الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم اللغة العربية و آدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

موسومة بـ:

ديوان محمد بلقاسم خمار "ارهاصات سرابية "

مقاربة أسلوبية

مشروع الشعر الجزائري الحديث في ضوء النقد الجزائري الحديث

للدكتور ملاح بناجي

من إعداد الطالبة :

حساني فضيلة

إشراف الأستاذ :

ملاح بناجي

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.صبار نور الدين	جامعة سيدي بلعباس	رئيـــــــسا
أ. د.ملاح بناجي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا و مقررا
أ. د.منصوري مصطفى	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.الأحمر الحاج	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 1436/1435هـ 2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

إلـــــــــــــهي

لو سيقت لي جميع الصفائح

والأقلام لأعبر عن حمدي وحبي ما

وسعت ذلك،ولأنك رقيبي اقبل ما

حمله قلبي وأعني على شكرك

ماحييت.

فضيلة

شكر وعرفان

"الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله"

وبعد:

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى أستاذنا الفاضل "ملاح بناجي"الذي بث فينا حب العلم والبحث وربّانا على الصدق والإخلاص في العمل.

كما نتقدم بالشكر للأساتذة الذين درّسونا في هذه الرحلة البحثية ونخص بالذكر الأساتذة:برادي بغداد،منصوري مصطفى،الأحمر الحاج، بخالد فرعون،منصور عبد الوهاب.

سائلين لهم الله صحبة العلماء مع الصديقين والشهداء.

آمين .

فضيلة

الإهداء

إلى قلبٍ فارقني من غير إذن،

له مني كل عذر لأن الله أحب لقاه.

إلى والديا حفظهما الله.

إلى كل أفراد عائلتي.

إلى رِفقة جمعني بها حب في الله.

إلى نبض الأقصى غزّة العزّة.

فضيلة

مقدمة

مقدمة:

شهد النقد الشعري عند العرب حركة غير مستقرة، ولعل هذا يعود إلى طبيعة الأعمال الإبداعية وتطور العلوم الإنسانية ،فقد كان في بدايته الأولى ذوقيا ليصل في العصر الحديث إلى مرحلتين مهمتين كانت الأولى سياقية، وفيها روعيت ظروف الإنتاجات الشعرية(اجتماعية ،تاريخية، سياسية، ميثيولوجية وغيرها)، وقد خدمت البحث في مساءلة بعض الأعمال زمنا معتبرا لتأتي بعدها مرحلة أخرى شُهد لها بالنجاعة والعلمية قامت بدراسة النصوص لذاتها، وأسقطت عنها كل عوامل وظروف المرحلة السابقة، واختارت أن تقابل اللغة مباشرة حاملة معها مفاتيح وإجراءات جديدة من أجل اكتشاف النصوص أكثر، وكان لها ذلك وكلا المرحلتين مهم.

ولأن المرحلة السياقية اقتضتها طبيعة فترة معينة، وكان لها دور هي الأخرى، لذا نرى أنه لا يجب أن يقلل الدارس لهذا المجال من شأن هذه العملية النقدية لأنها خدمت البحث العلمي، ولولا ها لما اكتشفنا إبداعات سابقة كادت تزول بفعل الظروف بكل أنواعها،هذا ما حصل للشعر الجزائري الحديث الذي واجه ضغوط المستعمر وتحدّاها فكان له حضور،ووصوله إلينا بهذا القدر والشكل لم يكن لولا جهود بعض النقاد في جمعه وتوثيقه في كتب شبه تاريخية، قدّمت للجيل الجديد موروثا ثقافيا مهما،والكثير شهد لها بهذه الخدمة، في المقابل لقيت هذه الدراسات وغيرها جملة من الانتقادات،كاتهامها بالقصور وعدم مسايرة التطور الحاصل في الساحة العربية المشرقية والغربية مسايرة مبكرة، ووصل الحد ببعض الدارسين أن أنكروا جهود نسقية جادة يقلّ مثيلها ،وقد جاوزت سياطهم النقد وبلغت أن رجمت الشعر، وأنكرت أن يكون للجزائر شعراء.

هذا التحامل المتسرع دفعنا إلى القيام بلجم هذه الأفواه،ودحض ما جاءت به من أقاويل غير منصفة بحق الشعر والنقد الجزائري الحديث،وكان سبيلنا إلى ذلك اختيار موضوع بحث بعنوان:"ديوان محمد بلقاسم خمار إرهاصات سرابية مقاربة أسلوبية"، ونحن نطالع حول هذا الموضوع ساورتنا عدّة أسئلة منها : ماهو واقع النقد الأسلوبي في الجزائر؟و هل حقّا تملك الجزائر

نقدا نسقيا أسلوبيا؟وإذا كان موجودا هل حقق جميع مرتكزات هذا الاتجاه؟ ثمّ ما هي أهم السمات الأسلوبية في ديوان محمد خمار؟

وللإجابة على هذه الإشكالات صمّمنا الخطة بالشكل الآتي:

مقدمة تمهيدية حول الموضوع يليها مباشرة الفصل الأول معنونا ب:قراءة لنماذج نقدية جزائرية نسقية، وفيه اخترنا ثلاث دراسات جزائرية نسقية في الجانب الأسلوبي وقمنا بنقدها لكشف طريقة كل ناقد في عمله ،فكانت البداية بدراسة نصر الدين بن زروق"البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة"،والثانية لحواس بري بعنوان"شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم"،والثالثة لعثمان مقيرش بعنوان"الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف".

أمّا الفصل الثاني فعنوناه ب:"السمات الأسلوبية الإفرادية عند الشاعر محمد بلقاسم خمار"، وفيه درسنا عنوان الديوان ـ إرهاصات سرابية ـ وقمنا بإسقاط بعض التأويلات لكشفه ،كما تعرضنا إلى عناوين الديوان الفرعية وعلاقتها به وبالعنوان الأصلي.

أمّا المبحث الثاني فحددنا فيه المعجم الشعري الذي استخدمه الشاعر ،وأشرنا إلى جميع أنواعه في الديوان رغم كثرتها.كما تطرقنا للبنى الإفرادية مشكّلة في الأسماء والأفعال.

أمّا في الفصل الثالث فعنوناه بالسمات الأسلوبية النحوية والدلالية، وفيه تطرقنا إلى البنى التركيبية وأشكالها وأصنافها في الديوان ، وفي المبحث الثاني تطرقنا للصورة الشعرية عند أبي القاسم خمار وخلالها عرضنا لجميع أنواع التصوير التي استخدمها الشاعر من أجل معرفة النمط الصوري الذي حقق به الشاعر الجمالية. وكان المبحث الأخير حول الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي.

وختمنا البحث بخاتمة كانت عبارة عن خلاصات و استنتاجات حول الموضوع .

وعن مناهج البحث فقد استخدمنا التأريخي أحيانا قليلة مشتتة بين ثنايا البحث، والوصفي في التعريف بالأدوات التي بها استنطقنا الديوان، والتحليلي في التعقيب على بعض المواقف، والمنهج

الإحصائي في حساب نسب تواجد الأدوات التعبيرية في الديوان ،أمّا المقارن فقد وظفناه في الفصل الأول حين نقدنا الدراسات الأسلوبية الثلاث ،وكشفنا الاختلاف بينها.

ولأن البحث العلمي أيّا كان لا يخلو من عوائق فإن أهم عامل أعاقنا هو قلّة الدراسات النقدية حول الشاعر والديوان.

ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نتقدم بخالص الشكر والامتنان للأستاذ المشرف"ملاح بناجي"،الذي كان له الفضل في إتمام هذا البحث ،بنصائحه وتوجيهاته،كما نتقدم بجزيل الشكر للأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذه الرسالة.

وأخيرا إن كان هذا الجهد قد حباه الله بعض التوفيق فذاك أملي ، وإن قصّرت دون ذلك فمن نفسي، ومن الله أسأل القبول.

الفصل الأول

المبحث الأول:قراءة في كتاب "البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة" لنصر الدين بن زروق

تعددت الدراسات والأبحاث النقدية حول الإنتاج الشعري الذي خلَّفه الشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، فكانت بين موضوعاتية وأخرى فنية، فالتي تعلقت بالمضامين كانت نتيجة مرحلة اقتضتها ولم يعد البحث فيها مجديا لأنها وفَّته حقه،أما الدراسات الفنية فهي الأخرى قد وجدت لكنها لن تنتهي مثل سابقتها لأن المناهج النقدية الحديثة متنوعة والمنهج الواحد قد يخوض فيه الباحثون مسالك متنوعة، يتحكم في ذلك المستوى الثقافي لكل ناقد وغيرها من العوامل على أن يفرض النص الإبداعي وجوده بتميزه وجماله ليجذب الأنظار إليه، والمدونة النقدية التي يتناولها بالدراسة واحدة من الدراسات الفنية التي أنجزت حول شعر محمد العيد،وهي بعنوان: البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة دراسة تطبيقية على ديوانه[1].

إن هذه الدراسة التي بين أيدينا دراسة معاصرة، صادرة عن دار الوعي للنشر والتوزيع سنة 2012 تسبقها طبعة واحدة، وتحوي هذه الرسالة حوالي مائتين وتسعة وسبعين صفحة من العنوان إلى آخر صفحة وهي الفهرس.

وبما أن العنوان هو العتبة الأولى لهذه الدراسة سيكون هو البداية لهذه الرحلة النقدية، إن متلقي العنوان يخمن بأن الدراسة ستكون في الجانب النسقي الخالص وفقط دون سياق، لكن المتن يشير إلى غير ذلك تماما فقد قسمه صاحبه إلى ثلاثة أبواب: باب سياقي تعرض فيه لحياة الشاعر وبيئته وثقافته بالإضافة إلى ذلك أشار إلى الوضع السياسي و الاجتماعي والاقتصادي والثقافي في فترة الاحتلال ثم المؤثرات الأساسية في شعر محمد العيد،أما الثاني فعنونه بالمعاني الشعرية في الديوان، والباب الثالث خصه للدراسة النسقية.

وإذا تمعنا بشيء من التفاصيل في هذه الأبواب الثلاث نجد: أن الباب الأول أشبه ما يكون بالوثيقة التاريخية فمن أجل التعرف على الشاعر انتقل بالقارئ إلى مجالات هي من تخصص المؤرخين(الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية) وقارب فيه الخمسين صفحة،والأجدر به أن يحيل إلى حياة الشاعر باختصار في ملحق آخر البحث حتى لا يناقض العنوان الرسمي للكتاب.

[1]- نصر الدين بن زروق،البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة،دراسة تطبيقية على ديوانه،دار الوعي للنشرط2 2012ص147.

أما القسم الخاص بالمعاني الشعرية فقد ورد وسط جمع فيه بين الجانبين الفني والتاريخي فحينا يشرح ويحصي نسب هذه المعاني ومرادفتها، وأحيانا أخرى يشير إلى مناسبات بعض الأبيات والمعاني التي أخذها من الديوان و هي: الموت ـ الحرية ـ الخمرة ـ المرأة، فقط حيث انتظرنا أن يضيف معنى مهما وجدناه يشكل معجما كبيرا، في الديوان،وهو معنى الألم والحزن وما فيه من دلالات وردت في الديوان{ الكرب ـ تئن ـ أسى ـ أبكى ـ جراح..} لكن الناقد لم يشر إليه،ومن النصوص الشعرية الدالة على ذلك قوله الشاعر:

مآسي كالسهام رمت فأصمت بلادا مثل أهداف السّهام

وبؤس يترك الأحشاء منا جوائش في اضطراب واصطرام[1]

وغير هذه الوقفات البائسة كثيرة، وممن لاحظ هذا المعنى عند محمد العيد نجد صالح خرفي:" بين شاعر الجزائر محمد العيد والبؤساء من أبناء شعبه رحم من التجاوب العميق ومسحة من الكآبة القاتمة لا تنفك تحوم على كل قصيدة وتلوح من فوق كل منبر"[2]، وليس معنى هذا أن المعاني الأخرى غير موجودة في الديوان بنسب كبيرة، بل إنها هي الأخرى متأصلة بظلالها ودلالاتها، فعن معنى الموت وما في معناها إليه وضده كتب قبل هذه الدراسة:" إن الحديث عن الحياة والموت من الموضوعات التي يعنى بها الشعراء المتدينون ويكثرون فيها القول وشعر المتصوفة السنين في هذا المجال لا ادعاء ولا غرور وإنما فيه تواضع وخوف ورجاء في الوقت نفسه بل فيه البكاء والنحيب وليس هذا الشعر حديث عن المقامات والأحوال ولكن فيه أمل ومغفرة ودعوة إلى التوبة والرجوع إلى الله والتفكير في الآخرة وهذا ما نجده في شعر محمد العيد بصورة واضحة"[3]، بالإضافة إلى هذا توجد معان كثيرة في الديوان لا يسمح المقام بحصرها جميعا.

وأما القسم الثالث فكان خاصا بالدراسة الفنية وعنون فصله الأول بالظواهر الصوتية وقسمه إلى ثلاث مباحث وردت على الترتيب التالي:

1ـ محمد العيد آل خليفة، شعراء الجزائر، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار موفم للنشر الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 2010ص 154.

2 ـ صالح خرفي، صفحات من الجزائر، دراسات ومقالات من 1962.1972 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر1972 ص 259.

3- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي ج 1، دار الكتاب العربي ص 323.

1)ـ **الموسيقى**: عرض لكل البحور التي استخدمها الشاعر في الديوان بالترتيب على حسب النسب المئوية لوجود كل بحر، وخرج بنتيجة مفادها أن محمد العيد نوّع في البحور ووصل به العدد إلى ثلاثة عشر بحرا ووصفها" بالمرونة الكاملة"[1]، هذا مقبول وجيد لكننا كنا ننتظر شيئا آخر، إذ لم نكد ننهي قراءة هذا التحليل حتى وجدنا أنفسنا أمام العنصر الثاني الذي هو التكرار، ونحن نؤاخذه على هذا فهو لم يعط أمثلة من الديوان تدل على وجود بحر دون آخر، فعلى الأقل كان عليه أن يأتي ببيت واحد ويقطعه أمام نظر القارئ ويستنتج معا نوع البحر هذا من جهة، وأما من جهة أخرى فإنه لم يشر إلى القافية وتفصيلها وكيف وردت؟ وهل جاءت البحور كاملة أم مجزوءة؟ وإذا كان الناقد يرى أن هذه النقائص لا حاجة لها فعلى الأقل يفصّل بخصوص الروي، ما هو الحرف الغالب رويا على قصائد الديوان؟

أما عن العنصر الثاني فكان حول: "علاقة الصوت المكرر بالمعنى"، وفي العنصر الثالث تحدث عن "الجناس" واعتبره سمة بارزة في الديوان، واستشهد بأمثلة كثيرة لكنه لم يحدد نوع الجناس أكان تاما أم ناقصا؟ وتجدر الإشارة أن محمد العيد لم يوفق دائما في تحقيق الجناس البديعي لأنه تكلف في ذلك حين كرر بعض الألفاظ لكنها حملت نفس المعنى فأسقطت عنها صفة الجناس، وإن البلاغيين لا يحبذون التكلف في هذا البديع اللفظي ومنهم الجرجاني الذي يقول:" أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه و تأهب لطلبه"[2] ،ولكي يكون الجناس بديعا خالصا يجب أن يعبر عن معنيين مختلفين، ونجد محمد ناصر يعيب كثرة التكاليف اللفظية:" إن الحرص على إبهار المتلقي عن طريق الأذن بالتطريب أو عن طريق الفكر بالبديع قد يدل على براعة الشاعر وحذقه وبصره بأدواته الفنية حقا، ولكن المبالغة في الأخذ بهذه الصناعة جنى على الأعمال فأفرغها من أية قيمة فكرية أو شعرية تذكر فليس فيها غير الجو المطرب الذي تشيعه الألفاظ أو هذه البراعة في التلاعب بالمعاني دون أن ترتبط بصدق العاطفة وعمق الإحساس"[3] ،ويقصد بهذا التعليق الشاعرين محمد العيد ومفدي زكريا، وقد أشار إلى تكلفهما في أكثر من موضع.

---

[1] نصر الدين بن زروق،البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة،دراسة تطبيقية على ديوانه،دار الوعي للنشرط2 2012ص147.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تح محمد الفاضلي، المكتبة العصرية،بيروت ط2 1999 ص 12.

[3] ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925.1975)، دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط2 2006 ص629.

جاء الفصل الثاني معنونا بالتصوير الفني عند محمد العيد، وفيه وصف الناقد نصر الدين صور محمد العيد بالسطحية وفقدان الغرابة والابتكار، في حين وجدنا ناقدا آخر يصفها" بالابتسار والقطع والتمزق"[1] والسبب في ذلك هو اعتماده الوحدة الموضوعية في حين يرى الناقد عبد الله الركيبي أن هناك سبب آخر لهذا التمزق يتمثل في الحكمة وذالك أثناء حديثه عن توظيفها في الشعر الجزائري الحديث:" فالشاعر يبث الحكمة التي استقاها من الحياة أو من الكتب يرسلها بين الفينة والأخرى عندما تواتيه خوفا من أن تضيع لو أجلها لموقف آخر أو صاغها مع مثيلتها في قصيدة مستقلة، ومحمد العيد يكثر من هذه الأبيات في شعره فله قصائد تكاد تكون حكما وبعضها مزيج منها ومن غيرها... إن الشاعر لا تعنيه وحدة الموضوع أو وحدة الفكرة وإنما وحدة البيت هي هدفه لأنها مقياس الجودة والرداءة عنده"[2]، فهذه الحكم التي طعّم بها الشاعر أبياته حالت دون تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية معا فكان نصيب الصورة التفكك.

في الفصل الرابع تناول الناقد النص الغائب في شعر محمد العيد،حيث رأى أنه اتخذ مظهرين1ـ التضمين 2ـ الاستلهام ويعني به اقتباس المعاني، أما التضمين فاقتباس حرفي على حد قوله مدعما حكمه بتعريف أورده لعبد الله راجع مفاده" التضمين هو احتواء النص سواء أكان موروثا أو معاصرا شعريا أو غير شعري، ويتم هذا الاحتواء بطريقة تحافظ هذا على النص حرفيا سواء أكان الأمر بوضعه بين قوسين أو بغير ذلك"[3] وأعطى أمثلة في هذا الصدد، وقد وفق في ذلك، لكن الذي أثار حيرتنا هو أن التعريف الذي أورده الناقد للتضمين سبق وأن صادفناه مفهوما لمصطلح آخر هو الصورة الاشارية عند الذي الناقد نعيم اليافي في حديثه عن أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر جاء فيه أن:" الصورة الاشارية وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستلهمها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطرا ومقطعا لشاعر سابق بين ثنايا كلامه أو يستخدم لغته أو إيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعيه وقد عددناها صورة حتى كان النص المنقول تعبيرا حرفيا لأن الفنان يقابل عن طريقها ويقارن بين الحالتين أو الموقفين أو الغرضين... ويثير في نفس المتلقي انفعالا من نوع ما، وربما كانت

[1] ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925.1975) ، ص454

[2] ـ عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس ط3 1977 ص150 . 151.

[3] ـ نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة ص 205.

هاتان العمليتان عملية المقارنة والإشارة من أهم ما يميز الوسائط الفنية"[1] ويضيف موضحا تعريفه:" والصورة الاشارية هنا... ليست مجرد اقتباس أو عدوان على أملاك الأخريين إنما عنصر مكون للتجربة الشعرية ونسقها وإطارها العام"[2] ،ونعيم اليافي لم يكن وحده في تبنيه هذا الحكم فقد تبعه محمد ناصر في هذا التعريف للصورة الاشارية حيث يبرز أنها:"هي تلك الصورة التي يقدمها لنا الشاعر معتمدا لفظة قرآنية أو جملة مشهد أو صورة يستلهمها ويصنعها في سياق ويصوغها صياغة يضمنها دلالات معينة ويمنحها طاقة تصويرية بغية الإفصاح عن المكنون وإطلاع الغير على عالمه الداخلي"[3] وقد أشار إليها محمد ناصر في غير هذه الدراسة. في بحث حول الشاعر مفدي زكريا حيث أبرز أنه " استخدمها كثيرا"[4] وبالمعنى نفسه أوردها في دراسته "أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري الحديث" وهنا أوضح أن "هناك من يسميها التضمين"[5]وهذا مما زاد في تداخل المفاهيم بين الصورة والتناص، ونحن بدورنا لا نفند أي تعريف مما سبق ونرجع هذا التداخل في المفاهيم إلى أن النقد الحديث وخصوصا العربي يعاني مشكلة المصطلحات التي من أسبابها اختلاف الترجمات اللغوية ،فالمعروف لدينا أن الترجمة رغم صوابها في بعض الأحيان إلا أنها خيانة في أحيان كثيرة، والسبب الآخر في رأينا يرجع إلى الصورة الفنية في حد ذاتها فهي لم تستقر لحد الآن على معنى معين وهي متشعبة المصادر والاتجاهات وسيأتي لاحقا تفصيل حول هذا في دراستنا.

في حديث المحلل عن إسهام معاني القرآن في شعر محمد العيد قدّم نماذج كثيرة لذلك فشعر محمد العيد مليء بالاقتباسات القرآنية كما هو معروف، لكن يجب أن نلفت النظر إلى أنه لم يوفق دائما في ذلك الاقتباس"، فقد يورد الشاعر ألفاظا متجاورة ويلتزم ذلك في اقتباسه لأنها هكذا وردت في القرآن الكريم. وهذا النقل لا يضيف جديدا، بل ربما وسم الأثر الأدبي بالتكلف والعقم مما ينقص من قيمته الفنية نتيجة هذا التهافت على الصيغ الجاهزة دون وعي تحكم فيها وقد أكثر الشعراء في اقتباس هذه العبارات: الركع ـ السجد ـ

[1] ـ نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم محمد جمال الطحان،صفحات للدراسات والنشر،ط1 2008 ص 288.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 288.

[3] ـ محمد ناصر بوحجام،السخرية في الأدب الجزائري الحديث1925.1926جمعية التراث غرداية،الجزائر،المطبعة العربية،ط1 2004،ص352

[4] ـ محمد ناصر، مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، دد، المطبعة العربية، 1984، ص 75.

[5] ـ محمد ناصر ، أثر القرآن الكريم في الأدب الجزائري الحديث(1925.1975)، ج1،دد، المطبعة العربية ،غرداية ،ص 212.

يبدئ يعيد..."[1] ويعطي مثالا لمحمد العيد حيث" أتى بلفظة ركع التي استدعت بدورها كلمة وردت متجاورة معها في القرآن هي سجّد فجاء المعنى ضعيفا، إذ لم يكن للعبارة المقتبسة أي دور أساسي في البيت، بحيث لو ذكر بدلها ألفاظ أخرى لتم له التعبير عن مقصوده، وبمثل هذا التوظيف يبتعد الفنان عن اللغة الشاعرة يقول:

الشرف في الإنسان ثابت والخير في الإنسان محض تطبع

بالله قبل بالنبئيين أزدري والقانتين الساجدين الركع[2]

فجلب كلمة ركع بهذه الطريقة أفسدت المعنى، من هذا المنطلق.

خصص الباحث الفصل الخامس لتحليل قصيدة "أين ليلاي". بدأها بالحديث عن مضمون القصيدة ثم مستوى الشبكة الإفرادية وفي هذا العنصر انتظرنا منه أن يدرس البنى الصغرى من أسماء وأفعال ودلالتها لكنه اكتفي باختيار ثمان ألفاظ وقام بشرحها.

أما عن دراسة التراكيب الخاصة فوجد أن الأسلوب الخبري هو الغالب، وتطرق كذلك للحذف والتقديم والتأخير مع التمثيل، وعن الشبكة البلاغية درسها في شقين بياني وبديعي ورافقها بالشواهد ثم يضيف شبكة أخرى تمثلت في الشبكة النحوية ودرس فيها الضمائر، الأفعال، والحروف ،ويختم بالشبكة العروضية التي قام فيها بتقطيع بعض أبيات القصيدة ليكشف عن بحرها وقافيتها، ثم أشار إلى عناصر متفرقة وبنظرة خاطفة تمثلت في (الأسلوب الانفعال، السرد، الحوار الذاتي، الوحدة التكرار).

كانت هذه هي الخطوات التي اعتمدها الناقد في تحليل القصيدة، لاحظنا فيها نوعا من التداخل خاصة على مستوى الشبكات، فنجد الجانب النحوي يتكرر في أكثر من شبكة بدلا من أن يجمع في جانب واحد تحت عنوان لشبكة واحدة، فمثلا نجده يدرس في الشبكة النحوية الأفعال والضمائر والحروف والأجدر به أن يدخلها في الشبكة الإفرادية، ولأن التراكيب جزء أساسي في الدراسة النحوية فلماذا خصّها بشبكة خاصة ولم يدخلها في مجالها –الشبكة النحوية–؟.

[1] محمد ناصر ، أثر القرآن الكريم في الأدب الجزائري الحديث(1925.1975)، ج1،ص 180. 181.

[2] ـ المرجع نفسه،ص180.181.

بهذا أشرف المحلل على نهاية دراسته دون أن يشير إلى المنهج الأسلوبي في جانب النظري، ونحن لا نعيب هذا فالذي يهمنا هو التطبيق لكن نفضل لو ألغى الباب الأول واستبدله بالحديث عن الأسلوبية نظريا.

أثناء قراءتنا لديوان الشاعر محمد العيد وجدنا بعض السمات الأسلوبية لم يشر إليها المحلل وهذا بعض منها:

يصر محمد العيد في بعض القصائد على الاستهلال بالتحية كإلقاء السلام وأحيانا يبدأ بالحمدلة وأحيانا أخرى قليلة يختم بهما أو بالدعاء،فمن تحياته في أول القصيدة نجد قوله:

سلام عليكم روّحو الشعب بالفال فقد كان يحظى بالسلامة في الحال[1]

فكان هذا سببا في أن يطلق البعض مصطلح الخطابة في الأسلوب لدى الشاعر، ففي هذا السياق يبرر صالح خرفي أن القصيدة في الجزائر تتجاوز" الأسلوب الخطابي صيغة وتعبيرا إلى العناصر التركيبية للخطبة من مقدمة وموضوع أو مواضيع وخاتمة وكثيرا ما تكون الخاتمة دعاءا أو سلاما أو أية قرآنية، الطريقة التي ألفناها في خُطبة الجمعة وقصائد محمد العيد أوفر حظا في هذه الطريقة وأكثر اهتماما بالخواتم"[2]، صحيح ما قال لكننا نرى أن تشبه القصيدة خطبة كاملة من بداية وعرض وخاتمة أمر مبالغ فيه نوعا ما في الوقت نفسه نحن لا ننكر روح الخطابة في هذا الشعر،فالظروف الاجتماعية التي عاشها المجتمع الجزائري من جهل ،وانتشار للطرقية وغيرها هي التي فرضت نفسها على الشاعر.

من الظواهر الأسلوبية التي لم يشر إليها الناقد ظاهرة لزوم مالا يلزم في التقفية، وهي ليست حديثة عهد أبدعها الشاعر، فقد سبق وجودها في الشعر العربي:" وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة فالتزموا في أبيات القصيدة كلها وزاد وأن التزموا قافية واحدة في جميع القصيدة... ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية وهو حرف الروي، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف واتبع ذلك أبو العلاء المعري في لزومياته وسموا هذا التوجه من وجوه البلاغة عندهم لزوم ما لا يلزم وكان مقياس براعة الشعر العربي لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية"[3] ويبدو أن هذه الخاصية البلاغية ليست دائما مدعاة للجمال

[1] ـ محمد العيد آل خليفة، شعراء الجزائر،ديوان محمد العيد آل خليفة، ص185.

[2] ـ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط 1984، ص343.

[3] ـ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، ط10، 2012، ص 334.

الأمر الذي حصل مع الشاعر محمد العيد حيث يراه أبو القاسم سعد الله أنه لم يوفق فيها دائما:" وإذا كان قد وفق في أجزاء من هذه اللزوميات فإن هذا لا يعني أنها لون محبب إلى النفس..."[1] ويراها أيضا بمثابة غلال تثبطه عن بث عواطفه:" إن هذه القيود الثقيلة قد حدت من نشاط الذهن وشلّت عاطفة الشاعر عن الحركة والاندفاع وإذا جازت هذه الحكم لشاعر كالمعري في القرن الرابع هجري فإنها لا تجوز بحال لشاعر يعيش في القرن العشرين الميلادي الذي يدعو كل ما فيه إلى التحرر والانطلاق"[2]، ونحن بدورنا لا نمانع وجود هذه الظاهرة في عصرنا شريطة أن تكون عفوية من غير تكلف.

من الميزات الأسلوبية أيضا وجدنا في شعر محمد العيد ما يسمى عند علماء الأسلوب بالتضاد، فكثيرا ما نسرح مع الشاعر في أسلوب معين حتى يوقظنا بموقف مخالف غير متوقع يثير انفعالنا والأمثلة عن هذه السمة كثيرة في الديوان وقبل عرض أحد النماذج نوضح معنى التضاد:" إنه يشكل المخالفة والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر سياق والخروج عليه حتى ريفاتير عرَّف الأسلوب على أنه سياق يكسره عنصر غير متوقع"[3] وللقارئ أن يلحظ عنصر المفاجأة في هذه الأبيات:

رعى الله في أرض الجزائر نهضة مباركة في العلم تسمو إلى النجم

وترمي إلى أهدافها بقصـودها موفقة الأخطار صائبة السهم

وتنشئ للفصحى مدارس عدة مشيدة البنيان محكمة الدعم

قف اليوم بالزيبان وانزل بها على مليكها واحضر بمعقلها الفخم[4]

فأسلوب الأمر هو العنصر غير المتوقع وهو أسلوب إنشائي طلبي ورد بعد أساليب خبرية دامت برهة من الزمن أخذت القارئ معها ليأتي هو فيكسر التوقع.

كانت تلك بعض السمات التي لفتت انتباهنا في شعر محمد العيد، وهناك أمر أخر لاحظناه في الديوان وهو أن أسلوب العيد لم يستقر على درجة واحدة في الجمالية بحيث لو مُثل في منحنى بياني لوجد أنه

---

[1] ـ أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر، محمد العيد آل خليفة، الدار العربية للكتاب، ط3 ،1984، ص 230.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 230.

[3] ـ موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات نطبيقية، دار جابر، ط1، 2008، ص 184.

[4] ـ محمد العيد آل خليفة، شعراء الجزائر، ديوان محمد العيد آل خليفة ص 202.

متذبذب بين القمة والقاعدة، فتارة يعلو ليبلغ قمة في الشعرية وتارة يخبو فالقصائد المتعلقة بالنصح والإرشاد يقرب فيها المنحنى من القاعدة فالملاحظ" أن قصائد محمد العيد التي تدعو إلى العلم ونبذ الجهل والدعوة إلى الإصلاح كانت ضعيفة في أسلوبها"[1]، فيركز الشاعر فيها على رسالته أكثر من شيء آخر، أما القصائد التي تعلو في المنحنى فيرى محمد ناصر أن القرآن أثر فيها وحملها لهذه الدرجة فكانت الأعمال الشعرية المتأخرة لكل من العيد ومفدي أفضل من تلك التي نظموها في بداية مشوارهم الإبداعي:" إن أشعار هذه المرحلة كانت أكثر نضجا وتجربة وصياغة، مع ملاحظة أنها كانت أكثر تأثرا بالقرآن من تلك التي نظموها في بداية حياتهم الشعرية مما يدل على أن القرآن الكريم عمل عمله في هذه الأشعار تهذيبا لها من اللفظ الغريب وتنمية لقاموسهم اللغوي وتطويرا لأساليب الكتابة حتى ولو كان هذا التطور بطيئا غير أنه يعتبر تقدما"[2] ويرجع في سياق آخر سبب هذا التطور في الشعر لما فيه من الذاتية المرتبطة بالصور ،" وقد استقرينا جل القصائد التي تكون الصورة فيها منعدمة أو تكون مسطحة باهتة، مباشرة، فوجدناها قصائد تعالج موضوعات يتوجه فيها الشاعر إلى المتلقين بالنصح والإرشاد والتوجيه وما في هذه المواقف التي كثرت في المرحلة الإصلاحية بخاصة، ورأينا في الوقت ذاته بأن الصورة في الأغلب الأعم تكون أقرب إلى التوفيق والنجاح عندما تكون المعالجة متعلقة بالمواضيع الذاتية كالغزل والوصف و الوجد والذكرى والحنين والشكوى"[3] ويشاركه أبو القاسم سعد الله في هذا التصور الذي يرى أن" المناسبة التي توحي إلى محمد العيد تختلف هي الأخرى ارتفاعا وانخفاضا وعمقا وسطحية، فهناك المناسبات الحارة التي تفرض نفسها على الشاعر فرضا فيصوغها في شعر يقتبس من حرارتها وعمقها ما يسمو به إلى درجة عالية في الفن وهناك مناسبات أخرى تنخفض فيها درجة إلى حد كبير فلا يقدم عليها الشاعر عن رضى نفسي واستجابة عاطفية ولكن إرضاء للآخرين ورغبة في المشاركة."[4]

يتضح من خلال ما سبق أن شعر العيد يصل إلى درجة الحسن كلما اقترب من ذاته ويحصل العكس في ابتعاده عنها.

[1] ـ عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الإصلاحي، ج2 ،دار الكتاب العربي، دط، دت، ص 27.

[2] ـ محمد ناصر، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ص 151.

[3] ـ محمد ناصر، الشعر الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925.1926) ،ص 500.

[4] ـ أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر، محمد العيد آل خليفة، ص 220.

قبل الحديث عن منهج البحث الذي اعتمده المحلل تجدر الإشارة إلى أن ديوان العيد غير كامل ولا يمثل كل شعر محمد العيد وهذا تبعا لشهادات كثيرة منها ما أورده محمد بن سمينة،" قد عثرت من جهتي عل مجموعة كبيرة من أعمال الشاعر لقصائد ومقطوعات وأناشيد وأبيات متفردة لم تدرج كلها في طبعتي الديوان، فقد تجمع لدي من هذا الشعر المجهول ما يقرب أن يكون جزاءا ثانيا للديوان المطبوع"[1]، ويورد محمد ناصر أسباب هذا الإغفال بعد أن عرض بعضا من القصائد المجهولة منها قصيدة ساخرة تغلب عليها العامية أعجب بها:" أكاد أقول أنها من نوادره إذ لم نتعود مثلها من شاعرنا المعروف بروحه الجدية ونظرته الجادة إلى حياة الناس وقد كتبها إثر سطو بعض اللصوص على صباطه في إحدى مساجد العاصمة"[2]، ومنها قصيدة رثاء لامرأة تكون قريبة أحد أئمة الطريقة التجانية، فكانت هذه الاحتمالات التي افترضها محمد ناصر:" إما إن تكون هذه النصوص قد ضاعت من يد الشاعر حين جمع الديوان... وإما أن تكون في حوزة الشاعر لكنه رغب عنها لأسباب موضوعية تتعلق بهذه النصوص نفسها كأن يكون النص شخصيا ذاتيا ومحمد العيد معروف بنكرانه ذاته وانصرافه عن هذه المواقف المرئية وإما أن يكون في النص ما يمكن أن يعرضه للمتاعب من طرف الاستعمار الفرنسي أولحرزات اجتماعية من هذه الفئة وتلك... كما فعل بالنسبة لعدم نشره تهنئة الشيخ العقبي في ديوانه وكذا القصيدة التي رثى بها أخت الشيخ أحمد التجاني فقد يعرضه هذا إلى انتقاد بعض زملائه من رجال الحركة الإصلاحية."[3]، ونحن لا نستبعد أن تكون هذه الاحتمالات صحيحة كلها ولو في نصيب فيها .

وظف الناقد عدة مناهج ،منها التاريخي الذي استخدمه في بداية الدراسة فكان حول الشاعر والظروف السائدة في تلك الفترة و كما استعان بالمنهج الإحصائي في تحديد نسب بعض الأدوات الإجرائية، أما المنهج الوصفي فقد توسل به في التنظير لمختلف الأدوات وصاحبه نوع من التحليل تمثل في أراء بعض النقاد، والمقارنة تجسدت في مقارنته بين تعاريف الصورة في القديم والحديث.

[1] ـ محمد بن سمينة، محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص 58.

[2] ـ محمد ناصر،بحث منشور في جريدة الشعب الجزائري في 1987/03/16.

