وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحي فارس . المديّة .



كلية الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

# الشّعر الثّوري الجزائري في ضوء التحليل الأسلوبي

# قصيدة "صوت.. في نوفمبر.."

## لمحمد بلقاسم خمّار أنموذجا

مذكّرة لنيل شهادة الماستر

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطّالبتين:

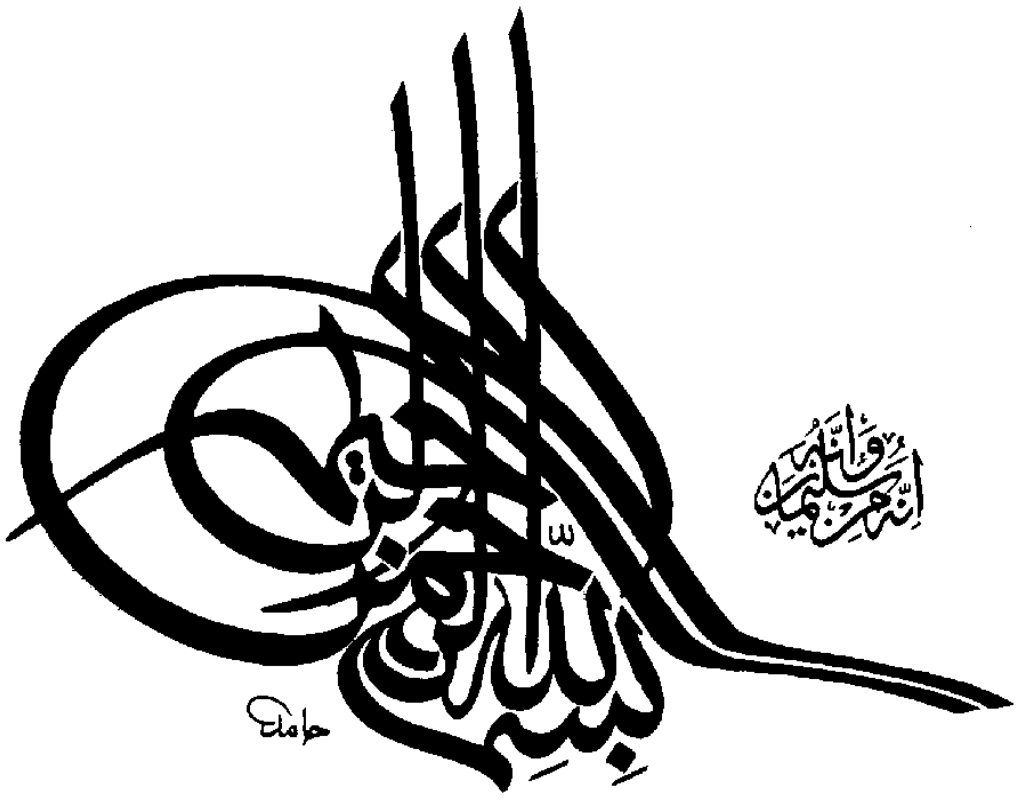
ـ الزّهرة عمروش

ـ فضيلة شعيبي

إشراف الأستاذ:

د ـ محمد زوقاي

السّنة الجامعيّة: 2014 - 2015.


بسم الله الرحمن الرحيم
وإنه من سليمان
حامد

# كلمة شكر

"ولئن شكرتم لأزيدنكم ولئن كفرتم إنّ عذابي لشديد"

صدق الله مولانا العظيم

نشكر الله تعالى ونحمده على التّوفيق

ونتقدم بالشكر الجزيل والتّقدير إلى

الأستاذ الفاضل المشرف الدّكتور "محمد زوقاي"

وكل من ساعدنا في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد،

والله نسأل أن يجزي الجميع خير الجزاء.

# إهداء

أهدي هذا العمل البسيط إلى أمي و أبي حفظهما الله تعالى

وأطال عمرهما.

إلى إخوتي: "الطيب، مختار، عبد الحق".

إلى أختيَّ: "خيرة، سمية وفقها الله تعالى في مسارها الدّراسي".

كما لا أنسى من شاركوني فرحي و حزني أخي أحمد، و أختي" فتيحة".

إلى صديقتي الحبيبة و أختي التي لن أنسَ صداقتها و وقوفها إلى جانبي في هذا العمل رفيقة دربي "عايد مليكة".

إلى كل زملائي في التّخصص" تحليل الخطاب"، و إلى صديقتي التي شاركتني هذا العمل "زهرة".

فضيلة

# إهداء

إلى أعزّ ما لدي في هذا الوجود، من أوصى بطاعتهما سيّد الأنبياء

أبي وأمي

إلى أخواتي:فطيمة،مسعودة،و إلى نعيمة وزوجها محمد،و إلى وفاء

إلى إخوتي:معيوف،رابح،أحمد،أمين،عادل،محمد

إلى قطرات النّدى الصّغار: يسرى، سيد أحمد،حسام،ريتاج .

إلى كل الأهل والأقارب خاصة عمتي وابنتها كريمة

إلى كل من: نصيرة، فتيحة، وإلى كل طلبة ماستر 02 تحليل الخطاب.دون أن

أنسى زميلتي فضيلة التي تقاسمت معي عناء ومشقة إعداد هذه المذكّرة.

زهرة

# مقدّمة

**مقـدّمة**

لقد تعددت المناهج النّقدية الحديثة خاصة الأسلوبية،البنوية، التّفكيكية، والسّيميائية وغيرها من المناهج التي أولت اهتماما كبيرا لدراسة النّصوص الأدبية على حساب الكاتب، وذلك وفق آليات وأدوات إجرائية تتحقق مع النّص الأدبي المراد استنطاقه.

وقد تطورت المناهج الأدبية تطورا كبيرا، وكان لهذا التّطور نتائج عديدة أهمها: تطور علوم اللغة واللسانيات الحديثة،وعلم الأسلوب يعدّ نموذجا لهذا التّطور، فقد استطاع أن يشق طريقه وسط المناهج النّقدية في مقاربتها للنّص الأدبي، وبفضل جهود مجموعة من الدّارسين استطاع أن يستقر منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية موضوعية علمية.

وبناء على ذلك فإنّ علم الأسلوب يطمح إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي "البنية الصّوتية، والبنية التّركيبية، والبنية الدّلالية " وغايته في ذلك هو البحث عن العلاقات التي تربط هذه البنيات بغية الوصول إلى ما يتميّز به الخطاب الأدبي من حيث بنائه اللّغوي، وإدراك القيمة الفنيّة والأدبيّة.

ولا شك أنّ الشّعر هو القالب الذي استوعب وما زال يستوعب تاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها ومعتقداتها، وهذا ما جعله يكون محط أنظار الدّارسين، فقد كان الشّعر عبارة عن حوصلة لتجارب الشّعوب والأمم على مر الزّمان.

كما أنّ التّعمق في دراسة النّص الشّعري قد يكشف لنا الذّات المبدعة، والمؤثرات التي تؤثر فيها، وأهم ما يتميّز به النّص الشّعري هو تعبيره عن الحالة، كما أنّ لغته ترمي إلى الإيحاء إلى عدّة دلالات، وتسلط الضّوء على عنصر الموسيقى والوزن والقافية.

وما حفّزنا أكثر في تناولنا لموضوع الشّعر الثّوري الجزائري خاصة شعر محمد بلقاسم خمّار قصيدة "صوت.. في نوفمبر.." أنموذجا، لكونه الحافظة أو السّجل التي تمثّل الكثير من تاريخ الثّورة الجزائرية وشاهد حقيقي إذ أنّ الشّاعر عايش الأحداث، وقد اخترنا هذا الشّاعر لقوة شخصيته وإرادته لأنّه مؤمن بالتّضحية من أجل الجزائر والشّعب وقد تألم كثيرا لمأساة شعبه، واحتراقه لنيل الحريّة.

و قمنا بحصر الإشكالية من خلال طرح التّساؤلات التّالية:

ـ ما مدى قدرة التّحليل الأسلوبي بأدواته وإجراءاته على كشف وإبراز الخصائص الأسلوبية؟

ـ ما هي أهم السّمات الأسلوبية والمتمثّلة في قصيدة محمد بلقاسم خمّار "صوت.. في نوفمبر.." في تعبيره عن الثّورة والنّضال والتّحرر؟

وقد اعتمدنا في الدّراسة الأسلوبية على المنهج الوصفي التّحليلي القائم على الإحصاء الذي يهدف إلى استنطاق النّص الشّعري، واكتشاف أسراره من خلال مختلف المستويات.

محاولة منا الإجابة عن هذه الإشكالية؛ قسّمنا رحلتنا إلى مقدّمة وأربعة فصول وخاتمة وملحقين ملحق للمدوّنة وملحق للشّاعر.

أمّا الفصل الأوّل فهو نظري قد وقفنا فيه على تحديد بعض المفاهيم، إذ يندرج تحته ثلاثة مباحث الأوّل حددنا فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب وعند الغرب، والثّاني أنواع الأسلوبية، أمّا الثّالث علاقة الأسلوبية بعلوم اللّغة.

أمّا الفصول الثّلاثة فقد جمعنا فيهم بين النّظري والتّطبيقي، فالأول قد قاربنا فيه المستوى الصّوتي وكما في كل ظاهرة صوتية نتحدّث عن الجانب النّظري، ثم نتبع ذلك بجانب تطبيقي، فقد قسمناه إلى مبحثين، الأول تناولنا فيه الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية والرّوي، أمّا الثاني فيتمثل في الموسيقى الدّاخلية التي تندرج تحتها التّكرار بنوعيه تكرار الأصوات، وتكرار الكلمات والجناس والطباق، وقد اعتمدنا في هذا على إحصاء الظاهرة الأسلوبية ثم قراءتها دلاليا.

أمّا الفصل الثّالث فقد خصصناه للمستوى التّركيبي يضم ثلاثة مباحث، الأوّل رصدنا فيه توظيف الأزمنة من فعل ماضي ومضارع وأمر، والثّاني يتمثل في الانزياح اللّغوي من تقديم وتأخير وحذف، أما الثالث فيتمثل في الأساليب الإنشائية من استفهام ونداء وأمر، ففي هذا الفصل تمّت فيه دراسة بعض السّمات الأسلوبية من انزياحات محاولين ربط تواترها بالدّلالة.

أمّا الفصل الرّابع كان تحت عنوان المستوى الدّلالي، فحددناه بثلاثة مباحث،الأول الحقول الدّلالية حاولنا فيه معرفة المعجم اللّغوي الذي استقى منه الشّاعر، أما الثّاني التّصوير الفني المتمثل في التّشبيه والاستعارة والكناية،أما الثّالث التشخيص، فقد حاولنا في هذا الفصل دراسة الصورة الشعرية ثم استقرائها في القصيدة.

ثم الخاتمة وفيها توصلنا إلى جملة من النتائج، وقد أنهينا هذا البحث بملحقين إحداهما للمدونة "صوت.. في نوفمبر.." والآخر تعريف بالشّاعر "محمد بلقاسم خمّار".

وقد اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمّها: ديوان الحرف الضوء لمحمد بلقاسم خمّار،لسان العرب لابن منظور، دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، الصناعتين الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري، الأسلوب والأسلوبية لعبد السّلام المسدي، الأسلوبية الرؤية والتّطبيق ليوسف أبو العدوس، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة لعبد الرحمن تبرماسين وغيرها.

وبالرّغم من أهمية الموضوع والذي كرّس الكثير من الأدباء حياتهم له، إلا أننا وجدنا القلّة من البحوث التي تتناوله خاصة شعر محمد بلقاسم خمّار في التّحليل الأسلوبي، على حسب علمنا كما صادفنا صعوبات وعراقيل منها:

- ندرة المصادر والمراجع خاصة فيما يخص الدراسات عن أعمال محمد بلقاسم خمار.

- حداثة الشّعر الجزائري جعلت الساحة الوطنية خالية من الدّراسات المتخصصة بالشّعر.

# الفصل الأوّل:

# تحديد المفاهيم

**المبحث الأوّل: ماهية الأسلوب والأسلوبية**

**1 ـ الأسلوب و الأسلوبية عند العرب.**

**أوّلا ـ الأسلوب**

**أ ـ لغة**

**ب ـ اصطلاحا**

**ثانيا ـ الأسلوبية**

**2 ـ الأسلوب و الأسلوبية عند الغرب**

**أ ـ الأسلوب**

**ب ـ الأسلوبية**

**المبحث الثاني: أنواع الأسلوبية.**

**المبحث الثالث: علاقة الأسلوبية بعلوم اللّغة.**

## المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية

سعى كثير من علماء الأسلوب إلى إيجاد تعريف مانع له، فنتج عن ذلك وجود تعاريف كثيرة والسبب الأساس في هذا الاختلاف هو اختلافهم في زاوية النظر المعتمدة.

### 1 ـ الأسلوب والأسلوبية عند العرب:

### أولا ـ الأسلوب:

#### أ ـ لغة:

اختلفت وتعددت المعاني اللغوية في المعاجم اللغوية العربية بشأن مفهوم "الأسلوب".

فيقول ابن منظور في معجم لسان العرب عن الأسلوب:«و يقال للسّطر من النّخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب»[1]. يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب، ويورد ابن منظور لفظة "الأسلوب " بالضّم أيضا، فيقول:« يقال أخذ فلان في أساليب من القول،أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا»[2].

ويعلّق نور الدين السّد على هذا التّعريف بقوله: « أنّ مفهوم الأسلوب لم يبق محصورا في التّحديد اللغوي، وإنّما جاوزه إلى معنى الاصطلاح أو قارب ذلك ».[3]

---

[1] . أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان مج7، 2000، ص224.

[2] . المصدر نفسه، ص225.

[3] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة ـ الجزائر، ج1، ص129.

كما يورد الرّازي في مختار الصّحاح مادة (سلب) فيقول:"الشيء من باب نصر، والاستلاب الاختلاس، والسلب بفتح اللام المسلوب، وكذا السليب، والأسلوب الفن"[1].

أمّا الفيروز أبادي في القاموس المحيط يعرّف:« الأسلوب: الطريق،وعنق الأسد، والشموخ في الأنف وانسلب أسرع في السير حدا، وتسلَّبت أحدّت على زوجها »[2].

من خلال هذه التّعاريف اللّغوية لمفهوم (الأسلوب) يتّضح أنه لا يوجد تعريفا دقيقا له، وما وجد عندهم بعض صفاته أو متعلقاته.

ويعلّق يوسف أبو العدوس على تعريف ابن منظور في لسان العرب لمفهوم "الأسلوب "

إذ يقول: وبالتفريق بين قراءتين، فهو يفصل في معجمه بين صنفين من المعاني: صنف تدلّ أصوله على المحسوس، وآخر تدلّ أصوله على المجرد، ولكن بين هذه المعاني المحسوسة والمجردة صلة متينة تتمثل في انتماء دلالاتها الجزئية إلى حقل دلالي مشترك، فوراء معنى الأسلوب ـ بالكسر ــ معاني التآلف المفضي إلى الانسجام والنّسق المفضي إلى حسن الانتظام، والامتداد المفضي إلى طول النفس ووراء معنى الأسلوب ــ بالضم ــ معنى الفن، ومعنى السّمو، وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد[3].

[1]. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، مادة (سلب)، مكتبة بيروت. لبنان، 1998، ص 119.

[2]. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (سلب)، شركة مكتبة، ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج1، ط8 ،1952، ص36.

[3]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007، ص 20.

**ب ــ اصطلاحا:**

لقد حدّد ابن خلدون مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي، فذكر أنه يرجع إلى:

« صورة ذهنية للتّراكيب المنتظمة كلية، باعتبارها انطباقها على تركيب خاص ،و تلك الصّورة ينتزعها الذّهن في أعيان التّراكيب وأشخاصها،ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التّراكيب الصّحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان،فيرصّها فيه رصّا كما يفعلها البناء في القالب أو النسّاج في المنوال »[1].

من خلال هذا التّعريف نستخلص أنّ الأسلوب بهذا المعنى هو صورة ذهنية، تتمثل في قالب موحّد، يستخلصه الذّهن من أشكال التّراكيب المتعددة، فالأسلوب عند ابن خلدون هو القالب كما أشار إلى التّراكيب وفق الإعراب والبيان.

ويميّز عبد القاهر الجرجاني في طرحه لمفهوم الأسلوب، والتنظير له فهو من جهة يضع له حدا إذ يعترضه المصطلح في سياق حديثه عن الاحتذاء.[2]

يقول عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز عن الاحتذاء:«واعلم أنّ "الاحتذاء" عند الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره، وتمييزه،أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا و"الأسلوب"

[1]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التّطبيق، (المرجع السّابق)، ص21.

[2]. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان ـ الأردن، ط1، 2007، ص39.

الضرب من النّظم، والطّريقة فيه، فيعتمد شاعر آخر إلى ذلك "الأسلوب" فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال:«قد احتذى على مثاله»[1].

يعلّق سامي محمد عبابنة على هذا التّعريف، فيقول:"وهو بهذا يعرف الأسلوب ويضع له حدا، وهو يشير إلى أمر مهم، فالأسلوب لدى عبد القاهر الجرجاني مصطلح من المصطلحات النّقدية القارّة، لذلك فهو يعرّفه ويحدّده، وهذا ما لم نلحظه عند من سبقه ، وهو من جهة أخرى يربط الأسلوب بالنّظم في تعريفه وتحديده له"[2].

لقد اتفقت الآراء حول مصطلح الأسلوب على أنّ:«الأسلوب الضرب من النّظم والطريقة فيه ».

ومما يلفت الانتباه في تعريفات هؤلاء العلماء أنّ كلاّ منهم نظر إلى الأسلوب من زاوية معينة، فهو عند ابن خلدون مختص بصورة الألفاظ (القالب)، وعند عبد القاهر الجرجاني(فمفهوم الأسلوب) يجمع بين الصّورتين اللّفظية والمعنوية من غير انفصال بينهما، وهذه هي النّظرة الأشمل للأسلوب.

**ثانيا ــ الأسلوبية:**

أمّا مصطلح الأسلوبية في العربية، فقد كان عبد السلام المسدّي سبّاقا إلى نقله وترويجه بين الباحثين ويترجم المسدّي مصطلح(**Stylistique**) بالأسلوبية، ويرد عنده "علم الأسلوب" أحيانا فهو

[1]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر،ط 3، 1992،ص468ـ 469

[2]. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي في ضوء علم الأسلوب الحديث، (المرجع السّابق)، ص 39.

يرى أنّ المصطلح حامل لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدّال اللاّتيني، وما تولّد عنه في مختلف اللّغات الفرعية.[1]

يقول عبد السّلام المسدّي:"وانطلقنا من المصطلح الذي استقرّ ترجمة له في العربية،وقفنا على دال مركب جذره (أسلوب) "**Style**" ولاحقة ( يّة) "**Ique**"، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللّاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي اللاّحقة تختص بالبعد العلمي العقلي وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة (علم الأسلوب) "**Sience du Style**" لذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ".[2]

## 2 ــ الأسلوب والأسلوبية عند الغرب:

### أوّلاـ الأسلوب:

لفظة( أسلوب )"**style**" فهي مشتقة من الأصل اللّاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعدّ إحدى وسائل إقناع الجماهير فكان يندرج تحت علم الخطابة، وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال.

وتكلّم عنه أرسطو في الكتاب الثّالث من بحثه في الخطابة،ثم تحدّث عنه "**كونتلياس Quintilianus**" في الكتاب الثّامن من بحثه في نظم الخطابة، وقد ورث علماء اللّغة الأوربيون

[1]. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (المرجع السّابق)، ص 14.

[2]. عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت . لبنان ط 5، 2006، ص 31 ـ32.

في العصور الوسطى بعض مفاهيمها في تقسيماتهم للأساليب الممكنة في الكتابة وقرّروا انقسام الأسلوب ثلاثة أقسام: البسيط أو الوطيء، والوسيط، والسامي أو الوقور، وعدّوا أعمال الشاعر فرجيل نماذج الأقسام الثلاثة:فالرباعيات نموذج للوسيط والإنياذة نموذج للسّامي أو الوقور، ثم صار يعني:« أيّة طريقة خاصة لاستعمال اللّغة، بحيث تكون هذه الطّريقة صفة مميزة للكاتب، أو مدرسة أو فترة زمنية، أو جنس أدبي ما»[1] .

إنّ هذا كلّه لا يعني توصل الدّارسين الأسلوبيين إلى فهم مشترك لتعريف الأسلوب.[2]

وأشهر ما قيل في حقيقة الأسلوب، وعظم شأنه في العمل الأدبي، كلمة العالم الفرنسي "بوفون Buffon":"الأسلوب هو الإنسان نفسه" فهو يرى أنّ الأسلوب هو الرّجل نفسه[3].

كما نجده يقول:«إنّ من الهيّن أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات،وأن تبدّل، بل كثيرا ما تترقى إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعزز انتزاعه أو تحويله أو سلخه »[4].

ولقد أثّر "بيفون Buffon" بنظريته هذه في كل الذين جاؤوا بعده من روّاد النّقد الأدبي ومنظّري الأسلوب فتبنّاها"شوبنهاورSchopenhauer" فعرّف الأسلوب بكونه ملامح الفكر وتمثّلها"فلوبيرFlaubert "، ثم صاغها فقال:"يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير

[1]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،( مرجع سابق)، ص 35

[2]. المرجع نفسه، ص 36.

