الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

العنوان :

البنية الشعرية عند أبي القاسم خمار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع : أدب عربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة :
- عبلة باطلي

إشراف الأستاذ:
- د.عبد المالك ضيف

السنة الجامعية : 2013/2012

سبحانك اللهم خـــير معلـــم ... علمت بالقلم القرون الأولى
أخرجت هذا العقل من ظلماته ... وهديته الـــــنور المبين سبيلا
وطبعته بيد المعـــلم تـــارة ... صدئ الحديد وتارة مصـقولا

أحمد شوقي

شكـر وتـقـديـر :

إن من الحكمة و الأدب أن يكن الإنسان المحبة لكل من
أسدى له معروفا
وساعده على تخطي مسألة من مسائل الحياة والأمر تكون له قيمة حضارية و أخلاقية
إذا تعلق بالبحث العلمي ابتداء أرفع أجل التقدير والعرفان
لأستاذي * الدكتور ضيف عبد المالك*
الذي شرفني بتبني هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى غاية خروجه إلى دنيا الطباعة و المناقشة ، شاكرة له توجيهاته ونصائحه القيمة وصبره الذي هيأ لي جو إكمال فصول الدراسة.
ولا يفوتني أن أتقدم إلى كل من ساعدني ولو بكلمة تشجيع من قريب أو من بعيد.

أهدي ثمرة جهدي...

لقد تعددت مفاتيح النّص الشعري المعاصر بعد أن كانت الدراسات النقدية الحديثة تحوم حول حمى النّص و لا ترتع فيه، فبعضها يهتم بصاحب النّص وظروفه الخاصة والعامة، وبعضها يهتم بالإطار الاجتماعي الذّي أفرز النّص، وبعضها الآخر يهتم بالسياق التاريخي فحسب، وجعلوا النص الذي هو محور الدراسة مغيبا بطريقة أو بالأخرى وظاهرة التطور مطردة في ميادين العلوم والآداب والفنون لدى أمم العالم جميعها وهي دليل على قدرة الأمة على الاستيعاب والعطاء ، ولذلك حدا الأدب موكب النهوض والانبعاث مصورا أبعاد الحياة المعاصرة، ومدخلا عناصر جديدة على بنيته وشكله، لأننا لا يمكن أن نتصور تطور الأدب في مضامينه ومحتوياته على ضوء ما طرأ على المجتمع الحديث من تغيرات ومواقف دون أن يحدث تغيير مماثل في تركيبه اللغوي وبنائه الفنّي، فالشكل والمضمون يكونان وحدة عضوية متماسكة، يستجيب أحدهما لما يطرأ على الآخر من تغيير.

فالبناء الفنّي اتجاه شامل لتحليل النّص الشعري الذي يمكن من خلاله عرض أسس البناء الشعري، فهو مفهوم يشمل الشكل والمحتوى ويعني بكافة تراكيب الشعر التي تتكون من مجموعة عناصر متشابكة اكتسبت خصائصها من تفاعلها داخل النص الشعري، ففي البنية الشعرية تأخذ اللغة الجانب الأوفر لإبراز عناصر هذا البناء، لأنّ النّص الشعري إنّما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى، وعلى مستوى اللغة تشكل أو تنعكس سائر البنى الداخلية للنّص أو سائر البنى التكوينية الخارجية التي تسهم في إنتاج النص من قريب أو من بعيد، ومما لا شك فيه أن ما يميز الشعراء عن بعضهم البعض الجانب الفنّي أو الجمالي، وهذا الجانب يتخذ أطراً معينة وأساليب محددة تتفاوت من شاعر لأخر وغاية الباحث الكشف ضمن عناصر البناء عن ماهية النّص الشعري، ومدى تمتعه بصفة الشعرية عبر استجلاء وآليات تكوينه من الناحية الفنّية.

وجاء النقد المعاصر ليتجاوز المناهج السياقية وينطلق في عمله من النّص وينتهي إلى النّص ليحلّله، ومن هنا آثرت في عملي هذا تركيز الجهد على البنية الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر وقد اخترت الشاعر " **أبـي القاسم خمـار**" إذ يعتبر ظاهرة في حركة الشعر الجزائري وكان محل اهتمام الكثير من الباحثين، فتناوله الدّارسون من زوايا عديدة ومختلفة ومع ذلك فإنّ شعره لم يحض حقه من الدراسة ولا يزال بابا مفتوحاً أمام كلّ باحث في الإبداع الشعري، فجاء موضوع هذه الدراسة من هذا التصور، ألا وهو الكشف عن البنية الشعرية في مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية.

