لوعة التحسّر في قصيدة
(عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت)[1]
للشاعر محمد بلقاسم خمار: دراسة أسلوبية

أ/جيلالي علي طالب
المجلس الأعلى للغة العربية

مقدمة:

يظل التحسّر من الآليات النفسية التي تنجم عن إحساس بالإحباط نتيجة عدم التمكّن من تحقيق الأهداف المأمولة، المتمثلة في الرغبة الملحّة التي ظل يحلم بها الإنسان، فهي لغة بحسب لسان العرب: "**حسر الحسْر: كشطك الشيء، وحسر يحسر: كلّ وانقطع، والحسرة: شدة الندم أي يبقى النادم كالحسير من الدواب**"[2]، قال تعالى: (**فلا تذهب نفسك عليهم حسرات إن الله عليم بما يصنعون**) [3]، **أي حسرة وتحسرا**"[4] وفي **معجم المعاني**: حَسْر (اسم) بمعنى ضعف أو إرهاق، يصيب البصر ولا يسمح برؤية الأشياء إلا إذا اقتربت من العين، حَسَر (فعل)، يحْسر حسَراً وحَسْرة، فهو حسران وهي حسرى، حَسَرَ الشخص أي حزن وأسف، وحسرت الدابة: تعبت، وتحسّر: تلهف، وحسر على فعله: اشتدت ندامته، وفي القرآن الكريم : "**يا حسرةً على العباد ما يأتهم من رسول إلا كانوا به يستهزئون**"[5]، أما في سورة الزمر فقد وردت بصيغة: "**أن تقول نفس يا حسرتا على ما فرطتم في جَنْب الله وإن كنتم لمن الساخرين**"[6] ، ومن مرادفاتها: أسى، حزن، شجن، ندامة، وحنين إلى الماضي وكآبة، ومن أضدادها: ابتهاج، حبور، سعادة، سرور، غبطة، فرح، ومسرة.

مما سبق نستنتج أن التحسّر المنبثق تكلفا عن الحسرة بصيغة (تفعّل) التي من خصائصها المطاوعة و**التكلف**، فقد قال سيبويه "**وإذا أراد الرجل أن يدخل نفسه في أمر حتى يضاف إليه، ويكون من أهله، فإنك تقول: تفعّل مثل تشجّع وتبصّر وتجلّد وتحلّم**"[7]، ومعنى هذا أن التحسّر إنما هو الإحساس بالمرارة والتأسف والندم على ما كان الإنسان يتمناه أن يتحقق، فأصبح يعيش حرقة الأسى والحزن والندم بعدما خاب ظنّه في كل ذلك، نتيجة ما كان يحلم به الإنسان في ظل الممكن المتاح، وهذا ما ينطبق على الشاعر **محمد بلقاسم خمار** في

قصيدته(**عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت**)، وهي قصيدة تنضح بالتحسّر على أوضاع المجتمع الجزائري، لا سيّما ما تعلّق منها بالجوانب الثقافية، فمن هو أبو القاسم خمار؟ وما هي جوانب لوعة التحسّر التي انتابت الشاعر؟ وبأي أسلوب تناول ذلك للإفصاح عمّا أصبح يختلج في نفسيته القلقة؟، ذلك ما سنحاول تناوله بالدراسة.

1 – **الشاعر محمد بلقسم خمار**: من مواليد 6 أفريل 1931 بقرية قدّاشة ببسكرة، حيث تلقى تعليمه الأولي، ثم التحق بمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، فنال الإعدادية، ثم سافر إلى حلب بسوريا والتحق بدار المعلمين، ثم بجامعة دمشق، وبعد تخرّجه عمل مدرسا، ثم صحافيا وممثلا لجبهة التحرير الوطني، فخلّف هناك أثرا محمودا، حتى إن "**بعض قصائده أدمجت في برامج المنظومة التعليمية السورية**"(8)، عاد بعد الاستقلال إلى أرض الوطن والتحق بجريدة الشعب.

له العديد من الأعمال نذكر من بينها ديوانه (**أوراق**) سنة 1967، الذي اشتمل على القصائد التي قيلت في الفترة الممتدة من 1953 إلى 1963، وتغنّى فيها بالثورة التحريرية، ثمّ: (**ربيعي الجريح**)، (**إرهاصات سرابية**)، (**ظلال وأصداء**)، (**الحرف الضوء**)، وغيرها، ومنها ديوانه: (**بين الغربة وهوية الاغتراب**) سنة 2004، الذي ظهر فيه الشاعر مستاء، آسفا ومتحسّرا على الأوضاع التي أصبحت عليها الجزائر؛ وطنا ومجتمعا، مقارنة بما كان يحلم به، لكونه ممّن أسهموا في الثورة التحريرية، التي كان من بين أهدافها بناء الإنسان، وترقيته اجتماعيا وفكريا، والسعي إلى إرساء دولة ذات قيّم إنسانية خالدة "**لاتزول بزوال الرجال**"(9)، إذ نجده يقول عن ذلك متحسّرا: **كرست 7 سنوات ونصف من عمري للثورة المسلحة، وتابعت مسيرتها بأشعاري، ونضالي السياسي والثقافي**"(10) ثم يضيف بلوعة، و"**بكيت الثورة الثقافية التي ماتت قبل ولادتها، وتناولت بوجع وتفاؤل مواضيع: العروبة والوحدة والإسلام وعقدة العربية في بلادي**"(11)، ويؤلمه كثيرا أن ما يطرحه من أفكار لا يلقى الصدى الإيجابي لدى من بيدهم مقاليد السلطة، فيقول:" **إنّ من أكتب لهم لا يسمعون ولا يقرأون**"(12) ويتأسف على أساليب النشر المرهقة بالبيروقراطية والولاءات، فيؤكد ذلك قائلا: "**وما زال ركام ما أكتبه طيلة خمسين سنة الماضية يشكّل عبئا ثقيلا يخنق أنفاسي ويرهق كاهلي ما لم تلامسه أشعة**

النور بين أيدي القراء"[13]، فالرجل واع تمام الوعي بأن ما يكتبه "**لأنه حق الجميع**"[14]، ولا يستثني من ذلك المثقفين وفي مقدمتهم النقاد، الذين ضنّوا عليه في تناول أعماله بالدراسة والبحث، فيقول: " **وهل يحق لنا أن نلوم نقادنا عندما يصمتون؟**"[15]، ويؤلمه أكثر أن يكون معروفا في العالم العربي، ويظل مجهولا في بلده الجزائر، وهوالمبدع الذي تقلد مناصب بوزارتي: الشباب، والثقافة، "**وترأس اتحاد الكتاب الجزائريين مرتين: الأولى من 1976 إلى 1981، والثانية من 1992 إلى 1995م**"[16]، ويرجع ذلك إلى غياب سياسة ثقافية تعتمد الفعالية الجوارية المستدامة، من حيث البرمجة والتنشيط، ولا تقتصر على المناسباتية، والبهرجة والضجيج، فأشعاره ذات قيمة إنسانية وسياسية واجتماعية، تهدف إلى الاهتمام بالإنسان "**كعنصر أساسي في بناء الحضارة وصنع التطور**"[17] من جهة، "**وكقيمة جذرية فعّالة في تأسيس منجزات الحرية والعدالة**"[18] **ببلادنا** من جهة أخرى.

من هنا نستنتج أن شاعرنا يعيش الغربة، بل الاغتراب في بلده، إذ يقول: " **لقد تغربت بجسدي عن وطني أكثر من عشر سنوات، أما بفكري ووجداني فلم أغب عنه ولو ليوم واحد**"[19]، غير أنه أصبح يعاني الاغتراب بكل معانيه؛ السياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي، لأن الاغتراب "**تعبير عن مشاعر ذاتية، تتجلى مساراته عند أصحاب الحسّ المرهف؛ عند الأدباء والمثقفين ودعاة الإصلاح**"[20]، وهو ما نلمسه في قوله "**أعاني من قساوة الغربة، ومرارة الاغتراب**"[21].