[3] ـ المرجع نفسه .

أما عن المنهج النقدي الذي اتبعه المحلل فهو الأسلوبي كما في عنوان الدراسة لكن السؤال هنا سيكون حول نوع الأسلوبية التي حلل بها؟

بعد قراءتنا تبين لنا أن المحلل اعتمد الأسلوبية الآتية:

1) **الأسلوبية الإحصائية:**تعتمد الإحصاء إجراءً أساسيا في عملها ولا تستطيع الاستغناء عنه، وهو عبارة عن حسابات رياضية،يقول صلاح فضل في هذا الصدد: " عندما يتصور الأسلوب على أنه محصلة معدلات تكرار لوحدات اللغوية القابل للتحديد الشكلي في صياغة النص فإن هذه الوحدات يمكن بطبيعة الحال إحصاؤها وإخضاعها لعمليات رياضية دقيقة"[1]وهذا العمل قام به المحلل في دراسته كما أشرنا سابقا.

2) **الأسلوبية التعبيرية:** تجسدت هذه الأسلوبية في الباب الثاني المعنون بالمعاني الشعرية في ديوان محمد العيد حيث عبرت تلك المعاني عن مراد الشاعر.

3) **الأسلوبية الصوتية:** تجسدت في الفصل الأول من الباب الثالث المعنون بالظواهر الصوتية حيث وجد أن للصوت المكرر علاقة بالمعنى.

4) **الأسلوبية النفسية:** حيث وصل إلى أن تكرار كلمات معينة لدى الشاعر تعبير عن مكنونات داخلية يريد الشاعر بثها وهذا في حديثه حول كثرة ورود الجناس:" إنما الجناس عنده هو بالإضافة إلى كونه أداة موسيقية هو وسيلة للتعبير عن أفكار ومعان ذات صلة دقيقة بشخصيتة ومعتقداته وثقافته"[2] وهذه الأسلوبيات قد تداخلت مع بعضها أثناء التحليل فلم تقم أي واحدة بالدور الكامل فالنفسية مع التعبيرية، والإحصائية مع كل الأنواع الأخرى وهكذا.

إن هذه الملاحظات التي قدمناها مهما بلغت من الصحة لن تنقص من قيمة هذا المتن النقدي فالناقد في هذه الدراسة متمرس واع بحيثيات جميع الأدوات الإجرائية التي طبق عليها الدراسة. وإضافتنا لبعض السمات التي وجدناها بارزة في الديوان لا تدل على عجزه وإخفاقه فالقراءات تختلف من ناقد لآخر،يقول عبد الملك مرتاض في هذا الصدد: "لا يمتنع النص الأدبي أن يدرس مرات مختلفات إما في زمن لاحق للدراسة الأولى

[1] ـ صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الثقافي، جدة ،ط3، 1988 ،ص 301.

[2] ـ نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، ص 160.

وإما برؤية منهجية مغايرة للأولى بل إنا نذهب إلى أبعد من ذلك فنزعم أن النص الأدبي الواحد يمكن أن يدرسه، افترضا على الأقل دارسون كثر ينتمون إلى مدرسة واحدة دون أن يتفقوا بالضرورة كل الاتفاق في دراستهم المتزامنة، ولو اتفقوا لسقط التفكير، وألغيت الفلسفة، وبطل الخيال"[1]،بهذا المنطلق يسمح مرتاض بتعدد الدراسات واختلافها فيها، لأن هذا الاختلاف هو الذي حقق في رأينا تطور النقد منذ القديم وحتى اللحظة.

[1] ـ عبد الملك مرتاض،"أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة"،ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون،الجزائر،دط،دت،ص13.

المبحث الثاني: قراءة في كتاب "شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم" لحواس بري

من الشعراء الذين تناولتهم هذه الدراسات النقدية الجزائرية بكثرة بالإضافة إلى محمد العيد وجدنا الشاعر الثوري مفدي زكريا، وقد تنوعت بين عرض المضامين وعرض الخصائص الفنية، ولأن إنتاجه الشعري كثير تقاسمته الدراسات فبعضها درس الإلياذة[1] وبعضها اللهب والإلياذة[2]،غير أن هناك دراسة واحدة تناولت شعره المجهول قبل سنة 1954[3] فكان لها شرف السبق إلى ذلك، وتشترك مع هذه الدراسات في خاصية السبق دراسة تناولت جميع شعر مفدي زكريا بالدراسة وهي "لحواس بري" بعنوان: "شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم "،وقد وقع اختيارنا النقدي عليها لهذا السبب، ولسبب آخر تمثل في أنها عالجت في كثير منها الجانب الفني وهو الذي يهمنا في هذا البحث، بالإضافة إلى تاريخ هذه الدراسة(1994) ،فهي"الفترة التي ساد فيها النقد الألسني بداية الثمانيات إلى اليوم"[4] فكانت هذه الدراسة نموذجا لتلك المرحلة النقدية.

بدأ الناقد حواس بري بحثه بمقدمة نقدية أشار فيها إلى بدايات النقد الجزائري الحديث وقسمه إلى ثلاث " أما القسم الأول فتخصص في جميع التراث ودراسته، وأما القسم الثاني فاهتم بنقد هذا التراث فضلا عن جمعه أما القسم الثالث فتصدى لجمع الأعمال النثرية من قصة رواية ومسرحية ونقدها أيضا"[5] ثم تحدث عن ممثلي كل قسم وخص الناقد محمد ناصر بنوع من التفصيل مشيدا بدراساته النقدية المتميزة.

ورد الكتاب مقسما إلى بابين مناصفة، حوى الأول قضايا الشعر الفكرية وقسمه إلى ثلاث: الفصل الأول تعرض فيه لحياة الشاعر بالتفصيل، والثاني تحدث فيه عن شعره السياسي قبل الاستقلال ،والفصل الثالث أفرده لشعره بعد الاستقلال. أما الباب الثاني فتناول فيه قضايا الشعر الفنية وتطرق فيه إلى مجموعة من

ـ نسيمة زمالي، قرءة إلياذة الجزائر لمفدي زكريا الجانب الاجتماعي والفني، دار الهدى ،عين مليانة، الجزائر، دط 2012.

[1] ـ بالحيا الطاهر، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، دط 1984.

[2] ـ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1 1987.

[3] ـ محمد ناصر، مفدي زكريا، شاعر النضال والثورة ، المطبعة العربية 1984.

[4] ـ يوسف وغليبي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، دار البشائر للنشر والاتصال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 2002 ،ص 191.

[5] ـ حواس بري، شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994 ،ص8.

الإجراءات: الموسيقى ـ الصورة الشعرية ـ اللغة والأسلوب ـ المعجم الشعري، وختم الباب بمقارنة بين الشاعرين محمد العيد ومفدي زكريا، وقد سجلنا بعض الملاحظات على هذه الدراسة منها:

في الفصل الخاص بالموسيقى قام حواس بعملية إحصائية حول تكرار حروف الروي فوجد أن " هناك حروفا هجائيةً كثيرة الشيوع في شعر مفدي زكريا وهي الراء والنون والميم ثم الدال، أما الحروف الهجائية المتوسطة الشيوع فهي اللام والياء والعين والقاف،أما النادرة فهي الكاف والفاء والتاء والهاء"[1] وهذا الاستخدام راجع إلى التأثر بفواصل القرآن الكريم وقد نقل محمد ناصر هذا الحكم عن الدارسين للقرآن الكريم حين قالوا عن القرآن "لو أمعنا النظر في فواصله ودرسنا الحروف التي يكثر ورودها فيها ولاسيما في خواتمها لوجدنا حرف النون والميم والألف والواو والياء، هذه الحروف جميعها تحمل لحنا إيقاعيا لا تتوفر في الحروف الأخرى"[2]، ويرى محمد ناصر أن هذه الفواصل تكررت عند أغلب الشعراء الجزائريين " وإذا تصفحنا دواوين الشعراء الجزائريين، وجدنا قوافي قصائدها تنتهي أغلبها بالحروف التالية: الميم، النون، الباء، الدال، اللام، الراء، الياء، الهاء"[3] ويعرض نماذج لمفدي زكريا لأنه أكثرهم تأثرا بالقرآن الكريم فهو" يتنفس في جو سورة الحاقة والقارعة والتين"[4] .

أما عن البحور التي استخدمها الشاعر فقد اكتفى حواس ينقل الجدول الإحصائي الذي رسمه محمد ناصر كما هو مبينا فيه البحور المستخدمة في اللهب المقدس وتحت ظلال الزيتون والإلياذة ،أما بقية الشعر المجهول قبل سنة1954 وديوان من وحي الأطلس وشعره بعد الاستقلال لم يشر إلى نوع البحور التي استخدمها الشاعر.

في الفصل الخاص بالصورة الشعرية تحدث عن مصدرها أكثر منها في طبيعتها وأنماطها، وفي الفصل الخاص باللغة والأسلوب وجد الناقد حواس بري أن أهم خاصية يتميز بها أسلوب مفدي هي توظيف الأعلام بشكل لافت ويتفق معه الكثير ممن درسوا إنتاج هذا الشاعر فصالح خرفي يعتبرها ميزة من ميزات الشعر الثوري" وتعييك في الشعر الثوري مطاردة الأسماء والمواقع الحربية والمواقف البطولية والأعياد الثائرة والموالد

[1] ـ حواس بري، شعر مفدي زكريا دراسة تقويم، ص 285.

[2] ـ محمد ناصر، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج2(1925.1926)، ط1، المطبعة العربية، غرداية، ص 350.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 351.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 355.

المنتفضة وتنتشر أمامك خريطة بأسماء جبال الجزائر وأوديتها وصحرائها..."[1]، ومفدي من أكثر الشعراء الثوريين تمثيلا لهذه الخاصية كما سبقت الإشارة.

في هذا الفصل كذلك تحدث عن تأثير القرآن الكريم في شعر مفدي وأشكاله، وصاحبها بنماذج لكنه لم يشر إلى المزالق التي وقع فيها بفعل إصراره على إقحام الآيات القرآنية رغم عدم مناسبتها للسياق الشعري وقد تفطن للظاهرة محمد ناصر،حين أشار إليها في قوله:" فمن صوره التي يفضحها التكلف ويقصد بها التصنيع ما نجده من تكلف بارد في بعض قصائد المديح حين يحاول إخضاع صور جاءت من القرآن الكريم لتجسيد بعض الموضوعات التي تقل شأنا وقيمة عن المعاني التي تحملها مشاهد القرآن تلك"[2] ويعطي نموذجا توضيحيا:" من ذلك هذه الآيات التي يصف فيها مشاعر تجاه الحبيب بورقيبة وحرمه بعد رجوعهما من سفر خارج تونس:

سلوا الطائر الميمون من فيه أودعنا ومن في بساط الريح للروح أسلمنا

ومن يا ترى يغزو الفضاء روحه أم الكوكب المسحور أم نحن حلّقنا

سليمان أم بلقيس أم قلب أمه وإنسان عين في العوينة ودعنا[3]

ويعلق:" ما الذي دفع الشاعر هنا إلى تشبيه الطائر ببساط الريح يحدوه جبريل؟ لقد فعل ذلك متكلفا حتى تكتمل أطراف الصورة، حين يأتي إلى تشبيه بورقيبة بسيدنا سليمان ووسيلة ببلقيس فلم تكن خيبة الصورة وفشلها في التشبيه الأول أقل من خيبتها وفشلها في التشبيه الثاني"[4] بالإضافة إلى التكلف القرآني أوضحت دراسات أخرى مبالغة مفدي وتكلّفه في الصياغة، وإكثار النعوت والألقاب وتكرارها دون فائدة سوى إظهار موسيقى متكلفة منها الجناس "،وهو إحدى الحلي التي شغف بها مفدي زكريا في شعره وزين بها العديد من قصائده ولو أنها في الغالب الأعم حلية مزيفة قلما ترتاح لوسوستها الأذن"[5] ويرجع محمد ناصر

[1] ـ صالح خرفي، الشعر الجزائر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص 251.

[2] ـ محمد ناصر، مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، ص 97 . 98.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 98.

[4] ـ المرجع نفسه ،ص98.

[5] ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1926.1925) دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006،ص 632.

مبالغات مفدي زكريا إلى العاطفة،" فالاندفاع العاطفي دفع مفدي إلى المبالغة المتطرفة"[1]ويرغّب فيها إذا كانت نابعة عن صدق العاطفة لكنه يعيب الإكثار منها لأن "المبالغة في حد ذاتها لا تنافي الفن إذا جاءت استجابة صادقة للمشاعر النفسية، لكن الإكثار من المبالغة حتى تغدو طابعا مميزا للصورة... كثيرا ما وسمت العمل الشعري بالإخفاق والفشل"[2].فالمبالغة من هذا المنطلق عند محمد ناصر نوعان مقبولة وغير مقبولة والذي يتحكم في ذالك نية الشاعر إن كانت صادقة أولا.

ومن مبالغات مفدي تلك التواريخ الكثيرة التي جنت عليه بالنقد،:" وولوع مفدي زكريا بهذا النوع من التوظيف غير مأمون العواقب فنيا إذ لابد للمتلقي لكي يدرك ما ترمي إليه الصور الشعرية ويقف عند أبعادها من دراية بالملابسات التاريخية التي تكون خليفة للصورة، والمتلقي إذا افتقد هذه المعارف اضطر إلى الرجوع إلى الهوامش من حين لآخر"[3] "، وهذا الرجوع المتكرر في حد ذاته يقطع الخيط الشعوري حيث يجب أن يتواصل ويستمر ولعل الشاعر نفسه أدرك هذا مما جعله يخصص الهوامش الطويلة بالتوضيحات والإحالات"[4] ومن سلبيات التوظيف التاريخي المفرط في الإلياذة ما أشار إليه الناقد "بلحيا الطاهر": "إن النص قد مازج بين هذا وذاك وقدم مادة تاريخية أوصلته بعض الأحيان إلي طرح المضامين في قوالب غير شعرية"[5] .

ومن سلبيات التعبير الشعري عند "مفدي" **الخطابة** وقد أقرّ بها "حواس بري" حين رآها نقص فني سببه ارتباط الأدب بالنضال" إن ارتباط الأدب الجزائري بايذولوجيا النضال لم يعفه من السقوط في كثير من الأحيان ضحية النقص في جوانب فنية"[6] ثم يبرر هذا النقص،" فمهما يكن فإن التكرار والخطابة لا ينالان من من قيمة مفدي الشعرية مادام شرط الصدق قد توفر في شعره"[7] ويشاطره الرأي ناقد آخر رأى أن الصدق جعل الشعراء يحضون بمكانة في الوسط الأدبي والشعبي،فقد"احتل الشعر أيضا مكانة مرموقة بغزارة إنتاج

[1] ـ محمد ناصر، مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، ص 99.

[2] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 118.

[4] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ـ بلحيا الطاهر، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، دط، 1989، ص 124.

[6] ـ حواس بري، شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم، ص 255.

[7] ـ المرجع نفسه ،ص 256.

الشعراء وتنوعه، وصدقهم في فنهم ومشاعرهم صدقا يعوض أحيانا عن جوانب فنية أخرى"[1] ولا يخفى على الدارس أن هذه الخطابة دائما منبوذة، ولقد وصل الحد ببعض النقاد بأن ربط هذه الظاهرة عند مفدي بمنابر المساجد وهذا نموذج عنها:" إنه يمتاز بقصائده السياسية المنبرية"[2] ،وهذا لم يمنع النقاد من مواصلة جلب الأعذار لهذه الظاهرة "إننا نجد أغلب الشعراء في هذه الفترة يصرّحون بأنه على وعي كامل بهذا النقص بشعرهم ولكنهم ارتضوه مقابل الاستجابة لما يتطلبه منهم الموقف الثوري من لغة مباشرة حماسية"[3] ومن هؤلاء الشعراء الناقد الشاعر "صالح خرفي" الذي صرّح في مقدمة ديوانه أطلس المعجزات:" كنت لا أستنكف أن أجد نفسي في غير مرة في موقف خطيب لا شاعر... وإذا كان العمل الفني في حاجة إلى هدأة فتلك التي لم يكن في وسع الثورة المتجددة مع الدقائق والثواني أن توفرها لنا... إذا كانت الطريقة التي ارتفع بها الصوت أحيانا لا ترضي عشاق الفن المتعلقين بتلابيبه ففي صانعي الثورة ببساطتهم وعفويتهم عوض عن رضا أهل الفن"[4] فهو يفضّل رسالته الثورية ويراها تُغنيه عن الفن.

في أثناء قراءتنا لهذه المدونة النقدية لحواس بري افتقدنا خاصيتين لم يشر إليهما الناقد في شعر "مفدي" الأولى:

قصائد السجن:فعلى الرغم من دراسة الناقد للّهب المقدس إلا أنه لم يشر إلى الشعر الذي أنشده الشاعر خلف القضبان مع أنه يحمل ميزة خاصة جعلته يتفرد عن بقية الشعراء إذ له أهمية في " تغير أغراض الشعر وتوسيع موضوعاته"[5]، والأهم من هذا أنه يمتاز بالصدق بناء على شهادة الكثير من الدارسين منهم "عمر بوشموخة" في حديثه عن إبداع السجناء، الذين كانت " أشعارهم أكثر صدقا وأقوى إحساسا لالتصاقها بروح المعاناة الحقيقية التي عاشوها وراء القضبان"[6] كما يتسم بقوة التأثير بفعل ألفاظه القوية التعبير،" ولعل ما

[1] ـ تواتي بومهلة، نماذج من الثورة في النص الشعري، دار المعرفة، ص 27.

[2] ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 620.

[3] ـ صالح خرفي، في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 232.

[4] ـ صالح خرفي، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط2، 1982، ص 8.7.

[5] ـ مقران فصيح، البناء اللغوي لشعر السجون عند مفدي زكريا وأحمد الصافي النجفي، منشورات بونة، 2008 ،ص 275.

[6] ـ عمر بوشموخة، الإبداع في الفن الأدبي، منشورات أبيك مطبعة متيجة، 2007 ،ص 140.

رأيناه من قوة في التعبير، و حدّة في طرح الأفكار وتناولها في أناشيد "مفدي" ميلاد تلك الأناشيد بين القضبان وظلمات السجون"[1]، ولأهمية شعر السجون خُصصت له دراسات عديدة منفردة به لكثرته في العالم العربي.

أما الخاصية الثانية فهي تلك **الاستهلالات** التي بدأ بها مفدي قصائده؛ لم يتحدث حواس بري عن واحدة من أهم الخصائص في قصائد "مفدي زكريا" وهي تلك البدايات أو الاستهلالات الإنشائية الطلبية التي بدأ بها أغلب قصائده ،وقد أشار إلى هذه الميزة يحي الشيخ صالح في حديثه عن الفرق بين المقدمات التقليدية للقصائد الجاهلية ومقدمات قصائد مفدي"إذا كانت المقدمات أيا كان نوعها منعدمة في شعر مفدي فإن له طريقة فنية مفضلة يعمد إليها في أكثر مطالع قصائده هي ليست مقدمة لأنها توظف موضوعا آخر غير موضوع القصيدة نفسه وإنما هي أداة فنية يستخدمها الشاعر مدخلا لقصائده، تلك الأداة هي الإستفهامات المتتالية التي تأتي في الأبيات الأولى لأغلب قصائد مفدي التقليدية"[2]، ومن الذين لفتت انتباههم هذه البدايات وجدنا حسن فتح الباب الذي علّق على مطلع الإلياذة بالحسن:" إن هذا المقطع يتفق من حيث جمال الصياغة بصفة عامة مع ما قاله هؤلاء النقاد في بيان إحدى خصائص القصيدة الجيدة وهو حسن الاستهلال"[3] ومطلع الإلياذة خبري تخلله أسلوب النداء:

جزائر يا مطلع المعجزات ويا حجة الله في الكائنات [4]

ويرى أبو القاسم سعد الله أن هذه الميزة مشتركة بين الشعراء الجزائريين في تلك الفترة" لما امتاز به هذا الشعر بتفخيم المطالع وتصريعها واختيار أبعد الألفاظ وأوقعها... ومن خصائصه استعمال الدعاء والترحم والضراعة والأمر والنهي"[5] في المقابل وجدنا محمد ناصر يصف هذه البدايات بالخطابية"فأغلب قصائد زكريا تفتتح افتتاحا خطابيا عارما، فهي إما استفهام أو نداء أو طلب، بل إن بعض الافتتاحيات عنده تبدأ بطلب الوقوف أو القيام... قم وخلّد، أيها الشعب قم..."[6]، ويرجع هذا إلى" الجو الديني المحافظ الذي ترعرع فيه

[1] ـ يحى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 201.

[2] ـ المرجع نفسه،ص 169.

[3] ـ حسن فتح الباب، مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية، الدار المصرية اللبنانية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2010، ص 59.

[4] ـ مفدي زكريا، إلياذة الجزائر منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف،ط3 ،2002،ص17 .

[5] ـ أبو القاسم سعد الله، دراسات الأدب الجزائري، دار الغرب الإسلامي، لبنان ،ط2 2005 ،ص 49.

[6] ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص616.

أغلب الشعراء الإصلاحيين"[1] وهذه الأساليب لم تكن حكرا على المطالع وحدها عند مفدي فقد وجدناها وسط القصائد ونهاياتها وقد تنوعت بين الأمر والنداء والاستفهام والتعجب يقول مفدي زكريا:

عام مضى كم به خابت أمانينا ماذا تخبئـــه يا عام ســـتينا؟

هل جئت يا عام بالبشرى تباركنا أم جئت يا عام بالأحلام تلهينا؟ [2]

وحواس لم يشر إلى هذه التراكيب في دراسته.

في الفصل الأخير تحدث عن مكانة مفدي زكرياء في الشعر الجزائري الحديث، حيث قام بمقارنته بمحمد العيد في الجانبين المضموني والفني وذهب إلى أن مفدي لم يتوقف عن العطاء الشعري" بمجرد أن وضعت الحرب أوزارها وإنما بقي كما عهدناه بقريحته المعطاءة ينظم الملاحم ويكتب القصائد"[3] ولعله يقصد بالملاحم الإلياذة كما وصفها كثيرون، ترى ما هو الفرق بين الملحمة الجزائرية والملحمة اليونانية باعتبارها النموذج الأول لهذا الفن؟.

1. من ناحية الموضوع وتحديد المتلقي في الملحمة اليونانية" ظل الأدب يتوجه في خطابه إلى الطبقة الارستقراطية ويمجّدها ويتكلم عليها فموضوعات الملحمة في تمجيد الآلهة وأشباههم من الأبطال"[4] أما إلياذة مفدي زكرياء فمقدمة لكل الطبقات وأبطالها أشخاص حقيقيون وتحكي قصة شعب مناضل تصدى لكل أشكال الاستعمار. ويرى يحي الشيخ صالح أن" موضوع إلياذة الجزائر ملحمي في مجمله إلا فيما يتعلق بمرحلة الاستقلال حيث تناول الشاعر مشكلات ثقافية وأخلاقية بعيدة نوعا ما عن الصراع"[5] ،ومفدي زكرياء بذاته يعترف بهذا الانحراف الملحمي ولا يرى ضيرا في ذلك يقول الشاعر:

قالوا انحرفت بإليـــاذة تلوم الشباب ومثــلك يعلو

هوميروس أرَّخ لم ينتقـد وشهامة الفرس بالوصف تعلو

[1] ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص617.

[2] ـ مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفوم للنشر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر 2012 ص 129.

[3] ـ حواس بري، شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص 407.

[4] ـ خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 113.

[5] ـ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 234.

فقلت: وشعر الخرافات يفنى وشعر البطولات لا يضمحل[1]

يبدو مفدي زكرياء واثقا من إلياذته لأنه بناها على الحقيقة.

2. **الأسطورة:** إلياذة الجزائر لم تحتوِ على الأساطير والخرافات الخارقة للعادة كما هي عند مخترعيها اليونان وذلك لأسباب منها: أن اليونان كما هو معروف عباد آلهة شتى ولهم مع كل إلاه قصة وأسطورة قديمة وقعت في الماضي البعيد وقد تداولتها الأجيال معتبرينها جزءا من التاريخ اليوناني،بينما إلياذة الجزائر صاحبها إنسان مسلم يؤمن بالإله الواحد، وربما للوازع الديني لم يقلد تلك الملاحم القديمة في خيالها المطلق بل جسد حقيقة تاريخية عاشها الشعب الجزائري كما فعل صاحب الإلياذة اليونانية هوميروس حين جسد معتقده في ملحمته" إن هوميروس أبو الملحمة عندما نظم إلياذته كان يعيش الفكرة الخرافية ويؤمن بها، وتمازج شعوره متخذة عنده شكل اعتقاد راسخ لا يتزعزع ولذلك عندما أنشد إلياذته صدر فيها عن ذلك المعتقد وذلك الشعور"[2] فتكون إلياذة الجزائر بهذا قد أسقطت أهم عناصر الملحمة اليونانية.

3. **الأسلوب القصصي:** وما يترتب عليه من وحدة عضوية: فالإلياذة أخلَّت ببعض عناصر الأسلوب القصصي كالحبكة والتشويق وقد وصفه يحي الشيخ بأنه " أسلوب قصصي جاف تنقصه الروح القصصية، فالتشخيص قليل جدا والحبكة الفنية للأحداث لا نرى لها أثرا،"[3] وأسلوب القصص يقتضي وحدة عضوية طالب النقاد بضرورتها في الملحمة وقد حاول مفدي زكرياء تحقيقها بالرغم من كثرت الأحداث التاريخية،" والوحدة العضوية متأكدة رغم تباعد مسافات المعاني بعض الأحيان إلا أنها مشدودة إلى بعضها البعض"[4] وعليه فإلياذة مفدي زكرياء حققت بعضا من خصائص الملحمة وانحرفت عن البعض الآخر ورسمت لها طريقا خاصا كسرت به تقاليد الملحمة اليونانية المهمة كالأسطورة.

بقي علينا أن نشير إلى مناهج البحث التي اعتمدها الناقد، وقد استخدم أغلبها نظرا لأن البحث تطلبها،فالتأريخي كان له حضور في الفصل الأول الخاص بحياة الشاعر وباقي الفصول الأخرى المتعلقة

[1] ـ مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المعهد التربوي الوطني، الجزائر،ط1، دت، ص 100.

[2] ـ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 241.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 249.

[4] ـ بلحيا الطاهر، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، ص 65.

بالمضامين، والوصفي التحليلي في حديثه عن الإجراءات الفنية في الشعر والتعليق عليها وإعطاء نماذج منها، أما المقارن فقد وظَّفه في فصل كامل حيث قارن بين محمد العيد ومفدي زكرياء ومنح الأفضلية للأخير.

أما المنهج النقدي فقد صرَّح به في المقدمة وهو البنوي والأسلوبي وقد أخذ منهما الإجراءات التي رآها هو مناسبة خاصة المنهج البنوي ففي تطبيقاته أشار إلى الألفاظ ودلالتها لكنه لم يغص فيها كثيرا فكانت إشارات سطحية، كما أنه لم يشر إلى التراكيب والسياقات التي وردت عليها وهو غير ملوم على ذلك لأنه لم يجبر نفسه منذ البداية على إتباع منهج معين لوحده ولا حتى عنوان دراسته ـ شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم ـ يكلِّفه ذلك فقد أورده بصيغة عامة أبعدت عنه كل أشكال النقد.

المبحث الثالث:قراءة في كتاب عثمان مقيرش "الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف"

رغبنا أن تكون خاتمة هذا الفصل دراسة نقدية معاصرة حول شاعر معاصر فوقع اختيارنا على كتاب "عثمان مقيرش" المعنون ب:"الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف" الصادر عن "المؤسسة الصحفية بالمسيلة سنة 2011"، وتحوي هذه الدراسة مائة وتسعون صفحة ،جاءت واجهتها الأمامية على غير الدراستين السابقتين- لحواس بري ونصر الدين بن زروق- بها لوحة فنية للفنانة العراقية الزهراء صلاح مشكلة من أربع ورود بنفسجية متوسطة الحجم، تحيط بها أغصان محمّلة بأوراق خضراء متساوية الحجم مع الورود تقريبا ،وهي في أعلى الصفحة، وكأن منبعها السماء وليس الأرض ولهذه اللوحة دلالات كثيرة، لعل أهمها أن مدونة "قالت الوردة "جاءت واجهتها الأمامية عبارة عن رسم جغرافي للمجموعة الشمسية بتسع كواكب ،أخذ فيها كوكب الأرض شكل الزهرة وهي تشبه زهرة البنفسج، ونحن غير متأكدين من هذا لأن النسخة التي بين أيدينا بدون ألوان،وإن كانت كذالك فاللون البنفسجي يدل على الروحانيات والتدين وهو مناسب للتصوف.

أما عن المعلومات الخطية التي حوتها الصفحة ففي اليسار الأعلى كُتب صاحب الكتاب عثمان مقيرش بلون أبيض وبحجم متوسط .أما عنوان الدراسة فقد قسمه إلى ثلاث أجزاء في الصفحة فكتب الجزء الأول في اليمين الأعلى باللون الأحمر وهو "الخطاب الشعري"،تحيط به دائرة على شكل عدسة تكبير أما الشق الوسط من العنوان فجاء في وسط الصفحة بحجم سميك وبلون أحمر وفيه عبارة "في الديوان "،أما الجزء الأخير من العنوان "قالت الوردة "فقد جاء في اليسار أسفل الصفحة بلون أسود وبخط مساوي للشق الأول ومحاط هو الأخر بعدسة تكبير،أما يمين الصفحة السفلي ففيه مقتطف من مقدمة الكتاب بحجم صغير جدا.

كان هذا كله عبارة عن عتبة أو تمهيد للمرور إلى المتن النقدي وهو خطوة جديدة لم نعهدها في كتب نقد الشعر الجزائري السابقة.

ولأن العنوان هو أول عتبة، ستكون وقفتنا الأولى معه؛يقصد الناقد ب: "الخطاب الشعري في في ديوان قالت الوردة "السمات الجمالية أو الأدوات التعبيرية التي بلّغ بها الشاعر عن عواطفه ومكنوناته،والخطاب

كمصطلح يشير إلى عدة مفاهيم فهناك من يعتبره نصا :"إن كثير من المنظرين اللّسانين يذهبون إلى عد النص مرادفا للخطاب "[1]،وهناك من يراه كلاما ملفوظا شفاهيا دون كتابة لذلك ،فملازمته للفظة الشعري بينت أنه يقصد به العناصر التي حققت الشعرية في الديوان، "والخطاب الشعري في مذهبنا هو كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد؛أي كل ابداع أدبي نال الحد الأدنى من اجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الأثار الفكرية"[2]، واختيار عثمان مقيرش هذه الصياغة أساسا لعنوان الدراسة يدل على قيمة ديوان عثمان لوصيف في الوسط النقدي خاصة وأنه عبارة عن تجربة صوفية،والقيمة عند النقاد ليست في المعتقد الديني بل في صياغته الشعرية "إن التجربة الصوفية ليست مجرد في النظر وليست مذهبا دينيا فحسب وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة،إنها تجربة لغوية متميزة،فالألفاظ تفرغ من معانيها لتحمل معاني ودلالات جديدة، وتشحن بإيحاءات تبعدها عن دلالتها المألوفة"[3] وهذه الفرادة يناسبها ما اصطلح عليه الناقد "الخطاب الشعري"فهي مجتمعة تشير إلى التميز.

كان هذا عن العنوان أما عن المتن وما فيه من فصول ومباحث فقد سجلنا بعض الملاحظات نبدؤها بالفصل الأول المعنون بالمستوى الصوتي ووظيفته الأسلوبية، وقد بدأه بتمهيد ثم تحدث عن العنوان إشارة خاطفة ختمها باستنتاج حول تعريفه،واكتفى بهذا.

كنا ننتظر بعد هذه التوطئة أن يتحدث عن عنوان المدونة" قالت الوردة" وعن دلالته وعلاقته بالمدونة،هل كان مقولة قول للوردة بحسب صياغة العنوان أم شيء آخر؟

بهذا الصنيع خيب الناقد توقعنا، خاصة وأن عنوان المدونة مثير، جاء بصيغة استعارة، وبه فجوة نحوية، فعله متعدي لكن من غير مفعول به،هذا من ناحية الصياغة النحوية، أما من حيث الدلالة ففيها الكثير عند الشاعر عثمان لوصيف بالذات، "عنوان القصيدة والمجموعة الشعرية معا وعنوان أي عمل فني هو دلالة كلية

[1] ـ عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ،معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر ،1995،دط،ص262.

[2] ـ عبد الملك مرتاض،النص الأدبي من أين وإلى أين،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون ،الجزائر،1983،ص23.

[3] ـ عبد الحميد هيمة،الخطاب الصوفي وآليات التحويل،قراءة في الشعر المغاربي المعاصر،موفوم للنشر،الجزائر،دط،2008،ص10.

تنطوي على أبعاد عميقة ،وتحوي معاني شاملة."[1]،فعثمان لوصيف يؤمن بجدوى العنوان في دراسة النصوص الأدبية لأنها تحمل وتختزل معانيها، والشاعر يحرص على جمال وجاذبية عناوينه في جميع أعماله الشعرية،وهذا بعض منها:"الكتابة بالنار،أعراس الملح،براءة،قصائد ظمأى، ولعينيك هذا الفيض، زنجبيل...وغيرها"[2] وعنوان المدونة "قالت الوردة"يشترك مع هذه العناوين في الجمالية والجاذبية والتشويق،كما أنه كما سبق و أن أشرنا محمّل بالدلالات الكثيرة الغير مستقرة على معنى واحد،فعندما قرأنا المدونة وجدناه يقصد بالوردة مرة الأنثى ومرة هو نفسه، ومرات عديدة وجدناها كوكبا ،ومما زاد المعنى تأكيدا هو صورة الواجهة في المدونة حيث أخذت فيها الوردة مكان كوكب الأرض في المجموعة الشمسية، وهذه المكانة تشير إلى بعد صوفي هو الارتقاء والسمو، في الوقت نفسه تشير إلى التواضع والتشبث بالأرض كونها أصل وجود الإنسان وفي المدونة نماذج كثيرة تشير إلى هذه المعاني،فعن العلو والقرب من العرش أنشد:

ملك..أتبوأ عرش السموات

أبسط فوق المجرات مملكتي

وأهندس خارطة الأرض[3]

وعن معاني الرجوع إلى الأرض والأصل أنشد:

ثم استويت هنا بشرا

من تراب تكوّر

هي ذي الأرض تدعوك

أن تتلطف تزرعها جلجلانا وجوهر.[4]

بالإضافة إلى هذه المعاني وجدنا في المدونة حقلا من النبات تغلب عليه الزهور،فكان الورد والزهر والسدر والنبق والحبق والزنبق والغضا،والشقائق،والبنفسج وغيرها من الزهور وعبيرها الفواح،وهذه العناصر

[1]ـ إبراهيم رماني،أوراق في النقد الأدبي،دار الشهاب،ط1،1983،ص186.

[2]ـ ينظر: عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف،ص5.

[3]ـ عثمان لوصيف،قالت الوردة،د د،دار هومة،دط،2000،ص29.

[4]ـ المرجع نفسه ،ص59

وغيرها في المدونة عبارة عن رموز،وهي جزء من مكونات طبيعية كثيرة وظفها الشاعر في مدونته، وهذا حال الشعر الصوفي،"لقد تنوعت رموز الطبيعة في الشعر الصوفي بين رموز استلهم الصوفية دلالاتها من مدركات وصور حسية تتعلق بالطبيعة الجرداء الهامدة من صخور كابية وجبال ...وأخرى استمدوها من الطبيعة عندما تخضب وتهتز وتونع وتربو كالودق الهامي والندى البارد والبرد المتحبب والأغصان المائسة...والنوار والزهر"[1]، فنمو الورد واستمرار انتشار عبيره في المدونة دلالة على الخصب والتكاثر والنماء.

