الجمهوريـــة الجـزائـريـة الديمقراطيـــة الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــة وهـــران

كلية الآداب و اللغات والفنون **قسم اللغة العربية وآدابها**

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأسلوبية وتحليل الخطاب

موسوم بـــ:

شعريـــة الخطـــاب الثـــــــــوري
عنـد محمد بلقاسـم خمـــار

إعداد الطالبـــــــة : **إشـــراف :**

حبيب دحو نعيمة **الدكتور برونة محمد**

2014/04/22

أعضاء لجنة المناقشة :

1 الأستاذ الدكتور.....مليـاني محمد.....رئيسا

2 الأستاذ الدكتور.....برونة محمد.....مشرفا ومقررا

3 الأستاذ الدكتور.....زرادي نور الدين.....عضوا مناقشا

4 الأستاذ الدكتور.....بن مالك حسن.....عضوا مناقشا

السنـة الجامعيـة : 2013/2012م.

إهـــــداء

يا رب أحمدك حمدا كثيرا وأشكرك شكرا يليق بعظمتك، أنك وفقتني لإتمام دراستي التي شقت دربي ..بالمعانات نضل شاكرين ..ونبع الحب لا ينبض، و لئن جاذلني الانتظار .. أدركت نور الصباح .

إلى من أنزل الله فيهم آية تتلى في كتابه العزيز : "وقضى ربك ألا تعبدوا إلاّ إياه وبالوالدين إحسانا". وأوصانا فيهم رسول الله بالبر والإحسان بهما، والدي العزيزين أدام الله لهما الصحة والعافية .

إلى إخوتي و أخواتي، والأخت التي إعتمدت عليها في مددي أكبر سند ذخرا في حياتي (فضيلة).

إلى زوجي وعائلته الكريمة .

إلى الكتاكيت الصغار:صلاح الدين، رفيدة،سارة، كوثر،محمد، بلال،دعاء ،أمين .

إلى زميلاتي وزملائي "حورية" و "هوارية".

إلى أستاذي المشرف الذي رافقني طوال هذه الرحلة "برونة محمد" فألف شكر. وإلى الأستاذ الفاضل "حسن بن مالك" الذي أعانني في هذا البحث.

إلى كل من جمعتنا بهم الصدفة وأشركتنا بهم الحياة أساتذتنا أعضاء لجنة المناقشة إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي وكل من ساهم بالكلمة الطيبة.

الشعر الجيد ينبع من مشاعر صادقة

تفديك نفسي، دمتي لي

أنت الذي رعيتنـــــي أنجبتني وصنتني

يا سندي في صحتي ويا شراع سفني

ألهمتني مشاعري أشدو بها كالطائر

وأنت خاطـــــري يا مجد ياجزائري

الشعر الجيد ينبع من مشاعر صادقة

محمد بلقاسم خمار

مقدمة

عرفت الكتابات الشعرية عندنا أهمية بالغة الأثر تطرح على الساحة الفنية الجزائرية مظهرة تفاعل الشعراء الجزائريين مع محيطهم الاجتماعي والنضالي، معبرين عن قضايا مختلفة، فالشعر الصورة العاكسة لهمومهم وهموم وطنهم بأشكال مغايرة لكنها جميعا تضم الحس القومي الثوري.

ومن المعتاد أن تبرز حركة الشعر الجزائري وتجديد مصطلحات مثل الشعرية والخطاب إلى إحياء القديم وتقديمه على أساس أنه صالح لهذا الزمان واستحضار مناهج جديدة لقراءته.

ولا جرم أن ظهور علم اللغة في الدرس اللغوي كان من عوامل الانبعاث، وبعد انطلاقة الشعر الجزائري الإحيائية أخذ لنفسه دربا نظاميا جديدا شمل الشكل والمضمون وعكف على استحداث قالبه التقليدي نحو الحياة.

أثناء بحثي عن المادة، واجهتني بعض الصعوبات، وفي مقدمتها دواوين الشاعر التي بحثت عنها في مكتبة جامعة وهران، سيدي بلعباس، سعيدة، معسكر والمعرض الدولي بالجزائر، فلم أجد أثرا لديوان واحد وكنت قد سجلت بذاكرتي كل عناوين دواوينه، إلاّ أنني بعد جهد عثرت على نسخة منها عند أحد الزملاء ولما استعصى علي الأمر استعنت بالأستاذ المشرف الدكتور "برونة محمد" فأنار لي طريق البحث والعمل فجزاه الله عني خير الجزاء.

مما شدّ انتباهي مصطلح الشعرية كغيره من المصطلحات المستخدمة في الدرس العربي خلال دراستي الجامعية ، وهذا ما دفعني إلى الحرص على تقديم رسالة التخرج ليسانس، كوني اطلعت على بعض الدراسات والبحوث خصت مصطلح الشعرية والخطاب.

لقد صارت للدراسات النقدية الغربية في أدبنا الحديث والمعاصر باع طويل وموقع متميز، لا يمكن إنكاره حتى أن الشعرية صارت الطريق الأمثل في كل دراسة وتحليل أدبي للنصوص وهذا يتضح من خلال القضايا التي قدمت حول موضوع الشعرية، فالشعرية ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره و تهتم بالبينات المجردة للأدب، وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام.

عبر المسيرة الدراسية للبحث يتضح أن الاعتماد يكون على المنهج الأسلوبي الأنسب لدراسة هذا الديوان بهذا المنظور.

لقد حركت الباحث رغبة ملحة في اختيار الموضوع كانت نابعة من عوامل عدة تلبية لدوافع ذاتية وأخرى ثقافية تتعلق أساسًا برغبتي على ما تحويه كتبنا القديمة والحديثة لأن الموضوع ذو أهمية كبيرة في رأينا، فالشاعر تعرض لحقبة زمنية تاريخية كان الصورة الأمثل والحية لما عاناه الشعب الجزائري، ومن الدوافع الذاتية و الموضوعية نجد أن معظم الدراسات التي أنجزت في الأدب الجزائري اقتصرت على شعراء الثورة أمثال "مفدي زكرياء ومحمد العيد آل خليفة"، فهي دراسات استهلكت بحثا و دراسة عبر ممرّ الأزمان.

لذا رسا اختياري على شعرية الخطاب الثوري عند "محمد بلقاسم خمار" وهو شاعر لم يحظ بدراسة أكاديمية سابقة عدا ما قدم في بعض المقالات في الصحف الجزائرية والسورية، فعلا كان شاعرا وطنيا، كونه أحد رواد الشعر الجزائري المعاصر وواحد من الشعراء المخضرمين (تقليدي معاصر) كما أنه يعتبر من النجوم التي بدأ سطوعها من المشرق ثم أنارت سماء الجزائر فقد درس بسوريا، وبعض زملائه أمثال "عمر البرناوي، وصالح خبشاش بالعراق، وصالح حرفي ومحمد باوية في مصر".

طرحت مجموعة من التساؤلات من بينهـا :

-ماذا يعني مصطلح الشعرية والخطاب؟

-أين تكمن شعرية الخطاب في شعر محمد بلقاسم خمار؟

هل يزخرُ إنتاجه الشعري بالنصوص الغائبة ؟ وإذا كلا يتأثر بنصوص أخرى، فأي النصوص التراثية كانت أكثر حضورًا في مدوناته ؟.ومن ثم اعتمدنا فصولا ثلاثة أما الأول فالمستوى الصوتي وفيه من المباحث ثلاث الإيقاع الخارجي ماهيته والوزن والقافية فيه أما المبحث الثاني فكان حديث عن الإيقاع الداخلي من حروف وتكرار واخترنا بذلك نموذج للشاعر.

أما الفصل الثاني فكان المستوى التركيبي بمباحثه التي كانت تتعلق بالتركيب في أساليبه الإستفهامية والنداء، النهي والشرط لنلج إلى المبحث الثاني وفيه خصصنا الحديث عن التقديم والتأخير، التعريف والتنكير،الحذف والذكر، وقد عنوناه بالتركيب الإسنادي لنختم بالفصل الثالث في مستواه الدلالي وفي هذا الأخير جاءت المباحث الثلاث :الحقول الدلالية والمبحث الثاني حول المعجم الثوري عند الشاعر ممثلا في الحقل الدلالي للثورة،الوطن،الحزن والمعاناة، الغربة لنقف مع المبحث الأخير في هذا الفصل وهو تجليات التناص في دواوين الشاعر فكان التناص مع القرآن والحديث النبوي والشعر العربي.

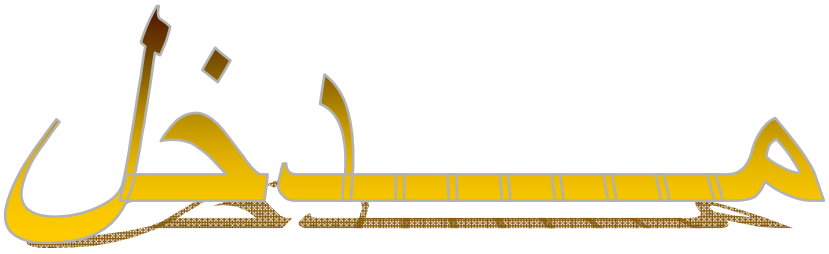
وصفوة الحديث كانت زبدة مااستنتجناه من خلال بحثنا وهي خاتمة الكلام لنتبعها بملحق جمعنا فيه مختارات من ديوان الشاعر تتخللها القصائد المختارة للدراسة،وفي الأخير مكتبة البحث المعتمدة لإنتاج هذا المولود إلى النور.

نرجو التوفيق والسداد دون ان ننسى الشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور برونةمحمد،وأساتذة أعضاء اللجنة.

أملنا التوفيق في عملنا الذي توصلنا إليه بعد جهد جهيد وما التوفيق إلاّ من عند الله العزيز الحكيم.

الطالبـــــة: حبيب دحو نعيمة

يوم 2013/08/12.



تجليـات شعريـة الخطـاب الثـوري عند: "محمد بلقاسم خمار"

- تبلور مصطلح الشعريـة
- تبلور مصطلح الخطـاب و تحديده العربي و الغربي
- الشعـر الثـوري عند محمد بلقاسم خمار
- الأسلوبية و علاقتها بالشعرية

مفهـوم الشعريـة :

لقد اهتم العرب اهتماما بالغا بالشعر فقد كان لديهم بمثابة الديوان وهذا الإرث الكبير لم يعرف دراسة منهجية منسقة توضح وتبين مغزاها، وعليه نشير إلى مفهوم الشعرية.

أ–لغة: لقد ورد مفهومها في المعاجم العربية بمفاهيم متعددة ومن ذلك ما جاء في لسان العرب: "شعر: شعرية و شعر ويشعر شعرا و مشعورة وشعورا وشعرى ومشعوراء و ومشعورا،الأخير عن اللحياني كله: علم.

وحكي اللحياني عن الكسائي: ما شعرت بمشعورة حتى جاء فلان وحكي عن الكسائي أي أيضا: أشعر فلانا ما عمله و أشعر فلان ما عمله،و أشعر لفلان ما عمله، وما شعرت فلان فلانا ما عمله، قال وهو كلام العرب.

وليت شعري أي علمي أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت، قال سيبويه: قالوا ليت شعري فحذفوا التاء مع الإضافة للكثرة، كما قالوا:ذهب بعذريتها و هو أبو عذرها فحذفوا التاء، وحكى اللحياني عن الكسائي: ليت شعري لفلان ما صنع وليت شعري ما صنع وليت شعري عن فلان ما صنع وليت شعري فلان ما صنع"[1] .

أما في المفهوم الحديث ورد مفهوم الشعرية:" شعر، يشعر، شعورا، شاعرا "

- تشعر : تشعر شعرا فهو شاعر: الرجل قال الشعر.
- شعر : يشعر شعراء، الشيء : بطنه بالشعر.
- شعر يشعر شعرا فهو شعر: الرجل كثرة شعره و طال .

شعر مصدر شعر جمع أشعار،كلام موزون مقفى يعتمد على التخييل و التأثير.

[1]ابن منظور–لسان العرب –دار الجيل– دراسات لسان العرب– بيروت–م03 –(مادة شعر)–ص189.

والبلاغيون القدامى، أوردوا اهتمامهم المكثف لها واشترطوا في "الشعرية بأن تكون مفرداتها عذبة، لها إيقاع في النفوس وكلاهما حلو، كلماتها غير ساقطة و موضوعها فيه عرف"[1].

ب–**اصطلاحا**: يستعمل مصطلح الشعرية كثيرا في الأوساط الأدبية، إذ يكتنف هذا المصطلح الكثير من الالتباس و الغموض و التجريد وصعوبة التحديد وهذا راجع إلى تعدد معانيه وتنوع تعريفاته لذا توجب على الباحث بعض التدقيق والتمحيص للكشف عن خبايا هذا المصطلح.

فالشعرية كمصطلح ظهر مع حركة الشكلانيين الروس، ولقي رواجا كبيرا في الحركة النقدية الحديثة، فالشكلانيون الروس أثاروا و أخذوا بحوثا لدراستهم تحت مصطلحات متعددة، وعرفها النقاد العرب.

فيمكن القول إن الشعرية عرفت اهتماما و دراسة في تراثنا القديم ، أما كمصطلح جديد فلقد لقي اهتماما كبيرا وذلك حين ترجمت بعض الكتب و المقالات من الإنجليزية إلى العربية أو غير العربية سواء كانت في نظرية الأدب أم النصوص الشعرية نفسها، مثل أعمال جابر عصفور عن مفهوم الشعر:" دراسة في التراث النقدي" وعمل توفيق الزيدي عن مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع"[2].

---

[1] مولاي علي بوخاتم–مصطلحات الدرس السيمائي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية–ع1 2002– سيدي بلعباس – ص8.

[2] فرحان بدري الحربي–الأسلوبية في النقد العربي–(دراسة في تحليل الخطاب) –مجد –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر –ط01 – 2003/1424 بيروت –لبنان– ص28.

فالشاعر عند تأليف قصيدة ما، لا ينطلق من العدم وإنما يعتمد على ركائز مهمة منها الشعرية كونها هي ذلك العلم الذي أخذ على عاتقه صراحة دراسة ما يبين الأدب وخصوصيته[1].

ومن ثم يبدو أن الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف، فهي لا تنسلخ عن المصير الإنساني عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته و أسئلته الممزقة التي يواجه بها وجود المغلق ،و بها يواجه اضطهاده واستغلاله و بؤسه و تمرده و مطامحه و تطلعاته[2] .

إذن فا لشعرية و الشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه وتمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت والعكس[3].

بيد أن التحول الذي تمثله الشعرية في حقل الدراسات الأدبية هو إنما اتخذت موضوعها من داخل البنية الأدبية، فليس موضوعها العمل الأدبي ولا الأدب بصفته مجموعة أعمال، و إنما هو "أدبية" أي الخاصية المجردة التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا.

---

[1] ينظر:نور الدين السد–الشعرية العربية،دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي–ديوان المطبوعات الجامعية–،الساحة المركزية–بن عكنون الجزائر 1995–ص129.

[2] ينظر:المرجع نفسه – ص123.

[3] ينظر:المرجع نفسه– ص237.

الشعرية عند العرب:

ولقد أشار الجرجاني إلى مفهوم الشعرية حيث وضحها على مستوى المعنى وقال أنها تتميز بشيئين: أولهما: يقول الجرجاني " **ليس للشعر في جوهره و في ذاته نصيب** "[1]، فهو تحديد المعنى العقلي أي أن الشاعر يورد معاني معروفة ويتصرف في أصولها و ثانيهما: " **الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق، و أن ما أثبته ثابت، و ما نفاه منفي** "[2]، فهو يحدد المعنى التخيلي أي أن الشاعر يجد سبيلا إلى أن يبدع و يزيد، ويبتدئ في اختراع الصور و يعيدها.

و الشعرية من أهم الأسئلة التي طرحت إشكالا حاسما في مقاربة أدبية النص من عدمها، وتجاذبتها الأطراف وتيارات جمة، سنحاول حصرها فيما تجاوب مع خصوصية المقام الذي يستلزم كما سبق القول قراءة نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، حيث أعاد تنظيم مفهوم الشعرية وأعاد طرح سؤال الشعرية القائمة في عصره، لينظر إلى الشعرية،لن نجازف إذا قلنا إنها ناضجة وفاعلة إما على مستوى الإطار النظري أو على مستوى الإطار التطبيقي، و إدا حاولنا بداية النظر في "الشعرية" كمصطلح نجد أن التتبع المعجمي لهذا الدال في أصل المواضعة لا يقدم الشيء الكثيرمقارنة مع سياقات التعامل معه كمحدد نقدي في الأدبية بشكلها الواسع، وحتى متابعة النظر فيما خ َل َ َ فه ُ لنا القدماء من مؤلفات في البلاغة و النقد لا يقدم الكثير[3] .

---

[1] أدونيس علي أحمد سعيد- الثابت والمتحول(تأصيل الأصول)-ط08- ج03 - 1983-بيروت -ص287.

[2] حسن ناظم-مفاهيم شعرية- دراسة مقارنة في المنهج وأصول المفاهيم- المركز الثقافي العربي-بيروت-ط1994- ص28.

[3] عبد الرحيم أبو صفاء - العدول وسؤال الشعرية"رؤية أسلوبية -جسور-المجلة الدولية لعلوم الترجمة و اللغة- من مقال الشعرية العربية و النقد المعاصر 2007-العدد الرابع -ص20.

لم يخُ ل الدرس النقدي العربي القديم من ذلك الوعي الحداثي الذي ربط الشعرية بالخطاب الأدبي عموما في الدراسات النقدية الحديثة، التي اكتست طابعا لغويا في الغالب فابن طباطبا مثلا يرى أن " الشعر رسائل معقودة، و الرسائل شعر، و إذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقه الحكماء ".

وهكذا نجد أن النص الأدبي استدعى مفاهيم مختلفة لمقاربته، لأن هذه المهمة الأخيرة "المقاربة" تستلزم نماذج تنسجم انسجاما معقولا مع خصوصية كل نص أدبي. و تبادلت هذه المهمة كل من " الأدبية " أحيانا و" الإنشائية " أحيانا أخرى، غير أن انتشار مصطلح" الشعرية " حديثا جعله أقرب إلى اللسان في النطق و إلى العقل في التفكير، ومع ملاحظة له أهميته و هو انحراف المصطلح عن مفهومه الشمولي إلى منطقة محددة هي منطقة الشعر باعتبارها أكثر المناطق صلاحية لأداء مهمته، و أقربها إلى طبيعته و كأنها بذلك قد ردت المصطلح إلى أصله الاشتقاقي مرة أخرى.

لقد قام عبد القاهر الجرجاني برحلة نقدية واعية في نصوص سابقيه، بحث فيها عن المعنى المخبأ وراء عباراتهم و أقوالهم و لم يشغل نفسه في هذه الرحلة بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح. كما أنه أعاد طرح سؤال الشعرية بشكل أكثر نضجا و جرأة و شساعة وقرر في كتابه: ‹‹رصد بناء محكم تمكنه أن يصف العناصر الأدبية و الشعرية والجمالية في نص معين››[1].

[1]-http://traduction magazine.com/index.php ?option=com.-content- atlas=vidais=P76 .

إذن فالشعرية عند عبد القاهر الجرجاني لا تنحصر في الانتماء الجنسي للنوع الأدبي فقط و إنما تنبعث من ذلك الانسجام الحاصل بين الإطار الشكلي الخاص و البعد الدلالي الذي يعكسه، وبالتالي فالفرق بين اللغة و اللغة الشعرية فرق في الصياغة و طريقة البناء، لا في اللغة نفسها، وبالتالي فالمزية التي توفرها الألفاظ داخل الجملة الشعرية لا ترجع لها في نفسها وإنما إلى المعنى الذي تحيل عليه، ويتضح ذلك عندما يعالج عبد القاهر الجرجاني الشعرية على مستويين أوليين مستوى المعجم و مستوى التركيب النحوي، لقد جند الجرجاني القول الزاعم بأن الدوال يتم التواضع لتحيل وتعبر على معنى داخلي فيها لأن هذا التصور يؤدي إلى ناتج فاسد بالضرورة. و على هذا أساس السمة الشعرية في اللغة لا تتحقق بمعرفة المعنى المتواضع عليه في اللفظ و إنما تتحقق بالاستثمار الواعي لمفهوم الاختيار الذي يصل حركة الذهن الداخلية بالمستوى السطحي للصياغة و على هذا المستوى تتحقق المزية.

الشعرية من منظور عربي حداثي :

سوف نتطرق لمقتطفات وجيزة عن موضوع الشعرية عند نقاد الحداثة الغربيين البارزين كرواد المدرسة الشكلانيةياكبسون و تودوروف و جون كوهين و من تأثر بهم من النقاد الحداثيين العرب كجمال الدين بن الشيخ و أدونيس و كمال أوديب،لقد صارت للدراسات النقدية الغربية في أدبنا الحديث و المعاصر باع طويل و موقع متميز لا يمكن إنكاره، حتى صارت الطريق الأمثل و الأليق في كل دراسة و تحليل أدبي للنصوص، و قد يتضح جليا من خلال ما كتبه كل من رومان ياكبسون و تودوروف حول "موضوع الشعرية" فرومان ياكبسون يرى أن <<**الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغةوتهتم بالمعنى الواسع بالوظيفة الشعرية لا في الشعر و حسب**[1]>>، **حيث تهيمن هذه**

[1] رومان ياكبسون- قضايا شعرية- ترجمة :محمد الولي ومبارك حنون-دار توبقال. -المغرب1988-ص35.

الوظائف على الوظائف الأخرى للغة، إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعري".

و من خلال هذه المقولة نستنتج أن مقصد ياكبسون من الشعرية يتلخص في ثلاث نقاط هامة و أساسية هي :الشعرية فرع من فروع اللسانيات، تعالج الوظيفة الشعرية و علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة بمعنى أن الشعرية لها علاقة بالبنيوية و الأسلوبية و السيميائيات و غيرها من علوم اللغة، تهتم بالوظيفة الشعرية، ليس في الشعر وحسب بل حتى في النثر[1] ، فالشعر عند ياكبسون لغة ذات وظيفة جمالية، أما الشعرية فتفي حسبه الأدبية و موضوعاتها علم الأدب الذي يعني بالآليات و طرائق الصياغة و التراكيب، حيث يحدد ياكبسون الوظيفة الشعرية في أنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة و ليست مجرد بديل عن الشيء المسمى و لا كانبثاق للانفعال و تتجلى في كون الكلمات و تركيبها و دلالتها و بشكلها الخارجي و الداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة[2].

ولا يختلف تودوروف كثيرا عن ياكبسون في مفهومه للشعرية، إذ يرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، وتهتم بالبيانات المجردة للأدب وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام وهذا مستلهم من المفهوم الفاليري للشعر[3]، حيث كان فاليري يسر بتوغله في النفس البشرية من خلال شفافية و عمق الكلام، كما يقول جيرار جينيت،و ما كان يميز العمل الأدبي عند بول فاليري هو كونه تجليا للكلام ذاته و ليس ارتباطه بالأشياء[4].

---

[1] تزفيتان تودوروف–الشعرية–ترجمة:شكريالمبخوث ورجاء سلامة–دار توبقال –المغرب 1987ص06.

[2] رومان ياكبسون– نفس المرجع السابق– ص 19.

[3] ينظر:رابح بوحوش– الأسلوبية وتحليل الخطاب– منشورات جامعة عنابة– الجزائر ط 01-2006 – ص60.

[4] ينظر:المرجع نفسه– ص09.

وقد إستفزهم فاليري للشعرية من منطلق ابستيمولوجي لكلمة شعر يقول: " يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمنا بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها". حيث تكون اللغة في أن الجوهر و الوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر[1]إن مفهوم الشعرية الواسع الذي توصل إليه فاليري هو نفسه الذي انطلق منه تودوروف حيث أن الشعرية لديه هي اسم لكل صلة بالإبداع عامة.

والشعرية عند تودوروف تهتم بشق هام من شقي الأدب وهو البنية، ولا تعير اهتماما لوظيفة الأدب، حتى و إن كانت الوظيفة كالظل للبنية داخل الخطاب الأدبي(منظومه و منثوره) لأن الشعرية عند تودوروف تتجاوز الأجناس الأدبية ولا تراعي سوى النسق الذي يشكل خطاباتها، إذ يقول: <<**إن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا**>>[2] وربما يكون تودوروف قد عمد إلى ذلك،من منطلق كونه لا يميز بين الشعر و النثر.

أما فيما يخص علاقة الشعرية بالخطاب الأدبي فإن تودوروف يصنف علاقات النص إلى زمرتين أساسيتين:علاقات حضورية بين عناصر حاضرة، علاقات غيابية بين عناصر غائبة، ويرى تودوروف محدودية هذا التقسيم، الذي لا يمكن أن يكون مطلقا[2] ، ذلك أن الحضور و الغياب يشكلان ثنائية ضدية.

---

[1] ينظر:عثمان ميلود- شعرية تودوروف- منشورات عيون المقالات-الدار البيضاء(د.ط) -ص 10.

[2] المرجع نفسه ص21.

و هذا ما يتجسد في عدة أوجه منهـا:

- عناصر حاضرة تجسد علاقات حضورية.
- عناصر حاضرة تجسد علاقات غيابية (تناص).
- عناصر غائبة تجسد علاقات غيابية.
- عناصر غائبة تجسد علاقات حضورية (حضور الذاكرة الجماعية).

وهذه كلها جسدها تودوروف في مستويات النص الأسلوبية المستوى اللفظي،و الدلالي و التركيبي ،إذ يقول :<<**هذه المظاهر الثلاثة للأثر الأدبي تتمظهر في تداخل علائقي معقد وأنها لا توجد منعزلة إلا في تحليلنا، وهي قابلة للملاحظة من خلال عالم الأدب،كتمظهرات لبنى مجردة،على الشعرية أن تبحث على مستويات تداخلها وانتظامها داخل النص**>>[1] .

ونشير أيضا إلى جون كوهين حيث قال:<<**إن الشعرية من حيث كونها تتحدد بالأسلوب فهي خطاب طبع وصنعة، فالأسلوب يشكل صياغة كيفية للغة ولكنه لن يكتمل من طرف المبدع وحده بل للمتلقي دور في ذلك**>>،وقد أشار رولان بارث إلى أنه لا نص بدون قارئ، فالظاهرة الأدبية كما يراها ريفاتير<<**تكمن في العلاقات بين النص و القارئ وليس بين النص والمؤلف، وبين النص و الواقع**>>[2] ، وقد بحث جون كوهين في الأسلوب مشيرا إلى كونه عدولا للغة الشعرية عن نمطها العادي.

و الشعرية عنده–كما حدد– دراسة القصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية، فالاعتماد على جانبيها الصوتي و الدلالي وهدف الشعرية بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك[3] أو بين كونه شعريا أم نثريا ، حيث الفرق بينهما يكمن في "الأسلوب باعتباره إنزياحا بالنسبة إلى المعيار"[4]، و المستوى الصوتي في الشعر يعد أعلى

---

[1] عثمان ميلود–المرجع السابق–ص29.

[2] جون كوهين–بنية اللغة الشعرية–ترجمة:محمدالولي.محمد العمري– دار تويقال–المغرب 1986– ص15.

[3] ينظر:المرجع نفسه– ص14.

[4] ينظر:المرجع نفسه– ص15.

مقوماته، عن طريقه يتم الإنشاد ، فالشعر وضع لأجله لذلك فقصيدة النثر باهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا أبتر، فالنظم إذن مقومات العملية الشعرية[1]، ومن ثم شعرية الشعر تكمن في نظمه مما تميزه صوتيا عن النثر، فالنظم عنده يقتضي الميزة الصوتية و المعنى السليم، أي مراعاة المستوى الدلالي، أو الإسناد النحوي المؤدي إلى المعنى الصحيح، إذ يكمن تشكيل جمل صحيحة الإسناد موزونة يمكن إنشادها في حين لا معنى لها لأن التكلم ليس تركيب جملة، إنما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج من الجمل تزودنا بها الذاكرة.

مفهوم الخطاب :

أ- لغـة:

من مادة خطب، ومنه المخاطبة وهي مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا وهما يتخاطبان و في القرآن الكريم :"و شددنا ملكه، و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب"[2] وهو أن يحكم بالبنية أو اليمين و قبل معناه أن يفصل بين الحق و الباطل و يميز بين الحكم وضده[3] و يجوز أن يراد بالخطاب القصد الذي ليس فيه اختصار مخل و لا إشباع ممل فالخطاب في هذه التعاريف يؤدي معاني الكلام و البلاغة في القول.

وعليه فإن الخطاب من المصطلحات اللسانية الحديثة، التي استعملت في حقل الدراسات اللغوية في الغرب ونما و تطور في ظل التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات اللغوية، و لا سيما بعد كتاب فريدينان دي سويسر "محاضرات في اللسانية العامة " متضمنا المبادئ الأساسية التي جاء بها هذا الأخير، و نظرا لتعدد مفاهيم و مدلولات فمصطلح النص، السرد أو القص لأنها ظلت تلازمه في المعنى ترادفه في الاستعمال،فاللغوي "دي سويسر" مثلا يرى أن الخطاب مرادفه الكلام منطلقا في ذلك من مبدأه اللسان و اللغة.

---

[1] جون كوهين- ينظر: المرجع نفسه- ص107.

[2] سورة "ص"-الآية 19.

[3] ابن منظور- لسان العرب-تعليق:علي شيري-مادة(خطب)-بيروت-لبنان-مؤسسة التاريخ العربي-ودار إحياء التراث العربي-ط2-1992-ص08

ب- *اصطلاحا* :

يجمع معظم المتحدثين عن قضايا الخطاب تحليله أمثال: سابوتاي زليق هاريس saboutailzelikeharisse تحليل الخطاب بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل،يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض[1].

ومن خلال هذه المقولة نجد أن هاريس ألحق الخطاب بالتحليل اللساني، لأن المعتبر في هذه الحالة هو مجموعة قواعد تسلسل و تتابع الجمل المكونة من مقول إذ أن هذه التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبر عن انتظام معين يكشف عن بنية النص ليسمي هاريس محدد هذا الانتظام بين متتاليات الجملة "التوازي"، إذا كان هاريس قد قدم تحليله للخطاب على متون قصيرة واختزال هذا التحليل بحسب المكونات المباشرة لبنية الجملة"مركب اسمي +مركب فعلي فهو بذلك قدر من الخطاب بنظام متتالية من الجملة تقدم بنية للملفوظ"[2] .

ويحدد "بنفست" الخطاب أنه كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما .

و انطلاقا من هذا التعريف نجد أنفسنا أمام تنوع و تعدد الخطابات الشفوية التي تمتد من مخاطبته اليومية إلى الخطبة الأكثر صنعة و زخرفة، و إلى جانب الخطابات الشفوية هناك خطابات تستعير أدوارها من المراسلات إلى المذكرات و المسرح إلخ...فكل الأنواع التي يتوجه فيها المتكلم إلى المتلقي و ينظم ما يقوله من خلال مقولته الضمير la personne.

---

[1] ينظر:سعيد يقطين- تحليل الروائي - ط2- مؤسسة دار المركز الثقافي للطباعة و النشر والتوزيع- بيروت 1993- ص17 .

[2] المرجع نفسه- ص18 .

و من منظور آخر يمكن إضافته من أجل مقابلته بمفهوم "لغته"كمجموعة متناهية من العناصر المستقرة نسبيا، فيكون الخطاب عندئذ مجالا لإبداع، تتشكل فيه و بطريقة غير ملحوظة سياقات تعطي قيما جديدة للغة و منه فإنتعدد معاني لفظة ما ضيع خطابي يتحول بتدرج إلى ظاهرة لغوية [1] و يشير إلى أن الخطاب و "النص" يستعملان تبعا لذلك للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام و الطقوس المختلفة و القصص المرسومة [2] .

يرى بول ريكورp.recourd أن:<<**النص خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة**>>[3]، إن مصطلح الخطاب متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية ناتجة عن مخاطب معين و موجهة إلى مخاطب معين في مقام و سياق معينين يدرس ضمن ما يسمى الآن بـ "لسانيات الخطاب" discours linguistiqueو هو على رأي بياشارودوp.chareaudeau ما تكون من ملفوظ ومقام تخاطبي و أن الملفوظ énoncé يستلزم استعمالا لغويا عليه اجتماع، أي قد تواضع عليه المستعملون للغة و أن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة.

يقول روبيراسكاربيتR.excarpit اللغة الشفوية تنتج خطابات des discours و الكتابة تنتج نصوصا des textes و كل منهما يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم و السامع و عليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما[4] .

---

[1] ينظر:جرجي زيدان- الخطاب الأدبي "تحليل رواية جهاد المحبين"- أطروحة الماجستير إشراف :د.الطاهر حجار 1994- ص41.

[2] المرجع نفسه- ص04.

[3] عز الدين المناصرة- نص الوطنشهادة في شعرية الأمكنة- العدد01 - مجلة التبيين - ص40.

[4] R.excorpit l'écrit et la communication, p17.

يرى عبد السلام المسدي أن الخطاب هو:<<**مادة قارة لها بذلك طواعية للتشريح الاختياري و مقومات هذه النظرة باعتبار الخطاب في بنيته الصورية بعد ضبطه في وحدات لغوية متعاضدة.**[1]>>

الخطاب في المفهوم الغربي و العربي :

أ-الخطاب في المفهوم الغربي :

لقد شكل مفهوم الخطاب انتشارا واسعا في رصيد الدراسات الغربية، نجد الكثير من الباحثين و الدارسين في مختلف المجالات اللسانية و الأسلوبية و البنيوية، وعيرها من الدراسات التي كانت تحمل على عاتقها البحث في مجال الخطاب، فتعددت بذلك التعدد،تعاريف الخطاب، وذلك ما كان بارزا لدى نخبة من المهتمين بتلك المجالات، من أمثال بنفنبست و رولان بارت بالإضافة إلى "بول ريكور" و غيرهم.

يقدم الباحث"أيميلبنفنيست" تعريفا للخطاب كان له الأثر الكبير في الدراسات الأدبية التي ترتكز على الدعائم اللسانية و الأسلوبية حيث يرى:<<**أن الجملة تخضع إلى مجموعة من الحدود إذ هي أصغر وحدة في الخطاب، بإعتبارها تتضمن علامات و ليس علامة واحدة، وتدخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل يعبر بواسطة الخطاب.**>>[2]

---

[1] نور الدين السد- الأسلوبية و تحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري السردي)- ج02 - دار هومه للطباعة و النشر 1997- ص 67.

[1] أيميل بنفنيست- سيميولوجيا اللغة- ترجمة: سيزا القاسم- ط1 - منشورات عيون المقالات- الدار البيضاء -1987- ص21.

الشيء الملاحظ من هذا التعريف أن بنفنيست يرتكز على اعتبار أن اللسان مجموعة من العلامات المستخلصة من الإجراءات الصارمة، هذا من جهة و من جهة أخرى يقوم على تجلي اللسان في عملية التواصل، و بذلك تصبح الجملة منتمية للخطاب و وحدة له، في ذلك الإطار علينا أن نشير إلى أن "بنفنيست" قد كان يقيم مع العديد من اللسانيين مفهوم "التلفظ"،هذا الأخير الذي يعني الفعل الذاتي في استعمال اللغة ويكون بذلك فعلاً حيوياً في إنتاج نص ما كمقابل للملفوظ، و كان يعتبر التلفظ هو الذي يمكن بواسطته تقديم الصورة الواضحة للخطاب،و من هذا المنطلق يحدد الخطاب بأنه:<<**الملفوظمنظورا إليه من وجهة آليات و عمليات اشتغاله في التواصل**>>[1]،و المقصود هنا التلفظ باعتباره فعلا حيويا له دورأساسي في إنتاج الملفوظ بواسطة متكلم معين في وضع معين أما رولان بارث فيعتبر الخطاب:<<**مساحة ظاهراتية للإبداع الأدبي، إنه نسيج من الألفاظ المحبوبة في الإبداع، و المرتبة فيه على نحو يقضي معنى قارا و وحيدا في بناء المجد الروحي للإبداع الذي يخدمه**>>[2]

.

وهذا يعني بأن النص يشكل مادة محسوسة هي الكتابة في حركتها و نظامها يذهب بول ريكور في تحديد مفهوم الخطاب إلى أنه:<<**من حيث مواقفه أو قضية أو حيز، أي من حيث هو وظيفة إسناد متداخلةومتفاعلة بوظيفة هوية هو شيء مجرد يعتمد على كل عين ملموس هو الوحدة الجدلية بين الواقع و المعنى في الجملة**>>[3] .

---

[1] ينظر:المرجع السابق- ص241.

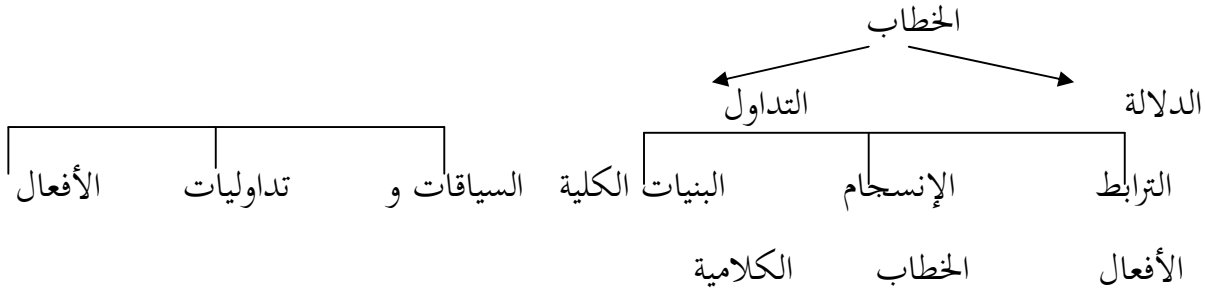
[2] رولان بارث- نظرية النص- ترجمة :محمد خير البقاعي- د ط- العرب و الفكر العالمي- بيروت- لبنان 1988- ص 93.

[3] بول ريكور- نظرية التأويل(الخطاب و فائض المعنى)- ترجمة : سعيد الغانمي- ط01- المركز الثقافي العربي-2003- ص37.

إضافة إلى كل ما سبق يمكن أن ندرج رأي كل من دومينيك و فانديك فالأول يحدد الخطاب باعتباره مفهوما يعوض الكلام عند دوسوسير و يعارض اللسان، و نجده في موضع آخر يشير إلى تعدد دلالات الخطاب، و ينتهي تعريف الخطاب كما يلي: الخطاب مرادف الكلام عند دوسوسير،هو الوحدة اللسانية التي تتعدد الجملة فيها و تصبح مرسلة كلية أو ملفوظا، الخطاب ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة العناصر المنهجية التوزيعية[1]

.

أما الثاني (فان ديك) فقد أشار إلى مظاهر انسجام الخطاب و اتساقه، ذلك الانسجام الذي يستدعي بالضرورة الحديث عن الخطاب باعتباره انجازا لعويا، فنجد ذلك الإنجاز اللغوي ينقسم إلى قسمين تتفرع عنهما عناصر أخرى و المخطط التالي يبين ذلك:



إن هذه الخطاطة يرى فيها "فان ديك" أن مظاهر انسجام الخطاب تنقسم إلى محورين أساسيين هما:الدلالة و التدوال و يتفرع عن هذين المحوريين مظاهر الخطاب الأخرى[2] .

هذا ما ألفيناه في الدراسات الغربية عن الخطاب و إن كانت هذه الدراسات التي تطرقنا لها موجزة، حتى تتعمق أكثر في حيثيات هذه الدراسات فما يهمنا فقط منها التعريفات التي صيغة حول الخطاب بمفهومه الغربي.

---

[1] دومنيك مانيقيو- مقدمة إلى تحليل الحديث- ترجمة : قاسم المقداد- دار المعرفة- دمشق 1981-ص20.

[2] محمد خطابي- لسانيات النص الثقافي العربي- ط1-الدار البيضاء- سنة 1991 - ص90.

ب-الخطاب في المفهوم العربي:

لقد اهتم الدارسون العرب بتحديد مفهوم الخطاب، هذا الأخير الذي أصبح أكثر تداولا عند النقاد العرب، وذلك مع تبلور الحركة النقدية العربية في مطلع القرن التاسع عشر، و لا شك في أن ذلك التداول و التبلور كان نتيجة احتكاكهم بالتيارات العالمية و تأثرهم بها و رغبة منهم في تجاوز تلك المفاهيم النقدية التقليدية، فكانت لهم من ذلك وجهات نظر حول مصطلح الخطاب و طبيعته وجهات تتفق تارة و تتباين أخرى، و علينا أن نورد في هذا المجال آراء أبرز الدارسين و النقاد العرب من أمثال عبد السلام المسدي، و عبد المالك مرتاض إضافة إلى محمد مفتاح و غيرهم يشير عبد السلام المسدي:إلى تعاريف عديدة للخطاب و التي من بينها تعريفه الذي يقول فيه: **<<إن الخطاب هو مادة قارة لها بذلك طواعية للتشريح الإختباري[1]>>** .

أما الباحث عبد المالك مرتاض:**<<فيعد الخطاب من المصطلحات اللسانية الحديثة المعادلة للمصطلح الأجنبي discours حيث عرفه كما يلي :الخطاب نسج من الألفاظ و النسج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه[2]>>**، وقد ترجم عبد المالك مرتاض مصطلح langage القريب من المصطلح الخطاب بأربعة أشكال:الكلامالأدبي،اللغةالفنية،ثم اللغة الكتابية الفنية،كما أنه أورد في موضوع آخر ثلاث مصطلحات تتمثل في اللغة الفنية و النسيج ثم الخطاب و قد قدم كذلك تعريفا للخطاب الشعري فقال و الخطاب الشعري في مذهبنا هو كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول،نال إعجاب أكثر من ناقد أي كل إبداع نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكرية[3] .

---

[1] ينظر:عبد السلام المسدي- الأسلوبية و الأسلوب- ط2- الدار العربية للكتاب-1982- ص107.

[2] عبد المالك مرتاض- بنية الخطاب الشعري - دار الكتاب للطباعة و النشر و الترجمة - الجزائر2001 - ص34.

[3] المرجع نفسه - ص23.

ويعرف سعد مصلوح الخطاب فيقول:**<<الخطاب هو رسالة موجهة من المنشئ على المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط و العلاقات الصوتية و الصرفية و النحوية و الدلالية التي تكون نظاما للغة، و هذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، و تتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي و الاجتماعي في حياتهم>>**[1] ،و ما تجدر الإشارة إليه هو تعريف محمد عابد الجابري" الذي يقول فيـه :**<<الخطاب:باعتباره مقول الكاتب، أو أقاويله بتعبير الفلاسفة العرب القدماء هو بناء الأفكار...تحمل وجهة نظر، أو هو هذه الوجهة من النظر مصوغة في بناء استدلالي، أي بشكل مقدمات و نتائج...و الخطاب باعتباره مقروء القارئ أو مقول القول بتعبير المناطقة القدماء، هو ذلك البناء نفسه و قد أصبح موضعا لعملية إعادة البناء أي نصا للقراءة>>**[2] .

ويمكن أن نضيف أيضا رأي "**محمد مفتاح** حول الخطاب فنجده يقول:**<<فالخطاب إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة>>**[3]فمدونة كلامية تفي أنه مؤلف من كلام و ليس صورة فوتوغرافية أو رسما،أما الحدث ففي أن كل خطاب هو حدث يقع في زمان و مكان معينين و لا يعيد نفسه إعادة مطاقة و شاملة، أما عن تعدد الوظائف فيعني أنه تواصلي أي يهدف إلى توصيل المعلومات و تفاعلي أي أن له وظيفة تفاعلية تهدف إلىإقامة العلاقات الإجتماعية بين أفراد المجتمع، كما أنه مغلف و تداولي .

---

[1] نور الدين السد- الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد الغربي الحديث تحليل الخطاب الشعري و السردي)- ص74.

[2] محمد عابد الجابري- الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)- ط3- دار الطليعة- بيروت- ديسمبر 1988- ص9/8.

[3] ينظر:محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)- ط01- دار التنوير- بيروت- 1985- ص 120.

ولعل ما ألفينا ذكره يجدنا بحاجة إلى الإشارة إلى تعريف الخطاب الشعري،فيقول نور الدين السد في هذا المجال:<<**إن الخطاب الشعري في نظام من العلاقات الإشارية والواقائع الأسلوبية والأبعاد الدلالية، تشكل وحداته اللغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقق من خلالها نسيج النص وبها يحقق أدبيته فيثير المتعة و يمنح الفائدة**[1]>>، وما دام الخطاب الشعري كذلك فإنه اكتسى طابعا خاصا في الممارسة النقدية العربية الحديثة، و بخاصة تلك التي حاولت تطبيق المناهج اللغوية الحديثة عليه، و منها المنهج الأسلوبي الذي أعرب عن جدارته في تحليل الخطاب الشعري وفق منظور شمولي و رؤيته لا تستكين إلى الأحكام الانطباعية و الارتجالية.

إلى جانب هذا فقد أشار "محمد كراكبي "إلى الخطاب الشعري فبين أن جذور هذا المصطلح تعود إلى عنصري اللغة و الكلام، فاللغة عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه و الكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعي المخاطب و من هنا تولد مصطلح الخطاب بعده رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي فيستقبلها ويفك رموزها، و نعته هنا بلفظ (الشعري) يدل إما على جنس أدبي معين هو (الشعر) الذي يرتكز على ركنين أساسيين هما:الوزن و القافية، و إما على كل ما يثير انفعالا، أو إحساسا جماليا و سواء كان شعرا أو نثرا، أم رسما[2] و كذلك هو عبارة عن نسيج من الألفاظ و النسيج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه[3]،و هناك النص الذي هو أضيق دلالة من الخطاب و النص يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبي مثل نص القصيدة على حين أن يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية.

---

[1] نور الدين السد- الأسلوبية و تحليل الخطاب- ص154.

[2] ينظر:محمد كراكبي-خصائص الخطاب الشعري- في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية و تركيبية) - دار هومه- الصنف 5/115 – 2003- ص22.

[3] عبد الله حمادي- مساءلات في الفكر والأدب –ديوان المطبوعات الجامعية - ابن عكنون-الجزائر 1994- ص202.

و ربما لكل الكتابات الشعرية فإذا قلنا مثلا الخطاب الشعري فإننا نفهم كل ما قيل من الشعر على أننا لا نستطيع إلى هذه الدلالة الواسعة إذا قلنا النص الشعري الذي سيفي مساحة معينة من الشعر[1] نجد كذلك في هذا التيار جان كوهن الذي انطلق من مسلمته تقول:**<<إن الشعر يقوم على المجاز و بخاصة الاستعارة، ومن ثمة فإنه يقوم على خرق العادة اللغوية>>**[2] .

إن الأدب الجزائري و لا يزال يعلن عن حقائق، و يبرز أخرى، كما أنه يصون الكثير من القيم، و يحافظ عليها بضمان أصالتها، فليس من الضروري أن يتبنى الأدب حزبا سياسيا ليصبح أدبا وطنيا ملتزما، ولم يكن الأدب الجزائري خلال فترة الاحتلال التي سبقت ثورة التحرير، ببعيد عن الأحداث،إذ أنه عانى هو الآخر من اضطرابها، وحمل أصوات الرفض و المجسدة في النقمة على المحتل، و التمسك بالتراث و الدين، و اللغة، فبهذه المقومات ينحصر الشعب في ذاته السامية، فلا يسهل انتزاعها منه، و لا انسلاخه من تاريخه.

كما أن هذا الأدب يمثل صفحة هامة من صفحات الأدب العربي و الواقع أن الحديث عن الأدب الجزائري بصفة عامة، في كل بيئة من بيئاته الوطنية، يشبه إلى حد كبير كل حديث عن الأدب العربي،فقد عاش ذلك الأدب نفس الظروف، و المشكلات التاريخية،و الفكرية التي عاشها الأدب العربي[3] ،و العالم العربي توحد بحكم الظروف التي مرت بها أقطاره، و المتمثلة في الاحتلال الذي لم يكن صدمة لجميع القيم السائدة في البلاد العربية فقط، بل إضافة لذلك كان عامل تخريب، و بعثرة و تحطيم لكل القيم الفكرية.

---

[1] ينظر:عبد المالك مرتاض- تحليل الخطاب السردي- ديوان المطبوعات الجماعية- الجزائر 1995- ص263.

[2] محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري استراتجيةالتناص- ص12.

[3] ينظر:عمربوقرورة- الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث(1945-1962)- منشورات جامعة باتنة- ص223.

وهذا ما يحيلنا إلى الدراسة عن شاعر جزائري كان له فضل عظيم اتجاه الثورة التحررية ألا وهو محمد بلقاسم خمار إلى جانب شعراء جزائريين آخرين أمثال مفدي زكرياء ومحمد العيد آل خليفة والربيع بوشامة وغيرهم من الذين مجدوا الثورة العظيمة، فشاعرنا حذا حذوهم في كتابة الشعر باعتباره فناً من الفنون الأدبية يحمل أغراضاً عديدة : كالمدح والرثاء والفخر، أما نحن بصدد دراسة الشعر الثوري حيث يعتبر شعراً موفقاً امتزجت فيه العبقرية والملكة بالتجربة، كما أنه كان سلاحا مميزا في وجه المستعمر الفرنسي الذي اتخذ جل وسائل الظلم والاستبداد، وكبح قوة الشعب، ولقد كان لهذا دورٌ فعالٌ في تأجيج أتون الثورة في بلد عرف كيف يثور وكيف ينتصر، فجمعت الثورة بين وظيفة النضال و وظيفة الإبداع، وهذا ما جعل الشعراء في تلك الفترة يكافحون بالكلمة، فامتزج حبر أقلامهم بالدم والنار و الحديد، و أشعارهم ما إن تخرج للوجود حتى يتلقفها الثوار و الطلبة و العمال، لا لشيء إلا لأنها أشعار تعبر عما يجيش بنفوسهم من آمال و شوق للحرية، وتطلع للاستقلال فكانت عبارة عن قذائف يقذف بها العدو، فيزداد بركان الثورة لهيبا[1] .

وبذلك استطاعت الثورة أن تذوب فيها كل طموح، وتتوحد فيها كل المحاولات، وكانت نتيجة لواقع جاءت لتغييره وتبدله جذريا وشموليا، ومن المعاني القريبة لدلالتها هي:**<<الانتشار والظهور والقوة والشدة، وأكثر المعاني الهيج والغضب والانبعاث>>**[2] ،أما الثورة في الاصطلاح فنجد المعنى القريب لها هو:**<<العودة إلى الذات...كما تعني الإعادة لما كان من قبل، إن ربط الثورة بعودة ما كان، لا يعني السلب أو النكوص، بل التطور العائد في حركة دوارنية ومكررة لنفسها مثل حركة الطبيعة، وانطلاقا من هذا المنظور الاصطلاحي توصف التحولات الكونية والطبيعية بالثورة>>**[3].

---

[1] ينظر:بلقاسم بن عبد الله- مفدي زكرياء- شاعر مجد الثورة- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1990- ص85.

[2] ابن منظور-لسان العرب - المجلد الأول- دار الجيل- دراسات العرب- بيروت- ص384/385.

[3] حمانة البخاري- فلسفة الثورة الجزائرية -ط01 – دار الغرب – وهران - 2000 – ص38.

فشعر الثورة كان ملائما مع ما كانت تعيشه الجزائر من 1954م إلى 1962م، والثورة طَبَعت مسيرة الشعر في الجزائر، من خلال القضايا التي عكسها هذا الشعر في المرحلة الثورية، وعليه فالشعراء الجزائريون جسدوا جوانب مختلفة مما تفاعلت في محيطهم من قضايا وطموحات فكان بذلك نغما جوهريا في صوت الجزائر[1] ، وفي هذه المرحلة انبثق الشعر في الجزائر من صلب بيئة عربية شهدت مأساة الحياة الإنسانية تحت السلطة الفرنسية، فوجد الشاعر نفسه منذ فجر فتوته في مواجهة العدو، استبدادا وظلما وقهرا، فالشعر كان مرهونا بطبيعة الظروف ومقدرة الشاعر وأداء رسالته اتجاه وطنه وهذا ما نلمسه في شعر خمار، لذا وصفت الأمة العربية بالأمة الشاعرة فكان "**الشعر ديوان العرب**" حيث عكس أوضاعهم وحياتهم، وعاداتهم وتقاليدهم، وحتى حربهم وسلمهم، وتعددت مهام الشاعر بالفن وهموم الإنسان والإنسانية والوطن [2] .

