الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة2 – لونيسي علي –

كُلّيّة الآداب واللُّغات

قسم اللُّغة العربيّة وآدابها

مستويات البناء الشّعري

ديوان "ظلال وأصداء" لمحمّد بلقاسم خمّار أنموذجًا

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدُّكتوراه (ل.م.د) في اللُّغة العربيّة وآدابها

تخصُّص: أدب حديث ومُعاصر

إعداد الطّالب:

أمين بن عيني

إشراف:

أ.د/ محجوب بن محجوب

السّنة الجامعيّة: 2022- 2023م /1443-1444هـ

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة2 – لونيسي علي –

كُلّيّة الآداب واللُّغات

قسم اللُّغة العربيّة وآدابها

مستويات البناء الشّعري

ديوان "ظلال وأصداء" لمحمّد بلقاسم خمّار أنموذجًا

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدُّكتوراه (ل.م.د) في اللُّغة العربيّة وآدابها

تخصُّص: أدب حديث ومُعاصر

إعداد الطّالب: **إشراف:**

أمين بن عيني **أ.د/ محجوب بن محجوب**

السّنة الجامعيّة: 2022– 2023م /1443–1444هـ

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة2- لونيسي علي -

كُلّيّة الآداب واللُّغات

قسم اللُّغة العربيّة وآدابها

مستويات البناء الشّعري

ديوان "ظلال وأصداء" لمحمّد بلقاسم خمّار أنموذجًا

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدُّكتوراه (ل.م.د) في اللُّغة العربيّة وآدابها

تخصُّص: أدب حديث ومُعاصر

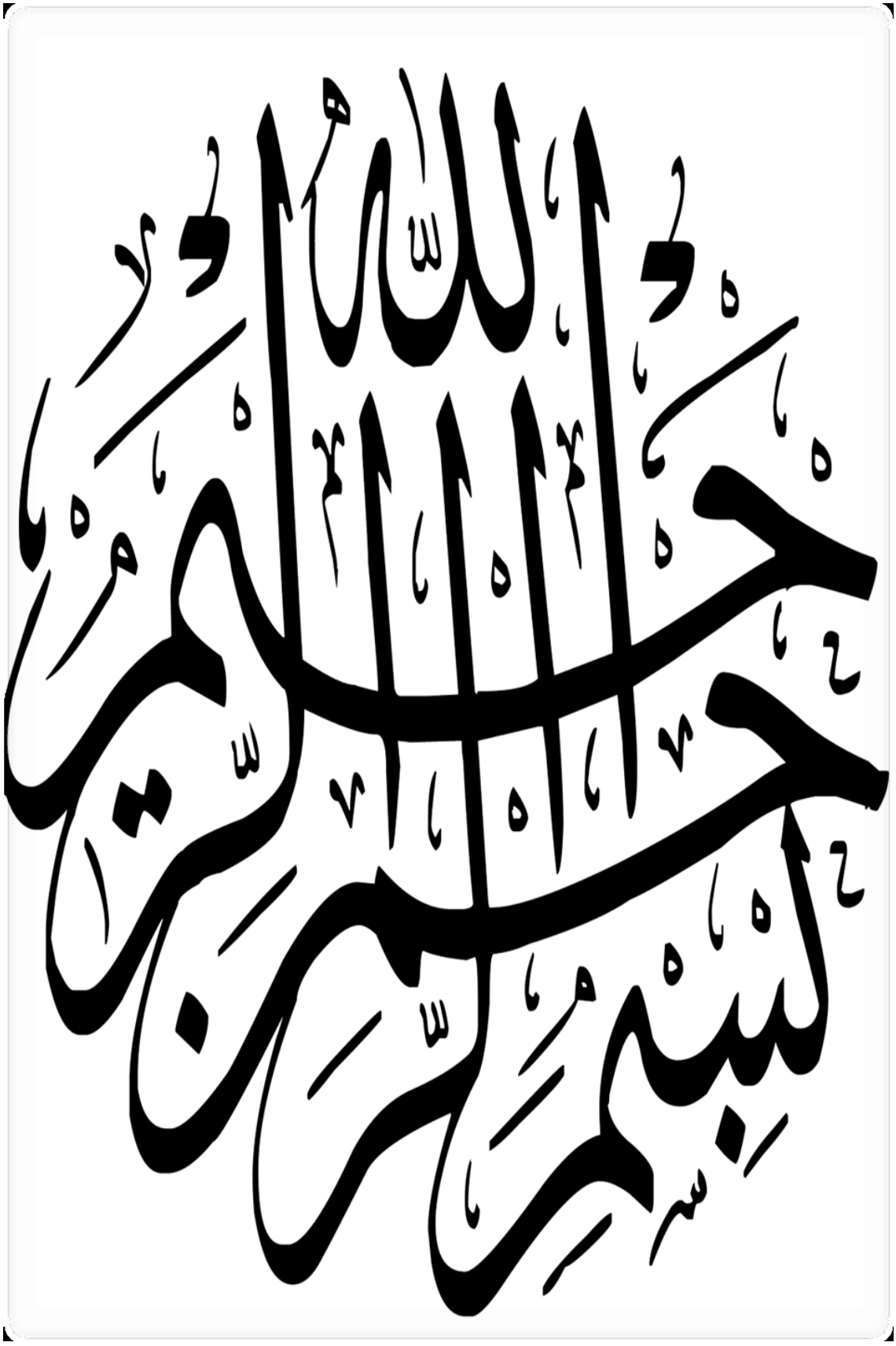
إعداد الطّالب:

أمين بن عيني

أمام اللُّجنة المشكّلة من:

محمّد عمور	أستاذ	جامعة البليدة 2	رئيسًا
محجوب بن محجوب	أستاذ	جامعة البليدة 2	مشرفًا ومقرّرًا
فاتح علّاق	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عُضوًا مناقشًا
محمّد صامت	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	عُضوًا مناقشًا
باية غيبوب	أستاذ محاضر أ	جامعة الشّلف	عُضوًا مناقشًا
أحمد زعزاع	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	عُضوًا مناقشًا

السّنة الجامعيّة: 2022- 2023م /1443-1444هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى والديّ الكريمين

إلى أفراد عائلتيّ الصّغيرة والكبيرة

إلى كُلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو

بعيد أهدي ثمرة عملي هذه

شكر وتقدير

شكراً لله العليّ القدير على فضله العظيم عليّ بنعمة العلم، وقد يسّر لي المسير في دربه وأمدّني بالعزيمة والقوّة والصّبر لتجاوز العقبات والعراقيل، فعليه توكّلت وعليه فليتوكّل المتوكّلون.

وأتقدّم بأسمى عبارات الشُّكر والامتنان والتّقدير إلى أستاذي الفاضل الدُّكتور محجوب بن محجوب الذي قدّم لي الكثير، فكان المعلّم والنّاصح والمرشد.

كما أتقدّم بالشُّكر الجزيل إلى عائلتي الكريمة التي ساعدتني بالدُّعاء والصّبر، ولا أنسى أن أتقدّم بالشُّكر إلى الأستاذين الكريمين الدّكتورة نعيمة بوزيدي، والدُّكتور جعفر زروالي اللّذين وثقا في قُدُراتي وشجّعاني على البحث من أجل إتمام هذا العمل. والحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات.

الملخّص

الشّعر رسالة إنسانية نبيلة هادفة، فالشّاعر يُسخّرُه لخدمة قضايا وطنه وأمّته، ويُوظّف لأجل ذلك أدوات مختلفة على مستوى اللُّغة والمضمون والصّورة والموسيقى.

إنّ لغة الشّعر تختلف عن لغة النّثر، فالشّعر يؤثّر في المتلقّي بسحره الموسيقيّ، فيجعلُه يُحسُّ بالمعاني مجسّدة أمامه، وهو عمليّة بناء لغويّ تكتسِبُ تفرُّدها من طريقة هذا البناء.

تتناول هذه الدّراسة موضوعًا من الشّعر الجزائريّ المعاصر الذي لم ينل تلك العناية اللّازمة من الدّراسات الأكاديميّة الجادّة التي تُمكّنُه من بسط ثرائه الفنّيّ في السّاحتين الأدبيتين العربيّة والعالميّة، ولقد اخترتُ لتحقيق ذلك ديوانًا للشّاعر محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء" لدراسته دراسةً أسلوبيّة في مستوياته المختلفة: صوتية، صرفيّة، تركيبيّة، ودلاليّة، لإظهار بنية الشّعر فيه، وأهمّ السّمات الأسلوبيّة التي تُميّزُه عن غيره من الدّواوين، ومدى قُدرة الشّاعر في الوصول إلى تحقيق رؤيته الفنّيّة من خلال هذه البنيات.

فهذه الدّراسة تتيح للباحث الوقوف على مختلف المظاهر الأسلوبيّة المتنوعة، وتكشف عن دورها وأهمّيتها وقُدْرتِها في تبليغ رسالة الشّاعر الفنّيّة والأدبيّة.

ولتعدُّد مستويات النّص الشّعريّ واتّساق عناصِره وانسجامِها من أجل هذا البناء ارتأيتُ أن أعتمد على المنهج الأسلوبيّ لدراسة مكوّنات الظّاهرة اللّغويّة في مستوياتها المختلفة.

الكلمات المفتاحيّة: الأسلوب، اللُّغة، الموسيقى، الصّورة، الدّلالة.

قائمة المحتويات

Sommaire

إهداء

شكر وتقدير

الملخّص

قائمة المحتوياتو

قائمة الجداول

مقدّمة.....1

مدخـل.....7

أوّلاً– الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّغيير:.....7

1– الثّابت والمتغيّر قديمًا وحديثًا.....7

2– ترجمة العُلوم والفنون قديمًا وحديثًا:.....11

ثانيًا: مفهوم الأسلوب والأسلوبيّة:.....14

1– مفهوم الأسلوب:.....14

1–1– الأسلوب لغة:.....14

1–2– الأسلوب اصطلاحاً:.....15

2– مفهوم الأسلوبيّة:.....16

ثالثًا: معايير الدّراسة الأسلوبيّة:.....22

رابعًا: مستويات التّحليل الأسلوبي:.....23

1– المستوى الصّوتيّ:.....23

2– المستوى الصّرفيّ:.....23

3- المستوى النّحوي التّركيبيّ:.....24

4– المستوى الدّلاليّ:.....26

الفصل الأوّل.....27

دراسة المستويين الصّوتي والصّرفي:.....28

أوّلاً: المستوى الصّوتي:.....28

أ– الملامح الأسلوبيّة في تشكيل الموسيقى الخارجيّة:.....30

1– الوزن:.....30

1–1– توظيف البحور في الدّيوان:.....30

1-2- الزّحافات والعلل:.....50
2- القافية:.....54
1-2 أنواع القافية:.....55
2-2 أصوات القافية:.....64
2-3- ضرورات الشّعر: 78
3- المطلع: 82
ب- الملامح الأسلوبيّة في تشكيل الموسيقى الدّاخليّة:.....85
1- التّوازي: 86
1-1- مفهومه: 86
1-2- أشكال توظيف التّوازي عند خمّار في "ظلال وأصداء":.....88
2- الجناس: 106
2-1- مفهوم الجناس: 106
2-2- توظيف الجناس في الدّيوان: 107
3- التّكرار:.....111
3-1 التّكرار البياني في ظلال وأصداء:..... 113
3-2 تكرار التّقسيم: 119
ثانياً: المستوى الصّرفي:.....124
1- الأفعال ودلالتُها.....124
2- المشتقّات: 138
2-1- اسم الفاعل: 139
2-2- اسم المفعول: 142
2-3- صيغ المبالغة: 144
2-4- الصّفة المشبّهة: 145
2-5- اسم التّفضيل: 147
الفصل الثّاني:.....149
دراسة المستوى التّركيبيّ:.....150
1- الجُملة ونظام تراكيبها: 151
1-1- نوعية الجمل: 152

1-2- الضّمائر: 159
1-3- التّقديم والتّأخير: 169
1-4- الحذف: 185
1-5- التّوكيد: 207
1-5-1- التّوكيد بالأداة: 208
1-5-2- التّوكيد بغير الأداة: 212
1-6- النّداء: 218
1-7- الاستفهام: 225
1-8- أسلوب الشّرط: 235
1-9- التّناصّ: 241
أ- التّناص الدّيني: 242
ب- التّناصّ الأدبيّ: 249
ت- التّناصّ التّاريخيّ: 256
الفصل الثّالث 260
دراسة المستوى الدّلاليّ: 261
1- السّمات الأسلوبيّة في الصّورة الفنّيّة: 261
1- الصّورة الجزئيّة: 263
2- الصّورة الكُلّيّة: 289
2- الحقول الدّلاليّة: 299
خاتمة 320
المراجع 323
الملاحق 329
الملخّص باللغة الإنجليزيّة 341

قائمة الجداول

رقم الجدول	عُنوان الجدول	رقم الصّفحة
1	أهم الفروق الموجودة بين البلاغة والأسلوبيّة	20
2	أهم الفروق الموجودة بين اللّسانيات والأسلوبيّة	21
3	استعمال البحور في الدّيوان مع عدد الاستعمال والنّسبة المئويّة	31
4	استعمال الشّاعر للأعاريض والأضرب في كلّ بحر في الدّيوان	32
5	التّغيّرات التي طرأت على تفعيلات الأبحر الثّمانية مع النّسبة المئوية	51
6	صور استعمال القافية في ديوان خمّار	61
7	عدد استعمال حروف الرّويّ في الدّيوان مع النّسبة المئويّة	65
8	استعمال الرّدف في الدّيوان مع النّسبة المئويّة	75
9	توظيف وتوزيع بعض الأصوات (الفونيمات) الأكثر ورودًا في الأبيات	90
10	توظيف وتوزيع بعض الأصوات (الفونيمات) الأكثر ورودًا في الأبيات	93
11	توظيف وتوزيع بعض الأصوات (الفونيمات) الأكثر ورودًا في الأبيات	95
12	استعمال الأفعال في ديوان ظلال وأصداء	124
13	توزيع الجمل الاسميّة والفعليّة في ديوان ظلال وأصداء	155
14	استعمال الضّمائر في ديوان ظلال وأصداء	160
15	توظيف التّقديم والتّأخير في ديوان ظلال وأصداء	171
16	مواضع ظاهرة التّقديم والتّأخير ودلالاتُه في ديوان ظلال وأصداء	176
17	دوافع التّقديم والتّأخير في ديوان ظلال وأصداء مع النّسبة المئويّة لكل دافع	182
18	عدد توظيف أسلوب النّداء في الديوان	219
19	توظيف وتوزيع أسلوب الاستفهام في الدّيوان مع النّسبة المئويّة	225
20	توظيف أدوات الاستفهام في الدّيوان مع النّسبة المئويّة	229
21	توظيف وتوزيع أسلوب الشّرط في الدّيوان مع النّسبة المئويّة	236
22	أدوات الشّرط المستعملة في الدّيوان مع النّسبة المئويّة	237
23	التّشبيهات الواردة في القصيدة ونوعُها	264
24	الاستعارات المستعملة في الأبيات مع شرحها والغرض منها	272
25	الكناية ونوعها والمكنيّ عنه	277
26	الكناية ونوعها والمكنيّ عنه	280
27	المجاز ونوعُه وعلاقتُه	284

28	الحقل الثّوريّ والحربيّ	299
29	حقل الاستعمار	301
30	الحقل الطّبيعيّ	302
31	الحقل الدّينيّ	304
32	الحقل الاجتماعيّ	306
33	حقل الوطن	307
34	الحقل الأخلاقيّ	308
35	الحقل الأسريّ	309
36	حقل التّاريخ والزّمان والأعلام	311
37	حقل العُروبة والقوميّة	312
38	حقل الجسد	314
39	حقل النّفس	315
40	حقل السّياسة	317
41	الحقل الأدبيّ	318

مقدّمة

إنّ الدّارس للشّعر العربيّ عامّة يُدرك تلك المكانة المرموقة التي يحظى بها في السّاحة الأدبيّة العربيّة، وقد عرف حيويّة كبيرة على مرّ العُصور، فمرّ بتطوُّرات وتغييرات سواء في شكله أو مضمونه، ولعلّ أكبر تغيير ذلك الذي حدث في هذا العصر، متأثّراً بالمدارس الأدبيّة المختلفة، ومع ذلك ظلّت القصيدة العموديّة شامخة بأوزانها المعهودة وقوافيها الثّابتة، ولم يكُن الشّعر الجزائريّ بمنأى عن تلك النّزعات التّجديديّة، فما لحق بالأوّل لحق به.

إنّ لغة الشّعر تختلف عن لغة النّثر، نظراً لخصائصِها التي تطبعُها وتجعلُها تتميّز عن هذا الفنّ الأدبيّ، فالشّعر بإمكانه أن يؤثّر فينا بسحره الصّوتيّ، فيجعلُنا نُحسُّ بمعانيه كأنّما تمثُلُ أمام أعيُنِنا، وهو عمليّة بناء لغويّ تتمّ بطريقة خاصّة على مستويات متعدّدة (صوتيّ تركيبيّ معجميّ) سعيا إلى تقديم رؤية خاصّة ومتفرّدة للواقع، وتكتسب هذه الرّؤية تفرّدها من خصوصيّة هذا البناء ومن خصوصيّة التّشكيل الجماليّ لعناصره ومستوياته.

ولعلاقتي الخاصّة بالشّعر عكفتُ على دراسته في شهادة الإجازة في اللُّغة العربيّة وآدابها من خلال موضوع عن اللّغة الشّعريّة عند مفدي زكريّاء، وفي شهادة الماستر بدراسة بنية العتبات النّصّيّة في ديوانه الأخير الذي طُبع بعد وفاته سنة 2003 "أمجادُنا تتكلّم وقصائدُ أخرى"، ويتمحور موضوع هذه الأطروحة التي أتقدّم بها لنيل شهادة الدّكتوراه، حول هذه المرحلة المميّزة من مراحل الشّعر الجزائريّ ، مرحلة الشّعر المعاصر التي انفردت بخصائصها ومميّزاتها سواء على مستوى الموضوعات أو اللّغة والإيقاع والصّورة، ولعلّ أهمّ ما يُميّز هذه المرحلة هو ما ذكرناه عن ذلك التّغيير الكبير الذي مسّ بناء القصيدة بعد ذلك التّجديد الذي ظهر من جهة الشّرق، وظهور ما يُسمّى بالشّعر الجديد أو شعر التّفعيلة، واللّافت للانتباه هو ظهور دواوين بأكملها من هذا النّوع من الشّعر، كما أنّ هناك من الشّعراء من نظم على الطّريقتين، ولعلّ من أبرز هم "محمّد بلقاسم

خمّار"، ولأنّه لكلّ شاعر أسلوبه الخاصّ في الكتابة والنّظم ا خترتُ أن يكون عُنوان الأطروحة على النّحو التّالي:

"مستويات البناء الشّعريّ"

ديوان "ظلال وأصداء" لمحمّد بلقاسم خمّار أنموذجا

وسأحاول أن أضيف من خلال هذه الدّراسة ما قد يُثري السّاحة الأدبيّة في الجزائر بصفة خاصّة. وفي الوطن العربيّ بصفة عامّة.

أمّا عن دوافع اختياري لهذا الموضوع فيُمكنُ ردُّها إلى نقص الدّراسات الأكاديميّة ا لجادّة حول أعمال الشّاعر خمّار، والمنزلة الأدبيّة التي يحظى بها باعتباره يُمثّل همزة وصل بين القديم والجديد ، من خلال طريقته في النّظم ، والتي يزاوج فيها بين الشّعر العموديّ وشعر التّفعيلة. بالإضافة إلى اهتمامي بالشّعر عامّة وهذا ما أشرتُ إليه من قبل.

وعند تصفّحي لديوان الشّاعر، وقراءة ما فيه من نصوص وموضوعات، وجدتُ أسئلةً عديدة أثارت انتباهي في إطار هذه الدّراسة التي تتبنّى الأسلوبيّة مقاربة وتحليلاً، وقد حفّزتني على البحث والتّقصّي للوقوف عند ملاحظات كثيرة، خاصّة وأنّ الدّراسات التي تناولت بعض دواوين الشّاعر كانت دراسات مقتصرة على جانب واحد من جوانب الدّراسة أو دراسات عامّة لشعره كدراستَيْ: "القافية في شعر بلقاسم خمّار" ، و"الصّورة الشّعريّة في شعر بلقاسم خمّار"وهما عبارة عن مقالتين لـــ: عبد المجيد دقياني" في مجلّة العلوم الإنسانيّة، ومجلّة المخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائريّ من جامعة محمّد خيضر ببسكرة، ودراسة: "الرّمز الشّعري عند محمّد بلقاسم خمّار" لـ ""عبد القادر علي زرّوقي" وهي مقالة في مجلّة رفوف من جامعة أحمد دراية بأدرار ، بالإضافة إلى دراسة رابح بن خوية : "البنيات الشّعريّة في شعر محمّد أبي القاسم خمّار " وهي أيضًا مقالة في مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب من جامعة محمّد البشير الإبراهيمي ببرج بوعريريج، وقد حاولتُ

أن أستفيد من بعضِها بالقدر الذي يخدُم الموضوع، ولا يمكنني إلّا أن أوفّي أصحابها حقّهم من التّقدير والثّناء والشّكر الجزيل.

ولأنّ هذه الدّراسات لم تكشف عن تجربة الشّاعر بالقدر الكافي الذي يضعُها في إطارها الصّحيح، ارتأيتُ أن أطرح الإشكاليّة التّالية: **ماهي بنية الشّعر عند محمّد بلقاسم خمّار في ديوانه "ظلال وأصداء" من خلال المستويات الأسلوبيّة : "الصّوتيّة ، والصّرفيّة، والتركيبيّة النّحويّة، والدّلاليّة""؟** ويتفرّع عن هذه الإشكاليّة تساؤلات أخرى: **ما هي أهم السّمات الأسلوبيّة البارزة في شعره؟ وهل استطاع الشّاعرُ أن يصل إلى أهدافه من خلال هذه البنيات؟**

وللوصول إلى إجابات قد تكون كافية وافية على هذه التساؤلات قسّمتُ بحثي هذا إلى:

مدخل تناولتُ فيه الحديث عن الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّغيير ودور التّرجمة في ذلك، باعتبار أنّ الشّاعر ينتمي إلى مرحلة تُمثّل حركة تجديديّة كبيرة في السّاحة الأدبية، كما تناولتُ فيه الحديث عن الأسلوب والأسلوبيّة من خلال تقديم تعريف لغويّ واصطلاحيّ يساهم في تجنيب البحث تجاذُبات كثيرة في ظلّ مناهج بحثيّة متعدّدة واتّجاهات مختلفة، كما بيّنتُ أيضًا علاقة الأسلوبيّة بالبلاغة وعلاقتها باللّسانيات، بالإضافة إلى معايير الدّراسة الأسلوبيّة، ثُمّ تحدّثتُ عن مستوياتها.

وثلاثة فُصول تطبيقيّة: فصلٌ أوّل تناولتُ فيه الحديث عن المستوى الصّوتي والمستوى الصرفيّ وما يُجسّدُ الأوّلَ من إيقاع خارجي (الوزن، القافية، التصريع)، وإيقاع داخليّ (التّوازي، التّجانُس، التّكرار) معتمداً في الغالب على الإحصاءات والأرقام من أجل التّبرير والاستنتاج الصّحيح، وما يُجسّدُ الأخيرَ من الفعل وأنواعه مع دلالاتها، وبعض المشتقّات التي كان لها دور في إظهار غايات الشّاعر وأهدافه. وفصل ثانٍ تناولتُ فيه الحديث عن المستوى التّركيبيّ حيثُ عرّجتُ فيه على أغلب الظّواهر النّحوية والتّركيبيّة البارزة بدءاً بالجمْلة بنوعيها (الفعلية

والاسميّة)، والضّمائر، والتّقديم والتّأخير، والحذف، وظاهرة التّوكيد، وبعض الأساليب المتمثّلة في الشّرط، والنّداء، والاستفهام، بالإضافة إلى ظاهرة التّناصّ، وما تكشِفُه من ثقافة الشّاعر وميولاته وغاياته. وفصل أخير تحدّثْتُ فيه عن المستوى الدّلالي، بدءًا بالصّورة الشّعريّة بنوعيها (الجزئيّة، والكُلّيّة)، وما أحدثتْهُ من أثر دلاليّ في نصّ خمّار الشّعريّ ، بالإضافة إلى الحديث عن الحقول الدّلاليّة من خلال إحصاء الوحدات المعجميّة الأكثر بروزاً والتي كشفت عن اهتمامات الشّاعر، ثُمّ أنهينا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها من خلال هذه المستويات.

وقد اعتمدتُ في هذا البحث على المنهج الأسلوبيّ، ل تعدّد مستويات النّص الشّعريّ، وحاجته إلى تحليل أسلوبيّ لدراسة مكوّنات الظّاهرة اللّغويّة الأدبيّة في جوانبها المتعدّدة، مع الاستعانة بإجراءات الأسلوبيّة المختلفة، وهذا ما يكشف عن بنية النّصّ الشّعري عند محمّد بلقاسم خمّار.

وأثناء إعداد هذا البحث واجهتني صعوبات كثيرة أهمُّها المُدّة الزّمنيّة المقرّرة للإنجاز، والمحصورة في ثلاث سنوات، بالإضافة إلى تعدُّد المدارس الأسلوبيّة والخلط بينها، وطول بعض قصائد الدّيوان التي تكفي وحدها لإنجاز بحث من هذا القبيل، كما أنّ اشتغالي بمهنة نبيلة كمهنة التّعليم في المرحلة الثّانويّة كان عائقاً آخر أمام قضيّة تحدّي المدّة الزّمنيّة.

وقد اعتمدت على مجموعة من المراجع من أجل الوصول بهذا البحث إلى أهدافه أبرزُها: الكتاب لسيبويه، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجُرجانيّ، ولسان العرب لابن منظور، وكتاب هوميروس: الإلياذة ترجمة سُليمان البُستاني، و سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان لجرجي شاهين عطيّة، وموسيقى الشّعر لإبراهيم أنيس، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها لعبد الله الطّيّب المجذوب، و البلاغة والأسلوبيّة لمحمّد عبد المطّلب، و علم الأسلوب : مبادئه

وإجراءاتُه، وبلاغة الخطاب وعلم النّصّ لصلاح فضل، والأسلوبيّة والصّوفيّة لأماني سُليمان داوود، ومعاني النّحو لفاضل صالح السّامُرّائيّ.

وفي هذا الإطار لا يفوتني أن أتقدّم بالشُّكر الجزيل والعرفان الصّادق للأستاذ المشرف الدُّكتور محجوب بن محجوب الذي كان لي سنداً قويًّا بنصائحه وتوجيهاته منذ الانطلاقة الأولى وإلى آخر سطر في هذا البحث، ولكلّ من ساعدني وحفّزني ومنهم الأستاذة بوزيدي رئيسة مشروع الدّراسات الأدبيّة، والأستاذ المرحوم الدُّكتور إبراهيم فُضالة ولا أنسى أستاذي الفاضل الدُّكتور جعفر زروالي من جامعة حسيبة بن بوعلي بالشّلف الذي وثق كثيراً في نجاحاتي وشجّعني على العمل من أجلها، كما أتقدّم بالشُّكر الجزيل لكلّ القائمين على قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة لونيسي علي البُليدة 2، ولكُلّ أفراد عائلتي الذين ساندوني بتوفير الجوّ الملائم وبخالص دُعائهم، كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشُّكر لأعضاء لجنة المناقشة الذين قبلوا مناقشة هذه الأطروحة وتحمّلوا عناء ذلك، والحمدُ لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات.

بن عيني أمين. جامعة لونيسي علي البليدة 2

مدخـل

أوّلاً- الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّغيير:

1- الثّابت والمتغيّر قديمًا وحديثًا:

إنّ الحديث عن موضوع الثّابت والمتغيّر في الشّعر العربيّ ليس بالأمر الجديد، وقد أسال الكثير من الحبر عند الباحثين والنُّقّاد، وذلك بسبب ما لحق الأدب العربيّ من تغيُّرات كثيرة على مرّ العُصور، فكُلّ عصر يختلفُ عن سابقه بما أضافه إليه من جديد أمْلتْه الظُّروف والمستجدّات، وحديثُنا هُنا يقتصرُ على الشّعر دون النّثر لطبيعة موضوع الدّراسة، فصدر الإسلام يختلف عن العصر الجاهليّ بما أضافه إليه من تغييرات ، فلم تبق القصيدة الجاهليّة على حالِها، بعد أن طرأت عليها بعض التّغييرات بما يتناسبُ وروح الإسلام، فتأثّر الشُّعراء بالقُرآن الكريم واستعملوا ألفاظه، ومعانيه، فتغيّرت بعض الأساليب، وبقي الأمرُ على هذا النّحو مع العُصور الأدبيّة اللّاحقة، فلكُلّ عصْرٍ مزيّة، فالعصرُ الأمويّ يختلف عن سابقه مع ظهور الأحزاب السّياسيّة، وشعر النّقائض.

ويظهرُ هذا التّغيير أكثر في العصر العبّاسيّ حين تمرّد مجموعة من الشُّعراء يتزّعمُهم "أبو نوّاس" على المُقدّمة الطّلليّة، بالإضافة إلى التّجديد في الأغراض كالشّعر الفلسفيّ والشّعر الصّوفيّ والشّعر التعليميّ، والتّوسُع في بعضِها كشعر الوصف، والنّزعة العقليّة التي أصبحت تُميّز شعر تلك الفترة، وغير ذلك من مظاهر التّجديد [1]، وبقيتْ هذه النّزعة ماضية أكثر في طريقِها إلى بلاد الأندلُس مع ظهور الموشّحات والأزجال وغيرِهما، والتّوسُّع في بعض الأغراض الأخرى كالوصف والرّثاء، وظهورُ الموشّحات والأزجال كان وليد طفرة عابرة ارتبطت بطبيعة المجتمع الأندلُسيّ نتيجة

[1]- يُنظر: حنّا الفاخوريّ: تاريخ الأدب العربيّ، ط2، بيروت/لبنان، المطبعة البوليسيّة، 1953، ص367- 369.

التّرف وانتشار الغناء والامتزاج بغيره من الأجناس، لذلك لم يُكتب له الاستمرار بسبب ما ذكرنا، رغم هذا التّجديد الواضح في القصيدة[1].

إلّا أنّ هذا التّغيير كان أكثر شدّة في العصر الحديث من خلال التّأثُّر بالحضارة الغربيّة ومذاهِبِها الأدبيّة والاحتكاك بها، وظهور التّرجمة التي أفضت إلى التّعرّف إلى فنون أدبيّة جديدة كالقصّة والمسرحيّة والمقال وغيرها، بالإضافة إلى الإرساليّات العلميّة التي عزّزت الاحتكاك بالغرب أكثر، وبعض المدارس الأدبيّة كمدرسة المهجر التي أحدثت ثورة تجديديّة لم تُسبق إليها في السّاحة الأدبيّة، وغير ذلك من أسباب الثّورة[2].

والقولُ بتعرّف العرب على بعض الفنون من الأدب الغربيّ لا يعني عدم معرفة الأدباء القُدامى بها، وقد عُرِفت منذ زمن اليونان، فعدم وُجودها لا يعني الجهل أو القصور في الأخذ بها، وإنّما لذلك أسباب أملتْها ظروف البيئة الإسلاميّة آنذاك، فقد ترجم العرب ما يتناسبُ ومُعتقداتِهم الدّينيّة، وامتنعوا عن الخوض في ما يُخالِفُها، ولا أظُنُّ الذين أبدعوا في ترجمة عُلوم اليُونان من رياضيات وطبّ وفلسفة والأخذ بها عجزوا عن ترجمة آدابِهم ومُحاكاتِها، بل وحتّى تجاوُزِها في الحُسْن والإبداع[3].

و"إذا كان هُنالك فنّ جديد لم يعرفْه تاريخُ الأدب العربيّ من قبل، وإنّما كان وليد هذا العصر حقًّا، وكان أثرًا من آثار نهضته وتفاعُله مع غيره من الآداب، فهو الشّعر المسرحيّ الذي رفع لواءه في الأدب العربيّ الشّاعر الكبير أحمد شوقي"[4].

---

[1]- يُنظر: المرجع السّابق، ص809- 824.

[2]- يُنظر: حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربيّ: الأدب الحديث، ط1، بيروت/ لبنان، دار الجيل، 1986، ص7-44.

[3]- يُنظر: الفاخوريّ: تاريخ الأدب العربيّ، ص359، 360.

[4]- بدوي طبانة: التّيارات المعاصرة في النّقد الأدبي، ط3، الرّياض، دار المرّيخ للنّشر، 1986، ص16.

لقد مثّل العصر الحديث ذلك "النُّزوع إلى التّحرُّر في كثير من قضايا الأدب والنّقد، إمّا على أيدي بعض الأدباء الذين تحرّروا في أعمالِهم الأدبيّة من تلك القُيود، وإمّا على أيدي النُّقّاد الذين رسموا لهم طريق التّحرّر والخروج على التّقاليد، أو ساندوهم في نزعاتِهم التّحرُّريّة، ومظاهر ذلك كثيرة في... أغراض الأدب وفنونه وفي لغته وعباراته" [1]، ولعلّ أكبر التّحرّر كان ذلك الذي حدث مع الوزن والقافية، باعتبار الشّعر يُمثّل عصره، والعصرُ الحديث يُمثّل ذروة الإنسانيّة التي استدعت التّحرّر من قيود الموسيقى التّقليديّة؛ فاستطاع الشّاعر أن يُعبّر بصدق وإخلاص عن أفكار عصره[2].

إنّ الثّورة على القصيدة العربيّة الموروثة عن الأقدمين بأبعادها الخليليّة لم تكُن وليدة العصر الحديثُ، وقد كانت لبناتُها الأولى على يد الأندلُسيّين الذين حرّكوا حركة التّجديد في موسيقى القصيدة فيما يُعرفُ بفنّ الموشّحات، ثُمّ جهود المهجريّين الكبيرة في هذا المجال، بالإضافة إلى حركة الشّعر المرسَل التي دعت إلى التّحرُّر الكامل من القافية، أو الحدّ من صرامتها، وبين الدّعوة إلى التّحرّر الكُلّيّ من قيود الموسيقى في الشّعر المنثور، والتّحرُّر من قيود القافية في الشّعر المرسل، ظهرت الدّعوة الصّريحة إلى التّحرّر من الأبعاد الموروثة عن الأقدمين والتي ظلّت صامدة لقرون طويلة أمام محاولات التّغيير[3].

فكانت بذلك البداية الفعليّة لحركة الشّعر الحُرّ بمعناه الحاليّ مع الشّاعرة العراقيّة نازك الملائكة سنة 1947 في قصيدتها المعنونة بـ(الكوليرا) [4]، والتي وضعت بعدها خصائص هذا النّوع من

---

[1]- المرجع السّابق، ص367.

[2]- يُنظر: المرجع نفسُه، ص268، 269.

[3]- يُنظر: محمّد أبو الأنوار: الحوار الأدبيّ حول الشّعر، ط2، القاهرة/ مصر، دار المعارف، 1987، ص512.

[4]- يُنظر: نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ط3، حلب/ سوريا، مطبعة دار التّضامُن، المركز الثّقافي العربيّ، 1967، ص23.

الشّعر وطريقة الكتابة فيه [1]، ومع كُلّ هذا التّغيير في الأدب عبر العُصور إلى العصر الحديث يحقّ لنا أن نطرح السّؤال الآتي: هل بلغ الشّعر العربيّ غايته؟

إنّ بلوغ الغاية في الشّعر لا تكمن في مجرّد التّجديد فيه في ناحية أو نواحٍ عدّة، ولا بمُجرّد الثّورة على القديم وبإحداث قطيعة معه، وإنّما القول ببلوغ الغاية يتحدّد بدرجة الوعي الكامل عند الشّاعر العربيّ من جهة، والدّارس والنّاقد من جهة أخرى بجدوى هذا التّغيير، وبتكامُله مع ما سبقَه دون إغفال القارئ العربيّ الذي يُعتبر محور هذه الغاية، لأنّه هو المستقبِلُ والمتذوّق، والموضوع في حدّ ذاته، والهدف الذي يسعى الشّعرُ في أغلبِه إلى خدمتِه، إذا ما نظرنا من جانب الالتزام الذي دعا إليه الشّعر الحديثُ والمُعاصر، أو الإنسانيّة التي مثّلت لُبّ التّجديد عند المهجريّين، كما أنّ بلوغ الغاية في الشّعر تتحدّد بمقدار التّفوّق مقارنة بالآداب العالميّة، وما وصلتْ إليه، كما أنّها تتحقّق بقدر الخِدمة التي يُقدّمُها للأمّة العربيّة ولُغَتِها، وبتحقيقه للاحترام من أغلب المُثقّفين في السّاحة الأدبيّة. ولا يُمكنُ له أن يُحقّق هذه الغاية بالتّغنّي بجانبه الجماليّ والاهتمام به، وإنّما هو "فنُّ الجمال والحياة معًا، ولا يُمكنُ أن نفصل بين قيمته الجماليّة ورسالتِه الهادفة، فإذا لم يكُن الشّعرُ قد استوفى حظّه من الجمال، أو لم يكُن قد أدّى الشّاعرُ به رسالة ما، فإنّه لا يُمكنُ أن يحيا في أعماق نفوسِنا، وفي طوايا جوانحنا، إنّنا نؤمنُ بحُرّيّة الشّاعر، وندعُه يتنفّسُ حُرًّا طليقًا من كُلّ قيد"[2]، و"الشّعرُ في مُقدّمة الفنون التي تُصوّرُ لنا وجدان الأمّة وألوان حياتها، وترسُم لنا الملامح الشّخصيّة لأفذاذها وشُعرائها، كما تُبيّنُ لنا –في الوقت ذاته– عن مدى النّشاط الذّهني والوجداني الذي تبذُلُه في معترك الحياة، لإعلاء شأن الإنسان ورفع مستواه"[3].

---

[1]– يُنظر: المرجع السّابق، ص63، 64.

[2]– عبد المنعم خفاجي: مع الشّعراء المعاصرين، (دط)، المطبعة المنيريّة، 1956، ص3.

[3]– الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص9.

إنّ الشّعر العربيّ في عصرنا الحديث لم يبلُغ تلك الغاية المرجوّة لاختلاف الشّعراء والنُّقّاد أنفُسِهِم في فهمه، ولأنّه لا يزال في مرحلة بناء، يبحثُ بشكل مستمرّ عن شكل جديد يُمكّنُه من الاستقرار، حيثُ لم يبلُغ تمامه بعد[1].

2- ترجمة العُلوم والفنون قديمًا وحديثًا:

مثّل العصرُ العبّاسيّ ثورة كبيرة في نقل العُلوم والفنون من الحضارات الأخرى المجاورة إلى البلاد الإسلاميّة، عن طريق التّرجمة، حيثُ "كانت القناة الكُبرى التي جرّت جميع العلوم القديمة إلى الدّولة العبّاسيّة، وكانت المطبعة الحيّة التي نشرَتْ في جميع أقطار البلاد تلك العُلوم وجعلتْها على منال الجميع... وإذا بآرسطو وأفلاطون وأبقراط وجالينس وغيرهم ينطقون بلُغة العرب؛ وإذا كتاباتُهُم في أيدي الكثيرين توقِدُ في العُقول نار نهضة مثمرة" [2]، ولكنّ هذه التّرجمة لم تشمل جميع ما ألّف اليونان على الرّغم من ثرائها بمختلف الفنون والآداب إضافة إلى العُلوم التي عكفوا على ترجمتِها ونقْلِها إلى العربيّة، ويبقى السّؤال: لماذا لم يهتمّ العربُ بنقل آداب اليونان الكثيرة، فهل كان ذلك قُصوراً منهم؟

يرى "حنّا الفاخوري" في كتابه "تاريخ الأدب العربيّ" أنّ العبّاسيّين بعد الانفتاح الكبير على الحضارات المُجاورة انبهروا بما تحتوي عليه من عُلوم كثيرة، فعكفوا على ترجمَتِها ونقْلِها إلى العربيّة وخاصّة في جانبِها اليونانيّ من فلسفة وطبّ ونجوم ومنطق، ولكنّهُم لم يهتمّوا بآدابهم، فلم ينقلوا إلياذة هوميروس ولا أوذيسته؛ ولم ينقُلوا رواياتهم التّمثيليّة ولا أيًّا من فنونهم الأدبيّة، ومردُّ ذلك -حسَبَ الفاخوريّ- هو بُعدُها الكبير عن الذّوق العربيّ، كما أنّها لا تتناسبُ وعقيدتهم الإسلاميّة

---

[1]- يُنظر: نعمات أحمد فؤاد: خصائصُ الشّعر الحديث، (دط)، القاهرة/ مصر، دار الثّقافة العربيّة للطّباعة، 1980، ص14.

[2]- الفاخوريّ: تاريخ الأدب العربيّ، ص359.

المتمركزة على التّوحيد، وهي مملوءة بأنواع الآلهة [1]، ويبدو أنّ هُناك سببًا آخر إضافة إلى ما ذكره الكاتب يتعلّق بالبيئة الثّقافيّة والشّخصيّة العربيّة الإسلاميّة آنذاك، فليس من المعقول أن يلفت انتباههم ما ذكرنا وقد سلّموا أنفُسَهُم للعقل والمنطق يؤمنون بهما ويُغذُونهُما بمُختلف العلوم الطّبيعيّة والفلسفيّة، أمّا بالنّسبة لغيرهم اليونانيّين فلا عجب عندهم من الجمع بينهُما –أي بين هذه العُلوم وآلهتهم المتعدّدة– لأنّها تُمثّل اعتقادهُم الصّحيح في نظرهم، وهم يُؤمنون بها وبسيطرتِها كُلٌّ في مجالِها.

أمّا في العصر الحديث فقد نشطت التّرجمة في عهد النّهضة، واهتمّ الأدباء العرب بنقل الآداب العالميّة إلى لغتِهم، وانتشرت بخاصّة في لبنان ومصر، فنُقِلت المسرحيات العالميّة بعد نشوء حركة المسرح العربيّ، وبناء دار الأوبرا الخدّيويّة، ومنها "أندروماك" لـ"راسين" والتي عرّبها "أديب إسحاق"، كما عرّب "نجيب حدّاد" عدّة مسرحيّات فرنسيّة، وتُرجمت إلى العربيّة عدّة أعمال قصصيّة وروائيّة منها "بعد العاصفة" لـ"هنري بوردو"، و"الباريزيّة الحسناء" لــ"الكونتس داش"، وغيرهما، وقد نشطت هذه الحركة أكثر بعد الحرب العالمية الثّانية، فتُرجمت أشهر الكُتُب ممّا جعل الأدب العربيّ يُجاري الآداب العالميّة في مدّة قصيرة[2]. فالثّقافة العربيّة في عصرها الذّهبيّ (العصر العبّاسيّ) ما كانت لتزدهر لولا عمليّة التّرجمة التي انتشرت بقوّة، والأمر نفسُه في أواسط القرن التّاسع عشر، حيثُ عرف الأدب حركة ترجمة واسعة في مجالات الأدب، وكُلّما توقّفت هذه الحركة كُلّما تقهقر الأدب وعرف تخلُّفاً وانحطاطًا[3].

---

[1]– يُنظر: المرجع السّابق، ص359، 360.

[2]– يُنظر: حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربيّ: الأدب الحديث، ص18، 19.

[3]– يُنظر: عبده عبّود: هجرة النُّصوص: دراسات في التّرجمة الأدبيّة والتّبادُل الثّقافيّ، ط1، دمشق/ سوريا، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، 1995، ص13.

لقد ساهمت التّرجمة في التّعرُّف على فنون ومنها ما عرفه الشّعر من تجديد بظهور الشّعر المنثور، لظهوره في بداية الأمر في الآداب الغربيّة، فقد "وُجد الشّعر المنثور واسمُه في الإنجليزيّة prose poetry... بوحي من الإنجيل وترجمات الشعر الكلاسيكيّ والحديث، ورُبّما ظهرت بداياتُه الأولى عند المسيحيّين من أدبائنا العرب لاطّلاعهم على نماذج أجنبيّة منه" [1]، ولذلك لم يُفرّق المهجريّون في إبداعاتهم بين لغة الشّعر ولغة النّثر، ولا فرق عند جبران مثلاً أو نُعيمة بين الفنّين، فلُغتُهما واحدة في كليهما، فلُغتُهما بسيطة جميلة مع ما فيها من تعابير لطيفة وصور وخيالات[2].

هذا غيضٌ من فيض ممّا شهدتْه السّاحة الشّعريّة العربيّة من تغيير وتجديد لعدّة عوامل من بينها حركة التّرجمة التي أفضت إلى ظهور الشّعر المنثور، وقصيدة النّثر، وغيرهما.

ومع التّطوُّر في الشّعر والتّجديد فيه تعدّدت طرائق ومناهج دراسته وتحليله، فمنها ما ربط القصيدة بسياقِها التّاريخي، ومنها ما ربطها بجوانب نفسيّة أو اجتماعيّة، ومع ظهور اللّسانيّات حاول البعضُ دراسة النُّصوص الشّعريّة بعيدًا عن أيّ مؤثّرات خارجيّة، فنادى بعضُهم بموت المؤلّف، وممّا اعتُمدَ لدراسة هذه النُّصوص "الأسلوبيّة"، وإذا كان "أيُ نصّ من النُّصوص هو عبارة عن كائن ثُنائيّ البناء قوامُه الشّكل والمضمون ... فإنّ أيّة دراسة موضوعيّة لنصّ من النُّصوص الأدبيّة ينبغي أن تأخُذ في اعتبارها توضيح الشّكل في المقام الأوّل؛ بمعنى أن تُعطي الأولويّة لتفسير الأشكال اللّغويّة التي تحملُ المعاني، ثُمّ تنتقل بعد ذلك إلى توضيح المعنى" [3]، وعلم الأسلوب "يهدف إلى تحليل الملامح اللُّغويّة الهامّة المميّزة التي ترتبط بسجلّ لغويّ معيّن أو بكاتب معيّن عن طريق التّركيز على تلك الملامح التي تتواتر بكثرة أو بشكل نمطيّ، أو التي تكون بذات

---

[1]- يوسف بكّار: في العروض والقافية، ط2، بيروت/ لبنان، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1990، ص151.

[2]- يُنظر: النّاعور: أدب المهجر، ص76.

[3]- علي عزّت: الاتّجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، ط1، القاهرة/ مصر، شركة أبو الهول للنّشر، 1996، ص2.

أهمّية أسلوبيّة...ثمّ ينتقل المحلّل الأسلوبيّ بعد ذلك إلى تفسير الدّلالة من وراء اختيار تلك الملامح المعيّنة دون غيرها"[1]

ثانيًا: مفهوم الأسلوب والأسلوبيّة:

1- مفهوم الأسلوب:

من المصطلحات الفضفاضة في السّاحة الأدبيّة النّقديّة اليوم هو مصطلح الأسلوب، حيث أخذ مساحة واسعة عند النّقّاد، وكلٌّ يُعرّفُه بطريقته و"هو بصورة مجملة يعرض للطّريقة الفنّيّة في التّعبير عن الدّلالات أو المعاني، لكنّه يمتزج في أحيانٍ كثيرة بمفاهيم متعدّدة في البلاغة والنّحو وسائر علوم اللّغة والأدب، فكلّ باحث يحمله إلى مرجعيّته، ويُعرّفه اعتماداً على الحقل الذي ينتمي إليه أو يعنى به."[2]

1-1- الأسلوب لغة:

يقابل كلمة أسلوب في اللّاتينيّة استيلوس والتي تعني (الأزميل)، أو (المنقاش) للحفر، والكتابة، وقد كان اللّاتين يستعملونها مجازاً للدّلالة على شكليّة الحفر، أو شكليّة الكتابة، ثمّ اكتسبت دلالتها الاصطلاحيّة، البلاغيّة، والأسلوبيّة مع الزّمن، وصارت تدلّ على الطّريقة الخاصّة للكاتب في التّعْبير[3]، ويرى **صلاح فضل** أنّ هذه الكلمةَ "اشتُقّت من الأصْل اللّاتيني stilus، وهو يعني "ريشة"، ثُمّ انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كُلُّها بطريقة بالكتابة، ثُمّ أخذ يُطْلَقُ على التّعبيرات اللُّغويّة الأدبيّة"[4].

---

[1]- المرجع السّابق، ص8، 9.

[2]- أماني سليمان داوود: الأسلوبيّة والصّوفيّة، ط1، اللّاذقيّة/ سوريا، دار الحوار للنّشر والتّوزيع،2011، ص21.

[3]- يُنظر: عدنان بن ذريل: النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، (دط)، دمشق (سوريا)، اتّحاد الكُتّاب العرب، 2000، ص43.

[4]- صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاتُه، ط1، القاهرة/ مصر، دار الشُّروق، 1998، ص93.

ويُعَرّفُ الأسلوبُ لغةً –حسَبَ لسان العرب – بأنّه: "السّطر من النّخيل ... وكلُّ طريق ممتدّ فهو أسلوب. والأسلوب الطّريق والوجه والمذْهَبُ، يُقالُ: أنتم في أسلوب سوءٍ، ويُجْمَعُ أساليبَ. والأسلوب: الطّريق تأخُذُ فيه. والأسلوب بالضّمّ: الفنّ؛ يُقالُ: أخَذَ فُلانٌ في أساليب من القول أي أفانين منه"[1]. ولا تختلف باقي المعاجم عن لسان العرب تقريبًا في مفهومها للأسلوب من حيثُ هو الطّريق والوجه والمذهب والفنّ*

1-2- الأسلوب اصطلاحاً:

لا يوجد تعريف واحدٌ للأسلوب من النّاحية الاصطلاحيّة ، بل تتعدّد تعريفاتُه حسَب كلّ اختصاص وحقل معرفيّ، وكلّ ناقد أو باحث يُعرّفه حسَب توجُّهه، وتخصّصه، والحقل الذي ينتمي إليه، ولكنّه عموماً هو "الكيفيّة التي يستخدم فيها المُبدع أداةً أو طريقةً تعبيريّةً مُعيّنة من بين خيارات متعدّدة، وضمن تأليف خاص" [2]، ويعرّفُه معجم الأسلوبيّة كما يأتي: "وفي أبسط معانيه يدلّ الأسلوب على طريقة التّعبير في الكتابة أو الكلام، مثلما أنّ هناك طريقة في عمل أشياء معيّنة مثل لعب السكواش أو الرّسم، وربّما نتحدّث عن كتابة شخص بأنّها ذات أسلوب منمّق ornate، أو عن كلام شخص ما بأنّه ذو أسلوب هزليّ comic".[3]، أمّا معجم المصطلحات الأدبيّة فيرى أنّ هذه الكلمة ليست قابلة للتّعريف الدّقيق، ويُقدّم مجموعة من التّعريفات المُختلفة فهو (الأسلوب):

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، (دط)، القاهرة/ مصر، دار المعارف، (دت)، ص2058. مادّة (س ل ب).

* يُنظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط، (دط)، القاهرة/ مصر، دار الحديث، 2008م، ص788. ومحمّد مرتضى الحُسيْني الزّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، ط2، الكويت، مطبعة حُكومة الكويت، 1987، ص71. وإبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، جمهوريّة مصر العربيّة، مجمع اللّغة العربيّة – مكتبة الشُّروق الدّوليّة، 2004، ص441.

[2]– سليمان داوود: الأسلوبيّة والصّوفيّة، ص21.

[3]– حسن ناظم: البنى الأسلوبيّة، ط1، الدّار البيضاء/ المغرب، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2002، ص20.

– طريقة وضع الأفكار في كلمات.

– نمط له خُصوصيتُه في الصّياغة والتّعبير في لُغة الكتابة أو لُغة الحديث.

– الخصائص المميّزة لنصّ أدبيّ والمتّعلّقة بشكل التّعبير أكثر من تعلُّقها بالفكرة التي يقوم النّصّ الأدبيّ بتوصيلِها.

ويخلُص في النّهاية إلى أنّه التّأثير الخاصّ لشخصية الكاتب الفنّيّة في المادّة التي يتناولُها بالتّعبير[1]، كما يعني الأسلوب أيضاً "استخدام الكاتب لأدوات تعبيريّة من أجل غايات أدبيّة، ويتميّز في النّتيجة من القواعد التي تحدّد معنى الأشكال وصوابها"[2].

2- مفهوم الأسلوبيّة:

اهتمّ الدّارسون لفترة طويلة بدراسة النّصوص الأدبيّة من منطلق السّياق، ثمّ انتقل ت بعد فترة ومع ظهور اللّسانيّات البنيويّة إلى النّصّ في حدّ ذاته، وقد وصل الأمر إلى حدّ المطالبة بموت الأديب على رأي **رولان بارت**، وبذلك بدأ عهد جديد يتعامل مع النّصّ لذاته، ويتغافل عن صاحبه.

و"لقد كانت طموحات الأسلوبيّة – ولا زالت – كبيرة جدّاً في إزاحة كُلّ الأشياء الخارجة عن النّصّ، وسعت جاهدة في التّعامُل مع النّصّ تعامُلاً محايثاً، لا يُعنى بالسّياقات الأخرى من مثل حياة المؤلّف أو سيرته والسّياق التّاريخي والاجتماعي ... وإنّما أخذت على عاتِقِها التّعامُل المباشر مع النّصّ"[3].

---

[1]– يُنظر: إبراهيم فتحي: مُعجم المُصطلحات الأدبيّة، (دط)، صفاقس/ تونس، التّعاضُديّة العُمّاليّة للطّباعة والنّشر، 1986، ص28، 29.

[2]– بيير جيرو: الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي، ط2، حلب/ سوريا، مركز الإنماء الحضاريّ، 1994، ص17.

[3]– موسى ربابعة: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتُها، ط1، الأردن، دار الكنديّ للنّشر والتّوزيع، 2003، ص7.

والملاحظ أنّ تركيز الدّراسات النّقديّة الغربيّة والعربيّة انتقل انتقالاً واضحاً من السّياق إلى النّسق، فعاد ليهتمّ بالأسلوب واللّغة اهتماماً كبيراً مع البنيويّة الأسلوبيّة والأسلوبيّة الأدبيّة [1]، حيث سعت هذه الأخيرة إلى تخليص النّصّ الأدبيّ من أيّ سّياق خارجيّ وشرط إبداعيّ مهما كان [2]، وقد اقتربت دراسة الأسلوب من حقل الدّراسات اللُّغويّة، فاستقرّت في الإنجليزيّة على تسمية stylistics، وفي الفرنسية على la stylistique، وفي الألمانيّة على dic stylistik، وتُرجمت إلى العربيّة "علم الأسلوب" أو "الأسلوبيّة" [3]، ويُقصد بها دراسة الأسلوب دراسة علميّة في مختلف تمثّلاته اللّسانيّة والبنيويّة والسّيميائيّة والهيرمونيطيقيّة، وهذا يعني أنّها تختلف عن البلاغة الكلاسيكيّة ذات الطّابع المعياريّ التّعليميّ والتي كانت تهتمّ بالكتابة والخلق والإبداع، ومن ثمّ فالأسلوبيّة هي دراسة الأسلوب من النّاحية الصّوتيّة والدّلاليّة والتّركيبيّة والتّداوليّة[4].

"وبما أنّ المبدع يعتمد على اللّغة بوصفها المادّة الأساس في عمله الإبداعيّ، فإنّ الأسلوبيّة تتأمّل طريقة استخدام اللّغة، لتجمع من الجزئيّات والتّفاصيل ما يُمكن الخروج به من تعميمات تحليليّة تدلّ على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشّاعر، ويُمكن أن يتمّ هذا التّحليل وفق مستويات التّحليل الأسلوبيّ"[5]

والمتتبع لتاريخ **الأدب العربيّ** ونقده منذ القديم يُدرك أنّ وجود مصطلح "الأسلوب" تردّد عند بعض عُلماء العربيّة وكُتّابها ، أمّا مصطلح "الأسلوبيّة" فلا وُجود له في ثقافتنا العربيّة القديمة، واقتصر وجوده كمفهوم تُقابلُه الدّراسات اللّغويّة والبلاغيّة، فالأسلوبيّة "وليدة البلاغة ووريثُها

---

[1]– يُنظر: جميل حمداوي: اتّجاهات الأسلوبيّة، شبكة الألوكة، ط1، 2015، ص5. على الرّابط الإلكترونيّ: https://ebook.univeyes.com/105358/pdf

[2]– ربابعة: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتُها، ص9.

[3]– يُنظر: محمّد عبد الله جبر: الأسلوب والنّحو: دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبيّة ببعض الظّاهرات النّحويّة، ط1، الإسكندريّة/ مصر، دار الدّعوة للطّبع والنّشر والتّوزيع، 1988، ص9.

[4]– يُنظر: حمداوي: اتّجاهات الأسلوبيّة، ص6،7.

[5]– سليمان داوود: الأسلوبيّة والصّوفيّة، ص23.

المُباشر"[1]، "ولقد عرف التّراث العربيّ الظّاهرة الأسلوبيّة فدرسها ضمن الدّرس البلاغيّ، ولو تأمّل المتأمّل لتأكّد له أنّ الدّرس البلاغيّ العربيّ إنّما كان درساً أسلوبيّاً على وجه الإجمال"[2].

وقد اهتمّ علم اللّغة قديماً برصد الصّيغ الصّرفية والتّراكيب النّحويّة في النّصوص الأدبيّة، والأمر نفسُه نجده في علم الأسلوب حيث "يستطيع دارس الأسلوب أن يتناول تلك البدائل الصّحيحة ويعرّض لما يجده شائعاً منها لدى الأديب"[3].

إذن فالأسلوبيّة كمصطلح لم يكن لها وُجود في التّراث العربيّ، أمّا وجودها كمفهوم فقد ثبت – على رأي الكثيرين – من خلال ما سبق ذكره، وإن بدا ألّا اتصال بين الدّراستين الأسلوبيّة واللّغويّة، إلّا أنّ معرفة دارس الأسلوب بالظّاهرة اللّغوية ومقدرته على تحليلها – من تراكيب نحويّة وصيغ صرفيّة – هما أساس تلك الملاحظات المتعلّقة بالنّصّ والتي يقدّمها من خلال دراسته له [4]. فعلاقة "علم الأسلوب" أو ما يُصطلح عليه بـ"الأسلوبيّة" موجود منذ القديم كمادّة للبحث والنّقد والتّحليل والرّصد وإظهار مواطن الجمال في النّص الأدبيّ "وبنظرة موضوعيّة يُمكن القول بأنّ حركة النّقد والبلاغة القديمين وقفت على جوانب البحث الأسلوبيّ في غالب الأحيان، وتوغّلت فيه في القليل منها، لأنّها تبدأ غالباً من النّصّ وتنتهي به، كما فعلت الأسلوبيّة الحديثة، وذلك يتمثّل في رصد الخواصّ الجماليّة التي تتصل بالتّعبير والكشف عنها في التّركيب اللُّغويّ"[5].

فليس بالإمكان أن نُنْكر إنكاراً تامّا وُجود آثار في النّقد العربيّ القديم هي من قوام العمل الأسلوبيّ، ومن مظاهره، فلو أخذنا دراسةً قديمة وأسقطناها على دراسات اليوم لخُيّل إلينا أنّها من

---

[1]– عبد السّلام المسدّي: الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، تونس، الدّار العربيّة للكتاب، 1982، ص52.

[2]– منذر عيّاشي: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ط1، حلب/ سوريّة، مركز الإنماء الحضاريّ، 2002، ص27، 28.

[3]– محمّد عبد الله جبر: الأسلوب والنّحو: دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبيّة ببعض الظّاهرات النّحويّة، ص7

[4]– يُنظر: المرجع نفسُه، ص7.

[5]– محمّد عبد المطّلب: البلاغة والأسلوبيّة، ط1، القاهرة/ مصر، دار نوبار للطّباعة، 1994، ص171، 172.

صميم أسلوبيّة اليوم على غرار **الآمديّ** وما قدّمه من ممارسة نقديّة لأسلوب "أبي تمّام"، وكشْفه عن الانحرافات النّوعيّة والكمّيّة لأسلوبه عن نمطيّة الأسلوب الجاهليّ، وهو ما يُعرف بـ(أسلوبيّة النّمط)، بالإضافة إلى **عبد القاهر الجُرجاني** وما قدّمه من نماذج عديدة، حلّل من خلالها النُّصوص تحليلاً أسلوبيّاً، وكشف عن تميُّزها تميُّزاً نوعيّاً من جهة الأسلوب وأنظمته النّصّيّة، وهو ما يُعرفُ بـ(أسلوبيّة النّوع). وبذلك فإنّنا نقف في موروثنا العربيّ النّقديّ على شكلين من أشكال الأسلوبيّة الوصفيّة أسلوبيّة النّمط وأسلوبيّة النّوع.[1]

أمّا في **العصر الحديث**، فقد وُجد هذا المُصطلح في أغلب الدّراسات العربيّة وعند أغلب الباحثين العرب، فأطلق بعضُهم مصطلح "علم الأسلوب" من خلال ترجمته عن اللّغات الأوربيّة stylistics في الإنجليزيّة، la stylistique في الفرنسية، وفي الألمانيّة dic stylistik، وترجمه آخرون "الأسلوبيّة" وفضّل بعضُهم هذه التّرجمة الأخيرة [2]، وحاول الباحثون العرب أن يجدوا لهذا المفهوم ما يُقابِلُه في التُّراث العربيّ القديم من خلال ربطه بالدّراسات اللّغويّة والنّقديّة والبلاغيّة، ليتّخذوا منه مُنطلقاً ينطلقون منه في هذا المجال، ورُغم وُجود هذه المُحاولات إلّا أنّ أغلب البُحوث اعتمدت على الدّراسات الغربيّة من خلال ترجمة بعض الكُتُب الفرنسيّة والإنجليزيّة، وغيرها لتتّخذ منها مطيّة تصل من خلالها إلى إعطاء صورة عن أسلوبيّة عربيّة تقيم جسراً متّصلاً ومتواصلاً مع التّراث العربيّ القديم. فمثلاً مدرسة "بالي" الفرنسيّة تركت أثرها عند **أحمد الشّايب** في كتابه "الأسلوب"، وكان للمدرسة الإيطاليّة قبله أثرها عند الشّيخ **أمين الخولي**[3]، ورغم محاولة البعض

---

[1]– يُنظر: عبد الله خضر حمد: مناهج النّقد الأدبيّ السّياقيّة والنّسقيّة، (دط)، بيروت/ لُبنان، دار القلم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2017، ص178.

[2]– يُنظر: محمّد عبد الله جبر، الأسلوب والنّحو: دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبيّة ببعض الظّاهرات النّحويّة، ص9.

[3]– يُنظر: صلاح فضل: مناهج النّقد المُعاصر، ميريت للنّشر والمعلومات، ط1، القاهرة/ مصر، 2002، ص110.

ربط الأسلوبيّة بالبلاغة القديمة على غرار **لطفي عبد البديع** من خلال اعتباره استقراء الصّور البلاغيّة دراسة أسلوبيّة، إلّا أنّ هناك من الأصوات ما ارتفع عالياً من خلال التّأكيد على بُطلان وجهة النّظر هاته، والتي أرادت أن تؤصّل لمفهوم الأسلوبيّة من خلال البلاغة القديمة، واستقراء الصّور البلاغيّة من بيانٍ وبديع. وقد أورد "شُكري عيّاد" من الفُروق ما يدعّم بُطلان تلك الآراء، والجدول الآتي يبيّن أهمّ الفُروق الموجودة بين البلاغة والأسلوبيّة:

جدولٌ 1: أهمّ الفُروق الموجودة بين البلاغة والأسلوبيّة:[1]

البلاغة	الأسلوبيّة
– علم لسانيّ قديم. – علم معياريّ. – الكلام يُطابق مقتضى الحال. – أفق الدّراسة ضيّق.	– علم لسانيٌّ حديث. – علمٌ وصفيّ. – نمط الكلام يتأثّر بالموقف. – أفق الدّراسة واسع، دراسة الظّواهر اللّغويّة جميعِها (الصّوت، المعنى، التّراكيب).

"ويبدو الأسلوبيّون العرب والذين يُمثّلُهم **عبد السّلام المسدّي** أكثر إصراراً على أنّ بإمكان الأسلوبيّة أن تقف كاتّجاه قائمٍ بذاته، يُمثّل بديلاً للبلاغة القديمة ومنهجاً مُناسباً للتّعامُل مع النُّصوص الأدبيّة"[2]، ويرى آخرون أنّها "مجرّد وسيلة في تحليل النّصوص الأدبيّة، ولا يُمكن أن تُعتبر في ذاتِها اتّجاهاً نقديّاً خالصاً كما ذهب إلى ذلك كثير من النّقّاد العرب المحدثين ويُمكن أن نعتبرها فرعاً من الدّراسات الألسُنيّة أو نعتبرها علماً قائماً بذاته يأخُذُ بحرّيّة واختياريّة من طرائق

[1]– يُنظر: ناظم: البنى الأسلوبيّة، ص18،19.

[2]– يوسف نور عوض، نظريّة النّقد الأدبيّ الحديث، ط1، القاهرة (مصر)، دار الأمين للنّشر والطّبع والتّوزيع، 1994، ص21.

الألسُنيّة"[1]، ويؤكّد "المسدّي" مرّة أخرى تلك العلاقة القائمة بين الأسلوبيّة واللّسانيّات، وهي علاقة تمثّل ارتباط النّاشئ بعلّة نشوئه، حيث يقول: "فمن حقائق المعرفة أنّ الأسلوبيّة ترتبط باللّسانيّات ارتباط النّاشئ بعلّة نُشوئه، فلقد تفاعل علم اللّسان مع مناهج النّقد الأدبيّ حتّى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب"[2].

وعلى هذا الأساس ظهرت أسلوبيّة عربيّة تنهل من نظيرتِها الغربيّة، وتقترب كثيراً من وجهات نظر علمائها وباحثيها، وخاصّة ما تعلّق منها في علاقتها باللّسانيّات باعتبارها فرعاً من فروعها، أو علماً قائماً بذاته، ولكن يبقى يعتمد عليها بالأخذ من فروعها. وممّا لا شكّ فيهِ هو أنّه ورغم تلك العلاقة الموجودة بينهما إلّا أنّ هناك فروقاً واضحة يُمكن إجمالُها في الجدول الآتي:

جدول 2: أهمّ الفروق الموجودة بين اللّسانيّات والأسلوبيّة[3]:

اللّسانيّات	الأسلوبيّة
– تعنى أساساً بالجُملة. – تعنى بالتّنظير إلى اللّغة كشكل من أشكال الحُدوث المفترضة. – تعنى باللّغة من حيث هي مدرك مجرّد تُمثّلُه قوانينُها.	– تعنى بالإنتاج الكُلّي للكلام. – تتّجه إلى المُحدث فعلاً. – تعنى باللّغة من حيث الأثر الذي تتركُهُ في نفس المتلقّي كأداء مُباشر.

ورغم وجود هذه الفروقات البيّنة بين اللّسانيّات والأسلوبيّة إلّا أنّ هذه الأخيرة لم تقو على الاستقلال التّام عنها ومغادرة دائرتها ، "فظلّت فرعاً من فروعها شأنُها في ذلك شأن علم الدّلالة، وعلم الإشارة (السّيميولوجيا)، وعلم الأصوات"[1].

---

[1]– المرجع السّابق، ص21.

[2]– المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص5.

[3]– يُنظر: ربابعة: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتُها، ص9.

ورغم تركيز علماء الأسلوبيّة ونقّاد الأدب الحديث والمُعاصر على النّصّ أو المتن في عمليّة التّحليل الأسلوبيّ، بدراسة مختلف العلاقات التي تربط بين عناصره ومن مستويات متعدّدة، إلّا أنّ أصواتاً أخرى ظهرت فيما بعدُ تدعو إلى الاعتماد على السّياق الاجتماعيّ ودلالاته ومقاصده وتأثيرها على النّصّ، ويُعتَبَر **ميخائيل باختين** من مؤسّسي هذا النّوع من الأسلوبيّات.

ثالثًا: معايير الدّراسة الأسلوبيّة:

إنّ محاولة القيام بسرد تاريخيّ لظاهرة الأسلوب والأسلوبيّة لا تُقدّم للبحث إضافة كبيرة، لأنّ الأهمّ من ذلك كُلّه هو التّعرُّف على الطّريقة الأمثل للتّعامُل معها، واستغلالها في هذا البحث من خلال استخلاص أهمّ المعايير التي تعتمد عليها الدّراسة الأسلوبيّة والمتمثّلة في "الإحصاء"، و"مبدأ العدول"، و"مبدأ الاختيار"، و"التأليف"، حيثُ يعتمد الأوّل على عنصر التّكرار لبعض العناصر اللُّغويّة، ويعتمدُ الثّاني على الانزياح أو الانحراف أو الخُروج عن الاستعمال العادي للّغة إلى استعمال جديد[2]، أمّا الثّالث فيعتمدُ على الانتقاء اللّغويّ في التّعبير "ويتمُّ على أساس التعادُل أو التّشابُه أو الاختلاف، أي على أساس التّرادُف والتّخالُف" [3]، حيثُ يختار الكاتب ما يُناسبُه من وسائل تعبيرية، ويأتي الرّابع والأخير بعد عمليّة الاختيار من أجل تجسيد عمليّة البناء، حيثُ "يتمّ التّركيب على أساس التّشابُك في المتواليات، والتّقارُب بين العناصر المتجاورة، فالوظيفة الشّعريّة تعرض مبدأ التّعادُل في محور الاختيار على محور التّركيب"[4]

---

[1]- عيّاشي: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص10.

[2]- يُنظر: سليمان داوود: الأسلوبيّة والصُّوفيّة، ص23، 24.

[3]- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلتُه بعلم اللُّغة، مجلّة فُصول، مج5، ع1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1984، ص56.

[4]- المرجع نفسُه، ص56.

رابعًا: مستويات التّحليل الأسلوبي:

يكاد يتّفق معظم علماء اللّغة ونقّاد الأدب على مستويات تحليل أسلوب نصّ ما بتقسيمها إلى أربعة أقسام في الغالب، وهي تشملُ كُلّ جوانب التّحليل صوتيّا ونحويّا وصرفيّاً ودلاليّاً.

1- المستوى الصّوتيّ:

"وهو الذي يتناولُ فيه الدّارسُ ما في النّصّ من مظاهر إتقان الصّوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النّغمة والنّبرة والتّكرار والوزن، وما يبُثُّه المنشئ من تواز ينفذ إلى السّمع والحسّ"[1].

وتُمثّلُ الدّراسة الصّوتيّة جانباً مهمّا في التّحليل الأسلوبيّ، ولها مكانتُها اللّائقة في ذلك سواء تعلّق الأمر بمكتوب أو منطوق، حيثُ اهتمّت الدّراسات الحديثة بالجانبين معا من أجل الكشف عن بنية النّصوص وفهما والغور في أعماقِها[2].

2- المستوى الصّرفيّ:

يُسمّى العلم الذي يهتمّ بهذا الجانب من الدّراسة "علم الصّرف"، ويُعرّفه علماء العربية بأنّه "العلمُ الذي تُعرفُ به كيفية صياغة الأبنية العربيّة، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعراباً ولا بناءً، والمقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة"[3]، فهو يهتمّ إذن بدراسة "نوعين فقط من الكلمة:

أ -الاسم المتمكّن.

ب -الفعل المتصرّف.

---

[1]- تاوريريت بشير، مستويات وآليّات التّحليل الأسلوبيّ للنّصّ الشّعريّ، مجلّة كُلّيّة الآداب والعُلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة/ الجزائر، م2،ع5، جوان 2009، ص255.

[2]- يُنظر: الطّيّب جبايلي: مستويات التّحليل الأسلوبيّ: أسسُه وإجراءاتُه، مجلّة أبوليوس، م7، ع1، تبسّة/ الجزائر، جامعة العربي التّبسّي، جانفي 2020، ، ص117.

[3]- عبده الرّاجحي: التّطبيق الصّرفيّ، (دط)، بيروت/ لبنان، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، 1973، ص7.

ومعنى ذلك أنّه لا يدرس الحرف، ولا الاسم المبني، ولا الفعل الجامد" [1]. ويُقصدُ بالاسم المتمكّن الاسم المعرب، أمّا غير المتمكّن فهو المبني، ويتعلّق بكُلّ الأسماء المبنيّة كالضّمائر وأسماء الإشارة وغيرها.

فكُلّ ما يتعلّق ببنية الكلمة يندرج ضمن مجال علم الصّرف كأوزان الأفعال، وصيغها (ماضي، مضارع، أمر)، وأنواعِها (صحيح، معتل)، (مجرّد، مزيد)، والمشتّقات، والتّذكير، والتّأنيث، والتّثنية، والجمع، والتّصغير، والنّسبة، والمقصور، والممدود. "والواقع أنّ علماء العربيّة القُدماء لم يفصلوا بين النّحو والصّرف، ولا تزال كُتُب النّحو القديمة منذ كتاب (سيبويه) تشمل العلمين معاً"[2]

3- المستوى النّحوي التّركيبيّ:

يقوم المستوى النّحويّ التّركيبيّ "بدراسة تركيب ونظام الكلمات والعبارات والجُمل، وكيفيّة استخدامها في متواليات أفقيّة" [3]، وممّا يجب دراستُه في هذا المستوى هو التّراكيب والأنواع التي تغلُب منها على النّصّ، الفعليّة أم الاسميّة، أم الجمل الطّويلة أم القصيرة، أم المزدوجة، كما يهتمّ هذا المستوى بدراسة العلاقات والتّرابط والانسجام الدّاخلي في النّصّ[4].

فهذا المستوى ضروريّ في عمليّة الإبداع الشّعريّ، لأنّ هذا الأخير يقوم على تعمُّد اختيار الشّاعر لألفاظه وطريقة توظيفها وتوزيعها بكيفيّة تختلف عن الغير، حتّى يصنع لنفسِه تميُّزاً، يُمثّل ظاهرة أسلوبيّة مختلفة لأسلوبه، لذلك يهتمّ الباحث الأسلوبيّ في دراسته بطريقة توظيف الشّاعر للألفاظ، أي بتلك العبارات والجُمل، فالحُكم في تفاضُل الأقوال وحضُوضها من الاستحسان لا يكون بمجرّد اللّفظ –حسَبَ الجُرجانيّ– "فالألفاظ لا تُفيد حتّى تؤلّف ضرباً خاصّاً من التّأليف، ويعمد بها

---

[1]– المرجع السّابق، ص9.

[2]– المرجع نفسُه، ص8.

[3]– عليّ عزّت: الاتّجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، ط1، القاهرة/ مصر، شركة أبو الهول للنّشر، دار نوبار للطّباعة، 1996،ص19.

[4]– يُنظر: تاوريريت: مستويات وآليّات التّحليل الأسلوبيّ للنّصّ الشّعريّ، ص255.

إلى وجه دون وجه من التّركيب والتّرتيب" [1]، والمبدع الحقيقيّ هو الذي يتحكّم في تركيبها وترتيبها بحسَب السّياق، فلكلّ مقام مقال، فهو عندما يلجأ "إلى تطبيق هذه النّظم في شكل كلام أدبيّ فإنّه لا يُحافظ على هذا الاطّراد، وإنّما تحكمُه سياقات الكلام فيتخلّى عن الرُّتب المحفوظة إلى انتهاكات، أو تكراريّات، أو منبّهات أسلوبيّة تبدو في شكل دفقات تعبيريّة، لها طبيعة مختلفة عن النّظام المُطّرد"[2].

وعلى هذا الأساس يختلف الأسلوب بين شاعر وشاعرٍ، وتتميّز بيئة عن بيئة، ويختلف عصر عن عصر. "فالشّعر بنية ذات عناصر متظافرة (أصوات، ومعجم، وتركيب، ودلالة)، فالدّراسة المعجميّة وحدها، تُسيئ إلى النّصّ الشّعريّ، لأنّها تفصل الألفاظ عن سياقها التّركيبيّ، أي عمّا قبلها وما بعدها"[3].

ويُعتبر هذا المستوى عُنصُراً هامّا من عناصر التّحليل الأسلوبيّ، من خلال تحليل البنى النّحويّة التّركيبيّة.

ولفهم نصّ والغور في أعماقه من أجل معرفة أفكار الشّاعر وتحليل نفسيّته من أجل الوصول إلى الحقيقة وبلوغ الغاية من التّحليل الأسلوبيّ على الباحث أن يهتمّ بالمستوى النّحوي (التّركيبيّ)، "فالاعتماد على المعيار النّحويّ في الدّراسة الأسلوبيّة ضروريّ، حتّى يستطيع الباحث الأسلوبيّ الحكم على مدى انحراف الكاتب عن النّمط المألوف، فليس ثمّة أسلوب دون نحو" [4]، وكُلّ كاتب لهُ طريقتُه في الكتابة من حيث تركيب الجمل والتّنويع في استعمالها، وترتيب الكلمات واختيار ما

---

[1]– عبد القاهر الجُرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ط1، بيروت/ لُبنان، دار الكُتُب العلميّة، 1988، ص2.

[2]– محمّد عبد المطّلب: البلاغة والأسلوبيّة، ط1، القاهرة/ مصر، دار نوبار للطّباعة، 1994، ص305.

[3]– محمّد مفتاح: ديناميّة النّصّ تنظير وإنجاز، (دط)، بيروت/ لُبنان، المركز الثّقافي العربيّ، 1987، ص61.

[4]– فتح الله أحمد سُليمان: الأسلوبيّة: مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، (دط)، القاهرة/ مصر، مكتبة الآداب، 2004، ص45، 44.

يُناسبُ منها لمعانيه ومقاصده، لذلك "فالأسلوب لا يُمكن تحديده بوضوح دون الرُّجوع إلى النّحو" [1]، فهو يكشف عن نفسيّة الشّاعر من خلال تلك البنى النّحويّة، وتلك الاختياراتُ التي يوظّفُها الشّاعر تمثّل ظاهرة أسلوبيّة مميِّزة لأسلوبه . "وللاختيار والتّوزيع أثرُه في تشكيل هذا المستوى، ويجب أن يكون هذا الاختيار مخالفاً مقصوداً في الوقت نفسه، بمعنى أن يكون مخالفاً للمألوف لما اعتاده النّاس وهذا ما يُعرف بالعدول أو الانزياح، ومقصوداً من قبل الذّات المبدعة لعرض أو توليد علاقات تجاوريّة جديدة من شأنها أن تُسهم في توليد الشّاعريّة المميّزة بين ذات وأخرى"[2].

4- المستوى الدّلاليّ:

يُعتبر "علم الدّلالة" المجال الذي يهتمّ بهذا المستوى، ويُعرفُ "على أنّه دراسة المعنى"[3]، ويُمثّل المستوى الدّلاليّ أحد المستويات المتعلّقة بالتّحليل الأسلوبيّ على الرّغم من محاولة استبعاده من بعض اللّغويّين الذين يعتبرونه غير خاضع للمعايير الموضوعيّة، ويهتمّ هذا المستوى بدراسة الموضوعات والأغراض والمفاهيم التي تكثُر في النّصّ، واستعمال المهارات اللّفظيّة في التّعبير عن الأفكار والصّور البلاغيّة والخيال كالاستعارة والتّشبيه والكناية والرّمز والتّوريّة، فقد يستخدم الشّاعر أنواعاً معيّنة من جمل أو تعبيرات أو ألفاظ للتّعبير عن مشاعر بعينها أو أغراض معيّنة مثل اليأس أو الأمل أو الحزن أو الحب أو المواقف الثّوريّة وغيرها [4]، كما يرصُد هذا المستوى استخدام الألفاظ وتصنيفِها إلى حقول دلاليّة، ومعرفة ما فيها من انزياحات وخروج عن المألوف، ثمّ معرفة أيّها أكثر توظيفاً.

---

[1]- المرجع السّابق، ص44.

[2]- ياسر أحمد فيّاض ومها فوّاز خليفة: البنى الأسلوبيّة في شعر النّابغة الجعديّ، مجلّة جامعة الأنبار للعلوم الإسلاميّة/ العراق، م1،ع4، 2009، ص171، 172.

[3]- كلود جرمان وريمون لوبلون: علم الدّلالة، تر: نور الهُدى لوشن، ط1، بنغازي/ ليبيا، دار الكتُب الوطنيّة، 1997، ص7.

[4] - يُنظر: عزّت: الاتّجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، ص42- 44.

الفصل الأوّل

دراسة المستويين الصّوتي والصّرفي:

أوّلاً: المستوى الصّوتي:

يرى إبراهيم أنيس أنّ "الشّعر فنّ من الفنون الجميلة، مثلُه مثل التّصوير والموسيقى والنّحت. وهو في أغلب أحواله يُخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميلٌ في تخيّر ألفاظه، جميل في تركُّب كلماته، جميلٌ في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيثُ تتردّد ويتكرّر بعضُها فتسمعُه الآذان موسيقى ونغماً منتظماً. فالشّعر صورة جميلة من صور الكلام" [1]، ويُسمّى الشّعر شعراً إن توافرت فيه ثلاثة أركان وهي الخيال، وتجانس اللّفظ والمعنى، والموسيقى[2].

و"الشّعر يستطيع أن يؤثّر في الأذن عن طريق العمق في سحره الصّوتي، فهو يستطيع أن يبدأ التّأثير فينا بالحركة قبل أن تتوصّل عقولُنا إلى أن تعرف ماهية ما نُحسّ به" [3]، فـ"التّناغُم الصّوتي والإيقاعي في لدُن القصيدة ينتُج عنه شرارات تخترق المسامع وتوهج الأفئدة" [4]، وموسيقى الشّعر لا تتجسّد في الوزن والقافية فحسب، وإنّما من الألفاظ وما تُحدثُه من جرس تتأثّر به الآذان، ومن توالي المقاطع وانسجامها والتّكرار، فتتشكّل من وراء ذلك موسيقى خارجيّة وموسيقى داخليّة، فـ "للشّعر نواح عدّة للجمال، أسرعُها إلى نفوسِنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط2، القاهرة (مصر)، مطبعة لجنة البيان العربيّ، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1954، ص5.

[2]– يُنظر: المرجع نفسُه، ص20.

[3]– ف. أ. ماثيسن، ت. س، إليوت الشّاعر النّاقد، تر: إحسان عبّاس، (دط)، صيدا (بيروت)، المكتبة العصريّة، 1965، ص174.

[4]– هارون مجيد، الجمال الصّوتي للإيقاع الشّعري: تائيّة الشّنفرى أنموذجاً، ط1، قسنطينة (الجزائر)، ألفا للوثائق، 2014، ص120.

المقاطع، وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكُلّ هذا هو ما نُسمّيه بموسيقى الشّعر"[1].

فموسيقى الشّعر "تزيد من انتباهنا، وتُضفي على الكلمات حياة فوق حياتِها، وتجعَلُنا نُحِسُّ بمعانيه، كأنّما تمثُلُ أمام أعْيُنِنا، تمثيلاً عمليّاً واقعيّاً، هذا إلى أنّها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والجلال، وتجعلُه مصقولاً مُهذّباً تصل معانيه إلى القلب بمجرّد سماعه، وكُلّ هذا ممّا يُثير منّا الرّغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مراراً وتكراراً" [2]. وللموسيقى علاقة وطيدة بتجربة الشّاعر، فهي التي تُنظّمُها وتُظهرُها في إيقاع خاصّ[3].

وفي هذا الفصل نتعرّض إلى دراسة الجانب الموسيقي في ديوان الشّاعر خمّار من جانبين: الأوّل: (الخارجيّ) من خلال الجانب العروضيّ المتمثّل في الوزن والقافية والمطلع (التّصريع والتّقفية)، والثّانيّ: (الدّاخليّ) من خلال التّوازي، والتّجانُس، والتّكرار.

وتجدُرُ الإشارة إلى أنّ الشّاعر محمّد بلقاسم خمّار من رواد حركة الشّعرّ الحُرّ في الجزائر رفقة أبي القاسم سعد الله ومحمّد الصّالح باوية وغيرهما، ورغم نزعته التّجديديّة إلّا أنّ ميلَه إلى عمود الشّعر واضح في هذا الدّيوان، لأنّ أغلب قصائده نُظمتْ على شاكلته، وإنْ كانت النّزعة التّجديديّة تظهرُ فيها أيضاً من خلال ظاهرة التّنويع في القافية بين مقاطع القصيدة الواحدة، فمن بين عشرين قصيدة في الدّيوان، هُناك سبعة عشر منها بُنيت على عمود الشّعر، منها ثمانية متنوّعة القوافي.

---

[1]- أنيس: موسيقى الشّعر، ص6،7.

[2]- المرجع نفسُه، ص14.

[3]- يُنظر: حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربيّ: دراسة فنّيّة وعروضيّة، ج1، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1989، ص22.

أ- الملامح الأسلوبيّة في تشكيل الموسيقى الخارجيّة:

1- الوزن:

يُعتبر الوزن مادّة علم العروض، وهو "مجموعة الأنماط الإيقاعيّة للكلام المنظوم التي تتألّف من تتابُع معيّن لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عدد ما من تلك المقاطع اللّغويّة" [1]، فهو "إطارٌ ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاع متميّز يُمكن التّعرّف عليه مجرّداً من خلال رصد الحركات والسّكنات مطلقةً، ثمّ استخدام التّفاعيل للتّمييز بين كُلّ وزن وآخر" [2]، و"هو الذي يحفظ للشّعر حلاوته، ويزيد عُذوبته"[3].

1-1- توظيف البحور في الدّيوان:

يتكوّن ديوان "ظلال وأصداء" للشّاعر محمّد بلقاسم خمّار من عشرين قصيدة، ست عشرة منها عموديّة، واحدة منها بأسلوب الشّطر الواحد، وثلاث قصائد من شعر التّفعيلة، وقد اعتمد فيها الشّاعر ثمانية بحور أربعة منها صافية، والأخرى ممزوجة أو مركّبة، "وبحور الشّعر العربيّ ستة عشر بحراً"[4]، ومن هُنا فإنّ نسبة توظيف الشّاعر لها بلغت 50٪ أي نصفها، والجدول الآتي يوضّح استعمال البحور في الدّيوان:

---

[1]- أحمد مختار عمر: معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، م1، ط1، القاهرة/ مصر، عالم الكتب، 2008، ص2434.

[2]- عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربيّ: دراسة فنّيّة وعروضيّة، ص15.

[3]- محمّد بن يحي: السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعريّ، ط1، إربد /الأردن، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، 2011، ص50.

[4]- محمّد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ط1، دمشق/ سوريا، دار القلم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1991، ص12.

جدول3: استعمال البحور في الدّيوان مع عدد الاستعمال والنّسبة المئويّة

البحر	مرّات الاستعمال	النّسبة
الكامل	7	٪35
الرّمل	4	٪20
الخفيف	3	٪15
البسيط	2	٪10
الوافر	1	٪5
المجتث	1	٪5
المتقارب	1	٪5
الرّجز	1	٪5
المجموع	**20**	**٪100**

نلاحظ من خلال الجدول أنّ الشّاعر وظّف البحور الصّافية أكثر من البحور الممزوجة، حيثُ وظّف الأولى في ثلاث عشرة قصيدة، أي بنسبة 65٪، ووظّف الثّانية في سبع قصائد، أي بنسبة 35٪، كما أنّ بحر الكامل هو الأكثر استعمالاً حيثُ بلغت نسبة توظيفه 35٪، وقد استعمله الشّاعر تامّا خمس مرّات ومجزوءاً مرّتين، "ولهذا البحر مقياسٌ واحد هو (متفاعلُن)، ولا يردُ هذا المقياسُ إلّا في هذا البحر. ويشتملُ شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس: (مُتَفاعلُن مُتَفاعلُن مُتَفاعلُن)"[1]. أمّا الرّمل فقد احتلّ المرتبة الثّانية من حيثُ التّوظيف، حيثُ بلغت نسبتُه

[1]– أنيس: موسيقى الشّعر، ط2، ص61، 62.

20٪، وقد استعمله أيضاً تامّا ومجزوءاً، وكان ذلك بالتّساوي أي مرّتين لكلٍّ منهما، والرّملُ "له عروضتان وستّة أضرب"[1].

واعتماد الشّاعر على البحور الصّافية أكثر من الممزوجة لما لها من مساحة واسعة قادرة على استيعاب الأفكار والمعاني، فتكرار تفعيلة واحدة يُسهّلُ على الشّاعر نظم كلماته لأنّها على نسق واحد فتألفُها الأذن أكثر من غيرها، وهذا ما يُسهّلُ على الشّاعر عملية النّظم وِفْقَها، والبحور الصّافية هي تلك البُحور "التي يتألّف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة" [2]، ويبدو الاختلاف واضحاً بين عُلماء العروض في عدد أعاريض الشّعر وأضربه، "وقد حدّد الخليل أربعة وستين نموذجا هي أضرب الشعر العمودي. وأضاف بعده الشعراء ثم المنظرون أضرب بحر المتدارك فصارت ثمانية وستين نموذجاً"[3]، أمّا مصطفى حركات في كتابه "نظريّات الشّعر" فهي عنده ست وثلاثون عروضاً وسبعة وستون ضرباً[4]، وقد استعمل الشّاعر في ديوانه ثماني أعاريض وعشرة أضرب *، والجدول الآتي يبيّن هذا الاستعمال حسَب كلّ بحر مع النّسبة المئوية، وقد اعتمدنا إحصاء مصطفى حركات باعتباره من المتأخّرين:

جدول4: استعمال الشّاعر للأعاريض والأضرب في كُلّ بحر في الدّيوان

البحر	العروض	النّسبة	الضّرب	النّسبة
الكامل	02	66.66	04	44.44

[1]– أحمد الهاشمي: ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، ط2، تح: حسني عبد الجليل يوسف، القاهرة /مصر، مكتبة الآداب، 1997، ص69.

[2]– الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص67.

[3]– مصطفى حركات: أوزان الشّعر، ط1، القاهرة/ مصر، الدّار الثّقافيّة للنّشر، 1998، ص23.

[4]– يُنظر: مصطفى حركات: نظريّات الشّعر، (دط)، الأبيار/ الجزائر، دار الآفاق، (دت)، ص9– 13.

*– "سمّى العروضيّون آخر تفعيلة من الشّطر الأوّل عروضاً، وآخر تفعيلة من الشّطر الثّاني ضرباً، وما سبق العروض في الشّطر الأوّل أو الضّرب في الشّطر الثّاني يُسمّى حشواً"، حركات: أوزان الشّعر، ص21.

الرّمل	02	100	02	33.33
الخفيف	01	33.33	01	20
البسيط	01	33.33	01	16.66
الوافر	01	50	01	33.33
المجتث	01	100	01	100
المجموع	08		10	
النّسبة	٪22.22		14.92	

يبدو من خلال الجدول أنّ الشّاعر "بلقاسم خمّار" قد استعمل ثماني أعاريض وعشرة أضرب، وهذا مقبول في الاستعمال إذا ما قيس باستعماله عند فحول الشّعراء القدامى، فهذا امرؤ القيس استعمل ستة عشر ضرباً فقط من ضروب الشّعر العربيّ، وأمّا طرفة فقد استعمل أربعة عشر ضرباً، واستعمل زُهير بن أبي سلمى ثمانية أضرب، كما استعمل الجواهريّ ♣ خمسة عشر ضرباً، واستعمل معين بسيسو عشرة ضروب[1]، ويبقى هذا العدد خاصّاً بديوان واحدٍ فقط من دواوين خمّار.

وبحر الكامل أكثر البُحور توظيفاً في الدّيوان، "ولقد أحسَن الخليلُ تسمية هذا البحر الكامل، لأنّه يُلائم كلّ أنواع الشّعر، ولهذا ركب متنه الشّعراء السّابقون والمتأخّرون، وهو أقربُ إلى الشّدّة والعُنف منه إلى الرّقّة واللّين"[2]، ويبقى توظيف البحور خيار الشّاعر، فقد يميلُ إلى بحور ويتغاضى عن أخرى، ففي العصر الحديث "نزل الطّويل عن مكانته التي حافظ عليها منذ أقدم عصور الشّعر العربيّ، وحلّ الكاملُ محلّهُ"[3].

♣- الجواهري: شاعر عراقي (1899- 1997) عُرف عنه التزامُه بالقصيدة العموديّة.

[1]- يُنظر: حركات، أوزان الشّعر، ص47.

[2]- الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص75.

[3]- شكري محمّد عيّاد: موسيقى الشّعر العربيّ، ط2، القاهرة/ مصر، دار المعرفة، 1978، ص14.

ولو عدنا إلى ديوان "ظلال وأصداء" نجد الشّاعر قد استعمل للكامل عروضين وثلاثة أضرب، حيثُ استعمل في قصيدة "صيحة غريب" عروضاً صحيحةً وضربُها مقطوع:

ماذا جنيتُ بمهجتي وحياتي حتّى منيتُ بفرهة وشتاتي

وغدوتُ رهن كآبتي متألّمــاً متأجّج الحسرات والعبرات[1]

ماذا جَنَيْ تُبِمُهْجَتي وحياتي حتْتى مُنِيْ تُبِفرْهتِنْ وشَتَاتِيْ

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

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلُن متَفاعلن متَفاعلْ

وَغَدَوْتُرَهْ نَكَآبتيْ متَأَلْلِمنْ متأجْجِجَلْ حَسَرَاتولْ عَبَراتيْ

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

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلُن متَفاعلن متَفاعلْ

ويظهر في البيت الأوّل أنّ العروض مقطوعة (0/0///) مُتَفَاعِلْ ، وهذا بسبب تصريع المطلع، أمّا ما عداه فقد جاءت صحيحة (0//0///)، وجاء الضّربُ على وزن (متفاعلْ) وقد ترد (فَعِلاتُنْ). والأمرُ نفسُه في قصيدة "الأصداء"، حيثُ استعمل عروضاً صحيحة وضربُها مقطوع:

سر بالجزائر فالطّريقُ ضياءُ وتُرابُـها حُرّيــةٌ حمـراءُ

وانشد مع الأبطال في آفاقها أرواحُنا تفديك يا بيضاءُ[2]

ولأجل التّصريع أيضاً قطع الشّاعر عروض المطلع (/// 0/0) مُتَفَاعِلْ، وحافظ عليها صحيحةً في باقي الأبيات:

---

[1]– محمّد بلقاسم خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، م2، (دط)، دويرة/ الجزائر، أطفالُنا للنّشر والتّوزيع، 2010، ص118.

[2]– المصدر نفسُه، ص164.

سِرْبِلْجزا ئِرفطْطَرِيْ قُضِيَاءُو وتُرَابُها حُرْرِيْيَتُنْ حَمْراءُو

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

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلْ متَفاعلُن متْفاعلن متْفاعلْ

ونْشدْمعلْ أَبْطَالِفيْ آفَاقِهَا أَرْوَاحُنَا تَفْدِيْكِيَا بَيْضَاءُ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلُن متْفاعلن متْفاعلْ

ونُلاحظ أنّ الضّرب جاء مقطوعاً مضمراً على وزن (متْفاعلْ)، وقد يُنقلُ إلى فعْلاتُنْ كما استعمل عروضاً صحيحة (متفاعلُنْ) وضربُها صحيح مثلُها (متفاعلُنْ) في قصيدته "صوتُ الضّمير":

رمضان جاءك أيُّها المتجهّم فاخشع وربُّك بالمتاهة أعلمُ[1]

رَمَضَانُجا ءَكَأَيْيُهَلْ مَّتَجَهْهِمُو فَخْشَعْوَرَبْ بُكَبِلْمَتَا هَتِأَعْلَمُو

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

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلُن متَفاعلن متَفاعلنْ

ومثلُ ذلك أيضاً في قصيدته "الثّورة الدّائمة":

الرّكبُ يجتاح المعاقِلَ كاسحاً ومواكبُ الجيل الفتيّ قِوامُهُ[2]

أَرْرَكْبُيجْ تاحُلْمعَا قِلَكاسِحنْ ومواكبُلْ جِيْلِلْفتِيْ بِقِوَامُهُوْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلُن متْفاعلن متَفاعلنْ

أمّا العروض الثّانية المستعملة فهي مجزوءةٌ صحيحةٌ (متفاعلُن)، والضّربُ صحيح مثلُها، وقد ورد ذلك في قصيدتين، فالأولى هي قصيدةُ "ثأرٌ وشوق":

---

[1]– المصدر السّابق، ص127.