وتم اختيار البناء لأنه في نظري من أهم العناصر التي تشكل جمال النّص، فمن خلال دراسة البنية الشعرية يتسنّى لنا معرفة جماليات النّص وطرق توظيف تلك الجماليات وذلك بإتباع آليات التحليل البنيوي.

وقد ارتأيت أن أقسم بحثي هذا إلى: مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة.

تطرقت في التمهيد إلى: تطور الشعر الجزائري، وفي الفصل الأول: (البنيوية، مفهومها وأصولها التاريخية، ومستويات النقد فيها) تحدثت أولا عن مصطلح البنية، أما ثانيا فتناولت المنهج البنيوي الأصول والروافد التاريخية وثالثا تطرقت إلى مستويات النقد البنيوي) المستوى الصوتي، المستوى التركيبي والمستوي الدلالي.

- أما الفصل الثاني (دراسة تطبيقية على شعر أبي ا لقاسم خمار) فقد تناولت فيه أولا البنية الإيقاعية، أما ثانيا البنية الصرفية و ثالثا البنية التركيبية.

وختمت البحث بخاتمة جعلتها محصلة النتائج التي توصلت إليها من خلال الفصول المذكورة.

هذا و لا يمكنني القول بأنّ البحث خلا من المتاعب والصعوبات منها قلة المراجع التي تناولت الشاعر أبي القاسم خمار وكذلك صعوبة الحصول على دواوينه الشعرية.

وفي الأخير نشكر الأستاذ المشرف جزيل الشكر لتفهمه وتوجيهه.

وأرجوا أن يكون هذا البحث قد ألم وبقدر بسيط ببعض جوانب البنية الشعرية لدى أبي القاسم خمار.

لا ينكر منكر أن أي وطن عانى ويلات الاستعمار و رزخ تحت نيره قرنا ونيفا من الزمن لابد أن تكون له آثار جديرة بأنّ تؤخره عن مواكبة ركب الحياة على اختلاف أشكالها ومظاهرها،والاستعمار لم يأت ليزرع ثقافة عالية كما زعم الزّاعمون إنّما جاء ليدمر معالم الأمة ويلملم أفواه أقطابها فلا يتحدثون إلاّ همساً ولا يتكلمون إلاّ خلسة.

ولئن كانت النّار تنجب دوما رماداً فهذا الرماد من حين إلى حين يطوي بين جنباته جمار تتقد " فلقد وجد في ذلك الخضم من أبناء هذا الشعب العظيم من شق طريقه وسط الزعازع في صعوبة لا تنكر وشدة لا تخفى ... واستطاعوا أن يتحدّوا ذلك الألم وتلك المرارة في صوله تعد صارمة وثورة عزم حازمة وتلك هي شيم النفوس الأبية لا يزيدهما الضغط والتحدي غير إيمان واستماتة ومخاطرة ... من أجل كلمة ثابتة من أجل مبدأ راسخ".[1]

وظهر في السّاحة الإبداعية في تلك الفترة أسماء لها مكانتها في رفوف الأدب كمفدي زكرياء ومحمد العيد آل خليفة، أبو القاسم سعد الله، أبو القاسم خمّار ... وغيرهم.

وجاءت فترة الاستقلال فبدل أن تكثر منابع العطاء الأدبية خيم صَمت رهيب وركود ساد الحياة الثقافية قاطبة، وكنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلّوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنية، وبأدوات فنيّة مكتملة" ولكن المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية أو كادوا فمنهم من انقطع عن الكتابة ومنهم من انصرف إلى البحث العلمي".[2]

فإذا ذهبنا نستقصي أسباب الانقطاع وجدناها ربّما أكثر موضوعية حيث:

- الشاعر أبو القاسم سعد الله انصرف وتوجه إلى البحث العلمي والتدريس بالجامعة.
- صمت محمد الصالح باوية: نتيجة لانقطاعه إلى دراسة الطب في يوغسلافيا.
- الظروف التاريخية لم تكن تسمح بتذوق كبير للشعر.

1- الطاهر يحياوي ،البعد الفني و الفكري عند الشاعر مصطفى الغماري ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1983،ص15.
2- شلتاغ عبود شراد ،حركة الشعر الحر في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1985، ص 78.

