم بالكلمات مشهدا من مشاهد الثورة، واعتمد الملاحظة الدقيقة، والنظرة الثاقبة، في التعبير في إطار زماني ومكاني، واستخدم الأفعال الماضيّة (**نادى، دوّى، هامَ، أعلنَ، كبّر، تَغنّى**)، التي ساعدت على نقل أحداث قد وقعت، وتحقّق وجودها بشهادة التّاريخ.

كما وظّف الشاعر الضمير الجمعي (**نحن**) في المفردات الآتيّة: (**نفمبرنا، شعبنا، جيلُنا، أوراسُنا، جيلنا، جزائرنا، جرفنا**)، ليبرز معنى ذوبانه في وطنه، وتوحّده بين الفرد والجماعة، وفي ذلك دلالة على قوّة التّماسك وشدّة الإصرار على أن الوطن أصبح كيانًا واحدًا، وعلى روح الانتماء، وإثبات الحضور.

ومن الظواهر اللاّفتة ظاهرة **التشديد** في (الأفعال والأسماء)، التي نحتها الشاعر من لهيب المعركة مثل: (**كبّر، دوّى، تغنّى، لحّن، الرّصاص، الأشمّ، كلّ**)، ممّا عكست موقف الشاعر من الثورة، فزادت الأبيات قوّة وشدّة وإبرازًا للدلالة.

اهتمّ الشاعر بصيغة اسم **التفضيل**[1] في قوله: (**الأكرمُ، الأعظمُ، الأشمُّ، الأفخمُ**)، والتي دلّت على المطلقيّة، وقد تعمّد تكرار لفظة (**الأعظم**) ليشيد بأبناء الجزائر العظماء، الذين التفّوا من حول ثورتهم، ورفضوا ظلم المحتل الغاصب.

حاول الشاعر في هذه الأبيات أن يرسم لوحة فنية عن الثورة الجزائريّة بكلّ أبعادها موظّفا لذلك صور بيانية منها، الكناية عن موصوف (**الثورة**) في قوله: (**حلم كبير**)، وسرّ بلاغتها يكمن في تقديم الحقيقة مصحوبة بالدليل، والبرهان (**الحلم**)، والاستعارتان المكنيّتان في قوله: (**فكبّر أوراسنا**) و(**تغنّى بها جرفنا**) حيث شخّص (**الأوراس**و**الجرف**) في صورة إنسان

[1] " يُصاغ **اسم التفضيل** على وزن " أفعل " للدلالة على أنّ شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما فيها على الآخر "، سعيد الأفغاني، الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، دط، 2003، ص209.

يكبّر ويغنّي، وممّا لاشكّ فيه أن هاتين السمتين قد تميّز بهما جيش التحرير أثناء المقاومة المسلّحة، وكذلك في قوله: (**وتلتهم**)، إذ اعتبر الثورة وكأنّها نار في شدّتها تلتهم كل ما حولها، والتشبيه التّام في قوله: (**ثورة كالقضاء تبيد الغزاة**)، فمعظم الشعراء يعتبرون الثورة قضاءً من الله عز وجل وقدره.

ومنه فالصورة عند ابن رقطان تقوم بوظيفتها النفسيّة، والمعنويّة معا، فهي تعبّر عن المعاني بإبرازها وتأكيدها، وفي الوقت نفسه تعبّر عن مدى التزامه، وشعوره الوطني تجاه قضايا بلده التي تناولها في شعره.

اختار الشاعر تفعيلات (**المتقارب**) القصيرة المتلاحقة التي ناسبت الطلقات الناريّة، واستخدم حرف (**الميم**) المضمومة في نهاية القافية، للدلالة على الحزن، ممّا أعطى نغما موسيقيا ثوريّا يناسب انفعالاته.

وقد عبّر الشاعر عن الفكرة ذاتها، معتبرا الثورة الجزائرية رسالة مقدّسة، وقضاء من المولى عز وجل، في قوله[1]: (البسيط)

فَيَا مَرَايَا الضُّحَى مُـدّي لِثَوْرَتِـنَـا جِسْـرَ العُـبُورِ إِلَى أَسْـرَارِ دُنـْيَانَا
شِئْنَا وَشَـاءَ قَضَـاءُ اللّهِ يَـا وَطَنًا بِـأنْ نَـثُـورَ عَـلَى مَـنْ رَاحَ يَنْعَـانَا
فَكَانَ هَذَا القَرَارُ الصّعْبُ مُعْجِزَةً جَدِيدَةً أَحْدَثَتْ فِي الأَرْضِ طُوفَانَا
وَغَيَّرَتْ كُـلَّ شَيءٍ فِي مَظَاهِرِنَا وجَـدَّدَتْ مَا تَلاشَى فِـي حَنَايَانَا
إِذَا الجَزَائِرُ دَوّى صَوْتُ صَرْخَتِهَا أَصْغَى لَهَا الكَوْنُ إِجْلالاً وَإِذْعَانَا

أشاد الشاعر بانجازات الثورة التحريرية التي غيّرت مجرى تاريخ الجزائر النضالي، وأخرجته من ذل العبوديّة، والاستعمار إلى عهد الحرية والاستقلال، ونظرا لقداستها، استعان الشعب بالله مؤمنًا بقضائه وقدره، جاعلا منه الفاعل الأوّل في قيّام الثورة، متأكّدا أنّ النّصر من عند الله

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص07.

فقط، فمن ينصره الله فلا غالب له، وهذا ما توضّحه الآية القرآنيّة الآتيّة: ﴿ **وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلَّا بُشْرَىٰ لَكُمْ وَلِتَطْمَئِنَّ قُلُوبُكُمْ بِهِ ۗ وَمَا النَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ** ﴾[1].

عمد الشاعر إلى توظيف بعض الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة، كالنّداء المقرون بالأمر، في قوله: (**فيَا مرايَا الضُّحَى مُدّي لثورتنَا**)، ليعبّر عن انفعالاته الداخليّة المليئة بالحزن والثورة، والنّداء في قوله: (**يا وطنًا**)، وهو نداء معنوي، غرضه الافتخار والاعتزاز بالوطن، ولعلّ غرض الشاعر من توظيفه هو شدّ انتباه المتلقي ليزداد تمعّنا في أبياته الشعريّة، ومن الصور البلاغية التي استخدمها لإضفاء بعدٍ جماليٍّ، الاستعارة المكنيّة في قوله: (**مُعْجِزةً جَديدَةً أحْدَثَتْ**)، حيث شبّه الثورة بالمعجزة، فحذف المشبه (**الثورة**)، وصرّح بالمشبه به (**معجزة**)، وكذلك في قوله: (**أصغى لها الكون إجلالا**)، إذْ شخّص (**الكَوْنَ**) وجعله إنسانًا يصغي، كما شخّص (**الجزَائِرْ**) في صورة إنسان له صوت يُدوّي، في قوله (**إذَا الجزَائِرْ دَوَّى صَوْتُ صَرْختهَا**).

وفي مستوى الخطاب وظّف الشاعر الضمير (**نحن**) في المفردات الآتيّة: (**ثورتنا، دنيانا، شئنا، نثور، ينعانا، مظاهرنا، حنايانا**)، ليدّلل على روح الانتماء، والامتزاج بالحدث والذوبان فيه.

استخدم الشاعر بحر (**البسيط**)، وهو بحر يتماشى مع موضوع المقطوعة، ونفسيّته الثائرة على الأوضاع المزريّة، التي يتخبّط فيها وطنه، والممجّدة لتاريخ أمّته الغابر.

جاءت قافية الأبيات **مطلقة** مثال ذلك في البيت الأول (**يَانَا/0/0**) من لفظة (**دنيانا**)، وهو ما يتناسب مع إيقاع المقطوعة، وموضوعها، مستعملا حرف (**النون**) رويّا، وهو صوت فيه غنّة وأنين يعبّر عن الواقع الثوري، كونه حاملاً لألوان الصراخ، والإباء، ومعاني الألم والحزن.

[1] سورة آل عمران، الآية 126.

لقد طغى على شعر ابن رقطان الوعي الوطني والحس الثوري، إذ نجده يهتف بالجزائر التي اكتوى بنار حبّها، وبثورتها العظيمة، وبشعبها الثّائر الذي انتفض ضدّ قوى الشّر لينجز أعظم ملحمة تاريخية شهدها العالم في القرن العشرين. يقول[1] (الكامل)

ارْبَأْ بنفْسِـكَ فَالـجَزائـرُ صَخْرَةٌ عِمْـلاقةٌ هَيْهَـاتَ أنْ تَتَـكَسَّـرَا

وَطَنِي عَشِـقْـتُكَ ثَـوْرَةً عِمْلاقَـةً وَعَشِقْتُ شَـعْبَكَ ثَـائِرًا مُسْتَنْفِـرَا

وَطَني عَشِقْتُكَ في الملاحِم قِصّةً صَاغَتْ رَوائِعَها حروفُ نُفَمْـبَرَا

استطاعت الثورة الجزائريّة « أن تجعل من المستحيل ممكنًا في تاريخ النضال العربي بل الإنساني، بتحدّيها لأقوى دولة استعماريّة في ذلك الوقت بقوّة صمودها، وعظيم تضحيّاتها، فقد تركت بالغ الأثر في نفوس الشعراء بما أثارت فيهم من مشاعر الاعتزاز والفخر ببطولات الثائر الجزائري أمام جحافل جنود الاستعمار المدجّج بأعتى أسلحة الدّمار »[2]، لذلك مجّد الشاعر قوّتها، مؤكّدا أنّها لا تُهزم كما توهّم أعداؤها الخونة، مستعينًا في ذلك ببعض الرموز الطبيعيّة كالصّخرة التي ترمز إلى الصّلابة، والتحدّي، والرفض التام للظلم، والاستعمار، والصخرة غالبا ما ترتبط بالجبل لأنّها أساسه المتين ورمز ثباته.

وظّف الشاعر في هذه الأبيات أسلوب التقديم والتأخير في قوله: (**صَاغتْ رَوائعَهَا حُرُوفُ نوفَمْبَرَا**)، مقدّما المفعول به (**روائعها**) على الفاعل (**حُرُوفُ**)، بغرض مراعاة نظم الكلام وموسيقاه، وكذلك للاهتمام بأمر المتقدّم (روائعها)، كما استعان ببعض الصور المجازيّة كالتشبيه البليغ في قوله: (**فالجزَائِر صخرة**)، و(**ثورةً عملاقةً**)، ليبيّن صمود الشعب الجزائري، وتحدّيه لبطش المستعمر.

[1] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص6، 7.

[2] أحسن مزدور، الثورة الجزائرية في الشعر المصري الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص41.

اعتمد الشاعر على النمط الوصفي، لما فيه من كثرة النّعوت، مثل: (**عِمْلاقَةٌ، عِمْلاقَةً، مُسْتَنْفِرًا**)، بغرض الفخر.

جنح الشاعر إلى ظاهر **التكرار**، كتكراره بعض الأصوات، بغية التأثير في المتلقي، كتكراره لصوت (**الراء**) عشر مرات، باعتباره رويا أيضا، ليعكس حالته النّفسيّة الثائرة اتّجاه المستعمر، والمتمثّلة في الشعور بالفخر والاعتزاز، إضافة إلى الوظيفة الإيقاعية التي يمثّلها.

كما كرّر المفردات نفسها في أكثر من موضع بطريقة تزيد في جماليّة النّص سواء في الإيقاع أو في الدلالة، في قوله: (**وطني، عشقتُ، عملاقة**)، ليضفي على النص نغمة موسيقيّة جميلة تسهم في توليد قوّة إيحائيّة تعبّر عمّا يختلج بمكنوناته، من خلال تأكيد عشقه لوطنه، وشدّة افتخاره بكفاح شعبه.

ولعلّ الشاعر قد أحسن في اختياره بحر (**الكامل**)، ليقدّم من خلاله ما اختلج في داخله من مشاعر، وأحاسيس تجاه وطنه الثائر، ولما في هذا الوزن من إيقاع ناسب الموضوع.

لقد كانت قوة الثورة التحريرية، محرّكًا من محرّكات الإبداع عند الشعراء عمومًا، وعند ابن رقطان خصوصًا، إذ لا تكاد قصيدة من قصائده تخلو منها، وربّما هذا عائد إلى التجارب الشعريّة، والشعوريّة، التي سايرت الحقبة الزمنيّة الموافقة للوجود الاستدماري*، المعبّرة بالقوّة والدّم عن مطالب الشعب.

ب.وصف بطولات الثوار:

أدرك الشعب الجزائري أثناء مسيرته النضاليّة أنّ عملية الكفاح لدحر الظلم عن الأوطان لا بدّ لها من ضريبة تُدفع إمّا بالدّم والشّهادة، وإمّا بالاعتقال والإبعاد، لكنّه لم يتردّد

* مصطلح وظّفه المفكّر الجزائري نايت مولود بلقاسم، ويريد به المستعمر الفرنسي في الحقبة الزمنيّة (1830، 1962م)، مصطفى بوطرفاية، الشعر الجزائري الحديث في ضوء جماليّة التلقي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربيّة وآدابها، 2011، 2012، ص2.

لحظة في دفع فاتورة الحرية والاستقلال، ويقف ابن رقطان أمام هذه التضحيّات الجبّارة متغنّيا بالثوار، والشهداء في شعره، « مشيدا بأعمالهم وشجاعتهم في كلّ ربوع وطنه، يحثّهم على الجهاد صراحة، ويشدّ من أزرهم، ويثمّن أعمالهم، ويبارك انتصاراتهم، ويصف بسالتهم، ويذيع انجازاتهم »[1]، بلغة لا تخلو من الرقة والسلاسة، فالشهداء صنعوا التاريخ، ورسموا طريق الحرية بعزّة وكرامة، لذلك نجده يصف بطولاتهم برصانة وهدوء. يقول[2]: (الكامل)

شُهَدَاؤُنَا كَتَبُوا المَلاحِمَ بِالدّمَا وَتَسَلّقُوا قِمَمَ الخُلُودِ عِظَامَا

صَمَدُوا أمَامَ القَاذِفَاتِ ونَارِهَا وَمَضَوْا إِلَى حِمَمِ المَنُونِ نَشَامَى

خَاضُوا المَعَارِكَ فِي الدُّجَى وتَدَرّعُوا بِالصّبْرِ حَتَّى حَقَّقُوا الأَحْلامَا

تغنّى الشاعر في هذه الأبيات بتضحيّات الشهداء، وبدمائهم الزّكية، وبصمودهم في ردّ عدوان الجيش الفرنسي وأعوانه، الذي استعمل كلّ أساليب التنكيل، والتعذيب، فاضحًا كل أنواع الأسلحة التي استخدمها، وأمام كل هذه الجرائم، كان سلاح الشعب الجزائري الصمود في وجهه متخذا الصبر والجهاد درعا واقيا، وحصنا منيعا يحميه من بطش هذا المستعمر لتحقيق الحلم (الحرية).

اعتمد الشاعر على لغة السّرد المتمثّلة في الأفعال الدّالة على الزمن الماضي وتواتر الأحداث مثل: (**كَتَبُوا المَلاحِمَ، تَسَلّقُوا قِمَمَ الخُلُودِ، صَمَدُوا أمَامَ القَاذِفَاتِ...**)، وظروف المكان والزمان مثل: (**أمام، الدّجى**)، وفي عنصر الشّخصيّات المتمثّل في: (**واو الجماعة**)، التي تعود على الشهداء، وممّا لا شكّ فيه أنّ ترديد الشاعر لها يشعّ في المقطوعة الشعريّة موسيقى توحي بالقوّة والتماسك من جهة، وتوحي بقوّة الشاعر وشعبه القادر على المجابهة والتضحية بالنّفس والنّفيس من جهة أخرى.

---

[1] أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1984، ص102.

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص94، 95.

وقد حقق التشكيل الاستعاري: (**تدرّعوا بالصّبر**) متعة فنّية، وأريحيّة نفسيّة في المتلقي؛ إذ جعل الصّبر وهو شيء معنوي كأنّه (**درع**) واقٍ وكنّى له بلازمة من لوازمه (**تدرّعوا**) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وسر بلاغتها يكمن في تقريب الصورة من مجرّدة إلى محسوسة.

وممّا لا ريب فيه أن حرف (**الميم**) الذي استخدمه الشاعر رويًّا، وكرّره ست عشرة مرّة، دلّل على نشوته بما حققه الشهداء من انتصارات، وبطولات.

ومن الحقائق، والدلائل الثّابتة على أن الشعب الجزائري ظلّ ثابتًا، وعازمًا على الوقوف في وجه المستعمر، كرجل واحد لإنقاذ وطنه من البطش والاضطهاد، قول الشاعر[1]: (مجزوء الرمل)

فَاسْـأَلُوا الدُّنْـيَا تُجِبْكُمْ عَــنْ بُطُـولاتِ الجـزَائِـرْ
اسْــأَلُوهَا عَــنْ نِسَــاءٍ فُقْنَ فِي الحُسْنِ الجَوَاهِرْ
عَــنْ عَـذَارَى وَشَبَابٍ خَـلَعُــوا أَبْـهَـى المَـآزِرْ
وَمَـضَــوْا نَحْــوَ جِبَالٍ يَـتَحَــدّوْنَ الجَـبَـابِــرْ
اسْـأَلُوهَـا عَـنْ رِجَـالٍ حَمَــلُوا حَـتّى الشّـواقِـرْ
وتَــصَــدُّوا لِلْــغُــزَاةِ لَـمْ يُبَــالُوا بِالمَــخَـاطِرْ
اسْـأَلُــوهَا عَـنْ شَهِيـدٍ حِيــنَ أَدْمَتْـهُ الخَـنَاجِــرْ
قَــبَّــل الأَرْضَ وقَــالْ بَـعْـدَنَا تَـحْيَـا الجَزَائِــرْ

نقل الشاعر في هذه الأبيات صورة حيّة عن بسالة أبناء الجزائر؛ رجالا، ونساء، وصبايا، وشباب قدّموا حياتهم، بل أرواحهم نصرة لهذا الوطن المفدّى يتحدّون أشرس استعمار وأعتاه في الكون، مقدّرًا الدور النّضالي للمرأة التي شاركت أخاها الرجل في الكفاح دفاعًا عن

[1] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص35.

الشهيد الذي عشق الأرض، وقبّلها، بعدما أشعل فيها لهيب الثورة، متأكّدا بأنّ استشهاده سيُحي الجزائر ويحرّرها.

لقد لجأ الشاعر في وصفه للمستعمر إلى لغة صارخة، وجريئة لطم بها وجه المستعمر الغدّار، إلا أن الثوّار وقفوا بالمرصاد أمام هذا الوحش بوسائل بسيطة تمثّلت في الشّواقر، والخناجر، باذلين حياتهم في سبيل تحرير الوطن، متخلّين في ذلك عن أعز ما يملكون.

وقد استثمر الشاعر في هذه المقطوعة أساليب فنّية مختلفة، منها: الصور المجازيّة، كما في قوله: (**فَاسْأَلُوا**) مجاز مرسل والعلاقة مكانيّة، وفي قوله: (**تُجِبْكُم**) استعارة مكنيّة، حيث شخّص (**الدّنيا**) بإنسان يُجيب، ويكمن أثرها البلاغي في تأكيد صدى الثورة، وقوّة الثوّار.

كرّر الشاعر ضمير (**الهاء**) الذي يعود على لفظة (**الدّنيا**)، تجنّبا منه للتكرار، والفعل (**سأل**) المكرر أربع مرّات تأكيدًا وردًّا على كل من يشكّك في بطولات أبناء الجزائر بكل شرائحهم إبّان ثورتهم المجيدة.

مزج الشاعر بين الماضي والمضارع (**تُجِبْكُمْ، خَلَعُوا، مَضَوْا، يتَحَدّوْنَ، حَمَلُوا، تَصَدُّوا، يُبَالُوا، قَبّلَ**)، ليربط بين الماضي والحاضر، وليقرّر حقيقة الثورة.

وقد استخدم الأمر في الفعل (**اسْأَلُوا**) ليبرز مدى إعجابه، واعتزازه ببطولات الشعب الجزائري، وتصدّيه للغزاة.

نلمس في الأبيات مسحة الفخر، بشجاعة الفرسان، وتصوير الحرب التي تدلّ على تأثّر الشاعر بفحول الشعراء القدامى، أمثال: **عنترة، والمتنبّي**، كما نلمس أيضا مسحة الحزن، والتحسّر من خلال توظيف الشاعر لصوت (**الرّاء**) في قوله: (**الجزائرْ، الجواهِرْ، المَآزِرْ، الجَبَابِرْ، الشّوَاقِرْ، المَخَاطِرْ، الخَنَاجِرْ**)، وهو صوت مجهور مكرّر عمّق مرارة الشعور بالحزن، والقلق على الشعب الجزائري الذي تصدّى للغزاة بأسلحة بسيطة كالشواقر، والخناجر. أضف

إلى ذلك ما أحدثته القافيّة المقيّدة المعبّرة عن القلق والاضطراب الذي يعيشه أبناء الوطن في تلك الحقبة.

ويبقى المجاهد المثابر ثابتًا في طريقه يحمل البندقيّة، ويمضي في سبيل الله مطمئنًّا إلى مصيره، فإمّا نصر يفرّح به إخوانه، وإمّا شهادة ينال بها منزلة الشهداء. يقول[1]: (البسيط)

وَشعْبُنَا وَاجَهَ الأَخْطَارَ مِنْ قِدَمٍ وَظَلَّ دَوْمًا هُنَا فِي أَرْضِهِ أَسَدَا

فَمَا حَنَى رَأْسَهُ إِلاَّ لِخَالِقِه وَمَا تَخَاذَلَ يَا بَيْضَاءُ أَوْ سَجَدَا

وَمَا تَشَكّكَ يَوْمًا فِي أَصَالَتِهِ وَلاَ تَنَكّرَ لِلتّارِيخِ وَانْتَقَدَا

قدّم الشاعر صورة عن افتخاره بشهامة أبناء الجزائر الصّامدين أمام كل الأخطار، مؤكّدا بأن التّاريخ القديم والمعاصر يشهد على أن الجزائر واجهت أخطارًا جسيمة، وصعابًا شائكة، لكنّها وقفت دونها بالمرصاد، فما من أحد يشكّك في أصالة هذا الشعب.

استعان الشاعر بضمير الجماعة (**نحن**) ليؤكّد على تماسك الشعب الجزائري وتعاضده، لأنّ الجامع بينهم هو حب الوطن، والذود عنه، وحمايته من كيد الأعداء.

لقد انزاح كلام الشاعر عن المألوف المتداول بين عامّة النّاس في وصفهم الشجّاعة، إذ نجده يشبّه بسالة أبناء الوطن وثباتهم بالأسد في ساحة الوغى، وهو تشبيه بليغ حذفت منه الأداة ووجه الشبه معًا، وهي صورة توضّح معنى القوّة والصّلابة التي يتمتّع بها الشعب الجزائري.

ومن الظواهر الأسلوبيّة اللاّفتة للانتباه في هذه الأبيات، توظيف الشاعر لأسلوب **القصر**[2] بأداة الاستثناء " **إلا** " بعد النّفي " **ما** "، في قوله: (**فَمَا حَنَا رَأْسَهُ إِلاّ لِخَالِقِهِ**)، ليثبت تمسّك الشعب الجزائري، واعتصامه بحبل الله عز وجلّ في تحرير وطنه من أيدي المستعمر.

---

[1] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص38.

[2] **القصر**: هو " تخصيص أمرٍ بآخر بطريق مخصوص "، السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت، ص165.

وبناءً على ما تقدّم؛ فإنّنا نجد ابن رقطان قد خصّ الشهداء، والثوّار بمكانة مرموقة في شعره، مكانة تحيلنا إلى إدراك مدى صمود الشعب الجزائري، وكفاحه من أجل نيل الحرية، ورفع راية الاستقلال، ليعمّ السّلام في ربوع الوطن.

ج. رموز الثورة:

إذا كان ابن رقطان قد تغنّى بالجزائر وقدّسها، فهو لا يملك إلا أن يعتز بأبرز رموزها وهم الشهداء الذين دفعوا أرواحهم ثمنا للحرية، ولاقوا في سبيلها شتّى ألوان المعاناة والمكابدة، وهذا ما نتبيّنه في قوله[1]: (الكامل)

يَا ابْنَ المهِيدِي لَمْ تَزَلْ لَكَ هَا هُنَا فِي كُـلّ سِفْـرٍ صَفْحَـةٌ بَيْضَاءُ
أَنْتَ الحُضُورُ إِذَا تَحَـوّلَ فَجْـرُنَا غَسَقًا وأَنّكَ فِي الحُضُورِ قَضَاءُ!
وَلَأَنْتَ يَا دِيدُوشُ في مُقْلِ الضُّحَى وَهَـجُ الآبَـاءِ ووقْـفَـةٌ عَرْبُـاءُ
زِيـغُودُ أَسْـرَى بِالحَيَاةِ مِنَ الدّجَى وإِلَى شَوَاهِـقِنَـا انْـتَهَى الاسْـرَاءُ!
بَـطَـلٌ دَعَـتْـهُ شَهَـادَةٌ وَحَـدَا بِـهِ نَـغَمُ الفِـدَا، وعَـقِيـدَةٌ سَمْـحَـاءُ
سَيَظَلُّ فِي مَاضِي الجَزَائِرِ حَاضِـرًا تُضْفِي عَلَيْـهِ ظِـلالَهَـا الأَشْيَـاءُ

استحضر الشاعر في هذه الأبيات أعظم رموز الثورة الجزائريّة " العربي بن مهيدي، وديدوش مراد، وزيغود يوسف "، هؤلاء الذين كانوا يبعثون الرعب في المستعمر الغاشم، فهذه الشخصيات ترمز إلى الإقدام، والبطولة، والشجاعة، وعشق الوطن إلى حد الشهادة في سبيله، لذلك ستظل مكانتهم دومًا محفورةً في قلوب الجزائريين جيلا بعد جيل.

استخدم الشاعر في مقطوعته أسلوب النّداء: (**يا ابن المهيدي، يا ديدوش**) للتعظيم، والأسلوب الخبري: (**وأَنّك فِي الحُضُور قضاء، زيغود أسرى بالحياة من الدّجى**،...) بغرض تقرير الحقائق والإشادة بهؤلاء الأبطال، وضمائر المخاطب: (**أنت، والكاف**) للتخصيص، وقد

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص153.

أسهمت هذه الضمائر في ترتيب النّص، وتنظيمه، واتّساق أفكاره، وانسجام عباراته، كما استخدم (**لام الابتداء**) للتوكيد على مكانة الشهداء السّامية والمرموقة.

اعتمد الشاعر على **التشبيه** في بناء صوره الشعريّة، لما فيه من ارتباط بانفعالاته النفسية، ومن الأمثلة الدّالة على ذلك ما جاء في قوله: (**ولأنت يا ديدوشُ... وَهَجُ الآباءِ**) وهذا الضّرب من التشبيه هو التشبيه البليغ، وممّا لا شك فيه أنّ الشاعر قد استخدمه تناسبًا مع حالة الفخر والاعتزاز، التي اقتضت منه أن يعبّر عمّا يجول في خاطره.

لقد استقى الشاعر معجم المقطوعة بتأثير من البيئة الوطنيّة الدينيّة (**غسق، قضاء، أسرى، الإسراء، شهادة**)، والتي توحي بتشبعه بالثقافة الإسلاميّة.

تكثر في هذه المقطوعة حروف المد (**يا، ها هنا، بيضاء، الآباء، عرباء، شواهقنا، شهادة، سمحاء...**)؛ ممّا توحي بالمكانة التي يحتلّها الشهداء في قلب الشاعر، فحروف المد تفسح المجال أمامه؛ ليعبّر عمّا يختلج في صدره، ثمّ يُنهي قصيدته (**بالهمزة**)، وهي « صوت لا بالمجهور ولا بالمهموس »[1]، أفاد الفخر والاعتزاز.

إنّ حضور الرجل باعتباره رمزًا للنّضال لا يغيّب المرأة في هذا المجال، إذ نجد الشاعر يشيد بتجربتها النّضالية المتفرّدة المتمثلة في مشاركتها لأخيها الرجل في الكفاح المسلح، ومقاسمته هموم الوطن، حيث « لبّت نداء الجهاد، وحملت السّلاح في معاقل الثورة، وألقت القنابل في المدن، وقامت بكلّ الأعمال الخطرة، وقبلت التّضحيّة بمثل ما كانت عليه أختها المجاهدة في صدر الإسلام، واحتملت كل ما لحق بها من إهانات، وكل ما ارتُكب بحقّها من جرائم »[2].

يقول[3]: (المتقارب)

---

[1] كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص59.

[2] بسّام العسيلي، المجاهدة الجزائريّة (والجهاد الاستعماري)، دار النّفائس، بيروت، لبنان، ط3، 1990، ص8.

[3] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص70.

وهَلْ فِي الجَزَائِرِ مَنْ تَتَبَاهَى كَمِثْلِ نْسُومَرَ فِي السّيدَاتِ؟
لَقَــدْ وَقَـفَـتْ وَقْـفَةَ الكِبْرِيّـاءِ تُدَافِـعُ عنْ وَطَنِ الحُرُمَـاتِ
وَتُـعْلِي الجِهَادَ بِأَرْضِ الجِهَادِ وَمَهْدِ البُطُولَـةِ والتّضْحِيَّـاتِ
وَأَعْطَتْ جَمِيلاتُ ذَاكَ الزَّمَان دُرُوسَ التَّحَدّي لِكُـلّ الطُّغَاةِ

ترجم الشاعر للعالم بأسره صورا عن فداء المناضلة " لالّة فاطمة نسومر " التي بقيت في ذاكرة الشعب الجزائري، يذكرها الصغير والكبير بإجلال وتقدير، لأنّها أعطت فرنسا دروسا في الجهاد، والوطنيّة، كما كانت مدرسة تلقّن دروسا في الشجاعة والبطولة والتضحيّة في سبيل الحرية لجميلات الجزائر، وهنّ " جميلة بوحيرد، وجميلة بوباشا، وجميلة بوعزّة "، اللّواتي صمدن في وجه المستعمر الغاصب بصبرهنّ، وثباتهنّ، حيث أصبحن رمزا للصمود والنّضال والتحدّي.

استثمر الشاعر في هذه المقطوعة بعض الأساليب الفنية منها: الأسلوب الإنشائي الطلبي المتمثّل في صيغة الاستفهام (**بمنْ، وهلْ**)، والغرض منه التعظيم، وضرب الخبر في قوله: (**لقد وقفت وقفة الكبريّاء**) وهو خبر إنكاري أكّد لكلّ من ينفي قوّة هذه المرأة الفولاذية وشجاعتها. ومن الصور البلاغيّة التشبيه المرسل في قوله: (**كمثل نسومر**)، حيث ذكر الأداة (**الكاف، ومثل**) ليقوي فكرة استحالة وجود امرأة تماثل لالّة فاطمة نسومر في بسالتها، والكناية عن صفة في قوله: (**وتُعلي الجهادَ بأرضِ الجهادِ**)؛ أي إعلاء راية الجهاد في أرض الجزائر، ويكمن أثرها البلاغي في إبراز هذه الفكرة مصحوبة بالدّليل (**الجهاد**)، وفي ذلك اقتداء برفع الرّايات أثناء الفتوحات الإسلاميّة.

ومن الرموز التي تبنّاها الشاعر في شعره، وبيّن دورها إبّان الثورة التحريرية الجبال التي كانت مهدًا، ومنطلقًا لكفاح شعب أراد دحر المستعمر، واسترجاع السيّادة، والكرامة، "الأوراس الأشم، والونشريس ". يقول الشاعر[1]: (البسيط)

[1] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص39، 40.

سَجِّلْ أَنَا شَاعِرٌ غَنَّيْتُ مَنْ كَتَبُوا مَلاَحِمَ المَجْدِ فِي الأَوْرَاسِ يَا بَرَدَى![1]

غَنَّيْتُ مَنْ وَضَعُوا أَصْدَاءَ ثَوْرَتِنَا عَلَى الثُّرَيَّا وَعَادُوا قَبْلَ أَنْ نَفِدَا

غَنَّيْتُ مَنْ ذَهَبُوا لِلْمَوْتِ فِي فَرَحٍ وَلَمْ يَعُودُوا ولَمْ يَسْتَسْلِمُوا أَبَدَا

وفي موضع آخر[2]: (البسيط)

لَنَا عَلَى قِمَمِ الأَوْرَاسِ مَلْحَمَةٌ صُغْنَا رَوَائِعَهَا بِالرُّوحِ والجَسَدِ

وَعَبْرَ هَذَا المَدَى كَانَتْ مَوَاقِفُنَا مِلْءَ الزّمَانِ، ومِلْءَ الكَوْنِ والأبَدِ

وتَحْتَ هَذَا الثّرَى مَلْيونُ سَوسَنَة قَدِ اضْمَحَلَّتْ لِيحْيَا الشَّعْبُ فِي رَغدِ

ويتغنّى الشاعر بجبال (الونشريس) في قوله[3]: (المتقارب)

وَحَدّثَنِي الوَنْشَرِيسُ الأَشَمُّ عَنِ الوَحْدَوِيِّ الأَبِيِّ العَتِيدْ

مجّد الشاعر في هذه المقطوعات الشعرية جبال الأوراس والونشريس التي كانت مهد الثورة التحريريّة، فمنها انطلقت أولى الرّصاصات تعلن اندلاع الحرب ضدّ المستعمر الفرنسي الغاشم، وبهذا أصبحت هذه الجبال وغيرها رمزا من رموز الثورة الجزائريّة في الشعر.

استخدم ابن رقطان التقديم والتأخير في قوله: (**لنا على قمم الأوراس ملحمةٌ**)، حيث قدّم الخبر (**لنا**) على المبتدأ (**ملحمةٌ**) لأنّه جاء شبه جملة من جار ومجرور، وممّا لا شكّ فيه أن التقديم وقع للاهتمام بالخبر، وقد غلب على هذه المقطوعات الأسلوب الخبري المناسب لطبيعة الموضوع والغرض، لأن الشاعر بصدد تقرير حقائق، أمّا في قوله: (**سَجّلْ**) فهو أسلوب إنشائي طلبي بصيغة الأمر، والغرض منه الالتماس (**الطّلب**).

[1] **بَردَى**: نهر في دمش.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص9، 10.

[3] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص11.

كما وظّف الشاعر صورة بيانيّة لتقريب المعنى وتوضيحه في قوله: (**تحت هذا الثرى مليون سوسنة**)، حيث شبّه الشهداء بالسّوسنة، فحذف المشبّه (**الشهداء**)، وصرّح بالمشبه به (**السوسنة**) على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن بين الظواهر الفنية التي اعتمدها الشاعر أيضا، **المحسّنات البديعيّة** كطباق الإيجاب بين لفظتي: (**اضمحلّت، ويحيا**)، ليقوّي دلالة النّص ويبرزها من جهة، ويأسر قلب المتلقي ويشدّ ذهنه من جهة أخرى.

ولعلّ الشاعر لم يُكثر منها لاهتمامه بالأفكار، كما أنّ التكلّف في استخدامها قد يضعف من قيمة الأبيات التعبيريّة، ويحطّ من مستواها الجمالي، وهذا ما يؤكّده أحد النقاد بقوله: « إن هذا النّوع من الكلام إذا سلم من التكلّف وبرئ من العيوب، كان في غاية الحسن ونهاية الجودة »[1].

والملاحظ أنّ الشاعر أكثر من النّعوت في قوله: (**الأشمّ، الأبيّ، العتيدْ**) للدلالة على النمط الوصفي، كما استخدم قافيّة مقيّدة مردوفة (**عتيدْ**) للدلالة على الضيق والانطواء والضّجر.

دون أن ننسى ليلة أوّل نوفمبر، هذه الليلة التي أحدثت لحظة فارقة حاسمة في تاريخ الجزائر، والتي كانت البداية لانطلاق الثورة، وأصبحت مقرونة بالحديث عن تاريخ الجزائر الحديث.

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ج3، ط2، 1955، ص23.

ولا شكّ في أنّ سر تقديس الشعراء " لنوفمبر" يكمن « في هذه المعاني الثوريّة التي تصيب الإنسان بالانبهار كلّما ذُكر اسم نوفمبر، وإلى صور البطولة والفداء التي تتبادر إلى الذهن كلّما جرى له ذكر على لسان »[1]. يقول الشاعر[2]: (المتقارب)

فَـيَا أَيُّـهَا الأَوْفِـيّـاءُ الأُبَـاةُ هَـلُـمُّـوا إِلَى وَطَنٍ فِي خَطَـرْ
وَصُونُوا الحُقُوقَ وَسُوسُوا البِلادَ بِحَـزْمِ عَـلِيٍّ وعَـدْلِ عُـمَـرْ
وَنَـهْـجِ نُـفَـمْـبَـرَ والشُّهَـدَاءِ وَأَجْـدَى التّجَارِبِ عِـنْدَ البَشَـرْ

وفي موضع آخر[3]: (الكامل)

نُوفَمْبَرُ الأَمَلُ المُرَصَّعُ بِالضُّحَى مَازَالَ فِـي قِمَمِ الجِهَـادِ لَهُ رَنِيـنْ
مَـازَالَ عِـمْلاقُ الشُّهُورِ مُرَابِطًا بَيْنَ الجَوَانِحِ والعَوَاطِفِ والعُيُـونْ
فَـلْتَخْسَأِ الأَقْـزَامُ عَـنْ هَذَيَـانِهَا وَلْتَرْحَلِ الأَحْزَانُ عَنْ وَطَنِي الحَزِينْ

كما ربط الشاعر بين زمان الثورة، ومكان اندلاعها، بقوله[4]: (الرمل)

كَانَ فِي الأَوْرَاسِ شَعْبِي يَتَغَنَّى بِرِجَـالٍ يَـتَحَـدَّوْنَ المَـنِيّـهْ!
وتَـلاقَيْنَا عَـلَى دَرْبِ الخُلُودِ فَهَزَمْنَـا دَوْلَةَ الظُّـلْمِ البَغِيّـهْ
وَرَوَى نُـوفَـمْـبَرَ لِلْـفَاتِحِ عَـنَّا كَيْـفَ ثُرْنَـا، وَمَحَوْنَا البَرْبَرِيّهْ

في هذه الأبيات خطاب موجّه من الشاعر إلى أبناء وطنه، يدعوهم فيه إلى الالتفاف حول بلدهم، وصيّانة الحقوق التي داسها المستعمر، مقتدين في ذلك بحزم "علي"، وعدل " عمر " رضيّ الله عنهما، ومتسلّحين بنهج شهداء نوفمبر، هؤلاء المصابيح التي

---

[1] الونّاس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1954 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، دت، ص80،81.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص58.

[3] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص13.

[4] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص 106.

أنارت أرض الجزائر بشمس الحرية، فبفضل تضحيّاتهم الجسيمة التي زعزعت قوّة فرنسا الطّاغيّة، أصبح هؤلاء مصدر إلهام الشعراء، فتغنّوا بهم وأشادوا ببطولاتهم.

استهلّ الشاعر أبياته بأساليب إنشائيّة طلبية تتمثّل في النّداء المقرون بالأمر، وهذا ما يوضّحه قوله: (**فيا أيّها الأوفياء... هلُمّوا، صُونُوا، سُوسُوا**)، والغرض منها النّصح والتوجيه، وكذلك الأمر (**فلْتخسأ، فلْترحَلْ**)، والغرض منه التحقير والازدراء.

كما استمدّ الشاعر أفكاره من الثقافة الإسلاميّة " **علي، عمر**"، رضي الله عنهما، وصوره البلاغيّة ذات التأثير في المعنى كالاستعارة التصريحيّة في قوله: (**فَلْتَخْسَأْ الأَقْزَامَ**)، حيث شبّه المستعمر (**بالقزم**)، وحذف المشبّه (**المستعمر**)، وصرّح بالمشبّه به (**الأقزام**) لإبراز ضآلتهم بغرض التحقير.