[2]– المصدر نفسُه، ص194.

ناءٍ ويُوغلُ في النّوى حيرانُ أنهكهُ السّفَرْ[1]

ناءِنْوَيُو غِلُفنْنَوى حيْرَانُأَنْ هَكَهُسْسَفَرْ

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

متْفاعلُن متَفاعلُن متْفاعِلُن متَفاعلُنْ

وأمّا القصيدة الثّانية فهي قصيدة "ثائر" وضربُها مرقّل (0/0//0///) (متفاعلاتُن):

أنا هاهُنا عند المخـا طر والمخاوف في الجبالِ[2]

أنَهَاهُنا عندلْمَخَا طِرِوَلْمَخَا وِفِفِلْجبَالِيْ

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

متَفاعلُن متْفاعلُن متَفاعِلُن متَفاعلاتُنْ

وقد ورد الضّربُ مرقّلاً أيضاً في قصيدة بأسلوب الشّطر الواحد*، وهي قصيدة "الإنسان الكبير":

ولدتْه زينب منذ خمس بين فر قه[3]

وَلَدَتْهُزَيْ نَبمُنْذُخَمْ سِنْبَيْنَفِرْقَهْ

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

متَفاعلُن متفاعلُن متْفاعلاتُنْ

لقد استعمل الشّاعر عروضين من ثلاث أعاريض للكامل أي بنسبة 66٪، كما استعمل أربعة أضرب من تسعة أي بنسبة 44٪، وللكامل "ثلاث أعاريض وتسعة أضرب" [4]، وقد مال الشّاعر

---

[1]- المصدر السّابق، ص136.

[2]- المصدر نفسُه، ص143.

*- البيت المشطور هو ما بُني على شطر واحد وذهب شطرُه الآخر: يُنظر: حركات، أوزان الشّعر، ص23. ومنهم من يرى أنّ المشطور لا يكون إلّا في الرّجز والسّريع، يُنظر: سعيد محمود عقيل: الدّليل في العروض، ص12، وترى نازك الملائكة أنّه يكون من أيّ بحر يختاره الشّاعر، يُنظر: الملائكة: قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، ص60.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص158.

[4]- الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص70.

لهذا البحر أكثر من غيره، لأنّه ملائمٌ لكلّ أنواع الشّعر، "وهو أقرب إلى الشّدّة والعُنف منه إلى الرّاحة واللّين"[1]، ولو تأمّلنا القصائد التي نُظمت في الدّيوان على هذا البحر لوجدنا فيها شدّة وقوّة، حيثُ فيها دعوةٌ إلى الثّورة والنّضال، وتصوير لملاحم أبطال الثّورة ضد المحتلّ الفرنسيّ الغاشم، ومن ذلك مثلاً قوله في قصيدة "صيحة غريب":

أهدى الزّمـان إلـى رجائـي ثـورة طارت لهـا في بغتـة لحظاتـي
وغـدوتُ من لهبـي أحـسّ كأنّنـي أصبحتُ في قلب الجحيم بذاتي
أنـا هائـجٌ أنـا ناقـمٌ أنـا ذاهـبٌ لأعيش في جبلي وفـق فلاتـي
لأخوضها بين الهضاب عجاجـةً مسـودّة الآفـاق والآهـات
وهُنـاك بيـن مضمّـخٍ ومخضّـبٍ ومكبّـر ومصـوّب الفوهـات
سأصيح في الجيش الفرنسيّ الغبي قد آن حتفك يـا شقـيّ فهـاتِ[2]

ففي هذه الأبيات تظهرُ ثورة الشّاعر وعُنفوانُه، فهو ثائر ضدّ الظُّلم والطُّغيان، حيثُ وظّف كثيراً من الألفاظ التي تصُبُّ في حقل الشّدّة والعُنف (ثورة، لهبي، الجحيم، هائج، ناقم، عجاجة، مسودّة، مضمّخ، مخضّب، مصوّب الفوهات، أصيح، حتفك)، ولذلك لجأ إلى الكامل لما له من قُدرة على استيعاب هذه الألفاظ والمعاني.

والأمر نفسُه نجدُه أيضاً في قصيدة "ثائر":

يا دهـرُ إنّي رغم جو رك ثائـرٌ متبـرّمُ
إنّي على الأشلاء أسْ خَرُ من لظاك وأهجُمُ

---

[1]- المرجع السّابق، ص75.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص120،121.

باز على القمم السّـوا مـق هاتــفٌ مترنّـــم[1]

وتَظهرُ هذه الشّدة ويتجلّى هذا العُنف أكثر في قصيدة "الثّورة الدّائمة":

الرّكبُ يجتـاح المعاقـل كاسحــاً ومواكبُ الجيـل الفتـيّ قوامُــه

من قال جيش النّصر فلّ حُسامُه من قال شعبي فُكّ منه زمامُه

من قـال يا ذكرى نوفمبـرُ ردّدي لهبُ الجزائر لن يغيب ضرامُه

ثُرنــا ويَخشــى أن يُجابــه زحفنــا حلفُ الطُّغاة فأين منه حُطامُه

ثُرنــا تُباركُنــا الحيــاةُ وفجرُهــا للنّصــر نحن دليلُــه وإمامُــه[2]

فالقُوّة والعُنفوان يتجسّدان أيضاً في الصّوت المجهور، ويظهران أكثر في تكراره، ومن ذلك ما نراه من توظيفٍ وتكرارٍ لأحرف (الرّاء، القاف، الجيم، الميم)، ويبدو أنّ الشّاعر فضّل الكامل على غيره لما يحملُه من هذه الميزة.

واستعمالُ الشّعراء للبحور على رأي "حازم القرطاجنّي" لا يكون اعتباطيّاً، وإنّما لكلِّ المَعاني ما يُناسِبُها من الأوزان والقوافي، حيثُ يقول في هذا الصّدد: "ولمّا كانت أغراض الشّعر شتّى وكان منها ما يُقصد به الجدّ والرّصانة وما يُقصد به الهزل والرّشاقة، ومنها ما يُقصَدُ به البهاءُ والتّفخيم وما يُقصد به الصّغار والتّحقير، وجبَ أن تُحاكى تلك المقاصدُ بما يُناسِبُها من الأوزان ويُخيّلُها للنّفوس. فإذا قصد الشّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة...وكذلك في كلّ مقصد"[3].

---

[1]- المصدر السّابق، ص144، 145.

[2]- المصدر نفسُه، ص194.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، ط3، بيروت/ لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1986، ص266.

والأمْرُ نفسُه تطرّق إليه قبله أبو هلال العسكري حين قال: " وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تُريدُ نَظْمَها فكرك، وأخْطرها على قلبك، واطلُب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادُها وقافيةً يحتملُها؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كُلْفَةً منه في تلك"[1]، ويرى "سُليمان البستاني" أنّ "القريحة الجيّدة نقّادةٌ خبيرة إذا طرقت باباً انفتح لها ملء رغبتها، فتقع على البحر والقافية وهي لا تعلم من أين تأتّى لها أن تقع عليهما، وإنّما هو الشُّعور الشّعريّ يدفعُها إلى حيثُ يجبُ أن تندفع" [2]، وفي هذا دلالةٌ أخرى على التّناسُب الموجود بين المعاني وألفاظها والأوزان والقوافي، ويرى أيضاً "أنّ لكلّ بحرٍ ساحلاً يقفُ عنده، ويُرشِدُ اسمُه إليه"[3].

ويؤكّد هذا القول أيضاً "عبد الله الطّيّب المجذوب" حين اعتبرَ أنّ "من كابر في مثل هذا، فإنّما يُغالطُ نفسَه في الحقائق، ويسومُها طَلَبَ المُحال"[4]، وهذا في ردّه على من يرون أنّه لا علاقة موجودة بين أغراض الشّعر وأوزانه وبحوره، وحجّتُهم في ذلك هي وجود أغراض شعريّة نظمت في بحور مختلفة كوجود مراثي في الطّويل وأخرى في البسيط وأخرى في المنسرح، فكانت حجّتُه هي أنّ أغراض الشّعر المختلفة هي التي دعت إلى تعدّد الأوزان واختلافها، وإلّا لكان بحرٌ واحدٌ يكفي لجميع أغراض الشّعر[5].

ويبقى ما نؤكّدُ عليه نحنُ في هذا الموضوع هو أنّ ما سبق الحديثُ عنه في باب مناسبة الأوزان للأغراض يبقى قيمة إضافيّة للقصيدة يزيدُها توضيحاً وانسجاماً وجمالاً، "فبمثل هذه

---

[1]– أبو هلال العسكريّ: كتاب الصّناعتين، تح: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، القاهرة/ مصر، دار إحياء الكتب العربيّة، 1952، ص139.

[2]– هوميروس: الإلياذة، تر: سُليمان البُستاني، القاهرة/ مصر، كلمات عربيّة للتّرجمة والنّشر، 2011، ص81.

[3]– المرجع نفسُه، ص81.

[4]– عبد الله الطّيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط1، مصر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1955، ص75.

[5]– يُنظر: المرجع نفسُه، ص74.

المحاكاة تلتقي الصّفات الذّاتية للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشّعر فتدعمُها وتؤكّدُها" [1]، فقد يقول قائلٌ عكس ذلك تماماً، وحجّتُه ما ذكرناه من تعدّد أغراضٍ في البحر الواحد، ولنا في المعلّقات خيرُ مثالٍ، وهي التي تتعدّى إلى أكثر من غرض، ففيها غزلٌ يدعو إلى الرّقّة واللّين، وفيها فخر وحماسة يتطلّبان القوّة والشّدّة، وفيها وصفٌ يحتاج إلى كليهما على حسَب الموصوف، وغير ذلك، ورغم ذلك نُظمت كُلّ واحدة منها على بحر واحدٍ، كما أنّنا نجدُ بحراً مثل الخفيف "يصلُح للفخر والحماسة والغزلِ والمديح والرّثاء، والوصف والعتاب والحكمة" [2]، فكيف لبحرٍ يصلُح لكلّ تلك الأغراض إذا كان لكلّ وزنٍ ما يُناسبُه من الألفاظ والمعاني؟ ولذلك أكدْنا على نُقطة في غاية الأهمّية، وهي أنّ هذا الأمر يبقى قيمة إضافيّة للقصيدة فقط، يزيدُها توضيحاً وانسجاماً وجمالاً، حيثُ تدْعمُ الأوزانُ الأغراض وتؤكّدُها.

أمّا ثاني بحر اعتمده الشّاعر من حيث التّرتيب فهو بحر الرّمَل *، وللرّمل "عروضان وستّة أضرب"[3]، حيثُ نُظمتْ على أوزانه أربع قصائد أي بنسبة 20٪، ويقول سليمان البستاني في ترجمته لإلياذة هوميروس وفي خضمّ حديثه وتحليله لبحور الشّعر العربيّ وأغراضه: "الرّملُ بحر الرّقّة، فيجود نظمُه في الأحزان والأفراح والزّهريّات؛ ولهذا لعب به الأندلسيّون كلّ ملعب وأخرجوا

---

[1]- جابر عُصفور: مفهوم الشّعر: دراسة في التّراث النّقدي، ط5، مصر، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995، ص325.

[2]- الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص100.

*- "سمي رمَلاً لأنّ الرّمَلَ نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيُسمّى بذلك، وقيل سُمي رَمَلاً لدُخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرَمَل الحصير الذي نسج، يُقال رملَ الحصير إذا نَسَجَه ... وأصلُه فاعلاتن ست مرّات"، يُنظر: الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الخانجي، 1994، ص83.

[3]- المرجع نفسُه، ص83.

منه ضروب الموشّحات، وهو غير كثير في الشّعر الجاهليّ، وأكثرُه في مثل ما تقدّم"[1]، أمّا عبد الله الطّيّب المجذوب فيقول في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها":

"نغمة الرّمَل خفيفة جدّاً. وتفعيلاتُه مرنة للغاية، إذ كثيراً ما تصيرُ (فاعلاتُن) (فعلاتُن) ولا يكادُ يُلحظُ ذلك. وفي رنّته نشوةٌ وطرب، والأوائلُ من الجاهليّين وأكثرُ الإسلاميّين من طبقة جرير والفرزدق وكثيّر عزّة والأخطل لم يكونوا يُكثرون من هذا الوزن في أشعارهم. ويبدو لي أنّه كان بمنزلة الأناشيد الشّعبيّة ... ويدلُّ على ذلك أيضاً ما رووه من أنّ فتيات المدينة استقبلن النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم أوّل مُهاجرٍ وهُنّ يضربن بالدُّفوف ويُغنّين:

أشرق البدرُ علينا من ثنيّات الوداع"[2]

ويبدو أنّ الشّاعر استعملَ مجزوءه في قصيدته "إلى الأمام"، ورغم أنّ موضوعها فيه من تصوير للملاحم والبطولات إلّا أنّ طريقة نظمها تكاد تنسي قضيّة الانسجام مع الغرض لأنّها أقربُ إلى الأناشيد، ورُبّما اختيار الشّاعر لهذا البحر كان بغرض تسهيل حفظها، هذا إذا سلّمنا بما قيل، وهذا ما رآه عبد الله الطّيب المجذوب أيضاً حين قال: "في الرّمل رقّة وعُذوبة مع ما فيه من الأسى ... وما أظُنُّ الذين استعملوه من أصحاب الملاحم فعلوا ذلك إلّا لخفّة هذا الوزن وسُهولته في الحفظ. فمن هُنا أصابوا، ولكنّهم أخطأوا من حيثُ عدمُ مناسبة هذا الوزن لأغراضهم" [3]، وفي رأيي أنّ هذا البحر بقدر ما يجود في ذلك، يجود أيضاً في موضوعات الثّورة والشّدّة والقُوّة، ولولا ذلك ما أكثر منه شُعراء الثّورة الجزائريّة، فإلى جانب ما فيه من خاصّية الإنشاد، فيه أيضاً قُدرة على إظهار الثّورة والقُوّة والشّدّة، لأنّ إيقاعه يحتمل الرّقّة والطّرب، كما يحتملُ أيضاً القُوّة والعُنفوان، ولذلك اختاره "مفدي زكريّاء" وزناً لنشيده قسما، واختارتْه سُلطات الجزائر نشيداً رسميّا للبلاد، وهو الذي يحملُ من ألفاظ القُوّة والشّدّة والتّحدّي ما يحمل.

---

[1]- هوميروس: الإلياذة، تر: سُليمان البُستاني، ص84.

[2]- المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط1، ص124، 125.

[3]- المرجع نفسُه، ص140.

وفي قصيدته "زهراء" غلب على جوّها طابعُ الحُزن، وقد وجد الشّاعر في الرَّمَل ما يُناسبُه ويُلائمُه، ولم يُخطئ الشّاعر في اختيار مجزوئه أيضاً، حيثُ يقول فيها:

لم لا نحيا سوى في قمم الطُّغيان أسرى

إيــه يـا أختـاه قلبــي لم يعُد يحملُ خيـرا

لا تقولـي لي تمهّــل إنّ بعد العُسر يُسـرا

لا تقولي يا أخي في زحمة الآلام صبـرا

أنا أولى النّاس بالأقْـ دار يا أختـاه نكـرا[1]

ولكنّ الأمْر يختلف في قصيدتي "منطق الرّشّاش" و"شعبي الفارس"، فهما تفيضان قُوّة وشدّة وعُنفواناً، ومع ذلك نظم الشّاعر أبياتهما على أوزان الرّمَل، فالأولى من الشّعر الحُرّ حيثُ يقول في بعض أسطُرها:

لا تُفكّر... لا تفكّر...

يا لهيب الحرب زمجرْ...ثُمّ دمّر...

في الذّرى السّمراء من أرض الجزائر... لا تُفكّر...

مزّق الأحياء...أشلاءً...وبعثرْ

حطّم الطُّغيان... كسّر...

وانشر الإرهاب...والنّيران.. أكثر

ثُمّ أكثر...

وإذا ناداك غرٌّ...فتحجّر...

وتمرّد...وتكبّر...لا تُفكّر...

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص148.

سوف تظفر...

قُوّة المدفع...والرّشّاش...أكبر[1]

وأمّا القصيدة الثّانية فهي قصيدة "شعبي الفارس" ويقول في بعض أسطُرها:

أيُهـا الباغــي تفجّــر بيننــا حسبُنا من لفحـة البـارود نسمـه

إن تكُن ناراً فشعبي عاصفٌ أو تكُن وحشاً سقاهُ الشّعبُ سُمّه

لن يموت الثّـأر في أعراقــه قبل أن يجتثّ بالمنشــار سقمـه[2]

ويبدو أنّ تواجُد الرّمَل في الشّعر الثّوري كثيرٌ في هذه الفترة من تاريخ الجزائر، وهذا ما نلمسُه عند أبي القاسم سعد الله ومحمّد الصّالح باوية، وغيرهما ، ولا شكّ أنّ خفّة هذا الوزن وسهولته في الحفظ ساهمت بشكلٍ كبير في ذلك، فديوان "النّصر للجزائر" لأبي القاسم سعد الله اشتمل على اثنتي عشرة قصيدة منها خمس قصائد نُظمت على الرّمَل، وكانت أوّل قصيدة منه من هذا البحر، وهي قصيدتُه "الثّورة" التي يقول في بعض أسطُرها:

كان حُلماً واختمار

كان لحناً في السّنين

كان شوقاً في الصُّدور

أن نرى الأرض تثور

أرضنا بالذّات أرضَ الوادعين

أرضنا بالذّات أرض الكُرماء

أرضنا السّكرى بأفيون الولاء

---

[1]- المصدر السّابق، ص150.

[2]- المصدر نفسُه، ص174.

أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى[1]

وقد استعمل الشّاعر للرَّمَل عروضين وضربين، فالعروض الأولى محذوفة (فاعلُنْ)، وضربُها صحيح (فاعلاتُن)، ومثالُها قصيدة "شعبي الفارس":

هو شعبٌ عربـيٌّ مرسَلٌ أن يقود النّاس أن يَبسُط حُكمه[2]

هُوَشَعْبُنْ عَرَبِيْيُنْ مُرْسَلُنْ أَنْيَقُوْدَنْ نَاْسَأَنْيَبْـ سُطَحُكْمَهْ

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

فَعِلاتُن فعِلاتُن فاعلُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فعِلَاتُن

وأمّا العروض الثّانية فهي مجزوءة صحيحةٌ وضربُها صحيح (فاعلاتُن)، ومثالُها قصيدتا "إلى الأمام" و"زهراء"، حيثُ يقول في الأولى:

صيحةٌ كالرّعد دوّت للأمانــي للرّجـــالِ[3]

صَيْحَتُنْكَرْ رَعْدِدَوْوَتْ لِلْأَمَاْنِـيْ لِرْرِجَاْلِـيْ

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

فاعلاتُنْ فاعلاتُن فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ

ويقول في الثّانية:

عندما خيّم ليلي وغدا دريَ قفـرا[4]

عندماخيْ يَمَلَيْلِيْ وَغَدَاْدَرْ بِيَقَفْرَاْ

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

فاعِلاتُنْ فَعِلاتُن فَعِلاتُنْ فعِلاتُنْ

---

[1]– أبو القاسم سعد الله: النّصر للجزائر، ط3، الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، 1986، ص29.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص172

[3]– المصدر نفسُه، ص124.

[4]– المصدر نفسُه، ص146.

وثالثُ بحرٍ استعان به الشّاعر هو البحر الخفيف، حيثُ وظّفَه ثلاثَ مرّات أي بنسبة 15٪، وهي نسبة لا بأس بها إذا ما قارنّاه بالأبحر المستعملة مرّة واحدة، أو تلك التي لم يستعمِلْها قطّ، كالطّويل والسّريع والمديد وغيرها، و"الخفيف أخفّ البحور على الطّبع وأطلاها للسّمع، يُشبه الوافر ليناً ولكنّه أكثرُ سُهولةً، وأقربُ انسجاماً، وإذا جاد نظمُه رأيْتَه سهلاً مُمْتَنِعاً لقربِ الكلام المنظوم فيه من القول المنثور"[1].

وقد اختار الشّاعر تفعيلاته لأطول قصيدة في ديوانه، والتي سُمي باسمها الدّيوان وهي قصيدة "ظلال وأصداء"، بالإضافة إلى قصيدتي "مولد المجد"، و"هُتاف الجزائر"، ولا تخرُج هذه القصائد عن الإطار الثّوري العام وما فيه من حماسة وفخر ووصف، لذلك اختار لها هذا البحر، وهو "يصلُح للفخر والحماسة والغزلِ والمديح والرّثاء، والوصف والعتاب والحكمة"[2].

فقصيدة "ظلال وأصداء" قصيدة مطوّلة تحتوي على مائة وواحدٍ وتسعين بيتاً مقسّمة على ستة عشر مقطعاً، ويبدو أنّ الشّاعر أراد أن يُحاكي بها المعلّقات، فاختار وزن معلّقة "الحرث بن حلزة"، وقد عنون أوّل مقطع "وقفة" تيمُّنا بالوقوف على الأطلال، غير أنّ خيمته وأوتادها ثابتة قويّة تتحدّى الزّمن، فلم تعفُ ولن تُمحى، وهو يتذكّر فيها وليس من فيها، فيعود إلى ذكرياته هُناك في المغرب الكبير، فيفتخرُ تارةً، ويمدح تارة ويُعاتب في أخرى، ونجدُه مرّة متألّماً ومرّة متمرّداً ومرّةً أخرى ثائراً، ولذلك اختار البحر الخفيف فـ "ليس في جميع بُحور الشّعر بحرٌ نظيره يصحّ للتّصرّف بجميع المعاني"[3].

وقد يتساءلُ سائلُ: إذا كانت قصائدُ الدّيوان ثوريّةً كُلّها، والأغراض تُناسِبُها أوزانٌ معيّنةٌ دون غيرها، فلمَ هذا التّنوّع في البُحور إذن؟ ولكنّ الجواب عن هذا السُّؤال لا يكون إلّا بعد قراءة قصائد

---

[1]- هوميروس: الإلياذة، تر: سُليمان البُستاني، ص84.

[2]- الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص100.

[3]- هوميروس: الإلياذة، تر: سُليمان البُستاني، ص84.

الدّيوان كُلّها والتّمعُّن في معانيها، فالشّاعر ليس ثائراً يُصوّر الملاحم والبُطولاتِ في الأبيات كلّها، وإنّما تجدُه أحياناً يُصوّر الآلام والأحزان، ويسترجع الذّكريات، ويصف الأوطان ويتغنّى بجمالها ويحنُّ إليها، ولذلك مثلاً في قصيدته "حبيبتي يا بلادي" التي غلب عليها التّغنّي بالوطن مع ما فيها من إظهار للشّدّة والعُنفوان اعتمد فيها على "البحر المجتثّ"، وهو بحرٌ "لا يصلُح إلّا للأناشيد والتّواشيح الخفيفة"[1]، حيثُ يقول في بعض أبياتها:

حبيبتي صوتُ ثأر في كُلّ نبض لديها
إذا أُضيمت فليست غير الدّما ترتويهـا
الجمر من مُقلتيهـا والسُّـمُ في شَفتيهـا
والموتُ والرُّعبُ ذُرّ يعلو على ساعديها
حبيبتـي يـا بلادي يا قسمـةً أرتضيهـا
يا قطعةً من فؤادي يا من دمي يفتديها
لو قيلَ لي أيّ خُلْدٍ تُعطى وتجفو بنيها
لقُلْتُ ما من خُلـودٍ إلّا وينبُـع فيهـا
لو صيّرونـي إلهـاً ظللْتُ من عابِديها
أُحِبُّهـا ونعيمـي في ظِلِّهـا وذويهـا[2]

فهذه الأبيات بقدر ما فيها من عُنفُوان وقُوّة وشدّة فيها أيضاً معاني الحُبّ والرّقّة والعُذوبة، ولأنّ أبيات القصيدة الغالبة كانت في معاني الرّقّة أكثر، عمد الشّاعرُ إلى المُجتثّ لأنّه يُناسبُ هذه

---

[1]– الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص115.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص156، 157.

المعاني، ورُغم أنّ الشّاعر اختار هذا البحر لقصيدته إلّا أنّ الثّورة كانت ما تزال في قلْبِه، ليجد نفْسَه ينساقُ وراء ألفاظِها ومعانيها.

ونظم الشّاعر على إيقاع المجتثّ يُبيّنُ أنّه لم يخْتَر بُحوره اعتباطاً، وإنّما كان اختيارُها خاضعاً لانفعالاته وطاقته الإبداعيّة، فحالتُه النّفْسيّة وهو هادئ تختلف عنها وهو ثائر، لأنّ حجم تراكُم المعاني والألفاظ في ذهنه في الحالة الثّانية تدفعُه إلى الإسراع في اختيار القالب الذي يحتويها ويُناسِبُها، ولأنّ موضوعات الثّورة هي الغالبة في الدّيوان إلى حدّ بعيد نجدُ اختيار الشّاعر قد وقع على الكامل والرّمل والخفيف.

ورابع بحر مكرّر في الدّيوان هو بحر البسيط، وقد استعملَه الشّاعر في قصيدتين هُما "دُعاء الحقّ" و"صرخة الجبل"، وكلتاهُما تفيض بالمعاني الثّوريّة القويّة، والبسيط "من أشهر بحور الشّعر العربيّ وأكثرها استعمالاً، ومن أكثرها استيعاباً للأغراض والمعاني المختلفة، وهو يفوق الطّويل رقّةً وجزالة"[1]، حيثُ يقول في الأولى:

بالحقّ يا جبهة التّحرير نعتصمُ وبالجنود التي غصّت بها القمَمُ[2]

بِلْحَقْقِيَاْ جَبْهَتَتْ تَحْرِيْرِنَعْ تَصِمُوْ وَبِلْجُنُوْ دِلْتِيْ غَصْصَتْبِهَلْ قِمَمُوْ

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

مُسْتَفْعِلُن فاعلُن مستفعِلُن فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فاعلُن مسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

ويقول في الثّانية:

من غضبة القدر المهتاج من ندمي من مخَلب القيد من فوّارة النّقم[3]

مِنْغَضْبَتِلْ قَدَرِلْ مُهْتَاْجِمِنْ نَدَمِيْ مِنْمِخْلَبِلْ قَيْدِمِنْ فَوْوَاْرَتِنْ نِقَمِيْ

---

[1]- الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص47.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص138.

[3]- المصدر نفسُه، ص176.

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

مُسْتَفْعِلُن فعلُن مستفعِلُن فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلُن مسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

أمّا باقي الأبحر فقد استعملها الشّاعر مرّة واحدة، ويبدو من خلال ما سبق أنّ الشّاعر لم يشُذ عن الشّعراء القُدامى في اختياره للبُحور، حيثُ استعمل الأكثر توظيفاً في الشّعر العربيّ (الكامل، الرّمَل، الخفيف، البسيط، المتقارب، الوافر، الرّجز)، ولم يستعمل الأبحُر الباقية إمّا لقصَرها، فهي لا تصلُح للشّعر الثّوري والملحمي، وشعر الفخر والحماسة، أو لقلّةِ استعمالها في الشّعر العربيّ كالمتدارك والمديد والمنسرح والسّريع، وقد استعملَ من الأبحر القصيرة بحراً واحداً مرة واحدةً وهو "المُجتثّ" كما ذكرنا سابقاً في قصيدة "حبيبتي يا بلادي" التي غلب عليها التّغنّي بالوطن، وهو بحرٌ "لا يصلُح إلّا للأناشيد والتّواشيح الخفيفة"[1]، وفي تعليق عبد الله الطّيّب المجذوب في "المرشد" على بحر المجتثّ الذي اعتبره "ابن عبد ربّه" أحلى البحور الشّعريّة قال: "ولا أذهبُ إلى ما ذهب إليه ابن عبد ربّه من أنّ هذا البحر أحلى البُحور جميعها، فالهزج والرّمل المجزوء كلاهُما أحلى منه عندي. ولا أنكر أنّ له رنّة عذبة، وأنّه من الأبحر القصار القليلة التي يحسُنُ فيها تطويلُ الكلام للإطراب والإمتاع"[2]، وأظُنّ أنّ الشّاعر اختاره لهذا السَبب.

وأمّا الطّويل فهو البحر اللّغز في الدّيوان لتجاهُل الشّاعر له وعدم النّظم على أوزانه، رغم أنّه من بين البُحور الأكثر استعمالاً في الشّعر العربيّ، وهو "بحرٌ خضمٌّ يستوعبُ ما لا يستوعبُ غيره من المعاني، ويتّسع للفخر والحماسة والتّشابيه، والاستعارات وسرد الحوادث، وتدوين الأخبار، ووصف الأحوال"[3]، ويُمكنُ تفسيرُ ذلك بميل الشّاعر إلى البُحور الخفيفة الوزن سهلة الإيقاع لما لها من قُدرة على مواكبة أحداث الثّورة، وهذا ما نلمسُه في تكراره لاستعمال مجزوء الكامل والرّمل. فهذا

---

[1]– الهاشميّ: العروض الواضح وعلم القافية، ص115.

[2]– المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص99.

[3]– هوميروس: الإلياذة، تر: سُليمان البُستاني، ص82.

النّوع من البُحور يُسهّلُ على الشّاعر الانتقال من معنى إلى معنى دون إطالة فيه، لأنّ شعر الثّورة يحملُ طاقات تعبيريّة هائلة تدفع صاحبه إلى الانتقال السّريع من معنى إلى آخر ليُواكب أحداث الثّورة المتسارعة.

ويبدو أنّ الشّاعر في استعماله لهذه البُحور حاول أن يضرب عُصفورين بحجر واحد، فإلى جانب قُدرتها على استيعاب أحداث الثّورة المتسارعة، هي أيضاً بحور يسهُل حِفظُها والتّغنّي بها. والإيقاعُ عموماً رهنٌ بدرجة انفعال الشّاعر وطاقته الإبداعيّة، لذلك يختار أقربها إلى نفْسِه من هذه النّاحية. وتبقى موهبةُ الشّاعر تؤدّي دورها الفاعل في هذا الاختيار.

ولعلّ الدّارس للشّعر الجزائري الحديث يجدُ "أنّ إيقاعات (الكامل) و(الرّمل) و(الخفيف) تتّسم بنسبة شيوع مرتفعة، وتتقدّم غيرها من الإيقاعات المفردة والمركّبة، ففي إحصائيّة لهذا الشّعر عبر ثلاثة أجيال (جيل الإحياء، والوجدانيّين، وجيل الثّورة) يُسجّل عمر بوقرّورة النّتائج التّالية[1]:

الوزن	الإحيائيّون	الوجدانيّون	جيل الثّورة
الرّمل	%8.33	%16.66	%77.7
الخفيف	%7.46	%46.15	%37.45
الكامل	%24	%12	%56

ويُمثّل أبو القاسم خمّار جيل الثّورة ولذلك لا يختلف كثيراً عنهم في استعمال هذه البحور الثّلاثة بكثرة وإن كان البحر الكامل الأكثر استعمالاً في شعره ثُمّ الرّمل ثُمّ الخفيف، وقد يُمثّل هذا ميزة خاصّة في شعره.

[1]– رابح بن خوية: البنيات الشّعريّة في شعر محمّد أبي القاسم خمّار، مجلّة البدر، م10، ع 12، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج/ الجزائر، 2018، ص1486.

1-2- الزّحافات والعلل:

وجد عُلماء العروض أنّ هُناك تغييرات تطرأ على أوزان البُحور فتأتي على أشكال مختلفة، وهي موجودة منذ القديم، حيثُ تُتيح للشّاعر فُرصة أكبر للوقوع على الألفاظ، وبثّ أكبر قدر ممكن من المعاني، وهي (الزّحافاتُ والعلل) *، ولأنّ الزّحاف لا يؤثّر كثيراً في الجانب الموسيقيّ باعتباره متعلّقاً بالحرف الثّاني من السّبب فقط فهو غير لازم في كُلّ أبيات القصيدة، وقد لا يشعُر السّامع بوجوده وهذا عكس ما تُحدثُه العلّة من تأثير سلبيّ فيه [1]، إلّا أن يكون ذلك للتّصريع فقد أجازه العُلماء، وأمثلتُه كثيرة في الدّيوان ومن ذلك قول "خمّار" في قصيدة "الأصداء": [الكامل]

سر بالجزائر فالطّريقُ ضياءُ وتُرابُـها حُرّيــةٌ حمـراءُ

وانشد مع الأبطال في آفاقها أرواحُنا تفديك يا بيضاءُ[2]

حيثُ استعمل عروضاً مقطوعة لأنّ ضربها مقطوع (///0/0) مُتَفَاعِلْ، وحافظ عليها صحيحةً في باقي الأبيات:

سِرْبِلْجزا ئِرفطْطَرِيْ قُضِيَاءُو وتُرَابُها حُرْرِيْيَتُنْ حَمْراءُو

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

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلْ متَفاعلُن متْفاعلن متْفاعلْ

ونْشدْمعلْ أَبْطَالِفِيْ آفَاقِهَا أَرْوَاحُنَا تَفْدِيْكِيَا بَيْضَاءُ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلُن متْفاعلن متْفاعلْ

---

* الزّحاف تغييرٌ يدخل على الحرف الثّاني من السّبب دون، وهو غيرُ لازم، والعلّة تدخُل عليهما معًا وهي لازمة، يُنظر: محمّد بن حسن بن عُثمان: المرشدُ الوافي في العروض والقوافي، ط1، بيروت/ لُبنان، دار الكتب العلميّة، 2004، ص28-32.

[1]- يُنظر: سعيد محمود عقيل: الدّليل في العروض، ط1، بيروت/ لبنان، عالم الكتب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1999، ص16.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص164.

ونُلاحظ أنّ الضّرب جاء مقطوعاً مضمراً على وزن (متْفاعلْ)، ويُنقلُ إلى فعْلاتُنْ.

وقد أحصينا في هذه الدّراسة الزّحافات والعلل التي طرأت على الأبحُر الثّمانية المستعملة في الدّيوان، ويبدو أنّ الشّاعر اعتمد الزّحافات بكثرة، حيثُ وردت في الأبحر كُلّها دون استثناء، وهذا أمر منطقي باعتبارها تغيير غير لازم، ممّا يُعطي للشّاعر مساحة أكبر للتّصرّف في الألفاظ والمعاني، واختيار ما يُناسبُ منها لإيصال فكرتَه التي يُريدُ تبليغَها، وللزّحافات والعلل عموماً علاقة وطيدة بالمضمون، فكُلّما طغى الانفعال كان ذلك مدعاة لهما، لأنّهُما يتناسبان والإيقاع السّريع، وكُلّما غلبت الحكاية والهُدوء تطلّب ذلك الابتعاد عنهما [1]، وهذا ما يتناسبُ مع موضوعات الثّورة، والجدول الآتي يبيّن التّغيّرات التي طرأت على تفعيلات الأبحر الثّمانية، مع النّسبة المئويّة، ونقصد بها نسبة استعمال الزّحافات والعلل في كُلّ بحر، ويكون ترتيبُ البُحور في الجدول حسَب التّرتيب السّابق من حيثُ كثرة الاستعمال:

جدول5: التّغيرات التي طرأت على تفعيلات الأبحر الثّمانية، مع النّسبة المئويّة

البحر	التّفعيلة	الزّحاف	نوعه	النّسبة المئوية	العلّة	نوعُها	النّسبة
الكامل	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفاعِلُنْ	الإضمار	33.33	مُتَفَاعلْ مُتَفَاعِلاتُن مُتَفَاعِلانْ	القطع التّرفيل التّذييل	75
الرّمل	فاعلاتُن	فعِلاتُن	الخبن	33.33	فاعِلانْ فاعلُن	القصر الحذف	66.66

[1]– يُنظر: محسن أطيمش: دير الملاك: دراسة نقديّة للظّواهر الفنّيّة في الشعر العراقي المعاصر، (دط)، العراق، دار الرّشيد للنّشر، 1982، ص311.

الخفيف	فاعلاتُنْ مسْتَفْعِلُنْ	فعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ	33.33	الخبن	فالاتُن (مفْعولنْ)	التّشعيث	33.33
البسيط	مستفعِلُن فاعلُن	متَفعِلُن فعِلُنْ	33.33	الخبن			00
الوافر	مفاعلتُنْ فعولُنْ	مفاعلْتُنْ (مفاعيلُنْ)	33.33	العصب			00
المجتثّ	مستفْعِلُن فاعلاتُن	مُتَفْعِلُنْ فعِلاتُنْ	33.33	الخبن			00
المتقارب	فعولُن	فعولُ	100	القبض	فعوْلْ فَعَلْ	القصر الحذف	40
الرّجز	مستفعِلُن	مُتَفْعِلُنْ مسْتَعِلُنْ مُتَعِلُنْ	100	الخبنُ الطّيّ الخَبَل	مسْتَفْعِلْ (مفعولُنْ)	القطْع	100

ممّا يُلاحظ في الجدول استفادة الشّاعر من التّغييرات المتاحة في تفعيلات الأبحر المستعملة، فاستعمل الزّحاف في الأبحر كُلّها دون استثناء، أمّا العلّة فوُجِدَتْ في خمسة أبحر وخلت منها ثلاثة وهي: (البسيط، الوافر، المجتث).

فالبحر الكامل رغم كثرة استعماله في الدّيوان، لم يطرأ على تفعيلته سوى نوع واحدٌ من الزّحافات وهو الإضمار، وقد أجاز العروضيّون عدّة تغييرات * على هذه التّفعيلة، فالزّحافات التي تطرأ عليها هي (الإضمار، الوقص، الخزل) [1]، ومنه نجد الشّاعر استعمل زحافاً واحداً فقط وهو الأكثر شيوعاً (الإضمار)، أي بنسبة 33.33٪، والعلل ♣ التي تطرأ على هذا البحر هي "القطع والحذذ والتّرفيلُ والتّذييلُ[2]، وقد استعمل الشّاعر منها ثلاثة وهي القطع والتّرفيلُ والتّذييلُ، أي بنسبة 75٪.

أمّا الرّجز فقد استفاد الشّاعر من تغييراته كُلّها، فاستعمل "الخبن" بحذف الثّاني السّاكن، كما استعان بـ"الطّيّ" من خلال حذف الرّابع السّاكن، واستفاد من كليهما مجتمعين وهو ما يُعرف بـ"الخبَل"[3]، واستفاد من علّة "القطع" من خلال حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله [4]، والخبن هو أكثرُ الزّحافات استعمالاً، حيثُ ورد في خمسة أبحر، أمّا الأبحر الثّلاثة المتبقّية فلم يُستعمل فيها لعدم وروده فيها أصلاً، فالكاملُ يبدأ بسبب ثقيل، والوافر والمتقاربُ يبدآن بوتد مجموع.

ويبدو من خلال ما سبق أنّ الشّاعر استفاد من علم العروض بشكل صحيح، فلم يزِلّ بقلمه عن القواعد الموضوعة من علمائه، ولم يحد عن جادّة الصّواب، فيخرُج عن الانحرافات الموضوعة في هذا الباب، كما أنّه لم يُكثر من هذه التّغيّرات ممّا يدلّ على تمكّنه من ناصية الشّعر وقُدرتِه

---

* – هي (الإضمار، الوقص، الخزل)، فالإضمار هو أن يُسكن ثاني السّبب الثّقيل، والوقص يكون بحذفه، أمّا الخزلُ فيكون باجتماع الإضمار والطّيّ، أي بإسكان الثّاني المتحرّك وحذف الرّابع السّاكن، يُنظر: محمود عقيل: الدّليل في العروض، ص63، 64.

[1] – يُنظر: محمود عقيل: الدّليل في العروض، ص63، 64.

♣ – فالقطعُ حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، والحذذ هو حذف هذا الوتد كُلّه، والتّرفيلُ هو زيادة سببٍ خفيف على هذا الوتد، وأمّا التّذييلُ فهو زيادة حرف ساكن عليه، يُنظر: ابن عُثمان: المرشدُ الوافي في العروض والقوافي، ص33، 34.

[2] – يُنظر: محمود عقيل: الدّليل في العروض، ص61، 62.

[3] – يُنظر: المرجع نفسُه، ص16، 17.

[4] – يُنظر: المرجع نفسُه، ص20.

الكبيرة في مجال العروض، وهذا ما أشار إليه ابن الأثير في "المثل السّائر" حين رأى أنّ معرفة الشّاعر بعلم العروض أمر ضروريّ حيثُ قال: "إنّما أُريد للشّاعر معرفة العروض. لأنّ الذّوق قد ينبو عن بعض الزّحافات ويكون ذلك جائزاً في العروض، وقد ورد للعرب مثلُه. فإذا كان الشّاعر غير عالم به، لم يُفرّق بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز. وكذلك أيضاً يحتاج الشّاعر إلى العلم بالقوافي والحركات، ليعلم الرّوي والرِّدف، وما يصحّ من ذلك وما لا يصحّ"[1].

وما يُمكنُ استنتاجُه أيضاً هو مُناسبة هذه التّغييرات (الزّحافات والعلل) للموقف الذي كان يتطلّبُ السُّرعة في التّعبير، فـ"الزّحاف والعلّة تآزرا هُنا لخدمة المضمون الذي يتطلّبُ إيقاعاً سريعاً"[2]

2- القافية:

القافية هي "آخرُ ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله، وهو قول الخليل"[3]. ولكن ورغم اختلاف أهل العروض في تحديد تعريف واضح للقافية* إلّا أنّ تعريف الخليل يبقى هو الأصوب حسَب "الأثاري" في نظمه حين قال:[الرّجز]

قافيـة النّظم البديـع المُؤتَلِفْ في حدِّها أهلُ العَروض تختلفْ

وما أتى عن ابن أحمدٍ أحقْ في السّاكنيـن مع محرَّك سَبَـقْ

فقد تكون مكوّنةً من بعض كلمة أو من كلمةٍ واحدة أو كلمتين أو بعضٍ من كلمةٍ وكلمةٍ أخرى[4]،

---

[1]- ضياء الدّين بن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج1، (دط)، الفجالة/ القاهرة، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (دت)، ص61، 62.

[2]- أطيمش: دير الملاك: دراسة نقديّة للظّواهر الفنّيّة في الشعر العراقي المعاصر، ص311.

[3]- ابن عُثمان: المرشدُ الوافي في العروض والقوافي، ص152.

* قال الأخفش: "إنّها آخر كلمة في البيت. وقال قُطرُب والفرّاء: إنّها حرف الرّويّ"، ابن عُثمان: المرشدُ الوافي في العروض والقوافي، ص152.

[4]- يُنظر: المرجع نفسُه، ص155، 156.

ويرى "الخطيب التّبريزي" أنّ "الجيّد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش" [1]، ويرى "السّكّاكي" في "مفتاح العُلوم" أنّ بعضهم يرى أنّ القافية هي البيتُ كُلُّه، ويرى آخرون أنّها القصيدة بأكملِها ولكنّ هذا من باب تسمية الكُلّ بالجزء أو بعبارة أخرى من باب المجاز، فالجُزء قد يدلّ على الكُلّ[2]

2-1 أنواع القافية:

ترد القوافي على أنواع مختلفة تُحدّدُها أحْرُفُها وحركة الرّويّ، وهي "تسعٌ، ثلاثٌ مقيّدةٌ وستٌ مُطلقةٌ، فالمقيّد ما كان غيرَ موصول، والمطلق ما كان موصولاً، ثُمّ المقيّد على ثلاثة أضرُبٍ: مقيّدٌ مجرّد، ومقيّدٌ برِدْف، ومُقيّدٌ بتأسيس، والمُطلقُ على ستّة أضرُب: مُطلقٌ مجرّد، ومُطلقٌ بخُروج، ومُطلقٌ برِدْف، ومُطلقٌ برِدْفٍ وخُروج، ومُطلقٌ بتأسيس، ومُطلقٌ بتأسيس وخُروج"[3].

أمّا عن قوافي الدّيوان فإنّنا نجد الشّاعر يستعمل أنواعاً عديدة * منها بحسب ما تقتضيه الحاجة، وهُناك جدولٌ لاحقٌ يبيّنُ صورها المختلفة بالتّفصيل، ونكتفي هُنا بعرض أمثلة منها:

المقيّدة المجرّدة: [الخفيف]

وُلِد المجدُ بيننـا وتسامـى كوكباً في مغارب العرب يُشْرِقْ[4]

والمقيّدة المردوفة بالواو: [مجزوء الكامل]

يا قوم إنّي أكره الـ بسمات والثّغر الضّحوكْ[5]

---

[1]- التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص149.

[2]- يُنظر: السّكّاكي: مفتاح العلوم، ط2، بيروت/ لبنان، دار الكُتُب العلميّة، 1987، ص569.

[3]- التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص146.

*- وردت في الدّيوان أنواعٌ أخرى: المقيّدة المردوفة بالياء ص143، والمقيّدة المردوفة بالألف ص159، والمطلقة المردوفة بواو ص136، والمطلقة المردوفة بياء ص154، والمطلقة المردوفة بخُروج ص194.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص132.

[5]- المصدر نفسُه، ص144

والمقيّدة المؤسّسة مثل: [مجزوء الرّمل]

هزّةٌ رجّت فهزّتْ من صداها كُلّ جائزْ[1]

والمطلقة المجرّدة نحو: [مجزوء الرّمل]

إيه يا ثورتنا يا حُلمنا القاني المفدّى[2]

فالمطلقة برِدف والرّدف هُنا بالألف نحو قوله: [الوافر]

بلادي لستُ أدري من أنادي ليرفع عنك أرزاء العوادي[3]

والمطلقة المؤسّسة: [مشطور الكامل]

الغيظ يلهبُ مُهجتي وجوانبي[4]

استعمل الشّاعر سبعةَ أنواع من مجموع القوافي التّسعة، فلم يستعمل فقط ما كان مُطلقاً بخُروجٍ وما كان مطلقاً بتأسيس وخُروج، فالشّاعر لم تُسيطر على ذوقه قافيةٌ دون غيرِها، وهُنا تَظْهَرُ قُدرتُه على التّنويع بحَسَب ما تقتضيه الحاجة، وما يدعو إليه الغرض الشّعريّ، وما يُمليه الجوّ الموسيقيّ الذي يعكسُ حالته النّفسيّة، فالقافية المطْلقةُ لها ما يُبرّرُها وكذلك للمقيّدة مُبرّرها، فإحساس الشّاعر الكبير بالتّحرّر دَفَعَه إلى الإطلاق في غالب الأحيان، فهو الانطلاق نحو الحُرّيّة والتّخلّص من قيود الظّلم والطُّغيان، بل هو الإحساس بالتّحرّر النّفسي من الشُّعور بالقصور عن مواجهة المحتلّ وعدم القُدرة على التّحرّر الذي زرعته فرنسا في النّفوس عبر سنين طويلة، وفي هذا الاستعمال الكبير للقافية المطلقة انعكاسٌ لآمال الشّاعر وتفاؤله الكبير في الاستقلال ومن ذلك قولُه: [مجزوء الرّمل]

---

[1]- المصدر السّابق، ص124.

[2]- المصدر نفسُه، ص125.

[3]- المصدر نفسُه، ص113.

[4]- المصدر نفسُه، ص162

صيحـــــةٌ كالرّعــد دوّت للأمانـــــي للرّجـــــالِ

من شعاب الأرض من فو ق الرّوابي والجبـــــالِ

من دمــاء المجــد والإقــ دام من شوق المعــالي[1]

"فالقوافي إذاً يجبُ أن تتّفق والغرضَ الذي ينظم فيه الشّاعر، وقد تصلُح قافيةٌ في موضع ولا تصلُح لموضع آخر" [2]، وقد "تنبّه القُدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تُحدثُه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى ارتباط موسيقى الشّعر الملحّن بمعناه والغرض الذي نظم فيه"[3]، وهذا ما أشار إليه "أبو هلال العسكري"، وقد ذكرناه سابقاً *، وابن جنّيّ حين اعتبر أنّ الشّعراء يعتنون في قصائدهم بالقوافي وبآخرها، وكُلّما كانت أحرف القافية متطرّفة كُلّما كانت العناية بها أكثر[4].

إذن فقد كان الشّعراء "يعنون أشدّ العناية بشعرهم وقوافيهم وكثيراً ما يرتج عليهم فلا يستطيعون الوقوع على القافية الصّحيحة الملائمة، وإن وقعوا عليها وصفوها بأنّها ليست أرضية وإنّما سماويّة أو ملائكيّة"[5].

ويقول "سليمان البُستاني": "وكما أنّ العرب نظموا جميع المعاني على جميع البحور، فقد كان هذا شأنُهُم في القوافي، فلم يُقيِّدوا قافيةً ببابٍ من الأبواب، وخيرٌ للقوافي أن تبقى مُطلقةً يتخيّرُ منها الشّاعرُ ما شاء فتأتيه أرسالاً، فإن سلِمَ ذوقُه جاءتْهُ مُنقادةً طوعاً فحلّت محلّها" [6]، ولكنّه يرى بعد

---

[1]- المصدر السّابق، ص124.

[2]- محمّد عوني عبد الرّؤوف: القافيةُ والأصوات اللّغويّة، ج1، (دط)، مصر، مكتبة الخانجي، 1977، ص94.

[3]- المرجع نفسُه، ص94.

*- سبق الإشارة إلى قول أبي هلال العسكري في ص12.

[4]- يُنظر: أبو الفتح عثمان بن جنّي: الخصائص، تح: محمّد علي النّجّار، ج1، ط2، بيروت/ لبنان، دار الهدى للطّباعة والنّشر، 1952، ص84.

[5]- عوني عبد الرّؤوف: القافية والأصوات اللّغويّة، ص84.

[6]- هوميروس: الإلياذة، تر: سُليمان البُستاني ، ص88.

ذلك في تعقيبه على كلامه السّابق أنّ هُناك حروفاً تجود في مواقف ولا تجود في أخرى، فالقاف مثلاً تجود في الشّدّة والحرب، ولكنّ هذا لا يصحّ من باب الإطلاق، وإنّما من باب التّغليب لأنّ الحرف تتغيّر نغمتُه بتغيّر حركته أيضًا، فالرّاء وهي مضمومة تختلف عنها وهي مكسورة مثلًا، كما أنّ نغمتها تختلفُ من بحر إلى آخر[1].

ويرى "محمّد عوني عبد الرّؤوف" أنّ "القافية الواحدة لا تصلُح أن تأتي لكُلّ غرض، كما أنّ ثمّة قوافٍ أكثر وروداً ودوراناً على ألسن الشّعراء من غيرها، على حين أنّ البعض منها مهجور غير مطروق، حوشي ينفر منها الشّاعر والسّامع" [2]، وفي هذا دلالةٌ على العلاقة الموجودة بين القافية والغرض، ولكنّ هذا الأمر يبقى نسبياّ لا يصلُح في كُلّ الأحوال، لأنّنا نجد في الشّعر العربيّ قوافي استُعمِلت في أغراضٍ مختلفة ومع ذلك بلغت من الجودة والجمال ما بلغت على غرار القافية المختومة بنون مفتوحة.

هذا وقد واستعمل الشّاعر عشرين نوعاً من أنواع القوافيّ، وبلغ عدد المُطلقة منها خمس عشرة قافيةَ أي بنسبة 75٪ في مقابل خمس قواف للمقيّدة أي بنسبة 25٪، ويبدو لي أنّ استعمال القافية المقيّدة في حدّ ذاته يحتاج إلى كلام، فالقافية المقيّدة بعد ردف أو تأسيس أقربُ منها إلى الإطلاق من التّقييد لا من حيثُ النّوع أو الشّكل، ولكن من حيثُ الغرض النّفسي، فالشّاعر قد يشعُر بالتّفاؤل والأمل والانبعاث والتّجدّد والحرّيّة فيُطلق صوته بتحريك الرّويّ، وقد يشعُرُ بعكس ذلك تماماً فيُقيّدُه ممّا يعكسُ شعُوره بالاختناق والتّشاؤم، ولكنّه أحيانا يتأرجح بين الاثنين، فيكون متردّداً متململاً وحائراً وهُنا يميلُ إلى القوافي المقيّدة المردوفة والمؤسّسة، وهذا ما يُفسّر اعتماد "بلقاسم خمّار" في بعض قصائده على نوعين منها وأحياناً أخرى تجتمع كُلّها معاً، ومن ذلك قولُهُ في

---

[1]– يُنظر: المرجع السّابق، ص88.

[2]– عوني عبد الرّؤوف: القافيةُ والأصوات اللّغويّة، ص96.

قصيدة "ثائر" التي تتكوّن من سبعة مقاطع، أربعةٌ منها مُطلقة وثلاثةٌ مقيّدة مردوفة، والمطلقة منها ماهو مجرّدٌ ومنها ما هو مؤسّس ومنها ما هو مردوف ومن ذلك قولُه: [مجزوء الكامل]

أنا هاهُنا عند المخــا طر والمخاوف في الجبالِ

أنا هاهُنا بين الضّلــو ع وفوق هامات الرّجــالِ

أنا تارة كالويْـل كالــ أقـدار كالمــوت الرّهيــبْ

أنا تارة كالحلـم كالــ أزهار كالأمـل الخصيـبْ

الجيــلُ جيــلٌ واحـد وعلــى بســاط واحــد

ويعيشُ أكثرُنــا شقيْــ يـاً في ضيــاع الشّــارد

يا دهْرُ إنّي رغم جــو رك ثائــــرٌ متبــــرّمُ

إنّي على الأشلاء أسْـ خـرُ من لظـاك وأهْجُــمُ[1]

وتجتمع الثّلاثة معاً في قصيدته "الإنسان الكبير" التي تحتوي أيضاً على سبعة مقاطع، في كُلّ مقطع منها اثنا عشرَ بيتاً: [مشطور الكامل]

أمّاه...؟ دعني يا بُنيّ كفى كلامــا

خمساً قضيْت كأنّها خمسون عامــا

خمساً يُقال مضت وأنت بــلا نهــارْ

يا شعبي العاتي ولم تخشَ الحصارْ

خمسٌ وهل يُجدي الزّمان إذا تحدّدْ

أنـا لم أثُــر ليُقال في تشريــن جـدّدْ

الغيـظُ يُلهــبُ مهجتــي وجوانبــي

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص143، 144.

والبُعْدُ يُلهــبُ شاطئــيّ وقاربـــي[1]

فقد اجتمعت المطلقة مع المقيّدة المجرّدة والمقيّدة المردوفة، وهذا قد يُفسَّرُ بنفسية الشّاعر المتألّمة التي تشعُر بالاختناق كُلّما تذكّرت الماضي ومآسيه، وفي الوقت نفسِه تشعُر بالرّاحة من الحاضر والمستقبَل:

أنا لن أقول: أخي فقدتُك أو أبي

أنا لن أقول الشّوق عكّر مشربي

أنا لن أبـوح بكُلّ ما قد مرّ بــي

سأعيشُ والرّايـات تمـلأ مغربــي

أعدو وأشدو في ظــلال الموكب

للنّصـر للآمــال يا شعبي الأبـي[2]

وقد اعتمد الشّاعر ثماني قوافي مردوفة من القوافي المقيّدة أي بنسبة 40٪، وخمساً مؤسّسة أي بنسبة 25٪ أي ما مجموعه ثلاث عشرة قافية وهو ما يُمثّل نسبة 65٪ من مجموع القوافي المقيّدة، وهذا الاستعمال يجعلنا نتساءل، فإذا كان الشّاعر يرغبُ في التّقييد، فلماذا يعمد إلى التّأسيس أو الرّدف؟ وهو تساؤل يدفعُنا إلى دراسة أصوات القافية دفعاً.

وقد غيّر الشّاعر في القافية في تسع وستّين موضعاً وهي أكثرُ من عدد القصائد المستعملة، ومردُّ ذلك إلى اعتماد نظام المقاطع في الكثير منها، بحيثُ كان يُغيّر في القافية بين المقطع والآخر في القصيدة الواحدة ، بالإضافة إلى التزامه بالقافية في قصيدة من الشّعر الحُرّ، وبلغ عدد

---

[1]- المصدر السّابق، ص158- 162.

[2]- المصدر نفسُه، ص162.

المُطلقة منها تسعاً وأربعين قافيةَ أي بنسبة 71.01٪ في مقابل عشرين قافيةً للمقيّدة أي بنسبة 28.98٪.

وقد اعتمدت في تصنيف أنواع القوافي على المطلقة منها والمقيّدة، ثُمّ أنواعِهما باعتبار التّجريد، والرِّدف، والتّأسيس، والوصل، والخروج، ومجموعُ صور القوافي كما صنّفها "موسى بن محمّد بن الملياني الأحمدي أربعون صورة، حيثُ قال: "وإذا تأمّلت هذه الأمثلة، وأردت إحصاء صورها وجدتَها أربعين صورة"[1]، والجدول الآتي يبيّن صور استعمالها في ديوان "خمّار":

جدول6: صور استعمال القافية في ديوان "خمّار":

القافيـــــــــــة	مطلقة مجرّدة من التأسيس والرّدف موصولة بالواو	مطلقة مجرّدة من التأسيس والرّدف موصولة بالألف	مطلقة مجرّدة من التأسيس والرّدف موصولة بالياء	مطلقة مجرّدة من التأسيس والرّدف موصولة بالهاء السّاكنة	مطلقة مؤسّسة موصولة بالياء	مطلقة مؤسّسة موصولة بالواو	مطلقة مردوفة بياء موصولة بياء	عنوان القصيدة	الصّفحة
	استعدّوا							مولد المجد	135
		قفرا						زهراء	146
			تحدّي					هتاف الجزائر	191
				حكمَهْ				شعبي الفارس	172

[1]– موسى بن محمّد بن الملياني الأحمدي: المتوسَّط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط4، الجزائر، دار الحكمة للنّشر والتّرجمة، 1994، ص386.

							واحدِ		143 ثائر
							الثّائرُ		129 صوت الضّمير
								المهيدي	190 هتاف الجزائر

القافيـــــــــة	مطلقة مردوفة بياء موصولة بألف	مطلقة مردوفة بألف موصولة بألف	مطلقة مردوفة بألف موصولة بواو	مطلقة مردوفة بألف موصولة بياء	مطلقة مردوفة بواو موصولة بألف	مطلقة مردوفة بواو موصولة بياء	مطلقة مردوفة بألف موصولة بألف الهاء المضمومة	عنوان القصيدة	الصفحة
	ذويهَا							حبيبتي يا بلادي	152
		الزّحامَا						مولد المجد	134
			فداءُ					صوت الضّمير	129
				بلادي				إلى الأمام	124
					رُوحَا			هتاف الجزائر	187
						جُفُونِي		ثأر وشوق	136

								قوامُهُ	الثّورة الدّائمة	194

القافيـــــــــة	مطلقة مردوفة بألف موصولة بالهاء السّاكنة	مقيّدة مجرّدة من الرّدف والتّأسيس	مقيّدة مردوفة بألف	مقيّدة مردوفة بواو	مقيّدة مردوفة بياء	مقيّدة مؤسّسة	عنوان القصيدة	الصّفحة
	الرّوايَهْ						ثأر وشوق	137
		تحدَّدْ					الإنسان الكبير	160
			نَهَارْ				الإنسان الكبير	159
				الجُدودْ			إلى الأمام	125
					العرينْ		ثائر	145
						جائزْ	إلى الأمام	124

يبدو من خلال هذا الجدول أنّ الشّاعر أتى على نصف صور القوافي المستعملة في الشّعر العربي، حيث استعمل عشرين صورة بين المطلقة والمقيّدة، ويدلّ هذا على كثرة تنويعه في الموسيقى الخارجيّة لتتلاءم وأحواله النّفسيّة ومقاصده، وتنويع الشّاعر في القافية لا يقتصرُ على التّنويع بين قصيدة وأخرى، بل يتعدّاه إلى القصيدة الواحدة، فكثيراً ما نجدُه يستعملُ أكثر من قافية

فيها، لتتلاءم مع تطوُّر حالاته النّفسيّة داخِلَها، فقد يبدأ قصيدته متشوّقاً، فيكون رقيق المشاعر، ثُمّ تجدُه متألمًا، ثُمّ غاضباً، ثُمّ ثائراً، كما تجدُه مفتخراً، ثُمّ مادحاً، ثُمّ هاجياً، وأبرز ما يُمكنُ ملاحظته على القافية هو كثرة اعتماد حروف المدّ الثّلاثة لتكون ردفاً أو تأسيساً أو وصلاً أو خُروجاً. وهذا ما يُمكن اعتبارُه سِمة بارزة في القافية عند الشّاعر على وجه خاصّ والموسيقى الخارجيّة بوجه عام.

إنّ هذا التّنويع في القوافي بقدر ما يعكسُ حالات نفسيّة عند الشّاعر تُمثّلُ وضعاً راهناً يودُّ التّعبير عنه، يعكسُ تنوُّعُها في القصيدة الواحدة بين مقاطِعها أيضاً نزعة تجديديّة تُمثّل بيئة الشّاعر ومحيطه، فبلقاسم خمّار من رواد حركة الشّعر الحُرّ في الجزائر، مثلُه في ذلك مثل أبي القاسم سعد الله، ومحمّد الصّالح باوية وغيرهما، إلّا أنّ ميله أكثر إلى الشّعر العمودي ظاهرٌ في الدّيوان، وهذا ما تُفسّرُه كثرة القصائد العموديّة، فمن بين عشرين قصيدة نظم ثلاثاً فقط في الشّعر الحُرّ.

2-2 أصوات القافية:

"للقافية حُروف مخصوصة بها، وحركاتٌ، وأنواع. فحروفُها ستّة وهي: الرّويُّ، والوصل، والخروج، والرِّدف، والتّأسيس، والدّخيلُ[1].

ولا تجتمع هذه الأحرف في قافية واحدة، وأقصى ما يُمكن أن يكون هو خمسة أحرف منها باعتبار التّأسيس والرّدف لا يجتمعان معاً، وبالتّالي لا يجتمع الدّخيل والرّدف، ومنه نستنتج أنّ اجتماع الخمسة يكون دون الرّدف، وقد اجتمع عند الشّاعر أربعٌ منها فقط في قافية مردفة في قصيدته "الثّورة الدّائمة": [الكامل]

الرّكبُ يجتاح المعاقل كاسحاً ومواكب الجيـل الفتـيّ قوامُـهُ[1]

[1]- الأحمدي: المتوسَّط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص354.

حيثُ اجتمع الرّدف، والرّويّ، والوصل، والخروج. وسنتطرّق في دراستنا إلى الرّويّ والرّدف والتّأسيس، باعتبار الرّويّ الأساس الذي تبنى عليه القصيدة؛ لذلك ذهب قُطرُب والفرّاء إلى اعتبار أنّ القافية هي حرف الرّويّ[2]، أمّا الرّدف والتّأسيس فبسبب كثرة استعمالهما، حيثُ بلغ عدد القوافي المردوفة والمؤسّسة ثلاثًا وأربعين قافيةً أي بنسبة 62.31٪، أمّا المجرّدة فمثّلت ستًّا وعشرين قافية من مجموع القوافي وهو ما يُمثّلُ 37.68٪.

2-2-1 الرّويّ:

هو "آخرُ أحرف الشّعر المقيّد، وما قبل الوصلِ في الشّعر المُطلق"[3]، ويرى الخطيب التّبريزي أنّه "سُمي رويّاً لأنّ أصل رَوَى في كلامهم للجمع والاتّصال والضّمّ، ومنه الرِّواءُ الحبلُ الذي يُشدُّ على الأحمال والمتاع ليضُمّها، وكذلك هذا الحرف الرّويُّ ينضمُّ ويجتمع إليه جميعُ حُروف البيت، فلذلك سُمي رويّاً"[4].

وقد استعمل الشّاعر أربعة عشر حرفاً رويّاً وهي: (الدّال، الرّاء، الميم، النّون، الياء، اللّام، القاف، الباء، الهمزة، العين، التّاء، الكاف، الهاء، الحاء)، والجدول الآتي يبيّن عدد استعمالها في الدّيوان مع النّسبة المئويّة:

جدول7: عدد استعمال حروف الرّوي في الدّيوان مع النّسبة المئويّة

الحرف	العدد	النّسبة	الحرف	العدد	النّسبة
الدّال	16	23.18	الباء	03	4.34

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص194.

[2]– ابن عُثمان: المرشدُ الوافي في العروض والقوافي، ص152.

[3]– القاضي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله: كتاب القوافي، تح: محمّد عوني عبد الرّؤوف، ط2، مصر، مطبعة دار الكُتُب والوثائق القوميّة بالقاهرة، 2003، ص98.

[4]– التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص149، 150.

الرّاء	13	18.84	الهمزة	03	4.34
الميم	10	14.49	العين	02	2.89
النّون	07	10.14	التّاء	02	2.89
الياء	04	5.79	الكاف	01	1.44
اللّام	03	4.34	الهاء	01	1.44
القاف	03	4.34	الحاء	01	1.44
المجموع	69				

يبدو من خلال الجدول أنّ حرف "الدّال" هو أكثر الحروف استعمالاً، ثُمّ الرّاء والميم والنّون على التّوالي، وكُلّها من حروف الجهر، و"الجهر إشباع الاعتماد في مخرج الحرف ومنع النّفس أن يجري معه، والهمس بخلافه" [1]، وقد استعمل الشّاعر أربعة أحرف مهموسة فقط والبقيّة كُلُّها مجهورة، وقد وردت في خمس قوافي في الدّيوان، أي بنسبة 7.24٪ من مجموع القوافي، وقد استُعمِلتْ حروف الجَهْر في أربع وستين قافية أي ما نسبتُه 92.75٪، ولعلّ هذا الاستعمال الكبير لحروف الجهر يعكس طبيعة موضوعات القصيدة الثّوريّة، فالشّاعر يُريد أن يُسمع صوت الشّعب الجزائري وبُطولاته وانتصاراته، ومن ذلك قولُه في هذا المقطع الدّالي من قصيدة "مولد المجد": [الخفيف]

قُضي الأمر وانطلقنـا فنـادى وتحدّى أخي غـلاظ الشِّـداد

قُضي الأمر واستوينا على العر ش وما عرشُنـا سواك بـلادي

وسجِـلّ الزّمـان يشهـدُ والنّـا سُ جميعـاً بقولهم والأعـادي

[1]– يعيش بن علي بن يعيش النّحوي: شرح المفصّل، م2، ج10، (دط)، القاهرة/ مصر، مكتبة المتنبّي، (دت)، ص128.

إنّ في ثـورة الجزائـــر سِـــرّاً تتحـدّى بــه غـلاظ الشّــداد [1]

وحرف الدّال "هو أصلح الحروف للتّعبير عن معاني الشّدّة والفعاليّة المادّيّتين"[2]، وهذا ما يُفسّر كثرة استعماله، وحاول الشّاعر أن يتجنّب الرّتابة الموسيقيّة التي تنتج عن كثرة استعمال هذا الحرف كرويّ في قصائد ومقاطع عدّة فنوّع في استعماله، حيثُ نجدُه مرّة مُطلقاً مجرّداً ومرّة أخرى مسبوقاً بردف، ومرّة مسبوقاً بتأسيس، ومرّة مقيّداً مجرّداً، وفي أخرى مسبوقاً بردف، وفي أغلب الأحوال مثّل إظهاراً للقُوّة والشّدّة والثّورة والتّحدّي والكبرياء، ويختلف الأمر بحركته، فهو مفتوح أقربُ إلى ما ذكرنا، ولا يعني هذا أنّ كسرَه يدلُ دائماً على الانكسار والضُّعف، وأنواعه:

المطلق المجرّد: [مجزوء الرّمل]

إيــه يــا ثورتنـــا يــا حُلمنا القاني المفدّى

عانقي في عامك الثّا نـي شبابـاً رام مجــدا[3]

المطلق المسبوق بردف: [الكامل]

أوطانُنا أعراضُنا شهداؤنا ملأت بنكبتِها الفضاء سوادا[4]

المطلق المسبوق بتأسيس: [مجزوء الكامل]

الجيـل جيــلٌ واحــد وعلى بســاطٍ واحــدِ

ويعيشُ أكثَرُنــا شقيّــ ـاً في ضياع الشّـاردِ

والغاصبون يُسخّـرو ن كواهلي وسواعدي

يبنـون فـوق رقابنـــا صرح الهنــاء الرّاغدِ[1]

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص131.

[2]– حسن عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، (دط)، دمشق/ سوريا، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998، ص67.

[3]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص125.

[4]– المصدر نفسُه، ص130.

ويظهرُ في هذه الأبيات كسر الدّال ليتناسب مع حالة الضّياع والانكسار التي يعيشُها الشّعبُ الجزائريّ، فهو شقيّ شارد مغتصَب الأرض مسخَّر مُستغلّ.

المقيّد المجرّد: [مشطور الكامل]

أنا للثُّلوج أصوغُها في القرِّ موقد[2]

المقيّد المسبوق بردف: [مجزوء الرّمل]

مولـد الثّـورة يـا مبْــ عَـثَ آمــال الجُــدودْ[3]

ولم يكتف الشّاعر باعتماد هذا الحرف الجهْوري لإيصال رسائله بصوت مسموع وقويّ، وإنّما جعله مسبوقاً بأحرف المدّ (الألف، الواو، الياء)، وهي بدورها قويّة ومسموعة، فـ"حروف العلّة تؤدّي مهمّة جليلة في اللّغة العربيّة حيثُ تُعتَبَرُ أساساً لقوّة الإسماع sonority في هذه اللّغة...ولقد لاحظ العروضيّون أهمّية حروف العلّة للعروض فعنوا برصدها في موازين الشّعر واعتبروها على عكس ما فعله الصّرفيّون أهمّ من الحروف الصّحيحة" [4]، حيثُ وردت الدّال رويّاً ست عشرة مرّة، منها إحدى عشرة مرّة مسبوقة بمدّ، كان نصيب الألف منها سبع مرّات، والواو ثلاث مرّات، والياء مرّة واحدة. وسنأتي إلى تفصيل ذلك أكثر في الحديث عن الرّدف والتّأسيس.

أمّا ثاني حرف وظّفه الشّاعر أكثر فكان حرف الرّاء وهو "حرف مكرّر" [5]، و"الصّفة المميّزة للرّاء هي تكرّر طرق اللّسان للحنك عند النّطق بها" [6]، وهو حرف "أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد...فكما أنّ مفاصل الجسد تُساعد أعضاءه على التّحرّك بمرونة في كُلّ الاتّجاهات، وعلى

---

[1]- المصدر السابق، ص143.

[2]- المصدر نفسُه، ص160.

[3]- المصدر نفسُه، ص125.

[4]- تمّام حسن: اللُّغة العربيّة معناها ومبناها، (دط)، الدّار البيضاء/ المغرب، دار الثّقافة، 1994، ص71، 72.

[5]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، (دط)، مصر، مكتبة نهضة مصر ومطبعتُها، (دت)، ص 57.

[6]- أنيس: الأصوات اللّغويّة، ص58.

تكرار الحركة المرّة بعد المرّة، فإنّ حرف الرّاء بتمفصُل صوته (ر.ر.را)، وبرشاقة طرف اللّسان في أدائه، قد قدّم للعربيّ الصّور الصّوتية المماثلة للصّور المرئيّة التي فيها ترجيع وتكرار" [1]، ومن ذلك نجد مساهمة هذا الحرف الجهوري في إسماع الآخر، وإثبات الحُضور، وإبراز عزم الشّعب الجزائري على مواصلة تحرُّكه حتّى تحقيق الاستقلال، وذلك من خلال ما يحملُه من صفة القُوّة والحركة والتّرجيع والتّكرار، وممّا ورد في الدّيوان في هذا المعنى قولُه في هذا المقطع من قصيدة "إلى الأمام": [مجزوء الرّمل]

هـزّة رجّــت فهـزّت من صداهـا كُلّ جائـرْ
زعزعت أرض فرنسا بالمغاويــر الكواسِـــرْ
هـاهُنــا تخفـق للهيـ جـاء رايــات البشائــر
شعْبُنـا في كُلّ شبــر ثائـــرُ يتلــوه ثائـــرْ
عمّــت الثّــورة منّـــا كُـلّ أرجــاء الجزائـــر [2]

لقد ساهم حرف الرّاء هُنا في إعطاء قُوّة إضافيّة إلى قُوّة الكلمات التي تتضمّنُه، فقد ساعد في إظهار تلك الكلمات وإسماعها، ووُجودُه في كلمات القافية أمرٌ مُهمٌّ للغاية، لأنّ تركيز القارئ يكون على الرّويّ أكثر من باقي الحُروف الأخرى، وهذا ما يجعلُ منها أكثر حظًّا في الإدراك والتّأمُّل والتّدبُّر، لأنّ مُدّة بقائها في ذاكرة القارئ تكون أكثر من غيرها نظراً لوقفة القارئ عندها في الغالب بعد نهاية كُلّ بيت، بالإضافة إلى خاصيّة التّكرار والتّرجيع التي يحملُها هذا الحرف، وهذا ما يظهرُ في هذه الأبيات.

---

[1]– عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص84.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص124.

إنّ أغلبَ مصادر العربيّة التي تنتهي بحرف الرّاء تدلّ معانيها على التّكرار والتّرجيع والحركة[1]، ولو تأمّلنا كلمات القافية الرّائية لوجدناها تصُبُّ في هذا المعنى وتُحقّق هذه الغاية ومن ذلك مثلا: (ثائر، الدّمار، الأنهار، الإنذار، المُنهار، أغامر، مجرى، طيرا، جمرا، مسرى، جهرا، دحرا، نصرا، يتفجّر، يتعثّر، أدبر، أزهر، تزأر، تقطر، يزفر، نار، غبار، الكواسر...).

وقد استقلّ رويُّ الرّاء قصيدة بأكملِها وهي قصيدة "زهراء"، وورد ضمن مقاطع في قصائد أخرى، ولو تأمّلنا قصيدة "زهراء" لوجدنا انسجام هذا الحرف مع موضوعها إلى حدّ بعيد، فالشّاعر يسترجع ذكريات الصّبا، ويُردّد مآسي الحاضر بنوع من الألم والحسْرة، وقد مثّل حرف الرّويّ الرّاء مشاعر القُوّة التي يحملُها الشّاعرُ في قلبه تُجاهها، فهو يُخْبِر مخاطَبَه بوفائه الكبير لذكريات صباه، فأدّى "الرّاء" دوراً مفصليًّا في الرّبط بين الماضي السّعيد والحاضر التّعيس في نظره:

[مجزوء الرّمل]

أنا لا أنسى صبايا كُنتُ يا أُختاه غرّا
لم أكُن أحملُ في نفـ سي وإن آذتك وزرا
اذكُري لي كم تعاركـ نا وكم أبديت عُذرا
كان قلبي يملأ الآ فاق أفراحاً وبُشْرى
ويرى في كُلّ شيء لابتسام الحُبّ ثغرا
كُنْتُ أهواها وأهوى أن أرى لليل بدرا
مثلما يهوى فراش الـ حقْل تحت النُّور زهرا
ولكم عبّرتُ عن حُبّـ ي وكم مزّقْتُ ستْرا
كُلّ شيء كان يا أخـ تاه في عينيّ سحرا

[1]- يُنظرُ: عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص87- 89.

غير أنّي عندمـا خيّـ م ليلـي شمـتُ أمْـرا

لـم أجـدْ إلّا ظـلالــي ترتمـي طولاً وقصْـرا

وأنـا في وحدتـــي أمـ شـي ولا أدْري مقـرّا[1]

والحرف الثّالث من حيثُ كثرةُ الاستعمال كَرَوِيّ في الدّيوان هو حرف (الميم)، وهو "من الحُروف الشّفويّة ومن الحُروف المجهورة، وكان الخليل يُسمّي الميم مُطبقة لأنّه يُطْبَق إذا لُفِظَ بها"[2]، وحرف الميم يوحي بـ"اللّيونة والمرونة والتّماسك مع شيء من الحرارة"[3]، كما يدلّ هذا الحرف على "الجمع والضّمّ والكسب بما يتوافق مع واقعة ضمّ الشّفة على الشّفة"[4]، ويبدو أنّ الشّاعر احتاج إلى هذا الحرف لإظهار تماسُك الشّعب الجزائري واجتماعه على مقاومة الظّلم والطّغيان، فالإنسان واحدٌ والوطن واحدٌ والبيت واحدٌ والمصير واحدٌ والعدوّ واحدٌ: [الكامل]

ثُرنا تُباركُنا الحياة وفجرُهـا للنّصـر نحـنُ دليلُـه وإمامُـهُ

للمغرب العربيّ جحفلُ بعثه في الوحدة الكُبرى تُقامُ خيامُـه

أهدافُنا لن نستكين وراءهـا مهما تطـاول للعدوّ خصامُـه

سترفـّ رايات العدالـة بيننـا ويعود للشّعب الشّجاع وسامُه[5]

ويقول في قصيدة "دعاء الحقّ": [البسيط]

بالحقّ يا جبهـة التّحريـر نعتصـمُ وبالجنود التي غصّت بها القممُ

سيري إلى النّصر واجتاحي عوائقه فقد رنـا لك كالمشتـاق يبتسـمُ

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص147.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، (دط)، القاهرة/ مصر، دار المعارف، (دت)، ص4119.

[3]– عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص72.

[4]– المرجع نفسُه، ص75.

[5]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص194.

الشّعبُ خلفك كالإعصـار مُنطلِـقٌ وخلْفَـهُ أمّـةٌ من خلفِهـا أُمَـمُ[1]

"ومن النّتائج التي حقّقها المحدثون أنّ اللّام والميم والنّون أكثر الأصوات السّاكنة وُضوحاً، وأقربُها إلى طبيعة أصوات اللّين. ولذا يميل بعضُهُم إلى تسميتها أشباه أصوات اللّين. ومن الممكن أن تُعدّ حلقة وسطى بين الأصوات السّاكنة وأصوات اللّين" [2]، و"الميم واللّام أحلى القوافي، لسُهولة مخارجِهما ... والباء والرّاء والدّال تليانِهما" [3]، ومن هُنا يبدو أنّ الشّاعر ركّز بصفة واضحة على أحرف دون غيرها، فاختار الأصوات الجهوريّة، ثُمّ فضّل بعضها على الآخر من مُنطلق الأكثر وُضوحاً والأحلى وقعًا والأسهل مخرجاً والأقوى دلالةً. واستعمال الشّاعر لأحرف الهمس له ما يُبرّرُه، فجهْرُه في مواضع كثيرة كان لإسماع صوت الشّعب الجزائري، وإسماع بطولاته وعزمه وتحدّيه وتصميمه على الاستقلال، أمّا الهمس فكان تعبيراً على إحساسه بالحُزن الشّديد والتّأوّه أحياناً، وبالرّقة واللّيونة أحياناً أخرى تعبيراً منه عن الحُبّ والشّوق والحنين، ومن ذلك مثلاً قولُه في قصيدة "صيحة غريب": [الكامل]

ماذا جنيتُ بمهجتـي وحيـاتـي حتّى مُنيـتُ بفرهـة وشتاتـي
وغدوتُ رهـن كآبتـي متألّمـاً متأجّـج الحسـرات والعبـرات
متفرّداً في التّيه، في نار الأسى أتلو على دُنيا الضّنى أنّاتـي
أيثور في أرض الجزائـر ثائـرٌ وأنا هُنا كالصّخـر كالأمـوات
أيموت أهلي تحت سطوة ظالـم وأعيشُ في سلمٍ على علّاتـي[4]

وتظهرُ رقّتُه في قوله في قصيدته "حبيبتي يا بلادي": [المجتثّ]

---

[1]- المصدر السّابق، ص138.
[2]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، ص28.
[3]- المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط1، ص46.
[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص118.

السّحرُ في مقلتيها والشّهد من شَفتيها

وشَعرُها رعشاتٌ ظمأى على كتفيها

بهاؤها فيض سحر طغى على معجبيها

لو أيّ شيء رآها لهام منها إليها

لا تسألوني وهاتوا إذا وجدتُم شبيها[1]

واستعمال أحرف الهمس على قلّتِها إلى جانب أحرف الجهر أضفى على الدّيوان تنوّعاً موسيقيّاً يعكسُ طبيعة النّفس البشريّة التي تحملُ بداخلِها هذين المتناقضين لا من حيثُ الصّفةُ (الجهر والهمس)، وإنّما من حيثُ المعنى والدّلالة، أي بين الرّقّة واللّيونة من جهة وبين الشّدّة والقوّة من جهة أخرى، فقد لا يستسيغ القارئُ حالةً عاطفيّة واحدة في كُلّ الأوقات، فيحنّ أحياناً إلى ذلك التّحوّل العاطفيّ، ولذلك نرى بعض الأعمال الرّوائيّة المبنيّة على التراجيديا والحزن تتخلّلُها بين الحين والآخر نوع من الكوميديا التي تكسِر تلك الرّتابة المُملّة في الأعمال الطّويلة، وهذا ما نجدُه في هذا الدّيوان الذي يحتوي على عشرين قصيدة، منها قصائد مطوّلة، وموضوعاتُها كُلّها في الثّورة والوطنيّة، وهذا ما دفع الشّاعر إلى اعتماد أحرف الرّوي الجهريّة ليتخلّلها بين الفينة والأخرى أحرف همسيّة.

والشّاعر في استعماله للرّوي عموماً لم يخرج عن القاعدة ولم يشذّ عنها في استعماله للقوافي الذّلل كـ"الباء، والتّاء، والدّال، والرّاء، والعين والميم والياء" [2]، ولم يمل إلى النّفر كـ"الصّاد، والزّاي، والضّاد والطّاء، والهاء الأصليّة، والواو"[3]، ولا إلى الحوش منها، وهي "الثّاء، والخاء، والذّال، والشّين

---

[1]- المصدر السّابق، ص152، 153.

[2]- المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط1، ص44.

[3]- المرجع نفسُه، ص59.

والظّاء، والغين، وكُلُّها قد ركبها الشُّعراء، فلم يجيئوا إلّا بالغث"[1]، وقد استعمل منها الهاء مرّة واحدة فقط، و"الهاء لا تحسُنُ في الرّويّ إلّا إذا سبقها حرف مدّ"[2]، وهذا ما اعتمده الشّاعر في استعمالها: [المجتثّ]

قالـــوا تغاليـت قـــولاً في غـــادة تبتغيهـــا
والحُبّ إن جار يعمى وقد تعاميـت فيهـــا
فقلـتُ دعكم وشأنـــي مهما أقُلْ، لا أفيهـا[3]

2-2-2- الرّدف:

هو "حرفٌ ساكنٌ من حُروف المدّ واللّين يقع قبل حرف الرّويّ ليس بينَهُما شيءٌ، فإن كان ألفاً لم يَجُز معها غيْرُها، وإن كان واواً جاز معه الياء"[4]، ويرى ابن سيده أنّه سُمي كذلك أي رِدْفاً "لأنّهُ مُلْحق في التزامه وتحمُّل مراعاته بالرّويّ، فجرى مجرى الرِّدف للرّاكب، أي يليه لأنّهُ مُلحق به"[5]. فالرِّدف أحد أحرف القافية السّتّة، ويبدو من خلال التّسميّة أنّ قيمته ومرتبتَه تأتي بعد الرّويّ في القافية، فهو يتبعُه في درجة التّقدير.

ولو عدنا إلى الدّيوان لوجدنا أكثر قوافيه مردوفة، حيثُ بلغ عددُها ستّاً وثلاثين قافيةً، أي ما نسبتُه 52.17٪، وقد تنوّعت هذه القوافي بين المطلقة والمقيّدة، والجدول الآتي يُبيّن استعمال الرّدف في الدّيوان:

جدول8: استعمال الرّدف في الدّيوان مع النّسبة المئويّة

---

[1]- المرجع السّابق، ص63.
[2]- أنيس: موسيقى الشّعر، ص252.
[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص154، 155.
[4]- ابن منظور: لسان العرب، ص1627. مادة (ردف)
[5]- المرجع نفسُه، ص1627.

الرِّدف	العدد	النّسبة	المطلقة	النّسبة	المقيّدة	النّسبة
الألف– الواو– الياء	36	52.17	28	77.77	8	22.22
الألف	23	63.88	20	86.95	3	13.04
الواو	6	16.66	4	66.66	2	33.33
الياء	7	19.44	3	42.85	4	57.14

يتّضح من خلال الجدول أنّ القافية المردوفة تعدّت نصف عدد القوافي المستعملة في الدّيوان، واعتماد الشّاعر على ألف المدّ بدوره تعدّى نصف عدد القوافي المردوفة بكثير، حيثُ بلغ عددُها ثلاثاً وعشرين قافية، وقد غلب عليها المطلقة حيثُ وصل عددُها إلى عشرين قافية.

ويرى ابن جنّيّ أنّ "أصل الرّدف للألف لأنّ الغرض فيه إنّما هو المدّ، وليس في الأحرُف الثّلاثة ما يُساوي الألف في المدّ لأنّ الألف لا تُفارقُ المدّ، والياء والواو قد يُفارقانه، فإذا كان الرّدف ألِفاً فهو الأصل، وإذا كان ياءً مكسوراً ما قَبْلَها أو واواً مضموماً ما قبلها فهو الفرع الأقربُ إليه، لأنّ الألف لا تكون إلّا ساكنة مفتوحاً ما قبلَها"[1].

ويرى أيضا: "أنّ أصل المدّ وأقواه، وأعلاه وأنعمه وأنداه، إنّما هو للألف. وإنّما الياء والواو في ذلك محمولان عليها، وملحقان في الحكم بها" [2]، والمدّ "إطالة الصّوت بحرفٍ مدّيّ من حُروف العلّة، وهي ما كانت ساكنة وحركة ما قبلها من جنسِها، كالواو، والألف، والياء" [3]، وحروف المدّ * "تُكسِبُ المقطع إذا شاعت شيوعاً واضحاً نوعاً من البُطء الموسيقي أو ما يُمكن أن يوصف

---

[1]– المرجع السّابق، ص117.

[2]– ابن جنّي: الخصائص ج3، تح: محمّد علي النّجّار، مصر، دار الكتب المصريّة، 1952، ص127.

[3]– الأحمدي: المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص364.

*– المدّ يكون بإطالة الصّوت بأحد أحرف العلّة، بحيثُ يكون ساكنًا وحركة ما قبله من جنسِه، يُنظر: الأحمدي: المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص364.

بالتّراخي الموسيقي، كما أنّ انعدامها، أو قلّتَها يُسهمُ في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السُّرعة"[1].

ويظهرُ أنّ الشّاعر احتاج إلى هذا التّراخي الموسيقي في القافية، فقبل حرف الرّويّ استعان بالمدّ لإسماع صوته جيّداً أي صوت الرّويّ، وإيصال دلالته ومعناه بطريقة واضحة ومفهومة، وحرف المدّ يُشبه أداة النّداء التي تُفيد لفت الانتباه، وخاصّة حرف الألف، ومن هُنا تظهرُ غاية الشّاعر في الإكثار من استعمالها عموما والألف خصوصاً، ويرى إبراهيم أنيس: أنّ حروف المدّ "تقوم مقام الحروف الأخرى وتؤدّي الغرض الموسيقيّ منها، بل رُبّما كانت أقوى وأوضح في السّمع"[2]، ومن ذلك قول الشّاعر: [الكامل]

يا ماردي حُيّيت من متمرّدٍ شهدتْ لقُوّة بأسِه العُظماءُ

أعلنْتَها رُغم البُغاة حُكومـة علمٌ يُرفْرِفُ قُـوّةٌ ونمـــاءُ

فبكُـلّ نفسٍ حُـرّة أنشــودة وتحيّــةٌ لك بيعــة وولاءُ[3]

فالشّاعرُ يُريدُ أن يُسمع العالم بأكمله بالتّغيُّرات التي حدثت في الجزائر آنذاك، لذلك احتاج إلى هذا التّراخي الموسيقي بإطالة صوت القافية (الألف)، فتأسيسُ الحُكومة الجزائريّة المؤقّتة دفع بالشّاعر إلى نظم هذه القصيدة سنة 1959م، وشُعورُه بالعظمة والجلال لهذا الحدث الكبير جعلَه يختار حرف الألف ردفاً لمناسبته رفع الصّوت إلى الأعلى دلالة على الشُّموخ والقُوّة، وقد دعم ذلك بحركة الرّوي المضموم وما ينتُجُ عنه من إشباع الصّوت بالواو.

---

[1]– أطيمش: دير الملاك: دراسة نقديّة للظّواهر الفنّيّة في الشعر العراقي المعاصر، ص307.

[2]– أنيس: موسيقى الشّعر، ص254، 255.

[3]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص168، 169.

2-2-3- التّأسيس:

التّأسيس "في القافية الحرف الذي قبل الدّخيل، وهو أوّلُ جزء في القافية كألف ناصب"[1]، و"إذا كانت الألف في غير كلمة الرّوي لا تُعدُّ تأسيساً"[2]، واعتماد الشّاعر على التّأسيس في الدّيوان كان في سبعة مواضع للقافية فقط، أي ما نسبتُه 10.14٪ من مجموع القوافي، ووردت خمسٌ منها مقيّدة واثنتان مطلقتان، ويبدو أنّ الشّاعر لم يُكثر من استعمال القوافي المؤسّسة، لوجوب الالتزام بها من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهو ما فيه عُسْرٌ، وخاصّة في القصائد الطّوال، وإلّا اعتُبِر عيباً من عُيوب القافية، والذي يُسمّى بسناد التّأسيس وهو "تأسيس أحد البيتين دون الآخر"[3].

ويبدو أنّ الشّاعر كان عازماً على توظيف حُروف المدّ في القافية، فأكثر من القوافي المردوفة لسهولة توظيفها مقارنة بالقوافي المؤسّسة إلى حدّ ما، حيثُ يتيسّر عليه استحضار كلماتها، وخاصّة أنّ العروضيّين أجازوا التّنويع فيها بين الواو والياء، حيثُ "جعلوا التّناوب بين واو المدّ وياء المدّ، لما بينهما من شبه صوتي"[4]، وكثرة توظيف حروف المدّ في الدّيوان بمدّ الصّوت في الرِّدف والتّأسيس والإطلاق يتناسبُ وموضوعات قصائد الدّيوان الثّوريّة.

وممّا ورد من قوافٍ مؤسّسة قول الشّاعر: [الخفيف]

لا وربّــي فلن تضيــع بلادي قبل أن تملأ الحيــاة مقابـــــرْ

قسمـــــاً بالذي يُحـــــرّك آلا مي وبُؤسي ونقمتي والمصائـرْ

إنّنا سوف نأخُذُ النّصْرَ أخْذاً لو تشاؤون من خلال الحناجـرْ

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص79. مادّة (أ س س)

[2]- الهاشمي: ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، ص111.

[3]- ابن عُثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص183.

[4]- أنيس: موسيقى الشّعر، ص264.

أدركوها فالغيظ يرعش شعبي كُلّ من في الجزائر اليوم ثائرْ[1]

فحرفُ الرّويّ هُنا مثلاً ناتج عن الشُّعور بالاختناق من كثرة الآلام والمعاناة، والشّاعر في اعتمادِه التّأسيس يُريدُ إيصال هذا الوضع إلى العالم من خلال مدّ الصّوت بألف التّأسيس، كما أنّ بوادر الانفراج بدأت تلوح أمام الشّعب الجزائريّ مع تفجير ثورته، فرُغم ذلك الشُّعور بالاختناق، هُناك شعور آخر بالأمل والتّجدّد والحياة لذلك مزج الشّاعرُ بين حرف الرّويّ المُقيّد وألف التّأسيس.

2-3- ضرورات الشّعر:

يلجأ الشّاعر في أحيان كثيرة إلى تجاوز بعض قواعد اللّغة العربيّة للضّرورة الشّعريّة، ولهذه الأخيرة حُدود وضعها علماء العروض، أتاحوا للشّاعر من خلالها مجالاً أوسع يُمكّنُه من الوقوع على ألفاظه وعباراته بالشّكل الذي يرغب فيه، وهذه الضّرورات المقبولة منها: "قصر الممدود، وتخفيف الحرف المشدّد في رويّ القافية، وصرف الممنوع من الصّرف، ومنع المصروف، وجعل همزة القطع همزة وصل، وتخفيف الهمزة مطلقاً، وتسكين المتحرّك وتحريك السّاكن، وتسكين الياء في الاسم المنقوص الواجب نصبُه، وتسكين الواو والياء في الفعل المضارع المنصوب المنتهي بهما"[2]. ومنها أيضًا تخفيف المشدّد، وعكسُه، بالإضافة إلى تخفيف الهمزة، ، وتنوين المنادى العلم، وإشباع الحركة لأجل المدّ، وتحريك ميم الجمع، وكسر آخر الكلمة السّاكن[3].

لجأ الشّاعر إلى هذه الضّرورات في أكثر من خمسين مرّة، منها ما كان لضرورة الوزن، ومنها ما كان لضرورة القافية، وكان أغلبُها في قصر الممدود، وإسكان المتحرّك، وهذه بعض أمثلتِها:

1- قصر الممدود: ويظهر ذلك في قوله: [الكامل]

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص133.

[2]- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ط1، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلميّة، 1991، ص323

[3]- يُنظر: الهاشمي: ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، ص25- 27.

كم ذا ركعنا في الهجيرة والدُّجى كم ذا دعونـا الله أيّـام الشّتــا[1]

حيثُ يظهر أنّ الشّاعر استعمل كلمة (الشّتا) بدلاً من (الشّتاء)، وهذا بسبب الوزن والقافية.

ومنه أيضاً قولُه: [البسيط]

تسعٌ وعشرون شهراً للفدا سلَفَتْ وسوف ينمو وينمو جيشُنـا العـرمُ[2]

فهُنا استعمل الشّاعر لفظة (الفدا) بدلاً من لفظة (الفداء) للضّرورة أيضًا. والأمر نفسُه في قولُه: [المجتثّ]

إذا أُضيمت فليستْ غير الدِّمـا ترتويــها[3]

حيثُ استعمل لفظة (الدّما) بدلاً من لفظة (الدّماء).

2- إسكان المتحرّك: ومنه قولُهُ: [الخفيف]

فهْو في غربنا نضالٌ وبعْثٌ وهْو في شرقنا شُعاعٌ ورونق[4]

وقولُه أيضاً: [الخفيف]

نحنُ من صُلب ثورة بدأ التّا ريخ فيها حديثَهُ وهْي زعزعْ[5]

وإسكان المتحرّك كثيرٌ في الدّيوان وخاصّة ما تعلّق بالقافية المقيّدة، فكثيراً ما كان يلجأ الشّاعر إلى إسكان المتحرّك حفاظاً على الوزن أو تجنّباً للإقواء.

3- جعلُ همزة القطع همزة وصل:

يقول الشّاعر: [الكامل]

وامسك بدينك والعقيدة والتُّقى فالظُّلْمُ يذهَبُ والعدالـةُ تسلـمُ[1]

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص128.

[2]- المصدر نفسُه، ص142.

[3]- المصدر نفسُه، ص156.

[4]- المصدر نفسُه، ص132.

[5]- المصدر نفسُه، ص209.

فقد جعل الشّاعر همزة القطع وصلاً ليستقيم وزن الكامل، وإلّا فسدت تفعيلتُه، والفعل أمسَك رُباعيّ تكون همزة أمره همزة قطع، حيثُ "يُبنى الأمر بالصّيغة من المضارع المعلوم بحذف حرف المضارعة من أوّله. ثُمّ إذا كان أوّلُه بعد الحذف متحرّكاً كان هُو الأمر نحو (تعلّم) وأمّا إذا كان ساكناً فإذا كان رُباعيّاً تُردُّ إليه همزة القطع التي كانت في الماضي مفتوحةً نحو (أحْسِنْ)"[2]

4- جعلُ همزة الوصل همزة قطع: ومن ذلك قولُه في قصيدة "مصرع الصّنم" [المتقارب]

تحدّى تحدّى الظّلام

تفجّر بالرُّعْب بالإنتقام[3]

5- إشباع ميم الضّمير:

ومنه قولُه: [البسيط]

دخلتُمو وجُنون الحقد رائدُكم والنّهبُ والقتْلُ والتّخريبُ والحمَمُ[4]

6- تخفيف المشدّد:

ويظهر في قوله: [مشطور الكامل]

ماذا؟ أتنصبُ لي الشّراك وفوق وادي[5]

وهنا خفّف الشّاعر حرف الياء في (وادي)، والمنقوص إذا أُلحِقتْ به ياء النّسَب تُدغم الياءان (واديّ).