[3]عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط1 ،2002،ص114.

[4]. عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، (مرجع سابق)، ص 53 ـ 54.

الأشياء» وكذلك فعل "ماكس جاكوب Max Jacob" إذ قال:«إنّ جوهر الإنسان كامن في لغته وجوهره"[1] .

ويحدّد "قيرو" الأسلوب بأنّه: «مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التّعبير وهذه الوسائل التي تحدّدها طبيعة ومقاصد الشّخص المتكلّم أو الكاتب »[2].

وهذا التّعريف يشير إلى وجود هيئة وشكل يخرج فيها النّص، هذا الشّكل يحدّده مقاصد المتكلّم أي ما يريد أن ينقله للمتلقّي[3].

وقد عرّف " ميشال ريفاتيرMichael Riffatterré" الأسلوب الأدبي:«بأنه كل شكل مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدبا[4]».

يتّضح لنا من منظور **ميشال ريفاتير** أنّ الأسلوب هو الشّكل المكتوب والفردي الذي يحمل مقصدية .

أمّا "جون موكاروفسي Jan Mukarovsky " يقول عن الأسلوب: « سواء نظرنا إلى الأسلوب بوصفه تقليدا يعلو على الفرد،أو نظرنا إليه بوصفه مظهرا فرديا، فإنّ الأمر في الحالتين يقصر

[1]. عبد السّلام المسدّي، الأسلوب الأسلوبية، (المرجع السّابق)، ص 54.

[2]. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي في ضوء علم الأسلوب الحديث، (مرجع سابق)، ص 15.

[3]. المرجع نفسه، ص 16.

[4]. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية (مفاهيمها وتجليّاتها)، دار الكندي للنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 16.

البحث عن جماليات العمل الأدبي على البحث في لغة العمل»[1].

نستخلص من هذه المقولة إنّ"جون موكاروفسكيJanMukarovsky"يعتمد التّحليل الوصفي للأسلوب للوصول إلى المبادئ الجمالية.

لقد تعددت صياغة هذه التّعريفات إلاّ أنّها تصب في مصبّ واحد، ألا وهو أنّ الأسلوب يختص بالإنسان نفسه على حد قول" بوفونBuffon"، فالأسلوب يختصّ بطريقة الشّاعر أو الكاتب في التّعبير عمّا يختلج في ذاته من عواطف وأحاسيس التي يترجمها إلى أفكار.

**ثانيا ـ الأسلوبية:**

لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلاّ في بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللّغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب (علما ) يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي أو التّحليل النّفسي، أو الاجتماعي،تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك[2] .

أطلق الباحث " فون درجابلنتس "سنة 1875،مصطلح "الأسلوبية " على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتّراكيب وما يؤثره في كلامه عمّا سواه، لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره ورواده[3] .

ويرى أغلب مؤرخي الأسلوبية بأنّ " شارل بالي Charles Bally" أصّل عام 1902 علم

[1]. محمد أحمد بريري، الأسلوبية والتّقاليد الشّعرية (دراسة في شعر الهذليين)، عيّن للدّراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، الهرم مصر، ط1 ،1995،ص 14.

[2]. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة ـ مصر، ص19.

[3]. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (مرجع سابق)، ص 13.

لأسلوب وأسّس قواعده النّهائية، مثلما أرسى "دوسوسير" أصول علم اللّسان الحديث، ويـدرس علم الأسلوب العناصر التعبيرية للغة المنظمة، ومن جهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري[1].

وبعده جاء "ج ـ ماروزو Jules Marouzeau"و" م ـ كراسوMarcel Cressot

ونادى كل منهما بشرعية الأسلوبية، وعدّها علما له مقوماته، وأدواته الإجرائية وموضوعه، ودعّم هذا الرأي"رومان جاكبسونRoman Jakobson ،مشال ريفاتيرMichael Riffatterre ،وستيفين أولمانStephen Ullmann ، ودي لوفر Deloffre، وباختين، وهنريش بليثHeinrich Plett" وسواهم من الباحثين[2].

أمّا الأسلوبية في رؤيا ميشال ريفاتيرMichael Riffatterre هي لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذّهن على فهم معبّر، وإدراك مخصوص ـ الأسلوبية ـ صلة اللّسانيات بالأدب ونقده وبهذا تنقل الجملة لغة إلى دراسة اللّغة نصّا ،فخطابا، فأجناسا. إنّها جسر اللّسانيات إلى تاريخ الأدب.[3]

هذه الرؤى وإن تباينت تعبيريا، فإنها تنزل في مصب واحد، مؤكدة روافدها، أنّ الأسلوب لا يعني بالعناصر اللّغوية، بل بدرجة قوتها، وانسيابيتها التّعبيرية داخل مستوى النّص، وأنّ اللّغة في محيطه

[1]. نور الدين السدّ، الأسلوب والأسلوبية، (المرجع السّابق)، ص14.

[2]. المرجع نفسه، ص 13.

[3]. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية،( مرجع سابق)، ص 123.

أدواته النّاقلة، مجموعة الانفعالات العاطفية، لذا فإنّه مُعنى بالكيفية القولية، ومدى اقتراب المنتج وابتعاده من درجة الصفر، وهي الفراغ الإبداعي.[1]

أمّا "رومان جاكبسون Roman Jakobson " فنجده يعرّف الأسلوبية،إذ يقول:«إنها البحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أوّلا، وعن وسائل الفنون الإنسانية ثانيا» ، يقدم هذا التعريف أسسا جوهرية في تمييز الأسلوبية التي تقوم على خصوصية العمل الفني عن مستويات الخطاب الأخرى، وهو بهذا يخرج اللّغة العامية واللّغة الشّفوية واللّغة الفنيّة من الكلام الفنّي، لأنّ الأسلوبية لا تشتغل إلاّ على الكلام الفنّي دون غيره.[2]

الأسلوبية أو علم الأسلوب، علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللّغوية، التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التّعبيرية والشّعرية، فتميّزه عن غيره،أنّها تتقرى الظّاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلميّة اللّغوية، وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة هي في الأساس لغوية، وتدرسها في نصوصها وسياقاتها.[3]

[1]. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية (المرجع السّابق)، ص 123.

[2]. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،( مرجع سابق)، ص 12.

[3]. عدنان ابن ذريل، اللّغة والأسلوب (دراسة)، مجد لاوي للنشر والتوزيع ،عمان ـ الأردن، ط2، 2006، ص 131.

## المبحث الثاني: أنواع الأسلوبية:

يعالج الأسلوب في هذا النّمط التحليلي بوصفه اختيارا وتنظيما دالا للعناصر اللّسانية، وكان هذا التّصور للأسلوب نواة أسّست عليها مناهج أسلوبية متعدّدة، وذلك بسبب اختلاف الباحثين في تحديد زوايا الانطلاق إلى وصف النّص أهمها:

### 1 ـ الأسلوبية الانزياحية:

وهي تقوم على فرض التّقابل بين لغة الأدب "الرفيّعة " ولغة المعيار النّحوي في العرف أي اللّغة "الاصطلاحية " مما يؤلف نحوا ثانويا مكونا من صور الانزياح أو الانحراف، ويعني ذلك خرقا للمعيار كالرخص الشّعرية أو التمثيل الدّلالي في الاستعارة، أو مكونا من تقييد إضافي للمعيار كاستخدام التّوازي أو التّقابل وغيرها.[1]

وينضوي تحت هذا المجال المنهج الذي يعد للأسلوب إضافة اختيارية إلى التعبير المحايد.[2]

### 2 ـ الأسلوبية الإحصائية:

وتحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنّص عن طريق الكم وهي تقوم على إبعاد الحدس لصالح القيم العددية فقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللّغوية في النّص،وكذلك مقارنة هذه علاقات الكلمات وأنواعها في النّص ثم مقارنة هذه العلاقة الكميّة مع مثيلاتها في نّصوص

[1] . بدري فرحان الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1424 ص19.

[2] . المرجع نفسه، ص19.

أخرى ومن أهم مزاياها إنّها توكّل أمر تحديد الظّاهرة إلى منهج موجه محاولة بذلك التّحلي بالموضوعية قدر الإمكان والابتعاد عن الذّاتية الانطباعية على أنّه لابد للممارسة الإحصائية في التّحليل الأسلوبي من أن تؤدي إلى إجراء توظيفي يساعد في إحصاء الظواهر اللّغوية وتفحص النّص واستكناه حقيقته الأدبية لتخدم عملية النّقد، وذلك يتجاوز عقم الجداول الرقمية، فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها.[1]

والمنّهج الإحصائي يدخل في علاقات جدليّة مع بقية المناهج الأسلوبية فالأسلوب كما يقول:( جون كوهين Cohen) **عن** ( بيير قيروpierre Guiraud):<<هو انزياح يعرف كميّا بالقياس إلى المعيار>>.[2]

### 3 ـ الأسلوبية السياقية:

تقوم على المفارقة المتولدة عن الانزياح أيضا، لكن قاعدة المقارنة في الانزياح هذه المرة، تكون داخل النّص وليس خارجه،فهي ناتجة عن إدراك عنصر نصي متوقع متبوعا بعنصر غير متوقع[3].

وأبرز ممثلي هذا المنهج هو (ريفاتير riffatterré) والأسلوب هنا يعني وجود خصائص متضمنة في السمات الأسلوبية واللّغوية تتنوع بتنوع السياق والبيئة، وهو يشمل (الأسلوب) السياق والمفارقة وهذه الأصناف الأربعة من البحث الأسلوبي يكون التركيز فيها على عنصر واجد من عناصر( الانزياح ) الأنموذج التواصلي الذي اقترحه(جاكسونJakobson) ممّا يسميها جميعا بطابع الجزئية

[1]. بدري فرحان الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث،( المرجع السّابق) ، ص19.
[2]. المرجع نفسه، ص19.
[3]. المرجع نفسه، ص20.

والتجريد فكل واحدة منها تمثل زاوية نظر معينة للموضوع ويمكن أن نضع معظم الجهد النقدي للأسلوبية البنيوية في هذا الحقل ونستطيع أن نميز من بين مجموع التصورات للأسلوب اتجاهات ثلاثة رئيسية هي:

ـ اتجاه النّاقد البنيوي (رولان بارت rolan Barthes) ويعني بالأسلوب في تصوره لغة تتميز بالاكتفاء الذّاتي وتغرس جذورها في أسطورية المؤلف الذّاتية، في حالة شبه مادية للكلمات يتشكّل أول زوج من المفردات والأشياء يحاول المؤلف إيصال محتواها إلى ذهن القارئ.[1]

ـ اتجاه النّاقد الأسلوبي (ريفاتير) و يعني بالأسلوب الأدبي كل شكل (ثابت) فردي؛ أي مقصديّة فردية فهو يخصصه بمؤلف معين أو عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه شعرا أو نثراً.[2]

. الاتجاه الثالث فهو ما يمثله النّحو التوليدي ويتحدد الأسلوب فيه انطلاقا من وصفه اختيارا يقوم به المؤلف نفسه لبعث إمكانات الصياغة اللّغوية،وهو اختيار للتحولات الممكنة.[3]

ـ وقد طوّر(تشومسكيNoam Chomsky) عام 1965هذا المنهج إذ وضع ثنائية جديدة على أعقاب ثنائية اللّغة والكلام التي قال بها دوسوسور وهي ثنائية البنية السطحية والعميقة لأجزاء النّص الجمل والاختيار يقع في البنية السّطحية دون المساس بالدّلالة الثابتة للنّص، مما يعني أنّ الأسلوب هو

[1]. بدري فرحان الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث،(المرجع السّابق) ص20.
[2]. المرجع نفسه، 20.
[3]. المرجع نفسه، ص20.

اختيار في التّحولات النّحوية السّطحية فتكون التّحولات الاختيارية قائمة بوصفها تنوعات أسلوبية والاختيار هنا يكون انتخابا واعيا في إطار محدد المصطلح على صحته.[1]

ـ وقد طوّرت هذه النّظرية فيما بعد فأصبح التّغير في النّموذج النّحوي يؤدي في نظر الأسلوبيين إلى تغير في الدّلالة الأسلوبية للنّص يضم مناهج تقوم على دراسة بنية النّص ضمن عملية التّواصل.

**4 ـ الأسلوبية السيميائية:**

وهي أنموذج اقترحه هنرش بليث يقوم هذا الأنموذج التّحليلي للأسلوب في الأساس،على أسلوبية الانزياح لكنّه يعمل في الوقت نفسه على المستوى التّداولي للخطاب فهو يعيد تشغيل نسق الصّور البلاغية القديمة الذي يستند إلى مبدأ الانزياح والأثر الانفعالي، وهو تطوير لجهود مجموعة من المنظرين منهم (تودروف)Todorovومجموعة (ليستنج).[2]

وينطلق من الصّورة البلاغية بوصفها الوحدة اللّغوية التي يتشكّل أو يتكون فيها الانزياح فيكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللّغوية ويمكننا أن نميز أنواع من الانزياحات: انزياح تركيبي ويعني في العلاقة بين الدّلائل، انزياح في التّداول بين المرسل والمتلقّي، وآخر في الدّلالة بين الدّليل والواقع يرتبط بكل منّها صنف من الصّور البلاغية.[3]

[1] ـ بدري فرحان الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث،(المرجع السّابق) ص21.
[2] . المرجع نفسه، ص21.
[3] . المرجع نفسه، ص21.

### 5 . الأسلوبية التّعبيرية:

لقد طوّر(شارل باليCharles Bally) فكرته عن "الأسلوبية التّعبيرية" وهذا من خلال ثورته على المنّهج الكلاسيكي، فرأى أن القيم الأسلوبية أو القيم البلاغية لا تكمن في قوائم القيمة الثّابتة وحدها كما كان يقول البلاغيون القدماء، ولكن القيمة الأسلوبية الحقيقية تكمن فيما أسماه " المحتوى العاطفي للّغة " وهذه القيم العاطفية لا ينبغي أن تكون محصورة في الصّور المحدودة التي اهتمت بها البلاغة التقليدية، فليس جمال التعبير مقصورا على المجاز وحده، فقد تكون الصّور الحقيقية والبسيطة في بعض المواقف ذات قيمة جمالية، أو لنقل "ذات محتوى عاطفي" كبير على حد تعبير بالي، من هذه الزّاوية وسع من دائرة البحث الأسلوبي، وربطه بالسياق، فنحن مثلا نجد أنفسنا أمام صيغة فعل الأمر في عبارة مثل:"افعل هذا" لكن سوف نجد السياقات الأسلوبية المختلفة التي ترد فيها هذه الصيغة، تكسبها في كل سياق معنى مختلفا،فأنت قد تقول "افعل هذا "أو "افعل من أجلي هذا " أو "افعل لي هذا" أو "بربك افعل هذا وأرحني وافعل هذا ".[1]

كما اهتم (شارل باليCharles Bally) في دراسته بالبحث "عن علاقة التفكير بالتعبير،وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، ويستطيع قوله".[2]

ومع اتحاد الصّيغة والقالب التّعبيري الأول، ممثلا في فعل الأمر للمخاطب المذكر فإن تنوع المتعلقات والسّياقات جعل لكل صيغة محتوى خاصا.

---

[1]. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، (مرجع سابق)، ص31.

[2]. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي"، (مرجع سابق)، ص66.

على أنّ (شارل بالي) لم يقف عند حدّ توسيع دائرة معنى القيمة البلاغية وإنما أيضا اهتم بتوسيع مستوى اللغة التي يبحث فيها عن القيم الأسلوبية.

ومن هنا نجد أنّ الأسلوبية التّعبيرية،اهتمت بالجانب المنطوق ودعت إلى ضرورة الاهتمام باللّغة المنطوقة باعتبارها كنزا لا ينفذ من السّياقات الحيّة والتّعبيرات التي تحتوي على قيم عاطفية للفرد وكذلك احتوائها على أسلوبية غنية.[1]

وكل من الأسلوبية الانزياحية والإحصائية والسيميائية والسياقية والتّعبيرية تعتبر من أهم النّظريات التي تهتمّ بالنّص، والتي تحتل مكانة متميّزة في الدّراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة، من خلال إثراء الدّرس الأسلوبي، كما تقوم هذه الدّراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمها الجمالية والفنّية انطلاقا من شكلها اللّغوي باعتبارها أنّ الأدب فن قولي تكمن قيمته الأولى في طريقة التّعبير عن مضمون ما.

[1]. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث،( مرجع سابق)، ص32.

## المبحث الثّالث: علاقة الأسلوبية بعلوم اللّغة

### 1 ـ الأسلوبية واللسانيات:

يزدوج المنطلق التّعريفي للأسلوبيات في بعض المجالات، فيمتزج فيه المقياس اللّغوي بالبعد الأدبي الفنّي، فإذا كانت عملية الإخبار علّة العمل اللّساني، فإنّ الحدث الأدبي يكمن في تجاوز الإخبار إلى الإثارة، فالأسلوبية تدّرس الخصائص اللّغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى البعد الجمالي.

لقد نتج عن لسانيات ( دوسوسور deSaussure ) أسلوبية "شارل بالي"، كما نتج عن البنيوية التي احتكت بالنّقد الأدبي، فأخصبا معا لشعرية (poétics) جاكبسون وتودروف وأسلوبية ريفاتير وهي مدارس وتوجهات استمدت رصيدها المعرفي من اللّسانيات، لذا يذهب " ريفاتير" في كتابه[محاولات في الأسلوبية البنيوية]، "إلى أنّ الأسلوبية منّهج لّساني". [1]

كما يرى" ستيفان ألمان " " Stephen Ullmann"إنّ الأسلوبية علم لساني لذلك يقول: "إنّ الأسلوبيات من أكثر فروع اللّسانيات صرامة... ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النّقد الأدبي واللّسانيات معا".[2]

و يرى روني والاك " René wellek": "إنّ الأسلوبية في مجالاتها الثلاثة جزء من علم اللّغة".[3]

[1] . رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص 47.

[2] . عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص 24.

[3] . فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار المعارف، ط1، 2008، ص 48.

## 2 ـ الأسلوبية والبلاغة:

كانت البلاغة كما يرى(بيير قيرو PIERRE GUIRAUD في الأصل فناّ لتأليف الخطاب ثم انتهت إلى احتواء التّعبير اللّساني كلّه، وبالتالي وبالاشتراك مع الفنّون الشعرية احتوت الأدب جميعا فالأسلوبية هي دراسة المتغيرات اللسانية وفق المعيار القواعدي في المنطق العلمي هي مجموعة القوانين أي مجموعة التزامات التي يفرضها النّظام، بناءً على هذا يقرّ (قيروGUIRAUD) بأنّ [الأسلوبية بلاغة حديثة في ثوب مضاعف].[1]

إنّها علم التّعبير وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم كبار الكتّاب.

ولهذا فإنّ حلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشّكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمها الجماليّة.[2]

انطلاقا من هذا الطّرح نكشف أهميّة البلاغة عند اللّسانيين، فالنّاقد جورج مونان يدعو النّقاد والدّارسين إلى وجوب اعتماد النّظرة المعيارية للوجه البلاغي القديم، لأنّ قواعد البلاغة القديمة تساعد على فهم الأدب وأسبابه، فهي لا تزال تدقق الوصف، وتصيب ـ إلى يومنا هذا ـ بفهم قوالبها الأسلوبية كالاستعارة والكناية والتورية،والطّباق، والتّكرار... وغيره، وبهذه المبرّرات العلمية ينتهي مونين إلى أنّ كل أسلوبيات تفضي إلى بلاغة، لأنّ الأسلوبية والبلاغة لن تقيمان منذ زمن علاقات وطيدة

[1] . رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب،( مرجع سابق)، ص 49.

[2] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العلمية للنشر، ط1، 1994، ص185.

تتقلص الأسلوبيات أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من أنموذج التّواصل البلاغي، وتنفصل حينا عن هذا الأنموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلّها باعتبارها مختزلة.[1]

### 3 ـ الأسلوبية والنّقد:

تعدّ الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النّص الأدبي من خلال عناصره الفنّية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللّغة والبلاغة جسرا تصف به النّص الأدبي، وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع مراعية في ذلك الجانب النّفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أمّا النّقد فيعتمد في اختياره عنصري الصّحة والجمال، والصّحة مادة الكلام أمّا الجمال فجوهره وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللّغة والنّقد الأدبي وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدّراسة الأدبية، فتربط باللّغة والأدب على حد سواء.[2]

فالأسلوبية تحتل موقعا متوسطا بين علم اللغة والنّقد الأدبي ووظيفتها هي التّوسط بينهما وبالتّالي فإنّ مفاهيمها تنطوي على هذين النّظامين.[3]

---

[1] . محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية،( المرجع السّابق)، ص49.

[2] . يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (مرجع سابق)، ص52.

[3] . فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (مرجع سابق)، ص52.