والشعراء كانوا أكثر إحساسا بآلام الأمة كما اتسعت آراؤهم وأفكارهم لتحتضن قضايا الإنسانية في مختلف أرجاء الوطن العربي والعالم الإسلامي[3] ، وفي هذه الفترة من تاريخ الجزائر هز شاعرنا الحدث معبرا عن مواقفه الإنسانية، وتميز صوته في مسيرة الحركة الشعرية العربية حتى وإن كان هؤلاء الشعراء الجزائريون كُثر حاولوا جهد إيمانهم أن يمجدوا قوة الشعب فآمنوا بتاريخه، واحتلموا إلى العقل الثوري لكسر قيود المستعمر لكن أبو القاسم خمار سبح بحمدها (الثورة) واكتوى بنارها، وغمس قلمه في دمها...فكانت الصدى والصوت، والضوء والظلال، وهذا ما يدل على دواوينه الشعرية فكل كلمة منها عبرت عن ثورية قاطعة، وكان اتصال الأديب الجزائري اتصالا وثيقا في إنتاجه الأدبي، وبمشكلات المجتمع

---

[1] ينظر:التواتيبومهلة- نماذج من الثورة في النص الشعري- د ط- دار المعرفة – ص26.

[2] ينظر:المرجع نفسه-ص25/24.

[3] المرجع نفسه- ص26.

وقضاياه ينبه إليها ويحذر منها، وبحث الخطى نحو واقع أفضل للفرد الجزائري والعربي والشيء الملاحظ أن أدباء الجزائر قد اختاروا طريق الثورة والتزموا بها ملتحمين بصفوفها ومن هنا:**<<لم يقف الكتاب الجزائريون من التاريخ مواقفلامبالاة، و لم تُغنهم الحَذْلَقَاتُ الديالكتيكية، و المتاهات الميتافيزيقية>>**[1].

وفي هذا المجال يقول محمد بلقاسم خمار:**<<لقد أصبح لمفهوم الأديب عندنا مفهوما ثوريا...وحقا ليس في هذا أي إجحاف للأدب على ما أعتقد لأن طبيعة واقعنا تفرض علينا أن نكون واقعين، وضراوة ثورتنا تحتم علينا أن نصيب الهدف بكل صراحة وإخلاص، إن برصاصة أو بكلمة>>**[2]، فهو يجسد ذلك انطلاقا من المنظور الجماعي لشعراء عصر الثورات حيث يرون شعر الثورة هو :**<<صخابا لَجبا، مجلجل النبرة، قوي الإيقاع يقرع الأذان بألفاظه الجزلة وتعابيره التي تندرج تحتها المبالغة والتهويل، باعتباره يعتمد على أسلوب الجهر أكثر من أصوات الهمس التي تعبر عن المواقف الرومانسية>>**[3] .

شاعرنا لا هم له إلا الشعر الذي تمخض نتيجة للظروف الصعبة التي عاشها في ظل الاستعمار،كان مطاردا من مكان لآخر، ومن بلد لآخر هذا ما ولد كبتا وعليه يتضح أن الشعر لونا من الألوان الأدبية التي كانت صدى لخلجات الشعب و أناته، وصوتا لكفاحه ضد استهلاله، واستنادا على دواوينه الشعرية نلاحظ أنها تحمل تحريضات على الثورة وحثا على النهوض، وما نلاحظه كذلك قصائد خمار ثورية حاملة لقعقعة خطابية صارخة، وهذا ما يعكس تجربتهالفالتي عاشها إِثْرَ الواقع الثوري [4] .

---

[1] عبد العزيز شرف – المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر –ط01–م01–منشورات وزارة الثقافة–1971–الأردن– ص71.

[2] عمر بوقرورة–الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث(1945–1962)– منشورات جامعة باتنة–ص224.

[3] ينظر: – المرجع نفسه –ص224.

[4]ينظر:يوسف وغليسي– في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية) – ط1 – جسور للنشر والتوزيع– ص228.

فالقصيدة الشعرية تحمل خطاباً وهذا الأخير ينتج عنه ثورية ، وعليه يعد الخطاب الأدبي الثوري رصيدا هاما يحقق الاعتزاز به وتقديره حق قدرته، فقد تشكلت الحركات التحررية المضادة و المعادية للمستدمر، و كانت واسعة النطاق في مزاوجة بين كفاح السلاح و القلم و تشكل على إثر ذلك الأدب الثوري وأدب الثورة الجزائرية هو صورة حية لنضال شعب ثار على الاستعمار،و هذا الأدب المتمثل في الشعر، القصص بأنواعه و في المقالة، كان مُرَافِقا للثورة مسجلا لأحداثها، و مصورا لمآسي حربها، و ممجدا لبطولاتها، فقد جمعت هذا الأدب وحدة الموضوع، فكانت الثورة المحور،الهدف و مصدرا للوحي و الإبداع، فانفعل الأدب انفعالا متفاوتا في مستوى التغيير أسلوبا و مضمونا[1]، و الأمر الذي يبرر أن الأدب الجزائري وليد الثورة، لأنه عايش الحرب التحررية و التحكم بها، إذ اعترف بأن الكلمة هي الصدى المساند للحرب، بعد أن أخفق التغيير الرافض على الصعيدين الفكري و السياسي في تحقيق الأهداف الوطنية و الاستقلال.

فشعر خمار كان وقودا للمعارك و سجلا لأحداثها، كما كان من أبرز وسائل الدعاية لثورة عظيمة تميزت بعطاء لا ينفذ، فأوجدت مواهب خطت بالشعر الجزائري خطوة واسعة إلى الأمام بعد أن أمدتهم (الثورة) بمعين خصب ثري، و تجارب جديدة .

الخطاب الثوري غالبا ما يرتكز على أهم مميزاته، فهذا الخطاب لطالما اعتبر مرآة للشعوب، و المجتمعات على حد سواء، فمن خلاله عبر الشعراء عن أرائهم، و تطلعاتهم، وإبراز كيانهم، وترسيخ أفكارهم وقضاياهم، فالثورة جعلت للإنسان محطة أنظار يعبر عن رفضه للعبودية و التبعية والإستبداد باعتباره محبا للحرية وطامحا للإنعتاق .

[1] نور سليمان- الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير- دار العلم للملايين-بيروت-1981-ص14.

الشعرية والأسلوبيـة :

ترتبط الأسلوبية مع المدارس النقدية الأخرى ومنها الشعرية(أو ما يصطلح عليها بالإنشائية) هذه الأخيرة التي يصنفها " جون دوبو" أيضا بأنها:**<<جزء لا يتجزأ من اللسانية[1]>>** أما جون كوهينcohenjean فيقول :**<<دل مصطلح الشعر على كل موضوع خارج عن الأدب ، أي كل ما من شأنه إثارة الإحساس فاستخدمت في الفنون الأخرى ، شعر الموسيقى، شعر الرسم و الأشياء الموجودة في الطبيعة[2]>>** فالشعرية هي ذلك الأثر الذي يلي إنتاج العمل الأدبي و تبقى بصماته باقية بعد ذلك، و ما يقرره تودوروف بقوله:**<<ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريات، إذ ما تستنطقـه هو خصائـص هذا الخطاب النوعـي الذي هـو الخطاب الأدبي>>**[3] فالأثـر أو توليـد الإحساس في المتلقي أو كما خلص إلى ذلك كما ل أبو ديب :**<<مسافة التوتر هي منبع الشعرية[4]>>**، و يستخلص مفهوم الشعرية من شبكة العلاقات القائمة في النص إذ يقول :**<<الشعريـة خصيصـة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشكله من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يكمن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق شعرية ومؤشر على وجودها>>**[5] .

---

[1] jean Dubois et Autres- Dictionnaire de linquistique (Poétique-P381)

[2] جون كوهين –بنية اللغة الشعرية– ترجمة: محمد الولي و محمد العمري– ط01 –دار توبقال للنشر – المغرب–1986–ص09.

[3] تودوروف تزفيتان– شعرية تودوروف– ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة– ط01– الدار البيضاء– المغرب –دار توبقال– 1987–ص27.

[4] كمال أبو ديب–في الشعرية– ط01 – مؤسسة الأبحاث العربية –بيروت–1987– ص136.

[5] ينظر: حسن ناظم –المرجع السابق– ص123.

و من هنا يستعين الشاعر بمعجم خاص يطعمه بالنحو المناسب لخلق لغة شعرية، حيث يساهم النحو في صياغة المعجم بطريقة خاصة تخرجه عن الكلام العادي، مثلما وضحه محمد عبد المطلب بقوله: الشعرية منطوية بالمعجم من ناحية، النحو من ناحية أخرى، حيث تكون السيطرة لخط النحو على خط المعجم لتشكيله حسب مقولاته المحفوظة، بما يخرجه عن المألوف، أي ينقل الصياغة من منطقة الحياد التعبيري إلى المنطقة الأدبية[1] ، وهذا في حد ذاته مفهوم الإنزياح حيث تتحول لغة الأدب من لغة الاستعمال اليومي إلى لغة شعرية تبعث بالإحساس و التوتر، كما يقول خليل الموسى:**«الإنزياح هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، ووظيفة خلق الإيحاء»**[2]

ويعود الفضل إلى ياكبسون الذي بدأ اهتمامه بالشعريات ونظريته اللسانية التواصلية التي اهتدى فيها إلى مفهوم الرسالة، وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لأنها العمل الفني المعني بالدراسة[3] .

و الشعريات هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل علم، و لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع فهذه القوانين تبحث داخل الأدب ذاته، فالشعريات مقاربة لأعمال مجردة و باطنية في الآن نفسه[4]، وهي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخل له[5] .

---

[1] محمد عبد المطلب–قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث–دط–دت–ص31.

[2] خليل الموسى–الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر–ط01––مطبعة الجمهورية – دمشق–1991–ص100.

[3] رومان ياكبسون–قضايا الشعرية–ترجمة :محمد الولي–الدار البيضاء–1988–ص27.

[4] ينظر:تودوروف تزفيتان–المرجع السابق– ص23.

[5] عبد الله محمد الغدامي– الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية– المملكة العربية السعودية–النادي الأدبي الثقافي–ط1–ص21.

و لأهمية اللغة و دورها في بعث هذا التوتر و الإحساس من خلال انزياحها المقصود يرى الهادي الجطلاوي أن موضوع الأسلوبية :<<**هو النظر في الإنتاج الأدبي، وهو حدث لغوي لساني، أما منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص فهو منهج لغوي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه و على العلاقة الرابطة بين هيكلة اللغوي ووظيفته الشعرية**>>[1]، وتؤكد يمنى العيد ذلك بقولها :<<**لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمغزل عن المسألة اللغوية، ليس لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق و المباشر أحيانا على مفهوم الشعر**>>[2].

وانطلاقا من هذا الكلام تبرز مسألة التداخل و الترابط بين الشعرية والأسلوبية، وهو ما بينه أحد الباحثين بقوله:<<**للأسلوبية علاقة بالشعرية، بحيث تشمل هذه الأخيرة "(الأسلوبية) بوصفها مجالا من مجلاتها البارزة** >>[3]لكنجون لويس كابانيس يبين ذلك بطريقته الخاصة حيث يؤكد أن التداخل بين الشعريات والأسلوبيات راجع إلى اهتمامها في الآونة الأخيرة بالأسلوب ومفهوم الانحراف، وفكرة الجنس، فهو على الرغم من أنه حاول أن يفرق بين أسلوبيات شارل بالي وهي التعبيرية التي اهتمت بالتعبير عن العواطف في اللسان دون الاعتناء بالآثار الأدبية، وأسلوبياتليوسبيترز التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكاتب و نظرات إلى الأسلوب على أنه انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطورت الأسلوبيات، حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات

[1] الهادي الجطلاوي– مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا–ط 1– الدار البيضاء– منشورات عيون– 1992– ص 20.

[2] يمنى العيد– في القول الشعري– الدار البيضاء– المغرب– دار توبقال– ط1– 1988 – ص24.

[3] علي كاظم – شعرية المجاز في البلاغة العربية–ج 15– مجلة "جذور –جدة– 8 سبتمبر–2003– ص246."

التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصا ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله جون كوهين [1] لكنه يعود إلى وضع الفرق بينهما في قوله:الدرساللساني يفرق بين الشعريات والأسلوبيات من حيث حدودها العلمية وطبيعتها، ذلك أن الاتجاه الشعري يظل مسوسا بمنظار منهجي لا يبحث عن الصفة المميزة للأسلوب، ولا يدرس الخصائص المميزة للعلامات إلا داخل منظومة الأثر، لأن الأعمال من مشمولات الأسلوبيات، وهنا يتجلى الفرق بينهما[2] .

الأسلوبيـــــة كمنهج نقدي يصنفها جون دوبوا[3]"Jean Dubois" على أنها:**<<فرع من فروع، علم اللسان>>** وهذا ما يؤكده ميشال أريفي "Michel Arrivé"بقوله :**<<الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائف مستقاة من اللسانيات>>**[4]، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية، حيث يقول الهادي الجطلاوي:**<<الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني>>**[5] .

---

[1] ينظر:جون لويس كبانيس- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية- ترجمة: فهد عكام - دط- سوريا- 1982 -ص108.

[2] المرجع نفسه – ص111.

[3] Gean Dubois et et Autres-Dictionnaire-16 de linguistique- p458.

[4] ينظر: عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب-ط 2- الدار العربية للكتاب-ليبيا-تونس- 1992-ص 48.

[5] الهادي الجطلاوي- المرجع السابق- ص27.

فالأمر الذي دفع برومان ياكبسون(1982/1896) "Roman Jacobson " خلال محضراته إلى أن نادى بتوثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما[1]، وتلاه عبد السلام المسدي حين نادى بمد الجسور بين النقد وعلم اللسان عن طريق علم الأسلوب [2] ،مبينا في الوقت نفسه الحقائق التي غدت مقررة في عصرنا أن المعرفة الإنسانية مدينة اللسانيات بفضل كثير سواء في منهاج بحتها أو في تقدير حصيلتها العلمية[3] ، وكذلك جون لويس كابانيس "Geam louis Cabanes" هو الآخر حاول الدفاع عن قوة العلاقة بين علم اللسان والنقد الأدبي، ومن خلال بيان مظاهر التأثير اللساني(محاصرات سوسير-مبادئ الشكلانيين الروس...) [4].

---

[1] ندوة دولية حول الأسلوب- يوم 19 عام 1960 –جامعة أنديانا الأمريكية- والتي ألقى فيها رومان ياكبسون محاضرة عنوانها" اللسانيات والشعرية" وفيها أرسى معالم أو العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما أنظر كتاب ياكبسون المسمى بـ "Essais de Linguistique générale "

[2] عبد السلام المسدي–النقد والحداثة–ط01-دار الطليعة-بيروت-ص46.

[3] المرجع نفسه –ص 32.

[4] ينظر:جون لويس كابانيس– النقد الأدبي والعلوم الإنسانية- ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي – تقديم عبد العزيز جسوس– ط 01– الدار البيضاء – مطبعة النجاح الجديدة - 2002-ص143/101.

الفصل الأول

" فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم.

وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها ، فيعدلونها ويحتزونها عليها ، وذلك أكثر مما نقدره . وأضعاف ما نستشعره ".

ابن جني

من أهم ما سعى إليه الإنسان منذ وجوده هو البحث عن كيفية الاتصال مع غيره من البشر، فاهتدى إلى أصوات الكلام، حتى أضحى الصوت منحى ضروريا في الحياة كالهواء و الطعام، وضرورته تأتي من كونه يمثل الجانب العلمي للغة ويقدم طريقة الاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما قل حظه من التعليم أو الثقافة[1] .

و َعُنِيَ الصوت اهتماما عند جميع اللغويون العرب، واستعانتهم به في الكثير من القضايا الشائكة و المهمة في الحياة وفي آراء كثيرة في اصطلاح المنطق ووضع العروض والنحو وتدوين القراءات القرآنية التي انبنت على الدراسة الصوتية، بمثل ما عني بها الكنعانيون والفينيقيون والهنود الإغريق*،وذلك بظهور الدرس الصوتي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي في مقدمة معجمه كتاب العين ،والدرس الصوتي عنده يسعى إلى التمييز بين الأصوات بعضها عن بعض وتحديد مخارج النطق[2]، أما حديثا نلاحظ ظهور مصطلحين أساسيين في الدرس الصوتي وهما:Phonétique و Phonologieالذي يمثل الصوت في دراستهما المادة الأساسية[3] لما تحمله من دلالات وإيقاعات .

فظهور القرن العشرين تميز بمحاولات مختلفة تهدف إلى تجديد الشعر العربي وتطوير أدواته الفنية على أساس فلسفة جمالية جديدة تتناول الشعر على أنه قطعة من الإيقاع النفسي، تفرزها ذات الشاعر ويشكلها إطار موسيقي تختزن في أنغامه المشاعر والانفعالات والتجارب، وعليـــه العنصر الموسيقي له أثر حي في التصوير والإيحاء شأنه شأن الصور الشعرية، وقد انحصـــر هذا العنصـــر

---

[1] ينظر:رابح بوحوش–البنية اللغوية لبردة البوصيري–ديوان المطبوعات الجامعية–طبعة 933–ص17.

* الشعوب الأولى التي اهتمت بالبحث في الأصوات في إطار تحديد اللغة.

[2] ينظر:شعبان محمد اهبيدي–التحليل اللغوي في كتاب سبويه–جامعة قازيونس–بنغازي ليبيا–طبعة 1999 –ص154 وأحمد محمد بوقدور–اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي– طبعة 2001 -دار الفكر–لبنان–سوريا – ص67/66 .

[3] ينظر: تمام حسان–مناهج البحث في اللغة–دار الثقافة–دار البيضاء–1986–ص69/68/67.

في الشعر القديم (التقليدي) على الوزن والقافية(الإيقاع الخارجي)، اعتمد عليها في موسيقى النظم،فظهرت القصيدة العربية وقد اتخذت شكلا واحدا في الوزن والقافية خلافا لعنصر التأثير الذي يستوجب لونا معينا من النغم وشكلا خاصا من الإيقاع الموسيقي وهو جوهر الصراع بين المحافظين والمجددين في مجال الشعر، حيث حافظ القسم الأول على الشكل الموسيقي القديم، بينما ثار المجددون على القيم المورثة وطالبوا بالتجديد في الموسيقى، وذهبوا إلى أن موسيقى الشعر لا تخضع للإيقاعات القديمة بل تستجيب لإيقاع التجربة و الحياة الجديدة، فهي موسيقى ترتبط باللغة و سحرها و غناها و إيقاعها لا بالعروض(الموسيقى الداخلية).

1. الإيقـــــــــــاع :

يعرفه جميل صليبا فيقول:**<<في اللغة إتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء>>**[1] .

جاء في القاموس المحيط إ**لإيقاع ألحان الغناء هو أن يوقع الألحان ويُبَيِّنُها>>**[2] ،أمافيالإصطلاح فله معنيان أولهما عام ويتصل بالحركات عموما وثانيهما خاص وقد حدده صليبا من خلال بيان الفرق بينه وبين الوزن فقال:**<<والفرق بين الإيقاع مؤلف من أقسام متساوية الأزمنة ، أما الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية و اللينة في نظام ثابت ومكرر،على حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكم والكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط والين في أجزائه**[3]**>>**، إلا أنه لا يزال محل نزاع في الرأي بين الباحثين القدامى والمحدثين[4]وقد وُظِفَ تحت صور متعددة تشمل فن الموسيقى والغنـاء والرسم و النحـت وأضـرب الكلام من شعر و خطابة [5] وطال أيضـا المناحـي الفيزيولوجية

---

[1] جميل صليبا–المعجم الفلسفي–ج02– دار الكتاب اللبناني–مكتبة المدرسة–بيروت–1992 –ص185.

[2] الفيروز آبادي –القاموس المحيط–ط01–دار الكتب العلمية–بيروت–1999–ص127.

[3] جميل صليبا–المعجم الفلسفي–ص185.

[4] ينظر:محمود المسعدي–الإيقاع في الشعر العربي–مطبعة كوتيب–تونس–1996–ص05.

[5] ينظر:مزاري شارف–جمالية الإيقاع في القرآن–قراءة في البنية وفاعلية التلقي–رسالة ماجستير–جامعة وهران–ص16.

كحركات الجسد، ودقات القلب،وغيرها مما لا يمكن حصره[1] ،وهو يشمل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار، والصبح والمساء، وتعاقب الفصول[2].

واقترن هذا المصطلح بالطبيعة أيضا:"ولعل من ارتعاشته الوردة حين يهزها النسيم العليل جاء الرقص، ولعل من انتفاضة الجناحين حين يحركها الطائر السعيد جاءت الحركة،ولعل من خرخرة الجدول الرقراق يجوده الغيث المدرار، جاء الغناء، وكل الأصوات الرخيمة، وكل النغمات الجميلة الندية"[3].

ومن هنا وضع ابن سينا تعريفا للإيقاع:**<<دأنه تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق[4]>>**، فهو يعتبر الإيقاع عنصرا مهما، إذ قال إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب، مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر.

أما صفي الدين البغدادي فيعرف الإيقاع بأنه:**<<مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم[5]>>** .

---

[1] ينظر:المرجع السابق–ص16.

[2] ينظر:عبد الملك مرتاض–الأدب الجزائري القديم–دراسة في الجذور–دار هومة–2001–ص200.

[3] عبد الملك مرتاض– نظام الخطاب القرآني–تحليل سيميائي مركب لصورة الرحمن– دار هومة–الجزائر–ص08.

[4] ابن سينا–جوامع علم الموسيقى–مجلد06–تحقيق زكريا يوسف– ط01 –نشرة وزارة التربية القاهرة–1956 –ص81.

[5] خليل اده اليسوعي–الإيقاع في الشعر العربي–العدد03– ط 01–مجلة الفصول جماليات الإبداع و التغيير الثقافي–أفريل–1996.

وابن طباطبا العلوي وصف الإيقاع بالشعر الموزون(المتزن) قال:<<**للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع لفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكتمل بها، وهي اعتدال للوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه**[1]>>، فالإيقاع في نظره مرتبط بالوزن أو بعبارة أخرى مرتبط بالشعر الموزون لأن الإيقاع هو الأساس في تحديد قيمة الشعر جيده من رديئه أي مقياس لوجود الشعر، فالوزن ليس مرادفا للإيقاع بل عنصر من عناصره.

وعليه يتجلى الفرق بينهما إن الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الإيقاع الشعري الذي يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل معناها عن مبناها[2]، فالإيقاع هو الأثر الذي يتركه الشعر في نفسية القارئ.

فيعني الإيقاع في الشعر تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، وفي هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس:<<**فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرة رابعة أقوى من الثلاثة الأولى وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية عدا كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات...**>>[3] ،فالشعر في نظره نواح عدة للجمال لكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتزداد بعضها بقدر معين وكل هذا يسمى بموسيقى الشعر[4].

---

[1] ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر- تحقيق محمد زغلول سلام الإسكندرية- ص07.

[2] ينظر:جابرعصفور–مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- ط02-دار التنوير-بيروت-1983-ص265.

[3] إبراهيم أنيس- دلالة الألفاظ- الأنجلوا مصرية- 1976-ص233.

[4] ينظر:إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص09/08.

والإيقاع بدوره خص بدراسة معمقة من قبل العلماء، كونه ترديدا للوحدات الصوتية المنطوقة وما تحققه من انسجام وتلاؤم، وتأثير في الأسماع، فهو من خصائص الشعر، لكون أهميته البالغة في الشعر وهذا ما يميزه عن النثر، وتلك الموسيقى الشعرية التي تنبني عليها القصيدة ليست حكرا على الوزن وحده، ولا وفقا على الروي والقافية والتكرار فحسب بل الإيقاع أوسع من ذلك بكثير، إذ تنفتح المولدات في مجاله المفعم لتعمم الصوت والشكل واللون والحركة والمعاني في تماثلها واختلافها وتضادها وفي ما يوظفه الفنان من أدوات تعبيرية مختلفة ذات صبغة صوتية وتركيبية ودلالية[1] .

والإيقاع في الكلام ينشأ عن التكرار المنظم للحركات، تكرارا يحدث في النفس ارتياحا والأذن أثرا وانسجاما، مما يحتاج هذا التكرار إلى حد من التماثل سواء أكان تماثل صوتي أو تركيبي[2] ، إذ لا يمكن تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا[3] ، بالإضافة إلى التماثل والتكرار نجد أيضا الإيقاع يقوم على التساوي في العبارات وفي الأبنية التركيبية لما تشكله من حلاوة الجرس وعليه فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس نوعي حاضر والغائب لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية، تستحضر الأجواء وهذه الأخيرة تبعتها بمعنى أن الإيقاع ليس التكرار الارتجالي للأصوات والموازن والقوافي وإنما إذا استرسل في هذا الموضوع صارت لغة مستنفذة لا تحمل جديدا، ومن ثم تتحدد أنواع الإيقاع منها:

الإيقاع الخارجي :ويتمثل في الوزن والقافية، وهو إيقاع يخضع لتكرار و تعاقب في نظام ثابت فإيقاعات الوزن الثابتة تتكرر بانتظام من خلال تردد الوحدة الإيقاعية(التفعيلة)، وبذلك يأتي في أقسام متساوية، يقول عبد الملك مرتاض بأن الإيقاع الخارجي غالبا ما ينصرف إلى القافية في الشعر، وإلى السجع في الكتابات الأدبية التي تتكلف ذلك[4] .

---

[1] ينظر:سعودالنواري-جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني-ط01- مطبعة مزوار وأبنائه -ص107.

[2] ينظر:عبد السلام أحمد الراغب- الدراسة الأدبية-النظرية والتطبيق نصوص قرآنية-دار الرفاعي ودار القلم العربي-سوريا- 2005-ص80.

[3] عبد الملك مرتاض –بنية الخطاب الشعري-ديوان المطبوعات الجامعية1991-ص138.

[4] عبد الملك مرتاض- ألف- ياء: تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد-دار الغرب-وهران-2004- ص245.

أما الدكتور حبار مختار يرى بأن:**<<الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية، هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في قالبه المتزن، وألحق به نعت"الخارجي" لكونه قالبا إيقاعيا مسبقا عن كل عملية إبداعية، وبعبارة مألوفة ة:أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم>>**[1] وهذا النوع من الإيقاع يضم ميزات مختلفة تتخلل القصيدة العربية.

الـــــــــــوزن :

يعد الوزن من أهم ركائز الشعر ويتبين في القصيدة على شكل البحر الذي ينتقيه الشاعر كعنصر جمالي و يرى بعض الدارسين أن الشعر هو ما وافق فيه عدد الحروف والسواكن و المتحركات وما خالفها لا يسم شعراوذهب الزمخشري إلى بناء الشعر العربي على الوزن المخترع والخارج عن بحور شعر العرب لا يقنع في كونه شعرا[2]، فهو قالب أو معيار أو نموذج لسلسلة كلامية كالكلمـــة والبيـــــتوهو إما وزن صرفي أو وزن عروضي ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد[3] .

---

[1] مختارحبار- الشعر الصوفي القديم في الجزائر(إيقاعه الداخلي ووظيفته)-ديوان المطبوعات الجامعية وهران- 1997-ص19.

[2] الخطيب التبريزي-كتاب الكافي في العروض والقوافي- ترجمة محمد أحمد قاسم-المكتبة العصرية بيروت –طبعة 2004-ص13/14 وحسن ناظم عبد الجليل يوسف- علم العروض- مؤسسة المختارة-ط2003 –ص10/09.

[3] محمد بوزواوي- تاريخ العروض العربي- دار هومة- طبعة 2002- ص21.

لقد اهتم النقاد بالوزن:"باعتبار حركة طبيعية في اللغة العربية يترتب على انتظامها الآتي في التعبير عن الانفعال"[1]، وبحر القصيدة الذي اعتمده الشاعر لإيصال انفعالاته ومشاعره هو بحر بسيط،ومن تفعيلاته:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[2]مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

فهو من البحور الباهية الرصينة، وسمي بهذا الاسم طبقا للأسباب التي انبسطت في أجزائه السباعية في حين قيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها، باعتباره من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الحسية، وقيل البسيط مُثمن مقُدم مَدسٌ قديم.

فأبو القاسم خمار استعان بهذا البحر لأن قصيدته تحمل سمات ثورية وعليه اختياره للبحر كان مناسبا لمواقفه، والتنقل عبر طيات القصيدة وهذا لكثرة حركات الأسباب وهذا ما جاء مناسبا للموضوع الثوري الذي تجسد في قصيدة خمار "دعاء الحق"، أمـــــا الجوازات التي تخللت أبيات القصيدة ناسبت مشاعر النفس ومنعرجاتها وأحاسيسها، وهذا أصل هذا البحر على ثمانية أجزاءٍ ه وفق دائرته العروضية، دائرة المختلف، ويحافظ على أصوله التفعيلات الثماني، فهي تفعيلات مختلفة بين سُباعية وخماسية [3].

---

[1] ينظر:نور الدين السد– الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية)–ص 245.

[2] لوحيشي ناصر – المسير في العروض والقافية –سلسلة الكتب الأساسية في العلوم الإنسانية والاجتماعية– ديوان المطبوعات الجامعية– ص77.

[3]ينظر:د. رضوان محمد حسين البخار– الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي– ط1– الجزائر– مكتبة اللوز– تلمسان–ص114.

ما نلمسه في تقطيعنا للأبيـــــات:

بالحق يا جبهة التحرير نعتصم وبالجنود التي غضت بها القمم[1]

ـحَ قق يا جبهة تْـ ـَتحْ ريـرز ـعْ ـتَـ ـصـ ـمُ و
O// //O//O/O/ O //O//O//O/O/
مستفعلن فاعـــلـن مستفعلن فعلن

جُ نُـــودِ للتِـ ـي وْ ـَ بِغَـصْـصَـ تْ بِـهَـ لْـــقـ ـمَـ مُـ ـوْ
O/// O// O/ O/ O//O//O// O/
متفـعلـن فاعلـن مستفـعـلـن فعـلـن

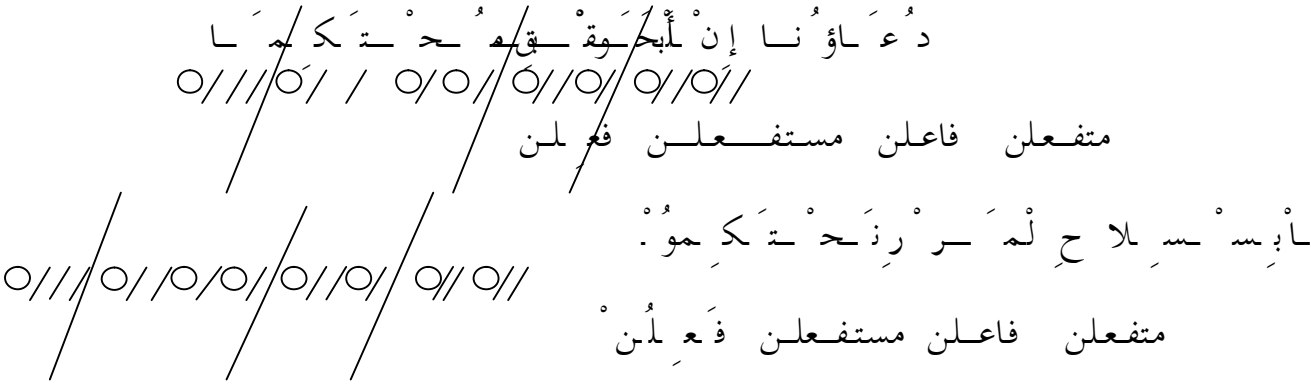
يسري إلى النصر واجتاحي عوائقه قفدرنا لك كالمشتاق يبتسم

نْـــنَـ ـيَصْـسِرْ وِيَ جْ إِلَتَـ ـاْحَـ ـيْ عَـ وْ اْئِ قُـهُ وْ
O/// O// O/ O/ O/ / O/ /OO//O/O/
مـســتفـعلـن فاعـــلـن مستفعلن فعلن

ـاْ لَـكِ كَـقَـلْـقَـمْ رُشَـنْـنَـتَـ ـاْ يَـ بْـ ـتَـ ـسـ ـمُ وْ
O/// O// O/ O/ O/ /// O//O//
متـفعلن فعـلـن مستـفـعلـن فعلـن

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان ظلال وأصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- 1970- ص138.

دعاؤنا إن أبوا بالحق محتكما فإننا بالسلاح المر نحتكم



وانطلاقا من التقطيع العروضي للأبيات، يظهر في قصيدة"دعاء الحق" أن الشاعر خمار اختار البسيط ميلا لارتباطه بالحالة النفسية و تجربته الشعرية وهذا ما زاد قوة وجمالا، لأن الوزن له علاقة بالمعاني وما يختلج في نفس الشاعر وبذلك يكتمل العمل الشعري فعمل الشاعر كان عملا فنيا ذات تفعيلة تامة، وهذا ما أثرته نازك الملائكة، فرجحت إلى وجوب تكرار التفعيلة وبقاء وحدتها بمعنى أن وجوب في تنويع التفاعيل في الأشطر يكون متشابها تمام التشابه وقيدت الشاعر بالالتزام بالبحر المختار مع الحرية في استخدام العدد الذي يراه مناسبا للقصيدة، ففي البيت الثالث الذي قطعناه آنفا، نلاحظ أن الشاعر احترام الوحدة الوزنية[1] للقصيدة، فكانت ذات تفعيلات متساوية ومتوازية.

وهذا الانتماء العروضي يستوقفنا عند أحكامه النقدية فبحر البسيط يسمى كذلك لإنبساط أسبابه، أي تواليها في أوائل أجزائه السباعية، إذ في كل جزء سباعي، سببان متواليان[2] ، وما لوحظ في هذه الأبيات من تغيرات طرأت على التفعيلة في العروض (فاعلن) أصبحت(فعلن) ومن ثم(فاعلن) دخلتها

[1] ينظر: محمد بنيس- الشعر العربي المعاصر- دار توبقال- الدار البيضاء- المعرب- طبعة 1996- ص129.

[2] ينظر:رضوان محمد حسين النجار- المرجع السابق-114.

فُ (الخَبنِحْاُ) فحذفت أَلِفُهَا فأصبحت(فَعِلُنْ)، أما عجز البيت في المثال الأول نلاحظ تغيير التفعيلة في حشو البيت فسقطت "سين" تفعيلة(مستفعل) فبقيت(متفعلن) وهذا ما يمثل الخبن أثناء حذف "السين"، أما التفعيلة الثانية والثالثة من حشو عجز البيت حافظت على خماسية وسباعية البحر، في حين ضرب العجز جاءت على وزن "فَعِلُنْ " إذن: فعلن=مخبونُ .

فالشاعر اعتمد على البسيط التَامُ وهو مثمَن الأجزاء[1] ،وهذا ما نلحظه في الجدول الآتي[2]:

البحر	العـروض			الضـرب			البيت من القصيدة
	رقم العروض	حالتها	وزنها	رقم الضرب الخاص ضمن عروضه	حالته	وزنه	البيت الأول ← دعاء الحق[3] البيت الثاني ← دعاء الحق البيت الأخير من دعاء الحق
البسيط التام	الأولى	مخبونةفَعِلُنْ		الأول	مخبون	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ	

وفي هذه الأبيات نلحظ التغيير الذي طرأ على مستفعلن في الشطر الثاني من البيت وهو حذف الساكن فتغيرت من مستفعلنمتفعلن←

[1] رضوان محمد حسين النجار– المرجع السابق – 114.

[2] ينظر:المرجع نفسه– ص118.

[3] محمد بلقاسم خمار –المرجع السابق – ص142/138.

هذه القصيدة تتلاءم وطبيعة التفعيلات المكونة لبحر البسيط،(التوتر والهدوء) سجلت توتر الشاعر في تفعيلة(مستفعلن) ثم هدوءه في (فاعلن) .

الشاعر لجأ إلى تغيير التفعيلات وهذا ما ساعده على تحقيق الإنسجام و التكامل بين المعاني والأوزان، وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزيينية كلا، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الإستغناء عنها مطلقا[1].

فالخلق الشعري ليس عملية هينة، فهي عملية بالغة الدقة تنشأ بتكامل الأوزان (الصورة الموسيقية) والمعاني (الصورة الشعرية) وبذلك يكتمل البناء الشعري، فالبحر الذي استعان به الشاعر أفرز زفرات بها يتقطع الصوت كما تتقطع الشعوب بالإختناق فالعلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما مؤثرا[2] .

وهذا النوع من الزِحاف الذي تخلل القصيدة هو الزِحاف المفرد نلحظه في الجدول التالي[3]:

اسم الزحاف	تعريفه	الأجزاء التي يدخلها	البحور التي يتواجد فيها
ـــــنُ	حذف الساكن الثـــــاني مستفعلنمُ تَ فْعِلُن	علن ـــــفَعِ لن	البسيط، المديد، المتدارك، الرجز السريع، المسرح، الرمل

[1] ينظر:نور الدين السد– الشعرية العربية(دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)– ديوان المطبوعات الجامعية1995– ص79.

[2] ينظر:عبد الدايم صابر – موسيقى الشعر العربي بين النبات والتطور– القاهرة – سنة 1993– ص16.

[3] لوحيشي ناصر– المسير في العروض والقافية– ديوان المطبوعات الجامعية– ص56.

والواضح أن الشاعر محمد بلقاسم عاش أيام الثورة خارج الوطن، فكانت تجربته رائدة، لكن عام 1961 م كتب قبلها عشرات القصائد التي حملت طابع الغربة والشكوى والحنين على الشكل الموسيقي التقليدي[1] ، إلا أنه حاول التحرر والخروج عن الشكل القديم المكرر الذي عاقه عن الإنطلاق فحاول استعاضته بالشعر الحر، وهذا لا يعني أنه خرج عن منهج القدامى، فالوزن التقليدي أصبح هاما في شعرهم فخالط تجاربهم الشعرية وهذا ما يدل على ارتباط مواضعه بشعر الغربة الذي حمل عواطف متأججة[2]، فأبو القاسم خمار اختار البحر البسيط في قصيدته المطولة التي حملت قوة[3] الثورية والصراخ العالي فهذا يتناسب مع موسيقى البحر وفي هذا المجال يقول أبو الحسن حازم القرطاجني:<<... **ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الإفتتان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك البسيط وغيرها من البحور كالطويل...إلخ>>**[4] .

فقصيدة"دعاء الحق" جمعت بين الوزن الذي انتقاه الشاعر وعاطفته اتجاه الشعب الذي عانى حيث قال إبراهيم أنيس في هذا الصدد:"إننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيره عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه و جزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية..."[5] .

---

[1] ينظر:عمربوقرورة– الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث(1962/1945) – منشورات جامعية باتنة – ص295.

[2] ينظر:المرجع نفسه – ص298.

[3] ينظر : المرجع نفسه – ص303/298.

[4] المرجع نفسه – ص298.

[5] المرجع نفسه – ص299.

وعليه يتضح أن الشاعر من خلال هذا البحر عبر عن جميع مكنوناته الداخلية في وزن واحد، ولم تتكرر استعمالاته للبحور الأخرى،ونسبة البحر البسيط عند جيل الثورة كانت بمقدار 21.42%[1]

يقول شوقي ضيف :<<**لا ينطق الشاعر شعره فحسب، وإنما يحاول أن ينغمه، وينغم ألفاظه وعباراته، حتى ينقل سامعيه وقارئيه، من اللغة الإعتيادية إلى لغة موسيقية، ترفعهم إلى عالمه الشعري** >>[2]؛ كما لا يمكن إغفال التشكيل الخارجي، الذي يعتمده الشعر عامة، فهو أساسا مبني على الإيقاع السمعي، ويتخذ نظام الشطرين، وقوامه الوزن والقافية، فالأوزان كانت تنظم حسب إنشاد معين، فالعرب قديما امتلكت فطرة إلا أن الشعراء المحدثين والمعاصرين استعانوا تلك السليقة ونظموا أشعارهم تبعا لنمط القدامى، فالوزن جزء أساس هام من تكوين القصيدة ذاته لا يمكن التخلي عنه[3] .

القافيـــــــــــة :

من قفا يقفو، إذ اتبع وتطلق لغة على القصيدة وسميت بذلك لأنها تقفو أثر كل بيت، وهي بمعنى مفقوة[4] ، أي الشاعر يتبعها في الشعر وبدونها يفقد دعامة هامة، فقد اعتمد عليها العرب قديما إلى جانب الوزن، وهذا ما يتجلى في تعريفاتهم للشعر فقال ابن رشيق القيرواني في العمدة مشير إلى أهمية الوزن والقافية في قوله :<<**فالكلام إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وتدحرج**

[1] ينظر:عمربوقرورة– نفس المرجع السابق –ص 301.

[2] شوقي ضيف – في النقد الأدبي –دار المعارف بمصر–ط7– د ت – ص113.

[3] ينظر:عميش العربي – القيم الجمالية في شعر محمود درويش – دار كوكب العلوم – الطبعة 02 –الجزائر– 2012 –ص228.

[4] لوحيشي ناصر – الميسر في العروض والقافية–ص149.

عنالطباع ...وإذا أخذه سلك الوزن وعقد القافية تألقت أشتاته وازدوجت فوائده... يقلب بالألسن ويخبأ في القلوب وصون باللب ممنوعا عن السرقة>>[1].

فالعرب اهتمت بالقافية إلا أن تعاريفهم اختلفت حيث نجد :الخليل بن أحمد الفراهيدي يقول هي الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما مع الحركة ما قبل الساكن الأول منها أما في التعريف الثاني يقول :أنها ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير[2] و يقول أيضا القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء:<<**القوافي حوافز الشعر عليها جريانه واطراده وهي موافقة أن صحت استقامة جريته وحسنت مواقفه ونهايته>>**[3]، وتقتضي الضرورة الشعرية في تحديد الوزن والقافية وحرف الروي فإذا كانت هناك ضرورة القافية لبدأ الشاعر إلى التغيير أو إبدال وفك إبهام أو ما شابه ذلك[4] .

وعليه تكون القافية الواردة في القصيدة مكونة من الحرفين الأخيرين "الميم"فهو يوحي بالانسداد والإنغلاق[5]، الموصولة بحرف "الواو" التي دلت في القصيدة على الفاعلية والإمتداد فوردت قافية الشاعر في البيت الأول هكذا: ـنقبِـ ـمـ ُ ـو ْ وهذا ما أفرز نوعا من الشحنة النغمة، باعتبار القافية حرف مهموس يثير نطقه رنينا ووقوعا صوتنا على السمع، وما نلحظه في قصيدة "دعاء الحق" أن الشاعر أنهى كلماته الأخيرة كلها بمتحركات وانعدام السواكن في الأبيات الشعرية، وعليه صارت المتحركات و السواكن "**نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت صارت مصبا لاندفاع ما**

[1] ينظر : محمود بوزواوي– تاريخ العروض العربي – دار هومة طبعة 2002– ص24 – والتبريزي –كتاب الكافي في العروض والقوافي– تحقيق محمد أحمد قاسم – المكتبة العصرية – بيروت– طبعة 2004– ص111.

[2] لوحيشي ناصر – المسير في العروض والقافية –ص149.

[3] ينظر: محمد بوزواوي– تاريخ العروض العربي –ص25 وحسن عبد الجليل يوسف – علم العروض– مؤسسة المختارة – طبعة 2003– ص20.

[4] ينظر: السيد إبراهيم محمد – الضرورة الشعرية – دراسة أسلوبية – دار الأندلس– طبعة 1983–ص 68/67.

[5] ينظر:حبيبمونسي– توترات الإبداع الشعري– ص41

صورة إيقاع وتناغم، فهي مركز جذب الكلمات والصور تصل الإيقاع بما مضى، وتعد بإيقاع آت، إنها سفر وانتظار "[1]، وهذا ما يتجلى في الأبيات التالية :

َةَ التَحْرِيرِبِالْعَقْيَطِجَبْهُ وَ بِالْجُنُودِ التي غَصَتْ بِهَا القِمَمُ [2]

واجْتَاحِيبِيعْرَيِإِلَيِقَالْنَصْرِ فَقَدْ رَنَا لَكِ كَالمُشْتَاقِ يَبْتَسِمُ

كَالإِعْطَلَثَرِعَمْبُطَاخَلْفُك وَ خَلْفَهُ أُمَةٌ مِنْ خَلْفِهَا أُمَمُ

فالشاعر في قصيدته كلها استعان بحرف روي واحد، فتكرار الروي في حالة الشعر فهو ما يمليه السطر للشاعر وما يلائمه، فقد يختار صوت يجعله روي وإذا ما تبين إلى ضرورة استبداله اسْتُبْدِلَ بصوت آخر، فالروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه[3] فالقصيدة التي نحن بصدد دراستها تسمى بالقصيدة الميمية حيث تكررت من بدايتها إلى نهايتها فتعد قافية الشاعر أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية، وهذا الاشتراك حرف الروي وعدم اختلافه على مستوى الأبيات[4] ، وعليه حقق الروي في قصيدة الشاعر قيمة إيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة وهي الحركات التي تشكلت جراء البيت فالتلقي انتظر تلك الضربة الإيقاعية .

---

[1] أدونيس علي أحمد سعيد – المرجع السابق – ص108.

[2] محمد بلقاسم خمار – الديوان – المجلد الثاني – دار أطفالنا –ص138 .

[3] ينظر – لوحيشي ناصر – المسير في العروض والقافية –ص150.

[4] أماني سليمان داود – الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)–دار مجدلاوي 2002- 1423 – عمان –الأردن–ص 46.

فأبو القاسم خمار اعتمد الروي المصحوب بحركة الضمة، مستقاة من الدلالة المعجمية لكلمة "الرفع" والر َ فعة بطبيعتها الفيزيولوجية مستعلية ومفخمة، لأنها تحدث نتيجة "ارتفاع مؤخر اللسان عند النطق بالصائت المرفوع، المضمومة له الشفتان" [1]، ومن صفات الضم الجهر والرفعة والإستعلاء والتفخيم، فالشاعر حافظ على حركة الضمة من أول القصيدة إلى آخرها، وهذا ما يدل على أنفته ورفعته، فالضمة التي وظفها الشاعر في أَواخر أبياته دلت على الثبات والقوة، فالشاعر استعان بطريقة العرب قديما واعتمادهم على الضم، حيث جعلت من الضمة ع َلَم َ ً ا للإسناد[2]، وذلك تجسيدا في قوله:

وبالجنود التي غص َت بها القِ مَ مُ

فقد رنا لك كالمشتاق يبتســم ُ

وخلفــه أمــة مــن خلفها أمـ َ مُ

فالروي الذي وظفه الشاعر مثل المظهر الإيقاعي والصورة السمعية، الأكثر بروزا وسطوعا في القصيدة، بل إن البنية الإيقاعية قد تختزل عناصرها في هذا العنصر، عند كثير من المتلقين، فلا يكادون يعرفون من السمات الإيقاعية، غير هذا السمت، وذلك لأنه يتكرر في إختتام كل بيت شعري، بنفس الصورة السمعية، فهو الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالروي، فلا يكون الشعر مقفى إلا إذا إشتمل على ذلك الحرف المكرر في أواخر الأبيات[3]، فحرف الروي يقدم لنا أصغر نموذج

---

[1] مكي درار- الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سبويه- ص443.

[2] ينظر:مهدي المخزومي- في النحو العربي نقد وتوجيه-ط1-منشورات المكتبة العصرية- بيروت- لبنان -1964 -ص67.

[3] ينظر:إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر- ص247.

كامل عن اجتماع الصامت بالصائت، في تشكيل مقطعي، وهو الميم المضمومة، والصورة السمعية لهذا المقطع هي :

م / + ـُـــ / ، وتزيد كميته الصوتية في جميع الأبيات، بفضل إقتران صامت الميم بالصائت الطويل (و)، فتصبح صورته السمعية: ع / + و / / .

فقد صنف إبراهيم أنيس حرف الميم ضمن الحروف العربية التي ترد رويا بكثرة في الأشعار، إلى جانب اللام والعين والنون والدال[1].

فاختيار الشاعر لهذا الحرف لم يكن عشوائيا، وإنما بسبب الشحنة النغمية التي يمتلكها هذا الحرف، فهي من الحروف الشائعة تجسيدا لأبياته، وعلى هذا الأساس في الالتزام أو التكرار تحدد أنواع القوافي وذلك حسب الإطار الشعري الذي يوظفه الشاعر، وعليه القصيدة التي نحن بصدد دراستها دراسة صوتية نجد أن أبو القاسم خمار إعتمد على القافية المُطْلَقَة من أول بيت حتى آخره، وهي التي يكون رويها متحرك[2]، ومثال ذلك قول أبو القاسم خمار :

رَفَعَتْ لِهَامَتِهَا كَأَنَّهَا بَيْنَ طُوفَانِ العِدَاهَ رَمُ[3]

لاَ الغدْرُ يَثْنِيهَا إِذَا انْطَلَقَتْ وَلاَ الزَمَانُ وَلاَ التَهْديدُ وَ الأَلَمُ

لِلْحَقِّ إِنْهَبَا بَدَا المُخَادِعُ مَحْمُومًا بِهِ بَكَمُ

---

[1] إبراهيم أنيس – نفس المرجع السابق- ص248.

[2] ينظر:رضوان محمد حسين النجار – الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي- ص 202.

[3] محمد بلقاسم خمار- ظلال وأصداء- ص 139/138.

ومن خلال العملية الإحصائية لأنواع القوافي في قصيدة **"دعاء الحق"** التي تحتوي على واحد وأربعين بيت، فأبو القاسم خمار ركز على القافية المتراكبة وهي : "ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنيين"[1] أما المتراكب سمي بهذا الإسم لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا، وهذا دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بَعْضِه على إِثَرِ بعض دون الاضطراب[2]، تجسيدا في الأبيات التالية التي دلت على هذه القوافي

هـــــــوى على رأسه بالصّـــــخر يرتطـــــم[3]

ـو ى ع ـلَى ر أْسِهِ بِـصْـخْـرِيِّ يَـرْتَـطِـمْ

المتراكب

فالشاعر وظف في قصيدته هذه، كل ما يتعلق بالتوتر الصوتي الذي تحدثه القافية، إلى جانب إظهار هذه الموسيقى، فعبر بألفاظه الموحية عن عاطفته الجياشة فجعل الصوت ينخفض توتره عند القافية، وجعله بين حركة انخفاض وارتفاع هذا ما ناسب توتره وانفعالاته النفسية، أما التنوع الذي طرأ على مستوى القافية وما تحمله من خصوصيات دلالية على درجة الانفعال بين مد وجزر بطبيعة اللحظة التي يستجيب فيها الشاعر لما تمليه عليه وجدانيته، وطبيعة ردوده الفعلية إتجاه الحدث الثوري، ثم ميزة أخرى تبدو واضحة وهي الحفاظ عن القافية على مستوى الحروف والحركات، حتى وإن تخللها جانب التنويع إلا أنه حافظ على تلك الوتيرة الصوتية وهذا ما نستخلصه في الجـدول الآتـــــــي :

---

[1] لوحيشي الناصر – المرجع السابق –ص154.

[2] رضوان محمد حسين النجار – المرجع السابق –204.

[3] محمد بلقاسم خمار– المرجع السابق –ص 139.

حرف القافية المتواجدة في قصيدة "دعاء الحق"	
الوصل	حرف"الميم" موصول بحرف"الواو" الساكنة، الوصل[1] هو حرف ساكن ناشئ عن إشباع حركة الروي
الخروج	حرف المد الوارد هو"الواو" بظهور حرف متحرك قبله"الميم" المضمومة، وهو الساكن الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل[2]
الردف[3]	القصيدة تحتوي على ردفين وردت في البيت العاشر والسابع والثلاثين مثل : قِيَمُ ⟵ حرف الياء يعد مدا قبل حرف الروي سأَمُ ⟵ حرف الألف
حركات القافية التي تخللت القصيدة	
المجرى	حركة الضمة(حركة الرو ي المطلق)[4]
النفاذ	حركة واو الوصل الساكنة[5]
الحذْو	قِيَمُ والفتحة في حركة السين سَأَمُ

[1] لوحيشي ناصر نفس المرجع السابق – ص 150.

[2] ينظر:نفس المرجع السابق – ص151.

[3] ينظر:رضوان محمد حسين النجار – المرجع السابق – ص198.

[4] المرجع السابق –ص 200.

[5] نفس المرجع السابق – ص200 .