7- تخفيف الهمزة:

---

[1]- المصدر السّابق، ص127.

[2]- جرجي شاهين عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ط4، بيروت/ لبنان، دار ريحاني للطّباعة والنّشر، ص29.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص181.

[4]- المصدر نفسُه، ص140.

[5]- المصدر نفسُه، ص161.

وعرفنــا أنّ التّفـرّق داءٌ فانتفضنا إلى الدّواء وجيـنا[1]

ويظهر تخفيف الهمزة في كلمة (جينا) ويقصد بها (جئنا). وخفّف الشّاعر هُنا لأجل القافية المردوفة.

8- صرف الممنوع من الصّرف:

ويظهر في قوله: [الخفيف]

وبلادي قديمة تشهدُ الأزْ مانُ من مغربي إلى بغدادِ[2]

فـ""بغداد" علم أعجميّ يُمنع من الصّرف لهذين السّببين، فيُجرّ بالفتحة نيابة عن الكسرة، ولكن الشّاعر جرّه بالكسرة لضرورة القافية.

وقولُه أيضاً: [الكامل]

علمٌ يُرفْرفُ أبيضٌ في أحمر قد عانقتْهُ طبيعةٌ خضْراءُ[3]

فقد نوّن الشّاعر (أبيض) و(أحمر) رغم امتناعهما من الصّرف، و"الممنوع من الصّرف لا يقبلُ التّنوين"[4]

9- إثباتُ ألف أنا:

ومنه قوله: [الخفيف]

وأنا قد عقدْتُ باسْمِك يا شعْـ ـبي يميناً وسوف أنجزُ وَعْدي[5]

---

[1]- المصدر السّابق، ص132.

[2]- المصدر نفسُه، ص202.

[3]- المصدر نفسُه، ص164.

[4]- محمّد أسعد النّادري: نحو اللّغة العربيّة: كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ط2، بيروت/ لبنان، المكتبة العصريّة، 1997، ص54.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص192.

10- تخفيف يكُن:

ويظهرُ في قوله: [الخفيف]

ما مضى فات وانقضى فليكُ الحا ضـرُ درْبــاً أهدافُــهُ المتوقّــع[1]

"حيثُ يجوز حذفُ النّون الأصليّة السّاكنة من مُضارع كان وقد ورد الحذفُ كثيراً في اللُّغة، كما في قوله تعالى: "ولم أكُ بغيّا"، "فلم يكُ ينفعُهُم إيمانُهُم"، وقد رأى سيبويه والجُمهور أنّ هذا الحذف مشروط بكون الحرف التّالي للنّون متحرّكاً*"[2]

يبدو أنّ انحرافات الشّاعر العروضيّة سواء ما تعلّق بالزّحافات والعلل، أو ما تعلّق بالضّرورات الشّعريّة ساهمت بشكل كبير في بلوغه مقاصده ومراميه، من خلال توظيف ما يُناسبُ من ألفاظ دون الاضطرار إلى تغييرها، حيثُ ساهمت في وقوعه عليها بالشّكل الذي يرغب فيه.

3- المطلع:

دأب كثيرٌ من الشُّعراء منذ القديم على الاهتمام بمطالع قصائدهم، والعناية بها، ولم يقتصر ذلك على المعنى فقط، بل تعدّاه إلى الشّكل من خلال حرصهم على تشابه نهاية شطري البيت الأوّل إمّا وزناً وقافيةً أو قافيةً فقط من خلال ما يُعرفُ بالتّصريع والتّقفية. ويظهر هذا الاهتمام عند القدماء والمحدثين.

والتّصريع حسَب قول "ابن رشيق": "هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيدُ بزيادته ، والتّقفية: أن يتساوى الجُزآن من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض

---

[1]- المصدر السّابق، ص210.

*- قُرئ شاذّاً فيما وليَهُ ساكن: "لم يك الذين كفروا"، وقد أجاز يُونس حذف النّون عند ملاقاة ساكن". طاهر سُليمان حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، (دط)، الإسكندريّة/ مصر، الدّار الجامعيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998، ص180.

[2]- المرجع نفسُه، 1998، ص180.

الضّرب في شيء إلّا في السّجع خاصّة" [1]، ولا يختلف المحدثون في تعريفهم للاثنين معاً *، "وشُبّه البيت المصرّع ببابٍ له مصراعان متشاكلان، وقد فعلَ ذلك القُدماء والمحدثون، وفيه دِلالة على سَعة القُدرة في أفانين الكلام"[2].

ويرى ابن رشيق أن سبب الإقبال على التّصريع هو"مبادرة الشّاعر القافية ليُعلِم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أوّل الشّعر، ورُبّما صرّع الشّاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة، أو من وصف شيء إلى وصف شيءٍ آخر، فيأتي حينئذٍ بالتّصريع إخباراً بذلك وتنبيها عليه" [3]، حتّى اعتبر الشّاعر الذي لا يُصرّع بمثابة " المتسّور الدّاخل من غير باب"[4]، و"إن لم يكن البيت أوّل القصيدة مصرّعاً سُمي المصْمت"[5].

ويقول أبو هلال العسكري: "إذا كان الابتداء حَسَناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام"[6].

فإذا كان الاهتمام بالمطلع تقليداً سار عليه كثير من الشّعراء منذ القديم إلى اليوم، فما مدى تواجُده في ديوان الشّاعر خمّار؟، وهل كان اهتمامُه بالتّصريع أكثر أمْ بالتّقفية؟

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشّعر ونقده ، ج1، ط1، مصر، مطبعة السّعادة، 1907، ص114.

*- يرى حسني عبد الجليل يوسف أنّ "التّصريع يكون في بعض القصائد التي يختلف فيها وزن العروض عن الضّرب، حيثُ يأتي البيتُ المصرّع على خلاف ذلك إذ يتّحد فيه وزن العروض مع الضّرب مع اتّفاق القافية في الشّطرين، أمّا التّقفية فتكون في القصائد التي يتّفق فيها وزن العروض مع الضّرب"، يوسف: موسيقى الشّعر العربيّ، دراسة فنّيّة وعروضيّة، ص45.

[2]- ابن الأثير: المثلُ السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص259.

[3]- القيرواني: العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ص115.

[4]- المرجع نفسُه، ص117.

[5]- التّبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص21.

[6]- العسكري: كتاب الصّناعتين، ص437.

يبدو اهتمام الشّاعر بالمطلع في تسع قصائد من الدّيوان، ستّ منها مقفّاة، وثلاث مصرّعة، وهُناك قصيدة غير مقفّاة في المطلع، ولكنّها مقفّاة في أربعة أبيات أخرى منها البيت الأخير، وهي قصيدة "الثّورة الدّائمة" وكأنّ الشّاعر نسي المطلع فاهتمّ بعده بالمقطع، حيثُ يقول أبو هلال العسكريّ: "الابتداء أوّل ما يقع في السّمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النّفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعاً مونقين"[1]، أمّا قصيدة "مولد المجد" فهي تتكوّن من اثني عشر مقطعاً، اهتمّ الشّاعر فيها بالمطلع في تسعة (9) مقاطع، حيثُ كانت مقفّاة، ومن أمثلة التّقفية في الدّيوان قولُه في قصيدة "هُتاف الجزائر" [الخفيف]

دفقة الفجر مولد النّور مرحى عمّ تلك الرّبوع أُنساً وروحا[2]

فتفعيلة ضرب البيت الأول تامّة، والعروض موافقة لها، فلم يضطرّ الشّاعر إلى الحذف أو الزّيادة لتصريع البيت.

ومن أمثلة التّصريع: قولُهُ في قصيدة "صيحة غريب" [الكامل]

ماذا جنيتُ بمهجتي وحياتي حتّى مُنيتُ بفرهة وشتاتي[3]

ويظهر أنّ العروض مقطوعة (///0/0) (مُتَفَاعِلْ) بسبب تصريع المطلع، أمّا ما عداه من الأبيات فقد جاءت صحيحة (///0//0)، وجاء الضّربُ على وزن (متفاعلْ)وقد ترد (فَعِلاتُنْ).

واهتمام الشّاعر بالتّصريع لم يقف عند حدود المطلع بل تعدّاه إلى باقي الأبيات، ويظهر ذلك في قصيدة "الأصداء" التي صرّع فيها المطلع والبيتين (58) و(64) وهو البيت ما قبل الأخير من القصيدة، والمطالع المصرّعة أكثر لفتاً للانتباه من المطالع المقفّاة لما يشوبُها من تغيير سواء أكان ذلك بالزّيادة أم بالنّقصان، حيثُ يقول الشّاعر في البيت (58): [الكامل]

---

[1]- المرجع السّابق، ص435.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص187

[3]- المصدر نفسُه، ص118.

خدعوا العجوز بقولهم حسناءُ ديغول ممّـن غرّهُـنّ ثنـــاءُ[1]

ويبدو أنّ الشّاعر اضطّر هُنا إلى التّصريع بسبب تضمينه بيت أمير الشّعراء أحمد شوقي:

[الخفيف]

خدعوها بقولهم: حسْنـاءُ والغوانـي يغرُّهُـنّ الثّنـــاءُ[2]

ويقول في البيت ما قبل الأخير، وقد قطع وتد العروض ليُناسب الضّرب:

صحراؤنـا ورمالُها الصّفـراءُ هي للجزائـر موئـلٌ وثـراءُ[3]

إذن فاهتمام الشّاعر بالمطلع واضح من خلال ما ذكرنا من تقفية وتصريع، فإذا كان الدّيوان يحتوي على عشرين قصيدة، ثلاث منها حُرة الوزن وأخرى مشطورة، فإنّنا نستطيع أن نقول أنّه اهتمّ بالمطلع في أكثر من نصف قصائده العموديّة. ولذلك يُمكن اعتبارُه سمة أسلوبيّة في شعره.

ب- الملامح الأسلوبيّة في تشكيل الموسيقى الدّاخليّة:

اهتمّ دارسو الأدب ونقّاده القدامى بالموسيقى الخارجيّة للقصيدة معتبرين إيّاها المصدر الرّئيس للموسيقى ووجْهها الأكثر ظهوراً وتأثيراً في السّامع، من خلال ما يُعرفُ بالوزن والقافية، ولم يُعيروا اهتماماً كبيراً بداخِلِها إذا ما استثنينا اهتمامهم بالمحسّنات البديعيّة على غرار الجناس والتّصريع والتّرصيع والطّباق والمقابلة والتّورية وغيرها.

وقد بدأ اهتمام الدّارسين بهذه الموسيقى الدّاخليّة يتزايد في العصر الحديث، ليُوسّعوا من مفهومهم لها واعتبارها جزءاً مُهمّا في العمل الأدبيّ، يُساهم في جلاء المعنى وجمال المبنى فـفي "داخل القصيدة إيقاعات أخرى ناتجة من حُسن التّقسيم وتجانُس الألفاظ وتضادها واختيار

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص171.

[2]- أحمد شوقي: الشّوقيّات، (دط)، القاهرة/ مصر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012، ص507.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص171.

المفردات، مع إيقاعات تآلُف الألفاظ واتّساقِها مع فكرة الشّاعر وأحاسيسه ... وبمعنى آخر: يُكوّن الوزن الشّعريّ مع القافية الإيقاع الخارجي، كما يُكوّن حُسْنُ التّقسيم والتّجانُس والتّضادّ، والتّركيب والاختيار الصّوتي للألفاظ الإيقاع الدّاخليّ"[1]، ويقول "جون كوين": "إنّ تكرار ترديد الأصوات نفسِها ينتُج عنه لونٌ من المتعة ذات النّمط الواحد كما هو الشّأن عند الأطفال لكنّنا لا نعتقد أنّ القيمة الموسيقيّة تُمثّل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتّى أكثر وظائفه أهمّية"[2].

وهذه النُّقطة هي لُبّ اهتمام بعض المحدثين، حيثُ نجدُهم يُركّزون على داخل القصيدة معتبيرين أنّها تُشكّلُ إطاراً واسعاً للموسيقى تغنيهم عمّا تركوه خارجها، فاهتمّوا بجرس الألفاظ وتناسُقِها مع بعضها بعض، كما اهتمّوا بالأصوات (الفونيمات) ودلالاتِها، وبالتّوازي في أشكاله المختلفة (صوتيّ، صرفيّ، تركيبيّ)، بالإضافة إلى التّكرار وما يُحدثُه من اتّساق وانسجام داخل النّصّ وغير ذلك.

1- التّوازي:

1-1- مفهومه:

هو تكرار بنيويّ في بيت أو مجموعة أبيات شعريّة عن طريق التّطابُق أو التّشابُه صوتيّاً أو تركيبيّاً أو دلاليّاً[3].

---

[1]- نعمان عبد السّميع متولّي: إيقاع الشّعر العربيّ في الشّعر البيتي- الشّعر الحُرّ- قصيدة النّثر، ط1، دسوق/ مصر، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، 2013، ص133.

[2]- جون كوين: بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، (دط)، القاهرة/ مصر، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، 1990، ص37.

[3]- يُنظر: محمّد مفتاح: التّشابه والاختلاف نحو منهاجيّة شموليّة، (دط)، بيروت/ لبنان، المركز الثّقافيّ العربيّ، (دت)، ص97.

واهتمّ النّقّاد وعلماء البلاغة العرب قديماً بالتّوازي كمفهوم تجلّى في أشكال بلاغيّة مختلفة، ولكنّهم لم يستعملوه بالمصطلح الحديث "التّوازي"، حيثُ ظهر في حديثهم عن بعض الأشكال البديعيّة كالتّصريع والتّرصيع والتّقسيم والمقابلة وغيرها، وقد ظهر الاهتمام به بمفهومه الحديث عند الغرب، حيثُ يقول ياكوبسون: "إنّ الجانب الزّخرفيّ في الشّعر، بل وقد لا نُخطئ حين نقول بأنّ كُلّ زخرف يتلخّص في مبدأ التّوازي، إنّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمر" [1]، و "يكون بين مقطع شعريّ أو بيت شعريّ وآخر، وأنّه قائم على التّشابُه في الشّكل البنائي التّركيبي للألفاظ" [2]. ومن خلال هذا التّعريف يتّضح أنّ أداة التّوازي ووسيلتَه هي التّكرار.

ويرى محمّد مفتاح أنّ التّوازي هو "تشابه البنيات واختلاف في المعاني"[3]، وهو "خاصّة لصيقة بكلّ الآداب العالميّة قديمِها وحديثِها، شفويّة كانت أو مكتوبة ... ولعلّ الشّعر العربيّ هو شعر التّوازي بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى"[4]. ويرى صلاح فضل أنّه "من أشكال النّظام النّحوي الذي يتمثّل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطّول والنّغمة والتّكوين النّحوي"[5].

---

[1]– رومان ياكبسون: قضايا الشّعريّة، تر: محمّد الولي ومبارك حنون، ط1، الدّار البيضاء/ المغرب، دار توبقال للنّشر، 1988 ، ص105، 106.

[2]– عبد الواحد حسن الشّيخ: البديع والتّوازي، ط1، مصر، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة، 1999، ص39.

[3]– محمّد مفتاح: مدخل إلى قراءة النّصّ الشّعري، مجلّة فصول، مج16، ع1، القاهرة/ مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997، ص259.

[4]– محمّد مفتاح: التّلقّي والتّأويل مقاربة نسقيّة، ط1، بيروت/ لُبنان، المركز الثّقافي العربيّ، 1994، ص 149، 150.

[5]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، (دط)، الكويت، عالم المعرفة، 1992، ص198.

1-2- أشكال توظيف التّوازي عند خمّار في "ظلال وأصداء":

1-2-1- التّوازي الصّوتي:

"تعتمد دراسة التّوازي الصّوتي على كمّ الأصوات المتشابهة المتكرّرة والمتقابلة أحياناً وكثافتها، وكيفيّة توزيعها في بنية النّصّ"[1]، وتوزيع الأصوات في القصيدة على نسق معيّن قد لا يكون متعمّداً من الشّاعر، ولكنّه في الوقت نفسِه يدعو إلى التّأمّل في كيفيّة اختيار الشّاعر لكلماته، فالشّاعر يقف أمام كمّ من الكلمات المترادفة، ولكنّه يختار إحداها دون الأخرى، ويُراعي في اختيارها دلالتها مع ما تُحدثُه من وظيفة صوتيّة، ولا شكّ أنّ هذا الاختيار عند الشّاعر ليس جديداً، فقد اهتمّ به النُّقّاد العرب منذ القديم من خلال حديثهم عن تقارب الأصوات وتنافُرها، حيثُ لاحظ الخليل "أنّ أفصح الكلمات ما كان مؤلّفاً من أصوات متباعدة المخارج ومتقاربة الصّفات، وأنّ من العسير على اللّسان أن ينطلق بصوتين متجاورين وهُما مختلفان في الصّفة، كأن يكون أحدُهُما مجهوراً والآخر مهموساً"[2].

واهتمام الشّاعر بالكلمات يجعلُه يُركّز على حروف دون أخرى، وهذا يجعل بعضها أكثر ورودا من البعض الآخر في القصيدة، وفي هذه الدّراسة نركّز على الأصوات المتكرّرة وتوزيعها عند الشّاعر فيما يُعرف بالتّوازي الصّوتي، ونركّز فقط على "البنيات الصّوتيّة البارزة التي تعكس الجانب النّفسي والانفعالي"[3]، كما تُساهم في "إبراز النّغمة الموسيقيّة التي يُحاول إظهارها للقارئ"[4].

---

[1]- عبد الرّحيم محمّد الهبيل: ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشّافعي، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، ع33، مج2، فلسطين، 2014، ص107.

[2]- مهدي المخزومي: الفراهيدي عبقريّ من البصرة، ط2، بغداد/ العراق، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 1989، ص42.

[3]- الهبيل: ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشّافعي، ص107.

[4]- يُنظر: المرجع نفسُه، ص107.

إنّ أوّل قصيدة للشّاعر في الدّيوان قصيدة "نداء الاتّحاد" ، تظهر فيها أحرف معيّنة على غيرها من الحروف الأخرى من خلال تكرارها بكثرة سواء في البيت الواحد أو في القصيدة كُلّها، أفقياً أو عمودياً واعتمدتُ في إحصائها على الأصوات المسموعة على طريقة التّقطيع العروضيّ، باعتبار أنّ الموسيقى لا تظهر إلّا بالسّماع: [الوافر]

بلادي لستُ أدري من أنـادي ليرفـع عنـك أرزاء العـــوادي
أنادي اللّيل والظُّلمـات لكـن نهـارُك مثلهـا جـمّ السّـــواد
أنادي البحر والأمواج غضبى تصارعُها العواصف كالأعـادي
ولكـن هل يـروق لـه ندائـي وفي أمواجـه صـوتٌ يُنـــادي
أنادي الصّخر والأطواد حتّـى تُردّد صيحتـي فـي كـلّ وادي
ولكن أيّ جدوى من خطـاب تُردّدُه جبـــال مـن جمـــاد
أنادي الطّير من صقر وبـاز وكُلّ محلّقٍ في الجـوّ شـادي
أنادي الوحش من نمر وليـث وكُلّ مكشّـر الأنيـاب بـادي
أيـا من تحرس الآجـام ليـلاً وترعاهـا على قمـم النّجـاد
ولكن لم تجبنـي يـا شقائـي وسوف يُجيبُ عن صوتي فؤادي
كفاك كفاك لا تسـأل عليهـا وموعدُنـا بهـا يـوم المعـاد
فتأتـي الله شاكيـة تُنـادي تبنّـى طبعَنـا قـومُ الفسـاد
لقد كانـت غرائزُنـا سجايـا مخصّصـة لنـا لا للعبـاد
ولكن يا إلهـي استعملوهـا فعاقـب كُـلّ جبّـارٍ معـادِ [1]

جدول9: توظيف وتوزيع بعض الأصوات (الفونيمات) الأكثر وروداً في الأبيات

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113، 114.

الحروف	رقـــــم البيـــــت														مجموع التّردّد	مخارج الحروف وصفاتها
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
الدّال	4	2	2	2	5	4	2	2	1	1	2	2	2	1	32	النّطع – مجهور
اللّام	4	5	4	3	3	2	5	5	4	2	4	3	5	5	54	الذّلق – مجهور
الألف	4	5	6	4	4	5	3	3	8	4	7	6	8	7	74	الهواء – مجهور
الياء	4	2	1	4	4	2	2	2	2	5	2	2	1	2	35	الهواء–الشّجر– مجهور
الميم	1	4	1	1	–	3	2	3	4	1	3	1	1	2	27	الشّفه – مجهور
الهمزة	4	1	3	2	2	1	1	2	2	2	1	1	1	1	24	أقصى الحلق–مجهور
النّون	3	3	1	3	1	5	5	7	4	3	1	5	4	2	47	الذّلق–مجهور
التّاء	1	1	1	1	3	1	–	–	2	2	1	5	2	1	21	اللّثة–مهموس
الهاء	–	1	1	3	–	1	–	–	1	–	2	1	1	2	13	الحلق–مهموس
الكاف	1	2	1	1	1	1	1	2	–	1	4	1	1	2	19	اللّهاة–مهموس

يظهر في الجدول أنّ الشّاعر "بلقاسم خمّار" يُكرّر أصواتاً معيّنة دون غيرها، كما أنّ تكراره لبعض الأصوات يبدو أكثر من تكراره لأصوات أخرى، ويبدو واضحاً أنّ أكثر هذه الأصوات تكراراً هو حرف المدّ "الألف" يليه حرف اللّام، ثُمّ حرف المدّ واللّين "الياء" وحرف النّون، ثمّ الدّال، ثُمّ الهمزة، وكُلُّها مجهورة، وقد بلغ عددها في الأبيات مجموعةً مائتين وثلاثةً وتسعين صوتاً، أمّا الأصوات المهموسة الأكثر وروداً فهي التّاء، والكاف، والهاء، وقد بلغ عدد ورودها ثلاثةً وخمسين

صوتاً. وورود الأصوات المجهورة بهذه الكثرة الواضحة يتناسبُ وعُنوان القصيدة وموضوعها، فالنّداء يتطلّب الجهر ومدّ الصّوت، وكلمة (نداء) في حدّ ذاتِها تحتوي على أصوات مجهورة فقط.

واللّافت للنّظر هو ورود بعض الأصوات بالتّوازي أفقيّا وعموديّاً، فحرف الدّال مثلاً ورد بالتّناظُر في بعض الأبيات وهي الثّاني والثّالث والسّابع والثّامن، والثّاني عشر، والثّالث عشر، حيثُ نجدُه يرد مرّة واحدة في الصّدر وأخرى في العجز، ورغم أنّ الدّال ليس هو الحرف الأكثر تكراراً بين الأحرف المجهورة إلّا أنّه الأكثر ظهوراً وبُروزاً، ومردُّ ذلك إلى كونه يُمثّل حرف الرّويّ، حيثُ يكون وقعُه في الأذن أكثر من غيره، ومجرّد تكراره مرّة واحدة يُثير الانتباه، فكيف إذا تكرّر أكثر من ذلك، ويُظهرُ البيت الأوّل توازياً جميلاً، يُمكن أن نصطلح عليه توازياً ثُلاثيّاً إن صحّ التّعبير، حيثُ يظهرُ توازٍ في صدر البيت (بلادي= أنادي)، ويظهر توازٍ آخر في التّقفية بين (أنادي= العوادي)، كما يظهر أيضاً في (بلادي= العوادي).

ويظهر هذا التّناظُر في التّوزيع أيضاً مع حرف الهمزة، وهو أيضاً توازٍ أفقيّ وعموديّ كما يظهر في البيت الأوّل، ثمّ البيتين الرّابع والخامس، ثمّ الأبيات الثّامن والتّاسع والعاشر، ثمّ الأبيات الأربعة الأخيرة، ففي البيت الأوّل وردت بالتّناظر بين الصّدر والعجز (2=2)، وفي البيتين الثّامن والعاشر وردت بالتّناظر بين الصّدر والعجز (1=1)، وعموديّا مع البيت التّاسع (2=2=2)، أمّا الأبيات الأربعة الأخيرة فقد وردت متوازيةً عموديّاً (صوت في كلّ صدر) (1=1=1=1).

إنّ أكثر الأصوات توازياً في الأبيات هو حرف المدّ الألف وحروف المدّ "تقوم مقام الحروف الأخرى وتؤدّي الغرض الموسيقيّ منها، بل رُبّما كانت أقوى وأوضح في السّمع" [1]، كما "أنّ أصل المدّ وأقواه، وأعلاه وأنعمه وأنداه، إنّما هو للألف. وإنّما الياء والواو في ذلك محمولان عليها، وملحقان في الحكم بها، والفتحة بعض الألف، فكأنّها إذا قُدّمت قبلهُما في نحو بيت وسوط إنّما

[1]– أنيس: موسيقى الشّعر، ص254، 255.

قُدِّمت الألف؛ إذْ كانت الفتحة بعضها، فإذا جاءتا بعد الفتحة جاءتا في موضع قد سبقتهما إليه الفتحة التي هي ألف صغيرة، فكان ذلك سبباً للأنس بالمدّ"[1]، وقد أكسبت الألف الأبيات نغما موسيقيّاً خاصّاً في انسجام دلاليّ واضح، فالنّداء يتطلّبُ مدّ الصّوت للإسماع ولفت الانتباه، ولذلك كان حرف المدّ الألف أحد مكوّنات أداة النّداء "يا" وغيرها من الأدوات الأخرى "أيا" و"هيا"، وإطالة الصّوت لازمة إذا كان المنادى بعيداً، وقد تغيب مع دنوّه "أ" و "أي"، ويُشكّل حرف المدّ توازياً واضحاً في كثير من أبيات المقطع بين الصّدر والعجز (أنادي= العوادي)، (ندائي= يُنادي)، (خطابِ= جماد)، (باز= شاد)، (شقائي= فؤادي)، (تُنادي= فساد).

ومن أمثلة التّوازي الصّوتي عند الشّاعر أيضاً قولُه في قصيدة "ثائر" وقد اخترنا هذين المقطعين الأوّلين: [مجزوء الكامل]

أنا ها هُنا عند المخـا طِرِ والمخاوفِ في الجِبالِ

أنا ها هُنا بين الضُّلو ع وفوق هامـات الرّجـالِ

أحيا على خفق البنـو دِ على أناشيـد النِّضـالِ

وأسير كالجبّـار تحـ ضُنُني رهيبـات اللّيالـي

للفجر للنّسمـات للنّـ صـر المكلّـل بالجـلال

***

أنا تـارة كالويـل كالـ أقدار كالمـوت الرّهيـب

أنا تـارة كالحلـم كالـ أزهـار كالأمل الخصيـب

لغـم بـدرب الأجنبـيـ ي جهنّـمُ تُذري اللّهيـب

وعلى طرق التّـائـه الـ حيـران مصبـاح حبيـب

[1]– ابن جنّي: الخصائص، ج3، ص127، 128.

أنا غضبة الوطن الرّهيـ ب وثورة الحقّ السّليــب[1]

جدول10: توظيف وتوزيع بعض الأصوات (الفونيمات) الأكثر وروداً في الأبيات

الحرف	رقم البيت										مجموع التّردد	مخارج الحروف وصفاتُها
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
اللاّم	4	2	4	4	11	4	6	4	2	3	44	الذّلق– مجهور
الألف	5	5	5	3	2	2	2	–	4	–	26	الهواء– مجهور
النّون	3	3	4	2	4	2	2	4	1	2	27	الذّلق– مجهور
الباء	1	1	1	3	1	1	1	4	3	3	19	الشّفه– مجهور

مرّة أخرى نلاحظ اعتماد الشّاعر على الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة، وطبيعةُ المرحلة التي نُظمت فيها القصيدة فرضت على الشّاعر اعتماد الكلمات الثّوريّة والتي كانت تحوي هذه الأصوات أكثر من غيرها، فالمرحلة هي الثّورة التّحريريّة، وعُنوان القصيدة "ثائر"، ومن تلك الكلمات (الجبال، الرّجال النّضال، الرّهيب، اللّهيب، جهنّم، البنود، أناشيد).

في البيت الأوّل تظهر نغمة موسيقيّة خاصّة أحدثَها توازي حرف المدّ الألف، حيثُ يُمثّلُ نهايات التّفعيلات: (متفاعلُن= أنها هُنا) – (متفاعلُن = عند لمخا)– (متفاعلُن= طر والمخا)– (متفاعلُن = وففلجبا)

أنا ها هُنا عند المخــا طِرِ والمخاوفِ في الجِبالِ

أنَهَاْهُنَــاْ عِنْدَ لْمَخَــاْ طِرِوَلْمَخَــاْ وِفِفِلْجِبَــاْ لِـيْ

متفاعلُن متْفـاعِلُـن متَفاعلُـن متَفـاعِـلاتُـنْ

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص143.

والأمر نفسُه تقريباً يتكرّر في البيت الثّاني في تناظر جميل يُثير الانتباه، ويُكسبُ المقطع نغماً موسيقيّاً خاصّاً (أفقي– عمودي)، وتكرار حرف المدّ الألف يُواصل هذا التّوازي بتكرّره خمس مرّات في الأبيات الثّلاثة الأولى، وتكراره مرّتين في الأبيات: (الخامس والسّادس والسّابع).

وفي قصيدة أخرى للشّاعر في الدّيوان تختلف عن القصيدتين السّابقتين وعن باقي القصائد من حيثُ الموضوع، باعتباره يميل فيها إلى الشّعر الغزلي، ولكنّه غزلٌ من نوع آخر، هو التّغزّل بالبلاد، باعتبارها حبيبةً وعشيقةً يحنّ إلى رؤيتِها ولُقياها، وهي قصيدة "حبيبتي يا بلادي" [المجتث] نجدُ توزيع الأصوات متوازناً إلى حدّ ما، في تقاربٍ واضح بين الجهر والهمس، فرغم محاولة الشّاعر إظهار رقّة وعُذوبة إلّا أنّ الثّورة والعُنفوان يظهران في كلماته (ثأر، أُضيمتْ، الدّما، الجمر، الموت، الرّعب، نار).

حبيبتـــي صلـــوات فرض على ناسكيهـا
حبيبتي فجر شعب ينساب من ناظريهـا
حبيبتي صوت ثـأر في كُلّ نبض لديهـا
إذا أضيمت فليست غير الدّمـا ترتويهـا
الجمر من مقلتيهـا والسُّمّ مـن شفتيهـا
والموت والرُّعْبُ ذرّ يعلو على ساعديهـا
والسّلـم في جيدِهـا عقد وفي معصميهـا
حبّاتُـه لـــو أرادت ألقت بهـا من يديهـا
فتأكل الأرض نـار وكُلّ حـــيٍّ عليهـــا[1]

جدول11: توظيف وتوزيع بعض الأصوات (الفونيمات) الأكثر وروداً في الأبيات

[1]– المصدر السّابق، ص155، 156.

الحرف	رقم البيت									مجموع التّردد	مخارج الحروف وصفاتُها
	1	2	3	4	5	6	7	8	9		
اللّام	2	–	3	1	2	3	1	2	5	19	الذّلق– مجهور
التّاء	2	1	2	4	2	1	–	3	1	16	اللّثّة – مهموس
الهاء	1	1	1	1	2	1	2	3	1	13	الحلق – مهموس
الباء	2	4	3	–	–	1	–	3	–	13	الشّفه– مجهور

يبدو التّقارُب واضحاً في توظيف أحرف الجهر والهمس، وهذا عكس المقطعين السّابقين، أين غلبت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة بفارق كبير، ويعود ذلك إلى طبيعة الموضوع الذي يتّسم بالرّقة والعُذوبة. ولكن كيف وزّع الشّاعر هذه الأصوات في الأبيات؟ وهل فرضت إيقاعاً خاصّاً من خلال ظاهرة التّوازي؟

إنّ توزيع الأصوات بنوعيها متقارب، فحرف الهاء مثلاً وُظّف في الأبيات الأربعة الأولى بالتّناظُر مرّة واحدةً في العجز كرويّ (ناسكيهـا= ناظريها= لديها= ترتويها)، وهذا ما حقّق توازيّاً عموديّاً، يتبعُه توازٍ أفقيّ في البيتين الخامس (مُقْلتَيْها= شَفَتَيْها) و السّابع (جيدها= معصميها) في تقابلٍ بين النّهايات (1=1)، (1=1).

ويظهر التّوازي أيضاً في تكرار حرف التّاء في صدر الأبيات الثّلاثة الأولى دون العجز في توازٍ عموديّ رأسي، يتبعُه توازٍ أفقيّ في البيتين المواليين مباشرة (2=2)، (1=1)، وبما أنّ التّاء وردت في الأبيات كُلّها فإنّ غيابَها فجأة يُثير انتباه السّامع وهذا ما نُلاحظُه في البيت الثّامن من

خلال خلوّه منها أي "قطع الامتداد الصّوتي"[1]، وهو ما يُشبه الوقفة الموسيقيّة أو الانقطاع الموسيقيّ الذي يكسر الرّتابة، ويُجدّد الشّعور والانتباه.

استطاع الشّاعر أن يجمع بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في المقطوعة السّابقة مع تفاوت بسيط للنّوع الأوّل، وهو ما يعكسُ نفسيته الثّائرة التي لا تهدأ حتّى في فترات الحبّ والشّوق والحنين، كما أنّه الحُبّ في زمن الحرب، وقد استطاع أن يُحدثَ نغماً خاصّاً بتوازٍ واضح بين بعض الأصوات أفقيّاً في الشّطر الواحد، أو بين الصّدور والأعجاز، أو عموديّاً بين الأشطر أو بين الأبيات بأكملها.

إنّ هذا التّوازي في التّوزيع بالتّناظُر أو التّقارب في الأصوات أضفى نغمة موسيقيّة متنوّعة إضافة إلى الوزن والقافية فـ"على قدر الأصوات المكرّرة تتمّ موسيقى الشّعر وتكمل، وقد عدّ القُدماء كثرة الأصوات المكرّرة براعة في القول، لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخّرة من تكلّف أخرجها عن حُسْن القول"[2]

1-2-2 التّوازي الصّرفي:

"يعتمد هذا النّوع من التّوازي على تكرار بنى لفظيّة ذات صفات متشابهة كالصّيغ الاشتقاقيّة أمثال اسم الفاعل واسم المفعول لتعزيز الجانب الإيقاعيّ" [3]، وتكرار الصّيغة نفْسِها يَتْرُك أثره في السّامع، والمتأمّلُ في ديوان الشّاعر خمّار يجد زخماً من الصّيغ الصّرفيّة التي وظّفها الشّاعر في توازٍ واضح كقولِه مثلاً في قصيدة "ثأر وشوق": [مجزوء الكامل]

نــاءٍ ويوغلُ في النّوى حيرانُ أنهكـه السّفـرْ

---

[1]- الهبيل: ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشّافعي، ص108.

[2]- أنيس: موسيقى الشّعر، 244.

[3]- الهبيل: ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشّافعي، ص110

سـارٍ بوحدتـــه علـــى درب الدّياجي والحُفرْ

ثـــاوٍ على جمـر وفـي شفتيه هيمنـــة الوتـــر[1]

وظّف الشّاعر اسم الفاعل في بداية الأبيات في توازٍ عموديّ (ناءٍ= سارٍ= ثاوٍ)، حيثُ كرّر البنية الصّرفية نفسَها (فاعل)، وهي مشتقّة من الفعل الثُّلاثيّ، وهذا ما عزّز الجانب الإيقاعيّ المتعلّق بالوزن والقافية، وفي قصيدته "إلى الأمام": [مجزوء الرّمل]

صيحـــــةٌ كالرّعـــد دوّت للأمانـــــــي للرّجـــــال

من شعاب الأرض من فو ق الرّوابـــــي والجبـــالِ

من صميم الغيظ من قلـــ ب الدّواهـــي واللّيالـــي

من جُروح الثّـأر من أعْـ مـاق مهتـــاجٍ وقالـــي

من دمـــاء المجـــد والإقـ دام من شـوق المعالـي

صيحـة كالرّعـد كالزّلزلـ زال صاحـــت بالنّيـــامِ[2]

يبدو أنّ الشّاعر أكثر من توظيف صيغتين في توازٍ أفقيّ وعمودي واضح بين الصّدر والعجز (فَعْل) و(فِعال– فَعال)، على الشّكل الآتي:

فَعْل= فعال

= =

فعل= فعال

وقد تجسّدت هذه الصّيغ في الكلمات الآتية (رعد= أرض= غيظ= ثأر= مجد= رعد)، (رجال= جبال= ليالي= معالي= نيام)، وقد وردت كلمة (الرّعد) مجرورة بحرف التّشبيه (الكاف) بعد مبتدأ

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص136.

[2]– المصدر نفسُه، ص124.

في صدر البيت الأوّل في توازٍ مع نظيرتها في البيت الأخير، فهُما يؤدّيان الوظيفة النّحويّة نفسَها، أي أنّهُما متوازيتان في الوزن والموقع.

وتتكرّر الصّيغة نفسُها (فعْل) في صدر الأبيات: (الثّاني، والثّالث، والرّابع، والخامس) مع تأدية الوظيفة النّحويّة نفسِها، حيثُ جاءت مضافاً إليه بعد اسم مجرور بحرف الجرّ (من).

ومن الصّيغ الصّرفية المتكرّرة في توازٍ صيغ أفعل التّفضيل، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "منطق الرّشّاش": [الرّمل]

لا تُفكّر...لا تُفكّرْ...

يا لهيب الحرب زمجرْ...ثُمّ دمّرْ...

في الذُّرى السّمراء من أرض الجزائر لا تُفكّر...

مزّق الأحياء أشلاءً وبعثِرْ...

حطّم الطُّغيان... كسّرْ...

وإذا ناداك غرٌّ فتحجّرْ...

وتمرّد...وتكبّرْ... لا تُفكّرْ

سوف تظْفَرْ

قوّة المدفع والرّشاش أكبرْ

***

أنت لم تكبُر لتصغُر

أنت لم تهجم لتُدبِرْ

أنت بُركانٌ تفجّر

أبداً يغلي ويزفَرْ

والدّم المسفوك أحمرْ

سوف يجري مثل ما يجري وأزخر

أنت لم تُخلق لتُقْهَرْ

أنت قهّارٌ... وأخطرْ...

لا تُفكِّرْ...

ساعة الميعاد تُنْذِرْ

أنت بالمستقْبل الوضّاء أجدرْ

***

يا ذراع الحرب شمّر

واخنق الأنفاس أنفاس المعمّرْ

زحزح الدُّنيا وكشّرْ...

لا يموت اللُّؤم إلّا عندما يصلى ويُدحرْ

لا تُفكّرْ ...لا تُفكّرْ...

كُلّ شيء باطلٌ إلّا التّحرُّرْ

فتأجّج يا لهيب الحرب... دمِرْ...

ثُمّ دمّرْ

في الذُرى السّمراء من أرض الجزائر...لا تُفكّرْ...

حطّم الباغي على أنقاضه والله أكبرْ[1].

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص150، 151.

حيثُ وردت صيغة أفعل التّفضيل عموديّاً في بعض نهايات الأسطر، كما وردت في نهاية كُلّ مقطع (أكبر، أزخر، أخطر، أجدر، أكبر)، وقد أعطى هذا التّطابق في الصّيغة نغمة موسيقيّة إضافية إلى جانب القافية الموحّدة.

أمّا توازي الأفعال، فقد ورد في أكثر من موضع، حيثُ نلاحظ أنّ الشّاعر كرّر صيغة الأمر بكثرة، ويُمكن تقسيمُها إلى مجموعتين: رباعيّة: (زمجرْ، دمّرْ مزّقْ، بعثرْ، حطّمْ، كسِّرْ، شمّرْ، زحزحْ، كشِّرْ، دمّرْ، دمّرْ، حطِّمْ)، وخماسيّة: (تحجّر، تمرّد، تكبّر، تأجّج)، وقد ورد التّوازي بين هذه الأفعال إمّا في بداية الأسطُر، أو في النّهايات أفقيّاً وعموديّاً:

مزّق الأحياء أشلاءً وبعثِرْ...

حطّم الطُّغيان... كسّرْ...

وإذا ناداك غرٌّ فتحجّرْ...

وتمرّد...وتكبّرْ... لا تُفكّرْ

يا ذراع الحرب شمّر

واخنق الأنفاس أنفاس المعمّرْ

زحزح الدُّنيا وكشّرْ...

فتأجّج يا لهيب الحرب... دمِرْ...

ثُمّ دمّرْ

في الذُرى السّمراء من أرض الجزائر...لا تُفكّرْ...

حطّم الباغي على أنقاضه والله أكبرْ[1].

---

[1]– المصدر السّابق، ص150، 151.

حيثُ تتردّد أفعال الأمر عموديّاً في بداية الأسطُر: (مزّق= حطِّمْ= تمرّدْ= اخنق= زحزحْ= تأجّجْ= دمِّرْ= حطِّمْ)، كما تتردّد في نهاية الأسطر: (بعثِرْ= كسِّرْ= تحجّرْ= شمّرْ= كشِّرْ= دمّرْ= دمِّرْ)، وتتردّد أيضاً أفقيّا: (مزّق= بعثِرْ)، (حطّمْ= كسِرْ)، (تمرّدْ= تكبّرْ)، (زحزِحْ= كشِّرْ)، (تأجّجْ= دمِّرْ)، كما نُلاحظ توازٍ آخر في صيغة فعل الأمر، حيثُ تتردّد صيغة (فَعِّلْ) أفقيّاً: (مزّق= بعثِرْ)، (حطّمْ= كسِرْ)، كما تتردّد عموديّاً: (مزّق= حطِّمْ)، (بعْثِرْ= كسِّرْ).

ولا يتوقّف توازي الأفعال عند الأمر فقط، بل نجدُه أيضاً في المضارع، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "صيحة غريب": [الكامل]

أيثور في أرض الجزائـر ثائـرٌ وأنا هُنا كالصّخر كالأمـوات

أيقوم في أرض الجزائـر ناقـمٌ كاللّيث يزأرُ مرعـد النّبـــرات

ويعيشُ في قمم الجبال أحبّتـي بين الجذى ومخالب الآفــات

أيموت أهلي تحت سطوة ظالم وأعيشُ في سلمٍ على علّاتـي

أيصيح بين المؤمنين مجاهــدٌ يدعو إلى حُرّيتــي ونجاتــي[1]

حيثُ يُقيمُ الشّاعر توازياً عموديّاً في بداية الأبيات من خلال صيغة المضارع (يثور= يقوم= يعيشُ= يموتُ= يصيح)، والملاحظ هو نوع الأفعال المستعملة، فكلُّها ثُلاثيّة معتلّة العين، تنتمي إلى الفعل الأجوف (ثار، قام، عاش، مات، صاح). وما ساهم في بروز هذه الصّيغ المتوازية أكثر حرف الاستفهام الهمزة في بدايتها.

1-2- 3 التّوازي التّركيبيّ:

عرّف صلاح فضل التّوازي التّركيبيّ بأنّه: "من أشكال النّظام النّحوي الذي يتمثّلُ في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطّول والنّغمة والتّكوين النّحويّ، بحيثُ تبرُزُ عناصرُ متماثلة في مواقع

[1]- المصدر السّابق، ص118، 119.

متقابلة في الخطاب" [1]، ويُعرّفُه أحمد عفيفي على أنّه "تكرارٌ للطّريقة التي تبنى بها الجملة وشبه الجملة مع اختلاف الوحدات المعجميّة التي تتألّف منها الجمل، حيثُ تُبنى بشكلٍ متوازٍ في الشّعر أساساً وفي النّثر وفق هذا المفهوم"[2].

و"إذا كانت الأوزانُ الشّعريّة هي مرتكز هذا التّوازي على المستوى الصّوتي، فإنّ أنماط الجمل النّحويّة وأطوالها وعلاقاتها ومواقع عناصِرِها هي التي تُعدّ مظهر تحقُّقه على المستوى النّحوي" [3]، ولا شكّ أنّ هذا التّوازي في عناصر الجمل يُحقّق اتّساقاً، ويُدعّم الجانب الإيقاعيّ، ممّا يُثير الانتباه، وهذا النّوع من التّوازي في ديوان الشّاعر خمّار يظهر في مواضع كثيرة على نوعين مختلفين (عموديّ وأفقي)، كما يظهر كُلّيّا وجُزئيّاً.

فمن التّوازي الأفقيّ الكُلّي قولُه في قصيدة "هُتاف الجزائر: [الخفيف]

فاملأ الكون من سناك جمالاً واغمر الأرض من عبيرك نفحا[4]

فالتّوازي هُنا واضح بين صدر البيت وعجزه (فعل+ مفعول به+ جار وجرور+ ضمير متّصل "الكاف" في محلّ جرّ مضاف إليه+ تمييز).

فاملأ	الكون	من سناك	جمالاً
واغمر	الأرض	من عبيرك	نفحا

ومنه أيضاً قوله في القصيدة نفسِها:

أنا للخلق قِبْلةٌ وصلاةٌ أنا لِلْخُلد بَهْجَةٌ وبشائر

بدمائي صقلتُ وجه سمائي وكسوت الوجود ثوب مفاخر

---

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، (دط)، الكويت، عالم المعرفة، 1992، ص198.

[2]- أحمد عفيفي: نحو النّصّ اتّجاه جديد في الدّرس النّحويّ، ط1، القاهرة/ مصر، مكتبة زهراء الشّرق،2001، ص111.

[3]- فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص199.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص187.

وبعزمـي بعثتُ عزّة قومــي وبحقّي صدعتُ ملء الحناجر[1]

حيثُ يظهر التّوازي كُلّيّاً بين الصّدر والعجز (مبتدأ "ضمير منفصل"+ جار ومجرور+ خبر+ حرف عطف "الواو"+ اسم معطوف).

أنا	للخلق	قِبْلةٌ	و	صلاة
أنا	للخلد	بهجة	و	بشائر

ويظهر في هذه المقطوعة توازٍ عموديّ كلّيّ بين صدر البيت الثّاني وصدر البيت الثّالث (حرف جر+اسم مجرور مضاف إلى ياء المتكلّم+ فعل ماضٍ متّصل بضمير المتكلم+ مفعول به+ مضاف إليه مضاف إلى ياء المتكلّم)

الباء	دمائي	صقلْتُ	وجه	سمائي
الباء	عزمي	بعثْتُ	عزّة	قومي

ومن هذا التّوازي قولُه في قصيدة "نداء الاتّحاد": [الوافر]

لماذا لا يُوحّدُنا زمانٌ دقائقُــه كأيّـــام الحــداد

لماذا لا يُكتّلُنا لسـانٌ ويجمع بيننا في كُلّ نادي[2]

حيثُ يظهر التّطابق بين الشّطرين الأوّلين تطابُقاً تامّاً (اسم استفهام+ حرف نفي+ فعل مضارع متّصل بضمير المتكلّمين+ فاعل مؤخّر)، وهُناك توازٍ آخرُ عموديّ يُمكن أن نصطلح عليه توازي الخلاف، أي توازي صدر البيت مع عجز البيت الموالي والعكس صحيح، وهو قليل في الدّيوان منه قولُه في قصيدة "صرخة الجبل": [البسيط]

من غضبة القدر المهتاج من ندمـي من مخلب القيد من فوارة النّقم

---

[1]- المصدر السّابق، ص192.

[2]- المصدر نفسُه، ص116.

من وحشة اللّيل من أعمــاق زوبعــة مسودّة القلب من دوّامــة الألـم

من صرخة الثّأر في تاريخنـــا لهبٌ بُعثْت أوراسَنـا يـا مرعد النّغـمِ[1]

ويظهر التّطابُق بين عجز البيت الأوّل وصدر البيت الثّاني (جار ومجرور+ مضاف إليه+ جار ومجرور+ مضاف إليه)، وفي هذه الأبيات توازيات أخرى إلى جانب توازي الخلاف، تظهر في التّوازي الأفقي الجزئيّ بين الشّطرين والتّوازي في الشّطر الواحد، والتّوازي العمودي الجزئيّ في الصّدر، والتّوازي العمودي الجزئي في العجز، يُمكن توضيحُها كالآتي:

من مخلب القيد من فوارة النّقم= من وحشة اللّيل من أعمــاق زوبعــة

من مخلب القيد= من فوّارة النّقم

من وحشة اللّيل= من أعماق زوبعة

من غضبة القدر= من وحشة اللّيل= من صرخة الثّأر

من فوارة النّقم= من دوّامــة الألـم

والتّوازيات الجزئيّة كثيرة جدّاً في الدّيوان سواء أكانت أفقيّة أم عموديّة، وهذه الأبيات من قصيدة "نداء الاتّحاد" التي سبق الإشارة إليها في التّوازي الصّوتي تظهر توازيّات جزئيّة كثيرة بالإضافة إلى التّوازي الكُلّي:

بلادي لستُ أدري من أنــادي ليرفــع عنــك أرزاء العـــوادي

أنادي اللّيل والظُّلمــات لكـن نهـارُك مثلهــا جــمّ السّـــواد

أنادي البحر والأمواج غضبى تصارعُها العواصف كالأعـادي

ولكـن هل يــروق لــه ندائــي وفي أمواجــه صــوتٌ يُنـــادي

أنادي الصّخر والأطواد حتّــى تُردّد صيحتــي فــي كــلّ وادي

---

[1]– المصدر السّابق، ص176.

ولكن أيّ جدوى من خطــاب تُردّدُه جبـــال مـــن جمـــاد

أنادي الطّير من صقر وبــاز وكُلّ محلّقٍ في الجــوّ شـــادي

أنادي الوحش من نمر وليـث وكُلّ مكشّـر الأنيـــاب بـــادي

أيـا من تحرس الآجـام ليـلاً وترعاهـــا على قمـــم النّجـــاد[1]

– أنادي اللّيل والظُّلمـــات= أنادي البحر والأمواج= أنادي الصّخر والأطواد (فعل مضارع+ مفعول به+ حرف عطف+ اسم معطوف)

– أنادي الطّير من صقر وباز وكُلّ محلّقٍ في الجوّ شادي= أنادي الوحش من نمر وليث وكُلّ مكشّر الأنياب بادي. (فعل مضارع+ مفعول به+ جار ومجرور+ حرف عطف+ اسم معطوف+ حرف عطف+ اسم معطوف+ مضاف إليه)

– أنادي الطّير من صقر وبـــاز= أنادي الوحش من نمر وليث. (فعل مضارع+ مفعول به+ جار ومجرور+ حرف عطف+ اسم معطوف).

– وكُلّ محلّقٍ = وكُلّ مكشّر. (حرف عطف+ اسم معطوف+ مضاف إليه)

– أنادي اللّيل= أنادي البحر= أنادي الصّخر= أنادي الطّير= أنادي الوحش. (فعل مضارع+ مفعول به).

وفي الأخير نستنتج أنّ للتّوازي بأنواعه دوره في ديوان الشّاعر "خمّار" من خلال إضفاء نغم خاصّ على الموسيقى الدّاخليّة إلى جانب الموسيقى الخارجيّة المتمثّلة في الوزن والقافية، وللتّوازي في نظري دورٌ مهمّ في لفت انتباه القارئ إلى تراكيب معيّنة سواء أكانت صرفية أم نحويّة، ممّا يزيد الفهم والتّعمّق أكثر في الفكرة وبلوغ الهدف المنشود، وقد استطاع الشّاعر أن يكشف عن رؤيته الخاصّة بوسائل وأدوات مختلفة، حيثُ اتّخذ من التّوازي أحد هذه الأدوات الإجرائيّة.

---

[1]– المصدر السّابق، ص113، 114.

2- الجناس:

2-1- مفهوم الجناس:

يرى ابن الأثير أنّه سُمي كذلك "لأنّ حُروف ألفاظه يكون تركيبُها من جنس واحد، وحقيقتُه أن يكون اللّفظُ واحداً والمعنى مختلفاً"[1]، وهو "على أنواع منها: الجناسُ التّام وهو ما اتّفق فيه اللّفظان في نوع الحروف وهيئتها وعددها وترتيبها، والجناس النّاقص وهو ما اختلف فيه اللّفظان في عدد الحروف أو نسَقِها" [2] وله أنواع أخرى منها: المماثل والمستوفى، والمتشابه، والمفروق، والمحرّف، والمطرّف، والمذيّلُ وغير ذلك من الأنواع [3]. والجناس "أقرب النّمطيّات إلى النّاحية الصّوتيّة الخالصة"[4]، "واستحسان الجناس لا يكون إلّا بملاءمته للمعنى وموافقته للسّياق وإلّا كان معيباً مستهجنا"[5].

2-2- توظيف الجناس في الدّيوان:

إنّ تواجد الجناس في ديوان الشّاعر خمّار كان في حدود المعقول، فلا هو بالقليل النّادر، ولا هو بالكثير المبالَغ فيه، ولا تتميّز قصيدة عن أخرى في توظيفه إلّا في بعض التّفاوت البسيط من حيثُ الملحق بالجناس حيثُ "يلحق بالجناس شيئان، أحدُهُما أن يجمع اللّفظين الاشتقاق نحو: فأقم

---

[1]- ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص262.

[2]- أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، ص405.

[3]- يُنظر: الخطيب القزويني: التّلخيص في عُلوم البلاغة، ط2، القاهرة/ مصر، دار الفكر العربيّ، 1932، ص388- 391.

[4]- محمّد عبد المطّلب: البلاغة والأسلوبيّة، ط1، الجيزة/ مصر، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان، 1994، ص293.

[5]- يُنظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ط1، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلميّة، 1988، ص5.

وجهك للدّين القيّم، والثّاني أن يجمعَهُما المشابهة، وهي ما يُشبه الاشتقاق نحو: قال إنّي لعملكم من القالين"[1] ومن ذلك قولُه في قصيدة "نداء الاتّحاد": [الوافر]

كفاك كفاك لا تسأل عليها وموعدُنا بها يوم المعاد[2]

ويظهرُ هُنا جناس الاشتقاق بين "موعد" و"معاد"، فأصلُهُما واحد (وعد)، ولكن الاختلاف بينهُما يكمُن في أنّ الأولى عامّة وغير محدّدة، أمّا الثّانية فتعني يوماً محدّداً وهو (يوم القيامة)، وقولُه أيضاً: [الخفيف]

واستمدّوا من العروبة والدّيـ ـن عطاءً ونخوةً وأمدّوا[3]

حيثُ جانس الشّاعر بين "استمدّوا" و"أمدّوا" وهُما من أصل اشتقاقيّ واحد.

ومن النّوع الثّاني قولُه: [الخفيف]

يا فرنسا أما كفاك التّعدّي فتكفّي عن الأذى والدّمار[4]

وقد جانس الشّاعر بين "كفاك" و"تكفّي"، فأصلُهما الاشتقاقيّ ليس واحدًا، فالأولى من "كفى" والثّانية من الفعل "كفّ"، ومنه أيضاً قولُه: [الوافر]

دعا الأقوامَ هود فاسترابوا وكان لهم إلى الخيرات هادي[5]

ويظهر جناس المشابهة هنا بين "هود" و"هادي" فالأولى هي اسمٌ لنبيّ الله عليه السّلام الذي أرسل إلى قوم عاد، والثّانية من الهداية.

ويظهر من الأمثلة السّابقة أنّه جناسٌ غيرٌ متكلّف، فبالإضافة إلى دوره المعنوي ومناسبته للسّياق، فهو يُضفي حُسناً وجمالاً على الأسلوب.

---

[1]- القزويني: التّلخيص في عُلوم البلاغة، ص392.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص114.

[3]- المصدر نفسُه، ص135.

[4]- المصدر نفسُه، ص134.

[5]- المصدر نفسُه، ص115.

أمّا بالنّسبة للأنواع الأخرى من الجناس، فقد تواجد منها بعض أنواع الجناس غير التّامّ، ولم نجد أثراً للجناس التّام، ولا يُعتَبَرُ هذا قصوراً من الشّاعر بقدر ما هو تركيزٌ على المعنى، فطبيعة الموضوعات لا تدعو إلى التّكلّف، وما ورد من الجناس غير التّامّ غير متكلّف استدعته ظروف الموقف الشّعري. "فإنّك لا تجد تجنيساً مقبولا، ولا سجعاً حسناً، حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتّى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه"[1]، وهي حال الشّاعر هُنا، فلو كان متكلّفاً في إيراده لاستعمل الجناس التّامّ وأكثر من توظيفه، وهو القائل عن نفسِه: "إنّني شاعر ولكن بالألم، لذلك فإنّ شعري يفتقر إلى كثير من الزّخرفة اللّفظيّة"[2]، وهذه الأنواع هي:

1- المحرّف:

و"يكون حين يختلف الحرفان في الهيئة"[3] ومثالهُ من الدّيوان قول الشّاعر:[البسيط]

لا كان عِلْمٌ ولا كانت مدارسُه إن لم يُرفْرف على أسوارها عَلَمِي[4]

فكلٌّ من كلمة "عِلْم" و"عَلَم" تحتويان على الحروف نفْسِها، إلّا أن الاختلاف يكمن في هيئة هذه الحروف، ويظهرُ أنّ الشّاعر لم يتكلّف في تجانُس اللّفظتين، فكُلٌّ منهما مُناسب للسّياق، فحديثُه عن التّعليم وطلب العلم يستلزم الحرّيّة والانعتاق، حتّى تكون المدارسُ جزائريّةً وتَرفعَ العلمَ الوطنيّ.

---

[1]- الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص7.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص15.

[3]- يُنظر: المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص355.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص177.

2- المضارع:

وهو "اختلاف اللّفظين في نوع الحروف مع تقارب الحرفين في المخرج" [1]، ومثالهُ قول الشّاعر في قصيدة "مصرع الصّنم": [المتقارب]

تمرّد في ليلة غافيه

يصوغ الملاحم من صمتها

ويُبْدعُ من حُلْمِها قافيه[2]

والاختلاف بين الحرفين كان في البداية بين الغين والقاف في "غافية"= "قافية"، وقد يكون الاختلاف في الوسط، ومثالُه: [الخفيف]

هذه الأرض لي وتلكم حدودي من تعدّى فقد تحدّى وُجودي[3]

فالكلمتان المتجانستان هُما "تعدّى" و"تحدّى"، ويظهر اختلاف الكلمتين في حرفي "العين" و"الحاء".

3- اللّاحق:

وهو "عدم تقارب الحرفين المتقابلين في المخرج" [4]، وهو الأكثر تواجُدا في الدّيوان ومن أمثلته قول الشّاعر: [الرّمل]

لا تقولي لي تمهّلْ إنّ بعد العُسْر يُسْرا[5]

والاختلاف هُنا يكمن في الحرف الأوّل، وقولُه أيضاً: [الخفيف]

---

[1]- يُنظر: المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص356.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص181.

[3]- المصدر نفسُه، ص191.

[4]- يُنظر: المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص356.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص148.

أتظُنّين أنّ في الهدم والرّد مِ بناءً للهيكلِ المنهــارِ[1]

حيثُ يظهر الاختلاف بين اللّفظتين المتجانستين "الهدم" والرّدم" في الحرف الأوّل، وممّا كان الاختلاف فيه في الوسط قول الشّاعر:[الكامل]

وطني حبتك من السّماء مَكَانَةٌ ومن الرّصاص مَتَانَةٌ ومضاءُ[2]

ويظهرُ الجناسُ هنا بين "مكانةٌ" و"متانةٌ"، والاختلاف بينهُما في حرفي "الكاف" و"التّاء"، وهما حرفان غير متقاربين في المخرج، ويبدو أنّ الشّاعر انساق إلى اللّفظتين دون تكلّف، لأنّ المعنى تطلّب ذلك.

ومنه أيضاً قولُه: [الكامل]

سأعيشُ والرّايــاتُ تملأ مغربــي

أعدو وأشدو في ظلال الموكبِ[3]

وهُنا أيضاً يظهر أنّ العدو والشّدو مناسبان لظروف الموقف، فالشّاعر يبدي حُبًّا لوطنه الجزائر وهو بعيد عنه في بلاد الغُربة، ولا يجدُ سبيلاً للتّعبير عن هذا الحُبّ إلّا برفع الرّاية والرّكض والغناء في مواكب النّصر، وممّا كان الاختلاف في الآخر قول الشّاعر: [الكامل]

ومضى على مضض يُصارع دهره وتدوس أشواك الضّنى أقدامُـه[4]

فبين "مضى" و"مضض" جناسٌ غير تامّ يكمن في اختلاف الحرف الأخير "الألف" و"الضّاد".

4- المكتنف:

وهو "ما كان بزيادة حرف في الوسط"[1]، ويظهرُ ذلك في قوله: [الخفيف]

---

[1]- المصدر السّابق، ص134.

[2]- المصدر نفسُه، ص165.

[3]- المصدر نفسُه، ص162.

[4]- المصدر نفسُه، ص195

وعرفنــا أنّ التّفرُّق داءٌ فانتفضنا إلى الدّواء وجينا[2]

واستعمالُ الشّاعر للفظة "داء" استدعى حُضور لفظة "دواء"، دون تكلُّف منه، وهذا ما أدّى إلى حدوث التّجانُس في البيت، فهناك كلمات تستدعي بعضها بعضاً، فالمشكلة تستدعي الحلّ، والورقة تستدعي الكتابة أو القلم وغيرها من الكلمات.

ومن خلال تتبُّعنا لظاهرة الجناس في الدّيوان خلُصنا إلى مجموعة من النّتائج وهي:

1- عدم وجود الجناس التّامّ في الدّيوان، وتواجُد غير التّامّ فقط (النّاقص).

2- قلّة الجناس غير التّامّ في الدّيوان، وتواجُد جناس الاشتقاق بكثرة.

3- انعدام الجناس التّامّ وقلّة غير التّامّ في الدّيوان يعكسُ عدم اعتماد الشّاعر على هذه الظّاهرة لبناء الموسيقى الدّاخليّة بدرجة كبيرة رغم اعتماده على جناس الاشتقاق الذي استعملَه بكثرة لغايات تأكيديّة خادمة للغرض العامّ، وتحديد المعنى.

3- التّكرار:

"يُعدُّ التّكرار من أهمّ السّمات الأسلوبيّة"[3]، ويرى ابن رشيق "أنّ أكثر التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعاً ، فذلك الخُذلان بعينه"[4].

ولم ينل موضوع التّكرار عناية بالغة في كُتُب البلاغة القديمة، ولم يهتمّ به البلاغيّون اهتماماً كبيراً، حيثُ يرى ابن سنان الخفاجي أنّ تكرار الحروف ليس من الفصاحة وتكرار الكلمة نفسِها

---

[1]- يُنظر: المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص356.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص132.

[3]- بن يحي: السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعريّ، ص120.

[4]- القيرواني: العمدة ، ص360.

أقبح من تكرار الحروف المتقاربة المخارج[1]، وقد "اعتبروه فرعاً ثانويّاً من فروع البديع لا يقفون عنده إلّا لماما. ولم يصدُر هذا عن إهمال مقصود وإنّما أمْلَتْه الظُّروف الأدبيّة للعصر، فقد كان أسلوب التّكرار ثانويّاً في اللّغة إذ ذاك"[2].

أمّا في العصر الحديث فنجد "نازك الملائكة" تُقسّم التّكرار إلى ثلاثة أصناف: تكرار بيانيّ، وتكرار تقسيم، وتكرار لا شُعوريّ، فالأوّل يكون بتكرار كلمة أو عبارة بغرض التّأكيد، والثّاني يكون بترديد كلمة أو عبارة في بداية أو نهاية كلّ مقطع، وأمّا الثّالث فيعتمد على أعماق اللّاشعور، وما يُخبِّئه من كلمات وعبارات تبقى تُطارد صاحِبَها وتجول في ذهنه حتّى يُخرجها من فَمِه ويَرسُمَها عبر مِداد قَلَمِه[3].

وإنْ كُنّا قد تحدّثنا عن التّكرار في الظّاهرتين السّابقتين "التّوازي" و"الجناس" –باعتباره وسيلتهُما الأولى– إلّا أنّنا لم نوفّه حقّه لأنّنا تناولناه من خلال تكرار أصوات معيّنة أوترديد فونيمات محدّدة أسهمت في إضفاء نغم موسيقيّ وإبراز دلالات معيّنة خادمة للموقف الشّعري (التّوازي الصّوتي)، بالإضافة إلى تكرار صيغ صرفيّة وبنى تركيبيّة (التّوازي الصّرفي والتّوازي التّركيبي)، وألفاظ معيّنة من خلال ما يُعرف بالجناس، ولكنّنا لم نتعرّض إلى تكرار الألفاظ التي تحمل المدلولات نفسِها "الدّال والمدلول".

وبعد قراءتنا المتكرّرة لديوان الشّاعر "خمّار" لفت انتباهنا التّواجُد الكبير لهذه الظّاهرة على مستوى الألفاظ والعبارات. ولم تخلُ قصيدة في الدّيوان من هذه الظّاهرة، ويُمكن اعتبارُها سِمةً بارزة في شعره، ولعلّ بيئة الشّاعر وظروفه كان لهُما دورٌ كبيرٌ في بروزها، واعتمد الشّاعر التّكرار البياني بالدّرجة الأولى، وتكرار التّقسيم بعده، فإلحاحه على بعض الكلمات والعبارات واضح، فـ

---

[1]– يُنظر: الخفاجي الحلبي: سرّ الفصاحة، ص94، 95.

[2]– الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص241.

[3]– يُنظر: الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ط3، ص246– 255.

"التّكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسُه كامناً في كُلّ تكرار يخطر على البال. فالتّكرار يُسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة"[1]

3-1 التّكرار البياني في ظلال وأصداء:

هذا النّوع من التّكرار هو الأكثر استعمالاً عند الشّاعر، ولم تخلُ قصيدة في الدّيوان من تواجُده سواء أكان بتكرار اللّفظة أو العبارة، وأمثلة ذلك كثيرة. ففي أوّل قصيدة منه "نداء الاتّحاد" يُكرّر الشّاعر لفظة "أنادي" نفسَها ومصدرها ومشتقّها ثلاث عشرة مرّة في أبيات متقاربة ومتباعدة حيثُ يقول: [الوافر]

1- بلادي لستُ أدري من أنــادي ليرفــع عنــك أرزاء العـــوادي
2- أنادي اللّيـل والظُّلمــات لكـن نهـارُك مثلهـــا جـــمّ السّـــواد
3- أنادي البحر والأمواج غضبى تصارعُها العواصف كالأعــادي
4- ولكـن هل يـروق لـه ندائــي وفي أمواجـــه صــوتٌ يُنـــادي
5- أنادي الصّخر والأطواد حتّــى تُردّد صيحتـــي فــي كــلّ وادي
7- أنادي الطّير من صقر وبـــاز وكُلّ محلّقٍ في الجــوّ شـــادي
8- أنادي الوحش من نمـر وليـث وكُلّ مكشّـر الأنيـــاب بـــادي
12- فتأتـــي الله شاكيــةً تُنـــادي تبنّـــى طبعنـــا قــوم الفســـاد
15- بلادي من أنـادي لستُ أدري كـأنّ الكائنـات لنـا أعـــادي
27- ألا من يسمع الشّكوى فيسعى يُلبّـــي مـــا يُسائلُـــه المنُـــادي

[1]- المرجع السّابق، ص242.

39- بلادي من أنـادي لسْتُ أدري سوى جهـدي وعزمـي وانفـرادي

40- فإنّـي ما بقيتُ الدّهـر حيّـاً أنـــادي دائمـــاً للاتّحـــاد [1]

فقد تكرّر فعل النّداء مع اتّصاله بضمير المتكلّم "أنادي"، وضمير الغائب "يُنادي" وضمير الغائبة "تُنادي"، كما تكرّر بمشتقّه "المنادي"، وبمصدره "نداء"، وفي هذا التّكرار إلحاح من الشّاعر على فعل النّداء، في دلالة على شعوره العميق بالحيرة والحسرة على واقع الأمّة الجزائريّة التي أصابها التّشتُّت والتّفرُّق، ولم يستقم أمرُها على كلمة سواء، أي توحيد كلمتهم حول مصير البلاد، والمشكلة تتلخّص في المُخاطَب الذي لا يسمع النّداء، ممّا دفع الشّاعر إلى نداء غيره ممّن يتوسّمُ فيهم القوّة والشّجاعة من أجل تلبية ندائه وتحقيق طموحاته في الاتّحاد، فتكرار الشّاعر إذن لم يكن عبثاً، وإنّما تأكيد على معاناته وإظهارها، الأمرُ الذي ظهر في نداءاته المتكرّرة طلباً للنّجدة، فهو إصرار وإلحاح على بلوغ هدفه من أجل الاتّحاد، والمنادى كان يختلف في كُلّ مرّة، لذلك لم نشعر بثقل العبارات (أنادي اللّيل، أنادي البحر، أنادي الصّخر، أنادي الطّير، أنادي الوحش)، ومن التّكرار أيضاً قوله في قصيدة "الإنسان الكبير": [الكامل]

أمّــاه أين أبــي؟ أبـوك يُعيـدُ حقّـــه

أمّــاه هذا الغيم هل نجتـاز عمقـــه

أمّاه ما لون الضُّحى؟.. فتجيب شهقه

ويظل أحمـــد سائـــلاً إذ شدّ نُطقـــه

أمّاه ما معنى الشّقــاء؟ أريدُ شنْقَـــه

وهل السّـــلام ستكتسيــه غـداً أزقّـــه

في حقْلِنا أمّــاه قـــد أبصرتُ وُرْقـــه

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113، 114.

لا شكّ أنّ الرّوض سوف يُعيذ عبقــه

أمّاه...؟ دعني يا بُنيّ كفــى كلامــاً

خمساً قضيت كأنّها خمســون عامــا

خمساً أردْت ولم تكد تعـدو الفطامــا

ربّــاه هذا الشّعب كيف نمــا وقامــا

بسفوحـه الأبطــال تزدحم ازدحامــا

زحـف مـن الأقــدار أمــواج ترامــى

ربّــاه شعبــي في ضراوتــه تسامــى

كالمــارد القهّــار يحتــدم احتدامــا

خمــس وقـد ملك القيــادة والزّمامــا

خمــس وأحمـد لا يــرى إلّا ضرامــا

أمّــاه أيـن مسدّسي؟ خذهــا هامــا

للحرب يـا ولـدي لنكتســي السّلامــا[1]

يظهر في هذا المقطع أنّ الشّاعر يُكرّر ألفاظا وعبارات في مواضع عديدة في أبيات متقاربة ومتباعدة، حيثُ يُكرّر لفظة (خمسا)، كما يُكرّر اسمي الاستفهام (ما) و(أين) وحرف الاستفهام (هل)، ويُكرّر عبارتي النّداء (أمّاه) و(ربّاه).

إنّ هذا التّكرار للفظة (خمسا) يكشف مدى إحساس الشّاعر العميق بأهمّية الزّمن، إنّه زمن الثّورة والنّضال وما يحملُه من مآس ومعاناة، فهو يؤكّد على عدد سنوات الثّورة والحرب التي تساوي عمر طفل صغير ولد مع بدايتها وهو الآن يتكلّم ويسأل عن والده ويعي ما حوله، فالشّاعر يُكرّر هذه

[1]– المصدر السّابق، ص158، 159.

اللّفظة بما تحملُه من مآس وأحزانٍ من جهة، وبُطولات وانتصارات من جهة أخرى، فهو إذن يؤكّد على استمرار الثّورة لتصل إلى عامها الخامس، حيثُ يقول بعدها:

خمسٌ من السّنوات والأشباح تخطر

أشباحُكم ودماؤنـا الحمــراء تقطُــر

خمسٌ وشعبي الحُر كالبركان يزفـر

لم يبق من وطنــي فتـى إلّا تفجّــر[1]

ويبدو أنّ الشّاعر يُدرك مدى التّأثير السّلبي للتّكرار من حيث الثّقل والرّتابة لذلك نجدُه يُركّز أيضاً على ما بعد اللّفظة المكرّرة، ففي كلّ مرّة يُكرّر لفظة (خمساً) يُنوّع في مضمون ما بعدها ليشحنها بذلك بدلالات معنويّة أخرى تُضاف إلى الأثر الموسيقي النّاتج عن تكرار اللّفظة نفسِها. أمّا تكرار أدوات الاستفهام فيُشير من خلالها الشّاعر إلى تأثير الحرب في الأطفال ودفعها إياهم في أجوائها رغم صغر سنّهم ليسألوا عن أمور تخصّ مَنْ هم أكبر منهم سنّاً.

وفي تكرار عبارة النّداء (أمّاه) دلالة من الشّاعر على تلك العلاقة الحميميّة التي تجمع الطّفل بأمّه في غياب والده الذي طال غيابه بسبب الثّورة والنّضال في سبيل تحرير الوطن، ويكشف هذا التّكرار أيضاً مدى تشوّق الشّاعر نفسه لأهله ووطنه الجزائر وهو بعيدٌ في بلاد الغربة، وقد نُظمت هذه القصيدة في دمشق في الذّكرى الخامسة لاندلاع الثّورة التّحريريّة في الفاتح من نوفمبر عام 1959.

ويكشف تكرار عبارة (ربّاه) علاقة الإنسان الجزائري بربّه، فهو يؤكّد عودته إليه كُلّما وقع في ضائقة من أمره أو عصفت به نوائب الدّهر، ولأنّ العلاقة متينة بينهُما تسأل الأمّ ربّها سؤالاً وهي تعلم أنّه سُبحانه لا يُجيبُها عنه (ربّاه هذا الشّعب كيف نما وقاما)، ثُمّ تُخبرُه بعدها ببُطولات شعبها

[1]– المصدر السّابق، ص162.

(ربّاه شعبي في ضراوته تسامـى) وهو علّام الغيوب، فهو تَكرار يُبرز نمط الكلام عند الشّعب الجزائري الذي يتوجّه كثيراً إلى مناداة ربّه ومناجاته في السّرّ والعلن ليكشف عن مكنوناته وسرائره من أجل تفريج كربه.

ومن تكرار العبارات أيضاً قولُه في قصيدة "إلى الأمام": [الخفيف]

يا أخي في الجهاد شدّ الزّماما وتهيّــأ نشــقّ ذاك الزّحامـــا

يا أخي لا تهن بنفسك فالحــرّ عزيــزٌ مهمـا تلقّــى السّهامـا

يا أخـــي إنّ في بـــلادك آلا ف اليتامى يستصرخون الكراما[1]

فالشّاعر يُكرّر عبارة النّداء (يا أخي) في بداية كُلّ بيت، ولو تأمّلنا الكلام دون تكرار (يا أخي في الجهاد شدّ الزّماما، وتهيّأ نشقّ ذاك الزّحاما، ولا تهن بنفسك فالحرّ عزيزٌ مهمـا تلقّى السّهاما فإنّ في بلادك آلاف اليتامى يستصرخون الكراما) لبدا الفرق واضحا من حيثُ أهمّيّة المكرّر، ففيه تأكيد على منزلة المخاطب (أخي)، وفيه تنبيه له ولفت انتباهه للخطاب، فقد يَتشتّت انتباهه بعد العبارة الأولى وتكرار عبارة (يا أخي) يُجدّد الخطاب ويُشعر المُخاطَب بأهمّيّة الكلام الموجّه إليه مرّة أخرى.

وممّا أكثر الشّاعر من تكراره في الدّيوان "الضّمير" ومن ذلك قولُه في هذا المقطع من القصيدة نفسِها:

خمسٌ وهل يُجدي الزّمــان إذا تحــدّد

أنــا لـم أثُــر ليُقــال في تشريــن جدّد

أنــا لـم أعُـد للوقت أذكُـر مــا تمـدّد

سيّــان طــال اللّيـل عنـدي أو تبـــدّد

---

[1]– المصدر السّابق، ص134.

أمشــي على درب الشُّهــور ولا أعــدّد

مــا للمكــان وللزّمــان لــديّ مرصــد

أنــا للثُّلــوج أصوغُهــا في القــرّ موقــد

أنــا للرّمال الصُّفر في الرّمضاء مورد[1]

يُكرّر الشاعر الضّمير (أنا) في هذه الأبيات أربع مرّات وفي القصيدة كُلّها اثنتي عشرة مرّة، وتمتزج فيه شخصيّة الشّاعر مع الإنسان الجزائريّ الكبير، والشّاعر في معرض افتخارٍ بالإنسان الجزائري الذي يُمثّلُ هو صورة منه، وفي تكرار الضّمير تأكيد على مآثر هذا الإنسان الكبير، وتأكيد على الشُّعور بالعزّة والمجد، وتأكيد على الرّضا بالنّفس والتّصالُح معها. ويُمكنُ اعتبار ظاهرة تكرار ضمير المتكلّم في هذه المرحلة سمة أسلوبيّة عند الشّاعر، باعتبار أنّ ضمير جماعة المتكلّمين هو ما يُميّز شعر الثّورة في العادة لأنّ الشّاعر ينصهر في الجماعة ليكون ناطقاً ومتحدّثاً باسمهم.

3-2 تكرار التّقسيم:

ورد هذا النّوع في بعض المواضع من الدّيوان منها تكراره للبيت الأوّل في بداية المقطع الثّاني من قصيدة "شعبي الفارس"، و"التّكرار هُنا يؤدّي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدقّ الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسيّ الذي تقوم عليه القصيدة"[2]، حيثُ يقول في بعض أبياتها: [الرّمل]

فــارس يملأ الإشــراق همّــه صــارمٌ يحـدوه إقـدام وحكمَــه

زاحــفٌ ينثُــر مــن أطرافــه صدأ الماضي ومن بارك وهمَه

رُبّ يــوم صادفــت موكبــه حجـبٌ سـود فأوهاها بلطمــه

---

[1]- المصدر السّابق، ص160.

[2]- الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص250.

فارسٌ من مقلة الشّمس أتـى واسع الجبهة في عينيه رحمــه

***

فـارس يملأ الإشـراق همّــه صــارمٌ يحـدوه إقـدام وحكمــه

يتحــدّى يتحــدّى زحفـــــه كلّ من رام مع الأيّــام هدمــه

هو في المغرب جمرٌ يتلظّى تأكل النّـــارُ مآسيـــه ويُتمَــه

في ذُرى الأوراس شهم ثائـرٌ هائج تدفعُـــه الثّــارات نقمــه

زلزلت أقدامُـه عرش العـدى زعزعـت قبضتُـــه أرفـع قمّــه[1]

والتّكرار هُنا يؤدّي وظيفة افتتاح المقطع الثّاني بتفريع جديد للمعنى الأساسي، ففروسية الشّعب الجزائريّ تكمن في صفاته الخُلُقيّة والخِلْقيّة وهذا ما ركّز عليه المقطع الأوّل، لينتقل في المقطع الثّاني إلى معنى فرعيّ آخر نابع من المعنى الرّئيس، وهو بُطولات هذا الشّعب الذي جعلت منه فارساً، "فأكثر ما تنجح هذه القصائد في الموضوعات التي تُقدّم فكرة أساسيّة يُمكن تقسيمُها إلى فقرات يتناول كُلٌّ منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى. فالتّكرار يُساعد الشّاعر على إقامة وحدات صغيرة في داخل الإطار الكبير"[2]

وهذا النّوع من التّكرار يظهر أيضاً في قصيدة "نداء الاتّحاد" التي سبق ذكر بعض أبياتِها، حيثُ يُكرّر الشّاعر صدر البيت الأوّل تقريباً في نظيره من المقطع الثّاني، ومن أبيات المقطع الأوّل:

بلادي لستُ أدري من أنــادي ليرفــع عنــك أرزاء العـــــوادي

أنادي اللّيـل والظُّلمــات لكـن نهـارُك مثلهـــا جـــمّ السّـــواد

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص172- 174.

[2]- الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص250، 251.

أنادي البحر والأمواج غضبى تصارعُها العواصف كالأعـــادي

ولكـن هل يـروق لـه ندائـــي وفي أمواجـــه صـــوتٌ يُنـــادي[1]

ويقول في المقطع الثّاني:

بلادي من أنـادي لستُ أدري كـأنّ الكائنـات لنـا أعـــادي

فهذي الأرض جنّـاتٌ لقـوم وليس لنـا سوى شـوك القتـاد

يعيش النّاسُ في أوج المعالـي بأحكـام التّناسُـب والسّـداد

كأنّهـم الكواكـب في اللّيالـي ونحن إزاءهـا أصـل السّـواد[2]

وهُنا أيضاً يؤدّي التّكرار وظيفة افتتاح المقطع الثّاني بتفريع جديد للمعنى الأساسي، فبينما ركّز في المقطع الأوّل على المنادى الذي يُمكنُه أن يُخلّص بلده الجزائر من الاستعمار الفرنسيّ انتقل في المقطع الثّاني إلى التّركيز على رزايا هذا الاستعمار. ويظهر أنّ الشّاعر أجرى تغييراً طفيفاً في هذا التّكرار من خلال التّقديم والتّأخير فـ "من الوسائل التي تُساعدُ على تكرار التّقسيم وتُنقذه من الرّتابة أن يُدْخلَ الشّاعر تغييراً طفيفاً على العبارة المكرّرة في كُلّ مرّة يستعملُ فيها، وبذلك يُعطي القارئ هزّة ومفاجأة"[3]

ويبدو أنّ الشّاعر خمّار جمع بين نمطي هذا النّوع من تكرار التّقسيم في قصيدة "مصرع الصّنم"، حين افتتح المقطع الخامس والسّادس والسّابع بالعبارة نفسِها وختَمَها بالعبارة نفسِها، حيثُ يقول: [المتقارب]

جزائر.. جزائر..

لهيب المشاعر

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113.

[2]- المصدر نفسُه، ص114، 115.

[3]- الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص251.

حريق..

صراع، ضحايا طريق

هُتافٌ تمزّقُ منه الحناجر

يُزمجر خلف المصير

وفي كُلّ فجٍّ عميق

على أرض إفريقيا

***

جزائر.. جزائر

جبال الجزائر

نشيد الوغى والبشائر

على أرض إفريقيا

يُغنيه ما دبّ فيها وهب

يغنيه شعب العرب

نضالاً.. ونجده

طموحاً.. ووحده

سلاماً.. وحُب

تُغنيه كلّ الشُّعوب

وتشدو لمصرع ربّ

وأفراح شعب

تمرّد في ليلة غافيه

يصوغ الملاحم من صمتها

ويُبدعُ من حُلمها قافيه

تحدّى.. تحدّى الظّلام

تفجّر بالرُّعب بالانتقام

يُزلزلُ قرناً وعشرين عام

ليحيا البدايه

ليبعثها من حطام النّهايه

ويرفع منها بنُود السّلام

على أرض إفريقيا

***

جزائر.. جزائر

توثّب شعب

تحرّك كالسّيل بين الخيام

يهُزُّ النّيام... يُدرك السّحب...

يمرُّ بكفّين ناعمتين

على قسمات القمر

فيمسح عنها غُبار السّنين

وظلم البشر

على أرض إفريقيا[1]

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص180- 182.

ويبدو أنّ الشّاعر يُكرّر العبارة الأخيرة فيما يُشبه اللّازمة إلّا أنّها لا تتكرّر في كُلّ المقاطع، "والغرضُ الأساسيّ من هذا الصّنف من التّكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النُّقطة في ختام المقطوعة ويُوحّد القصيدة في اتّجاه معيّن" [1]، ويبقى لهُ دور كبير في إضفاء نغمة موسيقيّة من خلال ترديد الأصوات نفسها بعد مجموعة من السّطور.

من خلال دراستنا لظاهرة التّكرار عند بلقاسم خمّار في ديوانه ظلال وأصداء اتّضح لنا تواجُد هذه الظّاهرة بكثرة، فلم تخلُ قصيدة منها مع تفاوت في كثرة الاستعمال بين قصيدة وأخرى، وذلك حسَب الحاجة باعتبار التّكرار يُمثّل ظاهرة نفسيّة تهدف إلى الإلحاح والتّأكيد على فكرة معيّنة أو لفظة أو عبارة يُريد الشّاعر أن يَلفت إليها نظر القارئ لبلوغ الرّسالة المرجوّة والهدف المنشود من وراء نظمه لقصيدته. وهذا ما يُفسّرُه كثرة اعتماده على التّكرار البيانيّ، وهذا التّوظيف الواضح للتّكرار عند الشّاعر في الدّيوان يدفعُنا إلى اعتباره أهمّ سمة بارزة في أسلوبه، خاصّة وأنّه تجسّد في أشكال مختلفة من خلال ما ذكرنا سلفاً (التّوازي، الجناس، التّكرار).

ثانياً: المستوى الصّرفي:

تُمثّلُ الدّراسة الصّرفية أهمّية كبيرة في التّحليل الأسلوبيّ، وممّا "لا شكّ فيه أنّ الصّرف لاغنى عنه في الدّرس اللّغويّ، وفي الدّرس العربيّ على وجه الخصوص" [2]، وعلم الصّرف علم واسع ومواضيعُه كثيرةٌ ومتنوّعة، وفي هذا البحث نُحاولُ أن نتطرّق إلى الظّواهر الأكثر بروزاً وشيوعاً في الدّيوان وما نتج عنها من دلالات كان لها الأثر البالغ في معاني النّصوص، وقد لفت انتباهنا ظاهرتان هما: الفعل وصيغه، والمشتقّات.

---

[1]- الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص250.

[2]- الرّاجحي: التّطبيق الصّرفي، ص5.

1- الأفعال ودلالتُها

استعمال الأفعال في الكلام كثيرٌ جدّاً، ومنه يكون استعمال الجمل الفعلية أيضاً كثيراً، لأنّ الكلام قد يتركّب من جملٍ فعليّة بسيطة، كما قد يتركّب من جُمل اسمية مركّبة، تكون الثّانية منها فعليّة، نحو: المؤمن يفرح بنصر الله، ولاستعمال الأفعال دلالات مختلفة، كما أنّ للفعل دلالةً زمانيّة أيضاً، فقد يخرُج الماضي إلى المُضارع نحو: "إذا اجتهدتَ نجحت"، كما قد يخرُج من المُضارع إلى الماضي نحو: "لم يجتهدْ، فلم ينجحْ".

وفي هذا الدّيوان سنتتبّع استخدامات الفعل بأنواعه، بالإضافة إلى دلالة استعمال هذه الأفعال، وأيّ الأفعال كثُر توظيفُها في الدّيوان؟ وسبب هذا التّوظيف، وهل هُناك تركيزٌ من الشّاعر على أفعال دون أخرى؟

لقد استعمل الشّاعر الأفعال بكثرة في الدّيوان حيثُ بلغت تقريباً ألفا وست مائة وثمانين فعلاً (1680) وهي موزّعة بين الماضي والمضارع والأمر، والجدول الآتي يبيّن توزيعها في الدّيوان حسَب كُلّ قصيدة:

جدول12: استعمال الأفعال في ديوان ظلال وأصداء

عنوان القصيدة	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر	المجموع
نداء الاتّحاد	19	47	05	71
صيحة غريب	34	45	05	84
إلى الأمام	12	13	10	35
صوت الضّمير	25	35	04	64
مولد المجد	64	80	30	174

ثأر وشوق	10	27	10	47
دُعاء الحقّ	34	45	03	82
ثائر	3	25	**00**	28
زهراء	39	56	07	102
منطق الرّشّاش	02	23	19	44
حبيبتي يا بلادي	31	34	04	69
الإنسان الكبير	38	55	09	102
الأصداء	49	54	09	112
شعبي الفارس	21	29	01	51
صرخة الجبل	06	07	03	16
مصرع الصّنم	24	29	**00**	53
توسّل	03	29	01	33
هُتاف الجزائر	**57**	**36**	**21**	114
الثّورة الدّائمة	27	40	01	68
ظلال وأصداء	**144**	**141**	**46**	331
المجموع	642	850	188	
المجموع العام	**1680**			

يتبيّن من خلال الجدول استعمال الشّاعر الفعل بأنواعه بكثرة في الدّيوان، ويُعطي الفعلُ حركيّة وحيويّة وتجدّدا، ويظهر استعمال المضارع أكثر من غيره، حيث بلغ عدده ثمان مائة وخمسين فعلاً (850) أي بنسبة 50.59٪ من مجموع الأفعال وهو ما يُمثّل أكثر من النّصف،

وغلب استعماله على قصائد الدّيوان في ثماني عشرة قصيدة أي بنسبة 90٪، وتبدو غلبتُه على الماضي في بعض القصائد بفارق كبير، وهذا ما يُترجم اهتمام الشّاعر بالحاضر والمستقبل أكثر، فهو لا يلتفتُ إلى " **الماضي**" إلّا حينما يتذكّر تلك المآسي والآلام التي عاشها الشّعبُ الجزائري، يتذكّرها كي يُلهب مشاعرَه، فتُحَفّزه على مواصلة الكفاح حتّى تحقيق الاستقلال ومن ذلك قولُه في قصيدة "**الأصداء**": [الكامل]

لمّـــا أراد الأجنبـــيّ هوانـــا وأراد أن تجتثّـنـــــا الأدواءُ

حسِبَ المدافـع والسّجـون وسيلـةً تبلـــى بهـــا أعراقُنـــا العربـــاءُ

فمضى كوحش الغاب يقطُرُ غلّةً وتلـــوح فـــي أنيابـــه الأوبـــاءُ

يستنـزف الأكبـاد وهـي جريحـة ويُفتّتُ الأجســام وهــي عــراءُ

حتّى تهشّمت الغُصون وصوّحت غاباتُنـــا واستولـــت الرّمضـــاءُ

وامتـــدّ ليـــلٌ للكآبـــة والضّنـــى وبكت على أفراخِهـــا الورقـــاءُ

ليلُ الكآبـــة لن يهـــاب دُموعنـــا لابُـدّ أن تجـــري لذاك دِمـــاءُ

وبـدا من الأوراس ماردُنـــا كمـــا يبـدو لدحـر النّائبـات قضـــاءُ

مُتفجِّـر البُركـان مَحْمـوم الذّرى تُذري الجَذى أطرافُـهُ الهَوْجـاءُ[1]

يَسْرِدُ الشّاعر قِصّة مُعاناة الشّعب الجزائريّ مع الاحتلال الفرنسيّ وأساليبه الوحشيّة التي ظنّها تقضي عليه، وتحفظ له ما سلبَه منه، ويُبيّن لنا قناعة هذا الشّعب بوجوب الثّورة ضدّ المحتلّ، فهي الوحيدة الكفيلة باسترجاع الكرامة، وهذا ما حدث بعد ذلك من خلال انفجار الثّورة.

[1]– خمّار، ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص165، 166.

لقد استطاع الشّاعر أن ينقُل لنا هذه القصّة من خلال اعتماده على عُنصُر السّرد الذي تجسّد خاصّة في أفعال الزّمن الماضي (أراد، حَسِبَ، مضى، تهشّمتْ، صوّحَتْ، استولتْ، امتدّ، بكت، بدا).

ولو عُدنا إلى القصيدتين اللتين غلب على أفعالهما صيغة الماضي لوجدنا أنّ الأولى كان عُنوانُها "**ظلال وأصداء**" وهي أطول قصيدة في الدّيوان، حيث بلغ عدد أبياتها مائة وواحدا وتسعين (191) بيتا، وهي مقسّمة على ستة عشر مقطعاً ولكلّ مقطع عُنوان، ويُمثّلُ عُنوانُها الرّئيس عُنوان الدّيوان، فهي مزيج بين ذكريات الماضي التي غلبت عليها الأحزان والمآسي، وعاش في ظلّها الشّعبُ الجزائريّ سنوات طويلة عانى فيها من همجيّة الاستدمار، وأصداء الحاضر التي تُمثّلُها الثّورة والانتقام لتلك الجراح، وقد غلبت الذّكريات على الشّاعر فقال مستذكرا آلامها: [الخفيف]

ذكرياتٌ مضتْ وقد أسدلَ الدّهْـ رُ عليهـا من الفجائـع سِتـرا
فهُنـا قُيِّـد بالسّلاسـل للسّجـ ـن رفيقي وألهب السّوط ظهـرا
لم يكُـن ذنبُـه سوى أنّـه لمّـ ـا رأى الظُّلم طاغياً قال صبـرا
وهُنا اغتيـل جارُنـا وأبوه الشّـ يخ في محضر الفرنسيس غدرا
ذنبُـه أنّـه تأخّـر فـي الجـز يـة عن دفعها من الفقـر فورا[1]

فالشّاعر يستذكرُ ذكريات الماضي الأليم من ممارسات العدوّ الوحشيّة، ذكريات القتل والتّعذيب والاستغلال، وقد جسّد هذه الذّكريات أفعال الزّمان الماضي (مضت، أسْدل، قُيِّد، ألْهَبَ، رأى، قال، اغتِيل، تأخّر).

وقد قال في مقطع آخر: [الخفيف]

لم تلدني الحيـاة عبدا ومـا كا نـت بلادي للغاصبيـن مقـرّا

[1]– المصدر السّابق، ص203.، 204.

غير أنّ الدّخيل والخائن الغرّ أذاقـا نفوسَنـا الحُلـو مُـرّا

فغدا الطّائـر المرفـرفُ مكبـو لاً وأمسى مُغرّدُ الشّعر ذكرى

وبكى البـوم للخرائـب وانحلّـ عُرانـا وصـوّح الغـاب قفـراَ[1]

يُواصلُ الشّاعر استرجاع ذكرياته الأليمة مع الاحتلال الغاصب، وقد تحقّقت تلك المعاناة باجتماع طرفين اتّفقا على الأذيّة وهُما الاستعمار والخائن العميل من أبناء الوطن، وقد سرد الشّاعر تلك الأحداث من خلال مجموعة من الأفعال الماضية (كانت، أذاقا، غدا، أمسى، بكى، انحلّت، صوّح)

وأمّا القصيدة الثّانية فعُنوانُها "**هُتافُ الجزائر**"، وهي الوحيدة التي نظمها الشّاعر بعد الاستقلال وقد غلب على أفعالها الماضي لأنّ الشّاعر يروي فيها ملاحم الشّعب الجزائري ويُشيد ببُطولاته، ويستذكر في الوقت نفسِه الماضي الكئيب حيثُ يقول: [الخفيف]

هتف الخلقُ لي وصاحوا رعوداً حيـن أرسلْـتُ للجبـال أسـودا

أيّ عزم هـاج الجزائـر للحـر ب وأيّ الآمـال شـاءت وُجـودا

قُلـتُ حُرّيتـي فإمّـا حيـاةٌ أو ممـات بهـا أهُـزُّ الخلـودا

أنا أمّ النّضـال من سالـف الأز مـان أعددْتُ للنـزال الجُنـودا

لم أخض معمعاً لأدبـر لا لـن تعرف السّاح مثل شعبي صُمودا

جاءك النّصرُ ردّد الخلقُ حولي ثُمّ خـرّوا أمـام عزمي سُجـودا[2]

يسردُ الشّاعر مجموعة من الأحداث التي وقعت في الماضي أثناء الثّورة التّحريريّة، وهي أحداثٌ تنمُّ عن بطولات الشّعب الجزائريّ وانتصاراته على العدوّ الفرنسيّ، وقد تجسّدت هذه الأحداث من خلال

---

[1]– المصدر السّابق، ص205.

[2]– المصدر نفسُه، ص188.

مجموعة من الأفعال الماضية (هتفَ، صاحوا، أرسلْتُ، هاج، شاءت، قُلْتُ، أعددْتُ، جاءك، ردّد، خرّوا).

ويقول أيضاً:

أيّها الشّهر لسْتُ أنسى أسودي من رفاق عميروش وابن المهيدي

الميامين في سبيلي تهاوى كلّما حاول الأسى عجم عودي

كم عدوٍ أرادني للمنايا وأبى الصّامدون إلّا خلودي[1]

يتحدّثُ الشّاعرُ هُنا على لسان الجزائر التي تتذكّرُ شُهداءها وأبطالها الذين ضحّوا من أجلها، فهمُ الذين حموا الحمى، وأبوا الذُلّ والهوان، وهو يُذكّرُ ببُطولاتهم، وقد استعان لأجل ذلك بمجموعة من أفعال الزّمن الماضي.

