الرقم التسلسلي: .....

جامعة سعيدة – الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب و اللغات والفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

الشعبة :لغة وأدب عربي.

التخصص : لغة وأدب عربي

من طرف :

حبيب دحو نعيمة

عنوان الأطروحة:

حجاجية الخطاب الثوري في شعر محمد بلقاسم خمار

أطروحة مناقشة بتاريخ 2021/06/24 أمام لجنة المناقشة المشكلة من :

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	هاشمي طاهر	أستاذ محاضرأ	د مولاي الطاهر–جامعة سعيدة	رئيسا
02	زحاف جيلالي	أستاذ التعليم العالي	د مولاي الطاهر–جامعة سعيدة	مشرفا
03	كريم بن سعيد	أستاذ محاضرأ	د مولاي الطاهر–جامعة سعيدة	ممتحنا
04	بوزيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	ممتحنا
05	سحنين علي	أستاذ محاضرأ	جامعة معسكر	ممتحنا
06	عبيد نصر الدين	أستاذ التعليم العالي	د مولاي الطاهر–جامعة سعيدة	ممتحنا

السنة الجامعية :1441هـ/1442هـ/*2020م/2021م**

الشكر و التقدير

الحمد لله فاتحة كل خير،وتمام كل نعمة،نحمده سبحانه وتعالى على أن جعل البيان العربي آخر آيات النبوة وخاتمة معجزات الرسل ونصلي و نسلم على سيدنا محمد أفصح العرب لسانا وأوضحهم حجة وبيانا.

لايسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بخالص الشكر و التقدير وأسمى المعاني للأستاذ المشرف:

الأستاذ الدكتور زحاف الجيلالي الذي كان الموجه والمرشد في هذه الرحلة الطويلة

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة،وكل من جمعتنا بهم الصدفة وأشركتنا بهم الحياة،وكل من أعاننا في هذا العمل الفضيل،ونسأل الله التوفيق و السداد.

الإهـــــــداء

أتقدم بهذا الإهداء إلى كل مواطن حر مدرك لقيمة وطنه،فأحبه حبا ملك عليه قلبه، فراح يذود عنه بالنفس والنفيس كما لا أنسى رفيق دربي ومؤنس وحشتي زوجي الفاضل،وعائلتي الكريمة.

إلى كل من ساندنا الرأي ولو بالقول الطيب،إلى أستاذي الفاضل الذي رافقني أثناء مسيرتي الطويلة،أهدي هذا العمل المتواضع إكبارًا وعرفانًا.

مقدمـــــــة

مقدمة :

يُعد الشعر الجزائري سجل تاريخ الأمة، و مدون مآثرها،حيث كان له الحضور القويّ في شتّى الميادين،إذ استوعب الحياة الأدبية على مرّ الأزمنة و العصور شكلاً و مضموناً، و إن لم يلق العناية الكافية ، إلا أن الإقبال عليه و الاهتمام به روايةً و جمعاً و دراسةً لا يزال أمرا يثير اهتمام باحثي الدرس الأدبي.

و على هذا الأساس عرفت الكتابات الشعريّة عندنا أهمية بالغة الأثر تطرح على الساحة الفنية الجزائرية،فأبانت عن تفاعل الشعراء الجزائريين مع محيطهم الاجتماعي و النضالي،معبرين عن قضايا مختلفة ، فالشعر هو الصورة العاكسة لهمومهم و هموم وطنهم بأشكال مغايرة لكنها تضم جميعا الحس القومي الثوري،و من المعتاد أن تصير حركة الشعر الجزائري و أن تجدد المصطلحات مثل: الحجاجية و الخطاب إلى إحياء القديم و تقديمه على أساس أنه صالح لهذا الزمان و استحضار منهاج جديد لقراءته.

و لا شك أن ظهور علم اللغة كان من عوامل الانبعاث،و بعد انطلاقة الشعر الجزائري الإحيائية أخذ لنفسه درباً نظامياً جديداً شمل الشكل و المضمون و عكف على استحداث قالبه التقليدي نحو الحياة.

و من خلال هذه الأطروحة المتواضعة حاولنا أن نُميط اللثام عن شاعر جزائري لم يكن محط اهتمام الدارسين من قبل عدا ما قُدّم في بعض المقالات في الصحف الجزائرية و السورية،فعلا كان شاعراً وطنيا، كونه أحد رواد الشعر الجزائري المعاصر وواحدا من الشعراء المخضرمين (تقليدي معاصر)،وهذا ما جعلنا نربط بين الدراسة الأسلوبية والبلاغية من حجاجية الخطاب الثوري في نصوص أدبية أبرزت ذلك الحضور للأدب الجزائري، و لهذا فإن الدرس البلاغي يكتسي أهمية قصوى عند الشعوب جميعا ، و لما كانت اللغة العربية من أوسع اللغات و اتساعها بيانا وفصاحة،فإن البلاغة مثلت الدور البارز في أهمية الحجاج أثناء التخاطب ،ذلك أنها

ترتكز على جانبين اثنين في الخطاب هما :البيان و الحجاج لغاية إقناع المستمع ،و كل حجاج يستمد معناه و وظائفه من مرجعية خطابية.

عُنيت الدراسات البلاغية بجوانب عديدة،من مباحث علوم البلاغة مثل:البيان و المعاني و البديع،و لما كان البيان العربي أوسع العلوم البلاغية و أوفرها زخما أردنا من خلال بحثنا أن نتوصل إلى حجاجية الأساليب البلاغية للخطاب الشعري في المدّونات الثورية للشاعر.

والحديث عن الدراسة الأسلوبية هو ما يتعلق بحجاجية التجربة الشعرية ضمن إيقاعها الموسيقي حسب اختلاف أنواعه ما بين الموسيقى الداخلية و الخارجية،للأصوات إضافة إلى ما ورد من تكرار في شعر محمد بلقاسم خمار فاتسمت أشعاره برصّانة فكرية ر و بشعرية رائعة ، مما سمح بالتزاوج بين الجانب الأسلوبي والجانب البلاغي ليتم ميلاد هذا البحث نتيجة للمزاوجة بين ضرب من ضروب البلاغة العربية،و بين نتاج شعري جزائري.

فدراسة الحجاج تهدف إلى تحديد دور الحجج و تقويمها،و مدى قدرتها على إقناع المتلقي، وأهمية ربط الحجج ببعضها البعض،أي البحث في العلاقات التي تشكل مقدمة و نتيجة وردت في المضمون الكلامي للشاعر،باعتباره (الحجاج) ، آلية تجسد الخطاب الإقناعي.

و لذلك ألقيت الضوء في هذا البحث على الشعر الجزائري عامة،و مدونات الشاعر خاصة ديوان إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، وديوان بين وطن الغربة و هوية الإغتراب، وهذا ما شغفني حبا بالتطلع على دواوينه الأخرى،و عليه حملت الأطروحة عنوان وسوم بـ:«حجاجية الخطاب الثوري في شعر محمد بلقاسم خمار».

و من هذا المنطلق كان إختياري لموضوع يتعلق بدراسات حديثة ضمن جانبها التداولي الحجاجي،ذلك أن الوقوف على حجاجية النص الشعري بما قدمه لنا من صور و أساليب بيانية تُتيح للقراء الإنسجام مع الأفكار التي طرحها الشعراء في نظمهم و بالتالي إيصالها لنا عبر طريقة الكتابة الشعرية .

وهذ ما حرك في البحث رغبة ملحة في اختيار هذا الموضوع إضافة إلى عوامل ذاتية تتعلق أساسًا في اهتمامي بما تحتويه كتبنا القديمة و الحديثة،لأن الموضوع له أهمية كبيرة فالشاعر عايش فترة زمنية عصيبة ملأى بصور المعاناة التي مر بها الشعب الجزائري،أما العامل الموضوعي فنجد أن معظم الدراسات التي أنجزت في الأدب الجزائري اقتصرت على شعراء الثورة أمثال مفدي زكريا،محمد العيد آل خليفة و غيرهم... ، فهي دراسات استهلكت بحثا و دراسة عبر مرّ الأزمان حتى و إن كانت دراسة موضوع الحجاج متناولة من قبل ، إلا أننا سلطنا الضوء على أحد مشاهيرها الذي ذاع صيته ليملأ سماء الجزائروهو شاعرنا الفذ« محمد بلقاسم خمار»،حيث اجتمع في هذا الموضوع صدق العواطف مع جمالية الأسلوب والغرض الديني مع الغرض الفني، وهذا ما حقق حجاجاً فيه غاية و بالتالي أدى الفن رسالته.

و غالباً ما يتوصل القارئ إلى طرح مجموعة من التساؤلات كونها ترسم طريقة البحث من بينها ما يلي:

– ماذا يعني مصطلح الحجاج و الخطاب الثوري ضمن النص الشعري وأين تكمن حجاجية الخطاب في شعر محمد بلقاسم خمار ؟

فإن مبتغى هذه الدراسة هو الكشف عن حجاجية النص الشعري و من ثمّ فهي تسعى إلى تحقيق جملة من الأهداف أهمها:

1– البحث عن آليات الحجاج اللغوية و البلاغية،و تقنيات إجرائه في الشعر.

2– التعريف بأهم النظريات الحجاجية الحديثة و العلاقات التي إهتمت بالكيفية التي يشتغل بها الخطاب الحجاجي.

و من أجل الوصول إلى تحقيق هذه الأهداف صممت خطة اتسم بها هذا البحث،و كانت الدراسة تتناول الجانب النظري و التطبيقي،موزعة على مدخل ضمّ: تجليات مصطلح الحجاج في المنظور اللغوي و الاصطلاحي،و نظرته التي تمحورت في التراث الغربي و العربي وأهمية علاقته بالخطاب الشعري،و كذلك تحتوي الخطة على ثلاثة فصول،كل فصل ضمّ مباحث فالأول

فيـه أربعـة مباحـث أولهـا:الحجاجيـة فـي شـعر محمـد بلقاسـم خمار،ثانيهـا:يتحـدث عـن الحجـاج و الشعر بما فيه الشعر الثوري و إرهاصاته في الشعر الجزائري،و ثالث مبحث ضمّ علاقة الحجاج بالشعر،أما المبحث الرابع تناولنا فيه : وظيفة الشعر و دوره في النص الحداثي المعاصر.

و أما الفصل الثاني خصصنا الحديث عن حجاجية الأساليب البلاغية للخطاب الشعري الثوري فهو،الآخر احتوى على أربعة مباحث أولها:الخطاب الحجاجي البلاغي، وثانيها حجاجية الأساليب الفنيـة بمزاياهـا المختلفـة منهـا: الاسـتعارة، الكنايـة، المجـاز والرمز،مـرورا إلـى حجاجيـة الأسـاليب البديعيـة بمـا تمثلـه مـن:تصـريع،و جنـاس و سجع،إضـافة إلـى الطباق،أمـا المبحـث الثالـث شـمّل حجاجيـة التجربـة الشـعرية ضـمن الإيقـاع و الموسـيقى مـن وزن وقافيـة،و نبرالأصـوات، وأخيـراً المبحث الرابع وهو حجاجية التكرار عند الشاعر.

انتقالا إلى الفصل الثالث الذي خصّ آليات الحجاج في الشعر الثوري هو الآخر احتوى على أربعة مباحث أولها شمل تقنيات الحجاج في الخطاب الثوري المتمثلة في الحجج التي اختلفت من نمط لآخر،و المبحث الثاني تحدثنا فيه عن السلالم الحجاجية في مدونات الشاعر،إضافة إلى وسائل السلم الحجاجية اللغوية أما المبحث الثالث فيضم المعجم الثوري للشاعر وهو الآخر شمل العلاقات الحجاجية التي وظفها خمار، و الحقول التي جسدها في شعره ، و أخيرا التناص الذي كان له الحظ الأوفر في نصوص الشاعر و في الأخير ختمنا بحثنا بخاتمة احتوت على أهم ما استنبطناه خلال رحلتنا الطويلة و قد اقتضت طبيعة الدراسة الاعتماد على المنهج الوصفي ، لأنه الأنسب ، من حيث وصف الظواهر الحجاجية الموجودة في دواوين خمار ، إضافة إلى تحليل هذه الحجج و فق آليات النظرية الحجاجية ، كما كان الاعتماد على المنهج التداولي باعتباره الأداة الإجرائية ضمن القصائد و إظهار أوجه استعمال الحجاج في الخطاب و الكشف عن جوانب مقام الخطاب داخل النص الثوري ، مما يسمح بالكشف عن ضرورة المعنى الحجاجي الموجود في مضمون الأبيات و من ثمّ إبراز مقاصد المتكلم و أثرها في المتلقي ، و عليه يبرز هذا المنهج الوظيفة الحجاجية في بنية الجملة نفسها.

إن موضع البحث يتعامل مع مدونات شعرية ، لم تحظ بدراسة سابقة ، حيث ما وقع لنا منها يعدو أن يكون دراسات قليلة حول شعر محمد بلقاسم خمار ، و عليه يجد الباحث نفسه أمام نظرية حديثة على نصوص شعرية حملت الجدة و القّدم ، فالباحث و المتلقي كلاهما في انتظار نتيجة هذا الاندماج بين هذه النصوص فالدراسة الأسلوبية تسعى لاكتشاف الطاقات الكامنة خلف هذه النصوص ، و لذلك فالقارئ سيتأكد من خلال هذه الدراسة بحيوية الشعر الذي رسم جرائه الشاعر خمار صورة المجتمع الجزائري و عليه فالمعرفة المرجعية التي استندنا إليها كانت كتبا درست موضوعات الحجاج و منها كتاب الحجاج في الشعر العربي القديم بنيته و أساليبه « لسامية الدريدي»،إضافة إلى مرجع آخر و هو الاستعارة «لمحمد الولي»، محمد طروس « النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية و المنطقية و اللسانية»كما كان الأمر ملّما بدواوين الشاعر المختلفة منه ديوان :«بين وطن الغربة و هوية الاغتراب»،«إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق» ديوان « ضلال و أصداء»، ديوان «تراتيل حلم موجوع»، بغض النظر عن دواوينه الأخرى فكل ديوان إلا و كان تكملة للآخر ، و هذا ما يدل على المواضيع التي صبت في محور واحد جسدت الحب و الألم و الثورة أما الصعوبات التي اعترضت طريقي و نحن في مواجهة البحث و الصراع و التطلع إلى معرفة أشياء لم يحسن لي الحظ معرفتها في تحضير شهادة الماجستير أولا اتساع مدونات الشاعر و ندرتها في المكتبات الجامعية ، وخاصة مع جدية موضوع الحجاج و ارتباطه بمصطلحات الشعر كما نفضل أن يكون عملنا تطبيقيا في الفصول الثلاثة باستثناء المدخل كان عبارة عن مفاهيم أولية تسعى إلى معرفة الموضوع.

الطالبة حبيب دحو نعيمة

2021/04/18 سعيدة.

مدخـــــــل

تجليات مصطلح الحجاج في الشعر

I. تعريف الحجاج: ARGUMENTATION

الحجاج لغة:

ترجع معاني الجذر اللغوي لكلمة حجاج (ح،ج،ج) إلى المجادلة بسبب خلاف الوجهة أو الرأي أو ما شابه ، و منه الدليل على الرأي المرغوب إثباته وهذا ما يتجلى وروده في بعض المفاهيم العربية ، فمنها من أورد معنى الحجاج ، غلبه بالحجّة ، أو حاجه محاجّة ، و حجاجا جادله ، واحتجّ عليه ، أقام عليه الحجّة ، وعارضه مستنكرا فعله، تجادلوا وتحاجّوا: الحجّة الدليل و البرهان[1].

يظهرمن هذا أنّ الحجاج يكون لخصومة ، وهذا ما دلّت عليه كلمة "غلبه" ، و تكون الغلبة في الكلام والخطاب للّذي يقيم الحجّة و البرهان على صحة ما يدّعي ، و مادام هناك خصومة فالجدال هو المظهر الّذي يجسد صورة الخطاب الحجاجي.

وقد ورد في أساس البلاغة ،«حاجّ خصمه فحجّه وفلان خصمه محجوج»[2] تعني كلمة (محجوج) أي: مغلوب والشخص المتكلمالغالب المحاجِج،و السامع المحاجَج المغلوب ، أي أنه اقتنع بحجّة المتكلم .

و ما يزيد هذا المعنى قوة ما أتى به ابن منظور في لسان العرب:«فالحجّة ما دُوفع به الخصم، ورجل محجاج أي جدلٌ، و التّحاج التّخاصم ، واحتجّ بالشيء اتخذه حجّة»[3]،وانطلاقا من تعدد الأقوال يظهر أن الّذي يدّعي صحة رأيه عليه إثبات ذلك ، وقد وردت لفظة الحجاج في

---

[1] إبراهيم مصطفى .أحمد حسين الزيات .حامد عبد القادر .محمد علي النجار– المعجم الوسيط.ج 01 –المكتبة الإسلامية –ط2–ص107/106.

[2] جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري– أساس البلاغة – تح: عبد الرحيم محمود – دار المعرفة – بيروت– لبنان –ط01–1998–ص 74.

[3] جمال الدين محمد بن مكرم أبو الفضل بن منظور الإفريقي المصري –لسان العريمادة (حجج) – دهر صادر – بيروت – ط 01 . 2000 ص 38.

عدة آيات قرآنية منها قوله تعالى :« ها انتم هؤلاء حاججتم فيما لكم به علم فلم تحاجّون فيما ليس لكم به علم والله يعلم و أنتم لا تعلمون »[1]

«وحاجّه قومه قال أتحاجّونيِّ في اللّه وقد هدان ولا أخاف ما تشركون به إلّا أن يشاء ربّي شيئا وسِع ربّي كل شيء علما أفلا تتذّكرون »[2]

«و الذين يحاجون في اللّه من بعدما استجيب له حجّتهم داحضة عند ربّهم و عليهم غضب ولهم عذاب شديد»[3].

«وإذا يتحاجّون في النّار فيقول الضّعفاء للّذين استكبروا إنّا كنّا لكم تُبّعا فهل أنتم مُغْنون عنّا نصيبا من النّار »[4]

كما أنه يستدعي التأثير والإقناع في التخاطب الإنساني بيانية فاعلة لتحقيقه ،لذا نعتبر الحجاج ميزة من ميزات هذا التخاطب، إذ يعدّ ركيزة النصوص الموجهة التي تتضمن النقاش والقصدية والنقد والجدل. وإذا خصصنا الذِكر لابن فارس وجدناه يحصر مادة (حجج) في أربعة معانٍ، الحاء والجيم أصول أربعة :

فالأول : القصد وكل قصد حج ... ثم اختُص الاسم القصد إلى البيت الحرام .

والأصل الآخر: الحجّة و هي السنة.

والأصل الثالث : الحَجَاج : وهو العظم المستدير حول العين .

والأصل الرابع :الحَجْحَجَة: النكوص[5]وانطلاقا من هذه الأقوال نبحث في الدلالات جرّاء المعاجم العربية :

الدلالة الأولى : تعني القصد .

---

[1] سورةآل عمران–الآية –66.

[2] سورة الأنعام–الآية 80.

[3] سورة الشورى–الآية 16.

[4] سورة غافر–الآية 47.

[5] ابن فارس – مقياس اللغة – تح : عبد السلام محمد هارون – دار الفكر – دمشق – د ط–197–30/2.

الدلالة الثانية : المخاصمة والمغالبة بقصد الظفر ، حيث يأتي الحجاج والتحاجج بمعنى الخصومة وذلك باعتبار ما في هذا المصطلح من المغالبة و قصد الظَفر يقال « حاججتُ فلانا فحججتُه أي غلبته بالحُجة ، وذلك الظَفر يكون عند الخصومة»[1]

فالأصل من الخصومة المنازعة وهي لا تستدعي عداوة ولا مقاتلة، بل مدارها أساسا على الاختلاف في دعوى تملُّك الحق ، مع الاجتهاد في تحقيق الغلبة.

الدلالة الثالثة :الإحاطة والصلابة، ويدل عليها قوله:« الحَجاجُ العظم المستدير حول العين»[2].

الدلالة الرابعة : النكوص–التوقف– الارتداع، وتبدل بلفظ الحَجْحَجَة حيث يقال :حجحج عن الشيء : كفّ عنه .

ومصطلح الحجاج يقابله في المعاجم الفرنسية ARGUMENTATION

وهو لفظ يدّل على معاني متقاربة حسب قاموس Le Grand Robert وهي:

← القياس باستعمال الحُجج [3]

← مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة [4]

أما النظرة إلى لفظ الحجاج في اللغة الإنجليزية فتختلف عن الأولى فتشير إلى وجود اختلاف بين طرفين، ومحاولة كل طرف منهما إقناع الطرف الآخر بوجهةنظرته الخاصة وذلك بتقديم الأسباب والعلل التي تكون مع الفكرة أو ضدها أو رأي أو سلوك ما[5]فالحجة مرادف للدليل ، وهي مُركَبّة من المقدمات المسلَّم بها عند الخصم ، المقصود منها «إلزام الخصم وإسكاته»[6]، كونها العنصر الرئيس في النص الشّعري أو الخطابي حيث نجد الحجة في التواصل التواصل العادي والنوعي كما نجدها كذلك في الحِجاج أو النص الجدلي و هي عادة ما تصطحب بنوع الخطاب الّذي تأتي فيه فإن كان لغويا عاديا تكون الحجة لغوية ، و إن كان هذا

---

[1] ابن منظور– لسان العرب – مادة (حجج)–م م س –570/2.

[2] ابن فارس مقاييس اللغة / حجج–م م س– 2–30.

[3] Le grand Robert, dictionnaire de la langue Française , 1ère édition Paris ,1990, p65.

[4] Ibid page 65

[5] Longman, dictionary of contemporanyenglish - Longman 1984 p34.

[6] محمد علي التهانوي،موسمعة كشاف اصطلاحات الفنون ، تح عليد حرو–ح– لبنان ط01–622/01.

الخطاب بلاغيا كانت الحجة لغوية بلاغية ، إذن فكل حجاج يستنبط معانيه ووظائفه من مرجعية خطابية ، ومن خصوصية الحقل التواصلي الّذي يندمج في استراتيجياته الفردية والجماعية ، وعليه تتعدّد أنماط الحجاج من حجاج خطابي لساني إلى بلاغي إلى قضائي وغيرها من الأنماط ، وانطلاقا من هذا القول يصبح للحجاج «بعدٌ من أبعاد الخطاب الإنساني المكتوب والمنطوق»[1]إلّا أن المدوَنات المأخوذة للدراسة تمس الحجاج البلاغي الّذي يخضع في بنائه وترتيبه لقواعد اللّغة بنحوها وبلاغتها كونه يتميز بما يلي :خضوع حججه للتراتيبية و التنظيم.

يشتمل على البعد الاستدلالي و البعد الإمتاعي و الجمع بين البيان و البديع، و اشتراط الحجاج لرغبتين و هما : إرادة المتكلم والمتلقي وعليه يتضّح الهدف من الخطاب الحجاجي الوصول إلى إقناع السامع بفكرة معينة ، كان قد أُخِذ منهاموقفالرافض أو المتشكّك في أمر ما ومن ثَمّ يقوم المتكلم بابطال الفكرة المراد نقضها كونهامسيطرةعلى ذهن المتلقي،باعتبار الخطاب الحجاجي موجَّها للتأثير على آراء وسلوكات المخاطَب أو المستمع ، وذلك يجعل أي قول مدعَّم صالحا أو مقبولا كنتيجة بمختلف الوسائل ،« لأن الحجة تهدف إلى إثبات أو نقض قضية»[2]

وبناءً على هذا القول وانطلاقا من البعد التحاوري الّذي رسمه طه عبد الرحمن جراء النماذج الثلاثة وهي النموذج الوصلي باعتباره يعتمد على الحجاج ذاته دون اعتبار المقام التواصلي أي أنه يتجاهل صورة المتكلم والسامع في النص، أما النموذج الثاني الّذي أسماه بالإيصالي للحجاج فهو يركز على المتكلم ووظيفته في العملية الخطابية للنص الشعري أو الأدبي إن صح القول .

أما النموذج الأخير وهو الاتصالي و يتوفر فيه ركنا العملية التواصلية وهما المتكلم والمستمع في جوّ من التفاعل والممارسة الخطابية في مقام حيّ[3]، وعليه يمكن القول إن النموذج الأخير هو الّذي تُبنى عليه دراسة الحِجاج في المدوَّنات الّتي نحن بصدد دراستها لذا نقول بأنها تعود

---

[1] حبيب أعراب –الاستدلال الحجاجي – مجلة عالم فكر – مجلد 30 – عدد 01 – 2001– ص98.

[2] الحواس مسعودي – البنية الحجاجية في القرآن الكريم سورة النمل نموذجا – مجلة اللغة و الأدب – العدد 12 –ص329.

[3] طه عبد الرحمن – اللسان و الميزان – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ط 01 -1998-ص271 .

إلى طبيعة الجوّ الّذي حمل الحماس الثوري حيث غلب عليه جوّ الخصومة والمحادثة من جهة ، ومن جهة ثانية حب الوطن وهذا ما ترتبّت عنه أسباب وهي طبيعة البيئة العربية لدى الشاعر الّتي تتميز بالتمسك بالعادات والتقاليد،الثورة الجديدة الّتي جاء بها الشاعر.

II. ***الدلالة الاصطلاحيةللفظ الحجاج:*** **(البلاغة الجديدة أو نظرية الحجاج)**

منذ نهايةالخمسينات من القرن العشرين شهدت الدراسات البلاغية صحوة نوعية، فكانت الدعوة لما سُمِّي بالبلاغة الجديدة وهي محاولة لإقامة عِلم عام لدراسة الخطابات بأنواعها ، فأصبحت تسعى لأن تكون علما واسعا يشمل حياة الإنسان في المجتمع، فهي محاولة لوصف الخصائص الإقناعية للنصوص ، حيث عملت اللسانيات و التداولية و نظريات التواصل على إنضاجها و عليه نجد اللسانيات الحديثة الّتي تأثرت بها البلاغة تنظر إلى اللغة كنسق تتفاعل عناصره في إطار علائقي يفترض دراسة كاملة في ذاتها وعليه انبثق عن هذا القول« البلاغة البرهانية الجديدة» والهدف منها : دراسة تقنيات الخطاب الّتي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض الّتي تُقدَّم لهم أو تعزِّز هذا التأييد و هذا ما ظهر مع الباحث حاييم بيرلمانPerleman حيث تبنته مدارس بروكسل وأول ظهورله في أحد مؤلفات الكاتب والمفكر "بيرلمان" حيث قال:«البلاغة الجديدة »واعتمد محاولة لإعادة و تأسيس البرهان أو الحجة الاستدلالية[1] ومن هذا القول يتبين أن حقل الحجاج مصدره "البلاغة" إذ عُرِف بالبلاغة الجديدة.

أولا : أن الأصل في تكوثر الكلام هو صفته الخطابية بناءً على أنه لا كلام بغير خطاب فحقل الحجاج هو الخطاب ، والأصل في تكوثر الخطاب هو صفته الحجاجية حيث لا يوجد خطاب بدون حجاج طبيعته فهذا الأخير يوصف بأنه طبيعة في كل خطاب والأصل في الحجاج هو صفته المجازية ، بناءً على القول التالي : «لا حجاج بغير مجاز»[2]وانطلاقا من هذا القول يقدم بيرلمان تعريفا للحجاج :«وهو حمل المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه والزيادة

[1] ينظر : فرحان بدري الحربي– الأسلوبية في النقد العربي الحديث– دراسة في تحليل الخطاب – مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع– بيروت–لبنان–ط1–2003–ص32.

[2] ينظر : طه عبد الرحمن – اللسان و الميزان أو التكوثرالعقلي– المركز الثقافي العربي –الرباط – المغرب–ط1998/01–213

في حجم هذا الاقتناع»[1] فمن هذا التعريف يتضح جليا أن الفائدة من الحجاج أنك تقنع شخصا بقضية أو تزيد من شدة اقتناعه عن طريق الحجاج لتهيئته إلى ذلك الفعل.

فالخطاب الحجاجي يتعلق بالتعامل وأن المنطوق به الذي يستحق أن يكون خطابا هو الذي يقوم بتمام المقتضيات التعاملية الواجبة في حق ما يسمى بالحجاج،«إذ حد الحجاج أنه كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوة مخصوصة يحق له الاعتراض عليها»[2] وهذا ما أدى بالباحث بيرلمان بأن يطلق مصطلح الخطابة الجديدة THE NEW RHETORICسنة 1958 و هي دراسة تتناول الحجاج بوصفه خطابة والهدف منها استمالة عقل المتلقي و التأثير فيسلوكه ومن هذا المنطلق يتحدد مفهوم الحجاج ضمن مفهومين:

1- طريقة تحليل و استدلال ، بقصد تقديم مبررات مقبولة للتأثير في الاعتقاد و السلوك.

2- عملية اتصالية يستخدم فيها المنطق للتأثير في الآخرين[3].

فالنظر في النص الحجاجي و كيفية تطبيقه تبدأ بالمقدمة ثم الحجة و في نهاية المطاف النتيجة، فالحجاج سمة أسلوبية تتوفر في الخطاب و طابع فيه و وظيفة له و وسيلة لتحقيق الهدف المطلوب وهذا ما أدى بالبلاغة الجديدة إلى الإهتمام بالحجاج.

ومن ثم يتسنى لنا تعريف آخر للحجاج هو: "وسيلة المتكلم في جعل المتلقي يتقبل آراءه واتجاهاته، وانتقاداته وتوجيهاته"[4]وعليه يتضح بأن الحجاج هو طريقة عرض الحجج الناتجة عن ذلك وكيفية تنظيمها حيث يفي اللفظ مجموع الحجج الناتجة عن ذلك العرض، لأن الخطاب الحجاجي هو خطاب يرتكز في أساسه على منتج الخطاب وعلى مدى قدرته على بناء نص حجاجي من خلال استعماله للآليات الحجاجية المختلفة باختلاف النصوص، و لا جرم أنه

---

[1] ينظر : سامية الدريدي–الحجاج في الشعر العربي القديم– من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة(بنياته و أساليبه)–عالم الكتب الحديث–ط01– 2001ص21.

[2] طه عبد الرحمن– اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي–م م س– ص226.

[3] ينظر : جميل عبد المجيد – البلاغة و الاتصال–دار غريب للطباعة و النشر– القاهرة–2008 ص105–106.

[4] يمينة تابتي – الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي–دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات و البحوث العلمية في اللغة و الأدب– منشورات مخبر تحليل الخطاب–جامعة تيزي وزو–العدد 02–ماي 2007– ص284

يحمل الطابع الجدلي الذي يتجسد بين الباث و المتلقي وفق تقنيات محددة يحاول بواسطته إقناع الآخر وإفحامه بحجج دالة على معاني عدة وهذا ما جسده محمد بلقاسم خمار ضمن خطابه الثوري الشائك.

والجدير بالذكر انفتاح الحجاج، إذ يُعَدُّ الحجاج حلقة ضرورية تمر عبرها كل العلوم وقد يكون هذا التوجه إما فلسفيا أو لفظيا حسب زاوية التناول كالتركيز على المتكلم حيث يعتبر زاوية التفاعل والانفعال و هذا ما نلحظه في دواوين الشاعر خمار فهو يهز الأرضية لتتفاعل الأمة العربية، وعليه يمكن دراسة الحجاج من خلال علاقة المتكلم بالمتلقي.

ولقد أشار ديكرو إلى الحجاج داخل اللغة كما رأينا من خلال كتابه " الحجاج في اللغة "

وهذا العمل كان بمشاركة "جون كلود أنسكمبر Anscombre Jean Claude "حيث تركزّت الدراسة في أديم لساني بحت فهو حجاج يقوم على اللغة بالأساس بل يكمن فيها ، بينما الحجاج عند "بيرلمان" و"تيتيكاه" من خلال كتابها المعنون ب:«مصنف في الحجاج» Traite d'argumentations" الذي شكل ظهور هذا الكتاب فتحا جديدا في عالم الخطابة الجديدة فمثل نظرة منطقية للحجاج وكان حريصا على هذا الظهور بالمظهر المنطقي المتمكن في آليات التفكير وهذا ما أدْل بالحجاج في صميم التفاعل بين الخطيب وجمهوره ، حيث استنبط تعريفهما للحجاج جراء صناعة الجدل والخطابة في آن واحد حيث تمّ تأكيدهما على جعل الحجاج أمراً ثالثا مفارقا لهما (الجدل و الخطابة) بالرغم مناتصاله (الحجاج) بهما ، فالحجاج حسب تعريفهما يأخذ من الجدل التمشي الفكري الّذي يقود التأثير الذهني في المتلقي ، ويأخذ من الخطابة توجيه السلوك أو العمل والإعداد له، لكنه يظل مختلفا عن الخطابة والجدل من زاوية كسره للثنائية التقليدية وجمعه بين النظري و التأثير السلوكي العملي ، فهو خطابة جديدة متسعة[1].

وينزل الحجاج عند ديكرو وأتباعه في صميم المدرسة البراغماتية فمقتضى انشغالها بوظائف الخطاب يصبح مفهوم التفاعل مؤسساً في أبحاث أصحابها ، إذ في وضع معين يُحدث الباثّ

[1] ينظر : سامية الدريدي–الحجاج في الشعر العربي القديم –من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة–م م س– ص21–22–23....

جملة من الأعمال الإقناعية ذات طبيعة بلاغية معقدة تفعل في المتلقي الّذي يحدث بدوره جملة من الأعمال ، و في هذا الجانب أقرَّ "ديكرو" بسلطة الخطاب الحجاجي ، ففي نظره خطاب يسدّ المنافذ على اي حجاج مضاد فيحرص على توجيه المتلقي إلى وجهة واحدة دون سواها ، و من هنا نتوصل إلى ميزتين و هما :

- التأكيد على الوظيفة الحجاجية للبُنى اللغوية
- إبراز السِّمة التوجيهية للخطاب[1]
- ومن هذه المنطلقات يتضح أن النظرة للحجاج اختلفت من باحث لآخر فعند "بيرلمان و تيتكاه" اهتمّا بالتفاعل القائم بين الخطيب والجمهور ، والحجاج غير الخطابة والجدل فيالعلاقة الموجودة بينهما ، أما "ديكرو وأنسكومبر" فاهتمّا بالمدرسة البراغماتية التداولية وعدم التغافل عن دور الباثّ والمتلقي .

حيث ما نجده مفارقا لهذه الآراء هو أن المدرسة البلجيكية تُعَدّ الرائدة في مجال الدراسات البلاغية والحجاجية، كونها شكلت لقة بحث داخل قسم الاجتماع والفلسفة وصدر عنها كتاب يحمل عنوانا فرعيا إلى جانب العنوان الكبير الّذي كان من تأليف "بيرلمان وصديقه تيتيكاه" الموسوم «بالبلاغة الجديدة» وكان هذا العنوان إيذانا بدخول الدراسات البلاغية مرحلة جديدة يعني فيها بدراسة الحجاج كونه يُعنى بدراسة تقنيات الخطاب الّتي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يُعرَض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذاك التسليم[2].

والمسار الّذي يتبنوه يطابقون فيه بين البلاغة و الحجاج، منطلقين في ذلك من فكرة أن كل خطاب يسعى إلى تدعيم وضع أو تغيير أو إيجاد وقف تجاه قضية ما وكل هذه الاختيارات لابدّ أن تتأسس على خطط حجاجية والمقصود منها المخاطِبون[3]، ولا جرم أن البلاغة الجديدة تتأسس على فكرتين : وجودية ظاهراتية في آن عمادها مقولة«هيدجر» الّذي اعتبر فيها اللغة هي

---

[1] ينظر : سامية الدريدي الحجاج في الشعر العربي القديم –م م س–ص23–24.

[2] ينظر : محمد ولد سالم الأمين –حجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة –منشورات المركز العالمي للدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر–طرابلس–الجماهيرية العظمى–ط01–2004ص15.

[3] ينظر : المرجع نفسه ص16.

الوجود بكل أبعادها وأزمنتها، أما النقطة الثانية هي التأويلية والغرض منها ضرورة الانطلاق من اللغة المرسلة في مقام معين ثم تفكيكها و الغوص في ذاتها للوصول إلى مكوناتهاومنطلقاتها.

لذا اهتمت المدرسة البلجيكية في بلاغتها الجديدة بدراسة التنوع المعاصر للمخاطبين، كما تعني" ببلاغة الحجاج أيضا بثنائية بلاغة الحجة و بلاغة أسلوبها معا كشرطين متلازمين لتحقيق الخطاب و نفاذه[1]،"فمن خلال الدلالة اللغوية و الاصطلاحية للحجاج يتضح أنه فعل خطابي موجَّه من مرسل لمتلق ، قائم على سلسلة من الحجج تتحقق في سياقات مقامية مختلفة داخل الحيز اللغوي هادفة بدورها إلى النفي أو الإثبات بغرض التأثير أو الإقناع.

[1] ينظر : محمد ولد سالم الأمين–حجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة–م م س– ص 16.

III. الحجاج عند العرب

بداية نتطرق إلى الحجاج من الناحية القديمة عند العرب لأن مزاياه تعددت بتعدد أشكاله وأنماطه وهذا حسب النصوص الشعرية .

أ. ***قديما :*** ورد الحجاج بمصطلحات عديدة منها : الجدل / الجدال/ المجادلة لجذور قوية في الخطاب العربي ، بغض النظر عن الدور المهم الّذي لعبه الحجاج في مختلف الميادين ضمن البيئة العربية الإسلامية علاوة على استخدام البنية الحجاجية في الخطاب العلمي والبلاغي على نحو ما نرى في دفاع عبد القاهر الجرجاني عن إعجاز القرآن بإقناع الناس بنظرية النظم ، طُبعت دلائله بطبيعة حجاجية واضحة، كما شغل الحجاج بعض القدماء جنسا خاصا من الخطاب و يمكن الوقوف عند محاولتين في دراسة الحجاج لكل من أبي الحسن إسحاق ابن وهب وحازم القرطاجني .

1. فابن وهب قدّم في كتابه « البرهان في وجوه البيان» مفهوما للجدل و المجادلة «إذ جعل منه خطابا تعليليا إقناعيا وميز من خلاله بين أنواع الجدل و قسمه إلى نوعين : محمود والآخر مذموم و تحدّث في بحث من مباحثه حول " أدب الجدل" واشترط مجموعة من الشروط الّتي يجب توفرها في المُحاجّ كأن لا يُقبَل قولٌ إلا بالحجة ولا يرده إلا لعلة وأن لا يجيب قبل فراغ السائل من سؤاله ، وأن لا يستصغر خصمه ولا يتهاون فيه....»[1].

2. أما حازم القرطاجني فإن أهم ما يمكن أن يستخرجه من نظريته في التخيل والإقناع من خلال مؤلّفه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء«أنه ميز بين جهتين للكلام» حيث يقول :« لما كان كل الكلام يحتمل الصدق والكذب، وإما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال»، كما تحدّث أيضا عن طريقتين لإقناع الخصم وهو يقول في ذلك«التمويهات تكون فيما يرجع إلى الأقوال ، والاستدراجات تكونبتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل

[1] حافظ اسماعيلي علوي – الحجاج مفهومه و مجالاته– دراسات نظرية و تطبيقية في البلاغة الجديدة– ج 04 ص09

قوله أو باستمالة المخاطب واستلطاف له حتّى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم و كلام خصمه غير مقبول »[1].

وجدت عوامل متعددة ساعدت على تطور البلاغة العربية ونشأة التأليف ومن أهمها البحوث الّتي اتصلت بدراسة القرآن لغة وإعجازا، ولقد لعبت المؤثرات الأجنبية دورا فيالإستهانة به في تطوير الدرس البلاغي وإثرائه وفتحه على المجالات والحقول المعرفية المجاورة وقد كان لحضور المؤثر اليوناني دور بارز من خلال القراءات الّتي تتناول كتب أرسطو بالترجمة و الشرح ،«وتجليات ذلك التأثير في المصنفات العربية بدءا من "مجاز القرآن" لأبي عبيدة ووصولا إلى "منهاج البلغاء للقرطاجني" و"عقود الجمّان" للسيوطي»[2]، وقد بدأ من خلاله الوعي بمفهوم الحجاج و ساعد ذلك على بروز بلاغة جديدة عمادها البيان و الحوار و الحجاج .

وفي هذا الصدد «يظهر الجاحظ مدافعا عن الحوار و ثقافته محاولا وضع نظرية لبلاغة الحجاج والإقناع أساسها مراعاة أحوال المخاطبين»[3]،وكذلك اهتمامه بالفعل اللغوي واعتباره الأساس لكل عملية حجاجية ، وفي هذاالجانب يرى أن الكلام لا يمكن تمييزه عن البلاغة فهو يضطلع في حياة الفرد عبر وظيفتين هما :

← الوظيفة الخطابية وهي تتصل بالإلقاء والاحتجاج والمنازعة والمناظرة .

← وظيفة البيان والتبيُّن أو الفهم والإفهام[4].

أما مفهوم البيان عند الجاحظ تتنازعه وظيفتان أولاهما إفهامية و الثانية حجاجية (إقناعية) ، ومن العوامل الّتي جعلت الجاحظ يهتم بالنزعة الحجاجيةانتماؤه المذهبي إلى المعتزلة والدفاع عن العديد من أطروحاتهم ومن شأن هذا تحفيزه على التفكير في نصوص الخصوم و البحث عن الآليات الكفيلة بدحضها ، ومن هذا المنطلق يتضح أن النظرة الحجاجية عند الجاحظ ظهرت في وقت مبكر من تاريخ الدراسات البلاغية العربية، وقد تم تناولها في مصنفات بعد الجاحظ لكن

---

[1] حافظ اسماعيلي علوي – الحجاج مفهومه و مجالاته – م م س –ص09.

[2] محمد سالم محمد الأمين الطلبة – الحجاج في البلاغة المعاصرة –بحث في بلاغة النقد المعاصر – دار الكتاب الجديد – ط 01–2008 ص209.

[3] نفس المرجع ص211.

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ–البيان و التبيين–وضع حواشيه:موفق شهاب الدين–منشورات محمد علي بيضون–دار الكتب العلمية–بيروت–لبنان–العدد02/01–ط01–1998/1419–ج01 ص 220.

تناوله له وإن كان مشتتا ضمن البيان إلا أنه شمل معظم عناصر المقام ومحدداته الداخلية و الخارجية، و بهذا الصدد بدأت تتبلور في الدراسة العربية وفي وقت مبكر بلاغتان إحداهما شعرية والأخرى تداولية حجاجية .

ب. **الحجاج حديثا :**

سبق و أن تحدثنا عن الحجاج عند العرب قديما إذن سنناقش في هذا العنصر أهم المدارس العربية الّتي اهتمت بمجالالبلاغة في ميدان العصرنة بصفة عامة وبلاغة الحجاج بصفة خاصة وعلى رأس هذه المدارس المدرسةالمصرية من حيث أسبقيتها التاريخية باعتبارها رائدة النزعة الإحيائية و التطوعية سواء على المستوى الإبداعي الشعري و النثري ، أو على مستوى التنظير النقدي عامة و البلاغي خاصة .

والشيء الملاحظ أن المدرسة المصرية بدأت بعدة محاولات حيث أعادت قراءة التراث البلاغي في ضوء المقولات النقدية المعاصرة ، وفي هذا الصدد : « توالت الدراسات البلاغية والأسلوبية على حد سواء محاولة الاستفادة من الدرس النقدي الغربي، لكن يلاحظ أن معظم هذه الدراسات غلب عليها الاهتمام بإعادة بعث التراث العربي القديم بدءا من الجاحظ إلى السكاكي و القزويني و السيوطي، فقد اهتمت بالتاريخ الّذي قطعته البلاغة العربية منذ عصر التدوين حتى عصور التقعيد الرسمي و القولبة النظرية»[1].

والمتتبع لحركة البحث في البلاغة المعاصرة داخل هذه المدرسة يجد أن كتاب صلاح فضل المعنوَن "ببلاغة الخطاب وعلم النص" يعد من بواكير المصنفات الأولى في حقل الدراسات النقدية المعاصرة الّتي اهتمت ببلاغة الحجاج و برائدها بيرلمانPerleman ، والهدف الّذي يلج إليه هو تبيان أوجه الإقناع في بعض الخطب العربية القديمة وخاصة في العصر الإسلامي ،وقد كان هذا الاهتمام بالإقناع مرحلة دفعته إلى الانتباه إلى مصطلح "الحجاج".

ومن هذا المنطلق يقودنا الحديث إلى المدرسة المغاربية التي اشتهرت بالبحوث الرائدة، إضافة إلى جهود "محمد العمري" الذي كانت له الريادة و ذلك لانتباهه المبكر إلى دور الحجاج في

[1] محمد سالم – الحجاج في البلاغة المعاصرة –بحث في بلاغة النقد المعاصر–م م س– ص243.

قراءة النصوص البلاغية و الخطابية، و هذا الانتباه يرجع إلى إطلاعه المكثف على نصوص التراث العربي و الغربي قديمهما و حديثهما[1].

وكان تركيز الباحث "محمد العمري" في قراءته على الأبعاد التداولية في البلاغة العربية القديمة وعلاقتها بمختلف العلوم الأخرى وقبل وصوله إلى الأبعاد نجده يتتبع مسيرة البلاغة العربية في اهتمامها بالحجاج من جهة و في علاقتها بالنصوص الأرسطية من ناحية أخرى فهو يرى أن الاهتمام بالحجاج ظهر بشكل جلي ضمن الوفد الأدبي في فترة الاهتمامات الكلامية لما أصبح التسلح بالوسائل الحجاجية بلاغيا ولغويا أمراً يقتضي الحاجة لأن الحجاج أصبح من المصطلحات البارزة ذات الأهمية التي طغت في المجالات فهذا الاهتمام أدى إلى تناول وتوظيف الآليات اللغوية البلاغية والسياقية من أجل ترجيح قضية ما، وهذا ما سنلتمسه في دواوين الشاعر عن طريق الرد على المستعمر الفرنسي عبر الحجة، أما مرحلة الاهتمام بالحجاج بالنسبة للمدرسة التونسية تبدأ مع الفريق البحثي الذي شكل لتقصي بلاغةالحجاج ومن روادها: "حمادي صمود" في التقاليد الغربية حيث نشر أعماله عام 1998 وكانت انطلاقته في هذه المرحلة من اعتباره بلاغة الحجاج أدق مواضيع الدرس البلاغي، إذ أنها تقوم على استعمال جميع العناصر المساعدة على فهم العملية الخطابية وتوصيلها، زوده كذلك ضمن حديثه عن أقسام الحجج التي يختارها المتكلم و يضع كل واحدة في مقامها المناسب وهذا ما نجده في دواوين "محمد بلقاسم خمار" فكلامهعبارة عن مزيج لغوي متناسق التركيب لأن الشاعر يمنح كلامه فاعلية ثورية.

ومن خلال قولنا هذا يتضح أن الدرس البلاغي العربي عرف منذ ثلاثينيات القرن الماضي محاولات عدة لتطويره وإعادة صياغته في شكل جديد أو كانت تلك محاولات في البداية تدور حول إعادة تصنيف المواد البلاغية لكن مع دخول الدرس اللساني الحديث بدأ هذا الدرس يشهد نوعا جديدا من خلال الاستعانة بالمفاهيم التداولية الحديثة، حيث ظهرت دراسات توظف كلا من

[1] محمد سالم – الحجاج في البلاغة المعاصرة –م م س–ص243.

البلاغة القديمة و اللسانيات المعاصرة في تحليل بعض الأجناس، أيا من هذه الدراسات لم تول الاهتمام الكافي بمباحث البلاغة المعاصرة بشكل عام و الحجاج بشكل خاص.

بالرغم من المحاولات التي تتبعتها المدارس العربية إلا أن مصطلح الحجاج يبقى نطاقه أوسع، إلا أنها أفادت الدرس اللساني الحديث بدرجة واضحةو أضافت لكل حسب انشغالاتها وموقعها، حيث عملت على توعية القارئ العربي بهذا التيار وزودته بأهم المفاهيم، و بدور النظرية الحجاجية في تحليل الخطابات المعاصرة وما أمدتنا به من آليات لعصرنة التراث العربي و تفعيله.

الحجاج عند الغرب:

- ***قديما:***

الحجاج عند السوفسطائين: السفسطائية تعتبر حركة فلسفية وظاهرة اجتماعية برزت في القرن الخامس قبل الميلاد وقد «تميز روادها بالكفاءة اللغوية وبالخبرة الجدلية، وقد لعب وجودهم دوراكبيرا في تطوير البلاغة القولية التواصلية والحياة الفكرية عامة »[1]،وقد كانو يعقدون نقاشات ذات منزع لغوي،الأمرالذي أسفر عن اهتمامهم البالغ بالطرائق الحجاجيةوالإقناعية.

وكان اهتمام السوفسطائين ببنية الكلمة والجملة و بحثو في السبل الممكنة التي يتحقق بها الإقناع و تغيير مواقف الاخرين بمقامات النّاس و بآليات إجراء اللغة بحسب المقاصد والظروف التواصلية وعليه أصبح للحجاج والبلاغة السفسطائية عمق وجدوى متأتيان من تصورهم للخطاب ومن دوره في تحقيق الوجود وتجسيد الحضور ونفي الغياب وإن كان هذا الحضور حضورا لغويا في نظرهم يظل مجازيا إذ يعتبر تجسيدا صوتيا للغياب العيني، ومن هذا المنطلق تعتبر الخطابة والحجاج دافعين لإحداث التفاعل الوجودي بين البشر.

ولا جرم أن السفسطائيين اتخذوا الحجاج كعملية تواصلية في«ممارستهم لبناء حججهم على فكرة "النفعية"التي تتعلق باللّذة وهي فكرة أيدت الحجاج بحسب مقتضى المقام و تعتبر فكرتا

[1] مجدي الكيلاني–تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور معاصر– دار التنوير–ط01–2008–ص85.

التوجيه و التوظيف من الأفكار السفسطائية التي سيكون لها دور قوي في معظم البحوثالحجاجية المعاصرة»[1].

«أكد أفلاطون أن الحجاج نوعان: إقناع يعتمد العلم وآخر يعتمد الظن»[2]، وهو موضوع الخطابة السفسطائية.

يرى أفلاطون في حجاجيته مع السفسطائيين أن هذا النوع اللذي يعتمده السفسطائيين في طرقهم لإقناع العامة غير مفيد فهو لا يكسب الإنسان المعرفة.كما يرى "أرسطو" أن خطاب السفسطائية مبني على أغلبية دلالية يحدث فيها التلاعب بمعنى المقدمات كي يكون القياس مخالفا للمتوقع ويوافق في آن نفسه لمآرب السفسطائي الذي يعتمد في حجاجه على التفنن في توجيه اللغة فيعتمد على عمليتين في هذا النوع الحجاجي«فلإنجاز المرحلة الأولى يقوم السفسطائي بالاعتماد على ثلاث وحدات لغوية تتميز بما تحمله وتنشئة من تعدد دلآلي وهذه الوحدات بعضها معجمي (الاسم المشترك) وبعضها صرفي (شكل اللفظ) والثالث صوتي (النبر) فبهذا يظهر السفسطائي حجاجه متناسقا رغم ما بداخله من عوامل التفكك والتناقض، أما العملية الثانية فيستخدم ما أسماه أرسطو (التركيب) ويتمكن بناء على ذلك من إحداث انزلاق في الحكم»[3].

وانطلاقا من هذه المقولة بنى أرسطو رأيه عن طريق الدراسات اللغوية إلى قضية التعمق والتصرف في قواعد التأويل الدلالي لكي تتحقق الأغراض الحجاجية، باعتبارها آلية حجاجية بالغة الأثر والعمق في الطريقة التأثيرية والإقناعية، تتطلب التسلح بها ليتمكن المؤول من خلالها استغلال ما هو موجود في اللغة من علاقات دلالية وهذا ما جعله "أرسطو" يولي أهميته للدلالة و التأويل، إضافة إلى تنبيه أرسطو «بأن الّذين ليست لديهم خبرة بخصائص الدلالة في الأسماء ينشئون استدلالات فاسدة حين المناقشة وسماع غيرهم، وكذلك التحذير من استعمال بعض

[1] محمد سالم- الحجاج في البلاغة المعاصرة-م م س-ص27.

[2] حافظ إسماعيلي علوي-الحجاج-مدارس وأعلام-الجزء02-عالم الكتب الحديث إربد-الأردن-ط01-2010-ص10.

[3] الريفي- الحجاج عند أرسطو-دط- دت- ص237.

علاقات الدلالة في بناء المعنى في الحجاج الجدلي، ودعوته إلى تخليصه من الغريب والاستعارة والمترادف والمشترك، فلكل جنس قولي علاقات دلالية مناسبة لبناء معناه وتحقيق الغرض منه»[1].

الحجاج عند أرسطو: تتأسس دراسة «أرسطو" للحجاج على دعامتين الأولى يختزلها مفهوم الاستدلال والثانية تقوم على البحث اللغوي الوجودي»[2].

أرسطو يقصد بالاستدلال الحجاجي «تفكيرا عقليا بواسطته يتم إنتاج العلم»[3]، ومن خلال هذه المقولة يبين أرسطو أنالاستدلال لا ينطلق من فراغ بل من معارف سابقة، وعليه يستعمل الاستدلال الحجاجي في الخطابين الفلسفي والبلاغي،«بوصفه الطريقة التي يسلكها الفيلسوف والبلاغي بهدف إرساء حقيقة معينة ضمن مدار واحد، حيث يركز على الحقيقة العقلية أو اللفظية عرضا استدلاليا متماسكا تواكبه إجراءات حجاجية معروضة في تناسق مع إنجازات لسانية وبلاغية»[4].

يتأسس فهم "أرسطو" للحجاج على منطلقات منطقية استدلالية وهذا ما يمنح النظرية دورا في العلوم الإنسانية، أمّا الدعامة الثانية للنظرية الأرسطية تتمثل في البحث اللغوي أي العلاقة المرتبطة بالإنسان والوجود، حيث أكد أن الإنسان لا يحيا إلا بوجود اللغة، وإدراك الذات ووسطه لا يتم إلا بها، وعلى هذا الأساس نرى أن "أرسطو" حول مسار الخطابة والحجاج من كونهما قائمين على التأثير والتحريض والتملق إلى كونهما عمليتين تدل على البرهان والعقل، حيث نجد السمة العقلية تجعل الحجاج يتأسس على خطة معينة يمكن للمتلقي الدخول إلى النسق الأسلوبي، فيتم بذلك الوعي بالبنى الحجاجية، وهو ما يدعم انخراط المتلقي في الحجاج المقدم.

---

[1] ينظر : المرجع نفسه–ص244.

[2] محمد سالم– الحجاج في البلاغة المعاصرة–م م س–ص 36.

[3] أرسطو طاليس– الخطابة–تح: عبد الرحمان بدوي–وكالة المطبوعات –الكويت–دار القلم– بيروت–لبنان–دط–ص245.

[4] حبيب أعراب– الحجاج والإستدلال الحجاجي–مجلة عالم الفكر–العدد الأول–المجلد30 –ص127.

ويتضح مما سبق ذكره أن نظرة أرسطو للحجاج كانت لها فعالية و نشاط خطابي يدخل ضمن محوري البلاغة و الميدان التداولي حيث يشكل طريقا منهجيا للحوار الفلسفي أي ما يخص الذات و العالم الخارجي الذي يخص الجماعة، إذن فالفلسفة خطاب العقل و الفهم و التأويل كلها متصلة بالحجاج، أمّا عنصر الخطابة فيلجأ إليه لأهداف عدة وهي: تحقيق الإقناع العقلي والعاطفي في استمالة الآخر ودفعه إلى الفعل و التعبير أحيانا، وهذا ما ينطبق على أشعار محمد بلقاسم خمار كونها حملت الثورة في مضامينها والصرخة لانتباه الآخر والحذر من العدو اللدود وفي الآن نفسه كانت عاطفة الشاعر طاغية على نصوصه الثورية، وهذا ما نجده يوافق النظرة الأرسطية و مجمل قولنا يتلخص في أن أرسطو رفض العديد من الأساليب والمغالطات السفسطائية، ودعوته إلى بلاغة ترتكز على الحجاجيةوالاهتمام بمختلف وأطراف العملية التواصلية، وذلك بأنه لم ينظر إلى الحجاج بطريقة اختزالية وإنما بطريقة تفاعلية مع مختلف فروع المعرفة الإنسانية.

- ***حديثا:***

ينحدر توجه الحجاجيات اللسانية من أصلين أحدهما تمثله النزعة التداولية في اللغويات المعاصرة والثاني تمثله أعمال الخطابة الجديدة مع رائديها "بيرلمان و تيتيكاه"، «فقد مثلت الحجاجيات اللسانية مجاوزة حقيقية لكثير من الأفكار التي تبلورت في إطارهما لتتمكن بفضل ذلك من رسم معالم دقيقة لدرس جديد مستقل بموضوعه، درس ينطوي على نضج نظري يخرجه من دائرة النظريات الفلسفية ليلحقه بالممارسة اللسانية »[1].

وقد تضاعفت من هذه الجهود إعادة النظر في البلاغة اليونانية القديمة وقراءتها قراءة جديدة يوظف فيها ما توصلت إليه اللسانيات المعاصرة وإذا كان الحجاج قد عرف اهتماما واضحا في بلاغتي التأويل والتلقي إلا أنتأصيله كمبحث وجيز قد برز مع جهود المدرسة البلجيكية ورائدها "بيرلمان".

[1] حافظ إسماعيلي علوي- الحجاج-مدارس و أعلام- ج02-عالم الكتب الحديث-إربد-الأردن-ط01-2010- ص79.

الحجاج عند بيرلمان و "تيتيكا":

لقد ساهم الباحثان في الكشف عن جوانب عميقة في الدرس البلاغي المعاصر لوصفها تأملا في اللغة والفكر وذلك من خلال كتاب "بيرلمان" "البلاغة الجديدة" سنة 1958 " La nouvelle Rhélorique"وهو عنوان فرعي لكتاب «مصنف في الحجاج[1]» وكتاب آخر بالاشتراك مع تيتيكاه "دراسة الحجاج "Traite DE L'argumentation"، حيث درس فيه التقنيات التي تؤدي إلى التسليم بالموضوعات المعروضة.

والحجاج في نظرهما يتجاوز فيما هو حقيقي مثبت، إلى تناول حقائق متعددة، فمبعثه هو الاختلاف وشرطه أن يقوم على موضوعية الحوار ويقف فيه المُحاج موقف الشريك المتعاون، من أجل تحقيق غايته، وهي استمالة العقول (المتلقي) لما يعرض عليه ويجعل العقول تدعن لما يطرح عليها وأن يزيد في درجة إذعانها باعتماد وسائل التأثير في خيالاته وعواطفه وإقناعه[2]، وهو على ضربين:

الأول: تمثله البلاغة البرهانية، حيث يقوم على البرهنة والاستدلال يخص الفيلسوف، جمهوره ضيق وغايته بيان الحق.

الثاني:حجاج أوسع من السابق، يهتم بدراسة التقنيات البيانية التي تسمح بإذعان المتلقي[3].

ومن المواصفات التي خصّها بيرلمان للحجاج تتجسد فيما يلي[4]:

1-أن يتوجه إلى مستمع.

2-أن يعبر عنه بلغة طبيعية.

3-مسلماته لا تغدو أن تكون احتمالية.

4-لا يفتقر تقديمه إلى ضرورة منطقية.

5-ليست نتائجه ملزمة (احتمالية غير حتمية).

---

[1] محمد سالم- الحجاج في البلاغة المعاصرة-م م س- ص 102.

[2] خليفة بوجادي- في اللسانيات التداولية مع محاولة لتأصيله في الدرس العربي القديم-بيت الحكمة-الجزائر-ط01-2009- ص 107.

[3] خليفة بوجادي- نقلا :عبد الله صولة- الحجاج في القرآن الكريم-ص 32.

[4] حافظ إسماعي علوي- الحجاجمدارس و أعلام-م م س-ج/02- ص 182.

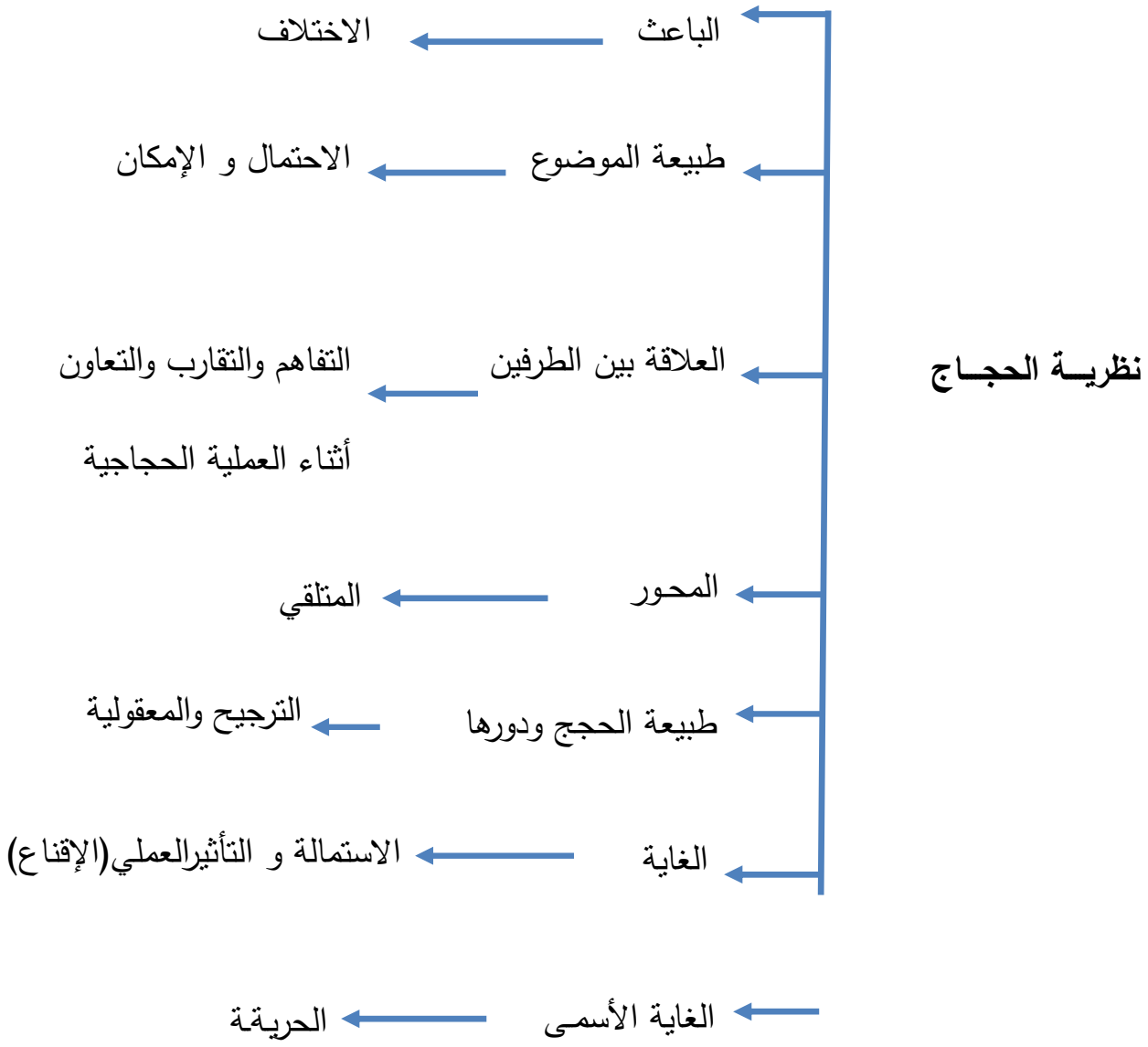
وبناء على هذه الميزات التي قدمها "بيرلمان" نجدها قد توافقت مع النصوص الشعرية التي جسد فيها بلقاسم خمار آلامه وحبه الشديد لوطنه، وهي مدونات مملوءة بالحيوية والحركة في حديثه عن صده الحرب فحضور الشاعركان جسديا وعقليا، حيث كان شاهدعيان لأحداثها وفي نفس الوقت الإفصاح عن معاناته، فقد جعلها رمزا يواسي بها الحياة، إنها تعبير عن لا جدوى الآلام البشرية، وعليه كانت نصوصه تحمل اللغة الطبيعية الموجهة إلى المستمع للتأثير فيه لا للضرورة الملزمة بالرغم من بعد زمن الشاعر عن المتلقي إلاّ أنه ترك بصماته.

ولقد حاول المؤلفان من خلال كتابهما إعادة الاعتبار لمجال الحجاج وتبرئته من جهة من تهمة المناورة والمغالطة والتلاعب بعواطف الجمهور وعقله، ومن جهة ثانية تخليصه من صرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطب به موضوع ضرورة وخضوع، فالحجاج عندهما حوار يسعى إلى إحداث اتفاق بين الأطراف المتحاورة في جو من الحرية والمعقولية، أي أنّ التسليم برأي الآخر يكون بعيدا عن الاعتباطية ولامعقول اللذين يطبعان الخطابة عادة، وبعيدا عن الإلزام والاضطرار اللذين يطبعان الجدل، ومعنى هذا أنّ الحجاج بوصفه حوارا ينبذ العنف، أضحى له مكان خاص إلى جانب البرهنة والإقناع، ومن ثمّ أصبحت له خصائص تميزه عنهما[1].

وهذا المخطط يوضح نظرية الحجاج عند بيرلمان وتيتيكا[2]

[1] حافظ إسماعيلي علوي- الحجاج مفهومه ومجالاته-الحجاج وحوار التخصصات-ج03-ص 344.

[2] جميل عبد المجيد-البلاغة والاتصال- دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة -2008-ص111.


نظريــة الحجــاج
الباعث
الاختلاف
طبيعة الموضوع
الاحتمال و الإمكان
العلاقة بين الطرفين
التفاهم والتقارب والتعاون
أثناء العملية الحجاجية
المحور
المتلقي
طبيعة الحجج ودورها
الترجيح والمعقولية
الغاية
الاستمالة و التأثيرالعملي(الإقناع)
الغاية الأسمى
الحرية

أما مكونات الحجاج وعناصره فهي : المتكلم والمستمع والمقام، بالإضافة إلى الخطاب (النص)، بوصفه المادة التي يترجم فيها مقاصد وأغراض المتكلم، هذه العناصر تندرج مع بعضها البعض كمكونات لهذا الخطاب، وتتفاعل مع بعض لتحقق النجاعة والتواصل في العملية الحجاجية، وأمّا الأساليب والتقنيات فتتلخص في كل الوسائل اللغوية والبلاغية والمنطقية التي يتوصل بها الخطاب إلى الإقناع والإذعان ويحصرها بيرلمان و تيتيكاه في تقنيتي الوصل والفصل[1].

نظرية الحجاج في اللغة عند ديكرو:

إنّ هذه النظرية التي وضع أسسها اللغوي الفرنسي أوزفالدديكرو (O.Ducrot) منذ سنة 1973 نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغة الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلم وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية، ثم إنها تنطلق من فكرة مفادها :«أننا نتكلم عامة بقصد التأثير»[2].

فهذه النظرية تنطلق من مسلمة أن اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية، وبعبارة أخرى هناك مؤشرات عديدة لهذه الوظيفة في بنية الأقوال نفسها[3].

يقول ديكرو: «إنّ التسلسلات الحجاجية الممكنة في خطاب ما ترتبط بالبنية اللغوية للأقوال وليس فقط بالأخبار التي تشتمل عليه»[4].

---

[1] ينظر : عبد الله صولة–الحجاج (أطره ومنطلقاته وتقنياته) من خلال مصنف في الحجاج– الخطابة الجديدة لبيرلمانوتيتيكا– ضمن كتاب:أهم الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إش : حمادي صمود–ص 324.

[2] Oswald.ducrot/ Jean claudAnxmlre ; l'argumentation dans la langue pieremardaga ,Editeur2,galerie des princes,1000 bruxelles,p07.

[3] أبو بكر العزاوي– اللغة و الحجاج– العمدة في الطبع– الدار البيضاء–ط01–1426هـ–2006–ص14 .

[4] Oswald.ducrot/Jean claud–Ibid page .07.

حيث تحدث ديكرو عن الحجاج في مؤلفه المشترك مع زميله أنسكومبر (L'argumentation dans la langue)، ليقرأ بأن الحجاج متجذر في اللغة، أي أنه لا يمكن فصل اللغة عن الحجاج.

لقد إنبثقت نظرية الحجاج في اللغة من صلب نظرية الأفعال الكلامية التي وضعها (أوستن وسيرل)، و قد قام ديكرو بتطوير أفكار وآراء (أوستن)، واقترح في هذا الإطار إضافة فعلين لغويين هما : فعل الاقتضاء وفعل الحجاج[1]، مما يعني أن الحجاج في رأيه لغوي لساني، ومنه قام ديكرو بإعادة تعريف مفهوم التكليم(التلفظ) أو الإنجاز بأنه:«فعل موجه إلى إحداث تحويلات ذات طبيعة قانونية أي مجموعة الحقوق والواجبات، ففعل الحجاجيفرض على المخاطب نمطا معينا من النتائج باعتباره الاتجاه الوحيد الذي يمكن أن يسير عليه الحوار، والقيمة الحجاجية لقول ما، هي إلانوع من الإلزام يتعلق بالطريقة التي ينبغي أن يسلكها الخطاب بخصوص تناميه واستمراره»[2].

والخطاب كما يذهب إلى ذلك ديكرو و أنسكومبر: ليس فقط وسيلة بل هو غاية أيضا، فهو وسيلة إخبارية تكمن غايتها في التأثير على الغير، وهذه العملية التأثيرية هي التي تدعى الحجاج بالنسبة لنا، نقول عن المتكلم إنه يقوم بحجاج حينما يقدم القول ق1، أو مجموعة الأقوال، وغايته في ذلك حمله على الاعتراف بقول آخر ق2 «أو الأقوال ولكن هذه العملية وباعتراف الباحثين، لا تتم بهذه البساطة، إذ أنه ليس بمجرد أن نتلفظ بقول معين ق1 نكون قد حملنا المخاطب على استنتاج ق2، إنّ هذه العملية أعقد مما نتصور بسبب تدخل عوامل أخرى لغوية وغير لغوية في التحديد الدقيق للدلالات»[3].

[1] أبوبكر العزاوي –اللغة و الحجاج–العمدة في الطبع–الدار البيضاء–ط01–1426هـ/2006م–ص 16.

[2] المرجع نفسه–ص16.

[3] عمر بلخير– تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية– منشورات الاختلاف–الجزائر–الطبعة الأولى–2003م– ص221.

إنّ ديكرو يفرق بين معنيين للفظ الحجاج: المعنى العادي والمعنى الفني أو الإصلاحي، والحجاج موضوع النظر في التداولية المدمجة هو بالمعنى الثاني[1] وعليه نتطرق لمفهوم المعنى الأول والثاني ضمن الجدول الآتي:

نوع الحجـاج	مفهومـه
الحجـاج بالمعـنى العـادي	ويعني به طريقة عرض الحجج وتقديمها، ويستهدف التأثير في السامع، فيكون بذلك الخطاب فعالا، وهذا معيار أول لتحقيق السمة الحجاجية، غير أنه ليس معيارا كافيا، إذ يجب ألاّ تهمل طبيعة السامع أو (المتقبل) المستهدف، فنجاح الخطاب يكمن في مدى مناسبته للسامع، ومدى قدرة التقنيات الحجاجية المستخدمة على إقناعه، فضلا عن استثمار الناحية النفسية في المتقبل من أجل تحقيق التأثير المطلوب فيه[2]
الحجـاج بالمعـنى الفـني	يدل على صنف مخصوص من العلاقات المودعة في الخطاب والدرجة في اللسان، ضمن المحتويات الدلالية والخاصية الأساسية للعلاقة الحجاجية أن تكون درجية أو قابلة للقياس بالدرجات، أي أن تكون واصلة بين السلالم[3].

كما قدم ديكرو مفاهيم الحجة التي تمثل بناء استدلاليا أو عنصرا دلاليا يقدمه المتكلم لصالح عنصر دلالي آخر، قد يرد في شكل قول أو نص أو مشهد طبيعي أو سلوك غير لفظي، كما

[1] صابر حباشة- التداولية والحجاج- مداخل ونصوص- صفحات للدراسة والنشر- دمشق- سوريا- ط1-2008-ص 15.

[2] ينظر: نفس المرجع-ص 21.

[3] المرجع نفسه- ن ص.

تكون ظاهرة أو مضمرة بحسب السياق، والشيء نفسه بالنسبة للنتيجة والربط الحجاجي الذي يربط بينهما وهذا ما نوضحه فيما يلي:[1]

-أنا متعب، إذن أنا بحاجة إلى الراحة.

-أنا متعب، أنا بحاجة إلى الراحة.

-أنا متعب.

-أنا بحاجة إلى الراحة.

فإذا قارنا بين هذه الأقوال، فسنجد أنه تم التصريح بالحجة والربط والنتيجة في المثال الأول، وثم التصريح بالحجة والنتيجة وأضمر الرابط في المثال الثاني، أمّا المثال الثالث فلم يصرح فيه إلاّ بالحجة، والنتيجة مضمرة يتم استنتاجها في السياق، ونجد عكس ذلك في المثال الرابع، حيث ذكرت النتيجة وأضمرت الحجّة.

حيث تميزت هذه الحجج اللغوية بجملة من الخصائص منها:[2]

سياقيــة	نسبيــة	قابلــة الإبطال
إن الحجة التي يقدمها المتكلم قد تؤدي إلى حجة أخرى بحيث يمنحها السياق صبغة حجاجية وبهذا تكون العبارة الواحدة المتضمنة لقضية واحدة حجة أو نتيجة وذلك بحسب السياق .	إذ تحمل حجة قوة حجاجية معنية، فقد يقدم المتكلم حجة ما يدافع بها قضية معينة لكن في المقابل يستدل الخصم بحجة قوته متناقضة لها تكون أقوى منها، أي أن هناك حججا قوية وضعيفة، تترتب بحسب درجتها.	يمكن للحجة أن ترفض أن تنقض بواسطة حجة أخرى أقوى منها.

فاللغة تحمل بعدا حجاجيا في جميع مستوياتها، فهي عند ديكرو وسيلة مجالية في جوهرها ومسرح لظهور المقتضى، باعتباره شكلا من أهم الأشكال الحجاجية الكامنة فيها، يقال في هذا

[1] أبوبكر العزاوي- اللغة والحجاج-م م س- ص18.

[2] ينظر: نفس المرجع-ص 19.

الصدد:«ليس المقتضى حدثا بلاغيا مرتبطا بالقول وإنما هو ثابت في اللغة نفسها، وهو ما يدعونا إلى ضرورة أن نعتبر اللغة بصرف النظر عن استعمالاتها المختلفة لها مسرح محاورة ومواجهة بين الذوات البشرية»[1] .

ومن المعلوم أن المقتضى باعتباره أداة حجاج ناجعة يحصل في رأي ديكرو من التركيب وهو أمر بديهي، ولكنّه يحصل في رأيه أيضا من الكلمة[2].

أمّا وظيفة الحجاج عندهما فتكمن في التوجيه، حتى أنهما حصرا دلالة الملفوظ في التوجيه الناتج عنه، ويحصل هذا التوجيه في مستويين:مستوى السامع ومستوى الخطاب، حيث يوجد تداخل ما بين المستويين، و عليه شاعرنا كان في مقام التوجيه يستحق التأثير في السامع.

إنّ أهم مأخذ قد يعيب هذه النظرية حصر صاحبيها دلالة الملفوظ في التوجيه والرأي عندنا كما يقول صولة أن دلالة الكلام (وحتى الكلمة) ليست الدرجة فحسب وإنما التوجيه جزء من دلالة ذلك الكلام وبعض منها، فقد يكون لهذا الكلام بحسب المواقف التأويلية التي تستدرج منها دلالات تتجاوز الحجاج والتوجيه، وتفيض عنهما، ونسمي ذلك الجزء من دلالة الكلام أو الكلمة "الدلالة الحجاجية " أو المعنى "المعنى الحجاجي" أو"الطاقة الحجاجية" أو " الوظيفة الحجاجية" حتى وإن إختلفت معاني هذه التسميات[3].

وقد لخص محمد طروس أهم الأفكار الواردة في التداوليات المدمجة عند ديكرو و أسكومبر وهي كالتالي:[4]

استقلال المقول عن المحتوى الخبري، أي عدم الحكم عليه بالصدق أو الكذب، لأنه لا تنطبق عليه شروط الصدق، ومنه أصبح الحكم عليه يستند إلى القوة والضعف التي تحكم علاقة الحجج ببعضها البعض.

---

[1] O.Ducrot –le dire et le dit– édition minuit– 1984–P 30/31– نقلا عن عبد الله صولة–الحجاج

[2] Ibid-p 30/31.

[3] نقلا عن عبد الله صولة– الحجاج في القران الكريم–م م س–ص35 .

[4] محمد طروس–النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية و المنطقية و اللسانية–دار الثقافة–الدار البيضاء–ط01–1426هـ/2005م–ص107/106 .

اندماج التداول في الوصف الدلالي، ويشتغل مباشرة على البنية التركيبية فيسمى بالتداوليات المدمجة، والوصف الدلالي آلة لها الكفاءة نفسها للذوات المتكلمة تربط المعنى بالقول، وتصور لنا الحدث اللساني باعتباره امتدادا للذاتية، غير أن نظرية التداولية المدمجة ارتبطت بالسلالم الحجاجية و الروابط والعوامل الحجاجية وهذا ما نطبقه على نصوص محمد بلقاسم خمار باعتبارها نصوصا طغت عليها السمات الحجاجية.

علاقـة الحجاج بالخطاب الشعري:

إن الفعالية اللغوية لا تنتهي عند حدود صياغة الجملة ومعرفة قيمة الحقيقة فيها، بل تتعدى ذلك إلى فعالية تلفظ الجملة ودوره في تغيير اجتماعي مخصوص وتحويل موضوع الجملة الواقعي من موضع إلى آخر.

إن قيمة الحقيقة لجملة ما لا تنحصر في البناء الدلالي لها، وإنما ترتبط هذه القيمة بارتباط الجملة بواقعها، حيث تنتقل الحقيقة من طابعها الدلالي المتعلق بقيمتي الصدق والكذب إلى طابعها الحجاجي المتعلق بقيم الاستعمال والفعالية و التأثير[1]،فالأداء الإغرائي الحجاجي هو عملية حجاجية الهدف منها توصيل بكل كلفة وتأثير.

وانطلاقا من هذا القول نتوصل إلى منهج نسير عليه أثناء هذه الدراسة التحليلية للخطاب لموضوع بحثنا "حجاجية الخطاب الثوري"، أما الخصوصية التي ينفرد بها الخطاب الثوري قد تبينت في أشعار شاعر جزائري معاصر وأن أصبح القول عنهأنه شاعرمخضرم عايش أحداث ثورية رهيبة ،غريب عن أرضه معروف بتفرده في بناء تصور خاص استمده من الواقع المعيش آنذاك، حيث يؤكد على ضرورة الانطلاق من ضوابط تصورية.

وفي هذا الميدان يضيف عبد الله صولة رأيه في خصائص الأسلوب: "أنها تتجاوز جوانب المعجم و التركيب، والصّورة إلى الموسيقى، ومن المظاهر الموسيقية في القرآن إيقاعه الذي حظي بأكثر من دراسة في العصور الحديثة، لكن إيقاع القرآن مبحث صعب بطبيعته، فما بالك

[1] ابن خلدون عبد الرحمان أبوزيد ولي الدين–المقدمة– تح: خليل شحادة– دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع– ط01–(1424هـ/2003م)–بيروت– لبنان– ص57.

إذا (تناولته) من جهة الحجاج؟ إنه ليس مجرد ثوب تزيين وتجميل خارجي يضاف إلى الكلام ليميز به الشعر من النثر، كما كان أرسطو ينظر إليه في كتابه "**فن الشعر**" وليس هو بالمساعد فحسب على جعل الكلام مؤثرا مقنعا، كما كان أرسطو أيضا يرى في كتابه "**الخطابة**" وإنما الإيقاع جزء من معنى الكلام الفني لا يتم بدونه وشكل ذو معنى، بل إنه في رأينا قد يحمل من الشحن المعنوية باعتباره دالا ما لا يحمله المدلول نفسه[1].

و يتجسد من هذا القول أن خصائص الأسلوب تضم القرآن والشعر حيث أن بحثنا يخص نصوص شعرية كونها حملت بعض الآيات القرآنية لأن الشاعر أخذ من القرآن والحديث والسنة ليكون قوله باثا صريحا لأمة عربية وكذلك زاوج حديثه بالشعر الثوري لتجسيد آلامه حيث زاوج ما بين الشعر والقرآن وبيّن حجاجية الخطاب ضمنها، وسواء كان الخطاب نصا أو ملفوظا أوسع من النص، فإن الخطاب والنص كلاهما شكل لغوي له وظيفة منطقية أو إدراكية، وسواء كان الخطاب نصا أو ملفوظا أوسع من النص، فإن الخطاب والنص كلاهما شكل لغوي له وظيفة منطقية أو إدراكية، وهي تقوم بإيصال المفاهيم إلى ذهن المخاطب معتمدة على بناء خاص يقوم على التعليل وتقديم المسوقات الداعية للاستعمال وممارسة التشبيهات والاستعارات معتمدة على القرائن المحلية إلى المعنى.

ويذهب عبد الله صولة إلى تبيان ذلك من رافد الاستعمال أو« الرافد التداولي على أن الكلمة إذ تدخل التركيب النحوي تدخله وهي محمّلة ببعد تاريخها الدلالي الذي اكتسبته من طول تجربتها القولية بدخولها سياقات استعمال كثيرة مختلفة وخروجها منها»[2]، الكلمة أقل من الجملة، فهي من أجل ذلك في حاجة أن تعمل في غيرها أو يعمل غيرها فيها، لتتولد عن ذلك البنية النحوية العامة التي تعطي الكلمة دلالتها فيها، كون الكلمة أكبر من الجملة من حيث أنها تضفي عليها معاني استمدتها من تاريخ استعمالها الطويل في جمل أخرى اضمحلت وتلاشت وبقيت تلك الكلمة تدور في عالم خطاب مستعمليها محمّلة بالدلالات التي ظهرت من استعمالها في تلك

[1] عبد الله صولة– الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية–ط02–دار الفرابي–بيروت –لبنان–*2007 –ص 72.

[2] ينظر: المرجع نفسه –ص72.

الجمل، والكلمة من زاوية «نظر حجاجية تكسب أيضا الخطاب الذي ترد فيه وقعا معنويا خاصا وبعدا حجاجيا أعمق من علاقته بمتلقيه ويقول ذلك إن الخطاب يرمي دائما إلى تغيير أوضاع المتلقين الذين يوجّه إليهم»[1].

وعليه يتضح أن الحجاج يرتبط بمقام الخطاب، فالحجاج "ليس عملية حشد الحجج وربط مفاصل الكلام، وتعليق بعضه ببعض فحسب، بل يعني كذلك جملة من الاختيارات الأخرى على مستوى المعجم والتركيب وأزمنة الأفعال وصيغ الكلمات وأنواع الخطاب وتستجيب لعلاقة الشاعر بالمتلقي وتلائم وضع المتلقي ومقتضيات المقام"[2]إذن يجب على الشاعر أن يختار الأوقات المناسبة، ويتفقد أحوال المتلقي فيقصد ما يحبه ويتجنب ما يكرهه، ويلائم كلامه لأن لكل مقام مقال " ولكل مكان مقال، ولكل كلام جواب، مع أن الإيجاز أسهل مراما وأيسر مطلبا من الإطناب، ومن قدر على الكثير كان القليل أقدر"[3]، وهذا ما يتطلب من الشاعر مراعاة المقام وأحوال مخاطبيه وكذلك مراعاة الإيجاز.

أمّا في الإطار الحديث عن علاقة الإشتراك بين طرفي الحوار يقول طه عبد الرحمان: "فما تكلم أحد إلا وأشرك معه المخاطب في إنشاء كلامه كما لو كان يسمع بأذن غيره، وكان الغير ينطق بلسانه، فيكون بذلك إنشاء المتكلم بالسبق الزمني ما كان ليلزم عنه إنفراد بتكوين مضمون الكلام، بل ما أن يشرع المتكلم في النطق حتى يقاسمه المخاطب دلالاته لأن هذه الدلالات الخطابية لا تنزل على ألفاظها فتزول المعاني على المفردات في المعجم، وإنما تنشأ وتتكاثر وتتقلب وتتعرف من خلال العلاقة التخاطبية"[4].

إذن فالعلاقة بين المتحاورين تسهم في إنشاء الدلالات وتفاعلها وتأثيرها، والشاعر يستند إلى علاقته بمخاطبيه حتى يكون قادرا على التأثر و التأثير فيهم. ومراعاة المقام تساعد على تحقيق

---

[1] عبد الله صوله – الحجاج في القرآن (المرجع المذكور سابقا) – ص72.

[2] سامية الدريدي– الحجاج في الشعر العربي القديم–م م س–ص 88.

[3] رسائل الجاحظ الفصول المختارة من كتب الجاحظ اختيار الإمام عبيد الله بن حسان– شرح وتعليق: محمد باسل عيون السود– المجلد الثاني–ج 04–منشورات محمد علي بيضون–دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان–ط01–1420هـ/ 2000م– ص 144.

[4] طه عبد الرحمان– في أصول الحوار وتجديد علم الكلام–المركز الثقافي العربي–ط04–2010م–ص 45.

القدرة الإقناعية للخطاب الحجاجي وهي "أمر لا غنى عنه حتى رام الفعل في الآخر و أراد إقناعه... بل إن حاجة المتكلم إلى مراعاة المتلقي والاستحواذ على انتباهه في مرحلة أولى ثم الفعل فيه في مرحلة ثانية أمر قد أجمع عليه الدارسون المهتمون بالحجاج".

من هذا القول نجد أن موضوع دراستنا لطالما حصر لمقام الشعر من جهة، ومن جهة أخرى أن ما يوفره الشعر الثوري النضالي الحماسي كان يلُمّ قدرة فائقة من جوانب الإقناع، لأن أقوى الحجج التي وظفها خمار عبر مسيرته الطويلة غالبا ما حملت في مجملها النصح والحكمة والموعظة إلى إصلاح المتلقي مرة أخرى، كما أنه لم يتقيد بحدث خاص، وهذا ما يكمن في الوظيفة الجمالية للشعر وهذه الأخيرة تجعله مزودا بقيم حجاجية قوية، إذ يخرج المتلقي من التذوق الجمالي إلى نوايا حجاجية بارزة، تُعدّل من مواقفه وتؤثر فيه، مما يجعل البعد الجمالي للنص الشعري يضطلع بوظيفة حجاجية وفي هذا المجال يقول محمد بلقاسم خمار:«لقد أصبح لمفهوم الأديب عندنا مفهوم ثوري... وحقا ليس في هذا أي إجحاف للأدب على ما أعتقد، لأن طبيعة واقعنا تفرض علينا أن نكون واقعيين، وضراوة ثورتنا تحتم علينا أن نصيب الهدف بكل صراحة وإخلاص، إن برصاصة أو بكلمة"»[1].

فهو يجسد ذلك انطلاقا من المنظور الجماعي لشعراء عصر الثوارات حيث يرون أن شعر الثورة هو: "صخابٌ لجبٌ، مجلجل النبرة، قوي الإيقاع بقرع الآذان بألفاظه الجزلة وتعابيره التي تتدرج تحتها المبالغة والتهويل، باعتباره يعتمد على أسلوب الجهر أكثر من أصوات الهمس التي تعبر عن المواقف الرومانسية"[2].

ومن تم نلاحظ أن الشعر يتوافق مع الوظيفة البلاغية والتأثير الذي يقود إلى بعث الإحساس و الإمتاع ، وكل هذه الخواص نسميها بالركائز الحجاجيةالإقناعيةيستميللها القلب والعقل، ولهذا فإن معنى الحجاج يتسع ليشمل الشعر كذلك، فالشعر يحمل خطابات متنوعة، لأنه الخطاب الذي يسعى إلى تغيير أو تثبيت موقف سواء بالتأثير في المتلقي عبر الكلام الذي يؤخذ من

[1] عمر بوقرورة– العزية والحنين في الشعر الجزائري الحديث–د ت– منشورات جامعة باتنة–د ط–ص 224.

[2] ينظر: المرجع نفسه– ص224.

عواطف وانفعالات الشاعر أو من الجانب العقلي الذي يجعل الشاعر يرسم طريقا لبناء نصه الشعري، وعليه يبقى تدعيم هذا النص بالقوة الحجاجية لكي يتمكن من إشعال فتيل الانفعال، لأن البيت الشعري في حد ذاته حجة وشاهد على ما واكبه الشعراء بنوع من اصطناع بعض الألفاظ التنميقية.

وقبل الولوج في العلاقة التي تربط بين الحجاج والخطاب الشعري لا بد أن نقدم مفهوما موجزا للخطاب من الجانب اللغوي و الاصطلاحي لكي نلم بعنوان المذكرة وتصبح خاضعة للترتيب والتسلسل من حيث ضبط الموضوع وسلامته.

مصطلح خطاب: أتناول معناه لغة، ثم اصطلاحا.

أ-المعنى اللغوي: عرف المصطلح خطاب (Discours) مفاهيم عدة يقال : "خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه، أي :أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان[1] وورد في المعجم الوسيط: "الخطاب: الكلام، وفي التنزيل العزيز: "فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب"[2] فالخطاب في المعاجم يعني الكلام المتبادل بين المتخاطبين.

وقد ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فمنها ما جاء على صيغة الفعل في قوله تعالى: "وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما"[3]، والمصدر في قوله تعالى: "وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب"[4].

أي أتيناه البينة وزودناه بقدرة على الكلام البليغ.

ب-المعنى الاصطلاحي: وورد لفظ الخطاب بكثرة عند علماء الأصول نظرا لكونه الأرضية التي استقامت عليها أعمالهم، إذ عرفه **الآمدي** بقوله: "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه"[5].

---

[1] ابن منظور- لسان العرب-تعليق:علي شيري-مادة خطب-و دار إحياء التراث العربي-بيروت-لبنان-ط02-275/2.

[2] سورة ص- الآية 23.

[3] سورة الفرقان-الآية63.

[4] سورةص-الآية 20.

[5] إبراهيم مصطفى وآخرون- المعجم الوسيط-مجمع اللغة العربية-القاهرة -ط03- دت- 1- ص 251.

أما عند الغربيين فلم يحظ بتعريف موحد، وذلك لاختلاف مناهج الدراسات اللسانية، فمن الباحثين من نظر إليه من الناحية الشكلية، أي بمقارنته بالجملة التي يتجاوزها في الشكل والحجم، ومنهم من وصفه من خلال استعمال أي وحدة لغوية وآخرون ذهبوا إلى وصفه بالملفوظ[1].

ويأتي الخطاب على أنواع عديدة، منها ما يرتبط بغرض الخطاب كالخطاب الحجاجي والسردي، والوصفي، وغيرها، ومنها ما يتعلق بنوع المشاركة كأن يكون حوارا، أو مجرد مونولوج، وأخرى تتعلق بطريقة المشاركة مباشرة (Direct)، أو غير مباشرة (Indirect)، إلى جانب نوع آخر للخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره، كأن يكون خطابا لسانيا شفويا أو مكتوبا، أو غير ذلك من الأنماط.[2]

[1] ينظر: عبد الهادي ظافر الشهري– إستراتيجيات الخطاب"مقارنة لغوية تداولية"– دار الكتاب الجديد– بيروت–ط1– 2004– ص 37/35.

[2] طه عبد الرحمن- اللسان والميزان أو التكوثر العقلي- المركز الثقافي العربي -ط01- 1998- ص136.

الفصـــــــــل الأول

الحجاج و الشعر الثو ري

I الحجاجية في الشعر :

أول ما يضم حديثنا في هذا الفصل خاصة والبحث عامة هو: هل يجوز أن نتحدث عن الحجاج في مدونات الشاعر أو الشعر عامة؟ وعليه ينبغي علينا أن نلج غمار التطبيق لكي نثبت إمكانية حضور المصطلح الحجاجي في الشعر، لكي تتحقق مطالب هذا البحث ، وهذا ما أثار جدل العلماء ضبط وتحديد خصائص الشعر الحجاجي.

قبل أن نبدأ يجب أن نذكر خصائص خطاب الحجاج حتى يتضح لنا ، إن كانت هذه الخصائص تتوافق مع خصائص الشعر التي وظفها محمد بلقاسم خمار في مدوناته، ولا جرم أن الخطاب تتعدد أنواعه منها[1]:

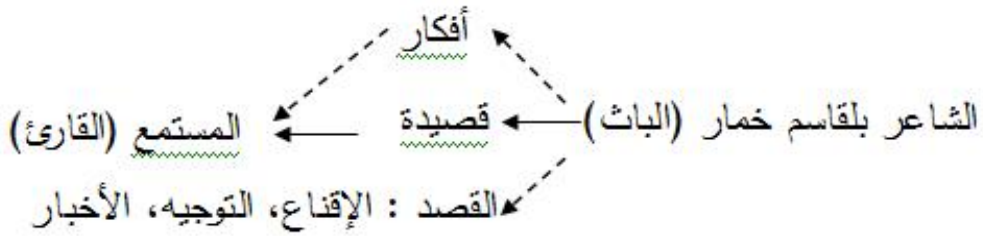
1. **الخطاب الإخباري**: information هدفه الإعلام والإخبار والتنبيه.
2. **الخطاب التحليلي**: Analytique هدفه الفهم ، حيث يقوم على الشرح والتأويل وما يقتضيها من ترتيب وتبديل.
3. **الخطاب التوجيهي** : Editoril إن تأويل قضية ما يعتمد على بيان مالها وما عليها مؤكداً محاسن موقف ما و مساوئه مثيرا للمبادئ و القيم مذكرا بالتاريخ.
4. **الدراسة** : Essai وهذا نوع من الخطاب يحتاج أن يكون الدارس مفكراً ، يبحث في جل القضايا المختلفة بطريقة جادة وبمنهاج ملائم.
5. **خطاب الرأي**:d'opinion الغرض منه تقويم فكرة ما.
6. **الخطاب الحجاجي**: Argumenté هدفه الإقناع بوجهة نظر في طريقة تناول الأشياء بل قد يحاول حمله على الإذعان دون اقتناع حقيقي وهو خطاب يلزم صاحبه على نحو صارم بما جاء فيه.

[1] ينظر: سامية الدريدي –الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة–بنياته و أساليبه–عالم الكتب الحديث–ط01–2001– ص25.

وعليه يتضح أن الخطاب الحجاجي خطابٌ وُضع على شكل مخصوص مترابط الأفكار ومتناغمٌ بقصدٍ معلن مع وعي المتكلم بما يقوله، وفق تقنيات خاصة مضبوطة، ويتدخل في وضع محتمل نسبي لأنه « لا يتدخل إلا في الحالات التي يكون فيها اليقين موضع طعن»[1]

والغاية من الحجاج هي استمالة المستمع نحو الأطروحة المراد تثبيتها، وهذا الإذعان والإقناع يقتضيان تماسا فكريا بين المتكلم والمتلقي.