# الفصل الثّاني:

# المستوى الصّوتي

# المستوى الصوتي:

## المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

### 1 ـ الوزن

### 2 ـ القافية

### 3 ـ الرّوي

## المبحث الثاني: الموسيقى الدّاخلية

### 1 ـ التّكرار

#### أوّلا ـ تكرار الأصوات

#### ثانيا ـ تكرار الكلمات

### 2 ـ الجناس

### 3 ـ الطّباق

المستوى الصوتي هو الذي يتناول فيه الدّارس ما في النّص من مظاهر الإتّقان، الصّوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك الوزن والقافية والرّوي، والتّكرار بما فيه من تكرار الأصوات والكلمات والطباق، والجناس.

## المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

يعدّ الجانب الموسيقي من أهم الجوانب الموجودة في الشّعر، بحيث تميّزه عن غيره من الفنون الأخرى، بحيث يلفت انتباه القارئ الذي تجذبه تلك الموسيقى، فهي المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتّفاعل مع القصيدة، باعتبار أنّ النّفس الإنسانية بطبيعتها تعشق الموسيقى والنّغم، وحاجة هذه النّفس إلى الموسيقى والنّغم، وحاجة هذه النّفس إلى الموسيقى التي تبعث الهدوء والاطمئنان، والموسيقى في الشّعر كنبضات القلب من الجسم تتغير إيقاعاته وفق الحالة النّفسية التي تتأثر بها.

ـ والموسيقى الخارجية التي يسميها البعض موسيقى الحشو أو موسيقى الإطار يقول محمد الهادي الطرابلسي:« وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشّعر شأن النغمة الواحدة، تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء ».[1]

ـ كما تشتمل الموسيقى الخارجية الأوزان الشعرية والقوافي والتّفعيلات، وأثرها الموسيقي.

ترتبط موسيقى الإطار بالأوزان والقافية، ولا يخفى على أحد ما للموسيقى من سحر على قلوب سامعيها:«إنّ استعانة الشّعر بالموسيقى الكلامية إنّما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأنّ الموسيقى

[1]. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، تونس، عدد 20، 1981، ص19.

طريق السّمو بالأرواح والتّعبير عماّ يعجز التّعبير عنه».[1]

## 1 ــ الوزن:

الوزن هو الإيقاع الحاصل من التّفعيلات الناتجة، عن كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الدّاخلية المتولدة من الحركات والسّكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم، ومقطوعاتهم، وقصائدهم، والأوزان الشعرية التقليدية ستة عشر وزنا، ووضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها، ووضع الأخفش وزنا واحدا.

كما نجد ابن سنان الخفاجي يعرّف الوزن بأنّه:«هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض،أمّا الذّوق فالأمر يرجع إلى الحسّ، وأمّا العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت به العرب عليه من أوزان، فمتى عمل الشاعر شيئا، لا يشهد بصحته الذّوق، وكانت العرب قد عملت مثله، جاز له ذلك ، والذّوق مقدم على العروض،فكلّ ما صحّ فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه.[2]

و للوزن أثر مهم في تأدية المعنى، فلكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة نغم خاص يوافق لونا من ألوان العواطف الإنسانية، والمعاني التي يريد الشّاعر التّعبير عنها.[3]

[1] ـ السعيد قرفي، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، جامعة ورقلة، الجزائر، 2009 ـ 2010، ص 48.

[2]. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003 ص86.

[3] . إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان،ط1 ، 1991 ص 457.

ورغم أنّ قصيدة " صوت.. في نوفمبر" اشتملت على ثمانية وسبعين بيتا، تتخلّلها ستة مقاطع متعددة الأغراض، متنوعة الموضوعات، فتارة نجد الشّاعر محمد بلقاسم خمّار يتحدّث عن ذكرى أول نوفمبر، وتارة أخرى يتحدّث عن الغربة والحنين لوطنه.

وقد اختار الشّاعر لقصيدته " بحر الرّمل " وسمي بهذا الاسم لسرعة النّطق به، وهذه السّرعة متأنية من تتابع التّفعيلة (فاعلاتن) فيه.

والرّمل في اللّغة: الهرولة، وهي فوق المشي، ودون العدو، وقيل: بل سمي بذلك لتشبيهه برمل الحصير لضم بعضه ببعض،[1] و يتكوّن في شعره التّام من (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ).

وفي هذه القصيدة "صوت.. في نوفمبر" من ديوانه "الحرف الضوء"، نلاحظ دخول بعض التّغيرات على التّفعيلات فمثلا: فاعلاتن أصبحت فعلاتن، وفعلن، وفاعلات، وهذا لجعل الإيقاع لينا وكما تصرف الشّاعر في التّفعيلات حيث حذف الألف من التّفعيلة فأصبحت (فعلاتن) وحذف(تن) فأصبحت(فاعل) ، كما حذف النّون من التفعيلة فأصبحت ( فاعلات) و هذه التّفعيلات تعرج لكسر الرّتابة، و للشّاعر الحرية التّصرف في التّفعيلات فأراد من خلاله الخروج عن الطّريق المستقيم،وفي الأمثلة التالية توضيح للتّفعيلات التي وردت في هذه القصيدة، واخترنا أن نأخذ بيتا من كلّ مقطع من القصيدة.

[1]. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، (المرجع السّابق)، ص 88.

## المقطع الأول

مثلما يسترجع الشّارد فكره [1]

| مثلما | يسترجع | ششاردفكره |
|---|---|---|
| /0// 0/0/0 | 0/ 0// 0/ | 0/0/// |
| فاعلاتن | فاعلاتن | فعلاتن |

## المقطع الثاني:

أيّ ذكرى أنت يا أمّ الأساطير العجيبه[2]

| أيي ذكرى | أنت يا أمم لأساطير | لعجيبه |
|---|---|---|
| /0/0//0/ | 0/0//0/0//0/0//0/ | 0/0//0/ |
| فاعلاتن | فاعلاتن فاعلاتن | فاعلاتن |

## المقطع الثالث:

كمْ فراش حام من نشوته مرتعشا[3]

| كم فراشنحام من نشوتهي مر | تعشن |
|---|---|
| /0/ 0// 0/ 0/0// 0/0/// | 0/// |
| فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن | فعلن |

[1] . محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، الشّركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، 1979، ص 43.

[2] .المصدر نفسه، ص 44.

[3]. المصدر نفسه، ص 45.

**المقطع الرّابع:**

يـا بـلادي [1]

يــا بــلا دي

0/0// 0/

فاعلا تن

**المقطع الخامس:**

ربّ يوم هزّني شوق العناء [2]

| ربـــب يومن | هززنـي شـو | قلعنـــائي |
|---|---|---|
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0//0/ |
| فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن |

**المقطع السّادس:**

اخرس البجر معي ..صوت نشيدي [3]

| اخـرس لبحر مـعي.. صـوت نـشـيدي | | |
|---|---|---|
| 0/0//0/ | / / /0/ 0 | 0/ 0/ / / |
| فاعلاتن | فعــلاتن | فـعلاتن |

[1]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق)، ص 45.

[2]. المصدر نفسه، ص 46.

[3]. المصدر نفسه، ص 46.

ـ نلاحظ أنّ الشّاعر قد نوّع في عدد التّفعيلات، حيث منح القصيدة طعما خاصا، إذ نجده أحيانا يستخدم تفعيلة واحدة في البيت الواحد، وأحيانا يستخدم أكثر من تفعيلة، وعلى ضوء هذا التّقطيع يتّضح أنّ نظم المقاطع بحر الرّمل، وقد أكّدت وحدة البحر إلى وحدة الدّلالة، وهي حالة الشّاعر الحزينة وتألمه وبعده عن بلاده، وحالة الغموض والتّهميش التي يعيشها الشّاعر.

ـ إنّ التنوّع في عدد التّفعيلات، كان هدفه هو إبعاد القارئ عن الإحساس بالرّتابة والملل، كذلك نلمح من هذا التّنوع حالة الشّاعر المضطربة، وهذا التّغير في عدد التّفعيلات كان ترجمة للواقع الاجتماعي الذي من خلاله أراد الشّاعر إيصال فكره، وهو واقع الشعب الجزائري المتغير،فإذا كان السّطر الشّعري كثير التّفعيلات فإنّه يوافق انقطاع نفس المتلقي مع الضغوطات والاختناقات التي قد يشعر بها الشّاعر أثناء النّظم من همّ وألم وشقاء وحزن.

ـ لقد سلّط الشّاعر محمد بلقاسم خمّار على بحر الرّمل بعض الزّحافات والعلل، نحاول توضيحها من خلال الجدول التّالي:

| المقاطع / الزحافات | المقطع الأول من القصيدة | المقطع الثاني | المقطع الثالث | المقطع الرّابع | المقطع الخامس | المقطع السّادس |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الشّكل: هو حذف الثّاني والسّابع السّاكنين من التّفعيلة | | | | فعلات | | |
| الخبن: هو حذف الثّاني السّاكن من التّفعيلة | فعلاتن تكرّرت(14) مرّة | فعلاتن | فعلاتن تكرّرت (06)مرّات | | فعلاتن تكرّرت (07)مرّات | فعلاتن تكرّرت (08) مرّات |
| الكف: هو حذف السّابع من التّفعيلة | | | فاعلات تكرّرت(05)مرّات | فاعلات | | |

من خلال الجدول نلمح أنّ الشّاعر استعمل الكثير من الزّحافات،و هي الخبن أي حذف الحرف الثّاني السّاكن من التفعيلة؛لأن الحذف هنا لا يغير شيئا في الإيقاع الخارجي المنبعث من الوزن بل هو تغيير يعبر عن الحرية في النظم ، كما يسمح للشّاعر أن يتحرّر من القيود الصّارمة للتّفعيلة ففاعلاتن رديفتها فَعِلاتن المزاحفة ، و التّغني بأبيات القصيدة يبين بوضوح أن الزّحاف هنا ليس له أي أثر في تغيير الإيقاع.

ـ ونجد في المقطع الأول التّدوير وهو قطع التّفعيلة في نهاية السّطر، وإكمالها في السّطر الموالي معبّرا بذلك عن أمله المتقطع، وعدم نيله لحلمه المتمثّل في العودة إلى أرض الوطن والعيش في أحضانها، والتّمتع بالحرية والاستقلال، وإعطائه مكانته التي يستحقها، فهو يقول:

و لتعيشي يا سيوف النّصر[1]

| و لتـعيشـيـيـا سـيـوف نـنـصر | |
|---|---|
| 0/0//0/ | 0/0//0/ /0/ |
| فاعلاتن | فاعلاتن فاع |

تحت الشّمس حرّه[2]

| تحت شششمس حرره | |
|---|---|
| 0/0/ | 0/0//0/ |
| لاتن | فاعلاتن |

كما نجد التّدوير في المقطع الثّاني من القصيدة، في قوله:

يا قناديل السّلام الزّرق

| يـا قـنـاديـل سـسـلامـزْ | زرق |
|---|---|
| 0/0//0/ | 0/0//0/ /0/ |
| فاعلاتن | فاعلاتن فاع |

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق)، ص 44.

[2] . المصدر نفسه، ص 44.

في أيد خصيبه[1]

فـي أيـدن خـصـيبه

0/0//0/ | 0/0/

لاتن | فاعلاتن

استعمل الشّاعر بحر الرّمل، لأن السّبب الذي دفعه إلى استخدام هذا النّوع من الأوزان لبساطته التي تضمن الحريّة في استخدام هذا النّوع التّفعيلة فالشّاعر كان همّه الوحيد هو التّعبير عن الغربة والحنين إلى الوطن، وهذا وإن دلّ فإنّه يدلّ على التّمسك والتّشبث بأرض هذا الوطن ـ الجزائر ـ ومن أمثلتها في قوله:

رب يـوم هزّني شوق الغنـاء

ورنّت نفسي حنينا لقصيدي

فتناولت يراعـي..وشراعي..

وبقايا ذكريات من صمودي

وسألت البحر والإعصار رفقا

بشرودي.. وصدى أوتار عودي

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق)، ص 44.

وإذا بالموج.. لغم في وجودي [1]

## 2 ــ القافية:

القافية لغة: مؤخر العنق، وتقول العرب: قفوته قَفوا وقُفوا، تبعته، ومعنى الاتّباع واضح في دلالة هذه المادة، قال سبحانه وتعالى:« ثُمَّ قَفَّيْنا عَلَى أَثَارِهِمْ»[2] أي: أتبعنا.

ويفهم من جملة أقوال العروضيين في تعريفها ن أنّها اسم لمجموعة من الأحرف، والحركات يلتزمها الشّاعر في نهايات أبيات قصيدته، وسميت مجموعة الأحرف والحركات هذه قافية لأن الشّاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافيـة، بمعنى مقفـوة، كمـا قالوا:«عيشة راضية »بمعنى مرضية، أو لأنها تقفو ما قبلها أي تجيء في آخره فهو اسم فاعل.[3]

ويحدّد الخليل حرف القافية بأنّها: « من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل السّاكن».[4]

والقافية ركن أساسي في موسيقى الشّعر العربي، ومعرفة القافية والبحث عنها لا يقل أهميّة عن الوزن والرّوي، وتكمن أهمية القافية في النّسيج الشّعري:« إذ سمّت العرب القصيدة: قافية».[5]

*** تحديد القافية:**

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق)، ص46.

[2]. سورة الحديد، ص 27.

[3]. عيسى علي العاكوب، موسيقى الشّعر العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 179.

[4] . المرجع نفسه، ص179.

[5] . المرجع نفسه، ص 180.

**المقطع الأوّل**:

مثلما يسترجع الشّاردفكْرهْ

0/0/

مثلما نلمح خاف اللّيل فجْرهْ

0/0/

**المقطع الثّاني**:

أيّ ذكرى أنت يا أمّ الأساطير العجيْبَهْ[1]

0/0/

**المقطع الثّالث**:

أيّ ذكرى أنت.. يا أيام أصداء الجبالي [2]

0/0/

**المقطع الرّابع**:

يــا بـلادي

0/0/

**المقطع الخامس**:

[1] ـ محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( مصدر سابق)، ص 44.

[2] ـ المصدر نفسه، ص45.

ربّ يوم هزّني شوق الغنائي[1]

0/0/

**المقطع السّادس:**

اخرس البحر معي.. صوت نشيدي [2]

0/0/

من خلال المقطع الأوّل: تتمثّل القافية في كلمة (فكره، فجره)، أمّا في المقطع الثّاني تتمثّل في كلمة (جيبه)، وفي المقطع الثّالث (بالي)، وفي المقطع الرّابع (لادي) وفي المقطع الخامس (نائي)، وفي المقطع السّادس (شيدي)، بحيث تنوعت القافية في قصيدة "صوت.. في نوفمبر" بين مقيدة ومطلقة وقد طغت المقيدة والمطلقة، وهذا دالّ على حال الشّاعر ونفسيته الثّائرة والمتألمة في سبيل الثّورة والوطن وامتزجت هذه المشاعر بالغربة لأن الشّاعر مضى معظم حياته خارج الجزائر، فكان يأمل أن يشارك شعبه المحن والهموم، ويدافع عن الجزائر داخل بلاده، وليس خارجه.

أمّا القافية المطلقة فكانت قليلة، وهذا ما نجده في الشّطر الأوّل من المقطع الرّابع (لادي) وهذا دال كذلك على حالة الشّاعر النّفسية، وتمسّكه ببلاده وافتخاره بالجزائر، وتعظيم "نوفمبر" الذي أصبح شهر النّصر والعزّة والكرامة وشهر الثّورة.

[1]. محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق)، ص46.

[2]. المصدر نفسه، ص47.

إنّ تنوع القافية سمح للشّاعر أن ينقل أفكاره وعواطفه دون قيد القافية الموحّدة، لأنّ التّنوع في القوافي هو التّركيز على المعنى، وهذا ما يتناسب مع طبيعة الشّاعر"محمد بلقاسم خمّار" التي ترفض القيود والاستبداد وتميل إلى الحريّة والانطلاق.

كما أنّ هذا التّنوع، أتاح للشّاعر التّعبير عمّا جاشت به نفسه فتنوع القوافي نتيجة لتنوع الحالة النّفسية، كما تدل على الاضطراب والغموض الذي يتخبّط فيه الشّاعر.

لقد كانت القوافي متناسبة مع بناء القصيدة بحيث كان لتنوعها وتكرارها في مقاطع معينة مثل (فكره فجره، سرّه،أمّه، غره، جمره،شاعر، جزائر، ثائر )، أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة والقارئ ممّا ساهم في إحكام القصيدة.

### 3 ــ الرّوي:

الرّوي هو النّبرة أو النّغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشّاعر تكراره في كلّ أبيات القصيدة وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميمية، أو رائية، أو دالية... إلخ. [1]

كما إنّه الحرف الذي تنبني عليه القصيدة، وتلتزم في آخر كل بيت منها، وإليه وسمي رويّا لأنه ينضم إليه ويجتمع إليه كلّ حروف البيت،إذ يستخدم العرب مادة (روي) في معاني الجمع والاتصال والضم ومن هذا كلمة " الرّواء " أي الحبل الذي يشدّ به على الأحمال والمتاع ليضمها.[2]

[1] ـ جورج مارون ،علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ لبنان، 2008، ص 149.

[2] ـ عيسى علي العاكوب، موسيقى الشّعر العربي،( مرجع سابق)، ص 181.

و يأتي الرّوي ساكنا، أو متحركا، ويسمى المتحرك"مطلقا " لأنّه غير ممنوع من الحركة [1]، ويأتي الرّوي " مقيّدا " لأنه ممنوع من التصرف.[2]

يحاول الشّاعر أن يضفي شيئا من التّحرير على إبداعه الشّعري فنجده يناوب بين حروف الرّوي، ومن الأمثلة على ذلك نجدها في قصيدته " صوت.. في نوفمبر ".

من خلال المقطع الأوّل، نلاحظ أنّ الشّاعر قد وظّف حرف "الهاء " رويّا، والهاء هو حرف ساكن حلقي مهموس غير مشبّع، يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي ومن أمثلة ذلك (فكره،فجره، سرّه أمّه.. )، كما أنّه يتلاءم مع حالة الشّاعر النّفسية التي تدور حول الحزن والحنين.

فهو بذلك يقوم ـ حرف الهاء ـ بوظيفته أسلوبية تتمثّل في التّعبير عمّا يكمن في أعماق النّفس من إحساس بالألم والغربة، وما يعانيه من متاعب الهجر والبعاد.

كما نجد الشّاعر قد وظّف حرف" الرّاء" رويّا، والرّاء هو حرف انحباسي مجهور، ومن أمثلة ذلك في القصيدة " صوت.. في نوفمبر " (جزائر، ثائر، شاعر، حائر المشاعر، المصائر) ولصوت الرّاء قدرة على تحمل السّكون والظهور به، وفيه تنغيم صوتي خاص، ذات الرّنين الهادئ ، فالشّاعر يعبّر عن حبّه للجزائر، ويثور من أجلها فهو دائم الحيرة، ويحسّ بالألم والحزن لفراق الجزائر، فهو يعيش في وحدة، وهو دائم الحلم بالعودة إلى أرض الوطن، والعيش فيها عزيزًا مكرمًا.

[1] ـ عيسى علي العاكوب، موسيقى الشّعر العربي، (المرجع السّابق)، ص 181.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 182.

كما وظّف حرف اللّام، والدّال ، والتّاء رويّا، فاللّام والدّال هما صوتـان مجهوران، وقد ارتبطا بحالات الغضب والثّورة والرّفض لهذا الواقع المضطرب كـقوله (الجبال، رجال، قتال، الخيال،النّضال الجلال) فكلّها كلمات توحي بالقوة والثورة والصّمود،أمّا حرف "التّاء "فهو حرف انحباسي مهموس دال على حالة الألم والتّأوه.

كان الشّاعر لا يحقق التّاء عندما تأتي القافية للسّطر الشّعري وإنّما كان ينطقها هاء مثل (العجيبه الحبيبه، الكئيبه)، وقد نوّع الشّاعر "محمد بلقاسم خمّار" في حرف الرّوي، ليجد في تنويعها مجالا على تحرّر الشّاعر من وحدة الرّوي، وهذا دلالة على تحرر الشّاعر من وحدة حرف الرّوي، ليجد في تنويعها مجالا واسعا للتّعبير عمّا يختلج من ألم وحزن وغربة وحنين.

## المبحث الثّاني: الموسيقى الداخلية

وهي التي تنبعث"من الحرف والكلمة والجملة ".[1]

وتعنى بدراسة موسيقى النّفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزّحافات وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته في جهره ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشّاعر النّفسية فتتأثر بها.[2]

### 1. التّكرار:

[1]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007، ص262.
[2]. المرجع نفسه، ص262.

. التّكرار **لغة**: هو مصدر "كرّر"، إذ ردّد وأعاد، يقال كرّر الشيء تكريرا وتكرارا، أعاده مرّة بعد أخرى.[1]

والتّكرار **اصطلاحاً**:هو أداة فنّية لها تأثيرها وقد وظفه الشعراء العرب القدامى والمحدثون توظيفا فنّيا غنّيا بالدّلالة .[2]

وللتّكرار غرض مهم وهو أسلوب تعبيري يصّور اضطراب النّفس، ويدلّ على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإثارة وعلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير الحركة يتغير المعنى، ويتغير النّغم ومهامه التّأكيد ولفت النظر وانصهارهما في نغمة إيقاعية ويساعد على الاسترجاع والتذكر، وله معنى مقصود دائما.[3]

**أوّلا . تكرار الأصوات:**

إنّ تكرار المقاطع الصوتية في النّص الشعري أثرا كبيرا في إحداث ألوانا من الموسيقى الداخلية ترتبط ارتباطا وثيقا بعاطفة الشاعر، والشاعر قد يكثر من تكرار نوع من المقاطع الصوتية دون أخرى.[4]

[1]. عبد الرحمان تبرما سين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،( مرجع سابق)، ص105.