في الفصل نفسه كتب الناقد عنوانا كبيرا بالشكل الأتي"الخصائص الأسلوبية الصوتية في مدونة"قالت الوردة".توقعنا أن يتحدث عن الأصوات أو عن نسب تكرارها مفردة أو مشكلة في كلمات في المدونة أو غيرها مما يخص الدراسة الصوتية،لكن المحلل اكتفى بالحديث عن الإلقاء الشعري ودوره في جلب الجمهور،"أصبح الإلقاء هاجسا محيرا للشعراء حتى أن بعضهم يمتنع عن إلقاء شعره أحيانا لأنه لم يجد طريق الإلقاء ومن ثم يذوي شعره،وتقل قيمته لدى المتلقي الجمهور"[2]، وأعطى نموذجا للشعر الإنشادي عند أدونيس نقله عن محمد بنيس،"يذهب هذا الناقد أبعد من ذلك حيث يؤكد أن شعر أدونيس الداعي إلى تخطي الثابت ،شعر مترع بالإنشاد والشفوية حتى أن الكتابة الجديدة التي مارسها أدونيس بأناقة متمردة ونظر لها وهي الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر مشعة بالشفوية وخصيصتها الإنشادية ذات صرح مكين" [3]، ويكتفي بهذا القدر. صحيح أن للإنشاد والإلقاء علاقة بالصوت لكن أين مدونة "قالت الوردة" من هذا الحديث ؟ فالمحلل انتقل مباشرة إلى العنصر الثاني وهو الإيقاع دون التفات أو إشارة إلى خصيصة أسلوبية ولو عامة للمدونة كما هو في عنوان هذا العنصر.

وإذا كان يقصد أن الإيقاع جزء من هذا العنوان الفرعي لأعطاه الرقم "واحد" بدلا من "اثنان" وحذف لفظة "أولا " عن العنوان الكبير(الخصائص الأسلوبية الصوتية في مدونة" قالت الوردة").

في العنصر الخاص بالإيقاع خصه بنوعيه الخارجي و الداخلي، وفي حديثه عن الوزن العروضي في البيت الشعري وعلاقته بالمعنى أو بنفسية صاحبه شاجية أومسرورة لمح إلى أن هذا الربط غير مجدٍ ولا يتأتى دائما،

[1] ـ عاطف جودة نصر،الرمز الشعري عند الصوفية،دار الأندلس،بيروت لبنان،ط3،1983،ص306.

[2] ـ عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، ص28.

[3] ـ المرجع نفسه ،ص28.

واستدل بنصوص معارضة، هذا واحد منها،"ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة ووزنها,وواقع الشعر العربي لا يؤيد ذلك فالمعلقات وهي تكاد تتفق في موضوعها،قد جاءت من الطويل والبسيط والسريع والخفيف والوافر والكامل،كما جاءت المراثي في المفضليات من الكامل و البسيط والسريع والخفيف ... كل ما هنالك أن الشاعر قد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالة الحزن لاتساع تقاطيعه وكلماته لأناته وشكواه...وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ فتلجأ إلى البحور المجزوءة" [1]، ويعلق بعد هذا نافيا ارتباط البحور بالمعاني،"غير أن هذا مجرد رأي لايرقى إلى الجزم والقطع فيه إذ لكل بحر قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصبغة التي يريد بما فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص"[2]، ونحن لا نلوم المحلل وله الحرية في ذلك لأن النقاد اختلفوا حول هذا الأمر بين معارض ومؤيد،لكن الذي نؤاخذه عليه هو أنه من جهة رافض لصلة البحور مع المعاني،ومن جهة أخرى أنه في تحليله وكشفه عن البحور في المدونة وجدها متفاوتة بين المتدارك والخبب والمتقارب وأرجع سبب ذلك إلى نفسية الشاعر،"لعل هذا التفاوت لم يكن من قبيل الصدفة أو من أجل المباهات،إنه راجع إلى انفعال نفسي وهيجان داخلي جعل الشاعر يلجأ إلى هذه البحور القصيرة...ثم لوعدنا إلى نظم هذا القصيد ابتداء لوجدناه نظم حسب قول الشاعر في شهر رمضان والحال هنا غير الحال أثناء الصوم...ثم إن الفترة التي نظم فيها الشاعر القصيدة كانت سنة 1999وكانت الدعاوى أنا ذاك كلها تدعو للمصالحة الوطنية أثناء الأزمة السياسية التي كانت تمر بها الجزائر"[3]،إن إصرار الناقد على ربط استخدام البحور وحتى الزحافات والعلل بنفسية الشاعر جعلنا نشك في أنه لم يقصد في البداية نفيه لوجود علاقة بين البحور ونفسية الشاعر،لكن حتى ولولم يقصد كان عليه أن يدعم رأيه حول هذا الموضوع كما يفعل غيره حتى لا يفتح مجالا لوصفه بالتناقض في التحليل.

في المبحث نفسه قام بإجراء إحصائي لم نرَ له فائدة، وهو حساب سرعة الأصوات،وقد قام بذلك استنادا على قاعدة نقلها من كتاب نصوص وأسئلة لصالح مفقودة مفادها أن"المقطع القصير من حيث السرعة

[1]- عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف ، ص29.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- المرجع نفسه ،ص30

ضعف الطويل ،والمقطع الطويل يساوي زائد الطول مرة ونصف أي03 والقصير ضعف الطويل أي بسرعة 06 وبذلك أمكننا حساب السرعة في كل سطر شعري."[1]

أخذنا نحن دور شخص أخر وأعطينا للمقطع زائد الطول رقما افتراضيا هو 04،وبإتباع طريقته في الحساب نجد أن المقطع الطويل يساوي06،ونجد السرعة تساوي12،قد يقتنع البعض بهذا لكون الحساب صحيح وأنه كلما كان الصوت أقصر كلما كانت السرعة كبيرة،لكن السؤال هنا أين الفائدة من هذا؟ فالناقد وصف وأكثر الحسابات والأرقام دون طائل.

في الفصل الخاص بالصورة الشعرية وجد أن الاستعارة تشكل أكثر من ثلث هذه المدونة وقد أعطى نماذج عنها ،وفي نهاية الفصل خلُص إلى نتيجة مفادها أن" المتفحص لاستعارات الشاعر عثمان لوصيف يدرك أن لها ذوقا فنيا رائعا ناتجا عن حسن الصنعة ،و الصياغة ،فهذا الإخراج للصور وهذا السبك للألفاظ مع المعاني لا يخطر على بال العامة ولا تدركها أذهانهم ما لم يكونوا ذوي موهبة وحدس فني راق تماما مثل شاعرنا فهو ينتزع صوره انتزاعا كأنما ينحتها من صخر."[2]، فالناقد يؤكد في هذه السطور لزوم وجود متلقي له موهبة وحدس فني حتى يستطيع فهم ما يرمي إليه الشاعر،وهذا الحكم لا ينطبق على عثمان لوصيف وحده فهذا حال أغلب الكتابات الصوفية"وثقافة المتلقي واطلاعه على تجارب المتصوفة ،وتراثهم المكتوب يتدخلان في التميز بين قصيدة عباراتها تعادل معانيها، وقصيدة ثانية عميقة تمثل العبارة فيها لباسا يخفي المعاني،ويستر الإشارات"[3]، ويصل الحد بالمتلقي إلى أن" ينصهر ويذوب فيها كما يذوب مع عوالم الطفولة واللاشعور"[4]، لكي يصل إلى المعنى المقصود. وكل هذه المتاعب التأويلية سببها تلك الصور المكثفة و المتراوحة بين التخفي والإظهار، وبصفة خاصة تلك التشابيه الكثيرة غير المستقرة على معنى واحد، فمرة يرى الشاعر فيها نفسه كوكبا ومرة زهرا ومرة إلاها وأخرى شاعرا وغيرها من التوهيمات المتعمدة.

[1]- عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف ، ص38.

[2]- المرجع نفسه، ص135.

[3]- محمد بن عمارة،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ،المكتبة الأدبية،المدارس،الدار البيضاء،ط1،2001،ص134.

[4]- ينظر:عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،اتحاد الكتاب الجزائرين،مطبعة دار هومة،ط1،دت،ص218.

في الفصل الرابع تحدث عن الأسطورة ورأى أن عثمان لوصيف لم يوظف الأساطير كثيرا مع أن العصر الحالي زمن أسطورة، "إن المحدثين من أدباء العصر فاقوا الرومانسيين والرمزيين في الإقبال على المثيولوجيا حتى لقد غدت عباراتهم كأنا امتداد لتاريخ راسخ في القدم فضلا عن وجود عبارات أخرى يومض الرمز فيها وميضا محيرا "[1]،فالخوض في عالم المثيولوجيا ليس بالأمر الهين،ولا مجال فيه للسطحية ولا بعث الرموز القديمة بعثا عشوائيا، بل يجب أن تتلاءم هذه الرموز مع التجربة الشعرية"مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر،بالتجربة الحالية وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها ،فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها"[2] فاقتصار الشاعر على ثلاث أساطير فقط يدل على عدم تكلفه في إقحام هذه الأداة غصبا مراعيا لمقتضى شعوره،لكن هذا لا يعني أن الشاعر محايد لأدباء عصره،اتخذ من شعره فرادة في التعبير،فقد كانت له ميزات شعرية يشترك فيها مع غيره من أدباء عصره،كعدم التقيد بالقافية باتخاذه الشكل الحر بدلا من العمودي،واعتماده على اللاوعي في بناء صوره في بعض الأحيان مما أدى به إلى التناقض بين المعاني.والناقد يؤيدنا من خلال المبحث الخاص بالتضاد ،و التقابل و التنافر ودلالته " فالشاعر يلجأ إلى أسلوب التنافر أو التقابل، و التضاد ليضفي به حركية وديناميكية على القصيدة ثم توليد صورة مفعمة بالحيوية والجمال، ونتيجة للصراع النفسي الداخلي، وتجربة الشاعر النفسية تخرج هذه الصور في حلل تلبس النص دفعة تنازع و تضاد ...ولعل هذا الأسلوب اصطبغ بصبغة العصر الحديث المليء بالمتناقضات والانسجام وطغيان الفوضى، وعدم التوازن "[3] ،وبعد اطلاعنا على النماذج التي عرضها المحلل عن التضاد ،و التنافر وجدناه يقصد بالتضاد غير التضاد الأسلوبي الذي تحدث عنه ريفاتير وكذلك لم يقصد به المقابلة أو الطباق. وهذا نموذج استشهد به الناقد للشاعر:

واستجاب السكون العميق

وحنت نواقيسه فاختلج

[1]- أحمد كمال زكي،دراسات في النقد الأدبي،دار الأندلس،بيروت،لبنان،ص178.

[2]- عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الثقافة،بيروت،لبنان ،د ط،دت،ص199.200.

[3]- عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، ص159.

واشرأب الظلام امتزج

بالمرايا التـــــي لألأت

أنجـــــما وهـــــزج.[1]

ويعلق الناقد مبرزا أن السكون "لا يستجيب عادة، والظلام لا يمتزج بالرؤى والمرايا التي لألأت أنجما...هذا التنافر تنافر قضايا وليس تنافر مفردات وألفاظ..."[2]، فالناقد اختار لفظة تضاد في البداية للدلالة على هذه التعابير وفي النهاية يؤكد على أنها تستحق لفظ تنافر وهذا الأخير يعبر أكثر عن هذا المفهوم.

علل الناقد في مقدمة الكتاب عن سبب اختياره لهذه المدونة بالذات فكتب" لأنها في اعتقادي أنضج قصائد الشاعر...فالشاعر صب فيها كامل تجربته الشعرية وحقق فيها ذاته وأناه."[3]،وهذه القصيدة من أواخر أعمال الشاعر،مما يدل على أن المرحلة الأخيرة في الكتابة الشعرية ليست كالبدايات الأولى، وقد لاحظنا هذا مع الشاعر محمد العيد آل خليفة في المبحث السابق.وعن تطور هذه الكتابة الشعرية مع الزمن وجدنا رأي الناقد والشاعر الجزائري "أبو القاسم سعد الله" وكيفية تعامله مع اللغة،"إن تعاملي مع اللغة في مراحلي الأولى قد اتصف بنوع من الاستهتار بها وعدم تقديسها وكسر القواعد الملازمة لها...وما دام المرء في شبابه ميالا إلى الطيش والترف والتمرد فإن تعامله مع اللغة يمر أيضا بهذه الخصائص فهو لا يعترف للغة بسلطان عليه فإن هي طاوعته ورفقت به سايرها وهادنها وإن هي استعصت عليه وجفلت منه غضب عليها وحاول غصبها وإخضاعها "[4]، ثم يضيف معتبرا نفسه نموذجا في هذه الطريقة التعاملية مع اللغة،"وهكذا كان حالي فقد وظفت اللغة في مرحلتي الأولى توظيف من لا يعترف لها بسلطان عليه،ولكن الممارسة جعلتني أخذ في التأدب مع اللغة ومراعاة أصولها وقيمها، فكنت أتعامل معها تعامل المستبشر لا تعامل الآمر، تعامل المتذوق المختار لا تعامل المتعسف المستهتر أستمنحها فتمنح."[5] ،ومثل هذه النماذج كثيرة في الساحة الشعرية.

---

[1] ـ عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف ،ص159.

[2] ـ المرجع نفسه،ص ن.

[3] ـ المرجع نفسه ص159.

[4] ـ أبو القاسم سعد الله،أفكار جامحة،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر د ط/1988،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،ص191.

[5] ـ أبو القاسم سعد الله،"أفكار جامحة "،ص 191.

بعد متابعتنا لجميع المباحث والفصول في هذا العمل النقدي، وجدنا الناقد داخل بين بعض الأدوات الإجرائية؛ ففي الإيقاع الداخلي أحصى تكرار الأسماء بمعانيها، وهذا نموذج منها:"لفظ الريح:ترددت ستة عشر مرة منها ألفاظ النسيم و الهبوب و العاصف ..."[1]، فمن المفروض أن تكون هذه التطبيقات في المعجم الشعري وليس في الإيقاع.

ومن التداخل حديثه عن الصور الشعرية في المستوى التركيبي وحقها أن تكون في المستوى الدلالي مع الرمز والأسطورة، أما المستوى التركيبي فمعروف أنه يدرس فيه الجانب النحوي في النصوص أو القصائد وما فيها من بنى إفرادية (أسماء-أفعال-ضمائر) وبنى تركيبية من جمل خبرية وإنشائية بأنواعها وأوصافها، أما الصورة الشعرية كما هو متداول غير مستقرة على حال ومصادرها متنوعة فقد تتجاوز المنطق عندما يكون مصدرها اللاوعي وقد توازيه إن كان مصدرها الوعي، وهكذا...فالصورة تلعب بدلالة العوامل النحوية لذلك فضلنا لو درسها في المستوى الدلالي.

من التداخل أيضا أنه أحصى الضمائر في المدونة بأنواعها ورآها تشكل معجما شعريا ،ونرى نحن أنه يناسبها المستوى التركيبي في بناه الإفرادية أفضل من دراستها في المعجم، خاصةَ وأن الضمائر واضحة ومحدودة العدد.

وتجدر الإشارة أن هذا التداخل معرض له أي ناقد وإن المحللين الأسلوبين أنفسهم اختلفوا حول مستويات التحليل الأسلوبي.

كذلك لاحظنا اعتماد الناقد على المرجع الوسيط مرات عديدة فهو عندما يقوم بالتنظير للأداة التي يريد كشفها في المدونة يستعين بنصوص من مراجع وسيطة فلا يأتي بالتعاريف من مصادرها ومراجعها الأصلية وإنما ينقلها جاهزة عن دراسات أخرى مثل ما فعل مع كتاب البنى الأسلوبية في النص الشعري لمحمد بن هاشم الذي نقل عنه تعريف الجملة عند الزمخشري ،وكتاب قراءات أسلوبية لمحمد عبد المطلب الذي نقل منه هو الأخر حديث الزركشي وابن جني عن الضمير، ونقل حديث سيبويه عن الجملة من كتاب مدخل إلى دراسة الجملة العربية لأحمد نخلة في أكثر من موضع، كذلك نقل عن جمال مباركي في دراسته التناص و جمالياته فأخذ

[1]- عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعرعثمان لوصيف،ص52.

منه حديث محمد بنيس عن مصطلحات التناص وأخذ عنه تعريف التناص عند جوليا كريستيفا...وغيرها من النماذج .

صحيح أن الباحث قد يلجأ أحيانا إلى المرجع الوسيط إذ تعذر عليه حيازة المرجع أو المصدر الأصلي، لكن ليس بشكل مطلق وليس مع كل المراجع والمصادر فكل الدراسات التي أخذها الناقد من المراجع الوسيطة موجودة وليست بالنادرة.

بقي في الأخير أن نشير إلى المنهج النقدي ومنهج البحث الذي اعتمده الناقد ونبدأ بالمنهج النقدي، اعتمد عثمان مقيرش على المنهج الأسلوبي في التحليل قياسا على الإجراءات التي استخدمها وكذلك تصريحه في مقدمة البحث .

وعن الاتجاهات الأسلوبية التي نحا نحوها نجد الأسلوبية الإحصائية من خلال إحصائه للأسماء والأفعال والضمائر وغيرها من الإجراءات، والأسلوبية التعبيرية من خلال حديثه عن المعجم اللغوي ووظيفته الأسلوبية ،فبعد أن وجد الشاعر يكرر ألفاظ خاصة بأعضاء الإنسان ربطها بالاتجاه الصوفي الذي يعتنقه الشاعر،ورأى أن لكل عضو من هذه الأعضاء دلالة في نفس الشاعر الصوفية فعن الجبين كتب"فالجبين دليل السجود والخنوع وكثرته دليل الزهد والتعبد"[1]، وكذلك الأمر مع باقي الأعضاء البدنية التي شكلت مفاتيح كاشفة عن رغبات الشاعر من فناء وزهد وطهارة وغيرها من المعتقدات الصوفية ،فهذا التحليل الذي جاء به الناقد يشبه إلى حد ما أسلوبية "بالي" والتي قوامها" تحديد ما في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والاجتماعية والنفسية"[2]، وبحسب الناقد فإن أسلوب لوصيف عبّر عن واقع ديني غارق في التصوف. وللأسلوبية الصوتية نصيب في هذه الدراسة فقد قام الناقد بدراسة الإيقاع الخارجي وما فيه من بحور وقوافي، والإيقاع الداخلي بما فيه من تكرار للحروف والأسماء والضمائر والأفعال وقد أشار إلى دلالة هذه الأصوات.

أما منهج البحث فقد اعتمد على المنهج الوصفي التحليلي بنسبة أكبر من المناهج الأخرى وذلك حين قام في الفصل التمهيدي بالتنظير لعلم الأسلوب وإجراءاته ومستوياته وفي الفصول الأخرى، وفعل الشيء

[1]- عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، ص75.

[2]- نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج1،دار هومة،الجزائر،ص63.

نفسه مع الإجراءات التي استخدمها في التحليل هذا عن الوصف، أما التحليل فكان في تعليقه على النماذج أو الشواهد الشعرية التي استخرجها من المدونة. ومن المناهج استخدم التأريخي لكن يكاد ينعدم في الدراسة دون أن نعدم إشارات تاريخية ليست بالكثيرة تواجدت في بداية البحث أثناء عرضه للسيرة الذاتية للشاعر.أما المنهج المقارن فلم يحضر في هذه الدراسة.

إن جميع ما سبق من ملاحظات لا تنفي عن هذه الدراسة التميز في التحليل ذلك أنها لم تكن مجرد واصفة وحاسبة للأدوات التعبيرية في المدونة، بل جاوزت هذا إلى البحث في الدلالة والسر الكامن وراء كل أداة بارزة في المدونة هذا من جهة ومن أخرى أنها شملت إجراءات كثيرة، وهذا يدل على وعي ومعرفة معمقة بإجراءات التحليل الأسلوبي ومن جهة ثالثة أن الناقد لم يلزم القارئ على تقبل ما جاء به وذلك من خلال عدم تعصبه لأرائه وطلاقته في التحليل،هذه الطريقة جعلتنا أكثر جاذبية نحو هذا الإبداع النقدي.

الفصل الثاني

المبحث الأول: دراسة العنوان

تعتبر العتبات النصية أو ما يسمى بالنص الموازي أو المحاذي إجراءا حداثيا ميز الحقبة المعاصرة، لفت نحوه شريحة معتبرة من النقاد، وجدناهم يتدارسونها وجعلوها ركيزة بالغة الأهمية في مقارباتهم النصية سواء الشعرية أو النثرية، وهذا الإقبال الواسع لم يكن لولا تجارب سابقة كانت ناجعة ومثمرة، فكثير من النصوص كانت أبوابها موصدة، كان للعتبات دور في إزالة العتمات عنها، بالإضافة إلى هذا تساهم في تشكيل وتكوين النصوص الإبداعية فكل عتبة تعتبر نافذة يطل من خلالها القارئ على العمل الفني، وهذه النصوص المحيطة تتخذ تسميات مختلفة وكل واحدة منها لها خصوصيتها وتتمثل في العناصر الآتية"العنوان،العنوان التحتي، العنوان الداخلي، المقدمات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، الهامش في آخر العمل، العبارات التوجيهية، الصور...أنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواشي مختلفة وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي ."[1]

والاهتمام بهذه العتبات بكل أنواعها جديد على الساحة النقدية، فالدرس النقدي القديم لم يشر إلى هذه الظواهر اللغوية:"لقد أهملت الدراسات القديمة دور العتبات في تشكيل النصوص سواء البلاد الغربية أم بلادنا العربية وإن كانت قد أشارت إلى أهميتها وضرورة وجودها"[2]، ومن الإشارات القديمة نجد:"أبا بكر الصولي الذي أشار إلى ذلك إشارات سابقة طريفة حين قرر أهمية العنوان قائلا:العنوان العلامة كأنك علّمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه مضيفا: والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء."[3]، بهذا تكون هذه النظرة الاستشرافية إرهاص لميلاد هذا المصطلح في الحقل النقدي.

وعن البداية الرسمية لبزوغ هذا الإجراء وجدنا اختلافا حول ذلك،فعبد المالك أشهبون يرى أن" ميشال فوكو من الأوائل الذين أثاروا قضية النص المحيط"[4]، بينما يرى عبد الحق بلعابد أن كتاب عتبات لجيرار جنيت أول من قعد للنص الموازي لكن سبقته دراسات كانت عبارة عن تمهيدات لهذا الدرس ومنها يذكر:1- "ك. دوشي في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 من أجل سوسيو نقد 2- جاك ديردا في كتابه التشتيت 1972 وهو يتكلم على خارج الكتاب .3- ج. دوبوا.4- فليب لوجان .5- مارتان بالتار بالإضافة إلى

1-عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار،سورية، ط1 2009 ص 29.

2 ـ فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2010 ص 223.

3 ـ يوسف وغليسي، في ضلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية،جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر،ط1 2009 ص134.

4 ـ عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 27.

تمهيدات أخرى كانت سببا في ذيوع هذا المفهوم"[1]،وهذه الجهود بالإضافية إلى أخرى لاحقة ساهمت في بلورت هذا المفهوم في الساحة المعرفية وتعدتها إلى إرسائه وتأسيسه كمصطلح (إجراء) نقدي جديد التفتت إليه الأقلام المعاصرة.

وبعد إطلاعنا على النماذج تطبيقية في هذا الحقل وجدنا الدراسات إما تتطرق للنص الموازي بكل أجزائه، أو تخصص الدراسة لفرع منه، ويبدو أن عتبة العنوان الأكثر رواجا بين النقاد والباحثين نظرا لسيادتها وهيمنة قيمتها في استقراء النصوص على حساب الفروع الأخرى للنص المحاذي، وللمكانة السامقة لهذه العتبة اخترناها إجراءا رغبة في العبور إلى مكامن الديوان الذي نحن بصدد كشف مدلولاته، وقبل الخوض في غمار التأويل والشرح لسبر هذه المجموعة الشعرية نستوقف القارئ لحظة لنتعرف على المعنى اللغوي والاصطلاحي للعنوان.

1) **المعنى اللغوي**: وجدنا في لسان العرب على اعتبار أن الماضي من العنوان هو: عنن ما يلي: " عَنَّنَ عن الشيء،يَعُنُّ ويَعِنُّ عننا وعُنُونا: ظهر أمامك، وعن يعِنُّ ويعُنُّ عنًا وعنُونا واعْنَنّ: اعترض وعرض"[2] فالمعنى هنا هو العرض والظهور. أما في معجم تاج العروس فقد وجدنا العنوان بلفظه وكان الشرح كالآتي: "إن العنوان بالضم والكسر أما العِنيان بالكسر فقط...قال أبو الأسود الدؤلي: نظرت إلى عنوانه فنبذته، كنبذك نعلا أخلقت من نعالكا، سمي به لأنه يعُن له، أي الكتاب من ناحيته، أي يعرض، وأصله عُنان، كرُمّان فلما كثرت النونات قلبت إحداها واواً ومن قال عُلوان الكتاب جعل النون لاما؛ لأنه أخف وأظهر من النون"[3]وهذا الشرح لا يكاد يخالف أو يخرج عن الأول ويشترك معه في المعنى وهو العرض.

2) **أما عن المعنى الاصطلاحي**، فتعاريف العنوان كثيرة لا تنتهي، وهذا راجع لأسباب كثيرة، منها: تعدد وظائفه، فالنقاد اتخذوا من وظائفه تعبيرا عن ماهيته بمعنى أن كل مفهوم نحا فيه صاحبه ناحية إحدى وظائفه. فنجد مثلا هذه المقولة التي تعبر عن الوظيفة الإغرائية (المادية) لهذه العتبة وجاء فيها:" العنوان

[1] ينظر:عبد الحق بلعابد عتبات ج ـ جينيت من النص إلى المناص تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1 2008،ص29 ـ 30 .

[2] ـ ابن منظور، لسان العرب، مج 36 تح عبد الله علي الكبير وأخوه، دار المعارف. القاهرة،دط ،دت،ص 3139.

[3] ـ محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ج35،تح عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت1965، ص419.

الجيد هو أحسن سمسار للكتاب"[1] نُعت العنوان بالسمسار الذي ألفناه بشرا يكون واسطة بين البائع والمشتري غايته تحقيق نسبة شراء أكبر.

وهناك تعاريف وجدته أداة لفهم وكشف خبايا النصوص ورأت أنه المفتاح الضروري لسبر أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة والسفر في دهاليزه الممتدة كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساقه وانسجامه، و بها تبرز مقروئية النص وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنص هو العنوان والعنوان هو النص وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية أو علاقات تعينية أو إيحائية أو علاقات كلية أو جزئية"[2]، بهذه الصياغة نجده أشار إلى وظيفتين للعنوان إحداهما: التعينية أو"التعنينية"[3] كما فضل عبد الحق بلعابد تسميتها،والأخرى:الوظيفة الوصفية وما فيها من إيحاءات تساعد على سبر النصوص، وهما من أهم وظائف العنوان، إلا أننا نؤاخذه في أنه يصف العنوان بالمفتاح وصفا مطلقا دون تقييد وحجتنا في ذلك أن هناك عناوين حيادية اعتباطية لا تحيل إلى نصوصها جعلها أصحابها في الغالب لغاية مادية تلفت انتباه القراء حتى يقبلوا على شرائها، أو تكون مراوغة أسلوبية غايتها تشتيت أفق انتظار المتلقي، ثم إن للعمل الإبداعي أبواب موصدة تحتاج لمفاتيح على حسب عدد هذه الأبواب. فإن فتح واحد منها بالعنوان فالبقية تحتاج إلى مفاتيح أخرى. ويوافقنا عبد المالك مرتاض الرأي إذ يعتبر النص الأدبي،" عالم منغلق ولكنه قابل للانفتاح، بيد أن مفتاحه لا نأخذه في يدنا ونمضي لنفتح أبوابه ونستكنه أسراره، و إنما نبحث عن هذا المفتاح في ثناياه ذاتها"[4].

وهنا ينبغي أن لا نعمم هذا الوصف الإجرائي على جميع النصوص، لنعود مرة أخرى ونعيد الاعتبار للعنوان، فنحن رغم التعقيب الذي سبق، لا ننكر الدور الفعال لهذه العتبة فهي تبسط السجاد للمرور إلى النص دون عناء، وبهذا يكون العنوان عبارة عن مقبلات تفتح شهية القارئ لمواصلة فعل القراءة، وتجمع العديد من الدراسات النقدية أن العنوان هو العنصر الأكثر فعالية في العتبات النصية.

بعد هذه الإحاطة المعرفية نشرع في إسقاط هذه المفاهيم على عنوان الديوان، ونرى مدى نجاعته في سبر هذه المجموعة،وقبل القيام بهذا لابد أن نشير إلى الصياغة اللغوية التي ورد بها العنوان، وكانت وفق الشكل الآتي: "إرهاصات سرابية".

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات ص 85.

[2] جميل حمداوي، سميائية العنوان ،أيقونات، مجلة رقمية محكمة، العدد 3 ماي 2012، منشورات سيما للبحوث السيمائية،سيدي بلعباس،ص29.

[3] ـ عبد الحق بلعابد عتبات ص78

[4] ـ عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر، 1983 ص 53.

تحيل هذه العتبة إلى بنية لغوية مركبة من اسمين، ارتأينا قبل مقاربتها ملتحمة أن نستقرئ معجميا كل لفظ على حدا.

I. **إرهاصات:** وجدنا لهذه اللفظة شروحا كثيرة، بعضها متشابه والآخر متنوع على حسب الصيغة التي وردت بها، وهذا بعد تصفحنا لمعجم تاج العروس، فاخترنا شرح المصدر منه وهو الإرهاص، وورد بمعنى:" الإثبات، يقال أرهص الشيء، إذا أثبته وأسسه، وهو مجاز، ومنه إرهاص النبوة، وأصابه راهص، وفي كتاب النبات لأبي حنيفة ونوء الفرغ المقدم إرهاص للوسمي. قال ابن سيدة: يريد أنه مقدمة له، وإيذان به"[1]، وجدنا هذا المعنى يشبه ما جاء في المعجم الوسيط، لكن طريقة عرض هذا الأخير كانت مختصرة ودقيقة: "الإرهاص شرعا الأمر الخارق للعادة يظهر للنبي"[2]،وبهذا تكون إرهاصات عبارة عن مقدمات أو بدايات أو علامات تدل على ظهور بوادر شيء ما، وربط لفظة إرهاص بالنبوة يحيل إلى تلك المعجزات الأولية الخارقة التي وقعت قبل نزول الوحي على النبي الأكرم صلى الله عليه وسلم والتي كان منها: شق الصدر، وغيرها من الأحداث التي كانت عبارة عن إرهاص للنبوة المحمدية، ولازال هذا اللفظ متداولا في العصر الحاضر بنفس المعنى، فمثلا تطلق إرهاصات على بدايات ظاهرة معينة فالبداية لا تتأتى مباشرة وإنما تسبقها إرهاصات قبلية.

بعد البحث عن شرح الشق الأول من العنوان ننتقل إلى الشق الثاني وهو "سرابية" والتي أصلها السراب، وقد وردت نكرة وملحقة بياء النسبة وتاء التأنيث لأنها منسوبة إلى إرهاصات، وعن شروحها وجدناها تتشابه وتتفق في المعنى؛ ففي المعجم الوسيط وجدنا أن السراب هو،" ما يرى في نصف النهار من امتداد الحر كالماء في المفاوز يلصق بالأرض"[3] أما معجم العين فكان بمعنى:"الآل"[4] ولم يفصّل في شرحه كثيرا على عكس ابن منظور الذي وفّى في ذلك وكتب ،"السراب: الآل وقيل السراب الذي يكون نصف النهار لا طنا بالأرض لاصقا بها كأنه ماء جار، والآل: الذي يكون بالضحى، يرفع الشخوص ويزهاها كالملأ بين السماء والأرض، وقال ابن السكيت: السراب الذي يجري على وجه الأرض كأنه الماء، وهو ويكون نصف النهار، الأصمعي: الآل والسراب واحد، وخالفه غيره فقال:"الآل من الضحى إلى زوال الشمس؛ والسراب بعد

[1] السيد محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ج17،تح الترزي وآخرون، مطبعة حكومة الكويت،1975 ص.608

[2] ـ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004 ص 425.

[3] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ـ عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،ج7،تح مهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، دط.دت ص 249.

الزوال إلى صلاة العصر... سمي السراب سرابا لأنه يسرب سروبا أي يجري جريا"[1]، من خلال هذه الشروح نجد أن معنى السراب واحد في هذه المعاجم وهو نفسه المتداول عندنا في اللهجة العامية على اعتبار أننا والشاعر من البلد نفسه.

وعن وجود ملفوظات العنوان في القرآن الكريم، فالوحدة اللغوية الأولى إرهاصات لم نجدها، أما الوحدة الثانية- سرابية- فوجدنا صيغة سراب مرة واحدة في سورة النور:" **[والّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظّمْآنُ مَآءً حَتَّى إِذَا جَآءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللهَ عِنْدَهُ فَوَفّاهُ حِسَابَهُ, وَاللهُ سَرِيعُ الحِسَابِ]**"[2]، ووردت صيغ أخرى للسراب في الكتاب الحكيم تشترك في اللفظ لكن لا تحيل إلى المعنى الذي نبحث عنه، ورغبة في تأكيد معنى السراب الذي يقصده الحق تبارك وتعالى بحثنا في تفسير روح المعاني لتفسير القرآن فوجدنا:" السراب بخار رقيق يرتفع من قعور القيعان؛ فإذا اتصل به ضوء الشمس أشبه من بعيد الماء السارب أي الجاري واشترط فيه الفراء اللّصوق في الأرض وقيل: هو ما ترقرق من الهواء في الهجيرة في فيافي الأرض المنبسطة، وقيل هو الشعاع الذي يُرى نصف النهار عند اشتداد الحر في البر يُخيَّل للناظر أنه ماء سارب"[3]

كل ما سبق كان عبارة عن استقراء معجمي لوحدات العنوان منفصلة كل واحدة على حدة، أما إذا رجعنا إلى سياقها الأصلي، كما ورد في أعلى الديوان ـ إرهاصات سرابية ـ : مثلت جملة اسمية مكونة من

نعت و منعوت

↓ ↓

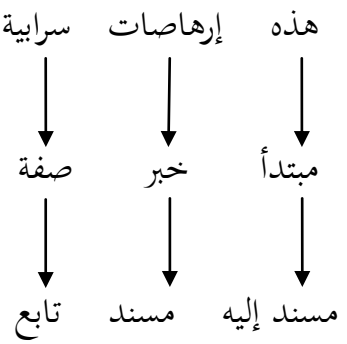
سرابية إرهاصات

وهذا الاعتبار من الناحية الظاهرية أو السطحية للعتبة ـ البنية السطحية. أما عن البنية العميقة للعنوان ففيها عدة تأويلات تركيبية اخترنا أنسبها الصياغة التالية:

[1]ـ ابن المنظور، لسان العرب، مج3 ،تح عبد الله علي الكبير وأخوه، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 1983.

[2]ـ سورة النور الآية 39 برواية حفص عن عاصم.

[2]ـ أبي الفضل شهاب الدين محمود الألوسي البغدادي ، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، مج10 ، قرأه وصححه محمد حسين العرب، دار الفكر، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1994 ص 263.



ولجوؤنا إلى هذا التأويل سببه أن هذا العنوان يحوي عددا قليلا من الوحدات اللغوية، لكن هذا وحده لا يكفي لتخفيف حدة توترنا فقد تكاثفت علامات الاستفهام حول قصده، فقد ورد استفزازيا وغامضا، شوقنا وبعث فينا حيرة أرغمتنا على مواصلة البحث عن المفقود الضائع.

فمن المحاولات التي جرَّبناها، أننا قمنا بإسقاط ما وجدناه في المعاجم على الجملة كاملة وأضفنا إليها بعض التأويلات الخاصة، فكانت الاعتبارات الآتية:

_هذه إرهاصات سرابية
_ هذه بدايات خيالية
_ هذه بدايات وهمية
_ هذا أول الكذب
_ هذا أول الخداع
_ هذه بدايات الاعتقاد
_ هذه بداية أحلام اليقظة.

بعد هذه العملية تبيّن لنا أن اللغز والانزياح الدلالي كامن في الشق الثاني من العنوان. وهو"سرابية"، تُرَى ماذا يقصد خمّار بالسراب؟

للإجابة على هذا السؤال اتخذنا طريقة وجدناها أنجع من السابقة، تمثلت في قراءة الديوان مع عناوين قصائده، فكانت البداية مع الأخيرة، استنجدناها فلبّت، ورمت لنا الحبال من أجل الصعود من بئر الغموض لرؤية النور، وقبل توضيح ما كشفته هذه العتبات الثانوية ارتأينا أن نحيط القارئ بها أولا، لكي يكون التحليل مباشرا ومشتركا.

وردت هذه العتبات بالشكل والترتيب الآتي:

1. إلى أشبال الجزائر 1952/04/22.
2. اللّغز، تونس 1953.

