الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
Democratic and Popular Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة أبي بكر بلقايد
- تلمسان-
كلية الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

Abou Bekr Belkaid **University of** Tlemcen
Faculty of Languages and Literatures
Arabic Language and Literatures department

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه نظام جديد

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

البنية الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر - ديوان ياءات الحلم الهارب لمحمد بلقاسم خمار أنموذجا-

إعداد الطالب:

– مختار غزالي

إشراف:

– أ.د عبد القادر بن عزة

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	المؤسسة الجامعية	الصفة
أ.د أحمد دكار	جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان	رئيسا
أ.د عبد القادر بن عزة	جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د زين الدين مختاري	جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان	عضوا مناقشا
أ.د الحاج الأحمر	جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د محمد باقي	جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1441–1442/2020–2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــــــــكر وعرفـان

الحمد لله الذي تتم به الصالحات والصلاة والسلام على خير من نطق العربية وآخر الأنبياء والمرسلين ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد لقد قال الله تعالى :" **لَـئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ**"

سورة إبراهيم الآية 07

وعليه أوجه شكري وامتناني أولا وقبل كل شيء إلى الله تعالى ،الذي وفقني إلى انجاز هذا العمل وإتمامه فله الحمد أولا وأخرا،

ثم إلى الأستاذ المشرف الدكتور **"بن عزة عبد القادر"** الذي لم يدّخر جهدا في مساعدتي، والذي رافقني طيلة فترة الانجاز.

وإلى كلّ أعضاء لجنة المناقشة، الذين تفضلوا بمناقشة هذه الأطروحة، فجزاهم الله عني خير الجزاء.

كما أشكر القائمين على إدارة جامعة أبي بكر بلقايد يتلمسان و خاصة الساهرين على إدارة قسم اللغة والأدب العربي وعمال المكتبة ،دون أن أنسى كل من شرفني بالحضور في هذا اليوم

غ.مختار

الإهـــــــــــــداء

قال تعالى: (**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا**)

(الإسراء 24).

إلى الذين لم يسعفهما الحظ لمباركة هذا العمل،

"والديّ الكريمين" رحمهما الله.

إلى من كانوا لي نعم المدد **"أخي"** و **"أخواتي"**.

إلى كل عائلة **"غزالي"**.

إلى كل زملاء وزميلات دفعة 2015.

و إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد.

أهدي ثمرة هذا العمل.

غ.مختار

مقدمة

مقدمة

تناولت هذا الموضوع الموسوم : "البنية الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر – ياءات الحلم الهارب لمحمد بلقاسم خمّار أنموذجاً"– بعد استشارات عدة من ذوي الخبرة والاختصاص، وبعد توجيهات وموافقة من الأستاذ المشرف، ورغم ما يكتسيه هذا الموضوع من أهمية في وسط النقد الأدبي، فهو ليس بالجديد فقد سبق تناول ما يحيط به، و لكن رغبة منا في إضفاء الجديد عليه، وتعلّقنا بالشعر الجزائري الذي يعد مرآة الأدب الجزائري، كان وراء اختيارنا لدراسة البنية الأسلوبية في ديوان "ياءات الحلم الهارب"، لكونها دراسة ثرية تتفرّع إلى علوم أخرى كالعروض والنحو والصرف والسيمياء... ولعل هذه الخاصيّة هي التي تتيح لنا وضع بصمتنا على العمل الأدبي بالتعرّف على بصمة الأديب نفسه في عمله.

غير أنّ البحث في حقل الدراسات الأسلوبية لا يزال يحتاج إلى الكثير من التنقيب والاستقصاء، خاصة في مجاله التطبيقي بغية استكمال الدراسة الأسلوبية في مسارها النظري.

وقد أنتج شغفنا بالشعر الجزائري لاسيما قراءتنا لديوان محمد بلقاسم خمّار إعجابا وانجذابا في نفوسنا، لأننا لمسنا فيه صدق المشاعر وجمال المعاني، وأنبل الأهداف والمساعي.

ومما لا شك فيه أن هذا الشعر على هذا القدر من الإعجاب بأسرار سحره الخفيّة ومكانته الأدبية، لا بدّ أن ينال حيّزه اللغوي من البنيات الأسلوبية التي تبعث في أدواته اللغوية طاقة تعبيرية وإيحائية تجعل منه شعراً على ذلك القدر من الحب والتقدير.

وقد بنينا بحثنا في هذا الموضوع انطلاقاً من الإجابة على جملة من التساؤلات أهمها:

- ما مفهوم الشعر ؟
- ما مفهوم البنية؟

- ما مفهوم الأسلوب والأسلوبية؟ وكيف تمّ الانتقال بينهما؟
- وما هي البنيات الأسلوبية البارزة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" لمحمد بلقاسم خمّار؟ وغيرها من الأسئلة.

وللإجابة عن هذه الأسئلة والإحاطة بكافة نواحي الموضوع اعتمدت الإجراءات التحليلية والأسلوبية للكشف عن الجماليات الكامنة في الأساليب، وهذا بتحليل الظواهر الأدبية والسمات الأسلوبية البارزة التي تعبّر عن اختيار خاص يرتقي بالعنصر اللغوي من الاستخدام العادي إلى أداة تأثر فنّي، وقد اتبعت في هذا الإطار خطة واضحة المعالم، قسّمت فيها العمل إلى مدخل وثلاثة فصول.

فأمّا المدخل فقد تطرقت فيه إلى التعريف بجملة من المصطلحات كمصطلح البنية والأسلوب بوصفه نظاما لسانيا كامنا ومفعما بالقيم الجمالية. والنظر إلى الأسلوب من هذه الزاوية سيحدد وجهة نظري في الأسلوبية بوصفها مجموعة من الإجراءات الأدائية والمنهجية سأدرس بها قصائد بلقاسم خمّار.

ثم تحدّثت عن هذه المصطلحات في النقد الغربي والعربي.

ففي الفصل الأول تحدث عن الشعر الجزائري المعاصر متوقفاً عند أهم محطاته التاريخية وأهم العوامل المؤثرة فيه، وخصائصه الفنية وكذا أهم اتجاهاته إلى الحديث عن الرؤية التجديدية فيه، معددا بعض شعراء الحداثة.

وفيما يخص الفصل الثاني فقد جاء تطبيقيا حيث أبرزت من خلاله البنيات الأسلوبية المهيمنة على مجموعة قصائد من ديوان "ياءات الحلم الهارب" لمحمد بلقاسم خمّار، مستهلا إيّاها بالبنية الإيقاعية التي تفرعت إلى إيقاع خارجي وما حواه من وزن وقافية وبحور وغيرها... وإيقاع داخلي الذي أوضحت فيه ميزة الأصوات وأنواع التكرار.

أما في الفصل الثالث فقد تطرقت إلى البنية التركيبية حيث ركزت على نظام الجمل من حيث التركيب والبناء. ثم تلتها البنية الصرفية أين تناولت بالدراسة أزمنة الأفعال والأظرف والصفات والضمائر ...

ثم تناولت بالدراسة والتحليل، البنية البلاغية أين تطرقت إلى الأساليب وقضية الوصل والفصل لأختم هذا الأخير بالبنية الدلالية حيث كشفت عن الحقول الدلالية (الرمز- التناص) في مجموعة قصائد من ديوان"ياءات الحلم الهارب ".

وفي نهاية هذه الدراسة وككل بحث أكاديمي وضعت خاتمة قدّمت فيها خلاصة ما توصلت إليه من نتائج حول هذا الموضوع.

وأثناء خوضي لهذه الدراسة اعتمدت المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي الذي دعمته بمجموعة من الأدوات الإجرائية كالإحصاء والمقارنة وغيرها من الأدوات التي دعت إليها طبيعة الدراسة، ولأجل تطبيق هذه الخطة استندت على ديوان ياءات الحلم الهارب" للشاعر الجزائري محمد بلقاسم خمّار كمصدر رئيسي والذي وجدت صعوبة في البحث عن النسخة الأصلية منه، إلى جانب بعض المصادر والمراجع التي ساعدتني وأذكر منها :

- كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني.
- جامع الدروس العربية لمصطفى الغلاييني.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السدّ.
- الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي.
- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين لعبد المالك مرتاض.
- الشعر الجزائري الحديث لصالح خرفي.

- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية" لمحمد ناصر، إضافة إلى العديد من الدواوين التي انتقيت منها بعض الأشعار الجزائرية لخيرة الشعراء، والكثير من المراجع الأخرى لا يسعني المجال لذكرها جميعاً.

و من أبرز الصعوبات البحثية التي واجهتني أثناء انجاز هذا العمل قلة الدراسات التي تناولت شعر "محمد بلقاسم خمّار" وهو ما دفعنا إلى القراءة المعمّقة والمتكررة لشعره قصد تحديد البنيات الأسلوبية البارزة في شعره والتي تميّزه عن غيره من الشعراء، إضافة إلى اتساع موضوع الأسلوبية وتشعّبه وصعوبة الإلمام به وعدم توفر الدراسات التطبيقية المؤسسة، إلى غير ذلك من العقبات التي بذلتُ ما استطعت من جهدٍ لاجتيازها والذي تطلبت منّي الكثير من الصبر، إلى جانب عثرات الكتب المترجمة التي لا ترقى إلى مستوى النص في لغته الأصلية.

وصفوة القول لا يسعني فيه إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف "عبد القادر بن عزة" الذي رافقني طيلة مدة الإنجاز موجّهاً ناصحاً مرشداً، وإلى كل من مد يد المساعدة، "والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه"، وعلى الله قصد السبيل.

سيدي بلعباس، يوم 20-04-2020

مختار غزالي

مدخل

مفاهيم البينة والأسلوبية

مدخل:مفاهيم البينة والأسلوبية

أولا– البنية

1-المفهوم اللغويّ

2-المفهوم الاصطلاحيّ

3- البنية في الدراسات العربية

4- البنية في الدراسات الغربية

5- البنية في النقد الغربي الحديث

6- مميزات البنية

7-مبادئ البنية

ثانيا– الأسلوبية

1- المفهوم اللغويّ

2- المفهوم الاصطلاحي

3-التطور الدلالي

4- الأسلوبية في الدراسات الغربية والعربية

5-اتجاهات الأسلوبية

6- مجالات الأسلوبية

7- بين الأسلوبية والبلاغة

8- علاقة الأسلوبيّة بالنقد

9- محددات الأسلوب

10- مستويات التحليل الأسلوبي

11-أهمية التحليل الأسلوبي

12- خطوات التحليل الأسلوبي

في هذه الدراسة وجب الوقوف عند كل من: تحديد بعض المفاهيم: البنية والأسلوبية وما يتعلق بهما من أبحاث لدورهما المؤثر في الدراسات النقدية الحديثة، وكذا تحليل الخطاب الأدبي، ويؤكد هذا الاتجاه "ليفي ستراوس" في قوله: "البنية مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها بأي نوع من الدراسات تماما كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم للدراسات والعلوم الأخرى"[1].

أولا– البنية: Structure

1–المفهوم اللغوي :

اشتقت كلمة البنية من الفعل الثلاثي :"بنى" ، وهو ما يدل التشييد والعمارة ، و كل ما تعلق بالبناء، "فالبني نقيض الهدم ، بنى البنّاء البناءَ بنياً... وبنيات جمع الجمع " وعليه تقوم البنية بدور الجمع والتأليف بين العناصر أيا كان نوعها.[2] ومن ثم سُوغ البحث في (بنية المجتمع) و(بنية الشخصية) و(بنية اللغة) و(بنية القصة)، واستعمال القدماء عبارة (مبنى) في تفريقهم بين المعنى والمبنى، يناظر ما نعنيه باستعمال (البنية) وهي تقابل في الانجليزية والفرنسية لفظ (Structure) المشتق من الأصل اللاتيني (Steruere)، والذي يعني التشييد والبناء وبنية الشيء عند الغربيين الصورة المنتظمة فيها وهويته الذاتية، وبهذا التحديد تجمع الكلمة بين الشكل والكل للمؤَلف من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ويحدد من خلال علاقته به، ويستعمل بعض النقاد مصطلح البنائية بدل مصطلح البنيوية مثل "نبيلة إبراهيم"[*] في مقال لها بعنوان "البنائية بين العلم والفلسفة"[3].

والبُنيان : الحائط . الجوهري : والبُنى بالضم مقصور مثل البِنى ، يقال : بُنية و بُنى و بِنية وبِنى بكسر

---

[1]- إبراهيم السعافين وعبد الله خياص، مناهج تحليل النص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1993، ص68.

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، منشورات دار الكتب العلمية ،ط1 بيروت، لبنان، المجلد 08، (مادة بنى)، 1424هـ/2003م، ص 88.

[*] - نبيلة إبراهيم، كاتبة وأديبة مصرية حاصلة على دكتوراه الأدب العربي من ألمانيا عام 1961.

[2]– محمد الناصر العجمي، النقد الأدبي الحديث ومدارس النقد العربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع ط1، (صفاقس)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (سوسة)، تونس ، 1988، ص ص 357–358 .

الباء مثل جِزية و جِزى ، وفلان صحيح البِنية أي الفطرة. وأبتنيت الرجل : أعطيته بناء أو ما يبتني به داره، وقول البولاني:

يَسْتَوْقِدُ النَبْلَ بِالحَضِيضِ، وَيَصْ طَادُ نُفُوسًا بنُتْ عَلَى الكَرمِ[1]

أي بُنيت، يعني إذا أخطأ يورى النار" .[2]

ويقول الحطيئة:

أُولَئِكَ قَوْمٌ إِنْ بَنَوا أحْسَنُوا الْبُنَى وإنْ عَاهَدوا أَوفُوا، وإن عقَدوا شَدُّوا

ويروي أحسنوا البنى، أو قال أبو إسحاق إنما أرادوا بالبنى مع بنية، وإن أرادوا بالبنى البناء ، والبنى جمع بنية، وقد تكون البناية في الشرف.[3]

2- المفهوم الاصطلاحي:

البنية قراءة تقوم على مجموعة من النظريات التي تدرس البنيات وتحللها وذلك في العلوم الاجتماعية والسياسية، ويقول زكرياء إبراهيم نقلا عن شاتلي في تعريفها للبنيوية "هي أشبه ما يكون بحالة ذهنية مشتركة لا بد من العمل على اكتشاف السمات المميزة لها، إننا إذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي لكلمة بنية، وجدنا أنها تتميز بثلاثة خصائص هي- تعدد المعنى والتوقف على السياق والمرونة، فأما تعدد المعنى فندركه من خلال التصور الخاص عن البنية الذي يقدّمه كل مؤلف في كل كتاب على حده، ومثال ذلك ما نراه عند ' لفي ستراوش" - الأنتروبولوجيا البنائية - وكذلك عند الفيلسوف"فوكو "، أما مفهوم البنية على السياق فيتوقف بشكل واضح باعتباره فكرا لا مركزيا إذ أن محور العلاقات لا تتحدد مسبقا وإنما يختلف باستمرار داخل النظام الذي يصممه مع غيره من

[1] - أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، المحقق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية،ط1، 2003، ص16.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ص88.

[3] - المصدر نفسه، مادة (وي)، ص89.

العناصر، أما المرونة فهي كمصطلح لا يخلو من إبهام واختلاط، ويلعب السياق دور رئيسا في تحديده مما يجعله مرنا بالضرورة".[1] وهذا التعريف يتوافق مع ما جاء في معجم المصطلحات الحديثة، حيث يعرّف البنية على "أنها كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها إلى ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه "[2] بمعنى أن البنية عبارة عن علاقات متحوّلة بين عناصر تنتمي إلى ذات المجموعة تحتوي على قوانين كمجموعة كما تتمتع باستقلالية تامة في نظامها وطبيعته بعيدا عن مختلف الوسائط والعناصر الخارجية التي قد تتدخل في البنية، وتتميز في عمومها بثلاث خصائص، هي : الجملة، التحولات، والضبط الداخلي .[3]

3-البنية في الدراسات العربية:

مصطلح البنية والذي جمعه بنى اشتق في اللغات الأجنبية الأوروبية من الأصل Structure الذي يعني البناء والطريقة التي يقام بها مبنى ما، وهذا المعنى هو نفسه الذي تشير إليه المعاجم العربية في تحديدها دلالة جذر (بنى) إذ تعني البناء الذي هو نقيض الهدم.

وحكى الأزهري عن الليث بن المظفر في أواخر القرن الثاني للهجرة أنه يقال: « بنى البناء بناءً بنياً- وبناءً وبُنى مقصور ودلالته التشييد والبناء والتركيب هي الغالبة على مفهوم لفظ "بنية" في الاستعمال اللغوي فبناء الشيء يكون بضم بعضه إلى بعض ويقال بنيتُ الشيء بناء: أقمته»[4]. ومنه قول الشاعر الفرزدق :

إنّ الذّي سَمَكَ السَّماءَ بنَى لَنَا بيْتًا دَعَائِمُهُ أعَزُّ وأطْوَلُ
بَيْتًا بَنَاهُ لَنَا المَليكُ ومَا بَنى حَكَمُ السَمَاءِ فَإنَّهُ لا يُنْقَلُ[5]

---

[1] -عبد اللطيف حني -موقع أصوات الشمال-ب د ف، مجلة ثقافية عربية، ص18.

[2] - سمير سعيد حجاجي ،معجم المصطلحات الحديثة ،دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2005 ، ص153 .

[3] - ينظر: جان بياجيه ،البنيوية ، ترجمة ، عارف منيمنة ، وبشير أوبري، منشورات عويدات ، ط4 ، بيروت، لبنان، باريس، 1985، ص 08.

[4] – سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 153.

[5] -عائض القرني، ديوان شعراء العرب، دار المنهاج للنشر والتوزيع،ط1،جدة، السعودية، 2012، ص303.

وقد وردت لفظة "بنى" بصيغ متعددة في القرآن الكريم في نحو اثنين وعشرين موضعا دالة على الإشادة والتكوين، على صيغة الفعل بنى، والأسماء "بناء" و"بنيان" و"مبنى" إلا أنّه لم ترد لفظة "بنية" ومنه قوله تعالى: ﴿وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ﴾.[1]

وتعريف بنية الكلام هو صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته فلفظ "البنية" في العربية يدور في معنى التكوين والكيفية التي يشيّد البناء عليها.

إن ما يمكن قوله في البنية في الدراسات العربية أنها حظيت بالانتشار والاهتمام الواسعين تأليفا وتدريسا، "لقد دخلت البنيويّة مجالنا الثقافيّ، نسمع كلاما على البنيويّة يدور على لسان مثقّفينا، يحتدم النقاش حول أهميّة البنيويّة في لقاءات كثيرة، نقرأ مقالات وكتبًا، تترجم للبنيويّة أو تقدم لها أو تتغنون بها، تستوقفنا أبحاث فكرية تعتمد المنهج البنيويّ، نرى أنّ نقدنا الأدبي يتّجه حديثا نحو الإفادة من البنيويّة ."ويقرر الدكتور محمد الناصر العجيمي أن أكثر الدارسين العرب حماسة للبنيوية هو كمال أبو ديب، ويتضح ذلك جليا في كتابه "جدليّة الخفاء والتجليّ "[2] .

4-البنية في الدراسات الغربية:

أمّا مفهوم مصطلح البنية في الدراسات الأوروبية الحديثة لا يبتعد من حيث المعنى العام عما عرفناه لدى العرب القدماء، إذ يتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوربية «رغم أن لفظة بنية لم ترد صراحة، فدوسوسير استخدم كلمة النظام الذي يسير إلى القوانين التي بمقتضاها تنتظم اللغة، وإنما ظهر المصطلح لأول مرة في مؤتمر فقهاء اللغة السلافيين عام 1929 في براغ، وظهر المصطلح في العمل المنشور بهذه المناسبة من قبل جاكبسون وكارسفسكي "Kartsevski" وتروبتسكوي "Troubetskoi"، وكانت تحيل بدقة إلى أن اللغة بصفتها نظاما لا يأخذ عنصر فيها

[1] سورة "ص" الآية 37 .

[2] - يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 4، 1999، ص ص 37-38 .

قيمته إلا من خلال علاقات الارتباط المتبادل ولا علاقات التشابه والتعارض الذي يتعهد مع العناصر الأخرى في النظام»[1].

كما تعرف البنية معجميا على أنها الوحدة والجزء في علاقته بباقي الوحدات اللغوية الأخرى، وكيفية تنظيم هذه الوحدات في بناء نص شعري أو ما إلى ذلك[2]. وهذا الفهم للبنية يتكرر في أغلبية المعاجم الأجنبية.

5- البنية في النقد الغربي الحديث:

بعد أن كان الفلاسفة حتى عهد قريب لا يتحدثون إلا عن الوجود بالذات، والإنسان والتاريخ، أصبحوا الآن لا يكادون يتحدثون إلا عن البنية والنسق والنظام واللغة[3]. وهكذا قامت البنية لكي تعلن أنها وحدة، ولم تلبث كلمة البنية أن أصبحت تتردد على كل لسان، ولم تعد مجرد مفهوم علمي أو فلسفي يجري على أقلام اللغة، وأهل الأنثروبولوجيا، وأصحاب التحليل النفسي، وأهل الإبستمولوجيا، أو المهتمين بتاريخ الثقافة فحسب، بل أصبحت المفتاح العمومي الذي يهيب به رجل الأعمال والنقابي، وعالم الاقتصاد، والمربي، والنحوي والناقد[4]. ويقر أصحاب المنهج البنيوي بصعوبة إيجاد فهم دقيق للبنية، وهذا راجع إلى طبيعة المنهج الذاتي إذ تزدحم فيه الآراء والاتجاهات الفكرية والفلسفية المتعددة، حتى أن ميشال فوكو Michel Foucault يذهب إلى القول بأن البنيوية «ليست منهجا جديدا، إنها استيقاظ الوعي الحائز للمعرفة الحديثة»[5].

---

[1]- عبد الجليل مرتاض، اللسانيات الأسلوبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، 2013، ص 16.

[2]- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ومناهج)، وزارة الثقافة للنشر، الجزائر، (دت)، ص 105.

[3] -Nouveau Larousse Universel, librairie Larousse, paris, 1996, p 674.

[4]- صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شيكل، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر ،2014، ص 32.

[5] - Jean Piaget, Le structuralisme, presse universitaires de France, paris, 1954, p 95.

.نقلا عن صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيّل، ص 32.

والبنيوية هي امتداد لمدرسة الشكلانيين الروس (Formalisme Russe)، وما جاء به فرديناند دي سوسير (Ferdinand De Saussure) في مجال بحثه الألسني، إذا اعتبر اللغة إشاريا (سيميولوجيا) تتحول فيه الكلمة إلى إشارة (signe)، وتتكون الكلمة من دال (Signifiant)، وتشترط فيه أن يكون خارج ذلك النظام الإشاري، حتى لا تبقى معزولة، فإن تعددت وارتبطت ببنيتها تحولت إلى شبكة من العلاقات وعندئذ بنية، والبنية إذا تعددت وارتبطت إلى جنسيتها تحولت إلى نظام[1].

ونشير إلى التعاريف التي حاولت تحديد مفهوم البنية فنجدها تلتف حول فكرة النظام فإذا أخذنا بتعريف ميخائيل ريفاتير (Michael Rifatterre) للبنية، فنجدها: نظام تكوّنه عناصر عدّة متى لحق عناصر منها بتغيير تأثرت جميع العناصر وتغيّرت[2].

وانطلاقا من هذه التصورات تظهر لنا فعالية العلاقات والأنساق في شبكة النظام المكوّنة لبنية ما، ومنها بنية النص الأدبي التي تساهم اللغة بشكل فعّال في تكوينها، ومن دونها يتحول النص إلى جملة من الأفكار المبعثرة السابحة في عالمها التجريدي، فما النص في حدّه الأدنى إلّا ذلك النسج من القول، وتسلسل الجمل والمتواليات التي تتعلق فيما بينها لتخلق شروط التمظهر اللغويّ والاشتغال على اللّغة[3].

إن الحديث عن البنية أو البناء صاحب حركة نقدية عنيت بالتحليل الفني للنصوص الأدبية، فالبحث يتعلق بمكونات نص أدبي معين وهو لا يتم إلا داخل حدود نطاقه، ويعدّ الخروج عن تلك الحدود مرفوضا عند البنيويين، لذلك فمن الصعب إعطاء تعريف شامل موحد للبنيويّة، إنّها مشتقة من كلمة Structure ومن الفعل (بنى)، وتعني بذلك الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها.

[1] –عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للطبع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص33.

[2] –Michael Rifaterre, Essais de stylistique présentation et traduction de Daniel Dallass flammarion édition, paris, 1971, p 309.

[3] – صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيّل، مرجع سابق ص33.

6-مميزات البنية:

يصعب إيجاد ميزة للبنية لأنها ارتدت أشكالا كثيرة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك، والبنية باعتبارها مجموعة تحولات بإمكانها أن تفسح المجال للتقعيد الاستنباطي، وتحتوي على قوانين حدد لها ثلاثة خصائص:

أ- الكلية:

"تتألف البنية من عناصر داخلية تحكمها قوانين الكل، أي أن البنية لا تضم عناصر خارجية منتمية إلى أنظمة أخرى، كما أن حكمها ليس حكم العناصر المجموع بعضها إلى بعض أو المنعزل بعضها عن بعض، إنما المهم ما ينتظم العناصر من علاقات ويشد بعضها إلى بعض من سمات خلافية. وتتأسس مهمة الدارس البنيوي على عمليتين متعاضدتين ومتكاملتين هما التفكيك والتركيب، أي تفكيك الموضوع إلى أجزائه المكونة له، ثم إعادة تنظيمها في فضاء يختلف عن فضائها الأصلي لإبراز طاقتها الوظيفية. وبهذه العملية المزدوجة يباعد الدارس بين أجزاء الموضوع المدروس المتقاربة ويقرب الأجزاء المتباعدة مبرزا بذلك حركته الداخلية وتقاطب أجزائه في وحدة كلية وظيفية.

ب- التحولات:

البنية مجموعة تحولات تحتوي على قوانين ولا تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية، فالبنيات متحولة وليست ثابتة، لكن لهذا التحول حركية خاصة، إذ يخضع للقوانين الداخلية المتحكمة في عناصر البنية لا لعوامل خارجية مفروضة،" إنها عملية توليد تنبع من داخل النسيج كالجملة التي يمكن أن تتولد عنها عدد من الجمل تبدو جديدة وهي كذلك لأنها لا تخرج عن قواعد التركيب اللغوي للجمل" [1].

[1] - رابح بوحوش، اللسانيات و تحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،ط2، إربد، الأردن، 2009، ص ص42- 43 .

ج- الضبط الذاتي:

تمتلك البنية القدرة على تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على نظامها ويحقق لها ضرباً من الانغلاق الذاتي، أي أن للبنية قوانين خاصة تنظم تحولاتها وتعدلها دون أن تخرج بها عن حدودها الداخلية المرسومة، وللبنيات مظهران مشتركان:

1. تكتفي البنية بذاتها ولا تتطلب اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها.
2. تقدم إنجازات رغم تنوعها.
3. تمتاز بالنسق والنظام.
4. تمتاز بالمرونة والقدرة على مطاوعة المادة المدروسة وبالتالي بالانفتاح لأنها تستقبل الكثير من المعطيات المطروحة للدمج ومشكلات أخرى يراد حلها.[1]

- مميزات أخرى للبنية:

يرى تزفيتان تودوروف أن البنيوية تتميز بارتكازها على الأسس التالية:

- النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد.
- النص نتاج لغوي ولا يدرس إلا من خلال هذا.
- النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل.
- دراسة النص بوصفه وحدة معقدة من العلاقات.
- التركيز على الجانب اللغوي والتعمق في الدلالات والمعاني[2].

[1] - عيساوي عبد القادر، القراءة البنيويّة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011، ص 18.

[2] – محمد بلوحي، الخطاب التقدي المعاصر من السياق إلى النسق، (دط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2002، ص 83، ص 90.

7- مبادئ البنيوية :

أ- أدبية الأدب:

إن الروس والألمان من شعراء وكتاب ونقاد وجّهوا اهتمام النظرية الأدبية نحو التركيز على جانب الانسجام الداخلي للنصوص الأدبية، وستفتح المجال للإعلان عن ميلاد "علم للأدب" منذ أن أطلق "جاكبسون" عام 1919 قولته التي أصبحت فيما بعد بيانا يختزل عمل الشكلانيين والشعراء البنيويين حيث قال: «**ليس موضوع علم الأدب هو الأدب إنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما أدبياً**»[1].

إن ما شكّل موضوع الدراسات الأدبية ليس الأعمال الأدبية المفردة وإنما الأدبية، بحيث أن العمل الأدبي يرتبط بالنسق الأدبي بصورة عامة وليس بشخصية مؤلفه، فالشاعر في النظرية الشّكلانية لم يعد ينظر إليه كصاحب رؤى أو عبقري وإنما نظر إليه كعامل ماهر يرتب أو بالأحرى يعيد ترتيب المادة التي يصادف وجودها في متناوله. إن وظيفة المؤلف هي أن يكون على معرفة بالأدب، أما ما يعرفه عن الحياة أو ما لا يعرفه فأمر غير ذي أهمية لوظيفته. فقد قال النقاد العرب قديماً بأن الشعر صناعة، وأن الشاعر يقوم بالسبك والصوغ دون اعتبار بالمادة التي يصوغ فيها فكره.

ب- موت المؤلف:

اعتبرت فكرة موت المؤلف التي بشر بها "فوكو" من المبادئ الأساسية للبنيوية، وتلقفها النقد الأدبي على يد "بارث" وشاعت بين النقاد، وترفض البنيوية النظرة التي ترى أن المؤلف هو منبع المعنى في النص، وصاحب النفوذ فيه، ترفض ذلك وتؤكد أن المؤلف لا دور له يذكر، فكل ما قام به هو استخدام اللغة التي هي حق مشاع، وأنه عندما أنشأ النص أنشأه على طريقة سابقيه، فلم يأت بجديد بل قلّد من سبقه في هذا الفن فهو اتجاه يركز على اللغة وكيفية عملها ودلالاتها، وبذلك يخرج المؤلف خاوي الوفاض، لا هو مبدع، ولا هو عبقري، وإنما هو مستخدم للغة التي لم يبتدعها وإنما ورثها مثلما ورثها غيره. ومع انتشار الاتجاهات النقدية كالبنيوية لم يعد ينظر إلى المؤلف بوصفه منشئ

[1] - محمد آيت لعميم، المتنبي في منهاج النقد الحديث، الإنترنت PDF مبادئ البنيوية http/elearn.univ-ouargla.dz.

النص ومصدره، كما لم يعد الصوت المتفرد الذي يعطي النص مميزاته، فالذي تتحدث وتنطق هي اللغة وليس المؤلف أو صوته ، فالشاعر في نظر الشكّلانيين الروس لا ينظر إليه كصاحب رقي أو عبقرية ، بل كعامل يعيد ترتيب المادة التي في متناوله ، وها هو "بارث" يعلن موت المؤلف، فيقول: « بأنّ المؤلف شخصية حديثة النشأة، وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي من حيث تنبه عند نهاية القرون الوسطى ومع ظهور النزعة التجريبية، الانكليزية، والعقلانية الفرنسية والإيمان بالفرد الذي واكب حركة الإصلاح الديني إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري كما يفضل أن يقال»[1].

إنّ "بارث" يعادي كل دعوة « تنادي بدراسة شخصية صاحب النص للوصول إلى الدلالة فيه»، وبحديثه هذا عن موت المؤلف يدخل ضمن الحديث عن نظرية نقدية إحداثية عرفت بنظرية التلقي، إذ يقتضي الحديث عنها تناول محدودية الممارسات النقدية والإجراءات المنهجية السابقة، فتاريخ المنهج خاصة في أوروبا، عرف مساراً تطورياً، بحيث أن المنهج اللاحق يتجاوز السابق محدثا سنة قطيعة مع أسسه النظرية وأدواته الإجرائية، فبعد موت الذات العارفة أو المتعالية التي نادى بها أنصار الفلسفة المثالية، وموت الذات الحاكمة التي نادى بها الرومانسيون، يقول"رولان بارث" و"فوكو" في زمن الحداثة أو المعاصرة بـ "موت المؤلف" وهي فكرة تجد جذورها عند "نيتشه" في دعوته إلى "موت الإله" وهذا كله يدخل ضمن فلسفة موت الإنسان- كما يسميها "غارودي" لذلك يقول الدكتور عمر مهيبل: « لقد جعلت البنيوية من الإنسان رمزا لغويا وسطحا لا امتداد له، وقلصت الظاهرة الفكرية النظرية إلى مجرد هيكل خاو من المعنى، أي أنّه شكل يحذف المضمون كنتيجة»[2].

لقد تعددت مفاهيم البنية، فلم يستقر النقد الأدبي على مفهوم واحد يحويها، ورغم الانتقادات التي وجهت لها إلا أنها لها مزايا، وهذا بفضل أطروحاتها إذ تبين أنها منحت الناقد أدوات علميّة،

[1] – فاضل تامر، "اللغة الثالثة في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص 129.

[2]– المرجع نفسه ،ص 149

وتصورات رحبة، ومفاهيم حديثة تمكنه من سلوك مساره النقدي بعدة كافية إلى حد ما، وتيسر عمله.كما أنها لم تجعل منه شاهدا وسيطا بين الكاتب والقارئ بل محللا للنصوص وباحثا في بناها الداخلية، وتسهّل له أيضا كشف مجاهيل النص وأسرار الكتابة، نظرا لِاتسامها بالكلية والتحوّل، ودراسة النص من داخله والتركيز على جانبه اللغوي، وذلك لأنها لا تتعامل مع الإنسان، بل مع اللغة والخطاب، ولكونها محدودة بتطبيقاتها، ومنفتحة على المعطيات والمشاكل المطروحة، بالإضافة إلى جانبها الحداثي، ورفضها حتمية التاريخ. دون إغفال كونها خلاصة التيارات والمذاهب النقدية التي سبقتها.

ثانيا– الأسلوبية(المفهوم والنشأة) :

لم يعد هناك شك من بين الدارسين العرب للنص الأدبي، رغم اختلاف عصوره وتعدد أنواعه، في أن المنهج "الأسلوبي" قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية، يعيد مجال الدراسة (دراسة النص) إلى مكانها الصحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة، ومن المعروف أن علم اللغة الحديث قد حقق إنجازات علمية باهرة، ومنضبطة على يد العالم السويسري "فرديناند دي سوسير" (1913/1857) ومن عاصره أو جاء بعده من العلماء اللغويين الألمان أو الفرنسيين ومعنى هذا أن علم الأسلوب قد نشأ وازدهر في مجال البحث اللغوي قبل أن يهتم به نقاد الأدب.

وإذا كانت الأسلوبية، أو علم الأسلوب اللغوي قد انفصل عن معظم الدراسات اللسانية التي كان ينتمي إليها، وأصبح (علماً) منضبطا له قوانينه وقواعده العلمية الخالصة. فإن الفصل المتقدم من النقاد العرب اليوم يطمحون إلى توظيف مناهج علم الأسلوب اللغوي لتكون صالحة لدراسة النص الأدبي.

وتعد الأسلوبية من أحدث ما جاءت به علوم اللغة في العصر الحديث، والراصد لتيارات النقد العربي واتجاهات البحث اللغوي يلحظ أن هذا المجال ما يزال في بداياته المبكرة في نطاق الدراسات العربية.

والأسلوبية هي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤشرات اجتماعية وسياسية أو فكرية أو غير ذلك... أي أن الأسلوبية تعنى بدراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير.

وللعلم أنّ الأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان وقد أثر البحث أن يستعمل أولهما لأن هناك من يزعم أن الأسلوبية ليست علماً. وثمة تعريفات كثيرة للأسلوبية[1].

[1]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، ط1، مدينة نصر، القاهرة، 2008 ،ص 7.

1- المفهوم اللغويّ :

الأسلوبية مصدر صناعي من الأسلوب، وجذر من الكلمة الثلاثية – الفعل الثلاثي-: سَلَبَ والذي يعني في أصل لغة العرب انتزاع الشيء وأخذه والاستيلاء عليه[1]، وفيه أيضا معنى ما يكون عليه الإنسان من اليأس[2]، وتأتي كلمة أسلوب بمعنى السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب[3]. والأسلوب هو الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه[4].

والأسلوب الوجه والمذهب، يقال: هم في أسلوب سوءٍ، ويجمع على أساليب وقد سلك أسلوبه أي طريقته، وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب: عنق الأسد، ومن المجاز: الأسلوب (الشموخ في الأنف)، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبّرا لا يلتفت يمينه ولا يساره.[5] كما لم يرد لفظ الأسلوب صراحة في القرآن الكريم بل ورد ما يفيد معناه كقوله تعالى: ﴿**الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ مَهْدًا وَسَلَكَ لَكُمْ فِيهَا سُبُلًا وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْ نَبَاتٍ شَتَّى**﴾[6]، وقوله أيضا : ﴿**نَحْنُ أَعْلَمُ بِمَا يَقُولُونَ إِذْ يَقُولُ أَمْثَلُهُمْ طَرِيقَةً إِنْ لَبِثْتُمْ إِلَّا يَوْمًا**﴾[7]

---

[1]- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط، دار الدعوة، اسطنبول، ط2، (دت)، مادة (سلب).

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، منشورات محمد علي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 2005، ص 433، (مادة سلب)

[3]- المصدر نفسه، ص434.

[4]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج1، ط2، الكويت،1987،ص ص71-72.

[5] - محمد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مراجعة محمد الأسكندراني، (مادة سلب)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008، ص 95 .

[6] - سورة طه، الآية 53.

[7] - سورة طه، الآية 4.

كما ورد لفظ الأسلوب عند الكثير من شعراء العصر الجاهلي والإسلامي كقول أبي نواس:

جَيَاشة تَنْهَبُ في الأسلُوبِ

بِصَائِكٍ مِنْ عَلَقِ الحَبْيِب[1]

2- المفهوم الاصطلاحي:

تعددت تعريفات الأسلوب وتشعبت، حتى أن الدارس يجد صعوبة في الإلمام بتلك التعريفات، لذلك يقترح بعض النقاد طريقة واضحة في تحديد تلك التعريفات يعتمد بها على عناصر الاتصال الثلاثة: المنشئ، المؤلف، والمتلقي.

وقد ورد في معجم المصطلحات الأساسية أن الأسلوب: هو طريقة التعبير المميزة لكاتب معين أو لخطيب مستحدث أو لجماعة أدبية أو لحقبة أدبية، والأسلوبية بهذا التصور تكون الأداة العلمية التي يتخذها الناقد ليصدق حكمه النقدي[2]. وهذا التعريف يطابق إلى حد ما، ما جاء في كتاب موسوعة علوم اللغة حيث عرّف الأسلوب على أنه طريقة التعبير الخاصة، وصفة الأداء المميزة في كيفية التعبير التي تطبع أثرا أدبيا بطابع التفرد [3]. وهذا يطابق أيضا تعريف الذي نجده في سلسلة قاموس اللغة، حيث عرفه الأسلوب : " بأنه الطريق والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم، أي على طريق من طرقهم"[4]

---

[1] - حميتي سعاد، دراسة أسلوبية لمسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، رسالة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوب، جامعة باتنة، 2009، المدخل، ص 2.

[2] -نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية، في لسانيات النص وتحليل الخطاب، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2009، ص84.

[3] -إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة، باب الهمزة، أساس البلاغة والألغاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006، ص ص 72 -73.

[4] - أحمد بن محمد بن علي الفيومي، قاموس اللغة (كتاب المصباح المنير)، ج3، (د.ط)، (د.ت)، نوبليس، دار النشرة بمصر.

– الأسلوبية (Stylistique):

هي مصطلح مقابل للمصطلح الفرنسي Stylistique، وهو ما يسمى بالأسلوبية، أو ما يقال أحيانا علم الأسلوب كمصطلح بديل، وهذا الأخير مركب وحامل ثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرت ترجمته في العربية وقفنا على دال مركب جدره (أسلوب) Style ولاحقته (ية) (lique) والأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي لكلمة التعريف وبالتالي موضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليّه التاليين:(علم الأسلوب science de style أو الأسلوبية stylistique).

وتعرف الأسلوبية في جميع الدراسات بأنها علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقة التركيبية لعناصره اللغوية، فهي بمثابة الدراسة العلمية الموضوعية لمكونات لغة الخطاب وعلاقاتها الإسنادية والسياقية وهي تسعى إلى الكشف عن العلاقة القائمة بين المكونات في بعديها البنيوي الوظيفي[1].

ولعل ما يميز الأسلوبية هو غرامها الدائم بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عن غيره ومن أصناف الخطاب وهي آلة تعمد إلى تفكيك الأسلوب للوقوف على عناصره وعلاقاته.

إذن الأسلوبية هي العلم الذي يدرس النص الإبداعي من منطلقين أولهما كيفية تحوّل النص اللغوي من وظيفته الاتصالية العادية إلى الوظيفة الشعرية التأثيرية، وثانيهما كيفية استغلال أدوات اللغة للتعبير عن الفكر.

وهي بدورها تحدد نوعية الحريات في الداخل لهذا النظام، وهي أساسا تقوم على دعامتين أساسيتين هما: الانزياح والتفرّد:[2]

[1]– رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية نحو أسلوبية النص، مطبعة نير ، ط1، سكيكدة، الجزائر ،2007، ص 84.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1977، ص 156.

وغاية الأسلوبية هي البحث الدائم في الأسس الموضوعية لهذا العلم وهي باختصار مغامرة إنزياحية داخل الجهاز اللغوي.

3-التطور الدلالي:

ارتبطت الأسلوبية في نشأتها قديما بالعالم السويسري "فرديناند دي سوسير" (1857-1913) الذي أسس علم اللغة الحديث، ثم فتح المجال أمام أحد تلامذته وهو "شارل بالي" (1865-1947) ليستثمر جهود أستاذه فيؤسس بذلك علم الأسلوب، وأصبحت بذلك الأسلوبية الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب، ونشأة كل منهما مرتبطة بالآخر[1].

ثم إن الأسلوبية تعرضت للعديد من الأزمات كادت من خلالها أن تتلاشى، لأن الذين تبنوا وصايا "بالي" في التحليل الأسلوبي سرعان ما تبنوا العلمانية الإنسانية (الأسلوبية)، ووظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد "بالي" في مهده، ومن أبرز هؤلاء من المدرسة الفرنسية "ج. ماروزو".

ولكن الحياة عادت إلى الأسلوبية بعد عام 1960م حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة "إنديانا" بأمريكا، شارك فيها أبرز اللسانيين الأدباء وعلماء النفس، ألقى من خلالها "جاكبسون" محاضرة حول الألسنية الإنشائية بشّر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين الأدب والألسنية[2].

وفي سنة 1969م أكد الألماني " ستيفان أولمان" على استقرار الأسلوبية علما لسانياً نقدياً.

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، ج1، الجزائر، 2010، ص 11.

[2]- محمد عبد المنعم الخفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، بيروت، 1992م، ص 14.

وهكذا استطاعت الأسلوبية أن تستقر علما بعد أن تجاذبتها الشكوك في شرعية وجودها، وهذا بفضل جهود عدد الدارسين حتى أنّه أمكن عدها اليوم "بلاغة جديدة ترعرعت في كنف الاكتشافات اللسانية الحديثة.

4- الأسلوبية في الدراسات الغربية والعربية:

أ- الدراسات الغربية:

احتل وما زال يحتل مصطلح الأسلوبية مكانة كبيرة بين بيئات علمية مختلفة تتجاذب أطرافها، ولكن ارتباطها بالأدب يبدو أكثر متانة، وأكثر عمقا بالنظر إلى نمو هذا المصطلح جنباً إلى جنب مع الإبداع الأدبي منذ القديم، ولفهم هذا الترابط لا بد من تحديد ماهية الأسلوبية عند الغرب ثم عند النقاد اللغويين العرب.

فمفهوم الأسلوبية عند الغرب أتى ومعه صراع إشكالية التعريف، ذلك بسبب رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها[1]، حيث قدمت إحدى النشرات "البيبوغرافية "حول الدراسات الأسلوبية في ميدان اللغات الرومانية ما يقرب من ألف وخمسمائة(1500) عنوانا مما يسبب صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب عند الغرب، إن الباحثين قدموا هم أنفسهم تعريفاتهم للأسلوب بصورة متباينة تجاوزت الثلاثين(30) تعريفا في بعض الأحيان، وقد حاولنا في هذا البحث تقديم أبرز التعريفات للأسلوبية لأبرز النقاد الغربيين وهم كالآتي:

- عند شارل بالي (1865- 1957) (Charles Bally):

بعد دي سوسير طوّر معالم الأسلوبية أحد تلامذته "شارل بالي" في كتابه مصنف الأسلوبية الفرنسية Traité De Stylistique Française مركزاً على الأسلوبية النفسية والوجدانية والتعبيرية

[1]- مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، الأسلوبية- مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر و التوزيع ، ط1، الجزائر، 2015، ص 10.

اللغوية في محاولة علمية لبناء الأسلوبية ويعرّفها "بالي" بقوله: (العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي تدرس التعبير عن واقع الحساسية الشعورية المعبَّر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية عبر هذه الحساسية)[1].إنّ بالي ينظر إلى الأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللسانيّة عبر محكا تيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معينة.

و بمفهوم آخر ينظر إلى وقائع التعبير اللغوي (الوحدات اللسانية) من حيث محتواها العاطفي وارتباط ذلك بفكرتي القيمة والتوصيل.

– عند رومان جاكبسون "Roman Jakobson (1896 –1982):

عند رومان جاكبسون مفهوم الأسلوبية يصب في هذا السياق بحيث يصفها بـ« البحث الموضوعي عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، ثم عن سائر أصناف وأشكال الفنون الإنسانية ثانيا»[2]. ولم يستبعد بذلك كون الوظيفة الشعرية التي دعا إليها هي في حقيقة أمرها وظيفة أسلوبية بحثة تسعى إلى تحقيق أدبية النص، ومنه تكون الأسلوبية بحثا خاص يهدف إلى إبراز خصوصية النصوص من خلال إبراز الوظيفة الشعرية فيها.

و بالتالي فالأسلوبية عند جاكبسون هي بحث عن الخصائص والمميزات التي ينتقل بها الكلام من مجرد وسيلة تواصل عادية إلى أداة تأثير فن أدبي.

– عند ميشال ريفاتير "Michel Riffaterre"(1924–2006) :

يندرج مفهوم الأسلوبية في قوله:«علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي بذلك تعني بالبحث عن الأسس القادرة في إرساء علم الأسلوب»[3].وهي كما يذكر : «قد تكون مظاهر

[1]– بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية ،مكتبة اقرأ ، ط1، قسنطينة ، الجزائر ، 2001 ، ص 168.

[2]– رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية نحو أسلوبية النص، مرجع سابق، ص 55.

[3]– نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،ج1، 2010م، ص 19.

الخروج في النص المتسببة في انفعال قارئ جزء من بنيته الأسلوبية»[1]. فهو يحدد الظاهرة الأسلوبية بأنها تجاوز للنمط التعبيري المتواضع عليه، وهذا التجاوز قد يكون خرقا للقوانين، كما قد يكون لجوءً إلى ما ندر من الصيغ[2].

– عند ليو سبيتزر "Leo Spitzer" (1887–1960) :

"ليو سبيتزر" يعرّف الأسلوبية في قوله: « هي دراسة وقائع الكلام، أي الوقائع اللغوية التي تبرز اللسانية الأصلية لكاتب معين»[3]، أي أنها تعمل على كشف السّمات الظاهرة والخفية في نص أدبي يمكن من خلالها الكشف عن شخصية المؤلف وميوله ورغباته. وقد انطوت أسلوبيتة على مبادئ مهمة نلخصها كالأتي :

- "معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- فكر الكاتب لحمة في تماس النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم[4].

وبعد هذه الإطلالة يتبين لنا أن الأسلوبية عند الغربيين تتجاوز في مفهومهم البعد التعبيري إلى الكشف عن الأدوات وكل ما هو مؤثر في النص الأدبي.

ب– الأسلوبية في الدراسات العربية:

– عند ابن خلدون (1332–1406) :

يعرف الأسلوب في المقدمة بقوله: « عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه»[5]، ويعرّف الأسلوب أيضا على أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن

[1]– بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 168.

[2]– عبد السلام المسدي، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، مارس 1997.

[3] - محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مقال نشر بالبريد إلكتروني تم التحقق منه علىuniv-eloued.d ، ص 36.

[4] - فؤاد أبو المنصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا، نصوص، جماليات، تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص64 .

[5] - ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء للتراث العربي، بيروت، ط4،(د ت) ،ص 570 ص 571.

موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع وذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانه، والقصد من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب»[1].

– عند محمد عبد المطلب:

يعدّ كتابه "البلاغة والأسلوبية "جهدا رائعاً يحق للقارئ العربي أن يفتخر به لأنّه يسهم في نضج البذرة الأولى لتأسيس الأسلوبيات العربية وتعميق جذورها.و يقول في مجال الأسلوبية: "فليس من هم الأسلوبية أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه – مثلا- كما أنّها لا تتدخل في التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة، وهي أمور تعرضت لها اتجاهات أخرى كتلك التي ترى في الأدب تمثيلا لتجربة بشرية، أو التي ترى فيه نقدا للحياة، أو تلك التي ترى فيه فنا للفن، أو تلك التي ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية، أو تلك التي تسعى من خلاله إلى إظهار ما في الحياة من حسن أو قبح .[2]

– عند عبد السلام المسدي(1945م) :

يعتبر عبد السلام المسدي السبّاق في نقل وترويج مصطلح الأسلوبية إلى العربية وترجم مصطلح الأسلوب بالأسلوبية(Stylistique).وقد عرّفها بمايلي :"هي علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللغة "، كما عرّفها أيضا بقوله :"هي البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ".[3]

[1] – أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية، ط6، القاهرة ، 1966. ص 64.

[2] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط1، 1994، ص ص 378 -379 .

[3] – يوسف و غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،2008، ص 88 .

– عند شكري عياد (1921–1999) :

وتبرز له محاولتان، الأولى: اتجاهات البحث الأسلوبي سنة 1985م وهي مجموعة أبحاث متميزة لكبار الأسلوبيين أمثال "بالي" و"ريفاتير"، أما المحاولة الثانية والتي ازداد بها الوعي عمقاً، فهي اللغة والإبداع بظهور كتابه "مبادئ الأسلوب العربي"، وقد سار في هذا الاتجاه كل من مصطفى ناصف، وفايز الداية، سنة 1989م، وهو كتاب يبحث في أصول علم العربية، خصّ فيه البلاغة بمعالجة نقدية، وقراءة تفكيكية، وجعل اللغة نواة محورية لكل ممارسة بلاغية في المؤلف كلّه، أما الثاني فايز الداية فقد أصدر سنة 1990كتابا بعنوان "جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي"، وهي أبحاث انطلقت من الإشكاليات النقدية الحديثة.

– عند نور الدين السد:

يرى نور الدين السد أنّ الأسلوبية هيّ الوجه الجمالي للألسنية ، يعني أنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوساها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي[1]، وقد تعرض نور الدين إلى الأسلوبية كمنهج نقدي في كتابه الموسوم:"الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الأسلوبية والأسلوب"، وقد ميّز في دراساته بين البلاغة والأسلوبية كما ميّز بين اتجاهات الأسلوبية [2] والتي سنتناولها بالتفصيل لاحقا .

– عند عبد المالك مرتاض:

تحدّث عن الأسلوبية في كتابه "الألغاز الشعبية الجزائرية " الصادر سنة 1982[2]، حيث خصص الفصل الأول منه لتعريفها وذكر تاريخها، حيث لا يرى أن الأسلوبية لها أصل عند العرب القدامى كدراسات متخصصة، لكنه يربطها بالأسلوب وذلك من خلال التعاريف المختلفة التي اطلع

[1] – نور الدين السد، "الأسلوبية و تحليل الخطاب "، مرجع سابق، ص14 .

[2] – عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، د م ج، الجزائر،2007، ص103

عليها والتي كانت ل(دو سوسير، فولتير، ماروزو، هيروزوف، وتيبودي)، كما ربطها بما قاله الجاحظ عن هذا العلم ليثبت أن له جذور عربية كذلك، وقد قارن بين مقولة فولتير " النّاس يحملون على وجه التقريب الأفكار نفسها، وهو شيء في متناول الجميع، وإنّما التعبير والأسلوب هما اللذان يحددان الفرق تحديدا دقيقا" وقول الجاحظ والذي اعتبره نظرية أسلوبية " المعاني مطروحة في الطريق يعرّفها العجميّ والعربيّ ، والبدويّ و القرويّ...وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء"[1]، وبعد هذا العرض التاريخي المفاهيمي يخلص إلى أن الاهتمام بالأسلوب نشأ عن استعمال اللغة و تقليبها و تحميل ألفاظها بالمعاني الجديدة، وهذا المصطلح الألسني الجديد (الأسلوبية) يعني دراسة علميّة لأسلوب أعمال أدبية معينة، أما حين نعني بها نقد الأسلوب فهي تنصب على دراسة علاقات طريقة التعبير بالنسبة للفرد(الكاتب) أو بالنسبة للجماعة [2]، وهذه التعريفات أخذها عن جون كوهين من كتاب "بنية اللغة الشعرية"، أما الفصل الثاني من كتابه السابق الذكر فقد درس مجموعة من الأمثال دراسة أسلوبية، فبدأ بالبنية التركيبية التي وجدها تنقسم إلى ستة أقسام[3]، ثم تطرق إلى الجانب الصوتي، حيث يرى أن إيقاع الألغاز منسجم مع الدال والمدلولات وبهذه الدراسة يلامس مرتاض الحداثة ويضع أسس أولي في الخطاب النقدي الجزائري الحديث.

– منذر عياشي :

" الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها– أيضاً– علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس؛ ولذا، كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات"[4].

[1] – خلف الله بن علي، الأسلوبية في النقد الجزائري، المركز الجامعي تسيمسلت، الجزائر، مقال نشر بمجلة حوليات الأدب واللغات، 05 فيفري 2018، تاريخ التجميل 16 / 2018/04.

[2] – عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص130 .

[3] – المرجع نفسه، ص 131.

[4] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري للنشر ، حلب ، سوريا ، 2002م،ص27.

– سمير حجازي :

الأسلوبية– Stylistique : مجال دراسي يركز على إلقاء الضوء على شفرات النص، ويبحث في كيفية اختيار الجمل والتراكيب اللفظية، وتفسيرها من زاوية الحيل البيانية، ومن زاوية الرموز الضمنيّة ويعالج لغة النص لذاتها لا لما تحمله من دلالات ولكن لما تحمله من إبداع لغوي[1] .

ويبدو لنا بعد عرض هذه الرؤى العربية، أن النقاد العرب في تعريفاتهم كانوا قريبين من الطرح الغربي، بصورة توحي بتبنيه، ولا يعيبهم هذا في شي، بل كانت ثقافتهم واطلاعهم على ما استجد في الساحة الغربية على مستوى الدراسات اللغوية، واللسانية، والصوتية، والنقدية، حافزاً إلى العودة إلى التراث العربي الأصيل، انطلاقاً من الحس المرهف، الذي تلمّس في هذا الوافد الجديد، روح الآباء والأجداد، الذين أرسوا دعائم علوم اللغة، والبلاغة، وإن لم يسجلها التاريخ المعاصر باسمهم. فكان الجهد في البحث في أغمار التراث مجدياً، حين أثبتت الدراسات وجود ملامح الدرس الأسلوبي عند النقاد العرب القدامى.

5– الأسلوبية واتجاهاتها:

إن كل منهج نقدي لا بدّ أن ينطلق من مبادئ فكرية ومنطلقات معرفية يرتكز عليها، ولا يمكن أن تتضح المنطلقات المعرفية للمنهج النقدي إلا بتحديد المفاهيم الإجرائية التي يوظفها لتحليل الخطابات الأدبية، " لأنّ النص كما يرى أحمد درويش ليس مدركاً معطى دفعة واحدة، وبشكل نهائي، إنه مدرك بالممارسة لأنها إنجازه وهو مستمر بها قراءةً وتفسيراً وتأويلاً، والأسلوبية في درسها له، لا تُعْنى به من حيث هو جوهر ثابت بل لكي لا تراه كذلك"[2]، مما أدى إلى ميلاد نزاعات مختلفة

[1] –سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع والطباعة،ط1،مدينة نصر، القاهرة، 2007، ص 289.

[2] – مسعود بودخة، مختار ملا، حسين بروش، صافية دراجي، الأسلوبية، مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية،مرجع سابق، ص 23.

في النظر إلى الأسلوب من منطلقات اجتماعية ونفسية، وسلوكية، كما درس الأسلوب من حيث هو ظاهرة لغوية لها تأثيراتها على المتقبل أو المتلقي.

انطلاقا من هذا التحديد في النظر إلى الأسلوب، تعددت اتجاهات العلم الذي يدرسه، فظهر الاتجاه التعبيري، الاتجاه الفردي، الاتجاه البنائي.

أ- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) (Stylistique de l'expression (descriptive:

هذا الاتجاه أسس له شارل بالي (1865-1947) ويظهر ذلك في كتابه الأول "بحث في الأسلوبية الفرنسية" عام 1902، وكتابه الثاني "المجمل في الأسلوبية" عام 1905، ثم أتبع ذلك بعدة دراسات مهدت لميلاد الأسلوبية التعبيرية.

وتبحث الأسلوبية عنده عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تلاقى لتشكيل النظام والوسائل اللغوية المعبّرة، كما تدرس هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري[1].

وتنقسم الآثار الناتجة عن هذه العناصر إلى نوعين:

- الآثار الطبيعية:

و تبرز من خلال هذا المستوى اللغوي جدلية الصراع بين الدال والمدلول كمسألة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالتها أو الصورة الفنية ومعانيها، أو بعض أنماط البلاغة كالتعجب والاستفهام والنداء والأمر والحذف والتأخير... وغيره[2].

[1]- نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 62.

[2]- رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ص 32- 33.

- **الآثار الاجتماعية:**

و هذه الآثار ناتجة عن مواقف ترتبط بواقع اجتماعي حيث تتميز كل فئة اجتماعية بطريقة تنغيمها واختيار مفرداتها وتكوين صورها[1].

وقد قصر بالي أسلوبيته على اللغة الشائعة المنطوقة وأخرج من دائرة اهتمامه النص الأدبي، لأن المتكلم في النص الأدبي يستخدم اللغة استخداما واعيا وإراديا، ولغاية جمالية[2].

كما أن الفكرة السائدة ترى أن اللغة نتاج جماعي وأن الأفراد يتوارثونها عن جماعات، و"دو سوسير" يرى أن الفرد يتحمل نصيب أكبر في خلق لغته الخاصة، وأن اللغة ليست مجرد محاكاة لنموذج اجتماعي قديم بقدر ما هي امتزاج بروح الفرد، وأحدثت تأثيرات واسعة في الكثير من المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده[3].

وسنضرب مثالا لهذه الآثار بنمط التعبير القائل:

القفة المثقوبة

القفة المثقوبة ← القيمة التواصلية، المسرف، أمّا عن قيمها الأسلوبية، والتي تربط بالواقع هي:

- عبارة ذات استعمال مشحون بدلالات التعريض والسخريّة والضحك.
- عبارة ذات مضمون واقعي ومحسوس يخاطب الخيال.
- عبارة سلوك لغوي مألوف، يكتشف العلاقات اللغوية والاجتماعية بين الأفراد.

[1]- نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص ص 34- 33.

[2]- المرجع نفسه، ص 93.

[3]-أحمد درويش، دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، (د ت)، ص ص 31- 33.

ب- الأسلوبية النفسية (الفردية) السكونية: Stylistique de psychologique statique (individualiste):

من أبرز روادها: العالم النمساوي "ليوسبيتزر" الذي ألف كتاب "اللسانيات واللغة التاريخية"، وتبحث الأسلوبية النفسية في قدرة النفس على الكشف عن شخصية صاحبها من خلال الكشف عن السّمات الأسلوبية، بمعنى تدرس الأسلوبية النفسية الأسلوب التعبيري في علاقته بصاحب النص ولأجل ذلك تبحث في الظروف الخاصة بالكتابة وبنفسية الكاتب، فالأسلوبية النفسية تحاول أن تجد العلاقة بين نسق النص وسياقه النفسي.