إن دراستنا للحجاج والشعر الثوري يجعلنا نتوصل إلى أن الشعر غالبا ما يحمل سمات خطابية نبرية الصدى وهذا الأخير يلمس ثورية حماسية يتميز بها الشاعر، ومن أهم سمات الخطاب عموما، هو أنه يقتضي باثا ومتقبلا وهذا ما نلمسه جليا عند محمد بلقاسم خمار ، فهو عرض أفكاره بطريقة تأثيرية جعلت القارئ أو المتلقي يستميل إلى كلامه، وهذا ما يشكل محتوى الخطاب والغاية منه ، حيث تُعْرضُ هذه الأفكار بهدف الإقناع وهذا ما يتضح في المخطط الآتي:



هذا المخطط يوضح أن وظيفة الشعر تتعدى إلى جانب الوظيفة الشعرية وإلى جانب وظائف أخرى، مثل الوظيفة الانفعالية والوظيفة التوجيهية وهي وظائف مست أشعار خمار لأنه صور حقيقية وأبرز المكانة التي تحتلها بلاده في نفسيته،مثل: «حث المتلقي على القيم الفاضلة ومكارم الأخلاق وَرَدْعِه المعايب والنقائص وعموم الفواحش فيؤدي الشعر على هذا النحو إلى تركيز منظومة القيم وتثبيت نظام الأخلاق»[2] فالوظيفة الحجاجية الإقناعية في الشعر أشمل وأعم، لأن

[1] محمد الوالي – الاستعارة في محطات يونانية عربية وغربية– دار الأمان – الرباط– ط1(1426هـ–2005م)– ص356.
[2] سامية الدريدي –الحجاج في الشعر العربي القديم –م م س– ص69/68.

هدف الخطاب الحجاجي هو الإقناع، ويهدف إلى تعديل فكرةٍ أو نقد أطروحة أو جلب اعتقاد أو دفع انتقاد»[1] .

ومن خلال دراستنا لدواوين الشاعر يبقى السؤال المطروح هل خصائص الخطاب الحجاجي تتوافق بالصورة والضبط مع خصائص الشعر الثوري الذي أضفى حماسة في نصوص خمار أم لا؟ و من هذه الخصائص نذكر ما يلي:

1. **القصد المعلن**: يحاول من خلال خطابه تحقيق الهدف الإقناعي، وهو ما يعبر عنه اللسانيون بالوظيفة الإيحائية للكلام»[2]حيث ينطبق هذا الكلام على الشعر الثوري عند خمار فهو يقنع الإنسان المحارب ضد وطنه بأنه جدير بالعطاء لنيل كرامته الإنسانية، حيث يستخدم أشكالاً تلون شعره سواء بالجود والكرم أو العنف حتى يستميل المستمع ويقنعه بأسلوب الإغراء.
2. **التناغم**: إن التأثير في المتلقي وإقناعه بفكرة معينة تقوم على التلاؤم من خلال الانطلاق من قول مقبول لدى المتلقي،« وتفاديا للفشل في آراء القصد فإن الخطيب لا ينبغي له التسليم إلا بالمسلمات التي تتمتع بقبول كاف، أي تكون مقبولة عند المستمع كذلك»[3]، وعليه يتضح دور المتكلم في توظيفه للاستدلالات بدقة وتسلسل حتى يتحكم في قوة التأثير.

ولكي يحقق المتكلم الهدف الاقناعي «فقد يعلن أمورا ويذكر أخرى، حيث يقوم باختزال فكرةٍ ويسهب في تحليل فكرة أخرى، حيث يأتي بالفكرة الواحدة على أنحاءٍ مختلفة، فيتجلى في نصه سحر البيان وتتأكد فتنة الكلام»[4] ولذلك فإن نجاح الحجاج مقرون بطبيعة المتلقي حيث يقوم المتكلم«باستثمار الناحية النفسية من أجل تحقيق التأثير المطلوب منه»[5].

---

[1] طه عبد الرحمن –اللسان والميزان أو التكوثر العقلي–المركز الثقافي العربي–الرباط–المغرب–ط1998/01 – ص226.

[2] سامية الدريدي –الحجاج في الشعر العربي القديم–م م س – ص26.

[3] محمد الوالي –الاستعارة في محطات يونانية عربية وغربية–م م س– ص371.

[4] ينظر: سامية الدريدي –الحجاج في الشعر العربي القديم –المرجع المذكور سابقا– ص26–27.

[5] صابر حباشة –التداولية والحجاج–مداخل و نصوص–صفحات للدراسة و النشر–دمشق–سوريا–ط01–2008– ص21.

* **الاستدلال:** الحجاج هو مجموع الاستدلالات من أجل عرض أو تأكيد أو نفي فكرة ما إنه:«علاقة استدلال إرضاءً لقواعد العقل لنهج خطوات المنطق وعلاقته، إرضاء وإمتاعا وجذبا واستمالة لشعور وقيم المخاطبين»[1]، لأن طبيعة الحجاج تخضع لترتيب عقلي للعناصر اللغوية حتى يحقق المحاجج غايته في الإقناع.

* **البرهنة** :تتمثل في كل تقنيات الإقناع مرورا بأبلغ إحصاء وأوضح استدلال وصولا إلى ألطف فكرة وأنفذها»[2].

* **الحوارية:** أو ما نسميها بالتحاورية وتشكل هذه الخاصية سمة أساسية من سمات الخطاب الحجاجي« ونفي انفتاحه على القراءة والتأويل والنقاش، وذلك ما يؤكد مظاهر الحركية الثقافية»[3]

لأن أصل الخطاب الحجاجي حوار متلق يقوم على علاقة تربطه بالباث ويعد الحوار أنجع سبيل وأسلم طريقة يتخذها المتكلم لدراسة حجج مخاطبيه ومواقفهم بطريقة مقبولة ومن شروط الحوار مايلي:

- اشتراك المخاطب في الحجاج وأن يكون المتكلم مقتنعا بحججه متفقا مع ذاته.
- وضوح الأدلة والبعد عن التناقض واحترام مسلمات المتلقي.
- عدم التركيز على أمور حدسية خاصة يصعب توضيح مضمونها الحجاجي إلى المتلقي[4].

* **التخطيط:إن** «**احتجاجنا** لموضوع ما يعني أننا نرسم طريق الخطاب كونا مصغرا يمثل النموذج الأمثل لوضعية ما دون أن يعكس مقتضيات البناء العلمي»[1]، وهي خاصية تعتمد على البعد الحواري.

---

[1] عبد السلام عشير – عندما نتواصل نغير–مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج–إفريقيا الشرق–الدار البيضاء–المغرب–2007م– 126.

[2] سامية الدريدي –الحجاج في الشعر العربي القديم م م س– ص.27

[3] محمد ولد الأمين– حجاجية التأويل في البلاغة العربية المعاصرة–منشورات المركز العالمي للدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر–طرابلس–الجماهيرية العظمى–ط01–2004– ص17.

[4] محمد ولد الأمين– حجاجية التأويل في البلاغة العربية المعاصرة –م م س– ص19/ص20.

* الانتقائية: تعني«انتقاء واختيار العناصر المكونة لهذا العالم بشكل دقيق، أي بشكل يساير فيه تلك العناصر المنتقاة غاية للخطاب»[2] كما ينبغي على الباث أن يحسن انتقاء حججه لتكون ملائمة لوضعية المتلقي فتتحقق غاية الخطاب، فقد تتعدد طرق بناء الحجاج لتحقيق غاية أو عدة غايات.

ولكي يحقق الخطاب هدفه، يجب على الباث أن ينطلق من مقدمات تكون عادة محل اتفاق،وأن يحسن انتقاء واختيار العناصر التي يعتمد عليها الخطاب، لأن خطاب الشاعر يجب أن يكون متناسقا ومتناغما ومنسجما مع ميول المتلقي، وقد يعتمد على **الاستدلال** و**البرهنة** باعتبارهما عنصرين ضروريين في الخطاب الشعري وهذا راجع إلى إثارة مشاعر المتلقي حسب المقام ومقتضى الحال.

وعليه عند ذكرنا لهذه الخصائص الخطابية الحجاجية يتضح أنها خصائص تطابقت مع ثورية الشاعر وخير دليل على ذلك الآمال والسرور وحب الوطن ويتجسد في معاني التضحية بالنفس والنفيس وفي هذا الصد يقول محمد بلقاسم خمار[3]

مِنْ مَعْقَلِ الثَوْرَةِ والثُّوَارِ مِنْ قِلْعَةِ الجِهَادِ التَضْحِيةِ
أَوْراسنَا يا جَبَل الأَحْرارِ فِيكِ رَفَعْنَا شُعْلَةَ الحُرِيَّةِ
آثارُكِ العَرِيقة البُنْيَانَ تَحْكي لَنَا عَنْ عِزِّكِ التليد
وَعَهْدُكِ الناهِضُ بالعُمْرانِ يَشْدُو بأَنْغَامِ الصبح الجَدِيدُ.

في هذه الأبيات حقق الشاعر هدفه الخطابي لأنه يبين حب الوطن في أقصى معاني التضحية لا تكون إلا بإسترادة معاني سعادة الشعب التي ضاعت إبان الاحتلال، فخمار استعان ببعض المفردات التي دلت على حقيقة هي أن رجل الثورة في ساحة الوغى ومثال ذلك أورسنا فهي دلالة على مكانها ودورها في الأبيات أنها تدل على اللهب والتوهج الثوري وبالتالي تعد رمزا لاندلاع الثورة، وكذلك استعمل الشاعر القصدية المعلنة في أبياته المذكورة حيث كان فيها نوع من

[1] ينظر: سامية الدريدي ---الحجاج في الشعر العربي القديم –المرجع المذكور سابقا–ص30.
[2] ينظر:المرجع نفسه – ص30.
[3] محمد بلقاسم خمار– رحلة في رحاب الجزائر الجميلة– ص257.

الإيحائية الثورية والتزامه الشديد بها، وإثبات حق مدى إسهامه في الدعوة إلى الجهاد من أجل الحرية والحماس ومن أجل الدفاع عن كرامة وطنه، وذكره للأحداث ومسايرته لها.

وعليه كانت الأبيات سابقة الذكر تحمل طابع التناغم لأنها أثرت وتؤثر في جو المتلقي، كما أنها حملت «سحر البيان الذي أثر في الحالة النفسية للشاعر فكان بذلك خير شاهد على شعب عانى قصور ردودٍ الفعل الذي أثارته الوقائع الاستعمارية، وكما كان شاهدا على مأساة الشعب إلى النضال المسلح»[1]، فخير عيان أن خمار استدل بهذه الأبيات وغيرها من أبيات أخرى لأنه لم يكتف بذكرها فقط بل تعدى الذكر إلى أشعارٍ أخرى، فكانت أبياته مرتبة اعتمدت على المنطق العقلي ذو عناصر لغوية محكمة النسق، ذات انتقائية في فصاحة التعبير والاختيار السليم للعبارات الثورية التي أفاضت مشاعره في ساحة الوغى، وهذا لا يقل عن الحوارية التي طغت على الأبيات المقدمة، فدوماً ما يكون باث ومتلقي إذن خمار قدم والجمهور استقبل أفكاره، وبالتالي كان تأثير وتأثر بين الطرفين وفي الأخير كانت العناصر الحجاجية في شعر خمار ذات تخطيط محكم لأنه احتج عن المحن والآلام التي عاشها الشعب الجزائري إضافة إلى احتضانه الوطن الصغير ألا وهو بسكرة، فكان حنينه أقوى ونبذ سيطرة النهب والسلب بسيفه الشعري.

ومما يؤسف حقاً أن عددا من المثقفين يظنون «أن الحداثة يتوقف حدها عند تحطيم الجدار الشكلي للقصيدة والدوس على ديباجة العمل الفني متناسين بذلك أبجديات الحداثة»[2].

وهذا ما عبر عنه شلتاع عبود في قوله : «إن الحداثة لا تعني شكلا فنيا نلهب وراء تحقيقه نستورده أو نضعه عابثين، وليست الحداثة كذلك فكراً منظوما عن مخترعات العصر واتجاهاته»[3].

وعليه نستنتج أن عنوان الحداثة لا يبرر تشويه الممارسة الشعرية أو حصرها في نطاق الإتباع لمنجزات الغرب الحديثة، دون صهر للعناصر الوافدة مع العناصر الذاتية التي تمنح الخلق الأدبي أصالته وآفاقه الحيوية[1].

---

[1] ينظر : العرب دحو– الشعب الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى– دت .المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر –د ط– 1989 ج118/01.

[2] عبد الحميد هيمة– الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري– دار هومة للطباعة .الجزائر .د ط، 2005–ص23.

[3] شلتاع عبود شراد– الغماري شاعر العقيدة الإسلامية – دار مدني– الجزائر .د ط، 2003–ص30.

والحداثة في الشعر الجزائري كانت متأخرة مقارنة بالمشرق ، وقد أورد أسباب ذلك صالح خرفي وقصرها فيما يلي:

- نظرة الجزائري للمستعمر وموقفه منه، موقف الجزائر من الثقافة الفرنسية – بالرغم من النداءات المبكرة التي رفعها رمضان محمود في العشرينيات....»[2].

فمصطلح **الحداثة** له مفاهيم نظرية شمولية نشأت في رحاب فلسفات وتصورات ومذاهب وإيديولوجيات مختلفة، ومن هذه المرجعيات الحداثية انطلقت الحداثات الشعرية في العالم، بالخصوص العالم العربي حيث حُظيت باهتمام بالغ في كتابات المفكرين والنقاد والشعراء العرب.

وعليه أتت الحداثة مصرة على تحطيم البنية الإيقاعية التقليدية بشدة مؤسسة إيقاعا جديدا يتناسب مع القصيدة الجديدة ، هاته القصيدة التي سميت تسميات عدة وأخذت أشكالا عديدة والتسمية الراجحة تراوحت ما بين شعر التفعيلة والشعر الحر الذي تضاربت حوله الآراء وانتابته الشكوك خاصة في شرعيته، إذ أن العديد من المتعصبين لا يزالوان يعتبرونه الولد غير الشرعي للأدب.

والملاحظ حاليا في حركة الشعر الحر أنه لم يقم على مبدأ تجاوز الأبحر الشطرية ونبذها تماما، ولا يرمي إلى القضاء على الأوزان الخليلية وإنما يدعو إلى اتباع أسلوب جديد ونمط آخر يقف بجوار الأسلوب القديم ، فالشعر الحرإذن هو ظاهرة عروضية يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويرتبط بعدد التفعيلات في الشطر الواحد الذي ليس له طول ثابت وإنما يتغير عددها (التفعيلات) من شطر إلى شطر آخر ويكون هذا ضمن قانون عروضي يتحكم فيه ذلك، أن النظام الذي يحكم القصيدة الحرة وحدة التفعيلة، ويشهد هذا أن بنية الإيقاع التقليدي القائمة على وحدة البحر تحطمت وبتحطمها أدى إلى تحطيم بنية البيت المتوازي الذي كان يمثل روح التناسب

---

[1] عباس بن يحي– مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر – دار الهدى للطباعة والنشر –عين مليلة – د ط 7 – د ت– ص 172.

[2] صالح خرفي – أصوات من الأدب الجزائري الحديث– المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر –ط 01–1984 ص52.

في القصيدة وبضياع هذا الإطار الواحد في بنية البيت المستندة إلى التكرار فتحت الحداثة على النص الشعري أبوابا من الإيقاع لم يكن توقعها قديما.

ومما يجدر القول أن ظهور هذا النوع من الشعر ارتبط بعصر الخمسينيات مع جيل جديد من الشعراء الشباب ، حيث أكد معظم الدارسين أن البداية الحقيقية لهذا الاتجاه بدأت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية وهو قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ الثالث والعشرين من شهر مارس عام خمس وخمسون تسع مئة وألف وبالتحديد في عددها ثلاث مئة وثلاثة عشر، فالشاعر كتب قصيدته في الأبيار يوم الخامس عشرة من نفس الشهر والسنة وأن البصائر هي التي نشرتها في عددها (313).

ويؤكد الصالح خرفي أسبقية أبي القاسم سعد الله على تجربة الشعر الحر في الجزائر وأن من كتب هذا اللون زمن الثورة إنما بعده، وكان سعد الله أول من حمل لواء التجربة لكتابة الشعر الحر ويليه باويه الذي قدم روحا جديدة في الشكل والمضمون وكان شاعرنا خمار ثالثهم في تجربة هذا الشعر في الخمسينات، لأن تجربة سعد الله كانت الطريق المثالي لفتح باب المغامرة أمام شعراء آخرين باعتبار الكتابة كانت على منوال غير تقليدي إلا أن التجارب الفنية تفاوتت من شاعر لآخر حسب الذوق والدقة في التنسيق الفني ومن هؤلاء الشعراء نذكر محمد الأخضر السائحي وأحمد العوالمي وغيرهم.....الخ.

.وظيفة الشعر ودوره في النص الحداثي المعاصر:

إن الحديث عن الشعر أمرٌ متشعب الأبواب باعتباره صورة فنية نشأ مع البشرية، وتتبعها في مراحلها وتغيراتها حيث لم يعد مجرد محاكاة أو خيال، ولا وسيلة للوعظ والإرشاد، ولا مجرد إيقاع وأنغام منتظمة، بل تحول إلى نسيج لغوي محكم، كل عنصر فيه لا يكتمل إلا ببقية العناصر الموجودة في النص الشعري.

والشعر تجربة إنسانية بها عبر المجتمع عن أفكاره السائدة آنذاك، حيث رسم صورة الواقع لدى الشعراء، ورفرف بصوره عن زوايا الشخص المبدع، وهو أيضا وَعْيُ الإنسان لذاته أولا بعد أن استطاع إدراك ما حوله من متغيرات ، فبه وقف صامدا أمام الصعوبات والعقبات التي أحاطت بمجتمعه، فكان الشعر الدرب الذي لَبَّى التطلعات الجمالية للمجتمعات و عبر عن حاجات الشاعر الذاتية.

وظاهرة تطور الشعر مطردة في جميع ميادين العلوم والفن الأدبي لدى الأمم، وهي دليل على أصالة الأمة وقدرتها على الاستيعاب، وقد تجلت لنا أصالة أمتنا العربية في غنى أدبها وتنوعه للتطور الفكري الاجتماعي عبر مختلف العصور، وهي إن مرت بمرحلة خمول شملت حياتها الثقافية والسياسية ، فقد حاولت بعدها أن تلتمس الطريق الأمثل إلى مواكبة الأمم التي سبقتها في ميادين التطور العلمي والثقافي.

كما أن الشعر كان مرآة المجتمع وبالأخص الشعر الجزائري الذي عبر عن هذه الإفاقة مصوراً أبعاد الحياة المعاصرة، ورموزا إلى عناصر جديدة منها البنية والشكل ، لأننا لا يمكن أن نتصور تطور الشعر من مضامينه ومحتواه على ضوء ما طرأ على المجتمع الجزائري من مواقف صعبة دون أن يحدث تغيير مماثل في تركْيبه اللغوي وإطاره الفني، فالشكل والمضمون يشكلان الوحدة العضوية.

وعلى هذا الأساس تعتبر محاولة الشاعر الجزائري الذي نحن بصدد دراسة أشعاره في الفترة المعاصرة "خمار"، ظواهر صحته ونماء الأدب المعاصر، فضلا عن كونها تعبير عن الحياة المعاصرة بكل أبعادها الفكرية والفنية والنفسية ، رغم مرافقتها لفترات شاذة ومؤلمة عن واقعنا، إلا أن الأمة الحية هي التي تنفتح على تيارات العصر الذي نعيشه، فخمار رسم صورة الشعر الجزائري المعاصر، حيث كان شعره هاجسا أمام قضايا مختلفة من صور وإيحاءات وكشفه عن أساليب القصيدة الجزائرية المعاصرة في فترة زمنية حافلة بنتاج أدبي زاخر يجعل لمسار الشعر الجزائري الحديث مراحل متطورة، وخُطى واضحة في التعبير بصدق عن حياة شعب عايش

ويلات الاستعمار وظلماته المستبدة، مستمدا روحه من هذا القسط المبيت من الأجنبي قائمة في بداية أمره على الدعوة والعمل ثم اليقظة والانتباه وصولا في نهاية المطاف إلى الثورة والانطلاقة الجديدة.

ولا شيء كالشعر يغوص ليكشف ما دفناه في أعماقنا عبر الزمن المعلوم، فوقت الشعر هو زمن اكتشاف الذات، إنه وقت محتاج إلى رؤيا ترسم خريطة المستقبل، والشعر هو الجسم نحو هذه الرؤيا»[1].

وقد يعبر الشاعر في هذه القصيدة عن جوانب من رؤياه بطريقة مباشرة، «غير أن الكثير من هذه الرؤيا تظل مقيمة في المستويات غير الواعية من العقل، ولا يتم الكشف عنها إلا بواسطة بناء القصيدة، أسلوبها وصورها ولغتها المجازية»[2].

إن القول هنا بوظيفة الشاعر اعتباره شاعر رائدا يتحمل مسؤولية كبيرة لما يقوم به اتجاه قومه ووطنه، حيث يحمل رسالة في مجتمعه إيمانا بمكانته البناءة ودوره الإيجابي في التطور والرقي.

ولأن الشاعر الجزائري قد وعى بهذا الدور، وحاول أن يجسده، فكانت آراؤه تعتبر بعكس إيمانه بما يفعل، وفي هذا الصدد يقول **رمضان حمود**:« إن دور الشاعر الريادي لا يقف في حدود النظر إلى الواقع، والتفاعل مع الحاضر فحسب، إنما دوره أن ينظر إلى مستقبل شعبه وأن يهيئ التربة الصالحة للخلق... »[3]

وانطلاقا من هذا القول يرى رمضان حمود وضع على عاتق الشاعر مسؤولية بناء المستقبل باعتباره عنصرا محفزا بين روح الحماسة و الثورة و التعبير من خلال شعره، لأنه يحمل مضمونا و رسالة تحرك كيان المتلقي، وعلى هذا النهج صار شعراء الجزائريين مؤمنين بدور الشعر، وراسمين خططه عبر مسيرتهم النضالية كما نجد "محمد بلقاسم خمار" ثمن وقدس ضرورة الشعر، لأنه ليس كلاما وإبداعا فحسب، بل رسالة وأمانة يتراءى سموها فيما تحققه هذه الدنيا،

[1] اعتدال عثمان.اتجاهات الشعر العربي الحديث.مجلة فصول النقد الأدبي) الجزائر– العدد الرابع– يوليو– 1981 – ص279.

[2] علي جعفر العلاق– في حداثة النص الشعري– الشروق النشر والتوزيع– الأردن– ط 01–2003–ص17.

[3] **علي جعفر العلاق**- في حداثية النص الشعري- الشروق للنشر والتوزيع- **الأردن**-ط01- 2003- ص17.

وبنفس الوعي والإحساس والإدراك ثمن دور الشعر لما فيه من انعكاس على حالة شعبه ضمن نصوصه الشعرية وفي نظره يتضح أن الشعر والشعب متعلقان بعضهما البعض فالشعر لطالما أثار الحماس في النفوس ، وبعث الشعور الوطني والقومي و الإنساني في القلوب ، مبرزاً كل ما تعرض له المجتمع أنداك .

وقد شارك الشعر في كل معارك الأمة النضالية، وأبلى فيها بلاءً حسنا، فأسهم في قضايا وحدة المجتمع وإنهاضه وتحريره كما شارك أيضا في قضايا التعليم ونشره»[1].

وعلى هذا الأساس يبقى دور الشعر يحمل المكانة البارزة عند الشعراء الجزائريين وبالأخص خمار، لأن الشعر تعددت وظائفه وكانت له مسؤوليات في الساحة الفنية ، فمكانة الشعر عند خمار كانت حاسمة حينما أرهص لثورة الشعب بعد أن صار معشوق جمهوره بفضل كتاباته الشعرية التي دونها وهو في حضن الغربة، حيث أيقظت ضمير الأمة العربية وحرضت النفوس لتعمل جادة على استقلال الوطن، وعليه كان حديث خمار يعبر عن الضمير الجماعي للأمة ، حينما سار معها على درب النضال الطويل ، من هنا جاء موقفه من الشعر الذي اتخذه منذ أن صحا على واقع أمته سلاحا الحرب.

ومن ثم اتخذ شاعرنا بلقاسم خمار الشعر حزاما لضم جروحه وآلامه وبه أدرك خطورة المستعمر ، فأصبح الشعر طرفاً محركا وفعالا في صراع الذات الجزائرية مع الآخر ، وأن الكلمة تحتل مكانة مرموقة ضمن ساحة القتال التي اتخذها الجزائريون في بحر الغزاة ، وانطلاقا من هذا القول يتجسد قول الشاعر صاحب القلم الرشيق الذي عرف معنى الشعر منذ طفولته وفي هذا الصدد يقول:

الشِعْرُ بيانٌ.
ونَبوءةُ إرهاصات الشعْر.
لِهذا الزمن الأمْريكي[2].

[1] صالح خرفي –شعر المقاومة الجزائرية– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر – د ط. دت –ص216.
[2] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع- دت-مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيعط01-2009م-ص535 .

وانطلاقا من هذه الأبيات أن الشعر في نظر الشاعر هو الركيزة الأساسية والجسد الذي تسكنه روح المعاني التي تتفجر فيها مكنونات وأسرار القلوب معبرة عن عبقرية الذات الشاعرة التي ظلت تخترق الظلام بنورها، حاملة أحاسيس الإنسان وأناته، حيث تكررت كلمة الشعر في البيت الأول والثاني وهذا ما يدلنا إلى التساؤل لماذا وظف التكرار وهل اعتبره الشاعر وسيلة وسلاح يدفع به الظلم لينشر الحق بين شعبه، كما اتخذ موسى عصاه ليصون الحق في زمن الاستبداد الفرعوني الذي لا يختلف في جوهره عن الاستعمار المعاصر الذي حل بالأمة العربية والإسلامية.

أم الشعر حين ينبغي أيصبح صوت الشعب ، وأن يواكب مرحلة المقاومة الثورية للأجنبي الغاصب، وطارد المتخاذلين عن القيام بواجبهم نحو وطنهم المسلوب، في ظل الخروج من عتمة الزوايا، ومن أسرار التقليد ، ولن يستطيع صوته أن يصل إلى القلوب ، إلاّ إذا احتفل به الشاعر وأدرك غايته وأهمية رسالته[1].

لاسيما من هذا المنطلق نتطرق إلى مفهوم الحداثة بالنسبة للشعر الجزائري، لأنها ذات صلة بعصرية النص الشعري وتحديثه ومدى رؤية الشاعر محمد بلقاسم خمار وارتباط زمانه بأحداث مجتمعه الذي عرف كفاحا طويلا ويتجسد ذلك في الشعر الثوري ضمن نصوصه الشعرية.

وفي هذا الصدد يقول يوسف الخال متحدثا عن الحداثة :« كثيرا من الشعر العربي الحديث لا هو جديد فالحداثة لا تكون بأشكال تعبيرية شعرية معينة، بل باتخاذ موقف حديث اتجاه الحياة ومنها القصيدة»[2].

فالحداثة التي أقرتها أوروبا جعلت الكثير من الشعراء يعتمدون نهج الحداثيين الغربيين باعتمادهم على قوالب جاهزة .

[1] عبد العزيز المقالح–ملامح من القصيدة الجزائرية في بداية مرحلة التحديث–مجلة الثقافة ، ع 89– سبتمبر –أكتوبر– 1985– ص179.

[2] عمر أحد يوقرورة – دراسات في السعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير)، دار الهدى ، الجزائر. د ط.2004– ص143.

والحداثة ليست المقصود منها العزف على وترٍ جديد وإهمال القديم كلية، وإنما هي النظرة الشاملة الواعية الفاحصة بهذا التراث القديم بمنظار جديد.

علاقة الحجاج بالشعر:

انطلاقا من مسلمة أن اللغة في جوهرها**خطاب**لا يخلو من**الحجاج**، وأن الحجاج لا ينحصر في استعمالات خطابية ظرفية ، وإنما هو بعد ملازم لكل خطاب على وجه الإطلاق، فحيثما وُجد خطاب العقل واللغة فإن ثمة إستراتيجية معينة نعمد إليها لغويا وعقليا إما لإقناع أنفسنا أو لإقناع غيرنا[1].

والخطاب الشعري كغيره من الخطابات اللغوية الأخرى لا يخلو من هذه الآلية الإقناعية، باعتبارها تعتمد على أساليب بلاغية وبديعية، وبالتالي تعتبر الخواص الجوهرية للغات الطبيعية التي توظف في خطابات الشعراء، مثلها في ذلك مثل الالتباس والشرح والقياس....الخ، فهي عناصر تدخل ضمن آليات الحجاج في الخطاب الشعري التي يهدف الشاعر من ورائها إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه عن طريق الإيجاز الذي يتوفر في النص[2].

غير أن بعض الباحثين نظر إلى الشعر والحجاج على أنهما متعارضان ونجد هذا مثلا عند فيلسوف الأمريكي تولمين TOULMIN الذي لخص موقفه في المعادلة التالية الحجاج≠ الشعر، حيث علل رأيه بكون «الحجاج يتأسس ويقوم على الإبتذال، فليس هناك حجاج فردي ، وعليه الشعر يقوم على الرؤية الفردية ، أما الحجاج فهو يقوم على المعرفة المبتذلة والشائعة»[3].

إن كان رأيه صائبا إلى حد ما فإننا نرى أن الشعر هو الآخر يقوم على الإبتذال، كما أن الرؤية الفردية نجدها في هذا وذاك ، ولقد كان كثير من فلاسفتنا العرب ، ومعهم بعض النقاد أمثال حازم القرطاجني أكثر اعتذالا ، فبالرغم من أنهم يؤمنون بأن الإقناع والتخييل مما يميز الخطابة من الشعر، إلا أنهم أشاروا في مواضع عدة في كتبهم فالخطابة قد تستعمل التخييل، والشعر

---

[1] ينظر: حبيب أعراب – الحجاج والاستدلال الحجاجي– عناصر استقصاء نظري– ص 99–100.

[2] ينظر: أبو بكر العزاوي– اللغة والحجاج – العمدة للطبع .الدار البيضاء – د ط 01 2006، ص101.

[3] -ينظر:**أبو بكر العزاوي-الحجاج في الشعر**-نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر-مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية- **العدد**07-1992-كلية الآداب بني هلال-ص99.

يستعمل الإقناع، فحازم القرطاجني مثلا يرى أنه لما كان لهذين النمطين هدف واحد: هو إعمال الحيلة وإلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه"[1] ومن ثم اشترك في الإقناع والتخييل وهذا الأخير يفي القصد .

وبالتالي:«أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بها لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]، والكلام المخيل تدغن له النفس من غير رؤية أو اختيار ، والرؤية تفي التأمل والتفكير في الأمر قبل العزيمة عليه، والتأثر بالشعر ناتج عن سيطرة الخيال وهيمنته على الفكر لدى المتلقي.

وفي موضع آخر تحدث أرسطو عن الخطابة ، حيث كشف عن استعمال اللغة للتمويه والخداع في الحجاج، والتأثير بالقول للتحكم في القول وذكر أنّ«الريطورية قوة تتكلف الإقناع»[3]، والاختيال بالكلام يكون بتهيئة السامع واستدراجه حتى يصدق قوله.

تأثر الفارابي (339هـ) بفكر أرسطو حينما ميز بدوره بين جودة التخييل وجودة الإقناع ، حيث قال: «إنّ جودة التخييل هي غير جودة الإقناع والفرق بينهما أنّ جودة الإقناع يقصد بها أن يفعل السامع نفس الشيء بعد التصديق ، وجودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل أو الهروب منه والنزاع إليه، وإن لم يقع تصديق كما يعاف الإنسان الشيء الذي إذا رآه يشبه ما سبيله أن يعاف على الحقيقة ، وإن تيقن الذي يراه أنه ليس هو ذلك الشيء الذي يعاف»[4] فقد تؤثر قوة التخييل الشعرية على السامع وتستدرجه، فتجعله ينفعل بها ويقوم بالإنجاز والفعل حتى وإن لم يقع التصديق.

---

[1] حازم القرجاجني– منهاج البلغاء وسراج الأدباء– تج: محمد الحبيب بلخوجة. تونس–1966– ص46.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] أرسطو طاليس – الخطابة – الترجمة العربية القديمة – تج : عبد الرحمن بدوي– وكالة المطبوعات الجامعية– دار القلم – بيروت لبنان– 1979– ص09.

[4] ألفت كمال الروبي –نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد – ص 120 – نقلا عن مصطفى الغرافي .الأبعاد التداولية لبلاغة حازم .كتاب : مناهج البلغاء وسراج الأدباء – ص275.

حيث يعرف الشعر بالكلام المخيل، ومفهوم التخييل يوناني الأصل اعتمده الفارابي بدلا من كلمة المحاكاة[1]، ويستطيع الشاعر أن يحدث إنفعالا وجدانيا في المتلق وهذا ما سماه بخلق الأريحية والباعث لهذه القوة الشعرية هو التخيل وهو :«الكلام الذي تدغن له النفس فتبسط عن أمور وتنقبض عن أخرى من غير رؤية واختيار، وبالجملة تنفعل انفعالا نفسانيا غير فكري»[2] .

والمتلقي يميل إلى التعبير التخييلي، بحيث ترتاح إليه نفسه دون أن يصدقه العقل ، وقوة الشعر تكمن في الربط بين الضمادات فتتناسب الدلالة عند الإشارة إلى الأشياء ، وجال الشعر الخيال سواء كان صدقا أو كذبا ، حتى إنّأحكام النقاد كانت إنطباعية في تبرير جودة البيت، حيث قالوا في هذا الصدد إنّ : «خير الشعر أكذبه»[3].

ومن هنا كان التمييز بين التخييل في الشعر والإقناع في الخطابة لأن الشاعر يخاطب العاطفة ، والخطيب يخاطب العقل فكان مصطلح العقلي ضد التخيلي، حيث جعل المعنى العقلي في مقابل التخييلي فالعقلي المجرد، ولا يعقد فيه بالأخذ لأنه مشترك أي غير شعري»[4].

فإذا كان التخييل عماد المعاني الشعرية وقوامها ، فهذا لا يمنع من وجود الإقناع في الشعر ووجود التخييل في الخطابة؛ لأنّ « التخييل يأتي على درجات شبه الحق ، وغُشيَ رونقا من الصدق، باحتجاج يُخيَّل، وقياس يُصنع فيه ويُعمل»[5]؛ بل إنّ التخييل لا يمكن أن يحدث التصديق في قلب المتلقي ويؤثر فيه دون إقناع.

وليس التخيل والإقناع معيارين للفصل بين الشعر والخطابة في كل الأحوال «فكل من الخطابة والشعر يستعين الواحد منها بأدوات الآخر دون أن يتخلى عن هويته ما دامت الاستفادة تتم في

---

[1] أرسطو طاليس – كتاب الشعر – نقل أبي بشرمتى بن يوسف القبائي من السرياني إلى العربي – تح: شكري محمد عباد – الكتاب العربي. للطباعة والنشر بالقاهرة – 1386هـ–1967م ص194–195.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص197.

[3] عبد القادر الجرجاني – أسرار البلاغة –تح : محمد فاضلي – المكتبة العصرية صيدا – بيروت (1424هـ/2003م) ص 202.

[4] محمد العمري – البلاغة العربية أصولها وامتداداتها – إفريقيا الشرق 1999– ص96.

[5] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة–م م س– ص199.

حدود ضيقة»[1]؛ حيث يمكن للشاعر أن يعتمد على الحجاج في شعره من أجل الإقناع دون إسراف في ذلك، كما يمكن للخطيب أن يعتمد على التخييل «فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء»[2]، فقد ينْزِل الشاعر مترلة الواعظ المرشد، أو الناقد المغير فيعتمد الاحتجاج والتأثير بغية تحقيق الإقناع.

فالشعر والخطابة يشتركان في غرض واحد؛وهو«إعمال الحيلة في إلقاء الكلام في النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه.... فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه»[3]؛ حيث إنّ المراوحة بين الإقناع والتخييل أبلغ وأقدر على تحصيل الغرض المقصود في الإذعان والتصديق سواء كان ذلك في الشعرأو الخطابة ، لكن لا ينبغي استكثار التخييل في الخطابة ولا الاستدلال في الشعر.

نستنتج مما سبق أنه يمكن للقول الشعري التخييلي أن يكون قولا حجاجيا بالغ التأثير ثم إنّ عمود البلاغة ينتمي إلى علم المنطق الذي يقوم على القياس والضمير وقوة المنطق تتجلى في معرفة الشيء الذي هو حق والذي هو شبيه بالحق « والشبيه بالحق قد يدخل في علم الحق... إنهم يتكلمون في أشياء تجري من البلاغة مجرى التزيين والتنميق الذي يكون في ظاهر الشيء وصفحته، لا في الأشياء التي تترل منها مترلة ما به قوام الشيء ووجوده»[4]، لذلك فإن البلاغة ترتبط بالمنطق والقياس البلاغي شبيه بالحق؛ لأنه احتمالي فهو يقوم على التخييل الشعري وهو غير قطعي.

والخيال شرط أساسي في الشعر وهو متمم للعاطفة ، ولا ينحصر في الصورة البيانية؛ إنما يشتمل مضمون القصيدة وأحاسيسها وطريقة عرضها، والخيال يختلف عن الإيهام والتوهم؛ لأنّ

---

[1] محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية عربية وغربية –المرجع المذكور سابقا– ص488.

[2] محمد بن أحمد طباطبا العلوي: عيار الشعر دراسة وتحيق وتعليق محمد زغلول سلام، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية شركة جلال للطباعة ، ط3، ص114.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء–المرجع المذكور سابقا– ص34.

[4] ابن رشد : تلخيص الخطابة ، كتاب إلكتروني ص05 to pdf : www.al- mostafa.com // nj 180 degree.com

الخيال إظهار الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق، ونظرية الحجاج تدرس هذه القيم والحقائق توظيفا حجاجيا، أما التوهّم فهو أن يتوهم الشاعر الصلة بين شيئين ليس لهما وجود.

وكل من الشعر والخطابة وكذا التخييل والإقناع« يشتركان في الهدف، وإن اختلفا شيئا ما في الوسائل المعينة هذا تحقيق الهدف ولكنهما معا يتآزران على غاية واحدة حيث تتفاعل العناصر الشعرية مع العناصر الإقناعية»[1].

فكل من الشاعر والخطيب يسعيان إلى حصول القبول لدى متلقيهما؛ لأنّ« الوظيفة التي يؤديها التخييل في إيقاع المعتقدات موقع القبول لا تقل مرتبة من قيمة العلم في البرهان والظن في الجدل والإقناع في الخطابة»[2].

لذلك تميز خصائص كل منهما وتفصل بينهما،و«ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة مؤكدة لمعانيها مناسبة لها فيما يقصد بها من الأغراضّ، وأن تكون المخيلة هي العمدة ، كذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة»[3].

وحين يحث الشاعر متلقيه على فعل شيء أو تركه، فيكون شعره حجاجيا يهدف إلى استمالته والتأثير عليه، ويجعل من التخيل مساعدا له في هدفه.

ولقد بين **بيرلمان** Perlman و**تيتكا** Tyteca أنّ موضوع نظرية الحجاج« درس تقنيات الخطاب الهادفة إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم أو زيادة درجة تلك الاستمالة»[4].

---

[1] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بلاغة الحجاج في الشعر العربي ، شعر ابن الرومي أنموذجا–مكتبة الأداب–القاهرة–ط2007/01م– ص 09.

[2] أحمد قادم : شعرية الإقناع في الخطاب النقدي والبلاغي–المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات–مراكش–ط01–2009– ص89.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البغاء وسراج الأدباء –م م س– ص361–362.

[4] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بلاغة الحجاج في الشعر العربي –م م س–ص 09.

تنبّه **حازم القرجاجني** إلى القيمة الحجاجية للشعر حينما قال «إنّ التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع قوام المعني الخطابية، واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان على جهة الإلماع في الموضع، كما أنّ التخييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الوضع بعد الموضع؛بل ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تقوم به الأخرى، لأنّ الغرض من الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه، فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما، لذلك ساغ للشّاعر أن يخطب لكن القليل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن الأقل من كلامه»[1].

فقد يستعمل الشاعرالقليل من وسائل الإقناع مع الكثير من وسائل التخييل، كما يجوز للخطيب أن يستعمل المخيلات أقل من استعماله لوسائل الإقناع، فالغرض من الخطابة والشعر جعل النفوس تتأثر بفحوى الكلام فتقبله، والتأثر والقبول غرض حجاجي .

وفي هذا الصدد يرى هنريش بليت أنّ « النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية، وإذا وقعت في تراتبية الوظائف النصية تبعا في نمط المتلقي، فقد ينتج عن ذلك شعرنة نص، أو ضياع شاعريته»[2]،فشعرية النص تكون بقدر هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى،كما يرى جاكوبسن بالإضافة إلى قوة الإيحاء، و كثافة الدلالة. وهذا لا يمنع وجود عناصر إخبارية إقناعية، ولكن لا يجب تغليبها على التخييل الشعري.

والحديث عن بلاغة الشعر وبلاغة الخطابة المشتركين في هدف الإقناع والتخييل يوحى بوجود بلاغة عامة تجمع بين مختلف العناصرالتخييلية والتداولية والحجاجية.

وشعر الثورة كان ملائما مع ما كانت تعيشه الجزائر من 1954 إلى 1962 إلا أنها تبقى العنصر الرئيسي الذي طبع مسيرة الشعر في الجزائر من خلال القضايا التي عكسها هذا الشعر

[1] حازم القرطاجني: منهاج البغاء وسراج الأدباء –تح:محمد الحبيب بلخوجة–تونس–1966–المرجع المذكور سابقا–ص361.

[2] هنريش بليت : البلاغة والأسلوبية–تر:محمد العمري–منشورات دار سال–ط01–المغرب–1989م– ص 102.

في المرحلة الثورية وعليه فالشعراء الجزائريين جسدا جوانب مختلفة مما تفاعلت في محيطهم من قضايا وطموحات فكان بذلك نغما جوهريا في صوت الجزائر[1].

وعليه يتضح جليا أن محمد بلقاسم خمار وظف معاني كثيرة ومتنوعة في شعره، حيث إكتنفها نوع من البساطة ونوع من الغموض حيث« ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر»[2]، فالغموض من أكثر المجالات تأهلا لاحتضان الحجاج الذي الذي يكون « في عالم يهيمن عليه الغموض والإبهام والشك والخلاف»[3] فهذا الغموض يخفي أسرارا وأمورا كثيرة يدخل الشاعر وراءها ليختبئ ويحاول قصارى جهده لتبيين مقاصده النبيلة ومواقفه موظفا وسائل الإقناع، وفي هذا الصدد يقول الشاعر خمار في حديثه عن مأساة الذبح والتقتيل في الجزائر:

مَنْ لَمْ يَمُتْ فِيكَ بِالذَّبْحِ
يَا بُوفَارِيكُ
سَتَأْكُلُهُ اَلنَّارُ[4]
قُرْبَ حَمِى عَرَفَة.....!

ففي هذه الأبيات يصور الشاعر لنا أن الموت لاحق بالعبد أينما ذهب وحيثما كان، فمتى حانت ساعة المرء رحل إلى ربه ، ولا تنقضي ساعة الإنسان إلا بالأجل.

وفي موضع آخر يقول عن تمجيده وتعظيمه لجيش التحرير بمناسبة الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية قائلا:

لَمَّا وُلِدَتْابَّانَ الرُّشْدِ جَبْهَتُهَا وَهَزَّ جَيْشًا لَهُ فِي العِزَّةِالطَّلَبُ[5].

---

[1] ينظر: التواتي بومهلة- نماذج من الثورة في النص الشعري- د ت دار المعرفة د ط –ص26.

[2] القاضي الجرجاني بن عبد العزيز – الوساطة بين المتنبي وخصومه – تح: محمد أبو الفضل إبراهيم – علي محمد البجاوي- مطبعة عيسى الباني الجلي وشركاه – ص431.

[3] سامية الدريدي – الحجاج في الشعر العربي القديم-المرجع المذكور سابقا- ص 62.

[4] محمد بلقاسم خمار – حالات للتأمل وأخرى للصراخ-دت-اتحاد كتاب العرب-سورية- ص238.

[5] سعيد علي القحطاني – الحكمة في الدعوة إلى الله –وزارة الشؤون الإسلامية – السعودية –د ط- 1423هـ ص182.

فهذا البيت فيه تداخل وتشابك مع قول المتنبي في سيف الدولة الحمداني لما قال المتنبي:

هَزَّ الجَيْشُ حَوْلَكَ جَانِبَيْهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا العِقَابُ[1].

فالشاعر شبه الجيش وهو يهتز بيمنته ويسرته حول سيف الدول بجناحي عقاب في طيرانها ، وقد شبه سيف الدولة بالعقاب كونه ملكاً، إلا أنه شبيه به، في حال ما يكون في قلب الجيش والجيش حوله يهتز ويتحرك ، فجعل أصحاب اليمين أحد جناحيه وأصحاب الشمال جناحه الآخر، وجعله في الوسط كالعقاب التي نفضتْ جناحيها .

غير أن استحضار الشاعر لهذه الصورة الرائعة وتحويرها وتغيير دلالتها ، لم يكن بنفس الدرجة والقوة التي رأيناها في قول المتنبي بل كانت دون ذلك، حيث جعل فعل الهز فعلا بسيطا جافاً، يفي به أن الجيش حمل على عاتقه الطلب وهو طلب الإنعتاق والحرية و خاصية الغموض في قول خمار كانت من خواص وسمات شعره وقد تمنح الشعر ضروبا من الشروح المختلفة فينفتح البيت الشعري الذي ينبني على العلو والمبالغة على أكثر من تأويل ويساعد المتلقي في ذلك السياق الذي ورد فيه.

يوظف الحجاج في موضع محتمل ، لأنه«يتدخل إلا في الحالات التي يكون فيها اليقين موضع طعن»[2] وإذا كان الحجاج يستميل المتلقي نحو الأطروحة المراد تثبيتها، فإن هذا الإقناع يقتضي تماسا فكريا بين المتلقي والمتكلم.

وعليه النص الشعري ليس لعبا بالألفاظ فقط، وإنما يهدف إلى الحث والتحريض والإقناع والملاعبة عن طريق الحجج، كونه يسعى إلى تغيير أفكار المتلقي ومعتقداته، وإلى دفعه لتغيير وضعيته وسلوكه ومواقفه.

---

[1] أبو العلاء المعري –شرح ديوان أبي الطيب المتنبي – تح ودراسة : عدد المجيد دياب – دار المعارف.القاهرة – ج 3 ط02– 1413هـ/1992م– ص407.

[2] محمد الوالي.الاستعارة في محطات يونانية عربية وغربية–المرجع المذكور سابقا– ص365.

إرهاصات الثورة في الشعر الجزائري:

شكلت الثورة محورا أساسيا عند الشعراء الجزائريين لأنها أسالت الجبر الكثير وأراقت الهّم، لأنه الوطن، ولأنها حرقة الوطن التي ولدت في نفس الشاعر صمودا وتحديا ، فأخرج الشعب من سباته ثَائِراً غاضباً رغم نقص العدة والعتاد.

الثورة مصطلح ينبع من الثورية،فهي لفظ ظل يستمد ماهيته من عنفوان الذات وتمرد الشعوب وحركية التاريخ، فأبحاث اللغويين القدامى تنحدر بدلالته الأولى إلى مادة : «ثأر، ومنها الثأر، الطلب بالدم[1]، ابن منظور كان في موضع آخر يورد هذا المعنى مخصصا : وقيل :" الدم نفسه"[2]، ثم جعل لفظ "الثأر" من الأضداد في قوله :" الثأر : الطالب، والثأر: المطلوب»[3]هذا اللفظ اقترن في دلالته السياسية الحديثة بنضال الشعوب الأدبية وطموح الأمم العربية إلى التحرر، فخمار في دواوينه إستعان بهذه اللفظة ليستلهم من ماضي أمته وحاضرها أسباب العزة والشموخ والأنفة فثورة الجزائر أعتقت الرقاب وحررت العقول وشيدت للوطن صرح مستقبله.

وفي خضم هذا الصراع تصبح مهمة الشاعر صعبة وأكثر تعقيداً لأن مهمته تصبح مزدوجة ، إن ثوريته يجددها نشاطه داخل حركة الفعل، داخل الجماهير بواسطة الشعر هذا النشاط الذي يؤثر على نشاطه داخل الشعر نفسه[4]، امتزجت إذن الكلمة بالسلاح فأنتجت مولوداً هو الثورة على إيقاع الرصاص والمدافع والقلم وفي هذا الصدد يقول خمار:[5]

يا مَطْلَعُ **ثورتنا**الأنور.
واهتَزَّ **بثورتنا...** يَجْهَرُ.
أقْبِلْ،**فَالثَوْرَةُ**،تَتَقَهْقَرُ.

---

[1]ابن منظور –لسان العرب.مادة (ث أ ر)– دت – دار إحياء التراث العربي– بيروت– ط 01 1988– ج 07ص 350.
[2]نفس المصدر، ص350.
[3]المصدر نفسه، مادة (ث أ ر)، ص350.
[4]ينظر: ياسين أحمد فاعور. الثورة في شعر محمود درويش– د ت – دار المعارف للطباعة والنشر .تونس – د ط– 1989– ص 85.
[5]محمد بلقاسم خمار– مواويل للحب والحزن– –منشورات اتحاد كتاب العرب–دمشق 1994 – ص78.

فلفظة الثورة في هذا السياق الشعري بالذات لم يعد في جوهر دلالته سلوكاً فرديا يجنح إليه المرء بدافع الانتقام أو التغيير عما يجيش به خاطره من صخر وضجر وغضب، وإنما "الثورة " في هذا السياق هي عمل من أعمال العنف الجماعي ، وزحف شعبي عارم واندفاع جماهيري ، يفضل خلاص الأمة وبالتالي تحقيق النصر ونيل الحرية.

ولا جرم أن لفظة الثورة حققت معنى قويا ساهم في دلالة التركيب، إضافة إلى التركيب الإضافي الذي اقترن به هذا اللفظ "الثورة" بلفظة التحرير" وعليه يكون لفظ " الثورة" قد شغل مجالات دلالية عديدة ومنها:

اللفظة	ورد سياقها في الديوان	المعنى لغوي	المعنى العرفي لدى المجتمع	المعنى السياسي
الثورة	العنف بمختلف مزاياه طرق الاستقلالية	المطالبة بالدم ليان النفس	الشعب السيادة	إرادة التغيير عن مواجهة العنيفة

يتضح من هذا الجدول أن شاعرنا خمار حرص على هذا الجانب طبقا لتوظيفه للأسماء والأفعال التي وردت على لفظة الثورة، حيث تكرر في عدة ألفاظ أخرى وهذا ما ذكرناه آنفا في الجدول،فكلها كانت ألفاظ متداولة لدى الشعراء الجزائريين الآخرين لأن لفظ الثورة هو المصدر الذي تعنون به قصائدهم في أغلب الأحيان وهذا ما وجدناه عند خمار ، حيث استعمل مرة أخرى ألفاظا جاءت مطابقة للفظة الثورة مثل: (فجر، الصرخة والغزو، جرحى أيتام، تدمي الوجدان، الهول.....[1]).

وتعددت الدلالات في خطابه الشعري فاستعان بمسار دلالي ذي نمط واحد وكذلك نجد المعاني القوية المعبرة عن الانفعال والتغيير ذات غاية طبيعية مثل: "الرعد، نوفمبر"[2]، أرواحنا ، الجهاد الشهادة، فدلت على انفعال وقوة الحدث التاريخي الذي عرفته الجزائر آنذاك في فترة

[1] **محمد بلقاسم خمار**- مواويل للحب والحزن**م م س**-ص40 وما بعدها.

[2] **محمد بلقاسم خمار**- مواويل للحب والحزن**م م س** – ص 84.

الاستعمار ، وعليه الكلمات حملت صورة سمعية وهذا ما ورد في قوله : (البارود، النيران، رصاص)[1] كلها عبرت عن انفجار ثورة عارمة.

كما أن الشاعر استعان بكلمة نوفمبر في كثير من القصائد وهذا ما يدل على تأثر خمار بهذه الثورة العظيمة، فكان لها وقع في نفسه إذ رددها في أكثر من قصيدة ، حيث كان لها الفضل في استئصال واجتثاث الظلم والطغيان ، فلفظة "نوفمبر" سجلت دلالة زمنية عبر التاريخ رامزة إلى التفجير والتغيير في الآن نفسه وها هو شاعرنا يتحدث عن شهر نوفمبر قائلا:

وَكُلّمَا مَرَّ بِنَا الزَّمانُ زَادَ بنا الهَوانَ والنُقْصانَ.
كَأَنَّنَا مِنْ غَيْرِ أَصْلِ (بن بُولعيدِ) فارْجِعْ إلَيْنا يا نوفمبرُ العتيدُ[2].

ويقول في موضوع آخر:

نُفَمبَرُ.....أيها النائي....كَفاناَ..... من الذِكْرى.....أقِمْ حَتَى تَرانَا[3].

نُفَمبَرُ.....كُنْت فِي المَاضي عَقِيماً فَهِمْتَ بنَا.....وَصِرْتَ لَنَا أَبَانَا[4].

وهذا لا يعني أن الشاعر اعتمد على الأسماء فقط و حتى الأفعال كان حظها أوفر في نصوصه التي دلت على بنية الثورة كونها لا تنحصر قوتها في طغيان حضورها وانتشارها بل تتجاوز ذلك إلى طبيعة قوتها من حيث الكثافة فتتجلى فيما يلي:

- قوة الفعل النوعية وهذا ما يدل على تمامية الفعل أي دلالته على الزمن والحدث في آن واحد، أو لزوم الفعل ، كذلك في حال اتصال ضمير الفاعل بالفعل مثل: (زحفنا، غزونا، فعلنا...) فالشاعر هنا يتكلم بضمير الجماعة وهذا ما يدل على قوة شخصية وتوحيد الكلمة والرأي بصوت

[1] ينظر: محمد بلقاسم خمار-ظلال وأصداء-دت-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-1970- ص138 وما بعدها.
[2] محمد بلقاسم خمار-مواويل للحب والحزن-المصدر المذكور سابقا-ص 84.
[3] المصدر نفسه – ص11.
[4] المصدر نفسه – ص11.

عال واحد وهو صوت الثورة وضميرها ، وهذا ما يرجع إلى قابلية الفعل لإسناد إلى الضمائر تحوله إلى طاقة حركية وتحولية[1].

الأفعال التي وظفها الشاعر بصورة قوية يتضح أنها أدت مهمتها الثورية واصفة وقوعها في النص الشعري الحدث المرير والواقع الأليم وعلاقتهما بالمكان والزمان الذي نص عليهما الشاعر كونهما أفعالا تتحول إلى لبنات أساسية في عملية الإنشاء الداخلي للبنية اللغوية بأكمل وجه[2].

وفي هذا الصدد جسد الشاعر الأفعال التي دلت على ذلك : "يتعثر، يجهر، تفجر، أسحق، استنفر ، تسعمر، تتأر، استنهض، يغدو.

تكرار الفعل في الوحدة اللغوية (الجملة الواحدة) باعتبارها ظاهرة بارزة في شعر خمار ، وهذا ما يدل على حضور الجماهير وفاعليتها وبالتالي الحماس النابع في النفوس ممثلا ذلك في قوله:

ويَضِيعُ الطفلُ ويَضِيعُ الشيخُ تَضِيعُ الأمُّ بلا أَكْفان[3].

لذلك كان الشعر الجزائري شعر نضال وكفاح منذ السنوات الأولى للاحتلال ثم كان شعر ثورة استبشر بها وأرهص لها وعايشها واقعا ملهما ، تحول بموجبه الشاعر العربي عموما إلى روح تستشف ألم الشعب ، وتعتنق جروحه، فكأنه يعيش في أعمار كثيرة من عواطفه وكأنما ينطوي على نفوس مختلفة تجمع الإنسانية من أطرافها ، وبذلك خلق ليفيض من هذه الحياة على الدنيا ، كأنما هو نبع إنساني للإحساس[4] فعظمة الثورة التي صنعت عظمة الشعب الجزائري وخلدته بين الشعوب فلا يذكر نوفمبر إلا وذُكر معه ، ولا يذكر المليون ونصف مليون شهيد إلا وذُكرت الجزائر، هكذا ارتبط نوفمبر وثورته بوجدان الشعراء ، وأصبح ذا رسالة في عصرها بعد الرسالات ، ومسؤولية أخطر من مسؤولية قائد الجيوش، فهو الفلاح والعامل وحامي لغته المضطهدة [5]،

---

[1] ينظر: أسيمة درويش– مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)– د ت – دار الآداب – بيروت 1992– د ط – ص144.

[2] ينظر: أحمد عزوز – أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية–دراسة:نسرين هلال–إتحاد الكتاب العرب–دمشق–دط–2002– ص09.

[3] محمد بلقاسم خمار–حالات للتأمل وأخرى للصراخ–م م س–ص 40.

[4] مصطفى صادق الرفاعي– وحي القلم– دار كالكتاب العربي– بيروت – 2003–ج03.ص 169.

[5] محمد ناصر –الالتزام في شعر ثورة نوفمبر –مجلة الثقافة – السنة 10، ع60، نوفمبر 1980.ص20.

وفي هذا الصدد يقول خمار قصيدة بعنوان أرجع يا نوفمبر[1]:

يا بَلَداً فِيهِ مِنَ المَهَازِلِ بِقَدْرِ مَا فِيهِ مِنَ المَنَازِلِ.
وَفِيهِ مِنَ مَصَائِبِ الحِرْمَانِ بِمِثْلِ مَا فِيهِ مِنَ السُّكَانِ.
فَصَاحِبُ العَقْلِ بِهِ ذَمِيمٌ وَذُو الجَهَالَةِ فِيهِ كَرِيمٌ .
فَقِيرِه، لَهُ الشَّقَاءُ والتَّعَبُ وَلَا يَنَلْ صَاحِبُ المَالِ الطَلَبُ.

إن الثورة جسدت إلهاماً ساميا نهل منه شعراء الفترة ، وواقعا غنيا بالبطولات في ملامح قصيدة أزلية مطلعها شهر (نوفمبر) وفي دوي الرصاص، وجماجم الموتى، وتدفق النجيع، متسع لالتماس الأوزان والقوافي والبحور[2].

وأول ما يطالعنا من شعر الثورة ، رصيد شاعر أصبح مجنونها ، وشاعرها في الوقت نفسه بالرغم من أنه غير معروف إلا أن فاعلية شعره أضفت حماسا ثوريا في الساحة الأدبية وهو شاعرنا الفذ "خمار، فكسب على شعره من روحه النابعة منها لذلك يعتبر من الشعراء الأوائل في القرن العشرين لأنه عايش أحداثا جعلته يكون شاعراً مخضرماً إن صح التعبير،فكان شعره أكثر شهرة في الداخل والخارج في تاريخ الشعر الجزائري، فشعر الثورة كان سلاحا أيضا خارج حدود الجزائر، في الأوطان العربية في مصر وسوريا ، تونس والمغرب ، ورغم ما كان يقدمه من تعريف بالثورة ومباركتها ونشرها ، لم يكن في نظر الشعراء هناك دليلا كافيا على حب الوطن، فالاستشهاد أعلى مراتبه، لأن بلقاسم خمار تغرب عن وطنه ونزل للميدان الدامي.

والشيء الملاحظ أن إرهاصات الثورة تتجلى بشكل مكثف في دواوين محمد بلقاسم خمار، فقد كان شاعراً شديدالإيمان يحب الوطن وكان الكفاح المسلح شغلته الشاغل ، ومن ثم جاءت قصائده مفعمة بالحماس النضالي، كونها أحدثت صدى قويا على الساحة الوطنية ، إلا أن هذا الأخير لقي تجاوبا عند الجمهور وعليه أصبح خمار في نظر شعبه شاعرا الأمة العربية يدافع عن

[1] محمد بلقاسم خمار–ديوان ومواويل للحب والحزن–المرجع المذكور سابقا–ص81.
[2] صالح خرفي ، الشعر الجزائري– المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر– 1984 ص 230.

شخصيتها وكرامتها ويعبر عن شعورها وطموحها بسيفه الدامي وظل قلبه ينبض بحب الجزائر ، إذ زخر ديوانه بهذه النبضات ، كانت ترجمة صريحة لهذا الحب، فديوانه كله موال ثائر ويتميز بنغمة حارة وأنّةٍ عميقة ، ظل الوطن والثورة عمود الرحى لكل الديوان.

إذا خصصنا الحديث عن الثورة الجزائرية يجب أن نستنطق بعض ما سجلته الأقلام والكتابات من وقائع وأحداث، فقد صقلت ثورتنا قرائح كثيرة من الأدباء والشعراء في جميع أقطار العروبة واستقطبت اهتماماتهم ولعل الأدباء الجزائريين لاسيما الشعراء منهم كانوا أكثر هياما وتعلقا بها ، فكان من أبرز الشعراء الذين خلدوها وتغنوا ببطولاتها الشاعر الجزائري محمد بلقاسم خمار إذ تميز بفرط إعجابه بالجزائر وثورتها، وكان له الفضل الكبير في جمع وترتيب ما كتب عن الثورة الجزائرية.

ولئن برهن شعراء الجزائر إبان الثورة التحريرية المباركة بإمكاناتهم الفنية المتواضعة فإنهم برهنوا حقا« بما لا يدع مجالا للشك على أن الواقع المباشر يمكن دفعه إلى آفاق شاعرية دونما أي سقوط في الإبتذال النثري، أو التقريرية الممقوتة، كما برهنوا على أن الكلمة يمكن أن تستحيل رشاشا مدويا في وجه العدو، تقض مضجعه ، وتستشير رعبه، وتكون في الجانب الآخر ملهمته للثوار وحمالة هموم شعب ينشد الحرية والاستقلال»[1].

ففي كل معركة قومية أو اجتماعية في تاريخ العرب الحديث نتاج أدبي يؤدي إلى تغيير الأنفس ، فكان الأدب دائما هو الشرارة الأولى التي انطلقت منها المعارك الكبرى، تلك الثورات التي حررت الإنسان من قيود العبودية والظلم.

[1] ينظر: عقاق قادة– مقال : الكلمة الشعرية ذات المنحى الثوري والبعد التحريري في الشعر الجزائري الحديث– مجلة الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة سيدي بلعباس– الجزائر العدد الثالث– أفريل 2004، ص 65.

«إن الثورة التحريرية المجيدة التي شنها الشعب الجزائري الأبي في غَزةِ نوفمبر سنة 1954 ضد قوة الاستعمار الفرنسي البغيض قد فتحت مجالا فسيحاً أمام الأدباء والشعراء وخولت لهم الانطلاق من قيود التخلف والجمود»[1].

كان لهذه المرحلة الحاسمة الحافلة بالأحداث والأفكار الجديدة الأثر الواضح في الأدب، حيث أن ظروف النضال كشفت للأدباء عن إمكانيات عديدة وتجارب زاخرة دفعنهم لمعالجة مواضع جديدة ومتنوعة ، ويبقى أدب النضال ذا أثر فني فعال، ومحركا وعاملا على التغيير استخدمته الأمة الجزائرية بخاصة والأمة العربية بعامة سلاحا لتحطيم قيود الاستعمار الغاشم وسلاحا لتغيير الواقع المرّ[2] إن الإحساس بحب الوطن أصبح أمرا مقدسا في العصر الحديث ، ولم يعد دار إقامة أو حمى كما يعبر عنه الشاعر القديم، وقد مهد إلى تعميق هذا الإحساس كل من الشاعر الإحيائي والوجداني حيث أصبحت أو كانتا هدفا للاحتلال والتدمير[3].

ولعل أبرز القضايا التي هزت كيان الإنسان العربي في العصر الحديث: القضية الفلسطينية والثورة الجزائرية ، وإننا نشير إلى الثورة الجزائرية لأنها زادت من وعي الإنسان العربي وبصرته بمدى الوحشية التي يتصرف بها الاستعمار إذا ما أراد العرب أن يتحرروا من سلطانه وجبروته، ولقد تجاوب الوجدان العربي مع الثورة الجزائرية أيما تجاوب ،لأنها كانت ثورة شعب بأكمله ، شعب يريد أن يحقق حريته واستقلاله عبر الدم والتضحيات ومن ثمَّ نلحظ أن الشاعر العربي انفعل بمشاهدة البطولة الجبارة كبطولة الشهداء الأبرار أمثال جميلة بوحيرد والعربي بن مهيدي .....إلخ، فالشعب الجزائري كله كان مثالا للبطولة إن لم تكن جبال وأحجار تلك الأرض الطيبة وأرض العروبة.

---

[1] محمد طويلي .الثورة الجزائرية وصداها في العالم .الملتقى الدولي الجزائري 24 إلى غاية 28 نوفمبر 1984– المركز الوطني للدراسات التاريخية ص72.

[2] أنيسة بركات– أدب النضال في الجزائر – رسالة دكتوراه في الآداب – جامعة الجزائر سنة 1973/1974–ص 72.

[3] شلتاع عبود شراد– تطور الشعر العربي الحديث– د ت– دار مجدلاوي للنشر – ط1–1998–ص262.

إن الظلم الذي يتجاوز الحدود والثورة كفعل إنساني يعتبر من الظواهر المهمة جداً في تاريخ الشعوب وهي انتفاضة الشعب ضد التغيير وتحقيق العدالة الاجتماعية ومن خلال الثورة يطلب الإنسان التحرر.

وما يخص الحديث عن إرهاصات الثورة في الشعر بالتطرق لحوادث الثامن من ماي 1945 ووصفها بأنها بداية التحول في الكفاح بانتهاج أسلوب أكثر واقعية ونجاعة في الإقتراب من الهدف وهو الضفر بالحياة بعد الحصول على الحرية ووصف لموقف اندلاع ثورة التحرير ليلة الفاتح من نوفمبر الخالدة، من خلال بعض النماذج لمساهمات شعراء الثورة أمثال محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا والربيع بوشامة وشاعرنا خمار والتي كانت أداة فعالة للتأثير على الشعب أحيانا وأحيانا ذكر بشاعة العدو ، فالشعراء في كتاباتهم الشعرية قاموا بفضح دسائس الاستعمار كونهم اتجهوا إلى المفاجأة والرمز، كون شعر الثورة يعتبر السجل والرسالة الخالصة ، حيث الشعر استطاع التأثير في مسار الثورة وأن يلهم هذا الشعب القوة والعزيمة للتحرك والقضاء على العدو واستجابة الشعب وتفجير ثورته، فالشعرهو الملهم للشعب والملازم له وهذا ما وضحه خرفي صالح في مقولته:«إن الشعر الثوري الملتصق بالثورة مع سهولها وجبالها في مغارتها وكهوفها ، والمنصهر فيها وثبة فدائية في المدن، أو ملحمة عسكرية في الجبال، الملتزم بها كرًّا وفرًّا ، هزيمة ونصرا، هذا الشعر يكاد يكون العمود الفقري لإنتاج الثورة..»[1].

تزامنت الثورة الجزائرية مع ظهور ثورة على التقاليد الشعرية ، فقد عرفت تلك المرحلة قفزة إلى الإبداع ، وتحولا عن التقليد إما على مستوى الشكل وإما على مستوى الموضوع الشعري، فالشعر يشمل قصائد متنوعة فبعضها يصدر من معين الشعر العربي القديم لم تخالطه رياح التجديد والبعض الآخر أخذ مأخذ التجديد فتنوعت القصائد ما بين الشعر الحر والشعر العمودي ، أما من حيث الموضوعات فلم تثبت القصائد على معالجة موضوع واحد بل استطاعت أن تصور الثورة الجزائرية في جوانبها المتعددة فمسّ الكتاب في جوانب كثيرة منها موضوع النصر

[1] صالح خرفي–الشعر الجزائري-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1984-ص239.

والحماسة والحرية والاستقلال ، وتناول الشعراء وصف المعارك وذكر المدن وطبيعة الاحتلال حيث نجد معظم الشعراء يرددون مُدنا جزائرية ومعاقل المجاهدين والثوار، أو مناطق ثورية شاهدة كجبال الأوراس ومدينة بسكرة، وهران و مشرية أو بعض الأسماء لكبار الشهداء والمجاهدين وهذا ما نلمسه في شعر خمار.

وبذلك كانت ثورة نوفمبر ثورة مثالية متكاملة حققت كل المكاسب فوق أرض المعارك المسلحة وفي مختلف المحافل، واستأثرت بمكانة مرموقة في قلوب كل الأشقاء و الأصدقاء و أنصار الحرية، وسجل التاريخ للجزائر من خلالها أروع الصفحات وأشرفها وتخليد أعظم الذكريات في مواقف الشهامة والشجاعة[1].

وقد كانت ثقافة الشعب تتمثل في طباعه وأخلاقه وقيمه وعاداته العربية الإسلامية هي السلاح الإنساني الجبار للذود عن الكيان والانتصار على الصمود المعجز في جبهات النضال للقضاء على أية محاولة عدائية للسيطرة والنفوذ من أجل الحرية، فالشعر فن من الفنون الأدبية التي تختلف مستويات فعلها وتأثيرها في الأمم سواء منها تلك التي تنتج هذه الفنون أو تلك التي تتلقاها عبر وسائط مختلفة، مما هو مرهون بطبيعة الظروف وبمقدرة الفنان، وعلى هذا الأساس يتضح أن «الشعر ديوان العرب»[2]، عكس أوضاعهم وحياتهم وعاداتهم وتقاليدهم وحربهم وأموالهم إما في نطاق عام أو خاص.

ولقد طبعت الثورة مسيرة الشعر الحديث في الجزائر من خلال القضايا التي عكسها الشعر الجزائري في هذه المرحلة من تاريخ البلد والموضوعات التي تناولها، وكان الشعر نتاج مرحلة هامة من نهوض الحركة الوطنية عموما والحركة الإصلاحية خصوصا، وثورة نوفمبر بالأخص، إذ تفاعل معها وعبر عنها تعبيرا صادقا بود وإخلاص فجسد جوانب مختلفة مما كان يتفاعل مع

[1] ينظر: التواتي بومهلة، نماذج من الثورة في النص الشعري، د ت – دار المعرفة – د ط– ص 24.

[2] ينظر:المرجع نفسه-ص24 .

المحيط من قضايا وانشغالات وطموح وآمال ، فكان بذلك نغما جوهريا في صوت الجزائر بوجهها العربي.

حيث انبثق الشعر في الجزائر في هذه المرحلة من صلب بيئة عربية إسلامية شاهدا على مأساة الحياة الإنسانية تحت الاحتلال الفرنسي الذي جثم على الجزائر قرنا واثنتين وثلاثين سنة 1962/1830، فوجد الشاعر الجزائري نفسه منذ فجر فتوته في مواجهة المحنة استبدادا وظلما وقهرا، وهذا ما دفعه إلى احتضان الأمة الإسلامية بأشعاره العربية فاتسعت رواه وعبرت عما جاش في خوالجهم متحسسا آلام الوطن وفي هذا الصدد تعاطفت أقوالهم واتخذت أقلامهم، فالشعراء الجزائريون كثر، كلهم عبروا عما اخترقت نفوسهم من وطنية وقومية ودينية وإنسانية.

فثورة نوفمبر قد أثرت في عدة جوانب منها الجانب الاجتماعي للشعب الجزائري إذ أظهرت الفرق بين المرأة والرجل تجاه الواجب المقدس الذي تمثل في تحرير الوطن ومن حريات المرأة نجدها أنها قد أطلقت العنان للقوى الكامنة فالتفتت حول جبهة التحرير الوطني وأدت مسؤوليات ، بغض النظر عن الرجل الذي ضحى بكامل، قواه لذلك نجد أن معظم الشعراء تغنوا ببطولات وتضحيات مقدمة للوطن وعليه يتضح للقارئ أن لا فرق بين الرجل والمرأة إبان الثورة حتى وإن اختلف النضال بينهم، اختلفت مهام المرأة عن الرجل فكلاهما حارب وجاهد لنيل الحرية بمصداقية أثرت فاعليتها في النفوس.

صمت بعض الشعراء أمام عظمة ثورتهم لم يكن من قبيل التخاذل بل عكس ذلك ، إنه الصمت العجيب للحدث ، مثلما حدث مع الشعراء عند نزول القرآن ، ففي الوقت الذي ارتفعت فيه أصوات قريش تستهزئ بالرسول وقرآنه نجد شعراء آخرين ممن صفت نفوسهم من الحقد والتحدي أحضرهم القرآن بما أتى به من بديع التصوير وجمال البيان وقوة الحجة حيث قالوا ليس بعد هذا الكلام كلام، ولا نريد بمثال القرآن هذه المطابقة ، بقدر ما نريد إثبات أن قوة الحدث موجهة أحيانا للصمت عن التعبير عنه و في هذا الصدد يقول سليمان العيسى (1921):

روعة الجرح فوق ما يحمل اللفظ و يقوى عليه إعصارشاعر.

ما عساني أقول والنار لم تلفح جبيني هناك و الثأردائر.

فصمت الشعراء الذي يقصده ينقسم إلى قسمين: القسم الأول يتجسد فيه الصمت الحقيقي عن إنتاج النص الشعري لظرف معين، والقسم الآخر عبر فيه الشعراء عن الصمت وعجز القوافي عن احتواء المعاني، وعليه يتمثل القسم الأول عند شعراء أمثال : محمد العيد آل خليفة ، مفدي زكريا الذي استسقى مشاعره من ظلام السجن ،أما بلقاسم خمار استوحى عواطفه من ضياء الرّياض ، فاستلهم النشيد، ونحت القوافي، واستنزل الوحي، ليعبر عن مشاعره نحو الثورة المقدسة العرمة:« فإذا الوحي يتدفق تدفق الدم عليما، والقوافي تتزاحم تزاحم الشاعر مزاحمة الظباء (لخراش) ، ولكنها قواف وبحور عن عروض، لم يكتشفه الخليل ، ولكنه شعر، لا كشعر الشعراء، إن الوحي المنّزل من قمم البطولات ، والمحوّم على مصارع الشهداء يحمل بين جناحيه نفسا خالداً ولحناً عبقرياً، يجمع بين هبة الصمت وروعة الزلزال»[1]، وفي هذا الصدد يقول خمار:

يا رياضي أما نشيد و جاءتني .

القوافي تلوح من كل ثائر.

نحن في الشعر ننظم البيت زلزالا.

تقفيه بالدماء الخناجر.

نحن شعر الرشاش لا شعر شاعر.

إن أعمال التعسف والظلم والقهر، والقضاء على الشخصية الوطنية افترضها المستعمر الفرنسي ضد الشعب الجزائري وتجريبه كل الأساليب الممكنة إلى بلوغ أهدافه، شحذت عزائم الشعب وأذكت فيه صفات الانتقام لنفسه والانتصار لقضيته، وهي التحرر والانعتاق، بإحباط كل

[1] صالح خرفي- الشعر الجزائري- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر دت –ص 231.

هذه المؤامرات وفضح كل هذه الدسائس والإعلان عن الرفض التام لكلّ ما ينال من السيادة الوطنية .

إلا أن الشعب الجزائري بقي يعيش على هذه الحالة متطلعا لروح الحرية منتظرا مستقبلا مشرفا باسم يزيل هذه الغمّة منذ وطئت أقدام المستعمر أرض الجزائر إلى يوم طرده بغير رجعة، لم ينقطع هذا النفس منه، وإن كان يتشكل بأشكال مختلفة ويتخذ أساليب متنوعة حسب الظروف والثورات المتعاقدة[1].

وعليه قام الشعر بدور كبير في التحضير والتهيئة لهذه الثورة وفي هذا الجانب تقول الدكتورة نور سلمان : « حمل الشعر قبيل الثورة إرهاصاتها، معبرا عن النقمة والتململ الرافض ، فصور الأوضاع الفاسدة والقلق والتّوتر ، وساهم في الوتبة ، مجاهرا بتسميتها وتبة،[2] كفاح وحرب، بعد أن قصر الكلام والحوار السياسي عن تحقيق الهدف».

إلا أن الحديث عن الثورة في الشعر الجزائري أراق وأسالّ دم الكثير من الشعراء وبالأخص الشعراء الجزائريين ، فلكل شاعر إلا وأفاضت قطرة من مشاعره، حيث كانت لحوادث الثامن ماي 1945 بداية التحول في الكفاح، باتخاذ أسلوب أكثر واقعية ونجاعة في الاقتراب من الهدف المرسوم، وهو الظفر بالحياة الكريمة، بعد الحصول على الحرية، وفي هذا الصدد تقول نور سلمان :« وكانت أحداث مايو نقطة انطلاق جديدة في تاريخ الحركة الوطنية الجزائرية ، إذ صعدت النقمة الشعبية ، وكتلت العناصر الرافضة في طريق الثورة إنها بداية اليقظة والفاصل التاريخي بين فترة التّردد وفترة القتال، ولقد حركت المأساة قرائح الشعراء، فجاهروا في شعرهم بنقمتهم وبدعوتهم إلى الكفاح من أجل الحرية والاستقلال، فتحول الشعر مع الحركة الوطنية من موقف الرفض والدفاع إلى الدعوة للهجوم والحرب»[3].

[1] محمد بن قاسم ناصر بوحجام–محاضرات عن الثورة التحريرية الجزائريةط01–نشر جمعية التراث القرارة – الجزائر د ت–ص08.

[2] نور سليمان– الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير– ط01 دار العلم للملايين – بيروت– 1981، ص324.

[3] نور سليمان–الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير–المرجع المذكور سابقا–ص319–320.

حيث كان وقع هذه المجازر شديدا على نفوس الشعراء كغيرهم من بقية المواطنين، ولهذا عنوا بتصوير وحشية المستعمر أحسن تصوير والتعبير عن تدمرهم، فالشعراء احترقت نفوسهم ظلما إلا أنهم واكبوا هذه النكبات الأليمة بهذا التعبير الشيق، فمنهم من اخترق جدار الصمت الذي ضربه على نفسه أمثال محمد العيد آل خليفة أي ضمن جدار العزلة، وعليه لا تخفى علينا أشعار محمد بلقاسم خمار قد عبرّ بصرخته عن هذه الأحداث الرهيبة في الذكرى التاسعة يوم الخامس من ماي سنة 1954 قائلا[1]:

يا يَوْمُ لن ينساكَ قلبي، إنّ في ذكراكَ تنمو دائماً بُرحَائي.
يا يَوْمُ، كُنْتُ مع البراءَةِ شاهِداً وعلى الضَّراوة شاهِدَ اللّوماءِ.
أين الذي وعد البلاد حُقُوقَها مُتَمَسِّكاً بالغدر والإطْرَاءِ .
فتسابَقَتْ أيدي الشباب لِنَصْرِهِ وتَعَانقُوا والموتُ في الهيْجاءِ.
وتَطاحَنُوا وجُيُوشُ هتلرَ في الوَغَى لا بغض، بل شَوْقٌ إلى العلياءِ.
حتى إذا مَلَكُوا الزمان رأَيْتَهُم يَرْمونَ للنّيرانِ والأدْواءِ.
يا يَوْمُ لن ينساكَ ما ظلّت على قيدِ الحياة غَمائمَ الدّكْناءِ.
سأَعِيشُ فِي صوتِ الضحايَا نغمةً رنانةً ، تشْدُو مع الأحيَاءِ.
يا مايُ، لن نَنْساكَ ما دَامَتْ لنا مُهَجٌ مع الحرية الحمراءِ.

فالشاعر يبين أن كل هذه الأعمال أوجدت اليأس من استرحام المستعمر والقنوط من تحوله عن سياسته القمعية والإبادية ، كما نبهت إلى ضرورة الخروج من دائرة التشكي وعد المظالم إلى مجال التفكير في وسيلة أخرى تمكن من تغيير الأحوال وبالتالي استرجاع الحقوق وعليه في انتظار التوصل إلى وسيلة أنجح للانتقام والأخذ بالثأر والحصول على الحرية المغصوبة نجد الشعراء يلجئون إلى المناجاة ويستعملون الرمز والإشارة والتلميح والإكثار من التظلم من ممارسات الاستعمار التعسفية ، والتشكي من أحوال الناس المتردية وتصرفاتهم المنافية لروح الإسلام وروح المسؤولية وبقائهم في الخمول والرضا بالذل والهوان: لأن" التربية الثورية تُعنى

[1] محمد بلقاسم خمار-إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1986-ص42.

أول ما تُعنى بتكوين الانفصال عن الفساد القائم والإحساس بالأدوار الموجودة ، وخلق الشجاعة والبطولة ، وأصعب ما في هذه التربية الثورية تربية النفوس على المجاهدة لذاتها على الانتصار للحق"[1].

عليه امتلأت قلوب الشعراء غمّاً وهمًّا لتردّي الأحوال وحاولوا كتم مشاعرهم آملين أن تنفرج الأزمة ، لكن ليل طال وهموم تناثرت ولا ريب أن ثورة كانت المرحلة المخلدة لكتابة أشعارهم و التعبير بصدق عما جرى في الواقع الأليم .

فالشعر احتل مكانة مرموقة في نفس الشاعر،كونه شعر يعبر عن جوانب فنية و هذا ما يندفع بوصفه تغير وجداني و انفعالي مع الأحداث التي يصنعها الإنسان أو تفرض عليه جراء الحدث فيعبر عنها ويجسدها،و ما لهذا الحدث الشعري الذي يعتبر حاضر في ميادين النزال، كما في مجالس اللهو والترف ومجالس الوعظ والإرشاد ، كون الشعر يحمل سحر البيان وسعة في الموضوعات وهو وسيلة تعبيرية مهمة لتخليد الآثار وتصوير المواقف المؤلمة للشعراء، وعليه نجد الشعر مرتبط بحياة الشعوب وتاريخها ، حتى عده العرب ديوانهم الذي يفتخرون به، فاقترانه (الشعر) بالأحداث يزيده قوة ومكانة في آن واحد خاصة إذا ما وجد من الشعراء من يجمع قوة البيان بقوة التفاعل مع الحدث لأن أخطر ما في الشعر كونه كلاما خالداً يتردد على الألسنة كما الحال بالنسبة للتحية ، وكونه محط أنظار الجميع، وما ينقله تاريخ الأدب عن الشعر والشعراء قديما وحديثا يذهل القارئ بكل ما يحمله من متناقصات، قرب شاعر رفعته قصيدته إلى مصاف الأخبار والأبطال، ورُبَّ شاعر نزلت به القصيدة إلى قاع الضياع، وما ذلك إلا أن الشاعر أبدع فيها فناً وجسد فيها موضوعا له أهمية.

ثنائية الشعر والثورة:

عند إسقاط الشعر بالثورة الجزائرية ، يجد القارئ نفسه أمام متعتين الأولى : متعة الفن الشعري بخياله وتصويره، والثانية: متعة الموضوع بحسه وروعته التي تترك آثاراً في النفس وهذا ما يتركنا

[1] أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الاستقلال المؤسسة الوطنية للكتاب –الجزائر 1964– ص68.

نسترجع ماضينا وبالتالي نقرنه مع حاضرنا وهذا ما توصل إليه الشعراء الجزائريون وعلى رأسهم محمد بلقاسم خمار، لأن معارك الماضي عنده كانت أياما وليالي مخفية ، فإن للثورة نبرات حساسة مرت سنوات طويلة ذات الطعم المُرُ الذي ذاقه الشعب الجزائري لذا وضح لنا خمار شعره لتخليد أمجاد الثورة والفخر برجالها، فالثورات العظيمة فرضت على شاعرنا والشعراء عموما حماسة في نقل مجرياتهم، فقد اعترت الشاعر أحيانا صدمة العظمة جعلته حائرا حيث توقف عن الإيقاع والتدفق ومكثه عن البعد للترقب والملاحظة ، وهذه المواقف تجعله يقوم بتحريك سيفه الشعري عما سمعه ورآه آنذاك لكن صمت بعض الشعراء أمام عظمة ثورتهم لا يعد ضعف أو خيانة إنما هو صمت يَصْنَعُ الحدث ، و الهدف منه هو الإعتراف بالدور لحمل راية السلاح، فقد ضحى الكثير منهم بحياته فداء لوطنه.

ولا جرم أن محمد بلقاسم خمار ارتبط اسمه ارتباطا وثيقا بالثورة الجزائرية فصمته الذي عبر عن تراجعه للكلام وضيق الشعر عن التعبير لعظمة ما يحدث في الجزائر ، غير أنه بقدر ما كان يستخف بالكلمة في مقابل الكفاح المسلح، حيث أبدع قصائد لا تقل روعتها عما يحققه المجاهدون في ساحات الوغى ، وكذلك تعبيره عن مللله للكلام ، وإن كان غناء أو تغريدا ، ويدعو إلى الصمت الذي يفسح المجال للزحف ليؤدي مهامه وفي هذا الصدد يقول في قصيدة " الزحف الأصم"[1]:

أنا لا أغرد للنضال ولا أُغني للرجولة.

ملت مسامعنا وعاف الشعر ترديد البطولة.

يا ليت إعصارا يمزق من يدي وطني طبولة

وكفى البرية أن شعبي لم يلن منذ الطفولة

لمن النشيد إذا الجموع مضت يفتيها الألم

[1] محمد بلقاسم خمار– ديوان الأوراق ص549/548

لمن الغناء العذب في ساح مشوهة الرمم؟

لمن الهتاف؟ أمي لما تزل بين الحمم.

الصمت أبلغ في الوغى والنصر للزحف الأصم.

وتثير ذكرى الثامن ماي1945 الشاعر أبا القاسم خمار ذات 1955 فينشد قصيدة بعنوان "دعاء الوطن"،تتمازج فيه الذكرى مع ويلات ما يعانيه الجزائريون،فيثور و تدمع عيناه مُتوعِّداً هذا الظالم الذي طال أمد ظُلمه وتعسفه وفي هذا الصدد يقول:

وطني نداؤك قد أثار حفيظتي وارتج منه القلب كالتيار

وأعاد لي ذكرى زمان قاتم ذكراك ياوطني مع الأشرار

ذكراك في اليوم البغيض بأرضنا يوم الرزينة،يوم الإستعمار

ذكراك في شهر المجازر مُرّة تنمو...وتحرق من دمي وشراري

الحق يلهث،والكرامة تشتكي والناس غرقى حظها المنهار

والويل يجتاح الديار و يعتدي بالفتك،والتخريب،والإنذار

فالأم تندب زوجه ووليدها وتنوح بنتا في يد الفجار

والشيخ مخضوب المشيب من الأذى ينكب تحت السوط والأكدار

لارأفة عرف القساة بقومنا فكأن ما في الصدر من أحجار

حتى غدوت وقد تقاسمك الضنى مأوى لكل بلية ودمار

الفقر يزحف بالمصائب كالدّبى والجهل يسدل كالح الأستار

وغدوت في نظر الشعوب خطيئة أو عاجزا في موضع استصغار

ذكراك يا وطني تفجرنا دما وتخضنا فتثور كالأقدار

الانتقام،الانتقام شعارنا والموت للمختال الغدار[1]

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان إرهاصات سرابية من زم الاحتراق-المصدر المذكورسابقا-ص505/504

فرغم تقريرية الخطاب إلا أن النص مفعم بمشاعر الغضب والرغبة في الانتقام ومازاد في حدّة الألم هو تكثيف الشاعر من توظيف المدلولات الإيحائية التي تخدم كثيرا مقام الألم و الحسرة،ولقد كانت أحداث الثورة السياسية تستحوذ على اهتمام الشاعر وتحثه على مواكبتها فيلجأ إلى الطابع الحماسي والنظر إليه بروح ناقدة وذوق متأمل،فالمضمون أولاً و الفن ثانيا[1].

والشاعر في خضم أحداث الثورة راح يصيد لنا اللحظات المأسوية ويتفاعل معها لنتجاوب معه وفق ما أوتي من طرق صوغ الكلام وبنى شعرية تأنت من خلال مطالعاته ويظهر لنا ذلك في الحوار بين الشاعر وذاته مازجاً فيهما كل التناقضات لدرجة انعدام اللحظة الراهنة[2]

وعليه قام الشعر بدور كبير في التحضير للثورة،حيث هيئت النفوس ومواجهتها للثأر لأجل كرامتها التي إنتزعت منها،خاصة بعد مجريات وأحداث الثامن ماي الأليمة،فالشعر كان العامل الأساسي في تحريك الهمم وإستفزاز المشاعر فأسهمت الكلمة الشاعرة في تفجير الثورة بعد التعبئة التي قامت بها باعتبارها تعبئة نهضت على اساليب متعددة، فالشعراء اتجهوا إلى المناجاة حين لا يجدي التصريح،وإعلان التذمر والسخط من الأوضاع المزرية،وفي حين يلجؤون إلى الإشادة بالأعمال المسرة وإغتيال معنويات العدو أمام الشعب،وهذا ما نلمسه في أشعار محمد بلقاسم خمار وعليه كانت مكانته مرموقة ضمن الشعر الجزائري،بإعتبار الشعر عنده كان ملتفا به ملتصقا حاديا له ومسايرا لأطواره منافحا عنه،فالشعر الجزائري الذي قيل أثناء الثورة يكاد يكون مخصصا للثورة،وفي هذا الصدد يقول صالح الخرفي: <<إن الشعر الثوري الملتصق بالثورة في سهولها وجبالها،في مغاورها وكهوفها،المنصهر فيها وثبة فدائية في المدن أو ملحمة عسكرية في الجبال،الملتزم بها كرّوفرٌ، هزيمة ونصرٌ،هاذ الشعر يكاد يكون العمود الفقري لإنتاج الثورة،فهي فيه نابضة خافقة،وحشود زاحفة متموجة،وبطولة راعفة بدم ساخن>>[3]

[1] نشلتاع عبودشراد-حركة الشعر الحرفي الجزائر-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1985-ص75
[2] محمد بوشحيط-الكتابة لحظة وعي(مقالات نقدية)-المؤسسة الوطنية للكتاب-ط-دت-ص38
[3] صالح الخرفي–الشعر االجزائري–الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–الجزائر –دت–ص239

وعليه نجد الشاعر خمار يواسي شهر جويلية الذي أسماه في مدوناته بشهر تموز الذي حدث فيه إحتلال الجزائر 1830،بشهر نوفمبر الذي جاء ليثأر للكرامة من العار وللوفاء من الغدر،وفي هذا الصدد يقول أبو القاسم خمار[1]:

اليوم يصرخ قفي ضلوع الغدر سهم أحمر

يا شهر تموز الجريح،رعاك شهر نوفمبر

ذكراك ملحمة الكرامة في الجزائر تزأر

يوم لهم ولنا بساح الذوذ يوم أغبر

يعبر الشاعر في هذه الأبيات عن شهر نوفمبر الذي كان رمزا ومعلما ولا يزال مرفرفا راياته،بإعتباره القوة التي لا يمكن أن تخمد والنور الذي لا يمكن أن ينطفئ، إنه مسعر النار ضد الغاصب،وملهم الشاعر،وهذا ما عبر عنه صالح خباشة في قوله:

«لا ابالغ في الحديث عندما أقول لك....بأن نوفمبر....سيبقى رويّ قصائدي»[2].

يتضح من خلال دراستنا لهذا الفصل أن الخطاب الحجاجي عند خمار كان يعتمد على التسلسل والدقة من خلال استخدامه للتقنيات المذكورة قصد الإقناع واستمالة المتلقي في طرحه لموضوعات الشعر الثورية تعكس صداها على الواقع، فقد تطابقت الخصائص الخطابية الحجاجية مع ثورية محمد بلقاسم الذي رسم صورة عن الشعر المعاصر، باعتباره عايش الفترة الاستعمارية التي عبر عنها في قصائده وعبر عن صدق مشاعره اتجاهها حيث أراد أن يبني قصائده بناء هادفا يتماشى مع المعطيات الراهنة آنذاك وفق تقنيات مضبوطة بهدف الإقناع.

لقد كان الشاعر خمار لسان قومه أثناء الثورة التحريرية، بل وشاعر أمته لأنه كان يتحدث عن رسالة تحمل الوعي القومي وتحسس بخطر الاستعمار المحدق آنذاك وضرورة نضاله فبعث

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان أوراق ص548

[2] ينظر:محمد بنوقاسم ناصر بوحجام-محاضرات عن الثورة التحريرية الجزائرية-نشر-جمعية التراث القرارة-الجزائرط1-ص118.

الشعور القومي الوطني في نفوس المتلقين من خلال قصائده التي ترتبط بمفهوم الحداثة لأنها ذات صلة بعصرنة النص الشعري وارتباط زمن الشاعر بأحداث مجتمعه، فكانت له نظرة شاملة وواعية بالتراث القديم وبنظرة جديدة.

الفصـــل الثاني

حجاجية الأساليب البلاغية في الشعر الثو ري

***توطئـة*:**

خلق الإنسان وقد ميزته ملكة فرقته عن سائر المخلوقات، ألا وهي ملكة العقل والكلام، والتخاطب مع أبناء جنسه من البشر، وكما يقال: "**اللسان آلة البيان**"، وبه نحا الإنسان مناحي شتى في كلامه وصفات تخاطبه وما هيئت له من موافق تناسبها.

وقد تعددت أوجه التخاطب الإنساني بتنوعها بين الخطابات الكتابية والشفوية وكان الخطاب الحجاجي في هذه وتلك، إذ يعتبر ركيزة النصوص الموجهة المتضمنة للمقصدية و النقاش والنقد والجدل ومنها النصوص القرآنية والفقهية و الأدبية.

ولم تكن دراسة النص الحجاجي حديثة ولا من مستجدات العصر، إنما يوغل بها التاريخ إلى اليونان وما ورد في مؤلفات "**أرسطو**"، ولاسيما عن الخطابة، ثم ما توارثه العرب عن أصولها ومميزات الخطيب، انتهاء إلى الإرث الفكري الضخم الذي أحاط بكل ما يمكن أن يطرأ على هذا النص من خلال تطبيقات كبار المفكرين والفلاسفة و الفقهاء على مختلف النصوص.

ومن هنا جاءت فكرة البحث في مجال الخطاب الحجاجي بمنظور حديث كميدان بكر لاسيما في الدراسات العربية الحديثة[1]، يغري باستطلاع ماهيته وعليه نريد جراء بحثنا أن نبحث في الشعر الثوري الجزائري عن الأساليب البلاغية ووظيفتها الحجاجية ومدى قدرتها على التأثير في نصوص خمار والتي بواسطتها أوصل لنا رسالة الاقتناع عبر تذوقه لجمالية الأسلوب البلاغي والمقصود من هذا أن البعد الجمالي الذي يحققه الخطاب الشعري وبالأخص الثوري لما لهذا البعد من موقع هام في الحجاج، لأن الشاعر دوما يبقى العامل البارز في القصائد حيث كلامه أكسبها رونقا وجمالا وزخرفا لفظيا حماسيا، مما أدى إلى استمالة القارئ، وعليه نبين دور كل أسلوب على حدى، منها الأساليب البيانية والأساليب البديعية، من حيث القوة والتأكيد، وهل كان للشاعر حسن الاختيار لهذه الأساليب، وما هدف الوصول إليها، وقبل الحديث عن الأساليب وأنماطها الحجاجية

[1] محمد العبد-النص الحجاجي العربي-دراسة في وسائل الإقناع-مجلة فصول-الهيئة المصرية العامة للكتاب-مصر-صيف-خريف 2002م-العدد 60-ص44.

يمكن أن نتطرق إلى الحجاج بين البلاغة العربية القديمة والجديدة وهل توجد علاقة بين الحجاج و البلاغة .

الخطاب الحجاجي البلاغي:

فرقت الدراسات العربية القديمة بين الخطابة والبلاغة، فعدت "الخطابة نوعا من القول والتخاطب، أما البلاغة فهي بعد أسلوبي في هذا القول، لذلك جاز الحديث عن البلاغة الخطاب واستخال العكس"[1]ومادام مفهوم البلاغة منحصرا في بعدها الأسلوبي، فهي تتخطى الخطابة إلى أشكال عديدة من الكتابة، كالشعر والفلسفة وغيرها، كما اشتمل على ثلاثة علوم: علم المعاني، علم البيان، علم البديع.