والاغتراب أشدّ مضاضة على نفسية الإنسان الملتزم بقضايا الأمة والوطن، عندما يجد نفسه مكتوف الأيدي في الإسهام بما يفيد البلاد والعباد، فيلجأ إلى حنين الماضي باستحضار تلك الآمال، التي لا تتطابق والواقع المعاش، فيحصل التفكك بين الذات والآخر، مما يجعله ينغمس في الاعتراب الذي من مميزاته " **الإحساس بالضياع وسط الأهل، الذي يؤكد الرفض لأشكال الحياة الجديدة**"[22]

لقد اخترنا من ديوانه الموسوم بـ: (**بين وطن الغربة وهوية الاغتراب**)، قصيدته (**عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت**)، لدراستها دراسة أسلوبية من حيث لوعة التحسر.

تتكون القصيد من ستة مقاطع وثلاثين (30) بيتا شعريا، أنظمها على بحر المتقارب، واختلف حرف الروي فيها من مقطع لآخر.

2 – القصيدة: **(عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت)**

بلادي حصى أرضها من جمانْ.... وتربتها من رياض الجنانْ
وأعماقها من نفيس الكنوز.... وخيراتها من رحاب الأمان
ولكن إنسانها لا يبالي .... ولا يتذوق منها الحنان
فأنشأ للبؤس فيها جحورا ... وساكنه واثقا بالمكان
وأسّس للرعب، سود الليالي ... وأدلج يقتات سمّ الزمان؟

....

ومن سنن الكون زحف النوائب .... تمرّ محمّلة بالمصاعب
فينطلق الناس حربا عليها ... لتمضي.. وتترك نزرَ المتاعب
ولكن نوائبَنا وإن ترامت .... تمادت..وكنا لها كالحبايب
فنأخذها أخذ خلّ مشُوق ... ونسكن أحشاءها في تجاذب
وقد تستعين بنا في أذاها .... فننصرها ضدّنا.. يا عجائيب؟

....

إذ أمطرت دحرجتنا الطريقْ .... فيسقط في كل جرف غريق
وإن زُلزلت، أقبرتنا الردوم .... وإن أشعلت نال منا الحريق
نبارك أعداءنا بالحواني ...ويغتال فينا الشقيقُ الشقيق
ونجهل معنى الحياة جمالا ...ونطمس في الحب أي بريق
ونستعجل الموت إن غاب عنا ....ونعدو نعانقه كالصديق؟

.....

لقد قال مالك رمز الثقات: .... "هناك من يرتضون الغزاة"
ولو عاش مأساتنا اليوم ثنّى: .... ويوجد من يعشقون الممات
وها هو شعب الجزائر، شعبي، .... دليل على زهده في النجاة
رحى الموت تطحن منه البذور .... بلا رحمة وبدون أناة

ويملأ في كل يوم قبورا .... ويرسل للغائبين الصلاة؟

.....

يموتون غرقى..وشنقا، وجمرا .... يموتون رميا، وذبحا وجزرا

يموتون هوسا، ودوسا، ورفسا ... يموتون بؤسا، وسقما وفقرا

يموتون حزنا، وغيظا، وبأسا .... يموتون حقدا، وثأرا، وغدرا

يموتون نأيا، وأسرا وصبرا .... يموتون ظلما، وجورا، وقهرا

ومن لم تمته الكوارث منا .... يمت بإرادته الموت... نحرا..؟

.....

لقد كان شعبي يحب البقاء .... ويهوى الأماني، ويحيا الرجاء

وكان بشوشا، ودودا، صمودا ...وكم أعجزت روحه الغرباء

ولكنه... منذ عهد قريب ... أحالته أكباده للشقاء

فصار كما شاءه الجهلاء .... ضعيفا كئيبا حزين اللقاء

وأمسى ... إذا قيل شعب الجزائر .... أجهش أحبابه بالبكاء؟

الجزائر في 2003/06/01

3 – **المناسبة والمضمون:** ترتبط المناسبة ارتباطا وثيقا بالحدث وزمنه، كون "الزمن جزء من بنية النص، **وعنصر أساسي في تفسيره**"(23) وبالمقابل فإن "**النص جزء من زمن إنتاجه**"(24) ، وعلى هذا الأساس، يمكن الجزم أن الشاعر كتب قصيدته في مطلع الألفية الحالية، كونه تناول فيها الأحداث المؤلمة التي مرت بها الجزائر، ومنها: آفة الإرهاب، والتوترات حول الهوية الثقافية، والكوارث الطبيعية ومن فيضانات باب الوادي 2001، إلى زلزال بومرداس 2003، بالإضافة إلى تاريخ كتابة القصيدة كما هو مدوّن (في 01 جوان 2003).

وأما **مضمون القصيدة**، فإننا ننخرط في ما يذهب إليه الكثير من الباحثين أن مضمون القصيدة لا يمكن تفكيك عناصره وأهدافه والوقوف على مغزاه إلا بدراسة اختيارات اللغة والانزياحاتها، والأساليب التي توسّل بها المبدع في رصف علاقات اللغة من حيث المجاورة والمقابلة والتضاد والتكامل، وهو ما سنحاول إبرازه من خلال السمات الأسلوبية للقصيدة.

4 – السمات الأسلوبية في القصيدة: إن الدراسة الأسلوبية لقصيدة **بلقاسم خمار** تتطلب منا، الوقوف – باختصار – على هذا المنهج النقدي والمراحل التي عرفها، بعدما ظلّت الدراسات النقدية إلى نهاية القرن العشرين تتناول النص الأدبي باعتمادها المنهج الشكلي والبلاغي. فقد ظل النقاد يجترّون تلك الطرق معتمدين على القوالب المعيارية الجاهزة، التي رسمها البلاغيون؛ نزولا عند رغبة متصدّري أدب المركز، الذي يميل إلى التأنق والأبهة والزخرفة في المأكل والملبس، وحياة الترف، ومن ثمة نوعية الفنون التي يحبّذها أن تكون متساوقة مع ذلك. مما حتّم على الدراسين البحث عن مناهج نقدية بديلة تتجاوز الصيغ النقدية القديمة، بالسعي إلى تأصيل منهج نقدي يتناول النص الأدبي تناولا أوسع، ودراسة مكوناته بدقة متناهية، فتمّ استثمار علم الأسلوب بوصفه المنهج الذي يستفيد من النقد الأدبي ومن علوم اللغة، لكون "**الخطاب الأدبي يستعمل لغة تخرج عن المألوف**"(25).

4 – 1 – الأسلوب في مفهوم العرب: لقد عرّف الزمخشري (467-538 هـ) الأسلوب بقوله: "**وسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة**"(26)، وهو عند ابن منظور(630-711هـ) في لسان العرب: **يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والأسلوب بالضم: الفن، ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين**"(27). وأما **ابن خلدون**(732-808): **فيعتبره "المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه"**(28)، أما المحدثون من العرب ومنهم **عبد المطلب** الذي يرى أن: **"كلمة الأسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد أسلوب"**(29)، ويراه **نور الدين السد** أنه **"الطريقة التي يتم من خلالها تعبير الكاتب عن أفكاره؛ أي كيفية التشكيل اللغوي الذي أنجز بواسطته الكاتب أفكاره ورؤاه"**(30).

4 – 2 – الأسلوب عند الغربيين: أما مفهوم الأسلوب عند الغربيين **"فتعني كلمة ستيلوس الإزميل للحفر والكتابة"**(31)، فالأسلوب عند **بيير جيرو"هو طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"**(32)، الذي **"يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير"**(33)، أما **بيفون** فيقول إن: **"الأسلوب هو الإنسان نفسه"**(34)، وأما **ريفاتير** فيقرّ أن الأسلوب **"يتحدد**

بشبكة العلاقات بين الكلمات والتراكيب والصور والأوزان، وعلى موقع الكلمة في النص".(35)

ونخلص من ذلك كله، إلى أن الأسلوب بمفهومه القديم عربيا وغربيا لم يعد يساير التطور الذي عرفته البشرية في مجالات التقدم العلمي، مما حدا بالباحثين إلى تأصيل البديل المتمثل في الأسلوبية ليصبح علما ومنهجا يعتمدان بالأساس على علوم اللغة في تناول الخطاب الأدبي.