وانطلاقا من هذا الجدول يتضح أن قصيدته خالية من التأسيس لإنعدام ألف لازمة بينها وبين حرف الروي، وكذلك الرس وهذا لعدم وجود التأسيس، والإشباع والتوجيه لأن الشاعر استعمل قافية مطلقة أي ما كانت الحركة قبل الروي الساكن[1] ، حيث ناسب جو القصيدة والإيقاع الحماسي الشديد الثوري،واحترام أبو القاسم خمار نمطية النص في التشكيل فتشابه حر كة الضم في حرف الروي يرجع إلى النفس الثائرة والمنفعلة أثناء الثورة[2] ، فكل ما إختاره الشاعر من وزن وقافية و إيقاعات موسيقية كانت معبرة عن الانفعالات المصاحبة لشوقه و حنينه و يأتي ذلك من كون التفعيلة تبدأ بسبب البسيط ( ) و هذارملىوحي بقّسم جبهة التحر ير أن اتحاد الشعب سيكون كالجسد الواحد و مراعاة الشاعر للجانب الكمي لتوزيع التفاعيل و هذ ما ينص على اللازمة للوزن (مستفعلن فعلن) جملة موسيقية تمتلك نفس القيمة التي تملكها التفعيلة باعتبارها لازمة[3]،موسيقية تكرارية تعين على بث تردد الأنفاس عند الانشاد[4] .

نستنتج أن القافية عنصر إيقاعي مهم في إبراز الإيقاع الشعري و أن التخلي عنها يضعف من موسيقى الشعر لذا وجب الالتزام بها أو تعويضها بما يقوم مقامها، فإذا تخلى الشاعر عن القافية تخلت الألفاظ عن موسيقاها الناعمة و يجد نفسه أمام قصيدة النثر.

---

[1] ينظر:لوحيشي ناصر- المسيرة في العروض والقافية – ص151/152.

[2] ينظر:عمربوقرورة– الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث – ص306.

[3] ينظر: المرجع نفسه –ص224.

[4] ينظر:نفس المرجع –ص201.

نلاحظ أن بعض كلمات القافية في النص الشعري جاءت أفعالا مضارعة مثل :يبتسم، يرتطم،يلتحم،ينفصم،يلتئم، فكأن الماضي في نظر الشاعر لا يوسع له مكانا و لا يمنحه أملا،فاستعماله للأفعال المضارعة دلت على حاضرية النصر و مستقبله.

الشاعر كان متظاهرا بالقوة ،محاولا التماسك و مجاهدة النفس على المواجهة ،فظهرت في أبياته العزة و الأنفة و يبطن تواضعا و عشقا للذات العليا،حيث جاء استعماله للصوت المضموم تجسيدا للفخر و الاعتزاز و التعالي و الشموخ[1]، فحركة الضم تخللت القصيدة بأكملها،تمثيلا لذلك في قوله:

إن الجزائر مذ كانت جزائرها جزءا بها من وراء البحر يلتحمُ [2]

و أشعلت غيظها نارا لتسألنا لم الجزائر هذا الجزء ينفصمُ ؟

2 الإيقاع الداخلي:

لا علاقة له بعلمي العروض و القافية بل هو متعلق بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وكلمات و مقاطع يعمد الشاعر الى خلقها باعتماد أساليب و أشكال متعددة اعتمادا على موهبته وخبرته و مهارته و حتى ذوقه الموسيقي و اللغوي،و عليه يعرف عبد الجبار داود البصري الايقاع الداخلي بأنه:<<**الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية جراء تكرار الحروف و الجناس و الطباق والمقابلة،التضاد،السجع**[3]>>.

[1] عبد الملك مرتاض – السبع معلقات (مقاربة سيميائيةأنتروبولوجية لنصوصها –ط 1- إتحاد الكتاب العرب –دمشق 1998 – ص242) .

[2] محمد بلقاسم خمار- ص139.

[3] ابن منظور – لسان العرب –ط01–دار الكتب العلمية-بيروت- لبنان- ص 108.

اللغة تنشأ عن منحى صوتي لأنها تعبر عن معان و أفكار ذاتية ،فعلم الأصوات هو العلم الذي تنشأ منه كل اللغات ،فيقال عليه بناء المفردة و صيغتها و تركيبها سواء شعرا أم نثرا،فالدراسة الصوتية اللغوية عرفت منذ القدم ،فالعلماء القدامى كالهنود و الإغريق و الرومان ،والعرب اهتمـــــوا بالأصوات من حيث المخارج و ميزوا بين الحركة و السكون و أدرجوا بعض الصفات النطقية للحروف [1] ،فأول وصف لجهاز النطق عند الإنسان قائم على المعرفة بالتشريح و الخبرة بعلوم الطبيعة عامة و علم الصوت خاصة[2]إلاّ أن هذه الدراسة لم تتوقف في مجال اللغة بل امتدت إلى ميدان الأدب ، لأن مقومات الخلق و الإبداع ترتكز في بعض معالمها على تخير الألفاظ و قوة نسجها و تنوع دلالتها و صورها [3]و من ثم ابتكر الخليل ترتيبه الصوتي،بعد نظره إلى الحروف كلها و تذوقها ،فوجد مخرج الكلام منبعه الحلق ،فصير أولا بالابتداء أدخل حرفا منها في الحلق[4]يعلل الباحث أحمد محمد قدور ،نهج الخليل في تصنيف صفات الأصوات حيث قال:ذكر الخليل عددا من صفات الحروف في تضاعيف آراءه التي وردت في كتاب العين ،دون قصد منه إلى الاستيعاب ،أو التقسيم و الترتيب[5]فموضع الدرس الصوتي عند الخليل تجاوز موضع الحنجرة [6]،و ما يخص به الحديث هو أن الأصوات المجهورة و المهموسة تمتلك نوعا من الترديد و الصدى المنبعث من الصدر أو الحنجرة، و عليه يتحدد تعريف الصوت المجهور عند سبويهبأنه:حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أي يجري معه حتى ينقضي الإعتماد عليه ويجري الصوت[7]

---

[1] جورج مونين– تاريخ علم اللغة – ترجمة: بدر الدين القاسم – مطبعة جامعة دمشق 1972 – ص65.

[2] إبراهيم خليل – مدخل إلى علم اللغة –ط (1430/2010– دار المسيرة – عمان/الأردن) –ص 146.

[3] محمد كراكبي – خصائص الخطاب الشعري (في ديوان أبي فراس الحمداني) –دراسة صوتية وتركيبية – دار هومة –2009– ص46.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي – العين –ج 1– ص48.

[5] أحمد محمد قدور– أصالة علم الأصوات من خلال مقدمة كتاب العين– دار الفكر دمشق – 1988 –ص 44.

[6] سورة الأحزاب – الآية 10 –سورة غافر– الآية 18.

[7] سبويه– الكتاب–ج04–ص434.

بينما الصوت المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه[1].

الحروف المجهورة هي : ء، ا، ع، غ، ق، ج، ي، ض، ل، ن، ر، ط، د، ظ، ذ، ب، م، و .

أما المهموسة هي : هـ، ح، خ، ك، ش، س، ت، ص، ث، ف[2] .

فالدرس الصوتي كانت له علاقة بالموسيقى ، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم [3]، حيث شبه جهاز النطق عند الإنسان بالناي ،و شبه عملية إحداث الصوت بآلة العزف على الناي، وهذا ما يرجع إلى تشبيه الحلق بهذه الآلة، فعند حدوث العزف على الناي نفتح الخروق فيحدث أصواتا مختلفة فكل خرق وله صوت يميزه عن الآخر،و هذا ما يطابق الصوت إذا قطع في الحلق أو الفم إعتمادا على حركات مختلفة ،كان سببا في إسغائنا لأصوات مختلفة متباينة[4].

و عليه أبو القاسم خمار إستعمل في المقاطع الأولى الأصوات التي تتلاءم بصورة مع الجو النفسي والشعوري لهذه الأبيات، فهو إستعملها للتعبير عن هدف معين، وهذا ما نسميه بالصدى الصوتي للمعنى ففي هذه المقاطع التي حددناه من البيت الأول إلى غاية البيت السادس، نجد الشاعر فيها استعان بحروف مجهورة أكثر مما هي عليه حروف الهمس، كون هذين الصفتين "الجهر والهمس" هي وحدات صوتية متقابلة[5] ، فكثرتها تدل على أن الشاعر في إزدياد المقام تفخيما لأن طبيعة الصوت المجهور تتصف بحركة قوية، فكان أمام ثورية حادة ولعلنا نشير إلى أصوات الحروف منها:

---

[1] المرجع السابق – ص 434.

[2] ينظر–تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها– دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب – 1973–ص59.

[3] ينظر:عصام نور الدين– علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا) – دار الفكر اللبناني– بيروت –لبنان 1992 –ص165.

[4] ينظر:أبي الفتح عثمان ابن جني – سر صناعة الإعراب –تحقيق:هنداوي– دار القلم – دمشق – ط02–1993 – ج1–ص09.

[5] ينظر:محمد كراكبي – خصائص الخطاب الشعري(في ديوان أبي فراس الحمداني) – ص99.

حرف الباء الذي وظفه إحدى عشر مرة وهو حرف شفوي شديد مجهورمنفتح[1] .

فالصوت المجهور يهز له الوتران هزا منطقيا فيحدث صوتا موسيقيا مختلفا[2]، أما الصوت المهموس لا يهتز له الوتران الصوتيان[3]، والباء من الحروف الشفوية مخرجها من الشفتين خاصة[4]، حيث بدأ الشاعر مطلع قصيدته بحرف الباء المجرور الذي يوحي بقسم لجبهة التحرير أن إتحاد الشعب سيكون كالجسد الواحد ومن صفات الكسرة إنخفاضواستعلال وانجرار[5]، فالشاعر وظف الصوائت (كالكسرة والضمة والفتحة) التي ناسبت الصائت الشفوي، إضافة إلى حرف الجيم الذي ورد أربعة مرات في المقاطع السابقة الذكر فهي توحي على الشدة والفعالية وتحيل على العظمة والفخامة[6]، إلى جانب الراء الذي ورد عشرة مرات فهو صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح[7]، فهذه الحروف تبين لحظة الإندفاعوالإنفعال، كما أنها توضح نوع من السرعة في حركة الإيقاع وتوظيف هذا الحرف في الكلمات يعبر عما يجيش في قلب الشاعر مثل: (جَـ بـْ لهحَةْتَـاحسِيَ يْـَجـْ رُ أُ)، فالشاعر يفتخر بالجنود والشعب العاصم الذين عرفتهم قمم الجبال ودعوتها أن تسير إلى النصر وتحقيق المجد والعزة لأن هذا الأخير يشتاق إليها حقا (النصر).

[1] حبيب مونسي–توترات الإيداع الشعر ي –ص44.

[2]أبو السعود سلامة – الإيقاع في الشعر الموسيقى –دار الوفاء لدنيا الطباعة– ص 23.

[3]ينظر:المرجع نفسه –ص30.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي– معجم العين – تحقيق :مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي – ج01–سنة 1980–وزارة الثقافة والإعلام بالجمهورية العراقية– ص67.

[5]ينظر:مجلة النقد والدراسات الأدبيةواللغوية–قسم اللغة جامعة سيدي بلعباس العدد الأول – 2005–ص293.

[6]ينظر:حبيبمونسي– توترات الإبداع الشعري– ص44.

[7]ينظر:نفس المرجع – ص42.

وانطلاقا من هذا كله يتضح أن استخدامه للحروف كان دقيقا فالحروف التي وظفها اجتمعت مع الحركة المناسبة وبالتالي يكونان مقطعا مثلا حرف الجيم صاحبته الفتحة(جَ بْ هَ ةَ)و(الجُ نُودِ) الجيم مع الضمة وهكذا مع جميع الحروف والحركات، فالمقطع يقع ضمن الفونيم المقطعي حيث يقول عبد القادر عبد الجليل : "إدراج المقاطع ضمن الفونيمات فوق المقطعية، لأن المقطع يرتبط بصورة واضحة مع تحديد موقع النبر وبالتالي تفسير الظواهر الصوتية التي ترد في صدر الكلام، وهذا ما يبرهن أن سالتدراالحديثة تعتبر المقطع أُسً ا من أُسُ سْ التحليل اللغوي"[1] .

وحرف ***الميم*** الذي قدر بست عشرة مرة في المقاطع المستوحاة للدراسة حيث ارتفعت نسبة ترديد هذا الصوت فهو يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان، من الليونة والمرونة والتماسك[2] أبو القاسم خمار على مدار أبياته يصف الحال التي تعج بالعتاب والشكوى من المستعمر، فهذا الحرف يعبر عن سلسلة الآلام المبرحة التي عاشها الشاعر والتي يأتي ورودها في المعاناة، لذلك ترتبط بكلمات تستشف سياقيا حي دون استعمالها مثل : "مُنْتَقِمُ ، الأَلمُ ، وَ رَ مُ ، دِ مَ لخ" مقابل ذلك هناك كلمات تدل على التفاؤل مثل : "نَعْتَصِمُ ، القِمَمُ ، يَبْتَسِمُ ، الهِمَمُ ".

إضافة إلى ورود حرف الميم رويا وهذا التكرار ساعد الشاعر على التوافق الصوتي وكذلك اتصال حرف الروي بالواو مثل : "القِمَمُو ْ ، نحَْتَكِمُو ْ " وإلحاح الشاعر على توظيفه لكلمات تكررت في النص الشعري وهذا ما يجسد فعلا نكسته ، نلمس هذا التكرار في عجز البيت السابع " كأنها بين طوفان العدا هَ رَ مُ ، وعجز البيت الثالث والعشرون "وكم تألم شيخ عاجز هرم" ويلاحظ بعض

[1] ينظر: عبد القادر عبد الجليل – علم اللسانيات الحديثة – نظم التحكم وقواعد البيانات –طبعة 01-2002- دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان ص 214.

[2] ينظر: حبيب مونسي–المرجع السابق –ص41.

الدارسين أن اجتماع الميم والنون فيه إيحاء زمان ، والنون بالنهاية الحتمية فهم يدخلونه ضمن المؤكدات الصوتية فيه .

كما ترتبط الميم بالموت وتلك مفارقة دلالية تبوح بها فجوات النص ومؤشراته الأسلوبية، الميم بالميلاد ***والنون*** ترتبط بالنور وظيفة دلالية أسلوبية، فالغنة التي تكمن في الميم والنون تُعبر عـــــن الإحساس بِالمِحْنَةِ .و كذلك صدى صوت النون هو الآخر ورد إثنا عشر مرة فهو أنسب لمحاكاة الأنين و الحنين[1]، فالشاعر يبين قوة شعبه الذي يحتضن هذه الثورة كإعصار جارف يقود أمم خلفه و هي الأمم العربية التي ساندت الثورة المجيدة ،و هذا طبقا للمقاطع الأولى فهو يكرر حرف النون في الكلمات التالية :**نعتصم،الجنود،رنا،منطلق،من،إن**...إلخ،أما على مستوى القصيدة كانت بالغة الإنتشار و قدرت بـ اثنتي وتسعون مرة،بإعتبار حرف **النون** صوت مجهور متوسط بين الرخاوة و الشدة[2] ، ومن خلال تسميتها أطلق عليها"الحرف النواح"[3]، لإرتباطها بالبكاء وما يتسبب فيه من ألم، فشاعرنا أبو القاسم خمار من خلال النص الشعري واستعماله المكثف لهذا الحرف دل على سرعة التأثير وما جاوره من أصوات الحياة المظلمة التي دلت على الإستعمار الغاشم، وبداية الحياة الأبدية وإن دلت على تحقيق النصر، فارتباط هذا الحرف يعبر عن إحساس متصاعد الألم، وهو حقل الحزن المبرح مثل ما ورد في كلماته **نَارٍ ، طُوفَانِ ، النهبِ ، انهدتِ ، أنياب**) مقابل كلماته تمثل حقل آخر يمكن أن نسميه نبض الحياة وهذا ما تمثل في الكلمات التالية (**أعراقنا، ينمو، جيشنا، النصر، نعتصم، إنْصَافِنَا**) .

---

[1] ينظر: جلال الدين السيوطي- المزهر في علوم اللغة وأنواعها- تحقيق:فؤاد علي منصور –ط1- ج1– دار الكتب العلمية – بيروت -1998- ص46.

[2] ينظر:حبيب منسي – المرجع السابق –ص47.

[3] أماني سليمان داود- المرجع السابق –ص85.

والشاعر ينتقل في أبياته الأولى إلى أصوات أخرى مجهورة شديدة ***كالدال*** التي تخللت المقطوعة ثلاثة مرات بوقعها ودمدمتها وهي تناسب أجواء الحماسة ومواقف الجد، ثم تفاجئنا حروف الصفير بهمسها العنيف، وزفيرها الحاد ومثل هذا البيت الخامس المتمثل في :

لاَ يَعْرِفُ الشعْبُ عِزًا بعْدَ ذِلَتِهِ [1]

إِلاَ إِذَا عَزَ فِيهِ السيف و القَلَمُ

فبدأ بعزة النفس لأن الشعب في نظر الشاعر يرفض الذل ولا يسترجع عزته إلا بلغة السيف أو القلم (الشعر)، وهذا ما عبر عنه هاتين الكلمتين(عِزًا، عزَ) فالعين الأولى تدل على كبح المرارة والقضاء على الهَوَان والذل والثانية يكتم من روعها صوت الزاي بعدها و يكسبها نوعا من الإهتزاز الصوتي والحركة والعنف[2]، وما نلحظه اشتراك الحرفين في صفة الفاعلية[3]والشدة، أما صوت الضاد في عشر مواقع للقصيدة بأكملها، وتكاثفها في المقاطع الثانية التي تسود الأبيات التالية: التاسع عشر، عشرين والواحد والعشرين والسادس والعشرين، الثامن والعشرين والثلاثون...إلخ، يجهد اللسان أثناء الإطباق و الإستطالة[4] ، فهو من الحروف الشعورية غير الحلقية[5].

---

[1]محمد بلقاسم خمار- المرجع السابق –ص138.

[2]ينظر:حبيب مونسي– نفس المرجع السابق – ص46.

[3]ينظر:المرجع نفسه – ص46/49.

[4]ينظر: ابراهيم أنيس – الأصوات اللغوية- مكتبة لأنجلو المصرية –القاهرة –مصر –ط 4-1971 –ص52.

[5]حبيب مونسي– المرجع نفسه –ص46

ليصرح في المقاطع الأولى بتهديد العدو أن لا جرأة علينا والبارود يصحبنا إذ عجز الكلام عن ذلك وهذا ما تمثل في حرف **الكاف** الذي أدى تركيبا صوتيا إنفجرت مكامنه في أقصى صيحاتها، التي عبرت عن الحسرة، واعتباره صوتا أجش ومواقعه في الكلام تكون ضمن المشاعر الإنسانية الكئيبة، إنفجاري[1] من اللهاة، ينقطع معه الصوت ولا يمتد يزيد في حدته، ومثال ذلك يتجلى ضمن البيتين

(**تَـلَكأَ...إلخ)** الصامت بعده الام في الكلمة الأولى ويرفع من صيحته الصائت الطويل (لهو ألف المد) الذي ظهر في الأخير وعليه "الصوائت هي العضلات المحركة للصوامت، وبمثابة الأرواح للأجساد"[2]، فهمدانيتممان بعضهما البعض ويستحيل أن نَـنْطُقَ الصامت دون الصائت.

انتقل الشاعر إلى المقاطع الثانية فهي الأخرى استعان فيها على أصوات مجهورة ومهموسة حيث تساوت مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة، فكل حرف إلا وله نَـغَـمًـا صوتي، **"وعلاقته بالتيار الشعوري النفسي في مسار النص الشعري، وعليه لكل حرف صفات،ومخارج، ودلالة معنوية وهذه الأخيرة بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية لا يعتمد الشاعر إظهارها، بل تجسد التوافق النغمي و الإنسجام اللفظي لدى كل شاعر متمكن من أدواته الفنية وبالتالي يكون صاحب الموهبة الحقيقية"**[3]

إعتماد الشاعر على حرف ***التاء*** الذي يعتبر من الحروف المهموسة، فاستعملها ثلاثة وأربعين مرة فهي صوت لثوي أسناني إنفجاري[4]، مجسدا ذلك في الأبيات التالية :

---

[1] ينظر:حبيبمونسي–المرجع نفسه –ص 41.

[2] ينظر: مكي درار– الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سبويه– رسالة الماجستير –1986/1985 – ص 440.

[3] صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور – ط03–مكتبة الخانجي–القاهرة 1993– ص 29.

[4] حبيب مونسي– نفس المرجع السابق – ص39

فاستهل هذا المقطع بنداء للجبهة التي رفعت مجدها وعرضا شامخة كالهرم يحيط به الطوفان(العدو)، فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ وقدرة الملائمة بين الألفاظ وإيحاءاتها الفكرية وكذلك القوة التعبيرية للكلمات[1]، وهذا الحرف يوحي بشدة الضغط ،فالشاعر وظفه لإضطرار إخراج الهواء و كأنه آهة حبيسة ذبيحة[2]،و نلاحظ أن التاء كانت مفتوحة ساكنة و مثال ذلك إنطلقت،و مرات وردتمغلقة مضمومة و مفتوحة مثل:"الدُعاةُ ،المتاهةَ "،لأن في تكوين الحرف لا يتحرك الوتـــــران الصوتيان،بل الهواء هو الذي يتخذ مجراه في الفم و الحلق و هذا ما يؤدي إلى الإنحباس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا،فإن تم الإنفصال الفجائي يسمع ذلك الصوت الإنفجاري[3]،و هكذا كانت حالة الشاعر أثناء استعماله لحروف الهمس ذات المناجاة فالتاء حمل حقيقة الروح الوطنية التي يمتلكها الشاعر من جهة ،و من جهة أخرى حقيقة ألم وأنين الشعب الجزائري.

إضافة إلى حرف ***القاف*** الذي ورد في كلمة:"**إنطلقت،الحق،معتقدا،قيم**"،و هذا الحرف يحمل في ذاته قدرا من القوة و القسوة ،الخشونة بإعتباره صوتا وقفيا لهويا مهموسا فيه بعض القيمة التفخيمية[4]فتكراره في المقطع الثاني دل على إنسجامه مع الدلالة التي يحملها النص و يعمقها، و نطق هذا الحرف يدفع بالهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق ليصل إلى أدناه من الفم و هناك ينحبس الهواء بإتصال أدنى الحلق بما في ذلك اللهاة بأقصى اللسان،و عليه يتم إنفصال العضوان إنفصالامفاجئا،و بالتالي إحداث الهواء صوتا إنفجاريا شديدا[5]

---

[1] ينظر:رابح بوحوش – اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري – دار العلوم -2006 –ص28.

[2] أماني سليمان داود – نفس المرجع السابق – ص77.

[3] ينظر: المرجع نفسه – ص77.

[4] حبيب مونسي– توترات الإبداع الشعري – ص46.

[5] أماني سليمان داود – نفس المرجع السابق –ص 76.

و من ثم حرف **القاف** ناسب حالة الشاعر في أنين الإغتراب جاهدا للوصول إلى تحقيق النصر لا محالة فيه و بعض الكلمات التي ورد فيها هذا الحرف تحمل في ذاتها دلالة، باعتباره صوت لهوي انفجاري مهموس [1].

و هكذا إستطاع أبو القاسم خمار بجدارته الجمع بين حرفين مهموسين سواء في البيت الواحد أو على مستوى الأبيات لأن طبيعة هذه الأبيات متماسكة لا نحس بتلك الفجوات بين طياتها ،و هذا ما نلحظه في حرفي القاف المفخم و التاء التي توحي بالترقيق[2].

مع المرور إلى حرف **الحاء**بإعتباره حرف مهموس رخو[3]،حلقي منفتح،و كان توظيفه في المقاطع الثانية و المحددة من البيت السابع إلى غاية البيت الخامس و العشرون،و من ثم يبين الشاعر أن هم الشعب الجزائري لا زالت متواصلة و تبليغ رسالتهم إلى العدو و التي تحمل شعار الحرية و النصر فقد بلت بالخوف و الحرص الشديدين و هذا تجسيدا في الأبيات التالية:

رسالة الحق إن هب الدعاة لها بدا المخادع محموما به بكـم [4]

يهيم في التيه كالمعتوه معتقدا أن المتاهة درب و الدجى قيم

حتى إذا لف و انهارت مزاعمه هوى على رأسه بالصخر يرتطم

---

[1] حبيب مونسي- توترات الإبداع الشعري-ص 46.

[2] أماني سليمان داود - المرجع نفسه –ص 77.

[3] ينظر:حبيبمونسي- المرجع السابق- ص48.

[4] محمد بلقاسم خمار – المرجع السابق - ص 139.

أكثر ما مر فيما سبق ذكره يتصل بشيوع الأصوات المجهورة عند محمد بلقاسم خمار، وهذا لا يعني أنه اكتفى بها بل يبدو ذلك مظهرا من مظاهر انسجام الصوت مع المعنى وشدة ارتباطهما عنده، فالجهر انسجم مع الدلالة التي قصدها، مثلما تكمن الدور الذي اضطلعت به الأصوات المهموسة باعتبارها أصوات النجوى والحوار الوجداني والكشف عن الوجدان[1]، حيث تكرر حرف ***الهاء*** على مستوى القصيدة تسعة وخمسون مرة فهو صوت مهموس رخو[2]تمثيلا في أبياته التالية :

قُولِي لَهُمْ جَبْهَةَ التَّحْرِير ثورتنا أقْوَى مِنَ الدَّهْرِيلَاثْتَابها سَأَم[3]

وهذا لا يعني أنه إعتمد على هذا البيت بل كان حرف **الهاء** مسيطر على القصيدة مثل "**نجهلها، النهب، هرم، الجهل، الهيجاء، لهب، شهر ًا** "[4].

و إنطلاقا مما سبق ذكره يلاحظ أن أبو القاسم خمار عمل على الجمع بين الصوائت و الصوامت على وتيرة منظمتجعلت شعره يُولد رنين مسموع، و الهاء التي وظفها الشاعر في الأبيات عبرت عن عمق إحتكاكي حلقي يناظر العين و هذا ما نوضحه في الجدولين التاليين إستنادا على الأبيات سابقة الذكر .

الصوامت											أشباه الصوامت	الصوائت						السكون
أ	م	ل	ج	ن	ك	ع	ق	و			ي	قصيرة			طويلة			
												فتحة	كسرة	ضمة	ألف	ياء	واو	
4	4	7	3	7	1	2	1	3			5	40	7	8		0	2	11

[1] ينظرأماني سليمان داود – نفس المرجع السابق – ص85.

[2] حبيب مونسي– نفس المرجع – ص48.

[3] محمد بلقاسم خمار–نفس المرجع السابق– ص 142.

[2] نفس المرجع –ص 138-142.

الصوامت															أشباه الصوامت		الصوائت							السكون
أ	م	ل	ج	ن	ك	ع	ق	و	ي	قصيرة			طويلة										16
										فتحة	كسرة	ضمة	ألف	ياء	واو								
5	13	04	01	3	2	5	2	2	5	46	18	16	11	0	4								

يتضمن هذان الجدولان عملية إحصائية لعدد من الفونيمات المقطعية التي احتوت على صوائت وصوامت موظفة في الأبيات سابقة الذكر، وإمتلاكها لصفات الجهر والهمس وحتى الصفات الثانوية (كالشدة والرخاوة، التوسط) ومن خلال هذه الأوليات نلاحظ أن الصوائت والصوامت متقاربة نوعا ما في المقطعين وهذا التقارب يوحي باستقرار التدفق العاطفي، وثبات نفس الشاعر وحتى تقارب البيتين عبر جسد القصيدة.

نلاحظ أن الصفات المجهورة في الأبيات طغت على الصفات المهموسة وهذه سمة غلبت على شعر أبي القاسم خمار وإن دل على مجارات النفس في حزنها وحنقها الشديد جراء المستعمر.

أما ما يخص التكرار الكمي للأصوات على مستوى القصيدة،لعب هو الآخر دورا موسيقيا جعل من نمطية القصيدة تحريك الأحداث و مثال ذلك ما جاء في قوله:

فلا لسان و لا دين يوحدنا و لا دماء و لا أرض و لا رحم[1].

فحرف ***اللام*** تكرر ستة مرات في البيت الواحد،إضافة إلى التكرار الوارد على مستوى عجز البيت،

فظاهرة التكرار من خلال إعادة الوحدات الصوتية تجعل النص الشعري يحفل بإيقاعات جميلة تغني الجانب الإيحائي و التعبيري[2]فيه ، و إضفاء ضربات إيقاعية تشعر بحال الشاعر و ما ألم به[3].

أصوات الصفيرعند الشاعر:

من خلال قراءتنا المتأنية للقصيدة يتضح أن أبو القاسم خمار إعتنى بالأصوات الإحتكاكية التي تندرج ضمن الأصوات الصفيرية و من الأصوات التي وردت على مستوى القصيدة نجد حرف ***الصاد***الذي تكرر إثنا عشر مرة و ذلك في الكلمات التالية:"نعتصم،غصت النصر، كالإعصار، إنصافنا، بالصخر، ينفصم،صورة،...إلخ" ،فهذا الحرف يوجد فيه إطباق إحتكاكي مطبق[4]،أي أنه يتكون بطريقة الشعور التي جعلت الشاعر خالصا لوطنه و هذا ما نلمسه في الأبيات التالية

سيري إلى النصر و إجتاحي عوائقه فقد رنا لك كالمشتاق يبتسم [5]

رسالة الحق إن هب الدعاة لهـــا بدا المخادع محموما به بكم

---

[1]المرجع السابق- ص 139.

[2] أماني سليمان داود – المرجع السابق– ص77.

[3] ينظر :المرجع نفسه – ص 77.

[4] ينظر : حبيب مونسي - المرجع السابق- ص46.

[5]محمد بلقاسم خمار-المرجع السابق -ص 138.

هذه الأبيات إحتوت على كلمات عظيمة ،كونها حملت معجم صوتي تمثل في:"سيري رسالة" فمن خلال رؤيته الوجدانية الصادقة و أهمية روح الوطنية لديه جعلته أمام وعود حقق غايات النصر لأجلها إضافة إلى حرف***السين*** هو الآخر كان له الحظ الأوفر في النص الشعري ظهر اثنان و ثلاثون مرة مثل :"**لسان** ،**سيغلب** ،**سيذكر** ،..**إلخ** "،و ما نلاحظه أن هذا الحرف كرره الشاعر على مستوى الأبيات و تكرار الحرف في الكلمة المشابهة لها مثل:"**سيذكر**" وردت مرتين بنفس اللفظة و حتى في "سوف" و هذا ما يدل على ميزة صفيرهما العالي ،و مجرى هذه الأصوات يضيق أثناء مخرجهما ،و بالتالي يحدث عند النطق صفيرا عاليا ،فصفيرهما يختلف عن صفير الأصوات الأخرى [1] و إستعمال الشاعر حرف السين عكس حالته الوجدانية التي تضمنت إستغاثة بطيئة رتيبة .

فهو لم يكتفي بهذين الصوتين و إنما أضاف أصواتا صفيرية أخرى زادت من عذوبة النص مثل حرف ***الفاء*** الظاهر ثمانية و ثلاثون مرة مجسدا في كلماته :"حلفك،رفعت،فرنسا،فكم...إلخ"،و فضلا عن تكرار هذه الأصوات فإنه يكرر أصواتا صفيرية أخرى مثل صوت***الثاء*** ورد خمس مرات كقوله: "يثنيها، ثورتنا، تنبعث"، حيث كلمة" ثورتنا "تكرر ثلاث مرات في نفس اللفظ و المعنى هذا يدل على عزيمة الشاعر و قوة النصر طالما تحققت آماله لأن الحرف ورد في الفعل المضارع إن دل دلالة المستقبل .

و عليه يلحظ أن الشاعر زاوج ما بين الأصوات الصفيرية العالية و المنخفضة كونها تتمايز هذه الأصوات على قدر ضيق المجرى عند المخرج[2]، فالإرتفاع و الإنخفاض في الصفير يوحي على حركة تنفس الشاعر المضطربة ،و توتره الداخلي الذي يحمل الأسى و الإغتراب عن وطنه، و الهلاك و الإنهاك الذي يتخلل شعبه،فالشاعر تذبذبت حالته ما بين الإضطراب النفسي أي" الغربة" و ما بين طمأنينة النفس "النصر و الحرية"، فالشاعر مرة يثور و مرة يهدأ و هذا القول من خلال العملية

[1] ينظر: المرجع السابق – ص 79.

[2] ينظر: المرجع السابق – ص79.

الإحصائية للأصوات الصفير المقدرة ب 87حرفا صفيريا مع ورود اختلافهما بشكل مناسب ومنسجم مع الموضوع الذي تناوله الشاعر.

قسم سيبويه الأصوات إلى قسمين وهما: الصفات الأساسية تتمثل في الجهر والهمس، أما الثانوية تتمثل في الشدة والرخاوة والتوسط، بالنظر إلى جريان النفس وحدوث الصوت، فيجد أن الصوت الأساسي يمتنع فيه النفس، والثانوي يمتنع فيه الصوت[1]، فهو يعتمد في توزيع صفات الحروف على ثنائيات متقابلة فالجهر يقابله الهمس، الشدة تقابلها الرخاوة، ولم يجعل التوسط قسما بين الشدة والرخاوة، إلا أثناء حديثه عن حرف العين، فالعين بين الشدة والرخاوة تصل إلى الترديد فيها لشبهها بالحاء[2] .

ولعل التمايز الموجود بين الأصوات يجعل التفريق بين مخارجها وطريقة النطق بها، ومن هنا نوضح في الجدول التالي صفات ومخارج هذه الأصوات التي تمثلت بكثرة في قصيدة"**دعاء الحق**" لأبي القاسم خمار .

[1] مكي درار- المجمل في المباحث الصوتية من الأثار العربية-دار الأديب للنشر والتوزيع-الجزائر-دت- ص52.

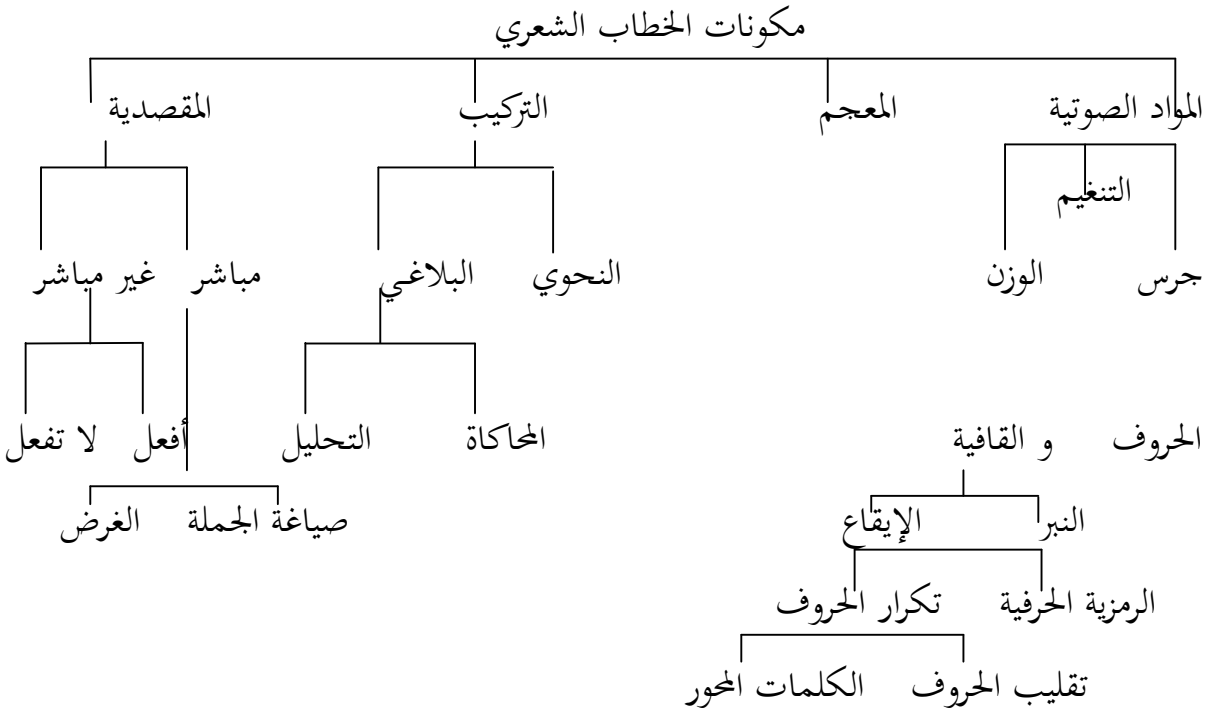
[2] ينظر :سبويه- الكتاب – الجزء 4 – ص 436.

	شديد		رخو		متوسط	
المخارج	مجهور	مهموس	مجهور	مهموس	مجهور	مهموس
شفوي	ب				م	
شفوي أسناني				ف		
بين أول اللسان وطرفه والثنايا العليا وأصولها				ث	ل	
	د	ت		س	ر	
	ض(إنطباق)	ط(إطباق)	ز	ص(إطباق)	ن	
وسط الحنك	ج			ش		
أقصى الحنك		ك ق(أعمق)				
الأصوات الحلقية	ء(ليس مجهورا ،ولا مهموسا)		غ	خ، ه، ح	ع	

من خلال العملية الإحصائية التي أجريناها نلاحظ الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة فهي بسيطة ظهرت بصورة نسبية إذ لا تتجاوز الثلث،أما كثرة الجهر فهي توحي بحركية النص و بعده عن السكون،أما بالنسبة لثنائية الرخاوة و الشدة نلاحظ أنها ظهرت بشكل ملفت مشابهة لصفتي الجهر و الهمس،و هذا ما يدل على أنّ الفونيمات الشديدة تلتقي مع نسبة الفونيمات المهموسة بينما تطابقت نسبة الفونيمات الرخوة الإحتكاكية مع نسبة الفونيمات المجهورة و إن دل على توافق الأصوات حدث إتزانا في حركة الصوت فالجهر والاحتكاك كانت ظاهرة مميزة في نص الشاعر ،حيث إنعكست رغبته في الجهر و تجسيد ملامحه الثورية.

إعتماد الشاعر على أصوات وكلمات مختلفة المعنى إلا أن مبناها يصب في نفس المحتوى، وهذا ما جعل أسلوبه منظما ذا تماسك دلالي،وأثناء القراءة لهذه الأبيات يقف القارئ أمام جرس، وتكرار نفس الأصوات وهذا ما يوحي بكثافة وثقل الألم الذي يعانيه الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى جذب انتباه القارئ، فالترديدات التي ترد في سطور القصيدة تجسد بشكل واضح ذلك الانسجام الموجود بين العاطفة التي يريدها الناظم، وبين ما يستعمل لها من أصوات لغوية عبرت عنها، و بالتالي تصبح الفرحة والألم والصُراخ، والهدوء، عواطف مدركة بالأذن وحتى اللسان.

وهدفنا من وراء هذه العملية الإحصائية أن نتوصل إلى دور الفونيمات والمقاطع ضمن النص الشعري، فالشاعر يؤدي وظيفته الفنية عن طريق الكلمات اللغوية كونها تحمل معان وأصوات مختلفة وهذا ما أدى إلى اختلاف دائرة البحور والقوافي لدى كل شاعر، فالقصيدة لا تُوَفَقُ بالإيقاع الخارجي بل يشترك في بنائها الإيقاع الخاص بداخل النص أي بالذات المتواشجة عبر المشاعر وهذا ما يحدده علم الأصوات فلكل حرف معنى، إذن يلجأ إلى توضيح ذلك عبر المشجر[1] الآتي :



[1] محمد مفتاح- في سيماء الشعر القديم – دار الثقافة للنشر و التوزيع – الدار البيضاء- المغرب- 1989 – ص28.

وانطلاقا من هذا المخطط نستنتج أن الخطاب عبارة عن بنية متألفة من عناصر، وترتبط فيما بينها بُغية الوصول إلى أرقى درجات الانسجام والتناسق، فالخطاب يتميز بخصائص ليست بدورها خالصة ولكنها متداخلة ومتقاطعة مع مميزات الأنواع الأدبية اللاشعرية وكل هذا الإشكال لجأ البعض إلى تقسيم الشعر إلى راقي وعادي لذلك اقترحوا مفاهيم إجرائية، ولذلك من حيث كثرة وقلة هذه الخصائص، فالشعر الراقي تكثر فيه وتبرز، أما العادي تقل، فالأول يتميز بأيقونة الصوت أو الحرف فإن استثمار إمكانيات البراهين الصوتية ليست حكرا على الشعراء وحدهم إنما فعله ويفعله بعض الناثرين أيضا كون هذه الأدلة يمُكنها أن تشغل عدة مستويات منها:

1/الرمزية الصوتية: أي تقليب أصوات الكلمة بالشكل الجزئي أو الكلي لمنحها دلالة مشتركة.

2/الإيقاع : الذي يعتبر عنصرا أساسيا في الشعر.

3/قصدية الكلمة : ارتباط الطبيعي تبين الدال والمدلول.

4/شكل الخط : فهو دال سواء تعلق الأمر بالحرف أو الكلمة.

5/أيقونة الفضاء : يقصد به إستثمار فضاء صفحة ما، بسوادها وبياضها أما أيقونة السواد تعني أشياء مختلفة.

6/أيقونة وحدة العالم : تعتبر الإستعارة ركنه المهم ،لا تسميها إستعارة إلا إذا تحقق مفهوم الانسجام ضمن العالم الذي ينتمي إليه الشاعر ومقياس الانسجام فطري مكتسب[1].

[1] محمد مفتاح – دينامية النص(تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي – بيروت ط1 -1987 –ص 56.

طول البحر : السطر والتفعيلة وقصره، ولا نقصد هناك وظيفته الإيقاعية وإنما نعني وظيفة أيقونة مثلية ومتشابهة.

طول المعطي وقصره : فدلالة المقطوعة ذات الفضاء، الزمان القصير ليس دلالة[1].

ليأتي الحوار سيد الموقف في المقطع الثاني بداية من البيت الثاني عشر إلى غاية الثامن عشر، الشاعر وظف حرف ***الفاء*** كونه يخدم مجال الحوار، فهو يوحي بالهمس والشدة[2]، حيث تناول الشاعر سؤال من اللهو المستدمر لما الجزائر إنفصمت أجزاءً ؟ فاشتعلت أرض الجزائر غضبا لترد بأعنف من ذلك، فهو يصرح بأن الجزائر كتلة واحدة لن تتجزأ أبدا لأن آلامها واحدة، إذا أصيب عضو منها إشتكى جميع الجسد وهذا ما يتمثل في قوله :

فدمدمت أرضنا بالرعد تخبرها إن الجزائر لا غرب ولا عجم[3]

فلا لسان ولا دين يوحدُ نا ولا دماء ولا أرض ولا رحـــم

ومن خلال هذه الدراسة التطبيقية يتضح أن الشاعر وظف في نصه الحروف المجهورة بنسبة أكبر مما هي عليه الحروف المهموسة فقل عددها لا تتعدى الخُمُس، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة، أما إذا حدث العكس لفقدت اللغة موسيقاها ورنينها الذي يميزها عن الصمت.

أما الأبيات الأخيرة من المقطع الثاني جاء جواب من فرنسا سبق ذكره، جئنا نعلمكم فنون الحضارة إن كنتم تجهلون ذلك وهي حضارة القوي يأكل الضعيف لأن سبب قوانينها لأن نفوسكم يملأها الحقد والقتل والتخريب شعاركم وقد عان من وحشيتكم وذات مرارتها الصبيان الذين لا حول ولا قوة لهم والشيخ الهرم، وشعب مهدود المعالم يكاد ينعدم، وكان سبيلكم تجويع هؤلاء وتهميشهم فغـــض

[1] محمد مفتاح– نفس المرجع السابق – ص57.

[2] ينظر:حبيبمونسي– توترات الإبداع الشعري –ص46.

[3] محمد بلقاسم خمار– المرجع السابق– ص 139.

أنياب غطر شكم، تبريرا بما ردت به فرنسا مستعينا بحرف ***الشين*** الذي يتميز بالبعثرة والانتشـــار والتشتت، والإضطراب[1]، فالشاعر حسن إختياره في هذه الأبيات واستنادا على الشرح واعتمادا على مقاله في هذا الصدد مجسدا في الأبيات التالية :

حضارة الغاب حقا نحن نجهلها والفضل يرجع في تشريعها لهـــــم[2]

سيذكر الناس ما داموا حضارتكم في صورة الوحش إذ يطغى به النهم

دخلتمو وجنون الحقد رائدكـــم والنهب والقتل والتخريب والحمـــم

فكم أذقتم صبيا طعم قوتكـــــم وكـــــــم تألم شيخ عاجز هَ .ِ ـــرمُ

الصوت حين يتردد في النص الأدبي، إن لم يكن مبالغا فيه، يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من قوتها وضعفها[3]، إضافة إلى الحروف المهموسة الأخرى التي وظفها الشاعر في المقطع الثاني هي الأخرى مثلت حالته، وجسدت آلامه المكبوت الذي خالط قلبه، وهو هم يريد به أن يخرج من دائرة الإحساس إلى الشعر، ومن ثم نلاحظ أن أبو القاسم خمار من بداية قصيدته حتى نهايتها كان ثائرا منفعلا لجراء النكسة الإستعمارية، وهذا ما يدل على إستعماله الشائع للأصوات المجهورة بنسبة كبيرة عكس الأصوات المهموسة.

[1] ينظر :حبيب مونسي– نفس المرجع السابق – ص 45.

[2] محمد بلقاسم خمار– نفس المرجع السابق– ص 140.

[3] رابح بوحوش – البنية اللغوية لبردة البويصري– ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر –1993– ص52.

الشاعر قسم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع كل مقطع ضم وحدات، سبق وإن إهتدينا إلى المقطعين السابقين، حيث جاءت أفكاره متسلسلة متلاحمة تلاحما منطقيا يخضع لوحدة الموضوع ذات ترتيب دقيق ومحكم مصحوب بجرس موسيقي، فحديث الشاعر في الأبيات الأخيرة لن يختلف عن المقاطع السابقة فهو الآخر جاءت فيه صرخات ثورية وعليه كان تقسيمه إلى وحدتين فالأولى تبدأ من البيت السادس والعشرون وتنتهي إلى غاية السادس والثلاثون، مع وجود نبرات موسيقية وإعتبار النبر في اللغة العربية قيمته آدائية[1]، وسيلة صوتية يبرز بواسطته عنصر من السلسلة الصوتية، فيكون مقطعا أو نيرا أو جملة، فالشاعر كانت نبراته شديدة النطق، وهذا ما يدل على إرتفاع النغمة أو المد[2]، فحروف المد التي وظفها أبو القاسم خمار كان لها وقعا موسيقيا ذات هدف معين، حيث قال هذه فرنسا الحضارة كما تدعي، أما نحن سيذكرنا التاريخ من خلال ثورتنا وستلحقكم لعنة الندم والإفلاس لأننا حصدنا ثمار معاملتكم وغرسنا بدلا منا قوى جبارة ماردة شعارنا السلاح والنبرات لتعيد مجد جزائرنا فجرنا ها ثورة مزمجرة لتنهب قوتك المصطنعة، ولن يحميك منها شيء، ثورة السلاح والقلم تجتمع لتفجر زلال تفيد مجدنا يقودها شعب أبي لا يخشى الهوان، أثناءها لن تجدي فرنسا سبيلا إلينا وأرضنا غير التراجع والإستسلام تجسيدا لما قاله في أبياته :

تلكم فرنسا حضاراتـــولتمدننا أدري الذي بالجهل يَـبْـتَـسِـمُ [3]

سيذكر الكون عنا بعد ثورتنا من سوف يحتاله الإفلاس والنـدم

---

[1] ينظر: أحمد مختار عمر – دراسة الصوت اللغوي – عالم الكتب – القاهرة –دت– ص397.

[2] ينظر: مصطفى حركات – الصوتيات و الفونولوجيا –دط–دت–دار الآفاق– الجزائر العاصمة– ص36.

[3] محمد بلقاسم خمار– المرجع السابق –ص 140.

منتقلا إلى تبيان جبهة التحرير ثورتنا والجزائر أمنا ولغة الضاد وسامنا، ممثلا ذلك في قوله :

قولي لهم جبهة التحرير ثورتنـــــــا أقوى من الدهر لا ينتابها سَـــــأَمُ [1]

تِسْعُ وَعِشْرُونَ شَهْرًا لِلْفِدَاسَوَلْفَتَيْنَمُوَ يَنْمُوجَيْشُنَا العَرِمُ

فالشاعر يتكلم بلسان الجماعة عن شعبه الفذ حيث يقول مرة أخرى :

دَمُ البُطُولَةِ في أَعْراقِنَاهَايَلَوْمبُنَاْ الكَالِحُ المُغَبَرُ مُرْتَسِـــمُ [2]

عَلى سُمُوكِ يَا بَيْضَاءث مَرْبَوفُيِنَ مَشارِفِكِ الشَمَاءِ نَعْتَصِـــمُ

دُعَاؤُنا إن أَبَوْ بالحق محتكمفِلِانَنَ بِالسلاحِ المُرِ نحتـــــكم

وهو يصرح في هذه الأبيات بأن عزمهم لا زال متواصلا قائلا لن نخشاك مادامت دماؤنا خفاقة للنصر ولرفع راية الجزائر، هذه الجزائر لمن يجهلها وهؤلاء أبناؤها قد اعتصموا بحبل النصر أو الشهادة، وهذي جبهة التحرير قائدنا إلى بر البطولات حتما.

---

[1] محمد بلقاسم خمار–المرجع السابق –ص 142.

[2] نفس المرجع نفسه – ص 142.

فمن خلال ما أحصيناه أثناء التحليل إتضح أن الأصوات المجهورة والمهموسة تقاربت في المقاطع الثلاثة وذلك توضيحا في الجداول التالية :

المشهـــــــــد الأول :

ويتمثل في ستة أبيات الأولى.

الحروف المجهورة	عـددها	الحروف المهموسة	عـــددها
ب	11	ت	11
ج	04	ح	06
ر	10	ص	05
ز	02	ث	00
ط	03	ف	04
ع	08	ك	05
غ	03	ه	06
ل	16	س	05
م	16	ش	03
ن	12	خ	03
ص	00		
د	03		
المجموع	88	المجموع	48

المشـــــــــهد الثاني:

ويتمثل من البيت السابع حتى الخامس والعشرين حيث قسمناه إلى ثلاثة أفكار فالأولى تتمثل في البيتين الأوليين والثانية تتمثل في سبعة أبيات الوسطى والأخيرة من البيت التاسع عشر حتى آخر بيت.

لحروف المجهورة	عـــــددها	الحروف المهموسة	عـــــددها
ب	26	ت	43
ج	19	ح	16
ر	40	ص	04
ز	11	ث	01
ط	05	ف	17
ع	18	ك	13
غ	04	ه	34
ل	41	س	09
م	65	ش	05
ن	40	خ	04
ص	05		
د	28		
المجموع	302	المجموع	146

جدول الإحصاء لمقاطع المشهد الثالث حيث قسمت الدراسة هذا المشهد إلى مشهدين، إلا أنه اعتمد على التنويع في الضمائر أثناء مخاطبته لكن في إطار الجماعة التي تعني الشعب ضمير الغائب والذي يعني به(جبهة التحرير)والمتمثل في قوله :

قُولي لَهُم جَبهَةَ التَحرِيرِ ثَورَتُنَا أَقوَى هِمَمْ لَا يُلَذْعَابُهَا سَأَمُ [1]

[1]-محمد بلقاسم حمار- المرجع السابق - ص 142.

الحروف المجهورة	عـــــددها	الحروف المهموسة	عـــــددها
ب	24	ت	32
ج	16	ح	16
ر	35	ص	03
ز	08	ث	04
ط	03	ف	17
ع	17	ك	14
غ	03	ه	19
ل	34	س	18
م	46	ش	08
ن	40	خ	02
ص	04		
د	21		
المجموع	252	المجموع	133

و من النتائج المستخلصة للجداول الثلاثة يتبين أن الشاعر اعتمد بصورة كبيرة على الأصوات المجهورة حيث تمثلت في 641صوتا جوهريا والأصوات المهْموسة بنسبة 10 وتمثلت في 327 حرفا مهموس.