فعلم المعاني يستهدف البحث عن كيفية تجنب الأخطاء والاستهجان في تأدية المعنى من خلال كلام معين، و يستهدف علم البيان البحث عن كيفية تجنب أوجه القرابة والتعقيد في الكلام، بينما ينصب علم البديع على تحسين الكلام وإضفاء جمالية التعبير عليه.

فالبلاغة بهذا، طريقة ووسائل متبعة في الكلام حتى تنفذ معانيه إلى عقل وقلب المتلقي سواء كان مستمعا أو قارئا، وما يقتضيه ذلك من وضوح ومحسنات وإظهار وإقناع.

ويتضح جراء البلاغة العربية، أن أقطابها وجهوها إلى هدفين اثنين هما: (الوضوح) أي الارتجالية و(التأثير) وهو النفع،[2]أو حاجة الخطابة إلى البلاغة لإقناع الجمهور والتأثير فيه، وهذه الحاجة إلى البلاغة تعني بالضرورة الصور البلاغيةوالحجج والحجاج، لتطلب التأثير والاستمالة للإبانة و الوضوح وأساليب الإقناع عموما، وبهذا يتجلى ما يسمى بـ "الحجاج البلاغي"، وعناصره المتوفرة في النظرية البلاغية القديمة للعرب، مثل الشاهد عند الجاحظ والذي يعتبره عنصرا من

[1]حبيب أعراب–الحجاج والاستدلال الحجاجي–(عناصر استقصاء نظري)–مجلة عالم الفكر– الكويت– مج/يوليو–سبتمبر–2001– ص 108.

[2]المرجع نفسه– ص109.

عناصر الحجاج لأنه مرادف للحجة والدليل والبرهان والحجاج الذي يقوم على الشاهد عند الجاحظ دعامة لإرسال الحقائق وصرح العلم "مدار العلم على الشاهد والمثل..."[1].

وعلى الرغم من تجاوز الحجاج البلاغي الخطابة إلى الكتابة وباقي العلوم، "فإنه لم يزل محتفظا بخصائصه الأصلية، كسب تأييد المتلقى في شأن قضية أو فعل مرغوب فيه من جهة، ثم اقناع المتلقي عن طريق إشباع مشاعره وفكره حتى يتقبل ويوافق على ذلك الفعل الذي موضوعه الخطاب" باعتبارهما خاصيتين تقودان إلى بناء مفهوم خاص للحجاج البلاغي فيكون حجاجا موجها إلى العقل والقلب معا، وذلك لجمعه بين مضمون الحجة العقلية إلى جانب صورها البيانية، أو ضمه للتبرير العقلي إضافة إلى المحسنات البديعية، وليست البلاغة العربية القديمة وحدها التي أضفت طابع الأدبية على الحجاج البلاغي فحسب، بل حتى صاحب النظرية البلاغة الجديدة "بيرلمان" الذي ذهب إلى القول "بأنه لا يوجد أدب بدون بلاغة، لكن على اعتبار هذا المصطلح" أي البلاغة، فنا للتعبير، لحيازته أدوات تفقد فعاليتها بقدر تلقيها كونها مجرد إجراءات بلاغية تمنح القيمة البرهانية حصانة من الهدر، كما تمنح الخطاب الإيحاء القوي عن نفسه وعن الأشياء ويقدم لهما بذلك صورة لا تحمل المستمع على الفصل بين الإجراء و الواقع[2].

ومادامت البلاغة هنا إجراء يضاف إلى الحجة ليتشكل بذلك الحجاج البلاغي فهذا لا ينحصر على النص الأدبي وحده فحسب، بل ينسحب على جل أنشطة اللغة والقول، إلى الخطابات اليومية العادية، وفي هذا الصدد يقول "مايير Mayer" "إن كل شيء قد أضحى تواصلا، من الصداقة إلى الحب، ومن السياسة إلى الاقتصاد حيث نجد العلاقة تقام وتفسخ بناء على فشل أو نجاح البلاغة، وإذا كان كل خطاب تواصل، وكل تواصل يقوم على البلاغة، فإن وراء كل حجاج بلاغة ووراء كل بلاغة حجاج، مادام هنالك استمالة يقصد بها الإقناع[3].

---

[1] الجاحظ- البيان والتبيين-دار ومكتبة الهلال-بيروت- لبنان- ط2-1992 -ج01-ص171.

[2] صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص- سلسلة عالم المعرفة – الكويت- 164 – صفر- 1413 هـ- اغسطس- اب -1992 م ص80 .

[3] حبيب أعراب- الحجاج والإستدلال الحجاجي عناصر استقصاء نظري-المرجع المذكور سابقا -ص 110.

وهكذا فالبلاغة تحقق التأثير والاستمالة، لكنها تصل إلى درجة الإقناع وربما حتى الاقحام إلا بمعية الحجج والمحاجة وهذا يرجع إلى رأي "روس J.Russ" التي تعتقد أن "الصور البلاغية هي عملية أسلوبية تنشط الخطاب، ولها وظيفة اقناعية" لأن الصور و الأساليب البلاغية هي تقنيات تستدعيها جمالية الايصال و التلقي، ولا يمكنها الصمود أمام نفاذ العقل وتوقد الشكوك ما لم تدعم بحجج عقلية قوية تعمل عكس المعتقد وإزالة الشك وتحقيق الإقناع

وعليه تتبع التسلسل الحجاجي في خطاب أو نص، ولاسيما النص المكتوب، ليس بالعمل اليسير، ومرد هذه الصعوبة إلى تداخل وتواشج أبعاد متنوعة في منتوج لفظي واحد كالبعد التداولي واللساني و البلاغي وحتى البعد الأسلوبي، وهذا ينتج عنه تشابك معقد لأوضاع الحجج ووظائفها وخاصة إذا تراوحت هذه الحجج بين الظهور والإضمار، أو بين الإخفاء والبروز، لكن تتبعها في الخطاب المكتوب يكون أيسر للكشف عنها، حيث تتشكل مجموعة من القراءات أو فرضيات تنجم عنها "القراءة" نابعة عن عقول وحدس واع[1] .

الخصائص الأسلوبية للخطاب الحجاجي البلاغي:

نعني بالأسلوبية، الخصائص والصور المحورية التي يتبناها الخطاب الحجاجي ولاسيما الأدبي منه، لكون هذه الصور البلاغية "عملية أسلوبية تنشط الخطاب ولها وظيفة إقناعية"[2] وعليه لا نكتفي بهذا القول بل نتطرق إلى توسيع هذه الدائرة إلى خصائص أخرى:

- اندماج الحجاج البلاغي للخطابة في شكلها المكتوب و المنطوق.
- اشتراطه لرغبتين هما: إرادة المتكلم "المؤثر و المقنع"، وإرادة المتلقي "المتأثر و المقتنع".
- خضوع حججه للتراتبية و التنظيم وتميزها بالقوة، والضعف و البدء، والختم والإبطالوالإثبات وغيرها...

[1] حبيب أعراب– الحجاج والإستدلال الحجاجي عناصر استقصاء نظري–المرجع المذكور سابقا –ص 110.

[2] المرجع نفسه–ص110.

- اشتماله على البعد الاستدلالي والبعد الإمتاعي أو الجمع بين البيان والبديع .

ولا جرم أن هذه الخصائص تهدف بدورها إلى عدة أهداف منطقية منها:

- التأثير في المتلقي، وجعله يتقاسم مع المخاطب اعتقاده و اقتناعه، أي التأثير في المتلقي لجعله يقوم بالفعل الذي طلبه ويريده المخاطب.
- استمالة وإغراء المتلقي باعتباره ذهنا وعاطفة، لكسب تأييده و توافقه الضمني أو الصريح .

إن هذه الخصائص والأهداف«تجعل من الحجاج في نوعه البلاغي محتفظا بقدر معين من البلاغة والخطابة، لاستقائه ذلك من اللغة الطبيعية ومن هاجس الإقناع والتأثير معا»[1]، إلا أن "بيرلمان" يحذر في هذا الصدد من الإسراف في استغلال الأشكال البلاغية الجاهزة،«هذا الإسراف كان يوما ما عاملا من عوامل انحطاط البلاغة والنظر إليها بوصفها آلية إقناعية عابرة " Ephémere ،وذلك مما جعل تلك الأشكال البلاغية هدفا في حد ذاتها، وهو ما أفقد اللغة قدرتها على نقل الواقع ورسم المستقبل وإحداث الإثارة الفنية بخلق ثنائية الإقناع والفعل»[2].

إن لفت انتباه المخاطبين يقتضي من المخاطب التوسل بمحسنات أسلوبية تكمن في البلاغة، بشرط عدم الإسراف في هذا الاعتماد، «إن البلاغة فن قوامه الاعتدال مع توفر أكبر مستويات الإبانة والإفصاح وقديما تم تحديد أجود المبدعات بأنه: الجزل المسبوك الذي يهجم على باطنه من ظاهره، ويسحرك بيانه مع قرب مأخذه، ومن هنا حددوه بالسهل الممتنع»[3].

وعلى هذا الوضوح يبني بيرلمان حجاجية الشكل البلاغي:«يعتبر الشكل البلاغي برهانيا كلما استطاع أن يولد تغيرا في المنظور، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحي به»[4].

---

[1] ينظر: حبيب أعراب– الحجاج والإستدلال الحجاجي – م م س–ص 110.

[2] محمد سالم ولد الأمين– مفهوم الحجاج عند بيرلمان والبلاغة المعاصرة– عالم الفكر–الكويت–ع 2/ يناير –مارس 2000–ص85.

[3] محمد سالم ولد الأمين– مفهوم الحجاج عند بيرلمان والبلاغة المعاصرة –م م س-- ص85..

[4] صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص- م م س –ص 146.

وعليه إذا كان نجاح الشكل البلاغي متوقفا على برهانيته، وبالتالي إحداث الأثر في المتلقي بتغيير المنظور الأول وإظهار المنظور الجديد واستحداثه فإنه ينحصر في زاوية جمالية فحسب، عند فشله في إثارة تأييد المتلقي، ولا تتجاوز جماليته الزينة أو الحيلة الأسلوبية على حد تعييره.

ومن خلال هذا القول يتضح أن الأشكال البلاغية على درجة كبيرة من الحساسية تتوقف جدواها على مدى تأديتها لدورها الحجاجي أو البرهاني كما يسميه "بيرلمان" والأشكال البلاغية متنوعة وتتجسد في أفانين خطابية كبيرة منها "الحجاجية" وعلى رأسها الحجاجية الإستعارية التي تعتبر شكلا من أشكال التصوير الفني الذي اعتمده "بلقاسم خمار"، وهناك عدة أساليب وظفها الشاعر، فالاستعارة تعتبر وجها من وجوه البلاغة فإن "أرسطو"جعلها تحت عناوين كثيرة، تفتح أحضانها لتشمل عددا من «الوجوه البلاغية مثل الكناية ، المجاز المرسل و التشبيه والمبالغة و التمثيل والسخرية ،الطبقات و الرموز و الأمثال ،الألغاز وغيرها من الوجوه البلاغية الى درجة جعلته يرجع جميع الصور إلى الاستعارة»[1].

كما تتجلى الأدوار البارزة لكل من ابن المعتز بمؤلفه(البديع) والذي يدافع فيه بآرائه عن مجمات المتفلسفين للآراء البلاغية ذاكرا مزاعمهم في ذلك ومفصلا القول في أبوابه الخمسة، إذ تحدث عن أصول البديع، وفصل في المذهب الكلامي فيما يخص البلاغة كذلك ومن البيان المجاز والاستعارة وغيرها وللآمدي أيضا دوره من خلال كتاب "الموازنة بين الطائيين"أو أبوتمام والبحتري ففصل في مذاهب الشعر وصنعته إلى مذهب المطبوعين و يترأسهم البحتري ومذهب الصنعة ويمثلهم "أبوتمام"، وما لهاته المدرستين من تقاطع مع أضرب البيان والبديع والنأي عنهما وقد درس الرماني الصور البلاغية وأسهب في التفصيل للاستعارة والمجاز وضروب الصور البلاغية[2].

وعليه تتضح أدوار أبو هلال العسكري، حيث جارى في عدِّ المجاز من صور البديع وفنونه وقد ذيل كلامه في باب الاستعارة بطائفة من الصور البيانية و شواهد أخرى من كلام العرب

[1] عمر أوكان– اللغة والخطاب–إفريقيا الشرق– المغرب– د ط– 2001– ص 131.

[2] محمد الصغير بناني– النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين – ديوان المطبوعات الجامعية–ط 94–ص 290.

والصحابة والأعراب و أشعار المتقدمين وتعد هذه الثلة من علماء البلاغة الذين أسسوا لها دعامتها وأنشأوا معالمها وأقسامها الثلاث، البيان والمعاني والبديع لتكون بذلك الركيزة الأساسية للبلاغة العربية .

وعليه مما سبق ذكره يتضح أن الشاعر "محمد بلقاسم خمار" استعان بأساليب البيان المبنية على المشابهة، حيث تتمثل في حجاجية الاستعارة باعتبارها شكلا بلاغيا، وتجدر الإشارة إلى أنها تعتمد طرفين هامين هما: المشبه والمشبه به كطرفي علاقة المشابهة المائلة بين الحقيقة والمجاز، وتقسم الاستعارة بحسب المذكور لفظا في نصها الصريح وتعتمد نتائج العلاقة بين أطرافها وللاستعارة أربعة أركان أولها : المستعار منه وهو المشبه به، وثانيها المستعار له وهو المشبه وثالثها المستعار وهو اللفظ المنقول و المستعمل فيما لم يعرف به من معنى، ورابعها القرينة اللفظية أو المعنوية التي تمنع أن يكون المقصود بالاستعارة معناها الذي ورد به المستعار منه .

وعليه يتضح قول "محمد بلقاسم خمار" : **يصافحنا الزهر وابن العرب**[1].

فقوله "يصافحنا الزهر" استعارة، حيث استعار المصافحة من المشبه به وهو المستعار منه والمستعار له "الزهر" والقرينة هي المصافحة لأن الزهر لا يمتلك خاصية المصافحة لأنها تخص الإنسان لا غيره .

وكذلك في موضع آخر يقول :

لقد جاء يوم العلا حافلا إليك بأسد الوغى والأدب[2]

تتمثل الاستعارة في عبارة "أسد الوغى والأدب"، فالمستعار منه صريح في العبارة "أسد" و المستعار له يدرك من السياق موضوع القصيدة المعنونة بـ: "إلى أشبال الجزائر"، وهي قصيدة أهداها الشاعر إلى جمعية الطلبة الجزائريين بتونس فالمستعار هو المقصود بالتنويه والتشجيع

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق-المؤسسة الوطنية للكتاب-ط 1986-ص14.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق-المؤسسة الوطنية للكتاب-ط 1986-ص14.

وهي فئة الطلبة الجزائريين المقصودة بذلك، والقرينة لفظية تتمثل في "الوغى والأدب" التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي لمعنى لفظة "الأسد" المعروف .

ومن هذا المنظور يتضح أن البلاغيين المتأخرين قسموا الاستعارة إلى أقسام عديدة استهلها عبد القاهر بتقسيمها على أساس الإفادة إلى استعارة مفيدة واستعارة غير مفيدة«ثم إنها تنقسم إلى قسمين أحدهما أن لا يكون لنقله فائدة والثاني أن يكون له فائدة، حيث تتكلم عن غير المفيد فإنه قصير الباع، قليل الاتساع، ثم نتكلم على المفيد الذي هو المقصود»[1].

وقد قسم التعبير الاستعاري إلى تقسيمات مختلفة ومتعددة فقسمت الاستعارة باعتبارها ما يذكر فيه من الطرفين إلى استعارة تصريحية و أخرى مكنية وباعتبارها تحقق المستعار له حسا أو عقلا وعدم تحققه إلى استعارة تحقيقيه وأخرى تخيلية،وصنفت باعتبارها اللفظ المستعار إلى استعارة أصلية وتبعية تصريحية وتبعية مكنيةإذا كان المستعاراسما مشتقا أواسما مبهما وباعتبار ما يتصل به من الملائمات وعدم اتصالها إلى استعارة مطلقة ومرشحة ومجردة، وبوبت باعتبارها الجامع بين المستعار منه والمستعار له إلى خمسة أقسام وهي:

- ✓ استعارة حسي لحسي بوجه حسي.
- ✓ استعارة حسي لحسي بوجه عقلي.
- ✓ استعارة معقول لمعقول والجامع أمر عقلي.
- ✓ استعارة محسوس لمعقول بوجه عقلي[2].
- ✓ استعارة معقول لمحسوس لاشتراكهافي أمر عقلي.

ويتضح من هذه التقسيمات أن معظمها يرجع إلى المباحث التي عقدها علماء البلاغة لفن التشبيه متناولة مادة طرفية أهي حسية أم عقلية أم وهمية ؟ومن حيث طبيعتها أهي جامدة أم

[1] أحمد مطلوب وكامل حسين بعيد– البلاغة والتطبيق–وزارة التعليم العالي–العراق ط 1982/01–ص 347.

[2] أحمد مطلوب وكامل حسين بعيد– البلاغة والتطبيق –م م س–ص347.

مشتقة كما اعتدوا بألوان وجه الشبه الجامع بين الطرفين تحققا وتوهما وتخيلا، وتقسم الاستعارة بحسب المذكور من الطرفين إلى ما يلي:

الاستعارة التصريحيـة:

التصريح لغة: ضد التعريض بما في نفسه(تصريحا) أي أظهره والصريح كل خالص[1]،وكذلك سميت بالتصريحية لأنه يصرح فيها بلفظ المشبه به فيذكر صريحا[2]، وذكر السكاكي أن الاستعارة التصريحية أو المصرح بها: هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، وهذا ما ورد في قول خمار من قصيدة (الجريمة) التي نظمها مباشرة بعد اغتيالالزعيم النقابي التونسي، فرحات حشاد قائـلا:

سعت الوحوش الضاريات بغدرها لجريمة كانتحساما حساما[3]

فعبارة "الوحوش الضاريات" مستعارة وهي المشبه به، إذ شبه الشاعر الجنود الفرنسيين ومدبري الاغتيال بالوحوش الضارية فذكر المشبه صريحا، وحذف المشبه به وأبقى على قرينة مانعة من ذكر المعنى الأصلي وهي عبارة "بغدرها لجريمة" على سبيل الاستعارة التصريحية،والاستعارة المصرح بها تنقسم إلى تحقيقية وتخيلية.

الاستعارة التحقيقية:

وهي ما يكون فيها المشبه المتروك شيئا متحققا إما حسيا أو عقليا، وينطبق هذا في قول خمار من قصيدة الغريبان، إذ يصف في مقدمتها زهرة قطفت من الحدائق فأمست رهينة الإناء الضيق حيث يقول:

قطف الإنسان منها عمرها ثم ألقاها على قفر جديب[1]

---

[1] أبو بكر الرازي–مختار الصحاح–دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع–ط1 2007مادة (ص ر–خ).

[2] يوسف أبو العدوس–مدخل إلى البلاغة العربية–دار المسيرة–ط01–2007–ص186.

[3] محمد أبوالقاسم خمار– إرهاصات سرابية في زمن الإحتراق– المؤسسة الوطنية للكتاب–ط01–1986–ص 17.

فعبارة "ألقاها على فقر جديب" ذكر فيها المستعار منه و "القفر الجديب" وهو المفازة التي لا تنبت أو الأرض القاحلة الجرداء وحذف المستعار له وهو الإناء أو المزهرية التي وضعت فيه ولأن المشبه المتروك هو "إناء الزهر" وهو شيء متحقق حسا على سبيل استعارة تصريحية تحقيقية.

والاستعارة باعتبار المستعار منه والمستعار له قسمان أو فرعان : وفاقية، عنادية.

الاستعارة العنادية: وهي التي لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لتنافيهما كاستعارة اسم المعدوم للموجود كطلاق الميت على الحي، واجتماع الوجود والعدم في شيء واحد، وكذلك تكون تهكمية تفي التهكم والاستهزاء كأن يستعمل اللفظ في غير معناه مثل "رأيت أسدا " تريد جبانا قاصدا التلميح و الظرافة أو التحكم والسخرية، وهما اللتان نزل فيهما التضاد منزلة التناسب وهذا ما ورد في قوله تعالى: «فبشرهم بعذاب أليم»[2]،حيث استعيرت البشارة في الآية الكريمة التي تعني الخبر السار للإنذار الذي هو ضده بإدخال الإنذار في جنس البشارة على سبيل التهكم والاستهزاء[3].

الإستعارة الوفاقيـة:

وهي التي يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لعدم التنافي لما ورد في الآية الكريمة :"أو من كان ميتا فأحييناه" أي ضالا فهديناه إلى صراط المستقيم، حيث استعار الإحياء من معناه الحقيقي وهو جعل الشيء حيا للهداية وهذه الأخيرة تعني الدلالة على الطريق يوصل إلى المطلوب والإحياء و الهداية مما يمكن اجتماعهما في شيء واحد.

والاستعارة التي يمكن اجتماع طرفيها في شيء وفاقية لما بين الطرفين من اتفاق ويجدر القول في الآية التي سبق ذكرها استعارة تصريحية عنادية في لفظة "ميتا" حيث شبه الضلال بالموت بجامع ترتب نفي الانتفاع واستعير الموت للضلال، واشتق من الموت بمعنى الضلال (ميتا)

---

[1] نفس المصدر –ص 19.

[2] سورة آل عمران– الآية–21.

[3] الطرودي– جامع العبارات في تحقيق استعارات– دراسة و تح: محمد رمضان الجربي– الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع–ط01–1986–ص277.

بمعنى(ضالا)، إذ لا يمكن اجتماع لفظتي الموت والضلال في شيء واحد[1]، على سبيل الاستعارة العنادية.

***الاستعارة المكنية*:**

تعني لغة: اسم مفعول من كنى بمعنى أخفى وستر، وفي المعنى الاصطلاحي: هي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه وهو ما سماه القزويني **الاستعارة بالكناية** حيث يقول: قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه و يدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسا أو عقلا أجرى عليه اسم ذلك الأمر فيسمى التشبيه استعارة بالكناية أو مكنيا عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخيلية[2]، فهي الأخرى كان حظها أوفر في ديوان الشاعر ومنها قوله في رثاء النقابي التونسي "فرحات حشاد" بعد اغتياله من قصيدته الجريمة قائلا:

والمعهد المعمور يزفر صاخبا من كثرة الروّاد أضحى ناقما[3]

يتضح جليا أن عبارة "المعهد المعمور يزفر"، فذكر المشبه: المعهد وحذف المشبه به: الإنسان و أبقى على أحد لوازمه يزفر التي تعني الزفير، على سبيل الاستعارة المكنية.

حيث يعرف السكاكي الاستعارة بالكناية تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها وهي أن تنسب إليه وتصنف شيء من لوازمه بالمشبه به، وهذا ما ورد في قول شاعرنا"خمار" من قصيدة(**حنين عاشق**)

في غربة ملّ المقام أنينها فمشى الخيال إلى الديار يزور

والشوق شقّ طريقه متيمّما مغنى الأحبة والضباب كثير[1]

[1]بسيوني عبد الفتاح فيود- علم البيان(دراسة تحليلية لمسائل البيان -ط/2004-مؤسسة المختار-ص132.

[2]الخطيب القزويني-الإيضاح في علوم البلاغة-تح: عبد المنعم خفاجي- دار الجليل-بيروت-ص176.

[3] محمد بلقانسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق-م م س-ص17.

يلاحظ في البيتين عدة عبارات مثل : ملّ المقام، مشى الخيال، الشوق شق طريقه، كلها استعارات مكنية، إذ ذكر المشبه وهو "المقام" في صدر البيت وحذف المشبه به :الإنسان، وذكر أحد لوازمه تخيلا بلفظة "ملّ"، وفي عبارة "مشى الخيال " حيث صور الخيال وجسده وجسمه بصورة شخص مائل يمشي، فشبه الخيال بالمشبه الذي يقصد به "الإنسان"، أو كل من يمشي على الأرض(المشبه به)، حيث ذكر المشبه وحذف المشبه به، وترك أحد لوازمه وهو "المشي" إضافة إلى قوله: "الشوق شق طريقه" فشبه الشوق بالإنسان حيث يشق طريقه ويريد العثور على شيء ما، ومن هنا تتضح بلاغة الاستعارة المكنية فالهدف منها تجلي المعاني وتجسم وتجسد الشيء المعنوي وتشخص الحالة وترسم الحركة والحياة في الأشياء الجامدة ومن هذه المنطلقات يتضح أن الاستعارة تقسم باعتبار الملائمات إلى ثلاثة أقسام:- الاستعارة المرشحة والمجردة والمطلقة.

الاستعارةالمرشحة: أصل الترشيح وحقيقته الوضعية، خروج البلل والقطر مما يشتمل على شيء مانع، ولا يختص بالجلد من الحيوان يقال: ترشح الجبن ورشح القرب وإن كان في بعض اللغة ما يوهمه ثم إن العرب كنوا به عن تربية الأم لولدها لأنها ترشحه بلبنها قليلا فقالوا: رشحت الغزالة ولدها، ورشحت الأم ولدها باللبن إذا صبته في فمه شيئا فشيئا حتى يقوى، ثم تجوز به مجازا مبنيا على الكناية عن مطلق التربية، فيقال فلان ترشح للوزارة أي تأهل لها[2] والاستعارة المرشحة هي ما قرنت بملائم المستعار منه ومن هذا ما ورد جليا في قول خمار من قصيدة تحية وذكرى، حيث كتبها بمناسبة أول زيارة إلى سوريا للدراسة قائلا:

كيف العلاج لدائنا ومصابنا وشفاؤنا ياأخت أن نتحرّرا[3]

---

[1] محمد بلقانسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق-م م س-ص29 .

[2] الطرودي- جمع العبارات في تحقيق الإستعارات- م م س – ص437.

[3] محمد أبو القاسم خمار- ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراف- م م س-ص428.

فالشاعر استعار لفظة الداء للدلالة على الاستدمار والاستيطان الغربي فذكر المشبه به وهو (الدواء) وحذف المشبه (الاستيطان) على سبيل الاستعارة التصريحية، وعمد الترشيح ذلك بقوله(وشفاؤنا) فأعقب ذكر الداء بلازمه وهو الدواء ترشيحا للاستعارة، حيث تكون هذه الأخيرة أصلية أو تبعية.

الاستعارة الأصلية: وهي ماكان فيها المستعار اسم جنس ويراد به اسما دالا على مفهوم كلي غير مشتمل على تعلق معنى بذات فيدخل فيه نحو: رجل وأسد من الذوات، قيام وقعود من المعاني، ويخرجالسكاكي عنه الصفات واسم الزمان والمكان والآلة المشتقة من الأفعال «وتسميتها بالأصلية لأنها أصل الاستعارة التبعية، فكان التشبيه داخلا في المستعار دخولا دلاليا»[1] .

الإستعارة التبعية: وهي ما تقع في غير أسماء الأجناس، كالأفعال والصفات المشتقة منها كالحروف، بناء على دعوى أن الاستعارة تعتمد التشبيه وهذا الأخير يعتمد على كون المشبه موضوعا و الأفعال والصفات المشتقة منها...[2].

وجراء هذا الحديث نجد الشاعر ذكر لازم الشبه وهو الشفاء، والذي ينتمي إلى نفس الحقل ترشيحا للاستعارة، ولزوما لسمو الخط البلاغي في الصورة البيانية.

وكذلك يظهر جليا صورة مشابهة من قصيدة "حنين عاشق" لخمار سبق ذكر البيت، حيث تضمن معنى يختلف عن الأول ويقول:[3]

والشوق شقطريقه متيمّما مغنى الأحبة والضباب كثير.

يلاحظ في قوله" شق طريقه"، عن الشوق استعارة،حيث استعار شق الطريق للشوق للدلالة على الاندفاع والمضي، وأعقب كلامه لقوله: "الضباب كثير" كناية عن ضبابية الرؤية وعدم الوضوح

[1] ينظر :الطرودي –جمع العبارات في تحقيق الاستعارات–م م س –ص 302.

[2] السكاكي– مفتاح العلوم–المرجع المذكور سابقا– ص380.

[3] **محمد بلقاسم خمار**- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق**م.م.س** -ص29.

والمصائب، فالأمر الذي يهمنا جراء قوله هو ترشيح الاستعارة بما يوافق الخط البلاغي للصورة البيانية وما يحفظ انسجام المعاني وتلائمها مع الغرض الشعري.

الإستعارة المجردة: وهي ما قرنت بملائم المستعار له، كقوله تعالى «فأذاقها الله لباس الجوع والخوف» فاستعار اللباس للجوع ثم قرن بما يلائم المستعار له من الإذاقة ولو أراد الترشيح لقال: فكساها، لكن التجريد هنا أبلغ لما في لفظ الإذاقة من المبالغة في الألم باطنا، إذ نجد السكاكي يجعل هذه الإذاقة تجريدا للاستعارة وليست ترشيحا لها[1].

و عليه نجد محمد بلقاسم خمار جمع بين الترشيح و التجريد في قوله:

لدى أسد شاكي السلاح مقذف له لبد أظفاره لم تقلم

حيث اجتمع **التجريد** للمستعار له "**الإنسان**" بعبارة "**شاكي السلاح**"، والترشيح للمستعارمنه"**الأسد**" بعبارة "**أظفاره لم تقلم**"، بينما يرد في (عروس الأفراح) أن إجتماع الترشيح و التجريد ليس من شرحه أن تذكر أوصافا بعضها يلائم المستعار له، وبعضها يلائم المستعار منه، بل قد يكون وصفا واحدا يلائمهما، حيث تبعه الزركشي في شرحه[2].

الإستعارة المطلقة:

المطلق لغة: اسم مفعول من الفعل أطلق بمعنى أرسل ولم يعبد، أما في المعنى الإصطلاحي: هي صفة الاستعارة التي لم تقترن بما يلائم المستعار منه أو بما يلائم المستعار له، كقوله تعالى: "**قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا**"[3]، فلفظة **اشتعل** مستعار والمستعار له هو **الشيب** الذي شبهه بشواظ النار في بياضه وإنارته وكثرته في الشعر،أماكلمة الشيب هي قرينة الإستعارة"اشتعل"،إذ لم يذكر في الآية ما يلائم المستعار منه الذي هو"الإشتعال"،وما يلائم المستعار له وهو انتشار الشيء على ذلك النحو بأن هذه الإستعارة مطلقة.

[1] الطرودي–جمع العبارات في تحقيق الإستعارات–المرجع المذكور سابقا – ص442/443.
[2] الطرودي–جمع العبارات في تحقيق الإستعارات–المرجع المذكور سابقا – ص443.
[3] سورة مريم-الاية03.

الاستعارة التمثيلية: المجاز المركب بالاستعارة التمثيلية هو تركيب استعمل في غيرها وضع له، لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي، بحيث يكون كل من المشبه والشبه به هيئة منتزعة من متعدد، وذلك بأن تشبه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بأخرى، ثم تدخل المشبه في الصورة المشبه بها مبالغة في التشبيه وهذا ما يسمى بالاستعارة التمثيلية وسميت تمثيلية نسبة للتمثيل العام في كل استعارة للإشارة إلى عظمة شأنها كأن غيرها ليس فيه تمثيل أصلا، إذ هي مبنية على تشبيه التمثيل، ووجه الشبه فيه هيئة منتزعة من متعدد لهذا كانت الاستعارةالمبنيةعليه أبلغ أنواع الاستعارات ومن أمثلتها ما ورد جليا في قول محمد بلقاسم خمار من بحر الوافر:

و من ملك البلاد بغير حرب يهون عليه تسليم البلاد[1]

استعمل الشاعر هذا المعنى الوارد في البيت بالوارث الذي يبذر ما ورثه عن أبويه، حيث شبه حال الوارث بحال من يستولي على بلاد دون تعب بجامع التفريط فيما لا يتعب في تحصيله،و لذلك فإذا كان التعبير الاستعاري لجملة كاملة على سبيل الاستعارة التمثيلية فإن هذه الجملة تمثل لوحة كاملة تضم مشهدا حيا تتدفق منه الحياة و الحركة في جنباته موحية إلى ما قصد البليغ إلى الإيحاء به.

إضافة إلى توظيف الشاعر التركيب الدال على المشبه به للمشبه على سبيل الإستعارة التمثيلية و القرينة حالية تفهم من سياق الكلام، و في هذا المجال يقول خمار:

قد أذكيت لو نفخت نارا لكنك تنفخ في رماد

لقد أسمعت لو ناديت حيا لكن لا حياة لمن تنادي[2]

فعبارة"**لكنكتنفخ في رماد**" تدل على الإنسان الذي يبذل جهده في عمل لا يثمر جراءه شيئا ولا طائل من ورائه، فمثل حاله بمن ينفخ في رماد فلا يخرج نارا.

[1] غير منسوب (من بحر الوافر)في المعجم المفصل لإيميل يعقوب- ص35.

[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق- م م س- ص443.

ويمكن الإستنتاج في نهاية المطاف أن القول الإستعاري يعد آلية حجاجية، فإذا كانت الاستعارة الشعرية تتملك السامع أكثر مما ترغمه، فإن الاستعارة الحجاجية تكون أكثر قهرا واقتدارا، ويتميز القول الإستعاري عن القول الحرفي في الحجاج بكونه يؤدي عدة وظائف في عملية التخاطب، وعمليتي الفهم والتأويل بين المتكلم والسامع، أو كما جاء في قول ابن سينا: «التخييل إذعان والتصديق إذعان لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفسالقول، و التصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما فيه، والتصديقات محصورة ومتناهية، أما التخيلات فلا تعد ولا تحصى»[1] .

وعليه يتضح أن الاستعارة الحجاجية لعبت دورا هاما في ديوان بلقاسم خمار ومنها في الخطابات الشعرية، ولم تعد زخرفا لفظيا في اللسانيات التداولية، وهذه الأخيرة غيرت مجرى الدراسات اللسانية باهتمامها بجميع أطراف العملية الكلامية.

❖ ***حجاجية الكناية عند محمد بلقاسم خمار:***

الكناية لغة : تعني في اللغة أن تتكلم بالشيء وتريد غيره، يقال: كنيت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به، فبابه: كنى يكني كرمى يرمي، وفي هذا الصدد أنشد الجوهري:

وإني لا أكنو عن قدور بغيرها وأعرب أحيانا بها وأصارح

أما المصدر فهو كناية ولم يسمع كناوة و لذا فإن كنيت أفصح من "كنوت"[2] .

الكناية إصطلاحا: في اصطلاح علماء البيان لفظ أطلق وأريد به لازم معناه : مع جواز إرادة المعنى الأصلي فالمتكلم يترك اللفظ الموضوع للمعنى الذي يريد التحدث عنه و يلجأ إلى لفظ آخر موضوع لمعنى آخر تابع للمعنى الذي يريده.

[1] ابن سينا – **فن الشعر من كتاب الشفاء**-تح:عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب ارسطو طاليس فن الشعر-مكتبة النهضة المصرية-القاهرة.1953-ص86.
[2] بسيوني عبد الفتاح فيود – علم البيان(دراسة تحليلية لمسائل البيان) – ط2004 – مؤسسة المختار – ص199.

يقول عبد القاهر:«الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فيذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورد فيه في الوجود فيوحي به إليه ويجعله دليلا عليه»، وليس هناك ما يمنع من إرادة المعنى الأصلي للفظ مع المعنى الكنائي المراد، ومثال ذلك قولهم: هو "طويل النجاد فهي تدل على طول القامة، وكثير الرماد" تعني كثير القرى، وهي "نؤوم الضحى" يريدون أنها مخدومة مترفة، وقولنا "واجهته فاحمر وجهه" دلالة على الخجل ففي هذه الأمثلة أطلق الملزوم وأريد به لازمه، فطول النجاد يستلزم طول القامة ويدل عليها وكثرة الرماد تستلزم كثرة الطهو، وبالتالي توحي بالكرم، وكثرة النوم في الضحى تستلزم الترف والرفاهية، وإرادة اللازم في هذه الأمثلة لا يمتنع معها إرادة الملزوم وحصوله، فطول القامة لا يمتنع معه طول النجاد وإرادة الكرم و الضيافة لا يمتنع معها كثرة الرماد، وكون المرأة مترفة مخدومة لا يمتنع معه نومها حتى الضحى، وكذا حمرة الوجه يجوز إرادتها مع إرادة الخجل[1] .

وقد ذكر أن العلاقة بين المعنيين الظاهري و الكنائي علاقة تلازم وأن الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الظاهري ، وعليه يتجسد المعنى الكنائي الذي كان له الحظ الأوفر من المعنى الظاهري في نصوص خمار قائلا من قصيدة"الانتظار"[2].

حياتي انتظار طويل المـدى أحطم فيه شبابي سدى

بدأت اِنتظاري وقد كنت طفلا أرى في ذراعي نحولا مخلا

فعبارة "**أرى في ذراعي نحولا مخلا** " كناية عن الضعف لصغر سنه وقلة قوته العضلية للجهد والعمل، كما يجوز إرادة المعنى الظاهري أي أن ساعديه وذراعيه كان بهما نحولا مخلا، لكن تبقى إرادة المعنى الكنائي أقوى وأظهر من المعنى الظاهري الذي وإن أريد معناه فهو دال على إسفاف في المعنى وقصور في البلاغة والبيان.

[1] ينظر بسيوني عبد الفتاح –علم البيان -م م س-ص199.
[2] محمد بلقاسم خمار إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف-م م س- ص33.

إضافة إلى قول آخر من قصيدة :"واقعنا المؤلم" .

فكم أغراك قبلي أجدبي وحرّك فيك مكمون الدلال

وكم أشقاك مدح كالخطايا وكم أرداك صوت: ياليالي[1]

فعبارة "**مدح**" في الصدر الأول من البيت الثاني هي كناية عن الغرض الشعري "المدح" الذي ظهر منذ قدم العصور بداية من العصر الجاهلي، فلهذه اللفظة الكنائية كانت أكثر مما هي ظاهرية باعتبارها تدل على الدلالة الأوسع شيوعا في الظاهرة الأدبية أو الغرض الشعري الذي تناوله الشعراء، أما عبارة "يا ليالي" من عجز البيت فهي كناية عن الأغاني و الطرب و المواويل العربية التي كثيرا ما تكون بداية مطلعها بهذه اللفظة، و كذا أغاني المديح، فتعتبر عبارة رمزية أو نافذة كنائية للتطلع على المعاني العميقة، و ما تجره من مجال لفظي يصب في الدلالة التي يريدها الشاعرفبدلا من أن يقول الشاعر و كم أردانا الغناء و الطرب و المدائح التي لا تزيدنا إلا خورا و ضعفا، و كم قضت علينا أغاني المواويل بمطالعها المنومة من مثل:يا ليالي و يا ليل....،اكتفى الشاعر بومضة إشارية إلى كل هده العبارات السابقة ذكرها من خلال لفظة "ليالي "ليدع القارئ يخوص في غور المعنى التي تنطفي من ورائها دلالات كثيرة.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[2].

يانشيد البكاء لست نشيدي لاولا أنت صورتي ووعيدي

صاغني الدهر من فولاذ،ولكن صاغ نفسي من نفحة ونشيد

توجد الكناية في البيت الثاني فهي تدل على القوة و والبأس فالمعنى الكنائي المراد يعكس المعنى ،فلايجوز إرادته مطلقا وكذلك الأمر في الشطر الثاني منه في قوله "«صاغ نفسي من

[1] نفس المرجع – ص76. .
[2] محمد بلقاسم خمار إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف م م س- ص76.

نفحة ونشيد» كناية عن الإرادة والعزيمة والتفاؤل وهو المعني الكنائي المراد أما إرادة المعنى الحقيقي فيغير جائز لفظيا ولا بلاغيا.

أو كقوله من قصيدة "إلى رفاق الصبا" من شعر التفعيلة

أحلامنا أمالنا: هل تذكرون .

كم ذا بنينا من نواطح للسحاب

كم ذا سبحنا فوق طيات الضباب

كم مرة شدنا العهود على التضامن والوقاف

أن نرفع الدنيا بحاضرناعلى قدم وساق[1]

فقوله: "كم ذا بنينا من نواطح للسحاب"، "كم سبحنا فوق طيات الضباب" كناية عن الإمتداد اللامتناهي لأحلام الطفولة و الآمال المجاورة لحدود الواقع وآفاقه غير أن إرادة المعنى الأصلي للألفاظ غير وارد لأن ذلك ظاهر من سياق الكلام الذي وردت فيه.

أما أصناف وأقسام الكناية تتنوع وتتعدد فهي تنقسم باعتبار المعنى عنه وهو المعنى المراد لا المعنى الأصلي أو الظاهري للألفاظ، حيث تنقسم إلى ثلاثة أقسام.

1-***<u>كناية عن موصوف</u>***: وذلك بأن يظهر في الكلام صفة أو عدة صفات لها اختصاص ظاهري بموصوف معين، ومن قول الشاعر خمار في هذا الصدد من قصيدة "تحية وذكرى".

فالغرب يسعى جهده متأخرا أن يرى في الشرق نورا مزهرا.

والشرق في ثوب الطهارة رافل يرنو إلى آثاره مستبشرا .

يا شرق يا أرض الكناية هل رأى ابن الكنانة في الجزائر معشرا [2]

[1] محمد بلقاسم خمار إرهاصات سرابية من زمن الاحترافم مس- ص76

[2] نفس المصدر–ص27.

تمثل عبارة: "أرض الكنانة"و "وابن الكنانة" كناية عن بلد مصر وعن ابن مصر أي المواطن المصري، ومعلوم أن أرض الكنانة كناية عن مصر كما هو الحال لبلاد الرافدين عن أرض العراق وبلاد المليون ونصف المليون شهيد عن الجزائر الحبيبة.

2-***<u>كناية عن صفة</u>***: هي ذكر صفة أو عدة صفات بينها وبين صفة أخرى تلازم وارتباط بحيث ينتقل إلى الذهن بإدراك الصفة أو الصفات المذكورة إلى الصفة المكنى عنها، كما ورد في قولهم :"فلان شب عن الطوق" كناية عن اجتيازه مرحلة الطفولة إلى مرحلة اليفاعة والشباب فالشب عن الطوق صفة تلازمها عادة صفة اجتياز مرحلة الطفولة، وكذا قولهم: "ضرب فلان كفّا بكفّ كناية عن الندم والتحسر"[1]،وهذا ماورد في قوله عز وجلّ"

ومن أمثلة الكناية عن الصفة لدى الشاعر قوله من قصيدة "تحية وذكرى" .

أبناء يعرب كالنجوم مضيئة وشعاعها يمضي سدى متناثـرا

يا ليتهم كانوا بأفق واحد متماسكي البنيان مشدودي العرى[2]

ففي عجز البيت الثاني عبارة "متماسكي البنيان" كناية عن الإتحاد و التضامن بين فئات الشعوب العربية، إضافة إلى قول آخر من نفس القصيدة وهو:

شعب الجزائري مسلم، متحفز للعرب للنسب المكرم شمرّا[3]

لا يغفل على القارئ المتصفح لدواوين خمار أنه يعشق ظاهرة الانغماس من النصوص الشعرية سواء كانت قديمة المبنى أو حديثة، وهي ما تسمى بظاهرة التناص وهي ظاهرة عرفها الشعراء، ففي مطلع البيت المذكور أمامنا فيه تناص مع مطلع رائعة الإمام بن باديس، حيث تتجلى هذه

[1] سورة لقمان-الأية 18.

[2] محمد أبو القاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-م م س-ص27.

[3] المصدر نفسه.

الصورة البيانية في الكناية بقوله: "للعرب...شمرّا"، فجملة شمرّا كناية عن صفة التأهب للعمل والمثابرة.

وقوله أيضا من قصيدة "الانتظار" والتي مطلعها

حياتي إنتظار طويل المدى أحطم فيه...شبابي سدى

فؤاد حزين وفكر شرود فراغ وليل رهيب الصدى

أسابق ظلي وأعدو وأعدو وسرعان ما أرتمي مجهدا[1]

فعبارة «أسابق ظلي» كناية عن صفة السرعة و الإفراط في العجلة والمنافسة في التقدم، ولعل الصورة تغور في دلالتها من حيث تركيبتها إذ تدل على المنافسة والمسارعة التي لا تؤدي نتيجتها، إذ أن الظل ملازم للجسد أثناء المشي و الركض مثلا فالشاعر يوحي بمدى معاناته مع محاولاته للمواكبة دون أي جدوى.

وفي قصيدة أخرى تسمى(بعيد الأوهام) من الشعر الحر قائلا:

ألا نعتبر...

وفي كل يوم نعانق ضرّ

وفي فلسطين البغاة اليهود

تدوس الحدود[2]

فالعبارة المتمثلة في «تدوس الحدود» كناية عن صفة الاحتلال و التعدي والظلم في حق الشعب الفلسطيني، وهنا يتجلى معنى جواز إرادة المعنى الظاهري للعبارة، إذ أن الصهاينة يتعدون

[1] محمد أبو القاسم خمار– إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق–م م س–ص38.

[2] المصدر نفسه .

حقيقة على الحدود العربية، وهو بهذا يمارس الاضطهادوالاحتلال العلني، وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يقول خمار:

فمن ذا يفيد

إذا كان كالصخر أو كالجليد

يصدّ الفقير...

ويخشى النفير[1]

تمثل عبارة «ويخشى النفير» كناية عن صفة الجبن من المعارك والحروب، فالنفير هو هول ونداء الحرب، وإذلا يمكن جواز إرادة المعنى الظاهري هنا لأن الجبان لا يخشى النداء إلى الحرب وإنما يخاف الحرب والنزال ذاتهما وتبعاتهما .

كناية عن نسبة: لما يريد المتكلم إثبات صفة لموصوف معين أو نفيها عنه، فيترك إثبات هذه الصفة لموصوفها، ويثبتها لشيء آخر شديد الصلة به، فيكون ثبوتها لازما يتصل به دليلا على ثبوتها له، كقوله في مقام المدح:«المجد بين ثوبيه و الكرم بين برديه»، حيث نسبوا صفته المجد والكرم له، فعدلوا عن التصريح بذلك إلى جعل المجد بين ثوبيه والكرم بين برديه ،ليفهمالمخاطب إثباتها للمدح، إذ ليس بين البردين أو الثوبين سواه ، فالتعبير كناية عن نسبة المجد والكرم إلى الممدوح[2]، وفي هذا الصدد يقول شاعرنا:

مالي أرى وجه الربى متجهما ما للكآبة والتكدر في السما[3]

ما للسحاب تهاطلت أمطاره والبرق أرعد والظلام تعاظما

فالشاعر كنى عن نسبة صفات الحزن والألم والأسى التي خالت مشاعر التونسيين إثر اغتيال الزعيم النقابي "فرحات حشاد" بجعلها في مظاهر الطبيعة والمكان الذي هو محلّ هؤلاء.

---

[1] محمد أبو القاسم خمار– إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق–م م س، ص39.

[2] د بسيوني عبد الفتاح فيود علم البيان –م.م.س- ص205.

[3] محمد أبو القاسم خمار – إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق–م م س–ص17.

وللولوج مرة أخرى على أبيات لا تقل ورودا فهي الأخرى تحمل صور بيانية ، لأن الشاعر كان يوظف في البيت الواحد صورتين فما فوق وهذا يرجع إلى ما آلت إليه أوضاعه وأحوال شعبه قائلا في هذا الصدد من قصيدة فلسطين:

يا فلسطين سلام في السفر نحن شئناها وما شاء القدر

أدركوها غادة مغدورة يا شباب العرب ماذا تنتظر

شجرة موءودة باليـة لم يناج ربه فيهـا عمر[1]

يوجد في البيت الثاني كنايتان، فالأولى تتمثل في تكنيته عن فلسطين بالغادة وهي الفتاة الحسناء فهي كناية عن موصوف، أما الثانية لما أردف بقوله: مغدورة إذ كنى عن الاحتلال والسلم بالغدر والاغتصاب في حق الغادة فكنى عن نسبة صفات الغدر والنهب والسلب لفلسطين، بجعلها في حق الغادة التي بدورها تعد كناية عن فلسطينفكانت النسبة بين هذه الصفات و فلسطين في الغادة التي تتوسط الصورتين البيانيتين، الأولى كناية عن موصوف "فلسطين" والثانية كناية عن نسبة الغدر لفلسطين بجعلها في حق الغادة ليتناسب الأمران. وانتقالا إلى البيت الثالث تتجلى الكناية في قوله :"شجرة موءودة" و هنا تتشعب أطراف الصورة البيانية (المكنى والمكنى عنه)، إذ كنى عن فلسطين بالشجرة وهي كناية عن موصوف ويرجع القول إلى وصفها بالموءودة والوأد معروف منذ الجاهلية بوأد البنات وهو دفن الفتات لما تولد خفية من العار إذ ما أقبلت على الفاحشة، فكنى الشاعر عن الاحتلال الذي سلب فلسطين هويتها وكينونتها الأصلية باجتثاث الشجرة من أصولها، وهوما يزيد الأبيات صورة جمالية تقوي من عمق المعنى وغزارته.

وفي موضوع آخر في الشعر الحر يقول:

نم في فراشك يا بني فليس هذا العيد عيد.

بغداد(قاسمها) يعيش على عروش من قديد

يخشى العروبة- إنها في دربه لهب مبيد

فانهال كالمسعور ينهش كل وارفة وجيد

[1] محمد أبو القاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-م م س-ص44.

لا يعربيا يرتضيه، هو الزعيم هو الوحيد

تبّت يداه، وتبّ مبدأه الشعوبي البليد[1]

فالبيت الأخير يمثل كناية عن ابتغاء الشاعر سقوط حاكم بغداد لمعاداته للعروبة ولكل عربي يدعي العروبة، فهو يدعو في البيت الأخير بقوله : "تبت يداه" و تب من التبات وهو الخسران والهلاك، يقول تب الرجل، يتب بالكسر تبابا وتبت يداه وتبا له منصوب عن المصدر بإضمار الفعل أي :ألزمه الله هلاكا وخسرانا[2]،وفي القرآن الكريم قوله تعالى:«تبّت يدا أبي لهب وتبّ»[3] ولما كانت المعاني السياقية للفظ "تبّ" على هذا النحو علم أن التباب لليد الجارحة غير مأمول وإن جاز هذا المعنى الظاهري وهذا وارد في بعض الكنايات فإن المراد هو تباب الحاكم بل تباب حكمه وسلطانه وهو المقصود فعلا على سبيل الكناية عن نسبة اليد للحاكم والحاكم لحكمه.

منتقلا في مقطع آخر من القصيدة نفسهاقائلا[4]:

نم في شجونك في دموعك في صيامك يا وليد

نم فالظلام أجلّ من شمس مخضّبة الخدود

فإذا أبيت النوم في ظل المهانة والركود

«والحرّ لا يرضى» –إذا ما ضيم– في البيت القعود

فانهض كإعصاريزلزل كل خوّان لدود

ففي البيت الرابع كناية عن نسبة المخاطب إلى الأحرار وتفصيل ذلك أن فحوى قوله : "والحرّ لا يرضى" وأنت حر لا ترضى بذلك فالمقصود من قوله إذا أنّ المخاطب لا يرضى بذلك.

ولا جرم أن الكناية تصنف حسب البعد و القرب بين المعنيين أي المكنى عنه والمكنى به وتتمثل فيما يلي:

---

[1] محمد بلقاسم خمار– إرهاصات سرابية (بيت القصيد)–م م س– ص 102.

[2] أبو بكر الرازي– مختار الصحاح– دار السلام–ط 2008–مادة (ت ب ب) .

[3] سورة المسد الآية 01.

[4] محمد بلقاسم خمار– إرهاصات سرابية – م م س–ص 102.

الكناية القريبة:

وهي ما تقارب فيها المعنيان بحيث يكون الانتقال من المعنى المكنى به إلى المكنى عنه بلا واسطة "كالانتقال من عض الأصبع أو تقليب الكفين من كثرة الندم" ومن طول النجاد إلى القامة ومن بعد مهوى القرط إلى طول الجيد ومن التنشئة في الحلية إلى المرأة في قوله تعالى: "أومن ينشأ في الحلية وهو الخصام غير مبين"[1]وكالانتقال من كون السماحة و المروءة والندى في قبة مضروبة على ابن الحشرج إلى نسبة هذه الصفات إليه في قول رياد الأعجم :

إن السماحة والمروءة والندى في قبة ضربت على بن الحشرج

وهذه الكناية القريبة، قد تكون واضحة لا تحتاج في إدراكها إلى نظر وتفكر كما في الشواهد وقد تكون خفية تحتاج في إدراكها إلى شيء مبني على عرف لم يبلغ حدّ الشهرة العامة[2].

الكناية البعيدة: هي ما تباعد فيها المعنيان، بحيث يصير الانتقال من المعنى المكنى به إلى المعنى المكنى عنه لا يتم إلا بواسطة، ومن أمثلة الشاعر عن صفة الكرم يقول:

وما يك في من عيب فإني جبان الكلب مهزول الفصيل

حيث انتقل من جبن الكلب إلا صفة الكرم بعدة وسائط، إذ جبن الكلب عن النباح يستلزم استمرار تأدبه، وهذا ما يستلزم دوام مشاهدته وجوها غريبة في بيت صاحبه، وذلك يدل على أن صاحبه مقصد معهود للضيوف والغرباء وهو ما يدل على كرمه وسخائه، وينتقل من هزال الفصيل إلى الكرم بعدة وسائط، فهزاله دليل على فقد أمه أو فقد لبنها، وهذا ما يدل على نحرها للضيوف أو إيثارهم بلبنها وذلك دليل الكرم والجود[3].

حيث نجسد أقوال الشاعر انطلاقا من الكنايات البعيدة التي وظفها في ديوانه من قصيدة "مع الطبيعة" قائلا:

---

[1] سورة الزخرف الآية ص 18،

[2] د بسيوني عبد الفتاح فيود-علم البيان**م م س**- ص208.

[3] المرجع نفسه - ص209.

مالي أراك مليكة الحسن النضير مغمورة الأثواب في ليل مطير[1]

وأراك من تحت الضباب كئيبة مخنوقة الأنفاس كالأمل العسير

هزي ضبابك عن فضائي واغربي ودعي شموسي تبعث الدفء المنير

ففي البيت الثالث جراء قوله: «ودعي...المنير» كناية إذ كنى بالشموس التي تستلزم الضياء والدفء والضوء والحرارة التي تستلزم الحياة والانبعاث وهذا دليل على كل ما يدعو إلى ذلك من رؤى وأفكار، وبهذا فإن الشاعر كنّى عن أفكاره التي تطمح إلى الحياة ورؤاه التفاؤلية بالشموس التي تبعث بدورها أسباب الحياة وهي الفاعلة وراء ذلك.

وفي آن آخر يقول في قصيدة "أغنيتي":

يا نشيد البكاء لست نشيدي لا ولا أنت صورتي ووعيدي[2] .

أنت في سنة الحياة نواح وأنا نغمة الربى والخلود .

صاغني الدهر من فلاذ ولكن صاغ نفسي من نفخة و نشيد .

فعبارة «صاغني الدهرمن فلاذ» كناية، حيث كنى عن الصلابة والعزيمة والقوة في شخصه بالفولاذ وماله من خواصالمتانة والقوة، على سبيل الكناية القريبة، لأن العلاقة بين المعنى المكنى به والمعنى المكنى عنه بسيطة و الانتقال من أحدهما إلى الآخر لا يستحق دقة النظر وهذا لجلاء الفكرة المتمحورة حول صلابة الفولاذ بين أنواع الحديد، وتلازم المعنيين (المكنى به والمكنى عنه) في هذه الصورة تحديدا وعلى غرار هذا، نجد أن العلاقات بين المعاني الحقيقية والكنائية تتقارب و تتباعد بحسب الأعراف والنظم الحياتية وما تتناغم عليه المفاهيم العامة لدى الأفراد، وللكناية مفاد وبلاغة تكمن في مجاورة المعاني الحقيقية المنفردة أحيانا والمراد مجاورتها في أحايين أخرى.

❖ ***حجاجية المجاز المرسل:***

المجاز المرسل: هو الكلمة المستعملة قصدا في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة بين المعنى الموضوع له اللفظ والمعنى المستعمل فيه مع وجود قرينة دالة على عدم إرادة

[1] محمد بلقاسم خمار- ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق -م م س- ص54.
[2] محمد بلقاسم خمار- ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق -م م س- ص61 .

المعنى الأصلي، وقد سمي عبد القاهر الجرجاني العلاقة بين المعنيين في هذا النوع بالملابسة، كاليد المستعملة في النعمة هذا ما ورد في قوله صلى الله عليه وسلم: "أسرعكنّ لحوقا بي أطولكنّ يدا"، إذ ليس المراد باليد الجارحة، وإنما بسطها لفعل الخير والبذل والعطاء[1].

وعليه سمي بالمجاز المرسل لإرساله عن التقيد بعلاقة المشابهة، بمعنى أنه أطلق فلم يقيد بعلاقة واحدة مخصوصة، وله علاقات كثيرة، تدرك من الكلمة التي توظف في الجملة[2].

فالكلمة مستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة غير المشابهة بين المعنيين ولأنه أرسل عن دعوى الإتحاد المعتبرة في الاستعارة، إذ ليست العلاقة بين المعنيين المشابهة حتى يدعى إتحادهما، أو لأنه أرسل أي أطلق عن التقيد بعلاقة واحدة، والقرينة هي الأمر الذي يجعل المتكلم دليلا على أنه أراد باللفظ غير المعنى الموضوع له، وتقييدها بـ "المانعة" احترازا عن الكناية لأن قرينتها لا تمنع إرادة المعنى الأصلي مع المعنى الكنائي.

وهذا المجاز يتنوع باعتبار المصطلح الذي يقع به التخاطب إلى أربعة أنواع: مجاز لغوي- شرعي، عرفي خاص، ومجاز عرفي عام، على نحو ما مرّ في تعريف الحقيقة[3].

علاقات المجاز وتوظيفها في النصوص الشعرية عند محمد بلقاسم خمار:

1. ***علاقة المسببية:*** هي أن يذكر المسبب و يراد السبب بأن يكون المعنى الأصلي للفظ المذكور مسببا على المعنى المراد، فيطلق اسم المسبب على السبب، وقولهم:"أمطرت السماء نباتا" أي (الماء) فهو مجاز مرسل، ومنه قوله تعالى: "هو الذي يريكم آياته وينزل لكم من السماء رزقا وما يتذكر إلا من ينيب"[4].

فالذي ينزل من السماء هو المطر وهذا الأخير يتسبب عنه الرزق، إذن فذكر المسبب في موضوع السبب، وتكمن بلاغة المجاز في هذه الآية في قوة السببية بين الماء والرزق وعليه

---

[1] صحيح البخاري- كتاب الزكاة(باب أي الصدقة أفضل)- ج 02/رقم 1354.-ص515.

[2] حورية عبيب- أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن -ط 2008/01- دار قرطبة للنشر و التوزيع-ص78.

[3] د دبسيوني عبد الفتاح فيود- علم البيان-م م س-ص120.

[4] سورة غافر- الآية12.

تتضمن شدة الإيحاء وتنبيه للمؤمن، إلى أن الرزق مصدره السماء فليطمئن وليمض على النهج القويم فالرزق قدّره عز وجل وكفله للجميع وأعطاه لمن شاء، وما ورد في قوله كذلك: "وأنزل لكم من الأنعام ثمانية أزواج"[1].

وعليه نلتمس تلك التواشبح و التداخل في ديوان خمار الذي يعجّ بالصور البيانية ومن قوله في قصيدة "بيت القصيد".

رمضان أدبر واهيا يهتز متروف الوريد .

الويل يعصف والقرى غرقى في سيل من صديد.

ومحاكم الطغيان تلهث لهفة، هل من مزيد.

في كل آونة دم، وبكل ناحية شهيد[2].

فتمثل عبارة(في كل آونة دم)، أي في كل لحظة وفي كل حين دم، فهي مجاز مرسل إذ ذكر المسبب "دم" وأراد سببه وهو الإنفجارات والعمليات العسكرية التي تفضي إلى جرحى وأشلاء ودماء، وعليه تتجلى الصورة البيانية في هذا البيت مجاز مرسل على علاقة المسببية، حيث تكمن بلاغته في تفعيل السببية بين ما يحدث من عمليات عسكرية في العراق، وبين ما يسقط من قتلى وجرى ليضفي الفظاعة و البشاعة على ما يحدث في ساحة الوغى.

2. ***<u>علاقة الجزئية:</u>***

وهي أن يذكر الجزء ويراد الكلّ كما ورد في قوله تعالى: «قم الليل إلا قليلا»[3]، وقوله صلى الله عليه وسلم "من قام رمضان إيمانا واحتسابا غفر له ما تقدم من ذنبه" فالمعنى المقصود من القيام في هذه النصوص هو الصلاة باعتبارها ركناً فسميت الصلاة باب تسمية الكلّ باسم الجزء، وقوله تعالى: «كلاّ لا تطعه واسجد واقترب»[4]، وفي آيات كثيرة عبر عن الصلاة بصيغ مختلفة، وفي هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار من قصيدة "واقعنا المؤلم"

---

[1] سورة الزمر الآية 06.

[2] محمد بلقاسم خمار– إرهاصات سرابية في زمن الاحتراف–ص101.

[3] سورة المزمل–الآية–02.

[4] سورة العلق–الآية19.

وهل في أرضنا شبر طليق وهل للنيل حق في القتال

فلا للعرب قطر مستقل ونرزح في قيود الاتكال[1]

فعبارة «هل في أرضنا شبر طليق» مجاز إذ أطلق لفظ "شبر"، وأراد البلد أو المنطقة والناحية، وهو ما صرح به على وجه الحقيقةفي الشطر الأول من البيت الثاني، إذ قال "فلا للعرب قطر مستقل"، وعليه فلفظة "شبر" مجاز مرسل يمثل علاقة الجزئية، إذ ذكر الجزء وقصد الكلّ.

وفي موضع آخر قال من قصيدة "وحي الذكرى"[2].

آن آن تحمد العروق التي تنبض حقدا وخسّة ورذيلـة.

ألف رأس يطير من شفة الخنجر لما تمس منا جديلـة.

يا فرنسا بلادنا في الرزايا كالمنايا كالماحقات النزيلة .

فعبارة "ألف رأس"، إذ ذكر الجزء وهو "رأس" وقصد الكل وهو "الجسد"، حيث الرأس يكتمل بالجسد لا جسد دون رأس، فالشاعر استعاض عن ذكر الأجساد التي تطير رؤوسها بذكر الرؤوس، فحسب لأن المتبادر إلى الذهن واضح، وهذا ما يقصد إليه في المجاز المرسل على علاقة الجزئية.

ويورد الشاعر كذلك صورا مجازية أخرى في قصيدة «عاموده...القرية المفجوعة» يسرد فيها أحداث حريق شبّ في مدرسة أطفال بقرية سورية فالتهم أكثر من مائتي طفل، قائلا في مطلع القصيدة:

عـاموده...

ياصرخة أم مفؤودة.

فقدت كبدا خلف الأسوار.

سلبته يد الأقدار[3].

---

[1] محمد بلقاسم خمار–إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف–م م س–ص50.

[2] محمد بلقاسم خمار– ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق– المؤسسة الوطنية للكتاب – ط1986–ص106.

[3] نفس المصدر – ص 115.

فالشاعر جسد عبارة«فقدت كبدا»، حيث ذكر الكبد وأراد طفلا أو ابنا على سبيل المجاز الذي يتضمن علاقة الجزئية، لأن الكبد جزء من الكل وعليه لا نستطيع تغيير الكبد بعضو من أعضاء البدن لتلازم المعنى والسياق العام للعبارة، وفي موضوع آخر يقول خمار في قصيدة "صوت الشباب":

أيه قلبي قد هزّك الآن صـوت فتمنيت أن تموت شهيدا.

أي صوت هذا الذي يبعث الإحساس والرعب والحماس الشديد.

أي شيء هذا الذي ملأ القلـب بكاء وحسرة ووعيدا.

ذلك صوت الشباب من أعمق الأعماق ثار موحدا مشدودا[1].

يبين الشاعر جراء أبياته عنصر التخاطب لأنه في مقام المخاطبة مع نفسه و ذاته، فهو يوجه الخطاب لقلبه باعتباره مكمن المشاعر و الأحاسيس على سبيل المجاز المرسل ذات العلاقة الجزئية، فكل ما ينبض يتبع من الذات، فهو يتمنى الشهادة حتى قال "إيه قلبي".

3. علاقة الكليـة: وهي أن يعبر عن الجزء بلفظ الكل، أي إطلاق الكل يراد جزأه كما ورد في قوله تعالي: «يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت»[2]، وفي آية أخرى «وإني كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم»[3].

فعبارة الأصابع وردت في الآيتين، وأراد الأنامل من باب إطلاق لفظ الكل على الجزء مجازا مرسلا ذات علاقة كلية، والسر البلاغي في العدول عن الحقيقة إلى المجاز في الآيتين هورغبة القوم في تعطيل حاسة السمع بأقصى ما يمكن، مبالغة فيها يشعرون به من هولالصواعق وفظاعتها في سورة البقرة، ومبالغة إعراضهم عن الحق في السورة الثانية(نوح) عليه السلام، والقرينة استحالة وضع الأصبع كلها في الأذن عادة.

وفي موضع آخر يقول محمد بلقاسم خمار من قصيدة "حديث الإسلام".

قد غرت أرضكم حضارة خبّ يالـه من مخادع فنان

[1] محمد بلقاسم خمار– ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق– المؤسسة الوطنية للكتاب – ط1986–ص 31.

[2] سورة البقرة الآية 19.

[3] سورة نوح الآية 06.

خلب الناس بالوعود وأغرى ذائغ الفكر شارد الأذهان[1]

العبارة المسطر عليها هي المجاز، لأن الشاعر ذكر الكل(الناس) وأراد الجزء (بعض الناس) باعتباره علاقة الكلية، الجزء في الكل فيصبح الكل للكل.

4. ***علاقة اعتبار ماكان (الماضوية):*** وهي أن يعبر عن الشيء باسم ما كان عليه من قبل كما ورد في قوله عز وجل: «وآتو اليتامى أموالهم ولا تتبدلوا الخبيث بالطيب»[2]، والمقصود من هذه الآية الكريمة أن اليتيم هو الذي مات أبواه و لم يبلغ سن الرشد و لا تسلم إليه أمواله لعجزه،و إنما تدفع إليه بعد أن يتجاوز سن اليتم و يصيرراشدا فتسميتهم يتامى عندئذ باعتبار ما كانو عليه من قبل،و القرينة الأمر بدفع أموالهم إليهم لإستحقاقهم التصرف فيها و إيثار التعبير عنهم بلفظ اليتامى، وهذا ما ورد في قوله تعالى:«فإن آنستم منهم رشدا فادفعوا إليهم أموالهم»[3] .

و في هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار:

نسي الطين ساعة أنه طين حقير فصال تيها وعربد .

وكسا الخزّ جسمه فتباهى وحوى المال جيبه فتمرّد[4].

فلفظة "الطين" الصادرة في البيت الأول يريد بها الإنسان الذي كان باعتبار كمرحلة خلقه الأولى قبل "آدم عليه السلام" على سبيل المجاز، باعتبار ما كان وتكمن بلاغة هذا المجاز في التذكير بحقارة الإنسان في أصله المادي وضعته في ذلك في جانبه الجثماني وللتعريض بحب المال و الماديات بشتى صنوفها فكما أن خلق الإنسان من طين وعودته إليه فكذلك سائر الماديات المحيطة به.

---

[1] محمد بلقاسم خمار–إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق–م م س– ص 65.

[2] سورة النساء – الآية02.

[3] سورة النساء الآية06.

[4] محمد بلقاسم خمار–إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق–المؤسسة الوطنية للكتاب–ط 1986 –ص05.

5. ***علاقة اعتبار ما سيكون (المستقبلية):*** وهي أن يعبر عن الشيء باسم ما يؤول إليه في المستقبل كما في قوله عز وجل: «وقال نوح ربّ لا تذر على الأرض من الكافرين ديّارا إنك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجرا كفار»[1]، فالآية الكريمة تدل على أن المولود يولد على الفطرة مؤمنا نقيّا سواء أكان أبواه مؤمنين أم كافرين و المراد بفاجر كفار في الآية أن ما سيلده الكفرة سيؤول إلى ذلك في المستقبل، وقوله تعالى:«فبشرناه بغلام حليم» أي بمولود مآله أن يكون غلاما حليما.

و ما أمتعنا به خمارفي صدد هذه العلاقة قصيدة ألقيت بمناسبة عيد الأم بدار المعلمين بمدينة حلب السورية تحت عنوان (إلى أمي) قائلا :

أماه قومي هذه أشعـاري هتفت محمّلة إليك شعاري.

يا أم يا رمز التقدم والعـلا يا منبع الأبطال والأحرار .

ماضيك حاضرنا ونحن فروعه هل في فروعك يانع الأثمار[2].

فتجسيدا لقوله في عبارة: يا منبع الأبطال والأحرار، فلفظتي الأبطال والأحرار نستشف مجازا مرسلا : "الأمهات يلدن أبطالا وأحرارا" فهي مجاز، إذ الحقيقة أن الأم تضع ولدا ويكبر ليصبح حرا،و على هذا الأساس فالمجاز المرسل على علاقة اعتبار ما سيكون.

6. ***علاقة الحالية:*** ويقصد بها النسبة إلى الفاعل، أي الحال مشتقا من حلّ بالمكان و المكان نزل فيه فهو حالّ به أي نازل ومقيم فيه، فهذه العلاقة تتحقق بإطلاق اسم الحالّ في المكان على محلّه، ومثال ذلك نزلت بالقوم فأكرموني فكلمة "قوم" مجاز بدليل الفعل (نزلت) الذي

[1] سورة نوح– الآية 27.

[2] محمد بلقاسم خمار– إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق –م م س –ص 69.

يتعدى أصلا إلى فعل دال على المكان والمقصود بدار يحل فيها أو بها قوم كرام وبما أن القوم حال، فالعلاقة حالية[1].

و عليه أقوال وأشعار خماركان لها الحظ الأوفر ضمن ديوانه المعروف "بإرهاصات سرابية من زمن الاحتراف" قائلا في قصيدة سميت "انتظار".

حياتي انتظار طويل المـدى أحطّم فيه...شبابي سدى.

فؤاد حزين وفكر شـرود فراغ وليل رهيب الصدى.

بدأت انتظاري وقد كنت طفلا أرى في ذراعي نحولا مخلاّ.

أرى العجر في همساتي وفكري ويغمرني الأهل عطفا وفضلا[2].

فالمجاز المرسل وارد في العجز من البيت الأخير (ويغمرني الأهل عطفا وفضلا)، بغض النظر عن الشق الأول الذي يحمل صورة بيانية فيه من معاملة طيبة، والفضل تدل على ما يحلّ فيه من تفضيل بإطعام أو كسوة أو غيرها من الصدقات، مما يحل فيه الفضل المادي أو المعنوي، ولعل الشاعر كان حذقا بجدارة تنبو عن رصانته اللغوية في توظيف الألفاظ فذكر لفظة العطف مجازا للدلالة على الجوانب المعنوية ولفظة الفضل للدلالة على الجوانب المادية باعتبارهما جانبين مهمين في توازن الحياة، وعليه كان المجاز مرسلا بذكر الحالّ العطف و الفضل وإرادة ما يحل به وهو المذكور آنفا من معاملة حسنة، إضافة إلى قول آخر قاله الشاعر من قصيدة "عيد الأوهام" من مقطعها الأخير

فمن ذايفيد...

إذا كان كالصخر أو كالجليد.

إذا كان شخصغبي.

[1] يوسف أبو العدوس– مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة–ط01– 2007–ص 181.

[2] محمد بلقاسم خمار–إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق–م م س –ص33.

يصد الفقير .

ويخشى النفير.

ويعجزه أن يخوض النضال[1].

ككلّ الرجال.....؟

فعبارة "يخوض النضال" هي المجاز المرسل، إذ ذكر الحال وقصد ما يحل فيه وهو المعركة أو الحرب أو ما كان في مجالها مما يتضمن معنى النضال والكفاح وبهذا فإن النضال أمر معنوي يحلّ في أشياء وأمور مادية .

ومن قصيدة "ذكرى ماي" التي أرخت أحداث الثامن من شهر ماي بالجزائر إذيقول الشاعر بنبرة قوية هزت الكيان البشري:

ماذا يفيد تألمي وبـكائي مادمت أرزح في صميم شقائي.

عبثا أحاول أن أكون مكرما بالدمع شأن تذلل الضعفـاء[2].

وأعيد للأذهان ذكرى شهرنا ممزوجة بالثأر والبغضاء.

في شهر ماي يوم نال بلادنا ما تبتغيه شراسة الأعداء.

إذ ذكر صميم الشقاء وقصد ما يحل فيه من معضلات تعيق الشاعر و مشكلات كاغترابه عن وطنه الحبيب و تألمه لحاله ومآسيه التي يسمع عنها، و هذه كلها يحل فيها الشقاء و العذاب بشتى أنواعه كالنفسي و الجسدي.

و من شدة هموم الشاعر و أحزانه فهو في موضع آخر يبحث عن الألم الذي كسّر قلبه قائلا من قصيدة العطالة:

لما بحثت عن الشقاء .

و كيف يكتسح الرقاب .

و عن الجنون .

---

[1] محمد أبو القاسم خمار– إرهاصات سرابية من زمن الإحتراف–م م س– ص 39.

[2] المصدر نفسه– ص39.

إذا بدا للمرء يقترب اقترابا.

ألفيت أنّ السرّ في ألم الحياة و بؤسها .

كون الأسى... يهوى البطالة

و الخصاصة و الشباب....[1]

جراء هذه الأبيات الحزينة نلاحظ عبارات تدل على الألم النفسي حيث تمثلت في: الشقاء- الجنون- ألم الحياة- الأسى، كونها عبرت عن المجاز المرسل، فلفظة الشقاء أراد به ما يحّل فيه من مواقف و أناة هذه الحياة التي تكتنف بأحداثها و مجرياتها حتى تصبح على الإنسان عبئا مؤلما، فَذِكْرُ الحال "الشقاء" مجاز و أراد محله المواقف و الأحداث الصعبة طالما واجهها الشاعر فهي حقيقة عاشها في زمن عرف طعم المرارة، أما لفظة "الجنون" فهي سمة لا يبحث عنها الإنسان و لكنه يقصد بها الشاعر مواطن الجنون أو محاله و أماكنه التي يرد فيها، و بالتالي ذكره للحال و إرادته للمحل جعل من الصورة البيانية مجازا مرسلا،أما القرينة تمثلت في "البحث" فلا يبحث عن الشقاء و لا يفتقد الجنون فيكون محلّ بحث و هذا أمر معروف.

أما لفظة "ألم" تحمل على محل المجاز لا الحقيقة، فإذا قلنا:ألم الحياة كما وظفها الشاعر فهي مجاز، أما إذا غيرنا اللفظ و قلنا ألم الجرح أو الإصابة فهي حقيقة فنحن نبحث عن موطن التألم، و إذ لا يقصد الشاعر من قوله ألم الحياة أعراض الإيلام الحسية منها مما يرد على فكر الإنسان في ذهنه و ما يعرض له من أذى في جسده، فإنه لا يجوز القول بالاقتصارعلى ذلك فحسب بل يريد الجوانب المظلمة التي تعترض طريقه، فالشاعر ذكر هذه اللفظة مجازا و أراد محله في الحياة مما يختزنه فيها(الحياة) ضمن جوانبها المختلفة.

7. ***<u>علاقة العموم:</u>*** و هو كون الشيء شاملا لكثير، فيذكر العموم و يقصد التخصيص مجازا، و هذا ما ورد في قوله تعالى: «أم يحسدون الناس»[2] فالقرآن ذكر الناس و قصد الرسول

[1] محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-م م س-ص83.

[2] سورة النساء- الآية-54.

عليه السلام، "فالناس" هي المجاز المرسل علاقته تمثل العمومية، و في هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار في قصيدة بعث بها إلى رفاق الطفولة و أصدقائه في مدينة بسكرة قائلا:

هل تذكرون... أيامنا هل تذكرون.

و خيالنا كاللص ينتهك الستور . .

يسطو و يرتع في المخادع والخدور.

لا يرعوي عن غيّة ... بل قد يجور.

يحصي بنيات القرى ي للغرور.

ويقول ما شاء الشباب من الأمور[1].

تمثل لفظتي (يحصي، الشباب)مجازامرسلا، حيث ذكر الفعل يحصي و هو لا يقصد الإحصاء في المعنى الرياضي، لكنه قصد الذكر دون العدّ و المقصود منه أنهم يأتون على ذكر بعض بنات القرية وهذا عل سبيل المجاز المرسل بعلاقة العموم، ولفظة "الشباب" كذلك مجاز، في عبارة :"ما شاء الشباب" فخص التعميم، فالشباب وهي مرحلة الفتوة تنطوي على جمّ كثير من الأمور و المبتغيات، لكنه في العبارة المذكورة، يخص شأنا واحدا على وجه الحقيقة وهو متعلق بما يقتضيه السياق العام للعبارات، ولذلك أوردت الأبيات السياقية كاملة، لإيضاح الرؤية فقد ذكر لفظة"الشباب" أراد منه أمرا خاصا متعلقا ببيناتالقرى وهو مجاز مرسل وعلاقته العموم.

8. ***علاقة المجاورة:*** وهي أن يعبر عن الشيء باسم ما يجاوره وذلك إذا كثر اقترانالاسمين و مجاورتهما بكثرة تسوغ استعمال أحدهما مكان الآخر، كما في إطلاق لفظ الرواية على المزادة أي قربة الماء ومنه قولنا : شربنا من الراوية، أو خلت الراوية من الماء، و الراوية اسم للبعير الذي يحمل عليه الماء فلما كثرت مجاورة المزادة لظهر الراوية أطلق على المزادة اسم الراوية مجازا مرسلا علاقته المجاورة .[2]

و من مدونة الشاعر قوله من قصيدة "ذكرى ماي":

---

[1] محمد أبو القاسم خمار–إرهاصات سرابية من زمن الإحتراف–م م س–ص 77.

[2] بسيوني عبد الفتاح فيود- علم البيان دارسة تحليلية لمسائل البيان-ط2004 –مؤسسة المختار –ص132.

عبثا أحاول أن أكون مكرما بالدفع شأن تذلل الضعفاء.

فبغضبتي السوداء سأنتهك الورى وبساعدي سأعيد عزمي النادي.

وأعيد للتاريخ يوما قد مضى ليقارن الحمراء بالسوداء[1].

الشاعر في هذه الآبيات كان إحساسه قويا وهذا ما يتضح جراء لفظة "الدمع" التي مثلت المجاز، حيث ذكره و أراد منه البكاء والحزن فالدمع جاور البكاء دلاليا استعاض الشاعر بذكره عما يجاوره، ولأن الدمع لا يدل على الحزن والبكاء فحسب و إنما يدل أحيانا على الفرح كما يقال دموع الفرح، وقد يندرف الدمع على الخدّ لأسباب أخرى، فهذا ما يدفع اللبس عن كون العلاقة، هنا علاقة المجاورة وعليه نقول البكاء يجاور الدمع من الناحية الدلالية وليس سببا له وهذا تلافيا لاعتبار العلاقة سببية في هذه الصورة،كما يعرف أن الدمع ليس آلة للبكاء وهذا انتقاء لاعتماد علاقة الآلية وفي الأخير يتضح أن علاقات المجاز تتداخل أحيانا مع بعضها البعض وفق أنساق بلاغية.

9. ***علاقة الآلية :*** وهي أن يعبر عن الشيء باسم الآلة التي يحصل بها كما ورد في قوله تعالى: «وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم»[2] فالمراد إلا بلغة قومهم ذكر اللسان وأراد اللغة لأنه آلة للتعبير عن تلك اللغة وفي قول آخر لله عز وجل :«واجعل لي لسان صدق في الآخرين»[3] بمعنى اجعل لي ذكرا حسنا يدوم بعد مماتي، فسمي الذكر لسانالأن اللسان يعتبر الآلة الناتجة للذكر والثناء والقول الحسن، وعليه كان شاعرنا يتكلم باسم الآلة ليعبر عما يجيش في نفسيته قائلا من قصيدة "ذكرى ماي" التي صور فيها مجازر الثامن ماي بالشرق الجزائري:

ماذا يفيد تألمي وبكائي ما دمت أرزح في صميم شقائي.

عبثا أحاول أن أكون مكرما بالدمع شأن تضلل الضعفاء .

فبغضبتي السوداء أنتهك الورى وبساعدي سأعيد عزمي النائي[4].

---

[1] نفس المصدر –ص 41 .

[2] سورة إبراهيم–الآية 04.

[3] سورة الشعراء الآية 84.

[4] محمد أبو القاسم خمار– إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق – المؤسسة الوطنية للكتاب – ط1986 – ص41.

فقوله "سأعيد عزمي النائي"، حيث أراد العمل والكفاح بالساعد باعتباره آلة، وعلى هذا الأساس استعاض الشاعر بذكر الآلة أي الساعد، فبالتشمير على الساعدين يتحقق النضال في منظور خمار.

وفي موطن آخر يقول خمار:

أنا خير وحكمة و رشاد ودعاء للخالق الوحداني[1].

أنا دين الجهاد والعمل الصالح حقا ويشهد الثقلان.

فسلام على النبيين جمعا وعلى أحمد العظيم الشأن.

هو نوري، وحجتي ولساني فسلام عليه في كل آن.

عبر الشاعر بلفظة اللسان باعتبارها مجازا، إلا أنه أراد به الذكر والقول، فهو يقصد ذكر النبي "بالصلاة عليه"، وهو في مقام الحديث على لسان الإسلام، فذكر آلة الشيء "اللسان" وأراد الشيء نفسه وهو "الذكر" على سبيل المجاز المرسل بعلاقة الآلية.

ومما ورد أيضا من المجاز المرسل بعلاقة الآلية ما ورد من الشاعر عفويا كما هو معتاد دائما في قصائده من الشعر الحر الذي تنطلق منه الكلمات حرة من فكاك الضيم والاستعباد الذي عايشه الشاعر في جلّ ربوع الوطن، فهاهو الآن يصرح بنبرة قوية من أرض العراق في ذات عيد من السنوات العجاف قائلا:

يا عيد أكره أن أراك وأن يقال اليوم عيد.

ياعيد يومك أحمر الآفات مصفر الجريد.

رمضان أدبر يلعن الدنيا ويلعن كل قيد.

أيامه كانت دجى، وفراقه ليل شديد[2] .

فعبارة "يلعن كل قيد" مجاز لأن لعن القيد ليس بصورة حقيقية فالشاعر يعطف هذه الجملة على عبارة "يلعن الدنيا"، وهذا يصبح من الحقيقة، إذ لعنها وارد في الحديث الشريف، لكنه في عبارة

[1] محمد أبو القاسم خمار– إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق – المؤسسة الوطنية للكتاب – ط1986 – ص66

[2] نفس المصدر- ص 101.

يلعن كل قيد فذكر القيد وأراد التكبيل والتقييد للحريات وما إلى ذلك من الممارسات التي تستهدف وتطعن حق الإنسان حريته الجسدية والفكرية، وعليه ذكر آلة الشيء وهي "القيد"، وأراد ما يفعل بها من تقييد للإنسان، و من ثم يتضح أن الشاعر ذكر آلة الشيء مستعيضا بذكرها عما تنتجه وتؤديه على سبيل المجاز المرسل بعلاقة الآلية.

10. ***علاقة التقييد:*** وهي كون الشيء مقيدا بقيد أو أكثر مثل قولهم "ما أغلظ جحفلة زيد"، أي شفته، وعليه جحفلة زيد[1] مجاز مرسل علاقته التقييد، لأنها مقيدة بشفة الفرس "الجحفلة".

11. ومن ديوان الشاعر قوله من قصيدة أسماها بـ "العطالة".

العاطلون إذا تهاطلت المصائب فوقهم.

و الجائعون مع الضنى والهم...

إن رفعو النقاب :

داسوا على وجه الكرامة والبراءة والنهى.

وتحولوا-رغم الضمير- على طبيعتهم ذئابا [2].

فالشاعر استعمل في هذه الأبيات لفظة "النقاب" و هو اللباس الذي ترتديه المرأة خوفا من إظهار زينتها وبالتالي هو مجاز مرسل على علاقة التقييد، فإذا نزعت المرأة النقاب تعرف على حقيقتها كذلك ما يسفر عنه العاطلون إذا انكشفوا على حقيقتهم، فعمد الشاعر إلى هذه اللفظة المقيدة بمعنى نقاب المرأة ليوضح الصورة بجلاء ويزيد من بلاغة أسلوبه وهذا لا يعني أنه اكتفى بهذا المثال بل تعدى قوله إلى قصيدة أخرى بعنوان "عامودة القرية المفجوعة"[3].

في عامـوده...

ملئت جمرا...فاضت ذغرا.

وأجيج النار الموقودة.

تقوي كالكلب الغرثان.

---

[1] بسيوني عبد الفتاح فيود – علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان) – مؤسسة المختار –ط2004 – ص182.

[2] محمد أبو القاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق – المؤسسة الوطنية للكتاب – ط1986-ص84.

[3] المصدر نفسه - ص115.

زفرات من شدق لاهث.

أشجان يمضغها دخان .

فلفظتي "زفرات، شدق" مجاز، لأن النار لا تتضمن شدقا و لا تتطلي على زفرات فذكر ذلك بالمجاز المرسل بعلاقة التقييد بمعاني اللفظتين مقيد بالإحياء للزفرات والكائنات الحية التي تملك شدقا وشفة وغيرها، وعلى هذا الأساس فالشاعر عمد إلى تصوير ألسنة النيران كونها تصدر أصوات الاحتراق والاشتعال.

وتعود القوة التأثيرية للمجاز إلى أنه لا يؤدي وظيفة حجاجية استدلالية خالصة، أي أنه لا يخاطب في المخاطب عقله وذهنه فحسب بل يخاطب النفس والانفعال أيضا، ولاشك أن قوته أو قيمته تعود عند البلاغي إلى قدرته عل التأثير في الوقت نفسه على عقل المخاطب ونفسيته، ولهذا نجد الجرجاني ثم السكاكي بقدر ما يتوسعان في ربط المجاز بالإدعاء والاستدلال بما يفيد تعلق المجاز بالعقل، كما أنهم يرون أنه كذلك يتعلق بالنفس و التشدد على الوظيفة النفسية وهذا ما يسمح لنا بالقول إن الوظيفة الحجاجية للمجاز لا تعني سعيه إلى إقناع عقلالمخاطب، بل تعني سعيه إلى بلوغ النفس أيضا و جعلها تقتنع، فالمجاز أنجع وسيلة للتأثير في النفس وتمكين المعنى في القلب[1]و عليه يبقى دور المجاز في العملية الحجاجية و الإقناعية، لأنه من جهة يؤدي وظيفة استدلالية ويتوجه بالأساس إلى عقل المخاطب، ومن جهة ثانية يؤدي وظيفة نفسية ويستهدف التأثير في نفسية المخاطب[2] .

ويؤكد السكاكي أن الاستدلال البياني أو المجازي أكثر تأثيرا من غيره، فإن أرباب البلاغة وأصحاب الصياغة للمعاني يتفقون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة وأن الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه وأن الكناية أوقع من الإفصاح بالذكر[3].

---

[1] أبو العلاء جلال الدين الخطيب القزويني– الإيضاح في علوم البلاغة – دار الكتب العلمية–بيروت–لبنان–دت–ص221.

[2] **حسن المؤدن** –حجاجية المجاز والاستعارة – **مقال ضمن كتاب** (الحجاج مفهوم ومجالاته) ج03_ ،ص161.

[3] **السكاكي** –أحوال التعريف و التنكير-**مفتاح العلوم**-دت-**مطبعة البابي الحلبي و أولاده**-مصرط1937/01 ص 412.

❖ ***حجاجيـة الرمـز:***

✓ ***أولا: مفهوم الرمز في المعنى اللغوي***: يكاد يكون المدلول اللغوي لكلمة الرمز واحدا في مختلف قواميس اللغة العربية إذ جاءت تتفق على أن "الرمز" هو الإشارة والإيماء بالشفتين، أو هو مجموعة الحركات الصادرة عن العين والشفة، وذلك للتعبير عن شيء يعسر التعبير عنه باللفظ الصريح المباشر، والرمز أنسب للشفة من العين فالشفة ترمز والعين تغمز أو هو الإشارة بالشفتين بتحريكهما بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت[1].

✓ ***ثانيا: الرمز في المعنى الاصطلاحي***: فهو يعني كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها عادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرد فالأصل في وضع الرموز أن تكون لكل منها علامة دالة على "معقول" أو "منصور" يندرج ضمن حدود الإدراك من المحسوسات وهو ذلك يعكس إدراكا شعوريا يتفق مع رغبة الشخص في اختيار نوع الرمز[2].

و الرمز قبل كل شيء هو علامة، لكن في العلامة بالمعنى الحقيقي للكلمة تكون العلاقة التي تربط العلامة بالشيء الذي تدل عليه علاقة اعتباطية فالموضوع المحسوس و الصورة لا يمثلان شيئا واحد في حد ذاتهما، وإنما يمثلان شيئا خارجيا لا تجمعهما به أي صلة خاصة، لكن رغم أن الرمز ليس خارجا عن الفكرة التي يعبر عنها، كما هو الشأن بالنسبة للعلامة البسيطة فهو مع ذلك لكي يظل رمزا ينبغي أن لا يمثلها تمام التمثيل لأنهما و إن اتفقا في صفة مشتركة يختلفان في العديد من الجوانب الأخرى، وقد استخدم لفظ الرمز للدلالة على العلامة اللسانية، أو على وجه الدقة للدلالة على ما نسميه الدال و لكن هناك بعض العوائق التي تحول دون تنبيه، وذلك بسبب مبدئنا الأول نفسه (عدم وجود علاقة داخلية بين الدال والمدلول).

[1] أبو بكر الرازي– مختار الصحاح– دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة –ط01– 2007 –من مادة (ر.م.ز).

[2] ابن مظور لسان العرب - درلسان العرب- بيروت – مادة (رم.ز).

فالرمز ميزة لا تدرك دوما اعتباطيا، فهو ليس فارغا بل فيه بقية من رابطة طبيعية بين الدال والمدلول، فرمز العدالة مثلا أي الميزان لا يمكن أن يستبدل بشيء آخر بدبابة أو عربة على سبيل المثال[1].

❖ ***الرمز في النصوص الشعرية لمحمد أبو القاسم خمار وتقنية توظيفه:***

الرمز و تقنية توظيفه قضية تشغل بال المشتغلين في حقول النقد حاليا نظرا لظهور كتابات عديدة تسيئ بشكل أو آخر لمفهوم الرمز من حيث وظيفته التي تتمثل في الإيحاء، أي التعبير الذي يكون بصورة غير مباشرة سواء عن الناحية النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها أو لا يراد التعبير عنها مباشرة، و للرمزية مذهب له أسسه وأركانه التي قام عليها إلا أن معظم نتاج اليوم لم يؤخذ من الرمزية إلا غموضها، غير موح ويطمس المعنى تماما، مما يدل على عدم إدراك المشتغلين عليها للحد الفاصل بين الغموض و الإبهام، وهذا الأخير يتحول إلى غاية تنتهي إليه الكتابة[2] .

ويأخذ الرمز حيزا هاما و واسعا في الدراسات النقدية المعاصرة حيث ترتبط دراسات الشاعر وأهدافه بالنمط الرمزي للنص الشعري، وهذا يرجع إلى حصول الرمز على المرتبة الأولى في الشعر المعاصر وحضوره المتميز.

إن أول ملمح للرمز في ديوان خمار طبع الإحساس بأن ذلك الإبداع الشعري عنده النابع من تجاوز ما يوحي به الظاهر يتشكل ضمن بناء التجربة الشعرية التي تبلورت في رصيده الثقافي وموروثه الشعوري المتدفق بالأحاسيس.

فالشعر الجزائري في مجمله ظل طوال مراحل تطوره على تماس بقضية الوطن كما أنها تعتبر تغذية الروح على حب البقاء والمواصلة، حفلت رموزه بالإشارات كأنها تلميحات على حياء أو من خلف ستار.

---

[1] ينظر : فرديناند دوسوسير –دروس في الألسنية العامة– تع : صالح الرمادي و محمد الشاوش –الدر العربية للكتاب– طربلس–1980–ص113.

[2] ينظر: محمد فتوح أحمد– الرمز و الرمزية –دار المعارف–ط03/ ج1–ص84.

وكما نعلم أن قصائد خمار يخامرها ذات الموضوع طبعا، فتجربة المعاناة عنده استدعت وطبعت كل الرموز في دواوينه المختلفة و بالخصوص ديوان "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق"، لذا فالاتجاه إلى الرموز نابع من حاجة الشعراء إلى روحية حالمة، ونتيجة ضغط تاريخي وثقافي، وكلما ازدادت الحياة تفقدا لدى الأديب واشتداد الابتذالفي محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد هو تمعنا في الرمزية، يوصف ذلك نوعا من الحصانة الذاتية والثورة النفسية، ويعد ذلك احتجاجا على الأوضاع الراهنة ورفضه لها، بالإضافة إلى ما يمنحه التغيير بالرمز من حرية الإبداع، ورحابة التخييل، وثراء التأويل[1]، فالرمز يعتبر مظهرا من المظاهر الثورية.

وعليه يحقق الرمز أمرين :دعم الصورة الشعرية حيث يعتدي صنوا لها لا يفارقها، يعينها أن تخرج من دائرة التشابه بين شيئين، والثاني كونه يضفي مسحة من العمق والشفافية والإيحاء الذي يخلق الانطلاق الواسع سواء في اللغة أو الصورة[2] .

وانطلاقا من هذا فإن الشاعر خمار يتقن اختيار رموزه و تلميحاته، فإذا استنبطنا منها تلك التي تشير إلى الثورة ألفيناها مستمدة من كل ما هو قوي حامل للتغيير الشامل، من مثل المظاهر الطبيعية المتعددة كالرعد و البرق و الرياح و الإعصار، فكلها إشارات متنوعة و عليه يبقى الرمز من أهم التقنيات الفنية التي أخذت بها القصيدة العربية المعاصرة، و شكلت علامة فارقة في تطور التجربة، بحيث غدت ذات رؤيا شمولية تصل الخاص بالإنساني العام و الكوني، و الحاضر بالماضي، و غدت القصيدة بنية مركبة و درامية، عميقة الدلالة، محكمة الوحدة العضوية، حين تبنى على رمز محوري يدور حوله النص.

مما يؤدي إلى تحول الرمز إلى بؤرة إشعاع دلالي و إيحائي يتفاعل فيه الخاص و العام و الكوني في نسيج رؤياوي شديد الفاعلية و للكشف عن أساليب توظيف الرمز و تطورها في الشعر العربي المعاصر باعتماد منهجي التأويل و التفسير،وصولا إلى وضع مقاربات أو تأويلات تقوم

[1] عثمان حشلاف– الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر– منشورات الجاحظية– الجزائر–2000– ص07.

[2] محمد ناصر –الشعر الجزائري الحديث–دار الغرب الإسلامي –بيروت–ط01–1985–ص 550/549.