4- 3 – الأسلوبية

تأكيدا لما سبقت الإشارة إليه، فقد أصبح يُنظر إلى الأسلوبية بحسب **بالي** على أنها"**علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميّز النص الأدبي، بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي**(36)، وإن كان **بالي** يركز بالأساس على الجانب الوجداني، إذ يرى أن الأسلوبية تدرس "**وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينه الوجدانية**"(37)، بمعنى أنها " **تستبعد كل اهتمام جمالي وأدبي**"(38)، أما **بيير جيرو** فينظر إليها على أنها "**بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف**"(39) بالإضافة إلى اهتمامه بالمتلقي فهو عنده "**عنصر أساسي في التحليل الأسلوبي**"(40)، أما **ريفاتير** فينظر إلى الأسلوبية على أنها" **العلم الذي يهدف إلى كشف العناصر المميّزة التي يستطيع المؤلّف مراقبة حرية الإدراك لدى القارىء المتقبّل**"(41) وبالتالي "**اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن، وإدراك مخصوص**"(42).

وإذا كانت الأسلوبية تعتمد في منهجها بالأساس على اللغة، فإنها تختلف عنها في كون علم اللغة يهتم بدراسة اللغة في مستواها المنطوق والجمعي التواصلي؛ بينما تتجه الأسلوبية إلى دراسة اللغة في مستواها الإبداعي، وفي صيغتها الفردية، ولذل فإنها تنظر في النص الأدبي باعتباره:

1 –خرقا للأسلوب العادي، وانحرافا عنه (ما ذا يضيف الأسلوب إلى الرسالة الإخبارية أو المعلومة إلى المتلقي، ومميزاتها لينحرف عن قواعد اللغة العادية؟ وما هي أنماط التركيبة المفرداتية التي فضلها الكاتب عن غيرها عندما يتاح له الاختيار؟

2 –وسيلة من وسائل استغلال الطاقات المضمرة في اللغة، بالبحث في المستويين السطحي والباطني للغة، لمعرفة أسلوب الكاتب ومستواه اللغوي والمعرفي.

3 –نوعا من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها، تعكس انفعالات الكاتب وأحاسيسه، التي تدفعه دفعا إلى اختيار تلك الأساليب الملحّة في مخيلته وتفكيره، على باقي الصيّغ والأساليب الأخرى.

مهما يكن فقد" **أجمعت مختلف الدراسات إلى إقرار حقيقة واحدة وهي أن الأسلوبية هي جمع بين علم اللغة والنقد، فهي تسعى إلى توظيف منجزات البحث اللساني بالاعتماد على أدواته الإجرائية ومفاهيمه في دراسة الظواهر اللغوية**"(43)

من هذا المنطلق فإن مسعانا في دراستنا الأسلوبية لقصيدة (**عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت) لبلقاسم خمار**، ينطلق من لغة القصيدة بتوظيف مستويات: التحليل: الصوتي والتركيبي، والدلالي، بهدف سبر أغوار المستويات اللغوية للقصيدة، ومدى توفيق الشاعر في اختياراته للتعبير عن مشاعره وصدق عواطفه، مستأنسين في ذلك بالمنهج الإحصائي في كشف مستويات التكرار عدديا.

أ – التحليل الصوتي:

تهتم الدراسات الحديثة ضمن منهج الأسلوبية بإعطاء أهمية للإيقاع الصوتي، بوصفه الوشاح الذي يكشف القيم الجمالية للنص الشعري، كونه أشمل من الوزن العروضي، الذي ظل سائدا، فالإيقاع الصوتي يدرس الوحدات والنوتات من منطلق أن الشعر يتميّز عن غيره من الفنون بجملة من المعايير، لكونه "**ليس عملا ساذجا كما يعتقد الكثير من الناس، بل هو عمل معقد غاية التعقيد**"(44) وبالتالي فهو "**صناعة تخضع لقواعد دقيقة وصارمة في دقّتها بحيث لا ينحرف فيها صناع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى**"(45) وتعتبر الموسيقى الخارجية من وزن وقافية من أهم الركائز التي تقوم عليها القصيدة الشعرية، وتميّزها عن بقية الفنون الأدبية الأخرى، ومن أهم تلك الأدوات، روي قافيتها، من حيث اختيار الصيغ بما "**يحقق ائتلاف المعنى مع الوزن**"(46) الذي يمنح العمل الأدبي صفة التكامل فيصبح من الصعب الفصل بين "**التشابك بين القيم الصوتية والقيم المعنوية للشعر**"(47).

1 – **الموسيقى الخارجية:** للإيقاع أهمية قصوى في بلورة الإيقاع الموسيقي للقصيدة، التي تحتّم على صاحبها اختيار البحر والقافية المناسبين في مسعى التأثير في المتلقي، وقد اختار **بلقاسم خمار** لقصيدته البحر **المتقارب**، كونه البحر الغنائي، فهو "**بحر رتيب الإيقاع لأنه**

مبني على تفعيلة واحدة، لكنه متدفق سريع، نظرا لقصر تفعيلته"(48)، ووزنه أربع تفعيلات في الصدر(فعولن فعولن فعولن فعولن)، ومثلها في العجز؛ وجاءت تسميته بالمتقارب " **لقرب أوتاده من أسبابه**"(49) ومن هذا الوصف، فبحر المتقارب يصلح "**للسرد والتعبير عن العواطف الجياشة**"(50)، ومن مميزاته أن له عروضين وستة أضرب، تتخلص في الآتي:

أ – العروض صحيحة ولها أربعة أضرب هي:

1 – العروض صحيح (فعولن)

2 – ضرب مقصور (يحذف فيه الخامس) فتصبح فعولن (فعولْ)

3 – ضرب محذوف تتحول فيه فعولن، فتصبح (فعلْ)

4 – ضرب أبتر وهو ما كانت تفعيلة على صيغة (فعْ) أو ((فلْ)

ب – العروض مجزوء وله ضربان:

1 – ضرب (فعلْ)

2 – ضرب أبتر ما كان صيغته (فعْ)

أما الزحافات والعلل، فمن أهمها؛ أنه يجوز القبض (حذف الخامس الساكن) في (فعولن) لتصبح (فعولُ) وهو زحاف مستحسن، كما يجوز فيه الخرْم وهو إسقاط حرف من الوتد المجموع في أول جزء لتصبح (فعولن) (عُولُنْ) وتحوّر إلى (فعْلنْ)

وإذا ما طبقنا ذلك على قصيدة **بلقاسم خمار، فإننا** نجده قد وفّق إلى حد كبير في احترام مميزات هذا البحر، سواء تعلّق الأمر بالموضوع، المتمثّل في التحسّر وهو من الأمور الجادة التي يصل فيها الإنسان إلى درجة من اليأس، بعد خيبة أمله فيما كان يتمناه أن يتحقق، أم بوزن القصيدة التي جاءت صحيحة في عروضها وضربها في المقطع الخامس:

يموتون غرقى..وشنقا، وجمرا .... يموتون رميا، وذبحا وجزرا

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

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

وصحيحة الأعرض ومقصورة في أضربها في باقي المقاطع الشعرية على الوزن التالي:

بلادي حصى أرضها من جمانْ.... وتربتها من رياض الجنانْ

فعولن فعولن فعولن فعولْ فعولن فعولن فعولن فَعُوْلْ

0/0// 0/0// 0/0// 00// /0// 0/0// 0/0// 00//

إذ نجده قد التزم تلك الصيغ، مما أحدث رتابة في أبيات القصيدة، الأمر الذي دفع به إلى التنويع في حرف روي القصيدة لكسر تلك الرتابة وتعزيز الإيقاع ، لا سيما في الأضرب التي كانت متوازنة مما أضفى على أبياتها نبرة الحزن والتحسر، تماشيا مع أحرف الروي التي جاءت معبّرة عن الجو العام للموضوع.