[2] . شفيع السيد، النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، مكتبة، الآداب، القاهرة، ص64.

[3].عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في القصيدة الجزائرية، (مرجع سابق)، ص195.

[4] . نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008، ص22.

**أ ـ الجهر والهمس:**

لقد أدرك العلماء الأثر الذي تحدثه الأوتار الصوتية في بعض الأصوات دون بعضها الآخر، وتقسيم الأصوات إلى مجهورة ومهموسة، وفقا للأثر السمعي الناجم عن ذلك، ويتفق تقسيمهم مع ما ذهب إليه محدثون إلى حدّ كبير.

**- الجهر:**

يرى سيبويه . وقد تبعه جل اللغويين العرب ." إنّ الصوت المجهور هو حرف أشبع الاعتماد في موضعه وضع النّفس، أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[1]

والصوت المجهور هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به وهو الباء، الجيم، والدّال والنون والواو، والياء، والزاي، والظاء، والعين، والغين، واللام، والذال، والراء، والضاد.[2]

**. الهمس:**

المهموس وهو "حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتّى جرى النّفس معه".[3]

والمهموس لا تتذبذب الأوتار الصّوتية عند النطق به وهو التّاء، والثّاء، والحاء، الخاء، والشّين والصاد، والطاء، والقاف، والكاف، والهاء.[4]

---

[1]. حامد بن أحمد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللغة العربية، جامعة القاهرة، 2004 ص15.

[2]. أحمد بن زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993، ص44.

[3]. حامد بن أحمد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، (مرجع سابق)، ص15.

[4]. أحمد بن زرقة، أسرار الحروف، (مرجع سابق)، ص44.

والهمس وهو جريان النّفس عند النّطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج، أي لا يهتز الحبلان الصوتيان.[1]

ومن هنا كان الفرق بين المجهور والمهموس، فالمجهور هو عدم القدرة على ترديد الحرف، أمّا المهموس هو القدرة على ترديد الحرف مع جري النّفس.[2]

| العدد الكلي للحروف | الأصوات المجهورة | النسبة المئوية | الأصوات المهموسة | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|
| 1370 | 856 | % 48،62 | 264 | % 27،19 |

يتبين لنا من خلال الجدول أنّ الأصوات المجهورة في القصيدة أكثر من المهموسة التي بلغ عددها 856، بنسبة 48،62 %، مقارنة بالمهموسة التي بلغ عددها 264، بنسبة تصل إلى 27،19%، وكما هو معروف فالصوت المجهور يتصف بحركة قوية تشدّ انتباه السامع، بحيث تكرّرت الأصوات المجهورة كاللام الذي تكرر 114مرّة، والرّاء تكرر 77مرّة، والميم95مرّة، والياء 106مرّة، ولقد كرّر الشاعر هذه الأصوات وهي أصوات مجهورة؛ لها الأثر الواضح في إظهار حالة الشّاعر النّفسية كما استعملها لخفتها، كما يقول إبراهيم أنيس: "...ثم إنّ الأصوات الأنفية خاصة .

[1] . أحمد بن زرقة، أسرار الحروف، (المرجع السّابق)، ص90.

[2] . حامد ابن أحمد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، (مرجع سابق)، ص15.

الميم والنون ـ لخفتها وقلّة ما يستلزمه من الجهد العضلي في النطق، ولما فيه من طاقة نغميّة وغنائية غير محدودة".[1]

فاللّام سجل أكبر نسبة وهو صوت احتكاكي مجهور كما يحمل دلالة القوة والغليان.

وحرف الراء هو صوت انحباسي، تكرر77 مرّة، وما يحتويه هذا الصوت من رنين وجرس موسيقي.

وحرف الياء تكرّر 106مرّة، وهو حرف انزلاقي مجهور يحمل معنى الثورة والاندفاع.

فهذه الأصوات دلّت على معنى النّضال بحيث شكلت هذه الأصوات تجربة الشاعر، فراح يذود عن نقائها وأصالتها في شريانه من نبض حار وتماهي روّجه سموّ العروبة والإسلام، فنفس الشّاعر التي امتزجت بنار النّضال،وهي التي جمعت أنسام الحب والجمال.

**ومثال ذلك:**

أيّ ذكرى أنت..يا أيام أصداء الجبال..؟

يا أعاصير رجال..

وأناشيد قتال..

على ذكراك كم صلى لعينيك الجمال..[2]

[1]. حكيمة بن حمو، البنيات الأسلوبية في ديوان "لا شعر بعدك" للشاعر سليمان جوادي، مذكرة لنيل درجة الماجستير، جامعة تلمسان، 2011 ـ 2012، ص23.

[2]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (مصدر سابق)، ص45.

إنّ زيادة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في هذه القصيدة، يتناسب مع الصوت العالي، الذي يتولد مع الذات المنفعلة الشاعرة بالضياع وهي تصور حالة الحزن التي يعيشها الشاعر عن بالانفعال والتوتر من جهة والأمل من جهة أخرى.

**ب . الشدّة والرخاوة:**

**ـ الشدّة:**

تحدّث القدماء عن الشدّة فقال سيبويه: "ومن الحروف الشديدة وهو أن يمنع الصوت أن يجري فيه".[1]

وقد تبع سيبويه ـ في هذا الكثير من النّحاة واللغويين مثل ابن جنّي وابن يعيش ـ بيد أنّ بعض المتأخرين قد ذكروا تعريفا للشدّة يجعلها قريبة من الجهر فقال ابن الطحان: "والشدّة قوة الاعتماد ولزومه موضع الحرف حتّى منع الصوت أن يجري معه"[2]

. فالشدّة عند المحدثين ما هي إلاّ ذلك الانفجار الذي يعقب غلق مجرى الهواء محكما بواسطة التقاء عضوي النطق، لذا فإنهم يطلقون عليها اسم الأصوات الانفجارية.[3]

والأصوات الشديدة هي: الهمزة، القاف، الكاف، الجيم، الطاء، الدال، التاء، الباء.

**ـ الرخاوة:**

[1]. حامد بن أحمد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، (مرجع سابق)، ص18.

[2]. المرجع نفسه، ص19.

[3]. المرجع نفسه، ص19.

وهي عكس الأصوات الشديدة، والرخوة " وهي الأصوات التي يمكن أن يجري الصوت فيها وقد سميت كذلك لاسترخائها في المجاري"[1].

أمّا الأصوات الرخوة عند المحدثين فهي التي يضيق فيها الهواء محدثا نوعا من الصفير، ولهذا أطلقوا عليها {الأصوات الاحتكاكية}، والأصوات الرخوة هي: الهاء، الحاء، الخاء، الشين، الصاد والضاد والزاي، والسين، والظاء، الثاء، الذال، الفاء.

| العدد الكلّي للحروف | الأصوات الشديدة | النسبة المئوية | الأصوات الرخوة | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|
| 1370 | 294 | % 45،21 | 241 | % 95،17 |

ما يمكن ملاحظته على هذا الجدول أنّ الشاعر قد وظف الأصوات الشديدة التي يبلغ عددها 294، بنسبة تصل إلى 45،21 %مقارنة بالرخوة التي بلغ عددها 241، بنسبة قدرت بـ95،17%، حيث أنّ الصوت الشديد وهو صوت يوحي بالقوة والصلابة، وتواتره في القصيدة يدلّ على العزيمة والصمود ومثال ذلك:

فلتموتي يا بقايا الذّل في وجه المعرَّهْ

ولتعيشي يا سيوف النّصر..

تحت الشّمس حرّه..

[1]. حامد بن أحمد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية ،(المرجع السّابق) ، ص20.

ثورة الشّعب خلود ..مسرّه..[1]

وأيضا:

ها أنا ..كالصّخر من شاطئه[2]

**ج. الإطباق والانفتاح:**

وهي صفة خاصة بوضع اللّسان أثناء النطق.

**. الإطباق:**

وقد فسّر القدماء هذه الظاهرة، بأنّها رفع ظهر اللّسان إلى الحنك الأعلى مطبقا له.[3]

يقول سيبويه: "وهذه الحروف الأربعة إذا وضعت لسانك من مواضعهن إلى ما حاذى الحنك الأعلى فإذا وضعت لسانك فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك وإلى موضع الحرف"[4]

والحروف الأربعة هي: الصاد، الضاد، الطاء، الظاء.

ويكون الإطباق بتقريب مؤخر اللّسان إلى الحنك الأعلى.[5]

[1]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (مصدر سابق)، ص44.

[2]. المصدر نفسه، ص46.

[3]. حامد أحمد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، (مرجع سابق)، ص24.

[4]. المرجع نفسه، ص24.

[5]. مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا، دار الأفاق، الجزائر، ص91.

ويقابل الإطباق الانفتاح: وهي صفة أخرى فارقة، فالصوت هنا إما مطبق وإما منفتح والانفتاح يكون بانفتاح اللّسان والحنك الأعلى وجريان النفس عند النطق بأصواته دون عائق بين اللّسان.. والحنك أي يكون نتيجة انفراج ظهر اللّسان عند النطق بالصوت وعدم إطباقه على الحنك الأعلى.[1]

| العدد الكلي للحروف | أصوات الإطباق | النسبة المئوية | أصوات الانفتاح | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|
| 1370 | 27 | % 97،1 | 857 | % 62 |

تواترت الأصوات المنفتحة في القصيدة بشكل كبير حيث بلغ عددها 857حرف بنسبة 62%، مقارنة بالمطبقة التي بلغ عددها 27 حرفا أي بنسبة تقدر ب 97،1 %.

فأصوات الانفتاح تتناسب مع حالة الشاعر النفسية، بحيث بلغت أكبر نسبة، وهذه الأصوات توحي لنا بارتياح الشاعر عند شعوره في لحظات الحلم والخيال ورسم الذكرى ة المناسبة، والصوت المطبق هو صوت يعطي نوعا من الفخامة للكلمات، فالأصوات المطبقة عادة ما تستخدم في أغراض الفخر والمدح، لذلك كانت نسبة تواتره قليلة، لأنّ الشاعر هنا في حالة اغتراب وحنينه للوطن الأم وفي الوقت نفسه في حالة استرجاع ذكرى "نوفمبر" الخالدة.

**ثانيا . تكرار الكلمة:**

[1] . عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص233.

لقي هذا النمط من التّكرار من عناية علمائنا القدماء ما لم يلقه نمط آخر منه، فقد فصلوا فيما يدخل ويندرج تحته، وأمعنوا في تفريعه، ووضع مصطلح لكل فرع، وحاولوا أن يجدوا بين كل فرع وآخر فرقا دقيقا يميزه عن غيره، وتداخلت عند بعضهم الفروع والمصطلحات، ولسنا نتفق معهم في جعلهم التّكرار واحدا من هذه الفروع، ولهذا فقد جعلنا هذا النّمط من التّكرار أن نبرز جهودهم في دراسة تكرار الكلمة، وما لحظوه من قيمة أسلوبية لتكرارها.[1]

نلاحظ في قصيدة "**صوت.. في نوفمبر**.."أنّ محمّد بلقاسم خمّار، قد كرّر بعض الكلمات معطيا إياها إيحاءات معينة، تتلاءم مع طبيعة موضوع القصيدة، إذ نجده كرّر كلمة " مثلما" سبع مرّات حيث وردت في المقطع الأول دلالة على الضّياع والظّلم والتّطلع لفجر مشرق، والحنين إلى أرض الوطن مؤكدا في ذلك على أنّ من يغترب لابد أن يعود لأرض الوطن وحضنه.

والغرض من هذا التّكرار هو إثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصّورة المستحضرة، وهذا لخلق ما يسمى لحظة التّكثيف الشعوري، أو لحظة التّوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي، سواء كان هذا التّكرار في القصيدة أو وسطها أو في نهايتها، وهذا ما لمسناه في تكرار كلمة "نوفمبر" التي تكرّرت أربع مرّات فتكرار هذه اللّفظة جعلنا نتخيل هذا الحدث التّاريخي الذي حمل في طياته كل مظاهر التغيير؛ التي كان يحلم بها الشعب الجزائري، فهو النّور الذي أشعل حرارة الثّورة في قلوب الجزائريين للسّعي نحو المجد والسّلام والتّحرر، وكذلك نلمح أنّ الشّاعر قد كرّر كلمة "جاء" أربع مرّات للدّلالة على الأثر الذي خلفه نوفمبر الذي يحمل أهمية كبيرة، هذا اليوم الذي جاء بكل معاني الحياة أيقظ المواطنين

[1]. نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية، (مرجع سابق)، ص23.

الجزائريين من السّبات ؛الذي كانوا يعيشونه لسنوات طويلة، ومجيء نوفمبر يمثّل الحلم الذي تطلّعت إليه الأجيال منذ زمن.

## 2 . الجِنَاس:

لقد تصرّف العلماء من أرباب هذه الصّناعة فيه، فابتعدوا عن مجاري الكلام ومحاسن مداخله، أما الجنس في **اللّغة:** هو الضرب من الشيء وهو أعمّ من النّوع، والمجانسة أو المماثلة، وسمي هذا النّوع جناسا لما فيه المماثلة اللّفظية.[1]

وزعم ابن در أنّ الأصمعي يدفع قول العامّة هذا مجانس لهذا، ويقول:" إنّه مولد، وحقيقته أنّ مصطلح علماء البيان هو أن تتّفق اللّفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما وقال ابن معصوم المدني: "الجنَاس والتَّجنيِس أو المجَانَسة والتَّجانس كلّها ألفاظ مشتقة من الجَنَس، فالجناس مصدر جنس، والتَّجنيِس تفعيل من الجِنس، والمجَانسة وكلّها مشتقة من الجِنس".[2]

وقال ابن الأثير الحلبي: " فأما لفظة الجناس حالة الكلمة بالنسبة إلى أختها وكذلك المجانسة، أمّا التَّجنيس فإنّه فعل المجنَّس، مثل التَّنصيف فعل المصنف".[3]

وأمّا " التّجانس فهو الكلمات في نفسها من التّشابه".[4]

---

[1] . إنعام فوّال عكّاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)، دار الكتب العلمية، ط1، 2006، ص466.

[2] . المرجع نفسه، ص466.

[3] . المرجع نفسه، ص466ـ 447 .

[4] . المرجع نفسه، ص467.

والجناس أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لها ويختلفان في المعنى، وقد تناوله القدامى بمفاهيم متقاربة فابن المعتز يراه: " نوعا من تشابه الحروف في التّأليف بين كلمتين متجانستين وهو أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها".[1]

والجناس بين لفظتين هو تشابههما في اللّفظ، والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها.[2]

نلاحظ عند محمد بلقاسم خمّار نزعة وميل واضح إلى استخدام الجناس الناقص، " وهو اختلاف في أعداد الحروف".[3]

وقد كان له الأثر الواضح في إضفاء نغم موسيقي في القصيدة ومثال ذلك: "يراعي، شراعي" "الجمال، الجبال"، "حائر، ثائر"، لحمي، عظمي"، " العجيبة، الكئيبة"، "مسرّه، مرّه "، "سليبة رهيبة".

وقد كان لهذا التوظيف للجناس وقعا موسيقيا متميّزا، وقد ورد هنا بغرض لفت الانتباه وتزويد المتلقي بجرس موسيقي خاص.

### 3 . الطّباق:

[1] . الأزهر الزنّاد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص153.
[2]. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني بيروت، بيروت، ط2، 1953،ص 535 .
[3] . المرجع نفسه، ص537 ـ538.

**الطّباق والتّضاد:** وهو الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة ويكون ذلك إمّا بلفظين من نوع واحد اسمين أو فعلين أو حرفين، وإمّا بلفظين من نوعين.[1]

. والطّباق ضربان أحدهما: **طباق الإيجاب:** وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

. و**الطّباق السّلب:** وهو ما اختلف الضدان إيجابا وسلبا، بحيث يجمع بين فعليين من مصدر واحد، أحدهما مثبت تارة، والآخر ينفي تارة أخرى.

لقد استعمل الشّاعر الطّباق الإيجاب في قصيدته، حيث ورد في المقطع الأول في كلمة " فلتعيشي≠ فلتموتي"، وهذت دال على رفض الشاعر للذّل والطّغيان ورفضه أيضا لكل مظاهر الاستسلام والضعف، والدّعوة للعيش في ظلّ القوة والنّصر والدّعوة إلى التّغيير، كما ورد الطّباق في كلمة " اليوم≠ الأمس"، وهذا للدّلالة على يوم "نوفمبر" هذا اليوم الموعود الذي انتظره الشّعب كثيرا، كما استعمل الشاعر ضد كلمة اليوم كلمة الأمس، التي تدلّ على حالة المعاناة والهم الاجتماعي الذي كان يعانيه هذا الشعب، وعلى الواقع المرّ الذي عاشه قبل مجيء نوفمبر.

وكذلك استعمل طباقا آخرًا في كلمة " المسرّة ≠ الكآبة"، وهذا أيضا دالٌ على قيمة الثّورة والخلود التي منحت السّرور وأدخلت البهجة في قلوب الجزائريين في مقابل الكآبة التي أدخلها المستعمر في حياة الشّعب من نهب وقتل وسلب واغتصاب.

[1]. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010 ص266.

وأيضًا طباق إيجاب في كلمة " الحرب ≠ السّلام "، وهذا دالٌ على الثورة التي قام بها الشّعب الذي وقف في وجه العدوان بصلابة وقوّة من خلال ثورة نوفمبر التي حققت الحريّة.

. وطباق السّلب في البيت السّادس في كلمة "كان ⊉ لم يكن" .

ومثال ذلك:

كان من لحمي..وعظمي..

كان من وحي بنودي..

لم يكن يوما شقياً..[1]

. فهنا الشاعر يتحدّث عن الغربة ومعترك السّياسة، لأنّ نَفَس الشاعر مرهون بمصير الوطن، فهو هنا لا يقتصر على الغربة المكانية، بل يتعدّى ذلك إلى غربة المبادئ والقيم والمفاهيم.

لقد أضفى الطّباق على النّص الشّعري، جرسا موسيقيا كما أضفى تناغما موسيقيا جماليا بحيث أصبح المعنى أكثر وضوحا.

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (مصدر سابق)، ص47.

# الفصل الثّالث:

# المستوى التّركيبي

# المستوى التّركيبي:

**المبحث الأول: توظيف الأزمنة**

**أ ـ الفعل الماضي**

**ب ـ الفعل المضارع**

**ج ـ فعل الأمر**

**المبحث الثاني: الأساليب الإنشائية**

**1 ـ الاستفهام**

**2 ـ النّداء**

**3 ـ الأمر**

**المبحث الثالث: الانزياح اللّغوي**

**1 ـ التّقديم والتّأخير**

**2 ـ الحذف**

يهدف هذا الفصل إلى دراسة المستوى التّركيبي،وذلك بتحليل البنى التّركيبية، في قصيدة " صوت.. في نوفمبر.. " للشّاعر محمد بلقاسم خمّار فنحاول من خلالها تبيين تلك البنى الأسلوبية عن طريق رصد الانزياحات التّركيبية من تقديم وتأخير، وأساليب إنشائية، ودراسة زمن الأفعال ودلالاتها التي تتأرجح بين الماضي والمضارع والأمر ثم ربط هذا الزّمن بالدّلالة.

## المبحث الأوّل: توظيف الأزمنة

زمن الفعل: يشكّل الزّمن أهم دعامتين في هيكل الفعل،إلى جانب الحدث الذي يجري وينبسط فيه، فلا يكاد الفعل يأتي في الجملة إلّا والزّمن جزءه ومعناه.

وأهمية الزّمن الكبرى في الفعل دعت بعض اللّغويين يجعلونه أهم ما يفرق بين الفعل وعناصر الكلم الأخرى، فهو موجود في وضع الفعل مدلول عليه بلفظه تضمينا غير مفارق إيّاه.[1]

**ـ تعريف الفعل:**

الفعل ركن أساسي ومهم في بناء الجملة العربية، والجملة العربية اسمية أو فعلية ذات طرفين هما المسند إليه والمسند ولقد اهتم النحاة القدامى بمسألة الفعل في مباحثهم النّحوية كما اهتم في الموضوع نفسه المحدثون، والاهتمام بالفعل يشكل مكانا مهما في سائر اللّغات.[2]

الفعل ما دلّ على حدث مفيد بزمن، فالزّمن عنصر أساسي في الفعل يميّزه عن الاسم والحرف، ولهذا قيل: الفعل ما دلّ على زمن ، ويفيد التّجدد والحدوث في زمن وقوعه ن مثل: يقوم محمّد، أفاد

[1] ـ عبد الجبار توامة، زمن الفعل في اللغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ـ الجزائر، 1994، ص1.
[2] ـ إبراهيم السّامرائي،الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد، 1966، ص 15.