3. تحية وذكرى بمناسبة زيارة إلى سورية، دمشق 1953/11/20.
4. صوت الشباب.
5. الغريب، حلب 1954.
6. الانتظار، حلب 1954.
7. نفسي، حلب 1954/03/03.
8. عيد الأوهام، حلب مارس 1954.
9. ذكرى ماي، حلب ماي 1954.
10. فلسطين ، حلب 1954/06/08.
11. الحب، حلب 1954.
12. واقعنا المؤلم، حلب 1954/06/15.
13. أنة عاملة، حلب 1954.
14. تساؤل، حلب 1954.
15. مع الطبيعة، حلب 1954.
16. رجعة، في السيارة بين حلب ودمشق 1954.
17. التحدي، حلب 1954.
18. جذوة الحق، حلب 1954.
19. إلى الثالوث(المغرب، الجزائر، تونس)، حلب 1954.
20. أغنيتي، حلب 1954.
21. حديث الإسلام، أُلقيت بمناسبة ذكرى مولد النبي صلى الله عليه وسلم بدار المعلمين، حلب 1954/11/22.
22. غضبة، حلب 1954/04/01.
23. إلى أمي، أُلقيت بمناسبة عيد الأم بدار المعلمين، حلب 1955/05/03.
24. دعاء الوطن بمناسبة الثامن ماي،1955/05/8.
25. الأصدقاء، 1955/06/12.
26. أحلام الغربة، حلب 1955/06/18.
27. أشواق، حلب 1956/03/05.

28. بيت القصيد بمناسبة أحداث العراق الحسكة، 1959/04/15.

29. رسالة شهيد من حيفا، 1960/02/08.

وفي ما يلي نسجل أهم الملاحظات التي لمحناها في هذه العتبات:

1) كل هذه العتبات امتازت بالطابع الاسمي.

2) أغلب القصائد كتبت في مدينة حلب، سورية.

3) تاريخ كتابة القصائد في الغالب كان 1954، وبدقة أكثر ورد أغلبها قبل شهر نوفمبر المجيد تاريخ اندلاع أعظم ثورة في العصر الحديث.

4) توجد ثلاث قصائد تحمل عتباتها معنًى قريبا من العنوان وهي: الانتظار، عيد الأوهام، أحلام الغربة.

اخترنا أن يكون عتادنا من هذه الملاحظات المكان والزمن لسبر لغز العنوان الأصلي، فكتابة القصائد في مدينة حلب السورية يدل على أن الشاعر مغترب، بعيد عن وطنه يعاني فراق الأحبة والوطن معا، حالم بلقاء قريب.

أما عن تاريخ كتابة أغلب الأشعار فقد كان قبل اندلاع الثورة التحريرية المباركة، والكل يعلم ويعي تلك الأحداث المريرة التي كانت قبيل اندلاع الثورة، فبالرجوع إلى الوراء، قبل سنة 1954 نجد أحداث الثامن ماي 1945 حين خرج الشعب الجزائري معبرا عن فرحته بانتصار فرنسا في الحرب العالمية الثانية مطالبا إياها بالاستقلال كونها وعدته بذلك في حال مشاركته معها والفوز على دول المحور، لكن كانت وعودا كاذبة حيث قامت بقصف الشعب وإبادته في ذلك اليوم فكانت صدمة ونكسة، تواصلت ليس لأيام وشهور بل لسنين حتى اندلعت الثورة التحريرية،"تميزت المرحلة الممتدة من 1945 تاريخ مجازر الثامن من ماي الأليمة إلى غاية اندلاع الثورة التحريرية المظفرة عام 1954 بأحداث هامة وخطيرة"[1]، بداية باستنفار الشعب وسخطه على السلطات الفرنسية التي صدمته بعد أن علق عليها آمالا كبيرةً في إعطائه الحق في تقرير مصيره، وأحداث أخرى أليمة لا يسعنا المقام لحصرها جميعا، وانتهت هذه المرحلة بالاضطرابات السياسية التي شهدتها الحركة الوطنية ونقصد الانشقاق الذي حدث في حزب انتصار الحريات الديمقراطية بين داعين إلى مواصلة الكفاح وآخرين رافضين لذلك، ومتشبثين بالتفاوض مع الاستعمار من أجل تعايش سلمي يزعمونه.

قد يلومنا البعض على هذا السرد التاريخي، فنطلب منه أن لا يستعجل ويمهلنا لحظة فقد اقتربنا نحو فك لغز السراب والآتي يبرر ما قمنا به: فبعد الإلمام بهذه الأحداث التاريخية تبين لنا أن السراب هو رؤية

[1] ـ بن خليف، تاريخ الحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال، دار دزاير، أنقو ط1 2013 ،ص 208.

الشعب الجزائري الحرية والأمل في العيش السعيد قريبة من التحقق،لأن فرنسا وعدته بذلك في حال فوزها في الحرب لكن لم توف، وعبرت عن رفضها بإبادة جماعية ومحرقة وحشية، فكانت تلك الطموحات سرابا خادعا وخيبة أمل كبيرة خيّم خلالها ألم وحصرة ترجمهما الشاعر في قصائده تلك،أمّا القصائد التي كتبها بعد سنة 1954 فكانت عناوينها فيها نوع من التطّلع، فتوسعت دائرة الهموم إلى باقي الأقطار العربية وكأن الشاعر اطمأن باله بعد نجاح الثورة فانصرف إلى هموم أخرى تمثلت في معاناة الشعب الفلسطيني من خلال قصيدة "رسالة شهيد من حيفا،" وقصيدة "بيت القصيد" التي كانت بمناسبة أحداث العراق، وقصائد أخرى التفت فيها إلى مشاعره الذاتية التي كانت مدة طويلة عبارة عن عواطف جماعية فرضتها طبيعة المرحلة السابقة، وبعد بزوغ علامات الحرية والانتصار تحرك وجدانه ناحية الأحبة فأنشد لهم، مشاعر جديدة ترجمها في قصيدتي "أحلام الغربة "و"أشواق".

بعد هذه الجولة التي قمنا بها رفقة العناوين الثانوية في الديوان سنحاول فيما يلي البحث عن التشاكلات الخطابية للمركب الاسمي: إرهاصات سرابية في قصائد الديوان؛ بمعنى هل استعار العنوان وحداته الخطابية من الديوان أم لا؟ وهذه الخطوة الإجرائية مهمة في التحليل، فنجد الناقد الروائي رشيد بن مالك يحرص على ضرورة ربط العنوان بالمتن ففي حديثه عن هذه العتبة كتب،" ومن هنا وجب علينا أن نرده إلى نظام النص الذي ينتمي إليه، وعلى هذا الأساس يستمد العنوان قيمته الدلالية من العلاقات البنائية التي يقيمها مع عناصر هذا النظام"[1] واتباعا لذلك غصنا في غيابات الديوان وجدنا حوالي أربعة عشر قصيدة تحوي تعالقات مع العنوان اخترنا منها البعض:

جاء لفظ سراب بعينه في موضعين:

1. في قصيدة اللغز، وجاء فيها:

هكذا الحرب مع الدهر سجال

منه أفات ومنك الاختزال

فاترك الهم يواريه الشباب

بالسراب ...[2]

يبدو أن الشاعر وجد السراب ملهاة عن الأسى والألم.

[1] ـ رشيد بن مالك، السميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1،2006 ،ص82.

[2] ـ محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، أطفالنا للنشر والتوزيع، دط دت ص 418.

2. وفي قصيدة أشواق أنشد:

وطني تركتك مرغما... وتركت فيك سعادتي

ورمى الزمان بمهجتي كالويل في قفر البوادي

حيث التعاسة كالظلام تثير آلامي وبؤسي

ولظى السراب، ووحشة الأفاق تلهث كالصوادي[1]

شبّه السراب بالنار الحارقة على عكس الموضع السابق الذي رآه ملاذا وهروبا من الواقع المؤلم.

أما المواقع الأخرى فلم نجد السراب بالمعنى الصريح لكن وجدنا ما يدل عليه ضمنيا:

1ـ في قصيدة الحب:

يمسي به المرء المتيم كتلة مشلولة كالوهم كالأوثان

تنتابه الأحلام في عرض الضحى ويسير والأيام كالسكران[2]

تجسد السراب في لفظة الوهم وفي الجملة: تنتابه الأحلام في عرض الضحى.

2ـ وفي قصيدة أحلام الغربة:

أرى الوجوه... ولا تراني

أرى بها أشياء جمة...

مثل الميوعة والمهابة

مثل السعادة الكآبة[3]

جاءت الرؤية وما حملت من مشاهد دالة على السراب.

3ـ في قصيدة شباب... وشباب:

تطمئنه أمان كاذبات ويرقص حول أوهام العذارى[4]

تجسد السراب في التركيب الإنشادي أمان كاذبات وفي لفظة أوهام.

4ـ و قصيدة التحدي:

دعوني فلا رأفة أبتغي ولا أرتضي من يحاول شكري

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، أطفالنا للنشر والتوزيع، دط دت ،ص 524.

[2] ـ المصدر نفسه،ص 454.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 519.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 423.

قرينان عندي خيال شكور ووهم يعزي...فلا كان غيري[1]

حملت في هذا المثال كل من خيال ووهم معنا ضمنيا للسراب.

5ـ في قصيدة حديث الإسلام:

حاربتني الأوهام في موقع الروح وألقت بالقلب تحت السنان[2]

كما في الأمثلة السابقة عبّرت الأوهام عن السراب، وقد وردت معان أخرى للسراب مثل: الأحلام، الآمال، الخيال،الأماني، الكذب، الأطياف... لا نرغب في تمثيلها لأنها كثيرة وفي مواضع متفرقة من الديوان.

إن الفضل في قراءة الديوان واستنطاقه يعود للصيغة اللغوية الجمالية التي ميزت عتبة عنوانه حيث وردت كما سبق وأشرنا مثقلة بالإيحاءات، ساهمت في ذلك الفجوة النحوية التي جعلتنا نبحث عن سبل ملئها وهنا مكمن الجمال، يوافقنا في هذا محمد فكري جزار حين اعتبر أن العنوان يتميز بسيمات قريبة من الشعرية عندما يكون"خطاب ناقص النحوية أو لانحوي بامتياز"[3]، زد على ذلك أن خمار أورده بشكل استعارة تصريحية محذوفة القرينة فخرق المألوف بذلك وحقق الفرادة.

[1] ـ المصدر نفسه، ص 470.

[2] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2، ص 483.

[3] ـ محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط، 1998، ص 40.

المبحث الثاني :المعجم الشعري:

رغبة منا في النفاذ إلى أبعد الأغوار للكشف عن المعاني والدلالات في الديوان لجأنا إلى إجراء آخر تمثل في المعجم الشعري. وحتى لا يقع التباس حول المفهوم نود أن نشير إلى أن هناك من يطلق عليه مصطلح الحقول الدلالية، وهما يحملان المفهوم نفسه، عرّف محمد مفتاح المعجم:" أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة في نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية"[1]، غير أن الحقول أعم وأوسع منه فهي تطبّق على جميع أصناف الأدب من قصة ورواية وشعر وخطابة... وغيرها وحتى في القرآن، أما المعجم الشعري فهو خاص بالشعر فقط دون النثر وغيره.

أثناء قراءتنا للديوان قمنا بإحصاء عشرة معاجم مرتبة حسب نسب الحضور في الديوان كالآتي:

1. **معجم خاص بالألم والحزن وما فيه من المعاني:** وجدنا الديوان مثقّلا بمعاني البؤس واليأس وما شابهها، وقد بلغت 28،51% مقارنة بالمعاجم الأخرى وهذا بعض منها:

الضحايا ـ سئمنا ـالضنى ـ الأذى ـ العذاب ـ الوحدة ـ ارتياب ـ اضطراب
هوسي ـ مخنوقة ـ اكتئاب ـ مكره ـ قهر ـ الأسى ـ عويل ـ شقائي ـ جروحي
الكآبة ـ المصائب ـ الرزايا ـ التذلل ـ الجهل ـ بلايا ـ موحش ـ الدمع ـ رهيب.

وخمار لا يبكي ولا يشتكي من ألم واحد، بل أكثر، فهو سجين غربة يعاني الوحدة والشوق ليرى بلاده يقول:

حياتي انتظار طويل المدى أحطم فيه شبابي سدى
فؤادي حزين، وفكر شرود فراغ... وليل رهيب الصدى

ويتألم لوطنه المسلوب وشعبه المعذب الذليل، فيصور بشاعة الغاصب الفرنسي مع شعبه في مجازر ماي يقول:

ما ذنبهم حتى يفرق شملهم حبٌّ من النيران كالحصباء
ويقتلون كبيرهم وصغيرهم بوسائل التمثيل والفحشاء[2]

ويزيد النزيف جرح آخر سببه فلسطين المسلوبة،يعبر الشاعر عن ذلك في قوله:

والضنى والخلق قد مزقنا أترى من كريم ينتصر

[1] ـ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3 1992، ص 58

[2] ـ محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2،أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 434.

أدركوها غادة مغدورة يا شباب العرب ماذا تنتظر[1]

و ما يزيد الجرح عمقا هو حال باقي الأقطار العربية، يقول:

بؤس وجهل وآلام مبرحة وفرقه من صراع الفقر بالنشب.[2]

وهذه الأحزان كانت وليدة مرحلة عصيبة جدا؛ خيبة ماي 1945 وتضارب سياسي حاد كاد يؤدي إلى فشل المقاومة قبل اندلا ع الثورة، " حاول شعراء ما قبل الثورة احتضان حجم المأساة، فصوروا الأوضاع المزرية التي آل إليها الشعب، وترصدوا المتاعب والمصاعب التي يواجهها أمام بطش المستعمر وظلمه واستغلاله"[3]

يرى محمد ناصر أن ردة فعل الشعراء تجاه هذه الظروف اختلفت فقد " لقد تركت المآسي التي شهدتها الجزائر في هذه الحوادث المهولة جراحات عميقة في قلوب الشعراء لونت شعر بعضهم بالحزن والتشكي وعبأت شعرا آخر بالثورة والتمرد كما ألجأت بعضهم إلى السكوت المطبق فقد أصابتهم هذه المآسي بالذهول" [4]،والشاعر جمع بين التشكي والتمرد، وهذا ما سنوضحه لاحقا.

أما الجرح العربي فله سببان: النكبة العربية الأولى في 1948 والثانية عام 1967، وقصائد الحزن موزعة بين هذه الفترات في الديوان.

هذه الرومانسية الحزينة طرقت القلوب فغمرتها شجا وعطفا على الشاعر وبني وطنه، وهذا التأثير لم يكن لولا تكاثف الألفاظ الدالة على هذه الحالة الإنسانية الضنكة، إذ يتفق الكثير على أن الأناشيد والأشعار الحزينة تكون أكثر جمالا من غيرها، يوضح هذا سعد البازغي بطريقة استفهامية،" أليست أفضل الأعمال الفنية والأدبية تلك التي تتحدث عن الأسس الإنساني ،إحباط المتنبي ،سوداوية أبي العلاء ،مآسي شكسبير ،عذابات دستويفسكي، إحراقات السياب أو لوركا أو أمل دنقل إلى ما ليس لها نهاية من مقارعة الألم"[5] ، ويورد على لسان الشاعر الإنجليزي شيلي: " إن أحلى أغانينا تلك التي تعبر عن أكثر خواطرنا حزنا"[6]، وهذا ما لمسناه في لغة الشاعر حيث أضفت هذه الأحزان مسحة جمالية على الديوان.

---

[1] ـ ـ محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2،أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 444.

[2] ـ المصدر نفسه، ،مج2،ص، 450.

[3] ـ بلقاسم بن عبد الله، دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2001 ،ص 30.

[4] ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص99.

[5] ـ سعد البازغي، أبواب القصيدة، المركز الثقافي العربي، ط1 2004، ص 169.

[6] ـ المرجع نفسه، ص نفسها.

2. **معجم الطبيعة وما فيها:** بلغت نسبة تواجد مفردات هذا الحقل 17.9%، ولأن الشاعر استخدم العديد من مظاهرها قمنا بتصنيفها إلى معاجم فرعية كالآتي:

2.1. معجم النبات: سخّر الشاعر النبات للتعبير عن أماله في التحرر وأحيانا استرجاعه لذكريات الطفولة وأحيانا في التغني بجمال بلاده، وكان معظم الحديث عن الزهور، ينشد متفائلا:

لا أرى في الحياة إلا وجودا ساميا حافلا بكل الورود [1]

ومرة يخاطب بلاده معجبا:

كم فيك من حسن بديع ساحر كم من زرع ومن أثمار

فسهولك الخضراء تغري كلما لاحت تحيّ موكب الزوار

وجبالك الشماء تبسم للربى والماء حول التخل والأشجار [2]

أما نبات الشوك فورد في صورة الحامي والحارس ،يقول:

وأريه أن الزهر يحمل حوله شوكا ونحن أسنة من نار. [3]

فكان الزهر تعبيرا عن خيرات بلاده أما الشوك فهو الشعب الحريص على ممتلكاته وإرثه.

2.2. معجم الحيوان: الحيوانات مخلوقات رافقت الإنسان منذ وجوده على سطح الأرض وقد شكلت عنصرا مهما في حياته، وقد سخرها لفائدته من ملبس وغذاء وحماية وترويح عن النفس؛ فبعض الحيوانات مجرد التأمل في خلقها ومعيشتها يسلّي النفس ويلهيها في الوقت نفسه هناك حيوانات مؤذية حاربها الإنسان وحذر منها، وقد استغل الفن هذه العلاقة فجسدها في أعمال كثيرة كالرسم والتمثيل والقص والرواية والشعر وغالبا كانت رموزا دالة على حالات نفسية أو مواقف، وقد تجسدت هذه العلاقات في الديوان فكان للحيوان وجود وبخاصة الطيور،فكانت أنواع منها للتشاؤم كالبوم والغربان وأخرى للتفاؤل بالسلم والأمان لم يذكر أسماءها،يخاطب البكاء:

أنت كالبوم كالغراب بغيض وأنا كالمجنح الفريد [4]

وفي موضع آخر يشدو حبا لوطنه:

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بقاسم خمار مج 2،أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر،دط،دت ص 478.

[2] ـ المصدر نفسه ،ص 508.

[3] ـ المصدر نفسه، ص نفسها

[4] ـ المصدر نفسه، ص 478.

أحي التغزل في الهوى مترنما كالطير للنسمات للأغصان[1]

وذكر مرة واحدة نوعا من الكواسر وهو النسر حيث خاطب الطبيعة رمزا:

لا تفصلني عن سمائي إنني كالنسر أنزل لحظة و أطير[2]

يريد بهذا العلو والرفعة وأنه لا يدنو إلا لضرورة كما النسر موطنه السماء و الأشجار العالية ولا ينزل إلا ليحصل على فرائسه.

من الحيوانات المفترسة التي أشار إليها الأسد،وقد حمل عنده دلالة ايجابية شبّه به المجاهدين والشباب طلبة العلم:

لقد جاء يوم العلا حافلا

إليك بأسد الوغى والأدب[3]

أما الذئب فقد أورده مرة واحدة:

وهناك الطبول تنبح والمزمار يعوي كالذئب كالشيطان[4]

فأخذ بهذه صورة سلبية عبر بها عن عادات منبوذة في الدين الإسلامي وهي ارتكاب المعاصي عند قبور الأولياء الصالحين, وغير بعيد عن هذه الأصناف يصور كائنا بحريا مفترسا تمثل في الحوت حين استنجد بسيدنا سليمان عليه الصلاة والسلام.

ياسليمان حول الصرح بحرا فيه من كل مارد جان

يغرقون الجحود غرقا فيمضي طعمة للوحوش و الحيتان[5]

و مما دلّ على أن هذا النوع من الحيتان مفترس سياق البيت وخاصة كلمة" طعمة". هذه ليست كل الحيوانات بل نماذج منها فقط ففي الديوان ذكر:

الديك ـ العندليب ـ الحشرات ـ الديدان

الثعبان ـ الخيل ـ الورقاء ـ الغزلان

الحمل ـ الفراخ ـ الليث.

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2 ، ص 455.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 467.

[3] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2ص 413

[4] ـ المصدر نفسه ،ص 483.

[5] ـ المصدر نفسه، ص 488.

ولكثرة الأمثلة صعب حصرها جميعا.

2ـ3. معجم النور: تعددت المصادر النورانية في الديوان وجاءت في أغلبها تحمل دلالة إيجابية منها

1. **الشمس**: يخاطب الشاعر الطبيعة قائلا:

هزي ضبابك عن فضائي واغربي ودعي شموسي تبعث الدفء المنير[1]

فمثّل الضباب معنى الغبن واليأس في مقابله الشمس معنى الأمن والسلام وزوال الأحزان.

2. **النجوم**: من أكثر مصادر النور ورودا في الديوان وهذا نموذج يقول فيه:

ألا يا نجوم اشهدي واكتبي [2]

يريدها أن تشهد حرص الطلبة على العلم.

3. **القمر**: يشكل مع النجوم أحلى صور الليل وقد ورد معها في القصيدة السابقة نفسها:

شباب تسامى ونحن الشباب

إلى ذروة المجد فوق السحاب

إلى البدر حيث الظلام انجلى

وعم السماء سناه الرحب.[3]

شبه الطلبة بالقمر فيجعلهم مثله في إنارة الظلام.

4. **الشهب**: في سياق دعوته للقضاء على الطغيان يقول أبو القاسم خمار:

ياجذوة الحق ياروح الشباب ويا أسيرة الكبت والإهمال والنوب

ثورى فقد آن يا روح الطموح لنا بأن نتخذ آفاقا من الشهب [4]

إنه يرى في الشهب أفضل شبه للأباة الرافضين للذل.

5. **النار وما إليها من لهب وجمر**: جاءت كلها دالة على الثورة وعدم الخضوع للطغاة إلاّ في هذا النموذج:

ماذنبهم حتى يفرق شملهم حب من النيران كالحصباء [5]

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان ، ص 467.

[2] ـ المصدر نفسه،مج2، ص 414.

[3] ـ المصدر نفسه،ص414.

[4] ـ المصدر نفسه ،ص 473.

[5] ـ المصدر نفسه، ص 444.

فيقصد بها نار العدو في مجزرة الثامن ماي، في المقام نفسه يقول الشاعر:

سكن الليل وما نام وقر

ومضى يرسل في جوف السحر

أنة تكوي كما يكوي الجمر [1]

دلّ الجمر على العذاب، أما باقي النصوص الشعرية التي ورد فيها النار.

الفجر: وجدناه أكثر تعبيرا عن النور، لأنه نقطة تماس بين الليل والنهار وقد ربطه دائما بالفلاح والنصر:

فجر العروبة قد بانت طلائعه والنصر للحق ليس للغلب [2]

ومن مصادر النور أيضا لفظة" شعلة"وقد ورد في قول الشاعر:

إن التي سلبت فؤادي شعلة

جنية تسبي المحاجر والقلوب[3]

ويقصد بها الحرية.

4.2. **معجم الظلام:** ولأن الديوان مثقّل بالأحزان جاءت مصادر الظلمة معادلا لها،فكان الظلام الضباب:

غابت القرية في دنيا الأثيـــر

في سكون في ظلام في ضباب

كـــــــالـعـــــــذاب[4]

وفي موضع آخر يشتكي حال الضنى والكدر:

سئمنا حياة الغنى والسقام

وضجرنا العيش عيش الظلام[5]

ومن مصادر الظلام الليل،وقد ورد في معنيين اثنين؛ دلّ على الزمن في بعض المرات وفي الغالب دلّ على الحزن يقول:

---

[1]ـ. محمد بلقاسم خمار ، الديوان،مج2 ، ص417،

[2]ـ المصدر نفسه، ص 479.

[3]ـ المصدر نفسه، ص 521.

[4]ـ المصدر نفسه ،ص 417.

[5]ـ المصدر نفسه، ص 414.

فؤاد حزين..وفكر شرود فراغ... وليل رهيب الصدى.[1]

اتخذ الليل الشاعر معادلا للغربة والوحدة.

لاحظنا أن مصادر النور جاءت ضعف مصادر الظلام في الديوان، ربما يعود هذا لرغبة عند الشاعر في بث وإرساء معاني النور من بيان وحقيقة وهداية.

2ـ5. معجم الألوان: استخدم الشاعر ستة ألوان وفق الترتيب التالي:

الأسود ـ الأحمرـ الأخضر ـ الأصفر ـ الأبيض ـ الأزرق. وقد عبّر بها عن مواقف متنوعة، فاللّون الأسود هو الأكثر ورودا في الديوان.

وعلى اختلاف المواقف التي ورد فيها، إلا أنه عموما غير محبب لدى الشاعر فقد ربطه بالمستعمر حين خاطب وطنه يقول:

ورأيت أنك كالشهاب تبيد أشباح السواد[2].

ومرة ينادي باسم الثائر:

أنا آخر الليل الذي كم غمنا بسواده..أنا أول الأفجار[3]

واستخدم السواد ليدل به على الانتقام في قوله:

فبغبضتي السوداء انتهك الورى وبساعدي سأعيد عزمي الناءي[4]

على عكس الأحمر الذي جعله صيغة للحرية تصريحا حيث يقول:

ياماي لن ننساك ما دامت لنا مهجم مع الحرية الحمراء [5]

وضمنا:

إن التي سلبت فؤادي شعلة

جنية تسبي المحاجر والقلوب

هيفاء كالنغم الرقيق لطافة

حمراء تزري بالصبيحة والغروب[1]

---

[1]ـ ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2 ص 434.

[2] المصدر نفسه، ص 525.

[3]ـ المصدر نفسه ، ص 503.

[4]ـ المصدر نفسه، ص 443.

[5]ـ المصدر نفسه، ص 446.

وقد اختار لها الأحمر لأنها لا تأخذ إلا بالثورة وإراقة الدماء وقد ارتبط هذا اللون:" منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم وما يعني من الصراع والقتل والموت والثورة والحرب"[2] كما يوحي"بالإبعاد"[3] فكان مناسبا للغربة.

أما الأخضر فلم يحمل دلالة غير معناه الحقيقي فقد أوردة كلقب لتونس وهذا متعارف عليه:

حتى اجتمعنا بعد أيام قليلة

في تونس الخضراء[4]

وأخرى في الحديث الإسلام عن نفسه:

فسروني بزاهد يرهب الدنيا ويخشى إذا جرى الحدثان

ثم قامـوا فألبسـوني رداء ودعوني بأخضر الطيلسان[5]

يقصد أن البعض لم يفهموه سوى أنه أخضر، فراحوا يقدسون الأقمشة الخضراء طاعة وتقوى في نظرهم.

أما الأصفر فربطه بالظلم والإبادة حين وصف فلسطين التي داسها اليهود:

فبدت صفراء تذوي كلما لفّها الريح برمل من الجمر[6]

واختيار الشاعر لهذه الألوان والتركيز عليها أكثر من غيرها يدل على وجود علاقة نفسية معها" فالألوان تسهم بقدر ما بتفاوت وضوحا وعمقا من شاعر لآخر في الكشف عن جوانب من تجربة الشاعر ورؤيته فهي ليست مجرد ألوان تراها العين بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرة"[7]، وعلى هذا الأساس ربط كل لون بموقف معين.

2ـ6. معظم الظواهر الطبيعية الأخرى: صور الشاعر عدة ظواهر طبيعية منها مصاحبات المطر من رعد وبرق لكنها لم تكن بالقدر الذي وردت به ظاهرة الرياح ومشتقاتها(العاصفة، الريح، الإعصار، الزوبعة، النسيم).

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2، ص 512.

[2] ـ طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد ط1 2008 ص

[3] ـ محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء 1989 ص 44

[4] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 516.

[5] ـ المصدر نفسه، ص 482.

[6] ـ المصدر نفسه،ص 451

[7] ـ جمال حسين، صورة النار في الشعر المعاصر، دار الإيمان ،كفر الشيخ ،ط1 2008 ،ص 259.

يقول الشاعر معتبرا الإعصار معادلا للثورة والانتقام:

اهتف بدريك كالصواعق قاصفا أنا ناقم أنا قائم للثأر

إن للعروبـــة راية خفاقة وعلى العداة زوابع إعصار[1]

وكذلك فعل مع العاصفة فحملت المعنى نفسه حين تحدث باسم الثأر:

إني على مضض ثائر كعاصفة بالمصائب تزري[2]

و قد ربط الريح بالغرقة والتشتت في قوله:

تفرقنا الريح ولست أدري لماذا لا تعلمنا الليالي[3]

أما النسيم فحمل غالبا دلالة السرور والتفاؤل ،يقول:

نسمة الروض قد تتلامس قلبي كالأماني.. فارتمى كالوليد[4]

وفي أحيان قليلة دلّ على النصب والغبن في قوله:

نسمة الأفجار لا تنعشه بل يلاقي صفوها مرتبكا[5]

فبلاد الشام لم تبخل عليه بشئ لكنه رغم هذا ظل مكلوم الفؤاد بسبب الغربة عن الوطن.

كانت هذه روافد معجم الطبيعة، وتجدر الإشارة إلى أن هناك ألفاظا دالةً على هذا الحقل لم نصنفها لتنوعها وكثرتها،لكن لفت نظرنا فيها تكرار لفظة الأرض حيث بلغت 28 مرة وقد ربطها بالشرق والعروبة، وبالجدود وسوريا وفلسطين وغالبا قصد بها الجزائر.

يا شعر ياوحي الشجي،ويا أغاريد المعنى

هل تستجيب لآهاتي الحرى لأنغام اليتامى

وتهز أشواقي إلى وطني إلى أرض التفادي[6]

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 503

[2] ـ المصدر نفسه ،ص 469.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 457

[4] ـ المصدر نفسه ،ص 478.

[5] ـ المصدر نفسه ،ص 431.

[6] ـ المصدر نفسه ، ص 526.

والحديث عن الأرض ميزة الشعر الثوري الجزائري،"سيجد الدارس لشعر الثورة مقطوعات رائعة تفيض بحب الأرض الجزائرية وهي مقطوعات تصف تمسك الشعراء ومعهم الشعب الجزائري عامة بكل شبر منها"[1] ولأن النماذج كثيرة اكتفينا بالمقطوعة السابقة .

3. **معجم الأمل**: إن النظرة السوداوية الباكية التي وجدناها لم تمنع من وجود بارقات أمل في ثناياه، وقد بلغت نسبتها 17،66% ، وجدنا الشاعر يستبشر خيرا من الشباب ويراه أساس النصر،يقول:

وشبابنا سيعيد عزة أرضه عملاقة فواحة الأزهار[2]

ويستبشر الشاعر مرة أخرى عند استشهاد المجاهد الثائر قائلا:

أراني أرى الأرض مزدانة وأسمع منها زغاريد عيد[3]،

فسقوط شهداء بشرى بالحرية لأنها صعبة المنال لا تأخذ إلا بالتضحية والفداء، والتاريخ أكبر شاهد على هذه المعادلة.

وفي قصيدة جذوة الحق أنشد الشاعر:

لا سيف كالحق جل الله صانعه ولا مضاء، كأهل الحق في الجب

فجر العروبة قد بانت طلائعه والنصر للحق ليس النصر للغلب[4]

فالشاعر كله إيمان بالنصر المضفر لأن القضية التي يناضل من أجلها عادلة.

4. **المعجم الديني**: بلغ نسبة 7،44% وقد تنوعت فيه الألفاظ ذات الدلالة الدينية وكانت الغلبة لبعض أسماء الله الحسنى(القهار، الجبار، البارئ، الإله، الخالق) وخاصة لفظة الجلالة الله:

لا سيف كالحق جل الله صانعه ولا مضاء، كأهل الحق في اللجب[5]

وجدنا في الديوان حضور إلى جانب اسم الجلالة لثلاثة أنبياء يقول مستحضر النبي سليمان عليه الصلاة والسلام:

يا سليمان حول السرح بحرا فيه من كل مارد جان[6]

---

[1]ـ الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1954 ، حتى سنة 1980، د.ط ، د.ت ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص 91.

[2]ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 507.

[3]ـ المصدر نفسه ،ص 537.

[4]ـ المصدر نفسه، ص 471ـ 474

[5]ـ المصدر نفسه، ص471

[6]ـ المصدر نفسه ، ص 487.

ويبحث عن عيسى عليه الصلاة والسلام مستفهما:

أين عسى وقد تألم دهرا وهو يدعو للحب والميزان[1]

يستنجد بهما ويتمنى حضورهما ليعيدا بعث المعجزات من جديد، أما النبي الثالث فهو محمد صلى الله عليه وسلم الذي يتمنى قدومه:

لو أن الرسول يعود يوما لا حاربنا على هذه الخصال[2]

في الوقت نفسه يتحرج منه.

وقد استحضر بعض الأنبياء عليه السلام و بعض الشخصيات الإسلامية تمثلت في بعض الفاتحين منها صلاح الدين الأيوبي:

يا فلسطين أفيقي واذكري في صلاح الدين شهما منتصرا[3]

وخالد بن الوليد وطارق بن زياد رضي الله عنهم:

ونعيد عهد ابن الوليد وطارق عهد الجهاد مكلل بالغار[4]

شبه ثورته المضفرة بالفتوحات طارق والوليد رضي الله عنهم.

والألفاظ الدينية في الديوان أكثر من أن تحصى وهذه مقتطفات منها: رمضان ـ الأذان ـ عيد ـ القدر ـ ربك ـ رحمة الله ـ عاد ـ ثمود ـ المسلمون ـ القرآن ـ الفرقان ـ الشعائر ـ المحراب ليلة القدر ـ الإنجيل ـ الحواريون...

5. **المعجم الوجداني**: بلغت نسبته 7،44% وهذه العواطف ليس للمرأة للحبيبة فقط بل هي عاطفة خالصة اتجاه الوطن العربي والجزائر بصفة خاصة يقول:

ما الحب إلا أن يكون شهامة وعزيمة من شعلة الإيمان

يهفو به المرء المتيم شاديا ما الحب إلا فيك يا أوطاني[5]

ويرسل لها أشواقه من أسوار الغربة قائلا:

كالصب لا أنسى جمالك أو جلالك في فؤادي

يا جنة الدنيا لآمالي ويا روحي ودِيني

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2 ص 488،.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 460.

[3] ـ المصدر نفسه ،ص 498.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 507.

[5] ـ المصدر نفسه، ص 454.

يا روضة الإسعاد يا منبع الطفولة يا بلادي[1]

ولأن الجزائر بعيدة ولم يستطع دخولها شبهها بمرأة هجرته ورفضت العودة إليه يقول في هذا الشأن:

إن التي ذهبت بقلبي

لا ترحم الأشواق في القلب الكبير

كم مرة أجثو على محرابها

أدعو وأرجوها اليسير

رحماك... رفقا... حدثيني

جودي عليا بنظرة تشفي حنيني[2]

أما الوطن العربي فقد عمّه بالعطف وخص فلسطين بالقسط الأكبر.

6. **المعجم الثوري:** لا يخلو الشعر الجزائري في عهد الثورة من ألفاظ تدل على الحرب والثورة وكل سلك إلى ذلك سبيلا،" صور شعراؤنا الحرب وآثارها وأحداثها كل من زاويته الخاصة ومفهومه الخاص وقدرته الفنية وأسلوبه المتفرد وقاموسه اللغوي" [3] والشاعر في هذا الديوان لم يصور معركة أو ثورة لكنه دعا لها وأكثر من استخدام كلمة ثورة بمشتقاتها،يقول:

اهتف بدريك كالصواعق قاصفا أنا ناقم أنا قائم للثأر

ذكراك يا وطني تفجر نادما وتحضننا فنثور كالأقدار[4]

بالإضافة إلى هذه الدعوات جهز الديوان بالعتاد الحربي(المدافع، الحصون، النار، سهام، زنود، سلاحه، البتار، سلاسل، رشاش، رصاص..)

إنا لرشاش يصوغ بمنطق الجمر النشيد [5]

وطرفا الحرب لم يغيبا في النص فالظالم البادئ هو الاستعمار، والطرف الآخر هو الشعوب العربية الرافضة للذل فأخذوا صفة الجنود في هذه الحرب،يقول:

نحن جند الله عشاق الوغى نطلب المجد ونحي ما اندثر [1]

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار مج 2، ص 524.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 522.

[3] ـ عبدالله ركيبي، الشعر في زمن الحرية، ص 150.

[4] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار مج 2، ص 505.