عمد الشاعر في هذه اللوحة الفنّية إلى استثمار ظاهرة الانزيّاح، في قوله: (**كان فِي الأوراسِ شَعْبِي**)، حيث قدّم خبر كان على اسمها لأنّه جاء شبه جملة من جار ومجرور؛ بغرض تخصيص (**أوراس**) التي كانت نقطة انطلاق الثورة التحريرية الكبرى وتحقيق الحرية.

إنّ هذا التغيير في موضوعات الكلمات قد أضفى بعدًا جماليّا خاصّا، ودورًا فعّالا في تقوية المعنى، وإبراز الدلالة.

وظّف الشاعر الضمير الجمعي (**نحن**) في المفردات الآتيّة: (**تلاقينا، فهزمنا، عنّا، ثرْنَا، مَحَونَا**) للدلالة على روح الانتماء، والتلاحم بين الذات والجماعة، أمّا في قوله: (**كيف ثُرْنَا**) استفهام، والغرض منه إبراز الطريقة التي ثار بها الشعب الجزائري لمحو البربريّة الاستعماريّة.

يمكننا القول إنّ الشاعر قد ألبس رموز الثورة من شهداء، وأبطال، وفضاء زماني ومكاني لباس الرمز، كبصمة تزيد الثورة الجزائريّة بركانًا متفجّرًا بالدلالات الإيحائيّة، التي تهدف إلى الكشف عن عظمة البطولات التي لا يحقّقها، إلا من هانت روحه في سبيل كرامة هذا

الوطن، وغير خافٍ أنّ الشاعر قد أحسن في اختيّاره لتلك الرموز، لأنّها خدمت الهدف الذي تسعى إليه رسالته الشعريّة.

د. التنديد بجرائم المستعمر:

منذ أن هيمن المستعمر الغاصب على أرض الجزائر، انتهج سياسة تعسفية ضد الشعب الجزائري، حيث لم يكن يتردد في استعمال كلّ الوسائل التي يتوفّر عليها في إخماد لهيب الثورة، إلا أنّ جميع محاولاته باءت بالفشل أمام قوّة الثوار وحنكتهم العسكريّة.

ومن الأحداث المؤلمة التي عاشتها الجزائر، بعد الحرب العالمية الثانيّة، مجازر الثّامن ماي خمسة وأربعين تسعمائة وألف؛ إذ كان لهذا الحدث أثر بارز على نفسيّة الشعراء، فأخذوا يصرخون ويندون بأفعال المستعمر الشّنيعة، مبرزين التزامهم نحو وطنهم، وفي هذا السيّاق يقول الشاعر ابن رقطان[1]: (المتقارب)

وَإِنّــا لَنَــعْلَـمُ أَنَّ فــرَنْسَــا لَهَا عِنْـدَنَـا أَوْجُهٌ مُسْـتَـعَارَهْ
فَكَمْ رَفَعَتْ فِي الدّنَا مِنْ شِعَارٍ وَتَحْتَ الشِّعَارِ تَدُوسُ ثِمَـارَهْ
فَـإِنْ تَـسْأَلُوا عَنْ بَنِيهَا الغُـلاَةِ ومَا خَلّفُوا بَعْدَهُمْ مِنْ قَذَارَهْ
فَكُلُّ الـدِّمَـاءِ التِي سَفَكُوهَا تُـدِينُ فِرَنْـسَا بِكُـلِّ جَـدَارَهْ
وَمَأْسَـــاةُ قــالمَة وسِـطِيفَ تُفَنّدُ مَــا تَـدّعِي مِنْ طَـهَارَهْ

سلّطت هذه الأبيات الضّوء على أبرز أحداث القمع التي مارسها المستعمر على الجزائريين أيّام حوادث الثامن ماي 1945م، هذا التاريخ الذي بقي وسيبقى محفورًا في ذاكرة الشعب الجزائري على مدى الحياة. ففي هذا اليوم حاولت فرنسا مماطلة الشعب الجزائري في منحه الاستقلال، بعد أن ساعدها في الحرب العالمية الثانيّة بسواعد أبنائه، وتضحيات فلذات أكباده ضدّ دول المحور (ألمانيا، وإيطاليا، واليابان)، وبمجرّد انتصارها أنكرت ما قطعته من عهود

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص13.

بكلّ وقاحة، ما أدّى ذلك إلى « خروج الشعب الجزائري في مظاهرات سلميّة، للإعراب عن مشاعر الحرية والاستقلال، لكي يشاركُ العالم " الحر" في الفرح بالانتصار، فقابلته سلطات الاحتلال بتلك المجازر الرّهيبة في كل من سطيف، وقالمة، وخراطة »[1].

وهناك حوّلت فرنسا طموحات الشعب الجزائري وآماله، إلى مجازر راح ضحيّتها أكثر من خمسة وأربعين ألف شهيد، ناهيك عن آلاف المفقودين، والمعطوبين، والمعتقلين.

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات الأسلوب الخبري، والذي توضّحه الأداة **كم** (الخبريّة)، التي تفيد الكثرة، لأنّ الشاعر أراد أن يؤكّد كثرة جرائم فرنسا وتنوعها من بطش، وتنكيل، وتعذيب، وسفك للدّماء...، كما وظّف المجاز المرسل في قوله: (**أنّ فرنسا**) والعلاقة مكانيّة، وسرّ بلاغته يكمن في الإيجاز، وإثارة فضول المتلقي في تحديد اسم الدولة المستعمرة، والاستعارة المكنيّة في قوله: (**لها عندنا أوجه**) حيث شخّص فرنسا، وكأنّها إنسان عنده عدّة وجوه، وهذا دلالة على الصّفات البشعة التي نعت بها الشاعر فرنسا.

حفل معجم هذه المقطوعة بمفردات لغويّة توحي بغدر المستعمر، وبطشه، وشراسته (**أوجه مستعاره، الغُلاة، سفك الدّماء، مأساة**) التي سطا بها على سطيف، وقالمة، وما هما إلاّ مثالاً على كثير من الأماكن التي عاث فيها المستعمر قتلا، وتنكيلا في السكان.

يُلاحظ أنّ قافية هذه المقطوعة جاءت مقيّدة، فأعطتنا لحنا حزينا، وما بيّن ظاهرة الحزن والأسى أكثر فأكثر هو ترديد الشاعر لحرف (**الهاء**) إحدى عشرة مرة، والتزامه به كروي، وهو « صوت مهموس يخرج من أقصى الحلق »[2]، وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا الحرف كان أكثر ملاءمة للتعبير عن آهات الشاعر، وزفراته الكامنة في قلبه ليصل أثرها إلى قلب المتلقي.

---

[1] التلّي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983، ص55.

[2] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص185.

ثمّ يقدّم الشاعر مرّة أخرى صورة فرنسا المتوحشة التي تفنّنت في الحط بالشعب الجزائري، ومارست عليه أبشع أنواع التعذيب. بقوله[1]: (الكامل)

دَفَـعُـوكَ يَـا ابْنِي لِلتَمَـرّدِ ضِدّهَا واسْتَغْفَلُوكَ وأَنْتَ تَـعْرِفُ مَا أُرِيـدْ

نَــشَــرُوا بِأَرْضِـكَ فِـتْـنَــةً دَمَوِيّةً واسْتَدْرَجُوكَ إِلَى الجَرِيمَـةِ بِالوُعُـودْ

هَتَكُوا عَفَافَ المُسْلِمَاتِ وَمَارَسُوا ذَبْحَ الرّضِيعِ مِنَ الوَرِيدِ إِلَى الوَرِيـدْ

لَمْ تَنْجُ مِنْ عَبَثِ الجُنَاةِ وحِقْدِهِمْ حَتّى رُفَـاةُ الرّاحِـلِينَ إِلَى الخُلُـودْ

الأَرْضُ ضَجّـتْ والسّمَاءُ تَفَطّرتْ مِنْ هَوْلِ مَا فَعَلُوا بِأَرْضِكَ يَا شَهِيدْ

تجسّد هذه الأبيات آثار الظلم، والغبن الذي سلّطته فرنسا على الجماهير الشعبية بفعل القتل، والتعذيب، وهتك العرض، وانطلاقا من هذه المواصفات نفهم أسباب ثورة الشاعر وغضبه، فهو يثور من أجل الثأر لشقاء شعبه، والثأر لتلك البنت الجزائرية التي هتكوا عرضها، وسلبوا شرفها، والثّأر لذلك الطفل البريء الذي ذُبح من الوريد إلى الوريد بلا رحمة، ويتّضح حزن الشاعر وتحسّره على الأعمال الدنيئة، التي تعرض لها الشعب الجزائري من طرف الاستعمار الفرنسي من خلال توظيفه لصوت الدال في قوله: (**أُرِيدْ، الوعودْ، الورِيدْ، الخُلُودْ، شَهِيدْ**)، وهو صوت « شديد مجهور »[2]، عمّق مرارة الشعور بالحزن والأسى. أضف إلى ذلك ما أحدثته (**الدال**) الساكنة في نهاية القافية (المقيّدة)، من دلالات تعبّر عن حجم الأسى الذي استولى على قلب الشاعر، نتيجة الجرائم النكراء التي أُرتكبت في حقّ أبناء وطنه.

[1] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص19، 20.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص48.

لجأ الشاعر إلى استخدام التناص الديني في قوله: (**السّمَاءُ تفطّرَتْ**) مع الآية القرآنية الكريمة: ﴿ **إِذَا السَّمَاءُ انْفَطَرَتْ** ﴾[1]، ليعبّر عن الواقع البئيس الذي أدّى إلى غضب الكون بأكمله، كانفطار السّماء، وتفجّرها بسبب الجرائم الشنيعة المرتكبة في حق الشعب الجزائري.

نحت الشاعر من لهيب الثورة معجما قويا يتناسب مع الغرض المنشود، (**التمرّد، فتنة دموية، الجريمة، هتكوا عفاف، ذبح الرضيع، الشهيد**)، ليناجي كل فرد من أفراد مجتمعه لأن يحمل عبء قضيته انطلاقا من تلك الجرائم البشعة، والسّاحة المشتعلة بالنار والدم، والصور المؤلمة التي تشحذ الهمم، وتبعث روح التآزر بين الشعب الجزائري المستضعف.

لقد عملت سلطات الاحتلال منذ دخولها عاصمة البلاد على انتهاج سيّاسة الإبادة الروحية للشعب الجزائري، وهذا ما يوضحه قول الشاعر[2]: (البسيط)

إِيهٍ فَرَنْسَا أَتَاكِ الحَظُّ فَانْتَقِمِي مِنَ الجَزَائِرِ بِالأَوْبَاشِ مِنْ نُخَبِي

بُثّي الضَغَائِنَ والأَحْقَادَ فِي وَطَنِي وصَدّرِي مَا اسْتَطَعْتِ اليَوْمَ مِنْ كُتُبِ

دُوسِي العُرُوبَةَ والإِسْلامَ فِي فَرَحٍ وَنَصِّرِي فِلْذَاتِي دُونَمَا تَعِبِ

أَبْنَاءُ صُلْبِكِ أَضْحُوا فِي جَزَائِرِنَا مُدَرّبِينَ عَلَى الأَدْوَارِ واللّعِبِ

ونَحْنُ فِي الوَطَنِ المَنْكُوبِ يَقْتُلُنَا هَذَا الهَوَانُ وَذَاكَ الصَّمْتُ فِي العَرَبِ

حاول الشاعر كشف دسائس المستدمر الغاشم الذي كان يهدف إلى تنصير هذا الشعب، وإبعاده عن عقيدته، وطمس هويته الروحيّة، ليستغلّ ويسيطر على النّاس الفقراء الجهلاء حتى يصبحوا من أعوانه.

[1] سورة الانفطار، الآية1.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص61.

وإلى بث الضغائن والأحقاد في نفوس الشعب لإخماد غضبه في المقاومة، من خلال السيّاسات التي استغلّتها فرنسا لتذليله أمام مرأى الشعوب العربية التي لم تحرّك ساكنًا، والدليل على ذلك قوله: (**وذاك الصمت في العرب**).

استخدم ابن رقطان بعض الأساليب الفنية، كلفظة (**إيهٍ**) الدالة على التحسّر والحزن العميق في قلبه، لما حلّ بشعبه، والإيحاء في لفظة (**الحظ**) التي تبيّن سعادة فرنسا بأرض الجزائر وخيراتها على غرار بقيّة الدول الاستعماريّة الأخرى، كما استعان بالإحالة المتمثّلة في الضمير (**ياء المخاطبة**) تجنّبا منه لتكرار لفظة (فرنسا).

وظّف الشاعر أفعال الأمر (**انتقمي، بُثّي، صَدّري، دوسِي، نَصّرِي**)، للدلالة على بشاعة ما تقترفه فرنسا في حق الشعب الجزائري المستضعف.

ومن الصور البلاغية التي أضفت بعدًا جماليا على المقطوعة، قول الشاعر: (**إيه فرنسا**)، (**من الجزائر**) مجاز مرسل والعلاقة مكانيّة، وتكمن بلاغته في الإيجاز والمبالغة، وإثارة فضول المتلقي في تحديد اسم الدولة المستعمِرة، والمستعمَرة.

استخدم الشاعر حرف (**الباء**) في قافيته المطلقة، وهو حرف انفجاري قوي، للدلالة على شدّة المأساة، وهو بذلك يرسم صورة مؤلمة تصل إلى ذهن المتلقي، وتلامس وجدانه.

ممّا لا ريب فيه أنّ ضربات الواقع الأليمة، المتمثّلة في الأحداث السياسيّة، والحروب، التي شنّها المحتل الفرنسي الغاصب ضد الشعب الجزائري، هي التي أتعبت الشاعر وأحزنته، فهو لا يرى، ولا يتكلّم إلاّ عن الموت، والدمار، والفساد، والضياع، حيث نقل لنا صورا صادقة عن أبشع الجرائم التي مورست في حق الشعب الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي، الذي أقام المحتشدات، وعزل المواطنين عن كل متطلّبات الحياة، كما يتّم الأطفال، ورمّل النساء، وأسال دماء الأبريّاء، ولم يكتف بالتهديم المعنوي، بل تعدّاه إلى تهديم الثوابت، والقيم التي بُني عليها المجتمع الجزائري لطمس هويته، وبتر جذوره من أصولها، وعلى سبيل المثال محاربة اللغة العربيّة في

عقر دارها، هذا ما دفعنا إلى القول إنّ الأديب أصبح صاحب رسالة تتمثّل « في إيقاظ حواس الإنسان ومشاعره، ولا يخفى ما لهذه الغاية من أثر في معرفة الإنسان لنفسه، وفي إدراك الصّلة التي تربطه بمجتمعه »[1].

ثالثا: التغني بالحرية:

مثلما تغنّى ابن رقطان بحب الوطن، وبتصوير الثورة التحريريّة ورموزها، نجده قد ركّز على أهم محطّة أساسيّة في حياة الجزائريين ألا وهي " الحرية " التي تعدّ حقًّا مشروعًا لكلّ شعب، وأمّة، ومطلب إنساني، وحلم جميل لطالما تمنّاه الشعب الجزائري المضطهد، ألم يقل عمر بن الخطّاب رضي الله عنه " **متى استعبدتم النّاس وقد ولدتهم أمّهاتهم أحرارًا** "، لذلك نوّه الشعراء بفرحة الاستقلال في قصائدهم، فلا يكاد شاعر يغفل عن ذكرها، وهذا ما يوضّحه قول ابن رقطان الذي أشاد بها، وبمحققيها، مثنيّا على تضحياتهم الجبّارة[2] (البسيط)

إِنّي أَرَى نَجْدَةَ الأَقْدَارِ قَادِمَةً مَـعَ اللّـيالِي بِأَفْـــرَاحٍ وأَعْـــيَـادِ
فَهَيّـِئُوا لِبُـزُوغِ الفَجْرِ أُغْـنِيّةً وَأَلْـفَ ذِكْـرَى لِشَعْبٍ صَامِدٍ فَادِ
وَوَرْدَةً وَوِسَـامًا لِلأُلَى فَـرَشُوا لَــهُ الطَّـرِيـقَ بِـأَرْوَاحٍ وَأَجْسَـــادِ

ويقول في موضع آخر[3]: (الرمل)

وَالْتَقَيْنَـا مَعَ ضَوْءِ الفَجْرِ نَشْـدُو لِلْأَمَانِي فِـي ضُحَى يَوْمٍ سَعِـيدِ
لَـيْـتَ أنَّ لَــمْ نَـذُقْ ظُــلْــمًا وَلاَ عَشِقَتْ أَرْوَاحُـنَا حُـبَّ الخُلُودِ!
لَـكِـنَ الأَقْـدَارَ شَـاءَتْ هَـكَـذَا قَبْـلَ أَنْ نَـرْشُفَ أَنْـغَامَ النّشِيدِ

[1] محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، دط، 1974، ص322.

[2] محمّد بن رقطان، أغنيّات للوطن في زمن الفجيعة، ص103.

[3] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص96.

يرى الشاعر في هاتين المقطوعتين أنّ صورة الغد المشرق قادمة لا محالة، حيث ناشد الشعراء بتهيئة قصائد للتغنّي ببزوغ فجر الحريّة، وإقامة ألف ذكرى لتخليد شعبها الباسل الذي ضحّى بالنّفس والنّفيس، من أجل استرداد حقّه الإنساني المسلوب، لأنّ الاستقلال ما كان محض تنازل من المستدمر، بل محصّلة تلاحم فطري بين أبناء الشعب الجزائري، الذي هبّ كرجل واحد لتحقيق الهدف المنشود.

فبقضاء الله وقدره وجهود الشعب ونخبة منه قدّمت أرواحها في سبيل الحرية، تحقّق الاستقلال، وحمل في طيّاته معاني الفرح والسّعادة، وعمّ ضوء الفجر ربوع الوطن فتلاشى الظلام، واسترجعت الجزائر كرامتها، وسيادتها بعد معاناة كبيرة.

وممّا زاد معنى الفرح وضوحًا إلى أذهاننا اعتماد الشاعر على الأسلوب الخبري في قوله: (**إنّي أرى نجدة الأقدار قادمة**)، والغرض منه التّأكيد، كونه على يقين باستقلال الجزائر وبزوغ فجرها بعد ليل دامس، والأسلوب الإنشائي الطلبي، الذي جاء بصيغة الأمر (**فَهَيّئوا**)، وغرضه الحث والالتماس والمناشدة.

إنّ المتمعّن في هاتين المقطوعتين يجدهما حبليين بالصور المجازية، ففي قوله: (**بزوغ الفجر**) كناية عن موصوف (**الحرية**)، وفي قوله: (**يوم سعيد**) كناية عن موصوف (**الاستقلال**)، ويكمن سر بلاغتهما في توضيح المعنى، وتقديم الحقيقة مصحوبة بالدليل والبرهان، ونجد الاستعارة المكنية في قوله: (**نذق ظلما**)، حيث شبّه الظلم، وهو شيء معنوي بالطّعام، فحذف المشبه به (**الطعام**)، وكنّى له بأحد لوازمه (**الذوق**)، وكذلك في قوله: (**نرشف أنغاما**)، حيث شبّه الأنغام (**بالماء**)، فحذف المشبه به (**الماء**)، وكنّى له بأحد لوازمه (**نرشف**)، لتوضيح المعنى وتجسيده، والمجاز المرسل في قوله: (**عَشِقَتْ أرْوَاحُنَا**) فقد استعمل الشاعر لفظ (**الأرواح**) وأراد الإنسان، فعبّر بالجزء عن الكل، فالرّوح جزء من الإنسان، والعلاقة هنا جزئيّة، وتكمن بلاغته في المبالغة، والإيجاز في الكلام، وإثارة فضول المتلقي في تخيّر العلاقة.

كذلك نلمس أسلوب التقديم والتأخير في قوله: (**فهيّئُوا لِبُزُوغِ الفَجْرِ أغنيّةً**) حيث قدّم الشاعر شبه الجملة (**لبزوغ الفجر**) على المفعول به (**أغنيّة**) بغرض الاهتمام بأمر المتقدّم (**الحرية**) المتمثّلة في (**بزوغ الفجر**).

عمد الشاعر إلى تكرار أصوات معيّنة من شأنها بعث دلالة خاصّة، (**كالميم**) الذي تردّدت تسع مرّات في هاتين المقطوعتين، وهي صوت شفوي فيه غنّة يبعث على الفرح مع صوت (**النون**)، للدلالة على غبطة الشاعر، وفرحته بالحدث ألا وهو نيل الحرية، وهذا ما تؤكّده المفردات الآتيّة: (**وساما، أماني، أنغام**).

كما كرّر الشاعر حرف (**الراء**) ثلاثة عشر مرة، ليجهر برغبته في الحياة السّعيدة الخاليّة من الحرب، ومن المفردات الدّالة على ذلك: (**أفراح، الفجر، وردة،...**)، أمّا (**الدّال**) فقد عبّرت عن فرحة الشاعر ونشوته بنيل الحرية والاستقلال، والمفردات الآتية تترجم ذلك: (**أعياد، نشدو، سعيد، النّشيد**).

ويقول في سيّاق آخر[1]: (المتقارب)

لَقَدْ وُلِدَ الفَجْرُ فَوْقَ بِلاَدِي جَمِيلاً جَمِيلاً!

وَأَيْنَعَ فِي كُلّ أُفُقٍ

وَمَازَالَ بَيْنَ الرّوَابِي الظَّلِيلَةِ

بُحَيْرَةُ إِلْهَامٍ وَخَلْقٍ

هُنَا يَلِدُ النُّورُ مُنْذُ زَمَانٍ

وَتَمْتَدُّ أَضْوَاؤُهُ عَاشِقَاتٍ بِدَرْبِي

تُهَدْهِدُ شَعْبِي، وتَزْرَعُ آَمَالَهُ الأَرْيَحِيَّهْ

كَذَا يُزْهِرُ الفَجْرُ يَا سَادَتِي فِي رُبُوعِي!

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص85.

ويُشْرِقُ دَوْمًا

يعود الشاعر من جديد ليشيد باسترجاع السيّادة الوطنيّة، ونيل الاستقلال، هذا الأخير الذي تجاوب معه الشعب الجزائري المنتشي بفرحته، كما كان مصدر إلهام شاعرنا في إبداعاته.

إنّ القصيدة نموذج من الشعر الحر، وهذا ما يبيّن مظهر من مظاهر التجديد على مستوى الشكل في شعر ابن رقطان، أمّا من حيث المضمون فيبدو تأثّر الشاعر بالتيّار الرومنسي، ويتضح ذلك من خلال امتزاجه بمظاهر الطبيعة لصيّاغة تجربته الشعرية (**الفجر، أفق، روابي، بحيرة، النور، يزهر، ربوعي**،...)، والاعتماد على الوحدة العضويّة، إذ جاءت الأسطر الشعريّة شديدة التّرابط والتّلاحم، ممّا جعل المقطوعة كالبناء المتراص.

بالإضافة إلى سعة خياله التي تظهرها الصور البيانيّة كالاستعارات المكنيّة في قوله: (**وُلد الفَجْرُ، وأَيْنَعَ**)، وكذلك في قوله: (**هُنَا يَلِدُ النور**) و(**يُزْهِرُ الفجْرُ**).

وأخيرا تحقق النصر، وسطعت شمس الحرية في سماء الجزائر، وذلك بفضل شعبها الذي ضحّى بالنّفس والنّفيس من أجل تحطيم قيود المستعمر المستبد، وفي هذا السياق يقول الشاعر ابن رقطان منبهرًا بالانتصار والحرية[1]: (الرمل)

وَطَنِي يَـا أَيُّهَـا الحُـبُّ العَـتِـيُّ كُلُّ شَيْءٍ فِيـكَ يَنْمُو مِـنْ جَدِيدِ!
كُلُّ شَيْءٍ فِيكَ يَرْوِي كَيْفَ ثُرْنَا وَانْتَزَعْـنَا جِـذْوَةَ النَّصْرِ المَـجِيدِ
فَـالبَسَـاتِينُ التِي تَخْضَـرُّ دَوْمًـا والسَّنَا الضَّاحِكُ فِي ثَغْرِ الوُرُودِ
وَالحُـقُولُ الخُضْـرُ تَمْتَـدُّ عَلَى مَنْـظَـرٍ أَوْسَـعَ فِي هَـذَا الوُجُـودِ
كُلُّهَـا تَـرْوِي فُصُـولًا رَائِعَـاتٍ كُتِبَـتْ بِـالدَّمِ فِي سِـفْرِ الخُلُودِ!
صَـاغَهَـا شَعْـبٌ شُجَـاعٌ عَرَبِيٌّ لَمْ يَـزَلْ يَعْشَقُ مَيْـدَانَ الصُّـمُودِ

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص112.

يؤكّد الشاعر في هذه الأبيات وطنيته التي تجلّت في مدى حبّه العتي، وفي تغنيه بالحرية التي أثّرت في الإنسان من خلال رسم الابتسامة على ثغره، وكذلك الطبيعة التي غدت خضراء بفضل المنجزات البطولية المحققة من قبل الشعب الجزائري الذي سيظلّ حاملا شعلة الحرية.

لقد استهلّ الشاعر أبياته بأسلوب إنشائي طلبي صيغته النداء في قوله: (**يا أيّها الحب العتي**) ليبرز من خلاله مدى حبه القوي لوطنه، وانبهاره بما أحدثته الثورة من تغيير، وذلك في قوله: (**كيف ثرنا، وانتزعنا جذوة النصر**) إذ جاء الاستفهام، هنا، بغرض التعجب من المنجزات التي حققتها الثورة.

أمّا بقية الأبيات فقد جاءت خبرية لتبيان طبيعة هذا التغيير على مستوى الإنسان والطبيعة معًا.

نلمس في الأبيات تكرارًا في لفظة (**كلّ شيء**) لتأكيد الفكرة، وترسيخها في ذهن المتلقي.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الشاعر قد استعان في إبراز أفكاره على خياله الواسع، وذلك في قوله: (**كل شيء فيك ينمو**) وفي (**ثغر الورود**) وفي (**تروي فصولا رائعاتٍ**) وكلّها استعارات مكنية شخّصت المعنى في صور محسوسة. أمّا قوله: (**كُتبت بالدّمِ**) فهي كناية عن صفة تخليد دماء الشهداء الزكية.

وقد اعتمد الشاعر تفعيلات بحر (**الرمل**) مستفيدا من إمكانيّاتها التعبيريّة « ففي الرمل أصلا نوع من الإنسيابيّة والاسترسال يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادّة غضبا كانت أم فرحا »[1]، وكذلك قافية مطلقة مردوفة[2] ليفصح عن خلجات نفسه الممزوجة بالفرحة بالانتصار، والتحرر من ربقة المستدمر البغيض.

يتضح من خلال ما سبق أنّ « الثورة الجزائريّة قد برهنت للشعوب المستضعفة أنّ الحرية لا تعطى، بل تفتك بالنار والحديد، وأنّ طريقها محفوف بالموت، وهو الطريق الوحيد الذي يقود إلى بر السلام »[3]، لذلك وجدنا الشاعر يتغنّى بها في قصائده، مصورًا فرحته بنيل الاستقلال، الذي تحقّق بفضل تضحيّات الشعب الجزائري الباسل الذي دفع ثمنها سنوات من التّنكيل، والتّعذيب بشتّى أنواع الأسلحة الفتّاكة التي لم ينج منها الكبير والصّغير.

خلاصة الفصل:

حاولنا في هذا الفصل أن نبيّن ملامح الالتزام السيّاسي في شعر محمد بن رقطان الذي جمع بين الالتزام العاطفي، المتمثّل في حب الوطن، والتعلّق الشديد به، والتغنّي بجمال طبيعته الخلاّبة التي كانت مرآة عاكسة لانفعالاته الوجدانيّة، والالتزام النّضالي الذي تناول فيه موضوعات متعددة كتوثيق أحداث الثورة ومعاركها إبّان الاستعمار الفرنسي، إذ كثيرًا ما صوّر الأحداث بتفاصيلها، وذكر الأماكن التي جرت فيها، ناقلاً لنا كلّ ما كابده الشّعب الجزائري من عناء، وبؤس، وشقاء بفعل الأعمال الدّنيئة التي ارتكبها المحتل الغاصب في حقّه، كما أشاد ببطولات الثوّار وأمجادهم من أجل نيل الحرية، ورفع راية الاستقلال، متوسّلاً في ذلك بوسائل

---

[1] شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968، ص181.

[2] **الردف**: هو " حرف مد قبيل الروي، وهو إمّا ألفٌ، وإمّا واوٌ، وإمّا ياءٌ "، موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، مرجع سابق، ص364.

[3] أحسن مزدور، الثورة الجزائرية فيالشعر المصري الحديث، مرجع سابق، ص105.

جماليّة عملت على توضيح المعنى وتأكيده، وتقريب الصورة من ذهن المتلقّي، فكانت أشعاره بمثابة الصورة الحيّة، والوثيقة التاريخيّة التي فرضت وجودها لما تحمله من حقائق ووقائع.

الفصـــل الثـــاني

ملامح الالتزام القومي وجماليته في شعر محمد بن رقطان

تمهيد:

المبحث الأوّل:

القضيّـة الفلسطينيّـة:

المبحث الثاني:

قضايا إقليميّة وعربيّة في شعر ابن رقطان:(الصحراء الغربيّة، لبنان، العراق، ليبيا، الشام، إفريقيا، إيران).

المبحث الثالث:

قضيّة الوحدة العربيّة في شعر ابن رقطان.

خلاصة.

تمهيد:

على الرغم من عزل الاستعمار الفرنسي للجزائر عن محيطها العربي والإسلامي، وتشديد حصاره على النّخبة المثقّفة لما لها من دور فعّال في بث روح الوعي الوطني، والقومي في نفوس الشعوب الثائرة ضد الاحتلال الأجنبي، « إلا أنّ الجزائر لم يغب طيفها عن حادثة تقع في المشرق لتجد أصداءها في أعماق هذه الربوع. ولم يتخلّف حاديها عن أي ركب تحرري في وطن عربي أو إسلامي، ولا غاب شاعرها أو ناثرها عن أي محفل أدبي »[1]. متبنيا قضاياها، واقفًا إلى جانب إخوانه العرب والمسلمين وقفةً تاريخيّةً مشرّفة، مستنهضا بها الهمم، وداعيا إلى الوحدة والجهاد، مؤمنًا بانتصار الحق على الباطل، ووجوب التّضامن القومي والتعاون ضدّ العدوان الدّخيل، معالجًا لأهم القضايا التي شغلت اهتمامه وعلى رأسها قضايا المشرق العربي كونها مهد الأنبيّاء والرّسل، وأرض الحضارات الموحّدة للعرب سابقا قبل أن يشتتهم الاحتلال الأجنبي، الذي حاول القضاء على مشاعر العروبة التي أثارها الأدب في الأجيال المتلاحقة، وهذا ما يشير إليه الشاعر محمد بن رقطان، بقوله[2]: (الكامل)

وبِـدَاخِلِي جُرْحٌ يَـظَـلُّ يَـرُوعُنِي وَأُحِـسُّـهُ يَمْـتَـدُّ يَـا سَمْـرَاءُ

يَمْتَـــدُّ فِي قَلْبِ العُرُوبَةِ خِنْجَرًا بِسُـمُومِهِ تَـتَـفَـتَّتُ الأَحْشَـاءُ

وَالمَشْـرِقُ العَرَبِيُّ ضَلَّ طَرِيقَـهُ وَجَنَى عَلَيْـهِ الحِقْـدُ والإِغْـرَاءُ

وبالرّغم من الحواجز التي حاول الأعداء وضعها لتشتيت شمل الأمّة العربيّة، إلاّ أنّ الشاعر استطاع أن يثبت في هذه الأبيات مشاعر الاتّحاد، من خلال موّاكبته لأحداث الأمّة العربيّة، مصوّرا ما يختلج صدر شعوبها من آلام، وما تصبو إليه من آمال، معتبرا أنّ الشعر يثير

[1] صالح خرفي، صفحات من الجزائر، دراسات ومقالات، من 1962 إلى 1972، مرجع سابق،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص106.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص154، 155.

الحماس في النّفوس، ويبعث الشعور الوطني والقومي في القلوب، وبالفعل فقد « كان الشعر وسيلة ثوريّة قويّة، وأداة فعّالة في توجيه الجماهير، لأنّه عبّر بصدق عن الهمّ العربي الذي يحمله شعراؤنا، الذين اتّخذوا إبداعهم متنفّسا من خلاله ويصبّون جام غضبهم على المستبدّين والظّالمين »[1]، حاملين على عاتقهم قضايا الأمّة العربيّة، ومن أبرزها:

1. القضية الفلسطينية:

كانت قضيّة فلسطين وستظلّ جرحًا عربيًّا لم يندمل بعد، رغم مرور عشرات السنين عليه، فهيّ المحور الرئيس للشعر الملتزم الذي سجّل الأحداث الدّامية، والمحن السياسيّة والاجتماعيّة، لبعدها الديني، والقومي باعتبارها قضيّة الحرية الأولى، لذلك رافقها الشعر العربي منذ ظهورها على المسرح العالمي في العشرينيّات من القرن الماضي، وتابع الشعراء جميع مراحلها وأطوارها منذ إعلان " وعد بلفور" المشؤوم عام 1917م، « فخلّدوا شهداء ثورة 1936م، وأبطال معركة القسطل، كما أهاجوا العواطف أثناء حرب 1948م، وهاجموا التقسيم، ونادوا بالثأر، وتوعّدوا اليهود كل ذلك في شعر ينبض بالحب لفلسطين، والنّقمة على أعدائها، والحزن على جزء غال من الوطن العربي يهدده الضياع، وتقاسمته الأهواء »[2].

ويعتبر الشاعر ابن رقطان من الشعراء الذين غرّدوا بكلّ ألوان الشعر مساندة لهذه القضيّة العادلة، التي كان لها الحظ الموفور من العناية والاهتمام في شعره، حيث أدمت قلبه وفجّرت قريحته، فنظم فيها القصائد الباكيّة، وقصائد المقاومة والنّضال، منبّها الضّمائر إلى ضرورة الدفاع عن الحق العربي السّليب، واسترجاع الجزء المسلوخ من بلاد العرب.

---

[1] شعيب مقنونيف، التجليات القوميّة لثورة التحرير في الشعر العربي المعاصر، مجلة الموروث، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع الثاني، 2013، ص 222.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1977، ص116.

وكانت قصيدة " فلسطين " من أهم القصائد في مسيرته الشعريّة؛ لأنّه عبّر فيها عن مشاعره المفعمة بالمحبّة والإكبار لهذا البلد العربي الإسلامي، مبيّنا مكانته الدينيّة التي ميّزته عن باقي بقاع الأرض. يقول:[1] (المتقارب)

فِـلِسْطِيـنُ يَا تُـرْبَةَ الحَسَـبِ وَمَهْـدَ النُّـبُـوّةِ والكُـتُـبِ

وَمَثْوَى العَدِيدِ مِـنَ الأَنْبِيّـاءِ وَمَـوْلِدِ عِيسَى ومَسْـرَى النّبِيِّ

وَرَمْـزَ السَّلاَمِ لِكُـلِّ الأَنَـامِ وَأَرْضَ الحَـضَارَةِ مِـنْ حِقَـبِ

إنّ مكانة فلسطين مُقدسة، كما ذكرها ابن رقطان، ليست مكانة خيّاليّة مبالغًا فيها، بل هي حقيقة معروفة في كلّ الديّانات، فهي بلد عربي إسلامي، يضم بين جنباته بيت المقدس الشّريف، ومدفن الخليل، ومولد عيسى عليه السّلام، ومسرى نبيّنا محمّد صلّى اللّه عليه وسلّم لقوله عزّ وجل: ﴿ **سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ** ﴾[2]، وغيرها من الأماكن المقدّسة، كما أنّها رمز السّلام، وأرض الحضارة، ومسقط رأس العديد من الأنبيّاء والأدباء.

تشير الصيّاغة اللغويّة إلى محورين تعبيريين أساسيين ترتكز عليهما الأبيات في كل مفاصلها الدلاليّة، حيث يشف المحور الأول عن توظيف الشاعر لأسلوب (النّداء) الموجع والمثير، في قوله: (**فلسطينُ يا تُربةَ الحسبِ**) ليصرّح عن جرأته، وربّما هي جرأة كانت من أجل إيصال صوت هذه القضيّة، والنّهوض بمستقبل شعبها المتألّم لفقدها؛ لأنّ القضيّة الفلسطينية ليست مجرّد مشكلة قومية على الصّعيد العربي، وإنّما هي مأساة إنسانيّة عامّة، لهذا أراد الشاعر أن يُسمع نداء المقاومة للعالم بأسره، ويتراوح ذلك بين غياب أداة النّداء: (**فلسطين، مهد**

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص37.

[2] سورة الإسراء، الآية 1.

النبوّةِ، ومثوى)، وحضورها: **(يا تربةَ)**، فالأولى ذات بعد نفسي، توحي بتواجد المنادى، فلسطين، في فكر الشاعر وقلبه، أمّا الأخرى فدالّة على البعد لكنّ الشاعر في الوقت عينه يرفض احتلالها، وتدنيس تربتها الزكيّة الطّاهرة مهد الأنبياء والرّسل.

ويعتمد المحور الثاني الذي استند فيه الشاعر على توظيف **التّصريع** في البيت الأوّل بين لفظتي: **(الحَسَـبِ، والكُتُـبِ)**، لإبراز مكانة فلسطين، ولإحداث إيقاع موسيقي يمهد السّبيل أمام المتلقي للانسجام، والتفاعل مع النص الشعري، ومردّ ذلك أنّ الشاعر التزم العروض الخليلي للقصيدة الشعريّة.

ويبدو جليّا أنّ اهتمام الشعراء بالقضيّة الفلسطينيّة جعلنا نلمس **التناص الأدبي** بين أبيات ابن رقطان، وأبيات الشاعر مفدي زكريا، التي عبّر فيها على قدسيّة هذه الأرض، بقوله[1]: (المتقارب)

فِلِسْطِيـنُ يَا مَهْبَطَ الأَنْبِـيّـا وَيَا قِبْلَـةَ العَرَبِ الثّانِيّه

وَيَـا حُجّـةَ اللَّـهِ فِي أَرْضِـهِ وَيَا هِبَـةَ الأَزَلِ، السّامِيّه

وَيَـا قُـدُسًـا، بَـاعَـهُ آدمُ كَمَا بَـاعَ جَـنّـتَهُ العَالِيّه

ولعلّ اشتراك الشاعرين في إبراز مكانة فلسطين الدينيّة، لم يكن للمفاخرة، بل لتبقى مكانتها راسخة في قلوب العرب، والفلسطينيين جيلا بعد جيل.

لقد استخدم الشاعر ابن رقطان حرف **(الباء)** في قافيته وهو، صوت شديد مجهور، ليوفّر نغمًا موسيقيًّا خارجيًّا من جهة، وليدلّل على شدّة المأساة والحسرة على فلسطين التي جمعت بين ماضٍ ما زال التاريخ شاهدًا على عراقته، وحاضرًا يشهد العالم لرقيّه وازدهاره لولا الاضطهاد الصهيوني، الذي وقف حجرة عثرة في مسارها لغدت من الدول المستقلّة والمزدهرة من جهة أخرى.

[1] مفدي زكريا، اللهب المقدّس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2009، ص336، 337.

إنّ الحزن قد مزّق قلب الشاعر تمزيقًا تناثرت من خلاله مشاعر الأسى، والحسرة على معاناة المسجد الأقصى عنوان النّضال العربي والإسلامي، ورمز الوحدة، ودليل تشتت العرب وخضوعهم للظلم والأعداء، والأبيات الآتية من قصيدة " تساؤلات " خير معبّر عن ذلك[1]: (الهزج)

أَيُـذْوَى الحُـبُّ فِي قَلْبِي فَهَلْ يُرْضِيكَ يَارَبْ؟!*

ويَـبْقَى لَيْــلُـنَــا العَـاتِي يُـوارِي ضَوْءَ مِشْـكَاتِي

وَلا تُـرَ بُـــدَّ آفَــاقِـــي وَلا تَخْتَـلُّ سَـاعـــاتِي

وَيَبْكِي المَسْجِدُ الأَقْصَى وَلا تَــنْسَابُ دَمْعَاتِـي!