حدوث القيام بعد أن لم يكن، فقد كان جالسا أو نائما، ودلّ الفعل على زمن وهو التّجدد، فهو يقوم وما زال في الحدث.[1]

## 1 ـ الفعل الماضي:

الماضي يفيد وقوع الحدث أو حدوثه مطلقا، فهو يدلّ على التّحقيق لانقطاع الزّمن في الحال لأنّه دلّ على حدوث شيء قبل زمن المتكلم نحو: قام، جلس، ومازال في الحدث.[2]

. والفعل الماضي هو الزّمن الذي لا يصح إلّا لزمان منقض قرب أو بعد.[3]

وسنوضّح مدى استخدام الشّاعر للزّمن الماضي من خلال الجدول الآتي:

| مجمـــوع الأفعـــال | الأفعـــال الماضـــية | النسبـــة المئـــوية |
|---|---|---|
| 45 | 25 | %55,5 |

ومن خلال هذا الجدول يتّضح أنّ الشّاعر محمد بلقاسم خمّار قد استعمل الزّمن الماضي في القصيدة " صوت.. في نوفمبر.. " بنسبة 55,5 % وهي نسبة كبيـرة والتي تنسجم مع حالته النّفسية، والفعل الماضي يتميّز بالتّجدد فهو حاضر وأبدي ومن الأفعال الماضية التي وظّفها الشّاعر في قصيدته هي:( جاء، حام، هبّ سارت، كنت، صرت، رنت،سألت، أخرس) فكلّها أفعال تدلّ على استمرار معاناة الشّاعر الذي أمضى حياته بعيدا عن وطنه وشعبه، فهو يحن إليهما.

[1]ـ محمود عكاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، دار النّشر للجامعات، مصر، 2005،ص 95.

[2]ـ المرجع نفسه، ص 102.

[3]ـ محمد أحمد خيضر، الأدوات النّحوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2001، ص 121.

ويعدّ الشّاعر محمد بلقاسم خمّار من أشد الشّعراء حنينا إلى الجهاد والمشاركة في الثورة والسّعي للاستشهاد في سبيل الله أوّلا وفي سبيل الوطن ثانيا، لهذا نجده يمجد ويفتخر بقدوم نوفمبر الذي يرمز إلى الصّمود والثّورة.

ويتّضح أنّ الأفعال الماضية كانت أكثر من نظيرتها المضارعة والأمر التي تتناسب مع طبيعة الموضوع ونلمس في ذلك إثارة للقارئ وذلك لتقريب الصّورة إليه، كما يشير توظيفه للأفعال الماضية إلى خلخلة في ذلك السّير المستمر بأحداث الثّورة التّحريرية التي انتهت، وهي بمثابة رسالة أراد الشّاعر أن يوجهها للأجيال القادمة، وحتى لا تلقى نفس المصير، لأنّ الحاضر يؤسس للغد.

## 2 ـ الفعل المضارع:

المضارع ما يدلّ على حدوث شيء في زمن التّكلم أو بعده، نحو:يقوم، يقول يدلّ على الحال والاستقبال، ويترجح الحال إذا تجرّد المضارع من القرائن المخلصة للحال أو الاستقبال.[1]

**الفعل المضارع:** يراد به الفعل الدّال على حدث في زمن التّكلم أو بعده، مثل:يكتب والفعل المضارع يبنى على الفتح إذا اتصل بنون التّوكيد اتّصالا مباشرا، ويبنى على السّكون إذا اتّصل بنون النّسوة ويعرب فيما عدا ذلك فيكون مرفوعا أو منصوبا أو مجزوما وفقا لعوامل كل حال.[2]

| مجموع الأفعـال | الأفعال المضارعة | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| 45 | 17 | %37,7 |

[1] ـ محمود عكاشة، التّحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، (مرجع سابق)، ص 103.

[2] ـ محمود إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النّحو والصّرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2001،ص 198.

نلاحظ أنّ الشّاعر في هذه القصيدة استخدم الأفعال المضارعة بنسبة مقاربة للأفعال الماضية بنسبة تصل إلى 37,7 %وهو راجع إلى أنّ زمن المضارع عنصرها ممن عناصر الفاعلية الشّعرية

فالأفعال المضارعة تدلّ على الحيوية والاستمرار، وتهب النّص والمعاني الواردة فيه شكلا من أشكال الحركة المتتابعة لتوالي الأحداث في زمن الحاضر، فموضوع القصيدة يجمع بين ثورة نوفمبر، وغربة الشّاعر وحنينه لوطنه الجزائر.

والزمن المضارع زمن حي يمكنه أن يبث الحياة في أيّ نص أدبي وذلك بحكم دلالته الآنية الحاضرة، لذا فقد وظّفه الشّاعر لخلق تفاعل مباشر وحيوي بين بنية الخطاب والعالم الخارجي ، فالشّاعر يسرد الواقع كما هو، مستحضرا هذا الواقع في قصيدته وهذا ما يجعلنا نلمس الصّدق ي شعره.

ومن أمثلة توظيف الفعل المضارع في القصيدة: (يسترجع، نلمح، يستلهم، يكتشف، يحضن، نرى يفقد، أسأل، يكون، يفتقد، نكون) فقد استطاع من خلال هذه الأفعال أن ينقل إلينا تجربته الشّعرية، وأن يجعلنا ننفعل ونتفاعل معها، حيث استطاع أن يصوّر لنا تلك الأحداث التي وقعت في زمن انقضى ـ زمن الثورة ـ وكأنّنا نعيشها في الوقت الحاضر.

كما عبّر الشّاعر عن إحساسه بالضياع والفراق، وقسوة الغربة، ومثال ذلك في قوله:

مثلما يسترجع الشّــارد فكــره

مثلما نلمح خلف اللّيل فجـره

مثلـما يستلـهم الرّشد فتى

مثلـما يكتشـف التّائه سرّه

مثل أن يحضـن طفل أمّـه [1]

ومعلوم أنّ الزّمن المضارع هو الزّمن المناسب للتّعبير عن الأحداث أو الحالات المتجددة التي تتصف بشيء من الدّيمومة والاستمرار.

إذن هناك تناسب هام بين طبيعة توظيف الأفعال والحالة النّفسية للشّاعر، فهي معاناة تجمع بين التّشاؤم والتّفاؤل والتّطلع بأمل جديد.

**3 ـ فعل الأمر:**

الأمر ما يطلب به حصول الشّيء بعد زمن التّكلم، ولهذا فهو يدلّ على الاستقبال مطلقا[2] وفعل الأمر يبنى على ما يجزم به مضارعه.[3]

من خلال هذا الجدول سنبيّن ورود أفعال الأمر في القصيدة:

[1]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1979، ص 43.

[2]. محمود عكاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، (مرجع سابق)، ص 103.

[3]. محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النّحو والصّرف والعروض والقافية، (مرجع سابق)، ص 201.

| مجموع الأفعـــال | أفعـــال الأمر | النّسبة المئوية |
|---|---|---|
| 45 | 3 | %6,6 |

نلاحظ ندرة فعل الأمر، حيث يلفت نسبته في القصيدة حوالي 6,6% وقد جاءت ندرة الزّمن ـ الأمر ـ مناسبة لموضوع القصيدة، لأنّ الشّاعر هنا يعبّر عن حبّه للجزائر الذي ظـــــلّ الحنين يشدّه إليها، وعن معاناته وإحساسه بالغربة والوحدة خارج بلاده.

ومن نماذج فعل الأمر التي وردت في القصيدة:

فلتموتي يا بقايا الذّل في وجـه المعرّه

ولتعيشي يا سيوف النّصر..[1]

[1]. محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، (مصدر سابق)، ص 44.

## المبحث الثاني: الأساليب الإنشائية

- **الإنشاء لغة:** بمعنى الإيجاد والاختراع.[1]

- **أمّا اصطلاحا:** يطلق عند أهل العربية على الكلام الذي ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا تقابله. ويقابله الخبر.[2]

ينقسم الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي، فأمّا الطّلبي فهو:" الكلام الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب".[3]

**وأنواعه:** الاستفهام، النداء، الأمر، التمني والنهي.

أمّا الغير الطّلبي: " هو الكلام الذي لا يستدعي مطلوبا غير حاصل، وإنّه يكون تعبيرا عن حالة نفسية".[4]وله صيغ عدّة: منها المدح، الذم، وصيغ التّعجب.

### 1. الاستفهام:

هو طلب الفهم، وهو بهذا المعنى سؤال عن أمر يجهله السائل، إلا أنّ بين الاستفهام والسؤال بعض الفروق، ففي اللّسان:" سألته الشيء وسألته عن الشيء سؤلا ومسألة.وسألته الشيء بمعنى استعطيته إيّاه".[5]

---

[1]. أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني والبديع والمعاني، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص64.

[2]. إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط1، 2007، ص64.

[3]. أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني والبديع والبيان، (مرجع سابق)، ص65.

[4]. المرجع نفسه ، ص64.

[5]. طاهر قطبي، بحوث في لغة الاستفهام بين النحو والبلاغة، "دراسة مقارنة"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ـ الجزائر ط2، 1994.

وقد عرّف ابن هشام الاستفهام فقال: " وحقيقته طلب الفهم ".[1]

ولقد وردت الأساليب الإنشائية في القصيدة على النحو الآتي:

| الأسلوب | نوعه | صيغته | دلالته |
|---|---|---|---|
| أيّ ذكرى أنت.. يا أمّ الأساطير العجيبة | إنشائي طلبي | الاستفهام | التّعظيم |
| و أنا أسأل عن أختي الحبيبة | إنشائي طلبي | الاستفهام | الحيرة والضياع |
| أيّ يا أيام أصداء الجبال | إنشائي طلبي | الاستفهام | التّعظيم والافتخار |
| كم فراش حام من نشوته مرتعشا | إنشائي طلبي | الاستفهام | التّعجب والحيرة |
| كم قصي هبّ من أبعاده في لهفة | إنشائي طلبي | الاستفهام | الشوق والحنين |
| كم على دربك سارت . يا لياليا . نجوم | إنشائي طلبي | الاستفهام | التّعظيم والافتخار |
| إيه.. ما أشقاك يا قلبي | إنشائي طلبي | الاستفهام | الحسرة والحيرة |

إنّ الاستفهام كثير لدى محمد بلقاسم خمّار، وهو مع كثرته لا يكاد يأتي لمعنى الاستخبار فهو استفهام مطلق لا يرجى من ورائه جواب، فالجملة الاستفهامية في القصيدة تميزت بسعة المدى وقوة التّأثير والإيحاء، أمّا دلالتها فقد تنوعت من تعجب وحيرة وحسرة واستغراب وشوق وحنين، وافتخار وتعظيم، وإثبات ذلك لتوتر الشاعر واضطرابه، وحيرة نفسية، حتّى أصبح تساؤله أبرز ما يعبر به عن مشاعره في قوله: وأنا أسأل عن أختي الحبيبة[2]

[1]. طاهر قطبي، بحوث في لغة الاستفهام بين النحو والبلاغة، "دراسة مقارنة"، (مرجع سابق)، ص14.

[2]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( مصدر سابق)، ص44.

إيه.. ما أشقاك يا قلبي[1]

من هنا يمكن القول أنّ دلالة الأساليب الاستفهامية قد حولت الاستفهام من وجهة الأصلية وهو التّساؤل إلى إقامة حوار يين الشاعر ونفسه وبين الشّاعر والمتلقي.

**2. النّداء:**

النّداء أسلوب إنشائي في حقيقته وإن كان معناه الإخبار باعتبار ما ينوب عنه حرف النداء المقدر بمعنى " أدعو"، وقيل في الردّ على هذا بأنّ النداء في الحالتين إنشاء، وذلك على اعتبار أنّ أدعو قد نقلت إلى الإنشاء، والنداء مأخوذ من ندى الصوت بمعنى بعده، ومنه فلان نديّ الصّوت أي: بعيده ومأخوذ من قولهم: نديّ صوته، بمعنى حسن.[2]

ويتحقّق النّداء بأدوات كثيرة: يا، أيا، وهيّا، آ، والهمزة، ولكل أداة من هذه الأدوات استعمال خاص.

[1]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق) ، ص46.

[2]. محمد سمير نجيب، معجم المصطلحات النحوية، دار الفرقان، عمان ـ الأردن، ط1، 1985، ص220.

والجدول الآتي يوضح مدى استخدام الشاعر لأسلوب النداء:

| الأســـلوب | نوعــه | صيـغـته | دلالــته |
|---|---|---|---|
| فلتموتي يابقايا الذل في وجه المعرّه | إنشائي طلبي | النّداء | الاحتــقار |
| ولتعيشي ياسيوف النّصر.. | إنشائي طلبي | النّداء | الافتخار |
| يارسوم الحب في نفسي الكئيبه | إنشائي طلبي | النّداء | التّحسر والاستغاثة |
| يا إله الحرب في أغلالنا مستسلما | إنشائي طلبي | النّداء | التّصدي والصّمود |
| يا قناديل السّلام الزّرق | إنشائي طلبي | النّداء | الاستغاثة |
| يا أبي مستشهدا في ليلة راعفة | إنشائي طلبي | النّداء | الافتخار، وقوّة الثّورة |
| يا أيام أصداء الجبال | إنشائي طلبي | النّداء | الصّمود والقوّة |
| يا أعاصير رجـال | إنشائي طلبي | النّداء | التّعظيم |
| يا بـلادي | إنشائي طلبي | النّداء | الحب والشّوق للجزائر |
| يا هوى عمري المعنى.. يا جزائر | إنشائي طلبي | النّداء | الشّوق والتّعظيم بوطنه |
| يا نوفـمـبر.. يا نوفمبر.. | إنشائي طلبي | النّداء | التّعظيم والتّشييد |

شحّن الشّاعر الجملة النّدائية في قصيدة " صوت.. في نوفمبر.. " بمعاني الافتخار والتّحسر والحب والشّوق والحنين والتّعظيم، وبالتّالي تنوعت أغراض النّداء بين التّحسر كما في قوله:

يا رسوم الحب في نفسي الكئيبه[1]

هنا الشّاعر يرسم الجب في نفسه الكئيبة، فهو يدفع الكآبة ليرسم الأمل والحب في نفسه.

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء،( المصدر السّابق)، ص 44.

و التّعظيم والافتخار في قوله:

يا أعاصير رجال..

يا أيام أصداء جبال.. ؟[1]

يا نوفمبر.. يا نوفمبر.. يا نوفمبر [2]

فالشّاعر هنا يفتخر برجال الجزائر الصّناديد الذين تغمرهم الإرادة وحب الوطن، والدّفاع عنها مهما كان الثّمن، ويشيّد بيوم نوفمبر، وهو اليوم الذي ثار فيه الشّعب ضدّ المستعمر المستبد فرنسا.

فنجد الشّاعر يتوجّه لبلده فيناديه " يا بلادي " ليؤكد قربه من قلبه، بل وجوده في قلبه.

والنّداء يختلف عن الاستفهام من حيث دوره في بناء القصيدة ، فهو يساهم في بنيتها الدّاخلية، بحيث يرد دائما متّصلا بمناداةُ (يا نوفمبر، يا بلادي، يا أعاصير رجال، يا رسوم الحب ) هذا الأخير هو محور القصيدة وموضوعها، فوظّف أداة النّداء القريب ( يا) والتي ترمز إلى القرابة، فالشّاعر قريب بقلبه من وطنه، رغم أنّه بعيد بجسده فهو حاضر بروحه وأحاسيسه.

**3 ـ الأمر:**

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق)، ص 45.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 47.

أسلوب الأمر: هو طلب الأمر على وجه الاستعداد والاستلزام، أو كما قال العلوي:« صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الاستعلاء[1] » .

والأصل فيه أن يكون على سبيل الاستعلاء، أي أن يصدر من أعلى إلى أدنى، وقد يخرج عن ذلك لغرض بالغي يقتضيه السّياق، ومثاله: ازرع، اكتب.[2]

ولقد ورد الأمر في القصيدة على الشّكل الآتي:

الأمر في هذه القصيدة وسيلة لتنشيط نفس المتلقي وتنبيهه إلى طول نفس الشّاعر ومثال ذلك في قوله:

فلتموتي يا بقايا الذّل في وجه المعرّه

ولتعيشي يا سيوف النّصر[3]

فلتعش أعماق مأساتي معي..[4]

الشّاعر هنا يرفض الذّل ويلزم الشّعب بالتّصدي للذّل الذي عايشه الشّعب الجزائري لمدة طويلة وينشد بالنّصر والحرية فيأمر الشاعر المتلقي بالوقوف للتّأمل في الماضي الأليم الذي كان يتخبّط فيه الشّعب الجزائري، فالشّاعر يعيش مأساته ووحدته بعيدا عن أرض الجزائر.

[1] ـ إبراهيم عبود السّامرائي، الأساليب الإنشائية العربية، (مرجع سابق)، ص21.
[2] ـ محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النّحوية، (مرجع سابق)، ص 13.
[3] ـ محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، (مصدر سابق)،ص 44.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 47.

## المبحث الثّالث:الانزياح اللّغوي

اهتمت الدّراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح، باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته.[1]

إنّ الانزياح في مفهومه العام هو عدول عن السنن التي تنظم وفقها الاستعمال الفعلي للغة، فهو إذا يرتبط بموقف المتكلم وما يقتضيه ذلك الموقف من إثارة جمالية، ومن هنا أمسى الانزياح سمة أسلوبية.[2]

### . الانزياح في الشّعر:

الشّعر في حقيقته هو خروجه عن اللّغة المألوفة في حياة المتكلمين، ومن هنا فإنّه من المتوقع أن نجد خروقات كثيرة في الشّعر الجديد إذ رصد العلماء ظواهر كثيرة في مخالفات الشعراء لبعض القواعد اللّغوية، وكانت هذه المخالفات أساس اتجاه له نظرة في دراسة الشّعر وفهم بناءه، لتحديد أساليبه بالتّجاوز والانزياح، فالشّعر موطن الانزياح ومظاهر الانزياح كثيرة، منها ما يتمثل في تقديم وتأخير ومنها ما يتمثل في الحذف.[3]

---

[1]. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ج1، ص179.

[2]. أحمد حساني، المكون الدّلالي للفعل في اللّسان العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993، ص135.

[3]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007 ص 184ـ185 .

## 1. التّقديم والتّأخير:

اهتم النّحويون والبلاغيون بهذه الظاهرة على حد سواء واختلفت النّظرة إليها وفق منطلق كلاهما البلاغيين والأسلوبين فكانت غايتهم من دراسة التقديم والتأخير الكشف عن قيمته الدّلالية والنفسية في العمل الأدبي.[1]

كما يقول عبد القاهر الجرجاني عن جمالية التّقديم والتّأخير: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لك موقعه، ثم ينظر فتجد سبب راقك ولطف عندك فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان".[2]

. التّقديم بخلاف التّأخير وهو أصل في بعض العوامل والمعمولات ويكون طارئا في بعضها الآخر، مما يجب التّقديم فيه هو أصل الفعل مع الفاعل، المبتدأ مع الخبر، والفاعل مع المفعول به، وبقيّة الفضلات والمكمّلات، وقد يطرأ لهده الأمور من أسباب نحوية أو بلاغية أو عروضية ما يقتضي تأخيرها وتقديم ما هو مؤخر في الأصل، كتقديم المفعول به على الفاعل.[3]

ونجد كوهن يعلل شاعرية التّقديم والتّأخير في يحققه من مخالفة للاستعمال المألوف.[4]

---

[1]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (المرجع السّابق)، ص 186.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو رقية، موفم للنشر والتوزيع، الرغاية ـ الجزائر، 1991، ص73.

[3]. محمد أحمد خيضر، الأدوات النّحوية، (مرجع سابق)، ص184.

[4]. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط1 2005، ص125.

حيث يكون لتنظيم الكلمات عنصرا هاما في جماليات الاستعارة وكذلك في توضيح عمود الشّعر العربي على الإجمال، فالتقديم والتأخير واجبا وداعيا من واجبات إيصال المعنى دون المساس برتب الألفاظ في الجملة، حيث يلجأ إليه الشاعر لغاية جمالية، وأيضا للضرورة في الوزن والقافية.