[5] ـ المصدر نفسه، ص 530.

تخصيصهم بأنهم جند الله دليل على مشروعية ثورتهم.

7. **معجم البلدان والمدن:** بلغت نسبت هذا المعجم13،4%جعلنا الشاعر بموجب ذلك أمام خارطة جغرافية مصغرة نرتحل بدون جواز بين دول العالم العربي ومدنه. وكانت بلده الجزائر أكثر ورودا وكان هذا الاهتمام رغبة في تأكيد سيادتها من جهة،يقول:

شعب الجزائر مسلم متحفز العرب للنسب المكرم شمرا [2]

وحنينا لها ورغبة في العودة إليها من جهة أخرى يقول:

فأنت الجزائر يا مهجتي ويا روضتي أنت لي بغيتي[3]

أما الشرق العربي فغالبا ما يناديه طالبا الإغاثة:

ياشرق مد لنا يديك لنصبحا جيشا يسير مع الحياة مضفرا [4]

ومن دول الشرق الأكثر ورودا في الديوان فلسطين وقد جاءت مصحوبة بالنداء دائما:

يا فلسطين أفيقي واذكري في صلاح الدين شهما منتصر [5]

أما سوريا فقد خصّها بالتحايا والإعجاب لكرم الضيافة:

يا سوريا يا موطن الشام القوى من موطني أهديك ذكرا عطرا [6]

وباقي الدول(العراق، لبنان، مصر، المغرب، تونس) فيرد لهم جميل الشكر لمساندة القضية ويمد لهم يد الوحدة.

أما المدن فقد أدرج بعض العواصم العربية(بغداد، عمان، القدس ومدن أخرى في فلسطين: حيفا ويافا، واهتمام الشاعر بهذه المدن وأحوالها يدل على تمسكه برابط الوحدة بين العرب، وهذه سمة الشعر الجزائري في تلك الفترة:" إن شعراءنا كانوا يتابعون منذ وقت مبكر ما يجري في العالم العربي وما يجري فيه من

---

[1]. محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار مج2 ،ص 453

[2]ـ المصدر نفسه، ص427.

[3]ـ المصدر نفسه، ص 413.

[4]ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2، ص 426.

[5]ـ المصدر نفسه، ص 448.

[6]ـ المصدر نفسه، ص 428.

أحداث وإلى جانب هذا وجدت في قصائدهم حنينا جارفا لفكرة الوحدة والعروبة، وأن الشاعر الواحد منهم لا يخلو إنتاجه من التطلع الجارف والتعلق المتين بالأمة العربية"[1]

فهذا الاهتمام بالوقائع حال دون استخدام الشاعر المدينة كمعادل موضوعي بحيث جعل الشاعر المكان هروبا من الواقع، الأمر الذي لاحظه إبراهيم رماني على الشعر الجزائري الحديث:" يلحظ غياب هموم الذات الشاعرة وهواجس المتخيل وتفاصيل الحلم، وكل ما من شأنه أن يعين على الانتقاء بالمكان إلى ما يشبه الرمز أو المعادل الموضوعي للإنسان"[2]

فالبلدان والمدن عند الشاعر خمار ليست خيالية أو رمزية بل هي واقع معاش تفاعل معه.

8. **المعجم الزمني**: بلغت نسبة هذا المعجم 4،13% تعددت الأزمنة في الديوان وكان الليل أكثرها وهذا ليس بالغريب فقد اعتدنا الليل قاسما مشتركا بين الشعراء، كل يوظفه حسب ما يريد،" لقد تفاعل الشعراء مع الليل ورأوا فيه معاني الرهب والخوف، وتارة رأوا فيه فرصة سانحة لملاقاة الحبيبة"[3]، وليل أبو القاسم خمار كله غم وكدر، يقول:

أنا آخر الليل الذي كم غمنا بسواده... أنا أول الأفجار[4]

وفي مواضع دل على الزمن والحزن معا يقول:

كل حي نائم إلا فتى

يحمل الوحدة في ليل الشتا[5]

فليُصور ألم الوحدة بعمق أكثر ربطه بليل الشتاء الطويل.

وفي المرتبة الثانية بعد الليل يأتي الفجر وكان عكس الليل دالا على النصر والفلاح وزوال النكد والنصب،

فجر العروبة قد بانت طلائعه والنصر للحق ليس النصر للغلب [6]

وفي قصيدة أخرى دل على الزمن:

هناك بين أكوام الصخور وبين شهوبة الفجر الأخير

---

[1]ـ عبد الله الركيبي ، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، ط3 1977 ،ص 06.

[2]ـ إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا19621925،دار هومة الجزائر، ط2 ،ص 100.

[3]ـ نوراد الميراني، النور والظلام في شعر البحتري، دار الزمان ،ط1 2010، ص 107.

[4]ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار مج 2ص 503.

[5]ـ المصدر نفسه،ص 417.

[6]ـ المصدر نفسه، ص 474.

بدت هيفاء جالسة تناجي سكون الليل في نبس كسير[1]

وقد أشار الشاعر إلى مناسبات دينية مرت به في الغربة وهي، شهر رمضان وأول أيام عيد الفطر يقول:

وجاء البشير

وما كنت أرغب غير النفير

ولكن هنالك غنى وليد

لقد حان عيد...[2]

ومن الأزمنة أيضا(الأسحار- نهارا - أمسي - الربيع - الصباح - الغروب)

9. **معجم الحياة:** بلغت نسبته 3،16 % ،وقد ربط الشاعر الحياة غالبا بسوء الحال يقول:

أي عيش هذا الذي يجعل الحر ذليلا كالعبد في الأصفاد

أي عيش هذا الذي يلبس النفس رداء من الأسى والحداد[3]

ووجدناه يرفض عيش الذل،ويؤكد الشاعر على رفض معيشة الذل في أكثر من موقع ،يقول:

أنا ما خلقت لأن أعيش حثالة متنكرا كاللص في الأسحار[4]

لذا كانت التضحية أفضل خيار:

فشبابنا بحياته ثمن إذا شاء المعمر أن يظل معمر[5]

10. **معجم الموت:** بلغ نسبة 2،4% وجدنا الشاعر يتمنى موت المحتل:

الانتقام الانتقام شعارنا والموت للمحتال الغدار[6]

وإذا لم ينل هذا المطلب فالموت أفضل من هذه المعيشة،يقول:

سبيل الموت غاية كل حر ومطلب كل من يهوى المعالي[7]

ويُحبب الجهاد في النفوس فيقدم لهم رسالة من شهيد في الفردوس عاش التجربة ،يقول فيها:

---

[1] محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2 ،ص 462.

[2]- المصدر نفسه، ص 440.

[3]- المصدر نفسه، ص 492.

[4]- المصدر نفسه، ص 510.

[5]- المصدر نفسه، ص 428.

[6]- المصدر نفسه، ص 505.

[7]- المصدر نفسه، ص 461.

لقد ذقت طعم الردى مرة وطعم الدنا والخلود السعيد

ولم أجد كالردى منهلا وروحا وريحانة للشهيد [1]

من خلال ما سبق يتضح أن الشاعر يريد حياة كريمة مستقرة ،وإذا لم تتحقق فالموت عنده أفضل خيار.

بناءً على هذه المعاجم تمكنا من تحديد مذهب الشاعر الأدبي فكان رومانسيا بتحفظ؛ أخذ من الرومانسية الطبيعة مصدرا لبعض صوره وأخذ عنها الإحساس الشاجي والشاكي وما يستلزم من ألفاظ ذات طاقات تعبيرية موحية، لكنه لم يغرق في الخيال لأنه لم يبرح الواقع المعاش، وتبين لنا من خلال المعاجم انتماء الشاعر للاتجاه الثوري الذي يعرف على أنه،" يسجل انتصارات الثورة ويبشر بالاستقلال والغد ويتغنى بالوطن والحرية ويشارك المحرومين والمتألمين ويضمد الجراح ويكفكف الدموع ويخلد الشهداء والأبطال" [2] وجميع هذه المحاور وجدناها في الديوان و من جميع ما سبق وصلنا إلى نتيجة مفادها أن المعجم الشعري مسبار نقدي للمضامين الشعرية.

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2، ص542.

[2] ـ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2 2005، ص 46.

المبحث الثالث :البنى الإفرادية:

رغبةً منا في مواصلة الكشف عن الميزات الأسلوبية لدى الشاعر" أبو القاسم خمار" سنحاول في هذا الفصل الغوص أكثر في نصوصه الشعرية لتقصي مكامن الجمالية المتوارية، وستكون البداية من البنى الإفرادية على اعتبار أنها حجر أساس للديوان، وقبل الإشارة إلى دراسة هذه البنى لابد أن نشير أولا إلى تعريف البنية.

وجدنا في تحديد هذا المصطلح تعاريف كثيرة اكتفينا منها بنموذجين، الأول غربي وفيه كتب صاحبه،"البنية بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوى على قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر، تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث الجملة والتحويلات، الضبط الذاتي ...وتتشكل البنية من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين"[1]، ولأن النص مترجم لم يتضح مصطلح البنية أكثر، لهذا أخذنا نموذجا ثانيا، وهو تعريف لناقد عربي جاء فيه نوع من الشمول والتوضيح أكثر:"إن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكلٍ ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها ووضعها، والنظام الذي تتخذه ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية"[2]، ويضيف" ربما كان تعريف البنية عموما بأنها كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عاداه"[3]، وإذا أسقطنا هذا التعريف على الإبداع اللغوي نجد هذه البنية تتجسد في الأسماء والأفعال والحروف ،كلٌ يقوم بدوره على حده ليضمن تماسك الكل اللغوي.

ولأن الأسماء شكلت نسبة أكثر من الأفعال في الديوان، حيث بلغت 4037 وحدة اسمية ما يعادل 75،92% بالنسبة للأفعال وهي ثلاث أضعاف الأفعال سنبدأ بها، وقبل هذا يجب أن نشير أننا أسقطنا كل أنواع الحروف والظروف الزمانية والمكانية من الحساب.

وهذا الكم المعتبر من الأسماء جاء بأشكال وأنواع مختلفة سنوردها على حسب نسبة التواجد في الديوان.

1) من حيث الجمود والاشتقاق :غلب على الديوان الأسماء الجامدة أكثر من المشتقة الأمر الذي عزز الثبات وساعد الشاعر على بث مقاصده.

[1] جان بياجيه،البنيوية،تر عارف منيمنة وبشير أوبري،منشورات عويدان،بيروت،دط،دت،ص 109.

[2] صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق،القاهرة،ط1998،1،ص121.

[3] المرجع نفسه،ص نفسها.

والمجموعة التالية جزء منها: {السويداء، الموالي،النفوس،العيون، النيران، السرطان، الأيام، القدس، وادي، بلادي،مهجتي،فؤادي، الأوهاد، رماد،الأقمار،الجحور،المنون الأشجار،سفينة،الأعمار،الشعوب،داء،الشمس،الجنة، الردى، الربيع القلب، الجدران، الأرض، سيوف، ذبابة،التمر.}

كانت هذه نماذج متفرقة، والشاعر يحسن استخدام هذه الأسماء فيستغلها للتعبير عن مواقف متنوعة سواء فرحة أو حزينة أو حماسية كما في هذا البيت:

والجبال الجبال لو ملأت دربي صخورا.. لحطمتها زنودي

كم أراني قصيدة تتسامى أو أراني كالصخرة الجلمود[1]

وهذا المقطع تغلب عليه الأسماء الجامدة فالجبال والصخور كانت حاجزا خرقه الشاعر بعزمه وإرادته ومثّل نفسه في ذلك بالصخرة الجلمود.

أما الأسماء المشتقة كان لها حضور لكن ليس مثل الأسماء الجامدة، وقد تصدر المصدر بأنواعه قائمة المشتقات فبلغ نسبة 46،92% ،وقبل التمثيل به من الديوان لابد أن نحيط القارئ بتعريفه، فهو" اسم يدل على حدث غير مقترن بزمن ويشمل أحرف فعله"[2]، ويؤكد الدارسون على وجوب دلالته على الحدث لأنه حتى وإن" تضمن الاسم أحرف الفعل لم يدل على الحدث فهو ليس مصدرا نحو: الشحم"[3]، وقد وجدنا في الديوان ثلاثة أنوع للمصدر على الترتيب: المصدر الأصلي ثم الميمي ثم مصدر المرة بنسبة ضئيلة جدا، فمن المصدر الأصلي وجدنا:اللحن،السجن،المهانة،الضياء،تمرد،النضال،السماحة،الخلود،المحبة ...

وقد ألفينا بعض الأبيات تحوي أكثر من ثلاث مصادر، يتحدث الشاعر عن المجاهد الذي ورث هذه الصفة عن أجداده مفتخرا:

يرنو إلى ثورة الأجداد مفتخرا بالمجد والعدل والإيثار والأدب[4]

وفي موضع آخر استعمل أربع مصادر أخرى:

الانتقام الانتقام شعارنا والموت للمحتال للغدار[5]

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، أطفالنا للنشر والتوزيع، دط دت ،ص

[2] ديزيزة سقال،الصرف وعلم الأصوت، دارالصداقة العربية،بيروت،ط1، ص183.

[3] المرجع نفسه ص،183.

[4] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص473.

[5] المصدر نفسه، ص505.

أما المصادر الميمية فقد وردت بنسبة 55،88% .هذا بعض منها: المجد، موطن، ملجأ، موعد، المزاح، المهابة، المذلة، مرابع، مجامع، معالي.

أما مصدر المرة ورد لكن بنسبة قليلة، يخاطب الشاعر أمه:

لولاك ما نبضت بالقلب خفقة للحب للنسمات للأنوار[1]

فالمصدر "خفقة" دلّ على استحالة الحياة بدون الأم.

من أبنية الأسماء المشتقة وجدنا صيغة الصفة المشبهة بنسبة 32،09% والصفة كما هو معروف اسمها يعبر عن دلالتها، وجدنا الشاعر يستنجد العرب لمساعدة فلسطين المغصوبة:

أدركوها غادة مغدورة يا شباب العرب ماذا تنتظر[2]

فعبرت لفظة "مغدورة" عن حال هذه البلاد.

ويستخدم أحيانا أخرى صفة تحمل معاني التفاؤل والأمل والفخر وغيرها مثلما مجّد بلاد السوريين :

تحيا بلاد السوريين عزيزة بجماله لن تقهرا[3]

فالصفة المشبهة "عزيزة "دلّت على الحياة الكريمة التي يعيشها الشعب السوري في تلك الفترة وفي الوقت نفسه دلّت مجتمعة مع بقايا وحدات السياق على معنيين تمثل الأول في الدعاء بدوام هذه الحياة والمعنى الثاني هو الفخر بجمالها وفي موضع آخر يتحسر على العزيمة المكبوتة التي تحتاج يدا للنهوض:

وكم من شهاب بقوم تهوي وكم من رجاء بشعبي وئيد[4]

فالصفة المشبهة "وئيد" اختزلت معنى الطاقات المكبوتة لدى الشعب العربي.

والصفات "مغدورة ووئيد وعزيزة" وغيرها من الصفات التي حواها الديوان جميعها ساهمت في الدلالة على ثبوت معانيها، وهذا من أهم خصائص الصفة المشبهة فهي في طابعها العام تدل على "الثبوت"[5]، في المرتبة الثالثة من المشتقات وجدنا اسم الفاعل وقد ورد بنسبة 17،01% وقد توزعت دلالته في الديوان بين ثلاث معاني أساسية:

1. وصف حالة الشاعر الصب الذي يعاني فراق الوطن والأهل:

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص496.

[2] المصدر نفسه، ص450.

[3] المصدر نفسه،ص438.

[4] المصدر نفسه،ص528.

[5] بو هاس جيوم كولوغيلي،التراث اللغوي العربي،تر محمد حسن عبد العزيز،كمال شاهين،دار السلام للطباعة والنشر،دار الوعي للنشر،ط2،2012،ص183.

أنا يا دنيايا لولا أنني غارق في الشوق قلبي ما شكا

إنا لي في كل أرض ألفة وبهم أمسي ويومي اشتبكا[1]

فاسم الفاعل "غارق" وحدها محمّلة بدلالات الغبن واليأس وغيرها من معاني الحزن.

2. وجدنا الشاعر يعبر باسم الفاعل عن المستعمر في مرات عديدة وحتى اليهودي عندما استنجد بالعرب لإنقاذ فلسطين، ينادي:

أنقذوها إنما انتم لها واتركوا الباغي عليها ينحدر[2]

ثمّ يصف حالها جراء الاحتلال:

قطعت أوصالها من أرضها ورمى العاتي بها في الا مقر[3]

فالصيغتان "الباغي والعاتي" عبرتا عن حقد دفين يكنه الشاعر للمستعمر أياً كان؛فرنسي أو يهودي أو انجليزيا لا فارق، فالقاسم واحد، وهو الظلم والجور.

من جميل المعاني التي حملها اسم الفاعل في الديوان هو دلالته على الثأر والجهاد وقد حضي صاحب هاتين الصفتين بوافر الإعجاب من عند الشاعر وقد دعا في أكثر من موضع إلى الاتصاف بهما يقول في إحداها:

الأرض أرضك أي هذا الساري فبطش بخصمك كالهزبر الضاري

واهتف بدربك كالصواعق قاصفا أنا ناقم أنا قائم للثأر[4]

فأسماء الفاعل "الساري، الضاري، ناقم، قائم" كلها حماسية وموحية بقربان أجل الطاغي.

في المرتبة الرابعة والأخيرة من المشتقات البارزة في الديوان وجدنا اسم المفعول لكن بنسبة ضئيلة جدا مقارنة بالمشتقات الأخرى حيث بلغ نسبة 5،46% وجاءت في غالبها دالة على مآسي وأحزان الشاعر وأبناء وطنه يقول : **أنا إن شدوت ففي نشيدي نغمة محمومة تدمي لها أوتاري**[5]

ومن دلالات هذا الحزن أنه وصف أهوال ومجازر الثامن ماي:

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار، مج2،ص 433.

[2] المصدر نفسه، ص 450.

[3] المصدر نفسه، ص 450.

[4] المصدر نفسه، ص 503.

[5] المصدر نفسه ،ص 511.

والشيخ مخضوب المشيب من الأذى ينكب تحت السوط و الأكدار[1]

ويخاطب الطبيعة قائلا:

مالي أراك مليكة الحسن النضير مغمورة الأثواب في ليل مطير

وأراك من تحت الضباب كئيبة مخنوقة الأنفاس كالأمل العسير[2]

ولك أن تلاحظ أسماء المفعول في هذه المقاطع(محمومة ،مخضوب ،مغمورة ،مخنوقة)كلها مشحونة بالغيظ والنكد.

إن جميع الصيغ السابقة على الرغم من اتصافها بالثبات كما هو معلوم إلا أنها أضفت على القصائد نوعا من الحركة.

2) **دراسة الأسماء من حيث الشكل الكتابي والنطقي**:ونقصد بهذا نوع الاسم من حيث هو صحيح أو مقصور أو منقوص أو ممدود. وقد أفرزت العملية الإحصائية صدارة الأسماء الصحيحة، وفي رأينا هذا معتاد في أغلب الكتابات،أما بقية الأنواع الأخرى فقد وجدناها متقاربة النسب يتقدمها الممدود الذي بلغ حوالي ثمانية وأربعين اسما متفرق في الديوان وهذا بعض منه: اللوماء، السماء، الحمراء، الأرزاء، الفحشاء، الغبراء.

وما رعى انتباهنا في هذه الأسماء الممدودة هو أن الشاعر سخرها للتعبير عن مواقف أو أحداث مؤلمة وخير مثال قصيدة ذكرى ماي الحزينة التي يقول فيها:

من كل جرم لو تراءى للملأ لبكوا دما للفعلة الشنعاء

ولقام في كل المواطن ثـــائر متفجر في أوجه الجبناء

قوموا انظروا نحو الشراهة كالوباء قوموا فتلك مجازر الجهلاء

ما ذنب شيخ ظهره متقوس أخنى عليه الدهر بالأرزاء[3]

فالمدُّ في هذه الأسماء "شنعاء ،الجهلاء ،الأرزاء" ترجمة غضب الشاعر وحسرته على أبناء وطنه جراء المجازر.

كان هذا عن الاسم الممدود ويأتي في المرتبة الثالثة الاسم المقصور الذي بلغ ستة وأربعين اسما والطريف في الأمر أن جميع الأسماء المقصورة التي أحصيناها تمثل جزءا من المعجم الشعري الأساسي الذي وجدناه غالبا في الديوان فكان: (الأسى ،القذى ،الضنى، مرضى، الدجى، اليتامى)كلها من حقل الألم

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2ص 504.

[2] المصدر نفسه، ص 467.

[3] المصدر نفسه ،ص 444.

والحزن وكان(الجوى ،الهوى ،العذارى) من الحقل الوجداني الذي ترجم غربة الشاعر وحنينه لوطنه وكان تكرار اسم الوغى تمثيلا للمعجم الثوري ،وتكرار اسم الردى تمثيلا لمعجم الموت ، وهذه الحقول الأربعة تشترك في أنها عبرت عن قلب الشاعر الشجي، والذي عزز ذلك هو الألف المقصورة آخر هذه الأسماء، فقارئها يشعر أنها صرخة يستنجد بها ملقيها طالبا الغوث وحتى لو لم يكن هناك مجيب فهو يحاول بها إطفاء النار المتوهجة بداخله.

وآخر هذه الأنواع الاسمية مرتبةً كان الاسم المنقوص وقد وجدنا نماذج منه متفرقة في طيات الديوان"النوادي ، الباغي ،النائي ،ماضي ،أجنبي ،نصراني ،الدافي ،الداوي ،الصبي ،أمي ،الجاني ،الباري ،الجاري ،الوحي ،الساري"،أغلبها جاء على وزن اسم الفاعل الأمر الذي عزز الإيقاع الداخلي في الديوان.

3. دراسة الأسماء من حيث الجنس والعدد

1) **من حيث الجنس:** وجدنا غلبت المذكر على المؤنث وقد غط نسبة 53،85% والمذكر في الديوان كله مجازي ماعدا بعض المقطوعات التي حوت أسماء أعلام للأنبياء والفاتحين ،كما في هذا النداء:

يا فلسطين أفيقي واذكري في صلاح الدين شهما منتصر[1]

وتبدو غلبة المذكر طبيعية، فغالبية المعاني أو المحاور التي عالجها الديوان تحمل هذه الصفة ابتداء من صاحب الديوان وانتهاء بالمتلقي وهو الشعب الجزائري، والمعجم الغالب في الديوان هو الألم وسببه المستعمر والطرف المتنازع عليه أو مركز الصراع هو الوطن وأكثر من يتحمل مسؤولية هذا الحق المسلوب هو الشباب بعزمه وجهاده.

على الرغم من هذا الطغيان للمذكر إلا أننا وجدنا للجنس الآخر "المؤنث" حضورا في الديوان وكان هو الآخر مجازيا أكثر منه حقيقيا، والأخير إلا في بعض النماذج، يقول عن الغريب:

لم تعد تلهيه عن أشجانه سلوة مهما إليها سلك [2]

فاسم العلم سلوة دلّ على التأنيث الحقيقي،أمانماذج المؤنث المجازي فهي كثيرة و الأجمل فيها تلك التي تأتي متتالية كما في قصيدة أحلام الغربة :

أرى الوجوه ولا تراني

أرى بها أشياء جمة

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص 448.

[2] المصدر نفسه، ص 451.

مثل الميوعة والمهابة

مثل السعادة والكآبة

وأرى المذلة والخنوع

وأرى الدمـــــــوع [1]

وهذه التاء الملحقة آخر كل اسم ساهمت في إبراز نوع من الإيقاع الداخلي .

2 - **دراسة الأسماء من حيث العدد** :بمعنى نراعي في الاسم أهو مفرد أو مثنى أو جمع وقد أسفرت العملية الإحصائية غلبة الجمع على الصيغ الأخرى، والذي استرعى انتباهنا هو غلبة جمع التكسير وندرة الجمع السالم حيث لم يتجاوز ذكر هذا الصنف الأخير سوى العشر مرات، وكلها جمع مذكر سالم ولا وجود للجمع المؤنث السالم ، في المقابل بلغ جمع التكسير حوالي ثلاثة وستون وسبعة مائة وحدة اسمية وهذه الجموع ساهمت في تكثيف الدلالة سواء كان الموقف حزيناً كما في هذه النماذج المتفرقة:

القيود،الرعود،أمهجاً،أشجان،جروح،الهواجس،سموم،العبيد،الأرزاء

المصائب، البلايا،الأعراض،الرزايا،الزوابع، الشظايا،الخطايا،أوهام...

أو كان الموقف حالماً آملا كما في هذه الجموع:

أحلامي،العصافير،الريات،الفرسان،حدائق،الاقمار،النجوم،الشهب،المعالي،محاسن...

وللموقف الثوري الحماسي خصص الشاعر جموعا أخرى زادت وقوّت الدلالة :

الرعود،المدافع،البنود،الوقود،العهود،النيران،الخنادق،الأبطال،الفرسان،الرايات...

3- **دراسة الأفعال في الديوان** :بلغت نسبتها حوالي24،07 %وتوزعت هذه النسبة على الأزمنة الثلاث الماضي والمضارع والأمر، وكانت الصدارة للزمن الحاضر حيث وصلت نسبته إلى 45.70% ،وهذه سمة معهودة في النصوص فالفعل المضارع لا غنى عنه في أي عمل أدبي حتى لو كان النص عبارة عن قصة أو رواية بصفتها وصفية تعالج أحداث ماضية، ويوافقنا الرأي الناقد عبد الملك مرتاض وقد خصَّ الظاهرة بالشعر أكثر من غيرها حين اعتبر غلبة المضارع " عامة في معظم النصوص الأدبية التي هي من جنس الشعر وما ذلك إلا لأن المرء يفكر إذ يفكر أبداً انطلاقا من حاضره من أجل ذلك نجد هذا الحاضر يطغى في النصوص الأدبية على الماضي والمستقبل معاً [2]، ولهذا الزمن معاني متعددة يحددها السياق والأدوات المتصلة به خصوصا وعلى هذا الاعتبار قمنا بإحصاء الأفعال مع تبيان نوع الأداة التي اتصلت بها لكشف الدلالة المقصودة ،فكشف لنا

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص 519

[2] عبد الملك مرتاض،بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية،ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر،دط،دت،ص26.

هذا الإحصاء غلبت الأفعال المضارعة المثبتة على المنفية فجاوز بذلك نسبة 75.04%وفي ما يلي بعض منها :

أعني،أغرى،أبقى،أدعوك،أهديك،أحيا،أحطم،أسابق...
ينادي،يرسل،يسير،يحمل،يتلو،يمضي،يرى...
تنطق،تحتاج،تطمئن،تأتي،تهوى،تدوس...
ندفع،نعيش،نرد،نطلب ،نحيي،نكتسح،ندفع.

لفت انتباهنا في بعض الأفعال خروجها من الدلالة على الحاضر إلى الدلالة على الماضي وقارب في ذلك الثلاثين مرة ،و الذي ساهم في ذلك هو اتصاله بأداة الجزم والنفي"لم"التي قلبت الزمن من الحاضر إلى الماضي،وقد أشار النحاة إلى هذا التحول الزمني في اللغة العربية إذْ "أن الفعل المضارع قد يتحول زمانه من صلاحيته للحال والاستقبال إلى الدلالة على الأحداث في الزمن الماضي الذي وضعت فيه صيغة الفعل الماضي أصلاً ويكون مع اقترانه بالقرائن الخاصة بالزمن الماضي "لم "،و " لما" لأن الزمن هنا ليس مستمداً من المضارع إنما هو زمن السياق اللغوي أو سرد الأحداث الماضية بصيغة المضارع وذلك أننا لو حذفنا الأداة أو غيرنا التركيب لفسد المعنى و انعدم الزمن الماضي "[1] فأداة الجزم "لم" أفادت معنيين: النفي والقلب الزمني، وهذا الأخير أضفى على الديوان نوعا من الحركة وكسر الرتابة في دلالة الزمن ،ولأن هذه الصيغ الألسنية متفرقة في القصيدة الواحدة والديوان ككل نكتفي بمثال واحد، ونأخذ النماذج الفعلية الأخرى مبتورة من السياق وهذا بعض منها: لم يغتنم ، لم يستقم، لم تذكريني، لم يكن، لم تؤازرنا، لم تسمع، لم يرجع، لم يدم، لم يدع....

ولنوضح هذا التعبير الزمني أكثر أخذنا المقطع الذي يصف فيه فلسطين بعد وطأة المستعمر فيها:

دب فيها اليأس حتى أنها لم تعد تعرف باب للمفر [2]

والفعل "تعد" مضارع يفيد الزمن الحاضر والماضي معاً، ففلسطين اغتصبت ولازالت تحت نير الاستعمار.

من الدلالات التي خرج بها المضارع أيضا دلالته على المستقبل، وقد جاوز في ذلك دلالته على الماضي حيث بلغ نسبة ثمانين فعلا وقد حقق ذلك اتصاله بحرف السين وسوف، وأداتي النصب أن ولن ولام الأمر، وهذه نماذج منها على الترتيب :س{سأعلي ،ستخبركم ،ستكون، سأمضي، سيعيد} وقد أفادت المستقبل القريب.

أن: {أن يعالج، أن نفادي، أن نعيش، أن يكون، أن نجندا}

[1] عبد الله بوخلخال التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج1،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،ط1987،3، ص117.

[2] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص451

لن: {لن تقهر، لن تبيد، لن ينساك، لن ألين، لن يبتغي}

لام الأمر والنهي:{فلتنعمي، لا تفقدي، لا تجعل، لا تسأل، لا تترك}

تتراوح هذه الصيغ الفعلية بين الدلالة على المستقبل القريب أو البعيد و يتحكم في ذلك السياق.

سوف: وردت مرة واحدة في قصيدة "رسالة شهيد من حيفا" يقول فيها:

هنا سوف أبقى هنا مرقدي فقومي بهذي الروابي رقود.[1]

ودلّت على "المستقبل البعيد"[2] وهذا هو دورها المتعارف عليه.

في المرتبة الثانية بعد المضارع وجدنا الماضي وقد ورد بنسبة مقاربة للمضارع بلغت 41،25% وقد ورد مثبتا في غالب الديوان والماضي عند الشاعر دلّ على معنيين إيجابي وسلبي فالأول حين يتذكر الأجداد والأمجاد ويفخر بصنيعهم، أما الثاني فيحمل معنى الحسرة على الضياع والتشتت في الأقطار العربية فيورد أفعال المستعمر بهم.

في المرتبة الثالثة يأتي فعل الأمر وقد ورد بنسبة قليلة مقارنة بالأفعال السابقة وقد بلغ 12،81%،وقد جاءت أغلب أفعاله مشحونة بالحماس والثورة {أبشري، رفرفي، أنشدي، كبر، لبي، قومي، طوفي، عانقي، اقلعي، لمي، ثوري، أهدمي، أفيقي...}.

مثلت الخطوة السابقة دلالة الفعل الزمنية واقتصرنا على الفعل في ذاته غالبا دون سياق، وفي الخطوة الموالية سندرس الفعل داخل التركيب، وذلك من خلال اللزوم والتعدي وقبل الكشف عن المعطيات التي أفرزها الإحصاء حري بنا أن نحيط القارئ بتعريف موجز لهاتين الخاصيتين، فالمتعدي هو " الذي ينصب مفعولا به واحدا... أو متعدد"[3] واللازم هو "الذي يكتفي بفاعله"[4] ولا يحتاج لمفعول به.

وجدنا أثناء بحثنا غلبة الفعل المتعدي على اللازم و قد بلغ نسبة 64،92% وهذه نماذج منه في الأزمنة الثلاث:

الماضي { فقدت، تداولنا، تفرّق، انتهى، بنيت، كانت، ألهبتها، أزمع، أودعني، قاسيناه
قادنا، داست، عاث، وجدت، جبنا، تحاشت، صاغ، تبّت، كان، طوّف....

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص. 533.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981، ص490.

[3] عبد الصبور شاهين،المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي،مؤسسة الرسالة،بيروت،دط،1980، ص 63.

[4] المرجع نفسه ص نفسها.

المضارع: نقدس، نخون، نصطنع، تضيق، تنادي، تعبد، تحطم، تكبله، يحمي، تبني، يرسل، تبعث، يزعزع، أحس، أرتضي، أهواك، يجدي، يملأ، يبهر، تريد، يدعون، تتجلى....

الأمر: هزي، انشري، ردي، ابني، اذكي، انظر، أبصر، أريه، ارمي، أعيدوا، قولوا، أذكروني، اضرب، دعوا، تقبلي، ذق، سلوا، خذ، مد، أدركوها، أنقذوها.

وحاجة الفعل لمفعول يتم معناه في هذه المجموعات يعكس رغبة الشاعر في إيضاح المزيد من مقاصده سواءٌ تعلق ذلك بأوجاعه أو بآماله أو بحلوله التي رآها طريقا للنصر والعيش الكريم.

أما الفعل اللازم فقد بلغ نسبة 35،07% أي ما يعادل أو يفوق ربع الأفعال، وهذه بعض من نماذجه في الأزمنة الثلاث:

الماضي: هرمت، خيمت، اجتمعنا، حلق، مشيت، بكى، بوركت، ضمأنا، سكنت، بحّ، دوّى، قام، توارى، طغى، تضامن، تعاون، اشتكى، هيمن، اتكا، تقهقر، ضحك، حان، تكدرت، تغيرت، قاوم، عثر، دبّ، انهمر، نام، شدونا.

المضارع: تغوص، يشفي، يغفو، نرزح، تناجي، ينام، يزفر، يزهو، أمشي، ينوح، تمرح، أنزل، أبقى، أمضي، أنثني، تنبح، يستقم.

الأمر: قومي، احكمي، تتهاونوا، تنعمي، انهض، أفيقي، ابشري، رفرفي، انشدي، كبر، بارك، دعوني، ثوري، انسحبي، طوفي.

على عكس المجموعات المتعدية السابقة جاءت هذه المجموعة مكتفية بذاتها ولم تحتاج إلى مفاعيل وهذا راجع إلى طواعية اللغة العربية وتعدد ألفاظها وشساعة معانيها، ففي التعدي إيضاح، وفي اللزوم جمال وبلاغة، و يبقى الاختلاف في طريقة الصياغة فالتعدي يطول فيه الحديث، أما اللازم فيمتاز بالإيجاز والاقتصار على وحدات محددة تفي بالمعنى على قلتها.

نعود مرة أخرى إلى الفعل بذاته مسقطين عنه السياق التركيبي مراعين بذلك الشكل الكتابي؛ بمعنى دراسة الأفعال من حيث الصحة والاعتلال، وردت الأفعال الصحيحة بنسبة 58،36% وبهذا الكم جاوزت نصف أفعال الديوان وهذا ليس بالغريب، وهو ميزة في النصوص عامة لكن يبقى الاختلاف في نوعية الفعل الصحيح بين السالم والمهموز والمضعف.

بعد العملية الإحصائية وجدنا أن الغلبة من نصيب الصحيح السالم:

الماضي: شيدنا، رسعت، قمتم، نحرنا، عشقت، خلته، خلقنا، رجعت، دقت، خلقت، تفرق، حسد، بح، تفرقت، حطمت، تخبر، كفر، علم، تغب، جهل....

المضارع: تحترق، يهز، يعرف، يجهش، يرتج، يعززه، تحطم، يستغفر، تبتسم، تفرش، تعم، نرد، تذكر، نصطنع، تسطر، تشتت، نرفع، يغط، يبصر، تلعننا، ينشد، يبهر، يجد، يغتنم، نجند....

الأمر: تقبلي، ابطش، اضرب، قل، رفرفي، ذق، سر، اترك، عش، دع، مد، احملي...

بقي نوعان من هذه الأفعال الصحيحة وهما المضاعف والمهموز، فالمضاعف فهو قليل جدا لذلك أسقطناه من التمثيل أما المهموز فقد ورد بدرجة متوسطة وهذه بعض من نماذجه:

الماضي :تألم، أقسمت، ضمأنا، سألت، أنبتها، أدبر، أودعا، أفسد، سئمت، أمطر،أحسست، أبصر....

المضارع: أسمع، ألمح، أنبت، أغمر، أعرف، أعرف، شاءوا....

إذا كانت الأفعال الصحيحة قد جاوزت نصف الأفعال فإن المعتلة قاربته بنسبة 41،64% وقد غلب عليها الفعل الناقص وهذه نماذج عنه من الديوان:

الماضي: عفى، تلاشى، توارى، تناها، طغى، انجلى، تسامى، ألقوا، أخنى، رموا...