أمّا "**الفعل المضارع**" فهو يُساهم في إثبات الصّفة فعلاً مع التّجدّد والحدوث شيئاً فشيئاً، ويرى "عبد القاهر الجرجاني" في دلائل الإعجاز أنّ "الفرق بين الإثبات إذا كان بالاسم، وبينه إذا كان بالفعل. وهو فرق لطيف تمَسّ الحاجة في علم البلاغة إليه، وبيانُه أنّ موضوع الاسم على أن يُثْبَت به المعنى للشّيء من غير أن يقتضيَ تجدُّده شيئاً بعد شيء، وأمّا الفعل فموضوعه على أنّه يقتضي تجدُّد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء" [2]، "وهكذا يصلُح الفعل للحدث الذي يتجدّد لحظة بعد لحظة، أو لنقُل للتّعبير عن الحدث المتحرّك في النّفس، ويستطيع الشّاعر أو الأديب إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عبارته أن ينقل جوّ الحدث والتّصوّر المتجدّد به" [3] ولذلك نجد

---

[1]– المصدر السّابق، ص190.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، ط1، دمشق/ سوريا، دار الفكر، 2007، ص192.

[3]– أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتُّراث، (دط)، القاهرة/ مصر، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998، ص152.

الشّاعر قد أكثر من استعمال الفعل المضارع، وخاصّة أنّنا نجده يوظّفُه في أحيان كثيرة في القافية، ليُسهم في بناء موسيقى داخليّاً وخارجيّاً، ومن أمثلة ذلك قوله: [الوافر]

ولكن هل يروق له ندائي وفي أمواجه صوت يُنادي[1]

وهُنا تظهر أهمّية استعمال الفعل المضارع بدل الاسم، لأنّ هذا الأخير يدلّ على الثّبوت دون تجدّد، وهذا لا يَخدُم مقصد الشّاعر الذي يُريدُ من ورائه تجدّد حدث النّداء، فصوت الأمواج يُنادي في كلّ وقت، فهو متجدّد ولذلك لا يفسح مجالاً لسماع ندائه، وفي قصيدة "صوت الضّمير" تظهر الغاية من استعمال الفعل المضارع في قوله: [الكامل]

لا تترُك الآلام تنتهك النُّهــى لا تترُك الأوهام فيك تحكّم

حكّم ضميرك في الحياة فإنّه صوت الإلــه مجسّـم يتكلّـمُ[2]

فتركيز الشّاعر على الأثر الذي تترُكُه الأوهام واضح، فهي تتحكّم في صاحِبِها، ويتجدّد هذا التّحكّم في كُلّ وقت، وهذا ما يجعلُ منه أداةً طيّعة لها، لذلك ينهى الشّاعر مخاطَبَه من أن يكون فريسة سهلة لها فتوجّهُه كيفما شاءت، وفي البيت الثّاني يرى أنّ ضمير الإنسان يحتاج إلى التّجدّد لحظة بعد لحظة حتى لا يفقده الإنسان، فيفقد من ورائه طريق الحقّ، فتسيطر عليه الآلام والأوهام، ولو استعمل الاسم بدل الفعل لما وصل إلى غايته.

وفي قصيدة "دُعاء الحقّ" يستعمل الشّاعر "الفعل" اثنين وثمانين مرّة، منها خمسة وأربعون مضارعاً واستعمله قافية أربع عشرة مرّة كُلّها بصيغة المضارع، ومن أمثلة ذلك قوله: [البسيط]

حتّى إذا لفّ وانهارت مزاعمُه هوى على رأسه بالصّخر يرتطِمُ

قد قام يا دولة الإجـرام قائمُنا كأنّه المــارد الجبّـار يضطــرمُ

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113.

[2]– المصدر نفسُه، ص127.

بالنّور والحقّ مجتاحاً سلاسله وبالمدافـــع والنّيــران يقتحـــــمُ

جاءتك ثورتُنـا تدوي مزمجـرةً كالسّيل فوق بطاح الضّاد تزدحم[1]

فالتّعبير بالفعل "يقتحمُ" يجعلك تتصوّر تكرارَ وتَجَدُّدَ حدثِ الاقتحام بالمدافع والنّيران وهذا يُعطي انطباعاً أكبر بقوّة الإنسان الجزائري وبضراوة الحرب، فهو لا يَتْرُك المُحتلّ يرتاح لِلَحْظة، وهذا ما يؤكّدُه الفعلان "تدوي" و"تزدحمُ"، فاقتحام يَتَجدّد ولا يتوقّف هو ثورة تدوّي وتزدحمُ في كُلّ حين، وبهذا استطاع الشّاعر من خلال الفعل المضارع تقديم صورة أو شريط تتحرّك أحداثُه في ذهنك عن الثّورة التّحريريّة بدل تقديمها صورة ثابتة. ويبدو اهتمام الشّاعر بتوظيف المضارع واضحاً في باقي قصائد الدّيوان.

أمّا "**الأمر**" فكان توظيفُه أقل من النّوعين السّابقين، وقد يكون الأمر بصيغ أخرى غير الفعل وهو "أربع صورٍ: فعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر، واسم فعل الأمر"[2]، وقد بلغ عدده مائة وثمانية وثمانين فعلاً، أي بنسبة 11.19٪ وهي موزّعة على ثماني عشرة قصيدة في الدّيوان، ومن هُنا يبدو أنّ الشّاعر لم يولِ اهتماماً كبيراً به عكس النّوعين السّابقين، ويظهر اعتمادُه عليه ثلاثين مرّة في قصيدة "مولد المجد"، وقد ورد استعمالُه أكثر من الماضي في قصيدة واحدة وهي "**منطق الرّشّاش**"، كما ورد بالتّساوي معه في قصيدة واحدة أيضاً وهي "**ثأر وشوق**"، أمّا زمن الأمر فهو المستقبل عند القدامى حيثُ يقول "سيبويه": "وأمّا بناء مالم يقَعْ فإنّه قولُكَ آمِراً: اذْهَبْ واقتُلْ واضْرِبْ" [3]، وأمّا المُحْدَثون فدلالتُه عندهم إمّا على الحال أو الاستقبال، ويتّضّح ذلك من خلال القرائن التي تدخُل على الجُملة حيثُ يرى "تمّام حسن" في

---

[1]– المصدر السّابق، ص139– 141.

[2]– أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة، البيان والبديع والمعاني، (دط)، القاهرة/ مصر، دار التّوفيقيّة للتُّراث للطّبع والنّشر والتّوزيع، 2011، ص331.

[3]– سيبويه: الكتاب كتاب سيبويه، تح: عبد السلام محمّد هارون، ج1، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الخانجي، 1988، ص12.

معرض حديثه عن زمن جمل الإنشاء أنّ "الحال أو الاستقبال هُما معنى الأمر بالصّيغة والأمر باللّام والنّهي والعرض والتّحضيض والتّمنّي والتّرجّي والدُّعاء والشّرط" [1]، ومن هُنا يظهر تركيز الشّاعر في الدّيوان على الحال والاستقبال، فهو يهتمّ بالحاضر وينظُرُ إلى المستقبل نظرة واعدة بالخير.

ويُستعمل فعل الأمر لـ "طلب تنفيذ الفعل على وجه الإلزام والإجبار والاستعلاء" [2]، وفي استعماله فوائد بلاغيّة أخرى تُستفادُ من السّياق، "حيثُ يخرُج الأمر عن معناه الحقيقي؛ ليُثير الانتباه، ويوقظ الذّهن، ويُعمل العقل، ويأخُذ المتلقّي إلى ما وراء الظّاهر، ويُمْتع النّفس بالمشاركة الوجدانيّة بين المتكلّم والسّامع أو المتلقّي" [3]، وهذه الفوائد هي: **الدّعاء** ويتحقّق عندما يكون الفعل من الأقل إلى الله سبحانه وتعالى، و **الرّجاء** ويتحقّق إذا كان الأمر من الأقلّ إلى الأعلى، و**الالتماس** ويتحقّق إذا كان الأمر صادراً من شخصين متساويين في المنزلة، و **النُّصح والإرشاد** وذلك إذا تضمّن نُصحاً وإرشاداً، و **التّهديد والوعيد** وذلك إذا تضمّن ما يُخالفُ الواقع كأن تقول لغيرك (اظلم كما تشاء فالله مطّلع عليك)، و **التّعجيز** ويتحقّق عند اشتماله على المستحيل، و **التّمنّي** وذلك عندما يُوجَّه لغير العاقل، و **الذّم والتّحقير** إذا تضمّن استهزاءً وسُخرية [4]، وأمثلة **الدُعاء** كثيرة في الدّيوان منها قولُه: [الوافر]

لقد كانت غرائزُنا سجايا مخصّصة لنـا لا للعبـاد

ولكن يا إلهي استعملوها فعاقب كُلّ جبّار مُعادي[5]

---

[1]- حسن: اللُّغة العربيّة معناها ومبناها، ص250، 251.

[2]- عبد الغني: الكافي في البلاغة، البيان والبديع والمعاني، ص332.

[3]- المرجع نفسُه، ص332.

[4]- يُنظر: المرجع نفسُه، ص332-335.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص114.

فالشّاعر يتوجَّه بالخطاب إلى الله سُبحانه وتعالى، داعياً إيّاه لمعاقبة أولئك المستعمرين المتوحّشين الذين صاروا كالحيوانات وقد اكتسبوا صفاتها واستعملوها ضدّ الشّعب الجزائريّ الأعزل. فهو للدُّعاء هُنا لأنّه موجّه من الإنسان إلى ربّه سُبحانه وتعالى.

ومن **الرّجاء** قولُه: [الكامل]

أمّي أطلّي من عُلوّ ك واذكُرينا في السّماء[1]

فالشّاعر هُنا يتوجّه بخطابه لأمّه يدعوها راجياً منها الدُّعاء لهم عند ربّها، وهو رجاء لأنّ الأمر من الأقلّ إلى الأعلى.

ومن **الالتماس** قولُه في قصيدة "الأصداء": [الكامل]

سِر بالجزائر يا أخي مُتعالياً إنّ البُطولـــة عــزّة وإبـــاء[2]

ينصحُ الشّاعر أخاه الجزائريّ الثّائر بمواصلة كفاحه ضدّ الأعداء، فهو يدعوه إلى مواصلة السّير في طريق الثّورة والبُطولات لأنّ حياة العزّة والإباء تقتضي مواصلة السّير بالجزائر في هذا الطّريق، فالبُطولة تبدأ من الشّعور بالعزّة ورفض الذّلّ والهوان، وفعل الأمر هُنا يدلّ على الالتماس لأنّه صادر من شخص إلى شخص يُساويه في المنزلة.

ومن **النُّصح والإرشاد**: [الكامل]

ربّاه شعبي في ضراوته تسامى

كالمارد القهّار يحتدمُ احتدامــا

خمسٌ وقد ملك القيادة والزّماما

خمسٌ وأحمدُ لا يرى إلّا ضراما

---

[1]– المصدر السّابق، ص137.

[2]– المصدر نفسُه، ص164.

أمّاه أين مسدّسي؟ خُذها هماما

للحرب يا ولدي لنكتسي السّلاما[1]

فهُنا تتوجّه الأمّ إلى ولدِها بالنُّصح والإرشاد، فهي تدعوه إلى السّير في درب الثّورة والبُطولة، فقد مرّت خمس سنوات استطاع من خلالها الشّعب أن يُحقّق الكثير من الانتصارت، والوُصولُ إلى السّلام يقتضي المرور على الثّورة، لذا تدعوه إلى أن يكون شُجاعاً، فالحُرّيّة تتطلّب أبطالاً وشُجعانا.

ومن **التّهديد والوعيد** قولُه: [الرّمل]

أيُهـا الباغـي تفجّـر بيننـــا حسْبُنا من لفحة البـارود نسمــه

إن تكُن ناراً فشعبي عاصفٌ أو تكُن وحْشاً سقاهُ الشَّعْبُ سُمّه[2]

يُخاطبُ الشّاعر هُنا الاحتلال الغاصب، وهو يدعوه إلى مواصلة جرائمه ضدّهُم بمزيد من الانفجارات، وفي دعوته هذه ما يُخالفُ الواقع، لذلك فهو يدلُّ على التّهديد والوعيد، ويتّضح ذلك أكثر بالبيت الموالي، فهو يتوعّدُه بالخُسْران الأكيد لأنّ الشّعب الجزائريّ أقوى من مدافعه ونيرانه.

ومن **التّعجيز**: [مجزوء الرّمل]

لسْتُ أدري يا أخي كم مــرّةً ثـــارتْ بـلادي

لا تسلنــي وإذا شئـــــ ت فسل عُمر العوادي

سـلْ دُموعاً سَـلْ دمـاءً كم لها مجرى ووادي[3]

يدعو الشّاعر أخاه الجزائريّ إلى السُّؤال عن عدد المرّات التي ثار فيها الشّعب الجزائريّ ضدّ الاحتلال، ولكن المسؤول هو فترة الاستعمار ومُدّة تواجُده في الجزائر، وهو أيضاً دموع الجزائريّين

---

[1]- المصدر السّابق، ص159.

[2]- المصدر نفسُه، ص174

[3]- المصدر نفسُه، ص125.

التي ذُرِفَتْ ودماؤُهُم التي سالت، ويبدو أنّ دعوة الشّاعر إلى السُّؤال هُنا مستحيلة لأنّ الغرض منه هو الإقرار بالحقيقة، والافتخار بما قدّمه الشّعب الجزائريّ من تضحيات لسنوات طويلة من الكفاح والنّضال.

ومن **الذّم والتّحقير** قولُه: [الكامل]

ذكّـر فرنسـا قبـل أن تلقـى علـى يـدك النّهايـة: إنّهـا خرفـاء

كُتِبَ الهلاك على جبين لُصوصها للنّـار بئس النّـار يـا جُبنـاءُ[1]

يدعو الشّاعرُ الثّائر الجزائريّ إلى تذكير فرنسا بحقيقتها، حيثُ يَسْخَرُ منها واصفاً إيّاها بالخرفاء، لأنّها تظُنّ نفسَها باقية في الجزائر إلى الأبد ناسيةً أنّ الهلاك مصيرُها لا محالة، وقد استُعمل الأمرُ هُنا للسّخرية والاستهزاء.

ومِنَ **التّمنّي** قولُه: [الخفيف]

دفقة الفجر مولد النّور مرحـى عمّ تلك الرّبـوع أُنسـاً وروحـا

كُنت في مهجتي سجين ظنون كُنت ليلاً أحالـهُ النّـور صُبحـا

فاملأ الكون من سناك جمـالاً واغمر الأرض من عبيرك نفحا

وانثُر الأمن كُلّ درب ومنحـى والثُّم العائديـن جُرحـا فجُرحـا[2]

يُنادي الشّاعر الفجر، فهو مولد النّور، حيثُ يُرحّبُ بمجيئه بعد طول غياب عاش من خلاله الشّعبُ الجزائريّ سنوات من الظّلام الدّامس تحت وصاية الاستعمار الفرنسيّ الغاشم، وهو يتمنّى أن يعُمّ البلاد كُلّها ويملأها جمالاً، وينثُر الأمن والسّلام في كُلّ مكان فيها، وقد استُعمل الأمر هُنا لغير العاقل، حيثُ يُخاطبُ الشّاعر الفجر، فدلّ على التّمنّي.

---

[1]– المصدر السّابق، ص170.

[2]– المصدر نفسُه، ص187.

لقد استطاع الشّاعر استغلال الفعل بأنواعه الثّلاثة استغلالاً يُحقّق من خلاله أهدافه، حيثُ استطاع أن يُحدث حيوية وحركيّة في قصائده، ويُذكّر بجرائم المحتلّ الغاصب، ويُجدّد الأحداث لحظة بعد لحظة، ويصل إلى مجموعة من الأهداف البلاغيّة من خلال فعل الأمر، كما أنّ توظيفه للمضارع كان أكبر، وفي الوقت نفسِه يبدو تركيزه على المستقبل أكثر من خلال الدّلالة الزّمنية لهذه الأفعال على المستقبل وأمثلة ذلك كثيرة منها قولُه: [البسيط]

سيغلبُ الحقّ رغم المبطلين ولن يُغالب الحقّ إنّ الحقّ مُنتقمُ
لا يعرفُ الشّعب عزّاً بعد ذلّته إلّا إذا عزّ فيه السّيف والقلمُ
رسالةُ الحقّ إن هبّ الدّعاةُ لها بدا المُخادعُ محموماً به بكمُ
يهيمُ في التّيه كالمعتوه مُعتقداً أنّ المتاهة دربٌ والدّجى قيمُ
حتّى إذا لفّ وانهارت مزاعمُه هوى على رأسه بالصّخر يرتطِمُ[1]

فالماضي " قد يخرج إلى المستقبل، إذا أراد به صاحبُه الدُّعاء، أو إذا سُبِق بـ(إن) أو (إذا) الشّرطيتين"[2]، وهذا ما نُلاحظُه في الأبيات، حيثُ دلّت معاني الأفعال (عزّ، هبّ، بدا، لفّ، انهارت، هوى) على المستقبل لأنّها سُبِقت بـ (إنْ) أو(إذا) الشّرطيتين.

ومن ذلك أيضاً قولُه: [الرّمل]

فاختبئ يا جحفل الفئـ ران إن صادفت جُحراَ[3]

يُخاطِبُ الشّاعرُ هُنا الاستعمار واصفاً إيّاه بجيش الفئران، حيثُ يدعوه إلى الاختباء في أيّ جُحر إنْ وجَدَه أمامه، لأنّ هلاكه أكيدٌ، وقد دلّ الفعل الماضي على المستقبل، لأنّه سُبق بـ(إنْ) الشّرطيّة.

---

[1]- المصدر السّابق، ص138، 139.

[2]- يُنظر: أحمد مختار عمر وآخرون: النّحو الأساسيّ، ط4، الكويت، دار السّلاسل للطّباعة والنّشر، 1994، ص178.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص149.

وفي المقابل نجدُه يُوظّف المضارع للدّلالة على الماضي "لأنّ المضارع يدلّ على الماضي إذا سُبق مثلاً بـ(لم) و(لمّا) الجازمتين"[1] ومن ذلك قوله: [الكامل]

لم يذكُـر التّاريخ طاغيــة عتــا إلّا وسجّل كيف كان حُطامُه

كم من بريء غاب بين صغاره لم ينتقــم ثــأرت لــه أيتامُــه[2]

يتحدّثُ الشّاعر هُنا عن كيفية نهاية الطّاغية، فالتّاريخ لم يغفل عن تسجيلها عن كلّ ظالم مستبدّ تمادى في ظُلمه وعُدوانه، كما يتحدّثُ عن الانتقام الذي لن يتوقّف بموت صاحبه، لأنّه سيكون من أبنائه الذين سيثأرون لموته، ونُلاحظُ أنّ الشّاعر استخدم الفِعلين المضارعين (يذكُر، ينتقم) وهما يدلّان على الماضي، لأنُّهما سُبقا بـ(لم) الجازمة.

كما أنّ الفعل المضارع قد يدلّ على الماضي إذا كان "يدلّ على العمل الذي يكون مستقبلاً بالنّسبة إلى ما حدث في الزّمن الماضي الذي سبق زمن التّكلّم"[3] ومن ذلك قولُه: [البسيط]

وأشعلت غيضها نــاراً لتسألنــا لم الجزائر هذا الجُزء ينفصـمُ

فدمدمت أرضنا بالرّعد تخبرُها إنّ الجزائر لا غربٌ ولا عجمُ[4]

يتحدّثُ الشّاعر عن غضب فرنسا من رغبة الشّعب الجزائريّ في الاستقلال، فهي تتساءل عن السّبب، ولكنّ الإجابة كانت من أرض المعركة بأنّ الجزائر لأصحابها، ولا علاقة لها بالأعداء، ونُلاحظ أنّ أفعال المضارع هُنا تدلّ على الماضي لأنّها تدلّ على عمل في المستقبل بالنّسبة إلى حدث في الزّمن الماضي.

---

[1]- يُنظر: مختار عمر وآخرون: النّحو الأساسيّ، ص178.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص196.

[3]- مهدي المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ط2، بيروت/ لُبنان، دار الرّائد العربيّ، 1986، ص124.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص139.

ونُلاحظ أنّ الفعل المضارع إذا سُبق بماضٍ فهو يدلّ على التّجدّد والاستمرار في ذلك الزّمن الماضي: [الرّمل]

فاستفاق المجد في إفريقيا يعزف الرّشّاش في أروع نغمه[1]

فعزف الرّشّاش كان يتجدّد في الماضي وقد استمرّ لفترة، ونُلاحظ أنّ هذا تحقّق بعد أن سُبِق الفعل "عزف" بالفعل الماضي "استفاق"، وهذا نظير قولنا مثلاً: "كُنتُ في صغري أذهب إلى المدرسة كُلّ صباح"، ونُلاحظُ هُنا أنّ فعل "أذهب" كان يتجدّد كُلّ مرّة في الوقت نفسِه.

2- المشتقّات:

تُمثّل المشتقّات جانباً من جوانب الدّرس اللُّغويّ، حيثُ "تتميّز اللّغة العربيّة بأنّها لغة اشتقاقية، وهذا يعني أنّ هُناك مادّة لغويّة معيّنة مثل (ك ت ب) يُمكن تشكيلُها على هيئات مختلفة، كُلّ هيئة منها لها وزن خاصّ، ولها وظيفة خاصّة كأن نقول مثلاً: (كاتِب) أو (مَكتوب) أو (مَكْتب)"[2]، ولا نتطرّق في هذا البحث إلى المشتقّات كُلّها وإنّما إلى الأكثر توظيفاً منها وهي: اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة، واسم التّفضيل، والصّفة المشبّهة.

2-1- اسم الفاعل:

اسم الفاعل هو "ما دلّ على الحدث والحُدوث وفاعله"[3] فـ"هو صفة مشتقّة تدلّ على معنىً

---

[1]- المصدر السّابق، ص174.

[2]- الرّاجحي: التّطبيق الصّرفي، ص75.

[3]- ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، (دط)، بيروت/ لبنان، منشورات المكتبة العصريّة، (دت)، ص216.

حادثٍ وعلى فاعله... والمراد بالمعنى الحادث المعنى المتجدّد بتجدّد الأزمنة. وبه تخرُج الصّفة المشبّهة لأنّها تدلّ على معنى ثابت ودائم" [1]. ويُصاغ من الثّلاثي على وزن (فاعل) ومن غير الثّلاثي بتغيير ياء المضارعة بميمٍ مضمومة وكسر ما قبل الآخر[2].

ونُلاحظ أنّ اعتماد الشّاعر على اسم الفاعل لافت للنّظر، فقد وظّفه في قصيدة "نداء الاتّحاد" مثلاً خمس عشرة مرّة، وفي قصيدة "صيحة غريب" ستاً وعشرين مرّة، وفي قصيدة "الثّورة الدّائمة" ثلاث عشرة مرّة، ومن أمثلته قولُه في قصيدة "صيحة غريب": [الكامل]

وغدوتُ رهـن كآبتــي متألّمـــاً متأجّــج الحســرات والعبـــرات
متفرّداً في التّيه في نـار الأسـى أتلـو على دُنيـا الضّنـى أنّاتــي
أيثور في أرض الجزائـر ثائــرٌ وأنا هُنـا كالصّخــر كالأمــوات
أيقـوم في أرض الجزائـر ناقــمٌ كاللّيـث يـزأرُ مرعــد النّبــرات
أيموت أهلي تحت سطوة ظالــم وأعيـشُ في سلـم على علّاتــي
أيصيـحُ بين المؤمنيـن مجاهــدٌ يدعــو إلى حُرّيتـــي ونجاتـــي
فأُجيبُه في الشّرق مرتعش الخُطا كالشّيخ في الرّكعات والسّجـدات
أثني على روح النّضــال وأنثنــي متيمّمــاً في مشيتــي عتماتـــي
فعــلام ينعــمُ بالشّهــادة إخوتــي وعلام تمضي في الحنين حياتي
وإذا تحـرّرت البـــلادُ وجئتُهـــا مــاذا أقــول لصابـغ الرّايـــات
أنــا هائــجٌ أنا ناقـــم أنــا ذاهب لأعيش في جبلي وفق فلاتــي[3]

---

[1]– النّادري: نحو اللّغة العربيّة كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ص133.

[2]– يُنظر: الرّاجحي، التّطبيق الصّرفي، ص76.

[3]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص118، 119.

ورد اسم الفاعل في الأبيات بكثرة مشتقّاً من الثُّلاثي ومن غير الثُّلاثي، فمن الثُّلاثي جاء على وزن (فاعل) (ثائر، ناقم، ظالم، صابغ، هائج، ناقم، ذاهب)، ومن غيره جاء بقلب ياء مضارعه ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر (متألماً، متأجّج، متفرّداً، مرعد، المؤمنين، مجاهد، مرتعش، متيمّماً)، ولكن هُناك من العلماء من رأى أنّ صيغة (فاعل) قد تحوّلُ إلى صفة مشبّهة إذا أضيفت إلى مرفوعها في المعنى أو دلّت على الثُّبوت على غرار ابن هشام[1].

ونُلاحظُ أنّ الشّاعر اعتمد في الأبيات اسم الفاعل لإبراز استمرار وتجدّد أحزانه وآلامه ومشاعره وإظهار صفات الجزائريّ الثّائر ضدّ المحتلّ الغاصب، فهو يُظهرُ ثورانه وجهاده ضدّه ونقمته عليه، فالشّاعر يتألّم ويتحسّر بشدّة لأنّه بعيد عن وطنه لا يُشاركُ أهلَه هناك حربهم ضدّ عدُوّهم وعدوّه، وهذا ما جعله يهيج أيضاً وينقم على هذا الوضع الذي يعيشُه ليُقرّر بعدها الذّهاب إلى الجبل أين يُشارك إخوانه هذه الحرب.

واستعمل الشّاعر اسم الفاعل في وصفه للعدوّ الفرنسيّ مرّة واحدة في قوله: (ظالم)، فلفظة ظالم تدلُّ على التّجدّد، لأنّ ظُلم الاستعمار لم يقع دفعة واحدة وإنّما وقع شيئاً فشيئاً، فهو يتجدّد في كُلّ مرّة وباستمرار، وصفة الظُّلم تحملُ الكثير من المعاني، فهي تحتملُ أن يكون قاتِلاً ومعذِّباً ومخرِّباً وسالِباً ومُغتصِباً، وهي ممارسات تحدُثُ وتتجدّد يوميّاً.

استعمل الشّاعر اسم الفاعل للدّلالة على نضال الشّعب الجزائريّ واستمرار مقاومته وتحدّيه للاستعمار الغاصب، ومن ذلك قولُه في قصيدة "دُعاء الحقّ": [البسيط]

قد قام يا دولـة الإجـرام قائمُنـــا كأنّـه المـــاردُ الجبّـــار يضطـــرِمُ

بالنُّور والحـقّ مجتاحـاً سلاسلـه وبالمدافـــع والنّيـــران يقتحـــمُ

[1]– يُنظر: الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، ص244، 245.

جاءتك ثورتُنا تُدْوي مزمجرة كالسّيل فوق بطاح الضّاد تزدحمُ[1]

يُشيرُ الشّاعرُ إلى استمرار الكفاح ضدّ الاحتلال الفرنسيّ من خلال اسم الفاعل (قائمنا)، فقد قام ولا يزال كذلك، ولذلك يُشبّهُه بالمارد وهو اسمُ فاعل أيضاً ليدلَّ على تّمرُّده، وخروجه عن الطّاعة، كما يدلُّ على قُوّته الخارقة، وهذه القُوّة جعلته يجتاح كُلّ ما يُعيقُه باستمرار، ثُمّ يبيِّنُ قُوّة الثّورة عموماً مُشبّها إيّاها بالرّعد في عظمة صوتها وبالسّيل في قُوّة اندفاعها.

ويبدو أنّ اهتمام الشّاعر بصيغة اسم الفاعل واضحةٌ باعتباره –أعني اسم الفاعل– يدلُّ على الفعل وفاعله، فهو يُبيّنُ الصّراعُ بين فاعلين، صاحبِ ظُلم يزدادُ ظُلماً وطُغياناً، وصاحبِ حقّ مظلوم يُحارب ويُقاوم، ولذلك نجدُ توظيفه في القافية، حيثُ ورد لفظةَ قافيةٍ في مواضع كثيرة منها قولُه في قصيدة "إلى الأمام": [مجزوء الرّمل]

في دروب النّصر نمشي كالدّواهـــي لا نليـــن

أرضُنـــا ترنـــو إلينـــا جنّـــــة للنّاظريـــــن

حقُّنـــا يعلـــو ويعلـــو رغـم أنـف الغاصبيـــن

قُمْ بنـــا يـا صاحبي فالـ يـوم يـــوم الثّائريـــن

نحـنُ للتّحريـــر جيـشٌ نحـنُ نسلُ الفاتحيـــن[2]

الصّراعُ في هذه الأبيات واضحٌ بين أصحاب الحقّ (الثّائرين، نسل الفاتحين) وأصحاب الباطل (الغاصبين)، ويبدو أنّ الشّاعر يُدركُ حقيقة الوضع، فأصحاب الحقّ لا ينهزمون (حقُّنا يعلو ويعلو)، خاصّة وأنّ هؤلاء الثّائرين مِنْ نَسْل الفاتِحِين.

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص141.

[2]– المصدر نفسُه، ص126.

2-2- اسم المفعول:

هو ما وقع عليه فعل الفاعل [1] ويُشتقّ من الثُّلاثي على وزن (مَفْعُول)، ومن غير الثُّلاثي بجعل حرف مضارِعه ميماً مضمومة، وفتح ما قبل آخره[2]، ومثلما استعمل الشّاعر اسم الفاعل لوصف أحواله وأحوال شعبه استعمل أيضاً اسم المفعول للغاية نفسِها، حيثُ استطاع توظيفه لإبراز قُوّة المناضل الجزائريّ وشجاعته، وفي الوقت نَفْسه أبرز ضُعف العدو وانتكاسته، ومن ذلك قولُه: [مجزوء الكامل]

من ذا يُصارع ساكن الـ أدغال مرهوب العريــن

مـن ذا يُقـــاومُ ثائـــراً كاللّيث مرفوع الجبيـن

أيـن المصــارعُ والمقـــا رعُ؟ إنّــه عندي دفيـن[3]

يتحدّثُ الشّاعر في هذ ه الأبيات عمّن يُمكنُه مواجهة الثّائر الجزائريّ الذي صار مُهاباً في مواقعه في الأدغال، فلا أحد يقدرُ على مقارعته لأنّه بطلٌ لا يُقاوَم، أمّا عدُوّه فمهزوم مقضيّ عليه، وقد استعمل الشّاعر لإبراز هذه المعاني اسم المفعول (مرهوب، مرفوع، دفين). ونُلاحظ أنّ اسم المفعول (دفين) ورد على غير قاعدته، لأنّ "هُناك أبنية تُستعمل بمعنى اسم المفعول، أشهرُها: (فَعِيل)"[4]، وهي تنوب عنه[5].

ويقول أيضاً في قصيدة "صيحة غريب": [الكامل]

وهُنــاك بيــن مُضمَّــخ ومُخضَّــب ومُكبِّـــرٍ ومصــوِّب الفوهـــات

سأصيح في الجيش الفرنسيّ الغبيّ قد آن حتْفُــك يــا شقــيّ فهــات

---

[1]- يُنظر: عطيّة: سُلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص51.

[2]- يُنظر: الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، ص245، 246

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص145.

[4]- الرّاجحي: التّطبيق الصّرفي، ص84.

[5]- يُنظر: الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، ص246.

فالله مـــا خلـق العبـــاد بضاعـــة تنقـــادُ فـي الأســـواق كـالآلات

لكـن أوربـــا بالغـــرور تسلّحـــت وتزعّمـــت تزهـو بغيـر حصـات

فبنـت على واد الجماجـم دولـــةً موعـــودة بالهـــدم والإفـــلات

جهلت بأنّ الظُّلـــم موبـوء الطّـــلا نسيت بما في الحقّ من ضربـات

حتّـى أتاهـــا فـي النهايـــة مـــاردٌ كالويـل يجرفُهـا بغيـر أنـــات

نبِّـــئ فرنســـا أنّ مبغـــوم النّـــدا أوحـى إليه الرّعـدُ بالصّرخـــات

فمضـــى يُدمْـــدِمُ والسّمـــاءُ مليئـــة بالنّـــار والحصبـــاء والظُّلمـــات

نبـــئ فرنســـا أنّ أرضـــى مُهجتـــي حـــرمٌ مصـــان لا يليـــنُ لعـــاتِ

إنّ العروبـــة يـــا فرنســـا أمّـــة منحوتـــة من شُعلـــة وقنـــاة [1]

يتحدّثُ الشّاعر في هذه الأبيات عن بطولات الإنسان الجزائريّ وتحدّيه للاستعمار الفرنسيّ، كما يتحدّثُ عن همجيّة أوربا وغرورها من خلال دعمها للاحتلال الفرنسيّ، جهلا منها أنّ الظُّلم زائل لا محالة، وأنّ للحقّ ضربات، وأنّ صوت الجزائريّ الذي كان خافتا غير مسموع قد عاد يُرعبُ كالرّعد، ثُمّ يختم تحدّيه للاستعمار بافتخاره بانتمائه للأمّة العربيّة التي لا ولن تنطفئ شُعلتُها أبداً، وقد وظّف لإبراز هذه المعاني اسم المفعول (مُضَمَّخ، مُخَضَّب، مَوْعودة، مَوْبوء، مَبْغُوم، مُصَان، مَنْحُوتة)، وهو مُشْتقّ كما نرى من الثُّلاثي ومن غيره.

2-3- صيغ المبالغة:

"صيغ المبالغة ألفاظ تدلّ على ما يدُلّ عليه اسم الفاعل مع إفادة معنى التّكثير"[2]، فهي تُفيد

---

[1]- خمّار، ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص121- 123.

[2]- عطيّة: سُلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص50.

التّأكيد والتّقوية والمبالغة[1].وصيغ فعّال وفعول ومفعال أكثر مبالغة وكثرةً من غيرها من الصّيغ [2]، و"أكثرُها استعمالا (فعال) / وفعول ثُمّ (مفعال) ثُمّ (فعيل) ثُمّ (فعِل)"[3].

وظّف الشّاعر صيغ المبالغة في كثيرٍ من الأحيان مقرونة باسم الفاعل، ومن ذلك قولُه في قصيدة "الثّورة الدّائمة: [الكامل]

الفارسُ الجبّــار من خبر الأســى وطغتْ عليــه جراحُــه وسِقامُــه
ويــلٌ لكُــلّ مُخـادع مِن شعبِــه فالشّعبُ حَرْبٌ لو يُضـامُ سَلامُــه
الشّعــبُ خــلّاقٌ لــه أحكامُــه وحُــدودُه وحلالُــهُ وحرامُــه
يــا ثــورة الأحــرار لـن تتوقّفــي مادام خلْفـك شعبُنــا وكرامُــه
الكادحــون الصّامــدون بعزمِهــم والفالـحُ الصّخـر العتيـدُ حزامُـه
هُم حارسُ الشّعب الصّبور وحولهُم جيش المعامع ينبري صمصامُه
الدّربُ ملغــوم الجوانــب مرعــبٌ ونشيد ثورتِنــا سمْــتْ أنغامُــه
ما كُلّ مَنْ نَطَـق الشّهـادةَ مُؤمــن كم جاحــد يبــدو لنـا إسلامُــه
والحاقــدون بموطنــي لنفاقِهــم يتظاهــرون كأنّهُــم خُدّامُــه
باســم العُروبــة يهتفـون وهم لهـا داء تضاعف كالـرّدى إيلامُــه
الوحـدةُ الكُبــرى شعــار وجودِنــا لكنّهـا عنـد الحَقُـود فِصامُــه[4]

يفتخرُ الشّاعرُ في هذه الأبيات بالفارس الجزائريّ (الفارسُ الجبّار) خُصوصاً ، وبالشّعب عموماً، فهو السّببُ في نجاحات الثّورة من خلال شجاعته وصبره وصموده وعزمه وتحدّيه،

---

[1]– يُنظر: الرّاجحي: التّطبيق الصّرفي، ص77.

[2]– الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، ص219.

[3]– ابن مالك الطّائي الجيّاني: شرح الكافية الشّافية، تح: عبد المنعم أحمد هريدي، (دط)، مكّة المكرّمة، دار المأمون للتُّراث، (دت)، ص1031.

[4]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص195– 198.

(الشّعبُ حرْبٌ، الشّعب خلّاقٌ، الشّعب الصّبور) رغم الصّعوبات التي يُواجِهُها، ومنها بعض أبناء الوطن المنافقين الذين يتظاهرون بحُبّهم لوطنهم بخدمته، لكنّهم في الحقيقة أشدّ حقداً عليه وعلى الأمّة العربيّة، وهم يُمنّون نُفوسَهُم تّشتُّتها وتفرّقَها (لكنّها عند الحقود فصامُه)، وقد استعمل الشّاعر صيغ المبالغة التي تُعبّرُ عن معاني القُوّة والشّجاعة والتّحدّي والصّبر والنّفاق والحقد. فـ(الجبّار) و(خلّاق) على وزن (فعّال)، و(الصَّبُور) و(الحَقُود) على وزن (فَعُول)، و(حَرْبٌ) على وزن (فَعْل)، والحَرْبُ هو شديدُ الحَرْبِ الشُّجاع، ويُقال أيضاً: مِحْرَب ومِحْراب[1].

2-4- الصّفة المشبّهة:

و"هي اسم يُصاغ من الفعل اللّازم للدّلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثمَّ سمّوه (الصّفة المُشَبّهة)، أي التي تُشبه اسم الفاعل في المعنى"[2]، فهي "الصّفة التي استُحسِنَ فيها أن تُضاف لما هو فاعلٌ في المعنى كـ(حَسَنِ الوجه) و(نقِيِّ الثّغْرِ)" [3]، والفرقُ بينَها وبين اسم الفاعل هي دلالتُها على الثُّبوت، وأشهرُ أوزانِها: فَعِل (فَرِح)، أفْعَل (أحمر)، فَعْلان (عَطْشان)، فَعَل (حَسَن)، فُعُل (جُنُب)، فَعَال (جبان)، فَعُول (وقور)، فُعَال (شُجاع)، فَيْعِل (سيِّد)، فَعِيل (كرِيم)، فَعْل (ضخْم)، فُعْل (حُرّ)[4].

وقد استعمل الشّاعرُ الصّفة المشبّهة في مواضع كثيرة في الدّيوان، وهي تُعبّر عن صفات ثابتة للإنسان الجزائريّ الثّائر، والشّعب الجزائريّ البَطَل، وأمثلة ذلك كثيرة منها قولُه: [الكامل]

ستُرُفُّ رايات العدالــة بيننـا ويعود للشّعب الشُّجاع وِسامُه[5]

---

[1]- يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، ص816. مادّة (ح ر ب)

[2]- الرّاجحي: التّطبيق الصّرفي، ص79.

[3]- الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، ص247.

[4]- يُنظر: الرّاجحي: التّطبيق الصّرفي، ص79- 81.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص194.

فالشّاعر يتفاءلُ بغد مشرق في وطنه بخُروج الاحتلال، ومن ثَمّ عودة السّيادة الوطنيّة للشّعب الجزائريّ البطل، وقد وصفَه بالشُجاع لما قدّمه ويُقدِّمُه من بُطولات وانتصارات لا يقدرُ عليها إلّا من امتلك صفة الشّجاعة، وهي في الشّعب الجزائريّ ثابتة فيه لا تتغيّر بتغيّر الزّمن، ولا تسقُطُ منه بتقادُم عهد الثّورة، فهو شُجاعٌ في كُلّ الأحوال، وقد اعتمد الشّاعر لإبراز هذا المعنى، وإظهار هذه الحقيقة على الصّفة المُشَبّهة (شُجاع).

ومن أمثِلتِها أيضاً قولُه: [الخفيف]

أنـا في نشـوة البُطولــة شـــدوٌ أنا دُنيـا جميلـةُ الوجــه فرحى[1]

فالشّاعر يتحدّثُ عن إحساسه بالسّعادة في غمرة الانتصارات التي يُحقّقُها الشّعب الجزائريّ على العدُوّ، ويُشبّه نفْسَهُ وهو في هذه الحالة بدُنيا جميلة الوجه فرحى، وقد استعمل لإظهار هذه الحقيقة التي يشعُرُ بها الصّفة المُشبّهة (جميلة) و(فرحى)، ومنها أيضاً: [الكامل]

زحْزح خُصومك فالهلاك مصيرُهُم حتْمـاً وللحُـــرّ الكريـــم بقـــاءُ[2]

يتوجّه الشّاعر بالخطاب للثّائر الجزائريّ البطل، حيثُ يدعوه إلى مواصلة الكفاح ضدّ المُحتلّ الغاصب لأنّ الهلاك سيكون مصيرُه، أمّا البقاءُ فهو من نصيب الحُرّ الكريم، ويقصِدُ هُنا الشّعبَ الجزائريّ، فهو حُرٌّ لأنّه لا يُباعُ ولا يُشترى، وهو كريم لأنّه شريف الأصل ونبيل، وهاتان الصّفتان ثابتتان فيه، فالأولى (حُرّ) على وزن (فُعْل)، والثّانية (كريم) على وزن (فَعيل).

ومنها أيضاً قولُه: [الكامل]

سِرْ بالجزائر فالطّريقُ ضياءُ وتُرابُهـــا حُرّيّـــة حمـــــراءُ

وانشُد مع الأبطال في آفاقِها أرواحُنـا تفديك يـا بيضـــاءُ

---

[1]– المصدر السّابق، ص187.

[2]– المصدر نفسُه، ص169.

علمٌ يُرفْرِفُ أبيض في أحمر قد عانقتْـهُ طبيعـةٌ خضـراء[1]

يفتخِرُ الشّاعرُ في هذه الأبيات بالجزائر التي قدّمت التّضحيات في سبيل حُرّيتها، ومازالت تُقدّم ذلك بفضل أبنائها الذين لن يتفانوا في فدائها والدّفاع عنها، فهو يصفُ حُرّيّتها بالحمراء من كثرة دماء التّضحيات، ويصفُها هي بالبيضاء في صفائها ونقائها، ثُمّ يَذْكُرُ الرّاية الوطنيّة وألوانها (أبيض، أحمر، أخضر) ليُبَيِّن أنّها ترمُز لما ذكرناه من صفات، وقد استعمل الشّاعر الصّفات المُشبّهة على وزن أفعل الذي مؤنّثُه فعلاء ممّا يدُلُّ على الألوان (أحمر، حمراء، أبيض، بيضاء، خضراء).

2-5- اسم التّفضيل:

يُصاغ اسمُ التّفضيل على وزن (أفعل)، وهو يدلّ على زيادة أحد الشّيئين عن الآخر في صفة مشتركة بينهُما، ويُشترطُ في فعلِه أن يكون ثُلاثياً، مُشتقّاً، مبنيًّا للمعلوم، تامّاً، قابلاً للتّفاضُل، ولا تَكون الصّفة منه على وزن أفعل الذي مؤنّثُه فعلاء [2]، أمّا توظيفُه في الدّيوان فكان أقلّ من المشتقّات الأخرى، فلم يستعمِلْه الشّاعر إلّا في حالات قليلة، ورُبّما لذلك علاقة بالوضع والواقع، فالشّاعر لا يحتاج إلى إظهار التّفاضُل في الصّفات بينه وبين عدُوّه بقدر ما يحتاج إلى إظهار الحقيقة في الميدان، وإظهارِ البُطولاتِ والانتصارات، فصفات الجزائريّ تظهرُ في أفعاله، وكذلك صفات المحتلّ، والقارئ هو من يحكُم بينهُما، وممّا ورد من توظيف اسم التّفضيل في الدّيوان قول خمّار في قصيدة "الإنسان الكبير": [الكامل]

خُذْهـا فإنّـك بالـرّدى يـا لـصّ أجْـدَرْ

لو جئت بالإحسان كُنْتَ وجدْتَ أكْثَـرْ

---

[1]- المصدر السّابق، ص164.

[2]- يُنظر: الرّاجحي: التّطبيق الصّرفي، ص94.

قد جئتَ بالخَطَر الرّهيب فكُنْتَ أخْطَرْ

أشباحُكم ودماؤنـــا الحمــراء تقطُــرْ

لكنّنـــي سأظـــلُّ جبّـــاراً وأكْبَـــرْ [1]

يبدو أنّ الشّاعر استعمل اسم التّفضيل لإبراز التّفاوت والتّفاضُل سلباً وإيجاباً، فالاستعمار هُنا أجدر بالموت من الشّعب الجزائريّ، لأنّه هو المحتلّ الذي أخذ ما ليس له، وهو المعتدي الذي جلب الشّرّ للجزائر فكان أخطر في ظُلمه وتعدّيه من أيّ احتلال آخر، فتوظيف (أخطر) كان للتّفاضُل سِلباً، فالاستعمار كان الأفضل في ارتكاب المجازر والقتل والتّخريب، ولو لم يفعل ذلك لربّما وجد من الخير في هذه الأرض الكثير والكثير، ورغم كلّ ما فعلَه من قتل وظُلم إلّا أنّ الإنسان الجزائريّ وقف له بالمرصاد لأنّه جبّارٌ وأكبر منه، وقد وظّف الشّاعر لإظهار هذه المعاني أسماء التّفضيل (أجدر، أكثر، أخطرْ، أكبَرْ).

وممّا ورد أيضاً من توظيف اسم التّفضيل قولُه في قصيدة "صرخة الجبل": [البسيط]

يا طالب العلم خُذ للحرْبِ أُهْبَتَها وعانق الموت وانبُذ عيشـة النّـدم

الصّخـرُ أنسبُ عند الذّود متّكــأً والسّيفُ أبلغ في الهيجاء من قلمِ [2]

فهُنا يفتخر الشّاعر بالحرب، فالموت في أحضانِها خيرٌ من عيشة الذُّلّ والهوان، وهُناك – أي في الحرب – ليس ما هو أنسبُ مِن الصّخر متّكأً لأنّه أفضل أمناً وراحةً من غيره، كما أنّ السّيف أكثر سنداً من القلم فيها لأنّ ما أُخِذ بالقُوّة لا يُستردُّ إلّا بالقُوّة، ولتوضيح ذلك اعتمد الشّاعر اسمي التّفضيل (أنسب) و(أبلغ).

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص161، 162.

[2]– المصدر نفسُه، ص177.

الفصل الثّاني

دراسة المستوى التّركيبيّ:

نرصُد في هذا الفصل أهمّ ما يُميّز شعر محمّد بلقاسم خمّار في ديوانه "ظلال وأصداء" نحويًّا، ونقف على تلك الانتهاكات أو المنبّهات الأسلوبيّة التي لجأ إليها الشّاعر عن قصد، ليبلُغ من خلالها مراميه، ويصل إلى أهدافه التّعبيريّة. ونُحاول أن نتتبّع لُغة الشّاعر لنرصُد ما فيها من ثابت ومتغيّر، "فالثّابت كُلُّ مظهر لغويّ شاع في الاستعمال، وتواتر ولم يمل عنه المُنشئون ولا خطّأه الدّارسون، ولم يُداخله تغيير ولا تحريف منذ استعمالاته الأولى"[1].

والمتحوّل "قد يكون تحوّلاً عن قاعدة نحويّة أو بنية صرفيّة أو وجهة معنويّة أو في تركيب جملة، كما قد يكون التّحوّل عن نسبة عامّة في استعمال الظّاهرة اللّغويّة في عصر من العُصور أو يكون بشحنة دلاليّة خاصّة أو بفقر خاصّ يلحق الظّاهرة اللّغويّة في نوع من النّصوص دون آخر أو في نوع من الأغراض دون آخر"[2].

نحاول في هذه الدّراسة أن نتعرّف على نظام الجُملة في ديوان الشّاعر "محمّد بلقاسم خمّار" من خلال دراسة نوعها، والتّقديم والتّأخير فيها، ودراسة الضّمير، بالإضافة إلى ظاهرة الحذف، ثُمّ دراسة أساليب التّوكيد، النّداء، الاستفهام، والشّرط، وظاهرة التّناصّ، وقد اخترنا هذه العناصر لما لها من حُضور قويّ وأهمّية في تحديد أسلوب الشّاعر وتحقيق أهدافه وغاياته ومراميه.

---

[1]- محمّد الهادي الطّرابلسي: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، (دط)، تونس، المطبعة الرّسميّة للجمهوريّة التّونسيّة،1981، ص11.

[2]- المرجع نفسُه، ص11.

1- الجُملة ونظام تراكيبها:

"الجملة هي الصّورة اللّفظية الصّغرى للكلام المفيد في أيّة لغة من اللُّغات، وهي المُركّب الذي يُبيّن المتكلّم به أنّ صورة ذهنيّة كانت قد تألّفت أجزاؤها في ذهنه، ثُمّ هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلّم إلى ذهن السّامع"[1]

ولقد عرّف عُلماء العربيّة الجُملة قديما، ورأوا أنّها تختلف عن الكلام من حيث الإفادة، "فالكلام هو القول المفيد بالقصد، والمُراد بالمفيد ما دلّ على معنى يَحْسُنُ السّكوت عليه، والجُملة عبارةٌ عن الفعل وفاعله، كقام زيدٌ، والمبتدأ وخبرُه كزيدٌ قائمٌ، وما كان بمنزلة أحدهما نحو ضُرِبَ اللّصّ، وأقائمٌ الزّيدان، وكان زيدٌ قائماً، وظننْتُهُ قائماً"[2].

وهُناك من النّحاة من اعتبر أنّ الكلام والجُملة شيء واحد، وهو ما ذكره ابن جنّيّ والزّمخشريّ في الخصائص والمُفصّل، حيث يقول ابن جنّيّ: "أمّا الكلام فكُلّ لفظ مُستقلّ بنفسه، مُفيد لمعناه. وهو الذي يُسمّيه النّحويّون الجُمل" [3]، ولكنّ اللّافت عند جمهور النُّحاة هو اعتبارهم "أنّ الكلام والجملة مختلفان، فإنّ شرط الكلام الإفادة ولا يَشترط في الجملة أن تكون مفيدة، وإنّما يُشترط فيها إسناد سواء أفاد أم لم يُفد، فهي أعمّ من الكلام، إذ كُلّ كلام مفيد وليس كلّ جملة مفيدة"[4].

ويتّضح ممّا سبق ذكرُه أنّ الجملة هي ما ترتّب عنها عمليّة الإسناد، أي كلّ ما تتكوّن من مسند ومسند إليه، ولذلك نصادف في قراءاتنا للنّصوص وتحليلنا لها وُجود جمل كثيرة لا يتّضح

---

[1]- مهدي المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ص31.

[2]- جمال الدّين بن هشام الأنصاري: مغني اللّبيب عن كُتُب الأعاريب، تح: مازن المُبارك ومحمّد علي حمد الله، ج2، ط1، دمشق/ سوريا، دار الفكر، 1964، ص419.

[3]- أبو الفتح عُثمان بن جنّيّ: الخصائص، تحقيق محمّد علي النّجّار، ج1، (دط)، مصر، دار الكُتُب المصريّة ، 1952، ص17.

[4]- فاضل صالح السّامرّائيّ: الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، ط2، عمّان/ الأردن، دار الفكر ناشرون وموزّعون، 2007، ص12.

معناها منفردة أو مستقلّة عن غيرها من الجمل الأخرى كجملة القسم، وجملة الشّرط وجملة الجواب، فعمليّة الإسناد إذن لا تُحقّق للجملة الفائدة، كما أنّ "الجملة قسمان: فعليّة وهي ما صُدّرت بفعل، واسميّة وهي ما صُدّرت باسم"[1].

وسنُحاول في دراستنا هذه أن ندرس الجملة من هذا المُنطلق رغم صعوبة الأمر باعتبار كثرة القصائد وطول بعضها ومنه كثرة الجُمل. وسنُركّز في دراستنا على الانزياحات النّحويّة أو العُدول عن التّركيب المألوف للجملة، باعتباره يُمثّل خاصّيّة من خصائص أسلوب شاعر ما، ويكشف عن مقاصده وأهدافه وطريقة تفكيره.

1-1- نوعية الجمل:

إنّ وضع حُدود للجملة ليس بالأمر الهيّن، وقد اعتمدنا في الغالب على عمليّة الإسناد (فعل+ فاعل، مبتدأ+ خبر)، واعتبرنا جملة النّداء وجوابه جملة فعليّة باعتبار أداة النّداء عوضاً عن فعل محذوف تقديرُه "أنادي" أو "أدعو". وسنركّز في دراستنا لنوعيّة الجملة على الجانب الدّلاليّ لهذا الاستعمال، والغاية التي لأجلها وظّفها الشّاعر فعليةً أو اسميّة، وغلّب إحداهما على الأخرى.

إنّ أوّل قصيدة تُطالِعُنا في الدّيوان هي قصيدة " **نداء الاتّحاد**" والتي صوّرت الوضع السّياسيّ للجزائر قبل الثّورة، وضعٌ يُنذر بسكون مستمرّ وتحجّر ورُكود وجمود، والشّاعر يُراقِبُ الوضع من بعيد من مدينة حلب السّوريّة بعينيْ متأمّلٍ، متألّمٍ، آملٍ في تغيّر الأوضاع إلى الأحسن، وقد بدأ قصيدته بجملة فعليّة متمثّلة في جملة النّداء "بلادي" والتّقدير (أدعو أو أنادي بلادي)، وكأنّ الشّاعر أراد أن يَكسِر ذلك السُّكون الرّهيب الذي يُسيطر على الأجواء في الجزائر، وقد نوّع بين الجمل الفعليّة والاسميّة، ولكلٍّ منها دلالاتُها في النّصّ، ولو قُمنا بعمليّة إحصائيّة لوجدنا الجُمل

[1]- عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص394.

الفعليّة تغلُبُ عليها، حيث استعملها خمسًا وسبعين مرةً، فالشّاعر يُريد للشّعب الجزائريّ أن يتحرّك لينفض عنه غُبار الذّلّ والشّقاء: [الوافر]

بلادي لسْتُ أدري من أُنادي ليرفـع عنك أرزاء العــوادي[1]

أمّا الجمّل الاسميّة فقد استعملها عشرين مرّة، وفي كثير منها جمل مركّبة من مبتدأ، خبَرُه جملة فعليّة (والأمواج غضبى تُصارعُها العواصف، كأنّ ذُنوبنا صارت تُضاهي، ولكن نحن لم نُظهر خلافاً، كلانا يُنشِدُ الأيّام، فكم من دولةٍ للعرب بادت، فإنّي ما بقيتُ الدّهر حيّاً أنادي...)، فهو يُريدُ للشّعب أن يتحرّك، حتّى يتغلّب على ذلك السُّكون الرّهيب، وهو ما انعكس على تركيب الجُمل في القصيدة الذي غلبت عليه الجمل الفعليّة ذات الأفعال المتحرّكة (أنادي، يرفع، تصارع، تردّد، ترعى، تسأل، تأتي، لاتبني، استعمل، عاقب، تباعد، تهنا، تشتّتنا، تبعثرنا، ننزو، صارت، تُضاهي، دعا، يسعى، يلبّي، طوّقنا، يجمع، هبّوا، تبنوا، لبّوا، يباغت، أجيبوا، دعوني، أجيبُ)، وفي قصيدته "**صيحة غريب**" التي تحمل في طيّاتها لوماً عنيفاً له، وعتاباً قاسياً على نفسه، رغم أنّ بُعده عن الوطن وعن الثّورة، وعدم المشاركة في أحداثها مفروضٌ عليه، نجده ينحى المنحى نفْسَهُ، فيستعمل الجمل الفعليّة أكثر، فهي تعكس ثورانه على حالة السُّكون الذي يعيشُه، ولا يقوى على التّحرّك حيثُ يقول: [الكامل]

أيثور في أرض الجزائـر ثائـرٌ وأنا هُنا كالصّخر كالأمـوات

أيموتُ أهلي تحت سطوة ظالم وأعيشُ في سلم على علّاتي[2]

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113.

[2]– المصدر نفسُه، ص118.

وفي قصيدة "**دُعاء الحق**" نجد الأمر نفْسَه، فإيمان الشّاعر الكبير بانتصار الحقّ على الباطل، جعلَهُ يرفع صوتَهُ عالياً، بعد أن فجّرتْ أمجادُ الثّورة قريحتَهُ، فحرّك قصيدتَه بجمل فعليّة لتعلوَ على الجمل الاسميّة، فالزّمن زمن التّحرّك والثّورةِ لا السّكون والخنوع: [البسيط]

سيري إلى النّصر واجتاحي عوائقه فقد رنـا لك كالمشتـاق يبتســم

سيغلـب الحـقّ رغم المبطلين ولـن يُغالب الحقّ إنّ الحـقّ منتقـم[1]

ولعلّ قصيدة "**منطق الرّشّاش**" تؤكّد ميل الشّاعر إلى الحركة أكثر من السّكون ممّا يعني ميله إلى منطق القوّة مع الأعداء، لأنّ الزّمن زمن التّحرُّك لا السُّكون والتّفكير، حيثُ يقول في بعض سطورها: [الرّمل]

لا تفكّر... لا تُفكّر...

يا لهيب الحرب زمجر... ثمّ دمّر...

في ذُرى السّمراء من أرض الجزائر.. لالا تُفكّر...

مزّق الأحياء... أشلاءً... وبعثر

حطّم الطُّغيان... كسّر...

وانشُر الإرهاب... والنّيران.. أكثر

وإذا ناداك غرّ ...فتحجّر..

وتمرّد.. وتكبّر... لا تفكّر...

سوف تظفر...[2]

---

[1]- المصدر السّابق، ص138.

[2]- المصدر نفسُه، ص150.

ولا شكّ أنّ المقام يفرض على الشّاعر اختيار الألفاظ وترتيبها داخل الجملة، فـ"قد لاحظ البلاغيّون منذ القديم ظاهرة السّياق من خلال مقولتهم الدّقيقة بأنّ: لكلّ مقام مقال ولكلّ كلمة مع صاحبتها مقام"[1]، والجدول الآتي يبيّن توزيع الجمل بنوعيها (الاسميّة والفعليّة) في الدّيوان.

جدول13: توزيع الجمل الاسميّة والفعليّة في ديوان "ظلال وأصداء".

القصيدة	الجمل الفعليّة	الجمل الاسميّة
نداء الاتّحاد	75	20
صيحة غريب	82	26
إلى الأمام	46	20
صوت الضّمير	67	22
مولد المجد	190	48
ثأر وشوق	55	15
دُعاء الحقّ	85	50
ثائر	**29**	**29**
زهراء	105	40
منطق الرّشّاش	45	11
حبيبتي يا بلادي	74	28
الإنسان الكبير	116	67
الأصداء	121	62
شعبي الفارس	52	23
صرخة الجبل	21	10
مصرع الصّنم	49	11
توسّل	32	09
هُتاف الجزائر	128	33

[1]- محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، ط1، القاهرة (مصر)، دار نوبار للطّباعة، 1994، ص305.

الثّورة الدّائمة	67	57
ظلال وأصداء	336	127
المجموع	**1775**	**708**

يبدو من خلال الجدول غلبة الجمل الفعليّة على الجمل الاسميّة بفارق كبير جدّا، وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا التّوظيف لم يكن اعتباطاً، وإنّما قصد إليه الشّاعر قصداً، فسَنوات السُّكون والهُدوء كانت طويلةً، بالقدر الذي ظنّ فيه الشّعْبُ الجزائري أنّه لن تقوم له قائمةٌ بعدها، وهو ما عبّر عنه الشّاعر "**أبو القاسم سعد الله**" في قصيدته "**الثّورة**": [الرّمل]

كان حُلماً واختمار

كان لحناً في السّنين

كان شوقاً في الصُّدور

أن نرى الأرض تثور

أرضنا بالذّات ، أرض الوادعين

أرضنا بالذّات، أرضَ الكُرماء

أرضنا السّكرى بأفيون الولاء

أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى

كان حُلْماً، كان شوقاً، كان لَحْنا

غير أنّ الأرض ثارت

والهُتافات تعالتْ

من رصاص الثّائرين[1]

[1]– أبو القاسم سعد الله: النّصر للجزائر، ط3، الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، 1986، ص29، 30.

إنّ الجمل الفعليّة تعني العُنفوان والحماس والاندفاع، وتوظيفها في الدّيوان يخضع للواقع الجزائريّ آنذاك، والذي انعكس على نفسيّة الشّاعر، الذي عبّر عن هذا الواقع الجديد بالحركة والسُّكون، فجسّد الحركة بالجمل الفعليّة التي غلبت عليها أفعال الحركة كقوله على سبيل المثال لا الحصر في قصيدته "مولد المجد": [الخفيف]

حرّكوهـــا عجاجـةً وأعـــدُّوا ما استطعتم لخصمكم واستعدّوا

واستمـــدّوا من العُروبـــة والدّ ين عطـــاءً ونخـــوةً وأمـــدّوا

لم تعد خطّة التّوكُّـل تجـدي فانبذوهـــا وشـدّدوا ثُـمّ شُـــدّوا

شمّروا للكفاح فالنّصر حادينا وسيـروا مع المـواكب واشـــدوا[1]

فالشّاعرُ يدعو في هذه الأبيات إلى الاستعداد الجيّد للحرب، لأنّ الحرب أفعال وليست مجرّد توكُّل فقط، والنَّصْرُ لَنْ يَتَأَتّى إلّا بالكفاح والالتحاق بمواكب الثّوار، كما يدعو إلى النّخوة العربيّة التي تأبى الظُّلم والخنوع.

إلّا أنّ الملاحظ في قصائد الدّيوان هو وجود قصيدة واحدة تساوت فيها الجمل الاسميّة والفعليّة رغم أنّ عنوانها يُنبيء بالثّورة لا الهُدوء، ولكنّنا حين ننظُر في هذه التّراكيب نجدُها في الكثير منها جملاً مركّبةً أحد عناصرها الأصليّة أو المكمّلة جملة فعليّة، كقوله في قصيدة " **ثائر**": [الكامل]

والغاصبون يسخّـرو ن كواهلي وسواعدي

أكبادُنا تبني ويهـــــ دم مـــا بنت حُسّادنـــا

إنّي أحبّ الثّورة الـــ كبرى وإذلال الملـــوك[2]

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص135.

[2]– المصدر نفسُه، ص144.

إنّ ما يُميّز نظام تركيب الجمل الاسميّة في قصائد الدّيوان هو بدؤها **بضمير رفع منفصل** في كثيرٍ منها، وهو يعود على الشّعب الجزائري الثّائر المتمرّد على الظّلم والطّغيان تارة، ويعود على الجزائريّ الرّافض للذّلّ والخنوع تارةً أخرى، ونكاد نستثني من ذلك القصيدةَ الأولى من الدّيوان، حيث يعود فيها هذا الضّمير في أغلبه على الشّعب الجزائري الرّافض للثّورة والتّمرّد: [الوافر]

كأنّهم الكواكب في اللّيالـي ونحن إزاءها أصل السّواد

ولكن نحن لم نُظهر خلافاً ولم نُضمر سبيـلاً للعـناد

هم الزّعماء والعلماء أولـى بهدي السّائرين إلى الرّشاد[1]

إذا كانت قصائد الدّيوان كُلّها تتحدّث عن الثّورة التّحريريّة باستثناء أول قصيدة منه والتي نُظمت قبل اندلاعِ الثّورة، رغم أنّ موضوعها لا يخلو من الدّعوة إليها، من أجل نفض غُبار الذُّلّ والهوان، فما الدّاعي إلى الإكثار من ضمير المتكلّم "أنا"، والذي يعود على الشّاعر؟ أهو الإحساس المتراكم لدى الشّاعر بتقصيره تجاه وطنه وثورته؟ أم حُبّ زائدٌ للوطن يدفعه إلى إقحام نفسه في كُلّ قصيدة ينظمُها؟ أم هي رياح الرّومانسيّة ضربت بأناها في قلب الشّاعر فراح يُجسّد مبادئها إعجابا بها؟

إنّ ثاني قصيدة من الدّيوان وهي قصيدة "صيحة غريب" تجعلُنا نكتشف سرّ هذا الأنا الحاضر بقوّة، وقد أشار إلى ذلك في أبيات كثيرة منها: [الكامل]

أيثور في أرض الجزائــر ثائرٌ وأنا هُنــا كالصّخــر كالأمــوات

أيموت أهلي تحت سطوة ظالم وأعيـش في سلـم علـى علّاتــي

فعلام ينعـم بالشّهــادة إخوتــي وعلام تمضي في الحنين حياتي

---

[1]– المصدر السّابق، ص115، 116.

وإذا تحـرّرت البــلاد وجئتُهـــا مــاذا أقــول لصابـــغ الرّايـــات [1]

إذن فشعور الشّاعر بالتّقصير واضح رغم أنّ الأمر يتجاوزُه، لأنّه في بلاد الغُربة لغاية نبيلة وهي طلب العلم، لذلك كان يُقحم ضمير المتكلّم في كثير من قصائد الدّيوان، يُذكّر فيها بحُبّه الشّديد لوطنه، ويتغنى بوطنيّته التي تُذكّر بشاعر الثّورة مفدي زكريّاء في إلياذته، خاصّة أنّه "قد تيقّظت الوطنيّة في الشّعر العربيّ الحديث حتّى أصبح الشُّعراء على اختلاف نوازعهم يُحسُّون أنّ من واجبهم تسجيل اهتزازات نفوسِ (الشّعب) في الأحداث الوطنيّة فتسابقوا إلى هذه الغاية حتّى أصحاب النّزعة الغزليّة...(فـ) الوطنيّة في الشّعر الحديث وطنيّة صاعدة شامخة" [2]، ومحمّد بلقاسم خمّار من هؤلاء الشّعراء العرب، وبلادُه الجزائر من أكثر البلدان تعرّضاً لهمجيّة الاستعمار الغربيّ.

1-2- الضّمائر:

يُسمّى الضّمير * ويُسمّى المضمر، وهو اسم جامدٌ مبنيّ، يُعتبرُ أعرف المعارف على الصّحيح[3]، والضّمير البارز إمّا متّصلٌ ويكون في آخر الكلمة أو مُنفصل يَتقدّم الجملة أو يتأخّر عنها[4]. ومن "أغراض استعمال الضّمائر في اللُّغة الرّغبة في التّعمية والإبهام"[5]

---

[1]- المصدر السّابق، ص118، 119.

[2]- نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشّعر الحديث، دار الفكر العربيّ، القاهرة/ مصر، 1980، ص19، 20.

*- الضّمير في اللُّغة: "الضُّمْرُ، بالضّمّ وبضمّتين: الهُزال، ولحاق البطن، العنب الذّابل، والسّرّ، وداخلُ الخاطر، ج: ضمائر. وأضمره: أخفاه، وأضمرت الأرضُ الرّجُل: غيّبتْه، إمّا بسفر أو بموت. وقضيبٌ ضامرٌ ومنضمرٌ: ذهب ماؤه، وتضمّر وجهُه: انضمّت جلدتُهُ هزالاً"، الفيروزابادي: القاموس المحيط، ص981.

[3]- يُنظر: محمّد أسعد النّادري: نحو اللّغة العربيّة، كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ط2، صيدا (لبنان)، المكتبة العصريّة، 1997، ص209.

[4]- يُنظر: عباس حسن: النّحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرّفيعة، والحياة اللُّغويّة المتجدّدة، ط3، مصر، دار المعارف، (دت)، ص220، 221.

[5]- إبراهيم أنيس: من أسرار اللُّغة، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1966، ص275.

لقد استعمل الشّاعر الضّمير بكثرة في الدّيوان حيث بلغ عدد توظيفه ألفين وسبعمائة وإحدى عشرة مرّة (2711)، وما يُلاحظ هو أنّ الشّاعر استعمل الضّمائر بمختلف أنواعها (منفصلة ومتّصلة ومستترة)، لكنّه لم يوظّف ضمائر النّصب المنفصلة، حيث خلا الدّيوان تماما منها، ويُمكن اعتبار هذا سمة أسلوبيّة عند الشّاعر بحيثُ لا يميل إلى استعمالها في قصائده أو على الأقل في هذه الفترة التي نظم فيها الدّيوان.

جدول14: استعمال الضّمائر في ديوان ظلال وأصداء

القصيدة	الضّمائــــــــــــــــــــــــر												
	أنا	نحن	أنتَ	أنتِ	أنتما	أنتم	أنتنّ	هو	هي	هما	هم	هنّ	المجموع
نداء الاتّحاد	33	24	7	2	0	6	0	13	14	0	4	0	103
صيحة غريب	60	8	9	3	0	0	0	18	21	0	0	0	119
إلى الأمام	6	21	12	8	0	0	0	6	10	0	0	0	63
صوت الضّمير	12	43	15	0	0	0	0	17	10	0	1	0	98
مولد المجد	32	53	28	15	0	18	0	53	27	0	9	0	235
ثأر وشوق	46	2	5	5	6	3	0	16	9	0	0	0	92
دعاء الحقّ	2	29	0	12	0	10	0	37	36	0	4	0	130
ثائر	24	10	5	0	0	0	0	10	5	0	2	0	56
زهراء	93	14	6	8	0	2	0	20	21	0	0	0	164
منطق الرّشّاش	0	0	41	0	0	0	0	8	1	0	0	0	50

حبيبتي يا بلادي	47	2	8	0	0	6	0	75	17	0	5	0	160
الإنسان الكبير	85	5	45	2	0	1	0	13	39	0	0	0	190
الأصداء	20	40	33	3	0	4	0	32	42	0	4	0	179
شعبي الفارس	4	6	3	0	0	0	0	4	61	0	0	0	78
صرخة الجبل	11	4	6	1	0	1	0	3	4	0	0	0	30
مصرع الصّنم	0	0	0	0	0	0	0	14	33	0	0	0	47
توسَّل	28	4	0	0	0	11	0	8	8	0	1	0	60
هُتاف الجزائر	86	9	32	7	0	4	0	17	31	0	2	0	188
الثّورة الدّائمة	3	23	0	3	0	0	0	9	102	0	8	0	148
ظلال وأصداء	162	45	53	32	0	1	0	97	112	0	18	1	521
المجموع	754	342	308	101	6	67	0	426	647	1	58	1	2711

يبدو من خلال الجدول السّابق أنّ الشّاعر استعمل كثيراً ضمير المتكلّم (أنا)، وهو الضّمير الأكثر توظيفاً، ولكن ما الدّافع الذي جعل الشّاعر يميل إلى توظيفِه أكثر مع أنّ أغلب القصائد قيلت أثناء ثورة التّحرير؟ أليس هذا مدعاة لحضور ضمير المخاطب الذي يعود على وطنه، أو حُضور ضمير الغائب الذي يعود عليه أيضاً، رغم أنّنا نلحظ ذلك الحُضور القويّ أيضاً لضمير الغائب في النّص (هو) والذي يحتلّ المرتبة الثّانية في التّوظيف بعد ضمير المتكلّم (أنا)، وبما أنّ الشّاعر كان مُغترباً بعيداً عن وطنه لمّا انطلقت أوّل رصاصة للثّورة التّحريريّة، فقد أراد أن يُعبّر

عن ذلك الحُزن العميق الذي يتملّكُه لعدم قُدرتِه على مشاركة أبناء وطنه في هذا الحدث العظيم، حيث استعمل هذا الضّمير بكثرة معاتباً نفسَه وكأنّه يُواسيها، مُحاولاً التّنفيس عنها، فنراه يقول في أوّل قصيدة كانت بعد انطلاق الثّورة: [الكامل]

ماذا جنيتُ بمهجتــي وحياتــي حتّى منيتُ بفرهــة وشتاتــي

وغدوتُ رهــن كآبتــي متألّمــاً متأجّج الحسرات والعبــرات

متفرّداً في التّيه في نار الأسى أتلو على دنيا الضّنى أنّاتي

أيثور في أرض الجزائـر ثائــرٌ وأنا هُنا كالصّخر كالأموات

أيقوم في أرض الجزائـر ناقــم كاللّيث يزأرُ مرعـد النّبــرات

أيموت أهلي تحت سطوة ظالم وأعيش في سلم على علّاتي

وإذا تحـرّرت البــلاد وجئتُهــا ماذا أقول لصابغ الرّايــات؟[1]

استعمل الشّاعر ضمير المتكلّم في هذه الأبيات ظاهرًا ومستتراً، وكان البارز منفصلاً ومتّصلاً، أمّا عائده فهو واحدٌ وهو الشّاعر، ويبدو من خلال هذا التّنويع المقصود من الشّاعر في ضمير المتكلّم أنّ الشّاعر يُعبّر عن أحواله في هذا الوقت بالذّات من انطلاق الثّورة، فهو غير موجود في وطنه بعيد عنه، وهذا ما يُمثّلُه الضّمير المستتر (أتلو، أعيش، أقول)، كما أنّه منفصلٌ عنه جسدياً لا نفسيّاً لذلك وظّفه مُنفصلاً (أنا هُنا)، ولأنّه رغم هذا البُعد والغياب والانفصال الجسمانيّ إلّا أنّه مُرتبط به نفسيّاً وشعوريّاً وعاطفيّاً ، وهذا ما يُعبّر عنه توظيفه لضمير المتكلّم متّصلاً (جنيتُ، مُنيتُ، غدوتُ)، وقد غلب توظيف ضمير المتكلّم "أنا" في عشر قصائد من الدّيوان، وهو ما يُمثّل نصف قصائده، ويبدو أنّ إحساس الشّاعر بالغياب هو الذي دفعه إلى هذا

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص118، 119.

التّوظيف محاولاً إثبات الحُضور، وكأنّه أراد أن يقول أنا غائبٌ بينكم هناك جسديّاً ، لكنّني حاضرٌ معكم بمشاعري وعواطفي: [الكامل]

وغدوتُ من لهبي أحِسُّ كأنّني أصبحتُ في قلب الجحيم بذاتي

أرنو إلى وطني الغضوب وأنثني لأجسّ.. هل وقفتْ لهُ نبضاتي[1]

"إنّ الذّات المتكلّمة حين يتحوّل النّزوع عندها إلى التّوحّد بضمير المتكلّم "أنا"، يتحوّل هذا النّزوع إلى باعث لليقين، فيشحن عزمها ويمدُّها بطاقة الاستمرار والقُدرة على المضيّ، حتّى وإن كان على حساب الآخرين"[2]، ففي قصيدة "صيحة غريب" مثلاً فاق توظيف ضمير المتكلّم الضّمائر الأخرى كُلّها مجتمعة، والفرق شاسع بينه وبين بقيّة الضّمائر في القصائد الأخرى التي يتفوّق فيها تقريباً، وسبب ذلك واضح كما أشرنا سابقاً، وهو الشُّعور الكبير بالتّقصير تجاه وطنه، فالثّورة انطلقت وهو بعيد عن أرض الوطن، ولذلك ينظم القصيدة معاتباً نفسَه ناقداً إيّاها نقداً ذاتيّاً لاذعاً.

لقد حاول الشّاعر أن يكون حاضراً دائماً في كُلّ لحظة يعيشُها وطنه، وأحيانا كان يُثبتُ الحضور من خلال استرجاع ذكريات الماضي هُناك ليبيّن أنّه مازال مُرتبطاً كلّ الارتباط به، مثلما عبّر عن ذلك في قصيدته "زهراء": [مجزوء الرّمل]

عندمـــا خيّـــم ليلـــي وغـــدا دربـــي قفـــرا

كُنتُ أِرنـــو علّنـــي ألـــ مح تحت النّجـم غيـرا

لـم أجـد إلّا ظلالـــي ترتمـي طـولاً وقصـرا

وأنـا أسـري مع الوهـــ م أناجـي ألف ذكـرى

يا طريقي هل إلى ملـــ هبة الأحـلام مســرى

---

[1]- المصدر السّابق، ص120.

[2]- ابن السأئح الأخضر: سيميائيّة الضّمير "أنا" في الدّلالات وبناء التّأويل .semat, international journal vol2, n01,university of bahrain, jan2014, p134.

أين منّـي منزلـي الـزّا هـي وأيـن الآن زهــرا

أنـا لا أنســى صبايـا كُنتُ يـا أُختـاه غــرّا[1]

إنّ عائد ضمير المتكلّم في الدّيوان ليس نفسه وإن كان في الغالب يُمثّل الشّاعر، فهو أيضاً يُمثّل الجزائر وهذا ما يظهر في قصيدة "هتاف الجزائر": [الخفيف]

أيّها الشّهر لستُ أنسى أسودي من رفاق عميروش وابن المهيدي

الميامين في سبيلي تهاوى كُلّما حاول الأسى عجم عودي

كم عدوّ أرادني للمنايا وأبى الصّامدون إلّا خلودي

هزّني ثائري فأرديتُ خصمي ورفعتُ الحياة فوق بنودي

نسغ المجد والحضارة يجري في عروقي من سالفات العُهود

فاطلعي يا شموس تلمسك الآ ثار منّي ومن تُراث جُدودي

هذه الأرض لي وتلكُم حُدودي من تعدّى فقد تحدّى وُجودي[2]

فالمتكلّم في هذه الأبيات هي الجزائر، فهي بمثابة الأمّ التي تتحدّث عن أبنائها الذين نصروها على أعدائها، ودافعوا عنها، واستشهدوا لأجلها، وحفظوا كرامتها، واستعادوا أمجادها.

كما نجدُه يُمثّلُ الشّعب الجزائريّ أيضاً حيثُ يقول في قصيدته "الإنسان الكبير": [الكامل]

يا شعبي العاتي ولم تخشَ الحصار

بيديك قُنبلة وفي عينيك نار

وعلى جبينك هالة غضبى منار

ومضيت تكتسح المدائن والقفار

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص146، 147.

[2]– المصدر نفسُه، ص190، 191.

حُرّيّتـــي حُرّيتـــي أسمـــى شعـــار

أنـا لم أثُـر ليُقـال في تشريـن جدّدْ

أنـا لم أعُـدْ للوقت أذكُـر مـا تمـدّد

إنّي رأيتُ هُناك خلف التّـلّ مصيـد

سيكون لي مع رهطه الأوباش موعد[1]

فالشّاعرُ يُخاطبُ شعبه مفتخراً ببطولاته، ثُمّ يتكلّم بلسانه مستنطقاً إيّاه مبيّناً عزمه على مواصلة الكفاح حتّى تحقيق الانتصار.

وهو يُمثّل الإنسان الجزائريّ الثّائر، ومن ذلك ما ورد في قصيدته "ثائر": [مجزوء الكامل]

أنا ها هُنا عند المخـا طر والمخاوف في الجبال

أنا ها هُنا بين الضُّلو ع وفوق هامـات الرّجـال

أحيا على خفق البنـو د على أناشيـد النّضـال

وأسير كالجبّـار تحـ ضننـي رهيبـات اللّيالـي

للفجر للنّسمـات للنّـ صـر المكلّـل بالجـلال[2]

فالمتكلّم في هذه الأبيات هو الإنسان الجزائريّ، وهو من خلال ضمير المتكلّم يُثْبِتُ وُجوده ويُبرز تحدّيه له. فهو موجود في كُلّ مكان يجبُ أن يكون فيه، فهو إذن يُمثّلُ الثّورة والقُوّة والشّجاعة والتّحدّي.

لقد استطاع الشّاعر من خلال توظيفه لضمير المتكلّم "أنا" أن يُثبت حُضوره في السّاحة الجزائريّة رغم البُعد والاغتراب، كما استطاع من خلاله بثّ أحزانه وآلامه، وعبّر أيضاً عن أشواقه

---

[1]- المصدر السّابق، ص159، 160.

[2]- المصدر نفسُه، ص143.

وحنينه إلى الوطن، كما استعمله للعتاب الذّاتي، ووظّفه للفخر والاعتزاز كما نجدُه في هذه الأبيات: [الكامل]

أنا لن أقول:أخي فقدتك أو أبـي

أنا لن أقول الشّوق عكّر مشربي

أنا لن أبوح بكلّ ما قد مـرّ بــي

سأعيـش والرّايـات تملأ مغربــي

أنا يعربي والمجد لي أنا يعربـي[1]

كما بيّن من خلاله قُوَّة الانتماء إلى الوطن: [الكامل]

وطني إذا الأوطان داهمها الدّجى فهـو الضّيـاء وبدرهُ الوضّــاء[2]

والانتماء إلى العُروبة [الخفيف]

أمّــة العُــرْب أمّتــي يــا أُخيّــا أمّــة كـان جَدُّهــا عَبْقريَّــا [3]

فهو هُنا يُبيّنُ انتماءه الوطنيّ (وطني)، كما يبيّنُ انتماءه العربيّ (أمّتي)، فهو إذن ذو نزعة وطنيّة قوميّة.

بما أنّ ضمير المتكلّم كان أكثر الضّمائر توظيفاً فإنّنا خَصَصْناه أكثر بالدّراسة والتّحليل من أجل معرفةٍ أكثر بأحواله في الدّيوان، فقد وظّفه الشّاعر في أشكال متنوّعة ومتعدّدة وهي تتفاوت في دلالتها فـ"الكلمة تكتسب مدلولها من السّياق ، ونعني بالسّياق هنا –كما سبقت الإشارة– كلّ ما يُصاحب الكلمة من وقائع لا الكلمات التي تسبقها والتي تتلوها في النّصّ فحسب. ولكن هذا لا ينفي أنّ ثمّة دلالة للكلمة المفردة، إذ لو خلت الكلمة المفردة من أي دلالة لبطلت وظيفتُها في

---

[1]– المصدر السّابق، ص162.

[2]– المصدر نفسُه، ص165.

[3]– المصدر نفسُه، ص132.

السّياق"[1]، وإن كان ضمير المتكلّم "أنا" يعود على صاحبه في كلّ الأحوال ولا يدلّ على شيء آخر غيره، وهذا عكس الكلمات الأخرى التي قد تدلّ على معاني في السّياق وخارجه. فـ "معنى الضّمير وظيفي وهو الحاضر أو الغائب على إطلاقِهما فلا يدلّ دلالة معجميّة إلّا بضميمة المرجع وبواسطة هذا المرجع يُمكن أن يدلّ الضّمير على معيّن، وتقدّم هذا المرجع لفظاً أو رُتبة أو هُما معاً ضروريّ للوصول إلى هذه الدّلالة"[2].

من خلال ما سبق ذكرُه من أمثلة يظهرُ أنّ الشّاعر وظّف هذا الضّمير بارزاً ومستتراً، ومنفصلاً ومتّصلاً، ومتصدّراً وغير متصدّر، وكان توظيفه متصدّراً في واحدٍ وخمسين مرّة في الدّيوان، وكأنّ الشّاعر أراد من خلاله إبراز تصدُّره المشهد السّياسي في الجزائر، كما وظّفه في جملة اسميّة وفي جملة فعليّة، فهو ثابت في مواقفه تُجاه وطنه، يُجدّد حُبّه وإيمانه باستمرار، ووظّفه في جملة خبريّة وفي جملة إنشائيّة، وفي جُملة مُثبتة وفي جملة منفيّة، وفي جملة فعليّة ماضية وفي جملة فعلية حالية وفي جملة فعلية مستقبِلة، وفي جُملة مؤكّدة وغير مؤكّدة، كما وظّفه مبتدأ وفاعلاً ومفعولاً به ومُضافاً إليه واسماً مجروراً، ووظّفه متّصلاً بالاسم، ومتّصلاً بالفعل، ومتّصلاً بالحرف.

فضمير المتكلّم إذن حاضرٌ في كُلّ الأشكال التّعبيريّة، وهو حاضرٌ في كُلّ الأزمنة والأوقات، وكأنّ الشّاعر تأثّر من أوّل قصيدة نظمها بعد اندلاع الثّورة التّحريريّة بالبُعد وهو في بلاد الغربة حيثُ شعر بانكسار الخاطر، وبالعجز، وبأنّه في موضع المفعول به لا الفاعل، فأراد إثبات حُضوره مع قضيّة وطنه في المستويات كافة، فهو الشّاعر الذي يُثير العواطف ويُلهبُ المشاعر، فهو المبتدأ، وهو الفاعلُ لا المفعولُ به، فالشّاعر إذن حاضرٌ لا غائب، وهذا ما تُبيّنُه ضمائر الحُضور

---

[1]– شكري محمّد عياد: اللّغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، مصر، إنتر ناشيونال براس، 1988، ص128.

[2]– حسن: اللُّغة العربيّة معناها ومبناها، ص111.

عُموماً (المتكلّم والمخاطب) حيثُ استعملها الشّاعر ألفًا وخمسمائة وثماني وسبعين(1578) مرّة في الدّيوان، أمّا ضمائر الغياب فقد وظّفها ألفًا ومائة وثلاثًا وثلاثين (1133) مرّة، فرغم الغياب الجسدي إلّا أنّ الحُضور الوجداني كان غالباً وقد تجسّد ذلك من خلال توظيفه للضّمير.

لقد وظّف الشّاعر في ديوانه ضمائر الحضور أكثر من ضمائر الغياب على غير العادة، لأنّ "أكثر الضّمائر انتشاراً ضمائر الغياب... فضمير المتكلّم أخصُّ من ضمير المُخاطَب، وضمير المُخاطَب أخصّ من ضمير الغائب الذي يحتاج إلى مرجع عائد إليه. فهذه الخُصوصيّة جعلت ضمائر الحُضور محصورة في نطاق ضيّق حيثُ لا تُمثّل إلّا ما تدلّ عليه، بينما ضمائر الغياب بهذا المرجع جعلَها أكثر انتشاراً في السّياق"[1].

إنّ ما يُلاحظ في توظيف الشّاعر للضّمائر عُموماً هو استعماله للضّمائر المتّصلة المضافة إلى الأسماء، وغايتُه من وراء ذلك هي إضفاء طابع الملكيّة، لأنّ الضّمائر إذا أضيفت إلى الأسماء تدلّ على الملكيّة بصفة مطلقة[2]، فالشّاعر يُحاول أن يُبيّن ذلك الارتباط القويّ بوطنه، فهو ملكُه وشعبَه لا مِلْك العدوّ المحتلّ الغاصب: [الكامل]

ديغـول لا تُرهـق خيالـك إنّنـا لا الرُّعبُ يُرهِبُنـا ولا الإغـراء
إن كُنـتَ ممّـن يعقلـون فإنّـه يكفيـك ردٌّ صاغـهُ عُقـلاء
صحراؤنـا ورمالُهـا الصّفـراء هي للجزائـر موئـلٌ وثـراء
أرض الجنوب مع الشّمال بلادُنا فاقطع لسانك لن يُفيـد عـواء[3]

---

[1]– عصام عبد الله محمّد، عبد الرّحيم سفيان: الرّوابط الاسميّة ودورُها في البناء، مجلّة العُلوم الإنسانيّة، م15، ع4، عمادة البحث العلميّ، السّودان، 2014 ، ص117.

[2]– يُنظر: المرجع نفسُه، ص117

[3]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص171.

ويُركّزُ الشّاعرُ هُنا على الصّحراء، لأنّ فرنسا أرادت فصلها عن الشّمال، والاحتفاظ بها مستعمرةً لها بعد أن اشتدّت الثّورة، وفرضت منطِقها عليها في الاستقلال، وأدركت أنّه لا مفرّ منه، وخافت على ضياع ثروات هذه الصّحراء منها، لذلك يؤكّدُ الشّاعر على أنّها ملك للجزائر، وهي والشّمال جُزء واحدٌ لا يقبل التّقسيم.

1-3- التّقديم والتّأخير:

"يُقدّم في الحياة ذو الأهمّيّة، وفي الأساليب التّعبيريّة جري على هذا القانون" [1]، ويرى سيبويه في الحديث عن هذه الظّاهرة في باب الفاعل الذي يتعدّاه فعلُه إلى مفعول أنّ التّقديم إنّما هو إظهار للأهمّ[2].

إنّ التّقديم* والتّأخير هو مخالفة التّرتيب الأصليّ للكلام، فيتقدّم ما أصلُه التّأخير، ويتأخّر ما أصلُه التّقديم، وقد يكون التّرتيب لازماً أو غير لازم، فيكون الحاكم للتّرتيب الأصليّ في التّرتيب اللّازم (الرّتبة المحفوظة) حاكماً صناعيّاً نحويّاً، ويكاد يكون في الترتيب غير اللّازم (الرُّتبة غير المحفوظة) شيئاً غير محدّد، والفرق بين الرُّتبتين هو أنّ التّرتيب السّياقي للكلمات في الرّتبة المحفوظة يُراعى في نظام اللّغة والاستعمال، وإن كان خِلافه فهو يُعتَبَر خطأً نحويّاً، أمّا ترتيب الكلمات في السّياق في الرُّتبة غير المحفوظة فهو افتراضيّ اتّخذه النّظام النّحويّ، وقد يفرض المقام خلاف ذلك، والفرق بين الرّتبتين يكمن في اعتبار المتقدّم في الرّتبة المحفوظة متقدّماً وُجوباً كتقدّم الموصول على صلته، وتقدّم الموصوف على صفته، وتقدّم الجارّ على مجروره، أمّا في الرُّتبة غير

---

[1]- مصطفى الصّاوي الجويني: البلاغة العربيّة تأصيلٌ وتجديد، (دط)، الإسكندريّة/ مصر، منشأة المعارف، 1985، ص32.

[2]- يُنظر: سيبويه: الكتاب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج1، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الخانجي، 1988 ، ص34.

*- التّقديم لغةً عكس التّأخير: وهو بمعنى أمام أي عكس وراء، وهو يتعلّق بالمرتبة المكانيّة أو الزّمانيّة، يُنظر: عمر: معجم اللغة العربيّة المعاصرة، ص1783، 1784

المحفوظة فهو اختيارٌ أُسلوبيّ عند المتكلّم بحسَب الأغراض والمقاصد كالمبتدأ والخبر والفاعل والمفعول به[1].

وهو على ضربين: "أحدهُما ما يقبَلُه القياس، والآخر ما يُسهّلُه الاضطرار" [2]، فقد يعمد المتكلّم إلى تقديم بعض عناصر الجملة على بعضها الآخر، فيكسِرُ بذلك القاعدة النّحويّة المتعارف عليها، ويُخلّ بنظام ترتيب الجملة المعروف، ولتقديمه وتأخيره أسباب اهتمّ بها علماء البلاغة وفصّلوا فيها، وهو عند الجُرجاني على وجهين:

1- تقديم على نيّة التّأخير، وذلك في كُلّ شيء أقررْتَهُ مع التّقديم على حُكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدّم على المبتدأ، والمفعول إذا قدّمته على الفاعل، فالتّقديم لم يُخرج المتقدّم عن كونه خبراً أو مفعولاً به.

2- تقديم لا على نيّة التّأخير، وذلك بنقل المقدّم عن حُكم إلى حُكم، فيتغيّر إعرابه، وذلك كالذي يكون بين اسمين يحتمل كُلّ منهما أن يكون مُبتدأً، فتُقدّم تارة وتؤخّر في أخرى، فيُصبح ما كان مبتدأ خبراً.[3]

والشّاعر غير الكاتب، فللشّاعر حُريّة كبيرة في التّصرّف في التّراكيب لا يمتلكُها الكاتب، حيثُ يجوز له مالا يجوز لغيره، فيُقدّم ويؤخّر للحفاظ على سلامة العَروض أو لغرض معنويّ كالقصر أو

---

[1]- يُنظر: صالح عبد العظيم الشّاعر: التّقديم والتّأخير في النّحو العربيّ، مقال على الرّابط الإلكتروني https://tryarabic.wordpress.com/2011/11/

[2]- ابن جنّيّ: الخصائص، تحقيق محمّد علي النّجّار، ج2، (دط)، مصر، دار الكُتُب المصريّة، 1952، ص382.

[3]- يُنظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، ط1، دمشق / سوريا، دار الفكر، 2007 ، ص143، 144.

التّفاؤل، أمّا النّثر فهو أكثر صرامة في الحفاظ على سلامة التّركيب الأصليّ، وإن كان ذلك فلغرض معنويّ[1].

وفي هذه الدّراسة نتعرّض إلى ظاهرة التّقديم والتأخير بين عناصر الجملة الواحدة، ونستثني من الدّراسة تقدُّم الضّمائر المتّصلة بالفعل على الفاعل باعتبارها مفعولاً به مقدّماً وكذلك تقدّم أسماء الاستفهام وأسماء الشّرط والإشارة باعتبارها مفعولاً به أو خبراً مقدّماً لأنّ لها حقّ الصّدارة في الكلام، كما نستثني أيضاً ما تقدّم وُجوباً كتقدُّم الخبر إذا كان شبه جُملة على المبتدأ النّكرة لأنّ ما يَهُمّنا هو كسر نظام ترتيب الجُمل لمقاصد معيّنة يُريدُها الشّاعر أي العُدول عن المألوف أو الخُروج عن القاعدة. والجدول الآتي يُبيّن توظيف الشّاعر للتّقديم والتّأخير.

جدول 15: توظيف التّقديم والتّأخير في ديوان ظلال وأصداء

القصيدة	التّقديم والتّأخير
نداء الاتّحاد	04
صيحة غريب	02
إلى الأمام	01
صوت الضّمير	02
مولد المجد	06
ثأر وشوق	01
دُعاء الحقّ	07
ثائر	04
زهراء	02
منطق الرّشّاش	01
حبيبتي يا بلادي	01
الإنسان الكبير	09

[1]– يُنظر: أحمد الشّايب: الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، ص69.

الأصداء	09
شعبي الفارس	02
صرخة الجبل	03
مصرع الصّنم	05
توسّل	01
هُتاف الجزائر	06
الثّورة الدّائمة	09
ظلال وأصداء	05
المجموع	80

استعمل الشّاعر التّقديم والتّأخير في مواضع كثيرة، وقد أحصينا ثمانين موضعاً تقريباً، ولمسناه في كلّ قصائد الدّيوان، وممّا يُلاحظُ هو وجُود تفاوت في استعماله من قصيدة إلى أخرى، وما تقديمُ عُنصُرٍ على آخر في الجُملة إلّا لأنّ تقديمه أهمّ من باقي عناصر الجُملة، وفي تقديمه دليل على عناية المؤلّف به أكثر من غيره، وسُنحاول أن نُقدّم نماذج ممّا تقدّم وننظُر في أسبابه ودوافعه.

ففي قصيدة "**نداء الاتّحاد**" يقول الشّاعر: [الوافر]

فتأتي الله شاكيـةً تُنــادي تبنّــى طبعَنــا قــومُ الفســادِ

دعا الأقوامَ هودٌ فاسترابوا وكان لهم إلى الخيرات هادي[1]

نُلاحظ في البيتين تقدّم المفعول به على الفاعل، ففي البيت الأوّل تقدّم المفعول به (طبعنا) على الفاعل (قومُ)، فالشّاعر أراد أن يُنبّه إلى صفات المُحْتلّ وأخلاقه الذّميمة المتوحّشة، فهي من طبع الحيوانات، وهي غرائز لا يُمكن أن تُهذّب أبداً، ويَظهر من تقديمها تركيز الشّاعر على همجيّة الاستعمار الفرنسيّ ووحشيته، فالشاعر يلجأ إلى آلية التّقديم والتّأخير لغرض تقديم المعنى المرصود وإظهاره، والتّركيز عليه لإثارة انتباه المتلقّي، ودعوته إلى الوُقوف عندها، حيث "تكون العناية

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، 114، 115.

بتقديمه، والاهتمام بشأنه، لكونه في نفسه نصب عينك، وأنّ التفات الخاطر إليه في التّزايُد، كما تجدُك إذا وارى قناعُ الهجر وجهَ من رُوحُك في خدمته، وقيل لك: ما الذي تتمنّى؟ تقول: وجهَ الحبيب أتمنّى. فتقدّم"[1]. فالشّاعر من خلال تقديمه لكلمة (طَبْعَنا) أراد أن يُلفت الانتباه إلى المقدّم، ويُبيّن أثره السّيّء، ويظهر من خلال هذا تهكُّم الشّاعر واحتقارهُ للعدوّ الفرنسي، الذي يشبه في طبعه طبع الحيوانات والبهائم، فلو قال: (تبنّى قوم الفساد طبْعنا) لخفّ أثر الكلمة في أذن السّامع ولما أثارت انتباهه أكثر.