. لقد كان التّقديم والتّأخير واضحا في قصيدة "صوت..في نوفمبر.." للشّاعر محمد بلقاسم خمّار تعدّدت أشكاله وكيفياته، كما تنوعت أغراضه وسنوضح ذلك، من خلال الجدّول التّالي:

| صور الانزياح: التقديم والتأخير | الشرح | دلالته |
|---|---|---|
| مثلما نلمح خلف اللّيل فجره | تقديم الجملة الظرفية [خلف الليل ] على المفعول به[فجره] | اقتراب موعد الفرج الذي يتمثل في الحرّية |
| أو نرى بين رماد اليأس جمْرَهْ | تقديم الجملة الظرفية المكانية وتأخير الحال[حرّه] | الافتخار بالثورة وتحقيق النّصر |
| ليلة كانت رهيبة | تقديم اسم كان [ليلة] عليها[كان] | تعظيم ليالي الثّورة وليلة التي استشهد فيها أهله |
| كم فراش حام من نشوته.. مرتعشا | تقيم الشبه الجملة [من نشوته] وتأخير الحال [مرتعشا] | التعبير عن الفرحة بالاستقلال |
| حول أزهارك.. مسحور الأماني .. والخيال | تقديم الخبر [حول أزهارك] على المبتدأ [ مسحور الأماني] | نسيان الهم والغم، عن طريق الخيال وهو الغريب البعيد عن وطنه |
| كم على دربك سارت . يا لياليا . نجوم | تقديم الجملة الاعتراضية [ يا لياليا] على الفاعل[نجوم] | تشييد الشاعر " ليلة نوفمبر" |

| | | |
|---|---|---|
| و تغنى بك عباد الجلال | تقديم شبه الجملة "بك" على الفاعل [عباد الجلال] | الافتخار والتّغني"بنوفمبر" |
| لكن صرت بعد الأمس حائر | تقديما لجملة الظرفية [بعد الأمس] وتأخير الخبر[حائر] | حيّرة الشاعر لأنّه يعيش بعيدا عن مسقط رأسه |
| **و** يصوغ الرّعد من فيه الدّويا | تأخير صفة الرّعد [الدّويا] وتقديم الشبه الجملة[من فيه] | التّعبير عن غربة الوجدان والمشاعر، وحنينه للرجوع إلى وطنه. |

إنّ شاعرية التّقديم والتّأخير، المتضمنة في القصيدة خلقت قيما فنّية وجمالية، أضفت على القصيدة صورا شعرية متميزة، إنّ تقديم الجار والمجرور [كم فراش حام من نشوته.. مرتعشا]،[و تغنّى بك عباد الجلال]، يبرز النّزعة التفاؤلية عند محمد بلقاسم خمّار وأيضا الافتخار بيوم نوفمبر وجاء ت الصّورة بهذا الشكل لتقوية الإيقاع.

كما نجد تقديم الخبر على المبتدأ في قوله: " حول أزهارك.. مسحور الأماني و.. الخيال"، في هذه الصّورة يريد الشّاعر نسيان الهم والغم عن طريق الخيال.

وهناك طاقة تعبيرية تلحق المعاني الظّاهرة وتزيدها تدقيقا وتأكيدا وذلك للتّخصيص في قوله: [ليلة كانت رهيبة]، قدم اسم كان عليها.

وقد كان للانحراف الحاصل في اللغة الشّعرية عند محمد بلقاسم خمّار من خلال التّقديم والتّأخير أهمية كبرى في الدّلالة، حيث أنّها كانت تصبّ في قالب واحد وهي التّعبير عن الحزن الشديد والألم العميق والغربة القاسية التي كان يعانيها الشّاعر، وهذا ما دفع به إلى ضرورة التّصرف واللّعب بالكلمات لتحقيق غاية محددة وهي التّعبير عمّا يجول بخاطره.

ومن هنا نستنتج أنّ التّقديم والتّأخير تكنيك لغوي مرتبط بالشّعر، ويحفل به الشّعر على مدى العصور، بحيث يعدّ طرازا أسلوبيا يمكن تتبعه في نتاج كل شاعر على حده، مما يعدّ خصيصة أساسية في بنية عالمه الشّعري.[1]

## 2 . الحذف:

الحذف هو أسلوب بلاغي قديم إليه الشّاعر استغلالا لإمكاناته الإيحائية، والحذف من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنّحوية بوصفها انزياحا عن المستوى التّعبيري العادي فقد تبوأ أسلوب الحذف والإضمار مكانة بارزة في الشعر الحديث.[2]

يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف: " الحذف هو دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به أفصح الذّكر والصّمت عن الإفادة، أزيد الإفادة، وتجد أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبين".[3]

فالحذف من الوسائل الفنّية في التّعبير الأدبي يستوحيها الأديب من خلال ذوقه الرّهيف وحسّه اللّغوي، كما له دور في تنشيط خيال المتلقّي واستنفار حدسه وهذا من أجل اكتشاف ما يحويه الحذف من أسرار؛ لأنّ في ترك المحذوف تعويلا على شهادة العقل، واختبارا لتنبه السّامع بحيث يتركه الشّاعر لأنّه يرى فيه إفادة وإخبارا أكثر من البوح به.

---

[1] . مختار عطيّة، التّقديم والتّأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية . مصر 2005، ص113.

[2] . يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (مرجع سابق)، ص186.

[3] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص149.

يكون الحذف عند اللّغويين لأسباب كثيرة في كثرة الاستعمال وطول الكلام والضرورة الشّعرية والإعراب والتّركيب مزجيا وإضافيا، كما يكون لأسباب قياسية صرفية أو صوتية.[1]

فللحذف فوائد جمّة من بينها التّفخيم والإعظام وطلب الإيجاز والاختصار وغيرها من الفوائد، وهذا كله لإشراك المتلقّي في إنشاء نص آخر عن طريق إطلاق تأويلاته المختلفة ليكون هناك تفاعل بين النّص والمتلقّي بحيث يصبح النّص هو المتلقّي والمتلقّي هو النّص، لأنّ المتلقّي ليس مستقبلا سلبيا بل هو وسيط فاعل في صنع المعنى.

لقد كان الحذف عند محمد بلقاسم خمّار أداة تعبيرية مميزة للبنية التّركيبية فيشعره، وهو حذف يكون فيه التّركيب مؤديا إلى المقصد البلاغي.

نلاحظ أنّ الحذف ورد في المقطع الأول ثلاثة عشر مرّة بنقطتين ومن أمثلة ذلك:

مثلما يسترجع الشارد فكره..

مثلما نلمح خاف اللّيل فجره..

مثلما يستلهم الرّشد فتى..[2]

و ذلك للدّلالة على الألم والضغط الكبير الذي تحمله النّفس المتألمة من واقعها المرير، وهذا التّوظيف يتيح للقارئ أن يعالج الحذف بشيء من التّأمل والتّفحص والتّحليل فيضفى على الصّورة عدّة احتمالات، وورد الحذف أيضا لإشراك المتلقّي في التّأويلات وبالتّالي تفاعل المتلقّي مع القصيدة.

[1] . مختار عطية، التقديم والتّأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص 78.

[2] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء، (مصدر سابق)، ص43.

كما ورد الحذف في المقطع الثاني خمس مرات بنقطتين ومثال ذلك:

يا قناديل السّلام الزرق..

في أيد خصيبة..

يا أبي مستشهدا في ليلة راعفَهْ..[1]

فقد وظّف الشاعر الحذف للتنفيس عن أحزانه وآلامه وأيضا بهدف لفت انتباه القارئ.

وورد الحذف في المقطع الثالث اثنتي عشر مرّة، وفي المقطع الرابع إحدى وعشرين مرّة، وفي المقطع الخامس ستّ مرّات، وفي المقطع السّادس إحدى وعشرين مرّة، حيث ورد الحذف في كل هذه المقاطع بنقطتين ومثال ذلك قوله:

أيّ ذكرى أنت.. يا أيّام أصداء الجبال..؟

يا أعاصير رجال..[2]

يا هوى عمري المعنى..يا جزائر..

كنت بالأمس..[3]

فتناولت يراعي..وشراعي..

[1]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( المصدر السّابق)، ص44.

[2]. المصدر نفسه،ص44.

[3]. المصدر نفسه، ص45.

فإذا بالموج.. لغم في وجودي..[1]

إيّه ما أشقاك يا قلبي..لقد..

يا نوفمبر.. يا نوفمبر.. يا نوفمبر..[2]

لجأ الشّاعر إلى الحذف بنقطتين للتّخفيف عن ألامه وآهاته، وأيضا للتّعبير عن الضغط الذي تمارسه أحاسيس الاغتراب على الشاعر، فهو يلجأ إلى الكتابة هروبا من واقعه المرّ.

يمكن القول أنّ الحذف في قصيدة " صوت.. في نوفمبر.."، فقد حقق بلوغ النّص تمام التأثير، ولم يأت عرضا بل كان مناسبا لحالته المتألمة؛ فهو يذكر ألام الغربة وقسوتها وتعلقه بوطنه الجزائر ويشيّد " بنوفمبر"؛ وبالجزائر التي أوجدت نوفمبر.

فالحذف هنا يتجسد في إثارة التّساؤل والاستفسار في ذهن المتلقي، الذي يدفعه للبحث عن العنصر المحذوف من السياق، ومن ثمّة الحذف يقوي الإيحاء وينمّي الخيال، بخلق علاقة ديناميكية بين النّص والمتلقّي، وهنا تظهر براعة وإبداع الشّاعر في توظيفه للحذف.

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( المصدر السّابق )، ص46.

[2]. المصدر نفسه، ص47.

# الفصل الرّابع:

# المستوى الدّلالي

## المستوى الدّلالي:

**المبحث الأوّل: الحقول الدّلالية**

**1 . تعريف الحقول الدّلالية**

**2 . أنواع الحقول الدّلالية**

**المبحث الثّاني: التصوير الفنّي**

**1 . التّشبيه**

**2 . الاستعارة**

**3 . الكناية**

**المبحث الثّالث: التّشخيص**

لا ينفصل المستوى الدّلالي عن المستويات السّابقة، وإنّما هو داخل وممتزج بجزئياته المدروسة فستناول فيه الحقول الدّلالية والتّصوير الفني والتّشخيص.

إنّ موضوع علم الدّلالة يهتم بدراسة كافة الرّموز لغوية أو غير لغوية،كما يهتم بالمعنى، فهو:« ذلك الفرع الذي يدرس الشّروط الواجب توافرها في الرّمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى ».[1]

وهكذا تتّضح صورة الدّلالة في الحقول الدّلالية والتّصوير الفني والتّشخيص بمعانيها وتراكيبها والتي بها تصبح أكبر معبّر ومجسّد للدّلالة في النّص الشّعري.

## المبحث الأول: الحقول الدّلالية

يمتلك كل شاعر لغة خاصة تكوّن حقلا دلاليا خاصا به، بحيث يظل متميّزا ومنفردا على بقية الشّعراء، ويعدّ محمد بلقاسم خمار من الشّعراء الذين يمتلكون ألفاظا وعبارات حادّة ومعبّرة، التي تؤثّر في نفسية المتلقي وتشدّ انتباهه.

### 1 ـ تعريف الحقول الدّلالية:

الحقل الدّلالي أو الحقل المعجمي: هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، وعرّفه" أولمان Ulmann "بقوله:« هو قطاع متكامل من المادة اللّغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة »، وليونLyons بقوله:« مجموعة جزئية لمفردات اللّغة ».[2]

[1]. أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة ـ مصر، ط1، 1985، ص11.

[2]. المرجع نفسه، ص79.

يتّضح من خلال هذه التّعريفات أنّ هدف التّحليل للحقول الدّلالية هو جمع كل الكلمات والمفردات التي تنطوي تحت حقل معيّن، والكشف عن دلالتها.

والحقول الدّلالية هي التي تخضع عناصرها لعلاقات مختلفة تصنّف على أساسها إلى علاقات لغوية تحت غطاء أعم، يكون مفهومه موضع اشتراك بين جميع العناصر التي تحته.[1]

## 2 ـ أنواع الحقول الدّلالية:

أمّا الحقول الدّلالية التي توزّعت عليها مفردات المعجم الشّعري في قصيدة "صوت.. في نوفمبر.." لمحمد بلقاسم خمّار فهي:

| اسم الحقل الدّلالي | مثـالـه |
|---|---|
| حقل موجودات غير حية (طبيعية جغرافية ) | البحر،الجبال، الصّخر، الشّاطئ. |
| حقل موجودات غير حية (طبيعية جوية ) | النّجوم، الشّمس. |
| موجودات حيّة (حيوانات) | فراش. |
| موجودات حيّة (إنسان عام) | أقاربي،قومي، أبي،أختي، طفل،أمه، شعب، جدودي، شاعر، فلاح صوفي، جندي. |

[1]. عبد الجليل منقور،علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التّراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ـ الجزائر 2010 ص 226.

| | |
|---|---|
| موجودات متعلقة ببدن الإنسان | لحمي، عظمي، قلبي، أطراف، عينك. |
| أحداث طبيعية | إعصار، عصف، رعد، موج. |
| موجودات غير حية (مصنع مركب) | قاربي، شراعي،قناديل. |
| أحداث انفعالية | ثائر، حائر، شارد، تائه،يأس، شوق. |
| حقل الأحداث | قتال، حرب، النّصر،ليلة، راعفة، رهيبة، ثورة، نيرانا،نضال، الدّويا. |
| حقل الزّمان | الليل، فجر، ليلة، لياليا. |
| حقل النّباتات | أزهار: |
| حقل المفردات الدّينية | إله، مستشهدا، صلّ، عباد الجلال، طاف،وحي تراتيل. |
| حقل المكان | جزائر،بلادي، الجبال، البحر، الشّاطئ دنيا خلف، حول، على. |
| حقل المعاناة والحزن | حنينا، هزّني،شوق، ذكريات بشرودي، الذّل الكئيبة، أشقاك، مرهق، يفتقد، أعماق، اليأس مأساتي، الشّارد، التّائه. |

يتبيّن من خلال الجدول أنّ الشّاعر قد وظّف موجودات غير حية (طبيعية) في القصيدة، من خلال الألفاظ التي استخدمها فلفظة البحر تدلّ على عمق المعاناة فلجأ إلي البحر علّه يجد ضالته فظنّ النّجاة في البحر حين ضاقت به اليابسة،لكنّه خيّب أمله،وتبيّن مدى الضّغط الذي تمارسه أحاسيس الاغتراب على الشّاعر محمد بلقاسم خمّار، وهذا ما نجده في قوله:

إيه.. ما أشقاك يا قلبي..لقد..

اخرس البحر معي.. صوت نشيدي

ها أنا.. كالصّخر من شاطئه

مرهق الإحساس في دنيا جمودي [1]

و الملاحظ على هذا الحقل ثراء مفرداته وتنوعها، ويعكس ذلك شدّة اتصال الشّاعر بالطبيعة (البحر الجبال، الشاطئ ) وشغفه بها التي تغذي خياله بصنوف من الموسيقى والشّعور والإلهام.

أمّا حقل الموجودات الحية (الإنسان ومتعلقاته) فقد وظّف الشّاعر في سياق حديثه لفظتي (لحمي،عظمي ) للدّلالة على تمسّكه بوطنه ـ الجزائر ـ الذي ينتمي إليه، ويعتز بعادات وتقاليد أجداده وقومه ويفتخر بها، في قوله:

كان من ألحان قومي..

و تراتيل جدودي..

كان من لحمي.. وعظمي [2]

أمّا في حقل الموجودات (إنسان عام )استخدم الشّاعر مفردات مختلفة (أبي، أختي) للدّلالة عن بشاعة المستعمر، الذي كان هدفه فك الرّوابط الأسرية، فهناك من استشهد وهناك من عذّب في قوله

[1]. محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع،الجزائر، 1979، ص 46 .

[2]. المصدر نفسه، ص 47 .

يا أبي مستشهدا في ليلة راعفَهْ..

و أنا أسأل عن أختي الحبيبه.. ؟ [1]

والمتأمل في حقل الزّمان نجد أنّ أغلب مفرداتها تتجاوز دلالاتها الزّمنية إلى دلالات ورموز تحمل معاني وجدانية فاللّيل لحظة زمنية ، وهو ما يعقب النّهار من الظّلام، واستخدمه الشّاعر للدّلالة على ظلم وبشاعة المستعمر الفرنسي،الذي سلب حقوق الجزائريين ونهب خيرات الجزائر، وأراد أن يجعلها فرنسية، وعلى تلك اللّيالي المحزنة والأليمة التي عاشها الشّعب الجزائري، وكيف ساهمت في قيام الثّورة وتغيير الأوضاع ومحاربة فرنسا بكل الوسائل لاسترجاع الحريّة، ومثال ذلك قوله:

ليلة كانت رهيبة..

والكرامات سليبة [2]

وعلى دربك كم سارت ـ يا لياليا ــ نجوم [3]

أمّا الفجر فدلالته تتضمن ذلك اليوم المشرق الذي يحلم به الجزائريون؛ وهو فجر الاستقلال والحرية الذي يلمح فيه شعاع الأمل والنور والعلم، ومثال ذلك في قوله:

مثلما نلمح خلف اللّيل فجره

[1] ـ محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( المصدر السّابق)، ص 44.

[2] ـ المصدر نفسه، ص44.

[3] ـ المصدر نفسه، ص45.

مثلما ندفن خلف اللّيل فجره [1]

كما نجد في حقل المكان أماكن متعددة ومتنوعة فمنها الأماكن المفتوحة مثل: الجبال، بلادي جزائر، دنيا، البحر، ومنها ما يدل على الجهات مثل:خلف، حول، على.

فدلالة الجبال تدل على الثّورة والمواجهة والصّمود، فالشّاعر محمد بلقاسم خمّار يحب وطنه الجزائر الذي يمثل رمز العروبة والإسلام.

أمّا فيما يخص حقل المفردات الدّينية نجد الشّاعر قد وظّفها للدّلالة على تمسكه بدينه الإسلامي رغم محاولة الاستعمار طمس هذا الدّين، وهو يعتز بكونه مسلما ينتمي إلى هذه الأرض الطّاهرة في قوله:

ويصوغ الرّعد من فيه الدّويا..

كان من ألحان قومي..

وتراتيل جدودي..

كان من وحي بنودي..[2]

وترتبط مفردات حقل المعاناة والحزن بتجارب الشّاعر الذّاتية ـ الذّات الإنسانية ـ فمفرداته تتنوع بتنوع تجارب معاناة الشّاعر في الحياة، ففي قصيدته تشكل الغربة والحنين مصدر معاناته وسبب شقائه وحزنه ن حيث يقول:

[1] ـ محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، (المصدر السّابق) ، ص43 ـ47.

[2] ـ المصدر نفسه ، ص47.

رب يوم هزّني شوق الغناء

ورنّت نفسي حنينا لقصيدي

فتناولت يراعي..وشراعي..

و بقايا ذكريات من صمودي [1]

وقد اشتدّ شوقه لوطنه وازدادت الغربة قسوة، لأنّ الشّاعر بعيد عن بلاده، فقد ظلّ يحمل ذكرى بلاده ويحنّ إلى الجزائر فامتزجت بذلك مشاعر الحزن والمعاناة والحنين والغربة وازداد معها الشّقاء.

## المبحث الثّاني: التّصوير الفني

لاشك أنّ من أساسيات قيام النّص الشّعري مسألة الصّورة الشّعرية، الذي يستمد تشبيهاته واستعاراته وكناياته من الحيز الذي يعيشه المبدع، بل تعدّت الصورة الشّعرية إلى أكثر من ذلك فهي تتكوّن ذهنيا، ويكون الخيال معيار التّصوير الفني.فالقارئ لهذه القصيدة يعتمد على خياله لفهم هذه المعاني التي تعكس حياة الشّاعر وحالته النّفسية.

### 1. التّشبيه:

**أ ـ التّشبيه لغة:** التّمثيل والمماثلة، يقال:شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثّلته به،و الشِّبه والشَّبه والشّبيه: المثل، والجمع أشباه وأشبه الشيء الشيء.ماثله.[2]

[1] ـ محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( المصدر السّابق)، ص 46.

[2] ـ يوسف أبو العدوس، التّشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمان ـ الأردن، ط 1، 2007، ص15.

**ب ـ التّشبيه اصطلاحا:** الدّلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والمراد بالتّشبيه ها هنا:ما لم يكن على وجه الاستعارة التّحقيقية ولا الاستعارة بالكناية، ولا التّجريد، فدخل فيه ما يسمى تشبيها بلا خلف، وهو ما ذكرت فيه أداة التّشبيه كقولنا: « زيد كالأسد» أو « كالأسد» يحذف زيد لقيام قرينة.[1]

ويعرّفه يوسف أبو العدوس فيقول: التّشبيه هو صورة تقوم على تمثيل شيء(حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد)لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة)أو أكثر. [2]

وللتّشبيه أربع أركان: المشبه، المشبه به، أداة التّشبيه، وجه التّشبيه:

والجدول الآتي يوضح توظيف الشّاعر للتّشبيه:

[1] ـ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة،(المعاني والبيان والبديع)، بيروت ـ لبنان، ط1، 2003،ص212.

[2]. يوسف أبو العدوس، التّشبيه والاستعارة، (مرجع سابق)، ص 20.

| الصّورة | نوعها | شرحها |
|---|---|---|
| مثلما يسترجع الشّارد فكره | تشبيه تمثيلي | شبّه الشّاعر معاناته وحالته النّفسية بحالة الشّارد الذي يسترجع فكره. |
| مثلما نلمح خلف الليل فجره | تشبيه تمثيلي | شبّه الشاعر المستعمر باللّيل والاستقلال بالفجر. |
| مثلما يستلهم الرّشد فتى | تشبيه تمثيلي | شبّه الشّاعر إحساسه بالضّياع والغربة بالرّشد الذي يستلهم الفتى. |
| مثلما يكتشف التّائه سرّه | تشبيه تمثيلي | شبّه الشّاعر حالة الضياع والتّيه بالتّائه الذي يبحث عن سرّه. |
| مثل أن يحضن طفل أمه | تشبيه تمثيلي | شبّه الشّاعر شعوره بالشّوق والحنين والغربة بصورة الطّفل الذي يشتاق إلى حضن أمّه. |
| أعاصير رجال | تشبيه بليغ | شبّه الشّاعر قوة الرّجال كالأعاصير. |
| ها أنا كالصّخر من شاطئه | تشبيه تام | شبّه الشّاعر ثباته كالصّخرة |

يتراءى لنا من خلال الجدول أنّ الشّاعر قد استعمل التّشبيه التمثيلي في مطلع القصيدة،والتّشبيه التّمثيلي هو التّشبيه الذي يكون فيه وجه الشّبه صور منتزعة من مركب،[1] ومثال ذلك قوله:

مثلما يسترجع الشّارد فكره..