على قاعدة (الإنتاج الدلالي) بما لا يناقض مفهوم الرمز بوصفة لغة إيحاء بهدف فتح قنوات للمشاركة الوجدانية بين الشاعر والملتقي، يلاحظ وجود سعة في مرجعيات الرمز التي تتنوع بين الأسطوري و التاريخي والديني والواقعي، ويبرز ميل الشعراء العرب إلى النهل من الأساطير و الحكايات و التاريخ العربي، فضلا عن الترميز بالأماكن العربية وعناصر الفلكلور الشعبي، وقد أراد الشعراء بذلك تحقيق رمزية التواصل مع الماضي الحضاري وبعثه في روح العصر، من ناحية، وإضفاء روح القومية على التجربة من ناحية أخرى ولا يعني ذلك إحجاما عن التراث الإنساني.

إذ وظف الشعراء كثيرا من الرموز من الأساطير اليونانية و الرومانية القديمة، ورموز تاريخية وأخرى معاصرة من التراث الثقافي العالمي، وفي كل ذلك ظلت الرموز شديدة الصلة بالتجربة الخاصة، وتخضعلمتطلباتها أي أن الشاعر بفعل تجربته المنفتحة على العالم، يستدعي رموزه بوصفها ممكنات ضرورية لمواجهة الوضع.

وكذلك جاءت الرموز لتكشف عن صراع الشاعر مع الوضع المتغير باستمرار وحضوره الفاعل فيه، وترتبط اختيارات الشاعر لرموزه برؤيته إلى الكون والحياة، وعلى ضوء الرؤية تتحدد وظيفة الرمز وبنيته في القصيدة [1].

و عليه فقد جاءت رموز الشاعر محمد بلقاسم خمار صورة صادقة لطبيعة تجربته الحياتية وأسفاره من وطنه الجزائر إلى البلد الشقيق تونس ومن ثم إلى سوريا فكانت هاته المحطات في ديوانه هذا وسما لقصائده، كيف لا وهي تفرض عليه أحيانا بمنطق التفاعل مع الهم القومي العام تارة وبفعل معايشته لمجريات الأحداث اليومية الجوارية، تارة أخرى لذلك اختار الرموز بمختلف معالمها وبمصادرها المتنوعة و بما يخدم نص القصيدة وموضوعها العام، وإذ جنح الشاعر إلى الواقع و إلى التاريخ إذ يستمد منه رموزا موحية بدلالات المقاومة والحرية والحضارة.

[1] ينظر: د. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء 1998 ط01–ص06.

وعمق الشاعر رؤيته إلى معطيات الحياة والتاريخ والكون بأن جعل علاقته بمفرداتها علاقة تتجاوز الصلة السطحية المباشرة إلى علاقة التداخل و الوحدة الكينونية بمعنى أن التطور في التجربة تحدد في الكيف وليس في النوع، فكثير من أشياء الكون ومستلزمات الحياة اليومية فضلا عن المرجعيات التراثية قد ضمنها الشاعرقصائده إلا أنه أخذ يفجر مكنوناتها ويكشف عن أسرارها من خلال الحجاجية التي وظفها ضمن أبعاده الدلالية جراء تجربته .

وإذ ظلت دلالة الرمز متطورة ومتغيرة على وفق تطور التجربة وتطور رؤية الشاعر إلى الكون والحياة، فقد تمايزت دلالات الرموز إلى نسقين: نسق العلو (الإيحاء بوضع علو الكائن الرائي في تجربة الرفض والتجاوز) ونسق السقوط (الإيحاء بوضع الإنكسار في وضع الضرورة المأسوية)، إلا أن قصائد الشاعر ظلت تحمل سمة جمالية عبر من خلالها عن أحلامه وهذا ماوافق طبيعة رؤيته ومثال ذلك: النور، العندليب ،العطر، الورد، الضباب، فضلا عن رمزية الألوان.

ومع تحول تجربته إلى عاطفة ثورية ذات نبرة صارخة وعليه تجلت رموزه الثائرة في ما يلي: البراكين، النيران، الرصاص..)، إضافة إلى الرموز المكانية التي تعبر عن الرقي والحضارة تمثلت في: دمشق، بغداد، نهر النيل، مراكش[1] ،وهذا لايعني أن الشاعر اكتفى بهذه الرموز بل تعدى ذكره إلى الرموز السقوطية أي المعبرة عن رفضه للواقع المرير ومثال ذلك :الديدان، الجثة و غيرها.

ويمكن القول مما سبق ذكره أن وظيفة الرمز عبرت عن عواطف الذات ومكنونات الشاعر والنظر في التجربة الواقعية كما أنها ليست أراء وتفسيرا لأحلامه المطلقة بل كانت صارخة عن موقف ثوري وطني جسد قضايا عصره و كشفه عن واقع شعبه الأليم، حيث ركز على دلالة التحرر بوصفها ضرورة في ظل المواجهة مع الواقع المأسوي حيث برزت في القصيدة الرموز التاريخية المرتبطة بالمقاومة والتحرر وفي هذا الصدد يقول شاعرنا:

[1] محمد أبو القاسم خمار– إرهاصات سرابيةمن زمن الاحتراف–المؤسسة الوطنية للكتاب– ط1986–ص 73/102.

يا فلسطين أفيقي واذكـري في صلاح الدين شهما منتصر.

اذكري الأبطال في عهد مضى وانشري للناس في الذكرى العبر[1].

وتلك المرتبطة بالمقدسات و الرموز الدينية مثل قوله من قصيدة "حديث الإسلام":

يا سليمان حول الصرح بحرا فيه من كل مارد من جان.

أين عيسى وقد تألم دهـرا وهو يدعو للحب والميـزان.

في سطور الإنجيل سلم وأمن رتلتها وليدة العمـران .

وأقام الحواريون عليـها شامخات الأحكام كالبنيـان[2] .

ويقول في ختامها:

فسلام على النبيين جمعا وعلى أحمد العظيم الشان.

هو نوري وحجتي ولساني فسلام عليـه في كل آن[3].

بالإضافة إلى الرموز المكانية ذات الأبعاد الثورية مثل: أوراس، القدس، تونس، بغداد...أما في نسق السقوط فقد ركز الشاعر على الرموز ذات الصلة بمواجهته مع الواقع، وكان لابد أن تبرز رموز الطغيان والخيانة والفساد والعوائق مثل: الليل، السياط، الخفافيش، البوم..وتنفتح دلالات الرموز الموحية بالعلو على آفاق رحبة في القصيدة لدى الشاعر، وفضلا عن بقاء مطلبالتحرر ملازما للتجربة نجد الشاعر يوسع مفهوم التحرر ليأخذ بعدا شموليا على المستوى الواقعي والروحي والإبداعي سعيا نحو تجديد الحياة والقصيدة معا، ولعل أبرز ملامح التطور الدلالي، في قصيدته، بروز دلالة الأنا المتحرر، ما يعني أن الشاعر لم يعد يعبر عن الحياة بل يخلق الحياة في تجربة الرؤيا .

وفضلا عن حقل التحرر والانبعاث وظف الشاعر رموز الكشف المنفتحة على المجهول، وغالبا ما تكون رموزا صوفية: المقام، الدهشة، الضياء، الهيام، السكر ورمز الجوهر الأنثوي و يتكرر

[1] [1] محمد أبو القاسم خمار- إرهاصات سرابيةمن زمن الاحتراف-المؤسسة الوطنية للكتاب- ط1986-ص 43 .

[2] المصدر نفسه- ص43 .

[3] نفس المصدر - ص66.

هذا الرمز في تجربة الشاعر وبخاصة مع القصيدة الوطنية إذ أن الشاعر تغمره روح وطنية عارمة وطافحة بشكل بارز ومثير ولعل ظروف الاغتراب وحالة الإستدمار التي يقبع ويئن تحتها الوطن العربي، وقتئذ هو ما جعل الشاعر يغرق في حس وطني دافق.

وكثيرا ما استعمل الشاعر رموزا موحية بالتحدي مثل ألفاظ :الصخر، الجبل، الذروة.. والبقاء الذي تكرر توظيفه رمزا في مدونة الشاعر للإيحاء برفض الاستلاب على المستوى الحياتي و اللغوي و الإبداعي، وتجلت الرموز الموحية بالانطلاق عن المألوف وتجاوزه إلى الممكن، مثل رموز الاعتلاء والسفر والطيران، فضلا عن رموز أخرى موحية بالأمل والعلو مثل:الشعلة، البارق الخلاب، السهم...[1].

أما في نسق السقوط فقد استعمل الشاعر طريقتين :فأما الأولى توظيف رموز سقوطية في أصلها مثل رموز الطغيان والفساد والشرّ مثل: الحاكم الفاسد، الطاغي، و العميل الخائن..إلخ، والثانية وهي الأكثر استعمالا، وتقوم على استلاب إمكانيات رموز العلو لتتحول في التجربة الخاصة إلى رموز ضرورية تؤدي دلالة السقوط في وضع استلاب إمكانية الرمز كما هو وارد في قصيدة، "الانفجار" باستعمال رموز :الوحوش، الأصنام.. كرموز دالة على العلو المستلب وهذا وفق السياق التداولي لها.

1.2 .الرمز الكلي:

ظلّ الرمز تقنية متطورة بنائيا، في الصورة والقصيدة، وتدرج تطور الرمز من التعامل معه بطريقة جزئية في العبارة أو الصورة الجزئية، إلى البناء الكلي الذي يحتل معه وظيفة بنائية تشيع مكنوناته الدلالية في روح النص والتجربة بعامة، فحين النظر في تجربة الشاعر يلاحظ أنه يعتمد على الرموز الجزئية التي تؤلف عناصر في بناء الصورة الشعرية، وإذ تقتصر وظيفة الرمز عن كونها تعبيرية عن حالة ذاتية مفردة فحسب بل تعدّى ذلك للدلالة إلى الوعي الجمعي للشعوب

[1] محمد أبو القاسم خمار–إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف– المؤسسة الوطنية للكتاب–ط 1986 –ص29.

وهي تشرئب إلى النصر والحرية، ولا تجنحُ الرموز إلى الغموض والتجريد، بل هي ذات طابع وجداني.

وحاول الشاعر بناء قصائد على رمز كلي مهيمن في القصيدة، فجاءت بعض قصائده متنامية دلاليا ليستكنه المقصود في خاتمتها ويفك الرمز الذي انطلى عليها برمّتها ومثال ذلك وارد في قصيدة "الغريبان" ليستشف القارئ في نهاية القصيدة فحواها ومضمونها العام الذي يفصح عن حالة سجين مبتئس وهو رمز للوطني المخلص الذي يئنّ تحت نير الظلم والاستبعاد.

2.2 الرمز القناعي:

ويبلغ تطور الرمز مداه في الرمز القناعي، والرمز القناعي في مفهومه البسيط هو تواري الدلالات المتراكمة الموجهة خلف مدلول عام يبرز رويدا في القصيدة، حيث النص الرمز ذو بنية مركبة تتصهر فيها عوالم متعددة وأزمنة مختلفة، وتتبادل فيها الأداء أنوات لا أنا واحدة، وهذا بدوره يكشف على حالة كيانية أكثر تركيبا.

وقد عمل الشاعر وبخاصة في رموزه وأقنعته الكبرى التي حمّلها معاناته النفسية ورؤاه إلى الواقع والمستقبل ومن أهمها تلك التي يغازل فيها امرأة ليستأنس في ذلك عن حنينه واشتياقه للوطن الذي يتجلى في المقاربة العجيبة بين الاثنين (الحبيبة/ الوطن) وهو ما يتجلى في قصائده المعنونة بـ: "حنين عاشق" و "الحب" و "أحلام الغربة"[1]..وغيرها، إذ يستشف المرموز إليه من خلال القصيدة كلها بعد التدرج البديع في الإسفار عن خواصه من المبهم إلى الجليّ الواضح في نهاية القصيدة ليستنبط القارئ دلاليا المرموز إليه دون إبهام مفرط وكذلك دون إسفاف في المعنى وسفور تامّ قد يسلب المضمون حقه من الإبانة والتوضيح.

2.3الرمز الأسطوري:

الأسطورة هي "الخرافة": وهي القصص الخيالية التي نسجتها مخيلات الشعوب في العصور البائدة، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيّة، مبتدعة الحكايات الدينية و القومية وغيرها، وقد جسدها الأدباء في الملامح والمآسي، ومن ذلك ملحمة جلجامش والإلياذة

[1] محمد أبو القاسم خمار-إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف-المؤسسة الوطنية للكتاب-ط1986-ص 79/29.

والأوديسة، ومأساة أوديب ملكا وسواه، و الأساطير قصص رمزية تروي حقائق أساسية ضمن مجتمعات لها تقاليد راسخة غير مكتوبة، وتعنى الأساطير عادة بالكائنات و الأحداث غير الاعتيادية، لذا كانت من أغنى مصادر الإلهام للأدب والدراما والفن في مختلف أنحاء العالم[1].

و الأسطورة تتوافق مع مرحلة الطفولة للحضارة البشرية، مثلما تتوافق الفلسفات العقلية والتقنيات المتقدمة مع مرحلة البلوغ الحضاري، أمّا عن نشأة الأسطورة فقد اختلف الباحثون في تحديد نشأتها وطبيعتها وميدانها ومدلولاتها، ولكنهم اتفقوا في أنها تمثل طفولة العقل البشري وتقوم بتفسير الظواهر الطبيعية برؤى خيالية توارثتها الأجيال، ولا تقتصر الأسطورة على زمن ما، فكما أن هناك أساطير قديمة كذلك يمكننا خلق أساطير معاصرة، اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في تصويره الحالة الشعرية عنده، وقد يتعذر على القارئ فهم الشاعر لعدم فهمه لوظيفة الأسطورة في الشعر الحديث، ومما يزيد حدة الغموض أن بعض الشعراء يقتبسون الأساطير الإغريقية اليونانية القديمة، مثل أساطير أدونيس، وتموز وسيزيف.. هذه الأساطير لغرابتها بمثابة تحدّ لمشاعر القارئ والهدف من استخدام الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي، وأن يكون مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة الآخر من يرى أن صلة الشعر بالأسطورة قديمة، وثمة من يقول: إن الشعر وليد الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جفّ وذوى، ولذلك فإن الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في التعبير عن تجاربه تعبيرا غير مباشر، حتى تندمج الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، وهذا ما يمنحها كثيرا من السمات الفاعلة في بقائها، ومنها إنقاذها من المباشرة و التقرير و الخطابية والغنائية، كما يخلق فيها فضاء متخيلا واسع الأبعاد زمنيا ومكانيا[2].

[1] د. إبراهيم كايد محمود و د. خليل الموسى، معجم النقد الأدبي المعاصر– دمشق 1421هـ– ص 16/15.

[2] فاضل خلف– مقال "كيف نتذوق الشعر الحديث؟"– مجلة الكويت العدد "200" 28 صفر 1421 هـ.

و الأسطورة تخفي معنى آخر تحت المعنى الظاهر، فقد يلجأ الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة، أو لأسباب سياسية، بأن يتخذ الأسطورة أو "الشخصية الأسطورية" قناعا يعبر من خلاله عمّا يريد من أفكار ومعتقدات وتوظيف الرموز الأسطورية في بنية القصيدة واستلهامها يثري العمل الفني، وبخاصة إذا تضمن موقفا معاصرا وعبّر عن تجربة جديدة ومن أسباب غموض الشعر الحديث تباهي الشاعر بالثقافة وسعة الاطلاع من خلال الإكثار أو الإلحاح على استخدام الأسطورة في الثقافة الغربية إذ يتراوح استخدام الأسطورة في شعرنا المعاصر بين الاستخدام الخارجي الآلي منفصلة عن التجربة المعاصرة، وهي زخرفية أو تقدم دليلا على ثقافة الشاعر أكثر من كونها دليلا على شاعريته.

وتكون الأسطورة شاهدا لا يندغم في حالة التجربة أو في السياق، وهي مقحمة في العمل الفني...وقد استدعاها الشاعر لتكون استعراضا لثقافته، أكثر مما استدعاها السياق للتعبير الوظيفي ومن الأفضل استخدام الأساطير والرموز العربية المفهومة لدى القارئ حسب سياقها الفني في تجربة الشاعر المعاصرة[1].

ولعل شيوع توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث والمعاصر من أكثر القضايا المطروحة للجدل، لا يكون هذا التوظيف يمثل ظاهرة جديدة في الشعر العربي، وإنما لكون هذا التوظيف توسل بمعايير جديدة ومتطورة بشكل يظهر معها وكأنها ظاهرة مستحدثة في الشعر، وهو ما يشير إلى أن الشاعر العربي كان يعب من الشعر العربي الحديث وأساليبه في استخدام الأساطير شعريا بل لقد أجمع النقاد على أن أبرز هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث يعود بالدرجة الأولى إلى تأثر الروّاد بالشاعرين (ت.س.إليوت) و (يستويل) وهو تأثير جاء في السياق العام للتطور الذي حصل في الشعر العربي على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، و الخروج من النمطية إلى التجريب والتحول، ومن التقريرية والخطابية المباشرة إلى الغموض والإيحاء، ومن مستوى الرؤية إلى مستوى الرؤيا وبالتالي الانتقال بالنص الشعري من نص مغلق

[1] د. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية– دار الوفاء–1998 ط01–ص 396.

إلى نص مفتوح، بل إن استعمال الأسطورة في الشعر العربي الحديث هوإجراء المواقف الثورية فيه و أبعدها آثارا اليوم لأن في ذلك استعادة للرموز الوثنية واستخداما لها، في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر حتى غدا التوظيف وسيلة من وسائل التعبير الشعري وجمالية من جمالياته.

لقد كان الشعراء العرب على وعي بأهمية الأسطورة موضوعا وأداة في التعبير وبفعاليتها في التأثير والانفعال وبأنها تمثل أيضا إطارا عاما يضمن للشاعر العمق الذي يريده لتجربته ذلك أن الأسطورة وسيلة فنية تسعف الشاعر على الربط بين الماضي و الحاضر و التوحيد بين التجربة الذاتية و التجربة الاجتماعية وتنقل القصيدة من الغنائية المحضة وتفتح آفاقا لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة في أشكال التركيب والبناء[1].

إن التضمين الأسطوري في الشعر المعاصر جعل من النص الشعري نصوصا متفاعلة وأزمنة متداخلة، إنه نص مركب من حيث عناصر تكوينه وحد بينها الموقف الشعوري للشاعر، وغدت عناصره المختلفة مؤتلفة وكأنها من بنات التجربة الراهنة[2].

يعد الشعر الجزائري امتدادا للشعر العربي ولذلك لم يعقل هذه الظاهرة الفنية حيث تفطن الشعراء الجزائريون منذ وقت مبكر أيضا إلى ما في الأسطورة من قيم فكرية، فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية واليونانية لكن رغم هذا التفطن المبكر، فإن المتصفح لديوان الشعر العربي الحديث في الجزائر يلاحظ قلة استخدام الشعراء للأسطورة بالمقارنة مع كثافة العناصر التراثية الأخرى المستخدمة كالتضمين التاريخي والأدبي، كما لم يوظفوا الأسطورة بالشكل والكثافة الذين نجدهما في الشعر المشرقي.

وبالرغم من أن الشعراء الجزائريين قد تأثروا بالشعراء المشارقة وبخاصة الرواد منهم بدر شاكر السياب و صلاح عبد الصبور ويوسف الخال وأدونيس وغيرهم[3]، وإذا يتجلى توظيف الرمز الأسطوري في الأدب الجزائري فإنه يظهر بشكل بارز في كتابات محمد أبي القاسم خمار ومن

[1] إحسان عباس- اتجاهات الشعر المعاصر-مجلة عالم المعرفة-ع: 1978-ص 165.
[2] **نفس المرجع**- ص166.
[3] محمد ناصر-الشعر الجزائري الحديث- دار الغرب الإسلامي -بيروت -ط1-1985-ص 57.

ديوانه يظهر ما يلتمس هذه الرموز الأسطورية بشكل أو بآخر، ولعله من الواضح أن الشاعر نأى في مدونته "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق" عن توظيف الرموز الأسطورية المتعلقة بالآلهة اليونانية أو الأساطير الرومانية وهو ما جاء عفويا لأن الموضوعات المطروقة لم تستدع مثل هذه الأساطير لكنه لم يخل من توظيف بعض الرموز والتي تعد في بعدها التاريخي أسطورية.

ومن ذلك قوله في قصيدة "رسالة شهيد من حيفا":

هي الجمر يذكي عمان الفتى ويصلي الجزائر ثوب الحديد.

هو المارد العربي الـذي أناخ يتدمر نوق الصعيـد[1].

فبذكره "للرماد" وهو المخلوق الأسطوري بغض النظر عن تمثل الجن في الرؤية الإسلامية لذلك فإن المجتمعات الإنسانية قاطبة تتمثل هذه المخلوقات العجيبة في أساطيرها وهي رموز أسطورية لتقصّي القوة والجبروت والإعجاز الذي يستكنه الإنسان ويبتغيه لقصوره وعجزه عن ذلك وقوله أيضا "أناخ يتدمر" ولتدمر قصة يمتزج فيها التاريخ بالأسطورة و الحقيقة بالخيال وعلى هذا الأساس يوظف الشاعر هذه الرموز لدمج الواقع بالخيال وإضفاء رؤى تأويله على نص قصائده.

وقد يكون توظيف الأسطورة في بعض التجارب الشعرية أكثر بساطة عندما يكتفي الشاعر في توظيفه للرمز الأسطوري أوالوقائع الأسطورية بوجه الشبه في ربط الماضي بالحاضر وهذا يتطلب من الملتقي حضورا ذهنيا ووعيا تاما حتى يستحضر الواقع الأسطوري ليحيط بتجربة الشاعر ويفقه الواقعة الشعرية، مع أن التوظيف للأسطورة يعتمدأساسا على اللاوعي الجمعي على حدّ ما ذهب إليه التحليل النفسي للأدب عند "يونق" وبتعبير أكثر بساطة على الشاعر أن يتبنى الأسطورة وينظر إليها بعين الحقيقة لا بعين الخيال حتى يتمكن من إدماج الزمنين الماضي والحاضر، وفرض زمن واحد هو زمن التجربة الشعرية حتى يتمكن من التأثير في المتلقي فيتبناها وتغدو حلمه بعدما كانت حلم الشاعر، وهو ما يبيّن قدرة الشاعر على جعل الأسطورة خليقة فكرية وفنية للتجربة، تؤدي دورا فنيا على مستوى بنية السطح ودورا فكريا عميقا على مستوى بنية العمق، والأسطورة كأحداث ومواقف ما ضوية معزولة ومحايدة لا يمكنها أن تؤدي هذا الدور

[1] محمد أبو القاسم خمار–إرهاصات سرابية من زمن الاحتراف–المؤسسة الوطنية للكتاب–ط1986–ص 122.

البنائي إلا عندما يكون الشاعر حين يستدعيهامدركا للموقف القديم واعيا بواقعه وتجربته وقادرا على جعل الموقف القديم حركة داخلية تعبر عن أحاسيسه بتأزماتها وانفراجتها النفسية[1].

❖ ***حجاجية الأساليب البديعية:***

البديع لغة: المخترع الموجود على غير مثال سابق، فهو اسم مفعول فعيل بمعنى مفعول، وقد يأتي مبالغة من اسم الفاعل، كقوله تعالى: «بديع السّموات والأرض[2]»، أي مبدعها، من قولهم: بدع الشيء وأبدعه، أي اخترعه لا على مثال[3].

وأول من صنف فيه ابن المعتز (ت 274هـ)، ثم اتفقا أثره في عصره قدامة بن جعفر، فأبو هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني، وصفي الدين الحلّي وغيرهم وزاد المتأخرون عليه كثيرا من الفنون[4] .

وعلم البديع علم تبحث فيه وجوه تفيد الحسن في الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى المقام ووضوح الدّلالة على المرام، ومرتبته في البلاغة بعد مرتبتي علمي المعاني والبيان، ويفيد في إظهار رونق الكلام حتى يلج الأذن بغير إذن، وتعلقه بقلب السامع[5].

و نجد قصائد خمار حملت في طياتها تلك الزخرف اللفظي والمعنوي، ومن المحسنات اللفظية التي وظفها الشاعر نجد :

1. ***التصريع:*** وهو في علم العروض أن تكون قافية الشطر الثاني ورويه على قافية الشطر الأول ورويّة، كما أنه يكثر في البيت الأول من القصيدة أي (مطلع البيت)، كما أنه يقع وسط القصيدة، ويقبل هذا من الشاعر إذا جاء عفو الخاطر، لكنه عيب إذا تعمده، وعلى أي حال فإن جاء في وسط القصيدة ولزم الروي أن ينُوّن[6].

---

[1] محمد الصادق عفيفي– النقد التطبيقي والموازنات – مكتبة الوحدة العربية – الدار البيضاء – ص226.
[2] سورة البقرة – الآية 117.
[3] محمد ألتونجي- الجامع في علوم البلاغة(المعاني البيان البديع- دار العزة والكرامة للكتاب- وهران/الجزائرط01-1434هـ/2013م- ص197
[4] مصطفى الصادق الرافعي–(تاريخ آداب اللغة العربية)–الإتجاهات الشعرية في العصر العثماني.
[5] محمد ألتونجي–الجامع في علوم البلاغة–م م س–ص197
[6] ينظر : محمد ألتونجي –الجامع في علوم البلاغة م م س- ص206.

ومن ثم نجد محمد بلقاسم خمار أخذ التصريح بمضربيه تقريبا في كل قصائده، وفي هذا الصدد يقول:

تاهت ظنوني في اختلاف مصائري واحترت بين تناقضات خواطري[1]

من جراء هذا البيت بين الشاعر وقفته بين حيرته وتساؤله عن هويته ووطنه.

وفي قصيدة أخرى يقول:

سلام على الشعر مذ كان طيّا ووهجا جنينا...ووحيا خفيّا[2]

فالبيت الذي بين أيدينا يوحي تلك الوقفة الثورية وتحية محمد بلقاسم خمار لأخيه الشاعر مفدي زكريا.

وهذا لا يعني أن شاعرنا اكتفى بهذا القدر إنما تعددت أمثلته ضاربا بمصرعيه، واقفا على ساحته الثورية ذاكرا أبطال بلده، وفي هذا الصدد يقول:

من ذا الفتى رافعا سيفا وقرءانا وحاملا خافقا بالنصر هيمانا[3]

فالبيت يوحي بوصف الشاعر لشجاعة عقبة بن نافع.

ومن المحسنات اللفظية كذلك وظف الشاعر نوعا آخر زاد من حدة ثوريته القاطعة ألا وهو:

2. ***الجنـاس:*** وهو أن يتشابه لفظان في النطق ويختلفان في المعنى، ويقال له التجنيس والتجانس والمجانسة[4]، وهو زينة لفظية بديعة تجذب السامع إلى ما يقصده المتكلم، غير أن كثرته كثرته في الكلام معينة، وقلته رغيبة ومن أمثلة الشاعر ما ورد في قوله:

لنا في كل زاوية رؤوس أقامت للردى خانا، وحانا[5]

---

[1] محمد بلقاسم خمار–بين وطن الغربة وهوية الاغتراب–دت–مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع–ط01–2009– ص26.

[2] المصدر نفسه – ص 38.

[3] محمد بلقاسم خمار– ديوان مناجاة شاعر–دت–مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع–ط01–2009–ص 124.

[4] د. محمد أليتونجي–الجامع في علوم البلاغة(المعاني البيان البديع)– دار العزة والكرامة للكتاب–وهران/الجزائر–ط01– ص198.

[5] **محمد بلقاسم خمار** – ديوان مواويل للحب والحزن- **منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق**- 1994 –ص 16 .

استعمل الشاعر الضمير المتكلم نحن لدلالة على التعظيم و التفاخر ، فهو يتفاخر بما يقوم به الشعب الجزائري و خاصة الثوار من قضاء على الخونة أي الذين يخونون الوطن في أي منطقة من مناطق الجزائر،كما أنه يتحدث عن أهمية الثورة بأنها قامت في كل مكان وزاوية،فسقط فيهما رؤوس وأموات وعليه يتحدد لنا جناس بين اللفظتين خانا،حانا جناس ناقص،فالشاعر في هذا الموضع شبه مقام الثورة بموضع بيع الخمر فالحانا بدون تاء والحانة بالتاء المربوطة فكل من الاسمين مأخوذ من الجبن أي الهلاك،فخمار ربط الموت بخيانة الدهر جراء المستعمر.

وفي موضع آخر يقول:

أدعوك يا رب الفلق أن لايطول بنا الفسق[1].

فأذن لشمسك بالأفق كي تستريح من القلق.

الشاعر يدعو و يناجي ربه بأن يخفف من همومه و آلامه التي تعكس حسرته من ضياع الوطن بسبب الاستعمار آملا و راجيا من الله تعالى أن يرزق الجزائر الحرية و الاستقلال و يستريح من معاناته، كما أن الشاعر يصرخ ويناجي ربه مرة أخرى بأن لا يطول ظلم المستعمر عن راية الجزائر،و يأذن لشمس الحرية بالظهور حتى يستريح شعبه، فالشاعر هنا لجأ لتوظيف التناص واقتباسه من القرآن الكريم دوما ما يربط قضية وطنه بإيمانه بالله وهذا ما يتضح جليا في هذين البيتين اللذين تناصا مع سورة الفلق.

وباعتبار أن السجع هو الآخر يعد من المحسنات اللفظية، فقد وظفه الشاعر في نصوصه الشعرية، فالمرسل يستعمل أشكالا لغوية تصنف بأنها أشكال تنتمي إلى المستوى البديعي، وأن دورها يقف عند الوظيفة الشكلية، وهذا الرأي ليس صحيحا، إذ أن لها دورا حجاجيا لا على سبيل زخرفة الخطاب، ولكن بهدف الإقناع والبلوغ مبلغه الأبعد، حتى لو تخيل الناس غير ذلك، كما أن البلاغة العربية مليئة بهذه الصورة والشواهد التي تثبت أن الحجاج من وظائفها الرئيسية، وليس وجودها على سبيل الصنعة في أصلها، وإن كان لا يمنع المرسل من أن يبدع كيفما شاء[2].

---

[1] محمد بلقاسم خمار–ياءات الحلم الهارب–الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب– الاردن– 1994ص395.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري–استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية–دار الكتاب الجديد–بيروت–ط01–2004–ص12.

ومن ثم يتضح مفهوم السجع[1]:هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر، والسجع إذا خاص بالنثر، ويعادله القافية في الشعر والفاصلة في القرآن، و أفضله ما جاء عفو الخاطر من غير عمد، وما كانتجملة متوازنة.

اشتهر العرب بالسجع منذ الجاهلية، وهو ما يقال له :"سجع الكهان"[2]، ويلاحظ أن السجاع يعمدون إلى السجع للإيهام و الإبهام، لكنه ليس كذلك في غيره، فهو في الأمثال والحكم محّبب ومقبول، والفاصلة في القرآن من أجل الإيقاع الموسيقي والتأثير في النفس ولاسيما في السورة المكية كقوله تعالى: "وَالفَجْرِ، وَلَيَالٍ عَشْرٍ، وَالشَفْعِ وَالوَتْرِ، وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ، هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِذِي حِجْرٍ، أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ، إِرَمَ ذَاتِ العِمَادِ، الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي البِلَادِ"[3]،كما أنه كثر في مواطن عديدة، حتى تهالك الأدباء على السجع حتى سفّ، وغطّوا به المعاني السطحية، فغدا السجع من الطبع من غير معنى مفيد، وازداد أدباء العصر العثماني وقُبيل عصر النهضة على هذا اللون من المحسنات اللفظية اللغوية لجفاف قريحتهم بالمعاني المبتكرة، فما جاء من السجع عفو الخاطر قُبِل، وما جاء فيه التكلف والتصنع رُذل.

فشاعرنا استعان بهذا اللون الفني غاية لتلبية حاجته، ونبذ كل ما شاء حوله والغرض منه في أقواله الشعرية تجسيد وتقوية المعنى وتشخيصه صورته لكي ينطبق زمن القارئ مع زمن الشاعرليعبر عمااختلج في مشاعره من آلام وقلق نفسي، وهذا ما يتجسد في قوله:

رفيقة عمري...سأهجر داري وأهلي وجاري وصحبي، ومالي[4].

الشاعر يناجي محبوبته (الجزائر– زوجته) و يفصح عن حسرته و آلامه و انهياره لما حل بالشعب الجزائري من ظلم و قتل و تعذيب بسبب الاستعمار و هو يرى أن الحل المناسب لما يعانيه هو المغادرة و الهروب

[1]السيد أحمد الهاشمي– جواهر البلاغة–دار ابن الجوزي للطبع و النشر و التوزيع–القاهرة–ط أ–ص 248.

[2] ينظر: محمد ألتوبخي –الجامع في علوم البلاغة – م م س–202.

[3]سورة الفجر الآية.08.

[4]محمد بلقاسم خمار ديوان تراتيل حلم موجوع–دت–مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع–ط01–2009 –ص573.

وفي موضع آخر يقول:

قراك الأنيسة... كانت رحابي وكانت طلابي، ومرعى فضولي[1].

حنين و شوق الشاعر لقرى وطنه و التي هي مهد طفولته البريئة كان يستأنس بطبيعتها الخلابة و مناظرها الجميلة التي تبعث السكينة و الطمأنينة و الراحة .

وفي قصيدة أخرى يقول[2]:

سئمتُ – مللتُ – كرهتُ.

مخاض الحوامل في وطني .

الشاعر يعبر عن شعوره بالملل و الكره من ما يعيشه و يعاشعه في الوطن بسبب كثرة القتل و الدماء ، خاصة ما تعانيه المرأة الجزائرية من تعذيب و اغتصاب...أمام صمت العالم

فالشاعر لم يكتفي بالمحسنات اللفظية إنما كان تزاوج بينها وبين المحسنات المعنوية وعليه يتمثل قوله في الطباق،فكل هذه المحسنات كان لها الحظ الأفر في نصوصه.

يعرف **الطباق:** على أنه الجمع بين متضادين أو معنيين متقابلين في الملقوطات والمطابقة في الكلام هي: الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة ... مثل الجمع بين السواد و البياض، واللين والنهار، الحر والبرد[3]...فالطباق أو المقابلة يقوم على إيجاد علاقة ظاهرة أو خفية بين معنيين متضادين في جملة واحدة مع وجود نوع من التناسب بينهما يصوغ الجمع بينهما لإفادة غرض ما.

وعليه نبين حجاجية الطباق في نصوص الشاعر ودوره في الإقناع وهذا ما تجلى في قوله:

ويقتلون كبيرهم وصغيرهم بوسائل التمثيل والفحشاء[4]

يصور لنا الكاتب مظاهر تعذيب الشعب الجزائري من طرف الاستعمار، الذي لم يترك كبيرا ولا صغيرا من أجل قمع الثورة الجزائرية، فهو يزيل كل ماله صلة بالجزائر رجلا – امرأة – طفل...

---

[1] محمد بلقاسم خمار ديوان تراتيل حلم موجوع–دت–مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع–ط01–2009 –.ص569.

[2] محمد بلقاسم خمار– ياءات الحلم الهارب–م م س– ص 353.

[3] أبو هلال العسكري–كتاب الصناعتين–دار الكتب العلمية– بيروت–لبنان– ط01–1989م– ص16.

[4] محمد بلقاسم خمار– ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق–م م س–ص 444.

فكم أذقتم صبيا طعم قوتكم وكم تألم شيخ عاجز هرم[1]

يخاطب الشاعر في هذا البيت الاستعمار الفرنسي مبينا انفعاله و ثورانه و غضبه منه بسبب ما يقومون به من تعذيب للأطفال و الشيوخ مستغلا في ذلك عجزهم و ضعفهم.

فمن خلال هذين المثالين يتضح بأن للطباقأثرا واضحا يتمثل في تقوية المعنى وتأكيده، مما يساهم في تجلية الصورة الشعرية في النص الشعري، وبالتالي نقل الأحاسيس الدافعة من الشاعر إلى المتلقي، حتى و إن اكتفينا بقدر قليل من ذكر الطباق إلا أنه يلحظ أن خمار استطاع بواسطة هذا الطباق أن يحرك فينا مشاعر الغيرة على الوطن، ويرسخ في أذهاننا هذه الصورة الشعرية، وبالتالي استطاع أن يوقع المعنى في القلوب والأذهان، وهذان هما الوتران اللذان يجب أن يعرف كل شاعر موهوب، فالعلاقة بين الضدين علاقة قوية، بحيث يؤدي استدعاء أحد الضدين استدعاء اللفظ والمعنى وربما الجرس[2].

وفي الأخير نقول إن المحسنات البديعية يمكن لها أن تؤدي وظيفة حجاجية، وفي هذا الشأن يقول صابر الحباشية:«إنّ محسنا لهو حجاجي إذا كان استعماله، وهو يؤدي دوره في تغيير زاوية النظر، يبدو معتادا في علاقته بالحالة الجديدة المقترحة، وعلى العكس من ذلك فإذا لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب، فإن المحسن سيتم إدراكه باعتباره زخرفة، أي باعتباره محسن أسلوب، ويعود ذلك إلى تقصيره على أداء دور الإقناع»[3].

ثالثا:حجاجية التجربة الشعرية ضمن الإيقاع الموسيقي :

من أهم ما سعى إليه الإنسان منذ وجوده هو البحث عن كيفية الاتصال مع غيره من البشر، فاهتدى إلى أصوات الكلام، حتى أضحى الصوت منحى ضروريا في الحياة كالهواء و الطعام، وضرورته تأتي من كونه يمثل الجانب العلمي للغة ويقدم طريقة الاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما قل حظه من التعليم أو الثقافة[4] .

---

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان ظلال وأصداء-الشركة الوطنية للنشر التوزيع – الجزائر – 1970-ص140.

[2] أحمد عزت البيلي- المعجم الشعري لأبي تمام والبحتري-رسالة دكتوراه-كلية دار العلوم-1988- ص 18.

[3] صابر الحباشة- التداولية والحجاج-مداخل و نصوص-دار صفحات للدراسات و النشر-سوريا-دمشق-ط01-2008-ص 51.

[4] ينظر:رابح بوحوش-البنية اللغوية لبردة البوصيري-ديوان المطبوعات الجامعية-طبعة 933-ص17.

وَعُنِيَ الصوت باهتمام عند جميع اللغويون العرب، واستعانوا به في الكثير من القضايا الشائكة و المهمة في الحياة وفي آراء كثيرة في اصطلاح المنطق ووضع العروض والنحو وتدوين القراءات القرآنية التي انبنت على الدراسة الصوتية، بمثل ما عني بها الكنعانيون والفينيقيون والهنود الإغريق [*]،وذلك بظهور الدرس الصوتي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي في مقدمة معجمه كتاب العين ،والدرس الصوتي عنده يسعى إلى التمييز بين الأصوات بعضها عن بعض وتحديد مخارج النطق[2]، أماحديثانلاحظ ظهور مصطلحين أساسيين في الدرس الصوتي وهما:Phonétique و Phonologieالذي يمثل الصوت في دراستهما المادة الأساسية[3] لما تحمله من دلالات وإيقاعات

فظهور القرن العشرين تميز بمحاولات مختلفة تهدف إلى تجديد الشعر العربي وتطوير أدواته الفنية على أساس فلسفة جمالية جديدة تتناول الشعر على أنه قطعة من الإيقاع النفسي، تفرزها ذات الشاعر ويشكلها إطار موسيقي تختزن في أنغامه المشاعر والانفعالات والتجارب، فالعنصر الموسيقي له أثر حي في التصوير والإيحاء شأنه شأن الصور الشعرية، وقد انحصر هذا العنصرفي الشعر القديم (التقليدي) في الوزن والقافية(الإيقاع الخارجي).

اعتمد عليها في موسيقى النظم،فظهرت القصيدة العربية وقد اتخذت شكلا واحدا في الوزن والقافية خلافا لعنصر التأثير الذي يستوجب لونا معينا من النغم وشكلا خاصا من الإيقاع الموسيقي وهو جوهر الصراع بين المحافظين والمجددين في مجال الشعر، حيث حافظ القسم الأول على الشكل الموسيقي القديم، بينما ثار المجددون على القيم المورثة وطالبوا بالتجديد في الموسيقى،وذهبوا إلى أن موسيقى الشعر لا تخضع للإيقاعات القديمة بل تستجيب لإيقاع التجربة و الحياة الجديدة، فهي موسيقى ترتبط باللغة و سحرها و غناها و إيقاعها لا بالعروض(الموسيقى الداخلية).

---

[*] الشعوب الأولى التي اهتمت بالبحث في الأصوات في إطار تحديد اللغة.

[2] ينظر:شعبان محمد اهبيدي–التحليل اللغوي في كتاب سبويه–جامعة قازيونس–بنغازي ليبيا–طبعة 1999 –ص154 وأحمد محمد بوقدور–اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي– طبعة 2001 –دار الفكر–لبنان–سوريا – ص67/66 .

[3] ينظر: تمام حسان–مناهج البحث في اللغة–دار الثقافة–دار البيضاء–1986–ص69/68/67.

1. ***الإيقاع*** :

يعرفه جميل صليبا فيقول: «**في اللغة اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء**»[1] .

جاءفي القاموسالمحيطأن:«**إيقاع ألحان الغناء هو أن يوقع الألحان ويُبَيِنُها**»[2]،أمافيالاصطلاح فله معنيان أولها عام ويتصل بالحركات عموما وثانيها خاص وقد حدده صليبا من خلال بيان الفرق بينه وبين الوزن فقال:«**والفرق بين الإيقاع مؤلف من أقسام متساوية الأزمنة ، أما الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية و اللينة في نظام ثابت ومكرر،على حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكم والكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط وليس في أجزائه**[3]»، إلا أنه لا «يزال محل نزاع في الرأي بين الباحثين القدامى والمحدثين»[4]، وقد وُظِفَ تحت صور متعددة:«تشمل فن الموسيقى والغناء والرسم و النحت وأضرب الكلام من شعر وخطابة»[5] وطال أيضا:«المناحي الفيزيولوجية كحركات الجسد، ودقات القلب،وغيرها مما لا يمكن حصره»[6].

وهو يشمل كذلك:«مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار، والصبح والمساء، وتعاقب الفصول»[7].

واقترن هذا المصطلح بالطبيعة أيضا:«ولعل من ارتعاشته الوردة حين يهزها النسيم العليل جاء الرقص، ولعل من انتفاضة الجناحين حين يحركها الطائر السعيد جاءت الحركة،ولعل من خرخرة

---

[1] جميل صليبا–المعجم الفلسفي–ج02– دار الكتاب اللبناني–مكتبة المدرسة–بيروت–1992 –ص185.

[2] الفيروز آبادي –القاموس المحيط–ط01–دار الكتب العلمية–بيروت–1999–ص127.

[3] جميل صليبا – **المعجم الفلسفي** –م.س– ص 185.

[4] ينظر:محمود المسعدي–الإيقاع في الشعر العربي–مطبعة كوتيب–تونس–1996–ص05.

[5] ينظر:مزاري شارف–جمالية الإيقاع في القرآن–قراءة في البنية وفاعلية التلقي–رسالة ماجستير–جامعة وهران–ص16.

[6] ينظر: المرجع نفسه – ص16.

[7] ينظر:عبد الملك مرتاض–الأدب الجزائري القديم–دراسة في الجذور–دار هومة–2001–ص200.

الجدول الرقراق يجوده الغيث المدرار، جاء الغناء، وكل الأصوات الرخيمة، وكل النغمات الجميلة الندية»[1].

ومن هنا وضع ابن سينا تعريفا للإيقاع:«**أنه تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق**»[2].

حيث إعتبر الإيقاع عنصرا مهما، إذ قال إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب، مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر.

أما صفي الدين البغدادي فيعرف الإيقاع بأنه:«**مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم**»[3].

السليم»[3].

وابن طباطبا العلوي وصف الإيقاع بالشعر الموزون(المتزن) فقال:«**للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع لفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكتمل بها، وهي اعتدال للوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه**»[4]. فالإيقاع في نظر إبن طباطبا مرتبط بالوزن أو بعبارة أخرى مرتبط بالشعر الموزون لأن الإيقاع هو الأساس في تحديد قيمة الشعر جيده من رديئه أي مقياس لوجود الشعر، فالوزن ليس مرادفا للإيقاع بل عنصر من عناصره.

---

[1] عبد الملك مرتاض– نظام الخطاب القرآني–تحليل سيميائي مركب لصورة الرحمن– دار هومة–الجزائر–ص08.

[2] ابن سينا–جوامع علم الموسيقى–مجلد06–تحقيق زكريا يوسف– ط01 –نشرة وزارة التربية القاهرة–1956 –ص81

[3] خليل اده اليسوعي–الإيقاع في الشعر العربي–العدد03– ط 01–مجلة الفصول جماليات الإبداع و التغيير الثقافي–أفريل–1996.

[4] ابن طباطبا العلوي– عيار الشعر– تحقيق محمد زغلول سلام – الإسكندرية– منشأ المعارف –ص53.

وعليه يتجلى الفرق بينهما، إن الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الإيقاع الشعري الذي يستمد« فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل معناها عن مبناها»[1]، فالإيقاع هو الأثر الذي يتركه الشعر في نفسية القارئ، فيعني الإيقاع في الشعر تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، وفي هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس:«**فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرة رابعة أقوى من الثلاثة الأولى وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية عدا كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات...**»[2].

فالشعر في نظره نواح عدة للجمال لكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، «وتزداد بعضها بقدر معين وكل هذا يسمى بموسيقى الشعر»[3].

والإيقاع بدوره خص بدراسة معمقة من قبل العلماء، كونه ترديدا للوحدات الصوتية المنطوقة وما تحققه من انسجام وتلاؤم، وتأثير في الأسماع، «فهو من خصائص الشعر، لكون أهميته البالغة في الشعر وهذا ما يميزه عن النثر، وتلك الموسيقى الشعرية التي تتبني عليها القصيدة ليست حكرا على الوزن وحده، ولا وفقا على الروي والقافية والتكرار فحسب بل الإيقاع أوسع من ذلك بكثير، إذ تتفتح المولدات في مجاله المفعم لتعمم الصوت والشكل واللون والحركة والمعاني في تماثلها واختلافها وتضادها وفي ما يوظفه الفنان من أدوات تعبيرية مختلفة ذات صبغة صوتية وتركيبية ودلالية»[4].

والإيقاع في الكلام ينشأ عن التكرار المنظم للحركات، تكرارا يحدث في النفس ارتياحا والأذن أثرا وانسجاما، و يحتاج هذا التكرار إلى حد من التماثل سواء أكان تماثلاً صوتياً أو تركيبياً[5]، إذ لا

---

[1] ينظر :جابرعصفور–مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب– ط02–دار التنوير–بيروت–1983–ص265.

[2] إبراهيم أنيس– دلالة الألفاظ– الأنجلوا مصرية– 1976–ص233.

[3] ينظر :إبراهيم أنيس– موسيقى الشعر–دت–الأنجلو مصرية–القاهرة–مصر–ط04–1992– ص09/08.

[4] ينظر :سعودالنواري–جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني–ط01– مطبعة مزوار وأبنائه –ص107.

[5] ينظر :عبد السلام أحمد الراغب– الدراسة الأدبية–النظرية والتطبيق نصوص قرآنية–دار الرفاعي ودار القلم العربي–سوريا– 2005–ص80.

يمكن تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا[1]، بالإضافة إلى التماثل والتكرار نجد أيضا الإيقاع يقوم على التساوي في العبارات وفي الأبنية التركيبية لما تشكله من حلاوة الجرس وعليه فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس نوعي حاضر والغائب لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية، تستحضر الأجواءوهذه الأخيرة تبعتها بمعنى أن الإيقاع ليس التكرار الارتجالي للأصوات والموازن والقوافي وإنما إذا استرسل في هذا الموضوع صارت لغة مستنفذة لا تحمل جديدا، ومن ثم تتحدد أنواع الإيقاع منها:

الإيقاع الخارجي :ويتمثل في الوزن والقافية، وهو إيقاع يخضع لتكرار و تعاقب في نظام ثابت فإيقاعات الوزن الثابتة تتكرر بانتظام من خلال تردد الوحدة الإيقاعية(التفعيلة)، وبذلك يأتي في أقسام متساوية، يقول عبد الملك مرتاض بأن:«الإيقاع الخارجي غالبا ما ينصرف إلى القافية في الشعر، وإلى السجع في الكتابات الأدبية التي تتكلف ذلك»[2] .

أما الدكتور حبار مختار يرى بأن:«**الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية، هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في قالبه المتزن، وألحق به نعت"الخارجي" لكونه قالبا إيقاعيا مسبقا عن كل عملية إبداعية، وبعبارة مألوفة:أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم**»[3]وهذا النوع من الإيقاع يضم ميزات مختلفة تتخلل القصيدة العربية.

الوزن :

يعد الوزن من أهم ركائز الشعر ويتبين في القصيدة على شكل البحر الذي ينتقيه الشاعر كعنصر جمالي و يرى بعض الدارسين أن الشعر هو ما وافق فيه عدد الحروف والسواكن و المتحركات وما خالفها لا يسم شعراوذهب الزمخشري إلى «بناء الشعر العربي على الوزن المخترع

[1] عبد الملك مرتاض –بنية الخطاب الشعري–دار الحداثة للطباعة و النشر–بيروت–لبنان–ط1986/01 –ص138.

[2] عبد الملك مرتاض– ألف– ياء: تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد–دار الغرب–وهران–2004– ص245.

[3] مختارحبار– الشعر الصوفي القديم في الجزائر(إيقاعه الداخلي ووظيفته)–ديوان المطبوعات الجامعية وهران– 1997–ص19.

والخارج عن بحور شعر العرب لا يقنع في كونه شعرا»[1]، فهو قالب أو معيار أو نموذج لسلسلة كلامية كالكلمة والبيتوهو إما وزن صرفي أو وزن عروضي ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطرين، التفاعيل، والأسباب والأوتاد[2].

لقد اهتم النقاد بالوزن:«باعتباره حركة طبيعية في اللغة العربية يترتب على انتظامها الآتي في التعبير عن الانفعال»[3].

وبحر القصيدة الذي اعتمده الشاعر لإيصال انفعالاته ومشاعره هو بحر بسيط،ومن تفعيلاته:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[4] مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

فهو من البحور الباهية الرصينة، وسمي بهذا الاسم طبقا للأسباب التي انبسطت في أجزائه السباعية في حين قيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها، باعتباره من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الحسية، وقيل البسيط مُثمن قديم، مُسَدسٌ قديم.

فأبو القاسم خمار استعان بهذا البحر لأن قصيدته تحمل سمات ثورية وعليه اختياره للبحر كان مناسبا لمواقفه، والتنقل عبر طيات القصيدة وهذا لكثرة حركات الأسباب وكما جاء مناسبا للموضوع الثوري الذي تجسد في قصيدة خمار "دعاء الحق"، أما الجوازات التي تخللت أبيات القصيدة ناسبت مشاعر النفس ومنعرجاتها وأحاسيسها، و أصل هذا البحر على ثمانية أجزاءِه وفق

---

[1] الخطيب التبريزي– كتاب الكافي في العروض والقوافي– ترجمة محمد أحمد قاسم–المكتبة العصرية بيروت –طبعة 2004–ص13/14 وحسن ناظمعبد الجليل يوسف– علم العروض– مؤسسة المختارة–ط2003 –ص10/09.

[2] محمد بوزواوي– تاريخ العروض العربي– دار هومة– طبعة 2002– ص21.

[3] ينظر:نور الدين السد– الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية) حتى العصر العباسي–ديوان المطبوعات الجامعية–1995–ص 245.

[4] لوحيشي ناصر – المسير في العروض والقافية –سلسلة الكتب الأساسية في العلوم الإنسانية والاجتماعية– ديوان المطبوعات الجامعية– ص77.

دائرته العروضية، دائرة المختلف، ويحافظ على أصوله التفعيلات الثماني، فهي تفعيلات مختلفة بين سُباعية وخماسية[1].

ما نلمسه في تقطيعنا للأبيات:

بالحق يا جبهة التحرير نعتصم وبالجنود التي غضت بها القمم[2]

بِلْحَقِّ يا جبهة تُتَحْرِيرِنَعْتَصِمُو
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وَبِلْجُنُود للتيْ غَصْصَتْ بِهَلْقَمَمُوْ
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

سيري إلى النصر واجتاحي عوائقه قفدرنا لك كالمشتاق يبتسم

سْيِرِيْ إِلَى نْنَصْرِ وَ جْتَاْحِيْ عَوَاْ ئِقُهُوْ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

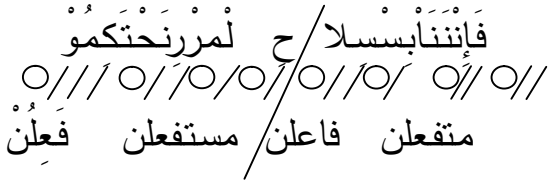
فَقَدْرَنَاْ لَك كَلْمُشْتَاْق يَبْتَسِمُوْ
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

دعاؤنا إن أبوا بالحق محتكما فإننا بالسلاح المر نحتكم

دُعَاؤُنا إِنْ أَبَوْ بِلْحَقْق مُحْتَكِمَا
متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

[1] ينظر:د. رضوان محمد حسين البخار– الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي– ط1– الجزائر– مكتبة اللوز– تلمسان–ص114.

[2] محمد بلقاسم خمار– ديوان ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع– الجزائر– 1970– ص138.



وانطلاقا من التقطيع العروضي للأبيات، يظهر في قصيدة"دعاء الحق" أن الشاعر خمار اختار البسيط ميلا لارتباطه بالحالة النفسية و تجربته الشعرية وهذا ما زاد قوة وجمالا، لأن الوزن له علاقة بالمعاني وما يختلج في نفس الشاعر وبذلك يكتمل العمل الشعري فعمل الشاعر كان عملا فنيا ذات تفعيلة تامة، وهذا ما أثرته نازك الملائكة، فرجحت إلى وجوب تكرار التفعيلة وبقاء وحدتها بمعنى أن وجوب تنويع التفاعيل في الأشطر يكون متشابها تمام التشابه وقيدت الشاعرة بالالتزام بالبحر المختار مع الحرية في استخدام العدد الذي يراه مناسبا للقصيدة، ففي البيت الثالث الذي قطعناه آنفا، نلاحظ أن الشاعر احترم «الوحدة الوزنية»[1] للقصيدة، فكانت ذات تفعيلات متساوية ومتوازية.

وهذا الانتماء العروضي يستوقفنا عند أحكامه النقدية فبحر البسيط يسمى كذلك لإنبساط أسبابه، أي تواليها في أوائل أجزائه السباعية، إذ في كل جزء سباعي، سببان متواليان[2] ، وما لوحظ في هذه الأبيات من تغيرات طرأت على التفعيلة في العروض (فاعلن) أصبحت(فعلن) ومن ثم(فاعلن) دخلتها زِحافُ (الخَبْنُ) فحذفت أَلِفُهَا فأصبحت(فَعِلُنْ)، أما عجز البيت في المثال الأول نلاحظ تغيير التفعيلة في حشو البيت فسقطت "سين" تفعيلة(مستفعل) فبقيت(متفعلن) وهذا ما يمثل الخبن أثناء حذف "السين"، أما التفعيلة الثانية والثالثة من حشو عجز البيت حافظت على خماسية وسباعية البحر، في حين ضرب العجز جاءت على وزن "فَعِلُنْ" إذن: فعلن=مخبونُ.

[1] ينظر: محمد بنيس– الشعر العربي المعاصر– دار توبقال– الدار البيضاء– المعرب– طبعة 1996– ص129.

[2] ينظر:رضوان محمد حسين النجار– الوجيز الصافي في علمي العروض والقوفي–المرجع المذكور سابقا–114.

فالشاعر اعتمد على البسيط التَامُ وهو مثمَن الأجزاء[1] ،وهذا ما نلحظه في الجدول الآتي[2]:

البحر	العـروض			الضـرب			البيت من القصيدة
	رقم العروض	حالتها	وزنها	رقم الضرب الخاص ضمن عروضه	حالته	وزنه	البيت الأول ← دعاء الحق[3] حق[3] البيت الثاني ← دعاء الحق البيت الأخير من دعاء الحق
البسيط التام	الأولى	مخبونة	فَعِلُنْ	الأول	مخبون	فَعِلُنْ	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ

وفي هذه الأبيات نلحظ التغيير الذي طرأ على مستفعلن في الشطر الثاني من البيت وهو حذف الساكن فتغيرت من مستفعلن ← متفعلن.

هذه القصيدة تتلاءم وطبيعة التفعيلات المكونة لبحر البسيط،(التوتر والهدوء) سجلت توتر الشاعر في تفعيلة(مستفعلن) ثم هدوءه في (فاعلن) .

الشاعر لجأ إلى تغيير التفعيلات وهذا ما ساعده على تحقيق الانسجام و التكامل بين المعاني والأوزان، "وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزيينية كلا، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا"[1].

[1] ينظر : رضوان محمد حسين النجار- الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي-ط01- الجزائر- مكتبة النور- تلمسان- ص118.
[2] محمد بلقاسم خمار – ديوان ظلال وأصداء – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – 1970 – ص142/138.
[3] المصدر نفسه –ص142/138.

فالخلق الشعري ليس عملية هينة، فهي عملية بالغة الدقة تنشأ بتكامل الأوزان (الصورة الموسيقية) والمعاني (الصورة الشعرية) وبذلك يكتمل البناء الشعري، فالبحر الذي استعان به الشاعر أفرز زفرات بها يتقطع الصوت كما تتقطع الشعوب بالاختناق،«فالعلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما مؤثرا»[2].

وهذا النوع من الزِحاف الذي تخلل القصيدة هو الزِحاف المفرد نلحظه في الجدول التالي[3]:

اسم الزحاف	تعريفه	الأجزاءالتي يدخلها	البحور التي يتواجد فيها
الخَبْنُ	حذف الساكن الثاني	فاعلن ← فَعِلن مستفعلن ← مُتَفْعِلُن	البسيط، المديد، المتدارك، الرجز السريع، المسرح، الرمل

والواضح أن الشاعر محمد بلقاسم عاش أيام الثورة خارج الوطن، فكانت تجربته رائدة، لكن عام 1961 م كتب قبلها «عشرات القصائد التي حملت طابع الغربة والشكوى والحنين على الشكل الموسيقي التقليدي»[4]، إلا أنه حاول التحرر والخروج عن الشكل القديم المكرر الذي عاقه عن الانطلاق فحاول استعاضته بالشعر الحر، وهذا لا يعني أنه خرج عن منهج القدامى، فالوزن التقليدي أصبح هاما في شعرهم فخالط تجاربهم الشعرية وهذا ما يدل على ارتباط مواضعهبشعر «الغربة الذي حملعواطف متأججة»[5]،فأبو القاسم خمار اختار البحر البسيط في قصيدتهالمطولة

[1]ينظر:نور الدين السد– الشعرية العربية(دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)– ديوان المطبوعات الجامعية1995– ص79.

[2]ينظر:عبد الدايم صابر – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور– القاهرة – سنة 1993– ص16.

[3]لوحيشي ناصر– المسير في العروض والقافية– ديوان المطبوعات الجامعية– ص56.

[4]ينظر:عمربوقرورة– الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث(1962/1945) – منشورات جامعية باتنة – ص295.

[5]ينظر:المرجع نفسه – ص298.

التي حملت «قوةالثورية والصراخ العالي[1]»، فهذا يتناسب مع موسيقى البحر وفي هذا المجال يقول أبو الحسن حازم القرطاجني:«... **ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الإفتتان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك البسيط وغيرها من البحوركالطويل...إلخ**»[2] .

فقصيدة«دعاء الحق" جمعت بين الوزن الذي انتقاه الشاعر وعاطفته اتجاه الشعب الذي عانى، حيث قال إبراهيم أنيس في هذا الصدد:"إننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيره عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه و جزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية...»[3] .

وعليه يتضح أن الشاعر من خلال هذا البحر عبر عن جميع مكنوناته الداخلية في وزن واحد، ولم تتكرر استعمالاته للبحور الأخرى،ونسبة البحر البسيط عند جيل الثورة كانت بمقدار 21.42%[4] يقول شوقي ضيف :«**لا ينطق الشاعر شعره فحسب، وإنما يحاول أن ينغمه، وينغم ألفاظه وعباراته، حتى ينقل سامعيه وقارئيه، من اللغة الاعتيادية إلى لغة موسيقية، ترفعهم إلى عالمه الشعري** »[5].

كما لا يمكنإغفال التشكيل الخارجي، الذي يعتمده الشعر عامة، فهو أساسا مبني على الإيقاع السمعي، ويتخذ نظام الشطرين، وقوامه الوزن والقافية، فالأوزان كانت تنظم حسب إنشاد معين، فالعرب قديما امتلكت فطرة إلا أنالشعراء المحدثين والمعاصرين استعانوا بتلك السليقة ونظموا

[1] عمر بوقرورة-الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث-م م س– ص298 – ص303.
[2] نفس المرجع - ص298.
[3] المرجع نفسه، - ص299.
[4] المرجع نفسه – ص 301.
[5] شوقي ضيف – في النقد الأدبي –دار المعارف بمصر–ط7– د ت – ص113.

أشعارهم تبعا لنمط القدامى، «فالوزن جزء أساس هام من تكوين القصيدة ذاته لا يمكن التخلي عنه»[1].

القافيــة : من قفا يقفو، إذ اتبع وتطلق لغة على القصيدة وسميت بذلك لأنها تقفو أثر كل بيت، وهي بمعنى مفقوة[2]، أي الشاعر يتبعها في الشعر وبدونها يفقد دعامة هامة، قد اعتمد عليها العرب قديما إلى جانب الوزن، وهذا ما يتجلى في تعريفاتهم للشعر فقال ابن رشيق القيرواني في العمدة مشيراً إلى أهمية الوزن والقافية في قوله :«**فالكلام إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وتدحرج""عن الطباع ...وإذا أخذه سلك الوزن وعقد القافية تألقت أشتاته وازدوجت فوائده... يقلب بالألسن ويخبأ في القلوب وصون باللب ممنوعا عن السرقة**»[3].

فالعرب اهتمت بالقافية إلا أن تعاريفهم اختلفت حيث نجد :الخليل بن أحمد الفراهيدي يقول هي الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما مع الحركة ما قبل الساكن الأول منها أما في التعريف الثاني يقول :أنها ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير[4] و يقول أيضا القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء:«**القوافي حوافز الشعر عليها جريانه واطرده وهي موافقة أن صحت استقامة جريته وحسنت مواقفه ونهايته**»[5]

وتقتضي الضرورة الشعرية فيتحديد الوزن والقافية وحرف الروي فإذا كانت هناك ضرورة القافية لبدأ الشاعر إلى التغيير أو إبدال وفك إبهام أو ما شابه ذلك[6].

وعليه تكون القافية الواردة في القصيدة مكونة من الحرفين الأخيرين "الميم"فهو يوحي«بالانسداد والانغلاق»[1]، الموصولة بحرف "الواو" التي دلت في القصيدة على "الفاعلية

[1]ينظر:عميش العربي – القيم الجمالية في شعر محمود درويش – دار كوكب العلوم – الطبعة 02 –الجزائر– 2012 –ص228.

[2]لوحيشي ناصر – الميسر في العروض والقافية–م م س–ص149.

[3]ينظر : محمود بوزواوي– تاريخ العروض العربي – دار هومة طبعة 2002– ص24 – والتبريزي – كتاب الكافي في العروض والقوافي– تحقيق محمد أحمد قاسم – المكتبة العصرية – بيروت– طبعة 2004– ص111.

[4]لوحيشي ناصر – المسير في العروض والقافية –م م س–ص149.

[5]ينظر: محمد بوزواوي– تاريخ العروض العربي –ص25 وحسن عبد الجليل يوسف – علم العروض– مؤسسة المختارة – طبعة 2003– ص20.

[6]ينظر: السيد إبراهيم محمد – الضرورة الشعرية – دراسة أسلوبية – دار الأندلس– طبعة 1983–ص 68/67.

والامتداد[2]" فوردت قافية الشاعر في البيت الأول مثلا : بهَلْقَمَمُوْ وهذا ما أفرز نوعا من الشحنة
O///O//
النغمة، باعتبار القافية حرفاً مهموساً يثير نطقه رنينا ووقوعا صوتنا على السمع، وما نلحظه في قصيدة "دعاء الحق" أن الشاعر أنهى كلماته الأخيرة كلها بمتحركات وانعدام السواكن في الأبيات الشعرية، وعليه صارت المتحركات و السواكن«**نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت صارت مصبا لاندفاع ما،صورة إيقاع وتناغم، فهي مركز جذب الكلمات والصور تصل الإيقاع بما مضى، وتعد بإيقاع آت، إنها سفر وانتظار**»[3]، وهذا ما يتجلى في الأبيات التالية :

بِالحق يا جَبْهَةَ التَحْرِيرِ نَعْتَصِمُ وَبِالجُنُودِ التي غَصَتْ بِهَا القِمَمُ [4]

يَسْرِي إلى النَصْرِ واجْتَاحِي عَوَائِقَهُ فَقَدْ رَنَا لَكِ كَالمُشْتَاقِ يَبْتَسِمُ

الشَعْبُ خَلْفَكِ كَالإِعْصَارِ مُنْطَلِقُ وَخَلْفَهُ أُمَةٌ مِنْ خَلْفِهَا أُمَمُ

فالشاعر في قصيدته كلها استعان بحرف روي واحد، فتكرار الروي في حالة الشعر هو ما يمليه السطر للشاعر وما يلائمه، فقد يختار صوتاً يجعله روياً وإذا ما تبين إلى ضرورة استبداله اسْتُبْدِلَ بصوت آخر، فالروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه[5] فالقصيدة التي نحن بصدد دراستها تسمى بالقصيدة الميمية حيث تكررت من بدايتها إلى نهايتها فتعد قافية الشاعر أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية، وهذا الاشتراك حرف الروي وعدم اختلافه على مستوى الأبيات[6] ، وعليه حقق الروي في قصيدة الشاعر قيمة إيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة وهي الحركات التي تشكلت جراء البيت فالمتلقي انتظر تلك الضربة الإيقاعية .

فأبو القاسم خمار اعتمد الروي المصحوب بحركة الضمة، مستقاة من الدلالة المعجمية لكلمة "الرفع" «والرَفعة بطبيعتها الفيزيولوجية مستعلية ومفخمة، لأنها تحدث نتيجة ارتفاع مؤخر

---

[1]ينظر :حبيب مونسي- توترات الإبداع الشعري-ديوان المطبوعات الجامعية - ص41.

[2]ينظر :المرجع نفسه – ص43.

[3]أدونيس علي أحمد سعيد –الثابت و المتحول تأصيل الأصول-دت-بيروت-ط08-1983-ج03- ص108.

[4]محمد بلقاسم خمار –ظلال و أصداء-الشركة الوطنية للنشر و التوزيع-الجزائر-1970-ص138 .

[5]ينظر – لوحيشي ناصر – المسير في العروض والقافية-م م س –ص150.

[6]أماني سليمان داود – الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)-دار مجدلاوي 2002- 1423 – عمان –الأردن-ص 46.

اللسان عند النطق بالصائت المرفوع، المضمومة له الشفتان»[1]، ومن صفات الضم الجهر والرفعة والاستعلاء والتفخيم، فالشاعر حافظ على حركةالضمة من أول القصيدة إلى آخرها، وهذا ما يدل على أنفته ورفعته، فالضمة التي وظفها الشاعر في أَواخر أبياته دلت على الثبات والقوة، فالشاعر استعان بطريقة العرب قديما واعتمادهم على الضم،«حيث جعلت من الضمة عَلَمًا للإسناد»[2]، وذلك تجسيدا في قوله:

وبالجنود التي غصَت بها القِمَمُ[3]

فقد رنا لك كالمشتاق يبتسمُ

وخلفه أمة من خلفها أمـَمُ

فالروي الذي وظفه الشاعر مثل المظهر الإيقاعي والصورة السمعية، الأكثر بروزا وسطوعا في القصيدة، بل إن البنية الإيقاعية قد تختزل عناصرها في هذا العنصر، عند كثير من المتلقين، فلا يكادون يعرفون من السمات الإيقاعية، غير هذا السمت، وذلك لأنه يتكرر في اختتام كل بيت شعري، بنفس الصورة السمعية، فهو الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالروي، فلا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على ذلك الحرف المكرر في أواخر الأبيات[4].

فحرف الروي يقدم لنا أصغر نموذج كامل عن اجتماع الصامت بالصائت، في تشكيل المقطع، وهو الميم المضمومة، والصورة السمعية لهذا المقطع هي :

/ م / + /ـــُـ/ ، وتزيد كميته الصوتية في جميع الأبيات، بفضل اقتران صامت الميم بالصائت الطويل (و)، فتصبح صورته السمعية: / ع / + / و /.

---

[1] مكي درار – الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سبويه– رسالة الماجيستير –1985 /1986 –جامعة وهران –ص443.

[2] ينظر :مهدي المخزومي– في النحو العربي نقد وتوجيه–ط1–منشورات المكتبة العصرية– بيروت– لبنان –1964 –ص67.

[3] ينظر :إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر–م م س– ص247.

[4] ينظر :إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر–م م س –ص247.

قد صنف إبراهيم أنيس حرف الميم ضمن الحروف العربية التي ترد رويا بكثرة في الأشعار، إلى جانب اللام والعين والنون والدال[1].

فاختيار الشاعر لهذا الحرف لم يكن عشوائيا، وإنما بسبب الشحنة النغمية التي يمتلكها هذا الحرف، فهي من الحروف الشائعة تجسيدا لأبياته، وعلى هذا الأساس في الالتزام أو التكرار تحدد أنواع القوافي وذلك حسب الإطار الشعري الذي يوظفه الشاعر. وعليه القصيدة التي نحن بصدد دراستها دراسة صوتية قداعتمد فيها الشاعر على القافية المُطْلَقَة من أول بيت حتى آخره، وهي التي يكون رويها متحركاً[2]، ومثال ذلك قول أبو القاسم خمار :

يَا جَبْهَةً رَفَعَتْ لِلمَجْدِ هَامَتَهَا كَأَنَهَا بَيْنَ طُوفَانِ العِدَا هَرَمُ[3]

لاَ السِجْنُ لاَ الغدْرُ يُثْنِيهَا إذا انْطَلَقَتْ وَلاَ الزَمَانُ وَلاَ التَهْدِيدُ وَ الألم

رِسَالـةُ الحَقِ إنْ هبَ الْدعَاةُ لهَـا بَدَا المُخَادِعُ مَحْمُومًا بِهِ بَكَمُ

ومن خلال العملية الإحصائية لأنواع القوافي في قصيدة "**دعاء الحق**" التي تحتوي على واحد وأربعين بيتاً، يتضح أن الشاعر ركز على القافية المتراكبة وهي : "ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنيين"[4] أما المتراكب سمي بهذا الاسم لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا، وهذا دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بَعْضِه على إِثْرِ بعض دون الاضطراب[5]، تجسيدا في الأبيات التالية التي دلت على هذه القوافي .

هوى على رأسه بالصّخر يرتطـم[6]

هَوَ ى عَلَى رَ أْسِهِ بِصَّخْرِ يَرْتَطِمُوْ

المتراكب

[1]إبراهيم أنيس –موسيقى الشعر–م م س– ص248.

[2]ينظر:رضوان محمد حسين النجار – الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي–م م س– ص 202.

[3]محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء–الشركة الوطنية للنشر و التوزيع–الجزائر–1970 – ص 139/138

[4]لوحيشي الناصر – المسير في العروض والقافية – ديوان المطبوعات الجامعية –ص154.

[5]رضوان محمد حسين النجار –الوجيز الصافي في علمي العروض و القوافي–م م س –204.

[6]محمد بلقاسم خمار–ظلال واصداء– م م س–ص 139.

فالشاعر وظف في قصيدته هذه، كل ما يتعلق بالتواتر الصوتي الذي تحدثه القافية، إلى جانب إظهار هذه الموسيقى، فعبر بألفاظه الموحية عن عاطفته الجياشة فجعل الصوت ينخفض توتره عند القافية، وجعله بين حركة انخفاض وارتفاع هذا ما ناسب توتره وانفعالاته النفسية، أما التنوع الذي طرأ على مستوى القافية وماتحمله من خصوصيات دلالية على درجة الانفعال بين مد وجزر بطبيعة اللحظة التي يستجيب فيها الشاعر لما تمليه عليه وجدانيته، وطبيعة ردوده الفعلية اتجاه الحدث الثوري، ثم ميزة أخرى تبدو واضحة وهي الحفاظ عن القافية على مستوى الحروف والحركات، حتى وإن تخللها جانب التنويع إلا أنه حافظ على تلك الوتيرة الصوتية وهذا ما نستخلصه في الجدول الآتي :

حرف القافية المتواجدة في قصيدة "دعاء الحق"	
الوصل	حرف"الميم" موصول بحرف"الواو" الساكنة، الوصل[1] هو حرف ساكن ناشئ عن إشباع حركة الروي
الخروج	حرف المد الوارد هو"الواو" بظهور حرف متحرك قبله"الميم" المضمومة، وهو الساكن الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل[2]
الردف[3]	القصيدة تحتوي على ردفين وردت في البيت العاشر والسابع والثلاثين مثل : قِيَمُ ⟵ حرف الياء يعد مدا قبل حرف الروي سأَمُ ⟵ حرف الألف

[1]لوحيشي ناصر– المسير في العروض والقافية – ديوان المطبوعات الجامعية– ص 150.

[2]ينظر: المرجع نفسه – ص151.

[3]ينظر:رضوان محمد حسين النجار–الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي– ط01– الجزائر– مكتبة اللوز –تلمسان– ص198.

حركات القافية التي تخللت القصيدة	
المجرى	حركة الضمة(حركة الروي المطلق)[1]
النفاذ	حركة واو الوصل الساكنا[2]
الحذْو	الكسرة في قِيَمُ والفتحة في حركة السين سَأَمُ

وانطلاقا من هذا الجدول يتضح أن قصيدته خالية من التأسيس لانعدام ألف لازمة بينها وبين حرف الروي، وكذلك الرس وهذا لعدم وجود التأسيس، والإشباع والتوجيه لأن الشاعر استعمل قافية مطلقة أي:«ما كانت الحركة قبل الروي الساكن»[3]،حيث ناسب جو القصيدة والإيقاع الحماسيالشديد الثوري،واحترام أبو القاسمخمار نمطية النص في التشكيل فتشابه حركة الضم في حرف الروي يرجع إلى «النفس الثائرة والمنفعلة أثناء الثورة»[4].

فكل ما اختاره الشاعر من وزن وقافية و إيقاعات موسيقية كانت معبرة عن الانفعالات المصاحبة لشوقه و حنينهويأتي ذلك من كون التفعيلة تبدأ بسبب البسيط (ﹾ/ﹾ) و هذا ما يوحي بقّسم جبهة التحرير أن اتحاد الشعب سيكون كالجسد الواحد، و مراعاة الشاعر للجانب الكمي لتوزيع التفاعيل، وهذا ما ينص على اللازمة للوزن (مستفعلن فعلن)، جملة موسيقية تمتلك نفس القيمة التي« تملكها التفعيلة باعتبارها لازمة»[5]،موسيقية تكرارية تعين على بث «تردد الأنفاس عند الإنشاد»[6] .

[1]ينظر:رضوان محمد حسين النجار–الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي– م م س — ص 200.

[2]نفس المرجع –ن ص.

[3]ينظر:لوحيشي ناصر– المسيرفي العروض والقافية –م م س– ص152/151.

[4]ينظر:عمربوقرورة– الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث – منشورات جامعة باتنة – ص306.

[5]ينظر: نفس المرجع–ص224.

[6]ينظر:نفس المرجع –ص201.

نستنتج أن القافية عنصر إيقاعي مهم في إبراز الإيقاع الشعري و أن التخلي عنها يضعف من موسيقى الشعر لذا وجب الالتزام بها أو تعويضها بما يقوم مقامها، فإذا تخلى الشاعر عن القافية تخلت الألفاظ عن موسيقاها الناعمة و يجد نفسه أمام قصيدة النثر.

نلاحظ أن بعض كلمات القافية في النص الشعري جاءت أفعالا مضارعة مثل :يبتسم، يرتطم،يلتحم،ينفصم،يلتئم، فكأن الماضي في نظر الشاعر لا يوسع له مكانا و لا يمنحه أملا،فاستعماله للأفعال المضارعة دلت على حاضرية النصر و مستقبله.

الشاعر كان متظاهرا بالقوة ،محاولا التماسك و مجاهدة النفس على المواجهة ،فظهرت في أبياته العزة و الأنفة و يبطن تواضعا و عشقا للذات العليا،حيث جاء استعماله «للصوت المضموم تجسيدا للفخر و الاعتزاز و التعالي و الشموخ»[1]، فحركة الضم تخللت القصيدة بأكملها،تمثيلا لذلك في قوله:

إن الجزائر مذ كانت جزائرها جزءا بها من وراء البحر يلتحمُ [2]

و أشعلت غيظها نارا لتسألنا لم الجزائر هذا الجزء ينفصمُ ؟

2 الإيقاع الداخلي:

لا علاقة له بعلمي العروض و القافية بل هو متعلق بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وكلمات و مقاطع يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب و أشكال متعددة اعتمادا على موهبته وخبرته و مهارته و حتى ذوقه الموسيقي و اللغوي،و عليه يعرف عبد الجبار داود البصري الإيقاع الداخلي بأنه:«**الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية جراء تكرار الحروف و الجناس و الطباق والمقابلة،التضاد،السجع**»[3].

اللغة تنشأ عن منحى صوتي لأنها تعبر عن معان و أفكار ذاتية ،فعلم الأصوات هو العلم الذي تنشأ منه كل اللغات ،فيقال عليه بناء المفردة و صيغتها و تركيبها سواء شعرا أم نثرا.

---

[1] عبد الملك مرتاض – السبع معلقات (مقاربة سيميائيةأنتروبولوجية لنصوصها –ط 1– إتحاد الكتاب العرب –دمشق 1998 – ص242) .

[2] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع– الجزائر – 1970– ص139.

[3] ابن منظور – لسان العرب –ط01–دار الكتب العلمية–بيروت– لبنان– ص 201.

فالدراسة الصوتية اللغوية عرفت منذ القدم،فالعلماء القدامى كالهنود والإغريق والرومان ،والعرب اهتموا بالأصوات«من حيث المخارج و ميزوا بين الحركة و السكون و أدرجوا بعض الصفات النطقية للحروف»[1]،فأول وصف لجهاز النطق عند الإنسان قائم على المعرفة بالتشريح و الخبرة بعلوم الطبيعة عامة و«علم الصوت خاصة».[2]

إلاّ أن هذه الدراسة لم تتوقف في مجال اللغة بلامتدت إلى ميدان الأدب، «لأن مقومات الخلق والإبداع ترتكز في بعض معالمها على تخير الألفاظ وقوة نسجها وتنوع دلالتها و صورها».[3]

و من ثم ابتكر الخليل ترتيبه الصوتي، بعد أن«دَبَّرَ ونظر إلى الحروف كلّها وذاقها، فوجد مخرج الكلام كله من الحلق، فصيّر أولاًبالابتداء أدخل حرف منها في الحلق»[4].

إذ يعلل الباحث أحمد محمد قدور نهج الخليل في تصنيف صفات الأصوات حيث قال: «ذكر الخليل عددا من صفات الحروف في تضاعيف آراءه التي وردت في مقدمة كتاب العين، دون قصد منه إلى الاستيعاب، أو التقسيم والترتيب»[5]، فموضع الدرس الصوتي عند الخليل تجاوز موضع الحنجرة[6]، وما يخص به الحديث هو أن الأصوات المجهورة والمهموسة تمتلك نوعا من الترديد والصدى المنبعث من الصدر أو الحنجرة، وعليه يتحدد تعريف الصوت المجهور عند سبويه بأنه:«حرف أشبع الإعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت، بينما الصوت المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه»[7].

الحروف المهجورة هي: ء، ا، ع، غ، ق، ج، ي، ض، ل، ن، ر، ط، د، ظ، ذ، ب، م، و.

---

[1] جورج مونين– تاريخ علم اللغة– ترجمة: بدر الدين القاسم– مطبعة جامعة دمشق 1972– ص 65.

[2] إبراهيم خليل – مدخل إلى علم اللغة –ط (1430/2010– دار المسيرة – عمان/الأردن) –ص 146.

[3] محمد كراكبي – خصائص الخطاب الشعري (في ديوان أبي فراس الحمداني) –دراسة صوتية وتركيبية – دار هومة –2009– ص46.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي – كتاب العين– تحقيق:عبدالله درويش– مطبعة:المجمع العلمي العراقي– بغداد– ط01–1967– ج 1– ص48.

[5] أحمد محمد قدور– أصالة علم الأصوات من خلال مقدمة كتاب العين– دار الفكر دمشق – 1988 –ص 44.

[6] سورة الأحزاب – الآية 10 –سورة غافر– الآية 18(ورود ذكرهما مرتين في القرآن الكريم).

[7] سبويه–الكتاب تج:عبد السلام هارون–مطبعة:دار الجيل–بيروت–لبنان–ط01–1966–ج4– ص 434.

أما المهموسة هي :هـ، ح، خ، ك، ش، س، ت، ص، ث، ف[1] .

فالدرس الصوتي كانت له علاقة بالموسيقى ، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم[2]، حيث شبه جهاز النطق عند الإنسان بالناي ،و شبه عملية إحداث الصوت بآلية العزف على الناي، وهذا ما يرجع إلى تشبيه الحلق بهذه الآلة، فعند حدوث العزف على الناي نفتح الخروق فيحدث أصوات مختلفة فكل خرق وله صوت يميزه عن الآخر،و هذا ما يطابق الصوت إذا قُطع في الحلق أو الفم بالإعتماد على حركات مختلفة ،كان سببا في إصغائنا لأصوات مختلفة متباينة[3].

وعليه أبو القاسم خمار استعمل في المقاطع الأولى الأصوات التي تتلاءم بصورة ما مع الجو النفسي والشعوري لهذه الأبيات، فهو استعملها للتعبير عن هدف معين، وهذا ما نسميه بالصدى الصوتي للمعنى ففي هذه المقاطع المحددة من البيت الأول إلى غاية البيت السادس، نجد الشاعر فيها استعان بحروف مجهورة أكثر مما هي عليه حروف الهمس، كون صفتي "الجهر والهمس" هي وحدات صوتية متقابلة[4] ، فكثرتها تدل على أن الشاعر في ازدياد المقام تفخيما لأن طبيعة الصوت المجهور تتصف بحركة قوية، فكان أمام ثورية حادة ولعلنا نشير إلى أصوات الحروف منها:

حرف الباء الذي وظفه إحدى عشرة مرة وهو حرف«شفوي شديد مجهورمنفتح»[5]، فالصوت المجهور يهز له الوتران هزا منطقياً فيحدث صوتا موسيقيا مختلفا[6].

أما الصوت المهموس لا يهتز له الوتران الصوتيان[7]، والباء من الحروف الشفوية مخرجها من الشفتين خاصة[1].

---

[1]ينظر–تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها– دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب – 1973–ص59.

[2]ينظر:عصام نور الدين– علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا) – دار الفكر اللبناني– بيروت –لبنان 1992 –ص165.

[3]ينظر:أبي الفتح عثمان ابن جني – سر صناعة الإعراب –تحقيق:هنداوي– دار القلم – دمشق – ط02–1993 – ج1–ص09.

[4]ينظر:محمد كراكبي – خصائص الخطاب الشعري(في ديوان أبي فراس الحمداني)–دراسة صوتية وتركيبية–دت–دار هومة–ط2009 – ص99.

[5]حبيب مونسي– توترات الإيداع الشعري–ديوان المطبوعات الجامعية –ص44.

[6]أبو السعود سلامة – الإيقاع في الشعر الموسيقى –دار الوفاء لدنيا الطباعة– ص 23.

[7]ينظر: أبو السعود سلامة – الإيقاع في الشعر الموسيقى –م م س–ص30.

حيث بدأ الشاعر مطلع قصيدته بحرف الباء المجرور الذي يوحي بقسم لجبهة التحرير أن إتحاد الشعب سيكون كالجسد الواحد ومن صفات الكسرة«انخفاضواستغلال وانجرار»[2]. فالشاعر وظف الصوائت (كالكسرة والضمة والفتحة) التي ناسبت الصائت الشفوي، إضافة إلى حرف الجيم الذي ورد أربعة مرات في المقاطع السابقة الذكر فهي توحي على «الشدة والفعالية وتحيل على العظمة والفخامة»[3].

إضافة إلى حرف الراء الذي تجلى عشرة مرات فهو صوت«لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح»[4]، فهذه الحروف تبين لحظة الاندفاعوالانفعال، كما أنها توضح نوعاً من السرعة في حركة الإيقاع وتوظيف هذا الحرف في الكلمات يعبر عما يجيش في قلب الشاعر مثل: (جَبْهَةَ-اجْتَاحِيْ-سَيَجْرُأُ)، فالشاعر يفتخر بالجنود والشعب العاصم الذين عرفتهم قمم الجبال ودعوتها أن تسير إلى النصر وتحقيق المجد والعزة لأن هذا الأخير يشتاق إليها حقا (النصر).

وانطلاقا من هذا كله يتضح أن استخدامه للحروف كان دقيقا فالحروف التي وظفها اجتمعت مع الحركة المناسبة وبالتالي يكونان مقطعا،فمثلا حرف الجيم صاحبته الفتحة(جَبْهَةَ)و(الجُنُودِ) الجيم مع (الضمة) وهكذا مع جميع الحروف والحركات، فالمقطع يقع ضمن الفونيم المقطعي حيث يقول عبد القادر عبد الجليل :«إدراج المقاطع ضمن الفونيمات فوق المقطعية، لأن المقطع يرتبط بصورة واضحة مع تحديد موقع النبر وبالتالي تفسير الظواهر الصوتية التي ترد في صدر الكلام، وهذا ما يبرهن أن الدراسات الحديثة تعتبر المقطع أُسًا من أُسُسْ التحليل اللغوي»[5].

وحرف ***الميم*** الذي قدر بست عشرة مرة في المقاطع المستوحاة للدراسة حيث ارتفعت نسبة ترديد هذا الصوت فهو يوحي «بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان، من الليونة والمرونة

---

[1]الخليل بن أحمد الفراهيدي- معجم العين – تحقيق :مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي – ج01-سنة 1980-وزارة الثقافة والإعلام بالجمهورية العراقية- ص67.

[2]ينظر :مجلة النقد والدراسات الأدبيةواللغوية-قسم اللغة جامعة سيدي بلعباس العدد الأول – 2005-ص293.

[3]ينظر :حبيب مونسي- توترات الإبداع الشعري-م م س- ص44.

[4]ينظر :نفس المرجع – ص42.

[5]ينظر: عبد القادر عبد الجليل – علم اللسانيات الحديثة – نظم التحكم وقواعد البيانات -طبعة 01-2002- دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان ص 214.

والتماسك»[1]، أبو القاسم خمار على مدار أبياته يصف الحال التي تعج بالعتاب والشكوى من المستعمر، فهذا الحرف يعبر عن سلسلة الآلام المبرحة التيعاشها الشاعر والتي يأتي ورودها في المعاناة، لذلك ترتبط بكلمات تستشف معناها دون استعمالها مثل : "مُنْتَقِمُ، الأَلَمُ، وَرَمُ، دِمَاءٌ، النَدَمُ...إلخ" مقابل ذلك هناك كلمات تدل على التفاؤل مثل : "نَعْتَصِمُ، القِمَمُ، يَبْتَسِمُ، الهِمَمُ".

إضافة إلى ورود حرف الميم رويا وهذا التكرار ساعد الشاعر على التوافق الصوتي وكذلك اتصال حرف الروي بالواو مثل : "القِمَمُوْ، نَحْتَكِمُوْ" وإلحاح الشاعر على توظيفه لكلمات تكررت في النص الشعري وهذا ما يجسد فعلا نكسته ، نلمس هذا التكرار في عجز البيت السابع " كأنها بين طوفان العدا هَرَمُ، وعجز البيت الثالث والعشرون "وكم تألم شيخ عاجز هرم" ويلاحظ بعض الدارسين أن اجتماع الميم والنون فيه إيحاء زمان ، والنون بالنهاية الحتمية، فهم يدخلونه ضمن المؤكدات الصوتية فيه .

كما ترتبط الميم بالموت وتلك مفارقة دلالية تبوح بها فجوات النص ومؤشراته الأسلوبية، الميم بالميلاد ***والنون*** ترتبط بالنور وظيفة دلالية أسلوبية، فالغنة التي تكمن في الميم والنون تُعبر عن الإحساس بِالمِحْنَةِ.و كذلك صدى صوت النون هو الآخر ورد اثناعشر مرة فهو أنسب«لمحاكاة الأنين و الحنين»[2]، فالشاعر يبين قوة شعبه الذييحتضن هذه الثورة كإعصار جارف يقود أمماً خلفه و هي الأمم العربية التي ساندت الثورة المجيدة،و هذا طبقا للمقاطع الأولى فهو يكرر حرف النون في الكلمات التالية :**نعتصم،الجنود،رنا،منطلق،من،إن**...إلخ،أما على مستوى القصيدة كانت بالغة الانتشار و قدرت بـ اثنتي وتسعون مرة،باعتبار حرف **النون**«صوت مجهور متوسط بين الرخاوة و الشدة»[3]، ومن خلال تسميتها أطلق عليها"الحرف النواح"[4]، لارتباطها بالبكاء وما يتسبب

---

[1] ينظر: حبيب مونسي– توترات الابداع الشعري – م م س–ص41.

[2] ينظر: جلال الدين السيوطي– المزهر في علوم اللغة وأنواعها– تحقيق:فؤاد علي منصور –ط1– ج1– دار الكتب العلمية – بيروت –1998– ص46.

[3] ينظر:حبيب مونسي– توترات الإبداع الشعري–م م س – ص47.

[4] أماني سليمان داود– الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) – دار مجدلاوي– 2002م/1423هـ– عمان – الأردن– ص85.

فيه من ألم، فشاعرنا أبو القاسم خمار من خلال النص الشعري واستعماله المكثف لهذا الحرف دل على سرعة التأثير وما جاوره من أصوات الحياة المظلمة التي دلت على الاستعمار الغاشم، وبداية الحياة الأبدية وإن دلت على تحقيق النصر، فارتباط هذا الحرف يعبر عن إحساس متصاعد الألم، وهو حقل الحزن المبرح مثل ما ورد في كلماته **(انْهَارَتْ، نَارًا، طُوفَانِ، النهبِ، انهدتِ، أنياب)** مقابل كلماته تمثل حقل آخر يمكن أن نسميه نبض الحياة وهذا ما تمثل في الكلمات التالية **(أعراقنا، ينمو، جيشنا، النصر، نعتصم، إنْصَافِنَا)** .

والشاعر ينتقل في أبياته الأولى إلى أصوات أخرى مجهورة شديدة ***كالدال*** التي تخللت المقطوعة ثلاثة مرات بوقعها ودمدمتها وهي تناسب أجواء الحماسة ومواقف الجد، ثم تفاجئنا حروف الصفير بهمسها العنيف، وزفيرها الحاد ومثل هذا البيت الخامس المتمثل في :

لاَ يَعْرِفُ الشعْبُ عِزًا بعْدَ ذِلَتِـهِ[1]

إِلاَ إِذَا عَزَ فِيهِ السيف و القَلَـمُ

فبدأ بعزة النفس لأن الشعب في نظر الشاعر يرفض الذل ولا يسترجع عزته إلا بلغة السيف أو القلم (الشعر)، وهذا ما عبر عنه بهاتين الكلمتين(عِزًا، عزَ) فالعين الأولى تدل على كبح المرارة والقضاء على الهَوَانِ والذل والثانيةيكتم من روعها صوت الزاي بعدها و يكسبها نوعا من «الاهتزاز الصوتي والحركة والعنف»[2]،وما نلحظه اشتراك الحرفين فيصفة«الفاعليةوالشدة[3]»، أما وقوع صوت الضاد في عشر مواقع للقصيدة بأكملها، وتكاثفها في المقاطع الثانيةالتي تسود الأبيات التالية: التاسع عشر، عشرين والواحد والعشرين والسادس والعشرين، الثامن والعشرين والثلاثون...إلخ،«يجهد اللسان أثناء الإطباق و الاستطالة»[4]، فهو من الحروف«الشعورية غير الحلقية»[5].

---

[1] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر– 1970– ص 138.

[2] حبيب مونسي– توترات الإبداع الشعري – ديوان المطبوعات الجامعية –ص46.

[3] ينظر: المرجع نفسه– ص 49/46.

[4] ينظر: ابراهيم أنيس – الأصوات اللغوية– مكتبة لأنجلو المصرية –القاهرة –مصر –ط 4–1971 –ص52.

[5] حبيب مونسي– المرجع المذكور سابقا –ص46

ليصرح في المقاطع الأولى بتهديد العدو أن لا جرأة علينا والبارود يصحبنا إذ عجز الكلام عن ذلك وهذا ما تمثل في حرف **الكاف** الذي أدى تركيبا صوتيا انفجرت مكامنه في أقصى صيحاتها، التي عبرت عن الحسرة، واعتباره صوتا أجش ومواقعه في الكلام تكون ضمن «المشاعر الإنسانية الكئيبة، إنفجاريمن اللهاة[1]»، ينقطع معه الصوت ولا يمتد يزيد في حدته، ومثال ذلك يتجلى ضمن البيتين(**تَلَكأَ...إلخ)** الصامت بعده الام في الكلمة الأولى ويرفع من صيحته الصائت الطويل (وهوألفالمد) الذي ظهر في الأخير وعليه "الصوائت هي العضلات المحركة للصوامت، «وبمثابة الأرواح للأجساد»[2]، فهما سندان يتممان بعضهما البعض ويستحيل أن نَنْطُقَ الصامت دون الصائت.

انتقل الشاعر إلى المقاطع الثانية فهي الأخرى استعان فيها على أصوات مجهورة ومهموسة حيث تساوت مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة، فكل حرف إلا وله نَغَمٌ صوتي،«**وعلاقته بالتيار الشعوري النفسي في مسار النص الشعري، وعليه لكل حرف صفات،ومخارج، ودلالة معنوية وهذه الأخيرة بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية لا يعتمد الشاعر إظهارها، بل تجسد التوافق النغمي و الانسجام اللفظي لدى كل شاعر متمكن من أدواته الفنية وبالتالي يكون صاحب الموهبة الحقيقية**»[3].

اعتماد الشاعر على حرف ***التاء*** الذي يعتبر من الحروف المهموسة، فاستعملها ثلاثا وأربعين مرة فهي صوت «لثوي أسناني انفجاري»[4]، مجسدا ذلك في الأبيات التالية :

يا جبهة رفعت للمجد هامتها كأنها بين طوفان العدا هرم

لا السجن لا الغدر يثنيها إذا انطلقت ولا الزمان ولا التهديد والألم

رسالة الحق إن هب الدعاة لها بدا المخادع محموما به بكم

---

[1] ينظر :حبيب مونسي–توترات الابداع الشعري م م س–ص 41.

[2] ينظر : مكي درار– الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سبويه– رسالة الماجستير –1986/1985 – ص 440.

[3] صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور – ط03–مكتبة الخانجي–القاهرة 1993– ص 29.

[4] حبيب مونسي–توترات الإبداع الشعري – ديوان المطبوعات الجامعية – ص39.