وَتَـخْبُو جِـذْوَةَ النّـــــورِ عَلَى أَفْـنَانِ دَوْحَـاتِـي!

يشكو الشاعر في هذه الأبيات إلى المولى عزّ وجل خراب المسجد الأقصى، راغبًا في جعل الحبّ قوّة قادرة على تمسّك العرب والمسلمين وتوحّدهم لمحو ظلم اليهود وبطشهم، مستخدمًا مفردات موحيّة صوّرت بدقة طبيعة الحدث، عاكسة نفسيّته الحزينة، مثل: (**ليلنا العاتي، يبكي، تنساب، دمعاتي**،...).

ولعلّ ظاهرة **التكرار** التي جاءت في المقطوعة قد ارتبطت بالحالة النفسيّة للشاعر، وبموقفه الذي يريد تأكيده حينما سيطر عليه الحزن والحسرة شدّنا بموسيقاه المتمثّلة في المدود الصوتية؛ حروف المد (**الألف، والواو، والياء**)، والتي جاءت مكرّرة في المقطوعة، وبخاصّة في نهايتها، فالألفاظ (**يُذوى، قلبي، ليلُنا، يواري، يبكي، تنساب، دمعاتي، جذوة**) قد حقّقت وظيفة نغميّة حزينة تحمل في طيّاتها آلامًا كبيرة.

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص125.

* **يُذْوَى**: يذبل.

كما عزّز الشاعر موسيقاه الشعريّة بتكراره أداة النّفي (**لا**)، في قوله: (**لا تربِدُ، لا تخْتل، لا تَنسَابُ**)، لتأكيد الدّلالة المتمثّلة في غيّاب النّور، وانتشار الظّلام بما يحمله من معاني سلبيّة.

وعلى الرغم من تلك الآلام، والأحزان التي اعتصرت قلب الشاعر، إلا أنّ الأمل مازال يشعّ في قلبه، أمل الاستقلال الذي ستنعم به فلسطين عمّا قريب، وهذا ما تبيّنه المفردات الآتيّة الرّامزة للتعطّش إلى الحرية، والانعتاق، والخير عمومًا: (**ضوء، النور، أفنان**).

ومن ناحيّة أخرى نلاحظ الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة التي لجأ إليها الشاعر والمتمثّلة في الاستفهام التعجّبي المقرون بالنّداء، في قولـه: (**أيُذوى الحب في قلبي، فهل يُرضيك يا رب؟!**)، ليتلاعب بصيّاغة نصّه الشعري، ويُبدع عنصر الاستغراب الذي يجعل المتلقي في حيرة من أمره، فيبحث عن تفسيرات كثيرة تختبئ وراء الكلمات، ولعلّ غرض الشاعر من تساؤلاته التعجبيّة هو تأكيد أنّ المسجد الأقصى يعاني الحصار من قبل اليهود الصهاينة، كما نلمس إحساس الشاعر بالانتماء من خلال الجملة الاسميّة ذات دلالة الثبوت (**على أفنان دوحاتي**) التي تعكس نزعته القوميّة.

وتبيّن المقطوعة مدى تشبّع الشاعر بالثقافة العربيّة الإسلاميّة، من خلال استلهامه لألفاظ ذات دلالة دينيّة، (**يا رب، مشكاتي، جذوة، النّور، أفنان**)، والتي أضفت بدورها على الأبيات قدسيّة، كما حقّقت غاية التأثير في ذهن المتلقي.

وعلى الرغم من ذلك الإخاء الموجود بين الدّول العربيّة، إلاّ أنّ هناك أيدي خفيّة تعمل على نشر سمومها في الخفاء، لكي تصل إلى مرادها المتمثّل في نشر العداوة، والبغضاء، والتّفرقة بين البلدان العربيّة، وهذا ما يؤكّده الشاعر بقوله[1]: (المتقارب)

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص76.

أَخِـــي فِي العَقِيدَةِ نَحْنُ هُنَا سَنَبْقَى عَلَى صِـلَـةٍ بِالسّمَـاءِ
نُحـيِّ الجَـــمَـاهِـــيرَ ثَـــائِرَةً وَنَرْفُضُ مَا أَبْرَمُوا فِي الخَفَاءِ
لِطَعْنِ فِلِسْطِينَ رَمْزَ التَّحَدّي وَإِقْصَاءِ أَبْـنَـائِهَـا الأَوْفِـيّـاءِ
وَكَـمْ بَيْنَـنَا مِنْ عَمِيـلٍ خَفِيٍّ وَكَـمْ فِي العُرُوبَةِ مِنْ عُمَـلاَءِ!
أَتَوْا فِي عُهودِ الدُّجَى فَـجْأَةً وَأَضْحُوا وَصَايَا عَلَى الشُّرَفَاءِ

فالشاعر في هذه المقطوعة يخاطب أخاه العربي موجّهًا إليه تحيّة إباء، ومندّدًا بخذلان بعض الحكّام العرب الذين باعوا ضمائرهم بإثبات ولائهم للمحتل وتبعيتهم له لطعن فلسطين رمز التّحدّي، وإقصاء أبنائها الأوفيّاء، ولكن رغم تلك الحدود الجغرافيّة التي وضعها المحتل لتشتيت شمل الأمّة العربيّة، سيظلّ الشعب الجزائري واقفًا إلى جانب إخوانه الفلسطينيين وقفة تاريخيّة مشرّفة، وهذا ما أثبته شاعرنا بوقوفه وقفة شموخ لتحيّة ثوّار فلسطين بنغمات من الشعر مستنهضًا بها الهمم، وشاحذًا العزائم، وداعيًا إلى الوحدة، ورفض الذلّ والهوان.

ومن الأساليب اللغويّة التي اعتمدها الشاعر في هذه المقطوعة ليضفي مسحة جمالية على نصّه الأسلوب الإنشائي الطلبي المتمثّل في النّداء (**أخي**)، والأصل أن يقول (**يا أخي**) والحذف، هنا، انزيّاح أسلوبي بليغ اقتضته المشاعر الجيّاشة التي غمرت الشاعر من خلال تودّده لأخيه الثّائر الذي يضحّي بنفسه في سبيل استرجاع وطنه السّليب، والخبري الذي توضّحه **كم** (**الخبريّة**) المكرّرة مرّتين في البيت الأخير، وقد أفادت معنى التّكثير، بغية إيصال الدّلالة المرجوّة للمتلقّي؛ فهوّ يصف كثرة العملاء، والخونة العرب، الذّين أتاحوا لليهود فرصة اِلتهام فلسطين.

ولعلّ الشاعر قد أجاد في توظيفه للفعل المضارع (**نبقى**) المقرون بحرف (**السين**)، الذي يعتبر حرف تنفيس يفيد المستقبل، حيث تحوّل مضمون هذا الفعل بعد اقترانه بالسين، ليدلّل على المستقبل، وليوحي بيقين الشاعر في نجاح مواجهة فلسطين ضدّ الأعداء، وذلك من خلال تضرّعه الدائم إلى المولى عزّ وجلّ لنصرة ثوّارها البواسل، وكذلك توظيف الضّمير الجمعي

(**نحن**) في قوله: (**نبقى، نحيِّ، نرفض، بيننا**) لتعزيز انتمائه، وكذلك التزامه بالقضية الفلسطينيّة، ولفظة (**هنا**) بوصفها من " المعيّنات التي تمنح الخطاب مرجعيّة بتصنّعها لها "[1]، ولعلّ هذه اللّفظة تشير إلى ثنائية تقابليّة، تتمثّل في استدعاء الطرف الآخر، ألا وهو (**هناك**)، لإبراز العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الشاعر والأرض الفلسطينية، التي لا يريد أن يتركها للأعداء، ينعمون بها، وينهبون خيراتها، ويدنّسون طهارة مقدّساتها.

وعليه فالمعيّنتان اللّتان تمثلتا في الضّمير النّحوي (**نحن**)، والظّرف المكاني (**هنا**) قد أدّتا دورًا مهمّا في بيان العلاقة الوطيدة بين ذات شاعرنا في إحالتهما على المكان (**فلسطين**)، فهما وجهان لعملة واحدة، كونهما يشتركان في وطن عربي واحد، وعقيدة واحدة، ولغة واحدة، كما أسهمتا في توجيه الخطاب الشعري من خلال تعبيرهما الموحي على ترتيب النّص وتنظيمه، واتّساق أفكاره، وانسجامها.

ويبيّن الشاعر أهداف المحتل الصّهيوني الذي أراد سحق كيان فلسطين منذ دخوله أرضها المقدّسة، وإلغاء هويتها، وقطع جذورها العربيّة والإسلامية، مستخدما حرف (**النون**) رويّا لقصيدته (باقون رغم التّحدّي !!)، فيقول[2]: (البسيط)

عُرُوبـةَ القُـدْسِ يَـا رَبّـاهُ أَلْـمَحُهَـا عَلَى الجَلِيلِ، عَلَى حَيْفَا عَلَى سِينَا
أَرَى مَعَـالِـمَـهَا تَـبْـدُو مُـهَـوّدَةً كَأَنّهَا لَمْ تَـكُـنْ مِـنْ صُنْـعِ أَيْدِينَا
إنْ هَوَّدُوهَـا فَـمَـا زَالَـتْ مَلاَمِحُهَا أَصِيلَـةً تَتحَدّى زَيْـفَ بِيـقِينَـا*
لَنْ يَخْلُدَ اللّيْلُ فِي سَاحَاتِ مَقْدِسِهَا مَـادَامَ ذَلِكُـمْ المَاضِي يُنَـاجِينَا

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص151.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص44.

* **بيقين**: هو رئيس سلطة الكيان الصهيوني المحتل في حرب 1973.

يعبّر الشاعر، هنا، عن أساه على حال القدس، وغيرها من المدن الفلسطينيّة كالجليل وحيفا، التي حاول المحتل الصهيوني " بيقين " بأعماله التخريبيّة محو معالمها الدينيّة، وتهويدها، لكنّها بقيت محافظة على مقوّماتها الأساسيّة بتحدّيها للمخططات الصهيونيّة، ومحاربتها لها بكل الوسائل والطرق، متيقنة أنّ خلاصها من براثن المحتل لا يكون إلا بالتمسّك بدينها، والتشبّث بالأرض، وممّا لا شكّ فيه أن الشاعر أراد أن يلفت انتباه الشعوب العربيّة إلى ما تعانيه فلسطين، وما يجب عليها فعله لمساندتها.

نستنتج من خلال توظيف الشاعر لبعض المدن الفلسطينيّة، وغيرها تعبيره عن دلالات نفسيّة واجتماعيّة وقوميّة تجاوزت الحدود الجغرافيّة الوهميّة التي وضعها المحتل لتصبح عنصرًا بنائيّا مهمًّا في المقطوعة الشعريّة، بيّنت تضارب أحاسيسه بين الحسرة والألم على الحاضر التّعيس، والشوق والحنين إلى الماضي المجيد، مستخدمًا أنماطًا بيانيّة مختلفة في رسمه للصورة الشعريّة، إذْ وظّف **التّشبيه**، لما فيه من ارتباط بحالته النفسيّة، في قوله: (**كأنّها لم تكن من صنع أيدينا**)، مشبهًا (**معالم**) فلسطين بعد تهويدها بأنّها مُلك للصهاينة، ليبرز نوايا إسرائيل وسيّاستها القمعيّة، والاستعارة التصريحيّة في قوله: (**لن يخلد اللّيل**)، حيث شبّه المحتل الإسرائيلي (**باللّيل**) فحذف المشبّه، وهوّ (**المحتل**)، وصرّح بالمشبّه به (**اللّيل**)، ليبيّن للمتلقّي حقيقة هؤلاء الأعداء الذين عاثوا في الأرض فسادًا وخرابًا، ودمارًا.

لعلّ الشاعر قد أحسن في اختياره للقافيّة المردوفة، التي ناسبت موضوع القصيدة الحزين، حيث حرف الروي (**النون**) الذي خزّن من خلاله الشاعر أنينه وآهاته. وحرف الوصل (**الألف**) الذي فرّغ من خلاله كبته الكامن في صدره.

ورأي الشاعر أنّ تحرير فلسطين لا يكون إلاّ بالكفاح المسلّح، والتضحيّة بالنّفس والنّفيس، لا باستجداء السّلام كما جاء في المثل العربي " الحديد بالحديد يُفلح "، " وما أُخِذ بالقوّة لا يُستردّ إلاّ بالقوّة ". يقول[1]: (البسيط)

فَيَـا فِلِسْطِينُ ذُودِي عَنْ عُـرُوبَتِنَا وَقَاوِمِي مَنْهَـجَ التّطبِيـعِ والخَوَرِ!
فُكّي الحِصَارَ عَنِ الأَطْفَالِ فِي رَفَحٍ فَأَهْلُ غَزَّةَ تَحْتَ القَصْفِ والشَّرَرِ
عَـرِّي الجُنَاةَ وَصُونِـي عِرْضَ أُمَّتِنَا بِالتّـضْحِيّاتِ مَعَ الإيمَانِ بِالْقَدَرِ
لَيْـسَ الرِّضَـا بِقَضَاءِ اللهِ مَا زَعَـمُوا مِنَ الأَبَاطِيلِ والتّحْرِيفِ للسُّوَرِ
بَـلِ الرِّضَـا بِقَـضَاءِ اللّهِ أَنْ تَهِبِـي مَا تَمْلُكينَ مِـنَ الأَمْوَالِ والبَشَـرِ
حَتَّى تَظَـلَّ رِحَابُ القُدْسِ شَامِخَةً بِالصّامِدِينَ أَمَـامَ الغَزْوِ فِي زُمَـرِ

يُلمس من قراءة هذه الأبيات أنّ الشاعر قد وصل إلى قمّة ثورته، ودعوته التحرريّة، من خلال خطابه الصّريح الموجّه إلى الشعب الفلسطيني، الذي يدعوه فيه للجهاد في سبيل الله، والدّفاع عن العروبة، ومقاومة سيّاسة التّطبيع، ورفع الحصار عن أطفال غزّة ورفح، وصيّانة العرض متّخذا في ذلك سلاح التضحيّة، والمقاومة، والإيمان بقضاء الله وقدره، لقوله تعالى:﴿**إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ** ﴾[2]، وكذلك قوله تعالى: ﴿ **وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا**﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿ **مَا كَانَ عَلَى النَّبِيِّ مِنْ حَرَجٍ فِيمَا فَـرَضَ اللَّهُ لَهُ ۖ سُنَّةَ اللَّهِ فِي الَّذِينَ خَلَوْا مِـنْ قَبْلُ ۚ وَكَـانَ أَمْرُ اللَّـهِ قَـدَرًا مَقْدُورًا** ﴾[4].

[1] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص87.

[2] سورة القمر، الآية 49.

[3] سورة الفرقان، الآية 01.

[4] سورة الأحزاب، الآية 38.

ولا شكّ في أنّ الشاعر قد وثّق الصّلة بين قيم المقاومة، والقيم الدينيّة محاولا بعث الصّبر في قلوب الفلسطينيّين، وحثّهم على التضحيّة من أجل وطنهم، مبيّنًا لهم أنّ المقدّر واقع لا محالة، وأنّ كلّ شيء بأمر الله سبحانه وتعالى، وهذا ما يدلّ على تشبّع الشاعر بالثقافة الإسلاميّة.

تنحو الصيّاغة اللغويّة للأبيات منحى خطابيّا مباشرا؛ لأنّ الشاعر حينما أراد أن ينبّه المخاطَب (**فلسطين**) إلى الخِطاب الموجّه إليها، استعمل أساليب طلبيّة كالنّداء الانفعالي في قوله: (**يا فلسطين**)، والأمر في قوله: (**ذُودي، قَاومي، فُكّي، عَرّي، صُوني**)، ليشحذ هم أبناء الشعب الفلسطيني، ويدفعهم إلى الإقدام والفداء، ويبثّ فيهم روح الوعي الوطني، والقومي لتقويّة عزائمهم، ولا شكّ أنّ هذه الأفعال قد ناسبت الحالة الشعوريّة الثّائرة للشاعر، وأوصلتها إلى ذهن المتلقي، وإلى جانب تلك الأفعال اختار ألفاظا قويّة ذات جرس موسيقي قويّ يتناسب مع حالة الغضب، وحالة المقاومة (**التّطبيع، الخور، الحصار، القصْف، الشّرر، الجُناة**،...)، ولعلّ رغبة الشاعر من استعمال هذه المفردات، والأساليب هو شدّ انتباه المتلقي، وتحميسه إلى خوض غمار المقاومة ضدّ المحتل الإسرائيلي الغاصب، لرفض كل أنواع الاضطهاد، وبذلك كان شعره أداة فعّالة حاول من خلالها أن يغيّر واقع فلسطين المرير.

وعلى إثر إعلان قرار « التقسيم الذي دعت إليه لجنة بيل كحل وسط »[1] تألّم الشاعر وثار مستنهضًا الشعب الفلسطيني لنجدة وطنه، والدفاع عنه. بقوله[2]: (البسيط)

يَا قُدْسُ يَا وَجَعَ الدُّنْيَا وَذَاكِرَتِي يَا مَوْعِدَ المَلَإِ الأَعْلَى مَعَ البَشَرِ!
مُدِّي يَدَيْكِ إِلَى الأَطْفَالِ وَاثِقَةً وَمَزِّقِي صَفَقَاتِ الذُّلِّ والخَوَرِ
لاَ تَقْبَلِي بِاسْتِلاَمِ الأَرْضِ نَاقِصَةً وَلاَ بِتَرْكِ بَقَايَا الأَهْلِ فِي سَفَرِ

[1] عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص58.

[2] أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص91، 92.

تَجَاوَزِي الـرّاهِـنَ المَهْـزُومَ صَـابِرَةً واسْتَشْرِفِي غَــدَكِ المَـلْآنَ بِالظَّفَرِ

وَحَقِّقِي مُـعْـجِزَاتِ اللّهِ فِــي زَمَنِي بِالانْتِصَارِ عَـلَى الصّارُوخِ بِالحَـجَرِ

فَيَــا فِلِسْطِينُ هُزِّي جِـذْعَ نَخْلَتِنَا فالتّمْــرُ يَنْزِلُ تَـحْتَ الرِّيحِ والمَطَرِ!

إنّ هذا النّص يُجلي صورة من صور الصّراع العربي مع إسرائيل المدعومة من الغرب، والتي تعتبر بمثابة شوكة غرزها الاستعمار في قلب الأمّة العربيّة المسلمة، وهذا ما يؤكّده نداء شاعرنا الصّارخ الأليم الذي يدعو فيه الشعب الفلسطيني إلى إضرام نار الثورة، ضدّ المغتصب اليهودي الذي حاول بمخططاته التخريبيّة تقسيم أرضه كحل وسط.

ولعلّ القدس جاءت في هذه المقطوعة كمؤشر للوضع السيّاسي الذي تعيشه أرض فلسطين، وهنا « تصبح المدينة مرآةً أو رمزًا للأوضاع السيّاسيّة التي تعمّ الدولة كلّها »[1]، وتصبح القدس « مرآةً للحياة العامّة »[2].

وبهدف تقوية المعنى وتأكيده استعان الشاعر بجملة من الأساليب الفنيّة والبلاغيّة التي من شأنها التأثير في المتلقّي، ومن بينها توظيفه للأساليب الإنشائيّة الطلبية **كالنّداء** بـ **(الياء)** في قوله: **(يا قدس، يا وجع الدّنيا، يا موعد)** للدّلالة على توجّعه لما آلت إليه القدس من اضطهاد وإذلال، و**الأمر** في قوله: **(مُدّي، مزّقِي، تجاوزِي، حَقّقِي، اسْتَشْرِفِي، هُزّي)**، ليحفّز الشعب الفلسطيني على الثورة، والانتفاضة ضدّ القهر والظّلم، والعداون، و**النّهي** في قوله: **(لا تقبلي)** للتّعبير عن انفعالاته الداخليّة المليئة بالغضب، والحزن، بالإضافة إلى الاقتباس من القرآن الكريم في قوله: **(فَيَا فِلِسْطِينُ هُزِّي جِذْعَ نَخْلَتِنَا ** فالتّمْرُ يَنْزِلُ تَـحْتَ الرِّيحِ والمَطَرِ)** مع قوله تعالى: ﴿ **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** ﴾[3]،

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، والمعنويّة، مرجع سابق، ص348.

[2] م ن، ص ن.

[3] سورة مريم، الآية 25.

مستحضرًا في ذهن المتلقّي صورة الألم الذي عانته مريم العذراء عليها السّلام، لكنّه في الوقت عينه لم يكتف بنص الآية القرآنيّة الكريمة بل أضاف عليه دلالة جديدة تناسبت مع دلالة النّص الشعري، ألا وهيّ ربط موضوع فلسطين بقصّة مريم العذراء لإبراز العناية الإلهيّة لكليهما في وقت الشدّة والألم.

كما استعان الشاعر في قوله: (**يا قدس، يا فلسطين**) بالمجاز المرسل، وعلاقته مكانية، حيث ذكر المكان، وأراد به الشعب الفلسطيني، وكذلك في قوله: (**لا تقبلي باستلام الأرض ناقصة**) وهي كناية عن صفة[1] رفض سيّاسة التقسيم، ويكمن سرّ بلاغتها في توضيح المعنى وتقديم الحقيقة مصحوبة بالدليل، والبرهان.

إنّ المتأمّل في الأبيات يُلاحظ مدى توفيق الشاعر في اختيّار الأفعال التي ولّدت بدورها حركة فعليّة كالفعل المضارع (**ينزل**)؛ وعليه فالحركة بمثابة العنصر الفعّال الذي يبثّ في النّص الشعري الحيويّة والاستمرار.

ويشيد الشاعر في قصيدته " فلسطين " بصمود الثوّار الذين ثاروا في وجه المحتل الإسرائيلي، ووقفوا أمام بطشه يقاتلون ببسالة، بقوله[2]: (المتقارب)

مَضَى القَرْنُ وَالثّائِرُونَ هُنَــاكَ يَـذُودُونَ عَنْكِ وعَـنْ نَسَبِـي

وَفَــوْقَ ثَرَاكِ يَشِيـدُونَ مَجْدًا يُضَافُ إِلَى أُمَّـةِ الحَسَــبِ

وَيَنْتَفِضُونَ عَــلَى الغَاصِبِينَ بِمَـا يَتَــفَجَّرُ مِــنْ غَضَــبِ

[1] " وفيها يتمّ التصريح بالموصوف وبالنّسبة إليه مع إخفاء الصّفة المطلوب إبرازها، وإبقاء ما يدلّ عليها "، هناء نايلي، التشكيل الشعري في ديوان أبي البقّاء الرّندي ـ دراسة جماليّة وفنيّة ـ، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، 2018، 2019، ص165.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص37.

يصوّر الشاعر في هذه الأبيات مدى إقدام الثوّار، وعزمهم القضاء على المحتل الغاصب، مبيّنا مدى اعتزازه بالانتماء إلى فلسطين من خلال ربط نسبه بها، بصفتها بلدًا عربيّا إسلاميًّا، « ولسنا في حاجة إلى أن نعدّد الرّوابط التي تربط فلسطين بالجزائر... كما أنّنا لن نحتاج إلى أن نضرب أمثلة للمقارنة بين حالة الجزائر وحالة فلسطين »[1]، فكلاهما بلد واحد يجمعه الانشغال نفسه، ألا وهو محاربة الاستعمار عدو الشّعوب.

ومن الأساليب التي وظّفها الشاعر لتأكيد المعنى وإبرازه، أسلوب التقديم والتأخير، فقدّم شبه الجملة الظرفيّة (**وفوقَ ثَراكِ**) على الجملة الفعليّة (**يشيدون مجدا**)، وأثر ذلك هو اهتمامه بأمر المتقدّم (**أرض فلسطين**) التي تمثّل المجد العربي المسلوب.

كما أبدع في استخدامه للضمير المفرد المخاطب (**الكاف**) ليدلّ به على (**فلسطين**)، وذلك في قوله: (**عنكِ، ثراكِ**)، واسم الإشارة (**هناك**)، وهيّ إحالات نصّية أسهمت في ترابط الأبيات، واتّساقها.

ويُعلي الشاعر من شأن الشّهيد والشّهادة، متغنيًّا بشهداء المقاومة، الذين ضحّوا بأنفسهم فداءً لثرى وطنهم بقوله:[2] (الكامل)

قِـفْ لِلشَّـهِيدِ مُعَظِّمًـا مُتَأَدِّبًـا وَصُغِ التَّحِيَّةَ وَاعْزِفِ الأَنْغَامَا

بِالأَمْسِ كَـانَ مُجَاهِـدًا مُتَعَفِّفًـا واليَـوْمَ أَضْـحَى عِـبْرَةً وَذِمَـامَا

وَهَبَ الحَيَـاةَ لِشَعْبِـهِ مُتَحَمِّسًـا وَفَـدَا البِـلاَدَ بِرُوحِـهِ إِكْـرَامَـا

إِنّ الذِيــنَ تَجَـاهَــلُوهُ بِأَرْضِنَـا جَـارُوا عَلَيْهِ وَكَـدَّرُوا الأَعْوَامَـا

وَسَيُسْـأَلُونَ عَـنِ الذِينَ تَنَكّرُوا لِجِهَــادِهِ وَتَـجَـاهَلُوا الأَيْتَامَـا

[1] عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص41.

[2] محمد بن رقطان، أغنيّات للوطن في زمن الفجيعة، ص94.

وقف الشاعر، في هذه الأبيات، وقفة إجلال، وتعظيم للشّهيد، الذي لبّى نداء الشهادة، منوّهًا بتضحيّاته الجسيمة التي قدّمها لطرد المحتل من وطنه، مبيّنًا لكلّ من أساء إليه، وتنكّر لجهاده، وتجاهل أبناءه الأيتام، أنّه ظلم نفسه، وسيعيش بقيّة حياته في غمّ وحزن. فليس من المعقول أن نتجاهل شهيد الكفاح والجهاد، فقلبه نار تحرق الأعداء، وتحفّز الشعوب الأخرى للمقاومة، والنّضال، وتقرير المصير.

والمتمعّن في الأبيات يرى أنّ الشاعر لجأ إلى النّبرة الخطابيّة سعيًا للتّأثير في المتلقين، وإثارة حماسهم، مستخدمًا في ذلك أفعال الأمر (**قفْ** للشهيد، **صُغِ** التحيّة، **واعْزِفِ** الأنغام)، ليمنح الشهيد حقّه من التّكريم، وليؤكّد رفعة مقامه الرفيع، وسمو منزلته، ولعلّه بتوظيفه هذا قد حرّك الضمائر، وبثّ فيها روح المقاومة، وعشق الحرية.

ممّا لا شكّ فيه أنّ الشاعر قد سار على النمط التقليدي في الرثاء، من خلال تعداده لمناقب المرثي (الشهيد)، والإشادة بإنجازاته التي حققها لنصرة وطنه، ليعمّق أثر الشهادة في نفوس الأجيال الآخرين للّحاق بركب الشهداء، وكذا توظيفه لأسماء الفاعلين في قوله: (**معظّمًا، متأدّبًا، متعفّفًا، متحمّسًا**) ليدلل على القيّام بالحدث المتمثّل في الوقوف تحيّةً للشّهيد، وإثباتًا لصفة المجد، والرّفعة لديه.

وقد نظم الشاعر الأبيات على بحر **الكامل**، حيث جاءت تفعيلات البيت الأوّل كالآتي: (**مُتْفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ** ** **مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلْ**)، ولعلّ هذا البحر يدلّ على الشجن والرومانسيّة، لذلك منح شاعرنا القدرة على التعبير بدقّة عمّا يجول في خاطره من أحاسيس، ومشاعر تجاه شهيد الوطن، كما استخدم حرف (**الميم**) رويّا، وهو صوت شفوي دلّ على الحزن والعجز.

ويتّخذ الشاعر من صورة استشهاد الطفل " **محمّد الدرّة** " ابن الثانية عشرة عاما، الذي غدا رمزا وأيقونة فلسطين دليلاً على وحشية الصهاينة المتعطّشين للدّماء، وفرصة للتعبير

عن معاناة الفلسطينيين المستمرة، وضيق حالهم، وشاهدًا على تهاون العرب وتخاذلهم. يقول[1]: (البسيط)

تَذَكّرِي طِفْلَنَا المُغْتَالَ خَلْفَ أَبٍ بِزَخَّةٍ مِنْ رَصَاصِ الغَدْرِ والبَطَرِ
بَكَتْ عَلَيْهِ بَقَايَا مِنْ رُجُولَتِنَا وَشَيَّعَتْهُ بِدَمْعٍ جِدِّ مُعْتَبَرِ
يَا أَيُّهَا الطِّفْلُ لاَ تَبْرَحْ مُخَيِّلَتِي وَتَخْتَفِي تَحْتَ ذَاكَ الرّدْمِ والحُفَرِ!
مَنْ بَعْدَ مَوْتِكَ يُعْلِي رَأْسَ أُمَّتِنَا فَيَا لَنَكْبَتِنَا فِي أَجْمَلِ الدُّرَرِ؟!
أَبْكِيكَ يَا رَمْزَنَا مِنْ عُمْقِ حُرْقَتِنَا بِالشِّعْرِ وَالدّمْعِ بِالآَهَاتِ وَالزَّفَرِ!

إثر هذا المصاب الجلل تبيّن أنّ الشاعر أنشد، وغنّى بكاءً في رثاء الطفل الشهيد "محمّد الدرّة " مصرّحًا بكلّ حب، وثناء أنّ استشهاده استطاع تحريك القلوب، وإثارة أشجان بعض العرب والمسلمين، الذّين لم يبيعوا ضمائرهم للمحتل الإسرائيلي، ولم ينقادوا وراء عهوده الكاذبة، مؤكّدًا أنّ هذه الحادثة الأليمة قد تركت جرحًا داميّا في جسده لن يندمل إلاّ باستقلال فلسطين.

ولعلّ الشاعر قد أجاد في اختيّار الألفاظ الموحيّة بمعاني الألم والحزن مثل: (**بكت، أبكيك، دمع، موت، آهات، زفر**)، معبّرا عن ذلك بأساليب إنشائيّة كالنّداء في قوله: (**يا أيّها الطّفل، ويا رمزنا**) والتي يخاطب بها الشهيد " محمد الدرّة "، والغرض منه التعظيم، وكذلك في قوله: (**فيا لَنَكبتنا في أجمل الدّرر**) وهو نداء تعجّبي، والاستفهام في قوله: (**مَنْ بَعْدَ مَوْتِكَ يُعْلِي رَأْسَ أُمّتِنَا**)، والغرض منه النّفي والإنكار.

وتبدو عاطفة الشاعر في هذه الأبيات صادقة تفيض رقّة، وعذوبة، كيف لا وهيّ صادرة من إنسان محزون يذرف الدّموع بسبب اغتيّال الطّفولة البريئة بطريقة همجيّة.

ويرسم الشاعر بريشته الشعريّة صورة لأطفال فلسطين رمز الكفاح والتحدّي، الذين بهروا العالم بمحاربتهم العدو باستبسال، فارضين وجودهم على السّاحة السيّاسيّة، والأدبية،

[1] محمد بن رقطان، أغنيّات للوطن في زمن الفجيعة، ص88.

وبخاصّة الشعريّة، من خلال إقدامهم في فضح جرائم المحتل، وإظهار عجز العرب والمسلمين، و تخاذلهم عن نصرة فلسطين. يقول[1]: (المتقارب)

وَطِفْلُكِ سَيِّدَتِي قَدْ تَجَلَّى وَحَطّـمَ أُسْـطُورَةَ الكَـذِبِ
بِمِقْلاعِهِ* اليَـدَويِّ البَسِيطِ وَبَعْضِ الحِجَارَةِ والخَشَـبِ
فَـأَيُّ عَظِيمٍ كَهَـذَا العَظِيـمِ سَـمَـا بِالشَّهَـادَةِ لِلشّهُـبِ؟
وأَيُّ شُجَاعٍ كَهَـذَا الشُّجَاعِ تَـدَثّـرَ بِالمَـوْتِ واللَّهَـبِ؟
وفَـجّـرَ أَحْشَـاءَهُ بِيَدَيْـهِ لِيَـثْـأَرَ لِلشّـرَفِ العَـرَبِيّ
أَلاَ تَصْنَعِينَ لِهَـذَا الشَّهِيـدِ تَمَاثِيلَ فَخْـرٍ مِنَ الذَّهَـبِ؟

خاطب الشاعر فلسطين مشيدًا بصمود أطفالها الثّائرين في وجه المحتل اللّعين، واقفين أمام بطشه مقاتلين بشهامة، متّخذين من سلاحهم البسيط (المقلاع) وسيلة للدفاع عن أرضهم الزكيّة، لهذا وجب على فلسطين أن تفتخر بأبطالها الصّغار الذين صنعوا مجدًا مُخلّدًا.

وممّا لاشكّ فيه أنّ الشاعر قد وُفّق في اختيّاره لألفاظ التّمجيد، والافتخار بالطّفل الفلسطيني، مثل: (**طفلكِ، العظيم، الشجاع، الشّهيد، تماثيل فخر**...)، معتمدًا على الكمال النّسبي للطّفل الفلسطيني في توظيفه للفظة (**أيّ**) الدّالة على الكماليّة، ويختتم الشاعر أبياته بأسلوب عرض طلبي مخاطبًا فلسطين بأن تعظّم هذا الشهيد تكريمًا لتضحيّاته.

وقد وظّف الشاعر قافيّة ناسبت فكرة المقطوعة، متّخذا من حرف (**الباء**) رويّا، وهو حرف شفوي قوي انفجاري عبّر من خلاله عن غبطته وانبهاره بانجازات الطّفل الفلسطيني الذي أكّد أنّ القوّة هي السّبيل الوحيد لتحقيق الحريّة.

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص37.

* المعقال باللهجة الجزائريّة.

وبناءً على ما تقدّم يمكننا القول إنّ الشاعر محمد بن رقطان قد حمل قضيّة فلسطين في قلبه ووجدانه، متباهيًا بقدسيّة مكانها، مخصّصا لشهدائها مكانة مرموقة في سلّم قصائده؛ مكانة تليق بحجم التضحيّات التّي بذلوها غير آبهين بالموت، فعبّر عن آلامهم وآمالهم، وندّد بالجرائم المرتكبة في حقّ الفلسطينيين العزّل.

2. قضايا إقليميّة وعربيّة في شعر ابن رقطان:

لم تكن فلسطين القضيّة الوحيدة التي أدمت قلب الشاعر ابن رقطان وأفاضت مشاعره حزنًا وألمًا، بل هناك قضايا أخرى مسّت بعض الشّعوب العربيّة التي عانت من ويلات الحروب، وأنهكتها الأنظمة الفاسدة، هذا ما جعلها محل اهتمامه والتزامه بها.

ولعلّ القضيّة الأولى التي حرّكت مشاعره ووجدانه بعد قضيّة العرب الأولى، فلسطين، قضيّة الشّعب الصّحراوي الذي لطالما ناضل من أجل تقرير مصيره.

وممّا لا شكّ فيه أنّ لمسألة الصّحراء الغربيّة أثرًا بالغًا في نفسيّة الشاعر الذي تحسّر لضياعها، وقمع شعبها، واستغلال خيراتها، ومثال ذلك ما جاء في قصيدته " أبكي الشّموخ الخالد " التي قيلت في وفاة الرئيس الرّاحل " هوّاري بومدين " رحمه الله، وألقيت في مهرجان تأبينه الذي أقامه اتّحاد الكتّاب الجزائريين (بالعاصمة)[1]: (البسيط)

أَبْكِي هُنَالِكَ فِي الصّحْرَاءِ سَاقِيَّةً تُصَــارِعُ الغَزْوَ تَنْكِيلاً وعُدْوَانَا!

أَبْكِي الشُّمُوخَ الذِي كُنَّا نُقَدِّسُهُ وَنَقْتَنِيهِ لِيَوْمِ البَــأْسِ مِعْــوَانَــا!

أَبْكِيكَ يَا وَطَنِي مِنْ عُمْقِ مِحْنَتِنَا وَمِنْ فَجِيعَتِنَا مِنْ هَــوْلِ بَلْوَانَــا

إنّ قارئ هذه الأبيات يُدرك لا محالة أنّ الألم، والحسرة ينتابان ذات شاعرنا كلّما حلّت مأساة في هذا الوطن العريض من المحيط إلى الخليج. وهو من خلال رثاء الرئيس الرّاحل هوّاري بومدين، يتطرّق إلى رثاء الصّحراء الغربيّة التي ضاعت، وضاع شموخها المقدّس المقتنى ليوم البأس

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص58.

والمحنة، ووصفه للمآسي التي حلّت بشعبها أثناء سقوطها في أيدي الأعداء، منددا ببشاعة الجرائم المرتكبة في حقّهم كالقتل، والتنكيل، والسّلب... وما إلى ذلك من أصناف العذاب الذي ترفضه الإنسانيّة، وتتأثر له النّفس البشريّة، كما أنّه في أثناء هذا الوصف لجأ إلى المقارنة بين أحوال الصّحراء الغربيّة قبل وبعد ضيّاعها، باكيًّا عليها بدموع حرّى، متفجّعا على ما حلّ بها، وهذا ما يثبته قوله: (**أبكي الشموخ الذي كنّا نقدّسه**).

وغير خاف أنّ الشاعر قد رثى الصّحراء الغربيّة متأثّرًا بمرثيّة " أبي البقّاء الرّندي"* الشهيرة، التي يبكي فيها سقوط المدن الأندلسية.

واستنادا إلى ما تقدّم نلاحظ اشتراك الشاعرين في التجربة الشعريّة ذاتها، والمتمثّلة في رثاء الدول والمدن المنكوبة، نتيجة سقوطها في يد الأعداء، متفجّعيْن عليها، واصفيْن ما حلّ بها من خراب، ودمار.

ومن الطّبيعي أن يُصاحب الحزن بكاء لفراق الأحبّة، والإخوان أو معاناتهم، وتألّمهم، وهذا ما حَمَلَهُ تكرار الفعل (**أبكي**)، الذي تناسب مع مقصديّة الأبيات التي يريد الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي، وهيّ إحساسه بالقهر على ما آل إليه شعب الصّحراء الغربيّة من مآسٍ. ولذلك جاء معجمه اللّغوي حافلاً بالألفاظ الدّالة على مظاهر الحزن، والألم مثل: (**أبكي، تصارع، الغزو، تنكيل، عدوان، فجيعتنا، هول، بلوانا**) ليمنح تجربته الشعريّة صدقًا، ويكسبها بعدًا

---

* **أبو البقّاء الرندي**: هو صالح بن أبي الحسن بن يزيد بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن علي بن شريف النّفزي، نسبة إلى نفزة، يعتبر شاعر قصر الحمراء، فهو نموذج من النّماذج الإبداعيّة التي حفلت بها غرناطة، انتقل إلى عدّة أقاليم، منها: مالقة، وإشبيليّة، وشريش، ليستقرّ بغرناطة في آخر المطاف التي أصبحت دار ثانيّة بعد أن صار شاعر البلاط النّصري. يقول: (البسيط)

تَبْكِي الحَنِيفِيَّـــةُ البَيْضَاءُ مِنْ أَسَفٍ كَمَـــا بَكَى لِفُرَاقِ الإِلْفِ هَيْمَانُ

عَلَى دِيـــــارٍ مِـــنَ الإِسْلاَمِ خَالِيَّـــةٍ قَـدْ أَقْفَرَتْ وَلَهَا بِالكُفْرِ عُمْرَانُ

ـ ينظر: أبي الطيب صالح بن شريف الرّندي، الديوان، تح: حياة قارة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010، ص179، وأحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ج الرابع، 1968، ص487.