واستطاع هذا الاتجاه أن يحدث انقلاباً فكريا في اللسانيات والنقد الجامعي وارتكزت مباحث هذا الاتجاه في الدراسات الأسلوبية على جهة من القضايا أبرزها «البحث في الكاتب أو الفاعل المتكلم الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة وكان يدعو إلى الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي في دراسة الأسلوب الأدبي فهو يتبع التطور التاريخي للكلمة وما يلحقها من عوارض وتحولات في سياق أدبي قد تأخذ دلالات معينة في النص»[1].

"وقد بنى ليو سبينزر أسلوبيته على مبادئ هي:

1- معالجة النص تكشف عن شخصية المؤلف.
2- الأسلوب انعطاف شخصي عن استعمال المؤلف للغة.
3- فكرة الكاتب لحمة في تماسك النص.
4- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم". [2]

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 81.

[2]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، "دراسة في أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي ،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص 37.

جـ- الأسلوبية البنيوية:(البنائية) Stylistique structurale

ومؤسسها "فردناند دي سوسير" فهي مد مباشر للسانيات البنيوية التي تعد رافدها الأساسي، والبنيوية، كما هو معروف تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة، ترتكز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية[1]، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية[2]، فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر.

فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها، وزناً وقافية وأصواتا وصيغاً وتراكيباً ومعجما، فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام لا من الانفصال والتنافر[3].

وقد كان لمبادئ وأعمال الشّكلانيين الروس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي، من ذلك ابتداعهم لمفهوم المحايثة في البحث الأسلوبي التي تعني تناول الأثر الأدبي لسانيا صرفياً[4].

ويعتبر "ميشال ريفاتير" من أبرز أعلامها الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجود البحث فيها، ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية، فهو يزعم أن هذه الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة[5]. بمعنى أنها تدرس فعل التواصل لا كإنتاج صرف لمتسلسلة لفظية بل

[1]- محمد بلوحي، الأسلوبية بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، العدد 95، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2004، ص25.

[2]- نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 32.

[3]- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، نقلاً عن مذكرة الطالب رشيد بديدة، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية، 2011/2010 م، ص 12.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]-بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 185 ويوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص 141.نقلا عن الطالب : رشيد بديدة، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير، مرجع سابق، ص12.

كأثر شخصية المتحاور وكانتباه المرسل إليه باختصار فهي تدرس الإيراد اللساني عندما يتعلق الأمر بنقل شحنة قوية من المعلومة أو الفكرة، ويرى أيضاً أن كل بنية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعاً للأسلوب، وكلما كان هذا الفرد واعيا كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع، واهتم "ريفاتير" كثيراً "بالسياق الأسلوبي" وعرّفه على أنّه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع أي مضاد للسياق، وغير متنبأ به، بحيث عقد له فصلا خاصا في كتابه الشهير (محاولات في الأسلوبية البنيوية) وقسّمه إلى "سياق أصغر" و"سياق أكبر"[1]. ونجد في هذا التيار كذلك "جاكبسون"، وإن كان جيرو يصنّفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها "الأسلوبية الوظيفية"[2].

د- الأسلوبية الإحصائية: Stylistique statistique

يرى "بيار جيرو" أن الأسلوبية الإحصائية تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، ويجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص، أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقات بينهما أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال ثم مقارنة العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى، فكلما كانت الكلمات مقاييس معقدة متنوعة، كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة ،حاولت الأسلوبية تحديد القرابة الأدبية وعملت على تخليص ظاهرة "الأسلوب" من الجنس الخالص باعتمادها على الحد من المنهجي الموجه[3].

نخلص إلى القول: بأن المفهوم الرياضي للأسلوب اتسم بضيقه الناتج عن اتجاهه الوظيفي، وأخذ على مثل هذه المناهج عجزها عن وصف الطابع المنفرد والخاص للأعمال الأدبية بشكل دقيق، ومن أشهر النقاد العرب الذين تبنوا هذا الاتجاه، واعتمدوه في دراساتهم الأسلوبية الناقد "سعيد مصلوح" وتجلى ذلك بالخصوص في كتابيه "في النص الأدبي ...دراسة أسلوبية إحصائية" حيث

[1]-شكري عيّاد، اتجاهات المبحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، 1985، ص ص 149- 150.

[2]- ينظر بيار جيرو، مرجع سابق، ص 94 وص 97.

[3]- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، (تر) محمد العمري، إفريقيا، (د ط)، لبنان، 1999، ص ص 59- 60.

استخدم هذا المنهج في تحديد الفروق بين أساليب طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ وأحمد شوقي[1]. وهذه هي أهم أربعة اتجاهات للأسلوبية التي لاقت رواجاً كبيراً، كما ظهرت لاحقا أسلوبية العدول التي ظهرت على يد "جون درج بلس" سنة 1785 حينما أطلقت على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية[2].

و أما أسلوبية السجلات فهي تعد أن جميع العوامل التواصلية تساهم في إظهار أسلوب المرسل، والمتلقي، والسنن والعلاقة مع الواقع وقناة الإرسال[3].

6- مجالات الأسلوبية : وتحددها ثلاثة اتجاهات

أ- الأسلوبية النظرية Theortical Stylistique :

وهي تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي وتطمح إلى "أن تصل يوما ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية، وهذا ما يجعل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها"[4].فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية التي ينطلق منها الناقد الأسلوبي في تحليل النص.

ب- الأسلوبية التطبيقية Applied stylistique:

وغايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته، من حيث إنه شكل فني يبغي المنشئ عن طريقه التأثير والإقناع، ومدخلها في التطبيق هو لغة الأثر الأدبي. وإذا كانت الأسلوبية النظرية تتسم بالاستقرار على مناهج بعينها، فإن الأسلوبية التطبيقية تعاني من تعدد اتجاهاتها وتشعبها، كما أن الترابط المنهجي بين كلا المجالين، التنظيري والتطبيقي، يكاد يكون منعدما[5] .

---

[1]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 41.

[3]- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، مرجع سابق، ص 62.

[4]- عبد السلام المسدي، التضافر الأسلوبي و إبداعية الشعر، نموذج" ولد الهدى"، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، 1982م .

[5]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مرجع سابق، ص42.

جـ- الأسلوبية المقارنة Comparative stylistique:

هي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض الآخر لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية، وتقتضي عملية المقارنة الأسلوبية حضور نصين فأكثر، ولا بد من وجود عنصر أو عناصر اشتراك بين النصوص المقارنة للاشتراك في الموضوع، أو الغرض العام ، مع الاشتراك في المؤلف أو عدم الاشتراك فيه، أو الاشتراك في المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة .[1] أي أن الأسلوبية المقارنة تحصر نفسها في إطار اللغة الواحدة ولا تتجاوزها، وهي بهذا تختلف اختلافا بيّنا عن الأدب المقارن الذي يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية أو في آداب أمة بعينها، أو في نطاق اللغة الواحدة.

7- بين الأسلوبية و البلاغة :

الأسلوبية بالدليل البلاغي في عصر البدائل، امتداد نقي لها في الوقت نفسه، والمفارقة واسعة بينهما، فالبلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يفضي إلى جزم عقلاني، غايته تعليمية، فهي تقوم على تصوّر الشيء تبعا لنموذج سابق،" فماهية " الشيء تسبق "وجوده" بالتعبير الفلسفي "، إنّها من حيث النشأة –موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مُسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع وبث الجماليات في النص الأدبي، أمّا الأسلوبية، فهي علم وصفي، يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث والظواهر المشتتة لتنتهي إلى خصائص مشتركة، فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تالٍ لوجود الأثر الأدبي، فهي لا تحدّد للأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها فهي تدرك الشيء من خلال

[1] - محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول 1982، ص43.

معاينة أو دراسة الخطاب الأدبي أي أنّها لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة، كما أنها ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل الأدبي المنقود بالجودة أو الرداءة [1]، أمّا البلاغة فهي تفصل الشكل عن المضمون، فميّزت الأغراض عن الصور، بينما توّحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفهما معا للدلالة ، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم ،[2] ورغم هذا التميّز بين البلاغة والأسلوبية إلا أن العلاقة تبقى وثيقة بينهما تتمثل أساسا في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب .

8- علاقة الأسلوبيّة بالنقد :

الأسلوبية منهج لغوي يقارب النصوص الأدبية في حدود نسيجها اللغويّ وبذلك يقتصر عمل المحلل الأسلوبي على دراسة البنيات الأسلوبية الماثلة في نسيج الخطاب الأدبي .

أما النقد فإنّه عملية لا تقتصر على دراسة الخطاب الأدبي في حدود اللغويّة، بل يتعدّى ذلك إلى دراسة عناصر أخرى من خارج الخطاب، ويمكن أن نرصد في علاقة الأسلوبية بالنقد اتجاهين:

الاتجاه الأول: يرى أنّ الأسلوبيّة تتجه إلى لغة النص ولا تتجاوزها فهي تحجم عن إصدار الأحكام في شأن الأدب كما لا تتخطى عملية التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، أمّا النقد فينظر إلى اللغة على أنّها أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، وتكمن رسالته في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبيّة وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه .[3]

ومؤدي هذا القول أنّ الأسلوبيّة تتركز على العمل الأدبي من خلال لغته، وليس من وظيفتها أن تتناول أهداف الأدب ورسالته، كما أنّه ليس من وظيفتها إصدار الأحكام في شأن الأدب وتقييمه، إنّما يتسع مجال ذلك إلى اتجاهات نقدية أخرى .[4]

---

[1] - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، مرجع سابق، ص ص31-32.

[2] – مجلة آمال، مدخل إلى الأسلوبية، العدد 61، السنة الرابعة عشر(14)، وزارة الثقافة الجزائرية، 1985، ص 44.

[3] - عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة و الأسلوب، مرجع سابق، ص ص 48 -49 .

[4] – محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبيّة، مرجع سابق، ص 379.

إنّ النقد بحسب هذا الاتجاه هو ممارسة أوسع نطاقا من الأسلوبية إذ إنّها تتوقف عند المواصفة اللغوية للخطاب الأدبي، وهي محكومة برؤيتها وأدواتها الإجرائية، وأما النقد فإنّه يتسع إلى دراسة عناصر أخرى خارج النص .

الاتجاه الثاني: ويقوم على أساس ضرورة التكامل والتعاون بين الأسلوبية والنقد، فكلاهما يمكنه أن يفيد الآخر بمعارفه وخبرات استقاها من مجال دراسته " فالنقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العمليّة الإبداعيّة إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي .[1]

9- محددات الأسلوب:

أول ما يمكن طرحه في هذا السياق هو: ما الذي يعد أسلوباً في النص الأدبي؟ وهل كل العناصر اللغوية تدخل ضمن الأسلوب، ونصفها بالتالي بأنها سمة أسلوبية مميزة لمنشئ معين؟ ونحن نتناول هذه الإشكالية تصادفنا ثلاثة أطروحات في تحديد الأسلوب.

أ- الأسلوب اختياراً:

يمكن أن نعد الاختيار من بين المبادئ التي شكلت منطلقا لفكرة الأسلوب، بل إن هناك علاقة وثيقة بين أصل فكرة الأسلوب وقضية الاختيار، ويرى أصحاب هذا الرأي أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة يمكنه أن يستخدمها حسب حاجته النفسية وأذواقه الشخصية النابعة من حجم ثقافته، إذن المبدع حرّ في اختيار ما يريد ما دام ما يختار يخدم رؤيته وتصوره.

فكل فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال و بكيفيات متنوعة[2]، وكل فرد يختار الكيفية المناسبة لقناعته وعاطفته وحاجة الموقف الذي يعيشه، فشأن الأديب شأن الرسام الذي يبدع لوحة ما، فهو لا يخترع ألواناً لم يسبق إليها، وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها رسام غيره، فيختار

[1] – شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص 30 .

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977م، مرجع سابق، ص 80.

منها ما يناسب موضوع لوحته، ويمزج بعضها ببعض، ويستعمل هذا اللون في هذا الموضوع، وذلك في غيره، وكذلك حال الأديب، فهو لا يخلق لغة جديدة إذ هي بناء مفروض عليه من الخارج[1]، ومهمته تكمن في حسن اختيار العناصر اللغوية المناسبة للدلالات التي يريد بثها أو نقل الدلالات الكامنة في ذهنه.

ويعرض عبد القاهر الجرجاني لمفهوم الأسلوب اختياراً في صدد عرضه لنظرية النظم، بحيث يقول: « واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحدد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط الثاني منها بالأول»[2].

وينقسم الاختيار إلى نوعين مختلفين:

1) اختيار محكوم بسياق المقام.
2) اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة.

ومما يشير إليه أن الاختيار لا يعني حرية جوفاء وإنما هو اختيار واعٍ في إطار قد حدد بقرارات مسبقة[3].

ب- الأسلوب انزياحاً:

شاع القول بأن الأسلوب اختيار وهذا أمر مسلم به، ولكن هذا الاختيار إنما تتجلى مظاهره من خلال الانزياحات المختلفة للنص والقول بالانزياح ليس تحديدا للأسلوب ذاته بقدر ما هو يسعى إلى عقد مقارنات بين أسلوب محدد وأساليب أو أنماط أخرى، ويرجع هذا كما يقول "برند شبلنر إلى

[1] - محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص ص 54- 55.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق : أبو فهد/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر- القاهرة، ط3/1992م، ص ص 65- 66.

[3] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ص 173- 174.

« استحالة أن يستنتج الإنسان الخواص المتميزة لموضوع ما بملاحظة الموضوع نفسه، دون أي مقارنات بيئية وبين موضوعات أخرى»[1].

ويعرف الانزياح على أنه انحراف عن المعيار الموجود، أو بأنّه نزوح عن القاعدة اللغوية.

والقول بأن الأسلوب انزياح تحديد سلبي كما يقول "كوهن" بـ« أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة، فنحن لا نحدد ما فيه، بل ما ليس فيه»[2].

وعلى العموم فإن الانزياح هو أحد المقومات الجمالية والإجراءات الأسلوبية الهامة عند علماء الأسلوب، ولكن هناك من نظر إلى الأسلوب من جانب غير جانب الاختيار والانزياح، مركزا على مبدأ الإضافة التي يحققها الأسلوب فعد الأسلوب إضافة.

جـ- الأسلوب إضافة:

يرى البعض أن الأسلوب إضافة، أي أنه إضافة بعض الخصائص أو السمات الأسلوبية إلى النصوص المحايدة فينقلها من حيادها، فتستحيل بذلك أسلوبا[3]، إذن فالأسلوب حسب هذه النظرية مجموعة من الخصائص أو السمات التي تضاف إلى لغة التواصل العادية تحمل بصمة المنشئ الجديد الذي يطبعها بتجربته الخاصة لتصبح ملكا فرديا له. وهذه الإضافة قد تكون طرفا وتحسينا وتجميلا لعبارات محايدة بريئة من أي أسلبة ممكنة»[4].

---

[1] – مسعود بودوخة- مختار ملاس- حسين تروش- وصافية دراجي، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مرجع سابق، ص ص 52- 53.

[2] – كوهن، النظرية الشعرية، كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم و تعليق أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص35.

[3] – ينظر: محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مرجع سابق ، ص 79.

[4] – موسى ربايعية، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص 22.

ومن أنصار الأسلوب اختياراً "انكفيست" حيث يقول: « إن الأسلوب ضرب من الإضافة إلى الغلاف المحيط بالجوهر الفكري أو التعبير الموجود من قبل سواء أكانت هذه الإضافة إضافة لعناصر وجدانية، أم عرضا مثيرا أم وحدة بناء فني»[1].

إنَّ التحديدات السابقة للأسلوب ليست متضادة بقدر ما هي متكاملة، وهي ناتجة عن اختلاف المنظور لدى الباحثين في كل مرة، فمن درس الأسلوب من منظور الكاتب رآه اختيارا، ومن أراد أن يعزل النص عن منشئه و متلقيه ركز على خصائص النص ذاته، فإذا تحدثنا عن مفارقة الأسلوب لغيره من الأساليب أو للأساليب المعهودة المعيارية أو النمطية، فإن الأمر يتعلق بالانزياح، أما إذا توجّه الدارس صوب ما يمكن أن يكون حدث في الأسلوب المعياري أو النمطي من زخرفة وزيادة، فنحن بإزاء الأسلوب الإضافة. [4] ويتفق الدارسون على أن هذه المحددات للأسلوبية (الاختيار- الانزياح والإضافة) تتجلى أكثر ما تتجلى في الشعر الذي يمثل الصورة المثلى للغة الأدبية ذات السّمات الفنية الخالصة، لما تتضمنه من كثافة وانزياح وإيحاء.

10- مستويات التحليل الأسلوبي :

"ينطلق التحليل الأسلوبي من النص، دون أن يحول على شيء آخر خارجه، والعناصر التي تنكشف إثر التحليل تدور حول ثلاثة مستويات :

- المستوى الصوتي :

ويدرس فيه الناقد الأصوات، صفاتها من تنغيم ونبر، تكرارها، البحر، التفعيلات التي اعتمدها الشاعر، ونوع القوافي...

[1] - فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، ط1، دمشق، 2003، ص 33.

-المستوى الصرفي:

ويدرس فيه الناقد الأوزان الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة.

-المستوى النحوي أو التركيبي:

ويدرس فيه الناقد الجمل من حيث الطول، القصر، الترتيب، كما يدرس الضمائر، الأساليب الخبرية والإنشائية، التكرار، الروابط، التقديم والتأخير، الحوار، الوصف.

-المستوى المعجمي:

وفيه يدرس الناقد أو المحلل الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والدلالية والجمالية.

- المستوى الدلالي :

وفيه يحلل الناقد المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنماط الخارجة عن حدود اللغة التي تربط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر"[1] .

11-أهمية التحليل الأسلوبي:

يكتسي التحليل الأسلوبي أهمية بالغة تظهر من خلال ما يلي:

1) يكشف المدلولات الجمالية في النص وذلك عن طريق النقد في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بما يمكن أن يمهد الطريق للناقد ويمدّه بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه ومن ثم قيامها على أسس منضبطة.
2) يلعب دورا في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره ويجلب لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعاني ينطوي عليها النص، ويبرز القيم البلاغية والجمالية فيه.وليس من مهام التحليل الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي والحكم له أو عليه.

[1]- صلاح فضل، النظرية البنائية، دار الشروق، ط1، القاهرة ،1988، ص214.

3) ترفض الأسلوبية كل المؤثرات التي تتصل بالنص وتعدها لا جدوى لها، وفي نفس الوقت تستعين بعلم اللغة في تحليلاتها، لأنّه يمتاز بالموضوعية والابتعاد عن الذاتية، كما أن الأسلوبية لا تفرض على النص شيئا من خارجه[1]، وإنما تعتمد أساسا على اللغة وهي بنية النص الأساسية.

12- خطوات التحليل الأسلوبي:

في أثناء تحليله للخطاب الأدبي يمر الباحث في مجال الأسلوبية بثلاث خطوات:

الخطوة الأولى:

تبدأ باقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان، وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتفاقات تؤدي إلى انتفاء الموضوعية وهي السمة المتميزة للتحليل الأسلوبي.

الخطوة الثانية:

تتمثل أولا في تسجيل التجاوزات النصية بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزيئات وتحليلها لغوياً. وهذا يحوّلها من حالة الانتهاك إلى ما يشبه التعامل العادي مع اللغة. فالتحليل الأسلوبي يقوم على: «مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء سلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا للفروق»[2].

[1] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مرجع سابق، ص ص 53-54.

[2] –أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، دمشق ،1972، ص ص231-232.

والباحث الأسلوبي قد يعوّل في تحليله هذا على المنهج الإحصائي الذي هو من مقتضيات البحث العلمي، تحقيقا للحياد والثقة والموضوعية.

الخطوة الثالثة:

هي التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي، وهي نتيجة لازمة لسابقتها ، تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال نصه ويتم ذلك من خلال تجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحاليل السابقة واستخلاص النتائج الأدق، فعملية التحليل يجب أن تُبنى على تفكيك العمل إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللفظ المفرد أو الحرف، ودراستها منفصلة عن العمل الأدبي، من خلال أثرها(الوصول إلى الكليات انطلاقا من الجزئيات)، وبهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت و المتغيرات في اللغة ، ووصف جماليات الأثر الأدبي ، وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص [1].

فبعد الوقوف على هذه الخطوات، فإن الكثير من المهتمين بدراسة الأسلوب يقعون في هفوات تنتقص من قيمة أعمالهم منها:

الفصل بين الشكل والمضمون: فقد ينساق المحلل الأسلوبي وراء الأشكال فيتبعها، واضعا في ذهنه أن الدراسة الأسلوبية إنما هي الشكل، ويسيء فهم مقولة (جورج مولينييه): « ومن الحكمة أن لا تتعلق في البداية بدراسة المحتوى أو المواضيع أو الإيديولوجية، فهذا ليس هدف الأسلوبية، يجب إذن أن تبقى في وسط الأشكال والمكونات اللغوية والكلامية الإيجابية: تلك إذن المادة التي يجب دراستها» فيهمل ربط الإشكال بالمحتوى، وينسى أن النص بنية لا تقبل التجزئة[2].

[1] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، 55.

[2] – شكري محمد عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 1998، ص56 .

يقول (جاكبسون):« يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي نفهمها بكل بحيث نحدد جيدا علاقة كل عنصر بالآخر» على أنه يجب أن لا نفهم من هذا القول أن في الأمر تناقض[1].

قد نختار فقرات غير نمطية أثناء التحليل، ونصل إلى استنتاجات لا تعبر عن حقيقة العمل كله، أو عن المؤلف أو الحقبة الزمنية برمتها، هذا الخطر ليس كبيراً كما يبدو.

أثناء التحليل قد نقرأ سطرا سطراً، وكلمة كلمة، ونحن بهذا التركيز على التفصيل سنجازف بفقد حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة.

إصدار الأحكام التقييمية، وذلك ما يجعل الدراسة تحيد عن مسارها لأن إصدار مثل هذه الأحكام هو من اختصاص النقد الأدبي.

الانسياق وراء الانزياحات، فعلى المحلل الأسلوبي أن لا يكون بحثه جري وراءها إلا بمقدار ما لها من قيمة أسلوبية.

ما يمكن إجماله: أن المحلل الأسلوبي وأثناء تحليله للنصوص الأدبية يهدف إلى تحقيق الغايات التي تشهدها الدراسة الأسلوبية ولا يتحقق له هذا إلا إذا توفرت فيه جملة من المواصفات والمؤهلات التي تمكنه من ذلك[2].

[1] – محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص 103.

[2] فتح الله سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مرجع سابق، 56.

الفصل الأول

الشعر الجزائري المعاصر، مراحله، اتجاهاته، خصائصه، عوامله.

الفصل الأول:الشعر الجزائري المعاصر، مراحله، اتجاهاته، خصائصه، عوامله

تمهيد

أولا– مفهوم الشعر

ثانيا– مفهوم الشّعر عند نقاد المغرب العربي

ثالثا– مراحل تطوّر الشعر الجزائري

رابعا– اتّجاهات الشعر الجزائري الحديث وظواهره الأسلوبية

خامسا– خصائصه الفنية وأهم العوامل المؤثرة فيه

سادسا– بواعث الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر

سابعا– شعراء النمط التجديدي المعاصر

ثامنا– المظاهر السلبية في الشعر الجزائري المعاصر

تمهيد

حينما نتكلم عن الشّعر العربي في عمومه فإننا نتحدث عن شعر متكامل في البناء والمضامين والشعر الجزائري ما هو إلا امتداد له، فهو جزء لا يتجزأ من هذا العموم في كليّته، فلا يكاد ينفصل عن هذا الجسد، ولذا فالحديث عن أي إنتاج شعري سيكون امتدادا من ذلك الماضي وذلك الموروث، فلا حاضر دون أثر ولا مستقبل دون واقع أو حاضر[1]، فالماضي يشكل البداية والانطلاقة، فهو أساس وعماد أي تجربة إبداعية، حيث تتضافر النصوص الجديدة والقديمة في صنع تلك الرابطة النصيّة التي تحتضن في شباكها المرهفة إبداع الحاضر والماضي معا جاعلة منها امتدادا لنص آخر وتوسيعا لمقولته وسجاياه"[2]، بذلك تتحقق لنا جملة القيّم الفنيّة والجمالية لأي عمل إبداعي، والأدب الجزائري متفرد بكل ما يحويه من خصوصية فكرية وثقافية وأدبية، فرضها الواقع الاستراتيجي في حدّ ذاته سواء في امتداده القوميّ العربيّ أو كونه يطل على الدول الفرانكفونية "[3] مما شكّل تفاعلا من نوع خاص لهذا الأدب. فالحديث عن الشعر الجزائري المعاصر سيكون من خلال إرسائنا على جملة محطات هامة عُدّت من أهم المؤثرات فيه، والتي شكّلت فارقا للمشهد الشعري في الجزائر

فالشعر الجزائري حديث وهو معاصر في آن واحد، "ذلك ما نقرأه في قصائد منعوتة بالمعاصرة وأخري منعوتة بالحداثة لكننا حين الدراسة والقراءة لا نعثر إلا على تشابك فني يحيل إلى قصيدة خاصة تأخذ من المعاصرة بعض سماها، وتكتفي في السّمات الأخرى بالشّعر الحديث المؤيد بنسيج تراثي"[4]. وقبل الولوج في الحديث عن الشعر الجزائري المعاصر لا بد من الوقوف عند مفهوم الشعر.

---

[1]- فاتح علاّق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2005، ص16.

[2]- علي جعفر العلاّق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن، 2002، ص 53 .

[3]- ليندا كدير، الشعر الحر في الجزائر(رؤية تأريخية بنيوية)، مقال منشور في مجلة مسارب الالكترونية على الشبكة العنكبوتية، تاريخ الدخول :20/ 2018/05.

[4]– عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، السياق والمتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص 40.

أولا– مفهوم الشعر

المعنى اللغوي: من شعر، وشعر به شعراً، وشعرة، ومشعورة، وشعورا، وشعورة، وشعري، ومشعوراء، أي عِلم. وليت شعري أي ليت عِلمي، أو ليتني أعلمُ، والشعر منظوم القول غلَب عليه لتشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعراً من حيث غلب الفقه على علم الشّرع والعَود على المندل، والنّجمُ على الثريا، وربما سمّوا البيت الواحد شعرا :حكاه الأخفش، قال ابن سيّده وهذا ليس بقوي إلا أن يكون تسميّة الجزء باسم الكلِّ، كقولك الماء للجرة، وقال الأزهري: «الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر؛ لأنّه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم»[1].

والجمع شعراء، ويقال شعرت لفلان أي قلت شعرا وأنشد :(الطويل) :

شَعَرْتُ لَكُم لَمَّا تَبَيَّنْتُ فَضْلَكُم

عَلَى غَيْرِكُمْ، مَا سَائِرُ النّاسِ يَشْعُرُ

و الشعر معروف بتحريك العين و تسكينها ، و يقول العرب : ما شعرت به شعرا و شعرة و شعورة ، والشاعر سمي شاعرا لأنه يشعر للكلام ، و قولهم ليت شعري: أي ليتني أشعر بكذا و كذا.[2]

والشعر بسكون العين، يجمع على شعور، مثل فلس فلوس، وبفتحها يجمع على أشعار مثل سبب أسباب وهو من الإنسان وغيره، وهو مذكر الواحدة شعرة، وإنما جمع الشعر تشبيها لاسم الجنس بالمفرد، كما قيل إبل آبال، والشعر العربي هو النظم الموزون وحده ما تركب تركيبا

[1]– ابن منظور المصري، لسان العرب، المجلد الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص ص 382- 383.

[2]– أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، المجلد 2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2005، ص43.

متعاضدا وكان مقفى موزونا مقصودا به ذلك، فما خلا من هذه القيود، أو من بعضها فلا يسمى شعرا، ولا يسمى قائله شاعرا، ولهذا ما ورد في الكتاب والسنة موزونا فليس بشعر لعدم القصد أو التقفية، كذلك ما يجري على ألسنة بعض الناس من غير قصد لأنه مأخوذ من شعرت، إذا فطنت وعلمت، وسمي شاعرا لفطنته وعلمه به، فإذا لم بقصده فكأنه لم يشعر به وهو مصدر في الأصل يقال شعرت أشعر وجمع الشاعر شعراء.[1]

أما المعنى **الاصطلاحي** لمفهوم الشعر فقد حدّده **"**محمد بن سلام الجمحي" الذي رأى أن الشّعر صناعة وثقافة إذ يقول: «الشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف الصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، ولا يعرف بصفة الوزن دون المعاينة ممن يبصره»[2]..

وفي تعريفه يذكر ابن خلدون (732- 808) «اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين، فن الشعر والمنظوم وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانها كلها على رويّ واحد وهو القافية، وفن النثر وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب»[3]، والواقع أن الاقتصار في تعريف الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى تعريف قاصر، فالتعريف السابق يصلح للعروضيين ولا يصلح للبلاغيين على حد تعبير ابن خلدون نفسه، وذلك لأن الاقتصار على الوزن والقافية يجرد الشعر من أهم خصائصه، وهي المقومات الشعورية، بما تحمله كلمة الشعور من تعبير عن المشاعر والإحساسات، تلك التي تضطر الأديب أن يمسك بالقلم لينظم لنا شعراً كما أنه يجرّده من القيم التصويرية، حيث أن الشعر فن

[1]- أحمد بن محمد بن علي الفيومي، قاموس اللغة، ص 89.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص78.

[3]- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، موقع الوارق، الفصل الرابع والخمسون، الموسوعة الشاملة، الشبكة العنكبوتية، تاريخ الدخول 30-06-2018 على الساعة13:00.

يتوسّل بمجموعة من الوسائل، وأهم هذه الوسائل هي الاستعانة بالصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، كما أنّه يستعين بمجموعة من المحسنات اللفظية التي تقرب المعنى المراد.[1]

ويقول ابن خلدون في تعريف آخر :" بأنه كلام مُفصل قطعاً قطعاً، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياً وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخر قصيدةً.

وينفرد كل بيت منه بإفادة في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر، فيستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر".[2]

ويعرف بأنّه صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد. وما يزال النقاد منذ أرسطو طاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس، وقد يكون من الغريب أن يجعل الشعر صناعة ولكنه الواقع، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع، كما تراهم يقرنون في أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى[3].

[1]- مفهوم الشعر، الموسوعة الحرة، شعر (أدب) ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: 12-02-2018، على الساعة 00.21.

[2]- ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي،طبيعته، نظرياته، مقوماته- معاييره- قياسه، دار الفكر(ناشرون وموزعون)، ط1، عمان، الأردن، 1430هـ، 2009، ص ص 35- 36.

[3]- المرجع نفسه، ص 37.

فالشّعر صناعة من جملة الصناعات، وهذه الصناعة تقوم على مجموعة من الأسس والمقومات، والتي بدونها لا يكتمل البناء الشعري، كما أن الشاعر سُميّ بهذا الاسم لأنه يختلف عن الإنسان العادي في أن لديه إحساسا مرهفا يفوق ما لدى الإنسان الطبيعي، ويمتلك عيناً لاقطة تستطيع تسجيل كل ما يراه حتى ولو كان الحدث الذي يعرضه علينا ضئيل الشأن في ظننا نحن، ولذلك فإننا نجد أن الشاعر يعرض علينا تجارب وخبرات قد نظن أنها تافهة، ولكنها ليست كذلك بالنسبة للمبدع، إذ أن قيمة العمل الأدبي ليست بموضوع هذا العمل، ولكن قيمته بجودته شكلاً ومضموناً[1].

[1]- ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي،طبيعته، نظرياته، مقوماته-معاييره-قياسه، مرجع سابق، ص ص 36- 37.

ثانيا–مفهوم الشعر عند نقاد المغرب العربي :

لم يتميّز مفهومه الشعر عند هؤلاء عما سبقهم من نظريات نقدية، فقد عرّفه النّهشلي (–405 هـ)* بقوله: "والشعر عندهم الفطنة، ومعنى قولهم ليت شعري: أي: ليت فطنتي "[1]، وإذا كان تعريف قُدامه بن جعفر للشعر شائعا متداولا. فإن الجديد الذي أضافه النّهشلي إنما يتمثل في زيادة الحدّق والمهارة، واستشراف المستقبل، إذ أنه مرادف الفطنة، وهو يثني على الشعر ويؤثره على النثر مثلما يفهم من وصفه له قائلا : والشّعر أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور "[2] .

والنّهشلي يسمو بالشّعر مراتب ودرجات : لأنّه –حسب تعبيره – يزوّج ويطلّق، ويؤجّج الحروب، ويزرع الفتن، وهو بنقيض ذلك يطفئ الغلّ، وينشر الوئام، ويرسل شذى العبير إلى بعيد : أي هو سلاح ذو حدّين، يقول:كم جهد عسير كان الشعر فرج يسره، ومعروف كان سبب إسدائه، وحياة كان سبب استرجاعها"[3] .

والنّهشلي – وإن لم يصّرح بميلانه الأخلاقي – فإنه كان يستنكف من الشعر الذي يزرع الحقد ويؤجج نار الفتن والضغائن ولا يتلاءم مع العقيدة الإسلاميّة ودعوتها الحسنة، فقال: الشّعر أربعة أصناف، فشعر هو خير كلّه، وذلك ما كان في باب الزّهد والمواعظ الحسنة ...وشِعر هو ظرف كلّه، وذلك هو القول في الأصناف والنّعوت والتّشبيه ما يفتن به من النّعوت ... وشِعر هو شرّ كلّه، وذلك هو الهجاء، وما تسرّع به الشاعر إلى أعراض النّاس، وشِعر يتكسّب به، وذلك أن يحمل إلى كلّ سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كلّ إنسان من حيث هو، و يأتي إليّه من جهة فهمه [4].

---

* –عبد الكريم النهشلي :عالم في اللغة وكاتب و شاعر جزائري، و لد بالمسيلة، من أشهر مؤلفاته: الممتع في علم الشعر .

[1]– محمّد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي(بين القديم و الحديث)، دار هومة، للنشر و التوزيع، الجزائر، 2013، ص100.

[2]– المرجع نفسه، ص 101 .

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب،1– 118، نقلا عن محمد مرتاض، مرجع سابق، ص101 .

فالنّهشلي يرفض الشّعر الذي لا يدعو إلى الوئام، ولا يأمر بمعروف، ولا يحث على مكرمة، و يحبّذ أن تكون رسالة الشاعر متسامية عن القدح في الأعراض، أو التزلّف أو التقرّب إلى أصحاب المال والشّأن، فالشعر الخالد هو الذي لا يكون موسميّا أو انتهازيّا، وحين يغيب نجمه الدّنيويّ يخلّف الذّكر الحسن، وشعرا ممتلئا بقضايا إنسانية و وجدانية، و طافحا بماء الحياة.[1]

أما ابن رشيق فهو يتفق مع النّهشلي ومع قدامة بن جعفر في تعريف الشعر، لكنه يضيف إليه ركنين هامين هما: القصد والنيّة، وهو هنا متأثر بعقيدته الدّينيّة أيما تأثر حيث يقول: الشّعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء: وهي: اللفظ، الوزن، المعنى، والقافية، فهذا القصد والنيّة كأشياء أنزلت من القرآن ومن كلام النبيّ (صلى الله عليه وسلّم) وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنّه شعر [2] .

ويمكن القول إنّه بهذا التعريف الذي وضعه للشعر يكون محتواه متلائما مع الطبيعة الفقهيّة التي تضع النيّة في طليعة ما تضعه من شروط للإقدام على العمل الذي يرغب فيه فاعله ويعزم على تحقيقه، كما أنَّ القصد الذي يرومه الناقد الجزائري إنّما يعادل ما قرّره النقد الحديث بهذا الشأن، وسمّاه المقصديّة "[3].

أما ابن شرف القيرواني (-460)* فيرى أنّ الشعر إنّما هو ذاك الذي اعتدل مبناه وغرب معناه، يقول :"وأحسن الحسن منه –أي من الشعر– ما اعتدل مبناه وغرب معناه، وزاد في محمودات الشّعر–ما اعتدل مبناه وأغرب معناه، وزاد في محمودات الشّعر على سواه".[4]

[1]- محمد مرتاض، النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 102.

[2]- ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، مرجع سابق، ص 110 .

[3]–محمد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 102.

* - ابن شرف القيرواني:شاعر وأديب تونسي ولد سنة 390 هـ، من أشهر مؤلفاته : ديوان شعري، أعلام الكلام .

[4]- محمد مرتاض، النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 102.

ويرى ابن شرف يكتمل هذا الحديث عن نظرة نقّاد المغرب العربيّ إلى الشعر وحديثهم عن مفهومه حيث اختلفت وجهات نظرهم في بنيته، ولكنّها توافقت في هدفه، إذ إنّهم جميعا قرّروا أنّ للشعر رسالة ينافح عنها و يذبّ عن حياضها، فإن جاء حاليا من أولئك كلّه يكون مآله الضياع والإهمال !

وهذه النقطة توصلنا إلى الموضوع الأساس كي نبحث في مدى إسهام هؤلاء النقاد في إرساء العلاقة بين الأخلاق و الأدب، ذاكرين أسماء – وإن لم تكن هي كلّ ما كان في حلقة هذا النقد – فإنها تعطي صورة مبسّطة عن نظراتهم ممّا جعلهم يتركون بصمات واضحات أسست لما يسمى فيما بعد بالنقد الخلفي، وما نستخلصه أن أراء النقاد المغاربة تكاد تجتمع حول تعريف الشعر على أنّه ذلك الذي يوحّد ولا يشتت، وينمّي السلوك الحسن، أو يبعث في النفوس صلابة، ويدعو إلى البِرّ، ويصحّح الاتجاهات، وهم يعيبون من أغراض الشعر ما تدعو إلى الفتنة، وتقوي الشحناء، وتفلّ العزيمة.[1]

أما تعريف الشعر عند النقاد المغاربة المعاصرين، فنجد محمد ناصر يوغل بنا في مفاهيم متعدّدة ليخلص في الأخير إلى تعريف الشعر من خلال ما قدّمه أبو القاسم سعد الله في مقدّمة ديوانه حيث قال:"لو طُلِبَ إلي أنّ أعرّف الشعر لقلت بأنّه شعور إنسانيّ في لحظة خاصة تؤدى بالحرف، فالشاعر لا ينظم في حالة عاديّة، بل حين يبلغ شعوره درجة الانفعال العاطفي، وهو لا ينتج في كلّ وقت، لكن في لحظة تأزم حاد، وقمة الشعور الإنساني لها أسماء مختلفة في عالم الشعر فقد تكون لوعة حبّ أو شعلة ثورة، أو اختناقة يأس وهذا يصدق على كلّ موضوعات الشعر "[2] .

[1]- محمد مرتاض، النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 104 .

[2]- بركات طيب، الشعر الجزائري المعاصر بين هواية الشعر واحترافية نقده، مقال نشر بمجلة النقد و الدراسات الأدبية – و اللسانية، جامعة سيدي بلعباس، العدد الرابع،2016، ص108.

ثالثا– مراحل تطور الشعر الجزائري :

يرى الشاعر بلقاسم خمّار أن بعض المؤرخين ونقاد الأدب الجزائري انتهجوا طريقة زمنية وتاريخية لتحديد مراحل تطور الأدب الجزائري، والشعر بصفة خاصة، وذلك اعتباراً لأهمية هذه الفترات في صنع التحولات الكبرى للإنسان الجزائري، وتشتمل هذه الطريقة الزمنية على ما يلي:

أ– مرحلة ما قبل الاستقلال.

ب– أدب ثورة التحرير.

ج– أدب ما بعد الاستقلال.

ويستطرد معلّقا على هذا التقسيم قائلا:« لا ريب أن هذه المراحل الثلاثة تحمل في تعاقبها الزمني تمايزاً واضحاً وتغيرات عميقة، مسّت صميم المجتمع، وتنمية الفكر، وكان لها تأثير جدري وتحوّل أساسي في تطور شخصية الشعب الجزائري، أفراداً وجماعات، وفي بلورة الكثير من الفوارق، والمزايا بين الأجيال المتعاقبة ولكن... حتى نستطيع أن نضبط قليلا مرحلة ما قبل الاستقلال لا بد من تعيين تاريخ واضح لبدايتها، ولا يمكن أن نقرنها بسنة 1830 تاريخ بدء الغزو الاستعماري للجزائر، لأن فرنسا لم تبسط هيمنتها الكاملة على الجزائر إلا بعد انقضاء القرن التاسع عشر تقريبا... !؟ ثم إن الهيمنة التركية طيلة أربعة قرون في الجزائر، هل يمكن اعتبارها في مرحلة ما قبل الاستقلال أم لا...؟"[1]

طبعا... هناك اختلافات في وجهات النظر حول هذا التساؤل الأخير، فثمة من يعتبر عهد الأتراك امتداداً للخلافة الإسلامية، وأن الجزائر كما في الأقطار العربية الأخرى التي كانت

[1] - محمد بلقاسم خمّار، مراحل الشعر الجزائري، منتدى اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2017. ص 2، مقال نشر على شبكة التواصل الاجتماعي.تم الإطلاع عليه يوم :2018/15.

جزءاً من الدول الإسلامية الكثيرة في ذلك الوقت، وهناك من يعتقد بأن عهد الحكم التركي كان عهدا استعماريا بكل معنى الكلمة نظرا لأسباب كثيرة منها: التفرد بالسلطة والتمييز بين الأتراك والعرب، تولي المناصب الهامة، وإهمال اللغة العربية ومحاولة تسيّيد اللغة التركية، وقلة الاهتمام بمصالح المواطنين واحتكار الأماكن الجميلة والثرية... وأخيرا ضعف مقاومة السلطة الحاكمة أمام الغزو الاستعماري ضد الجزائر العاصمة واستسلامها بسرعة فائقة، مما يبرهن على أن مسؤوليتها لم تكن منطلقة من وازع وطني أو مؤسسة على قاعدة إسلامية أصلية...

وفي سياق تحديد مراحل الشّعر الجزائري، بجدر بنا ألا نمهل تلك الحقبة الممتدة من القرن السادس الميلادي إلى القرن الرابع عشر ميلادي، أي القرن الأول الذي انتشرت فيه الرسالة الإسلامية بكل ما تحمله من قيم وآداب، ولغة، وتقاليد عربية إلى بداية العهد العثماني... ولا شك أنها حقبة طويلة وهامة تحمل الكثير من مآثر الإبداع، والازدهار والتطور الثقافي... إذن لا بد من دراسة موضوع الشعر الجزائري ما قبل الاستقلال دراسة وافية وجيدة وشاملة بكل الأزمنة المعروفة.

ويرى محمد بلقاسم خمّار أنّ المرحلة الحديثة تبدأ منذ مطلع القرن العشرين، وبتحديدٍ أدق منذ قيام الحرب العالمية الأولى حيث تشكلت وانطلقت الحركات السياسية الوطنية وبدأت عملية افتتاح المدارس الحرّة بقيادة الشيخ عبد الحميد بن باديس (1913م) وتوالي نشوء الجمعيات السياسية والأدبية والفنية وأخذت الصحف والمجلات الوطنية في الصدور والانتشار، رغم محاربة الاستعمار الفرنسي لها، وتنامي الوعي الجماهيري، وعمّت أفكار وتحركات المقاومة والدعوة إلى الاستقلال.[1]

[1] - محمد بلقاسم خمّار، مراحل الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص3.

وقد كان عدد الشعراء الذين يمثلون هذه المرحلة كثيراً نذكر منهم: محمد العيد آل خليفة، مفدي زكريا، الهادي السنوسي، وبلقاسم خمّار (العم)، والطيب الفقي، عبد الحميد بن باديس وبلعابد الجيلالي، محمد صالح رمضان، وخليل العقّون، والسعيد الزاهري وعبد الكريم وغيرهم... بالإضافة إلى الشعراء الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية، أمثال: مالك حداد، ومحمد ديب، ونادیا قندوز وغيرهم. مع أن مضامين وأساليب شعراء العربية في مرحلة الحركة الوطنية كانت متأثرة قليلاً بالقيم الدينية ومشبعة بمفاهيم النهضة الإسلامية كتوجهات جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وشكيب أرسلان بالنسبة للجوانب الأخلاقية، والمثالية في البحث والسعي إلى تحقيق العدالة، والمساواة، وإحقاق الحق.

مع ذلك ظل جيل هذه المرحلة يقترب بسرعة نحو الواقع الماثل والتحول الحضاري المعاصر، ويتطور في تأملاته ووجهة نظره من عقد إلى عقد، يلتحق بحركة التجديد المواكبة للأحداث خاصة لدى الشعراء: مفدي زكريا، وبلقاسم خمّار (العم) ومحمد العيد آل خليفة، حيث انفجرت في أشعارهم الجميلة شعارات الوطنية والقومية والحرية والدعوة إلى المقاومة والتمرد ضد المحتلين، والتبشير بالثورة المسلحة... وفي هذه الفترة تأسس حزب الشعب الجزائري بشقيه العلني والسرّي وبنداءاته الداعية إلى ضرورة اندلا ع الثورة المسلحة لطرد المستعمرين... وقد تبلور ذلك منذ مطلع الأربعينيات.[1]

لقد كان شعراء مرحلة الحركة الوطنية كلّهم من رعيل القصيدة العمودية، مما جعلهم من هذه الناحية الشكلية وفي بداية انطلاقهم... امتداداً لشعراء الجزائر في القرن التاسع عشر، وعلى رأسهم القائد الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، أما من جهة اللغة والمحتوى والغايات، فهناك فارق كبير وهذا عكس ما ظهر لدى شعرائنا خلال عهد الثورة المسلحة (1954-

[1] - محمد بلقاسم خمّار، مراحل الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص 4.

1962) حيث انطلقت القصيدة الحديثة بتفعيلاتها المتحررة ومن ذلك قول محمد العيد آل خليفة في ذكرى مرور مائة سنة على احتلال فرنسا للجزائر:

أَطَلْتَ بِجَانِبِيْ يَا ضَيفٌ فَارْحَلْ لَحَاكَ اللهُ مِنْ ضَيفٍ ثَقِيْلٍ

مَضَىَ لَكَ مُنْذُ نَزَلْتَ عَليَّ قَرْنٌ مَتَىْ يَا ضَيفٌ، تُؤْذَنُ بِالرّحِيّلِ[1]

إلى جانب العمودية التي واكبت تطور الشعر العربي منذ مطلع الخمسينات لم يكن هناك بين أجيال الثورة من الشعراء أي صراع إيديولوجي أو شكلي، كما وقع ذلك خلال مرحلة ما بعد الاستقلال، لقد كانت هموم الثورة هي الدافع الموحد الوحيد، وكانت صرامة انضباطها لا تسمح بأي تفرقة أو انقسام.

كان شعراء الثورة يكتبون القصيدة الحرة والعمودية في المرحلة نفسها... وحسب مقتضيات المقام والحالات النفسية والاجتماعية وظروف السياسة، وسير المعارك المسلحة، وكانت كل الاهتمامات منبعثة، ومنصبة على حقائق الواقع والوطن وأهداف الثوار المناضلين وآلام المعاناة، فضح جرائم الاستعمار، وتفنيد ادعاءاته ومزاعمه، وبث الطموح وروح الأمل، والتبشير بالمستقبل وقرب الانتصار الأكبر. من بين شعراء مرحلة الثورة المسلحة نذكر: بلقاسم سعد الله، محمد الصالح باوية، محمد الصالح خرفي، مفدي زكرياء (مخضرم)، عبد القادر السائحي، عبد الرحمن زناقي، صالح خباشة، أحمد معاش ومحمد بلقاسم خمّار، و غيرهم ... يقول صالح خباشة في المستعمر.

أَفِي صَحْرَائِنَا اِتَّخَذُوا الدِّيَارَ إِلـيكُمْ لَنْ يَطِيْبَ لَكُمْ قَرَارَا

سَمَاوَاتِـي عَلَيْكُم ثَائِـرَاتٍ تَحْرِقُ الصَوَاعِقُ مَنْ أَغَارَا.[2]

[1] – محمد العيد محمد علي خليفة ,شعراء الجزائر(الديوان)، موفم للنشر، الجزائر، 2010، ص 515.

[2] – عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 377.

بالنسبة للمرحلة الثالثة أي ما بعد الاستقلال، يصر أبو القاسم خمار على ضرورة تحديدها وعدم تركها هكذا، دون الإشارة إلى التحولات الجذرية العميقة التي هزت المجتمع، وكان لها تأثير بالغ في انقلاب الأوضاع وتحول المفاهيم، وتجدد المعتقدات وأساليب الحياة.

ولا يوافق بلقاسم خمّار على طريقة تصنيف الشعراء الجزائريين بعد الاستقلال تبعا لتعاقب العقود العشرينيات السنوية، كما درج على استعمال ذلك بعض نقادنا من الشباب، حيث قسّموا الشعراء إلى فئات الستينات والسبعينات والثمانينات... وهلّم جراً إلى ما لا نهاية، ويرى في هذا التصنيف اعتباطية جزافية وعبثا فوضوياً، مصدره ميول انفعالية انفصالية، وإلا ماذا عن بعض شعراء الخمسينات الذين ما زالوا إلى الآن يواكبون حركة الإبداع وينشدون شعراً جيداً... فإلي أي عشرية ينتسبون...؟ ! وكذلك غيرهم؟

ويعتبر بلقاسم خمّار أنَّ حوادثَ (الخامس من أكتوبر 1988) نقلة أساسية في إفراز جيل جديد من الشعراء الشباب... جيل يحمل هموماً مغايرة، ويختلف عمن سبقوه في نوعية أفكاره، وسلوكاته،وتطلعاته، وحتى في أوضاع تعليمه وتكوينه... وعلاقاته التاريخية والاجتماعية، وخاصة في تأثراته ومعطياته النفسية... لقد كانت حوادث أكتوبر عنيفة، وسريعة وشاملة أثرت تأثرا عميقا في نفوس جيل الشباب الجزائري، هذا الشباب الذي يختلف كثيراً عن جيل ما بعد الاستقلال ممن شهدت طفولتهم أعوام الثورة المسلحة، وترعرعوا تحت ظلالها"[1].

"ومن المعلوم أنه بعد حوادث 1988، انتهى نظام الحزب الواحد الذي أدار سدَّة الحكم طيلة الفترة السابقة، وانطلقت التعددية الحزبية، وبدأت الصراعات السياسية والعقائدية في جوٍ من الديمقراطية المطلقة إلى حد التجاوز والفوضى، وبدأت الأزمة الاقتصادية تشتد وتفشت البطالة والبيروقراطية والمحسوبية واحتد التطاحن من أجل السلطة. كما أن الثقافة العربية

[1] - محمد بلقاسم خمّار، مراحل تطور الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص06.

ظلت مهمشة مع مثقفيها، ومن هنا وجد الشعراء الشباب أنفسهم، وهم أكثر الناس حساسية، وجدوا أنفسهم داخل دوامات خانقة مفعمة بالفراغ والحيرة والقلق وغموض المستقبل، والمصير المجهول...، وهذا ما دفع بهم في إبداعاتهم إما إلى الإفراط في الذاتية والتشاؤم، والتركيز على الجسد، والرمزية والأعراف والمعقولية والتوازن مع الانغماس داخل بؤر التطرف وقواقع التعصب باسم الأصولية والسلفية أحياناً... وعند آخرين باسم الحداثة العربية والعصرنة ونكران الهوية والدعوة إلى الانضمام... !؟"[1]

طبعا هناك فئة ثالثة من شعراء هذه المرحلة وهي ذات وزن كمي ونوعي، ظلت متمتعة بتوازنها الوطني الهادف والجاد في مضامينها وأشكالها الإبداعية، فلم تبالغ في اصطناع المحتوى، ولم تنحرف في وراء الاقتباسات الشاذة عن شخصيتها القومية، وفي الوقت ذاته لم تخل في العناية بجمالية الفن، وحداثة الفكرة ومسايرة التطور...

وأذكر من شعراء هذه الفئة الأخيرة عز الدين ميهوبي، وأبو زيد حرز الله، وعياش يحياوي، وسليمان جوادي وغيرهم.

ويشير بلقاسم خمّار إلى أن من بين شعراء هذه المرحلة أي ما بعد 1988م، برز عدد جم من الفتيات الشاعرات، ويتجاوز الخمسين شاعرة، ممن يمتلكن موهبة حقيقية، وحسّاً راقيا وثقافة عميقة ويبشّرن بمستقبل زاهر واعد.

وأن كل من وردت أسماؤهم من الشعراء في هذا الموضوع، ولهم دواوين شعر مطبوعة ولا أدري... هل اطلع عليها أشقاؤنا في المشرق العربي.[2]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، مراحل تطور الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص07.

[2]- المرجع نفسه، ص09.

رابعا– اتّجاهات الشعر الجزائري الحديث وظواهره الأسلوبية:

في البداية يجب أن نشير أن الشعر الجزائري كان شأنه شأن الشعر العربي عامة من حيث مراحل التطور والاتجاهات التي شقها نحو ذلك، غير أن نهضة الشعر الجزائري عرفت تأخرا عن مثيلها في الأقطار العربية، وهذا راجع إلى استمرار الاحتلال الفرنسي ممّا عمّق في أسباب ضعفه، ومع ذلك استطاعت هذه البيئة المتصحرة أن تشهد ميلاد الشاعر الأمير عبد القادر وقلة قليلة من الشعراء الذين عكس حضورهم هماً شعرياً وعلى أقليته تميز بطابعه الديني. ويمكن ربط هذا التميّز بأسباب موضوعية منها أن الدين انتماء عقيدي في تاريخ الشعب الجزائري، ومنها أن قادة المقاومة الوطنية كانوا من رجال (الطرق الدينية). يقول الأمير عبد القادر :

أَبُونَا رَسُوْلُ اللهِ خَيْرُ الْوَرَى طُرًّا

فَمَنْ فِي الْورَى يَبْغِي يُطَاوِلُنَا قَدْراً[1]

وإذا كان الدّين أحد مقوماته (الشعر) الراسخة، فإن مقوم العروبة أيضا من أرسخها في عمق المجتمع الجزائري، حيث يطالعنا ذلك من خلال ما جاء في شعر الأمير عبد القادر:

وَرِثْنَا سُؤدَدًا لِلْعَرَبِ يَبْقَى

وَمَا تَبْقَى السَّمَاءُ وَلاْ الجِبَالُ[2]

من حلال البيتين السابقين تبرز قوة الأمير عبد القادر في التشبع بألفاظ الماضي العتيقة القوية، ونجد هذا الحضور القوي لنصه في معظم قصائده لاسيما تلك التي تحمل طابع

[1]–الأمير عبد القادر، ديوان الأمير عبد القادر،من قصيدة "أبونا رسول الله"، منشورات ثالة، الجزائر، 2007، ص14.

[2]– المصدر نفسه، قصيدة "بنا افتخر الزمان"، ص15.

الافتخار، والتي تظهر قوة نصوصه على مستوى اللغة، كما يظهر تقيده بالنص القديم، فهو من رواد الشعر التقليدي، مما يجعل قصائده هي الأقوى في هذه المرحلة التي مهّدت لمرحلة انخفض فيها الشعر بسبب التضييق الاستعماري وسياسته القمعية التجهيلية، إلا أن تمسك الشعب الجزائري بعاداته وتقاليده أثمرت الخصوصية الوطنية، فأبرزت فيما بعد مفهوم "الوطنية" وبذلك نجد أن مقومات الشعب الجزائري قد تشكلت من هذه "النواة الكبرى"، والتي تدور حولها مقومات الوطنية والعروبة والإسلام، والتي غدت المحور الأكبر الذي يدور في فلكه الشعر الجزائري طيلة الاحتلال الفرنسي (1830- 1962).

ومع مرور الزمن خرج الشعر الجزائري عن عزلته الدينية إلى تناول قضايا المجتمع، فتناول موضوع الفقر والبؤس الاجتماعي في نبرة رومانسية حزينة نتيجة سياسة الاستعمار التعسفية، كما شكل موضوع الظهور البربري مساحات واسعة في الشعر الإصلاحي الجزائري خاصة في أوساط جمعية العلماء المسلمين (1931) التي تبنت الإصلاح الديني لتقاوم الاستعمار الفرنسي الذي حاول تفكيك المجتمع الجزائري بمختلف الطرق.

ويمكن ربط النهضة الشعرية الجزائرية ببلوغ الوعي العام درجة معتبرة، حيث تشكل مفهوم الوطنية بما يقارب الوضوح التام.

إن التجربة الشعرية الجزائرية لم تبلغ أشدّها إلا في نهاية الثلاثينيات على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة.[1]

كما أن ظهور الطباعة وانتشار الصحف باللغة العربية والتي كانت رافداً للشعر الجزائري أدى إلى بروز مجموعة من الشعراء، ثم تلا ذلك نشر الكتاب العربي، كما لا يمكن إغفال دور

[1]- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980-1983، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، الجزائر، ص06.

الذين عادوا من المشرق العربي ومن تونس والذين شكلوا نواة الحركة الإصلاحية التي لعبت دوراً فعالاً في دفع التوجه نحو القضايا الوطنية. ويمكن الاعتراف بأن طبقة رجال الدين هي التي ساهمت في نهضة الشعر والأدب على وجه العموم، حيث تعددت أغراضه وأصبح يعالج مختلف القضايا وخاصة الاجتماعية منها، غير أن بوادر نهضة الشعر الجزائري لم تظهر إلا في بداية القرن العشرين حيث أصبح يعالج كل القضايا الاجتماعية، ويدعو إلى اليقظة والحيطة من الانحرافات وبعض البدع والخرافات ومسايرة المدنية المعاصرة.

إن المتتبع لحركة الشعر الجزائري الحديث والمعاصر منذ نهضته أثناء عشرينيات القرن الماضي، فإنه يقف على حركة تمثيل شامل لمظاهر حياة الإنسان الجزائري اجتماعياً وسياسياً، ويمكن أن نميز عدة توجهات كبرى قد يتم حصرها في خمسة توجهات حتى بداية الاستقلال الوطني، وهي التي سنتعرض لها بالتفصيل في هدا الفصل:

1- الاتجاه الديني:

أو كما سمّاه أبو القاسم سعد الله "**بشعر المنابر** "والذي حدّد فترة ظهوره بأواخر القرن التاسع عشر إلى سنة 1925،[1]، ويشتمل هذا الاتجاه على الشعر الذي عالج مسائل دينية روحية كالزهد والتصوّف وكان فيه تقليد لمدرسة الشعر العربي، أما بالنسبة للشعر الصوفي فقد ظهر في فترة ما قبل النهضة ممتدا إلى العهد التركي، فظهر فن المديح الديني، وفن التوسلات، وبما أنه لم يكن يضايق الاستعمار فقد تُرِك له المجال للظهور، كما شجعته في هذا الطرق الصوفية بهدف تعميق جذورها بعد أن جعلت منه إحدى مهماتها، كما تنوعت موضوعاته مثل مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والعلماء وآل البيت، وقد أدى دوره في الدفاع عن الإسلام والرسول صلى الله عليه وسلم لأن تلك الفترة عرفت تشكيك في القرآن

[1]- أبو القاسم سعد لله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب،ط5، الجزائر،2007 ، ص28 .

الكريم والدين الإسلامي..." فكان بمثابة الملاذ الروحي إزاء قساوة الاستعمار الفرنسي والحياة معاً، وبذلك فهو شعر يفتقر إلى البناء المحكم فكثيرا ما تتعدد الأغراض المختلفة في القصيدة الواحدة، كما ظهرت فيه المطولات المتعددة الموضوعات، ومن هذا الشعر ما انحرف إلى مدح الأعوان والقياد والولاة والحكام الفرنسيين مما يبرر أن شعر هذه المرحلة لم يكن يصدر عن وعي وطني واضح، ويتحرك في إطار رؤية هادفة، ولعلّ أفضله ما قيل في موضوعات الرثاء لأنّه يتصل بصدق العاطفة ورهبة الموت"[1].

"ومهما يكن من عيوب هذا الشعر في الأشكال والمضامين والتوجهات وتقاعسه عن أداء مهمته الوطنية إلا أنه ظل همزة تواصل لغوي وتراثي ديني وعربي لرسالة الشعر الجزائري العربي.