يهيم في التيه كالمعتوه معتقدا أن المتاهة درب والدجى قيم

حتى إذا لف وانهارت مزاعمه هوى على رأسه بالصخر يرتطم[1]

فاستهل هذا المقطع بنداء للجبهة التي رفعت مجدها وعرضا شامخة كالهرم يحيط به الطوفان(العدو)، فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ وقدرته على التوافق بين الألفاظ وإيحاءاتها الفكرية وكذلك«القوة التعبيرية للكلمات»[2]، وهذا الحرفيوحي بشدة الضغط ،فالشاعر وظفه لاضطرار إخراج الهواء و كأنه «آهة حبيسة ذبيحة»[3]،ونلاحظه أن التاء كانت مفتوحة ساكنة و مثال ذلك «انطلقت»،ومرات وردت مغلقة مضمومة و مفتوحة مثل:«الدُعاةُ،المتاهةَ»،لأن في تكوين الحرف لا يتحرك الوتران الصوتيان،بل الهواء هو الذي يتخذ مجراه في الفم و الحلق و هذا ما يؤدي إلى الانحباس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا،فإن تم الانفصال الفجائي يسمع ذلك الصوت الانفجاري[4]،و هكذا كانت حالة الشاعر أثناء استعماله لحروف الهمس ذات المناجاة فالتاء حملت حقيقة الروح الوطنية التي يمتلكها الشاعر من جهة ،و من جهة أخرى حقيقة ألم وأنين الشعب الجزائري.

إضافة إلى حرف ***القاف*** الذي ورد في كلمة:"**إنطلقت،الحق،معتقدا،قيم**"،و هذا الحرف يحمل في ذاته قدرا من القوة والقسوة والخشونة باعتباره صوتا «وقفيا لهويا مهموسا فيه بعض القيمة التفخيمية»[5]، فتكراره في المقطع الثاني دل على انسجامه مع الدلالة التي يحملها النص و يعمقها، و نطق هذا الحرف يدفع بالهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق ليصل إلى أدناه من الفم و هناك ينحبس الهواء باتصالأدنى الحلق بما في ذلك

[1] محمد بلقاسم خمار -ظلال وأصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – 1970 – ص138-139.
[2] ينظر :رابح بوحوش – اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري – دار العلوم –2006 –ص28.
[3] أماني سليمان داود– الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)–م م س– ص77.
[4] المرجع نفسه– ص77..
[5] حبيب مونسي– توترات الإبداع الشعري–م م س–ص 46.

اللهاة بأقصى اللسان،وعليه يتم انفصال العضوين انفصالامفاجئا،وبالتالي إحداث الهواء صوتا «انفجاريا شديدا»[1].

و من ثم حرف **القاف** ناسب حالة الشاعر في أنين الاغتراب جاهدا للوصول إلى تحقيق النصر لا محالة فيه و بعض الكلمات التي ورد فيها هذا الحرف تحمل في ذاتها دلالة، باعتباره صوتاً لهوياً انفجارياًمهموساً[2].

وهكذا استطاع أبو القاسم خمار بجدارته الجمع بين حرفين مهموسين سواء في البيت الواحد أو على مستوى الأبيات لأن طبيعة هذه الأبيات متماسكة لا نحس بتلك الفجوات بين طياتها ،وهذا ما نلحظه في حرفي« القاف المفخم، و التاء التي توحي بالترقيق»[3].

ومعالمرور إلى حرف **الحاء**باعتباره حرفاً"مهموساً رخواً"[4]،حلقياً منفتحاً،وكان توظيفه في المقاطع الثانية و المحددة من البيت السابع إلى غاية البيت الخامس و العشرون،و من ثم يبين الشاعر أن همم الشعب الجزائري لا زالت متواصلة و تبليغ رسالتهم إلى العدو و التي تحمل شعار الحرية و النصر فقد بدت بالخوف و الحرص الشديدين و هذا يتجسد في الأبيات التالية:

رسالة الحق إن هب الدعاة لها بدا المخادع محموما به بكم [5]

يهيم في التيه كالمعتوه معتقدا أن المتاهة درب و الدجى قيم

حتى إذا لف و انهارت مزاعمه هوى على رأسه بالصخر يرتطم

أكثر ما مر فيما سبق ذكره يتصل بشيوع الأصوات المجهورة عند محمد بلقاسم خمار، وهذا لا يعني أنه اكتفى بها بل يبدو ذلك مظهرا من مظاهر انسجام الصوت مع المعنى وشدةارتباطهما عنده، فالجهر انسجم مع الدلالة التي قصدها، مثلما يكمن الدور الذي اضطلعت به الأصوات

---

[1] أماني سليمان داود –الأسلوبية و الصوفية–م م س –ص 77.

[2] ينظر :حبيب مونسي–توترات الإبداع الشعري–م م س – ص48.

[3] أماني سليمان داود –الأسلوبية و الصوفية–م م س–ص 77.

[4] حبيب مونسي–توترات الإبداع الشعري – ديوان المطبوعات الجامعية – ص48.

[5] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر– 1970–ص 139.

المهموسة باعتبارها أصوات النجوى والحوار الوجدانيوالكشف عن الوجدان[1]، حيث تكرر حرف ***الهاء*** على مستوى القصيدة تسعة وخمسين مرة فهو صوت «مهموس رخو[2]»مثيلا في أبياته التالية

قُولِي لَهُمْ جَبْهَةَ التَّحْرِير ثورتنا أقْوَى مِنَ الدَّهْرِ لَا يَنْتَابها سَأَم[3]

وهذا لا يعني أنه اعتمد على هذا البيت بل كان حرف **الهاء** مسيطر على القصيدة مثل«**نجهلها، النهب، هرم، الجهل، الهيجاء، لهب، شهراً** »[4].

وانطلاقا مما سبق ذكره يلاحظ أن أبو القاسم خمار عمل على الجمع بين الصوائت والصوامت على وتيرة منظمة جعلت شعره يُولد رنيناً مسموعاً، و الهاء التي وظفها الشاعر في الأبيات عبرت عن عمق احتكاكي حلقي يناظر العين و هذا ما نوضحه في الجدولين التاليين استناداإلى الأبيات السابقة الذكر

الصوامت										أشباه الصوامت	الصوائـت						السكون
أ		ل	ج	ن	ك	ع	ق	و		ي	قصيرة			طويلة			11
											فتحة	كسرة	ضمة	ألف	ياء	واو	
4	4	7	3	7	1	2	1	3		5	40	7	8	12	0	2	

الصوامت	أشباه لصوامت	الصوائت	السكون

[1]ينظرأماني سليمان داود – الأسلوبية والصوفية(المرجع المذكور سابقا)– ص85.

[2]حبيب مونسي–توترات الإبداع الشعري–م م س – ص48.

[3]محمد بلقاسم خمار–ظلال وأصداء–م م س– ص 142.

[4]المصدر نفسه–ص 138/ص142.

أ	م	ل	ج	ن	ك	ع	ق	و	ي	قصيرة			طويلة			16		
										فتحة	كسرة	ضمة	ألف	ياء	واو			
5	13	04	01	3	2	5	2	2	5	46	18	16	11	0	4			

يتضمن هذان الجدولان عملية إحصائية لعدد من الفونيمات المقطعية التي احتوت على صوائت وصوامت موظفة في الأبيات السابقة الذكر، وامتلاكها لصفات الجهر والهمس وحتى الصفات الثانوية (كالشدة والرخاوة، التوسط) ومن خلال هذه الأوليات نلاحظ أن الصوائت والصوامت متقاربة نوعا ما في المقطعين وهذا التقارب يوحي باستقرار التدفق العاطفي، وثبات نفس الشاعر وحتى تقارب البيتين عبر جسد القصيدة.

كما نلاحظ أن الصفات المجهورة في الأبيات طغت على الصفات المهموسة، وهذه سمة غلبت على شعر أبي القاسم خمار وإن دل على مجاراة النفس في حزنها وحنقها الشديد جراء المستعمر.

أما ما يخص التكرار الكمي للأصوات على مستوى القصيدة،لعب هو الآخر دورا موسيقيا جعل من نمطية القصيدة تحريك الأحداث و مثال ذلك ما جاء في قوله:

فلا لسان و لا دين يوحدنا و لا دماء و لا أرض و لا رحم[1].

فحرف ***اللام*** تكرر ستة مرات في البيت الواحد،إضافة إلى التكرار الوارد على مستوى عجز البيت، فظاهرة التكرار من خلال إعادة الوحدات الصوتية تجعل النص الشعري يحفل بإيقاعات جميلة تغني الجانب الإيحائي و التعبيريفيه[2]، و إضفاء ضربات إيقاعية تشعر بحال الشاعر و ما ألم به[3].

[1] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر– 1970– ص 139.

[2] أماني سليمان داود– الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)– دار مجدلاوي–2002–عمان–الأردن– ص77.

[3] ينظر :المرجع نفسه – ص 77.

أصوات الصفيرعند الشاعر:

من خلال قراءتنا المتأنية للقصيدة يتضح أن أبا القاسم خمار اعتنى بالأصوات الاحتكاكية التي تندرج ضمن الأصوات الصفيرية و من الأصوات التي وردت على مستوى القصيدة نجد حرف ***الصاد***الذي تكرر اثني عشرة مرة و ذلك في الكلمات التالية:«نعتصم،غصت النصر، كالإعصار، إنصافنا، بالصخر، ينفصم،صورة،...إلخ»،فهذا الحرف يوجد فيه «إطباق احتكاكي مطبق»[1]،أي أنه يتكون بطريقة الشعور التي جعلت الشاعر خالصا لوطنه و هذا ما نلمسه في الأبيات التالية :

سيري إلى النصر و اجتاحي عوائقه فقد رنا لك كالمشتاق يبتسم [2]

رسالة الحق إن هب الدعاة لها بدا المخادع محموما به بكم

هذه الأبيات احتوت على كلمات عظيمة ،كونها حملت معجماً صوتياً تمثل في:"سيري رسالة" فمن خلال رؤيته الوجدانية الصادقة و أهمية الروح الوطنية لديه جعلته أمام وعود حقق غايات النصر لأجلها ،و حرف***السين*** هو الآخر كان له الحظ الأوفر في النص الشعري حيث ظهر اثنين و ثلاثين مرة مثل :"**لسان ،سيغلب ،سيذكر ،..إلخ**"

و ما نلاحظه أن هذا الحرف كرره الشاعر على مستوى الأبيات و تكرار الحرف في الكلمة المشابهة لها مثل:"**سيذكر**" وردت مرتين بنفس اللفظة و حتى في لفظة «سوف» و هذا ما يدل على ميزة صفيرهما العالي ،ومجربهذه الأصوات يضيق أثناء مخرجهما ،و بالتالي يحدث عند النطق صفيرا عاليا ،فصفيرهما يختلف عن صفير الأصوات الأخرى [3]واستعمال الشاعر حرف السين عكس حالته الوجدانية التي تضمنت استغاثة بطيئة رتيبة .

فهو لم يكتف بهذين الصوتين و إنما أضاف أصواتاً صفيرية أخرى زادت من عذوبة النص مثل حرف ***الفاء*** الظاهر ثمانية وثلاثين مرة مجسدا في

---

[1] ينظر : حبيب مونسي –توترات الابداع الشعري –المرجع المذكور سابقا– ص46.

[2] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء –م م س–ص 138.

[3] ينظر: حبيب مونسي–توترات الإبداع الشعري – ديوان المطبوعات الجامعية – ص 79.

كلماته:"حلفك،رفعت،فرنسا،فكم...إلخ"،وفضلا عن تكرار هذه الأصوات فإنه يكرر أصواتاً صفيرية أخرى مثل صوت***الثاء*** ورد خمس مرات كقوله: "يثنيها، ثورتنا، تنبعث"، حيث كلمة" ثورتنا "تكررت ثلاث مرات في نفس اللفظ و المعنى هذا يدل على عزيمة الشاعر وقوة النصر طالما تحققت آماله لأن الحرف ورد في الفعل المضارع إن دل دلالة المستقبل .

و عليه يلحظ أن الشاعر زاوج ما بين الأصوات الصفيرية العالية و المنخفضة كونها تتمايز هذه الأصوات على قدر ضيق المجرى عند المخرج[1]، فالارتفاع والانخفاض في الصفير يوحي لحركة تنفس الشاعر المضطربة،وتوتره الداخلي الذي يحمل الأسى والاغتراب عن وطنه، والهلاك والإنهاك الذي يتخلل شعبه،فالشاعر تذبذبت حالته ما بين الاضطراب النفسي أي" الغربة" وما بين طمأنينة النفس التي تمثلت في«النصر و الحرية»، فالشاعر مرة يثور و مرة يهدأ وهذا القول من خلال العمليةالإحصائية لأصوات الصفير المقدرة بسبعة وثمانين حرفا صفيريا مع ورود اختلافهما بشكل مناسب ومنسجم مع الموضوع الذي تناوله الشاعر.

قسم سيبويه الأصوات إلى قسمين وهما: الصفات الأساسية تتمثل في الجهر والهمس، أما الثانوية تتمثل في الشدة والرخاوة والتوسط، بالنظر إلى جريان النفس وحدوث الصوت، فيجد أن «الصوت الأساسي يمتنع فيه النفس، والثانوي يمتنع فيه الصوت»[2]، فهو يعتمد في توزيع صفات الحروف على ثنائيات متقابلة فالجهر يقابله الهمس،الشدة تقابلها الرخاوة، ولم يجعل التوسط قِسْما بين الشدة والرخاوة، إلا أثناء حديثه عن حرف العين:«أما العين فبين الشدة والرخاوة تصل إلى الترديد فيها لشبهها بالحاء»[3].

[1] ينظر :المرجع نفسه

[2] مكي درار– المجمل في المباحث الصوتية من الأثار العربية–دار الأديب للنشر والتوزيع–الجزائر–دت– ص52.

[3] ينظر :سبويه– الكتاب –تح:محمد عبد السلام هارون–مكتبة الخانجي–مطبعة المدني–المؤسسة الوطنية بمصر–بيروت–ط03– الجزء 4 – ص 436.

ولعل التمايز الموجود بين الأصوات يجعل التفريق بين مخارجها وطريقة النطق بها، ومن هنا نوضح في الجدول التالي صفات ومخارج هذه الأصوات التي تمثلت بكثرة في قصيدة"**دعاء الحق**" لأبي القاسم خمار .

	شديد		رخو		متوسط	
المخارج	مجهور	مهموس	مجهور	مهموس	مجهور	مهموس
شفوي	ب				م	
شفوي أسناني				ف		
بين أول اللسان وطرفه والثنايا العليا وأصولها				ث	ل	
	د	ت		س	ر	
	ض(إنطباق)	ط(إطباق)	ز	ص(إطباق)	ن	
وسط الحنك	ج			ش		
أقصى الحنك		ك ق(أعمق)				
الأصوات الحلقية	ء(ليس مجهورا ،ولا مهموسا)		غ	خ، ه، ح	ع	

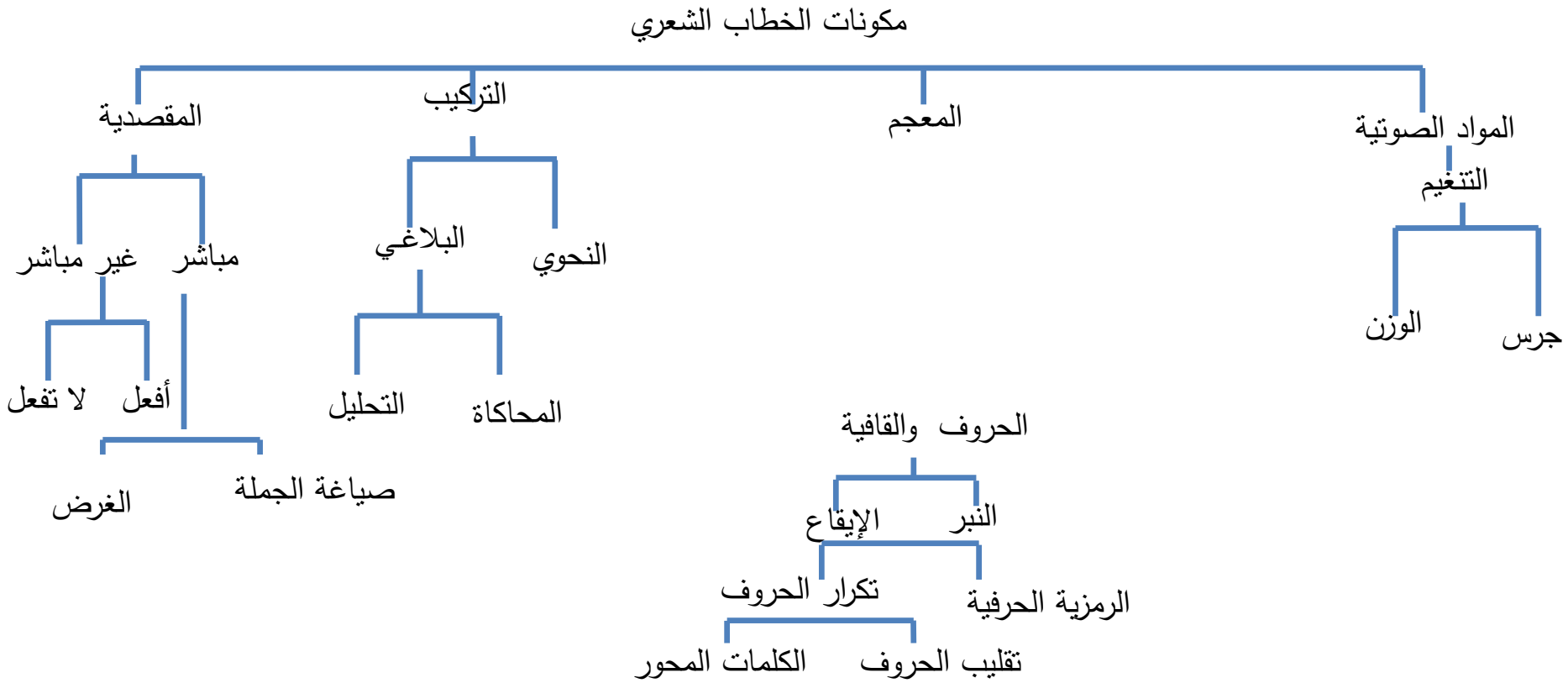
من خلال العملية الإحصائية التي أجريناها نلاحظ الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة فهي بسيطة ظهرت بصورة نسبية إذ لا تتجاوز الثلث،أما كثرة الجهر فهي توحي بحركية النص و بعده عن السكون،أما بالنسبة لثنائية الرخاوة و الشدة نلاحظ أنها ظهرت بشكل ملفت مشابهة لصفتي الجهر و الهمس،و هذا ما يدل على أنّ الفونيمات الشديدة تلتقي مع نسبة

الفونيمات المهموسة بينما تطابقت نسبة الفونيمات الرخوة الاحتكاكية مع نسبة الفونيمات المجهورة و إن دل على توافق الأصوات حدث اتزانا في حركة الصوت فالجهر والاحتكاك كانت ظاهرة مميزة في نص الشاعر ،حيث انعكست رغبته في الجهر و تجسيد ملامحه الثورية.

اعتماد الشاعر على أصوات وكلمات مختلفة المعنى إلا أن مبناها يصب في نفس المحتوى، وهذا ما جعل أسلوبه منظما ذا تماسك دلالي،وأثناء القراءة لهذه الأبيات يقف القارئ أمام جرس، وتكرار نفس الأصوات وهذا ما يوحي بكثافة وثقل الألم الذي يعانيه الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى جذب انتباه القارئ، فالترديدات التي ترد في سطور القصيدة تجسد بشكل واضح ذلك الانسجام الموجود بين العاطفة التي يريدها الناظم، وبين ما يستعمل لها من أصوات لغوية عبرت عنها، و بالتالي تصبح الفرحة والألم والصُراخ، والهدوء، عواطف مدركة بالأذن وحتى اللسان.

وهدفنا من وراء هذه العملية الإحصائية أن نتوصل إلى دور الفونيمات والمقاطع ضمن النص الشعري، فالشاعر يؤدي وظيفته الفنية عن طريق الكلمات اللغوية كونها تحمل معاني وأصواتاً مختلفة وهذا ما أدى إلى اختلاف دائرة البحور القوافي لدى كل شاعر، فالقصيدة لا تُوَفَقُ بالإيقاع الخارجي بل يشترك في بنائها الإيقاع الخاص بداخل النص أي بالذات المتواشجة عبر المشاعر وهذا ما يحدده علم الأصوات فلكل حرف معنى، إذن يلجأ إلى توضيحذلك عبر المشجر[1] الآتي:

[1] محمد مفتاح– في سيماء الشعر القديم – دار الثقافة للنشر و التوزيع – الدار البيضاء– المغرب– 1989 – ص28.


مكونات الخطاب الشعري
المواد الصوتية
التنغيم
جرس
الوزن
المعجم
التركيب
النحوي
البلاغي
المحاكاة
التحليل
المقصدية
مباشر
غير مباشر
أفعل
لا تفعل
صياغة الجملة
الغرض
الحروف والقافية
النبر
الإيقاع
الرمزية الحرفية
تكرار الحروف
تقليب الحروف
الكلمات المحور

وانطلاقا من هذا المخطط نستنتج أن الخطاب عبارة عن بنية متألفة من عناصر، وترتبط فيما بينها بُغية الوصول إلى أرقى درجات الانسجام والتناسق، فالخطاب يتميز بخصائص ليست بدورها خالصة ولكنها متداخلة ومتقاطعة مع مميزات الأنواع الأدبية اللاشعرية.

وكل هذا الإشكال جعل البعض يقومبتقسيم الشعر إلى الشعرالراقي والعادي ومن ثم اقترحوا مفاهيم إجرائية، ولذلك من حيث كثرة وقلة هذه الخصائص، فالشعر الراقي تكثر فيه وتبرز، أما العادي تقل، فالأول يتميز بأيقونة الصوت أو الحرف فإن استثمار إمكانيات البراهين الصوتية ليست حكرا على الشعراء وحدهم إنما فعله ويفعله بعض الناثرين أيضا كون هذه الأدلة يُمكنها أن تشغل عدة مستويات منها:

1/الرمزية الصوتية: أي تقليب أصوات الكلمة بالشكل الجزئي أو الكلي لمنحها دلالة مشتركة.

2/الإيقاع : الذي يعتبر عنصرا أساسيا في الشعر.

3/قصدية الكلمة :الارتباطبين الدال والمدلول.

4/شكل الخط : فهو دال سواء تعلق الأمر بالحرف أو الكلمة.

5/أيقونة الفضاء : يقصد به استثمار فضاء صفحة ما، بسوادها وبياضها أما أيقونة السواد تعني أشياء مختلفة.

6/أيقونة وحدة العالم : تعتبر الاستعارة ركنه المهم ،لا تسميها استعارة إلا إذا تحقق مفهوم الانسجام ضمن العالم الذي ينتمي إليه الشاعر ومقياس الانسجام فطري مكتسب[1].

طول البحر : السطر والتفعيلة وقصره، ولا نقصد هناك وظيفته الإيقاعية وإنما نعني وظيفة أيقونة مثلية ومتشابهة.

ليأتي الحوار سيد الموقف في المقطع الثاني بداية من البيت الثاني عشر إلى غاية الثامن عشر، الشاعر وظف حرف ***الفاء*** كونه يخدم مجال الحوار، فهو يوحي«بالهمس والشدة»[1]،

[1] محمد مفتاح– في سيماء الشعر القديم – دار الثقافة للنشر و التوزيع – الدار البيضاء– المغرب– 1989 – ص28.

حيث تناول الشاعر سؤالاً من العدو المستدمر لما الجزائر انفصمت أجزاءً ؟ فاشتعلت أرض الجزائر غضبا لترد بأعنف من ذلك، فهو يصرح بأن الجزائر كتلة واحدةلن تتجزأ أبدا لأن آلامها واحدة، إذا أصيب عضو منها إشتكى جميع الجسد وهذا ما يتمثل في قولـه :

فدمدمت أرضنا بالرعد تخبرها إن الجزائر لا غرب ولا عجم[2]

فلا لسان ولا دين يوحدُنا ولا دماء ولا أرض ولا رحم

ومن خلال هذه الدراسة التطبيقية يتضح أن الشاعر وظف في نصه الحروف المجهورة بنسبة أكبر مما هي عليه الحروف المهموسة فإن عددها لا يتعدى الخُمُس، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة، أما إذا حدث العكس فقدت اللغة موسيقاها ورنينها الذي يميزها عن الصمت.

أما الأبيات الأخيرة من المقطع الثاني جاءه جوابا من فرنسا سبق ذكره، جئنا نعلمكم فنون الحضارة إن كنتم تجهلون ذلك وهي حضارة القوي يأكل الضعيف،والشاعر في هذه الأبيات يبين أن نفوس الفرنسيين امتلأت حقدا وممارستهم لأساليب القتل والتخريب وتمثيل شعاركم في وحشيتكم وذات مرارتها ضد الصبيان الذين لا حول ولا قوة لهم والشيخ الهرم، وشعب مهدود المعالم يكاد ينعدم، وكان سبيلكم تجويع هؤلاء وتهميشهم، تبريرا بما ردت به فرنسا مستعينا بحرف ***الشين*** الذي يتميز«بالبعثرة والانتشاروالتشتت،والإضطراب»[3]، فالشاعر حسن اختيارهفي هذه الأبيات واستنادا على الشرح واعتمادا على مايتضح قوله في الأبيات التالية :

حضارة الغاب حقا نحن نجهلها والفضل يرجع في تشريعها لهم[4]

سيذكر الناس ما داموا حضارتكم في صورة الوحش إذ يطغى به النهم

---

[1]ينظر :حبيب مونسي– توترات الإبداع الشعري –م م س–ص46.

[2]محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر– 1970– ص 139.

[3]ينظر :حبيب مونسي– –توترات الإبداع الشعري–نفس المرجع المذكور سابقا– ص 45.

[4]محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء–م م س– ص 140.

دخلتمو وجنون الحقد رائدكم والنهب والقتل والتخريب والحمم

فكم أذقتم صبيا طعم قوتكم وكم تألم شيخ عاجز هَرِمُ

الصوت حين يتردد في النص الأدبي، إن لم يكن مبالغا فيه، يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من «قوتها وضعفها»[1]، إضافة إلى الحروف المهموسة الأخرى التي وظفها الشاعر في المقطع الثاني هي الأخرى مثلت حالته،وجسدت آلامه وهومكبوت يريد به أن يخرج من دائرة الإحساس إلى الشعر عبر قلمه، ومن ثم نلاحظ أن أبا القاسم خمار من بداية قصيدته حتى نهايتها كان ثائرا منفعلا من جراء النكسة الاستعمارية، وهذا ما يدل على استعماله الشائع للأصوات المجهورة بنسبة كبيرة عكس الأصوات المهموسة.

الشاعر قسم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع كل مقطع ضم وحدات، سبق وأن اهتدينا إلى المقطعين السابقين، حيث جاءت أفكاره متسلسلة متلاحمة تلاحما منطقيا تخضع لوحدة الموضوع ذات ترتيب دقيق ومحكم مصحوب بجرس موسيقي، فحديث الشاعر في الأبيات الأخيرة لن يختلف عن المقاطع السابقة فهو الآخر جاءت فيه صرخات ثورية وعليه كان تقسيمه إلى وحدتين فالأولى تبدأ من البيت السادس والعشرين وتنتهي إلى غاية السادس والثلاثين، مع وجود نبرات موسيقية و النبر في اللغة العربية قيمته آدائية[2]،ووسيلة صوتية يبرز بواسطته عنصراًمن السلسلة الصوتية، فيكون مقطعا أو نبرا أو جملة، فالشاعر كانت نبراته شديدة النطق، وهذا ما يدل على ارتفاع النغمة أو المد[3]، فحروف المد التي وظفها أبو القاسم خمار كان لها وقع موسيقي ذا هدف معين، حيث قال هذه فرنسا الحضارة كما تدعي، أما نحن سيذكرنا التاريخ من خلال ثورتنا وستلحقكم لعنة الندم والإفلاس لأننا حصدنا ثمار معاملتكم وغرسنا بدلا من قوى جبارة ماردة شعارنا السلاح والنبرات لتعيد مجد جزائرنا فجرناها ثورة مزمجرة لتنهب قوتك المصطنعة، ولن

---

[1] رابح بوحوش – البنية اللغوية لبردة البويصري– ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر –1993– ص52.

[2] ينظر: أحمد مختار عمر – دراسة الصوت اللغوي – عالم الكتب – القاهرة –دت– ص397.

[3] ينظر: مصطفى حركات – الصوتيات و الفونولوجيا –دط–دت–دار الآفاق– الجزائر العاصمة– ص36.

يحميك منها شيء، ثورة السلاح والقلم تجتمع لتفجركوتدمر خباياك من طرف شعب أبي لا يخشى الهوان، وفي هذا الصدد يقول خمار :

تلكم فرنسا حضارات تمدننا ولست أدري الذي بالجهل يَبْتَسِمُ[1] .

سيذكر الكون عنا بعد ثورتنا من سوف يحتاله الإفلاس والندم.

منتقلا إلىتبيان جبهة التحرير ثورتنا، والجزائر أمنا ،ولغة الضاد وسامنا، ممثلا ذلك في قولـه :

قولي لهم جبهة التحرير ثورتنا أقوى من الدهر لا ينتابها سَـأَمُ[2].

تِسْعُ وَعِشْرُونَ شَهْرًا لِلْفِدَا سَلَفَتْ وَسَوْفَ يَنْمُو وَ يَنْمُو جَيْشُنَا العَرِمُ .

فالشاعر يتكلم بلسان الجماعة عن شعبه الفذ حيث يقول مرة أخرى :

دَمُ البُطُولَةِ في أَعْراقِنَا لَهَبٌ و يَوْمُنا الكَالِحُ المُغْبَرُ مُرْتَسِمُ[3] .

عَلى سُمُوكِ يَا بَيْضَاءث مَرْبَعُنا وفي مَشارِفِكِ الشَمَاءِ نَعْتَصِمُ .

دُعَاؤُنا إن أَبَوْ بالحق محتكما فإنَنَ بِالسلاحِ المُرِ نحتكم .

وهو يصرح في هذه الأبيات بأن عزمهم لا زال متواصلا قائلا لن نخشاك مادامت دماؤنا خفاقة للنصر ولرفع راية الجزائر، هذه الجزائر لمن يجهلها وهؤلاء أبناؤها قد اعتصموا بحبل النصر أو الشهادة، وهذي جبهة التحرير قائدنا إلى بر البطولات حتما،فمن خلال ما أحصيناه أثناء التحليل اتضح أن الأصوات المجهورة والمهموسة تقاربت في المقاطع الثلاثة وذلك توضيحا في الجداول التالية :

[1] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر– ص 140.

1محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر– ص 140.

[3] المصدر نفسه - ص 142.

المشهد الأول : ويتمثل في ستة أبيات الأولى.

الحروف المجهورة	عـــددها	الحروف المهموسة	عـــــددها
ب	11	ت	11
ج	04	ح	06
ر	10	ص	05
ز	02	ث	00
ط	03	ف	04
ع	08	ك	05
غ	03	هـ	06
ل	16	س	05
م	16	ش	03
ن	12	خ	03
ص	00		
د	03		
المجموع	88	المجموع	48

المشـهد الثانـي:

ويتمثل من البيت السابع حتى الخامس والعشرين حيث قسمناه إلى ثلاثة أفكار فالأولى تتمثل في البيتين الأوليين والثانية تتمثل في سبعة أبيات الوسطى والأخيرة من البيت التاسع عشر حتى آخر بيت.

الحروف المجهورة	عددها	الحروف المهموسة	عددها
ب	26	ت	43
ج	19	ح	16
ر	40	ص	04
ز	11	ث	01
ط	05	ف	17
ع	18	ك	13
غ	04	هـ	34
ل	41	س	09
م	65	ش	05
ن	40	خ	04
ص	05		
د	28		
المجموع	302	المجموع	146

جدول الإحصاء لمقاطع المشهد الثالث حيث قسمت الدراسة هذا المشهد إلى مشهدين، إلا أنه اعتمد على التنويع في الضمائر أثناء مخاطبته، لكن في إطار الجماعة التي تعني الشعب ضمير الغائب والذي يعني به(جبهة التحرير)والمتمثل في قوله :

قُولي لَهُمْ جَبْهَةَ التَحْريرِ ثَوْرَتُنَا أَقْوَى مِنَ الدَهْرِ لا يَنْتَابُهَا سَأَمُ[1] .

الحروف المجهورة	عددها	الحروف المهموسة	عددها
ب	24	ت	32
ج	16	ح	16
ر	35	ص	03
ز	08	ث	04
ط	03	ف	17
ع	17	ك	14
غ	03	هـ	19
ل	34	س	18
م	46	ش	08
ن	40	خ	02
ص	04		
د	21		
المجموع	252	المجموع	133

[1] محمد بلقاسم خمار- ظلال وأصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر- 1970 – ص 142.

و من النتائج المستخلصة من الجداول الثلاثة يتبين أن الشاعر اعتمد بصورة كبيرة على الأصوات المجهورة حيث تمثلت في ست مائة وواحد وأربعين صوتا جوهريا والأصوات المهْموسة بنسبة عشرة وتمثلت في ثلاث مائة وسبعة وعشرين حرفا مهموسا.

حروف اللين :

تشترك أصوات اللين في كيفية مرور الهواء في الحلق والفم، وخلو مجراها من الحوائل أو الموانع،«والأمواج الصوتية تحدثها في هذه الحالة، الأوتار وحدها، وترتبط بحجم وشكل تجويف الفم»[1]، وتشير نتائج التحليل الفونيتيكي، أن الأصوات (اللام/الميم والنون)، أقرب إلى طبيعة الصوت اللين، لأنها أكثر وضوحا في السمع، وهوما يسوّغ لبعض المحدثين بتسميتها "أشباه أصوات اللين،وأصوات اللين في العربية هي الحركات (الفتحة، الضمة، الكسرة)، مضافا إليها ألف المد، ياء المد، واو المد، وما عدا هذه فهي أصوات ساكنة*.

يرى إبراهيم أنيس أن نسبة شيوع أصوات اللين، ودورانها في اللغات كثيرة، ولذلك يتعين على متعلم اللغات الأجنبية، أن يتمرن على نطق هذه الأصوات، أكثر من التمرن على نطق الأصوات الساكنة،«لأن الفروقات بين أصوات اللين كبيرة...بل إن لهجات اللغة الواحدة، لتختلف فيها اختلافا،بين كل لهجة من هذه اللهجات»[2]، فالأصوات الساكنة يعترض معها مرور النفس، حاجز أو عارض، إما كلي(الانفجاري) أو جزئي (الإحتكاكي)، وكذلك فإن نسبة وضوح الصوت في السمع، تختلف في النوعين إلا أن الأصوات اللينة أكثر وضوحا من الأصوات الساكنة.

وعليه يتم تحديد أصوات اللين على:«موضع أول اللسان بالنسبة للحنك الأعلى، أو موضع أقصى اللسان، بالنسبة لأقصى الحنك»[3]، ففي قصيدة أبي القاسم خمار كثرت المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل، حيث اعتمد على الواو بنسبة كبيرة كونها

---

[1] مصطفى حركات- الصوتيات والفنولوجيا – دار الأفاق – الجزائر- العاصمة –ص49.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية –م م س– ص30.

[3] المرجع نفسه –ص35.

*لا نجد تصنيفا للسكون مع الأصوات اللينة.

كانت متصلة بحرف الروي، فحروف المد التي وظفها تبعا لحركاتها الطويلة لها وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنويع التنمية الإيقاعيةعلى مستوى النص الشعري، وما يدل على أن الشاعر جسد ألمه وحزنه وشكواه وأنينه هو واو المد التي وردت في آخر كل بيت من القصيدة، مثل قوله :

بالحق جبهة التحرير نعتصم وبالجنود التي غصت بها القمم[1]

فالشاعر لم يوضحها خلال كتابته، وهذا للضرورة الشعرية، لكن أثناء تجسيدنا للكتابة العروضية اتضح الوصل المضموم وهذا ما يدل على «انسجام التماثل الصوتي»[2] مع دلالة القصيدة التي عبر فيها الشاعر عن بثه، فضلا عما تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت ممتد إذ النطق بها يحتاج إلى زمن أطول عكس المقاطع القصيرة، مما يستدعي إيقاع العذاب المرير وأصوات التألم، وكذلك تمثيل امتداد الصوت في أوساط الكلمات مثل : التَحْرِير، يا، الفدا،حيث أضفى هذا الامتدادأصوات مساوية إيقاعيا لصوت النداء الذي تخلل القصيدة مرات قليلة مثل "يا جبهة" إضافة إلى أفعال الأمر الذي تخللته حروف المد، وكلها جاءت تعبيرا عن محاولة التنفيس عما يختلج في أعماقالنفس ومحاولة التخلص اللاشعوري من عبئها، فالحروف التي وظفها أبو القاسم خمار شكلت نتوءا صوتيا على مستوى القصيدة وهذا ما جعل التمازج اللفظي جراء الحروف وهمسها شدتها ورخاوتها.

أصوات المد تمتاز بوضوحها في السمع مقارنة بالأصوات الساكنة[3]، فذكر الشاعر لهذه الأصوات كان مُلِمًا بكل جوانبه النفسية، واصطحابها بصرخات ثورية عالية، كونها أضفت موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي شبه ذلك التأثير الذي حققه اللحن الموسيقي[4]، وهذا ما ينطبق على قولـه :

---

[1] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر–1970– ص 138.

[2] ينظر:أماني سليمان داود– الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)–م م س– ص88.

[3] إبراهيم أنيس –الأصوات اللغوية–م م س– ص30.

[4] ينظر: أماني سليمان داود– الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)–م م س–ص87.

قالت فرنسا وما في القول من عجب إن كان من قاله في مخه وَرَمُ[1]

فكثرة أصوات المدخدمت المعنى الشعري، وجعلت أفكاره ذات تسلسل منطقي يحكم النص معنى ومبنى، تشابكها وتداخلها باعتبار النص وحدة أسلوبية صوتية شمولية متناسقة .

أبو القاسم خمار كان من الشعراء المعاصرين الذين إهتموا أكثر بأصوات اللين أكثر من غيرها من الأصوات الساكنة،و أول من عني بها هو *دانيال جونز* في جامعة لندن حيث استطاع من خلال تجاربه و بحوثه إخراج تلك المقاييس التي تضبط هذه الأصوات[2].

رابعا: حجاجية التكرار عند الشاعر:

التكرار:يجسد سمة أسلوبية ,بإعتباره أكثر الظواهر لفتا للنظر ،حيث يمتاز به الأسلوب الشعري، فهو يظهر في صور عدة كالتناسب و التماثل و كل أشكال التوافق و لعل التوافقات الصوتية على رأسها الوزن العروضي،إذ أنه يقوم على تناسب «أزمنة القول في النطق»[3]،هذه الظاهرة برزت في قصيدة أبي القاسم خمار بصورة جلية.

وعليه يحدد مفهوم التكرار **لغة** بأنه:«**من الفعل إنهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا ،و كرّ عليه رمحه و كرّا و فرّا و كرّرت عليه الحديث كرّا،و كرّرت عليه تكرارا و كر**»[4].

أما في المعنى **الإصطلاحي** :فهو «**يعني ورود اللفظ مرتين،أوأكثر،و لا ينشأ من تكريره معنى ثان زائد على الأول إلا ما قد يتولد من السياق**»[5]،و ***كذلك*** :هو« **دلالة اللفظ على المعنى الذي يتردد كقولك لمن تستدعيه أسرع ،أسرع، فإن المعنى مردد و اللفظ واحد**»[6]،

---

[1] محمد بلقاسم خمار – ظلال وأصداء–م م س –ص 139.

[2] ينظر : محمد منصف القماطي الأصوات و وظائفها دار الوليد طرابلس ليبيا 2003 ص 82 \83.

[3] ينظر :سامي محمد عبابنة التفكير الأسلوبي (رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي)في ضوء علم الأسلوب الحديث–ط 01–2008–جدارا للكتاب العالمي – عالم الكتب الحديث– إربد الأردن– ص206.

[4] الزمخشري –أساس البلاغة – الجزء الثاني – تحقيق: محمد باسل عيون السود– ط01– دار الكتب العلمية – 1999–ص 129/128.

[5] محمد كراكبي – خصائص الخطاب الشعري(في ديوان أبي فراس الحمداني)–دراسة صوتية وتركيبية – دار هومة– 2009–ص114.

[6] محمود السيد شيخون–أسرار التكرار في لغة القرآن–مكتبة الكليات الأزهرية–مصر الطبعة الأولى 1983–ص09.

وهو عبارة عن ذلك التجلي في الحياة اليومية القائمة على التناوب في الحركة و السكون ،أو في تكرار الشيء على أبعاد متساوية و في ترديد لفظ واحد و معنى واحد و هو الترجيع[1].

فالتكرار الذي نعنيه هو تناوب الألفاظ و إعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل موسيقى يقصده الناظم في شعره، و هذا الناظم الشعري في القصيدة يقوم على التكرار،فأبو القاسم خمار تقيد بالنغمة الأولى في البيت الأول منقصيدته،وعليه فالتكرار أفاد في تقوية الصورة الشعرية و بالتالي أضفى على القصيدة جوا عاطفيا ثوريا و هذا ما يدل على تعبيره عن فكرة فيذكر اللفظة مرتين أو ثلاثاً، و التكرار هو واقع الألفاظ دون المعاني و يضم أغراضاً عديدة نذكر منها:التأكيد،التنبيه،الدهشة،و التهويل و بالتالي إيضاح الصورة و جمالها الفني،فخمار يستند بهذه الظاهرة لغرض تأثيري يتمثل في إحساس المتلقي و وجدانه، و ما نلتمسه في قصيدة *دعاء الحق* التكرار على مستوى الحرف و اللفظة.

إن محور الثورة شكل نتوءا صوتيا لدى الشاعر و هذا ما نلحظه خلال تشكيلات الأصوات كونها كانت حروفا متقاربة المخرج فترديد هذه الحروف أدى إلى تكرارها و بالتالي تناظرت فيما بينها من حيث الشدة و الرخاوة ،ومن ثم نقول إن محمد بلقاسم خمار كان محافظا على التشكيلات فيالانتشار والاختلاف والتماثل،حتى وإن اختلفت طبيعة الأصوات لكن الثابت هو استمرار النتوء و التوافق الصوتي المتمثل في تكرار الحرف علىمستوى القصيدة حيث يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تبرز كيان الشاعر و مثال ذلك ما ورد في قوله:

لا السجن لاالغدر يثنيها إذا انطلقت و لا الزمان و لا التهديد و الألم[2]

نلاحظ في البيت تكرار حرف ***اللام*** التي كشفت عن حالة الشاعر النفسية،مرورا إلى التكرار على مستوى اللفظة و هذا ما ظهر جليا في قوله:

[1] محمد الحسناوي –الفاصلة في القرآن–المكتب الإسلامي– بيروت –ط02– 1985– ص256.

[2] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر–1970– ص 138.

الشعب خلفك كالإعصار منطلق و خلفه أمة من خلفها أمم[1]

و كذلك يقول في بيت آخر:

قالت فرنسا و ما في القول من عجب إن كان من قاله في مخه ورم[2]

و من خلال هذين البيتين يتضح أن تكرار اللفظة يعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لاعناء دلالة الألفاظ و اكسابها قوة تأثيرية،تجسيدا في قوله:

جاءتك ثورتنا تدوي مزمجرة كالسيل فوق بطاح الضاد تزدحم [3]

جاءتك جاءتك لا بحر و لا جبل يقيك منها و لا حلف و لا خدم

فالتكرار في هذه الأبيات يقع على مستوى اللفظ دون المعنى و هو في المعاني دون الألفاظ أقل[4]، فابن رشيق القيرواني يرى أن إذا تكرر اللفظ و المعنى حدث الخذلان، وعليه يكون الاهتمام بالمعاني المستفادة من ذلك التكرار دون إظهار الميزة الفنية و هذا ما وضحه شاعرنا خلال أبياته السابقة،حيث كرر لفظة *جاءتك*، و كذلك لفظة *ثورتنا *في الأبيات الأخرى مثل:

قولي لهم جبهة التحرير ثورتنا[5]

فالتكرار عنصر من عناصر النص اللغوي فقد جعل من النص الشعري الذي اخترناه للدراسة بنية متماسكة و متلاحمة الأجزاء أساسها و محورها الكلمات المفاتيح التي شكلت من خلالها الثورة بؤرة المعنى الشعري.

ولا جرم أن بلقاسم خمار استطاعمن جراء التكرار أن يغني المعنى،و يرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك استطاع أن يسيطر عليها كاملةوتوظيفه في موضعه كونه شاعراً عايش أحداثاً ثورية رهيبة،فالتكرار أصبح فاعلاً في تجربة الغربة عند الشاعر إذ يهدف إلى تقرير واقع الحال (أي غربة الشعب في وطنه).

---

[1] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء –م م س– ص 138.

[2] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء –م م س – ص 139.

[3] محمد بلقاسم خمار– ظلال وأصداء –م م س – ص 141.

[4] ينظر: سامي محمد عبابنة – التفكير الأسلوبي(رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي)–م م س– ص 209.

[5] محمد بلقاسم خمار – ظلال وأصداء–م م س – ص142.

لقد أصبح التكرار وسيلة من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيريا واضحا في قصيدة(دعاء الحق) فتكرار لفظة ما أو عبارة ما،يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر و إلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره و من ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى[1].

ولعل رغبة الشاعر في تكرار اللفظ أثناء خطابه الشعري في قصيدته، هو حرصه على تأكيد المعنى الذي تحمله تلك الألفاظ المكررة،ألاوهو حب الوطن وتقديسه والحنين إليه.

فالشاعر وفق في اختياره للفظ الملائم لغرضه الشعري الذي يرغب من خلاله إلى التعبير بصدق عن انفعالاته وعن معاناته في بلد ليس بلده،نلمح من ذلك انسجام وتوافق داخل خطابه وهذا ما أدى إلى تناغم في اللفظ والمعنى، ومن تلك الألفاظ التي اختارها ليجسد ويرسم تلك الصورةالممزوجة بالحنين إلى الوطن و مرارة الغربة نجد لفظة (الأرض)التي وردت في قوله:

فدمدمت أرضنا بالرعد تخبرها إنّ الجزائر لا غرب و لا عجم[2]

وفي البيت السادس عشر يقول:

فلا لسان و لا دين يوحدنا و لا دماء ولا *أرض* و لا رحم [3]

جيش يعززه شعب بأجمعه *أرض* تزلزل و الهيجاء تحتدم

ومن خلال هذه الأبيات يتبين أن الشاعر يوحي من لفظة (الأرض) إلى تعلقه الشديدبأرضه(الجزائر) وحبه لها ورفضه للغربة والبعد.

إذن التكرار الذي وظفه محمد بلقاسم خمار هو التكرار العمودي،ذلك التكرار الذي يعزز النسيج الصوتي،ويتحقق عن طريق جرس الحروف و الكلمات فتتجاوب الأصوات اللغوية عند تموجها شدة و لينا فتعطي القصيدة إيقاعا يستجيب للحالة النفسية لمشاعر الشاعر،مما يكسب المتلقي ذلك الذوق الجميل فكلما زاد التكرار زادت كثافة الإيقاع من بيت لآخر.

---

[1] محمد عارف محمود حسين- عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس – مطبعة الأمانة – مصر- ط01- سنة 1988- ص74.

[2] محمد بلقاسم خمار- ظلال وأصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر-1970- ص139.

[3] المصدر نفسه-ص139.

والشيء الملاحظ أن ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تكثر خاصة في الشعر المعاصر لمقصود دلالي وإن دلّ على أنّ شاعرنا(محمد بلقاسم خمار) يتناسب مع تلك الفترة المعاصرة لأن حركة نسيجه اللغوي كانت في شكل فني منتظم،تدفقت إثر ذلك دلالات من خلال ما أشار إليه في قصيدته من علامات أسلوبية عبر وحدات النص أو الإبداع الفني الذي ارتبط بالمجال الثوري عنده،فالتكرار أسلوب تعبيري يصور ما يدور في النفس من غليان،و عبر عن تصاعد انفعالاتالشاعر،و من ثمّ يعد (التكرار) المفتاح الذي ينتشر الضوء لإيصاله الوثيق بالوجدان فيهز إحساس المتلقي عندما يكون مثيرا للإيقاع.

و تجلت أهميته في نمطين هما:

- الأهميةالجمالية:تكمن في مثلما نجد في النصوص الأدبية، و الأعمال الفنية القائمة على الحركة الإيقاعية فقط، إذ ليست كل حركة إيقاع[1].
- الأهمية النفعية:تتمثل في تسهيل عملية الحفظ و حسن الأداء في الأعمال الشعرية سواء المكتوبة أو المسموعة،اعتمادعلى تلوين القصيدة لاجتذاب العمل السمعي والبصري معا،من خلال هاتين الأهميتين تتحقق المتعة الفنية لدى الشاعر بالرغم من اختلاف طريقة التكرار من شاعر لآخر ومن اتجاه إلى آخر،وهذا ما يرجع إلى قدرة كل شاعر على التحكم في النمط التكراري مع اختلاف التجربة والقدرة الفنية والظروف المعايشة لكل شاعر[2].
- الشاعر في هذه القصيدة ناوب بين التكرار العمودي و الأفقي،بحيث وظف الأفقي طبقا لقوله:

لا يعرف الشعب عزّا بعد ذلّته إلاّ إذا عزّ فيه السيف و القلم [3]

أمّا العمودي تجسيدا لقوله [4]:

---

[1] ينظر:محمود السيد شيخون- أسرار التكرار في لغة القرآن - دت- مكتبة الكليات الأزهرية - مصر- ط01- 1983- ص21 - ص22.

[2] ينظر:عمر بوقرورة- الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث(1962/1945) - منشورات جامعية باتنة - ص230.

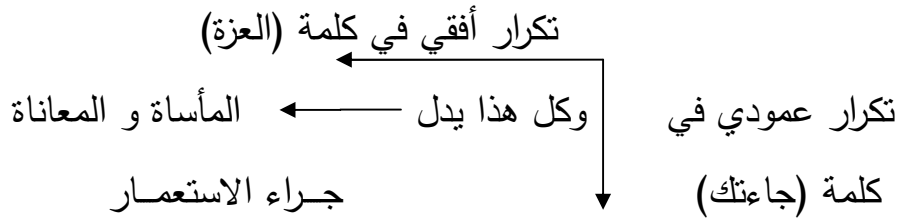
[3] محمد بلقاسم خمار- ظلال وأصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر-1970-ص138.

[4] نفسه المصدر- ص 141.

جاءتك ثورتنا ثورتنا تدوي مزمجرة كالسيل فوق بطاح الضاد تزدحم

جاءتك جاءتك لا بحر ولا جبل يقيك منها ولا حلف ولا خدم

انطلاقا من هذه الأبيات نوضح الشكل الأفقي و العمودي في الرسم التخطيطي :



تعمد الوظيفية الحجاجية لشعر خمار على الإقناع واستمالة المتلقي من أجل قضية وطنية تستدعي الوعي القومي للنهوض بالهمم وتحديد مستقبل جديد رسمه الشاعر من خلال رسالته الثورية في قصائده، وقد كان البيان والبديع وسيلتان فعالتان عند الشاعر، حيث استخدمهما لغرض حجاجي، باعتبارهما آليتين حجاجيتين وظفهما خمار في خطابه الشعري حيث كان التنوع في فن القول بالصور البديعية يبعث النفس على إدراك المعاني على نحو يقر بها من الحقيقة، وكلما كان المعنى عذبا لطيفا في السمع كان حسنا مؤثرا في النفس، فكل المحسنات التي استعملها خمار أكسبت النص الشعري موسيقى حزينة تعكس نفسيته بإيقاع داخلي تستسيغه الأذن وتستميل وتنجذب إليه، حيث تسهم هذه الأساليب الجمالية في القضاء على سلبية المجتمعات الخاملة في نظر الشاعر.

ومن هنا نستنتج أن حجاجية القول الشعري لا تقوم على أسلوب واحد بعينه، بل بتضافر مجموعة من الأساليب البلاغية صورا بيانية ومحسنات بديعية وكل له دوره في تحقيق الإمتاع وجودة الإيقاع وقدرة الإقناع.

كما يمكن للخطاب الحجاجي أن يعتمد في الإقناع على تكرار الدعوى الحجاجية وصياغتها صياغة موازية وإلباسها إيقاعات نغمية متكررة وحتى إن كانت ظاهرة التكرار لغوية فهذا لا ينفي عنها البعد العقلي في التأثير، فالتكرار ظاهرة من ظواهر تماسك النص واتساقه.

الفصـــل الثالث

آليات الحجاج في الشعر الثوري الجزائري

الفصل الثالث:آليات الحجاج في الشعر الثوري الجزائري

يتناول هذا الفصل آليات الحجاج في الخطاب الثوري عند الشاعر الجزائري محمد بلقاسم خمار،وعليه تتبادر عدة أسئلة للولوج في الموضوع و معرفة كيفية توظيف تقنيات الحجاج،وكيفية ترتيب الحجج التي استعان بها خمار،باعتباره وظف روابط و عوامل ساعدته على تنسيق أفكاره و ترتيبها و سرد أحداثه سردا منطقيا محكماً السبك عبر سلم هرمي كان من اضعف الواقعة إلى أقواها و مدى إرتباط العلاقة التي تربط القارئ بزمن الشاعر.

أولا : تقنيات الحجاج في الخطاب الثوري الجزائري لمحمد بلقاسم خمار :

إن مجال الحجاج هو النسبي المحتمل فلا يكون النقاش إلا في موضع الشك و عليه يبدأ المحتج بمقدمات متفق عليها،و لكنها ليست بالضرورة صادقة لتقضي إلى نتائج ملزمة،بل تكونممكنة الوقوع،لذلك يمكن للشاعر أن ينطلق من وقائع و مواضع تشكل محل اتفاق مبدئي بين المتكلم و المتلقي مثلما جاء به خمار في أشعاره الحث على حب الوطن و الوطنية وغرس بذور الخير والمحبة،فكل قيمة خلقية تختلف عن الأخرى حسب الدرجات وهذا ما يفرض على المحتج حسن إختيار المقدمات حتى يكون الخطاب متناغما ومتجانسا، لأن كل الأساليب والتقنيات تتلخص في الإقناع و الإذعان ، كما نجد بيرلمان و تيتيكا حصر هذه التقنيات في تقنيتين و هما الوصل و طريقة الفصل[1] "procédé de dissociation"،وعليه تترتب أنماط الحجج وفقا لما هو معروض في الجدول التالي :

[1]ينظر عبد الله صولة –الحجاج (أطره و منطلقاته و تقنياته) من خلال مصنف في الحجاج- الخطابة الجديدة ، لبيرلمان و تيتيكا ضمن كتاب : أهم الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم –إش : صمو حمادي- ص324.

الحجة	نوعـــــها
الحجج شبه منطقية التي تعتمد على نى المنطقية	1 التناقض و عدم التناسب . 2 الحجة القائمة على العلاقة التبادلية . 3 التماثل و الحد في الحجاج .
الحجج شبه المنطقية التي تعتمد على علاقات الرياضية	– حجة التعدية . – تقسيم الكل إلى أجزائه المكونة له . – إدماج الجزء في الكل أو حجة الإشتمال . – الحجج القائمة على الإحتمال .
الحجج المؤسسة على بنية الواقع	– التتابع(الحجة السببية و الحجة التداولية) . – الغائية(حجة التبذير–حجة الإتجاه–حجة التجاوز) . – التعايش(حجة السلطة–حجة الشخص أو أفعاله) .
الحجج المبنية على الواقع	– الشاهد . – المثال . – القدوة . – المقارنة . – التناسب .

و عليه نقوم بدراسة طرائق الوصل التي تتمثل في الحجج المختلفة و أهمية نوع الحجة و مدى إرتباطها بنصوص خمار التي أثرت في نفوس القارئين وقع كبير .

أولا : طرائق الوصل :أو ما تسمى بالطرائق الاتصالية ،ويقصد بها الطرائق التي تقرب بين العناصر المتباينة في أصل وجودها ، فتتيح بذلك قيام ضرب من التضامن بينها لغاية إبراز تلك

العناصر في بنية واضحة ،ولغاية تقويم أحد هذه العناصر بواسطة الآخر تقويما إيجابيا أو سلبيا[1]، وقد حصر الباحثان هذه التقنيات الاتصالية في ثلاثة أنواع من الحجج ، سبق و أن ذكرناها في الجدول السابق.

I-الحجج شبه المنطقية:التي تستمد طاقاتها الإقناعية في مشابهتها للطرائق الشكلية و المنطقية و الرياضية في البرهنة مثل : التناقض والتماثل التام أو الجزئي، و قانون التعدية.... و كذلك قد توظف هذه الحجج مفهومي التناقض و عدم الإتفاق ، فالتعارض هو اجتماع حكمين متناقضين في فرضية أو خطاب ما ،كما يتمثل في اختبار فرضيتين لإقصاء غير اللائقة منها للمقام ،وبذلك يكون لكشف المحاجج عن التعارض بين قضيتين في حجاج خصمه ،أو بين فرضيتين يريد إقصاء إحداهما لإقناع مخاطبيه بالأخرى أبلغ الأثر في التناقض[2]. كما يطبع هذه الحجج الإعتماد على المنطق الطبيعي ، الذي هو جزء من البنية العقلية عند الإنسان ، لا المنطق الصوري الأرسطي ،وعليه اعتبر البلاغيون هذه الحجج شبه منطقيه «لكونها قابلة للانبثاق من مجال المنطق الصوري»[3] و عليه نجد أن هذه الحجج الشبه المنطقية تستمد طاقتها الاقناعية في مشابهتها للطرائق الشكلية و المنطقية والرياضية في البرهنة ، و من مظاهرها نجد :

1- التناقض و عدم الاتفاق : فتوظف هذه الحجج في مفهومي التناقض وعدم الإتفاق فالتعارض هو اجتماع حكمين متناقضين في فرضية أو خطاب ما ، كما يتمثل في اختبار فرضيتين في حجاج خصمه ، أو بين فرضيتين يريد إقصاء إحداهما لإقناع مخاطبيه بالأخرى أبلغ الأثر في كشف التناقض[4] ، فقد يأتي المحتج بقضية ثم يأتي بنقيضها ، و بالتالي يستحيل الجمع بينهما ، و من ثم يتضح قول محمد بلقاسم خمار من قصيدة «آه... لو ينطق الشهداء».

فهو يتحدث فيها عن زمن الشهداء و يتأسف عن حال زمن أبناء اليوم حيث يرى في هذه الأبيات أن ما بناه الشهداء إنطلاقا من قوله :

---

[1] عبد الله صولة – الحجاج في القرآن الكريم من أهم خصائصه الأسلوبية-جامعة منوبة-تونس ط01-2001ط02-2007-ص10.
[2] محمد سالم محمد الأمين –الحجاج في البلاغة المعاصرة-بحث في بلاغة النقد المعاصر-دار الكتاب الجديد ط01/2008- ص32
[3] محمد طروس –النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية –دار الثقافة –الدار البيضاء ط01 -1426ه /2005م –ص26
[4] محمد سالم محمد الأمين الطلبة-الحجاج في البلاغة المعاصرة-م.م.س- ص128

بنيتم لكم في السماء البروج

و صرتم نجوما لآفاقنا

تخطط للمدلجين الهدف

و عبدتم الدرب نحو العلا للخلف[1]

و عليه ما تركوه شهدائنا الأبرار للخلف لم يستطع هذا الخير أن يتمم الضرب بسبب التفرقة التي أصابته و بسبب نسيانهم لجراح الماضي منتقلا إلى قول آخر من نفس القصيدة :

و لم نكمل الجسر مثل السلف[2]

و دسنا بأقدامنا قبلات العناق

و من ثمّ ينتقل إلى النتيجة التي رُسِمت في نهاية المطاف و هي الصورة التأسفية على أرض سلبوها و نهبوا خيراتها و خلفوا ما تنتجه للغرباء و عليه يوضح الشاعر قوله فيما يلي :

و أذكر أن التي قد عشقنا ملامحها[3]

سحروها...و أصداؤها سحرتنا

و يوم انتحار الفراق

قطعنا إليها الربى و المروج

و لكنها أنكرتنا

حبيبتنا جرحتنا...رمتنا...

---

[1] محمد بلقاسم خمار-مواويل للحب و الحزن-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق1994-ص29

[2] نفس المصدر –ص30

[3] المصدر نفسه –ص28

و صارت تميل إلى البعداء

تمد لنا الشوك ، و الورد للغرباء

حبيبتنا سلبوها

فالشاعر يدعم حججه من خلال جمعه بين المتناقضين و هذا ما ورد في قوله (الشوك ، الورد) فمن المحال أن يلتقي الشر بالخير و عليه فإن الأبيات الأولى تعبر عن صحة قول الشاعر و مدى افتخاره واعتزازه بشهداء وطنه الحبيب فالقضية الأولى عكست القضية الثانية في الأبيات الأخرى الموالية وذلك في قوله...«ولكنها أنكرتنا–جَرَحَتْنَا...رمتنا...سلبوها»[1].

فكلها عبارات عبرت عن الألم الذي عاشته الأمة آنذاك و من ثمّ يوضح الشاعر "خمار" الربط بين الأبيات الأولى التي اعتبرت مقدمة القول لمنجزات الشهداء و إظهار التماثل في قضيتين عبر موقفين مختلفين فالأول شيده السلف، أما الموقف الثاني الذي يتمثل في عدم محافظة الخلف على ما شيده أسلافهم ، حيث تتجسد العلاقة بين الموقفين على العلاقة التأسفية التي إنبنت على طبيعة التناقض و عدم الإتفاق.

2– التماثل و الحد في الحجاج : قد يكون للكلمة نفسها تحديدات متنوعة ، فتكون الحجة في تحديد وضبط المفهوم للمصطلح نفسه ، ذلك أن «الألفاظ أو المحيطات التي تكون مرتبطة بعلاقة ما توجد في حال تفاعل دائم ليس فقط مع مجموعة من الألفاظ من نفس اللغة أو اللغات الأخرى التي يمكن أن ترتبط بالأولى ، و لكنها ترتبط مع مجموع التحديدات الممكنة الأخرى لنفس المصطلح و هذه التفاعلات لا يمكن إلغاؤها ، فهي أساسية على وجه العموم ، حتى يكون الحجاج فعالا[2]»، و يمكن أن يكون التحديد عبارة دورية كأن يقال (الدنيا هي الدنيا)، فهذا التحديد يفتقد إلى حجة منطقية ، لكن معناه يفهم من تكرار اللفظ ، فالمعنى الثاني يحيل إلى معنى آخر غير اللفظ الأول وانطلاقا من هذا المفهوم نجد محمد بلقاسم خمار قد استعان «بالتماثل» و كان

[1] محمد بلقاسم خمار-مواويل للحب و الحزن-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-1994-ص29.
[2] محمد الولي – الإستعارة في محطات يونانية عربية وغربية – دار الأمان – الرباط –ط01 – 1426هـ – 2005م – ص378.

له الحظ الأوفر في نصوصه الشعرية و هذا ما يرجع إلى إثبات حججه و صرامته الثورية التي كانت لزاما في ساحة الوغى و في هذا الصدد يقول:

تأبى المظالم و الخضوع فتنبري و تصارع الأقدار بالأقدار[1]

فمن خلال هذا البيت تظهر حجة التماثل في قوله (الأقدار–بالأقدار) رغم أن الألفاظ تتشابه و تتماثل غير أن المعنى يختلف من واحدة لأخرى ، فالأقدار الأولى هي ما كتب عن الإنسان من قدرٍ، لكن الأقدار الثانية هي ما يرغب فيه هؤلاء من عيش رغيد و بكرامة لا تنْحني للمظالم.

و في موضع آخر يقول خمار :

قالوا...قالوا... !

قلنا[2]

فقالوا من القول قال يقول قولاً ، فنجد لفظة قالوا الثانية هو دائما يحمل قيما دلالية و هو ما يحدث في ظاهرة التكرار ، حيث أن صيغة التماثل إنتهت لتكون مسلمة تشرح القول و تؤكده ، فحكم القول عند الجماعة يؤكد معطيات و تحديدات لأقوال كثيرة كانت نتيجتها الإجابة قلنا...

كونها تعتبر ردة فعل (كنتيجة).

متنقلا من نفس القصيدة إلى أبيات أخريقائلا :

ما سحروك ..... و ما خدعوك..... و ما حسدوك[3]

و لكن ..... أنت الساحر ، و المسحور....!

و أنت الخادع ، و المخدوع.....!

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان إرهاصات سرابية- من زمن الإحتراق- المؤسسة الوطنية للكتاب –ط1986- ص499.
[2] محمد بلقاسم خمار-حالات للتأمل و أخرى للصراع –اتحاد كتاب العرب –سورية-1998–ص468.
[3] محمد بلقاسم خمار – حالات للتأمل وأخرى للصراع -م م س– ص468.

أنت الحاسد..... و المحسود.....!

"أدواؤك منك ، و ما تشعر .....!

و دواؤك فيك .... و ما تذكر.....!

إذن يبين الشاعر في هذه الأبيات أن الدواء يختلف عن الداء فمصطلح دواء له تحديدات مختلفة فيأخذ مفاهيم و تفاعلات أساسية لكي يكون الحجاج فعالا ، فجعل هذا المصطلح له علاقة مباشرة بمفهوم الداء و الشعور بالنفس عند إصابتها ، فلفظة "أدواؤك منك" و "دواؤك فيك"عبارة عن تحديد دوري كأن يُقال: الكَم يختلف عن الكيف حيث يبرز التماثل بصيغة فعالة في هذه الأبيات ، كما أنه ظهر جليا بين لفظتي (الساحر) و (المسحور) و "الخادع" و "المخدوع" و "الحاسد" و "المحسود" فكلها عبرت عن الأخذ و المأخوذ بالسلب أو الإيجاب.

و لا جرم أن خمار انتقل إلى قول آخر :

و باريس .... قبلتنا في الحياة ....! و كعبتنا ....! قبلة الآخرة[1]

الشاعر يبين أن باريس هي موطن الحضارة و الثقافة في الحياة الدنيوية ، لكنه لن يتناسى موطنه الديني و الأسمى الذي يرجع إليه الناس ألا و هو الكعبة المكرمة التي تعتبر قبلةً و قبلة الأمة الإسلامية ، إذن فالمعنى الأول يدل على الوازع الثقافي ، أما المعنى الثاني يدل على الوازع الديني فكلاهما يعبر عن الزيارة حيث دلت على اللفظ و المصطلح المرتبط بعلاقة ما تواجدت في حال التفاعل بين ألفاظ البيت فالمعنى الأول أحالنا على المعنى الثاني.

3-الحجة القائمة على العلاقة التبادلية :

تعتبر المبادلة و التبادل Réciprocitéحجة شبه منطقية ، لأنها«إسناد الحكم ذاته إلى أمرين ندعي أنهما متماثلان و الحال أننا لو أخضعناهما إلى التحليل و الدراسة الدقيقة لانتهينا إلى فروق

[1] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب-الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب-الاردن-1994-ص393.

عديدة»[1]، فالشاعر يماثل بين شيئين لكنهما متباعدان في الحقيقة فيجعلهما متطابقين و هذا ما جسده شاعرنا ضمن قوله:

و هب الخلود لنا الحياة فنحن من نبع الخلود و للدخيل فناء[2]

فالشاعر صور علاقة عكسية قائمة على التبادل و عليه تعتبر عبارة :«وهب الخلود لنا الحياة» نتيجة ضمن عبارة «نحن نبع الخلود» فهي تعني ، نحن و الخلود شيء واحد ، معنى الشيء بالأرض و التعلق بها ، و البقاء فيها ، وللدخيل فناء و نهاية أي الخروج من الأرض.

و في قوله أيضاً[3] :

نحن الأسود بنو الأسود ضرواة عند النزال ، إذ النزال فداء

لا سلم لا استسلام في ساحاتنا حرب إلى أن يستبين جلاء

و في موكب آخر يقول : [4]

أهوى الطفولة في عينيك ضاحكة و الحب كالنبع من جنيك مدرار

يا أول العشق . يا مهداً يهدهدني مهما كبرت ، فأنت الأم و الدار

فالشاعر يحب الطفولة و يعتبرها المرحلة الحاسمة التي تمر على أي شخص ، فالبيت الثاني عبّر عن تبادل العلاقات ، حيث يرى أن الوطن هو الأم و الدار في اللحظة نفسها مهما تغير الإنسان و مهما كبر ، فهو المهد الذي ترعرع فيه و كبر بين أحضانه فالعلاقة التبادلية وجدت بين حب الشاعر لوطنه و أرضه الحبيبة كحبه لحنينة قلبه (الأم).

و عليه نلاحظ أن خمار كانت نصوصه حافلة بالعلاقات التبادلية ،وهذا راجع إلى تعاطفه و حبه لوطنه من جهة ، و من جهة أخرى حماسه الثوري، إضافة إلى غريزته (باعتبارها) عاملاً

[1] سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديم– من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه- عالم الكتب الحديث-أربد – عمان – الأردن – ط01 – 1428ه/2008م – ص201.

[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان ضلال و أصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر – 1970- ص165.

[3] م ن-ص168.

[4] محمد بلقاسم خمار-ديوان مواويل للحب و الحزن—منشررات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-1994ص58.

مهماً، فشعره تضمن الإشادة و الإفتخار رغم المعاناة الأسيرة ، لذا دومًا ما يرسم الشاعر نبراته التبادلية لأن علاقة التبادل مرتبطة بالشعر ارتباطا وثيقا و لأن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة وهذا ما جاء في قول:"جوليا كريستيفا" :« يحيل المدلول الشعري على مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري».[1] فالحجة القائمة على العلاقات التبادلية اختلفت أنماطها ما بين نصوص الشاعر، وهذا يرجع إلى تماثله بين شيئين و إبتعاد معناهما على أرض الواقع ،و يتضح ذلك طبقا من قوله:

فإذا مَحَقْتَ الخصم وحدك ،فانتصار و إذا تعاطيتَ الشهادة فانتصارٌ[2]

هي إذن علاقات متناظرة مبنية على حجج عكسية و علاقتها تبادلية تعتمد على التناظر ضمن البيت الشعري ، فخمار جراء هذا القول يرى أنّ الانتصار يكون إما بالفوز على العدو في ساحة الوغى ، أو نيل الشهادة و الاستشهاد في سبيل الله ، وعليه يكون الهدف واحد يتجلى في تحقيق النصر، لكنه اختلف هذا النصر ما بين الحرب في المعركة لطرد الاستعمار

الغاشم ، بإعتباره موقفاً أولاً، أما الموقف الثاني يتمثل في نيل الجزاء لخدمة هذا الوطن ، إذن من ينصر الإسلام يُنْصَر وهنا يكمن التناظر.

و هذا المخطط يوضح تلك العلاقة ضمن ما يلي :

مقدمة أ (من يريد الإنتصار) ← هذه المقدمة يترتب عنها

النتيجة ب (يَلْق نصراً و فوزاً)

إذن نتيجة ب تحيلنا على النتيجة ← ج

وعليه (من يريد فوزاً و نصراً يلقى سلاماً)

[1] جوليا كريستيفا-علم النص-تر: فريد الزاهي-دار توبقال للنشر-الدار البيضاء ط2-1997-ص78.
[2] محمد بلقاسم خمار-مناجاة شاعر-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط2009/01-ص104.

العلاقة هنا عكسية ←من يحصد الخير يجد الخير و من أراد الشر

لقى شراً ⇄ الخير≠ الشر [1]

و في موضع آخر يقول خمار : [2]

مدينتي ، يا عروس الورد ، هل حجبت أنظار أهلك عن مفناك أوزار

أم أن قومك ضاعوا في متاهتهم و احتل خذرك باسم النهب جزار

في هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يصور حال الجزائر بحال العروس العفيفة المتوارية عن الأنظار و الأعين ، و لكن هيهات ما بقيت بها مكانتها الخاصة لكونها وقعت بين أيدي جزار نهبها و احتلها حيث ترك بصماته و هنا تكمن العلاقة بين الاستعمار و ما خلفه من

مآثر سلبية ←— باعتبارها مقدمة القول —→و هذا ما يحيلنا على النتيجة(ب)←و هي دمار الجزائر و هتك عرضها و بالتالي ينتج عنها نتيجة(ج) —→هي التشريد و القتل و النهب و عليه نقول : تسليط المستعمل على أرض الوطن مثل الجزائر أثناء تقطيعه لقطعة لحم و هنا تكمن العلاقة التبادلية.

إضافة إلى تصوير محمد بلقاسم خمار ما تركه الاستعمار و ما خلفه من وراءه ، حيث فرق بين جسد الأمة الواحد و شتت شملها حيث تعددت المذاهب فيها والاتجاهات و إختلط الحابل بالنابل ، ولم يصلح فيها شيئً ، و عليه جسد الشاعر قوله فيما يلي :

و اهتزّ هيكلُ صرحنا و تعددت فينا المذاهب ![3]

ما بين مسلوب و سالب ما بينمضروب و ضارب !

ما بين قناصٍ.... و هارب ما بين مغلوب .... و غالب !

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان مناجاة شاعر-د.ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط1-2009-ص104

[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان مواويل للحب و الحزن-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-1994-ص59.

[3] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب- ديوان شعر-الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العرب-الأردن-1994-ص388.

ففي الأبيات كانت العلاقة التبادلية بادية من خلال الألفاظ التالية : (مسلوب–سالب) (مضروب–ضارب) (مغلوب–غالب) فكلها تجسدت ضمن النهب و السلب اتجاه السياسة التعسفية التي مارسها الاستعمار الخاشم ضد الأمة العربية . و في بعض الأحيان وجدنا أن خمار استعان بهذه العلاقة لكنها كانت مختفية ما وراء السطور و هذا ما يدل على انفعاله الشديد و تعبيره الصادق و القوي.

الحجج شبه المنطقية التي تعتمد على العلاقات الرياضية :

من الحجج التي تعتمد على العلاقات الرياضية :

1- حجة التعدية : Argument de transitivité و هي «خاصية صورية لبعض العلاقات التي تسمح بالانتقال من الإثبات بأن نفس العلاقة التي توجد بين طرفي أ و ب و بين ب و ج إلى الإستنتاج،بأن هناك نفس العلاقة بين أ و ج»[1]،بحيث أن هذه الحجة تقوم على القياس،فهي«حجة مؤسسة على قاعدة رياضية تتيح نقل الصفة من شخص لآخر بناءعلى القياس»[2]

و خاصية التعدية تقوم على علاقات مختلفة و هي علاقة التساوي و التفوق Supériorité و التضمن inclusionو في هذا الصدد يقولخمار :

و تبقى الجزائر[3]

حُبلى

تعاني المرارة

من سيِّد الوطء...!

[1] **محمد الولي**-الإستعارة في محطات يونانية عربية و غربية**م.م.س** -ص379.
[2] عبد العزيز لحويدق-الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية ضمن كتاب الحجاج مفهومه و مجالاته-ج03-(**الحجاج و حوار التخصصات**)-ص357
[3] **محمد بقلم خمار**-ديوان حالا للتأمل و أخرى للصراع-**اتحاد كتاب العرب**-سورية-1998-ص416.

من ثقل الحمل ... !

من أزمات المخاض ... !

و من وجع الوضع ... !

في هذه الأبيات بين الشاعر أن معاناة الجزائر من أوجاع الثوة و حمل وطأة الاستعمار و هذا ما شبهه بمعاناة المرأة الحامل من أوجاع و آلام المخاض ، إذن الجزائر و المرأة الحامل مصيرهما الألم و الوجع و الحمل و العبء الثقيل و هذا ما أسرده في أبيات أخرى بقوله:

لا نرى وافدًا في ملامحه[1]

شبيها بطلعة مولودِكِ البكر

طفلكِ بالأمس

طفل نوفمبر ....! ؟

إذن فالجزائر و المرأة الحامل تعطينا نتيجة مولود جديد بالنسبة للجزائر وهي←ثورة نوفمبر و عليه فالعلاقة تكشف أن قضية ما تتضمن قضية أخرى و هي أن كثرة ما تعاني منه الجزائر من مرارة الاستعمار أثقل كاهل الشعب و نمّى وعيه و كانت النتيجة هي معجزة الثورة.

و في موضع آخر يقول خمار:[2]

و تنهض جرثومة (الأرضة)

بوحدةّ صفّ....

لتقضم قائمة الشهداء

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان حالا للتأمل و أخرى للصراع-اتحاد كتاب العرب-سورية-1998-ص416.
[2] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب-م م س-ص376.

على واجهات الموائد

و في أي رفّ...

في هذه المقطوعة الشعرية يصور لنا الشاعر حال الأمة على ما كانت عليه و ما ستكون عليه في المستقبل و المقارنة بين زمن الماضي و زمن الحاضر ، إذن فهو يرى أن أهل الفتن و من يريدون تزوير التاريخ هم جرثومة أي «دودة الأرض» ، أما قائمة الشهداء فَتُعَدُ الورقة الخضراء من النبات أو الشجر المثمر و عليه يُحيلنا هذا القول إلى استخلاص نتيجة وهي محاولة القضاء على التاريخ بزرع الفتن ، ومن جراء قولنا هذا يتضح أن خمار استعان بعلاقات حجة التعدية استناداً إلى أقواله السابقة الذكر ضمن الأبيات، حيث نرى أن علاقة التساوي كانت واردة في الأبيات : "حُبلى – تعاني المرارة – شبيهاً بطلعة مولدِكِ البكر" و عليه المرأة الحامل و الجزائر أثناء الثورة متساويين في نفس المرتبة و هي الآلام و الأوجاع و عليه تتجسد علاقة التفوق ضمن الأبيات في نيل الجزائر حريتها ووضع المرأة الحامل لمولودها فهنا يظهر الإنتقال و التفوق من مرحلة الخطر إلى مرحلة النقاء.

2-تقسيم الكل إلى أجزائه المكونة له : Argument de division و تسمى هذه الحجة بحجة التقسيم لتقسيم الكل إلى أجزاء ، و هي حجة شبه منطقية ، لأن الجزء لا يعبر دائما عن الكل بصفة مطلقة ، و تسمى هذه الحجة بالبرهان بالحدين(Dilemme) ، كما يعرفه بيرلمان "Perelman" :«شكل من أشكال الحجج يتناول فرضيتين ليستنتج أنه سواء وقع الاختيار على الفرضية الأولى أو الثانية نصل إلى الفكرة نفسها أو الموقف ذاته، و ذلك لعدة أسباب: «فإما لأنهما تقودان إلى النتيجة ذاتها ، و إما لأنهما تقودان إلى نتيجتين لهما نفس القيمة ، أو لأنهما تقودان في الحالتين إلى عدم الإتفاق مع قاعدة تتقيد بها»[1]

[1] سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديم-من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنياته و أساليبه –عالم الكتب الحديثط01-2001-ص209

و عليه نلاحظ أن «هذه الحجة تقوم علىتفتيت مفهوم إلى مفاهيم متفرعة عنه قصد الحجاج»[1] و عليه يبقى كل جزء مرتبطاً بالأجزاء الأخرى من أجل الإقناع ، و من ثم خمار رسم هذه الحجة بكامل مزاياها و نمّى بها شعره الثوري لأنها حجة تثبت البرهان و الدليل و تهدف إلى إقناع المتلقي بحجج ، أي كل حجة تهدف إلى الأخرى و في هذا الصدد يقول الشاعر :

حبيبة قلبي .... سأهجر داري إلى حيث ألقاك رمز المعالي[2]

إلى الشام حيث العروبة مجد و عزّ و مفخرة للرجال

يصور الشاعر في هذه الأبيات بلد رمز المعالي و الإفتخار به، و العروبة كمفهوم الكل تنقسم منه إلى أجزاء و هي حجج لقوله بحيث نعتبرها حجة تقسيم ، كونه يرى أن من العروبة تتفرع المفخرة و المجد و العز.

يقول خمار :[3]

نناشد من أوقدوها ضراما و من حركوا الجمر فيها .... إنتقاماً

كفانا انهيارا.... كفانا انقساما .... كفانا جراحا ... كفانا سقأما.... !

بكى الشعب.... يشتاق عهدا اسلاما و أقبل يدعوا : الوئام .... الوئام

و يا نار .... كفى لظى و احتداما فلن تقهري دمع اليتامى

يمزج الشاعر بين حجج مختلفة تتضمنها الحجة التبادلية و حجة التقسيم و حجة المقارنة حيث يقارن بين شعب يعيش عهد الإنهيار والإنقسام و يشتاق إلى عهد السلام و الوئام و هي حجة تبادلية قائمة على شرح الثاني بالأول ، فالوئام المصطلح الأول تعني ما عاشه من حالة استقرار ، أما الثانية تعني ما يأمله من إستقرار و سلام و هنا تكمن علاقته بالشيء القليل المتميز بحالة

[1] عبد العزيز لحويدق-الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية-ينظر المرجع السابق-ص357.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان تراتيل حلم موجوع-ص573.
[3] محمد بلقاسم خمار- ديوان تراتيل حلم موجوع –ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع -ط2009/01 ص567.

الأمن ، أما حجة التقسيم من معانيها : الإنهيار – الإنقسام – الجراح – السقام و كذا (اللطى و الإحتدام) المرتبط بمعنى القهر والدمع و يجعل النتيجة في تحذيره الذي ورد تحذيراً ضمنياً على صيغة النداء و الأمر "يا نار كفى"و معناه الضمني :التهديد و التحذير و عليه كان قول الشاعر باديا في قوله:[1]

و يا نار .... كفى لظى و احتداما فلن تقهري دمع اليتامى

فهو يستخدم الأداة (فلن) كونها عبرت عن القهر الّذي عانّه الشعب الجزائري و بالتالي هي تكف عن قهرهم الدامي.

إضافة إلى قول آخر عبر عن حجة الاشتمال باعتبار الكل يشتمل أجزاءً و في هذا الصدد يقول: [2]

و يا ليت كل الشباب الفحول و كل محصنّة أو بتول
و كلّ الطّيور التي هاجرت و فرت بأسرابها من سهولي
و كلّ الزّغاريد محمومةً بباروده بين قرع الطبول
و كلّ الورود التي أزهرت و غابت بألوانها في أفول
و كل النسائم.... كلّ الخما..... ئل...كلّ السنابل تحت النخيل
ألا ليت ما راح منها يعود كما كان في ممكن المستحيل

فالشاعر يبين لنا أن لكل شيء طبيعته الخاصة به ، فمن طبع الشباب (الفحول) ، و من طبع الطيور (الهجرة) أسراباً ، و من عاداتنا الزغاريد المقترنة بقرع الطبول و البارود ، و من طبع الورود (التفتح و الإزدهار) ثم (الأفول) و في نهاية المطاف يختم خمار قوله بالتمني في فكرة مفادها أنه كما يوجد في المستحيل ما هو ممكن ، إذ يتمنى أن يعود ما راح ، أي ما ينطبق على

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان تراتيل حلم موجوع –م م س- ص567.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان تراتيل حلم موجوع م م س-ص568.

الكل ينطبق على أجزائه ، فكل مستحيل ممكن في نظره ، و كل ما راح لطالما يرجع في نظر "خمار" ، فشاعرنا لن يكتفي بهذا الحد و إنما أطفأ نار حرقته بتأنسه مع أصدقائه و ذكر خصالهم الحميدة و بالتالي يرى طبع كل الناس سجية الحب و هذه الحجة هي حجة شبه منطقية بِاعتبارها حجة دالة على الاِشتمال معبراً في قوله: [1]

الحبّ في كلّ النفوس سجيّة مزروعة كالنّور في الإنسان

2-إدماج الجزء في الكل أو حجة الإشتمال : L'argumentation par inclusion يسمى هذا النوع من الحجج بحجة التضمن ، «فما يصدق على الكل يصدق على الأجزاء»[2]، و عليه نلاحظ أن قيمة الكل أهم من الجزء ، و عليه يترتب عن الكل أجزاء و هذه حجج شبه منطقية، بِاعتبارها حججاً وافقت شعر خمار ، لأن الشاعر يغري النفس بالاِحتجاج بشمولية مصيبة الموت ، فالمنية مصير الكل فالمراثي ما هي إلا جزء من هذا الكل ، فصحة قوله تصح على الكل ، و هذا ما تمثل في قول بلقاسم خمار :

و نستعجل الموت إن غاب عنا و نعدو نعاتقه كالصديق؟

فالشاعر يبين أن الموت لا مفر منها لأن المنية مصير كل شخص وجد الحياة، و بالتالي تعتبر مصيرنا أما الشعب الجزائري الذي عبر الشاعر عن حالته ما هو إلا جزء من هذا الكل (الموت).

الحجج القائمة على الإحتمال: L'argumentation par le probable

الاحتمالات هي حجج شبه منطقية ، و هي أفكار متضمنة في حساب المحتمل النسبي فليس هناك أمر مطلق ، بل في أغلب الحالات محتملا ، يقول محمد بلقاسم خمار : [3]

و لو أن الرسول يعود يوما لَحَارَبَنَا عَلَى هَذِي الخِصَال

[1] **محمد بلقاسم خمار**-إرهاصات صرابية من زمن الإحتراق-المؤسسة الوطنية للكتاب-**الجزائر ط** 1986-ص47.
[2] **محمد الولي**-الإستعارة في محطات يونانية عربية و غربية-**دار الأمان-الرباط ط**1426/01ه/2005م--ص380.
[3] **محمد بلقاسم خمار**-إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-**م م س**-ص460.

و لو نزل المسيح بفلسطين لَكَفَّرَ كُلَّ نَصْرَانِي مُوَالِي

أليس من الشهامة أن ننادي و نوقظ من غفا في الإنعزَال

في هذه الأبيات يعرض الشاعر لنا بعض الخصال و هي التفرق و التقاسم و الاِنفصال ، فهو يستعمل حجة الاِحتمال في البيتين الأول و الثاني و عليه (لو) تدل على الشرط و الاِحتمال كما تدل على جملتي الشرط **(لو عاد الرسول يوما / و لو نزل المسيح بفلسطين)** و كذب جملتي الجزاء(حاربنا على هذه الخصال / لكفر كل نصراني) معاً لانتفاء النتيجة على اِنتفاء السبب.

II-الحجج المؤسسة على بنية الواقع :هذه الحجج لا تعتمد على الواقع وإنما تعتمد على التجربة المكونة للواقع ، فهذه الحجج تأتي لتفسير الأحداث و الوقائع ، فتأتي لتوضيح العلاقات الرابطة بين عناصر الواقع و أشيائه ، فالمجتمع في استخدمه لهذا النوع من الحجج ، يعتمد على تأكيد أطروحته أو خطابه من خلال اِعتماد الواقع ، و بذلك يكون أكثر إقناعاً و تأثيراً في المتلقي ، فهذه الحجج لا تصف الواقع وإنما تبنى عليه حججها و تسعى إلى إقناع المتلقي من خلال ذلك البناء و من هذه الحجج نجد : «الحجة السببية و الحجة التداولية و حجة التبذير ، حجة الاتجاه – حجة التجاوز ، و حجة السلطة و كذلك حجة الشخص و أعماله»[1] .

و عليه نتطرق إلى التتابع حيث يحتوي على حجتين و هما : الحجة السببية والأخرى التداولية بإعتبارهما مجموعة من النتائج التي تحيل على علاقة سببية من خلال أحداث متتابعة .

من خلال دراستنا لدواوين خمار يمكننا التمثيل على الحجة السببية: [2]

انطلق فإننا بهمة الأبطال

نلتقي ، و نبدع الأمجاد و المآثر

كلنا .... في وحدة المصير و النضال

[1] عبد الله صولة-الحجاج،أطره و منطلقاته و تقنياته من خلال مصنفرفي الحجاج-الخطابية الجديدة لبيرلمان و تيتيكا ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليومس- ص335/331.

[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان رحلة في رحاب الجزائر الجميلة-د ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع-ص246.

إضافة إلى قول آخر:

جئناك يا جزائر التحرير

يا موطن العروبة الكبير

تحمل في عيوننا البشائر

و فرحة الأشواق و المفاخر

نريد أن نراك من قريب

كما يرى حبيبه الحبيب

يا جنة السهول و الجبال

يحضنها شاطئها العجيب

جئناك من مدائن الأحواد

من موطن الأعمام و الأجداد

من سوريا الشقيقة المجاهدة

من فلسطين .... من لبنان الصامدة

لكي نزور مدن التحرر

و نلتقي بالبشر من نقدر

فرحتي يا أختنا بالزائر

فإننا نعتز بالجزائر[1]

ففي هذه الأبيات يعبر الشاعر عن شعور الوحدة العربية الإسلامية التي تنتهي باللقاء

و الإحتضان و الترحيب بعد الزيارة و اِعتزاز النتيجة،وحيناً نتطرق إلى التعريف بالمنطقة "الجزائر" من حيث جماليتها و تاريخها ، فجعلها مهدا للحضارة ، و بعد ذلك اِنتقل إلى ذكر وحدة مصير العرب حينما قال : "نلتقي ، و نبدع الأمجاد و المآثر" باعتبارها وحدة تؤدي إلى تعزيز العروبة.

كما أن الزيارة لمواطن عربية إسلامية تدل على الوحدة و التضامن مع الأشقاء العرب ، كون هذه الزيارة تأخذ مغزى التشجيع و التهنئة للتحرر و الاِنتصار ، منتقلا إلى اللقاء الذي دلّ هو الآخر على تعزيز القضية التحررية و خدمتها ضمن قوله : "و نلتقي بالبشر" و يختم قوله بالترحيب الزائر على الإحتضان ضمن : «فرحتي يا أختنا بالزائر».

فاستنادا إلى هذه الأبيات نجد أنها متتابعة ذات حجم تخدم الحجة السببية و من هنا تصبح النتيجة الأولى مقدمة ثانية لنتيجة أخرى هي وحدة المصير ، و الّتي تتحول بدورها إلى مقدمة ثالثة مؤدية بهذا التتابع إلى نتيجة كلية للحجة السببية ، فخمار كانت أبياته مبنية على ترابط تتابعي سببي و هي العروبة و الأخوة ، و في هذا الصدد وردت أحكام تتابعية عبر زمام الأمور :

زيارة العرب الأشقاء للجزائر تعزز الروابط العربية

ووحدة المصير ← نتيجة أولى و مقدمة ثانية بعد ذلك الاِنتقال إلى الترحيب بالأشقاء أثناء زيارتهم واِحتضان الجزائر لهم يجعل العرب يعتزون بإخوتهم أكثر ويتمسكون بوحدتهم ← النتيجة النهائية ، وهذا ما ينجر عن الحدث من نتائج

[1] **محمد بلقاسم خمار**- رحلة في رحاب الجزائر الجميلة -ص247/246.

أما الحجة التداولية :فهي «الحجة التي يحصل بها تقويم عمل ما أو حدث ما باعتبار نتائجه الإيجابية أو السلبية و من هنا كان للحجة البراغماتية تأثير مباشر في توجيه السلوك»[1]،كونها حجة تظهر عند التشكيك في صحة أمر ما ، و ليس الهدف منها تثمين حدث بالنظر إلى نتائجه بل و توجيه السلوك أو الدفع للعمل كذلك ، و انطلاقا من هذا القول يمكننا تعليل و تمثيل ذلك من ديوان الشاعر : [2]

نوفمبر....يا حبي الأكبر

يا مطلع ثورتنا الأنور

يا يوما.... كان إذا أسفر

بضباب الموتى يتعثّر

فتبنّى العزّة.... و تجزأز

و اهتز بثورتنا....يجهر

و مضى.. و النصر له معبر

شهراً تعتزّ به الأشهر

و العالم صار به يفخر

نوفمبر ....أعظم ما يُذكر

فالأبيات تبرر بأنها تحمل حجة تداولية ، حيث يحصل بها تقويم حدث نوفمبر باعتباره الحدث الأكبر الذي تولدت عنه نتائج إيجابية و سلبية منها ما حققه نوفمبر من ثورة و نصر و اِعتزاز صار العالم يعظم شأنه و يذكره في كل حين كما نتج عنه عثرات و موتى و مجازر كانت عبرة و

[1] عبد الله صولة في نظرية الحجاج دراسات و تطبيقات-م م س-ص50
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان مواويل للحب و الحزن-م م س-ص78

مثلاً و ثمنًا دفعه الأبرار لأجل تحقيق نتائج إيجابية، و بالنظر إلى هذه النتائج يتدرج الشاعر فيبين من خلال أبيات أخرى قائلا:

شدّاد العرب بك استنفر[1]

النجدة....أقبل يا عنتر

قد سلب العرب(بنو الأعور)

و مفاتن عبلة تُستعمر....

و الضاد يريدك أن تثأر

لضياع القبلة و المنبر

أقبل بجنودك يا أسمر

و استنهض خيلك أن تُعبر

و افتح بالحب لنا المعبر

و اسحق بقدومك من يغدر

أقبل ، فالثورة تتقهقر

يا نوفمبر....يا نوفمبر....؟

ليس الغرض من هذه الأبيات هو النتائج بقدر ما هو توجيه للسلوك و دفع للعمل من أجل تحقيق نتائج أفضل ، حيث يشكك الشاعر من حين لآخر في قدرة العرب و تقويم أخلاق أمة

[1] محمد بلقاسم خمار – مواويل للحب والحزن -م.م.س– ص79 –ص80.

الضّاد التي طغت عليها و دنستها المفاتن فيحاول من خلال هذه الحجة التداولية توجيه المتلقي إلى الاستفاقةوالنهوض بالهمم باستعمال صيغة الأمر (أقبل – استنهض – اسحق).

2-الغائية : حجة التبذير ، حجة الاتجاه ، حجة التجاوز:

يقال بأن الغاية تبرر الوسيلة،من هنا تكون قيمة الشيء في الغاية التي يرمي إليها ، و كل وسيلة أو سلوك يتخذه الإنسان تُعتبر غايته حجة لتصرفاته و في هذا الصدد يقول أوليفي روبل: «تضطلع الغائية التي يستبعدها العلم بدور أساسي في الأحداث الإنسانية منها تستطيع أن تشتق حججا كثيرة تؤسس كلها على الفكرة القائلة بأن قيمة الشيء تتصل بالغاية التي يكون لها وسيلة حججا لم تعد تعبيراً عن قولنا بسبب كذا و إنما من أجل كذا»[1].

يقول خمار[2]:

و استبشرت كل البرية حينها إلاّ الأرذالُ ، كُبْكِبُوا ، و تنكَّدُوا
فتآمروا....و هو الصبي لقتله و تحفّزا ، و تحرّشوا ، و توعّدوا
و استنجدوا بالشائعات لعزله و رموه بالبهتان و هو الأحمدُ
و تصايحوا للحرب ضد دعائه و صحابه ، و التابعين....و أرعدوا
حربًا على الإسلام، مهما كلّفت و توعّدوا ، و تحزّبوا ، و تجنّدوا

و حجة الغاية في هذه الأبيات تظهر أن غاية الأراذل من أعداء الإسلام هو التجند للحرب ضد الإسلام و كانت الوسائل التي تساعدهم كثيرة و متعددة و هي التآمر – التحرش – الاِستنجاد بالشائعات و البهتان... إلخ ، كونها سلوكات يحتمون وراءها من أجل بلوغ غايتهم وهي القضاء على الإسلام و كل من الغاية و الوسيلة يظهران في هذه الأبيات .

"فالغائية" تحمل حججا منها حجة "**التبذير Argument de gaspillage** "و تمثل هذه الحجة حسب رأي بيرلمان أنه : «بما أننا شرعنا أو قمنا بإنجاز هذا العمل و ضحينا في سبيله إما

[1] سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديمم مس--ص221.
[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان قصائد متنوعة – ص298.