2 – **القافية:** تظل القافية بنية صوتية من أهم الأدوات التي يرتكز عليها الشعر، بالإضافة إلى بقية المكونات الأخرى كاللغة من حيث انتظام الجمل، والصور، والعاطفة وغيرها، لأن الشعر هو صورة الكلام المنتظم وزنا وقافية، فقد عرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله:""**القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع المتحرك الذي قبل الساكن**"(51)، لذلك تظل "**القافية من أهم أسس بناء القصيدة العربية، فهي ركيزة أساسية في بناء الإيقاع الشعري**"(52)، وهي الكلمة التي يقف عندها الشاعر مدة زمنية لكي يسترجع فيها الأنفاس، وتُعْرف برويّها؛ وهو الصوت النغمي الأخير، الذي تُنسب إليه القصيدة؛ إذ له قيمة صوتية في تحديد النبرة العامة للقصيدة، وقيمة جمالية صوتية في نفسية الشاعر مما يجعلها مؤثرة في المتلقي، وقد نوّع **بلقاسم خمار** قافية قصيدته، ولم يلتزم بحرف روي واحد، فروي المقطع الأول كان (نونا)، والثاني (ياء) والثالث (قافا) والرابع تاء مربوطة) وفي الخامس (ألف مد) وفي السادس (همزة على السطر)، ومما لا شك فيه أن أحرف الروي جاءت موائمة للأفكار التي تناولها الشاعر، فهي في كل مقاطعها قافية مطلقة بحرف روي مختلف مع وصل ساكن يليه حرف متحرك مما أكسبها سمة اللازمة والثبات في كل أضرب القصيدة.

فحرف الروي (النون) في المقطع الأول إنما جاء للتعبير عن أسف الشاعر على ما وصلت إليه البلاد، مقارنة بما كان يحلم بها الشهداء، الذين ضحوا بأرواحهم، وأولئك المجاهدون الذين كافحوا لبناء دولة قوية، لكون حرف النون من الحروف المجهورة، فهو أنفي مرقّق من حيث الصفات، ولثوي أنفي من حيث المخارج، ويمتاز بالغنّة، مما أكسب القطعة الأولى جوا من الأنين، الذي يسبق البكاء، أو يصدر عن حالة المريض الذي لا شفاء يرجى منه، مما يجعلنا نقول: إن اختيار الشاعر لهذا الحرف لاستهلال قصيدته إنما ليؤكد رغبته في الجهر بما يجيش في نفسه بنبرة أنينيّة حزينة ومتحسّرة، أما حرف روي المقطع الثاني الباء وهو من الحروف المجْهورة؛ شفوي

المخرج، ومن صفاته الشدة والانفجار، فقد استنجد به الشاعر ليدْعم روي المقطع الأول، في كون الشاعر يجهر بما يؤلمه، خاصة عندما يتعجّب من كون الشعب الجزائري الذي عرف عنه امتشاقه للنوائب ومواجهة المكاره، إنما يقف متفرجا على الأحداث التي تعصف بالبلاد، غير مبال بما يجري من حوله، فحرف الباء إنما اختاره – في نظرنا – للتحسر عن اللامبالاة التي أصبحت عليها بلادنا، وفي المقطع الثالث من القصيدة نجد **بلقاسم خمار** يختار حرف الروي (القاف) الذي من مميزاته أنه من الحروف المهموسة، حلْقي المخرج، ومن صفاته الشدة والانفتاح، لكون الشاعر كان في موقف التذكير بالواقع المؤلم الذي يعيشه المجتمع الجزائري، فعلى الرغم من كون أسلوب الشاعر كان تقريريا في شكله إلا أنه يحمل التذمر والحسرة في مضمونه، أما في المقطع الرابع، فقد استنجد بحرف التاء المربوطة، والتاء من صنف الحروف المهموسة، مخرجها أسناني لثوي، ومن صفاتها الانفجار والشدة، ولكنها في هذه المقطوعة جاءت وكأنها هاء سكت، كونه كان في موقف التأسي مما أصاب الشعبي الجزائري، الذي أصبح لا يأبه بالأخطار المحدقة به، راض بما ينتظره، فهو لا يقاوم الأحداث المؤلمة التي تعصف بالبلد، حتى ليتبادر وكأنه محب للموت، متأس في ذلك ومكتف بصلاة الغائب عوض المواجهة، وأما حرف الروي المقطع الخامس فهو الراء المشبعة بألف المد (ا)، وللراء قيمة صوتية كبيرة كونه من أهم الحروف وأكثرها دورانا على الألسن في مختلف اللغات البشرية، ففي العربية يحتل الرتبة العاشرة من حروف الهجاء في النظام الفبائي، والعشرين أبجديا، وقد اعتبره سيبويه حرفا يتميّز عن غيره بصفة التكرير، بقوله: "**وهي حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللاّم**"(53)، والمقصود بذلك هو تكرار اهتزازات اللسان أثناء النطق به، وقد توسّل الشاعر به لكي ليؤكّد أصناف الخطوب التي تتربص بالمجتمع الجزائري، والهلاك بمتخلف الصيغ، إذ يظل الموت واحدا مهما تعددت الأسباب، أما روي المقطع الأخير من القصيدة فقد وسم رويه بحرف الهمزة، التي تنتمي إلى الحروف المجهورة أيضا، فهي حلقية المخرج شديدة الانفجار، وتصلح بصفة خاصة للنجدة والحسرة والألم، والشاعر هنا وهو يختم قصيدته فضّل أن يجهر بحسرته التي أطلقها زفرات في المقطعين الأول والثاني، متأسفا على ما أصاب شعب الجزائر الذي كان يُضرب به المثل في الشجاعة والإقدام والتضحية فأصبح عرضة للسخرية والهزء،

ومما نخلص إليه في هذا الجانب أن الشاعر قد وفّق إلى حدّ بعيد في اختيارات موسيقى قصيدته من الناحية الخارجية، فماذا عن اختياراته في الموسيقى الداخلية؟

3 – الموسيقى الداخلية:

إذا كان للوزن والقافية أهمية في ضبط المستوى الصوتي الخارجي للقصيدة، فإن الإيقاع الموسيقي لها لن يكتمل إلا بالبحث في حيثيات المستوى الصوتي الداخلي للنص، لكونه يتناول بالدراسة السمات التي انزاحت من اللغة المعيارية عن طريق الاختيار بما يناسب الغرض الشعري عما هو معهود ولافت في الأسلوب، فالموسيقى الداخلية تظل البصمة الشخصية المميّزة للتجربة الشعرية الفردية، التي ما هي إلا انفعالات نفسية ملحّة، تصبح فيها الموسيقى الداخلية عاملا مهمّا في ضبط الإيقاع العام، وكشف أحاسيس الشاعر، ومدى تأثير ذلك في المتلقي، انطلاقا من تكرار أصوات الحروف والكلمات وشيوعها.

3 – 1 – تكرار الصوت: الذي يعتبر من أهم السمات الجمالية التي تضفي على النص الشعري صفة التأكيد لجلب انتباه المتلقي، بل "**يعدّ من أشهر أساليب تأكيد المعنى في العربية**"(54) فهو بهذا المعنى ظاهرة أسلوبية يلجأ إليها الأديب للتدليل على العناية التي يوليها لما يشغل باله ويلحّ عليه، ومن أهمّ المعالم التي تشكّل الموسيقى الداخلية للنص الشعري، التي تسهم في إثراء المعنى، وقد فرّق علماء اللغة بين الأصوات فقسّموها إلى قسمين: أصوات مجهورة ، وأخرى مهموسة، معتمدين في ذلك على مواصفات من أهمها مخارج الصوت، ومساره ووضعية الأوتار الصوتية، وما تحدثه الحروف في خروجها من معاقلها من مستوى صوتي، من حيث الجهر والهمس، والاحتكاك والانفجار، ففي مستوى تكرار الحرف الذي يحدث نغما موسيقيا، نجد **خمار** قد أولى عناية كبيرة للصوت لما له من أهميّة في الإيقاع الموسيقي العام للنص الأدبي:

فالحروف المجهورة هي تلك الأصوات التي يجهر بها عند الكلام، نتيجة ما يصيبها من اهتزاز في الأوتار الصوتية عند النطق بها، بسبب احتكاكها ببعضها، وعددها سبعة عشر (17) حرفا؛ وهي: (الهمزة، والعين، والغين، والكاف، والجيم، والراء، والزاي، والنون، واللام، والباء، والدال، والذال، والواو، والياء، والضاد، والظاء، والميم.

والحروف المهموسة فهي تلك الأصوات التي تستكين فيها الأوتار الصوتية، نتيجة الضغط عليها، حيث يجري الهواء مهموسا، وعددها إحدى عشر حرفا؛ وهي: (التاء، والثاء، والحاء، والخاء، والسين، والشين، والصاد، والطاء، والفاء، والقاف، والهاء).