وفي البيت الثّاني قدّم الشّاعر لفظة (أقوام) وهي المفعول به على الفاعل (هود)، لأنّ تركيزه هُنا منْصبٌ على الأقوام، والذين يرمُز من خلالهم إلى الشّعب الجزائري المشتّت، وأحزابه المتنافرة المتخاصمة، فهو متذمّر من المدعو لا الدّاعي، الذي جعل الاستدمار الفرنسي يشعر بفرنسية الجزائر من خلال نومه العميق على نغمات أصوات صولاته وجولاته طولا وعرضاً وشرقاً وغرباً، فالشّاعر استعان بالتّقديم هُنا قصد اللّوم والعتاب للمقدّم.

وقد أصرّ "الجرجاني" على توضيح علّة التّقديم دون الاكتفاء بذكر علّة العناية والاهتمام "وقد وقع في ظُنون النّاس أنّه يكفي أن يُقال إنّه قُدِّم للعناية ولأنّ ذكره أهمّ، من غير أنْ يُذكر من أين كانت تلك العناية وبمَ كان أهمّ. ولتخلّيهم ذلك قد صغُر أمْرُ التّقديم والتّأخير في نُفوسهم وهوّنوا الخطب فيه"[2]، فمن الواجب على الدّارس تبيان السّبب الذي دفع إلى التّقديم، باعتبار أنّ المقدّم في نظر المؤلّف ذو أهميّة، وهو يوليه عناية أكبر من المتأخّر، والسُّؤال الذي يجب طرحُه لتفادي الوقوع في الاكتفاء بذكر الأهميّة هو: ما سبب عناية الشّاعر بالمقدَّم؟ وفيم تكمن أهمّيّة هذا التّقديم؟

---

[1]- السّكاكي: مفتاح العُلوم: ضبطه وعلّق عليه نعيم زرزور، ط2، بيروت/ لُبنان، دار الكُتُب العلميّة، 1987 ، ص236،237.

[2]- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص145.

وفي طرحِنا هذا نستطيع أن نغوص في أعماق مقاصد المؤلِّف، ونكتشف أسرارها، فاختيار الألفاظ على حسب المعاني وتقديم عُنصر على آخر في الجُملة هو بمثابة تفصيل للثّياب على مقاس الجسم، فلكلّ مقام مقال، وممّ ورد من نصائح "أبي تمّام" لـ "البحتري" "كُن كأنّك خيّاط يقطع الثّياب على مقادير الأجسام"[1].

وللتّقديم دوافع عديدة ومختلفة منها: "تعجيل المسرّة، تعجيل المساءة أو التّشاؤم، التّشويق للمتأخّر، التّلذُّذ، التّبرُّك، الإنكار والغرابة، مُراعاة التّرتيب الوُجودي، الاحتقار، الافتخارُ، التّقديم لبيان الحال، السُّخرية والتّهكّم، ، الترقي، مُراعاةُ التّرتيب –الطّيّ والنّشر– التّرحُّم أو التّشكّي، صحّة المُقابلات، العناية والاهتمام، التّقديم للتّدرُّج"[2].

ففي قصيدته "صيحة غريب" نجد الشّاعر يُقدّم المفعول به على الفاعل في قوله: [الكامل]

ما مسّ شبراً من ثراها غاصبٌ إلّا ويلقى السّمّ في اللّسعات[3]

إنّ العناية بلفظ المقدّم واضحة، فالمقدّم يتعلّق بالأرض، بل وجُزء يسير منها، وتبْرُزُ العناية هُنا في إظهار القيمة والمكانة التي تحتلُّها أرض الجزائر في قُلوب أبنائها، عنايةٌ تفوق كلّ التّوقّعات، وفي قوله في قصيدة "صوت الضّمير": [الكامل]

أيصوغ للعربيّ أكلٌ أو كرى وبأرضه دقّ الأسى أوتادا[4]

نلمسُ مسحة اللّوم والعتاب للشّعب العربيّ في تقديم شبه الجُملة (للعربيّ) على الفاعل (أكلٌ)، كما قدّم شبه الجُملة (بأرضه) على الفعل والفاعل والمفعول به (دقّ الأسى أوتادا)، لغرضٍ في نفس الشّاعر، وهو التّخصيص، أي تخصيص وجود الأسى بديار العربيّ دون غيره، حيث اختصّ

---

[1]– ابن رشيق القيرواني: العُمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، ج2، ط2، مصر، مطبعة السّعادة، 1955م، ص114، 115.

[2]–يُنظر: منير محمود علي المسيري: دلالات التّقديم والتّأخير في القُرآن الكريم دراسة تحليليّة، ص50– 66.

[3]– محمّد بلقاسم خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص123.

[4]– المصدر نفسُه، ص130.

المآسي بأرضه دون غيرها، ولو قال (دقّ الأسى أوتادا بأرضه) لتُخُيّل للقارئ أنّ هناك من يُعانون من الأسى من غير العرب، ولكنّ الشّاعر أراد من وراء تقديمه تخصيص المعاناة بأرض العُروبة دون غيرها كما نجد غرضاً آخر وهو "بيان الحال"، حيثُ أراد الشّاعر إبراز حالة العربيّ في ظلّ الاحتلال وما خَلّفَهُ خَلْفَه من مآسٍ وأحزان،.

وفي قصيدته "مولد المجد" يُقدّم ويؤخّر الشّاعر في قوله: [الخفيف]

إنّ في موطني العدالةَ والحقّ وفي موطن العُداة انحلالا[1]

فهو يُقدّم "شبه الجُملة" على اسم "إنّ" للاختصاص، حيثُ أراد أن يقول أنّ اختصاص العدالة والحق بموطني دون غيرها، وهذا ما يؤكّدُه العجُز حين نسَبَ إلى الأعداء الانحلال واختَّصّهم به دون غيرهم، ولو قال: (انحلال في موطن العُداة) لتوهّم القارئ أنّ الانحلال موجود في غير مواطن الأعداء، وبالتّالي قد يكون في موطن الشّاعر أيضاً أو موطن الأصدقاء والحُلفاء، ولذلك أكّد الشّاعر الاختصاص الموجود في الصّدر بآخر في العجُز، و"عُلماء البلاغة ومنهم الزّمخشري يرون أنّ تقديم مُتعلّقات الفعل عليه على النّحو السّابق إنّما هو للاختصاص، ولكنّ ابن الأثير يرى أنّ تقديم مُتعلّقات الفعل عليه يكون لواحدٍ من غرضين: أحدُهُما الاختصاص، والآخر مُراعاة نظم الكلام"[2]، ورأي ابن الأثير قويّ جدّاً ولو تأمّلنا تقدّم المتعلّقات السّابقة من شبه الجُملة بالفعل لوجدنا أنّ مُراعاة نظم الكلام واضحة، وتتمثّل هُنا في مراعاة الوزن والقافية، أي مُراعاة حُسْن النّظم العَروضي، ولو قُلنا:

إنّ العدالـة والحقّ في موطنــي وانحــلالاً في موطن العُـداة

إنْنَ لْعَدَالْـةَ وَلْحَقْقَ فِيْ مَوْطِنِيْ وَنْـحِلَالْـنْ فِيْ مَوْطِنِ لْعُدَاْتي

---

[1]- المصدر السّابق، ص134.

[2]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة علم المعاني، ط1، بيروت، لُبنان، دار النّهضة العربيّة، 2009 ، ص142.

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

لما استقَام الوزن والقافية معاً، والجدول الآتي يُبيّن التّقديم والتّأخير في ديوان "ظلال وأصداء مع دلالة هذا التّقديم:

جدول16: مواضع ظاهرة التّقديم والتّأخير ودلالاتُه في ديوان "ظلال وأصداء"

القصيدة	التّقديم والتّأخير	نوعُه	دلالتُه
نداء الاتّحاد	في أمواجه صوتٌ يُنادي تبنّى طبعَنا قومُ الفساد دعا الأقوامَ هودٌ فاسترابوا على قمم تباعدنا	الخبر على المُبتدأ تقدّم المفعول به على الفاعل تقدّم المفعول به على الفاعل شبه الجملة على الفعل	التّخصيص لفت الانتباه إلى المقدّم لفت الانتباه إلى المُقدّم التّخصيص
صيحة غريب	ففي عقبى الوقوف تضخُّم الوثبات ما مسّ شبراً من ثراها غاصبٌ	الخبر على المبتدأ تقدّم المفعول به على الفاعل	التّخصيص، الافتخار العناية والاهتمام
إلى الأمام	في دروب النّصر نمشي كالدّواهي لا نلين	شبه الجملة على الفعل	التّخصيص
صوت الضّمير	ورمَتْ معالمَنا أعاصيرُ الزّوابع وبأرضّه دقّ الأسى أوتادا	تقدّم المفعول به على الفاعل شبه الجُملة على الفعل	مراعاة النظم التّخصيص، بيان الحال
مولد المجد	في أعالي الجبال.. أبصرتُ قبل أن تملأ الحياةَ مقابر	شبه الجُملة على الفعل تقدّم المفعول به على	التّخصيص مُراعاة النّظم

	وأبت أن تسلم العربيّةُ	الفاعل تقدّم المفعول به على الفاعل	المدح
	إنّ في موطني العدالةَ والحقَّ	الخبر على المبتدأ	التّخصيص، الافتخار
	إنّ في بلادك آلاف اليتامى	الخبر على المبتدأ	التّخصيص، بيان الحال
	في الجهاد شدّ الزّماما	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
ثأر وشوق	وفي شفتيه هيمنة الوتر	الخبر على المبتدأ	التّخصيص
دُعاء الحقّ	بالحقّ يا جبهة التّحرير	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	نعتصمُ		
	بالصّخر يرتطمُ	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	من العُروبة من قحطان	الخبر على المبتدأ	الافتخار
	منبتُنا		
	من وراء البحر يلتحمُ	شبه الجملة على الفعل	التّخصيص
	لها من الحقّ أنغام يُردّدُها	شبه الجملة على الفعل	التّخصيص
	في مشارفك الشّمّاء نعتصمُ	شبه الجملة على الفعل	التّخصيص، الافتخار
	على سموُّك يا بيضاء مربعُنا	الخبر على المبتدأ	التّخصيص، التّعظيم
ثائر	وعلى طريق التّائه الحيران	الخبر على المبتدأ	التّشويق للمتأخّر
	مصباح حبيب		
	ولنا القتاد	الخبر على المبتدأ	التّخصيص
	ويَهدم ما بنت حُسّادُنا	المفعول به على الفاعل	التّشويق للمتأخّر
	يصطاد شاردة الفؤاد بلحمها	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	يتنعّم		
زهراء	على أكتافها قد حفر الجلّاد	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	سطرا		
	في هضابي في الذُرى	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	البيضاء كم ضيّعتُ دهرا		

منطق الرّشّاش	في الذُرى السّمراء من أرض الجزائر لا تُفكّر	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص، التّعظيم
حبيبتي يا بلادي	بمُهجتي أفتديها	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
الإنسان الكبير	في حقلنا أمّاه قد أبصرت وُرقه	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	خمساَ قضيت كأنّها خمسون عاما	المفعول به على الفعل	التّرحُّم والتّشكّي
	خمسا أردت ولم تكن تعدو الفطاما	المفعول به على الفعل	التّرحّم والتّشكّي
	بسفوحه الأبطال تزدحمُ	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	على جبينكَ هالةٌ غضبى	الخبر على المبتدأ	التّخصيص، الافتخار
	من أجله مزّقتُ أطواق السّتار	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	وغدا يُحطّم عظمَك الواهي جوادي	المفعول به على الفاعل	مراعاة نظم الكلام (الوزن والقافية)
	إنسانةٌ أمّي	الخبر على المبتدأ	الافتخار، التّعظيم
	إنسانٌ أبي	الخبر على المبتدأ	الافتخار، التّعظيم
الأصداء	تسقي رُباها ثورة ودماء وطني على محرابه سجد العُلا	المفعول به على الفاعل شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص التّخصيص، الافتخار
	للثّائرين الصّيد من أبنائه	الخبر على المُبتدأ	الافتخار،التّعظيم
	تذري الجذى أطرافُه الهوجاء	المفعول به على الفاعل	التّخصيص
	اليوم قُمتُ و في يديك خلاصُنا	الخبر على المبتدأ	التّخصيص، التّعظيم

	وتجوب أنحاءَ البلاد دماؤُنا	المفعول به على الفاعل	التّشويق للمتأخّر
	لكم الكرامة	الخبر على المبتدأ	التّخصيص
	حتّى يُغادر أهْلَنا الدُخلاءُ	المفعول به على الفاعل	مراعاة النّظم
	فتملّكت أفكارَهُ الأنْواءُ	المفعول به على الفاعل	التّشويق للمتأخّر
شعبي الفارس	مثلما تستنفِرُ السّاهمَ صدمه	المفعول به على الفاعل	التّشويق للمتأخّر
	في ذُرى الأوراس شهم ثائرٌ	الخبر على المبتدأ	التّخصيص، التّعظيم
صرخة الجبل	والدّرب قد أيقضت ألغامَه قدمي	المفعول به على الفاعل	التّشويق للمتأخّر
	في ذروة من ذُراك الخُضر	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص، الافتخار
	قد لمحت عيناي منطلق الأمجاد		
	تحدو مواكبَنا أُغرودةُ القسَمِ	المفعول به على الفاعل	التّشويق للمتأخّر
مصرع الصّنم	على أرض إفريقيا مآتم رب	الخبر على المبتدأ	التّخصيص
	على الشّاطئ المُطمئنّ	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	الرّمال...تسلّل فأرٌ		
	على أرض إفريقيا مآتم رب	الخبر على المبتدأ	التّخصيص
	مُزيّف		
	على أرض إفريقيا ...ترعرع	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	ربٌّ		
	على أرض إفريقيا القُرمزيّة	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	تفجّر بالغيظ قلب النجوع		
توسّل	يعصِرَ وجْهَ أفقي الغُروبُ	المفعول به على الفاعل	مُراعاة النّظم
هُتاف الجزائر	فيك أودعتُ من دمي فلذات	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص
	وعلى رسمك المقدّس أجيال	الخبر على المبتدأ	التّخصيص
	تفانت لتملأ الشّمس خفقا		
	بدمائي صقلتُ وجه سمائي	شبه الجُملة على الفعل	التّخصيص، الافتخار

	بعزمي بعثْتُ عزّة قومي بحقّي صدعْتُ ملء الحناجر عربٌ نحنُ	شبه الجُملة على الفعل شبه الجُملة على الفعل الخبر على المبتدأ	التّخصيص، الافتخار التّخصيص، الافتخار التّعظيم والافتخار
الثّورة الدّائمة	يخشى أن يُجابه زحْفَنا حلفُ الطُّغاة في الوحدة الكُبْرى تُقام خيامُه تدوس أشواكَ الضّني أقدامُه لا تعرفُ الأحلامَ رعشةُ جفْنِه لا تلمسُ الدّفءَ اللّذيذ عظامُهُ ولها يحنّ وتنقضي أيّامُهُ ومن المحيط إلى الخليج دروبُه باسم العُروبة يهتفون واللّيلُ يرهَبُ سيرَنا وظلامُهُ	المفعول به على الفاعل شبه الجُملة على الفعل المفعول به على الفعل المفعول به على الفاعل المفعول به على الفاعل شبه الجُملة على الفعل الخبر على المُبتدأ شبه الجُملة على الفعل الخبر على المعطوف على المبتدأ	التّعظيم والافتخار التّخصيص التّعظيم التّعظيم والافتخار التّعظيم والافتخار التّخصيص التّخصيص التّخصيص، الافتخار مُراعاة النّظم
ظلال وأصداء	إنّها ثورة التّحرير في كُلّ مكان لها دم استشهاد عندي وراءها ألفُ ذكرى لا يروقُ الطّغاة أن تسطع الأضواءُ فينا لكن لنا بها نصْبُ ذِكرى إنّ في موطني الذي طلب العدل، دماء مثل الجداول تجري.	الخبر على المُبتدأ الخبر على المُبتدأ المفعول به على الفاعل الخبر على المُبتدأ الخبر على المُبتدأ	الافتخار مراعاة النّظم الذّمّ مُراعاة النّظم التّشويق للمتأخّر

نُلاحظ في الدّيوان تواجُد ظاهرة الانزياح في تركيب الجُمل في مواضع كثيرة لأغراض متنوّعة، حيثُ تقدّم الخبر على المُبتدأ، والمفعول به على الفاعل، وشبه الجُملة على الفعل، وقد خصصْنا بالدّراسة ما تقدّم اختياراً وليس إجبارا، أي ما كان فيه الشّاعر مخيّراً بين التّقديم والتّأخير (الجواز)، فعدل عن المألوف وخرج عن القاعدة لأسبابٍ معيّنة دفعتْهُ إلى ذلك، وهذا ما لاحظناه في الجدول السّابق، فحينما أراد التّعظيم والافتخار قدّم ما يراه سبباً لذلك، ومنه ما ورد في قصيدته "الثّورة الدّائمة"، فسياق الحديث دفعه إلى تعظيم الثّورة الجزائريّة مفتخِراً بها: [الكامل]

ثُرنا ويَخشى أن يُجابه زحفنا حلفُ الطُّغاة فأين منه حُطامه؟[1]

فهو يُقدّم المفعول به "أن يُجابه زحفنا" على الفاعل "حلفُ الطُّغاة" لتعظيم أبطال الثّورة التّحريريّة الذين زحفوا على العدوّ بكُلّ قوة وشجاعة وإقدام، وكأنّ الشّاعر أراد أن يُبيّن أنّ أبطال الجزائر هم من يُبادر إلى القتال لأنّهم في جبهة الحرب قبل أعدائهم، والعدوّ مختبئ رغم ماله من حُلفاء، فهو إذن في موضع الافتخار وإبداء الاحترام لهؤلاء الأبطال، والأمر نفسُه نجدُه في قوله:

لا تعرفُ الأحلامَ رعشةُ جفنه لا تلمسُ الدّفء اللّذيذ عِظامُهُ[2]

فهو يقدّم مرّة أُخرى أسباب التّعظيم التي دفعته إلى الافتخار بهذا الشّعب المُناضل، فهو لا يعيش كغيره من الشّعوب الأخرى في العالم، فيحلُم ويتأمّل في فراشٍ دافئ، بل إنّه يتحمّل قساوة العيش ومرارته من أجل هدف أسمى وهو الحرّيّة التي تحقّق له العزّة والكرامة.

إنّ المتأمّل في الجدول السّابق يكتشف أنّ استعانة الشّاعر بالتّقديم والتّأخير بدافع التّخصيص كان الميزة الغالبة، حيث استعمل هذا الغرض ثماني وعشرين مرّة أي ما يُعادل نسبة 33.73%، وإذا راعينا استعماله مع غرض آخر يُصبح العدد أربعاً وأربعين مرّة أي ما يُعادل نسبة 53.01%

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص194.

[2]– المصدر نفسُه، ص195.

من إجمالي التّقديم والتّأخير في القصيدة، ويبدو أنّ الشّاعر ركّز على التّخصيص أكثر من غيره لحاجة في نفسِه، والجدول الآتي يُبيّن توزيع دوافع التّقديم والتّأخير في الدّيوان والنّسبة المئويّة لكلّ دافع:

جدول17: دوافع التّقديم والتّأخير في ديوان ظلال وأصداء" مع النّسبة المئويّة لكلّ دافع

دافع التّقديم	العدد	النّسبة المئويّة
التّخصيص	31	38.75
التّخصيص+ الافتخار	10	12.5
التّشويق	08	10
مراعاة النّظم	08	10
الافتخار+ التّعظيم	07	8.75
التّخصيص+ التّعظيم	04	5
الافتخار	02	2.5
التّرحّم والتّشكّي	02	2.5
لفت الانتباه إلى المقدّم	02	2.5
التّخصيص+ بيان الحال	02	2.5
العناية والاهتمام	01	1.25
التّعظيم	01	1.25
المدح	01	1.25
الذّمّ	01	1.25
المجموع	**80**	**100**

نُلاحظ أنّ نسبة دافع التّخصيص كانت النّسبة الأكبر سواء أكان منفرداً أم مع الافتخار والتّعظيم، لأنّ الشّاعر أراد أن يُعبّر عن حالة يعيشُها هو وغيرُه من الجزائريّين، حالة يشعُرُ بها في كُلّ زمان ومكان، حالة تُراودُه في الحلم واليقظة، وهي حالة الشُّعور بالانتماء إلى الوطن وإلى

الشّعب الجزائريّ المُناضل الذي يعيش حالة التّحدّي والمُواجهة ضدّ عدوّ غاصب انتهك الأرض والعرض، ومن ذلك ما نجدُه مثلاً في قوله في قصيدته "دُعاء الحقّ": [البسيط]

على سموّك يا بيضاء مربعُنا وفي مشارفك الشّمّاء نعتصم[1]

وقولُه أيضاً في قصيدة "الثّورة الدّائمة": [الكامل]

والأرض منبعُ رزقه تهفو له ولها يحنُّ وتنقضي أيامُه[2]

وقوله في قصيدته "الأصداء": [الكامل]

وطني على محرابه سجد العُلا وترنّمت بجلاله الشُّعراء[3]

ويأتي "الافتخار" و"التّعظيم" في المرتبة الثّانية إذ استعملهُما الشّاعر أربعاً وعشرين مرّة، أي بنسبة 28.91%، واستعمل التّشويق ثماني مرّات أي بنسبة 9.63% كما استعان بالتّقديم لـ"مراعاة النّظم" ثماني مرّات، وهو ما يُعادل 9.63%، وهُنا يتضح مقصد الشّاعر من التّقديم والتّأخير وهو إظهار الانتماء إلى هذه الأرض، وتحدّي المستعمرين بعروبة أرض الجزائر وأصالتها، فهي للجزائريّين دون سواهم، كما يظهر افتخاره بالشّعب الجزائريّ وبثورته وتعظيمه لهما.

فمن خلال ما سبق ذكره يتّضح أنّ هُناك ميزة يُمكن اعتبارُها سِمة أسلوبيّة عند الشّاعر، وهي استعانتُه بالتّقديم والتّأخير بدافع التّخصيص، وسنُقدّم أمثلة من الأبيات التي كانت لهذا الدّافع:

يقول الشّاعر: [الخفيف]

يا أخي في الجهاد شدّ الزّماما وتهيّأ نشقّ ذاك الزّحاما[4]

---

[1]- المصدر السّابق، ص142.

[2]- المصدر نفسُه، ص195.

[3]- المصدر نفسُه، ص165.

[4]- المصدر نفسُه، ص134.

وهُنا يُقدّم الشّاعر شبه الجُملة من الجارّ والمجرور (في الجهاد) على الفعل (شدّ)، وقد قدّم الشّاعر بدافع تخصيص الإمساك بالزّمام بالجهاد دون غيره، ولو قال: "يا أخي شُدّ الزّمام في الجهاد" لتُخيّل إلى القارئ أنّ المُخاطبَ يَشُدّ الزّمام في الجهاد وغيره، ولكنّه أراد أن يختصّ شدّ الزّمام والإمساك به بالجهاد فقط دون غيره لبيان أهمّيته وفضله.

وفي قوله: [الكامل]

وهج الضّياء ورونق الأرض التي تسقـي رُباهـا ثـورة ودمـــاء[1]

فهُنا يُقدّم الشّاعر المفعول به (رُبى) على الفاعل (ثورةٌ) والمعطوف (دماء)، ونجد دافع التّقديم التّخصيص، فهو يقصر سقيا رُبى أرض الجزائر على ثورة الجزائريّين ودمائهم، وفي هذا افتخارٌ بالشّعب الجزائريّ الذي يُضحّي من أجل تحرير وطنه وعزّته، وتعظيم لعلم الجزائر بإظهار رمزيّة ألوانه، ومنها اللّون الأحمر الذي يرمُز إلى دماء الشُّهداء، وقد قال الشّاعر قبل هذا البيت:

علمٌ يُرفرف أبيض في أحمر قد عانقتْـهُ طبيعــة خضــراء[2]

ويقول في القصيدة نفْسِها "الأصداء":

متفجّر البُركان محموم الذّرى تذري الجذى أطرافُه الهوجاء[3]

فهو يقصر تفريق ورمي تلك الجمرات الملتهبة على المارد الجبّار دون غيره، ولو قال تُذري أطرافُه الهوجاء الجذى، لتُخُيِّلَ أنّ هُناك من يفعلُ الشيء نَفسَه بتلك الجمرات المُلتهبة والأمر لا يقتصر على الإنسان الجزائريّ الثّائر فقط دون سواه، والشّاعر اختصّ ذلك بالجزائريّ لإبراز مدى غضبه وتصميمه على الانتقام من العدوّ..

---

[1]- المصدر السّابق، ص164.

[2]- المصدر نفسُه، 164.

[3]- المصدر نفسُه، ص166.

وفي قصيدته "الإنسان الكبير" كان الشّاعر بصدد إبراز أسباب عظمة هذا الإنسان، لذلك أتى بما يُثْبتُ ذلك، واتّخذ من التّقديم والتأخير وسيلة يُحقّق بها مُبتغاه، ومن ذلك قولُه: [الكامل]

ربّاه هذا الشّعب كيف نما وقاما بسُفوحه الأبطال تزدحم ازدحاما[1]

فهو يُقدّم شبه الجُملة من الجارّ والمجرور (بسُفُوحه) على المبتدأ وخبره بدافع التّخصيص، حيثُ يقصر تواجد الأبطال وتزاحُمهم بأرضه وجبالها وسفوحِها، ويؤكّد هذا التّخصيص مرّة أخرى حين يُبيّنُ أنّ هذا الشّعب لن يتوقّف حتّى يأخُذ بثأره من فرنسا ذات التّاريخ الأسود حيثُ يقول:

خمس يُقال قضيْتُها من أجل ثار من أجلـه مزّقْـتُ أطْـواق السّتــار[2]

فهو يُقدّم شبه الجُملة (من أجله) على الفعل وفاعله ومفعوله لأنّه يُريد أن يقصر سبب ثورته وغضبه على الثّأر من الاستعمار، ولو قال: "مزّقت أطواق السّتار من أجله"، لظُنّ أنّ هذا سببُ من الأسباب الدّافعة إلى تمزيق أطواق السّتار والثّورة على العدوّ، ولكنّه بهذا فقد اختصّ الثّورة بالثّأر دون غيره.

إنّ الملاحظ في ديوان الشّاعر هو اعتماد ظاهرة التّقديم والتأخير بكثرة، فلم تخلُ قصيدة منه، لأنّ الشّاعر لم يكتُب شعره إلّا ليُعبّر عن مقاصد، ويُبلّغ رسائل إلى قارئه الجزائريّ خاصّة والعربيّ عامّة، وبما أنّ قصائد الدّيوان كانت أغلَبُ موضوعاتها عن ثورة التّحرير المُباركة فقد أدرك الشّاعر لذلك أهمّية هذه الظّاهرة (التّقديم والتّأخير) في تبليغ رسائله إلى قارئه.

1-4- الحذف:

ممّا يكثُر في كلام العرب ظاهرة الحذف*، و"لمّا كان الشّعر أدخل في باب الفنّ وأشدّ تمثيلاً

---

[1]- المصدر السّابق، ص159

[2]- المصدر نفسُه، ص159

*- الحذف لغة هو قطع الشّيء من طرْفه وإسْقاطِه، يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، ص810. مادة (ح ذ ف)

له كان أميل إلى الإيجاز والقصد في تأليف العبارات... مائلاً بذلك إلى الرّمز والإشارة واللّمحة دون التّصريح والتّفسير"[1]، وسنتطرّق إلى هذه الظّاهرة ودوافعها، في ديوان الشّاعر "خمّار" ونرى مدى اعتماده عليها.

يتحدّث الجرجاني عن الحذف فيقول: " 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 تَنطِق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ، وهذه جُملةٌ قد تُنكرها حتى تُخْبِر، وتدفَعُها حتّى تنظُر"[2]

ويرى ابن جنّيّ أنّ الحذف لا يكون إلّا بعد وُجود دليل عليه يُسهّل على القارئ الوُصول إليه، وإلّا كان ذلك من باب بثّ الغموض في الكلام[3] وبالتّالي صُعوبة فهم الرّسالة أو استحالة حُدوثه.

1-4-1- أغراض الحذف:

للحذف أغراضٌ مختلفة ومتعدّدة، فمنها ما يتّصل بالمعنى ومنها ما يعود إلى اللّفظ، وقد نجد أكثر من غرض في موضع حذف واحدٍ، وهذه الأغراض هي: التّخفيف، الإيجاز والاختصار في الكلام، الاتّساع، التّفخيم والإعظام لما فيه من الإبهام، صيانة المحذوف عن الذّكر في مقامٍ معيّنٍ تشريفاً له، تحقير شأن المحذوف، قصد البيان بعد الإبهام، قصد الإبهام، الجهل بالمحذوف، العلم الواضح بالمحذوف، الخوف منه أو عليه، رعاية الفاصلة أو المحافظة على السّجع، المحافظة على الوزن

---

[1]- أحمد الشّايب: الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، ص71.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص170.

[3]- يُنظر: أبو الفتح عُثمان بن جنّيّ: الخصائص، تح: محمّد علي النّجّار، ج2، (دط)، مصر، دار الكُتُب المصريّة، 1952، ص360.

في الشّعر[1].

لقد تتبّعت ظاهرة الحذف في ديوان "ظلال وأصداء" لأبي القاسم خمّار، ولاحظتُ اعتماد الشّاعر عليها كثيراً، فلم تخلُ قصيدة من تواجُدِها، وقد تنوّع الحذف بين الحروف والأسماء والأفعال والجمل وشبه الجمل، وسأعرض في هذه الدّراسة بعض مواضعه، وأبيّن أغراضه، وممّا لا شكّ فيه أنّ اعتماد الشّاعر عليه لم يكُن اعتباطاً، وإنّما عملاً مقصوداً من ورائه غايةٌ، ويرتكز فهمُنا للعبارات الموجزة على صحّة تقديرنا للمحذوف، وقد نقع في بعض الخلافات نتيجة ذلك [2]. ولا يُمكنني في هذا المقام إلّا أن أُقرّ بصعوبة تحديد هذه الظّاهرة اللُّغويّة، وما فاتني منها ليس تقصيراً منّي وإنّما لصعوبة هذا التّحديد، ثُمّ تقدير المحذوف فيما بعدُ مع تبيين غرضه البلاغيّ. وقد تتبّعت أثر الحذف في قصائد الدّيوان كُلّها من أجل رصد مدى أهميّة هذه الظّاهرة في أسلوب الشّاعر، وإمكانية اعتبارها سمة أسلوبيّة في شعره.

ليس بالإمكان تقديم دراسة شاملة وافية وكافية لظاهرة الحذف باعتبارها ظاهرة واسعة ومتشعّبة في مختلف المستويات الصّوتية والصّرفيّة والتّركيبيّة، وباعتبار دراستنا هذه ليست مقتصرة على ظاهرة الحذف لوحدها، وإنّما تُمثّل جانباً من جوانبِها، حيثُ حاولنا من خلالها إبراز تواجُدِها في ديوان الشّاعر بلقاسم خمّار باعتبارها ظاهرة أسلوبيّة وسمة بارزة تُميّزه، وقد كشفنا من خلالها جانباً من جوانب الانزياح عند الشّاعر، وحاولنا تغطية هذه الظّاهرة والوصول إليها قدر الإمكان، وقد ظهر اعتماد الشّاعر على هذا الأسلوب، فلم تخلُ قصيدة منه، مع التّنويع فيه بين الحرف والاسم والفعل والجملة وشبه الجملة، وقد توصّلنا إلى مائتين وإحدى وستين(261) موضعاً للحذف تقريباً موزّعة على عشرين قصيدة في الدّيوان، وسُنحاول أن نقدّر المحذوف لبعضها مع الغرض البلاغيّ

---

[1]- يُنظر: طاهر سُليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، (دط)، الإسكندريّة، الدّار الجامعيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998 ، ص99- 111.

[2]- يُنظر: المرجع نفسُه، ص19.

لذلك. "فما من اسم أو فعلٍ تجدُه قد حُذف ثُمّ أُصيب به موضعُه وحُذف في الحال ينبغي أن يُحذف فيها إلّا وأنت تجد حذفَه هُناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النّفس أولى وآنس من النُّطق به"[1].

1-4-2- أمثلة عن الحذف في الدّيوان:

1- حذف المفعول به:

ممّا حُذف بكثرة في الدّيوان "**المفعول به**"، وأمثلتُه كثيرة ومنها قول الشّاعر: [الوافر]

أجيبوا أو دعوني باكتئابـي أجيب بحسرتي بالحزن شادي[2]

وقد ورد الحذف في موضعين في الصّدر والعجز، ويظهر ذلك في قوله: "أجيبوا" أي "أجيبوه"، بحذف الضّمير، وفي قوله "أجيب" أي "أجيبُه" بحذف الضّمير أيضاً، والغرض من الحذف واضح وهو إثباتُ الفعل للفاعل، ولو ذُكر الضّمير لتُوُهِّم ما هو خلاف الغرض، لأنّ الغرض من إضماره هو إثباتُ الفعل للفاعل لا أكثر، ولو ذُكر المفعول به لتوّهم السّامع أنّ المقصود هو إثباتُ فعل الإجابة من الشّعب الجزائري إلى داعي الإصلاح، ولكن المقصود هو إثباتُ فعل الإجابة في حدّ ذاته ولا يَهُمّ من المقصود بإجابته، وكأنّ الشّاعر يستنكرُ هذا الجُمود الذي أصاب الشّعب الجزائري، فلم يعُد يُجيبُ أحداً، وفي قوله: "أجيبُ" الأمر نفسُه، فهو يقصد أيضاً إثبات فعل الإجابة لنفسِه، فغرضُه هو أن يُبيّن أنّ الإجابة منه موجودة وممكنة إن لم يُجيبوا هم. وكذلك يظهرُ غرضٌ آخر في المثالين وهو الإيجاز والاختصار، فبما أنّ تقدير المحذوف واضح لوجود قرائن دالّة عليه فيما سبق ذكرُه فكان الحذفُ اختصاراً للكلام حيثُ يقول قبل ذلك:

فلبّوا داعي الإصلاح كيلا يُباغتُنـــا التّفـــرّق بالشّـــداد

---

[1]- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص176.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص117.

ونمسي بعد داهية الدّواهي ضحايا المكث تحت الابتعاد[1]

وفي قوله: [الكامل]

كم ذا تُعلّمنا الحياة وما نعي ونظلّ في جُدرانها أصداء[2]

نُلاحظ موضعين للحذف في صدر البيت، وفي كليهما حذف المفعول به، والتّقدير: "كم ذا تُعلّمُنا الحياة التّجارُب" أو غير ذلك ممّا يصحّ من تعليم الحياةِ النّاسَ إيّاه، و"ما نعي تعليمها"، ويبدو الغرض في الأوّل "الإطلاق"، فهو لم يُقيّد ما تعلّمُه الحياة إيّاه، بل أطلقَهُ في كُلّ ما يحسُن تعليمُه، والغرض في الثّاني هو الإيجاز والاختصار لقيام القرائن.

وفي قوله: [الكامل]

رمضان أقْبلَ فلنصمه فريضة وإذا أبينــا فلنصُمــه حــدادا[3]

ويظهر الحذف في قوله: "وإذا أبينا" أي "وإذا أبينا ذلك"، فحذف المفعول به للإيجاز والاختصار لوجود قرينة دالّة عليه، وهي ما ورد في صدر البيت "فلنصمه فريضة".

وفي قصيدة "**منطق الرّشّاش**" حذف المفعول به في مواضع كثيرة ومن ذلك قوله: [الرّمل]

يا لهيب الحرب زمجر ثمّ دمّر

في الذّرى السّمراء من أرض الجزائر لا تُفكّر

مزّق الأحياء أشلاء وبعثر

حطّم الطُّغيان كسِّرْ[4]

---

[1]- المصدر السّابق، ص117.

[2]- المصدر نفسُه، ص129.

[3]- المصدر نفسُه، ص130.

[4]- المصدر نفسُه، ص150.

في هذه الأسطُر يُخاطِبُ الشّاعرُ الثّائر الجزائريّ، ويدعوه إلى مقاومة الاستعمار بكُلّ ما أوتي من قُوّة دون تفكير، ويظهر الحذف في السّطر الأوّل في قوله: "دمّر" أي "دمّر الأعداء"، وفي السّطر الثّاني يظهر في قوله: "لا تُفكّر" أي "لا تُفكّر في ذلك"، وفي السّطر الثّالث "مزّق الأحياء أشلاءً وبعثر" أي "تمزيق أشلاء وبعثرها" أو "أشلاءً كثيرةً وبعثرها"، وفي السّطر الأخير في قوله: "كسّر" أي "كسّره"، وغرض الحذف في السّطر الأوّل هو "الاحتقار"، حيثُ لم يُرد الشّاعر ذكر الأعداء تحقيراً من شأنهم، وفي السّطر الثّاني غرض الحذف هو الإيجاز والاختصار لأنّه معلوم، وغرض الحذف في السّطر الثّالث هو "التّوسُّع في المعنى"، حيثُ يحتملُ أن يكون المراد "مزّق الأحياء تمزيق أشلاء، فيكون مفعولاً مُطلقاً، ويحتملُ أن يكون المراد "مزّق الأحياء أشلاءً كثيرةً" فيكون حالاً، والمعنيان مُرادان، فهذا الحذف للتّوسُّع في المعنى، ولو قال: تمزيق أشلاء أو قال: أشلاءً كثيرةً لتقيّد المعنى بأمرٍ واحد منهُما. والغرض من الحذف في قوله: "بعثِرْها" الإيجاز والاختصار، والغرضُ نفْسُهُ في السّطر الأخير أي الإيجاز والاختصار.

2- حذف المبتدأ:

ممّا ورد من حذفٍ أيضاً حذف " **المبتدأ**"، "ومن المواضع التي يطّرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف يبدؤون بذكر الرّجُل ويُقدّمون بعض أمره ثُمّ يدعون الكلام الأوّل ويستأنفون كلاماً آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ، مثال ذلك ...*:

وعلمْتُ أنّي يـوم ذا ك مُنازلٌ كَعْباً ونَهْدا

قومٌ إذا لبِسوا الحديـ د تنمّروا حلْقـاً وحدّا"[1]

ومن أمثلة ذلك في الدّيوان قولُه في قصيدة "**مولدُ المجد**": [الخفيف]

---

* البيتان لأبي البرج القاسم بن حنبل المرّي، من أبيات في زفر بن أبي هاشم بن مسعود بن سنان.

[1]- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص171.

أمّة العُرب أمّتي يا أخيّا أمّةٌ كان جدُّها عبقريّا[1]

يفتخرُ الشّاعرُ هُنا بنسبه العربيّ، ويظهر الحذف في عجز البيت والتّقدير: "هي أمّةٌ كان جدُّها عبقريّا"، وغرضُه واضح وهو العلم الواضح بالمحذوف، والاختصار والإيجاز لأنّه سبق ما دلّ عليه، وهي ما ورد في الصّدر في قوله: "أمّة العُرب"، وفي قوله:

وُلِـد المجـدُ بيننـا وتسامـى كوكباً في مغارب العُرب يُشرق

فهو في غربنا نضـالٌ وبعثٌ وهو في شرقنا شُعـاعٌ ورونـق

هو سيلٌ من التّضامُن والوحـ ـدة والعـــزّ بيننـــا يتدفّـــق

كوكبٌ عندما يُعانِقُـه الفجـ ـرُ ترى عالماً من النّور يُخلـق[2]

يتحدّثُ الشّاعر عن المجد الذي تُمثّلُه بطولات الجزائريّين ضدّ المحتلّ الغاصب، كما تُمثّلُه هبّة الوحدة والتّضامُن والعزّ، ويظهرُ حذف المبتدأ في صدر البيت الأخير، والتّقدير "هو كوكبٌ"، وقد حُذف أيضاً للعلم الواضح به من خلال ما سبق ذكرُه "هو في غربنا نضالٌ، هو سيلٌ من التّضامُن"، كما يبدو في حذفِه أيضاً تخفيفاً، وإيجازاً، ونجد حذف المبتدأ في قوله في قصيدة "**ثأرٌ وشوق**": [مجزوء الكامل]

ناء ويوغلُ في النّوى حيران أنهكه السّفـر

سارٍ بوحدتِـه علـى درب الدّياجي والحُفر

ثاوٍ على جمـرٍ وفي شفتيه هيمنـة الوتـر[3]

يتحدّثُ الشّاعرُ في هذه الأبيات عن معاناته وهو بعيدٌ عن وطنه يُكابدُ آلام الشّوق إليه وإلى أهله، فهو وحيدٌ هُناك، أمّا المحذوف فهو الضّمير "هو"، والأصلُ: "هو ناءٍ"، "هو حيران"، "هو سارٍ"،

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص132.

[2]- المصدر نفسُه، ص132.

[3]- المصدر نفسُه، ص136.

"هو ثاوٍ"، وقد حُذف المبتدأ هُنا تخفيفاً، ومُراعاة للاختصار، وما يُلاحظُ في البيت الأوّل هو ورود عُنصُرٍ واحدٍ في بداية الكلام، وهو الخبرُ "ناء"، ولا يُمكن للعُنصُر الواحد أن يكون مُفيداً بمُفرده، "وكثيرٌ ممّا يرد في اللّغة معتمداً على عُنصُر واحدٍ هو الخبر يُقدّرُ فيه مبتدأ محذوف، ذلك أنّنا نُفكّر بجُمل، ولا يُمكن للعُنصُر الواحد أن يكون مُفيداً بمُفرِده فلا بُدّ من تقدير اعتماده وإسناده إلى عُنْصُرٍ آخر منوي ذهناً حتّى تتكوّن منها جُملةً"[1]، لذلك كان التّقدير بمبتدأ محذوف "هو ناءٍ"، ومن ذلك أيضاً ما ورد في قصيدته "الأصداء" في قوله: [الكامل]

ديغول والأحقاد تملؤه أسى ماذا تُريـدُ الحيّـةُ الرّقطـاء[2]

يسخرُ الشّاعر من جنرال فرنسا ورئيس جمهوريّتها الخامسة (شارل ديغول) الذي توعّد بالقضاء على الثّورة الجزائريّة بالتّرهيب أو بالتّرغيب، حيثُ شبّهَهُ بالحيّة الرّقطاء في شرّها لأنّها من أخطر الأفاعي، فهو حيّةٌ رقطاء ولا يُمكنُه خداع الجزائريّين بمشاريع التّرغيب التي جاء بها، والتّقدير هُنا: "هذا ديغول"، وقد يكون اسم "ديغول" فاعلاً لفعل محذوف تقديرُه "جاء"، أي "جاء ديغولُ والأحقاد تملؤه أسى"، وهذا إذا اعتمدنا على سياق القصيدة، حيثُ قيلت بعد تأسيس الحُكومة الجزائريّة المؤقّتة سنة 1959، وسقوط جمهوريّة فرنسا الرّابعة ومجيئ جُمهوريّتها الخامسة بقيادة "شارل ديغول"، إذن فالأمر هُنا قد يتعلّق بفعل المجيء، لذلك قد يكون المحذوف(فعلاً)، وديغول فاعلاً لفعل محذوف.

وفي قصيدته "ظلال وأصداء" أكثر الشّاعر من حذف المبتدأ في مواضع كثيرة نذكُر منها على سبيل المثال لا الحصر: [الخفيف]

ثورةٌ حيثُمـا مشيْـتَ فـلا تُبْـ ـصِـر إلّا لهيبهـا المتمـادي

---

[1]– حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص200.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص171.

خيمٌ كالنّجوم في الأرض لا يُدْ رى مـداها لخفْقِهـــا المتمـــادي

صانعٌ يطـرُق الحديـد، وبنّـــا ءٌ تحـدّى بالشّامخـــات العِمـــادِ

وعزوفٌ يُصيِّرُ الصُّلْبَ والبـــا رود موتـــاً، إلى بنـــي الأوغـــاد

وفتـــاةٌ تُـزفُّ كالملك الطّـــا هِر، كالنّصْر للوغـــى والضّمـــاد

حركـــاتٌ وقـــوّةٌ ونشـــاطٌ فكأنّـــي بهـــم علـى ميعـــاد [1]

يتغنّى الشّاعرُ في هذه الأبيات بالثّورة الجزائريّة وأبطالها الذين يصنعون أمجادها، فالكُلّ يُشارك فيها من أجل إنجاحها، ولكُلّ واحد منهم دورُه، ولا فرق بين رجالِها ونسائها، وإذا تأمّلنا هذه الأبيات فإنّنا نجدُ في كُلّ بيت منها مُبتدأ محذوفاً تقديره "هي" ويستثنى البيت الثّاني لوجود مسوّغ الابتداء بالنّكرة فيه، فلفظ "خيم" موصوف بشبه الجُملة "كالنّجوم" وهذا ما سوّغ الابتداء به، وتقدير الكلام في الأبيات الأخرى: "هي ثورةٌ"، "هي صانع "، "هي بنّاءٌ"، "هي عزوف"، "هي فتاة"، "هي حركات"، وفي الأمثلة كلّها حُذف المبتدأ للإيجاز والاختصار في الكلام، وللعلم الواضح به.

3- حذف الخبر:

ممّا حُذف في الدّيوان حذف **الخبر** ومن أمثلة ذلك: [الكامل]

ماذا ستُجدي تمتمات القانتين إن كانت الدُّنيا تُسيِّرُها المدافع

كُنّا وكان الدّين مرفوع الجبين بسواعد الأبطال تدفعُه الدّوافع[2]

يُشير الشّاعر في هذا البيت إلى وُجوب الثّورة من أجل الاستقلال، فالدُّعاء وحده لا يكفي، والدّين حسَبَه ثورة وفداء، ويظهرُ هُنا حذف الخبر بعد الفعل النّاقص "كان" واسمه الضّمير المتّصل والتّقديرُ: "كُنّا مرفوعي الجبين" أو "كُنّا أعزّة"، وقد حُذف الخبرُ هُنا لظُهور المعنى، فلم يذكُر

---

[1]- المصدر السّابق، ص202، 203.

[2]- المصدر نفسُه، ص128.

الشّاعر الخبر لإدراكه بعلم المُخاطَب به لأنّه مذكور بعدها (مرفوع الجبين)، ومن أمثلة حذف الخبر أيضاً قولُه في قصيدة "**دُعاء الحقّ**": [البسيط]

سيذكُرُ النّاسُ ماداموا حضارتكم في صورة الوحش إذ يطغى به النّهمُ[1]

يُوجّه الشّاعر خطابه إلى فرنساً ساخراً من حضارتها التي تتباهى بها، لأنّها حضارة غاب وتوحُّش، ويظهر الحذف بعد الفعل النّاقص "مادام"، والتّقدير: "ماداموا أحياءً" أو "ماداموا موجودين".

وفي قوله:

دخلتموا وجُنونُ الحقد رائدُكم والنّهبُ والقتْلُ والتّخريبُ والحِمَمُ[2]

وهو هُنا يؤكّدُ على توحُّش فرنسا التي تسيرُ في ممارساتها عكس شعاراتها التي تدعو إليها، ويظهر حذفُ الخبر في العجز، وتقدير المحذوف "كذلك" أي "والنّهب والقتل والتّخريب والحمم كذلك"، ويجوز تقدير الخبر بعد كُلّ اسم فنقول: والنّهبُ كذلك، والقتلُ كذلك، والتّخريبُ كذلك، والحمم كذلك "كما يصحّ أن يكون أحدهم معطوفاً على الآخر ويشترك الجميع في خبر واحد كما أسلفنا، وهو أولى في التّقدير لما فيه من تقليل الحذف"[3]

ومن الأمثلة أيضاً قولُه:

فلا لسانٌ ولا دينٌ يُوحِّدُنا ولا دماءٌ ولا أرض ولا رحمُ[4]

يستنكرُ الشّاعر ادّعاءات فرنسا بأنّ الجزائر فرنسيّة ويُبطلُ مزاعمَها بالحجّة والبُرهان، فهُما مختلفتان في كُلّ شيء، في اللّغة، والدّين، والأصل، والأرض، والرّحم، حيثُ يظهر الحذف في موضعين في الصّدر والعجز والتّقديرُ: فلا لسانٌ يُوحّدُنا ولا دينٌ يُوحّدُنا، ولا دماءٌ ولا أرضُ ولا رحمٌ

---

[1]- المصدر السّابق، ص140.

[2]- المصدر نفسُه، ص140.

[3]- يُنظر: طاهر سُليمان حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص212.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص139.

كذلك، فـ "قد يقع العطف بين مبتدأين ثُمّ يذكر خبرٌ لا يصحّ إلّا لواحد منهما، فيقدّر للثّاني خبرٌ محذوف، ويُقدّرُ المذكور للأوّل منهما وهو التّقدير الأرجح ويجوز أن يُقدّر المذكور للثّاني والمحذوف للأوّل، بيد أنّ تقدير الحذف من الثّاني هو الأصحّ"[1]

ويبدو الغرضُ من الحذف فيما سبق ذكرُه الإيجاز والاختصار في الكلام.

4- حذف كان واسمها:

وممّا ورد من الحذف حذف **كان واسمها**، فكان قد تُحذف مع اسمها بعد لو الشّرطيّة "وأمّا حذفُها مع اسمها دون خبرها فجائزٌ وكثير بعد إن ولو الشّرطيتين"[2]، ويظهر ذلك في قوله: [الرّجز]

أو فاحملوني بينكم

ولو إلى الجحيم[3]

يستنكرُ الشّاعر الوضع الذي تعيشُه الجزائر، وهذا الوضع يؤلمُه كثيراً، فلا مجال للهروب منه، وإنّما الحلّ يكمُن في الثّورة والمواجهة، وغيرُ ذلك فالجحيم أولى بهم جميعاً، وتقدير الكلام هُنا: "أو فاحملوني بينكم، ولو كان الحمل إلى الجحيم".

5- حذف جملة الشّرط أو جوابُها:

نُلاحظ في المثال السّابق حذفاً آخر وهو حذف " **جملة جواب الشّرط**" ، وجملة جواب الشّرط ممّا يُمكن حذفُه، حيثُ "لا يجوز تقديم الجواب على المُجاب، شرطاً كان أو قسماً أو غيرهما؛ ألا تراك لا تقول: أقم إن تقُم. فأمّا قولك أقومُ إن قُمتَ فإنّ قولك: أقومُ ليس جواباً للشّرط ولكنّه دالٌ

---

[1]- حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص212، 213.

[2]- حسن: النّحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرّفيعة والحياة اللُّغويّة المُتجدّدة، ص584.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص186.

على الجواب، أي إن قُمتَ قُمْتُ، ودلّت أقوم على قمتُ"[1]، فـ "قد يُحذف جواب الشّرط، إذا كان في الكلام ما يدلُّ عليه أنت ظالم إن فعلت (أي: إن فعلت فأنت ظالم)، وقد يُحذف الشّرط: اذهب وإلّا عاقبتُك، (أي: وإلّا تذهب عاقبتُك)" [2]، وتقدير الكلام في المثال السّابق: "أو فاحملوني بينكم، ولو كان الحملُ إلى الجحيم، احملوني بينكم"، فكان حذف جملة جواب الشّرط هُنا اختصاراً وإيجازاً للكلام بما أنّه سبق الإشارة إليها. و"عند الكوفيّين إنّ جواب الشّرط هو المتقدّم، ففي نحو (أزورك إن زُرتني) (أزورُك) هو الجوابُ عندهُم، وقد ردّ البصريُّون ذاك، بأنّه لو كان الجواب هو المتقدّم، لجزم إذا كان فعلاً، ولَلَزِمَتْه الفاء إذا كان جُملةً اسميّة"[3]

وممّا ورد من حذف **الشّرط** في الدّيوان قولُه: [مجزوء الكامل]

سأظلّ في الدُنيـا مُـدا نا يا بـلادي أمهلينـي

حتّـى أكلّـل هامتـــي فخـــراً وإلّا فانبذينـــي[4]

يُبيّن الشّاعرُ هنا أنّ الدّفاع عن الوطن دينٌ سيبقى عالقاً حتّى تحقيق النّصر، ونُلاحظ أنّ الشّاعر استعمل الحذف في عجُز البيت الثّاني، حيثُ حذف جملة الشّرط، وتقدير الكلام: "وإلّا أُكلّل هامتي فخراً فانبذيني"، والغرض من الحذف هو الإيجاز.

6- حذف الفعل:

قد يُحذف "**الفعل**" من الجملة كما ورد في قوله: [الكامل]

---

[1]- ابن جنّيّ: الخصائص، ج2، 387، 388.

[2]- أحمد مختار عمر وآخرون: النّحو الأساسيّ، ص422.

[3]- فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، الجزء الرّابع، ط1، عمّان (الأردن)، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000، ص120.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص137.

وطني ولو شبرٌ أضيم بأرضه لتزلزلت من أجله الغبـراء[1]

يُظهرُ الشّاعر في هذا البيت شدّة تعلُّقه بأرضه ووطنه، فهو لا يُفرّط بشبر منهما، وتقدير المحذوف: "ولو أضيم شبرٌ أضيم بأرضه"، فلو الشّرطيّة تدخُلُ على الجمل الفعلية، فإن ورد بعدها اسم فالفعل محذوف يُفسّرُه ما بعدها، ولذلك قدّرنا المحذوف حسَب الفعل الذي جاء بعدها "أضيم".

7- حذف الحرف:

إن ظاهرة الحذف عند الشّاعر لا تقتصر على الأسماء والأفعال والجمل فقط بل تتعدّاها إلى الحروف بنوعيها: (معاني، مباني)، وشبه الجمل أيضا، وقد ورد ذلك في مواضع كثيرة من الدّيوان، ويظهر حذف الحروف في **حرف النّداء** و **حرف الاستفهام وحرف العطف وحذف حرف الجرّ** و**حذف آخر المنادى للتّرخيم** ، **وحذف نون مضارع كان** "حيثُ يجوز حذف حرف **النّداء** اكتفاءً بدلالة القرائن عليه فيُقال في مثل: يا زيدٌ أقْبلْ. "زيدٌ أقبلْ"، ومنهُ قوله تعالى: "يوسفُ أعرضْ عن هذا" و"ربّنا لا تُزغْ قُلوبَنا"" [2]، "وأحرفُ النّداء سبعةٌ: وهي: يا. وأيا. وهيا. وأي. والهمزة وآ. ووا ولا يُنادى لفظ الجلالة. والمستغاث به. وأيٌّ –وأيّتُ– إلّا بيا– كما لا يُقدّر عند الحذف غيرُها"[3] ، وممّا ورد من حذف **حرف النّداء** قولُه: [الوافر]

بـلادي لستُ أدري مـن أنــادي ليرفـع عنـك أرزاء العــوادي[4]

فالشّاعر في هذا البيت يُنادي بلاده، متسائلاً عمّن يُمكنُه الدّفاع عنها، وهو من خلال حذف حرف النّداء يُبيّن مدى قُرب بلاده منه، فهي عزيزة على قلبه، ودليل ذلك تفكيرُه الدّائم في من سيُخلّصُها من أعدائها.

---

[1]- المصدر السّابق، ص165.

[2]- حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص272.

[3]- أحمد الهاشمي: القواعدُ الأساسيّة للغة العربيّة، (دط)، بيروت/ لُبنان، دار الكُتُب العلميّة، (د ت)، ص247.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113.

وقوله أيضاً: [الخفيف]

لا تدعني أخي أمامك وحـــدي أحمـلُ العـبء كُلّـهُ وأغامـــر [1]

وهُنا حُذف حرف النّداء أيضاً للغرض نفسِه، فهو يُخاطب أخاه الجزائريّ خاصّة والعربيّ عامّة مستعطفا إيّاه حول الوضع في الجزائر، و يجوز حذف الأداة لأغراض معيّنة كالعجلة والإسراع للفراغ من الكلام، وكالإيجاز والاختصار، كما قد يكون بسبب قرب المنادى من المنادي سواء أكان قرباً مادّيّاً أو معنويّاً، أو بسبب عدم الحاجة إلى الزّيادة في التّنبيه والتّقريع مثلما نجده بعد لفظة أيُّها أو أيّتُها[2]، ومن أمثلة حذف حرف النّداء أيضاً قوله: [مجزوء الكامل]

لا لـــن أقــول أبـــي أخـــــي سافرْتُمـــا وتـركْتُمـانـــــي

أنـــا لـــــن أزورك منزلـــــي والدّمع يجـري مـن جُفونـــي [3]

يبدو الشّاعرُ هُنا متألّماً لفراق أهله وبيته رغم محاولته إخفاء ذلك، فشدّة الشّوق والحنين طاغيةٌ، وهو يُخاطبُ أباه وأخاه ومنزله، ولاشكّ أنّ القُرب المعنويّ للمنادى هُنا واضح ممّا دفعه إلى حذف الأداة، وممّا تجدُرُ الإشارة إليه هُنا هو أنّ مناداة الأقرباء من أب وأمّ وأخ وأخت غالباً ما تكون بحذف الأداة لكثرة التّعوّد عليها، فلكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا، وجرت العادة بحذف الأداة في ندائهم في كثير من الأحيان. ولو حاول المنادي استعمال الأداة في هذا الموضع لبدا الكلام ثقيلاً، فيكون حذفُها للتّخفيف أحسن.

لقد ورد حذف **النّداء** في مواضع كثيرة من الدّيوان، حيث حُذف في ثلاثة وعشرين موضعاً، لأغراض معيّنة منها التّخفيف اكتفاءً بعلم المُخاطَب به، والحذف للاستخفاف "يكثُر فيما يدور في

---

[1]- المصدر السّابق، ص133.

[2]- يُنظر: السّامرّائي: معاني النّحو، ج4، ص322- 325.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص136.

الكلام كثيراً والعامّة تحذف فيما يدور على ألسنتهم كثيراً" [1]، وأسلوب النّداء من أكثر الأساليب استعمالاً لذلك يلجأ الكثيرون إلى حذف حرف النّداء تخفيفاً، وقد ورد حذفُ حرف النّداء في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى في سورة يوسُف: ﴿يوسُف أعرض عن هذا واستغفري لذنبك إنّك كنت من الخاطئين ﴾[2]، وقوله أيضاً: ﴿يوسُف أيُّها الصّدّيق أفتنا في سبع بقرات سمان ياكُلُهُنّ سبعٌ عجاف وسبعِ سُنبلات خُضر وأخر يابسات لعلّيَ أرجعُ إلى النّاس لعلّهُم يعلمون ﴾[3]. وقوله سُبحان وتعالى في سورة البقرة: ﴿امن الرّسول بما أُنزِلَ إليه من ربّه والمومنون كُلٌّ امَنَ بالله وملائكته وكُتُبه ورُسُله لا نُفرّقُ بين أحدٍ من رُسُلِه وقالوا سمعنا وأطعنا غُفرانك ربّنا وإليك المصير﴾[4].

وممّا حُذف من **آخر المنادى** للتّرخيم قولُه: [الخفيف]

صاح أيقضتَ في دمي ذكرياتـي واستفاقت تئنُّ أخـرى فأخـرى[5]

فالمنادى هُنا هو (صاحب)، حيثُ ذكّر الشّاعر بذكريات الماضي الحزين، ذكريات الألم والمعاناة، وهذا ما أحيا في نفسِه الشّعور بالألم مرّة أخرى، وقد حُذف آخره، والتّرخيمُ حذفُ الحرف الأخير من المنادى للتّخفيف، فيُسمّى منادى مُرخّما [6]، وقد ورد كثيراً في الشّعر العربيّ، ومن ذلك قول امرئ القيس: [الطّويل]

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلّل وإن كُنتِ قد أزمعت صرمي فأجملي[7]

---

[1]- السّامرّائيّ: الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، ص96.

[2]- سورة يوسف: الآية 29.

[3]- سورة يوسُف: الآية 46.

[4]- سورة البقرة: الآية285.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص204.

[6]- يُنظر: الهاشمي: القواعدُ الأساسيّة للغة العربيّة، ص251.

[7]- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني: شرح المعلّقات السّبع، (دط)، بيروت/ لُبنان، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000، ص18.

و"قد شذّ قولهم يا صاح أي يا صاحب بالتّرخيم مع كونه غير علم" [1] ومن ذلك قول أبي العلاء المعرّي: [الخفيف]

صاح هذي قُبورُنا تملأ الرّحـ ب فأين القُبور من عهد عـاد[2]

واستعمل الشّاعر التّرخيم ست مرّات في الدّيوان، وكان كُلُّه بصيغة "صاح" بحذف حرف النّداء في خمس مواضع وبوجوده مرّة واحدة "يا صاح".

وممّا حُذف في الدّيوان أيضاً **همزة الاستفهام**، ويجوز حذفها للضّرورة الشّعريّة إذا كان في اللّفظ ما يدلّ عليها[3]، ويظهرُ حذفُها في قوله: [الخفيف]

أنتِ من أنتِ؟ من سلامٍ وإشِرا قٍ ولُطفٍ أم من رصاص ومدفع[4]

وقد حُذفت الهمزةُ هُنا تخفيفاً، والتّقديرُ: (أمن سلام وإشراق ولُطف)، فهو يسأل تونس عن وضعِها وحالتها التي تعيشُها، أهو وضع السّلام والأمان، أم وضع الثّورة.

وممّا حُذف بكثرة في الدّيوان أيضاً **حرف العطف** "**الواو**" ، وقد ورد هذا الحرف محذوفًا في القُرآن الكريم وذلك في قوله تعالى: ﴿**صمّ بكم عمي** ﴾ أي صمٌّ وبكمٌ وعميٌ، ودليل حذفِه فيما ذُكر وروده في قوله تعالى: ﴿صمٌّ وبكم في الظُّلُمات ﴾[5]، وممّا ورد في الدّيوان من حذف هذا الحرف قولُه: [الكامل]

فدماؤنـا ثمن لهـا وأكُفّنـا للذّود للصّمصام للطّعنات[6]

---

[1]– عطيّة: سُلّمُ اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص316.

[2]– أبو العلاء المعري: سِقط الزّند، (دط)، بيروت/ لبنان، دار بيروت للطباعة والنّشر، 1957، ص7

[3]– يُنظر: يعيش بن علي ابن يعيش: شرح المفصّل، ج8، (دط)، مصر، إدارة الطّباعة المنيريّة، (دت)، ص154.

[4]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص208.

[5]– يُنظر: مصطفى عبد السّلام أبو شادي: الحذف البلاغي في القُرآن الكريم، (دط)، القاهرة/ مصر، مكتبة القُرآن للطّبع والنّشر والتّوزيع، 1992، ص105.

[6]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص122.

والتّقدير: "وللصّمصام وللطّعنات"، وهو هُنا يفتخرُ بالشّعب الجزائريّ الذي قرّر الدّفاع عن أرضه، وهو مستعدٌّ لحمل السّيف والطّعن دفاعاً عن شرفِه. ومن ذلك أيضاً قولُه: [المتقارب]

يغنّيه شعب العرب

نضالاً ونجدة

طموحاً ووحدةً

سلاماً وحُبّ[1]

والتّقدير: "وطموحاً ووحدة وسلاماً وحُبّ"، وهو في هذه الأسطُر يفتخرُ بالشّعب العربيّ الذي ناصر أخاه الجزائريّ على أرض إفريقيا، يفتخرُ بهبّته وطموحه ووحدته وما يجمع بينهُما من محبّة، وفي قوله: [الخفيف]

ردّديها أسطورة للأمانـــي لشجوني لكلّ هيمان صادي

رتّليها أغنيـــة للضحايـــا للمنايـــا لكلّ صدّاح شـــادي[2]

يبدو حذف "الواو" واضحاً والتّقدير: "وللأماني ولكلّ هيمانٍ صادي ورتّليها أغنية للضّحايا وللمنايا ولكلّ صدّاح شادي"، وأمثلة ذلك من الدّيوان كثيرةٌ، حيثُ " يجوز حذفها إذا أمن لم يكُن هُناك لُبْس[3]، والغرض من حذف حرف العطف "الواو" هو التّخفيف والإيجاز والاختصار بالإضافة إلى مراعاة الوزن.

وممّا حُذف في الدّيوان أيضاً **حرف الجرّ** وقد ورد حذفُه في قوله: [الخفيف]

وانثُر الأمن كُلّ درب ومنحى والثم العائدين جرحاً فجُرحا[4]

---

[1]- المصدر السّابق، ص181.

[2]- المصدر نفسُه، ص202.

[3]- يُنظر: النّادري: نحو اللّغة العربيّة كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ص857.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص187.

ويظهرُ الحذف في صدر البيت والتّقدير: "وانثر الأمن في كُلّ درب ومنحى"، والفعل "انثر" من الأفعال المتعدّية إلى مفعول واحدٍ بغير حرف الجرّ وتتعدّى إلى الثّاني به، "والمقدّم في الرُّتبة هو المنصوب بغير حرف جرّ فإن قدّمت المجرور فلضربٍ من العناية للبيان والنّية به التّأخير" [1]، حيثُ أنّ هناك أفعالاً تتعدّى بحرف الجرّ "لضعف هذه الأفعال في العرف والاستعمال عن الإفضاء إلى هذه الأسماء، فلمّا ضعُفت اقتضى القياس تقويتها لتصل إلى ما تقتضيه من المفاعيل فرفدوها بالحروف وجعلوها موصلة لها إليها...إلّا أنّهم قد يحذفون هذه الحُروف في بعض الاستعمال تخفيفاً في بعض كلامهم، فيصل الفعل بنفسه فيعمل"[2]، والغرض من حذف حرف الجرّ في المثال السّابق هو التّخفيف في الكلام.

وممّا حُذف في الدّيوان **نون مضارع "كان"**، ويُلاحظ أنّ الشّاعر شذّ في حذفِها عن القاعدة، "حيثُ يجوز حذفُ النّون الأصليّة السّاكنة من مُضارع كان وقد ورد الحذفُ كثيراً في اللُّغة، كما في قوله تعالى: ﴿ولم أكُ بغيّا﴾، ﴿فلم يكُ ينفعُهُم إيمانُهُم﴾، وقد رأى سيبويه والجُمهور أنّ هذا الحذف مشروط بكون الحرف التّالي للنّون متحرّكاً، دون أن يكون المُتحرّكُ ضميراً مُتّصلاً *"[3]، ويظهرُ حذفُها في قول الشّاعر: [الخفيف]

ما مضى فات وانقضى فليكُ الحا ضــرُ دربــاً أهدافُــهُ المتوقّــع[4]

---

[1]- يعيش بن علي ابن يعيش: شرح المفصّل، ج8، ص50.

[2]- المرجع نفسُه، ص50.

*- "وقد قُرئ شاذّاً فيما وليَهُ ساكن: ﴿لم يك الذين كفروا﴾، وقدأجاز يونس حذف النّون عند ملاقاة ساكن"، حمّودة، ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص180

[3]- حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص180.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص210.

حيثُ حُذفت النّون في الفعل (يكون) مع أنّ ما بعدها ساكن، ويبدو أنّ الشّاعر اضطرّ إلى مخالفة القاعدة اضطراراً للضّرورة الشّعريّة حتّى يستقيم وزن الخفيف. وهو هُنا يتحسّرُ على أرض الجزائر التي ذهب جمالُها بفعل همجيّة الاستعمار ووحشيته، حيثُ لم تسلم حتّى الطّبيعة من ذلك.

8- حذف الجارّ والمجرور:

ممّا حُذِفَ في الدّيوان شبه الجملة من **الجارّ والمجرور** حيثُ جاء حذف شبه الجملة كثيراً وكان كُلّه تخفيفاً وإيجازاً واختصاراً في الكلام، وأمثلتُه كثيرة منها قول الشّاعر: [الوافر]

ولكن لم تُجبني –يا شقائي– وسوف يُجيبُ عن صوتي فؤادي[1]

ونُلاحظُ أنّ هُناك حذفاً واضحاً في قوله: "لم تُجبني"، والسّؤال المطروح هو: ما الذي لم تُجبني عنه؟ الجواب موجود في عجُز البيت في قوله: " وسوف يُجيبُ عن صوتي فؤادي"، فتقدير المحذوف إذن هو "عن صوتي" أي "ولكن لم تُجبني عن صوتي يا شقائي"، ومن ذلك أيضاً قوله: [الكامل]

وإذا تحرّرت البلادُ وجِئتُها ماذا أقول لصابغ الرّايات؟[2]

والتّقدير: "تحرّرت البلاد من الاستعمار"، وهو هُنا يُعاتبُ نَفسَه غير القادرة على المساهمة في الثّورة ضدّ المحتلّ الغاصب لبُعده عن وطنه هُناك في أرض الغربة، حيثُ يبيّنُ من خلال تساؤلِه أنّه لا مُبرّر في عدم الذّود عن الوطن والدّفاع عنه، وفي قوله: [مجزوء الر"مل]

ولقد ثُرنا فللنّصـ ر وإلّا للحمـــام[3]

---

[1]- المصدر السّابق، ص114.

[2]- المصدر نفسُه، ص119.

[3]- المصدر نفسُه، ص125.

والتّقدير: "ثُرنا على العدوّ"، فالشّاعر يبيّنُ أنّ موقفهم واضحٌ وهو النّصر أو الشّهادة، ولا مجال للتّراجع عن ذلك.

ونُلاحظ فيما سبق أنّ أيّ تقدير لم يُخلّ بقواعد نحويّة، أو يخرج عنها، وأدّى بنا إلى الفهم المقصود، فهو صحيح[1].

9- حذف الموصوف:

من الألفاظ التي كثر حذفُها في الدّيوان **الموصوف**، ولأنّه أكْثَرُها حَذْفاً لم نسعَ إلى إحصائه واكتفينا بذكر أمثلة منه، فالإيضاح والفهم في الصّفة والموصوف يحصُل باجتماعِهما معًا، ورُبّما في حذف الموصوف وقوعٌ للُّبس، إلّا إذا توفّرت شروط حذفِه من قُوّة الدّلالة عليه بلفظ أو حال، وغالبًا ما نجدُ ذلك للضّرورة الشّعريّة [2]، و"حذْفُ الموصوف وإقامة الصّفة مقامه إنّما يحسن بشرطين: أحدُهما أن تكون الصّفة خاصّة يعلم ثبوتها لذلك الموصوف بعينه لا لغيره. الثّاني: أن تكون الصّفة قد غلب استعمالُها مفردة على الموصوف * كالبرّ والفاجر والعالم والجاهل والمتقي والرّسول والنّبيّ ونحو ذلك ممّا غلب استعمال الصّفة فيه" [3]، وفي ديوان الشّاعر أمثلة كثيرة على ذلك من النّوعين وغيرهما، ولأنّنا لسنا في مقام مخصّص لهذه الظّاهرة سنقوم بتقديم أمثلة متنوّعة منها: [الوافر]

أنادي الطّير من صقر وباز وكلّ محلّق في الجوّ شادي[4]

---

[1]- يُنظر: السّامرّائيّ: الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، ص85.

[2]- يُنظر: ابن يعيش: شرح المفصّل، ج3، ص59.

*- وأمثلة ذلك كثيرة بحيثُ لا يكاد يُذكر الموصوف مع هذه الصّفات ومنها قولُه تعالى: ﴿إنّ الأبرار لفي نعيم وإنّ الفجّار لفي جحيم﴾، يُنظر: حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص244.

[3]- المرجع نفسُه: ص244.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113.

يتحدّث الشّاعر في هذا البيت عن نداء الاتّحاد من أجل تفجير الثّورة ضدّ الاستعمار، حيثُ يبيّنُ أنّ لا أحد يُجيب النّداء في ظلّ وُجود شعبٍ مشتّت غير موحّد على كلمة سواء، ويظهر الحذف في عجز البيت والتّقدير "كلٌّ طائرٍ محلّق في الجوّ شادي"، وهو ممّا يحسُن حذفُه لأنّ صفتي التّحليق والشّدو خاصّتان بالطّائر دون غيره، ومن ذلك أيضاً قولُه: [الوافر]

أنادي الوحش من نمر وليث وكلّ مكشّر الأنياب بادي[1]

ولا شكّ أنّ صفة تكشير الأنياب خاصّة بالحيوانات والوحوش المفترسة منها، لذلك فتقدير المحذوف واضح: "وكلّ حيوان أو وحش مكشّر الأنياب بادي".

ومن ذلك أيضاً قولُه: [الكامل]

يذكيه من صوت العروبة هاتف فيهبّ كالمشتاق للخطـــوات[2]

فهُنا يتحدّثُ الشّاعر عن المارد الجزائريّ الذي لبّ نداء الثّورة ضدّ المحتلّ الغاصب، فبمجرّد سماع صوتها سعى وراءها، ويظهر الحذف في صدر البيت والتّقدير "يُذكيه من صوت العُروبة صوت هاتف، كما يظهر الحذف أيضاً في عجز البيت في قوله: "كالمشتاق" والتّقدير "كالإنسان المشتاق للخطوات".

وممّا ورد في الدّيوان من الشّرط الثّاني ممّا يحسُن الحذف فيه: [الوافر]

ولكن يا إلهي استعملوها فعاقب كلّ جبّار معادي[3]

يُظهرُ الشّاعر بشاعة الاستعمار ووحشيته، وقد استعار صفات الحيوانات المتوحّشة، وموضع الحذف واضح في عجز البيت، والتّقدير: "فعاقب كلّ إنسان جبّار معادي"، وهذه الصّفة ممّا غلب استعمالُها مفردة على الموصوف، ومنها أيضاً: [الكامل]

---

[1]- المصدر السّابق، ص114.

[2]- المصدر نفسُه، ص122.

[3]- المصدر نفسُه، ص114.

أيصيــح بين المؤمنيــن مجاهــد يدعــو إلــى حُرّيتــي ونجاتــي[1]

فأُجيبُه في الشّرق مرتعش الخُطا كالشّيخ في الرّكعات والسّجدات

يستنكرُ الشّاعر وضعه في عدم إجابة نداء الثّورة رغم بُعده عن وطنه في إشارة منه إلى أنّه واجب على كُلّ جزائريّ ، ويظهر الحذف في موضعين في الصّدر والتّقدير: "أيصيح بين العباد المؤمنين عبدٌ مجاهد"، وفي قوله: [الكامل]

ما مسّ شبراً من ثراها غاصبٌ إلّا ويلقى السّمّ في اللّسعات[2]

يتوعّدُ الشّاعر فرنسا بمصيرها المحتوم في أرض الجزائر، فنهايتُها لا مفرّ منها، ويظهر الحذف في صدر البيت والتّقدير: إنسان أو عدو أو استعمار غاصب، وقد ورد في ديوان الشّاعر حذف الموصوف في غير الشّرطين السّابقين، ولكن مع وجود قرينة لفظيّة فـ"إذا لم يتحقّق الشّرطان المذكوران فلا يجوز الحذف إلّا بقرينة زائدة من سياق لفظي أو حاليّ كما في قوله تعالى: ﴿وألنّا له الحديد أن اعمل سابغات وقدّر في السّرد ﴾ فكلمة "سابغات" لا ينطبق عليها الشّرطان السّابقان ولكن سياق اللّفظ الذي ورد فيه الحديد والسّرد دلّ على الموصوف المحذوف وهو "دروعاً" "[3]، ومن ذلك قولُه في قصيدة "حبيبتي يا بلادي": [المجتث]

وأيّ لحــن جميــلٍ عذبٍ إلى مسمعيها

قُلت الجميلُ جميلٌ والأرض ملك يديها[4]

يتغزّلُ الشّاعر في هذين البيتين ببلاده مادحاً إيّاها، ويظهر الحذف في صدر البيت الثّاني قي قوله: "الجميل جميلٌ"، وكلمة "الجميلُ" لا ينطبق عليها الشّرطان السّابقان، ولكن سياق اللّفظ الذي

---

[1]- المصدر السّابق، ص119.

[2]- المصدر نفسُه، ص123.

[3]- حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص244

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص153.

ورد فيه اللّحن والعذب ومسمعيها دلّ على الموصوف المحذوف وهو "اللّحن"، ومن ذلك قولُه في قصيدة "الأصداء": [الكامل]

ياليتنا نلقاك يا بيضاء في يـوم قريـب والرّجــاء لقــاء[1]

ويظهر الحذف في قوله: "يا بيضاء"، فقد ذكر الشّاعر الصّفة بدل الموصوف، وليس هُناك قرينة من سياق لفظي تدلّ على المحذوف، وإنّما هُناك قرينة من سياق حالي، فالشّاعر يتحدّث عن الجزائر، ومنه يُقدّر المحذوف: "يا ليتنا نلقاك يا جزائر البيضاء"، ولأنّه لا يُمكن مناداة الاسم المعرّف بالألف واللّام تمّ حذفُهُما "بيضاء".

ولو تأمّلنا حذف الموصوف في الأمثلة السّابقة كُلّها لوجدنا أنّ الشّاعر عمد إلى حذف الموصوف تخفيفاً وإيجازاً واختصاراً فيما تعلّق بالحذف الذي يحسُن بالشّرطين السّابقين، وفيما عدا ذلك فقد كان بسبب المُحافظة على الوزن لاضطرار الشّاعر إليه اضطراراً.

1-5- التّوكيد:

أساليب التّعبير في اللّغة العربيّة كثيرة ومتنوّعة، ولكلٍّ طريقتُه في توظيفِها والتّعامُل معها، وهي تكشِفُ عن غايات الشّاعر ومراميه، ومن هذه الأساليب التّوكيد، وفي هذا البحث نُحاول أن نكتشفه داخل ديوان الشّاعر محمّد بلقاسم خمّار، ونتعرّف على مدى اعتماده عليه.

وأدوات توكيد الخبر كثيرة وهي: "إنّ، أنّ، لام الابتداء، نونا التّوكيد، القسم، أمّا الشّرطيّة، أحرف التّنبيه، أحرف الزّيادة، ضمير الفصل، تقديم الفاعل في المعنى، نحو: محمّد يقوم، السّين وسوف الدّاخلتان على فعل دال على وعد، أو وعيد، نحو: سأمنح المجتهد جائزة، وسأعاقبُ المسيء، قد التي للتّحقيق، تكرير النّفي، إنّما" [2]. ولهُ صورٌ تعبيريّة مختلفة، فيكون أحيانًا بالأداة

---

[1]- المصدر السّابق، ص169.

[2]- المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص52.

وأحيانًا أخرى دونها، ويُستعملُ وفق الظّروف والحاجة إليه، وبذلك تكون درجة التّوكيد [1]، وقد ذكرنا سابقاً ما تعلّق بالأداة، أمّا ما يتعلّق بغير الأداة فمن صُوره: التّوكيد بالتّقديم، والتّوكيد بالتّكرار، ولهذا الأخير طريقان، إمّا بإعادة اللّفظ نفسه، أو بكلمات تؤدّي ما يؤدّيه اللّفظ نفسُه، وذلك بتوكيد الضّمير المتّصل أو المستتر بالمنفصل، أو بألفاظ التّوكيد المعروفة: النّفس، والعين، وكلا وكلتا...[2] و"هُناك ألفاظ تتضمّن معنى التّوكيد . مثل: (لاشكّ- لا ريب- لا جدال- حقّاً- صدقاً- يقيناً- لابُدّ- لا مراء..)"[3]، وفي هذا البحث نتعرّف على مدى توظيفه واعتماد الشّاعر عليه.

1-5-1- التّوكيد بالأداة:

اعتمد الشّاعر على التّوكيد بالأداة بكثرة ومن هذه الأدوات:

1- إنّ: ومن أمثلتِها قوله: [مجزوء الكامل]

يــا قــوم إنّــي أكـره الــ بسمات والثّغـر الضّحـوك
إنّــي أُحــبّ الثــّورة الــ كُبــرى وإذلال الملـــوك
إذلال مـن خـــان البـــلا د لأجـل إشبـــاع البنـوك
إنّــي علـى الأشـــلاء أسـ خـر مـن لظـاك وأهجـــمُ[4]

فالشّاعر هُنا يؤكّد على لسان الثّائر الجزائريّ الاتّجاه الوطني الذي سلكه بكُرهه لكلّ من خان البلاد مفضّلاً مصالحه الشّخصية على مصلحة الوطن، كما يؤكّد على حُبّه لوطنه من خلال تأكيده على حُبّه للثّورة على الظّالمين، فالانتصار عليهم إذلال لزعمائهم وقاداتهم وسُخرية منهم.

2- أنّ: ومن أمثلتها قوله: [الخفيف]

---

[1]- يُنظر: المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ص237.
[2]- يُنظر: المرجع نفسُه، ص242- 244.
[3]- عبد الغني: الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، ص406.
[4]- خمّار، ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص144.

فسّروها بأنّها وحي إعجـــا ز خفيّ أو أنّ في الأمر سحراَ

ونسوا أنّ أرضَها مولد الأبـ طال لمّا تزل مع الدّهـر بكـرا[1]

فالشّاعر هُنا يؤكّدُ أنّ عظمة الثّورة الجزائريّة من عظمة أرض الجزائر التي تحملُ فوقها أبطالاً عُظماء، فلا هي وحي إعجاز ولا هي سحرٌ، وهي قادرة على أن تحمل أكثر وأكثر كُلّما دعت الحاجة إلى ذلك.

3- قد: فهي "إذا دخلتْ على الماضي تفيد تحقيق معناه، ولكنّها تُقرّبُ زمانه من الحال، وإذا دخلتْ على المضارع تفيد تقليل وُقوعه"[2]، ومن ذلك ما ورد في قوله: [الكامل]

قد حان حتفُك كي أدسّك في وهـادي

قد جئتَ بالخطر الرّهيب فكنت أخطر

أنـــا لن أبـوح بكلّ مـــا قد مـــرّ بـــي[3]

فهي هُنا تُفيد التّحقيق، وتجعلُنا نشعُر بقُرب حُدوث الفعل، فهو قريب من الزّمن الحاضر، فزمن هلاك العدوّ قد تحقّق، ولم يمضِ على تحقّقه مدّة طويلة، والأمر نفسُه في البيت الثّاني، فمجيء العدوّ بالخطر لا يحتمل الشّكّ، لأنّه محقّق وزمن حُدوثه قريب، كما أنّ معاناة الجزائريّ مؤكّدة، وليس هُناك شكّ في تحقُّقِها، لأنّ معاناته مع العدّو طويلة إلّا أنّ استمراريتها تجعلُها قريبة من الحال.

4- لقد: وهي تتكوّن من حرف اللّام وقد التي تفيد التّحقيق، واللّام واقعة في جواب قسم مقدّر، وفي هذه الحالة تكون لدينا أداتان من أدوات التّوكيد، ومن أمثلة ذلك في الدّيوان قول الشّاعر: [مجزوء الرّمل]

---

[1]- المصدر السّابق، ص206.

[2]- عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص388.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص161، 162.

ولقد ثُرنـــا فللنّصـــ ر وإلّا للحمـــام[1]

فالشّاعر في هذا البيت يؤكّد لكلّ من يُنكر قدرة ثورة الجزائر على بلوغ أهدافها، وأنّ إمكانية فشلها وارد وتراجُع أبطالها قائم، أنّ الثّورة مستمرّة إلى غاية تحقيق النّصر، ولا تراجع أبداً حتّى تحقيق النّصر أو الشّهادة.

5- السّين، سوف: فمن المؤكّدات "السّين وسوف الدّاخلتان على فعل دال على وعد، أو وعيد" [2] ومن ذلك قولُه: [الكامل]

إن لم يُعلّمـك الزّمـــان فإنّنـــا سنُريك درساً خالد النّغمـات[3]

وقوله أيضاً: [الخفيف]

سوف يجتاح كالعواصف زندي كلّ عاتٍ بغيّ وإن رام ودّي[4]

فهما هُنا داخلتان على فعل مكروه، وبذلك يُفيدان الوعيد، فالشّاعر يتوعّد المحتلّ الغاصب في المثال الأول بتلقينه درساً لن ينساه أبداً، ويتوعّد في المثال الثّاني الظّالمين كُلّهُم بنهايتهم، وهو أمرٌ واقع لا محالة، وفي قوله: [الكامل]

سترفّ رايات العدالة بيننا ويعود للشّعب الشّجاع وسامُه[5]

وقوله أيضاً: [الرّمل]

وإذا ناداك غرٌّ.. فتحجّر..

وتمرّد.. وتكبّر...لا تُفكّر...

---

[1]- المصدر السّابق، ص125.

[2]- المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص52.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص123.

[4]- المصدر نفسُه، ص192.

[5]- المصدر نفسُه، ص194.

سوف تظفر[1]

فهُما هُنا يُفيدان الوعد، باعتبار ما بعدهُما فعلٌ محبوب، فالشّاعر يعدُ في المثال الأوّل بعودة السّيادة الوطنيّة إلى الجزائريّين، ويعد الشّعب الجزائريّ في المثال الثّاني بالنّصر على العدوّ، لذلك لا مجال للتّفكير في الأمر، ومواصلةُ الكفاح هو السّبيلُ الوحيدُ إلى تحقيق هذا النّصر.

6- القسم: وأحرُفُه "الباء، والواو، والتّاء، والباء هي الأصل في أحرف القسم لدخولِها على كُلّ مقسم به، سواء أكان اسماً ظاهراً أو ضميراً"[2] ومن أمثلته في الدّيوان قولُه: [الخفيف]

لا وربّـي فلن تضيع بـلادي قبـل أن تمـلأ الحيـاة مقابــر

قسمـــاً بالذي يُحـــــرّك آلا مي وبؤسي ونقمتي والمصائر

إنّنا سوف نأخُذ النّصر أخذاً لو تشاؤون من خلال الحناجر[3]

7- أحرف الزّيادة: ومّما ورد منها في الدّيوان (الباء، من، ما)، فـ "الباء" "من استعمالاتها أن تُزاد لتوكيد ما بعدها، وقد تُزادُ كثيراً في الخبر بعد ليس وما النّافيتين، وعندئذٍ تكون زيادتُها لتوكيد نفي ما بعدها"[4] ومن أمثلة ذلك في الدّيوان قوله: [الكامل]

فلننتقــم لتُراثنـــا بعراكنـــا والوهم والإسراف ليس لنا بنافع[5]

فالباء في قوله: (بنافع) زائدة لتأكيد المعنى، وقد دخلت على خبر ليس لتأكيد نسبته إليها.

أمّا "من" "قد تُزاد توكيداً لعموم ما بعدها... ولا تكون من زائدة للعموم إلّا إذا تقدّمها نفي أو نهي أو استفهام بـ (هل)"[6] ومن أمثلتها في الدّيوان قوله: [الخفيف]

---

[1]- المصدر السّابق، ص150.

[2]- عتيق: في البلاغة العربيّة، علم المعاني، ص57.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص133.

[4]- عتيق: في البلاغة العربيّة، علم المعاني، ص60.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص129.

[6]- عتيق: في البلاغة العربيّة، علم المعاني، ص59.

واخبريني عن الجزائر والثّو رة والثّأر هل لها من نفادي[1]

أمّا "ما" فإنّها "تُزاد في الكلام لمجرّد التّوكيد"[2] ومن بأمثلتها في الدّيوان قول خمّار: [الرّمل]

نُوب الأيّام لا تُدركُه ويهابُ الدّهر إمّا رام ثلمه[3]

فإنّ ما هُنا زائدة بعد إن الشّرطيّة التي تدلُّ على ارتباط جُملتين ببعضهما، و"ما" تؤكّدُ هذا الارتباط[4]، ومن أمثلتها أيضاً: [الخفيف]

ثورتي لن تكفّ إلّا إذاما وحّدت أمّة وهزّت مصائر [5]

والشّيء نفسُه نلاحظُه في هذا المثال، فـ (ما) هُنا زائدة أفادت تأكيد الارتباط بين جملتي الشّرط وجوابه الذي أفادتْه إذا الشّرطيّة، فالشّاعر يرى أنّ الجزائر لن تكتفي لتوقّف الثّورة التّحريريّة إلّا بشرط وحدة الأمّة العربيّة ووحدة المصير.

1-5-2- التّوكيد بغير الأداة:

1- التّوكيد بالتّقديم:

وأمثلتُه كثيرة في الدّيوان، ولا يكون بما حقُّه التّقديم أصلاً، كتقديم الخبر إذا كان شبه جملة على المبتدأ النّكرة، وغير ذلك من أشكاله، فـ "ليس كُلّ عُنصُر يتقدّم في الجملة يفيدُ التّوكيد، وإنّما يكون ذلك إذا خرج عن مكانه المخصّص له ليتقدّم على ما قبلَه[6]، ومن أمثلة ذلك من الدّيوان قولُه: [مجزوء الكامل]

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص102.

[2]- عتيق: في البلاغة العربيّة، علم المعاني، ص58.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، مص172.

[4]- يُنظر: عتيق: في البلاغة العربيّة، علم المعاني، ص58، 59.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص193.

[6]- يُنظر: المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ص242، 243.

ولنـا القتـادُ منـازلٌ والصّبـر مورد زادنـا[1]

حيثُ قدّم شبه الجملة (لنا) على المبتدأ (القتاد) وهو معرفة، وهُنا يوجب التّقديم اختصاص القتاد بالجزائريّين دون غيرهم، ومن ذلك أيضاً قولُه: [الكامل]

وهج الضّياء ورونق الأرض التي تسقــي رُباهــا ثـورة ودمـــاءُ[2]

فهُنا اختصّ الشّاعر سقاية رُبى أرض الجزائر بالثّورة والدّماء دون غيرهما، ولو أخّر الشّاعر المفعول به لكان سقاية الرّبى ليس مقتصراً على الثّورة والدّماء، ومن خلال هذا التّقديم أكّد على أنّ أرض الجزائر مسقيّة فقط بدماء الشّهداء، وهي أرض نضال وثورة وكفاح، وفي تقديمه لشبه الجُملة على الفعل والفاعل والمفعول به تأكيد على عزم الإنسان الجزائريّ على الثّأر، وأنّ ثورته كانت لأجله حتّى يسترجع كرامته، حيثُ يقول: [الكامل]

خمسٌ يُقال قضيتُها من أجل ثار

من أجلـه مزّقتُ أطـواق السّتـار[3]

2- التّكرار:

أوّلاً: بإعادة اللّفظ نفسه: وقد تجسّد ذلك بطرق مختلفة من خلال تكرار الاسم أو الفعل أو الحرف أو الجملة فمن أمثلة تكرار الاسم: [الكامل]

ومضيت تكتسح المدائن والقفار

حُرّيّتي حُرّيّتي.. أسمــى شعـار[4]

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص144.

[2]- المصدر نفسُه، ص164.

[3]- المصدر نفسُه، ص159.

[4]- المصدر نفسُه، ص160.

فتكرار لفظة (حُريتي) تأكيدٌ من الشّاعر على هدف الإنسان الجزائري الأسمى من القيام بثورته، فلا مجال عنده إذن للتّخلّي عن هذا الهدف، ولن يكفّ عن هذه الثّورة حتّى تحقيقه، حيثُ يقول بعد ذلك:

هدفٌ تُكلّلُه البطولة والفخار[1]

ومن أمثلة تكرار الفعل: [الر"مل]

يتحـدّى يتحـدّى زحفُـــه كُلّ من رام مع الأيّام هدمه[2]

فتأكيد التّحدّي واضح في البيت من خلال تكرار الفعل المضارع، والشّاعر يؤكّدُ استمرار الشّعب الجزائريّ الفارس على تحدّي الظّالمين والمعتدين.

ومن أمثلة تكرار الحرف: [الخفيف]

وسـل الخائفيـن من جبـل الأو راس هل شاهدوا الوغى أم لا لا[3]

فالشّاعر هُنا يُكرّرُ حرف النّفي (لا)، وفي ذلك إشارة إلى أنّ أولئك الخائفين من الأعداء من جبل الأوراس لم يُشاهدوا ما فيه من معارك، فهو يؤكّد من خلال التّكرار الخيار الثّاني وهو عدم المشاهدة، فإذا كان خوفهم موجوداً دون مشاهدة، فكيف يكون بها.

4- ومن أمثلة تكرار الجملة: [البسيط]

جاءتك جاءتك لا بحرٌ ولا جبلٌ يقيك منها ولا حلفٌ ولا خـدمُ[4]

فقد كرّر الشّاعر الجملة الفعليّة من الفعل والفاعل والمفعول به (جاءتك) ليؤكّد وقوع فعل الفاعل على المفعول به، فهو يؤكّد على اندلاع الثّورة التّحريريّة ضد فرنسا.

---

[1]- المصدر السّابق، 160.

[2]- المصدر نفسُه، ص173.

[3]- المصدر نفسُه، ص134.

[4]- المصدر نفسُه، ص141.

ثانياً: بكلمات تؤدّي مايؤدّيه اللّفظ نفسُه:

ومن ذلك تكرار أداة النّفي، وقد ورد ذلك في مواضع منها قوله: [الكامل]

لا لن أوجّه هامتي نحو التُّقى مادامت الأعداء ترتع بيننا[1]

وقوله أيضاً: [مجزوء الكامل]

لا لن أليـن ولـن أصـا بـر في هوانـك يـا قـدر[2]

كما قد يكون هذا التّكرار بـ "إيراد ألفاظ التّوكيد المعروفة. وهي: النّفسِ، والعين، وكلا وكلتا، وكُلّ وجميع، وغيرهنّ ممّا هو معروف"[3]، ولم يعتمد الشّاعر على هذا النّوع إلّا في النّادر، حيثُ وظّفه خمس مرّات فقط في قصيدتين، وقد يرجع ذلك إلى تنويعه الكبير في أساليب التأكيد، وذلك في قوله: [الخفيف]

وسجلّ الزّمـان يشهدُ والنّـا سُ جميعـاً بقولهم والأعـادي

لا تدعني أخي أمامك وحدي أحملُ العـبء كُلَّـهُ وأُغامـر

وسـل الغرب كُلَّـه ما تلقّـى في بـلادي أصفعـةً أم قنـالا[4]

وفي قوله أيضاً: [الخفيف]

أنا حيٌّ بموطني لا يراني الن ناس لكنّني أرى الشّعب أجمع

أنا للمجد كُلّـه لبطـاح الضـ ضـاد للأمّـة الفتيـّة أرجـع[5]

فالتّكرار إذن ينقسم إلى قسمين: تكرارٌ في اللّفظ والمعنى معًا وتكرار في المعنى فقط [1]، ولو تأمّلنا هذا المثال في قوله: [الرّمل]

---

[1]- المصدر السّابق، ص127.

[2]- المصدر نفسُه، ص136.

[3]- المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ص244.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص131- 134.

[5]- المصدر السّابق، ص209، 210.

هو شعبٌ عربـــيٌّ مرسـلٌ أن يقود النّاس أن يبسط حُكمه[2]

لوجدنا أنّ الشّاعر كرّر المعنى نفسَه في قوله: "يقود النّاس" و"يبسط حكمه"، والمعروف أن القائد هو الذي يحكم، فما الغاية إذن من هذا التكرار في المعنى غير التّأكيد على قيادته وقوّته؟

وممّا يُلاحظ في الدّيوان هو اعتماد الشّاعر على المفعول المطلق كوسيلة من وسائل التّوكيد، والمفعول المطلق هو المصدرٌ المؤكّدُ لعامله أو المبيّن لنوعه أو عدده [3]، ويرى الدّكتور فاضل السّامرّائي أنّه "مؤكّد لمصدر الفعل لا للفعل، لأنّ الفعل مادلّ على حدث مقترن بزمن، أمّا المصدر فهو الحدث المجرّد، فعندما تقول: قُمت قياماً تكون قد أكّدت الحدث وحده، ولم تؤكّد الحدث والزّمن جميعاً. فالمتكلّم قد يحتاج إلى توكيد الفعل كُلّه فيكرّره فيقول قام قام محمّد، فيكون قد أكّد الحدث والزّمن"[4]، ومن أمثلة ذلك:

إنّنا سوف نأخُذ النّصر أخذاً لو تشاؤون من خلال الحناجر[5]

ويبدو أنّ الشّاعر لم يكتفِ بتأكيد قوله بمؤكّدٍ واحدٍ، فلجأ إلى أكثر من ذلك، وهذا لإقناع كلّ المُنكرين والمكذّبين لإمكانيةَ استقلال الجزائر واسترجاع حُرّيتها، فلجأ إلى تأكيد خبره بـ"إنّ" و"سوف" و"المفعول المطلق"، فإذا رأى المتكلّم أنّ السّامع منكرٌ للحكم، فهنا يضطرّ إلى تأكيده على قدر درجة إنكاره[6] وقد استعمل الشّاعر المفعول المطلق في الدّيوان لتأكيد قوّة أبطال الجزائر، وتأكيد الحرّيّة والاستقلال فمن الأولى قوله: [الكامل]

---

[1]- يُنظر: ضياء الدّين بن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج3، (دط)، القاهرة (مصر)، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (دت)، ص3

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص172.