بتضييع المال أو الجهد فعلينا أن نواصل إنجازه»[1] ، حيث تأتي حجة التبذير لإقناع شخص ما «بالعدول عن قرار التخلي عن عمل قطع فيه أشواطا مهمة لأن ذلك يعدّ هدرا للوقت و المال في الآن نفسه».[2]

و من أمثلة التبذير يقول بلقاسمخمار:[3]

فانهض عملاقاً ، منتقماً ما كنت لترضَى بالوهَنِ
عاقب من خانك....إلق بهم في جوفِ الظلمة كالعَفَنِ
و استلهم حبَّك في حذر تجد الأمجاد على السِّنَنِ

تتمثل حجة التبذير في هذه القصيدة المعنونة بـ«انهض يا وطني» للإقناع بضرورة نهوض وطنه كعملاق و مواصلة مشواره و ذلك بالسعي إلى تحقيق اِنتصارات عن طريق انتقام من الخونة ، و ذلك بالتخلي عنهم أو العدول عن اِحتضانهم كما يرمي الشخص العفن ، و عليه ينتقل الشاعر بقوله:

و استلهم حبّك في حذر تجد الأمجاد على السِّنَنِ
فاسترجع ما قد ضاع بهم و اعدْ ، اعجازَكَ للزَّمَنِ[4]

فالشاعر يجسد أن إحتواء الوطن على الأمجاد يأتي بإلهام وحب في حذر و بتأني و الغاية منها هي الصمت وتسخير كل التضحيات في سبيل ما يصبو إليه من المجد و النيل ونتيجة ذلك وضحها في قوله:[5]

و اترك حسادك في شغب بجنون الخيبة بالشَّجَنِ
ما رام الهدم لنا أحد إلا و تحطَّم.....يا وطني

[1] ينظر : عبد الله صولة-في نظرية الحجاج دراسات و تطبيقات-م م س-ص50.
[2] عبد العزيز لحويدق-الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية-م س- ص358
[3] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب-ديوان شعر-الإتحاد العام للأدباء و الكتاب العرب-الأردن-1994-ص358.
[4] المصدر نفسه ص.358.
[5] المصدر نفسه ن ص.

فهي خيبة أمل للحساد فكل من تمنى الهدم لهذا الوطن حصد هدمًا و حُطاماً ، و تظهر العلاقة بين هذه الأبيات في هذه الحجة أنه يجب على الإنسان الذي يسعى إلى تحقيق الكرامة و الاِنتصار أن يسخر كل تضحياته و أن يُضحي بالنفس و النفيس في سبيل ما يصبو إليه.

و تظهر حجة الاِتجاه و أهميتها«Argument de direction»في محاولة المتكلم أن يتحاشى حدوث أمر ليس لذاته ، و إنما للنتيجة التي ستترتب عنه ، و في هذا المجال يقول أوليفي روبل : «إن رفض أمر ما حتى و إن اِعترفنا بأنه في ذاته أمر مقبول أو جيد ، لأنه سيكون الوسيلة التي تقودنا إلى غاية لا نريدها»[1] فهذه الحجة تتمثل أساساً في التحذير و ذلك من مغبة سياسة المراحل التنازلية، في قولنا إذا تنازلت عن أمر ما مرة واحدة ، فيبقى هذا التنازل دائم الإستمرار ، أو التحذير من مغبة انتشار ظاهرة مما تسمى بحجة الإنتشار" L'argument de propagation" و عليه كانت حجة الاِتجاه واردة في قول خمار:[2]

عجباً لصديق كان أخًا

للودّ ، و للرحمة موصِلْ

لمّا أعمتْه وظيفته

و تسلّق–خانك ، و تبدّلْ

و غدا في وجهك رأس حراب

ما أحقر من ينسى خلاّ

إن صادف في يوم منهَلْ

فإذا ما عاد ، إليه العسر

[1] سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديم**م م س** -ص221.
[2] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان زفرات ووخزات خمار-ص292.

أتاه ذليلاً يتسلّلْ

كي يعلن أن المذنب تاب

حجة ابتعاد الصديق عن صديقه بسبب اعتلائه لمنصب ذلك إن صاحبها الإفتخار و الإذلال ،

فالتعجب من هذا الموقف هو نتيجة لخيانة الصديق ، و كانت حجة الاِتجاه تبرر هذه الغاية فتحاشي الصديق الواجب في نظره ، بالنظر إلى النتائج الوخيمة و هي الذل و الهوان.

و في موضع آخر من نفس القصيدة يقول :[1]

لا تعجب إن ضحكت دنيا

في وجه بليد و مغفلْ

فالعهد السائد منهجه:

لا قيمة فيه لمن يعقل

و الغابة ملكٌ للحطّاب

يبين الشاعر في هذه الأبيات حجة اِتجاه أخرى ، وهي أن لا عجب في ضيع صيت أحقار الناسوأتفههم حكمة بمفهوم البليد المغفل و يُبرر لذلك خمار أن هذا منهج العهد السائد أن لا قيمة للعقلاء، و يتبعها بمبرر آخر هو أن حياة الناس يترأسها قلِيلو الحكمة و الفكر مثل الغابة التي يكون الحطّاب ملكا بآلته أثناء القضاء على الأشجار.

و من أنواع الحجج باعتبار الغاية **حجة التجاوز**«**Argument d dépassement**»فهي حجة تختلف عن سابقيها ، كونها تتجه نحو المستقبل «و تؤكد إمكانية السير دائما نحو نقطة أبعد في اِتجاه ما دون أن نلمح السير في ذلك الاِتجاه حدا و ذلك بفضل تزايد مطرد في قيمة ما»[2]، و

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان زفرات ووخزات خمار-ص293.
[2] سامية الدريدي – الحجاج في الشعر العربي القديم -م م س– ص226.

هذا يعني أنه من أجل بلوغ غاية أو هدف معين ، لا يراعي الشخص تلك المصاعب و العواقب التي تعترض طريقه ، بل يتجاوز تلك المحن و هذا ما أشار إليه شاعرنا الذي عزم على قوة النصر والإنتصار في سبيل الوطن ، بالرغم من غربته، وآلامه و أناته إلا أنه تخطى مرحلة الخطر بتلك التجاور ، و جسد ذلك في شعره قائلاً:[1]

بالحق يا جبهة التحرير نعتصم و بالجنود التي غصت بها القمم
سيري إلى النصر و اجتاحي عوائقه فقدرنا لك كالمشتاق يبتسم
الشعب خلفك كالاعصار منطلق و خلفه أمة من خلفها أمم
سيغلب الحق رغم المبْطلين و لن يغالب الحق إن الحق منتقم
لا يعرف الشعب عزا بعد ذلته إلا إذا عز فيه السيف و القلم
و من سيجرأ و البارود منطقنا إذا تلكأ عن إنصافنا الكلم
يا جبهة رفعت للمجد هامتها كأنها بين طوفان العدا وهرم
لا السجن لا الغدر يثينها إذا انطلقت و لا الزمان و لا التهديد و الألم
رسالة الحق إن هب الدعاة لها بدا المخادع محموماً به بكم
يهيم في التيه كالمعتوه معتقداً أن المتاهة درب و الدجى قيم
حتى إذا لف و انهارت مزاعمه هوى على رأسه بالصخر يرتطم

في هذه الأبيات يظهر أن الشاعر يتمسك بحجج شبه منطقية مبنية على التجاوز ، و ذلك لأنه يرى أن صفة التمسك يكون إلا بالحق و تحقيق الإنتصار لجبهة التحرير بإجتياز عوائق حيث كان الشعب يتخطى مصاعب الحرب بالحق كالإعصار ، و يرى أن عزة الشعب لم تكن إلا بالنضال و السيف و القلم و هما عنصران مهمان لتجاوز المحنة و أن المنطق في ذلك هو البارود.

[1] محمد بلقاسم خمار-ظلال و أصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر – 1970- ص138- ص139.

و من نفس القصيدة ينتقل ضمن قول آخر مبيناً أن الضمير يدعوه إلى تحقيق البطولة ، و يراها تجري في دمهِ كاللهب معتصماً بقوله :

دم البطولة في أعراقنا لهب و يومنا الكالح المغبر مرتسم[1]

و عليه لم تتحقق إلاّ في اليوم المرتسم ألا و هو (الثورة) و هذا ما عزّزه البيت الأخير بقوله

دعاؤُنا إن أبوا بالحق محتكما فإننا بالسلاح المر نحتكم [2]

3-التعايش : (حجة السلطة-حجة الشخص و أفعاله) :

حجة التعايش هي علاقة خاصة بالذات و صفاتها أي الشخص بأفعاله ، و تتمثل :حجة الذات "Argument de l'essence" في «تفسير حدث أو موقف ما أو التنبؤ به اِنطلاقا من الذات التي يُعبر عنها أو يجليها و يوضحها»[3] ، فهي علاقة الذات بصفاتها أو الشخص بأفعاله و في هذا الصدد يقول خمار :[4]

و يل للظالم من يده ويل لذئاب الخرفان

ويل يا قدر لا أقوى ما أتفه ضعف الإنسان

"أصنام" في وطني لفظ يعني نكرات الأوثان

"أصنام" في بلدي بيت من خير بيوت الإيمان

تتعلق الحجة التي يقدمها الشاعر بتفسير مفهوم الأصنام الّذي يعبر عن الأوثان في ثقافتنا لكنه يعبر في قصيدته عن أصنام المدينة التي تعرضت إلى الزلزال، ويبين أنها مدينة ذات عمران و مساجد تعبر عن الدين.

[1] محمد بلقاسم خمار ظلال و أصداء-الشركة الوطنية للنشر و التوزيع-الجزائر-1970 -ص142.
[2] محمد بلقاسم خمار ظلال و أصداء –م م س- ص142.
[3] سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديم م م س- ص228.
[4] محمد بلقاسم خمار-ديوان مواويل للحب و الحزن م م س-ص38.

و تقوم حجة الشخص و أعماله على«مبدأ ثبات الشخصية ، بحيث إن قامت بفعل معين أو اتخاذ موقف محدد ، فلأنها تعرف بذلك الخصال المعلوم منذ زمن بعيد»[1]

و عليه حجة السلطة تتعدد فقد تكون «الإجماع أو الرأي العام، أو حديثا يتعلق بالعلماء أو الفلاسفة أو الأنبياء ، و قد تكون غير شخصية مثل الفيزياء أو الدين أو العقيدة" أو "الكتاب المقدس" ، و قد يعتمد في الحجاج بالسلطة إلى ذكر أشخاص معنيين بأسمائهم على أن تكون سلطة هؤلاء جميعا معترفا بها من قبل جمهور السامعين في المجال الذي ذكرت فيه».[2]

و في هذا الصدد يقول خمار: [3]

و سيد هذا الزمان....

يرتل في الناس سورة "نوح"

و ينذر بعد فوات الأوان....

و بعد اشتداد "العذاب الأليم"

يا ربّ....

"لا تزذ الظالمين إلا تبارا"

ويذكر بعض المواقف من سورة "الأنبياء"

و سورة "طه"

و معجزة الرب في "وادي موسى"

و كارثة الشعب في "باب الوادي"

[1] ينظر: سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديم(المرجع المذكورسابقا)-ص224.
[2] عبد الله صولة-في نظريّة الحجاج (دراسات و تطبيقات)-م م س-ص53.
[3] محمد بلقاسم خمار-ديوان بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-د ت-مؤسسة بوزياني للنشر و الوزيع ط2009/01-ص36/35.

"ووادي قريش"

و لله في كل "بدر"به زحف جيش

و نحن لنا في الليالي....

"معاوية....و قريش"

و جلّ منابرنا في المجافل

تحمل باشا....و آغا....

تسفه من يتأبط نهج البلاغة....

تذّم "عليّا" و تهدر دم "أسامة"

و ترسم بالناس ، رعب القيامة

و تمضي مسيرتنا الخاسرة

تمارس نفس الخطى العاثرة

بدون منار.... و لا ذاكرة ....؟

في هذه القصيدة تعددت حجة السلطة، حيث استهل المطلع الآتي: « و سيد الزمان.....وادي موسى» بذكر أهم المراحل التاريخية كشاهد ، حيث كان الأنبياء الحجة التي قدمها بما تحمله أسماؤهم من قصص عظيمة في تاريخ الإسلام منها قصة سيدنا نوح فيقتبس منقوله تعالى : ﴿لا تزد الظالمين إلا تبارا ﴾[1] لدعم قوله و تقوية حجته ، ثم يتدرج إلى بعض الصور من القرآن كسورة "الأنبياء" و سورة "طه" و يستشهد أيضًا بمعجزات سيدنا موسى عليه السلام ، و يربط مباشرة هذه الحجج بكارثة الشعب بباب الواد ثم وادي قريش ، و غزوة بدر و بعض عظمائها كمعاوية ثم تدرج

[1] سورة نوح- الآية 28.

إلى مرحلة تاريخية أخرى و هي عهد العثمانيين في السلطة فرمز إليها بالباشا و الآغا ، و كل هذه المراحل مرتبطة إرتباطا وثيقا بالتاريخ و السياسة ، و السلطة تمثل خصائصها كل مرحلة تاريخية و أيام العظمة في السلطة.

III-الحجج البانية للواقع:فهي حججا تعاكس الحجج المؤسسة على بنية الواقع ، لأنها تأتي لبنائه، فهي بذلك تؤسس ذلك الواقع و تبنيه ، أو على الأقل تربط بين عناصره و مكوناته،ولا يتأتى هذا التأسيس للواقع إلا بواسطة الحالات الخاصة كالمثل والإستدلال بواسطة التمثيل ، و ما يدخل ضمنها من التشبيه و الإستعارة و الشاهد ، فهذه الحجج تتخذ من عناصر الواقع مكونات تقوم بالربط بينها بعلاقات تبني واقعاً جديدا يستطيع من خلاله المحتج أو متلقي الخطاب إقناع المتلقي بفحوى ذلك الخطاب.[1]

فوجه الاختلاف بين نتائج الحجج المؤسسة، على بنية الواقع و البانية للواقع يكمن في أن الأولى تكتفي بالربط بين حادثة أو واقعة متعايشة أو متتابعة ، أما النوع الثاني من الحجج فهي تستند إلى الجمع بين الأحداث و الأشياء سواء أكانت مترابطة ترابطاً زمنيا أو مكانيا أو رمزيًا، حيث تستدل على شيء بآخر يرتبط به.[2]

و من الحجج باعتبار بنائها للواقع نجد ما يلي :

الشاهد:illustrationوهو من الحجج البانيةللواقع ، كونه يهدف إلى : «تقوية حضور الحجة بجعل القاعدة المجردة ملموسة بواسطة الحالة الخاصة و بالتالي يستشهد بهذه الحجة على قوله»[3]

و من هذا القول يلاحظ أن الإستشهاد صورة مهمة تدعم القاعدة وتؤكد على توضيحها و يكون الشاهد في الربط بين المتفقات في الجنس ، أما التشبيه فهو مقارنة بين المتباينات و يمكن للفكرة الخيالية أو الخرافية المبنية على المجاز أن تضطلع بوظيفة إقناعية «عندما نجردها من سياقها التاريخي و الأصلي ، إنها في حد ذاتها قابلة لوصمة الكذب و لكنها حينما تسلك في شاهد ما

[1] عبد الله صولة-الحجاج، أطره و منطلقاته و تقنياته-المرجع المذكورسابقا-ص336-ص343.
[2] ينظر: محمد الولي-الإستعارة في محطات يونانية عربية و غربيةم.م.س-ص399.
[3] ينظر: عبد الله صولة-في نظرية الحجاج دراسات و تطبيقاتم.م.س-ص55.

تتغلب على فنائها ، و بالتالي تكتسب شرعية جديدة بتحولها إلى البرهنة عليه بأية طريقة»[1] و من ثم فإن الشاهد يدعم الحجة و يقويها.

ويعمل الشاهد على تقوية الحجة و تأكيدها ، فإنه يعمل : «على تحريك المخلية و تجسيد الفكرة و استحضارها في صورة شاخصة لا تكمن الغاية منه فقط في تعويض المجرد بالملموس....وإنما تكمن أساسًا في تقوية الفكرة و تأكيد حُضورها في الذهن».[2]

فخمار كانت ساحته الشعرية تسرح بشواهد عِدَّة ، لأن ألمه و حسه الثوري جسدا صوراً رهيبة التشخيص و عليه يقول: [3]

أو من ربى "روما" أتيت مزارعا لتكون "مطمرة" لنهب الجائر

في هذا البيت يتساءل الشاعر عن هويته ويحاول أن يظهر حججًا رماه بها من ينكر أصله الجزائري فهناك من يراه مزارعًا من روما ليكون مطمرة للنهب، والعلاقة هنا بين المطمرة و الشاعر أنهما وسيلة لنهب وطغيان الطاغي(الجائر)،ففيها جزء من الخيال مرتبط بتاريخ وأصول في حد ذاتها قابلة للتشكيك والكذب،فهذا الشاهد يدعم الحجة ويقويها .

وفي موضع آخر يقول[4]:

هل تطفئ الجمر للمشتاق أشعارُ والشعر مذكان،في أنفاسه النارُ
والشعر إن لم يكن في اللهو مرتعه كانت له في دروب الشوك أسفار

فالشاعر في هذين البيتين يتساءل كيف يطفئ الشعر حرقة النفس و هذا ما وظفه و هو غريب عن أرض وطنه ، و في الآن نفسه يبين أن الشعر في حد ذاته نار تُحرق إذا ما دنى منها و

[1] ينظر: محمد الولي-مفاهيم بلاغية-مجلة علامات-العدد السابع عشر-ص93.
[2] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم-بلاغة الحجاج في الشعر العربي (شعر ابن الروحي)أنموذجا—مكتبة الأدب –القاهرةط01-2007م ص143.
[3] محمد بلقاسم خمار-ديوان بين وطن الغربة و هوية الاغتراب-م م س-ص27.
[4] محمد بلقاسم خمار-ديوان مواويل للحب والحزن-م م س-ص57

اقترب ، فهو يرى أن للشعر وظيفتين عبر عنها في البيت الثاني حيث مثله بمرتع لهوٍ حينًا لأنه متنفس للنفس من متاعبها كما أنه يوضح في الشطر الثاني أن وظيفة الشعر صعبة مثل من يمشي في درب شائك و هو مسافر ، و هذا الجانب الثاني نجده في الشعر الهادف كالتحرري النضالي، فالبيت الثاني بشطريه يعمل الشاهد فيه على تقوية الحجة الأولى و تأكيدها.

و يكمن دور الشاهد في "«إصغاء القبول على فكرة ما باللجوء إلى حدث قديم واقعي أو خرافي أو أسطوري أو منتم إلى التراث الأدبي و حدث صناعي إجمالي أو خيالي».[1]

2-المثال:L'exemple :يكمن دور المثال في تأسيس القاعدة خلافًا للشاهد الذي يوضح الفكرة و يقويها ، و يؤتى بالمثال في الحالات التي «لا توجد فيها عادة مقدمات"Desprémisses"،إن المحاجة بواسطة المثل تقتضي وجود بعض الخلافات في شأن القاعدة الخاصة التي جيء بالمثل لتكريسها»[2]

و يمكن أن نمثل لهذا النوع من الحجج بقول خمار :[3]

تُفرقنا الرياح و لست أدري لماذا لا تُعَلِمُنَا اللّيالي؟
جُبِلْنَا في الحياة كما نشأنا على بعض التكثُّل و الوصَالِ
و ما أعمالنا إلا بقايا تُذكِّرنا ببائدة الرّمال
وَرِثناها لِعَادٍ أو ثَمُودٍ و للأحفاد قسطٌ في المثال
فليس من الغرابة إذ ترانا و يا أسفي نعودُ إلى الزَّوالِ

يستعمل الشاعر حجة المثال المستقاة من التاريخ المشترك للعرب ليثبت أن التفريق و الشتات سمة جبل عليها العربي منذ غابر الأزمان ، وورثها لعاد أو ثمود ، و حينما قال الشاعر :

[1] محمد الولي-الاستعارة في محطات يونانية عربية و غربيةم م س-ص401.
[2] عبد الله صولة-في نظرية الحجاج دراسات و تطبيقاتم م س-ص540.
[3] محمد بلقاسم خمار-ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراقم م س-ص456.

"وللأحفاد قسط في المثال" يؤكد حقيقة علمية بيولوجية و هي الوراثة ، فللحفيد نسبة وراثية معينة من آبائه و أجداده ، و إذا كانت نهاية عاد و ثمود الزوال ، فلا غرابة أن تكون نهاية العرب مشابهة لها ، نتيجةً للصفات و الخصال المشتركة.

و يضيف الشاعر في القصيدة نفسها حجج المثال قائلا :[1]

خضوعٌ للمصائب و الرّزايَا و كِبر في غرور في هُزَالِ
نقدس بَعْضَنَا و نخُونُ بعضًا و نحيا بالتذلُّل و السُّؤالَ
و نَصْطِنعُ التَّضَامُنَ و التَّآخي بأوهامٍ تُسَطَّر في مقَال
بدايتُنا الضَّلال و قد رأينا نهَايتُنَا تعود إلى الضَّلاَلِ
ألم نَكُ في الجزيرة كالرّعَايا بلا راع نتيه مع الجمال
تضيقُ بنا المنابت في الصّحاري فتُوقِد بيننا نَارُ القتال
ألم يكُ دَارُنَا شعْرًا و صوفًا و نحن نهيم في دنيا الخيَال؟
تشتتنا الزوابع كالشظايا وتجمعنا نسمات الشمال
ألم يَكُ جمعُنا شيعًا تُنادي لبكْرٍ أو لتغلِبَ أو هلال
وادحسُ و البسوسُ لنا دليلٌ وهيجَاءُ الفُجَّارِ على التَوالِي

يؤكد الشاعر فكرة أنّ بداية العرب كانت ضلالا لذلك نهايتهم ضلالا موظفا حجج المثال فالعرب يشبهون أجدادهم في الصفات و الخصال و هي خضوع للمصائب ، و غرور و كبر و خيانة و تّذلل.

و يضيف الشاعر حجج المثال على التفرق و الشتات و الطوائف و القبائل المتناحرة وواقعهم المعيش فالتاريخ يعيد نفسه ، باستعمال أفعال كلامية غير مباشرة كالاستفهام التقريري الذي يفيد تأكيد الأمر بأفعال تأكيدية حسب تعبير "سيرل" الذي يوجه المتلقي وجهة واحدة هي الإعتراف بحقيقة ما يقوله الشاعر فلا يخالفه فيها ، لأنها مأخوذة من التاريخ المشترك بين الشعر

[1] محمد بلقاسم خمار-إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-م م س-ص457/458.

و المتلقي فالعصر الجاهلي حيث جزيرة العرب و الصحاري ، و الخيام و الجمال و الشيع و الطوائف "بكر و تغلب و هلال" و الحروب التي سجلها التاريخ "داحس و الغَبْرَاء" التي دامت أربعين سنة و هذه جميعها أمثلة تشبه الوطن العربي المشتت المفرق الخاضع لوطأة الاِستعمار في زمن الشاعر ، كما تمتزج الأفعال الإنجازية التوجيهية بالأفعال السلوكية بتعبير "أوستين" و التعبيرات بتعبير سيرل ، فهي أفعال تفيد الإنتقاد لكونها تمثل رد فعل الشاعر على سلوكات العرب منذ القديم ، فالشاعر يرفضها و يعترض عليها ، و قصده في ذلك اغتنام العبر و إلتئام الشمل و النضال من أجل الحرية لإحراز النصر،و يضيف الشاعر قائلا[1]:

دويلات العروبة هل أُبالي إذا قدّمت شُؤمِي قبل فالي

فكم أغرَاكِ قبلي أجنَبيٌ و حَّرك فيك مكمُونَ الدَّلال

و كم أشقاك مدحٌ كالخطايا و كم أردَاكِ صوتٌ : يا ليالي

و كم مِن مخلصٍ مثلي بكاكِ و أَبصَرَكِ الحقيقة كالزُّلالِ

فقابلهُ صدودٌ مِنْكِ يزْري به و برِأْيِه تحت النِّعالَ

و الشيء الملاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر مزج بين أنواع الحجج فحجة القدوة التي تمثلت في الإخلاص و حجة الشخص و أعماله فهو يجعل من أفعاله حججًا ، كما يمزج كذلك بين حجة التناقض و عدم التناسب ، و حجة المثال سبق و أن تطرقنا لدراستهم ، فالشاعر يجعل من نتيجة الإخلاص و إبصار الحقيقة هي الصدود و الإزدراء ، فكان هذا الاِمتزاج بين الحجج امتزاجا عجيبًا ، كما تمتزج العلاقة الحجاجية السببية التي يوضحها الرابط الحجاجي "الفاء" السببية بعلاقة التناقض كما هو موضحفي المقاطع التالية[2]:

أليس من الشَّهامة أن ننادي و نُوقِظ من غَفَا في الإنعزال

أليس من الجدير بأن نفادي و نجمع شملنا مثل الجبال

و نرفعها على الدنيَا يمينًا بأن نبني الحياة على النِّضَالِ

[1] محمد بلقاسم خمار-إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق- المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر- ص459.
[2] نفس المصدر-ص461/460.

فإما أن نعيش كما أردنا و إلاَّ فلنمُتْ موت الرَّجال
سبيل الموتِ غاية كل حرٍّ و مطلبُ كُلَّ من يهوَى المعالي

ففي نهاية المطاف يختم الشاعر قوله بحجة شبه منطقية و هي حجة الاشتمال ، أي إشتمال الكل على الأجزاء ، فكل الأحرار طريقهم ووسيلتهم النضال و لو أدىّ بهم إلى الموت ، لأن غايتهم نبيلة فإما الحرية وإما الاِستشهاد ، فهذا ما يجعل حجة الاِشتمال تمتزج مع حجة مؤسسة على بنية الواقع وهي الحجة الغائية التي مفادها الغاية تبرر الوسيلة ، فالغاية هنا نبيلة و الوسيلة مشروعة بل واجبة فلا بد من النضال و الجهاد من أجل النصر و الحرية.

3-القدوة: و هي من الحجج التي تبنين الواقع ، و تسمى كذلك النموذج «ومداره على كائن نموذج يصلح على صعيد السلوك لا لتأسيس قاعدة عامة أو دعمها فحسب ، و إنما يصلح كذلك للحض على عمل ما إقتداءً به و محاكاةً له و نسجًا على منواله ، و إن بطريقة غير موفقة تمام التوفيق ، إن على الشخص القدوة أو المثال أن يسهر على تلميع صورته ، ذلك إن اِنحرافًا واحدًا قد يستخدم تبريرًا لعشرات الاِنحرافات»[1].

فالشخص إذا أمر أحدا أن يعمل عملاً و يأمره بآداء الواجبات فلا بد أن يكون قدوة على نفسه حتى يكون مثالا و امتثالا أمام غيره ، فشاعرنا جعل من نفسه نموذجًا أو قدوة حسنة على المتلقي أن يقتدي بها ، و مثال ذلك ورد في قوله:[2]

هو الشعر...من رامه في بلادي وفي زمن الزيف...عاش شقيًّا
يرى نفسه منذراً و بشيراً و يحسبه ناسه فوضويا
يفرون من وجهه كالذئاب ليحيوا متاهاتهم همجيّا
نفاقا ، و زيفًا ، و غدراً و مكراً و نهبنا ، و دسّا ، و ذلا دنيّا

[1] عبد الله صولة-في نظرية الحجاج(دراسات و تطبيقات)م م س-ص56/55.
[2] محمد بلقاسم خمار-بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-م م س-ص39.

فهذا سليط ، عميل ، خبيث و ذاك تراه زعيما ، دعيّا

يجعل الشاعر من شاعر الثورة مفدي زكريا نموذجا و قدوة على المتلقي أن يُقتدى بها فقد كان شعره وطنيا يقف وقفة حق في زمن الزيق، كما يشعره أنه كان منذراً و بشيراً ثائراً يفِرُ من وجهه كل غادرٍ ماكر أو عميل سليط ، فيحتج الشاعر لفكرته بِاستعمال القدوة الحسنة.

و في موضع آخر يقتدي بالبشير الإبراهيمي قائلا:[1]

أيا إبراهيميّنا في المعالي أتبصرنا في الحضيض الخطير
لقد كنت تدعو إلى العربيّة و الدين و المنهج المستنيرْ
و كنت إلى الوحدة الوطنية في ليلنا....كالسراج المنير
عيون بصائرنا من عيونك كانت رؤى كلّ شهم بصير
و سرّ فصاحتنا من لسانك هبت تعانق شأواً أثير
و قد كنت فينا البليغ الذكي الأمين ، الحنون ، الحكيم ، الأمير
و كنت اليراع الشجاع القوي و كنت الإمام ، الخطيب السفير
و شاءت مقاديرنا أن تغيب فكان الرحيل ، و حل الزّفير
و ساد الثقافة قحط رهيب و جفّ الندى ، تحت ظلِّ السعير

فالشاعر في هذه الأبيات يجعل القارئ يتشوق لما يتميز به الإبراهيمي من محاسن الأخلاق

و الحب الديني و الوطني و فصاحة اللغة ، إضافة إلى البلاغة و الذكاء و الحكمة

و الشجاعة التي إجتمعت في شخصيته، فتدفع هذه الصفات المتلقي إلى الاِقتداء به خاصة و أن الثقافة تعتمد على اِجتماع هذه الخصال لإحياءها من جديد ، فموت هذا الشخص هو فقدان لعامل ثقافي و حضاري و الاِقتداء به إحياء لذكراه و للثقافة و الحضارة حسب قول بلقاسم خمار.

[1] محمد بلقاسم خمار-بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-م م س-ص53- ص54.

4- المقارنة: هي تقنية حجاجية إنها : «عملية تجريبية منشدّة إلى عملية بناء الواقع خاصة، وأن المقارنة حين تعقد بين طرفين لا تكون بالضرورة واقعية ، بل قد تكون مبتدعة لا أساس لها إلا سياق النص و خيال المحتج»[1] ، و عليه تكون أغلب حجج المقارنة الواردة في الشعر الثوري هي حجج واقعية مرتبطة بواقع المجتمع ، و هذا ما صوره محمد بلقاسم خمار حينما قال:[2]

إذا ساد في الناس فاجرْ

و مات الضمير (المهاجر)

و عمّ الخداعُ المتاجر

و داس الحِجى نعلُ ماجر

و غطى الضباب المحاجر

و هز الأنين الحناجر

ستغذو العقول مزاجر

و تضحي الأماني خناجر.... !؟

ففي أبيات القصيدة مقارنة مبنية على واقع مُعيش أو حجج واقعية مستقاة من واقع المجتمع ووضعه الذي يسعى إلى التغيير ، فجعل الحجة (الأولى) هي قول الحكيم اِنطلاقا من الأبيات سابقة الذكر ، حيث يعبر الشاعر في حجته عن حالة الفوضى من موت ضمير غاب ، و كثرة الخداع و المشاكل التي تخرج آلامًا و تولد ضغطًا على العقول فتنتج الفتن ثم يقارن هذه العلاقة بزمن و هو زمن القحط الذي يعبر فيه على فصل الخريف ، و عن قلة الثمار و كثرة الرياح ، و

[1] سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديم-م م س ص248.
[2] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب-م م س -ص374.

قارنهُ بموعد قطف الجراح ، و هي الحجة التي توضح و تعقد المقارنة بين طرفين وهما : زمن القحط ، و قطف الجراح و كذا فصل الخريف و في هذا الصدد يقول الشاعر:

و في زمن القحط....[1]

و في زمن المتقاعد

تسقي الحقول الرياح

و ينبث زرع الحجارة

قمحًا ، و فولاً ، و تينًا هجينًا

و يقبل فصل الخريف حزينًا

بموسم حصد القصائد

موعد قطف الجراح

كما أن الشاعر تطرق لزمن آخر و هو العصر الجاهلي الّذي عُرف باللهو و الترف ، و من جهة أخرى كان فيه وأد البنات بدلا عن الغواني و هذا ما أشار إليه الشاعر من نفس القصيدة قائلا:[2]

و في جاهليتنا....يازماني

يقول الحكيم المجاهد:

سيصبح وأدُ الشرف

بديلاً لوأد الغواني

[1] **محمد بلقاسم خمار** – ياءات الحلم الهارب –ديوان شعر الإتحاد العام للأدباء و الكتاب **العرب-الأردن**-1994– ص375.
[2] المصدر نفسه– ص375.

5-التناسب:تظهر تقنية التناسب الحجاجية في كونه يتألف في بنيته العميقة من أربعة أطراف، وهذا ما وظفه خمار في في دواوينه الشعرية ، حين يقول:[1]

فلا عجبٌ و ماضينا قريب إذا عُدْنَا إلى نفس المآل

فماءُ البحر يرجع بعد غيثٍ إلى ما كان عن طُرُقِ التِّلاَلِ

تظهر حجة التناسب في البيتين مبنية للواقع، فهي مبنية في بنيتها من أربعة أطراف

و هم : العرب و عودتهم إلى الشقاق و الخلاف ، و البحر و عودته بعد الغيث بواسطة التلال، فالموضوع و الشبيه ينتميان إلى جنسين مختلفين لكنهما يتشابهان في العودة إلى نفس المآل أو إلى الوضعية السابقة نفسها.

و في موضع آخر يقول: عن حجة التناسب

لكن طُعُومُ ثمارِهَا بين الورى مجهولة مِن سالف الأزمان[2]

و الحب أكثر ما يكون جريمَةً إن كان في الشَّهوات و الأبدان

و أخسُّ منه تفاهَةً ذاك الّذي يدعي بحُبِّ العابد المتواني

يمسي به المرءُ المُتَيَّمُ كتْلَةً مشْلُولَةً كالوَهْمِ كالأوثَانِ

تنتابُهُ الأحلامفي عرض الضُّحى و يسيرُ و الأيّام كالسَّكرانِ

ما الحّبّ إلا أن يكون شهامة و عزيمة من شعلة الإيمان

يهفو به المرء المتيم شاديا ما الحب إلا فيك يا أوطاني

ما الحُبُّ إلا أن أراكِ عزيزةً بالعلم بالرَّاياتِ بالفرسان

ما الحُبُّ إلا أن أرَاكِ جَميلَةً القَصْرِ بين حَدَائقِ الرّيْحَانِ

في هذه الأبيات يبين الشاعر بأن الحب الجريمة و الأخس منه تفاهة ، فالأول يكون في حب الشهوات ، و الثاني يدعي بحب العابد ، فالثاني أشد جرما من الأول و نتيجته الإبتعاد عن

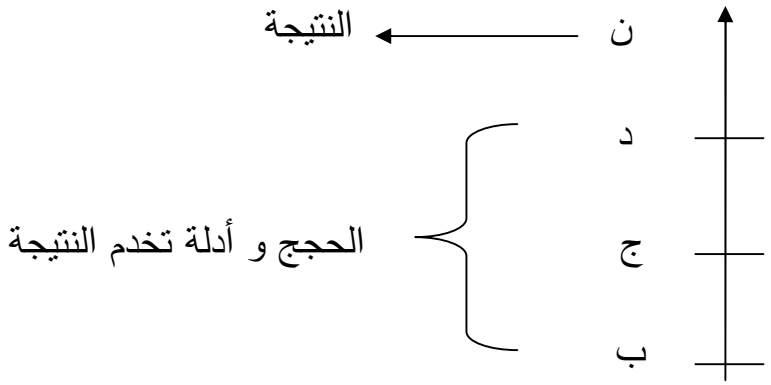
[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر ص458.
[2] نفس المصدر-ص454.

الحقيقة تبينه لفظة (الوهم) و فقدان العقل و الإرادة ، و يبينه التشبيه (كالسكران) ، ثم يعقد الشاعر مقارنة حجاجية بين هذا النوع من الحب و الحب الّذي يقصره باستعمال العوامل الحجاجية (ما إلا) على الشهامة و العزيمة و الإيمان و عزة الوطن و جماله ، فهو بذلك يترك للمتلقي فرصة الاِختيار للنوع الذي ارتضاه له الشاعر.

ثانيا : السلالم الحجاجية في شعر محمد بلقاسم خمار:

1-مفهوم السلم الحجاجي : L'echelle Aegumentative

هو علاقة ترتيبية للحجج و يمكن أن نرمز لها كالتالي :



فعندما تقوم بين الحجج المنتمية إلى فئة حجاجية ما ، علاقة ترتيبية معينة ، فإن هذه الحجج تنتمي إلى السلم الحجاجي نفسه ، فالسلم الحجاجي هو:« فئة حجاجية موجهة[1]، وهذاما يعرف نفسه بالوجهة أو الاِتجاه الحجاجي و يعني هذا الأخير : «أنه إذا كان يمكن من إنشاء فعل حجاجي ، فإن القيمة الحجاجية لهذا القول يتم تحديدها بواسطة الاِتجاه الحجاجي ، وهذا الأخير قد يكون صريحًا أو مضمرًا»[2].

فالحجة ليست معادلة رياضية أو دليلاً برهانيا فهي لا تثبت الحجة بصفة قطعية نهائية إنها

[1] أبو بكر العزاوي-اللغة و الحجاج-العمدة في الطبع – الدار البيضاء- المغرب –ط01(1426ه/2006م)- ص21/20.
[2] أبو بكر العزاوي-الحجاج في اللغة-مجلة المنارة-الصفحة الثقافية-الثلاثاء 5 ديسمبر http://www.almanarah.com –ص06

«ترافع لصالح النتيجة و هذه المرافعة واحدة إلى جانب مرافعات أخرى ممكنة»[1]

وانطلاقا من هذا القول يتضح معنى ذلك في اشتراك مجموعة من الحجج ضمن فئة حجاجية واحدة لتثبت نتيجة واحدة و عليه اكتشف "ديكرو" الطبيعة السلمية التفاضلية التي تميز العلاقة بين الحجج من حيث قوتها في مساندة النتيجة ، و قد صاغ هذه الخاصية صياغة عامة على النحو الآتي : «إذا قلنا إن متكلم يضع الملفوظين (م1) و (م2) ضمن (فئة حجاجية واحدة) تشترك عناصرها في إسناد نفس النتيجة (ن) فإننا نلاحظ أن المتكلم يعتبر (م1) أقوى من (م2) في علاقتها بالنتيجة(ن) و على هذا الأساس يتضح أن المتكلم يرى القبول باستنتاج النتيجة (ن) من الملفوظ الأول يستلزم القبول باستنتاج (ن) من (م1) ، يستلزم القبول باستنتاج (ن) من دون أن يكون العكس صحيحاً» ، باعتبارها حججًا تتفاوت مرحلة اختلافها من حيث القوة و الضعف ، واختلاف قوة كل حجة في إسناد هذه النتيجة الواحدة هو ما يعطيها السمة التفاضلية.

عرّف طه عبد الرحمن السلم الحجاجي بأنه : «عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية و موفية بالشرطين التاليين :

1/ كل قول يقع في مرتبة ما من السلم يلزم عنه ما يقع تحته ، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

2/ كل قول كان في السلم دليلاً على مدلول معين ، كان ما يعلوه مرتبة دليلاً أقوى عليه»[2]

تنطلق نظرية السلالم الحجاجية عند ديكرو من إقرار التلازم في عمل المحاجة بين قول الحجة "ق" و نتيجة "ن" ، و معنى التلازم أن الحجة لا تكون حجة بالنسبة للمتكلم إلا بإضافتها إلى النتيجة ، مع الإشارة إلى أن النتيجة يصرح بها أو تبقى ضمنية ، و يتضح ذلك من خلال المثال

[1] رشيد الرضي-الحجاجية اللسانية و المنهجية البنيوية ضمن كتاب الحجاج مفهومه و مجالاته دراسات نظرية و تطبيقية في البلاغة الجديدة- ج02/الحجاج مدارس و أعلام/عالم الكتب الحديث-ط01-1431-2010-ص104

[2] طه عبد الرحمن-اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي-المركز الثقافي العربي-ط01-1998-ص277.

السؤال : ماذا تريد أن تفعل اليوم ؟

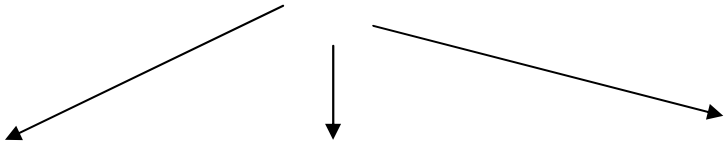
الجواب : ألا ترى أن الطقس جميل ؟

فالإستفهام في قول (ج) يمثل حجة لفائدة نتيجة ضمنية للنزهة و إن لم يقع التصريح بالنتيجة[1]

و عليه يتسم السلم الحجاجي بما يلي :

أ- أن كل قول يرد في درجة ما من السلم يكون القول الّذي يعلوه دليلاً أقوى منه بالنسبة لـ"ن"

ب- إذا كان القول "ب" يؤدي إلى النتيجة "ن" فهذا يستلزم أن "ج" أو "د" الذي يعلوه درجة يؤدي إليها ، و العكس صحيح ، فإذا أخذنا هذه الأقوال : [2]



حصل زيد على الشهادة الخاصة بالتعليم الثانوي

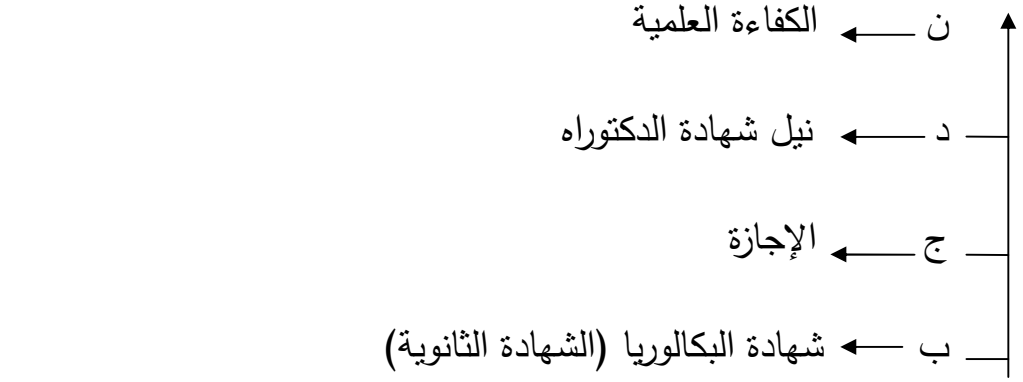
حصل زيد على شهادة الإجازة

حصل زيد على شهادة الدكتوراه

إذا تعتبر هذه الحجج حججا تنتمي إلى نفس الفئة الحجاجية ، و إلى حكم حجاجي واحد ، فكلها تؤدي إلى نتيجة مضمرة من قبيل كفاءة زيد أو مكانته العلمية ، أما القول الأخير ضمن الأمثلة السابقة هو الّذي سيرد في أعلى درجات السلم الحجاجي ، لأن حصوله على درجة الدكتوراه هو أقوى دليل على مقدرة زيد و مكانته العلمية ، و بالتالي نشير إلى ترميز هذا السلم:

[1] شكري المبخوت-نظرية الحجاج في اللغة :ضمن كتاب : أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم-إش:حمادي صمود-منشورات كلية الآداب منوبة-تونس-1998م-ص363.

[2] أبو بكر العزاوي-(اللغة و الحجاج)-ينظر(المرجع المذكورسابقا)-ص21/20.



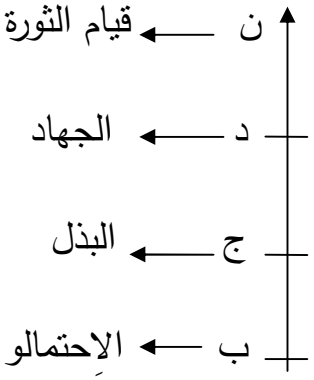
و إستناداً إلى ما ورد في السلم الحجاجي و تمثيل درجاته من الأقوى إلى الأضعف أو عكس ذلك ضمن الحجج ، فإن هذا السلم لا ينطبق على الألفاظ فقط ، بل على الجمل كذلك و حتى يتضح هذا القول يجب أن نتطرق إلى دراسة السلالم الحجاجية في الشعر الثوري عند محمد بلقاسم خمار ، حيث كان شعره نموذجًا لما صدر من قول يحمل دلالات و براهين و حججًا تثبت القول ، و في هذا الصدد يقول بلقاسم خمار : [1]

جهاداً ، و بذلاً ، و احتمالاً ، و جرأةٍ تخرُّ لها أعتى الجباه ، و تَدْحَرُ

إلى أن بدا فجر الخلاص مهلَلاً و عم ربوع الذود نصرٌ مُؤَزَرُ

في هذه الأبيات يفتخر الشاعر بقيام الثورة ، الثورة التي اتصف المجاهدون الأشاوس فيها بالصبر و الجلَّد و قوة الإيمان و السعي الحثيث للشهادة ، من أجل صيانة العرض و تطهير الأرض ، فلفظة (تخر) تدل على الاِستسلام و الخنوع لمن كانت قوته أكبر و جبروته لا يقهر، فهذه الحجة تتحدد ضمن سلم حجاجي من الأضعف إلى الأقوى ترتيباً عمودياً ، فقيام الثورة يحتاج إلى جهاد ، و الجهاد يأخذ في معناه البذل و يتطلب الاِحتمال و الجرأة ، و بالتالي يتضح مخطط السلم الحجاجي لهذا المثال :

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان تراتيل **حلم موجوع**-دت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع**ط**01-2009-ص526.



إضافة إلى قول آخر :[1]

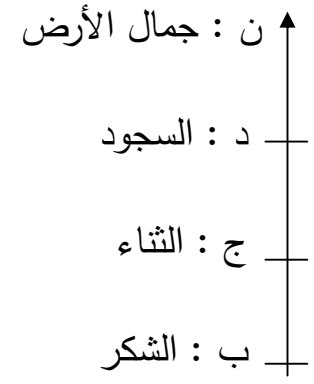
و من لم يحركه الجمال بأرضنا فيسجد للرحمان....يثني ، و يشكر !؟

و من لم تلامسه الرمال بوحيها فيهتز مأخوذا.... و يشدو ، و يشعر !؟

و من لم تعانقه الجبال بهامها فيحضن آفاق الحياة.... و يبصر !؟

و من لم تغازله السهول بسحرها فيعدو فسيح الصدر ، يحنو ، و يؤثر!؟

الشاعر في هذه الأبيات يتغنى بجمال الجزائر ، فلا أحد ينكر جمال بلده و ما تحويه من خيرات و نعم ، و هذا ما جاء في عناية الله عز و جلّ لهذه الأرض فالشكر و الثناء يتم بالسجود ، فهذا البيت يحمل حجة تتحدد ضمن سلم حجاجي كان مأخذه متناص مع قوله تعالى :﴿ ولله يسجد ما في السموات وما في الأرض من دابة والملائكة وهم لا يستكبرون﴾[2] ، فدلالة السجود هي الاِعتراف بنعم الله و الشكر و هذا ما نشير إليه عبر سلم حجاجي.



[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان تراتيل حلم موجوع-د ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط01-2009-ص529.
[2] سورة النحل-الآية49

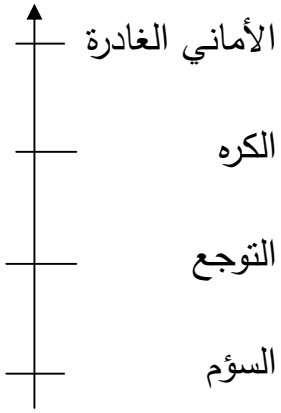
و في موضع آخر يقول: [1]

وطني ....سئمت تطلعي و توجعي و كرهت فيك صدى الأماني الغادرة

كم مرة ، و عدوك نصراً باهراً فإذا بوزارة تؤازر ، وازرة

يصرخ ثانية خمار في لحظة أخرى بسبب الأماني التي ضاعت كلها ، و لم يتحقق منها شيء بعد استرجاع النصر فهو يعلق أنه ملّ الإنتظار و سئم الحياة و كره الترجي في وطن ظلّ عبوساً ذا آمال سرابية كاذبة ، و عليه تتمثل الحجة التي أدلى بها في عدم تحقيق الأماني بِاعتبارها غدراً أدى به إلى السأم و التوجع.

و علينا أن نمثل قوله ضمن سلم حجاجي :



فالشاعر في هذا البيت استحضر قول زهير بن أبي سلمى حينما تقدم سنه أعلن عن سأمه للحياة قائلا : [2]

سئمت تكاليف الحياةِ و من يَعِيش ثَمانِينَ حولاً لا أبًا لَكَ يَسْأَمِ

و إنطلاقا من هذا القول نجد خمار يحدد حجته بتدرج نسبي ما بين القوة و الضعف

2/قوانين السلم الحجاجي ضمن دواوين الشاعر بلقاسم خمار:

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان تراتيل حلم موجوع**م.م.س**-ص558

[2] أحمد أمين الشنقيطي-شرح المعلقات السبع و أخبار شعرائها-تح:**محمد عبد القادر الفاضلي**-المكتبة المصرية-بيروت-**لبنان**-دط-2005-ص86.

1-قانون الخفض:La loi d'abaissementيوضح الفكرة التي ترى أن النفي اللغوي الوصفي يكون مساوياً للعبارة"moins que" فعندما نستعمل جملا من قبيل :

* الجو ليس بارداً

* لم يحضر كثير من الأصدقاء إلى الحفل

فنحن نستبعد التأويلات التي ترى أن البرد قارس و شديد ، أو أن الأصدقاء كلهم حضروا إلى الحفل ، أما القول الثاني سيؤول كما يلي :

لم يحضر إلا القليل منهم إلى الحفل .

و عليه تتجلى صعوبة صياغة هذه الوقائع في أن الخفض الذي ينتج عن النفي لا يتموقع في السلم الحجاجي ، فلا تندرج الأقوال الإثباتية من نمط : "الجو بارد" و الأقوال المنفية من نمط : الجو ليس بارداً في الفئة الحجاجية نفسها ،و لا في السلم الحجاجي نفسه[1]

فهذا القانون يفيد أنه :«إذا صدق القول في مراتب معينة من السلم فإن نقيضه يصدق في المراتب التي تقع تحتها»[2]

و منثمنستدرج لقول بلقاسم خمار ضمن سلمية قانون الخفض: قائلا في هذا الصدد :

و يغيب وهج العزّ....كبر الأنف حيث تداس محصنة ، و تكرم فاجرة[3]

و تضيع آمال الشباب ، مع العذاب مع المهانة....بالسراب محاصرةٌ

في هذه الأبيات يبين الشاعر أن أصحاب الحكمة غابوا في بلاد عربية تتوفر فيها كل الوسائل، فقوله في البيت :«و يغيب وهج العزّ....»هو قول مثبت لا يمكن أن يكون القول المنفي: «ما غاب وهج العزّ» في درجة من درجات السلم نفسه لتفادي التناقض ، أما نقيض القول يصدق في

[1] أبو بكر العزاوي-اللغة و الحجاج-المرجع المذكورسابقا-ص24.
[2] طه عبد الرحمن-اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي- (المرجع المذكورسابقا) -ص277.
[3] محمد بلقاسم خمار-ديوان تراتيل حلم موجوع-د.ت- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط2009/01-ص557.

المراتب التي تحتها ، بمعنى إذا صدِق قوله : «و يغيب وهج العزّ» فسيصدق القول الذي تحته : «و تضيع آمال الشباب» أي يصدق على الدرجة السلمية التي تحتها.

و غير هذا القول يقول خمار في موضع آخر:[1]

أُسائل قفر البيد أهلا فقدتهمْ و ما افتقدوني حين صدوا و أبحروا

و ظلم ذوي القربى أشد مضاضة عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ....و أَخْطَرُ

و لكن قلبي لم يزل عالقًا بهم و حبي لهم–حتى و لو ضيم– أخضر

فانطلاقًا من هذه الأبيات نرى أن المعاناة و الظلم أحد الهواجس التي لم تفارق "خمار" ، فهو يميل إلى القرابة ووصل الأحبة حيث ينبذ من لا يراعي صلةً و قرابة المجتمع الجزائري ، فيظهر الخفض في السلم الحجاجي في درجتين من درجات السلمفي قوله في البيت الثاني:

«وظلم ذوي القربى.....» هو قول يثبته الشاعر و لا يمكن أن ينفيه بقوله : «ليس ذوي القربة أشد مضاضة» فإذا صح قوله في هذا البيت يستدرك(ذا القربى) بدل النفيبقوله «لكن قلبي لم يزل عالقا بهم....و أخضر» كرابط في السلم الحجاجي حتى يؤكد على صدق الدرجة السلمية، وفي نفس الوقت يبين واقع صلة القرابة في المجتمع الجزائري و عدم الإستغناء عنها بالرغم من ظلم الأقارب في بعض الأحيان ، و قد عبر عنها في مقدمة حجاجية قبلها في قوله : «أسائل قفر البيد أهلا فقدتهم» ، ففي هذا القول إثبات بأن أهله ابتعدوا عنه ، و هو قول مثبت و لم ينف بقوله : "ما فقدتهم" لأنه مازال متشبتا و متمسكا بهم ضمن قوله : «ما افتقدوني حين صدوا و أبحروا» ، فإذا صدق قوله في هذا البيت فسيصدق القول الذي تحته في البيت الثاني : «و ظلم ذوي القربى....»بمعنى يؤدي إلى الوجع و التألم كما يصدق قوله : "لم يزل عالقًا...." في الدرجة السلمية التي تحتها.

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان تراتيل حلم موجوع-د ت- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط 2009/01-ص526.

2-قانون تبديل السلم : "La loi de Négation"

و يسمى كذلك بقانون النفي و يقتضي أنه :«إذا كان القول دليلاً على مدلول معين ، فإن نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله»[1]

فإذا كان قول ما "أ" مستخدماً من قبل متكلم ما ليخدم نتيجة معينة ، فإن نفيه(أي ، أ) سيكون حجة لصالح النتيجة المضادة[2] و بعبارة أخرى فإذا كان "أ" ينتمي إلى الفئة الحجاجية المحددة بواسطة "لا –ن" و نمثل ذلك بالأمثلة التالية :

1. زيد مجتهد ، لهذا نجح في الإمتحان.

2. زيد ليس مجتهداً ، إنه لم ينجح في الإمتحان.

فإذا قبلنا الحجاج الوارد في المثال الأول و جب أن نقبل كذلك الحجاج الوارد في المثال الثاني.

و هذا ما أجلاه محمد بلقاسم خمار لما قال :

المرأة الوفية اللبيبة في عهدنا ليس لها سلطان[3]

و المرأة الجريئة المريبة هي التي لها في الساح شأن

فنجد قانون النفي في هذين البيتين ، حيث تمّ نفي في قوله «ليس لها سلطان» بالنسبة للمرأة الوفية العفيفة و هي دليل على مدلول معين أن في عهد الشاعر لا يولي اِهتماماً بالمضامين و بالقيم و هذه النتيجة تكون لصالح الحجة المضادة و هي أن المرأة الجريئة لها شأن و سمعة مرموقة ، فمدلولها أن هذا العهد يولي اِهتماماً بالشكليات ، فالحجة الأولى هي لصالح الحجة المضادة ، أي نقيضة الأطروحة الأولى.

[1] طه عبد الرحمن-اللسان والميزان أو التكوثر العقلي- (المرجع المذكورسابقا) - ص278.
[2] أبو بكر العزاوي-الحجاج في اللغة– مجلة المنارة " http://www.almannarah " .
[3] محمد بلقاسم خمار-ديوان تراتيل حلم موجوع-دت- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط2009/01-ص554.

إضافة إلى قول آخر وضح فيه قانون النفي ضمن دواوينه الشعرية:

عرفناك يا تموز ، منذ كنت قاصرا تمر حزينًا ، دامي الجرح تزفرُ[1]

فكنا نرى في وجهك الله غاضبا و كنا نرى في زنْدك الشعب يكبر

إلى أن طغت منا الغيوم فأمطرت بنا ثورة....وانهال نهراً نفمبرُ

و أيقظت الدنيا خطانا ، فأنشدت : جزائرُ....عن تموزها ، اليوم تثأرُ

فتظهر حجة الشاعر في وصفه لتموز الحسين القاصر الّذي كان له دلالة الغضب ، فكان قد ولّد حجة مضادة هي نقض لأطروحةٍ و يتجسد ذلك في قوله : «حيث أمطرت الغيوم.... ، ثورة نوفمبر» ، و ما يدل عنه البيت الأول و نقيضه في قوله :

إلى أن طغت منا الغيوم فأمطرت بنا ثورة....وانهال نهراً نفمبرُ

و كذلك قوله :«أيقظت الدنيا خطانا» ، فهذا يدل على نفي مدلول الخطاب.

3-قانون القلب La loi d'Inversion :يفيد هذا القانونأنه «إذا كان أحد القولين أقوى من الآخر في التدليل على مدلول معين، فإن نفيض الثاني أقوى من نقيض الأول،في التدليل على نقيض المدلول»[2]،ويرتبط قانون القلب أيضا بالنفي ويعدّ تتميمًا له،ومفاده «أن السلم الحجاجي للأقوال المنفية هو عكس الأقوال الإثباتية»[3].

يقول محمد بلقاسم[4]:

قالوا...وقالوا:كائن لا ينتمي لعشيرة...بل أنت ألف عشائري !؟

يتضح من قول الشاعر بأن الحجة تمثلت في شطر البيت ضمن قوله:«كائن لا ينتمي لعشيرة»فهي أقوى بالنسبة للرأي الأول تقع في أعلى درجات السلم،لكن يظهر نقيضه ويقلب السلم

محمد بلقاسم خمار-ديوان تراتيل حلم موجوع-د.ت- مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط2009/01-ص525.

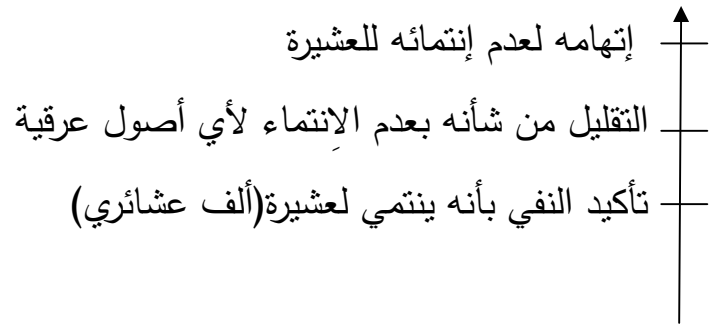
[2] طه عبد الرحمن-اللسان والميزان أو التكوثر العقلي- (المرجع المذكورسابقا)- ص278.

[3] أبو بكر العزاوي – الحجاج في اللغة – مجلة المنارة – ص05.

[4] محمد بلقاسم خمار- ديوان بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-د.ت-مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع ط01-2009 ص28.

فيقع أدناه لذلك يصبح أقوى من الحجة الأولى،وهكذا يتم قلب السلم الحجاجي في قوله:«بل أنت ألف عشائري».

وعليه نمثل قول خمار ضمن السلم الحجاجي التالي:

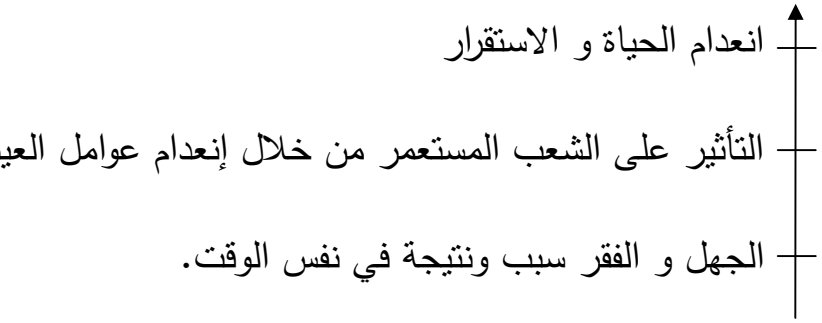


ففي هذا البيت يبين الشاعر التناقضات التي عاشها والتُهَم التي مست وجوده و كيانه بعدم انتمائه لأي أصول و عشيرة،وهذا الكلام يؤكد عكسه من خلال السلم الحجاجي،سلم القلب للأحكام المنفية فيثبت من خلال عكس القول المنفي.

- وفي موضع آخر يظهر النفي في قولالشاعر:

فلا حياة ولانور ولاأمل والجهل والفقر أنياب لكم وفم[1]

حيث يبدأ الشاعر حجته بأن كل العوامل مؤدية إلى الحياة و السعادة والأمل منعدمة،مادام هناك جهل وفقر يفترسان هذه العوامل،وبذلك تكون حجة النفي أقوى وهي نتيجة للحجة الثانية التي تمثلت في عجز البيت،حيث ينقلب السلم بعد ظهور النتيجة،وهذا ما نبينه ضمن السلم الحجاجي الآتي:



[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان ظلال وأصداء-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع –الجزائر -1970-ص140

الروابط الحجاجية الموظفة في دواوين بلقاسم خمار: لما كانت للغة وظيفة حجاجية ، و كانت التسلسلات الخطابية محددة بواسطة بنية الأقوال اللغوية ، فقد اشتملت اللغات الطبيعة على مؤشرات لغوية خاصة بالحجاج ، و عليه فاللغة العربية تشتمل على عدد كبير من الروابط و العوامل الحجاجية التي «يمكن أن نُعرفُها إلا بالحالة على قيمتها الحجاجية»[1].

و من ثم نتطرق إلى مفهوم الرابط الحجاجي باعتباره : «يربط بين ملفوظين أو أكثر في إطار اِستراتيجية حجاجية واحدة»[2]

فإذا قلنا : زيد مجتهد ، إذن سينجح في الإمتحان ، فهذا المثال يشتمل على حجة و هي (زيد مجتهد) و نتيجة ذلك هي (النجاح) و الرابط الحجاجي هو (إذن) الذي ربط بين الملفوظين.

و قد ميز أبو بكر العزاوي بين أنماط عديدة من الروابط منها: [3]

1- الروابط المدرجة للحجج مثل الكاف حتى- بل- لكن ، فالشاعر يرسم حججه القوية ضمنها ، و هناك روابط مدرجة للنتائج مثل : إذن ، لهذا ، بالتالي ، حيث تقوم بالربط بين قولين فأكثر ، ضمن هدف إقناعي واحد ، و لكن لكل رابط حجاجي سمة حجاجية تميزه عن غيره.

و على هذا الأساس تتميز أشعار "محمد بلقاسم خمار"بحِّدةِ و قوة هذه الروابط و هذا ما يرجع إلى حالته النفسية بإعتباره كان أسيراً و غريبا عن أرض وطنه و كذلك جسد واقع مجتمعه أنذاك و هذا ما جعله يستعمل روابط عديدة ، كما أن طبيعة الدواوين كانت حافلة بالروابط و العوامل إلا أننا وجدنا أن سمة نصوصه الشعرية تحمل في ذاتها روابط منطقية ، جعلت خطابه حماسياً ثورياً كونه يحمل حجاجية و هذه الحجاجية تحدد الدلالات التي يفصح عنها كل عنوان في بُنيتيه (السطحية و العميقة)[4] ، بتفتيت وحداته اللغوية و محاورتها اِنطلاقًا من العنوان إلى محتوى

---

[1] أبو بكر العزاوي-اللغة و الحجاج- العمدة في الطبع – الدار البيضاء- المغرب-ط01-1426هـ/2006م - ص24.
[2] نفسالمرجع -ص30.
[3] ينظر المرجع نفسه- ن ص.
[4] تشومسكي-البنية السطحية (هي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي ينطق بها المتكلم ، أما البنية العميقة هي القواعد التي أوجدت هذا التتابع أو البنى الأساسية التي يمكن تحويلها لتكوّن جمل اللغة)-الألسنية في علم اللغة الحديث-مشال زكريا-المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع-بيروت-دط-1980-ص267

الديوان، ومن محتوى الديوان إلى العنوان ، و هذا ما يدل على تلك التناسق و التناغم مع نسيج القصائد في الديوان.

كما نجد بعض الأدوات اللغوية تضطلع بدور حجاجي ، يتمثل في «الربط بين قضيتين

و ترتيب درجاتها بوصف هذه القضايا حججا في الخطاب»[1] ، و لا سيما أن هذه الأدوات اللغوية هي التي تساعد على ترتيب الحجج و الربط بين محتوياتها و بالتالي ترسيخها في ذهن المتلقي ، أي تؤدي إلى تماسك و تفاعل الخطاب ضمن دورها الحجاجي ، و هذا ما أشار إليه ديكرو حين أعطى أهمية خاصة للعلاقات التي تعبر عن نفسها مُحَاجَجَةً و استنتاجًا،وبالتالي لا تنظم الجمل فقط التي يكون فيها المقطع الثاني معطى بوصفه تبريرًا أو نتيجة للمقطع الأول و هذا يطلق عليه بالمصطلح الفرنسي "روابط المساوقة"[2] و من هذه المنطلقات الأولية نصوغ حديثنا عمَا وُجد من روابط عند الشاعر.

1/ الرابط الحجاجي بل:و هي أداة ربط بين قولين ، و معناها «الإضراب عن الأول و الإثبات للثاني»[3]

و يتحدد دورها في الربط نفيًا و إيجابًا حسب السياق الذي ترد فيه ،كونها تأتي« لتدارك كلام غلط فيه.....و تكون لترك شيء من الكلام و أخذ غيره»[4].

و من هذا التعريف يظهر جليًا في قول محمد بلقاسم خمار : [5]

و نحاكي أجدادنا لا بفعل بل بلغوٍ من الخيال نردد

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري-استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديد-بيروت ط01-2004-ص508
[2] ينظر: أوزو و الديكرو-جان ماري سشفاير: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان-تر: منذر عياشي-ص505
[3] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد- المقتضب في اللغة- مكتبة مشكاة الإسلامية- 2004/12/14- الجزء الأول- ص05.
[4] أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي-معاني الحروف-مكتبة مشكاة الإسلامية-ميلود بن عبد الرحمن-14/جمادى الثانية1426-المرافق لـ2005/07/20-ص06.
[5] محمد بلقاسم خمار-ديوان مواويل للحب و الحزن-م م س-ص43.

يعبر الشاعر في هذا البيت عن حالة الضعف و التبلد التي تصيب بني قومه حيث يؤكد أنهم يحاكون أجدادهم بخيال دون أن يصف محاكاتهم بالفعل و بالتالي فهو ينفي القول الأول و هي المحاكاة بالفعل و يثبت القول الثاني أي المحاكاة بالخيال.

وظف خمار الرابط "بل" ضمن قول آخر:[1]

قالوا هجين أنت....لست بخالص زرعتك في حقب دماء الآخر

قالوا....و قالوا : كائن لا ينتمي لعشيرة....بلأنت ألف عشائري !؟

في هذين البيتين يذكر الشاعر انتقاد الناس له بنفيه و عدم انتمائه للعشيرة ، وذلك يؤكده بنقيضه«بل أنت ألف عشائري!؟» بالإثبات ، وبذلك يتحدد القول الأول بنفي إنتمائه للعشيرة ، أما ما صدر في القول الثاني فهو إثبات لإنتمائه للعشيرة و هذا ما يمكن أن نحدده من سلم حجاجي :

ن ← بنو العرب كلهم إخوة.

إنتماؤه للعشيرة.

بل.

عدم إنتمائه للعشيرة.

و في موضع آخر يقول الشاعر : [2]

هزه الشوق فناجى و اشتكى و رمى الصبر بعيداً.... و بكى

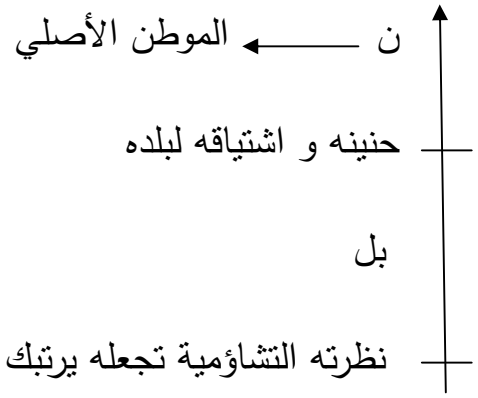
لم تعد تلهيه عن أشجانه سلوة....مهما إليها سلكٍ

نسمة الأفجار لا تنعشه بل يلاقي صفوها مرتبكًا

في هذه الأبيات ينفي الشاعر بأن نسمة الفجر لا تنعش الغريب و يثبت بأنها تربيك لصفوها ، فهو إضراب عن الأول لأنه مشتاق غير صابر في بلاد الغرباء ، و يربط هذا القول بالإثبات

[1] محمد بلقاسم خمار-بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-م م س- ص28.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-م م س- ص431.

الثاني بأن كل ما يبدو جميلا في الغربة بالنسبة إليه مُرْبك بضيق النفس و هذا ما نحدده ضمن سلم حجاجي :



2/الرابط الحجاجي لكن:هي أداة حجاجية تربط بين قولين متفاوتين في القوة ، و هي تفيد الإستدارك وهو«تعقيب الكلام بإزالة بعض الخواطر و الأوهام التي ترد على الذهن بسببه، و هو يقتضي أن يكون ما بعد أداة الإستدراك مخالفا لما قبلها في الحكم المعنوي»[1] فاستعمال هذه الأداة يكون من أجل إزالة الوهم و إبعاده فـ«كأنك لما أخبرت عن الأول بخبر، خفت أن يتوهم من الثاني مثل ذلك ، فتداركت بخبره إما كان سلبا أو إيجاباً، ولابد أن يكون الخبر الثاني مخالفا للخبر الأول لتحقيق معنى الإستدراك»[2].

حيث يقع القول الثاني بعد "لكن" أقوى من القول الأول فـ«الدليل الّذي يرد بعد "لكن" يكون أقوى من الدليل الذي يرد قبله ، و تكون له الغلبة بحيث يتمكن من توجيه القول بمجمله ، و بالتالي تكون النتيجة التي يقصد إليها هذا الدليل و يخدمها هي نتيجة القول برمته»[3].

و من ثم تنحصر النتيجة النهائية في القول الثاني، وفي هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار:[4]

و أعماقها من نفيس الكنوز و خيراتها من رحاب الأمان

و لكن إنسانها لا يبالي و لا يتذوق منه الحنان

[1] عباس حسن-النحو الوافي-مع ربطه بالأساليب الرفيعة و الحياة اللغوية المتجددة-دار المعارف-مصرط04/ج03/ص616.
[2] موفق الدين يعيش ابن علي بن يعيش النحوي،شرح المفصل-إدارة الطباعة المنيرية بمصر-ج08/ص80.
[3] أبو بكر العزاوي-الحجاج و الشعر –(نحو تحليل حجاجي لنص شعري)-مجلة دراسات سيميائية/أدبية/لسانية-ص374.
[4] محمد بلقاسم خمار-بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-دت- مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع –ط0-2009-ص81.

نلاحظ في هذين البيتين أن لكن هو رابط حجاجي يربط بين معنيين للتعقيب ، إذن فما بعد أداة الاِستدراك منافٍ لما قبلها ، فهو من جهة يصف غنى بلاده بالخيرات و الكنوز و يستدرك و يُعقب بأن الناس لاتستشعر هذه النعم و لا يستفيد من هذه الخيرات بسبب لا مبالاته فتداركنا بهذا الخبر سلباً و مخالفا للخبر الأول فتحقق معنى الاِستدراك .

و يقول : خمار ثانية من نفس القصيدة

و لكن نوائبنا إن ترامت تمادت....و كنّا لها كالحبايب [1]

فيظهر القول بعد "لكن" منافيا لما قبلها ، ففي الأبيات الأولى نجد سلماً حجاجيا ، حيث يرى أن الكون يمر بالنوائب و هذه الأخيرة محملة بالمصاعب و علاقتها بإنطلاق الناس في حرب عليها و النتيجة ذهابها بعدما خلفت المتاعب ، ثم يستدرك بأن النوائب تترامى و تتمادى ليحدث التناقض فتصبح علاقتها مع الإنسان علاقة محبة.

و في هذا الصدد يواصل خمار تتابع الكلام من نفس القصيدة قائلا :[2]

لقد كان شعبي يُحبُّ البقاءْ و يهوى الأماني ، و يحيا الرجاءْ
و كان بشوشًا و دودًا ، صمودا و كم أعجزت روحه الغُرَبَاءْ
و لكنه....منذ عهدٍ قريبٍ أحالته أكبادُه للشقاءْ
فصار كما شاءه الجهلاء ضعيفًا ، كئيبًا ، حزين اللقاءْ
وأمسى....إذ قيل شعب الجزائر أجهش أحبابه بالبكاء !؟

في هذه الأبيات يبين الشاعر تغير حال الإنسان تثبته "لكن" الاِستدراكية فبعدما كانت حَالُهُ مستقرة و سعيدة تغيرت إلى نقيضتها ، أي الشقاء ، فأصبح عكس الحالة الأولى ضعيفًا ، كئيبا، حزينًا ، باِعتبارها سلالم حجاجية نتيجة لحالته الأولى.

[1] محمد بلقاسم خمار-بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-دت- مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع –ط0-2009-ص82.
[2] نفس المصدر-ص84.

3/ الرابط الحجاجي حتى:وهي من روابط السلم الحجاجي، حيث يكمن دورها في ترتيب عناصر القول، ويفهم معناها الوظيفي من السياق الّذي ترد فيه، وبترتيب القول يظهر في أشعار محمد بلقاسم خمار أثناء توظيفه لهذا الرابط و هذا ما يدل على إستعمال "خمار" نطاق القول كثيرا ، فهو لا يشعرنا بتلك الغيابية بِاعتبارها مكان نقاط القول، وإنَما يطلب من المتلقي أن يوظف ما يراه مناسباً أثناء قرائته للنص ، لتزداد القصيدة تفتحًا أمامه ، ويزول ما قد يعتريها من غموضٍ ، و في هذا الصدد يقول بلقاسم خمار:

أهواك طيفًا لم يزل يختال في تلك الرحاب [1]

أهواك ثغرًا ساحرًا بالحب يبسم بالرضاب

أهواك زندا ثائرًا يجتاح ليلي بالحراب

أهواك فكرًا هائمًا في الكون موتور الضباب

ما أنتِ....يا دنيا الجزائر يا شقائي....يا عتابي؟

أهواك حتى في الدمار و بين أنقاض ، الخراب

في هذه الأبيات يعطي الشاعر حجة تدل على قوة حبه للجزائر فيظهر دور الرابط (حتى) و هو أن حبه لوطنه فوق كل اِعتبار أو مشاكل أو ظنون و في أسوإ حالاتها يحب وطنه ، و هي نتيجة صريحة، فالبرغم من شقائه فيها إلا أنه يهواها منتقلا بذلك إلى قول آخر **:مبدأها النظام**[2]

صغيرة لكنها أقوى من الجبال

صامدة كأعظم الشجعان

و منذ أن لفّت على وسطها الحزام

تحدت الحرمان و الطغيان

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان مواويل للحب و الحزن-**منشورات اتحاد الكتاب العرب**-دمشق-1994ص22.
[2] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان الحرف و الضوء-ديوان شعر-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-1979-ص277.

و جابهت في زحفها جيوش سليمان

و كل ما في عرشه من إنس أو من جان

حتى كأن الله عند خلقها

قال لها كوني من الإيمان

في القصيدة نجد الرابط الحجاجي حتى ، حيث وضع الشاعر أنموذجا للنظام و النشاط و الشجاعة في صورة النملة التي جابهت الإنس و الجان ، فالشاعر استعمل حتى ليربط بين الحجج التي جعلت هذه النملة منتصرة دائماً ، و الانتصار هو نتيجة لمبدأ النظام و الشجاعة و التحدي ، و الرابط الثاني إنها حجة الغاية منها و هي الإيمان القوي باِعتباره نتيجة و غاية و حجة أقوى من سابقاتها التي أدت إلى الاِنتصار.

و في موكب آخر يقول شاعرنا:

و بحكم كل العارفين بقدره هو سيد الرسل الكرام الأمجدُ [1]

و من سالف الأزمان حتى يومنا و الناس خلف هُداه تُقبلُ ترفد

حتى الذين تخلّفوا عن دينه قالوا : بحكمته نُقرّ و نشهد

فترتيب القول من سالف الأزمان حتى يومنا يدل على تسلسل زمني و حجة تربط بين الأزمان لتؤكد النتيجة أنه حتى الّذين لم يتبعوا هدي الرسول الكريم إلا أنهم أقروا بحكمته كنتيجة و غاية في نفس الوقت ، و نظراً لدور هذا الرابط (حتى) في ترتيب منزلة العناصر ، و لما لمعانيها و استعمال الشاعر لهذا الرابط في المثال السابق تتضح سلمية الحجاج فأولها : حتى الجارة:

حتى لها معانٍ و استعمالات فأولها حتى الجارة التي تعني انتهاء الغاية،على أن يراعي المرسل تحقق شروط مجرورها في التركيب[2]،وهي الأول أن «يكون ظاهراً في الغالب،والثاني:أن يكون آخر

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان قصائد متنوعة-ص298.
[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري-استراتيجيات الخطاب- المرجع المذكورسابقا - ص519/518.

آخر جزء،أو ملاق لآخر جزء،وأن يكون المجرور بها داخلا فيما قبلها على الغالب،وأن يكون الانتهاء به أو عنده»[1].

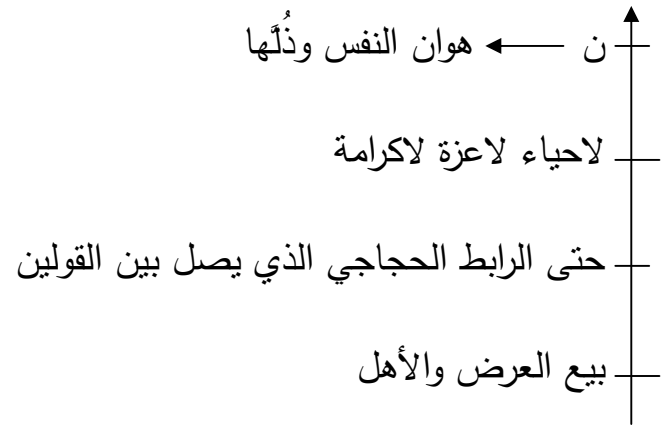
وعليه يمكننا أن نمثل بقول محمد بلقاسم خمار:

من لا حياء فيه،لاعز له[2]

ولا كرامة تركّي فعله

يبيع حتى عِرْضِهِ وأهله

ينبذ الشاعر مجموعة من الصفات الدنيئة في الإنسان ويذكر أن عديم الحياء و الكرامة نتيجته أنه لا يأْبهُ لعرضه وأهله فيبيع شرفه بكل دنائةٍ،فهو يربط بين المقدمة والنتيجة بإحدى الأدوات السُلمية الحجاجية وهي(حتى الجارة)،فغاية الإنسان أن يحمي عرضه وأهله لكن مايدل عليه في النتيجة هو انتهاء الغاية أي يبيع حتى عرضه وأهله،كما أن هذه النتيجة التي هي آخر جزء تتوفر فيها شروط مجرورها في التركيب حيث هو ملاقِ لآخر جزء متعلقا بما قبلها منتهيا به وهذا مانمثله ضمن سلم حجاجي:



[1] ينظر:الحسن بن قاسم المرادي-الجنى الداني في حروف المعاني – تح:فخر الدين قباوة،محمد نديم فاضل-ص544/543.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان مواويل للحب و الحزن-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-1994ص22.

يمثل الجزء الأول حجةً هي عدم الحياء والكرامة يؤدي إلى ذلّة النفس ونتيجتها واردة في الجزء الثاني وهي بيع العِرض

-وثاني اِستعمالاتها مايعرف بـ(حتى العاطفة)[1]،ويراعي المرسل هنا شروط المعطوف وهما شرطان الأول:أن يكون بعض ماقبلها أوكبعضه،والثاني:أن يكون غاية لمَا قبلها في الزيادة وهذه الزيادة تشمل القوة والتعظيم،والنقص يشمل الضعف والتحقير.

يقول محمد بلقاسم خمار عن قصيدة موطن العجائب:

عند دعاء الهديم و الإجرام[2]

ثلاثة في بلدي حرام:

الدين،واللغة،والوئام

حتى يَظَلُ الشعب في اختناق

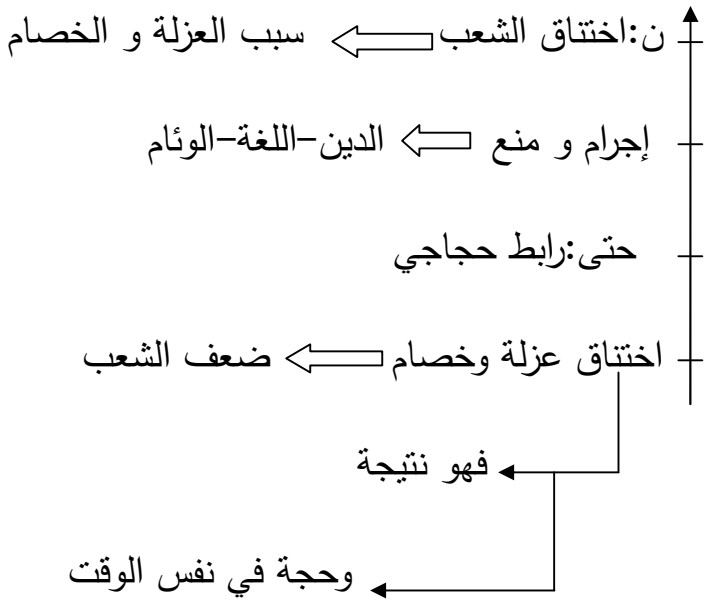
في هذه الأبيات اِستعمل الشاعر حتى العاطفة،حيث اعتبر الشعب جزءاً لما قبله من لغة ودين،ووئام كما أنه يتضمن النقص الذي يشمل الضعف و التحقير باعتباره غاية من غايات الإجرام والتعسف وفي قوله:

تقتله العزلة و الخصام

فالحجة التي جاءت بعد حتى تدل على محاولة طمس الهوية من دين ولغة ووئام ويقابلها في الشطر الثاني حجج تؤكد غاية اختناق الشعب وبالتالي تؤدي إلى عزلته وخصاماتهِ،وهذا مانمثله

[1] ينظر:الحسن بن قاسم المرادي – الجنى الداني في حروف المعاني- (المرجع المذكورسابقا) - ص547-548.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان مناجاة شاعر- ص115.

في سلم حجاجي:



العوامل الحجاجية "Les opérateurs" :

إن العامل الحجاجي هو «"صريفة" (مورفيم) إذا جرى تطبيقه في محتوى أو ملفوظ معين يؤدي إلى تحويل الطاقة الحجاجية لهذا الملفوظ»[1] ، فالعامل الحجاجي لا يربط بين الحجة و النتيجة، بل تتقيد الجملة بعده ، بإمكانات حجاجية ، حيث يتم الإسناد فيها في بعض الأساليب كالحصر و التأكيد و الإستثناء و النفي و الشرط و غيرها.

و لتوضيح هذا المفهوم علينا أن نتطرق إلى المثالين الآتيين [2]

1/ الساعة تشير إلى الثامنة

2/ لا تشير الساعة إلاّ إلى الثامنة

[1] رشيد الراضي-الحجاجيّات اللسانية-مقال ضمن كتاب (الحجاج ، مفهومه ، و مجالاته)-إعداد و تقديم: حافظ إسماعيلي علوي-عالم الكتاب الحديث-لإربد-الأردن-ج02-مدارس و أعلام ط01-1431هـ/2010-ص235.

[2] أبو بكر العزاوي-اللغة و الحجاج- العمدة في الطبع- الدار البيضاء- المغرب-ط01- 1426ه/2006م-ص28-29.

فعندما أدخلنا على المثال الأول أداة الحصر (لا....إلا) كونها عاملاً حجاجياً، لم ينتج عن ذلك أي اِختلاف بين المثالين بخصوص القيمة الإخبارية ، حيث نلاحظ أن القيمة الحجاجية هي التي تأثرت بهذا التعديل أي الإمكانات الحجاجية التي تنتجها ، فإذا قلّنا:

* الساعة تشير إلى الثامنة ، أسرع ، *لا تشير الساعة إلا إلى الثامنة ، أسرع.

نلاحظ أن القول الأول سليم و مقبول، أما القول الثاني فهو غريب نوعا ما كونه يتطلب سياقاً خاصاً لكي نستطيع تأويله ، فإذا رجعنا إلى المثال السابق (الساعة تشير إلى الثامنة) نجد له إمكانات حجاجية كثيرة ، فقد يخدم هذا القول نتائج من قبيل الدعوة إلى الإسراع ، التأخر و الاِستبطاء... و غيرها ، و بعبارة أخرى فهو يخدم نتيجة من قبيل (أسرع) ، كما يخدم النتيجة المضادة لها (لا تسرع) ، لكن عندما أدخلنا عليه العامل الحجاجي "لا ....إلا" فإن إمكاناته الحجاجية تقلصت و أصبح الاِستنتاج العادي و الممكن قوله هو : "لا تشير الساعة إلاّ إلى الثامنة ، لا داعي للإسراع" .

و عليه نجد محمد بلقاسم خمار وظف في أشعاره بعض العوامل الحجاجية التي اِعتبرت دافعا لأغراضه الشخصية و مقوماً أساسياً لبناء مجتمع حضاري، و من بين العوامل نجد :

1-الحصر بـ(ما و إلا) – (لا و إلا):

وهي من التراكيب التي تترتب فيها الحجج حسب درجة قوتها الحجاجية و هما عاملان يوجهان القول ، ضمن وجهة واحدة نحو الإنخفاض"[1] و لا جرم أن خمار استعان بعامل " لا و إلا" و في في هذا الصدد يقول:

لا أرى في الحياة إلا وجودا ساميا ، حافلا بكل الورود[2]

فيه أحيا و انتشي ، وأغنى لشبابي ، لحاضري ، لجدودي

[1] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري-إستراتيجيات الخطاب-(المرجع المذكورسابقا)-ص520.
[2] محمد بلقاسم خمار- ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر-ص478.

لا أبالي بمن يكدر حالي إن بيني و بين ذاك صمودي

في هذه الأبيات يتضح الحصر وذلك من أجل الإقناع بأنه متفائل و متأمل للحياة و متمسك بالطموح و الأمل لا يبالي بالحواجس ، فوسيلة التأمل و المجد و الطموح تتفرع ضمنه عدة حجج : تشبيه نفسه بالمجنح الغريد، أي الطائر المترنم وجوداً سامياً يغني لشبابه و حاضره و ماضيه لا يبالي بمن يكدر حاله و من هنا يكون للحصر دلالة واضحة

و حجاج قوي ثم يستدرك ذلك بالرابط "لكن" و ذلك بالتعقيب على أنه صامد بسبب ما صنعه منه الدهر، ومع ذلك يبقى متفائلا وهذا الرابط الحجاجي يربط بين

معنيين ← الأول : صاغ للدهر من فلاذ

الثاني : صاغ نفسي من نفحةٍ و نشيد

وهذا ماجاء في قوله [1]:

صاغني الدهر من فلاذ ،ولكن صاغ نفسي من نفحة و نشيد

فالقول الثاني منافٍ لما قبله و أقوى منه في نفس الوقت فعامل الحصر هنا يتدرج ليستدرك الحجة بالرابط "لكن" و ذلك لتأكيد القول و النتيجة ، و هي التفاؤل و طول الأمل .

و في موضع آخر يقول: [2]

أفراحنا النادرة الخرساء

تخشى الدجى

و لا تقام إلا في النهار

و عبر عمرنا الطويل ، و الطويل

[1] محمد بلقاسم خمار- ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر-ص478.
[2] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب- الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب- الأردن-1994-ص333.

يبين الشاعر في هذه الأبيات أن الأفراح النادرة تخشى الظلام و لا تتم إلا في النهار و بذلك فالقولان متنافيان ، إذن فالقول الأول منفي يثبته القول الثاني ، فهنا الشاعر ينفي إنتماءه إلى فئة الخفافيش التي تحبذ الظلام و يؤكد قيمة إنسانية و هي أن ضوء النهار للتعايش و الحركة، و أن الظلام رمز للمصاعب و الحواجز التي تعيق الحياة ، فالقضية هنا هي أن قيمة وجود الإنسان تختلف عن وجود الحيوان و أن الحجج التي قدمها و هي كالتالي

1 الأفراح لا تقام إلا في النهار و تخشى الليل

2 أنه يولد في الليل في ضوء القمر و لمعة البرق

3 يشق الظلام و يبحث عن سبيل

4 يفتل أمتن الحبال من خيط الفجر

إذن هو حجاج يخدم قضية واحدة : أن الظلام رمز الضياع و المصاعب و ضوء النهار و خيط الفجر و قمر الليل رموز للأمل و تصد وتحد لهذه المصاعب في نظر الشاعر.

2- الحصر بـ(ما – إلا):

يقول بلقاسم خمار : [1]

يا جذوة الحق هزي الأرض باللهب و دمري كل محتال و مغتصب
طوفي على الأرض كالإعصار هائجة و عانقي بالشظايا شاهق السحب
فأنتِما أنتِ....إلاّ أنّه و شجى و أنت ما أنتِإلا ثورة الغضب
أنت الشعوب التي قد عز ناصرها و لم تزل في قيود الذل و العطب
أنت اليتامى و أنت الدمع منهمراً أنت الضحايا....ضحايا أمة العرب

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق-م.م.س - ص471.

ضمن هذه المقتطفات من قصيدة "جذوة الحق" يبين الشاعر أنها (جذوة الحق) تظهر في ثورة الغضب التي تتحدد في معناها الحصري حيث أكد أن "جذوة الحق" ثورة الغضب ، فالقول الأول يثبت القول الثاني ، بالرغم من أن معناه اللفظي منفي و هذا يتمثل في قوله : "فأنت ما أنت" فهنا يحدد مفهوم جذوة الحق : بأنها ثورة و غضب حققتها الشعوب من خلال ما تلقتها من ظلم و ذلٍّ من وطأة الإستعمار ، فعامل الحصر تترتب عنه حجج تتدرج قوتها الحجاجية من أقوى حجة و هي "جذوة الحق" أو "ثورة الغضب" كونها ترتبت عن حجج أخرى بإعتبارها وسيلة دافعها قيود الذلّ ، الدمع المنهمر ، ضحايا أمة العرب.

إضافة إلى قول آخر من قصيدة "انهض يا وطني" مُبينا خمار في هذه الأبيات تمثيل وعي قومي بقضية النهضة الوطنية التي يؤكدها عامل الحصر في قولين متنافيين نتيجته بعد الحصر أقوى في قوله أنه من تمنى الهدم للوطن و أبنائه و سعى لذلك كانت نتيجته الحتمية أن يقضي عليه و يتحطم ، فهذا العامل كان من أجل الإلحاح على النهوض من خلال أداة الحصر "ما و إلا" بإعتبارها أعطت نتيجة لهذا النهوض و هي القضاء على أعداء الوطن و هذا ما تجسد في قوله: [1]

ما رام الهدم لنا أحدٌ إلا و تحطّم ....يا وطني

2/ الإستثناء بـ"إنما":

"إنما" هي أداة إستثناء مركبة من "إنّ" و "ما" ، و بعد دخول "ما" على إنّ التوكيدية تتغير وظيفتها و بالتالي يصبح لها معنى جديد و«قد تغيرت دلالتها من التوكيد كونه توكيداً عاديا ، إلى كونه توكيداً قاصراً أو حاصراً»[2] ، حيث تأتي هذه الأداة لتصحيح معتقداً أو ظناً يذهب إلى نقيض المفهوم ، و استعمال الاستثناء ب"إنما" لا تقوله لمن يجهل ذلك ، و يدفع صحته،

[1] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب-م.م.س-ص385.
[2] مهدي المخزومي-في النحو العربي-نقد و توجيه-دار الرائد العربي-بيروت-لبنان-ط02-1424-2003-ص.238.

و لكن لمن يعلمه و يقر به إلا أنه يريد أنتنبهه"[1].

يقول محمد بلقاسم خمار:[2]

العار....ليس عار الشارع العريان

و إنماعار قصور النفط و الذهب

في هذين البيتين يتأسف الشاعر عن قضية ظلت عبئ على الوطن العربي و هي إعطاء الاِهتمام للشكليات و المجد للأغنياء و أصحاب الطبقات الراقية أو الإطارات المسؤولة فيثبت بأنه عار باِستعمال أداة الاِستثناء إنما توكيداً على هذه القضية لتصحيح معتقد نقيض لهذا المفهوم في القول الأول، بأن العار ليس عار الشارع العريان أي ليس العار في الفقر و لافي التخلف، فهو ينفي هذا القول بأداة النفي ليس و يؤكد القول الثاني بحصره بإنما " كعامل حجاجي ينبه من خلالهِ بأن هناك أخطر مما تعاني منه الأوطان العربية من فقر و حرمان وهو طغيان الطبقات الراقية أو المسؤولة و تضييعها للوقت في التسويق و اللعب.

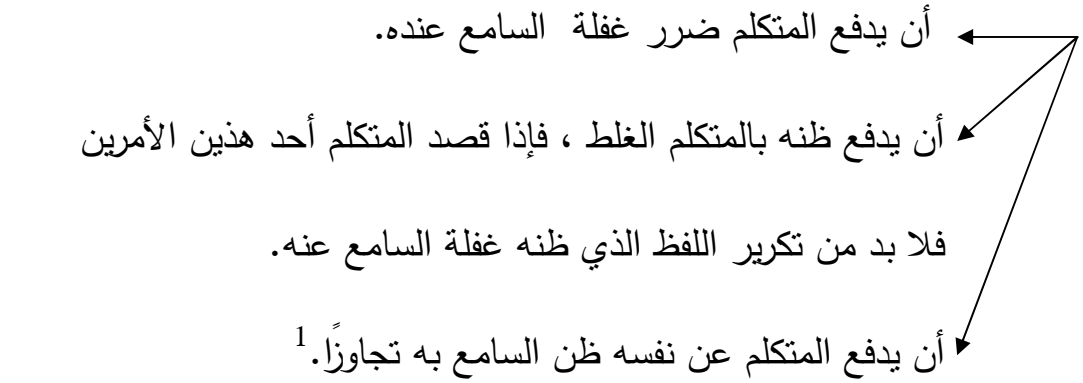
و في نفس القصيدة ينفي الشاعر بأداة ليس في القضية نفسها ، و هي أن العيب ليس في حرية الإنسان و لا في الشعب ، و يؤكد نقيض هذا القول بأداة الاِستثناء "إنما" و يحصر هذا العار في الملوك و السادة الّذين يتباهون بأصول مزيفة فيعد القول الثاني بعد "إنما" حجة مؤكدة و قوية عن سابقتيها قبل (إنما) و يعد عامل الاِستثناء مؤكداً للقول و دليلاً لتصحيح الظن الّذي يسود الشعوب.

3/ أسلوب التوكيد:هناك عدة أدوات لتأكيد القول و دفع الإنكار مثل (إن – لام التوكيد) ، حيث تنهض بوظيفة حجاجية تتمثل في تقديم المسائل للمتلقي و فرضها عليه ، و عليه يكون

أسلوب التوكيد بقصد رد إنكار المخاطب و دفع الشك ، و أغراض هذاالأسلوب ثلاثة:

[1] عبد القاهر الجرجاني-دلائل الإعجاز- تعليق:محمود محمدشاكر- مكتبة الخانجي بالقاهرة- الثلاثاء05 جمادى الأولى1404هـ-07فبراير 1984م- ص330.

[2] ديوان مووايل للحب و الحزن-منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق -1994 - ص52.