حـــــروف الليـــــن :

تشترك أصوات اللين في كيفية مرور الهواء في الحلق والفم، وخلو مجراها من الحوائل أو الموانع، والأمواج الصوتية تحدثها في هذه الحالة، الأوتار وحدها، وترتبط بحجم وشكل تجويف الفم[1]، تشير نتائج التحليل الفونيتيكي، أن الأصوات (اللام/الميم والنون)، أقرب إلى طبيعة الصوت اللين، لأنها أكثر وضوحا في السمع، وهو ما يسوغ لبعض المحدثين، بتسميتها **"أشباه أصوات اللين"**، وفي العربية هي الحركات (الفتحة، الضمة، الكسرة)، مضافا إليها ألف المد، ياء المد، واو المد، وما عدا هذه فهي أصوات ساكنة.

يعتقد إبراهيم أنيس أن نسبة شيوع أصوات اللين، ودورانها في اللغات كثيرة، ولذلك يتعين على متعلم اللغات الأجنبية، أن يتمرن على نطق هذه الأصوات، أكثر من التمرن على نطق الأصوات الساكنة، لأن الفروقات بين أصوات اللين كبيرة...بل إن لهجات اللغة الواحدة، لتختلف فيها اختلافا،بين لهجة من هذه اللهجات[2]، فالأصوات الساكنة يتعرض معها مرور النفس، حاجز أو عارض، إما كلي(الإنفجار) أو جزئي (إحتكاكي)، وكذلك فإن نسبة وضوح الصوت في السمع، تختلف إلا أن الأصوات اللينة أكثر وضوحا من الأصوات الساكنة.

وعليه يتم تحديد أصوات اللين على موضع أول اللسان بالنسبة للحنك الأعلى، أو موضع أقصى اللسان، بالنسبة لأقصى الحنك[3] ، ففي قصيدة أبو القاسم خمار كثرت المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة

---

[1] مصطفى حركات- الصوتيات والفنولوجيا – دار الأفاق – الجزائر- العاصمة –ص49.

السواكن لم يحدد تصنيفها، مع الأصوات اللينة.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص30.

[3] المرجع نفسه –ص35.

من صامت وصائت طويل، حيث اعتمد على الواو بنسبة كبيرة كونها كانت متصلة بحرف الروي، فحروف المد التي وظفها تبعا لحركاتها الطويلة لها وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنويع التنمية الإيقاعية على مستوى النص الشعري، ومما يدل على أن الشاعر جسد ألمه وحزنه وشكواه وأنينه عبر واو المد التي وردت في آخر كل بيت من القصيدة، مثل قوله :

بالحق جبهة التحرير نعتصم وبالجنود التي غصت بها القمم[1]

فالشاعر لم يوضحها خلال كتابته، وهذا للضرورة الشعرية، لكن أثناء تجسيدنا للكتابة العروضية اتضح الوصل المضموم وهذا ما يدل على انسجام التماثل[2] الصوتي مع دلالة القصيدة التي عبر فيها الشاعر عن بثه، فضلا عما تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت ممتد إذ النطق بها يحتاج إلى زمن أطول عكس المقاطع القصيرة، مما يستدعي إيقاع العذاب المرير وأصوات التألم، وكذلك تمثيل إمتداد الصوت في أوساط الكلمات مثل : التَحْرِير، يا، الفدا حيث أضفى هذا الإمتداد أصواتا مساوية إيقاعيا لصوت النداء الذي تخلل القصيدة مرات قليلة مثل "يا جبهة" إضافة إلى أفعال الأمر الذي تخللته حروف المد، وكلها جاءت تعبيرا عن محاولة التنفيس عما يختلج في أعماق النفس ومحاولة التخلص اللاشعوري من عبئها، فالحروف التي وظفها أبو القاسم خمار شكلت نتوءا صوتيا على مستوى القصيدة وهذا ما جعل التمازج اللفظي جراء الحروف وهمسها شدتها ورخاوتها.

[1] محمد بلقاسم خمار- المرجع السابق- ص 138.

[2] ينظر : أماني سليمان داود – نفس المرجع –ص88.

أصوات المد تمتاز بوضوحها في السمع مقارنة بالأصوات الساكنة[1]، فاعتبار الشاعر لهذه الأصوات كان مُلِمًا بكل جوانبه النفسية، واصطحابها بصرخات ثورية عالية، كونها أضفت موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي شبه ذلك التأثير الذي حققه اللحن الموسيقي[2]، وهذا ما ينطبق على قوله :

قالت فرنسا وما في القول من عجب إن كان من قاله في مخه وَرَمُ [3]

فكثرة أصوات المد التي خدمت المعنى الشعري، وجعلت أفكاره ذات تسلسل منطقي يحكم النص معنا ومبنا، تشابكها وتداخلها باعتبار النص وحدة أسلوبية صوتية شمولية متناسقة .

أبو القاسم خمار كان من الشعراء المعاصرين الذين إهتموا أكثر بأصوات اللين أكثر من غيرها من الأصوات الساكنة،و أول من عني بها هو*دانيال جونز* في جامعة لندن حيث إستطاع من خلال تجاربه و بحوثه إخراج تلك المقاييس التي تضبط هذه الأصوات[4].

التكرار:يجسد التكرار سمة أسلوبية ,بإعتباره أكثر الظواهر لفتا للنظر ،حيث يمتاز به الأسلوب الشعري فهو يظهر في صور عدة كالتناسب و التماثل و كل أشكال التوافق و لعل التوافقات الصوتية على رأسها الوزن العروضي،إذ أنه يقوم على تناسب أزمنة القول في النطق[5] ،

هذه الظاهرة برزت في قصيدة أبو القاسم خمار بصورة جلية.

---

[1] إبراهيم أنيس –الأصوات اللغوية– ص30.

[2] ينظر: أماني سليمان داود – نفس المرجع السابق–ص 87.

[3] محمد بلقاسم خمار –نفس المرجع السابق –ص 139.

[4] ينظر : محمد منصف القماطي الأصوات و وظائفها دار الوليد طرابلس ليبيا 2003 ص 82 \83

[5] ينظر :سامي محمد عباينة التفكير الأسلوبي (رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي)في ضوء علم الأسلوب الحديث–ط 01–2008–جدارا للكتاب العالمي – عالم الكتب الحديث– إربد الأردن– ص206.

و عليه يحدد مفهوم التكرار **لغة** بأنه:**حث الفعل إنهزم عنه ثم كرّ عليكرورا ،و كرّ عليه رمحه و كرّا و فرّا و كرّرت عليه الحديث كرّا،و كرّرت عليه تكرارا و كر>>**[1].

أما في المعنى **الإصطلاحي** :فهو **<<يعني ورود اللفظ مرتين،أوأكثر،و لا ينشأ من تكريره معنى ثان زائد على الأول إلا ما قد يتولد من السياق>>**[2]،و ***كذلك*** :هو**<< دلالة اللفظ على المعنى مردد كقولك لمن تستدعيه أسرع ،أسرع، فإن المعنى مردد و اللفظ واحد>>**[3] ،و هو عبارة عن ذلك التجلي في الحياة اليومية القائمة على التناوب في الحركة و السكون ،أو في تكرار الشيء على أبعاد متساوية و في ترديد لفظ واحد و معنى واحد و هو الترجيع[4] .

فالتكرار الذي نعنيه هو تناوب الألفاظ و إعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل موسيقى يقصـــده الناظم في شعره، و هذا الناظم الشعري في القصيدة يقوم على التكرار،فأبو القاسم خمار تقيد بالنغمة الأولى في البيت الأول من قصيدته،و عليه فالتكرار أفاد من تقوية الصورة الشعرية و بالتالي أضفى على القصيدة جوا عاطفيا ثوريا و هذا ما يدل على تعبيره عن فكرة فيذكر اللفظة مرتين أو ثلاث، و التكرار هو واقع الألفاظ دون المعاني و يضم أغراض عديدة نذكر منها:التأكيد،التنبيه،الدهشة،و التهويل و بالتالي إيضاح الصورة و جمالها الفني،فخمار يستند بهذه الظاهرة لغرض تأثيري يتمثل في إحساس المتلقي و وجدانه، و ما نلتمسه في قصيدة *دعاء الحق* التكرار على مستوى الحرف و اللفظة.

---

[1] الزمخشري –أساس البلاغة – الجزء الثاني – تحقيق: محمد باسل عيون السود- ط01- دار الكتب العلمية – 1999–ص 129/128.

[2] محمد كراكبي – نفس المرجع السابق–ص 114.

[3] محمود السيد شيخون–أسرار التكرار في لغة القرآن–مكتبة الكليات الأزهرية–مصر الطبعة الأولى 1983–ص09.

[4] محمد الحسناوي –الفاصلة في القرآن–المكتب الإسلامي- بيروت –ط02- 1985- ص256.

إن محور الثورة شكل نتوءا صوتيا لدى الشاعر و هذا ما نلحظه خلال تشكيلات الأصوات كونها كانت حروفا متقاربة المخرج فترديد هذه الحروف أدى إلى تكرارها و بالتالي تناظرت فيما بينها من حيث الشدة و الرخاوة ،و من ثم نقول أن محمد بلقاسم خمار كان محافظا على التشكيلات قيالإنتشار و الإختلاف و التماثل،حتى و إن إختلفت طبيعة الأصوات لكن الثابت هو إستمرار النتوء و التوافق الصوتي المتمثل في تكرار الحرف على مستوى القصيدة حيث يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تبرز كيان الشاعر و مثال ذلك ما ورد في قوله:

لا السجن لاالغدر يثنيها إذا انطلقت و لا الزمان و لا التهديد و الألم[1]

نلاحظ في البيت تكرار حرف ***اللام*** التي كشفت عن حالة الشاعر النفسية،مرورا إلى التكرار على مستوى اللفظة و هذا ما ظهر جليا في قوله:

الشعبخلفك كالإعصار منطلق و خلفه أمة من خلفها أمم[2]

و كذلك يقول في بيت آخر:

قالت فرنسا و ما في القول من عجب إن كان من قاله في مخه ورم[3]

---

[1] محمد بلقاسم خمار – المرجع السابق –ص138.

[2] المرجع نفسه – ص 138.

[3] المرجع نفسه- ص 139.

و من خلال هذين البيتين يتضح أن تكرار اللفظة يعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لإعناء دلالة الألفاظ و إكتسابها قوة تأثيرية،تجسيدا في قوله:

جاءتك ثورتـــنا تـــدوي مزمجـــرة كالسيل فوق بطاح الضاد تزدحم [1]

جاءتكجاءتك لا بحر و لا جبل يقيك منها و لا حلف و لا خدم

فالتكرار في هذه الأبيات يقع على مستوى اللفظ دون المعنى و هو في المعاني دون الألفاظ أقل[2]، فإبن رشيق القيرواني يرى أن إذا تكرر اللفظ و المعنى حدث الخذلان، و عليه يكون الإهتمام بالمعاني المستفادة من ذلك التكرار دون إظهار الميزة الفنية و هذا ما وضحه شاعرنا خلال أبياته السابقة،حيث كرر لفظة *جاءتك*، و كذلك لفظة *ثورتنا *في الأبيات الأخرى مثل:

قولي لهم جبهة التحرير ثورتنا[3]

فالتكرار عنصر من عناصر النص اللغوي قد جعل من النص الشعري الذي إخترناه للدراسة بنية متماسكة و متلاحمة الأجزاء أساسها و محورها الكلمات المفاتيح التي شكلت من خلالها الثورة بؤرة المعنى الشعري.

و لا جرم أن بلقاسم خمار إستطاع جراء التكرار أن يغني المعنى،و يرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إستطاع أن يسيطر عليه كاملةوتوظيفه في موضعه كونه شاعر عايش أحداث ثورية رهيبة،فالتكرار أصبح فاعل في تجربة الغربة عند الشاعر إذ يهدف إلى تقرير واقع الحال (أي غربة الشعب في وطنه).

[1] محمد بلقاسم خمار – ص 141.

[2] ينظر: سامي محمد عبابنة- ص 209.

[3] محمد بلقاسم خمار – المرجع السابق - ص142.

لقد أصبح التكرار وسيلة من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيريا واضحا في قصيدة(دعاء الحق) فتكرار لفظة ما أو عبارة ما،يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر و إلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره و من ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى[1] .

و لعل رغبة الشاعر في تكرار اللفظ أثناء خطابه الشعري في قصيدته، هـو حرصه على تأكيد المعنى الذي تحمله تلك الألفاظ المكررة،ألا و هو حب الوطن و تقديسه و الحنين إليه.

فالشاعر وفق في إختياره للفظ الملائم لغرضه الشعري الذي يرغب من خلاله إلى التعبير بصدق عن إنفعالاته و عن معاناته في بلد ليس ببلده،نلمح من ذلك إنسجاما و توافقا داخل خطابه و هذا ما أدى إلى تناغم في اللفظ و المعنى، و من تلك الألفاظ التي إختارها ليجسد و يرسم تلك الصورة الممزوجة بالحنين إلى الوطن و مرارة الغربة نجد لفظة (الأرض)التي وردت في قوله:

فدمدمت أرضنا بالرعد تخبرها إنّ الجزائر لا غرب و لا عجم[2]

و في البيت السادس عشر يقول:

فلا لسان و لا دين يوحدنا و لا دماء و *أرض* و لا رحـــم [3]

جيش يعززه شعب بأجمعه *أرض* تزلزل و الهيجاء تحتدم

[1] محمد عارف محمود حسين- عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس – مطبعة الأمانة – مصر- ط01- سنة 1988- ص74.

[2] محمد بلقاسم خمار- المرجع السابق - ص139.

[3] المرجع نفسه – ص 139.

و من خلال هذه الأبيات يتبين أن الشاعر يوحي من لفظة (الأرض) إلى تعلقه الشديد بأرضه(الجزائر) و حبه لها و رفضه للغربة و البعد،إذن التكرار الذي وظفه محمد بلقاسم خمار هو التكرار العمودي،ذلك التكرار الذي يعزز النسيج الصوتي،و يتحقق عن طريق جرس الحروف و الكلمات فتتجاوب الأصوات اللغوية عند تموجها شدة و لينا فتعطي للقصيدة إيقاعا يستجيب للحالة النفسية لمشاعر الشاعر،مما يكسب المتلقي ذلك الذوق الجميل فكلما زاد التكرار زادت كثافة الإيقاع من بيت لآخر.

و الشيء الملاحظ أن ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تكثر خاصة في الشعر المعاصر لمقصود دلالي و إن دلّ على أنّ شاعرنا(محمد بلقاسم خمار) يتناسب مع تلك الفترة المعاصرة لأن حركة نسيجه اللغوي كانت في شكل فني منتظم،تدفقت إثر ذلك دلالات من خلال ما أشار إليه في قصيدته من علامات أسلوبية عبر وحدات النص أو الإبداع الفني الذي إرتبط بالمجال الثوري عنده،فالتكرار أسلوب تعبيري يصور ما يدور في النفس من غليان،و عبر عن تصاعد إنفعالاتالشاعر،و من ثمّ يعد (التكرار) المفتاح الذي ينتشر الضوء لإيصاله الوثيق بالوجدان فيهز إحساس المتلقي عندما يكون مثيرا للإيقاع،و تجلت أهميته في نمطين هما:

- الأهميةالجمالية:تكمن في مثلما نجد في النصوص الأدبية، و الأعمال الفنية القائمة على الحركة الإيقاعية فقط، إذ ليست كل حركة إيقاع[1].

[1] ينظر: محمود السيد شيخون- المرجع السابق – ص 22/21.

- الأهمية النفعية:تتمثل في تسهيل عملية الحفظ و حسن الآداء في الأعمال الشعرية سواء المكتوبة أو المسموعة،إعتماد في تلوين القصيدة لإجتذاب العمل السمعي و البصري معا،من خلال هذين الأهميتين تتحقق المتعة الفنية لدى الشاعر بالرغم من اختلاف طريقة التكرار من شاعر لآخر و من إتجاه إلى آخر،و هذا ما يرجع إلى قدرة كل شاعر على التحكم في النمط التكراري مع اختلاف التجربة و القدرة الفنية و الظروف المعايشة لكل شاعر[1] .
- الشاعر في هذه القصيدة ناوب بين التكرار العمودي و الأفقي،بحيث وظف الأفقي طبقا لقوله:

لا يعرف الشعبعزّ ا بعد ذلّته إلاّ إذاعزّ فيه السيف و القلم [2]

أمّ ا العمود ي تجسيدا لقوله[3]:

جاءتك ثورتنا ثورتنا تدوي مزمجرة كالسيل فوق بطاح الضاد تزدحم

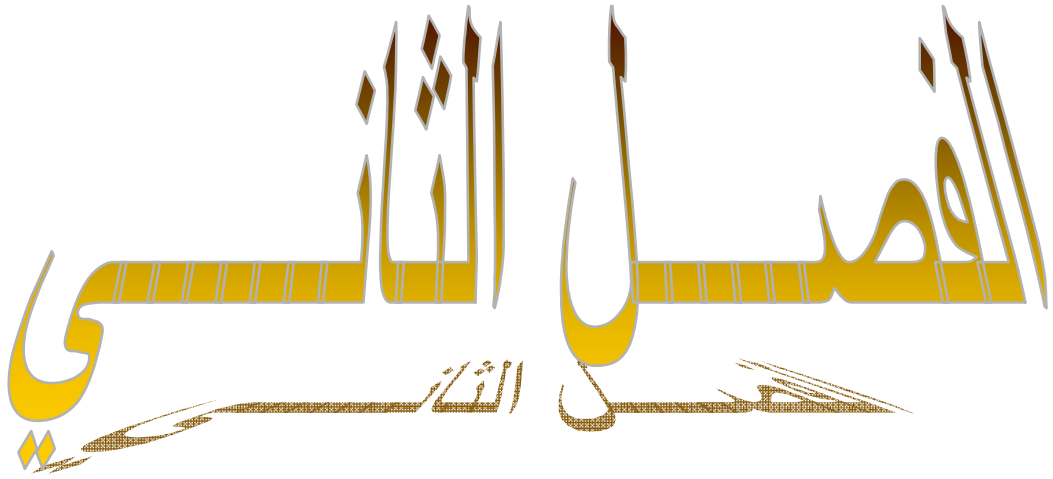
- ***جاءتك جاءتك لا بحر ولا جبل يقيك منها ولا حلف ولا خدم***
- إنطلاقا من هذه الأبيات نوضح الشكل الأفقي و العمودي في الرسم التخطيطي :

- تكرار أفقي في كلمة (العزة)
- تكرار عمودي في كلمة (جاءتك) وكل هذا يوضح المأساة و المعاناة جـراء الاستعمـار

[1] ينظر: عمر بوقرورة– نفس المرجع السابق – ص230.

[2] محمد بلقاسم خمار- المرجع نفسه- ص 138.

[3] المرجع نفسه- ص 141.



إنّ التوجه إلى النصوص الأدبية ومحاولة تفسيرها من مدخل الأبنية النحوية وكشف طاقة النحو في بناء دلالاتها سوف يعود بأعظم النتائج أيضا على متعلمي العربية ".

محمد حاسة عبد اللطيف

إن الوسائل التركيبية تدرس تحت المظلة الأسلوبية، كون هذه الوسائل تتعرض لإجراءات التغيير والتبديل، وهذا التغيير يفتح أمام صياغة الجمل مساحة و آفاقا واسعة من التنويع[1].

التركيب خطاب قائم على نسج من الألفاظ و النسج كمايرى الدكتور عبد المالك مرتاض هو: **<<مظهر من مظاهر الكلام الذي يتخذ له خصائص لسانية نميزه عن سواء[2]>>**. فالتركيب هو لغة الشاعر ليس مجرد رصد علامات لغوية تطلق على مسمياتها و لكنه في جوهره، تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق و الإبداع واللغة المستخدمة على هذا النحو أسلوب بعينه، فالأسلوب هو ما يبدو في العمل اللغوي من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في عمقها واتساعها عن طريق استخدام جميع الطاقات اللغوية، وإن كان علماء اللغة يهتمون بجميع أنماط التنوع اللغوي، كالتنوع الاجتماعي والتاريخي، الإقليمي، فإن الأسلوب يعد أحد أنماط هذا التنوع،إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق التعرف على اللغة.

وهذا ما يحُ يلنا علىاعتبار الشعر مرآة الشاعر باعتباره يشغل حيز امن العناصر البنائية التي تضم كل مستويات التحليل اللغوي، بداية من شبكة الملامح المميزة إلى ترصيف النص في مجموعه، حيث تشمل علاقة الدال والمدلول التي نص عليها المبدأ السويسري في كل المستويات بطبعها تكتسب علاقة خاصة بالشعر، حيث تعلوا الخاصية الإنكفائية للوظيفة الشعرية، فالقصيدة هي مجموع مركب غير قابل للتجزئة، يصير كل شيء فيه بحسب عبارة "بودلير" :"دلا ومتبادلا ومتضادا ومتناسبا"، حيث يؤدي التفاعل الدائم للصوت والمعنى إلى مشابهة بين هذه المظاهر: علاقةتجنسية تارة وجناس تصحيفي، وتارة علاقة تصورية وأحيانا علاقة مناسبة للطبيعة[3].

---

[1] ينظر: أولريش بيوشيل- الأسلوبية اللسانية-ترجمة: خالد محمود جمعة- مجلة نوافذ- سبتمبر2000- النادي الأدبي الثقافي- جدة- ص140.

[2] عبد المالك مرتاض- بنية الخطاب الشعري- ط 1- دار الحداثة- لبنان- (1986)، ص53.

ومن ثم التركيب الشعري يخضع بطبعه إلى النظام النحوي للجملة وهذا حسب كوهن عندما ألزم التركيبة الشعرية بأنها منوطة بقواعد النحو لأنه هو الركيزة الأساسية التي تستند إليها الدلالة، فمجرد ما يتحقق الانزياح بدرجة معينة عن قواعد الترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم في خضم هذا أعطى جاكبسون مثال تمثل فيما يلي: " إن الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام بعنف"[1] ،انطلاقا من هذا المثال جاكبسون يعلق فيقول:"أثناء تفكيكنا لهذه الجملة، فإننا نستخلص منها منطلقين من صيغة الجمع،(الأفكار) وتخُبر بأن له فاعلية ما، (تنام) و كل واحدة من اللفظين ذات صفة معينة، فالأفكار عديمة اللون، والنوم عنيف.

بالرغم من غموض هذا المثال إلا أنها تعتبر جملة مهما كان أصلها ونمطها، فهي تحتفظ من المعنى بالطبقة الأولى منه، وهذا حصل بفضل إحترام ومراعاة قواعد النحو[2] .

جان كوهن يرى أن الانزياح النحوي في التركيب الشعري يقف دون الدرجة الحرجة، لأنه ينحصر في الأعم، أي القواعد المتعلقة في ترتيب الكلمات [3] .

إلا أن الجرجاني أبرز وظيفة النحو الحيوية في النظم إذ بنى النظم على قواعد النحو ومقتضياته، حيث يقول : "أعلم أن النظم ليس إلا أن تضع كلامك موضع الذي يقتضيه على النحو وتعمـل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت، فلا تخل منها بشيء وذلك أننا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه "[4].

---

[1] ينظر :رومان جاكبسون- قضايا شعرية - ترجمة: محمد الوالي وأمبارك حنون-ط1 -دار توبقال- المغرب - ص78.

[2] جان كوهن – بنية اللغة الشعرية - ترجمة : محمد الوالي و محمد العمري - ط1 – دار توبقال للنشر- المغرب - ص 177/176.

[3] ينظر :المرجع نفسه – ص 180/179.

[4] ينظر :عبد القاهر الجر جاني- دلائل الإعجاز- تعليق : محمد عبد المنعم خفاجي – تحقيق: ياسين الأيوبي – مكتبة القاهرة- ط01- ص 127.

الجرجاني يقصد من وضع الكلام موضعا يقتضيه نحو المعاني الإضافية التي يصورها على النحو دون الهدف إلى موضوعية الفاعل أو المفعول به، إنما الهدف من ذلك الإشارة إلى وجهيها في نظم صحيح معين، لأن مزية النظم متكاملة تفوق كل المزايا الجمالية، وعليه الجرجاني نحوي يرفض أن تقتصر مهمة النحو على صحة التركيب من الناحية الإعرابية[1].

فالجرجاني أسند مزية النظم إلى مراعاة النحو بالمعنى الوظيفي الذي ذكرناه حيث قال في هذا الصدد : "هو السبيل فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم،ألا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه أو عُومِل بخلاف هذا فأزيل عن موضعه، واستعمل في غيرما ينبغي له، فلا ترى كلاما قد وُصف بصحة نظم أو فساده، وتلك مزية، وذلك فضل إلى معاني النحو و أحكامه ووحدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه[2] "، ولا جرم أن التركيب يتعلق بالجملة ومن ثم يقول سيبويه الجملة تعني الكلام المركب من كلمتين أسندت إحداهما للأخرى، وهذا لا يأتي إلا في إسمين، أو فعل ويسمى الجملة[3] .

---

[1] مراد وليد محمد–نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني–ط1– دار الفكر– دمشق – 1982– ص 147.

[2] عبد القاهر الجرجاني –المرجع السابق– ص 127.

[3] ينظر :ابن يعيش موفق الدين– شرح المفصل– عالم الكتب– الجزء الأول – ط1 – بيروت – ص 18.

وانطلاقا من دواو ين محمد بلقاسم خمار التي اعتمدناها عليها كانت بالفعل ذات دقة فيما يخص الجانب التركيبي وهذا حكما للقراءة المتجلية عبر مدوناته الشعرية، فالثورة عنده انعكست على المضمون والتشكيل الفني معا لأن الموقف الثوري يتجسد في الشعر بعد آخر: هو البعد الثوري للغة نفسها، وفي هذا الصدد يقول "مركارو فنسكي" :"إن اللغة الشعرية دائما تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة ومن علاقة اللغة بالواقع وتجلو طرق جديدة للتأليف الداخلي للعلامة اللغوية وتكشف إمكانيات جديدة لإستخدامها"[1].

نستجلي دراستنا على نمطيته الجملة في اللغة العربية عامة و الشعرية خاصة بما أنها موضوع بحثنا، والبحث بين مستوياتها اللغوية النحوية على اختلاف أساليبها كالنداء والأمر والاستفهام و غيرها من الأساليب الانشائية، وكذلك التركيب الإسنادي وما يحويه من تقديم و تأخير وذكر وحذف وغيرهم.

وعليه يبدو أن الكلام العربي أخذ أبعاده الجمالية إنطلاقا من تمييز البلاغيين بين الأسلوبين الخبري و الإنشائي حيث رسخ في الإعتبار أن الأسلوب الخبري ذو غايات إبلاغية منطقية يخلو من المفاجأة التي قد تقوم على خصائص أسلوبية إيقاعية مثل التأويل و الحذف أدوات إيقاعية يستعين بها الأسلوب الإنشائي لتحسين التعبير و توقيعه وإخراجه مخرج الإمتياز عن باقي أصناف أساليبإنتظام الكلام[2] ،جراء قراءتنا لبعض دواوينه الشعرية نلاحظ أن المنطق الثوري هو الذي يفرضنفسه على القصائد، فكأن عهد الكآبة والغربة قد ولىكما أن عهد الهدوء قد انتهى وحل محله عهد الثورة والقوة وشق طريقه نحو الحرية والانتصار، فالخطابالشعري لدى محمد بلقاسم خمار قد تراوح ما بين البنيات الاستفهامية ونهي و أمر، و إن دل على همومه وأحزانه وانشغاله بشعبه وأمته.

---

[1] ينظر : أبو ديب كمال- في الشعرية-ط01- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت – ص74.

[2] عميش العربي- مفهوم الشعرية في ضوء الحداثة- رسالة دكتوراه- إشراف الأستاذ: الأخضر بن عبد الله- سنة 2003-2004- جامعة وهران- السينيا – ص 37.

أسلـــوب الإستفهـــام فـي مدونـــات الشاعـــــر :

الإستفهـــــــام: تدور معانيه في اللغة العربية حول طلب الفهم بالأشياء و طلب المعرفة بماهيته و حقيقة الأمور وهذا ما تؤكده بعض المعاجم العربية "إستفهمته سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء فأفهمته وفهمته تفهيما، فهم، الفهم : معرفتك الشيء بالقلب، فهمه فهما، وفهامة :علمه وفهمت الشيء عقلته وعرفته.[1]

وكذلك يقال عن الاستفهام : "طلب الافهام، والافهام تحصيل الفهم، والاستفهام، والاستعلام، و الاستخبار بمعنى واحد"[2] .و من أدواته : الهمزة، أم، هل، أي ، كم ، كيف ، أين ...إلخ[3]، خمار استعان بهذا الأسلوب في عدة مواضيع منهـــــا :

الشكـــــل الأول : جملة استفهامية مصدرة بالهمزة .

الصـــــورةالأولى: همزة الاستفهام +جملة مضارعة.

يقـــــول :

ولست أدري ....أأرمي السهم في كبدي أم أرتمي بين أشواقي لتقتلني [4]

---

[1] ينظر: ابن منظور- لسان العرب- ج 12- دار إحياء التراث العربي- بيروت- ص 459.

[2] أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين- اللباب في علل البناء والإعراب-ج2- ط1- تحقيق: غازي مختار طليمات- دار الفكر – دمشق- 1995-ص129

[3] مهدي المخزومي – في النحو العربي (نقد وتوجيه) – منشورات المكتبة العصرية- صيدا- بيروت-ط01-1964- ص 265وما بعدها.

[4] محمد بلقاسم خمار- ديوانمواويل للحب والحزن –ص 19.

في هذا المثال الهمزة حملت طلب التصور وبناء الحدث، إلا أن الشاعر يصور لنا نار الشوق التي تشتعل في قلبه ولوعة حبه للشام، ولا يدري كيف يطفئ هذا الشوق فهو في حيرة بين الاستسلام للحنين أم الانتحار .

الصـــــورة الثانـــــي :همزة الاستفهام + جملة منسوخة.

يقـــــــول :

مـاذا أقول يا منخذلـــــــون

يا عقلاء الحرب يا مفكرون

أليس فيكم واحد مجنون....؟؟[1]

نلاحظ جملة استفهامية منفية مبتدئة بهمزة الاستفهام غرضها النفي ، فالشاعر يمحو و يستهزئ بالعرب رغم إختلاف أديانهم على التفرق والتشتت الذي أصابهم، مما جعلهم غير أصحاب القرارات الحاسمة دوليا، فالشاعر وظف الهمزة لإستدعاء المخاطب القريب.

الشكـــل الثانـــي : جملة إستفهامية مصدرة بـ "هل"

هـــل : هي من الحروف الهوامل لأنها لا تختص بأحد القبيلين ولها موضعات أحد هما: أن تكون إستفهاما عن حقيقة الخبر وجوابها نعم أولا أما الموضع الثاني : أن تكون بمعنى قد[2].

[1] محمد بلقاسم خمار – نفس المرجع– ص 56

[2] أبي الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي– معاني الحروف–ط03– تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شبلي– دار الشروق –1974– ص 102.

الصـــــورة الأولى : هل + جملة منسوخة .

هل كان ذنبا أن أحرر موطني وأصون داري من نعال الغادر؟[1]

الشاعر في هذا البيت يصور تبيان حقيقة وابراز المكانة التي تحتلها بلاده في نفسه، فهو يبرهن أن كل إنسان عليه أن يحرر وطنه ويحب وطنه ويضحي بالنفس و النفيس من أجله.

الصـــــورة الثانيـة : هـل + جملة مضارعـــة

قائـــــلا خمـار:

إلهي ... هل ستغفر ... أم ترانا تجاوزنا الحدود... بما إعترانا ؟ [2]

إنطلاقا من البيت نرى أن الشاعر يتحسر ويتألم طالبا الغفران من خيانة وتذلل لليهود وغيرهم، فهو في حيرة بين الإستجابة من عدمها إقياسا على الأفعال .

الصـــــورة الثالثـــة : هل + جملة إسمية

أرنو لأمي ضارعا هل لي بزاد من شبابي ...؟[3]

نلاحظ تقديم الجار و المجرور مفتتحا بـ "هل" لبيان الملكية ولشدة الشاعر إلى شبابه، وهي مرحلة القوة و النشاط فهو يتمنى عودة شبابه لكي يقدم تضحيات لوطنه و يساهم أكثر في تحرير الأمة العربية.

---

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان بين وطن الغربة وهوية الإغتراب– ص30.

[2] محمد بلقاسم خمار–ديوان مواويل للحب والحزن – المرجع نفسه– ص 18.

[3] المرجع نفسه–ص 25.

الصـــــورة الرابعـــة : هل + جملة ماضية.

بـومدين حي.....بومدين[1]

هل غاب بومدين يا وطني ....؟

خلال هذين البيتين نجد أن الإستفهام غرضه البلاغي هو النفي، ذلك أن الشاعر يبين أن الرئيس "بومدين" رغم موته إلا أنه حاضر في تاريخ الجزائر وحاضر في قلب كل جزائري بايجازاته و قراراته المساندة للشعوب المظلومة.

الشكـــل الثالـث : جملة إستفهامية مصدرة بـ "كيف".

(كيف)[2] اسم يستفهم به عن الأحوال، وقد يراد به التعجب وغيره والسياق كفيل بتعيين دلالاته، خمار استعان بها في عدة صور منهـا :

الصـــــورة الأولى : كيف + جملة فعلية ماضية.

فقم ... حتى ترى ما حل فينا وكيف تمزق البلوى عرانا...[3]

[1] محمد بلقاسم خمار- المرجع السابق- ص 47.

[2] ابن هشام – مغني اللبيب عن كتب الأعاريب- تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد- ج1- مطبعة علي صبيح و أولاده- مصر – ص 204.

[3] محمد بلقاسم خمار- المرجع السابق- ص12.

أظهرت الجملة الفعلية بعد "كيف" الصورة التي وصل إليها حال العرب جراء إنسلاخهم عن العروبة والدين و الوطنية وانفتاحهم الكلي عن العرب متناسين ماضي الأجداد و الأمجاد.

الصـــورة الثانية : كيف + جملة إسمية.

بقايا لهيب على شاطئ من ركام الشموع ؟[1]

ويبني وبينك مد البحار

فكيف الرجوع..

إليك يا رفرة القهر بين الضلوع

هنا الشاعر يتمنى عودة ذلك التاريخ، تاريخ الأبطال والشهداء الحافل بالانتصارات و البطولات جسدها وصنعها رجال عظماء و نساء عظيمات، فالأمة اليوم بحاجة إلى مثل هؤلاء الأبطال ليعيدوا كتابة تاريخها من نهب.

الصـــورة الثالثـة : كيف + ضمير رفع منفصل.

يا للجزائر ... كيف أنت ...؟ يكاد يقتلني غيابي [2]

الشاعر في هذا البيت يخاطب الجزائر مستعملا الضمير أنت، هذا الخطاب يدل على شدة حنينه و شوقه للجزائر، وهذا ما بينته الجملة الإسمية المنسوخة بعد الإستفهام.

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان مواويل للحب والحزن - ص27/26.

[2] المرجع نفسه- ص 22.

الشكـــل الرابـــع : جملة إستفهامية مصدرة بـ "من".

(مـن) : أنسب ما قيل فيها إسم لمن يعقل، وهو يكون في الواحد و الإثنين و الجميع... يخرج الفعل منه على لفظ الواحد، والمعنى تثنية أو جمع ...، وكذلك يكون في المؤنث[1] ، ويعني ذلك أن المقام كفيل برفع ابهامها، وكثرتها في الشعر وهذا ما يجعل الكلام ذات دقة في التأمل وهذا ما يدل على يسر الشعر وإذا خفي معناه ازداد السامع حيرة و توهج[2].

الصـــورة الأولى : من + تركيب إضافي + جملة فعلية.

من أبي...؟

أعلنت :

أخشى زعمه...

علني من زحمة الغزو

هجين...؟

عربيٌ [3]

غير أني حائر...

[1] ابن فارس- الصاجي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها- تحقيق: مصطفى الشويمي- مؤسسة بدران- بيروت- لبنان-1964- ص 173.

[2] ينظر: محمد كراكبي- خصائص الخطاب الشعري (في ديوان أبي فراس الحمداني)-دراسة صوتية و تركيبية- دار هومة- 2009- ص 234.

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان :حالات للتأمل وأخرى للصراخ- ص 462.

يبين هذا التركيب المنوع عن حيرة الشاعر حول هويته الحقيقية أهو عربي أم هجين غير عربي، حيث حدث له إرتباك فلم يتعرف على حقيقة هويته الأصلية.

الصـورة الثانيـة : من + جملة فعلية + جار ومجرور + جملة فعلية.

من قتّل في بغداد،...دار السلام...

شعبا يتعاطى حبّ الشعر...؟[1]

وعليه خمار استعمل الاستفهام كوسيلة في تفعيل خطابه وتحقيق مراميه وهذا الاستفهام ليس سوى جسر يعبر به الشاعر إلى نفسية المتلقي ليُحْدِث فيها مجموعة من التساؤلات تسمح بإشراك المتلقي في أبعاد الحدث وتدفعه إلى مواجهة الوضع وتغييره، وبالتالي يعد الأسلوب الإستفهامي أداة إنشائية فعالة للإستخبار والإستقصاء،و إزالة اللبس والغموض والوصول تدريجيا إلى الحقيقة، إضافة إلى موقف السائل الذي يحمله أي إستفهام تجاه الحدث من إثبات أو نفي، وبالتالي الرجوع إلى إحساسات نفسية ووجدانية الشاعر وهذا ما جسده في الأساليب التالية : كالتعجب، والتحسر والإنكار والتلهف، كلها كانت بادية في خطابه الثوري.

أسلـــــوب النـــــداء :

النداء في المعنى اللغوي: بكسر النون وضمها: الصَّوْتُ مثل : الدّعاءُ والرُّعَاءُ ، وقد ناداه ونادى به و ناداه مُناداةً و نِداءً ا أي صاح به، و أندى الرجل إذا حَسُنَ صَوْتَهُ [2].

وجاء في أساس البلاغة :"انتدوا وتنادوا تجالسوا وناديتهم، جالستهم "[3]

---

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان: بين وطن الغربة وهوية الإغتراب– ص 65.

[2] ابن منظور– لسان العرب– مادة ندى ومعجم متن اللغة متن ندى– م ج/ 02– دار لسان العرب– بيروت – ص 433.

[3] أبي القاسم الزمخشري – أساس البلاغة – تحقيق:عبد الرحيم– دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت 1979– ص 45– والراغب الأصفهاني – معجم مفردات ألفاظ القرآن – تحقيق: نديم مرعشلي– دار الكتاب العربي– ص 508.

أما في المعنى **الإصطلاحي** قال سيبويه : أعلم أن النداء كل اسم مضاف فيه فهو نصب

إضمار الفعل المتروك إظهاره، والمفرد رفع وهو في موضع إسم منصوب[1]، فعلماء البلاغة ركزوا على أسلوبالنداء باعتباره من الأساليب البلاغية، حيث يعتبر الكلام عندهم قسمان خبر وإنشاء، والفائدة منه عند أصحاب البلاغة هي التنبيه[2].

و لا جرم أن خمار كان بصدد دراسة هذا الأسلوبلأجل انتباه المخاطب لإبلاغه الرسالة الخطابية التي غالبا ما تكون إحدى الأساليب الطلبية كالأمر والنهي، وغيرهما ويتم غالبا بإحدى أدوات النداء التي خ ُصِ صت كل واحدة منها لسياق خطابي معين، وفي هذا الصدد يقول الأنباري: **"أن النداء لا يكاد ينفك عن الأمر، أو ما جرى مجراه من الطلب والنهي"[3].**

وقد تخرج أدوات النداء عن معانيها الأصلية إلى معاني أخرى تفهم من سياق الكلام وذلك لغرض بلاغي ومن الأغراض نجد :التعجب، التحسر والتوجع، التذكر...

أما رأي الزمخشري من غرض النداء هو **"التصويت بالمنادى ليقبل، والغرض من حروف النداء إمتداد الصوت، وتنبيه المدعو، فإذا كان المنادى متراجيا عن المنادى، أو معرضا عنه لا يقبل إلا بعد إجتهاد، أو نائم ًا استقل في نومه، استعملوا فيه جميع حروف النداء ما عدا الهمزة"[4] .**

---

[1] سيبويه- الكتاب- تحقيق: محمد عبد السلام هارون- ط 03- بيروت – 1988- مكتبة الخانجي للطباعة و النشر- مطبعة المدني- المؤسسة الوطنية بمصر- 182/2.

[2] ينظر: الزركشي- البرهان في علوم القرآن- تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم-ط 2- دار المعرفة-بيروت-2/ ص 353.

[3] ينظر:ابن الأنباري -الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين والبصريين والكوفيي- المكتبة العصرية -صيدا-بيروت-1 / 103.

[4] موفق الدين بن يعيش – شرح المفصل – عالم الكتب- بيروت (دت) -15/2 وأبي نصر الفرابي-كتاب الحروف – تحقيق: محسن مهدي- المطبعة الكاثوليكية- دار المشرق – بيروت- 1970- ص 172.

الصـــورة الأولى : أيا + منادى مضاف + تركيب إضافي .

وبيني وبينك مد البحار

فكيف الرجوع

إليك أيا زفرة القهر بين الضلوع[1]

من خلال هذا النداء نرى الشاعر يشكو الفراق وألم الشوق إلى زمن الأبطال والشهداء، ذلك الزمن الذي كان نورا أضاء درب الشهداء ليهديهم إلى طريق النصر، فينادي حنينه الموجود بين الضلوع.

الصـــــورة الثانيـة: يا + منادى + جملة إستفهام + جوابه .

وفي هذا الصدد قال خمار :

يا عقبة الفتح ...هل تدري هزائمنا لقد توالت...ودك العجز مأوانا[2]

الشاعر في هذا البيت يشكو آلام أمته لعقبة بن نافع الفاتح من هزائم وعجز والتبعية بعد ما كان زمن عقبة زمن القوة والانتصارات وزمن السلطان ونصرة الإسلام، والشكوى تتجلى من خلال جملة الإستفهام "هل تدري هزائمنا".

كذلك جاء في قولـــــه :

من يطفئ النار يا فهري قد أكلت أرواحنا...ورماد العار أعمانا؟[3]

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان مواويل للحب والحزن - ص27/26.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان: مناجاة شاعر-ص 127.

[3] المرجع نفسه- ص 126.

الشاعر في هذا البيت ينادي الفهري ويشكو له الظلم الذي تعرضت له أمته من جرّاء الاستعمار وكذلك الخونة مما ألحق العار بالأمة العربية، ويتمنى الشاعر من ينقذ أمته من هذا الظلم الذي وقعت فيه .

الصـــــورة الثالثة: يا + منادى مضاف + جملة شرطية.

يا أول العشق، يا مهدا يهد هدني مهما كبرت فأنت الأم والدار[1]

نلاحظ في هذا البيت أسلوب النداء، في أول البيت"يا أول العشق" المنادى جاء منصوب لأنه مضاف والثاني"**يا مهدا**"المنادى منصوب لأنه نكرة غير مقصودة ودل جواب النداء على الشرط و جواب الشرط يقع مهما حصل، باعتبار أن الوطن هو الأم والدار في اللحظة نفسها مهما تغير الإنسان ومهما كبر، فهو المهد الذي ترعرع فيه الإنسان وكبر

الصـــورة الرابعة : جملة جواب + أيا + منادى مضاف.

لك العهد، يرعاك شعب أبيّ [2]

أيا وحدة المغرب العربي

الشاعر هنا يدعو دول المغرب إلى التوحيد ولأن مصيرهم واحد ومقوماتهم واحدة فيقول : "وحدة المغرب العربي" .

الصـــورة الخامسة : حذف الأداة + منادى مضاف + جملة إستفهام.

إلهي...هل ستغفر...أم ترانا تجاوزنا الحدود...بما اعترانا...؟[3]

---

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان مواويل للحب والحزن – ص 58.

[2] المرجع نفسه- ص88.

[3] المرجع نفسه- ص18.

في هذا البيت نلاحظ حذف الأداة لأن الشاعر في مقام دعوة الله والغفران، ودلالة الحذف هي قرب شخص المنادى من المنادي، فخمار يهمس في دعائه راجيا الله عز وجل ويقف ضعيفا أمامه.

الصـــورة السادسـة : حذف الأداة + منادى مفرد علم + جملة جواب فعلية.

بغداد ...

لا تنتظري... من خطباء الأمس[1]

من ضجيجهم

أي صياح... أو إحساس

محمد بلقاسم خمار في هذه الأبيات يخاطب بغداد داعيا إيّـاها إلى النهوض من جديد إعتمادا على ثرواتها، غير منتظرة رحمة وشفقة من الغير فالأداة حذفت لأن الشاعر في مقام الناصح الداعي.

وعليه يتضح جليا أن محمد بلقاسم خمار كانت أشعاره مفتاحا لهذا النوع الأسلوبي، فالشاعر لن يكتفي بالمناجاة، بل جعلها مقدمة لنداءات صارخة قوية، إنها رجع النفس في لحظات التأني والتمرد في لحظات السكون والثورة، كما أنه في بعض أقواله لم يستحضر الأداة وهذا ما يدل على شعور قربالمنادى منه باعتباره جزء منه، هو رغبته، الشاعر في تمثله ذلك المنادى فكيف ينادي المرء نفسه، فالغرض من النداء هو إيجاد تقابل مباشر بين شخص(منادي) وكائن آخر(منادى عليه)لتحقيق هدف معين خاص بالشخص، فالنداء يحدث نوع من الشراكة بين

عنصرين تربطهما رسالة موجهة وهو ما يسمح للفرد بالتواصل مع الآخرين أفرادا وجماعات ومع

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان:ياءات الحلم الهارب – ص 381.

بقية الكائنات الحسية والمعنوية بوسائل عديدة كالطلب مثلا و النداء الذي يعتبر من أعمق الصيحات الوجدانية[1] كون شاعرنا لجأ إليه ليختلج ما في أغواره.

إضافة إلى لفت إنتباه المخاطب لأن خمار قصائده التي تناولناها للدراسة كانت خطابية تدور حول باعث ألا وهو(الشاعر) ومتلقي وهو (منادى)، فكان توظيف هذا الأسلوب إرتباط وثيق بحالة الشاعر النفسية خاصة حالات القلق والتأزم النفسي، وفي آن آخر الإحساس بالغربة، فكلما نادى الشاعر كلما رمى مكبوتا.

أسلـــــوب النهـــــي :

النهـــي : هو طلب الكف عن فعل[2] بصيغة لا تفعل، ومنشئ النهي الحرف "لا"[3] ، الذي يقترن بالفعل المضارع وله دلالتان هما :حقيقية و مجازية[4]، ومقياس التمييز بينهما هو السباق و زمنه المستقبل، غالبا والحال بقرينة سياقية[5] أما استعماله في الكلام يكون مستأنفا، وإما معطوفا، وإما جملة فرعية، كوقوعه جوابا لشرط أو نداء[6] .

---

[1] ينظر:إليا حاوي- بدر شاكر السياب- دار الكتاب اللبناني- بيروت-1980- ص 129.

[2] السيوطي- الإتقان في علوم القرآن-الجزء 032- -تصحيح: لجنة من العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي- عالم الكتب- بيروت-لبنان-دت-ص 82.

[3] سبويه- الكتاب- تحقيق: محهد عبد السلام هارون-ج 02-ط02- مكتبة الخانجي- القاهرة-دار الرفاعي- الرياض-1993-ص112- المبرد- المقتضب- تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة- عالم الكتب- بيروت- لبنان- دت- ص134-القرويني- مختصر المعاني(شرح تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع)- مصطفى البابي الحلبي و أولاده-مصر-1938-ص 163.

[4] محمد كراكبي- المرجع السابق—ص 221.

[5] ينظر: تمام حسان- اللغة العربية(معناها ومتناها)- ط02- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1979-ص 251و مهدي المخزومي- المرجع نفسه-ص 160- وعباس حسن النحو الوافي-ط04- دار المعارف- مصر-1971- ج01- ص 59.

[6] حمد كراكبي- المرجع السابق —ص 221..

1. إقتـران النهـــي بالحـال:

لا تضربوا كفا بكف[1]

أصاب رأيكم تلف

في الركض من أجل الصدف

غرض النهي هنا هو اللوم والعتاب، فالشاعر يعاتب أصحاب الحكم والأمراء العرب على ارتجالهم في إصدار القرارات دون دراسة أو مشاورة، بعد ذلك دون أن يصلوا إلى الأهداف الموجودة، وقد بين حالة الندم من خلال قوله في البيت الأول فهو كنى عن الندم والحسرة.

منتقلا إلى تغزله قائلا[2]:

أرجوك...ياحبيبتي...

لا تسألني/غزلا/

لوجهك الجميل...

هنا الشاعر يعبر عن حزنه خلال رثائه لروح صديقه الفقيد "محمد غباش"، فيتوقف عن التغزل بحبيبته لينطلق برثاء صديقه.

[1] محمد بلقاسم خمار- المرجع السابق- ص377.

[2] محمد بلقاسم خمار – ديوان: حالات للتأمل و أخرى للصراخ – 448.

1. ***إقتران النهي بجملة مصدرة بإلغاء التعليلية*** :

بغداد...

لا تنتظري ... من خطباء الأمس[1]

من ضجيجهم

أي صياح ....أو إحساس

فنوقهم قد حملت أبواقها

وغربت....؟

الغرض من النهي في هذه الأبيات هو النصح والإرشاد، فالشاعر ينصح الشعب العراقي بعدم الإتكال على غيرهم في إتخاذ مصيرهم معللا ذلك من خلال ما ورد في قوله : "**فنوقهم قد حملت أبواقها وغربت....**".

بمعنى أن أصواتهم خاصة بعض الدول العربية ليس لها فائدة ودور في تقرير ذلك بل هي عملية للغرب، وعليه الفاء في **فنوقهم** جاءت بمعنى التَّسبُب فهي تفيد الترتيب والتعقيب[2] .

أسلوب الأمر: هو " طلب الفعل على وجه الإستعلاء"[3]ويقال كذلك أمر أمرً ا "هُ " الشيء و بالشيء طلب منه فعل شيء أو إنشاءه فهو آمر وذاك مأمور، يقال: "أمرهُ أن يفعل وبأن يفعل"[4] ، ويكون أصليا إذا كان من الأعلى إلى الأدنى، وقد يخرج عن حقيقته إلى معان

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان ياءات الحلم الهارب- ص 381.

[2] ينظر: ابن هشام الأنصاري قطر النّدى وبل ّ الصدى -تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد- د ط – دار رحاب للنشر-القاهرة- ص 329.

[3] ابن عبد الله أحمد شعيب- بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية- ط 01 – دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت -لبنان-ص236.

[4] المنجد في اللغة والأعلام- دار المشرق- ط06- بيروت- لبنان- المؤسسة الوطنية للكتاب - 1968- ص 144.

أخرى تفهم من سياق الكلام[1]، إلا أن بعض النحاة يرون أنه يؤخذ من المضارع[2] ، ويدل على زمن المستقبل ومن أنماطه و دلالاته السياقية التي إعتمدها خمار في مدوناته نجـــد :

إقتـــــران الأمـــر بالنـــداء :

يا رب ورحمتك العظمى ألهمنا صبر الشجعان[3]

الغرض في البيت هو الدعاء، إلا أن ورود الأمر غير أصلي لأنه موجه من الأسفل إلى الأعلى والغرض من هذا الأمر الدعاء لأن الشاعر يدعو الله أن يرزقه الصبر فهو في خالة ضعف.

إقتران الأمر بفعل مجزوم بـ "إن" المحذوفة مع فعل الشرط:

وفي هذا الصدد يقول خمار:

اصنع لنفسك من رجالك دولة تهواك تاجا ...لا مداسا للكراسي[4]

الأصل هنا جملة شرطية فيقـــول :

اصنع إن تصنع لنفسك من رجالك دولة.....

"إن" أداة شرط، فعل الشرط "تصنع" وجوابه "تهواك تاجا ".

---

[1] ابن فارس- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها وما بعدها – تحقيق : مصطفى الشويمي – مؤسسة بدران- بيروت – لبنان 1964- ص 18.

[2] السيوطي – همع الهوامع في شرح الجوامع- تحقيق: عبد العال سالم مكرم- ج 01- دار البحوث العلمية- الكويت-1975- ص 15

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان مواويل للحب والحزن –ص 41.

[4] محمد بلقاسم خمار –المرجع نفسه– ص 93.