عميقًا، يؤثّر في المتلقّي، ويتجاوب معه، وعليه فوظيفة التكرار على حد تعبير أحد الباحثين هي « سبْك المعنى وحبْك الفكرة وتنغيم الإيقاع »[1].

كما يعكس ذلك المعجم مظهرًا من مظاهر التجديد في الشعر العربي المعاصر، ولاسيما الشعر الجزائري " ظاهرة الحزن والألم " التي تدلّ على مدى ارتباط الشاعر ابن رقطان بواقعه العربي الأليم، نتيجة ما آلت إليه شعوبه العربيّة من نكبات، وحروب، ومحن.

ولعلّ الشاعر قد أبدع في توظيفه حرف (**النون**) في أبياته، حيث كان أكثر الحروف انتشارًا لدلالتين: الأولى الاقتراب أكثر فأكثر من أبيات " أبي البقّاء الرّندي " في رثائه لمدن الأندلس، والتي سُمّيت (**النّونيّة**)، والثّانيّة ليوظّف حرف الرّوي (**النون**) لما له من دلالات حزينة، ليوصل ما يمرّ به الشّعب الصّحراوي من أسى، وحسرة إلى ذهن المتلقّي.

وينتقل الشاعر في مقطع آخر إلى فضح بعض البلدان التي تسببت في النّزاع، والشّقاق بين الإخوة، ومثال ذلك قوله[2]: (البسيط)

تُجّـارُ يَثْـرِبَ تَاهُـوا فِـي غوَايتِهِـمْ بَاعُوا الضَّمَائِرَ فِي (مدريدَ) مَا خَجِلُوا
وَأَجْهَضُوا الكَلِمَاتِ الخُضْرَ ظَامِئَةً والمَاءُ يَهْـدِي شَجِيَّ اللَّحْـنِ يَبْتَهلُ
وتِلْكَ سَاقِيتِـي الحَمْـرَاءُ مَاضِيّــةً عَلَى هُـدَى سُبُـلِ التّحْرِيرِ تَخْتَــزِلُ
يَـا جَبْهَةً رَفَضَتْ أَحْلاَمَ مُغْتَصِــبٍ وأَعْلَنَتْـهَا سِجَالاً ضِدَّ مَـنْ خَذَلُوا!
سِيرِي عَلَى مَنْهَجِ الإِخْلاَصِ وَاثِقَةً فَقَـدْ تَبَرْعَـمَ فِي أَعْمَـاقِنَـا الأَمَــلُ
هُنَـا الزّعَامَـاتُ ذَابَتْ فِي سِيّاسِتِنَا فَــلاَ خُضُوعٌ لِغَيْــرِ اللَّهِ أَوْ دَجَـلُ

[1] عبد اللّطيف حنّي، نسيج التكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة نموذجا، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، دوريّة أكاديميّة محكّمة متخصّصة تصدر عن كلّية الآداب واللّغات، جامعة الوادي، مطبعة منصور، الع الرابع، ص8.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص29.

يتحدّث الشاعر، هنا، عن هؤلاء الحكّام الذين باعوا ضمائرهم للأعداء الغرباء (بمدريد) لتقسيم الأرض الصحراويّة، إلاّ أنّ أحلامهم قد أُجهضت قبل الولادة، بسبب الشعب الصّحراوي، الذي أصرّ على السّير مع سُبُل التّحرير مدركًا أنّ الخضوع لا يكون إلاّ للّه وحده، متّخذًا من الثورة الجزائريّة رمزًا للتضحيّة في سبيل تقرير المصير؛ ولا يتأتّى ذلك إلاّ بلغة السّلاح، والتضحّية في سبيل الوطن لا في سبيل الزّعماء.

والملاحظ أنّ الشاعر عمد إلى توظيف بعض الأساليب الفنية لإبراز الدلالة؛ كأسلوب التقديم والتأخير في قوله: (**تبَرعم في أعماقنا الأملُ**) مقدّمًا شبه الجملة (**في أعماقنا**) على الفاعل (**الأملُ**)، لأنّ أصل التركيب: (**تبرعم الأَمَلُ فِي أعْمَاقِنَا**)، ويبدو أنّ مقصديّته من وراء ذلك التّأكيد أنّ الأعماق ملأى بالأمل المزهر، وكذلك تقدّم الفاعل (**الزّعامات**) على الفعل (**ذابتْ**)، للاهتمام بأمر المتقدّم، كما استخدم الأسلوب الخبري في الأبيات الأولى من المقطوعة بغرض الوصف، وتقرير الحقائق، بالإضافة إلى بعض الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة كالنّداء (**يا جبْهةَ**) والغرض منه الوصف، والأمر (**سيري**) والغرض منه استنهاض الهمم، وشحذ العزائم، والدّعوة إلى الوحدة والكفاح، كما استعان الشاعر ببعض الصور البيانيّة التي تعكس سعة خياله، قصد إبراز المعاني وتوضيحها، ومنها الاستعارة المكنيّة في قوله: (**أَجْهَضُوا الكلمات**)، حيث شبّه الكلمات (**بالأجنّة**)، وحذف المشبّه به، وأتى بشيء من لوازمه (**أجهضوا**) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وكذلك في قوله: (**تبرعم الأمل**)، حيث شبّه (**الأمل**) بالنّبتة، فحذف المشبّه به، ودلّ عليه بلازمة (**تبرعمَ**)، أمّا في قوله: (**تَبَرْعَمَ فِي أَعْمَاقِنَا الأَمَلُ**) كناية عن صفة تجذّر الأمل في الحرية لدى هذا الشعب.

ولقد صاغ الشاعر ثورته، وحربه في بيان أمري خطابي يستنهض فيه شعب المغرب العربي، ويستصرخه إلى شحذ الهمّة، وخلع رداء الذّل، وأن ينتفض في وجه الحاكم العدو الذي باع وطنه، وإخوانه للأعداء، كلّ ذلك مقابل الزّعامة، والعرش. يقول[1]: (البسيط)

يَا سَاحَةَ المَغْرِبِ الجَبّارِ فَانْتَفِضِي وَزَلْزِلِي مَا بَنَاهُ العَاهِلُ النَّذِلُ
غَدًا سَنَجْنِي ثِمَارَ النَّصْرِ وَارِفَةً ظِلاَلُهَا، ويَعُودُ الحُبُّ والغَزَلُ !
إنْ فَاتَهُمْ مَا صَنَعْنَا فِي جَزَائِرِنَا فَتِلْكَ شِيمَةُ مَنْ أَعْماهُم المَطَلُ
أَمْلَى عَلَيْهِمْ وَصَايَا العَرْشِ ظَالِمَةً فَصَفَّقُوا فَرَحًا لِلْأَمْرِ وامْتَثَلُوا
وَبَايَعُوهُ أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ فَهَلْ اَ بَايَعُوهُ عَمِيلاً للأُلَى رَحَلُوا ؟
تَأْبَى العُرُوبَةُ أَنْ تُغْتَالَ تَجْرُبَةً بَدَا لَهُ أَنّهَا لِلْعَرْشِ تَنْتَقِلُ
هِيَّ الجَزَائِرُ آَمَالٌ مُفَتَّحَةٌ وَثَوْرَةٌ يَتَقَصَّى بَعْثَهَا الأَزَلُ !

يُطلق الشاعر في هذه الأبيات صرخة استنجاد لشعوب المغرب العربي بأن تنتفض على الجبابرة الطّغاة، الذّين أبادوا الشّعب الصّحراوي لإرضاء سادتهم، وتأمين عيشهم الرّغيد، لجني ثمار الحرية والاستقلال، متّخذين من الثورة الجزائريّة مثالاً يُقتدى به في الكفاح، والنّضال لنصرة وطنهم، وتقرير مصيرهم.

وبهدف إبراز المعنى وتأكيده عمد الشاعر إلى استثمار بعض الأساليب الفنّية، كالأسلوب الإنشائي الطّلبي المتمثّل في النّداء المقرون بالأمر في قوله: (**يَا سَاحَةَ المغْرِب... فَانتفِضِي وزَلْزِلِي**)، والغرض منه الحث على المقاومة والكفاح، والأسلوب الخبري في قوله: (**أَعْلَنَتْهَا سِجَالاً ضِدّ مَنْ خَذَلُوا، غَدًا سَنَجْنِي ثِمَارَ النّصْرِ وَارِفَةً**،...)، كما عمد إلى توظيف الصّور البيانيّة كالمجاز المرسل في قوله: (**يا ساحة المغرب**)، وعلاقته مكانيّة، حيث ذكر المكان،

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص30.

وأراد به شعب المغرب العربي، والكناية عن موصوف[1] الثورة والمقاومة في قوله: (**زلزلي**)، والاستعارة في قوله: (**تَأْبَى العُرُوبَةُ أن تغتال تجربة**) مشبّهًا العروبة التّي هي صورة معنويّة مجرّدة بالإنسان الذي يرفض كل أنواع الاضطهاد والظّلم، حبًّا في الحياة والبقاء، فذكر المشبّه (**العروبة**)، وحذف المشبّه به (**الإنسان**)، وأتى بشيء من لوازمه، وهو الفعل (**تَأْبَى**) على سبيل الاستعارة المكنيّة.

لجأ الشاعر إلى التدوير[2] في البيت الخامس، في كلمة (**فَهَلْـ اَ**)، فجاء الجزء الأكبر من الكلمة في آخر صدر البيت، وجاء الألف (ا) في بداية عجز البيت، وذلك لأنّ إيقاعها المفعم بالألم والحسرة، استدعى إيصال شطريه بمفردة واحدة ممّا أضفى بعدًا نغميّا، ودلاليا، وغير خافٍ أنّ « إيقاع القصيدة المدوّرة من من إيقاع الموضوع؛ إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص مع التفعيلة، لتقدّم إيقاعًا شاملا بما يتخلله من أصوات وتداعيات »[3].

وقد اختار الشاعر حرف (**اللاّم**) رويًّا في مقطوعتيه، وهو صوت مجهور متوسّط الشِّدَّة « يوحي بمزيجٍ من اللُّيونةِ والمرُونَةِ والتَّمَاسُكِ والالتصاقِ »[4]، ليعكس نفسيّته الحزينة جرّاء ولاء بعض حكّام المغرب الأقصى وتبعيّتهم للأعداء.

---

[1] **الكناية عن موصوف**: هيّ " التّي تُذكر فيها الصّفة ولا يُصرّح بلفظ الموصوف بل يترك القارئ ليكتشفها انطلاقا من السيّاق "، يُنظر: هناء نايلي، التشكيل الشعري في ديوان أبي البقّاء الرّندي ـ دراسة جماليّة وفنيّة ـ، مرجع سابق، ص169.

[2] **البيت المدوّر**: هو ذلك البيت الذي اشترك شطراه (الصدر والعجز) في كلمة واحدة يأتي بعضها في نهاية الصدر، وبعضها الآخر في بداية العجز، " ويسميه ابن رشيق القيرواني: المداخل أو المدمج "، ينظر: نجاة سليماني، تجليات التدوير في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته الإيقاعيّة، مجلة اللغة العربية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، المج 23، الع 2، 2021، ص201.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر ـ دراسة جمالية ـ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص239.

[4] حسن عبّاس، خصائص الحروف ومعانيها، مرجع سابق، ص79.

ولم يكتف الشاعر ابن رقطان بملف القضيّة الصحراويّة في شعره بل احتضن أيضا قضيّة لبنان الجريح الذي جعله وطنًا بديلاً له، ليؤكّد مرّة أخرى مدى ارتباطه الوثيق بأمّته العربيّة، ولعلّ الحروب الأهلية التي عاشها هذا البلد بين سنتي 1975 و1990 هي التي كانت المؤثّر الرئيس لإثارة مشاعر الألم، والمرارة في نفس شاعرنا، إذ يقول[1]: (البسيط)

لُبْنَـانُ جُرْحُـكَ يُدْمِينِـي ويُـؤْلِمُـنِـي أَنْ يُهْـرَقَ الـدَّمُ أَنْـهَارًا وَوِدْيَـانَا!!

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنّ الفَجْرَ يَا وَطَنِي مَا زَالَ يُصْلَبُ فَـوْقَ الأَرْضِ وَلْهَانَا؟

لَمْ يَبْرَحِ الخِنْجَرُ المَسْمُومُ يَطْعَنُنَـا مِنَ الخَلِيـجِ إِلَى آَفَـاقِ تَـطْوَانَـا

مَسِيرَةُ الغَـزْوِ يَا تَشْرِينُ مَـاضِيّـةٌ وَرَاءَ طَيْـفٍ مِـنَ الأَوْهَـامِ نَـشْوَانَا

جسّدت هذه الأبيات آثار الغبن والظلم الذي سلّطته الحرب الأهليّة بين أبناء الشعب اللّبناني من إراقة للدّماء، وفتك الأعراض، وتسليط أنواع البطش والدّمار النّاتج عن هذه الفتنة الداخليّة، التي انعكست على الحالة النفسيّة للشاعر الذي بدوره تألم لكلّ هذه المظاهر الوحشيّة.

وممّا زاد معنى الحزن وضوحًا، وقربًا إلى أذهاننا هو اعتماد الشاعر على الصور المجازيّة، ويتضح ذلك في صدر البيت الأول (**لبنان جُرحك يُدمِيني ويُؤلمنِي**) كناية عن صفة الألم والحسرة، وفي عجزه (**أن يُهرقَ الدّم أنهارًا ووديانا !!**) إشارة إلى فضاعة ما حدث في لبنان، من سفك دماء الأبريّاء، وهي كناية عن كثرة الموتى (الشهداء).

ومن القضايا القوميّة الأخرى التي كانت محلّ اهتمام الشاعر ابن رقطان، فجيعة بغداد (العراق)، ومأساتها هذا ما أدّى إلى فتح جرحه الذي لم يندمل بعد من جديد. يقول[2]: (الكامل)

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص 12.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص86.

بَغْدَادُ عَـادَ لَهَـا الغُـزَاةُ مَـعَ الغَسَقْ والغَـــزْوُ مِـــنْ وَطَنِ العُرُوبَـةِ يَنْطَلِـقْ
وَقُـلُوبُ مَـنْ حَمَـلُوا الـدَّمَارَ لِأَهْلِهَا مِـــثْـــلُ الحِـــجَارَةِ لاَ تَـلِينُ ولاَ تَـرِقْ
سَـــفَكُوا دِمَـــاءَ الأَبْـرِيّـاءِ وَخَـرَّبُـــوا أَبْهَى المَتَاحِـــفِ والحَـــدَائِقِ والطُّـرُقْ
جُـثَثُ الصِّغَارِ النّائِمِيـــنَ تَنَـاثَـــرَتْ تَحْـتَ القَنَابِـلِ والصّوَاعِـقِ كَالحَبَـــقْ
وَتُـــرَاثُ سُـومَـــرَ والأَكَـــادِ وَبَابـــلٍ أَضْـحَى مُـبَاحًـا لِلـــرّعَاع وَمَـنْ أَبَـــقْ
مِنْ أَيْنَ جَاءَتْ ذِي الوُحُوشُ وَهَلْ لَهَا هَدَفٌ سِوَى غَزْوِ الشُّعُوبِ بِدُونِ حَقْ؟

إنّ المتأمّل في هذه المقطوعة يُدرك لا محالة ما ارتكبته أمريكا من جرائم بشعة في حق أرواح شعب بغداد البريء، من بطش، وتخريب، وسفك للدّماء، وسلب للخيرات، بترسانة أسلحتها الثقيلة كالقنابل، ولم يكتفُ بذلك بل تطاولت أيديهم إلى تخريب كل ما هوّ تراثي، وحضاري من متاحف، وحدائق، وطرق...، وهذا ما يدلّ على تجرّد جيش هذا المحتل من إنسانيته، وتحوّله إلى وحش ضار، ممّا عكس الحالة النفسيّة الحزينة للشاعر.

ويمكننا أن نُلاحظ توافر الوحدة العضويّة في المقطوعة، المتجلية في الترابط المعنوي بين أبياتها برابط لفظي تمثّل في حرف العطف (**الواو**)، وقد استخدم الشاعر الأسلوب الخبري بغرض تقرير حقائق تبرز طبائع المستعمر الوحشيّة، أمّا الإنشاء فتجلّى في الاستفهام التقريري في قوله: (**من أين جاءت ذي الوحوش وهل لها هدف...؟**)، مستعينًا ببعض الصور الخياليّة كالتشبيه التّام في قوله: (**وقلوبٌ... مثْلُ الحجَارة لا تلين...**) حيث شبّه قلوب الطّغاة بالحجارة في قسوتها، وكذلك في قوله: (**جُثثُ الصّغار تناثرت... كالحبقْ**)، لتوضيح المعنى وتأكيده، وليؤثّر في المتلقي، ويجعله يتجاوب معه، أمّا في قوله: (**جُثث الصّغار النّائمين تناثَرَتْ**) كناية عن صفة كثرة جثث الأطفال المتناثرة كأوراق الحبق على الأرض.

ولم يرد من البديع إلاّ التّصريع في البيت الأوّل في لفظتي (**غسقْ، وينطلقْ**)، والاقتباس في قوله: (**وَقُلُوب... مِثْلُ الحِجَارَةِ لاَ تَلِينُ ولاَ تَرِقْ**)، مقتبسًا معناه من قوله تعالى: ﴿ **ثُمَّ**

قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ﴾[1]، وهو ما يعكس ثقافة الشاعر الإسلاميّة، وتأثّره بآيات الذّكر الحكيم، ولا شكّ أنّ ذلك أثّر في المعنى فزاده وضوحًا، وأضفى على الأسلوب جمالاً كما أحدث نغمًا موسيقيّا تطرب له الأذن، وتأنس له النّفس.

وقد اختار الشاعر تفعيلات بحر (**الكامل**) كموسيقى للمقطوعة، والتي تناسبت مع موضوعها، مستعينًا بقافيّة مقيّدة تمثّلت في حرف (**القاف**) السّاكن، وهو من « الأصوات المجهورة التي توصف بالمقلقلة، وسميت بذلك لظهور صوت يشبه النبر عند الوقف عليهن، وإرادة النطق بهنّ وقيل أصل هذه الصفات للقاف، لأنّه حرف ضغط عند موضعه فلا يقدر على الوقف عليه »[2]. وممّا لاريب فيه أنّ الشاعر استعان بهذا الحرف ليعكس حالته النفسيّة المضطربة.

ويشارك الشاعر أخاه العربي في العراق، والخليل، وأرض العجم معاناته ومأساته، باعثًا فيه روح العزيمة، والحماس لتحطيم قيود المستبدّ. يقول[3]: (المتقارب)

أَخِي فِي العِرَاقِ الأَسِيرِ الجَرِيحِ أَخِي فِي الخَلِيـلِ وأَرْضِ العَجَـمْ
تَحَمّـــلْ كَعَهْـدِكَ كُلَّ الصِّعَابْ وجَاهِـــدْ وَرَابِـطْ ولاَ تَنْهَـــزِمْ
فَأُمَّتُنَـا دَاهَمَـــتْهَا الخُطُـوبُ وَبَـاتَـــتْ مُهَـــدَّدَةً بِـالعَـدَمْ
فَإِمَّـــا حَيَـــاةً وَعَيْشًـــا كَرِيمًا وإِمَّـــا مَـمَـاتًـــا بِكَـلِّ شَمَمْ

دعا الشاعر في هذه الأبيات الشعوب العربيّة إلى النّضال ضدّ المحتل الصّليبي الغاصب لتحقيق إحدى الفضليين، إمّا نصر وحرية، وعيش كريم، وإمّا شهادة بكلّ شمم تغيظ المعتدي، وتؤلمه.

---

[1] سورة البقرة، الآية 74.

[2] مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربيّة والغربيّة، أبعاد التصنيف الفونيتيقي، ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص73.

[3] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص79، 80.

فلفظة (**أخي**) المكرّرة في شعر ابن رقطان لدلالة على مدى ارتباطه، والتزامه بقضايا الشعوب العربيّة، وهي لفظة توحي بتمسّكه بإخوانه العرب الذين يقاسمهم آلامهم، وآمالهم لاشتراكهم في وحدة الوطن، والعروبة، والعقيدة.

استخدم الشاعر الأسلوب الإنشائي، والمتمثّل في النّداء (**أخي**) بحذف الأداة، وهو انزيّاح أسلوبي بليغ أكّد مشاركة الشاعر لأخيه العربي بالعراق مأساته ومعاناته. والأمر (**تحمّلْ، جاهِدْ، رابطْ**)، والنّهي (**لا تنهزم**) بغرض الحث على المقاومة، والنّضال، مختتمًا أبياته بأسلوب الفصل[1] في قوله: (**فَإِمَّا حيَاةً .... وإمّا ممَاتًا**) بغرض التخيير.

أمّا من جانب المحسّنات البديعيّة فوظّف الطباق في لفظتي: (**حياةً، ومماتًا**)، لتأكيد المعنى، وزيّادته قوّة ووضوحًا لأنّ المعاني تتضح بالأضداد، كما قيل: " وبضدّها تتميّز الأشياء "، " والضدّ يظهر حسنه الضدّ " .

فابن رقطان وهو يتحدّث عن خيّانة بعض الحكّام لبغداد يبعث إلى الوجود بعض الرّموز التاريخيّة، لتظلّ شاخصة حيّة تُحفّزُ الهمم، وتستنهض العزائم. يقول[2]: (الكامل)

كُـلُّ الَّذِينَ عَلَـى العِـراقِ تَآمَـرُوا فَقَدُوا الضَّمَائِرَ والمُـرُوءَةَ والخُلُقْ

عِمِـلاَقُ يَعْـرُبَ لَـنْ يَبِيعَ بِلاَدَهُ مَهْـمَـا تَآمَــرَ خَائِــنٌ أَوْ مُـرْتَــزَقْ

يَأْبَــى المُثَنَّى والشَّـهِيدُ بِكَـرْبَلاَ وَأَبُــو عُبَيْــدَةَ أَنْ يُـهَـانَ ويُسْـتَرَقْ

وَدَمُ الحُسَيْــنِ رِسَالَةٌ مَفْتُوحَــةٌ لِلْمُعْتَدِينَ عَلَى الشُّعُوبِ بِـدُونِ حَـقْ

يَمْضِـي الطُّغَاةُ وَيَسْتَعِيــدُ بِلادَهُ عِمْـلاَقُ بَابِلَ يَـا وُجُودُ كَمَـا سَبَـقْ

بَغْــدَادُ لَنْ تَذَرَ الغُزَاةَ بِأَرْضِهَــا وَصَدَى الجِهَادِ مِنَ المَسَاجِدِ يَنْطَلِقْ

---

[1] " **الوصل** هو عطف جملة على أخرى بالواو ونحوها، و**الفصل** ترك هذا العطف "، يُنظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص 127.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص89.

بَغْـدَادُ تَرْفُضُ أَنْ تَــزُولَ وَتَنْتَـهِي بَغْدَادُ شَمْسٌ لَـنْ تَغِيبَ عَنِ الأُفُـقْ

يعبّر الشّاعر، هنا، عن رفضه للمؤامرات، التي حيكت خيوطها من طرف أمريكا وبريطانيا قصد احتلال العراق، ونهب ثرواته، وقمع شعبه الحر، داعيًا إيّاه إلى المقاومة والكفاح لدحر الأعداء، متّخذًا من بعض الشخصيّات الإسلاميّة "المثنّى*، وأبو عبيدة**، والإمام الحسين" ـ رضوان الله عليهم جميعًا ـ رموزا للتّضحيّة في سبيل الثورة على الظلم والعبوديّة، وتحقيق شمس الحرية، وكذلك الشخصيّة السيّاسيّة المتمثّلة في الرئيس العراقي الرّاحل " صدّام حسين " الذي رمز إليه الشاعر بلفظة العملاق في قوله: (**عملاق يعرب لن يبيع بلاده**).

ولا شكّ في أنّ الشاعر قد أجاد في توظيف معجم الثورة، والمقاومة الذي يعكس نزعته القوميّة، وبعضًا من ملامح شخصيّته المحِبّة للتحرّر والإباء، مثل: (**الجهاد، دم، طغاة، للمعتدين، الغزاة**،...)، مستعينًا ببعض الرموز التّاريخيّة الإسلاميّة ذات دلالات مؤثّرة، أسهمت في شحن اللّفظة بمدلولات شعوريّة جديدة مرتبطة بأحداث العراق، مثل: (**المثنّى، أبو عبيدة، الحسين**)، قصد المزاوجة بين ماض مجيد، وحاضر تعيس يعكس حالة الشعوب العربيّة اليوم.

وقد غلب على المقطوعة الأسلوب الخبري الملائم لتقرير الحقائق التّاريخيّة، وأسلوب التقديم والتأخير في قوله: (**وَيَسْتَعِيدُ بِلادَهُ عِمْلاَقُ بَابِـلَ**) فقد تقدّم المفعول به (**بلاده**) على الفاعل (**عملاق**)، وذلك بغرض الاهتمام بأمر المتقدّم في لفظة (**البلاد**).

---

* **المثنّى بن حارثة الشيباني**: هو أحد قادة الفتح العربي، مات بجراحه إثر معركة الجسر في العراق.

** **أبو عُبيدة عامر بن الجرّاح**: هو أحد أبطال الإسلام العظام بعد " خالد بن الوليد "، وصفه الرسول الأعظم (بأمين الأمّة)، للاستزادة عن هاتين الشخصيتين، ينظر: بطرس البستاني، معارك العرب في الشرق والغرب، دار الجيل، بيروت، دط، 1987، ص12...19.

ولم يلجأ الشاعر إلى الصور البيانيّة إلاّ بقدر ما يُجلِّي المعنى ويوضّحه، وذلك في قوله: (**لن يبيع بلادهُ**) استعارة مكنيّة مشبّها بلاده بسلعة تُباع، حيث حذف المشبّه به (**سلعة**)، وكنّى له بلازمة من لوازمه (**يبيعُ**)، وكذا التشبيه البليغ في قوله: (**بغداد شمسٌ**) وفيه إبراز معنى عشق الحرية لدى الشعب العراقي.

أمّا من الجانب العروضي فقد خالف الشاعر قاعدة لغويّة بسبب الوزن والقافيّة، ويتجلّى ذلك في الجواز الشعري (**قصر الممدود**) في لفظة (**كربلا**) مقصورة بينما هيّ ممدودة في الأصل (**كربلاء**).

وستظلّ الأمّة العربية تعاني بسبب الإمبريالية الغربيّة التي تتربّص بها، وبشعوبها إلى زمن طويل، وخاصّة الشعب العراقي، والفلسطيني، وفي هذا يقول الشاعر[1]: (البسيط)

أَنَا الــذِي مَـزّقَ الأَعْدَاءُ أُمَّــتَهُ وَشَـــوَّهُوهَا بِــبُهْـتَانٍ وَأَحْـقَـادِ
أَنَا المُـطَالَبُ فِي الدُّنْيَا بِكَامِلِهَا بِكَظْمِ غَيْظِي وَإِقْرَارِي وَإِشْهَادِي
وَهُمْ يُثِيرُونَ إِحْسَاسِي وَعَـاطِفَتِي وَذِكْــرَيَــاتِي وَآلاَمِـي وَأَنْكَادِي
بِـــمَا أَرَاهُ مِنَ التَّدْمِيرِ فِي رَفَــحٍ وَفِي العِرَاقِ وَقُدْسِي أَيّهَا الشَّادِي!
والحَاكِمُونَ تَخَلُّوا عَنْ عُرُوبَتِهِمْ وَلَمْ يَهُــبّوا إِلَى إِنْــقَاذِ أَكْبَـادِي

ويرجع الشاعر في هذه المقطوعة إلى ذكر رفح، والقدس، والعراق متحسّرًا على واقعهم الأليم، مبرزًا خذلان بعض العرب، وتخليهم عن عروبتهم، وقوميتهم، وبقائهم مكتوفي الأيدي، غير آبهين بصرخات إخوانهم، وآهاتهم التي دوّت في الكون، وممّا لا ريب فيه أنّ هذه الحالة التي آلت إليها هذه الشعوب هي التي شكّلت همًّا قوميًّا كحالة من حالات الأنا الباطنيّة في شعر الشاعر ابن رقطان، الذي حمل على عاتقه مسؤوليّة الدّفاع عن قضايا أمّته، متّخذا قلمه وسيلة في سبيل التّغيير، وشحذ الهمم من أجل نصرتها، جاعلاً منها بلدا ثانيّا له. « فالشاعر حينما

[1] محمد بن رقطان، أغنيّات للوطن في زمن الفجيعة، ص100.

يعبّر عن قضيّة سيّاسيّة يعاني منها شعب من الشعوب لا يفعل ذلك اعتباطًا وتلهيّة، بل يقوم بذلك لأنّه واجب عليه، ولأنّه الإسهام الوحيد الذي يستطيع به خدمة الإنسان »[1]، وهذا ما يدل على التزام شاعرنا بقضايا أمّته العربيّة، ومدى سعيه في سبيل تحقيق أهداف إنسانيّة ساميّة.

وبذلك لم تعد وظيفة الأنا مجرّد وسيلة اتصال تسعى إلى تجسيد الحلم الذي كان يراود الشّعوب العربيّة في كلّ زمان، ومكان، وإنّما استطاعت في هذه الأبيات أن تعكس وحدة الشعور بالانتماء القومي.

ولاشكّ في أنّ الشاعر قد أبدع في استخدامه للضّمير المفرد المتكلّم، الذي يعود على ذاته، وإبراز مدى تأثّره بما حدث في العراق، وفلسطين من مآسٍ، وهذا ما ينمّ عن ألم حاد، وحزن عميق، وعتاب شديد لمن خذلوا هذه الشعوب المستضعفة، مثل: (**أنا الذي، أنا المُطالب، إحساسي، إقراري، قُدُسِي**،...).

وقد غلب على المقطوعة الأسلوب الخبري الممزوج بنبرة افتخار الشاعر بقوميته، وبانتمائه العربي في قوله: (**أنَا المطالبُ في الدّنيَا بِكامِلهَا... وإشْهَادِي**)، كما يبدو أنّه لم يجد أبلغ من الخيال لإبراز الدلالة، ففي قوله: (**أنا الذي مزّق الأعداء أمّته**) استعارة مكنيّة، حيث حذف المشبّه به (الورقة)، وكنّى له بلازمة (مزّق)، ليبيّن طمع الشعوب الغربيّة التي أرادت الاستيلاء على ما للأمّة من خيرات وثروات.

وعلى هذا الأساس يعدّ النّص الأدبي « ملتقى تأويلات وأشكال من الفهم يطرحها القارئ بُغية الكشف عن المعنى ومعنى المعنى »[2]؛ وعليه فالمتلقّي هو وحده الذي يستطيع فكّ

[1] محمّد مصايف، دراسات في الأدب والنقد، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1988، ص79.

[2] السعيد بوسقطة، مقاربة سيميائيّة لقصيدة " نشيد الجبّار أو هكذا غنّى بروموثيوس " لأبي القاسم الشّابي، مجلّة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار عنابة، ع 31، سبتمبر 2012، ص76.

شفراته، وتأويل معناه انطلاقًا من مكتسباته المعرفيّة القبليّة، والإيديولوجيّة، وتمكّنه من الأساليب الفنية، والبلاغيّة.

ولكن خذلان بعض الحكّام العرب لشعوبهم، لم يثن شاعرنا عن الدّعوة إلى استنهاض هذه الشعوب لخلع رداء الهوان والاستكانة، وشحذ الهمم بالكفاح والنّضال بغية لم الشّمل تحت راية واحدة، وهدف واحد، وهو تحقيق الحرّية. يقول[1]: (المتقارب)

فَــدَافِعْ عَــنِ الشّــرَفِ العَرَبِيِّ وَأَرْضِ الرِّسَــالاَتِ مَهْــدِ القِيَــمْ
ومُــتْ وَاقِــفًــا أَيّــهَا العَــرَبِيِّ كَمِثْــلِ النّخِيــلِ ولاَ تَنْــهَــزِمْ
فَمَوْتُــكَ يَبْعَثُ رُوحَ التَّحَدِّي وَيُذْكِي الشُّعُورَ وَيُحْيِي الهِمَــمْ
سَيَمْضِي الطُّغَاةُ كَمَنْ سَبَقُوهُمْ ويَبْقَى العِــرَاقُ العَظِيمُ الأَشَــمْ

تثبت هذه الأبيات مدى إصرار الشاعر على نصرة العراق، واسترداد مجده الضائع، وذلك من خلال خطابه الموجّه إلى الشعب العربي الذي يدعوه فيه للدّفاع عن شرفه المغتصب، وتحرير أرض الرّسالات مهد القيم، حتّى يظلّ العراق شامخًا، وتلك هي « مهمّة أصحاب الكلمة ليست أن يُقاتلوا، وقد يفعلون، بل أن يصوغوا وجدان المقاتلين، وهذا هو دورهم الخطير »[2].

تبدو نبرة التحدّي بارزة في المقطع الشّعري من خلال المعجم اللّغوي الذي استخدمه الشاعر مثل: (**دَافع عن الشرف، مُتْ واقفًا، لا تنهزم، يبقى العراق، روح التّحدّي، ...**). كما اختار الشاعر أسلوب الأمر الموائم لهذه النّبرة كقوله: (**دافع، مُت**) ، وكذا النّهي قي قوله: (**لا تنهزم**)، مستعينًا في إبراز هذه المعاني على بعض الصور الشعريّة كالتشبيه التمثيلي في قوله: (**متْ واقفًا أيّها العربي كمثل النّخيل**).والاستعارتان المكنيتان في قوله: (**يُذكي الشعور... ويُحي الهمم**)، إذْ شبّه الموت تارّة بالنّار، فحذف المشبّه به (النّار)، وأبقى على لازمة منه الفعل

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح ص81.

[2] حنا مينه والعطّار نجاح، أدب الحرب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1976، ص34، 35.

(يُذكي)، وطورًا آخر بالضّمير الذي يبعث على الهمّة، بحذف المشبّه به الضّمير، وترك لازمة من لوازمه الفعل (يُحْي). أمّا في قوله: **(يبقى العراق)** مجاز مرسل والعلاقة مكانيّة، إذ قصد الشعب العراقي، معبّرا بالمكان، ويكمن سر بلاغته في إثارة فضول المتلقّي، وإشغال ذهنه بالبحث والتأمّل في طبيعة نوع العلاقة.

كما اختار حرف (**الميم**) رويًّا لمقطوعته، وهو « حرف شفوي مجهور لا هو بالشّديد ولا هو بالرّخو، بل ممّا يسمّى بالأصوات المتوسّطة »[1]، وقد جاء ساكنًا ليناسب موضوع صراع الثوّار مع الأعداء، واستشهادهم الذي بعث روح التحدي وإذكاء الشّعور الوطني، والقومي، وشحذ الهمم في نفوس الشعوب الأخرى، كذلك جاءت القافيّة مقيّدةً للدلالة على الغضب والتحدّي والاستبسال حتى الشهادة.

وبالإضافة إلى العراق (بغداد)، ولبنان (بيروت) نجد ليبيا التي حاول الشاعر، من خلالها للمرّة الثانيّة، أن يؤكّد ارتباطه الوثيق بأمّته العربيّة، واتّحاده مع أيّة قضية تلامس جراحه، والتي يتقاسم فيها مع أبناء جلدته المصير المشترك. يقول[2]: (الرمل)

إِخْوَتِي فِي الجَبَلِ الأَخْضَرِ نَحْنُ وإيّـاكُمْ قَدْ تَفَهَّمْنَـا القضِيّـهْ
وَنَمَتْـنَا فِـي مَيَـادِيـنِ الكِفَـاحِ بَسْمَةُ الفَجْرِ وَلَحْنُ المِدْفَعِيّـهْ
يَـوْمَ نَاجَى عُمَرُ المُخْتَارُ ليبْيَـا وَدَعَا الشَّعْبَ لِحَمْلِ البُنْدُقِيّهْ
كَـانَ فِي الأَوْرَاسِ شَعْبِي يَتَغَنّى بِرِجَـالٍ يَتَحَـدَّوْنَ المَنِيّـهْ!
وَتلاَقِينَـا عَـلَى دَرْبِ الخُـلُودِ فَهَزَمْـنَا دَوْلَـةَ الظُّلْمِ البَغِيّـهْ
وَرَوَى نُوفَـمْبَـرُ لِلْفَاتِـحِ عَنَّـا كَيْـفَ ثُرْنَا، ومحَوْنَا البَرْبَرِيّـهْ

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مرجع سابق، ص45.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص105، 106.

أراد الشاعر، هنا، أن يجسّد نزعته القومية في طرد العدو الغاصب من بلاد العرب، مبيّنًا دور مقاومة " **عمر المختار** " في دحر المحتل، ودعوته الصّريحة إلى الكفاح المسلّح من خلال مزجه للبعد الوطني والقومي، موثّقًا الصّلة بين القضيّة الجزائريّة التي « كانت بالنسبة للعروبة، صدى مدويا لما كان يجيش في قلب الشعب العربي، وتجسيمًا رائعًا للآمال الصاخبة في الجماهير العربية، وتجميعًا للأماني المتبخّرة بالضربات المتتابعة الموجّهة للشعب العربي »[1] وقضيّة الشعب اللّيبي الجريح في مصيرهما الواحد المشترك.

إنّ المتمعّن في هذه الأبيات يرى أنّ الشاعر قد وظّف الموروث التّاريخي، باختياره ما يوّافق طبيعة القضيّة التي أراد أن ينقلها إلى المتلقّي؛ ذلك لأنّ « الأحداث التاريخيّة والشخصيّات التاريخيّة ليست مجرّد ظواهر كونيّة عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشموليّة الباقيّة، والقابلة للتجدّد ـ على امتداد التّاريخ ـ في صيغ أخرى؛ فدلالة البطولة أو دلالة النّصر تظلُّ بعد انتهاء وجودها الواقعي باقيّة، وصالحة لأن تتكرّر من خلال مواقف جديدة، وأحداث جديدة، وفي نفس الوقت قابلة لأن تحمل دلالات رمزيّة جديدة »[2] يستثمرها الشاعر ليكسب تجربته الشعريّة بعدا دلاليّا، وجماليّا.

ولعلّه باستدعائه لشخصيّة " **عمر المختار** " فخر العرب التي أطاحت بإمبراطوريّة إيطاليا، أراد أن يوقظ الهمم، ويبعث روح الثورة، والنّضال في نفوس هذه الأجيال.

وقد عكست هذه الأبيات خيال الشاعر الواسع من خلال لغة فنية تمثّلت في توظيفه للألفاظ ذات الجرس القوي، شديدة الوقع في الأذن تُناسب غرض الشعر السيّاسي الثّوري، ومن ذلك: (**الكفاح، مدفعيّة، بندقيّة، الأوراس، ثرنا**،...)، وآثر الشاعر لهذه المقطوعة **الأسلوب**

[1] صالح خرفي، صفحات من الجزائر، دراسات ومقالات، من 1962 إلى 1972، مرجع سابق، ص133.

[2] يُنظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص120.

الخبري الذي يُلائم طبيعة الموضوع وحديثة عن الثورة، وعن بركانها الهادر الذي يقذف بحممه في وجه العدو الظالم، وكذا أسلوب **التقديم والتأخير** في قوله: (**كان في الأوراس شعبي**)، وأصل التركيب: (**كان شعبي في الأوراس**)، والقصد من ذلك الاهتمام بأمر (**الأوراس**) رمز الشموخ، ومهد الثورة الجزائرية.