مثلما نلمح خلف اللّيل فجره..

مثلما يستلهم الرّشد فتى..

مثلما يكتشف التّائه سرّه

مثل أن يحضن طفل أمّه.[2]

ونجد الشّاعر يركّز على أشياء مشتركة بين المشبه والمشبه به، حيث كان المشبه به مركز اهتمام الشّاعر ليوضّح لنا الصورة ويقرّبها إلى مشاعر وأحاسيس وأذهان المتلقي،فالشّاعر ربط حالته النّفسية المتمثلة في الضياع واليأس والغربة والحنين إلى وطنه بحالة الشّارد التّائه والطّفل الذي يحنّ إلى حضن أمّه.

وكذلك شبّه الشّاعر معاناته ومعاناة شعبه باللّيل المظلم الذي يخفي وراءه كل شيء جميل وتمسكه بالفجر الذي يشرق بعد كل ليل ليحل محله نورا يشعّ بالأمل والفرح وخير مثال قوله :

[1] ـ يوسف أبو العدوس، التّشبيه والاستعارة،( المرجع السّابق)، ص 54 .

[2] ـ محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء،( مصدر سابق)، ص43 .

مثلمانلمح خلف اللّيل فجره.[1]

وهذا دلالة على الظلم والاضطهاد الذي يتعرّض له الشعب الجزائري فهو يشاركه حزنه وألمه فهو يعانق معاني الأشياء بخياله، وانفعاله لتوصيل مبتغاه والتّأثير في المتلقّي.

كما استخدم التّشبيه البليغ وهو ما بلغ درجة البلوغ لحسنه أو الطيّب الحسن فكلما كان وجه الشّبه قلي الظهور يحتاج في إدراكه إلى إعمال فكره، كان ذلك أفعل في النّفس،وأدعى إلى تأثيرها واهتزازها ما هو مركوز في الطّبع من أنّ الشيء إذا نيل بعد الطّلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين،[2]في قوله:

أعاصير رجال..[3]

حيث شبه الشّاعر الرّجال بالأعاصير، فحذف أداة التّشبيه، ووجه الشبه، وهذا دلالة على صلابة وقوة المجاهدين الذين ناضلوا من أجل استرجاع الحرية.

و في قوله كذلك:هاأنا كالصّخر من شاطئه،[4] فشبه ثباته وصموده كالصّخر مستخدما في ذلك أداة التّشبيه ( الكاف ) للدّلالة على حالة الجمود وعدم الاستقرار، فالشّاعر يقف ثابتا في مكانه بعيدا عن وطنه مشتاقا إليه، ودائم الحنين للعودة إليه من أجل مشاركة شعبه في آلامه وأفراحه.

---

[1]ـ محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء،( مصدر سابق) ، ص43.

[2]. السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (المعاني، البديع) دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت ـ لبنان، ط1، 2010 ص 198ـ199.

[3]. محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء،( مصدر سابق)، ص45.

[4] . المصدر نفسه، ص 46.

## 2 . الاستعارة:

" مأخوذة من العارية، واستعارة طلب العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتّى تصبح العارية من خصائص المعار منه".[1]

وذكر ابن الرشيق القيرواني الاستعارة وقال: " الاستعارة أفضل المجاز، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها، منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه".[2]

فابن الرشيق هنا يفضل الاستعارة على المجاز، لأنّها تعبير لها من الحسن والجمال لا نجده في غيرها من التعبيرات المجازية.

ويعرّفها عبد القاهر الجرجاني بأنّها:" ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والأذان".[3]

ومن خلال هذا التعريف لعبد القاهر الجرجاني نجد الاستعارة من منظوره، بأنّها تخاطب العقل بمعنى أنّ المتلقي يستخدم ذهنه في فهم المعنى الخفي، الذي عبّر عنه الشاعر بطريقة غير مباشرة.

---

[1] . إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع وا لبيان والمعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 1996، ص90.

[2]. المرجع نفسه، ص90.

[3] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991، ص20.

و " الاستعارة هي نقل العبارة عن موضوع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك إنّما يكون شرح معنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بقليل من اللّفظ وتحسين المعرض الذي يبرز فيه".[1]

من خلال هذا التّعريف لأبي هلال العسكري، نجد أنّ الاستعارة هي الإشارة إلى أمر أو حدث ما بقليل من اللّفظ الذي يحتوي على معنى مفيد، يصل إلى الذهن بطريقة رائعة، يجد فيها القارئ مظاهر الحسن والجمال في الوصول إلى المعنى المراد.

استعمل الشاعر الاستعارة بشكل ملفت عن باقي الصور الأخرى وهي كما نوضحها في الجدول:

| الصورة " الاستعارة " | نوعها | شرحها |
|---|---|---|
| مثلما نلمح خلف الليل فجره.. | استعارة تصريحية | شبه الشاعر اللّيل بالاستعمار الذي يخفي آمال الجزائريين خلفه. |
| جاءنا يوم نوفمبر.. | استعارة مكنية | شبه الشاعر يوم نوفمبر بالإنسان المحبب الذي يرحب به. |
| جاءنا نورا و نيرانا..و ثوره | استعارة تصريحية | شبّه نوفمبر بالنّور فحذف المشبه، فالنّور يقصد به الحرية والاستقلال و للضّرورة بدأ بالنّور ثم النّيران و هذا شغفا وتشوقا للاستقلال. |

[1]. أبو هلال العسكري، الصناعتين "الكتابة والشعر"، شركة أبناء شريف الأنصاري للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006 ص240.

| | | |
|---|---|---|
| فلتموتي يا بقايا الذّل | استعارة تصريحية | شبه الشاعر" الخونة" الذين لا يدافعون عن وطنهم "ببقايا الذّل" كما شبههم بالشيء المكروه الذي يتمنى رحيله. |
| ولتعيشي يا سيوف النّصر تحت الشّمس .. حرّه | استعارة تصريحية | شبه الشاعر المجاهدين الذين دافعوا عن وطنهم " بسيوف النّصر" . |
| أيُّ ذكرى أنت يا أمّ الأساطير العجيبة | استعارة مكنية | شبّه الشّاعر "الثّورة" بأمّ الأساطير. |
| كم على دربك سارت . يا لياليا . نجوم | استعارة مكنية | شبه الشّاعر النّجوم بالإنسان الذي يسير. |
| سألت البحر والإعصار رفقا | استعارة مكنية | شبه الشّاعر البحر بالإنسان الذي يشكي إليه همومه ومآسيه. |
| فلتعش أعماق مأساتي معي | استعارة مكنية | شبه الشّاعر أعماق مأساته بالكائن الحي. |
| مثلما ندفن خلف اللّيل فجره | استعارة تصريحية | شبه الشاعر الاستعمار "الذي يدفن طموح الجزائريين، بحيث لا يريهم سوى القهر والظلام"باللّيل. |

نلاحظ في قصيدة محمد خمّار، أنّ الاستعارات المكنية قد سادت على غيرها من الصور الأخرى، وهذا يوحي بتكثيف المشاعر وقوتها، إذ أنّ الاستعارة التّصريحية تتميز بدرجة أكثر توغل وتعمق في الألفاظ والمعنى، كما استخدم الشّاعر الاستعارة وهذا ما يتجلى في قوله:

مثلما نلمح خلف اللّيل فجره

فلتموتي يا بقايا الذّل

ولتعيشي يا سيوف النّصر

تحت الشّمس..حرّه[1]

حيث جعل هذه الأشياء المعنوية مدركة في الذّهن جعلها أشياء محسوسة تتحرك ولها أفعال معينة وتمارس أفعالا.فالشاعر يرسم لنا لوحة فنيّة نابضة بالحياة، حيث جعل من اللّيل صورة الاستعمار المغتصب الذي لا يُري للجزائريين سوى الظلم والقهر حيث جعلهم يعيشون في ظلام الجهل والفقر والحرمان، فهذا اللّيل (الاستعمار) يخفي وراءه فجر وطموح الشعب الجزائريين، فرغم اللّيل الذي يغطى الفجر، إلّا أنّه لابد من أن يأتي فجر الاستقلال الذي يخفيه الاستعمار.

كما استعمل كلمة " بقايا الذّل" للدّلالة على المستعمر، كما استعمل كلمة " فلتموتي " للدّلالة على الشيء المكروه الذي يتمنى رحيله "فرنسا".

والصورة الاستعارية " ولتعيشي يا سيوف النّصر " أعطت الحياة للشيء الجامد غير العاقل، فيرتدّ حيّا متحركا، كما تدلّ هذه الصورة على المجاهدين الذين ضحوا بالغالي والنّفيس من أجل الوطن والحرية لتحقيق النّصر.

كذلك استخدم الشاعر الاستعارة المكنيّة وهي التي يذكر فيها المشبه ويحذف المشبه به في قوله:

وسألت البحر والإعصار رفقا

[1]. محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( مصدر سابق)، ص43.

إيه.. ما أشقاك يا قلبي..[1]

. فهنا يشكو محمد بلقاسم خمّار الهموم والآلام، فجعل البحر كالإنسان يشكو إليه همومه وأحزانه وهو ملاذه الوحيد.

يذكر الشّاعر آلام الغربة وقسوتها ليس غربة الجسد فحسب وإنّما غربة الوجدان المشاعر.

فالاستعارة كان لها دور بالغ في القصيدة، لا أنّها تترك أثر كبير على في النّفس، وتبعث الحياة في الشيء الجامد.

وهذا كلّه لتحقيق وظيفة جمالية في العمل الفنّي، كما أنّها تنمّي الخيال وتمتع المتلقي، فوجد الشاعر من ذلك متنفسا عبر من خلاله على مشاعره وأحاسيسه.

**3 . الكناية:**

تعدّ الكناية آلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية عند محمد بلقاسم خمّار، غير أنّها أقل ورودا من التشبيه والاستعارة.و يتردد مفهوم الكناية في اصطلاح علماء البيان على أنّها:

" لفظ أريد به غير الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"[2].

. والكناية: " هي أن يطلق لفظ ويراد لازم معناه الحقيقي مع قرينة غير مانعة من إرادة المعنى الحقيقي

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،( المصدر السّابق)، ص46.

[2] . السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،(مرجع سابق)، ص251.

أي فلا مانع من إرادة اللازم مع الملزوم وأنّ المعنى المجازي هو المقصود من الكلام"[1].

| الصورة "الكناية" | نوعها | شرحها | |
|---|---|---|---|
| أو نرى بين رماد اليأس جمرة | كناية عن الأمل | وهي الثّورة الخامدة بين الرّماد مثل الجمرة التي تشتعل مرّة وتلتهب مرّة أخرى لتكون نارا متأججة و هي الثورة العارمة . | |
| أيّ ذكرى.. أنت يا أيام أصداء الجبال..؟ | كناية عن عموم الثّورة | هي كناية يقصد بها العموم ، وانتشار صوت المجاهدين بمدافعهم و رشاشاتهم و ثورتهم . | عموم الثّورة وانتشارها |
| كان من ألحان قومي.. وترتيل جدودي.. | كناية عن نسبة | و هي كناية عن تمسكه بعادات وتقاليد الأجداد فرغم غربته بقي محافظا على أصالته.وخاصة التغني بالبطولة | كناية عن التّمسك بعادات الأجداد |

ما نستشفه من خلال هذا الجدول، أنّ الشاعر استخدم الكناية وهي أداة فنيّة لها أثرها وبعدها الإيحائي، كما أنّها وسيلة للتعبير يلجأ إليها الشعراء لإبراز موقفهم من حدث معين لتوصيل خطابهم بطريقة رائعة، لما تحمله من معنى غامض مستتر خلف اللّفظ المصرح له، فالشاعر هنا عبّر عما يجول في خاطره بطريقة غير مباشرة لإبراز موقفه.

[1] . عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدّلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنيّة، الإسكندرية ـ مصر، ط1 ص134.

كما نلمح قلّة الكنايات في هذه القصيدة وهذا يعود إلى نفسية الشاعر فلجأ إلى بعض منها للتّعبير عمّا يخفيه ويكنّه من مشاعر وأحاسيس، حزينة أو سعيدة، فالشاعر يرسم صورة لوجدانه المضطرب فهي تعكس حالته النّفسية والوجدانية، وهي التي تمتزج بين الغربة والحنين والضياع وأمله في الاستقرار لوطنه، وتحقيق النّصر والتمسك بالتّراث وعدم التخلي عنه.

## المبحث الثالث: التّشخيص

كانت الطبيعة ولا تزال مصدرا أساسيا للخيال وأهم العناصر الفاعلة في القصيدة، وهي تمثل خلفية حيّة باستمرار في وعي الشاعر، يتفاعل معها وتبدو كما لو أنّ التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر.[1]

والتّشخيص في قصيدة محمد بلقاسم خمّار(صوت.. في نوفمبر..) هو تشخيص كل الأشياء الجامدة وإعطائها صورة الإنسان الكائن الناطق الذي يحاوره ويسمعه ويحسّ بمشاعره، فالشّاعر حاور الطّبيعة بعناصره الجامدة، وذلك لإضفاء الحركة والحياة على عناصرها.

فالطّبيعة بالنسبة لمحمد بلقاسم خمّار،ليست مادة جامدة فحسب بل روح حيّة أيضا، فهو يسعى إلى اكتشاف أسرارها، ويحاول أن يمزج مشاعره وعواطفه بعناصر الطبيعة فإنّها حيّة بعيون شاخصة.

والتّشخيص هو أسلوب يحي به الشاعر ما لا حياة له، وينمي فيه معاناته بحواره، وما إلى ذلك من صور هذا التّشخيص تتجلى في الأبيات التالية:

[1] . عبد الحميد هيمة، الصورة الفنيّة في الخطاب الفنّي الجزائري، دار هومه، بوزريعة ـ الجزائر، 2005، ص123.

كم على دربك سارت . يا لياليا . نجوم[1]

سألت البحر والإعصار رفقا

اخرس البحر معي..صوت نشيدي..[2]

ويتراءى لنا من خلال هذه الأبيات أنّ الشاعر يحاور الكائنات الجامدة (البحر، الإعصار، النّجوم الشاطئ)، وكأنّها أشخاص تحسّ به وتفهمه.

. إذ نجد في البيت وسألت البحر والإعصار رفقا، ظاهرة التّشخيص أكثر تميزا، فالصورة في هذا البيت تستمد نبضها من عناصر الطبيعة، التي تدخل في الخلق الفنّي.

فالشاعر يرسم مشهدا غنيّا بمعاني الاغتراب والضياع وهي تخفي من ورائها نفسا منكسرة حزينة تتألم بشدة للواقع المرّ.

فالبحر والإعصار هنا يحملان دلالة المعاناة واضطراب نفسية الشاعر.

و هكذا فإنّ التّشخيص ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشّعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشّعور الواسع هو الذي يستوعب كل شيء.[3]

فالشّاعر محمد بلقاسم خمّار لجأ إلى عناصر الطبيعة هروبا من واقعه المتأزم ويعتبر هروبه هذا نوعا من الرفض لهذا الواقع.

---

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الحرف الضوء،(مصدر سابق)، ص45.

[2] . المصدر نفسه، ص 46.

3 . عبد الحميد هيمة، الصورة الفنيّة في الخطاب الفنّي الجزائري،( مرجع سابق)، ص125.

فهو يعبر من خلاله عن مشاعر شوقه واشتياقه لوطنه كما يأمل في مشاركة شعبه في أوضاعه الاجتماعية، وبهذه الصور والأحاسيس استطاع الشاعر أن ينقل ما بداخله إلى القارئ بصورة مميزة ومعبرة.

# خـــاتمـــة

. أخيرا وبعد رحلة العناء الجميل، والبحث المثير الذي أماط اللّثام عن كثير من الخصائص الأسلوبية في قصيدة " صوت.. في نوفمبر.." لمحمد بلقاسم خمّار.وقد أفرز البحث كثيرا من النّتائج سواء على مستوى منهج الدّراسة المعتمدة أو على مستوى السّمات الأسلوبية المتضمنة في قصيدة الشاعر و من أهمّها مايلي :

- من خلال البحث نجد اختلاف العلماء في تحديد مفهوم الأسلوب والأسلوبية حيث نجد أنّ كل الرؤى تصب في قالب واحد، مؤكدة روافدها، فهو لا يُعني بالعناصر اللّغوية، بل بدرجة قوتها أو انسياباتها التعبيرية داخل مستوى النّص، وبالتالي الأسلوبية هي البحث في العناصر اللّغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التّعبيرية فتميزه عن غيره.
- كما تعدّدت أنواع الأسلوبية فنجد الأسلوبية الانزياحية، الإحصائية، السياقية، السميائية والتّعبيرية، وهي من أهم النّظريات التي تهتمّ بالنّص، فهي تحتلّ مكانة متميّزة في الدّرس النّقدي الحديث و المعاصر.
- و الأسلوبية تحتلّ موقعا متوسطا بين علم اللّغة و النّقد الأدبي و وظيفتها هي التّوسط بينهما، فإنّ مفاهيمها تنطوي على هذين النّظامين.
- اعتمد البحث على تقسيم المستويات اللّغوية إلى مستوى صوتي وتركيبي ودلالي، فأقصى بذلك المستوى الدّلالي، وذلك لقناعته بأنّ الدّلالة يمكن أن تنبثق من أي مستوى آخر، فهنالك الدّلالة الصوتية والنّحوية.
- وحدة الشكل والمضمون وحدة منسجمة، وتعبر عن الصدق الفنّي للتجربة الشعرية.

- تبرز أهم عناصر الموسيقى في قصيدة " صوت.. في نوفمبر.." في كسر الكثير من التأويلات الأولية للخطاب، إذ منحتنا الأرقام الإحصائية لبعض الظواهر اللغوية خيوطا أولية ساعدتنا في التأويل والشرح والتفسير، كما منحتنا الفرصة لتقديم تفسير موضوعي لبعض البنى الفكرية والدّلالية في النّص الشعري.
- استخدم الشّاعر في القصيدة بحر الرّمل الذي أضفى على القصيدة جرسا موسيقيّا خاصا وكان للزّحافات الواردة في النّص دور مهم في خدمة القصيدة ونقل تجربة الشّاعر.
- التّلوين في نظام التّقفية حيث زاوج الشّاعر بين القافية المقيّدة و المطلقة، وكانت القافية المقيّدة هي الغالبة على القصيدة، وهذا دال على حالة الشاعر النفسية التي تتمثل في الحزن والحنين.
- المقطع الشعري محكم البناء ومندغم في وحدة القصيدة. .
- الموسيقى الدّاخلية نامية، وتبرز كمصداقية نفسية مسهمة في أداء المعنى.
- حاول الشّاعر محمد بلقاسم خمّار تلوين قصيدته بعناصر اللّغة، فتفنن في استعمال اللّغة فلانت له، وعبرت له عن مكنوناتها، كما أضفت عليها الأصوات بكافة جرسها الموسيقي إيقاعا داخليا مناسبا لموضوع القصيدة و المعاني الفرعية التي تضمنتها،حيث أدى الجهر الذي كان حاضرا بنسبة كبيرة دوره في مقامات اقتضاها كالغضب والشدّة على الأعداء، كما أدى الهمس دوره في مقامات أخرى.
- من حيث نسب استغلال الأصوات، وتوظيفها في النّص الشعري، غلبت الأصوات المجهورة التي تتصف بالقوة والشدّة، ذلك أنّ الشاعر كما ذكرنا كان ثائرا في سبيل وطنه.

- تتحدد دلالة الأصوات عند دخولها في سياق أو تشكيل موسيقي وعلى هذا يمكن القول: إنّ التّشكيل الصّوتي يمكن أن يوحي بدلالة معينة.
- كما كان لمزاوجة الشّاعر بين الفعل الماضي و المضارع في القصيدة دلالة خاصة، وقد تمثلت في معاناته المستمرة؛ لأنّه الغريب البعيد عن وطنه، كما تدلّ هذه الأفعال على الحيوية والاستمرار وما نجده في المدوّنة شكل من أشكال الحركة المتتابعة لتوالي الأحداث.
- وكان للانحراف الحاصل على مستوى اللّغة التي استعملها الشّاعر أثرها ، و تتمثل في التّقديم والتّأخير والحذف، و هذا للضرورة الشّعرية التي تفرض على الشّاعر هذا الانزياح، و أيضا لإشراك المتلقي في تشكيل المعنى و إبراز دوره.
- نجح الشاعر في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية، إذ ترك له بفضل الدّلالات المفتوحة لخطابه الشّعري هامشا عريضا للتّأويل والشرح، إذ تستحيل القصيدة الواحدة في نظر النظريات الحديثة للقراءة والتّلقي قصائد عديدة لا قصيدة واحدة، و فور خرجها وتمامها تنفصل عن المبدع وتترك للقارئ ملء الفراغات التي تعمّد الشاعر تركها، و للمتلقي أن يجتهد حسب رؤيته و ثقافته و موقعه أن يضيف و يشرح أو يستنتج أو يحكم، إن تطلب الوضع ذلك.
- أبرزت الحقول الدّلالية التي وظفها الشّاعر تمسكه بالطّبيعة و شغفه بها وقد أعطت نوعا من الخيال و الإلهام، وكان لهذا التّوظيف دور بارز في إيصال معاناته للقارئ.