فبعد استثمارنا للمنهج الإحصائي لأصوات حروف قصيدة **بلقاسم خمار**، من حيث الانتشار والشيوع، تبين أن الشاعر أعطى قيمة كبيرة للحروف المهجورة التي بلغت نسبتها 78.93 %، من حيث الانتشار والشيوع في التشكيل الصوتي للموسيقى الداخلية، مما يؤكد أن الشاعر يجهر بموقفه المتحسّر على ما أصاب الجزائر بلدا وشعبا.

فإذا نظرنا في الأصوات التي تمركزت بشكل لافت في القصيدة نجد حروف: الألف والهمزة (20.35%)، الواو (8.99%)، اللام (8.45%)، النون (8.36%) والياء بـ:(6.54%)، وهي الحروف التي تتقارب في إحداث أصوات التأوّه والأنين الدالة على اللوعة والحسرة، ما يؤكد أن الشاعر مستاء مما أصبحت عليه حالة البلاد.

3 – 2 – تكرار أصوات حروف الكلمة: بالإضافة إلى تكرار أصوات الحروف، يلاحظ الدارس لهذه القصيدة أن الشاعر لجأ إلى تكرير الصوت من خلال الكلمة؛ لا سيما في المقطع الخامس أين استعمل المصدر بصيغه الحالّية (الحال)، وتناغمه الصوتي في تكرير الحرف المشْبع بالمدّ على غرار حرفي: الراء والسين، مما أكسب المقطع صفات: العجالة والتأسّف والحزن والغضب، لجلب انتباه المتلقي، والتأثير فيه، من ذلك: (غرقى، وشنقا) و(هوسا، ودوسا، ورفسا) و(وثأرا، وغدرا) و(وأسرا وصبرا) و(وجورا، وقهرا)، فالمتلقي وهو يقرأ أو يسمع تلك الكلمات بأجراسها الموسيقية المتواترة، ما يجعله يتوقف متأملا حسرة الشاعر التي بلغت حد التشاؤم.

ب – **المستوى التركيبي**

لقد اهتم الأسلوبيّون بالمستوى التركيبي للنص الأدبي لما له من أهميّة في كشف مكوّنات الخطاب الأدبي، الذي ما هو إلا " **كلام موجه إلى متلق بقصد التأثير والإقناع لتحقيق مقاصد اتصالية**"(55) والوقوف على مدى توفيق المنشيء في استثمار اللغة من حيث الأوزان الصرفيّة والصيّغ النحوية، في بناء الجمل ونوعيّتها شيوعا، وفي تموقعها من حيث الانتشار والتمركز في الخطاب، لتحقيق "**التماسك اللفظي الظاهر على سطح النص، من خلال وسائل لغوية تربط بين أجزاء الكلام فيتحقق التلاحم النصي**"(56) بالإضافة إلى أدوات الربط التي ترصّ العمل

الأدبي ليصبح تحفة فنيّة، قد يتميزه عمّا هو موجود من جهّة، وله صفة الخصوصيّة بكاتبه من جهّة ثانية.

1 – **نظام الجمل:** يؤكد الأسلوبيّون أن الخطاب الأدبي والشعري على وجه التحديد ما هو" **إلا مجموعة من الجمل تستمدّ إنشائيتها من نوعيّة التراكيب التي ينبغي أن تكون مغايرة للتركيب العادي للغة، في إطار ما يطلق عليه خصوصيّة اللغة الشعريّة، وهذا ما يعالجه علم التراكيب، الذي يدرس الدوال ضمن السياق الكلي الذي يرد فيه، بهدف استخراج الدلالة الخاصة بالتركيب**"(57)

والمستوى التركيبي يرتكز على الكلمة باعتبارها الحجر الأساس؛ انتقاء واختيارا وانزياحا في التأسيس للخطاب الأدبي، غير أنها لن تؤدي وظيفتها التبليغية والفنية إلا ضمن الجملة وسياقاتها وفي علاقاتها بغيرها اتساقا وانسجاما بالمجاورة أو المقابلة أو التضاد.

ومفهوم"**الجملة عند القدماء قواعدي شكلي**"(58) إذ هي "**تركيب معقود على معاني النحو، تمت به الفائدة، واستقام له المعنى المراد، وحسن السكوت عليه**"(59) أما عند المحدثين فإنها "**شكل لغوي يتصل بموقف ويتفاعل مع العالم في زمن إنتاجه**"(60) لذلك فإن أهميتها تكمن في صلتها ببقية العناصر الأخرى، على اعتبار "**أن اللغة هي كلّ منظّم لا يمكن دراسته إلا من حيث كونُه يعمل كمجموعة، ولا يتّخذ العنصر لوحده أيّة دلالة**"(61)، لكون الدراسات النقدية الحديثة تتجه إلى "**دراسة النص دراسة كلية في ضوء العلاقات التي تربط بين أجزائه، والعوامل المؤثرة في بنيته الكلية**"(62)، على اعتبار أن "**النص بناء متكامل تشكله مجموعة من الجمل وتسهم فيه عناصر خارجية، خلافا للنص بمعنى الجملة**"(63).

فإذا أحصينا جمل قصيدة خمّار الفعليّة منها والاسمية فإنّنا نقف على المعطيات التالية:

جدول إحصائي بعدد الجمل ونوعيتها في القصيدة:

الجملة	إجمالا	جملة فعلية	جملة اسمية
عددها	74 جملة	60 جملة	14 جملة
النسبة	100	%81.08	%18.92

لقد بلغ عدد الجمل في قصيدة (**عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت**) 74 جملة، منها 60 جملة فعلية بأنماطها وأزمنتها، انتشرت بشكل لافت، وشيوعها في القصيدة يدل على التفاعل والحركة كون عاطفة الشاعر ظلت مضطربة من هول ما أصابها، فاستعمال الفعل يدل على الحركة وتغيّر الأحوال، بينما يتميز الاسم بالثبات والتأكيد على الصفات، ويتبين الدارس ذلك بما انطوت عليه أزمنة الفعل.

1 – 1 – جدول إحصائي لأزمنة الجملة الفعلية في القصيدة

الجملة الفعلية	بصيغة الماضي	بصيغة المضارع	بصيغة الأمر	المجموع
عددها	**18**	**42**	**00**	**60**
مثبتة	**18**	**39**	**00**	**57**
منفية	**00**	**02**	**00**	**02**
شرطية وجوابها	**00**	**01**	**00**	**01**

فمن خلال الجدولين السابقين نلاحظ هيمنة الجمل الفعلية القصيرة، باستثمار الزمن النحوي، الذي يلعب دورا كبيرا في إضفاء اللّمسة الجمالية من خلال السياقات اللفظية وعلاقاتها ببعضها، وفي هذا المضمار نسجل التباين الحاصل في أزمنة الأفعال التي تضمنتها القصيدة، فقد غلب عليها الزمن المضارع بنسبة 70%، يليه الزمن الماضي بنسبة 30%، وانتفاء الجملة بصيغة الأمر، ويرجع ذلك– في نظرنا– إلى كون الشاعر كان في موقف توصيف أوضاع الجزائر من حيث لا مبالاة عنصرها البشري، فقد وظّف الجملة بصيغة المضارع التي كانت في أغلبها جملا وصفية وقصيرة ومثبتة، مما يدل على أن الشاعر يصرّ على تلك الصفات التي تلازم البلاد وطنا وشعبا، والمضارع في هذه القصيدة لم يكن استشرافيا، وإنما كان القصد منه تذكير المتلقي بتاريخ الجزائر المحب للتحرر والانعتاق، ممثلا في ثورته التي ظلت مرجعية يضرب بها المثل، فألهمت الإنسانية والكثير من الشعوب من الاقتداء بها، بالإضافة إلى تنبيهه الأجيال على ضرورة الانخراط

في مسعى الحفاظ على مكانة الجزائر وسمعتها بين الأمم، متأسفا ومتحسرا على الواقع المر، بعد أن تآكلت قيم الوطنية، وانتاب البعض التشكيك في المرجعيات.