أما الشعر الصوفي، فقد عالج موضوعات تقليدية أيضاً مثل (الغزل الإلهي) و(النور المحمدي) (وحدة الوجود) و(الخمرة الإلهية) على شاكلة ما عُرِف في الشعر الصوفي العربي القديم"[2].

ومن أهم شعراء التصوّف: الشاعر الأمير عبد القادر، وقد عُرف هذا لما عرف به شعر التصوف القديم من امتزاج المعنى المحسوس بالمعنى المجرد، واختلاط المفاهيم، وتداخله في غموض مُبهم، وتقليد إتباعي.

لم يبلغ معه الشعر من تميز في الصياغة أو في المعاني، بل سار على رتابة التقليد الشكلي الساذج، وأن بعضه يفتقد إلى سلامة المبنى وارتباك المعنى، غير أن ظاهرة العلو الصوفي فيه بلغت أوجها إلى درجة (الشطح الصوفي). فقد صرّح بعضهم بأنه (رأى الله) والآخر (تحدث

[1] -الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دراسة في الأشكال والمضامين من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2011، ص ص17-18.

[2] - المرجع نفسه، ص ص18-19.

مع الله)... وقد لاقت (الحلولية) الصوفية مواجهة ورفضا لها. وفي المقابل ظهرت حركة صوفية سنية أخرى و هي حركة تنطلق من معرفة (الذات) و(عيوبها) تم ترويض هذه الذات للتحرر من العبودية (للمادة) وبالتالي تطهيرها من شهواتها، وهي ذات نزعة مثالية تسعى إلى التطهير والتخلص من الذنوب، كما أنها تجنح إلى التأمل الفلسفي ولكن بحدود العقل لمعرفة سر الحياة والكون، والوقوف على أسرار قدرة الخالق.

ولم يخرج هذا الشعر أيضا عن حدود التقليد. وخلال هذه المرحلة ظهر ضعف النص الشعري واضحا على مستوى الموضوعات أو على مستوى البناء اللغوي والأسلوبي، وقد برز بعض شعراء الصوفية خلال هذه المرحلة أمثال: الشيخ: شعيب بن علي قاضي تلمساني، والشيخ أبي بكر بو طالب، وغيرهما ممن سار خلف المحتل [1]، وعليه لا يمكن أن نجد نسقا نصيا متميزا بسبب سياسة الاستعمار الرامية إلى محاربة كل مقومات التقدم الاجتماعي والثقافي والاقتصادي في المجتمع الجزائري . فانعكس كل ذلك على أساليبهم في تنظيم أشعارهم، التي ما أخذت تتحرر إلا في مطلع العشرينيات من القرن الماضي، فظهر إلى الوجود شعراء وأدباء يبشرون بانطلاقة جديدة للشعر الجزائري، وعزموا على التخلص من التخلف الثقافي

2- الاتجاه الوجداني:

ظهر هذا الاتجاه كانعكاس للظروف الاجتماعية المزرية التي فرضها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري، وقد صوّر هذا الاتجاه من الشعر الآلام والمحن والبؤس، وقد وجد هذا اللون الشعري مجالاً خصباً في تاريخ الشعب الجزائري المليء بالحرمان والاضطهاد والتضييق بكل فنون الأحزان خاصة في مراحل اليأس قبل أن يعرف الشعر الجزائري منطلقا سياسيا وفكرياً واجتماعياً معيناً أي قبل ميلاد حركة الإصلاح عام 1931 حيث مهّدت الطريق نحو معالم النهضة.

[1]-صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص97.

ولكن بعد الحرب العالمية الثانية واندلاع حوادث 08 مايو 1945 وما خلفته من شهداء ازداد هذا النوع من الشعر رواجاً، وقد وجد الشعراء الجزائريون الوجدانيون في الشعر العربي تقليداً ومحاكاة وخاصة المهجري منه عن طريق الكتب والمجلات التي تصل إلى الجزائر، وقد ظهر التأثر جلياً بخليل جبران خليل وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة وغيرهم من الشعراء الرومانسيين العرب، وخاصة وأن المبدأ العام السائد في الحركة الشعرية الجزائرية هو الالتفاف حول الأدب العربي، ولذلك وجدنا الشعر الجزائري يسترفد ظاهرة الشعر الحر بسبب التأثر المباشر بما يحدث في المشرق العربي.

"لقد ظهر الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري منذ 1925،(وهي السنة نفسها التي يحدّد فيها أبو القاسم سعد الله ظهور شعر الأجراس)[1]، بدافع مؤثرات متشابكة سياسية، اقتصادية، اجتماعية... لكنه ظهر ضعيفاً في بداية العشرينيات والثلاثينيات بعدد قليل من الشعراء وبدأ يقوى في مطلع الأربعينيات والخمسينيات مع ازدياد عدد الشعراء، وكان استجابة نفسية تلقائية للواقع النفسي المعذب من جراء الوضع الاجتماعي الذي فرضه الاستعمار، كما كانت استجابة فنية لنزعة التجديد والخروج عن ألفة التقليد، والنزوع إلى التجديد من خصوصيات الفن الشعري وروح الشاعر"[2]، ورغم شيوع التيار الوجداني وانتشاره مشكلاً تياراً ذا خصوصية إلا أن الجانب الذاتي الوجداني لم يأخذ مداه الأرحب، فيكاد يختفي الحديث عن الحبّ والمرأة بوصفهما من خصوصيته وهذا تماشياً مع روح الالتزام بقضايا الوطن.

ولكن هذا الشعر لم يختف تماما فقد وُجدت العديد من القصائد لأغراض الغزل والحبّ مثل (جبل المنقوش)* قصيدة لمحمد العيد آل خليفة والتي يقول فيها :

1- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 31 .

[2]-محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، دار الغرب الإسلامي،ط3، بيروت، لبنان،2006،ص 96.

* -جبل المنقوش قريب من بسكرة، جنوب الجزائر في أيام إقامة الشاعر محمد العيد الإجبارية .

أَبَا المَنْقُوشِ هَلْ تَدْرِيْ بِحَالِيْ فأَنْتَ اليَوْمَ جَارِي فِي الجِبَالِ

أَرَاكَ تُطاوِلُ الأَحْدَاثَ رَأسًا وتَصْمُدُ فِي شُمُوخٍ واعْتِدالِ[1]

وقد رافق الشعر فن الوصف، وصف الطبيعة بمختلف أشكالها كوصف فصولها وبحورها وصحاريها وجبالها، وقد اتسمت قصائد الشعر الوجداني بالرومانسية التي تتحول فيها الطبيعة إلى هيئة يناجيها الشعراء مستخدمين خيالهم، كما جددوا في الموسيقى وتوظيف اللغة الشعرية، كما تميّز اتجاههم عموما بمختلف خصائص الرومانسية من العواطف وتمجيد للذات، والإبحار في الخيال، وبساطة اللغة .

3- الاتجاه الإصلاحي التقليدي:

وأشار إليه أبو القاسم سعد الله بشعر البناء والهدف وحدّد فترته مابين : 1936 إلى 1954.[2] وقد ظهر تزامناً مع ظهور الحركة الإصلاحية التي غلب عليها الطابع الديني والتعليمي والفكري الأدبي، لقد ظهر الشعر الاجتماعي الذي نزع نزعة دينية وإصلاحية بسبب مواقف الاستعمار الرامية إلى القضاء على الدين الإسلامي بتحويل المساجد إلى كنائس وثكنات عسكرية وإحلال مكانه الدين المسيحي، كما عمل على تنشئة أطفال الجزائر على الإنجيل، وزرع البدع والخرافات والشعوذة وفنون الفساد.

ومن هنا برز الشعر الإصلاحي الاجتماعي لمواجهة السياسة الاستعمارية ومحاربة الفساد الاجتماعي والعمل على بعث يقظة روحية ودينية ووطنية لمقاومة الانحطاط والتخلف وتوعية الشعب الجزائري واستنهاضه بالدعوة إلى العلم والتعليم، ولذلك ظهرت موضوعات في الشعر الإصلاحي يشع منها عبق الماضي الشعري العربي القديم سواء على مستوى اللغة أو

[1]- محمد العيد آل خليفة،شعراء الجزائر ، (الديوان)، مرجع سابق، ص425.

[2]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 41.

الصورة بشكل عام، تشيد بتأسيس المدارس، وبناء المساجد باعتبارها أسس النهضة الشعبية لمواجهة الاستعمار، كما عبّر هذا الشعر عن وضعية المجتمع الجزائري التي تدهورت من جرّاء الفقر وانتشار الأوبئة وذلك مع بداية الخمسينات وهذا راجع إلى انتشار البطالة وانخفاض الدخل الفردي وارتفاع الضرائب، وقد وقف الكثير من الشعراء يصورون هذا الوضع مستنكرينه بشدة في قصائدهم ودواوينهم، كديوان محمد العيد آل خليفة حيث يدعو في أحد الأبيات إلى الثورة قبل اندلاعها بسنين قائلاً:

فقُمْ يا ابنَ البِلاْدِ اليَومَ وانهَضْ

بلاْ مُهْلٍ فَقَدْ طَالَ القُـعُودُ

وقُلْ يَا ابْنَ البِلاْدِ لِكُلِّ لِصٍّ

تَجَلَّى الصُبْحُ وانْتَبهَ الرُّقُودُ

فخُضْ يَا ابْنَ الجَزائرِ فِي المَنَايَا

تُضْلِّلْكَ البُـنُودُ أَوْ اللُّحُودُ.[1]

فمن خلال هذين البيتين يظهر البعد التقليدي للشعر العربي، خصوصا على مستوى البنية اللغويّة، فمن ناحية المعجم نلاحظ حضور ألفاظ مستمدة من التراث الشعري:(طال، تجلّى، المنايا..)، أما على المستوى البنية التركيبية، فالأمر والنداء من الأساليب الخطابية التي كانت تبنى عليها القصيدة العربية، مما يوحي بالتقليد على النص الإصلاحي الجزائري في هذه الفترة، كما ظهر هذا التقليد في الإيقاع الموسيقي، فلم يخرج الشعراء على الأوزان الخليلية، بل أغلبهم نظموا قصائدهم على نفس البحور التي نظم عليها الشعراء

[1]- محمد العيد آل خليفة، شعراء الجزائر،(الديوان)، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، ص ص 304-305.

القدامى، مثل البحر الطويل، البحر البسيط، الوافر، الكامل، وكمثال على هذا ما نلاحظه في شعر أبي القاسم سعد الله:

أَقْطِفْ جَنَىْ الخُلْدِ وامْرَحْ فِي خَمَائِلِهِ واصدح عَلى الغُصن مَعَ أشجَى بَلابلهِ[1]

0///.0//0/0/.0///0/.0//0/0/ /0//.0//0/0/.0//0/.0//0/0/

مستفعلن/فاعلن /مستفعلن /فعلن مستفعلن/متفعلن/مستفعلن/فعلن

من خلال التقطيع يظهر التزام الشاعر بتفعيلات البحر البسيط ولم يدخل الزحافات والعلل إلا ما كان جائزا مثلما كان يفعل قدامى الشعراء، وبهذا فالتقليد لم يقتصر على الوزن فحسب بل تعداه إلى الجوازات وكل ما تعلق بدقائق العروض، وهذا يوضح مدى التقليد الذي احترمه شعراء الاتجاه الإصلاحي في الجزائر الذي عمدوا إلى إحياء التراث حتى في جانب الأغراض، التي كانت كالمدح والرثاء والهجاء...وغيرها من الأغراض والموضوعات التقليدية، ومن ذلك رثاء محمد العيد آل خليفة لمحمد البشير الإبراهيمي.

قُمْ بِحقِ الإخاءِ وأرْثِ حَمِيْمًا رَاحِلاً مُخْلصَ الوَلاءِ صَمِيْما

إنَّ صدَّ "البَشير" شَبّ حنَايا الصَّ درِ نَارًا وَهدَّهَا تَحطِيْمَا[2]

ونشير هنا إلى أن الشعر الجزائري في هذه المرحلة قد جنح إلى غرض الشعر السياسي تلميحاً لا تصريحاً، هذا راجع إلى القيود الفرنسية الرادعة التي ضيقت الخناق على الشعراء فالتجأوا إلى الرمز المغرق في الغموض أحياناً، فكثيراً ما وردت (الحرية) في أشعارهم في صورة المرأة أو الحمامة وما شابه ذلك، واستطاع الشعر الجزائري أن يسجل حضوره السياسي إلا أنه

[1] - أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، م و ك، الجزائر، ط1، 1985، ص75.

[2] –محمد العيد محمد علي خليفة،شعراء الجزائر،(الديوان)، مصدر سابق، قصيدة: أبت النفس إلا أن تراك عديما، ص488.

كان دون ما عرفه أثناء الأربعينيات والخمسينيات لأن الشعراء اصطدموا بقوانين الإصلاح وأدبياته التي دعت إلى تكوين الروح الوطنية لدى الشعب قبل إعلان المواجهة السياسية للاستعمار والدعوة إلى الثورة، إلا أن الشعر تخطى الحواجز فظهر التوجّه الثوري في شعر محمد العيد آل خليفة منذ الثلاثينيات.

أما بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد مجزرة 8 ماي 1945 التاريخية فقد تغيّر الوضع تماماً وأصبح الجزائريون لا يرون إلا طريق المواجهة والثورة حيث تجاوب معهم الشعراء بصفة جمعية متآزرة، فعبّر عنها العديد منهم من أمثال: محمد العيد، أحمد سحنون، الربيع بوشامة، ومحمد بلقاسم خمّار ومحمد جريدي وغيرهم، ومن ثمة كانت انطلاقة الشعر الجزائري الحديث لمواكبة الأحداث السياسية، إلى أن تفجّرت الثورة التحريرية الكبرى.

4- الاتجاه الثوري:

رغم أن شعر التعبئة (التوعية والإعداد) للثورة الشعبية الكبيرة قد سبق الشعر الثوري، إلا أن هذا الأخير قد لعب دوراً في صنعها، وهو ما يجعله في خانة الآداب العظيمة التي صاغت مصير شعوبها وسبقت أحداث التغييرات الكبرى، وهو ما يجعله متصفا بصفة الأصالة، من حيث أنه صاغ شعور الأمة وعبّر عن طموحاتها، وأهدافها العميقة، فهو نابع من إحساسها العميق، صادق في ترجمة أبعادها الأمر الذي أكدته أحداث التاريخ فيما بعد.

وبهذا يكون الشعر الجزائري قد شارك في بلورة طبيعة الثورة، التي انطلقت فيما بعد من عمق الشعب ولذلك كان في صادرة الأحداث، فمنذ مطلع الخمسينيات كان الشعر قد سبق ليؤسس طبيعة الثورة الشعبية، ويعمق الإيمان بها في صفوف الشعب الجزائري، يقول محمد العيد آل خليفة في هذا المقام:

وإذا أرادَ الشَّعبُ نَالَ مُرَادَهُ

ولوْ أنَّهُ كالنَّجْمِ عَزَّ مَنَالَا

اللهُ فِي عَوْنِ الشُّعوبِ فَمنْ يَرْمِ

تَعْوِيْقَهَا بِالقَمْعِ رَامَ مُحَالاْ.[1]

ومن خلال هذين البيتين وغيرهما، نرى بأن الشعر الجزائري قد ارتبط بالقضايا والحوادث الوطنية بقوة وعبّر عن أصوات الشعب وقضاياه الداخلية، وتناول مآسيه الاجتماعية، وتوازت فيه الدعوة إلى الثورة وإلى الإصلاح الاجتماعي، فنادى بالتعليم ووحدة الشعب وصرخ في وجه الأوبئة الاجتماعية، مثل الفقر والجهل، والمرض محمّلاً أوزار كل ذلك للاستعمار الفرنسي، شاحِناً الروح الوطنية والإعداد للثورة، وتحقيق الاستقلال، يقول عبد السلام حبيب في هذا الشأن:

خُذْهَا، وَدَمْدَمَ مِنْ مُسَدّسِهِ رَصَاصٌ

خُذْهَا، فقدْ حَانَ القِصاصُ

الوَيْلُ لَكَ

يَا خَائِنَ الشَّعْبِ الجَرِيْح.

لَنْ أسْتَرِيْحَ حَتَّى تَمُوْت [2]

[1] – محمد العيد آل خليفة،(الديوان)، مصدر سابق، ص340.

[2] - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 46.

ويبدو أن البداية الحقيقية للشعر الجزائري الثوري كانت مع بداية الثورة ليواكبها طيلة المرحلة التي استغرقتها منذ (1954- 1962)،وهذا ما أشار إليه أيضا أبو القاسم سعد في تحديده لمراحل تطور الشعر الجزائري[1]. وقد برز شعراء يجسدون (البعد الثوري) شعرياً، من أمثال الشاعر مفدي زكريا والذي يُعد من أبرز شعرائها، حيث أفرزت تجربته الشعرية الثورية ديوانه (اللهب المقدس)، كما برز الشاعر صالح خرفي بديوانه (أطلس المعجزات).

حيث يقول في هذا المقام :

بايَعْتُ مِنْ بَيْنِ الشُّهُورِ (نُفَمْبَرَ) وَرَفَعْتُ مِنْهُ لِصَوتِ شَعْبِي مِنْبَرا

شَهْرُ المؤاقِفِ وَالبُطُوْلَةِ قِفْ بِنَا فِي مَسْمَعِ الدُّنيَا، وَسَجِّلْ لِلْوَرَى[2]

وقد توازى هذا الحسّ الوطني الثوري في كلا القضيتين، ذات التوجه الإصلاحي التقليدي فيما قبل ونموذج القضية الحرة، هذا الوافد الجديد في ذلك العهد مثّله الشاعر الدكتور أبو القاسم سعد الله والشاعر باوية صالح، كما ظهر النشيد الوطني مثلما هو الشأن عند الشاعر محمد الأخضر السائحي من مثل (نشيد الفتاة الجزائرية) و(نشيد الثورة الجزائرية)، إلى جانبهم الشاعر عبد الكريم العقون وغيرهم، كما تغنى الشعر الجزائري بأحداث الثورة والمجاهدين وتناول موضوع المرأة ودورها في الثورة مثلما فعل الشاعر محمد العيد في (ثورة البنت الجزائرية) والشاعر صالح خرفي في (استريحي يا جميلة)، وشعر أحمد معاش وشعر مفدي زكريا حيث واكبوا الثورة، وكانوا لسان حالها، فالشاعر محمد بلقاسم خمّار أفرد قصيدة لموضوع الخيانة بعنوان (الخائن) .

[1] - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 46.

[2] – صالح خرفي، ديوان أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982، ص ص 106-107.

أما موضوع الشهداء فقد كان أبرز موضوعات هذا الشعر، حيث يقول مفدي زكريا واصفا أحمد زبانا:

قَامَ يَخْتَالُ كَالْمَسِيْحِ وَئِيدَا

يَتَهَادَى نَشْوَانَ يَتْلُو النَّشِيْدَا.[1]

وكذلك قال محمد الأخضر السائحي في قصيدته (على قبر الشهيد):

كَيْفَ أَنْسَاهُ شَهِـيْدَا

مَاتَ مِنْ أَجْلِ البِلاَدِ

وَقَضَى العُمْرَ بَعِيْدَا

فِيْ مَيَادِيـْنِ الجِهَادِ.[2]

لقد ولدت الثورة صفحات جديدة في الشعر الجزائري، كما ولدت أسماء شعرية جديدة، من أمثال الشاعر محمد بلقاسم خمّار والشاعر أبو القاسم سعد الله ومحمد صالح باوية وغيرهم من الشعراء السابقين من داخل وخارج الوطن، يقول الشاعر الثّوري محمد بلقاسم خمّار:

لاْ تُفَكِّرْ... لاْ تُفَكّرْ

يا لَهيْبَ الحَرْبِ زَمْجِرْ... ثُمَّ دَمِّرْ

فِي الذُرَى السَّمْراء... مِنْ أَرْضِ الجَزائر... لاْ تُفَكِرْ

مَزّقْ الأَحْيَاءَ... أَشْلاءَ... وَبَعْثِرْ

حَطِّمْ الطُّغْيانَ... كَسِّرْ...[3]

---

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدس، قصيدة الذبيح الصاعد،موفم للنشر، الجزائر، 2009، ص ص 17-18.

[2]- محمد الأخضر السائحي، الديوان، المجلد الثاني، منشورات السائحي، ط1،الجزائر، 2007، ص111.

[3]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، ط2، الجزائر، 1982،ص ص 08-09.

وظل الشاعر يدعو إلى المواجهة المسلحة بعيداً عن أي توجيه سياسي للأحداث كما أن صوته امتد إلى القضايا السياسية خارج الوطن، فسجّل مواقف التنديد بالمجلس الدولي وهيئة الأمم المتحدة وحاول مدّ أواصر للثورة في العالم العربي:

سُنَّةُ الكَوّنِ أنْ أكُونَ طَلِيقَا

أتخَطَّى فِي الغَرْبِ دَرباً سَحيقَا

ومِنَ الشَّرْقِ اسْتَمِدُ شُرُوقَا

لبلادٍ قَدْ أَقْسَمْتُ أنْ تَفِيقَا

لاْ تَلُمْنِي عَنِ العُروبةِ فِيْنَا

إنَّها تَسْتَفِزُ أثَراً دَفِينَا.[1]

ولم يترك الشعر الثوري قضية من قضايا الثورة والوطن العربي إلا وقد تجاوب معها، ولعل أهمها قضية فلسطين، وقد ظل الشعر الثوري الجزائري واثقاً من انتصار الثورة الجزائرية.

أمَّا من الناحية الأسلوبية فلم يختلف هذا الاتجاه عن القصيدة التقليدية إلا في القاموس اللغوي والموضوعات، ومن ناحية البناء والإيقاع الموسيقي واحترام عمود الشعر فقد ظل قائما، لهذا لم يلاحظ عليه أي تطوّر أسلوبي واضح المعالم في هذه الفترة إلا على مستوى المعجم الشعري التي ظهرت عليه بعض الحقول الجديدة، وهذا ما لاحظناه في قصائد مفدي زكرياء التي طغى عليها المعجم الثوري (الشهيد، المسيح، يختال، النشيد ...) مما أعطى النص قوة التأثير على المستوى الصوتي، فأغلب الألفاظ الثوريةّ ذات فونيمات مجهورة وشديدة الإيقاع، وهذا يجعل نسبة تكرارها في النصوص الثورية كبيرة، مما يخلق فيها اختلافا عن غيرها وبالتالي التأثير

[1]- صالح خرفي، ديوان أطلس المعجزات، مصدر سابق، ص ص 101- 102.

القوي على المتلقي، ونلاحظ لهذه القوة حضورا قويا حتى في الشعر الحرّ الذي ولد من رحم الثورة وعالج قضيتها .[1]

5– الاتجاه الشعري الجديد :

– الشعر الحر:

في هذا الاتجاه يقول عبد القادر فيدوح : أطل علينا جيل جديد شعاره "إني إلى ذات سواكم أميل "يبحث في معنى الشيء كممكن وراء المعنى المجازي، متخذا من اليأس صفة من أجل البحث عن بريق أمل، إنّه أدب الجيل الحر "[2]، وقد مثّلت لهذا الاتجاه قصائد جيل الشباب أمثال محمد بالقاسم خمّار وأبي القاسم سعد الله، محمد صالح بآوية، رمضان حمود، ويُرجع جلّ الدارسين أن أسباب ميلاد هذه الظاهرة الفنية الشعرية إلى جملة من البواعث منها:

أ. الحرب العالمية الثانية التي قلبت كل الموازين الفكرية منها والاقتصادية وحتى السياسية.

ب. نكبة فلسطين.

ج. اندلاع الثورة التحريرية الكبرى بالإضافة إلى نزعة الإنسان نحو التجديد بحثاً عن التفرد والتميز والشهرة والخلود حتى يحقق الإضافة الفنية والفكرية، وفي هذا المقام يقول أبو القاسم سعد الله من قصيدته "الليلة الغراء" المؤرخة سنة 1858:

كَانَ حُلْمًا واخْتِمَارْ

كَانَ لَحْنًا فِي السِنِيْنْ

كَانَ شَوقًا فِي الصُّدُورْ

[1]–البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماجستير،إعداد الطالب : كوداد ميلود جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، المطلب أول، ص39 .

[2] - عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سميائية للشعر الجزائري، د م ج،(دط)، الجزائر ،1993، ص61.

أَنْ نَرَى الأَرْضَ تَثُورْ

أَرْضَنَا بِالذّاتْ.[1]

زدْ إلى هذه البواعث تفجّر الفكر الديمقراطي وانتشاره في المجتمع العربي الذي أدى إلى التوجّه نحو تعددية الرأي والفكر والفن، "ولم يكن هذا التوجه الشعري الجديد وليد البيئة الأدبية الجزائرية وحدها، بل كان امتداداً للظاهرة نفسها التي عرفها المشرق العربي، والتي تدرجت في ظهورها من فكرة الصراع بين القديم والجديد والتي استند ظهورها منذ ميلاد مدرسة الديوان، التي رادها الناقد والكاتب الكبير عباس محمود العقاد، والشاعر عبد الرحمن شكري، والشاعر إبراهيم المازني، التي انتقدت مدرسة المحافظين بقيادة أحمد شوقي، والقضية التقليدية القائمة على وحدة البيت ورأت أن تقوم القصيدة على الوحدة العضوية.

ويجمع الباحثون على أن ظهور التوجّه الشعري الجديد كان حوالي 1947، ولكن اختلفوا فيمن كتب أول قصيدة في هذا الاتجاه الشعري الجديد، ولكن يقرون على أن صور هذا التيار الجديد في الشعر الجزائري يعد تأثيراً مباشرا بالتجربة الجديدة في المشرق العربي، وهذا التأثير طبيعي نظرا للامتداد الطبيعي للشعر الجزائري وارتباطه بالشعر العربي عموماً. وامتد هذا التأثر حتى على مستوى البنية الأسلوبية للنص التي دعت إلى كسر القيود والتعبير بحرية، فتعددت الأوزان وتغيّرت القوافي حتى أنها اشتملت على مقاطع لا تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة، وقد حضي هذا الاتجاه بمكانة مهمة في الشعر الجزائري .

ولم يوجّه إلى هذا التوجه انتقاداً كبيراً والسبب في ذلك هي الفترة الزمنية التي ظهر فيها والحافلة بأحداث الثورة، والنقد يحتاج إلى استقرار عام وخاص، ويحتاج إلى اهتمام الوسط الثقافي بالحياة الفكرية والأدبية نفسها"[2].

[1] – أبو القاسم سعد الله، ديوان : "ثائر وحب"، قصيدة :"الليلة الغراء "، دار الآداب، بيروت، 1967، ص 32.

[2] – الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دراسة في الأشكال والمضامين من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، مرجع سابق، ص ص 43-48.

لم يكن تبني الشعراء الجزائريين الكتابة الشعرية الحديثة عن رؤية جديدة للحياة أو أخرى فلسفية معينة، بل أن الأمر لا يخرج عن استعارة ذلك الشكل الشعري لنفس المضامين السائدة تقريباً.

«... إنّ التجديد الذي أحرزته القصيدة الحرة في المعاني لم تحرم منه القصيدة المحافظة في شكلها ومردّ ذلك أن شعراء التيار المحافظ كانوا يعبّرون عن قضايا الساعة وقتذاك وإن اختلفت طريقة التناول عند كل واحد منهم...»[1].

ويلاحظ أنه يوجد تماثلا في احتضان القضايا الكبرى لكلا الشعريين التي كانت موقع اهتمام الشعر الجزائري آنذاك والتي توزعت في مجملها حول الهمّ العربي، وهمّ القضية الفلسطينية وموضوعات الثورة على مستويات متباينة.

إنَّه وفي جميع الحالات، وبكل الاتجاهات والأشكال تفاعل الشعراء الجزائريون مع محيطهم الاجتماعي والنضالي، وعبّروا وما زالوا يعبرون عن قضايا مختلفة، فعكس الشعر همومهم، وهموم وطنهم بأشكال مختلفة، لكنها جميعها حملت الحس الوطني القومي الثوري من مطلع العشرينات في مواكبة الحركة الوطنيّة حتى اندلاع الثورة المسلحة التي بشر بها الشاعر الجزائري واحتضنها، مهللا بالانتصار الذي جسّده الاستقلال .

[1]- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري مند سنة 1945 حتى سنة 1980-1983، مرجع سابق، ص195.

خامسا– خصائصه الفنية وأهم العوامل المؤثرة فيه

1– الخصائص الفنية:

من خلال ما قدّمناه من توضيحات حول الاتجاهات التي سار على نهجها الشعراء الجزائريون، والتي عدّها أبو القاسم سعد مراحل لتطور الشعر الجزائري في كتابه : "دراسات في الأدب الجزائري" استخلصنا أن الشعر الجزائري قد اكتسب بعض الخصائص التي ميّزته عن باقي الفترات السابقة، والملاحظ في طابع القصائد الجزائرية الحديثة أنها لم تبتعد كثيراً عن الخصائص والمميزات التي تميز بها باقي الشعر العربي سواء كان ذلك في المغرب أم في المشرق «لأن الشعر الحديث كالفن الحديث تلفه حيرة وقلق وشك وعذاب من عمق شعور صاحبه، بمرارة الواقع حوله»[1] جراء الاحتلال الفرنسي البغيض الذي لم يترك وطنا عربيا إلا واقتحم بابَه لينشر أفكاره ويقضي على معتقداته وكيانه بل ويمحي وجوده ويجعل منه وطناً غريباً على تراب عربي، فهذه هي الأهداف التي جعلت من الشعر العربي والجزائري خاصة يلتف حول نفسه وينفرد بخصائص نذكرها فيما يلي:

– الوطنية:

وعبّر عنها الكثير من الشعراء في العديد من القصائد ألهمت الشعب وأذرفت دموعه وحركت مشاعره ودفعت بحماسة نحو تحقيق هدفه ألا وهو التخلص من مستعمره، وقد ظهر هذا بشكل واضح في القصائد التي كتبت في فترة النهضة الجزائرية وما بعدها وخاصة وأن الجزائر في هذه الفترة كانت تحتاج إلى كل نفَس من أنفاس أبنائها للدفاع عنها وبنائها، وهذا ما حققه فعلا أبطالها بكل وطنيتهم وحبّهم لبلدهم الغالي.

[1]– نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص239.

كما وأدت العديد من القصائد الثورية التي حركت الشعر القومي والوطني للجزائر، خاصة والوطن العربي عامة، أما عن الخصائص اللغوية التي اعتمد عليها أبناء الجزائر في نسجهم لقصائدهم والتي سنتوسع فيها لاحقاً في فصل تطبيقي، نجد أسلوبهم أسلوباً واضحاً بعيداً عن التعقيد والغموض والصعوبة خاصة وأن معظم القصائد كانت تكتب للشعب بمختلف مستوياته وأطيافه عامة وإن كان أغلبيتها باللغة الفرنسية.

لقد مجَّد الشعراء بلادهم وأفاضوا بالتعبير عن تمسّكهم بكل شبر منها، مدينتها وصحرائها، جبلها وساحلها، فهي الجنة ومنبع الثروات. قال أحمد عروة* على لسان عمال الجزائر:

نُقدّسُ هَذَا التُرابَ الكَرِيْمَ

فَكَمْ مِنْ دِمَاءٍ بهِ وَدُمُوعٍ

سَنُخرِجُ مِنْ أَرْضِنَا ثَرْوةً

مَعَادِن تَبْرُزُ للثَابِتِيْنَ[1]

ويقول صالح خباشة:

لَمْ تَزهُ جَنَاتِنَا كَي تَتَعَمّرَا رَغْدًا

ونَنْشَنِي نَحْنُ لَاْ جنِيُّ وَلَاْ زَهْرُ

*- أحمد عروة: طبيب وشاعر ولد سنة 1926 في قرية أمدوكال بمدينة بريكة بولاية باتنة، ناضل في صفوف جبهة التحرير الوطني، واعتقل. من مؤلفاته: (Au delà des barrières)، "ما يتخطى الحواجز" 1969، (شعر)، وذكرى وبشرى 1965 (شعر).

[1]- أحمد عروة، ذكرى وبشرى، من وحي الثورة الجزائرية، قصيدة نشيد العمل، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (دت)،ص ص22-23.

لم تَجْرُأ أَنْهَارُنَا بالخَيْـرِ دَافِقَةً

لِكَـي يُعَكِّـرَهَا مُسْتَعْمِرٌ قَذِرُ

كَلاَّ وَلاْ انفَجَرتْ صَحْرَاؤُنا ذَهَبًا

لِكَيْ يَحُـومَ عَليهِ الطَّـامِعُ الفَغِرُ.[1]

– استعمال الرمز (الرمزية):

انصرف بعض الشعراء الجزائريين إلى استعمال الرمز لأسباب كثيرة في طليعتها الضغط والإرهاب الاستعماري، ومن أمثال هؤلاء الشعراء محمد العيد آل خليفة الذي رمز للحرية بقصيدة سماها "أين ليلاي"، فالقارئ لهذه القصيدة يتبادر إلى ذهنه أنه يتحدث عن امرأة ولكن الواقع عكس ذلك، فقد رمز شاعرنا للحرية بليلى وهذا ما أيده في قصيدته ملحمة "الثورة والاستقلال" والذي قال فيها:[2]

أَيْنَ (لَيْلاْيَ) أَيْنَهَا ؟

حِيْلَ بيْنِيْ وبَيْنَهَا
أَصلَتِ القَلْبَ نَارَهَا

وَأذَاقَتْهُ حَيْنَهَا 2

ومن الملاحظ على الشعر الجزائري عدم تقيده بالضوابط اللغوية والدلالية بل انزاح بأساليبه وعباراته ليخرج عن المعهود «في سبيل تحقيق انزياح شعري، يتم من خلاله تحطيم البنية

[1]– صالح خباشة، الروابي الحمر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة 1970، من قصيدة "القنبلة الحمراء"، ص125.

[2]- محمد العيد محمد علي خليفة،شعراء الجزائر ،(الديوان)، مصدر سابق، من قصيدة " أين ليلاي "، ص 41 .

المعمارية للغة فخلق لغة فريدة»[1] مليئة بالإيحاءات الجديدة والدلالات المتولدة فضلا عن هروبهم إلى الخيال في بعض المواضع خاصة فيما يتعلق بالقصائد التي سبقت الثورة والتي كانت تحمل رغبات وآمال الشعب في التحرر.

– التأثر بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة:

أمر طبيعي التأثر بالقران الكريم بما أن الشعب الجزائري مسلم، وكان يتلقى لغته العربية في مختلف الزوايا والمساجد مما أثر في تكوين شخصية الشعراء حيث كان أغلبهم مصلحين ومعلمين ودعاة أمثال البشير الإبراهيمي، ابن باديس، أحمد سحنون، محمد العيد آل خليفة، والقائمة طويلة.

ولقد كثر ذكر الدين الإسلامي في الشعر الجزائري وخصوصا العربي منه، وكانت فكرة الجهاد. والاستشهاد في سبيل جزائر عربية وإسلامية شعار المناضلين، قال الشاعر عبد الكريم بلعقون (وهو أحد شهداء الثورة) شاكياً أمره للرسول صلى الله عليه وسلم:

أَلَاْ إِنَّ ذَا القرآنَ إنْ سَألَ سَائِلٌ
هُوَ البَذْرُ والبُذُورُ مِنْهُ تَضَاءَلَ
أَلَاْ إِنَّ ذَا القُرآنَ هُدَى وَرَحْمَةٌ
ونورُ الدَّيَاجِي، والنُّجُومُ أَوافِلُ
هُوَ الحُجَةُ القُرآنُ إنْ صَالَ صَائِلُ
هُوَ المَنْهَجُ الوَضَّاحُ إنْ زَاغَ جَاهِلُ.[2]

[1]– الطاهر روابنية، تضافر الشعرية والأساطير، مجلة تجليات الحداثة، معهد للغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد الثالث، 1994، ص 84.

[2]– محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، من قصيدة القرآن للجنيد أحمد مكي، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع،ج1، الجزائر، 2007، ص184.

وقال الشاعر: محمد بلقاسم خمّار:

وعَلَىْ هَذَا القُرْآنِ والسُّنَنِ الَّتِيْ

شُرِّعَتْ، أَحْتَضِنُ اليَقِيْنَ وأَعْبُدُ[1]

– القومية العربية:

بما أن الشعب الجزائري تربطه بالأمة العربية روابط عديدة كالمصير المشترك بالدين واللغة وغيرها، فقد ظهر جلياً تناول الشعر الجزائري للكثير من القضايا المتعلقة بالأمة العربية، وحتى قضايا إنسانية أخرى تتصل بها، فطالما وجدت قصائد تبكي لحال الأمة، وتفرح بفرحها، وأخرى تندد باحتلالها، وتدعوها إلى الكفاح المسلح ضد المستعمر، ولعل القضية الفلسطينية من أبرز القضايا التي احتلت مساحة واسعة في إنتاج شعرائنا.

وإذا ما تمعنّا في الأبعاد التي حملها الشعر الجزائري ولاسيما المعاصر في مضامينه من خلال اهتمامه بالقضايا العربية وحتى الإنسانية في إطار التفاعل الإيجابي مع كل ما يحدث، برهان على أن هذا الشعر ليس محدوداً في تفاعله وتأثيره، بل نجده في إطار مسايرته للحركة الأدبية قد تضمن بين طياته أهداف نبيلة ذات أهمية، سواء وطنياً محاكياً الجزائر في تطوراتها وتغيراتها، وكذا قومياً مسانداً أمته العربية في شتى ظروفها وأوضاعها.

يقول الشاعر أحمد سحنون مدافعاً عن القضية الفلسطينية متوعدا الصهاينة في قصيدة بعنوان : "**فلسطينُ إنَّا أجَبْنَا النِّدَا** "

[1]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان مناجاة شاعر، الأعمال الشعرية والنثرية، (شعر)، المجلد الثاني، مؤسسة بوزيان للتوزيع والنشر، الجزائر،2009، ص 773.

إلَى " القُدْسِ" نَطْرُدُ مِنْهُ اليَهُودَ

إلَى "مِصْرَ" نَدْفَعُ عَنْهَا العِدَا

فَقُلْ لِليَهود وأَشْياعِهِمْ

لَقَدْ آنَ لِلزَرْعِ أنْ يُحْصَدَا

فأيْنَ الفِرارُ وأينَ النَّجَاةُ

لِمَنْ نَاصَبَ المُسْلِميْنَ العِدَا. [1]

أما الشاعر محمد بلقاسم خمّار، فيقول محاولاً تحريك الضمائر العربية اتجاه القضية الفلسطينية:

مَتَى نَهْتزُّ يا عُرْبَانْ

بِلاْ خَطـْبٍ وَلَا عُرْسِ

وَنَزْحَفُ مِثْلَ الشُّجَعَانْ

وَنَلْثُمُ صَخـْرةَ القُدْسِ. [2]

– الإشادة بالتاريخ وبأمجاد الماضي:

يتفق غالبية الشعراء العرب على أن تاريخ بلادهم هو امتداد للتاريخ العربي الإسلامي لذا فقد تغنوا بأبطال عرب أجداد أبطال الجزائر، وكان تمجيدهم للتاريخ العربي تعبيرا عن تمسكهم بالجذور والسلف، وبالشخصية الجزائرية العربية والإسلامية، فالجزائر المغربية جزء من بلاد العرب وكفاحها واستمرارا لجهاد العرب عبر التاريخ، والتاريخ هو حافظ الجذور والأصالة.

[1]– أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، منشورات الحبر،ط2، الجزائر،2007، ص125

[2]– محمد بلقاسم خمّار، الأعمال الشعرية والنثرية، (شعر)، مصدر سابق، ص 133.

قالت آسية جبار: « إن وطنا من غير ذاكرة هو امرأة من غير مرآة، هو رجل يسعى في الظلام»[1].

ولم يكن الشاعر ضعيف الذاكرة، فالتفت إلى الماضي يستلهم أمجاده ويعيد ذكرى أبطاله، فذكر أبطالاً سبقوا الفترة العربية فقاوموا الاحتلال الأجنبي. فها هو الشاعر أحمد الباتني يذكر "يوغرطة" في قصيدة بعنوان "**بين جبال الألب و جبال الأطلس** " نشرت في جريدة البصائر الأولى ، العدد 230 سنة 1953 ،قائلاً:

مِنْ عَهْدِ يُوغُرْطَة إِلَىْ أيَامِنَا

بالخُلقِ صَانُوا مَوئِلَ الأحْرَارِ

مِنْ كُلِّ ذِي كَرمٍ عَلَى بَأْسَائِهِ

مِنْ كُلِّ ذَاتِ حَصَانَةٍ ووِقَارِ.[2]

كما يعود محمد العيد إلى زمن الاحتلال الروماني قائلاً:

فأيْنَ بَنُوا الرُّومَانِ في عِزّ مُلْكِهِمْ

و"تِمْثَّادُهُمْ" فِي عَهْدِهَا المَتَفَائِلِ

لَقَدْ أُخْلِيَتْ مِنْ سَاكنِيْهَا وَأُحْرِقَتْ

قَدِيْماً وَهُدَّتْ بـاتِفَاقِ القَبَائِل[3].

[1] –Assia Djebar, Poèmes pour l'Algérie, Société nationale d'édition et de diffusion, Alger, du poème « Un pays sans mémoire », pp 39- 40.

نقلا عن نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، مرجع سابق ،ص235.

[2] – نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، مرجع سابق ،ص253.

[3]- محمد العيد محمد علي خليفة، شعراء الجزائر، (الديوان)، مصدر سابق،من قصيدة " الأطلال "، ص352.

ويخلّد شاعر الثورة مفدي زكريا العديد من شخصيات المقاومة والثورة عبر قصائد طوال، منها نذكر:

أَيَا عَبْدَ القَادِرِ... كُنْتَ القَدِيْرَا

وكَانَ النِضَالُ طَويلاً عَسِيْرَا

شَرَعْتَ الجِهَادَ، فَلَبَّاكَ شَعْبُ

ونَاجَاكَ رَبُّ، فَكُنْتَ النَصِيْرَا.[1]

وقال صالح خباشة:

لَئِنْ صَادَتْ فِرَنْسَا الدَايَ قهرًا

فأبْطَالُ الجَزائِرِ لَنْ تُصَادَا

فعبدُ القَادِرِ البَطَلُ المُفَدَّى

رَأَى شَعْباً يَحِنُّ لهُ فَقَادَا.[2]

– تعبير صادق عن ألآم الغربة والتمزق :

يعتبر الشعر الجزائري المعاصر تعبيرا صادقا عن الحياة في المهجر، فلقد شكا الشاعر أكثر من غيره قسوة الضياع في واقع يسلبه حقه ويحقره، ويحد من انطلاقه، فوصف تشرده وتمزقه بين حضارتين وهويتين وطبقتين "والجدير بالذكر أن الشعر باللغة الفرنسية كان أكثر

[1] مفدي زكريا، "إلياذة الجزائر"، إلياذة الجزائر"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص55.

[2] صالح خباشة،، ديوان "الروابي الحمر"، قصيدة : "ذكرى الأمير عبد القادر"، مصدر سابق، ص ص 99-100.

إفاضة في هدا المضمار، فألقت فيه الرومنطقية الحزينة بالواقعية الرافضة، ورافق التعبير الوجداني الدعوة إلى الانتفاضة الثورية[1] "، قال الشاعر محمد بلقاسم خمّار واصفا ألام الغربة:

وَحْدِي....هُنَا

أهْفُوا..... !

أُفَكِرُ فِي الأَحِبَّةْ...

فِي الحُرُوبِ

لَاحَوْلَ..إلَّا الذِكْرَياتْ .

تَهِيْجُ مِنْ شَوْقِي كُرُوبِي ... !؟[2]

ويتألم عبد الله شريط في باريس، من آلام الغربة في الوطن وعنه قال :

ظَمِئْتُ إِليكَ يَا وَطَنِي لِأَنِّي

غَرِيْبٌ فِي جِبَالِكَ والرَوَابِي

غَريبٌ فِي بِحَارِكَ والَفيَافِي

غَرِيْبٌ فِي سُهُولِكَ والهِضَابِ[3]

[1]- نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، مرجع سابق، ص243.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان "حالات للتأمل وأخرى للصراخ"، الأعمال الشعرية والنثرية، (شعر)،، مصدر سابق، ص254.

[3]- عبد الله شريط، ديوان "الرماد "من قصيدة عنوانها "وطني"، موفم للنشر، ط1،الجزائر، ص ص53-54.

ويسيطر الحزن على شعر صالح خرفي لأنة غريب ومشرد عن أرض الوطن، حيث يفصح عن مكنوناته وانفعالاته في ديوانه " أطلس المعجزات"، يقول :

وارْتَمَتْ مُقْلَتِيْ عَلَى شِبْرِ أَرْضٍ

مِنْ بِلاْدِيْ فَرَفْرَقَ الدَّمْعُ فَائِرُ

كَمْ تَوَسَّمَتْ آيَةُ المَجْدِ فِيهِ

مُطْرَق العَيْنِ شَارِدَ الفِكْرِ حَائِرُ[1]

– المرأةُ المناضِلةُ:

لم يخلُ الشعر الجزائري من ذكر المرآة الجزائرية حيث صوّر تلك المناضلة الباسلة، فنقل إلينا حبّها للثورة واندفع الشعراء في تشجيعها على الاستمرار في النضال مؤكدين إيمانهم بها ومعددين أعمالها في ساحة المعركة، وقد اعتبروها "إنسانة الثورة" التي تجسد قيم التضحية والصبر والبطولة، يقول محمد صالح بآوية مخاطبا إياها :

حَطّمِي الأَغْلاْلَ وامْضِي لِلسّلاحْ

حَطّمِيْهَا ... واهتفِي مِلْءَ الأثيرْ

يَا طُغَاةُ اشْهَدُوا اليَومَ الأخيرْ[2]

[1]– صالح خرفي، ديوان "أطلس المعجزات"، أعمال شعرية كاملة، مصدر سابق، ص17.

[2]– محمد صالح باوية،ديوان" أغنيات نضالية "من قصيدة عنوانها "إنسانة الطريق"، مصدر سابق، ص31.

ويتغنى محمد الأخضر السائحي بلسان الفتاة الجزائرية قائلا:

أنَا بِنْتٌ عَرَبِّيةْ وَشِعَاري الوَطَنيّةْ

افْتَدِي أَرْضِي وعَرْضِي بِدَمِي يَومَ الحَمِيَّةْ

أَنَا بِنْتٌ جَزَائِرِيةْ

أَلْفُ مَيْدانٍ رَهِيْبٍ خُضْتُهَا خَلْفَ خَطِيْبِي

وَغَدَا النَّصْرُ نَصِيْبِي يَومَ وَاجَهْتُ المَنِيَّةْ[1]

ويذكر مفدي زكريا تاريخ المرأة المناضلة الجزائرية في العديد من القصائد، نذكر منها قوله:

بِنْتَ العِشْرِينْ خَلّدِي اليَومَ ذِكْرَا كِ عَسَاهَا تُنِيْرُ بَعْضَ البَصَائِرْ

أنْتِ كَالشَّمِ ...رِفْعَةً وشُمُوخًا أَبَدًا لَنْ تَنَالَ مِنْكِ الأَعَاصِيْر

مَا وَضَعْتِ السِّلاحَ فِي الثَّورةِ الكُبْرَى مَازِلْتِ تَصْنَعِيْنَ المَصَائِرْ[2]

وللشاعر محمد بلقاسم خمّار قصيدة رائعة عن جميلةّ البطلة الثورية نقلنا منها ما يلي :

يَا جَمِيْلَةْ ومَا عَهْدٌ نَسَّاكِ إلا

دَعَواتٌ لِلْجِهَادِ جَمِيْلَةْ

لَمْلِمِيْ الجِرَاحَ فَالنَّهَارُ تَجَلَّىْ

[1]- محمد الأخضر السائحي، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات السائحي، الجزائر، 2006، ص352.

[2]- منتديات الشروق أون لاين، منتدى الأدب، الشبكة العنكبوتية، تاريخ الدخول 20-03-2018، على الساعة 00:30سا.

والرَّبِيْعُ النَّدِيُّ أَرْضٌ ظَلِيْلَةْ

لَكِ مِنْ حَولِنَا رَفِيْقَاتُ عَهْدٍ

جِئْنَ يَحْمِلْنَ لِلْعُلاْ إِكْلِيْلَهْ

كُلُّ بِنْتٍ مِنْهُنَّ أَمْضَىْ مِنَ السَّهْمِ

ولِلْحَرْبِ والفَخَارِ سَلِيْلَةْ[1]

– الثورةُ عَلَى المَظالِمَ " شِعرُ السُّجُونِ "

في الشعر الجزائري كثيرا ما نقرأ قصائد نقلت إلينا صور حية من السجون الجزائرية خلال الحرب التحريرية، صور التعذيب والاضطهاد والألم والمعاناة وحتى نقلا مباشرا للشعراء عن إعدامات متكررة، فالكثير من الشعراء كانوا أنفسهم سجناء .

وقد نظمت في سجن " بربروس " قصائد عدة تتضمن الوصف الحي لما كان يتعرض له السجناء من تعذيب مطالبين في ذلك بإخلاء سبيلهم أو الصمود في وجه الاحتلال، ويمثل شعر السجون نسبة ملحوظة من الشعر الجزائري الذي نظم خلال الثورة " وهو ما يشكل الحضور الثوري والنضالي لشعرائنا الذين شاركوا الشعب في محنته، ومن داخل سجنه ها هو محمد العيد أل خليفة يناجي الطائر "أبا بشير" في قصيدة بعنوان "**مناجاة بين أسير وأبي بشير**[*] مستبشرا بقرب انفراج الأزمة قائلا :

[1] – محمد بلقاسم خمّار،ديوان " إرهاصات سرابية"، قصيدة "يا جميلة"، الأعمال الشعرية والنثرية، (شعر)، مصدر سابق، ص223.

[*] –أبو بشير : طائر صغير الحجم في حجم عصفور، يستبشر الناس عادة برؤيته و سماع صوته .

جَزِمْتُ بِقُرْبِ إطْلَاْقِ الأَسِيْرِ غَداةَ سَمِعْتُ صوْت َ(أَبِي بَشِيْرِ)

أُنَاجِيهِ بِآمَالِي وحَالِي واسْتَفْتِيهِ عَنْ شَعْبِي الكسيرِ

رَأَيْتُكَ فَابْتَهَجْتُ فَكُنْ سَمِيرًا لِمُشْتَاقٍ إلَي سَمَرِ السَّمِيرِ[1]

لقد كان الشعر الجزائري خلال فترة الاحتلال منصبا في مجمله على التصوير والافتخار بالثورة المظفرة مع التطرق إلى بعض المواضيع الاجتماعية والدينية وان كانت قليلة بما كان يقال في الوطن العربي إلا " إن هذه المواضيع تعد تعبيرا صادقا عما كان يعيشه الجزائريون في تلك الفترة، فلم يتخللها زيغ ولا كذب لأنها كانت نابعة من وحي القناعة والإيمان بالثوابت الوطنية والإنسانية والقومية الدينية، كما كانت استجابة لانفعال معين نحو قضية أو موقف أو فكرة معينة متشبعين فيها الشعراء بقيم الخير والحرية والعدل والمودة والمحبة والرحمة والتكافل".[2]

وعموما فإن شعر هذه الفترة كان شعر مناسبات حيث كانت القصائد تلقى في معظمها حسب الظروف الطارئة والأوضاع الراهنة، أما بعد الثورة وفي العصر الحالي فقد تنوعت المواضيع التي تناولها الشعراء في قصائدهم، بحيث تطرقوا إلى كل ما يتعلق بالجزائر من أحداث سياسية واجتماعية، ومن انجازات علمية، وكوارث طبيعية كما تجاوزوا كل ذلك ليهتموا بالقضايا الخارجية والأحداث العالمية، فشاركوا أبناء العرب وحزنهم وفرحهم وعبروا عن مواقفهم ودافعوا عن إسلامهم فكانوا المصلحين والمحررين والناقلين لأخبار الأمة، واصفين لنا الجزائر بمناظرها الخلابة وبصحرائها الواسعة الجميلة ...

[1]– محمد العيد محمد علي خليفة،شعراء الجزائر، (الديوان)، مصدر سابق، ص422.

[2]– التواتي بومهلة، نماذج من الثورة في النص الشعري، دار المعرفة، الجزائر، (دت)، ص227.

وهكذا فقد توسعت القصائد لتخرج عن النمط الثوري إلى أنماط شتى وتعالج مختلف القضايا وبمختلف الأغراض الشعرية كالمدح والذم والوصف وغيرها من الأغراض... وها هو محمد العيد أل خليفة يصف حال الشباب اليوم قائلا :[1]

جَارَ الشَّبَابُ عَلَى القِيَّمِ ورَمَى الشَرائِعَ بِالتُّهَمِ

وأَبَى النَّصِيْحَةَ تَابِعًا لِهَوَاهُ يَخْبِطُ فِيْ الظُلَمِ [2]

وفي أبيات أخرى يفتخر أحمد سحنون باللغة العربية ذاكرا :

لُغَتِي العَرَبِيَّةِ بِهَا سَادَ العَرَبُ

مَجْدًا بِه سَادَ الأَدَبُ

إنْ ذُدْتُ عَنْهَا لَا عَجَبُ

فَلِغَيْرِهَا لَا انْتَسِبُ[2]

"وأما عن غرض الغزل كما سبق وأن ذكرنا فيكاد يخلو منه وهذا راجع لخصوصية المجتمع الجزائري المسلم المحافظ , وقد أشار الشاعر اللقاني إلى هذه الظاهرة فقال:

ألا فدَعْ التغزّلَ فيْ غَوانِ فَتِلكَ طَرِيقةُ الْمُسْتَهْتِرِيْنَا

صَوتُ البِلَادِ لَنَا نِدَاء ُ يَكَادُ المَرْءُ يَسْمَعُهُ أَنِينَا "[3]

"كذلك يمتاز هذا الشعر بتفخيم المطالع وتصريعها واختيار أبعد الألفاظ وأوقعها، من "ذلك الأبيات التالية :

[1]- محمد العيد محمد علي خليفة،شعراء الجزائر،(الديوان)، مصدر سابق، قصيدة بعنوان :" ويح الشباب"، ص 518.

[2]- أحمد سحنون، الديوان الشيخ أحمد سحنون، الديوان الأول، من قصيدة " لغتي "، ط2، منشورات حبر، الجزائر، 2007، ص 319.

[3]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007، ص48.

(بباتنة) رعدُ البَشَائِرِ لَعْلَعَا فأطرَب(أورَاسَا) بها و(الشلَعْلعَا)

يَا وادِيَ(السّانِ) أوردِنَا بإحسانِ وَلا تمتنا صَدَى يَا وَادي (السّانِ)[1]

ومن خصائصه أيضا استعمال الدّعاء والترحم والضراعة والأمر والنهي.ومن ذلك مثلا

فالحظِ اللّهِ سِيرنَا بوفَاءِ فأنِرْ نَهْجَنَا وبَارك خُطانَا

لَئِنْ سَجَنوا الشَّعْبَ الكَرِيْمَ بشخْصِكم فقدْ أطْلقُوهُ اليومَ، فليبشِرْ القطرُ[2]

كما يمتاز بالإطالة وتناول أغراض متعدد في القصيدة الواحدة. والشاعر عادة يعنوّن شعره ببيت كامل أو شطر وذلك لتعدد الموضوعات، وهناك نماذج كثيرة على هذا.

ومن ذلك أنه شعر محلي قليل التعرض للقضايا العامة، فقد صدر عن حياة الجزائر وصوّرها تصويرا واقعيا صادقا كما تحدث عن تأخرها العلمي والاجتماعي، ووصف جمالها الطبيعي ومنزلتها التاريخية وتحدث عن نهضتها وحركاتها ورجالها. فإذا ما تناول قضية عامة فإنّ ذلك يوحي من الداخل، مثل استقلال بعض الشعوب والحروب والموت والحياة، كما اتجه هذا الشعر نحو الإبهام والتلغيز ووضع كلمة مكان كلمة أخرى خوفا أو تقية أو حبا في التشويق والإغراء، وشعر محمد العيد مليء بهذه الألغاز والرموز .

ولعل أكثر ما يميز الشعر الجزائري جزالة اللفظ وحبك العبارة والمحافظة على القوالب العتيقة وفقدان الروح الفنية التجديدية، وعدم الوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة –وهذا الرأي وجدته كذلك عند عبد الله ركيبي –، ومن مميزاته أيضا الكف بالحكمة والتقرير والتعميم في الأحكام والاحتواء على العبارات الدينية والتاريخية على أساس التضمين والاقتباس، كذلك

[1]- حسن فتح الباب، شعراء الشباب (بين الواقع والأفاق)، ص70.

[2]- المرجع نفسه، ص80.

يتميز بطول النفس والبساطة والتمهيد بالمقدمات الطويلة، وقد جمد الشعراء فلم يحاولوا الثورة على الطرقة التقليدية ولم يحاولوا التخفيف من طابع القديم، فإذ ما حاولوا بعضهم، مثل الطاهر البوشيشي وجلول البدوي والأخضر السائحي، فإنّ ذلك لا يعدو تصفيف الكلمات وترقيق العبارة . أما ما يخص الأغراض"[1] البلاغية (كالطباق، الاقتباس، التضمين) وما يتعلق بالقافية والوزن إلغاء وتصريفا، فهذا ما لم يفعل الشعراء إزاءه شيئا[2] .ومثلا هذه الأبيات لمحمد العيد آل خليفة :

الصُلْحُ خيرٌ، وأَحْرَى أنْ يلاذَ بِهِ مَا لَمْ تُدسْ حُرُماتُ اللّهِ بِالقَدَمِ

طَالَ الشِّقاقُ بِنا يَا قوم وافتَرَقتْ منازعُ الهَمِّ فاستَعْصَتْ عَنِ الهِمَمِ[3]

وكذلك قال عبد الكريم العقون :

كَذا العَربُ جِسْمٌ واحِدٌ إنْ يذُقْ أذَى تَدَاعَتْ لَهُ الأعضاءُ بالسّهَرِ والحُمّى [4]

2- العَواملُ المُؤثرةُ فيه

لا يمكن اعتبار ولادة وبروز شعر ما إلى الوجود دون وجود مؤثرات تمهد له الطريق وتفتح أمامه كثيرا من المنافذ، فبالنسبة للشعر الجزائري فقد تعددت المؤثرات التي ساعدت في بلورته وإخراجه على الصورة التي خرج فيها، المؤثر الثقافي والمؤثر الاجتماعي والمؤثر الاقتصادي والمؤثر السياسي والديني، وحتى الضمير الشعبي ورغبته في التطور، غير أن المجال لا يسعنا إلى ذكر كل هذه المؤثرات جميعا، بل سنكتفي بذكر ما كان الأهم ومنها :

[1] - أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 50

[2] - المرجع نفسه، ص50.

[3] - محمد العيد محمد علي خليفة، الديوان (شعراء الجزائر)، مصدر سابق، ص103 .

[4] - حسن فتح الباب، شعراء الشباب في الجزائر(بين الواقع و الافاق)، م و ك، الجزائر،1987، ص44.

أ– العاملُ الغَربيُّ:

لقد حاول الاستعمار الفرنسي بعد أن استولى على جميع مقاليد الحكم في الجزائر توجيه جميع المؤسسات بما فيها الاقتصادية والثقافية لخدمته بفرض اتجاهها وفلسفتها " وأدى هذا إلى ظهور طائفة من المفكرين والأدباء والشعراء بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت تجربتهم جزائرية ولكن رسائلهم واتجاهاتهم كلها غربية، وقد خفت حدة هذه المؤثرات منذ الثورة حيث تغلبت المؤثرات القومية الأخرى، وبرزت الاتجاهات الوطنية التي طالما خنقت الاستعمار الفرنسي بأصواتها لأنها تحمل بذور الانفصالية عن فرنسا، وتعير عن رأي الشعب في تكوينه الذاتي الأخلاقي والتاريخي الخاص"[1]

ب– العَامِلُ العَربي :

لقد كان ومازال الشرق العربي مؤثرا حيويا في اتجاه الشعر الجزائري كما كان مؤثرا حيويا في الاتجاهات السياسية والإصلاحية " وهذا رغم ما بناه الاستعمار من حواجز للفصل بين الجزائريين وأشقائهم العرب، فقد كانت كل خطوة تحررية أو دعوة إصلاحية أو ثورة أدبية تنبثق في المشرق يصل صداها إلى الجزائر، وتتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحبا مستفيدا من خبرتها وحرارتها، وخاصة وان مجموعة من الجزائريين انفلتوا من قبضة فرنسا وتحرروا من سياسة الجهل والأمية التي كانت فرنسا تحاول نشرهما في أوساط المجتمع الجزائري وتوجهوا نحو البلدان العربية للتثقيف وجمع العلوم قاصدين مراكزها الثقافية وجامعاتها، كجامعة الزيتونة بتونس، وجامعة القيروان بالمغرب، وجامع الأزهر بمصر "[2] حيث تخرج من هذه الجامعات الكثير من الأدباء الجزائري الكبار كان لهم دور في تبليغ العلم والثقافة إلى الشعب الجزائري .