كما استعان ببعض الصّور البيانيّة التي وضّحت المعاني وزادتها قوّة كالاستعارة المكنيّة في قوله: (**روى نوفمبر**)، إذ شخّص الشاعر نوفمبر في صورة إنسان يروي صموده للشعب اللّيبي بغية الاقتداء. والمجاز المرسل في قوله: (**ناجى عمر المختار ليبيا**)، والمراد به هنا مناجاته للشعب، والعلاقة مكانيّة، وكذا في قوله: (**هزمنا دولة الظّلم**)، والمقصود به انهزام المحتل الظالم.

وبهذا يظلّ ابن رقطان ملتزمًا بقضايا الشعوب العربيّة، والمؤكّد لهذا توظيفه المكثّف للضّمير الجمعي (**نحن**) مثل: (**تفهّمنا، نمتنا، تلاقينا، هزمنا، ثُرنا، محونا**).

ولم يغفل ابن رقطان في قصائده عن تناول ما حلّ ببلاد الشّام الجريح من احتلال غاشم على أيدي الغزاة الصليبيين. يقول[1]: (الرمل)

أَيُّ حُلْمٍ فِي ذُرَى التلِّ الجريحْ طَعَـنُـوهُ بِـأَيَـادٍ عَـرَبِيّـهْ؟
إِنّـهُ الشَّـامُ الـذِي أَلْهَـمَنِي أُغْنِيّاتِي ذَهَبَ اليَـوْمَ ضَحِيّـهْ!
فِـإِذَا الشَّـرْقُ الذِي عَـلّمَنَـا كَيْفَ نَبْقَى، لَمْ تَعُـدْ فِيهِ هُويّهْ
لَـمْ يَـزَلْ بَيْـنَ يَسَـارٍ وَيَمِيـنٍ تَائِهًا فِـي فَلْسَفَـاتٍ أَجْنَبِيّـهْ!

وككلّ مرّة يُثبت الشاعر ابن رقطان تلاحمه مع القضايا العربيّة، وهذا ما يؤكّد موّاكبته لمسيرة بلاد الشّام التي اعتبرها مصدر إلهامه، والمنهل الذي يستمدّ منه أحاسيسه، ومشاعره القوميّة، مبرزا لنا خيانة بعض الحكّام العرب، ولعلّ هذه القصيدة محورٌ أساسٌ أراد الشاعر التركيز عليه، هو تمسّكه بالعروبة كانتماء بعيد عن كلّ الاتّجاهات الإيديولوجيّة الغربيّة.

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص107.

وعلى إثر هذه الأفكار التي صاغها الشاعر لإثبات إيمانه بقضايا أمّته، استهلّ المقطع الشعري بأسلوب استفهامي مجازي بغرض إبراز حقيقة خيّانة بعض الحكّام العرب لأوطانهم، ممزوجًا بالأسلوب الخبري الذي يناسب حقائق أقرّها، كما آثر الأسلوب المباشر، لهذا لم يول اهتمامًا بالخيال إلاّ ما جاء في خدمة إبراز المعاني، كالاستعارة المكنيّة في قوله: (**الشرق الذي علّمنا**)، إذ شخّص (**الشرق**) في صورة إنسان (**يعلّم**). وكذلك بالنّسبة للبديع الذي جاء بدوره لتوضيح الأفكار، كالطّباق بين (**يسار ويمين**).

وعلى قدر ما اهتمّ به الشاعر من قضايا قوميّة إلاّ أنّه لم يستثن الثورة في إفريقيا، والتي تعدّ من أهم الثورات على الإطلاق، لأنّها « امتدّت لفترات طويلة، واُستخدمت فيها كلّ الأساليب والطّرق للقضاء على النظام الاستعماري الذي عانت من ويلاته، طيلة عقود من الزمن، وترك لها إرثا ثقيلا مازالت تعاني منه حتى الآن »[1].

وقد كانت الأساليب الاستعمارية القمعيّة المرتكبة في حق الشعب الإفريقي، المؤثّر الأساسي الذي حرّك نفوس الأفارقة لكي يهبّوا كرجل واحد في وجه العدو، وهذا ما يؤكّده شاعرنا بقوله[2]: (الرمل)

إنَّهُ شَعْـبٌ أَصِيـلٌ عَبْقَـرِيٌّ صَاغَـهُ الإِسْـلاَمُ جَبّـارًا شَدِيـدَا
فَجَّـرَ الثَّـوْرَةَ فِـي افْرِيقِيَـا فَانْبَرَى أَبْنَـاؤُهَا السُّـودُ أُسُـودَا
إِيهِ يَـا شَعْبَ التَّحَدِّي فَلَكَـمْ عَتَـقَـتْ ثَوْرَتُـكَ الكُبْـرَى عَبِيـدَا!
وَلَكَمْ أَلْهَمْتَ فِي الدُّنْيَا شُعُوبًا لَـمْ تَزَلْ تَسْتَشْرِفُ العَهْدَ السّعِيدَا
يَـوْمَ دَبَّتْ فِي حَنَايَاكَ الأَمَانِي وَأَشَـاعَتْ فِي رَوَابِي المَجْـدِ عِيـدَا

[1] ماضي مسعودة، فرانتز فانون والثورة في إفريقيا (1925، 1961م)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ، قسم التاريخ، كلية العلوم الاجتماعيّة والعلوم الإسلاميّة، جامعة أدرار، 2008، 2009، ص55.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص100.

كُنْـتَ تَدْرِي كَيْفَ ثُرْنَا واتّحَدْنَا كُنْتَ تَدْرِي كَيْفَ حَطَّمْنَا القُيُودَا!

وَخَرَجْنَـا مِـنْ سَرَادِيـبِ الظّلاَمِ نَبْتَنِي الآمَـالَ والْحُلْـمَ الجَدِيـدَا

وَانْطَلَقْنَـا مَـعَ أَضْـوَاءِ الصَّبَـاحِ نَسْتَعِيـدُ المَجْدَ والعَيْشَ الرَّغِيدَا

يعكس هذا المقطع الشعري بعض ملامح شخصيّة الشاعر ابن رقطان فنجده مؤمنًا بانتصار الحق على الباطل، متشبّعًا بالرّوح القوميّة متعاطفًا مع الأفارقة المناضلين، الذين تمكّنوا بفضل دفاعهم المستميت لطرد الأعداء عن وطنهم لتحقيق الاستقلال، وممّا لا شكّ فيه أنّ انتصار هؤلاء الثوّار جعل الشاعر ينتشي به، وهذا الانفعال يظهر من خلال اللغة التي وظّفها الشاعر مثل: (**السّعيدا، عيدا، الأماني، الآمال، الحلم الجديد، أضواء الصّباح، العيش الرّغيد**). مستخدمًا الأسلوب الخبري الذي دلّت عليه **كم** (الخبريّة) المكرّرة، والتي أفادت معنى الكثرة، بغية إيصاله للدّلالة المرجوّة للمتلقّي؛ فهوّ يصف كثرة العبيد المستضعفين الذين عتقتهم ثورة إفريقيا، وكثرة الشعوب الذين انبهروا بهذا العمل الجبّار، ولعلّ تكرار هذا الحرف ليس تكرارًا عدديّا فحسب؛ بل جاء لتكثيف الدّلالة، وكمقابل للحالة الشعوريّة المسيطرة على الشاعر، ليظهر انفعاله وتأثّره الشّديد جرّاء ما يعانيه الشعب الإفريقي، وكذلك الأسلوب الإنشائي غير الطّلبي المتمثّل في التعجّب السّماعي في قوله: (**إيه يا شعب التحدّي...!**)، والذي يهدف من خلاله إلى إبراز مدى إعجابه، وانبهاره بصمود ثوّار إفريقيا.

ولعلّ اهتمام الشاعر كان منصبًّا على الفكرة أكثر من الأسلوب، لهذا لم يهتم بجانب البديع ماعدا الجناس[1] الناقص بين لفظتي: (**سود وأسود**)، والذي كان له أثر في تعميق الإيقاع الدّاخلي للمقطوعة نتيجة النّغم الموسيقي المتكرّر، والمؤثّر في ذهن المتلقّي، حيث جاءت الكلمتان متجاورتين ومتتابعتين، بارتباطهما الدّلالي والمعنوي.

[1] ويقصد به " اختلاف اللفظتين المتجانستين إمّا في عدد الحروف أو أنواعها أو ترتيبها "، عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة ـ علم البديع ـ، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص205.

ويبقى الشاعر ابن رقطان شديد التأثّر بثورة بلاده التي جعلها رمزا للمقاومة وتقرير مصير كلّ الشعوب بما فيها إفريقيا التي تخفق شوقا للنضال، وللثورة وإلى حرية الإنسان في كل مكان « فالتشبّث بالحرية والاستقلال لدى شعرائنا هو نزوع إنساني أوّلا ثم وطني ثانيا، ثمّ فردي ثالثا »[1].

وبالإضافة إلى الثورات السّابقة التي تمحورت حول الحديث عن معاناة الشّعوب الإقليميّة، والعربيّة القابعة تحت نير الأعداء، نجد الشاعر في أواخر السّبعينات يُضفي على تجربته الشعريّة مسحة فنيّة جديدة، ليبرز تحدّيه للاعتداء الغربي، وذلك من خلال تبنّيه للثورة الإسلاميّة الإيرانيّة، بدءًا بانتصاراتها، ووصولاً إلى إسقاطها لنظام الشّاه.

وممّا لا ريب فيه أنّ قصائد ابن رقطان في هذه المرحلة قد تجاوزت أجواء الألم، والأسى اللذّين خيّما عليها سابقًا، إلى أجواء الأمل المنشود في ثورة إيران المظفّرة، التي زادت من يقينه في تحقيق الحرية، ودحض العدو الغاصب؛ فلا يوجد في الحياة أجمل من استقبال فجر جديد، مليء بالحرية والأمل بعد ليلٍ مظلم دامس. يقول[2]: (المتقارب)

وَيَنْبَثِقُ الفَجْرُ عَذْبًا جمِيلاَ بِإيرَانَ يَجْرُفُ لَيْلاً طَوِيلا
ويَمْضِي رُوَيدًا مَعَ الكَلِمَاتِ فَتَغْدُو الحَيَاةُ صِرَاعًا ثَقِيلا
ويُرْسِلُ رُوحُ الإِلَهِ النِّدَاءَ فَيَفْعَلُ فِي شَعْبِهِ المُسْتَحِيلا
وَيَطْوِي الضُّحَى سَنَوَاتِ الظّلاَمِ فَيَنْتَفِضُ النّشْءُ مَوْجًا مَهُولا
وَبَارِيسُ تَرْقُبُ هَذَا الصِّرَاعَ وَفِي نَفْسِهَا تَتَمَنَّى الرَّحِيلا
لِشَاهٍ تَأَمْرَكَ سِرًّا وجَهْرًا وَلَمْ يُبْقِ لِلإِلزِيِّ فَتِيلا
وَرَغْمَ العَوَاصِفِ يَأْتِي الخُمَيْنِي ويَخْلَعُ شَاهًا عَنِيدًا عَميلا

[1] عبد الله الركيبي، الشعر في زمن الحرية دراسات أدبية ونقدية، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2009، ص124.
[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص 10.

فَيَــا أَيُّهَــا الثَّائِــرُ العَبْــقَرِيُّ جِــهَـادُكَ كَـانَ عَسِيـرًا ثَـقِيـلا

عبّر الشاعر في هذه الأبيات عن انتصارات الثورة الإسلاميّة في إيران بقيّادة " الخميني "، الذي أسقط النّظام الملكي تحت حكم الشّاه " بهلوي " المتآمر مع الأعداء سرّا وعلانيّة، واستبدله بالجمهوريّة الإسلاميّة، معبّرًا عن إعجابه بشجاعة الشعب الإيراني وعظمته، وما حقّقه من انتصارات عظيمة.

إنّ الملاحظ لهذه الأبيات يستشفّ طغيان الأسلوب الخبري بغرض وصف ما حدث في إيران، ويتّضح ذلك، أكثر، من خلال كثرة النّعوت، مثل: (**طويلاَ، ثقيلاَ، مهولاَ، عنيدَا**)، والأحوال، مثل: (**صِراعًا، موجًا، سِرًّا**).

وقد تخلّل النّص بعض الأسلوب الإنشائي الطّلبي المتمثّل في النّداء (**يا أيُّهَا الثّائِرْ العبقري**)، وذلك بغرض التّعظيم، والإشادة بمآثر " الخُميني".

كما استخدم ابن رقطان الصور المجازيّة التي من شأنها إيصال الدّلالة للمتلقي، كالمجاز في قوله: (**باريس ترقب هذا الصّراع**) والعلاقة مكانيّة، والمقصود منه (**شعب باريس**)، وأمّا في قوله: (**العواصف**) كناية عن الأحداث والتغييرات التي طرأت على إيران، والاستعارة المكنيّة في قوله: (**يخلع شاهًا**) إذْ شبّه الشاعر الشّاه بالثّوب، فحذف المشبّه به، وكنّى له بلازمة الفعل (**يخلع**)، ليبرز حادثة خلع ذلك الشّاه المتأمرك.

وخلاصة القول، إنّ الشاعر ابن رقطان عبّر عن قضايا أمّته العربيّة والإسلامية بصدق، مسجّلاً مشاعره إزاءها كقضيّة الصّحراء الغربيّة، ولبنان، والعراق، والشام، وإفريقيا، وإيران، مصوّرًا الجرائم المرتكبة في حقّ شعوبها، ومبرزًا تقاعُس بعض الحكّام العرب وتواطُأهم مع الأعداء، بلغة فنية جذّابة تتسم بجمالية الآداء.

3. قضيّة الوحدة العربيّة في شعر ابن رقطان:

على الرّغم من انشغال الشاعر بالقضيّة الوطنيّة إبّان الثورة الجزائريّة، إلاّ أنّه أرّخ في شعره لأحداث عصره في العالم العربي، مبديّا ارتباطه الوثيق بقضاياه، مستوحيّا أفكاره من تعاليم الدين الإسلامي، التي تُلزم الشعوب بالدعوة إلى الاتّحاد ونبذ الفُرقة امتثالاً لقوله تعالى: ﴿ **وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا** ﴾[1]،وكذلك لقول الرسول صلّى اللّه عليه وسلّم: " **يَدُ اللّهِ مَع الجَمَاعَةِ** ".

ويبدو أنّ معظم الموضوعات التي تصدّى لها الشاعر بسنّ قلمه، وروح فكره، مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالواقع الرّاهن لبلده، وأمّته ساعيًّا من خلالها إلى تحقيق الوحدة بين الشعوب العربيّة، التي « ما عرفت التجزئة إلا في أحلك عهودها، ولم تكن الدويلات المتنافرة في الماضي إلا نتيجة عوامل سياسية، فرضها الزعماء والقواد دون أن يقيموا أي اعتبارات لرغبات مجتمعاتهم آنذاك »[2]. يقول معبّرا عن فخره واعتزازه بانتمائه لهذه الأمّة[3]: (المتقارب)

وقَالُوا: أَتَهْوَى العُرُوبَةَ؟ قُلْتُ: عَشِقْتُ العُرُوبَةَ قَبْلَ وُجُودِي

وخَلَّدْتُ فِي أُمَّتِي لَحْنَهَا وَقَدَّسْتُ وِحْدَتَهَا فِي نشِيدِي

وَأَوقَفْتُ رَكْبَ الزّمَانِ مَلِيًّا لِيَشْهَدَ مَا صَنَعْتْ فِي الوُجُودِ!

أكّدت الأبيات الآتيّة عشق الشاعر لأبناء جلدته، هذا العشق الذي سيظل يسري في عروقه ما حيا، هذا ما جعله يعقد عُروةً وُثقى بين قوميّته ودعوته الصّريحة في تحقيق الوحدة العربيّة التي تبقى أمله المنشود.

---

[1] سورة آل عمران، الآية 103.

[2] عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، مطبعة حلب، ط3، 1977، ص278.

[3] محمد بن رقطان الأضواء الخالدة، ص77، 78.

وقد عبّر الشاعر عن هذا العشق لعروبته بأسلوب حواري، متّخذًا من الفعل (**قال**) وسيلة للرد على كلّ من يشكّك في قوميته، ومن الضّمير المفرد المتكلّم المتمثّل في (**التاء المتحرّكة**، مثل: (**عشقتُ، قدّستُ، خلّدتُ...**)، **و** (**ياء**) **المتكلّم**، مثل: (**نشيدي، أمّتِي، وجودِي،...**) المعبّرين بصدق عن تجربته الذّاتيّة التي خاضها في دعوته للوحدة العربيّة. وهذا يدلّ على صدق الأحاسيس، والعواطف الجيّاشة التي يكنّها شاعرنا لأبناء أمّته، وتحقيق حلمه المتمثّل في الوحدة العربيّة.

كما يبقى موضوع الوحدة العربيّة شغل الشاعر ابن رقطان الشاغل، وهذا ما يثبته قوله[1]: (البسيط)

كَانَتْ طَلاَئِعُنَا فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ تَذُودُ عَنْ كُلِّ شِبْرٍ مِنْ أَرَاضِينَا

واليَوْمَ نَحْنُ ومَا يُرْجَى تَوَحُدُنَا (أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا)

يحاول الشاعر، هنا، تسليط الضّوء على حال أمّته العربيّة، وما تعانيه من ضعف، موّازنًا بين ماضيها المجيد الحافل بالبطولات، والانتصارات التي شهدها التّاريخ سابقًا، وحاضرها التّعيس المليء بالانتكاسات، والخلافات، لهذا بيّن أنّ نصرها مرتبط بوحدتها.

يبدو أنّ الشاعر ابن رقطان متأثّر بفحول الشعراء القدامى ولاسيما **ابن زيدون*** في نونيته المشهورة التي مطلعها[2]: (البسيط)

أَضْحَى التّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا

---

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص44.

* أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن زيدون، كاتبا وشاعرا، كثُر في شعره، الغزل، والمديح، والرثاء، والاستشفاع، والهجاء، والإخوانيّات، ينظر: ريم عايد نايف حسين، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالميّة، قسم الدراسات الأدبيّة والنقديّة، 2009، ص07.

[2] ابن زيدون، الديوان، تح وشرح حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص386.

حيث ضمّن من شعره قوله: (**أَضْحَى التّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا**) لاشتراكهما في المعنى نفسه، والمتمثّل في الفُرقة بدل الاتّحاد.

وما زاد من جمال هذين البيتين هو قيامهما على تلك التخالفيّة الجذّابة المرتكزة على استحضار الماضي، ومعايشته بكل أحداثه، ثمّ الانتقال إلى زمن الحاضر الحزين، وما آل إليه من تناءٍ، ومآسٍ (**يُرجَى توحّدنا، تنائي، تداني**).

لقد دلّ صوت (**النون**) الغنّي المكرّر ثلاث عشرة مرّة على أنين الشاعر وحزنه لحال أمّته العربيّة، ولعلّ الصوت الذي سانده لنقل هذا الشعور المليء بالأسى صوت (**الميم**) الشّفوي المكرّر أربع مرّات.

ويوّاصل الشاعر وصف حالة التفكّك والضّياع التي تعيشها الأمّة العربيّة بسبب الاستعمار، ومثال ذلك قوله[1]: (المتقارب)

وأُمّتُنَـــا عُرْضَـــةٌ لِلـــــزَّوَالِ وَلَـــمْ تتَصَالَـــحْ أَمَـامَ الإِزَمْ
ولَـــمْ تَتَجَدَّدْ ولَـــمْ تَتَوَحَّـــدْ ولَـــمْ تَتَكَتَّـلْ كَمِثْـلِ الأُمَـمْ
فيَـا أَيُّهَـا العَـــرَبِيُّ المُـهَـــانُ أَمَـا آنَ لِلْعُـرْبِ أَنْ تَـلْتَحِـمْ؟
وَتَنْسَى الخِلاَفَ وَتَنْسَى العَدَاءَ وَتَنْسَى النِّـزَاعَ وَتَنْسَى التُّهَـمْ
فَعَالَمُنَـــا اليَـــوْمَ لاَ يَسْتَجِيبُ لِأَيِّ ضَعِيـــفٍ إِذَا مَـــا ظُلِـمْ
وَفِرْعَـوْنُ هَـذَا الزَّمَـانِ الرَّدِيءِ تَحَـدَّى الوُجُودَ وَكُـلَّ القِيَـمْ
وَرَاحَ يُنَـكِّـــلُ بِـــالأَبْـــرِيَّـــاءِ مِـنَ المُسْلِمِينَ كَمِثْلِ الغَنَـمْ

إضافة إلى ما اقترفه المحتل الغاصب من أعمال وحشيّة تجاه الشعوب العربيّة، ما أدّى إلى تشتتها وتفرقتها، وزرع القطيعة بين أبنائها، فإنّ للنّفوس الضعيفة من العرب أنفسِهم يدًا لا تقلّ شأنًا عن يد المغتصب الأجنبي في إذلال شعوبها، وإباحتها للأنذال، هذا ما جعل الشاعر

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص78.

يدعو العرب إلى الوحدة، والالتحام، وضمّ الشّمل لتحقيق الوحدة كرد على كلّ من تسوّل له نفسه اضطهادهم، وكسر شوكتهم.

أجاد الشاعر استعمال المفردات الدالّة على الوحدة، مثل: (**تتجدّد، تتوحّد، تتكتّل، تلتحم**)، معبّرا عن ذلك بأساليب إنشائيّة طلبيّة كالنّداء في قوله: (**فيا أيّهَا العربي**)، والغرض منه شحذ الهمم، والدعوة إلى الاتّحاد، والتنبيه. والاستفهام في قوله: (**أمَا آنَ لِلْعُربِ أنْ تَلْتَحِمْ؟**)، والغرض منه النّفي، والإنكار على عدم تدارك الأمّة العربيّة الالتحام والوحدة التي هي حق من حقوق شعوبها.

واللاّفت للانتباه في هذه الأبيات ظاهرة التكرار اللّفظي في الفعل المضارع (**تنسى**) المكرّر أربع مرّات في البيت الرّابع، والمعنوي المتمثّل في الأفعال المضارعة ذات الدّلالة الواحدة (**لمْ تتصالحْ، لمْ تتجدّدْ، لمْ تتوحّدْ، ولمْ تتكتّلْ**)، وذلك بغرض تأكيد وجوب الاتّحاد والالتحام بين العرب، بالإضافة إلى أنّه تكرار فنّي أضفى على معاني المقطوعة نغمًا موسيقيًّا خاصًّا أطرب أذن المتلقي وأثّر فيه، ممّا جعله يتجاوب مع معاني الأبيات.

وقد استعان الشاعر بجملة من الصور الفنية التي من شأنها تقريب الدلالة للمتلقي، ومنها التشبيهان في قوله: (**ولمْ تتكتّل كمثلِ الأمَمْ**)، (**يُنكّل بالأبريّاءِ كمثلِ الغنمْ**)؛ يُبيّن في الأوّل، وجه الاختلاف بين العرب المتفرّقين، والغرب المتحدين. ويوضّح في الثّاني طبيعة المحتل الذي تجرّد من إنسانيته في تنكيله بالأبريّاء، واعتبرهم بمثابة البهائم، وهذا يدل على وحشيته تجاه شعب مستضعف، مستحضرًا في هذا السيّاق شخصية " **فرعون** " المعروفة بطغيانها، وجبروتها، ليجعلها رمزًا للعدوان والظّلم، والسّيطرة على الغير.

ويبدو جليًّا أنّ الشاعر ابن رقطان قد وصل إلى قمّة إيمانه بحتميّة الوحدة العربيّة، ولعلّ الأبيات الآتيّة تثبت ذلك[1]: (البسيط)

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص9.

يَـا أُمَّـتِي جَدّدِي رُؤْيَاكِ واتّئِـدِي وَجَـاوِزِي مِحْنَـةَ الأيّـامِ واجْتَهِـدِي!
ولَمْلِمِـي مَا تَلاَشَى مِنْ عَوَاطِفِنَـا وَضَمِّدِي فِي الحَنَايَا الجُرْحَ واتّحِدِي
فَهَـذِهِ النَّكْسَـةُ السَّـوْدَاءُ تَقْذِفُنَا إِلَى الضيَاعِ .. إِلَى التشْـرِيدِ والنّـكَدِ
كُنَّا الحُضُورَ وَهذَا الكَوْنُ كَانَ لَنَـا واليَوْمَ نَحْـنُ بِـلاَ وَزْنٍ بِـــلاَ رَشَـدِ
تَلْهُـو بِنَا نَزْوَةُ الأَوْهَامِ يَا عَجَبًـا نَظَلُّ نَلْهَثُ خَلْفَ الوَهْـمِ كالبَـدَدِ !

يوجّه الشاعر في هذه الأبيات خطابًا إلى أبناء أمّته يدعوهم فيه إلى تجاوز المحنة، وتضميد الجراح، وتجاهل الخلافات التي قد تقذفهم إلى بحر الضّياع، والتّشريد، والعيش في نكد تحت وطأة الأقويّاء والمحتلّين، كلّ ذلك في سبيل تحقيق وحدة عربيّة شاملة يقهرون بها الأعداء، ويستعيدون بها مجدهم التّليد الحافل بالبطولات.

ولعلّ الشاعر قد أحسن اختيّار ألفاظ موحيّة بمعاني الدّعوة إلى الوحدة، مثل: (**أمّتِي، اجتهدِي، اتّحدِي، لملمِي**)، منوّعًا لذلك بين الأسلوب الخبري في قوله: (**كنّا الحضورَ وهذا الكونُ كانَ لنَا**)، والغرض منه الفخر، والإنشائي الطّلبي المتمثّل في النّداء في قوله: (**يا أمّتي**)، للفت انتباه الشّعوب العربيّة، والأمر في قوله: (**جدّدِي رؤياكِ، واتّئدِي، وجاوزِي**،...)، وكلّها تدعو إلى حثّ العرب للاجتهاد في تحقيق الوحدة. وآخر غير طلبي متمثّل في التعجّب (**يَا عجَبًا**... !)، والغرض منه إبداء حيرته من الشعوب العربيّة في تبديد وقتها بأمور واهيّة.

وقد جاء أسلوب الشاعر مباشرًا إلى حد أنّه لم يحفل بالبيان والبديع لاهتمامه بالأفكار إلاّ ما جاء عفويًّا خادمًا للمعاني، وإبرازها كالتّشبيه في قوله: (**نلهث خلف الوهم كالبدَد**)، وفيه بيّن انشغال العرب ولهثهم وراء أمور ماديّة لا تسمن ولا تغني من جوع، وكذلك بالنّسبة للمحسّنات فلا نجد إلا التّصريع في البيت الأوّل بين لفظتي: (**اتّئِدِي واجتهِدِي**)، والجناس النّاقص بين: (**نَلهُو ونلهَثْ**) الذي جعل الأسلوب عذبًا وجميلاً.

ويرى الشاعر أنّ العروبة والإسلام وجهان لعملة واحدة لا يمكن أن ينفصلا. يقول[1]: (البسيط)

عُرُوبَتِي قَسَمًا بِالشِّعْرِ فِي خَلَدِي بِالحُبِّ بَيْنَ ضُلُوعِي بانفِعَـالاتِي!

لَوْلاَكِ مَا انْتَشَرَ الإِسْلاَمُ فِي وَطَنِي أَوْ رَفْرَفَتْ فِي رِحَابِ الجَوِّ رَايَاتِي

استهلّ الشاعر مقطوعته بتأكيد أهمية شعره الذي تغنّى فيه بالوحدة العربيّة التي تسري بين ضلوعه، مشيدًا بفضلها في انتشار الإسلام في شتّى أنحاء المعمورة؛ وعليه وجب على كلّ عربي أن يعمل جاهدًا لإحياء الوحدة العربيّة، وتأييدها ونصرتها.

والملاحظ في البيتين توظيف الشاعر للضمير المفرد المتكلّم (**الياء**) الذي يثبت مدى تجاوبه مع قضيّة الوحدة العربيّة، مثل: (**خلدي، ضلوعي، انفعالاتي، وطني، راياتي**).

وقد استخدم الشاعر بعض الأساليب كأسلوب القسم في قوله: (**قسمًا بالشعر**)، وأسلوب الشرط في قوله: (**لولاك ما انتشر الإسلام**) كمؤشّرين للنمط الحجاجي، وذلك لإبراز أثر شعره في تحديد مكانة الوحدة العربيّة في نفسه، وصداها في انتشار الدّين الإسلامي.

ونجده في قصيدة أخرى بعنوان " أمّتي معذرة !! " يعكس بعضًا من ملامح شخصيته التوّاقة إلى العروبة والوحدة، وذلك من خلال تقصيّه لها. يقول[2]: (الرمل)

ومَضَيْنَا مَعَ أَضْوَاءِ الشُّرُوقِ نتَقَـصَّى وِحْـدَةَ العُرْبِ الفَتِيّـهْ

ولَنَـــا فِي كُـلِّ يَوْمٍ مَوْعِـدٌ مَعَ أحْــلاَمِ الجَمَاهِيـرِ النَّدِيّـهْ

وَلَنَـــا فِي غَدِنَا أَلْفُ لِقَاءٍ مَعَ بُشْرَى سَوْفَ نُهْدِيهَا تَحِيَّهْ

لا تزال قضيّة الوحدة العربيّة بالنسبة للعرب كافّة وللشاعر خاصّة حلمًا ظلّ يراوده ويتقصّاه أملا في تحقيقه. هذا الأمل الذي سيُسعد العرب ويحقّق لهم غدًا أفضل.

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص32.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص106.

تُبرز الأبيات الآتيّة نزعة الشاعر القوميّة ومدى التزامه بعروبته، وذلك في توظيفه للضمير الجمعي (**نحن**) الدّال على إبراز روح الانتماء لدى الشاعر، مثل: (**مضينا، نتقصّى، غدنا، نهديها**).

أمّا عن الأساليب فنلمح أسلوب التقديم والتأخير في قوله: (**لنا في كلّ يوم موعدٌ**)، وأصل التركيب: (**موعدٌ لنا في كلّ يومٍ**) إذْ تقدّمت شبه الجملة (**لنا في كلّ يوم**) على المبتدأ (**موعدٌ**)، لأنّه ورد نكرة والخبر شبه جملة، وذلك لاهتمامه بأمر المتقدّم وإبرازه.

أمّا عن الصور البيانيّة فتتضح الاستعارة المكنيّة في قوله: (**بشرى سوف نهديها**)، حيث شخّص الشاعر البشرى، وهي شيء معنوي في صورة إنسان نهديه تحيّة، وذلك لتوضيح المعنى وتشخيصه.

وبهذا يمكننا القول إنّ الشاعر ابن رقطان قد استطاع أن يصوّر أحوال الأمة العربيّة، التي تحتّم على جميع شعوبها الاتّحاد للوقوف في وجه غطرسة الغرب الذي لطالما حاول سلب الهوية العربية، والخصوصية الحضاريّة، والاستيلاء على الخيرات، واستنزاف الثروات بسيّاساته الملتويّة.

خلاصة:

نستنتج ممّا سبق أنّ الشاعر ابن رقطان عاش أحداثًا كبيرةً مرّت بها الشعوب العربيّة، ومن بينها القضيّة الفلسطينيّة التي أدمت قلب كل عربي، وبخاصّة الذين خدموا قضايا أمّتهم بشعرهم الملتزم، وبالكلمة الأمينة الصّادقة، والتزموا مبدأ الرفض والتمرّد على الأعداء الظالمين، ولم يمنعه ذلك من التطرّق إلى قضايا أخرى عربيّة وإسلاميّة مثل: قضيّة الصّحراء الغربيّة، ولبنان، وليبيا، ...، وقضيّة الوحدة العربيّة التي يأمل في تحقيقها بين الإخوة العرب، وهذا ما دلّ على تنوّع إنتاجه الشعري وقدرته الفائقة على التعبير عن هموم أمّته وآمالها في مستقبل زاهر، متّخذًا من اللغة الصّافيّة الرقيقة ذات الألفاظ المألوفة وسيلة للتعبير عمّا جاش في صدره من عواطف بصور خياليّة كالتّشبيه بأنواعه والاستعارة بنوعيها، وكذا الكناية. وجمّلها بألوان البديع المختلفة

من طباق، وجناس، وتصريع، ومقابلة زادت المعنى قوّة والأسلوب إيقاعًا عذبًا، مختارًا لمقطوعاته تفعيلات تتناسب مع الحالة الشعوريّة للموضوعات التي تطرّق إليها. وبهذا سيظلّ الشاعر حاملاً مشعل الأمل والتفاؤل في تلك القضايا المعالجة في شعره، التي بها عُدّ من أبرز الملتزمين في الشعر الجزائري.

الفصل الثالث:

الالتزام الاجتماعي وجماليته في شعر محمد بن رقطان

تمهيد: (أهم القضايا الاجتماعيّة وأبعادها الدلاليّة في شعر محمد بن رقطان)

المبحث الأوّل:

الآفات الاجتماعية:

أ. الفقر واليتم.

ب. قضية الإقصاء والتهميش.

ج. الفساد.

د. عزوف الشباب عن الزواج.

هـ. الانحلال.

المبحث الثاني:

القضايا الإيجابيّة:

أ. الدعوة إلى العلم والعمل.

ب. الدعوة إلى السلم والتسامح.

ج. الدعوة إلى الانفتاح ونبذ التعصّب.

خلاصة.

تمهيد:

الأدب مرآة المجتمع، ووثيقته التي تنبض بكل خلجاته، والمتصفّح للأدب الجزائري عمومًا، والشعر خصوصًا، يجده نابعًا من هموم المجتمع، إذ أصبح نظم الشعر في القضايا الاجتماعيّة، أمرًا اعتياديّا، بل إنّ من الشعراء من جاء معظم شعره اجتماعيّا[1]، ولعلّ هؤلاء الشعراء قد توجّهوا إلى تناول القضايا الاجتماعيّة بدافع إصلاحي تربوي؛ فهم يرغّبون في الفضائل وينفّرون من الرذائل، ولا تعدّ القصيدة اجتماعيّة إلاّ إذا تناولت موضوعًا يهم حياة النّاس اليوميّة العاديّة، كالعدالة الاجتماعيّة، ونشر التعليم، ومشاكل العمل، ومحاربة الانحلال الخلقي، والحث على الإصلاح عمومًا، ويكون التناول، في الغالب، بتحديد العلّة والدّاء، وتشخيص السبب، واقتراح العلاج والدواء.

فوضع الجزائر المزري الذي وافق الوجود الاستعماري خاصّة إبّان الثورة التحريريّة التي دخل الشعر معها مرحلة جديدة ألا وهي التعبير بالقوّة للمطالبة بالاستقلال، وكذلك الوجود الإرهابي[2] غداة العشريّة السّوداء في تسعينيّات القرن الماضي، أو ما يطلق عليها بفترة التحوّلات،

[1] جواد إسماعيل عبد الله الهشيم، الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزّة، 2010، 2011، ص67.

[2] **الإرهاب:** هو " فعل منظّم من أفعال العنف أو التهديد ...، كما هو ليس حدثًا بسيطًا في حياة المجتمع، ولا يقاس بالمدّة التي يستغرقها وبعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفضاعتها ودرجة وحشيتها " عبد الغاني خشة، الشعر الجزائري المعاصر بين واقع الأزمة وحداثة الخطاب، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة1، قسم الآداب واللغة العربيّة، 2014، 2015، المقدّمة ص أ.

هذه الأخيرة التي أنتجت شعرًا اصطلح عليه بـ « شعر الأزمة »[1]؛ لأنّه « يتضمّن قضايا فكريّة لها أثر مباشر بالأزمة كالإرهاب، والتطرّف والصّراع السيّاسي والإيديولوجي »[2].

ولمّا كان الشاعر ابن بيئته، يستمدّ منها موضوعاته التي تعكس الواقع المعيش بجلاء، فإنّ ذلك يلزمه لا محالة الاهتمام بقضايا مجتمعه، والإسهام في إيجاد حلول ناجعة للحدّ، أو التّخفيف منها « فالكتابة كانت وستبقى مرآةً لالتزام المبدع تجاه الظّرف التّاريخي، والسيّاسي، والاجتماعي، الذي ينتمي إليه »[3].

فالواقع هو مصدر إلهام الشاعر، كما هو المنهل الذي يستمدّ منه كل مشاعره، للتعبير عن قضايا مجتمعه المختلفة بلغة خاصّة تناسب عصره وتذوّقه، لأنّ « لكلّ عصر همّه وهمومه وذوقه وتذوقه، ممّا يتخالف عن ذوق عصر سواه، ويتفارق عن هموم غيره »[4].

ومن هنا أصبحت القضايا الاجتماعيّة بأشكالها المختلفة الشغل الشاغل للشعراء الذي لا يفارق فكرهم وأحاسيسهم.

❖ أهم القضايا الاجتماعيّة وأبعادها الدلاليّة في شعر محمّد بن رقطان:

يؤمن الشاعر ابن رقطان بأنّه لا مناص، في رأيه، دون محاربة القضايا الاجتماعيّة السلبيّة التي طالما استفحلت في جسد شعبه، لهذا راح يسعى جاهدًا إلى الالتزام بنقدها ومحاربتها، وكذا معالجتها، بغية إصلاح المجتمع وتوجيهه، ولعلّ « النّقد الذي يوجهه الشاعر

---

[1] **الأزمة**: هي " تقلّبات تحدث؛ حيث تخفق أساليب الفرد السابقة والجماعة لمواجهة مشكلات طارئة، وإدارتها في التعامل مع التهديدات والتحديات الجديدة، الأمر الذي يترتّب عليه نوع من اضطراب التنظيم، واختلال التوازن في حياة الفرد أو الجماعة "، للاستزادة، ينظر: المرجع السابق، ص11.

[2] رشيد بديدة، انعكاس الأزمة الوطنية في البنية الصوتيّة للشعر الجزائري المعاصر، رسائل لن تقرأها أمي لمالك بوذية ـ مدوّنة تمثيليّة، مرجع سابق، ص455.

[3] سهيل إدريس وآخرون، تحوّلات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص137.

[4] رجاء عيد، القول الشعري: منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص108.

للحياة عن طريق شعره مبعثه الحب، وذلك الحب الرهيب الذي يستطيع أن يتوغّل في أشدّ الدوافع الإنسانيّة »[1].

ومن أبرز القضايا الاجتماعيّة التي سلّط عليها ابن رقطان الضوء: قضيّة الفقر والفقراء، واليتم والأيتام، وقضيّة الإقصاء والتهميش، والفساد بأشكاله، وكذا ظاهرة غلاء المهور، والانحلال الخلقي لدى الشباب، وتفشّي ظاهرة العنف بين أوساط المجتمع...، وهذه هي مسؤولية الشاعر الذي يجب عليه أن « يكون على نحو من الأنحاء ملتزمًا في حريته، بالمعركة الاجتماعيّة ضدّ البؤس والظلم الاجتماعي ـ بل ضدّ الجور الكوني نفسه ـ وإن حقّ الحلم ـ في الفن وفي الحياة ـ هو نفسه فريضة الالتزام »[2]، بالإضافة إلى قضايا أخرى إيجابيّة يدعو من خلالها إلى طلب العلم لمحاربة الجهل، والحثّ على العمل للتخفيف من حدّة البطالة، وتنبيه المرأة الجزائريّة من الانجراف وراء تيار الحضارة الغربيّة وإبعادها عن تعاليم دينها بحجّة تحريرها. ولعلّ الشاعر لم يترك جانبًا من جوانب الحياة إلاّ تناوله في شعره.

أوّلاً: الآفات الاجتماعيّة:

بذل الشاعر ابن رقطان جهدًا جبّارا لمقاومة الظواهر الاجتماعيّة السلبية المتفشّية في أوساط مجتمعه، ولعلّ الأمر الذي دفعه لمعالجتها هوّ أنّها لا تتوافق مع مبادئ دينه الإسلامي، لذا كانت مشاركته في محاربة الفساد من صميم التزامه بمعاناة شعبه، وقدرته الفائقة على الإصلاح، وهذا ما يثبت أنّ « للأدب وظيفةً عظيمةً وفعّالةً يجب عليها أن تساهم في عملية التغيير التي يسعى إليها الإنسان المعاصر ...، وتحاول أن تجد لها الحلول الفاعلة والمؤثّرة التي

[1] أيمن سليمان مسمح، الاتّجاه الاجتماعي في الشعر الفلسطيني بين انتفاضتين (1987 ـ 2005)، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزّة، 2007، ص65.