[3]- يُنظر: الهاشمي: القواعد الأساسيّة للغة العربيّة، ص197، 198.

[4]- فاضل صالح السّمرّائي: معاني النّحو، ج2، ط1، عمّان (الأردن)، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000، ص150.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص133.

[6]- يُنظر: المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص50.

ربّاه هذا الشّعبُ كيف نما وقاما

بسفوحه الأبطال تزدحم ازدحاما[1]

ومن الثّانية قوله: [الخفيف]

إنّه الفجر من طريق الأماني لاح كالسّيف يفتح الأفق فتحاً[2]

ونجد أنّ الشّاعر اعتمد طُرُقاً أخرى للتأكيد غير ما ذكرنا، فـ "هناك ألفاظ تتضمّن معنى التّوكيد مثل (لا شكّ- لا ريب- لا جدال- حقّاً- صدقاً- يقيناً- لابُدّ- لا مراء)" [3]، ومن ذلك قولُه: [البسيط]

حضارة الغاب حقّاً نحن نجهلُها والفضلُ يرجع في تشريعِها لهُمُ[4]

وقوله أيضاً: [الكامل]

في حقلنــا أمّــاه قد أبصـرتُ ورقــه

لا شكّ أنّ الرّوض سوف يُعيد عبقه[5]

وقوله: [الكامل]

لابُدّ من فجرٍ لكلِّ دجنّةٍ وظلامُنا قد لاح منه سنــاء[6]

إذن من خلال ما سبق ذكرُه يتّضح أنّ الشّاعر "بلقاسم خمّار" استعان كثيراً بأساليب التّوكيد بمختلف طُرُقها وأدواتها، وكان في استعماله للخبر معتمداً أضرُبَه الثّلاثة (ابتدائيّ، طلبيّ، إنكاريّ)، واللّافت للانتباه هو توظيفُه الضّرب الإنكاري في مواضع كثيرة، ولذلك تفسيرُه المنطقيّ، فالشّاعر

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص159.

[2]- المصدر نفسُه، ص187.

[3]- عبد الغني: الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، ص406.

[4]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص140.

[5]- المصدر نفسُه، ص158.

[6]- المصدر نفسُه، ص170.

حاول أن يُقنع كلّ مُنكرٍ لكلامه القاضي باستقلال الجزائر، ليؤكّد له أنّ النّصر قريب، والحُريّة آتية لا محالة. ويكشف توظيفُ الشّاعر لأسلوب التّوكيد بكثرة قدرتَه على قراءة الوضع، فلكلّ مقام مقال، كما يكشف قُدرته على التّنويع في هذه الأساليب بمختلف أنواعها.

1-6- النّداء:

يقول سيبويه في باب النّداء: "اعلم أنّ النّداء، كُلّ اسم مضاف فيه فهو نصبٌ على إضمار الفعل المتروك إظهارُه. والمفردُ رفعٌ وهو في موضع اسم منصوب"[1]، فالمنادى إذن من المفعول به، حيثُ يقول ابن هشام الأنصاري: "ومن المفعول به المنادى، وذلك لأنّ قولك (يا عبد الله) أصلُه أدعو عبد الله؛ فحُذف الفعلُ، وأنيب (يا) عنه" [2]، والملاحظ في الدّيوان هو اعتماد الشّاعر عليه كثيراً، حيثُ وظّفه مائة واثنتين وسبعين مرّة، وفي صور مختلفة، و"المنادى: خمسة أنواع، المفرد العلم، والنكرة المقصودة، والنكرة غير المقصودة، والمضاف، والمشبّه بالمضاف. فأمّا المفرد العلم، والنكرة المقصودة: فيُبنيان على الضّمّ من غير تنوين، نحو: يا زيدُ، ويا رجُلُ، والثّلاثة الباقية: منصوبة لا غير"[3]، أمّا أحرف النّداء فـ" سبعة وهي: يا وأيا وهيا وأي والهمزة وآ ووا. (فأيّ والهمزة) للمنادى القريب و(أيا وهيا وآ) للمنادى البعيد و(يا) لكلّ منادى و(وا) للنّدبة" [4]، واعتمد الشّاعر أداة النّداء يا في كُلّ الأساليب عدا مرّة واحدة استعمل فيها "أيا" التي تُستعمل لنداء البعيد.

جدول 18: عدد توظيف أسلوب النّداء في الدّيوان:

---

[1]- سيبويه: الكتاب كتاب سيبويه، تح: عبد السلام محمّد هارون، ج2، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الخانجي، 1988، ص182.

[2]- جمال الدّين عبد الله بن هشام الأنصاري: شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى، (دط)، بيروت/ لُبنان، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2004، ص272.

[3]- محمّد بن صالح العُثيمين: شرح الآجرّوميّة، ط1، الرّياض/ المملكة العربيّة السّعوديّة، مكتبة الرُّشد- ناشرون، 2005، ص568.

[4]- عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص311.

عُنوان القصيدة	عدد توظيف أسلوب النّداء	النّسبة
نداء الاتّحاد	7	4.06
صيحة غريب	2	1.16
إلى الأمام	11	6.39
صوت الضّمير	3	1.74
مولد المجد	23	13.37
ثأر وشوق	14	8.13
دُعاء الحقّ	5	2.90
ثائر	5	2.90
زهراء	9	5.23
منطق الرّشّاش	3	1.74
حبيبتي يا بلادي	8	4.65
الإنسان الكبير	21	12.20
الأصداء	16	9.30
شعبي الفارس	1	0.58
صرخة الجبل	5	2.90
مصرع الصّنم	**0**	**0**
توسّل	**0**	**0**
هُتاف الجزائر	16	9.30
الثّورة الدّائمة	3	1.74
ظلال وأصداء	20	11.62
المجموع	**172**	**٪100**

يبدو من خلال الجدول تفاوتٌ كبير في توظيف الشّاعر لأسلوب النّداء، ومرجع ذلك إلى موضوع كُلّ قصيدة، والنّمط المعتمد فيها، فاعتماد الشّاعر على النّمطين الحواري والأمري دفعه

إلى توظيف هذا الأسلوب بكثرة، كما نجدُه في قصيدة (مولد المجد)، ومن ذلك قولهُ على سبيل المثال لا الحصر: [الخفيف]

لا تدعني أخي أمامك وحـدي أحمـلُ العـبء كُلّـهُ وأُغامــر

يا فرنســا أمــا كفاك التّعــدّي فتكفّـــي عـن الأذى والدّمـــار

يا أخي في الجهاد شدّ الزّماما وتهيّـــأ نشـــقّ ذاك الزّحامـــا

يا أخي لا تهن بنفسك فالحُــر رُ عزيـزٌ مهما تلقّى السّهاما

يـا أخــي إنّ فـي بـــلادك آلا ف اليتامى يستصرخون الكراما[1]

وقوله في قصيدة "الإنسان الكبير": [الكامل]

أمّــاه أين أبــي؟.. أبـوك يُعيـد حقّــه

أمّــاه هذا الغيـم هل نجتــاز عُمْقَــه

أمّاه ما لون الضّحى؟..فتجيب شهقه[2]

لقد وظّف الشّاعر أسلوب النّداء بذكر الأداة وحذفها، وهذا يكشف عن مدى حرصه على التّنويع في الأساليب خشية الانسياق وراء نسق واحد، إضافة إلى أخذ السّياق والمقام بعين الاعتبار، فذكرُ الأداة يختلف عن حذفها، ومن أمثلة ذكر الأداة: [مجزوء الرّمل]

يا فرنسا بعثري أشـ لاءنــا حرقــاً وذُرّا

شعْبُنــا أقسَـم أن يـد حر أركانك دحرا[3]

فالشّاعر يُنادي فرنسا مجازاً، ويقصدُ من وراء ذلك الاستعمار الفرنسيّ، ونداؤه هُنا جاء تحدّياً له على النّصر وإلحاق الهزيمة النّكراء به، وذلك قسم لا مفرّ من تحقيقه.

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص133، 134.

[2]- المصدر نفسُه، ص158.

[3]- المصدر نفسُه، ص149.

ومنه أيضاً: [المجتث]

يـا قطعـةً من فـؤادي يـا من دمي يفتديهـا[1]

فالشّاعر يُنادي الجزائر باعتبارها قطعة من فؤاده، وهذا تعبيراً منه على شدّة تعلُّقه به، ثُمّ يُكرّر النّداء للتّأكيد على هذا التّعلّق.

ومن أمثلته أيضاً: [الخفيف]

كيف يا ربّ تُبصِرُ الظُّلم مُختـا لا علينـــا ولا تُلاقيـــه أمـــرا ؟[2]

فأصلُ المنادى "ربّي"، فـ "إذا كان المنادى المضاف إلى ياء المتكلّم اسماً صحيح الآخر فالأكثر فيه حذف ياء المتكلّم والاكتفاء بالكسرة التي قبلها" [3]. ويُنادي الشّاعر في هذا المثال ربّه مستعجلاً نصره على الظّالمين الذين يتباهون بظُلمهم.

وقد استعمل الشّاعر أسلوب النّداء بحذف الأداة، حيثُ يجوز حذف الأداة لأغراض معيّنة كالعجلة والإسراع للفراغ من الكلام، وكالإيجاز والاختصار، كما قد يكون بسبب قرب المنادى من المنادي سواء أكان قرباً مادّيّاً أو معنويّاً، أو بسبب عدم الحاجة إلى الزّيادة في التّنبيه والتّقريع مثلما نجده بعد لفظة أيُّها أو أيّتُها[4]، ومن ذلك قولُه: [الخفيف]

فتغنّي مراكش العرب بالوثـ بة فالنّصرُ في جبينك بادي[5]

ويبدو أنّ الشّاعر حذف أداة النّداء هُنا لشعوره بقرب المنادى منه قُرباً معنويّاً، ويظهرُ ذلك في قوله: "مراكش العرب"، فهي قريبة منه بموجب العُروبة التي تجمعُهما.

---

[1]- المصدر السّابق، ص157.

[2]- المصدر نفسُه، ص207.

[3]- عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص314.

[4]- يُنظر: فاضل صالح السّامرّائي، معاني النّحو، ج4، ط1، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان/ الأردن، 2000، ص322- 325.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص202.

ومن ذلك أيضاً قولُه: [الكامل]

لكن لأجلك يا جزائــر فاكتبـي

أنا لن أقول أخي فقدتُك أو أبي[1]

والغرضُ من الحذف في هذا المثال هو نفس الغرض في الصورة السّابقة، فالشّاعر لا يحتاج إلى حرف النّداء لأجل مناداة أخيه أو أبيه، وهو يحملُهما في قلبه في كلّ وقت.

وفي قوله: [الخفيف]

ليت لي قُدرةً كقُدرتك الله فأردي البغاة حرقاً ونحراَ[2]

يبدو أنّ الشّاعر في ندائه لاسم الجلالة خرج عن القاعدة النّحويّة، إذ أنّ حذف أداة النّداء قبله يستلزم تعويضها بحرف الميم، حيثُ "يمتنع حذف الحرف قبل اسم الله تعالى إذا لم تلحقه الميم المشدّدة"[3]، و"قال الخليل رحمه الله: اللهمّ نداء والميم هاهنا بدل من يا"[4]، ويرى سيبويه أنّ في نداء اسم الجلالة (الله) دون واسطة لفظية بـ (أيُّها) وغيرها ممّا يصح للوصل بين أداة النّداء واسم الجلالة المنادى أنّه يجوز ذلك لأنّ الألف واللّام لا تفارقانه كأنّ أصل الاسم (إله)، ثُمّ أُدْخِلت الألف واللّام وحُذفت الألف، وهذا لا ينطبق على أسماء أخرى كالاسم الموصول (الذي) لأنّه ليس بمنزلة أسماء العلم (زيد) و(عمر) وغيرهما[5].

وفي قوله: [الرّمل]

أيُّهـا الباغـي تفجّــر بيننــا حسْبُنا من لفحة البارود نسمه[6]

---

[1]- المصدر السّابق، ص162.

[2]- المصدر نفسُه، ص206.

[3]- النّادري: نحو اللّغة العربيّة كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ص723.

[4]- سيبويه: الكتاب كتاب سبويه، ج2، ص196.

[5]- يُنظر: المرجع السّابق، ص195.

[6]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص174.

يبدو أنّ الشّاعر ليس في حاجة إلى الزّيادة في التّنبيه، لذلك حذف الأداة، واكتفى بهاء التّنبيه، لأنّ الاستعمار لا يحتاج إلى تنبييه كبير وأعيُنُه متفتّحة في كُلّ الأوقات على الظُّلم والطُّغيان، يترصّدُ أبناء الجزائر وأبطالها الشُّجعان.

ومن أمثلة الحذف أيضاً: [الكامل]

أمّاه أين أبي؟؟. أبوك يُعيد حقّه

أمّاه هذا الغيمُ هل نجتاز عُمقه؟[1]

حيثُ نُلاحظ أنّ المنادى "أمّاه" أصلُهُ "أمّي"، وقد قُلِبَتْ الكسرة إلى فتحة والياء إلى ألف ثُمّ أضيفت هاء السّكت "ويجوز قلب الكسرة فتحةً والياء ألفاً"[2]. ويبدو أنّ سبب الحذف هُنا هو العجلة والإسراع للفراغ من الكلام، فالمنادي يستعجل سؤال أمّه في المثالين طلباً للجواب، لذلك عمد إلى حذف أداة النّداء.

ومن الأمثلة أيضاً حذف الأداة في نداء المرخّم: [الخفيف]

صاح هذي بلادُنا فتمتّع ودع الطّرف في المفاتن يرفع[3]

ويبدو أنّ الشّاعر هُنا يستعجل الفراغ من الكلام لأنّه يدعو مخاطَبَه إلى الاستمتاع بجمال الجزائر الذي أفسَدته أيادي الظُّلم والعُدوان، لذلك نجدُه يحذف الأداة، ثُمّ يحذف آخر المنادى أيضاً.

من خلال ما سبق ذكره من توظيف أسلوب النّداء، يبدو أنّ الشّاعر اعتمد عليه كثيراً، وذلك مردُّه إلى طبيعة حياته، حيثُ كان يعيش في بلاد الغُربة بعيداً عن وطنه، لذلك كان يجد نفسَه في أمسّ الحاجة إلى مناداة الأهل والأحباب، ومناداة وطنه عُموماً: [الوافر]

---

[1]- المصدر السّابق، ص158.

[2]- عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص315.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص207.

بلادي من أنادي لستُ أدري كأنّ الكائنـات لنـا أعــادي[1]

وحتّى مناداة من كان سبباً في هذا البُعد وهو الاحتلال الفرنسيّ لغاية في نفسه يصُبّ من خلالها غضبه عليه ويتوعّدُه بنهايته القريبة: [مجزوء الرّمل]

يا فرنسا بعثري أشلاءنا حرقاً وذرّا

شعبُنا أقسم أن يدحر أركانك دحرا[2]

وقد أثّر عليه البُعد المكانيّ كثيراً على الرّغم من القُرب المعنويّ فاستعان بأداة النّداء "يا" التي تصلُح للقريب والبعيد، واستعمل مرّة واحدة "أيا" التي تستعمل لنداء البعيد، ويبدو أنّ اعتماده على أداة النّداء "يا" له مبرّرُه، فالمنادى بعيدٌ مكانيّاً ولكنّه قريبٌ معنويّاً: [مجزوء الرّمل]

أنا لا أنسـى صبايــا كُنتُ يـا أُختــاه غــرّا

كُلّ شيء كان يا أُخـ تـاه في عينـيّ سحــرا

إيــه يـا أختــاه قلبــي لم يعـد يحمـل خيــرا

لا تقولي يا أخي في زحمــة الآلام صبـــرا[3]

إنّ في تنويع توظيف الشّاعر لأسلوب النّداء دلالة على تمكّن الشّاعر من قواعد العربيّة وبلاغتها، فقد وظّف المنادى مفرداً علماً ونكرة، ومضافاً ومرخّماً، وذكر أداة النّداء وحذفها، كما وظّف أسلوب النّداء في الصّدارة ودُونها، إلّا أنّه شذّ عن القاعدة النّحويّة في ندائه لاسم الجلالة بحذف الأداة دون تعويضها بالميم المشدّدة.

ومّما يُلاحظ أيضاً هو اعتماد أداة النّداء "يا" دون غيرها عدا مرّة واحدة أين استعمل الأداة (أيا)، وهذه ميزة أسلوبيّة عند الشّاعر أيضاً في توظيفه لأسلوب النّداء. كما أنّ كثرة استعمال

---

[1]- المصدر السّابق، ص114.

[2]- المصدر نفسه، ص149.

[3]- المصدر نفسُه، ص147، 148.

أسلوب النّداء قد يحمل طابعاً نفسيّاً من خلال شعور الشّاعر وإحساسه بالوحدة وهو في بلاد الغُربة، لذلك يُكثر من نداء الأقارب من أب وأمّ وأخ وأخت.

1-7- الاستفهام:

الاستفهام هو "طلب المتكلّم من مخاطَبِه أن يُحصّل في ذهنه ما لم يكُن حاصلاً عنده ممّا سألَه عنه"[1] فهو "أسلوب يُطلبُ به العلم بشيء مجهول" [2]، وأدوات الاستفهام عموماً نوعان: حرفان هما الهمزة وهل[3]، أمّا البقيّة فأسماء وهي: "من ومن ذا وما وماذا ومتى وأيّان وأين وكيف وأنّى وكم وأيّ"[4].

أسلوب الاستفهام من الأساليب الأكثر استعمالاً وتوظيفاً في ديوان الشّاعر "خمّار"، حيث استعمله مائة وسبع مرّات موزّعةً على ست عشر قصيدة، والجدول الآتي يُبيّن توظيف أسلوب الاستفهام في الدّيوان:

جدول 19: توظيف وتوزيع أسلوب الاستفهام في الدّيوان مع النّسبة المئويّة:

عُنوان القصيدة	عدد توظيف أسلوب الاستفهام	النّسبة
نداء الاتّحاد	9	8.41
صيحة غريب	14	13.08
إلى الأمام	3	2.8
صوت الضّمير	5	4.67
مولد المجد	10	9.34

[1]- جلال الدّين السّيوطي: الأشباه والنّظائر في النّحو، تح: أحمد مختار الشّريف، ج4، (دط)، سوريا، مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة بدمشق، 1987، ص3.

[2]- عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القُرآن الكريم: غرضُه- إعرابُه، ط1، دمشق/ سوريا، مطبعة الشّام، مكتبة الغزّالي، 2000، ص8.

[3]- يُنظر: عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص384.

[4]- المرجع نفسُه، ص155

ثأر وشوق	1	0.93
دُعاء الحقّ	2	1.86
ثائر	5	4.67
زهراء	13	12.14
منطق الرّشّاش	**0**	**0**
حبيبتي يا بلادي	5	4.67
الإنسان الكبير	18	16.82
الأصداء	4	3.73
شعبي الفارس	**0**	**0**
صرخة الجبل	1	0.93
مصرع الصّنم	**0**	**0**
توسّل	**0**	**0**
هُتاف الجزائر	2	1.86
الثّورة الدّائمة	4	3.73
ظلال وأصداء	11	10.28
المجموع	**107**	**٪100**

يبدو من خلال الجدول تفاوت واضح في توظيف أساليب الاستفهام في قصائد الدّيوان، وهذا حسَب موضوع كُلّ قصيدة ونمطِها المُعتمد، ففي النّمط الطّلبي والنّمط الإيعازي الإرشادي، والنّمط الحواريّ يكثُر استعمالها، ولا يعني استعمال الاستفهام دائمًا طلب الفهم والعلم بشيء مجهول، وإن كان ذلك هو الغرض الأصليّ، لأنّه قد يخرُج إلى أغراض أخرى تُعرفُ من خلال السّياق [1]، ومن ذلك مثلاً قولُه في قصيدة نداء الاتّحاد: [الوافر]

ولكن أيُّ جدوى من خطاب تُردّدُه جبـــالٌ مـن جمـــاد؟[2]

---

[1]– يُنظر: يوسُف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: غرضُه– إعرابُه، ص17.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113.

فالشّاعر لا يستفهم عن شيء يجهلُه، وهو لا ينتظر جواباً من أحد، وإنّما لهُ غرضٌ من وراء استفهامه وهو "النّفيّ"، فهو ينفي تماماً فائدة الصّوت المنبعث من الجبال، لأنّه صوتُه هو يُردَّدُ من هُناك، حيثُ قال قبل ذلك:

أنادي الصّخر والأطواد حتّى ثُردّد صيحتــي في كُلّ وادي[1]

وفي قوله في قصيدة "الثّورة الدّائمة": [الكامل]

الرّكب يجتــاح المعاقل كاسحــاً ومواكـب الجيــل الفتــيّ قوامُــه

من قال جيش النّصر فلّ حُسامُه من قال شعبــي فُكّ منه زمامُــه؟[2]

يخرُج الاستفهامُ أيضاً من الحقيقة إلى المجاز، ليُفيد غرضاً آخر غير طلب الفهم والعلم، فالشّاعر لا ينتظرُ جواباً عن سؤالِه، وإنّما يفتخرُ بجيش بلاده الذي صار يُحقّق الانتصارات بعد أن عزم على تحقيق هدفِه وهو الاستقلال. كما أنّه ينفي ضُعفه واستسلامه لأجل ذلك.

أهدافُنا لن نستكين وراءها مهما تطـاول للعدوّ خصامُـهُ

سترُفُّ رايات العدالة بيننا ويعود للشّعب الشّجاع وسامُهُ[3]

لقد نوّع الشّاعر في توظيفه لأدوات الاستفهام بين الحرفية والاسميّة، حيثُ وظّف أحد عشر نوعاً منها، وكان أكثرُها استعمالاً "الهمزة"، وهي "أوسع أدوات الاستفهام استعمالاً: فهي تُستعملُ للتّصوّر والتّصديق. والتّصوّر هُو ما يُجاب عنه بالتّعيين، نحو: (أمحمّد عندك أم خالد؟) فتُجيبُ (محمّد) أو (خالد). والتّصديق هو ما يُجابُ عنه بـ (نعم)، أو (لا)." [4]، وقد استعملَها الشّاعر عشرين مرّةً، ومن أمثلتها قولُه: [مجزوء الرّمل]

---

[1]- المصدر السّابق، ص113.

[2]- المصدر نفسُه، ص194.

[3]- المصدر نفسُه، ص194

[4]- السّامرّائي: معاني النّحو، ج4، ص232.

أهي في عرش "رجاءٍ" أم ترى في قبو "يسرى"[1]

فهُنا استعملها الشّاعرُ للتّصوُّر وهو طلب التّعيين، فالهمزة "تُستعمل لطلب التّصوّر أي الاستفهام عن المفرد، وعندئذ يكون جوابُها بتحديد أحد الشّيئين، ويأتي المسؤول عنه بعد الهمزة مباشرة، ولا بُدّ أن تأتي بعدها (أم) العاطفة وتُدعى المعادلة، لأنّ ما بعدها يُعادلُ ما قبلَها في ذهن السّامع" [2].

ومن أمثلة التّصديق قولُه: [الكامل]

أتُريدُني.. ماذا جنيت.. من المعادي؟[3]

فهُنا يُخاطبُ الشّاعر الاستعمار الفرنسيّ سائلاً إيّاه عن عُدوانه وتعدّيه، وهذا السّؤال يتطلّبُ جواباً بنعم أو لا، وإن كان الشّاعر لا ينتظرُ جواباً لأنّ أفعال الاستعمار هي الجواب.

وقد "تُستخدم للتّعبير عن معانٍ أخرى، لا تقوم على أساسٍ من طلب الفهم، كاستخدامها للتّقرير، نحو: أأنت قابلت زيداً؟ ونحو قوله تعالى: ﴿أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم ﴾"[4]، ولا وُجود لهذا المعنى في الدّيوان، كما وظّف الشّاعرُ الهمزة محذوفة في قوله: [الخفيف]

أنت من أنت؟ من سلامٍ وإشرا قٍ ولُطفٍ أم من رصاصٍ ومدفع[5]

حيثُ أنّه قد "يوجد من القرائن اللّفظيّة ما يقطع بتقدير همزة محذوفة وذلك إذا اشتملت الجملة على (أم) "[6]، فهمزة الاستفهام "يجوز حذفُها إذا دلّت عليها قرينة كورود (أم) المعادلة" [7]، والتّقديرُ هُنا "أمن سلام وإشراق ولُطف". وقد سبق الإشارة إلى هذا في باب الحذف.

والجدول الآتي يُبيّن توظيف أدوات الاستفهام في الدّيوان:

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص146

[2]- يوسُف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: غرضُه- إعرابُه، ص8.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص161.

[4]- المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ص265.

[5]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص208.

[6]- حمّودة: ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، ص274.

[7]- يوسُف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: غرضُه- إعرابُه، ص9.

جدول 20: توظيف أدوات الاستفهام في الدّيوان مع النّسبة المئويّة:

أدوات الاستفهام	عدد التّوظيف	النّسبة المئويّة
الهمزة	20	18.69
ما	15	14.01
هل	14	13.08
أين	13	12.14
من	10	9.34
كيف	10	9.34
ماذا	11	10.28
أيّ	7	6.54
كم	4	3.73
من ذا	2	1.86
متى	1	0.93
المجموع	**107**	**٪100**

نُلاحظ من خلال الجدول السّابق تنويع الشّاعر في أدوات الاستفهام بين ما يُستعمل للاستفهام عن العاقل، وما يُستفهم به عن غير العاقل، وما يستعمل للمكان، وما يُستعمل للزّمان، وما يُستعملُ للحال، وما يُستعمل للعدد، كما نوّع بين الحرف والاسم، حيثُ استعمل الحرف أربعاً وثلاثين (34) مرّة، واستعمل الاسم ثلاثاً وسبعين (73) مرّةً.

1- الاستفهام عن العاقل:

من أمثلته قول خمّار: [مجزوء الكامل]

من ذا يُصارع ساكن الـ أدغال مرهوب العرين

من ذا يُقـــاوم ثائـــراً كاللّيث مرفوع الجبين[1]

يتحدّثُ الشّاعر في هذين البيتين عمّن يُمكنُه مواجهة الثّائر الجزائريّ الذي صار مُهاباً في أماكنه في الأدغال، فلا أحد يقدرُ على مقارعته لأنّه بطلٌ لا يُقاوم، وقد استعمل الشّاعر للاستفهام عن هذا الخصم الأداة (من) لأنّه عاقل، ويبدو أنّ الشّاعر لا يحتاج إلى معرفته، لأنّه لا ينتظرُ جواباً عن ذلك، وإنّما يقصد غرضاً بلاغيّاً من ورائه وهو النّفي، أي أنّه لا يُوجدُ مُطلقاً، وهو بهذا يفتخرُ بهذا الثّائر الجزائريّ البطل.

2- الاستفهام عن غير العاقل:

مواضع الاستفهام عن غير العاقل كثيرة جدّاً في الدّيوان، لأنّ الشّاعر يسأل عن كُلّ ما لهُ علاقة بوطنه وأبناء شعبه، يسألُ عن الأحوال والأوضاع، يسألُ عن الثّورة وانتصاراتها، وعن العدوّ وأفعاله وهزائمه. ومن ذلك قولُه: [الوافر]

فما هذي القطيعة والخطايا وما هذا التّقاعُس في الوداد

لمـــاذا لا يُكتِّلُنـــا لســـانٌ ويجمع بيننـا في كُلّ نـــادي[2]

فهُنا يتساءلُ عن الفُرقة التي صارت تحكُم العلاقات بين الجزائريّين، ويتساءلُ عن انعدام الرّغبة في المحبّة، كما يتساءلُ عن لُغة الضّاد التي لم تعُد تجمع بينهُم، وهي كُلُّها غير عاقلة، ومن أمثلته أيضاً قولُهُ: [الكامل]

ماذا...؟ أتنصبُ لي الشّراك وفوق وادي؟

أتُريـــدُ قتلـــي ثُـــمّ مـن بعـــدي بـلادي؟

أتُريـــدُ سلـــب كرامتـــي منّـــي وزادي؟

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص145.

[2]- المصدر نفسُه، ص116.

فلـمّ التّطفُّـلُ يـادخيـلُ لـم التّمـــادي؟

يُخاطبُ الشّاعرُ هُنا الاستعمار الفرنسيّ ساخراً منه، سائلاً إيّاه عن أفعاله الشّنيعة التي يقوم بها في أرض الجزائرُ، ويسألُه عن مكائده، وعن إصراره على القتل والسّلب، ثُمّ يسألُه عن تطفُّلِه وعن تماديه في شرّه، ونُلاحظ أنّ الاستفهام هُنا كان عن غير العاقل.

3- المكان:

ورد السُّؤال عن المكان من خلال ما يحويه، فالقيمة ليست للمكان في حدّ ذاته بقدر ما هي لما في المكان، والشّاعر العربيّ حين يمدحُه يمدحُه لما فيه، وحين يهجوه ويذُمُّه أيضاً لما فيه، ومن ذلك ما نعرفُه من شعر المعلّقات والوقوف على الأطلال، يقول خمّار في: [الكامل]

أمّاه أين أبي؟ أبـوك يُعيد حقّــه

أمّاه أين مسدّسي؟ خُذها هامـــا

للحرب يا ولدي لنكتسيَ السّلاما[1]

فهُنا يسألُ السّائلُ وهو طفلٌ صغيرٌ عن مكان أبيه، فهو لم يره مُنذ ولادته لأنّه ذهب يُناضلُ من أجل استرجاع حقّه، كما يسألُ أمّه عن مسدّسِه في إشارة من الشّاعر إلى نضال الأطفال رغم صغر سِنّهم، وهو سؤال حقيقيّ، وقد يكون السّؤال عن المكان غير حقيقيّ، ومن ذلك: [مجزوء الكامل]

أيـن العدالـــة والخيـــا نـةُ لـم تكن من وادنـا؟[2]

فأداة الاستفهام هُنا هي "أين" وهي اسم يُستفهم به عن المكان، وقد يكون هذا الاستفهامُ حقيقيّاً أو

---

[1]- المصدر السّابق، ص158.

[2]- المصدر نفسُه، ص144.

مجازيّاً يُرادُ من ورائه غرضٌ آخر غير غرضه الحقيقيّ وهو (المكان) [1]، ففي هذا المثال خرج الاستفهام من الحقيقة إلى المجاز لأنّ الشّاعر لا يسألُ عن مكان تواجُد العدالة وإنّما يقصدُ من وراء سؤالِه اللّوم والعتاب.

4- الزّمان:

لم يُوظّف الشّاعرُ ما دلّ على الزّمان من أسماء الاستفهام سوى مرّة واحدة مع (متى) ، وقد تدُلُّ (أيّ) على الزّمان أيضاً إذا أُضيفت إلى زمان، ويظهرُ توظيف (متى) في قولِه: [الكامل]

رِفقاً بنا يا ربّنــا وبأرضنــا فإلام نبقى للهوان إلى متى؟[2]

فهُنا يتضرّع الشّاعرُ إلى الله سُبحانه وتعالى راجياً خلاصه من الهوان الذي يعيشُه الشّعب الجزائريّ تحت ظلّ الاستعمار الفرنسيّ الغاشم، فهو يتساءلُ عن طول زمن المعاناة، ويبدو أنّ تساؤل الشّاعر عن الزّمان لا يَهُمّهُ في ظلّ الحرب بقدر ما هو منشغلٌ ببطولات الجزائريّين وانتصاراتهم، فهو على يقين بموعد الاستقلال لذلك لم يوظّف ما يدُلّ على الزّمان من أدوات الاستفهام: [الكامل]

ثُرنا تُباركُنا الحياة وفجرُهــا للنّصــر نحـنُ دليلُــه وإمامُـه

أهْدافُنا لن نستكين وراءهــا مهمـا تطـاولَ للعـدوّ خصامُـه

ستُرُفُّ رايـات العدالــة بيننــا ويعود للشّعب الشُّجاع وسامُه[3]

ويُشير الشّاعر إلى عدم اهتمامه بالسُّؤال عن الزّمن صراحة، فهو لا يهتم بموعد النّصر بقدر ما يهُمّه تحقيقه والانتقام من العدُوّ: [الكامل]

أنا لم أثُـر ليُقـال في تشريــن جدّد

---

[1]- يُنظر: السّامرّائي: معاني النّحو، ج4، ص256.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص128.

[3]- المصدر نفسُه، ص194.

أنا لـم أعُـد للوقْـت أذكُـرُ ما تمدّدْ

سيّـان طـال اللّيـلُ عنـدي أو تبدّدْ

أمشي على درب الشُّهور ولا أُعدّدْ

دعنـي لإعصـاري لأصدائــي أُردّدْ[1]

5- الحال:

يُستفهمُ عن الحال ب (كيف) وقد تحملُ (أنّى) معناها أيضاً كقوله تعالى: ﴿أنّى يكون لي غُلام﴾[2]، وقد استُعمِلت (كيف) في الدّيوان عشر مرّات، ومن ذلك قول خمّار في قصيدة "الإنسان الكبير" : [الكامل]

أتُريـدُ سلْـبَ كرامتــي منّي وزادي؟

يا للغبــيّ وكيف لا يخشــى عنـادي؟

الأرضُ لي وأنـا لهـا ..لا للأعـادي

قد حان حتفُك كي أدُسّك في وهادي

وغداً يُحطّـم عظمك الواهـي جوادي[3]

يتحدّث الشّاعرُ هُنا عن تمادي الاستعمار وعدم خشيته للإنسان الجزائريّ، ويتساءلُ عن هذه الحالة التي يصفُ من خلالِها صاحِبَها بالغبيّ، لأنّهُ لا يعي فعلاً خطورة الموقف، ولم يُدرك بعدُ قُوّة خصمه، وقد استعمل الشّاعرُ لإبراز هذه الحالة الأداة (كيف). ومن ذلك أيضاً قولُه:

كيف يا ربّ تُبْصرُ الظُّلم مختـ ـالاً علينـا ولا تُلاقيـه أمــرا

---

[1]- المصدر السّابق، ص160.

[2]- يُنظر: يوسف: أسلوب الاستفهام في القُرآن الكريم: غرضُه – إعرابُه، ص11.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص161.

كيف يمشي على جماجم عـبدا نك جلفٌ وأنـت أعظـم قدرا

كيف يحيا بعالـم الظُّلـم والعُـد وان قومٌ هم بالإبـادة أحـرى[1]

يتساءلُ الشّاعرُ هُنا عن سرّ عدم تلقّي الاستعمار ما يُناسبُه من العقاب الإلهي رغم تماديه في ظُلمه وطُغيانه، فهو يتساءلُ عن حالة موجودة في زمانه هو يتعجّبُ منها، والشّاعرُ هُنا يُخاطبُ الله سبحانه وتعالى، فهو استفهام مجازيّ غرضُه إبداء الحيرة والتّعجُّب من الحالة والوضع الذي يحدُثُ في وطنه.

6- العدد:

لم يُوظّف الشّاعر الاستفهام عن العدد إلّا في النّادر، فهو لا تهُمُّه الأرقام بقدر ما تهُمُّه النّتائج، وقد وظّفه أربع مرّات فقط، كان فيها استفهاماً مجازياً يحملُ أغراضاً بلاغيّة، ومنها قولُه: [مجزوء الرّمل]

لستُ أدري يا أخي كم مـــرّةً ثـــارت بلادي

لا تسلنـــــي وإذا شئـــ ت فسلْ عُمْرَ العوادي

سلْ دُموعـاً سلْ دمـاءً كم لها مجـرى ووادي[2]

يتساءلُ الشّاعر عن عدد الثّورات التي كانت ضدّ المحتلّ الغاصب، كما يتساءلُ عن عدد التّضحيات التي قدّمها الجزائريّون فيها، وهو لا ينتظرُ جواباً من وراء سؤاله، وإنّما يهدفُ إلى الافتخار بما قدّمه الجزائريّون.

---

[1]- المصدر السّبق، ص207.

[2]- المصدر نفسُه، ص124، 125.

1-8- أسلوب الشّرط:

الشّرط هو "وقوع الشّيء لوقوع غيره" [1]، فهو "أسلوب لغويّ، ينبني -بالتّحليل- على جزءين، الأوّل: مُنزّلٌ منزلة السّبب، والثّاني: منزّل منزلة المسبّب، يتحقّق الثّاني إذا تحقّق الأوّل، وينعدم الثّاني إذا انعدم الأوّل، لأنّ وجود الثّاني معلّق على وجود الأوّل"[2].

ويرى الدُّكتور فاضل السّامرّائي أنّ الشّرط قد يخرج "عن ذلك فلا يكون الثّاني مسبّباً عن الأوّل، ولا متوقّفاً عليه، وذلك نحو قوله تعالى: ﴿فمثلُه كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث﴾ [الأعراف: 176]، فلهث الكلب ليس متوقّفاً على الحمل عليه أو تركه، فهو يلهثُ على كُلّ حال، وإنّما ذكر صفته فقط" [3]، وأدوات الشّرط هي: إنْ ولو ولولا ولوما وأمّا ولمّا *ومَنْ وما ومهما وإذا ومتى وأيّان وأين وأنّى وحيثُما وكيفما وأيّ[4].

إنّ ما يُلاحظ في الدّيوان هو اعتماد الشّاعر على أسلوب الشّرط في القصائد كُلِّها عدا قصيدة واحدة، كما أنّه نوّع في توظيفه لأدوات الشّرط بين الأسماء والأحرف، وبين الجازمة وغير الجازمة، حيثُ استعملها خمساً وتسعين مرّة ، والجدول الآتي يُبيّن توزيع أسلوب الشّرط في الدّيوان:

جدول21: توظيف وتوزيع أسلوب الشّرط في الدّيوان مع النّسبة المئويّة:

---

[1]- أبو العبّاس محمّد بن يزيد المبرّد: المقتضب، تح: محمّد عبد الخالق عضيمة، ج2، (دط)، القاهرة/ مصر، مطابع الأهرام التّجاريّة، 1994، ص45.

[2]- النّادري: نحو اللّغة العربيّة كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ص284.

[3]- السّامرّائي: معاني النّحو، الجزء 4، ص53.

*- "ذهب سيبويه وأكثر النّحويّين إلى أنّ إذما حرف"، أحمد خضر حسنين الحسَن: أسلوب الشّرط معناه ودلالته بين النّحويّين والأصوليّين، ط1، الإسكندريّة/ مصر، الدّار العالميّة للنّشر والتّوزيع، 2016، ص204. ويرى السّكّاكي أنّ: "الأصحاب ألحقوا بكلمات الشّرط: كُلّما، وإن كانت أصول النّحو تأبى ذلك"، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمّد بن عليّ السّكّاكي: مفتاح العلوم، ط1، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلميّة، 1983، ص490.

[4]- يُنظر: عطيّة: سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ص154، 384

عُنوان القصيدة	عدد توظيف أسلوب الشّرط	النّسبة
نداء الاتّحاد	1	1.05
صيحة غريب	4	4.21
إلى الأمام	2	2.1
صوت الضّمير	3	3.15
مولد المجد	5	5.26
ثأر وشوق	3	3.15
دُعاء الحقّ	9	9.47
ثائر	1	1.05
زهراء	6	6.31
منطق الرّشّاش	1	1.05
حبيبتي يا بلادي	12	12.63
الإنسان الكبير	4	4.21
الأصداء	6	6.31
شعبي الفارس	4	4.21
صرخة الجبل	2	2.1
مصرع الصّنم	**0**	**0**
توسّل	1	1.05
هُتاف الجزائر	7	7.36
الثّورة الدّائمة	4	4.21
ظلال وأصداء	20	21.05
المجموع	**95**	**٪100**

لم يستعمل الشّاعر أسلوب الشّرط في قصيدة واحدة فقط وهي قصيدة "مصرع الصّنم"، وهي القصيدة نفسُها التي لم يستعمل فيها أسلوب النّداء، ويبدو من خلال الجدول تفاوتٌ كبير في توظيف الشّاعر لأساليب الشّرط، ويرجع ذلك إلى موضوع كُلّ قصيدة، والنّمط المعتمد فيها،

فاعتماد الشّاعر على النّمط الحجاجي دفعه إلى توظيف هذه الأساليب بكثرة، كما نجدُه في قصيدة (حبيبتي يا بلادي)، فهو يُحاول أن يُبيّن حبّه الكبير لبلاده الجزائر، وتعلّقه الشّديد بها، فوجوده ومكانته متعلّقة بعزّها ومكانتها، ومن ذلك قولهُ على سبيل المثال لا الحصر: [المجتث]

ولي مع الدّهـر فخـر إن كُنتُ من عاشقيها

والحبُّ إن جار يعمى وقـد تعاميـتُ فيهـــا

فقلـتُ دعكـم وشأنـــي مهمـا أقـلْ لا أفيهـا[1]

ولقد نوّع الشّاعر في استعماله لأدوات الشّرط بين الاسميّة والحرفيّة وبين الجازمة وغير الجازمة والجدول الآتي يبيّن أدوات الشّرط المستعملة مع نسب توظيفها:

جدولٌ 22: أدوات الشّرط المستعملة في الدّيوان مع النّسبة المئويّة:

أداة الشّرط	عدد التّوظيف	النّسبة
إذا	28	29.47
إنْ	26	27.36
لو	18	18.94
كلّما	7	7.36
لمّا	4	4.21
مهما	4	4.21
من	3	3.15
لولا	2	2.10
ما	1	1.05

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص153–155.

حيثُما	1	1.05
أيّ	1	1.05
المجموع	**95**	**٪100**

نُلاحظ من خلال الجدول تنويع الشّاعر في استعمال أدوات الشّرط، وكان استعمالُه لأحرف الشّرط أكثر من الأسماء، حيثُ استعمل الأولى خمسين مرّة، واستعمل الأخيرة خمساً وأربعين مرّة، أمّا أكثرُها توظيفاً فهي "إذا"، لتأتي بعدها إنْ، ثُمّ لو، وكان في توظيف الشّاعر لأسلوب الشّرط أشكال مختلفة ولكُلّ شكلٍ صورٌ متعدّدة تنُمّ عن قدرة الشّاعر على تنويع أساليبه في التّعبير حسَب كُلّ مقام.

لجملة الشّرط نظام خاصّ بحيثُ تتصدّر الأداة، ثُمّ تأتي بعدها عبارة الشّرط، ثُمّ عبارة الجواب، وقد تتقدّم عبارة الجواب الأداة [1]، وفي تقدّم الجواب على الأداة رأي آخر للبصريين يقضي بعدم الجواز، من باب حذف الجواب وليس تقدُّمه.

استعمل الشّاعر أسلوب الشّرط بكثرة وبطرق مختلفة، فنجدُه يُوظّفُه كامل الأركان، كما نجدُه يحذف جواب الشّرط أحياناً، وأحياناً أخرى يحذف الشّرط فمن الأوّل قولُه: [مجزوء الرّمل]

من يعش حُرّاً أبيّاً سيظلُّ الدّهـر حُـرّا[2]

فجملة (يعش حُرّاً أبيّاً) هي جملة الشّرط، وجملة (سيظلّ الدّهر حيّا) هي جملة جواب الشّرط، وهُناك من يعتبرُ أسلوب الشّرط كُلّه جملة واحدة، وهو يتكوّن من عبارتين: عبارة الشّرط، وعبارة

---

[1]– يُنظر: المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ص289.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص149.

الجواب[1]. فجملة الجواب متوقّفة على جملة الشّرط، فالشّاعر يُوكّد على أنّ بقاء الإنسان حُرّاً طول حياته يستلزم حُرّيتَه وإباءه للعبوديّة والظُّلم. ومنه أيضاً قولُه: [الخفيف]

هذه الأرض لي وتلكم حُدودي من تعدّى فقد تحدّى وُجودي[2]

فجملة الشّرط (تعدّى) سبب في وجود الجواب (تحدّى وُجودي)، فتحدّي وُجود الجزائريّ متعلّق بالتّعَدّي عليه، وقد أراد الشّاعر أن يُبيّن من خلال ذلك أنّ وُجوده مقترنٌ بعدم التّعدّي عليه، وفي ذلك رسالة واضحة لكلّ من تُسوّلُ له نفسُه سلْبَ حُرّية الجزائريّ مرة أخرى بأنّه سيُدافع عن هذا الوُجود.

نُلاحظ ممّا سبق اقتران الجواب بالفاء حيناً وعدم اقترانه بها حيناً آخر، والفاء تقترن بالجواب إذا كان لا يصحّ أن يكون مكان الشّرط فيأتيَ بعد "إنْ"، ومن أمثلتِه أن يكون جملة اسميّة أو فعلًا طلبيًّا[3].

ومن الثّاني قولُه: [الخفيف]

نحن للنّصر يا أخي قد خُلِقْنا فترقّب إذا أردتَ الهــلالا[4]

ففي هذا المثال تمّ حذف جملة جواب الشّرط لأنّه سبقها ما دلّ عليها، حيثُ "لا يجوز تقديم الجواب على المُجاب، شرطاً كان أو قسماً أو غيرهما" [5] وهذا رأي البصريّين، وسواء تقدّم جواب الشّرط أو حُذف فإنّ المعنى يبقى واضحاً، فالشّاعر يُخبر مخاطَبَه بأنّ رؤية الهلال سببٌ في ترقُّبه، وترقُّبُه متعلّق بمشيئة رؤيته.

ومن أمثلة حذف الجواب أيضاً قوله: [الخفيف]

---

[1]– يُنظر: المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه: ص284.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص191.

[3]– يُنظر: المخزومي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ص287– 289.

[4]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص134.

[5]– ابن جنّيّ: الخصائص، تحقيق محمّد علي النّجّار، ج2، 1952، 387، 388.

يا أخي لا تهن بنفسك فالحُـر رُ عزيز مهما تلقّى السّهاما[1]

فعلى رأي البصريّين جملة الشّرط هي (تلقّى السّهاما)، وجملة جواب الشّرط محذوفة بيانُها فيما تقدّم، والتّقديرُ: (يا أخي لا تهُن بنفسِك، فمهما تلقّى الحُرّ السّهام فهو عزيز)، فالشّاعر يُريدُ أن يُبيّن أنّ الحُرّ عزيزٌ في كُلّ الظُّروف، ومنها توجيه السّهام نحوه بكثرة، فتلقّي السّهام لا ينفي عنه العزّة ولا يعدِمُه إيّاها.

أمّا النّوع الثّالث فقد ورد في قوله: [مجزوء الكامل]

حتّــى أكلّــل هامتـــي فخـــراً وإلّا فانبذينـــي[2]

حيثُ نُلاحظ أنّ جملة الشّرط محذوفة، وتقدير الكلام: "وإنْ لا أُكلّل هامتي فخراً فانبذيني"، وفعل الشّرط "يجوز حذْفُه بعد الأداتين إنْ ومنْ، بشرط اقترانِهما بـ لا النّافية" [3]. فجملة جواب الشّرط مقترنة بجملة الشّرط المحذوفة ومتعلّقة بها، فالشّاعر يشترط على وطنه نبذه إن لم يُحقّق ما يوجب له الفخر والعزّة.

1-9- التّناصّ:

تُعرّفُه "جوليا كريستيفا" التّناصّ (**intertextualité**) بأنّه "تقاطُع نصوص، ووحدات من نُصوص، في نصّ، أو نصوص أخرى" [4]، ويرى "جينيت" بأنّه "الحضور الفعليّ لنصّ في آخر" [5]،

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص134.

[2]- المصدر نفسُه، ص 137.

[3]- النّادري: نحو اللّغة العربيّة كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ص481.

[4]- عصام حفظ الله واصل: التّناصّ التُّراثيّ في الشّعر العربيّ المُعاصر: أحمد العواضي أنموذجاً، ط1، عمّان/ الأردن، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، 2011، ص15.

[5] - المرجع نفسُه، ص17.

وهو عند "محمّد مفتاح" "فُسَيْفِساء من نُصوص أخرى أدمجتْ فيه بتقنيّات مُختلفة" [1]. فكُلّ نصّ ينطلق من مصادر ثقافيّة معيّنة تُشكّلُه، وتجعل منه كائناً لهُ مرجعيّة، فهو "نسيج من الاقتباسات والإحالات، والأصداء المُنحدرة من مصادر ثقافيّة متعدّدة، قديمة ومُعاصرة تشرّبَها النّصّ بطريقة ما، وبقي فاغر الفاه لتعالُقات مستقبليّة تُحقّق له ... قراءات لا نهائيّة" [2]، فأيّ نصّ كان "ليس إلّا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"[3].

إنّ المتأمّل في ديوان خمّار يظُنّ للوهلة الأولى أنّه بمنأى عن هذه الظّاهرة الفنّيّة، ولكنّه ما إن يُمعن النّظر والتّدقيق حتّى يكتشف تواجُدها بالشّكل الذي يجعلُ منها سمة أسلوبيّة تُميّزه، وإن كانت ليست بالقدر الذي نجدُه عند شعراء آخرين كالبارودي وأحمد شوقي ومفدي زكريّاء.

لقد تجلّت هذه الظّاهرة الفنّيّة في الدّيوان وتنوّعت بين تناصّ دينيّ وتناصّ أدبيّ وتناصّ تاريخيّ، وفي هذه الدّراسة نُقدّم نماذج مختلفة لكلّ نوع منها:

أ- التّناص الدّيني:

ويُقصَدُ به "تداخُلُ نصوص دينيّة مختارة – عن طريق الاقتباس أو التّضمين من القُرآن الكريم أو الحديث الشّريف أو الخطب أو الأخبار الدّينيّة...- مع النّصّ الأصلي... بحيثُ تنسجم هذه

---

[1] – محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ: استراتيجيّة التّناصّ، ط3، الدّار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 1992، ص121.

[2] – نهلة فيصل الأحمد: التّفاعُل النّصّيّ: التّناصّيّة، النّظريّة والمنهج، ط1، القاهرة/ مصر، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، 2010، ص87.

[3] – محمّد خير البقاعي: دراسات في النّصّ والتّناصيّة، ط1، حلب/ سوريا، مركز الإنماء الحضاري، 1998، ص38.

النُّصوص مع السّياق... وتؤدّي غرضاً فكريّاً أو فنّيّاً أو كليهما معاً" [1]، وقد تجسّد هذا النّوع من التّناصّ في أشكال مختلفة:

1- التّناصّ القُرآني:

ورد بطرق مختلفة (مفردة أو آية أو تلميحاً)، وقد ورد استعمال المفردة القُرآنية بكثرة لتشبّع الشّاعر بالثّقافة الإسلاميّة.

1 -1. تناصّ المفردة القُرآنيّة: ومن أمثلة ذلك قولُ الشّاعر: [الوافر]

فهبّوا يا بني وطني خفافاً إلى يوم التّعاضُد والجهاد

إلى داع الصّلاح فقد دعاكم بأن تبنوا بناءً ذا عماد

فلبّوا داعي الإصلاح كي لا يُباغتنا التّفرُّق بالشّداد[2]

تظهر في هذه الأبيات الشّعريّة مفرداتٌ من القُرآن الكريم تحملُ معانيه وهي:

الجهاد: وقد ورد في القُرآن الكريم عدّة مرّات، وهو يعني جميع الأفعال والأقوال التي تكون ضدّ العدوّ، قال تعالى: ﴿فلا تُطع الكافرين وجاهدهم به جهاداً كبيرا ﴾[3]، وقوله سُبحانه: ﴿يا أيُها الذين آمنوا لا تتّخذوا عدوّي وعدُوّكمُ أولياء تُلقون إليهم بالمودّة وقد كفروا بما جاءكم من الحقّ يُخرجون الرّسول وإيّاكمُ أن تومنوا بالله ربّكُمُ إن كنتم خرجتم جهاداً في سبيلي وابتغاء مرضاتي تُسِرّون إليهم بالمودّة وأنا أعلمُ بما أخفيتُم وما أعلنتم ومن يفعلْه منكم فقد ضلّ سواء السّبيل﴾[4] فلفظة (جهاد) في البيت الشّعريّ تحمل المعنيين معاً، أي بذل الجهد من أجل الحقّ كما في الآية الأولى ومحاربة العدوّ سواء بالقول أو الفعل كما في الآية الثّانية. وهذه الأبيات قيلت قبل

---

[1]- أحمد الزّعبي: التّناصّ نظريّاً وتطبيقيّاً، ط2، عمّان/ الأردن، مؤسّسة عمون للنّشر والتّوزيع، 2000، ص37.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص117.

[3]- سورة الفرقان: الآية 52.

[4]- سورة الممتحنة: الآية 1

اندلاع الثّورة التّحريريّة، وما كان من فرقة بين الجزائريّين (كي لا يُباغتنا التّفرّق بالشّداد)، وبذلك استفاد الشّاعر من توظيفه لهذه اللّفظة.

عماد: وقد وردت هذه المفردة في قوله تعالى: ﴿ارم ذات العماد﴾[1]، وهي تحملُ المعنى نفسَه تقريباً، أي بناء ذا أعمدة شديدة، وإن كان خمّار قد استعملها استعمالاً مجازيّاً، حيثُ كان يقصِدُ من وراء ذلك الاتّحاد من أجل الوطن والعمل بجدّ من أجل ذلك وإقامته على أسس متينة حتّى يكون بناؤه قويما وشديداً.

الإصلاح: وهو ضدّ الإفساد، وقد وردت هذه اللّفظة في مواضع عديدة في القُرآن الكريم منها قوله تعالى: ﴿ولا تُفسدوا في الارض بعد إصلاحها وادعوه خوفاً وطمعا اِنّ رحمة الله قريب من المحسنين﴾[2]، وقوله أيضاً: ﴿قال يا قوم أرآيتُمُ إن كُنتُ على بيّنة من ربّي ورزقني منه رزقاً حَسَنا وما أريدُ أن أُخالفكمُ إلى ما أنهاكم عنه إن أُريدُ إلّا الاصلاح ما استطعْت وما توفيقي إلّا بالله عليه توكّلتُ وإليه أُنيب ﴾[3]، ويبدو هُنا أنّ الشّاعر خمّار وظّف هذه المفردة بنفس معنى القُرآن الكريم.

ومن المفردات أيضاً قولُه:

تترى السّنون تجرّ في أعماقها أصداء ثورتنا ويطغى الدّاءُ[4]

تترى: وردت هذه اللّفظة في القُرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ثُمّ أرسلْنا رُسُلَنا تترْا كُلَّ ما جاء امّةً رسُولُها كذّبُوه﴾[5]، وقد قُرئت بالتّنوين ودونه، و"قرأ أبو عمرو وابن كثير: تَتْرًى منوّنة ووَقَفَا

---

[1]– سورة الفجر: الآية 7.

[2]– سورة الأعراف: الآية 56.

[3]– سورة هود: الآية 88.

[4]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص167.

[5]– سورة المؤمنون: الأية 44.

بالألف، وقرأ سائرُ القُرّاء: تَتْرَى غيرَ منوّنة"[1]، وتترى تعني التّتابع بانقطاع أي مع وجود فترة[2]، والسِّنون تعني القحط والجدب[3]، وهذا ما يقصدُه الشّاعر، فسنوات العذاب والألم تتابعت بانقطاع مع وجود الثّورة التي بدأت تُعيد للشّعب الجزائري بعضاً من كرامته.

جنّات: وردت هذه المفردة في مواضع كثيرة في ديوان الشّاعر إمّا مفردة أو جمعاً، وفيها يتغنّى بجمال الجزائر الذي يتنعّم به الدّخيلُ، ومن ذلك قولُه: [الوافر]

فهذي الأرض جنّاتٌ لقومٍ وليس لنا سوى شوك القتاد[4]

وهذه المفردة كثيرة في القُرآن الكريم ومن الآيات التي وردت فيها قوله سُبحانه وتعالى: ﴿وعد الله المومنين والمومنات جنّاتٍ تجري من تحتها الأَنهار خالدين فيها ومساكنَ طيّبةً في جنّاتِ عدنٍ ورضوان من الله أكبر ذلك هو الفوز العظيم ﴾[5]، واستعمل الشّاعر هذه المفردة للتّشبيه لإبراز جمال الجزائر وخيراتها.

1 2. تناصّ الآية:

نقصد بهذا النّوع من التّناصّ أنْ يكون آية أو جُزءاً من آية، وقد ورَدَ في مواضعَ عديدة في الدّيوان منه قوله: [المتقارب]

حريق

صراع، ضحايا.. طريق

هُتافٌ تمزّق منه الحناجر

يُزمجر خلف المصير

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ص4759. مادّة (و ت ر)

[2]– يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، ص4759. مادّة (و ت ر)

[3]– يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، ص2127. مادة (س ن ه)

[4]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص115.

[5]– سورة التّوبة: الآية 72.

وفي كُلّ فجّ عميق[1]

ففي السّطر الثّالث تناصّ مع قوله تعالى: ﴿وأذّن في النّاس بالحجّ ياتوك رجالا وعلى كُلّ ضامر ياتين مِنْ كُلّ فجٍّ عميق﴾[2]، ونجدُ أنّ المعنى واحد، والمقصود به (طريق بعيد)، فهُتاف الثُّوّار يُردّد في كُلّ الأماكن ملبّياً من أجل الخلاص، مثلما يُلبّي الحجّاج نداء الحج، وفي ذلك خيرٌ لكليهما، ففي الحج يكون الخلاص بمغفرة الذُّنوب، وفي نداء الوطن يكون الخلاص بتحرير الوطن من الاستعمار والظُّلم والاستعباد.

ومن هذا النّوع من التّناص أيضاً قوله: [الرّمل]

لا تقولي لي تمهّلْ إنّ بعد العُسر يُسرا

أيّ سرّ؟ صدّقيني إنّ بعد العُسْر عُسرا

لا تقولي يا أخي في زحمة الآلام صبرا[3]

أراد الشّاعر في هذه الأبيات أن يُظهر شدّة المعاناة التي يعيشُها وإحساسه بالإحباط جرّاء ما يحدث له ولوطنه، فقد توالت المصائب ونفد الصّبر وأصبح الأمر لا يُطاق ولايُحتمل، ويظهر التّناصّ مع قوله تعالى: ﴿فإنّ مع العُسر يُسرا إنّ مع العُسر يُسرا ﴾[4]، وقوله سُبحانه أيضاً: ﴿سيجعلُ الله بعد عُسر يُسرا ﴾[5]، أمّا البيت الأخير فيظهر معناه في قوله تعالى: ﴿قال بل سوّلت لكم أنفُسُكم أمرا فصبرٌ جميل عسى الله أن ياتِيَني بهم جميعاً إنّه هو العليم الحكيم ﴾[6]،

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص180.

[2]- سورة الحج: الآية 27.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص 148.

[4]- سورة الشرح: الآية 5، 6.

[5]- سورة الطّلاق: الآية 7.

[6]- سورة يوسف: الآية 83.

ولكن الفرق بين الشّاعر ونبيّ الله يعقوب عليه السّلام واضح، ففي الوقت الذي قال فيه يعقوب عليه السّلام صبراً بعد فقده أبناءه، قال الشّاعر وهو يفتقد أهله في منفاه: (لا تقولي...صبرا).

ويظهرُ أيضاً في قوله: [الخفيف]

حرّكوهــا عجاجــة وأعــدّوا ما استطعتُم لخصمكم وأعدّوا[1]

فهُنا تناصّ مع قوله تعالى: ﴿وأعدوا لهم ما استطعتُم من قُوّة ومن رباط الخيل ترهبون به عدوّ الله وعدُوّكم﴾[2].

لقد استعمل الشّاعر المعنى نفسَه الوارد في الآية الكريمة، فهو يدعو إلى الإعداد الجيد للجهاد من عُدّة وعتاد تجعلُ منهم قُوّة تُمكّنُهم من عدُوّهم.

1 3. تناص التّلميح:

نجد بعضاً من هذا النّوع في عدّة مواضع من الدّيوان منها قوله: [البسيط]

سيغلب الحقّ رغم المبطلين ولن يُغالَبَ الحَقُّ إنّ الحقَّ مُنتقِمُ[3]

ويظهرُ في هذا البيت تلميح لقوله تعالى: ﴿ويُريدُ الله أن يُحقّ الحقّ بكلماته ويقطع دابر الكافرين ليُحقّ الحقّ ويُبطل الباطل ولو كره المجرمون ﴾[4]، وقوله سُبحانه وتعالى: ﴿وقل جاء الحقّ وزَهَق الباطلُ إنّ الباطل كان زَهوقا ﴾[5]، وقوله عزّ وجلّ أيضاً: ﴿ويَمْحُ الله الباطل ويُحقّ الحقّ بكلماته﴾[6]، وغير ذلك من الأمثلة من آي القُرآن الكريم.

---

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص135.

[2]- سورة الأنفال: الآية 60.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص138.

[4]- سورة الأنفال: الآية 7، 8.

[5]- سورة الإسراء: الآية 81.

[6]- سورة الشّورى: الآية 24.

يحملُ البيتُ المعاني نفسَها الواردة في الآيات، فالحقُّ هو الذي سينتصرُ في النّهاية على الباطل، ولا عزاء لأصحابه، لأنّ الانتقام منهم سيكون شديداً، فالجزائر ستتحرّر من ظلم الاستعمار بعد أن تُعطيه درساً كبيراً في انتصار الحقّ على الباطل.

ومن تناصّ التّلميح أيضاً قول الشّاعر:

جاءك النّصر ردّد الخلق حولي ثُمّ خرّوا أمام عزمي سُجودا[1]

نجدُ في هذا البيت تلميحا لقوله تعالى في سورة يُوسُف: ﴿ورفع أبويه على العرش وخرّوا له سُجّدا﴾[2]

ففي البيت الشّعري إشارة إلى ما ورد في سورة يوسُف من سجود أبويه وإخوته له تكريما وتعظيما، فكذلك سجد الخلق للجزائر تكريماً وتعظيماً لها ولانتصارتها وبُطولات أبنائها.

1 4. تناصّ قصّة قُرآنيّة:

استعان الشّاعر بهذا النّوع من التّناص، حيث وجد فيه أمثلة يختصرُ فيها مقاصده ومعانيه دون عناء تفصيل، ومنها ماورد في قوله: [الوافر]

كأنّ ذُنوبَنا صارت تُضاهي بقمّتهـا جريمـة قـوم عـــاد

دعا الأقوام هـود فاسترابـوا وكان لهم إلى الخيرات هادي[3]

وهُنا إسقاط من الشّاعر لقصّة نبيّ الله هود عليه السّلام مع قومه قوم عاد على واقع الشّعب الجزائريّ مع دُعاة الإصلاح والاتّحاد من أجل نفض غبار ذلّ الاستعمار الفرنسيّ، حيثُ قال عزّ وجلّ: ﴿وتِلْك عادٌ جَحَدوا بآيات ربّهم وعصوا رُسُلَه واتَّبعوا أمْرَ كُلّ جَبّار عنيد وأُتْبِعوا في

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص188.

[2]– سورة يوسف: الآية: 100.

[3]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص115.

هذه الدُّنيا لَعْنَة ويَوْم القيامة ألا إنّ عاداً كفروا ربّهُم ألا بُعْدا لعادٍ قَوْمِ هُود﴾[1]، فالشّاعر يستعظم أخطاء قومه في التّفرّق وعدم القُدرة على الاتّحاد، فهم لا يستجيبون لدُعاة الإصلاح والصّلاح، ومازالوا ينظرون إليهم بعين الرّيبة، وبذلك فإنّ عاقبتهُم قد تكون وخيمة فيهلكون مثلما هلك قوم عاد.

ويعود الشّاعر مرّة أخرى في قصيدته "ظلال وأصداء" ليُسقط هذه القصّة على واقعه، ولكن ليس من زاوية الجُرم المرتكَب وإنّما من زاوية العذاب المسلّط حيثُ يقول: [الخفيف]

خيمة تبعث المهابة والرّوع وتوحـي بالعاصفـات الشّـداد

تتراءى كأنّهـا ظلّــة المــو ت الرّهيب أو أنّها ريح عاد[2]

وكأنّ الشّاعر يُشير إلى ضراوة الحرب التي انطلقت في الجزائر بعد أن اتّحد الشّعب بمختلف توجُهاته، وبنى بيتاً أسسُه متينة متمنّعة عن ضربات العدوّ مهما بلغت قُوّتُها وهي على الأعداء عذاب مثل ريح عاد. وفي الوقت نفسِه نجدُ إسقاطًا لقصّة شعيب مع قومِه حين كذّبوه، فكان عذابهم "يوم الظّلّة"، حيثُ قال عزّ وجلّ: ﴿فكذّبوه فأخذَهُم عذاب يوم الظُّلّة إنّه كان عذاب يوم عظيم﴾[3]

ب- التّناصّ الأدبيّ:

يعني هذا النّوع من التّناصّ تداخل نصوص من الشّعر أو النّثر من القديم أو الحديث مع النّصّ الأصلي مع خدمتها لفكرة المؤلّف، وهو يزيدُ المعنى عُمقاً وتعبيراً وتأثيراً [4]، وهذا النّوع

---

[1]- سورة هود: الآية: 59، 60.

[2]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص 199.

[3]- سورة الشُّعراء: الآية: 189.

[4]- يُنظر: أحمد الزّغبي: التّناصّ نظريّاً وتطبيقيّاً، ص50.

من التّناص قد يرد في أشكال مختلفة، فقد يكون لفظيّاً أو تلميحاً أو أسطوريّاً أو مثلاً أو حكمة، وقد وجدنا بعضها في هذا الدّيوان.

ونحنُ نقرأ ديوان الشّاعر خمّار ونُطالعُه نشعُر بأرواح بعض الشُّعراء تحوم فوق قصائده، فتُذكِّرُنا بهم، وبتلك القصائد، ممأ يدفَعُنا إلى الرّبط بين الأحداث ومحاولة اكتشاف ما يجمع بينها، وقد تجسّد هذا النّوع من التّناص لفظاً وتلميحاً.

أ- التّناصّ اللّفظي: وهو بدوره نوعان:

1 -تناصّ اللّفظة أو المفردة:

هذا النّوع من التّناصّ يُمكن مُلاحظتُه في حالتين هما: أن تكون الألفاظ أو المفردات كثيرة، وهذا ما يدفعُنا إلى تذكّر النّص الآخر ويُحيلُنا إليه، وأمّا الحالة الثّانية فهي ألفاظ القافية، لأنّها تؤثّر في الجانب الموسيقيّ بشكل واضح من خلال حرف الرّويّ، كما أنّها تأخُذ حيّزاً زمنيّاً أكثر من غيرها أثناء القراءة ممّا يجعلُ القارئ يستشعرُ أيّ نصّ آخر يحملُ الألفاظ نفسَها، وهذا النّوع من التّناصّ نلمسُه في الدّيوان، ومنه ما ورد في قصيدة (نداء الاتّحاد) وقد اخترنا منها الأبيات التي تتضمّن هذه الألفاظ: [الوافر]

أنادي الصّخر والأطـواد حتّى تُردّد صيحتـــــي في كُـلّ وادي
أنادي الطّير من صقـر وبـاز وكُـلّ محلّـق في الجـوّ شـــادي
ولكن لـم تُجبنـي يـا شقائـــي وسوف يُجيبُ عن صوتي فؤادي
كأنّ ذُنوبنـا صارتْ تُضـاهـي بقمّتهـــا جريمـــة قـوم عـــاد
ولكن نحنُ لم نُظهـر خلافـاً ولـم نُضمـر سبيـــلاً للعنـــاد
ألا من يسمع الشّكوى فيسعـى يُلبّـــي مـا يُسائلُـــه المنـــادي

لمـــاذا لا يُكتّلُنـــا لســـــانٌ ويجمـــع بيننـا في كُـلّ نـــادي

إلى داع الصّـــلاح فقد دعاكُم بـــأن تبنـوا بنـــاءً ذا عمـــاد

أجيبـوا أو دعونـي باكتئـابـــي أُجيبُ بحسْرتي بالحُـزن شـادي[1]

إنّ قراءتنا لهذه الأبيات تجعلُنا نتذكّر إلياذة الجزائر لمفدي زكريّاء في مقطعِها التّاسع عشر، ففيها كثيرٌ من الألفاظ المشتركة بينهُما، يقول مفدي زكريّاء: [المتقارب]

فيـا أيُهـا النّـاسُ هـذي بلادي ومعبـــدُ حُبّـــي وحلـــم فؤادي

وإيمـــان قلبـــي وخالص دينـــي ومبنـــاه في ملّتـــي واعتقـــادي

بـلادي أُحبّـك فـوق الظُّنـــون وأشـــدو بحُبّـك في كُـلّ نـــادي

عشِقْـتُ لأجلـك كُـلّ جميـــل وهمـــتُ لأجلـك في كُـلّ وادي

لأجل بلادي عصـرتُ النُّجـوم وأنْزَعْتُ كأسي وصغتُ الشّوادي

وأرسلْتُ شعري يسـوق الخُطـى بساح الفدا يوم نـادى المنـادي

وأوقفـتُ ركْبَ الزّمـان طويـلاً أسائلُـــه عـن ثمـــودٍ وعـــاد

وعن قصّة المجد من عهد نوح وهـل إرمٌ هـــي ذاتُ العمـــاد؟

فأقســم هـذا الزّمـــانُ يمينـــاً وقـال الجزائـــرُ دون عنـــاد![2]

إنّ ألفاظ القافية عند خمّار هي نفسُها عند مفدي زكريّاء، وهي تحملُ المعاني نفسَها، ولم يكتف خمّار بالألفاظ فقط، بل تجاوزها إلى أكثر من ذلك حينما استحضر قصّة قوم عاد، وهي القصّة نفسُها التي ذكرها مفدي زكريّاء في مقطعِه، ومن هذا النّوع أيضاً تناصّ الشّاعر في قصيدته الأصداء مع أحمد شوقي في "همزيته" الشّهيرة في مدح سيّد الخلق صلّى الله عليه

---

[1]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص113– 117.

[2]– مفدي زكريّاء: إلياذة الجزائر، ط2، الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، 1987، ص37.

وسلّم، حيثُ تشترك القصيدتان في كثير من الألفاظ، وما سهّل المهمّة أكثر هو موسيقى الوزن والقافية، فكلاهُما من بحر الكامل، ورويّ الهمزة مع القافية المردوفة بالألف، والأبيات التي تتضمّن هذه الألفاظ كثيرة جدّاً، وقد اخترنا بعضها فقط، حيثُ

يقول خمّار: [الكامل]

وانشد مع الأبطـال في آفاقهـا أرواحُنـا تفديك يـا بيضـاءُ
وطني على محرابه سجد العُـلا وترنّمـت بجلالـه الشُّعـراءُ
أين الظّلال وأين ذاك النّبـع يـا سرب الحمام وهل يُفيدُ بُكـاءُ
وبدا من الأوراس ماردُنـا كمـا يبدو لدحر النّائبـات قضـاءُ
يـا ألف ألف تحيّـة من قومنـا ذهبَـتْ لتحيـا أمّـة زهـراء
لا سلم لا استسلام في ساحاتنا حربٌ إلى أن يستبين جـلاءُ
وأرى رفاقي لستُ أطْلُبُ رحمـةً يا ماردي لا عاشت الضُّعفاءُ
يكفي انهزاماً أن يُصارع جيشَها منّـا صغـار يُتـم ونسـاءُ[1]

ويقول شوقي: [الكامل]

وإذا خطبْـتَ فللمنابـر هـزّة تعْرو النّـديَّ وللقلـوب بُكـاءُ
وإذا رمـى عن قوسِـه فيمينُـه قدرٌ وما تَرْمي اليمينُ قضـاءُ
والحربُ يبعثُهـا القـويّ تجبُّـراً وينوء تحت بلائهـا الضُّعفـاءُ
هل كان حول محمّد من قومـه إلّا صبـيّ واحـدٌ ونسـاءُ
لي في مديحك يا رسول عرائس تيّمـن فيك وشاقهُـنّ جـلاءُ
أنت الذي نظـم البريّـةَ دينَـهُ ماذا يقـول وينظـم الشُّعـراءُ

[1]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص164- 170.

المصلحون أصابع جُمِعَت يــداً هي أنت بل أنت اليد البيضاءُ

خير الوسائل من يقع منهم على سبب إليك فحسبي "الزّهــراءُ"[1]

2 -تناصّ البيت أو جزء منه:

من أمثلة هذا النّوع قول خمّار في قصيدته السّابقة "الأصداء":

خدعوا العجوز بقولِهم حسناءُ ديغـول ممّـن غرّهُــنّ ثنـــاءُ

فتراه قد نسي اسمنا لمّا بدتْ بخيالـــه تتزاحــمُ الأسمـــاءُ[2]

يظهَر في هذين البيتين أنّ الشّاعر ضمّن من همزية شوقي الغزليّة: [الخفيف]

خدعوها بقولِهم حسنـاءُ والغوانــي يغُرُّهُــنّ الثّنــاءُ

أثُراها تناست اسمي لمّا كثُرت في غرامِها الأسْماءُ[3]

واستعمل الشّاعر التّضمين هُنا من باب السُّخرية والاستهزاء من "ديغول" حين بالغ في استخدام القُوّة ضدّ الجزائريّين ظانّا أنّه بإمكانه إرغامُهم على الاستسلام والخُضوع، وتبلُغُ ذُروة السُّخرية لدى الشّاعر بديغول حين يُشبّهه بالعجوز المغرورة، أمّا الثّناء عليه فليس لجماله وحُسْنه، وإنّما يقصدُ الشّاعرُ أساليبه التي أراد بها قمع الثّورة، فيُخبِرُ الشّاعرُ بأنّه مخطئ في ذلك لأنّ هذه الأساليب لا تُجدي نفعاً أمام إصرار الجزائريّين وعزمهم على تحقيق هدفِهم.

ومن هذا النّوع أيضاً قولُه: [الخفيف]

قُلْتُ حُرّيّتــي فإمّـا حيــاةٌ أو ممـات بهـا أهُـزُّ الخُلـودا[4]

ويظهرُ التّناصّ هُنا مع النّشيد الوطني الجزائري في قول مفدي: [الرّمل]

---

[1]– أحمد شوقي: الشّوقيّات، ط1، القاهرة/ مصر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012، ص42– 46.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص171.

[3]– أحمد شوقي: ديوان شوقي، ج1، شرح أحمد محمّد الحوفي، (دط)، القاهرة/ مصر،نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (دت)، ص91.

[4]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص188.

نحنُ ثُرنا فحياةٌ أو ممـات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[1]

فحديثُ الشّاعر عن الجزائريّ الذي لا مجال للمساومة على حُرّيّته هو نفسُه حديثُ مفدي، فالشّعبُ الجزائريُّ ثار لأجل حُرّيّته، فإمّا أن ينالها أو يموت دونها، ولا مجال للحياة في ظلّ العُبوديّة.

ومنه أيضاً قولُه: [البسيط]

لا يعرفُ الشّعبُ عزّاً بعد ذلّته إلّا إذا عزّ فيه السّيفُ والقلمُ[2]

فعجز هذا البيت تناص مع قول ابن المعتزّ: [البسيط]

قد مات تاريخ عزّ السّيف والقلم فما البُكاءُ بُكاً عندي بغير دمي[3]

ويبدو في كلا البيتين اعتزازٌ بالسّيف والقلم، حيث يرى خمّار أنّ العزّة التي سلِبَها منه الاستعمار لن تعود إلّا بعودة حُرّيّته التي لن تكون إلّا بالقُوّة التي أشار إليها بالسّيف، رغم أنّ السّيف لم يعُد رمزاً للقُوّة في زمانه مقارنة بالأسلحة الحديثة كالرّشّاش والمدفع وغيرها، ولكن يبدو أنّ الشّاعر متأثّرٌ بالشّعر العربيّ القديم الذي مجّد السّيف واعتبره رمزاً للقُوّة والعزّ على غرار بيت ابن المعتزّ، وقد وجد نفسَه وهو يذكُر العزّ يتذكّرُ معه السّيف، وهو ما لُقّب به أمير حلب (سيف الدّولة الحمدانيّ)، فمدح السُّيوف مدح لأصحابها، وهي ملطّخةٌ بالدّماء أكثر فخراً لهم، حيثُ يقول المتنبّي: [البسيط]

مالي أُكتّمُ حُبّاً قد برى جسدي وتدّعي حُبّ سيف الدّولـة الأمـمُ

قد زُرْتُه وسيوف الهند مغمـدة وقـد نظـرتُ إليـه والسُّيـوف دمُ

فكـان أحسـنَ خلـق الله كُلّهـم وكان أحسن ما في الأحْسَنِ الشّيَمُ[1]

---

[1]– مفدي زكريّاء: اللّهب المقدّس، ص61.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص138.

[3]– ابن المعتزّ: الدّيوان، دار صادر، بيروت، (دت)، ص413.

وكثيراً ما يفتخرُ الشُّعراء بالقلم إلى جانب السّيف، فهو رمز للشّاعريّة والقُدرة على نظم الشّعر والتّفوّق فيه كقول المتنبّي: [البسيط]

الخيلُ واللّيـلُ والبيـداءُ تعرفُنـي والسّيفُ والرُّمح والقرطـاسُ والقلـمُ[2]

ب- تناصّ التّلميح:

هذا النّوع من التّناصّ كثيرٌ، وسنكتفي بذكر بعض الأمثلة، حيثُ يقول خمّار في قصيدته "صرخة الجبل": [البسيط]

يا طالب العلم خُذْ للحرب أُهْبَتَها وعانق الموت وانْبُذ عيشة النّـدم

الصّخر أنسبُ عند الذّود متّكـأً والسّيف أبلغُ في الهيجاء مِنْ قلَمِ[3]

في البيت الأوّل يدعو الشّاعر طالب العلم إلى الاستعداد للحرب لأنّ الموت أفضل من عيش الذُّل والهوان، ونجد نظير هذا المعنى عند كثير من الشُّعراء ممّن يتغنّون بحياة العزّ ونبذ حياة الذُّلّ، ومنهم "عنترة بن شدّاد" الذي يقول في هذا الشّأن: [الكامل]

واختر لنفسك منزلا تعلـو بـه أو مت كريما تحت ظـلّ القسطـل[4]

وكذلك المتنبّي في قوله: [الخفيف]

عشْ عزيزاً أو مُتْ وأنت كريمٌ بين طعن القنـا وخفق البُنـود[5]

---

[1]- المتنبّي: ديوان المتنبّي، (دط)، بيروت/ لبنان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، 1983، ص331.

[2]- المرجع السّابق، ص332.

[3]- خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص177.

[4]- عنترة بن شدّاد: ديوان عنترة بن شدّاد، شرح حمدو طمّاس، ط2، بيروت/ لبنان، دار المعرفة، 2004، ص156.

[5]- المتنبّي: ديوان المتنبّي، ص21.

فعنترة يدعو مخاطبَه إلى اختيار الحرب والموت تحت ظلال غبارها ونقع حوافر خيلها إن كان منزلٌ يعلو به بعيد المرام، وهو المعنى نفسُه الذي ذهب إليه المتنبّي، فالموت في طلب العزّة والكرامة أفضلُ من حياة الذّلّ والهوان.

أمّا بيت خمّار الثّاني فهو تناصّ معنويّ مع قول أبي تمّام في مطلع "بائيته" الشّهيرة: [البسيط]

السّيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُب في حدّه الحدُّ بين الجدّ واللّعِبِ[1]

فكلاهُما يُقدّرُ قيمة السّيف أكثر من قيمة الكلام (القلم، الكُتُب)، ويُمجّدُ القُوّة على غيرها، وإذا كان ذكر السّيف أمراً طبيعيّا عند أبي تمّام فهو غير كذلك عند خمّار، وهُنا مثلما أشرنا سابقاً مكمن التّأثُّر بالشّعر العربيّ القديم، وإلّا لكان استعمل بدَلَه وسيلةً حربيّةً تُناسبُ عَصْرَه.

ومن هذا النّوع من التّناصّ أيضاً قول خمّار: [الوافر]

فهذي الأرضُ جنّــاتٌ لقـــوم وليس لنـا سوى شوك القتـادِ

على قمــم تباعدنـــا فتُهنـــا بقيعــان المغــاور والوهـــاد

تُشتِّتُنــا المصائــبُ والرّزايـــا كتشتيـت الزّوابـع للرّمـــاد[2]

فهُنا يبدو الشّاعرُ ناقماً على الوضع الذي يعيشُه الشّعبُ الجزائريّ في ظلّ الاستعمار الفرنسيّ الظّالم الذي اتّخذ من الجزائر وخيراتها جنّات ينعمُ بها أبناؤه وأعوانُه ومن جاء بهم من أوربّا، أمّا باقي الشّعب الجزائريّ فإنّه يعيشُ حياة الذُلّ والشّقاء والشّتات، وهو ما عبّر عنه بقوله: (شوك القتاد)، ومعنى هذه الأبيات نجدُه عند شاعر الثّورة الجزائريّة مفدي زكريّاء، حيثُ يقول في قصيدته "الذّبيح الصّاعد": [الخفيف]

أمِنَ العدل صاحبُ الدّار يشقى ودخيـلٌ بهـا يعيـشُ سعيـدا

---

[1]– أبو تمّام: ديوان أبي تمّام، شرح الخطيب التّبريزي، تح: محمّد عبده عزّام، ط5، القاهرة/ مصر، دار المعارف، 1987، ص40.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص115.

أمِن العدل صاحبُ الدّار يعرى وغريبٌ يحتلُّ قصراً مشـيداَ

ويجــوع ابنُهــا فيُعــدمُ قوتــاً وينـال الدّخيـلُ عيشاً رغيدا

ويُبيـح المستعمـرون حمـــاها ويظلُّ ابنُها طريـدا شريـدا[1]

فمثلما يستنكرُ خمّار وضع الشّعب الجزائري يستنكرُه أيضاً مفدي زكريّاء، ويبدو وصف خمّار أقلّ حدّة من وصف مفدي الذي نعت المحتلّ بالدّخيل والغريب والمستعمر، بينما اكتفى خمّار بقوله: (قوم) بتنكير الكلمة تحقيراً واستصغاراً.

ت- التّناصّ التّاريخيّ:

نعني بهذا النّوع من التّناصّ تداخُل النّصّ مع التّاريخ، باستحضار أحداث تاريخيّة أو شخصيّات وغير ذلك ممّا يمُتّ للتّاريخ بصلة، فكثيراً ما يلجأ الشُّعراء إلى استدعاء التّاريخ للإفصاح عن أفكارهم وإيصال رسائلِهم بيُسر، كاستدعاء شخصيّات وأماكن لها رمزيتُها ودلالتُها، فهي "وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشّاعر يُعبّرُ من خلالها أو يُعبّرُ بها عن رؤياه المُعاصرة"[2]، وهو يوظّف منها ما يتلاءم وتجربتَهُ[3]

ويُمكنُنا التّفريق بين نوعين من التّناصّ التّاريخيّ: **حقيقيّ** و **أسطوريّ**، وإن كان الشّاعر عمد إلى الأوّل أكثر من الثّاني، فإنّ ذلك إدراكاً منه بأنّ استعمال الأسطورة بكثرة في الشّعر يبثُّ الغموض فيها، ولأنّه وجد في الحقائق التّاريخيّة لبلده الجزائر ما يُغنيه عن غيرها، رغم أنّ الشّاعر

---

[1]- مفدي زكريّاء: اللّهب المقدّس، (دط)، الرّغاية/ الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، 2007، ص22.

[2]- علي عشرى زايد: استدعاء الشّخصيّات التُّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، (دط)، القاهرة/ مصر، دار الفكر العربيّ، 1997، ص13.

[3]- يُنظر: المرجع نفسُه، ص190.

الحديث والمعاصر "يعتمدُ على الأساطير في تحليقه الإبداعيّ، وفي النّظر إلى ذاته والعالم المحيط به؛ مستدعياً العديد من المعتقدات والمشاعر"[1]، ومن النّوع الأوّل (**الحقيقيّ**) قولُه: [الخفيف]

قبل أن تُحرق المراكب في البَحـْ ر ترى طارقاً شوى كُلّ مضجع[2]

يُذكّرُ الشّاعر في هذا البيت بحادثة تاريخيّة مهمّة في حياة المسلمين في شمال إفريقيا والأندلُس، وهي تتعلّق بإحراق طارق بن زياد للسُّفُن بعد عُبورهم إلى الضّفة الأخرى في شبه الجزيرة الأيبيريّة (الأندلُس)، وقد وجد الشّاعرُ في هذه الحادثة التّاريخيّة ما يُناسِبُ حاضره، فهو يُريدُ أن يُبيّن أنّ الشّعب صمّم على الثّورة والاستقلال ولن يتراجع إلى الوراء أبداً.

ومن هذا النّوع أيضاً قولُه: [الكامل]

نبّئ فرنسـا أنّ جدّي طـارق وابن الوليد وعُقبـة وزناتـــي

وبني زيان مع الهلال الجري وبني مزيغ بشامخ الهضبات[3]

في هذه الأبيات يُذكّر الشّاعر بشخصيّات تاريخيّة كبيرة كان لها الأثر الكبير والبالغ في الشّمال الإفريقيّ عموماً والمغرب العربيّ خصوصاً، بدءاً بأصل الآباء والأجداد (الهلاليّون، بني مازيغ)، وهو بهذا النّسب والأصل يُبطلُ مزاعم فرنسا في اعتبارها أنّ الجزائر فرنسيّة، كما يُبطلُ محاولاتها للتّفريق بين الشّعب الجزائريّ، فهؤلاء جميعاً يعتبرُهم الشّاعر أجداده ولا فرق بينهُم، ولم يكتف بما يُفيد في نسَبِه وأصله بل تعدّاه إلى ما يُفيد في القُوّة والشّجاعة فذكر الفاتحين الأوائل وأبطال المعارك، فخالد بن الوليد فاتح العراق والشّامّ والبطلُ الفذّ الذي لم ينهزم في معركة قطّ، وعقبة بن نافع الفهريّ فاتح شمال إفريقيا، وطارق بن زياد فاتح الأندلس، وبنو

---

[1]– مصطفى الرزاز: الأسطورة في الفنّ الحديث، مجلّة عالم الفكر، م40، ع4، الكويت، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، 2012، ص150.

[2]– خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص209.

[3]– المصدر نفسُه، ص123.

زيّان وهم سلالة من قبيلة زناتة حكمت المغرب الأوسط وتُعتبرُ سلسلة هامّة في تاريخ الجزائر، فالشّاعرُ إذن يُقدّم نماذج من عُظماء وأبطال العرب والأمازيغ على مرّ العُصور ليُذكّر فرنسا بمصيرها المحتوم في أرض الجزائر حيثُ يقول بعد ذلك:

إنْ لم يُعلّمك الزّمانُ فإنّنا سنُريك درساً خالد النّغمات[1]

ومن النّوع الثّاني **(الأسطوريّ)** قولُه في قصيدة "حبيبتي يا بلادي": [المجتث]

قلبـي يراهـا وعينـي فينـوس من خادميـها[2]

لقد استدعى الشّاعر في هذا البيت شخصيّة أسطوريّة ، وهي شخصيّة (فينوس) وهي إلهة الجمال عند الرّومان، فهو يرى أنّ هذه الآلهة من خدّام حبيبته التي يتغنّى بها، فهي إذن عظيمة ولها شأن كبير، ولعظمتها يتخيّلُها الشّاعر آلهة على طريقة الإغريق والرّومان:

إلهـة لـو تعالـت لكُنت من عاشقيهـا[3]

ولم يذكُر الشّاعر من هي حبيبته التي رفعها إلى مرتبة أعلى من مرتبة البشر إلّا في الأبيات الأخيرة من القصيدة حين قال:

حبيبتـي يا بـلادي يا قسمـة أرتضيهـا[4]

ومن هذا النّوع أيضاً قولُه: [الخفيف]

يا فرنسا أما كفاك التّعدّي فتكُفّي عن الأذى والدّمار

أتظُنّين أنّ في الهدم والرّد م بناءً للهيكـل المنهـار[5]

---

[1]– المصدر السّابق، ص123.

[2]– المصدر نفسُه، ص152.

[3]– المصدر نفسُه، ص154.

[4]– المصدر نفسُه، ص156.

[5]– المصدر نفسُه، ص134.

يظهر التّناصّ التّاريخيّ هُنا في استدعاء واقعة تاريخيّة دينيّة أسطوريّة في نظرنا، وهي تتمثّل فيما يعتقده الصّهاينة في فلسطين حول هيكل سُليمان المزعوم، الذي يحفرون من أجله بجوار المسجد الأقصى علّهم يصلون إليه، وهي مزاعم لا تمُتّ للحقيقة بصلة، لأنّها مجرّد أسطورة ردّدها الصّهاينة، ولكنْ ما علاقة هذه الأسطورة بموضوع الشّاعر وفكرته؟!

يُريدُ أن يُظهر الشّاعر وحشية الاستعمار الفرنسيّ الذي جعل من الهدم والتّحطيم عقيدة يجهرُ بها ويفتخر أمام العالم، ويبدو أنّ الشّاعر ذكر هذه القصّة التّاريخيّة لإظهار كثرة هذه التّصرُّفات عند فرنسا، وهي لن تكُفّ عن أفعالها هذه حتّى تُحقّق كلّ ما تطمح إليه، وحالُها حال اليهود الذين لن يصلوا أبداً إلى الهيكل المزعوم وسيبقى هدمُهم متواصلاً مادامت غايتُهم لم تتحقّق. فاليهود يحفرون ويهدمون سعياً منهم إلى إيجاد الهيكل المزعوم، وهم من وراء فعلتهم هذه يهدمون المعالم الإسلامية والعربيّة في فلسطين، وفرنسا تهدم سعياً منها إلى القضاء على الثّورة وإيجاد الأمان لها ولأتباعها. وهي بذلك أيضاً تقضي على معالم الجزائر والإسلام.

الفصل الثّالث

دراسة المستوى الدّلاليّ:

"موضوع الدّلالة هو المعنى اللّغويّ، والمعنى اللُّغويّ ينطلق من معنى المفردة من حيث حالتها المعجميّة ومتابعة التّطوُّرات الدّلاليّة والتّغيُّرات التي تأخُذُها الكلمة في السّياقات المختلفة، إذ يصعُبُ تحديد دلالة الكلمة؛ لأنّ الكلمة لا تحمل في ذاتها دلالة مطلقة، وإنّما السّياقُ هو الذي يُحدّد لها دلالتها الحقيقيّة"[1]، وفي هذا الفصل نتعرّضُ إلى دراسة الألفاظ ضمن ما يُسمّى بالحقول الدّلاليّة، كما ندرسُ الصّورة بنوعيها (الجُزئيّة، الكُلّيّة) ودلالتُها.

1- السّمات الأسلوبيّة في الصّورة الفنّيّة:

يكمن جمال الشّعر وجودتُه في "ما فيه من خيال وصور ترتفع عن الواقع المحسوس، لترسُم عالماً جديداً يُريدُ الشّاعرُ أن يُصوّرَهُ، ويُضفي عليه ما في نفسِه من مشاعر"[2].

كما أنّ "أيّ مفهوم للصُّورة الشّعريّة لا يُمكن أن يقوم إلّا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشّعريّ نفسِه؛ فالصّورة هي أداة الخيال، ووسيلتُه، ومادّتُه الهامّة التي يُمارسُ بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه"[3].

فمفهوم الصّورة ليس هو ذاك المفهوم المتعارف عليه عند المبتدئين وطلبة العلم في مراحلِهم الأولى، باعتبارها تلك الصّور التّقليديّة من استعارة وتشبيه ومجاز مرسل وغيرها فقط. فقد تتمثّل في إحداها، كما قد تتمثّل فيها مع غيرها من الصّور الأخرى فـ"البلاغةُ الجديدة، بلاغةُ الصّورة الشّعريّة، تُعدُّ أوسع نطاقاً وأخصب من مجرّد التّشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما، فليس بين

---

[1] – كلود جرمان وريمون لوبلون: علم الدّلالة، ص8.

[2] – أحمد مطلوب: الصّورة في شعر الأخطل الصّغير، دار الفكر، عمان/ الأردن، 1985، ص71.

[3] – جابر عُصفور: الصّورة الفنّيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ لبنان، 1992، ص14.

الصّورة إذن وبين التّشبيه أو الاستعارة جفوة ... غير أنّ الصّورة وإن تمثّلت أحياناً في التّشبيه الخصب والاستعارة الذّكيّة ما تزال لها وسائل أخرى تتحقّق بها ومن خلالها"[1].

ويُمكننا القول: "إنّ الصّورة الشّعريّة تركيبة غريبة معقّدة، هي بلا شكّ أكثر تعقيداً من أيّ صورة فنّيّة أخرى"[2]، و"إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصّورة على التّشبيه والاستعارة فإنّ المفهوم الجديد يوسّع من إطارها، فلم تعد الصّورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصّورة –بالمعنى الحديث– من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقيّة الاستعمال ومع ذلك فهي تشكّلُ صورة دالة على خيال خصب"[3]

وفي هذا البحث سنُحاول أن نرصُد الصّورة بنوعيها: الجزئيّة والكُلّيّة، ونحدّد أهمّ السّمات الأسلوبيّة فيها بدءاً بالصّورة الجزئيّة مجازيّة كانت أم حقيقيّة، مبنيّة على علاقة التّشابه أم مبنيّة على غير التّشابُه. ثُمّ نتعرّف على الصّورة الكُلّيّة التي هي نتاج مجموع الصّور الجزئيّة، وقد تكون بذلك تُمثّل مجموعة من الأبيات أومقطعاً أو قصيدة بأكملها، وإذا كان إدراكُنا للأشياء عادة ينطلق من الكُلّ ثُمّ يتدرّج إلى الجزء –على رأي أصحاب المدرسة الجشتالتيّة– فإنّ الصُّورة الفنّيّة تتحقّق بإدراكنا للصّور الجزئيّة قبل الصّورة الكُلّيّة، لأنّه لا يُمكن أن يتأتّى لنا معرفة الكُلّ قبل الجزء، والوصولُ إلى الكُلّ يمُرُّ عبر هذا الجزء.

و"إذا ما نحنُ تفحّصنا العلاقات الرّئيسة في الصّور البلاغيّة، وجدناها لا تخرج عن علاقتين اثنتين: علاقات التّشابُه وعلاقات التّداعي، فعلاقات التّشابُه تشمل التّشبيه والاستعارة. أمّا علاقات

---

[1] – عز الدّين اسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، ط3، القاهرة، دار الفكر العربيّ، (دت)، ص143.

[2] – المرجع نفسُه، 140.

[3] – علي البطل: الصّورة في الشّعر العربيّ حتى آخر القرن الثّاني الهجري: دراسة في أصولها وتطوُّرها، ط2، بيروت/ لبنان، دار الأندلس للطّباعة والنّشر واتّوزيع، 1981، ص25.

التّداعي فيدخُلُ تحتها الكناية، والمجاز المرسل والمجاز العقليّ" [1]، وسنبدأ دراستنا هذه بما ينضوي تحت لواء علاقات التّشابُه، أي التّشبيه بأنواعه والاستعارة بنوعيها.

1- الصّورة الجزئيّة:

أ- الصّور النّاجمة عن علاقات التّشابُه:

أ- 1- التّشبيه:

التّشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصّفات والأحوال"[2]، وهو أنواع: مرسلٌ، ومؤكّد، ومجملٌ، وبليغ، وضمني، وتمثيليّ[3]، وفي هذا البحث نتعرّف على مدى تواجُد التّشبيه في الدّيوان وأيّ الأنواع استعمله الشّاعر بكثرة.

استعمل الشّاعر التّشبيه في مواضع كثيرة في الدّيوان، ولم تخلُ قصيدة تقريباً من توظيفه، ومن ذلك قوله في قصيدة صيحة غريب: [الكامل]

أيثور في أرض الجزائر ثائر وأنا هُنا كالصّخر كالأموات

أيقوم في أرض الجزائر ناقم كاللّيث يزأرُ مرعد النّبرات[4]

حيثُ يظهر التّشبيه في عجز البيت الأوّل في قوله: (أنا هنا كالصّخر كالأموات)، وقد ورد في المثال تشبيهان مترابطان مع بعضهما البعض، فيُكمّل أحدُهُما الآخر، ويُتمّم المعنى الذي يُريد الشّاعر إيصاله إلى قارئه، وهما من باب التّشبيه المجمل الذي يُحذف منه وجه الشّبه، فهو يُشبّه

---

[1] – بن يحي: السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعريّ، ص151.