[1] - أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر1985،ص ص23-24.
[2]- المرجع نفسه، ص25.

كما تأثر الجزائريون بالآداب العربية القديمة أو بالتراث العربي القديم وخاصة وأنهم علموا بان اللغة العربة لا يمكن أن ترقى إلا في ظل توسع دائرة الاطلاع على فحول روائع الأدب العربي القديم، أمثال : عبد الحميد الكاتب، ابن العميد، الجاحظ، والبحتري، وابي تمام ... وغيرهم من الأدباء، وقد تأثر الجزائريون وخاصة طبقة الشعراء بهؤلاء الفحول فطبعوا قصائدهم بطابعهم الجزائري الثوري أمثال محمد العيد آل خليفة إذ يعتبر الأدب العربي من بين العوامل الأساسية التي ساهمت في إثراء إنتاجه الشعري، إذ طبعته بطابع القوة والجزالة وأغنته بمختلف الصور والأمثال والتعابير الجاهزة التي جعلت شعره يحتل المكانة التي هو عليها اليوم.[1]

وترجع أسباب التأثر بالمشرق العربي في كونه كان غنيا بالتجارب العقلية والثورية تجلت في علاقته مع الأتراك ومحاولة التخلص من حكم العصور الوسطى الذي سنوه وحافظوا عليه لاسيما منذ بدؤوا محاربة القوميات الناشئة في الوقت الذي أعلنوا فيه شعاراتهم القومية، كما تتجلى تجارب الشرق مع الأجانب الذين صمموا على غزوه واستغلال ثرواته وتقسيمه إلى مناطق نفوذ، وأخيرا تجربة الشرق مع نفسه، مع حكامه ورؤسائه، مع أحزابه وقوادة، مع تقاليده وعاداته العتيقة التي أخذ يعيد النظر في كثير منها ويضع علامات الشك والاستفهام إزاءها.[2]

جـ- العَامِلُ الوطَنيُّ:

تعتبر جل الأحداث الداخلية التي عاشتها الجزائر المؤثر الأساسي والأكبر الذي ضخ في نفوس الشعراء قوة لقول الشعر والتعبير عن أرائهم وتوجهاتهم ورغبتهم في التخلص من أغلال الاحتلال الفرنسي، بل كان معظمهم ثوارا وبذلك عايشوا كل كلمة ذكروها في قصائدهم وبالتالي لم يكونوا شعراء أو كتابا فحسب ولكنهم كانوا أدباء، مضافا إلى دلك التشبع بالمبادئ الوطنية والدينية العظيمة التي كانوا يتخذونها مبادئ عليا يتمسكون بها ولو أفضى بهم الأمر إلى

[1] - محمد بلقاسم خمّار،الأعمال الشعرية والنثرية،(نثر)، مصدر سابق، ص10.

[2] - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص ص 24-25.

الهلاك.[1] لأن فرنسا ما كانت لتتركهم بحالهم وهم الذين يشحذون الهمم ويوقظون الحركات التحررية، رغم أن ظهورهم وانبعاثهم كان متأخرا بعض الشيء مقارنة مع الوجود الفرنسي في الجزائر وانتشار جرائمه ومهالكه بحالهم وهم الذين يشحذون الهمم ويوقظون الحركات التحررية، رغم أن ظهورهم وانبعاثهم كان متأخرا بعض الشيء مقارنة مع الوجود الفرنسي في الجزائر وانتشار جرائمه ومهالكه .

ويمكن القول بان الحركة الوطنية قد أثرت في الأدب الجزائري في جميع مراحلها، غير أن هذا التأثر اتخذ شكل التأييد المطلق وأغنى الأدب الجزائري بتجارب سياسية في بعض الأحيان، واتخذ مرة أخرى شكل المعارضة والدعوة إلى مفاهيم جديدة تحقق للشعب حياة أكمل وأوفر كرامة من حياته في ظل الاستعمار الفرنسي .

تلك هي أهم العوامل المؤثرة في الشعر الجزائري خاصة وفي الحركة الأدبية في الجزائر عامة وإن كانت هناك مؤثرات أخرى فانّه لم يسعنا المقام لذكرها جميعا، غير أننا نرى " في الغزو الفرنسي وهو ما يراه أيضا الدكتور أبو القاسم سعد الله عاملا مهما في بعث اليقظة الشعبية التي تمثلت في المقاومة المسلحة، وأخرى في النشاط الفكري الذي تفجرت عنه الروح الشعرية لدى أدبائنا وبروز الكثير من الشعراء، لأن الفترة التي سبقت الاحتلال كانت من الناحية الأدبية والفنية تكاد تكون عقيمة ".[2]

[1] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص ص27-28.

[2] - المرجع نفسه، ص32.

سادسا– بواعث الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر:

من المحتمل أنَّ الحداثة في الشعر الجزائري بدأت مع التأثر المباشر بإخواننا المشارقة، فبدايات الشعر الجزائري الحديث تؤكد ذلك حين غدت مصر رمزا بشعرائها الكبار أمثال: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، قبلة للشعراء الجزائريين. وها هو أحمد سحنون يعترف بهذا التأثر في قصيدته :" **يا بنات النيل** "قائلا:

لِيْ إِلَى مِصْرَ هَوَى يَا لَيْتَنِي! طَائِرٌ يَصْدَحُ فِيْ أَفْنَانِكُمْ؟!

فَأَرَى مَوْطِنَ "شَوقِي" وأَرَى نِيْلَهُ المُوْحِي إِلَىْ حُسْنَكُمْ!

نَحْنُ فِيْ بُلْدَانِنَا فِيْ غُرْبَةٍ! فَتَشَوَّقْنَا إِلَىْ بُلْدَانِكُمْ![1]

وأما محمد العيد آل خليفة فيرثي شاعر النيل حافظ إبراهيم بقوله:

قُمْ عَزِّ مِصْرَ وَعَزِّ الشَّرْقَ أَقْطَارَا فَفَحلُ مِصْرَ خَبَا كَالنَّجْمِ وانْهَارَا

خَطْبٌ جَرَى في ضِفَافِ النِّيلِ زَلْزَلَةً وَثَارَ مِلْءُ جِواءِ الشَّرْقِ إِعْصَارَا

يَا وَيِّحَ مِصْرَ خَلَتْ مِنْ (حَافِظ) وخَلاَ فِي الهَامِدِيْنَ كَأَنَّهُ لَمْ يَثْوِهَا دَارَا[2]

وكذلك يبكي محمد العيد أحمد شوقي في هذه الأبيات:

فَقَدَ الشِّعْرُ مِنَ الشّرْقِ شَمْسًا لَطَالَمَا غَنَّتْ عَلَيِّهِ الطُّيُورُ

فَقَدَ الشِّعْرُ أَبَا الشِّعْرِ (شَوْقِي) فَطَغَا الوَيْلُ بِه والثُّبورُ

أَيُّهَا البَاكِي بِمَأْتَمِ (شَوْقِي) أرأيتَ النَّجمَ كَيْفَ يَغُورُ[3]

[1]– أحمد سحنون، الديوان، مرجع سابق، ص41.

[2]– محمد العيد محمد علي خليفة،شعراء الجزائر، (الديوان)، من قصيدة : "رثاء شاعر النيل حافظ إبراهيم "، مصدر سابق، ص454.

[3]– المصدر نفسه من قصيدة : "إلى روح شوقي"، ص457.

وللإشارة فإن إعجاب الشعراء الجزائريين بالشاعر شوقي والشاعر حافظ إبراهيم يرجع إلى أسباب منها: الاحتفاء بشعرهما الذي يستلهم الموروث الماجد للعربية والإسلام.

يقول عبد الحميد بن باديس: "...إننا باحتفالنا بذكرى شاعري العربية العظيمين شوقي وحافظ نكرم سبعين مليونا من أبناء العربية الذين يعدون العربية لغتهم الدينية، ونكرم الأمم المتمدنة جمعاء التي يعرف أكابر علمائها المنصفين مزية اللغة العربية التاريخية على العلم والمدنية"[1]

أما الباعث الثاني في حداثة الشعر الجزائري فيرجع الفضل فيه إلى الجرائد والمجلات ومنها مجلة الشّهاب* التي كانت تنشر الكثير من المقالات والقصائد عن الأدباء والشعراء العرب المهجريين مما أتاح لأدبائنا وشعرائنا الاطلاع على أهم أعمالهم كأعمال جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، ورشيد سليم الخوري... وغيرهم دون أن ننسى التأثر الكبير بجماعة أبولو** الذي ظهر جليا في أشعار شعرائنا.

وتجلت الحداثة بوضوح في الشعر الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية بعد أن تأثر الجميع بالقصيدة المعاصرة بقيادة نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي والسَّياب وصلاح عبد الصبور.... ويمكن أن نلمس هذا التجديد في شعر أبي القاسم سعد الله إذ يقول:

وظَلّتْ حَياتِي تَجُوسُ الرّمَمَ

وتَبْحَثُ عَنْ أَصْلِهَا فِي العَدَمِ

[1]- مجلة الشّهاب، المطبعة الإسلامية بقسنطينة ، الجزء4، المجلد 10، مارس1934، ص144/ 160.

*- مجلة الشهاب جريدة أسبوعية تصدرها جمعية العلماء المسلمين 1925، توقفت عن الصدور 1939.

** - أبولو: جماعة أبو لو أو مدرسة أبو لو: هي إحدى المدارس النقدية الهامة في الأدب العربي الحديث، مؤسسها أحمد زكي أبو شادي 1892.

وتَدْعُو الرُؤَى

وتَسْتَهْدِفُ الضَّوءَ عَبْرَ الخَلايَا

خَلاْيَا الحُقبِ

..... وتَعُدُّ التَّعَبَ

جَنَتْ حَتْفَهَا لأنَّ الوُجُودَ كَثيفٌ كَثيفٌ![1]

وهذه الأبيات هي تأثير واضح بالشعراء الرومانسيين المعاصرين العرب، ويمكن أن نقرأها عند نازك الملائكة في قصيدتها "**أنا**" التي تبدأها بالسؤال وتنهيها بالحيرة والفشل حيث تقول:

والذَّاتُ تَسْأَلُ مَنْ أنَا ؟

أنَا مِثْلَهَا حَيْرَى أُحَدِّقُ فِي ظلاْمِ

لا شَيءَ، مَنَحَنِي السَّلامَ

أبْقَى أُسَائِلُ والجَوابُ!!

سَيَظَلُّ يَحْجُبُه سَرابُ

وأَظَلُّ أَحْسِبُه دَنَا

فَإذَا وصَلْتُ إليِّه ذَابَ

وخَبَا وغَابَ[2]

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، م و ك، الجزائر، ط1،1985، ص25.

[2]- نازك الملائكة، ديوان "عاشقة الليل"، قصيدة "أنا " دار العودة، بيروت، 1971، ص115.

ومما سبق ندرك أن الحداثة في الشعر الجزائري لا تغدو كونها تقليدا ومسايرة للشعر المشرقي في شتى جوانبه، "فكل خطوة تحرر أو ثورة إصلاحية أو دعوة أدبية يصل صداها بسرعة مذهلة إلى الجزائر وتتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحبا"[1] وهكذا كان الشرق مؤثرا في اتجاه وحيوية بل وحداثة الأدب الجزائري.

[1]- أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص ص136-137.

سابعا– شعراء النمط التجديدي المعاصر

في فترة الثمانينات ظهرت حركة شعرية جديدة[1] يحمل لواءها جيل جديد من الشباب يبحث عن الوعي، حاولوا أن يؤسسوا لتيار شعري ذي سمات فكرية وفنية جديدة أو سمات سائلة رافضة لما سبق مستعصية للمتغير الحضاري الطارئ، فهم شعروا بعدم الرضى عن الفن الذي كتبه أسلافهم، فكانوا بداية للفن الجيد الواعي "فأشعار مثلا: نور الدين درويش، عز الدين ميهوبي، وياسين بن عبيد، أساس جيد لإبداع شعري يؤسس للتواصل مع ما سيأتي"[2]، فهم إذن شعراء مجددون باحثون يطمحون إلى وعي أصيل غائب.

إن هؤلاء الشعراء الشباب الذين كتبوا في الثمانينات وبداية التسعينات من هذا القرن باحثين عن الإيجاب الذي يؤهلهم للتفرد والتمايز. قد انقسموا في أشعارهم إلى فئتين متداخلتين زمانيا.

الفئة الأولى: وتمثل البداية التي لم يبلغ فيها هؤلاء الشعراء النضج الفني المؤيد بالعمق الفكري، فكانت لغتهم المتجاوبة مع الموضوعات الأدبية لا تتجاوز مرحلة الأفق الثقافي والسياسي أو البيئة الوطنية التي يجب أن تتغير لصالح القادم الإيجابي المؤيد بالماضي المشرق فكانت مضامين أشعارهم، البكاء والتحسر على ما أصاب الوطن الجزائري، كما نجد النداء والبوح والنجوى وهي الخصائص التي اتسمت بها أشعارهم.

الفئة الثانية: وفيها تألقت مجموعة من القصائد التي حاول أصحابها أن يتجاوزوا مرحلة الانفعال المحكوم بالآنية، فكتبوا قصائد ذات بعد وطني إسلامي عميق، وهو البعد الذي يشركوا

[1] – عبد الحميد هيمة، الصورة االفنية في الخطاب الشعري الجزائري دار هومة، الجزائر،2005، ص 33.

[2] – عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، مرجع سابق، ص149.

القارئ في عالمهم الخاص الذي يتكون تدريجيا وفق التجربة الشعرية المشكلة في ظل الوعي المؤيد بالكينونة أو الذات[1].

يقول الشاعر صالح سويعد واصفا الموت بالجزائر!! :

قَدْ عَشْعَشَ الهَمُّ الكَبِيرُ عَلَى الشَذَى

وَتقَوَّسَتْ أشْعَارُنَا والياسَمِين

وتَكَدَّسَتْ فِي وَجْهِنَا

كُلُّ التَجاعِيْدِ القَدِيمَةِ والحَدِيثَةِ والأنَا

أواه والجَربُ اللَّعين

حَتَّى المآذِنُ والمَدَائنُ والحَنَاجِر

والأنِينُ

لقد أضحى شعراء الجيل الحاضر ينظرون إلى الحياة نظرة شاملة بمضامين المجتمع كله من أجل حياة أرقى، وقلت العناية بالأسلوب الخطابي الذي ساد فترة السبعينيات والتي استهوتها المجالات والمضامين السياسية، وبدأ الميل بالأفكار نحو التعبير عن الحياة الاجتماعية بعد التحرر من قيد الاستعمار، والتي تهدف إلى الوصول من أجل التطور والتقدم.

[1] - عمر أحمد بوقرورة،دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، مرجع سابق، ص ص152-154.

[2] - المرجع نفسه، ص149.

وبذلك تميزت مرحلة لما بعد الاستقلال (فترة الثمانينات) "بكثافة الكتابة، وجودة فنية أرقى، وتعددية أشمل في الرؤية والتجريب، وذلك على المستويين العمودي والحر جميعا" [1]لذي تراوح بين الشعراء المبدعين في ظل التطور المستمر.

ومن الملاحظ أن الشعراء الذين عايشوا المرحلتين، مرحلة الثورة ومرحلة الاستقلال نجدهم يجمعون بين التقليد الشعري (عمود الشعر) والتجديد الحداثي (القصيدة الحرة) مثل الشاعر محمد بلقاسم خمّار، أبي إلياس، الأخضر السائحي، وجميلة زنير، ويوسف وغليسي، وعياش يحياوي...، وفي المقابل نجد من يتمسك بالنموذج الواحد (شكل التفعيلة الجديد) حتى يجسد من خلاله قدرته على الإيحاء والعطاء وحريته التعبيرية أمثال: محمد صالح باوية، أحمد حمدي، أزراح عمر، حمدي بحري، أحلام مستغانمي، عبد العالي رزاقي...."[1]

لقد بلغت الحداثة في مضامينها إلى التنوع الوفير والعطاء في القضايا والأفكار المجسدة ذات النهج الفني الهائل، فإن "النص المختلف يفرض حضوره بنفسه ولا يحتاج إلى مهارات كلامية، وتهافتات نقدية ومغالطات نظرية ومبالغات أدبية"[2]

لقد صارت القصيدة المعاصرة غنية بأشكالها ومضامينها مفعمة بروح المعاصرة والارتقاء بمستواها الفني الجمالي الإيحائي، ومما زاد من الإبداع والرقي بها، هي حرية التعبير في التجربة الجديدة التي بلغت بالشاعر إلى كسر المألوف، وهذا ما يجسد قول عبد الله الركيبي: "إن الحرية هي تفجير عواطف الأديب، نغما شجيا يتغنى بآمال الإنسان، ويعبر عن ألآمه وأحلامه، عن همومه.. عن حاضره ومصيره..."[3]

[1]- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، م و ط للكتاب، الجزائر 1985، ص87.

[2]- أحمد يوسف، يتم النص والجينالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص282.

[3]- عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص117.

وها هو حمري بحري في أجمل قصائده النابغة من جرح عميق، يبدع في تصوير جراحات الطفولة وأحزان الأمهات الريفيات الجزائريات حيث يقول:

والبَابُ أَيَا أُمِّي وَشْمٌ يَغْفُو

جُرْحٌ يَصْحُو

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان (المرأة النهر):

وكَانتْ يَدَاي عَلَى وَشْمِ أُمّي

عَريشَةَ دَمٍ

تُعَطّرُ وَجهَ المَساءِ

أَفِرُّ إليّكِ

أنَا وَشْمُكِ الطَالِعُ الآنَ فِي سَعْفِ النَخْلِ

طيرُ حَمَامِ

عَراجينُ حبِّ

عراجينُ حُلْمِ

لِمَنْ يَسْتَحِم بِملْحِ النَّهَارِ

ويتسِعُ النَّهرُ خَلْفَ عُيونِ المَدَينةِ

عَراجِين حُبِّ

ووشْمًا علَى عاتِقِ الرَّفْضِ دَومًا يناضِلُ[1]

[1] – حسين فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، مرجع سابق، ص156.

فهو في القصيدة السابقة يردد وشم وجوه الأمهات وفي المقابل يشبه غبار الفحم المطبوع على أيدي عمال المناجم في تعرجاته بالصدأ والوشم.

وفي قصيدة أخرى للشعراء الشباب يعبر الشاعر أزراج عمر عن محنة العمال من أبناء بلدان المغرب العربي المهاجرين في أوربا وخاصة في فرنسا، حيث يعبر قائلا على لسانهم:

أعِيدُوا لنَا صَوتنَا

أعِيدُوا لنَا وجْهَنَا

أعِيدُوا لنَا ظِلَنَا

أعِيدُوا... أعيدُوا... أعِيدُوا

وصَارَ الصَدَى طائرًا أخْضرَا

ومنِقارهُ أحْمرَا

وبين جَناحَيّه يَحْمِلُ لِي الخَبرَا

يَا وطَنًا أَرْتَدِيهِ

يَا وَطَنًا يَرْتَدِيني

تَعَالَ لِنَهْدِمَ هَذِه العلَاقَة

تعَالَ لِنَحْذِفَ هَذِه المَسَافَة

لِنُصْبِحَ قُربًا بِدَاخِلَ بُعْد[1]

[1]- حسين فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، مرجع سابق، ص126.

وعلى ما ذكر سالفا يعد الجيل الجديد من الشعراء المجسدين للبحث عن الوعي الحضاري الإيجابي المتكامل لاستمرارية وتقدم الحياة "ولا يكون ذلك إلا في ظل الذات الممتلئة بالموروث الإيجابي والمتداخلة مع الحداثي المفيد الجامع لمتغيرات حضارية وفنية واعية"[1] ذات رؤية فكرية وفنية ناضجة.

وما يميز تجربة الحداثة الشعرية للجيل الجديد من أنهم أرسوا تجاربهم على قاعدة أساسية مجسدة بوعي حضاري حداثي مغاير "ذات وزن كمي ونوعي... ظلت بتوازنها الوطني الهادف وإيجاد في مضامينها وأشكالها الإبداعية فلم تبالغ في اصطناع المحتوى، ولم تنحرف في وراء الاقتباسات الشاذة عن شخصيتها القومية وفي الوقت ذاته لم تخل في العناية بجمالية النص، وحداثة الفكرة ومسايرة التطور.... ومن أبرز شعراء هذه الفئة الأخيرة، عز الدين ميهوبي، وأبو زيد حرز الله، وعياش يحياوي، وسليمان جوادي.... وغيرهم....!!

وبذلك تميز شعراء هذه المرحلة بواجهة فنية عالية تسحر المتلقي وكثافة اللغة، وجودة الصورة الشعرية الجمالية، مع تميز كل واحد منهما بمميزات فنية تميزه عن الآخر، حيث أسهمت المرحلة الجديدة إسهاما فعالا في تنمية جيل الشباب الجزائري، حيث ظهرت شاعرات مبدعات في الساحة الفنية، إذ برزت في هذه المرحلة ما يقارب أربعين شاعرا أو شاعرة"[2] شاعرات يمتلكن ثقافة عميقة وحقيقية يبشرن بمستقبل راقي حافل بالتجارب الشعرية المميزة.

وعصارة القول إن كان شعر هؤلاء حداثيا وضعف فيهم الفن الذي يمثل البداية، إلا أننا نعتبرهم المجسدين للبحث عن الإيجابي الذي لا تكون الحياة إلا به ولا يكون كل ذلك إلا في ظل الذات الممتلئة بالموروث الإيجابي والمتداخلة مع الحداثي المقيد الخاضع لمتغيرات حضارية وفنية واعية.

[1]- عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص155.

[2]- عبد المالك مرتاض، معجم شعراء الجزائريين في القرن العشرين، مرجع سابق، ص23.

ثامنا– المظاهر السلبية للشعر الجزائري المعاصر:

1– قلة الاهتمام بالتراث:

لقد أدى التأثر البالغ بالعصرنة ومسايرة أحداث العالم بشعرائنا إلى قلة الإقبال على التراث بل عرقلة الوعي والاهتمام به ويظهر جليا من خلال قراءتنا لمجموعة من الأشعار التي تترجم عن عدم القدرة على استيعاب التراث. وهذا ما يعكس محنة المثقف الجزائري الشاب ومرد ذلك إلى التعامل الثقافي المبني على مناهج لا تهتم كثيرا بهذا المجال.

2– عدم الانقياد إلى صوت الضمير:

في ظل ضغط المعاصرة أصبح المثقف والمبدع على السواء خاضعين لها حين صار الكثير مهم ناطقا باسمها. بدل من أن ينقاد إلى صوت ضميره الذي يجعله مثقفا حرا متميزا وقد تم كل ذلك في ظل وعي غائب أجج أقلام الكثير من الشعراء المندفعين المتأثرين فكتبوا القصائد حملت مضامين فيها الرقص والشتم والتجريح والتشويه للموروث الإيجابي.

3– تدني المستوى وانتشار الرداءة:

وهذا في ظل التواصل السلبي مع التراث الذي تم في إطار منهج مشوش مضطرب تحكمه مرجعيات فكرية وإيديولوجية مسبقة تفرض تعاملها مع التراث من خلال إملاءات مسبقة، والمرجعيات هذه نعتبرها الأساس بتناقضاتها اللامعقولة أحيانا في صنع اللاوعي الذي شكل المرجعية الكبرى للشعر عندنا"[1].

ولا يخفى على القارئ الموضوعي ما في هذا الرأي من أخطاء تجسدها تلك الرداءة التي نقرأها في بعض ما نرث، إن التراث في معتقد هذه المرجعيات محفوظات نقليه يقبل عليها المتلقي لأنها معلومات فرضها المنهج الدراسي الذي لا يراعي إلا الجانب التاريخي من تراثنا.

[1]– عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغير الحضاري، مرجع سابق، ص138.

ومما زاد من الرداءة في أدبنا شعرا كان أم نثرا، هو غياب عناصر كالكشف والتحليل والسؤال في إطار التعامل مع النص أو المادة الموروثة في إطار الانبهارية الآنية والنقل عن الآخر دون النقد والمراجعة وإخضاع المنقول المتأثر به إلى الخاص.

إننا لا نروم الحديث عن إبداع يبقى حبيس الماضي، لكننا نرجو أن نقرأ إبداعا حديثا أو معاصرا لا يلغي الذات ولا يوسعها جلدا..، يقول يوسف خال: "كثيرا من الشعر العربي الحديث لا هو حديث ولا هو معاصر، فالحداثة لا تكون بأشكال تعبيرية شعرية معينة بل باتخاذ موقف حديث اتجاه الحياة ومنها القصيدة"[1]

كما قال أحد شعراء الفترة السبعينية :

يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص قد كتبنا شعرا عربيا مشرقيا، ولم نكتب شعرا عربيا جزائريا... لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر: رزاقي، رتيلي، حمدي، بحري، ليست في الواقع إلا صور مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية"[2].

وتأسيا على ما سبق ينبغي على الشاعر أن يعود إلى التراث الإنساني عامة أو يندمج في كنوزه القيمة أي قيمة التاريخ وأهميته في الإبداع الشعري، فالشاعر مرتبط بالتاريخ ومن ثم فهو مرتبط بالتراث أصله أي بالماضي الذي يتداخل في الحاضر، ولن يكون ذلك "إلا باستلهام الماضي الذي يجعلنا نتحد بصفاته ويعمل على تأكيد مصدر الرؤيا الذاتية للتعبير عن العالم الباطني، ومن خلال الاستجابة الوجدانية لمخزون تراث البشرية" ويتجسد ذلك من خلال الصلة الوثيقة بين الشاعر والمبدع بماضيه، وبتراثه العميق والذي يضفي على تأكيد المعرفة اليقينية للموروث وقيمه الفنية والمعنوية.[3]

---

[1]- يوسف خال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان،1978، ص ص84-85.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، إتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 2006، ص409.

[3]- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994، ص4.

وفي هذا المجال ظهرت تجارب شعرية فيه حملت الرؤية الشاملة ذات المعطيات المتعددة التي أبرزت تفوق الشعر الجزائري وارتقائه إلى لغة الإبداع الشعري التواصلي ذات المنحى الجمالي، فقد بدأ "الجيل المثقف يظهر في عالم الشعر الجزائري، ويمكن في هذا الاتجاه اعتبار كل من الشاعر محمد ناصر، ومصطفى محمد الغماري، وعبد الله حمادي، والعربي دحو، وأحمد حمدي وعبد العالي رزاقي... من الشعراء الذين زاوجوا بين الرؤية النقدية والإبداع الشعري الحداثي"[1] .

[1]- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دراسة في الأشكال والمضامين من الثورة إلى ما بعد الاستقلال مرجع سابق، ص217.

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية ومظاهر التحليل الأسلوبي

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية و مظاهر التحليل الأسلوبي

أولا– البنية الإيقاعية

1-مفهومها.

2-مفهوم الإيقاع .

ثانيا– الإيقاع الخارجي

1-الوزن.

2-البحر.

3-الزحافات والعلل.

4-القافية.

5-الرويّ.

ثالثا– الإيقاع الداخلي

1-صفات الأصوات.

2-التكرار.

3-التناسبات الصوتية الدلالية.

"ياءات الحلم الهارب": المحتوى ونمط البناء

صدر ديوان (ياءات الحلم الهارب) عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بعمان سنة 1994، في إطار مشروع نشر كتاب واحد لكل "قطر عربيّ" على الأقل، ضمن 133 صفحة من الحجم المتوسط، وفي طبعته الأولى.

يضم الديوان 20 قصيدة تستحذي الأحلام العربية الهاربة وتلوذ بها من واقع الشتات الذي يسيّج الحدود العربية، فلا تملك إلا أن تغمر الحلم الهارب ياءات النداء البعيد.

وتتوزّع بنيتها الهندسية بين النمطين: العمودي والحرّ، لصالح الأول بـ 12 قصيدة، مقابل ثماني قصائد للآخر، وهو أمر ليس بالغريب أمام شاعر مثل بلقاسم خمّار الذي نشأ وترعرع في أحضان العمود الشعري ثم خرج عليه (لا كخروج أبي تمام ومسلم بن الوليد...!) خروجاً محمّلاً بأمارات العودة، ولنتذكر –هنا–أنّ الشاعر"بلقاسم خمّار" هو أحد المؤسسين للقصيدة الحرّة في الجزائر، وهو رابع أربعة شعراء (إضافة إلى سعد الله والغوالمي والسائحي الصغير)* يتنازعون ريادتها الأولى، وإن كان تاريخ الأدب الجزائري قد فصل[1] في المسألة لصالح بلقاسم سعد الله بقصيدته الرائدة (طريقي) 1955.

والظريف في الأمر، هو أن معظم هؤلاء الروّاد "الأحرار" ومنهم الشاعر محمد بلقاسم خمّار سرعان ما عادوا للاحتماء بطريقة الأوائل في الكتابة الشعرية بل إن أحدهم وهو (الغوالمي) قد قلب ظهر المحن للشعر الحرّ ناعتاً إيّاه –بسخرية مرّة– «وبالشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي» فكانت

* سعد الله أبو القاسم (1930–2013) ولاية الوادي، الغوالمي (1920–1996) ولاية ميلة، السائحي الصغير من مواليد 1933 بتقرت .

[1]– يوسف وغليسي، في ظلال النـصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2012، ص ص224–225.

"حريتهم" الشعريّة أضيق أفقاً من فلسفة الدعوة إلى الشعر الحرّ، ولم تكن "القصيدة الحرّة" سوى عرض تجريبي طارئ في حياتهم الشعريّة، فكانوا في أحسن أحوالهم على ملة نازك الملائكة[1] .

والجدول الآتي يبين لنا كيف تتوزع قصائد بلقاسم خمّار من الناحية الشكلية، فديوان "ياءات الحلم الهارب" يقع في ست وتسعين (96) صفحة من الحجم المتوسط في مجلد ضمن مجموعة من الدواوين الأخرى، في نسخة جزائرية صادرة عن مؤسسة بوزياني للنشر حيث توزّعت على هذه الصفحات عشرون قصيدة بالترتيب التالي :[2]

رقم القصيدة	عنوانها	عدد صفحاتها	نمطها
01	ابتهالات طفل..للذكرى	03	عمودي
02	أرضية.. و ثلاثة مداخل من الجنوب	07	حرّ
03	العروبة ... الحبّ	09	عمودي
04	الخفافيش	09	حرّ
05	إلى القدس	04	حرّ
06	نوفمبر – الملتقى	07	عمودي
07	موال للعهد مع الحزن	16	حرّ
08	أمام ضريح الشهيد	01	عمودي
09	بطاقة شخصية إلى ولدي	03	عمودي
10	صوت .. من العالم الخامس... !	04	حرّ
11	شجون عربية إلى عقبة	04	عمودي
12	إلى بسكرة..الحب	01	عمودي

[1]- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية مرجع سابق، ص 225.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

13	إشارات .. من ذاكرة خريفية	05	حرّ
14	إلى الأحبة	03	عمودي
15	فواصل مرتجلة	05	حر
16	انهض يا وطني	01	عمودي
17	يا ربّ ...؟	05	عمودي
18	تشكلات بلا ألوان...	04	حر
19	جمر الحنان	03	عمودي
20	ربّاه ...رفقا بالجزائر	02	عمودي

ما يمكن ملاحظته بعد دراسة قصائد محمد بلقاسم خمّار أنها لا تتضمن أي تداخل على المستوى الشكلي بمعنى التداخل بين الشعر الحر و الشعر العمودي في القصيدة الواحدة و هذا على خلاف بعض الشعراء الجزائريين الذين مزجوا بين الشكلين في العديد من القصائد ، كإلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكرياء ، و التداخل بين الشكلين سماه حسن ناظم "مواشجة شكلية" إذن ثمة ثماني قصائد في ديوان بلقاسم خمّار حرة خالصة واثنتا عشرة قصيدة عمودية خالصة.

أولا– البنية الايقاعية:

1– مفهومها:

هي الأساس في بناء النص الشعري، فهي "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية "[1]، وتشكل الجزء المتمم للدلال و المميز للشعر عن الكلام العادي الذي يصدر عن الأفراد[2]، إذ تساهم في تشكيل جو النص الشعري بما تشيعه من ألحان ونغمات، تنسجم مع المعنى العام و الفكرة الأساسية للنص .

إن الموسيقى الشعرية تتكون تبعا لتنوع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على مشاعر الناس وأحاسيسهم، فتنقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى التي تنساب لتوقظ إحساس المتلقي.

2– مفهوم الإيقاع:

يرى عدد من النقاد أن الإيقاع ينحصر في الوزن و القافية و هذا استنادا إلى تعريف قدامة بن جعفر بأنه : " كلام موزون و مقفى يدل على معنى "[3]ويرى الدكتور محمد مندور أن الإيقاع هو "وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة "[4]، لأن التواتر المنتظم بين حالتي الصمت والصوت، والحركة والسكون ، يشكل عاملا أساسيا في بناء النص الشعري، فإذا تساوت الصوائت مع الصوامت فهذا دليل على أن " الإيقاع فيها يقوم على تناغم محكم بين الحركة

[1]– صلاح فضل، من أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 31 .

[2]– فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، دار الصداقة للنشر والتوزيع، فلسطين، 2005، ص186.

[3]– قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ،(تح)، د محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،(د ت)، ص 64.

[4]– محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 361.

والسكون في توازن مطلق، وهذا يعني أن ذهن المتلقيّ قد أخضع لتنغيم إيقاعي تطريبي مكثف". ويمكن القول بأنه: "لا يكفي الوزن دليلا على الإيقاع...ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها يختلف عما سواه من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي، وكان الوزن مصدر الإيقاع إذ لتساوت القصائد التي من بحر الخفيف مثلا في إيقاعها... والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا ولها وزن صرفي، كما لها نظاما مقطعيا، وفيها نظام نبري "[1].

لذا فالوزن والقافية جزء من الإيقاع، بل هما من أدواته، لأن "الكلمة والأسلوب والنظام والوزن والقافية وغيرها، كلها وسائل فنية تتصل مع بعضها البعض لخدمة الإيقاع، ولتحقيق التناسب الهارموني فيه، بمعنى أن الإيقاع الشعري لا ينتج الوزن فحسب، وإنما يتضافر الوزن مع مكونات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه، ليحدث التأثير الجمالي والفني لدى المتلقي"[2]، بفعل إنتاجها للموسيقى الداخلية والخارجية التي يحدثها الإيقاع الداخلي الذي يتحقق عندما يحسن الشاعر اختيار كلماته، فلا تكون متنافرة فتحدث نشازا في الوزن أو الأصوات، حيث يختار ما يتناسب وخلجاته النفسية، ويستكمل بالموسيقى ما لم تستطيع المعاني استكماله من أحاسيس ومشاعر، فتصبح البيئة الصوتية الإيقاعية موظفة خدمة للدلالة وإبراز الحالة الشعورية للمبدع " الذي لا ينطق بشعره فحسب، بل يحاول أن ينغّمه، وينغّم ألفاظه وعباراته، حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها يوميا إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري "[3]، ومن النقاد الذين فرقوا بين الوزن والإيقاع الدكتور محمد مندور " فنحن نقصد بالوزن إلى كم التفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل والرجز والبسيط وغيرها، إذ نرى

[1]– عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي الثقافي ، ط1 ، جدة ، السعودية ، 1985، ص 311.

[2]– حمد صلاح أبوحميدة ، الخطاب الشعري، ص 326 ، نقلا عن الطالب :محمد عبد اللاوي ، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، الموسومة : البنيات الأسلوبية في شعر عز الدين ميهوبي، جامعة سيدي بلعباس، 2015 / 2016، ص 41.

[3] – شوقي ضيق، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 113.

التفعيل الأول مساويا للثالث، والثاني مساويا للرابع. وأما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب. وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت "[1].

فالوزن حسب الدكتور أحمد مندور يتحقق بالكم الزمني، حيث تتساوى كل تفعيلة زمنيا بالتفاعلات الأخرى التي ترجع إلى نفس الوحدة الصوتية، أما الإيقاع فإنه الكم الزمني والنبر معا، وبالاعتماد على الكم الزمني يصبح الوزن عنصرا أساسيا في تكوينه، ويصبح بذلك شاملا للوزن ولغيره من المكونات الصوتية الأخرى.

أما الدكتور شكري عيّاد فيرى أن الإيقاع أشمل من الوزن، فهو بمثابة اسم الجنس والوزن نوع منه، أما خصائص كل منهما فهي حتما مثله، " فالوزن والإيقاع يعرف إجمالا بأنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام، وتميز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر، إن سلسلة الحركات –الأصوات – إذا انعدمت منها القيم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة " vibration"[2].

" إن الوزن الشعري، هو تكرار لوحدات صوتية تشكل شطري البيت الشعري، والوزن يمثل الوحدة الموسيقية ويعطي إيقاعا تتراقص به الأجساد وتطرب له الآذان والأنفس، ويبث فيها التأثير العاطفي والنفسي ويُستمتع بأنغامه، ومما سبق فالوزن هو توالي مقاطع صوتية طويلة وقصيرة على نحو منتظم ومتكرر، ويتكون من ساكن ومتحرك ينتهي إلى تشكيل تفعله صوتية، وعلى منوالها ينسج البيت الشعري عروضا.

أما الإيقاع فهو ظاهرة صوتية تتردد بين تفعيلة وأخرى، وهو حصيلة عناصر متكاملة من نغم ووزن وقافية، وليس عنصرا واحدا، وهو أيضا ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم، والإيقاع حركة نغمية

[1]–محمد مندور، الشعر العربي، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، 1943، ص144.

[2]– شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة للنشر والتوزيع ،ط1، القاهرة، مصر 1967، ص53.

تتكرر في صورة منتظمة داخل البيت الشعري أو القصيدة بكاملها، وهي حركة تتغير من قصيدة إلى أخرى، ولا يمكن أن تنحصر في صورة مجردة كما هو الحال في الوزن لأن الانفعال الشعري هو الذي يتحكم في ضربات القوة والضعف التي تكوّن النغمة الإيقاعية ".[1]

– خصائص البنية العروضية:

تهدف هذه المعالجة إلى استجلاء خصائص البنية العروضية عبر العناية بالتمظهرات الإيقاعية التي تولّدها الأوزان الشعرية المستخدمة في مجموعة قصائد ديوان محمد بلقاسم خمّار محور الدراسة وسنقوم بإجراء تشذيب ضروري قبل البدء باستكشاف إيقاعية الأوزان إذ يطول التشذيب عددا قليلا من قصائد ديوان "ياءات الحلم الهارب" ومن تم سنحاول بناء تصنيف للقصائد المتبقية على أسس عروضية من أجل الوصول إلى نتائج تتعلق بطبيعة التشكيل العروضي للقصائد على أسس عروضية قصد الوصول إلى نتائج التحليل الأسلوبي اللاحق لخصائص البنية الصوتية بشكل عام في ديوان محمد بلقاسم خمّار .

[1]–محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري العربي عند محمود درويش " دراسة أسلوبية " ، جامعة الأزهر ، القاهرة ، ص 326.

ثانيا–الإيقاع الخارجي

هو ذلك الناجم من البحر العروضي والذي فيه الرّوي، وهو الحرف الذي يتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة.[1]

1– الوزن:

يقصد به النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع صوتية معينة، تدعى التفعيلات، فيكون لها نغم خاص نميز به شعرا عن آخر، ويسمى الوزن أيضا بالبحر[2]، ولقد اصطلح العروضيون أن يتخذوا من التفعيلات ميزانا للشعر.[3]

و للوزن أهمية كبيرة في الشعر ولذلك أجمع النقاد العرب على أن أبرز شيء في الشعر هو الوزن، لذلك نجد أبن الرشيق يعتبر الوزن هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية وهو المشتمل على القافية وطالب لها بالضرورة.[4]

2– البحر:

"هو أحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري " ويتم التفريق بين الشعر والنثر بهذا المعيار، وجمع البحر، بحور، وهي تلك التفاعيل التي عليها ينظم الشعر، ومكتشف هذه البحور، هو الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي وضع منها خمسة عشر بحرا، وهي: الطويل، المديد، البسيط، الكامل، الوافر، الهزج، الرجز، الرمل،السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب،

[1] – محمد عبد الغني المصري، و محمد الأكير البرازي، تحليل النص الأدبي، بين النظرية و التطبيق، الوراق للنشر والتوزيع ،ط1 عمان ،2002 ، ص54 .

[2] – محمد علي يونس، المختار في علمي العروض و القوافي ، المعهد التربوي الوطني ، (دط) ، الجزائر ، 1975، ص 7 .

[3]– حسن عبد الجليل يونس ، التمثيل الصوتي للمعنى (دراسة تطبيقية للشعر الجاهلي)، الدار الثقافية للنشر و الطباعة ، القاهرة، 1998 ، ص 29 .

[4]–ينظر: عبده بدوي ، دراسة في النص الشعري، دار قباء و النشر و التوزيع ،القاهرة، (دن) (دت) ، ص 12.

ثم استدرك عليه تلميذه الأخفش الأوسط البحر السادس عشر، سمّاه بالبحر المحدث (الخبب، أو المتدارك).

وتتوزّع **"ياءات الحلم الهارب"** إيقاعاً بين 09 تشكيلات عروضية يهيمن عليها إيقاعا (المتقارب) و(الرّجز) بأربع حصص لكل منهما، إضافة إلى حصة أخرى بالمناصفة تطالعنا بها قصيدة "إشارات من ذاكرة خريفية" (ص 171) التي يستهلها بـ(**فعولن**)، وبعدها تتوالى إيقاعات: الكامل بثلاث(03)قصائد، والخبب(02) بقصيدتين، والخفيف والوافر والبسيط والمجتث والرّمل بقصيدة واحدة (01)لكل وزن.-وفي قصيدة "بطاقة شخصية إلى ولدي" (ص 159) نسجّل للشاعر تجديداً إيقاعيا (شكلياً) آخر، إذ يركب بحر الرمل بثماني تفعيلات كاملة (أي بزيادة تفعيلة في كل شطر).

لقد أسفرت المعالجة العروضية لقصائد الديوان "ياءات الحلم الهارب" للشاعر محمد بلقاسم خمّار على استخدام عدد من البحور نذكرها في الجدول التالي:

الترتيب	البحر	عدد القصائد	التفعيلة الأصلية	عنوان القصائد	النسبة
01	المتقارب	أربع قصائد	فَعُولُن-فَعُولُن-فَعُولُن-فَعُولُن(مكررة)	1- "موال للعهد مع الحزن"، 2- "إلى بسكرة الحب"، 3- تشكلات بالألوان"، 4- "جمر الحنان".	20/%
02	الرجر	أربع قصائد	مُستَفعِلُن-مُستَفعِلُن-مُستَفعِلُن (مكررة)	1- "فواصل مرتجلة"، 2- "أرضية وثلاث مداخل من الجنون"، 3- "صوت من العالم الخامس"، 4- "إشارات من ذاكرة خريفية".	20/%

03	الكامل	ثلاث قصائد	مُتَفَاعِلُن-مُتَفَاعِلُن-مُتَفَاعِلُن(مكررة)	1- "يا ربّ"، 2- "ربَّاهُ رفقاً بالجزائر"، 3- "الخفافيش"	15/%
04	الخبب او المتدارك	قصيدتان	فاعِلُن-فاعِلُن-فاعَلْن فاعِلُ (مكررة)	1- "انهض يا وطني" 2- "شجون عربيّة"	10/%
05	البسيط	قصيدة واحدة	مُسْتَفْعِلُن-فاعلُن-مُسْتَفْعِلُن فاعلُن (مكررة)	"نوفمبر الملتقى"	5/%
06	الرمل	قصيدة واحدة	فاعِلُاتن-فاعِلُاتن-فاعَلْاتن(مكررة)	"بطاقة شخصية الى ولدي"	5/%
07	الوافر	قصيدة واحدة	مُفَاعَلَتُنْ-مُفَاعَلَتُنْ-مُفَاعَلَتُنْ (مكررة)	"إلى القدس"	5/ %
08	الخفيف	قصيدة واحدة	فَاعِلاتُن-مُسْتفعِلُن-فاعِلاتُنْ (مكررة)	"العروبة والحبّ"	5/ %
09	المجتث	قصيدة واحدة	مُسْتفْعِلُنْ-فاعِلاتُنْ-فاعِلاتن (مكررة)	"إلى الأحبّة" [1]	5/ %

يوضّح لنا الجدول المدوّن أعلاه أن الشاعر"بلقاسم خمّار" قد نظم جل قصائده على منوال (09) تسع تشكيلات عروضية كانت للمتقارب والرجز والكامل لها حصة الأسد في هذا الديوان (**ياءات الحلم الهارب**) وذلك في حدّ ذاته قيمة أسلوبية أوضحها فيما يلي:

نظم الشاعر على بحر المتقارب(04) أربع قصائد لأنّه يتميّز بإيقاعه الموسيقي الواضح وبميله إلى الانتظام والشدة نوعاً ما، والحركية والخفة التي تميّزه، لأنه بحر نشط النغم، مطرد التفاعيل، منساب

[1] – محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مؤسسة بوزياني للنشر، (دط)، الجزائر ،2009.

فيه رنة ونغمة مطربة، كما أنّه يصلح لتعدد الصفات وسرد الأحداث[1]، فهو بحر ساذج فيه سهولة[2]، ومثال على ذلك أخذنا بيتاً من قصيدة "موال للعهد مع الحزن":

سَئِمْتُ مَنَاظِرَ كُلَّ الخُيُوطِ[3]

/0// /0// /0// /0//

فعول فعول فعول فعول

ونظم على نسق **بحر الرجز** الذي يقول عنه حازم «فيه كزازة» أي يبس وانقباض، و"يسمونه حمار الشعر"، حيث اختاره شاعرنا لسهولة نظمه ويُسره، فهو أسهل البحور في النظم لكثرة ما تتحمل أجزاؤه من تغيرات، ولكنه يقصر عنها في إيقاظ المشاعر، وإثارة العواطف، فيجود في وصف الوقائع البسيطة، وإيراد الأمثال والحكم»[4]، ومثال على ذلك أخذنا بيت من قصيدة"**صوت .... من العالم الخامس**".

فِي رَوضةٍ مِنَ مُدُنِ الأَطْفَالِ ...

0/0/0/ 0///0/ 0//0/0/

مستفعلن مفتعلن مستفعِلْ

بَعِيدَةٍ عَنْ عَبَثِ اليَدَيْنِ و الرِّجْلَيْنِ.[5]

0/0//0//0/0/ 0///0/ 0//0//

مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، محمد حبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981، ص 205.

[2]- أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2010، ص 376.

[3]- محمد بلقاسم خمّار، الديوان (ياءات الحلم الهارب)، مؤسسة بوزياني للنشر،الجزائر، 2009، ص 70.

[4]- سليم إبراهيم صادر، جواهر الأدب من خزائن العرب، الجزء الخامس، الباب الثالث عشر، في المقالات (أوزان الشعر وأبوابه)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971، ص 252.

[5]- محمد بلقاسم خمّار الديوان (ياءات الحلم الهارب)، مصدر سابق، ص 165.

كما نال **بحر الكامل** نصيبا وافرا في الاستخدام لدى شاعرنا وهذا «لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقّة»[1]. وقد وجد فيه الشاعر طواعية كبيرة في تصوير تجارب تنوعت بين الحزن والفرح... وتتجلى وظيفته الأسلوبية في قدرته على استيعاب تجارب الشاعر بكل أنواعها لأنه من البحور القادرة التي تتناسب مع الغضب والاندفاع.

وقد اخترنا بيتاً من قصيدة "**يا رب** " استخدم فيه هذا البحر حيث يقول الشاعر:

اِقْرأْ مَهَازِلَنا عَلَى

0//0/// 0//0/0/

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

أَحْفَادِنَا..وَاُكْتُبْ وحَاسِب؟[2] (مجزوء الكامل)

0/0/ /0/0/ 0//0/0/

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلاتُنْ

البحور الشعرية الأخرى:

بعد دراستنا للجانب العروضي في ديوان الشاعر بلقاسم خمّار نلاحظ أنّه أشرك بحرين في قصيدة واحدة كما هو الحال في قصيدة **"إشارات من ذاكرة خريفية"** حيث أشرك بين بحر الرجز وبحر المتقارب، فهو يستهلها بـ**فَعُولُنْ** في قوله في نفس القصيدة :

[1]"-سليم إبراهيم صادر ، جواهر الأدب من خزائن العرب ،مرجع سابق ،ص 252.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، الديوان (ياءات الحلم الهارب)، مصدر سابق، ص 185.

يَقُولُ حَكِيْمٌ مِنَ الشَّعْبِ

0/0// 0/0// 0/0//

فَعْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولنْ

يُعَالِجُ مَرْضَاهُ بِالكَيِّ.[1]

/0// 0/0// /0/0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ثم يختم نفس القصيدة ببحر الرجز في قوله:

بِغَيرِ فِكْرٍ أو هَدَفْ حَتَّىْ رَمَاكُمْ منُعَطَفْ[2]

0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0//

مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وهذا الشيوع الإيقاعي لم نشهده لدى الشاعر محمد بلقاسم خمّار من قبل.

أمّا عن **بحر الرمل** فنسجل له حضوراً محتشماً في ديوان "ياءات الحلم الهارب"، حيث نظم على إيقاعه الشاعر قصيدة واحدة لكن بزيادة تفعيلة في كل شطر في قصيدة "**بطاقة شخصية إلى ولدي**" فهي ثماني تفعيلات ورغم ذلك فإنه أحسن اختيار هذا البحر ما دام قال فيه البستاني: «بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات، ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب، وأخرجوا منه ضروب الموشحات، وهو غير كثير في الشعر الجاهلي»[3].

[1]- محمد بلقاسم خمّار، الديوان (ياءات الحلم الهارب) مصدر سابق ، ص 171.

[2]- المصدر نفسه، ص 174.

[3]- سليم إبراهيم صادر، جواهر الأدب من خزائن العرب، مرجع سابق، ص 253.

ومن خصائص بحر الرمل أيضا موسيقاه الواسعة وقدرته الكبيرة على توليد غنائية عالية وانسيابية مدهشة ومرونة كبيرة، تمكّن الشاعر من الانطلاق والتدفق الإيقاعي الغير محدود[1].

ومن غير مبالغة فقد كان محمد بلقاسم خمّار صاحب مهارة، ودقة وحذق في ركوب البحور والغوص في عوالمها المختلفة للتعبير عن كل ما يجيش في صدره وما يختلج في نفسه المتعبة، وترجمانا لكل ما ينتاب النفس البشرية من أفراح وأقراح، وآمال وآلام، ومقت وهيام.

وقد غلب الإيقاع الموسيقي الصافي على جل ما كتبه الشاعر من قصائد أحدث بذلك طرب بالأذن الموسيقية وهذا سليقة منه فهو لا يفقه في علم العروض، فقد صرّح في حوار صحفي بأنّه: «على طول عمره الشعري، لا يزال عديم التمييز بين سبب ووتر، وبين تفعيلة وأخرى أو بين طويل وسريع وكامل»[2].

3- الزحافات والعلل:

أ- الزحاف :

تغيير تختص بثواني الأسباب خاصّة، خفيفة كانت أو ثقيلة[3]، ومن ثمة لا يدخل الأوتاد ودخوله في البيت من القصيدة لا يستلزم دخوله بقية أبياتها وجميع العروضيين يربطون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت[4].

وللزحاف اثنا عشر شيئاً هي: الخَبْنُ، الوقْصُ، الإضْمَارُ، الطَّيُّ، القَبْضُ، الغفْلُ، العَصْبْ، الكَفُّ، الخَبْلُ، الشَّكلُ، النَّقْصُ، والخَزْلُ[5].

---

[1]- أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 77.

[2]- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، مرجع سابق، ص 226.

[3]- محمد بن علي المحلي ،شفاء الغليل في علم الخليل لأمين الدين، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ص ص 40، 1991 ، PDF، تاريخ التحميل 15-04-2019.

[4]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقوافي، دار الآفاق العربية، (د ط)، القاهرة، (د ت) ص ص170- 171.

[5]- أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 29.

- **الخَبْنُ:** هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، دخل هذا الزحاف على بحر الرجز فأصبحت تفعيلة. مستفعلن/ متفعلن.

كما أنّه يدخل على بحر الرمل (**فاعَلاَتن←فَعلاتن**) وعلى البسيط (**مُستفعلن←متَفعلن أو فاعلن–فعلن**)، وكذلك على السريع (**مستفعلن–متفعلن**)

- **الإضمار:** هو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة[1]، يدخل على بحر الكامل فتصبح (**مُتفاعِلُن←مُسْتفعِلُن**) ومُتْفاعل.
- **الحذف:** إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، يدخل على المتقارب:

(**فعولن ← فعُوْل**).

علة تجري مجرى الزحاف وغيرها من الزحافات كثير مثل (القطع، التشعيب، الطي)[2].

وسنضرب مثالاً ببعض الزحافات التي دخلت في بعض قصائد الديوان.

- **الخَبن:** هذا الزحاف دخل على القصائد التي نظمت على بحر الرجز في ديوان "ياءات الحلم الهارب"، ومثال على ذلك ما ورد في قصيدة "**أرضية و ثلاث مداخل إلى الجنوب**" حيث يقول الشاعر: **مَنْذُ مَتى**

وَنَحْنُ مِنْ حَلٍ إلَى حَلٍ بِلَاْ تِرْحَالٍ [3]

0//0//	0//0//	0//0//	0/0/0/
متفعِلُن	متفعِلُن	مُتَفْعِلن	مُسْتَفْعِلْ

[1]– محمد ضياء الدين الصابوني، الموجز في البلاغة والعروض، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1998،ص136.

[2]– أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 138.

[3]– محمد بلقاسم خمّار، (الديوان) "ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 106.

حذف الثاني الساكن (مستفعلن←مُتَفعِلن).

الإضمار: دخل الإضمار على تفعيلات قصيدة "**يا رب...!**"

التي نظمت على منوال البحر الكامل.

حيث يقول الشاعر:

رَهْطٌ تَخَاذَلَ فِي الجِهَادِ وَعَاشَ مُبْتَعِدَا يُرَاقِبُ [1]

0//0/0/	/0//0///	0//0//	0/0//0///
مسْتفعِلن	متفاعلن	مُتفعِلن	متفاعلانن

مُتَفَاعِلُنْ← مسْتفعِلن

تم تسكين الثاني المتحرك.

ولغاية شعورية لدى الشاعر محمد بلقاسم خمّار دخلت هذه الزحافات على بعض القصائد لأنها تسهل نظمه على هذه البحور مرة، ولغاية شعرية وضرورة عروضية مرة أخرى، وفي هذا انزياح عن الجانب الصوتي.

ب- العلل:

العلل تصيب الأعاريض والضروب وتلتزم فيها، وتقع في الأسباب والأوتاد ويقع الزحاف في ثواني الأسباب عادة، كما تكون العلل بالزيادة والنقص[2].

ومن العلل التي وجدت في بعض قصائد ديوان "ياءات الحلم الهارب" نجد:

[1]- محمد بلقاسم خمّار، الديوان (ياءات الحلم الهارب)، مصدر سابق، ص 187.

[2]- أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 29.

- **التذييل:** وهو زيادة حرف ساكن على ما كان آخره وتد مجموع وهو من علل الزيادة التي تدخل على البحور التالية: ، البحر **المتدارك** : فاعلن تصبح:فاعلان و على البحر **الكامل**:متفاعلن تصبح متفاعلان ، و على **مجزوء البسيط** :مستفعلن تصبح :مستفعلان مستفعلن ⟵ مستفعلان

/0//0/0/ 0//0/0/

ومما لا شك فيه أن العلل التي دخلت على بعض قصائد الديوان كالحذف والتذييل، إنما هي راجعة للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر ونفسيته التي مرة تكون هادئة ومرتاحة وأخرى تكون ثائرة غاضبة وهو ما أدى إلى هذا التغيير الكبير لأن شاعرنا تنتابه مشاعر وحالات مختلفة متناقضة بين السخرية والحسرة والأمل، والحزن، الفرح... وغيرها.

4- القافية:

دار حولها الكثير من المفاهيم قديماً وحديثاً من طرف العروضيين، سنبرز أهم هذه المفاهيم لدى البعض منهم، حيث يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي: «هي عبارة عن الساكنين الذين في آخر البيت مع ما بينهما من متحركات مع المتحرك الذي يأتي قبل الساكن الأول[1] أي هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»، ويعرّفها قطرب وثعلب: «هي آخر حرف صحيح ويسمى الروي عند آخر كلمة في البيت»[2].

وهذان التعريفان يتوافقان مع ما ذهب إليه بعض المتحدثين حيث يحددها "إبراهيم أنيس" في قوله: «... والقافية ليست إلا عدة أصوات تذكر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكررها

[1]- أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 46.

[2]- عبد الحكيم العيد، علم العروض الشعري في ضوء العوض الموسيقي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، مصر، 2004، ص 133.

وهذا جزء هام في الموسيقى الشعرية»[1]. وبرغم بعض الاختلافات بين القدماء فيضبط مفهوم القافية وحدودها فإنهم كانوا متفقين بشأنها على مبدأين على الأقل :

المبدأ الأول :" أنها وحدة صوتية تتكرر خلال جميع أبيات القصيدة سواء أضافت فاقتصرت على آخر حرف في البيت أم اتسعت فشملت البيت كله "[2]، كما نقل ابن رشيق عن بعضهم أنه قال:"البيت كله هو القافية ، لأنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل ، فتخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان "[3]، ونلاحظ أن أصحاب هذا الرأي الذي نقله ابن رشيق اعتمدوا على مبدأ التكرار في تحديدهم لمفهوم القافية، حتى طابقوا بينها وبين الوزن، ولكن المفهوم الأشهر للقافية هو أنها " ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت من الحروف والحركات "[4].

– **المبدأ الثاني**: هو الطبيعة الجمالية للقافية كما للوزن[5]، فحسن الشعر يرجع إلى " إقامة الوزن ومجانسة القوافي، فلو بطل أحد الشيئين خرج عن ذلك المنهاج، وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع "[6]، فالتناسب الذي يحققه الوزن في البيت كله من خلال انتظام الصوامت، والصوائت أفقيا، تؤكده القافية في القصيدة عموديا، بانتظام وحدة صوتية تتكرر في جميع الأبيات. ويمكن أن يتحقق التناسب الصوتي على المستوى الأفقي أيضا فيما عرف لدى البلاغيين بالتصريع، وقد ذكر ابن رشيق

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1998، ص 193.

[2]–مسعود بودوخة، الأسلوبية و البلاغة العربية (مقاربة جمالية)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ،ط1، الجزائر، 2015، ص177.

[3]– ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 159/1.

[4]– التنوخي القاضي أبو يعلى(أديب عاش في العصر العباسي حوالي 994م)، كتاب القوافي، تحقيق:عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1978، ص 66.

[5]– مسعود بودوخة ، الأسلوبية و البلاغة العربية (مقاربة جمالية)، مرجع سابق، ص 177.

[6]– الروماني علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة (د ت).

"أن المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره " وما ذلك إلا بسبب الحضور المزدوج للقافية في شطري البيت بما يعني صورة أكمل للتناسب.

والقافية في الشعر الحر كلمة يستدعيها السياق النفسي والموسيقى للقصيدة[1].