[2] سهيل إدريس وآخرون، تحوّلات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص76.

تستطيع أن تسهم في القضاء على كل مظاهر البؤس والتخلّف والقهر »[1]، وقد تمثّلت دراسته لهذه الظواهر فيما يأتي:

أ ـ الفقر واليتم:

عاش الشاعر ابن رقطان سنوات عرف فيها الجزائريّون شظف العيش والبؤس نتيجة ما تعرّض له من أساليب قمعيّة وحشيّة ذاق فيها مرارة الفقر واليُتم، وفي هذا الصّدد يقول أحد الدارسين: « لقد تسلّط على الأمّة عوامل ثلاثة، لو تسلّط عامل واحد منها على أمّة كبيرة، لزعزع ركنها، وهدّ بناءها، ألا وهيّ الفقر، والفرقة، والجهل ... وهيّ نتيجة طبيعيّة لتلك الحالة المحزنة التي جرّ إليها الظلم والاستبداد »[2]، ولعلّ هذه الصور المأساويّة هي التي جعلت هذا الشاعر يحمل وظيفة عظيمة، تتجاوز أزمات الواقع ومعاناته، والبحث عن حلول ناجعة «ينهض فيها الأدب بأعبائه الجمالية والايديولوجية، وذلك فيما يحقق للمتلقي من متعة ولذّة، وفيما يحرّك فيه من مشاعر »[3]، وها هو الشاعر ابن رقطان يقدّم صورة واضحة عن معاناة أبناء وطنه بقوله[4]: (الرمل)

كَمْ طَوَى الجُوعُ بُطُونًا خَاوِيَّاتٍ سَقَطَتْ غَرْثَى جِيَاعًا تَتَضَوَّرْ!*

كَمْ صَغِيرٍ خَطِفُوا يَوْمًا أبَاهُ وَجَفَاهُ النَّاسُ مُذْ أَصْبَحَ أَبْتَرْ!

وقف الشاعر في هذين البيتين موقف المنتقد لظاهرتي الفقر، واليتم، اللّتين تعدّان من القضايا المهمّة التي تتولّد عنها نتائج اجتماعيّة خطيرة، مصوّرًا كيف أنّ الجوع مزّق بطون أبناء وطنه حتى جعلهم يسقطون من شدّته، ليوحي بأنّ هذه « المسألة ليست فردية، بل هي مسألة

---

[1] مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981، ص322.

[2] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص16.

[3] نبيل سليمان، أسئلة الواقعيّة والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1985، ص94.

[4] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص91.

* **غرثى**: شدّة الجوع.

إنسانية عامّة، على جميع النّاس أن يتحسسوا آلامها، ويعانوا نتائجها، لأنّ الإنسان الذي لا يرى من الوجود إلا ذاته، ولا يفكّر إلا بنفسه، وبأشيائه الخاصة ... هو إنسان مجرّد من الإنسانية »[1]، كما شكا من غدر الزّمان وبطشه من خلال تنكّر الأهل وتجاهلهم لهؤلاء اليتامى. وممّا لا شكّ فيه أنّ غرض الشاعر من تصوير معاناة هؤلاء الفقراء واليتامى لم يصدر عن مفهوم سياسي أو فلسفة اجتماعية، بل عن إدراك عميق لمقتضيات المجتمع، وانتقادها «لخلق المبررات الكافية لتقبّل البديل وما البديل إلا هاجس الالتحاق بالجبل، ففكرة الانضمام إلى المجاهدين هي المخرج الوحيد الذي ينتظر كل مواطن غيور على وطنه »[2]، وبهذا فإنّ الشاعر ابن رقطان يعدّ من الشعراء الجزائريين الملتزمين الذين منحوا تجربتهم الشعرية قدرًا من الخصوصيّة الفكرية والوجدانيّة من خلال تصوير معاناة أبناء مجتمعه.

لقد ناسب المعجم اللغوي الاجتماعي الذي وظّفه الشاعر في البيتين، لملاءمته لطبيعة الموضوع المتمثّل في الألفاظ الموحيّة بمعاني الفقر والعوز مثل: (**طوى، الجوع، بطونًا خاويّاتٍ، غرثى، تتضوّر، جيّاعًا**)، وأخرى موحيّة بظاهرة اليتم مثل: (**خطفوا أباه، كم صغير، أصبح أبتر**).

كما عمد الشاعر إلى استخدام الأسلوب الخبري المناسب لتقرير حقائق اجتماعيّة عاشها الشعب الجزائري، متفاعلاً معها مبديّا تعجّبه منها، ويتضح ذلك من خلال تكراره للفظة **كم** (الخبريّة).

---

[1] مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص130.

[2] حورية بن عتو، خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في روايات محمد مفلاح (تيمة الثورة الجزائرية في رواية زمن العشق والأخطار)، مجلة جسور المعرفة، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، عين الدفلى، الجزائر، ع الأول، المجلد الخامس، مارس 2019، ص243.

وقد توسّل الشاعر بالكناية لينتج دلالات إيحائيّة، ففي قوله: (**بطونًا خاويّاتٍ سقطت غَرْثى**) كناية عن شدّة الجوع، أمّا في قوله: (**كم صغيرٍ خِطفُوا يومًا أباه**) كناية عن صفة اليتم التي نجمت عن تقتيل الآباء وترك الأبناء، ويكمن أثرها البلاغي في توضيح المعنى وإبرازه من خلال تقديم الحقيقة مصحوبة بالدليل والبرهان.

ممّا لاشك فيه أنّ الشاعر قد استعمل لفظة " **الأبتر** " الدالة على الطفل المقطوع من الحماية والرعاية الأبوية المفروض توفرها لدى الطفل الصغير، وقد وردت هذه المفردة في الآية الكريمة ﴿ **إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ** ﴾[1] لتؤكّد أنّ من يتهم الرسول صلى الله عليه وسلم من قريش بأنّه مقطوع النسل من الذكور هو الأبتر، ونزلت الآية بهذا المعنى.

اختار الشاعر في هذين البيتين (**الرّاء**) رويًّا، وهو صوت مكرّر مجهور متوسّط بين الشدّة والرّخاوة؛ ممّا أظهر رغبته في مشاركة أبناء وطنه ظاهرة الفقر واليتم تارّة، والاستسلام لمشاعر الحزن طورًا آخر « وفي الحقيقة إنّ حاجة اللغة العربيّة إلى حرف الرّاء لا تقلّ عن حاجة الجسدِ للمفاصل، فلولا صوت الرّاء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها، وقدرتها الحركيّة، ولفقدت بالتّالي كثيرًا من رشاقتها، ومن مقوّمات ذوقها الأدبي الرّفيع »[2]، أمّا حركته فهي السّكون التي عكست حالة الشاعر الحزينة والمستاءة من ذلك الوضع المزري الذي آل إليه وطنه في تلك الحقبة.

لجأ الشاعر ابن رقطان إلى اعتماد الدقّة في نقل الواقع، والصدق في تصويره لجملة التجارب التي مرّ بها في الحياة، فجاءت موضوعاته في الأغلب معبّرة عن خبرة شخصيّة بالواقع وما يجري فيه من أحداث، « ذلك أنّ الحياة، والواقع، بشكل عام، أكثر جمالا وتنوعًا، وامتلاء ودلالة من أية قطعة من الخيال. أو بعبارة أخرى، أنّ الفن أيضًا بعيد أن يكون أسمى من الحياة،

[1] سورة الكوثر، الآية 3.

[2] حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص45.

بل ليس في استطاعته إلا أن يكون انعكاسًا شاحبًا لها »[1]، ولعلّ الأبيات الآتيّة التي رسم فيها لوحة تقطر مرارة لمأساة استوحاها من حقيقة عاشها مرتبطة بظروف أفرزتها الأوضاع السيّاسيّة المتردية إبان الحرب التحريرية تؤكّد ذلك. يقول[2]: (البسيط)

بَكَـى وَودَّعَ طِـفْـلاً كَـانَ يَرْعَــاهُ وَرَاحَ يَـذْرَعُ فِي الظّلْمَاءِ دُنْيَاهُ*

تُرُودُهُ أَلْـفُ ذِكْــرَى عَـنْ طُفُولَتِـهِ يَصِيحُ أَيْـنَ أَبِـي أُمِّـي وَحَشْنَاهُ؟

مَــتَى يَـؤُوبُ مِـنَ الأَسْفَارِ وَالِدَتِي طَالَ الفِرَاقُ .. بِنَا هَلاَّ فقَدْنَـاهُ

كَـمْ قُـلْتِ لِي إِنّهُ فِي رِحْلَـةٍ وغَدًا يَـعُـودُ لِي بِعَدِيــدٍ مِنْ هَدَايَاهُ

واليَـوْمَ مــرَّتْ شُـهُـورٌ عَـنْ تَغَيّبِـهِ ولَـمْ يَعُـدْ فَلِمَاذَا غَابَ أُمَّاهُ ؟!

وَلَسْـتُ أَدْرِي لِمَـاذَا لاَ يَـعُـودُ لَنَا كَمَا يَعُودُ أَبُو مُـوسَى وَخَالاَهُ ؟

أَبُوكَ أَضْحَى شَهِيدًا..مَاتَ يَا ولَدِي وَقَالَ لي لا تَقُولِي قَدْ فقَدْنَاهُ !

تصوّر هذه القصيدة العلاقة الوثيقة التي تربط الأب بأبنائه، وهذا ما سجّله الشاعر ابن رقطان على لسان طفل حزين يسأل والدته عن سبب غيّاب أبيه الشهيد الذي ترك فراغًا كبيرًا في البيت، مبديّا تذمّره لشدّة حنينه لرؤيته، متذكّرًا الأيّام التي كان يقضيها معه، وهو متشوّقٌ للهدايا والألعاب التي سيحضرها له.

وهيّ قصيدة مفعمة بالعواطف الإنسانيّة النّبيلة التي تركت أثرًا ملموسًا في نفسيّة الشاعر ممّا جعلته متجاوبًا مع حال اليتيم والأرملة، ولهذا عمد إلى اختيّار ألفاظ موحيّة بالحزن والألم مثل: (**فقدْنَاهُ، مات، غابَ**)، وأخرى دالّة على الحنين والشوق، مثل: (**وحشناه، طال الفراق**)، وكذا على التقرير والمباشرة في استعراضه لبعض الأسماء (**أبو موسى**).

---

[1] ف. د.كلينجندر، الماركسيّة والفن الحديث، مدخل إلى الواقعيّة الاشتراكيّة، تر: إبراهيم فتحي، دار الأدب والثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص31.

[2] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص40، 41.

* **يذرع**: يسير ليلاً.

لقد تراوحت أساليب القصيدة بين الخبر والإنشاء، حيث استخدم الشاعر الأسلوب الخبري لإبداء لوعة الطّفل لفراق والده، مثل: (**واليَوْم مرّت شهور ولم يعُدْ**). أمّا الإنشائي فيتّضح من خلال الجمل الحواريّة بين الأم ووليدها من خلال الاستفهام الحقيقي الذي يرمي من خلاله إلى الاستفسار والتماس الجواب، مثل: (**أين أبي؟، لماذا لا يعود؟**)، والاستفهام التعجّبي في قوله: (**فَلِمَاذَا غَابَ أُمَّاهْ ؟!**). وممّا لا ريب فيه أنّ « ظاهرة تكرار الاستفهام قد أعطت للقصيدة مجرى متحرّكًا وصيّاغة متوثّبة »[1].

وبما أنّ الأديب العربي الملتزم « يعي جيّدا أنّه لا يكتب لنفسه وإلا لاحتفظ بكتاباته لنفسه، إنّه يكتب إلى جماهيره، ومن ثمّ فعليه تجنّب الغموض ما لم تفرضه طبيعة الرؤى الجديدة... وهو وسيلة الكاتب لجذب الجماهير إلى الأدب الصحيح الملتزم، والوضوح لا يعني الهبوط إلى مستوى التبسيط والتلقين والتعليم »[2]، لهذا جاء أسلوب القصيدة مباشرًا، انعدم فيه الخيال والغموض؛ لأنّ الشاعر ابن رقطان بصدد سرد وقائع وأحداث حقيقيّة.

أمّا البديع فلم يوله الشاعر اهتمامًا لعنايته بالفكرة عمقًا ووضوحًا، إلاّ ما جاء عفويًّا كالتّصريع بين لفظتي: (**يرعاه ودنياه**).

وقد جاءت أصوات المد الكثيرة في القصيدة تماشيًّا مع الحالة النفسيّة الحزينة للشاعر، كما عبّر عنها، أيضا، صوت " الهاء " ذو المخرج الجوفي الدال عن الآلام والآهات المكدّسة في أعماقه.

ب ـ قضيّة الإقصاء والتهميش:

عانى المثقّف الجزائري تذبذبًا واضحًا في مسار حياته، وبخاصّة الأدبيّة منها، غداة العشريّة السّوداء، إذ لاقى من النظام الظلم والتحقير،حيث أنّ صورته تجلّت في ثلاث حالات:

[1] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص287.

[2] أحمد محمد عطية، الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص21.

«مثقّف يُجبر على الصّمت، أو يكون مصيره التّصفيّة الجسديّة، ومثقّف يختار الهروب من الواقع، ومثقّف مصيره السّجن »[1]، وعليه فإنّ هذا المفهوم يبرز ثنائية المثقف والسلطة التي تطرح إشكاليات، وقضايا فكرية، واجتماعية، وثقافية، والترابط الوثيق بينها. فالسلطة دائما يُنظر إليها على أنّها جهاز قمعي يحتكر السيادة لأصحابه المخولين بصنع القرار، وإصداره، أمّا المثقّف فليس محصورًا في شخص واحد، بل هي مسألة متاحة للجميع، لكنّها تتطلّب أداة عقلية لتحقيق عملية التواصل والتحاور التي تجرّ الباحثين إلى محاكاة واقعية لدواليب السلطة السياسية في تعاملها مع المثقف، وتتبع تصارعه في كنف المؤسسة الحاكمة من جدل العلاقة بينهما المبنية على التضاد، وغير خاف أنّ تلازم هاتين الثنائيتين (السلطة/ المثقف) في الشعر الجزائري يخلق صراعا وتوترا بينهما؛ لأنّ السلطة غالبًا ما تسعى لاحتواء المثقفين، وإخماد صوتهم لصالح نزواتها وأغراضها الشخصية.

ومما لا ريب فيه أنّ الحديث عن إشكالية المثقف والسلطة كانت دأب شاعرنا في أعماله الشعريّة المختلفة، يتوجّه إلى المجتمع، ويكشف عن مثالبه وشروره، وليس عجيبًا بعد ذلك أن يُقال عنه شاعر واقعي يرسم صورة صادقة للواقع الإنساني في الجزائر، ويُبدع في تحليل المشاعر والعواطف الإنسانيّة، يتحسسها، ويعرضها بكلّ أبعادها الحقيقيّة، إذ نجده يسترسل في تجسيده لصورة القمع الممارس ضدّ المثقفين الجزائريين من قبل الأنظمة السيّاسيّة بقوله[2]: (الكامل)

هَـلْ لِلثَّقَـافَةِ فِي البِـلاَدِ مَكَانَـةٌ وَذَوُو الكَفَاءَةِ والمَوَاهِبِ غَابُوا؟

أَقْصَـاهُمُ الزَّمَـنُ الرَّدِيءُ لأَنَّهُـمْ لاَ يَقْبَلُونَ العُـهْرَ يَـا أَحْبَـابُ!

والطّالِعُونَ مِـنَ الرَّذَائِلِ والخَـنَى مُتَـأَلِّقُـونَ لِأَنّـهُـمْ أَذْنَـابُ

[1] عفاف سايح، المثقّف الجزائري وتهمة الكتابة ـ رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا ـ مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة باتنة1، الجزائر، ع السابع عشر، ديسمبر 2016، ص152.

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص71.

مَسَخُوا الأَصَالَةَ فِي البِلاَدِ وأعْلَنُوا أَنَّ الثَّوَابِـتَ كُـلَّهَـا أَنْصَـابُ
مَنَعُوا الكِتَابَ مِنَ الصُّدُورِ وَأَوْقَفُوا إِيـرَادَهُ يَـا أَيُّـهَـا الكُـتَّـابُ
وَتَفَنَّنُـوا فِي ضَـرْبِ كُـلِّ مُثَقَّـفٍ حَـتَّى تَشَـرّدَ عِنْـدَنَا أَنْجَـابُ
مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ بَعْـدَ طُـولِ تَوَجُّـعِي والفِكْرُ يُقْصَى والوَفَاءُ يُعَـابُ؟
والرّأْيُ يُقْمَـعُ والكِتَابَـةُ شُبْهَـةٌ وجَزَاءُ مَنْ كَتَبُوا أَذًى وعِقَابُ؟!

تؤكّد هذه الأبيات أنّ النظام السيّاسي في زمن العشريّة حاول جاهدًا طمس المعالم الثقافيّة، وتهميش المثقف وقمع أعماله الإبداعيّة التي تحمل معاني الاستقامة والاعتدال، وهذا ما يتنافى مع مخطّطات السّلطة القائمة على أساس الظلم والجور واضطهاد الغير، لأنهم بالنّسبة إليها حجرة عثرة تقف في مسارها وفي وجهها، لهذا أبدى الشاعر تذمّره من سيّاسة قمع الرّأي وحرية التّعبير وإقصاء المثقّف وتهميشه، الذي يمثل العين الحارسة على مصالح الأمّة، وفي هذا السيّاق يرى أحد المفكّرين الجزائريين: « أنّ المثقف هو الذي يسخّر ثقافته في خدمة الشعب ولو صدمه. وليس هو الذي يتظاهر بالتواضع الكاذب أمام الشعب...، فالمثقفون هم الذين كلّما ازدادت ثقافتهم عمقًا... ازداد فهمهم للثقافة والتطور... كلّما تنبّهوا أكثر إلى أنّ محيط الشعب هو الفضاء الوحيد الذي تظهر فيه عبقريتهم وتنضج تجاربهم وتتنفّس فيه رؤيتهم الفكريّة الواسعة »[1].

استهلّ الشاعر مقطوعته الشعريّة بأساليب إنشائيّة طلبيّة تمثّلت في الاستفهام بقوله: (**هل للثقافة في البلادِ مكَانةٌ؟**) والغرض منه النّفي والإنكار، وكذلك في قوله: (**من أين أبدأ بعد طول توجّعي؟**) والغرض منه إبداء الحسرة. والنّداء في قوله: (**يا أيّها الكتّاب**) والغرض منه التنبيه.

[1] عبد الله شريط، معركة المفاهيم، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص135.

كما ورد أسلوب التقديم والتأخير في قوله: (**أقصاهم الزمن الرديء**) حيث تقدّم المفعول به (**هم**) على الفاعل (**الزمن**)؛ لأنّ المفعول به ورد ضميرًا متّصلا والفاعل اسمًا ظاهرًا، والغرض منه التّخصيص.

وقد استعان الشاعر ببعض التعابير المجازيّة لإبراز معانيه كما جاء في قوله: (**أقصاهم الزمن الرديء**) مجاز مرسل، والعلاقة زمانيّة، لأنّ الأصل في كلمة (الزمن) النّظام الحاكم أثناء العشريّة الدامية، ويكمن أثره البلاغي في إثارة فضول المتلقي ومتعة الاكتشاف والإحساس بجمال البلاغة، ومنها أيضًا التّشبيه البليغ في قوله: (**أَنّ الثّوابِتَ كُلّهَا أَنْصَابٌ**) وفي ذلك توضيح للمعنى وتقوية للفكرة، أمّا في قوله: (**والفكْرُ يُقْصَى ... والرّأْيُ يُقْمَعْ**) استعارتان مكنيتان شخّص من خلالهما الشاعر (**الفكر والرّأي**) في صورة إنسان يُقمع ويُقصى، وممّا لا ريب فيه « أنّ التّشخيص عمليّة نفسيّة ووظيفته التّأثير في المتلقّي عن طريق إثارة انفعاله بتشخيص المعاني المجرّدة أو الجمادات أو الأحياء غير العاقلة... لذلك تخلق الصُّورة الاستعاريّة من التّشخيص عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات في هذا الكون، إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه، فإذا كلّ شيء ينطق ويعي ذاته ويتحرّك »[1]؛ وعليه فأسلوب الشاعر المنصهر بين عالم الإنسان وحركيّته، والجماد بسكونه، قد أثّر في المتلقّي وجعله يتجاوب معه.

وبما أنّ الشاعر الملتزم يهتمّ بالمضمون على حساب الشّكل، وابن رقطان منهم، فقد قلّت المحسّنات البديعيّة إلاّ ما جاء منها عفوًا، كالجناس بين لفظتي: (**الكِتاب والكُتّاب**) وذلك حتى يكسب الكلام جرسًا موسيقيًّا عذبًا.

[1] أكرم علي معلا، فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، بحث أعدّ لنيل درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة البعث، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2009، 2010، ص310.

ويوّاصل الشاعر إبداء موقفه من ظاهرة الإقصاء المتفشيّة في مجتمعه، جاعلا من شعره وسيلة للتغيير نحو الأفضل، فها هو ينتقد مرّة أخرى ساسة وطنه، وقادة الفكر في بلده، مبديّا تذمّره من سياسة القمع الفكري. يقول[1]: (المتقارب)

فَيَا سَاسَةَ الوَطَنِ المُسْتَبَـاحِ ويَـا قَـادَةَ الفِكْـرِ والأَدَبِ

لِمَاذَا تُهَـانُ رُمُـــوزُ البِلاَدِ وتُخْصَى فُحُولَةُ شَعْبٍ أَبِي؟

وتُقْصَى الكَفَاءَةُ والقَـادِرُونَ وتُهْدَى الوَظَائِفُ لِلْأَقْـرَبِ؟

يترجم الشاعر، في هذه الأبيات، مشاعره الحزينة الرافضة لما يسود مجتمعه من إهانة ومحاباة في حق المثقفين، الذين يفتقرون لأبسط الحقوق التي يمنحها القانون المتمثلة في العمل الذي يعدّ من ضرورات الحياة فـ « حرية المواطن في الفكر والعمل، في التعبير وفي السفر، في المراسلة وفي المعتقد أي الحريات البسيطة التي نصت عليها شرعية حقوق الإنسان، هذه الحريات غير متوفرة في البلاد العربية، وبمجرد المطالبة بها يعتبر تحديا للأنظمة القائمة، ما يتفرع عن هذا الحق الأساسي المعترف به في أنحاء العالم، وما يترتب عن المطالبة به. السجن والاضطهاد، حرمان الإنسان من حق العمل وحرمانه من حق الحياة أيضا »[2].

وممّا لا ريب فيه أنّ الشاعر وفّق في اختيّار المعجم اللّغوي المناسب لفكرة الأبيات والمتمثّل في الألفاظ والعبارات الدّالة على سيّاسة التهميش والإقصاء تجاه المثقّف، مثل: (**ساسة الوطن المستباح، تهان رموز، تخصى فحولة شعب، تقصى الكفاءة**،...)، كما استخدم الشاعر الأسلوب الإنشائي المتمثّل في النّداء في قوله: (**فيا ساسة الوطن المستباح، ويا قادة**

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص34.

[2] محمد سيف الإسلام بوفلاقة، تجليات صورة المثقف في الخطاب الروائي العربي ـ وقفة مع منظور محمد الباردي ـ، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، المج الثالث، الع العاشر، أكتوبر 2019، ص110.

الفكر) والغرض منه التّنبيه، وكذا الاستفهام في قوله: (**لماذَا تهان رموز البلاد؟**) والغرض منه التعجّب.

وقد جاء أسلوب الشاعر في معظمه مباشرًا قلّ فيه الخيال، لأنّه بصدد تقرير حقائق واقعيّة استوحاها من مجتمعه، إلاّ ما جاء في قوله: (**تُهدى الوظائف للأقرب**) كناية عن صفة المحاباة والتمايز، ويكمن سر بلاغتها في توضيح المعنى وتقديم الحقيقة مصحوبة بالدّليل.

ويظلّ الشاعر ابن رقطان متحمّلاً أوزار أبناء شعبه، وخاصّة الشّباب المثقف، هذه الشخصية التي تميزت بأهمية في المؤسسة الاجتماعية، غير أنّها لم تحظ بدراسات خاصّة في الشعر الجزائري، ولم تتناول باستفاضة، إلا أنّ شاعرنا تعرّض لهذه الشخصية المهمة وأماط اللثام عنها، مستثمرا الواقع السياسي من خلال تعبيره عن ظاهرة التهميش التي سادت في الجزائر غداة العشريّة السّوداء من قبل السلطة. يقول[1]: (البسيط)

قُـلْ لِلْخَفَافِيشِ إنَّ الشَّعْبَ قَدْ تَعِبَا وَلَمْ يَـعُـدْ يَقْبَـلُ التَّضْلِيلَ والكَذِبَـا[2]

وَكَيْفَ يَرْضَى بِهَذَا الوَضْعِ وَهْوَ يَرَى صَبْرَ الشَّبَابِ عَلَى التَّهْمِيشِ قَدْ نَضَبَا؟

يَغْتَـالُهُ أَلَــمُ الإِحْبَــاطِ مُنْتَـحِـرًا وَأَرْضُــهُ تُنْتِــجُ البِتْــرُولَ والذّهَبَا

وَفِي ثَــرَاهَا ثَــرَاءٌ لاَ حُــدُودَ لَـهُ لَـوْ أَخْرَجُوهُ لَسَـدَّ العَرْضَ والطَّلَبَا

قُلْ لِلْخَفَافِيشِ إنَّ الشَّعْبَ قَدْ نُكِبَا وَبَاتَ يَشْعُــرُ بِالإِقْصَاءِ يَـا غُرَبَـا

لم يستطع الشاعر حبس أحاسيسه في التّعبير عن موقفه من قضيّة التهميش والإقصاء الفكري، وبخاصّة لدى فئة الشباب الذي يعي كلّ الوعي أنّ بلاده تزخر بالخيرات، إلاّ أنّ النّظام القائم على كبت الحريات، وتكميم الأفواه سيطر عليها، وانفرد بها، وهو ما جعل الشباب المثقّف يعيش في دوّامة الإحباط واليأس، ممّا دفعه في بعض الأحيان إلى الهجرة أو الانتحار،

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص47، 51.

[2] **الخفّاش**: طائر ليلي لا يخرج إلاّ في الظلام.

وانطلاقا من هذه الرؤية غدت الذات المهمشة مادة شعرية معبرة عن الواقع الأليم الذي يعيشه الشباب الجزائري، وبخاصّة مع سيادة الواقعية التي تقوم على مقابلة الطبقة المركزية المتسلّطة مع الطبقة المثقفة المهمشة، وتحول النص الشعري من تمجيد السلطة إلى نقل مختلف التحولات الاجتماعية، والسياسية التي لم تقدم تغييرًا في وضعية الطبقة الشغيلة التي بقيت منشغلة بقضية العيش فقط.

انطلق الشاعر في مقطوعته من إشكالية المثقف والسلطة ليشيد عالما متخيّلا من عمق السلطة السياسية في الجزائر، موظفا الرمز في لفظة (**خفافيش**)، وهو أحد الرموز السلبيّة التي لجأ إليها لنقد بعض الأشخاص في صفاتهم، ومواقفهم، وتصرّفاتهم كاستغلالهم لمناصبهم، وتهميشهم للفئة المثقفة الواعيّة.

ولعلّ الشاعر أحسن اختيّار هذا الرمز لملاءمته للقضيّة المطروحة ولوصفه طبيعة هؤلاء الحكّام.

تراوح أسلوب الشاعر بين الخبري، الذي عبّر من خلاله عمّا آل إليه الشّباب المثقف من إحباط ويأس مثل ما جاء في قوله: (**يغتالُه ألمُ الإحباط منتحرًا، وهو يرى صبر الشباب على التّهميش قد نضبا**). والإنشائي المتمثّل في الأمر في قوله: (**قل للخفافيشِ**) وفيه تحقير وتنبيه لهؤلاء المستبدّين. وكذلك الاستفهام في قوله: (**كيف يرضَى بهذا الوضع**...؟) والغرض منه إبداء الحيرة لدى الشاعر.

ومن الصور البيانيّة التي زادت المعنى وضوحًا وقوّة الاستعارة المكنيّة في قوله: (**صبر الشّباب... قد نضَبَا**) حيث شبّه الشاعر صبر الشباب (**بالبئر**) الذي جفّ ماءه، إذ حذف المشبّه به (**البئر**) وكنّى له بلازمة من لوازمه (**نضبَ**) وفيها تجسيد للمعنى، وكذلك في قوله: (**يغتاله ألم الإحباط**) حيث شخّص الإحباط في صورة (**إنسان**).

لقد حشد الشاعر في هذه المقطوعة بعض الإيقاعات الدّاخليّة كالتّصريع في البيت الأوّل بين لفظتي: (**تعبَا والكَذِبَا**)، وطباق الإيجاب بين (**العرض والطلبا**)، والجناس النّاقص بين (**ثَرَاهَا وثَراءٌ**)، إضافة إلى الإيقاع الخارجي باستخدام بحر (**البسيط**) وقافيّة (**الباء**) الدّالة على شدّة غضب الشاعر وحزنه من تفشّي ظاهرة الإقصاء في مجتمعه. ممّا أحدث نغمًا موسيقيًّا جميلاً في العبارات عبّر عن الحالة النفسيّة للشاعر وجذب انتباه المتلقّي.

وبهذا يكون الشاعر قد عبّر عن وجهة نظره وموقفه من إيديولوجية السلطة التي كان لها أثرٌ بالغٌ في إلغاء دور المثقف وتهميشه، إلاّ أنّ هذا لم يمنعه من أن يلتزم بقضايا اجتماعيّة أخرى تفشّت في مجتمعه، ومنها أيضا:

ج ـ الفساد:

ممّا لا ريب فيه أنّ ديننا الحنيف قد نهى عن الفساد في الأرض، لقوله تعالى: ﴿ **وَلَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا** ﴾[1]، وكذلك قوله عزّ وجلّ: ﴿ **وَإِذَا تَوَلَّىٰ سَعَىٰ فِي الْأَرْضِ لِيُفْسِدَ فِيهَا وَيُهْلِكَ الْحَرْثَ وَالنَّسْلَ ۗ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْفَسَادَ** ﴾[2].

ومن هنا انبرى الشعراء لمكافحة هذه المشكلة العويصة التي باتت تؤرق المجتمعات والدول. والجزائر كغيرها من الدول العربيّة التي عانت ولا زالت تعاني من هذه الظاهرة التي أثّرت سلبًا على اقتصادها بسبب الظروف الصّعبة التي مرّت بها.

ويمثّل ابن رقطان نموذجًا للشاعر الجزائري الملتزم بواقع مجتمعه، فهو كما يقول الشاعر الفلسطيني " معين بسيسو ": « كل من يتصدّى للكتابة، فهو ملتزم بالشيء الذي يكتب له أو

[1] سورة الأعراف، الآية 85.

[2] سورة البقرة، الآية 205.

عنه أو فيه، سواء أراد أو لم يرد »[1]، لذلك نجده يتطرّق في شعره إلى بعض الآفات الاجتماعيّة، مثل: الرشوة، وظاهرة الفساد الإداري، الذي « يعتبره المختصين في علم الاجتماع انتهاكًا للمعايير الاجتماعية ومساسا بالقيم الأخلاقية، وأيضا يعتبره رجال القانون بأنّه خروج عن القوانين والأنظمة الرسمية، ورجال السياسة بأنّه انحراف للنخبة السياسية عن القواعد والممارسة السياسية النّزيهة »[2]. يقول الشاعر[3]: (المتقارب)

وَقَــدْ حَفِلَــتْ أَرْضُنَــا بِالبَلاَيَــا وَجَــارَتْ عَلَيْــهَــا عِصَابَاتُ شَرْ

فَمَافْيَا تُشَــوِّهُ دِيــنِي الحَنِيــفَ بِنَــشْــرِ الخَرَابِ وَقَتْلِ البشَرْ

ومَافْيَا تُعَــادِي لِسَــانَ البِــلاَدِ وتَعْــمَــلُ مِنْ أَجْــلِ أَنْ يَنْدَثِــرْ

وَتَبْــعَــثُ فِتْنَــةَ جَــاهِلِيّــاتٍ طَــوَاهَا الزّمَانُ الذِي قَــدْ غَبَــرْ

ومَافْيَا المَصَالِحِ تَهْوَى الرَّشَاوَى وَتَحْمِي اللُّصُوصَ بِشَتَّى الصُّورْ

وَمَافْيَا الإِدَارَةِ تَهْــوَى الغُمُوضَ وَتَــرْعَى الفَسَــادَ الذِي يَزْدَهِــرْ

أدرك الشاعر ابن رقطان حقيقة الأوضاع المزريّة التي تخبّط فيها أبناء شعبه غداة العشريّة السّوداء، الذي ذاق كل أنواع البلاء من قبل العصابات التي شوّهت الدّين، وزيّفت معالمه السّمحة، ونشرت الخراب وزرعت الفتن بين أبناء الشعب الواحد، ولم تكتف بذلك بل طالت أيديها إلى حدّ قمع الإدارة واقتصاد البلاد عن طريق الرّشوة على حد رأي أحد الدّارسين

[1] حنان بومالي، جدلية الالتزام والثورة في ديوان " الأرواح الشاغرة " عبد الحميد بن هدوقة، مجلّة المعيار في الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت، ع الثالث عشر، جوان 2016، ص 45.

[2] فاتح النور رحموني، ظاهرة الفساد، بحث في المفهوم الأسباب الأنواع والمظاهر، المجلة الجزائرية للدراسات السياسية، الع الأول، المج الثامن، 2021، ص581، 582.

[3] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص56، 57.

لقد « فرضت العشريّة على الشعب الجزائري مختلف أنواع العنف المادّي والمعنوي، لفرض الطّاعة على الرعيّة وعلى كل من يحاول كشف سلبيّات السلطة »[1].

إنّ أوّل ما يُلاحظ في هذه الأبيات توظيف الشاعر لمفردة (**مافيا**)، وهي لفظة متداولة في الاستعمال الشّعبي اليومي، حيث عكست الواقع المرير الحافل بمظاهر الفساد والنّهب من قبل عصابات استنزفت خيرات بلاده. وهذا الاستعمال دليل على مدى التزام الشاعر وارتباطه الوثيق بقضايا مجتمعه، لأنّه يحلم بثورة جذريّة عارمة تزلزل ما في البلاد من البُنى الفاسدة، وتجرف كلّ ما ليس صالحًا للتقدّم والتطوّر الحضاري.

كما اعتمد الشاعر، في تقريره لهذه الحقائق، الأسلوب الخبري المباشر الذي ناسب موضوع الأبيات ومنه قوله: (**وتبعث فتنة جاهليّات طواها الزمان**،...)، لهذا لم يعتمد كثيرًا على سعة خياله وبالتّالي قلّت الصور البيانيّة إلاّ ما جاء منها في توضيح المعاني وإبرازها، كما ورد في قوله: (**لسان البلاد**) كناية عن موصوف اللغة العربيّة، والمجاز العقلي في قوله: (**ترعى الفساد**) حيث أسند المفعول به (**الفساد**) إلى غير فعله الحقيقي، والأصح في التركيب (**ترعى المفسدين**)، ويكمن أثره البلاغي في إشغال ذهن المتلقي بالبحث وإثارة التأمّل ممّا يثير فيه متعة الاكتشاف بجمال البلاغة وحسن الإيجاز.

لقد كرّر الشاعر، في هذه المقطوعة، أصواتًا بعينها كصوت (**الرّاء**) المجهور والمكرّر، الذي تكرّر أربعة عشر مرّة (**شَرْ، نشر، الخراب، غبر**،...)، ممّا أظهر رغبته في مشاركة أبناء وطنه آفة الفساد التي يعانون منها، وتأكيدها بقوّة صوت الرّاء، فضلاً عن التزامه بهذا الأخير رويًّا، أمّا حركته فهي السّكون التي عكست حالته الشعوريّة الحزينة من ذلك الوضع المزري الذي آل إليه وطنه بسبب الفساد.

[1] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص13.

كما لم تسلم العدالة والقضاء في الجزائر من أيادي بعض المفسدين الذين باعوا ضمائرهم مقابل الثّراء المادّي، مستغلّين في ذلك نفوذهم ومناصبهم لتحقيق ذلك. يقول[1]: (المتقارب)

فَعَمَّ الضَّلاَلُ وشَاعَ الفَسَادُ ولَمْ يَبْقَ لِلْحَقِّ مِنْ سَنَدِ
وَخَطْبُ الجَزَائِرِ دَاءٌ عُضَالٌ أَصَابَ العَدَالَةَ فِي الكَبِدِ
لِمَنْ نَشْتَكِي إِنْ أَبَاحَ القُضَاةُ حُقُوقَ الضَّحِيَّةِ لِلْمُعْتَدِي؟!
فَأَيْنَ النَّزَاهَةُ أَيْنَ الضّمِيرُ فَإِنّي بَحَثْتُ ولَمْ أَجِدِ؟!
وَضُعْتُ السُّؤَالَ فَأَيْنَ الجَوَابُ وَهَلْ يَصْلُحُ الأَمْرُ بِالمُفْسِدِ؟
وَشَعْبُكَ أَنْهَكَهُ المُرْتَشُونَ وَأَلْقَوْهُ فِي النَّفَقِ الأَسْوَدِ

يعكس هذا النّص مظهرًا آخر من الآفات الاجتماعيّة التي تفشّت في عصر الشاعر ألا وهو الفساد القضائي، المتمثّل في استغلال بعض رجال القضاء الذين احتالوا على الأبريّاء من أبناء وطنهم باسم تحقيق العدالة، هذا ما جعل الشاعر في حيرة من أمره نتيجة تلك الأعمال الدّنيئة لهؤلاء القضاة المخالفين لمقاصد الشّريعة الإسلاميّة العادلة، وللقوانين الوضعيّة، لقوله عزّ وجلّ: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ بِالْقِسْطِ شُهَدَاءَ لِلَّهِ وَلَوْ عَلَىٰ أَنْفُسِكُمْ أَوِ الْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ ۚ إِنْ يَكُنْ غَنِيًّا أَوْ فَقِيرًا فَاللَّهُ أَوْلَىٰ بِهِمَا ۖ فَلَا تَتَّبِعُوا الْهَوَىٰ أَنْ تَعْدِلُوا ۚ وَإِنْ تَلْوُوا أَوْ تُعْرِضُوا فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا** ﴾[2].

يبدو جليا أنّ الشاعر في هذه الأبيات متأثر بمبادئ الواقعية المتمثّلة في تحقيق العدالة، وضرورة تعديل نظام المجتمع، بحيث لا يستبد القوي بالضعيف، ولا يظلّ الاعوجاج سائدا.

[1] محمد بن رقطان، أغنيّات للوطن في زمن الفجيعة، ص59، 60.

[2] سورة النّساء، الآية 135.

وبما أنّ الشاعر في مقام تقرير حقائق، ووقائع، وكذا إبراز انفعالاته تجاه هذه المظاهر السلبيّة، فقد مزج بين الأسلوبين: الخبري الذي ورد في البيتين الأوّل والثاني بهدف إبراز استيّائه وتذمّره من تلك الآفة. وكذا في البيت الأخير الذي بيّن من خلاله مدى تحسّره على ما آل إليه الشعب من ظلم أولئك القضاة. أمّا الإنشائي فقد انحصر في الاستفهام بقوله: (**لمن نشتكي...؟، فأين النّزاهة أين الضّمير...؟، أين الجواب؟**) والغرض منه إبداء الحيرة والتعجّب، أمّا في قوله (**وهل يَصْلُحُ الأَمْرُ بِالمُفْسِدِ؟**) فالغرض منه النّفي والاستنكار.