أما من حيث الإثبات والنفي والشرط، فقد غلب على الجمل الإثبات الذي يفيد التأكيد على تلك الصفات، خاصة عندما يلجأ إلى استعمال (قد ولقد) والأفعال (كان وأمسى وصار وأصبح)

1 – 2 – الجملة الاسمية:

لم يهتم الشاعر كثيرا بتوظيف الجملة الاسمية لكونه كان في موقف التحسر والتأسف وهي من الأمور النفسية التي تجعل الإنسان منفعلا؛ والانفعال أساسه الحركة وهو ما يتطلب التعبير عنه ذلك بالأفعال، كون الجمل الاسمية تكون نابعة من التفكير المعتمد على العقل، ومن صفاتها الثبات، لذلك لم يوظف سوى أربع عشرة (14) جملة، جاءت كلها تأكيدا لما هو متعارف عليه حول مكانة الجزائر وشعبها، والتذكير ببعض القيم الراسخة.

2 – تكرار الكلمة دلاليا: يلاحظ الدارس لقصيدة **خمار** أن كلمة الموت وردت بشكل لافت، وتمركزت في المقطع الرابع، الذي أفرغ فيه الشاعر شحنات لوعة الحسرة التي ظلت تلاحقه منذ البيت الاستهلالي للقصيدة، فقد ورد لفظ الموت صريحا في ست عشرة مرة، ومعنويا في إثنتي عشرة مرة، بالإضافة إلى توسّله بالأفعال بضميري: الغائبة (هي) والمتكلمين (نا)، التي عبّر من خلالهما على ما أصاب الجزائر من إرهاب، وفيضانات وزلازل، وهجرة عبر البحر، وغيرها بما في ذلك الانتحار طوعا، وهي الأفعال التي وُلدت نتيجة اليأس الذي أصاب الشباب بعد أن تزعزعت الثقة بين الحاكم والمحكوم، وانحسار الأمل في النفوس، نتيجة الخطاب السياسي المتسم بالضبابية.

3 – **أدوات الربط:** بالإضافة إلى ما سبق، فقد انتقى الشاعر أدوات الربط المناسبة لرصّ أبيات قصيدته لتكون متلاحمة، وهي من السمات الأسلوبية التي تؤدّي دورها في بلورة المعاني، وتحقيق الإفهام، وإكساب العملية الإبداعية الدلالة الأكثر شعرية، إذا ما استعملت بطريقة انتقائية وواعية، ومن أهمها حروف العطف والجر، وأدوات الشرط والتوكيد، والنواسخ،

وحروف نصب الأفعال وجزمها، التي يلجأ إليها المنشيء في ضبط عمله مفاهيميّا، وجماليا، بما يحقق غاية التبليغ.

3 – 1 – حروف العطف: والعطف من الوحدات المرفولوجية التي استرعت انتباهنا في قصيدة **بلقاسم خمار** إذ استثمرها في عطف الكثير من الأفعال والصفات التي تؤكد تحسر الشاعر.

جدول بحروف العطف من حيث الانتشار في القصيدة:

الحرف	إجمالا	الواو	الفاء
العدد	53	48	05
النسبة	100	90.56	09.44

لقد استثمر الشاعر حروف العطف ولا سيما حرف العطف (الواو)، التي تظل نواة دلالية للجمع بين الأشياء بالتساوي، وقد كررها في الربط 48 مرة من مجموع 53 حرف عطف، إذ تناوبت مع الفاء مما يجعلها النواة المهيمنة في النص الشعري، أما (الفاء) فقد توزّعت في خمس أبيات، ومن مميزاتها أنها تفيد الترتيب والجمع بين الأشياء.

3 – 2 – حروف الجر: أما حروف الجر التي تظل هي الأخرى ظاهرة أسلوبية، لكونها تضبط الغايات ومستوياتها، فقد وردت في القصيدة بالشكل التالي:

جدول بحروف الجر في القصيدة من حيث الشيوع والانتشار:

الحرف	اجمالا	مِن	في	الباء	اللام	الكاف	على	عن
العدد	33	09	08	05	05	03	02	01
النسبة	100	27.27	24.24	15.15	15.15	9.09	6.07	3.03

فبنظرة فاحصة للجدول الإحصائي، يتبيّن أن الشاعر توسّل بحروف الجر بوصفها وسائل ربط حيث بلغت 33 حرفا، هيمن فيها حرف الجر (مِن) انتشارا وشيوعا، لكونها تفيد البدايات والأزمنة والتبعيض، فقد شاعت بنسبة 27.27%، يليها حر الجر (في) بنسبة بلغت: 24.24% الذي يفيد ضبط نهايات الأمور،أما حرف الجر (الباء) فقد تربعت على الرتبة الثالثة

في القصيدة بنسبة:15.15%، ومن معانيه الاستعانة على الشيء بالشيء، وتقاسم معه نفس الرتبة حرف اللام:15.15%، واللام لها معان كثيرة؛ تتحدد بحسب السياقات، ومن أهمها: الاستحقاق والاختصاص والتمليك، ونظرا لمكانتها، فقد أفرد لها **الزجاجي (ت 337)** (64) كتابه (**اللامات**)، ونخلص إلى أن أدوات الربط قد أسهمت إسهاما معتبرا في بناء القصيدة، من حيث ترتيب المعاني، وتوضيح الأفكار.

ج – المستوى الدلالي: تظل الدلالة من أهم الوظائف التي تسعى اللغة إلى بلوغها، لكونها علما يتناول بالدراسة الكشف عن المعنى الحقيقي في الخطاب الأدبي، متوسلا بالصورة التي تتخذ من الكلمة عنصرا دلاليا سواء من الناحية المعجمية أم من الناحية الاجتماعية، ولهذا فقد اهتم البلاغيون بالمستوى الدلالي المنبثق عن الصورة الشعرية، التي اعتبروها نتيجة لإعمال الفكر في تخيّل الأشياء وربطها بعلاقاتها من حيث التماثل والتشابه والتقارب والتضاد والموازاة.

1 – **الصورة الأدبية:** لقد ظلت الصورة الشعرية الميدان الخصب والفسيح، الذي تبارى فيه البلاغيون والنقاد حتى أصبح معيارا فنيا لتقييم الخطاب الأدبي، لا سيّما الشعري منه. لأنها "**وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير**"(65).

- وإذا كانت الصورة نتيجة للخيال، الذي يظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بالحسّ، المبني على تقارب الأشياء، فالإحساس والخيال كلاهما ينبع من ثقافة الأديب ومرجعياته الثقافية، وتأثره بأحداث مجتمعه في بُعديها الإنساني والاجتماعي.

من هذا المنطلق فالمنشيء في الخطاب الأدبي يلجأ بالضرورة إلى ذلك الرصيد المكتسب، لينتقي منه الصور المناسبة للتبليغ، مما يؤكد أن الاستثمار في مستويات الخيال في علاقاته باللغة الذي يكشف عن مدى قدرة الشاعر على الابتكار في الصورة المناسبة التي تجذب المتلقي لإعمال الفكر في تفكيك رموزها، إلا أن الصورة مهما تفنّن فيها المبدع فإنها "**لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته**(66)، وإنما تغيّر " **من طريقة عرضه وكيفيّة تقديمه**"(67).

فالمستوى التحليلي للصورة يظل من أهم المرتكزات التي تقوم عليها الدراسة الأسلوبية، لكونه يبيّن قدرة المنشيء في ربط ذلك وانزياحها أسلوبيا، ومن أبرز فوائده أنه يفضي إلى "**تذوق اللغة، والتمتع بها وفهمها فهما دقيقا**"(68)، في مسعى يهدف إلى "**اكتشاف عناصر الجمال الأدبي في الكلام، ومحاولات تحديد معالمه**"(69)، ويأتي في مقدمة ذلك علم البيان الذي من أساسياته "**الكشف والإيضاح**"(70) في الخطاب الأدبي، مما يجعل الصورة الشعرية قلبه النابض، التي تنبع أهميتها "**من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي**"(71) وهو ما نجده في قصيدة **بلقاسم خمّار** التي وظّف فيها استعرض الخطوب التي تتربص بالجزائر وطنا ومجتمعا، من حيث التجانس والانسجام، فقد أصبح المجتمع مفككا نتيجة غياب نظرة شاملة لطمأنة النفوس، وجبر الخواطر، فقد شاعت في القصيدة الصور التي استثمرها بمستويات متباينة، نوردها في الجدول التالي:

جدول بإحصاء الصور البيانية والبديعية في القصيدة:

الصور البيانية	العدد	المحسنات البديعية	العدد
التشبيه	04	الطباق	05
الاستعارة	21	الجناس	11
الكناية	04	المقابلة	02
المجاز	04	التصريع	06

بنظرة فاحصة إلى الجو العام للقصيدة، يظهر جليا أن الشاعر لم يكن في موقف التغني والمدح أو الافتخار والفرح والسرور لانتقاء الصور البيانية التي يعتمد فيها المقارنة كالتشبيه مثلا الذي لم ينتشر بالكيفية المتوقّعة كما عرّفه جابر عصفور بقوله: "**التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما ي صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال**"(72)، حيث اكتفى الشاعر بصيغه البلاغية في المستوى الثاني؛ الاستعارة وهي "**استعمال لفظ ما في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب**"(73).