لقد قام الشاعر بلقاسم خمّار بتنويع القافية شأنه في ذلك شأن كبار الشعراء الرومانسيين فتجده أحياناً موحداً للقافية بين أجزاء القصيدة الواحدة ومنوّعا لها في أجزاء أخرى حيث يقول في قصيدة **"شجون عربية إلى عقبة"** والتي كانت القافية فيها موحدة من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت منها، حيث يقول الشاعر:

لَوْ صحْنَا: أَقْبِلْ يَا عُـقْبَةْ هَلْ تَحْسِبُ دَعْوَتَنَا وَثْبَةْ...؟

أَمْ تَعْرِف أنَّ نِدَاءَ النَّجْدَةْ صَـارَ لأُمَتِّنَا دَرْبَـةْ

أَمْ تَرْفَعُ عَنْكَ سِتَارَ الجَلِيدْ لِتَشْهَدَ أَرْزَاءَ الحُـقْـبَةْ.[2]

والقافية هنا تتمثل في (**وثبة، دربة، حقبة**...)، ونوعها من حيث الإطلاق والتنفيذ فهي قافية "مقيدة" لأنها انتهت بساكن مثل "وثْبة" والتي رويها ساكن.

ومن جهة أخرى فقد نوّع شاعرنا محمد بلقاسم خمّار في القافية بين التقييد والإطلاق، ومثال على ذلك قصيدة **"العروبة... الحب"** حيث يقول:

كَانَ لِلعربِ مَجدُهُم يومَ كَانُوا صَادِقِي الوعْدِ أَوفِيَاءَ التَلاْقِي

ثُمَّ أَضْحُوا مُمَزقِّينَ حَيَارَى يَوْمَ بَاعُوا وَفَاءَهُمْ لِلنِفَاقِي.[3]

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، (د ط)، مصر، 1998، ص 387.
[2]- محمد بلقاسم خمّار، (الديوان)، ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 166 .
[3]- المصدر نفسه، ص 116.

فقد بدأها بقافية مطلقة (لاقي–فاقي)

0/0/ - 0/0/

ثم يأتي ويقيد القافية في قوله:

لَيسَ بِالعَارِ أنْ نشِيرَ خِلافًا لَو تَرَانَا نَقُومُ دُونَ اتفَاقْ

وحْدَةُ الّرأْي في الحِوَارِ افْتِقَارٌ والغِنَى فِي تَعَدُّدِ الأَذْوَاقْ[1]

وقد انتهت القافية هنا بساكنين وبالتالي فهي مقيّدة في قوله: فاق–واق

00/-00/

ويمكن القول بأن الشاعر محمد بلقاسم خمّار كان بارعا في إدراج أكبر عدد ممكن من القوافي في قصائده بل وحتى في القصيدة الواحدة كما تنوعت وتعددت الحروف التي استخدمها للقوافي، فقد وظف جل الحروف العربية مثل (النون، الراء، الياء، القاف، التاء...).

5– الرويّ:

هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة فتلزم إعادته في آخر أبياتها، كالقاف في الأبيات السابقة الذكر، فإن تحرك الرّوي سمى مطلقا، وإن كان ساكنا سمي مقيدا، وتسمى القصيدة عادة باسمه، فيقال "سينية" البحتري، و"يائية" أبي تمام و"ميمية" المتنبي...[2]

والجدول أدناه يوضح نسبة الحروف الموظفة كروي في القصائد:

[1]– محمد بلقاسم خمّار، (الديوان)، ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق،ص116 ص 117.

[2]– أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 4.

الروي	عدد القصائد	أمثلة من القصائد	النسبة
ق	04 قصائد	من قصيدة "**إلى الأحبة**" (ص 176) *قُلْ لِلْأَحِبَّةِ وَالرِّفَاقِ فِي كُلِّ أَرْجَاءِ العِرَاقِ* *حَمَلُوا التَّحَدِي رَايَةً وَمَضُوا عَلَى قَدَمٍ وَسَاقِ*	%23
ن	04 قصائد	من قصيدة "**الخفافيش**" (ص 122) *أنظر... لاَ أَرَى* *وَالرِّيحُ لاَ تُحَرِّكُ الأَغْصَانَ* *أَسْمَعُ... لاَ أعِي...* *وَالرَّعْدُ لاَ يَخْتَرِقُ الآذَانَ*	%23
م	04 قصائد	من قصيدة "**موال لعهد مع الحزن**" (145ص) *سَئِمْتُ دُعَاةَ التُّقَى بَيْنَنَا* *يَحُمُونَ حَوْ لَ الحِمَى كَالحَمَامِ* *يَقُولُونَ فِي رَهْبَةٍ وَاحْتِرَامِ...*	%23
التاء	03 قصائد	من قصيدة "**إلى بسكرة... الحب**" (ص 170) *إِذَا ذَابَتِ السَّكْرَةُ بَرِيق مَهما سَاحِرَةْ* *وَإِنْ دَاعَبْتَنَا الوُرُودُ بِأَنْفَاسِهَا العَاطِرَةْ* *أغني... وَيَشْدُو الصَّدَى أُحِبُّكِ يَا بِسْكرَةْ*	%17
الباء	قصيدتان	من قصيدة "**بطاقة شخصية إلى ولدي**" (ص 159) *هَاهُنَا وَالذِّكْرَيَاتُ البِيضُ تَسْتَنْجِدُ بِي* *فَاسْتَفِقْ يَا وَلَدِي وَاطْرُدِ ضَبَابَ الحُجُبِ* *وَاخْتَرِقْ تَسْأَلْ عَنْ قَوْمِكَ أَعْمَاقَ الدُّجَى...* *تَجِدِ الفَهْرِيَّ فِي قَلْبِكَ نُورَ الحَقْبِ*[1]	10%

[1]– محمد بلقاسم خمار، الديوان "ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 159.

في الجدول السابق نلاحظ أن الشاعر محمد بلقاسم خمّار أدرج بعض الحروف العربية واستخدمها روّيا، ما دامت قصائده قد تنوعت بين الشعر العمودي والشعر الحرّ، وهذا طبعا يتناسب مع حالته الشعورية فمرة نجده يهدد ويسخر ومرة يتفاءل ويفخر، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على قدرة واسعة واطلاع كبير لدى الشاعر.

ثالثا–الإيقاع الداخلي:

هو ذلك الإيقاع أي النغم الخفيّ والداخلي للقصيدة حيث يدرس الباحث فيها تداعيات الحروف الأكثر وروداً فيها ومدى تأثيرها في الجانب الدلالي لها، من حيث المخارج والصفات، بالإضافة إلى عدة ظواهر صوتية أسلوبية كالتكرار والتّرصيع الذي يفضي إلى دلالات تحمل شحنات عاطفية[1].

وتكسب الموسيقى الداخلية النص الشعري بعداً صوتياً جمالياً يشد إليه السامع والقارئ، يمثل في ذلك الإيقاع الباطن الذي نحسّه ولا نراه، ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه[2].

ويمكن أن ندرس الموسيقى الداخلية من خلال:

1–صفات الأصوات:

يبنى التماثل الصوتي على تناول الأصوات الشائعة بين ثنايا وأسطر القصيدة وصفاتها، ذلك أن صفة الصوت في النص تكون ذات تأثير على صورة الاستقبال والتلقي لدى المستمع فالصوت الجهوري ندي الأوتار سخي النغم ليس هو الصوت المسجوع[3].

أ– الصوت المجهور:

الصوت المجهور يعرف على أنه صفة ناتجة عن تذبذب واهتزاز الأوتار الصوتية خلال النطق بصوت معين، كما ينتج عنه عند النطق به تقارب الوترين الصوتيين بصورة لا تسمح بسهولة مرور تيار الهواء الصادر عن الرئتين[4]، والأصوات العربية التي تتصف بهذه الصفة هي تسعة عشر حرفا

[1]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب، ط1، بيروت، 1995، ص 192.
[2]– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتغيير، الناشر مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1993، ص 12.
[3]– عبد الكريم الرودني، فصول في علم اللغة العامة، دار الهدى، (د ط)، الجزائر، (د ت)، ص ص152-153.
[4]–كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية،2001 ، ص 130.

نذكرها كالأتي: (ب، م، ج، ر، ز, ض، غ، ع، ل، ن،ا , و، ي، ظ، د، ذ،ط ،ق ،هـ)، ونمثل ذلك من قصيدة "**إلى الأحبَّة**" حين يقول:

قلْ لِلأَحِبَّة و الرِّفَاقَ فِي كُلِّ أَرْجَاءِ البِلادْ

حَملُوا التَّحَدّي رَايَةً و مَضوا علَى قَدَمٍ و ساقْ

يَبْنُون أمْجَادَ العُروبةِ يَزْرعُونَ الإنْعِتاقْ

و يُطَارِدُن الكُفْرَ مهْزُومًا و جَيْشَ الارتزاقْ [1]

لقد وظف الشاعر القاف في هذه القصيدة (50) مرة وهذا الحرف (القاف) هو صوت لهوي انفجاري يعبّر عن قوة وله القدرة على تأدية هذا المعنى كما يدل على الصدّ والمواجهة، ومن خلال هذه المقطوعة نلاحظ أن صوت القاف قد عبّر عن قوة وشدة الغضب، والسخرية التي يشعر بها الشاعر اتجاه المنافقين في وطنه الذين شاركوا في حزنه وألمه.

ب- الصوت المهموس:

«هو الصوت الذي ينتج عند النطق تباعد وانفراج الوترين الصوتيين بصورة تسمح لتيار الهواء الصادر من الرئتين بالمرور بسهولة من خلال التجويف الحلقي»، والأصوات المهموسة العربية هي: (ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف ،س، ك، ت) ويجمعها القول: (**حثهُ شخصٌ فسكت**)[2].

ولا يهتز مع الصوت المهموس الوتران الصوتيان ولا يُسمع لهما رنين حين النطق به[3].

[1]- محمد بلقاسم خمار، الديوان، ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 176.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات، دار العرب للطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة، 2002، ص 61.

[3]-كريم زكي حسام الدين.أصول تراثية في اللسانيات الحديثة. مكتبة النهضة المصرية ، مصر، 2001، ، ص 132

ومن الأصوات المهموسة التي وظفها الشاعر في ديوانه، قوله في قصيدة "**إشارات... من ذاكرة خريفية**":

يَا خَلَفاً بِلاَ سَلَفْ

يَا سَلَفاً بِلاَ خَلَفْ

لاَ تَضْرِبُوا كَفّاً بِكَفْ

أصَابَ رَأْيَكُـمْ تَلَفْ

فِي الرَّكْضِ مِنْ أجْلِ الصُدَفْ.[1]

بحيث أن صوت "**الفاء**" قد تكرر في القصيدة (36) مرة، وهو من الأصوات المهموسة، وهو أيضا من أحرف الصفير.

وصوت "الفاء" رخو احتكاكي يحمل دلالة التأسف على جيل ما بعد الاستقلال وفقدان الأمل فيه ويدل على تلك الكلمات التي ارتبطت بها الفاء (سَلف، خلف، تلف...)، ثم يلي حرف الفاء حرف السين الذي تكرر (30) مرة، ويُعد من الحروف المهموسة وأحرف الصفير، والسين صوت أسالي مهموس رخو ومثال ذلك ما ورد في قصيدة "**إلى القدس**" حيث يقول الشاعر محمد بلقاسم خمّار:

أُنَاجِي سَالِفَ الرُكْبَانِ

وَمِنْ رَمْسِ إلَى رَمْسِ

أُطَالِعُ هِمَّةَ الإنْسَانِ

[1]- محمد بلقاسم خمار، الديوان "ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 174.

وَكَيْفَ قَضَتْ عَلَى اليَأْسِ.[1]

وقد يحمل حرف السين دلالة الأمل والانتظار لدى محمد بلقاسم خمّار الذي يناجي أسلافنا الذين لم يبق لهم أثر في الشهامة والرجولة، وكله حسرة على ما آل إليه وضع الإنسان الذي أصبح يرضى بالذل والهوان.

جـ- الصوت الشديد:

هو الصوت الذي يسد عند النطق به مجرى النفس ثم يحدث له انطلاقا مفاجئا (انحباس مؤقت)، و يعرّفه سيبويه بأنه: «الصوت الذي يمنع الصوت أن يجري فيه» والحروف الشديدة هي: «الهمزة، القاف، الكاف، الجيم، الطاء، التاء، الدال والباء»[2].

وهي محصورة في قولنا (**أجد قط بكت**)[3].

ومثال ذلك يقول الشاعر في قصيدة "**يا رب...!**":

بِالْأَمْسِ كَانَ جـُدُودُنَا رَغْمَ الكَوَالِحِ كَالكَوَاكِبْ

كَانُوا الأُخُوَّةَ وَالتَّضَامُنَ والنسائبَ وَالْأَقَارِبْ

كَانُوا الشَّهَامَةَ... وَالْكَرَامَةَ وَالمُرُوءَةَ وَالْـمَوَاهِبْ

كَانُوا الجَزَائِرَ... وَالعُرُوبَةَ ... العَقِيدَةَ والتَّحـابُبْ.[4]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، (الديوان)، مصدر سابق، ص 132.

[2]- عبد الكريم الروديني، فصول في علم اللغة العامة، مرجع سابق، ص 155.

[3]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 178.

[4]- محمد بلقاسم خمّار، (الديوان) ، مصدر سابق، ص ص 185-186.

الملاحظ أن حرف الكاف قد تكرر 47 مرة في هذه القصيدة والكاف هو صوت طبقي (حنكي قصي) انفجاري (شديد) مهموس مرقق يوحي بالاحتكاك والحرارة والقوة والفعالية والضخامة وكذا التجميع ويظهر ذلك في قول الشاعر (كانوا، كل، الكواكب).

وفيما يخصّ الرّسالة التي يود شاعرنا إيصالها هي شهامة ورجولة آبائنا وأجدادنا الذين ضحوا بأنفسهم من أجل وطنهم، ويبدو أن هذه الرسالة أراد أن يبعثها رداً على ما شهدته البلاد من انقسامات وتفرّق بين الإخوة والعائلة الواحدة ليذكرهم بتاريخ أجدادهم وصفاتهم السّمحة التي لا ترضى بالانقسام والانشقاق ولا يمكن أن توصف بالنفاق رغم ما عاشته من ظروف صعبة، وهو في المقابل يدعو إلى التآلف والوحدة المفقودتين آنذاك.

د- الأصوات الرّخوة أو الاحتكاكية

يقصد بالصوت الرخو في الاصطلاح جريان الصوت مع الحرف لضعف الاعتماد على المخرج، وقد حصر سيبويه هذه الأصوات في ثلاثة عشر حرفاً هي: (الهاء، الحاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، السين، الضاد، الظاء، الذال، الثاء، الفاء) وتسمى هذه الحروف عند المحدثين إضافة إلى الرخوة بالاحتكاكية، وقد قال فيها ابن جني: «الصوت الرخو هو الذي يجري فيه الصوت»[1].

وبعد دراسة هذه الأصوات نلاحظ أن الشاعر بلقاسم خمّار من خلال تواتر الأصوات الشديدة والرخوة في ديوانه "ياءات الحلم الهارب" قد دلل على إبراز المعنى وتشكيله، ومن ثمة السيطرة على السياق العام لخطاباته الشعرية التي باتت بين أيدينا، ونجد أن هذه الأصوات وظفت توظيفاً منطقياً، وهذا ما يتجسد في بعض الأبيات من قصيدته:

[1]- عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العامة، مرجع سابق، ص 155.

2- التكرار:

هو من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر، وهو ظاهرة إيقاعية موسيقية، وبلاغية معنوية تقتضي ترديد ملفوظات (حرف، كلمة، جملة، عبارة، صوت...) أكثر من مرة، ويعرّفه عبد الحميد هيمة«بأن التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلباً أو إيجاباً خيراً أم شراً...»[1].

والتكرار لغة: مصدر من الكرّ بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، يقول ابن منظور: الكرّ: الرجوع، يقال: كرّه وكرّ بنفسه ... والكرّ مصدر كرّ عليه، يكرّ كرا وكرورا وتكرارا: عطف عليه، وكرّ عنه: رجع ...وكرّر الشيء وكرره: أعاده مرة أخرى. فالرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه هو التكرار، وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار هو التكرير، يقول الجوهري(393هـ):الكرّ والرجوع،يقال: كرّه كرّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى، وكررت الشيء تكريرا وتكرارا[2].

أما في **الاصطلاح** فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد أو الزيادة أو التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتنديد بذكر المكرر[3].

إن التكرار في أبسط مستوياته " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد

[1]- عبد الحميد هيمة، البنايات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجاً، مطبعة هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر ،1998، ص 48.

[2]-الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج 5، ص 277، وينظر تاج اللغة و صحاح العربية للجوهري (مادة كرر) وقاموس المحيط للفيروز أبادي (مادة كرر) .

[3]- ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، التجف، ط1، العراق، 1996، ص20.

الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقديره في النفس، كذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإثبات به للدلالة على المعنيين المختلفين[1].

وحقيقة هذا اللون من التعبير تكمن في الإلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها " فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي سيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر، أو على شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى "[2].

فالتكرار في الشعر يعد انعكاسا لحالة شعورية ما في نفس الشاعر، هذه الحالة تلح عليه إلحاحا، فلا يجد مناصا من التعبير عنها بالتكرار، ومن ثم يتضح لنا أن مستوى الإبداع في التكرار لا يكمن في توالي الألفاظ أو العبارات المتشابهة، وإنما يكمن في الإيحاء الدلالي لتوالي هذه الألفاظ وتلك العبارات، وهو بهذا يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية .[3]

والتكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري ، و"إنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، وإلا كان التكرار لأشياء لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار أداة من أدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ، ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعاده حتى تتحدد العلاقات

[1]-أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ج1،" ط1، بغداد 1989، ص 370.

[2]- على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002، ص 65.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1983، ص ص 221 -229.

وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري[1] وقد عبرت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر عن التكرار بقولها " فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها ..."[2]، إن التكرار بهذا المعنى يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها.

أ- غايات التكرار الأسلوبية:

بوصفه من أبرز أشكال الإيقاع هي "الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البيان العربي"[3]، ويمثل التكرار مفوضا صوتيا واضحا في الخطاب الشعري، وعنصرا فعالا من عناصر إيقاعه المتغير، كما يعد وسيلة من وسائل التناغم الصوتي والدلالي، ولا ينتج عن التكرار مجرد تعميق القيم الدلالية أو تثبيت الدواعي البلاغية، بل يشمل كذلك قيما صوتية إيقاعية، تنشأ عن إعادة القوالب الصياغة سواء ما نشأ بصورة أفقية عبر سياق البيت الشعري الواحد في مواقع متقاربة ، أو غير متقاربة، أم ما جاء منها بشكل عمودي متقارب منتظم أم غير منتظم . وبذلك يكون التكرار قوة عظيمة الأثر في نفس المتلقي لما تثيره من إحداث الترجيح الصوتي، وكذلك التناغم الإيقاعي بما يزيد قدرة الخطاب الشعري، وهذا ما جعل التكرار ظاهرة متميزة في الشعر العربي على اختلاف صورها.[4]

وقد عالج البلاغيون ظواهر التكرار ضمن مسميات شتى، كالأرصاد والتوشيح والترديد والتصدير، ورد الأعجاز على التصدير، ولكن هذه المصطلحات ترجع إلى أصل واحد عام هو

[1]-مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، 1984، ص47.

[2]- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر مرجع سابق، ص ص 176-177.

[3]-سمير سمّحي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، ص 127.

[4]- مسعود بودوخة ، الأسلوبية و البلاغة العربية -مقاربة جمالية-، مرجع سابق، ص200.

التكرار، فأبو الهلال العسكري تحدث عن التوشيح، ثم تحدث عن رد الأعجاز على الصدر (أن يرد التكرار في صدر البيت وعجزه)، وأما ابن رشيق فقد جاء بمصطلح (التصدير)، وعرفه بأنه رد أعجاز الكلام على صدوره ، وسمّى ابن الأثير هذه الظاهرة الأرصاد وهو " أن يبنى الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له، أي أعدها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي في قافيته"[1].

إن التكرار عنصر فعّال في تكوين شعر محمد بلقاسم خمّار، فهو عندما يركز اهتمامه على اسم معين يجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة.

ب- أنواع التكرار:

كثيرة منها: تكرار الصوت، تكرار الحرف، تكرار الجملة.

-تكرار الصوت:

وهو ما يسمى بتكرار الفونيم، وهو تكرار الصوت في القصيدة الواحدة أكثر من ثلاث مرات وذلك حسب ما يتلاءم مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر[2].

-تكرار الحرف:

يساعد تكرار الحروف على ربط الجمل متجاوزا دوره الصوتي إلى درجة يتعدى فيها الحالة الموسيقية أو النغمية للقصيدة ليدخل في تكوينها، وربط الجمل فيما بينها، أي يكون لتكرار الحروف دور بنوي يتعدى الحالة الموسيقية ليدخل في تركيبها، والتكرار يزيد من جمال المعنى، والصوت أصغر

[1]- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1956، ص 292.

[2]- أحمد مدلس، اللسانيات والنص، نحو منهج تحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، (د ط)، الأردن، 2007، ص119.

وحدة صوتية، ومن تكرار الأصوات في قصائد "ديوان ياءات الحلم الهارب" للشاعر بلقاسم خمّار، نذكر قوله في قصيدة "**الخفافيش**":

قَـوْمٌ مِنَ الأَقْزَامِ

عَاشُوا بِلاَ رُجُولَةٍ

لاَ يُدْرِكُونَ وَمْضَةَ الحَنَانِ

وَلَمْ يَرْضَوْا مَعَ الْأَيَامِ

وَحـْشِيَةَ الأَحْزَانِ.[1]

نلاحظ أن الشاعر وظف حرف الألف الممدودة في كل من الكلمات (الأقزام، الحنان، الأيام، الأحزان) حيث لجأ إلى حرف المد الألف ليترجم أحاسيسه القوية الجيّاشة، واختار هذا الحرف لما له من صدى موسيقي عال وصوت مسموع، وأحدث نوعاً من التناغم الموسيقي الرائع.

– تكرار الكلمات:

من موسيقى الحرف إلى موسيقى الكلمات، وهي التي لها إيقاع مؤثر في موقعها من النص، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وهو أبسط أنواع التكرار بحيث تتكرر كلمة واحدة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة[2]، ويسهم تكرار الكلمات في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، وتتجلى هذه الأخيرة في إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحياناً أخرى، وفي بعض الأحيان يمزج

[1]– محمد بلقاسم خمار، ديوان "ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 129.

[2]– رمضان الصبّاغ، نقد الشعر المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط2، مصر، 2002، ص57.

الإيقاع بالدلالة. ولهذا النوع صورتان هما: تكرار الكلمة بمعناها، وتكرار الكلمة بمعنى مختلف[1]. وقد أعطى الشاعر للكلمة وزنها ومكانتها ودلالتها، ففي تكرارها يعمد إلى إيصال معاني وأحاسيس نذكر منها:

الدعوة إلى تحرير القدس: من خلال قصيدته **"إلى القدس"** حيث يقول:

فَيَا أَبْطَالُ يَا عُرْبَانْ

*إِلَى **القُدْسِ** إِلَى **القُدْسْ***

وَيَا أَحْرَارْ يَا شُبَّانْ

*إِلَى **القُدْسِ** ... إِلَى **القُدْسْ**.*[2]

فقد كرّر كلمة القدس أكثر من مرة نظراً لأهميتها لما تمثله بالنسبة لنا كعرب داعياً إلى تحريرها من أيدي الصهاينة.

الحسرة والتأسف لما يعيشه أطفال الجزائر من خلال قصيدته **"موال للعهد مع الحزن"**:

فَطِفْلٌ بَلِيدٌ، دُعِيَ كَثِيرِ التَثَاؤُبْ...

وَطِفْلٌ قَعِيدٌ،ضَرِيرْ

غَرِيبُ المَطَالِبْ

وطِفْلٌ، وَطِفْلٌ، وَطِفْلٌ ،... دبي... [3]!

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، مصر،1997، ص 404.

[2]- محمد بلقاسم خمار، (الديوان)، ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 134.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 154-155.

فقد كرر كلمة طفل في العديد من المواضع للدلالة على حسرته على أطفال بلده الذين حُرموا من العديد من الحقوق، ولم يعيشوا طفولتهم.

وفي قصيدة "**العروبة... الحبّ**" من الديوان يردد كلمات كثيرة اخترنا منها بعض الأبيات حيث يكشف فيها عن انتمائه للعروبة، مساندا لأبناء جلدته من العراق أثناء الحرب التي اندلعت مع إيران، حيث يقول:

اِنْطَلِقْ فَالدِّمَاءُ سَالَتْ وَفَاضَتْ

كُلُّ نَهْرٍ لَهُ بِأَرْضٍ سَوَاقِـي

اِنْطَلِقْ، اِنْطَلِقْ ... فَاهْتِفْ أنِّي

مَعَ أَبْنَاءِ أُمَّتِي فِي العِـرَاق.[1]

– تكرار الجملة:

وظّف الشاعر هذا النوع من التكرار ليعكس الأهمية التي يوليها للجمل المتكررة باعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخاه إضافة إلى ما تحققه الجمل المتكررة من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه، وقد كرّرها الشاعر باختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها ليصل بذلك إلى تأكيد المعنى وتقويته.

والجمل التي أكدها في الديوان هذا تتنوع بين الفعلية والاسمية ومثال ذلك في قصيدته "**موال للعهد مع الحزن**":

[1]– محمد بلقاسم خمّار، (الديوان)، مصدر سابق، ص 115.

رَفَعْنَا أُسُودَا

رَفَعْنَا نُمُورَا

رَفَعْنَا فُهُودَا[1]

في القصيدة السابقة الذكر تكررت الجملة الفعلية (رفعنا ..) أكثر من مرة، وفي بعض القصائد الأخرى نجده يكرر جملا فعلية من حين إلى حين ، أما الجمل الاسمية نذكر ما ورد في قصيدته "**بطاقة شخصية إلى ولدي**"، حيث يردد قائلاً:

عَرَبِيٌّ يَشْهَدُ التَّارِيخُ هَذَا نَسَبِي

عَرَبِيٌّ وَكُوخُه الشَّمْسِ وجهيَ عَرَبِي

عَرَبِـيٌّ مُســـلِمٌ مِلَّةَ جَدِّي وَأَبِي

وَكِتَابُ اللَّهِ مِنْهَاجِي وَمَا سَنَّ النَّبِيُ

عَرَبِيٌّ أتـــحَدَّى كُلَّ رَهْطٍ نَاكِرٍ

لاِنْتِمَائِي بِالرِّسَالاَتِ الّتِي لَمْ تَنْضَبْ.[2]

ثم يقول في قصيدة أخرى بعنوان "**جمر الحنان**":

فَبَارِيسُ.. مَرْبـعُ أَمَالِـنَا وَمَوْطِنُ أَحْلاَمِنَا الحَائِرَة

وَبَارِيسُ.. قِبْلَتُنَا فِي الْحَيَاة..! وَكَعْبَتُنَا...! قِبْلَة الآخِرَة.[3]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، (الديوان)، مصدر سابق، ص 155.

[2]- المصدر نفسه، ص 159.

[2]- نفسه، ص 194.

ونظرا للتوظيف الواسع والزخم الكمي الكبير للجمل المكررة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" اكتفينا بعرض بعض الأمثلة منها، إذ لا يخلو تمفصل واحد منها، سواء أكان ذلك في جمل فعلية أو اسمية.

وهذا التكرار إن دلّ على شيء إنّما يدل على الحالة النفسية التي يعيشها شاعرنا فضلا عن الدلالات الفنية والتي تكمن في تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب الذي يُكسب النص قدرة على التأثير في المتلقي، كما تعطي النص طابعاً من الحركية والاستمرارية وسرعة تدفق اللغة وتفجيرها. **أشكال أخرى للتكرار الإيقاعي:** هي " متنوعة جدا ، منها عودة لازمة على فترات منتظمة واستعادة مقطع البداية في الخاتمة ، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدد على انطباع الحلقة والدائرة المغلقة "[1] وسنكتفي في هذا المجال بذكر السائد منها :

- **التكرار الاستهلالي:**

يشكل منعطفا دلاليا وإيقاعيا يرتكز عليه الشاعر من خلال توظيفه لفعل أو كلمة في مستهل النص تتكرّر عبر كافة مراحله بالصيغة نفسها أو بصيغ متشابهة. ومثال على هذا ما ورد في قصيدة " **إلى الأحبة** "[2]

قُلْ لِلأَحِبَّةِ و الرِّفَاقِ فِي كُلِّ أَرْجَاءِ العِرَاقْ.

قُلْ لِلأَحِبَّةِ مَا حَملتُمْ مِنْ هُمُومِ ..لَا يُطَاقْ[3]

فلقد استهل الشاعر القصيدة بتوظيف العبارة " قل للأحبة " ليكرّرها في مستهل كل مقطع من القصيدة بنفس الصيغة، وهذا التكرار الوارد تعبيرا عن حبه ومساندته للشعب العراقي.

[1]- بشير ضيف الله ، بنية الإيقاع الشعري و أشكاله الأسلوبية ، مقال نشر في شبكة التواصل الاجتماعي، بتاريخ : 2 سبتمبر 2017، و تم الاطلاع عليه يوم : 15 / 02/ 2018 ، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 176.

- **التكرار الختامي:**

لا يختلف عن سابقه كثيرا إلا أنه يأتي بشكل متدرج في نهاية النص، مما يجعله حالة تبدأ عند نهايتها، وتفتح هامشا آخر للتأثر والتأويل[1]، وهو ما يجسده شاعرنا في قصيدة "**إلى القدس**"، حيث يقول :

إلى القُدْسِ إلى القُدسْ

ويَا أَحْرَارُ يَا شُبَانْ

إِلى القُدْسِ ...إِلى القُدْسْ [2]

تكرّرت في هذه القصيدة كلمة " القدس" بصيغة إيقاعية تنازلية من سطر إلى سطر في حركة ذكية موجّهة إلى المتلقي بالأساس ليلتحم بإيقاع النص السائر نحو النهاية.

- **التكرار المتدرج " الهرمي ":**

يقتضي هذا النوع تشكيلا إيقاعيا هندسيا يقف عنده الشاعر تبعا لحالة شعرية ما، بحيث تؤول الوحدة التكرارية بالتدرج إلى وحدة مركزية يرتكز عليها النص تتفاعل وتتنامى بتفاعل الحالة الشعورية بشكل هرمي. [3]

ولعل قصيدة " **نوفمبر –الملتقى** "تبرز بوضوح"التكرار الهرمي" حيث شكّل اسم "**نفمبر**" وحدة مركزية يتمحور حولها النص ككل بحيث يعرف حراكه صعودا وهبوطا تبعا للحالة الشعرية ولطبيعة الموقف.

[1]-بشير لوصيف، المرجع السابق، ص 10.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص134.

[3]- بشير لوصيف، المرجع السابق، ص12.

– أَهْلاً (نُفَمْبُر) فَخْرٌ مِنْكَ حَيّانَا فَدُمْ لَنَا خَالدًا بالحُبِّ تحْيَانَا

– و اللهُ أُكبرُ ..لِبِي يَا جَزائرُنَا هَذَا (نُفَمْبرُ) بَاسِمَ الحُبِّ نادَانَا[1]

لقد وظف الشاعر اسم (نفمبر) ست مرات على مدار النص، بدون مراعاة الترتيب، وهذا الأخير كشكل هندسي يعتبر مدارا مركزه (نوفمبر).

- **التكرار الدائري:**

يعتمد هذا التكرار على إحداث ثنائية تتقاطب فيها المقدمة والنهاية عن طريق تكرار الجملة نفسها في كلا الوضعيتين مع ملاحظة أنه لا يشترط تطابق الجملتين تطابق كليا[2].

وهو ما نقف عنده في قصيدة "**العُروبةُ .. الحُبُّ** "فقد بدأ الشاعر هذه الأخيرة بجملة " زلزليني ". حيث يقول:

زَلْزِلِيني...وَحَركِي أَعْمَاقِي يَا جَمَاهِيرَ شَّعْبِنَا الخَلاَّقِ

ليختم القصيدة بقوله :

زَلْزِلِيْنَا وَحَركِيْنَا ونَادِي يَا جَمَاهِيرَ شَّعْبِنَا الخَلاَّقِ[3]

- **التكرار التراكمي:**

يتخذ هذا اللون بعدا لغويا لفظيا كاستعمال مغردات بعينها أو أسماء أو أفعالا أو حروفا لصياغة مستوى دلالي وإيقاعي مؤثر على ألا يكون لهذا التكرار موقعا محددا في النص، فهو يخضع للحالة الشعرية وما يفرضه نسقها الإيقاعي[4].

---

[1]– محمد بلقاسم خمّار، الديوان، المصدر السابق، ص ص 135 -140.

[2]– بشير لوصيف، المرجع السابق، ص 14.

[3]– محمد بلقاسم خمّار ، ديوان ياءات الحلم الهارب ،المصدر السابق، ص ص 113– ص121.

[4]– بشير لوصيف، المرجع السابق، ص 15.

وهذا ما تجسد في قصيدة " **أرضية...وثلاثة مداخل إلى الجنوب** " حيث ورد الكثير من التكرار في وضعيات مختلفة غير مرتبة وغير محددة. كقول شاعرنا:

فِي القُدْسِ **أَو فِي** عَرَبْسَات **أَو** عُمَانْ

أَوفِي العُيُونِ **أَو** ذُرَى لُبْنَانْ

أَو فِي كُهُوفِ الرِّيفْ...

فِي وَطَنِي ..يَا أُمَتِيْ[1]

لقد كرّر الشاعر في أربعة أشطر فقط الحرف (في) وهو حرف جر يفيد الظرف خمس مرات في وضعيات مختلفة غير ملتزم بموقع معين في تكرارها وإنما إلى الحالة الشعرية وما تتطلبه من إيقاع موسيقي ، والأمر نفسه في تكرار حرف العطف (أو) الذي كرره أكثر من أربع مرات وهذا ما يسمى بالتكرار التراكمي غير مقيد بوضعية معينة .

تكرار اللازمة: نرصد في هذا المجال نوعين، النوع الأول يرد في بداية القصيدة على أن يتكرّر بعد ذلك في عدد من مقاطعها على فترات تخضع لتفاعلات النص وتشكلاته حسب الحالة الشعرية من ذلك تكرار سطر أو جملة شعرية كلازمة يرتكز عليها الشاعر لرغبة ما، كالتكرار الوارد في قصيدة: " **ربّاه ....رفقا بالجزائر**"حيث يقول:

اللّهُ .. يَا نِعْمَ السَّنَدْ أَدْعُوكَ باسْمِكَ يَا أَحَدْ

أُلْطُفْ بِنَاْ..أَنْتَ الَّصمَد وَ احْفَظْ لنا ..هَذا البَلَدْ

أَدْعُوْكَ يَاْ رَبَّ الفَلَقْ أَلاَ يطُولَ بِنَا الغَسَقْ [2]

[1]- محمد بلقاسم خمّار ، الديوان، مصدر سابق، ص 108.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 197-198.

فقد تكرّر الفعل " أدعوك "وحرف النداء " يا "بشكل لازمة يصعدان وتهويان امتثالا للحالة الشعرية.

التكرار بمختلف أشكاله وصوره لا يمكن أن يفصل عن باقي أنواع التناسب التي نتناولها، سواء أكانت صوتية خالصة، كالوزن والقافية والسجع وغيرها، أم كانت صوتية دلالية كالجناس والطباق وغيرهما، فكلها تساهم في تحقيق الترابط والتناسب بين مكونات النص، شعرا كان أم نثرا.

تقوم الأنواع التي رصدها البلاغيون في عمومها على تناسب بين طرفين أو أكثر في النص، وهي تحقق هذا التناسب بوصفه مقياسا جماليا له أهمية في التأثير الإيجابي على المتلقي وكسب تفاعله وإعجابه، ومما يؤيد هذه النتيجة أن تلك المحسنات البديعية ارتبطت عند أكثر البلاغيين بما أسموه المناسبة والملاءمة والترابط والتلاحم.

وهناك أنواع أخرى من التكرار لم نتطرق إليها نظرا لتركيزنا على أنواع معينة، كتكرار اللفظ وتكرار المعنى، ومهما كانت هذه الأنواع فإنها لا تخرج عن دلالته كتكرار وعموما فإن الحديث عن التكرار أوسع ويطول، ومهما.

كشف لنا التكرار في شعر محمد بلقاسم خمّار عن حالته النفسية التي يعيشها، هذا فضلا عن الدلالات الفنية التي تكمن في تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب الذي يكسب النص قدرة على التأثير في المتلقي، كما تعطيه طابعا من الحركية والاستمرارية وسرعة تدفق اللغة وتفجيرها.

3-التناسبات الصوتية :

المحسنات البديعية

سميت كذلك لأنها تحسّن النص وتعطيه رونقاً وجمالا وهي مجموعة الوسائل التي يستعين بها الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه من أجل التأثير في النفس، كما يعد عنصراً هاماً من عناصر

الموسيقى الداخلية، ويطلق عليها في بعض الأحيان أيضا بالزينة اللفظية أو الزخرف البديعي أو اللون البديعي أو التحسين اللفظي، وهي أنواع:

أ- الطباق:

وهو مطابقة الشيء بضده[1]، وهو نوع من الألوان البديعية، يعتمد هذا الإيقاع على تضاد المعاني، ولا تشترط فيه مطابقة الأصوات بين الألفاظ وقد يكون بإدخال أداة نفي على لفظة لتضاد الأولى فيطلق عليه طباق سلب والأول طباق الإيجاب[2].أما القيمة الجمالية لأسلوب الطباق فتكمن في خلق نوع من المفاجأة أو الغرابة وكسر العادة، بأن يأتي الشاعر بحركة مغايرة ينتقل فيها من موقف إلى آخر مضاد، مما يخلق نوعا من التوتر والنشاط، فتنبثق عن ذلك دلالات واسعة، ويفتح آفاق الإيحاء والخيال[3].

إن الطباق يكشف عن الأوجه المتناقضة في الحياة وأشيائها من حياة وموت، وليل ونهار، وظلام ونور ...وغيرها من الثنائيات التي تعمق شعور المتلقي وإحساسه بما يعرض عليه من خلال اللغة التي لا يقل ما يتوخى منها من امتناع عما يراد بها من إبلاغ، والمبدأ يبقى هو هو، توسل المفاجأة والجمع بين المتناقضات والمفارقات التي يغدو اجتماعها وتوحدها في النهاية نوعا من التناسب الممتع، يقول (برند شبلر): " من الواضح أن الأسس الأسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنس من الجمال ، وهما الانسجام و الاختلاف"[4] .

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، (تح):محمد الاسكندراني و م. مسعود ،دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص 24.

[2]- أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة، 2002، ص 103.

[3]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، حلب ،ط1، سوريا، 1988، ص 147.

[4]- مسعود بودوخة، الأسلوبية و البلاغة العربية (مقاربة جمالية)، مرجع سابق، ص 197.

كما أن الطباق هو نوع من الإيقاع الذي يسم الأعمال الفنية على اختلافها، ففي الطباق "حركة أو انتقال من المعنى إلى ضده، يشبه الانتقال إلى إيقاع يضاده تماما ...وهذا الإيقاع الذي يحققه التوازي بين المعاني يكون أظهر وأعقد في المقابلة منه في الطباق "[1]

وقد ضم ديوان "ياءات الحلم الهارب" للشاعر محمد بلقاسم خمار الكثير منه، فلا تخلو قصيدة من قصائده إلا ووجد فيها الطباق وهذا بنية إبراز الدلالة المتضادة التي يريد الشاعر التعبير عنها، ومن أمثلة ذلك قصيدة **"يا رب..."** التي وظف فيها الشاعر الطباق على نطاق واسع حيث يقول:

بَابُ الجَحِيمِ... شَمَالُنَا وَجَنُوبُنَا... دَرْبُ العَقَارِبْ...

وَالعَارُ... تَحْمِلُ غَيْمَهُ رِيحُ المَشَارِقِ... وَالمَغَارِبْ.[2]

ويظهر الطباق في قوله: (**شمالنا ≠ جنوبنا**)، (**المشارق ≠ المغارب**) ونوعه طباق إيجاب.

وفي أبيات أخرى من نفس القصيدة:

مَا بَيْنَ مَسْلُوبٍ وَسَالِبٍ مَا بَيْنَ مَضْرُوبٍ وَضَارِبٍ

مَا بَيْنَ قَنَّاصٍ... وَهَارِبٍ مَا بَيْنَ مَغْلُوبٍ وَغَالِب![3]

ويتجلى الطباق في قوله: (**مسلوب ≠ سالب**)، (**قناص ≠ هارب**)، (**مضروب ≠ ضارب**)، (**مغلوب ≠ غالب**)، وقد ورد هنا الطباق بنوع: الإيجاب.

كما نجده يذكر الطباق في قصيدة **"تشكلات بلا ألوان"** حيث يقول:

---

[1]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، في الجزائر، 1999، ص 254.

[2]- محمد بلقاسم خمار، (الديوان) "ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 187.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وَرَقْصُ الثَعابِينِ يَهْتَزُ...

بَيْنَ التَفَتُّحِ... وَالانْكِمَاشِ.[1]

ونوع الطباق هنا: طباق إيجاب (**انفتاح ≠ انكماش**).

كما لاحظنا وجود الطباق السلب في بعض القصائد لكن بشكل أقل مقارنة بالطباق الإيجاب، و مثال على ذلك ما ورد في قصيدة "**ابتهالات طفل..للذكرى** ". حيث يقول الشاعر:

يَا يَومَ نُوفَمْبَر..يَا قَدَرِي أهْلاً بِطُلُوعِكَ كَالقَمَرِ

وارْجعْ..عَودّنِي أنْ أحْيَا فبِدُونِكَ لا أحْيَا عُمْرِي [2]

ويظهر الطباق السلب في العبارتين (أحيا "" لا أحيا) .

ونلاحظ أن الهدف من وراء التوظيف الواسع للطباق هو رغبة الشاعر في إبراز التضاد والتناقض الذي ينتشر بكثرة في مجتمعنا وطبيعة الحياة التي تفرض هذه القيم بطبيعتها.

ب– الجناس:

يعد الجناس أحد العلوم البلاغية وهو قسم أو فن من فنون البديع، يرتبط بأصوات الحروف وتباينها قلة أو كثرة في الدلالة على المعاني المطلوبة أو أقسامها وتطابقها في الألفاظ مع تباين الدلالة واختلافها[3]. كما يعتبر من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة حيث يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي وهذا يحدث بشكل غير متوقع، أو يقود التماثل إلى التخالف[4]. وقد توسّع العرب كثيرا في دراسة الجناس وأولوه من العناية والاهتمام حتى صار موضة العصر عند بعض الشعراء. وتأتي قيمة الجناس الفنية من تكرار الصوت في

[1]–محمد بلقاسم خمّار ، الديوان، مصدر سابق، ص 193.

[2] – المصدر نفسه، ص 103.

[3]– أحمد آدم تويني، البلاغة العربية، المفهوم والتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 341.

[4]– محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة ، مصر، 1993، ص 33.

نسق متوازن ومنسجم حيث يحقق إثراء للدلالة، ويثير الذهن ويحفز المشاعر، لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الفونيمات يوقع صوتا جميلا ويزيد الموسيقى تدفقا، وقد أشار ابن الأثير إلى أهميته ضمن الخطاب الأدبي بقوله:" اعلم أن التجنيس غرة ساذجة في وجه الكلام "[1] ولأهميته هذه وقف النقاد والبلاغيون متتبعين لصوره وأنواعه ومجمعين على أن جوهره ينبني على أساس التماثل مع الاختلاف في المعنى لتمييزه من التكرار الذي يقوم على إعادة اللفظ بالمعنى نفسه واستنادا إلى الدراسة الأسلوبية التي تعتمد على الاختيار بوصفه أساسا لرصد أسلوب مبدع ما، يدخل التجنيس بؤرة الاختيار الأسلوبي من خلال انتقائه للألفاظ المتجانسة من قوائم اللغة.

وبذلك يغدو الأسلوب كما عبر عنه 'ريفا تير'، "بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرر"[2]، وبذلك لا يصبح للتجنيس قيمة صوتية إيقاعية فحسب وإنما قيمة دلالية تحدد علاقاتها من خلال السياق، وفي هذا الإطار يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: "أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمرٌ لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسنٌ، ولما وجد فيه إلا معيبٌ مستهجنٌ ، ولذلك ذُم الاستكثارُ منه والولوعُ به، وذلك أن المعاني لا تَدِين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظُ خدمُ المعاني والمصرّفةُ في حكمِها، وكانت المعاني هي المالكةُ سياسَتَها المستحّقَةُ طاعَتَها، فمنْ نَصَر اللفظَ على المعنى كان كمن أزال الشَّيءَ عن جِهَتِهِ ، وأحَالَهُ عن طبيعتهِ "[3].

[1]–ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1984، ج1، ص 379.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 4، 1993، ص 82.

[3]– عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : محمد الاسكندراني، م– مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت 2005 ، ص 14.

ومجمل القول في الجناس أنه نوعان: تام وغير تام (ناقص)، فالتام هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف وشكلها وترتيبها وعددها، وغير تام (ناقص) وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحدة من الأمور الأربعة المذكورة آنفا.

وقد طبق الشاعر محمد بلقاسم خمّار فن الجناس في العديد من القصائد وهذا بشكل لافت بغية خلق لمسات إيقاعية تكسو نسيجه الشعري جمالا ورونقا، كما زاد من إيحائية الصور ومزيتها من خلال الغوص في أعماق اللفظ بفرز وحداته الأساسية وجذوره المؤلفة لأصوله،حيث يقول في قصيدة:

"**العروبة ~الحب**"

فأنَا الثَائِرُ الذِي خُبِر الحربَ وقَاسَى من وَيلِهَا **الدّفاقِ**

أتمَنَى السَّلامَ أهواهُ عَدْلاً وأمَانًا عَلَى وجُوهِ **الرِفَاقِ**[1]

1 - يظهر الجناس في كلمتي (**الدّفاقِ** _ **الرِفَاقِ**) وهو جناس غير تام (ناقص)، وفي قصيدة "**نوفمبر الملتقى**" يظهر الجناس في قوله :

قُمْ يا مجُاهِدُ **دُمْ** للشَّعْبِ قَائِدَهُ واطردْ قَذاهُ رَعَاكَ اللهُ ربَانَا[2]

اللفظتان : (**قمْ** _ **دمْ**) جناس غير تام،كما ورد الجناس في نفس القصيدة في قوله :

ويَا مُجَاهِدُ مِنْكَ الشَّعبُ فامضِ بهِ تجدْه دِرعًا و**أذهانًا** و**آذانًا**[3]

فاللفظتان (**أذهانا–آذانا**) جناس غير تام (ناقص)

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص113.

[2]- المصدر نفسه، ص 140.

[3]- نفسه، ص 140.

وفي بيت آخر من قصيدة أخرى بعنوان " **أمام ضريح الشهيد** " جاء الجناس في قولهّ :

فالليلُ قبْلكَ **مُعَتَمُ** والصبحُ بعْدَكَ **مُفَعَمُ**[1]

اللفظتان (**معتم – مفعم**) جناس ناقص، وعموما قد عمد الشاعر إلى توظيف الجناس الناقص بشكل ملفت للنظر مقارنة بالجناس التام الذي لم نلحظ له وجود، وهذا لا ينقص من القيمة السمعية الجمالية للصوت ذات المردود الإيقاعي، فتجانس اللفظتين وانسجامهما ينتج إيقاعا صوتيا تطرب له الأذن وترق له النفس وتسمو به الروح هذا إضافة إلى ما يؤديه من دلالة تعبيرية تسهم في تقرير المعنى في ذهن المتلقي وتجعله مقبولا لديه، وعموما قد استطاع أبو القاسم خمّار أن يوحي لنا بما يدور في خاطره بنوع من التأثير من خلال اختياره للألفاظ المتجانسة و اهتمامه بها لإيصال رسالاته مثله مثل سابقيه من الأدباء الذين ولعوا بالجناس، وعدوه سر من أسرار البلاغة وعلى رأسهم الثعالبي في كتابه : " **أجناس التجنيس** ".

جـ– المقابلة:

في لسان العرب «هي المواجهة»[2]، وفي تعريف آخر: «هي أن يُؤتى معنيين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب».

والمقابلة في الكلام من أسباب حسنه وإيضاح معانيه على شرط أن تتاح للمتكلم عفواً، وأما إذا تكلفها وجرى وراءها، فإنها تعتقل المعاني وتحبسها، وتحرم الكلام رونق السلاسة والسهولة[3].

[1] – محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 158.

[2]– ابن منظور، لسان العرب (ت 711)، دار صادر، بيروت، لبنان،2010 ، مادة قابل.

[3]– علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان، والمعاني، والبديع)، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص 470.

قد وردت المقابلة في شعر بلقاسم خمار بشكل جليّ لكنّها أقلّ بكثير من الطباق، نذكر منها على سبيل المثال ما ورد في قصيدة "شجون عربية إلى عقبة" حيث يقول:

فَقِتَالُ الأَهْلِ شَجَاعَتُنَا **وَنَخَافُ مِنَ الخَصْمِ** الضَّرْبَة.[1]

تظهر المقابلة في قوله: (**قتال الأهل ← نخاف الخصمَ**).

كما جاء في قول آخر من نفس القصيدة:

سَاحَاتُ المَجْدِ تُضَايِقُنَا **وَطَرِيقُ العَارِ** بِنَا رَحْبَة.

تتجلى المقابلة في (**ساحات المجد ← طريق النار**)، (تضايقنا ← بنا رحبة).

وقد وظف الشاعر بلقاسم خمّار المطابقة كنوع من أنواع المقارنة بين ما هو كائن من ظروف مأسوية غير محتملة إلى ما يريده ويتمناه، فالشاعر هنا يتحسر على ما آل إليه حال المسلمين ويريد أن تتغير هذه الأحوال من الأسوأ إلى الأحسن.

د- الترصيع:

هو لون إيقاعي آخر يعني توافق آخر جزء في صدر البيت مع آخر جزء في عجزه، وهذا التماثل يكون في الوزن والروي والإيقاع[2]، أي أن تكون العروض على وزن الضرب و على لفظه، ولا يقع إلا في مطلع القصيدة.

وأما الطبيعة الجمالية للترصيع فتكمن في دلالة المصطلح نفسه،"فهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر".[3]"

[1]- محمد بلقاسم خمّار،لديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 166.

[2]- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق ، ص 25.

[3]- ابن الأثير ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق مصطفى جواد و جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1375، 1956، ص 255/1.

وقد قسم العلوي الترصيع إلى نوعين: ترصيع كامل وترصيع ناقص، فالكامل " أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الأوزان والقوافي، من غير مخالفة لأحدهما للثاني في زيادة أو نقصان، أمّا الترصيع الناقص فهو أن يختلف الوزن وتستوي أعجاز."[1]

وقد وظف الشاعر محمد بلقاسم خمّار الترصيع في عدد من القصائد نذكر على سبيل المثال ما ورد في قصيدته **"نوفمبر الملتقى"** حيث يقول:

أَهْلاً (نُفَمْبَرُ) فَجْرٌ مِنْكَ **حَيَّانَا**

فَدُمْ لَنَا خَالِداً بِالحُبِّ **تحْيَانَا**.[2]

ويظهر التصريع في اللفظتين (**حيّانا–تحيانا**) كما نجده في قوله أيضا في قصيدة **"إشارات من ذاكرة خريفية"**:

وَدَاسَ الحِجِيَّ نَعْلُ **"مَاجَرْ"***

وَغَطَّى الضّبَابُ **المَحَاجِرْ**

وَهَزَّ الأنِينُ **الحَنـاجـرْ**

سَتَغْدُو العُقُول **مَزَاجـرْ**.[3]

ويظهر التصريع في الألفاظ الآتية (**ماجر، المحاجر، الحناجر**).

[1]–العلوي يحي بن حمزة ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، بيروت، 2002م، ص 194/2.

[2]– محمد بلقاسم خمّار، (الديوان)، مصدر سابق، ص 135.

*– ماجر: لاعب كرة قدم جزائري.

[3]– محمد بلقاسم خمّار، (الديوان) مصدر سابق، ص ص171– 172.

ونجده أيضا في قصيدة أخرى بعنوان "**رَبّاه... رِفقاً بالجزائر**" حيث جاء قوله:

اللهُ... يَا نِـعْمَ **الـسَّنَدْ** أدْعُوكَ بِاسْمِكَ يَا **أحَدْ**

أُلْطِفْ بِنَا... أنْتَ **الصَّمَدْ** واحْفَظْ لَنَا... هَذَا ***البَلَدْ***.[1]

ونلمح التصريع في الكلمات (**السند–أحد/ الصمد–البلد**).

و في قصيدة أخرى بعنوان " **يا رب** "يظهر الترصيع في قوله من البيت الآتي :

أرْجُوكَ ..يَا **زَمَنَ الغَرَائِبْ** فِي مَوطِنِي ..**بَلَدُ العَجَائِبْ** [2]!

حيث يظهر الترصيع في الألفاظ الأتية : (زمن الغرائب / بلد العجائب)

ومما يلاحظ أن الشاعر قد يكون لجأ إلى الترصيع كنوع من المحسنات البديعية حتى يضفي على قصائده الطابع الجمالي والنغم الموسيقي الذي تستريح لهما النفس وتطرب لهما الأذن وبالتالي يزداد شعره رونقا وبهاءً. ومما يشار إليه أنه لا ينبغي أن يكون الترصيع في جميع النص أو في أكثره بل يكون على قلة حتى يتحقق أثره الجمالي، قال العسكري بعد أن عرّف الترصيع وجاء بأمثلة عنه " ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسنا... فإذا كثر و توالى دل على التكلف"[3].

هـ– السجع:

لغة – يقال سجعت الحمامة سجعا، إذا رددت صوتا على طريقة واحدة، وسجع المتكلم في كلامه، إذا تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر مقفى غير موزون .

[1]– محمد بلقاسم خمّار، (الديوان)، مصدر سابق، ص 197.

[2] – المصدر نفسه، ص 185.

[3]– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق ، ص 90.

وهو في الاصطلاح توافق الفاصلتين أو الفواصل في الحرف الأخير، وهو في النثر كالقافية في الشعر، وأفضل السجع ما توافقت فقره. وقد عرف العرب السجع بمصطلحه، فقد جاء عن الرسول صلى الله عليه وسلم النهي عن سجع الكهان، إبعادا عن التشبه بهم، وهو غير السجع الذي كان يغمر كلام العرب الذي فيه سلامة الطبع، وقوة السليقة، ووضوح الفطرة، والذي كان شائعا في الخطب والوصايا والحكم .[1]

ومن أمثلة السجع ما ورد في قصيدة "نوفمبر الملتقى" :

حَتى انتصَرْنَا و عُدْنَا **مِنْ** مَواقع**نا** إلى مَيَادِينَ حَربِ النَّفْسِ أقْرانَا[2]

في هذا البيت وقفات متقاربة (انتصرنا، عدنا، مواقعنا، أقرانا).

ومنه قول الشاعر في بيت آخر من قصيدة " بطاقة شخصية إلى ولدي"

عَرَبِيٌّ مُسْلِمٌ مِلَةَ **جَدّي و أَبِي** وَكِتَابُ اللهِ **مِنْهَاجِي** وَمَا سَنَّ **النّبي**[3]

في البيت الشعري أربع فواصل متحدة في الحرف الأخير (الياء)، و يلاحظ ثلاث فواصل فيها متساوية في الطول (جدي، أبي، نبي).

ويظهر السجع في قوله أيضا من قصيدة " العروبة ...الحبّ":

و كَمَا الهَمْسُ في ضَمِيْرِي يُحَاكِي مَنْطِقَ الوَحْيّ،يَسْتَفِزُ اخْتِنَاقِي[4]

[1] – عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية(للطالب الجامعي)، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص2.

[2] – محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص136.

[3] – المصدر نفسه، ص159.

[4] – نفسه، ص115.

وفي هذين البيتين يظهر السجع في تتابع حرف الياء و يتضح في الفواصل التالية (ضميري ، يحاكي، الوحي، اختناقي)

ويأتي السجع على نوعين –من حيث الطول والقصر–.

– سجع قصير :

وهو ما كان مؤلفا من ألفاظ قليلة، وهذا أفضل السجع، لأنَّه يدل على قوة المنشيء، وتمكنه، وبُعد الوصول إليّه[1]، نحو قول أبو القاسم خمّار في قصيدة "ابتهالات طفل ..للذكرى":

اِرْجَعْ... عَوّدْنِي..وأنْقِذْنِي يَا يَوْمَ نُوفَمْبَر...يَا قَدَرِي[2]

فقد وقع السجع في جملتين قصيرتين :(عودني – أنقذني)

– سجع طويل :

وهو أسهل تناولا من السجع القصير، وتتفاوت درجاته في الطول ، وقصة الطول خلافية بين البلاغيين، وهذا النوع يوجد في النثر أكثر منه في الشعر[3]، ومن السجع الطويل ما ورد في قول الشاعر من نفس القصيدة السابقة :

عوّدني أنْ أَرْقَى حَبْلِي وأُجَدِدَ من قِمَمِي كِبَري[4]

– شروط الشجع:

وضع البلاغيون شروطا للسجع منها :

[1]– عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية(للطالب الجامعي)، مرجع سابق، ص 299.

[2]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص105.

[3] – عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية(للطالب الجامعي)، مرجع سابق، ص 299.

[4]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص104 .

- أن يأتي خاليا من التكلّف، رصين التركيب .
- أن يكون خاليا من التكرار .
- أن تكون الألفاظ المسجوعة حسنة الوقع على السمع .
- أن يكون اللفظ تابعا للمعنى، فالسجع الحسن الذي يدل على تكاثف الفكر واللفظ بحيث ترسل المعاني على سجيتها لتطلب الألفاظ التي تناسبها. فإذا حقق هذه الشروط أصبح سببا في جمال الأسلوب ورونق العبارة .[1]

إن تعدد المظاهر الصوتية ساهم في تشكيل البنية الإيقاعية في قصائد محمد بلقاسم خمّار وهذا من خلال تنوع الأصوات من مجهورة ومهموسة، حيث كان الجهر المهيمن على الخطاب الشعري لما تقتضيه طبيعة الموضوع، كما أن التكرار على مستوى الحرف والكلمات أسهم في تركيز المعنى أولا وثانيا في إعطاء النص نوعا من الإيقاع الموسيقي ما يتلاءم مع الحالة النفسية للشاعر.

[1] – عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية(للطالب الجامعي)، مرجع سابق ،ص300.

الفصل الثالث

البنية الأسلوبية ومظاهر تركيبها
وطرق تشكيلها

الفصل الثالث: البنية الأسلوبية ومظاهر تركيبها وطرق تشكيلها

تمهيد

أولا–البنية التركيبية

1- مفهومها.

2- عناصرها.

ثانيا–البنية النحوية:

1- الجمل الفعلية.

2- الجمل الاسمية.

ثالثا–البنية الصرفية:

1- الزمن

2- الظرف

3- الصفات.

4- التنكير والتعريف.

5- الضمير.

رابعا–البينة البلاغية:

1- مفهومها.

2- الأسلوب الخبري.

3- الأسلوب الإنشائي.

4- الفصل والوصل

خامسا–الانزياح التركيبي:

1- مفهومه

2- التقديم والتأخير.

3- الحذف.

4- الاعتراض

سادسا–البينة الدلالية

1- مفهومها

2- محاور علم الدلالة

3- الحقول الدلالية

4- العلاقات

5- محور التغيّر الدلالي

تمهيد

يهدف هذا الفصل إلى دراسة المستوى التركيبي وذلك بتحليل البُنى التركيبية في قصائد محمد بلقاسم خمّار وسنعنى – هنا – بمحاور عدة نحاول أنْ نستطلع البُنى الأسلوبية عن طريق رصد الكيفية التي تتشكل بموجبها النصوص الشعرية في ديوان"ياءات الحلم الهارب"، فهي محاولة لنبيّن نظم صوغ المتتاليات اللسانية في قصائده من خلال فحص كيفية تضافر البُنى الأسلوبية، والطريقة التي تتعالق بها مكونات النص، وتمحيص تمفصلاتها، عبر دراسة بعض التراكيب كالجمل الاسمية والجمل الفعلية وما يدخل عليها من نواسخ، وتناولنا بالدراسة أزمنة الأفعال والأظرف والصفات، والأسماء من حيث التنكير والتعريف والضمائر وكل ذلك أدرج ضمن المجال الصرفي، كما تناولنا بالدراسة مسألة التقديم والتأخير، حيث تبدأ الأسلوبية في التحليل التركيبي من خلال دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة" فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدبي"[1]، وتظهر هذه الدراسة بالجملة ثم الفقرة ثم النص.