المضارع : نرى، نحيا، تنادي، يغفوا، تناجي، تبني، تحمي، تدعوا، يزهوا، يتحاشى...

الأمر: قولي، لبي، دعي...

يليه في المرتبة الثانية الأجوف هو" ما كانت عينه حرف علة"[1]، وهذه بعض من نماذجه :

الماضي { هاجت،صوبت، سالت،لاحت،ران،ثار،فارقت،كان،جاءت،تطاير،أناخ،رام،بارك...

المضارع{تعود،يقود،أصادق،تصافحني،تصارع،تجتاح،أعانق،توقد،تسود،نعود،نخون،نهيم....

الأمر{قومي،تيهي،ثوري،قولي،هوّن،بارك،طوفي،عانقي....

في المرتبة الثالثة يأتي اللفيف المفروق ولأنه قليل التواجد نحصره في مجموعة واحدة :

تناهى،زوقوني،تسامى،تعامى
تلاقينا،أودعني،تناجي،يتحاشى
نوافيك،تواريك،،تتسامى...

كما ألفنا الشاعر يستغل الأسماء بأنواعها للتعبير عن أفكاره ورؤاه كذالك الأفعال خاصة المعتدلة فحروف اللين(الواو الياء والألف) مناسبة للتوجع و التفجع وهذا حال المعجم الغالب في الديوان.

[1] جورجي شاهين عطية،سُلم اللّسان في الصرف والنحو والبيان،دار ريحاني للنشر،بيروت،ط4،ص11.

الفصل الثالث

المبحث الأول: البنى التركيبية:

إن الدلالة التي كشفت عنها الوحدات الإفرادية بحاجة إلى رابط يجمعها لتحقق كمال المعنى المقصود لدى المبدع، وهذا المبدأ أمر محتوم في اللغة لا مجال للحياد عنه، وهذا الرابط تحققه أدوات وحروف معاني وضمائر وغيرها تتشكل في جمل تفيد معاني بفضل تكامل وحداتها نحويا، ويطلق عليها الدارسون مصطلح التراكيب النحوية، ونحن مطالبون في هذا البحث بالكشف عن أهم مميزات هذه الجمل في الديوان، قبل هذا لابد أن نحيط القارئ بتعريف موجز حول الجملة جاء فيه"الجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيد، والمبتدأ وخبره كزيد قائم وما كان بمنزلة أحدهما نحو ضُرب اللص، وأقائم الزيدان،وكان زيد قائما وظننته قائما "[1]،وتحدد هذه الأنواع من خلال الوظائف النحوية لكل وحدة وطريقة بنائها.

اخترنا أن تكون البداية مع الجمل الخبرية نظرا لكثرتها وغلبتها على الجمل الإنشائية، حيث بلغت حوالي 81، 67% وقد جاءت منوعة بين المثبتة والمنفية والمؤكدة وقد تراوحت هذه الأنواع بين الشكلين الاسمي والفعلي ،وتجدر الإشارة إلى أن الجمل الاسمية احتلت الصدارة على الجمل الفعلية حيث بلغت نسبة 61،64 % في مقابل 38،35% للجمل الفعلية وقد توقعنا هذا قبل الإحصاء لأننا في المبحث السابق من الدراسة وجدنا غلبة الأسماء على الأفعال ونحن نرجع هذه الغلبة إلى ميول الشاعر نحو الشكوى ووصف وجده، فالأسماء عززت وثبّتت هذه المقاصد وغيرها في الديوان .

1_ **الجمل المثبتة** : وهي الجمل الخالية من أدوات النفي والتأكيد، بلغت 43،08% وقد اشتركت هذه الجمل في غرض واحد هو الوصف لكن المعاني تعددت ،ففيها ما يحمل البشرى :

لقد جاء يوم العلا حافلا

إليك بأسد الوغى والأدب

شباب ينادي لتحيا العرب [2]

ففي هذا المقطع يستبشر الشاعر خيرا بالطلاب الحريصين على العلم ،وفي موقف أخر يفخر بالشباب قائلا:

شباب تسامى ونحن الشباب

إلى ذروة المجد فوق السحاب

[1] ابن هشام الأنصاري،مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،تح عبد اللطيف،دط،دت،ص 07.

[2] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2ص 413.

إلى البدر حيث الظلام انجلى[1]

ولا يغادر موضوع الشباب، فتراه يعول عليه كثيرا ومن هذه الوقفات يصف حماسه :

شباب رام أسباب الدنايا وصاحب حلمه ليلا نهارا[2]

وتجدر الإشارة إلى أن التفاتة الشاعر نحو الشباب كانت كالومضات داخل أغلب القصائد وهذا لوعيه بالدور المنوط بالشباب في الشدة.

ولأن الديوان مليء بمشاعر الحزن والأسى كانت الجمل المثبتة مناسبة لوصفها من ذلك قوله:

حياتي انتظار طويل المدى أحطم فيه.. شبابي سدى

فؤاد حزين وفكر شرود فرغ ..وليل رهيب الصدى [3]

وهذا المقطع من قصيدة "الانتظار" وهي بكاملها تصف وجد الشاعر وكربه في الغربة .

2_**الجمل المؤكدة** :وردت بنسبة أقل من السابقة بلغت 7،56% تنوعت فيها أدوات التوكيد بين إنّ وقد ولام الابتداء وكانت الغلبة للأداة إنّ، وكما سخّر الإثبات لبث وجده كذلك فعل بالتوكيد، يقول خلف أسوار الغربة:

أنا يا دنيا لولا إني غارق في الشوق قلبي ما شكا

إن لي في كل ارض ألفة و بهم أمسي ويومي اشتبكا[4]

فالأداتان أن وإن أكدتا صبابة الشاعر وغرقه في دنيا البعد ،ويواصل تأكيداته فيأتي بها أحياناً متتالية كما في قصيدة " إلى أمي" :

إن الأمومة نغمة فتانة كالوحي أو كاللحن في القيتارة

إن الأمومة كالطفولة..ذكرها يسري إلى الأعماق باستبشار[5]

إن الشاعر يعول على الأم ويراها مصدر السعادة والحياة، والأهم من هذا أنها مصدر الثورة، فهي توجه أبناءها إلى الطريق الصائب فتغرس فيهم حب الأوطان والذود عنها.

ولأن الحرية أكبر مبتغى لدى أبو القاسم خمار أكّد هيامه بها:

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار ، ص414.

[2] المصدر نفسه،مج2، ص423.

[3] المصدر نفسه، ص434.

[4] المصدر نفسه، ص433.

[5] المصدر نفسه ،ص500.

إن التي سلبت فؤادي شعلة

جنّية تسبي المحاجر والقلوب

هيفاء كالنغمي الرقيق لطافة

حمراء تزري بالصبيحة والغروب [1]

فالأداة إنّ لم يقتصر تأكيدها على الشطر الأول فقط بل جاوزت ذلك إلى السطور اللاحقة على الرغم من انعدام أي قرينة رابطة .

من أدوات التوكيد بعد إنّ وجدنا الحرف" قد"، يتحدث الشاعر على لسان الإسلام مخاطبا:

قد غزت أرضكم حضارة خب ياله من مخادع فتان[2].

أكد الحرف "قد" ثبات وقوع الاستعمار و أكد بشاعته.واستخدمه أيضا على لسان شهيد وصف إحدى ليالي رباطه :

وليل قضيناه في خيمة وللثأر في كل قلب وقود

وقد خيمت فوقنا غيمة وهاجت رياح وأزت رعود[3]

فالحرف قد أفاد تأكيد تحقيق هذه الحادثة الجوية وفي القصيدة نفسها يورد:

وقد كان في قبضتي خنجر فأغمدته قلب وحش لدود [4]

بالإضافة إلى أنَّ "قد" أفادت تحقيق وقوع هذه العملية الجهادية ساهمت في تأكيد عزيمة الثائر وثقته بنفسه وعدم هيبته.

3)**الجملة المنفية**:وردت الجملة المنفية بنسبة مقاربة للمؤكدة بلغت 6،91 % وقد جاءت في غالبها فعلية ومنها ما عبر به عن مخلفات مجازر الثامن من مايو:

ما ظل في وهج الأشعة ساطع الشمس والأنوار في إغفاء[5]

لهول ذلك اليوم نفى الشاعر وجود أي نور وكأن التعاقب الزمني بين الليل والنهار انقلب.

وجدنا الشاعر ينفي أن يكون الحب لغير الوطن :

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص521.

[2] المصدر نفسه ص488.

[3] المصدر نفسه ،ص531.

[4] المصدر نفسه ، ص533.

[5] المصدر نفسه ،ص445.

ما الحب إلا أن يكون شهامة وعزيمة من شعلة الإيمان

يهفو به المرء المتيم شاديا ما الحب إلا فيك يا أوطاني[1]

لفت انتباهنا استخدام الشاعر النفي تعبيرا عن الخيبة مشاركا في ذلك عنوان الديوان"إرهاصات سرابية":

لا أرى غير من يحاول طعني وقليل ممن أتى فاجتباني[2]

غير أن صاحب الخيبة في هذا المقطع هو الإسلام الذي همّشه المستعمر وأحلّ بدله شرائع الكفر والبهتان .

وللنفي أيضا دور في دعم معجم الحزن ،يخاطب الطبيعة نافيا :

لا الطير يمرح في سمائك شاديا لا النهر يرسل من خمائلك العبير

لا الغصن يرقص لا النسائم تنثني لا النهر بالألوان في لطف يسير[3]

فالشاعر في هذه القطعة جعل عناصر الطبيعة تعبيرا عن سوء الحال وهذا الإجراء إحدى سمات الرومانسية ،وفي النفي تعززت خصائص أخرى لها تمثلت في البشرى والتفاؤل والتحدي .

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2ص454.

[2] المصدر نفسه، ص485.

[3] المصدر نفسه، ص467.

الأساليب الإنشائية:

إن بناء الصرح اللغوي للنصوص أياً كانت لا يقوم على نمط واحد من الجمل وأينما وظّف المبدع أنواع مختلفة منها دفع الملل عن المتلقي وشد انتباهه،وفي رأينا إن أكثر ما تقوم بهذه الوظيفة هي الأساليب الإنشائية فهي بأنواعها تشكل مخارج أو منافذ يتنفس عبرها القارئ ليسترجع وعيه كلما غاب ويواصل عملية القراءة بشغف أكثر من السابق.

و أبو القاسم خمار يعي هذه الأهمية والدليل هو استعماله لهذه الأساليب وقد قرب بها ربع الديوان بنسبة32،18 % ، ونحن في دراستنا لها سنوردها على حسب الأكثر تواجدا،ولأن الإحصاء كشف غلبة أسلوب الاستفهام سنبدأ به وقبل ذلك لابد أن نعرّف هذا الأسلوب ،لقد وردت لهذا المنحى الإنشائي تعاريف كثيرة توزعت على كتب البلاغة والنحو وهو في طابعه العام" طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي الهمزة وهل وما ،ومن،ومتى،أيان وكيف وأين وأنّى وكم وأيّ "[1]، ومعظم هذه الأدوات موجود في الديوان وسنراها في مجموع الأمثلة التي اخترناها.

أثناء قراءة جميع نماذج هذا الأسلوب وجدناها خرجت عن اطار الاستخبار إلى أغراض أخرى متنوعة :

1ـ **التحسّر** :منه ما أورده في قصيدة "عيد الأوهام":

أناجي الدجى

وأدعو الرجاء

واسأل عن حاضري...هل يعيد

فخاري التليد...؟[2]

أفاد هذا السؤال معنى الدعاء بالإضافة إلى التحسر لأن السياق بعدها بيّن أن الشاعر يناجي ربه في الثلث الأخير من ليل رمضان.

من معاني التحسّر أيضا ما أورده في استذكار مجازر الثامن ماي فيسأل :

ماذنب طفل كالملاك صفاوة لايعرف التفكير في الشحناء

[1] السيد أحمد الهاشمي،جواهر الباغة في المعاني والبيان والبديع،ضبط وتدقيق، وتوثيق يوسف الصميلي،شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع ،المكتبة العصرية،صيدا بيروت،2007، ص78.

[2]. محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص439

أو طفلة ضحك الربيع بقلبها فتبسمت كالزهرة الفيحاء

ماذنب غانية الحمى في بيتها لعفافها تزدان كالعذراء

والأم ماذا أذنبت وفؤادها للحب للإخلاص للأبناء[1]

إن هذه الإستفهامات المتتالية تبدو في ظاهرها طلبية لكنها في حقيقة الأمر خبرية أفادت الوصف وحملت معنى الشفقة .

من التحسرات أيضا مخاطبته للثالوث (المغرب،الجزائر ،تونس) :

ياروحي ...ودِيني ... إنني أهواك

هل..يجدي حنيني ؟[2]

فالحسرة هنا حسرتان الأولى واقع هذا الثالوث الذي يرزح تحت الاستعمار والثانية عدم قدرته على المساعدة كونه مغترب .

2 ـ **النجدة** :وجدنا الشاعر يستخدم لهذا الغرض الأداة الاستفهامية أين ،فيسأل :

أين من مربع الجزيرة قوم رفعوا عاليا سنا الأديان [3]

وفي موضع آخر ينادي سيدنا عيسى عليه السلام :

أين عيسى وقد تألم دهرا وهو يدعو للحب والميزان[4]

فالشاعر في هذين المثالين يعرف أن من يناديهم غير موجودين وهو يرجو بهذا البحث الترغيب في السير على طريقهم

3 ـ **السخرية** : من المعاني التي حملها الاستفهام وجدنا التهكم في قصيدة" حديث الإسلام":

أي رقص، و أي فسق ورجس وغواني وصبية وأغاني[5]

فسامع إيقاع هذا الصفير يظنه مادحاً لكنه غير ذلك.

4 ـ **التعظيم** : أورد في قصيدة "صوت الشباب" ثلاث أدوات متتالية سائلا :

أي صوت هذا الذي يبعث الإحساس والرعب والحماسة الشديدا

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص 444.

[2] المصدر نفسه، ص475.

[3] المصدر نفسه، ص487.

[4] المصدر نفسه، ص488.

[5] المصدر نفسه، ص484.

أهو صوت الرعود في ظلمة الليل هوى يحمل الأسى والبرودا
أم عويل من السواقي اللواتي تملا الأرض والجبال جليدا
أم دو من المدافع في الجو أذابت فوق الحديد الحديدا
أي شيء هذا الذي ملا القلب بكاءً وحسرة ووعيدا..؟[1]

ثم يجيب:

ذاك صوت الشباب من أعمق الأعماق ثار موحدا مشدودا [2]

فبعد التساؤلات الخمس أورد جوابا يريد به عدم تخييب القارئ بعد تشويقه وتعريفه بأهمية الشباب وفي قصيدة "حديث الإسلام" يستفسر :

أي هم كعزلة وانفراد أي ظلم يحز كالهجران[3]

إن أداة الاستفهام" أي " عظّمت حجم المعاناة فنُطقُ البيت بدونها يخفف من المعنى.

5 ـ **التحقيق واللّوم** :ينادي الشاعر المستعمر محققا معه :

أين الذي لبس المحبة والولا متطاولا بالقول والإغراء
أين الذي وعد البلاد حقوقها متمسكا بالغدر والإطراء[4]

فالأداة "أين" عززت معنى اللّوم في هذه المقطوعة

6 ـ التوبيخ: لم يرد إلا في قصيدة واحدة هي "عيد الأوهام"، يقول فيها:

لقد حان عيد
فهل حان للعرب عهد جديد...؟
...ألا نعتبر
وفي كل يوم نعانق ضر
ونلهو...ولا نرعوي[5]

ويواصل توبيخه إلى أخر القصيدة:

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص429.
[2] المصدر نفسه، ص429.
[3] المصدر نفسه ،ص481.
[4] المصدر نفسه، ص446
[5] المصدر نفسه، ص440.

ألا نتقي...؟

وفي المغرب العربي الشقي يساجله المعتدي

صنوف العذاب[1]

حملت هذه التوبيخات معنىً ضمنياً تمثل في الرغبة في الوحدة والتضامن من أجل دحر المستعمر.

7 ـ **السخط على الواقع**:ورد هذا المعنى في موضعين من الديوان، الأول في قصيدة"غضبة"يقول فيها:

أي عيش هذا الذي يجعل الحر ذليلا كالعبد غي الأصفاد

أي عيش هذا الذي ألبس النفس رداءا من الأسى و الحداد[2]

وهذه الصرخة من الشاعر أما الموضع الثاني للاستفهام صدر عن عاملة بائسة تشكو بثها إلى الله:

لماذا يا إلهي كان حظي كليلك موحشا صعب العبور

لماذا جئت بي ورميت عيشي بوادي الدمع والعرق الغزير

لماذا خلقتني أنثى لأشقى ألا ليت المنون ترى مصيري[3]

تريد من هذه الأسئلة معنيين هما:البحث عن أسباب ضنك عيشها والشكوى إلى الله ليفرّج همها.

من الميزات الأسلوبية لهذا الطلب الإنشائي هو ورود الأسئلة متتالية وإفادتها معناً واحدا كما في هذا المثال:

أنحيا وأشباحهم بيننا تدنس بالعار تلك الورود

أنحيا أذلاء في ملجأ ويحيا عزيزا بأرض الكنود

أنحيا وفي وطني غاصب تعاني الجزائر منه الحشود

أنحيا وهذا الحمى العربي يضم الضنى والردى واليهود[4].

هذه الأبيات جميعها اشتركت في معنى واحد هو الدعوة إلى الجهاد والتضحية من أجل كسر الطغيان،من الميزات أيضا أنه يجيب على الأسئلة التي يطرحها وقد سبقت الإشارة إلى هذه الظاهرة ولا نرغب في تمثيلها جميعها لأن المقام لا يسمح بذلك.

من الميزات أيضا وجدنا الشاعر ينوع في أدوات الاستفهام وقد بلغت إحدى عشرة أداة استفهامية وهذا"يتناسب ومواقف الحيرة والقلق"[1]لدى الشاعر.

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص441.

[2] المصدر نفسه، ص492.

[3] المصدر نفسه، ص462.

[4] المصدر نفسه، ص532.

في المرتبة الثانية بعد الاستفهام وجدنا الشاعر يستخدم الأمر وبلغ في ذلك نسبة 27،47 %.

وقد ورد في غالبه بصفته المعتادة ولم يخرج إلى أغراض أخرى إلا في أحيان قليلة،بدأ بالأمر في أول قصيدة من الديوان وقد حمل معنا تفاؤليا، ينادي :

بلادي ابسمي وانشدي لحننا

وغني لنا إننا هاهنا

ولا تفقدي من مضى عاملا

فإنا حواليك مثل الشهب

ونادي يلبيك شبل العرب[2]

الشاعر في هذه القصيدة كلُه ثقة في إمكانية بلوغ بلاده موكب الحرية، من أوامره أيضا طلبه من فلسطين مناديا:

يافلسطين..أفيقي واذكري في صلاح الدين شهما منتصر

اذكري الأبطال في عهد مضى وانشري للناس في الذكرى العبر

رددِيها نغمة في مسمعي و اتركيها في فؤادي تنفجر[3]

إن أكثر الأفعال تأدية لمقصد الشاعر المتمثل في إعادة فتح فلسطين وطرد الغزاة منها هو الفعل " اذكري" والذي زاد في ذلك هو تكراره.

وقد وجدنا الشاعر يطلب يد العون من الشرق في أكثر من موضع، ينادي:

ياشرق.. مد لنا يديك فإننا إن لم تؤازرنا بلا أنصار[4]

كانت هذه بعض نماذج الأمر المتفرقة في الديوان وقد لفت انتباهنا وجود قصيدة تعج بهذا الأسلوب وهي قصيدة "إلى أمي " يقول في إحدى مقاطعها:

هبي بحاضرنا المطوق إنه مستقبل الأسماع والأنظار

وابني من النشء الفتي منارة مشدودة، مرفوعة الأسوار

واذكي بآمال الطفولة شعلة وقادة وهاجة الأوار

---

[1] الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،منشورات الجامعة التونسية،المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية،دط،1981،ص358.

[2] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2ص 416.

[3] المصدر نفسه، ص448.

[4] المصدر نفسه ،ص508.

ثوري مع الأجيال ناقمة على أوضاعنا بالحرب والإعصار

طوفي على الوطن المعذب وزرعي في كل واجهة دم الثوار[1]

و لأن الشاعر يدرك أهمية المرأة ودورها الفعال في كسر الجور وجدناه يعول عليها ويستعطفها لتمنح.

كانت هذه نماذج في الأمر في صفته العادية وقد خرج إلى أغراض أخرى في موضعين تمثل الأول في الالتماس في قوله :

أجحافل الأحزان هل خيّمت منك السحائب فوق ساحات القبور [2]

فالشاعر هنا يرتجي الأحزان أن تبتعد ويقترح لها مكان آخر هو القبور.أما الغرض الثاني فتمثل في الدعاء :

لو كنت قربك ما هديتك خلجة من مهجتي بل مهجتي تذكاري

لكن ما بيني وبينك شاسع فلتنعمي في جنة الأبرار. [3]

فالفعل " فالتنعمي " دل على الدعاء وأكثر ما عزز ذلك هو سياق عجز البيت "في جنة الأبرار ".

من الأساليب التي استخدمها أبو القاسم خمار النداء وقد بلغ % 17،03جاء المنادى فيه متنوع، من ذلك: الدنيا ،الدهر،اليوم،القوم،القلوب،الدموع،حياة الشقاء،الأم ،المسلمون البكاء،زفرة الناي،الأمواج ،الثالوث،البلاد،فلسطين،الوطن الشرق،سليمان عليه السلام،الرفاق، سورية ،الشعر....

وتجدر الشارة إلى أن الشاعر ركز على نداء الأماكن أكثر من غيرها وغالبا يصاحب النداء بأسلوب الأمر، ينادي:

يافلسطين افيقي واقرائي ماضي الازمان من خلف السور [4]

وفي موضع آخر يكرر النداء ويحذف الأداة ويقدم فعل الأمر على المنادى :

أفيقي فلسطين قد هزنا لمغناك ثأر وشوق وجود. [5]

إن تكرار النداء في هاذين النموذجين من القصيدة يعكس اهتمام الشاعر بهذه القضية، من الأماكن أيضا ينادي الشرق :

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص 498.

[2] المصدر نفسه،ص 407.

[3] المصدر نفسه، ص502.

[4] المصدر نفسه، ص447.

[5] المصدر نفسه، ص432.

يا شرق ..يا أرض الكنانة هل رأى ابن الكنانة في الجزائر معشرا

يا شرق مد لنا يديك لنصبح جيشا يسير مع الحياة مظفرا [1]

وقد تكرر النداء الأخير في الديوان أكثر من مرة ،وطلبه الإغاثة من الشرق دون سواه يعكس تلك الوشائج التي تربط المغرب العربي بالشرق فهو منبع الحضارة الإسلامية الراقية وفيه أجداد المغاربة أباء الفاتحين،من الأماكن أيضا نادى الشاعر وطنه وأصرّ على ذلك مرات كثيرة منها:

وطني سلمتا ففي شبابك فتية تغزو الدنا لو أقسمت للباري. [2]

في هذا النداء وعد بالانتصار و الشاعر على يقين بذلك في حال تحقق الإخلاص لله عزّ وجلّ ،وللبلد الذي احتضنه نصيب من النداء يحمل فيه سلاما:

يا سوريا يا موطن الشام القوي من موطني اهديك ذكرا عاطرا. [3]

وتكرار النداء في هذا التركيب يدل على حرصه على تلقيها سلامه.

بالإضافة للأماكن خصّ الشاعر قصيدة بكاملها لنداء الأم راوح فيها بين إظهار الأداة وإخفائها وكانت الهمزة أكثر وروداً، ينادي بها معظّماً:

أآلهة الأشواق تيهي وافخري فالناس حولك كالنمير الجاري

أأميرة الأبرار قومي وأحكمي فاليوم عيدك حافلا بالغار [4]

ومن مواضع حذف الأداة نداؤه:

أماه..عيدك نغمة في حاضري من خاطري تنساب كالتيار

أماه..عيدك ومضة من مهجتي مسكوبة كالنور في أشعاري. [5]

وقد حذف الأداة عن الأم عمداً لتأكيد أهميتها وتعزيز انتمائها له أكثر.

بالإضافة إلى هذا وجدنا ميزة رعت انتباهنا في هذا الديوان وهي أن الشاعر يطعّم نداءاته بالأمر والاستفهام والشرط مما أضفى عليه نوعا من الحركة ،من ذلك ينادي أمواج البحر:

إيه يا أمواج

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2 ،ص426.

[2] المصدر نفسه،ص509.

[3] المصدر نفسه، ص428.

[4] المصدر نفسه، ص456.

[5] المصدر نفسه، ص501.

هل في البحر غيري..؟

هائما في الزورق المجنون يجري[1]

فجملة الاستفهام ـ هل في البحر غيري؟ـ دلّت على تَوَهان الشاعر الغريب، وفي قصيدة "غضبة "جمع بين النداء والشرط في قوله:

يا حياة الشقاء إن لم تزولي عن بلادي...إني ورب العباد

لأقيمن في طريقك عاراً يصبغ الأرض كلها بالسواد[2]

في هذا المقطع توعد وتهديد لحياة الشقاء في حال لم تَزُل عن الشاعر، وفي قصيدة"حديث الإسلام "جمع بين النداء والأمر مخاطباً:

يا قلوبا من الحجارة .. رقي وانظري كيف يهزأ الطرفان.[3]

حقق هذا الجمع بين الطلبين معنى التوبيخ.

من الأساليب الإنشائية الطلبية وجدنا أيضا أسلوب التمني لكنه ورد في مواضع لا صعوبة في إحصائها فهي لم تبلغ سوى الخمس مرات لهذا سنقتصر على مثال واحد ، ينادي الشاعر على لسان شهيد من حيفا:

تمنيت لو أنني بينكم وفارقت هذا الرضا والخلود .[4]

وقد حمل هذا التمني ترغيبا في المقاومة فالشهيد بالرغم من أنه يسكن في جنات الخلد يحن إلى حياته الجهادية رفقة زملائه .

من الأساليب الإنشائية وجدنا أسلوب الشرط وقد بلغ نسبة 5،76% مقارنة بالأساليب الأخرى وقد نوع فيه الشاعر بين الأدوات فاستخدم (لو ، لولا ، من ، إن) وقد اعتمد على الحرف لو في أغلب شروطه، من ذلك يصف صوت الشباب فاخرا به :

ذاك صوت الشباب فلو يصب على طود لأمسى مبعثرا مهدودا [5]

فالصدر حوى جملة الشرط بأداتها، أما جوابه فتربع على العجز. ومن أمثلة الشرط كذلك ما أورده في قصيدة "واقعنا المؤلم" :

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2 ص476.

[2] المصدر نفسه،ص494

[3] المصدر نفسه، ص488.

[4] المصدر نفسه535.

[5] المصدر نفسه ص430.

من لم يغتنم عبرا ويغفو يحطه الضنى دون النوال[1]

حمل هذا الشرط معنى الحكمة وتوزع طرفاه بالتساوي بين الصدر والعجز وفي النماذج الأخرى وجدنا الشاعر يستغرق فيه بيتين أو أكثر، يتوعد حياة الشقاء:

ياحياة الشقاء إن لم تزولي عن بلادي ...إني ورب العباد

لأقيمن في طريقك عارا يصبغ الأرض كلها بالسواد. [2]

وفي قصيدة أخرى يستغرق في الشرط ثلاث أبيات كاملة يقول فيها :

ولكن إذا هيمنت رحمة على شفتي ناظر نحو قفري

ولاحت على مقلتيه الدموع رثاء لحالي ورفقا بعمري

فإني على مضض ثائر كعاصفة بالمصائب تزري.[3]

جعل جملة الشرط في البيت الأول وأخّر الجواب حتى البيت الثالث رغبة منه في تأكيد ثورته رغم كل الصعاب.

2 ـ **الأساليب الإنشائية غير طلبية** :وجدنا بعضا منها، ولم تكن بحجم الأساليب الطلبية، ومن أكثرها ورودا سجلنا "كم" الخبرية، وقد عبّرت عن مشاعر مختلفة، منها للصبابة يقول فيها :

كم تمادى بين أعطاف الهوى كم بأحلام وروحي فتك

كم أراني الليل سرا رائعا وبأسرار الخوافي هتك [4]

فأداة الاستفهام الخبرية "كم" دلت على كبر حجم الشوق للأحباب في الغربة . ومن المشاعر التي عبرت عنها أيضا استحضار الذكريات، يخاطب رفاقه:

كم ذا شدونا في المحافل للجدود

كم ذا تداولنا حكايات الخلود. [5]

حمل المعنى بالإضافة إلى التذكر حسرة على الماضي السعيد.وفي مرة واحدة خاطب فيها الدهر:

يادهر أنت سموم

وبين ذراعك وغرس

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2 ،ص459.

[2] المصدر نفسه،ص494.

[3] المصدر نفسه، ص469.

[4] المصدر نفسه، ص432.

[5] المصدر نفسه، ص514.

فيك العذاب غيوم

فكم يقوم فاسي

وكم تصابر نفسي..؟[1]

دلّت "كم" على الاستسلام وعدم الطاقة على مواصلة المسير ومن الأساليب الأخرى أسلوب واحد في القسم وآخر في التعجب نبدأ بالأول الذي يقول فيه :

قسما بربك إنني لا أنثني حتى تعانق موكب الأحرار[2]

وعن الثاني يستغرب الإسلام في قوم ارتدوا عنه:

يالقوم يدعون باسمي أمورا وسمتني بسيمة الأوثان[3]

فالاّم السابقة للفظة"قوم"أبدلت معنى النداء إلى التعجب.

إن جميع هذه الأساليب الإنشائية سواء الطلبية أو غيرها ساهمت في بث الحركة، وأبرزت جزء من مكنون الشاعر.

3ـ انحراف التراكيب في الديوان

1ـ **التقديم والتأخير**: وجدنا الشاعر ينوع في توزيع الوحدات اللغوية المكونة لتراكيبه الشعرية، فتارة يأتي بها سليمة دون تغيير، وتارة أخرى يكسر هذا الروتين وينحرف عنه ليبث معاني جديدة أكثر جاذبية من التعابير الخاضعة للقوانين المبدئية(الأولية) في اللغة ،من ذلك يقدم الجار والمجرور الذي طبيعته الأصلية التأخير وهذه الظاهرة تشكل سمة بارزة في الديوان وهذه بعض من نماذجها، يقول بنغمة الغريب:

وبالخلائق أشقى ⟵ تقدم عن الفعل

وفي الجوانحي بؤسي ⟵ // عن المبتدأ

كالنار يحرق نفسي [4] ⟵ // عن الفعل

وفي قصيدة "عيد الأوهام" يذكّر باغتصاب اليهود لفلسطين :

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص438

[2] المصدر نفسه،ص511.

[3] المصدر نفسه،ص484.

[4] المصدر نفسه، ص436.

وفي فلسطين البغاة اليهود

تدوس الحدود[1]

في هذا النموذج تقدم الجار والمجرور وكذلك الصفة عن الموصوف، والغرض من هذا هو تعجيل بث كرهه لليهود.

وفي قصيدة "حديث الإسلام" تقدم الجار والمجرور على المبتدأ يقول :

في سطور الإنجيل سلم وأمن رتلتها وليدة العمران [2]

و الغرض في ذلك تعظيم هذا الكتاب السماوي .

من الانحرافات أيضا أكثر ورودا تأخير النداء، من ذلك نداؤه لروح الشباب :

ثوري فقد آن ياروح الطموح لنا بأن نجند أفاق من الشهوب[3]

فحماسه الشديد للثورة ويقينه بحتميتها جعله يبدأ بها قبل أن ينادي .

من الانحرافات كذلك وجدنا تقديم الفاعل في مواضع كثيرة نقتصر على نموذجين منها فقط الأول في قصيدة فلسطين حين يطلب النصرة :

والضنى والخلف قد مزقنا أترى هل من كريم ينتصر [4]

فالضنى والمعطوف عليه تقدما على الفعل "مزقتنا" وهذا ربما للتعبير عن ضيق الحال، أما الموضع الثاني الذي اخترناه فهو من قصيدة "حديث الإسلام" التي أنشد فيها ساخرا:

زاعم الغيب بالأكاذيب يهذي وعجوز ترتع كالسكران[5]

وهنا قدّم الفاعل مرتين في بداية السطر وفي بداية العجز وكذلك قدم الجار والمجرور على الفعل.

من التغيرات أيضا قدّم الخبر على المبتدأ ومن ذلك قوله :

بهجة في الفجر أوراق الشجر [6]

فللتعبير عن جمال المنظر سُبِقَ المبتدأ بالخبر "بهجة" والجار والمجرور"في الفجر".

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2 ، ص444.

[2] المصدر نفسه،ص488.

[3] المصدر نفسه،ص473.

[4] المصدر نفسه، ص450.

[5] المصدر نفسه،ص484.

[6] المصدر نفسه،ص420.

وفي مرات قليلة وجدناه قدّم الحال وجواب الشرط وهذه نماذج منها على الترتيب :

جاء في قصيدة "إلى الثالوث" تقديم الحال في قوله :

إيه يا أمواج

هل في البحر غيري ...؟

هائما في الزورق المجنوني يجري [1] وجواب الشرط تقدم في قصيدة "إلى أشبال الجزائر"، يقول فيها :

وياساعدي خذ حسام العلا

فلا عاش من لم يكن كاللهب [2]

كان بإمكان الشاعر أن يأتي بهذه التراكيب على صورتها العادية لكنه خالف ذلك رغبة منه في تفجير الدلالة أكثر وتمكينها لدى المتلقي من خلال التلاعب في الترتيب النحوي.

2 ـ الحذف :

شكل هذا الانحراف سمة بارزة في الديوان وقد جاوز فيه الشاعر العشرين مرة، وقبل تمثيله نشير إلى تعريف أخذناه عن عبد القاهر الجرجاني جاء فيه :"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ،وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" [3]

بهذا المنطلق يكون الحذف مصدر من مصادر الشعرية في الأعمال الإبداعية ، ولأبي القاسم خمار شرف الامتياز بهذه الخاصية في ديوانه ومن نماذج هذا الإسقاط نجد:

1. **حذف الفضلات** واقتصر فيها غالبا على حذف المفعول به، يخاطب المغرب العربي :

فيك مايغري ...وما يشفي ...ويسبي

فيك ما يكوي ...وما يذكي أنيني [4]

وهذه المحذوفات المتتالية شكلت حيرة لدينا جعلتنا نشارك في ملءها بتأويلاتنا الخاصة فوقع الاختيار على المفعول به وفي قصيدة أخرى يخاطب الوطن:

وانظر..فهل أبصرت بين جموعنا فردا ذليلا قانعا بالعار

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2 ص476.

[2] المصدر نفسه ،مج2ص414.

[3] عبد القاهر الجرجاني،كتاب دلائل الإعجاز،قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر،دد،دت، ص146.

[4] محمد بلقاسم خمار،الديوان، ص475.

انظر.. فهل أبصرت جندك تنزوي بين المهانة والصغار تدري [1]

فالشاعر لم يحدد موقعا أو مكانا محددا للنظر ولا يهمه ذلك بقدر ما يهمه لفت النظر إلى العزيمة والثورة التي أعلنها الشعب من أجل وطنه.

من الفضلات التي أسقطها الشاعر "الجار والمجرور" حين استرجع ذكريات قضاها مع رفاق صباه :

وبقيتموا... وذهبت وحدي

وحدي ...بآلامي ...ووجدي

وحدي ...أسائلكم ببعدي [2]

اقترحنا أن يكون مكان النقاط الأولى شبه الجملة "في الجزائر"، أما الثانية والثالثة والرابعة فربما قصد بها "في سوريا" فلم يذكرها لثقلها في النطق وربما لأن قلبه لم يطاوعه لذلك .

2 ـ حذف المسند في الجملة الفعلية :

ورد في قصيدة "حديث الإسلام "حين أشار إلى فرقة الأمة الإسلامية :

فابن شرقية يتيه برأي وابن غربية برأي ثان [3]

فحذف الفعل "يتيه" من عجز البيت لتفادي التكرار وتحقيق الإيقاع

3 ـ حذف المسند في الجملة الاسمية :هو الآخر ورد مرة واحدة في قصيدة أشواق :

أنا مارد كالمنايا طارد أنا كالزوابع

ثائر ...لكنني سأعود يوما لتؤادي [4]

فالمحذوف هو الضمير المنفصل "أنا" وقد قدم عليه الخبر "ثائر".