إقتران الأمر بجملـة شرطيـــــة :

أقبل إن شئت ...فموقعنا أمسى من حرمته خربة[1]

في هذا البيت نلاحظ أن جملة جواب الشرط "أقبل" تقدمت لاقتصار مقام الكلام على سبب الإقبال، أي إقبال عقبة بن نافع ليرى الوضع أو الأوضاع التي آلت إليها الشعوب العربية من صراعات وخلافات...إلخ و الأصل في ترتيب البيت هـو :

إن شئت أقبل... فموقعنا أمسى من حرمته خربة

ومن الدلائل السياقية العامة التي أخذت انتباهنا وطغت على جل أعمال محمد بلقاسم خمار نجـــد :

الدعـــــاء : الذي تمثل في جل قصائده على سبيل المثال :

يا رب ... جئتك شاعرا بالرعب ...مبتهلا...و طالب...[2]

فاحفظ كرامـــة شعبنا والطُفْ بنـــا عنـــــد العواقـــــبْ

التضرع إلى الله وطلب حفظ كرامة الشعب الجزائري ولا نستطيع القول في هذه الحالة أن صيغة أمر لأنّ الله عز وجل أرفع من أن يأمر وعليه فالغرض هو مناجاة الله ودعوته .

---

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان :ياءات الحلم الهارب – ص 370.

[2] المرجع نفسه– ص 389.

النصـــح و الإرشـــاد :

يا شعب ....أيقظ في عيونك جمرها وانهض عزيزا، في ملاحمك الرواسي[1]

دع عنك أوهام الدعاة، وعـــد إلى أحضان ريفك، وابدأ الفصل الدراسي

عـد للطبيعة، للسنابـل، للربـــا وأحصد كنوز الأرض، من ذهب وماس

تزاوجت صغتي النداء والأمر في هذه الأبيات والتي كان الغرض منها النصح والإرشاد، فالنصح من أجل رفع همم الشعب و معنوياته ودعوته إلى العودة إلى أحضان الطبيعة واستلهام خيراتها عوض الخمود والتكاسل لأن في هذه الطبيعة كنوز لا تحصى .

أسلـــوب الشـــرط :

يعتبر الشرط أسلوبا لغويا يبني بالتحليل على جزأين الأول منزل منزلة السبب، و الثاني، منزل منزلة المسبب[2] وبتحقيق الثاني يتحقق الأول لأن وجود الثاني معلق بالأول.

وبعض النحاة العرب يدققون في تحديد مصطلح الشرط من نمطين وهما : لغوي معجمي، بحيث يتمثل في آن : "معنى الشرط العلامة و الأمارة، فكأن وجود الشرط علامة لوجود جوابه ومنه أشراط الساعة أي علاماتها[3]"طبقا لقوله تعالى "فقد جاء أشراطها"[4] .

---

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان :مواويل للحب والحزن – ص 92.

[2] مهدي المخزومي - نفس المرجع السابق- ص 294.

[3] ابن يعيش– شرح المفصل-ج 08- مكتبة المتنبي- القاهرة – د ت –ص 155.

[4] سورة محمد- الآية 18.

أما النمط الثاني و هو الدلالي فيكمن في أن الشرط "وقوع الشيء لوقوع غيره"[1]، يفيد هذا التحديد في وجود الشرط شيئين يقع أحدهما بواسطة الآخر.

ولعل النحاة أطلقوا مصطلح (الجملة الشرطية) على أسلوب الشرط، حيث صنفوها ضمن الجملة العربية، كما أن بعضهم ألحقوها بالجملة الفعلية كونها مركبة من جملتين فعليتين[2]

وعلى هذه الخاصية جعل الجرجاني من الشرط وما عطف عليه، مستعينا بقوله تعالى :"**ومن يكسب خطيئة أو إثما ثم يرم به بريئا فقد احتمل بهتانا وإثما عظيما** "[3].

طبقا للآية الكريمة يوضح قوله بأن الشرط هو مجموع الجملتين، لا انفراد كل جملة عن الأخرى[4]، لأن العبارة في جملة الشرط تربطهما أداة الشرط إرتباط وثيق.

وقد زعم النحاة على أن أسلوب الشرط يقوم على جملتين وهمـــا :

جملة الشرط / جملة الجواب[5]، فنظام جملة الشرط يتغير أحيانا بتقديم عبارة الجواب على أداة الشرط، إلا أن الدلالة تبقى ويبقى الأسلوب وهذا ما كشفناه في قصائد خمار وأسلوب الشرط يعتمد في دلالته على طائفتين من الأدوات أولها : الأدوات التي دلت عل الشرط أصالة وهي إن- إذا – لو.

---

[1] المبرد- المقتضب – ج 02- ص 46.

[2] المبرد –المرجع نفسه– ص 88.

[3] الآية 112من سورة النساء.

[4] عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز –ص 189.

[5] ينظر: مهدي المخزومي- المرجع نفسه– ص 285.

أما الثانية وهي كنايات تدل على الأشخاص والأشياء و الأزمنة والأمكنة لكنها تستعمل إستعمال الأدوات فالشرط بتعليق الجواب على الشرط[1] .

ولا جرم أن شاعرنا كان اعتماده على الطائفة الأولى وتوظيفه لأدوات الشرط ظهر بصورة بارزة في شعره .

و القيمة التركيبية تتجلى من خلال إعتماد الشرط على عبارتي الشرط والجواب اللتين بهما تحصل فائدة الكلام[2]، وفي هذا الصدد اعتمد خمار على أنماط الجملة الشرطية ومنهـــا :

الجملـــة الشرطـــية المصـــــدرة بـ "إذا" :

اتفق بعض النحاة العرب على أن (إذا) لا تكون، غالبا إلا في الأمور التي يتحقق وقوعها، إسنادا لقول المبرد : "فإذا قلت إذا أتيتني، وجب أن يكون الإتيان معلوم[3]، معللا قوله بالآية الكريمة، قوله تعالى :"إذا السماء إنفطرت[4]"و" إذا الشمس كورت"[5] .

كما أنها تتضمن معنيين وهما : الظرفية، وإذا الشرطية[6]، والزمن المستفاد منها هو المستقبل لأن أسلوب الشرط يتصرف إلى المستقبل، كما أنه يدل على الماضي،و الحال[7]، دوام الاستمرارية[8] .

---

[1] المرجع السابق – ص 291.

[2] عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز –ص 258.

[3] محمد كراكبي- خصائص الخطاب الشعري- ص 270

[4] سورة الإنفطار- الآية 1.

[5] سورة التكوير – الآية 1.

[6] محمد كراكبي –المرجع نفسه– ص 271.

[7] سيبويه- الكتاب –ج 01- ص 95.

[8] السيوطي –المرجع السابق– ص 206.

و من الخصائص التي تميز "إذا" نجد :

1-ورود الفعل الماضي،والمضارع،والاسم، وشيوع الفعل الماضي أكثر من غيره.

2-لا تجزم "إذا" الفعل إلا في الشعر اضطرارا، أما إذا كان الفعل مجزوما بها في النثر فهو على سبيل الخطأ، هذا رأي سيبويه[1].

فالنحاة العرب اختلفوا في عامل النصب لهذه الأداة، فمنهم من زعم أنه فعل الشرط، والبعض الآخر قالوا أنه فعل الجواب[2]، أما معناها يكون بمعنى "إن" أو "متى"[3] ، يقول ابن مالك:"فهي تتصدر الكلام"، فإن تقدم عليها شبيه بالجواب معنى، فهو دليل عليه، وليس إياه، خلافا للكوفيين والمبرد، وأبي زيد...[4].

وعليه جراء قراءتنا لنصوص خمار وجدنا أن أسلوب الشرط المصدر بـ"إذا" كان طاغي، حيث اختلفت أنماطها كما هو مبين في أمثلتنا التاليـــة :

الصـــورة الرابعـــة : أداة شرط (إذا) + جملة شرطية إسمية+ جملة الجواب إسمية و مثال ذلك تجسد في قوله :

و من قبل كنّا[5]

إذا المرء منا انحرف

جملة شرطية

---

[1] سيبويه –المرجع السابق- ج 3- ص 61- ج2- ص 62.

[2] ينظر :محمد كراكبي –المرجع السابق– ص 272.

[3] ينظر: الزجاج- إعراب القرآن المنسوب له- تحقيق : إبراهيم الأبياري – ط 02- دار الكتاب اللبناني – بيروت- لبنان- 1982.

[4] ابن مالك – تسهيل الفوائد- تحقيق: محمد كامل بركات- دار الكتاب العربي- القاهرة-1968- ص 238.

[5] محمد بلقاسم خمار- الديوان مواويل للحب والحزن – ص33.

فليس له غير رجة سكين

جملة جواب الشرط

أو حبة من رصاص

فـــإذا محقـت الخصـم وحدك، فانتصار [1]وإذا تعاطيت الشهادة فانتصار

أداة الشرط جملة الشرط جملة ج الشرط

وردت جملة جواب الشرط في البيت الثاني قصيرة فيها حذف الشاعر، يبين أن الإنتصار يكون إما الفوز على العدو في المعركة أو نيل الشهادة والإستشهاد في سبيل الله.

النمـط الثالـــث :حيث ورد على شكل جملة الجواب فعلية + إذا + جملة الشرط فعلية، حسب التقسيمات و الأصناف التالية الممثلة في الجدول الآتي[2]:

الأداة	جملة الشرط	جملة جواب الشرط	نوعها	المثـــــال
		صبح اللّفّ درب الأمن نسلكه	منسوخة	وأصبح اللف درب الأمن نسلكه
إذا	طمحنا وصار الشعب مرعانا			إذا طمحنا وصار الشعب مرعانا

و منها سنصبح منها إذا ما أرادت وتكتمل الدائرة [3]

فالشاعر خلال البيت الأول ندم الصفة التي أصبح يتصف بها العرب و المأمون وهي اللف والدوران و المراوغة لأجل الهروب من المواقف والأزمات، أما جملة الجواب جاءت منسوخة بالناسخ "أصبح" وهو من أخوات "كان" .

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان: مناجاة شاعر –ص 104.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان: ياءات الحلم الهارب- ص 345.

[3] نفس المرجع- ص 394.

جملة الجواب فعلية (فعل تام) + إذا + جملة الشرط فعلية (فعل تام):

ممثلا ذلك في قول خمار :

وتجلّي إذا خاطبت بالبيان [1]

وترعى وتحمي تراث الجدود

وتدمي إذا صممت للطعان

فأبغضها كل خصم لدود

ودس لها الكيد والشنآن

الأداة	جملة جواب الشرط	نوعهـا	جملة الشرط	نوعـها
إذا	وتجلّي	فعلية (فعلها تام)	خاطبت بالبيان	فعلية (فعلها تام)

الشاعر في أبياته التي سبق ذكرها نلاحظ أنه يمدح ويثني على الشام ويذكر أهم خصال أهلها على أنها موطن الأصالة والعروبة والعزة.

جملة الجواب إسمية + إذا + جملة الشرط الفعلية :

هذا ما نراه جليا في شعر خمار حيث قال :

لا الظل لا الماء يجري في صفاوته ولا النسيم – إذا ما هب – معطار [2]

جملة جواب الشرط أداة جملة الشرط

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان: مناجاة شاعر- ص 136.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان مواويل للحزن والحب – ص 60.

فالشاعر إنطلاقا من هذا البيت يتضح أنه يصف الجمال الذي آلت إليه مدينته بعدما كانت قبل – عروس المدن جنة فوق الأرض، أما الآن فأصبحت عكس ذلك وهذا بسبب الظروف المزرية التي عانها من أسى ودمار وغيره، وهذا لا يعني أنه إكتفى بهذا المثال فقط، وإنما ما ورد في قوله كون هذه الأبيات مثلث هي الأخرى هذا النمط من أسلوب الشرط.

ولا المغرب العربي إذا ما ربطنا القوارب بالباخرة...؟[1]

جملة جواب الشرطأداةجملـــة الشـــــــرط

الجملة الشرطية المصدرة بـ "إن" :

تكون عاملة، وغير عاملة، فالعاملة تكون شرطا، فإن دخلت على فعلين ماضيين حكمت على موضعهما بالجزم [2] ، كما أنها أم حروف الشرط لأن معنى الشرط لا يفارقه أبدا [3]، فهي أكثر الحروف استعمالا[4]، وفي هذا الصدد أن الجملة الشرطية بإن لها أقسام و أنماط.

وهذا ما درسه محمد بلقاسم خمار في شعره حيث اختلفت دلالاته بين الفينة والأخرى من حيث تركيب الجمل وربط عناصرها واختصار بعض معانيها[5] .

[1] محمد بلقاسم خمار– ديوان: ياءات الحلم الهارب– ص393.

[2] أبي الحسن علي بن عيسى الرماني – نفس المرجع السابق– ص 84.

[3] ينظر: سيبويه – نفس المرجع السابق– ج3–ص 63.

[4] عبد السلام المسدي و محمد الهادي الطرابلسي – الشرط في القرآن– الدار العربية للكتاب– تونس–1980–ص 28.

[5] ينظر: منصوري الميلود– السمات الدلالية لحروف الجر– مؤسسة الطباعة لولاية مستغانم– 1419/1998 – ص 29.

النمـــط الأول : أداة الشرط إن + جملة الشرط (فعلية)+ الفاء+ جملة جواب الشرط(فعلية)

يقـــول خمـــار:

إنْ كنت غريبا في بلدي

فأبدأ بالبحث عن الموئلْ

و من نفس القصيدة الشعرية يقول في مقطع آخر :

إنْ طحت مريضا محتضرا

قَاوم سكراتك، وتنقّل

الأبيات	الأداة	جملة الشرط	نوعها	جملة جواب الشرط	نوعها
البيتين الأول والثاني[1]	نْ	كنت غريبا	فعلية	ف+أبدأ بالبحث	فعلية
البيتين[2]	نْ	طحت مريضا	فعلية		

فالشاعر في هذه الأبيات يدعو الإنسان إلى أن يتحدى المخاطر و العقبات و يواجهها وبالتالي يجد الحلول عن طريق إرادته و طموحاته .

[1] محمد بلقاسم خمار- الديوان (زفرات و وخزات)– ص 284.

[2] المرجع نفسه– ص 285.

الصـــورة الثانيـــة:أداة (إنْ) + جملة الشرط(فعلية)+ الفاء+ جملة جواب الشرط (إسمية).

إن يذكروا/الله من خوف ومن طمع فإنهم بجمال الحق كفار[1]

أداة ج شرط ج جواب الشرط إبتدأت باسم

في موضع آخر قائـــــلا :

إنْ جاء أصل الإنس من فخّار[2]

أداة ج الشرط

و الجنُّ كان جنسهم من نار

والملك الطاهر من أنوار

فأصلنا المهجّنُ العتيق

ج ج الشرط

لا ريب أنه من الأحجار...؟

الأبيات الأولى والثانية فيها نوع من التداخل فالشرط في الأّبيات الأولى يمثل حسرة الشاعر على ما صار عليه الناس وبالخصوص أهل بلده مقارنا أصلهم، منتقلا إلى الأبيات الأربعة الموالية مبينا أصل كل من الإنس والملك، حيث أصل هؤلاء الناس من حجارة صماء لا تعرف لا رحمة ولا شفقة ولا محبة وحتى عطف بينهم فقلوبهم مثل الحجر الساكن .

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان مواويل للحب والحزن– ص 64.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان مناجاة شاعر– ص 110/109.

النمـط الثـــاني : أداة شرط(إن) + جملة شرط+ جملة جواب الشرط وقد ورد في هذا النمط بصورة واحدة وهي :

1-أداة الشرط (إن)+ جملة شرط (فعلية)+ جملة جواب شرط (فعلية) مجسدا قول خمار في :

فرسان هذا الزمن الجبان [1] .

إن نجحـوا / نسموا الطعيان

أداة جملة شرط / جملة جواب شرط

أو خسروا تملقوا البهتان

لأنهم بدونما تعليق

تمر ّغوا في ظل الفاتكان

إنطلاقا من هذه الأبيات التي تندرج ضمن التفعيلة لا جرم أن الشاعر يصف فرسان ورجال هذا الزمن بالجبناء حيث إذا نجحوا ووصلوا إلى أعالي السلطة طغوا وتجبروا و أصبحوا ظالمين على حساب الرعية.

خمار استعرض في موضع آخر قائلا :

تعددت بيننا الأذواق واختلفت مشارب الرأي أشكالا وألوانا[2]

ولم يعد غير عصف الداء يجمعنا فـــإن شفينـــا / بدرنا الجمع أضغانا

أداة الشرط / جملة الشرط / جملة جواب الشرط

في هذين البيتين يرى "خمار" حلول الأزمات والنكبات يوجد الشعوب خاصة العربية ومع مرور هذه الأزمات وانقضائها تتشتت من جديد وتفكك وحدة الأمة.

---

[1] محمد بلقاسم خمار -ديوان : مناجاة الشاعر- ص 112.

[2] محمد بلقاسم خمار - ديوان ياءات الحلم الهارب- ص 345.

النمط الثالث : جملة جواب الشرط + أداة "إن" + جملة الشرط.

هذا النوع ورد في عدة صور بادية في شعر خمار الذي كان حافلا بأسلوب الشرط.

أ–الصـورة الأولى: جملة جواب الشرط(فعلية) + إِنْ + جملة الشرط(فعلية) مجسدا قوله في ما يلـــــي:

لا تعجـــب إن ضحكـــت دنيا[1]

جملة ج الشرط أداة الشرط جملة الشرط

في وجه بليد ومغفّلْ

وظف الشاعر في هذين البيتين الشرط حيث نجد كلمة جواب الشرط دلت على الإرشاد والنصح في الأمور الدنيوية وما يتعلق بها ففي بعض الأحيان ضحك الدنيا ومزاياها قد يكون في صالح الإنسان الجبان، الكسول والبليد وهذا رأي خمار الذي تميز بالعزيمة دائما .

ب– الصورة الثانيـــة : جملة جواب الشرط(إسمية)+ إن+ جملة شرط.

ما أحقر من ينسى خلاّ [2]

إن صادف يفهم منهَ لْ

فإذا ما عاد، إليه العسر

أتاه ذليلا سلّـــــــلْ

الشاعر في هذه الأبيات يتعجب من حال الناس اللذين يتسون أصدقائه وقت اليسر، مبرزا ذلك في جملة جواب الشرط (ما أحقر)، متذكرين تلك الخلان أيام الشدة والعسر.

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان زفرات ووخزات خمار– ص 239.

[2] نفس المرجع– ص 292.

الجملـة الشرطيـة المصدرة بـ "لـــو" :

تضاربت الأراء حول هذه الأداة، وأهمها أن تكون لما كان سيقع لوقوع غيره[1] ، وكذلك هي حرف شرط في المستقبل[2] ، وكذلك يقال عنها حرف امتناع لا متناع[3].

ويقول ابن هشام في الحديث عن لو: "إن الشرط متى كان مستقبلا محتملا، وليس المقصود فرضه الآن، أو فيما مضى، فهي بمعنى"إن"، و متى كان ماضيا،أو حالا، أو مستقبلا، ولكن قصد فرضـــه الآن أو فيما مضى فهي الإمتناعية، وهذا ما اختلف فيه النحاة[4].

واختلفوا النحاة أيضا في إصدار الاسم المرفوع بعدها، أو الجملة المصدرة بـ "أن"، حيث زعم بعضهم إلى أنه فاعل لفعل مضمر[5].

---

[1] ابن هشام- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب- تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد-ج1-مكتبة علي صبيح و أولاده – مصر ومطبعة المدني-القاهرة- دت - ص 259.

[2] المرجع نفسه– ص 261.

[3] المرجع نفسه– ص 259.

[4] ينظر: ابن عقيل- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك- ط 16- دار الفكر- دار الفكر- د ت- ج 04- ص 47إلى ص51-و الزركشي البرهان في علوم القرآن- ج04- ص 363 إلى غاية ص 373.

[5] ينظر : المرجع نفسه- ص 49.

	النمط الأول:أداة الشرط(لو)+جملة الشرط(فعلية)+جملة جواب الشرط(فعلية)				
الصور الواردة في شعر خمار	المثال	الأداة	جملة الشرط	جملة جواب الشرط	شرح قول "محمد خمار"
	لو عاد عقبة لاختار الردى كمدا[1] من أن يرى أهله للكفر أعوان	لـو	عاد عقبة	لاختار الردى كمدًا	الشاعر في هذه الأبيات يتحسر على ما آلت إليه الأوضاع العربية خاصة فلسطين وما يحدث في بلاد الشام من خيانة وقتل وتأمر،فيتمنى لو عاد عقبة أو الشهداء لأعادوا لأمة مجدها وحاربوا الخونة
	و لو أتى شهداء الأمس دنيانا[2] لأعد مواكل من ولىّ ومن خانا	لـو	أتى شهداء الأمس دنيانا	لأعد مواكل من ولىّ ومن خانا	
	و لسرْت عنك يعبدًا[3] سأحياك في الذاكرة	لـو	سرت عنك بعيدا	سأحياك في الذاكرة	في هذا البيت يبين لنا خمار مدى حبه وتعلقه بمدينته بسكرة

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان :مناجاة شاعر- ص 129.

[2] المرجع نفسه- ص129.

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان: ياءات الحلم الهارب – ص 373.

	النمط الأول:أداة الشرط(لو)+جملة الشرط(فعلية)+جملة جواب الشرط(فعلية)				
الصور الواردة في شعر خمار	المثال	الأداة	جملة الشرط	جملة جواب الشرط	شرح قول "محمد خمار"
لو+جملة شرط منسوخة+جملة جواب الشرط(فعلية)	لو كنت ملهما في غير قطري لما أضعت في الشفاء عمري ولا حرمت من عطاء فكري ولا فقدت متعة التحليق بين جمال لغتي، وعصري[1]	لـو	كنت ملهمـً ا في غير قطري	لما أضعت... ولا حرمت من عطاء.. ولا فقدت...	الشاعر يبين في أبياته هذه أن مصدر إلهامه وإبداعه وشعره و أفكاره هو وطنه وعروبته فجاءت جملة الشرط منسوخة بكان بينما جاءت جملة جواب الشرط فعلية فعلها ماض ونلاحظ في هذا المثال تعدد جمل جواب الشرط إلى ثلاثة جمل جاءت معطوفة
لو+جملة الشرط(فعلية أو اسمية)+جملة الشرط فعلية	لو عاد يوما شهداء الأمس وشاهدوا تحت وفوق الكرسي وكيف سيق نصرهم للرمس لصرخوا-بدو نما تصديق لا...مالنا أَصـْل يهذا الجنس [2]	لـو	يوما شهداء الأمس	لصرخوا- بدون ما تصديق-	خمار يرى أن بعض شعوب اليوم خاصة العربية، خرجت عن منهج شهدائنا ومبادئهم قالوا عاش شهداؤهم إلى هذا الزمن لندموا ونفوا أنهم أهل لأولئك الخونة

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان مناجاة شاعر –ص 107.

[2] المرجع نفسه- ص 113.

الجملة الشرطية المصدرة بـ "لولا" :

قد ذكر أنها مركبة من "لـو" و "لا" ولها موضعان[1]وهمـا :

إما تكون تخضيضا لقوله تعالى إما تكون تخصيصا لقوله :"لَو ْلاَ يـَنـْهـَاهـُم ْ الرَّبَّانِيـُّون"[2]

أما الثاني : أن يكون لامتناع الشيء لوجود غيره[3] ، بمعنى وقوع شيء لأجل شيء[4]، أو هي حرف إمتناع لوجوب أو لوجود[5]، كما قيل أنها :"حرف امتناع لوجوب إن كان الكلام بعدها مثبتا، وحرف وجود لامتناع، إن كان منفيا [6]"، و من أنماطها في شعر خمار نجد ما يـــلي :

النمط الأول : لولا + جملة الشرط(إسمية)+ لام+ جملة جواب الشرط (فعلية).

وفي هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار :

والمعالي لـــولا الصعـــاب لهانت أي معنى للصلح دون شقاق؟[7]

أداة الشرط جملة الشرط جملة جواب الشرط

نلاحظ في البيت إقتران الجواب بلام الجواب وهو المشهور، مبينا الشاعر.

---

[1]الزركشي- المرجع السابق- ص 376.

[2]سورة المائدة – الآية – 63.

[3] ابن فارس – الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهما – ص 163.

[4]المرجع نفسه– ص 163.

[5]المرجع نفسه– ص 163.

[6]ابن يعيش– شرح المفصل ج 03- ص 122.

[7]محمد بلقاسم خمار- ديوان: ياءات الحلم الهارب- ص327.

النمـط الثـــاني : لولا جملة الشرط(إسمية)+ لام + جملة جواب الشرط منسوخة.

يقول الشاعـــــر:

أرض الجزائر لـولا الغادرون بها لكانت اليوم جنات وريحانا[1]

أداة الشرط جملة الشرط جملة جواب الشرط

الشاعر يبين أن أرض الجزائر سكانها الغادرون والمنتهبون سلبوا خيراتها فلولا وجودهم لما أضحت بنعمها، فهو يبرر ذلك الإستهزاء، حيث جاءت جملة جواب الشرط منسوخة"بكان" مقترنة بلام الجواب.

النمـطالثالـث : لولا + جملة الشرط (اسمية) + جملة جواب الشرط (فعلية).

لـــولا ها ما كانت فوضى[2]

أداة الشرط جملة الشرط جملة جواب الشرط

ولدام الأمن، وكان الحل

اللعنة يا بعض الأحزاب

انطلاقا من هذه الأبيات الثلاثة نلحظ أن جملة الشرط ابتدأت بضمير متصل بأداة الشرط(لولا) (ها) باعتبار هذا الضمير يعود على الأحزاب التي غرست في الشعوب التفرق والتشتت في الأفكار و المبادئ وبالتالي عمت الفوضى والخراب، الذي أدى إلى ظهور الأزمات والخلافات في الأمة.

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان : مناجاة شاعر– ص 126.

[2] محمد بلقاسم خمار –ديوان : زفرات ووخزات خمار – ص 290.

الجملة الشرطية المصدرة بـ "من" :

تستعمل (من) شرطية في بعض السياقات اللغوية، فتضمن معنى (إن)[1]، وعليه شاعرنا وظفها في شعره، إلا أن دخول هذه الأداة خص الجملة الفعلية فقد، أما جملة جواب الشرط تراوحت ما بين الفعلية والإسمية وهذا ما نراه في الأمثلة الآتي ذكرها :

النمـــط الأول : من + جملة الشرط(فعلية) + جملة جواب الشرط (فعلية).

قد وظف خمار هذا النمط في العديد من الأبيات

ومـــن تفرد في مسعاه محتكرا أضاع في قومه أهلا وجيرانا[2]

أداة الشرط جملة الشرط جملة جواب الشرط

وفي موضع آخر بقول:

ومـــن صاح مستنكرا[3]

أداة شرط جملة الشرط

أخر سوه...

جملة جواب الشرط

[1] سيبويه – الكتاب – ج3–ص 69 إلى ص 82– والمبرد– المقتضب– نفس المصدر السابق – ج02– ص 59/60–64 ابن هشام – نفس المصدر السابق –ج 01– ص 327.

[2] محمد بلقاسم خمار–ديوان: ياءات الحلم الهارب– ص 348.

[3] محمد بلقاسم خمار –ديوان: حالات التأمل و أخرى للصراخ – ص 426.

ومن رام....

عاش بلا مرجلة

بداية البيت كانت شرطية، فالشرط أضفى على البيت دلالة قوية جراء المعنى الذي صب إليه الشاعر هو أن الإنسان الذي لا يراعي أهله وجيرانه ويأخذ برأيهم ونصحهم يصبح وحيدا لا صاحب له ولا أهل، بحيث وردت كل من جملة الشرط وجواب الشرط متساويتيين لأن التمحيص و التشخيص يتطلب من طول المعنى في الشرط والجواب في آن واحد، أما الأبيات الثانية المتعلقة بالشعر الحر كان الشرط أقل مفردات ودليل ذلك ما نلحظه في جملة الجواب التي تمثلت في قوله :"أخرسوه "، وهذا لا يعني أن المعنى جاء ناقصا وإنما رسم معالم القوة والإيضاح.

النمط الثانـــي : من + جملة الشرط (فعلية)+ الفاء+ جملة جواب الشرط (اسمية).

ومن الأبيات التي وردت بهذا الشكل في قوله خمار[1].

فمـــن لم يحج إليها و حايدها فـــهو كافـــــــر

أداة شرط جملـة الشـــرط جملة جواب شرط

ومن فاته حبّها فهو كافر

أراد الشاعر في هذه الأبيات أن يوصل المعنى إلى القارئ بقوة فاستعمل الشرط ليبين أن من شروط صحة إسلام المسلم نصرة فلسطين وحبها الإستشهاد في سبيلها.

1 محمد بلقاسم خمار –ديوان : مواويل للحب والحزن – ص 74.

الجملة الشرطية المصدرة بـ "لمـا" :

من الحروف التي تعمل مرة ولا تعمل أخرى، ولها ثلاثة مواضع :

أولهـا : أن تكون نافية، ودليل ذلك قول الله عز وجل :"أمْ حسبتم أن تدخلوا الجنّة ولَمَّا يعلمِاللهُ الذين جاهدوا منكم "[1]،و ثانيها : أن يقع بعدها الشيء لوقوع غيره إسنادا لقوله تعالى:"فَلَمّا أن جاء البَشيرُ ألقاهُ على وجههِ "[2]، أمـا الثالث : أن تقع بمعنى إلا[3] هذا ما نصت عليه الآية الكريمة قوله تعالى :"إن كل نفس لمـّا عليها حافظ" [4]

النمـط الأول : أداة الشرط "لّما" + جملة الشرط فعلية + جملة جواب (فعلية).

قال خمـار :

كنت يا أصنامُ والإسلام فينَا[5]

تعشق الحسْنَ بِعَيْنيْكَ ورَسْمكَ

ثمَّ لمَّا هَـزَّكَ الضُّـرُّ بكينـا

جملـة الشرط جملة جواب الشرط

وتفاء لنا بالمهجير اسْمِكِ

---

[1] سورة آل عمران- الآية 146.

[2] سورة يوسف- الآية 97.

[3] ينظر: علي بن عيسى الرماني- المرجع السابق- ص 133/132.

[4] سورة الطارق – الآية 04.

[5] محمد بلقاسم خمار-ديوان: رحلة في رحاب الجزائر الجميلة– ص 263.

في هذه الأبيات صور الشاعر المأساة التي أصابت مدينة الشلف حيث قال في الثمانيات كانت تسمى "بالأصنام"، وهذه المأساة هي الزلازل الذي نتج عنه خسائر بشرية ومادية، فخمار أحسن صورة الشرط في هذه الأيات إن دلت على تأثرهِ بالمصائب التي حلت به وأمته.

النمـط الفعلي: جواب الشرط(فعلية) + الأداة(لـ ـّ . ـّا) + جملة الشرط(فعلية).

الشيء الملاحظ على هذا النمط فرض غلى الشاعر تقديم الجواب على الشرط، هذا ما أعطى أهميته في نفسية خمار التي اهتزت و هز ّت البشرية، ممثلا ذلك في قوله قصيدة "إلى الموءودة في قلوب الإسمنت ".

ولـــذت بالـزهدِ لمـا اختـل موقفنا وساق كل امرئ في التيهِ تيار[1]

جملة الشرط أداة الشرط جملة الشرط

التركيـــب الإسـنادي :

هو ما تألف من مسند ومسند إليه، فالمسند إليه : الفاعل/ نائب الفاعل، المبتدأ، واسم الفعل الناقص، واسم الأحرف المشبهة بـ(ليس)، واسم إن وأخواتها، واسم لا النافية للجنس، ولا يكون المسند إليه إلا إسما، و**المسند**: الفعل، واسم الفعل، وخبر المبتدأ، وخبر الفعل الناقص، وخبر الأحرف المشبهة بـ(ليس)، وخبر إن وأخواتها[1].

فهو يعتبر ذات أهمية بالغة في نظر اللغويون العرب، وهذا ما أدى بهم إلى التفتيش في كوامنهِ البلاغية التي تتضمن محورية المسند و المسندِ إليه،مؤدية وظائف بلاغية وتتمثل في عدة تراكيب منها

[1] محمد بلقاسم خمار:ديوان – مواويل للحب والحزن – ص 64.

[2]علي رضا –المرجع في اللغة العربية(نحوها وصرفها)- تحقيق : عادل أنور خضر- طبعة جديدة- دار الشرق العربي للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت – لبنان–ص 13.

أ-التقديم و التأخـير : من المعروف أن ظاهرة "التقديم و التأخير" هما أهم ظاهرة من الحالات التي تعري بناء الجملة، إذ تحدث إنقلابا في نظامها الرتبي فيما يتعلق بالمسند والمسند إليه والقيود المرتبطة بهما، ومن هنا كان إهتمام النحاة بهذه الظاهرة الأسلوبية ضمن العديد من المباحث المتعلقة بالاسم والفعل والأداة، فبنوا مواطنها وحالات الوجوب والجواز وعدمه، ومن هذه الحدود انطلق علماء المعاني مركزين على الجوانب النحوية لمحاولة الوصول إلى الأسباب والغايات و الدلالات والموافق الكامنة وراء هده الظاهرة وفق هذه النظرية فمبحث التقديم والتأخير ذو طابع نحوي بلاغي، دلالي حيث تتم دراستهما إلا بوجود المدونات الشعرية التي استخصرها خمار.

فشاعرنا اعتمد على هذه الظاهرة الأسلوبية في شعره تخفيفا لمعاناته التي كانت صدى لتجربته الشعرية، لذا لجأ إلى التصرف بالتقديم والتأخير وفصله بين المتعلقات التي يلازم كل منها الآخر في لغة الكلام العادي، فالتقديم والتأخير يتبادلان الموقع ليشكلا ظاهرة واحدةPhenomenon

فتقديم عنصر من عناصر الجملة المتأخرة رتبة على عنصر آخر هو في الوقت ذاتية تأخير للعنصر الذي تقدم عليه[1].

فهو لون بلاغي يثمر الدلالة، ويعدل بها عن الرتابة الأصلية وذلك بتغيير الألفاظ من أماكنها إلى أماكن أخرى، هي للسياق الجارية فيه أليق وأبين من الترتيب المألوف لتأثيرها في المعنى تأثيرا بليغا، فأصحاب هذا الفن يقدمون الذي بيانه أهم لهم[2] .

[1] ينظر :محمود عبد الرحمن الرمالي- شعر عمر بن أبي ربيعة (دراسة أسلوبية) – ط01- الإسكندرية – مؤسسة حورس الدولية ص 384.

[2] عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز ص 138.

حيث يعرفه الجرجاني بأنه : باب كثير الفوائد حسن المحاسن بعيد الغاية، لا يزال يفترلك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مَسْمَعَهُ ، ويلطف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِمَ فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان[1] .

يكشف الجرجاني ما للتقديم و التأخير للمكونات من فاعلية في شعرية الخطاب الأدبي لكن تغيير الترتيب في اللغة العربية قد يقتضيه التركيب النحوي ويوجبه لسبب من الأسباب، ويفقد بذلك طابع الانزياح ويعتبر من مكملات نظام ترتيب الأصلي في عناصر الكلام، وليس حصر حالات ما يجب فيها من تغيير في الترتيب[2].

الجملة سواء كانت خبرية أو إنشائية تتألف من ركنيين سبق ذكرهما، و المتممات إذن فالكلام لا يأتي دفعة واحدة بل يتعين تقديم البعض و تأخير البعض الآخر فوظيفة التقديم والتأخير ندركها في الكلام بصفة عامة، ومن خلال دواوين محمد بلقاسم خمار لوحظ أنه استعان بعدة جمل من النمط الأسلوبي تمثلت فيما يلـي :

1-تقديم الخبر على المبتدأ : حيث ورد في عدة مواضع.

أ-ورود الخبر جار ومجرور : وفي هذا الصدد يقول الشاعر :

لنا في كل زاوية رؤوس أقامت للردى خانا وحانا[3]

خبـــر مبتدأ

[1] الجرجاني عبد القاهر- دلائل الإعجاز- تحقيق: د:ياسين الأيوبي- ط(2000) –ص 148.

[2] حالات : يوجب فيها النحو تقديم عنصر من عناصر الجملة كتقديم المفعول به وجوبا على الفاعل أو على الفعل والفاعل.

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان:مواويل للحب والحزن- ص16 .

وفـي قول آخـــر :

وبيني وبينك مدّ البحـار[1]

خبـــــــر مبتـــدأ

ومن الخيانة أن نـرى بيـن العـدى عربا، بلا شرف، يسوسهم احتقار[2]

خبـــر جملة مصدرية في محل رفع مبتدأ

وفي فلسطين، يوميا، صهاينة بالذبح يفنون نسوانا وصبيانا[3]

خبـر مبتدأ

من قبل مولده عليـه صلاتُنا والغيظ يلهيهم وجاء المولد[4]

خبر مبتدأ

يلاحظ في البيت الأخير تقديم الخبر "عليه" على المبتدأ "صلاتنا" حيث خصص الصلاة على الرسول عليه الصلاة والسلام دون غيره، والأصل في الترتيب هو "صلاتنا عليه من قبل مولده..."

فالغرض البلاغي الذي تضمن الأبيات كلها هو الإختصاص.

2-ورود الخبر متضمنا الإستفهام : قال الشاعر في هذا الصدد

ما الفرق بين الليل والنهار ؟[5]

ما الفرق بين الشمس والقمر ؟

---

[1] محمد بلقاسم خمار –المرجع السابق –ص26.

[2] محمد بلقاسم خمار – ديوان مناجاة شاعر – 103.

[3] المرجع نفسه- ص 127.

[4] محمد بلقاسم خمار- ديوان :مناجاة شاعر – ص157.

[5] محمد بلقاسم خمار- ديوان: حالات للتأمل وأخرى للصراع-ص 420.

إن كنت أنت

نفسك الجدار

وحولك الظلام

ينتشر... ؟

من خلال هذه الأبيات يتضح أنه ورد الخبر متقدما عن المبتدأ لأنه من أسماء الصدارة فهي تقتضي التقديم وقد أفاد هذا غرضا بلاغيا وهو النفي والتقرير، فلا وجود للفرق بين الحرية والإستعمار إن كان الناس لا يهتمون لأحوالهم منطوين في الغير لا يهمهم إن أُسْتُعْمِرُوا أو أُسْتُعْبِدُوا.

3-تأخير الفاعل : الأصل في الفاعل أنه يلي الفعل، إلا أنه يتأخر أحيانا في الرتبة عنه لأغراض بلاغية، يتضح ذلك جليا في نصوص خمار.

1-الفعل + المفعول به (إسم صريح) + فاعل :

نصوص خمار الشعرية طفى عليها الحزن وشدة الأسى، فتضمنت أبياته فعل ومفعول وفاعل/ حيث قـــال:

بنتي كبدي ولدي نفسي ألنجدة الغوث أمان[1]

ويغيب نداء تحت الردم زقمبطـــن الأرض دخـانُ فعـل

مفعول به مضف إليه فاعـل

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان :مواويل للحب والحزن – ص 40.

2-فعل + مفعول به + ضمير (مضاف إليه) + فاعل :

هذا النموذج يحمل غرض المدح، **فالمديح لغة:** هو حسن الثَّناء، لهذا لا قى المديح أرضا خصبة في كل الآداب، فالإنسان بطبيعته ميال إلى الثناء ويسعد بألفاظ المديح[1].

إلا أنه يعد من أكثر الفنون الأدبية إنتشارا مال إليه معظم الشعراء في عصور اختلفت، ونظموا فيه قصائد تعددت مأثر الفرد أو الجماعة والمعاني التي وظفت في هذا الغرض كانت مستمدة من بيئة عربية صحراوية ومجتمع اعتمد على الفروسية واهتم بالقيم الإنسانية والمحافظة عليها ورسخوها في النفوس، فشعر خمار كان ذو وظيفة أخلاقية تربوية، وبما أن الشاعر "خمار" شاعر معاصر وشاعر تأثر بالبيئة العربية الإسلامية فلا جرم أن نتناول غرض المدح الذي تخلل قصائده في الفترة الإسلامية حيث عرف هذا النوع الأدبي تطور لأن الفضائل التي تغنى بها الشاعر في الجاهلية أو في العصر العباسي أو الأموي ...إلخ طرأ عليها التغيير من وجهة إسلامية، فتغنوا الشعراء بالفضائل الثابتة مثل مدح الرسول، مع العلم أن شاعرنا كان شعره في بداية الأمر كلاسيكي مصنوع بقاموس ديني، فالشعر في تلك الفترة أصبح يعبر عن مثاليات الإسلام[2]، فقضية الإسلام حتما تتعلق بالوطن فخمار كان من الشعراء الذين دافعوا عنه بالروح والكلمة

[1] سراج الدين محمد – موسوعة المبدعون في الشعر العربي(الفخر- المديح- الغزل- الزهد والتصوف) – المجلد01- دار الراتب الجامعية –بيروت – لبنان- سلاسل سوقنير- د ط ص 6.

[2] ينظر :–نفس المرجع - ص 19.

وفي هذا الصدد يقول خمار :[1]

يا تلمسانُ لشلاَّلِك زحف

ودِبتاءْ أَصُــأوراقُ دَوْحِـك ْ

فعل مفعول به فاعل

مضاف إليه

فتحياتي ... وهل يكفيك وَصْف

2-الحزن و الأسى : شعور الشاعر امتاز بنوع من المكبوت الداخلي فولد مأساة نفسية وحزنه كان بسبب وطنه الجريح، ومثال ذلك ورد في قولـه :

لا شيء يبعث آمالي، وينعشها إلا طلائع، أطفال، وشبان[2]

3-فعل + شبه جملة + فاعل :

الوصف و المـدح :

و لـم تنل من شعبك المصيبة لا القحط، لا الطوفان، لا الطغيان[3]

فعل جار ومجرور فاعل

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان:رحلةفي رحاب الجزائر الجميلة)- ص 270.

[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان: حالات للتأمل وأخرى للصراع– ص 499.

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان: تراتيل حلم موجوع– ص 553.

4-فعل + جار ومجرور + مضاف إليه + فاعل :

الـــــــرثاء :

هو اسم مشتق للدلالة على ما يختلج في الصدر من أسى وآلام وحزن لفقدانه الأحبة و الأعزة، فهو ما اقترن بالإنسان إلا ليصبح لفظا يدل دلالة عميقة على صيرورة الحياة الإنسانية كما له في ذلك من تعزية النفس ومحاولة لإقناع الذات والآخر بحتمية القدر، وهذا ما وضحه خمار في أبياته التاليـــة :

تظافرت حولنا الأزراء....وانهمرت[1]

واشتد بالخطـم في إيذائنا الكَلَبُ

فعل جار ومجرور شبه جملة فاعل +مضاف إليه

التعريف و التنكير : Definiteness vs.indefiniteness

باعتبارهما ظاهرة شاعت في لغات العالم تربط ما بين المتقابلات كالمعروف والمجهول إلا أن بعض اللغات تكون خالية من التعريف والتنكير وفي هذا الصدد يقول أبي حيان الأندلسي :"بعض الألسن خال من أداة التعريف كلسان الترك، وبعضهم فيه أداة التنكير وحذفها علامة التعريف كلسان الفرس، وبعضهم مختلف الأداة في التعريف بالنسبة إلى التذكير والتأنيث"[2].

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان: حالات للتأمل وأخرى للصراع-ص 472.

[2] ينظر: محمود أحمد نحلة – التعريف والتنكير(بين الدلالة والشكل) – مكتبة زهراء الشرق-القاهرة-199- كلية الآداب-جامعة الإسكندرية – ص 16.

كونها ظاهرة تأسس على قصيدة المتكلم، واعتماد أحدهما فيه إماءة إلى شيء، والجمع بينهما، كذلك يوحي لحاجة في نفس صاحبها و تتوقف على ظرف معين[1] .

حيث يقول ابن يعيش عن التعريف ك "معناه يختص واحدا ليعرفه المخاطب بحاسة البصر، و غيره من المعارف يختص واحد ليعرفه بالقلب "[2].

و من خلال هذا التعريف يتضح أنه قصر الإشارة على الأمور الحسية، وفي موضوع آخر بين أن النحاة قالوا أسماء الإشارة تتحدد بشيئين إثنين و همـا :العين والقلب، أما التصنيف الذي وصفه "كرامسكي" ضم بعض اللغات التي عبرت عن ظاهرة التعريف والتنكير، لغة تعبر عن هذه الظاهرة بأدوات مستقلة وهي :[3]

الإنجليزية و الألمانية	اليونانية القديمة	التركية	الفرنسية و الإيطالية
لغات فيها أداة تعريف و تنكير	يوجد أداة التعريف	أداة تنكير فقط	تتوفر فيها الأدتين إضافة إلى أداة تبعيض Partitue

[1] السكاكي – أحوال التعريف و التنكير (مفتاح العلوم) – ص 187/178.

[2] محمود أحمد نحلة-المرجع السابق– ص 32.

[3] المرجع نفسه– ص 13/12.

من خلال الجدول يتضح أن ظاهرة التعريف والتنكير قد تتواجد في اللغات باختلاف مواقعهما وهذا ما نوضحه في الجدول الموالي[1].

ظاهـــــرة التعريـــف و التنكيـــــر	
اللغات	يعبر فيها بكلتا الظاهرتين بأداة متصلة
عربية	
الفريسية الحديثة	لغة التعريف والتنكير فيها سمة متأصلة Inherentتكون في الاسم. يكون بأداة مضمرة Latent artiche
الجرمانية القديمة	التعريف و التنكير يكون بالتصريف Flexion مثـــل الأسمـــــاء و الصفـــــات مثل كالتترية tatar السلاقية القديمة old slavonic
الهنجاريـــــة	تصنيف الصفات
الفنلديـــــة	لغة تعبر عن التعريف والتنكير بالنبر stress والتنغيم intonation
الهنديـــــة	لا يظهر أثر التعريف والتنكير

[1] محمود أحمد نحلة –المرجع السابق– ص 14.

بعض اللغويين المحدثون زعموا أن ظاهرة التعريف متصلة بظاهرة الإشارة Démonstrations

ومن ثم نلاحظ أن خمار استعان بظاهرتي التعريف والتنكير في مواضع مختلفة اتصلت حيا وحينا آخر بالمسند إليه ومن دلالات التعريف التي وردت في قصائده نجـد :

1-المعـرف بـ أل : حيث شملت عدة دلالات منهـا :

- الحنين : يقول محمد بلقاسم خمار

أهوى الطفولـة في عينيك ضاحكة والحب كالنبع من جنبيك مدرار[2]

مسند إليه

يا أول العشق، يا مهدا يهدهدني مهما كبرت، فأنت الأم و الدار

المسند

الحســـــرة :قائـــــلا

نقتات بالفضلة والزقوم[3]

ونشرب الأدران و السموم

ولا نعـي المستقبـــل المعلوم

مسند إليه معرفبأل مسند معرف بـ أل

---

[1] ابن هشام الأنصاري–شرح قطر الندى وبل الصدى – ص 192.

[2] محمد بلقاسم خمار – ديوان :مواويل للحب والحزن– ص 58.

[3] محمد بلقاسم خمار– ديوان: مناجاة شاعر –ص 110.

2-المعرفة بالاضافة : حيث نخرج إلى عدة دلالات منهـا :

رثاء العروبة وفي هذا الصدد يقول بلقاسم خمار :

عروبتنا غدت هما وذما ودين محمد ...أضحى طعانا...[1]

ففرت من معانينا القوافي وأقفـر مــن معانينا حمانـا....

3-المعرف بالعلمية : يحتل المرتبة الثالثة بعدهما و من دلالته.

أ-الحنيــن : يقول الشاعــر

شوق اللقاء إلى البيضاء يلهبني والحب ... ياشام-بالفيحاء كبَّلني[2]

وفي القصيدة أخرى يقـول :

يا شام ... عندك من عذابي مافـي حنينـي مــن تصابـــــي[3]

ب-المــدح :يقول خمــار

وهاهي إيـــــــــران...[4]

يغمرها النور في ليلة القدر

---

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان :مواويل للحب والحزن –ص 12.

[2] المرجع نفسه- ص19.

[3] نفس المرجع – ص 20.

[4] نفس المرجع – ص 32.

فتمضي إلى الإنعتاق

وتفتك درب الخلاص

ج-الرثـــاء : مجسدا قوله في

أرض الجزائر، لولا الغادرون بها لكانت اليوم جنات وريحانا[1]

د-الدعـــاء : محمد بلقاسم خمار يدعو برحمة ربه على الفقيد الشيخ أحمد سحنون قائـلا :

إلى الله أعلي أكف الرجاء وأقرأ فاتحة للدعاء[2]

المعرف بضمير منفصل : هو الآخر يرد دلالات عديدة منهـا :

1-المدح : قال الشاعر في هذا المجال

لقد كان شعري للقتال مجندا وهاهو يدعوه السلام المظفر [3]

2-الحسرة و الشكوى: قـائلا

ونحن الفرادى....نعانق كل المحن[4]

بلا زمن... وبدون وطن.....

ودون رفيـــــق .....؟

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان :مناجاة شاعر- ص 126.

[2] المرجع نفسه– ص 151.

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان :تراتيل حلم موجوع–ص526.

[4] محمد بلقاسم خمار- ديوان :حالات للتأمل وأخرى للصراع–ص486.

التعـــــجب : هو انفعال يحدث في النفس عند الشعور بأمر خفي عجيب، وقد يكون هو استعظام فعل فاعل[1] ،وفي هذا المضمار يقول خمار:

وها نحن نزحف ضعفا، وسخفا عجيب بنا أمرنا...يا زمان؟[2]

التعظيم والدعاء :

أدعوك ربي...أنت قادِ رْ أن تستنير بك البصائر[3]

التنكيـــــر :

يقول المبرد :إذا كان معروفا كان مخصوصا، وإذا كان منكورا كان شائعا في نوعه[4]، وفي موضع آخر يقول: نكرة لا يعرف بالاسم منه إلا أنه واحد من جنس.

موضوع آخر يقول : "ذلك الاسم المنكر هو الواقع على كل شيء من أمته للا يخص واحدا من الجنس دون سائره، فالجنس يقصد به الحيوان والإنسان وما ليس شائعا فهو معرفة ما لم يكن مقدر الشياع"[5].

وفي أما النكرة فيقول ابن هشام هي : "عبارة عما شاع في جنس موجود أو مقدرة"[6].

---

[1] أيمن أمين عبد الغني- مراجعة رمضان عبد التواب–ط01 –رشدي طعيمة- محمد علي بيضون للنشر –دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان–ص 453.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان: حالات للتأمل وأخرى للصراع–ص 460.

[3] محمد بلقاسم خمار- ياءات الحلم الهارب- ص 395.

[4] أحمد محمود نخلة –المرجع السابق– ص 22.

[5] ابن ملك- شرح الكافية الشافية- تحقيق : عبد المنعم أحمد هريدي–مكة المكرمة- 1966–ص 222.

[6] ابن هشام الأنصاري- المرجع السابق- ص128 .

و من خلال قوله يتضح أن لفظة موجود أو مقدر يقصد بها الأشياء المحسوسة غير الملموسة كالشمس والقمر فهما عبارة عن كوكب يعطي إشعاعاته النورية.

و من دلالاتـــه :

التعظيم و الفخر: يقول خمار في هذا المجال

عربي يشهد التاريخ هذا نسبي عربيّ وكوجه الشمس وجهي عربي[1]

عربيّ مسلم ملة جدي وأبي وكتاب الله منهاجي وما سنّ النبي

التنويـع و التنكيـــر : ومن النكرات التي وردت على هذا النحو استطاع محمد بلقاسم خمار أن يستخدمها استخدام خاص، بحيث لا يجعل لها حدودا فهي مطلقة أي تحديد الماهية وبالتالي التضخيم والمبالغة وهدف التنكير الذي وظفه خمار كان مفعم بغزارة المعنى وتقوية التغيير المفهم بالحيوية والحركة في النص الشعري، ومثال ذلك جسده في قولـــه :

دخان...دخان...دخان [2]

ولا ماء...لا نار في الطبخة الفاسدة

وكذلك مرور الشاعر إلى غرض آخر وهو الشكوى التي آل إليها للتخفيف عن آلامه وجروحه الداخلية وفي هذا الصدد يقـــول :

ككل جريح تداعمن الوهن[3]

يمزقـه الصبـــر والإنهيـــــار

---

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان: ياءات الحلم الهارب- ص 364.

[2] انفس المرجع -ص 359.

[3] نفس المرجع- ص 350.

إضافة إلى انتقاله مرة أخرى من حال المعاناة إلى حالة الإطمئنان النفسي و المتمثل في الوصف والمدح، جاء في قولــه :

نخيل ، مواكبُها لم تزلْ تباركُ أعراشَهَا كل حينْ [1]

ثمار و زرع وزهر وظلْ وشِعْر لطيفُ المعاني متينْ

خمار في هذه الأبيات اعتمد على النكرات المرفوعة، فلما استعان مرة أخرى بالنكرات الساكنة وهذا ما يدل على مغالات نفسية الشاعــر.