إن التراكيب غالبا ما تدل على طبعة دلالية للنص الأدبي والمتمثلة في الثبات والاستقرار، أما الجمل الفعلية فإنها تتضمن أفعالا تدل على ميزة خاصة تختلف عن الجملة الاسمية وتتواجد هده الميزة في ديوان بلقاسم خمّار "**ياءات الحلم الهارب** ".

تقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي "لأنه ذو فاعلية تؤدي جزءً من معنى القصيدة وجمالياتها، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي"[2]، أما فيما يخص البنية البلاغية فقد خصصت لدراسة الأساليب الخبرية والإنشائية وما تتضمن هذه الأخيرة من أغراض كالنداء والأمر والنفي، وهذا دفعنا إلى تناول مسألة الوصل والفصل

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ،الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994، ص 207، PDF تاريخ التحميل : 02/15/ 2019 – 19سا.

[2]–عمر مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيه التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2006، ص70.

ومعاينة طبيعتهما في أبيات شعرية عدة، ومحاولة تأشير المواضع التي يفضي فيها الوصل إلى بنية لسانية استطراديه تصريحيه، ولا نقف عند هذا الحد فلقد حدا بنا تأمل شعر بلقاسم خمّار إلى رصد الانزياحات التركيبية التي ترتكبها قصائده باعتبار أي دراسة أسلوبية حديثة تكاد لا تقومّ إلا على الانزياح، وسنرى أن ثمة خلخلة تركيبية تحدث على مستويات عديد كما حاولنا اختراق النص عبر البنية الدلالية للكشف عن علامات النص الخمّاري، وفك رموزه لأن الدلالة تساهم في حل تلك الرموز و الولوج بها إلى عالم التركيب والصور وتمازجها بالألفاظ ليستقر معناها في الذهن،كما نال المعجم الشعري قسطا من الأهمية منا نظرا لما يثيره من تساؤلات حول تداخل اللغة الشعرية مع اللغة الطبيعية ومساهمته في الكشف عن ميولات الشاعر الدينية أو السياسية أو التاريخية أو الطبيعية... وإظهار مستواه الفكري .

أولا–البنية التركيبية:

1–مفهومها:

لقد تميّزت المعجمات اللسانية في مجال البحث عن صياغة التراكيب، أو ما يسمى بعلم التراكيب، ومصطلح التراكيب (syntax) يرجع إلى اللفظ اليوناني (syntax's) الذي يعني الترتيب[1]. وهو علم يدرس العلاقات الناشئة بشكل مطرد بين كلمات الجمل التي تظهر في التراكيب المختلفة.

وتعددت تسميات هذا البنية من عالم إلى آخر، ونذكر على سبيل المثال "جورج مونان" حيث يعرّف التركيبة في كتابه "مفاتيح الألسنة" بأنها «دراسة هيكل الجملة والجملة في النحو التركيبي هي بناء لغوي مستقل بذاته تترابط عناصره المكونة ترابطها مباشر»[2].

أمّا عند "محمد الحنّاش" فيعرّف البنية التركيبية في كتابه "البنيويّة في اللسانيات" على أنها مستوى النقد الذي يهدف إلى دراسة شاملة متكاملة من كافة النواحي لبنية العمل الأدبي وتأثيره[3].

2–عناصرها:

علم التراكيب نجده في اللسانيات العصرية يحتوي على معنيين أساسيين:

أ–وصف القواعد التي تحدد البنية الداخلية للكلمات، أي قواعد تراكيب الوحدات الصرفية التي تكوّن الكلمات ووصف مختلف أشكالها.

ب–وهي في الوقت نفسه وصف قواعد البنية الداخلية للكلمات وقواعد الترتيب التركيبي للجمل[4].

---

[1]– كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتب النهضة العصرية، القاهرة، ط3، 2001، ص 205.

[2]– جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، 1987، ص 40.

[3]– نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 141.

[4]– رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1993، ص 83.

ثانيا– البنية النحوية:

هذه البنية تهتم بدراسة الجملة التي تُعرف بأنها عنصر الكلام الأساسي إذ يتحقق بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكرها إلى الكلام عبراً بواسطة الجمل ويتكلم بواسطتها كذلك...[1].

وتتألف الجملة في اللغة العربية من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه وهو المتحدث عنه، ولا يكون إلا اسماً والمسند هو المتحدث به ويكون فعلا أو اسماً، وهذان الركنان هما عمدة الكلام[2].

وسنحاول حسب هذه البنية الوقوف بالدراسة عند أهم الجمل وأنواعها الواردة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" للشاعر بلقاسم خمّار.

1–الجمل الفعلية:

هي التي تبتدئ بفعل، وتتكون من فعل + فاعل أو من فعل + فاعل+ مفعول به، و قد وجد الكثير من هذه الجملة في قصيدة "**تشكلات بلا ألوان**" ونمثل ذلك في الجدول الآتي:

الجمل الفعلية	ترتيب عناصرها
قَتَلْنا التوحُّدَ	فعل (قتل) + فاعل (ضمير متصل –النون)+ مفعول به (التوحّد)
نَصَبْنا تَماثِيلَنا	فعل (نَصب)+ فاعل (نا: ضمير متصل) + مفعول به (تماثيل)
طَوَيْنَا المسافاتِ	فعل (طوى) + فاعل (نا: ضمير متصل) + مفعول به (المسافات)
بَلَغْنَا نِهَايَتَنَا	فعل (بلغ) + (نا: ضمير متصل) + مفعول به (نهاية)

[1]– عثمان مقيرش، ملامح المنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، ص 100، PDF ، تاريخ التحميل :04/21 /2019 على 21 سا

[2]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، الناشر شركة العاتك لصناعة الكتاب، (د ط)، القاهرة، (د ت)، ص 27.

تَمَطَّطَ مِنْ شَفَتِهِ	فعل (تمطط) + فاعل (ضمير مستتر)
لِيَرْضَعَ فِي شَاطِئٍ مُهْمَل	فعل (يرضع) + فاعل (ضمير مستتر)
يُمْطِرُ سَاحَاتِنَا	فعل (يمطر) + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به (ساحاتنا)
يَجُوسُ بِأَطْرَافِهِ	فعل (يجوس) + فاعل (ضمير مستتر)
يَقْضِمُ نَبْتَ البُذُورِ	فعل (يقضم) + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به (نبت)
يُفْرِزُ فِي زَحْفِهِ[1]	فعل (يفرز) + فاعل (ضمير مستتر)

وفي قصيدة بعنوان "**أمام ضريح الشهيد**" نجده يوظف جملا فعلية غالبيتها بأفعال أمر، والجدول الآتي يوضح ذلك:

قُمْ لِلشَّهِيدِ	فعل (قُم) + فاعل (ضمير مستتر)
نَاجِهِ	فعل (ناجى) + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به (ضمير متصل الهاء)
وقُلْ	فعل (قل) + فاعل (ضمير مستتر)
فَدَيْتَ شعْبَكَ	فعل (فديتَ) + فاعل (التاء) + مفعول به (شعبك)
اسْمَعْ رِفَاقَكَ	فعل (اسمع) + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به (رفاقك)
أَكْرِمْ بِمَجْدِكَ	فعل (أكرم) + فاعل (ضمير مستتر)
واهْنَأ بِجِلْدِكَ[2]	فعل (اهنأ) + فاعل (ضمير مستتر)

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 190.

[2]- المصدر نفسه، ص 158.

الداعي من وراء توظيف الشاعر بلقاسم خمّار للجمل الفعلية هو رغبته في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربته الشعرية، فترتقي بذلك إلى مستوى الحدث الواقعي مما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب مع هذه التجربة.

والملاحظ أن الجمل الفعلية التي وظفها شاعرنا تنوعت بين الجمل المثبتة والجمل المنفية.

فالجمل المثبتة هي التي لم تدخل عليها أدوات النفي، وتدل على محصول العمل، وهذا ما نراه في قصيدة **"جمر الحنان"**.

الجمل المثبتة فيها:

أُهَنِئُ بِسْكرَةَ الصَّابِرَةْ فَطُوبَى لَهَا الخُطْوَةِ الثَائِرَةْ...!

لَقَدْ أوْصَلُوهَا بِأرْضِ الضِّيَاءِ وَمَغْنَى المَلاَئِكَةِ السَّاحِرَةْ.[1]

أما الجمل المنفية فهي التي تتضمن أدوات النفي، والنفي الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل، وقد تكون الجمل المنفية اسمية أو فعلية وأدوات النفي هي كثيرة منها: ليس-مَا- لم-لن...، وإذا رجعنا إلى ديوان محمد بلقاسم خمّار نجده قد وظّف العديد منها كقوله في قصيدة "الخفافيش":

أنْظُر... لاَ أرَى...

وَالرِّيحُ لاَ تُحَرِّكُ الأغصان

أسْمَعُ-لاَ أَعِي

وَالرَّعْدُ لاَ يَخْتَرِقُ الآذَانَ.[2]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 194.

[2]- المصدر نفسه، ص 122.

يخلق محمد بلقاسم خمّار حالة من التوتر بتوظيفه للنفي مقابل الإثبات ويشهد هذا التوتر الذي خلقه في الخطاب القائم في مفارقة تركيبية في رسم الصور الفنية قامت على ما خلقته المفارقة التركيبية بين الإثبات والنفي من خلال إثبات قيمة حضورية وتغييب لقيم أخرى وفي ذلك سمة أسلوبية فنية.

2-الجملة الاسمية:

هي التي يكون صدرها اسم "و تركيبها الأساس من جزأين أساسيين هما المبتدأ والخبر، وهي ما خلت من الفعل"[1]، و مَا تكوّنت من المسند والمسند إليه، فالعلاقة بين عنصري الجملة الاسمية هي علاقة إسناد، فالمبتدأ موضوع والخبر حديث عن الموضوع، المبتدأ محكوم عليه والخبر محكوم به، وقد وردت الكثير منها وبأنماط مختلفة في ديوان محمد بلقاسم خمّار "ياءات الحلم الهارب"، ومنها على سبيل الذكر ما ورد في قصيدة "**شجون عربية إلى عُقبة**":

الجملة الاسمية	ترتيب عناصرها
1-سَاحَاتُ المِجْدِ تُضَايِقُنَا	مبتدأ (ساحاتُ) + خبر (تضايقُنا)
2-أنَاتُ الضَّيمِ تُذَوِّبُهَا	مبتدأ (أنات) + خبر (تذوّبها)
3-وَالقَادِرُ مَنْ يُؤَدِي دِيناً	مبتدأ (القادر) + خبر (من يؤدي ديناً)
4-النَحْلَةُ مَاتَتْ	مبتدأ (النحلة) + خبر (ماتت)
5-الخَيْمَةُ مَزَّقَهَا عَصْفٌ	مبتدأ (الخيمة) + خبر (مزّقها عصف)

[1]- علي جازم ومصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2007، ص 25.

6-شُهَدَاءُ الأمْسِ بِلاَ خَلَف	مبتدأ (شهداء) + خبر (بلا خلف)
7-وَأطْفَالِي تَتنَكَّرُ أشْعَارِي	مبتدأ (أطفالي) + خبر (تتنكّر أشعاري)
8-رَايَاتُ العِزَّةِ ناكسة	مبتدأ (رايات) + خبر (ناكسة)
9-عُيُونُ العَالَمِ تَهْزَأُ مِنْ	مبتدأ (عيون) + خبر (تهزأ)
10-برَاقُ المِعرَجِ مَرْبضُه	مبتدأ (براق) + خبر (مربضه في القدس)
11-وَطَنِي يَا عُقْبَةُ ملاحٌ[1]	مبتدأ (وطني) + خبر (ملاح)

توصلنا من خلال إحصائنا للجمل الاسمية الوارد آنفاً بأن شاعرنا وظف الكثير منها لكن بتنويع الخبر فمرة يوظفه مفردا ومرة أخرى يوظفه في شكل جمل اسمية أو فعلية وحتى الشبه جملة، واستعمال الشاعر لهذه الأنماط من الخبر كان، لإبراز التشتت الوجداني، والتأكيد على آلامه وهمومه وحالاته النفسية المتذبذبة، بالرّغم من أن الجمل الاسمية توحي بالسكون والارتكاز والدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحديث في مقام المدح والذم[2]، حيث يقول:

وَبَارِيسُ... جَمْرُ الحَنَانِ الخَفِيّ وَبَارِيسُ.... سَيِّدَةٌ... سَاحِرَةْ...![3]

ويظهر أن الشاعر هنا قد مزج بين المدح والذم لباريس، والجملة الاسمية تتبع ما قبلها (سابقتها) بحيث أنها تتفرع من الجملة المثبتة والجملة المنسوخة.

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص 166-167.

[2]- عثمان مقيرش،ملامح المنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، ص 101، PDF ، تاريخ التحميل:21/04/ 2019 على 21 سا.

[3]- محمد بلقاسم خمّار ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 196.

أ- الجملة الاسمية المثبتة:

ورد في ديوان الشاعر "ياءات الحلم الهارب" العديد من هذه الجمل نذكر منها ما ورد في قصيدة "**جمر الحنان**".

وَبَارِيسُ... قِبْلَتُنَا فِي الحَيَاة! وَكَعْبَتُنَا...! قِبْلَةُ الآخِرَة

وَهُم، نُخْبَةُ الفِكْرِ إنْ خَطَطُوا وَهُمْ رُسُلُ الصَنْعَةِ المَاهِرَة.[1]

يحاول الشاعر في هذين البيتين السابقين اللذين بدأهما باسم إبراز أمر مهم و لفت النظر إليه و الإبلاغ عنه، بما جدّ من أجل الكشف عن رؤيته الخاصة.

ب- الجمل المنسوخة:

جاء في اللّسان (نسخ): « والنسخُ لغةً: إبطال الشيء وإقامة آخر مقامه... والنسخ: نقل الشيء من مكان إلى مكان وهو هو»[2].

وقد جاء في شرح قطر الندى وبل الصدى" لابن هشام الأنصاري: "النَّواسِخُ": جمع ناسخ، وهو في اللغة من النَّسْخ بمعنى الإزالة، يقال: "نَسَخْتِ الشَّمْسُ الظِّلَّ،" إذا أزالته، وفي الاصطلاح: ما يَرْفَعُ حُكْمَ الُمبْتَدَأ والخَبر وهو ثلاثة أنواع: ما يرفع المبتدأ وينصبُ الخبر و هو "كان "و أخواتُها و ما ينصبُ المبتدأَ و يرفعُ الخبرَ ، و هو" إنَّ "و أخواتها وما ينصبهما معا و هو "ظَنَّ "و أخواتها ، وسميت بالنواسخ لأنها تزيل حكم المبتدأ والخبر، والمبتدأ يصير اسمها، والخبر وإن بقي خبرها إلا أنه مرفوع تارة ومنصوب طوراً، و لأنها تحدث نسخاً أي تغييراً في المبتدأ والخبر سميت كذلك ، ورأى النحاة أن النواسخ قسمان:

[1]- محمد بلقاسم خمّار ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 194.

[2]- ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر، بيروت، 2010، مادة: نسخ.

أفعال: كان وأخواتها، وأفعال المقاربة، وظن وأخواتها.

حروف: لا التي لنفي الجنس، إنّ وأخواتها، ما وأخواتها»[1].

وقد وردت الجمل المنسوخة في العديد من القصائد في ديوان محمد بلقاسم خمّار، نذكر منها على سبيل المثال ما ورد في القصيدتين "**يا رب –الملتقى**"، "**صوت... من العالم الخامس...!**" حيث جاء في القصيدة الأولى ما يلي:

–كَانَتْ جَزَائِرُنَا حَصُونًا بِالرّعُودِ...و بِالمَخَالِبْ

كَانَتْ جزَائرُنَا....وَصَارَتْ منْ تُنَادِي...؟ مَنْ تُخَاطِبْ..؟

–مَتَى (نُفَمْبَرُ) نَنْأَى عَنْ مَصَائِبِنَا كَأنَّ مَوْطـنِنَا قَدْ صَارَ أوْطَاناً

مَتَى نُوَحِّدُ فِي السَّرَاءِ مَـوْكِبَنَا وَنَلْتَقِي بِاسْمِ حُبِّ الشَّعْبِ إخْوَاناً.[2]

أعاد الشاعر بتوظيفه لكان وأخواتها تاريخ الجزائر المجيد حيث أحي آثارا جمالية صارت الحدث في الماضي، و في هذه الأخيرة أسند الخبر للمبتدأ بوقت معين، والعلاقة بين المسند والمسند إليه كان ⟵ علاقة مجاوزة نحو المسند: رفض الأذى.

المسند إليه كانَ ⟵ علاقة تتجاوز الزمن.

حيث صار الحديث في الماضي كونه أراد القول من خلال هذه الأبيات عن حدث وقع في زمن الماضي البعيد لذلك قلنا علاقة مجاوزة[3].

أراد الشاعر تنبيه السامع فجاء بالمؤكد وهذه الشحنة الإخبارية لا يمكن أن تصل إلى الذهن دون صياغتها بمؤكد مستقل في اللاوعي والإدراك الحسي والمعنوي.

[1]– محمد أحمد قاسم، القواعد الجامعة صرفاً ونحواً وأساليب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، 2002، ص ص252-253.

[2]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص158-138.

[3]– عثمان مقيرش، ملامح المنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، مرجع سابق، ص 114.

ثالثا–البنية الصرفية:

يقصد بعلم الصرف: العلم الذي يبحث عن الكلمة من حيث ما يعرض من تصريف وإعلال وإبدال وموضوعه الأفعال والظروف والصفات.[1]

وقد عرّف "الأستر أبادي" الصّرف بقوله: «التصريف علم بأبنية الكلمة، وبما يكون لحروفها من: أصالة، وزيادة، وحذف وصِحة، وإعلال، وإدغام، وإمالة، وبما تعرض لآخرها مما ليس بإعراب ولا بناء من الوقف وغير ذلك»[2].

وبما أنّه يدرس التغيير والزيادة، فإنّ مجاله الحيوي لا يتخطى الكلمة المتصرّفة، ولا علاقة له بالجامد من الكلمات فمداه الحيوي الأسماء المتمكنة، والأفعال المتصرّفة.

– علاقة علم الصرف بعلم النحو:

"هناك علاقة وطيدة بين علم الصرف وعلم النحو، فالعلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل، أو علاقة مادة البناء بالبناء، فالصرف: علم قواعد الكلمة، والنحو: علم قواعد تركيبها، والكلمة جزء لا يتجزأ من التركيب، ولا يجوز الفصل بين الصرف والنحو إلا في إطار ضيق لا يتجاوز الحالتين هما:

- البحث العلمي والدراسة على مستوى التخصص.
- التعريف بالعلم وتحديد ميدانه والتعرف إلى طبيعة البحث فيه.

فحين نقرر في الصرف أن الاسم إما مفردا أو مثنى أو جمع، ينبغي في هذا المجال أن ندرك أن هذا العمل إنما تظهر قيمته في الإفادة منه على مستوى العبارات والجمل، حيث ننظر في قواعد المطابقة بين وحدات هذه الجمل وهذه العبارات ومدى ارتباط بعضها من حيث الإفراد والتثنية والجمع، وهذا يعني أننا انتقلنا من الدرس الصرفي إلى الدرس النحوي مباشرة وجعلناهما كما لو كانا

[1]– مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 2008، ص 8.

[2]– الأستر أبادي، شرح الشافية، 7/1 نقلا عن محمد أحمد قاسم، القواعد الجامعة صرفا ونحوا وأساليب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2002، ص 7.

امتدادا لشيء واحد"[1]"وقد أوضح أبو عثمان المازني متانة الصلة بينهما قائلا : التصريف ينبغي أن ينظر فيه من قد نقّب في العربية ، فإن فيه إشكالا وصعوبة من ركبه غير ناظر في غيره من النحو "[2].

يقول ابن عصفور: " التصريف أشرف شطري العربية، وأغمضها، فالذي يبين شرفه احتياج جميع المشتغلين باللغة العربية من نحوي ولغوي إليه أيما حاجة، لأنه ميزان العربية، ألا ترى قد يؤخذ جزء كبير من اللغة بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلا عن طريق التصريف"[3] ومن مظاهر احتياج دارس النحو إلى علم النحو، أن الموقع الإعرابي لبعض الكلمات لا يمكن معرفته، إلا إذا عرفنا الصيغ الصرفية للألفاظ، في هذه الأمثلة: أَخُوكَ كَاتِبٌ دَرْسَهُ. جَارُكَ مَفْهُومٌ حَدِيثَهُ، فالكلمتان: دَرْسَهُ، حَدِيْثَهُ لا يمكن معرفة إعرابهما إلا إذا عرفنا البنية الصرفية للكلمتين: كَاتِبٌ، مَفْهُومٌ، وقد أدرك العلماء قديما هذه العلاقة بين العلمين، فكانت كتبهم شاملة لهما، كما أن بعض العلماء أشار إلى دراسة الصرف قبل النحو "[4].

1-الزمن:

أكسب الزمن قصائد بلقاسم خمار طابعاً أسلوبياً ذا دلالة إيحائية، تكشف من خلالها حالته النفسية وواقعه المعاش في زمن معين. بالإضافة إلى ما يحمله هذا الزمن من تنوعات وتفرعات زادت من قوة التجسّيد والتوضيح[5] في الخطاب الشعري ويتفرع الزمن إلى ثلاثة أوجه هي: الماضي، المستقبل، الأمر.

[1]- زهدي عبد الرؤوف وآخرون، "الجامع في الصرف"، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص 18.

[2]-ابن جني أبو الفتح عثمان، المصنف في شرح كتاب التصريف للمازني، تحقيق: ابراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي، ط1، 1954، ص 2/ 340.

[3] ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الأفاق الجديدة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 1978، ص 27.

[4]- المرجع نفسه، ص 1/ 30.

[5]- قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، ماجستير 2009، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ص 25.

أ- الزمن الماضي (الفعل الماضي):

عرّفه الزمخشري قائلاً: «هو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك...»[1].

ومعظم الدارسين يعرّفونه على أنه: ما دل على حدث وقع في زمن مضى وانقضى وانتهى، ومن العلامات التي تميّزه هي قبوله: تاء الفاعل، تاء التأنيث الساكنة نحو قول الشاعر بلقاسم خمّار في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**" التي ورد فيها أكثر من خمسة وأربعين (45) فعلا ماضيا:

-سَئِمْتُ انْتِظَارِي...

-سَئِمْتُ مَنَاظِرَ كُلَّ الخُيُوطِ

-مَنازِلُنَا اسْتَسْلَمَتْ كَالمِلاَهِي

-وَأَوْرَاقُ أَغْصَانِنَا

نَسيتْ مَا النَّدَى...؟[2]

وفي قصيدة "**العروبة... الحب**" فقد ذكر واحد وثلاثين (31) مرة الفعل الماضي ونذكر على سبيل المثال قول الشاعر فيها:

*اِنْطَلِقْ فَالدِّمَاءُ **سَالَتْ وَفَاضَتْ***

كُلُّ نَهْرٍ لَهُ بِأَرْضٍ سَوَاقِي

كَانَ** لِلْعَرَبِ مَجْدُهُم يَوْمَ **كَانُوا

صَادِقِي الوَعْدِ أَوْفِيَاءَ التَّلاَقِي

[1]- الزمخشري، المفصّل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، (د ط)، (دت) ، ص 244.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب ، مصدر سابق ، ص من 142 إلى 157.

ثُمَّ **أضْحُوا** مُمَزَّقِينَ حَيارَى

يَوْمَ **بَاعُوا** وَفَاءَهُمْ لِلِّنِّفَاقِ.[1]

أما في قصيدة "**أرضية... وثلاثة مداخل**" فقد ورد فيها فعل واحد يتضح في قوله الآتي:

مَشَتْ عَلَيْهِ عَرَبَاتُ تَاجِرٍ جَوَّالٍ.[2]

تمكن شاعرنا بلقاسم خمّار من توظيف الفعل الماضي لغرض الاستدلال والإشادة به لا ليبقى حبيسه بل للخروج منه لينطلق إلى المستقبل، فهو ينظر إلى الماضي لاكتشاف أسراره ومنه ينطلق إلى المستقبل ليبث رسائله، ويبشر بعالم جديد مملوء بالنقاء والطهارة والرقي نحو الأفضل.

ب- الزمن المستقبل (المضارع):

هو ما يدل على وقوع حدث في زمن الحال أو المستقبل[3]، كقول الشاعر في زمن الحال من قصيدة "**جمر الحنان**" التي احتوت على عشرين(20) فعلا مضارعا:

أُهَنيءُ بِسْكرَةَ الصَّابِرَة فَطُوبَى لَهَا الخُطْوَةِ الثَّائِرَة...!

وتَرْفَلُ وَاحَاتُنَا بِالرَّخَاءِ كَمَا **تَرْفَلُ** المُدُنُ الظَّافِرَة.[4]

وقوله في زمن الاستقبال من نفس القصيدة:

سَيَنْـــهالُ لِلنُّورِ شَلاَّلُهُ **وتُفْعِمُنَا** النَّشْوَةُ القَاهِرَة

بِهَا **سَوْفَ نَجْتَثُّ** (بُيُوضَنَا) **وَنَنْعَمُ ب**ِالثَّمْرَةِ الطَّاهِرَة.[5]

---

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص115-116.

[2]- المصدر نفسه، ص 111.

[3]- نفسه، ص ص19- 20.

[4]- نفسه، ص 194.

[5]- نفسه، ص 195.

ومن علامات الفعل المضارع أنه

1-يبدأ بأحد الأحرف المضارعة الأربعة وهي (أ، ن، ي، ت) وسميت هذه الأحرف وجُمعت في (نأيْتُ).

2-قبوله دخول السين عليه التي تدل على المستقبل القريب، ودخول سوف التي تدل على المستقبل البعيد، وهما حرفا تسويف لدلالتهما على المماطلة نحو قول الشاعر من نفس القصيدة "**جمر الحنان**":

*وَمِنْهَا **سَنُصْبِحُ** مِنْهَا إِذَا مَا أَرَادَتْ وَتَكْتَمِلُ الدَائِرَة.*[1]

3-دخول أحرف النصب والجزم عليه، نحو قول شاعرنا في قصيدة "**يا ربّ**..." التي احتوت على خمسة عشر(15) بيتاً:

***حَتَى** اِسْتَعَادُوا حَقَّهُمْ وَتَخَلَّصُوا مِنْ كُلِّ غَاصِبٍ.*[2]

4-دخول نون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة أو ياء المخاطبة نحو قوله من قصيدة "**فواصل مرتجلة**":

بَغْدَادُ...!

لاَ تَنْتَظِرِي... مِنْ خُطَبَاءِ الأَمْسِ

مِنْ ضَجِيجِهِمْ.[3]

إنّ استخدام شاعرنا بلقاسم خمّار للأفعال المضارعة بكثرة لدليل واضح على أنّه ليس حبيس الماضي، بل إنّه من دعاة المستقبل وهذا ما رأيناه من خلال قصائده، حيث كان الشاعر ينظر إلى المستقبل نظرة تفاؤلية غير فاقد للأمل في الشفاء من كل الأمراض والفساد الذي نخر جسد الأمة

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص195.

[2]- المصدر نفسه، ص 186.

[3]- نفسه، ص 179.

العربية ولاسيما الجزائر وهذا بحكم انتمائه للمدرسة الرومانسية ذات الطبيعة الذاتية، كما يبقى الفعل المضارع يحمل دلالات كثيرة من قصائد شاعرنا.

ج- زمن الأمر:

فعل الأمر: هو ما يدلّ على طلب حصول شيء بعد زمن المتكلم[1]، بمعنى أنه طلب القيام بالفعل في زمن المستقبل. و من العلامات التي تميزه ، دلالته على الطلب ، و قبوله ياء المخاطبة . وفي قصائد محمد بلقاسم خمّار كان فعل الأمر قليلا بالمقارنة مع الفعل الماضي والفعل المضارع حيث بلغ عدد الأفعال الأمرية في قصيدة "**العُروبة... الحبّ**" حوالي ثمانية (08) أفعال، وأهم نماذج هذه الأفعال نذكر قول الشاعر:

*أمَتي..**لَمْلِمي** جِرَاحَكِ وامْضي*

في دُروبِ النِّضَالِ كالعِمْلاقِ

***زَعْزِعِي** كلَّ موقعٍ لِعَميل*

أو عدوٍّ يريدُ سَلْبَ البواقي.[2]

ومما يلاحظ بعد عملية حسابية أن الفعل المضارع نال الحظ الأوفر والأوسع من بقية الأزمنة الأخرى، ما دام الشاعر يصف الحال ويعبر عن المستقبل، وهذا كله يضفي على القصيدة حركية التجدد والاستمرار في كل زمن وعصر، كما يدل على الاضطراب الذي يغزو نفسية الشاعر المنطلق من واقعه المعاش ووصفه وتصوير مفهومه، وهذه سمة أسلوبية تميّز الشاعر عن غيره من الشعراء.

2- الظرف:

في الأصل ما كان وعاء لشيء.و يعرفه ابن هشام الأنصاري بقوله :هو كل اسم زمان أو مكان سُلِطَ عليه عامل على معنى "في" [3]

[1]- محمد أحمد قاسم، القواعد الجامعة، صرفا ونحوا وأساليب، مرجع سابق، ص 20.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 120.

[3]- ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط2 ، 2002، ص 214 .

فهو اسم منصوب يقع الحدث فيه، فيكون كالوعاء له ، وينقسم إلى قسمين: ظرف المكان وظرف الزمان.

أ- ظرف المكان:

هو اسم منصوب يدل على المكان الذي وقع فيه الفعل[1]، و قد ورد هذا في قول الشاعر في قصيدتي:"**أمام ضريح الشهيد "و"أرضية وثلاثة مداخل من الجنوب**":

*-فَاللّيْلُ **قَبْلَكَ** معّتّمُ و الَّصُبْحُ **بَعْدَكَ** مُقَّعَمُ*

*-وَنَحْنُ **فَوْقَ** ظَهْرِهَا أحْمَالُ*

***فَوْقَ** الرَّصِيفِ...*

*وإنَّنِي كَنَاقَةٍ **فَوْقَ** رِمَالِ الرَّصِيفِ.* [2]

ونشير إلى أنّ الظرف "**فوق**" غير متصرف يلزم الظرفية، يدل على المكان الذي وقع فيه الحدث.

ب- ظرف الزمان:

اسم منصوب يدل على الزمن الذي حصل فيه الفعل[3] ومن ظروف الزمن الواردة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" نذكر ما ورد في قصيدة " **نوفمبر- الملتقى** " .

تَجيءُ كُلَّ عَامٍ عَاشِقاً ومِقًّا وبَعْدَ عِشْرِينَ عَامًا جَاءَ مَلْقَانَا

اليَومَ نَكْتُبُ عَلَى أَبْنائِنَا قِصَصًا لَقَدْ كَرِهْنَا مِنَ التزْييفِ دُنيَانَا[4]

[1] - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار ابن الجوزي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2007، ج1، ص 331.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص 106- 109- 111

[3]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مرجع سابق، ص167.

[4]-محمد بلقاسم خمّار(الديوان)، مصدر سابق، ص 135 ص 139.

3-الصفات:

تعدّ الصفات في علم النحو إحدى التوابع وإحدى الأسماء المشتقة وتفيد في وصف الاسم الذي يسبقها و يسمى بالموصوف، وتعتبر الصفات من الأساليب المهمة في اللغة العربية.

ومن الصفات الواردة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" ما ذكر في قصيدة "**جمر الحنان**" حيث يقول الشاعر محمد بلقاسم خمّار:

*وَهُم نُخْبَةُ الفِكْرِ إنْ خَطَطُوا وهُم ، رُسُلُ الصَّنْعَةِ **المَاهِرَة***

*وَهُم ،صَفْوَةُ الحُسْنِ إنْ أَقْبَلُوا وَهُم ، سَادَةُ اللغَةِ **الآمِرَة***

*فَطُوبَى لِسِكْرَةَ بِالشُّروقِ مِنَ الغَرْبِ فِي الوَمْضَةِ **الزَائِرَة***[1]

إنّ النعوت أو الصفات التي انتقاها الشاعر في هذه الأبيات إنما توحي بأنه يحسن اختيار الألفاظ المناسبة في حالة الوعي والإدراك حيث جعل هذه الصفات تدل على الاستمرارية والامتداد وبالتالي أضفى عليها طابع الحيوية التي استمدها من حيويته المعهودة فيه.

4-التنكير والتعريف:

أ- النكرة:

هو الاسم الدال على الشائع في جنسه، أو هو الاسم الذي يدل على شيء غير معين، ويعرّفها بعض النحاة بقولهم: «هي ما يقبل (ال) وتؤثر فيه التعريف أو يقع موقع ما يقبل (ال)»[2].

ومن النكرات الواردة في قصيدة "**إلى القدس**" قول الشاعر محمد بلقاسم خمّار:

*مَتَى نَحْيَا بِلاَ **إحْسَانِ***

*بِلاَ عَارٍ بِلاَ **بُؤْسِ***

[1]- محمد بلقاسم خمّار(الديوان)، مصدر سابق، ص 194.

[2]- محمد محي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه، دار الطلائع، القاهرة ،(د ط)، 2004، ص 43.

*بِلاَ حِقْدٍ بِلاَ **أَضْغَانِ**.*[1]

الشاعر لم يوظف الأسماء النكرة بصفة كبيرة في هذه القصيدة أو غيرها من القصائد إلا في بعض المواضع نذكر منها قوله: (**إحسان، بؤس، حقد، أضغان**).

ب- المعرفة:

على خلاف النكرة، فالمعرفة عند النحاة هي الاسم الذي وضع ليستعمل في معين أي أنها تدل على شخص معين، أو حيوان معين، أو على شيء معين[2]، وأنواع المعارف سبعة وهي: الضمائر بأنواعها، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة، أسماء العلم، المعرّف بـ (ال)، المعرّف بالإضافة والمنادى. وقد وظف شاعرنا في ديوانه "**ياءات الحلم الهارب**" الكثير من أنواع المعارف، نذكر ما ورد في قصيدة "**بطاقة شخصية إلى ولدي**":

*هَاهُنَا وَ **الذِّكْرَيَاتُ** البِيضُ تَسْتَنْجِدُ بِي*

*فَاسْتَفِقْ يَا **وَلَدِي** وَاطْرُدْ **ضَبَابَ الحَجَبِ***

*وَهُنَا **عُقْبَةُ** كَالفَجْرِ عَلَى صَهَوَاتِهِ*

يُوَصِلُ الأَطْلَسَ بِالنَّهْرَيْنِ مَجْرَى النُّجَبِ

***أَنْتَ** مِنْ أَرْضِ البُطُولاَتِ **الَّتِي** لاَ تَنْتَهِي*

أَنْتَ مِنْ ثَوْرَةِ شَعْبٍ مِثْلَهَا لَمْ يُنْجِبِ.[3]

لقد عرضنا في هذه الأبيات مجموعة من المعارف السبعة، بداية بالاسم المعرّف بـ (ال) وهو اسم سبقته فأفادته بالتعريف فصار معرفة بعد أن كان نكرة، و(أل) كلها حرف تعريف، لا اللام وحدها على الأصح، وهمزتها همزة قطع وصلت لكثرة الاستعمال على الأرجح[4].

[1]- محمد بلقاسم خمّار،ديوان "ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 133.

[2]- محمد أحمد قاسم، القواعد الجامعة، مرجع سابق، ص 155.

[3]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص159-160.

[4]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مرجع سابق، ص 96.

وتتمثل هذه الأداة دلالة على العموم أو الاستغراق فتعطي اللفظة المعرّفة بها هذا المعنى في سياقها الذي ترد فيه[1].

وخلاصة القول حول ظاهرتي التعريف والتنكير أن القصيدة غلبت عليها المعارف على النكرات وخاصة الأسماء المعرّفة بـ (أل) وغلبة المعارف يعود للقصيدة حيث يحاول الشاعر عرض قضية كبيرة في حياة العراق والقدس وهي التحدي والقوة والمبادرة ومواجهة الأعداء والقدرة على تجاوز عن طريق التفاؤل وهذا ما جعله في قمة انتصاره على كل الأعداء والحساد.

5-الضمير:

هو عند النحاة أعرف المعارف، وهو ما وضع للدلالة على **المتكلم** نحو أنا، ونحن، أو **المخاطب** نحو أنت، أنتِ، أنتما، أنتم، أنتن، أو **الغائب** نحو: هو، هي، هما، هما، هم، هنّ.[2]

والضمائر أنواع منها ما هو بارز ومنه المتصل والمنفصل، ومنها ما هو مستتر ليس له صورة في اللفظ[3].

وقد وظف بلقاسم خمّار الضمائر البارزة بأنواعها الثلاثة: الغائب، المخاطب والمتكلم موزعة على سائر القصائد، وللضمائر في الاستعمال دلالات بالنسبة للباث.

أ- ضمائر المتكلم:

وجدت في القصائد بكثرة، فالشاعر انطلق من ذاته حينما يوظف ضمير المتكلم "أنا" حيث يقول في قصيدة "العروبة... الحبّ":

***فَأَنَا** الثَّائِرِ الّذِي خَبَرَ الحَرْبَ*

[1]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مرجع سابق، ص 96.

[2]- محمد أحمد قاسم، القواعد الجامعة، مرجع سابق، ص 156.

[3]- أحمد الهاشمي، قواعد اللغة العربية حسب منهج متن ألفية بن مالك، دار الكتب العلمية، (د ط)،بيروت، ص 79.

وَقَاسَى مِنْ وَيْلِهَا الدَّفَاقِ

أَتَمَنَّى السَّلاَمَ، أَهْوَاهُ عَدْلاً

وَأَمَاناً عَلَى وُجُوهِ الرِّفَاقِ

وَأَنَا عِنْدَ ذَاكَ أَوْ بَيْنَ هَذَا

يَائِسُ الحُكْمِ مُبْهَمُ الاشْفَاقِ.[1]

يظهر جليا من خلال الاستعمال لضمير المتكلم كيف يتدخل الشاعر في صنع الدلالة اللغوية للقصيدة ويبلورها كيف يشاء لتستطيع التأثير في المتلقي أو المرسل إليه عن طريق سياقات دلالية تتضافر فيما بينها لتشكل نسقاً دلالياً واحداً نكتشف منه مدى شاعرية الشاعر ومدى الحكمة في زمام دعوته.

ب– ضمائر المخاطب:

تتمثل فيما يلي: أنت–أنتِ–أنتما–أنتم–أنتن. وقد تكون ضمائر متصلة ككاف الخطاب وياء المخاطبة، وقد لمسنا أمثلة كثيرة عنها كتلك التي وردت في قصيدة **"ربّاه–رِفقا بالجزائر"**:

أَدْعُوكَ يَا رَبَّ الفَلَقْ أَنْ لاَ يَطُولَ بِنَا الغَسَقْ

فَأَذَنْ لِشَمْسِكَ بِالأُفُقْ كَيْ تَسْتَرِيحَ مِنَ القَلَقْ

*أَدْعُوكَ رَبِّي... **أَنْتَ** قَادِرْ أَنْ تَسْتَنِيرَ بِكَ البَصَائِرْ.*[2]

وهنا الشاعر يوجه خطابه للخالق ربّ العالمين لذلك جاءت ضمائر المخاطب واضحة مباشرة بسمة بارزة وهذا دليل على وجود بنية خطابية في القصيدة ببصمة أسلوبية مميزة.

[1]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص113–115.

[2]– المصدر نفسه، ص ص197–198.

ج- ضمائر الغائب:

كان وجودها قليلا مقارنة مع الضمائر المذكورة سالفاً وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أنّ الشاعر فضل التقليل من استخدام ضمائر الغائب لما تحمله من دلالات الغياب، كما أنّ الغائب لا يؤمر ولا يخاطب، ثم إنّ الشاعر فضل أن يلوم وينصح و يوجّه المتكلم والمخاطب على خلاف الغائب الذي لا يعرف لدى المتلقي إلا إذا وصفناه، ولذلك اعتمد الشاعر على وصف هذا الأخير (الغائب) فيقول في قصيدة "**جمر الحنان**":

وَهُم، نُخْبَةُ الفِكْرِ إنْ خَطَطُوا وَهُم رُسُلُ الصَنْعَةِ المَاهِرَةْ

وَهُم صَفْوَةُ الحُسْنِ إنْ أقْبَلُوا وَهُم سَادَةُ اللُّغَةِ الآمِرَةْ[1]

ويقول أيضا في قصيدة "**العروبةُ... الحبُّ**":

فِي فِلِسْطِين لِلْعُرُوبَةِ جِيلٌ يَتَحَدَّى رَغْمَ اشْتِدَادِ الخَنَاقِ

كُلُّ شَهْمٍ مِنْ أُمَّتِي يَتَلَظَّى دَامِي الطِينِ ذَابِلِ الأَوْرَاقِ.[2]

ومما يلاحظ أن الشاعر قد استطاع ببراعة أسلوبية أن ينوّع في استعمال الضمير وهذا لخدمة غرضه، مما يعكس إرادته في تكسير الحواجز والمعاناة، ورغبته الشديدة في مواجهة الحياة رغم الصعاب، فالشاعر عليه أن يقوم برسالة في نشر التفاؤل، وفي تجميل الحياة وتزيينها لينير الدياجي للسائرين في ليل الحياة الأبدي[3]. وكذلك نجده في قصيدة "بطاقة شخصية إلى ولدي" حيث يقول:

فَانْهَضِي بِسُكرَةَ الأَمْجَادِ بِالجَارِ الَّذِي

هُوَ للإِسْلاَمِ وَالوِحْدَةِ عَزَّ المَطْلَبِ.[4]

---

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 194.

[2]- المصدر نفسه، ص ص118-119.

[3]- قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، مرجع سابق ،ص 125.

[4]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب،مصدر سابق ، ص 160.

رابعا–البنية البلاغية:

1– مفهومها :

جاء في اللسان (بلغ): بَلَغَ الشَّيءَ يَبْلُغُ بلوغا وبلاغا أي: وصل وانتهى ...وبَلَغْتُ المكان بلوغا أي: وصلتُ إليه، وكذلك إذ شارفت عليه، ومنه قوله تعالى: "**فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلُهنَّ**"[1]، أي: قاربْنَهُ. وبلغ النّبت: انتهى." وهكذا نرى أن الدلالة اللغوية تتمحور حول الوصول، والانتهاء إلى الشيء والإفضاء إليه. و إذا عدنا إلى اللسان (بلغ)، وجدناه يقارب المعنى الاصطلاحي عندما يقول: " و البلاغة : الفصاحة ...و رجل بليغ و بَلَغٌ و بِلْغٌ : حسن الكلام فصيحه يبلغ بعبارة لسانه كُنْه ما في قلبه ،و الجمع بُلغاء ، و قد بلغ بلاغة أي : صار بليغًا و هكذا نرى أن المعنى الإضافي(حسن الكلام) مرتبط بالمعنى الحقيقي (الوصول و الانتهاء) لأن الكلام الحسن يوصل ما في قلب المتكلم إلى المتلقي بعبارة لسانه المشرقة الواضحة[2].

البلاغة اصطلاحا:

جاء في معجم المصطلحات العربية" هي مطابق الكلام الفصيح لمقتضى الحال ، فلابد فيها من التفكير في المعاني الصادقة القيمة القوية المبتكرة منسقة حسنة الترتيب، مع توخي الدّقة في انتقاء الكلمات والأساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال من يُكتبُ لهم أو يُلقى إليهم.

بعد هذا التعريف الموجز ارتأيت أن أسلط الضوء في إطار البنية البلاغية على أسلوب القصائد التي وردت في ديوان " ياءات الحلم الهارب " للشاعر محمد بلقاسم خمّار والذي تنوع بين الخبري والإنشائي، وقبل الولوج في الديوان للاستقصاء عنهما لابد من تحديد مفهومهما.

---

[1]- سورة الطلاق، الآية 02.

[2]– محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب ،علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان، 2003، ص 8 .

2-الأسلوب الخبري:

هو كل كلام يقبل فيه التصديق أو التكذيب بحيث يمكن أن يقال لصاحبه أنت صادق أو أنت كاذب، فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقاً، وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذباً[1].

الصيغ التي تميّز الأسلوب الخبري:

1. دخول أدوات التوكيد: كأنَّ وإنَّ؛
2. دخول التقرير والتحقيق مثل: لقد،الهمزة ،هل
3. دخول أدوات النفي: ما، لن، لم، ليس
4. التكرار في الألفاظ والعبارات ...

أما أغراضه فهي كثيرة لا يمكن حصرها، كالدعاء، التحسر، النصح والإرشاد، الشكوى، التوبيخ، التحقير،والاستهزاء... وقد اتخذ الشاعر من هذا الأسلوب وسيلة لإخبارنا بالكثير من القضايا الإنسانية والوطنية وإثبات هويته العربية الإسلامية كما جاء في هذه الأبيات من قصيدة "**بطاقةٌ شخصيّةٌ إلى ولَدِي**" حيث يقول مخبراً:

عَرَبِيٌّ مُـسْلِمٌ مِلَّةُ جَـدِّي وَأبِـي وَكِتَابُ اللَّهِ مِنْهَاجِي وَمَا سَنَّ النَّبِيُّ
شِرْعَةُ العَدْلِ سَبِيلِي عِنْدَ زَحْفِ المِوْكِبِ وَطَنِيُّ الرُّوحِ شَهْمٌ مَلَكِيُّ المَذْهَبِ
عَرَبِيٌّ أَتَحَـدَّى كُلَّ رَهْطٍ نَـاكِرٍ لاِنْتِمَائِي بِالرِّسَالاَتِ الّتِي لَمْ تَنْضَبِ.[2]

لقد اتخذ الشاعر من هذا الخطاب الإخباري رسالة موجهة إلى كل من تسوّل له نفسه التشكيك في انتمائه وهويته الجزائرية، أو يحاول طمسهما بمختلف السبل، وقد فاض ديوان "**ياءات الحلم الهارب**" بالأسلوب الخبري لاسيما بغرضيه المدح والافتخار. كقوله من نفس القصيدة السابقة الذكر "**بطاقة شخصية إلى ولدي** ".

[1]- علي حازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان-المعاني-البديع)، مرجع سابق، ص 237.
[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 159.

عَرَبِيٌّ يَشْهَدُ التَّارِيْخُ هَذَا نَسَبِي عَرَبِيٌّ وَكَوجْهِ الشَّمْسِ وَجْهِي عَرَبِيّ.

عَرَبِيٌّ مُنْذُ إبرَاهِيْمَ كَانَتْ رِحْلَتِي عَارِيًا أو عَبْرَ آفَاقِ الهَوَى المسْتعْرِبِ[1]

بأسلوب إخباري الذي جاء بصيغة التكرار يعتز ويفتخر الشاعر في هذه الأبيات المتتالية بانتمائه للعروبة والإسلام وهذه الرّسالة يوجهها بصفته جزائري الأصل إلى كل المشككين من أعداء الأمة في ذلك.

3-الأسلوب الإنشائي:

هو الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب، ولا يصح لقائله أن يقال له أنّه صادق فيه أو كاذب، وينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، فالإنشاء الطلبيّ هو ما يطلب فيه المخاطب القيام بعمل ما ويكون ذلك بالأمر أو النهي أو الاستفهام أو النداء أو التمني[2].

أ- النداء:

هو طلب الإقبال أو الالتفات بالحرف الذي ينوب مناب أدعو، وأدوات النداء ثمانية هي «الهمزة، هيا-أيْ-يا-آي-وا- أيا»[3]، وقد تحذف أداة النداء أحيانا. وقد احتوت قصيدة "**ربّاه... رفقا بالجزائر**" الكثير من النداء نحو قول الشاعر بلقاسم خمّار:

اللَّهُ.. **يـَا** نِعْمَ السَّنَدْ أَدْعُوكَ بِاسْمِكَ **يَا** أَحَدْ

أُلْطُفْ بِنَا.. أَنْتَ الصَّمَدْ وأَحْفَظْ لَنَا.. هَذَا البَلَدْ

أَدْعُوكَ **يـَا** رَبَّ الفَلَقْ أَنْ لاَ يَطُولَ بِنَا الغَسَقْ

فتزولُ أدرانُ الضَمَائِرِ **رَبَّاهُ**. ..رِفْقًا بالجَزَائِرِ.[4]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص 159-160.

[2]- علي الحازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 237، ص 343.

[3]- المرجع نفسه، ص 243.

[4]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب،مصدر سابق، ص ص197-198.

وظف الشاعر في هذه القصيدة أسلوب النداء لجلب الانتباه وبغرض الدعاء مستعطفاً الخالق أن يخمد نار الفتن التي أصابت الجزائر مستعملا أداة النداء "**يا**" تارةً ،و تارة أخرى يدعو المنادى مباشرةً أي بدونها.

ب- الاستفهام:

أسلوب إنشائي يقصد به طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وله أدوات كثيرة منها: الهمزة، هل، متى، أين، كيف .....[1]. وقد ورد الاستفهام بشكل ملفت في الكثير من القصائد، نذكر ما ورد في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**":

*فِلِسْطِينُ...**أَيْنَ**؟ وَكَيْفَ...؟*

*وَلُبْنَانُ...**كَيْفَ**...؟ **وأَيْنَ**...؟*

*وَيَا كَبِدِي...**كَيْفَ**، **كَيْفَ** العِرَاقُ...؟*

***فَهَل** حَانَ عَهْدُ الفِرَاقِ...؟*[2]

يتطلب الجواب عن طلب معرفة شيء مجهول إلى توظيف الاستفهام البلاغي الذي كان من دلالاته في هذه الأبيات الإنكار مرفوقا بالحيرة والحسرة التي انتابتا شاعرنا وهو يرى وطنا عربياً يتمزق تنهشه الذئاب.

ج- الأمر:

هو طلب القيام بالفعل وعلى وجه الاستعلاء[3]، وصيغه كثيرة وأغراضه عديدة تفهم من سياق الكلام ودلالة القرائن، ونذكر أمثلة منه ما جاء في قصيدة "**انهض يا وطني**":

[1]- علي الحازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 312.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 157.

[3]- علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 291.

فَانْهَضْ عِمْلاَقاً مُنْتَقِماً مَا كُنْتَ لِتَرْضَى بِالوَهَنِ

عَاقِبْ مَنْ خَانَكَ...اِلْقِ بِهِمْ فِي جَوْفِ الظُّلْمَةِ كَالعَفَنِ

وَاسْتَلْهِمْ حُبَّكَ فِي حَذَرٍ تَجِدِ الأَمْجَادَ عَلَى السَّنَنِ

فَاسْتَرْجِعْ مَا قَدْ ضَاعَ بِهِمْ واعِدْ، إِعْجَازَكَ لِلزَّمَنِ.[1]

مستعينا بالقيّم النوفمبرية، غيورا على وطنه، متحسراً على ما آل إليه من غدر وخيانة، استعمل الشاعر أسلوب الأمر متمنيا أن يرجع وطنه إلى سابق عهده بعد أن دعاه إلى معاقبة الخونة وكل ذلك بصيغة واحدة هي فعل الأمر (**انهضْ، عاقِبْ، استلهمْ، استرجِعْ**...) التي حملت غرض الدعاء.

والإنشاء الغير الطلبي وهو ما لا يستدعي مطلوبا وله صيغ كثيرة منها التعجب، المدح، الذم، القسَم وأفعال الرجاء وكذا صيغ العُقود، وقد اشتمل الديوان الكثير منها، نذكر منها:

د- التعجب:

هو إنشاء غير طلبي يعبّر من خلاله المتكلم عن استعظام صفة في شيء ما استحسانا لها أو استقباحا، وله صيغتان قياسيتان هما: (أفْعِل بِ/ ما أفْعَله) وصيغ سماعية مثل (يَا لَ/ للّهِ دَرُّ، أيّ)[2].

وقد ورد التعجب في قصيدة "**يا ربّ**" أكثر من (32) مرة نذكر منها:

أرْجُوكَ... يَا زَمَنَ الغَرَائِبْ فِي مَوْطِنِي...بَلَدُ العَجَائِبْ!

بَلَدُ السَّـعَادَةِ... والأَسَى بَلَدُ المحاسن... والمثالب

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان"ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 184.

[2]- علي جازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 317.

بَلَدُ الأحِبَّةِ. . . . وَالعِدَى بَلَدُ التَّنَافُرِ...وَالتَجَاذُبْ!

فاقـرَأ مَهَـازِلَنَا عَلَى أحْفَادِنَا...وَاكْتُبْ وَحَاسِبْ؟[1]

وهنا الشاعر يبدو في قمة التعجب والاندهاش حيث لم يصدق الزمن الغريب الذي وصلت إليه الجزائر حيث انتشرت الفتن وأصبح الأخ عدو أخيه، زمن بما يسمى بظهور الصحوة الإسلامية السابق للعشرية السوداء التي عاشتها الجزائر.

وكذلك نجد الذمّ الذي يعتبر كما سبق وأن ذكرنا من الأساليب الإنشائية الغير طلبية، نحو قول الشاعر في قصيدة "**انهض يا وطني**":

بَاعُوكَ رَخِيصاً يَا وَطَنِي فِي سُوقِ الفَاقَةِ والفِتَنْ.[2]

وهنا الشاعر يتعجب من الخونة الذين باعوا وطنهم ويذمهم، وفي نفس السياق يتحسر على ضياع الوطن.

ومن الصيغ غير طلبيه في الأسلوب الإنشائي نجد **الرجاء** الذي يراد به توقّع حصول أمر محبوب مرغوب فيه ممكن حصوله ويكون في الخير ، و قد وظفه الشاعر بشكل ملفت للنظر ، كقوله في قصيدة " **صوت ..من العالم الخامس** " :

-أبْحَثُ عن فَجْرٍ بِلاْ مُحَالْ

لَعَلَ شَهْوَةَ الوُحُوشِ...و الأَقْدَارْ

- وحِرْفَةَ الفَقْرِ مَعَ الخَيَالِ

لَعَلَهُمْ...؟لَعَلَهَا...؟لَعَلَنَا...؟[3]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 185.

[2]- المصدر نفسه، ص 184.

[3]- نفسه، ص ص 165-166.

دلالة "**لعل**" في هذه الأبيات تعبر عن نفسية الشاعر النقيّة المحبّة للخير لجميع الناس في هذا العالم المليء بالمآسي من فقر و حرمان... والتي يرجو من الله أن تزول... ، و عموما فالشاعر قد نوّع في توظيفه للأساليب الإخبارية و الإنشائية مما أدى إلى تنوع لغة التعبير وبالتالي إبعاد القارئ عن الملل .

4-الفصل والوصل:

بلغ أهمية هذا الموضوع عند العرب أن جعلوه حدّا للبلاغة، فقد قيل لأبي علي الفارسي: ما البلاغة ؟فقال: معرفة الفصل و الوصل[1] .

وجاء عن يزيد بن معاوية قوله: إياكم أن تجعلوا الفصل وصلا، فإنّه أشد وأعيب من اللحن. والوصل هو العطف بين الجمل بحرف العطف الواو فقط دون سائر الحروف العطف الأخرى، وأما الفصل فهو ترك العطف[2]، ومن أمثلة الوصل في ديوان بلقاسم خمّار ما ورد في قصيدة " الخفافيش" :

يَمْضِي النَّهارُ ويَجِيءُ الليّلُ .

- بِدُونمَا شَكْلٍ و لازَمَانٍ [3]

ففي البيت الشعري جملتان وكلمتان موصولة بالواو هي:(يمضي النهار ويجيء الليل)، (شكل وزمان) وفي قصيدة "**العروبة-الحب**" ورد الوصل بشكل كثير، ومنه قول الشاعر:

عَرَبِي الكَيَانِ و الفِكْرِ، حُرٌّ مُؤْمِنُ، القَلْبِ، مُسْلِمٌ إشْرَاقِي[4]

فالوصل جاء بين الكلمتين (الكيان والفكر).

---

[1]-عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص 229.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص125.

[4]- المصدر نفسه، ص114.

هذا و قد وضع البلاغيون شروطا لمواطن الفصل والوصل يعجز من أخذ حظا من علم البلاغة الإحاطة بها، لذا يبدو أن مدار يقوم على معرفة معاني حروف النحو ومواقعها في الانسجام ثم العلم بمواطن الجملة الخبرية والجملة الإنشائية وأسلوب صياغة كلٍّ منهما. ومن هذه الشروط :

- أن تتفق الجمل المتعاطفة في النوع خبرا وإنشاءً.
- أن يكون بينهما مناسبة والتقاء، أي تقاربا وليس تباعدا.
- أن يكون بينهما حكم مشترك، أي في الحكم الإعرابي[1].كقول بلقاسم خمار في قصيدة " أرضية وثلاثة مداخل من الجنوب" :

وَتَزْهَرُ الخُطُوبُ، والحُروبُ، والأَهْوالُ [2]

فقد وصلت الجمل بالواو، لاتفاقها في النوع ، و اشتراكها في حكم الإعراب و هو الرفع لكونها معطوفة على الفاعل .

و**أما شروط الفصل** فهي :

- أن يقع بين الجملتين تباين تام و ذلك بأن يختلفا خبرا وإنشاءً [3]، نحو قول الشاعر بلقاسم خمّار في قصيدة : **العروبة – الحبّ** :

انْطَلِقْ فَالدّمَاءُ سَالَتْ وفَاضَتْ كُلُّ نَهرٍ لَهُ بِأَرْضِ سَواقِي [4]

[1] – عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية، مرجع سابق، ص230.
[2] – محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص110.
[3] – عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية، مرجع سابق، ص230.
[4] – محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص115.

فبين الجملتين(شطري البيت) تباين تام، لأنّ الجملة الأولى إنشائية فيها أمر، والجملة الثانية خبرية ومن أجل ذلك تم الفصل بينهم.

- أن يكون بين الجملتين اتحاد تام، وذلك بأن تكون الجملة الثانية توكيدا للأولى أو بيانا لها ، أو بدلا منها. وفي هذه الأحوال يجب الفصل[1]. نحو قول الشاعر في قصيدة " **القدس**":

– فيا أبْطَالُ يا عُرْبَانْ

إلى القُدْسِ إلى القُدْس[2]

فالجملة الثانية في السطر الثاني توكيد للأولى لذا فصل بينهما .

- أن تكون الجملة الثانية جوابا عن سؤال يفهم من الأولى، وفي هذه الحالة يجب الفصل بينهما. نحو قول بلقاسم خمّار في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**":

ويَا كَبدي... كَيفَ، كيف العراقُ....؟

عُرُبَتُنَا نضَبَتْ[3]

وكأنّ الجملة الثانية (السطر الثاني) جواب لتساؤلات الشاعر في السطر الأول. لذا وجب الفصل بينهما، وعلى العموم يكون الفصل والوصل من مظاهر اتساق النص الخمّاري وانسجامه، كما يكشفان على أسلوبية الشاعر في التعامل مع حرف الوصل والتي تتمثل في قدرته من إخراجه من وظيفته النحوية إلي وظيفته البلاغية التي تتصل بالمقام والسياق. وهذا ما يؤدي إلى عملية الانزياح ..

[1]– عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية، مرجع سابق، ص230.

[2]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص134.

[3]– المصدر نفسه، ص157.

خامسا–الانزياح التركيبي:

1–مفهومه:

الانزياح لغة: مصدر للفعل المطاوع "انزاح" أي ذهب وتباعد. الانزياح عن المعنى الحقيقي للكلمة: الابتعاد.

اصطلاحا: وفي النقد الحديث هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد عليه، بحيث تؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر، وهو أنواع منها: الانزياح الاستدلالي (الدلالي)، الانزياح التركيبي.[1]

يعد الانزياح من أهم المقولات التي تمخض عنها الدرس الأسلوبي الحديث، كما يعتبر إلى جانب كل من التناسب والإيحاء معايير هامة في دراسة النصوص من الناحية الأسلوبية لاكتشاف مميزاتها الفنية وخصائصها الجمالية، وإذا ما عدنا إلى تراثنا البلاغي وبحثنا عن دلائل إدراك البلاغيين لظاهرة الانزياح واهتمامهم بها وجدنا كثيرا من المعالم تقف شاهدة على مدى وعيهم بالظاهرة والتركيز على رصد ظواهرها وتجلى هذا الوعي والاهتمام عندهم في مظهرين على الأقل:

المظهر الأول: كثرة المصطلحات ذات الصلة بظاهرة الانزياح من مثل العدول، والتحويل، والاتساع والمجاز[2]، والتغيير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللحن[3] والنقل، والانتقال، والرجوع، والالتفات، والصرف، والانصراف، والتلوين، ومخالفة مقتضى الظاهر، والشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة ...، وهذه المصطلحات إن دلت على شيء إنما تدل على أن وعي البلاغيين لامس ظاهرة الانزياح بوضوح.