4 ـ حذف المسند إليه : حذف مرة واحدة من قصيدة "فلسطين":

حية ...لكن كما تحيا على جذعها المبتور أغصان الشجر [5]

فتقدير الكلام "فلسطين حية" لكنه انحرف مرتين قدم الخبر و حذف المبتدأ الذي قدرناه ب"فلسطين"

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص505.

[2] المصدر نفسه ،مج2،ص516.

[3] المصدر نفسه ص486.

[4] المصدر نفسه، ص525.

[5] المصدر نفسه، ص451.

5 ـ حذف المسند والمسند إليه: وهذا من أجمل الصياغات التي خلّفتها الإسقاطات اللغوية لدى الشاعر وقد وظّفها لوصف مجازر الثامن ماي :

صلبا ورميا بالمدافع جهرة والناس تزحف في صميم الداء

شنقا وغما في الخنادق بالحصى جلد و غرقا في سيول الماء [1]

فاكتفى في البيتين بالمفاعيل المطلقة : "صلبا،شنقا،غما،جلدا"فكانت أبلغ تعبيرا، ذلك أن هذه المحذوفات جعلتنا نتخيل ونرسم صورا للمجازر بدون توضيح من الشاعر

6 ـ حذف حرف النداء: وأكثره كان في قصيدة "إلى أمي" وقد حذف حرف النداء لتعجيل وصول مطالبه ومشاعر ه لأمه كان منها: الشكوى والبشرى والحب، وقد جعلها أول بيت في القصيدة:

أماه قومي هذه أشعاري هتفت محملة إليك شعاري[2]

وفي الأبيات اللاحقة فصّل مشاعره مع كل نداء مُبتر الأداة.

كانت هذه بعض سمات الحذف و ليس كلها، فالديوان زاخر بها وكلما قرأناه أكثر زاد رصيد هذه الجماليات.

3 ـ الجمل الاعتراضية : قاربت اعتراضات الشاعر الثلاثين موضعا وهذا كم معتبر لم يكن حشوا، ساهم في إبراز معاني الأبيات وربط أجزائها، وقبل تمثيلها اخترنا واحدا من تعاريفها لدى النقاد وهو "أن تأتي في أثناء الكلام بكلام يفيد إما رفع الشك أو الإغناء عن تقدير السؤال"[3]، وحذف هذا الكلام من السياق لايخل بالمعنى ولا ينقصه وفي المقابل أن وجوده أيضا مهم، ولكَ أن تلاحظ هذه الخصائص في النماذج التي اخترناها من الديوان.

جاء الاعتراض شبه جملة في مواضع متنوعة بين أطراف الجمل الاسمية والفعلية، من ذلك حديث الإسلام عن نفسه:

رمتني الأحقاد من زعم شيطان بعقم.. تريد هز كياني[4]

فالجملة الاعتراضية "من زعم شيطان" أكدت دوره في محق العدل ونشر الكفر والبهتان.

من ميزات الاعتراض عند الشاعر أنه يأتي بين جملة الشرط وجوابه كما في هذا البيت:

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص445.

[2] المصدر نفسه ،ص495

[3] بدر الدين بن مالك ،"المصباح في المعاني والبيان والبديع"،تح:حسني عبد الجليل يوسف،مكتبة الآداب ومطبعتها،ط1:1989ص251.

[4] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص481.

والمرء إن لم يتخذ من دهره عبرا تعلمه الصواب تقهقر[1]

فجملة "تعلمه الصواب" هي محط الاعتراض في هذا البيت.ومرةً وقع الاعتراض جملة شرط كاملة، في ندائه:

يا شرق مد لنا يديك فإننا إن لم تؤازرنا بلا أنصار[2]

فجملة "إن لم تؤازرنا" بالرغم من أنها جزء مهم في تأكيد المعنى نستطيع إسقاطها بدون خلل في المعنى، وقد أخذ الاعتراض شكلا آخر فجاء مُقسَما بين شطري البيت الشعري ومرة أخرى طال الاعتراض حتى نهاية العجز وقد اجتمع الشكلان في هذا المقطع من وصية الشهيد:

ألا يا رفاقي اذكروني إذا رجعتم لحيفا وقولوا الفقيد

وقولوا لسلمى إذا ما رأت رجانا وذكرى زمان بعيد

بأن توقد الشمع في حقلنا وتفرش لي الدرب سعف الجريد[3]

وجملة الاعتراض الأخيرة لا يمكن الاستغناء عنها لأنها شكلت عجزا كاملا للبيت والأهم من هذا أن نهايتها حافظت على رتابة القافية المعهودة في باقي الأبيات وإن اعتماد الشاعر على هذا التركيب الجملي أضفى على الديوان مسحة جمالية أكدت المعنى ووضحت المقاصد.

بعد الإطلاع على جميع خصائص التراكيب في الديوان خلصنا إلى نتيجة مفادها أن الجمل بكل أنواعها وأشكالها وطرق بنائها النحوي ما هي إلا ترجمة لعواطف ومقاصد الشاعر.

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص426.

[2] المصدر نفسه ،ص508.

[3] المصدر نفسه ، ص541.542

المبحث الثاني : الصورة الشعرية:

إن اللغة الشعرية لا تقوم على أداة تعبيرية واحدة بل تشترك فيها مجموعة من الأدوات،والصورة الشعرية بأنواعها واحدة منها،وهي من أهم المقومات التي يكتسب من خلالها النص الشعري فنيته ،وقبل كشف أنواع الصور في هذا الديوان لابد أن نشير إلى حد هذا المصطلح لدى النقاد.

لقد صعب تحديد تعريف شامل وعام للصورة في النقد الحديث ذلك أنها متغيرة وغير مستقرة، وأثناء بحثنا واجهنا تعاريف كثيرة ومختلفة.ففي النقد القديم رآها الجاحظ من الأساسيات التي يقوم عليها الشعر حين أكّد أنّه"صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1] ،وقد أجمع البعض أنه أول من أشار إليها،أمّا الناقد المتأخر "حازم القرطاجني"فأشار إليها في حديثه عن المعاني باعتبارها" الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه،فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة الصورة الذهنية..." [2].فتكون الصورة بهذا المعنى ما ترسمه مخيّلة الإنسان من معاني للألفاظ وعامّة الموجودات الخارجية.

وقد أشار النقد الغربي الحديث إلى هذا النوع من الصور ويراها علي عمران"اتجاه من اتجاهات الصورة"[3] بهذا يكون النقد القديم أسبق إلى بعث معالم الصورة، غير أننا لم نكتف بهذين النموذجين ورحنا نبحث في نظرية عمود الشعر عند العرب لعلنا نجدها في باب من أبوابه السبعة، كتب المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة:" إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر"[4] كما هو ملاحظ لا وجود للفظ صورة لكن في نقدنا الحديث وجدنا ما يقابل بعض هذه الأبواب حول الصورة، فالباب الثالث تقابله صورة بصرية، والخامس تقابله الصورة الكلية، والرابع والسادس لا زال النقد الحديث يتعامل بهما ولم يستغن عنهما.

---

[1] ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ج3 ،تح عبد السلام محمد هارون، تق أحمد فؤاد باشا،عبد الحكيم راضي ص 132.

[2] ـ ابن الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3 1986 ،ص 18.

[3] ـ علي عمران، حجاجية الصورة الفنية في الخطاب الحربي، خطب الإمام علي أنموذجا دار نينوي للدراسات والنشر، دط 2009، ص 69.

[4] ـ أبي علي بن محمد بن الحسن المرزوقي،شرح ديوان الحماسة لأبي تمام،مج1،منشورات محمد علي بيضون،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط2003،1،ص10.

وعليه فالنقد القديم لم يصرح بلفظ الصورة الشعرية لكنه أشار إلى مفهومها،وفصل الحديث عنها،ورأى بعض النقاد أنّ العرب خصوا الصورة بالشكل البلاغي في شقه البياني:"إن النقاد اهتموا في الصورة بأشكالها البلاغية التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وبحثوها على أنها وسائل شعرية موجودة في الشعر الجاهلي الذي وصل إليهم،ومن هنا اكتسبت قيمتها عندهم ولقيت نصيبا وافرا من الاهتمام"[1].

كان هذا عن النقد القديم،أما في الحديث فقد تعددت تعريفات الصورة، وهذا راجع إلى تنوع مصادرها فكل مبدع يختار أو يميل إلى مصدر معين ليغرف منه مادة لشعره،والأهم من هذا تنوع الاتجاهات النقدية :"إن الاتجاهات المذهبية للنقاد كانت من أهم أسباب اختلافهم حول مفهوم الصورة فتناول الرومانسي للصورة يختلف عن تناول الكلاسيكي إذ يبني مقياس جودتها على أثر العاطفة في الصورة وبروز هذا الأثر، أما الكلاسيكي فإنه يبني مقياس جودتها على بروز أثر العقل في الصورة...أما الرمزي يبني مقياس جودتها على الأثر الخفي الذي تؤديه الصورة من خلال الإيحاء بالأحاسيس والمشاعر ..."[2]،وهذا الاختلاف المفهومي ساهم في إثراء الإبداع الشعري،ولنوضح هذا التنوّع في تعريف الصورة اخترنا نماذج بداية بالناقد مصطفى ناصف الذي ربطها بالأسطورة"إن الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة "[3]، ويراها عز الدين إسماعيل حلم يترجمه الرمز، "الصورة الشعرية رمز مصدره اللّاشعور"[4] وآخر ينفي عنها أن تكون للزخرف كما يظن البعض" فالصورة ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي...فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها و يجسدها بدون الصورة وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه ،وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله"[5]، فالصورة عند هذا الناقد تعبر عن معاني ومقاصد أساسية، وليست مجرد محسّن جمالي كما يظن البعض.

[1]ـ عبد القادر الرباعي،الصورة الفنية في النقد الشعري،دار جابر للنشر والتوزيع الأردن، ط1 2009،ص41

[2]ـ علاء أحمد عبد الرحيم ،الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير ،دار العلم والإيمان كفر الشيخ ط1 2008ص43

[3]ـ مصطفى ناصف،الصورة الأدبية،دار الأندلس بيروت لبنان،دط،دت ص07

[4]ـ عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار الثقافة ،بيروت، لبنان، دط، دت، ص138

[5]ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 1992 ص 383.

ويحصر ناقد آخر عدة قضايا يراها مقومات أساسية في بناء الصورة منها " الإيقاع ـ المجاز ـ الانزياح ـ لعبة الخفاء والتجلي ـ الفراغ ـ المكر الفني القائم على حشد المتضادات ـ تصوير الطفولة بأحلامها وكوابيسها ـ الاستعارة" [1].

وهناك من ربطها بالحواس الخمسة:" فمنها الصور البصرية والسمعية والذوقية والشمية واللمسية والصور الساكنة والمتحركة واللونية"[2] وغير هذه التعريفات كثير لا يسمح المقام بذكرها جميعا غير أنه من الواجب أن نحيل القارئ إلى دراستين في النقد الحديث قدمتا نقدا مميزا حول الصورة، وهما لنعيم اليافي[3] وسيد قطب[4].

بناءً على ما تقدّم من مفاهيم سنعرض في تحليلنا جميع أنواع التصوير التي وظفها الشاعر محاولين الكشف عن ميول الشاعر اتجاه صيغة معينة في بناء صوره، وستكون البداية بالصور البلاغية:

1. **التشبيه**:اعتمده الشاعر أكثر من باقي الصور البلاغية، وخص التشبيه المرسل بالقدر الأكبر، واستخدم فيه الرابط اللفظي " الكاف" أكثر من الأدوات الأخرى بشكل لافت للانتباه،يقول الشاعر مشبّها نفسه بالطائر المحلق:

أهتز كالطير من كل رمش وألمح في كل برق ندى[5]

يريد أن يكون طيرا حرا يبحث عن السعادة ويطرد ملل الغربة بالتفاؤل،وفي موضع آخر يرى نفسه أيضا كالطائر عندما يقارن نشيده بنشيد البكاء،يقول الشاعر:

أنت كالبوم كالغراب بغيض وأنا كالمجنح الغريد[6] يريد مرة أخرى أن يتفاءل وينفي عنه كل حزن.

وفي مقابل هذه الصور يعبر عن كربه مرة بالنار قائلا:

وفي جوانحي بؤسي
كالنار يحرق نفسي[7]

ومرة أخرى باللهيب،يقول أبو القاسم خمار:

---

[1] ـ ينظر: عبد الإله الصائغ،الخطاب الشعري الحدثاوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي بيروت ط1 1999،ص219

[2] ـ على عمران حجاحية، الصورة الفنية في الخطاب العربي ص 73.

[3] ـ نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث تقديم جمال طحان، صفحات للدراسات والنشرط1 2008.

[4] ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، مطابع الشروق القاهرة.

[5] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بقاسم خمار مج 2، ص 434

[6] ـ المصدر نفسه ص 478.

[7] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2، ص 436.

وفي فؤادي ثورة تزكي همومي

بأنفاسي حريق كاللهيـــــــب[1]

أكدت الصورتان معاناة الشاعر، وقد وفق في اختيار المشبه به: النار واللهب، فإن أي إنسان مكلوم يشعر بلفحهما بداخله، يواصل الخطاب وهذه المرة بضمير المتكلم" نحن" ويقصد به طلبه العلم في بلاد الغربة الذين يشبههم بالنجوم،يقول الشاعر:

هانحن يا موطن كالنجوم [2]

فالعلم يشترك مع النجم في الإضاءة، فهو قبس في غسق الجهل، وكما النجم هاد للتائه، كذلك العلم يعبّد الطريق للنجاح ونيل المطالب، يكسر هذه الرتابة بتغير الرابط اللفظي "الكاف" بمثل، فيدعو العرب إلى لم الشمل:

أليس من الجدير بأن نفادي ونجمع شملنا مثل الجبال[3]

ويخاطب بلاده ويطمئنها:

وإن حواليك مثل الشهب[4]

يبدو هذا التشبيه بسيطاً في ظاهره لكنه ترك بداخلنا أثرا طاب له النفس، فالشاعر توعد وطنه بالحماية وثقته بذلك يقينية، لأنه رأى نفسه شهاباً ثاقباً محرقًا لكل باغ مريد، واستحضار اللفظة القرآنية الشهب هو ما زاد الصورة جمالا، يقول جل جلاله:"**وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا(8) وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْأَنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا"(9)[سورة الجن9.8]**

فالشاعر نقل وظيفة الشهاب القرآني كما هي، وغير في الفاعل والمفعول به، والشهب في القرآن الكريم منوطة دائما بالجن، وفي القصيدة أخذ المستعمر دور الجن وهو كذلك.

وفي نصوص أخرى يورد الشاعر تشابيه تارة متفرقة، وتارة أخرى متتابعة، يقول الشاعر:

حمراء تزري بصبيحة والغروب

مرهوبة كالليل كالبحر الخطير

محبوبة كالزهر كالطفل الصغير

[1]ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2 ،ص 464.

[2]ـ المصدر نفسه، ص 415.

[3]ـ المصدر نفسه، ص 460.

[4]ـ المصدر نفسه،ص.....

كالروح كالنسمات كالحلم الجميل

كالوحي كالآيات كالملك الجليل[1]

يرى الحرية بعيدة وصعبة النيل وفي الوقت نفسه يستحضر قربها وينتشي عطرها ويقر عينا بأنسها.

استخدم الشاعر في مواضع نوعا آخر من التشبيه، وهو البليغ وسميّ كذلك" لأنه مبني على إدعاء أن المشبه والمشبه به شيء واحد"[2]، فتسميته بالبليغ تدل على مطابقته لمقتضى الحال.

وفي مقطع شعري آخر يخاطب الشاعر يوم مولد خير الأنام:

أنت فجر وأنت فاتح أفاق المالي وماحق العصيان[3]

إن مجيء الرسول الكريم كان أمنا بعد خوف، وسلاما بعد حرب، وكان نورا بعد ظلمة، فاختار الشاعر لفظة الفجر تعبيرا عن مولده، والفجر يأتي بعد الليل الطويل يوقظ السُكارى النائمين بأنواره ونسماته اللطيفة، وبهذه الطريقة التشبيهية يخاطب أمه:

في الأرض أنت السفينة ربانها هذا خليط بزحفه الجرار[4]

يراها تكابد وتصمد للظروف مثل السفينة التي تشق عباب البحور، لا ترهقها الأمواج والعواصف،ويُعلي قدرها فينعتها بأفضل الكواكب ضياءً:

أنت الشمس فوق سمائنا فدعي النجوم تعيش خير مدار[5]

هذا ووجدنا نوعا آخر من التشبيه وهو المقلوب، سيق في موضعين فقط، في قصيدة "إلى أمي"يقول الشاعر:

الكون منك بداية ونهاية والدهر أنت بفلكه الدوار[6]

وفي قصيدة" أشواق" ينادي بلاده من خلف أسوار الغربة:

يا جنة الدنيا لآمالي ويا روحي وديني

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 521.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 2007 ص 246.

[3] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 484.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 425.

[5] ـ المصدر نفسه، ص 429.

[6] ـ المصدر نفسه، ص 495.

يا روضة الإسعـــاد يا منبع الطفولة يا بلادي[1]

أورد الشاعر في هذين البيتين خمسة مشبهات متتاليات وأخّر المشبه إلى آخر البيت فحقق جمالا أفضل.

بعد الإطلاع على نماذج من التشابيه في الديوان لاحظنا أن الشاعر لم يستخدمها من قبيل الزينة، بل عبر بها عن آلامه وآماله،" إن التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن تفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف، والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر، وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحلية العارضة التي تزيد الواضح وضوحا أو تكسبه فضل بيان وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التي يعانيها ويوضح الجوانب الخفية منها" [2]، لهذا الغرض حرص عليه الشعراء منذ القدم وكان مفضل عندهم فهو" يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدا، وهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغن أحد منهم عنه"[3] وأبو القاسم خمار سار على هذا الدرب معبّرا من خلال تشبيهاته عن مكنوناته فكانت النار والحريق دليلاً على وجده، ورغبته في الطيران ترجمت حجزه في الغربة وبعده عن أهله، أما النجوم واللهب فقد أخذت دور الهداية والحماية والذود عن الوطن، وفي الفجر إرساء لكلمة الحق والعدل، ورأى في الشمس الأم المعطاءة التي لا تمل عن بعث منفعتها رغم صروف الدهر ونوائبه.

2. **الاستعارة:** بالإضافة إلى التشبيه استخدم الشاعر شكلا بلاغيا آخر في التصوير هو الاستعارة، وقد جاءت في غالبها مكنية ولم تتجاوز العشر استعارات، منها:

ـ جعل الإسلام يتحدث عن نفسه:

حاربتني الأوهام في موقع الروح وألقت بالقلب تحت السنان[4]

هنا جسّم الشاعر حالة نفسية ومعنوية ـ الأوهام ـ وجعلها كالإنسان المحارب، فحذفه وأبقى على صياغة ـ حاربتني ـ هذا عن الشطر الأول ،أما الثاني فقد جسد حالة معنوية تمثلت في الحزن والأسى في حركة جعلنا نستحضر من خلالها الألم(ألقت بالقلب تحت السنان) فتجسيد الصورة بهذه الطريقة يجعل الصور أبلغ وأبين.

ومن الاستعارات قوله:

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بقاسم خمار مج 2 ص 524.

[2] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص342.

[3] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر تح على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،ط20061

[4] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بقاسم خمار مج 2، ص 481.

الماء يسكرنا.. ويرقصنا البريق[1]

في هذه الصورة يستحضر ذكريات الصّبا في مسقط رأسه بسكرة، وفيها شبه الماء بالخمر، فكان السكر أفضل تعبير عن شرب الماء، خاصة وأن الشاعر حكى قبلها أنه كان يجري مع رفاقه تحت حرقة الشمس، وبالتالي فالعطش الشديد مع الفرح جعله يستلذ الماء بنشوة الخمر.

ويقول في رسالة شهيد من حيفا:

وقد كان في قبضتي خنجر فأغمته قلب وحش لدود [2]

شبه الشاعر في البيت العدو الصهيوني بغمد الخنجر دلالة على أنه أصاب هدفه، لأن الخنجر بهذا الوصف دخل قلبه كاملا كما يدخل في غمده حقا، فجملة ـ فأغمته ـ أضفت على الصورة دلالة عميقة وهذه من ميزات الاستعارة فهي " تتميز بميزتين: العمق الدلالي والإيحائي... أما الآخر مشاركة المتلقي في كشف جماليات الصورة تلك الصورة التي تتميز بالتحوير والدوران والبعد عن الملاحظة القريبة مما يجعله يتأمل ويدقق ليصل إلى طبيعة البناء التصويري وعلاقته" [3] وهي أعمق دلالة من التشبيه المرسل، ويحتاج تأويلها إلى صبر وتؤدة .

إضافة إلى النماذج السابقة وظّف الشاعر أشكالا أخرى في التصوير، معتمدا على الحواس الخمسة، فالديوان ملئ بهذه الأنماط التصويرية، اعتمدنا في ترتيب الحواس المستخدمة على الأكثر ورودا فالأقل.

1) **الصور السمعية**:لاختلاف الأصوات وتنوعها في الديوان جعلناها في مجموعات على حسب مصدر الصوت.

1/. **الأصوات البشرية الإنسانية**: (منها ما صدر عن الشاعر نفسه حيث عبر في عدة مقطوعات عن أنغام شعره وأثرها في النفوس، يقول:

لحني يشق الكون في هزاته ويسامر الأقمار كالفنان[4]

في ذلك دلالة على قوة صوته وشدة جهره، وساعد على ذلك الإنشاد الليل حيث الهدوء والسكينة، ولا وجود لصوت غيره. وفي صورة أخرى ينادي بأعلى صوته ولكن دون جدوى،يقول في ذلك:

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص 513.

[2] ـ المصدر نفسه،ص 533.

[3] ـ محمد الدسوقي البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلوم والإيمان ط1 2008 ص 181.

[4] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 455.

فيضيع صوتي بين المقابر والفيافي

لا شيء ينصت لي سوى نفسي التي كانت تنادي [1]

فالشاعر للتعبير عن لظى الغربة جعل المتلقي يتخيله واقفا على أرض خالية وحيدا، ينادي وطنه وأهله، ولكن لا مجيب غير الصدى.

وفي المقام نفسه يقول:

بح صوتي... ولساني يتحاشى

أن يكون اليوم بوقا للنحيب[2]

إضافة إلى هذه الأصوات هناك أخرى حزينة عبر بها عن معاناة شعبه مع المستعمر، فصوّر بطشه وتكبيله للحريات الإنسانية، فأسمعنا أنيناً من خلف أسوار السجن:

فسجين يئن في ظلمة البؤس يحيا بين القذى والسهاد[3]

وفي ذكرى ماي الحزين تكرر صوت مشابه صدر عن أم فقدت عائلتها بكاملها:

فالأم تندب زوجها ووليدها وتنوح بنت في يد الفجار[4]

رسم الشاعر بفضل هذه الصورة الفاجعة كأنها أمامنا.

بالإضافة إلى هذا أشار إلى نوع آخر مميز عن باقي الأصوات وهو الآذان، وقد ذكره أكثر من مرة، يقول:

وكان الآذان لما غزاها حفظت من نعمة لن تبيدا [5]

وفي موضع آخر حسب آذان العيد إعلاناً للنضال، وتمنى أن يكون للعرب عهد أفضل:

صاح الأذان

وقد كنت من صائمي رمضان

ولقد حان عيد فهل للعرب بعهد جديد[6]

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2 ص 525.

[2] ـ المصدر نفسه ، ص465.

[3] ـ المصدر نفسه، ص493.

[4] ـ المصدر نفسه ،ص 504.

[5] ـ المصدر نفسه ،ص 430.

[6] ـ المصدر نفسه ،ص 439 . 440.

بعد سماعنا لهذا الصوت تذكرنا أن الشاعر في إحدى مواقفه مع المستعمر صوره بالجان، أفلا يكون اختيار الشاعر لصوت الآذان رغبة في طرد ونبذ المستعمر كما يفعل حقيقة الآذان مع الشياطين والجن؟

2/. **الأصوات الطبيعية**:أورد الشاعر ثلاثة أصوات متتالية:

يارجة البحر مهلا

هل صوت موجك نبسي

لو دام عصفك حولي

لصار رعدك حسي[1]

سمعنا موجا يلتطم بفعل العاصفة، ولمحنا برقا صاحبه أزيز، عبرت عن نوائب رامها ولم يعد يخشاها.

يستذكر الشاعر ذكرى ماي بحرقة وحقد ورغبة في الانتقام، فيدعو كل جزائري إلى الأخذ به دون كتمان أو تخوف صارخا:

اهتف بدربك كصواعق قاصف أنا ناقم أنا قائم للثأر[2]، فاستحضار الشاعر صوت الصاعقة كان تعبيرا عن الأنفة والإباء وعدم الاستكانة للعدو.

وفي القصيدة نفسها يعبر عن الثورات التحريرية في بلدان المغرب فيجد تفجير البركان مناسباً لهذا المقام:

والمغرب العربي مندلع كما يتفجر البركان بعد حصار[3]

فكلمة تفجير عززت الصوت لأنه لو ذكر البركان وحده لما سمعنا شيء، خاصة وأن البراكين في غالبها خامدة ونادرا ما تتفجر.

يواصل في لفت مسامعنا فيخاطب الطبيعة:

مالي أراك مليكة الحسن النضير مغمورة الأثواب في ليل مطر[4]

سكون الحركة البشرية في الليل زاد في صوت سقوط الأمطار.

ومن الأصوات الطبيعية أيضا تلك التي جسّدها في مقطع نقله على لسان شهيد من حيفا حين تحدّث عن إحدى ليالي رباطه التي يفخر بها، يقول:

---

[1]- محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 437.

[2]- المصدر نفسه، ص 503.

[3]- المصدر نفسه، ص 507.

[4]- المصدر نفسه، ص 467.

وقد خيمت فوقنا غيمة وهاجت رياح وأزت رعود [1]

فصوت الصّفير و الأزيز المزعج، والبرد الشديد لم تكن عوائق لهذا الشهيد، لأنه وهب حياته رخيصة لوطنه فهان له كل صعب.

3/. **أصوات الحيوانات**:وجدنا للحيوانات صوتا في ديوان الشاعر، والطير أكثر نصيبا:

ونشيد الطير إذ يسمعه يحسب اللحن نوحا حبك[2]

في هذا البيت يتحدث عن غريب متشائم كره الحياة مبعدا عن وطنه.

ومن التغريد أيضا:

والعصافير التي كانت على غصنها الميادتشدو بالغرر[3]

تعود الهاء على فلسطين التي فقدت نفسها، ويستبشر بسقوط الشهيد خيرا لبعث الأمن والسلام:

أراني أرى الأرض مزدانة واسمع منها زغاريد عيد[4]

فالزغاريد دليل الفرح بجنة الشهيد وطهارة الوطن من دنس الاحتلال.

من الأصوات التي استنكرها الشاعر، يقول:

وهناك الطبول والمزمار يعوي كالذئب كالشيطان[5]

وهي طقوس شرك تقام عند الضرائح، ولفظاعتها عبّر عنها بعواء الذئب.

2) **الصور البصرية**: جعلنا الشاعر نفتح أعيننا على عدة مشاهد متنوعة، منها التقاطه صورة من السماء جسّد فيها ضوء البرق، يقول الشاعر:

أهتز كالطير من كل رمش والمح في كل برق ندى [6]

في هذا البيت عبّر عن تفاؤله بالبرق، لأنه يحمل بشرى الغيث الذي يبعث الحياة في الوجود.

وللتعبير عن التشاؤم والحزن رسم صورة في الظلام:

غابت القرية في دنيا الأثير

---

[1]- محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2 ،ص 531.

[2]- المصدر نفسه، ص 431.

[3]- المصدر نفسه، ص 454.

[4]- المصدر نفسه، ص 537.

[5]- المصدر نفسه ص 463.

[6]- المصدر نفسه، ص 434.

في سكون في ظلام في ضباب
كالعذاب[1]

هذا مقطع من قصيدة بعنوان "اللغز"، وهي بكاملها ملغمة: ربما دلّ هذا المقطع على فترات حضر التجول التي فرضتها السلطات الفرنسية على الشعب الجزائري .

وفي قصيدة دعاء الوطن يشير إلى بشاعة المستعمر في ذكرى مجازر ماي:

والشيخ مخضوب المشيب من الأذى ينكب تحت السوط و الأكدار[2]

فصياغة "مخضوب" دلّت على وجود دم على وجهه، وصياغة" ينكب تحت السوط" زادت المشهد دلالة على العنف وعدم الشفقة،وفي القصيدة نفسها يتحول من صورة الحزن إلى أخرى مليئة بالفخر والبِشر، يقول مخاطبا بلده:

كم فيك من حسن بديع ساحر كم فيك من زرع ومن أثمار
فسهولك الخضراء تغري كلما لاحت تحي موكب الزوار
وجبالك الشماء تبسم للربى والماء حول النخل والأشجار[3]

وغير بعيد عن هذه الأجواء صوّر في قصيدة يستذكر فيها رفاق الصبا في جو ربيعي، يقول الشاعر:

وذبابة الحقل السعيدة حولنا نغم طروب
نعدو...فتسبقنا الفراشة للورود
وتطير تائهة بألوان الوجود[4]

وفي مقطوعة أخرى يصور مشهدا طويلا أخذنا منه هذا المقتطف الذي يشبه فيه حاله في الغربة، يقول:

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2، ص417.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 504.
[3] ـ المصدر نفسه ، ص508.
[4] ـ المصدر نفسه،ص512.

كأننـــــي صب غريـــق

يمشي ويسأل عن حبيبته

كانت برفقته قريبة

وأضاعها بين الزحام[1]

يريد بهذا المشهد الكشف عن وحدته وشوقه لأهله ووطنه.

3) **الصور الشمية:** يبدو الشاعر من عشاق العطور فكثيرا مايشبه بها مواقف وحالات نفسية فرحة،فكانت الزهور العطرة تعبر عن تفاؤله،أمنياته وسعادته:

لا أرى في الحب إلا وجـودا ساميا حافلا بكل الورود

فيه أحيا وأنتشي و أغني لشبابي، لحاضري، لجدودي[2]

ويشم رائحة الطيب مع أمه، يقول في ذلك:

مدي براحتك وانشري روح الحنان ونفحة الأطهار[3]

الطهارة تدل عل رائحة النقاء والطيب، والأم لها رائحة خاصة مميزة عن باقي الناس، يبقى عبيرها حتى لو غادرت إلى مكان قريب أو حتى بعيد من غير رجعة.

ويقربنا إلى الرائحة حين يحدد نوع النبات الذي صدرت منه، وذلك حين خاطب الرسول صلى الله عليه وسلم في يوم مولده:

عبق ذكرك يا محمد قد سرى فضائي كنفحة الريحان[4]

هكذا نستشعر الرائحة مرة أخر بمجرد ذكر الريحان حين ربطه باستقرار بلاده:

ما الحب إلا أن أراك جميلة كالقصر بين حدائق الريحان [5]

حقيقة كثرت الروائح ولا مجال لحصرها جميعا غير أننا قبل أن ننتقل إلى الصور الأخرى لابد أن نشير إلى رائحة كريهة أنفها الشاعر وهي رائحة البخور:

---

[1] ـ محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2، ص518.

[2] ـ المصدر نفسه ،ص478.

[3] ـ المصدر نفسه ،ص 496.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 485.

[5] ـ المصدر نفسه،ص 496.

ودخان البخور قد صبغ الجو سوادا والخلق كالديدان[1]

دلت لفظة سوادا على اختلاط أنواع كثيرة من البخور وغمها للأرجاء وسبب هذه الأنفة أن هذه الرائحة متعلقة بطقوس الشرك التي تقام عند الضرائح.

4) **الصور الذوقية:** هذا النوع قليل الورود لمسناه في موضعين وتعلق فيهما بالشراب دون الطعام:

أين من مربع الجزيرة قـوم رفعوا عاليا من الأديان

وأمدوا المواقع الجدب أنهارا تروي غلالة الظمـآن[2]

يستنجد بالفاتحين الأخيار الذين أرسوا معالم الحق والعدل، ورأى أن إنجازاتهم أشبه بشرب الماء على العطش.

في موضع آخر يشبّه الماء بالخمر:

الماء في الإبريق كالخمر الرحيق [3]

لشدة العطش استلذّ الماء على أنه خمر منعش.

5) **الصورة الحركية:** للحركة نصيب من التصوير عند خمار،يقول:

أسابق ظلي...وأعدو.. وأعدو وبسرعة ما أرتمي مجهـــدا

أرنو بعيني بعيدا...ولكـن إلى حيث لا شيء حولي بدا[4]

في هذه الصورة حركة سريعة؛ نبض أسرع في البداية ثم تقلّ الحركة بفعل التعب، وتتجسد في الالتفات في جميع الاتجاهات للبحث عن الإغاثة.

ومن الحركات صوّر نفسه وحيدا في وضح النهار:

وخرجت أمشي...

الشمس ساطعة تنير

والناس لاهثة تسير[5]

---

[1]- محمد بلقاسم خمار،الديوان،مج2 ،ص 483.

[2]- المصدر نفسه، ص 487.

[3]- المصدر نفسه ،ص 513.

[4]- المصدر نفسه ،ص 434.

[5]- المصدر نفسه، ص 518.

حوت هذه الصورة حركة كثيفة ومستمرة دون انقطاع، وهذه حال الشوارع العامة في النهار، وربط الشاعر هذه الحركة بالناس، أما هو فوحيد ثقيل الخطى.

الصورة الرمزية: بالإضافة إلى الصور الحسية وظّف الشاعر الرّمز،و تمثل في استحضار الأنبياء ومناداتهم رغبة في إعادة معجزاتهم وذكر بعض الفاتحين من أجل الإقتداء بهم.

كما استخدم الحيوانات تعبيرا عن حالات نفسية ومواقف عقائدية أحيانا، وقد سبقت الإشارة إلى هذا، فرموز الديوان كلها مبسّطة قريبة المأخذ ما عدا قصيدة واحدة بعنوان "اللغز" جاءت ملغمة من البداية إلى النهاية، شعرنا أثناء قراءتها بنوع من التملُّص في كشف الدلالة، حيث نقترب إلى فكّها حتى نعتقد أننا وصلنا إليه لكن نجد أنفسنا عدنا إلى نقطة الانطلاق الأولى بدون فهم. ويطلق على هذه الحالة مصطلح النصية التي تتجسد" بين التخفي والإظهار، التحجب واللا تحجب، الحضور والانسحاب، وبالتالي لا يمكن التحكم في النص، ومن هنا يكون الامتناع من الحسم الدلالي في صلب كينونة النصية للإبقاء على ديمومة طاقة النص على إنتاج السر... فالسر يكمن في هذه النصية التي تمنح النص القدرة على الإفلات من الحسم الدلالي والقطع والحصار والتمرد والتأويل اللانهائي" [1]، وحيازة هذه الخاصية دليل على بلوغ مرتبة في الجمال الفني.

من خلال اطلاعنا على جميع أنواع التصوير في الديوان وجدناها في غالبها قريبة المأخذ بعيدة عن التكلف وعن الخيال المطلق.

[1]- خالد حسين، شؤون العلامات من التقشير إلى التأويل، التكوين للنشر ط1 2008، ص 39.

المبحث الثالث : الإيـــقـــاع:

قد يشترك الشعر مع أصناف الأدب الأخرى في أغلب الأدوات التعبيرية لكن لا يمكنه ذلك مع إجراء الإيقاع فهو أهم ميزة يفرّق بها عن باق الأجناس وهو أكثر الأدوات جاذبية وأنسبها لخلود الشعر خاصة عندما يكون فريدا من نوعه ومميزا بإجراءاته الداخلية والخارجية.

لذلك سنحاول كشف إمكانات الشاعر الإيقاعية في هذا الديوان ونبحث عن أكثرها ترنيما ونبدأ بالموسيقى الداخلية، وهي "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة ،بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن،وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام في الحروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج "[1]، فالكلمات لها دور في ترنيم البناء اللغوي الذي تنتمي إليه ،يساعد في ذلك قدرة الشاعر على اختيارها و حسن نظمها مع مثيلاتها.