- كما استطاع الشّاعر نقل تجربته الشّعرية إلى القارئ، فيجعله حزينا أو حائرا أو ثائرا إن أراد ذلك، فكان الشّاعر صادقا إلى حد كبير ،وهذا ما لمسناه أثناء التّحليل فهو يعبر عن تجربته باستعمال مختلف الصّور البيانية (كالتّشبيه و الاستعارة والكناية)التي قرّبت الصّورة للمتّلقي.
- و كان لتّوظيف التّشخيص صفة مميزة و دور في القصيدة، حيث خاطب الشّاعر الأشياء الجامدة و زرع فيها صورة الكائن الحي الذي يحس ويشعر بما يكنّه الشّاعر من مشاعر.
- إنّ النّص الشعري هو الذي يفرض على المحلل الأسلوبي طريقته في التّحليل، فمعالجة المدونة النّصية بمنهجية متصلبة لا يمكنها أن تفلح في إعطاء الوجه الحقيقي للمعنى، وبالتّالي فإعطاء الفرصة للنّص لإبراز ذاته هو الطريقة الصحيحة التي من المفترض أن تسلك وتتبع.
- إنّ البحث في المدونة معينة ودراستها لغويا، هو محاولة لكشف مكونات وعناصر كل ظواهرها فعلى الرغم من أنّ العملية صعبة، إلا أنّها تعدّ مغامرة فلا بد من لمس ولو بعضا منها.
- وفي الختام يمكن القول أنّ هذه هي أهم النّتائج التي وصلنا إليها من خلال هذا البحث الذي اجتهدنا فيه كل الاجتهاد للوصول به إلى أحسن وجه ، فنشكر الله على ما منحنا من قوة العزيمة و الصبر.

# الملاحق

1 . المدونة الشّعرية.

2 . التّعريف بالشّاعر.

مثلما يسترجع الشّارد فكره ..

مثلما نلمح خلف اللّيل فجره ..

مثلما يستلهم الرّشد فتى..

مثلما يكتشف التائه سرّه..

مثل أن يحضن الطفل أمّه ..

أو نرى بين الرّماد جمّره ..

مثل ذا أو ربّما أكثر..أكثر

جاءنا يوم نوفمبر..

جاء في أجمل صورة

جاء في أروع .. في أقدس غرّه

جاءنا نورا ونيرانا.. وثوره

فلتموتي يا بقايا الذّل في وجه المعرّه

و لتعيشي يا سيوف النّصر..

تحت الشّمس..حرّه..

ثورة الشّعب خلود .. ومسرّه

ومواعيد مبرّه ..

ونوايا الشّعب..مرّه

آه منها عندما يفقد صبره..

¤¤¤

أيّ ذكرى أنّت يا أمّ الأساطير العجيبة

يا ر سو م الحبّ في نفسي الكئيبة .

يا إله الحبّ في أغلالنا مستسلما

يا قناديل السّلام الزرق..

في أيّد خصيبة ..

يا أبي مستشهدا في ليلة راعفة ..

ليلة كانت رهيبة ..

و الكرامات سليبة

و أنا أسأل عن أختي الحبيبة .. ؟

أيّ ذكرى أنت..يا أيّام أصداء الجّبال.. ؟

يا أعاصير رجال..

و أناشيد قتال..

كم فراش حام من نشوته..مرّتعشا

حول أزهارك ..مسحور الأماني..والخيال.. !

كم قصي هبّ من أبعاده في لهفة ..

طالبا منك .. ولو قبضة من جمر من نضال..

كم على دربك سارت . يا ليالينا نجوم

على ذكراك كم صلّى لعينيك الجمال..

و تغنّى بك عباد الجلال

¤¤¤

يا بلادي ..

يا هوى عمري المعنى .. يا جزائر ..

كنت بالأمس ..

كأقوى ما يكون المرء ثائر ..

كنت جند يا.. وفلاحا، وصوفيا ..وشاعر..

كنت بالأمس..

و لكن صرت بعد الأمس حائر..

ساهما.. في ثورتي .. في وحدتي..

مضنى المشاعر..

واهن الأطراف..

مخدوع الأماني..والمصائر..

¤¤¤

ربّ يوم هزّني شوق الغناء

و رنّت نفسي حنينا لقصيدي

فتناولت يراعي..وشراعي..

وبقايا ذكريات من صمودي

وسألت البحر والإعصار رفقا

بشرودي.. وصدى أوتار عودي

فإذا بالعصف يرمي قاربي ..

وإذا بالموج.. لغم في وجودي..

¤¤¤

إيه.. ما أشقاك يا قلبي.. لقد ..

اخرس البحر معي.. صوت نشيدي

ها أنا.. كالصخر من شاطئه

مرهق الإحساس في دنيا جمودي..

كلن إن أرسلته.. طاف أبيا..

يسرح الأفق على أنغامه

و يصوغ الرّعد من فيه الدّويا..

كان من ألحان قومي..

و تراتيل جدودي..

كان من لحمي.. وعظمي

كان من وحي بنودي..

لم يكن يوما شقيا

لا.. ولا كان معارا

أو هتافا أعجميا..

ثم شاءت مزحة الأقدار شيئا

**فغدا صوتي خفيا..**

**مبهم اللّفظ غريبا..**

**مثلما يفتقد الشّارد فكره**

**مثلما ندفن خلف اللّيل فجره..**

**مثل ذا أو أكثر.. أكثر**

**فلتعش أعماق مأساتي معي..**

**يا نوفمبر..يا نوفمبر..يا نوفمبر..!**

محمد بلقاسم خمّار: شاعر وكاتب، يتميز بأسلوب ذي رقة وسهولة، كما يسمو بجزالة الألفاظ، ويحلّق بمتانة الرأي، ويغوص في عمق المعنى، فهو في الشّعر والنثر . معا . ذلك الشاعر والكاتب الذي عانى في حياته الشخصية، وتجاربه الذاتية فعبر عن معاناته تلك بصدق بواسطة القلم.[1]

وقد ألهبت شعوره معاناة الغربة، وحرقة النّوى، ولوعة البعد عن وطنه بل والبعد عن بلدته ومسقط رأسه أيضاً، فهو في غربة مركبة: الغربة عن مسقط الرأس، والغربة عن أرض الوطن، والغربة الاجتماعية، حيث يشعر بأنّه غريب، حتّى وإن كان مقيما بين مواطنيه.[2]

## 1. التّعريف بالشاعر:

محمد بلقاسم خمّار من مواليد عام 1931 ببسكرة، بعد أن تلقّى تعليمه الأوّلي تنقل إلى معهد ابن باديس بقسنيطينة، ثمّ إلى تونس، ثمّ إلى دمشق من حيث نال درجة الليسانس من جامعتها. وكان مذيعا في صوت الجزائر، من دمشق، تقلّد منصب الأمين العام لاتحاد الكتّاب الجزائريين مرتين اثنتين، كما رأس تحرير مجلة " ألوان" التي كانت منتشرة بكثرة بين القراء، وكانت تصدرها وزارة الثقافة وقد صدر له إلى اليوم خمسة دواوين، ويبدو أنّه بدأ ينشر الشّعر سنة 1953.[3]

فجلّ ما كتبه محمد بلقاسم خمّار شعراً ونثراً، يشتمل على معان تعبر عن معاناة هذه الغربة المتأصلة في نفسه والمتجذرة في كيانه منذ نعومة أظافره... أي منذ أن ترك مدينته المحببة إلى قلبه بسكرة، وذهب

---

[1]. محمد بلقاسم خمّار،الأعمال النثرية والشعرية، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، مج1، 2003، ص6.

[2]. المرجع نفسه، ص6.

3. عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومه للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، 2007 ص 391 .

إلى قسنطينة، للدراسة في معهد ابن باديس، وكانت هذه الرحلة الدّراسية هي بداية مسيرة الاغتراب عن بلدته، ثمّ وطنه، وهكذا أخذ الدّرب يمتدّ ويتمطط ويطول شيئا فشيئا... فمن بسكرة إلى قسنطينة، ثمّ من قسنطينة إلى تونس، ثمّ أتى موعد القفزة الكبرى، حيث بعث من قبل جمعية العلماء إلى سوريا، لمواصلة الدّراسة وتحصيل العلم.[1]

و محمد بلقاسم خمّار شاعر، وفي الآن ذاته فهو يجيد النثر فعند الكلام عن شعره فلابد من الإشارة إلى نثره، لأنّهما متلازمان من حيث الموضوع.

و المهم أنّ أهم جامع لهما وهو صدق التّعبير عن المشاعر، فهو يعبر عن أحاسيسه بصدق متناه، بل وصريح أيضاً، بلقاسم خمّار لا يعترف بالقوالب المستمدة من الماضي، أو من كتابات الآخرين فهو يعبر عن تجربته الشخصية بطريقة سهلة، وسلسة، فكل كتاباته الشعرية والنثرية مستمدة من واقعه ومعاناته الشخصية.[2]

فعندما نقرأ ما يكتبه خمّار. مثلا . ضمن حلقات "الشاهد في الشرح الأدبي"، تعرف مدى تأثير هذه الحلقات على المربين والمعلمين، ممن سهروا على عملية التّعريب، بعد الاستقلال.. وعندما تقرأ أو تسمع " تمثيليات الإذاعية "، تكتشف ما يرمي إليه هذا الكاتب، من زرع بذور وطنية

[1] . محمد بلقاسم خمّار، الأعمال النثرية والشعرية، (مرجع سابق)، ص7.

[2]. المرجع نفسه، ص7.

وقومية..وعندما تقرأ ما كتبه في " مذكرات نساي"، نتعرف على الهدف الذي يتوخاه، في محاربة الآفات الاجتماعية، والأمراض الإنسانية.[1]

**2 ـ شعره:**

أفصحت شخصية بلقاسم خمّار عن قريحة شاعرة منذ الصغر، إذ بدأ قرض الشعر سنة1947 وعمره ستّة عشر سنة التي انضم فيها للتّنظيم السرّي.[2]

نمت ونضجت تجربته الشّعرية معتمدا على ذلك على ما حفظ من عيون الشّعر العربي وحفظها للقرآن، ولم يكن شعره مقصورا على جانب واحد، وإنّما اكتنزت تجربته الشّعرية بأربعة مضامين أساسية هي عاطفة حب الجمال، الغربة والهم الاجتماعي الوطنية والنّضال الوطني.[3]

**3 ـ إنتاجه:**

صدر للشاعر أبو القاسم خمّار العديد من الدواوين الشعرية مثل: [4]

. الجزائر ملحمة البطولة والحب المؤسسة الوطنية للكتاب 1984.

. أوراق ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967.

. حالات للتأمل وأخرى للصراخ ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف، المؤسسة الوطنية للكتاب1981.

---

[1]. محمد بلقاسم خمّار، الأعمال النثرية والشعرية،( المرجع السّابق)، ص10.

[2] . رمضان مسعودي، التّناص في شعر محمد بلقاسم خمّار، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، ورقلة ـ الجزائر، 2010 . 2011.

[3]. المرجع نفسه، ص173.

[4] -Ar,WKIPEDIA.ORG/WIKI/.2015 أبو القاسم خمّار، أفريل

. ربيعي الجريح ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

. ظلال وأصداء ديوان شعر الوطنية للنش والتوزيع 1969.

. مذكرات "النساي" إصدار إتحاد الكتاب العرب سوريا.

. ملحمة البطولة والحب المؤسسة للكتاب 1984.

. مواويل للحب والحزن إصدار الاتحاد العام للأدباء العرب سوريا 1994.

. ياءات الحلم الهارب إصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، الأردن، عمّان، 1994.

# قائمة

# المصادر والمراجع

**. القـرآن الكـريم**

**ـ المصادر والمراجع:**

1 . أبو العدوس(يوسف): الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان الأردن، 2007.

2 . أبو العدوس(يوسف) : التّشبيه و الاستعارة، دار المسيرة للنّشر و التّوزيع، عمان ـ الأردن ط1 2007.

3 . أبو ليل(أمين): علوم البلاغة المعاني والبديع والبيان، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2006.

4 . ابن ذريل(عدنان): اللّغة والأسلوب" دراسة "، مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2006.

5 ـ ابن منظور ( أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر بيروت ـ لبنان، 2007.

6 . بريري(محمد أحمد): الأسلوبية والتقاليد الشعرية" دراسة في شعر الهذليين"، عيّن للدّراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، الهرم، مصر، ط1، 1995.

7 . بن زرقة(أحمد)، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993.

8ـ بوحوش(رابح):الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،عنابة، ب ت، ب ط.

9. تبرماسين (عبد الرحمان): البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع ط1، 2003.

10 . توامة( عبد الجبار): زمن الفعل في اللّغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر1994.

11.الجرجاني(عبد القاهر): أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ط1،1995.

12 . الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 1992.

13. حساني(أحمد): المكون الدّلالي للفعل في اللّسان العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1998.

14 . الحربي(بدري فرحان): الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1424.

15. حركات(مصطفى): الصوتيات والفنولوجيا، دار الأفاق، الجزائر .

16 . خمّار(محمد بلقاسم): الحرف الضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

17. خمّار( محمد بلقاسم): الأعمال النثرية والشعرية، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر 2007.

18. خيضر(محمد أحمد): الأدوات النحوية، مكتبة الآنجلو المصرية، القاهرة، 2001.

19. درويش(أحمد): دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، للطباعة والنشر، القاهرة مصر.

20 . الرّازي(محمد بن أبي بكر عبد القادر): مختار الصحاح، مكتبة بيروت، لبنان، 1998.

21. ربابعة(موسى سامح): الأسلوبية "مفاهيمها وتجلياتها"، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1.

22. الزنّاد(الأزهر): دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان،ط1، 1992.

23 . السّامرائي(إبراهيم): الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2008.

24 . السّامرائي (إبراهيم): الفعل زمانه وأبنيته ، مطبعة العاني، بغداد، 1966.

25 . السدّ (نور الدين): الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة الجزائر، ج1.

26. سليمان(فتح الله أحمد): الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار المعارف، ط1، 2008.

27. الشّنبري(حامد بن أحمد): النظام الصوتي للّغة العربية، "دراسة وصفية تطبيقية"، مركز اللّغة العربية، جامعة القاهرة، 2005.

28 . الشيخ (عبد الواحد حسن): العلاقات الدّلالية والتّراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنيّة،الإسنكدرية ـ مصر، ط1.

29 . صابر(نجوى محمود): دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسنكدرية ط1، 2008.

30 . العاكوب(عيسى علي): موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق ـ سوريا ،ط1، 1997.

31 عبابنة(سامي محمد): التفكير الأسلوبي في ضوء علم الأسلوب، عالم الكتب الحديث، عمّان الأردن، ط1، 2007.

32 . عبادة(محمود إبراهيم): معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب القاهرة، 2001.

33 . عبد الجليل(عبد القادر): الأسلوبية والأسلوب وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان ـ الأردن، ط1، 2002 .

34 . عبد المطلب(محمد): البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العلمية للنشر، ط1 1994.

35 . العسكري(أبو هلال): الصناعتين، شركة أبناء شريف والأنصاري للنشر والتوزيع، لبنان، ط1 2006 .

36 . عطيّة(مختار): التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسنكدرية، مصر،2005 .

37 . عكاشة (محمود): التحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، دار النشر للجامعات، مصر 2005.

38.عكاوي(إنعام فوال): معجم المفصل في علوم البلاغة البديع البيان والمعاني، دار الكتب العلمية ط1، 2006.

39 . عمر(أحمد مختار): علم الدّلالة، علم الكتب، مصر، ط1، 1985.

40 . الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده مصر، ج1، 1952.

41 . القزويني(الخطيب): الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1992.

42. قطبي(طاهر): بحوث في لغة الاستفهام بين النحو والبلاغة، "دراسة مقارنة"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1994.

43. اللبدي (محمد سمير نجيب): معجم مصطلحات النحوية، دار الفرقان، عمان ـ الأردن، ط1 1985.

44 . مارون(جورج): علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2008.

45 . المسدّي(عبد السلام): الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ـ لبنان ط5، 2006.

46 مرتاض(عبد المالك): معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومه، للنشر والتوزيع الجزائر، 2007.

47 . منقور(عبد الجليل): علم الدّلالة وأصوله ومباحثه في التّراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون ـ الجزائر، 2010.

48 . نور الدين(عصام): علم الأصوات اللّغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.

49. الهاشمي(السيد أحمد): جواهر البلاغة في( المعاني والبيان والبديع)، دار الفكر للنشر والتوزيع بيروت ـ لبنان، ط1، 2010.

50. هيمة(عبد الحميد): الصورة الفنيّة في الخطاب الفنّي الجزائري، دار هومه، بوزريعة ـ الجزائر 2005.

51 . ويس(أحمد محمد): الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1.

52 . يعقوب ( إميل بديع):المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان،ط1، 1991.

**ـ الرسائل العلمية الجامعية:**

1. بن حمو(حكيمة): النيات الأسلوبية في ديوان " لا شعر بعدك " للشاعر سليمان جوادي، مذكرة لنيل درجة الماجستير، جامعة تلمسان، 2011 ـ 2012 .

2 . قرفي(سعيد): البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، مذكرة لنيل درجة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009 ـ 2010.

3 . مسعودي(رمضان): التّناص في شعر محمد بلقاسم خمّار، مذكرة لنيل درجة الماجستير، ورقلة الجزائر، 2010 ـ 2011.

**ـ المجلات:**

1. الطرابلسي(محمد الهادي): خصائص الأسلوبية في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية تونس،عدد20، 1981.

**ـ الرّابط الإلكتروني:**

أبو القاسم خمّار أفريل2015/org. wikipedia ,Ar_

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات

**كلمة شكر**

**إهداء**

**مقـدّمة** ..... **أ ـ د**

## الفصل الأول: تحديد المفاهيم

**المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية** ..... **07**

**1 ـ الأسلوب والأسلوبية عند العرب**..... **07**

**أوّلا ـ الأسلوب**..... **07**

**ثانيا ـ الأسلوبية**..... **10**

**2 ـ الأسلوب والأسلوبية عند الغرب**..... **11**

**أوّلاـ الأسلوب**..... **11**

**ثانيا ـ الأسلوبية**..... **14**

**المبحث الثاني:أنواع الأسلوبية**..... **17**

**1. الأسلوبية الانزياحية** ..... **17**

**2 . الأسلوبية الإحصائية**..... **17**

**3 . الأسلوبية السياقية**..... **18**

**4 . الأسلوبية السميائية**..... **20**

**5 . الأسلوبية التّعبيرية**..... **21**

**المبحث الثّالث: علاقة الأسلوبية بعلوم اللّغة** ..... **23**

**1 . الأسلوبية واللّسانيات**..... **23**

**2 . الأسلوبية والبلاغة**..... **24**

**3. الأسلوبية والنّقد**..... **25**

## الفصل الثّاني: المستوى الصوتي

**المبحث الأول: الموسيقى الخارجية**..... **28**

**1 ـ الوزن**..... **29**

**2 ـ القافية**..... **36**

# فهرس الموضوعات


3 ـ الرّوي..... 40
المبحث الثاني:الموسيقى الداخلية ..... 42
1. التّكرار:..... 42
أولا . تكرار الأصوات..... 42
. الجهر والهمس..... 43
. الشدّة والرخاوة..... 46
. الإطباق والانفتاح..... 48
ثانيا . تكرار الكلمة..... 50
2 . الجِنَاس..... 51
3 . الطّباق..... 53


## الفصل الثّالث: المستوى التركيبي


المبحث الأوّل: توظيف الأزمنة..... 58
1 . الفعل الماضي..... 59
2 . الفعل المضارع..... 60
3 . فعل االأمر..... 62
المبحث الثّاني: الأساليب الإنشائية..... 64
1 . الاستفهام..... 65
2 . النّداء..... 66
3 . الأمر..... 68
المبحث الثّالث: الانزياح اللّغوي..... 70
1 . التّقديم والتّأخير..... 71
2 . الحذف..... 74


## الفصل الرّابع: المستوى الدّلالي


المبحث الأول: الحقول الدّلالية..... 80
1 . تعريف الحقول الدّلالية..... 80

# فهرس الموضوعات


2 . أنواع الحقول الدّلالية..... 80

المبحث الثاني: التصوير الفنّي..... 86

1 . التّشبيه..... 87

2 . الاستعارة..... 90

3 ـ الكناية ..... 95

المبحث الثالث: التّشخيص..... 97

الخاتمة..... 101

الملاحق

ملحق للمدوّنة..... 106

ملحق للشّاعر..... 112

قائمة المصادر والمراجع..... 117