لم يجنح الشاعر كثيرًا إلى مخيّلته لأنّه بصدد تقرير وقائع، إلاّ ما جاء خدمة لتوضيح المعاني، كالاستعارتين المكنيّتين في قوله: (**أصاب العدالة في الكبد**)، (**ولم يبق للحق من سند**) وفيهما شخص الشاعر العدالة والحق في صورة إنسان أصيب في كبده ولم يبق له من سند، ويكمن أثرهما في تشخيص المعنى وتقريب الصورة من مجرّدة إلى محسوسة. أمّا في قوله: (**ألقوه في النّفق الأسود**) كناية عن صفة الاضطهاد المقترف في حق الشعب الجزائري. والتشبيه البليغ في قوله: (**خطب الجزائر داءٌ**) وفيه توضيح لفكرة انتشار هذه الآفات وكأنّها مرض استفحل في جسد الشعب.

يبدو أنّ ابن رقطان شاعر غير متصنّع لذلك لم يحفل كثيرا بالبديع لاهتمامه بالفكرة على حساب الأسلوب إلاّ ما ورد عفوًا لتقريب المعاني من ذهن المتلقي كطباق الإيجاب بين لفظتي: (**الضّحيّة والمعتدي**).

ولم يكتف الشاعر بتسليط الضوء على ظاهرة الفساد، بل راح يندّد بمن هم وراء هذه الآفة من محترفي الوطنيّة الزّائفة، الذين تولّوا مراكز حسّاسة جعلتهم يلهثون وراء مصالحهم التي لا تسمن ولا تغني من جوع على حساب شعبهم. بقوله[1]: (الكامل)

وَالعَـابِثُـونَ بِأُمَّــتِــي ومَصِيـرِهَــا يَتَصَارَعُـــونَ عَلَى المَوَاقِـعِ سُلَّمَا

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص 44، 45.

فَاصْدَعْ بِرَأْيِكَ فِي الفَسَادِ وَلاَ تَهَبْ فَالوَضْعُ يَفْرِضُ أَنْ تَبُوحَ وَتَحْسِمَا

قَـاوِمْ جَمِيـعَ العَابِثِيـنَ بِمَـوْطِـنٍ جَعَـلُـوهُ وَكْـرًا لِلْجَرَائِـمِ والدّمَـا

وَطَنٍ سَيَبْـقَى رَغْـمَ أَنْفِ عُدَاتِـهِ رَمْـزَ التَطَلّـعِ لِلتَطـوُّرِ والنَّـمَـا

تعكس هذه الأبيات صورة من عمق الواقع الجزائري الحافل بمظاهر الصّراع في حقبة العشريّة السّوداء، ألا وهيّ حقيقة اندفاع أصحاب السلطة نحو الثروة لإشباع أنفسهم بالمغريات، غير آبهين بمصير وطنهم الذي عبثوا به وبخيراته، وجعلوا شعبهم يسبح في بركٍ من الدّماء، وهوّ ما جعل الشاعر يطالب بمقاومة هؤلاء الفاسدين حتّى يتوقّف شرّهم ويكونوا عبرة لغيرهم، مصرّحًا بأنّ وطنه سيبقى رمزًا للتطلّع والتطوّر والنّماء رغم أنف الأعداء والمفسدين.

نلمس في هذه الأبيات استخدام الشاعر لحقل الفساد والإجرام وهو استخدام وظيفي يعكس الحياة الاجتماعيّة للشعب الجزائري في فترة التسعينيّات من هذا القرن، مثل: (**العابثون، يتصارعون، الفساد، وكرًا للجرائم، الدّما، عداته**).

أمّا بالنسبة إلى الأسلوب فقد مزج الشاعر بين الخبر الذي يقرّر من خلاله حقيقة هؤلاء الفاسدين الذين عبثوا بمصير إخوانهم من الشعب الجزائري في تلك الفترة، وذلك في البيت الثاني بقوله: (**والعابثون بأمّتي ومصيرها يتصارعون**)، والإنشاء المتمثّل في الأمر في قوله: (**فاصْدَعْ برأيك...، وقَاومْ جميع العابثين**) والغرض منه الحث والرّدع في وجه هؤلاء الفاسدين، والنّهي في قوله: (**ولا تهب**) والغرض منه الطلب والتماس الإقدام على مجابهة هؤلاء ومحاربتهم.

لم يحفل الشاعر بجانب البيان إلاّ في قوله: (**جعلوه وكرًا**) وهو تشبيه بليغ حيث شبّه الشاعر الوطن بالنسبة لهؤلاء العابثين بالوكر لإبراز معنى الجرائم الكثيرة التي اقترفوها فيه.

وكذلك في قوله: (**فاصدع برأيك ولا تهب**) كناية عن صفة الإدلاء بالرّأي والإفصاح عن الفساد، ويكمن سر بلاغتها في إبراز هذا المعنى وتقديم هذه الحقيقة مصحوبة بالبرهان.

والملاحظ في مطلع البيت الرّابع جر لفظة (**وطنٍ**) لأنّ الأصل فيه (**رُبّ وطَنٍ**) وقد حذف الشاعر حرف الجر الشّبيه بالزّائد (**رُبّ**) للمحافظة على الوزن الشعري؛ وعليه فالذي يقرأ لابن رقطان ينبغي أن يكون فطنًا حاذقًا يمعن فكره ليكتشف المحذوف.

ومن الآفات الاجتماعيّة التي لم يتجاهلها الشاعر في شعره ظاهرة التزوير في الاقتراع الوطني، والتلاعب بالنتائج، بهدف ضمان الفوز للمترشّح الذي تدعمه السلطة، « حيث لم تسلم الجزائر من هذه القاعدة طالما أنّ الانتخابات التي جرت منذ الاستقلال كثيرا ما صاحبتها انتقادات لطريقة تنظيمها وللنتائج المسجّلة، خاصّة وأنّ اعتماد نظام الحزب الواحد إلى غاية 1989 سهّل هذه العملية في غيّاب أي وسائل تضمن المراقبة، وتكشف الخروقات المسجّلة في هذا الإطار »[1]. يقول الشاعر[2]: (البسيط)

رُدُّوا الخِلاَفَ إِلَى الصُّنْدُوقِ واحْتَكِمُوا لِرَأْيِــهِ واحْـذَرُوا التَّزْوِيرَ والكَذِبَا

فَكَيْــفَ يَنْهَضُ شَعْــبٌ طَالَمَـا عَبَثُـوا بِصَوْتِهِ فِي بِلاَدِي كُلَّمَـا انْتَخَبَـا؟

سجّل الشاعر في هذين البيتين وصفًا دقيقًا لسوء الأحوال، وتردّي الأوضاع التي وصلت إليها الجزائر ولاسيما الانتخابات، إذ انقلبت الأمور بسبب التزوير في صناديق الاقتراع، وهو ما أدّى إلى ضياع صوت الشعب، وتقهقره لسنين حيث غدت حياته جحيمًا لا يُطاق، إذْ بدا الشاعر مستاءً لتردّي الحالة التي آل إليها أبناء وطنه نتيجة هذه الآفة، لهذا لجأ إلى التعبير عن إحساسه إلى بعض الأساليب كالأسلوب الإنشائي الطّلبي المتمثّل في الأمر في قوله: (**ردّوا الخلاف... احتكموا لرأيه واحذروا التزوير**) والغرض منه التنبيه، وكذلك الاستفهام في قوله: (**فكيف ينهض شعبٌ...؟**) والغرض منه التعجّب.

[1] أمال فاضل، الآليات القانونية لنزاهة العملية الانتخابية بالجزائر، مجلة أبحاث قانونية وسياسية، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، الجزائر، الع السادس، جوان 2018، ص85.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص51.

ويستمر الشاعر في انتقاده اللّاذع لهذه الآفة السلبيّة، محاولا كشف زيف بعض الأشخاص المفسدين، الذي أرادوا اعتلاء مناصب حسّاسة بطرق غير شرعيّة، مستغلين نفوذهم، إذ يقول فاضحًا إيّاهم[1]: (الكامل)

وَلَدِي أُرِيدُكَ أَنْ تُصَوِّتَ باخْتِيّارْ لِلْأَوْفِيّاء المُخْلِصِينَ مِنَ الخِيارْ!
وَحَذَارِ يَا ابْنِي أَنْ تُصَوِّتَ لِلْأُلَى رَهَنُوا بِلاَدَكَ بِالرَّشَاوَى والقِمَارْ!
الشَّعْبُ يَرْفُضُ أَنْ تُؤَيِّدَ كُلَّ مَنْ نَالُوا التَرَشُّحَ بِالنُّفُوذِ وَبِالقَرَارْ
فَلَكَمْ أَسَاؤُوا لِلْبِلاَدِ وَتَاجَرُوا بِاسْمِ المَبَادِئِ والعَدَالَةِ فِي الشِّعَارْ؟
وَأَنَا سَأَغْضَبُ إِنْ وَقَفْتَ مَع الأُلَى زَجُّوا بِشَعْبِكَ فِي الصِّرَاعِ وَفِي الشِّجَارْ
فَاخْتَرْ قَرَارَكَ يَا بُنَيَّ بِدِقَّةٍ سَقَطَ القِنَاعُ وبَانَ وَجْهُ المسْتَعَارْ!

عاصر ابن رقطان حملة مسعورة ضدّ بلده، شنّها بعض المفسدين وأذكى نارها المتعصّبون باسم الدين والعدالة، فتصدّى لهم الشاعر بقلمه، مدافعًا عن مقوّمات شعبه دفاعا اعتمد فيه على الرؤية الثاقبة وانتقاده الموضوعي، من خلال موقفه السّاخط من الأفعال المشينة لهؤلاء، هذا ما جعله يحذّر ابنه من التصويت على الذين رهنوا البلاد بالرشاوى والقمار، ودفعوا بأبناء جلدتهم إلى الصّراع والتناحر فيما بينهم.

اتّبع الشاعر في تحليل أفكاره الأسلوب المنطقي في معالجتها بعبارات محكمة وألفاظ قويّة وموحيّة بمعاني الفساد، مثل: (**رهنوا بلادك، الرّشاوى، قمار، نفوذ، تاجروا، أساؤوا للبلاد**،...).

مزج الشاعر بين الأسلوبين: الخبري الملائم لإبراز موقفه الساخط على الوضع الذي آل إليه وطنه من فساد، مثل: (**الشَّعْبُ يَرْفُضُ، وأنا سأغضبُ، فلكم أساؤوا للبلاد**) هذه الأخيرة التي دلّت على كثرة إساءة هؤلاء المفسدين للبلاد والعباد، والأسلوب الإنشائي المتمثّل

[1] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص27.

في النّداء (**ولدي، ابني، يا بنيَّ**) والغرض منه لفت الانتباه، وكذلك الأمر في: (**حذار، فاختر**) والغرض منه التحذير والحث.

لم تخل المقطوعة من خيال الشاعر الواسع إذ نلمس الاستعارتين المكنيتين في قوله: (**رهنوا بلادك، وزجّوا بشعبك**) مشبّهًا البلاد بالسّلعة المرهونة، والشعب بالأسير الذي يزجّ به في السجن، وذلك لتقريب الصورة من مجرّدة إلى محسوسة، أمّا في قوله: (**سقط القناع**) ففي ذلك كناية عن صفة كشف الحقائق المزيّفة، وكذلك في قوله: (**ذاق علقم الانكسار**) كناية عن صفة معايشة الشاعر لأحداث مريرة، ويكمن أثرهما البلاغي في إبراز المعنى وتقديم الحقيقة مصحوبة بالبرهان والدليل.

ولم يحفل الشاعر بالبديع إلاّ ما جاء تلقائيّا كالتصريع في البيت الأوّل، وكذا الجناس الناقص بين لفظتي: (**باختيارْ والخَيارْ**)، وطباق الإيجاب في (**يرفض، تؤيّد**)، وذلك لإبراز المعاني وإضفاء جرس موسيقي على الأسلوب.

وما زاد المقطوعة اتّساقا وانسجاما بين تراكيبها، تنوّع الضمائر، إذ نجد ضمير المفرد المخاطب المذكّر (**أنت**) في المفردات الآتية: (**حذار، وقفت، شعبك، قرارك**)، والذي يعود على ابن الشاعر، وكذلك ضمير جمع الغائب المذكّر (**هم**) مثل: (**رهنوا، نالوا، أساؤوا، زجّوا**) ويعود على المفسدين، وكذلك ضمير المفرد المتكلّم (**أنا**) والذي يعود على موقف الشاعر من هؤلاء المفسدين، مثل: (**أنا أريدك، سأغضب، ولدي، ابني**).

د ـ عزوف الشباب عن الزواج:

باتت ظاهرة عزوف الشباب الجزائري عن الزواج مبعث قلق في أوساط المجتمع وخاصّة لدى المثقفين والشعراء، بخاصّة، لإدراكهم خطورة هذه الظاهرة التي ستعود على الأسرة الجزائريّة، والمجتمع بآثار وخيمة ولاسيما الأخلاقيّة منها.

ومن هؤلاء الشعراء الذين تناولوا مثل هذه الظاهرة ابن رقطان، إذ يقول[1]: (الكامل)

قَـالُوا: تَأَخَّــرَ فِي الــزَّوَاجِ وَلَيْتَـهُ لَمْ يَبْقَ طِيــلَـةَ هَـذِهِ الأَعْـوَامِ

يَعْتَــدُّ فِي كَنَـفِ العُزُوبَةِ صَابِـرًا مُتَرَهِّــبًـا فِـي مَعْبَـدِ الأَحْـلاَمِ

يَشْتَــارُ عَاطِفَةَ العَفَـافِ وَيَهْتَدِي بِمَنَاهِجِ الأَخْلاَقِ فِي الإِسْـلاَمِ

فَــأَجَبْتُهُمْ: لَوْ كُنْتُ أَمْلِكُ مَهْرَهَا لَبَنَيْتُ عُشِّي فِي رَبِيـعِ شَبَـابِي

كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَى الزّوَاجِ وَقَدْ غَلاَ مَهْرُ الفَتَاةِ وَفَاقَ كُلَّ حِسَابِ؟

لم يقف الشاعر بمعزل عن الحياة الاجتماعيّة، بل اتّصل بها اتّصالاً وثيقًا، والتزم في مقطوعته الشعريّة بمشكلات المجتمع وقضاياه، ينبّه إليها ويحذّر منها، إذ يطرح رؤيته في ظاهرة عزوف الشباب عن الزواج، مؤكّدًا أنّ السبب الرئيس لهذه المعضلة يكمن في غلاء المهور الذي أصبح هاجسًا يؤرّقهم، رغم أنّ الإسلام بسط فيه بالقول المبين، ألم يقل رسول الله صلى الله عليه وسلّم: " **إنَّ مَنْ يُمن المرأةِ تَيْسِيرَ خِطْبَتِهَا، وَتَيْسِيرَ صَدَاقِهَا، وتَيْسِيرَ رَحِمِهَا**... ".

لقد عالج الشاعر فكرة ذات بعد اجتماعي مستخدمًا في ذلك أسلوبًا تراوح بين السّرد والحوار، وقد تجلّى ذلك في الفعلين: (**قالوا، وأجبتهم**)، وذلك ليبيّن وجهة نظره وموقفه من ظاهرة الغلاء الفاحش للمهور. كما وظّف الشاعر لذلك الأسلوب الخبري الملائم للغة السرد، مثل: (**يعتدّ في كنف العزوبة صابرًا**، ...)، والأسلوب الإنشائي المتمثّل في الاستفهام في قوله: (**كيف السّبيل إلى الزواج... حساب؟**) والغرض منه إبداء الحيرة والتعجّب، والتّمنّي في قوله: (**ليته لم يبق**)، وكذلك أسلوب الشرط في قوله: (**لو كنت أملك مهرها لبنيت عشّي**) وهو وسيلة من وسائل الحجاج التي أكّدت عدم قدرة الشاعر على امتلاك المتطلبات الماديّة للزواج.

[1] محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، ص149.

وقد انتقل الشاعر من الضمير الغائب (هوّ) مثل: (**ليته لم يبق، يعتدّ في كنف العزوبة، يشتار، يهتدي**) إلى الضمير المفرد المتكلّم (أنا) مثل: (**فأجبت، لو كنت، لبنيت**) وذلك بغرض عدم المباشرة والتّصريح حتّى لا يؤثّر على حسن الكلام وجماله في الأبيات الثلاثة الأولى.

لو نتأمّل هذه المقطوعة نجدها لا تخلو من خيال الشاعر، كما جاء في قوله: (**يعتدّ في كنف العزوبة**)، و(**يشتار عاطفة العفاف**) وهما استعارتان مكنيتان، حيث شبّه في الأولى نفسه (بالمرأة) فحذف المشبّه به، وكنّى له بصفة من صفاته (**يعتدّ**). أمّا في الثّانيّة فقد شبّه (**عاطفة العفاف**) بالسّلعة، فحذف المشبّه به وأتى بصفة من صفاته الفعل (**يشتار**)، ويكمن أثرهما في تقريب المعنى في صورة محسوسة. أمّا في قوله: (**لبنيتُ عُشّي**) فقد شبّه (**البيت**) بالعش، حيث حذف المشبّه (**البيت**)، وصرّح بالمشبّه به العش على سبيل الاستعارة التصريحيّة.

والمقطوعة من بحر **الكامل**، ذي التّفعيلات القصيرة المتلاحقة التي تناسب الشعر الاجتماعي الهادف، كما نلمس في القصيدة مظهرا من مظاهر التجديد في الشعر الجزائري الحديث، حيث لم يلتزم الشاعر بقافيّة واحدة إذ نوّع في حرف الروي (**الميم**) " المجهور المتوسّط الشدّة والرخاوة "، و(**الباء**) " الانفجاري المجهور " ليدلل على حالته الشعوريّة التي تناسب موضوع النّص وهدفه منه.

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أنّ الشاعر متأثّر بأدنى مظهر من المظاهر الاجتماعيّة السلبيّة، لهذا راح يبغضها داعيّا لمحاربتها أو التّخفيف من حدّتها ومن هذه المظاهر أيضا:

هـ ـ الانحلال:

تعدّ ظاهرة الانحلال من أخطر المشكلات الاجتماعيّة، التي من شأنها زعزعة استقرار النّظام الأسري والاجتماعي. هذا الأمر الذي جعلها تحتل مكانة بارزة ضمن الموضوعات التي تستحقّ العناية والدّراسة من قبل الباحثين والدّارسين.

وممّا لاشك فيه أنّ تفشّي هذه الظاهرة في أوساط المجتمع الجزائري قد أضحى من الأمور المثيرة للقلق لدى مختلف الأدباء، ومن أهمّهم شاعرنا الذي تأذّت مشاعره من هذه الآفة فالتزم برفضها باحثًا عن حلول ناجعة للحدّ منها. وبالتالي فالتزامه الاجتماعي « لا يعني الخضوع للذوق السائد أو أن يكتب وفقا للمراسم والقرارات الإدارية كتابع ومبرر، وإنّما يعني أنّه لا يعمل في فراغ، وأنّه ملتزم بالمجتمع الذي ينتج من أجله كل أديب وفنّان واع بمسؤوليته والتزامه»[1]. يقول[2]: (الكامل)

عَجَـمُ الزّمَـانِ تَنَكّـرُوا لِأَصَالَتِي فَهَوَى الحَيَاءُ وَحُورِبَ الجِلْبَابُ

وَبَـدَا التَّفَسُّـخُ والعَـرَاءُ مُحَرِّضًا كُـلَّ الغَرَائـزِ والفُجُورُ خَرَابُ

وَطَنُ الحَضَارَةِ والفَضَائِلِ قَدْ غَدَا مَأْوَى الزّنَاةِ تَعِيثُ فِيهِ كِلاَبُ

وَتَشِيـــعُ فِيهِ حَشَـائِشٌ وبَطَالَـةٌ وَأَذًى وفقْـرٌ لاَ يَفِيــهِ عِتَـابُ

عاد الشاعر في هذه المقطوعة من جديد لينتقد جملة من الآفات التي استفحلت في أوساط المجتمع الجزائري لاسيما شريحة الشباب الخارج عن سنن الوقار والحياء المعهود في معتقده، والمهرول نحو تيّارات غربيّة هدّامة منمّقة بالمظاهر السلبيّة كالسّفور، والتفسّخ، والفجور، والزّنا، وذلك باسم الحضارة والتمدّن، بالإضافة إلى الإدمان على المخدرات، والبطالة التي تعدّ عاملا رئيسًا لتفشّي كل هذه الآفات، وفي ضوء هذا التصوّر الواضح لحقيقة الانفتاح وضوابطه نجد أحد الدّارسين ينتقدون الجانب الإيديولوجي للحضارة الغربية بقولهم: « نرى في تمدننا اليوم رغم حسناته الكثيرة مساوئ لا يحسن السكوت عنها، ولا يسوغ للمتشبع بالعقلية الإسلامية قبولها، والموافقة عليها بحال من الأحوال، ذلك لما فيها من ضرر محقق وفساد للأخلاق تتبرّأ منه

[1] أحمد محمد عطية، الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص21.

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص74، 75.

وتتنزّه عنه شرائع الأخلاق، وكل ما تشتكي منه الإنسانية المعذّبة وتتألّم له من هذا التمدّن العصري »[1].

لقد جرى أسلوب الشاعر على عادته بسيطًا من حيث التعبير، وانتقاء الألفاظ الموحيّة بالمعاني الخادمة للموضوع، ومنها:(**التفسّخ، العُرْي، الفجور، الزّناة، حشائش**...).

كما غلب على الأبيات الأسلوب الخبري المناسب لتقرير الحقائق الاجتماعيّة، والملائم لأحكام الشاعر الانتقاديّة، مثل: (**عجم الزّمان تنكّروا لأصالتي...، وبدا التفسّخ والعراء محرّضًا**...).

ويوّاصل الشاعر مسترسلا في إطلاق العنان لخياله الواسع قصد إبراز المعاني كالاستعارتين المكنيّتين في قوله: (**هوى الحياء**) و(**حورب الجلباب**)، حيث شبّه (**الحياء**) بشيء مادّي يسقط، وكذا شخّص (**الجلباب**) في صورة إنسان يُحارب.

وكذلك الاستعارة التصريحيّة في قوله: (**تعيث فيه كلاب**) إذ حذف المشبّه (**المنحرفون**) وصرّح بالمشبّه به (**الكلاب**) وذلك لتقريب الصورة من ذهن المتلقي.

ونظرًا لشيوع ظاهرة الانغماس في اللهو، وتعاطي المواد المخدرة، فقد انبرى الشاعر يصور هذا الوضع مبديّا تأسّفه، بقوله[2]: (الكامل)

الطُّهْرُ أَصْبَحَ تُهْمَةً وَتَخَلّفًا والعُهْرُ صَارَ تَفَتُّحًا وتَقَدُّمَا

والعِلْمُ أَضْحَى سِلْعَةً مَنْبُوذَةً والجَهْلُ يَرْفَعُ حَامِلِيهِ إِلَى السَّمَا

كُلُّ الثّوَابِتِ والمَبَادِئِ عِنْدَنَا صَارَتْ حَوَاجِزَ لِلتَّطَوُّرِ والنَّمَا

ولِذَا نَرَاهُمْ يَقْطَعُونَ جُذُورَهَا حَتَّى تَشِيخَ كَمَا نَشِيخُ وَتَهْرَمَا

[1] محمد زرمان، ملامح الخطاب النهضوي في فكر الطيب العقبي، مجلّة أصول الدين، الصراط، السنة الأولى، الع الثاني، مارس2000، ص224.

[2] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص42، 43.

والنَّشْءُ قَدْ نَخَرَ الحَشِيشُ كَيَانَهُ فَتَـرَاهُ يَمْـشِـي هَائِمًـا مُسْتَسْلِمَا

كُـلُّ الرَّذائِلِ والجَـرَائِمِ مُورِسَتْ لاَشَـيْء بَاتَ بِذِي الرُّبُوعِ مُحَرّمَا

استمرّ الشاعر في انتقاداته للأوضاع المزريّة التي آل إليها بعض من أبناء مجتمعه، مقارنًا بين زمن الأمس المحافظ على أصول الدّين الإسلامي بمبادئه السّمحة وعفّته، وبين زمن اليوم بكثرة رذائله وجرائمه النّكراء...، حيث بات العهر والجهل، وتعاطي المخدّرات، وغيرها من الأمور الاعتيّاديّة في حياة هؤلاء.

نستنتج من هذه الأبيات أنّ تفكير الشاعر ابن رقطان، تفكير عقلاني متفتّح على الحياة المعاصرة من جهة، وملتزم بمبادئ الدين الإسلامي السّامية من جهة أخرى، وهو تفكير إسلامي محض.

بنى الشاعر هذه الأبيات على النّمط الحجاجي المتمثّل في أسلوب المقارنة الذي اعتمد عليه لإثبات حقائق في زمنين مختلفين من حيث الفضائل والرّذائل، هذا ما أدّى إلى كثرة التّضاد بغرض إبراز المعاني ومنه المقابلة في البيت الأوّل، وكذا طباق الإيجاب بين لفظتي: (**العلم والجهل**) أمّا بالنسبة للصور البيانيّة التي ساعدت على توضيح أفكار الشاعر فنجد التشبيهات البليغة في قوله: (**الطّهر أصبح تهمة**)، (**العهرُ صار تفتّحًا**)، (**العلم أضحى سلعةً**)، (**كلّ الثوابت والمبادئ... صارت حواجز**)، والاستعارات المكنيّة في قوله: (**الجهل يرفع حامليه إلى السّما**) حيث جسّد الشاعر الجهل وهو شيء معنوي بالسلّم فحذف المشبّه به (**السلّم**) وكنّى له بلازمة من لوازمه (**يرفع**). وكذا في قوله: (**نراهم يقطعون جذورها**) حيث شبّة تلك المبادئ بالشجرة، فحذف المشبّه به (**الشجرة**) وأتى له بلازمة من لوازمه (**قطع الجذور**)، وذلك للدلالة على استئصال النّشء لتلك المبادئ. أمّا في البيت الخامس فتجلّت فيه كناية عن صفة الإدمان على المخدّرات وآثارها على صاحبها في قوله: (**النشء قد نخر الحشيش كيانه *** فَتَـرَاهُ يَمْـشِـي هَائِمًـا مُسْتَسْلِمَا**).

وقد جاز للشاعر أن يخالف بعض الضرورات الشعريّة كقصر الممدود في لفظتي: (**السّما والنّما**) للمحافظة على وحدة الوزن والقافية، إذ يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.

وبهذا يكون الشاعر قد أكّد مدى تفاعله، والتزامه بمحاربة الآفات التي تفشّت في مجتمعه.

ثانيّا: القيم الإيجابيّة:

لم يكتف الشاعر ابن رقطان بالتطرّق إلى المظاهر الاجتماعيّة السلبيّة التي استفحلت في المجتمع الجزائري، بل راح يدعو أبناء وطنه للتحلّي ببعض المبادئ والقيم الاجتماعيّة الإيجابيّة، رغبة منه في الإصلاح وتحقيق غدٍ أفضل، ولعلّ الأمثلة الآتية تثبت ذلك:

أ ـ الدعوة إلى العلم والعمل:

يؤمن الشعراء بأنّ العلم والعمل هما دواء النّفوس من الأمراض والعلل الاجتماعيّة والنّفسيّة، لذلك انبروا داعين إلى تعظيم رسالة العلم، مشيدين بالعمل لأنّه أساس بناء المجتمعات والحضارات.

ويعدّ ابن رقطان أحد هؤلاء الشعراء الذين أدركوا بأنّ " الجهل ليس وحده الذي ألهى الشعب عن العلم ولكنه الفقر أيضًا... وعندما يحصر الفقر رسالة الحياة في لقمة العيش تصبح المادّة قوام كل دبيب على وجه الأرض ووجهة كل متطلع إلى أفقها "[1]، ومن غير شك أنّ هذا الضياع الذي غرق فيه الشعب الجزائري قد جعل الشاعر يشعر بالحزن والألم لهذا الواقع المرير، فحمل مشعل الدعوة إلى العلم والعمل بعد أن رأى أنّ الجهل والبطالة يخيّمان على أبناء وطنه، وهذا ما يبيّنه قوله[2]: (مجزوء الرّجز)

يَــا أُمَّــةَ الخُلُــــودِ يَــا شُعْلَــةَ الضِّيــاءِ

[1] صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص233..

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص32، 33.

أَدْعُـوكِ أَنْ تَسُودِي فِـي الأَرْضِ والسَّمَـاءِ

****

أَدْعُـوكِ أَنْ تَثُورِي وَتَـنْفُضِي الكَسَـلْ
وَتَـرْفَعِي التَّـحَدِّي بِـالعِلْـمِ والعَـمَـلْ
فَانْتَفِـضِي يَا أُمّـي فِي السَّهْلِ والجبَلْ !
تَـأَلَّقِـي يَـا أُمِّـي وَنَـافِـسِي الـدُّوَلْ !
وَشَـيِّـدِي القِـلاَعَ وَحَـقِّـقِي الأَمَـلْ

ألحّ الشاعر في هذه المقطوعة على أهمية العلم والعمل، والإقبال على تحصيلهما في شغف ونهم، وذلك لرفعة الأمّة وإعلاء شأنها، وعدم الرّكون للكسل والجهل، بغية الإلحاق بركب الحضارة والتمدّن من خلال دعوته الصّريحة لأبناء وطنه.

لقد اتّخذ الشاعر من النبرة الخطابيّة وسيلة للتّعبير عن تلك الأوامر التي دعا من خلالها أبناء شعبه بتحصين أنفسهم بسلاح العلم والعمل. لهذا أكثر من الأسلوب الإنشائي الطلبي المتمثّل في النّداء (**يا أمّة، يا شعلة، يا أمّي**) بغرض لفت الانتباه، وكذلك الأمر في قوله: (**أَدْعُوكِ، تسُودِي، تثُوري، تنفُضي، ترفَعِي، فانتفِضِي، وحِّدِي، عَالِجِي**،...) والغرض منه الحث والدّعوة إلى الامتثال لطلبه.

وقد وظّف الشاعر الرمز في لفظة (**أمّي**) التي تدلّ على الوطن، حيث خرج بها من المباشرة إلى عوالم الفنية. كما لجأ إلى التكرار في المفردات الآتيّة: (**أمّي، أدعوك**) للتأكيد والإلحاح على دعوته إلى العلم والعمل.

اعتمد الشاعر في مقطوعته على الخيال ليزيدها جمالاً وقوّة في التعبير، كالاستعارتين المكنيتين: (**تنفُضِي الكسل، وترفعِي التّحدّي**) وفيهما شبّه كلّا من (**الكسل**) و(**التحدّي**) بأشياء ماديّة تُهْوَى وتُرفَعُ، وذلك لتجسيد المعنى في صورة محسوسة.

كما استخدم للدلالة على دعوته إلى العلم والعمل الجناس النّاقص بين لفظتي: (**العلم والعمل**)، ممّا ولّد في النّص نغمًا موسيقيّا أثار انتباه المتلقي.

ويستمر الشاعر في دعوته لأبناء أمّته إلى التسلّح بالعلم ومجابهة الجهل، الذي «يجسّم رأس الحربة في الاستعمار الفرنسي ويوم كان العالم المتيقّظ يسهر على (محو الأمية) كانت الدوائر الاستعمارية في الجزائر تبيّت الخطط لـ (نشر الأمية) وقتل كل معنويات الشعب »[1]. يقول[2]: (مجزوء الرجز)

يَا أُمَّـــةَ الجِهَـادِ فِي تُـرْبَـةِ النِّضـالْ
تَسَلّـــحِي بِعِلْمٍ وَجَـابِـهِي الضَّـلالْ
لاَ تَقْبَلِي يَـا أُمِّي بِـرُؤْيَـــةِ المُحَـالْ!
فَـإِنَّـنَـا نَكَـادُ نَضِيـعُ فِي الجِدَالْ

يؤمن الشاعر، في هذه الأبيات، بأنّ أمل الأمّة وعُدَّة مستقبلها يكمن في تسلّح أبنائها بسلاح العلم، لمجابهة الضّلال والجهل، ومحاربة الفساد والعنف، مبيّنا دور العلم في إيقاظ النفوس وبعث القلوب على مقاومة الظلم والجور، ومن ثمّ كان الصّراع دائمًا بين العلم والاستبداد.

ويقول في موضع آخر موجّها خطابه للجنسين؛ الأولاد والبنات على حد السّواء داعيّا إيّاهم لطلب العلم، الذي يعدّ ضرورة تقتضيها نهضة المجتمع الجزائري. يقول: (مجزوء الرجز)

يَـا وَلَدِي يَا بِنْتِي يَـــا زِينَـةَ الحَيَـــاةْ!
تَطَلّعَـــا سَوِيًّـــا لِلْعِلْـمِ فِـي ثَبَـاتْ
وَحَارِبَـا الخُمُولَ وَوَدِّعَـــا السُّبَـاتْ

[1] صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، مرجع سابق، ص229.
[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص33.

وَقَلّدَا الشُّعُـوبَ فِي أَجْمَلِ الصِّفَاتْ

فَأَنْتُمَـــا لِأَرْضِي الحُمَـــاةُ والبُنَـــاةْ

وأَنْتُمَـــا الشُّعَـاعُ وَأَنْتُـــمَـــا النَّـــوَاةْ

أمّا في هذه المقطوعة فقد خصَّ الشاعر بخطابه ابنه وابنته، حاثّا إيّاهما على طلب العلا للوصول إلى أعلى درجات المجد، ببذل الجهود الكبيرة لمحاربة الكسل والخمول، وكذا أخذ العبرة من الشعوب المتقدّمة للنهوض وبناء مجتمعهما على أسس سليمة.

إنّ اختيّار الشاعر لهذا الموضوع يدلّ على صدقه وأصالته وإدراكه بأهمية أثر العلم في بناء الشعوب. ولهذا عمد إلى الأسلوب **الخطابي الإرشادي** المتمثل في النّداء بقوله: (**يا أمّة الجهاد، يا زينة الحياة، يا ولدي، يا بنتي**) والغرض منه لفت الانتباه وفيه إشارة إلى مدى حرص الشاعر على امتثال أبناء أمّته لنصائحه وتمسّكهم بها. وكذلك الأمر في قوله: (**تسلّحي، جابهي، حاربا**،...) والنّهي في قوله: (**لا تقبلي**) والغرض منهما النّصح والتّوجيه.

والملاحظ في هاتين المقطوعتين تنوّع في الضّمائر، حيث وظّف الشاعر (**ياء المخاطبة**) في قوله: (**تسلّحي، أمّي، جابهي، لا تقبلي**) والمقصود منها الأمّة الجزائريّة، وكذا (**نون الجماعة**) في قوله: (**فإنّنا نكاد نضيع**) فالمراد منها أبناء شعبه، وفيه إيحاء بالانتماء. أمّا الضمير المخاطب (**أنتما**) والذي يقصد منه الشاعر (**ولده، وابنته**) بغرض التّخصيص.

وقد أسهم هذا التنوع في الضمائر في تحقيق الاتّساق والانسجام بين العبارات والتراكيب، وكذا تفادي التّكرار.

نظم الشاعر مقطوعتيه على بحر (**مجزوء الرجز**) وهو من البحور الصّافية التي تتشكّل من تكرار تفعيلة واحدة فقط، ذات النّغمات الهادئة المترجمة لما يدور في خلده وفكره، ولعلّ ابن رقطان قد استخدم مجزوء هذا البحر ليعبّر عن دعوته الصريحة لأبناء أمّته لإقبالهم على طلب العلم بغية تحقيقهم مستقبل زاهر من جهة، وليحقق الجمال الموسيقي المطلوب من جهة أخرى.

أضف إلى ذلك ما أحدثته القافيّة المقيّدة المعبّرة عن قلق الشاعر وخوفه من ضياع شعبه في الضّلال والجدال.

ب ـ الدعوة إلى السّلم والتسامح:

انطلاقًا من قوله عزّ وجلّ: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ادْخُلُوا فِي السِّلْمِ كَافَّةً وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ ۚ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ** ﴾[1]. أضحى السّلم والدّعوة إليه الهاجس الذي لا يفارق أحاسيس الشعراء وفكرهم؛ فالعشريّة السّوداء كانت وحدها كفيلة بأن تهزّ ضمائرهم، وتفجّر قرائحهم بالثورة على العنف وأهواله، ومن هؤلاء الشعراء شاعرنا الذي دعا إلى السلم، والمصالحة، والتسامح في قوله[2]: (البسيط)

ذَرُوا الضَّغَـــائِنَ يَـــا أبْنَـــاءَ أُمَّتِنَـــا فَشَعْبُنَـــا وَحْدَوِيٌّ عَـــاشَ مُتَّحِدَا!

هَاتُوا التَّسَامُحَ نُطْفِئْ فِي الحَشَى لَهَبًا يَكَـــادُ يَلْتَهِـــمُ الفُـــولاَذَ والبَـرَدَا

هَاتُوا التّسَامُـحَ نَجْمَـعْ شَمْلَ أُمَّتِنَـا هَاتُوا التَّسَامُـحَ نُصْلِحْ كُلَّ مَا فَسَدَا

فَالحِقْـدُ لاَ يَنْتَهِي بالحِقْدِ يَـا وَطَنِي مَهْمَـا تَوَهَّـمَ مَـنْ غَـذَّاهُ وَاعْتَقَـدَا

يدعو الشاعر في هذه الأبيات أبناء وطنه أن يتركوا الضغائن والأحقاد، لأنّها السبب الأساسي لمأساتهم وهوانهم، وأن يتسامحوا فيما بينهم، لأنّ بالتسامح نُخمد شُعلة الحقد، ونلمّ الشّمل، ونُصلح ما أفسده هؤلاء المفسدون، لأنّ الحقد لا يولّد في النّفس إلاّ الكراهيّة والتنافر مهما اعتقد مقترفوه ومتسببوه.

لقد اختار الشاعر لهذه المقطوعة قاموسًا لغويًّا جمع فيه مفردات القيم السلبيّة مثل: (**الضغائن، لهبا، يلتهم الفولاذ والبردا، ما فسدا، الحقد**)، والإيجابيّة التي دعا إليها الشاعر مثل: (**متّحدا التّسامح، نطفئ، نصلح، نجمع**).

---

[1] سورة البقرة، الآية 208.

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص41.

كما غلب على المقطوعة الأسلوب الإنشائي الطّلبي المتمثّل في الأمر مثل: (**ذروا، وهاتوا**) والغرض منه التوجيه والنّصح، وكذا النّداء في قوله: (**يا أبناء أمّتنا، يا وطني**) والغرض منه تنبيه أبناء وطنه إلى ضرورة ترك الضغائن التي تسببت في تشتّتهم وتناحرهم.

ونلاحظ في هذه الأبيات تكرار لفظة (**التسامح**) ثلاث مرّات، وذلك لأنّها اللفظة المحوريّة، وبؤرة الأبيات التي بنيت عليها دعوة الشاعر، فهي غايته القصوى، التي حاول من خلالها جذب ذهن المتلقّي ليتابعه حتى نهاية المقطوعة.

لقد عبّر الشاعر عن أحاسيسه بجملة من الصور، كالاستعارة المكنية في قوله: (**هَاتُوا التّسامح نُطْفِئْ في الحشَى لهبًا**)، إذ شبّه (**التّسامح**) بالماء الذي يُطفي اللهب، فحذف المشبّه به (**الماء**) ورمز له بلازمة من لوازمه (**نطفئ**)، وكذالك في قوله: (**يكاد يلتهم الفولاذ**)، إذ شبّه الشاعر (**اللهب**) أيضا بحيوان مفترس، فحذف المشبّه به (**الحيوان**) ورمز له بلازمة (**يلتهم**).

كما وظّف الشاعر طباق الإيجاب في لفظي: (**نطفئ/ لهبًا**) و(**نصلح/ ما فسدا**) لتوكيد المعنى وإبرازه.