[1]– معجم اللغة العربي–الإلكتروني، معجم المعاني الجامع، تم تصفحه بتاريخ: 2019/02/13 على الساعة 23:58سا.

[2]– مصطفى السعدني ، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف ، الإسكندرية 1990،ص 17.

[3]– أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي و البلاغي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،(دت) ،ص 37 .

المظهر الثاني: يتعلق بما ورد في ثنايا كتب البلاغيين من إشارات إلى كثير من الظواهر التي يمكن أن تندرج ضمن الانزياح، ولئن لم يجمع البلاغيون هده المباحث ضمن باب واحد أو يجعلوها تفرعات عن ظاهرة عامة فإنهم تنبهوا إليها وأدركوا فاعليتها الشعرية وقيمتها الفنية، وأشاروا إليها في كثير من الأحيان.[1] وهذه الظواهر تبدأ من أدنى تغير صوتي وتنتهي بتغير النّوع الأدبي للخطاب برمته.

الانزياح في النقد الأدبي: هو خروج التركيب عن الاستعمال المألوف، أو عن الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة فيحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات، فيفضي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود[2].

ومن أهدافه:

- دفع الملل عن المتلقي.
- إثارة انتباه المتلقي ومفاجأته بشيء جديد.[3]

ومن ظواهر الانزياح وصوره في الخطاب الشعري ما يلي:

2-التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير من أهم أشكال الانزياح في الجانب التركيبي، وهو ظاهرة أسلوبية تعني علاقة بين جزأين مرتبين من أجزاء السياق ويدل موقع كل منهما من الآخر على معناه، وتخضع لمطالب أمن اللبس، وقد يؤدي ذلك إلى أن تنعكس المرتبة بين الجزأين ويقع التقديم والتأخير[4]،"وموضوع

[1]- مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، الأسلوبية، (مفاهيم نظرية و دراسات تطبيقية)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الحزائر، 2015، ص 73 .

[2]- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء 1، مرجع سابق، ص 169.

[3]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار المسيرة ،ط1، الأردن،2007، ص 184.

[4]- تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (د ط)، (د ت)، ص 209.

التقديم والتأخير– كأكثر مباحث علم المعاني – مشترك بين النحو والبلاغة، فقد تحدث عنه سبويه في كتابه "الكتاب"، وأشار إلى سره في الكلام، وذكر أنه يأتي للعناية والاهتمام، أو للتأكيد والتنبيه، وأنه يكون أحيانا لغير علة بلاغية "[1]، أما في الشعر فظاهرة التقديم والتأخير تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت الشعري، ويكون لغاية يهدف إليها، إما كون الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك أو بهدف إحداث توازن في البيت أو لتجنب الثقل، وكل ذلك يعد من المقتضيات الصوتية، وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المتقدم .ومن أهم أشكال هذه الظاهرة التي أمكن رصدها في ديوان "ياءات الحلم الهارب":

أ– ظاهرة تقديم الخبر عن المبتدأ:

ونلتمس هذه البنية الأسلوبية في العديد من قصائد محمد بلقاسم خمّار منها على سبيل المثال ما ورد في قصيدة: **"نوفمبرُ–المُلتقى"**

وَفِي شَبَابِكَ جِيلٌ نَاهِضٌ حَذِرٌ

فانْزَعْهُ رُوحَكَ يَنْمُو فِيكَ رَيَاناً.[2]

وفي الموضع هذا قُدم الخبر عن المبتدأ وجوباً لأنه ورد شبه جملة (جار ومجرور) والمبتدأ جاء نكرة غير مقيدة.

وفي موضع آخر من قصيدة "**إلى الأحبة**" قُدم الخبر عن المبتدأ لأنه جاء اسم من أسماء الصدارة "كيف" نحو قوله:

كَيْفَ السَّبِيلُ وَحَوْلَنَا الْقُدُرَاتُ... عَجْزٌ واحْتِلاَفُ![3]

[1]– سبويّه عمرو بن عثمان،" الكتاب"، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1996م.

[2]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 138.

[3]– المصدر نفسه، ص 177.

ب- تقديم المفعول به عن الفاعل:

وهو أحد أشكال التقديم التي لا تخلو من معان وأسرار لدى الشاعر محمد بلقاسم خمّار، ومن مظاهر هذا التقديم ما جاء في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**":

كَكُلّ جَرِيحٍ تَدَاعَى مِنَ الوَهنِ

***يُمَزِّقُهُ الصَّبْرُ** وَالانْبِهَارُ.*[1]

هنا تقدم المفعول به عن الفاعل وجوباً لأنه ورد ضمير متصلا بالفعل والفاعل اسما ظاهرا لأنه أخصه بالكلام. وقد يتقدم في حالات أخرى المفعول به عن الفاعل جوازا نحو قول الشاعر في قصيدة "**الخفافيش**":

إِذَا نَجَا الرُّبَانُ

وَأَغْرَقَ السَّفِينَةَ الطُّوفَانُ...![2]

حيث تقدم المفعول به "**السفينةَ**" عن الفاعل "الطوفانُ" في البيت الثاني كما هو ظاهر جوازاً بغرض التشويق إلى المتأخر.

3- الحذف:

الحذف وجه من أوجه الانزياح التركيبي وهو ظاهرة لا تخلو من القيم الفنية التي كان محمد بلقاسم خمّار يجتهد في تبيّنها على أن الحذف يشكّل الظاهرة الأبرز بخلاف الزيادة التي وردت في مواضع محدودة، وبأشكال معدودة، ويرى سيبويه أن الحذف لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالماً به فيعتمد المتكلم على بديهة السامع في فهم المحذوف، ويلجأ الشاعر إلى الحذف للإيجاز والاختصار أو

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 142.

[2]- المصدر نفسه، ص 128.

لترك الخيال للمتقبّل كي يتصور كل أمر ممكن. وقد يكون الحذف مراعاة للوزن أو للوضوح، بحيث إن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد، وفيه قال عبد القاهر الجرجاني :"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين " [1]، على أن الحذف قد يؤدي في بعض الأحيان إلى الثقل في التركيب والغموض في المعنى. ومن أهم المحذوفات المسند والمسند إليه في الجملة الاسمية (مبتدأ وخبر)، وكذلك المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية وكذلك حذف المفعول به[2]. ومن أبرز أنواع المحذوفات التي أدركناها عند الشاعر محمد بلقاسم خمّار:

أ- حذف المخبر عنه:

وهو حذف يصدر عن الشاعر واعياً بحيث يتوقف عن الكلام للإيماء بدلالات يستحضرها المخاطب ويسوقها الفهم الكلي[3]، ومن أمثلة هذا النوع من الحذف يقول الشاعر في قصيدة "**صوت... من العالم الخامس...!**":

فِي مَسْرَحٍ مسَطَّحِ الطُوفَانِ

مُمَزَّقِ السِّتَارِ...

مُهْتَرِئِ الْبُنْيَانِ

مُحَرَّمٌ دُخُولُهُ عَلَى الأَطْفَالِ...

[1]- ابن الأثير الحزري ، الكامل في التاؤيخ ، مج 06 ، دار الكتب العلمية ، بيروت (لبنان) ،ط1، 1407هـ/1987 م، ص ص40-41.

[2]- عثمان مقيرش، ملامح المنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، مرجع سابق ، ص 19.

[3]- قرفي السعيد ، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي ، جامعة ورقلة ، لجزائر ، 2010 ، تم الإطلاع على صفحة PDFص 105يوم 04/14 2017 ، مرجع سابق .

جُمْهُورُهُ... حشْدٌ مِنَ الغِيلاَنِ

يُشَاهِدُونَ... يَلْعَبُونَ...

يَأْمُرُونَ... هَيئَةَ الأُمَمِ...[1]

هذا الحذف الذي نلاحظه في معظم قصائد الشاعر بلقاسم خمّار إنما يدفع إلى الحيرة وبالتالي يثير ذات المتلقي ويحثه على التأمل والتفكير فيما حُذف، فيحدث تجاوب المتلقي مع الخطاب.

كما ورد العديد من هذا النوع من الحذف، في قوله أيضا:

بَغْدَادُ...!

صدَامُ... كان فَخرَهُم

وَكَانَ ذُخْرَهُم... وحَملَهُم

لَكِنَّهُ... لَكِنَّهَا.[2]

فالحذف الموجود أحدث نوعاً من الغموض لدى المتلقي، إذ تعمد شاعرنا ألا يكون واضحاً كل الوضوح حتى لا يقلل من حضور عنصر الإيحاء في قصائده والذي يعدّ أهم أعراض الانزياح، وقد أولى أصحاب نظرية التلقي قضية الغموض اهتماما كبيراً، وأشاروا إلى القراءات التي يتضمنها النص والتي يكون على القارئ أن يملأها، ويبدو من حديثهم أن ملء هذه الفراغات... هو الهدف الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي في تفاعله مع النص[3].

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان"ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 162.

[2]- المصدر نفسه، قصيدة "فواصل مرتجلة"، ص 179.

[3]- عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م، ص 23.

– حذف الفاعل:

حذف الفاعل لأغراض عدة قد يثير انتباه المتلقي وبالتالي يجعله متصلا بالنص وحاضر الذهن، وهذه سمة من سمات الانزياح، نحو قول الشاعر في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**":

سَئِمْتُ انْتِظَارِي...

مَتَى سَوْفَ يُسْدَلُ هَذَا السِّتَارُ العَجُوز

فَيَا مَنْ تُسَمُّونَ زُوراً بِاسْمِ العَرَبِ.[1]

بغرض ترك الشاعر للمتلقي فرصة مشاركته في رأيه في القصيدة حُذف الفاعل هنا وقام مقامه المفعول به الذي أصبح نائب الفاعل.

– حذف الخبر:

في كثير من المواضع استخدم شاعرنا أسلوب حذف الخبر مستغلا الإمكانيات الإيحائية التي يضفيها الحذف على الخطاب، فيتحول إلى منبّه تعبيري يثير ذات المتلقي. ومن أمثلة الحذف ما جاء في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**" نحو قوله:

بِكُلِّ تَفَاهَاتِ أَبْطَالِنَا فِي اِقْتِنَاءِ النَّفَائِس

هَذِي العَرَائِسُ...؟[2]

وهنا حُذف الخبر الذي تقديره (موجودة) بغرض الإيجاز ودفع المتلقي إلى استخدام الذهن لمشاركة الشاعر رأيه.

[1]– محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 142، ص 152.

[2]– المصدر نفسه، ص 143.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "**صوت ... من العالم الخامس...!**" ورد الحذف في قوله:

وحِرْقَةُ الفَقْرِ مَعَ الخَيالِ

لَعَلَّهُمْ...؟ لَعَلَّهَا...؟ لَعَلَّنا...؟[1]

حُذف خبر لعلّ التي هي من أخوات "إنّ" حيث تعد من النواسخ التي تحتاج إلى اسم يكون منصوبا وخبر مرفوعا.

ب- الحذف غير المخبر عنه:

هذا الحذف «يأتي مبنيا على اللاوعي لارتباطه الوثيق بالإيقاع الذي لا يصلح الشعر إلا به، فلو أنه أبرز بعضه قاصداً ليثير دلالات معينة لدى المخاطب لفقد الخطاب الشعري رونقه، وفقد الوزن اتزانه، وخرج الملفوظ إلى النثر من ناحية أخرى»[2]. ودلالة الحذف، شأنها في ذلك شأن الدلالة في التقديم والتأخير ويرجع أمرها إلى الذوق وهو أمر ذاتي لا يخضع لتقعيد أو تقنين.

ويرِد الحذف غير المخبَر عنه في الخطاب الشعري عند محمد بلقاسم خمّار في عدة **حالات**:

الحالة الأولى: حذف المبتدأ

الأصل ألا يحذف المبتدأ لأنّه محور الكلام، لكن بعض المواقف تقضي بحذفه جوازاً، وبعضها الآخر يقضي بحذفه وجوباً لعدم الحاجة إليه أو لضرورة الاختصار والإيجاز أو لسبب آخر[3]، ومن أمثلة حذفه في قصائد الشاعر محمد بلقاسم خمّار ما ورد في قصيدة "**إلى القدس**":

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 165 .

[2]- أحمد مداس، لسانيات النص، عالم الكتب الحديث ' الأردن "، ط 2009، ص 256.

[3]- محمد أحمد قاسم، القواعد الجامعة (صرفا ونحوا وأساليب)، مرجع سابق، ص 230.

وَيَا أَحْرَار يَا شُبَّانْ

إِلَى القُدْسِ إِلَى القُدْسِ.[1]

حذف هذا المبتدأ (المسند إليه) المؤخر وتقدم عليه الخبر شبه جملة، والتقدير: إلى القدس قادمون.

وقوله كذلك في قصيدة "**أرضية... وثلاثة مداخل إلى الجنوب**":

فَوْقَ رَصِيفٍ...[2]

وتقدير الكلام: فوق الرّصيف إنسانٌ.

الحالة الثانية: حذف الفعل (المسند).

نحو قوله في قصيدة "**فواصل مرتجلة**":

بَغْدَادُ...![3]

والتقدير أن المنادى بعد أداة النداء يُعرب مفعولا به لفعل محذوف أصله أدعو أو أنادي.

وكذلك نحو قوله في قصيدة "**أرضية وثلاثة مداخل من الجنوب**":

فِي وَطَنِي... يَا أُمَّتِي[4]

والتقدير هنا: أنّ المنادى أمتي يُعرب مفعولا به لفعل محذوف أصله أدعو أو أنادي.

---

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 134.

[2]- المصدر نفسه، ص 109.

[3]- نفسه، ص 179.

[4]- نفسه، ص 108.

كما ورد الحذف في قصيدة "**نوفمبر الملتقى**"، نحو قول الشاعر:

أَهْلاً (نُفَمْبُر) فَجْرٌ مِنْكَ حَيَّانَا.[1]

حُذف الفعل والتقدير هنا: حلَلتَ أهلاً.

الحالة الثالثة: حذف المفعول به، ومن أمثلة هذا الحذف ما ورد في قصيدة "**الخفافيش**""

أُنظُرُ... لاَ أَرَى...[2]

والتقدير هنا: أنظر الرّيح ولا أرى الأغصانَ.

وكذلك قوله في قصيدة "**صوتٌ من العالم الخامس**":

يُشَاهِدُونَ... لاَ يَلْعَبُونَ...

يَأْمُرُونَ... هيئَةَ الأُمَم...[3]

والسؤال المطروح هنا: يشاهدون ماذا؟ حُذِف المفعول به.

الحالة الرابعة:حذف المسند والمسند إليه (الفعل+ الفاعل) نحو قول الشاعر في قصيدة :

"**الخفافيش**":

و مِنْ تَأنيبِ حَافِزِ الزَّمَانِ... وَالمكَانِ[4]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 135.

[2]- المصدر نفسه، ص 122.

[3]- نفسه، ص 162.

[4]- نفسه، ص 128.

والتقدير هنا من تأنيبِ حافز الزمان قررتُ أو غَادرتُ (فعل + فعال)، أي هربت وقد جاء الحذف استعجالا لإبراز الرغبة، وأمّا قوله: وَلاَ تُقَامُ إلاَّ فِي النَّهَارِ[1]

فقد حُذف المسند إليه وهو نائب الفاعل والتقدير: لا تُقام الأفْراحُ.

الحالة الخامسة:حذف النعت.

ومن أمثلة هذا النوع من الحذف ما ورد في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**":

نحو قوله: فلِسْطِينُ... أيْنَ وَكَيْفَ...؟[2]

والتقدير فلسطين المغتصبة...

وقوله من نفس القصيدة: *وَلُبْنَان... كَيفَ...؟ وَأيْنَ...؟*

والتقدير لبنان الجريح أو المشتت.

الحالة السادسة:حذف أداة النداء

وقد ورد هذا الحذف في قصيدة "**فواصل مرتجلة**" نحو قوله:

بَغْدَادُ... !

وتقدير الكلام: يا بغداد... [3]!

وكذلك في قصيدة "**العروبةُ... والحبّ**" نحو قوله:

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق ، ص 123.
[2]- المصدر نفسه، ص 157.
[3]- نفسه، ص 179.

أُمَّتِي... لَمْلِمِي جِرَاحَكِ وَامْضِي[1]

وتقدير القول: يا أمتي... لملمي جراحك وامضي

وقد حُذفت أداة النداء من البيتين الأول والثاني لأن أسلوب النداء مفهوم من سياق الكلام أضف إلى ذلك أن التحسر مرتبط بذات الشاعر فلا حاجة لذكر الأداة.

وعموما وبعد هذا العرض ، لوحظ أن الشاعر بلقاسم خمّار قد أكثر من الحذف، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده منه بدليل توظيفه للنقاط المتتابعة والتي تدل على الحذف القليل أو الكثير في الكلام، لكننا لمسنا أن هذا الأخير لم يتبعه فساد في التركيب أو خلل في المعنى، و كأن بشاعرنا تعمد إلى توظيف هذا النوع من الأسلوب حتى يبعث في المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيّل ما هو المقصود، وعملية التخيّل هذه التي يقوم بها المتلقي تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين الشاعر والمتلقي أساسه تكملة النقص الموجود في القصيدة من جانب المتلقي و هو ما يسمى بملء الفراغات...

لكن الحذف المبالغ فيه لا يحسن في كل حال إذ لا بد أن يتأكد المرسِل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيّله، وإن كان الحذف من خصائص العربية بشتى أشكاله فهي لا تكتفي بالاستكثار منه ولكنها تنوعه أيضا، حتى لو قال قائل " إن العربية هي لغة الحذف ما كان عليه من ذلك بأس "[2].

4- الاعتراض :

لغة : المنع، يقال: " اعترض الشيء، صار عارضا ، كالخشبة المنتصبة في النهر والطريق ونحوها، تمنع السالكين، يقال اعترض الشيء دون الشيء، حال دونه"[3] ونجد اعتراضات الشاعر قليلة بالمقارنة بالكم الكبير من القصائد، التي تتبعناها بالقراءة والتحليل، وإنْ وجدت فهي تساهم في إبراز معاني

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 120.

[2]- مجمع اللغة العربية، كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة، 1977، 23، نقلا عن فتح الله سليمان، الأسلوبية، ص137.

[3]-ابن منظور، لسان العرب، ج1، مرجع سابق، ص168، مادة عرض.

الأبيات وربط أجزائها، وقبل تمثيلها اخترنا واحد من تعريفاتها الاصطلاحية للإيضاح وهي : "أن تأتي في أثناء الكلام بكلام يفيد إما رفع الشك أو الإغناء عن تقدير السؤال[1]، وحذف هذا الكلام من السياق لا يخل بالمعنى ولا ينقصه بل إن وجوده مهم،و أطلق البلاغيون على هذا الفن عدة مصطلحات منها : إصابة المقدار، التتميم، والاحتراز .. وقد اخترنا بعض ما ورد من اعتراضات وما رافقها من خصائص في بعض النماذج من ديوان ياءات الحلم الهارب:

أ- الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها " المبتدأ و الخبر"

كقول الشاعر:

*في فِلِسْطِين-**لِلعُرُوبةِ**-جِيْلٌ"""""يَتَحَدَّىٰ رَغْمَ اشتِدَادِ الخَنَاقِ*[2]

فالشبّه الجملة "للعروبة" جاءت اعتراضية بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر، وهذا رغبة في الالتزام بنفس التركيب في شطري البيت لخلق نغمة موسيقية متميزة من جهة، ومن جهة أخرى إثبات انتساب الجيل الفلسطيني للعروبة.

ب- الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

و يأتي ذلك في صور عديد، منها قوله:

*تُمثّلُ – **يَا لِلْمَرارةِ** – فِي وَاقِعِيّةِ*

حِكَايَةَ شَعْبٍ شَقِيّ هَجِيْنٍ[3]

حيث جاء الاعتراض هنا بين عن عنصرين أساسيين، أي بين الفاعل (ضمير مستتر) والمفعول به "حكاية"، بجملة النداء"يا للمرارة "وهذا بداعي التنبيه على أمر هام وجسامته، صادر عن الأعداء

[1] – بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني و البيان والبديع، تح، حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها، ط1، 1989، ص251 .

[2] –محمد بلقاسم خمّار، الديوان، قصيدة: العروبة...الحبّ، مصدر سابق، ص 118.

[3] – المصدر نفسه، من قصيدة " موال للعهد مع الحزن "، ص143.

ج- الاعتراض بين عناصر الجملة الشرطيّة

كقوله الشاعر:

لَو رَمَاكَ النِّضَالُ- **وَهُو جَحِيْمٌ**- بَيْنَ جَنْبَيكَ ، دَائِمَ الاحْتِرَاقِ

ليئِسْنَا مِنَ البقَاءِ...ولَكِنْ **لَمْ** تَزَلْ فِيكَ للسُّمُو المرَاقِي[1]

إنّ جملة "وهو جحيم" حالية، جاءت اعتراضا بين جملة الشرط بالأداة "لو" غير جازمة وبين جملة جواب الشرط التي وردت في البيت الموالي، وهذا للتأكيد على بيان الحالة، فهي تصف هول النضال.

لقد ذكر النحويون مواضع كثيرة للاعتراض، وإنّما ذكرنا القليل منها، كما أنّ جميع ما ذكر من انزياحات ما هو إلا ترجمة لعواطف ومقاصد الشاعر القومية والوطنية من جهة واستجابة لغايات فنية جمالية من جهة أخرى.

[1]- محمد بلقاسم خمّار، الديوان، من قصيدة "العروبة ..الحبّ "، ص 118 .

سادسا– البنية الدلالية.

1–مفهومها:

لا تقوم الدراسة الأسلوبية على البُنى الصوتية والتركيبية في نسق الجملة، بل تتعداه إلى دراسة المعاني سواء معاني الألفاظ أو الجمل أو العبارات، لذلك اهتم اللغويون بضرورة ربط الكلمات بمعانيها بواسطة أداء الدّلالة[1] أي عبر مستوى الدلالة، ومصطلح علم الدلالة (sémantique) هو من الاصطلاحات الحديثة في الدراسات الألسنية العالمية، وهو يرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر مع اللغوي الفرنسي (Breal)، ليدل على قوانين المعنى العامة[2]، لهذا فإن علم الدلالة هو قمة الدراسات اللغوية، لأنه يهتم بمضامين ومعاني الملفوظات، هو يرتبط بباقي المستويات اللغوية الأخرى (الصوتية، الصرفية، النحوية).

2–محاور علم الدلالة:

لعلم الدلالة محاور أساسية تتمثل في:

أ–**محور الدلالة:** ويتضمن دراسة المعنى والحقول الدلالية، السياق، أنواع المعنى وتحليله.

ب–**محور العلاقات الدلالية:** ويتضمن الترادف والاستدراك والأضداد والعزوف وتدرج الدلالة ومساحتها، كما يتضمن بنى الألفاظ وحركية الثورة اللفظية لافتراض ونحو ذلك من المسائل.

ج–**محور التغير الدلالي:** أو أسباب التغير الداخلية والخارجية، وأشكاله ومجالاته بالإضافة إلى بحث الاستعارة، والمجاز، وما له اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته.

---

[1]– نايف سليمان وحسن قراقيش، مستويات اللغة العربية، دار الصفاء للنشر، عمان،ط1 ،الأردن، 2000م، ص 35.

[2]– محمد عزام، مستويات الدراسة الألسنية، مجلة الموقف، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 249 كانون الثاني، 1992م، ص 5.

3-الحقول الدلالية:

تعتبر هذه النظرية التي أرست قواعد منهج لغوي في مسار الدراسة الدلالية، والتي كان هدفها تصنيف المداخل المعجمية في أنساق بنيوية وفق علائق دلالية مشتركة، والحقل الدلالي مجموعة من المفاهيم تبنى على هذه العلائق[1]، وهكذا توجّه أصحاب هذه النظرية إلى الدراسة الدلالية للألفاظ من خلال رصد دلالة مجموعة من الكلمات التي تنتمي بعضها إلى بعض للتعبير عن مجال واحد من المسميات ذات العلاقات المتبادلة التي تشكل حقلاً من الألفاظ التجريدية المتمثلة بما يدل على الأفكار والرؤى، ومن هنا يرى "مختار عمر" أن «أشمل التصنيفات التي قدمت حتى الآن التصنيفات التي اقترحها معجم Greek New Testament ويقوم على الأقسام الأربعة الرئيسية:

1- الموجودات Entités.
2- الأحداث Events.
3- المجردات Abstracts.
4- العلاقات Relations.

وتحت كل قسم نجد أقساما أصغر، ثم يُقسم كل قسم إلى أقسام فرعية... وهكذا[2]، ونسلط الضوء في هذا المجال على تصنيف هذا الأخير بما ورد في قصائد من ديوان "ياءات الحلم الهارب" لمحمد بلقاسم خمار من الألفاظ مقسمة ضمن هذه الحقول والتي تشملها من خلال مقاطع في:

[1]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الأزهرية، الإسكندرية، (د ط)، 2008م، ص 367.

[2]- هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، (ط1)، الأردن، 2007، ص 87.

أ- حقل الموجودات Field Entities:

وهذا يعني حقل الأشياء المادية أو المحسوسات، وله العديد من الأقسام كالحي وغير الحي ولكل منها أجزاء[1]، وينقسم الحي إلى الإنسان وكل ما يتعلق به والحيوان من طيور وحشرات وغيرها، وغير الحي منه الطبيعي والمركب[2]، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الموجودات		
المكان	**الجنس**	**الشيء**
الجزائر- فلسطين- القدس- بسكرة- المغرب- العراق- أرصفة- القمر- المكان- أرض	نبات- إنسان- نساء- رجال- أطفال- شيوخ	صخرة- بذور- جذور- سيف- سُحب- ساق- أغصان- الليل- الغبار...

بما أن الشاعر قد تعددت رسالاته التي يوجهها للشعب، فقد اعتمد في سبيل ذلك معاجم مختلفة، منها معجم الطبيعة، الإنسان... ويمكن أن نقول أن الشاعر لم يحصر هذه الرسائل في فئة معينة وإنما كانت في عمومها تدل على أن قضايا متعلقة بحياته وحياة غيره تشغل باله وصف فيها أحداث له من الآلام والأحزان والحرية ما يملأ نفسه.

ب- حقل الأحداث والأفعال:

هذا الحقل يضم الأفعال التي وظفها الشاعر والتي تدل على أنشطة انفعالية مختلفة، كالحزن والخوف، والفرح... بالإضافة إلى النشاط الفكري كالإدراك والتفكير، وسنتعرف عن الأحداث الواردة في بعض القصائد من خلال الجدول الآتي:

[1]- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط3، 2008، ص ص304-305.

[2]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ص 80، تاريخ التحميل 21/ 05 /2019.

الأحداث	
المركبة	**الذهنية**
زلزليني- حركي- أمتطي- ينطلق- يرتمي- أنادي- أركب- أرجع- تحرك- أرفع- منحنا- تعبت...	أهتف- تناجي- يتلظى- مللت- سئمت- ترفض- طوبى- تعفو- أضحت- أمس...

تعددت الأحداث في ديوان بلقاسم خمّار وهذا من خلال الأفعال المختلفة الأزمنة التي وظفها وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على الحركية، فنجده مازجا بين التحدي والمواجهة، وبين الانحناء والانقياد والاستسلام، وهذا ما يوحي بالحالة التي يعيشها الشاعر من رغبة في الانطلاق والخوف من عواقب التحرك، وهذا يعكس جوانب الحياة التي يعرفها الإنسان.

ج- حقل المجردات:

أو المصادر، ويضم هذا الحقل ما يسمى في علم النحو مصادر الأفعال ودلالة ألفاظه كثيرة منها: على الزمن، المقدار، الجاذبية، الجنس، الأسرة، الطاقة، السرعة ، البطء ، وغيرها...

حقل المجردات		
الزمن	**المعاناة**	**الحنين**
الزمن- غد- الأمس- الصبح- الليلة- النهار- عام- يوم- عصر...	الأحزان- الانكسار- الوسواس- التعاسة- الذل- القلق- اختلاف- الخناق- الصدام- الفراق- الحزن- الهم- النفاق- البكاء...	الحب- أشواق- الحنان- اشتياق- إحساس- الهوى- العناق...

ونلاحظ حقل المجردات احتل الصدارة على جميع قصائد الديوان حيث احتل أعلى نسبة وهذا يدل على حالة ونفسية الشاعر الحزينة والحائرة التي جسّدها في مختلف الألفاظ التي وظفها في ثنايا كل قصيدة من الديوان.

4- العلاقات:

أ- الروابط النصيّة:

ويحتوي هذا الحقل على مجموعة من العلاقات أو الروابط المختلفة التي تعمل على الانسجام والتماسك في النص بالربط بين عناصره وأجزائه، وأنواع الروابط كثيرة ومتعددة، نذكر منها:

الروابط اللغوية: كحروف العطف والضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، وغيرها.

الروابط المنطقية: ومنها روابط الزمن: حينئذ، عندما، الآن...،روابط التعليل والاستنتاج ومنها: لهذا، إذن، نتيجة، لذلك، بالفعل...،روابط التعارض ومنها: لكن، بالعكس، بينما، بالمقابل...،روابط الإضافة والترتيب،روابط التفسير والروابط الشرطية، والغائية والتشابهية ...

الروابط الضمنية (غير لغوية): وتتمثل في علامات الوقف (النقطة، الفاصلة، القوسان،...) [1] وفي الجدول الموضح أسفله رصدنا بعض الروابط والعلاقات نمثلها فيمايلي:

العلاقات			
الظروف	**حروف الجر**	**حروف العطف**	**الضمائر**
خلف-فوق-يوم- بين- تحت- حول	في- من- عن- علي- إلى- الباء- الكاف...	حتى- لا- لكن- الواو- الفاء- أم- ثمّ...	أنا- نحن- هم- الكاف- كنّا...

[1]-محمد قاسم ومحي الدين ديب ،علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني)، مرجع سابق، ص 10.

من خلال الجدول نلاحظ أن الروابط التي وظفها الشاعر و التي تم استخراج البعض منها من الديوان أن جميعها يحقق الانسجام والترابط و التناسق النصي في ديوان "ياءات الحلم الهارب"، وبهذا استطاع الشاعر أن يوصل رسالته الحاملة لأفكاره على أحسن وجه.

ب- العلاقات الدلالية:

وهي خاصة بمفردات اللغة المعنية خارج إطار السياق الذي ترد فيه وهي تتصل بوسائل النمو اللغوي الدلالي لأن العلاقات بين المفردات تولّد دلالات متنوّعة[1].

ومن ذلك فقد أثارت لدى اللغويين العرب نشاطا لغويا لترصد بعض الظواهر التي اتخذت لها أسماء في الدرس الدلالي[2]، ولبيان أنواع العلاقات داخل الحقل المعجمي، وجد بأنها لا تخرج عما يسمى بقضايا الترادف، التضاد، الاشتمال، علاقة الجزء بالكل والتنافر.

ومن العلاقات التي رصدناها في قصائد "ياءات الحلم الهارب" ما يلي:

- الترادف Synonyme: وهو خاص بألفاظ المعنى وتتحدد في ضوئه تعددية الدلالة وتتابعها في دالين أو أكثر، أي إمكانية التعبير عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة[3]، والترادف في اللغة عامل هام للتوسّع اللغوي فلا شك أن تعدد الأسماء للمسمى الواحد سبب في تنمية الثروة اللفظية لدى الشاعر[4]، وقد عرّف فخر الدين الرازي الترادف بأنه: «الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد»[5]، ونمثل للمترادفات التي وردت في ديوان "ياءات الحلم الهارب" كالآتي:

[1]- هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، مرجع سابق، ص 399.

[2]- المرجع نفسه، ص 399.

[3]- فايز الداية، علم الدلالة العربي (النظرية والتطبيق) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1973م، ص 77.

[4]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث، ص 388.

[5]- هادي نصر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث،2008، ص 400.

الترادف	
الورود- الزهور	الشهامة- الكرامة
الأفراح - الأعراس	القوافل- المراكب
يسمو- يرتفع	نكسة- نكبة
الأحبة- الرفاق	مفترس- ناهب

يتبين من خلال علاقة الترادف أن الشاعر اعتمدها بنسبة كبيرة في قصائده.

- التضاد Antonyme: أن يكون اللفظ موحد على معنيين مختلفين ونعني بالمخالفة -هنا- أن يكون كل معنى من هذين المعنيين ضد الآخر[1].

بعض الأضداد في الديوان نوجزها فيما يلي:

اللفظة	**≠**	**ضدها**
فوق	≠	تحت
أمام	≠	خلف
يشرقُ	≠	يغربُ
صرخ	≠	صمت
سالب	≠	مسلوب
غالب	≠	مغلوب

[1]- فرانك بالمر، مدخل إلى علم الدلالة، تر: خالد محمود جمعة، دار العروبة، ط1، الكويت، 1997، ص 92.

المشارق ≠ المغارب

كانت ≠ صارت

جنوب ≠ شمال

ويتضح من خلال الجدول استعمال الشاعر لعلاقة التضاد، ويعود هذا الاستخدام إلى محاولة الشاعر تبيان وتوضيح معانيه، وكما يقال «الأشياء بضدها تُدرَك».

– الاشتمال أو التضمين Connotation: وهو من العلاقات الدلالية المحدثة وهو عبارة عن الدال العام أن يكون مدلوله عاما، ويضم دلالات تنطوي تحته[1].

وبعبارة أخرى هو الاحتواء، بحيث تكون اللفظة مشتملة على عدة ألفاظ أخرى، والتضمين يكون من طرف واحد[2]، وإليكم بعض ما ورد من تضمين في ديوانه "ياءات الحلم الهارب":

- حدائق – زهور
- وجوه – عيون
- الشام– لبنان
- زمان– الليل
- الأرض– تربة
- الفصول– الخريف
- الفصول– الشتاء

[1]– جاسم محمد عبود، مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلمية،بيروت ، لبنان، ط1، 2007.

[2]– عبد الواحد حسين الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، دراسة تطبيقية، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، 1999، ط1، ص ص48– 49. PDF.

وظف الشاعر علاقة الاشتمال، هذه العلاقة تدو حول حقل معرفي فلا تتعدد الأجناس المعرفية في حقل واحد، واستخدام شاعرنا لهذه العلاقة دليل على شساعة ثقافته اللغوية والمعرفية.

– علاقة الجزء بالكل Relations de la partie à l'ensemble:

وتمثل علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة، والفرق بينهما وبين الاشتمال هو أن اليد ليست نوعا من الجسم لكنها جزء منه[1]. ومن علاقات الجزء بالكل التي وردت في ديوان "ياءات الحلم الهارب" ما يلي:

جسم – قلب– يد / أبي– ولدي

الأرض– الحجر.

الجذور– أوراق / الوطن– الريف– الرمال.

نلاحظ هناك استعمال الشاعر لهذه العلاقة محاولة منه إيصال للقارئ تفاصيل الأشياء، و توضح الكليات من خلال الجزئيات.

وعموما فالعلاقات الدلالية جاءت متنوعة ومتضاربة مكتنفة الواقع المعيش للشاعر، وحاملة لطاقاته الإبداعية، مترجمة لأحاسيسه المكبوتة، إذ أن علاقة الاشتمال طغت على قصائد الديوان والغرض منها الإفصاح عمّا يدور في نفس الشاعر فعلاقة الجزء بالكل كان لها الدور الفعال في هذه القصائد والترادف الذي وظف بنسب متغيرة وذلك بغرض شرح القصائد وتوضيحها لشرحها وفهمها بوضوح لدى المتلقي.

5–محور التغيّر الدلالي Axe du changement sémantique:

شغل موضوع تغير المعنى وأسباب حدوثه والعوامل التي تتداخل في حياة الألفاظ الكثير من علماء اللغة[2]، إنّ الدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تغيير الصورة الشعرية في التراث الأدبي

[1]– نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ،مرجع سابق، ص 389.

[2]– أحمد مختار عم ر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 2017، (PDF)تاريخ التحميل: 2019/01/01 على الساعة 21سا، ص 235.

بالمفهوم المتداول الآن، أما بالنسبة للعصر الحديث فقد توسع مفهوم الصورة إلى حد أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعنى والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني[1]، فالصورة الشعرية تعد عماد القصيدة وأساس وجودها إذ أنها من الجسر الذي يصل بين الشاعر والمتلقي، الذي ترقى ذاته إذا أوجد نصاً شعريا جميلا بما فيه من صور شعرية رائعة، فهي كما يعرّفها الشاعر "إزرا باوند"*: الصورة الشعرية بقوله: (تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن)[2].

أ– التشبيه:

في اللغة: هو التمثل والمماثلة، يقال: شبّهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به[3].

في الاصطلاح: هو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة.

وأركان التشبيه أربعة، وهي:

المشبه، والمشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه[4].

[1]– الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص 10.

*– إزرا باوند (1885–1972): شاعر موسيقي وناقد أمريكي، أحد رموز الحداثة العالمية في أوائل القرن 20.

[2]– عثمان مقيرش، ملامح المنهج الأسلوبي في كتاب الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ،مرجع سابق ، ص 124.

[3]– يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، منظور مستأنف، جامعة اليرموك، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن 2007، ص 15.

[4]– علي الحازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، (البيان، والمعاني، والبديع)، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة 2007، ص 31.

وقد صادفنا التشبيه بكثرة في قصائد ديوان "ياءات الحلم الهارب" منها ما ورد في قصيدة "**الخفافيش**" نحو قوله:

يَجْرِفُنِي التَّيارُ

يَزْرَعُني كَبِذْرَةٍ مَنْبُوذَةٍ[1].

حيث شبّه الشاعر نفسه بالبذرة التي تزرع وأداة التشبيه هي "الكاف" ووجه الشبه هنا هو الاستسلام إلى الأمر الواقع .

وكذلك ورد التشبيه في قصيدة "**أرضية وثلاثة مداخل للجنوب**" نحو قول الشاعر:

أدْخُلُ فِي الجُنُون

كَالفَارِسِ المَهْزُوم

أدْخُلُ مِثْل الطَّيْفِ[2]

في الأبيات السابقة، شبّه الشاعر نفسه بأنه دخل في جنون كالفارس المهزوم والأداة هي (الكاف) ووجه الشبه هنا خسران المعارك التي قادها الشاعر ضد الفساد و الانهزام الذي تتعرض له الأمة العربية.

ويقول في قصيدة "**بطاقة شخصية إلى ولدي**":

وَهُنَا عُقْبَةُ كَالفَجْرِ عَلَى صَهَوَاتِهِ

يُوَصِلُ الأطْلَسَ بِالنَّهْرَيْنِ مَجْرَى النُّجَبِ[3]

[1] – محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 122.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 111-112.

[3] – نفسه، ص 160.

شبّه عقبة القائد الفاتح بالفجر الذي يطل على الأمة العربية الإسلامية التي تعيش في ظلام التفرقة و الضعف فيوحدها و يعيد لها مجدها المفقود و في ذلك أمل الشاعر وأملنا نحن كذلك .

كما ورد التشبيه في قصيدة "**موال للعهد مع الحزن**" حيث يقول الشاعر:

لِيَنْغَرِس الحُزْنُ سَيْفاً

بِأَغْوَارِ قَلْبِي

كَسَهْمٍ مِنَ النَّارِ.[1]

حيث شَبّه الحزن بسهم من نار انغرس في قلبه، وهذا تعبير على بلوغ الحزن ذروته في نفسية الشاعر على حال الأمة العربية، وأداة التشبيه هنا هي (الكاف).

ب- الاستعارة Métaphore:

لغة: الاستعارة مصدر من الفعل استعار ويقصد به نقل شيء من حيازة شخص إلى آخر.[2]

اصطلاحاً: قال أبو هلال العسكري: «هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرضٍ»[3]. وهذا امتداد لتعريف عبد القاهر الجرجاني الذي قال :"واعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل(المشبه به) في الوضع اللغوي معروفا (المعنى الحقيقي) تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم، فتكون هناك كالعارية (إعارة)[4].

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 147.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص 334.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص 267.

[4]-عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص31.

والاستعارة من المجاز اللغوي، تعني تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على المحذوف . وهي أنواع منها:

- **تصريحية**: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبّه به دون الُمشبَّه.
- **مكنية**: وهي ما حذف فيها الُمشبَّه به ورمز له بشيء من لوازمه[1].

ومن الاستعارات الواردة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" نذكر ما يلي:

المكنية: حيث يقول الشاعر في قصيدة "**انْهضْ يا وَ طَنِي**":

بَاعوكَ رخْيصًا يَا وَطَنِي في سوقِ الفاقةِ و الفِتَنِ .[2]

حيث شبه الشاعر الوطن وكأنه شيء مادي رخيص عند الخونة وقد حذف هنا الُمشبَّه به وترك لازم من لوازمه (باعوك)، فالاستعارة هنا: مكنية.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان "العروبة-الحبّ":

زَلْزِلِينِي مِنَ الخَلِيجِ إِلَى الأَطْلَسِي

فِكْـراً... وَدَمِّرِي إِمْلاَقِي[3]

وهنا شبّه الشاعر الإملاق (الفقر) بالشيء الذي يدمر ويحطم كالزلزال مثلا ، وذلك لازم من لوازمه وقد حذف الُمشبَّه به فهي استعارة مكنية.

[1]-علي الحازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 124.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 184.

[3]- المصدر نفسه، ص 113.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان "**مَوال لِلعهْد معَ الجُزنِ**":

يُمَزِّقُه الصَّبْرُ و الاْنْهِيَارُ.[1]

وقد حذف المشبه به، حيث شبه الصبر و الانهيار بأداة حادة و قد تكون (خنجر أو سيف) الذي يمزق جسده، وترك لازم من لوازمه، فهي إذن استعارة مكنية.

ويقول أيضا في قصيدة "**فواصل مرتجلة**":

وَفِي غَدٍ إِذَا أَتَتْ بَغْدَادُ.[2]

حيث شبّه بغداد بالإنسان الذي يأتي ويعود وترك لازم من لوازمه فهي إذن استعارة مكنية.

وعلى العموم فالاستعارة المكنية حاضرة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" بقوة.

التصريحية: ومن أمثلتها ما ورد في قصيدة "تشكيلات بلا ألوان" حيث يقول الشاعر : محمد بلقاسم خمّار:

وَجِيلُ الحِجَارَةِ والجُلنَّارِ.[3]

حذف الُمشبَّه وصرح بالُمشبّه به و هو جيل الحجارة.

ووردت الاستعارة التصريحية أيضا في قصيدة "فواصل مرتجلة":

عَيْنَاكِ جَفَّ مَاؤُهَا.[4]

مذ أدمعتْ

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق ، ص 142.

[2]- المصدر نفسه ، ص 183.

[3]- نفسه، ص 193.

[4]- نفسه، ص 182.

حيث حذف المشبه "بغداد" وصُرح بالمشبه به "عيناك" ويقصد عينا امرأة فاتنة.

جـ- الكناية Métonymie:

لغة: كَنى- يُكنى، كناية، يدعى كذا، أي ذكره ليدل على غيره، تكلم به وهو يريد غيره فهو كان وذلك مكنى عنه.[1]

اصطلاحاً: هو لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز وإرادة المعنى الأصلي بعبارة ثانية.

إذ لا قرينة لمنع هذه لإرادة وهي ثلاثة أقسام: كناية عن صفة-كناية عن موصوف-كناية عن نسبة[2]، ومن الكنايات الموجودة في ديوان "ياءات الحلم الهارب" نذكر ما جاء في قصيدة "**إلى القدس**":

شَهداءُ الأَمْسِ بِلاْ خَلَف وَ رِفاقُ النّجْدَةِ في نَوْبَة.[3]

كناية هنا عن اليأس والحزن على عدم وجود رجال أو جيل وطني يشبه شهداء الأمس يحمل رايتهم

كما يقول في نفس القصيدة "**إلى القدس**":

وَفِي الآتِي يَلُوحُ دُخَانٌ.[4]

كناية عن مستقبل ضبابي لقضية فلسطين.

الكناية تساعد على تضخيم المعنى في النفوس وكذلك دورها من حيث التعميم والتغطية حرصا على المكنى عنه أو خوفا منه[5].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج9 و10، ط س، مصدر سابق، ص 146.

[2]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج2، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، لبنان، 2001، ص 131.

[3]- محمد بلقاسم خمار، ديوان "ياءات الحلم الهارب"، مصدر سابق، ص 131.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- علي الحازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 229.

ولعل أسلوب الكناية من بين الأساليب البيانية، وهو الأسلوب الوحيد الذي استطاع به محمد بلقاسم خمّار أن يتجنب التصريح بالألفاظ الخسيسة والكلام الجارح، ولهذا كانت الكناية الوسيلة الوحيدة التي تيسّر للمرء أن يقول كل شيء، وأن يعبّر بالرمز والإيحاء وعن كل ما يجول بخاطره حسناً كان أم قبيحاً، حيث إنّ الكناية عن الشيء أبلغ وأقوى من التصريح بالمعنى، كما أنّها جلبت انتباه المتلقي أكثر من الكلام المباشر، إنها تبعث عن التأمل والتفكر ومحاولة فك شفرات النص.

د- الرمز: Symbole:

يعد الرمز أحد معالم الحداثة اللغوية في الشعر، اذ غدا من الصعب طرق باب القصيدة المعاصرة والولوج إلى عالمها دون الإلمام بالرموز التي وظفها الشاعر .

لغة: من مادة رمز يرمز رمزاً، يقول ابن منظور: «الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقبل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. وقيل بأن الرمز كل ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين»[1]. وقد ذُكر الرمز في القرآن الكريم في قصة زكريا عليه السلام حيث يقول الله تعالى:﴿**قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آَيَةً قَالَ آَيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**﴾[2].

اصطلاحاً: يُعرّف ابن الرشيق الرمز في كتابه "العمدة" على أنّه نوع من أنواع الإشارة ويعده مرادفاً للإشارة حيث استُعمل حتى صار مثلها أو نوعاً منها[3].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج5، مادة (ر،م،ز)، مرجع سابق، ص 356.

[2]- سورة آل عمران، الآية 41.

[3]- ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، 1981، ص 304 PDF، تاريخ التنزيل: 2019/03/24 على الساعة: 23سا و36 د.

وبعد قراءتنا لشعر محمد بلقاسم خمّار وجدناه يعتمد على رموز مختلفة ومتنوعة استقاها من التاريخ العربي والإسلامي والأدبي والوطني وبعض منها من الأساطير، ومن ثمة فقد تعددت أنواع الرموز عنده، والجدول أدناه يوضح بعض الرموز التي وردت في ديوان الشاعر محمد بلقاسم خمّار ثالث رواد الشعر الجديد في الجزائر :

عنوان القصيدة	الرمز	دلالته
العروبة ....و الحبّ	التجافي	رمز الانقطاع
أرضية وثلاثة مداخل إلى الجنوب نوفمبر	الصبيان	رمز أيام الصبا
الملتقى	الصّحب	رمز الصداقة و الرجولة و الوطنية
موال للعهد مع الحزن	الكراكوز	رمز الضحك
إشارات من ذاكرة خريفية	الصعاليك	رمز التمرد
الخفافيش	الخفافيش	رمز الإنسان الضعيف
شجون عربية إلى عقبة	الصحابي عقبة بن نافع	رمز الأمل وعودة الإسلام والعروبة في الجزائر

هـ- التناصIntertextualité :

لغةً: التناص مصدر للفعل تناص، وتناص القومُ أي تزاحموا، وهذا المصدر بصيغته الصرفية هذه يدل على المفاعلة[1]، والشيء نفسه نجده في المعجم الوسيط إذ نجدها تدل على الازدحام ففي قول العرب تناص القوم إذا ازدحموا[2].

اصطلاحاً: عرّفه العالم الروسي "ميخائيل باختين" في كتابه (فلسفة اللغة) بقوله: «هو الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها»[3].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ط1، 2003، مادة (نصص)، مصدر سابق، ص 109.

[2]- إبراهيم مصطفى وغيره، المعجم الوسيط، ج1، ط3، القاهرة، 1985م، ص 83.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته، إبدالاته، ج1، الشعر المعاصر، دار توبقال، ط1، المغرب، 1990، ص ص183- 185.

وكما ترى "جوليا كريستيفا" أنّ «كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[1].

وقد أشار إليه "محمد مفتاح" في كتابه (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص) بأنه: «هو تعالق "الدخول في علاقة" مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[2].

أما في معجم المصطلحات الحديثة ،"فهو مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي " [3]

– مظاهر التناص :

إن أي نظرية فاعلة في حقول الأدب و في تحليل الخطاب خاصة يجب أن تبنى على إجراءات و أدوات يتخذها الباحث لدراسة النصوص ، و هذا ما ينطبق على نظرية التناص التي أسست على طرائق يتم من خلالها الكشف عن النصوص السابقة من اللاحقة ، كما نجد له مظاهر عدة يتمظهر بها الباحث التناصي و من بينها :

– **النص الغائب**: هو حضور نص سابق في نص حاضر يتفاعلان معا، عبر القراءة، لقد أورد في هذا الشأن، ابن منظور خبرا عن أبي نواس أنه " استأذن خلفا في نظم الشعر، فقال له:لا آذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة و قصيدة ومقطوعة، فغاب وحضر إليه ، فقال له: قد حفظتها ...فقال له : لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة ... "[4] هذا دليل على وجود النص الغائب.

[1]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2000، ص 12.
[2]– محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985، ص 121.
[3]– سمير سعيد حجازي ، معجم المصطلحات الحديثة ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،2005 ، ص 179
[4]– محمد بنيبس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص188 .

-**السياق** : يجب على القارئ الحقيقي أن يعاين النص المتداخل بالنظر إلى سياقه الشمولي ،" فالنص المتداخل بحاجة إلى قارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع ينطلق منه في دراسته التناصية للنصوص" [1]، وبذلك يستطيع الوصول إلى كنه عملية الامتصاص التي تقوم بها النصوص مع بعضها البعض ، وبهذا يستطيع الكشف عن عملية التناص .

- **المتلقي**: المقصود به هو ذلك الذي يمتلك ذوق جمالي و مرجعية ثقافية واسعة تؤهله كباحث بمعنى أنه لايواجه النص المعاين وهو خال الذهن ، فالمعروف أن معالجته له تعتمد من ضمن ما يعتمده على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص السابقة له قراءتها ومعالجتها [2] .

- **شهادة المبدع** :وقد يظهر التناص واضحا من خلال تصريح المبدع نفسه بمرجعياته الفكرية والإنسانية معلنا عن النصوص والثقافات التي رجع إليها في تحريره لنصه هذا، وبالرغم من اختلاف منابعهم ومشاربهم يبقى المبدعون أكثر تعالقا وتناصا في إبداعاتهم، إذ يختزلون تجاربهم الحياتية في نصوصهم التي هي :" امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى" [3]، ولا يمكن أن تكون أصول النصوص عبر هذا في نظر كريستيفا ولكن يبقى عمل الباحث التناصي الكشف عن نقاط هذا التعالق إذ " لا يعول كثيرا عن هذه الشهادة التي تصرح بالمرجعية الفكرية و الإنشائية خاصة اذا تعلق الأمر برصد التداخل النصي داخل الخطاب الشعري المعاصر الذي تتعدد فيه الأصوات والنابعة أصلا من الرحم الثقافي الذي يتمتع به المبدع المطلع بعمق عن الموروث الانساني "[4].

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص151.
[2]- محمد خطابي، لسانيات النص،(مداخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2006، ص 61
[3] -جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص152 .
[4]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق ، ص153.

- مسميات التناص:

مصطلح التناص ليس جديدا ولكن له جذور في تراثنا النقدي العربي القديم حيث ظهرت الإرهاصات الأولى له منذ العصر الجاهلي بحيث ورد في المعلقات والأشعار ...ولاسيما لكبار الشعراء، إلا أنَّه أخذ مسميات عديدة سواء في الحقل الإبداعي أو النقدي الأدبي، ومنها نذكر: التضمين، التلميح، الاقتباس، الإشارة، السرقات، النقائض، المعارضات ...وكلها تدل على تداخل النصوص. [1]

وللتناص **أنواع** نذكر منها: تناص قرآني، حديثي، شعري، أسطوري، تاريخي، إيديولوجي....الخ

ولعل أكثر الأنواع انتشارا لدى الشاعر محمد بلقاسم خمّار، هو التناص القرآني، الذي عرف حضورا قويا وفعالا في قصائده لما تتميز به من خصوصية تستطيع تمثيل انفعالاته، وقدرته التأثرية على وجدان المتلقي، ومثال على ذلك ما ورد في قصيدة "**أرضية وثلاثة مداخل للجنوب**":

وَأَرْهَقَتْهُ السُّحُبُ العِجَافُ[2].

وهو تناص قرآني من قوله تعالى في سورة يوسف:﴿**يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ**﴾[3].

وكذالك ورد هذا النوع من التناص في قصيدة " ***العروبةُ ...و الحبُّ*** "، حيث يقول الشاعر:

كُلُّ شَهْمٍ مِنْ أَمَتِي يَتَلَظَّى دَامِيَ الطّينِ ذَابِلَ الأَوْرَاقِ.[4]

[1] –مسعود بودوخة ، الأسلوبية والبلاغة العربية (مقاربة جمالية) ،مرجع سابق ، ص 2 .

[2] –محمد بلقاسم خمّار ، ديوان ياءات الحلم الهارب ، مصدر سابق ، ص 11.

[3] – سورة يوسف، الآية 46 .

[4] – محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 119.

وهو تناص قرآني وذلك من قوله تعالى في سورة الليل:﴿ **فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى**﴾[1].

كما وجد التناص القرآني أيضا في قصيدة " **ربّاه ...رِفقا بالجزائر**".حيث يقول الشاعر :

أَدْعُوكَ يَا رَبَّ الفَلَقْ """" أنْ لاْ يَطُولَ بِنَا الغَسَقْ

أَدْعُوكَ يَا رَبَّ النَّاسِ أنْ """" تَقِي الحِمَى ، شَرَّ الفِتَنْ[2].

وهو تناص ديني قرآني وذلك من قوله تعالى : :﴿ **قلْ أعوذُ برَبِّ الْفَلَقِ ،مِنْ شَرِّ مَاخَلَقَ**﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿ **قُلْ أعوذُ برَبِّ النَّاسِ ،مَلِكِ النَّاسِ**﴾[4].

ونلمس نوع آخر من التناص ويظهر ذلك في قول الشاعر في قصيدة "الخفافيش":

وَالحُبُّ لاَ يَصْنَعُ المُعْجِزَاتِ.[5]

وهو تناص من الحكمة التي تقول: «الحبُّ يَصْنَعُ الُمعجِزاتِ».

كما نلمس حضور التناص الشعري في قصيدة "**صوتٌ... من العالم الخامس... !**":

لاَ فَرْقَ بَيْنَ السَّيْفِ والقَلَمِ.[6]

وهو استدعاء واضح لقول المتنبي في بيته المشهور الأتي :

الخيل واللّيلُ وَالبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي والسيف والرُّمْحُ والقِرطَاسُ والقَلَمُ.[7]

---

[1]- سورة الليل، الآية 4.

[2]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 197 .

[3]- سورة الفلق، الآية :1و2.

[4] -سورة الناس، الآية: 1و 2.

7-محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص 197 .

[6]- المصدر نفسه، ص 163.

[7]- المتنبي، (الديوان)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 332.

و كذلك نجد الشاعر يقول :

سَئِمْتُ انْتِظارِي

سَئِمْتُ مَناظِرَ كُلّ الخُيوطِ

- سَئِمْتُ- مَلِلْتُ- كَرِهْتُ [1]

وفي هذه الأبيات استحضار واضح لقول زهير بن أبي سلمى :

سَئِمْتُ تَكَالِيْفَ الحَياةِ ومَنْ يَعِشْ""""""" ثَمَانِيْنَ حَوْلاً لاْ أَبا لكَ يَسْأَمِ [2]

كما ظهر في شعر بلقاسم خمّار تناص من نوع آخر يتمثل في استدعاء الشخصيات الدينية بحيث استثمر في الشخصيات التي تحمل معالم الخير والاستقامة للبشر كشخصية المصطفى عليه الصلاة والسلام آخر الأنبياء والمرسلين والتي أراد من خلالها التبرك بهذا الاسم من جهة، ومن جهة أخرى تحميل شعره دلالة جديدة و استدعى الشاعر أيضا شخصية إبراهيم عليه السلام للتعبير عن انتمائه وأصله، كما استدعى أيضًا في قصائده الصحابي عقبة بن نافع وفي ذلك دلالة تاريخية وأملا في أنْ يقتدي به أبناء الجزائر والأمة العربية ليخلصوا بلدهم من الفساد والعقم السائد، ومن ذلك قول في قصيدة **"بطاقة شخصية إلى ولدي "** :

عَرَبِيٌّ مُنْذُ ابْرَاهِيْمَ كَانَتْ رِحْلَتِي""""""""""""""" عَارِيًا أو عَبْرَ آفَاقِ الهَوى المُسْتَعْرِبِ

وهُنَا عُقْبَةُ كَالفَجْرِ عَلَى صَهَوَاتِهِ""""""""""""""""يُوصِلُ الأطلَسَ بِالنَهْرَيْنِ مَجْرَى النُّجَبِ [3]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص ص144-145-146.

[2]-عائض القرني، ديوان العرب، دار المنهاج للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 322.

[3] - محمد بلقاسم خمّار، ديوان ياءات الحلم الهارب، مصدر سابق، ص160.

التناص من المصطلحات النقدية الحديثة التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية، إذ يكشف العلاقة بين النصوص السابقة واللاحقة وكيفية تداولها وخلقها وفق بناء نص على نص، وتعزيز وتدعيم المعنى العام لنص القصيدة بحيث يبرز حيويته المستحضرة لذلك لجأ إليه شاعرنا، وقد وظف النصوص الشعرية عموما والنصوص الدينية خصوصا وهذا راجع إلى حقيقة الشاعر وانتمائه الديني الإسلامي وطبيعة مجتمعه المحافظ.

التناصات السابقة يتحقق فيها شرط أن يكون المأخوذ مشهورا لدى القراء كي لا يلتبس بالنص الحاضر، وإلا كان من الضروري أن يفصح الشاعر في ثنايا شعره عن قائله الأصلي أو يضع إشارة تنبّه إليّه [1]، وعليه فإنّه يمكننا الحزم بأن التناص هنا يتنّزه عن التلاص الذي أتى به بلقاسم خمّار في مقابل مصطلح التناص الذي قالت به "جوليا كريستيفا "، والذي يقوم أساسا على السرقة الفكرية المذمومة التي تنطوي على التمويّه والتحايل .

[1]- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص163 .

الخاتمة

الخاتمة

لقد كان هذا البحث حافزا لي في طلب المزيد من العلم والمعرفة، ففي سبيله جلت مدنا مقتحما جامعاتها وطفت بمحلاتها ومكتباتها، فتعرفت على أدباء وأديبات ونقاد وناقدات، كما حضرت العديد من المناقشات والملتقيات والندوات تفضلت من خلالها بالعديد من المداخلات، وانطلاقا من مبدأ لكل بداية نهاية، ولكل مقام مقال، وباعتبار أنّ الخاتمة مطلب أكاديمي ملح، هاأنذا بعد رحلة شاقة أختم دراستي هذه بمجموعة من النتائج توصلت إليها بيد أنها لن تنجو من خلل معين تحت غطاء فوق كل ذي علم عليم، ولكل شيء إذا ما تم نقصان. وفي ضوء ذلك يمكن تثبيت هذه النتائج فيما يلي:

1. مراحل الشعر الجزائري متداخلة من حيث الظروف والملابسات حيث أفرزت كل مرحلة نصا مختلفا عن الآخر من حيث البناء اللغوي والموضوعات وبهذا نلاحظ نسيجا نصيا متمايزا عبر مسار محطات الشّعر الجزائري لكل منها أسلوبه الخاص من حيث اللغة والدلالة والموضوعات.

2. تشابك الظروف ولدت نصا شعريا جزائريا متنوع القاعدة متعدد المراحل، انطلاقا من دخول المحتل أرض الجزائر وصولا للاستقلال ثم مرحلة ما بعد الاستقلال التي ختمت بجيل الثمانينات أو جيل اليتم كما أشار إليه بعض النقاد.