الحـــذف و الذكـــر :

يعتبر الحذف آلية من آليات البلاغة في الخطاب يسمح بالتقصير في العبارة كما يزيل عنها شوائب الحشو المُخِلة بالمعنى، تتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع المدروس بسبب دلالة بعض المذكور باعتباره يزيد من فائدة السامع حكما فأي لفظ يدل على معنى فيه فالأصل ذكره[2] على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية، والأصل كما يرى ابن الأثير في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغوي من الحديث.

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان:رحلة في رحاب الجزائر الجميلة- ص 261.

[2] طاهر سليمان حمودة- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي – الدار الجامعية للطباعة والنشر- الإبراهمية – رمل إسكندرية – 1999-ص 08.

لا يجوز بوجه ولا بسبب، لذلك لم يتوسع علماء البلاغة العرب إلا في نوع واحد هو الذي إذا عوضه الذكر فسد الكلام، وفي هذا الصدد يقول ابن الأثير : "ومن شروط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث ولا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن" [1] .

من مزايا ودواعي الذكر ما يلـــي[2] :

-زيادة التقرير و الكشف والإيضاح، التسجيل على السامع حتى لا يتأتّى له الإنكار، بسط الكلام والإطناب فيه في مقام الإفتخار،وكل هذه المزايا وظفها حمار عبر دواوينه الشعرية.

وانطلاقا من هذه المنطلقات الأولية يتضح مفهوم الحذف:

لغة: هو القطع من الطرق، فيقال حذف الشيء يحذفه ، قطعه من طرفه ...وحذف رأسه بالسيف حذفًا : ضربه، فقطع منه قطعةً [3] .

إصطـــــلاحًا : عرفه الجرجاني أنه :"باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى الذكر، أفصح من الحذف، والصمت عن الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين،وهذه جملة تنكرها حتى تخبر،وتدفعها حتى تنظر "[4]

---

[1] الطرابلسي محمد الهادي –المرجع السابق- ص 303/302.

[2] طاهر سليمان حمودة- نفس المرجع السابق –ص 14.

[3] ينظر: محمد علي عبد الكريم الرديني- مباحث لغوية (الحركة الجسمية في القرآن الكريم المحاولات النقدية للمعجمات القديمة و الحديثة علم اللغة وعلم الكنيات)- دار الهدى – ص 106.

[4] الجرجاني عبد القاهر – دلائل الإعجاز- ص 177.

وبالتالي الحذف يعد ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية و تبدو مظاهرها في بعض اللغات أكثر وضوحا ونحن نرى أن ثبات هذه الظاهرة في العربية ووضوحها يفوق غيرها من اللغات لما جبلت عليه العربية في خصائصها الأصلية من ميل إلى الإيجاز جعلها مثلا تضمر فعل الكينونة في الربط بين جزء الجملة الإسمية، ولا تذكر لفظا للتغيير عن الكون المطلق أي مجرد الوجوه فهو واجب الحذف إذا كان خبر للمبتدأ بعد "لولا" أو خبر ً ا بعد "لا" النافية للجنس أو غير ذلك، وليس الأمر بالنسبة لكثير من اللغات التي تظهر أفعال الكينونة[1] .

ففي دواوين محمد بلقاسم خمار ترددت ضروب من الحذف منهـــا :

أ-حذف المسنـد: و من أغراضه في قصائد الشاعر نجد:

1-الحـــزن :

أن نبكي أولا يا ولدي فالأمر سيبدو سيان [2]

قد وقع الحذف بين النفي والنداء والأصل : "أنبكي أو لا نبكي يا ولدي" و السبب هو أن الغرض من العطف هو التخيير بين القيام بالفعل وعدم ذلك وبالتالي النفي يكفي ليتم المعنى.

2-الشـــوق والحنيـــن :

روح طهران في التسامي كروحي وببغداد منزلي وبراقي [3]

و أنادي به وفي القلب حـب وأغنّي له نشيد الوفاق[4]

---

[1] ينظر: طاهر سليمان حمودة –نفس المرجع السابق- ص 9.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان :مواويل للحب والحزن – ص 37.

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان: ياءات الحلم الهارب- ص 326.

[4] نفس المرجع – ص 324.

نلاحظ في البيتين حذف و الأصل أن نقول : "روح طهران موجود في التسامي" "...وفي القلب حب موجود..." و السبب هو تخصيص الخبر.

ب–حذف المسند إليـه : و من أغراضـــــه:

1–الفخـــــر : حصر الشاعر هذا الفن بالإسلام و بالتغلب على الكفار وعلى حب الرسول المصطفى، ففي فترة سبقت كان الشعراء يفتخرون بفرسهم وسيفهم وكرمهم، لكن اليوم أصبح يفتخر بوطنيتهم وهذا ما اتصف به خمار، فطبيعة العصر الحديث شهدت الكثير من الثورات وما رافقها من شهداء وحصول بعض الدول على إستقلاليتها ونضال بعضها الآخر[1]، وفي هذا الصدد قال خمـــار :

ديني ... ولا دين يضاهي عدلَه وشمولَه...فهو الكمال المُنجد[2]

جرى الحذف في بداية البيت والتقدير هو : "ديني ..." للدلالة ما قبله عليه في القصيدة"الإسلام".

إضافة إلى قول آخـــــر :

عَربيّ أتحدّى كل رهط ناكر لانتمائي بالرسالات التي لم تنصب[3]

الحذف هنا وقع كذلك في بدايةبيت وأصل الكلام "أنا عربيّ " للدلالة على افتخار الشاعر لإنتمائه إلى العروبة.

[1] ينظر: سراج الدين محمد– نفس المرجع السابق– ص 60.

[2] محمد بلقاسم خمار – قصائد متنوعة– ص 297.

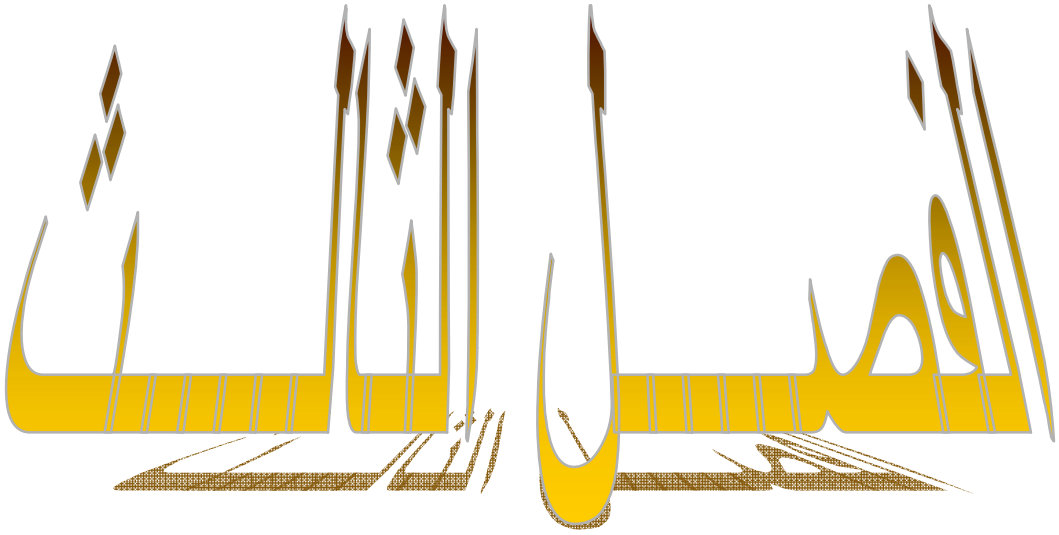
[3] محمد بلقاسم خمار– ديوان:ياءات الحلم الهارب – ص 364.

2-الشكـوى والأســى:

هذا يعانقني زيفا ليطعنني وذاك يطعن جهرا، دون إنذار[1]

ثم حذف البدل بعد اسم الإشارة للدلالة ما قبله في القصيدة و التقدير هو :"هذا القريب يعانقني...وذاك القريب".

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان: حالات للتأمل وأخرى للصراع – ص 491.



و المعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة و ألبست الأوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن مقادير صورها وأوريت على حقائق أقداهابقدر ما زينت وحسب ما زخرفت فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض وصارت في معاني الجواري أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه".

الجاحظ

مفهـــوم المعجـــم :

يقرر هذا المفهوم على أن مادة (عجم)، تعني الإبهام و الغموض و الإخفاء وعدم الإفصاح، وقد ورد ذكر هذه المادة بصيغ مختلفة، وبالتحديد ذكرت أربع مرات في القرآن الكريم في ثلاثة مواضع[1]، كونها معاني تحمل معنى المخالفة للعربية وعدم الإفصاح والإبانة.

و الأعجمي هو اللسان غير الفصيح، وكل من لا يفصح عن شيء فقد أعجمه، واستعجم عليه الكلام أي : استبهم عليه، وفي هذا الصدد يقول الجاحظ: **<<الفصيح هو الإنسان والأعجم كل ذي صوت لا يفهم إرادته إلا من كان من جنسه>>**[2].

أما في الإصطلاح فهو يعني: **<<مجموع الكلمات التي تضعه لغة ما في متناول المتكلمين، كذلك يعتبر حقيقة اللغة التي يكسبها الفرد عن طريق معرفة المفردات الخاصة، التي تتوافر على تشكيل الخطاب وبنائه، فالمعجم يتجاوز المفردات ولكنه لا يبلغ إلا الإبهام، والمفردات لا تتواجد إلا بتواجد المعجم فهي صنف منه >>**[3].

إضافة إلى رأي محمد مفتاح فيقول المعجم هو **<<قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو مرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كوّنت حقلا أو حقولا دلالية >>**[4]، وانطلاقا من هذه التعاريف يتضح أن لكل نص شعري معجم خاص به.

---

[1] ينظر: سورة النحل – الآية 103- الشعراء- الآية 198- فصلت–الآية 44.

[2] عمرو بن محبوب الجاحظ- الحيوان- تحقيق: يحي الشامي-ط1- دار ومكتبة الهلال- بيروت -1992- ص 29.

[3] أحمد عزوز-أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)- دراسة نسرين هلال- إتحاد الكتاب العرب- دمشق -2002- ص 08.

[4] محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي-ط 02- المغرب-1986- ص 58.

فيكون معجما شعريا منظورا محكوما بشروط ذاتية وموضوعية فالشاعر الواحد نفسه يكون له معجم بحسب المقال والمقام[1].

فالمعجم يعتبر وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات وبين لغة الشعراء في أي عصر من العصور، ولكنه يبقى المعجم دائما منتقى من الكلمات التي يرى الدارس ضمنها أنها مفاتيح النص أو المحاور التي يدور عليها[2].

وانطلاقا من هذا القول يتضح أنه لا معجم شعري يتواجد دون حقول دلالية مختلفة، فشاعرنا محمد بلقاسم خمار هو الآخر تنوعت دلالته من نمط لآخر وهذا ما يدل على التنوع في معجمه الثوري وقبل الحديث عن الحقول الدلالية الموجودة في ديوان الشاعر نتطرق أولا إلى المفهوم اللغوي والإصلاحي للحقل.

لـــــغة: هو قراح طيّب من الأرض، يزرع فيه وهو كذلك الزرع، إذا تشعب ورقه[3].

إصطـــلاحا : هو مجموعة الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها[4] يقصد به كذلك مساحة من الأرض المخصّصة للفلاحة[5] .

فهذه العبارة تتحدث عن وحدة الدلالة الموضوعية، كوننا ننطلق إلى تحديد الدلالة الموضوعية من مكونات الصيغة الحديثة، بتساؤلات عن مدى علاقات المكونات الصوتية ببعضها في بناء الصيغة وضبط دلالتها في مختلف مواقع الصوامت والصوائت.

---

[1] ينظر : المرجع السابق– ص 62.

[2] ينظر :أحمد مختار عمر – علم الدلالة- مكتبة دار العروبة – الكويت –1982- ص 18.

[3] ابن منظور– لسان العرب- مادة"حقل" – ج11- ع1 س1- ص 160.

[4] أحمد مختار عمر- المرجع السابق-ص 18.

[1] أحمد عزوز – أصول تراثية – ص 10.

لقد اختلفت آراء الباحثين في النظرة إلى مصطلح "الحقل" حيث يرى دوشاك التشيكي Oduchcek أن ظهوره كان على يد سطور A stor فهو أول من استعمله في كتابه "صناعة المناجم" الذي صدر عام 1910[1].

أما سوزان أوهمان" Ohmann Suzanne" يرى بأن توظيف هذا المصطلح كان عام 1874 على يد السويدي تيجنر E.Tegner لكن الفضل يرجع إل الباحث "ترير Trier" عام 1931، فأدخل مصطلح الحقل في الدرس اللساني، مما جعل أعمال الباحثين تتوقف على دراسته في نظرية الحقول الدلالية ومن ثم حدد هذه الفرضية من منطلقين أولهما : معجم اللغة يتكون من مجموع الكلمات وهذا ما سماه "**بالحقول المعجمية** "إضافة إلى مجموعة من الكلمات تغطي مجالا محددا في مستو ى المفاهيم وسماه "**بالحقول المفهومية** ".

إذا فلكل حقل من هذه الحقول إلا ويتكون من وحدات بمعنى كل مدلولات اللغة تنظم في حقل دلالي وكل حقل منها مكون من عنصرين، الأول تصوري (champ concepteul)[2]

والثاني معجمي (Lexical) ومن ثم تطورت نظرية الحقول الدلالية مع أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين على إثر الدراسات اللغوية الغربية على يد علمائها ونمت بعد جهودهم، فلم تعد نظرية وإنما أصبحت منهجا له تطبيقات كالنص الأدبي، إلا أنه لا يوجد ثمة خلط بين المنهج والنظرية عند الحديث عن هذه الحقول فيتضح مفهوم **النظرية** بالقول : هي**<< مجموع الأفكار و الآراء و القوانين التي تخص مجال معين**[3]**.>>**

المنهـــج : هو انتقال هذه الأفكار و القوانين من المجال النظري إلى المجال التطبيقي[1].

و المقصود بنظرية **الحقول الدلالية :<< مستوى المادة الخام التي يستلهمها الدارس منهجا تجريبيا**

---

[1] ينظر: المرجع السابق– ص 10.

[2] أحمد عزوز –المرجع نفسه– ص 11.

[3] ينظر: نفس المرجع– ص11.

على موضوع من الموضوعات اللسانية أو الأدبية، أي أن النظرية هي مجموعة منظمة ومتناسقة من المبادئ و القواعد والقوانين العلمية التي تهدف إلى وصف و شرح مجموعة من الأحداث و الظواهر، أما المنهجية هي مجموعة من القواعد و المبادئ و المراحل منظمة بطريقة منطقية وتعد وسيلة توصل إلى نتيجة معينة[2]>>.

و يرى بعض الدارسين صعوبة تحديد تقنيات المنهج، لذلك فضل "لو هيير" استعمال مصطلح "اتجاه" و "مقاربة" بدل مصطلح "النظرية" أو "المنهج" معللا بقولـــه :"لأن معظم الدراسات الحقلية ليست كاملة بصورة كافية متبلورة بشكل يجعلها نظريات موحدة متناسقة"

و من ثم نحدد **مفهوم الحقل الدلالي** عند " جون دوبوا Jean Dubois" هو**<< البحث عن استخراج بنيته المجال أو اقتراح بنائه>>[3] .**

كذلك أولمان يقول : **<هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة، والحقل يشمل قطاع دلالي مترابط يتكون من مفردات اللغة التي تعبر عن تصور أو رؤية أو موضوع ما>>[4].**

أما "جون ليونز" عرفه بأنه **<<مجموعة جزئية لمفردات اللغة و المغزى منه أنه يتضمن مجموعة من الكلمات تخص موضوع وتعبر عنه>>[5].**

ويعرفه جورج مونان : **<<مجموعة من الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي ويجمعها مفهوم عام تتصل به و لا يفهم معناها إلا في ظل وجوده>>.[1]**

---

[1] المرجع السابق –ص 09.

[2] أحمد عزوز –المرجع السابق- ص 79.

[3] Jean Dubois – Dictionnaire de l linguistique – p 83.

[4] أحمد مختار عمر – علم الدلالة – علم الكتب- القاهرة – سنة 1988- ص 79.

[5] المرجع نفسه– ص 79.

وانطلاقا من هذه التعاريف يتضح أن نظرية الحقول الدلالية تنطلق من فكرة وهي صلب المعنى لا ينعزل عن معناه أي أن كل المعاني إلا وترتبط بمدلولاتها فالكلمة افهم بالنظرية إلى علاقتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل العجمي .

إذا تأملنا في ديوان محمد بلقاسم خمار لطالما نجده يتناول المعجم الثوري ومن خلاله جمع بين ماضيه وحاضره، حيث زواج ما بين الشكل و المضمون الذي أحسه الشاعر إبّان الثورة وهذا ما جسده بالصورة السمعية و الحسية في الواقع الأليم، فنقله كان عبارة عن رسالة خطابية، فكل كلمة من أشعاره المخصصة للدراسة إلا وكان واقعها ثوري فعلاقتها وملامحها دلت على انفعالية ترتكز على أربعة مبادئ وهـــي[2] :

-كل وحدة تنتمي إلى حقل يخصها.

-الوحدة المعجمية تنتمي إلى حقل معين.

-يجب مراعاة التركيب النحوي في دراسة مفردات الحقل.

-لا يصبح إغفال السياق التي ترد فيه الوحدة اللغوية.

إذن الحقل الدلالي حُدِدَ بأنه المادة المتمثلة في الوحدات الأساسية التي تكون الحقل اللغوي* وعليه تألف الحركة يُنْتِجْ حقول.

المعجم الثوري عند محمد بلقاسم خمار :

المعجم الثوري هو فرع من المعجم الشعري الذي اعتمد عليه خمار ضمن خطاباته الثورية فمن

---

[1] أحمد عزوز –المرجع السابق– ص 12.

[2] ينظر: المرجع نفسه– ص 15.

* هُو ما تألف و تألفت موادّه على أساس التلوين والتنويع الحركي.

خلال الدواوين الذي اعتدنا عليها في دراستنا، حيث نرى أن خطابه كان صريحا ضمنيا أمام الشعب الجزائري، فالشاعر محاوره اختلفت ما بين ثوري من الصراع العالي وما بين الهدوء و الرزانة وهذا ما أكد تسلسل المعاني ومنطقيتها، كل حدث عاشه الشاعر إلا وكان أمرا حقيقيا لدى المجتمعات الجزائرية.

والأمر الذي يلفت انتباه القارئ هو أننا نلحظ معجمه الشعري ثائر ممزوج بألفاظ الحزن والعذاب الأليم و شقاوة الحياة من جهة ومن جهة أخرى التطلع لوجه الحرية وكل هذا كان وفق الظروف المعيشة آنذاك، فألفاظ الشاعر كانت تنبع من نفسية حملت أُتُون الحرب و مواجهة التحدي، فألفاظ الشاعر كانت نفحا من نار تلفح وجوه المستعمر وفي الوقت نفسه معركة حركت نفوس الثوار، فشعر خمار كان قائما في جوهره بين وضعين متناقضين في الحياة فالأول يمثله الواقع الحاضر بكل الجوانب الإجتماعية ،والدينية، والسياسية ...إلخ، والثاني قائم في الذهن ومن خلال هذه الثنائية يتضح أن اللغة الشعرية المستخدمة عنده توزعت على طرفي هذه الثنائية وبالتالي يرتكز على مبدأين وهـــما: الثورة التي يقابلها الواقع الحاضر أما النصر فيقابله العالم المتخيل المنتظر.

الثورة هي المصدر الأساسي الذي يستمد منه النص الشعري عند خمار لغته، حين يكون الأمر متعلقا بها (الثورة)، إلا أن معظم قصائده التي قالها في مرحلة الثورة التحريرية تغنى بأمجادها وهذا ما كنا بصدد دراسته، حيث تطرقنا إلى ديوانه الموسوم بـ "ظلال وأصداء"[1] وهذا ما كان أكثر إحتواء على القصائد التي حملت الطابع الثوري و خاصة في تلك الفترة، وعليه كان في جل قصائد الثوار المنطق الثوري هو الذي يفرض نفسه في النص الشعري فالشاعر لم يكن تقليديا وإنما كان مصيره شق الطريق نحو الحرية، فخمار كان في كتاباته مُتَمَهِلا مستعينا بالمنطق والعقل بدل العواطف الجياشة وهذا لا يدل على تحليله عن الإحساس الوجداني.

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان ظلال وأصداء- ط1- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع- 2009.

وإنما كان بطريقة ما نالت الحس الثوري كلماته كانت كالرصاص يدوي الأسماع مرددا صوت الحرية، منددا بالقهر والظلم.

يقول يوري لتمان عن طبيعة المعجم:**«رغم كل الأهمية التي يكتسبها كل مستوى موضح في النص الفني تشكيل البنية الكلية للعمل، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي، فكل الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة (التنظيم على مستوى أجزاء الكلمة، و ما فوق الكلمة) التنظيم على مستوى المتواليات لا تكسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات »**[1] .

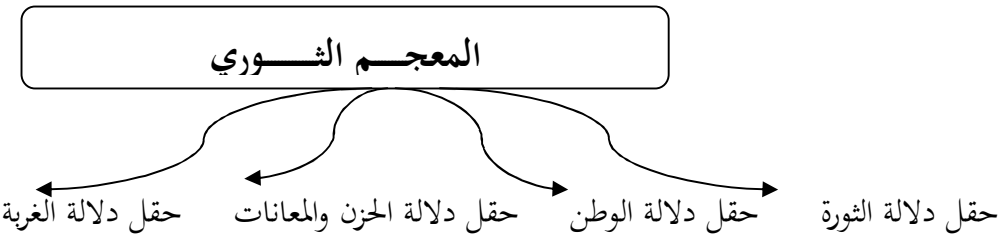
وعلى هذا الأساس فإن للمعجم قدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلالية الأساسية في النص على الرغم مما للأصوات و المستويات غير اللغوية التنميقية من قدرة إيحائية فإن دراسته تتيح لها الكشف عن الحقول الدلالية وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها .

الحقولالدلاليـة :

يتضح بعد دراستنا للمعجم الثوري لدى خمار أنه كان مفعم الإحساس نصوصه مملوؤة بالحيوية والحركة في حديثه عن صدى الحرب، فحضور الشاعر كان جسديا وعقليا، حيث كان شاهد عيان لأحداثها، وفي نفس الوقت الإفصاح عن معاناته فقد جعلها رمزا يواسي بها الحياة، إنها تعبير عن لا جدوى الآلام البشرية وعليه كانت نصوصه حافلة بحقول دلالية تختلف من حقل لآخرإلا أن لفظة "الثورة " تمثل النواة الدلالية حيث ارتبطت بها عدة معاجم كونها خاصة بالإنسان.

[1]Youri LOTMAN-La structure du texte artistique-traduit du russe par Anne Fournier -Bernard Kreise-Eve Malleret et Joelle Young sous la direction de Henri Mes-chonnic- Préface de Henri Meschonnic-Paris- Gollimard–Bibliotheque des sciences humaines-1973-415p.

فالشاعر جسد ظاهرة الحرب التي ارتبطت بعامل الموت دون أن يحكمها بعنصر الزمان ومن داخل هذا التصنيف يظهر تألف المعجم ضمن المخطط الآتـي :



الحقـل الدلالـــي للثـــورة :

شكلت الثورة محورا أساسيا عند الشعراء الجزائريين لأنها أسالت الحبر الكثير و أراقت الهّـم، لأنه الوطن ولأنها حرقة الوطن التي ولدت في نفس الشاعر صمودا وتحديا، فأخرج الشعب من سباته تأثرا غاضبا رغم نقص العدة و العتاد.

الثورة مصطلح ينبع من الثورية، فهي لفظ ظل يستمد ماهيته من عنفوان الذات وتمرد الشعوب وحركية التاريخ، فأبحاث اللغويين القدامى تنحدر بدلالته الأولى إلى مادة:

أ-ثأر، ومنها الثأر:الطلب بالدم[1] ، ابن منظور كان في موضع آخر يورد هذا المعنى مخصصا : "وقيل:الدم نفسه" [2] ، ثم جعل لفظ "ثأر"من الأضداد في قوله :"الثأر: الطالب، والثأر: المطلوب"[3].

هذا اللفظ اقترن في دلالته السياسية الحديثة بنضال الشعوب الأدبية وطموح الأمم العربية إلى التحرر فخمار في دواوينه استعان بهذه اللفظة ليستلهم من ماضي أمته و حاضرها أسباب العزة والشموخ والأنفة فثورة الجزائر أعتقت الرقاب وحررت العقول وشيدت للوطن صرح مستقبله.

---

[1] ابن منظور- لسان العرب- مادة (ث أ ر) –دار إحياء التراث العربي-بيروت- ط1-ج07- 1988-ص350.

[2] المرجع نفسه- ص350

[3] المرجع نفسه– مادة (ث أ ر) – ص350.

وفي خضم هذا الصرا ع تصبح مهمة الشاعر صعبة وأكثر تعقيدا لأن مهمة الشاعر تصبح مزدوجة، إن ثوريته يجددها نشاطه داخل حركة الفعل، داخل الجماهير، بواسطة الشعر هذا النشاط الذي يؤثر على نشاطه داخل الشعر نفسه[1] ،إمترجت إذن الكلمة بالسلاح فأنتجت مولودا هو الثورة على إيقاع الرصاص و المدافع و القلم وفي هذا الصدد يقول خمار :

يا مطلع ثورتنا الأنور[2]

واهتز بثورتنا يجهر

أقبل فالثورة تتقهقر[3]

فلفظة "الثورة" في هذا السياق الشعري بالذات لم يعد في جوهر دلالته سلوكا فرديا يجنح إليه المرء بدافع الإنتقام أو التعبير عما يجيش يه خاطره من صخر أو غضب، و إنما الثورة في هذا السياق هي عمل من أعمال العنف الجماعي، وزحف شعبي عارم واندفاع جماهيري، يفضل خلاص الأمة وبالتالي تحقيق النصر ونيل الحرية.

ولا جرم أن لفظة الثورة حققت معنى قوي ساهم في دلالة التركيب، إضافة إلى التركيب الإضافي الذي اقتلا نبه هذا اللفظ "الثورة" بلفظة"التحرير"، وعليه يكون لفظ "الثورة" قد شغل مجالات دلالية عديدة ومنها ما يلـــــي :

اللفظة	ورود سياقها في الديوان	المعنى اللغوي	المعنى العرفي لدى المجتمع	المعنى السياسي
الثورة	العنف بمختلف مزاياه، وطرق الاستقلالية	المطالبة بالدم غليان النفس	الشعـــب السيـــادة	إرادة التغيير عن المواجهة العنيفة

وعليه فدراستنا لحقل الثورة تظهر من خلال معجمها التالي الموضحة في الجدول .

[1] ينظر:ياسين أحمد فاعور – الثورة في شعر محمود درويش –دار المعارف للطباعة والنشر-تونس-1989-ص 85.

[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان:مواويل للحب والحزن– ص 78.

[2] نفس المرجع- ص80.

بعد قراءتنا المتأنية لحقل الثورة يتضح أن خمار حرص على هذا الجانب طبقا لتوظيفة للأسماء والأفعال التي وردت على لفظة الثورة، حيث تكرر في عدة ألفاظ أخرى وهذا ما ذكرناه آنفا في الجدول، كلها كانت ألفاظ متداولة لدى الشعراء الجزائريين الآخرين، لأن لفظ الثورة هو المصدر الذي تعنون به قصائدهم في أغلب الأحيان وهذا ما وجدناه عند خمار.

فشاعرنا استعمل مرة أخرى ألفاظ جاءت مطابقة للفظة الثورة مثـــل[1]:

(فجر،الصرخة، والغزو ،جرحى أيتام،تدمي الوجدان،الهول.

حيث تعددت الدلالات في خطابه الشعري فاستعان بمسار دلالي ذات نمط واحد وكذلك نجد المعاني القوية المعبرة عن الإنفعال والتغيير ذات غاية طبيعية مثل: "**الرعد- نوفمبر**"[2] **أرواحنا –الجهاد –الشهادة**" فدلت على انفعال وقوة الحدث التاريخي الذي عرفته الجزائر أنذاك (في فترة الإستعمار)، وعليه الكلمات حملت صورة سمعية وهذا ما ورد في قوله :"**البارود- النيران- رصاص**"[3]كلها عبرت عن إنفجار ثورة عارمة،كما أن الشاعر استعان بكلمة نوفمبر في كثير من القصائد وهذا ما يدل على تأثر خمار بهذه الثورة العظيمة، كان لها وقعا في نفسه إذ رددها في أكثرمن قصيدة، حيث كان لها الفضل في استئصال واجتثاث الظلم و الطغيان ، فلفظة "نوفمبر" سجلت دلالة زمنية عبر التاريخ رامزة للتفجير و التغيير في الآن نفسه.

---

[1] ينظر:محمد بلقاسم خمار-المرجع السابق– ص40 وما بعدها.

[2] ينظر:محمد بلقاسم خمار- ديوان:مواويل للحب والحزن-ص84.

[3] ينظر:محمد بلقاسم خمار – ديوان :ظلال وأصداء- ص 138 وما بعدها.

وهاهو شاعرنا يتحدث عن شهر نوفمبر قائلا :

و كلمـا مـــــر بنـا الزمـــان زاد بنا الهوان والنقصان

كأننا من غير أصل (بن بولعيد) فارجع إلينا يا نوفمبر العتيد[1]

ويقول في موضع آخر:

نفمبر .. أيها النائي..كفانا.. من الذكرى..أقم حتى ترانا[2]

******

نفمبر..كنت في الماضي عقيما فهمت بنا..وصرت لنا أبانا[3]

و هذا لا يعني أن الشاعر اعتمد على الأسماء حتى الأفعال كان حظها أوفر في نصوصه التي دلت على بنية الثورة، كونها لا تنحصر قوتها في طغيان حضورها وانتشارها بل تتجاوز ذلك إلى طبيعة قوتها من حيث الكثافة حيث تتجلى فيما يلي :

1-قوة الفعل النوعية وهذا ما يدل على تمامية الفعل أي دلالته على الزمن والحدث في آن واحد، أو لزوم الفعل، وكذلك في حال اتصال ضمير الفاعل بالفعل مثل : زحفنا، غزونا، قتلنا...إلخ فالشاعر هنا يتكلم بضمير الجماعة وهذا ما يدل على قوة شخصية وتوحيد الكلمة والرأي بصوت عال واحد وهو صوت الثورة وضميرها، وهذا ما يرجع إلى قابلية الفعل لإسناد إلى الضمائر تحوله إلى طاقة حركية وتحولية[4] .

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان:مواويل للحب والحزن-ص84.

[2] المرجع نفسه- ص 11.

[3] المرجع نفسه –ص11.

[4] ينظر:أسيمة درويش- مسار التحولات(قراءة في شعر أدونيس) –دار الأداب-بيروت-1992- ص 144.

الأفعال التي وظفها الشاعر بصورة قوية يتضح أنها أدت مهمتها الثورية واصفة بوقوعها في النص الشعري الحدث المرير والواقع الأليم وعلاقتهما بالمكان والزمان الذي نص عليهما الشاعر كونها أفعال تتحول إلى لبنات أساسية في عملية الإنشاء الداخلي للبنية اللغوية بأكمل وجه[1] .

وفي هذا الصدد جسد الشاعر الأفعال التي دلت على ذلك :"**يتعثر- يجهر–تفجر- أسحق- استنفر- تستعمر- تثأر-استنهض-يغدر**"و كذاك "**فجر- زحفنا-يؤاسي- غزونا- تكالبنا- قتلنا – يمحق- يكبح- تقزمنا – تجاوزنا**" .

2-تكرار الفعل في الوحدة اللغوية (الجملة الواحدة) باعتبارها ظاهرة بارزة في شعر خمار، وهذا ما يدل على حضور الجماهير وفاعليتها وبالتالي الحماس الثوري النابع في النفوس، ممثلا ذلك في قولـــــه:

ويضيع الطفل يضيع الشيخ تضيع الأم بلا أكفان[2]

وبما أن نظرية الحقول الدلالية هي مستوى المادة الخام التي يستلهمها الدارس منهجا تجريبيا على موضوع من الموضوعات الأدبية، فالنظرية هي مجموعة منظمة ومتناسقة من المبادئ والقواعد العلمية التي تهدف إلى وصف وشرح الأحداث والظواهر[3]،وهذا ما يكون عن طريق اللغة وبالتالي تصبح المادة الخام للغة هي المعجم الشعري لكل شاعر معين في زمن من الأزمان.

---

[1] أحمد عزوز – نفس المرجع السابق – ص 09.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان: للتأمل وأخرى للصراخ- ص40.

[3] أحمد عزوز – نفس المرجع السابق- ص 09.

إضافة إلى الحقل الدلالي للموت فكان وروده قليلا لأنه جاء مواكبا لحقل الثورة وهذه الأخيرة يقابلها الموت وتتمثل فيما يلي :"**الموت إلتهابا– تنزل الروح– الذهاب– العذاب**" وغيرهما من المصطلحات الأليمة التي استعان بها خمار متمثلا ذلك في قوله :

الموت ومنظره الدامي يتصاعد من النيـــران[1]

و نفوس قيدها ردم تتلوى تحت القضبان

الحقـــل الدلالـــي للوطـــن :

الوطن، الحنين إليه، حيز شغل اهتمام الإنسان والشاعر خاصة إذ لم يحل الشعر العربي من الجاهلية إلى اليوم، من ملامح حب الوطن والتعلق به والدفاع عنه، امتدادا لحنين الشاعر العربي القديم، الجزائري بكائيته على وطنه المسلوب والمغتصب، ولقد كان للوطن حضور مكثف في الشعر الجزائري القديم والحديث فكثرت البكائيات على ضياعه منذ الاحتلال الفرنسي للجزائر من قبل الشعر الشعبي وتوالي ذكره في شعر الثورة بصورة ملفتة للنظر[2] .

وعلى نهج الوطن نسجت الوطنية خيوطها وهي ممارسة الفرد لحبه لوطنه والاستعداد لبذل التضحيات من أجله ، الوطنية كممارسة في التجارب الشعرية التي تغنت بالوطن.

لا تتجلى في عنف الخطاب والعواطف الثائرة بل في التغيير ضمن مشروع ثوري هادئ، فالوطنية معناها حب الوطن والشعور باللذة في التضحية من أجله، أو الدفاع عنه أو السعي وراء سعادة أهله[3].

[1] محمد بلقاسم خمار–مواويل للحب والحزن–ص 40.

[2] ينظر:أحمد يوسف، تيم النص (الجينالوجيا الضائعة) منشورات الاختلاف – الجزائر– ط1– 2002 –ص 101.

[3] عبد الملك مرتاض– المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية(1962/1954)–ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر–1983– ص 123.

وهذا ما لاحظناه في الخطاب الشعري الثوري لمحمد بلقاسم خمار حيث جسد وطنيته خلال تجربته الشعرية.

وحفل بذلك حقل بنية الوطن بالألفاظ الدالة على معاني الوطن من خلال قصيدة "موال للعهد والحزن " من ديوان ياءات الحلم الهارب، فهذا الديوان يستجدي الأحلام العربية الهاربة، ويلوذ بها من واقع الشتات، فلا تملك إلا أن تغمر الحلم الهارب بياءات النداء البعيد[1]، حيث تجلت ألفاظه في ما يلي[2]: "الأرض ، التربة، السطوح، دولة ، القبلة، المكان، وطني، عمران ،كوخ ، فلسطين، بيروت، قدسنا ، الساحة ، منازل، العروبة". فلفظة الوطن كانت لفظة ذكرت منذ القدم في الكتابات الجاهلية، فالشاعر الجاهلي كان شديد الارتباط ببيئته العربية وحنينه إلى أيام صباه.

فخمار كان حبه شديد الارتباط بوطنه وهذا ما يدل على كتاباته الشعرية خلال نصف قرن من الزمن وحديثه يشمل قضايا الوطن وجراحه، إلا أنه كان كثير الاتصال بشعراء العصر الجاهلي أمثال المتنبي، أبي فراس الحمداني،وطرفة ابن العبد حيث يقول في هذا الصدد :

على موطني يخشى الفتى عنده الرّدى تَعْتَرِكْ فيه الفرائض تُرعَدِ [3]

---

[1] ينظر:يوسف وغليسي- في ظلال النصوص(تأملات نقدية في كتابات جزئية)-ط1-جسور للنشر والتوزيع-الجزائر-ص 224.

[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان: ياءات الحلم الهارب- ص 350.

[3] هشام صالح مناع – من كتاب روائع من الأدب العربي- العصر الجاهلي، الإسلامي، الأموي،العباسي– ط01 -دار الفكر العربية – بيروت – د-ت -1990- ط02-1991- ط03- 1993 – ص 58.

إضافة إلى شاعر آخر

فاهتزَّت الأرض إذا طابت مشاريها وحنَّتوالَوالأَشْعَامُ والشّجَرُ [1]

كذلك قصيدة "الأرض تحيا بالمطر" جسد قوله في :

إنَّمـــــا كُنّـــا كأرضٍ مَيْتَـــــةٍ ليـس للرَّائِـــدِ فيهـــا منتَظَـــرْ [2]

فكانت أول قصيدة نشرها خمار بالجزائر* فكتاباته تمحورت حول قضايا الوطن وحبه له وهذا ما يجسد لنا خلال قراءتنا لدواونيه أننا أجرينا عملية إحصائية فوجدنا ثمانية عشر ديوان شعري أغلبها في الوطن وجراحه وحتى الحقل الدلالي الذي سيقت دراسته"الثورة" آنفا.

ورغم نضاله الطويل أثناء الثورة وبعدها مباشرة استقبل صنوف التهميش وصار يلمح للروح الوطنية تخبو أمامه، و الوطن الحبيب يعبث به الانتهازيون، وكتاباته كانت دوما عن جراح الوطن والعديد من القضايا التي كانت باسطة ذراعيها من آفات نخرت و لا تزال تنخر جسد الوطن، و الأحداث التي تزامنت أنذاك مست الوطن والمواطن.

---

[1] بشار بن برد-شرح : مهدي محمد ناصر الدِّين – ديوان- دار الكتب العلمية – بيروت-لبنان –ص 455.

[2] نفس المرجع– ص 516.

*نشرت بجريدة المنار سنة 1953-كتبت القصيدة الحرة ونشرت بتونس سنة 1952.

– خمار شاعر نضالي ثوري، فخطابه كان عبارة عن ثورية قاطعة والحقل الدال على الوطن ارتسمت معالمُ في مدوناته الشعرية لأنه كان يحارب لأجل وطنه، فالوطنية في رأيه هي التشبث بكل الأرض الجزائرية سواء بالدم أو بغيره من الوسائل الأخرى، فعلاقة الشاعر كانت وطيدة بين أرضـه وشعبه، لدرجة أنه كان عاشق لوطنه ودليل ذلك تجسد في قولـــه :

يا وطني...يا أملي يا رائدي يا عملي [1]

فالشاعر ينادي ويصرخ لأجل وطنه، فلا عمل له إلا لوطنه ولا هدف ومصداقية إلا لأجله، فهو لا يحب أحد سوى وطنه َ يصرح وينشد له قائـــــلا :[2]

لا حبَّ لي إلاّكْ قلبي أنا مغناك

وطنه كالأم الحنون التي تشتاق لإبنها، فلن تتحقق الرغبة إلا بتواجد الأم،هكذا هو قلب شاعر لن تتحقق آماله إلا بنور الحرية، لذا يُقال حب الوطن من الإيمان[3]، فخمار فرض نفسه أثناء المحن التي عانها وطنه، كان مولع بحب وطنه، فحب الوطن اشترك التأكيد على معناه كل العلماء و الباحثين الأدباء، الشعراء وحتى الفلاسفة وفي هذا الصدد قال الفيلسوف "سقراط" : <<**إن الرجل مدين للوطن بالروح**>>[4]، فخمار يموت لأجل وطنه وجروحه الدامية، فلا سبيل له إلا سبيل وطنه.

---

[1] محمد بلقاسم خمار–ديوان:الجزائر ملحمة البطولة والحب– ص 166.

[2] المرجع نفسه– ص 166.

[3] ينظر:محمد الصالح الصديق–حب الوطن من الإيمان–دار هومة–دط–ص119.

[4] إميل ناصيف– أروع ما قيل في الوطنيات– ط1–دار الجيل–بيروت–1992–ص 133.

لم يكتف بحب الجزائر فقط وإنما حبه كان للأوطان العربية الأخرى كفلسطين، والعراق وغيرها من الدول التي تعرف معنى الثورة والإسلام فكل شيء يُثير السلطة الإحتلالية إلاّ و أثّر في نفسيّته، مواساته كانت لكل بلد عرف المحنة.

فكلمة الوطن هي معنى معاصر جديد يختلف عن المدلول الذي كان قديما فمعنى الوطن في المعجم :"هو موطن الإنسان ومحله، وقد خففه"رؤيته"و أوطنت الأرض ووطّنتها توطًا واستوطنتها أي اتخّذتها وطنا"[1].

أمّا قديما أطلقوا على هذا المصطلح"الديار" و "المنازل" فكان حتى البكاء عليهم أي الأطلال أو الديار الخالية، الوطن هو مكان الإقامة و المنزل و المسلك الربوع، فإذا خلفوه وراءهم دمنا وآثاراً ورسوماً وأطلالاً دراسة[2] ، وعليه خمار كان جزائري الأصل تشده بوطنه صلة القرابة و الأهل و الأصحاب، الوطن يمثل الإنسانية و الجانب المادي معاً، وهذا لا يدل على أنه تراب وفقط[3].

شاعرنا اعتنق الوطن بكامل مزاياه ووجوهه منها **وطن المآسي** الذي يعني الحزن و الكآية والضجر وبالتالي تذكر المفقودين والذين ضاعوا من غير حق ولا شرعية وهذا ما جسده في قولـــــــه:

تفجر بالرعد بالإنتقام [4]

---

[1] ابن منظور- لسان العرب- دار صادر- بيروت – المجلد 12-ط01-1992 – ص 949.

[2] مصطفى بيطام- الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي-ديوان المطبوعات الجزائرية- الجزائر- ص 214.

[3] ينظر:محمد زغينة – شعر جمعية علماء المسلمين – دار الهدى للطباعة و النشر- عين مليلة – 2005-ص 59.

[4] محمد بلقاسم خمار- ديوان:ظلال وأصداء-ص 181.

وطـــن القـــوة والبطـــولات :الذي يدل على الآمال والسرور وحب الوطن ويتجسد في معاني التضحية بالنفس و النفيس، وفي هذا الصدد يقول خمـــــار :

من معقل الثـــورة والثَّواْ من قلعة الجهاد و التضحية[1]

أوراسَ نا يا جبل الأحـــرار فيك رفعنا شعلةَ الحـــــريّة

آثارك العريقـــة البنيـــان تحكي لنا عن عزِّك التليـــدْ

وعهدك الناهض بالعمرانِ يشدو بأنغام الصبح الجديد

الشاعر يبين في هذه الأبيات حب الوطن في أقصى معاني التضحية لا تكون إلا باستردادة سعادة الشعب التي ضاعت إبان الاحتلال، فخمار استعان ببعض المفردات التي دلت على حقيقة أن رجل الثورة في ساحة الوغى ومثال ذلك **"أوراسنا"** فهي دلالة على مكان ودورها في الأبيات أنها تدل على اللهب والتوهج الثوري وبالتالي تعد رمز لاندلاع الثورة وهذا ما نلمحه في كثير من الشعر لدى كتابات الشعراء الجزائريين أمثال مفدي زكرياء وغيرهم، خمار اتسم بالقوة الثورية والتزامه الشديد بها حيث ثبت حقا مدى إسهامه في الدعوة إلى الجهاد من أجل الحرية والحماس من أجل الدفاععن كرامة الوطن وذكره الأحداث ومسايرته لها، فكان بذلك خير شاهد على شعب عانى قصور ردود الفعل الذي أثارته الوقائع الاستعمارية، كما كان شاهد على مأساة الشعب الحقيقية، وخبر باعث لإثارة الثورات العنيفة من أجل نداء الشاعر إلى النضال المسلح[2] .

[1] محمد بلقاسم خمار–ديوان: رحلة في رحاب الجزائر الجميلة– ص 257.

[2] ينظر: العربي دحو– الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى– ج 01–المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر– د ط – 1989– ص 118.

فشعر خمار كان خير تعبير عن المحن و الآلام التي عاشها الشعب الجزائري، إضافة إلى احتضانه الوطن الصغير ألا وهو بسكرة التي كان مسقط رأسه فيها، فكان جنينه أقوى، سكن قلبه بالوجع لأنه كان تحت سلطة استعمارية، فحاول خمار تغيير الأوضاع ونبذ سيطرة النهب و السلب بسيفه الشعري .

ولكل كاتب موهبة في قدرته على إحياء الألفاظ المغمورة في المعاجم اللغوية وإلباسها جمال ورونق يجعل المتلقي يشعر أن هذه البنية التركيبية لم تصنع من قبل، وعلى قدرة إمتلاك هذه البنى يكون الأدب أجمل نسيجا وأحسن تعبيرا، إذن لكل مبدع طريقته في بناء الصنع والقوالب اللغوية والصرفية و بالتالي توظيف الأسماء و الأفعال والجمل في المدونة الشعرية وهذا ما وجدناه عند محمد بلقاسم خمار، فكم من كاتب يتناول فكرة إنسانية عميقة ولكنه يفشل في نسجه وبنائه وذلك لغياب الصياغة أو ضعفها[1].

تكثر تجربة خمار في أربعة مضامين وهي وجدان حب الجمال والغربة والهم الاجتماعي وكذلك النضال الوطني وهذا ما تطرقنا إليه سابقا، وكذلك الرؤية القومية، فوجدان الجمال يشغل حيزا كبيرا من الوجدان الشعري في تجربة خمار بل هو الوجدان المؤسس لشعريته.

وجدان حب الجمال في إنتاجه الشعري الأول ينطلق من معانيه صور الجمال في الوجود وفي المرأة على الخصوص والأم والروح كلها تكتمل في معنى الوطنية عنده.

إضافة إلى تربيته الدينية ونشأته في أسرة ذات عفة وحياء مرتبطة بأواصر وجدانية متينة بين الإحساس بالجمال و الإيمان بخالق هذا الجمال.

[1] عبد الملك مرتاض- بنية الخطاب الشعري- ط1-دار الحداثة للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-1986-ص 08.

غربته وهذا لم يجعل نفسيته مرهونة بالوطن فالغربة لا تقتصر على الغربة المكانية فقط وهذا ما يؤكد كذلك غربته خارج الجزائر إضافة إلى غربة القيم و المفاهيم و المبادئ التي انزاحت عن صرافة نقائها في ينابيعها، فهو يبكي على غربة المبادئ و العقائد في زمن المنافع والمطامع التي إستحوذتها الدولة المتسلطة.

الحقـــلالدلالـــيللحـزن و المعاناة :

يتخذ خمار عند الأمة العربية عاملا قويا لا يفتأ بجمع بين شتاتها متمثلا في تعرضها جميعا للإستعمار الغربي الذي تختلف جنسياته لا تختلف أهدافه، وشاعرنا من الشعراء اللذين يعانون الألم نفسه ويعرفون وقعه في النفوس لذلك كله، إذا توجع في الجزائر موجع أحس به من بالشام، فتألم هو بدوره واندفع يواسي أخاه في العراق قائـــلا :

قل للأحبة ما حملتم من هموم، لا يطاق[1]

باسم العروبة كلها جابهتموا أعتى نطاق

وكذلك هذا الألم يتجلى دوره واضحا في علاقة الجزائر بفلسطين فهي عانت ولا تزال تعاني والجزائر هي الأخرى عانت من التشريد ولم تنزع استقلالها إلا بعد جهد جهيد.

فالظلم والاستبداد والحرب ثلاثية ولدت في نفس الإنسان، الشعور بالحزن وديمومة التفكير في كيفية إزالة آثاره، هذا الآن الظلم يولد القساوة، والاستبداد يولد الضعف، أما الحرب فتولد الحزن والكآبة كما ضاع من نسمات الأرض الطيبة التي لوثتها براثن المستدمر وإذا تحدثنا عن هذه الثلاثية عند الشاعر فإننا حتما سنجدها تولد الغضب ، النفور وحرارة القلم التي تعج بعبارات الحزن والأمل

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان :مناجاة شاعر – ص 100.

حزن على الوطن المغتصب، وأمل في عودته إلى أبنائه من جديد، وبالحديث عن الشاعر يستوقفنا "خمار" مجددا مع معجمه الذي يحمل هذا الحقل، حقل الحزن ممثلا في الألفاظ التالية، حيث تراوحت ما بين الأسماء و الأفعال وهي موضحة في الجدول التـــالي[1] :

الأسماء	الأفعال
جريح/الإنهيار/ الذل /الإنكسار/ وساوس /المرارة/ شقي /الدسائس/الزوابع / دوي/الصداع / دموع بكاء / الخناق/ معاناة / البؤساء/الإنتحار/الانزلاق / الدمار/حصار / عابسة /رهبة /المجرمين/الحزن/المساكين السيف / السهم /التار/الهم	سئمت يمزق تمضغنا يدمي

فنحن نجد خمار من خلال هذا المعجم قد أنجز صورة شرعية أضاف إليها رموزا كثيرة تعبر عن حقل الألم والحزن، حيث عبر عن عاطفة تطمح إلى معانقة الوطن حبه وأمله في يوم جديد يخلو من حزن رهيب...وخمار هنا يريد أن يعبر عن الذات الشاعرة في تفاعلها مع محيطها من خلال المفردات اللغوية التي حملت الحزن ومشاعر الألم التي عاناها الشعب الجزائري.

أمّـا الأفعال الدالة على الحزن و المعاناة فجاء بعضها مسندا إلى ضمائر مختلفة مثل ضمير المتكلم، وهذا ما يدل على أن الشاعر أبرز من خلال كثرة همومه و أحزانه وانشغاله بمشاكل شعبية وأمته

[1] محمد بلقاسم خمار –ديوان:ياءات الحلم الهارب – 350 و ما بعدها.

والإنساتية بأكملها، وهذا ما يرجع إلى عوامل منها :الشعور بالغربة لأنها تفرض بطبيعتها صيغة الفرد المتكلم وهذه الغربة ليست رومانسية صرفة لأنها عناصر رومانسية وواقعية تمنعها من السطحية والعمومية، والدليل على ذلك ما جسده في قوله:

ولما تضاءت فوق الطريق

وغادرني الحلم دون انطلاق

ولا مست حد الجنون...

توهمت في البحر، منفرجا للتنفس

منعرجا للظنون...؟

أرى فيه متسعا لهمومي ...

و مأوى غروب، من الإختناق

ولكنه البحر...

لما تمايهت فيه

استحال إلى شرنقة

تضيق...تضيق...

وأفرزني دمعة محرقة...

على ملتقى صحرتين[1]

بقايا غريق...

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان: حالات للتأمل وأخرى للصراع- ص483.

فالشاعر من هذه الأبيات يصور لنا حالته وهي حالة الخوف لا أمل في الحياة وهذا ما يدل على غربته، ومن الأفعال التي دلت على صيغة المفرد المتكلم نجد: "تضاءلت، غادرني، توهمّت، تمايهت"، فهي أفعال ترتبط بالغربة المؤلمة، فصور لنا البحر فهو خال من البشر لا يسكنه أحد، فهو جالس على شواطئه والدمع يذرق من عينه، فإحساسه بالغربة يتحول إلى حوار داخلي أو مناجاته، كما أنه إعتمد في موضع آخر على ضمير المخاطب في خطابه الثوري قائـــلا:

حبيبتي ...

كرهت الانتظار

أريد الانشطار...كالمطر

حبيبتي...

ليس لنا اختيار

فالشاعر اعتمد على المخاطب وغالبا المؤنث وهذا ما يدل على دخوله إلى عالم الحب باعتباره خلاصا من الغربة، فالمخاطب كان رمزا لعالم عند خمار، كونه لا يرتبط بالتجارب العاطفية وإنما يتجاوز ذلك ليشمل التجربة الشعرية، فالشاعر كانت دلالته أعمق عن طريق ضمير المخاطب المؤنث ليس حبا لا في المرأة وجمالها وإنما تعلق الأمر بالبحث عن عالم السعادة الذي يعتبر الحب والمرأة مجرد طرفا معادله له.