و يتمثل هذا الأسلوب في اِستعمال أداتين و هما : "إنّ" و "لام التوكيد" و في هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار: [2]

قالت فرنسا و ما في القول من عجب إن كان من قاله في مخه ورم
إن الجزائر مذ كانت جزائرها جزءًا به من وراء البحر يلتحم
و أشعلت غيظها نارا لتسألنا لم الجزائر هذا الجزء ينفصم ؟
فدمدمت أرضنا بالرعد تخبرهَا إن الجزائر لا غرب و لا عجم
فلا لسان و لا دين يوحدنا و لا دماء و لا أرض و لا رحم

في هذه الأبيات يتحدد القول الأول في تأكيد فرنسا لمقولتها أنّ الجزائر جزء منها ، و قد أكد الشاعر هذه المقولة بأداة التوكيد "إنّ" باِعتبارها وظيفة حجاجية تفرض على المتلقي قضية أن الجزائرَ فرنسية ، فكرر لفظةَ الجزائر جزائرها "و هو الّذي ظنه غفلة السامع عنه و هذا هو غرض التوكيد ، أما في قوله :

«فدمدمت أرضنا بالرعد تخبرها»«إنّ الجزائر لا غرب و لا عجم»

فهو يؤكد قول الشعب الجزائري ، بأن الجزائر جزائرية و لا تنتمي إلى بلاد الغرب و العجم ، و هو قول ينافي مقولة فرنسا في البيت السابق ، فاستعمل أداة التوكيد "إنّ" كعامل حجاجي حتى يدفع المتكلم عن نفسه ظن السامع به ، فقد ظنت فرنسا غفلة الشعب الجزائري في البيت السابق

[1] مهدي المخزومي-في النحو العربي(نقد و توجيه)-د ت- المكتبة العصرية-صيدا-بيروت-لبنان ط01-1964-ص335/336.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان ظلال و أصداء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – 1970 – ص138.

، فاستعمال عامل التوكيد لغرض دفع ضرر غفلة السامع ، فرد عليه الشعب الجزائري بدفع الظن الغفلة تجاوزا للمقولة.

و في موضع آخر يقول الشاعر: [1]

ليختلف الناس في مشربي

و في أصل والدتي و أبي

فإن كنت في منبتي أطلسيا

وإن كنت من منبع يعربي

فسيان عندي....و يكفي بأني

ولدت مع الفجر في مغربي

و أشرقت كالشمس فوق الروابي

و أفنيت كالدهر ماحل بي

جذوري إلى سدرة المنتهى

في هذه الأبيات استعمل الشاعر لام التوكيد من أجل أن يعرض تأكيد اِختلاف الناس في أمور تخص البشائر كأصله إلى غير ذلك ، و لكنه لا يرى هذا الإختلاف حسب رأيه مهمًا فيؤكد بالأداة أنه يكفيه مولده في المغرب و إنتماؤه إليه ، فالغرض من أداة توكيد اللام أن يدفع المتكلم عن نفسه ظن السامع به و كذا هو الحال بالنسبة للتأكيد بأنّ الّتي ورد عنها قوله في :

« فسيان عندي .... و يكفي بأني»

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان الحرف و الضوء-م م س-ص364.

وانطلاقًا من هذه الأمثلة يتضح أن نصوص خمار كانت حافلة بأسلوب التوكيد إلا ما ورد منها للإشارة ، فمثل أسلوب التوكيد ركنًا أساسيًا في البناء الحجاجي عن طريق الحوار الّذي أثر في نفسية القارئ ، حيث لعب دورًا هامًا في الكشف عن مكامن سرد الأحداث الأليمة التي عاشها الشاعر و في الآن نفسه عاشها المتصفح الذي وقف عندها أثناء القراءة ، و ميول هذا الأسلوب إلى الانفعال و إظهار تلك الطاقة الحجاجية ، عن طريق اللغة الحوارية و بالتالي إيصالها بوسيلة إقناعية.

استنتاج القول:

من خلال ما سبق ذكره عن الروابط و العوامل الحجاجية ، يتبين أن الرابط الحجاجي يربط بين قولين أو بين حجتين على الأصح (أوأكثر) و تسند لكل قول دورًا محددا داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة ، أما في ما يخص العوامل الحجاجية فهي لا تربط بين متغيرات حجاجية أي بين حجة و نتيجة أو بين مجموع الحجج) ، بل تقوم بحصر و تقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون بقول ما، وتضم مقولة العوامل التي ذكرناها سابقًا.[1]

ثالثا : العلاقات الحجاجية ضمن المعجم الثوري :

مفهوم العلاقة الحجاجية :

إن مفهوم العلاقة الحجاجية يشمل عددًا كبيرًا من العلاقات الدلالية مثل:«العلاقة السببية والإستنتاجية ، فالرباط يبين أن هذه العلاقات تقوم على طرفين حجة أو دليل يخدم نتيجة ما و يقتضيها»[2] و عليه العلاقة الحجاجية هي علاقات منطقية تحكم الخطاب لتجعله مترابط الحجج و الغايات حيث تتنوع هذه العلاقات الحجاجية في الخطاب ، بحسب تنوع غاياته ، و كذا الروابط الحجاجية التي تُسهم في إنجاز هذا الخطاب الشعري حسب ما وضعه الشاعر في نصوصه إما

[1] ينظر:أبو بكر العزاوي-اللغة و الحجاج- العمدة في الطبع- الدار البيضاء- المغرب-ط01- 1426ه/2006م-ص27.
[2] ينظر : سامية الدريدي-الحجاج في هشاميات الكميت(مقال)-مجلة حوليات الجامعة التونسية –العدد الرابع/1966-كلية الآداب و العلوم الإنسانية-تونس-ص225

من خطابات سياسية أو اِجتماعية أو ثورية و هذا ما نلتمسه في دووين محمد بلقاسم خمار من تعدد و تنوع العلاقات ضمن خطابه الثوري الشائك الذي جسد حالة أمته بصفة عامة و شعبه بصفة خاصة ، و جراء هذه الأحوال اِستند إلى تلك النتائج المحمودة التي تمثلت في خصال أمته العربية ، إضافة إلى ما رسمته النتائج المذمومة و التي بينت جرائم الاِستعمار ووطأته للشعب الجزائري.

1/ علاقة التتابع:بعد تفحصنا لقول محمد بلقاسم خمار ضمن قوله: [1]

بالحق يا جبهة التحرير نعتصم و بالجنود التي غصت بها القيم
سيري إلى النصر و اجتاحي عوائقه فقدرنا لك كالمشتاق يبتسم
الشعب خلفك كالإعصار منطلق و خلفه أمته من خلفها أمم
سيغلب الحق رغم المبطلين و لن يغالب الحق إن الحق منتقم

نلاحظ في هذه الأبيات تتابعاً في الخطاب الحجاجي ، فالشاعر يقوم بذكر الحدث المتمثل في اِعتصامه بجبهة التحرير و جنودها و هي قضية قومية تحررية ، حيث تدرج بعد ذلك إلى بعث روح الحماسة في هذه الجبهة لتحقيق النصر و قدم حجة لذلك تتبع هذا القول ، هي أن هذه الجبهة تستمد دعمها من الشعب الموجود خلفها كالإعصار المنطلق و هذا الشعب مدعوم من أمةٍ خلفه و خلفها أُمَمُ و تكون النتيجة أن الحق هو من سيغلب و ينتقد المبطلين الّذين يُعيقون كلمة الحق ، كما يدعم قوله بالبيتين الموالين:

لا يعرف الشعب عزا بعد ذلته إلا إذا عز فيه السيف و القلم [2]
و من سيجرأ و البارود منطقنا إذا تلكأ عن إنصافنا الكلم

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان ظلال و أصداء-م م س-ص138.
[2] المصدر نفسه-ص138.

فلسان الحق لا ينطق إلا بلسان السيف و القلم ، فالدفاع عن الحق لا يكون حسب رأيه إلا من خلال منطق البارود أو الحرب و كذلك الدفاع بالقلم من خلال الكتابات التحررية التي تستنهض الهمم.

منتقلا إلى قول آخر من نفس القصيدة باعثا ذلك التسلسل الحدثي و التتابعي لهذه الأحداث المتعلقة بوسيلة واحدة تتكلم بلسان الحق ، وتُظهر الحقيقة المتعلقة بمبدأ التحرر في ذلك الزمن و هي جبهة التحرير ، و بالتالي يطبق هذه الوسيلة على فكرة مبدأها التمسك بالحق و الإخلاصْ ،وهو مبدأ دعاتها رغم التهديد و الضغوطات وهو ما يجعل حدثًا آخر يندرج منها ، و هو أهل الخديعة يبدو تائها أمام هذا المبدأ و أن الخيانة ينهار صاحبها و تنهار مزاعمه و هنا تظهر قضية أخرى من القضايا التي دافع عنها الحق و هي الخيانة و الغدر ،

فهي علاقات متتالية و متتابعة تتضمن مواضيع تصب في فكرة واحدة و هي "الدعاء للحق"

و كل هذا تمثل في قوله :[1]

يا جبهة رفعت للمجد هامتها كأنها بين طوفان العدا هرم

لا للسجن لا للغدر يثنيها إذا انطلقت و لا الزمان و لا التهديد و الألم

رسالة الحق إن هب الدعاة لها بدا المخادع محموما به بكم

يهيم في التيه المعتوه معتقدا أن المتاهة درب و الدجى قيم

حتى إذا لف و انهارت مزاعمه هوى على رأسه بالصخر يرتطم

فانطلاقًا من هذه الأبيات يتضح أن محمد بلقاسم خمار تتبع الأحداث في خطابه الشعري ضمن صدى ثوري ، حيث قام بذكر الحدث و ضمن هذا الحدث احتج لفكرة من خلال التتابع المتتالي لسرد وقائع الحدث ، أي أن هذا التتابع الحجاجي هو في الواقع عملية استدلالية و في هذا الصدد نرى بأن الاستدلال في جوهرِه عملية معقدة تسمح بالربط بين فرضيات كثيرة و قضايا

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان ظلال و أصداء-م.م.س -ص139/138.

متعددة ، بل تسمح بالجمع في الوقت ذاتهِ بين الحدث و متتبعاته بين الفعل و نتائجه بين السابق و لواحقه ، فتستجيب بذلك إلى شرطين أو تحقيق معادلتين يعسر الجمع بينهما التطوّر المطّرد و التناغم البَيِّن ، لذلك تبدو العلاقة التتابعية ذات طاقة حجاجية هامة ، إذ يمكن أن نحتج بتقرير متتابع مستمر في الأحداث"[1]

يبني الشاعر أحداثه على علاقة التتابع ، فيصل بين الأحداث و يجعل لأولها مستتبعات ، أسست وحدة الأبيات و أكدتها ، فالشاعر كثيراً ما يقف على مستوى الأفكار و المواقف

و الأحكام على مستوى الحدث و الفعل[2]

2/ العلاقة السببية: تعتبر هذه العلاقة من أبرز العلاقات الحجاجية ، باعتبارها علاقة تؤثر في القارئ و تعد ضرباً من ضروب العلاقة التتابعية ، فهي تتابع سببي للأحداث ، ذلك أن المتكلم يحرص كل الحرص «على ربط الأفكار و الوصل بين أجزاء الكلام دون اكتفاء بتلاحق عادي بينها ، و تتابع طبيعي يجعل الأحداث أسباباً لأحداث أخرى و يسم فعلا ما بأنه نتيجة متوقعة لفعل سابق و يجعل موقفا معينا سببا مباشر لموقف لاحق»[3]

فالعلاقة السببية في ربطها بين الأسباب و النتائج على علاقات شبه منطقية سبق و أن تحدثنا عنها ، فهي تجعل النص مترابط الأجزاء منسجم الأفكار ، ويجعل الحجة ذات قدرة إقناعية قوية تعتمد وسائل الإستدلال و أدوات المنطق.

و في هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار : [4]

أليس من الشهامة أن ننادي و نوقظ من غفا في الانعزال

أليس من الجدير بأن نفادي و نجمع شملنا مثل الجبال

[1] سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنيته و أساليبه-م م س-ص321.
[2] ينظر نفس المرجع -ص323.
[3] ينظر : نفس المرجع-ص327.
[4] محمد بلقاسم خمار-ديوان ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق-م م س-ص460.

و نرفعها على الدنيا يمينًا بأن نبني الحياة على النضال

فإما أن نعيش كما أردنا و إلا فلنمت موت الرجال

سبيل الموت غاية كل حر و مطلب كل من يهوى المعالي

في هذه الأبيات وضع الشاعر علاقة التتابع السببي في حجج متدرجة يصب معناها الأول فيما يليه ليخلص إلى نتيجة نهائية فيجعل الحجة الأولى أن من الشهامة ألا نترك بعضنا في حالة انعزال و تخلص هذه الحجة إلى نتيجة أولى و هي : جمع الشمل فيتوحد الناس و يستطيعون أن يحققوا نضال الوحدة و هي نتيجة ثانية ثم خلص إلى أن الإنسان في واقعه يعيش حياة واحدة و يموت موتة واحدة فأقرن السبب بفاء السببية و جعل خَيَارَهُ إما أن يعيش وقومه العيشة التي سطروها أو يموت موتة العظماء ، فالخلاصة لهذه النتائج أن الموت هي مصير كل إنسان ، و المطلب منها أن تكون موتة الشرفاء بعيدة عن الذلّ و الهوان و هنا يقصد الجهاد أو الاستشهاد في سبيل تغيير الواقع.

و في موضع آخر يقول : [1]

إذا ما المرء عاش بلا خصال و كان يرى الهوان و لا يبالي

فإن بقاءه ظلم و جرم على سنن العدالة و الكمال

ضمن هذه الأبيات يتضح أن الشاعر لا يرضى بحالة الذلّ لأنه جُرْمٌ وأَسَى ، و من هنا تتحدد مقدمة صغرى و هي : الإنسان الذي يعيش في هوان و لا يبالي به.

أما النتيجة الأولى : بقاؤه ظلم و جرم ⟵ مقدمة كبرى و النتيجة التي يخلص إليها القارئ ضمن الأبيات التي تطرقنا إليها هي : أن الموت أفضل من عيش الذلّ و الهوان.

[1] **محمد بلقاسم خمار**- ديوان ارهاصات سرابية من زمن الإحتراق -م م س -ص456.

3/ علاقة عدم الإتفاق: هي علاقة ذات خلفية منطقية ، إذ ندفع أمراً بإثبات تناقضه مع نتيجة للخطاب ، فهذه العلاقة تبين علاقة الحجة بالنتيجة و علاقات الحجج فيما بينها ، كونها تؤكد الترابط و الاتصال ، وإن كان هذا الاتصال مميزا باعتباره مبنيا في جوهره على الانفصال [1] ،

يقول محمد أبو القاسم خمار :[2]

أغني..... !؟

أغني لمن.....؟

فلو تركوني طليقًا لكنت شدوت

و لو طلبوا الشدو مني لكنت شدوت

و لو أجبروني على الصمت.....كنت شدوت

و لكنهمقيدوني

و من خلف نافذة.....أمروني.....

لا شدو لهم..... !

فحطمت نائي

و أخرست دنيا غنائي

و لملمت حسي

و أغرقت في أبحر الصمت نفسي....

[1] ينظر : سامية الدريدي-الحجاج في الشعر العربي (المرجع المذكورسابقا)-ص344.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان الحرف و الضوء-م م س- ص344.

في هذه الأبيات يمثل الشاعر الطفل العربي البريء بعصفور حُرْ يشدو وقت ما يشاء و إذا به يجد نفسه مقيدا لا يحرك ساكناً ، يعبر عنه في البيتين الأوليين بقوله :

«أغني.....!؟ ، أغني لمن..... ؟».....لكنهم قيدوني»

فالقول الذي بعد لكن أقوى من سابقه لأن كلمة (قيد) تحمل من المعاني ما يمنع الحرية التي يتحدث عنها الشاعر فهي حجة تُعبر عن العجز و الضعف من خلال هذه الكلمة ، و هي في حد ذاتها سبب لعدم حصول القول الأول.

و في موكب آخر من نفس القصيدة يقول :[1]

من السجن كم أبدع الصمت نهرا

يلوِّحُ للشمس فجرا

و يمْضي.....و يمضي.....

لسانا .....بدون كلام

كدرب رخام.....

ولكنفي عمقه.....

فالشاعر في هذه الأبيات يعلل سبب الصمت و هو السجن و القيد الّذي تحدث جهراً عنه سابقا من نفس القصيدة و يستدرك ذلك بالرابط "لكن" ليؤكد حجة أقوى من سابقتها و هي أن في هذا الصمت قوة كامنة من الحق يجهر به داخلياً دون أن يشعر به أحد ، فهي نتيجة لمقدمة قد ذكرناها سابقا يُمكن التعبير عنها كما يلي :

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان الحرف و الضوء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1979- ص344.

مقدمة ←—— لو تركوني طليقا لكنت شدوت

الرابط ←—— لكن

السبب ←—— لكنهم قيدوني بمعنى (القيد أي السجن)

النتيجة ←—— هي الصمت الّذي ورد بعد "لكن" الثانية في قوله: يصدع الحق جهرا[1]

فالشاعر يستدرك بعد "لكن" نتيجته التي اعتبرت أقوى من سابقتها و هي أن هذا الصمت يتضمن الحق و الجهر ، ففي قول الشاعر الأول نجد أن حجة الغناء تؤدي إلى الطلاقة و في نفس الوقت إذا أُجبر بالصمت لكان يشدو ، إلا أنه يُعَبر بسجن النفس ، فهما حجتان متناقضتان ، فإذا بهذه العلاقة تجمع بين النظرة التأملية للحياة و التشاؤمية باعتبارها علاقة أكثر تعقيداً من العلاقات الأخرى و أخفاها عن القارئ المتعجل فإنها أكثر إثارة و أشد تعبيراً عن ذكاء الشاعر، وبالرغم من هذه الصعوبة نجد أن خمار حقق التناغم الحجاجي بين أبياته الشعرية و بين ما كان يراه بياضًا في الحياة و هو طليق ، و ما كان يراه سوادًا و هو أسير.

فعلاقة عدم الاِتفاق ترتكز على روابط حجاجية و هي : "لكن ، حتى ، بل ، إلا أن ... إلخ" ، فجميعها تشترك في إثبات القطع مع ما سبقها أو نفيه من جهة و إثبات ما لحقها و تأكيده من جهة ثانية فظهورها في النص الشعري إنما يوضح الخلاف و يؤكد أن العلاقة الحجاجية المعتمدة هي علاقة عدم الاِتفاق و التناقض في الكلام فالرابط "لكن" متى توسطت بين دليلين

باعتبارها رابطا حجاجيا جعلت الدليل الوارد بعدها أقوى من الدليل الذي سبقها فتكون للاحق الغلبة المطلقة بحيث يتمكن من توجيه القول بمجمله فتكون النتيجة التي يقصد إليها هذا الدليل الثاني و يخدمها هي نتيجة القول برمته".[2]

[1] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان الحرف و الضوء- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1979- ص345.
[2] ينظر: سامية الدريدي-**الحجاج في الشعر**العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة-بنيته وأساليبه-م م س-ص347.

4/علاقة الإستنتاج: الإستنتاج هو ما نستنبطه أو نستخلصه من نتائج تحيلنا إلى محصلة القول أو الفكرة التي أثبتت منها الحجج مقدمات و نتائج ، فالشخص المحتج لأقواله يلجأ إلى استعمال أفعال تجعله يقوي كلامه ضمنها و على سبيل المثال نجد : ينتج عن ، ينصح أن، يمكن أن....إلخ و هي أفعال استنباطية تمثل شكلاً للسببية ، فيكون الحد الأخير خلاصة بمثابة نتيجة إنه نوع حركي فكري ينقلنا من المبدأ إلى نتيجة معينة أو تطبيقاته إنه النزول من العام إلى الخاص فهو في الواقع لإنطلاقة من مقدمات القياس، ومن فئات عامة من أجل تشخيص الوصف و الإبداع والتقرير والاستنتاج"[1] و في هذا الصدد يقول محمد بلقاسم خمار:[2]

حتى لا يصدمك (الدُّودان)

اكبحْ ، و احذرْ أن تتعجلْ

فالجاثم ليس (بظهر حمار)

بل جبلٌ ، ندعوه : ممهلْ

قد مُدَّ لتكسير الدولاب

قول الشاعر يجمع بين ← مقدمة الحجة ← احذر أن تتعجل

و نتيجة ← فالجاثم ليس (بظهر حمار)

و عليه تظهر خلاصة أو محصلة الفكرة التي يظهرها الشاعر وفق تسلسل من حجة المقدمة و التي استعمل فيها الفعل (احذر) ليستنبط من المقدمة الحجاجية نتيجة تظهر بعد الرابط في قوله (فالجاثم ليس بظهر حمار) ، و بذلك يظهر هذا التدرج من انطلاقتنا من مبدأ عام إلى نتيجة خاصة.

[1] ينظر : ليونيل بلنجر-عدة الأدوة الحجاجة-تر: قوتال فظيلة ضمن كتاب الحجاج مفهومه و مجالاته (دراسات نظرية و تطبيقية في البلاغة الجديدة- إعداد و تق: حافظ اسماعيلي علوي-ص143

[2] محمد بلقاسم خمار-زفرات ووخزات خمار-ص284

كما يوظف الشاعر علاقة الاِستنتاج في قصيدته أرضية.....و ثلاثة مداخل إلى الجنون قائلا:

يمكن للإنسان أن يموت ملقا

أو أن يموت غرقا.....أو عرقا

يمكن للإنسان أن يموت في حكاية كئيبة

أو أن تصرعه يدٌ غريبة

فوق رصيف.....

يمكن أن يموت قاعِدًا أو ماشيا

أو نازلا أو صاعدًا معلقا

أو في رؤى حم مخيف....

لكنّه لا يستطيع أن يموت

عاشقًا للموت [1]

حيث ينتقل من فكرة عامة و هي تعبر عن مقدمتين الأولى : تحصر موت الإنسان في حكاية كئيبة ، و الثانية تحصر موت الإنسان في وقفة من وقفات حياتية قاعدًا أو ماشيًا و الفكرة التي تجمع المقدمتين هي أن الموت أمر حتمي على الإنسان و أن لا محالة كي يستدرك النتيجة بفكرة و مبدأ هي أن فكرة الموت ليست مفضلة عند الإنسان ، و قد عبر عن ذلك بالرابط الحجاجي (يمكن أن) ليحقق معنى الإستنتاج.

منتقلاً في موضع آخر لقوله:[2]

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان ياءات الحلم الهارب-م م س- ص319/ وما بعدها.
[2] محمد بلقاسم خمار-ديوان بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-م م س- ص41.

خلقنا بحكم الهوى إخوة فتبت يدا كلّ من فرّقنا

نريد حياة لنا حرة كفانا...كفا من حياة الشقا

خلقنا لهذا الورى سادة و نجم الهدى عندنا أشرقا

يوضح الشاعرفي هذه الأبيات الغاية من وقفته الثورية حيث يرى أنه و أبناء وطنه خُلقوا سادة و هذا دلالة على رفضه للاِستعمار وهي النتيجة التي خلص إليها من مقدمة سبقها في البيت الثاني من المقتطفات المذكورة ، فهو يؤكد على هذا القول بالرابط الحجاجي (لهذا) الذي يوضح الغاية.

الحقول التي وظفها الشاعر في دواوينه:

تعتبر اللغة الحيز الّذي جعل من الإنسان كائناً فاعلاً ، استطاع أن يفجّر قدرات العقل وكوامن النفس و يحيلها أدوات ممارسة للفعل الوجودي ، الّذي نعني به تحقيق كيانه الحضاري في علاقته بالحوار الذي يربط بين الذات و الواقع و الغيب ، و هذا الحوار لا يتأسس على كفاية اللغة في الإفصاح و التواصل متجاوزة المنفعة في مباشرة العلاقة بين طرفي الحوار إلى مزاولة الفعل الإبداعي ، لذلك فاللغة هي قناة الخطاب بين المبدع و المتلقي ، فلا يمكن الاِستغناء عنها في أيّ أثر من الآثار الفنية و هي أيضًا كائن حي ينمو و يتطور يضفي عليها صاحبها من أفكاره و مشاعره لبوسا فيه من ذاتيته مناحي العدول و التجاوز ، و من نواميس الحياة عناصر النظام و الثبات.

و الشعر بنية لغوية تقوم على خرق قانون اللغة المعيارية التي تهدف إلى التوصيل الداخلي للنص ، كما أن عددًا من الدارسين يروْن أن اللغة الشعرية ، انبتت في النقد الحديث على أسس مكونات النص الشعري فاتسمت المقاربات النقدية بتحديد خصائص اللّغة الشعرية من النص نفسه و من المفاهيم النقدية الحديثة التي تتعامل مع اللغة بوصفها حركة داخل النص.

فلغة الخطاب الشعري لغة قوامها ما تموج به نفس الشاعر من تجربة مستقاة من الحياة ، و ما التّجربة إلا صدى للغة في موقفها من الوجود لذلك كانت التجربة الشعرية مقدمة على اللغة ، وفي هذا الصدد يقول محمد غنيمي هلال : «إن أُولى مميّزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادّة بنائية»[1] ، وفي موضع آخر يقول السعيد الورقي :

«الكلمات و العبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، و في هذه الصّور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة»[2]

يرى جون كوهين "Jean Cohen" أنّ : «تشكيل اللغة الجديدة يتأتى للشاعر حين يتناول الألفاظ ثم يديرها في نفسهِ ، حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به ، كذلك المفردات من خلال سياقها الجديد تقول لنا ما لاتقوله و هي في وضعها الطبيعي»[3] ، و عليه يبقى استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسيّة لا ينتج الشعريّة ، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة.

يقول أحد النقاد :«لكل شاعر كبير لغة منفردة إنْ على مستوى اللفظة أو على مستوى التركيب أو على مستوى البناء ، و منذ العصور الأولى كان في كلّ شاعر مخترع لغة»[4] ، أي يوظفها توظيفًا خاصا يتلاءم مع تجربته الشعرية كون هذه اللغة الشعرية تمتاز بميزات ذات بنيات مختلفة كالبنية الصوتية و التركيبية و الدلالية ، و لهذا فإن ألفاظ اللغة كلها صالحة للإستعمال و توظيفها بدرجات مختلفة حسب مهارة الشاعر و قدراته في البناء إذ يمنحها طاقة شعرية بقدرته الذاتية ، و عليه حاولنا نحن كمتصفحين وواقفين أن نلم أهم المعالم في دواوين ثورية تركت بصماتها في الساحة الفنية عند الشاعر الجزائري "بلقاسم خمار" ضمن مستويات معجمية و إنطلاقا مما سبق ذكره نجد أن المستوى المعجمي يتصل بالمعجم الشعري للشاعر ، أينما وجد ، بما يكتنزه من موروث ثقافي و حضاري و بما يتأثر و يُأثر به من محيطه الجديد ، و في هذا الصدد تقول نازك

[1] محمد غنيمي هلال-النقد الأدبي الحديث-**دار الثقافة**-بيروت-1973-ص415.
[2] السعيد الورقي-لغة الشعر العربي الحديث-دار النهضة-بيروت-1984-ص64.
[3] جون كوهن-بنية اللغة الشعرية-ترجمة : **محمد الولي و محمد العمري-دار توبقال**ط01-الدار البيضاء-**المغرب**-1986-ص129.
[4] **أسي الحاج**-مقدمة ديوان (إن)-المؤسسة الجامعية**ط**2-بيروت-1982-ص14.

الملائكة : «اللغة كنز الشاعر و ثروته، و هي جنّيته الملهمة ، في يدها مصدر شاعريته و إلهامه ووحيه ، و كلما زاد صلته بها كشفت عن أسرارها المذهلة»[1] ، فالشاعرة لا زالت ترضع من ثدي ماضي أمتها و تنهب من خيراته حينما اعتقد بعض العرب أن لكل شاعر شيطانه الشعري.

و من هنا يتحدد موقف الشعر من لغته و طريقة تعامله معها ، لأنه هو الذي يحدد مفهوم لغة الشعر ، و هذا ما يفسر اختلاف المعجم اللغوي من عصر إلى عصرٍ ، و من مبدع لآخر.

إن النظر إلىالمعجم الشعري الفني للشاعر لا يتأتى إلا بدراسة الحقول الدلالية التي تُسهم بدور فعّال في إظهار الترددات التي تشكل محاور معجمية أو ما نسميها "بالحقول الدلالية" و هي ما تضمن ذلك الإِنسجام النصي مع نفسه ، و مع غيره من النصوص.

يقول يوري لوتمان " Youri Lotman" «رغم كل الأهمية التي يكتسبها كل مستوى موضّح في النص الفني ، في تشكيل البنية الكلية للعمل ، فإن الكلمة تبقي الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي ، فكل الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة أي " التنظيم على مستوى أجزاءالكلمة" ، وما فوق الكلمة أي "التنظيم على مستوى المتواليات) لا تكتسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكّل من قبل الكلمات».[2]

فالسؤال الذي يتبادر في ذهن القارئ ، و نحن نقوم بدراسة شعر "محمد بلقاسم خمار" هو:

ما أنواع المعجم اللغوي الّتي اتخذها الشاعر منهاجًا و طريقًا و ما هي أهم مكوناته ؟ و كيف وظفها في دواوينه ؟

و من هذه الأسئلة علينا أن نتطرق إلى مفهوم المعجم كمصطلح.

تنوعت ألفاظ المعجم اللغوي عند "خمار" ، فكانت ثرية غنية غذّاها من مصادر مختلفة إذ نجد منها ، ما هو مستمد من التراث العربي ، و ما هو مأخوذ من الثقافة الإسلامية ، و كذا من

[1] نازك الملائكة-للشاعر و اللغة (مجلة /الآداب)-عدد-تشرين الأول-1971-ص11.
[2]Youri Lotman,la strcture du texte artistique ed-3 gallinard 1978-p243.

طبيعة الحياة المختلفة ، و من مصطلحات عصره و بيئته ، حيث كان استعماله لها تبعًا لرصد المواقف و ما تستلزمه الأحداث و الحال النفسية ، و على هذا الأساس يعرف المعجم بأنه : "يقرر هذا المفهوم على أن مادة (معجم) ، تعني الإبهام و الغموض و الإخفاء

و عدم الإفصاح ، و قد ورد ذكر هذه المادة بصيغ مختلفة و بالتحديد ذكرت أربعة مرات في القرآن الكريم ، و في ثلاثة مواضع [1] ، كونها معاني تحمل معنى المخالفة للعربية و عدم الإفصاح و الإبانةو الأعجمي هو اللسان غير الفصيح ، و كل من لا يفصح عن شيء قد أعجمه و استعجم عليه الكلام أي : «استبهم عليه ، و في هذا الصدد يقول الجاحظ "الفصيح هو الإنسان و الأعجم و كل ذي صوت لا يفهم إرادته إلا من كان من جنسه»[2]

أما في الإصطلاح فهو يعني :«مجموع الكلمات التي تضعه لغة ما في متناول المتكلمين ، كذلك يعبر عن حقيقة اللغة التي يكتسبها الفرد عن طريق معرفة المفردات الخاصة ، التي تتوافر على تشكيل الخطاب و بنائه، فالمعجم يتجاوز المفردات و لكنه لا يبلغ إلا الإبهام ،

والمفردات لا تتواجد إلا بتواجد المعجم فهي صنف منه»[3].

إضافة إلى رأي محمد مفتاح فيقول عن المعجم : «قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين ، و كلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو مرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كوّنت حقلا أو حقولا دلالية»[4] ، و انطلاقا من هذه التعاريف يتضح أن لكل نص شعري معجماً خاصاً به، فيكون معجما شعريا منظورا محكوما بشروط ذاتية و موضوعية، فالشاعر الواحد نفسه يكون له معجم بحسب المقال و المقام[5]

[1] ينظر :سورة النحل-الآية-103-الشعراء-الآية198 ، ينظر :سورة فصلت-الآية44.
[2] عمرو بن محبوب الجاحظ-كتب الحيوان-تح: يحي الشامي-دار و مكتبة الهلال-بيروت-ط04-1992-ص29.
[3] أحمد عزوز-أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)-دراسة : نسرين هلال –إتحاد كتاب العرب-دمشق-دط-2002-ص.08
[4] محمد فتاح-تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)-دت- المركز الثقافي العربي-المغرب-ط02-1986-ص58.
[5] ينظر: المرجع نفسه-ص62

فالمعجم يعتبر وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات و بين لغة الشعراء في أي عصر من العصور ، ولكنه يبقى المعجم دائماً مُنتقى من الكلمات التي يرى الدارس ضمنها أنها مفاتيح النص أو المحاور التي يدور عليها[1]

و انطلاقا من هذا القول يتضح أنه لا معجم شعري يتواجد دون حقول دلالية مختلفة ، فشاعرنا محمد بلقاسم خمار هو الآخر تنوعت دلالته من نمط لآخر، وهذا ما يدل على التنوع في معجمه الثوري ، و قبل الحديث عن الحقول الدلالية الموجودة في دواوينه نتطرق أولا إلى المفهوم اللغوي و الإصطلاحي للحقل.

لغة:« هو قراح طيّب من الأرض ، يزرع فيه و هو كذلك الزرع حينما يتشعب ورقه»[2]

إصطلاحا:«هو مجموعة الكلمات ترتبط دلالتها و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها[3] ،

و كذلك يقصد به مساحة من الأرض المخصّصة للفلاحة».[4]

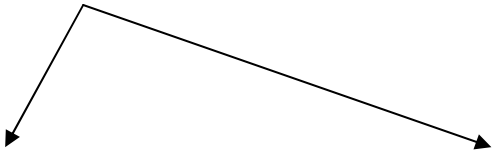
فهذه العبارة تتحدث عن وحدة الدلالة الموضوعية ، كوننا ننطلق إلى تحديد الدلالة الموضوعية من مكونات الصيغة الحديثة ، بتساؤلات عن مدى علاقات المكونات الصوتية ببعضها في بناء الصيغة ، وضبط دلالتها في مختلف مواقع الصوامت و الصوائت لقد اختلفت آراء الباحثين في النظرة إلى مصطلح "الحقل" حيث يرى "دوشاك التشيكي" أن ظهوره كان على يد "سطور" فهوأول من استعمله في كتابه «صناعة المعاجم» الذي صدر عام 1910 [5]

أما" سوزان أوهمان "يرى بأن توظيف هذا المصطلح كان عام 1874 على يد السويدي تيجنر ، لكن الفضل يرجع إلى الباحث" ترير"عام 1931 ،

---

[1] ينظر : أحمد مختار عمر –علم الدلالة –دت- مكتبة دار العروبة –الكويت-دط- 1982-ص18.
[2] ابن منظور-لسان العرب (5)-مادة "حقل" /ج11 –ص160
[3] أحمد مختار عمر-علم الدلالة-م م س-ص18.
[4] أحمد عزوز-أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)-دراسة : نسرين هلال –إتحاد كتاب العرب-دمشق-دط-2002-ص10.
[5] المرجع نفسه.

حيث أدخل مصطلح الحقل في الدرس اللساني ، مما جعل أعمال الباحثين تتوقف على دراسة نظريته في الحقول الدلالية و من ثم حدد هذه الفرضية من منطلقين و هما



معجم اللغة يتكون من مجموع الكلمات و هذا ما سماه"بالحقول المعجمية"

بالإضافة إلى مجموع من الكلمات تغطي مجالا محدداً في مستوى المفاهيم و هذا ما سماه "بالحقول المفهومية"

إذن فلكل حقل من هذه الحقول إلا و يتكون من وحدات بمعنى كل مدلولات اللغة تنظم في حقل دلالي و كل حقل منها مكون من عنصرين ، الأول تصوري champ concepteul[1] ، أما الثاني معجمي lexical ، و من ثم تطورت نظرية الحقول الدلالية مع أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين على إثر الدراسات اللغوية الغربية على يد علمائها و نمت بعد جهودهم ، فلم تعد نظرية و إنما أصبحت منهجًا له تطبيقات كالنص الأدبي ، إلا أنه لا يوجد ثمة خلط بين المنهج و النظرية عند الحديث عن هذه الحقول فيتضح مفهوم النظرية بالقول هي: «مجموع الأفكار و الآراء و القوانين التي تخص مجالاً معيناً»[2]

المنهج:«هوانتقال هذه الأفكار والقوانين من المجال النظري إلى المجال التطبيقي[3]"،والمقصود بنظرية الحقول الدلالية:"مستوى المادة الخام التي يستلهمها الدارس منهجا تجريبيا،على موضوع من الموضوعات اللسانية أو الأدبية،أي أن النظرية مجموعة منظمة و متناسقة من المبادئ و القواعد و القوانين العلمية التي تهدف إلى وصف و شرح مجموعة من الأحداث و الظواهر،أما

[1] أحمد عزوز-أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)-دراسة : نسرين هلال –إتحاد كتاب العرب-دمشق-دط-2002--ص11.
[2] نفس المرجع ص10.
[3] ينظر: نفس المرجع- ص09.

المنهجية هي مجموعة من القواعد و المبادئ و المراحل منظمة بطريقة منطقية و تعد وسيلة توصل إلى نتيجة معينة»[1]

و يرى بعض الدارسين صعوبة في تحديد تقنيات المنهج،لذلك فضل"لوهيبير" استعمال مصطلح "اِتجاه"و"مقاربة" بدل مصطلح "النظرية" أو "المنهج" معللاً بقوله:"لأن معظم الدراسات الحقلية ليست كاملة بصورة كافية متبلورة بشكلٍ يجعلها نظريات موحدة متناسقة و من ثم نحدد مفهوم الحقل الدلالي عند "جون دوبواهو:«البحث عن استخراج بنية المجال أو اقتراح بنائه»[2]

و انطلاقا من هذه المفاهيم يتضح أن نظرية الحقول الدلالية تنطلق من فكرة و هي صلب المعنى لا ينعزل عن معناه أي أن كل المعاني إلا و ترتبط بمدلولاتها،فالكلمة يُفهم سياقها من خلال الكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي.

إذا تأملنا في دواوين محمد بلقاسم خمار نجده يتناول المعجم الثوري و من خلاله جمع بين ماضيه و حاضره،حيث زاوج ما بين الشكل و المضمون الّذي أحسه الشاعر إبان الثورة و هذا ما جسده بالصورة السمعية و الحسية ضمن الواقع الأليم،فنقله كان عبارة عن رسالة خطابية،فكل كلمة من أشعاره المخصصة للدراسة إلا و كان واقعها ثورياً،فعلاقتها و ملامحها دلت على انفعالية ترتكز على أربعة مبادئ و هي:[3]

- كل وحدة تنتمي إلى حقل يخصها.
- الوحدة المعجمية تنتمي إلى حقل معين.
- يجب مراعاة التركيب النحوي في دراسة مفردات الحقل.
- لا يسمح بإعقال السياق التي ترد فيه الوحدة اللغوية.

[1] أحمد عزوز-أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)م م س-ص79.

[2] Jean Oulis-Rictionnaire de linguistique-p83.

[3] ينظر:أحمد عزوز-أصول تراثية(المرجع المذكورسابقا)-ص15.

إذن:الحقل الدلالي حُدد بأنه المادة المتمثلة في الوحدات الأساسية التي تُكَوِّنُ الحقل اللغوي*،وعليه تألف الحركة ينتج حقول.

المعجم الثوري عند محمد بلقاسم خمار:

المعجم الثوري هو فرع من فروع المعجم الشعري الذي اعتمد عليه خمار ضمن خطاباته الثورية فمن خلال الدواوين الذي اعتمدنا عليها في دراستنا يتضح أن خطابه كان صريحًا ضمنيا أمام الشعب الجزائري، فالشاعر محاوره اختلفت ما بين ثوري من الصراع العالي و ما بين الهدوء و الرزانة و هذا ما أكد تسلسل المعاني و منطقيتها،فكل حدث عاشه الشاعر إلا و كان أمرًا حقيقيا لدى المجتمعات الجزائرية.

و الأمر الّذي يلفت انتباه القارئ هو أننا نلحظ معجمه الشعري ثائر ممزوج بألفاظ الحزن و العذاب الأليم و شقاوة الحياة من جهة و من جهة أخرى التطلع لوجه الحرية وكل هذا وفق الظروف المعيشية أنذاك،فألفاظ الشاعر كانت تنبع من نفسية حملت أُتُون الحرب و مواجهة التحدي،فألفاظ الشاعر كانت نفحًا من نار تلفح وجوه المستعمر و في الوقت نفسه معركة حركت نفوس الثوار،فشعر خمار كان قائمًا في جوهره بين وضعين متناقضين في الحياة فالأول يمثله الواقع الحاضر بكل الجوانب الإجتماعية،و الدينية و السياسية....إلخأما الثاني قائم في الذهن و من خلال هذه الثنائية يتضح أن اللغة الشعرية المستخدمة عنده توزعت على طرفي هذه الثنائية و بالتالي يرتكز على مبدأين و هما:الثورة التي يقابلها الواقع الحاضر أما النصر فيقابلها العالم المتخيل المنتظر.

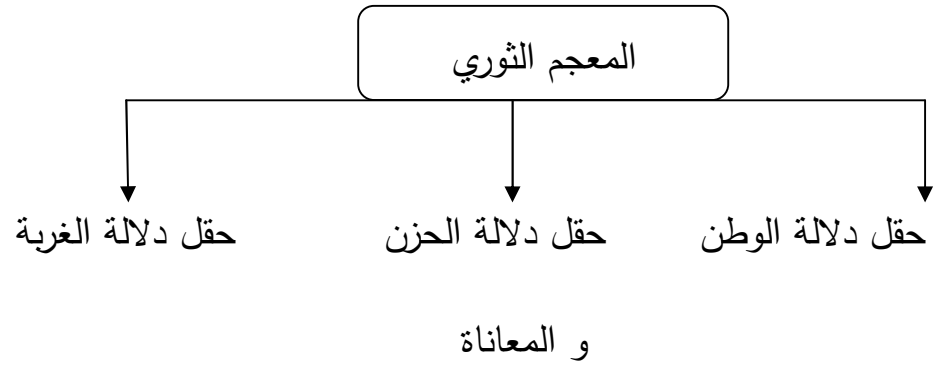
الثورة هي المصدر الأساسي الّذي يستمد منه النص الشعري عند خمار لغته حين يكون الأمر متعلقاً(بالثورة)،إلا أن معظم قصائده التي قالها في مرحلة الثورة التحريرية تغنى بأمجادها و هذا ما كنا بصدد دراسته،حيث تطرقنا إلى ديوانه الموسوم بـ"ظلال و أصداء"[1] و هذا ما كان أكثر احتواء

*هو ما تألف و تألفت مواده على أساس التلوين و التنويع الحركي.

[1]**محمد بلقاسم خمار**-ديوان ظلال و أصداء-الشركة الوطنية للنشر و التوزيع-**الجزائر**-1970.

على القصائد التي حملت الطابع الثوري و خاصة في تلك الفترة،وعليه كان في جُلِّ قصائد الثوار المنطق الثوري هو الذي يفرض نفسه في النص الشعري فالشاعر لم يكن تقليديا و إنما كان مصيره شَقْ الطريق نحو الحرية فخمار كان في كتاباته مُتمَهِلا مستعينا بالمنطق و العقل بدل العواطف الجياشة و هذا لا يدل على تحليله عن الإحساس الوجداني،وإنما كان بطريقة مانالت الحس الثوري كلماته كانت كالرصاص يدوي الأسماع مردداً صوت الحرية،منددًا بالقهر و الظلم.

وعلى هذا الأساس فإن للمعجم قدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلالية الأساسية في النص على الرغم مما للأصوات و المستويات غير اللغوية التنميقية من قدرة إيحائية إن دراسته تتيح لها الكشف عن الحقول الدلالية و تحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها،و قد توزع المعجم الشعري في مدونات الشاعر على عدة حقول دلالية،وعليه يتضح بعد دراستنا للمعجم الثوري لدى خمار أنه كان مفعم الإحساس،نصوصه مملوءة بالحيوية و الحركة في حديثه عن صدى الحرب،فحضور الشاعر كان جسديا و عقليا،حيث كان شاهد عيان لأحداثها،و في نفس الوقت الإفصاح عن معاناته فقد جعلها رمزًا يواسي بها الحياة،إنها تعبير عن لا جدوى الآلام البشرية و عليه كانت نصوصه حافلة بحقول دلالية تختلف من حقل لآخر إلا أن لفظة "الثورة" تمثل النواة الدلالية حيث ارتبطت بها عدة معاجم كونها خاصة بالإنسان،فالشاعر جسد ظاهرة الحرب التي ارتبطت بعامل الموت دون أن يحكمها بعنصر الزمان و من داخل هذا التصنيف يظهر تألف المعجم ضمن المخطط التالي:



«وبما أن نظرية الحقول الدلالية هي مستوى المادة الخام التي يستلهمها الدارس منهجا تجريبيا على موضوع من الموضوعات الأدبية،فالنظرية هي مجموعة منظمة و متناسقة من المبادئ و القواعد العلمية التي تهدف إلى وصف و شرح الأحداث و الظواهر[1]»،و هذا ما يكون عن طريق طريق اللغة و بالتالي تصبح المادة الخام للغة هي المعجم الشعري لكل شاعر معين في زمن من الأزمان.

إضافة إلى الحقل الدلالي للموت فكان وروده قليلا لأنه جاء مواكبا لحقل الثورة و هذه الأخيرة يقابلها الموت و تتمثل فيما يلي:"**الموت إلتهابا-تنزل الروح-الذهاب-العذاب**" و غيرهما من المصطلحات الأليمة التي استعان بها خمار متمثلا ذلك في قوله:

الْمَوْتُ وَ منْظَرُهُ الدَّامِي يَتَصَاعَدُ مِنْ النِيرَانِ[2]

وَ نُفُوسٌ قَيَّدَهَا رَدَمُ تَتَلَوَى تَحْتَ القُضْبَانِ

الحقل الدلالي للوطن:

الوطن،الحنين إليه،حيز شغل اهتمام الإنسان و الشعر خاصة إذ لم يحل الشعر العربي من الجاهلية إلى اليوم،من ملامح حب الوطن و التعلق به و الدفاع عنه،امتدادا لحنين الشاعر العربي القديم،الجزائري بكائيته على وطنه المسلوب و المغتصب،و لقد كان للوطن حضور مكثف في الشعر الجزائري القديم و الحديث فكثرت البكائيات على ضياعه منذ الاحتلال الفرنسي للجزائر من قبل الشعر الشعبي و توالي ذكره في شعر الثورة بصورة ملفتة للنظر[3]

و على نهج الوطن نسجت الوطنية خيوطها و هي ممارسة الفرد لحبه لوطنه و الاستعداد لبذل التضحيات من أجله،الوطنية كممارسة في التجارب الشعرية التي تغنت بالوطن.

[1] أحمد عزوز-أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)-دراسة : نسرين هلال –إتحاد كتاب العرب-دمشق-دط-2002-ص09

[2] محمد بلقاسم خمار-مواويل للحب و الحزن-منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- 1994- ص40.

[3] ينظر:أحمد يوسف-تيم النص(الجينالوجيا الضائعة)-د ت-منشورات الاختلاف-الجزائرط1-2002-ص101.

«لا تتجلى في عنف الخطاب و العواطف الثائرة بل في التغيير ضمن مشروع ثوري هادئ،فالوطنية معناها حب الوطن و الشعور باللذة في التضحية من أجله،أو الدفاع عنه أو السعي وراء سعادة أهله»[1]

و هذا ما لاحظناه في الخطاب الشعري الثوري لمحمد بلقاسم خمار حيث جسد وطنيته خلال تجربته الشعرية.

و حل بذلك حقل بنية الوطن بالألفاظ الدالة على معاني الوطن من خلال قصيدة"موال للعهد و الحزن" من ديوان ياءات الحلم الهرب،فهذا الديوان يستجدي الأحلام العربية الهاربة،ويلوذ بها من واقع الشتات،فلا تملك إلا أن تغمر الحلم الهارب بياءات النداء البعيد[2]،حيث تجلت ألفاظه فيما يلي[3]: "الأرض ، التربة ، السطوح ، دولة ، القبلة ، المكان ، وطني ، عمران ،كوخ فلسطين ، بيروت،قدسنا،الساحة،منازل،العروبة".فلفظة الوطن كانت لفظة ذكرت منذ القدم في الكتابات الجاهلية،فالشاعر الجاهلي كان شديد الارتباط ببيئته العربية و حنينه إلى أيام صباه.

فخمار كان حبه شديد الارتباط بوطنه و هذا ما يدل على كتاباته الشعرية خلال نصف قرن من الزمن و حديثه يشمل قضايا الوطن و جراحه،إلا أنه كان كثير الاتصال بفحول الشعراء أمثال المتنبي،أبي فراس الحمداني،وطرفة ابن العبد حيث يقول في هذا الصدد:

عَلَى مَوْطِنِي يَخْشَى الفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى مَتَى تَعْتَرِكْ فِيهِ الفَرَائِضُ تُرعَدِ[4]

إضافة إلى شاعر آخر:

فَاهْتَزَّتِ الأَرْضُ إِذَا طَابَتِ مَشَارِيهَا وَ حَنَّتِ الوَحْشُ وَ الأَنْعَامُ وَ الشَّجَرُ[5]

كذلك قصيدة "الأرض تحيا بالمطر" جسد قوله في:

---

[1] **عبد الملك مرتاض**-المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية(1962/1954)-د ت-ديوان المطبوعات الجامعية-**الجزائر**-د ط-1983-ص123.

[2] ينظر:يوسف و غليسي-**في ظلال النصوص**(تأملات نقدية في كتابات جزئية)-د ت-جسور للنشر و التوزيع-**الجزائر** ط1-ص224.

[3] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان:ياءات الحلم الهارب- **المصدر المذكور سابقا** - ص350.

[4] هشام صالح مناع-**من كتاب روائع من الأدب العربي**-العصر الجاهلي،الإسلامي،الأموي،العباسي-د ت-دار الفكر العربية-بيروت ط1 ط2 ط3-1990-1991-1993-ص58.

[5] **بشار بن برد**-الديوان-**شرح**:مهدي محمد ناصر الدّين-دار الكتب العلمية-بيروت-**لبنان**-ط-ص455.

إنَّما كُنَّا كأرضٍ مَيْتةٍ لَيْسَ للرَّائِدِ فِيهَا منتَظَرُ[1]

فكانت أول قصيدة نشرها خمار بالجزائر*فكتاباته تمحورت حول قضايا الوطن و حبه له و هذا ما يجسد لنا خلال قراءتنا لدواونيه أننا أجرينا عملية إحصائية فوجدنا ثمانية عشر ديوانا شعريا أغلبها في الوطن و جراحه.

و رغم نضاله الطويل أثناء الثورة و بعدها مباشرة استقبل صنوف التهميش و صار يلمح للروح الوطنية تخبو أمامه،و الوطن الحبيب يعبث به الانتهازيون،وكتاباته كانت دوما عن جراح الوطن و العديد من القضايا التي كانت باسطة ذراعيها من آفات نخرت و لا تزال تنخر جسد الوطن،و الأحداث التي تزامنت أنذاك مست الوطن و المواطن.

-خمار شاعر نضالي ثوري،فخطابه كان عبارة عن ثورية قاطعة و الحقل الدال على الوطن ارتسمت معالمهُ في مدوناته الشعرية لأنه كان يحارب لأجل وطنه،فالوطنية في رأيه هي التشبث بكل الأرض الجزائرية سواء بالدم أو بغيره من الوسائل الأخرى،فعلاقة الشاعر كانت وطيدة بين أرضه و شعبه،لدرجة أنه كان عاشقا لوطنه و الدليل على ذلك قوله:

يَا وَطَنِي...يَا أَمَلِي يَا رَائِدِي يَا عَمَلِي[2]

فالشاعر ينادي و يصرخ لأجل وطنه،فلا عمل له إلا لوطنه و لا هدف و مصداقية إلا لأجله، فهو لا يحب أحدا سوى وطنه يصرح و ينشد له قائلا:[3]

لاَ حُبَّ لِي إلاَّكْ قَلْبِي أَنَا مُغْنَّاكَ

وطنه كالأم الحنون التي تشتاق لإبنها،فلن تتحقق الرغبة إلا بتواجد الأم،هكذا هو قلب شاعر لن تتحقق آماله إلا بنور الحرية،لذا يُقال حب الوطن من الإيمان[4]،فخمار فرض نفسه أثناء المحن المحن التي عانها وطنه، و كان مولعا بحب وطنه،فحب الوطن اشترك التأكيد على معناه كل

[1] **بشار بن برد**-الديوان**شرح**:مهدي محمد ناصر الدّين -**م.م.س**-ص516.
*نشرت بجريدة المنار سنة1953-كتبت القصيدة الحرة و نشرت بتونس سنة 1952.
[2] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان:**الجزائر ملحمة البطولة و الحب**-د.ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع**ط**1-2009-ص166.
[3] المصدر نفسه-ص166.
[4] ينظر:محمد الصالح صديق-د.ت-حب الوطن من الإيمان-دار هومة-**ط**-ص119.

العلماء و الباحثين و الأدباء،و الشعراء و حتى الفلاسفة و في هذا الصدد قال الفيلسوف "سقراط":«**إن الرجل مدين للوطن بالروح**»[1]،فخمار يموت لأجل وطنه و جروحه الدامية،فلا سبيل سبيل له إلا سبيل وطنه.

لم يكتف بحب الجزائر فقط و إنما حبه كان للأوطان العربية الأخرى كفلسطين،و العراق

و غيرها من الدول التي تعرف معنى العروبة و الإسلام فكل شيءُ يثير السلطة الإحتلالية إلاّ وَ ثَرَ في نفسيّته،مواساته كانت لكل بلد عرف المحنة.

فكلمة الوطن هي معنى معاصر جديد يختلف عن المدلول الذي كان قديما فمعنى الوطن في المعجم:«هو موطن الإنسان و محله،وقد خففه رؤيته"و أوطنت الأرض ووطّنتها توطيناً

واستوطنتها أي اتّخذتها وطنا[2]».

أمّا«قديما أطلقوى هذا المصطلح على "الديار" و "المنازل" فكان البكاء على الأطلال أو الديار الخالية،الوطن هو مكان الإقامة و المنزل و المسلك الربوع،فإذا خلفوه وراءهم دمنا و آثاراً و رسوماً و أطلالاً دراسة»[3]،وعليه خمار كان جزائري الأصل تشده بوطنه صلة القرابة و الأهل و الأصحاب،الوطن يمثل الإنسانية و الجانب المادي معًا،و هذا لا على أنه تراب و فقط[4].

شاعرنا اعتنق الوطن بكامل مزاياه ووجوهه منها **وطن المآسي** الذي يعني الحزن و الكآبة و الضجر و بالتالي تذكر المفقودين من غير حق ولا شرعية و هذا ما جسده في قوله:

تَفَجَرْ بِالرَّعْدِ بِالإِنْتِقَامِ[5]

<u>وطن القوة و البطولات</u>:الذي يدل على الآمال و السرور وحب الوطن و يتجسد في معاني التضحية بالنفس و النفيس،وفي هذا الصدد يقول خمار:

---

[1] إميل ناصيف-أروع ما قيل في الوطنيات-د.ت-دار الجيل-بيروت-ط1-1992-ص133.
[2] ابن منظور-لسان العرب-د.ت-دار صادر-بيروت-ط1-1992م-949/12.
[3] مصطفى بيطام-الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي-د.ت-ديوان المطبوعات الجزائرية-ط-ص214.
[4] ينظر:محمد زغينة-شعر جمعية علماء المسلمين-د.ت-دار الهدى للطباعة و النشر-عين مليلة-ط-2005-ص59.
[5] محمد بلقاسم خمار-ظلال و أصداء-م.س- ص181.

مِنْ مَعْقَلِ الثَّوْرَةِ وَ الثُّوارِ مِنْ قَلْعَةِ الجِهَادِ وَ التَضْحِيَةِ[1]

أَوْرَاسُنَا يَا جَبَلَ الأَحْرَارِ فِيكِ رَفَعْنَا شُعْلَةَ الحُرِيَّةِ

آثَارُكَ العَرِيقَةُ البُنْيَانِ تَحْكِي لَنَا عَنْ عِزِّكِ التَلِيدِ

وَ عَهْدُكَ النَاهِضُ بِالعُمْرَانِ يَشْدُو بِأَنْعَامِ الصُبْحِ الجَدِيدُ

الشاعر يبين في هذه الأبيات حب الوطن في أقصى معاني التضحية و لا تكون إلا باستزادة سعادة الشعب التي ضاعت إبان الإحتلال،فخمار استعان ببعض المفردات التي دلت على أن رجل الثورة في ساحة الوغى و مثال ذلك "**أوراسنا**" فهي دلالة على مكان ودورها في الأبيات أنها تدل على اللهب و التوهج الثوري و بالتالي تعد رمزا لاندلاع الثورة و هذا ما نلمحه في كثير من الشعر لدى كتابات الشعراء الجزائريين أمثال مفدي زكرياءو غيرهم،خمار اتسم بالقوة الثورية و التزامه الشديد بها حيث ثبت حقا مدى إسهامه في الدعوة إلى الجهاد من أجل الحرية و الحماس من أجل الدفاع عن كرامة الوطن و ذكره الأحداث و مسايرته لها،فكان بذلك خيرِ شاهدٍ على شعب عانى قصور ردود الفعل الذي أثارته الوقائع الإستعمارية،كما كان شاهدا على مأساة الشعب الحقيقية،و خبر باعث لإثارة الثورات العنيفة من أجل نداء الشاعر إلى النضال المسلح[2].

فشعر خمار كان خير تعبير عن المحن و الآلام التي عاشها الشعب الجزائري إضافة إلى احتضانه الوطن الصغير ألا و هو بسكرة التي كان مسقط رأسه فيها،فكان حنينه أقوى،سكن قلبه بالوجع لأنه كان تحت سلطة استعمارية،فحاول خمار تغيير الأوضاع و نبذ سيطرة النهب و السلب بسيفه الشعري.

و لكل كاتب موهبة في قدرته على إحياء الألفاظ المغمورة في المعاجم اللغوية و إلباسها جمالا ورونق يجعل المتلقي يشعر أن هذه البنية التركيبية لم تصنع من قبل،و على قدرة إمتلاك هذه البنى يكون الأدب أجمل نسيجا و أحسن تعبيرا،إذن لكل مبدع طريقته في بناء تصنعالقوالب اللغوية و بالتالي توظيف الأسماء و الأفعال و الجمل في المدونة الشعرية وهذا ما وجدناه عند

[1] **محمد بلقاسم خمار**-رحلة في رحاب الجزائر الجميلة-ص.257.

[2] ينظر:**العربي دحو**-الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى-د**ت**-المؤسسة الوطنية للكتاب-**الجزائر**-**ط**-1998-ج118/01.

محمد بلقاسم خمار،فكم من كاتب يتناول فكرة إنسانية عميقة و لكنه يفشل في نسجه و ذلك لغياب الصياغة أو ضعفها[1] .

تظهر تجربة خمارفي أربعة مضامين و هي وجدان حب الجمال و الغربة و الهم الاجتماعي وكذلك النضال الوطني و هذا ما تطرقنا إليه سابقا،وكذلك الرؤية القومية،فوجدان الجمال يشغل حيزا كبيرا من الوجدان الشعري في تجربة خمار بل هو الوجدان المؤسس لشعريته.

وجدان حب الجمال في إنتاجه الشعري الأول ينطلق من معانيه صور الجمال في الوجود و في المرأة على الخصوص و الأم و الروح كلها تكتمل في معنى الوطنية عنده.

إضافة إلى تربيته الدينية و نشأته في أسرة ذات عفة و حياء مرتبطة بأواصر وجدانية متينة بين الإحساس بالجمال و الإيمان بخالق هذا الجمال.

إضافة إلى غربته و هذا ما يجعل نفسيته مرهونة بالوطن فالغربة لا تقتصر على الغربة المكانية فقط و هذا ما يؤكد كذلك غربته خارج الجزائر إضافة إلى غربة القيم و المفاهيم و المبادئ التي انزاحت عن صرافة نقائها في ينابيعها،فهو يبكي على غربة المبادئ و العقائد في زمن المنافع و المطامع التي استحوذتها الدولة المتسلطة.

الحقل الدلالي للحزن و المعاناة:

يتخذ خمار عند الأمة العربية عاملا قويا لا يفتأ بجمع بين شتاتها متمثلا في تعرضها جميعا للإستعمار الغربي الذي تختلف جنسياته لا تختلف أهدافه،وشاعرنا من الشعراء اللذين يعانون الألم نفسه و يعرفون وقعه في النفوس لذلك كله،إذا توجع في الجزائر موجع أحس به من بالشام،فتألم بدوره و اندفع يواسي أخاه في العراق قائلا:

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض-بنية الخطاب الثوري-د.ت-دار الحداثة للطباعة و النشر-بيروت-لبنان-1986ط1-ص08.

قُلْ لِلْأَحِبَةِ مَا حَمَلْتُمْ مِنْ هُمُومٍ،لاَ يُطَاقُ[1]

بِاسْمِ العُرُوبَةِ كُلَّهَا جَابَهْتُمُوا أَعْتَى نِطَاقِ

و كذلك هذا الألم يتجلى دوره واضحا في علاقة الجزائر بفلسطين فهي عانت ولا تزال تعاني والجزائر هي الأخرى عانت من التشريد و لم تنزع استقلالها إلا بعد جهد جهيد.

فالظلم و الاستبداد و الحرب ثلاثية ولدت في نفس الإنسان،الشعور بالحزن و ديمومة التفكير في كيفية إزالة آثاره،هذا الآن الظلم يُولّد القساوة، و الاستبداد يُولّد الضعف،أما الحرب فتولد الحزن و الكآبة كما ضاع من نسمات الأرض الطيبة التي لوثتها جرائم المستدمر و إذا تحدثنا عن هذه الثلاثية عند الشاعر فإننا حتما سنجدها تولد الغضب و النفور و حرارة القلم التي تعج بعبارات الحزن و الأمل و الحزن على الوطن المغتصب،و أمل في عودته إلى أبنائه من جديد،وبالحديث عن الشاعر يستوقفنا "خمار"مجددا مع معجمه الذي يحمل هذا الحقل،حقل الحزن ممثلا قي الألفاظ التالية،تراوحت ما بين الأسماء و الأفعال و هي موضحة في الجدول التالي[2] :

الأسماء	الأفعال
جريح،الإنهيار ،الذل،الإنكسار ،وساوس،المرارة،شقي،الدسائس،الزوابع،دوي،الصداع دموع،بكاء،الخناق،معاناة،البؤساء،الإنتحار ، الانزلاق،الدمار ،حصار ،عابسة،رهبة،المجرمين،الحزن،المساكين السيف،السهم،التار ،الهم	سئمت يمزق تمضغنا يدمي

فنحن نجد خمار من خلال هذا المعجم قد أنجز صورة شعرية أضاف إليها رموزا كثيرة تعبر عن حقل الألم و الحزن،حيث عبر عن عاطفة تطمح إلى معانقة الوطن حبه و أمله في يوم جديد يخلو من حزن رهيب...وخمار هنا يريد أن يعبر عن الذات الشاعرة في تفاعلها مع محيطها،من خلال المفردات اللغوية التي حملت الحزن و مشاعر الألم التي عاناها الشعب الجزائري.

[1] محمد بلقاسم خمار-مناجاة شاعر-ص100.
[2] محمد بلقاسم خمار-ياءات الحلم الهارب-م م س- 350وما بعدها.

أمّا الأفعال الدالة على الحزن و المعاناة فجاء بعضها مسندا إلى ضمائر مختلفة مثل ضمير المتكلم،وهذا ما يدل على أن الشاعر أبرز من خلال كثرة همومه و أحزانه و انشغاله بمشاكل شعبيته وأمته والإنسانية بأكملها،وهذا ما يرجع إلى عوامل منها:الشعور بالغربة لأنها تفرض بطبيعتها صيغة الفرد المتكلم و هذه الغربة ليست رومانسية صرفة لأنها عناصر رومانسية وواقعية تمنعها من السطحية و العمومية،والدليل على ذلك ما جسده في قوله:

وَلَمَّا تَضَاءَتْ فَوْقَ الطَرِيقِ

وَغَادَرَنِي الحُلْمُ دُونَ انْطِلَاْق

وَلَامَسَّتْ حَدَّ الْجُنُونِ...

تَوَهَّمَتْ فِي البَحْرِ،مُنْفَرِجًا لِلْتَنَفُسِ

مُنْعَرِجًا لِلْظُنُونِ...؟

أَرِى فِيهِ مُتَّسَعًا لِهُمُومِي...

وَمَأْوَى غُرُوبٍ،مِنْ الاِخْتِنَاقِ

وَ لَكِنَّهُ الْبَحْرُ...

لَمَا تَمَايَهَتْ فِيهِ

اِسْتَحَالَ إِلَى شَرْنَقَةٍ

تَضِيقُ...تَضِيقُ...

وَأَفْرَزَنِي دَمْعَةً مُحْرِقَةً...

عَلَى مُلْتَقَى صَحْرَتَيْنِ[1]

بَقَايَا غَرِيقٍ...

فالشاعر ضمن هذه الأبيات يصور لنا حالته وهي حالة الخوف لا أمل في الحياة وهذا يدل على غربته،ومن الأفعال التي دلت على صيغة المفرد المتكلم نجد:"تضاءلت،غادرني،توهّمت،تمايهت"،فهي أفعال ترتبط بالغربة المؤلمة،فصور لنا البحر فهو خال من البشر لا يسكنه أحد،فهو جالس على شواطئه و الدمع يذرف من عينه،فإحساسه بالغربة يتحول إلى حوار داخلي أو مناجاة ،كما أنه اعتمد في موضع آخر علة ضمير المخاطب في خطابه الثوري قائلا:

حَبِيبَتِي...

كَرِهْتُ الِانْتِظَارَ

أُرِيدُ الِانْشِطَارَ...كَالمَطَرِ

حَبِيبَتِي...

لَيْسَ لَنَا اِخْتِيَارُ[2]

فالشاعر اعتمد على المخاطب و غالبا المؤنث و هذا ما يدل على دخوله عالم الحب باعتباره منزاحا إلى عالم الغربة،فالمخاطب كان رمزا لعالم عند خمار،كونه لا يرتبط بالتجارب العاطفية و إنما يتجاوز ذلك ليشمل التجربة الشعرية،فالشاعر كانت دلالته أعمق عن طريق ضمير المخاطب المؤنث ليس حبا لا في المرأة وجمالها و إنما تعلق الأمر بالبحث عن عالم السعادة الذي يعتبر الحب،و المرأة مجرد طرفي معادله له.

[1] محمد بلقاسم خمار-ديوان:حالات للتأمل و أخرى للصراخ-اتحاد كتاب العرب-سوريا-1998-ص483.
[2] محمد بلقاسم خمار- حالات للتأمل وأخرى للصراخ- اتحاد كتاب العرب- سوريا- 1998-ص420.

أما ما يتعلق بوعي الذات المستقلة عن الوقع الخارجي،فالذات هنا تكون قائمة في مواجهة العالم،حيث تكون وحدها عالما آخر قائما بذات مستقلة عن الواقع،فعالم القصيدة عند خمار قائم على الذات لأنها تقربه من التجربة الشعرية،إلا أن الشاعر تغلب على الروح العقلية ووجوديته وليس الروح الرومانسية و عليه نلاحظ أن النبرة الخطابية جعلت من الصورة الشعرية تقريرية و صيغة نابعة من أنات الشاعر و آهاته.

الحقل الدلالي للغربة:

لقد تحول الشاعر الجزائري منذ اندلاع الثورة التحريرية إلى ذات واعية تتمثل وجدان الشعب،وتبارك ثورته على أنها ثورتها وعلى ذلك اكتسبت قصيدة الغربة لدى الشعراء طابق أعمق واشمل حيث جمعت بين دمعة الشاعر ولهفته إلى رؤية الحبيب،الأخت،الأم،وبين لهيب يحرق العدوّ و الظالم المستبد.

و قد دار شعر الغربة لدى هؤلاء حول محاور مشتركة أهمها التعبير عن الغربة و الحنين إلى الوطن،والتعلق بالأبطال الثائرين و الإصرار و الرغبة في العودة،وذلك هو حال الشاعر"بلقاسم خمار" الذي أعطى لهذا المعجم نصيبه في أشعاره و قد ورد ذلك في قصيدته "أحلام الغربة"[1] فقد جاءت المفردات في هذا المعجم كالآتي[2]:

في الدرب وحدي-أفتش-فقدته-حبيبة-قريبة-الزحام-المسجون-غريب-الأنام-المذلة و الخنوع-الدموع-أنسا مُستديم-أرى الوجوه و لا تراني-يسأل بالإشارة-المشرد-سلبت فؤادي-مفقودة-مرهونة كالزهر كالطفل-كالروح كالحلم كالوحي-أوهام اللحون-شوق...إلخ

ليأخذ الحنين أيضا إلى تلك البقعة الهادئة و تظنه يخص مواطن ولادته التي انفطر قلبه إليها يحن شوقا للعودة إليها في قصيدته،إذ تنوعت مفردات هذا المعجم الحنين و الغربة فشكلت حقلا حنينيا كان كالآتي:

[1] محمد بلقاسم خمار-إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق م م س- ص518.
[2] ينظر:المصدر نفسه-ص518وما بعدها.

شوق اللقاء-والحب... كبلني-أصيح من حيرتي...-الشوق أرهقه-ياقلب صبراً جميلاً-طيف الأحبة[1]

أما قصيدته المعنونة بزمن الغربة و الغروب فقد اهتز لها قلم الشاعر أيضا فهو الحزين الذي يرجو العودة،يرجوالمشاركة،يريد أن يستريح أن يتنفس أن يعيش الحدث الوطني"اندلاع الثورة"ولكن؟؟ ليأتي أيضا حقل الغربة ثريًا كالآتي[2]:

تضيق بي الدنيا-اصطباري-أتنفس الأعماق-همومي-أخاف أن أبكي-أشم رائحة انفجاري-لاشيء أقسى و أمّر-على الغريب-مثقل بالحزن-يموت-كفن بالشحوب-شبح يطلّ-تنزوي كمدًا-أفكر في الأحبة-في الحروب-أمنّي النفس-أرى بلدي-ثورتي...تصحو-في ملتقى شوقي...إلخ

وما نخلص إليه من خلال هذه النماذج،أن المعجم الذي استخدمه محكوم بحالات الغضب و الضياع النابعة من إحساس الشاعر بالغربة و الحنين إلى وطن الثورة،وعليه تتحول الألفاظ و اللغة إلى براكين ثائرة على خلاف حالات الفرح و الذكرى،فغربة الشاعر لم تعن المكان فقط،إنما تعدته إلى قيم و مبادئ كدّرتها المطامح السياسية،و المطامعُ الشخصية...وذاك ما جعل قلبَ شاعرِنا يعتصر كمدًا لحال شعبه و أمته.

التنـــــاص:

في الدراسات الغربية و العربية عرف النقد المعاصر كما هائلا من الدراسات حول مصطلح التناص فهو مصطلح نقدي يعني به تعالق النصوص و تقاطعها ،ولقد حدد مفهومه نقاد كثر من الغرب أمثال(باختين-كرستيفا-رولان بارث-جرار جينيت...)،ومن العرب(محمد بنيس-عبد الملك مرتاض-محمد مفتاح...)،مع التباين و الاختلاف حول آراء هؤلاء جميعا،ونحن هنا سنتكتفي

[1] محمد بلقاسم خمار-مووايل للحب و الحزن-م م س-ص19.
[2] محمد بلقاسم خمار-حالات للتأمل و أخرى للصراع-م م س- ص445/441.

بعرض آراء أشهر النقاد دون الغوص العميق في المصطلح لأننا نريد من خلال الإشارة إليه أن نستخلص تجلياته في قصائد خمار.

فالباحثة **جوليا كريستيفا** ترى<<أن التناص يحمل دلالات قوية من مفهوم إنتاجية Productivité du texte فالنص الحاضر Hypo texte ليس منتوجا بل يعد فضاء للإنتاجية حيث يلتقي الكاتب(المنتج)والقارئ(المستهلك)الذي يعتبر المبدع الحقيقي في عملية القراءة "**هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات و كل نص هو تحويل للنصوص الأخرى**>>[1]،أما جرار G.Genette" فقد سماه المتعاليات النصية الذي يحدد العلاقات الظاهرة أو الحقبة لنص معين (حاضر)مع نص أو مجموعة من النصوص الأخرى،أما«"**رولان بارت Roland Barthe**" فيرى أن النص عبارة عن جيولوجيا كتابات،فالكاتب يكتب منطلقا من لغة ورثها عن سالفيه،ومن أسلوبه و هو شبكة من الاستحواذ اللفظي ذات سمة خاصة شبه شعورية»[2]

هذا ما يتعلق بالتناص في النقد الغربي من خلال حوصلة لآراء النقاد و الباحثين،والذي ساهم في تشكيل هوية النص،تتداخل ضمنه العديد من الخطابات الأدبية ذلك لأنه بحث في جذور النص المقروء من خلال النصوص التي ساهمت في تشكيله.

هذا ما تعلق بالمصطلح في النقد الغربي لنلج الآن إلى مفهوم التناص لدى النقاد العرب فهذا عبد المالك مرتاض قد تناوله بالدراسة في العديد من كتاباته تنظيرا و تطبيقا و يذهب إلى ما ذهبت إليه كريسفا فيقول:«**النص شبكة من المعطيات الألسنية و البنيوية والإيديولجية،تتظافر فيما بينها لتنتجه،فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته،وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة**»[3].

[1] عبد الله الغذامي-الخطيئة و التكفير(من البنيوية إلى التشريحية-ت-دار سعاد الصباح-الكويت-النادي الأدبي الثقافي-جدة ط1-1985-ص321
[2] نور الدين السد-الأسلوبية و تحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-تحليل الخطاب السردي-ت-دار هومة-ط-ج2/97.
[3] نفس المرجع -ص103.

ومن خلال تجربته التطبيقية في التعامل مع النصوص خَلُصَ الباحث إلى استنتاج بعض المسائل المتعلقة بموضوع التناص أهمها نسبة مفهوم الإبداع،إذ لم يعد من حق أي كاتب معاصر أن يزكي نفسه و يزعم لها التفرد،والسبق والإبداع الخالص«مادام كل ما يكتبه ما هو إلا إعادة كتابة لما تراكم في ذاكرته الخلفية من مقروء منسي»[1].

أما محمد مفتاح،فيرى أنه يتداخل مع العديد من المفاهيم الأخرى مثل(الأدب المقارن)و(المثاقفة)و(دراسة المصادر)و(السرقات) فالتناص عنده:«**فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة،ممتص لها ، تصير منسجمة مع بنائه و مع مقاصده**»[2]

أي أن مفتاح يرى أن التناص هو دخول النص اللاحق في علاقة مع نص أو مجموعة من النصوص السابقة منحى"جينيت"أيضا.

أما محمد بنيس فيرى أن التناص من خلال مؤلفه(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) أن مصطلحي(التداخل النصي)و(هجرة النص)الذي يتحدد مفهومه في دخول نص مُهاجر في علاقة من العلاقات مع نص آخر يسميه(نصر مُهاجر إليه)،"**وهذا المفهوم اهتدى إليه الباحث من نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب**"

بناء على ما سبق،وبعد أن عرضنا لأهم الآراء النقدية المعاصرة حول مفهوم التناص،سواء في الدرس النقدي الغربي أو في الدرس العربي،يمكننا أن نلخص إلى أنه رغم اختلاف النقاد في تحديدهم لمفهوم التناص،إذ تعددت المسميات لمفهوم واحد،والتي نجد من بينها:التناص هو(جيولوجيا كتابات،تداخل نصي،حوار نص مع نص آخر أو مجموعة من النصوص،تقاطع مجموعة من النصوص في نص واحد،امتصاص نص لاحق لنص سابق،هجرة نص بين نص مهاجر و نص مهاجر إليه،تناسل بين مجموعة من النصوص،تحويل لمجموعة من النصوص...)

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض-أدب المقاومة في الجزائر-رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائريالحديث-دت-المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية-دار هومة-الجزائر-ط-2003 ج2/455.

[2] محمد مفتاح-تحليل الخطاب الشعري-(استراتيجية التناص)-دت-الدار البيضاء-المغرب-المركز الثقافي العربي ط2-1986-ص121.

وإجمالا،يمكننا القول إن التناص هو الشمس التي سطعت في سماء النص،تسلط عليه نورها،وتشمله بضيائها لتبعث فيه الحياة و تنير دروبه الحالكة،وكلما امتص أشعتها،توهج ضياء و تفجر حياة ،والعكس يَدْرَفُهُ النور و الضياء.

لا شك أن خمار يعد من الشعراء المتفردين بين شعراء العربية و أن أشعاره تعد ظاهرة فريدة في الأدب العربي لها ميزة خاصة،ولكن يظل لعمر أثر بيئته و ثقافته ما سمعه في بدايات حياته الشعرية،فكان يحفظ القرآن و الحديث أنه قرأ أشعار سابقيه من الجاهلين وتأثر بهم فكان تأثره باديا في أشعاره،وهذا التأثر كان بنفس الصورة،إضافة إلى التعابير الجاهزة التي اقتبسها كما هي بهيئتها التركيبية والدلالية،أو اقتبس بعض ألفاظها ناظما إياه في تركيب من عنده،فخمار كان اقتباسه في الكلمة الواحدة أو البيت بأكمله أو عجز البيت أو صدره.

ومن الملاحظ أن خمار في أغلب اقتباساته التي وردت من مفردات وتراكيب كلها في معاني مختلفة كالبكاء و الصرخة والفرحة وغيرها،فقد اشتركت في أكثر من شاعر بحكم وحدة البيئة ووحدة الذوق ومقياس الجمال،ولما كانت هناك ألفاظ بعينها تحمل طاقة دلالية كبيرة للتعبير عن المعنى لذلك وجدناها مشتركة مع شعراء آخرين،إضافة إلى تردد معاني القرآن في شعر خمار وذلك لنشأته في بيئته الإسلامية و هو ينوه في ثنايا أشعاره إلى أن تعابيره و معانيه مستفادة من كتاب الله،فهذه المعاني الدالة على القرآن ترجع إلى خدمة غرضه الثوري وصرخته العالية و وثوقه من بلده.

والحقيقة أن تأثر خمار بالسنة النبوية لم يتجاوز اللفظة المفردة[1] في تركيب خاص بل يتضمن المعنى نفسه الذي يتضمنه الحديث ولم يحدث أن يقتبس تركيبا بأكمله من أقوال الرسول،إلا وأن يحدث تغييرا مع بقاء بعض المفردات كما هي،فكان يستفيد من المعنى و تعليمات الرسول عليه

[1] ينظر:**ممدوح عبد الرحمّالي**-شعر عمر بن أبي ربيعة(دراسة أسلوبية)-د.ت-الإسكندرية مؤسسة حورس-الدولية للنشر.ط1-يجب إخراجه(التعريف و التنكير)(**أدوات النداء**-الاستفهام-**الأمر**)-ص346.

الصلاة و السلام،فالشاعر أحسن توظيفه حتى في التراث الإنساني و هذا لتأدية أغراضه كونها تمثلت فيما يلي[1] :

1-صفة التعميم الناشئة عن التفكير.

2-صفة الديمومة عند استخدام بعض الأدوات.

3-توظيف معاني القرآن و أحكامه في إلزام المخاطب بتنفيذ ما يريده.

4-الأشعار التي اتخذت صفة التكرار بالألفاظ نفسها مع التعديل في التقديم و التأخير إضافة إلى أساليب الأمر و النهي والاستفهام وغيرها.

التناص مع القرآن:

وعليه يتجلى التناص عند محمد بلقاسم مع القرآن في النماذج التالية:

يقول الشاعر:

عَرَفْنَاكَ يَا تَمُوزُ مُنْذُكُنْتَ قَاصِراً تَمُرُّ حَزِينًا دَامِي الجُرُحتَزِفَرُ
فَكُنَّا نَرَى فِي وَجْهِكَ اللهَ غَاضِبًا وَكُنَّا نَرَى فِي زَنَدِكَ الشَعْبَيُكَبِّرُ
إِلَى أَنْ طَغَتْ مِنَّا الْغُيُومُ فَأَمْطَرَتِ بِنَاثَوْرَةُ وَانْهَالَ نَهْراً نُوفَمْبَرُ[2]

في هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن شهر الحرية ألا وهو تموز،حيث أن الشعب كان قبل نيل الحرية متململا فاترا فلم تكن إلا ثورات مشتتة هنا و هناك لاتدل على وحدة أو توحد إلا أن عزم الشعب على تلبية كلمة الله وزوال غضبه،حيث قاموا بثورة عارمة خلصت إلى الحرية.

وعليه يتجلى تأثر خمار بالآية الكريمة في البيت الثاني لقوله تعالى:﴿ومن يولهم يومئذ دبره إلا متحرفا لقتال أو متحيزا إلى فئة فقد باء بغضب من الله ومأواه جهنم وبئس المصير﴾[3]،فهذه الآية

[1] ينظر: ممدوح عبد الرمّالي-شعر عمر بن أبي ربيعة(دراسة أسلوبية)ص346.
[2] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع-دت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيعط2009/01 - ص525.
[3] سورة الأفل-الآية61.

الآية تنص على أن من يتولى عن قتال الكفرة المعتدين،فإنه لن يخطى برضا ربه،وسيناله عقاب شديد.لذلك لبى الشعب نداء ربه،فقام بثورته المظفرة،فانهالت فيضًا جارفًا و نصرًا و عونًا من الله،مسح المعتدين عن أرضنا الطاهرة،فالشاعر امتص قوله من البيت الثالث ضمن الآية الكريمة:﴿فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ مَّنضُودٍ ﴾[1].

يقول الشاعر:

جِهَادًا وَ بَذْلاًوَاحْتِمَالاً وَ جُرْأَةً تَخِرُّ لَهَا أَعْتَى الجِبَاهُ وَ تَدْحُرُ[2]

وفي هذه الأبيات يفخر الشاعر(بلقاسم خمار) بقيام الثورة،الثورة التي اتصف المجاهدون الأشاوس فيها بالصبر و الجلد وقوة الإيمان،والسعي الحثيث للشهادة،من أجل صيانة العرض و تطهير الأرض،فلفظة(تخرّ)تدل على الاستسلام و الخنوع لمن كانت قوته أكبر وجبروته لا يقهر،فالشاعر أخذ معناه من الآية الكريمة لقوله تعالى":﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ مِنَ النَّبِيِّينَ مِنْ ذُرِّيَّةِ آدَمَ وَمِمَّنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ وَمِنْ ذُرِّيَّةِ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْرَائِيلَ وَمِمَّنْ هَدَيْنَا وَاجْتَبَيْنَا إِذَاتُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّحْمَٰنِ خَرُّو اسُجَّدًا وَبُكِيًّا﴾[3]

والجهاد يكون خالصا لوجه الله لذا يجب على المجاهدين إرضاء الخالق،فهو الذي يعزم على الفوز و النجاح،يقول خمار:

وَنَادَى المُنَادِي...يَاجَزَائِرُ أَبْشِرِي فَمَالكَبعْدَ الْيَوْمِ ...إِلاَّالتَّحَرُّرَ[4]

[1]سورة هود-الآية82

[2]**محمد بلقاسم خمار**-تراتيل حلم موجوع**م.م.س**- ص526.

[3]سورة مريم-الآية58

[4]**محمد بلقاسم خمار**-تراتيل حلم موجوع-**د.ت**-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع**ط**2009/01 -ص526.

الشاعر يبين أن شهر تموز كان فعلا بشرى النصر من عند الله،ومن ينصره الله فلا غالب له،فاستعار الشاعر دلالته من قوله تعالى:﴿ وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلَّا بُشْرَىٰ وَلِتَطْمَئِنَّ بِهِ قُلُوبُكُمْ وَمَا النَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[1].

إضافة إلى تغني الشاعر بجمال الجزائر فلا أحد ينكر جمال بلده وما تحويه من خيرات ونعمها وفي هذا الصدد يقول محمد بلقاسم:

وَمَنْ لَمْ يُحَرِّكْهُ الْجَمَالُ بِأَرضِنَا فَيَسْجُدَ لِلرَحْمَانِ...يَثْنِي وَيَشْكُرُ؟[2]

كان ذلك عبارة عن عناية الله لهذه الأرض،ولذلك وجب علينا السجود شكراً لله على نعمائه،فهذا البيت فيه تناص مع قوله تعالى: ﴿ وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ دَابَّةٍ وَالْمَلَائِكَةُ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾[3]،**فدلالة السجود هي الاعتراف بنعم الله و عدم الاستكبار على نعمه.**

وفي موضع آخر يحي خمار سوريا التي كانت موطن السكينة و الإطمئنان و هو يقول:

وَلَمَّا رَأَيْتَ السَّكِينَةَ تَغْمُرُ بِالبِشْرِ كُلَّ النُّفُوسِ

وَلَمَا رَأَيْتَ...رَأَيْتَ...رَأَيْتَ وَمَا قَدْ رَأَيْتَ كَثِيرَ الْعَدَدِ

فَرُحْتَتَفَاءَلْتَ وَمَا قَدْ رَأَيْتَ كَثِيرَ الْعَدَدِ[4]

في هذه الأبيات استعار الشاعر لفظة"السكينة"من القرآن الكريم كونها لفظة يحتاج إليها الإنسان وبالتالي يزداد إيمانه بتقوى الله و يتفاءل بمستقبل زاهر ومن هنا يدل التناص مع الآية لقوله تعالى:﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوا إِيمَانًا مَعَ إِيمَانِهِمْ وَلِلَّهِ جُنُودُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا﴾[5]

وفي موضع آخر يقولخمار:

---

[1] سورة الأنفال-الآية10.
[2] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع مم مس-ص529.
[3] سورة النحل-الآية49.
[4] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع مم مس- ص534.
[5] سورة الفتح-الآية04.

وَأَشْعُرُ أَنِّي أَفْعَى

بِلاَ أَيِّ سْمٍ...

وَأَنِّي عِيسَى اليَسُوعُ

بِلاَ مَائِدَةٍ...[1]

يعلن الشاعر في انتظار معجزة من الله عز و جل، أن بعض يراه شبيها بأفعى لكنها غير سامة ومنظرها جميل و في آن آخر مخيف لكنها لا تؤدي أحدا فشبه نفسه بالمسيح عيسى،لا يملك مائدة ولا أحد يرّق قلبه،فلا رحيم غير الله لأنه خير الرازقين فصور حالته انطلاقا من الأبيات التي سبق ذكرها فأظهر الحرمان الذي عانى منه في بلده وطأة التهميش التي تغيبه وهو على قيد الحياة،فلا محالة إلا الصبر فهو بلا أي سم و بلا مائدة،حيث نص أبياته من قولهتعالى:﴿ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيدًا لِأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا وَآيَةً مِنْكَ ۖ وَارْزُقْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ ﴾[2].

-يواصل الشاعر حديثه عن مجازر الثورة العنيفة وسيلان الدماء،حيث شبه المجازر بجهنم المشتعلة كلما قيل هل امتلأت؟تقول هل من مزيد،وفي هذا الصدد يقول خمار:

وَإِنَّ المَجَازِرَ،تَصْرُخُ

هَلْ مِنْ مَّزِيدٍ

وَيَلْتَهِمُ المُوتُ

كُلَّ القلُوبَ[3]

[1] محمد بقلم خمار-حالات للتأمل وأخرى للصراخ-إتحاد الكتاب العرب-سورية-1998- ص412.
[2] سورة المائدة-الآية114.
[3] محمد بقلم خمار-حالات للتأمل وأخرى للصراخ-م.س-ص418.

وكُلَّ البُطُونَ

فالأبيات حملت الدلالة النفسية للهواجس التي انتابت الشاعر في عز الأزمة الوطنية،فالتناص يدل على مدى الأثر النفسي الذي سيطر على الشاعر وقتها، و لا يزال إلى اليوم ، حيث استعار قوله من الآية الكريمة:﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ ﴾[1].

-الفرحة تنتاب نفسية خمار بالرغم من معانات الجزائر إلا أنه يأتي يوم يرى فيه الشعب الجزائري النور وليس بالنور المصطنع وإنما حقيقة الواقع،وعليه يقول:

وَيَزْحَفُ الْغَمَّامُ

بِالأَنْهَـارِ

وَيَرْتَمِي كُنُوزَ مُنْهَمِرٍ[2]

فالشاعر أخذ لفظة "المنهمر"من قوله تعالى:﴿فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ﴾[3]فدلالتها توحي بالخير العميم ولن يكون إلا بأمره عز و جل فهو الذي ينعم بخيراته على عباده فالماء نعمة والنور جلاء.

-وفي موضع اخر يتأسف الشاعر على ذهاب القيم والمبادئ التي ضعى من أجلها الشهداء كانتهاك العرض ومخاطر الدنيا دون مبالاة من عذاب الآخرة،وعليه يشبه العار بالكلب الذي لا يفتأ يلهث،مهما طردته من مكانه أو تركته يصطاد فريسة إن أبى،فكذلك هؤلاء حثالة المجتمع لم يعد يجدي معهم نصح و لا إرشاد،وفي هذا الصدد يقول ضمن أبياته التالية:

قَيَّمٌأُهْدِرَتْ

وَسَارَ البَغَايَا

---

[1] سورة ق-الآية30

[2] محمد بلقاسم خمار-د حالات للتأمل وأخرى للصراخ-م م س-ص423.

[3] سورة القمر-الآية11.

فِي الرِزيَا

بَيْنَ الرَدَى...وَالمَخَاطِرِ

يَلْهَثُ العَارُخَلْفَهُمُ...

وَخُطَاهُمُ...تَتَدَاعَى

يَقُودُهَا...

كُلُّ عَاثِرٍ...[1]

الشاعر أشرب معناه استنادا إلى الآية الكريمة:﴿ مَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَلَا هَادِيَ لَهُ وَيَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾[2].

-ينتقل الشاعر الجزائري مرة أخرى إلى تجسيد آلام غربته و قسوتها،فليس الغربة غربة الجسد و إنما غربة الوجدان و المشاعر،لذلك وظف الشاعر في بداية كلامه "لا"النافية للجنس قائلا:

لاَ شَيْءٌ أَقْسَى أَوْ أَمَرُّ

عَلَى الْغَرِيبِ مِنَ الْغُرُوبِ

زَمَنٌ مَوَاتٌ

مُثْقَلٌ بِالْحُزْنِ...

كَالحُلْمِ الْعُرُّوبِّي...[3]

[1] محمد بلقاسم خمار-حالات للتأمل و أخرى للصراخ-م م س- ص439.
[2] سورة الأعراف-الآية186.
[3] الديوان نفسه-ص442.

فمن هذه الأبيات يبين أن ليس هناك أكثر الآلام مثل الغربة و السير المحتوم اتجاه النهاية و الغروب،حتى يموت المرء في داهية من القرح و الحزن فشاعرنا جسد ذلك من الأسلوب القرآني المتمثل في قوله تعالى:﴿ بَلِ السَّاعَةُ مَوْعِدُهُمْ وَالسَّاعَةُ أَدْهَىٰ وَأَمَرُّ ﴾[1]

-ومرورا إلى ذكريات الوطن التي لن تفارق مخيلة خمار،فكلما ذكره كلما جاشت عواطفه وازداد وجعا لما يعانيه أبناء وطنه من أنواع الموت بما فيها الذبح و القتل و النهب و الدمار النفسي الذي يلاحق زمن الانتهاك فهو يقول:

المَوْتُيَدُّكُ شَوَاطِئَهُ

دَكًا...دكًا...

وَهَدِيرُ المَوْجِ...الرُعْبِ

هُوَ القَرْصَانُ

هُوَ الرُّبَانُ...؟[2]

إذن يمتص قوله من الآية الكريمة إنطلاقا من لفظة"دكا" فهي توحي بشدة التقتيل الذي بسط يده في كل مكان من الجزائر،لقوله تعالى:﴿ كَلَّا إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا﴾[3].

-يقف خمار وقفة الأخ و الصديق و الحبيب قائلا في مواساته للشعب الجزائري الذييعاني من ويلات الحرب و القهر،قائلا:

وَتَفَرقَتْ...تمزَقَتْ...دَمًا أَيُّهَا الشَعْبُ...وَعَانَقْتَ المَخَاطِرَ

وَتَوَالَتْ طَعَنَاتُ الْحِقْدِ،فِي جِسْمِكَ الوَاهِي،بِأَعْبَاءِ الكَبَائِرِ

تَحْتَسِي العَلْقَمَ فِي أَشْلَائِهَا تَأْكُلُ الزَّقُومَمِنْ نَبَتِ المَقَابِرِ[1]

---

[1] سورة القمر-الآية.46

[2] محمد بلقاسم خمار-حالات للتأمل و أخرى للصراخ-م.م.س-ص.

[3] سورة الفجر -الآية21.

ورد التناص في البيت الثالث وهذا ما يدل على شجرة الزقوم التي تعد مأكل الظالمين فهم لا يأكلون إلا المحرمات فلا فرق بينهم و بين الشياطين،فالشاعر امتص معناه من الآية الكريمة:

﴿ أَذَلِكَ خَيْرٌ نُّزُلًا أَمْ شَجَرَةُ الزَّقُّومِ..... إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ﴾[2]

ولا جرم أن بلقاسم خمار ينتقل إلى التحسر عن الفرقة و التباعد الذي جرى بين إخوان أمته و وطنية واحدة حيث أصبح الأخ لا يعرف معنى الأخوة و لا الأبوة وفي هذا الجانب يقول الشاعر:

وَإِذَا ابْتَغَتْ يُسرَايَ قَطْعَ يَمِينَهَا مَلْعُونَةً...سُحْقًا لَهَا مِنْ يَدِي[3]

فهو يقتبس معناه من الآية الكريمة لقوله تعالى:﴿ فَاعْتَرَفُوا بِذَنْبِهِمْ فَسُحْقًا لِأَصْحَابِ السَّعِيرِ﴾[4] ، فالشاعر يدعوعلى من يعتنق الظلم و العدوان في أرض الوطن فمصيره جهنم خالدا فيها و ابتعاده عن رحمة الله،فمدلول الآية ينص على أن المعتدين سيعترفون بذنبهم بين يدي الله.

التناص مع السنة النبوية:

الشاعر محمد بلقاسم خمار صاحب القلم الرشيق الذي عرف معنى الشعر منذ طفولته وفي هذا الصدد يقول:

الشِعْرُ بَيَانٌ

وَنُبُوءَةٌ إِرْهَاصَاتِ الشِعْرِ

لِهَذَا الزَّمَنِ الأَمرِيكِي[5]

[1] محمد بلقاسم خمار-حالات للتأمل وأخرى للصراخ-م.م.س-ص502.
[2] سورة الصافات-الآية66/62.
[3] محمد بلقاسم خمار-بين وطني الغربة وهوية الإغتراب-د.ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط1-2009-ص18.
[4] سورة الملك-الآية11.
[5] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع م.م.س-ص535.

انطلاقا من هذه الأبيات أن الشعر في نظر الشاعر هو الركيزة الأساسية،فامتص هذا المعنى من قول الرسول صلى الله عليه وسلم:"**إنّ من البيان لسحرا،وإنّ من العلم جهلا،وإنّ من الشعر حكما،وإنّ من القول عيالا**"[1] فمعنى الحديث يبين أن المقولة الأولى تعني الرجل يكون عليه الحق وهو ألحن بالحجج من صاحب الحق فيسحر القول بيانه،فيذهب بالحق وكذلك (إن من الشعر حكماً)فهي تعني الموعظة و المثل التي يتعظ بها الناس،لذا يعتبر الشعر بؤرة المواعظ فيه اتسع خيال الشاعر وأصبح النفس الوحيد لديه.