ثمّ يوجّه الشاعر إلى بلاده خطابا يُلزمها بالتحلي بالرشد والتضامن بسبب تناحر أبنائها وتصارعهم غداة العشريّة السّوداء. يقول[1]: (المتقارب)

بِـلَادِي الرَّشَـادَ الرَّشَادَ فَإِنّـا سَئِـمْـنَا مِـنَ اللَّـعِـبِ

بِـلادِي الـوِئَامَ الـوِئَـامَ فَإِنّـا كَرِهْـنَـا مِـنَ الشّغَـبِ

أراد الشاعر في هذين البيتين تغيير الأوضاع المزريّة التي يعاني منها الشعب الجزائري في التسعينيّات، إلى ما هو أحسن في ظل تحقيق المصالحة والوئام، لذلك ألحّ على الكلمتين،

[1] محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص36.

الرشاد، والوئام[1] لأنّهما الغاية المرجوّة، فالثورة والعنف والحرب هي وسائل لتحقيق تلك المعاني السّاميّة، وليست هي الهدف في حد ذاتها، فليس من الصدفة الجمع بين الأمن والحرب، فالسّلام إذا لم تحققه السيّاسة كان لزاما إعلان الحرب خاصّة، وأن العنف لا يفهم لغة الكلام، بل يفهم لغة القوة، والسّلاح.

استخدم الشاعر **التوازي**[2] الذي يعدّ فعاليّة إيقاعيّة تسهم في تكثيف العلو الإيقاعي للبيتين، دونما تكلّف أو تصنّع أو إخلال بالمعنى، ليضفي نغما موسيقيّا يثير المتلقي ويسترعي انتباهه، حيث جاء صدر البيت الأوّل متوازيّا عموديّا مع صدر البيت الثاني عروضيّا من حيث التّفعيلات، وتركيبيّا، ودلاليّا، وكذلك عجز البيت الأوّل مع عجز البيت الثاني ليكون شكل البيتين كالآتي:

بِـلَادِي الرَّشَـادَ الرَّشَـادَ فَإِنّـا سَئِمْنَا مِـنَ اللَّـعِـبِ

بِلَاْدِرْ رَشَـاْدَرْ رَشَـاْدَاْ فَإِنْنَاْ سَئِمْنَـاْ مَنَلْلَ عِبِـي

0// /0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

بِلادِي الوِئَـامَ الـوِئَـامَ فَإِنّـا كَرِهْـنَا مِـنَ الشّغَـبِ

بِلَاْدِلْ وِئَـاْمَلْ وِئَـــاْمَاْ فَإِنْنَاْ كَرِهْنَا مِنَشْشَ غَبِيْ

[1] الوئام: هو " قانون مدني أصدره الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة بعد فوزه في الانتخابات الرئاسيّة سنة 15 أفريل 1999، للمصالحة مع بعض التيارات الوطنيّة المحافظة والإسلاميّة التي كانت ترفض فكرة الحوار الوطني "، للاستزادة ينظر: موسى كراد، الدعوة إلى السلم في الشعر الجزائري الحديث " أغنية للوطن في زمن الفجيعة " لمحمد بن رقطان أنموذجا، مجلّة آفاق للعلوم، جامعة زيّان عاشور الجلفة، ع الثالث عشر، مج الرابع، سبتمبر 2018، ص331.

[2] " هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على لازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية "، حسن الشيخ عبد الواحد، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص7.

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعل

يبدو جليّا أنّ هذا التّوزيع قد احتوى على التوازي العروضي، وكما هو موضّح في الشّكل فقد جاءت كل تفعيلة مقابلة للأخرى التي يشير إليها السّهم، ، كما جاء التكرار في الألفاظ الآتيّة: (**بلادي، الرّشاد، الوئام**) للدلالة على إلحاح الشاعر في دعوة أبناء بلاده إلى نبذ العنف، والشغب حتّى يحل الأمن والسّلام.

ونلمح في صدري البيتين أسلوب ترغيب[1] تمثّل في حذف الشاعر للفعل (**إلزمي**) وجوبًا، لأنّ الأصل في التركيب: (**بلادِي إلْزَمِي الوِئام**) لهذا وردت لفظتا (**الوئامَ والرّشادَ**) منصوبتان على المفعوليّة.

وقد نسج الشاعر بيتيه على مزيج من الأسلوب الإنشائي المتمثّل في النّداء، بحذف حرف النّداء (**الياء**) في (**بلادِي**) وهو انزياح بلاغي يهدف إلى إبراز المكانة التي يحتلها بلده في قلبه، والغرض منه الحث على تحقيق السّلام، والأسلوب الخبري في عجز البيتين والغرض منه التأكيد على حقائق واقعيّة.

ويقول الشاعر أيضا داعيّا الشباب الجزائري إلى التحلّي بالرشد ونبذ العنف الذي أقحم الجزائر في دائرة دمويّة[2]: (الكامل)

يَا أَيُّهَا الجِيـلُ المُخَدَّرُ كُـفَّ عَنْ هَذَا الصِّرَاعِ وَعُدْ لِرُشْدِكَ مُسْرِعَا!

وَانْقِذْ بِلاَدَكَ مِنْ مَكَائِدَ أُحْكِمَتْ لِلثَّأْرِ مِنْهَـا كَـيْ تَـذِلَّ وتَخْضَعَـا

إِنِّي لَأَسْمَعُ مِـنْ هُنَـا شُهَـدَاءَنَـا فِي كُلِّ يَـــوْمٍ يَصْرُخُــونَ تَوَجّعَـا

كُفُّــوا عَنِ العَمَلِ الملَطّخِ بالّدِمَا وَخُـذُوا نُفَمْبَرَ والثّوَابِـتَ مَرْجِعَا

[1] **الإغراء**: هو حث المخاطب على القيّام بفعل محمود.

[2] محمد بن رقطان، أغنيّات للوطن في زمن الفجيعة، ص24.

قَـدَرُ الجَــزَائِرِ أَنْ تَظَـلَّ مَنِيعَـةً بِشَبَابِهَـا لاَ أنْ تُهَــانَ وتُصْرَعَـا

استهلّ الشاعر مقطوعته الشعريّة بصرخة قويّة وجريئة في وجه الشّباب الجزائري المخدّر، يدعوه من خلالها إلى التحلّي باليقظة وأخذ الحيطة والحذر من هؤلاء الخونة الذين أرادوا إذلال الشّعب، وإخضاع البلاد بالفتن، وزرع الأحقاد والمكائد، لهذا وجب عليه أن يتّخذ من مبادئ نوفمبر وثوابت الأمّة وقيمها سبيلا لتحقيق الأمن والاستقرار حتى تضلّ الجزائر ثابتة في وجه كلّ عدوّ متربّص بها.

بما أنّ الشاعر في موقف خطابي توجيهي فإنّه قد اعتمد على الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة التي تراوحت بين النّداء في قوله: (**يا أيّها الجيل**) والغرض منه التنبيه إلى الرشد. والأمر في قوله: (**انقذْ بلادكَ، كفُّوا عن العمل الملطّخ، خذوا نفمبر**) والغرض منه الحث والتّوجيه.

ولم نعثر في المقطوعة على صور بيانيّة كثيرة إلاّ ما ورد لتجليّة المعنى وإبرازه، مثل ما جاء في قوله: (**الجيل المخدّر**) كناية عن صفة اللاّوعي وعدم الرّشد، وكذلك في قوله: (**أسمعُ شهداءنا يصرخُون توجّعًا**) كناية عن صفة عدم الرّضا بالواقع الدموي الذي مرّت به الجزائر في التسعينيات.

في المقطوعة جوازان شعريّان ناتجان عن التزام الشاعر بالجانب العروضي في لفظتي: (**الدّما، نفمبر**)، والأصل فيهما (**الدّماء، ونوفمبر**).

ج ـ الدعوة إلى الانفتاح ونبذ التعصّب:

ممّا لا ريب فيه أنّ مقتضيات الحياة تتطلّب الانفتاح الحضاري، وذلك لعامل التأثير والتأثّر بين الشعوب والمجتمعات، الذي غدا قانونًا اجتماعيًّا يفرضه العمران البشري للتقدّم نحو الأفضل.

فها هو الشاعر ابن رقطان يدعو إلى الانفتاح، والحرص على التمسّك بالمجد العربي الأصيل والعودة إليه، « وهذه العودة إلى الأصول لا تعني أبدًا الانغلاق والتقوقع في شرنقة

التراث، والهروب إلى الماضي السعيد، والتغنّي بأمجاده، والاستئناس بالموتى ـ كما يتبادر إلى أذهان بعض النّاس ـ بل هي دعوة صريحة إلى استشراف مستقبل زاهر، وغد أفضل من خلال الارتكاز على الثوابت الحضارية »[1].يقول[2]: (الكامل)

إنَّ التَّفَتُّــحَ أَنْ تَعِيــشَ حَدَاثَـةً وَعَلَى جَبِينِكَ تَاجُ مَجْـدِكَ مَطْلَعَا

لَيْسَ التَّفَتُّـحُ أَنْ تَظَـلَّ مُمَزَّقًــا بَيْنَ العَوَاصِـمِ ضَائِعًـا مُتَسَكِّعَـا!

لَيْسَ التَّفَتُّحُ أَنْ تُسَايِرَ كُلَّ مَـنْ عَمِلُـوا لِجَعْلِكَ فِي بِلاَدِكَ إِمَّعَـا!

يؤكّد الشاعر من خلال هذه الأبيات على الدعوة إلى الانفتاح وموّاكبة مستجدّات الحياة، من طلب للعلوم وجلب للمعرفة الحديثة بغية تطوير المجتمع وتقدّمه، وتزويده بالخيرات، ولعلّ هدفه من وراء ذلك هو التمسّك بأصول الدين الإسلامي، للحفاظ على ثوابت الأمّة العربيّة التي ستظلّ تاجًا فوق رؤوسنا من جهة، وحمايتها من الغزو الثقافي المدمّر الذي يزعزع أركانها، ويستهدف كيانها من جهة أخرى، وهذا ما يدلّ على إيمان الشاعر بأنّ الحياة أخذ وعطاء، وليس التطلّع على الحضارة الغربيّة سببًا في تقهقر العرب وتبعيتهم للغرب، إنّما هوّ في جوهره مكسب نحو التقدّم والازدهار، بحث الخُطى نحو واقع أفضل للإنسان الجزائري.

اعتمد الشاعر في مقطوعته على ألفاظ مألوفة ومتداولة موحيّة بمعاني الانفتاح ورفض الانغلاق، مثل: (**التّفتّح، ضائعًا، إمّعة، أن تساير، مجدك، متسكّعا**).

وقد غلب على المقطوعة الأسلوب الخبري بغرض التّأكيد، والنّفي بـ (**ليس**) في البيتين الثاني والثالث.

[1] محمد زرمان، ملامح الخطاب النهضوي في فكر الطيب العقبي، مرجع سابق، ص218.

[2] محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، ص24.

اعتمد الشاعر لنقل مراده إلى المتلقي على الاستعارة المكنيّة في قوله: (**تاج مجدك**) حيث شخّص المجد في صورة ملك متوّج، وكذلك في قوله: (**أن تظلّ ممزّقًا**) حيث شبّه الإنسان بالورقة الممزّقة، وذلك ليشخص المعنى.

وبما أنّ الشاعر في موقف تأكيد أفكاره، وترسيخها في ذهن المتلقي لجأ إلى التكرار، الذي يعدّ وسيلة من وسائل الحجاج والإقناع، وذلك في لفظة (**التّفتّح**)، وحرف النّفي (**ليس**)، وحرف النّصب (**أن**).

يتضح ممّا سبق أنّ الشاعر ابن رقطان يتميز ببعد النظر، وعمق الفكرة، ونفاذ البصيرة، وذلك من خلال تصويره لأحوال المجتمع الجزائري المتردّي، وفهمه الدقيق للدين الإسلامي ومصادره التي جاءت لتكون خاتمة الشرائع، وكذا دعوته للتمسّك بالمجد العربي القديم النافع، والجديد الصالح المتمثّل في الانفتاح على الآخر دون الذوبان فيه.

خلاصة:

نخلص في نهاية المطاف إلى أنّ الشاعر محمد بن رقطان قد جادت قريحته بقصائد جمّة تناولت الأبعاد الاجتماعيّة بأشكالها المختلفة، وواكبت جميع مناحي الحياة كالفقر واليتم، والفساد بأنواعه، والتهميش، والدعوة إلى العلم والعمل، والتسامح والانفتاح ونبذ الانغلاق، مستعينًا في ذلك بجملة من الأساليب الفنية لإبراز معانيه وتأكيدها، والأساليب التعبيريّة المناسبة؛ كاستعمال اللغة الواضحة المؤثّرة، ومخاطبة العواطف، واعتماد النمط القصصي التصويري، وشفع الرأي بالحجة البائنة أو الحكمة البليغة، والتكرار الذي يزيد النص الشعري انسجامًا إلى جانب أنّه يجذب انتباه المتلقي إلى أهمية المعنى المراد توصيله عن طريقه، وكذا التوازي باعتباره تشكيلا لغويا أكّد مهارته في إخضاع اللغة لمقتضيات التجربة الشعريّة من خلال تأطيرها في أنماط متوازيّة تكافئ الأحاسيس والانفعالات، بالإضافة إلى الانسجام بين عناصر النص في المستوى التركيبي للجمل، وبخاصّة، في القضايا الإيجابيّة (الدعوة إلى العلم والعمل)، إذ

تغلّبت مشاعر القلق على الشاعر وهو ما أدّى إلى قصر عباراته. أمّا الأسلوب الخبري فهو ظاهرة عامّة اشتركت فيه جل القصائد، في حين الإنشائي تراوح بين الشدّة والضّعف في بعض المقطوعات التي شهدت حضورًا لافتًا للأساليب الإنشائيّة الطلبيّة، منها: النّداء والاستفهام والأمر. أمّا على مستوى الخيال فتعدّ الكناية، والتشبيه، والتشخيص من الأساليب التي اعتنى بها الشاعر عناية فائقة ليضفي على شعره بعدًا جماليّا.

خاتمـــــــــــــــة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصّالحات، والصّلاة والسّلام على أشرف الأنبيّاء والمرسلين سيّدنا ونبيّنا محمّد عليه أفضل الصلوات وأزكى التّسليم.

أمّا بعد.

لقد حاولنا، من خلال هذه الدراسة، الوقوف عند ظاهرة الالتزام لدى الشاعر الجزائري " **محمّدبن رقطان** " ابن ولاية قالمة، مركّزين على أهم القضايا السياسيّة والاجتماعيّة التي كانت فارضةً نفسَها على الواقع الجزائري والعربي، كما ركّزنا على أهم الجماليات التي اتّسم بها شعره في إطار دراسة المضامين المذكورة آنفًا. وقد تمّ التوصّل إلى جملة من النتائج المهمّة وهي كالآتي:

* لعلّ الحقيقة التي لا مناص منها أنّ الشعر لا يُنظم لذاته، وأنّ الشاعرَ يجب ألّا يستغرقَ في تأمّلاته الجماليّة والفنيةوألّا يسترسلَ في أخيلته وأحاسيسه الذاتيّة، وإنّما يَنظِم لنقد الحياة، والتّعبير عمّا يحيط به من أحداث. ومن هنا تبلورت " فكرة الالتزام " هذه الفكرة التي لم تتغيّب في الأدب، إذ لازمته عبر العصور الأدبيّة ضاربة بجذورها في حياة الشعوب.

* وربّما تجلّى الهدف من ظاهرة الالتزام في ارتباط الأديب بواقعه وبقضاياه، إيجاد حلول ناجعة لها، وبذلك يكون الأديب مسهمًا في الإصلاح والتغيير نحو الأفضل.

* لقد دعت الواقعيّة الاشتراكيّة إلى تصوير أحوال المجتمع، وتمثيل الواقع كما هو بعيدًا عن الخيال والذاتيّة، وهذا ما يؤكّد معارضتها لدعاة الفن للفن الذين يرون أنّ الأدب ينبغي أن ينتج بعيدًا عن كلّ الاعتبارات الوطنيّة، والسياسيّة، والاجتماعيّة.

أمّا الوجوديّة فقد نادت بحرية الإنسان في اتّخاذه مواقفًا تحقق وجوده الكامل.

* لم يكن الالتزام في الأدب تقييدًا لعملية الإبداع؛ ذلك أنّ اقتراحَ الحلول للمشكـلات في، حدّ ذاته، إبداعٌ.

* وانطلاقًا ممّا سبق تمخّضت فكرة الالتزام لدى الشاعر الجزائري " محمّد بن رقطان " الذي نشأ بين أحضان ثورة نوفمبر، وذاق، مثل أقرانه، كل أنواع البؤس والحرمان والتشرّد، ولعلّ هذا الواقع

المرير الذي عايشه كان من أبرز العوامل في تفجير قريحته الشعريّة، دون أن نتجاهل الجانب النضالي والتربوي في حياة الشاعر واللذين كان لهما أيضًا الأثر الملموس في صقل موهبته الشعريّة.

* بعد قراءتنا لبعض النّماذج الشعريّة التي جسّدت ظاهرة الالتزام في شعر محمد بن رقطان وانتقائنا لها بعناية تبيّن تنوّع الإنتاج الشعري عند ابن رقطان من خلال تطرّقه إلى:

ـ الأحداث الوطنيّة التي ترجمت تعلُّقَه الشديد ببلده من جهة، وأحداث أخرى ثوريّة أبرزت تمجيدَه لثورة نوفمبر الخالدة، واعتزازَه بنضال شعبه الذي ضحّى بالنّفس والنّفيس من أجل تحقيق السيّادة ونيل الاستقلال من جهة أخرى.

ـ والتَّفاعُلِ مع قضايا الأمّة العربيّة، وعلى رأسها القضيّة الفلسطينيّة التي اكتست طابَعًا قوميًّا ودوْليًّا، وأخرى إقليميّة عبّرت عن مدى تأثّره بآلام الشعوب وآمالها، مثل: الصحراء الغربيّة، العراق، ليبيا،...إلخ، ودعا فيها إلى الإخاء وفضح الحكّام المتخاذلين والمتسببين في ضياع شعوبهم.

ـ وقد حاول الشاعر أن يستكمل عمليّة التغيير والبناء فتطرّق إلى بعض القضايا الاجتماعيّة للكشف عن الآفات التي تفشّت بين أبناء الجزائر قبل وبعد الاستقلال، مثل ظاهرة اليتم والفقر، والانحلال، والإقصاء والتهميش، والفساد بأشكاله المختلفة، ...إلخ، وكذا ترسيخه لبعض القيم الإيجابيّة التي عكست ملامح المجتمع الجزائري، كحثّه على طلب العلم والعمل، ودعوته إلى السّلم، والتسامح، والانفتاح، ونبذه للتعصّب.

* وبعد دراسة النماذج المختارة تبيّن أنّ:

ـ لغة الشاعر قد طُبِعت بطابع الوضوح والبساطة في التّعبير، والقوّة والجزالة في الألفاظ، وكذا ابتعادها عن غريب اللفظ، وتعقيد المعنى.

ـ كما جاء الأسلوب متنوّعًا بين الخبر والإنشاء، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل، وكان لهذا التنوّع أثر بالغ في تعدّد الأغراض بحسب الحالة النّفسيّة للشاعر.

ـ ولعلّ ما زاد في جماليّة المقطوعات الشعريّة هو حسن توظيف الشاعر للصور البيانيّة من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، التي أسهمت في بناء الموقف الشعري، وجلاء أفكاره ومعانيه، وشحذ ذهن المتلقّي بالاستعدادللتجاوب مع أشعاره. وعلى الرغم من اهتمام الشاعر بالفكرة إلا أنّه استعان بالبديع لكي يضفي على الأسلوب نغمًا عذبًا تمثّل في: التصريع، والجناس، وكذا الطباق والمقابلة لجلاء المعنى وإبراز الفكرة.

ـ ولإعطاء الشاعر معانيه قوّة وإقناعًا وقدرة على شدّ انتباه المتلقي، استعان أيضا، بالتكرار، والتوازي، والرمز لقدرته على استيعاب التجارِب في مجال الإبداع، إذ أصبح من المقتضيات التي يفرضها الواقع السيّاسي والاجتماعي، والنّفسي للشعراء.

* إنّ المتأمّلَ لشعر ابن رقطان يلْحظ تأثّره الواضحَ بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكذلك بالشعر العربي القديم والحديث، وبالتراث العربي والإسلامي عمومًا، هذا ما يبيّن تقاطع (تناص) أفكاره مع غيره من الشعراء.

* نوّع الشاعر ابن رقطان في الجانب الصوتي والإيقاعي من القوافي، فجاءت تارّة مطلقة عاكسة لأحاسيسه وانطلاقها ولاسيما في بعض الأغراض الشعريّة كالفخر، وطورًا آخر مقيّدة مبرزة حالة القلق والاضطراب الذي يكابده جرّاء ما يحدث في وطنه وأمّته من أحداث مريرة.

* لم يترك ابن رقطان وزنًا من الأوزان الخليليّة إلا وظّفه في شعره، وهذا ما يدلّ على تمكّنه منها، وتأثّره بفحول الشعراء القدامى، وقد أحسن اختيّارها بما يتناسب مع المضامين الشعريّة وحالته الشعوريّة، التي أظهرتها جليّا تلك الأصوات بأنواعها من مجهورة ومهموسة، وغيرها.

هذا غيضٌ من فيضٍ ممّا توصّل إليه هذا البحث المعنون بـ " **الشعر الجزائري بين رهانات الالتزام والجماليّة الفنية ـ محمّد بن رقطان أنموذجًا** "، ونرجو أن نكون قد وفّقنا في مسعانا، ووفّينا قضيّة الالتزام لدى الشاعر الجزائري ابن رقطان حقّها.

والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم** (على ما يوافق رواية ورش عن نافع)

* **الحديث النّبوي الشريف.**

أوّلاً: المصادر:

* محمد بن رقطان، الأضواء الخالدة، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980.

* محمد بن رقطان، أغنيات للوطن في زمن الفجيعة، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، دط،2003.

* محمد بن رقطان، زفرات البوح، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة المعارف، عنابة، دط، 2005.

ثانيا: المراجع القديمة:

* ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972.

* حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، دط.

* السكاكي، مفتاح العلوم، تح وتع: نعيم زرزور، دار المكتبة العلمية، بيروت، دط،1987.

ثالثًا: المراجع الحديثة:

* إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975.

* أبو القاسم سعد الله، التاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، مج 10، ط1، 2007.

* أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

* أحسن مزدور، الثورة الجزائرية في الشعر المصري الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.

* أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

* أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

* أحمد الزّعبي، التناص نظريّا وتطبيقيّا، مؤسسة عمّون للنشر، عمان، الأردن، دط، 2000.

* أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائريّة المعاصرة (في الفترة ما بين 1931 ـ 1976)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، دت.

* أحمد محمد عطية، الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، ط1، 1974.

* أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد " دراسة "، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، العراق، بغداد، ط1، 2004.

* أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2003.

* أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: ديوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت.

* أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 2007.

* بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1984.

* بسام العسلي، عبد الحميد بن باديس وبناء قاعدة الثورة الجزائرية، دار النفائس، دط، 2010.

* بسّام العسلي، المجاهدة الجزائريّة (والجهاد الاستعماري)، دار النّفائس، بيروت، لبنان، ط3، 1990.

* بطرس البستاني، معارك العرب في الشرق والغرب، دار الجيل، بيروت، دط، 1987.

* بلقاسم بن عبد الله، ـ مفدي زكريا ـ شاعر مجد الثورة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990.

* التلّي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983.

* التواتي بن التواتي، مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

* حسن الشيخ عبد الواحد، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999.

* حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1998.

* حنا مينه والعطّار نجاح، أدب الحرب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1976.

* درويش الجندي، الرمز في الأدب العربي، دار النّهضة للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط2، دت.

* رجاء عيد، القول الشعري: منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

* رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1984.

* رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر ـ دراسة جمالية ـ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002.

* سعيد الأفغاني، الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، دط، 2003.

* سهيل إدريس وآخرون، تحوّلات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

* الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

* شكري محمد عيّاد، الرؤيا المقيّدة (دراسات في التفسير الحضاري للأدب)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1978.

* شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968.

* صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

* صالح خرفي، صفحات من الجزائر، دراسات ومقالات، من 1962 إلى 1972، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1972.

* صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

* صلاح مؤيّد، الثورة في الأدب الجزائري، نشر مكتبة الشركة الجزائرية، ومكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، دط، دت.

* طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1978.

* طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجان، القاهرة، ط1، 2000.

* عائشة عبد الرحمان، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

* عبد الرحمان رأفت الباشا، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، مصر، ط5.

* عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2008.

* عبد العزيز المقالح، الأبعاد الموضوعيّة والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

* عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة ـ علم البديع ـ، دار النّهضة العربيّة، يبروت، لبنان، دط، دت.

* عبد اللطيف شرارة، معارك أدبية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984.

* عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.

* عبد الله الركيبي، الشعر في زمن الحرية دراسات أدبية ونقدية، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2009.

* عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.

* عبد الله شريط، معركة المفاهيم، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

* عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض، دط، دت.

* عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط4، 1981.

* عز الدين إسماعيل، شعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، دت.

* علي عشري زايد، استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.

* عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2004.

* عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، مطبعة حلب، ط3، 1977.

* فاطمة عمراني، المدائح النبويّة في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2011.

* كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

* كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.

* مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1979.

* محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.

* محمد زروال، النمامشة في الثورة، دار هومة، الجزائر، دط، 2003.

* محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 1983.

* محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، دط، 1974.

* محمّد مصايف، دراسات في الأدب والنقد، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1988.

* محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1972.

* محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

* محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 ـ 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

* محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه، في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، 1957.

* مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربيّة والغربيّة، أبعاد التصنيف الفونيتيقي، ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

* مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981.

* موسى بن محمد بن المليلي الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط4، 1994.

* نبيل سليمان، أسئلة الواقعيّة والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1985.

* نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

* ونّاس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1954 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، دت.

* يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث للطباعة، والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987.

* يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطّباعة، عمّان، ط1، 2007.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

* بونوا دوني، الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

* جون بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الآنجلو المصرية، القاهرة، 1990.

* ف. د.كلينجندر، الماركسيّة والفن الحديث، مدخل إلى الواقعيّة الاشتراكيّة، تر: إبراهيم فتحي، دار الأدب والثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

رابعًا: دواوين شعريّة:

1. قديمة:

* ابن الرومي، الديوان، شرح: الأستاذ أحمد حسن بَسَج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 2002.

* ابن زيدون، الديوان، تح وشرح حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

* أبي الطيب صالح بن شريف الرُّندي، الديوان، تح: حياة قارة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010.

* أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ج الرابع، 1968.

* حسّان بن ثابت الأنصاري، الديوان، دار صادر، بيروت، دط، دت.

* عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1998.

* عنترة بن شداد، ديوان، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

* الكميت بن زيد الأسدي، الديوان، جمع وشرح وتح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، 2010.

2. حديثة:

* أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، دت.

* ديوان الرصافي، شرح وتصحيح: مصطفى الشقا، دار الفكر العربي، مصر، ط4، 1953.

* ديوان علي محمود طه، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، دط، دت.

* محمد الشبوكي، ديوان الشيخ الشبوكي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، دط.

* محمد العيد آل خليفة، ديوان، مطبعة البعث، قسنطينة، دط، 1997.

* محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه، في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، 1957.

* مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1987.

* مفدي زكريا، اللهب المقدّس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

*نزار قباني، ديوان الأعمال السياسيّة الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج1، ط4، 1986.

خامسًا: المعاجم:

* إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج2، مادة (وطن)،1972.

* الفيروز آبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، باب النون، فصل الواو، دط، 2003.

* مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974.

سادسًا: المجلات:

* أحمد حيدوش، المكان ودلالته في الشعر الجزائري إبان الثورة التحريرية (1962،1954)، مجلة الموسم الأدبي، معهد الأدب واللغة، جامعة تيزي وزو، الجزائر، الع الثالث، أكتوبر 1987.

* آسيا متلف، مقاربة أسلوبية لتيمة الجبل في شعر الثورة التحريرية، نشيد جزائرنا لمحمد الشبوكي أنموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، الجزائر، الع السادس، 2014.

* أمال فاضل، الآليات القانونية لنزاهة العملية الانتخابية بالجزائر، مجلة أبحاث قانونية وسياسية، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، الجزائر، الع السادس، جوان 2018.

* حنان بومالي، جدلية الالتزام والثورة في ديوان " الأرواح الشاغرة " عبد الحميد بن هدوقة، مجلّة المعيار في الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت، الع الثالث عشر، جوان 2016.

* حورية بن عتو، خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في روايات محمد مفلاح (تيمة الثورة الجزائرية في رواية زمن العشق والأخطار)، مجلة جسور المعرفة، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، عين الدفلى، الجزائر، المج الخامس، العدد الأول، مارس 2019.

* رشيد بديدة، انعكاس الأزمة الوطنية في البنية الصوتيّة للشعر الجزائري المعاصر، رسائل لن تقرأها أمي لمالك بوذيبة ـ مدوّنة تمثيليّة ـ مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر، الوادي، الجزائر، المج الحادي عشر، الع الأول، 2019.

* السعيد بوسقطة، مقاربة سيميائيّة لقصيدة " نشيد الجبّار أو هكذا غنّى بروموثيوس " لأبي القاسم الشّابي، مجلّة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار عنابة، الع31، سبتمبر 2012.

* سعيد سنوس، الشعر الواقعي الاشتراكي الملتزم في الأدب الغربي ـ مایاكوفسكي وبروتولت بريخت أنموذجا ـ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، مج الثاني عشر، ع الثاني، 15سبتمبر2019.

* شعيب مقنونيف، التجليات القوميّة لثورة التحرير في الشعر العربي المعاصر، مجلة الموروث، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع الثاني، 2013.

* عبد اللّطيف حنّي، نسيج التكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة نموذجا، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، دوريّة أكاديميّة محكّمة متخصّصة تصدر عن كلّية الآداب واللّغات، جامعة الوادي، مطبعة منصور، ع الرابع، 2012.

* عفاف سايح، المثقّف الجزائري وتهمة الكتابة، رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة باتنة1، الجزائر، العالسابع عشر، ديسمبر 2016.

* فاتح النور رحموني، ظاهرة الفساد، بحث في المفهوم الأسباب الأنواع والمظاهر، المجلة الجزائرية للدراسات السياسية، الع الأول، المج الثامن، 2021.

* محمد زرمان، ملامح الخطاب النهضوي في فكر الطيب العقبي، مجلّة أصول الدين، الصراط، السنة الأولى، الع الثاني، مارس2000.

* محمد سيف الإسلام بوفلاقة، تجليات صورة المثقف في الخطاب الروائي العربي ـ وقفة مع منظور محمد الباردي ـ، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، المج الثالث، الع العاشر، أكتوبر 2019.

* محمد ضيّاء دين خليل إبراهيم، الثورة الجزائريّة في الشعر العراقي للدكتور عثمان سعدي "عرض وتحليل "، مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، الع العاشر، يناير 2018.

* معط الله فتيحة، البعد الديني في الفكر الإصلاحي لعبد الحميد بن باديس، مجلة الباحث، جامعة تلمسان، الجزائر، مج السابع، ع السادس عشر، دت.

* موسى كراد، الدعوة إلى السلم في الشعر الجزائري الحديث " أغنية للوطن في زمن الفجيعة " لمحمد بن رقطان أنموذجا، مجلّة آفاق للعلوم، جامعة زيّان عاشور الجلفة، ع الثالث عشر، مج الرابع، سبتمبر 2018.

* نجاة سليماني، تجليات التدوير في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته الإيقاعيّة، مجلة اللغة العربية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، المج 23، الع 2، 2021.

سابعًا: الرسائل الجامعية:

* أكرم علي معلا، فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، بحث أعدّ لنيل درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة البعث، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2009، 2010.

* أيمن سليمان مسمح، الاتّجاه الاجتماعي في الشعر الفلسطيني بين انتفاضتين (1987 ـ 2005)، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزّة، 2007.

* بورمضان عبد القادر، الثورة التحريرية الجزائريّة بمنطقة جيجل (1954 ـ 1962)، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، قسم التاريخ والآثار، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، 2013، 2014.

* جواد إسماعيل عبد الله الهشيم، الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزّة، 2010، 2011.

* ريم عايد نايف حسين، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالميّة، قسم الدراسات الأدبيّة والنقديّة، 2009.

* صهيب محمد عبد الغني المقيد، الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر حسن البحيري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزّة، 2017.

* عبد الغاني خشة، الشعر الجزائري المعاصر بين واقع الأزمة وحداثة الخطاب، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة1، قسم الآداب واللغة العربيّة، 2014، 2015.

* ماضي مسعودة، فرانتز فانون والثورة في إفريقيا (1925، 1961م)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ، قسم التاريخ، كلية العلوم الاجتماعيّة والعلوم الإسلاميّة، جامعة أدرار، 2008، 2009.

* محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2005، 2006.

* مصطفى بوطرفاية، الشعر الجزائري الحديث في ضوء جماليّة التلقي، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربيّة وآدابها، 2011، 2012.

* هناء نايلي، التشكيل الشعري في ديوان أبي البقّاء الرّندي ـ دراسة جماليّة وفنيّة ـ، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، 2018، 2019.

ثامنًا: أعمال الجمعيّات:

* جمعيّة جبل الجرف الأبيض، دور مناطق الحدود إبّان الثورة التحريريّة، مطبعة قرفي عمّار، باتنة الجزائر، دط، دت.

فهـــرس الموضوعـــــات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

البسملة

الإهداء

شكر وعرفان

الرموز المستعملة في البحث

مقدّمة:	أ
مدخل نظري: الالتزام والشعر	
ـ علاقة الالتزام بالأدب	8
ـ جذور الالتزام عند القدامى والمحدثين لدى العرب والأوروبيين	10
ـ الالتزام في الأدبين العربي والجزائري	12
الفصل الأوّل: ملامح الالتزام السياسي وجماليته في شعر محمد بن رقطان	
تمهيد:	24
المبحث الأوّل:	
ـ الانتماء:	24
المبحث الثاني:	
ـ التغنّي بالثورة:	44
تمهيد:	44
أ. قوّة الثورة وصلابة عودها:	47
ب. وصف بطولات الثوار:	54
ج. رموز الثورة:	59

د. التنديد بجرائم المستعمر:	66
المبحث الثالث:	
ـ التغني بالحرية:	71
خلاصة:	76
الفصل الثاني: ملامح الالتزام القومي وجماليته في شعر محمد بن رقطان	
تمهيد:	79
المبحث الأوّل:	
ـ القضيّة الفلسطينيّة:	80
المبحث الثاني:	
ـ قضايا إقليميّة وعربيّة في شعر ابن رقطان:	96
المبحث الثالث:	
ـ قضيّة الوحدة العربيّة في شعر ابن رقطان:	117
خلاصة:	123
الفصل الثالث: الالتزام الاجتماعي وجماليته في شعر محمد بن رقطان	
تمهيد:	126
المبحث الأوّل:	
ـ الآفات الاجتماعية:.....	128
أ. الفقر واليتم:	129
ب. قضيّة الإقصاء والتهميش:	133
ج. الفساد:	140
د. عزوف الشباب عن الزواج:	148

هـ. الانحلال:	150
المبحث الثاني:	
- القيم الإيجابيّة:	154
أ. الدعوة إلى العلم والعمل:	154
ب. الدعوة إلى السلم والتسامح:	158
ج. الدعوة إلى الانفتاح ونبذ التعصّب:	162
خلاصة:	164
خاتمة:	167
قائمة المصادر والمراجع:	172
فهرس الموضوعات:	186
ملخص البحث:	190

مـــــلخـــــــــــص

ملخص البحث:

إنّ الهدف المرجو تحقيقه من هذا البحث يكمن في نفض الغبار عن ظاهرة الالتزام في شعر " محمد بن رقطان "، المصوّر للتاريخ النضالي المجيد لوطنه الذي عانى ويلات الاستعمار ردحًا من الزمن، وكذا ويلات الأزمة الوطنية الجزائرية خلال التسعينيات، بالإضافة إلى قضايا الأمّة العربيّة والإسلاميّة، وما نجم عن ذلك من مشكلات اجتماعيّة، محاولين الوقوف على الجانب الدلالي، وإبراز أهم العناصر الجمالية التي توسّل بها الشاعر لتحقيق بنية نصية مؤثّرة من لغة، وأسلوب، وصوت، وإيقاع، وصورة، وما ينتج عنها من تأثير في المتلقي.

وقد تكوّن هذا البحث من مقدّمة وضّحنا فيها غاية الموضوع، والمنهج المتبع، وثلاثة فصول تراوحت بين النظري والتطبيقي مبرزين فيها مظاهر الالتزام عند ابن رقطان بكلّ المشكلات والقضايا السيّاسيّة والاجتماعيّة، التي يعاني منها شعبه وأمّته التزامًا أمينًا في إطار الحرية المسؤولة، مردفين ذلك بدراسة فنية لإضفاء مسحة جمالية على تلك المقطوعات الشعريّة، وفي الأخير الخاتمة التي توّجت بأهم النتائج التي توصّل إليها هذا البحث الأكاديمي.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري، الالتزام، محمد بن رقطان، الجمالية، قضايا الوطن والأمّة.

Résumé de la recherche:

Le but recherché de cette recherche est de dépoussiérer le phénomène de l'engagement dans la poésie de « Muhammad bin Raqtan », le photographe de l'histoire glorieuse des luttes de sa patrie, qui a longtemps subi le fléau du colonialisme, ainsi que la fléau de la crise nationale algérienne des années 90, en plus des enjeux de la nation arabe et islamique, et les problèmes sociaux qui en résultent, en essayant de se tenir du côté sémantique et de mettre en évidence les éléments esthétiques les plus importants que le poète a suppliés d'obtenir une structure textuelle influente de la langue, du style, du son, du rythme et de l'image, et l'impact qui en résulte sur le destinataire.

Cette recherche consistait en une introduction dans laquelle nous avons clarifié l'objet du sujet, l'approche suivie, et trois chapitres qui oscillaient entre théorique et pratique, mettant en évidence les manifestations de l'engagement d'Ibn Raqtan à tous les problèmes et enjeux politiques et sociaux que son peuple et nation souffre d'un engagement honnête dans le cadre d'une liberté responsable, en le complétant par une étude artistique pour donner une teinte esthétique à ces pièces poétiques, et enfin la conclusion qui a abouti aux résultats les plus importants de cette recherche académique.

Mots-clés:poésie algérienne, engagement, Muhammad bin Raqtan, esthétique, enjeux de la patrie et de la nation.

Research Summary:

This research aims to highlight the phenomenon of commitment in " Mohamed Ben Rakhtan ‘s poetry ". That portrys the glorious history of his contry which suffered from the scourage of colonialism for a long periods of time ,as well as , the scourage of the black decades .As not to forget the Arabic Nations’ issues that led the social problems, trying to stand on the semand side of his poetry and showing the most important aesthetic elements that are used by the poet to achieve an effective structure. Throught the language, style, sound, rhythem and the image and its impact on the recipient.

This research is composed of an introduction that explains the purpose of the topic and the approach used in the study. It also consists of three chapters theoretical and practicle. The latter shows the signs of commitment in Ben Rakhtan’s poetry, including all the social and political issues that his people suffer from. The study is surounded by an article study to give an aesthetic glance to the poetic passages. Finally, this research is ended a conclusion that summarizes the most important with results achieved by the researcher.

The Key Words:

Algerian Poetry,Commitment, Mohamed Ben Rakhtan, Aesthetic, The issues of Nation and Home-land.