وقد وردت في جلّها استعارات مكنية كون القصد من ذلك كان إظهار صور المشبه، وتجسيمها، لتوضيح الصورة لدى المتلقي، ففي قوله: (لا يتذوق الحنان) أو (أسّس للرعب) إلى

(زحف النوائب) و(تمّر النوائب محملة) و(نسكن أحشاءها) (تستعين – النوائب- فننصرها) أو (رحى الموت تطحن) وغيرها كلها استعارات مكنية حذف المشبه به وأبقي على لازمة دالة عليه، لأن من مميزات الاستعارة المكنية **التجسيم والتشخيص**.

أما الكناية والمجاز فلم يوظفهما الشاعر بشكل لافت، وعلى الرغم من ذلك نورد مثالا عن الكناية التي تعني "**إخفاء المعنى مع ذكر الدليل والإشارة عليه**"(74)، فهي "**اسم جامع أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى**"(75) ولها دور كبير على المتلقي لكونها "**وسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع، ولها دور بارز في شحذ الأسلوب وتعميق الفكرة**"(76)، وتنبع فائدتها أنها "**تأتي بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم، وفيه إقناع وإمتاع**"(77)، إذ يقول الشاعر في البيت الخامس (يقتات سمّ الزمان) وهي كناية عن الهلاك المتمثل في الموت، ونفس المعنى نجده في البيت الثامن عشر: (دليل على زهده في الحياة) وهو كناية عن حب الموت أيضا.

2 – البديع: وهو "**العلم الذي تُعرف به المحسنات اللفظية**(78)، "ومن مميزاته أنه " **يدرس وسائل تحسين الكلام المطابق لمقتضى الحال**"(79)، وينقسم إلى قسمين: "**محسنات معنوية، تهدف إلى تحسين المعنى**"(80) كالطباق والمقابلة والتورية وحسن التعليل والمدح بما يشبه الذم وغيرها، "**ومحسنات لفظية تهدف إلى تحسين اللفظ**"(81) منها: السجع والجناس والاقتباس، غير أن الشاعر لم يستعمل المحسنات البديعية بكثافة كالتنميق والزخرفة، كون نفسيته القلقة والمتحسرة لم تسوّغ له امتطاء أساليب البديع، خاصة وأن أسلوبه تميّز بالطرح المباشر في تصوير أحوال الجزائريين تجاه وطنهم، وفي علاقاتهم بالحاكم، وفي تعاملاتهم فيما بينهم، لذلك لم يلجأ إلى أساليب البديع، غير أننا نلاحظ أنه وظّف الطباق، وهو "**جمع العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين**"(82) أو " **لفظين متقابلين**"(83)، ففي البيت السابع طباق بين كلمتي: (تمضي/ وتترك)، وهو طباق إيجاب، كما استأنس بالمقابلة؛ وهي مقابلة "**جملة بجملة أخرى مع اختلاف في القصد**"(84)، وتكمن فائدتها في " **إبراز المعنى وتوضيحه مع دوام الحدث وشموله**"(85)، وذلك ما يبدو جليا في البيت العاشر (10): (وقد تستعين بنا في أذاها.... فننصرها ضدنا) وفي البيت الثالث عشر(13): (نبارك أعداءنا بالحواني ...ويغتال فينا الشقيقُ الشقيق).

ومن المحسنات البديعية التي اعتمدها خمار في قصيدته **الجناس** الذي يعني "**أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى**"(86)، وتتجلى فوائده في كونه: **يعطي الجناس جرسا موسيقيا من خلال إيقاع الوزن بين الكلمتين**"(87)، ويبدو واضحا في المقطع الخامس من القصيدة، حيث زاوج الشاعر بين الكلمات حتى أحدثت جرسا موسيقيا تحوّل من خلال التكرار إلى نغم، فالجناسات: (يموتون: غرقى وشنقى)، (جمرا وجزرا)، (هوسا ورفسا)، (ثأرا وغدرا)، و(جورا وقهرا)، هي جناسات ناقصة من حيث تشابه الحروف، ومتوافقة من حيث عددها وشكلها ونغمها؛ مما أكسب القصيدة صفة العجالة والغضب، كون الشاعر أفرغ أحاسيسه المتسمة بالتأسف والتحسّر على تلك النوائب التي تداهم وطنه.

بالإضافة إلى ذلك فقد وسم بدايات مقاطع القصيدة بالتصْريع وهو أن "**يتفق آخر جزء من صدر البيت مع آخر جزء من عجزه في الوزن والإعراب والقافية**"(88)، إذ نجد أن التصْريع لافت في القصيد، ونعتقد أن ذلك يعود إلى تعدّد أحرف روي القصيدة مما حدا بالشاعر إلى تعمّد التصْريع، الذي من مزاياه أنه "**يعطي التصريع جرسا موسيقيا يأخذ بالأسماع والأَفْهَام، ويسعد النفس من خلال موسيقى الصوت**"(89).

أما من حيث المعاني، فقد هيمن على القصيدة الأسلوب الخبري بكثافة- كما أشرنا- كونه في موقف توصيف حالة الجزائريين، والإخبار عما أصابهم من كوارث ونوائب، وكيف يظلّون متقاعسين وغير مبالين بما يحدث؟ ، والأسلوب الخبري بتنوعاته شكل ظاهرة أسلوبية في القصيدة لأن مفهومه بحسب **صلاح فضل** هو "**الملمح التعبيري البارز، الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، ويقتضي هذا أن تكون نسبة الملمح عالية في النص**"(90) وهو ما بدا مهيمنا على قصيدة خمار، غير أننا نلاحظ بعض الأساليب الإنشائية التي فرضها مقام الحال، مثلما نجده في أبيات خواتم مقاطع القصيدة، حيث أنهى كل مقطع بسؤال ظاهره تعجب، وباطنه لوعة وتحسّر وتأسّف، فقوله في البيت الخامس:

وأسس للرعب، سود الليالي ... وأدلج يقتات سم الزمان؟

إنما الغرض من تعجبه التأسف على ما أصاب الوطن على الرغم من توفّره على خيْرات وإمكانات كثيرة تجعل منه أحسن حالا مما وصل إليه، نتيجة اللامبالاة.

وقوله في البيت العاشر:

وقد تستعين بنا في أذاها .... فننصرها ضدنا.. يا عجائب؟

فهذا أسلوب إنشائي طلبي، الغرض منه الحسرة والاستنكار، لتلك الأفعال التي تحوّل فيها بعض الجزائريين إلى مناصرة الأعداء ضد قضايا الأمة والوطن.

أما قوله في البيت الخامس عشر:

ونستعجل الموت إن غاب عنا ....ونعدو نعانقه كالصديق؟

إنما الغرض منه الاستغراب مما يقع، لا سيما في العشرية السوداء، التي بات فيها بعض الجزائريين آلية من آليات الموت بإيذاء أبناء جلدتهم، باسم ركن من أركان الإسلام، وغرابة الشاعر تكمن في أنهم لا يجاهدون عدو الدين والأمة، إنما يغتال (الشقيق الشقيق).

وأما ما تناوله في البيت العشرين بقوله:

ويملأ في كل يوم قبورا .... ويرسل للغائبين الصلاة؟

إنما كن الغرض منه التحسّر على اللامبالاة التي أصبح الجزائري يكتفي فيها بصلاة الغائب على ضحايا التفجيرات العشوائية أو الكوارث الطبيعية، عوض استنهاض الهمم والبحث عما يوقف ذلك.