[2] – عصفور: الصّورة الفنّيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغي عند العرب، ص172.

[3] – يُنظر: محمّد الهادي الطّرابلسي: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، المطبعة الرّسميّة للجمهوريّة التّونسيّة، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس،1981، ص143- 160.

[4] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، 118.

نفسَه بالصّخر في سُكونه وثِقَله وصُعوبة تحرّكه، ويرجع ذلك إلى بُعده عن وطنه وعدم قُدرته على العودة إليه والمساهمة في الثّورة التي كانت قد اندلعت قبل حين، ولكنّه يستدرك الأمر بعد هذا التّشبيه لما للصّخر من صفات القّوة والصّلابة، وكأنّه يُضْرِب عنه إلى تشبيه آخر أكثر تعبيراً عن حالته البائسة اليائسة ليُشبّه نفسَه بالميّت، فكأنّه يقول: (أنا هُنا كالصّخر بل كالأموات)، وهُنا استطاع الشّاعر أن يُعطي صورة أكثر بلاغة من سابقتِها، فهو عاجز عن تقديم شيء لهذا الوطن.

وفي البيت الثّاني والأخير تشبيه مفصّل (تامّ) جمع أركان التّشبيه كُلّها (ناقم كاللّيث يزأرُ مُرعد النّبرات) شبّه فيه الشّاعرُ الثّائرَ الجزائريّ النّاقم على العدوّ بالأسد، ولم يترك وجه الشّبه مطلقاً، بل حدّده في صوته الذي يُشبه الزّئير في قُوّته، وقد أراد الشّاعر أن يُبيّن من خلاله الإصرار والتّحدّي الذي يتملّك هذا الثّائر.

ولو عُدْنا إلى القصيدة السّابقة لوجدنا أنّ توظيف التّشبيه فيها ورد بكثرة، حيثُ استعمله الشّاعر تسع عشرة مرّة، وهو عدد كبيرٌ يُبيّن ميل الشّاعر إلى توظيف هذا النّوع من الصّور البلاغيّة في ديوانه، والجدول الآتي يُبيّن التّشبيهات الواردة في القصيدة ونوعها:

جدول23: التّشبيهات الواردة في القصيدة

البيت	التّشبيـــه	نوعه
3	في نار الأسى	بليغ (إضافة المشبه به إلى المشبّه)
4	أنا هُنا كالصّخر، كالأموات	مجمل– مجمل
5	ناقم كاللّيث يزأرُ مرعد النّبرات	تامّ
9	أجيبه.. مرتعش الخطى كالشّيخ في الرّكعات والسّجدات	تامّ
15	إنّني في موكب الأبطال كالذُّرّات	مجمل

17	وغدوت من لهبي أحسُّ كأنّني أصبحت في قلب الجحيم بذاتي	تمثيليّ
20	التّحرّر قد كان كالإشعاع	مجمل
21	يبُثُّها في الرّوح كالآيات	مجمل
22	وتسير كالتّيار في عضلاتي	مجمل
29	الله ما خلق العباد بضاعة	بليغ
	بضاعة تنقاد في الأسواق كالآلات	تامّ
30	الله ما جعل الشّعوب مطيّةً	بليغ
35	ماردٌ كالويل يجرفُها	تام
36	وغدت على وادي الجماجم لعبة	بليغ
39	يهُبُّ كالمشتاق	مجمل
40	أنّ أرضي مهجتي	بليغ
41	فدماؤنا ثمن لها	بليغ
48	إنّ العُروبة يا فرنسا أمّةٌ منحوتة من شعلة وقناة	بليغ

يظهر في الجدول أنّ الشّاعر اعتمد أغلب أنواع التّشبيه عدا التّشبيه المؤكّد والضّمني، حيثُ اعتمد البليغ والمجمل سبع مرّات بالتّساوي واستعمل التّامّ أربع مرّات والتّمثيليّ مرّة واحدة، ويبدو ميل الشّاعر إلى الإيجاز واضحاً من خلال عمليّة الحذف لوجه الشّبه في أغلب التّشبيهات، فهو يُشرك القارئ بجعله يتّأمّل ويتدبّر في هذه التّشبيهات من أجل فهمها واستيعاب معناها. ووجه الشّبه هو أكثر عناصر التّشبيه إشغالاً لذهن المتلقّي من أجل اكتشافه وتحديده بدقّة.

ومن التّشبيه المؤكّد على قلّته قوله: [الخفيف]

كُن جحيماً لتُصلي الخصم ناراً كُن قويّاً، وعش مع الدّهر حُرّا[1]

حيثُ شبّه الشّاعر الشّعب الجزائريّ بالجحيم في إحراقه للظّالم، ويظهر حذف الأداة مع بقاء عناصر التّشبيه الأخرى، وفي هذا التّشبيه قوّة ناجمة عن قُدرة الشّاعر على اختيار المشبّه به المناسب لما يُريد التّعبير عنه، فالشّعب الجزائريُّ نارٌ شديدة التّأجّج، ومن دخلها لا سبيل لخلاصه منها لأنّ الهلاك مصيرُه، والجحيم للكافرين عذاب أبديّ.

وقوله أيضاً: [الكامل]

نحنُ الأسودُ ضراوةً وتحفُّزا نحنُ السُّهادُ وعينُه وسهامُه[2]

وهُنا أيضاً حذف الشّاعر الأداة فقط، والفرق بينه وبين البليغ هو وُجود وجه الشّبه، فالشّاعر ما كان ليترُك وجه الشّبه لولا أنّه يُريدُ صفة محدّدة تجمع بين طرفين (الشّعب الجزائريّ والأسد) وهي الشّراسة في المواجهة وليس القُوّة، فالشّاعر يختار وجه الشّبه بعناية، لأنّ الجزائريّين لم يكونوا أقوى من العدوّ بعدده وعتاده، وإنّما بشراستهم في ميدان المعركة.

إنّ ما يُميّز توظيف التّشبيه في الدّيوان هو كثرتُه، وتنوُّعُه، وتتابُعُه في بعض الأحيان في أبيات متتالية، ومن ذلك ما ورد في أوّل قصيدة منه "نداء الاتّحاد" حيثُ جمع فيها بعض أنواع التّشبيه: [الوافر]

بلادي من أنـادي لستُ أدري كأنّ الكائنــات لنا أعــادي

فهذي الأرض جنّــاتٌ لقـومٍ وليس لنا سوى شوك القتـاد

يعيشُ النّاسُ في أوج المعالي بأحكــام التّناسُب والسّــداد

كأنّهم الكواكـب في اللّيالـــي ونحنُ إزاءها أصلُ السّـواد

---

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص193

[2] – المصدر نفسُه، 198.

على قمم تباعدنا فتُهنا بقيعان المغاور والوهاد

تُشتّتُنا المصائب والرّزايا كتشتيت الزّوابع للرّماد

تبعثرنا على مضض فننزو كما ينزو الدبى بين الجراد[1]

ففي هذه الأبيات مجموعة من التّشبيهات، حيثُ يظهر في البيت الأوّل تشبيه مجمل في قوله: (كأنّ الكائنات لنا أعادي)، حيثُ ذكر الشّاعر المشبّه والمشبّه به والأداة وحذف وجه الشّبه، وقد أراد من ورائه أن يبيّنَ الوضع الذي كانت تعيشُه الجزائر في تلك الفترة، فهو وضع صعب إلى درجة الشُّعور فيه بوحدة كبيرة، الشُّعور بأنّ العالم كلّه ضدّهم، وقد ساهم هذا التّشبيه في إيصال الرّسالة بطريقة موجزة ومختصرة.

وفي البيت الثّاني يظهر تشبيه آخر في قوله: (فهذي الأرض جنّات لقوم)، وهو تشبيه بليغ ذكر فيه طرفيه الأساسيين فقط، وحذف الأداة ووجه الشّبه، ويبدو أنّ الشّاعر ضرب من ورائه عصفورين بحجر واحد، فهو من جهة يُبيّن جمال طبيعة أرض الجزائر حين سوّى بينها وبين جنّة الخُلد، ومن جهة أخرى يبيّن انعدام العدالة الاجتماعيّة والظّلم والذُّلّ الذي عاشه الجزائريّون، فهُناك فئة قليلة تتنعّم في هذه الجنّة على حساب أصحابها الحقيقيّين الذين لا يملكون شيئاً سوى المعاناة والمآسي، ويظهر أنّ الشّاعر وصل إلى مبتغاه في التّعبير عن الظّلم والاستبداد الذي ميّز السّياسة الاستعماريّة.

وفي البيتين الثّالث والرّابع يظهر تشبيه تمثيليّ في قوله: (يعيشُ النّاسُ في أوج المعالي كأنّهم الكواكب في اللّيالي)، حيثّ مثّل صورة بصورة، ويبدو إدراكُها من أوّل وهلة أمرًا صعبًا نوعاً ما، فهو يُشبّه حياة أولئك الدُخلاء وغيرهم في ذُروة المجتمع وقمّته بالكواكب في اللّيالي، حيثُ يبدو هذا التّشبيه من قراءته الأولى ساذجاً وسطحيًّا، ولكنّه وبعد التّمعُّن فيه تظهرُ براعة الشّاعر في القُدرة

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص114، 115.

على تنشيط خياله وإطلاق العنان له، فالذي أراد التّعبير عنه هو شدّة رقيّ الحياة التي كانوا يعيشونها والبذخ الذي انغمسوا فيه حتى لم يعُد خافياً على أحد، وهو في نظرهم حقٌّ مشروع، وهذه الحالة تُشبه الكواكب في اللّيالي، فهي تظهر للجميع وبشكل واضح بنورها الذي لا تملكُه في الحقيقة وإنّما هو مجرّد انعكاس لنور الشّمس، فمثلما تأخذ الكواكب نور الشّمس يأخُذ أولئك الدّخلاء ما لا حقّ لهم فيه.

وفي البيت السّادس تشبيه تمثيليّ آخر في قوله: (تُشتّتُنا المصائب والرّزايا كتشتيت الزّوابع للرّماد)، حيثُ يُشبّه الشّاعر صورة بصورة يظهر فيها وجه الشّبه منتزعاً من متعدّد، فالشّعب الجزائريّ صار مثل الرّماد في تفتُّته واحتراقه وهلاكه، والمصائب والرّزايا مثل الزّوابع في قوّتها وجبروتها، والمراد من هذا التّشبيه هو إبراز الحالة السّيّئة التي يعانيها الشّعب الجزائريّ في ظل الاستعمار الفرنسيّ الغاشم.

لقد استطاع الشّاعر في الأمثلة السّابقة أن يتنبّه إلى العلاقة الخفيّة بين طرفي التّشبيه رغم تباعدهما، وقد "اقترنت البراعة في التّشبيه بالتّفطُّن إلى العلاقات الخفيّة التي تربط بين الأشياء، وقيل إنّ التّشبيه إذا قام على عناصر شديدة التّقارب كان تشبيهاً عاديّاً مبتذلاً، وإنّه يُصبح تشبيهاً مبتكراً مستطرفاً إذا قام على الجمع بين عناصر متباعدة"[1]، فقد شبّه الشّعب الجزائريّ مرّة بالجحيم، ومرّة بالأسد، ومرّة أخرى بالرّماد وغير ذلك من التّباعُد بين طرفي التّشبيه. ويكون التّشبيه جميلاً بليغاً إذا كان"وجه الشّبه في المشبّه به أتمّ وهو به أشهر"[2].

ممّا يُلاحظ هو كثرة استعمال ظاهرة التّشبيه في الدّيوان، كما أنّنا نجد أداة التّشبيه (الكاف) هي الأكثر توظيفا ثُمّ الأداة (كأنّ) ثُمّ (مثل) ولم يستعمل الشّاعر غيرها. ويبدو أنّ ظاهرة التّشبيه

---

[1] – عصفور: الصّورة الفنّيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغي عند العرب، ص185.

[2] – القزويني: التّلخيص في علوم البلاغة، ص265.

مرتبطة بالحالة النّفسيّة للشّاعر، فهو في بلاد الغُربة يُسجّل أحداث الثّورة، ويُصوّر ملاحمها، وليس شاهد عيان في أرض المعركة، لذلك عمد إلى هذه الظّاهرة ليتّخذ منها حجّة على قُوّة الثّورة ضدّ كُلّ المشكّكين في جدواها لتحقيق الاستقلال، ولُيبيّن اطّلاعه على أحداثِها وصلته الوثيقة بها.

و"التّشبيه يزيدُ المعنى وُضوحاً ويُكسِبُهُ تأكيداً؛ ولهذا ما أطبق جميع المتكلّمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغنِ أحدٌ منهم عنه" [1]، وممّا يَلفت النّظر أيضاً هو أنّ الشّاعر مشدود إلى القديم في طريقة توظيفه للتّشبيه، حيثُ نجده يتّخذ من عناصر الطّبيعة الحيّة والصّامتة مصدراً يستقي منه أسلوبه، فهو يسير على نهج القُدامى كعنترة وامرئ القيس والمتنبيّ وغيرهم في التّشبيه بالأسد واللّيث والصّخر والكواكب والنّار وغير ذلك من عناصر الطّبيعة. وهذه الطّريقة – حسَب أبي هلال العسكريّ– هي"الطّريقة المسلوكة في التّشبيه، والنّهج القاصدُ في التّمثيل عند القُدماء والمحدثين فتشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشُّجاع بالأسد، والحَسَن بالشّمس والقمر، والسّهم الماضي بالسّيف، والعالي الرُّتبة بالنجم، والحليم الرّزين بالجبل... والقاسي بالحديد والصّخر، والبليد بالجماد"[2].

أ-2 الاستعارة:

تُعتبر الاستعارة من أكثر الصّور التصاقاً بالشّعر العربيّ قديمه وحديثه، ولعلّ تفاخُر العرب قديماً بمكارم الأخلاق من شجاعة وقوّة وكرم جعل الشُّعراء الذين أخذوا على عاتقهم مهمّة الدّفاع عنها والتّفاخُر بها يُطلقون العنان لأخيلتهم للبحث في بيئتهم عمّا يُساعدهم في المبالغة في إظهار تلك الصّفات ومكارم الأخلاق، ويظهر ذلك في استعمالهم للتّشبيه الذي أخذوا يحذفون منه إلى أن وصلوا إلى التّشبيه البليغ، ثُمّ الاستعارة بحذف أحد الطّرفين الأساسيين، فبلاغة التّعبير إذن تكمن

---

[1] – أبو هلال العسكريّ: كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، ط1، تح: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار إحياء الكتب العربيّة، 1952، ص243.

[2] – المرجع نفسُه، ص243.

في الحذف، ويرى عبد القاهر الجرجاني أنّ "الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصلٌ في الوضع اللُّغويّ معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وُضع، ثُمّ يستعملُه الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقُلُه إليه نقلاً غير لازم، فيكون هُناك كالعاريّة"[1].

ويرى أيضاً أنّ الاستعارة في استعمالها قسمان: قسمٌ يكون من ورائه فائدة وقسمٌ آخر لا فائدة من وراء استعماله، وهذا الأخير كأن يستعير الشّاعر الشّفة من الإنسان للفرس بدلاً من الجحفلتين، حيثُ يرى أنّه لا فرق بين العضوين في الاستعمال، وأمّا ذو الفائدة فهو الذي يُحقّق معنى وغرضاً ما كان ليتحقّق إلّا بالاستعارة كأن تستعير الأسد بدل الرّجل لإظهار الشّجاعة والإقدام، أو البحر بدلاً منه لإظهار كثرة الجود والكرم، وبهذا حقّقت ما أردته من المبالغة في الاتّصاف بصفة معيّنة[2] وفي استعمال المجاز عموما أغراض، فإمّا أن يكون الغرض "شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[3]

إنّ توظيف الشّاعر للاستعارة في الدّيوان كثير، واستعماله لها لا يختلف عن التّشبيه من حيثُ الكمّ، ولا تكاد تختلف قصيدة عن أخرى في ذلك تقريباً، وقد نوّع الشّاعر بين الاستعارة المكنيّة والتّصريحيّة إلّا أن استعمال الأولى كان أغلب بكثير، وقد حاولت أن أقدّم نموذجاً يجمع الاثنين معاً، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "هُتاف الجزائر" [الخفيف]

هتف الخلقُ لي وصاحوا رُعودا حيـن أرسلْـتُ للجبـال أسـودا
أيُّ عزم هـاج الجزائـر للحرب وأيُّ الآمـال شـاءت وجـودا
قُلْـتُ حُرّيتـي.. فإمّـا حيـاةٌ أو ممـاتٌ بهـا أهُـزُّ الخُلُـودا
إنّ أصداء ثورتـي يا نوفمبـر لم تـزل أسدُهـا بأرضـي تـزأر

---

[1] – الجرجاني: أسرار البلاغة، ص30.
[2] – يُنظر: المرجع نفسُه، ص30– 33.
[3] – العسكريّ: كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص268.

أبديّ صوت الجهــاد وإنْ تــمّ له النّصر في النّضـــال المظفّـر
والأبيّ الطّمـوح من كانـت الآ مـــال في نفسِـــه هــوى يتفجّــر
أمّتـي أبشـري لقد أخفـق الجد بُ وولّـــى مـع الــرّدى يتعثّـــر
أيُّها الشّهر لستُ أنسى أُسودي من رفاق عميروش وابن المهيدي
الميامـين في سبيلـي تهـــاوى كُلّما حاول الأســى عجـم عودي
كـم عـدوٍّ أرادنـــي للمنايـــــا وأبـــى الصّامــدون إلّا خُلـــودي
هزّني ثائري فأرديتُ خصمـــي ورفعــتُ الحيــاة فـوق بنـــودي
نسغ المجـد والحضــارة يجــري في عُروقي من سالفات العُهـود[1]

يبدأ الشّاعر الأبيات مشخّصاً من خلال بثّ الرّوح في الجزائر، فهي الأمّ الرّؤوم التي اضطرّتْها ظروف الظّلم والاستبداد إلى إرسال فلذات أكبادِها إلى ساحات الوغى، فذكر المشبّه وحذف المشبّه به وجاء بلازمة أو قرينة من قرائنه (أرسلْتُ) على سبيل الاستعارة المكنيّة، ثُمّ يذكُرُ الشّاعر هؤلاء الأبناء مفتخراً بشجاعتهم وإقدامهم مشبّها إيّاهُم بالأسود، فذكر المشبّه به وحذف المشبّه على سبيل الاستعارة التّصريحيّة، وليس هُناك أيّ إبداع في هذه الاستعارة باعتبار استعارة الأسد للشّجاعة في الشّعر العربيّ كثيرٌ جدّاً دأب عليه شُعراؤنا العربُ منذ القديم حتّى صار كالمثل السّائر، فهو سير على نهجهم، لأنّ القدامى في استعارتهم للأسد في صورهم نابع من بيئتهم البدويّة، ولكنّنا رغم ذلك نجد بعض الشّعراء ممّن عاشوا في المُدن والحواضِر يفعلون الشّيء نفسَه على غرار المتنبّي والبحتري وغيرهما لأنّ الشّعر العربيّ قدّم صورة أنموذجيّة للأسد حتّى صار في أذهان النّاس رمزاً للقوّة والبطش والسّيطرة.

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص188– 191.

ويبقى أنّ الشّاعر حقّق هدفَه من وراء ذلك من خلال رفع أبطال الثّورة إلى مرتبة الأسود لإبراز قُوّتِهم وشجاعتهم في الحُروب، ولإبراز عظمة الثّورة الجزائريّة، فقوّة المعركة وضراوتُها تكون بقدر المنافس والعدوّ، فالمعركة التي تحتاج إلى قوّة الأسد وشجاعته لحسمها هي معركة طرفُها الآخر أيضاً قويّ ومتمكّن، ثُمّ يُتبِع هذه الصّورة باستعارتين مكنيتين واحدة في الصّدر والأخرى في العجز، وهُما يُدعّمان رأيه حول شدّة الحرب وضراوتِها في الجبال، حيثُ يتساءلُ عن الشّيء الذي دفع إلى هذه الحرب الكبيرة من خلال بثّ الرُّوح في العزم وكأنّه إنسان استطاع أن يُحرّك ويُقنع الشّعب الجزائريّ بتفجير ثورته، كما أنّه شبّه أيضاً الآمال في تساؤله بالإنسان، فلابُدّ من أمال كبيرة في الحياة العزيزة هي التي دفعت إلى تفجير الثّورة، وغرضُه من تساؤله في كلتا الصّورتين تعجّب من شجاعة الشّعب الجزائريّ وتحدّيه للمستعمر الفرنسيّ. والجدول الآتي يوضّح الاستعارات المستعملة في الأبيات مع شرحها والغرض منها:

جدول24: الاستعارات المستعملة في الأبيات مع شرحِها والغرض منها

البيت	الاستعارة	نوعُها	بلاغتُها (أثرُها)
1	حين أرسلتُ	مك (شبّه الجزائر بإنسان)	الشّرح والإبانة والتّأكيد
2	أرسلْتُ أسودا	تص(شبّه الجزائريّين بالأسود)	الإبانة والتّأكيد والمبالغة
3	عزم هاج الجزائر	مك (شبّه العزم بالإنسان)	الإبانة والتّأكيد والمبالغة والإيجاز
4	الآمال شاءت	مك (شبّه الآمال بالإنسان)	الإبانة والتّأكيد والمبالغة والإيجاز
5	قُلتُ حُرّيّتي	مك (شبّه الجزائر بالإنسان)	الإبانة
6	حياة أو ممات أهزّ	مك (شبّه الحياة والموت بمادّيّ)	الإبانة والتّأكيد
7	بها أهُزّ الخلودا	مك (شبّه الخلود بشيء مادّي)	الشّرح والإبانة والتّأكيد

8	يا نوفمبر	مك (شبّه نوفمبر بالإنسان)	الشّرح والإبانة
9	أسدها بأرضي تزأر	تص(الشعب الجزائري بالأسود)	الإبانة والتّأكيد والمبالغة والإيجاز
10	صوتُ الجهاد	مك (شبّه الجهاد بالإنسان)	الإبانة والتّأكيد والإيجاز
11	هوى يتفجّر	مك(شبّه الهوى بالنّهر أو القنبلة)	الإبانة والإيجاز
12	أخفق الجدبُ وولّى	مك (شبّه الجدب بالإنسان)	الإبانة والتأكيد والإيجاز
13	مع الرّدى يتعثّر	مك (شبّه الجدب والرّدى بالإنسان)	الإبانة والتّأكيد والإيجاز
14	أيّها الشّهرُ	مك (شبّه الشّهر بالإنسان)	الشّرح والإبانة
15	لستُ أنسى أسودي	تص (شبّه الجزائريّين بالأسود)	الإبانة والتّأكيد والمبالغة والإيجاز
16	حاول الأسى عجم	مك (شبّه الأسى بالإنسان)	الإبانة والتّأكيد والمبالغة والإيجاز
17	رفعْتُ الحياة	مك (شبّه الحياة بشيء مادّيّ)	الإبانة والتّاكيد والمبالغة والإيجاز
18	نسغ المجد يجري في عروقي	مك (شبّه نسغ المجد بالدّم)	الإبانة والتّأكيد والمبالغة والإيجاز

من خلال الجدول يتّضح أنّ الشّاعر اعتمد في رسم الصُّورة الفنّيّة على الاستعارة بشكل كبير جدّاً، كما يتّضح اعتماده أكثر على الاستعارة المكنيّة، حيثُ استعملها في هذه الأبيات خمس عشرة مرّة من مجموع ثماني عشرة مرّة، أي ما نسبتُه 83.33%، ولو تأمّلنا لفظ المشبّه به لوجدناه في أغلبه يعود على الإنسان من خلال تشخيص المعنويّ والمادّيّ، ولاشكّ أنّ استعارة صفات الإنسان

للمعنويّات والماديّات يُقرّبُ المعاني أكثر ويُبينُها ويؤكّدُها في نفس القارئ أو السّامع ويُسهّلُ عمليّة الإيجاز دون أن يقع خللٌ في الفهم، وفي المقابل استعار لفظة الأسد للإنسان لما للأسد من صفات واضحة للقوّة والشّجاعة والسّلطة والتّحكّم، وبالتّالي هو أنسبُ للتّشبيه به لإبراز الصّورة دون عناء فهم والوصول إلى الهدف بسُرعة تُناسبُ تسارُع أحداث الثّورة وقوّتها. فـ"إذا كان مفهوم الشّرح والتّوضيح يؤدّي إلى ضرورة الانتقال من الواضح أو الأقلّ وضوحاً إلى الأوضح، فمن الطّبيعيّ أنْ تُفضّل الصّورة التي تنقُلُنا من الأفكار المجرّدة إلى الأشياء الحسّيّة، أو توضّح المعنويّات عن طريق مقارنتها بالحسّيّات"[1].

وفي أبيات أخرى من قصيدة "صرخة الجبل" يظهر اعتماد الشّاعر الكبير على الاستعارة لتصوير أحداث الثّورة ورسم معالمِها: [البسيط]

من غضبة القدر المهتاج من ندمي من مخلب القيد، من فوّارة النقم
من وحشة اللّيل، من أعماق زوبعة مسودّة القلب، من دوّامة الألـــم
من صرخة الثّأر في تاريخنا لهـب بعثت أوراسنـا، يـا مُرعـد النّغـم
النّـــار، والـدّم، والبـــارود معتـــرك والموت يلتهم الأجساد في نهـم
كيف السّبيلُ إلى لُقيـاك يا جبلـــي والدّربُ قد أيقظت ألغامَه قدمي[2]

تحتوي هذه الأبيات على مجموعة من الاستعارات المكنيّة حيثُ يبدؤها الشّاعر مشخّصاً باستعارة صفة الإنسان للقدر وهي صفة الغضب في إشارة إلى إنصاف القدر للشّعب الجزائري من خلال الغضب لأجلهم، وفي هذه الصّورة يتخيّل الشّاعر القدر إنساناً عاقلاً طال صبرُه ونفد بعد أن تمادى المستعمر في ظُلمه وطُغيانه، فأعطى لفظة القدر معنى جديداً يُضافُ إلى معناها الحقيقيّ،

---

[1] – عصفور: الصّورة الفنّيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغي عند العرب، ص339.

[2] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، م2، ص176.

فالقدر إنسان عادلٌ يرفُض الظلم ويسعى إلى الحقّ والعدل، ليستعير بعدها خاصيّة حيوانيّة تُثير الخوف والألم للقيد ليبيّن شدّة المعاناة التي تعرّض لها الجزائريّون، فهي ليست مجرّد قيود، وإنّما عذاب وألم ومعاناة، ليعود مرّة أخرى إلى التّشخيص باستعارة عضو إنسانيّ وهو القلب للزّوبعة من خلال إطلاق العنان للخيال ليرسُم هذه الزّوبعة على شكل إنسان حقود ظالم لا يعرف الرّحمة في إشارة إلى وحشيّة العدوّ الفرنسيّ. وهُنا يُفقد الشّاعر الزّوبعة صفة الطّبيعة وقانونها الخاصّ ليُكسِبَها صفة جديدة إنسانيّة تتمثّل في الحقد والغلّ.

وفي البيت الثّالث تشخيص آخر يتمثّل في جعل الثّأر إنساناً يصرخ بعدما بلغ السّيل الزُبى، وقد استعمل الشّاعر لفظة (صرخة) للدّلالة على شدّة الألم والمعاناة والظُّلم الذي عاشه الشّعب الجزائريّ، ثمّ يعود مرّة أخرى ليُشخّص جبل الأوراس ويتخيّلُه إنساناً يسمع ويعي ويفهم كلامه، فهو المخلّص ممّا سبق ذكرُه من الألم والظّلم والمعاناة، فهو ليس مجرّد جبل بعد أن أفقده صفة الجماد وبثّ فيه الرّوح.

وفي البيت الرّابع يتخيّلُ الشّاعر الموت وحشاً مفترساً يلتهم الأجساد في أرض المعارك دون رحمة ليبيّن شدّتها وضراوتها، وجعْل الموت وحشاً عادةٌ ألِفها الشّعراء العرب منذ القديم، وفي البيت الأخير يعود مرّة أخرى للتّشخيص من خلال مناداة جبل الأوراس متمنّياً لقاءه باعتباره بعيداً عنه وهو في بلاد الغربة، ليختم هذه الاستعارات بتشخيص الألغام وكأنّها إنسان أيقظه وقع الأقدام للدّلالة على صعوبة هذا الطّريق طريق الثّورة، فالثّورة انطلقت ولن تهدأ أبدا حتّى تحقيق النّصر والاستقلال. واستعمال الشّاعر لفظة (أيقظت) بدل انفجرت أكثر دلالة على المعنى، فهو لا يُريدُ انفجارها وحسب، وإنّما ترصُّدها، وبالتّالي صُعوبة هذا الطّريق الذي يقود إلى الحرّيّة.

إنّ أكثر شيء نُلاحظُه في الاستعارات السّابقة كُلّها هو غلبة الاستعارات المكنيّة، وتشخيص المعنوي أو المادّي، وبثّ الحياة فيه، واستعارة الشّاعر لصفات الإنسان وأعضائه له ما يُبرّرُه، فهو

يعيشُ في المدينة وفي بلاد الغُربة، ولذلك يشتاق لأهله وأحبّائه هُناك، فهو دائم التّفكير فيهم، ولذلك ترتسم في مخيّلته صفات الإنسان وتصرّفاته، كما أنّ الصّراع الواقع صراع بشريّ، يُريدُ الشّاعر من خلاله إبراز انتصار الإنسانية على الوحشيّة، ويبدو أنّ الاستعارة بشكل عام ساهمت في توضيح رؤية الشّاعر وفكرته، حيثُ ساهمت في رسم صورة الثّورة والبُطولة والتّحدّي.

ب- الصّور النّاجمة عن علاقات التّداعي:

ب-1- الكناية:

تعتبرُ الكناية من بين أكثر الصّور ورودا في كلام العرب حتّى جرت على ألسنتهم مجرى الحكم والأمثال، و"قد أجمع الجميع على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح"[1]، أمّا عن الفائدة والغاية من استعمالها فهي لا تكمن في الزّيادة في ذات المعنى بل الزّيادة في إثباته وتأكيده [2]، فعلى سبيل المثال: "ليست المزيّة في قولِهم: (جمّ الرّماد) أنّه دلّ على قرى أكثر بل أنّك أثبتّ له القرى الكثير من وجه هو أبلغ وأوجبته إيجاباً هو أشدّ" [3]، و"كُلّ عاقلٍ يعلم – إذا رجع إلى نفسِه– أنّ إثبات الصّفة بإثبات دليلِها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودِها آكدُ وأبلغُ في الدّعوى من أن تجيء إليها فتُثْبِتها ساذجاً غُفْلاً" [4]، فالتّعبير بالكناية لا يزيدُ الكلام جمالاً فحسْب، وإنّما يؤكّدُه ويُثْبِتُه، فهي بمثابة حجّة ودليل تُستعملُ لإقناع المتلقّي فلا يُفكّر في ردّ الكلام أو إنكاره.

ولو عُدنا إلى الدّيوان لصادفتنا مواضع كثيرة للكناية سواء عن صفة أو عن موصوف، ومن أمثلتها ما ورد في هذا المقطع من قصيدة "الثّورة الدّائمة": [الكامل]

---

[1] – الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص113.

[2] – يُنظر: المرجع نفسُه، ص114.

[3] – المرجع نفسُه، ص114.

[4] – المرجع نفسُه، ص115.

الرّكب يجتـاح المعاقـل كاسحـاً ومواكـبُ الجيـل الفتـيّ قوامُـه

من قال جيشُ النّصر فلّ حُسامُـه من قال شعبي فكّ منـه زمامُـه

من قال يا ذكرى نوفمبر..؟ ردّدي لهبُ الجزائـر لن يغيبَ ضرامُـه

ثُرنـا ويخشـى أن يُجابـه زحفَنـا حلفُ الطُّغاة، فأين منـه حُطامُـه

ثُرنـا تُباركُنـا الحيـاةُ وفجرُهـا للنّصـر نحـنُ دليلُـه وإمامُـه

للمغـربِ العربـيّ جحفـلُ بيتـه في الوحدة الكبرى تُقـام خيامُـه

أهدافُنـا لـن نستكيـن وراءهـا مهما تطـاول للعـدوّ خصامُـه

ستـرفّ رايـات العدالـة بيننـا ويعود للشّعب الشُّجـاع وسامـه

الفارسُ الجبّـار من خبـر الأسـى وطغت عليه جراحُـه وسقامُـه

ومضى على مضض يُصارع دهره وتدوس أشواك الضّنـى أقدامُـه

لا تعـرف الأحـلام رعشـة جفنِـه لا تلمسُ الدّفء اللّذيذ عظامُـه[1]

وقبل دراسة بعض من هذه الكنايات نورد هذا الجدول الذي يُحدّدُها ويبيّن نوعها والمكني عنه:

جدول25: الكناية ونوعُها والمكني عنه:

البيت	الكناية	نوعها	المكني عنه
1	– الرّكب يجتاح المعاقل كاسحاً	صفة	قوّة الثّورة
	– مواكب الجيل الفتيّ	صفة	الكثرة
	– الجيل الفتيّ	موصوف	شباب الجزائر
2	– فلّ حُسامُه	صفة	الانهزام
	– فكّ منه زمامُه	صفة	فقد السّيطرة والعجز

[1] – خمّار، ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، م2، ص194، 195.

3	– لهب الجزائر لن يغيب ضرامه	صفة	استمرار الثّورة
4	– حلف الطُّغاة	موصوف	الحلف الأطلسيّ
7	– أهدافُنا لن نستكين وراءها	صفة	العزيمة والقوّة
8	– سترُفّ رايات العدالة	صفة	النّصر
	– يعود للشّعب الشُّجاع وسامه	صفة	الحرّية والاستقلال
9	– طغت عليه جراحُه وسِقامُه	صفة	كثرة المعاناة
10	– تدوسُ أشواكَ الضّنى أقدامُه	صفة	شدّة المعاناة
11	– لا تعرف الأحلامَ رعشةُ جفنه	صفة	الأرق وذهاب النّوم
	– لا تلمسُ الدّفءَ اللّذيذَ عظامُه	صفة	المعاناة

كما هو ملاحظ في الجدول يتبيّن أن الكناية كثيرة في الأبيات السّابقة، فكلّ بيت تقريباً يحتوي عليها، وفي بعض الأبيات نجد أكثر من كناية واحدة، واستعمال الكناية عن صفة أكثر من الكناية عن موصوف، حيثُ تمثّلُ 85.71% من مجموع الكنايات المستعملة في الأبيات، فالشّاعر يصف أحداث الثّورة ويُصوّرُها، ففي قوله: (الرّكب يجتاح المعاقل كاسحاً) كناية عن صفة قوّة الثّورة الجزائريّة، والوصول إلى هذا المعنى لا يحتاج إلى وسائط كثيرةً، فاجتياح معاقل العدوّ يدلُّ على قّوة الثّورة والثّوار الجزائريّين، وهذا القسم من الكناية من حيثُ الوسائط يُسمّى الإيماء والإشارة، و"هي كناية قلّت وسائطُها مع وضوح الدّلالة" [1]، ومنها أيضاً قولُه: (طغت عليه جراحه وسقامُه)، فالدلالة على المعنى واضحة، فكثرة الجراح والسّقام تُشير إلى شدّة المعاناة وهي أيضاً كناية عن صفة.

[1] – المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص306.

وفي قولِه: (فلَّ حُسامُه) كناية عن صفة الانهزام، وفلُّ السّيفِ –أي انكساره وضعف فعاليته– يدلّ على فقدان المبادرة والسّيطرة في المعركة، وفقدانهما يؤدّي إلى الاضطراب، والاضطرابُ يؤدّي إلى التّراجع، وهذا الأخير يدلّ على الانهزام، والوصول إلى هذا المعنى كان عبر عدّة وسائط وهو ما يُسمّى بالتّلويح، وهذا القسم من الكناية هو "ما كثرت فيها الوسائط بين اللّازم والملزوم"[1].

وهُناك قسمٌ آخر للكناية هو الرّمز وهو "كنايةٌ قلّت وسائطُها مع خفاء اللُّزوم" [2]، وهذا ما نُلاحظُه في قوله: (فكّ منه زمامُه)، فالزّمام هو ما تُشدّ به الدّابة لقيادتِها والتّحكُّم فيها، فهو إذن رمزٌ للسّيطرة والتّحكُّم، وفَكُّ الزّمام كناية عن صفة فقدهما.

ومن الكناية أيضاً ما ورد في قصيدة (الأصداء)، ومنها هذه الأبيات[الكامل]

يا مـاردي حُيّيـت من متمــرّد أعيى الزّمان ولم يُصبه عيـاءُ
تترى السّنون تجرّ في أعماقِهـا أصداء ثورتنا، ويطغـى الـدّاءُ
وتجوب أنحـاء البـلاد دماؤنــا شفق الشّروق تبثُّــه الأشــلاءُ
واللّاجئون بكلّ صوب محشـد تجتاحُـه الضّــرّاء والبأســاءُ
يا ألف ألف ضحيّةٍ من قومنــا ذهبـت لتحيــا أمّــة زهــراء
لكم الكرامـة والخلـود مقامكـم فترقّبــوا يـا أيُّهــا الشُّهــداءُ
أهدافُنــا سنظـلّ في أعقابهــا سعيــاً ونحــن لدربكـم أمنــاءُ
لن نستكين ولن تنــام عيوننــا حتّى يُغادرَ أرضنــا الدُّخـلاءُ
لا سلم لا استسلام في ساحاتنا حربٌ إلى أن يستبيـن جــلاءُ[3]

وقبل الخوض في شرح بعضِها نورد هذا الجدول الذي يُحدّدُها ويبيّن نوعها والمكني عنه:

---

[1] – المرجع السّابق، ص305.

[2] – المرجع نفسُه، ص306.

[3] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، م2، ص167، 168.

جدول26: الكناية ونوعُها والمكنيّ عنه:

البيت	الكناية	نوعُها	المكني عنه
1	– أعيى الزّمان ولم يُصبه عياء	صفة	قُوّة الثّائر الجزائريّ وصلابته
2	– أصداء ثورتنا	صفة	قوّة الثّورة ونجاحها وانتشارها
	– يطغى الدّاءُ	صفة	كثرة المعاناة
3	– تجوب أنحاء البلاد دماؤنا	صفة	كثرة التّضحيات
	– تبثُّه الأشلاءُ	صفة	كثرة التّضحيات
4	– اللّاجئون بكلّ صوب محشد	صفة	كثرة اللّاجئين
5	– ألف ألف ضحيّةٍ	صفة	كثرة الضّحايا
6	– لكم الكرامة والخلود مقامكم	صفة	المنزلة الرّفيعة
7	– أهدافُنا سنظلّ في أعقابها	صفة	الإصرار والتّحدّي والاستمرار
	– نحنُ لدربكم أمناء	صفة	الوفاء وحفظ الأمانة
8	– لن نستكين ولن تنام عيوننا	صفة	الإصرار والعزيمة
	– الدّخلاء	موصوف	المستعمر الفرنسي والمعمّرون
9	– حربٌ إلى أن يستبين جلاءُ	صفة	الإصرار على الاستقلال

نُلاحظ في هذا الجدول كثرة الكنايات، حيثُ احتوت الأبياتُ كُلُّها على واحدة منها أو أكثر، والكناية عن الصّفة أكثر من الكناية عن الموصوف مع غياب الكناية عن النّسبة، فقد احتوى هذا المقطع على ثلاث عشرة كناية، اثنتي عشرة منها كناية عن صفة أي ما يُمثّلُ 92.30%.

لا تحتاج الكنايات السّابقة إلى تفكير عميق وتركيز كبير من أجل فهمها لقلّة الوسائط فيها بين المعنيين الظّاهر والخفيّ، ممّا يعني أنّ الشّاعر اعتمد كناية الإيماء والإشارة، ويبدو أنّه اعتمد

الرّمز في واحدة منها في قوله: (حتّى يُغادرَ أرضنا الدُّخلاءُ)، والدّخيل يرمُز إلى كُلّ أجنبيّ معتد على وطن غيره، ولكنْ من هذا الأجنبيُّ المتطفّل الذي يتحدّثُ عنه الشّاعر؟ إنّه الاستعمار الفرنسي ومن جاء معه من المستوطنين الأوربيّين، ولكنّ هذا لايُمكنُ معرفتُه إلّا من خلال السّياق، وقد اعتاد الشُّعراء في العصر الحديث أن يصفوا المحتلّ ويرمزوا له بالدّخيل، وهُنا نتذكّر قول "مفدي زكريّاء" في قصيدته الذّبيح الصّاعد في ديوانه اللّهب المقدّس: [الخفيف]

أمِنَ العدل صاحبُ الدّار يَشقى ودخيـلٌ بهـا يعيـشُ سعيـدا

أمِنَ العدل صاحبُ الدّار يَعرى وغريبٌ يحتلُّ قصـراً مشيـدا

ويجــوع ابنُهـا، فيُعـدمُ قوتــاً وينالُ الدّخيـلُ عيشاً رغيدا[1]

ولو عُدنا إلى الكنايات السّابقة لوجدنا أنّها لا تحتاج إلى كثيرٍ من البحث للوصول إلى معناها الخفيّ المقصود، وكأنّ الشّاعر لا يُريد أن يُثقل على قارئه عبر كثرة الوسائط، وما يَهُمُّه منها – إضافةً إلى جمال التّعبير ورقّة الأسلوب– الحجّةُ والبُرهانُ، فـ"الكناية فنّ من التّعبير توخّاه العرب استكثاراً للألفاظ التي تؤدّي ما يقصد من المعاني، وبها يتنوّفون في الأساليب، ويزينون ضروب التّعبير، ويُكثرون من وجوه الدّلالة... وبها ينصبون الدّليل على كُلّ قضيّة ويُقيمون البُرهان على كُلّ مدّعي"[2]، ففي قولِه: (أعيى الزّمان ولم يُصبه عياء) كناية عن صفة قوّة الثّائر الجزائري، فهو لا يتعبُ أبداً من أجل تحقيق هدفه في الحرّية والاستقلال، وهذا دليل على قوّته وجلده، والوصولُ إلى هذا المعنى الخفيّ لا يمرّ عبر وسائط، وهذا ما يُسمّى بالإيماء والإشارة، ومن ذلك أيضاً قولهُ: (تجوب أنحاء البلاد دماؤنا) فهي كناية عن صفة كثرة التّضحيات، حيثُ كنّى الشّاعر عن التّضحية وهي شيء معنويّ بكثرة الدّماء التي تجوب أنحاء البلاد، وبذلك فقد ساهمت في تأكيد

---

[1] – مفدي زكريّاء (ابن تومرت) شاعر الثّورة الجزائريّة، اللّهب المقدّس، (دط)، الرغاية/ الجزائر، موفم للنّشر، 2007، ص22.

[2] – المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص308.

المعنى وثُبوته، فالكناية إذنْ تُساهم في تأكيد المعنى أكثر في ذهن المتلقّي بجعل المعنويّ في صورة محسوسة[1].

إن ما يُلاحظ هو كثرة اعتماد الشّاعر على الكناية في الدّيوان، حيثُ تتفوّق على التّشبيه والاستعارة، واستعمال الكناية عن الصّفة أكثر بكثير من الكناية عن الموصوف مع غياب الكناية عن النّسبة، كما يُلاحظ أيضاً سُهولة إدراكِها وفهمها لاعتماد الإيماء والتّلويح من خلال قلّة الوسائط مع وضوح الدّلالة، وإذا كانت الكناية تُستعملُ للتّأكيد والثُّبوت فإنّ الشّاعر قد استعملها بذلك كوسيلة للإقناع، حيثُ ساهمت في تأكيد صورة الثّورة وبُطولاتِ الثُّوّار.

2- المجاز المرسلُ والمجاز العقلي:

جمعنا بين المجاز العقلي والمجاز المرسل في هذا البحث باعتبار ورودِهما في أغلب الأحيان مجتمعين في قصيدة واحدة خاصّة ما تعلّق بالدّلالة على المعنى بالظّرفيّة الزّمانيّة أو المكانيّة، وإذا كان المجاز هو استعمال الكلمة في غير موضعها الأصليّ[2]، فإنّ هذا يقودُنا إلى الاستعارة والمجاز المرسل، إلّا أنّ الاستعارة تتميّز بوجود علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تختلف عن التّشبيه إلّا بحذف أحد طرفيه الأساسيين [3]، أمّا المجاز المرسلُ فهو "الاستغناء عن اللّفظ الأصلي والتّعبير عن المعنى بلفظ يدلّ على معنى آخر في أصل اللُّغة، ولكنّهُما متداعيان ملتحمان. فمقوّمات المجاز المرسل إذن ثلاثة: التّعبير عن لفظ بلفظ آخر، والارتباط بمقتضى

---

[1] – يُنظر: المرجع السّابق، ص309.

[2] – يُنظر: الجرجاني: أسرار البلاغة، ص351، 352.

[3] – يُنظر: محمّد الهادي الطّرابلسي: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، (دط)، تونس، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1981، ص161.

التّداعي، واعتماد المجاز"[1]، أمّا المجاز العقلي فـ"هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقيّ"[2].

لقد تركّز استعمال المجاز المرسل في الدّيوان خاصّة في محور العلاقة المكانيّة، وهو ما يشترك فيه مع المجاز العقليّ ويختصّ هذا الأخير لوحده إضافة إلى المكان بالعلاقة الزّمانيّة، مع وجود بعض العلاقات الأخرى في المجاز المرسل كالجزئيّة والكُلّيّة والسّببيّة.

إنّ تواجُد العلاقة المكانيّة والعلاقة الزّمانيّة في الدّيوان بكثرة كان بسبب طبيعة موضوعات الدّيوان الثّوريّة، فالحرب الدّائرة حرب تتعلّق بالمكان (الجزائر، فرنسا)، وبالزّمان من خلال أحداثه ووقائعه ومن يعيشون فيه. ومن أمثلة ذلك قولُه في هذه الأبيات المختارة من قصيدة "صيحة غريب" التي يظهر فيها : [الكامل]

متفرّداً في التّيــه في نــار الأســى أتلو على دُنيــا الضّنى أنّــاتــي

ويعيشُ في قمــم الجبــال أحبّتــي بين الجذى ومخالـب* الآفــات

أيصيــح بين المؤمنيــن مجاهــدٌ يدعــو إلــى حُرّيتــي ونجاتــي

فأجيبُه في الشّرق مرتعش الخطى* كالشّيخ في الرّكعات والسّجـدات

مهمــا تحدّثـت الشّفــاه فإنّنــي في موكـب الأبطــال كالــذُّرّات

أهدى الزّمــان إلى رجائــي ثــورة طارتْ لهـا في بغتــة لحظاتــي

لكن أوربــا بالغــرور تسلّــحت وتزعّمت تزهـو بغيـر حصــات

فبنت على واد الجماجــم دولــة موعــودة بالهــدم والإفــلات

---

[1] – المرجع السّابق، ص208.

[2] – محمّد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص210.

* – وردت في الدّيوان [مخالن]

* – وردت في الدّيوان [الخطا]

جهلت بأنّ الظّلـم موبـوء الطّـلا نسيت بما في الحقّ من ضربات

حتّى أتاهـا في النّهايـة مـاردٌ كالويـل يجرفُهـا بغيـر أنـات

نبـئ فرنسـا أنّ أرضـي مهجتي حرمٌ مصـانٌ لا يليـن لعاتـي

فدماؤنـا ثمـنٌ لهـا وأكُفُّنـا للـذّود للصَّمصـام للطّعنـات

ما مسّ شبراً من ثراهـا غاصبٌ إلّا ويلقـى السُّـمّ في اللّسعـات

نبـئ فرنسـا أنّ جـدّي طـارقٌ وابـن الوليـد وعُقبـة وزناتـي

إنْ لـمْ يُعلّمـك الزّمـان فإنّنـا سنُريك درسـاً خالـد النّغمـات [1]

في هذه الأبيات مجموعة من المجازات المرسلة والعقليّة، والجدول التّالي يُحدّدُها ويبيّن أنواعها والعلاقات التي تحكُمها:

جدول27: المجاز ونوعه وعلاقتُه:

البيت	المجاز المرسل	علاقتُه	المجاز العقليّ	علاقتُه
1	– دنيا الضّنى	مكانيّة		
2	– قمم الجبال	جزئيّة		
	– أحبّتي	كلّيّة		
3	– حرّيتي ونجاتي	مُسَبَّبيّة		
4	– في الشّرق	كلّيّة		
	– الخطى	مُسبَّبِيّة		
5	– الشّفاه	جزئيّة		
6			– الزّمانُ	زمانيّة

[1] – خمّار، ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، م2، ص118– 123.

7			– أوربا	مكانيّة
			– تزعّمت [أوربا]	مكانيّة
8			– بنت [أوربا]	مكانيّة
9			– جهلت[أوربا]	مكانيّة
			– نسيت[أوربا]	مكانيّة
10	– أتاها مارد [أوربا]	مكانيّة		
	– يجرفُها [أوربا]	مكانيّة		
11	– فرنسا	مكانيّة		
12	– دماؤنا	سببّيّة		
	– أكُفُّنا	جزئيّة		
13	– ثراه	جزئيّة		
14	– فرنسا	مكانيّة		
15			–الزّمانُ	زمانيّة
	– خالد النّغمات	اعتبار ما يكون		

نُلاحظ في هذه الأبيات تنوّعاً بين المجاز المرسل والمجاز العقليّ، إلّا أنّ تواجُد المجاز المرسل أكثر من المجاز العقلي، كما أنّ العلاقات الأكثر وروداً هي المكانيّة والزّمانيّة، لأنّ موضوع القصيدة وموضوعات الدّيوان عموماً هي موضوعات ثوريّة والصّراع بين بلدين الجزائر وفرنسا، بلد يُحارب من أجل حُرّيّته وآخر ظالم متعدٍ على حقوق غيره، والزّمان هو الحيّز الذي يحتوي هذه الثّورة وهذا الصّراع؛ لذلك فإنّه من المنطقي أن نجد هذا التّواجُد الكبير لعلاقتي الزّمان والمكان، ففي أوّل بيت يظهر المجاز المرسلُ في قوله: (أتلو على دُنيا الضّنى أنّاتـي)، ويظهر

موضع المجاز في استعمال لفظة (دُنيا) في غير محلّها، والمقصود من يعيشون في هذه الدُّنيا، فهم من يتلو عليهم أنّاته، أمّا العلاقة التي تجمع بين المذكور والمحذوف فهي علاقة مكانيّة. ولكنّ الغريب في هذه الصّورة هو ورود لفظة أتلو غريبة عن المنظومة الدّلاليّة، فالأنّات لا تُتْلى، وإنّما ما يُتْلى هو الكلام بصوت مرتفع، أمّا الأنين فهو صوتٌ خافت ناتج عن الشّعور بالألم والتوجّع.

ومن أمثلة هذه العلاقة أيضاً قولُه: (نبّئ فرنسا)، فالشّاعر يدعو مخاطَبَه إلى إخبار فرنسا بأجداده وتاريخه المجيد، وهو لا يقصد فرنسا باعتبارها مكاناً، وإنّما يقصد مسؤوليها والمشرفين عليها، حيثُ ذكر المكان وأراد أهله، وقد ألف الشّعراء العرب ذكر الغير بذكر أماكنهم ومن أمثلة ذلك قول البارودي في حديثه عن المقياس حيثُ حيُّه القديم في مصر: [البسيط]

فيا بريد الصّبا بلّـغ ذوي رحمــي أنّي مقيـمٌ على عهدي وميثاقــي

وإنْ مَررْتَ على المقياس فاهدِ لهُ منّــي تحيّــة نفسٍ ذات أعــلاق[1]

ومن قبله قول أبي البقاء الرّندي في رثاء الأندلس في نونيته الشّهيرة: [البسيط]

دهى الجزيرة أمرٌ لا عزاء له هوى لهُ أُحدٌ وانهدّ ثهـلان[2]

ففي حديثُ الشّاعر عن الجزيرة إنّما يقصد أهلها المسلمين هُناك، لأنّ الجزيرة باقيةٌ وما أصاب فقد أصاب أهلها الذين قُتّلوا وشُرّدوا وهُجّروا منها، كما أصاب رموز الإسلام فيها.

ومن أمثلة هذه العلاقة في المجاز العقلي قولُه:

لكن أوربــا بالغــرور تسلّــحت وتزعّمت تزهـو بغيـر حصــات

---

[1] – محمود سامي البارودي: ديوان محمود البارودي، (دط)، القاهرة/ مصر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012، ص198.

[2] – محمّد رضوان الدّاية، أبو البقاء الرّندي شاعر رثاء الأندلس، ط2، بيروت/ لبنان، مكتبة سعد الدّين، 1986، ص145.

فقد أسند الشّاعر الفعل (تسلّحت) إلى أوربا، وهو يقصد من وراء ذلك حُكّامها ومسؤوليها، فذكر المكان وأراد أهله.

ومن أمثلة الزّمان ما ورد من مجاز عقليّ كقوله: (أهدى الزّمانُ إلى رجائي ثورة)، حيثُ يُسند الفعل (أهدى) إلى الزّمان وهو ليس فاعله الحقيقيّ، وإنّما يقصد شباب الجزائر ممّن فجّروا الثّورة وأعدّوا لها وخطّطوا، وهذا التّعبير أيضاً ممّا ألف الشّعراء العرب استعماله في قصائدهم وأكثروا منه ومن ذلك قول أبي البقاء الرّندي أيضاً: [البسيط]

هي الأمور كما شاهدْتَها دولٌ من سرّه زمنٌ ساءته أزمــانُ

يُمزّق الدّهرُ حتماً كُلّ سابغـة إذا نبتْ مشرفيّاتٌ وخُرصـانُ

دار الزّمـان على دارا* وقاتِلِـه وأمّ كسْـرى فمـا آواه إيـوانُ[1]

وقول المتنبّي قبله:

صحبَ النّاسُ قبلنا ذا الزّمانا وعناهم من شأنه ما عنانا

وتولّــوا بغُصّــة كُلُّهــم منـــ ـه وإنْ سرّ بعضَهُم أحيانا

رُبّمـا تُحسِنُ الصّنيـع لياليــ ـه ولكن تُكـدِّرُ الإحسانـا[2]

وقول طرفة بن العبد في معلّقته قبلهما:

ستُبدي لك الأيام ما كُنت جاهلا ويأتيك بالأخبــار من لم تُزَوّدِ[3]

إنّ ما دفعنا إلى التّركيز على الزّمان والمكان هو كثرة تواجُدهما في الدّيوان ومن أمثلة ذلك أيضاً قولُه في قصيدة "صوت الضّمير": [الكامل]

---

* دارا: من ملوك الفرس، وفي قوله: أمّ كسْرى: أي قصده الموت.

[1] – محمّد رضوان الدّاية: أبو البقاء الرّندي شاعر رثاء الأندلس، ص143– 145.

[2] – المتنبّي: ديوان المتنبّي، ص474.

[3] – طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي محمّد ناصر الدّين، ط3، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلميّة، 2002، ص29.

واليوم خان الدّهر سالف عهدنا ورمت معالمنا أعاصير الزّوابع

حقّاً لقد عبث الزّمـان بجيلنـا لا لـن ألومك أي هذا الثّائـر

فـإذا أراد الدّهـــر إلّا خُذلنـا فالموت أفضـل للعزيـز مآبـا [1]

وقوله في قصيدة "دُعاء الحقّ": [البسيط]

قالتْ فرنسا وما في القول مَنْ عجب إنْ كان مَـنْ قالـه في مُخّـه ورمُ

قالـت فرنسـا أتينـاكُـم نُعلّمُكـم فنّ الحضـارة إذْ أنتـم لهـا عـدمُ

سيذكُـرُ الكـون عنّـا بعـد ثورتنـا من سوف يحتلُّه الإفلاس والنّـدم

قولـي لهـم جبهـة التّحريـر ثورتُنـا أقوى من الدّهـر لا ينتابُهـا سـأمُ

دمُ البُطولـة فـي أعراقنـا لهـب ويومُنـا الكالـح المغبـر مرتسـم

على سُمُـوِّك يـا بيضـاء مربعُنـا وفي مشارفـك الشّمّـاء نعتصـمُ [2]

فقد أسْند الشّاعر الأفعال: (خان، عبث، أراد) إلى الدّهر والزّمان، كما نسبَ الصّفتين: (الكالح، المغبر) إلى اليوم، من باب المجاز العقليّ، واستعمل لفظة الدّهر في غير محلّها في قوله: (أقوى من الدّهر)، من باب المجاز المرسل، كما أسند الفعلين: (قال، سيذكُر) إلى غير فاعليهما الحقيقيين (فرنسا، الكون)، من باب المجاز العقليّ، واستعمل لفظة (بيضاء) في غير موضعها من باب المجاز المرسل، وأمثلة ذلك كثيرة في الدّيوان. ولقد ساهم المجاز عموماً في إضفاء طابع جماليّ على الأبيات كما ساهم في الإيجاز الذي هو خاصّيّة من خصائص الشّعر بالإضافة إلى المساهمة في دفع خيال المتلقّي إلى البحث والتّأمُّل وإثارة الفضول من أجل اكتشاف العلاقة التي تربط بين المذكور والمحذوف، فـ "الشّيء إذا عرف من بعض الوجوه دون بعض تاقت النّفسُ إلى

---

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص128– 130.

[2] – المصدر نفسُه، ص139– 142.

تحصيل ما ليس بمعلوم لها، وذلك لا يتسنى إلّا عند التّعبير بالمجاز، أمّا عند التعبير بالحقيقة فيحصل العلم به من جميع الوجوه، لا جرم كان التّعبير بالمجاز أقرب إلى تحسين الكلام وتجميله"[1]

2- الصّورة الكُلّيّة:

إذا كان المعنى لا يكتملُ بالصّورة الجزئيّة التي يكتنِفُها الغموض في بعض الأحيان لأنّها تعكسُ حالة شعوريّة واحدة فإنّ الصّورة الكُلّيّة أكثر وضوحاً؛ لأنّها تُعبّر عن الحالة الشّعوريّة العامّة، وهي تتكوّن من مجموع الصّور الجزئيّة ممّا يؤدّي إلى اكتمال التّعبير عن التّجربة الشّعوريّة، فدراسة الصّورة الكُلّية لا يكون إلّا عبر المرور على الصّور الجزئيّة، فالوصول إلى الكُلّ يكون عبر المرور على الجزء وهذا عكس الصّورة المادّيّة المرئيّة التي تمرّ من الكُلّ إلى الجزء ولا يكون إدراكُها إلّا انطلاقاً من الكُلّ على رأي أصحاب المدرسة الجشتالتيّة، وهو ما ينطبق على إدراك الأشياء عموماً، فالمجمل فيها أسهلُ من المفصّل[2].

لابُدّ للصّورة الشّعريّة أن تتوفّر على خصائص ترفعُها إلى مقام النُّضج والجودة فتُبْعِدُها عن الاضطراب، ولا يتحقّق ذلك إلّا بالتّطابق بين الصّورة والتّجربة التي مرّ بها الشّاعر، بالإضافة إلى الوحّدة والانسجام، فتكون بذلك تامّة الأجزاء متكاملة لا تغيب فيها حلقة من حلقاتها، مع انسجام تامّ بين الأفكار وتلاؤم بين المشاعر، ومن الخصائص أيضاً قوّة الشُّعور وتدفُّقه وحيويّتُه، وأخيراً الإيحاء؛ من خلال الابتعاد عن المباشرة في كشف المضمون والتّصريح به، فالإيحاء أقوى في النّفس من التّصريح[3].

---

[1] – المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص297.

[2] – يُنظر: السّكّاكيّ: مفتاح العلوم، ط2، ضبطه وعلّق عليه نعيم زرزور، بيروت، لبنان، دار الكتب العلميّة، 1987، ص350.

[3] – يُنظر: علي علي صبح: البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، (دط)، مصر، المكتبة الأزهريّة للتُّراث، 1996، ص29- 32.

وتتكوّن الصّورة الشّعريّة من مجموعة من العناصر التي تُساهم في تشكيلِها، وجعلِها لوحة فنّيّة واحدة، فكُلّ عُنصُر من هذه العناصر لهُ دورُه في إبرازِها وإخراجِها في مظهرها النّهائي مثلُها في ذلك مثل اللّوحة التّشكيليّة التي تتآلف فيها الألوان والخُطوط والرُّسومات، وأيّ غياب لواحدة منها أو نُقص فيها يظهر الخللُ في كشفِها لفكرة صاحبِها ووضوح الصّورة وفكرة الفنّان التي يودّ الكشف عنها. ولا شكّ أنّ أهمّ عُنْصُر فيها هو الصّور الجزئيّة التي ذكرناها سابقاً بالإضافة إلى صور أخرى قد تكون حقيقيّة بعيدة عن الخيال، ومن هذه العناصر أيضاً ذلك التّشكيلُ الموسيقيّ النّاتج عن الموسيقى الدّاخليّة والموسيقى الخارجيّة، ومنها أيضاً الرّمز والأسطورة، والألفاظ الموحيّة، والتّدفّق العاطفيّ الذي يُعبّر عن صدق الشّاعر في رسم صورته، ومن العناصر التي تُساهم أيضاً في تشكيل الصّورة تلك الأساليب الإنشائيّة المجازيّة التي تُعبّر عن أغْراض نفسيّة كالفخر، والمدح، والعتاب، والتّهديد، والتّحسّر، والتّحقير، وغيرها، وقد تجتمع كُلُّها أو بعضُها في تجسيد الصّورة.

إنّ قصائد هذا الدّيوان قصائد ثوريّة في أغلبِها، عبّر الشّاعر من خلالِها عن عواطف الحُزن والألم والمعاناة، والشّوق والحنين، والاعتزاز والافتخار، وهذا تماماً ما لمسناه من خلال دراستنا للصّور الجزئيّة السّابقة، وسُنحاول أن نُقدّم بعض النّماذج التي نُبيّن من خلالِها ارتباط عناصر الصّورة الكُلّية فيما بينها للكشف عن فكرة الشّاعر ورسالته.

فقصيدة "شعبي الفارس" مثلاً تتكوّن من ثلاث فقرات تُمثّل ثلاث لوحات أو مشاهد، يُعبّر المشهدُ الأوّل عن صورة الفارس الجزائريّ وصفاته، ويُعبّر المشهد الثّاني عن تحدّيه وعزيمته وقُوّته في مواجهة المحتلّ الغاصب، ويُعبّر المشهد الأخير عن قوّة الشّعب الجزائريّ عموماً، وإصراره وعزمه على الثّار من الاستدمار، حيثُ يقول في أبيات المقطع الأولى:[الرّمل]

فارسٌ يملأ* الإشراق همــّه صـارمٌ يحـدوه إقـدامٌ وحكمــه

زاحــفٌ ينشُـرُ من أطرافــه صدأ الماضي ومن بارك وهمـه

ربّ يـوم صادفــت موكبــه حجُبٌ سـودٌ فأوهاهــا بلطمــه

فارسٌ من مقلة الشّمس أتــى واسع الجبهة في عينيــه رحمـه

أسمر اللّون سمـاويّ الهـوى عربــيّ دمُــه القانــي ورسمُـــه

من صقور البيد من أسيادها مقبلاً يحمل صمصامــاً وكلمـه

نــوب الأيّـــام لا تُدركُـــه ويهـابُ الدّهــر إمّـا رام ثلمــه

هو شعــبٌ عربــيّ مرســلٌ أن يقود النّاس أن يبسط حُكمــه

هو شعبي من به عزّ الورى وبزنديــه رأى التّاريـخ نجمـــه[1]

من أجل تصوير الشّاعر لفكرته الأولى ورسمها في ذهن المتلقّي دفع بمجموعة من العناصر التي تُساهم في تكوينها، وأوّل شيء يُساهم في هذه الصّورة هو **الجانب الموسيقيّ**، فالقصيدة من **البحر الرّمل**، وقد سبق الحديثُ عنه في الفصل الأول وهو "بحر الرّقّة، فيجود نظمُه في الأحزان والأفراح والزّهريّات؛ ولهذا لعب به الأندلسيّون كلّ ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشّحات، وهو غير كثير في الشّعر الجاهليّ، وأكثرُه في مثل ما تقدّم"[2]، ويقول عبد الله الطّيّب المجذوب في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها": "نغمة الرّمَل خفيفة جدّاً. وتفعيلاتُه مرنة للغاية، إذ كثيراً ما تصيرُ (فاعلاتُن) (فعلاتُن) ولا يكادُ يُلحظُ ذلك. وفي رنّته نشوةٌ وطرب والأوائلُ من الجاهليّين

---

* – وردت في الدّيوان لفظة يملأ، وقد يكون هُناك خطأ مطبعيّ، لأنّها لا تُناسبُ المعنى ولا الوزن، والأصح أن تكون (يملؤه) فهي مناسبة معنى ووزناً.

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص172، 173.

[2]– هوميروس: الإلياذة، ص84.

وأكثرُ الإسلاميّين من طبقة جرير والفرزدق وكثيّر عزّة والأخطل لم يكونوا يُكثرون من هذا الوزن في أشعارهم. ويبدو لي أنّه كان بمنزلة الأناشيد الشّعبيّة "[1].

وقد استعمله الشّاعر تامّاً، وهو مناسب لموضوع القصيدة لما فيه من تصوير للفارس الجزائريّ وتغنٍّ بسماته، حيثُ نلمس هُنالك انسجاماً مع الغرض فهو أقربُ إلى الأناشيد، ورُبّما اختيار الشّاعر لهذا البحر كان بغرض تسهيل حفظها، وهذا ما رآه عبد الله الطّيب المجذوب حين قال: "في الرّمل رقّة وعُذوبة مع ما فيه من الأسى ... وما أظُنُّ الذين استعملوه من أصحاب الملاحم فعلوا ذلك إلّا لخفّة هذا الوزن وسُهولته في الحفظ. فمن هُنا أصابوا، ولكنّهم أخطأوا من حيثُ عدمُ مناسبة هذا الوزن لأغراضهم" [2]، إلّا أنّ أجواء الافتخار في القصيدة لا تخلو من طابع الحزن والأسى، ففي كُلّ مرّة يفتخر الشّاعر في قصائده، يمُرُّ على المآسي والأحزان التي تعرّض لها الشّعب الجزائريّ، ولذلك وجد في هذا البحر ما يجمع بين الافتخار والحزن والأسى، كما أنّ قصائد الثّورة عموماً تنظمُ لتُحفظ وتُنشد، وهذا ما كان سائدا في تلك الفترة، فالسّلام الوطني الجزائري "قسَماً" نُظم على بحر الرّمل أيضاً وكان قبل نظم هذه القصيدة بأربع سنوات تقريباً، وما عرفه حينها من انتشار بين الجزائريّين، وما أظُنّهُ هو أنّ نغمة الرّمل تُناسبُ شعر الثّورة كثيراً، وقد وجد فيه شُعراؤها –أي الثّورة– ضالّتهم لذلك أكثروا منه، وخيرُ دليل على ذلك ما ذكرناه مع النّشيد "قسما" الذي يهُزّ النّفوس ويؤجّجُ المشاعر، رغم أنّ موضوعه يُصوّر الملاحم ويتغنّى بالبطولات، أمّا **القافية** فقد كانت مفتوحة بتحريك الرّويّ ووَصْلِهِ بالهاء، ويُمثّلُ هذا الصّوتُ قمّة الاسترخاء والشُّعور بالرّاحة بعد عناء، فالرّغبة في التّحرّر واضحة عند الشّعب الجزائريّ من أجل التّخلّص من عناء الاحتلال والشُّعور بالرّاحة، والملاحظ هو اجتماع الرّويّ الميم وهو حرف جهوريّ مع حرف

---

[1]– المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص124.

[2]– المرجع نفسُه، ص140.

الوصل الهاء وهو حرف همس، واستعمال حرف الهمس إلى جانب حرف الجهر أضفى على القصيدة تنوّعاً موسيقيّاً يعكسُ طبيعة النّفس البشريّة التي تحملُ بداخلِها هذين المتناقضين لا من حيثُ الصّفةُ (الجهر والهمس)، وإنّما من حيثُ المعنى والدّلالة، أي بين الرّقّة واللّيونة من جهة وبين الشّدّة والقوّة من جهة أخرى، وحرف الميم يوحي بـ"اللّيونة والمرونة والتّماسك مع شيء من الحرارة"[1]، كما يدلّ هذا الحرف على "الجمع والضّمّ والكسب بما يتوافق مع واقعة ضمّ الشّفة على الشّفة"[2]، ويبدو أنّ الشّاعر احتاج إلى هذا الحرف لإظهار تماسُك الشّعب الجزائري واجتماعه على مقاومة الظّلم والطّغيان.

وممّا ساهم في رسم الصّورة أيضاً من الموسيقى **التّصريع**، وقد يقول قائلٌ: ما علاقة التّصريع بالصّورة الفنّيّة؟ وفي هذا الصّدد يحضُرُني مثال عن الصّورة الماديّة التي يبرع الفنّان في رسمِها ليُخْرِجَها في أبهى حُلّة، وما إن ينتهي منها يبحثُ لها عن إطار مُناسب يزيد من جمالِها، وأجملُ ما يكون هذا الإطار عندما يتفنّن في تزيينه من الأعلى ليُشبه التّاج، وهذا تماماً حال التّصريع في القصيدة مع الموسيقى الخارجيّة، ومن البديهيّ أن يتّجه النّاظرُ إلى اللّوحة المؤطّرة دون الأخرى غير المؤطّرة لأنّها تَلْفِتُ انتباهه من أوّل وهلة، وكذلك حال التّصريع فـ"إذا كان الابتداء حَسَناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام"[3].

وممّا ساهم في رسم هذه الصّورة أيضاً **الموسيقى الدّاخليّة** ومنها **الأصوات**، حيثُ بلغت حروف هذه المقطوعة عموماً ثلاثمائة وواحد وعشرين صوتاً، مثّلت أصواتُ الجهر حصّة الأسد منها حيثُ بلغت مائتين وواحد وأربعين صوتاً، وهو ما يُمثّلُ 75%، وهذا ما يتناسبُ وفكرة

---

[1]- عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص72.

[2]- المرجع نفسُه، ص75.

[3]- العسكري: كتاب الصّناعتين، ص437.

الشّاعر الذي يُريد إسماع صوت الفارس الجزائريّ وتحدّيه للاستعمار الفرنسيّ للمتلقّي، والمفتخرُ يجهرُ بصوته كما المتحدّي يجهر بصوته لمن يتحدّاه من أجل إسماعه، ومنها أيضاً **التّكرار** ويظهرُ ذلك في تكراره لفظة (فارس)، وفي ذلك تأكيد على صفة الفروسيّة التي تُميّز الإنسان الجزائريّ.

وممّا ساهم في رسم الصّورة أيضاً **الألفاظ الموحيّة** و**الرّموز** التي ساهمت في تكثيف المعنى، ومنها: (الإشراق، الشّمس، سماويّ، نجمه)، وهي ألفاظ مستوحاة من الطّبيعة خرجت عن معناها الحقيقيّ لتدلّ على معاني الأمل والطّموح، والجمال، والقُوّة، والسّموّ والمكانة المتميّزة.

أمّا كلمة (صدأ) فهي ترمُز إلى المعاناة والألم، وكذلك الحال بالنّسبة إلى كلمة (سود)، وكلمة (البيد) ترمُزُ إلى القُوّة والجلَد والشّجاعة، وكذلك الأمر بالنّسبة لكلمة (صمصام).

وأمّا **التّدفُّق العاطفيّ** فقد كان المحرّك الرّئيس في رسم الصّورة جزئيّةً كانت أم كُلّيّةً، فالعاطفة "هي التي تنتقي ألوان الصّورة، فتُركّزُ الأصباغ، أو تمزج الألوان، أو تبعثُ الأضواء وسط الظّلام، لأنّ عصاها سحريّة لا تُبقي ولا تذر، وبها تنطق الصّورة بالحُزن، وتهتزّ للفرح، وتصطخب للحماس والنّضال"[1]، وفي المقطع السّابق نجدُ أنّ الشُّعور القويّ بالارتباط بالوطن والشّعب الجزائريّ والعربيّ وحُبّهم الشّديد هو الذي دفع إلى اختيار الموسيقى والصّور الجزئيّة بالإضافة إلى الألفاظ الموحية والرّموز التي ترسُمُ الفارس الجزائريّ في تلك الصّورة اللّائقة والجميلة.

أمّا **الصّور الجزئيّة** فإنّنا نلمسُ صورتين بارزتين في قوله:

1- (فارسٌ من مقلة الشّمس أتى): وهي استعارة مكنيّة شبّه فيها الشّمس بإنسان له مقلة، وهي صورة أكّد من خلالها على جمال صورة الفارس الجزائريّ الذي هو امتداد للفارس العربيّ وقوّته.

2- (من صقور البيد من أسيادِها): استعارة تصريحيّة شبّه فيها فُرسان العرب بالصُّقور، وهي صورة أكّد فيها على قُوّة الفارس الجزائريّ.

---

[1]- علي صبح: البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، ص26.

المقطع الثّاني:

فـارسٌ يمـلأ الإشـراق همّـه صـــارمٌ يحـدوه إقـدامٌ وحكمـــه

يتحـــدّى يتحـــدّى زحفـــــه كـلّ مـن رام مع الأيّـام هدمـــه

فارسٌ، مـازال شعبـي فارســاً تعجـز الأكوان أن تحمل همّـه

إن كبا مهراً بـه يومــاً فمـــا عثرةُ الحافـر للرّاكـب وصمـــه

كم أعاد الكيّ لليائـس عزمـه مثلما تستنفــر السّـاهم صدمــه

فـارسٌ مازال شعبــي فارســاً لا يُبالي أيّا كان الخصمُ خصمه

هو في المغرب جمـر يتلظّـى تأكُـل النّــار مآسيـــه ويُتمـــه

في ذرى الأوراس شهـم ثائــر هائــج تدفعــه الثّــارات نقمـــه

زلزلـت أقدامُـه عرش العـدى زعزعـت قبضتُــه أرفــع قمّـــه

حـرّر الإنســان من أغلالـــه ورمى عن خاطر النّائـم حلمــه

فاستفــاق المجـد في إفريقيــا يعزف الرّشّاش في أروع نغمــه[1]

لا تختلف عناصرُ الصّورة في هذا المقطع عن سابقه خاصّة ما تعلّق منه بالجانب الموسيقي، فهو واحدٌ من حيثُ الموسيقى الخارجيّة من وزن وقافية وتصريع، ولا يكادُ يختلف من حيثُ الموسيقى الدّاخليّة، من خلال سيطرة أصوات الجهر على المقطع، حيثُ بلغت مائتين واثنتين وثمانين من مجموع الأصوات المقدّرة بـ ثلاثمائة وستت وتسعين صوتاً، أي ما نسبتُه 71.21% وهي مناسبة لأجواء الثّورة والافتخار.

ويُمثّلُ التّكرار أيضاً جانباً مُهمّا في الموسيقى الدّاخليّة من خلال تكرار اللّفظة نفْسِها المكرّرة في المقطع الأوّل، حيْثُ تكرّرت أكثر في هذا المقطع (خمس مرّات)، وقد ساهم هذا التّكرار في

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص173، 174.

تأكيد صفة الفروسيّة والقُوّة في الإنسان الجزائريّ المناضل والمكافح والمتحدّي للظّالم، وهذا ما يظهرُ أيضاً في تكراره فعل (يتحدّى).

ومن عناصر الصُّورة أيضاً **الألفاظ الموحية** التي ساهمت في تكثيف المعنى في هذا المقطع ومنها لفظة (الكيّ) التي توحي بشدّة العذاب والألم الذي تعرّض له الشّعب الجزائريّ، بالإضافة إلى لفظة (الجمر) التي توحي بشدّة الغضب والثّورة على المحتلّ الغاصب، وقد رسمت هاتان اللّفظتان بما تحملان من معاني أوحت بها صورة الفارس الجزائريّ الذي ثار بقوّة على الظُّلم والطُّغيان الذي تسبّب له في ألم وعذاب عميقين.

ومن هذه العناصر أيضاً **الصُّور الجزئيّة** وقد رصدنا ثلاث صور واضحة وهي:

1 -**التّشبيه:** في قوله: (هو في المغرب جمر يتلظّى) وهو تشبيه بليغ بيّن من خلاله الشّاعر شدّة قوّة الفارس الجزائريّ وغضبه.

2 -**الاستعارة:** (تأكُل النّار مآسيه ويُتمه) وهي استعارة مكنيّة شبّه فيها النّار بوحش ومآسيه ويُتمه بفريسة، وقد بيّن من خلالها قُوّة الثّورة الجزائريّة التي انطلقت لأجل استرجاع الكرامة والحقّ.

3 -**الاستعارة:** (فاستفاق المجد في إفريقيا يعزف الرّشّاش) وهي استعارة مكنيّة شبّه فيها المجد بإنسان قام من سُباته ليتّخذ من نغمة الرّشّاش لحناً لثورته، حيثُ بيّن الشّاعر من خلالها قُوّة الثّورة والعزيمة والتّحدّي.

المقطع الأخير:

أيّهـا الباغـي تفجّـر بيننـــا حسْبُنا من لفحة البارود نسمـــه
إن تكن نارا فشعبي عاصـفٌ أو تكن وحشاً سقاه الشّعب سمّه
هو في الرّملـــة واللُّـدّ جـــوى وحنينـا فاض من مليون خيمـــه

لن يموت الثّـأر في أعراقـــه قبل أن يجتثّ بالمنشـار سُقمــه

سوف يبقـى.. كُلُّنـــا حُرّاسُــه نغرق الطّوفان لو حـاول ردمــه

سوف يبقى..سوف يبقى إنّنـا قد أردنا أن تعيش العُرب أمّــه[1]

إنّ عناصر الصّورة في هذا المقطع هي نفسُها في المقطعين السّابقين من حيثُ **الموسيقى الخارجيّة** و**الدّاخليّة**، و**التّدفّق العاطفيّ**، فقد غلبت على أصواتِه أيضاً حروف **الجهر**، حيثُ بلغت مائة وثلاثة وستين صوتاً من مجموع مائتين وعشرين صوتاً، أي ما نسبتُه 74.09%، وهي مناسبة أيضاً لأجواء الثّورة والعزم والإصرار. كما ساهم التّكرار أيضاً في رسم لوحة التّحدّي والإصرار والصّمود من خلال تكرار عبارة (سوف يبقى) التي يؤكّد من خلالها على تحدّي الاستعمار وإصرار الشّعب على الانتقام.

– **الألفاظ الموحية:** كان للألفاظ الموحية دورُها أيضاً في رسم الصّورة في هذا المقطع من خلال تكثيف المعنى بحمل دلالات متنوّعة للألفاظ، ومنها: (ناراً، عاصفٌ، وحشاً، الطّوفان)، فالنّار هُنا توحي بالظُّلم والعدوان والاستبداد والتّعدّي، وتوحي لفظة (عاصف) بالقوّة والسّيطرة والتّحدّي، وتوحي لفظة (وحشاً) بالظُّلم والتّعدّي والطُّغيان، أمّا لفظة الطّوفان فتوحي بالقُوّة والعذاب.

– **الصّور الجزئيّة:** في المقطع صورتان بارزتان ساهمتا في تكوين الصّورة الكُلّيّة وهما:

1– التّشبيه: في قوله: (إن تكن نارا) (شعبي عاصفٌ) (تكن وحشاً): فهُنا مجموعة من التّشبيهات البليغة، فهو يُشبّه العدوّ بالنّار في قُوّته وظُلمه وما يُسبّبُه من عذاب، كما يُشبّهه أيضاً بالوحش في ظلمه وطُغيانه، ويُشبّه الشّعب العربيّ عموماً والجزائريّ خصوصاً بالعاصف الذي يُطفيء هذه النّار ويقضي عليها.

---

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص174، 175.

2- **الاستعارة:** في قوله: (لن يموت الثّأر) فهي استعارة مكنيّة شبّه فيها الثّأر بإنسان يأبى الموت، حيثُ أسند إليه صفة من صفات الإنسان أو الكائن الحيّ ليُبيّن حُضوره القويّ في عالمه وعالم الشّعب كُلّه، ومن وراء ذلك إبراز شدّة الإصرار والتّحدّي.

ففي هذه القصيدة إذن ثلاث صور كُلّية تكوّن في مجملها أيضاً صورة كلّيّة للفارس الجزائري العربيّ، وقد ساهم في رسمها كما رأينا مجموعة من العناصر المتمثّلة في الموسيقى بنوعيها والألفاظ الموحية والعاطفة والصّور الجزئيّة . فالشّاعر يفتخر بصفات هذا الفارس والشّعب ويمتدح بطولاتهما وتحدّيهما للمستعمر ويتغنّى بها، لذلك استعان ببحر الرّمل، ولأنّه يجهر بذلك أمام العالم اعتمد أكثر على القافية المطلقة وأصوات الجهر، ولكي يُضفي على القصيدة جمالاً صرّعها، وليُعطي الممدوح حقّه اعتمد الألفاظ الموحية التي تُساهم في تكثيف المعنى وتوصلُه إلى المتلقّي كما يُريدُه الشّاعر، فاختار الألفاظ التي توحي بالظّلم والألم والطّغيان، وما نتج عنها من ثورة وبطولة وإقدام، ويظهرُ التّدفُّق العاطفيّ في اختيار الألفاظ والموسيقى والصّور الجزئيّة التي أكّد من خلالها معاني القوّة والبطولة والتّحدّي.

وفي نهاية دراستنا للصّورة بنوعيها في هذه القصيدة يتّضح لنا أنّ الشّاعر اعتمد عليها من أجل بناء معاني قصيدته، وتبليغ رسالته، والوصول إلى هدفه، وهذا النّموذج ينطبق على قصائد الدّيوان كُلّها، وما سهّل هذه العمليّة هو أنّ موضوعها يكادُ يكون واحداً وهو "الثّورة والتّغنّي بالوطن".

2- الحقول الدّلاليّة:

"إنّ الطّبيعة الحقيقيّة للّغة يُمكن فقط فهمُها من خلال فهم المعنى، ويلعبُ المعنى دوراً كبيراً في كُلّ مستويات التّحليل اللُّغويّ" [1]، وإنّ دراسة الكلمات ضمن الحقول الدّلاليّة تكون في إطار الاستخدام اللّغويّ داخل الجملة، فلا يُمكن دراستُها بمعزل عن هذا الإطار، لأنّ دلالتها تتغيّر حسَب السّياق الذي ترِدُ فيه [2]، ولذلك فإنّ دراستنا في هذا المجال ستنصبُّ على اللّفظة في إطار سياقها.

و"الحقل الدّلاليّ Semantic field أو الحقل المعجميّ Lexical field هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتُها، وتوضعُ عادة تحت لفظ عامّ يجمعُها" [3]، ويبقى الهدف من دراسة هذه الحُقول هو "جمعُ كُلّ الكلمات التي تخُصّ حقلاً معيّناً، والكشف عن صلاتِها الواحد منها بالآخر، وصلاتِها بالمصطلح العامّ"[4].

لقد قُمنا بإحصاء الحُقول الدّلاليّة البارزة في الدّيوان، ومن ثمّ تركيزُ الشّاعر عليها في بنائه الشّعريّ للكشف عن أفكاره ومقاصده، وقد توصّلنا بعد عملية الإحصاء إلى أربعة عشر حقلًا (14) ساهمت كُلُّها بطريقة أو بأخرى في خدمة معاني القصيدة والإفصاح عن اهتمامات الشّاعر، ويتقدّمُها الحقلُ الثّوري.

جدول28: الحقلُ الثّوري والحربيّ:

الحقل	الكلمات التي تندرجُ فيه
الثّورة	يثور- ثائر- ناقم- يزأر- مرعد النّبرات- النّضال- موكب الأبطال- ثورة- الوغى-

[1] - أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ط5، القاهرة/ مصر، عالم الكُتب، 1998، ص5.

[2] - يُنظر: جرمان ولوبلون: علم الدّلالة، ص87.

[3] - أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ص79.

[4] - المرجع نفسُه، ص80.

والحرب	هائج– ذاهب– أخوض– مضمّخ– مخضّب– مكبّر– مصوّب الفوهات– أصيح– حتف– الحرب– النّيران– الغارات– مارد– يجرفها– يُدمْدِمُ– النّار– الذّود– الصّمصام– الطّعنات– مثارنا– الثّورات– قناة– صيحة– دوّتْ– الرّجال– جروح الثّأر– مهتاج– دماء المجد– الإقدام– الزّلزال– صاحتْ– هزّة– رجّتْ– هزّتْ– صداها– زعزعتْ– المغاوير– الكواسر– الهيجاء– رايات البشائر– شعبُنا– ثارتْ– ثُرْنا– النّصر– الحِمام– ثورتنا– شبابًا– مجدا– ضحايا الخُلد– زندًا– ثورتنا الحمراء– انفجار هائل– فتح– دروب النّصر– الثّائرين– جيش– المعارك– المدافع– الأبطال– عراكنا– فداء– شُهداؤنا– إخوانُنا– دمائهم– الجهاد– البُطولة– البواسل– اللّهيب– دويًّا– أزيز الرّصاص– المدفع الرّشّاش– داميًا– ثوريًّا– انتفضنا– مقابر– مسدّسًا– شهيد– رصاصًا– الزّحاما– ساحة الحرب– زحف– صمود– الكتائب– القتال– يُحارب– الكفاح– أثْأر– لهب الجزائر– مُرْعِب– يزفر– زنودي– يُصارع– الجنود– النّصر– اجتاحي– عوائق– السّيف– البارود– الإقدام– المارِدُ الجبّار– يضطرم– النّيران– تدوي– مزمجرة– ننتقمُ– تُزَلْزَلُ– السّلاح– لُغم– لظاك– أهجُم– يصطاد– حمرا– يدحر– دمّرْ– مزّقْ– بعْثِرْ– كسِّرْ– أُنْشُر الإرهاب– تُدْبِرْ– تفجّرْ– كشِّرْ– يُدْحَرْ– تأجّجْ– طَلْقَة– قُنبُلة– فارس–

إنّ عملية إحصاء الوحدات المُعجميّة في الدّيوان كشفت عن موضوعاته الثّوريّة؛ وبالتّالي غلبة القاموس اللّغويّ الدّال على الحرب والثّورة، فالشّاعر ثائرٌ، والشّعبُ ثائر، والوطنُ كُلُّه ثائرٌ ضدّ الظُّلم والطُّغيان، فبعد أكثر من قرن من الاحتلال قرّر الشّعب الجزائريُّ الجهاد بتفجير ثورته الحمراء؛ فانطلقت رصاصتُها الأولى، وبلغ صداها العالمَ كُلَّه، وراح المارِدُ الجبّار ناقماً يزأرُ مُرعد النّبرات في ميادين الوغى، مُكبّراً يصطادُ الأعداء ويصيحُ في وجوههم، وهم الذين جرّبوا كُلّ أنواع

الرّدع والإجرام من خلال مدافعهم وغاراتهم التي لم تُجْدِ نفعاً أمام إقدام أبطال الثّورة الذين استقبلوا آلة الإجرام بالبُطولة، فألهبوا الوغى والجبال، وذادوا عن الدّيار بكُلّ قُوّة وبسالة، بعد أن كشّروا عن أنيابهم وزلزلوا الأرض من تحت أقدام جُيوش الكُفر فدحروها وكسّروا كبرياءها؛ فأدبرت تجُرُّ أذيال الهزيمة؛ فاستحقُّوا بذلك أنْ يكونوا في زُمرة الكواسِر والبواسل، وثأروا لسنوات القهر والاستبداد رغم أنّ الضّريبة كانت باهضة جدّا، وقد قدّموا قوافل من الشُّهداء بعد أن استقبلوا النّار والقنابل بصدورهم ودمائهم الزّكيّة التي خضّبت الأرض، فارتفعت رايات البشائر عالياً، ولاح النّصر الذي كان بعيدًا من قبل بعد أن امتلأت الأرض بقبور الشُّهداء. فكان هذا الماردُ الجبّار رمزاً للنّضال والكفاح والصُّمود.

استطاع خمّار من خلال هذا الحقل أنْ ينقُلَنا إلى عالم حرب التّحرير الجزائريّة بوقائعها، فكان دلالة على قُوّة الشّعب الجزائريّ ببُطولاته وتحدّياته وانتصاراته.

جدول29: حقل الاستعمار:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الاستعمار	العوادي– الأعادي– قوم الفساد– جبّار– مُعادي– قوم– ظالم– الجيش الفرنسيّ الغبيّ– شقيّ– أوربا– الغرور– تسلّحتْ– تزعّمت– تزهو– دولة– واد الجماجم– الهدم– الإفلات– جهلت– الظُّلم– نَسِيَتْ– فرنسا– عات– جائر– أرض فرنسا– الغاصبين– الأعداء– الهوان– القويُّ– تحتلُّها– الغوغاء– الخُصوم– العَدُو– الطُّغاة– قتَلوا– إذلالها– أوجُه أعجميّة– التّعدّي– الأذى– الدّمار– الأشرار– الهدم– الرّدم– الهيكل المنهار– عهدُك الأسود– بؤرة الخنى– الصَّغار– غرّ– جَيْشك– الأحلاف– الغرب– موطن العُداة– الخصم– المُبْطِلين– العدا– السّجن– الغدر– التّهديد– المُخادع– المعتوه– الوحش– جُنون الحِقد– النّهب– القتل–

	التّخريب– أحْرقْتُم– دولة الإجرام– حلف– خَدَم– حُسّادُنا– العابثون– محشد– الجلّاد– جحفل الفئران– بعثري– حرقًا– حاربينا– أركانكِ– المُعمّر– الغبيّ– دخيل– التّطفُّل– التّمادي– لصّ– أشباحُكُم– الأجنبيّ– البُغاة– خرْفاء– جُبَناء– ديغول– العجوز– المعاقل– حلف الطُّغاة– التّعذيب– بني الأوغاد– الفرنسيس– المُعربد–

يُمثِّلُ هذا الحقل الوجه الآخر للحرب الدّائرة في أرض الجزائر، حقل الأعادي والطُّغاة، حقل الاستعمار الفرنسيّ الغاصب الشّقيّ الذي عاث يجيشِه الغبيّ فساداً، بعد أن أصابه غُرور القُوّة التي كان وراءها أحلافُه من الأوربيّين، فبعد أن احتلّوا البلاد وجُنون الحِقد رائدُهُم تمادوا؛ فسجنوا، وجلدوا، وعذّبوا، وقتّلوا، وهدّموا، وخرّبوا، ونهبوا، وأحْرَقوا، وملأوا الأرض غدراً وجوراً، فكانت فرنسا دولة الإجرام بحقّ، دولة العابثين والبُغاة، دولة اللّصوص والوُحوش، دولة الأوغاد، وبؤرة الخنى والصّغار، التي تحوّل جيشُها المعرْبِدُ بعد انفجار ثورة التّحرير المباركة إلى جحفل فئران جبان لم يُفلِح ديغول العجوز في ردّ اعتباره وكبريائه بسياسته الترهيبيّة ومن ورائه الغرب المُخادع، ولم تُفلح محاولاتُه الإدماجيّة في ترسيخ أقدام الدُّخلاء المتطّفلين، لتبقى الحُريّة المطلب الرّئيس، وتبقى فرنسا خرفاء تهذي وتحلُمُ.

جدول30: الحقل الطّبيعيّ:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الحيّة	الطّير– صقر– باز–محلّق–شادي–الوحش–نمر–ليث–مكشّر الأنياب– الكائنات– الجراد– الأسود– الأزهار– فراش– الحقل– الغُصن– جوادي– طبيعة خضراء– أفراخِها– الورقاء– الحمام– مُروج– الحيّة الرّقْطاء– مهْر– فأر– الأخطُبوط– الظّباء– العُقاب– البذرة– جذع– النُّسور– تماسيح– الفريسة– عقرب– غزال–

	الجمل– المكلوب– الخلق– روْض– الفحل– النّخيل– الوردة الصّفراء– البوم–
الصّامتة	اللّيل– الظُّلُمات–نهار– سواد– البحر– الأمواج– العواصف– الصّخر– الأطواد– وادي– جبال– الآجام– قمم– النّجاد– الأرض– شوك– قتاد– الكواكب– اللّيالي– السّواد– قمم– المغاور– الوهاد– الزّوابع– الرّماد– البرايا– قمم الجبال– الجذى– الذّرات– إشعاع– الهضاب– عجاجة– الرّعد– السّماء– الحصباء– الهضبات– شُعلة– الرّعد– غيومًا– الأنوار– أعاصير الزّوابع– القذى– الماء– أعمق الأعماق– نورًا– كوكبًا– الفجر– الصّباح– إشراقًا– الأنهار– الهلالا– ضياء– الدّياجي– الحُفر– جمر– الإعصار– طوفان– الدُّجى– الغاب– النّسمات– قفرا– النّجم– ظلال– الرّمل– السّراب– مجرى– بدرا– عطرا– الينبوع– ريح– برًّا– جُحرا– وهج– الآكام– الغيم– سفوح– هالة– الغُبار– الثُّلوج– القرّ– الرّمضاء– التّلّ– دوحة الزّيتون– رُباها– النّبع– شفق الشُّروق– رحاب– هضاب– سناء– البيد– الطّين– القمر– خشَب– شمس– عبير– الغيث– المزن– الوحل– روابي– النّدى– غمام– السُّهوب– السُّهول– الجداول– الدّياجير– التّبر.
المصنوعة	نادي– هرم– مصباح– بساط– صرح– منازل– قبو– جسرا– المدائن– صروحها– قلاعَها– آثار– ملاعِبي– شراع– قارب– دور ذهب– خيام– تماثيل– غُرفة– باب– بيوت– أوتاد– الدّار– نصب ذكرى– المراكب –

يُعتبرُ حقلُ الطّبيعة من أكثر الحُقول بروزًا في الدّيوان، وقد تنوّعت وحداتُه المُعجميّة بين الطّبيعة الحيّة التي تنبُضُ بالحياة، والطّبيعة الصّامتة التي لا حياة فيها، والطّبيعة المصنوعة التي كان للإنسان يدٌ فيها، ولهذا الحقل دلالة كبيرة على العلاقة الوطيدة التي تجمع الإنسان الجزائريّ بعناصر الطّبيعة المُختلفة، فهي الأرض التي ترعرع فيها، ودوحة الزّيتون التي أظلّتْهُ من حرارة

الشّمس الحارقة، وشعر تحتها بالأمن والرّاحة، والجداولُ والسُّهول الخضراء التي تفيض بالخير، وكثيراً ما رتع فيها، كما لهُ علاقة كبيرة بواقعه أنذاك، فهو يعكسُ أحداث الثّورة ومُجرياتِها، فحين أرادُ التّعبير عن قُوّتِها استعمل ما يُناسِبُ من عناصر الطّبيعة التي تدُلُّ على ذلك (الأمواج، البحر، العواصف، الزّوابع، عُجاجة، أعاصير، طوفان، الجذى، الرّعد...)، وحين أراد التّعبير عن قُوّة وشجاعة الجزائريّ استعمل ما يدُلُّ على ذلك (صقر، الصّخر، الوحش، نمر، ليث، الأسود، النّسُور...)، وفي المُقابل لذلك عبّر عن الاستعمار الفرنسيّ بـ(البوم، الفريسة، فأر، الحيّة الرّقطاء...)، وفي هذا الجوّ الملتهِب والطّبيعة القاسية نجدُه يُعبّرُ عن الأمل والتّفاؤل بالنّصر والاستقلال بما يدلّ عليهما (الصّباح، الفجر، إشراق، ضياء، الشُّروق، المزن...)، ولإظهار جانب الرّحمة والإنسانيّة عند الجزائريّين وظّف ما يُناسبُ ذلك (ورقاء، الحمام، غزال، أزهار...)، أمّا نفسيّته الحزينة لوُجوده في بلاد الغُربة واشتياقُه إلى مرابِعه الأولى دفعته إلى استعمال بعض عناصر الطّبيعة التي لا تُفارقُ ذهنه (الدّار، ملاعبي، قبو، خيام، غُرفة، بيوت، منازل، مُروج...).