   كما فرضت عليه الأحداث التاريخية توجها أيديولوجيا معينا.

3. تشكّل الشعر الجزائري قبل الاستقلال من خمسة تيارات أساسية هي: الاتجاه الديني، الاتجاه الإصلاحي، الاتجاه الثوري، الاتجاه الوجداني، الاتجاه الشعري الجديد (شعر التفعيلة)، أما بعد الاستقلال فقد اختفى الاتجاه الديني والاتجاه الثوري ليفسحا المجال لاتجاه السياسي، كما نالت القصيدة الجديدة الحظ الأوفر باعتبارها كَمًا في الشعر ما بعد الاستقلال، في حين توصلنا إلى أن القصيدة التقليدية قد تراجعت نسبيا من حيث الكم الشعري في هذه المرحلة .

4. بعد الإطلاع على القراءة البنيوية للنص الأدبي، وتعرّفنا على أطروحاتها، تبيّن أنها منحت الناقد أدوات علمية، وتصورات رحبة، ومفاهيم حديثة تمكّنه من سلوك مساره النقدي بعدة كافية إلى حد ما وتيسّر عمله.

كما أنها لا تجعله شاهدا وسيطا بين الكاتب والقارئ، بل محللا للنصوص وباحثا في بناها الداخلية وتسهّل له أيضا كشف مجاهيل النص، وأسرار الكتابة نظرا لاتسامها بالكلية والتحوّل، ودراسة النص من داخله والتركيز على جانبه اللغوي.

5. تباينت تعريفات النقاد والدارسين العرب والغرب للأسلوب وبالتالي للأسلوبية، ويعود هذا الاختلاف لمصادر ثقافة هؤلاء الدارسين ولذلك فمنهم من عرّفها باعتبار المؤلف ومنهم من عرّفها باعتبار المتلقي، وآخرون عرفوها باعتبار النص، ولعل التعريف الذي برز بقوة هو ذلك القائل: "الأسلوب هو الرجل نفسه"، كما أن لتعريف "جاكبسون" صدى كبير وهو:"الوظيفة المركزية للخطاب" وهذا الأخير تحكمه عمليتين هما: الاختيار والتركيب.

6. باعتبارها علما حديثا ترتبط الأسلوبية ارتباطا وطيدا بالكثير من المعارف الأخرى كاللسانيات و النقد وخاصة البلاغة التي تُعد وريثها الشرعي، والأسلوبية تكون أحيانا جزء من النموذج التواصلي البلاغي.

7. الأسلوبية وليدة البلاغة القديمة، إنها مجال دراسي يركّز على إلقاء الضوء على شفرات النص ويعالج اللغة لذاتها، ولا لما تحمله من دلالات ولكن لما تحمله من إبداع لغوي كما تعدّ حلقة وصل بين التحليل اللساني للظاهرة الأدبية والنقد الأدبي.

8. ينير التحليل الأسلوبي طريق الباحث، ولهذا الأخير عدة خطوات لابد من المرور بها لأنّها تعد بمثابة محطة وقوف عندها للانتقال لما بعدها، و لابد أن تتوفر في الباحث عدة مواصفات.

9. كشف تحليل البنية العروضية لقصائد محمد خمّار في ديوانه "ياءات الحلم الهارب" أنها تتحدد من جهة التعارض الشكلي بين الشعر الحر والشعر العمودي –بنظام ما سمي ب "الشعر الحر" من ناحية اقتراب هيمنة هذا النظام عليها، الأمر الذي أنذر ببنية عروضية جديدة تضافرت مع مواشجات وزنيه (تداخل الأوزان)، ولقد كان لهذه المواشجات أثر في خلق تمفصلات إيقاعية جددت حركية القالب العروضي.

10. كشف الإحصاء، أن الشاعر بلقاسم خمّار اعتمد بنية عروضية خاصة تشدد على تفعيلة "الرمل– المتقارب– الرجز–الكامل–البسيط– الوافر– الخفيف–المتدارك، وهذه البحور لم تخلوا من الزحافات والعلل وهذا الأمر أصبح مألوفا لدى الشعر الحر، ربما هذا راجع إلى القلق النفسي والاضطراب الاجتماعي.

11. نلاحظ تجديدا محمودا في البحور إذ زاد الشاعر على بحر الرمل تفعيلة كاملة فأصبح بأربع تفعيلات بدل ثلاث.

12. كما اكتشفنا تجديدا من نوع آخر إذ جمع محمد بلقاسم خمار بين بحرين في قصيدة واحدة وهما "الرجز والمتدارك" .

13. تنوعت القافية في قصائد الديوان بين الإطلاق والتقيد، و قد جمع الشاعر بين النوعين في القصيدة الواحدة وهذا التغير أحدث إشباعا في إيقاع القصائد الشعرية و أبعدها عن النمطية والرتابة و أكسبها نوعا من الحركة و الحيويّة.

14. المحسنات البديعية التي استخدمها الشاعر لعبت دورا بارزا لأنها وسيلة من وسائل التوصيل المميزة بقوة التأثير والإيحاء وقد دل هذا على تعدد الأصوات وتعدد صفاتها في القصائد بحسب تغير الدلالة .

15. العديد من الظواهر التركيبية برزت على مستوى القصائد كالتقديم و التأخير، التكرار، الحذف...، و هي من البنيات الأسلوبية البارزة كان لها دور إيقاعي، وقد أكد بها الشاعر المعنى

16. أما من ناحية تعامل البنية الأسلوبية مع قصائد ديوان "ياءات الحلم الهارب" فقد كشفت لنا عن أربعة مستويات: البنية الصوتية، البنية التركيبية، البنية الدلالية، البنية البلاغية، ولكل بنية خصائص تميزها عن غيرها من البنيات الأسلوبية الأخرى .

17. أوضح البحث في البناء الصوتي أن محمد بلقاسم خمّار استطاع أن يلائم بين الإيقاع والوزن والقافية، باعتماده بحورا معينة في هذا الديوان، وبراعته في استخدام رويها الذي يعبر عن الحنين في العودة إلى العهد الماضي قبل احتلال الجزائر والحزن على ما آلت إليه والبلاد العربية من ضعف وانقسام والفرح بالتفاؤل من خروجها من محنتها وتقدمها واتحادها.

18. كما استطاع إحداث التآلف الصوتي بين الوحدات اللغوية في تكرار الأصوات ومخارجها وصفاتها.

19. استعماله الترصيع والتذييل في ديوان "ياءات الحلم الهارب" كان سببا ليحدث به الرّنين والإيقاع وبالتالي التناغم والانسجام الموسيقي.

20. أما فيما يخص البنية التركيبية، فقد رأينا أن الشاعر محمد بلقاسم خمّار قد استعمل أغلب حروف الرّبط من أجل إحكام بناء التراكيب والمعاني في الديوان، فجاءت متماسكة ومنسجمة ومحكمة البناء.

21. لقد تميزت قصائد بلقاسم خمّار بجمال بنائها اللغوي و هذا في إطار توظيفه للأساليب الخبرية والإنشائية مما خلق نوع من صور الجمل الرائعة مثل عبارات المدح والذم والنداء والتعجب و التمني إلى غيرها من الأساليب و التراكيب اللغوية المميزة

22. بروز ظاهرة الحذف والتقديم والتأخير، المتمثلة في انزياح وانحراف بلقاسم خمّار عن النمط الشائع لتراكيب أبياته قصد تعدد إيحاءاتها والتعبير عن دلالتها الخفيّة.

23. كما وفق الشاعر في استخدام بعض الحقول المعجمية، وأبرزها حقل الحزن للدلالة على نفسيتة.

24. أما بالنسبة للبنية الدلالية، فنلاحظ استعماله الحقول الدلالية وإعطاءه السلطة لحقل المجردات للدلالة على تعدّد أفكاره ودقة وصفه وتصويره، بسبب موقفه الحزين المضطرب.

الملحق

الملحق

أولا : التعريف بالشاعر محمد بلقاسم خمّار:

شاعر وأديب جزائري، لقب بشيخ الشعراء، من مواليد 06أفريل 1931 بقرية قداشة بولاية بسكرة الواقعة جنوب الجزائر، هو من أسرة محافظة، فجدّه الشيخ محمد خمّار كان فقيها ومعروفا بتأسيسه لزاوية بلخمّار لتدريس القرآن الكريم، وقد حفظ الشاعر فيها 32 حزبا وهو ابن الرابعة عشر من عمره، كما كان عمه شاعرا كبيرا، يكتب باللغتين العربية والفرنسية، ومن أشهر ما كتب قوله :

فِرنسَا قَدْ أَتَى الأَجَلُ المسَمّى """""" فَلا بَحرَ يُنْجِيكِ ولاَ سَفِينَ

لم يدرس الشاعر محمد بلقاسم خمّار علم العروض والقوافي ولكن اكتشف موهبته في نظم الشعر وطوّرها بالاحتكاك بذوي الخبرة، كما امتلك أذنا ذواقة وصوتا سجيا، حيث كان صوته أقرب من صوت الملحن والموسيقار عبد الوهاب، مما دفعه ذلك إلى تعلّم العزف على الناي والكمان . تعلّم الشاعر دروسه الابتدائية بمسقط رأسه، ثم التحق بمدرسة تابعة لجمعية علماء المسلمين، ثم انقل إلى معهد ابن باديس بقسنطينة، حيث لقب آنذاك بشاعر المعهد التابع لجامع الزيتونة، ثم التحق بتونس سنة 1951 ليدرس بالجامع سنتين، ثم انتقل إلى حلب بسوريا وتحصّل منها على شهادة التعليم من دار المعلمين بعد أربع سنوات من الجد في الدراسة، ليشتغل بعدها بالتعليم لمدة أربع سنوات أخرى، نشر خلالها العديد من المقالات في الجرائد والمجلات، ثم انخرط في مكتب جبهة التحرير الوطني بدمشق، وكان عضوا في اتحاد الطلاب المسلمين الجزائريين، ثم رئيسا لرابطة طلاب المغرب العربي، وبعد الاستقلال عاد إلى أرض الوطن بأربع شهادات، في علم النفس، الأدب العربي، الفلسفة، والتعليّم، لكنه لم يحظ بمهمة التعليم التي كان متحمسا لها، ليتجه بعد ذلك للعمل

كصحفي في جريدة الشعب، ثم تقلّد منصب مستشارا لدى وزارة الشباب وبعدها مديرا ثقافيا إلى غاية تقاعده سنة 1987 .

كان الشاعر وطنيا حتى النخاع إذ كان بعيدا بجسمه عن بلاده لكن روحه وكل تفكيره كانا متعلقين بها إذ كان مطلعا على كل ما يحدث بوطنه وجسّد كل ذلك في الكثير من قصائده فغربته عن وطنه عشر سنوات لم تشغله عن مساندة الثورة المسلحة الكبرى، فلقد كان عضوا في حزب الشعب بزعامة مصالي الحاج وهو ابن الثالثة عشر من العمر، كما عاش أحداث العشرية السوداء المشؤومة فشعر برعبها وأُوذِي فيها، وتحدّث عنها في أشعاره مجسدا حبّه وعشقه لبلاده والدفاع عنها، وبعد ذلك سخّر قلمه لمحاربة الفساد والمفسدين وأسس مجلة" لُؤي ألوان "والتي بلغ توزيعها 80 ألف نسخة، وقد اعتمد على النقد والكاريكاتير للتهجم على الفساد.[1]

ثانيا – أعماله الأدبية:

إلى جانب الكثير من المقالات التي نشرها هنا وهناك أنتج الشاعر محمد بلقاسم خمّار الكثير من الدواوين الشعرية نذكر منها مايلي:

- **ديوان أوراق** : صُدر سنة 1967 عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- **ربيعي الجريح**: صُدر سنة 1969 عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- **ظلال وأصداء**: صُدر سنة 1970 عن نفس الشركة.
- **الحرف والضوء**: صُدر سنة 1979عن نفس الشركة.
- **إرهاصات سرابية** صُدر سنة 1981 عن نفس الشركة.

[1]–تفاصيل الشاعر، من موقع مؤسسة جابر عبد العزيز سعود، البابطين للإبداع الشعري، نسخة محفوظة، 08/04/ 2016.

- **الجزائر ملحمة البطولة والحب**:وهي من نوع الأوبريت صدرت سنة1984 عن نفس الشركة.
- **ياءات الحلم الهارب** (موضوع دراستنا) **ومواويل للحب والحزن**:صدرا سنة 1994بعمان ودمشق.
- **حالات للتأمل وأخرى للصراخ**: صُدر سنة 1998عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.
- **تراتيل حلم موجوع** :صدر سنة 2003 عن اتحاد الكتاب الجزائريين .وله دواوين كثيرة أخرى كديوان: الجزائر الحبّ(أوبيرت)، الحرف والضوء، بين وطن الغربة وهوية الاعتزال، والكثير من القصائد المتنوعة، كقصيدة: هيا للخدمة الوطنية، نشيد الجزائر، فرحة الحريّة، الشّباب العربي، وإلى إفريقيا، وقد جُمعت كل هذه الأعمال الشّعرية في مجلدين اثنين يحملان عنوان: الأعمال الشعرية والنثرية لمحمد بلقاسم خمّار –شعر– الصادر عن مؤسسة بوزياني للنشر سنة 2009

كما صدر للشاعر مجموعة من الأشكال النثرية جمعت في مجلدين اثنين صدرت عن نفس الشركة، ومنها :

- مذكرة نساي.
- الشاهد في الشرح الأدبي.
- حوار مع الذّات .

من خلال أعمال محمد بلقاسم خمّار هذه سيستفيد القراء من ثروة أدبية ثمينة سواء في الشعر الرائع الذي يتميز به هذا الشاعر الفحل أو الأسلوب الهزلي الساخر في أعمال هذا الكاتب الكبير،

ضمن (مذكرات نساي) و(الشاهد في الشرح الأدبي)، بالإضافة إلى الفائدة التي ستجنى من كتاباته الفكرية والثقافية التي جمعت في (حوار مع الذات)[1].

إنَّ دواوين الشاعر العديدة هذه لتعدّ بحق سجلا حافلا بكل ما عرفته الجزائر منذ استقلالها إلى اليوم لكن بلغة الشاعر لا بلغة المؤرخ، فيها الكثير مما يبهج النفوس ويسرّ القلوب، ويملأ الصدور فخرا واعتزازا، ولكن فيها أيضا ما يكدّر النفس ويدمي الفؤاد وخاصة في العشرية السوداء الأخيرة، عشرية الإرهاب الدّموي الذي عاشته الجزائر، ولا يعني هذا أبدا أنّ خمّار لا يتحدّث فيها عن ذاته مطلقا، أو لا يعبر عن مشاعره الذاتية وتجاربه الشخصية ، والدليل على ذلك قصائد ديوان "تراتيل" وديوان "ياءات الحلم الهارب "ففيهما مثلا ذكريات عن أيام الطفولة ببسكرة، وعن أيام الدراسة ببلاد الشام، وعن الأصدقاء والخلان هناك،، وما إلى ذلك من موضوعات الذاتية الحميمية، لكن الفرق بين ذاتية خمّار وبين غيره من الشعراء هو امتزاج ذاته بالموضوع، وتلاحمهما مع الآخر، بحيث تتمحى الحدود بين الاثنين، ويصبح الخاص هو العام، والجزء هو الكل، والعكس صحيح، ونجد هذا التمازج حتى في أكثر القصائد اِلتصاقا بذات الشاعر، مثل قصيدة "تراتيل حلم موجوع" والشاعر خمّار من الشعراء الطبع، يأتيه الشعر عفوا فيقوله على السليقة ويدونه بالعفوية ذاتها، دون أن يعيد فيه النظر، أو يغيّر كلمة واحدة ، وهذا ما صرّح به هو نفسه في العديد من المناسبات، كما أنّه لا يحفظه ولا ينسخ منه باستثناء النسخة الأولى والوحيدة التي يكتبها أثناء نظمها، والتي تكون هي المسودة والأصل في الوقت نفسه، ولهذا السبب ضاعت منه العديد من قصائده لأنّه سلّم نسخته الوحيدة إلى هذا الصديق أو لأحد المعجبين في أمسية شعرية، أو بعث بها إلى هذه الجريدة، أو تلك المجلة، فضاعت طريقها – في زحمة الأوراق – على سلة المهملات .

[1]- محمد بلقاسم خمّار، الأعمال الشعرية والنثرية –شعر- مصدر سابق، ص 342،ص 414.

وخمّار رجل أنيق المظهر، حلو المعشر، دائم الابتسامة، مهذب السّلوك، متسامح إلى أبعد حدود التسامح، شديد الثقة بنفسه، متفائل، حسن الظن بالنّاس يجامل كثيرا لكنّه لا ينافق، صريح لكنّه لا يجرح مشاعر الآخرين، قد تتفق معه وقد تختلف، قد تعجبك بعض تصرفاته أو مواقفه، وقد لا تعجبك، قد تحبّه ولكن لا يمكنك على أي حال أن تكرهه. **بقلم صديق الشاعر: أحمد منّور – الجزائر – رجب 1423 سبتمبر 2002.**

ثالثا–مختارات شعرية من ديوان ياءات الحلم الهارب:

1. **قصيدة : ابتهالات طفل...للذكرى** :عدد الأبيات الشعرية:26 – الصفحة : من 103 إلى 105.

يَا يومَ نُوفَمبر...يا قَدَرِي أَهْلاً بِطُلُوعِكَ كَالقَمَرِ
اِرْجَعْ...فالسُّهْدُ يُؤرِقُنِي والحَيرَةُ تَعوي فِي أثَرِي
اِرْجَعْ ..عوّدْنِي أنْ أحْيَا فَبِدُونِكَ لاأَحْيا عُمْرِي
فتَضيْعُ مَعَالِمُ أجْدَادِي وتَزُولُ مِن الذِكْرَى عِبَرِي

2. **أرضية..وثلاثَةُ مداخل من الجَنُوبِ** :عدد الأسطر الشعرية : 104– الصفحة : من 106 إلى 112.

فِي وَطَنِي.....يَا أُمّتِي
يُمْكِنُ لِلإنْسان أنْ يَمُوتَ مُلْقًا
أو يَمُوتَ عَرَقًا.....أو غَرَقا
يُمْكِنُ للإنْسَانِ أنْ يَمُوتَ فِي حِكَايَةٍ كَئِيبَةٍ
يُمْكِنُ أنْ يَمُوت قَاعِدًا أو مَاشيًا
أو نَازِلاً أو صَاعِدًا مُعَلَّقًا

أو فِي رُفُوفِ عِلْمٍ مُخِيْفْ
لكِنَّهُ لا يَسْتَطيعُ أنْ يَمُوتْ

3. **العروبةُ ... الحُبُّ** : عدد الأبيات الشعرية :59 – الصفحة :من 113 إلى 121

ليسَ لِي غَيْرَ ثَورَةِ الشَّعْبِ نَهْجٌ هِيَّ مَسْرَى عَقيْدَتِي وانعِتاقِي
عَربِيُّ الكَيَانِ والفِكْرِ،حُرٌّ مؤمنُ القَلْبِ مُسْلِمٌ إشْرَاقِي
وهُمُومُ الإنسان هَمّي ..وأنّي وحدُودِي الطمُوحُ والأشواقُ
من سُلالاتِ عُقْبة والمثنى طَاهِرُ النَّفْسِ، طيّبُ الأعْرَاقِ.

4. **الخفَافيش** : عدد الأسطر الشعرية:127 – الصفحة : من 122 إلى 130 .

ورُبّما يَجِيءُ بَعْدَ أَلْفِ عَامٍ

جِيْلٌ يَقُولُ :
كَانْ يا مكانْ
في هذهِ الخرَائبِ المشُلُولَةْ
قومٌ مِنَ الأقْزامْ
عَاشُوا بِلا رُجُولَة
لا يُدْرِكُونَ ومْضَةَ الحَنَانِ
وَلَمْ يَرْضُوا معَ الأيامِ
وَحْشيةَ الأحزَانِ
فانْقَسَمُوا....وارْتحَلُوا..
انْقرضُوا فِي الذّعْرِ
كالجرْذَانِ.

5. **القدس**: عدد الأسطر الشعرية : 36 – الصفحة : من 131 إلى 134 .

مَتى نَهْتَزّ يا عُرْبانْ
بلا خُطَبٍ ولا عُرس
ونزحفُ مِثلمَا الشّجعانْ
ونَلْثُمُ صَخْرَةَ القُدْس
مَتى يا أمةَ الرُّهبان
نُؤجِلُ آيَةَ الكُرْسِي
ونقرأُ سُورَةَ الرّحمَانْ
ونَدعُو اللّهَ في القُدْس

6. **نوفمبر الملتقى**:عدد الأبيات الشعرية: 52 – الصفحة : من 135 إلى 141 .

وهي تتوافق وما عاشه الشعب الجزائري من فساد قبل حِراك 2020/02/22

هَيا(نُفمبرُ) لا حَيْفُ ولا كذِبُ ولا نِفاقُ وزَحْزِحْ كُلَّ مَنْ خَانَ
عِشْرُونَ عَامًا ملُولاً في السَّمَاحِ مضَتْ شَبِعْنَا وأمْسَى الفِكْرُ جَوعَانَا
مَنْ هَانَ أصْبَحَ متْخُومًا بثرْوتِهِ ومَنْ سَمَا زَادَ فِي الإمْلاقِ إمعانَا
عِشْرُونَ عَامًا كفَانَا مِنْ تنَاقُضِنَا لَقَدْ كَرِهْنَا مِنَ التزْييفِ دنْيَانَا
اليومَ نكْتُبُ عَنْ أبْنَائِنا قِصصا كالنّورِ مُشْرقةً صِدْقًا وإيْمانًا
ألا نُفَكّر والتَّاريخُ يرْقُبُنَا مَاذَا سيكْتُبُ عَنّا بَعدُ أبْنَائِنا
مَاذَا يَقُولونَ هلْ كُنَا سواسيةً بيْنَ المرَاتِعِ أمْ أسُدًا وخِرْفَانَا

7. **موال للعهد مع الحزن**: غدد الأسطر الشعرية:244 – الصفحة : من 142 إلى 157

وهي تتوافق مع ما تعيشه الأمة العربية حاليا.

ونصرخُ حتَّى الهوانْ

عُرُبَتُنَا انْحرَفَتْ

ضَاعَ منهَا المكانْ

عُرُبَتُنَا انْبَطَحَتْ

ومَازَالَ خِصيانُ هذَا الزَمَان

يدسُّونَ فيها الطُّغيان

ويَرْمُونَهَا بالسِّنان

فلسطيْنُ ... أيْن ؟وكيْف... ؟

ولبنانُ ...كيفَ...؟ وأين...؟

وكيْفَ الشَّامُ...؟

وكَيْف...وكَيْف ...وكَيْف...؟

ويَا كَبِدِي ...كَيْف، كَيْف العرَاقُ ...؟

عُرُبَتُنا نَضُبَتْ

ولمْ يَبْقَ فِيْهَا دَمٌ كَي يُرَاق ...

فيا أيُّهَا الحُزْنُ كُنْ لِي ....وقُلْ لِي...

فَهَلْ حَانَ عَهْدُ الفِرَاق....؟

8. **أمام ضريح الشهيد**: عدد الأبيات الشعرية: 10 – الصفحة 158

قُمْ للشّهيْدِ ... تَرّحمْ عليه صَلّي...وسلّمْ

وفِي خُشوعٍ....تقدّمْ والْثِمْ ثَراهُ ...المكرّمْ

وقُلْ لَهُ ...يا مُنَعّمْ أنْتَ الفِدَاءُ المعظّمْ

لولاكَ ... لم نتنسّمْ عِزَّ الحيّاةِ....نَنْعَمْ

9. **بطاقة شخصية إلى وَلَدِي** : عدد الأبيات الشعرية: 17 – الصفحة : من 159 إلى 161

عربيٌّ يَشْهَدُ التّاريخُ هذا نَسبِي ... عَرَبِيٌّ وكَوجْهِ الشّمسِ وجْهي عَرَبِي
عَرَبِيٌّ مسْلِمٌ مِلّةُ جَدّي وأَبِي ... وكِتَابُ اللّهِ مِنْهَاجي ومَا سنَّ النّبي
شِرْعَةُ العَدْلِ سَبِيلي عِنْدَ زَحْفِ الموكِبِ ... وطَنِيُّ الرُّوحِ شّهمٌ مالِكيّ المذْهَبِ
عَرَبِيٌّ أتَحدّى كُلَّ رَهْطٍ نَاكِرٍ ... لانْتِمَائي بالرِّسَالات التّي لم تُنْضَبِ
عَرَبِيٌّ مُنْذُ إبراهيمَ كَانَتْ رِحْلتِي ... عَابِرًا أو عَبْرَ آفَاقِ الهَوى المسْتَعْرِبِ
وهُنا عُقْبَة كالفَجْر على صهواتِه ... يَصِلُ الأطْلَسَ بالنّهرِيْن مَجْرَى النُّجَبِ

10. **صوّتٌ من العالمِ الخَامِس** : عدد الأبيات :46 – الصفحة : من 162 إلى 165

أبحَثُ عن سفيْنَةٍ مُغتَرِبَة
تؤوبُ فِي مَوْجٍ مِنَ الأطفال
أوفِي شَوارِعَ مِنْ حَنَانِ أمّ
أو في شَظَايَا مِنْ سلاسِلِ المقَيّدِيْن

11. **شجُون عربيّة إلى عُقبة** : عدد الأبيات الشعرية 38 –الصفحة : من : 166 إلى 169

أقبِلْ يا عُقْبَة أو أدْبِرْ ... حَتّى لا تَصْدِمكَ الكُرْبَة
فَتَرى الإسلامَ لهُ جَسدٌ ... لَكِنَّ الرُّوحَ مَعَ الغُرْبَة
حَتى لو تُبْنَا، هلْ تُجْدي ... أجسَادًا ميّتة توبَة...؟
فأقبِلْ يَا عُقبَة جُنْديًّا ... وافْتَحْ فِي العَصْر لنا رُتْبَة
واعِدْ في اللّهِ لَنا نَصرًا ... النّجدَةُ...أقبلْ يا عُقبة

12. **إلى بِسكرة..الحُبّ** : عدد الأبيات الشعرية 11 - الصفحة 170

أُغَنّي...ويشْدُو الصدَى أُحِبُّكِ يا بِسكْرةْ

أُحِبُّكِ يا حُلْوتِي وعيْناكِ لِي نَاحِرةْ

وأسْأَلُ إذْ تصْمُتي وأصْفَحُ يا ثائِرةْ

ولو سِرْتُ عَنْكِ بعيدًا سَأَحْياكِ فِي الذَاكِرةْ

13. **إشارات...من ذاكرة خريفية** : عدد الأسطر الشعرية :50- الصفحة من 179 إلى 183

يَقُولُ حَكيمٌ من الشّعبِ

يُعَالِجُ مَرْضَاه بالكيّ

والعُشْبِ

والكَلِماتِ المآثِر

يَقُولُ

إذا سَادَ فِي النَّاسِ فَاجِرْ

ومَاتَ الضّميرُ (المهَاجِر)

وعَمَّ الخِدَاعُ المتَاجِرْ

وَداسَ الحِجى نَعْلُ "مَاجِرْ"

وغَطَّى الضّبابُ المحَاجِرْ

وهَزَّ الأنيْنُ الحَنَاجِرْ

سَتَغْدُو العُقُولُ مَزَاجِرْ

وتَضْحَى الأمَانِي خنَاجِرْ...؟

14. **إلى الأحبّة:** عدد الأبيات الشعرية 34 – الصفحة 176 من إلى 178

قُلْ لِلأحِبّة ...جِيْلُنَا عَرَفَ الحَقِيْقَةَ واسْتَفَاقْ
فَالحَاكِمُونَ جَمِيْعُهُم يخشَونَ فِي الثَّأرِ السِبَاقْ
والجَالِسُونَ لو اسْتَقَامُوا دكَّ عرْشَهُم انْزِلاقْ
ويَرونَ وحْدَةَ شعْبِنَا لِمُنَى مَطَامِحِهِم، محَاقْ

15. **فواصل مرتجلة** : عدد الأسطر الشعرية 50 – الصفحة : من 179 إلى 183

مآدِبُ المنْصُور...والرَّشيدْ
ورِحْلَةُ الحدائِقِ المعَلَّقَة
في بَابِل الأعْرَاسِ
قدْ أُسْدِلَتْ أسْتَارُهَا
واحْتجبَتْ... !؟
وسَهَرَاتُ أَلْفِ لَيْلَة ...
ولَيْلَة ...!!

فِي لَيْلَةٍ صَاخِبَةٍ جَمِيْلَة
مَعَ أبِي نَواس
قَدْ أطْفَأتْ شُمُوعَهَا
واعْتَذَرَتْ... !؟

16. **انْهَضْ يا وَطَنِي** : عدد الأبيات الشعرية: 11 – الصفحة : 184

باعُوكَ رخيْصًا يَا وَطَنِي فِي سُوْقِ الفَاقَةِ والفِتَنِ
كَمْ كُنْتَ عَزِيْزًا مُنْتَصِرا بِنِضَالِكَ..تَهْزَأُ بِالمِحَنِ

خَيْرَاتُكَ..جَيْشٌ قَوافِلُهَا برًّا يخْتَالُ...وفِي السُّفُنِ
وإذَا بِالطَّعْنَةِ جَاثِمَةٌ كَجَرَادٍ حُطَّ معَ الوَسَنِ
أَكَلَتْ أَرْزَاقَكَ نَاقِمَةً ورَمَتْكَ سَلِيْبًا كَالدّمَنِ
فانْهَضْ عِمْلاقًا مُنْتَقِمًا مَا كُنْتَ لتَرْضَى بالوَهَنِ
عَاقِبْ مَنْ خَانَكَ..ألْقِ بِهم فِي جَوفِ الظُّلْمَةِ كَالعَفَنِ

17. **يَاربّ** : الصفحة : عدد الأبيات الشعرية:62 – الصفحة :من 185إلى 189

يَاربِّ ...شعبي تَائهْ خَلْفَ المخَاطِر.. والمقَالِب!!
ولَقَدْ أضرَّ بِهِ بَنُوهُ وأخْرَسُوهُ..فَلِمَ يُعَاقَبْ ؟
وتَنَازَعَوا ..فِي حَقِّهِ.. وعَثَوا فَسَادًا...بالتَنَاوبْ!
وَلَقَدْ مَضَتْ عَنَّا العُقُودُ ولمْ يَقُمْ فِي القَومِ تَائِب !؟
يَا ربِّ ...جِئْتُكَ شَاعِرًا بِالرّعْبِ..مُبْتَهِلاً..وطَالب..
فاحْفَظْ كَرَامَةَ شعْبِنَا والْطُفْ بِنَا عِنْدَ العَواقِبْ

18. **تشكّلات بلا ألوان:** عدد الأسطر الشعرية :30 ص : من 190إلى 193

فماذَا تَبَقَّى مِنَ الشَّكلِ في الرصدِ ..؟
سَلُوا المشرِقَ المغْرِبيَّ المسَار... !؟
وجِيلَ الحِجَارةِ، والجُلّنار
وإذا ذُبِحَتْ أُمُّنا ...
وغطّى العيُونَ الطُّشَاشُ
فهَلْ سَوفَ نُبْصِرُ قَافِلَةَ الآمِنين...!؟

19. **جمرُ الحَنَانِ**: ص : عدد أبياتها 30- الصفحة من 194إلى 196،

فَطُوبَى لِبِسْكرة بالشُّرُوقِ مِنَ الغَرْبِ فِي الومْضَةِ الزَائِرة
سيَنْهَالُ للنّور شَلاَلُه وتَفْعَمُهَا النّشوةُ الغَامِرَة
وتزولُ واحاتُهَا بالرخَاء كَمَا تزولُ المدُنُ الظَافِرة
تِلمْسَانُ والسّاحِلُ الأطلَسِيُّ وبَشَّارُ وتِنْدُوفُ والسَّاورَة
فَفِي كُلِّ حَاضرةِ للبِلادِ لَنَا هَمْزَةُ الوصلِ بِالآسِرَة

20. **ربّاه ..رِفقًا بالجزَائر** : عدد الأبيات الشعرية 10- الصفحة: من 197 إلى 198

اللّهُ .. يَا نِعْمَ السّنَد أدْعُوكَ باسْمِكَ يا أحَدْ
الْطُفْ بِنَا ..أنْتَ الصمَد واحْفَظْ لَنا ..هَذَا البَلَدْ
أَدْعُوكَ ربَّ النَّاسِ أنْ تَقِي الحِمَى،شرَّ الفِتَنْ
من كلّ إنْسٍ..كلِّ جِنْ وتَعُمُّ رحمتُكَ المدُنْ[1]

[1]- محمد بلقاسم خمّار، الأعمال الشعرية والنثرية -شعر-، مصدر سابق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا– المصادر

1. ابن أثير الحزري، الكامل في التاريخ، مج 06، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)،ط1 1407 هـ 1987.

2. ابن أثير ضياء الدين، المثل السائر، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي،1375– 1956.(PDF).

3. بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح، حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب و مطبعتها،ط1، 1989.

4. أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، المجلد 2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2005.

5. التنوخي القاضي أبو يعلى (أديب عاش في العصر العباسي حوالي 994م)، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1978.

6. ابن جني أبو الفتح عثمان، المصنف في شرح كتاب التصريف للمازني، تحقيق: ابراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي، ط1، مصر، 1954.

7. الجوهري تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، دار العلم للملايين، بيروت ط4، بيروت .

8. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تح: محمد حبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981.

9. ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي،ط4، بيروت، (د ت).

10. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج 5، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003 .

11. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

12. الروماني علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة (د ت).

13. الزمخشري أبو القاسم جار الله، المفصّل في علم العربية، دراسة وتحقيق: فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، (د ط)، (دت).

14. سيبويّه عمرو بن عثمان،" الكتاب"، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1996.

15. ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الأفاق الجديدة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط،1978.

16. العلوي يحي بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1 صيدا، بيروت، 2000.

17. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق : أبو فهد/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر- القاهرة، ط1992/3م.

18. ـــــــــــــــــــ، أسرار البلاغة في علم البيان، (تح):محمد الاسكندراني و م. مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.

19. ـــــــــــــــــــــ، دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (د ط)، الجزائر، 1991م.

20. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).

21. محمد عبد المنعم الخفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، بيروت، 1992م.

22. محمد محي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه، دار الطلائع، (د ط)، القاهرة، 2004.

23. محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ج1، ط2، 1987.

24. ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، التجف،ط1، العراق، 1996.

25. ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر، بيروت، 2010.

26. ابن منظور المصري، لسان العرب، منشورات دار الكتب العلمية، المجلد 08، ط1، بيروت، لبنان 1424هـ/2003.

27. ـــــــــــــــــــــ، لسان العرب، المجلد الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

28. ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق: نسيم بلعيد، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2002.

29. هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1981.

ثانيا–الكتب باللغة العربية

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، حلب، ط1، سوريا، 1988.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1998.

3. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1983.

4. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2000.

5. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، القاهرة، 1966.

6. أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية حسب منهج متن ألفية بن مالك، دار الكتب العلمية (دط)، بيروت، 1354 هـ.

7. أحمد درويش، دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، القاهرة، (د ت).

8. أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنان، 2010.

9. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط3، 2008.

10. أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دت).

11. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 2017، (PDF) .

12. أحمد مداس، لسانيات النص، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009.

13. ـــــــــــ، اللسانيات والنص، نحو منهج تحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، (د ط)، الأردن، 2007.

14. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ج1، ط1، بغداد، 1989.

15. أحمد يوسف، يتم النص والجينالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

16. إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة، باب الهمزة، أساس البلاغة والألغاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006.

17. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة، ط2، بيروت، لبنان، 1986.

18. بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2001 .

19. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج2، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 2001.

20. تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (د ط)، (د ت).

21. التواتي بومهلة، نماذج من الثورة في النص الشعري، دار المعرفة، الجزائر، (دت).

22. جاسم محمد عبود، مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان،2007.

23. عبد الجليل مرتاض، اللسانيات الأسلوبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دت)، 2013.

24. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1987.

25. حسن عبد الجليل يونس، التمثيل الصوتي للمعنى (دراسة تطبيقية للشعر الجاهلي)، الدار الثقافية للنشر والطباعة، القاهرة، 1998.

26. حسن فتح الباب، شعراء الشباب في الجزائر (بين الواقع والأفاق)، م وك، الجزائر،1987.

27. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، "دراسة في أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م .

28. عبد الحكيم العيد، علم العروض الشعري في ضوء الغوص الموسيقي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، مصر، 2004.

29. عبد الحميد هيمة، البنايات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجاً، مطبعة هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1998.

30. ـــــــــــــ، الصورة االفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005.

31. رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية نحو أسلوبية النص، مطبعة نير، ط1، سكيكدة، الجزائر،2007.

32. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1993.

33. ـــــــــــــــ، اللسانيات وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط2، إربد، الأردن، 2009.

34. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، (د ط)، مصر، 1998.

35. ـــــــــــــــ، نقد الشعر المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، الإسكندرية، مصر، 2002.

36. زهدي عبد الرؤوف وآخرون، "الجامع في الصرف"، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

37. أبو سعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة، 2002.

38. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1977.

39. ـــــــــــــــ، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للطبع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

40. ـــــــــــــــ،قضية البنيوية دراسة ومناهج، وزارة الثقافة للنشر، الجزائر، (دت).

41. ـــــــــــــــــــــ، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، مارس 1997.

42. سليم إبراهيم صادر، جواهر الأدب من خزائن العرب، الجزء الخامس، الباب الثالث عشر، في المقالات (أوزان الشعر وأبوابه)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971.

43. سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، نصر، القاهرة،2007.

44. ـــــــــــــــــــــ، معجم المصطلحات الحديثة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

45. سمير سمّحي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن .

46. شكري عيّاد، اتجاهات المبحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، 1985.

47. ـــــــــــــ، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر،1967.

48. ـــــــــــ، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 1998.

49. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، م و ط للكتاب، الجزائر، 1985.

50. شوقي ضيق، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1981.

51. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتغيير، الناشر مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1993.

52. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 .

53. صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شيكل، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014.

54. صلاح فضل، النظرية البنائية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1988.

55. ــــــــــ ، من أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995.

56. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دراسة في الأشكال والمضامين من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2011.

57. عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006.

58. عائض القرني، ديوان شعراء العرب، دار المنهاج للنشر والتوزيع،ط1، جدة، السعودية، 2012.

59. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، السعودية، 1985.

60. عبده بدوي، دراسة في النص الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط) (دت) .

61. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقوافي، دار الآفاق العربية، (د ط)، القاهرة، (د ت) .

62. على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002.

63. علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان، والمعاني، والبديع)، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

64. علي جعفر العلاّق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، ط1 عمان، الأردن، 2002 .

65. عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990.

66. عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، السياق والمتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004.

67. عمر مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيه التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2006.

68. عيساوي عبد القادر، القراءة البنيويّة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011.

69. فاتح علاّق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

70. فاضل تامر، "اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1999.

71. فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، الناشر شركة العاتك لصناعة الكتاب، (د ط)، القاهرة، (د ت).

72. فايز الداية، علم الدلالة العربي (النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، الجزائر، 1973م.

73. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، ط1، مدينة نصر، القاهرة، 2008.

74. فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، دار الصداقة للنشر والتوزيع، فلسطين، 2005.

75. فؤاد أبو المنصور، النقد البنوي الحديث بين لبنان وأوربا، نصوص، جماليات، تطلعات، دار الجيل، ط1، بيروت، 1985.

76. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010.

77. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، الجزائر، 1994.

78. ــــــــــــــــــ، دلائلية النص الأدبي، دراسة سميائية للشعر الجزائري، د م ج، (دط)، الجزائر، (دت)، 1993.

79. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، في الجزائر، 1999.

80. القاسم سعد لله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007.

81. عبد الكريم الرودني، فصول في علم اللغة العامة، دار الهدى، (د ط)، الجزائر، (د ت).

82. كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتب النهضة العصرية، ط3، القاهرة، 2001.

83. كمال بشر، علم الأصوات، دار العرب للطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة، 2002.

84. عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية،د م ج، الجزائر،2007.

85. ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه، دار الفكر (ناشرون وموزعون)، ط1،عمان، الأردن، 1430هـ، 2009م .

86. مجمع اللغة العربية، كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة، 1977، 23.

87. محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، القواعد الجامعة صرفاً ونحواً وأساليب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2002

88. ـــــــــــــــــــــــــــــــ،علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003.

89. محمد الناصر العجمي، النقد الأدبي الحديث ومدارس النقد العربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع (صفاقس)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، (سوسة)، تونس، 1988.

90. محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ج1، الجزائر، 2007 .

91. محمد بلوحي، الخطاب التقدي المعاصر من السياق إلى النسق، (دط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2002.

92. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته، إبدالاته، ج1، الشعر المعاصر، دار توبقال، ط1، المغرب، 1990.

93. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري العربي عند محمود درويش "دراسة أسلوبية"، مطبعة المقداد، ط1، غزة، فلسطين، 2000.

94. محمد عبد الغني المصري، ومحمد الأكير البرازي، تحليل النص الأدبي، بين النظرية التطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002.

95. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، لونجمان، مصر،1997.

96. ـــــــــــــــــــ، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1994.

97. محمد علي يونس، المختار في علمي العروض والقوافي، المعهد التربوي الوطني، (دط)، الجزائر، 1975.

98. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973.

99. محمد مباركي، التناص جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

100. محمّد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي(بين القديم والحديث)، دار هومة، للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

101. محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985.

102. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1985.

103. مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984.

104. مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية (مقاربة جمالية)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2015.

105. ـــــــــــــــــ، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، الأسلوبية، (مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.

106. مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية 1990.

107. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 2008.

108. عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1993.

109. موسى ربايعية، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن ، 2003.

110. نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983.

111. نايف سليمان وحسن قراقيش، مستويات اللغة العربية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2000.

112. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية، في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، الأردن، 1429هـ،2009م.

113. نور الدين السد، "الأسلوبية وتحليل الخطاب "ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، الجزائر، 2010.

114. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2008.

115. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

116. هادي نصر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، 2008.

117. ـــــــــــــ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن،2007.

118. عبد الواحد حسين الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، دراسة تطبيقية، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، PDF.

119. عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م.

120. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

121. الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري مند سنة 1945 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، الجزائر، 1983.

122. يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط4، بيروت،1999

123. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية رؤية وتطبيق، دار المسيرة، ط1، الأردن،2007.

124. ـــــــــــــــــــ، التشبيه الاستعارة، منظور مستأنف، جامعة اليرموك، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007.

125. يوسف خال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978.

126. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2012 .

127. ـــــــــــــ، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2008.

ثالثا– الدواوين

1. أحمد سحنون، الديوان الشيخ أحمد سحنون، الديوان الأول، من قصيدة " لغتي "، ط2، منشورات حبر، الجزائر،2007.

2. الأمير عبد القادر، ديوان الأمير عبد القادر،من قصيدة "أبونا رسول الله"، منشورات ثالة، الجزائر، 2007.

3. صالح خرفي، ديوان أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982.

4. المتنبي، (الديوان)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

5. محمد الأخضر السائحي، الديوان، المجلد الثاني، منشورات السائحي، ط1،الجزائر، 2007.

6. محمد العيد محمد علي خليفة ,شعراء الجزائر(الديوان)، موفم للنشر، الجزائر، 2010.

7. محمد بلقاسم خمّار، الديوان (ياءات الحلم الهارب)،"، الأعمال الشعرية والنثرية، (شعر)، مؤسسة بوزياني للنشر،الجزائر، 2009.

8. ـــــــــــــــــــــــ، ديوان "إرهاصات سرابية"، قصيدة "يا جميلة"، الأعمال الشعرية والنثرية، (شعر)، مؤسسة بوزياني للنشر، 2009.

9. مفدي زكريا، اللهب المقدس، قصيدة الذبيح الصاعد،موفم للنشر، الجزائر، 2009.

رابعا–الكتب المترجمة

1. أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972.

2. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت، لبنان، باريس، 1985.

3. فرانك بالمر، مدخل إلى علم الدلالة، تر:خالد محمود جمعة، دار العروبة،ط1، الكويت، 1997.

4. فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، ط1، دمشق، 2003.

5. كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

6. هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، (تر) محمد العمري، إفريقيا، (د ط)، لبنان، 1999.

خامسا– المعاجم والقواميس

1. إبراهيم مصطفى وغيره، المعجم الوسيط،ج1، مكتبة الشروق الدولية،ط3، القاهرة، 1985.

2. أحمد بن محمد بن علي الفيومي، قاموس اللغة (كتاب المصباح المنير)، ج3، (د.ط)، (د.ت)، نوبليس، دار النشرة بمصر.

3. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، اسطنبول،ط2،(دت)، مادة (سلب).

4. محمد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مراجعة محمد الأسكندراني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008، (مادة سلب).

5. محمد بن يعقوب الفيروز أبادي محد الدين ، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005 . .PDF

6. المعجم اللغة العربي-الإلكتروني، معجم المعاني الجامع، تم تصفحه بتاريخ: 2019/02/13.

7. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط 29، بيروت،1986.

سادسا- المذكرات والرسائل الجامعية

1. حميتي سعاد، دراسة أسلوبية لمسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، رسالة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوب، جامعة باتنة، 2009.

2. رشيد بديدة، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية، 2011/2010.

3. قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2009.

4. كوداد ميلود، البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة نيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010.

5. محمد عبد اللاوي، البنيات الأسلوبية في شعر عز الدين ميهوبي، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2015 / 2016.

سابعا– المجلات

1. بركات طيب، الشعر الجزائري المعاصر بين هواية الشعر واحترافية نقده، مقال نشر بمجلة النقد والدراسات الأدبية واللسانية، جامعة سيدي بلعباس، العدد الرابع،2016

2. عبد السلام المسدي، التضافر الأسلوبي و إبداعية الشعر، نموذج" ولد الهدى "، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، 1982م .

3. الطاهر روابنية، تضافر الشعرية والأساطير، مجلة تجليات الحداثة، معهد للغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد الثالث، 1994.

4. مجلة الشّهاب، المطبعة الإسلامية بقسنطينة، الجزء4، المجلد 10، مارس1934.

5. مجلة آمال، مدخل إلى الأسلوبية، العدد 61، السنة الرابعة عشر(14)، وزارة الثقافة الجزائرية، 1985.

6. محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول 1982.

7. محمد بلقاسم خمّار، مراحل الشعر الجزائري، منتدى اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2017. ص 2، مقال نشر على شبكة التواصل الاجتماعي. تم الإطلاع عيه يوم :2018/15

8. محمد بلوحي، الأسلوبية بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، العدد 95، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2004.

9. محمد مندور، الشعر العربي، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، 1943.

ثامنا– مواقع الكترونية

1. بشير ضيف الله، بنية الإيقاع الشعري وأشكاله الأسلوبية، مقال نشر في شبكة التواصل الاجتماعي، نشر في 2 سبتمبر 2017، وتم الاطلاع عليه يوم : 15 / 02/ 2018 .

2. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، موقع الوارق، الفصل الرابع والخمسون، الموسوعة الشاملة، الشبكة العنكبوتية، تاريخ الدخول 30-06-2018 على الساعة13:00.

3. خلف الله بن علي، الأسلوبية في النقد الجزائري، المركز الجامعي تسيمسلت،الجزائر،مقال نشر بمجلة حوليات الأدب واللغات،05 فيفري 2018، تاريخ التجميل 16/ 2018/04.

4. عبد اللطيف حني –موقع أصوات الشمال–ب د ف – مجلة ثقافية عربية – شبكة التواصل الاجتماعي، تاريخ الدخول :12- 04 - 2019 .

5. عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، ص 100، PDF، تاريخ التحميل :2019/ 04/21 على 21 سا.

6. قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، جامعة ورقلة، لجزائر، 2010، تم الإطلاع على صفخة PDFص 105يوم 2017 04/14.

7. ليندا كدير، الشعر الحر في الجزائر رؤية تأريخية بنيوية، مقال منشور في مجلة مسارب الالكترونية على الشبكة العنكبوتية، تاريخ الدخول :20/ 201/05.

8. محمد آيت لعميم، المتنبي في منهاج النقد الحديث، الإنترنت PDF مبادئ البنيوية http/elearn.univ-ouargla.dz، تاريخ الدخول :2018/04/18 .

9. محمد بلقاسم خمّار، مراحل الشعر الجزائري، منتدى اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2017.، مقال نشر على شبكة التواصل الاجتماعي.

10. محمد بن علي المحلي،شفاء الغليل في علم الخليل لأمين الدين،دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ص 40، 1991، PDF،تاريخ التحميل .15 /04 2019.

11. محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مقال نشر بالبريد إلكتروني تم التحقق منه على .univ-eloued.d

12. مفهوم الشعر، الموسوعة الحرة شعر (أدب) ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org ليندا كدير، الشعر الحر في الجزائر رؤية تأريخية بنيوية، مقال منشور في مجلة مسارب الالكترونية على الشبكة العنكبوتية

13. مفهوم الشعر، الموسوعة الحرة، شعر (أدب) ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org، تاريخ الدخول: 12-02-2018، على الساعة 00.21.

الفهرس

الفهرس

مقدمة..... أ

مدخل: مفاهيم البنية والأسلوبية

أولا– البنية..... 2

1–المفهوم اللغويّ..... 2

2–المفهوم الاصطلاحيّ..... 3

3– البنية في الدراسات العربية..... 4

4– البنية في الدراسات الغربية..... 5

5– البنية في النقد الغربي الحديث..... 6

6– مميزات البنية..... 8

أ– الكلية..... 8

ب– التحولات..... 8

جـ– الضبط الذاتي..... 9

7–مبادئ البنوية..... 10

أ– أدبية الأدب..... 10

ب– موت المؤلف..... 10

ثانيا– الأسلوبية (المفهوم والنشأة)..... 13

1–المفهوم اللغويّ..... 14

2–المفهوم الاصطلاحيّ..... 15

3– التطور الدلالي..... 17

4–الأسلوبية في الدراسات الغربية والعربية..... 18

أ– الأسلوبية في الدراسات الغربية..... 18

ب– الأسلوبية في الدراسات العربية..... 20

5- الأسلوبية واتجاهاتها..... 24
أ- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)..... 25
ب- الأسلوبية النفسية (الفردية) السكونية..... 27
جـ- الأسلوبية البنيوية:(البنائية)..... 28
د- الأسلوبية الإحصائية..... 29
6-مجالات الأسلوبيّة..... 30
أ- الأسلوبية النظرية..... 30
ب- الأسلوبية التطبيقية..... 30
جـ- الأسلوبية المقارنة..... 31
7-بين الأسلوبية والبلاغة 31
8-علاقة الأسلوبيّة بالنقد..... 32
9-محددات الأسلوب 33
أ- الأسلوب اختياراً..... 33
ب- الأسلوب انزياحاً..... 34
جـ- الأسلوب إضافة..... 35
10- مستويات التحليل الأسلوبي..... 36
11- أهمية التحليل الأسلوبي..... 37
12- خطوات التحليل الأسلوبي..... 38

الفصل الأول :الشعر الجزائري المعاصر، مراحله، اتجاهاته، خصائصه، عوامله

تمهيد..... 43
أولا- مفهوم الشعر..... 44
ثانيا-مفهوم الشعر عند نقاد المغرب العربي..... 48
ثالثا-مراحل تطور الشعر الجزائري..... 51
رابعا- اتجاهات الشعر الجزائري المعاصر وظواهره الأسلوبية..... 57

1- الاتجاه الديني..... 59
2- الاتجاه الوجداني..... 61
3- الاتجاه الإصلاحي التقليدي..... 63
4- الاتجاه الثوري..... 66
5- الاتجاه الشعري الجديد..... 71
- الشعر الحر..... 71
خامسا- الخصائص الفنية وأهم العوامل المؤثرة فيه..... 74
1- الخصائص الفنية..... 74
2- العَواملُ المُؤثرةُ فيه 89
أ- العاملُ العَربيُّ..... 90
ب- العَامِلُ العَربي 90
ج- العَامِلُ الوطَنيُّ..... 91
سادسا- بواعث الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر..... 93
سابعا- شعراء النمط التجديدي المعاصر..... 97
ثامنا- مظاهر سلبية في الشعر الجزائري المعاصر..... 103
1- قلة الاهتمام بالتراث..... 103
2- عدم الانقياد إلى صوت الضمير..... 103
3- تدني المستوى وانتشار الرداءة..... 103

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية و مظاهر التحليل الأسلوبي

"ياءات الحلم الهارب": المحتوى ونمط البناء..... 108
أولا- البنية الايقاعية..... 111
1- مفهومها..... 111
2- مفهوم الإيقاع..... 111
ثانيا-الإيقاع الخارجي..... 115

1- الوزن..... 115
2- البحر..... 115
3- الزحافات والعلل..... 121
أ- الزحاف..... 121
ب- العلل..... 123
4- القافية..... 124
5- الرويّ..... 127
ثالثا-الإيقاع الداخلي..... 130
1-صفات الأصوات..... 130
أ- الصوت المجهور..... 130
ب- الصوت المهموس..... 131
جـ- الصوت الشديد..... 133
د- الأصوات الرّخوة أو الاحتكاكية 134
2- التكرار..... 135
أ- غايات التكرار الأسلوبية..... 137
ب- أنواع التكرار..... 138
3- التناسبات الصوتية..... 147
أ- الطباق..... 148
ب- الجناس..... 150
جـ- المقابلة..... 153
د- الترصيع..... 154
هـ- السجع 156

الفصل الثالث : البنية التركيبية و مظاهر تركيبها وطرق تشكيلها

تمهيد..... 162

أولا–البنية التركيبية..... 164
1–مفهومها..... 164
2–عناصرها..... 164
ثانيا– البنية النحوية..... 165
1–الجمل الفعلية..... 165
2–الجملة الاسمية..... 168
أ– الجملة الاسمية المثبتة..... 170
ب– الجمل المنسوخة..... 170
ثالثا–البنية الصرفية..... 172
1–الزمن..... 173
أ– الزمن الماضي (الفعل الماضي)..... 174
ب– الزمن المستقبل (المضارع)..... 175
جـ– زمن الأمر..... 177
2– الظرف..... 177
أ– ظرف المكان..... 178
ب– ظرف الزمان..... 178
3–الصفات..... 179
4–التنكير والتعريف..... 179
أ– النكرة..... 179
ب– المعرفة..... 180
5–الضمير..... 181
أ– ضمائر المتكلم 181
ب– ضمائر المخاطب..... 182
جـ– ضمائر الغائب..... 183

رابعا–البنية البلاغية..... 184
1– مفهومها..... 184
2–الأسلوب الخبري..... 185
3–الأسلوب الإنشائي..... 186
أ– النداء..... 186
ب– الاستفهام..... 187
جـ– الأمر 187
د– التعجب..... 188
4–الفصل والوصل..... 190
خامسا–الانزياح التركيبي..... 193
1–مفهومه..... 193
2–التقديم والتأخير..... 194
أ– ظاهرة تقديم الخبر عن المبتدأ..... 195
ب– تقديم المفعول به عن الفاعل 196
3– الحذف..... 196
أ– حذف المخبر عنه..... 197
ب– الحذف غير المخبر عنه..... 200
4– الاعتراض..... 204
أ– الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها " المبتدأ و الخبر"..... 205
ب– الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية..... 205
جـ– الاعتراض بين عناصر الجملة الشرطيّة..... 206
سادسا– البنية الدلالية..... 207
1–مفهومها..... 207
2–محاور علم الدلالة..... 207

3-الحقول الدلالية..... 208
أ- حقل الموجودات..... 209
ب- حقل الأحداث والأفعال..... 209
ج- حقل المجردات..... 210
4- العلاقات..... 211
أ- الروابط النصيّة..... 211
ب- العلاقات الدلالية..... 212
5-محور التغيّر الدلالي..... 215
أ- التشبيه..... 216
ب- الاستعارة 218
جـ- الكناية..... 221
د- الرمز..... 222
هـ- التناص..... 223
الخاتمة..... 231
الملحق..... 237
قائمة المصادر والمراجع..... 251
الفهرس..... 273

ملخص

تطرّقت وفق ثلاثة فصول في هذه الدراسة إلى موضوع وسمته بالبنية الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر من خلال التركيز على ديوان "ياءات الحلم الهارب"للشاعر محمد بلقاسم خمّار .

ومن أجل رصد القيّم الجمالية والفنية في الديوان استعنت بمجموعة من الإجراءات الأدائية والمنهجية الحديثة تمثلت في البنيويّة والأسلوبيّة باعتبارهما من مناهج النقد الأدبي الحديث والمعاصر ، وقد فتحت باب المدخل بتحديد مفاهيم كل من البنية والأسلوب والأسلوبية، ثم توسّعت في دراسة الشعر الجزائري المعاصر، ليقتصر التحليل البنيوي الأسلوبي على أشعار محمد بلقاسم خمّار والذي يأتي في مقدمته البنية الإيقاعية فدرست من خلالها مكونات الإيقاع بقسميّه الخارجي و الداخلي، كما كشفت البنية التركيبية السّمات النحوية الطاغية في النص الشعري، ثم تعرضت إلى بعض الظواهر الصرفيّة، أما بالنسبة للبنية البلاغية فقد تناولت فيها الأساليب الخبرية و الإنشائية، وفيما يخص البنية الدلالية فقد أضاءت بعض جوانب الصوّر الشّعرية ومصادرها والتعرّف على الدلالات الواردة في النصوص ،كما تبيّن حضور التناص بأنواعه، لأغلق باب الدراسة بخاتمة لأهمّ نتائج هذا البحث ثم بملحق تعريفي للشاعر مع مقتطفات شعريّة من ديوانه .

الكلمات المفتاحية: البنية- الأسلوب- الأسلوبية – الشعر الجزائري المعاصر –الإيقاع.

Résumé:

Dans cette recherche j'ai traité dans trois chapitres un sujet intitulé la structure stylistique dans la poésie algérienne moderne en se concentrant sur le recueil Ya-at El-holm El-harib du poète Mohamed belkassemKhamar.

Et pour sélectionner les valeurs esthétiques et artistiques j'ai utilisé un nombre de mesures de performance modernes représentées dans le structuralisme et la stylistique en les considérant parmi les méthodes de la critique arabe moderne et contemporaine; puis j'ai ouvert la représentation par la définition de la structure, le style et la stylistique; Ensuite j'ai approfondi l'étude sur la poésie algérienne moderne.

L'analyse structurale stylistique se limite sur les poèmes de Mohamed Belkassem Khamar, laquelle commence par la structure rythmique, a travers cette dernière j'ai étudié les composants du rythme en ses deux parts intérieurs et extérieurs, la structure syntaxique a également révélé les caractéristiques grammaticales dominantes dans le corps poétique, j'ai aussi étudié les phénomènes morphologiques; En ce qui concerne la structure rhétorique j'ai traité le style déclaratif et le style poétique, et pour la structure sémantique je me suis concentré sur quelques aspects de l'image poétique pour en savoir plus sur la sémantique du texte et pour montrer la présence du l'intertextualité et ses différents types.

En clôturant la recherche par une conclusion et une annexe comme introduction du poète et des extraits poétiques de son recueil.

Mots clés : structure, style, stylistique, poésie algérienne moderne.

Abstract:

In this research I treated in three chapters a subject entitled the stylistic structure in modern Algerian poetry by focusing on the study about the collection Ya-at El-holm El-harib by the poet Mohamed belkassem Khamar.

In order to select the aesthetic and artistic values I used a set of modern performance measures represented in structuralism and stylistics by considering the mamong the methods of modern and contemporary Arab criticism; then I opened the representation by the definition of structure, style and stylistics; Then I deepened the study on modern Algerian poetry.

The stylistic structural analysis is limited in the poems of Mohamed Belkassem Khamar, which begins with the rhythmic structure, through this last I study the components of rhythm in both interior and exterior parts, the syntactic structure revealed also the grammatical characteristics dominant in the poetic body, I also study the morphological phenomena; then in regards to the rhetorical structure I treated the declarative style and the poetic style, and about the semantic structure I focused on some aspects of the poetic image to learn more about the semantic of the text and for showing the presence of inter textuatlity and sits different types.

Evantualy the research was finished by a conclusion and an annex as an introduction to the poet and poetic extracts from his collection.

Keywords: structure, style, stylistic, modern Algerian poetry, rhythm.