وفي البيت الخامس والعشرين يقول:

ومن لم تمته الكوارث منا .... يمت بإرادته الموت... نحرا..؟

إنما الغرض منه استنكار ظاهرة الانتحار التي تفشّت في أوساط الجزائريين؛

أما في البيت الأخير من القصيدة، فيقول:

وأمسى ... إذا قيل شعب الجزائر .... أجهش أحبابه بالبكاء؟

ويختم الشاعر قصيدته بحسرة وتأسف كبيرين كون أصدقاء الجزائر ومحبي شعبها أصبحوا على دراية بما يجري، ويتحسّرون بدورهم، بعدما كانوا يرون في الجزائري النموذج والمثال في التضحية والإقدام، دفاعا عن الوطن وقضايا التحرر في العالم.

أما الاقتباس وهو "**شكل من أشكال التناصّ ويمكن اعتماده في الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي**"(91)، فقد اكتفى الشاعر بمقولة الإمام مالك (البيت السادس عشر: "**هناك من يرتضون الغزاة**") ليقيس عليه مثلا جميلا: في عجز البيت السابع عشر بقوله:

ولو عاش مأساتنا اليوم ثنّى: .... **" ويوجد من يعشقون الممات"؟**

ونختم بحثنا هذا بالتأكيد أن أسلوب **بلقاسم خمّار** في قصيدته الموسومة" **(عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت)** قد تميّز بعربية فصيحة، سهلة المأخذ، مفهومة المعاني، متراصة في التراكيب، مع سلاسة في الألفاظ، ودقة في التعبير، بعيدا عن الصور الموحشة، والموغلة في الغموض، وهذا يكشف بما لا يدع مجالا للشك عن ثقافة الشاعر الواسعة؛ اطلاعا وتجربة، وإلماما بمكونات المجتمع الجزائري، مما يجعلنا نثنّي على صدق عاطفته الجيّاشة التي لم تأت لنقد المجتمع الجزائري وحكامه بالمفهوم السياسوي، بقدر ما هي غيرة نابعة من حبه لوطنه، وتحسّره على واقع الشباب الجزائري في المقام الأول؛ الذي فقد الثقة بالوطن ومدلولاته، وهي غيرة تهدف إلى النصح وإصلاح ذات البين، لكي يتراصّ المجتمع الجزائري ويظل متماسكا ومنسجما دفاعا عن الوطن وثوابته ومكوناته وخيراته، وإن كنا لا نوافق الشاعر في طروحاته المتسمة بالتعميم، والنظرة السودوية التي تعطي انطباعا مغايرا لواقع المجتمع الجزائر المتفائل، الثائر على الظلم والمندد بالفساد بمختلف تجلياته، المدافع عن كرامته، والمتشبع بروح التضامن الإنساني.

الهوامش

1. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، السحاولة – الجزائر 2009 ،ص: 498
2. ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط1، ج4، ص: 187- 189
3. القرآن الكريم،سورة فاطر الاية 8، برواية ورش، وزارة اشؤون الدينية والأوقاف، طباعة دار الإمام مالك، الجزائر، 2015
4. ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص: 188
5. القرآن الكريم، سورة يس، الآية: 30
6. القرآن الكريم، سورة الزمر الآية:56
7. سيبويه الكتاب، تح/عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط3 ، 1996، ج4، ص:71
8. محمد بلقاسم خمار الأعمال الشعرية، من مقدمة الناشر، ص: 6
9. من خطب هواري بومدين رحمه الله
10. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر، ج2، ص: 418
11. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر، ج2، ص: 418

12. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر، ج2، ص: 418
13. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر، ج2، ص:415
14. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر، ج2، ص: 415
15. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر،ج2، ص: 417
16. المصدر السابق، من مقدمة بوزياني، ج1، ص: 22
17. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر،ج2، ص: 419
18. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر، ج2، ص: 419
19. المصدر السابق ، من مقدمة الشاعر، ج2، ص: 419
20. علي عبد الخالق، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، العدد 7 لسنة 1995، ص:102
21. محمد بلقاسم خمار الأعمال الشعرية، من مقدمة الناشر، ج2، ص: 419
22. مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية ، ص: 102
23. محمود عكاشة، تحليل النص، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية،ط1، 2014، عكاشة ص:52
24. المرجع السابق، ص:52
25. نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997،ج2، ص:24
26. جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية – بيروت،ط 1، 1998، ج1، ص:468
27. ابن منظور، لسان العرب ج1 ص:473
28. ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الرويش، دار البلخي دمشق،ط1، 2004، ج2، ص: 397
29. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1995 ، ص:27
30. نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2، ص:31
31. بيير جيرو، الأسلوبية، تر/منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب سوريا، ط1، 2002، ص:
32. بيير جيرو، الأسلوبية، تر/ منذر عياشي، ص: ص:10
33. بيير جيرو، الأسلوبية،تر/ منذر عياشي، ص: 11
34. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 2002، ص:33
35. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الحرف العربي للطباعة والنشر بيروت 2004، ص: 256

36. يوسف أبو العدوس البلاغة والأسلوب مقامات عامة الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999 ص 161
37. بيير جيرو، الأسلوبية، تر/منذر عياشي، ص: 54
38. بيير جيرو، الأسلوبية،تر/ منذر عياشي، ص: 67
39. بيير جيرو، الأسلوبية،تر/ منذر عياشي، ص::9
40. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص:230
41. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص:49
42. المرجع السابق، ص: 49
43. نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:143
44. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 11 ص: 13
45. المرجع السابق ص: 14
46. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1991، ص11
47. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الحرف العربي للطباعة والنشر بيروت 2004،ض:203
48. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 124
49. المرجع السابق، ص:121
50. المرجع السابق، ص: 124
51. مباركة خمْقاني،عروض الشعر وموسيقاه، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر 2017 ص:101
52. المرجع السابق، ص:101
53. كتاب سيبويه، تح/عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1996، ج4 ص 435
54. محمود عكاشة، تحليل النص، ص: 318
55. محمود عكاشة، تحليل النص، ص:13
56. محمود عكاشة، تحليل النص، ص:29- 30
57. كريم زكي حسام الدين،أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة العربية، ط 3،2001، ص:208.
58. محمود عكاشة،تحليل النص، ص:11
59. محمود عكاشة، تحليل النص، ص:66

60. محمود عكاشة، تحليل النص، ص:11
61. صالح بلعيد التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1994، ص 214
62. محمود عكاشة، تحليل النص، ص:8
63. المرجع السابق، ص:9
64. الزجاجي:أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق (.../337)
65. جابر عصفور، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1992، ص:323
66. المرجع السابق، ص:323
67. المرجع السابق، ص:323
68. أيمن عبد الغني، الكافي في البلاغة، دار الوقفية للتراث للطبع والنشر والتوزيع القاهرة، 2011، ص:22
69. المرجع السابق، ص:25
70. المرجع السابق، ص:41
71. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص:328
72. المرجع السابق، ص:172
73. أيمن عبد الغني، الكافي في البلاغة، ص:67
74. المرجع السابق، ص:92
75. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ص:184
76. المرجع السابق، ص:184
77. أيمن عبد الغني، الكافي في البلاغة، ص: 98
78. المرجع السابق، ص: 167
79. نبيل راغب موسوعة الإبداع الأدبي دار نور للطباعة القاهرة 1996 ص 97
80. المرجع السابق، ص 97
81. المرجع السابق، ص 97
82. أيمن عبد الغني، الكافي في البلاغة، ص: 171
83. نبيل راغب موسوعة الإبداع الأدبي، دار نور للطباعة القاهرة، 1996 ص 97
84. أيمن عبد الغني، الكافي في البلاغة، ص:182
85. المرجع السابق، ص:188
86. المرجع السابق، ص:223
87. المرجع السابق، ص:234

88. المرجع السابق، ص: 242

89. المرجع السابق، ص: 244

90. فضل صلاح، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول في النقد الأدبي، فصلية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجد الأول العدد 4، 1981 ص: 210

91. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:133.