ففي الغالب استعان الشّاعر بعناصر الطّبيعة المُختلفة كرموز يُعبّر بها عن مقاصده، ويُمرّرُ من خلالها رسائلَه. وقد كشف من خلالِها طبيعة بلادِه الجزائر، فهي متنوّعة التّضاريس من سهول، وهضاب، وجبال شامخة، ورمال، ووديان، كما كشف عن مناخِها الحارّ صيفاً، والبارد شتاءً، والجميل في فصل الرّبيع بطبيعته الخضراء، ومُروجه، وأزهاره.

جدول31: الحقل الدّينيّ:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الدّينيّ	الله– إله– جنّات– قوم عاد– هود– هادي– آيات– الجهاد– المؤمنين– مجاهد– الرّكعات– السّجدات– الشّهادة– مستضرعًا– لله– صلواتي– الجحيم– تراتيل الكتاب– الإنجيل—التّوراة– خَلَقَ– فريضة– الويل– أوحى– جنّة– رمضان–

اخشع– ربُّك– دينك– العقيدة– التُّقى– تخشُّعًا– ديني– مسجدي– شرعي– ركعنا– دعونا– ربّنا– القانتين– الدّين– فلنصُمْهُ– سأصوم– الخُلد– وحي– هديًا– دينًا– رسالة– نبيّا– محمّدٌ– النّور– قسمًا– رسالةُ الحقّ– الدُّعاة– جهنّم– العُسْر– يُسرا– الله أكبر– عابِدِيها– صلوات– فرض– ناسكيها– أكْفُرْ– محرابه– سجَدَ– جلالِه– راهب– المعجزات– قِبلة– المقادير– إمام– حلال– حرام– حُدود– عاد– إيمان– ملّة– اعتقادي– الوعظ– الملَك الطّاهر–	

يدُلّ الحقل الدّيني على الارتباط الوثيق الذي بين الشّعب الجزائريّ ودينِه الإسلام، فهو شديد الإيمان بربّه سُبحانه وتعالى، يتضرّع إليه في صلواته داعيًا إيّاه ليُخلِّصه من براثن الاستعمار وظُلمه، فتعاليم الإسلام مازالت في أرض الجزائر قائمة رغم كلّ محاولات الاستعمار لطمسِها، فمازال الشّعب متمسّكا بأركان الإسلام وفرائضه من صلاة وصيام، وقد اتّخذ من الجهاد سبيلاً لتحقيق الحُرّيّة والاستقلال تحت شعار "الله أكبر"، وهو مؤقن بأنّ الله ينصُرُ عباده المؤمنين الذين يُدافعون عن رسالته رسالةِ الحقّ، وعن نبيّه محمّد عليه الصّلاة والسّلام، ويحفظون حُدوده من حلال وحرام، ويتوعّد الشّاعر الاستعمارَ بالجحيم، وقد أسقط القصص القُرآنيّ للعبرة كقصّة عاد ونبيّ الله هود. كما أشار من خلال هذا الحقل أيضاً إلى العُملاء والخونة المنافقين: [الكامل]

لا عيش للأذناب بين ربوعِنـــا والحُرّ يحرصُ أن تُصان ذمامُه
من لم يَكُن بدمائــه وحياتـــه لبـــلاده أولـى بـــه إعدامُـــه
ما كُلُّ من نطق الشّهادة مؤمن كم جاحد يبـدو لنـا إسلامُـــه
والحاقـدون بموطِنـــي لنِفاقِهـــم يتظاهـــرون كأنّـــهُم خُدّامـــهُ[1]

كما يُظهرُ هذا الحقلُ مكانة الجانب الرّوحي في حياة الشّاعر، فهو متمكّن منه إلى حدّ كبير:

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص197.

رمضـان جـاءك أيُّهـا المتجهِّـمُ فاخشَعْ وربُّك بالمتاهـة أعْلَـمُ

وامسك بدينِك والعقيـدة والتُّقـى فالظُّلْـمُ يذهبُ والعدالة تسْلَـمُ

حكّم ضميرك في الحيـاة فإنّــهُ صـوتُ الإلـــه مُجسَّمٌ يتكلّـمُ

الحربُ ديني والمعاركُ مسْجِدي والنّارُ أشْعاري وشرعي حِقْدُنا

لا تحسب الدّين الصّحيح خُرافة ما الدّيـنُ إلّا ثـورةٌ وفــِداءُ[1]

جدول32: الحقل الاجتماعيّ:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الاجتماعيّ	حياتي– بضاعة– الأسواق– الآلات– الشُّعوب– مطيّة– التّضامُن– الإيخاء– النّهضات– طعم الرّقاد– الجوع– أكل– كرى– القِرى– النّاس– العدالة– الحقّ– التّقَدُّم– الرّخاء– إنصاف–حضارة– الجهل– الفقر– الإفلاس– تبني– وحدتها– أفراحًا– بُشرى– أحلامي– المُستقبل الوضّاء– أمّة– الجيل– حُلمه الزّاهي– الشّقاء– الأوباء– عراء– الضّنى– النّائبات– بناء– تشيد– عياء– الدّاء– الضّرّاء– البأساء– نماء– أسْرحُ– راتعًا– الورى– هَمّ– الرّاكب– عثرة– الإنسان– النّائم– عيشة– المواهب– يُبدع– البشر– رقصة– مزامير– تُصفّق– تبكي– النّازحون– الدّفء اللّذيذ– رزق– خُدّامُه– طعم شهيّ– زادي– غذاء– السّعادة– الأمن– مصنع– النّوادي– صانع– بنّاء– نشاط– الجهالة– بؤس–

وظّف الشّاعر الحقل الاجتماعيّ ليدُلّ من خلاله على الواقع الذي كان يعيشُه الشّعبُ الجزائريّ في تلك الفترة الصّعبة من تاريخه في ظلّ الاستعمار الفرنسيّ الغاشم الذي كان سببًا مُباشراً في انتشار الشّقاء، والبؤس، والفقر، والجوع، والجهل، والأوبئة، والضّنى، والهُموم، فلم يتمتّع كغيره بأكل أو

[1] – المصدر السّابق، ص127– 129.

كرى أو دفء لذيذ، أو سعادة، وغابت العدالةُ والإنصاف، كما وظّفه للدّلالة على العلاقات الاجتماعيّة التي تحكُمُ الشّعب الجزائريّ خاصّة والأمّة العربيّة عامّة من تضامُن وإيخاء في السّرّاء والضرّاء، ومن دلالاته أيضًا إظهارُ طموح هذا الجيل وتفاؤلِه رغم معاناته اليوميّة، حيثُ كان يحْلُمُ بمستقبل وضّاء فيه نهضة، ونشاط، وبناء، وتشييدٌ، وإبداع، وتقدُّم، فتعُمُّ البُشرى والأفراح، وتختفي مظاهرُ الظُّلم والاستبداد.

جدول33: الحقل الوطنيّ:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الوطن	بلادي– أرض الجزائر– البلاد– وطني– جبلي– فلاتي– أرضي– حرمٌ مُصان– ثراها– شعاب الأرض– فوق الرّوابي– الجبال– شبر– أرجاء الجزائر– أرض الضّرام– الأوطان– اعتزاز– أرضنا– بلادنا– الجزائر– أوطانُنا– أعراضُنا– ديارَنا– الأوراس– رُبى الجزائر– أرض الحميّة– حِماها– أرض النّضال– دياري– معاقل الأحرار– موطني الكبير– منزلي– جزائرنا– بطاح الضّاد– بيضاء– مشارفك الشّمّاء– منزلي الزّاهي– هضابي– ذُرى البيضاء– أُمّتي– قُطْراً– أقوامي– أرجاءنا– الشّعبُ المُظفّر– شعبي الحُرّ– شعبي الأبيّ– صحراؤه– جبالُه الشّمّاء– ساحاتِنا– لواء– رحابُنا– هضابُنا السّمراء– أرض الجنوب– الشّمال– المجد– مرابِعنا.

وظّف خمّار هذا الحقل للدّلالة على الوطنيّة، وقد مثّل العُنْصُرُ المكانيّ أغلب وحداتِه، لأنّه يُمثّل الفضاء الذي يجمع الشّعب الجزائريّ ويُوحِّدُه، فالشّاعر يتغنّى بكُلّ شبر من ثرى وطنه الطّاهر، فأرضُه كُلُّها كانت ساحة للكفاح والنّضال، شمالاً وجنوبًا، شرقًا وغربًا، من الأوراس إلى الجبال، والرّوابي، والهضاب، والشّعاب، والفلوات، والصّحراء، ثار الشّعبُ المظفّر، الشّعبُ الحُرّ في كُلّ قُطر من أجل حُرّيّته واستقلاله.

وقد نوّع الشّاعر في استعمال الوحدات المُعجميّة الدّالة على الوطن، فأرض الجزائر بلادُه، أرض الحميّة، أرض النّضال، وديارُه، ومعاقل الأحرار، وموطِنُه الكبير، وبِطاح الضّاد، وتحملُ هذه الوحدات مدحًا وثناءً من خلال إضافتها إلى ما يحمل ذلك (الحميّة، النّضال، الأحرار، الشّمّاء، المُظفّر، الحُرّ، الأبيّ، الضّرام)، كما يُمثّلُ هذا الوطن العِرض، والعِزّة، والمجد، وفيه منزلُه الزّاهي، وديارُه، وقومُه، وشعبُه الأبيّ، وأُمّتُه.

جدول34: الحقل الأخلاقي:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الأخلاق الإيجابيّة	كريم– منقذ– حُرّ– مُفادي– هدي– الرّشاد– الصّلاح– الإصلاح– الاتّحاد– الكرام– العدالة– ضميرَك– العزيز– عِزّ– كرامة– أمجاد– ابتسام الحُبّ– خيرا– الصّبر– تبني– أمل– الحقّ– السّلام– النّجاح– الإقدام– رحمة– عَزْم– طموح– سلام– حُبّ– وحدة– أنس– النّضال– الأبيّ– ودّ– الصّدق– صامد– صلب– وفيّا– جُرأة– أَبَرّا– الصُّمود، الكفاح، ثائر.
الأخلاق السّلبيّة	ذنب– الخطايا– القطيعة– النّقاعُس– التّفرُّق– الابتعاد– الظُّلم– الخضوع– ذلّة– الحقد– الخيانة– الخنوع– مُنْخذل– شرّا– يهدِمُ– حُسّادُنا– جور– النّهم– الوحش– النّهب– القتل– الجهل– الإجرام– التّهديد– الإسراف– غلّة– باطِل– رياء– وصْمَة– اليائس– الباغي– قسوة– الوحشيّ– الغدر– مُخادع– عتا– الضّيم– مختالا– العُدْوان– نُطأطئ– نخضع– نفاق، جاحد.

وظّف خمّار هذا الحقل ليدُلّ من خلاله على العلاقات التي كانت سائدة في المجتمع الجزائريّ آنذاك، علاقات الجزائريّين فيما بينهُم من أُنس، ووحدة، ومحبّة، وودّ، ورحمة، وعلاقاتهم بثورتِهم، من إقدام، وعزم، وجُرأة، ونضال ، وطُموح، وعلاقاتهم بعدُوّهم الذي انتهك الأرض والعِرض، فثاروا

عليه بكُلّ قُوّة وصلابة، وكافحوا، وصمدوا أمام جبروتِه وألحقوا به الهزائم، كما دلّ من خلالِه على الممارسات التي طبعت السّياسة الاستعماريّة في الجزائر، من قسوة، وتهديد، ونهب، وجور، ووحشيّة، وقتل، وغدر، وخداع، وقد دلّ هذا الحقلُ أيضاً على بعض الأخلاق الذّميمة التي ميّزت فئة من الشّعب الجزائريّ، فئة المنافقين، فئة آثرت مَصْلحتها الشّخصيّة على مصلحة الوطن، فأصابها الخُنوع والخُذلان، ولذلك نجد نوعين من الأخلاق، إيجابيّة وتُمثّل مكارم الأخلاق، وسلبيّة وتُمثّلُ مساوئ الأخلاق. فقد كشف لنا هذا الحقل عن الصّراع الذي كان قائماً بين الخير والشّرّ.

جدول35: الحقل الأسريّ:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الأسريّ	إخوتي- جدّي- الشّيخ- البنت الصّغيرة- الفتى- الأبناء- أخي- أُخيّا- بنات- أهلها- أُمّها- أخاها- البنت- بنوها- أبي- أمّي- أختاه- صبيًّا- طفلًا- فتاة- ذويها- الآباء- نساء- صِغار- العجوز- الوالد- الشّقيقة- النّساء- الشّيب- الأحفاد-

لهذا الحقل دلالات مختلفة في ديوان خمّار، دلالة نفسيّة تُمثّلُ حالة الشّاعر وهو في بلاد الغُربة، أين كان يشعُرُ بالشّوق والحنين إلى أهلِه في أرض الوطن، لذلك نجدُه يُكثر من ألفاظ (أبي، أمّي، أخي، أُختاه)، وكثيراً ما وردت هذه الألقاب في سياق النّداء: [مجزوء الكامل]

أمّـي أبـي أُختـاه قـو موا كلّموني كلِّمونـي

لا لن أزورك منزلـي إلّا إذا رُدَّتْ دُيـونـي[1]

كما أنّ للأمّ مكانة خاصّة في قلبه، ولأنّه افتقدها وهي في ريعان شبابها، نجدُه يدعوها وهي في العالم الآخر طالباً منها الدُّعاء لهم عند ربّها: [مجزوء الكامل]

أُمّي أطلّي من عُلُوّ ك واذكُرينا في السّماء

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص136.

شعبٌ يُصارعُ ثائـر كالموج زحّاف الدّمـاء[1]

ودلالة سياسيّة، وتتمثّلُ في المعاناة التي كانت تعيشُها الأسرة الجزائريّة في ذلك الوقت العصيب من تاريخ الجزائر، حين كانت تتعرّض بأكملِها إلى القتل أو التّعذيب، فالأهل من أب، وأمّ، وأخ يُقتلون، وتبقى البنت حيّة لتذوق المعاناة: [الخفيف]

هل سمعتُم حكاية العبدوية من بنات الأوراس أرض الحميّه

عندما هاجم الطُّغاة حماها وأروا أهلهـا الضّنـى والبليّـه

قتلـوا أُمّهـا وزادوا أباهـا وأخاهـا وأبقـوا البنـت حيـه

وأرادوا إذلالهـا فاستماتـت وأبـتْ أن تُسْلِـم العربيّـه[2]

ولم يُفرّق الاستعمار بين الصّبيان، والأطفال، والفتيات، والنّساء، والشُّيوخ، بل كان يتعرّض للجميع بعُدوانه، وجبروته، وهُم عنده سواء: [البسيط]

فكم أذقْتُم صبيًّـا طعم قُوّتكُـم وكم تألّم شيخٌ عاجـزٌ هـرمُ

أحْرقْتُم الشّعبَ وانهدّتْ معالمُه وكاد لولا رقيبُ الحقّ ينعدِمُ[3]

ودلالة اجتماعيّة، وتتمثّلُ في الرّوح الأخويّة التي كانت تسود علاقات الجزائريّين فيما بينَهُم، فهُم إخوة في النّضال ضدّ المحتلّ الغاصب، لذلك نجد الشّاعر يُخاطب المناضل الجزائريّ بـ (أخي) وهو الأكثر توظيفاً في الدّيوان: [الخفيف]

يا أخي في الجهاد شُدّ الزّماما وتهيّـأ نشُـقّ ذاك الزّحامـا

يا أخي لا تهُن بنفسِك فالحُـرّ عزيز مهما تلقّى السّهامـا[4]

---

[1] – المصدر السّابق، ص137.

[2] – المصدر نفسُه، ص133.

[3] – المصدر نفسُه، ص140.

[4] – المصدر نفسُه، ص134.

ودلالة تاريخيّة تُمثّل العزّة والمجد الذي كانت تعيشُه الجزائر خُصوصاً مع آبائها وأجدادها الذين رفعوا رايتَها والأمّة العربيّة عموماً بتاريخِها العريق، لذلك حين كان يُذكّر بالتّاريخ المجيد كان يذكُر الأباء والأجداد.

جدول36: حقل التّاريخ والزّمان والأعلام:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
التّاريخ والزّمان والأعلام	موعد– يوم المعاد– الأيّام– زمان– دقائق– الدّهر– محمّد– طارق– ابن الوليد– عُقبة– زناتي– بني زيّان– الهلاليّ– بني مزيغ– سنينًا– عامك الثّاني– أمسك الماضي– مولد الثّورة– التّاريخ– نسل الفاتحين– الهجيرة– الدُّجى– أيّام الشّتا– سالف عهدنا– جيلنا– ماضٍ– النّهار– تسع وعشرون شهرًا– خمسون عاما– تشرين– الوقت– الشُّهور– خمسٌ من السّنوات– معركة الأمير– يوم قريب– يوم التّحرُّر– ذكريات– ديغول– تاريخ شعب– عميروش– ابن المهيدي– سالفات العهود– نوفمبر– أعوامه– ابن زياد– الفهري– أبا القاسم.

يُمثّلُ هذا الحقل جانبين مختلفين، ولكنّهُما مرتبطان فيما بينهُما ارتباطاً وثيقاً، (التّاريخُ أو الزّمان، والأعلام)، وقد دلّ التّاريخ على الماضي البعيد بما حمل من أعلام تارة (سالفات العُهود، نسل الفاتحين، معركة الأمير)، وعلى القريب تارة أخرى (نوفمبر، أمسك الماضي، خمس من السّنوات، تسع وعشرون شهرًا)، ومثّل الزّمانُ الماضي، والحاضر، والمستقبل، فالجزائر ليست وليدة اليوم، فهي بلد ضاربٌ في الحضارة والتّاريخ، وهي بلد العزّة والأمجاد [الكامل]

نبّــئ فرنسا أنّ جـدّي طــارق وابن الوليــد وعُقبــة وزناتــي

وبني زيّان مع الهلاليّ الجري وبني مزيغ بشامخ الهضبات[1]

[1] – المصدر السّابق، ص123.

والحاضرُ لها مع ثورتِها التي تشُقّ طريقَها نحو النّصر، والمستقبلُ أمامَها بعد تحقيق الاستقلال، كما مثّل التّاريخ مساحة واسعة لأخذ العبرة، فكم من طاغية سجّل التّاريخ كيف كانت نهايته، وما فرنسا إلّا مرحلة من هذا الطُّغيان ستكون نهايتُها مأساويّة كغيرها.

إنّ أكثر ما تردّد عند الشّاعر هو شهر (نوفمبر) لدلالته العميقة على النّصر في النّفوس آنذاك، فهو بداية الطّريق نحو الحُرّيّة، وهو شهر التّغيير والخلاص والانعتاق لأنّه يُمثّلُ مهاد الثّورة وانطلاقَتَها الأولى. وهو رمز البُطولة والمجد، وهو الزّمن الفاصل بين تاريخين، تاريخ الخُضوع والخُنوع، وتاريخ الإباء والشُّموخ.

أمّا الأعلام فكانت دلالتُهم قويّة على الوُجود، وكانت لهُم رمزيّة كبيرة إلى العراقة والأصالة والقُوّة، فـ(محمّد) يرمُزُ إلى الإسلام ونوره، و(ابن الوليد، عُقبة، طارق) يرمُزُون إلى القُوّة والانتصارات، و(الهلالي، زناتي) يرمُزان إلى الوحدة بين أبناء الجزائر، ولـ (الأمير) رمزيتُه الكبيرة باعتباره يُمثّلُ جزائر الأمس القريب، ورمز مقاومتِها الشّعبيّة.

جدول37: حقل العروبة والقوميّة:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
العربيّ والقوميّ	العُرب– العُروبة– أُمّة– عربيّ الفجر– العربيّ– التّضامُن– الوحدة– العزّ– أُمّتي– تُراث الجُدود– أُمّة العُرب– دمًا عربيًّا– العربيّة– فلسطين– نخوة– جدودي– أُمّة عربيّة– الوحدة الكُبرى– قحطان– منبتُنا– مغربنا– بلاد العُرب– تلتئمُ– يَعرُبيّ– أعراقُنا العرباء– المشرق الشّقيق– مغارب العُرب– شعب العرب– خليجي– لمُحيطه– للمغرب العربيّ– أرض العُرُوبة– مغرب العُروبة– مرّاكش العُرب– بغداد– تُونس– بطاح الضّاد–

اهتمّ خمّار بهذا الحقل إلى حدّ بعيد، لدلالته على الوحدة والتّضامُن (الوحدة الكُبْرى، الوحدة، شعب العرب، التّضامُن، العزّ، نخوة، تلتئِم، مُحيطِه، للمغرب العربيّ، فلسطين، بغداد، تونس، مرّاكش العرب)، فالأمّة العربيّة أمّة واحدة من مشرقِها إلى مغرِبِها، وهي أمّة المجد والعزّ، ولا فرق بين المشرق والمغرب، وهما في نظر الشّاعر شقيقان (المشرق الشّقيق)، ولدلالتِه على الأصالة، فالعروبة تُمثّل الآباء والأجداد (أعراقُنا العرباء، قحطان، منبتُنا، تُراث الجُدود، دمًا عربيًّا)، ولا شكّ أنّ اهتمام الشّاعر بالوحدات المعجميّة التي تندرج ضمن هذا الحقل لما لها من أهمّية كبيرة في تفنيد مزاعم فرنسا وحُلَفَائها الذين أصرّوا على فكرة "الجزائر فرنسيّة" والتي حاولوا أن يخدعوا من خلالها العالم بأسْرِه، فالعرب جدود الشّاعر والجزائريّين عمومًا، لذلك يُذكّر بجدّهم الأكبر "يعرُب بن قحطان"، فهُناك منبتُهُم، والجزائر جُزء لا يتجزّأ من هذا الوطن العربيّ الكبير بما يحملُ من تُراث الجُدود، فهي أيضاً أرض العُروبة، وبطاح للضّاد.

ويحملُ هذا الحقل دلالة عن الشّاعر في حدّ ذاته، فهو متشبّع بالثّقافة العربيّة والانتماء إلى هذه الأمة العريقة، فنزعتُه القوميّة بارزة من خلال توظيفه لهذه الوحدات، فالعرب جُدودُه (جدودي، يعرُبي)، والأمّة العربيّة أمّتُه (أمّتي)، والنّخوة العربيّة تسري في دمِه، فهو لا يفتأ يتذكّر فلسطين، وبغداد، وتونُس، ومرّاكش، والمشرق والمغرب العربيين.

ويبدو أنّ الشّاعر كان واعيًا بالواقع الذي كان يعيشُه إلى درجة كبيرة، فقد كان يعيش في بلاد الشّام، وهو يُناضل بقلَمه هُناك من أرض سوريا، ويتحدّث من منابِرِها بمختلف أنواعِها، لذلك كان يُدركُ تماماً معنى الحديث عن العُروبة والقوميّة في قصائده، فهي تُذكّر بواجبات العرب جميعاً نحو أخْتِهِم الجزائر، وتزرعُ فيهم النّخوة العربيّة، وتُشجّعُهُم على تقديم المزيد من الدّعم المتواصل الذي كان الوطن في أمسّ الحاجة إليه في تلك الفترة المصيريّة من تاريخ الجزائر.

جدول38: حقل الجسد

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الجسديّ	فؤاد– الأيادي– لسان– مهجة– العبرات– مرتعش الخُطا– الشّفاه– ذاتي– أرنو– نبضاتي– نفسي– ريّ– الرّوح– التّيار– عضلاتي– صوت– دماؤنا– أكُفُّنا– دموعًا– طعم– النُّهى– قلبي– هامتي– أكبادنا– قلب– عرقُنا– الكفّ– الحناجر– وجه– شفتيه– جُفوني– أيدٍ – رأسِه– مُخّه– رحم– أنياب– فم– قدم– أعراقنا– الضُّلوع– كواهلي– سواعدي– رقابنا– الثّغر الضّحوك– الجبين– أكتافها– عينيّ– أنْفي– أجسام– نبض– الزُّنود– ذراع– الأنفاس– مُقْلَتيها– شَعْرُها– وجنتيها– ناظِرَيْها– جيدها– مِعْصَمَيها– بطن– عَظْمُك– وتين– أنياب– أعقابِها– قبْضَتُه–

اعتمد خمّار على الحقل الجسدي لما يحملُ من دلالات كبيرة على واقع الثّورة الجزائريّة آنذاك، فهُو يدُلُّ على الآلام والمُعاناة التي كان يعيشُها الشّعبُ الجزائريّ تحت ظلّ الاستعمار الظّالم (دماؤنا، العبرات، دموع، طعم)، فقد عَبَرَت العُيون ودمعت لكثرة ما تألّم أصحابُها وتعذّبوا وحزنوا، ولم يعرفوا الرّاحة ولا طعم النّوم : [مجزوء الرّمل]

سل دُموعًا سل دماءً كم لها مجرى ووادي

سل غُيوماً ملأت أفـ ـقي سنينًـا من حِـداد

إنّنـا لم نعرف السّلـ ـم ولا طعــم الرّقــاد[1]

كما عبّر هذا الحقل أيضاً على مشاعر وأحاسيس الشّاعر في حدّ ذاته، وهو بعيد في بلاد الغُربة: [الكامل]

وغدوْتُ رهْنَ كآبتي متألّمًا متأجّج الحسَراتِ والعبراتِ[2]

---

[1] – خمّار: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، ص125.

[2] – المصدر نفسُه، ص118.

ولهذا الحقل دلالة على المُقاومة والتّضحية في سبيل الوطن، فالأكفّ تُقاوم بكُلّ ما أوتيت من قُوّة، والدّماء تسيل في سبيل ذلك [الكامل]

فدماؤنا ثمنٌ لها وأكُفُّنــا للذّود للصّمصام للطّعنات[1]

لقد وظّف الشّاعرُ الوحدات المعجميّة للجسد ليُظْهِرَ أنّه عاش أحداث الثّورة مع الشَّعب الجزائريَّ بكُلّ جوارحِهم وأعضائهم، فالعين ترنو وتبكي، والقلوب والأفئدة تشعُر وتحزن وتتألّم فتنبُض، والحناجرُ تصرُخ، والأكفّ والأيادي والزّنود تُقاوم، والشّفاه والأفواه تُعبّرُ، كما عبّر هذا الحقل أيضًا على الحُب، فالجزائر فتاة جميلة بشَعرِها، وعينيْها، ومُقلتيْها، ووجنتيها، وجيدِها، وقلبُ الشّاعر في تراسُلٍ للحواس يراها لكثرةِ عِشْقِه لها، فهي قطعة من فؤاده، وبقدر ما تحمِلُ هذه الفتاة من صفات الأنوثة والجمال، بقدر ما تحملُ من صفات للقُوّة والنّضال، فإن تعرّضت للظُّلم فلا ترتوي إلّا بالدّماء، وتُصبحُ عيناها جمرًا، وفي شفتيها سُمّ، وفي ساعديها موت.

جدول39: حقل النّفس:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
النّفسيّ	اكتئاب– الحُزن– حسرة– كآبة– متألما– متأجّج الحسرات– نار الأسى– أنّاتي– الحنين– رجائيّ– لهبي– أُحِسُّ– رغباتي– المشتاق– شوق المعالي– المتجهّمُ– سيل الأسى– الوهم– آلامي– بؤسي– نقمتي– حيران– تنتشي– يُعاني– لهيب الشّوق– النّدم– سأم– متبرّمُ– أناجي– ذُعرا– شُعوري– الغيظ– الأحلام– أهوى– هام– يشتهيها– صبرا– حِقْدُنا– الحُب– عاشقيها– شَجْوا– مشاعري– شُجوني. أرنو– ذكرى–

[1] – المصدر السّابق، ص122.

وظّف الشّاعرُ هذا الحقل للدّلالة على حالته النّفسيّة من جهة، والحالة النّفسيّة للشّعب الجزائريّ من جهة أُخرى، فحالة خمّار النّفسيّة قبل انطلاق الثّورة كانت صعبة للغاية لشُعوره بالحسرة والاكتئاب من وضع الجزائر في تلك الفترة، فحالة الهُدوء والخُنوع والخُضوع أثّرت فيه إلى حدّ كبير، فإن كانت هُناك أصواتٌ تُنادي إلى النُّهوض، ونفض غُبار الذُّلّ والهوان، فإنّ السّواد الأعظم من الشّعب مازال في سُباتِه العميق، يرى في الاستقلال حُلمًا بعيد المنال، إن لم نقُلْ مُستحيلاً، لأنّه يرى في فرنسا ومن ورائها الحلف الأطلسيّ ذلك الوحش الذي لا يُقْهَرْ: [الوافر]

أجيبـوا أو دعونـي باكتئابـي أُجيبُ بحسْرتي بالحُزن شادي

بلادي من أُنادي لسْتُ أدري سوى جُهدي وعزمي وانفرادي[1]

ولم تختلف دلالةُ هذا الحقل على نفسيّة الشّاعر بعد انطلاق الثّورة، فهو يُعبّر عن حُزنه الشّديد، وحسرته الكبيرة لعدم قُدْرتِه على مُشاركة إخوانه في الجهاد والكفاح والذّود عن الأرض والعِرْض هُناك في وطنه الجزائر لاغترابه وبُعدِه عنه، فالثّورة التي كان يتمنّاها انطلقت، والشّعبُ الذي كان يُعاتِبُه قام من سُباتِه العميق، وقرّر تقرير مصيره: [الكامل]

وغدوتُ رهـن كآبتـي مُتألّمًـا متأجِّج الحسراتِ والعَبَـراتِ

مُتَفَرِّداً في التّيه في نار الأسى أتْلو على دُنيا الضّنى أنّاتـي

أيثور في أرض الجزائـر ثائـرٌ وأنا هُنا كالصّخْرِ كالأمْوات[2]

كما وظّف خمّار هذا الحقل أيضاً للدّلالة على الحالة النّفسيّة للشّعب الجزائريّ آنذاك، فأحاسيسُ الألم ومشاعرُ الغيظ تُحرّكُه للثّأر من العدوّ الغاصب: [الخفيف]

قسَمًـــا بالـذي يُحـــرّكُ آلا مي وبؤسي ونقمتي والمصائر

---

[1] – المصدر السّابق، ص117.

[2] – المصدر نفسُه، ص118.

إنّنا سوف نأخُذُ النّصر أخذًا لوتشاؤون من خلال الحناجـر

أدرِكُها فالغيظ يُرعشُ شعبـي كُلّ من في الجزائر اليوم ثائر[1]

ويُعبّر الحقلُ النّفسيّ أيضاً على مشاعر الشّوق والحنين إلى الوطن، فآلام الفراق تعتصرُ قلب الشّاعر وهو في بلاد الغُربة، لذلك نجدُه يحنُّ إلى أهله وأحبابِه وموطنه (الحنين، لهيب الشّوق، أرنو– ذكرى، الأحلام، تنتشي)، كما يُعبّرُ عن مشاعر الحُبّ والعشق لهذا الوطن (حُبّ، عاشقيها، أهيم، يشتهيها، أهوى).

جدول 40: حقل السّياسة:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
السّياسي	بيعة– تحيّة– ولاء– العواصم– راية خفّاقة– دولة– دُستورُها– دليلُها– حُكومة– علم– الزُّعماء– الرّؤساء– الرّعب– الإغراء– يقود– حُكم– أمّة– شعب الجزائر– جبهة التّحرير– الحقّ– رسالة الحقّ– المجد– الجزية– عَرْش العدى– سلم– سلام.

إذا كُنّا قد بيّنّا في الحُقول السّابقة دلالة توظيف الشّاعر لها، فإنّنا في هذا الحقل سنُشير إلى دلالة عدم اعتماد الشّاعر عليه بنسبة كبيرة إذا ما قارنّاه مع حقول أخرى كالحقل الثّوري، والحقل الدّينيّ، وحقل الاستعمار، وحقل الوطن، وحقل الطّبيعة، ولاشكّ أنّ موضوعات الشّاعر الثّوريّة نأت به عن معجم السّياسة، فقصائدُ الدّيوان قيلت في زمن الرّصاص والنّار، وتحدّي الاستعمار، بعد أنْ جرّب الجزائريّون كُلّ أنواع النّضال السّياسي الذي لم يُجْدِ نفعًا، لذلك غلبت على قصائدِه الوحدات المُعجميّة التي تنتمي إلى حقل الثّورة والحرب، ولأنّ الكفاح المسلّح يتطلّب في كثيرٍ من الأوقات نضالاً سياسيًّا عمد الشّاعرُ إلى ذكر بعض الوحدات المُعجميّة المتعلّقة بهذا الحقل (جبهة التّحرير، الزُّعماء، يقود، حُكم– أُمّة– عرش العدى– رسالة الحقّ– ولاء– حُكومة). [البسيط]

[1] – المصدر السّابق، ص133.

بالحقّ يا جبهة التّحرير نعتصـمُ وبالجُنود التي غصّت بها القِمَمُ

الشّعبُ خلْفَك كالإعصار مُنطلق وخلْفَـه أُمّـةٌ مـن خلْفِهـا أُمَـمُ

يا جبهـةً رفعت للمجـد هامتـها كأنّها بين طوفـان العـدى هـرمُ

رسالة الحقّ إنْ هبّ الدُعاة لهـا بدا المُخادعُ محمومـا به بكـم[1]

كما دلّ هذا الحقلُ على هدف الشّعب الجزائريّ من ثورتِه، فالثّورة ليست غاية في حدّ ذاتها، وإنّما هي وسيلة للوصول إلى السّلم والسّلام، وبناء وطن له مؤسّساتُه كغيره من بُلدان العالم، تُرفرفُ رايتُه عاليًا، ويسعى إلى بناء المستقبل. [الكامل]

يا مـاردي حُيّيت من متمـرّدٍ شهدتْ لقُوّة بأسِه العُظمـاء

أعْلَنْتَهـا رُغـم البُغـاة حُكومـةً علَـمٌ يُرَفْـرِفُ قُـوّةٌ ونمـاءُ

فبكُـلّ نفـسٍ حُـرّة أُنشـودة وتحيّـةٌ لـك بيعـة وولاءُ

وبكُلّ قُطْرٍ في العواصم تعتلي لك رايـةٌ خفّاقَـةٌ وولاءُ

إنّ الجزائـر دولـةٌ عربيّـةٌ ودليلُها المُستَقْبَـلُ البنـاءُ[2]

جدول41: الحقل الأدبيّ:

الحقل	الكلمات التي تندرج فيه
الأدبيّ	أشعاري– نشيدًا– لحنًا شجيًّا– الرّواية– قصّة– حكاية– القلم– الكلِمُ– فنّ– أنغام– الضّاد– أناشيد النّضال– الشّعر– الشُّعراء– قافية– إلياذة– مداد– كتبوها– أسطورة– مُغرّدُ الشّعر– انظميها– شاعر الشّباب– ربّة الإبداع والشّعر.

[1] – المصدر السّابق، ص 138، 139.

[2] – المصدر نفسُه، ص168، 169.

ما من شاعرٍ إلّا ويُذكّرُ بشعْرِه مُحاولاً إبراز مكانتِه الأدبيّة، وفضل هذا الشّعر في أداء رسالتِه، وهو ما نجدُه عند خمّار في هذا الدّيوان. [المجتثّ]

شعري لها لحنُ حُبّ ينسابُ من وجنتيها

إن صُغتُه نغمات ولهى تقول اسقنيها[1]

فذكر بعض الوحدات المُعجميّة التي تندرج في حقل الأدب فيه دلالة واضحة على فضل الشّعر في تلك الفترة من تاريخ الجزائر النّضاليّ، فبقدر ما يُكافح البعضُ في ميادين الوغى، فإنّ هُناك من يُدافع عن الوطن بالكلمة التي ترفع الهمم، وتُلْهِبُ النُّفوس، فالشّعر هو تلك الأناشيدُ التي كانت تصدح من حناجر أبناء الوطن في الجبال، وهو أناشيد النّضال والحُرّيّة والوطنيّة. [الكامل]

فبكُلّ نفسٍ حُرّة أنشودة وتحيّةٌ لك بيعة وولاءُ[2]

كما دلّ هذا الحقل أيضاً على مكانة الشّعر في الجزائر. [الخفيف]

صاح هذي بلادُنا ربّة الإبـ داع والشّعر غادةٌ خلف بُرقُع[3]

---

[1] – المصدر السّابق، ص154.

[2] – المصدر نفسُه، ص169.

[3] – المصدر نفسُه، ص 210.

خاتمة

في ختام دراستنا في هذا البحث لديوان الشّاعر خمّار "ظلال وأصداء" خلص نا إلى مجموعة من النّتائج والملاحظات:

1- نزعة الشّاعر التّجديديّة ظاهرة، فهو من شعراء الرّعيل الأوّل الذين نظموا في قصيدة الشّعر الحُرّ، بالإضافة إلى ميله إلى التّنويع في القوافي بين مقاطع القصيدة العموديّة، لذلك يُمكنُ تصنيفُه بين التّقليد والتّجديد، وإنْ كان ميلُه أكثر إلى عمود الشّعر.

2- كشف التّشكيل الموسيقي الدّاخلي والخارجي عن أغراض الشّاعر ومقاصده ومعانيه.

3- ساهمت الأوزان والقوافي والمطلع في تشكيل الموسيقى الخارجيّة لقصائد الدّيوان، كما ساهم التّوازي والتّكرار والتّجنيس في تشكيل الموسيقى الدّاخليّة.

4- لم يخرُج الشّاعرُ عن القاعدة في استعماله للبُحور، حيثُ استعمل الأكثر حُضوراً في الشّعر العربيّ، غير أنّه فضّل الكامل والرّمل واستعمل مجزوءيهما، وفي ذلك دلالة على مناسبتهما للشّعر الثّوري بالإضافة إلى قُدرتِهما على مناسبة أحداث الثّورة المتسارعة. وغلبة الكامل في الدّيوان هو سمة بارزة في هذا التّشكيل الموسيقي مقارنة بشعر جيل الثّورة عمومًا الذي غلب عليه الرّملُ أكثر.

5- ميل الشّاعر إلى إطلاق القافية أكثر من تقييدها مع اعتماد الرّدف والتّأسيس في كليهما بكثرة.

6- كثرة اعتماد الشّاعر على الأصوات المجهورة في الرّويّ، حيثُ بلغت نسبتُها 92%، وهذا ما تعكسُه طبيعة موضوعات القصائد الثّوريّة.

7- ميل الشّاعر إلى الزّحافات والعلل والضّرورات الشّعرية الممكنة والاستفادة منها دليل على بلوغه أهدافه التّعبيريّة دون تراجع عنها ولا تغيير فيها.

8- الاهتمام بالمطلع تصريعاً أو تقفيةً ظاهرٌ في النّصّ، ويُمكنُ اعتبارُه ميزة أسلوبيّة في الدّيوان، فإذا كان الدّيوان يحتوي على عشرين قصيدة، ثلاث منها حُرة الوزن وأخرى مشطورة، فإنّنا نستطيع أن نقول أنّه اهتمّ بالمطلع في أكثر من نصف قصائده العموديّة وهو ما يُمثّل نسبة 56.25%.

9- ظاهرة التّكرار بارزة في الدّيوان، حيثُ ساهمت بصفة عامّة في الكشف عن أفكار الشّاعر وإبراز أسلوبه، وقد تجسّدت في أشكال مختلفة (التّوازي، التّجانس، التكرار البياني وتكرار التّقسيم)، فبينما ساهم التّوازي والجناس في إضفاء نغم موسيقي، ساهم الأخير في تبليغ مقاصد الشّاعر وإيصال رسائله، وقد مثّل التّكرار أبرز ظاهرة في تشكيل الموسيقى الدّاخليّة، لذلك يُمكنُ اعتبارُه سمة أسلوبيّة تُميّز الشّاعر في هذا الدّيوان.

10- ساهمت الصّيغ الصّرفيّة متمثّلة في الأفعال وأزمنتِها وبعض المشتقّات في الكشف عن الأهداف والأفكار والمقاصد.

11- حينما أراد الشّاعر إظهار استمرار الثّورة والتّحدّي استعان بالأفعال المضارعة، وحينما كان يتأمّل الاستقلال وينظُر إلى المستقبل استعمل ما يدُلُّ منها على الاستقبال، وحينما كان يتحدّثُ عن المآسي والأحزان وجرائم المحتلّ، ويسترجع الذّكريات، مال إلى توظيف الأفعال الماضيّة في سرد حكائيّ لتلك الأحداث والوقائع. وقد كشفت الأفعال رؤية الشّاعر للحياة، فهو شاعر الحاضر والمستقبل، وهو بذلك ملتزم بقضايا شعبه ووطنه وأمّته، وتحقّق ذلك من خلال كثرة توظيفه للفعل المضارع.

12- ساهم اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصّفة المشبّهة واسم التّفضيل في إظهار معاني الثّورة والقُوّة والتّحدّي من جهة والظُّلم والاستبداد الاستدماري من جهة أخرى.

13- كشف توظيف الشّاعر للجُمَل والضّمائر والتّقديم والتّأخير والحذف وأساليب التّوكيد والنّداء والاستفهام والشّرط والتّناصّ عن قُدرته على التّنويع في أسلوبه حَسَب الحال والمقام.

14- ميلُ الشّاعر إلى الحركة أكثر من ميله إلى السُّكون، وهذا ما يُجسّدُه توظيفه للجمل الفعلية أكثر من الجُمل الاسميّة، كما يميل إلى الحيويّة والتّجدّد وهذا ما يُجسّدُه كثرة توظيفه للفعل المضارع.

15- ظاهرة الانزياح التّركيبيّ جليّةٌ في الدّيوان، وقد تمثّلت في التّقديم والتّأخير، والحذف، وكان الجارّ والمجرور عاملاً مشتركاً بينهُما، فكان أكثر ما قُدّم، وأكثر ما حُذف مع الموصوف والمفعول به.

16- التّقديم والتّأخير الاختياري هو ما يُميّز أسلوب أديب عن آخر، ويكشف عن أهدافه وغاياته. وقد عمد إليه الشّاعر بكثرة، حيث يُمكن اعتبارُه سمة أسلوبيّة بارزة في ديوانه.

17- اعتمد الشّاعر محمّد بلقاسم خمّار في ديوانه "ظلال وأصداء" على ظاهرة الحذف بكثرة، فلم تخلُ قصيدة فيه من هذه الظّاهرة، وقد نوّع فيه بين الحرف والاسم والفعل والجملة وشبه الجملة، وكانت له أغراض نفسيّة قصدها، فكانت إمّا للتّخفيف أو الإيجاز والاختصار أو التّحقير أو التّوسُّع في المعنى أو الإطلاق أو للضّرورة الشّعريّة. وكثرتُه في الدّيوان سمة بارزة في أسلوب الشّاعر الذي يميل إلى لُغة الإيجاز.

18- أكثر الشّاعر من حذف الموصوف ممّا يحسُن حذفُه ومن غير ذلك، وقد اضطرّ إلى الثّاني اضطراراً حفاظاً على الوزن، كما أنّ اضطراره إلى الحذف للضّرورة الشّعريّة دفعَهُ إلى مخالفة القاعدة باتّباع الشّاذ من خلال حذف نون مضارع "كان"، ويُمكن اعتبار هذا انحرافاً عن المألوف وسمة في أسلوبه على قلّته.

19- - للضّمير دورٌ بارزٌ في الكشف عن خبايا النّصّ والغور في أعماقه من خلال طريقة تعامُل الشّاعر معه. بتركيزه على ضمير المتكلّم أكثر من غيره من الضّمائر الأخرى، وتوظيفِه لضمائر الحُضور أكثر من ضمائر الغياب.

20- لفت الشّاعر الانتباه من خلال كثرة توظيفه لضمير المتكلّم "أنا" على غرار الرّومانسيّين، متفوّقاً في ذلك على ضمائر الغياب التي تُعتبرُ الأكثر استعمالاً في الكلام لاختلاف مرجعِها وتنوّعه وصلاحيته للعاقل وغير العاقل.

21- عدم اعتماد الشّاعر على ضمائر النّصب المنفصلة في قصائد الدّيوان كُلّها يُعتبَرُ سمة بارزة في أسلوبه على الرّغم من قُدرَتِها على الكشف عن غايات الأديب عُموماً من خلال التّخصيص مثلاً، إلّا أنّ الشّاعر تعامل مع ذلك بطرق أخرى كأسلوب التّقديم والتّأخير، ويُمكن ردّ ذلك إلى رغبة الشّاعر في اعتماد ضمائر الرّفع المنفصلة أكثر لعدم إقراره بقبول نفسه في موقع المفعول، وإصراره على الفاعليّة، فهو القائل، والمحفّز، والمُحبُّ، والكاره، والمعاتبُ، والمادح، والذّامّ، ومُلهبُ المشاعر، ومستنهض الهمم، كما نُلاحظ عدم اعتماد الشّاعر على الضّمائر المنعكسة على طول قصائده في الدّيوان، فالشّاعر لا يرى نفسَه مفعولاً بقدر اعتبارها فاعلاً، وخاصّة أنّ أغلب قصائد الدّيوان قيلت أثناء الثّورة حيث كان الجزائريّ يتحكّم في زمام الأمور ويسير نحو النّصر والاستقلال.

22- أكثر الشّاعر من استعمال أساليب التّوكيد والنّداء والشّرط والاستفهام.

23- نوّع الشّاعر في استعمال هذه الأساليب في أشكال مختلفة. فعكس التّوكيد والشّرط علاقة الشّاعر بالآخر في نصّه، كما أظهر النّداء والاستفهام نزعته الخطابيّة، والتي يُمكن اعتبارُها سمة أسلوبيّة في الدّيوان.

24- خرج الشّاعر عن القاعدة النّحويّة في بعض هذه الأساليب اضطراراً إلى ذلك كمناداة اسم الجلالة بحرف النّداء المحذوف دون تعويضه بالميم في آخره "اللّهمّ".

25- يظهرُ تواجُد ظاهرة التّناصّ بقُوّة في الدّيوان، وقد تنوّع بين الدّيني والأدبيّ والتّاريخي، وقد أظهر من خلاله الشّاعرُ براعة أسلوبيّة، تنُمُّ عن سعة اطّلاعه، وتنوُّع ثقافتِه، وقُدرتِه على توظيفِه بما ينسجِمُ والسّياق ويتناسبُ مع أهدافِه ومقاصِده.

26- استعانة الشّاعر بالتّناصّ فيه إضفاء للحجّة وإقناع للقارئ الجزائريّ بجدوى ثورته وعدالة قضيّته من جهة، والتّأثير في العدوّ الفرنسيّ من جهة أُخرى.

27- ساهمت الصّورة جُزئيّة كانت أمْ كُلّيّة في تَرْجَمَة أفْكار الشَّاعر عبر انْزِياحِها التّركيبيّ لتَحْمل طاقات دلاليّة للمعاني بكيفيّة أُخرى تُكْسِبُها تأكيداً وقُوّةً، بالإضافة إلى ما تحملُه من قُدْرة على إشغال ذهن القارئ بالبحث والتّأمُّل والشُّعور بمُتعة الاكتشاف.

28- كشف توظيفُ الشّاعر لحقول دلاليّة معيّنة عن اهتماماته وطريقة تفكيره، بحيثُ أبانت عن التزامه الكبير بقضيّة وطنه الأمّ، كما كشفت عن قوميته العربيّة، ونفسيته الثّائرة على كُلّ مظاهر الظُّلم والطُّغيان، كما كشفت أيضًا عن قاموسِه اللّغويّ المتنوّع بين القديم والجديد، وميله إلى عناصر الطّبيعة المختلفة في تقاطع واضح بين لُغته ولُغة الرّومانسيّين من الشُّعراء.

"ومهما يكُن من أمر فإنّ التّحليل الشّامل للنّصّ يبقى متعذّراً لغنى النّصّ الشّعريّ أوّلاً ولعجز المنهج الواحد ثانياً ومحدوديّة قُدرة الدّارس ثالثاً" [1]، ويَبْقى البابُ مفتوحاً أمام الباحثين لدراسة هذا الدّيوان وفق مناهج أخرى، ودراسة جوانب لم نتطرّق إليها في بحثنا كبِنْية العتبات النّصّيّة أو التّركيز على ظاهرة مِنَ الظّواهر كالالتزام أو صُورة الثّورة فيه، أو التّركيز على بعْض الظّواهر النّحويّة أو الصّرفيّة أو البَلاغيّة.

[1] - فاتح علّاق: في تحليل الخطاب الشّعري، (دط)، الجزائر، دار التّنوير، 2018، ص146.

المراجع

القُرآن الكريم برواية ورش

أوّلًا: المصادر:

1- خمّار محمّد بلقاسم: ديوان محمّد بلقاسم خمّار "ظلال وأصداء"، م 2، (دط)، دويرة/ الجزائر، أطفالُنا للنّشر والتّوزيع، 2010.

ثانيًا: المراجع:

أ- الكُتُب:

2- ابن الأثير ضياء الدّين: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج 1، (دط)، الفجالة/ القاهرة، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (دت).

3- ابن الأثير ضياء الدّين: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج3، (دط)، القاهرة/ مصر، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (دت).

4- ابن العبد طرفة: ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي محمّد ناصر الدّين، ط 3، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلميّة، 2002.

5- ابن جنّيّ أبو الفتح عُثمان : الخصائص، تح: محمّد علي النّجّار، ج 1، (دط)، مصر، دار الكُتُب المصريّة ، 1952.

6- ابن جنّيّ أبو الفتح عُثمان : الخصائص، تح: محمّد علي النّجّار، ج 2، (دط)، مصر، دار الكُتُب المصريّة، 1952.

7- ابن جنّي أبو الفتح عُثمان: الخصائص تح: محمّد علي النّجّار، ج3، ، مصر، دار الكتب المصريّة، 1952.

8- ابن حسن بن عُثمان محمّد : المرشدُ الوافي في العروض والقوافي، ط 1، بيروت/ لُبنان، دار الكتب العلميّة، 2004.

9- ابن ذريل عدنان : النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، (دط)، دمشق (سوريا)، اتّحاد الكُتّاب العرب، 2000.

10- ابن رشيق القيرواني: العُمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، تح : محمّد محي الدّين عبد الحميد، ج2، ط2، مصر، مطبعة السّعادة، 1955.

11- ابن شدّاد عنترة : ديوان عنترة بن شدّاد، شرح حمدو طمّاس، ط 2، بيروت/ لبنان، دار المعرفة، 2004.

12- ابن صالح العُثيمين محمّد: شرح الآجرّوميّة، ط1، الرّياض/ المملكة العربيّة السّعوديّة، مكتبة الرُّشد- ناشرون، 2005.

13- ابن علي بن يعيش النّحوي يعيش : شرح المفصّل، م2، ج10، (دط)، القاهرة/ مصر، مكتبة المتنبّي، (دت).
14- ابن علي بن يعيش يعيش : شرح المفصّل، ج 8، (دط)، مصر، إدارة الطّباعة المنيريّة، (دت).
15- ابن محمّد بن المليانى الأحمدي موسى : المتوسَّط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط4، الجزائر، دار الحكمة للنّشر والتّرجمة، 1994.
16- ابن هشام الأنصاري جمال الدّين : مغني اللّبيب عن كُتُب الأعاريب، تح: مازن المُبارك ومحمّد علي حمد الله، ج2، ط1، دمشق/ سوريا، دار الفكر، 1964.
17- ابن يحي محمّد : السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعريّ، ط 1، إربد /الأردن، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، 2011.
18- أبو الأنوار محمّد: الحوار الأدبيّ حول الشّعر، ط2، القاهرة/ مصر، دار المعارف، 1987.
19- أبو تمّام: ديوان أبي تمّام، شرح الخطيب التّبريزي، تح : محمّد عبده عزّام، ط 5، القاهرة/ مصر، دار المعارف، 1987.
20- أبو شادي مصطفى عبد السّلام : الحذف البلاغي في القُرآن الكريم، (دط)، القاهرة / مصر، مكتبة القُرآن للطّبع والنّشر والتّوزيع، 1992.
21- أحمد سُليمان فتح الله: الأسلوبيّة: مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، (دط)، القاهرة/ مصر، مكتبة الآداب، 2004.
22- أحمد فؤاد نعمات: خصائص الشّعر الحديث، دار الفكر العربيّ، القاهرة/ مصر، 1980.
23- أحمد مختار عمر وآخرون : النّحو الأساسيّ، ط4، الكويت، دار السّلاسل للطّباعة والنّشر، 1994.
24- أسعد النّادري محمّد : نحو اللّغة العربيّة : كتاب في قواعد النّحو والصّرف، ط 2، بيروت/ لبنان، المكتبة العصريّة، 1997.
25- اسماعيل عز الدّين: الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، ط3، القاهرة، دار الفكر العربيّ، (دت).
26- أطيمش محسن : دير الملاك : دراسة نقديّة للظّواهر الفنّيّة في الشعر العراقي المعاصر، (دط)، العراق، دار الرّشيد للنّشر، 1982.
27- أمين عبد الغني أيمن : الكافي في البلاغة، البيان والبديع والمعاني، (دط)، القاهرة / مصر، دار التّوفيقيّة للتُّراث للطّبع والنّشر والتّوزيع، 2011.
28- الأنصاري ابن هشام : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج 3، (دط)، بيروت / لبنان، منشورات المكتبة العصريّة، (دت).

29- الأنصاري جمال الدّين عبد الله بن هشام : شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى، (دط)، بيروت / لُبنان، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2004.

30- أنيس إبراهيم ، موسيقى الشّعر، ط 2، القاهرة (مصر)، مطبعة لجنة البيان العربيّ، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1954.

31- أنيس إبراهيم: الأصوات اللّغويّة، (دط)، مصر، مكتبة نهضة مصر ومطبعتُها، (دت).

32- أنيس إبراهيم: من أسرار اللُّغة، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1966.

33- بديع يعقوب إميل: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ط 1، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلميّة، 1991.

34- البطل علي: الصّورة في الشّعر العربيّ حتى آخر القرن الثّاني الهجري : دراسة في أصولها وتطوُّرها، ط2، بيروت/ لبنان، دار الأندلس للطّباعة والنّشر واتّوزيع، 1981.

35- بكّار يوسف: في العروض والقافية، ط 2، بيروت / لبنان، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1990.

36- التبريزي الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح : الحسّاني حسن عبد الله، ط 3، القاهرة/ مصر، مكتبة الخانجي، 1994.

37- الجُرجاني عبد القاهر : أسرار البلاغة في علم البيان، ط 1، بيروت / لُبنان، دار الكُتُب العلميّة، 1988.

38- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: محمّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، ط 1، دمشق/ سوريا، دار الفكر، 2007.

39- حركات مصطفى: أوزان الشّعر، ط1، القاهرة/ مصر، الدّار الثّقافيّة للنّشر، 1998.

40- حركات مصطفى: نظريّات الشّعر، (دط)، الأبيار/ الجزائر، دار الآفاق، (دت).

41- حسن الشّيخ عبد الواحد : البديع والتّوازي، ط 1، مصر، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة، 1999.

42- حسن تمّام: اللُّغة العربيّة معناها ومبناها، (دط)، الدّار البيضاء / المغرب، دار الثّقافة، 1994.

43- حسن عباس: النّحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرّفيعة، والحياة اللُّغويّة المتجدّدة، ط 3، مصر، دار المعارف، (دت).

44- حسن عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، (دط)، دمشق / سوريا، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998.

45- حسنين الحسَن أحمد خضر : أسلوب الشّرط معناه ودلالته بين النّحويّين والأصوليّين، ط 1، الإسكندريّة/ مصر، الدّار العالميّة للنّشر والتّوزيع، 2016.

46- حفظ الله واصل عصام : التّناصّ التُّراثيّ في الشّعر العربيّ المُعاصر : أحمد العواضي أنموذجاً، ط1، عمّان/ الأردن، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، 2011.

47- خضر حمد عبد الله: مناهج النّقد الأدبيّ السّياقيّة والنّسقيّة، (دط)، بيروت / لُبنان، دار القلم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2017.

48- الخطيب القزويني: التّلخيص في عُلوم البلاغة، ط 2، القاهرة/ مصر، دار الفكر العربيّ، 1932.

49- خفاجي عبد المنعم: مع الشّعراء المعاصرين، (دط)، المطبعة المنيريّة، 1956.

50- خير البقاعي محمّد : دراسات في النّصّ والتّناصيّة، ط 1، حلب / سوريا، مركز الإنماء الحضاري، 1998.

51- درويش أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتُّراث، (دط)، القاهرة / مصر، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998.

52- الرّاجحي عبده : التّطبيق الصّرفيّ، (دط)، بيروت / لبنان، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، 1973.

53- ربابعة موسى: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتُها، ط 1، الأردن، دار الكنديّ للنّشر والتّوزيع، 2003.

54- رضوان الدّاية محمّد ، أبو البقاء الرّندي شاعر رثاء الأندلس، ط 2، بيروت/ لبنان، مكتبة سعد الدّين، 1986.

55- الزّغبي أحمد : التّناصّ نظريّاً وتطبيقيّاً، ط 2، عمّان / الأردن، مؤسّسة عمون للنّشر والتّوزيع،2000.

56- زكريّاء مفدي (ابن تومرت) شاعر الثّورة الجزائريّة، اللّهب المقدّس، (دط)، الرغاية/ الجزائر، موفم للنّشر، 2007.

57- زكريّاء مفدي: إلياذة الجزائر، ط2، الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، 1987.

58- الزّوزني أبو عبد الله الحسين بن أحمد : شرح المعلّقات السّبع، (دط)، بيروت / لُبنان، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000.

59- سامي البارودي محمود : ديوان محمود البارودي، (دط)، القاهرة/ مصر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012.

60- سعد الله أبو القاسم: النّصر للجزائر، ط3، الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، 1986.

61- السّكّاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمّد بن عليّ : مفتاح العلوم، ط1، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلميّة، 1983.

62- السّكاكي: مفتاح العُلوم : ضبطه وعلّق عليه نعيم زرزور، ط 2، بيروت/ لُبنان، دار الكُتُب العلميّة، 1987.

63- سُليمان حمّودة طاهر ، ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، (دط)، الإسكندريّة، الدّار الجامعيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998.

64- سُليمان حمّودة طاهر : ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، (دط)، الإسكندريّة / مصر، الدّار الجامعيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998.

65- سليمان داوود أماني: الأسلوبيّة والصّوفيّة، ط1، اللّاذقيّة/ سوريا، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، 2011.

66- سيبويه: الكتاب كتاب سيبويه، تح : عبد السلام محمّد هارون، ج 1، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الخانجي، 1988.

67- سيبويه: الكتاب كتاب سيبويه، تح : عبد السلام محمّد هارون، ج 2، ط3، القاهرة/ مصر، مكتبة الخانجي، 1988.

68- السّيوطي جلال الدّين: الأشباه والنّظائر في النّحو، تح : أحمد مختار الشّريف، ج 4، (دط)، سوريا، مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة بدمشق، 1987.

69- شاهين عطيّة جرجي : سلّم اللّسان في الصّرف والنّحو والبيان، ط 4، بيروت/ لبنان، دار ريحاني للطّباعة والنّشر، (دت).

70- شوقي أحمد: الشّوقيّات، (دط)، القاهرة/ مصر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012.

71- شوقي أحمد : ديوان شوقي، ج 1، شرح أحمد محمّد الحوفي، (دط)، القاهرة / مصر،نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (دت).

72- صالح السّامرّائي فاضل ، معاني النّحو، ج 4، ط1، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان/ الأردن، 2000.

73- صالح السّامرّائيّ فاضل : الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، ط 2، عمّان/ الأردن، دار الفكر ناشرون وموزّعون، 2007.

74- صالح السّمرّائي فاضل : معاني النّحو، ج 2، ط1، عمّان (الأردن)، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000.

75- صالح السّامرّائي فاضل : معاني النّحو، الجزء الرّابع، ط 1، عمّان (الأردن)، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000.

76- الصّاوي الجويني مصطفى : البلاغة العربيّة تأصيلٌ وتجديد، (دط)، الإسكندريّة / مصر، منشأة المعارف، 1985.

77- الطّائي الجيّاني ابن مالك : شرح الكافية الشّافية، تح : عبد المنعم أحمد هريدي، (دط)، مكّة المكرّمة، دار المأمون للتُّراث، (دت).

78- طبانة بدوي: التّيارات المعاصرة في النّقد الأدبي، ط3، الرّياض، دار المرّيخ للنّشر، 1986.

79- الطّرابلسي محمّد الهادي: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، (دط)، تونس، المطبعة الرّسميّة للجمهوريّة التّونسيّة،1981.

80- الطّيب المجذوب عبد الله : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ط1، مصر ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1955.

81- عبد الباقي عبد الله القاضي أبو يعلى: كتاب القوافي، تح: محمّد عوني عبد الرّؤوف، ط2، مصر، مطبعة دار الكُتُب والوثائق القوميّة بالقاهرة، 2003.

82- عبد الجليل يوسف حسني : موسيقى الشّعر العربيّ : دراسة فنّيّة وعروضيّة، ج 1، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1989.

83- عبد السّميع متولّي نعمان : إيقاع الشّعر العربيّ في الشّعر البيتي- الشّعر الحُرّ- قصيدة النّثر، ط1، دسوق/ مصر، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، 2013.

84- عبد الله جبر محمّد: الأسلوب والنّحو: دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبيّة ببعض الظّاهرات النّحويّة، ط1، الإسكندريّة/ مصر، دار الدّعوة للطّبع والنّشر والتّوزيع، 1988.

85- عبد المطّلب محمّد : البلاغة والأسلوبيّة، ط 1، الجيزة/ مصر، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان، 1994.

86- عبّود عبده: هجرة النُّصوص : دراسات في التّرجمة الأدبيّة والتّبادُل الثّقافيّ ، ط1، دمشق/ سوريا، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، 1995.

87- عتيق عبد العزيز : في البلاغة العربيّة علم المعاني، ط 1، بيروت ، لُبنان، دار النّهضة العربيّة، 2009.

88- عثمان بن جنّي أبو الفتح : الخصائص، تح: محمّد علي النّجّار، ج1، ط2، بيروت/ لبنان، دار الهدى للطّباعة والنّشر، 1952.

89- عزّت عليّ: الاتّجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، ط 1، القاهرة/ مصر، شركة أبو الهول للنّشر، دار نوبار للطّباعة، 1996.

90- العسكريّ أبو هلال: كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، ط1، تح: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار إحياء الكتب العربيّة، 1952.

91- عشرى زايد علي: استدعاء الشّخصيّات التُّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، (دط)، القاهرة / مصر، دار الفكر العربيّ، 1997.

92- عُصفور جابر: الصّورة الفنّيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت/ لبنان، 1992.

93- عُصفور جابر: مفهوم الشّعر: دراسة في التّراث النّقدي، ط5، مصر، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995.

94- عفيفي أحمد: نحو النّصّ اتّجاه جديد في الدّرس النّحويّ، ط 1، القاهرة/ مصر، مكتبة زهراء الشّرق،2001.

95- علّاق فاتح: في تحليل الخطاب الشّعري، (دط)، الجزائر، دار التّنوير، 2018.

96- علي الهاشمي محمّد: العروض الواضح وعلم القافية، ط1، دمشق/ سوريا، دار القلم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1991.

97- علي صبح علي : البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، (دط)، مصر، المكتبة الأزهريّة للتُّراث، 1996.

98- عوني عبد الرّؤوف محمّد : القافيةُ والأصوات اللّغويّة، ج 1، (دط)، مصر، مكتبة الخانجي، 1977.

99- عيّاشي منذر : الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ط 1، حلب/ سوريّة، مركز الإنماء الحضاريّ، 2002.

100- الفاخوري حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربيّ : الأدب الحديث، ط1، بيروت/ لبنان، دار الجيل، 1986.

101- الفاخوريّ حنّا: تاريخ الأدب العربيّ، ط2، بيروت/لبنان، المطبعة البوليسيّة، 1953.

102- فتحي إبراهيم: مُعجم المُصطلحات الأدبيّة، (دط)، صفاقس/ تونس، التّعاضُديّة العُمّاليّة للطّباعة والنّشر، 1986.

103- فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، (دط)، الكويت، عالم المعرفة، 1992.

104- فضل صلاح : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاتُه ، ط 1، القاهرة/ مصر، دار الشُّروق، 1998.

105- فضل صلاح: مناهج النّقد المُعاصر، ميريت للنّشر والمعلومات، ط 1، القاهرة/ مصر، 2002.

106- فيصل الأحمد نهلة : التّفاعُل النّصّيّ : التّناصّيّة، النّظريّة والمنهج، ط 1، القاهرة/ مصر، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، 2010.

107- القرطاجنّي حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمّد الحبيب بن الخوجة، ط 3، بيروت/ لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1986.

108- القيرواني أبو علي الحسن ابن رشيق: العمدة في صناعة الشّعر ونقده ، ج1، ط1، مصر، مطبعة السّعادة، 1907.
الثّقافة، 1990.
109- المبرّد أبو العبّاس محمّد بن يزيد: المقتضب، تح: محمّد عبد الخالق عضيمة، ج2، (دط)، القاهرة/ مصر، مطابع الأهرام التّجاريّة، 1994.
110- المتنبّي: ديوان المتنبّي، (دط)، بيروت/ لبنان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، 1983.
111- مجيد هارون ، الجمال الصّوتي للإيقاع الشّعري : تائيّة الشّنفرى أنموذجاً، ط 1، قسنطينة /الجزائر، ألفا للوثائق، 2014.
112- محمّد عياد شكري : اللّغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط 1، مصر، إنتر ناشيونال براس، 1988.
113- محمّد عيّاد شكري: موسيقى الشّعر العربيّ، ط2، القاهرة/ مصر، دار المعرفة، 1978.
114- محمود عقيل سعيد: الدّليل في العروض، ط1، بيروت/ لبنان، عالم الكتب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1999.
115- محمود يوسف عبد الكريم : أسلوب الاستفهام في القُرآن الكريم : غرضُه- إعرابُه، ط 1، دمشق/ سوريا، مطبعة الشّام، مكتبة الغزّالي، 2000.
116- مختار عمر أحمد: علم الدّلالة، ط5، القاهرة/ مصر، عالم الكُتب، 1998.
117- المخزومي مهدي: الفراهيدي عبقريّ من البصرة، ط 2، بغداد/ العراق، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 1989.
118- المخزومي مهدي: في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، ط 2، بيروت/ لُبنان، دار الرّائد العربيّ، 1986.
119- المسدّي عبد السّلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، تونس، الدّار العربيّة للكتاب، 1982.
120- مطلوب أحمد: الصّورة في شعر الأخطل الصّغير، دار الفكر، عمان/ الأردن، 1985.
121- المعري أبو العلاء: سِقط الزَّند، (دط)، بيروت/ لبنان، دار بيروت للطباعة والنّشر، 1957.
122- مفتاح محمّد : التّشابه والاختلاف نحو منهاجيّة شموليّة، (دط)، بيروت / لبنان، المركز الثّقافيّ العربيّ، (دت).
123- مفتاح محمّد: التّلقّي والتّأويل مقاربة نسقيّة، ط 1، بيروت/ لُبنان، المركز الثّقافي العربيّ، 1994.
124- مفتاح محمّد: تحليل الخطاب الشّعريّ : استراتيجيّة التّناصّ، ط3، الدّار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 1992.

125- مفتاح محمّد: ديناميّة النّصّ تنظير وإنجاز، (دط)، بيروت / لُبنان، المركز الثّقافي العربيّ، 1987.

126- الملائكة نازك: قضايا الشّعر المعاصر، ط3، حلب/ سوريا، مطبعة دار التّضامُن، المركز الثّقافي العربيّ، 1967.

127- ناظم حسن : البنى الأسلوبيّة، ط 1، الدّار البيضاء / المغرب، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2002.

128- نور عوض يوسف ، نظريّة النّقد الأدبيّ الحديث، ط 1، القاهرة/ مصر، دار الأمين للنّشر والطّبع والتّوزيع، 1994.

129- الهاشمي أحمد: القواعدُ الأساسيّة للغة العربيّة، (دط)، بيروت / لُبنان، دار الكُتُب العلميّة، (د ت).

130- الهاشمي أحمد : ميزان الذّهب في صناعة شعر العرب، ط 2، تح: حسني عبد الجليل يوسف، القاهرة /مصر، مكتبة الآداب، 1997.

ب- الكتب المترجمة:

131- جرمان كلود ولوبلون ريمون: علم الدّلالة، تر : نور الهُدى لوشن، ط 1، بنغازي/ ليبيا، دار الكتُب الوطنيّة، 1997.

132- جيرو بيير: الأسلوبيّة، تر : منذر عياشي، ط 2، حلب/ سوريا، مركز الإنماء الحضاريّ، 1994.

133- كوين جون: بناء لغة الشّعر، تر : أحمد درويش، (دط)، القاهرة / مصر، الهيئة العامّة لقصور

134- ماثيسن. ف. أ، ت. س، إليوت الشّاعر النّاقد، تر: إحسان عبّاس، (دط)، صيدا /بيروت، المكتبة العصريّة، 1965.

135- هوميروس: الإلياذة، تر: سُليمان البُستاني، القاهرة/ مصر، كلمات عربيّة للتّرجمة والنّشر، 2011.

136- ياكبسون رومان: قضايا الشّعريّة، تر : محمّد الولي ومبارك حنون، ط 1، الدّار البيضاء / المغرب، دار توبقال للنّشر، 1988.

ت- المعاجم:

137- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، (دط)، القاهرة / مصر، دار المعارف، (دت).

138- أنيس إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، جمهوريّة مصر العربيّة، مجمع اللّغة العربيّة – مكتبة الشُّروق الدّوليّة، 2004.

139- الفيروزآبادي: القاموس المحيط، (دط)، القاهرة/ مصر، دار الحديث، 2008م.

140- مختار عمر أحمد: معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، م 1، ط1، القاهرة/ مصر، عالم الكتب، 2008.

141- مرتضى الحُسيْني الزّبيدي محمّد : تاج العروس من جواهر القاموس، ج 3، ط2، الكويت، مطبعة حُكومة الكويت، 1987.

ث- المجلّات:

142- أحمد فيّاض ياسر وفوّاز خليفة مها: البنى الأسلوبيّة في شعر النّابغة الجعديّ، مجلّة جامعة الأنبار للعلوم الإسلاميّة/ العراق، م1،ع4، 2009.

143- الأخضر ابن السأئح: سيميائيّة الضّمير "أنا" في الدّلالات وبناء التّأويل semat, journal. vol2, n01,university of bahrain, jan2014.international

144- بن خوية رابح: البنيات الشّعريّة في شعر محمّد أبي القاسم خمّار، مجلّة البدر، م 10، ع 12، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج/ الجزائر، 2018.

145- تاوريريت بشير، مستويات وآليّات التّحليل الأسلوبيّ للنّصّ الشّعريّ، مجلّة كُلّيّة الآداب والعُلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة/ الجزائر، م2،ع5، جوان 2009.

146- الرزاز مصطفى : الأسطورة في الفنّ الحديث، مجلّة عالم الفكر، م 40، ع4، الكويت، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، 2012.

147- الطّيّب جبايلي: مستويات التّحليل الأسلوبيّ : أسسُه وإجراءاتُه، مجلّة أبوليوس، م 7، ع1، تبسّة/ الجزائر، جامعة العربي التّبسّي، جانفي 2020.

148- عبد الله محمّد عصام ، عبد الرّحيم سفيان: الرّوابط الاسميّة ودورُها في البناء، مجلّة العُلوم الإنسانيّة، م15، ع4، عمادة البحث العلميّ، السّودان، 2014.

149- فضل صلاح: علم الأسلوب وصلتُه بعلم اللُّغة، مجلّة فُصول، مج5، ع1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1984.

150- محمّد الهبيل عبد الرّحيم : ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشّافعي، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، ع33، مج2، فلسطين، 2014.

151- مفتاح محمّد: مدخل إلى قراءة النّصّ الشّعري، مجلّة فصول، مج16، ع1، القاهرة/ مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997.

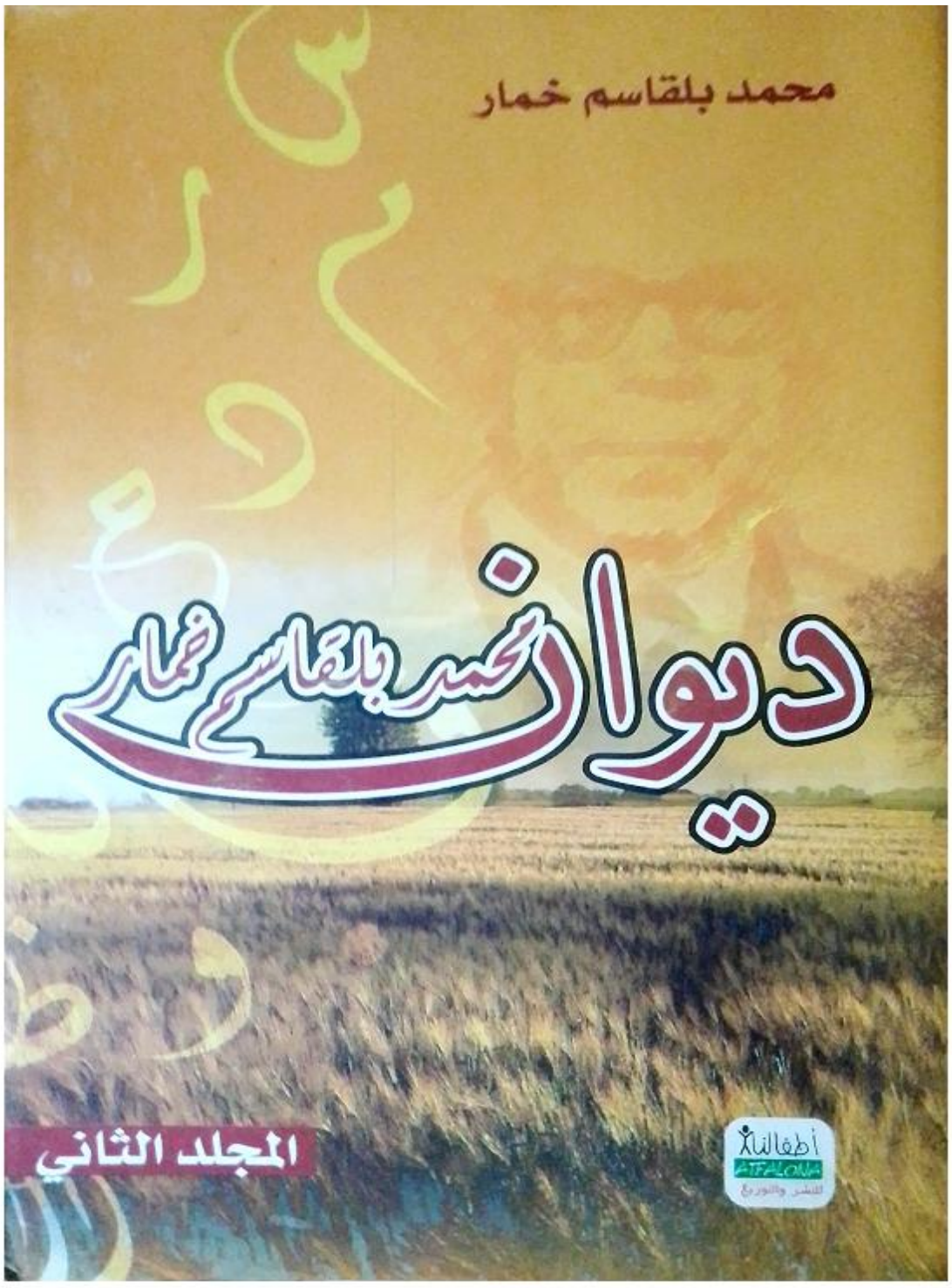
ج- المواقع الإلكترونيّة:

152- جميل حمداوي: اتّجاهات الأسلوبيّة، شبكة الألوكة، ط1، 2015، ص5. على الرّابط الإلكترونيّ:
https://ebook.univeyes.com/105358/pdf

153- عبد العظيم الشّاعر صالح: التّقديم والتّأخير في النّحو العربيّ، مقال على الرّابط الإلكتروني
https://tryarabic.wordpress.com/2011/11

الملاحق

واجهة المجلّد الثّاني الذي ورد فيه ديوان "ظلال وأصداء" لمحمّد بلقاسم خمّار



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المؤلف : محمد بلقاسم خمار

ديوان
محمد بلقاسم خمار

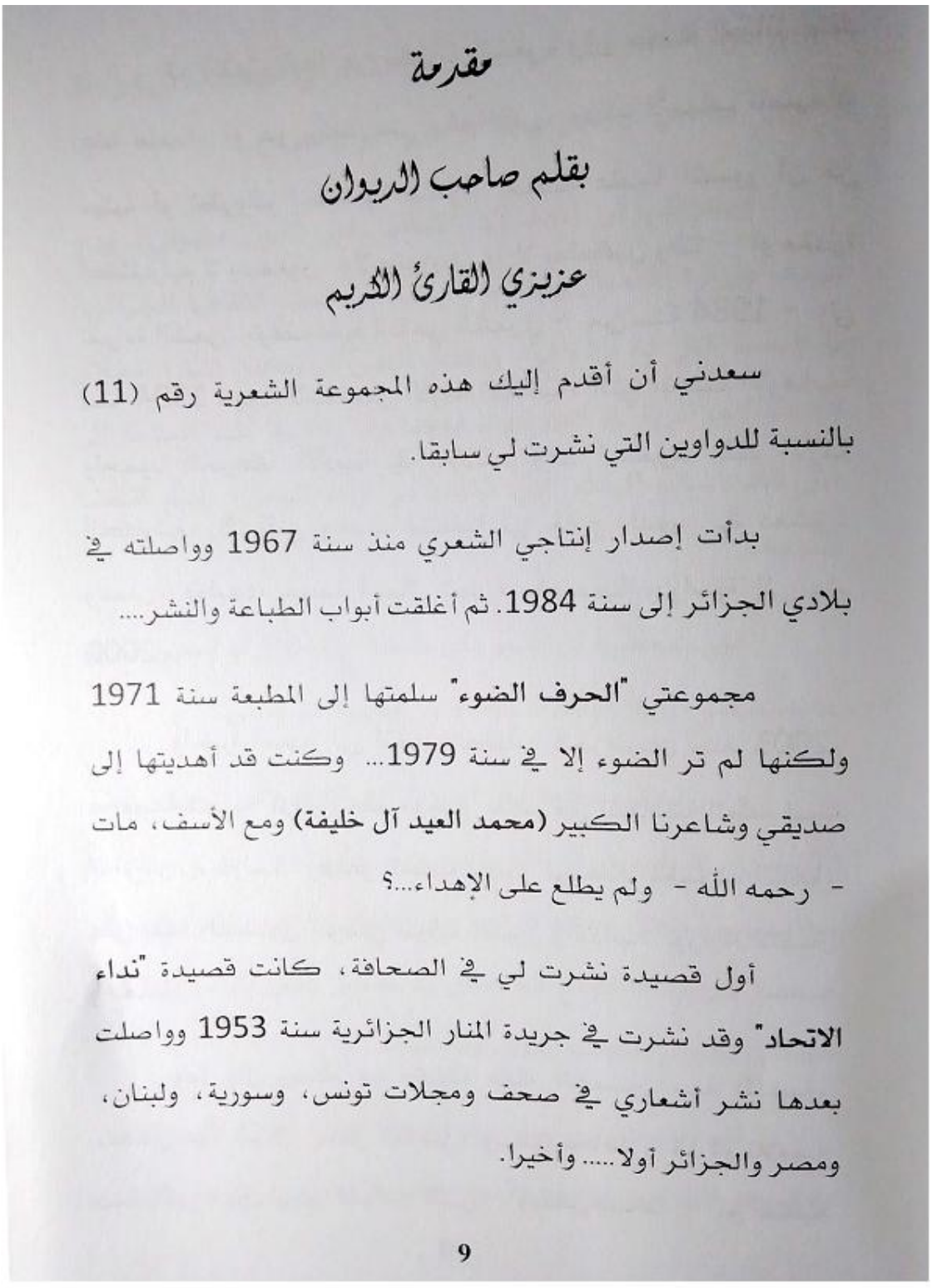
شعر

الجزء الثاني

أطفالنا
ATFALUNA
للنشر والتوزيع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقدّمة في بداية المجلّد الثّاني لديوان الشّاعر محمّد بلقاسم خمّار بقلمه



مقدمة

بقلم صاحب الديوان

عزيزي القارئ الكريم

سعدني أن أقدم إليك هذه المجموعة الشعرية رقم (11) بالنسبة للدواوين التي نشرت لي سابقا.

بدأت إصدار إنتاجي الشعري منذ سنة 1967 وواصلته في بلادي الجزائر إلى سنة 1984. ثم أغلقت أبواب الطباعة والنشر....

مجموعتي "**الحرف الضوء**" سلمتها إلى المطبعة سنة 1971 ولكنها لم تر الضوء إلا في سنة 1979... وكنت قد أهديتها إلى صديقي وشاعرنا الكبير (**محمد العيد آل خليفة**) ومع الأسف، مات - رحمه الله - ولم يطلع على الإهداء...؟

أول قصيدة نشرت لي في الصحافة، كانت قصيدة "**نداء الاتحاد**" وقد نشرت في جريدة المنار الجزائرية سنة 1953 وواصلت بعدها نشر أشعاري في صحف ومجلات تونس، وسورية، ولبنان، ومصر والجزائر أولا..... وأخيرا.

9

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لم أنقطع أبدا عن كتابة الشعر، وإن كنت أحيانا أبتعد عنه عامدا، أو هو يبتعد عني رغم أنفي، وذلك لأسباب نفسية أو مهنية أو لظروف اجتماعية قاهرة، خاصة عندما أتصور أن من أكتب لهم لا يسمعون، ولا يقرؤون، أو لا يملكون وقتا - أو مقدرة لقراءة الشعر... توقف طبع إنتاجي الشعري - من سنة 1984 - إلى سنة 1994 نتيجة لاستفحال الأزمة الثقافية، التي أنجبت الإرهاب، ولجمود الحركة الأدبية في بلادنا... وقد استمرت تلك الأزمة الكارثية، إلا أنني وجدت متنفسا لي خارج بلدي... في دمشق، وعمان، فطبعت خمسة أعمال شعرية وقصصية ودراسية إلى عام 2000.

وأخيرا أصدر لي اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2003م مجموعة شعرية **"تراتيل حلم موجوع"** بدعم من المحافظة العامة لسنة الجزائر في فرنسا.. وهاهو اتحادنا يصدر لي هذه المجموعة الثانية، على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، بوزارة الاتصال والثقافة.

وما زال ركام ما كتبته طيلة الخمسين سنة الماضية، يشكل عبئا ثقيلا، يخنق أنفاسي، ويرهق كاهلي، ما لم تلامسه أشعة النور، بين أيدي القراء... لأنني - وبكل بساطة - لم أكتبه

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لنفسي، ولا أتصور أبدا أن يكون من مدخراتي الخاصة، بل هو حق الجميع، ويؤلمني أن يظل سجينا داخل جدران منزلي...

ويشرفني أن أقدم ألف شكر لعز الدين ميهوبي، ودار هومه، ووزارة الاتصال والثقافة... وحتى إلى السنة الثقافية الجزائرية في فرنسا التي لم أرتح لها، وكنت أتمنى أن تكون إشارة انطلاق للثقافة الجزائرية في الجزائر.... وكنا وما زلنا في أشد الحاجة إلى مثل تلك المبالغ الهائلة التي أنفقت من وراء البحر، باسم ثقافتنا المعدمة....

إنني شخصيا لن أشعر بأي سعادة أو اعتزاز لو أصبح العالم كله يعرفني، وفي الوقت نفسه أكون مجهولا في وطني...

وإني أعتقد جازما بأن القارئ الجزائري، لم يتمكن حتى الآن من متابعة مسيرتي الشعرية، ولم يطلع على جل قصائدي، وخاصة بين طلائع جيلنا الراهن من الشباب - وما نشر في بعض صحفنا اليومية لا أتوقع أنه كان في متناول كل المهتمين بالشعر عندنا.... وهم من أكتب إليهم، ولأجلهم....

لقد نشرت لي ست مجموعات شعرية خلال السبعينات، بكميات قليلة، وبسوء مخجل ومجحف في التوزيع.... ثم ما نشر بعد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

منتصف التسعينات، تم صدوره في المشرق العربي، ولم تر الجزائر منه أي أثر....

وإذا أضفت إلى ما تقدم، ركود الحركة الثقافية في بلادنا، وانعدام النوادي، ومرافق اللقاءات، وغياب الأمسيات الشعرية، داخل ساحتنا الوطنية، واستكاف وسائلنا الإعلامية وخاصة التلفزة، عن الشعر والشعراء، وافتقارنا لمجلة فكرية أدبية قوية، مع تبرؤ، وتبرم شبه مطلق من طرف المسؤولين وكل من له علاقة فاعلة بتشجيع وتدعيم الثقافة في بلادنا... كل هذا وما يترتب ويتكرس عنه، ألا يشكل أكبر عائق مثبط ومحبط لأي اسم أو صوت أو حتى صدى للمبدع الجزائري....

وهل يحق لنا أن نلوم نقادنا عندما يصمتون.... أو عندما يجازفون فينتقدون، وهم في معزل عن إمكانات رؤية الحقيقة.

وكيف تكون حالة الشاعر الذي ينشد لأكثر من ثلاثين مليونا من أهله، وأكثر من ثلاثمائة مليون من قومه... بل للإنسانية قاطبة، ثم قد لا يستمع لصوته أكثر من ثلاثة عشر، كرقم مشؤوم من أفراد عائلته المجبرين على سماعه، أو من أصدقائه المجاملين، حتى ولو كانوا لا يتذوقون الشعر...

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لقد قرأت - بمرارة - لبعض كتابنا وهم يؤكدون بأن الشعراء الجزائريين، لم يعطوا للعشرية الدموية ما تستحقه من المعايشة والتفاعل، والتعبير الصادق، عن مآسيها المرعبة القاسية، وكأن هؤلاء الكتاب أو النقاد، قد استطاعوا بالفعل قراءة كل ما كتب عن تلك العشرية المجزرة، حتى توصلوا إلى تأسيس أحكامهم...؟ والحقيقة هي أنهم لم ولن يكونوا قد تمكنوا من ذلك، لشيء بسيط جدا، وهو أن ما يكتب عن بلدنا في الداخل أو الخارج... لا يصل إلى أيدي أبناء هذا البلد إلا ما ندر والأسباب كثيرة، ومعروفة..

بالنسبة لي... فقد عشت أحداث **"العشرية المشؤومة"** بكل جوارحي ومشاعري، وعانيت رعبها، وأوذيت فيها، وكتبت عنها أكثر من ديوان شعر – وعلى - كل حال - كما أشرت سابقا - قد لا يحق لنا أن نلوم نقادنا أو شعراءنا، ما دمنا جميع، نعيش صحراء قاحلة، إلا من هواجس الخيال، والاحتمالات الافتراضية.

إنني كما كرست كتاباتي خلال العقد الماضي للغربة والموت والإرهاب، كرست ذلك سبع سنوات ونصف من عمري للثورة المسلحة وتابعت مسيرتها بأشعاري ونضالي السياسي والثقافي، وقبلها

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

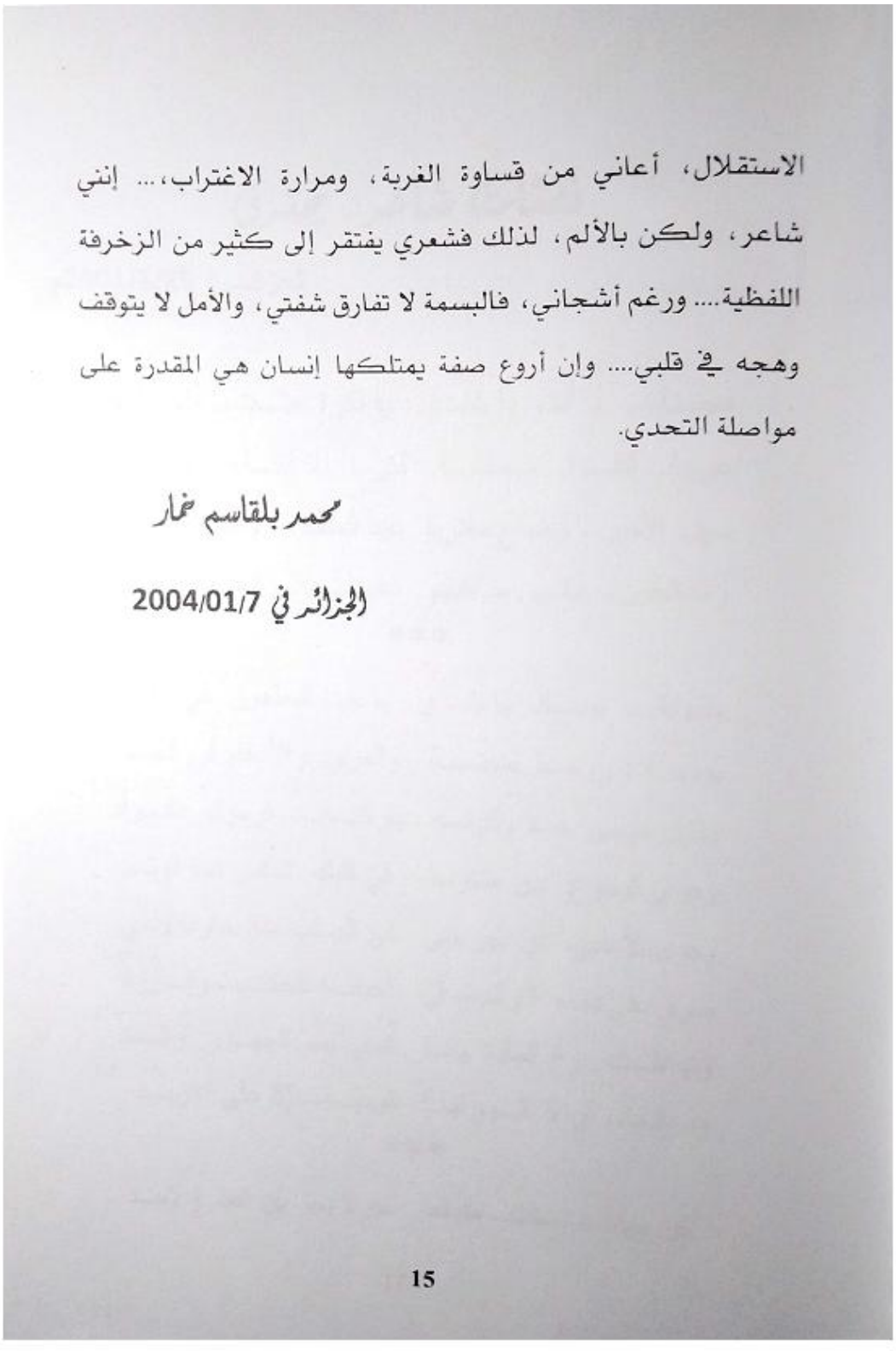
كتبت عن الحرية، والتمرد، وحب الوطن، وبعد الاستقلال تغنيت بأحلام البناء والتشييد، والثورتين الصناعية والزراعية...

وبكيت الثورة الثقافية التي ماتت قبل الولادة وتناولت بوجع وتفاؤل موضيع العروبة والوحدة والإسلام، وعقدة العربية في بلادي...

أحببت جزائري كعاشق ولهان، لذلك لم أتغزل بالمرأة كمخلوق جميل، يشتهى لذاته- كانت الجزائر هي حبي الأعظم... ولم أخض غمار الرثاء إلا قليلا... ولم أمدح من أجل المدح ولم أهج كناقم أو موتور.... وكانت جل أشعاري ترتكز على الإنسان في وطني... الإنسان كعنصر أساسي في بناء الحضارة وصنع التطور، وكقيمة جذرية فعالة في تأسيس، منجزات الحرية والعدالة والتفاضل في مواكبة النهضة الإنسانية المتنامية، والمتقدمة... وكتبت عن الإنسان المهمل في بلدي، والذي كان في أغلب مواقعه التخطيطية، يظل قاعدا في آخر طابور الاهتمامات "التشريعية والتنفيذية" وبجانبه تكور في شبه صرع منسي قضايا الثقافة واللغة العربية، وجماليات الوحدة الوطنية...

لقد تغربت بجسدي عن وطني أكثر من عشرة سنوات... أما بفكري ووجداني فلم أغب عنه ولو ليوم... وإنني ومنذ مطلع

الصورة ضوئية بـ CamScanner



الاستقلال، أعاني من قساوة الغربة، ومرارة الاغتراب،... إنني شاعر، ولكن بالألم، لذلك فشعري يفتقر إلى كثير من الزخرفة اللفظية.... ورغم أشجاني، فالبسمة لا تفارق شفتي، والأمل لا يتوقف وهجه في قلبي.... وإن أروع صفة يمتلكها إنسان هي المقدرة على مواصلة التحدي.

محمد بلقاسم خمار

الجزائر في 2004/01/7

15

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من مقدّمة لديوان "ظلال وأصداء" لمحمّد بلقاسم خمّار بقلم عثمان سعدي

مقدمة

بقلم: عثمان سعدي

تعرفنا ببلقاسم خمار في ديوانه الأول (أوراق) الذي صدر في سنة 1967، فاكتشفنا فيه شاعرا مجيدا قدم لنا من خلاله باقة من القصائد المتنوعة المواضيع، أما ديوانه **"ظلال وأصداء"** فيكاد يكون الموضوع الذي تدور حوله قصائده واحد، ولا أكون مبالغا إذا قلت أن الديوان من ألفه إلى يائه تغن بثورة أول نوفمبر، تغن بأمجادها وبطولاتها، تغن بالمكاسب التي حققتها، لقد عاصرت قصائد هذا الديوان أحداث الثورة ورافقت سنواتها ويحق له أن يحمل إسم "ألحان الحرية" بجدارة.

والقصيدة الوحيدة التي قيلت قبل الثورة هي **"نداء الاتحاد"** وقد جاءت عاكسة للوضع السياسي الذي وصلت إليه الجزائر في 1953، أحزاب متنافرة متخاصمة، وتحجرت في مواقعها الحزبية، سلطة استعمارية لها ثقة كاملة بأن الجزائر أصبحت فرنسية، ولا خوف من قيام حوادث عصيان فيها.. في هذا الجو الآسن تحمل الأنباء بين الآونة والأخرى وقوع حوادث فادحة ضد الاستعمار الفرنسي في تونس والمغرب، ويقطع بعض الفلاحين الحدود الشرقية والغربية ليشاركوا في الجهاد الذي تفجر في القطرين الشقيقين، ويثور الشباب الجزائري على وطنه الذي أبى أن يحرك ساكنا وينظم لقافلة المقاومة والثورة في المغرب العربي، وتتطور هذه الثورة إلى أن تصبح سخطا على كل شيء بلغ أحيانا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الملخّص باللغة الإنجليزيّة

Abstract

Poetry is a noble and purposeful human message, so the poet utilizes it to serve the issues of his country and nation, and for this he employs various tools at the level of language, content, form and music.

The language of poetry differs from the language of prose. In other words, poetry affects the recipient with its musical magic, making him feel the meanings embodied in front of him. It is a linguistic construction process that gains its uniqueness from the method of this construction.

This study deals with an issue of contemporary Algerian poetry, which did not receive the necessary attention from serious academic studies that would enable it to extend its artistic richness in the Arab and international literary arenas. To achieve this, I have chosen a collection of the poet Muhammad Belkacem Khammar “Shadows and Echoes” to study it stylistically at its various levels: phonetic, morphological, synthetic, and semantic so as to show its poetic structure, the most important stylistic features that distinguish it from other collections, and the extent of the poet’s ability to reach achieving his artistic vision through these structures.

Therefore, this study allows the researcher to stand upon the various stylistic features, and reveals their role, importance, and ability in communicating the poet's artistic and literary message.

So, due to the multiplicity of levels of the poetic text and the consistency and harmony of its elements for this structure, I have decided to rely on the stylistic approach to study the components of the linguistic aspect at its different levels.

Key words: the style, the language, the music, the form, the significance