أما ما يتعلق بوعي الذات المستقلة عن الواقع الخارجي، فالذات هنا تكون قائمة في مواجهة العالم، حيث تكون وحدها عالما آخر قائم بذات مستقلة عن الواقع، فعالم القصيدة عند خمار قائم على الذات لأنها تقربه من التجربة الشعرية، إلا أن الشاعر تغلب عليه الروح العقلية ووجودية وليس الروح الرومانسية وعليه نلاحظ أن النبرة الخطابية جعلت من الصورة الشعرية تقريرية وصيغة نابعة من أنات الشاعر وأهانته.

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان:حالات للتأمل وأخرى للصراخ – ص 420.

الحقل الدلالي للغربة :

لقد تحول الشاعر الجزائري منذ اندلا ع الثورة التحريرية إلى ذات واعية تتمثل وجدان الشعب، وتبارك ثورته على أنها ثورتها وعلى ذلك اكتسبت قصيدة الغربة لدى الشعراء طابق أعمق واشمل حيث جمعت بين دمعة الشاعر ولهفته إلى رؤية الحبيب، الأخت، الأم، وبين لهيب يحرق العدوّ والظا لم المستبد.

وقد دار شعر الغربة لدى هؤلاء حول محاور مشتركة أهمها التعبير عن الغربة والحنين إلى الوطن، والتعلق بالأبطال الثائرين والإصرار و الرغبة في العودة، وذلك هو حال الشاعر "بلقاسم خمار" الذي أعطى لهذا المعجم نصيبه في اشعاره وقد ورد ذلك في قصيدته "أحلام الغربة"[1] فقد جاءت المفردات في هذا المعجم كالآتي[2] :

في الدرب وحدي– أفتش– فقدته– حبيبة– قريبة– الزحام– المسجون– غريب– الأنام– المذلة والخنوع– الدموع– أنسطُ ستديم– أرى الوجوه ولا تراني– يسأل بالإشارة– المشرد– سلبت فؤادي– مفقودة – مرهوبة كالزهر كالطفل– كالروح كالحلم كالوحي– أوهام اللحون– شوق.

ليأخذ الحنين أيضا إلى تلك البقعة الهادئة وتظنه يخص مواطن ولادته التي انفطر قلبه إليه يحن شوقا للعودة إليها في قصيدته.

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان:إرهاصات سرابية– ص 518.

[2] ينظر:نفس المرجع– ص 518 ومابعدها.

إذ تنوعت مفردات هذا المعجم الحنين والغربة فشكلت حقلا حنينا كان كالآتي:

شوق اللقاء– والحب... كبلني–أُصِيح من حيرتي...– الشوق أرهقه–قلب صبرًا جميلاً – طيف الأحبة [1].

أما قصيدته المعنونة زمن الغربة والغروب فقد اهتز لها قلم الشاعر أيضا فهو الحزين الذي يرجو العودة، يرجو المشاركة، يريد أن يستريح أن يتنفس أن يعيش الحدث لوطني اندلاع الثورة ولكن؟؟ ليأتي أيضا حقل الغربة ثريًا كـــالآتي :[2]

تضيق بي الدنيا– اصطباري– أتنفس الأعماق– همومي– أخاف أن أبكي– أشم رائحة انفجاري– لا شيءقسى وأمّر– على الغريب– مثقل بالحزن– يموت– كفن بالشحوب– شبح يطُلّ –تنزوي كمدًا– أفكر في الأحبة – في الحروب– أمنّي النفس– أرى بلادي– ثورتي.. تصحو– في ملتقى شوقي.

وما نخلص إليه من خلال هذه النماذج، أن المعجم الذي استخدم هنا محكوم بحالات الغضب والضياع النابعة من إحساس الشاعر بالغربة والحنين إلى وطن الثورة، وعليه تتحول الألفاظ واللغة إلى براكين ثائرة على خلاف حالات الفرح والذكرى، فغربة الشاعر لم تعني المكان فقط، إنما تعدته إلى قيم ومبادئ كدّرتها المطامح السياسية، والمطامعُ الشخصية...وذاك ما جعلَ قلبَ شاعِرنا يعتصر كمدًا لحال شعبه وأمته.

[1] محمد بلقاسم خمار– ديوان: مواويل للحب والحزن–ص 19.

[2] محمد بلقاسم خمار– ديوان :حالات للتأمل وأخرى للصراخ– ص 445/441.

- **التنـــــاص:**

في الدراسات الغربية والعربية عرف النقد المعاصر كما هائلا من الدراسات حول مصطلح التناص فهو مصطلح نقدي يعني به تعالق النصوص وتقاطعها، ولقد حدد مفهومه نقاد كثر من الغرب أمثال (باختين- كرستيفا- رولان يارط- جرار جينيت...)، ومن العرب (محمد بنيس- عبد الملك مرتاض- محمد مفتاح...)، مع التباين والاختلاف حول آراء هؤلاء جميعا، ونحن هنا سنكتفي بعرض أراء أشهر النقاد دون الغوص العميق في المصطلح لأننا نريد من خلال الإشارة إليه أن نستخلص تجلياته في قصائد خمار.

فالباحثة **جوليا كريستيفا** ترى أن التناص يحمل دلالات قوية من مفهوم إنتاجية Productivité du texteفالنص الحاضر Hypo texteليس منتوجا بل يعد فضاء للإنتاجية حيث يلتقي الكاتب(المنتج) والقارئ (المستهلك) الذي يعتبر المبدع الحقيقي في عملية القراءة **" هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تحويل للنصوص الأخرى"** [1]،أما "جرار G.Genette" فقد سماه المتعاليات النصية الذي يحدد العلاقات الظاهرة أو الحقبة لنص معين (حاضر) مع نص أو مجموعة من النصوص الأخرى ، أما **"رولان بارت Roland Barthe"** فيرن أن النص عبارة عن جيولوجيا كتابات فالكاتب يكتب منطلقا من لغة ورثها عن سالفيه، ومن أسلوبه وهو شبكة من الإستحواذ اللفظي ذات سمة خاصة شبه شعورية "[2]

---

[1] عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)- ط1-النادي الأدبي الثقافي- جدة- 1985-دار سعاد الصباح-الكويت-ص 321.

[2] نور الدين السد –الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث-تحليل الخطاب السردي- ج 02-د.ت-دار هومة- ص 97.

هذا ما يتعلق بالتناص في النقد الغربي من خلال حوصلة لآراء النقاد والباحثين، والذي ساهم في تشكيل هوية النص، تتداخل ضمنه العديد من الخطابات الأدبية ذلك لأنه بحث في جذور النص المقروء من خلال النصوص التي ساهمت في تشكيله.

هذا ما تعلق بالمصطلح في النقد الغربي لنلج الآن إلى مفهوم التناص لدى النقاد العرب فهذا عبد الملك مرتاض قد تناوله بالدراسة في العديد من كتاباته تنظيرا وتطبيقا ويذهب إلى ما ذهبت إليه كريسيفا فتقول:<<**أتم النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية، تتظافر فيها بينها لتنتجه، فإذا إستوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل انتاج نصوص أخرى فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة** >>[1] .

و من خلال تجربته التطبيقية في التعامل مع النصوص خَلُصَ الباحث إلى استنتاج بعض المسائل المتعلقة بموضوع التناص أهمها نسبة مفهوم الإبداع، إذ لم يعد من حق أي كاتب معاصر أن يزكي نفسه ويزعم لها التفرد، والسبق والإبداع الخالص "ما دام كل ما يكتبه ما هو إلا إعادة كتابة لما تراكم في ذاكرته الخلفية من مقروء منسي "[2] .

أما محمد مفتاح، فيرى أنه يتداخل مع العديد من المفاهيم الأخرى مثل (الأدب المقارن) و(المثاقفة) و (دراسة المصادر) و (السرقات) فالتناص عنده:<<**فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عند ياته وبتصيرها منسجمة مع بنائه ومع مقاصده**>>[3] .

---

[1] المرجع السابق – ص 103.

[2] ينظر:عبد الملك مرتاض– أدب المقاومة في الجزائر – رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري الحديث–ج2– المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية –دار هومة–الجزائر–2003 – ص 455.

[3] محمد مفتاح –تحليل الخطاب الشعري–(استراتيجية التناص)–ط2–الدار البيضاء–المغرب–المركز الثقافي العربي–1986– ص 121.

أي أن مفتاح يرى أن التناص هو دخول النص اللاحق في علاقة مع نص أو مجموعة من النصوص السابقة منحى "جينيت" أيضا .

أما محمد بنيس فيرى التناص من خلال مؤلفة (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) أن مصطلحي (التداخل النصي) و (هجرة النص) الذي يتحدد مفهومه دخول نص مُهَاجر في علاقة من العلاقات مع نص آخر يسميه (نص مُهَاجر إليه)، **"و هذا المفهوم اهتدى إليه الباحث من نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الشعري العربي الفصيح بالمغرب"** .

بناء على ما سبق، وبعد أن عرضنا لأهم الآراء النقدية المعاصرة حول مفهوم التناص، سواء في الدرس النقدي الغربي أو في صنوه العربي، يمكننا أن نخلص إلى أنه رغم اختلاف النقاد في تحديدهم لمفهوم التناص، إذ تعددت المسميات لمفهوم واحد، والتي نجد من بينها : التناص هو (جيولوجيا كتابات، تداخل نصي، حوار نص مع نص آخر أو مجموعة من النصوص، تقاطع مجموعة من النصوص في نص واحد، امتصاص نص لاحق لنص سابق، هجرة نص بين نص مهاجر ونص مهاجر إليه، تناسل بين مجموعة من النصوص، تحويل لمجموعة نصوص...) .

وإجمالا، يمكننا القول إن التناص هو الشمس التي سطعت في سماء النص، تسلط عليه نورها، وتشمله بضيائها لتبعث فيه الحياة وتنير دروبه الحالكة، وكلما امتص أشعتها، توهج ضياء وتفجر حياتا، وعكس يدوره النور والضياء.

---

[1] ينظر:جمال مباركي- التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر –دار هومة للنشر-الجزائر-دط-دت- ص 44.

لا شك أن خمار يعد من الشعراء المتفردين بين شعراء العربية وأن أشعاره تعد ظاهرة فريدة في الأدب العربي لها ميزة خاصة، ولكن يظل لعمر أثر بيئته وثقافته ما سمعه في بدايات حياته الشعرية، فكان يحفظ القرآن والحديث أنه قرأ أشعار سابقيه من الجاهلين وتأثر بهم فكان تأثره باديا في أشعارهِ ، وهذا التأثر كان بنفس الصورة، إضافة إلى التعابير الجاهزة التي إقتبسها كما هي بهيئتها التركيبية والدلالية، أو اقتبس بعض ألفاظها ناظما إياه في تركيب من عنده، فخمار كان إقتباسه في الكلمة الواحدة أو البيت بأكمله أو عجز البيت أو صدره.

ومن الملاحظ أن خمار في أغلب إقتباساته التي وردت من مفردات وتراكيب كلها في معاني مختلفة كالبكاء والصرخة والفرحة وغيرها، فقد اشتركت في أكثر من شاعر بحكم وحدة البيئة ووحدة الذوق و مقياس الجمال، ولما كانت هناك ألفاظ بعينها تحمل طاقة دلالية كبيرة للتعبير عن المعنى لذلك وجدانها مشتركة مع شعراء آخرين، إضافة إلى تردد معاني القرآن في شعر خمار وذلك لنشأته في بيئته إسلامية وهو يـ َـنـُوهُ في ثنايا أشعاره إلى أن تعابيره ومعانيه مستفادة من كتاب الله، فهذه المعاني الدالة على القرآن ترجع إلى خدمة غرضهِ الثوري وصرختهِ العالية و و ُ ثوقهِ من بلده.

والحقيقة أن تأثر خمار بالسنة النبوية لم يتجاوز اللفظة المفردة [1]في تركيب خاص بل يتضمن المعنى نفسه الذي يتضمنه الحديث ولم يحدث أن يقتبس تركيبا بأكمله من أقوال الرسول، إلا وأن يحدث تغييرا مع بقاء بعض المفردات كما هي، فكان يستفيد مـــن المعنى وتعليمـــات الرسول عليه الصلاة

[1] ينظر ممدوح عبد الرمّ ـالي – شعر عمر بن أبي ربيعة(دراسة أسلوبية) – ط1–الإسكندرية مؤسسة حورس الدولية للنشر–يجب إخراجه (التعريف والتنكير)(أدوات النداء– الاستفهام– الأمر) – ص 346.

والسلام، فالشاعر أحسن توظيفه حتى في التراث الإنساني وهذا لتأدية أغراضه كونها تمثلت فيما يـــلي[1] :

1-صفة التعميم الناشئة عن التفكير.

2-صفة الديمومة عند استخدام بعض الأدوات.

3-توظيف معاني القرآن وأحكامه في إلزام المخاطب بتنفيذ ما يريده.

4-الأشعار التي إتخذت صفة التكرار بالألفاظ نفسها مع التعديل في التقديم والتأخير إضافة إلى أساليب الأمر والنهي والإستفهام وغيرها.

التـــناص مـــع القـــرآن :

وعليه يتجلى التناص عند محمد بلقاسم خمار مع القرآن في االنماذج التالية :

يقـــول الشاعـــر:

عرفناك يا تموز منذ كنت قاصراً تمر حزيناً دامي الجرح تزفر

فكنا نرى في وجهك الله غاضباً وكنا نرى في زندك الشعب يكبر

إلى أن طغت منا الغيوم فأمطرت بنا ثورة وانهال نهراً نوفمبر[2]

في هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن شهر الحرية ألا وهو تموز، حيث أن الشعب كان قبل نيل الحرية متململا فاترا فلم تكن إلا ثورات مشتتة هنا وهناك لا تدل على وحدة أو توحد إلا أن عزم الشعب على تلبية كلمة الله وزوال غضبه، حيث قاموا بثورة عارمة خلصت إلى الحرية،

[1] ينظر:المرجع السابق-ص346.

[2] محمد بلقاسم خمار –ديوان: تراتيل حلم موجوع- ص525.

وعليه يتجلى تأثر خمار بالآية الكريمة في البيت "**وإني لقوله يتولى لهم يوم مذ دبوره**" وقوله تعالى "**إلا متحرفا لقتال أو متحيزا إلى فئة فقد باء بغضب من الله ومأواه جهنم وبيس المصير**"[1]، فهذه الآية تنص على أن من يتولى عن قتال الكفرة المعتدين، فإنه لن يخطى برضى ربه، وسيناله عقاب شديد.لذلك لبى الشعب نداء ربه، فقام بثورته المظفرة، فانهالت فيضاً جارفاً نصراً وعوناً من الله، مسح المعتدين عن أرضنا الطاهرة، فالشاعر امتص قوله من البيت الثالث ضمن الآية الكريمة "**فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود**"[2].

يقـــول الشاعـــر :

جهاداً وبذلاً واحتمالاً وجرأة تخرّ لها أعتى الجباه وتدحر[3]

في هذه الأبيات يفخر الشاعر(بلقاسم خمار) بقيام الثورة، الثورة التي اتصف المجاهدون الأشاوس فيها بالصبر والجلد وقوة الإيمان، والسعي الحثيث للشهادة، من أجل صيانة العرض وتطهير الأرض، فلفظة (تخرّ) تدل على الاستسلام والخنوع لمن كانت قوته أكبر وجبروته لا يقهر، فالشاعر أخذ معناه من الآية الكريمة لقوله تعالى "**أولئك الذين أنعم الله عليهم من النبيئن من ذرية آدم وممن حملنا مع نوح ومن ذرية إبراهيم وإسرآءيل وممن هدينا واجتبينا إذا تتلى عليهم آيات الرحمان خروا سجداً وبكيّاً**"[4].

---

[1] سورة الأنفال – الآية 16.

[2] سورة هود – الآية 82.

[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان:تراتيل حلم موجوع- ص526.

[4] سورة مريم – الآية 58.

و الجهاد يكون خالصا لوجه الله لذا يجب على المجاهدين إرضاء الخالق، فهو الذي يعزم على الفوز و النجاح، يقـــول خمار :

ونادى المنادي ... يا جزائر أبشري فمالك بعد اليوم...إلا التحرر[1]

الشاعر يبين أن شهر تموز كان فعلا بشرى النصر من عند الله، ومن ينصره الله فلا غالب له، فاستعار الشاعر دلالة قوله تعالى: "إلاّ بُشْرى ولِتَطْمَئِنَّ بِهِ قُلوبُكُمْ وَما النَّصْرُ إلاّ من عِنْدَ الله إنَّ الله عَزِيزٌ حكِيم"[2].

إضافة إلى تغني الشاعر بجمال الجزائر فلا أحد ينكر جمال بلده و ما تحويه من خيرات و نعمها و في هذا الصدد يقول محمد بلقاسم :

و من لم يحركه الجمال بأرضنا فيسجد للرحمان....يثني و يشكر؟[3]

كان ذلك عبارة عن عناية الله لهذه الأرض، ولذلك وجب عليه السجود شكراً لله على نعمائه، فهذا البيت يتناص مع قوله تعالى: "ولله يَسْجُدُ ما في السَّمَواتِ وَما فِي الأرضِ مِنْ دَابَة وَالمَلائِكة وَهُمْ لاَ يَسْتَكْبِرُون "[4] ، فدلالة السجود هي الاعتراف بنعم الله وعدم الاستكبار على نعمه .

---

[1] محمد بلقاسم خمار - المرجع السابق – ص 526.

[2] سورة الأنفال – الآية 10.

[3] محمد بلقاسم خمار –المرجع السابق– ص 529.

[4] سورة النحل – الآية 49.

و في موضع آخر يحي خمار سوريا التي كانت موطن السكينة و الإطمئنان حيث قال:

ولـــما رأيــت السكينـــــة تغمر بالبشر كل النفوس

ولما رأيت...رأيت... رأيت وما قد رأيت كثير العدد

فرحـــــت تفاءلـــــت وما قد رأيت كثير العدد[1]

فمن هذه الأبيات يستعر الشاعر لفظة "السكينة" من القرآن الكريم كونها لفظة يحتاج إليها الإنسان وبالتالي يزداد إيمانه بتقوى الله ويتفاءل بمستقبل زاهر و من هنا يدل التناص مع الآية لقوله تعالى:"**هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوا إِيمَانًا مَعَ إِيمَانِهِمْ وَلِلَّهِ جُنُودُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا**"[2]، يقول خمار :

وأشعر أني أفعى

بلا أي اسم...

وأني عيسى اليسوع

بلا مائدة.... [3]

في نظر الشاعر أن البعض يراه شبيها بالأفعى لكنها غير سامة و منظرها جميل وفي آن آخر مخيف لكنها لا تؤدي أحدا فشبه نفسه بالمسيح عيسى، لا يملك مائدة ولا أحد يرّق قلبه، فلا رحيم غير الله لأنه خير الرازقين فصور حالته انطلاقا من الأبيات التي سبق ذكرها فأظهر

---

[1] محمد بلقاسم خمار –نفس المرجع السابق–ص534.

[2] سورة الفتح – الآية 04.

[3] محمد بلقاسم خمار– ديوان:حالات للتأمل و أخرى للصراخ–ص412.

الحرمان الذي عانى منه في بلده من وطأة التهميش التي تغيبه وهو على قيد الحياة، فلا محالة إلا الصبر فهو بلا اسم وبلا مائدة، حيث نص أبياته مقال قوله تعالى ابن" مَرْيَمَ اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ ءِ تَكُونُ لَنَا عِيداً لأَوَّلِنَا وَءَاخِرِنَا وءايةً مّنكَ وَارزُقْنَاخوَأَنْتَ الرَّازِقِينَ "[1].

يواصل الشاعر حديثه عن مجازر الثورة العنيفة وسيلان الدماء، حيث شبه المجازر بجهنم المشتعلة كلما قيل هل امتلأت؟ تقول هل من مزيد، وفي هذا الصدد يقول خمار :

وإن المجازر، تصرخ

هل من مزيد

ويلتهم الموت

كل القلوب[2]

وكل البطون

فالأبيات حملت الدلالة النفسية للهواجس التي انتابت الشاعر في عز الأزمة الوطنية، فالتناص يدل من الآية الكريمة لقوله تعالى **يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَّزِيدٍ"**[3].

–الفرحة تنتاب نفسية خمار بالرغم من معانات الجزائر إلا أنه يأتي يوم يرى فيه الشعب الجزائري النور و ليس بالنور المصطنع وإنما حقيقة الواقع.

---

[1] سورة المائدة – الآية 114 .

[2] محمد بلقاسم خمار – نفس المرجع السابق–ص418.

[3] سورة ق– الآية 30.

فيقــول خمار:

ويزحف الغمام

بالأنهـــــــار

ويرتمي كنوز منهمر[1]

فالشاعر أخذ لفظة "المنهمر"**"فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ "**[2]فدلالتها توحي بالخير العميم ولن يكون إلا بأمره عز جل فهو الذي ينعم بخيراته على عباده فالماء نعمة والنور جلاء .

–وفي موضع آخر شاعرنا يتأسف على ذهاب قيم والمبادئ التي تحل بها الشهداء كانتهاء العرض و مخاطر الدنيا دون مبالاة من عذاب الآخرة، وعليه يشبه العار بالكلب الذي لا يفتأ يلهث، مهما طردته من مكانه أو تركته يصطاد فريسة إن أبى، فكذلك هؤلاء حثالة المجتمع لم يعد يجدي معهم نصح ولا إرشاد، وفي هذا الصدد يقول ضمن أبياته التالية :

قيم أهدرت

وسار البغايا

في الرزيا

بين الردى... والمخاطر

يلهث العار خلفهم...

---

[1] محمد بلقاسم خمار – نفس المرجع السابق–ص423.

[2] سورة القمر – الآية 11.

وخطاهم... تتداعى

يقودها...

كل عاثر...[1]

الشاعر أشرب معناه استنادا إلى الآية الكريمة "**مَنْ يَهْدِ اللهُ فَلا هَادِيَ لَهُ وَ نَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ**"[2].

–ينتقل الشاعر الجزائري مرة أخرى إلى تجسيد آلام غربته وقسوتها، فليس الغربة غربة الجسد وإنما غربة الوجدان والمشاعر، لذلك وظف الشاعر في بداية كلامه "لا" النافية للجنس قائلا:

لا شيء أقسى أو أمر

على الغريب من الغروب

زمن موات

مثقل بالحزن...

كالحلم العروبي....[3]

فمن هذه الأبيات يبين أن ليس هناك أكثر الآلام مثل الغربة والسير المحتوم اتجاه النهاية والغروب، حتى يموت المرء في داهية من القرح والحزن فشاعرنا جسد ذلك من الأسلوب القرآني الممثل في قوله تعالى: "**بَلِ السَّاعَةُ مَوْعِدُهُمْ وَالسَّاعَةُ أَدْهَى وَأَمَرُّ**"[4].

---

[1] المرجع السابق– ص439.

[2] سورة الأعراف– الآية 186.

[3] محمد بلقاسم خمار –المرجع السابق–ص442.

[4] سورة القمر– الآية 46.

–ومرورا إلى ذكريات الوطن التي لن تفارق مخيلة خمار، فكلما ذكره كلما جاشت عواطفه وازداد وجعا لما يعانيه أبناء وطنه من أنواع الموت بما فيها الذبح والقتل والنهب والدمار النفسي الذي يلاحق زمن الانتهاك فهو يقول :

الموت يدك شواطئه

دكاً ...دكاً ...

وهدير الموج...الرعب

هو القرصان

هو الربان...؟[1]

إذن يمتص قوله من الآية الكريمة إنطلاقا من لفظة "دكاً" فهي توحي بشدة التقتيل الذي ناح كل بلاد الجزائر ، لقوله"**كلاَّ إذا دُكَّت الأرضُ دَكّاً دَكاً** "[2].

–يقف خمار وقفة الأخ والصديق والحبيب في مواساته للشعب الجزائري الذي عان من ويلات الحرب والقهر، يقول خمار :

وتفرقت.. تمزقت... دماً أيها الشعب ...وعانقت المخاطر

وتوالت طعنات الحقد، في جسمك الواهي، بأعباء الكبائر

تحتسي العلقم في أشلائها تأكل الزقوم من نبت المقابر [3]

ورد التناص في البيت الثالث وهذا ما يدل على شجرة الزقوم التي تعد مأكل الظالمين فهم لا يأكلون إلا المحرمات فلا فرق بينهم وبين الشياطين، فالشاعر امتص معناه من الآية الكريمة"**أَذَٰلِكَ خَيْرٌ نُّزُلًا أَمْ شَجَرَةُ الزَّقُّومِ إِنَّا جَعَلْنَاهَا فِتْنَةً لِّلظَّالِمِينَ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ**[4]"

---

[1] محمد بلقاسم خمار – نفس المرجع السابق– ص463.

[2] سورة الفجر –الأية 21.

[3] نفس المرجع– ص502.

[4] سورة الصافات– الآية 66/62.

ولا جرم أن بلقاسم خمار ينتقل إلى التحسر عن الفرقة والتباعد الذي جرى بين إخوان أمة و وطنية واحدة حيث أصبح الأخ لا يعرف معنى الأخوة ولا الأبوة وفي هذا الجانب يقول الشاعـــر :

وإذا ابتغتْ يسراي قطع يمينها ملعونة... سحقا لها من يدي[1]

فهو يقتبس معناه من الآية الكريمة لقوله تعالى **"وَاعْتَرَفُوا بِذَنْبِهِمْ فَسُحْقاً لِأَصْحَابِ السَّعِيرِ"**[2]،فالشاعر يدعوا على من يعتنق الظلم والعدوان في أرض الوطن فمصيره جهنم خالدا فيها وابتعاده عن رحمة الله، فمدلول الآية ينص على أن المعتدين سيعترفون بذنبهم بين يدي الله.

التنـــاص مـــع السنـــة النبويـــة :

الشاعر محمد بلقاسم خمار صاحب القلم الرشيق الذي عرف معنى الشعر منذ طفولته وفي هذا الصدد يقول :

الشعـــر بيان

ونبوءة إرهاصات الشعر

لهذا الزمن الأمريكي[3]

انطلاقا من هذه الأبيات أن الشعر في نظر الشاعر هو الركيزة الأساسية، فامتص هذا المعنى من قول الرسول صلى الله عليه وسلم **"إن من البيان سحراً، وإن من العلم جهلاً ، وإن من الشعر حكماً، وإن من القول عيالاً "** فمعنى الحديث يبين أن المقولة الأولى تعني

[1] محمد بلقاسم خمار- بين وطن الغربة وهوية الإغتراب – ص18.

[2] سورة الملك – الآية 11.

[4] محمد بلقاسم خمار- تراتيل حلم موجوع – ص535.

الرجل يكون لهيه حق وهو ألحن بالحجج من صاحب الحق فيسحر القول بيانه، فيذهب بالحق و كذلك (إن من الشعر حكماً) فهي تعني الموعظة والمثل التي يتعظ بها الناس، لذا يعتبر الشعر بؤرة المواعظ فبه اتسع خيال الشاعر وأصبح النفس الوحيد لديه .

–عبر الشاعر في مقام آخر عن تدمره من اعتمط المخابرات في العالم العربي من وشايات وأقوال كاذبة، ليميزوا المواطن الصالح من الطالح، وفي هذا الصدد يقول خمار :

ومخبرنا اليوم

مثل الأمير...

يخمرفي داره

ومصدره للتقارير

قيل وقال[1]

فهو يبين من خلال أبياته بعض القوم لا يعملون بأوامر الله في أوطانهم ولا ينتهون عن نواهيه كما أنهم لا يتبعون سنن الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو يكره كلمة "قيل و قال" فهناك بعض الأشخاص يمتلكون هذه الصفة الذميمة، فالشاعر امتص معناه من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم : "**إن الله يرضي لكم ثلاثا، ويكره لكم ثلاثا، يرضي لكم أن تعبدوه، ولا تشركوا به شيئا، و أن تعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا، ويكره لكم ثلاثا قيل وقال، وكثرة السؤال وإضاعة المال** "[2].

[1] نفس المرجع السابق – ص549.

[2] ينظر:محمد بن اسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي –صحيح البخاري مع الفتح- تحقيق:محمد بن عبد الحليم- ط01-ج12-مج 4- دار صفى- القاهرة- 2003- ص 09.

مروراعن حديث الشاعر لسكان قريته المسماة بـ"قدّ اشة" الموجودة بمسقط رأسه، فهو يمدح أهلها بما يمتازون به من تواضع حيث يقـــول:

غير أنّ القوم فيها كالنخيل الناضرة

يحرسون العرض والأرض بعين ساهرة

وزكاة الحب فيهم، كل نفس صابرة[1]

فهو يلجأ في هذه الأبيات إلى استحضار حديث الرسول صلى الله عليه وسلم : "**عينان لا تمسهما النار، وعين بكت من خشية الله، وعين باتت تحرس في سبيل الله** "[2]،فهم أناس أبرياء يحرسون عرضهم ويحافظون على شرفهم ألا وهما سكان هذه القرية كما أنهم يهتمون بأرضهم لأجل بقائها باسقة في ظلال مباركة.

-يشكو الشاعر من آلام التي آل إليها الشعب الجزائري إلاّ أنه كان شديد الصلة بربه يتفاءل بمستقبل زاهر للأمة العربية، إلاّ أنه كان حريص الدعوة بأن يفرج همه وكربه فهو يرجو التعجيل بالدعوة قائـــلا :

وإلا سأبقى أعاتب حظي وأشكو إلى الله سوء المال[3]

---

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان:وطن الغربة وهوية الاغتراب – ص22 .

[2] ينظر:أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراءي- المعجم الأوسط (ستة أجزاء) –دط– تحقيق: طارق بن عوض الله- وعبد المحسن بن ابراهيم الحسيني- دار الحرمين- القاهرة – 1415 هـ/1995 م –ص 56.

[3] محمد بلقاسم خمار –ديوان:تراتيل حلم موجوع – ص573.

يستحضر شاعرنا معناه من قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه شاكيا لله حزنه وألمه قائلا:

"أشكو إلى الله عَجَرِي وبَجَرِي"[1]، فهما عبارتان تدلان عن الهموم والأحزان.

–الشاعر لا زال يخلص لأبطال الجزائر كالشيخ الإبراهيمي ومفدي زكرياء الذي يعتبر حيا في نظر خمار فهاهو اليوم يشكو له حال الجزائر وما عرفته من دمار في أبياته التالية:

ويا شاعري تلك أحوال قومي لقد عاد أغلبهم جاهليا

يحلون سفك الدماء جزافا ويلقون في النهب طعما شهيا[2]

فالشاعر يستحضر حديث الرسول الذي انطبق على أبياته **"مجالس سفك دم حرام، أو فرج حرام، أو اقتطاع مال بغير حق"**[3]، فالأمر الحقيقي في الكم الحالي يخالف قول الرسول وهذا ما أكده خمار ومنها سفك الدماء، والنهب، الفُحْش المنتشر في المجتمعات.

وفي موضع آخر يتحدث عن التدمير النفسي الذي يولد كبت الهموم فهو يأمل الخلاص من هذا الضيق الذي ينتابه وليس الفرج إلا من عند الله.

---

[1] ينظر:أبو الفرج عبد الرحمان بن علي – (جزئين)- غريب الحديث – عبد المعطي أمين قلعجي- ط01-دار الكتب العلمية- بيروت- 1985- ص71.

العُجَر : هو أن يتعقد العصب والعروق حين تراها ناتئة من الجسد.

البُجَرُ : توجد في البطن .

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان:وطن الغربة وهوية الإغتراب–ص40.

[3] الإمام أحمد بن حنبل –(ج 11) –ص 515 ، وسنن أبي داود(ج 05) – ص121.

فالشـــاعر يقــول:

واعلم ما يمكن أن أستطيع تبنيه

شوقاً إلى نجدة من قنوطي

إلى قفزة لخلاصي[1].

من خلال هذه الأبيات يتضح أن خمار استحضر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، عن وكيع بن حدس، عن ابن عمه أبي رزين قال، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "**ضحك لبنا من قنوط عباده، وقرب غيره،قال، قلت : يا رسول الله، أو َ يضحك الرب؟ قال: نعم، قلت : لن نعدم من رب يضحك خيراً** " [2].

فشاعرنا كان يحن كثيراً عن أبناء وطنه، ففي كل دواوينه تحسر وتألم وتأزم عن الأمة العربية، وهاهو يرجع من جديد إلى حسرته عن ضياع آمال الشباب وتغنيهم بالرفاهية والمجد في دولة ضحى من أجلها ملايين الشهداء، يقول :

وتضيع آمال الشباب مع العذاب مع المهانة...بالسَّراب لحصارة[3]

لا ريب أن الشاعر يبين أن كل الوسائل المتوفرة في البلاد العربية، إلا أن لا يوجد رجال يصنع هذه الآمال لأن أصحاب الحكمة غابوا فخمار استعان بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان:تراتيل حلم موجوع – ص544.

[2] سليمان بن أحمد الطبراني أبو القاسم – المعجم الكبير- (ج11) – تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي- ط2- مكتبة ابن تيمية – القاهرة – دت-ص08.

[3] محمد بلقاسم خمار -نفس المرجع –ص577.

في حثه عن الاهتمام بالشباب ورعايته، يقول صلى الله عليه وسلم :"**استوصوا بالكهولة خيراً ، وارحموا الشباب**" [1].

–محمد بلقاسم خمار يعيب على فسق الزمان وأهله وانتشار الفواحش في المجتمع الإسلامي، فالنهب والسلب والبغي آفة تحطم المجتمع وتدمر وحدة التآلف وبالتالي يصبح مجتمع يسوده الفسق وفي هذا الصدد يقول الشاعر :

ما أصعب أن ينتقم الرب

فيدك صروح الرعب

بيوت البغي والسلب ...التهب[2]

والأبيات هذه تتطابق مع حديث الرسول الكريم الذي خص آفة البغي فاستحضرها في حديثه صلى الله عليه وسلم :"**يا معشر المسلمين احذروا البغي، فإنه ليس من عقوبة هي أخطر من عقوبة البغي**"[3]،باعتباره(البغي) آفة تمزق المجتمعات .

---

[1] ينظر:علي بن حسام الدين التقي- (ثلاثة أجزاء) –كنز العمال في سنين الأقوال والأفعال- ط 5- ضبطه الشيخ بكري حياتي- مؤسسة الرسالة – 1405 هـ/1985- ص 179.

[2] محمد بلقاسم خمار – ديوان:تراتيل حلم موجوع – ص540.

[3] علي بن حسام الدين المتقي- نفس المرجع-ص179.

التنـــاص مـــع الشعـــر :

–خمار كان بارع في تصويره للشعر مع شعراء عصور سابقيه حيث يقول في تمجيده وافتخاره لجيش التحرير بمناسبة الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية يقول:

لما ولدت أبان الرشد جبهتها وهز جيشاً له في العزة الطلب [1]

استحضر خمار في هذا البيت قول المتنبي في مدحه سيف الدولة الحمداني حيث شبهه بالعقاب الشجاع(الملك)، والجيش هوله يهتز ويتحرك حيث قسم الجيش إلى قسمين قسم اليمين وهم أحد جناحيه وقسم اليسار وهم أحد جناحه الآخر، وجعله في الوسط كالعقاب التي نفضت جناحيها، فخمار اختلف عن المتنبي فقصد شاعرنا بالجيش أي طلب الإنعتاق والحرية باسطاً أمله نحو مستقبل متفاءل فاستحضار النص الغائب من قول المتنبي:

يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضتْ جناحيها العقاب [2]

–يعود مرة ثانية للذكرى الثانية والأربعين من تحرير الثورة مهموما تأخذه الحيرة في راحلة الأشواق و الأماني قائـــلا :

كم ذا أمني النفس

راحلتي...

يهدهدها ركوبي وتحط بي ...

---

[1] محمد بلقاسم خمار– ديوان:حالات للتأمل و أخرى للصراخ – ص471.

[2] المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين– الديوان– تحقيق: عبد الرحمان البرقوقي– دار الكتاب العربي– بيروت1980 – ص 407.

في ملتقى شوقي

بلا دَمْع سكوب...[1]

يمتص المعنى من قول الشاعر أبو عبد الله محمد الشاطبي المالكي الذي يتساءل عن موعد تحقيق أمانيه التي كانت بعيدة المنال وصعبة المأخذ، فخمار كان عكسه فهو كثير الأماني وتعددها إلا أنها دوما تبقى مجرد أشواق لما تتحقق عن بعد، يقول الشاطبي :

إلى كم أمني النفس مالا تنالهفيذهب عمري و الأماني لا تقضى[2]

~~ال~~ظلم، المعانات دوما هواجس لن تفارق الشاعر أبدً ا فكل الجزائريين هم أقارب وأحباء خمار فهو ينبذ كل من لا يراعي صلة وقرابة المجتمع الجزائري وفي هذا الصدد يقـــول :

وظلم دوي القربى أشد مضاضةً على المرء من وقع الحسام وأخطر [3]

فهو يستحضر قول طرفه بن العبد قائـــلا :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضةً على المرء من وقع الحسام المهند[4]

فالتناص كاناجتراري من قول طرفهإلا أن التغيير كان في الكلمة الأخيرة من عجز البيت (**أخطر– مهند**).

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان:حالات للتأمل وأخرى للصراخ–ص446.

2أحمد بن محمد المقري جزئين–نفح الطيب في غض الأندلس الرطيب و ذكر و زيرها لسان الدين ابن الخطيب–تحقيق:إحسان عباس–دار الفكر–بيروت–ص40.

[3] محمد بلقاسم خمار–ديوان :تراتيل حلم موجوع – ص527.

[4] أحمد الزوزني– شرح المعلقات السبع– ط02– تحقيق: عبد الرحمان المصطاوي– دار المعرفة– بيروت–لبنان– 1425هـ/2004م– ص 98.

–يصرخ ثانية خمار في لحظة أخرى بسبب الأماني التي ضاعت كلها، ولم يتحقق منها شيء بعد استرجاع النصر فهو يعلن أنه مل ّ الإنتظار وسئم الحياة وكره الترجي في وطن ظل عبوس ذات أمال سرابية كاذبة قائلا:

وطني سئمت تطلعي وتوج ّعي وكرهت فيك صدى الأماني الغادرة [1]

و من هذا البيت يستحضر قول زهير بن أبي سلمى حينما تقدم سنه وأعلن عن سؤمه للحياة قائـــــلا :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسام [2]

تـ ٍ على أيام الصبى للشاعر فمن لحظة الصراخ والألم انتقل إلى لحظة الحب،إذ كانت أول قبلة من فتاة كانت قاطنة ببرج بوعريريج فرسخت هذه الذكرى في ذهنه فدونه في شعره فهي أول لحظة عرفت معنى الحب لديه قائـــلا:

يا رحلة للصيف ...أول قبلـــةٍ للعمرِ تبدعها البراءة طاهـــــرة

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى فالقلب لن ينسى الجفون الأسرة [3]

---

[1] محمد بلقاسم خمار–ديوان:تراتيل حلم موجوع–ص 558.

[2] أحمد أمين الشنقيطي– شرح المعلقات السبع وأخبار شعرائها– دط– تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي– المكتبة المصرية– بيروت –2005–ص 86.

[3] محمد بلقاسم خمار – المرجع السابق – ص 560.

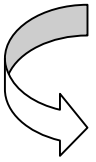
فالبيت فيه تناص إجتراري مع قول أبي تمام الطائي عندما قال :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول[1]

فالمقصود من الجفون الأسرة، ما هي إلا المحبة البريئة التي يقصدها خمار، فالمعنى الدلالي تساوى مع دلالة تمام فإذا قدمنا بيت عن الآخر فلن يتغير معنى الشاعريين، فإذا قلنا :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى فالقلب لن ينسى الجفون الأسرة[2]

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلا للحبيب الأول



–يفتخر بلقاسم خمار بعروبته ونُصرته للإسلام، فهو يستمد العون من يد الله، قائـلا :

أنا الذي كنت بالإسلام منتصرًا والله أكبر كانت للعـــلا مددي

قام الطغاةُ بدعم من أرذلنا فأرهبوني وزادوا من أسَى عقدي[3]

فالشاعر أخذ معناه من قول المتنبي :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كلماتي من به صمم[4]

فورد في قول المتنبي أن شعره يراه الأعمى فهو ساطع كالنور، فما من أحد لايسمعُ بشعره أو يعرف مقامه، فعنصر (الأنا) برز في كلا البيتين .

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني – الأغاني– ط02– تحقيق: سمير جابر–دار الفكر– بيروت– 2002–ص 92.

[2] محمد بلقاسم خمار– ديوان :تراتيل حلم موجوع–ص560.

[3] محمد بلقاسم خمار – ديوان:بين وطن الغربة وهوية الإغتراب –ص89/88.

[4] المتنبي أبو الطيب أحمد ابن الحسين– تحقيق:عبدو الرحمان البرقوقي– دار الكتاب العربي– بيروت– 1980– ص260.

–انتقل محمد بلقاسم خمار من مأساة الجزائر و التغني بعروبتها إلى التغني بشعب بغداد، هو الآخر واجه مصائب ومصاعب الأزمة حيث يقـــول:

بغدادُ يا أوحد حلم لنـــا ينجاب في إشراقه الوعـــد

يا وجهنا الباقي بلا دنسٍ يا سيف نصر ماله غمـــد

سيري بشعبك نحو عزتـه فهو العظيم الصامد الفرد[1]

يتناص الشاعر في هذه الأبيات مع الشاعر(ابن زريق البغدادي) ،وهو يمدح أهل بغداد ويشيد بهم حيث يقـول :

سافرت أيغى لبغداد وساكنها مثلا حاولت شيئا دونه الياسُ

هيهات بغداد الدّنيا بلأجمعها عندي وسُكان بغداد هم الناسُ [2]

فمعنى الأبيات كلها يتضمن الإشادة و الإفتخار بسكان بغداد وشموخهم رغم المعاناة الأسيرة

–وفي الأخير نخلص إلى أن التناص يرتبط بالشعر ارتباطا وثيقا وهذا ما دلت عليه "جوليا كريستيفا" في مقولتها التالية:<<**يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري**>>[3].

[1] محمد بلقاسم خمار – ديوان :بين وطن الغربة وهوية الاغتراب – ص 73.

[2] عبد الله بن محمد بن قيس–ج02– قرى الضيف– ط01– تحقيق: عبد الله بن حمد المنصور– أضواء السلف– الرياض– 1997–ص442.

[3] جوليا كريستيفا– علم النص–ط02– ترجمة فريد الزاهي– دار توبقال للنشر– الدار البيضاء– 1997م– ص 78.

تتمة

الحمد لله بنعمته أنهيت هذا البحث المتواضع في مسار "**شعرية الخطاب الثوري عند محمد بلقاسم خمار**"، فسعيت في رحلتي الطويلة إلى استخلاص بعض النتائج منها : تحديد ماهية بعض المصطلحات منها مفهوم الشعرية سواء عربية أم غربية فقد حققت إنجازات مهمة أثرت بها الساحة الأدبية والنقدية على حد سواء، بفضلها صار علم البلاغة مثلا نظرية في الأدب فهي تعمل على تحديد علم الجمال فيطور الأدب طاقته الكامنة، و يفجر معانيه وبنياته، باعتبارها الكليات النظرية في الأدب النابع من الأدب ذاته وهادفة إلى تأسيس مساره وكذا نظرية ومنهج ورؤية وسعى الدؤوب فتأثرت الشعرية بعقول معرفية وأثرت هذه الأخيرة فيها.

وهذا ما حاولت ربطه بالخطاب عامة والشعر الثوري خاصة الذي أضفت صورته بشكل جدي جادل عقل الشاعر ورسم معالمه في كل ميادين الحياة الإنسانية، فوردت مفاهيمه متعددة المناجي وتشعبت مضامينه وشساعته، كونه خطابا عميق الجذور في كل العلوم الإنسانية و اللسانية المختلفة.

هو مصطلح انتشر في كثير من الدراسات المعاصرة نتيجة لانتشار العديد من البحوث الألسنة والبنيوية التي طو ّرت النظرة إلى اللغة الإنسانية وتوص ّلت من خلالها إلى نتائج هامة في مجال الدراسة المعرفية.

وكذلك إذا تعامل شاعر ما مع الخطاب لا بد أن يأخذ بعين الإعتبار الظروف والممارسات التي تم فيها، وهذا يعني أن الخطاب لا يمكن أن ينشأ بمعزل عن التطورات السياسية و الاجتماعية وغيرها من المؤثرات والميزات التي تقوم عليها المجتمعات، وما جاء في تمام الحديث عن الشعر الذي يعتبر بوتقة الخطاب باعتباره خطاب ًا شعريا حيث يفرض وجود الذي يتلقى الخطاب والنص يتوجه إلى ملتقى غائب يستقبله عن طريق القراءة، وما اكتشفته هو أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس على اللغة المنطوقة وهذا ما لمسته في دواوين بلقاسم خمار، فلغته كانت متطوقة لدى القارئ عبر

خطابه الثوري مما قاله عن بعض الأمور التي عصرت قلبه كمدًا وهو في عزّ العشرية الحمراء وما عاناه في الجزائر ، والحديث عنه هو ما دفعنا إلى الحديث عن أدب الثورة باعتباره فرعًا من الفروع الأساسية للخطاب الثوري الذي ذكرناه آنفاً فهو أدب ينهض على إدراك نوعي، لا يتجلى في مضمون العمل الفني فقط، وإنما يحدث هذا الإدراك طفرة نوعية تمس جميع مستويات اللغة الشعرية.

وما نخلص إليه كذلك هو أن الشاعر خمار لم ينطق من رؤية شخصية أو طبقية في تناول القضايا، بل من رؤية جماعية، لأنه لسان حال الأمة ولا ينطق إلا بمواقف الرأي العام، فهو انشغل بهموم الشعب الجزائري وهذا بارزٌ في مجمل قصائده في دواوينه الشعرية.

ولا جرم أن التحليل الأسلوبي الذي اعتمدناه لدراسة شعر خمار قدم فرصة أرحب لخطابه الثوري باعتباره علامة لسانية في ذاته ولذاته، فأصبح هذا التحليل تصورا نظريا ومنهجيا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والعلمية كما أنه يعتبر مفتاحا حداثيا لا بد من اللجوء إليه قصد عصرنة الفهم وآليات التأويل والقراءة، فيستعمل في حقول كثيرة للتفكيك و التركيب فالشعر هو الطريق الذي سلك منحاه وهذا ما برهنته دواوين الشاعر أثناء التحليل والدراسة ومن هذا المنطلق تطرقنا إلى ثلاثة مستويات ساعدتنا في الدراسة وهي "الصوتي/ التركيبي/ والدلالي".

وحديثنا يتجلى أولا في الدراسة الصوتية وقد تناولنا بذلك قصيدة من ديوانه الشعري المعنونة بـ "دعاء الحق"فيها استعان خمار ببحر البسيط، فهو ذات بنية طويلة تساعد على إعادة النفس وكذلك على النظم في القضايا الكبرى، كما أنه توافق مع البواعث النفسية والإيديولوجية، بالرغم من التغيرات والعلل والرخافات التي أصابت التفعيلة إلا أن ضبطه التفعيلي كان مواتياً لنظامه الشعري.

أما القافية التي اعتمدها "خمار" فهي قواف مطلقة ومنتهية بروي مضموم بنسبة 100 بمئة مردوفة بواو التأسيس، لأن اعتماده حروف القافية كان على الوصل، الخروج والردف

والمجرى والنقاذ، الحذو دون ألف التأسيس، وهي بحسب أسماء القافية وأصولها قواف متراكبة باعتبارها أكثر الحروف تواترا في شعر" **محمد بلقاسم خمار** " خاصة وفي الكلام العربي عامة وقوافي الشعر العربي القديم.

فالمادة كانت ذات صلة بنفسية شاعرنا وهذا ما أبرز لنا طبيعة البنية الشعرية لمحمل إنتاجه الشعري والدليل على ذلك دواوينه الثورية وعلى رأسها القصيدة المدروسة حيث تقيد بوزن وقافية شاعت في الشعر العربي القديم، فسار هو الآخر على نهج القدامى، باعتباره أكثر الشعراء الجزائريين التصاقا بالعمود القديم، بالرغم من كتاباته قد خرجت إلى الكتابة الحرة إلا أنها كانت عامل رواج،إضـــــافة إلى الإيقاع الداخلي وهو ما يتعلق بالجهرية وهمسة الحروف، حيث كان كل حرف وظفه الشاعر إلا وله هدف ومقصد معين وكذلك أصوات الصفير واللين كما أن الموسيقى الشعرية أضفت بخظها الأوفر وذلك عنصر التكرار الذي كان مؤشراً ملموساً في المتن الثوري.

كما أن التركيب الشعري الذي انتهجه الشاعر كان في صميم القواعد اللغوية بحذافرها وهذا ما درسته في المستوى التركيبي عبر قصائده الشعرية المختلفة، فهو عكس المستوى الأول، فالدراسة لم تتوقف على قصيدة واحدة وإنما تعدت ذلك ضمن مواضع مختلفة نحددها فيا يلي :

إعتمد محمد بلقاسم خمار في مدوناته الشعرية عدة أساليب منها الخبرية لتأكيد معناه، أما الإنشائية كثر فيها الإستفهام والأمر والنهي والنداء والشرط وهذا يرجع إلى تثبيت الفكرة لدى المخاطب فألح الشاعر على توكيد المعاني ومن خلال هذه الأساليب نجد خمار بكى واشتكى لحال شعبه وافتخر بعظمة حريته واستقلالية أمته واستعانته بأسلوب النداء الذي طغى، بين طياته أمور خصت الجانب الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، فكان هذا النداء في جل قصائده بحرف **"أيا، يا"** فخمار نادى من بعيد وقريب .

نلاحظ الأساليب في شعر خمار كانت متقاطعة فيما بينها وهذا ما يدل على مرونة الخطاب الثوري .

استعان بحكمة الوعظ والنصح المعبرين على النفس البشرية، وهذا ما يدل على حضور فاعلية الشاعر في وصف الأحداث والوقائع الأليمة وبالتالي التعبير عن آلام الظلم والتسلط .

إضافة إلى التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف والذكر فهي ظواهر برزت في شعر خمار فاستحسن توظيفه لأجل البنى التركيبية .

البناء المستقر للجملة الشعرية لغة وبيانا وأداء تعبيريا، وكذلك وحدة المضمون والشكل في الجمل الشعرية ودلالتها على الإنسجام اللغوي للتراكيب فهي تعبر عن صدق التجربة الشعرية عند محمد بلقاسم خمار.

منتقلين بعد ذلك إلى الدراسة الدلالية أو الأثر الدلالي عند خمار والمقصود منه الدلالة الطاغية في نصوصه الشعرية، حيث نجد قصائده ملمة بشتى الظواهر المنتظمة ضمن حقل من الحقول، وينظم أهمها في المحاور أو الحقول آتية الذكر:

حقل الثورة باعتبارها تتكرر إلى عدة مصطلحات وهذا ما رأيناه آنفاً، حيث يتجسد تحته حقل الموت وهو ينبع من الحقل الأول، لأن الشاعر إعتمد مصطلحات وإن دلت على الحرب والموت الدائم.

مرورا إلى الحقل الدلالي للوطن، كون الوطنية ارتسمت معالمها عند "خمار" فشكلت تجربته الشعرية منذ طفولته إلى أن حقق انتصارات وهو شاب ولا يزال يفتخر بحرية العزة وإن أصبح شيخا،وفي خضم الحديث عن الحقل هناك شرح في الفكرة دلالي يأتي معجم للحزن والألم اللذين سيطرا على الشعب الجزائري والأمة بأسرها.

وما نخلص إليه هو أن الحقول التي وظفها الشاعر كانت ذات أهمية بالغة الأثر في الساحة الأدبية ضمن جوانب عدة، وحتى أساليب الاتصال في حياتنا اليومية وهذا ما يجعل الاهتمام بالقضايا الدلالية والعمل على ترقيتها لتؤدي وظائف حضارية عالمية في الحياة وبالتالي تغدو أداة بين أيدي الفرد والمجتمع.

وفي نهاية المطاف تطرقنا إلى شكل من أشكال الشعرية التي وظفها "خمار" وكان شعره ثريا بهذه الخاصية "التناص" فتراوحت تجلياته ما بين القرآن الكريم والحديث الشريف والأشعار العربية تأثر "خمار" بالقرآن والسنة يدل على نشأته وتربيته في أسرة محافظة ذات دين، أما تناصه مع الشعر فهذا الأخير كان ولا يزال تاريخ وديوان العرب وخرافة حكمتهم ومستنبط آدابهم ومستودع علومهم، فهو الشعر الخالد والصادق لا يزول بزوال الأمم وبمرور العصور ولا يمتحي من ذاكرة الشعوب وإن مات قائله فيبقى صورة مرسومة للآخرين، فخمار صو ّر حال شعبه، وانتصر له، ودافع عنه وضحى لأجله.