-عبر الشاعر في مقام آخر عن تدمره من اعتماد المخابرات في العالم العربي من وشايات وأقوال كاذبة،ليميزوا المواطن الصالح من الطالح،وفي هذا الصدد يقول خمار:

وَمَخْبَرُنَا اليَوْمُ

مِثْلُ الأَمِيرِ...

يَخْمُرُفِي دَارِهِ

وَمَصْدَرُهُ لِلتَقَارِيرِ

قِيلَ وَقَالَ[2]

فهو يبين من خلال أبياته بعض القوم لا يعملون بأوامر الله في أوطانهم ولا ينتهون عن نواهيه كما أنهم لا يتبعون سنن الرسول صلى الله عليه و سلم،فهو يكره كلمة"قيل و قال"فهناك بعض الأشخاص يمتلكون هذه الصفة الذميمة،فالشاعر امتص معناه من حديث الرسول صلى الله عليه

[1] الإمام أبي داود سليمان بن الأشعث،**سنن أبي داود و معالم السنن للخطابي**-إعداد وتقديم:عزت عبيد الدعاس-وعادل السيد-**دار ابن حزم للطباعة والنشر**-بيروت-ج05ط01-1997-ص174.

[2] **محمد بلقاسم خمار**-تراتيل حلم موجوع**م.م.س**- ص549.

و سلم:«**إن الله يرضى لكم ثلاثا،ويكره لكم ثلاثا،يرضى لكم أن تعبدوه،ولا تشركوا به شيئا،وأن تعتصموا بحبل الله جميعا ولاتفرقوا،ويكره لكم ثلاثا قيل و قال،وكثرة السؤال وإضاعة المال**»[1]

و في موضع اخر يتحدث الشاعر عن سكان قريته المسماة"قدّاشة" الموجودة بمسقط رأسه،فهو يمدح أهلها بما يمتازون به من تواضع حيث يقول:

غَيْرَ أَنَّ القَوْمَ فِيهَا كَالنَّخِيلِ النَاضِرَةِ

يَحْرُسُونَ الأرض والعرض بِعَيْنٍ سَاهِرَةٍ

وَزَكَاةِ الحَبِّ فِيهِمْ،كَلَّ نَفْسٍ صَابِرَةٍ[2]

فهو يلجأ إلى استحضار حديث الرسول صلى الله عليه و سلم:«**عينان لا تمسهما النار،وعين بكت من خشية الله،وعين باتت تحرس في سبيل الله**»[3]،فهم أناس أبرياء يحرسون عرضهم ويحتفظون على شرفهم و يدفعون من أجل ذلك النفس و النفيس و في نفس الوقت يهتمون بأرضهم لأجل بقائها باسقة في ظلال مباركة.

-يشكو الشاعر من الالام التي آل إلها الشعب الجزائري إلاّ أنه كان شديد الصلة بربه يتفاءل بمستقبل زاهر للأمة العربية،إلاّ أنه كان حريص الدعوة بأن يفرج همه وكربه فهو يرجو التعجيل بالدعوة قائلا:

وَإِلاَّ سَأَبْقَى أَعَاتِبُ حَظِي وَأَشْكُو إِلَى اللهِ سُوءَ المَالِ[4]

يستحضر شاعرنا معناه من قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه شاكيا الله حزنه وألمه قائلا:«**أشكو إلى الله عجري وبجري**»[5]،فهما عبارتان تدلان عن الهموم و الأحزان.

---

[1] ينظر محمد بن اسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي-صحيح البخاري مع الفتح-تحقيق:محمد بن عبد الحليم-دار صفى-القاهرة-ط01—2003-ج09/12.

[2] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان تراتيل حم موجوع-د ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع-ط2009/01-ص22.

[3] ينظر:أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبري-**المعجم الأوسط**-تحقيق**طارق بن عوض الله**-وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني-دار الحرمين-القاهرة-ط-1415هـ/1995م-ج56/06.

[4] **محمد بلقاسم خمار**-ديوان:تراتيل حلم موجوع-ص573

[5] ينظر:**ابو الفرج عبد الرحمان بن علي**-غريب الحديث-تح:عبد المعطي أمين قلعجي-دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان-ط01-1985-ج71/2

-الشاعر لا يزال يخلص لأبطال الجزائر كالشيخ الإبراهيمي ومفدي زكرياء الذي يعتبر حيا في نظر خمار فهاهو اليوم يشكو له حال الجزائر وما عرفته من دمار في أبياته التالية:

وَيَا شَاعِرِي تِلْكَ أَحْوَالُقَوْمِي لَقَدْعَادَ أَغْلَبُهُمْ جَاهِلِيًا

يُحِلُّونَسَفْكَ الدِّمَاءِ جُزَافًا وَيَلْقُونَ فِي النَّهْبِطُعْمًا شَهِيًا[1]

فالشاعر يستحضر حديث الرسول الذي انطبق على أبياته«**مجالس سفك دم حرام،أو فرج حرام،أو اقتطاع مال بغير حق**"»[2]،فالأمر الحقيق في الكم الحالي يخالف قول الرسول وهذا ما أكده خمار ومنها سفك الدماء،والنهب،الفُحْش المنتشر في المجتمعات.

وفي موضع آخر يتحدث عن التدمير النفسي الذي يُوَّلد كبت الهموم فهو يأمل الخلاص من هذا الضيق الذي ينتابه وليس الفرج إلا من عند الله،وفي هذا الصدد يقول خمار:

وَاعْلَمَ مَا يُمْكِنُ أَنْ أَسْتَطِيعَتَبَنِيهِ

شَوْقًا إِلَى نَجْدَةِ مِنْ قُنُوطِي

إِلَى قَفْزَةٍ لِخَلَاصِي[3]

من خلال هذه الأبيات يتضح أن خمار استحضر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم،عن وكيع بن حدس،عن ابن عمه أبي رزين قال،قال رسول الله صلى اله عليه وسلم:«**ضحكربنا من قنوط عباده،وقرب غيره،قال،قلت:يا رسول الله،أو يضحك الرب؟نعم،قلت:لن نعدم من رب يضحك خيرا**»[4]

-العُجَر:هو أن يتعقد العصب و العروق حين تراها ناتئة من الجسد

-البُجَرُ:توجد في البطن

[1] محمد بلقاسم خمار-وطن الغربة و هوية الإغتراب-دت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيعط2009/01-ص40.

[2] الإمام أحمد بن حنبل-مسند أبي داود-ج515/11-ج121/5.

[3] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع-م م س-ص544.

[4] سليمان أحمد الطبراني أبو القاسم-المعجم الكبير-تحقيق:حمدي عبد المجيد السلفي-مكتبة ابن تميمة-القاهرةط2-ج08/11.

فشاعرنا كان يحن كثيراً عن أبناء وطنه،ففي كل دواوينه تحسر وتألم و تأزم عن الأمة العربية،وهاهو يرجع من جديد إلى حسرته عن ضياع آمال الشباب و تغنيهم بالرفاهية و المجد في دولة ضحى من أجلها ملايين الشهداء،يقول:

وَتَضِيعُ أَمَالُ الشَبَابِ مَعَ العَذَابِ مَعَ المَهَانَةِ...بِالسَّرَابِ لِحَصَارَةِ[1]

لا ريب أن الشاعر يبين أن كل الوسائل متوفرة في البلاد العربية،إلا أن لا يوجد رجال يصنع هذه الآمال لأن أصحاب الحكمة غابوا،فخمار استعان بحديث الرسول صل الله عليه وسلم في حثه عن الاهتمام بالشباب ورعايته،يقول صلى الله عليه وسلم:«**استوصوا بالكهولة خيراً،وارحموا الشباب**»[2].

-محمد بلقاسم خمار يعيب على فسق الزمان و أهله وانتشار الفواحش في المجتمع الإسلامي،فالنهب والسلب والبغي آفة تحطم المجتمع وتدمر حدة التآلف وبالتالي يصبح مجتمعا يسوده الفسق وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

مَا أَصْعَبَ أَنْ يَنْتَقِمَ الرَّبُ

فَيَدُكُّ صُرُوحَ الرُّعْبَ

بُيُوتَ البَغْيِ وَ السَّلْبِ...النَهَّبِ[3]

والأبيات هذه تتطابق مع حديث الرسول الكريم الذي خص آفة البغي فاستحضرها في حديثه صلى الله عليه و سلم:«**يا معشر المسلمين احذروا البغي،فإنه ليس من عقوبة هي أخطر من عقوبة البغي**»[4]،باعتباره آفة تمزق المجتمعات.

---

[1] سليمان أحمد الطبراني أبو **القاسم**-المعجم الكبير -ص577.
[2] ينظر:علي بن حسام الدين النتقي،كنز العمال في سنن الأقوال و الأفعال-ضبطه:الشيخ بكري حياتي-**مؤسسة الرسالة**ط5-1405هـ/1985-ج179/03.
[3] **محمد بلقاسم خمار**-تراتيل حلم موجوع**م م س**-ص540.
[4] علي بن حسام الدين النتقي-**كنز العمال في سنن الأقول و الأفعل**-المرجع المذكورسابقا -ص179.

التناص مع الشعر:

-خمار كان بارعا في تصويره للشعر مع شعراء عصور سابقة حيث يقول في تمجيده و افتخاره بجيش التحرير بمناسبة الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية يقول:

لَمَّا وُلِدَتْ أَبَانَ الرُشْدُ جَبْهَتِهَا وَهَزَّ جَيْشًا لَهُ فِي العِزَّةِ الطَلَبُ[1]

استحضر خمار في هذا البيت قول المتنبي في مدحه سيف الدولة الحمداني حيث شبهه بالعقاب الشجاع(الملك)،والجيش حوله يهتز ويتحرك حيث قسم الجيش إلى قسمين قسم اليمين وهو أحد جناحيه وقسم اليسار وهو أحد جناحيه ،وجعله في الوسط كعقاب التي نفضت جناحيها،فخمار اختلف عن المتنبي فقصد شاعرنا بالجيش أي طلب الإنعتاق و الحرية باسطًا أمله نحو مستقبل متفائل فاستحضار النص الغائب من قول المتنبي:

يَهُزُالجيش حَوْلَكَجَانِبَيْهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا العُقَابُ[2]

-يعود مرة ثانية للذكرى الثانية والأربعين من تحرير الثورة مهموما تأخذه الحيرة لا يدري أين تحط به راحلة الأشواق والأماني قائلا:

كَمْذَا أُمَنِّي النَّفْسَ

رَاحِلَتِي...

يُهَدْهِدُهَا رُكُوبِي وَتَحْطُّ بِي...

فِي مُلْتَقَى شَوْقِي

بِلاَ دَمْعٍ سُكُوب...[3]

[1] محمد بلقاسم خمار-حالات للتأمل و أخرى للصراخ-اتحاد الكتاب العرب-سوريا -ص471.
[2] المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين-الديوان-تحقيق:عبد الرحمان البرقوقي-دار الكتاب العربي-بيروت-ط-1980-ص407 .
[3] محمد بلقاسم خمار-حالات للتأمل و أخرى للصراخ-م.س-ص446.

يمتص المعنى من قول الشاعر أبي عبد الله محمد الشاطبي المالكي الذي يتساءل عن موعد تحقيق أمانيه التي كانت بعيدة المنال وصعبة المأخذ،فخمار كان عكسه فهو كثير الأماني وتعددها إلا أنها دوما تبقى مجرد أشواق لما تتحقق عن بعد،يقول الشاطبي:

إِلَى كَمْ أُمَنِّي النَّفْسَ مَالاَتَنَالُهُ فَيَذْهَبُعُمْرِي وَ الأَمَانِي لاَ تُقْضَى[1]

-الظلم و المعاناة دوما هواجس لن تفارق الشاعر أبدًا فكل الجزائريين هم أقارب وأحباء خمار فهو ينبذ كل من لا يراعي صلة وقرابة المجتمع الجزائري وفي هذا الصدد يقول:

وَظُلْمَ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً عَلَى المَرْءِمِنْ وَقْعِ الحُسَامِ وَأَخْطَرُ[2]

فهو يستحضر قول طرفة بن العبد قائلا:

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً عَلَى المَرْءِمِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ[3]

فالتناص كان مأخوذ من قول طرفه إلاّ أن التغيير كان في الكلمة الأخيرة من عجز البيت(**أخطر-مهند**).

-يصرخ ثانية خمار في لحظة أخرى بسبب الأماني التي ضاعت كلها،ولم يتحقق منها شيء بعد استرجاع النصر فهو يعلن أنه ملّ الانتظار وسئم الحياة وكره الترجي في وطن ظل عبوسا ذات أمال سرابية كاذبة قائلا:

وَطَنِي سَئِمْتُ تَطَلُّعِي وَتَوَجُّعِي وَكَرِهْتُ فِيكَ صَدَى الأَمَانِي الغَادِرَةُ[4]

ومن هذا البيت يستحضر قول زهير بن أبي سلمى حينما تقدم سنه و أعلن عن سؤمه للحياة قائلا:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لاَ أَبَالَكَ يَسْأَمِ[5]

---

[1] أحمد بن محمد المقري-نفح الطيب في غض الأندلس الرطيب وذكر زيرها لسان الدين ابن الخطيب-تحقيق:إحسان عباس-دار الفكر-بيروت-ط-ج02/40

[2] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع-د ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ص527.

[3] أحمد الزوزني-شرح المعلقات السبع-تحقيق:عبد الرحمان المصطاوي-دار المعرفة-بيروت-لبنان-ط02-1425هـ/2004م-ص98

[4] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع-م م س-ص558

[5] أحمد أمين الشنقيطي-شرح المعلقات السبع وأخبار شعرائها-تحقيق:محمد عبد القادر الفاضلي-المكتبة المصرية-بيروت-ط-2005-ص86.

آهٍ على أيام الصبا للشاعر فمن لحظة الصراخ و الألم انتقل إلى لحظة الحب،إذ كانت أول قبلة من فتاة كانت قاطنة ببرج بوعريريج فرسخت هذه الذكرى في ذهنه و لا يزال يذكرها اليومفي شعره فهي أول لحظة عرفت معنى الحب لديه قائلا:

يَا رِحْلَة لِلْصَيْفِ...أَوَل قُبْلَةٍ لِلْعُمْرِ تَبْدِعُهَا البَرَاءَة طَاهِرَةً

نَقْلُ فُؤَادِكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى فَالقَلْبُ لَنْيَنْسَى الجُفُونَ الأَسِرَةِ[1]

فالبيت فيه تناص إجتراري مع قول أبي تمام الطائي عندما قال:

نَقْلُ فُؤَادُكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الْهَوَى مَا الحُبُّ إِلاَّ لِلْحَبِيبِ الْأَوَلِ[2]

فالمقصود من الجفون الأسرة،ما هي إلا المحبة البريئة التي يقصدها خمار،فالمعنى الدلالي تساوى مع دلالة تمام فإذا قدمنا بيت عن الآخر فلن يتغير معنى الشاعريين،فإذا قلنا:

نَقْلُ فُؤَادُكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الْهَوَى فَالْقَلْبُ لَنْ يَنْسَى الْجُفُونَ الأَسِرَةِ[3]

نَقْلُ فُؤَادُكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنْ الْهَوَى مَا الحُبُّ إِلاَّ لِلْحَبِيبِ الْأَوَلِ

-يفتخر بلقاسم خمار بعروبته ونصرته للإسلام،فهو يستمد العون من يد الله،قائلا:

أَنَا الّذِي كُنْتُ بِالإِسْلاَمِ مُنْتَصِراً وَاللهِ أَكْبَرُكَانَتْ لِلْعُلاَ مَدَدِي

قَامَ الطُّغَاةُ بِدَعْمٍ مِنْ أَرَاذِلُنَا فَأَرْهَبُونِي وَزَادُوا مِنْ أَسَى عَقْدِي[4]

فالشاعر أخذ معناه من قول المتنبي:

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الأَعْمَى إِلَى أَدَبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِصَمَمُ[5]

فورد في قول المتنبي أن شعره يراه الأعمى فهو ساطع كالنور،فما من أحد لايسمعُ بشعره أو يعرف مقامه،فعنصر(الأنا)برز في شعر خمار و المتنبي معاً.

---

[1] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع-د ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع-ص560.
[2] أبو الفرج الاصفهاني-الأغاني-تحقيق:سمير جابر-دار الفكر-بيروت ط02-2002-ص92.
[3] محمد بلقاسم خمار-تراتيل حلم موجوع م م س-ص560
[4] محمد بلقاسم خمار-بين وطن الغربة وهوية الإغتراب-د ت-مؤسسة بوزياني للنشر و التوزيع ط2009/01-ص89/88.
[5] المتنبي أبو الطيب أحمد ابن الحسين-الديوان-تح:عبد الرحمن البرقوقي-المصدر المذكورسابقا -ص260.

-انتقل محمد بلقاسم خمار من مأساة الجزائر و التغني بعروبتها إلى التغني بشعب بغداد،هو الآخر واجه مصائب ومصاعب الأزمة حيث يقول:

بَغْدَادُ يَا أَوْحَدَحُلْمٍ لَنَا يَنْجَابُ فِي إِشْرَاقِهِ الوَعْدُ
يَا وَجْهُنَا الْبَاقِي بِلاَ دَنَسٍ يَا سَيْفَ نَصْرٍ مَالَهُ غَمَدُ
سِيرِي بِشَعْبِكِ نَحوَعِزَّتِه فَهُوَ العَظِيمُ الصَامِدُ الفَرْدُ[1]

يتناص الشاعر في هذه الأبيات مع الشاعر(ابن زريق البغدادي)،وهو يمدح أهل بغداد ويشيد بهم حيث يقول:

سَافَرْتُ أَبْغَى لِبَغْدَادَ وَسَاكِنَهَا مَثَلاً حَاوَلْتُ شَيْئًا دُونَهُ اليَأْسُ
هَيْهَاتَ بَغدَادَ الدُّنْيَا بِلاَ جَمْعُهَا عِنْدِي وَسُكَانُ بَغدَادَهُمْ النَّاسُ[2]

فمعنى الأبيات كلها يتضمن الإشادة و الإفتخار بسكان بغداد وشموخهم رغم المعاناة .

-وفي الأخير نخلص إلى أن التناص يرتبط بالشعر ارتباطا وثيقا وهذا ما دلت عليه"جوليا كريستيفا"في مقولتها التالية:«**يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدية داخل القول الشعري،هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري**»[3]

وعليه يترتب أن تقنيات الحجاج وآلياته تكشف عن البعد الحجاجي في بنية الخطاب، حيث تكون هذه التقنيات حججا شبه منطقية ثنائية الأبعاد منها ما اعتمد على البنى المنطقية ومنها ما اعتمد على العلاقات الرياضية وكلاهما أدى الدور الفعال في نصوص خمار كما أن هذه التقنيات قد تكون مؤسسة للواقع، كالحجج التتابعية والغائية وحجج التعايش، أو الحجج المبنية للواقع التي تربط بين الشيء والحدث كحجة الشاهد والمثال والقدوة والمقارنة والتناسب، وأغلب الحجج في شعر محمد بلقاسم خمار استندت على الواقع، كونه حاول تأطير هذا الواقع المعاش.

[1] **محمد بلقام خمار**-بين وطن الغربة و هوية الإغتراب-**المصدر المذكورسابقا**-ص73.
[2] عبد الله بن محمد بن قيس-قرى الضيف-تحقيق:**عبد الله بن حمد المنصور**-**أضواء السلف**-الرياض**ط**01-1997-ج442/02
[3] جوليا كريستيفا-**علم النص**-ترجمة فريد الزاهي-**دار توبقال للنشر**-الدار البيشاء**ط**02-1997م-ص78.

كما أظهرت هذه الدراسة أن الخطاب الشعري قد يتوافر على مجموعة من التقنيات الحجاجية وهذه الأخيرة تتداخل مع بعضها البعض مثل حجة المقاربة مع حجة المثال، فتتضمن حجة المثال دائما نوعا من المقاربة وهي في حد ذاتها سلطة واقعية وكما يمكن لهذه الحجة المقارنة أن تكون حجة القدوة، فخمار في نصوصه الشعرية قارن بين حضارة الأجداد وواقع الأبناء، حيث كان قصده جراء حديثه الحث على الإقتداء والتمسك بأفكارهم كما امتزجت حجة القدوة مع حجة الشخص وأفعاله، وكذلك حجة الاشتمال التي امتزجت بحجة التقسيم لارتباطها بالكل والجزء.

خاتـــــــــمة

خاتـمة:

إنّ المقتضى لمضمون ما تناوله البحث لا محالة مدرك أن الشعر الجزائري حلقة من حلقات الشعر المعاصر التي لا يمكن طمسها أو عدم إدراك الكثير من جماليتها،لأنه شعر حقق لذاته قفزات نوعية فانعكس ذلك على لغته وتجاربه الشعرية وصوره ودلالاته فالحمد بنعمته أنهيت هذا البحث المتواضع في مسار<<حجاجية الخطاب الثوري في شعر محمد بلقاسم خمار>>،وكان الاختيار يقع على جزء من أجزاء الأدب الجزائري وربطه بنظرية حجاجية في جلّ الخطابات الثورية فهي ملمح فني له مايبرره من آليات وعوامل مثيرة ومؤثرة،وعليه كان الحديث يعم مدونات شاعر جزائري معاصر،لذا ربطنا هذه الفترة بزمنه وبالتالي يكون نافذة للولوج إلى العالم الشعري الجزائري المعاصر خاصة.

وهذا بعض ماسعيت إليه في بحثي أملاً في تعاملي مع نتائج تسمو بالبحث وتفيد الباحث معاً ولو كانت بالكم القليل ومن خلال دواوين الشاعر اتضح لي أنه تتبع مساره في المتن الشعري المعاصر ومااكتسبه خلال مسيرته من جماليات أثْرَت التجارب الشعرية وهو على طاولة الحرب ومن خلال هذه المعايشة أمكنني الخروج بجملة من النتائج يمكن رصدها في النقاط التالية:

1/مصطلح الحجاج مفهومه عائم،يتحرك عبر دلالات متنوعة في كثير من الحقول المعرفية،ارتبط عبر مساره التاريخي بمصطلحات طالما اعتبرت مرادفات له منها:الجدل والحوار والبرهان،وكل هذه المفاهيم غايتها محاولة التأثير ووصول المتكلم إلى هدفه التبليغي.

2/هناك علاقة بين مصطلحي الحجاج و الإقناع،فالحجاج هو آلية أو وسيلة تقضي إلى الإقناع،أما العلاقة بين المصطلحين تتمثل في أن كل نص حجاجي خطابي هو نص إقناعي بالضرورة.

*يرتبط الإقناع بالحجاج ارتباط النص بوظيفته الجوهرية الملازمة له في محيط نصية أخرى،وعليه تبقى درجة الحجاج و الإقناع في مرتبة واحدة لايوجد اختلاف بينهما إلا في درجة التوكيد.

*يهدف الحجاج إلى الوصول إلى تحقيق الإقناع.

3/لا تتمثل أهمية دراسة الحجاج في الشعر كونها تكشف لنا عن أهم التمظهرات الموضوعية والفنية وطرق استخدام خمار لها وإنما هي في عمقها تقودنا إلى تحديد خصوصية النص الشعري،وعمليات تفاعله،ونوعية أدواره،وطبيعة التصورات وتقنياته التي من خلالها يُؤَسِس رُؤياه وبالتالي ترتبط هذه المصطلحات الحجاجية بتلك التفاعلات التي بيديها الشاعر ضمن خطاباته الثورية والتي تقوم على التنوع والتشابك نتيجة وجود عناصر متعددة،وتلك التفاعلات قد تظهر على مستوى الموضوع أو اللغة أو كليهما مشيرة بدورها إلى تشابك عمليات الوعي الشعري الذي تتقاطع فيه مكونات إبداعية وواقعية ذات البعد الاجتماعي والنفسي والسياسي والثوري على وجه الخصوص.

4/أما في الفكر اليوناني القديم و عند أرسطو بالضبط،يعد الحجاج تابعًا للبرهان ومرتبطا به باعتباره المسار المنطقي الذي يؤسّس للحجاج،أما ارتباطه بالخطابة باعتبارها الفضاء النصي الّذي يتجلى فيه الحجاج.

5/ارتبط الحجاج في التراث العربي بالجدل وظهر مرادفا له،حيث تجلت مبادئه في الدرس البلاغي العربي،إذا اهتمت البلاغة العربية باستراتيجية التأثير والإقناع،وتوفرت على الجانب التداولي الذي ارتبط بنظرية الحجاج.

6/ومن أهم النقاط التي رصدها البحث هي أهم الاتجاهات التي ساهمت في وضع نظرية حديثة للحجاج عند الغرب أولها:البلاغة أو الخطابية الجديدة لبيرلمان وتيتيكا،إذا حاولا إضفاء بعد عقلي على الحجاج فهو عندهما حوار يسعى إلى إحداث اتفاق بين الأطراف المتحاورة.

7/أما الحجاج عند ديكروا، فيَقوم في جوهره على اللغة نفسها بغض النظر عن استخدامها،فكل قول مهما كانت الغاية منه والدافع إليه هو قول حجاجي.

-ومن ثم يبقى المصطلح الحجاجي مرتبطا بالخطاب عامة والشعر الثوري خاصة،الذي أضفت صورته بشكل جدي جادلّ عقل الشاعر ورسم معالمه في كل ميادين الحياة الإنسانية،فوردت مفاهيمه متعددة المناحي وتشعبت مضامينه ،كونه خطابا عميق الجذور في كل العلوم الإنسانية واللسانية المختلفة.

-الخطاب مصطلح انتشر في كثير من الدراسات المعاصرة نتيجة لانتشار العديد من البحوث الألسنية والبنيوية التي طوّرت النظرة إلى اللغة الإنسانية وتوصلت من خلالها إلى نتائج هامة في مجال الدراسة المعرفية.

-وإذا تعامل شاعر ما مع الخطاب لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار الظروف والممارسات التي تم فيها،وهذا يعني أن الخطاب لايمكن أن ينشأ بمعزل عن التطورات السياسية و الاجتماعية وغيرها من المؤثرات والميزات التي تقوم عليها المجتمعات،وما جاء في تمام الحديث عن الشعر الذي يعتبر بوتقة الخطاب باعتباره خطاباً شعريا حيث يفرض وجود الشيء الذي يتلقى الخطاب و النص يتوجه إلى ملتقي غائب يستقبله عن طريق القراءة وعليه يبقى الخطاب نشاطا تواصليا يتأسس على اللغة المنطوقة وهذا ما لمسناه في دواوين محمد بلقاسم خمار،فلغته كانت منطوقة لدى القارئ عبر خطابه الثوري،مما قاله عن بعض الأمور التي عصرت قلبه كمداً وهو في عزِّ العشرية السوداء ومعاناته في الجزائر.

-الحديث عن الشاعر هو ما دفعنا إلى الحديث عن أدب الثورة باعتباره فرعًا من الفروع الأساسية للخطاب الثوري الذي ذكرناه آنفا؛فهو أدب ينهض على إدراك نوعي لا يتجلى في مضمون العمل الفني فقط،وإنما يحدث هذا الإدراك طفرة نوعية تمس جميع مستويات اللغة الشعرية.

-فشاعرنا لم ينطلق من رؤية شخصية أو طبقية في تناول القضايا،بل من رؤية جماعية لأنه لسان حال الأمة ولا ينطق إلا بمواقف الرأي العام،فهو اِنشغل بهموم الشعب الجزائري وهذا بارز في مجمل قصائده ضمن دواوينه الشعرية.

-خمار كان خطابة الشعري استجابة وجدانية لمؤثرات الجمال الخارجي واهتزاز الشعور في المواقف التي تضمنت العلاقات الحجاجية على مستوى رفيع،وهذا ما يحرك وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح أثناء قراءة النصوص الشعرية،وبالتالي كان التأثر والتأثير بمواقف الحياة التي رصدها لنا عبر دواوينه المؤثرة والمطمئنة في الوقت نفسه.

-نلتمس تحولا في الخطاب الثوري من الغياب إلى الحضور في إحالة خطيّة الثورة في المحمول الفكري للشاعر،غير أن شخصية أبي القاسم خمار تلقي بظلالها قوة على النصوص الخطابية التي حملت المعنى الوطني للمجتمعات الجزائرية،فهو تحدث عن الثورة في حُلَتها الإبداعية و الإيقاعية و الرمزية وما وظفه في شكل حجة مبرراً غاياته حتى يقنع سامعيه.

-كل موضوعة في الشعر هي في عمقها اختبار للذات الشاعرة،ومنها موضوعة الخطاب الثوري الذي من خلاله تتم مَوْضَعَةُ الذات الشاعرة في حضورها الإبداعي والساعية من خلاله إلى تخليد وتمجيد النفس،وبالتالي إبراز فاعليتها وقد بدأت الذات الشاعرة من خلال البنية الدالة على المصطلحات الحجاجية التي ربطناها بشاعرية الخطاب وهذا الأخير يعتبر ذاتا متحركة ومُواجهَة لظروف الحياة التي عاشها شاعرنا أنذاك غير مستكينة لأوضاعها متشبثة بثوابت أمتها وبالقيم الإنسانية الخالدة وهدفها التطلع نحو مستقبل زاهر لشباب لا يعرف الظلم والقهر.

- الشاعر "خمار"وهو من الشعراء الجزائريين القلائل الذين عاشوا في الشرق فترة طويلة في ظروف شهد فيها العالم العربي تحولات فكرية سياسية،مما أتاح للشاعر أن يعيش هذه التحولات ويتفاعل معا،حيث عرف الكثير من التناقضات التي يصعب على غيره ممن لم يعايش ذات الواقع والتغيرات التي أدركها بعمق وكان من الجائز أن تؤثر التيارات السياسية والفكرية التي عرفها الشرق العربي في مرحلة الخمسينات في شعر أبي القاسم خمار،كونها دفعت بعض الشعراء إلى حماس عاطفي زائد و التعاطف مع اتجاهات فكرية وسياسية معنية،لكن شاعرنا ظل محافظا على موقفه كشاعر عربي له رؤيته وإدراكه الخاص،حيث اتسم شعره بالرزانة والهدوء،وعدم استحضار القوالب المغرية والمصطنعة التي تغري القارئ وتلبسه تلك الحلّة الزخرفية.

-فقد جاءت صوره البيانية متزنة ذات تقاسيم واضحة فهي لاتمتاز بالغموض،ولا تشف بالمعاني السطحية وعليه يتضح أن خمار لا يستخدم الرمز الذي قد يستعصي فهمه على القارئ وبالتالي يمكن أن يفسر بتأويلات مختلفة.

-استخدام الرمز لدى بعض الشعراء المعاصرين قد أصبح ضرباً من التجديد إلى درجة أن الشاعر إذ لم يوظف الخرافة أو الأسطورة كرمز لفكرة ما قد لايُعَد من الشعراء المجيدين،ولكن الشاعر بلقاسم خمار يستخدم أسلوباً بسيطًا في ألفاظه عميقًا في تصوره،واضح المعنى و الدلالة بعيدًا عن التكلف اللفظي،والجمع بين البساطة في الألفاظ و الدقة في التعبير سمة من سمات الشعر الجيد.

-يمثل المجاز المرسل و الكناية نمطا من التعبير الذي ينمّي القدرة الكبيرة على الإقناع من خلال الفعل بجماله ،والتأثير في المتلقي بسحره،خاصة إذا وُجدت مهارة في تخير العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي،بحيث تكون هذه العلاقة المجازية وسيلة حجاجية تستميل المتلقي وتؤثر فيه.

-تمثل الاستعارة في الخطاب الثوري حجاجية تنقل المتلقي من المجرد إلى المحسوس وتكسب الحجج قوة من أجل تحقيق الإقناع،فإن هناك شيئا من الخيال في شعر خمار،فهو ليس مقصودا لذاته وإنما من أجل أن يُجلي الوقائع كأنها ماثلة أمام أعين المتلقين،وبالتالي يُبرر الواقعية في ثوب محسوس ملموس هدفه التأثير و الإقناع.

-إضافة إلى الأساليب البديعية التي تضمنت شعره فهي الأخرى برزت أهميتها في عملية الإقناع والتأثير فحجاجيتها تكمن في زيادة المعنى قوة وجلاء،مما يؤدي إلى الإقناع بفحواه.

-لقد عرف النص الشعري الجزائري تحولات في بنيته الإيقاعية واكبت تحولات في المكونات الأخرى،وهذا يعني أن التحول سمة من سمات هذا النص والأمر الذي يتطلب متابعة جدية لمسيرة الشعر الجزائري تكشف خصائصه ومقوماته الإيقاعية،وعليه تتمثل حجاجية التجربة الشعرية عند خمار ضمن قصيدته المعنونة بـ"دعاء الحق" من ديوان"ظلال وأصداء" باعتباره ديوانا توافق مع البواعث النفسية و الإديولوجية،كما أنه وظف البحر البسيط فهو ذو بنية طويلة تساعد على إعادة

النفس وكذلك على النظم في القضايا الكبرى،وبالرغم من التغيرات والعلل و الزحافات التي أصابت التفعيلة إلا أن ضبطه التفعيلي كان مواتيًا لنظامه الشعري.

-لجأ محمد بلقاسم خمار إلى توظيف حرف روي واحد في القصيدة الواحدة من كل ديوان،ونجد أحيانا أن صوت الروي يكون صوتا مهيمنًا من خلال حضور الصوت نفسه في حشو كثير من الأسطر.

-القافية التي اعتمدها فهي قواف مطلقة ومنتهية بروي مضموم بنسبة مائة بالمئة مردوفة بواو التأسيس،لأن اعتماده حروف القافية كان على الوصل،الخروج والردف والمجرى والنفاذ،الحذو دون ألف التأسيس،وهي بحسب أسماء القافية وأصولها قواف متراكبة باعتبارها أكثر الحروف تواترًا في شعر محمد بلقاسم خمار خاصة وفي الكلام العربي عامة وقوافي الشعر العربي القديم.

-المادة كانت ذات صلة بنفسية شاعرنا وهذا ماأبرز لنا طبيعة البنية الشعرية لمجمل إنتاجه الشعري والدليل على ذلك دواوينه الثورية وعلى رأسها القصيدة المدروسة حيث تقيد بوزن و قافية شاعت في الشعر العربي القديم،فسار هو الآخر على نهج القدامى،باعتباره أكثر الشعراء الجزائريين التصاقًا بالعمود القديم،بالرغم من كتاباته قد خرجت إلى الكتابة الحرة إلا أنها كانت عامل رواج.

-أما فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي وهو جهرية الحروف وهمسها،حيث كان كل حرف وظفه الشاعر إلاّ وله هدف ومقصد معين وكذلك أصوات الصفير واللين.

-حجاجية التكرار التي كان حظها أوفر في شعر خمار وباعتباره مؤشرًا ملموسًا في المتن الشعري.

- الحجج كانت مقسمة إلى أجزاء وهي من أهم الآليات الحجاجية البلاغية التي وردت في دواوين الشاعر المختلفة،إضافة إلى السلالم الحجاجية التي كان صداها بارزا في الشعر ذات سلمية من أقوى حجة إلى أضعفها.

-استعانة الشاعر بوسائل السلم الحجاجية ومنها الروابط إذ تساهم إما في تساوق الحجج وتعاونها لتحقيق نتيجة واحدة،وإما في تعارض الحجج لكي تحقق كل منها نتيجة معاكسة يُراد الوصول إليها.

-أما العوامل الحجاجية فهي تهدف إلى تقييد الإمكانات الحجاجية وحصرها كالاستثناء والقصد والتوكيد وغيرها.

-الأثر الدلالي عند خمار المقصود منه الدلالة الطاغية في نصوصه الشعرية،حيث نجد قصائده ملمة بشتى الظواهر المنتظمة ضمن حقل من الحقول وينظم أهمها في المحاور أو الحقول التالية:كالوطن فالوطنية عند الشاعر رسمت معالمها فشكلت تجربته الشعرية منذ طفولته إلى أن حقق انتصارات وهو شاب ولايزال يفتخر بحرية العزة وإن أصبح شيخًا،إضافة إلى حقل الحزن والغربة فهما حقلان يشتركان في هدف واحد وهو سيطرة الألم والبعد النفسي على الشعب الجزائري والأمة بأسرها.

- الحقول ذات أهمية بالغة الأثر في الساحة الأدبية ضمن جوانب عديدة،وحتى أساليب الإتصال في حياتنا اليومية وهذا ما يجعل الاهتمام بالقضايا الدلالية والعمل على ترقيتها لتؤدي وظائف حضارية عالمية في الحياة،وبالتالي تغدو أداة بين أيدي الفرد والمجتمع.

-ربط بلقاسم خمار بين حججه حيث نظمها على شكل علاقات تربط بين الحجة والنتيجة ومنها العلاقة السببية والتتابعية والعلاقة الاستنتاجية.

-لايقتصر التناص على الشعر الحديث دون قديمه،غير أننا نجده بارزًا في الشعر المعاصر،لأنه يمثل أعقد المراحل التي مرت بها علاقة الشعر بالثقافة ولذلك يعد الشعر المعاصر ميدانًا واسعًا لتجليات التناص.

-إن عملية التناص لا تعني الجنوح إلى الإبهام وإشاعة الظلام على النص لأن العلاقة بين النصوص هي علاقة تفاعلية منتجة،إذ النص يجمع بين عمليتي الهدم و البناء وبذلك لا يكون عبارة عن عملية استحضار لنصوص سابقة.

-هو عملية إبداعية لأن الشاعر أو المبدع عامة يضطر إلى أن يكون ذكيا في امتصاصه لِيُطعِّم إنتاجه فيكون قد أنتج نصا جديدًا خلافا لما يكون عليه الإبداع إذا كان تناصا اجترارياً محضًا لاغاية من ورائه،فخمار كان شغوفا إلى حد كبير بالتناص والنص الغائب في شعره يتراءئ للمتلقي بمجرد إعمال فكره وذاكرته القادرة على الاسترجاع.

-التناص عند الشاعر تراوح مابين التناص مع القرآن و الحديث النبوي وهذا ما يدل على نشأته وتربيته في أسرة محافظة ذات دين،أما تناصه مع الأشعار العربية فهي تدل على تاريخ وديوان العرب و حكمتهم ومستنبط آدابهم ومستودع علومهم،باعتباره شعرًا خالدًا وصادقا لا يزول بزوال الأمم وبمرور العصور ولا يمتحي من ذاكرة الشعوب وإن مات قائله فيبقى صورة مرسومة للآخرين.

-خمار صوّر حال شعبه،وانتصر له،ودافع عنه وضحى لأجله،وعليه يبقى التناص ذاعلاقة بين النصوص كونها علاقة تفاعل وإنتاج واكتمال.

و مهما تحثنا عن الأدب الجزائري شعر أم نثرا،وعن الشعراء الجزائريين فإننا لن نوفيهم حقهم وخمار واحد من هؤلاء فهو من الشعراء الّذين صنعوا مجد الجزائر ورسموا بصماتها ضمن الأشعار.

-إن مواجهة القصيدة الجزائرية بعمل تطبيقي هو نوع من إحداث الصدمة وكشف عما سكت عنه الباحثون وخاصة في مجال نظرية الإيقاع وحركتهِ.

حداثة الشعر الجزائري التي لاتزال بكراً ويحتاج إلى دراسات مستفيضة ومعمقة لا لتوجيهه،وإنما لبعثه في الوجود ليتبوأ مقاماً يليق به في عالم الشعر الشعر العربي.

وأخيرًا نرجع الشكر لله أوله وآخره ونتمنى أن تكون المذكرة بابًا واسعًا للبحث والمطالعة كما يكفينا فخرًا أنَّ اجتهدنا ووفقنا إلى حد ما،لقوله صلى الله عليه وسلم:<<من اجتهد وأصاب فله أجران،ومن اجتهد ولم يُصب فله أجر واحد>> صدق رسول الله .

ملاحـــــــق

ديوان إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق

هي التباشير و البوادر (من السراب) وهو

الأولى للشيء ما يتجلى من مرائي

في الصحراء وقت القيظ،والتي

لا معنى لها في الوجود

والشاعر اختار للمدونة هذا الاسم للدلالة على سرابية المأمول من التباشير الوهمية غير الحقيقية للانعتاق العربي من بؤرة التخلف والانحطاط،استشرافا إلى سبيل أمثل لتحقيق الآمال و الأهداف المأمولة لدى الشعب العربي بالخصوص الأمة الإسلامية .

-**زمن الإحتراق:**هو التفاعل الذي يُفضي في جانبه الإيجابي إلى الثورة والإنطلاق،بينما يشير إلى جانب سلبي وهي عملية الحتّ الذاتي التي تُفضي إلى القليل أولا وجود أي شيء.

-ديوان تراتيل حلم موجوع

جمع ترتيل و هو رؤيا في المنام فهي

التناسق والتراتبية و التنظيم تتصف بالرؤيا المفجعة

المخيفة

فالتراتيل صيغة منتهى الجموع

معناها يفيد:

التسلسل والتتابع المنتظم

كونها توحي بالسكينة و الهدوء

الحلم الموجوع ← رؤيا غير سعيدة ← مؤلمة

↓

غير ثابتة

⇩

توازي وتساوي معنى التفاؤل

ديوان حالات للتأمل وأخرى للصراخ

هذه الجملة التي هي أمامنا تتكون من سبعة عناصر وهي كالآتي:

حالات ← العنصر الأول

لام ← العنصر الثاني

التأمل ← العنصر الثالث

الواو ← العنصر الرابع

أخرى ← العنصر الخامس

لام ← العنصر السادس

الصراخ ← العنصر السابع

وعليه ظهر الشطر الثاني من عنوان الديوان و هو:"وأخرى للصراخ" كان عبارة عن عنوان قصيدة قالها الشاعر وهي حالة للصراخ صدرت في هذا الديوان،وهذا ما يدل على أنه حمل في طياته جملاً و عبارات دلت على التأمل تارة،وتارة أخرى دلت على الصراخ الأليم،المتصفح لما يقرأ قصائد خمار فهو يحس بتلك اللذة الشعرية التي كان فيها تلك التناغم بالرغم من معاناة الألم إلا أنه رسم لنا نسيجا لغويا يجعل النفس تطمئن له والأذن تصغي إليه

إذن معنى حالات ← هي الصفات المتقلبة والمتغيرة من وضع إلى آخر.

حرف اللام ← حرف جر يفيد الغاية

التأمل ← مصدر للفعل تأمل أي عاش بمعنى يأمل بالخير

و ← حرف عطف يفيد الجمع بين شيئين

أخرى ← لفظة توحي بالتتابع والترتيب المنتهي

ل ← حرف جر يفيد الغاية

الصراخ ← الصياح الشديد لذي يدل على الثورة والهيجان والغضب عن الفاجعة، باعتباره مصدرا للتشاؤم ودلالة على الاضطراب النفسي و القلق.

- ديوان بين وطن الغربة و هوية الإغتراب

ظرف مكان	دولة المولد	حرف عطف	الجنسية و الإنتماء إلى
والمنشأ التي يعيش	يفيد	الوطن يحس فيه الإنسان	
فيها المواطنون	مطلق الجمع	بالدونية المؤلمة	
كالغرباء			

بين ← فضاء مكاني حيز محدد وضيق

وطن الغربة ← مكان الحياة والولادة ← يشعر الإنسان فيه بالغربة ← بين خمار لا مفر منه إلا إليه

و ← أفادت الجمع بين مصطلحي الغربة و الإغتراب

هوية الإغتراب ← الانتماء للمجهول.

إنطلاقا من هذه الدواوين يتضح أن المضامين كلها جاءت موافقة للحدث الآني الّذي عاشه الشاعر تارة،ومواكبة للمجريات العامة للأحداث و الإنشغال العربي للأمة تارة أخرى،وعلى مستويات عديدة كتب الشاعر جلّ قصائده وهو مرهف بالحس الثوري وهذا ما يفي الشأن الاجتماعي والثقافي للمواطن العربي كما أن خمار جالّ بين أرض وطنه مابين تونس وسوريا الشقيقتين لمواصلة دراسته وفي سوريا نظم الشاعر بقية قصائده من دواوينه الأخرى بغض النظر عن الدواوين التي ذكرت ابتداءا من سنة 1953 إلى غاية 1960 ليحول قلمه الشعري بقصائد رفيعة،طرق فيها أبواب متنوعة لجوانب الحياة السياسية و الإجتماعية والثقافية من خلال روائعه الشعرية،كما أنه صال وجال في ثنايا الوطنية الجزائرية والقومية العربية،وبكى الأمة الإسلامية في تضعضعها و وهنها و مجدها التليد ،كما أرّخ الشاعر أحداثا هامة وذكريات جمة في قلب المواطن العربي كذكرى أحداث الثامن ماي بالجزائر،لعلها مجازر رهيبة حركت مشاعر الوطن والوطنية إضافة إلى المناسبات الدينية مثل(المولد النبوي الشريف)،وأعياد ومواسم أخرى،ليتغلغل في أحايين كثيرة من قصائده في الذات الإنسانية،وما تجيش به النفس البشرية من وحر الصدر وترانيم الروح، لتخرج قصائده في نسيجٍ رائع،محكم السبك ذات حلّة أنيقة وزخرف يواسيه البيان والبديع.

وعلى هذا الأساس والإطلالة على الدواوين كلها حتى و إن إكتفينا بذكر بعضها إلا أننا غُصنا في محتوياتها،فوجدنا قصائده اصْطَبَغَتْ بجوانب بالحياة كلها،وهذا ما يدل على أن مجملها تراوحت مضامينها بين الهم الإنساني في أقصى أبعاده إلى أن يصل إلى إهتمامات الأمة الإسلامية والقومية العربية دون أن يغفل عن القضايا الوطنية الحساسة التي تسهم في بناء وتشييد الأمة الإسلامية في صرحها العتيد.

أما إذا تطرقنا إلى الإجمال في موضوعات دواوينه،فإن المواضيع السياسية و الإجتماعية ذات الشأن تحتل المرتبة الأولى في ذلك،ومن ثمّ تأتي المضامين الفكرية والثقافية بعدها،كما نجد في الأخير قصائد فرادى في مواسم أو أحداث ذات شأن في بعدها النفسي أو الإنساني على العموم ،

إضافة إلى تحديد الدلالات التي يفصح عنها كل عنوان في بنيتيه(السطحية و العميقة)[1]، بتفتيت وحداته اللغوية و محاورتها انطلاقا من العنوان إلى محتوى الديوان، و من محتوى الديوان إلى العنوان.

[1] **تشومسكي**-البنية السطحية هي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي ينطق بها المتكلم،أنا البنية العميقة هي القواعد التي **أوجدت** هذا التتابع أو البنى الأساسية التي يمكن تحويلها لتكون جمل اللغة الألسنية علم اللغة الحديث-مشال زكريا-**المؤسسة** الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع-بيروت-**ط**-1980-**ص**267.

ترجمة لحياة أبي القاسم خمار

ولادته وتربيته:

محمد بلقاسم خمار شاعر جزائري،من مواليد مدينة بسكرة سنة1931،تلقى مبادئ تعليمه بمسقط رأسه، ثم انتقل إلى معهد ابن باديس سنة1948،حيث تخرج فيه بالشهادة الإعدادية،ليرسل بعد ذلك في بعثة إلى سوريا رفقة آخرين من زملائه منهم:العربي طوقان،منور الصم،والهاشمي قدور....

تحصل على شهادة الليسانس في علم النفس من كلية الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس،اشتغل بسلك التعليم بسوريا لمدة أربع سنوات،ثم عمل بالصحافة مسئولا بمكتب جبهة التحرير الوطني في دمشق،ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة في دمشق محررا لمدة سنتين،ثم مستشارا في وزارة الشباب الجزائرية،وفي وزارة الإعلام و الثقافة الجزائرية مديرا و مسئولا عن مجلة ألوان،كما تقلد منصب أمين عام اتحاد الكتاب مرتين،الأولى:من79إلى78 والثانية:من92 إلى 95 حين كانت الجزائر تعيش أوج أزماتها الأمنية و السياسية.

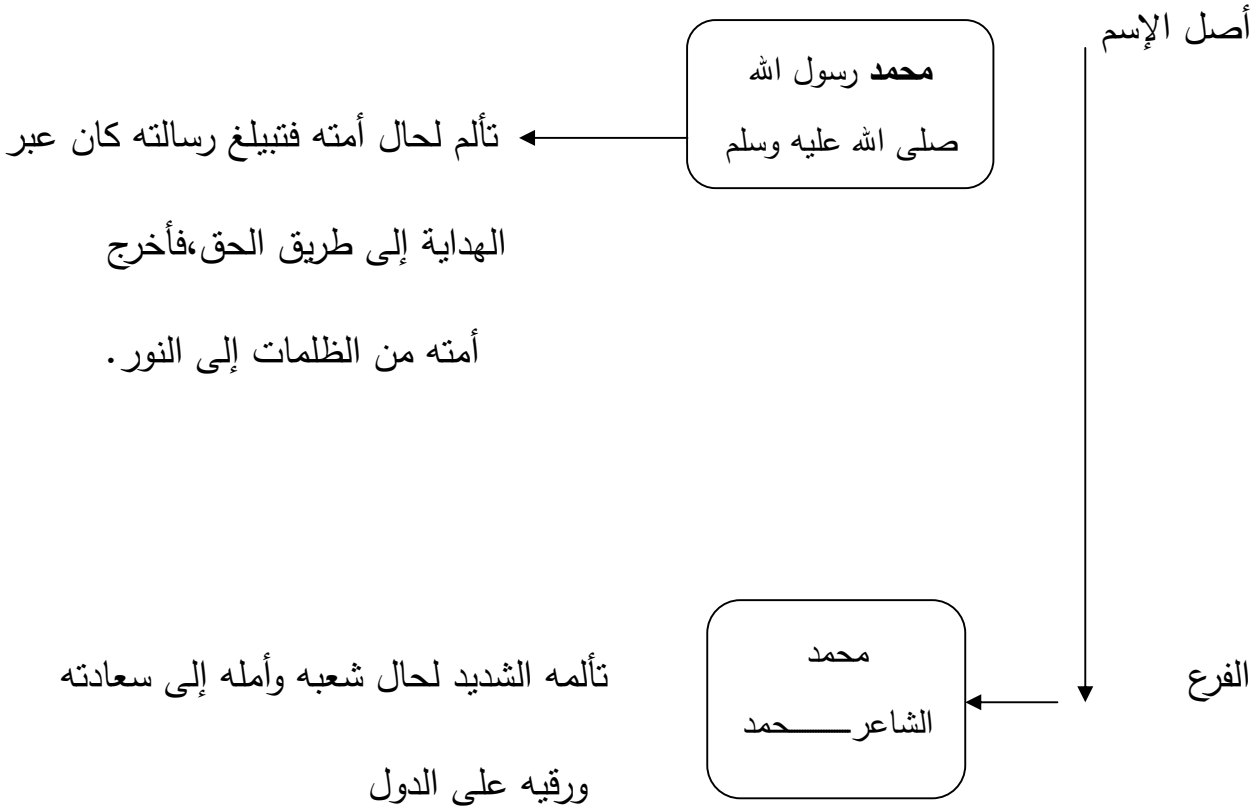
بلقاسم خمار ابن زاوية أحمد خمار التابعة لزاوية سيدي علي بن عمر بطولقه،فهو من عائلة صاحبة دين وجاه وثراء.

كما أن جده الأول كان يشرف على مدرسة قرآنية تؤم المئات من طلاب العلم،أما جده الثاني فكان إماما يملك مكتبة تحتوي عددا كبيرا من المخطوطات في بسكرة،كما كان والده يشتغل إماما وواعظا ولقد كان لكل هذا أثر في تعلمه وعلمه ونمو الروح الوطنية في نفسه .

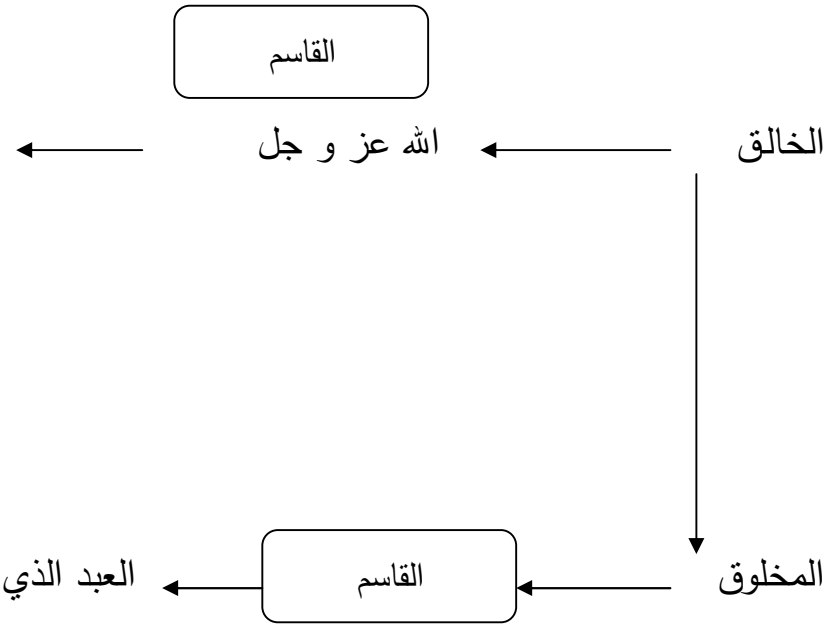
من أطرف ماحكاه عن نفسه في طفولته،وهو بالمدرسة الفرنسية،أنه طرد مرتين،الأولى:حين وجده المدرس الفرنسي يرسم العلم الجزائري،فأنّبه على ذلك و استدعى أباه قائلا له:"إنّ ما قام به ابنك خطير للغاية،وعقاباً له لا أحب أن أراه بالمدرسة من اليوم" فتم نقله إلى مدرسة أخرى،أما المرة الثانية:التي طرد لأجلها وهي الذهاب مع أبيه لصلاة الجمعة وهذا ما رفضه المعلم الفرنسي، فقرر أبوه على توقيفه نهائيا قائلا لإبنه"هذا الكفرة حابين يحرموك حتى من صلاة الجمعة"ومنذ ذلك اليوم قرر أبوه تعليم ولده علوم اللغة العربية و الدّين.

- **الدلالة الموروفيمية لإسم الشاعر:**

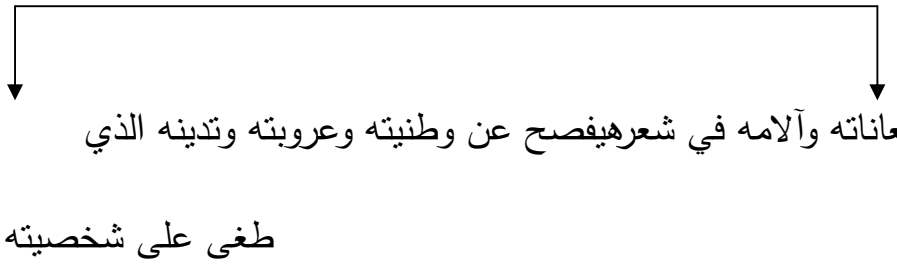
محمد اسم من الفعل حَمَدَ أي الشكر والحمد والرضى،هو نقيض الذم وهذا الاسم على وزن "مفعّل"،اسم يتضمن معنى المبالغة في القناعة بما أعطاه له عز وجل،حث جاء اسم الشاعر امتصاص من اسم رسولنا الكريم"محمد صلى الله عليه وسلم"الذي بلّغ رسالته أما الحديث عن شاعرنا فقد أدى رسالته في الحياة اتجاه شعبه،نمثل ذلك عبر الخطاط التالية:



بلقاسم:القاسم من الفعل قسم أي جزأ،وجمع أقاسيم تعني الحظوظ المقسومة بين العبادة،مجسدين ذلك في الخطاطة التالية:



خمّار:صيغة مبالغة من الفعل"خمر"خفي وتوارى،والخمار من معانيه،الذي يخفى عن غيره شيء ما،لغرضين إما إيجابي أو سلبي،وعليه خمّار تنقسم إلى قسمين:



يخمر معاناته وآلامه في شعرهيفصح عن وطنيته وعروبته وتدينه الذي

طغى على شخصيته

شعره:

أفصحت شخصية بلقاسم عن قريحة شاعرة منذ الصغر،إذ بدأ قرض الشعر سنة 1947وعمره ستَ عشرةَ سنة،وهي السنة التي انضم فيها للتنظيم السِّري.

نمت و نضجت تجربته الشعرية معتمدًا في صقلها على ما حفظ من عيون الشعر العربي،وحفظِه للقرآن الكريم.ولم يكن شعره مقصورًا على جانب واحد،وإنما إكتنزت تجربته الشعرية

بأربعة مضامين أساسية هي:عاطفة حب الجمال،الغربة و الهم الاجتماعي،الوطنية و النضال الوطني،الرؤية و القومية.

من إصداراته الشعرية:صدر للشاعر عدة دواوين منها:

-أوراق،ديوان الشّعر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع1967.

-ربيعي الجريح،ديوان الشعر،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1969.

-ظلال وأصداء،ديوان الشعر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-1970.

-الحرف الضّوء،ديوان شعر،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع1979.

-إرهاصت سرابية،من زمن الاحتراق،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986.

-الجزائر ملحمة البطولة و الحب-دت مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع- ط01-2009.

-ياءات الحلم الهارب،ديوان شعر،الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العرب،الأردن،1994.

-حالات للتأمل و أخرى للصراخ،اتحاد الكتاب العرب-سورية1998.

-بين وطن الغربة وهوية الإغتراب- دت مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع- ط01-2009.

-تراتيل حلم موجوع- دت مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع- ط01-2009.

- مواويل للحب والحزن- دت-مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع- ط01-2009.

-مناجاة شاعر- دت مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع- ط01-2009.

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

1/إبراهيم مصطفى و(آخرون)- المعجم الوسيط-مجمع اللغة العربية- المكتبة الإسلامية- القاهرة-ط03-د ت-ج01.

2/ابن فارس-مقياس اللغة-تح:عبد السلام محمد هارون-دار الفكر-دمشق-د ط-197.2.

3/أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري-أساس البلاغة-تح:محمد باسل عيون السود-دار الكتب العلمية-ط01-ج 02-1999م.

4/أبو الفضل بن منظور جمال الدين محمد بن مكرم-لسان العرب-مادة(ح ج ج)-دار صادر-بيروت-ط01. 2000.

5/أرسطو طاليس:

1/الخطابة-تح:عبد الرحمن بدوي-وكالة المطبوعات-الكويت-دار القلم-بيروت-لبنان-1979م.

2/كتاب الشعر-نقل أبي بشر متى بن يوسف القبائي من السرياني إلى العربي-تح:شكري محمد عباد-الكتاب للطباعة والنشر-1386هـ/1967م.

6/أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:

1/ البيان والتبيين-وضع حواشيه موفق شهاب الدين.منشورات محمد علي بيضون-دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان-العدد 02/01-ط01-1419هـ/1998م.

2/رسائل الجاحظ الفصول المختارة من كتب الجاحظ،اختيار الإمام عبيد الله بن حسان-شرح وتفليق:محمد باسل عيون السود-المجلد02/الجزء 04،منشورات محمد علي بيضون-دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان-ط01 1420هـ/2000م.

3/عمر بن محبوب الجاحظ-كتاب الحبوان-تح:يحي الشامي-دار ومكتبة الهلال-بيروت-ط01-1992.

7/أبو بكر العزاوي اللغة والحجاج-العمدة في الطبع-الدار البيضاء-المغرب-ط01-1426هـ/2006م.

8/إبراهيم عبد المنعم إبراهيم-بلاغة الحجاج في الشعر العربي(شعر ابن الرومي أنموذجا)-مكتبة الآداب-القاهرة-ط01- 2007م.

9/احمد قادم-شعرية الإقناع في الخطاب البلاغي والنقدي-المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات-مراكش-ط01-2009م.

10/أبو العلاء المعري-شرح ديوان أبي الطيب المتنبي-تح ود:عبد المجيد دياب-دار المعارف القاهرة-الجزء الثالث-ط02-1413هـ/1992م.

11/اسيمة درويش-مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)-د ت-دار الآداب-بيروت-د ط-1992م.

12/أحمد عزوز-أصول تراثية (في نظرية الحقول الدلالية)-دراسة نسرين هلال-اتحاد الكتاب العرب-دمشق-د ط.2002م.

13/أحمد مطلوب وكامل حسن البصير-البلاغة والتطبيق-وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-العراق-ط01-1982م.

14/أبو بكر الرازي-مختار الصحاح-دار السلام للطباعة والنشر والترجمة-ط01-2007.

15/إبراهيم كايد محمود/خليل الموسى–معجم النقد الأدبي المعاصر–دمشق 1421هـ.

16/احمد الهاشمي–جواهر البلاغة–دار ابن الجوزي للطبع والنشر والتوزيع–القاهرة–ط أ.

17/أبو هلال العسكري–الصناعتين–تح:علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل–منشورات المكتبة العصرية–بيروت–1986م.

18/ابن سينا:

1/جوامع علم الموسيقى–تح:زكريا يوسف–نشرة وزارة التربية–القاهرة–ط01–ج06–1956.

2/فن الشعر من كتاب الشفاء–تح:عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب أرسطو طاليس فن الشعر–مكتبة النهضة المصرية–القاهرة–1953م.

19/إبراهيم أنيس:

1/دلالة الألفاظ–د ت –مكتبة الأنجلو المصرية–القاهرة–ط04–1980م.

2/موسيقى الشعر–د ت– الأنجلو مصرية–القاهرة–مصر–ط04–1992م.

3/الأصوات اللغوية–مكتبة الأنجلو مصرية–القاهرة–مصر–ط04–1971م.

20/إبراهيم محمد–الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)–د ت –دار الأندلس–طبعة 1983م.

21/أدونيس علي احمد سعيد–الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)– د ت–بيروت–ط08–1983–ج03.

22/أماني سليمان داود–الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحجاج)–د ت– دار مجدلاوي–عمان–الأردن–د ط–2002–1423هـ.

23-إبراهيم خليلي-مدخل إلى علم اللغة-د ت-دار المسيرة-عمان-الأردن-ط(2010م/1430ه).

24-أحمد محمد قدور-أصالة علم الأصوات من خلال مقدمة كتاب العين- د ت-دار الفكر-دمشق-دط1988م.

25-أبي الفتح عثمان ابن جني-سر صناعة الإعراب-تح:هنداوي-دار القلم-دمشق-ط02-1993م-الجزء الأول.

26-أبو السعود سلامة-الإيقاع في الشعر الموسيقي-د ت-دار الوفاء لدنيا الطباعة-د ط.

27-أحمد مختار عمر:

1/دراسة الصوت اللغوي-د ت-عالم الكتب- القاهرة-د ط.

2/علم الدلالة-د ت- مكتبة دار العروبة-الكويت-د ط-1982.

28/أحمد أمين الشنقيطي-شرح المعلقات السبع وأخبار شعرائها-تح:محمد عبد القادر الفاضلي-المكتبة المصرية-بيروت-د ط-2005م.

29/ابن علي بن يعيش موفق الدين-شرح المفصل-إدارة الطباعة المنيرية بمصر-الجزء الثامن.

30/أنس الحاج-مقدمة ديوان(لن)-المؤسسة الجامعية-ط02-بيروت 1982.

31/أحمد يوسف-يتم النص(الجينالوجيا الضائعة)-د ت-منشورات الاختلاف-الجزائر-ط01-2002.

32/إميل ناصيف-أروع ماقيل في الوطنيان- د ت-دار الجيل-بيروت-ط1992/01.

33/أبو العباس محمد بن يزيد المبرد–المقتضب في اللغة–مكتبة مشكاة الإسلامية–2004/12/14م–ج01.

34/أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجابي–معاني الحروف–مكتبة مشكاة الإسلامية–ميلود بن عبد الرحمن–14/جمادى الثانية 1426هـ–الموافق ل:2005/07/20م.

35/أبي داود سليمان بن الأشعث–سنن أبي داود ومعالم السنن للخطابي–إعداد وتقديم:عزت عبيد الدعاس وعادل السيد–دار ابن حزم للطباعة والنشر–بيروت–الجزء الخامس–ط01–1997م.

36/أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبرائي–المعجم الأوسط–تح:طارق بن عوض الله وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني–الجزء الخامس–القاهرة–د ط– 1415هـ/1995م.

37/أبو الفرج عبد الرحمن بن علي–غريب الحديث–تح:عبد المعطي أمين قلعجي–دار الكتب العلمية–الجزء الثاني–بيروت–ط01–1985م.

38/أحمد بن الحسين أبو الطيب المتنبي–الديوان–تح:عبد الرحمن البرقوقي–دار الكتاب العربي–بيروت–د ط–1980.

39/أحمد بن محمد المقري–نفخ الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب–تح:إحسان عباس–دار الفكر–ج الثاني–د ط–بيروت.

40/أحمد الزوزني–شرح المعلقات السبع–تح:عبد الرحمن المصطاوي–دار المعرفة–بيروت–لبنان–ط02–1425هـ/2004م.

41/أبو الفرج الأصفهاني–الأغاني–تح:سمير جابر–دار الفكر–بيروت–ط02. 2002م.

42/بلقاسم محمد خمار:

1/ديوان مواويل للحب والحزن–منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق–1994م.

2/ ديوان حالات للتأمل وأخرى للصورة–إتحاد كتاب العرب–سوريا–1998م.

3/ ديوان تراتيل حلم موجوع–دت–مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع–ط1–2009م.

4/ديوان بين وطن الغربة وهوية الاغتراب–دت–مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع–ط1–2009م.

5/ديوان الحرف والضوء– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–1979م.

6/ديوان مناجاة شاعر–دت–مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع–ط1–2009م.

7/ديوان إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق–المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر–1986م.

8/ديوان ظلال وأصداء–الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–الجزائر–1970م.

9/ديوان الجزائر ملحمة البطولة والحب–دت–مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع–ط1–2009م.

10/ديوان ياءات الحلم الهارب–الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب–الأردن–1994م.

43/بسيوني عبد الفتاح فيود–علم البيان لدراسة تحليلية لمسائل البيان–مؤسسة المختار–القاهرة(2004م)–ط02.

44/بشار بن برد–الديوان–شرح:مهدي محمد ناصر الدين–دار الكتب العلمية–بيروت–لبنان–د ط.

45/التواتي بومهلة–نماذج من الثورة في النص الشعري–دت–دار المعرفة–دط.

46/تمام حسان:

1/مناهج البحث في اللغة-دت-دار الثقافة-دار البيضاء-دط-1986م.

2/اللغة العربية معناها ومبناها-دت-دار الثقافة-الدار البيضاء-المغرب-دط-1973م.

47/تشومسكي-البنية السطحية-الألسنية في علم اللغة الحديث-مشال زكريا-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-بيروت-دط-1980م.

48-جميل عبد المجيد-البلاغة والاتصال-دار غريب للطباعة والنشر-القاهرة-2008.

49-الجرجاني عبد القاهر:

1/ دلائل الإعجاز-تح:شاكر-مكتبة الخانجي بالقاهرة-ط01-1404ه/1984م.

2/ أسرار البلاغة-تح:محمد فاضلي-المكتبة العصرية-صيدا-بيروت-1424ه/2003م.

50-الجرجاني القاضي على بن عبد العزيز-الوساطة بين المتنبي وخصومه-تح:محمد أبو الفضل إبراهيم-وعلي محمد البجاوي-مطبعة البابي الحلي-القاهرة-مصر-ط04-1994م.

51-جابر عصفور-مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)-دار التنوير-بيروت-ط02-1983م.

52-جورج مونين-تاريخ علم اللغة-تر:بدر الدين القاسم-مطبعة جامعة دمشق-1972م.

53-جوليا كريستيفا-علم النص-تر:فريد الزاهي-دار توبقال للنشر-الدار البيضاء-ط02-1997م.

54-جون كوهن-بنية اللغة الشعرية-ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري-دار توبقال-ط01-الدار البيضاء-المغرب-1986.

55-جميل صليبا-المعجم الفلسفي-دار الكتاب اللبناني-مكتبة المدرسة-بيروت1992-ج/02.

56-جمال مباركي-التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر-د ت-دار هومة للنشر-الجزائر-د ط.

57-حافظ إسماعيلي علوي-الحجاج(مفهومه ومجالاته)-دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة-الجزء الرابع.د ط.د تح.

58-حورية عبيب-أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن-دار قرطبة للنشر والتوزيع-ط01-2008م.

59-حبيب مونسي-توترات الإبداع الشعري-د ت-ديوان المطبوعات الجامعية-د ط.

60-الحسن بن قاسم المرادي-الجنى الداني في حروف المعاني-تح:فخر الدين قباوة،محمد نديم فاضل.

61-خليفة بوجادي-في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم-بيت الحكمة-الجزائر-ط01-2009م.

62-الخطيب القزويني-الإيضاح في علوم البلاغة-دار الجبل-بيروت-المجلد الأول-ط03.

63-الخطيب التبريزي-كتاب الكافي في العروض والقوافي-تر:محمد احمد قاسم-المكتبة العصرية-بيروت-طبعة 2004م،وحسن ناظم عبد الجليلي يوسف-علم العروض-د ت-مؤسسة المختارة-ط 2003م.

64-الخليل بن احمد الفراهيدي-كتاب العين-تح:عبد الله درويش-مطبعة المجمع العلمي العراقي-بغداد-ط01-1967-ج/الأول.

65/د.رمضان الصباغ–في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)–دار الوفاء–1998–ط01.

66/رابح بوحوش:

1/البنية اللغوية لبردة البوصيري–دت–ديوان المطبوعات الجامعية–ط933.

2/اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري–دت–دار العلوم–دط–2006م.

67/رشيد الرضي–الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنيوية صمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة(الحجاج مدارس وأعلام)–الجزء02–عالم الكتب الحديث–إربد–ط01–1431ه/2010م.

68/سامية الدريدي–الحجاج في الشعر العربي القديم(من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة)(بنيانه وأساليبه)–عالم الكتب الحديث–أربد عمان–الأردن–ط01–1428ه/2008م.

69/سعيد علي القحطاني–الحكمة في الدعوة الى الله–وزارة الشؤون الإسلامية–السعودية–ط01–1423ه

70/السكاكي–مفتاح العلوم–صبط وتعليق:نعيم زرزور–دار الكتب العلمية.

71/سعود النواري–جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني–دت–مطبعة مزوار وأبنائه–الطبعة الأول.

72/سيبويه–الكتاب–تح:محمد عبد السلام هارون–مكتبة الخانجي–مطبعة المدني–المؤسسة الوطنية بمصر–بيروت–ط03.

73/السيوطي جلال الدين–المزهر في علوم اللغة وأنواعها–تح:فؤاد علي منصور–دار الكتب العلمية–بيروت–ط01–ج01–2008م.

74/السعيد الورقي–لغة الشعر العربي الحديث–دار النهضة–بيروت–1984.

75/سليمان بن أحمد الطبراني أبو القاسم–المعجم الكبير–تح:حمدي بن عبد المجيد السلفي–مكتبة ابن تيمية–الجزء الثامن–القاهرة–ط02.

76/شلتاع عبود شراد:

1/الغماري شاعر العقيدة الإسلامية–دار مدني–الجزائر–دط–2003م.

2/تطور الشعر العربي الحديث–دت–دار مجدلاوي للنشر–ط01–1998م.

3/حركة الشعر الحر في الجزائر–المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر–1985م.

77/شعبان محمد اهبيدي–التحليل اللغوي في كتاب سيبويه–دت–جامعة قازيونس بنغازي–ليبيا–ط1999 وأحمد محمد بوقدور (اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي)–دت–دار الفكر–لبنان–سوريا–ط2001م.

78/شوقي ضيف–في النقد الأدبي–دت–دار المعارف بمصر–الطبعة السابعة.

79/شكري المبخوث–نظرية الحجاج في اللغة(ضمن كتاب:أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم–إش:حمادي صمود–منشورات كلية الآداب منوبة–تونس–1998م.

80/صابر الحباشة–التداولية والحجاج(مداخل ونصوص)–دار صفحات للدراسات والنشر–سوريا–دمشق–ط01–2008.

81/صالح خرفي:

1/شعر المقاومة الجزائرية–الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–الجزائر–دط–دت.

2/الشعر الجزائري الحديث–المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر–1984–دت.

82/صلاح فضل-بلاغة الخطاب وعلم النص-المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-دط.

83/صابر عبد الدايم-موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور-دت-القاهرة-دط-1993م.

84/طه عبد الرحمن:

1/اللسان والميزان أو التكوثر العقلي-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-ط01-1998.

2/في أصول الحوار وتجديد علم الكلام-المركز الثقافي العربي-ط04-2010م.

85/الطرودي-جمع العبارات في تحقيق الإشعارات-دراسة وتحقيق:محمد رمضان الجربي-الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع-ط01-1986.

86/عبد الله صولة:

1/الحجاج في القرآن الكريم(من خلال أهم خصائصه الأسلوبية)-جامعة منوبة-تونس-ط01-2001/ط02.2007م.

2/الحجاج (أطره ومنطلقاته وتقنياته)من خلال مصنف في الحجاج-الخطابة الجديدة لبيرلمان وتيتيكا(ضمن كتاب:أهم الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم-إش:حمادي صمود-د ط.

87/عمر بلخير-تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية-منشورات الاختلاف-الجزائر-الطبعة الاولى-2003م.

88/عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين ابن خلدون–المقدمة–تح:خليل شحادة–دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع–ط01.1424هـ/2003م.بيروت–لبنان.

89/عبد السلام عشير–عندما نتواصل نغير–(مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج–إفريقيا الشرق–المغرب–2006.

90/عمر احمد بوقرورة:

1/الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث–منشورات جامعة باتنة–د ت–د ط.

2/دراسات في الشعر الجزائري المعاصر(الشعر وسياق المتغير الحضاري)–ار الهدى–الجزائر–دط–2004م.

91/عبد الهادي بن ظافر الشهري–استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية–دار الكتاب الجديد–بيروت–ط01–2004م.

92/العربي دحو–شعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى–د ت–المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر–د ط–ج1989/01م.

93/عبد الحميد هيمة–الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري–دار هومة للطباعة–الجزائر–دط–2005م.

94/عباس بن يحي–مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر–دار الهدى للطباعة والنشر–عين مليلة–دط–2004م.

95/علي جعفر العلاق–في حداثة النص الشعري–دار الشروق للنشر والتوزيع–الأردن–ط01–2003م.

96/عمر أوكان–اللغة والخطاب–إفريقيا الشرق–المغرب–دط–2001م.

97/عبد العزيز عتيق–في تاريخ البلاغة العربية–دار النهضة العربية للطباعة والنشر–بيروت–لبنان.

98/عثمان حشلاف–الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر–منشورات الجاحظية–الجزائر–2000م.

99/عبد الملك مرتاض:

1/المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية(1962/1954)–د ت–ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر–دط–1983.

2/الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)–دت–دار هومة–دط–2001م.

3/نظام الخطاب القرآني(تحليل سيميائي مركب لصورة الرحمن)–دت–دار هومة–الجزائر–دط.

4/بنية الخطاب الشعري–دت–دار الحداثة للطباعة والنشر–بيروت–لبنان–ط1986/01.

5/ألف–ياء:تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد–دت–دار الغرب–وهران–دط–2004م.

6/السبع معلقات(مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها)–دت–إتحاد الكتاب العرب–دمشق–ط01–1998م.

7/أدب المقاومة في الجزائر–رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري الحديث–د ت–المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية–دار هومة–الجزائر–د ط.2003–ج الثاني.

100/عصام نور الدين-علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا)-دت-دار الفكر اللبناني-بيروت-لبنان-دط.1992م.

101/عبد القادر عبد الجليل-علم اللسانيات الحديثة(نظم التحكم وقواعد البيانات)-دت-دار صفاء للنشر والتوزيع-عمان-ط01-2002م.

102/عبد العزيز لحويدق-الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته(الحجاج وحوار التخصصات)-الجزء الثالث-دط-دت.

103/عباس حسن-النحو الوافي(مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة-دار المعارف-مصر-ط04-الجزء الثالث.

104/عبد الله الغذامي-الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)-د ت- دار سعاد الصباح-الكويت-النادي الأدبي الثقافي-جدة-ط01-1985.

105/علي بن حسام الدين النتقي-كنز العمال في سنين الأقوال والأفعال-ضبطه:الشيخ بكري حياتي-مؤسسة الرسالة-الجزء الثالث-ط05-1405ه/1985م.

106/عبد الله بن محمد بن قيس-قرى الصنيف-تح:عبد الله بن حمد المنصور-أضواء السلف-الجزء الثاني-الرياض-ط01-1997م.

107/فرحان بدري الحربي-الأسلوبية في النقد العربي الحديث-دراسة في تحليل الخطاب-مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-بيروت-لبنان-ط01-2003.

108/فرديناند دوسوسير-دروس في الألسنية العامة-تعريب:صالح الرمادي ومحمد الشاوش-الدار العربية للكتاب-طرابلس-1980.

109/الفيروز آبادي-القاموس المحيط-دار الكتب العلمية-بيروت1999-ط01.

110/ليونيل بلنجر–عدة الادوات الحجاجية–تر:قوتال فضيلة(ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته(دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة–إعداد وتق:حافظ اسماعيلي علوي.

111/محمد علي التهناوي–موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم–تح:علي دحروج–لبنان–ط01–1992م.

112/محمد سالم محمد الأمين:

1/حجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة–منشورات المركز العالمي للدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر–طرابلس–ط01–2004م.

2/الحجاج في البلاغة المعاصرة–بحث في بلاغة النقد المعاصر–دار الكتاب الجديد–ط01–2008م.

113/مجدي الكيلاني–تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور معاصر–دار التنوير–ط01–2008.

114/محمد طروس–النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية–دار الثقافة–الدار البيضاء–ط01–1426هـ/2005م.

115/محمد الولي–الاستعارة في محطات يونانية عربية وغربية–دار الأمان–الرباط–ط01–1426هـ/2005م.

116/محمد بن احمد بن طباطبا العلوي–عيار الشعر–تح وتع:محمد زغلول سلام–توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية–شركة جلال للطباعة–ط03.

117/محمد بن قاسم ناصر بوحجام–محاضرات عن الثورة الجزائرية–نشر جمعية التراث القرارة–الجزائر–ط01–دت.

118/محمد بوشحيط–الكتابة لحظة وعي(مقالات نقدية)–المؤسسة الوطنية للكتاب–دط–دت.

119/محمد الصفير بناني–النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين–ديوان المطبوعات الجامعية–ط94.

120/محمد فتوح احمد–الرمز والرمزية–دار المعارف–ط03/ج01.

121/محمد ناصر–الشعر الجزائري الحديث–دار الغرب الإسلامي–بيروت–ط01–1985م.

122/محمد الصادق عفيفي–النقد التطبيقي والموازنات–مكتبة الوحدة العربية–الدار البيضاء.

123/مصطفى صادق الرافعي–تاريخ آداب اللغة العربية(الاتجاهات الشعرية في العصر العثماني)–دت–دط.

124/محمد ألتونجي–الجامع في علوم البلاغة(المعاني البيان البديع)–دار العزة والكرامة للكتاب–وهران–الجزائر–ط01–1434هـ/2013م.

125/محمود المسعدي–الإيقاع في الشعر العربي–دت–مطبعة كوتيب–تونس–دط–1996م.

126/مختار حبار–الشعر الصوفي القديم في الجزائر(إيقاعه الداخلي ووظيفته)–دت–ديوان المطبوعات الجامعية–وهران–دط–1997م.

127/محمود بوزواوي–تاريخ العروض العربي–دت–دار هومة–طبعة 2002م.

128/محمد بنيس–الشعر العربي المعاصر–دت–دار توبقال–الدار البيضاء–المغرب–طبعة1996م.

129/مهدي المخزومي–في النحو العربي نقد وتوجيه–دت–منشورات المكتبة العصرية–بيروت–لبنان–ط01–1964م.

130/محمد كراكي–خصائص الخطاب الشعري(في ديوان أبي فراس الحمداني)–دراسة صوتية وتركيبية–دت–دار هومة–ط2009م.

131/مكي درار–المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية–دت–دار الأديب للنشر والتوزيع–الجزائر–دط.

132/محمد مفتاح:

1/تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)–دت–المركز الثقافي العربي–المغرب–ط02–1986.

2/في سيمياء الشعر القديم–دت–دار الثقافة للنشر والتوزيع–الدار البيضاء–المغرب–دط–1989م.

3/دينامية النص(تنظير وانجاز)–دت–المركز الثقافي العربي–بيروت–ط01–1987م.

133/مصطفى حركات–الصوتيات والفونولوجيا–دت–دار الأفاق–الجزائر العاصمة–دط.

134/محمد منصف القماطي–الأصوات ووظائفها–دت–دار الوليد طرابلس–ليبيا–دط–2003م.

135/محمود السيد شيخون–أسرار التكرار في لغة القرآن–دت–مكتبة الكليات الأزهرية–مصر–ط01–1983م.

136/محمد الحسناوي–الفاصلة في القرآن–دت–المكتب الإسلامي–بيروت–ط02–1985م.

137/محمد عارف محمود حسين-عناصر الإبداع الفني في رواية أبي فراس-دت-مطبعة الأمانة-مصر-ط01-1988م.

138/محمد عنيمي هلال-النقد الأدبي الحديث-دار الثقافة-بيروت-1973.

139/محمد الصالح الصديق-حب الوطن من الإيمان-د ت-دار هومة-دط.

140/مصطفى بيطام-الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي-دت-ديوان المطبوعات الجزائرية-الجزائر-دط.

141/محمد زغينة-شعر جمعية علماء المسلمين-دت-دار الهدى للطباعة والنشر-عين مليلة-دط-2005.

142/ممدوح عبد الرمالي-شعر عمر بن أبي ربيعة(دراسة أسلوبية)-دت-الإسكندرية-مؤسسة حورس الدولية للنشر-ط01.

143/محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي-صحيح البخاري مع الفتح-تح:محمد بن عبد الحليم-دار صفى-القاهرة-ج/12-ط01-2003م.

144/نور سلمان-الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير-ط01-دار العلم للملايين-بيروت-1981م.

145/نور الدين السد:

1/الشعرية العربية(دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية)في العصر العباسي-ديوان المطبوعات الجامعية-1995م.

2/الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث،تحليل الخطاب الشعري السردي)-دت-الجزء الثاني- دار هومة للطباعة والنشر-دط-1997م.

146/ناصر لوحيشي–المسير في العروض والقافية–دت–سلسلة الكتب الأساسية في العلوم الإنسانية والاجتماعية–ديوان المطبوعات الجامعية–دط.

147/هنريش بليت–البلاغة والاسلوبية–نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–تر:محمد العمري–افريقيا الشرق–1999م.

148/هشام الريفي–الحجاج عند أرسطو(ضمن كتاب:أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم)–إش:حمادي صمود–منشورات كلية الآداب–منوبة–تونس–1998م.

149/هشام صالح مناع–من كتاب روائع من الأدب العربي(العصر الجاهلي/العصر الأموي/العصر العباسي)–دت–دار الفكر العربية–بيروت–ط01/ط02/ط03–1990/1991/1993.

150/يمينة تابتي–الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي–دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب–منشورات مخبر تحليل الخطاب–جامعة تيزي وزو–العدد02–ماي.2007.

151/ياسين احمد فاعور–الثورة في شعر محمود درويش–دت–دار المعارف للطباعة والنشر–تونس–دط–دط–1989م.

152/يوسف وغليسي–في ضلال النصوص(تأملات نقدية في كتابات جزئية)–دت–جسور للنشر والتوزيع–الجزائر–ط01.

المجلات والرسائل الجامعية:

- محمد الولي-مفاهيم بلاغية-مجلة علامات-العدد السابع عشر.

-أبو بكر العزاوي:

1/الحجاج في اللغة-مجلة المنارة-الصفحة الثقافية-الثلاثاء 05/ديسمبر-
.http://www.almanarah.com

2/الحجاج والشعر (نحو تحليل حجاجي لنص شعري)-مجلة دراسات سيميائية-أدبية-لسانية.

-سامية الدريدي-الحجاج في هاشميات الكميت-مجلة حوليات-الجامعة التونسية-العدد الرابع-1996-كلية الآداب والعلوم الإنسانية-تونس.

-نازك الملائكة-الشاعر واللغة-مجلة الآداب-عدد01-تشرين الأول/1971.

-خليل اده اليسوعي-الإيقاع في الشعر العربي-مجلة الفصول-جماليات الإبداع والتغيير الثقافي-العدد الثالث-ط06-أفريل 1996.

-إحسان عباس-اتجاهات الشعر المعاصر-مجلة عالم المعرفة-ع:1978.

-الحواس مسعودي-البنية الحجاجية في القرآن الكريم-سورة النمل أنموذجا-مجلة اللغة والأدب-العدد12.

-حبيب أعراب-الحجاج والاستدلال الحجابي-مجلة العالم للفكر-العدد الأول-المجلد30.

-احمد عزت البيلي-المعجم الشعري لأبي تمام والبحتري-رسالة دكتوراه-كلية دار العلوم-1988.

-مزاري شارف-جمالية الإيقاع في القرآن(قراءة في البنية وفاعلية التلقي)-رسالة ماجيستير-جامعة وهران.

-مكي درار-الحروف العربية وتبادلاتها الصوتية في كتاب سيبويه-رسالة الماجيستير-1985-1986-جامعة وهران.

المواقع الالكترونية:

To pdf :www.al-mostafa.com

nj180degree.com

المراجع باللغة الأجنبية:

-le grand robert-dictionnaire de la langue française-t1 édition paris-1982.

-Longman-dictionnaire of contemporary English-langman1984.

-Oswald Ducrot-jean Claude Anxmbre-l'argumentation dans la langue-pierre Mardaga-Editeur2-Galerie des princes-Bruxelles.

-Youri lot man-la structure du texte artistique éd-3 Gallimard 1978.

فهرس المحتويات

إهداء	
كلمة شكر.	
مقدمة	أ-ج
مدخل: تجليات مصلح الحجاج في الشعر	32-1
أولا:مفهوم الحجاج	27-2
الحجاج لغة	6-2
الحجاج اصطلاحا	10-6
مفهوم الحجاج عند العرب	15-11
قديما	13-11
حديثا	15-13
مفهوم الحجاج عند الغرب	27-15
قديما	18-15
حديثا	27-18
ثانيا: علاقة الحجاج بالخطاب الشعري	31-27
ثالثا: مفهوم الخطاب	32-31
الخطاب لغة	31
الخطاب اصطلاحا	32-31
الفصل الأول: الحجاج والشعر الثوري	72-33
الحجاجية في الشعر	40-34
مفهوم الحداثة	41-40
وظيفة الشعر ودوره في النص الحداثي المعاصر	46-41
علاقة الحجاج بالشعر	53-46
إرهاصات الثورة في الشعر الجزائري	67-54
ثنائية الشعر والثورة	71-67

ملخص الفصل	72-71
الفصل الثاني: حجاجية الأساليب البلاغية في الشعر الثوري	
1-توطئة	76-75
أولا:الخطاب الحجاجي البلاغي	78-76
1-الخصائص الأسلوبية للخطاب الحجاجي البلاغي	81-78
ثانيا: حجاجية الأساليب البلاغية عند محمد بلقاسم خمار	127-81
1-حجاجية الاستعارة	90-81
2-حجاجية الكناية	100-90
3-حجاجية المجاز المرسل	114-100
4-حجاجية الرمز	127-114
ثالثا: حجاجية الأساليب البديعية عند محمد بلقاسم خمار	132-127
1-حجاجية التصريع	128-127
2- حجاجية الجناس	139-128
3- حجاجية السجع	131-129
4- حجاجية الطباق	132-131
رابعا: حجاجية التجربة الشعرية ضمن الإيقاع الموسيقي	137-132
1- الإيقاع الخارجي	150-137
1-1 الوزن	144-137
1-2القافية	150-144
2- الإيقاع الداخلي	150
2-1 الحروف المجهورة والمهموسة	161-150
2-2 أصوات الصفير	173-161
2-3 حروف اللين	175-173
3- حجاجية التكرار	180-175
الفصل الثالث:آليات الحجاج في الشعر الثوري الجزائري	183

أولا: تقنيات الحجاج في الخطاب الثوري الجزائري لمحمد بلقاسم خمار	183
1- الحجج شبه المنطقية	185
1-2 الحجج شبه المنطقية التي تعتمد على البنى المنطقية	185
1-3 التناقض وعدم التناسب	187-185
1-4 التماثل والحد في الحجاج	189-187
1-5 الحجة القائمة على العلاقة التبادلية	193-189
2-الحجج شبه المنطقية التي تعتمد على العلاقات الرياضية	204-193
2-1 حجة التعدية	195-193
2-2 تقسيم الكل إلى أجزائه المكونة له	198-195
2-3 إدماج الجزء في الكل أو حجة الاشتمال	198
2-4 الحجج القائمة على الاحتمال	199-198
2-5 الحجج المؤسسة على بنية الواقع	204-199
3- حجة التتابع: الحجة السببية، والحجة التداولية	204-199
3-1 الغائية: حجة التبذير، حجة الاتجاه، حجة التجاوز	209-204
3-2 التعايش: حجة السلطة، حجة الشخص وأفعاله	212-209
3-3 الحجج البانية للواقع	222-212
3-4 الشاهد	214-212
3-5المثال	217-214
4-القدوة	218-217
4- المقارنة	220-219
4-2 التناسب	222-221
ثانيا: السلالم الحجاجية في شعر محمد بلقاسم خمار	232-222
1- مفهوم السلم الحجاجي	227-222
2- قوانين السلم الحجاجي ضمن دواوين الشاعر بلقاسم خمار	232-227
2-1 قانون الخفضLa loi d'abaissement	229-228

2-2 قانون تبديل السلمLa loi de Négation	231-230
2-2-3 قانون القلب La loi de iniertion	232-231
3- الروابط الحجاجية	242-233
3-1 مفهوم الرابط الحجاجي	234-233
3-1-1 الرابط الحجاجي بل	236-234
3-1-2 الرابط الحجاجي لكن	237-236
3-1-3 الرابط الحجاجي حتى	242-238
3-2 العوامل الحجاجية	250-242
3-2-1 الحصر ب(ما وإلا)-(لا وإلا)	246-243
3-2-2 الاستثناء ب(إنما)	247-246
3-2-3 أسلوب التوكيد	250-247
ثالثا: العلاقات الحجاجية ضمن المعجم الثوري	260-250
– مفهوم العلاقة الحجاجية	251-250
1- علاقة التتابع	253-251
2- العلاقة السببية	254-253
3- علاقة عدم الاتفاق	257-255
4- علاقة الاستنتاج	260-258
رابعا: الحقول الدلالية في دواوين محمد بلقاسم خمار	279-260
1- مفهوم المعجم	264-260
2- مفهوم الحقل الدلالي	267-264
3- المعجم الثوري	269-267
3-1 الحقل الدلالي للوطن	274-269
3-2الحقل الدلالي للحزن والمعاناة	278-274
3-3 الحقل الدلالي للغربة	279-278
4- التناص في دواوين الشاعر	298-279

4-1 التناص مع القرآن	290-283
4-2 التناص مع السنة النبوية	294-290
4-3 التناص مع الشعر	298-295
خاتمة	308-301
ملاحق	318-310
1- ديوان إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق	310
2- ديوان تراتيل حلم موجوع	311-310
3- ديوان حالات للتأمل وأخرى للصراخ	312-311
4- ديوان بين وطن الغربة وهوية الاغتراب	312
5- ترجمة لحياة أبي القاسم خمار	318-315
مصادر البحث ومراجعه	340-320
قائمة الدوريات والرسائل الجامعية	339
المواقع الإلكترونية	340
قائمة المراجع باللغة الأجنبية	340
فهرس الموضوعات	346-342
ملخص المذكرة	

ملخص البحث:

لقد اعتمد خمار في الخطاب الحجاجي على التسلسل والدقة في استخدامه للتقنيات المذكورة من أجل إقناع المتلقي حيال شعر الثورة من خلال معايشته للفترة الاستعمارية التي وضعها في قوالب شعرية بمشاعر صادقة. فقد كان خمار لسان قومه آنذاك، وشاعر أمته حاملا رسالة قوامها بعث الوعي القومي بقصائدَ ارتبطت بمفهوم الحداثة التي ربطها بعصرنة النص الشعري، وهكذا امتلك نظرة شاملة لتراث قديم بنظرة جديدة جعلت وظيفة الشعـر حجاجية تعتمد الإقناعَ للنهوض بالهمم وتحديد مستقبل جديد، فكان البيان والبديع قوام ذلك لغرض الحجاج من خلال إدراك المعاني بتوظيف البيان وتوظيف الموسيقى الحزينة باستعمال البديع. وهذا يفضـــي إلى خلاصة مفادها أن حجاجية القول الشعري عند خمار لا تقوم على أسلوب واحد بل تدلهم فيها العديد من الأساليب البلاغية بيانية وبديعية لغاية تكمن في تحقيق الإمتاع وجودة الإيقاع وقدرة الإقناع.

من خلال ما سبق فإن التقنيات الحجاجية التي اعتمدها خمار تتداخل مع بعضها البعض كحجة المثال وتداخلها مع حجة المقاربة ذات السلطة الواقعية التي تحيلها إلى حجة للقدوة، فقد قارن خمار من خلال هذه التقنيات بين حضارة الأجداد وواقع الأبناء لغاية الاقتداء، وهذه الآليات المنظمة للتقنيات الحجاجية تكشف عن البعد الحجاجي في بنية الخطاب ذي الحجج شبه المنطقية بثنائية أبعادها فمنها المعتمد على العلاقات الرياضية والآخر يعتمد على البنى المنطقية، وكلاهما أدّيا الدور الفـــــعال في نصوص خمار فضلا على تأسيس هذه التقنيات للواقع كالحجج التتابعية والغائية والتعايشية أو الحجج الرابطة بين الشيء والحدث.

وختاما فإن أغلب الحجج عند خمار استندت على الواقع المعاش الذي حاول خمار تأطيره.

الكلمات المفتاحية:

الحجاج– الخطاب– آليات الحجاج وتقنياته في شعر محمد بلقاسم خمار

The Research Summary :

Khammar has relied on the accuracy and sequencing in his argumentative speech to persuade the audience about the poetry of the revolution putting him inside the occuppational era which khammar put in poems touching feelings , khammar used to be his people's Tongue and a famous poet who spnead the national consciance using poems attached to modernity,in addition,he had a new sight of the old heritage which made poetry more argumentative relying on pursuading people and making them moving forward towards future so he used more figure of speech for arguments which made meanings clearer, besides sad music.

In short, argumentative speech in khammar's poetry is not a one featured style but is a mixture of a lot of styles which helps to enjoy and makes the rythme more acceptable and persuading.

According to what it has been said, the argumentative techniques which khammar used are getting together,such as the example arguments and the aproach ones which led to reality autority which leads,in turn, to example,khammar

compared through these techniques, between the ancient civilization and the reality of sons,and those mecanismes of argumentative techniques reveal the fact of the argumentative build of speech which contains logic arguments with dual dimentions of mathematics and logic,both played a great role in khammar's texts in addition to building sequencing techniques for reality such as following arguments,aiming, coliving,and linking arguments (link the thing to the event).

Finally,most arguments khammar used,are besed on the lived reality khammar wanted to frame.

Key words :

Argumentation – Speech – Mecanisms and techniques of argmentation in khammar's poetry.