بعد قراءتنا للديوان وجدنا أدوات لغوية كثيرة ساهمت في إثراء الإيقاع الداخلي حصرناها في ثلاث عناصر:

1 ـ الإيقاع النحوي والصرفي في البنى الإفرادية:

فالإيقاع النحوي عززه تكرار الأفعال في أزمنتها الثلاث.فمن نماذج تكرار الفعل الماضي ما نقله الشاعر على لسان الإسلام:

حاربتني الأوهام في موقع الروح وألقت بالقلب تحت السنان
ورمتني الأحقاد من زعم شيطان بعقم ..تريد هزّ كياني
نسي المبطلون أني منيع فوق ما يدعون من بهتان
حسبوني كالطير موطنه الجو ويهوى خصائص الأغصان
ونسوا أنني من الله روح تتجلى بحكمة واتزان[2]

فالأفعال "حاربتني،رمتني،حسبوني، نسوا" بالإضافة إلى بثها معاني تقصير المسلمين تجاه دينهم تركت وقعا موسيقيا متواصلا في الأذن فيه نوع من المد توقفت حدته بعد دخول الفعل المضارع "تتجلى ."

من التشاكلات النحوية الأكثر ورودا في الديوان وجدنا تكرار الفعل المضارع في بداية أبيات القصائد ،من ذلك قصيدة "الانتظار":(أسابق،أرن، أهتز، أسائل،أطالب) وما زاد في ترنيمها هو رتابة ألف المضارعة العائدة للمتكلم.

[1] عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي،دار الحصاد،ط1989،1، ص74.

[2] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص481.

للأمر أيضا بصمة في الإيقاع وقد أورده الشاعر غالبا متتالي،ينادي أمه طالبا منها:

هبي لحاضرنا المطوق إنه مستقبلا للأسماع والأنظار

وابني من النشء الفتي منارة مشدودة،مرفوعة الأسرار

واذكي بمال الطفولة شعلة وقادة وهاجة الأوار

ثوري مع الأجيال ناقمة على أوضاعنا بالحرب بالإعصار[1]

وساعد في هذا النغم ياء المخاطبة المتصلة بالأفعال.

بالإضافة إلى الأفعال ساهم الضمير المتصل" ياء المتكلم " في إبراز لحن خاص، من ذلك تساؤلاته المتواصلة:

ماأقول...؟

عن بني جنسي وقومي

على نفسي لأني عربي

في فؤادي ثورة تذكي همومي

وبأنفاسي حريق كاللهيب[2]

وتعود خصوصية هذا اللحن إلى تعاضد ياء المتكلم وصفير السين.

وعن الصيغ الصرفية ساهم اسم الفاعل في التصعيد الإيقاعي، من ذلك دعوته للثورة بنغم قوي:

الأرض أرضك أيها الساري فبطش بخصمك كالهزبر الضاري

واهتف بدربك كالصواعق قاصفا أنا ناقم أنا قائم للثأر[3]

فألف اسم الفاعل في كل من:"الساري،الضاري،قاصفا،ناقم،قائم" ساهمت في رفع وتيرة الرتابة النغمية الهادئة التي عهدناها في القصائد السابقة لها.وفي موضع أخر شكل اسم الفاعل تشاكلا صرفيا بوقوعه عروضا في ثلاث أبيات متتالية، ينشد فيها:

شعب الجزائر مسلم متحفز للعرب للنسب المكرم شمرا

وابن الجزائر المشارق مظهرا وجه الجزائر بالمحبة نيرا

في مصر، في أرض الشام مشاركا إخوانه لهب المعارك ثائرا.[4]

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص498.

[2] المصدر نفسه ،ص464 .

[3] المصدر نفسه ص503.

[4] المصدر نفسه ،ص427.

بهذا الموقع شكلت الأسماء"متحفز، مُظهر،مشاركا" توازي على مستوى القصيدة نمقت مظهر الهندسة الكتابية لهذه الأبيات وأضفت عليها مسحة إيقاعية خفيفة.

من الصيغ التي أضفت نغما على الديوان أيضا الأسماء الممدودة ،وقد وجدنا قوافي قصيدة بأكملها عبارة عن أسماء ممدودة يصف فيها الشاعر مجازر الثامن ماي بنغمة حزينة:

ما ظل في وهج الأشعة ساطع الشمس والأنوار في إغفاء

والزرع صار إلى هشيم يابس يذري سنابله على الغبراء

يا يوم كنت مع البراءة شاهدا وعلى الضراوة شاهد اللوماء[1]

شكلت هذه النهايات نغمة حزينة بفعل ألف المد والهمزة المتطرفة الساكنة التي ناسبت موضوع القصيدة المأساوي.

وآخر الصيغ التطريبية كان الاسم المقصور، وأكثرها مبعثر بين طيات الديوان والبعض القليل منها ورد مكررا كما في هذه الأبيات:

فارقت أبطالك الغر الحمى ما تبقي غير عار منتشر

فاحملي يا أمة العرب القذى واندبي يا دولة الغرب الأثر[2]

فالاسم المقصور"الحمى" مهدت الطريق لمد الإيقاع ليصل عند لفظة "القذى"، وهي مركز دلالة الحزن والحسرة فالإيقاع هنا ليس إيقاع طرب صاخب، وإنما هامس خافت لا يدرك بسهولة.

2 ـ إيقاع البنى التركيبية:بالإضافة إلى الكلمات ساهمت بعض الجمل في تطريب الديوان، ولأن النماذج كثيرة نقتصر على بعضها لنسمع مع القارئ وقعها من ذلك إيقاع الأسلوب الخبري ذي الجمل المثبتة،يقول مفاخرا بجمال بلاده:

في الأطلس الممتد سر رائع في البحر في الصحراء في الأنهار

في كل شيء من طبيعة أرضنا وسمائنا متجانس الأطوار[3]

والذي دعم هذا الإيقاع تكرار الجار المجرور أكثر من ست مرات.

وللأساليب الإنشائية وقع أكثر من الخبرية وقد لمسنا هذا في مواضع عديدة منها تكرار الاستفهام كما في هذه الأبيات:

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص445.

[2] المصدر نفسه ص449.

[3] المصدر نفسه ص509.

أنحيا وأشباحهم بيننا تدنس بالعار تلك الورود

أنحيا أذلاء في ملجأ ويحيا عزيزا في أرض الكنود

أنحيا وفي وطني غاصب تعاني الجزائر منه الحشود[1]

أضفى هذا التكرار إلى إيقاع هادئ، وللنداء نصيب في التطريب وبصفة خاصة المحذوف الأداة،ينادي الشاعر أمه معربا عن احترامه وحبه:

أماه..عيدك نغمة في حاضري من خاطري تنساب كالتيار

أماه..عيدك ومضة من مهجتي مسكوبة كالنور في أشعاري.[2]

ورود هذه الاعترافات بدون أداة جعلنا نشعر أن الشاعر يهمس بصوت خافت لا يريد أن يسمعه غير أمه.

ومن أنغام الإنشاء وجدنا أسلوب الشرط المشترك مع القسم والنداء في مقطع من قصيدة "غضبة" ينادي فيها:

يا حياة الشقاء إن لم تزولي عن بلادي..إني ورب العباد

لأقيمن في طريقك عارا يصبغ الأرض كلها بالسواد[3]

والنغم في هذا المقطع عززه أمران:أوله الاعتراض بالقسم والثاني تأخير جواب الشرط.

شكلت الانحرافات التركيبية أيضا نغما موسيقيا رنّم الديوان فكان في تقديم الجار والمجرور غايات صوتية جاذبة كما في هذا النغم الشاجي:

وفي الجوانحي بؤسي

كالنار يحرق نفسي.[4]

فلو وضعت كل وحدة لغوية في مكانها الأصلي خربت وضاعت القافية وجاء الأسلوب باهتا.

وللمحذوفات غايات إيقاعية كذلك ،اخترنا من بينها هذا المقطع للتمثيل،يقول الشاعر في وصف مجازر الثامن ماي:

صلبا ورميا بالمدافع جهرة والناس تزحف في صميم الداء

شنقا وغما في الخنادق بالحصى جلدا وغرقا في سيول الماء.[5]

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2ص532.

[2] المصدر نفسه، ص501.

[3] المصدر نفسه، ص494.

[4] المصدر نفسه، ص436.

[5] المصدر نفسه ،ص445

فحذف الفعل والفاعل من هذه التراكيب حدّ من ثقل سماعها وتقديم المفعول المطلق كان عبارة عن تصعيد إيقاعي كسر به الشاعر رتابة النغم الهادئ الذي سبقه وله غاية دلالية كذلك تمثلت في تصوير بشاعة المنظر.

على ذكر الدلالة تجدر الإشارة إلى أن تكرار بعض المعاني ساهم في بلورة نغم من نوع خاص سببه تكرار الصور التشبيهية فكان من أجملها وصف الشاعر للحرية:

مرهوبة كالليل كالبحر الخطير

محبوبة كالزهر كالطفل الصغير

كالروح كالنسمات كالحلم الجميل

كالوحي كالآيات كالملك الجليل[1]

بهذا المقطع الصغير عشر تشبيهات كلها بدون وجه شبه وتنتهي بصفات على وزن واحد وهو "فعيل" ساعدت على بث الإيقاع

3 ـ إيقاع البديع اللفظي:ركز الشاعر على ثلاثة أنواع من البديع وهي الطباق والسجع والمقابلة.

1 ـ السجع:ورد غالبا في ضرب الأبيات، من ذلك خطابه للطبيعة:

وأراك من تحت الضباب كئيبة مخنوقة الأنفاس كالأمل العسير

لا الطير يمرح في سمائك شاديا لا النهر يرسل من خمائلك العبير[2]

ومن سجع الديوان وجدنا نموذجا خاصا في الطرب يسأل فيه الأمواج:

هل في البـــــــحر غيــري...؟

هائما في الزورق المجنون يجري

ينشـــــــــد الشـــــاطئ...

أم أنـــــي وحـــــــيد..؟

أم ترى الأمواج مثلي ليس تدري[3]

ويواصل إيقاعه بالحوار قائلا:

كلما وجهت للأعماق طرفي

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2، ص521.

[2] المصدر نفسه، ص467.

[3] المصدر نفسه، ص476.

قالــت الأعـــماق

ذا صدري..وسري

إنـــــــه الســـر

ولكن أين سري[1]

ففي هذا النموذج تضافرت عوامل عدة لإصدار هذا الإيقاع تمثلت في السجع والاستفهام و الحوار.

2 ـ الطباق:ورد في نماذج كثيرة متفرقة بين قصائد الديوان نقتصر على بعض منها، يسأل غاضبا:

أي عيش هذا الذي يجعل الحر ذليلا كالعبد في الأصفاد.[2]

حمل هذا البيت معنى تشاؤميا وهناك طباق آخر حمل معنى تفاؤليا، يخاطب فيه البكاء:

أنت في سنة الحياة نواح وأنا نغمة الربى والخلود.[3]

بالإضافة إلى المعنى حقق هذا الطباق إيقاعا موسيقيا.

3 ـ المقابلة: لم تكن بنسبة السجع والطباق إلى أنها حققت إيقاعا موسيقيا، يخاطب الشاعر أمة العرب :

هل تبصرين عدوا فيك منتعشا أو تبصرين حميما منك في كرب [4]

تولد الإيقاع في هذا البيت عن طريق اشتراك الطباق وتكرار الصياغة النحوية التي وردت بالترتيب :

أداة الاستفهام + فعل +مفعول به + جار ومجرور .

الإيقاع الخارجي : سنحاول في هذا المبحث تحديد أنواع البحور التي استخدمها الشاعر ونكشف عن نسبها وكذلك سنتطرق للقافية ونركز على وظيفتها النحوية في كل بيت

بعد التقطيع الإحصاء خلصنا للنتائج التالية :

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص476

[2] المصدر نفسه، ص492.

[3] المصدر نفسه، ص478.

[4] المصدر نفسه،ص472

البحر	النسبة المؤية
البسيط	25
الخفبف	25
المتقارب	15
الكامل	10
المتدارك	5
الرمل	5
الوافر	5
الرجز	5
الخبب	5

استخدم الشاعر كما هو موضح أعلاه تسعة بحور منوعة يتصدرها بحران أخذا نفس النسبة هما البسيط والخفيف يليهما المتقارب في المرتبة الثالثة، وهى من البحور المطلوبة والمرغوبة ،يقول حازم في وصفها :" للبسيط بساطة و طلاوة ... وللخفيف جزالة ورشاقة ،وللمتقارب بساطة وسهولة "[1]،وهذا الناقد لا يمانع من تخصيص كل بحر لمعاني معينة ويوافقه في ذالك"محمد ناصر" الذي ربط كل بحر بمعاني تختلف عن غيره فربط البسيط"بالموضوعات الجليلة التي تتطلب الموقف الجاد والنظرة الصارمة كالموضوعات ذات الطابع التأملي واستخراج العبرة مثل النظر في الكون والحياة والناس ومواقف استنهاض الهمم وتحفيزها إلى العمل الوطني أو القومي "[2]،وقد توزعت هذه المعاني على جميع قصائد هذا البحر في الديوان، اخترنا لتمثيلها قصيدة "جذوة الحق" التي حملت معاني التعبئة الوطنية من أجل الثورة:

ياجذوة الحقّ هزّي الأرض باللّهب ودمّري كلّ محتال مغتصبٍ

يا جذوة لحقق هززي لأرض بللهب ودممري كلل محتالن مغتصبن

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

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

متَفعلن فاعلن مستفعل فعلن

أصله مستفعلن(مخبون) أصله مستفعلن (مقطوع)

[1] حازم القرطاجني،" منهاج البلغاء وسراج الأدباء"،تح:محمد الحبيب ابن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي ،ط3 :1986 ،بيروت لبنان ص269.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925.1926) دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006،ص 262.

أما البحر الخفيف فقد ربطه محمد ناصر ب"المشاعر ذات الطابع الحزين ومواطن التذكر والترجيع والشجن "[1] ،وقد سجلنا في دراستنا للمعجم الشعري طغيان هذه المشاعر الأليمة وقصيدة "غضبة "من نماذج هذا البحر في الديوان:

كم صبرنا على الهوان وقلنا حكمة الله في القضاء المعادي

كم صبرنا عللهوان وقلنا حكمة لله فلقضاء لمعادي

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتُ متفعلن فاعلاتن

فإذا باصطبارنا غير مجدٍ وإذا الويل بيننا في ازديادٍ

فإذا باصطبارنا غير مجدن وإذلويل بيننا فزديادن

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

فالبحر هنا حسب المعاني التي أشار إليها الناقد محمد ناصر.وفي المرتبة الثالثة وجدنا البحر المتقارب وقد ربطه هو الأخر بمعاني تمثلت في "مواقف التذكر ومشاعر النجوة والحنين وما إليها من العواطف الذاتية "[2]، ويبدو هذا الحكم صائبا لأننا وجدنا المتقارب في ثلاث قصائد كلها وجد وألم، وهذا نموذج من قصيدة "الانتظار" يقول فيها:

فؤادٌ حزينٌ وفكرٌ شرودٌ فراغٌ وليلٌ رهيب الصّدى

فؤادن حزينن وفكرن شرودن فراغن وليلن رهيب صصدى

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

⇩

أصلها فعولن(حذف)

كانت هذه نماذج عن البحور التي توجت بالصدارة أما المرتبة الرابعة فكانت من نصيب الكامل و أما المرتبة الأخيرة فكانت من نصيب البحور: (الرجز والوافر والرمل والخبب والمتدارك).

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ،ص255.

[2] المرجع نفسه،ص 264.

دراسة قوافي الديوان:بما أن الروي أكثر حروف القافية جاذبية سيكون هو بداية هذا البحث، ورد روي قوافي الديوان على ثماني حروف تصدرها حرف الراء بنسبة 40 %يليه الدال بنسبة 25 %ثم النون بنسبة 10 %وتأتي بعده حروف (الكاف ،الهمزة، اللام، السين،الياء) شكلت مجتمعة نسبة 25%

لفت انتبهنا وقوع القوافي ألفاظا تامة و شبه جمل لها وظيفة نحوية أساسية وغير أساسية بلغت نسبة 44،95 %منها 28،7%جاءت شبه جمل من ذلك خطابه لأمه :

أامرأة الأبرار قومي واحكمي فاليوم عيدك حافلا بالغار[1]

فشبه الجملة "بالغار"هي قافية البيت.

وفي حسرته على فلسطين انشد:

دب فيها اليأس حتى أنها لم تعد تعرف بابا للمفر[2]

فشبه الجملة "للمفر" هي قافية البيت.

هذا عن القوافي التي وردت شبه جملة أما باقي العناصر النحوية التي أخذتها القافية سنقسمها إلى جزأين ، قوافي ذات وظائف أساسية وغير أساسية، فالأساسية نقصد بها تلك التي وقعت طرفا مهما في العملية الإسنادية سواء في الجمل الفعلية أو الاسمية ومن ذلك وجدنا القوافي عبارة عن أفعال بلغت نسبة23،31 %وقد تنوعت هذه الأفعال بين الماضي والمضارع، يطلب الشاعر النصر قائلا :

والضنى والخلف قد مزقنا أترى هل من كريم ينتصر [3]

فالفعل ينتصر هو قافية البيت وفي موضع آخر يضع بيتا على شكل حكمة ينهيه بفعل مضارع:

إذا الموت كانت على المرء سهلا فلا عيش مع الصمت يغري [4]

فالفعل "يغري" هو قافية البيت.

من الوظائف الأساسية التي احتلتها القوافي وجدنا أيضا الخبر في قوله:

إن التي سلبت فؤادي شعلة.[5]

"فشعلة" خبر لإنّ.

---

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2،ص496.

[2] المصدر نفسه، ص451.

[3] المصدر نفسه، ص450.

[4] المصدر نفسه ،ص 470.

[5] المصدر نفسه،ص521

أما القوافي ذات الوظائف غير أساسية فتمثلت في مجموعة من الفضلات والتوابع فاقت القوافي ذات الوظائف الأساسية ، توزعت بين المفعول به والاسم المجرور والصفة المضاف إليه والحال وسنكتفي بمثال واحد عن كل قافية.

1 القافية الواقعة مفعول به :

كلما هز خاطري ... وتقضى صار في حاضري يزعزع نفسي[1]

ف"نسي" مفعول به منصوب بالفتحة المقدرة

2القافية الواقعة اسم مجرور: وذلك في حثه على تعلم الفتاة يقول:

إن الثقافة للفتاة فريضة عيني لما في العلم من أسرار[2]

فلفظة "أسرار" اسم مجرور ب"من ".

3القافية الواقعة صفة: وردت في تحيته لبلده الثاني سورية :

حياك في الشهباء و الفيحاء من بعثت به البيضاء قلبا شاعرا [3]

فلفضة "شاعرا" صفة للموصوف قلبا.

4 القافية الواقعة مضاف إليه وذلك في حديث الشاعر على لسان الإسلام :

ثم قاموا فألبسوني رداءا ودعوني بأخضر الطيلسان [4]

"الطلسان" مضاف الى الاسم المجرور "اخضر"

5القافية الواقعة حالا : في وصفه لحاة غريب :

نسمة الأفجار لا تنعشه بل يلاقي قفوها مرتكبا [5]

"مرتكبا" حال منصوب.

لفت انتباهنا في القوافي ورودها بمعاني معجم الحزن الغالب في الديوان وهذه من السمات الجمالية، كتب محمد غنيمي هلال في هذا الصدد،" للقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم و لدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد ذات معاني متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر

[1] محمد بلقاسم خمار،ديوان محمد بلقاسم خمار،مج2 ،ص468

[2] المصدر نفسه،ص521

[3] المصدر نفسه ،ص428 ،

[4] المصدر نفسه،ص482.

[5] المصدر نفسه،ص431.

المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية بل تكون هي مجلوبة من أجله و لا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت بل يكون معنى البيت مبنيا عليها ولا يمكن الاستغناء عنها"[1]، وقافية أبو القاسم خمار حملت معاني الحزن، وهذا هو الموضوع الغالب ،ولأن نماذجها كثيرة اخترنا واحدا من قصيدة "رفاق الصبا" يقول فيها:

وتفرق الشمل المعزز... في ألم

وبقيتموا ... وذهبت وحدي

وحدي .. بآلامي...ووجدي

وحدي..أسائلكم ببعدي[2]

فالقوافي (ألم، وحدي، وجدي، بعدي) كلها تحمل معنىً واحدا هو الحزن.

بعد الاطلاع على أشكال الإيقاع في الديوان خلصنا إلى أن الإيقاع لدى الشاعر هو إيقاع هادئ حزين تضافرت لإخراجه بهذه الصورة مجموعة من الإجراءات.

[1] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر،ط10،2012،ص 439.

[2] المصدر نفسه ،ص516

خاتمة

خاتمة:

من خلال هذه التجربة النقدية سجّلنا مجموعة من النقاط تحوي بعض الخلاصات والاستنتاجات حول البحث:

ـ في الفصل الخاص بنقد النقد كانت الدراسات المختارة ذات منطلق جمالي فني وتعد دراسة حواس بري من التجارب النقدية المبكرة التي بدأت الخوض في الطريق النسقي رغم أنها كانت مزيجا بين الجانبين المضموني والفني ،وقد كانت بالإضافة إلى تجربة محمد ناصر الرائدة "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"جسر عبور نحو النقد النسقي المتفتح على مختلف المناهج الحداثية.

وهذه المختارات النقدية على الرغم من أنها استخدمت المنهج الأسلوبي في التحليل، إلا أنها اختلفت في طرق المعالجة وهذا راجع إلى طبيعة المادة الشعرية والخلفية المعرفية لكل ناقد،بالإضافة إلى زمن كل دراسة،وقد اشتركت هذه الدراسات في خاصية واحدة في التحليل، وهي أنها استعانت بالعوامل المحيطة بالنصوص التي درستها مع التفاوت النسبي في الاستخدام، وهذا في رأينا ليس بالعيب بشرط عدم الإفراط، والسبب في ذالك أن الأسلوبية لازالت بحاجة إلى نظرة معمقة تدعمها بإجراءات إضافية ونظن أن باقي المناهج النسقية لاتستطيع وحدها الكشف عن أسرار الأعمال الأدبية وليس كل منهج قادر على التحليل الكامل للنصوص كما يظن البعض بل المناهج جميعها تشترك في ذالك.

ـ أثناء كشفنا للسمات الأسلوبية في الديوان قمنا بعرض الإمكانات التعبيرية للشاعر ووصفناها، وبدأنا بعتبة العنوان وأسقطنا عليها بعض التأويلات حتى كشفنا مغزاها ،والداعي لهذا كان الصيغة الجمالية التي وردت في هذه العتبة،فقد حملت فجوتين نحوية ودلالية جذبتنا وأجبرتنا على فكها بشتى السبل .

خاتمة:

أمّا المعجم الشعري لدى الشاعر خمار وجدناه منوّعا وثريا حمل معاني شكلت تضادا مختلفة شكلت تضاداً،معاني الموت والحياة،النور والظلام،الأمل والسعادة وغيرها من الألفاظ، وهذا الإجراء عبّر عن المضامين الشعرية أكثر من الإجراءات الأخرى، وهذا ماجعلنا نصفه بمسبار المضامين الشعرية.

و رغبة في الكشف عن المزيد من الجماليات المتوارية غصنا أكثر في قصائد الديوان، فوجدنا في الوحدات الإفرادية غلبة الأسماء الجامدة، التي عزّزت الثبات وساعدت الشاعر على بث مقاصده، وفي التراكيب النحوية سجلنا انحرافا في الإنشاء وبالخصوص الأسلوب الاستفهامي الذي خرج عن غرضه الأصلي إلى أغراض أخرى متنوعة بين التحسّر والتفجّع والسخرية والتوبيخ والنجدة وغيرها،وكذلك "الأمر" الذي خرج إلى الالتماس والدعاء أحيانا ،وعن الأساليب غير الطلبية،والمجسّدة في "كم" الخبرية،فقد سخّرها لبث أحزانه وتحسّره على أيامه السعيدة الماضية، من الانحرافات وجدنا التقديم والتأخير، وكانت الغلبة لتقديم "الجار والمجرور"،يليها "الفاعل" إلى غيرها من التقديمات، وكلها لغايات جمالية إيقاعية ومعنوية ترغّب وتلفت إلى المقاصد التي حرص الشاعر على بثّها، وكذلك الأمر مع عدول الحذف.

و من السمات الأسلوبية لدى الشاعر وجدنا التنويع في استخدام أشكال التصوير، فقد استخدم الشكل البلاغي، وكان التشبيه طاغي على الديوان بشكل لافت جاوز الاستعارة ، ومن طرق التصوير اعتمد الشاعر على الحواس الخمس في بناء صوره، واحتلت الصور السمعية الصدارة على باقي الصور وتميزت بتنوع الأصوات تليها الصور البصرية التي اعتمدت الوصف وعن الصورة الرمزية جاءت غالب الرموز قريبة المأخذ ماعدا قصيدة واحدة جاءت ملغمة غي غالبها جمعت بين التخفي و الإظهار والحضور والغياب ،وهذه الخاصية أضفت عليها جمالا أخاذا .

خاتمة:

وفي الأخير خلصنا إلى أنّ كل هذه الأدوات التعبيرية حققت جمالا معنويا خدم المعجم الغالب وهو الحزن،وجمالا شكليا تجسّد أكثر في الإيقاع الداخلي ،وهو الآخر خدم معجم الديوان،فكان هادئا حزينا.

ـ صحيح أن الأسلوبية منهج ألسني يقوم على دراسة البن ى الداخلية للعمل الأدبي ،وكشف مواطن الانحراف وما من شأنه أن يحقق الجمالية مع إسقاط أو بتر كل ماله علاقة بالظروف المحيطة،والباحث والمحلل الذي يتبناها طريقا في التحليل مطالب بتطبيق الإجراءات التي سطرها أصحابها.

وهنا يصدق إمكانية تعريفها بأنها علم وصفي كما أشار إليها بعض النقاد،وهذا الوصف يستدعي أداة الاستفهام كيف؟لكن هذا في رأينا غير كاف ويحتاج إلى العنصر البلاغي لماذا؟،لأن الدراسات الأسلوبية التي جمعت بين الأداتين كثيرة وتجربتنا في هذا البحث واحدة منها، فلم نكتف بالوصف، ورحنا نبحث عن الدلالة والأسباب في بعض الاستعمالات اللغوية كما فعلنا مع السراب، وهو جزء أساسي من العنوان، حيث فسرناه بخيبة الشعب الجزائري التي تلقاها من السلطات الفرنسية، والتي ترجمتها حوادث الثامن ماي وغيرها من المواقف التعليلية، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على أن الأسلوبية بحاجة إلى مكملات لإجراءاتها، فالوصف وحده لا يكفي في عملية التحليل.

ـ من خلال بحوثنا النظرية في الأسلوبية وجدنا البعض يراها علما قائما بذاته له أدواته وإجراءاته الخاصة،لكن بعد اطلاعنا على تطبيقات كثيرة لم نر خصوصية تميز هذا المنهج عن غيره، ووجدنا به تطبيقات قديمة تشكلت في النحو والبلاغة، وحديثة تجسدت في نهل بعض الإجراءات من مناهج أخرى كالبنيوية، والسيميائية، وحتّى التفكيكية، وجماليات التلقي، وهذا الأمر في نظرنا من الأسباب التي جعلت بعض النقاد أمثال "عبد السلام المسدي" ينكرون أن تكون الأسلوبية منهجا نقديا.

مكتبة البحث

أولا: القرآن الكريم رواية حفص عن عاصم

ثانيا: محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بقاسم خمار مج 2،أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر،دط،دت .

المصادر:

1) ابن منظور، لسان العرب، مج3 ،تح عبد الله علي الكبير وأخوه، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 1983.

2) ابن هشام الأنصاري ،"مغني اللبيب عن كتب الأعاريب" ،تح :عبد اللطيف،دط ،دت. ابن الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3 1986

3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ج3 ،تح عبد السلام محمد هارون، تق أحمد فؤاد باشا،عبد الحكيم راضي .

4) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر تح على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،ط1، 2006م

5) أبي الفضل شهاب الدين محمود الألوسي البغدادي ، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، مج10 ، قرأه وصححه محمد حسين العرب، دار الفكر، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1994.

6) أبي علي بن محمد بن الحسن المرزوقي،شرح ديوان الحماسة لأبي تمام،مج1،منشورات محمد علي بيضون،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط2003،1.

7) بدر ابن مالك ،"المصباح في المعاني والبيان والبديع "،تح:حسني عبد الجليل يوسف ،مكتبة الآداب ومطبعتها ،ط1 :1989

8) السيد محمد مرتضى الحسين الزيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ج17،تح الترزي وآخرون، مطبعة حكومة الكويت،1975

9) عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،ج7،تح مهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، دط.دت.

10) عبد القاهر الجرجاني ،"كتاب دلائل الإعجاز ،قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ،دت .

11) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تح محمد الفاضلي، المكتبة العصرية،بيروت ط2 1999.

12) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2010.

13) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004

14) محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ج35،تح عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت 1965

15) المرزوقي ،"شرح ديوان الحماسة لأبي تمام "،مج1 ،مشورات محمد علي بيضون ،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،ط1 ،2003.

المراجع:

1) إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا1925ـ1962،دار هومة الجزائر، ط2، دت.

2) إبراهيم رماني،أوراق في النقد الأدبي،دار الشهاب،ط19831.

3) أبو القاسم سعد الله، دراسات الأدب الجزائري، دار الغرب الإسلامي، لبنان ،ط2 2005.

4) أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر، محمد العيد آل خليفة، الدار العربية للكتاب، ط3 ،1984.

5) أبو القاسم سعد الله،أفكار جامحة،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر دط/1988،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.

6) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 2007 .

7) أحمد كمال زكي،دراسات في النقد الأدبي،دار الأندلس،بيروت،لبنان.

8) بلحيا الطاهر، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، دط، 1989.

9) بلقاسم بن عبد الله، دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2001.

10) بن خليف، تاريخ الحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال، دار دزاير، أنقو ط1 2013.

11) تواتي بومهلة، نماذج من الثورة في النص الشعري، دار المعرفة،.

12) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 1992 .

13) جمال حسين، صورة النار في الشعر المعاصر، دار الإيمان ،كفر الشيخ ،ط1 2008

14) جورجي شاهين عطية،سُلم اللّسان في الصرف والنحو والبيان،دار ريحاني للنشر،بيروت،ط4.

15) حسن فتح الباب، محمد العيد آل خليفة شاعر الجزائر، الدار المصرية اللبنانية، د ط ، دت.

16) حسن فتح الباب، مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية، الدار المصرية اللبنانية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2010.

17) حواس بري، شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994

18) خالد حسين، شؤون العلامات من التقشير إلى التأويل، التكوين للنشر ط1 2008.

19) خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

20) ديزيزة سقال،الصرف وعلم الأصوت، دارالصداقة العربية،بيروت،ط.1

21) رشيد بن مالك، السميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1،2006.

22) سعد البازعي، أبواب القصيدة، المركز الثقافي العربي، ط1 2004.

23) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، مطابع الشروق القاهرة

24) صالح خرفي، الشعر الجزائر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984.

25) صالح خرفي، صفحات من الجزائر، دراسات ومقالات من 1962ـ1972 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر1972.

26) صالح خرفي، في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

27) صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الثقافي، جدة ،ط3، 1988.

28) طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد ط1 2008

29) عاطف جودة نصر،الرمز الشعري عند الصوفية،دار الأندلس،بيروت لبنان،ط19833.

30) عبد الإله الصائغ،الخطاب الشعري الحدثاوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي بيروت ط1 1999

31) عبد الحميد هيمة،الخطاب الصوفي وآليات التحويل،قراءة في الشعر المغاربي المعاصر،موفوم للنشر،الجزائر،دط،2008.

32) عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،اتحاد الكتاب الجزائرين،مطبعة دار هومة،ط1،دت.

33) عبد الصبور شاهين،المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي،مؤسسة الرسالة،بيروت،دط،1980.

34) عبد القادر الرباعي،الصورة الفنية في النقد الشعري،دار جابر للنشر والتوزيع الأردن، ط1 2009

35) عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الإصلاحي، ج2 ،دار الكتاب العربي، دط، دت

36) عبد الله الركيبي ، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ط3 1977.

37) عبد الله بوخلخال التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج1،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،ط1987،3

38) عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي ج 1، دار الكتاب العربي.

39) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار،سورية، ط1 2009

40) عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر، 1983

41) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ،معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر ،1995،دط.

42) عبد الملك مرتاض،أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة،ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون،الجزائر،دط،دت.

43) عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف،المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر،دط،2011.

44) عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار الثقافة ،بيروت، لبنان، دط، دت.

45) علاء أحمد عبد الرحيم ،الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير ،دار العلم والإيمان كفر الشيخ ط1 2008.

46) علي عمران، حجاجية الصورة الفنية في الخطاب الحربي، خطب الإمام علي أنموذجا دار نينوي للدراسات والنشر، دط 2009.

47) عمر بوشموخة، الإبداع في الفن الأدبي، منشورات أبيك مطبعة متيجة، 2007 .

48) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1926) دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

49) محمد الدسوقي البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلوم والإيمان ط1 2008 .

50) محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ،ج1 ،إعداد وتقديم عبد الله حمادي، دار بهاء الدين للنشر، قسنطينة، الجزائر، ط2 ،2007.

51) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981.

52) محمد بن سمينة، محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

53) محمد بن عمارة،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ،المكتبة الأدبية،المدارس،الدار البيضاء،ط1: 2001.

54) محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، علم الكتب الحديث اربد، الأردن، ط1 2011.

55) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، ط10، 2012.

56) محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط، 1998.

57) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3 1992

58) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء 1989

59) محمد ناصر بوحجام،السخرية في الأدب الجزائري الحديث1925ـ1926جمعية التراث غرداية،الجزائر،المطبعة العربية،ط1 2004

60) محمد ناصر، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج2(1925ـ1926)، ط1، المطبعة العربية، غرداية.

61) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925ـ1975)، دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط2 2006

62) محمد ناصر، مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، دد، المطبعة العربية، 1984.

63) مصطفى ناصف،الصورة الأدبية،دار الأندلس بيروت لبنان،دط،دت

64) مقران فصيح، البناء اللغوي لشعر السجون عند مفدي زكريا وأحمد الصافي النجفي، منشورات بونة، 2008

65) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات نطبيقية، دار جابر، ط1، 2008.

66) نسيمة زمالي، قرءة إلياذة الجزائر لمفدي زكريا الجانب الاجتماعي والفني، دار الهدى ،عين مليانة، الجزائر، دط 2012.

67) نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دراسة تطبيقية على ديوانه، دار الوعي للنشر ط2 2012.

68) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم محمد جمال الطحان،صفحات للدراسات والنشر،ط1 2008.

69) نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج1،دار هومة،الجزائر.

70) نوراد الميراني، النور والظلام في شعر البحتري، دار الزمان ،ط1 2010.

71) يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1 1987.

72) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، دار البشائر للنشر والاتصال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 2002.

73) يوسف وغليسي، في ضلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية،جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر،ط1 2009 .

الدواوين:

1) صالح خرفي، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط2، 1982

2) عثمان لوصيف،قالت الوردة،د د،دار هومة،دط،2000.

3) محمد العيد آل خليفة، شعراء الجزائر، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار موفم للنشر الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 2010.

4) مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفوم للنشر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر 2012.

5) مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المعهد التربوي الوطني، الجزائر،ط1، دت.

الجرائد والمجلات:

1) جميل حمداوي، سميائية العنوان ،أيقونات، مجلة رقمية محكمة، العدد 3 ماي 2012، منشورات سيما للبحوث السيمائية،سيدي بلعباس.

2) محمد ناصر،بحث منشور في جريدة الشعب الجزائري في 1987/03/16.

الكتب المترجمة :

بو هاس جيوم كولوغيلي،التراث اللغوي العربي،تر محمد حسن عبد العزيز،كمال شاهين،دار السلام للطباعة والنشر،دار الوعي للنشر،ط2،2012.

جان بياجيه ،"البنيوية ،تر:عارف منيمنة وبشير أوبري ،منشورات عويدان ،بيروت ،دط ،دت.

عبد الحق بلعابد عتبات ج ـ جينيت من النص إلى المناص تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1 2008.