فالتناص يعتبر عملية إنتاجية بين النصوص الأدبية لأن العلاقة بينها "النصوص" هي علاقة تفاعل وإنتاج و إكتمال.

خمار في تناصه مع الشعر رواج مابين عصور مختلفة، الشاعر"محمد بلقاسم خمار" فجر ّ كوامنه ضمن عنصر التناص .

هذا وفي الأخير ومهما تحدثنا عن الأدب الجزائري شعر ً ا أو نثر ً ا، ومهما تحدثنا عن الشعراء الجزائريين فإننا لن نوفهم حقهم كاملاً وخمار واحد من هؤلاء، فهو من الشعراء اللذين صنعوا مجد الجزائر ومنعوا بصماتها من خلال أشعاره.

وأخيرا نعيد الشكر لله أوله وآخره و نتمنى أن تكون المذكرة بابا واسعا للبحث و المطالعة و يكفينا فخرا أنا اجتهدنا ووفقنا إلى حد ما لقوله صلى الله عليه وسلم **"من اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد"** .

"فسبحان ربك رب العزة عما يصفون، وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين".

ملحق

ترجمة لحياة أبي القاسم خمار

- ***ولادتـــــــه و تربيتـــــــه*** :

محمد بلقاسم خمار شاعر جزائري، من مواليد مدينة بسكرة سنة 1931، تلقى مبادئ تعليمه بمسقط رأسه، ثم انتقل إلى معهد ابن باديس سنة 1948، حيث تخرج فيه بالشهادة الإعدادية، ليرسل بعد ذلك في بعثة إلى سوريا رفقة آخرين من زملائه منهم: العربي طوقان، منور الصم، والهاشمي قدوري....

تحصل على شهادة الليسانس في علم النفس من كلية الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس، اشتغل بسلك التعليم في سوريا لمدة أربع سنوات، ثم عمل بالصحافة مسئولا بمكتب جبهة التحرير الوطني في دمشق، ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة في دمشق محررا لمدة سنتين، ثم مستشارا في وزارة الشباب الجزائرية، وفي وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديرا ومسئولا عن مجلة ألوان، كما تقلد منصب أمين عام اتحاد الكتاب مرتين، الأولى: من 76 إلى78 والثانية: من 92 إلى 95حين كانت الجزائر تعيش أوج أزماتها الأمنية والسياسية.

بلقاسم خمار ابن الزاوية أحمد التابعة لزاوية سيدي علي بن عمر بطولقه، فهو من عائلة صاحبة دين وجاه وثراء.

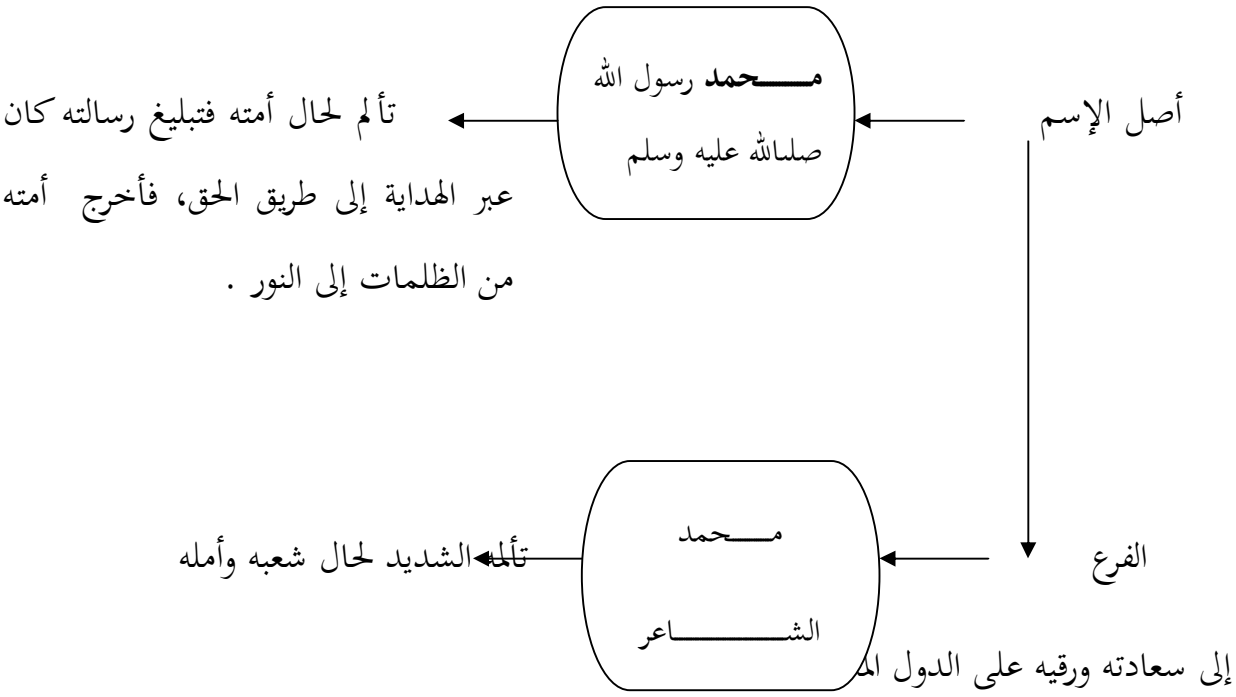
كما أن جده الأول كان يشرف على مدرسة قرآنية تؤم المئات من طلاب العلم، أما جده الثاني فكان إماماً يملك مكتبة تحوي عددا كبيرا من المخطوطات في بسكرة، كما كان والده يشتغل إماما وواعظا ولقد كان لكل هذا أثر في تعلمه وعلمه ونمو الروح الوطنية في نفسه

من أطرف ماحكاه عن نفسه في طفولته، وهو بالمدرسة الفرنسية، أنه طُرد مرتيـــن، الأولى: حين وجده المدرس الفرنسي يرسم العلم الجزائري، فأنَّبَ َه ُ على ذلك واستدعى أباه

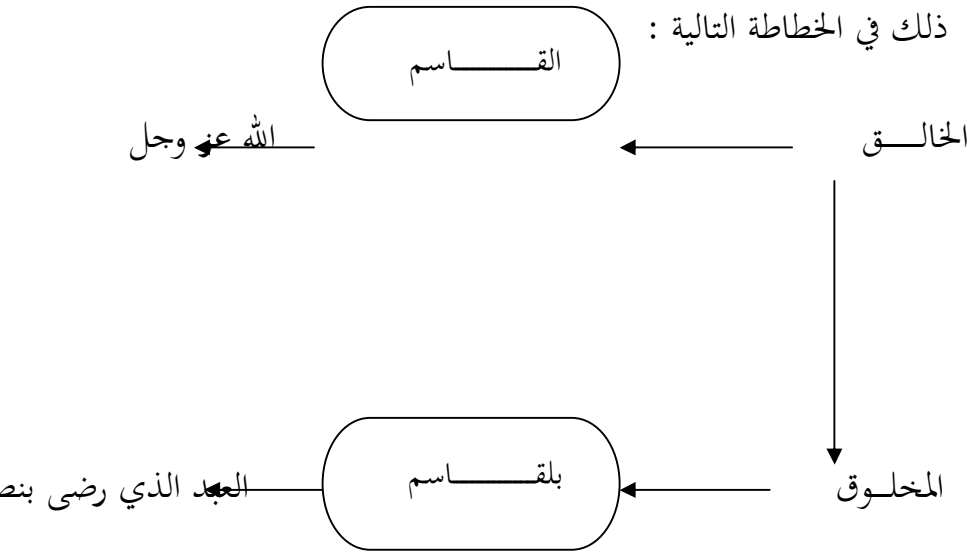
قائلا له"إنّ ما قام به ابنك خطير للغاية، وعقاباً له لا أحب أن أراه بالمدرسة من اليوم" فتم نقله إلى مدرسة أخرى، أما المرة الثانية: التي طرد لأجلها وهي الذهاب مع أبيه لصلاة الجمعة وهذا ما رفضه المعلم الفرنسي، فزعم أبوه بتوقيفه نهائيا قائلا لإبنه "هذا الكفرة حابين يحرموك حتى من صلاة الجمعة" ومنذ ذلك اليوم قرر أبوه تعليم ولده علوم اللغة العربية والدّين.

- ***الدلالة المورفيمية لإسم الشاعر*** :

محمد اسم من الفعل حمَدَ أي الشكر والحمد والرضى، هو نقيض الذم وهذا الاسم على وزن "مفعّل"، اسم يتضمن معنى المبالغة في القناعة بما أعطاه له عز وجل، حيث جاء اسم الشاعر امتصاص من اسم رسولنا الكريم "محمد صلى الله عليه وسلم" الذي بلّغ رسالته أما الحديث عن شاعرنا فقد أدى رسالته في الحياة اتجاه شعبه، نمثل ذلك عبر الخطاطة التالية:



بلقاسم : القاسم من الفعل قسم أي جزأ، وجمع أقاسيم تعني الحظوظ المقسومة بين العبادة، مجسدين ذلك في الخطاطة التالية :



خمَّـــــار : صيغة مبالغة من الفعل "خمر" خفي وتوارى، و الخمار من معانيه، الذي يخفى عن غيره شيء ما، لغرضين إما إيجابي أو سلبي، وعليه خمّار تنقسم إلى قسميـــن:

شعـــــره :

أفصحت شخصية بلقاسم عن قريحة شاعرة منذ الصغر، إذ بدأ قرض الشعر سنة 1947 وعمره ستَ عشرةَ سنة، وهي السنة التي انضم فيها للتنظيم السِّري.

نمت ونضجت تجربته الشعرية معتمدًا في صقلها على ما حفظ من عيون الشعر العربي، وحفظِه للقرآن الكريم.ولم يكن شعره مقصورًا على جانب واحدٍ ، وإنما اكتنزت تجربته الشعرية بأربعة مضامين أساسية هي: عاطفة حب الجمال، الغربة والهم الاجتماعي، الوطنية والنضال الوطني، الرؤية والقومية.

من إصدراته الشعرية :صدر للشاعر عدة دواوين منها :

- أوراق، ديوان الشّعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967.
- ربيعي الجريح، ديوان الشعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1969.
- ظلال وأصداء، ديوان شعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1970.
- الحرف الضّوء، ديوان شعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1979.
- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف، المؤسسة الوطنية للكتاب 1981.
- الجزائر ملحمة البطولة والحب، أبيريت، المؤسسة الوطنية للكتاب 1984
- ياءات الحلم الهارب، ديوان شعر، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، الأردن،1994.
- حالات للتأمل وأخرى للصراخ، اتحاد الكتاب العرب، سورية 1998.
- بين وطن الغربة وهوية الاغتراب.

أجمـــل مـــا قـــــرأت للشاعـــــــر.

دعـــــاء الحـــــــق

بالحَقِّ يَهاجَةَ للتَّحريـــــرِ نعتَصِـــــمبالُجُنودِ التي غَصَّتْ بِهِـــــا[1]

سِيري إلى النصرِ واجْتاحي فَوقَائِقَرَنلَهُكَ كَالمُشْتَاقِ يبْتَسِمُ

الشَّعبُ خَلْفَكِ كالإعْصارِ مُنْطَلِقٌلْفَـــوُّمّةمِنْ خَلْفِهَا أُمَـــــمُ

سَيغْلِبُ الحَقُّ رَغْـــــمَ المُبْطِولِيَنْـــيُغالَبالحَقُّ إنَّ الحَقَّ مُنتقِـــمُ

لاَ يعْرِفُ الشَّعْبُ عِزًّا بَعْـــدَ ذِلَّتِـــإلاَّإذا عَزَّ فيهِ السَّيْفُ والقَلَمُ

مَنْ سَيَجْرُؤُ والـــبَارُدُ مَنْطِقُنِإذَلتَلَكَّأَعنْ إنْصَافِنَا الكَلِـــمُ

يَاجَبهةً رَفَعَتْ لِلْمَجـــدِ هَامَتَكَهُنَّهَـاَ باَينْ طُوفَانِ العِدضاهَـرَمُ

لاَ السِّجْنُدْرلاُ ايُثْنِيهاَ إذا انطلقـتو لاَ الزَّمانُ ولاَ التَّهْديد والأَلَمُ

رِسالةُ الحَقِّ إنْ هـبَّ الدُّعـــاةُ لهَذَالمخَادِعُ محْمومًا بِهِ بَكَـــمُ

يَهِيـــمُالمُفي التَّعْتُهُكَوَه مُعْتَقِـــلأنَّدَالمَلاَهـةَ دَرْبٌ والجُّى قِيـــمُ

حتىَّ إذَا لَفَّ وانْهَـــارت مَزاَعِهمَوُىعليهرُأْسِهِ بِالصَّخْرِ يَرْتَطِمُ

رَنْسقَلوفَاَفي القَوْل عَجَإنْكلنَ مَنْ قَالهُ في مخُِّـــهِ وَرَمُ

إنَّ الجَزائِرَ مُذْكانَت جَزائِرُهَاَهِـــلَـمِلنْ وَراءِ البَحْرِ يَلْتَحِمُ

شْعَلَتْ غَيْضَلَهَا نَارًا لِتَسلمْأَلَنَالجَزَئِراُ هَذا الجُزْءُ يَنْفَصِـــمُ؟

فَدَمْدَمَتْ أَرْضُنَا بِالرَّعْدِ تخُْبِرُ هُـــإنَّاالجَزائرلاَ غَرْبٌ وَلاَ عَجَـمُ

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ظلال وأصداء- ص 138.

ســـــــيان

شـــوق اللقـاء إلى البيضـاء يلهبـني و الحب.. يا شام-بالفيحاء كبلـــني[1]

ولست أدري..أأرمي السهم في كبدي أم أرتمـــي بيـــن أشواقـــي لتقتلـــني

سيان..لا الشام إن فضلت تنقـــذني ولا الجزائر..قد أضحى الأسى وطني

أصيح من حيرتي الكبرى، ومن شجني ويح المساكين في الدنيا بلا ســـكن

و ويح قلبي إذا ما الشوق أرهقـــــه رما ذا أقول له إن جاء يسألـــني..؟

يا ليتني ليتني مـا جلـت في زمنـــي أو ليتني كنت سواحـــا بلا مـــدن

يا فلب صبرا جميلا..قد يعـــــودنا طبف الأحبة أن نحياه في الوســـن

[1] محمد بلقاسم خمار- مواويل للحب والحزن- ص 19.

إلى سيدي عقبة

من ذا الفتى رافعا سيفـــا وقرءنـــا وحاملا خافقا، بالنصر هيمـــانا[1]
يشق فوق جولـحامحُ ـــز ْ نً ـا من الشعاب، وبيداء وشطـــئانا
وحوله ثلة، من خير مـــا ولـــدت بنت الأماجد، أبطالا وفرســـانا
من ذا الذي رو ّض الأصقاع مهتديا بالله ربا، وبالإســـلام محيـــانا
هذا الفتى..إنه الفهري أكرمُ نـــــا قد جاء يوصل بالإخوان إخـوانا
ومد للمشرق ألحـــاني ومغربـــه أقوى الجسور، وأرساها بمغنـــانا
ووحد العُرب فاشتدت عزائمهـــم وخلدوها حـــضارات وعمـــرنا
واختار من تربية الدنيا جزائـــــرنا إقامةً ، وضريحا، طاب إسكـــانا
فاهنأ بنا سيدا في القلب مربعـــه نحيا به قدوة عظمـــى، وتحنـــانا
واهنأ بخلدك في الداريـــن مغتبطـــا تلقى من الله غفـــرانا ورضـوانا
أرض الجزائر، والتاريخ مذ بـــدأت فصوله، وهي تعلي المجد إنسانا
فأنجبت أروع الأبطال وانطلقـــوا بين الملاحم، أفواجا، ووحـــدانا
في كل معمعة تلقى لها علمـــــا وفي النهوض إلى العلياء أقـــرانا
ما جلت في بلد إلا وجدت لهـــا جزائريا عظيم الشأن معـــــوانا
فنحن من قوم خير الفاتحين هدى ومن أمازيغنا، أهلا، وخـــلانا
تسلسلت حلقات الطهر في دمنا ونبضنا هز عدننا، وقحطـــانا
وكان عقبة، والإسلام رائـــــده كالصبح يشرق تبيانا وفرقـــــانا
أرض الجزائر، لولا الغادرون بهـــا لكانت اليوم جنات وريحـــــانا
وكان أبناؤها أقوى الشعوب يـدا وأعظم الناس تمكينا وسلطـــانا

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان مناجاة شاعر- ص 124.

يا عقبة النصر هذا العصر أضنـــانا وهدنا الكيد أوجاعـــا وأشجـــــانا
ولم نجـد قائـدا منـا يوحـــــــدنا ويستعيـــد بنا مجـدا لنا كـــــانا
نفوسنا تتلظى في حرائقهـــــــــا و النافذون.. أحالوا المزن دخـــــان
من يطفئ النار يا فهري قد أكلـت أرواحنا.. ورماد العار أعمـــــــانا؟
يا عقبة الفتح.. هل تدري هزائمنـا لقد توالت.. ودك العجـــز مأوانـا
أمست عروبتنا من بعد عزتهـــــا للتافهيـــن، وللخيبـــات عنوانـــــا
وسار إسلامنا، الأنقى بجوهـــــره للطعن...و الدس... والتشويه ميدانا
وشعبنا صار في عين الوجود قـذى مشتت الرأي، سِـقْـط الزند، حيرانـــا
ثاراتنا في ذرا الأفغـان داميـــــة والقتـل يزحـف في بغـــداد طوفانـا
وفي فلسطين، يوميـًا ، صهاينـــةٌ بالذبـح يفنون نســـوانا وصبيانـــا
ومن سينسى دمار الحقد إذ قصفت أحقاد صهيون، مـــرج الورد لبنانا؟
لبنـــان، روضـتنا الزهـراء حولهـــا كيدا الأرذال، أنقاضا و أكفـــانا؟
تبًّا لهم مجرمو التاريخ كم حملـــوا لنا من الغـدر آلامـا، وأحزانـــا
وكم تمادوا بتطويق الحصار علـــى أوطاننا، وبخنق الشعـــب إمعانا
وكم طغى سفهاء الغرب يشحذهم مكر الصهاين تخريبـا وعـــدوانا
وقادة الحكم فينا جلهم زحفـــوا خلف العدى خدمـًا، صمـًا و عميانًـا
لا يسمعون زفير الشعب مختنـقا ولا يرون لمن يصليـــه نيـــــرانا؟
من ذا يصدق أن تحيا عروبتنـــا بعد التحرير أكـــــدارا، و أدرانا..؟
و أن نراها، وفيض الخير يغـمرها تعيش في بؤسها ذلا وحـــــرمانا؟
من ذا يصدق أن تذوي كرامتـها حتى نرى شاردا فيها، وجـــوعانا

[1] المرجع نفسه.

وأن نرى بعــض من حادوا ومن جنحـوا من قومنا..أو غلوا في الزيف عصــيانا
لو عاد عقبة لاختار الــردى كمـــــدا مـن أن يرى أهله للكفـــــر أعوانـــا
ولو أتى شهداء الأمـــس دنيـــــانـا لأعدموا كل من ولىّ ، ومـــــن خانـا
إني لأخجل من نفسي، ومن نســـبي إلى العروبـــــة... بلوانا، ومبكانا...
هذه العروبة كانت عنـــد سالفنـــــا مليكة الدهر، ســادت فيه أزمـــانا
واليوم سارت إلى مهوى تساقطـــــها يسوقها الذل أكبـــاشا وخـــرفانا
صغيرها في ظلام البؤس مرتعـــــــه وأكبر القوم فيـــها بات خـــــوانا
و أمعن الخصم، قهرا، في تشتتـــــها و مزقوها دويـــــلات، وأقنـــانا
وشوهوا الدين، واغتابـــوا رسالتـــه وهمشوا لغة الأجـــداد، نـــــرانا.؟
واستحكموا في رقاب الناس، وانتهكوا أعراضنا عنوة..فســـــقا، وأضغـانا
وقصروا العمـر في أجـال أمتنـــــا واستبدلوا رســم موتانا بقتـــلانا
ياسيدي عقبة الفهـــــري معـــــذرة فما نسيناك قبل اليـــوم، هجـرانا
مواكب الحب والأشواق ما برحـــت تطوف حولك إجـــلالا، وعرفـانا
لكن نسينا مع البلـــوى ثقافتنـــــا وكان أعداؤنا في الفكـــر بلـــوانا
ومن يضع في صراع العصر ذاكـــرة له.. يذق من هوان الدهر ألـوانا
وقد نسينا مع الأهوال وجهتـــــنا وضاع منا...وما ضاعت بقايـانا
فنحن شعب إذا حل الجفاف بـــه تـــراه ينبـــت أثمـــارا و أفنانـــــا

[1] المرجع نفسه.

انهـض يـــا وطـــني

باعوك رخيصـــا يـــا وطـني في سُوق الفاقةِ والفِتـــن[1]

كم كنت عزيـــــزا منتصـــرا بنضالك..تهـزأ بالمـــحن

خيراتُكَ ..جيش قوافلهـــــا برا يختـال..والسُّفُـــنِ

وإذا بالطغمـــــة جاثمـــة كجراد حطَّ مع الوَسَـنِ

أكلت أرزاقَ ـــــكَ ناقمـــةَ ورمتك سايبا، كالدّمـنِ

فانهض عملاقًـــا، منتقِـمًـــا ما كانتَ بالوَهَنِ

عاقب من خانك..إِلْق بهم في جَوْفِ الظُّلمة كالعَفَنِ

واستلهم حبَّـك في حـــذر تجدِ الامجاد على السَّنَـنِ

فاسترجع ما قـــد ضاع بهم واعدً ، إعجَـازَك للزَّمـــنِ

واترك حســـادك في شَغب يجلدونبة بِلمشَّجَـــنِ

ما رام الهدم لنـــا أحَـــدٌ إلا وتحطَّم..يـا وطـني

---

[1] محمد بلقاسم حمار- ياءات الحلم الهارب- ص 385.

أحـــــلام الغربـــــة

وخرجـــــت أمشـــــي[1]

الشمـس ساطعـــة تنيـــــر

والنّـــــاس لا هثـــة تســـير

والطير في فـــــرق تطيـــــر

كل يدب.. وكلهم فرح قرير

لكنني في الدرب وحـــــدي

وحدي... أفتش ما أفتش..؟

الزحـــف الأصـــــــم

اليوم يصرخ في ضلوع الغدر سهم أحمـر[2]

يا شهر تموز الجريح، رعاك شهر نوفمبر

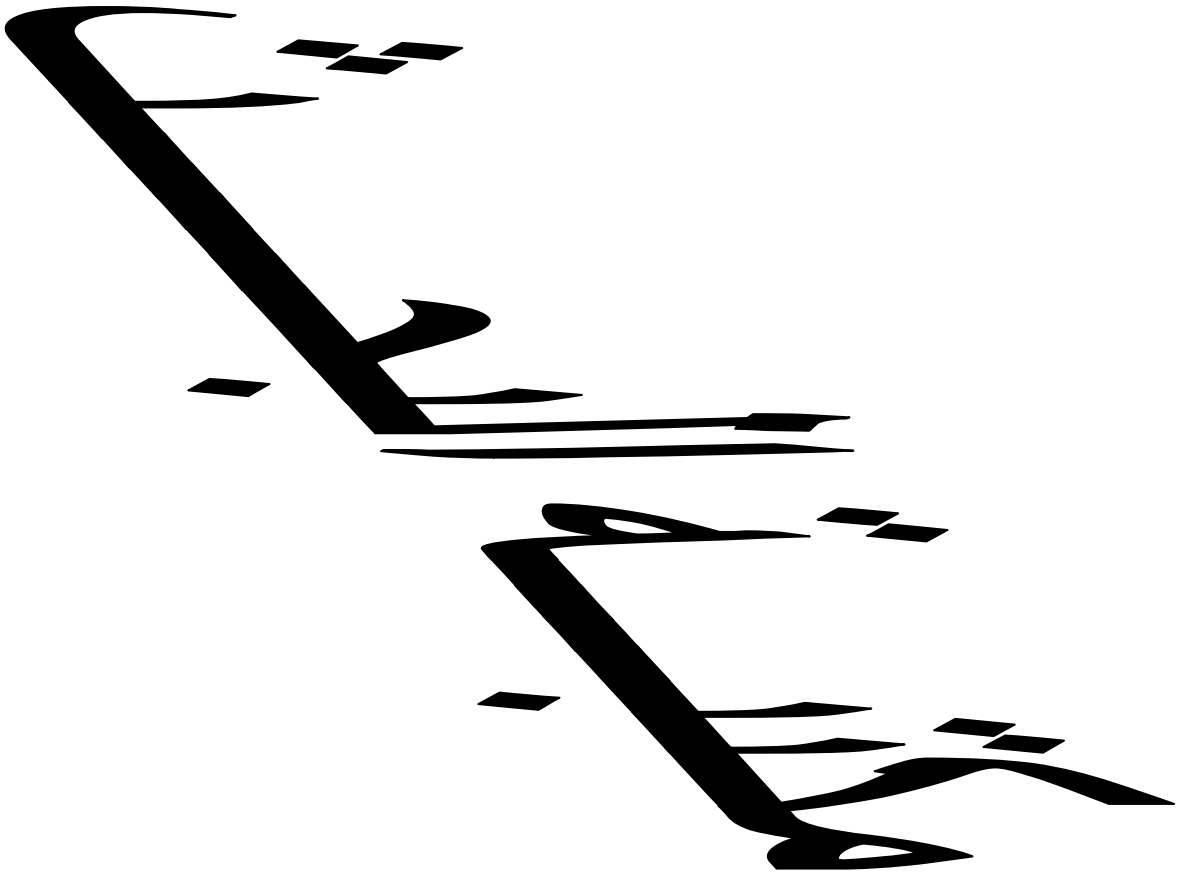
ذكراك ملحمة الكرامة في الجزائر تـــزأر

يوم لهم ولنا بساح الذود يوم أغبـــــر

---

[1] محمد بلقاسم حمار- ديوان ارهاصات سرابية- ص 518.

[2] محمد بلقاسم حمار- أوراق-ص 548.



- القرآن الكريم (برواية ورش).

-ابـــن منظـــور

- لسان العرب-م1-دار الجيل-دراسات العرب-بيروت.
- لسان العرب- تعليق:علي شيري-ط02- مؤسسة التاريخ العربي ودار إحياء التراث- بيروت- لبنان-1992.
- آبادي الفيروز - القاموس المحيط – ط01- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999م.
- ابن يعيش موفق الدين- شرح المفصل- عالم الكتب- بيروت- ط01-ج01- القاهرة- دت.
- أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين- اللباب في علل البناء والإعراب- تحقيق: غازي مختار طليمات ط01- دار الفكر- دمشق ج02-1995.
- أبي الحسن علي بن عيسى الرماني- معاني الحروف – تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلة-ط03- دار الشروق-1974.

-ابن هشام:

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب- تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد- مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده- مصر- ومطبعة المدني القاهرة- دت- ج01.
- قطر الندى و بل الصدى- تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد – دط- دار رحاب للنشر- القاهرة- 1966.
- ابن فارس- الصاجي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها- تحقيق: مصطفى الشويمي- مؤسسة بدران- بيروت- لبنان- 1964.
- أبي القاسم الزمخشري – أساس البلاغة- تحقيق: عبد الرحيم – دار المعرفة- بيروت-1979.
- ابن الأنباري- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين والبصريين والكوفيين- دار الكتاب العربي- بيروت-لبنان – دت.

- أبي نصر الفرابي – كتاب الحروف- تحقيق: محسن مهدي- دار المشرق- المكتبة الكاثوليكية- بيروت -1970.
- أسيمة درويش- مسار التحولات- قراءة في شعر أدونيس- ط01- دار الآداب- بيروت- 1992.
- أبو ديب كمال- في الشعرية-مؤسسة الأبحاث العربية-ط02- بيروت-1987-ج12.
- إليا حاوي- بدر شاكر السياب- دار الكتاب اللبناني- بيروت-1980.
- ابن عبد الله أحمد شعيب- بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية.

- ابـــــن مالـــــــك:

- تسهيل الفوائد – تحقيق: محمد كامل بركات- دار الكتاب العربي- القاهرة- 1968.
- شرح الكافية الشافية – تحقيق: عبد المنعم هريدي- مكة المكرمة- 1966.

-ابو القاسم سليمان بن أحمد الطبرائي:

- المعجم الأوسط –ج 06- تحقيق: طارق بن عوض الله وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني – د ط – دار الحرمين – القاهرة.
- المعجم الكبير- تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي-ج11–ط02- مكتبة ابن تيمية- القاهرة.
- أبو الفرج عبد الرحمان بن علي-غريب الحديث- عبد المعطي أمين قلعجي-ط01- دار الكتب العلمية – بيروت- 1985.
- أحمد بن حنبل-ج11-وسنن أبي داود- ج05.
- أحمد أمين الشنقيطي- شرح المعلقات السبع و أخبار شعرائها –تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي- د ط –المكتبة المصرية –بيروت.

- أحمد الزوزني –شرح المعلقات السبع- تحقيق: عبد الرحمان المصطاوي-ط02-دار المعرفة-بيروت-لبنان.
- ابن عقيل- 04 أجزاء- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك- ط16- دار الفكر-دت.
- أيمن أمين عبد الغني،مراجعة: رمضان عبد التواب/ رشدي طعيمَه- ط01- محمد علي بيضون للنشر- دار الكتب العلمية – بيروت- لبنان.
- أحمد عزوز- أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)- دراسة نسرين هلال- إتحاد الكتاب العرب- دمشق(2002).
- أحمد يوسف- يتم النص (الجينالوجيا الضائعة)- ط01- منشورات الاختلاف- الجزائر-2002.
- أدونيس علي أحمد سعيد- الثابت والمتحول- ج 03- طبعة 1983-بيروت.
- أيميل بنفنيست- سيميولوجيا اللغة- ترجمة : سيزار القاسم –ط01- منشورات عيون المقلات-الدار البيضاء- 1987.

-أحمد محمد قدور:

- اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي- طبعة 2001- دار الفكر- لبنان- سوريا.
- أصالة علم الأصوات من خلال مقدمة كتاب العين دار الفكر- دمشق-1988.
- ابن سينا- جوامع علم الموسيقى- مجلد 06- ط01- تحقيق: زكريا يوسف- نشرة وزارة التربية القاهرة.
- ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر – تحقيق: محمد زغلول سلام-ط03-منشأة المعارف-الإسكندرية-جلال حزي وشركاه-1984.

- إبراهيـــم أنـــيس:

- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، مصر ط4- 1992.

- دلالة الألفاظ-الفصل الأول-ط04-القاهرة-مكتبة الأنجلو المصرية-1980.
- إبراهيم السيد- الضرورة الشعرية(دراسة أسلوبية-دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع- 1981.
- أماني سليمان داود- الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)- دار مجدلاوي- عمان- الأردن.
- إبراهيم خليل- مدخل إلى علم اللغة- ط (1430/2010)- دار المسيرة- عمان/ الأردن.
- أبو السعود سلامة- الايقاع في الشعر الموسيقي – دار الوفاء لدنيا الطباعة-دت-دط.
- بول ريكور- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى- ترجمة: سعيد العاني- المركز الثقافي-دط.
- بلقاسم بن عبد الله- مفدي زكريا- شاعر الثورة- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر.

- تمام حسان:

- اللغة العربية معناها ومبناها-ط -1973- دار الثقافة- الدار البيضاء (المغرب).
- مناهج البحث في اللغة العربية- دار الثقافة - دار البيضاء- المغرب-دت- دط.
- تزفيتان تودوروف- شعرية تودوروف- ترجمة: شكري المبخوث ورجاء سلامة- دار توبقال- المغرب-1987.
- التواتي بومهلة- نماذج من الثورة في النص الشعري- دار المعرفة-دط-دت.
- جان كوهن- بنية اللغة الشعرية- ترجمة: محمد الولي- محمد العمري- ط01- دار توبقال- الدار البيضاء- المغرب- 1986.
- الجرجاني عبد القاهر- دلائل الإعجاز- تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي- مكتبة القاهرة- ط01 (1969)- تحقيق: ياسين الأيوبي – ط(2000).
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر- الحيوان- تحقيق: يحي الشامي- ط1-دار ومكتبة الهلال- بيروت- 1992.

- جون لويس كباينس- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية- ترجمة: فهد عكامو عبد الجليل بن محمد الأزدي-تقديم: عبد العزيز جسوس-ط01- الدار البيضاء- مطبعة النجاح الجديدة- 2002.
- جميل صليبا- المعجم الفلسفي- ج02- دار الكتاب العالمي- بيروت-لبنان- ط 1994م.
- جابر عصفور- مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب-ط02- دار التنوير- بيروت) .
- جورج مونين- تاريخ علم اللغة العربية- ترجمة: بدر الدين القاسم- مطبعة جامعة دمشق.
- جمال مباركي-التناص وجماليته في الشعر الجزائر ي المعاصر-دار هومة للنشر-الجزائر-دط-دت.
- جوليا كرستيفا- علم النص-ط2- ترجمة:فريد الزاهي-دار توبقان للنشر- الدار البيضاء-1997
- حسن ناظم مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في المنهج وأصول المفاهيم)- المركز الثقافي العربي- بيروت- 1994.
- حمانة البخاري- فلسفة الثورة الجزائرية-ط01- دار الغرب للنشر والتوزيع- وهران-2000.
- حسن ناظم عبد الجليل يوسف- علم العروض- طبعة 2003- مؤسسة المختارة-دت.
- حبيب مونسي- توترات الإبداع الشعري- ديوان المطبوعات الجامعية.
- خليل موسى- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر-ط01- مطبعة الجمهورية- دمشق.
- الخطيب التبريزي- كتاب الكافي في العروض والقوافي- ترجمة: محمد أحمد قاسم طبعة 2004- المكتبة العصرية- بيروت.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي- معجم العين-تحقيق:مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي- ج01- سنة 1980-وزارة الثقافة والإعلام بالجمهورية العراقية.
- دومنيك ماينقيو- مقدمة إلى تحليل الحديث- ترجمة قاسم المقداد- دارالمعرفة – دمشق-دط.
- رومان جاكبسون- قضايا شعرية- ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون- دار توبقال- المغرب- ط01- 1988.

- الراغب الأصفهاني- معجم مفردات ألفاظ القرآن- تحقيق: نديم مرعشلي- دار الكتاب العربي.

-***رابــح بوحــوش*** :

- الأسلوبية وتحليل الخطاب- ط01- منشورات جامعة عنابة- الجزائر- 2006.

- البنية اللغوية لبردة البوصيري- ديوان المطبوعات الجامعية- طبعة 933.

- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري-دط- دار العلوم.

- رولان بارث- نظرية النص- ترجمة: محمد خير البقاعي- العرب والفكر العالمي- بيروت-لبنان-1988-دط.

- رضوان محمد حسين البخاري- الوجيز الصافي في علمي العروض و القوافي-ط 01- مكتبة الاوز- تلمسان- الجزائر.

- الزركشي- البرهان في علوم القرآن- تحقيق: أبو الفضل إبراهيم- ط02- دار المعرفة- بيروت.

- الزجاج- إعراب القرآن المنسوب له- تحقيق: إبراهيم الأبياري-ط02- دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان-1982.

- الزمخشري- أساس البلاغة- ج02- تحقيق: محمد باسل عيون السود- ط01- دار الكتب العلمية-1999.

- سيبويه- الكتاب- تحقيق: محمد عبد السلام هارون- ط03- مكتبة الخانجي- مطبعة المدني- المؤسسة الوطنية بمصر- بيروت.

- *السيـــــوطي* :

- الإتقان في علوم القرآن- تصحيح: لجنة من العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي-ج32- عالم الكتب- بيروت- لبنان- د

- همع الهوامع في شرح الجوامع ج01- تحقيق: عبد العال سالم مكرم- دار البحوث العلمية- الكويت- 1975.

- المزهر في علوم اللغة وأنواعها- تحقيق: فؤاد علي منصور- ط01-ج1- دار الكتب العلمية- بيروت.

- سراج الدين محمد- موسوعة المبدعون في الشعر العربي (الفخر- المديح- الغزل- الزهد و التصوف)- المجلد الأول- دار الراتب الجامعية- بيروت- لبنان- سلال شونير- دط.
- السكاسي- أحوال التعريف والتنكير(مفتاح العلوم)- ط1- مطبعة البابي الحلبي وأولاده- مصر -1937.
- سعيد يقطين- تحليل الروائي- ط02- مؤسسة دار المركز الثقافي للطباعة والنشر- بيروت- 1993.
- سعيد النواري- جداية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني- ط 01- مطبعة مزوار وأبنائه.
- سامي محمد عباينة- التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي) في ضوء علم الأسلوب الحديث- ط01- جدار للكتاب العالمي- عالم الكتب الحديث- إربد-الأردن.
- شعبان محمد اهبيدي-التحليل اللغوي في كتاب سبويه- جامعة قازيونس- بنغازي- ليبيا.
- شوقي ضيف- في النقد الأدبي- ط07- دت- دار المعارف- مصر.
- طاهر سليمان حمودة- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي- الدار الجامعية للنشر الإبراهيمية- رمل اسكندرية- 1999.

- ***عبـد الملـك مــرتاض :***
- بنية الخطاب الشعري- دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية-ط01-دارالحداثة-بيروت- لبنان 1986.
- المعجـم الموسـوعي لمصـطلحات الثـورة الجزائريـة(1962/1954)- ديـوان المطبوعـات الجامعيـة- الجزائر- 1983.
- تحليل الخطاب السردي- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر-دط.
- ألف-ياء:تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد-دار الغرب-وهران-2004.
- نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لصورة الرحمان- دار هومة- الجزائر.
- الأدب الجزائري القديم –دراسة في الجذور- دار هومة -2001.
- السبع معلقات (مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصهاط01-إتحاد كتاب العر ب-دمشق.
- أدب المقاومة في الجزائر- رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري الحديث-المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية-الجزائر-2003.
- عباس حسن – جزء 01- النحو الوافي-ط04- دار المعارف- بمصر-1971.
- علي رضا- المرجع في اللغة العربية(نحوها وصرفها)- دط-دت.
- العربي دحو- الجزء01- الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى- دط- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1989.
- عثمان ميلود- شعرية تودوروف- منشورات عيون المقالات- الدار البيضاء- دط.
- عبد الله حمادي- مساءلات في الفكر والأدب- ديوان المطبوعات الجامعية –ابن عكنو ن – الجزائر.
- عمر بوقرورة- الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث- منشورات جامعة باتنة.
- عبد العزيز شرف- المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر- ط01-د ت-الأردن- 1971..

- عبد الله محمد الغذامي- الخطيئة و التكفير(من البنيوية إلى التشريحية)- ط02- النادي الأدبي الثقافي- جدة-1985-دار سعاد الصباح-الكويت.
- ***عبد السلام المسدي*** .
- الأسلوبية والأسلوب- ط02-ليبيا-تونس- الدار العربية للكتاب-1977.
- النقد والحداثة-ط01-دار الطليعة-بيروت-1983.
- الشرط في القرآن- مع د :محمد الهادي الطرابلسي- الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس- 1980.
- عبد السلام أحمد الراغب- الدراسة الأدبية- النظرية والتطبيق(نصوص قرآنية)- دار الرفاعي ودار القلم العربي- سوريا-2005.
- عبد الدايم صابر- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور- القاهرة-سنة 1993.
- عميش العربي- القيم الجمالية في شعر محمود درويش-ط02-دار كوكب العلوم- الجزائر 2012.
- عبد القادر عبد الجليل –علم اللسانيات الحديثة- نظم التحكم وقواعد البيانات-ط01-2002- دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان.
- علي بن حسام الدين المتقي- كنز العمال في سنن الأقوال و الأفعال- ضبط: الشيخ بكري حياتي- ج03- ط05-مؤسسة الرسالة.
- عصام نور الدين- علم الأصوات اللغوية (الفونيتيكا)-ط01- دار الفكر اللبناني- بيروت- لبنان.
- فاعور ياسين أحمد – الثورة في شعر محمود درويش- دار المعارف للطباعة و النشر – تونس- 1989.

- فرحان بدري الحربي- الأسلوبية في النقد العربي(دراسة في تحليل الخطاب)مجد المؤسسة الجاميعية للدراسات والنشر-ط01-2003/1424- بيروت- لبنان.
- القزويني- مختصر المعاني- (شرح تلخيص المفتاح في المعاني و البيان والبديع)- مصطفى البابي الحلبي وأولاده- مصر1938.
- مراد وليد محمد – نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني- دار الفكر دمشق – ط01- (1982).
- مهدي المخزومي- في النحو العربي(نقد و توجيه)- ط01- المكتبة العصرية- صيدا- بيروت- لبنان- 1964.
- محمد كراكبي- خصائص الخطاب الشعري(في ديوان أبي فراس الحمداني)- دراسة صوتية و تركيبية- دار هومة-ط 2009.
- مكي درار- المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية –دار الأديب للنشر و التوزيع- الجزائر-دت.
- محمد الحسناوي –الفاصلة في القرآن-ط02- المكتب الإسلامي -1985.
- محمد الصالح الصديق- حب الوطن من الإيمان- دار هومة- دط-دت.
- محمد بن إسماعيل أبوعبد الله البخاري الجعفي- صحيح البخاري مع الفتح-تحقيق: محمد بن عبد الحليم- ط01-ج12-مج04- دار صفى- القاهرة-2003.
- المبرد- جزئين- المقتضب- تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة- عالم الكتب بيروت- لبنان-دت.
- منصوري الميلود- السمات الدلالية لحروف الجر- مؤسسة الطباعة لولاية مستغانم-1998م/ 1419هـ- دط- دت.
- محمود عبد الرحمان الرمالي- شعر عمر بن أبي ربيعة(دراسة أسلوبية)- ط01- الإسكندرية مؤسسة حورس الدولية.

- محمود أحمد نحلة – التعريف والتنكير(بين الدلالة والشكل)- مكتبة زهراء الشرق-1999.
- محمد علي عبد الكريم الرديني- مباحث لغوية (الحركة الجسمية في القرآن الكريم، المحاولات النقدية للمعجمات القديمة والحديثة، علم اللغة وعلم الكينات)- دار الهدى .
- ***محمـد مفتـاح:***
- تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)- ط01- دار التنوير- بيروت- 1985.
- في سيماء الشعر القديم- دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- المغرب- سنة 1989.
- دينامية النص(تنظير وانجاز)- ط01- المركز الثقافي العربي-بيروت-لبنان- 1987.
- ***مختار عمر أحمد:***
- علم الدلالة-ط01- عالم الكتب- بيروت-1985.
- دراسة الصوت اللغوي – دط- دت- عالم الكتب- القاهرة.
- مصطفى بيطام- الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1998.
- محمد زغينة- شعراء جمعية العلماء المسلمين- دار الهدى للطباعة والنشر-عين مليلة– 2005.
- محمد خطابي- لسانيات النص الثقافي العربي- ط01- الدار البيضاء.
- محمد عابد الجابري- الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)- ط03-دار الطليعة- بيروت.
- محمد عبد المطلب- قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث-دط-دت.
- محمود المسعدي- الإيقاع في الشعر العربي- مطبعة كوتيب- تونس- 1996.
- مختار حبار- الشعر الصوفي القديم في الجزائر(إيقاعه الداخلي ووظيفته)- ديوان المطبوعات الجامعية- وهران.
- محمد بوزواري- تاريخ العروض العربي-طبعة 2002- دار هومة.

- محمد نيس- الشعر العربي المعاصر- طبعة 1996- دار توبقال- الدار البيضاء-المغرب.
- مكي درار- في النحو العربي(نقد وتوجيه)- ط 01- منشورات المكتبة العصرية.

مصطفى حركات- الصوتيات والفونولوجيا- دار الآفاق-الجزائر العاصمة-دط-دت .

- محمد منصف القماطي- الأصوات ووظائفها- دط-دت- دار الوليد طرابلس- ليبيا.
- محمود السيد شيخون- أسرار التكرار في لغة القرآن- ط01-مكتبة الكليات الأزهرية- مصر- 1983.
- محمد عارف محمو د حسين- عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس.
- ناصيف إميل- أروع ما قيل في الوطنيات- ط01- دار الجيل- بيروت- 1992.

-***نور الدين السد*** :

- الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)- ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية-بن عكنون- الجزائر- 1995.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب- ج02- دار هومة للطباعة والنشر-دت.
- نور سليمان- الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير-دار العلم للملايين-بيروت-1981.
- ناصر لوحيشي- المسيرة في العروض والقافية- سلسلة الكتب الأساسية في العلوم الإنسانية و الإجتماعية- ديوان المطبوعات الجامعية.
- هشام صالح مناع- كتاب روائع من الأدب العربي- (العصر الجاهلي/الإسلامي/الأموي والعباسي) – ط 01-ط02-ط03- دار الفكر العربية- بيروت- دت- 1990- 1991- 1993.
- الهادي الجطلاوي- مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا- ط01-الدار البيضاء- منشورات عيون-1992-دت.

- يوسف وغليسي- في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزئية)-ط01-دار جسور- دت .
- يمنى العيد- في القول الشعري-ط01- الدار البيضاء-المغرب-دار توبقال-1988.

الدواويـــــــن :

- محمد بلقاسم خمار:
- ديو ان مواويل للحب والحزن- ط01- مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع-2009.
- حالات للتأمل وأخرى للصراخ-ط01- مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع-2009.
- تراتيل حلم موجوع- ط01- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع- 2009.
- بين وطن الغربة وهوية الإغتراب- ط01- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع- 2009.
- إرهاصات صرابية من زمن الإحتراف- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع2009.
- ظلال وأصداء- ط01- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع- 2009.
- الجزائر ملحمة البطولة والحب- ط01- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع- 2009.
- ياءات الحلم الهارب- ط01- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع- 2009.
- بشار بن البرد- ديوان- شرح: مهدي ناصر الدين- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان.
- المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين، الديوان، تحقيق: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
- أبو الفرج الأصفهاني- الأغاني- تحقيق: سمير جابر-ط02-دار الفكر- بيروت-2002.
- عبد الله بن محمد بن قيس- قربالضيف- تحقيق: عبد الله بن أحمد المنصور-ج02- أضواء السلف- الرياض-1997.
- المنجد- ط06- دار المشرق – المؤسسة الوطنية للكتاب – بيروت- لبنان.

الدوريـــات و المجـــــــلات:

- أولريش بيوشيل – الأسلوبية اللسانية – ترجمة: خالد محمود جمعة- مجلة نوافذ- سبتمبر 2000 النادي الأدبي الثقافي- جدة.
- مولاي علي بوخاتم- الدرس السميائي- مجلة الأدب والعلوم الإنسانية ع1-2002- سيدي بلعباس.
- عبد الرحيم أبوصفاء-جسور المجلة الدولية لعلوم الترجمة واللغة من مقال الشعرية العربية والنقد المعاصر- العدول وسؤال الشعرية رؤية أسلوبية.
- علي كاظم- شعرية المجاز في البلاغة العربية- ج15- مجلة جذور- جدة- 8 سبتمبر2003.
- ***خليل اده اليسوعـي*** :

- الإيقاع في الشعر العربي- ط 01- العدد03- مجلة الفصول-جماليات الإبداع والتغيير الثقافي- أفريل 1996.
- مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية- قسم اللغة- جامعة سيدي بلعباس- العدد الأول- 2005.
- عميش العربي- مفهوم الشعرية في ضوء الحداثة- رسالة دكتوراه- المشرف: الأخضر بن عبد الله- سنة 2004/2003- جامعة وهران.
- جرجي زيدان- الخطاب الأدبي(تحليل رواية جهاد المحبين)- رسالة الماجستير- المشرف: الطاهر حجار- سنة 1994.
- مزاري شارف- جمالية الإيقاع في القرآن(قراءة في البنية وفاعلية التلقي) رسالة الماجستير- مخطوطة-جامعة وهران 2001.

- مكي درار- الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سبويه- رسالة الماجستير- جامعة وهران- سنة 1986/1985.
- عز الدين المناصرة- نص الوطن شهادة في شعرية الأمكنة مجلة التبيين- العدد01.

المراجـــع باللغـــة الفرنسيـــة :

- Jean Dubois- Dictionnaire de linquistique.
- R.excorpit l'écrit et ha communication.
- Youri LOTMAN-La structure du texte artistique-traduit du
- russe par Anne Fournier -Bernard Kreise-Eve Malleret et Joelle Young sous la direction de Henri Mes-chonnic- Préface de Henri Meschonnic-Paris- Gollimard– Bibliotheque des sciences humaines-1973-415p.

الموضـــــوع	الصفحـــــة
مقدمـــــــــة	أ.....ت
مدخـــــــل	01.....28
الفصل الأول: المستوى الصوتي	29.....82
المبحث الأول: ماهية الإيقاع	30.....33
الإيقاع في قصيدة "دعاء الحق"	33.....49
• الـــــــوزن	34.....41
• القافيـــــة	41.....49
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في قصيدة"دعاء الحق"	49.....75
• إيقاع الحروف	51.....76
• التكـــــــرار في مدونة "محمد بلقاسم خمار"	76.....82
الفصل الثاني: المستوى التركيبي في دواوين الشاعر	83.....141
المبحث الأول: التركيـــــب	83.....85
• الأساليب الإستفهامية	87.....93
• الأساليب الندائية	93.....98
• أسلوب النهـــي	98.....103
• الأساليب الشرطية	103.....123
المبحث الثاني : التركيب الإسنادي	123
• التقديم والتأخير	123.....129
• التعريف والتنكير	129.....137

• الحذف والذكر	141.....137
الفصل الثالـــث : المستوى الدلالي	189.....142
المبحث الأول: مصطلحات دلالية	147.....142
• المعجم	143.....142
• الحقل	146.....144
المبحث الثاني: المعجم الثوري عند محمد بلقاسم خمار	166.....147
• الحقل الدلالي للثورة	153....149
• الحقل الدلالي للوطن	161.....154
• الحقل الدلالي للحزن والمعاناة	164....161
• الحقل الدلالي للغربة	166....165
المبحث الثالث: التناص في دواوين محمد بلقاسم خمار	189.....167
التناص مع القرآن	179.....171
التناص مع الحديث النبوي	184.....179
التناص مع الأشعار العربية	189.....184
خاتمـــــــــة	194....190
الملاحـــــــق	205....195
• الملحق الأول : ترجمة لحياة الشاعر	198.....195
• الملحق الثاني : مختارات من شعره	205....199
قائمة المصادر والمراجـع	220.....206
فهـــرس المـــوضوعات	222.....221

ملخص

تناولت في هذه الرسالة شعرية الخطاب الثوري عند"محمد بلقاسم خمار" وهو شاعر جزائري من مواليد مدينة بسكرة 1931، وكانت الدراسة على شكل المنهج الأسلوبي متضمن مقدمة احتوت على رتوشات البحث ومدخل تضمن ماهية الشعرية والخطاب عامة والثوري خاصة والعلاقة بين الشعرية والأسلوبية فضلا عن الفصول الثلاثة : الأول المستوى الصوتي شمل سمات الأصوات المفردة والمركبة وتكرارها وفاعليتها والموسيقى المنبعثة من الكلمات وترددها والمقاطع الصوتية، أما المستوى التركيبي خصصت الظواهر الأسلوبية منها التركيب بأساليبه المتنوعة، والتركيب الإسنادي في نصوص الشاعر وما حققته من انسجام وتلاؤم الإيقاع والبعد المعنوي، وأخيرا المستوى الدلالي وهو التعمق في دلالة نصوص خمار والبحث عن دلالة اللفظ المعجمي، إضافة إلى الحقول الدلالية الواردة في المدونات الشعرية و التناص بمختلف أشكاله منه التناص مع القرآن والسنة والأشعار العربية وآخر القول خاتمة كانت استثمار لعناصر البحث في الكشف عن تداخل المستويات وإبراز عنصر الوحدة الفني إعتمادا على لغة الخطاب عامة والخطاب الثوري خاصة .

الكلمات المفتاحية:

الشعرية؛ الخطاب؛ ثورة الخطاب؛ الإيقاع الخارجي؛ الإيقاع الداخلي؛ التراكيب؛ الإسناد؛ الحقول؛ التناص؛ محمد بلقاسم خمار.

نوقشت يوم 22 أبريل 2014