- الحصار الذي كان مسلطا على العربية أثر سلبا على عدد القراء.

هذا ما جعل الدكتور محمد ناصر يعلق على هذه الأزمة الثقافية بقوله: " كنّا نحسب أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء والجزائريين إلى القول أن الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال ... فقد كانت الثورة في حدّ ذاتها مفجراً قوياً للإبداع[1].

وما إن أطلت فترة السبعينات حتّى كان الجيل الجديد، الذي نما وعيه في ظلّ الاستقلال يخطو خطواته الأولى ثم سرعان ما حدثت ثورة هزّت خمول الشّعر وأنقذته من ذلك الركود الذي لازمه في الفترة السابقة، فإذا كانت ثورة التحرير قد فجرّت كوامن الإبداع لدى شعراء الثورة فقد فجرت حركة التغيرات الجذرية في المجتمع الجزائري بفضل السياسة التي انتهجتها الدولة وكان لا بد لهذه التحولات الجذرية أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية والأدبية، كان لا بد لها أن تفجّر شيئاً جديداً يساير هذه التغيرات ويتطور معها، وأمام الفراغ الذي شهدته المرحلة السابقة وخلو الساحة الأدبية من الإنتاج الشعري الجديد وبحكم سنة التواصل والتعاقب بين الأجيال، ظهرت فئة من الشعراء الشباب راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية وعلى ظهر الصحف والمجلات برز من بينها اتجاهان اثنان:

- الاتجاه الأوّل يكتب الشعر العمودي والحرّ يحاول التجديد في إطاره كالغماري ومحمد ناصر ومبروكة بوساحة وعبد الله حمادي وغيرهم.
- الاتجاه الثاني انصرف إلى الشعر الحرّ وأعلن القطيعة بينه وبين العمودي مثل: أزراج عمر، عبد العالي رزاقي، أحلام مستغانمي وغيرهم.[2]

1- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهات وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 63.
1- المرجع نفسه، ص 167.

فإذا ما ذهبنا نؤرّخ لحركة أدبيّة جزائرية وليدة الاستقلال وجدنا أن فترة السبعينات على علاتها تعتبر النقطة الأساس في بداية حركة شعرية جزائرية، وقد أخذت هذه التجربة في التبلور والنضج أكثر فأكثر مع بداية الثمانينات،وجاءت فترة الثمانينات والتسعينات ويمكن أن نلاحظ لدى غالبية الشعراء في هذه المرحلة ديمومة التوتر وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن ومحاولة استشراف آفاق جديدة وكان من نتائج ذلك انفجار النّص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة وخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة، ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته.[1]

هذا الخطاب الشعري المعاصر ظهر مع جيل أظهر تحكما في الأداة الفنية وليس كما حدث في فترة السبعينات، حيث كانت القصيدة رجع صدى للقصيدة المشرقية في أحيان كثيرة، حيث يقول "**محمد زتيلي**"وهو أحد الشعراء في تلك الفترة: « يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص أننا كتبنا شعراً مشرقياً عربياً ولم نكتب شعراً جزائرياً عربياً، وإن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا هذا الشعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلاّ أن نظل أتباعا لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر: **رزاقي، زتيلي، حمدي البحري**... ليست في الواقع إلا صور مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية ».[2]

أما مع نهاية الثمانيات وبداية التسعينات وما طرأ من تحوّل سواء في البنى الفكرية أو الثقافية أو الاقتصادية أو السياسية، فقد عرفت التجربة الشعرية الجزائرية، عدة تحولات في البنية والشكل على السواء، وظهر خطاب شعري يتماشى والتغيرات الحاصلة في الجزائر

[1] -شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 86، 87.
[2] - عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 1998م، ص 06.

والعالم العربي هذا جيل جديد أظهر تحكم في الأداة الفنيّة مستفيدا من الموروث الشعري السابق ومحاولات التأسيس لنص شعري جزائري يحمل خصوصية الذاتية والوطنية ومن هنا نستنتج أن التجربة الشعرية الجزائرية حدثت فيها نقلة نوعية في النظرة وفي التعامل مع الشعر وكذا الواقع، ولعلّ من إيجابيات هذه التجربة الشعرية، أنها أصبحت تخاطب ذاتية القارئ و لا تقف عند حدّ دغدغة المشاعر والأحاسيس.

إنّ التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة كغيرها من التجارب الفنية مرّت بمراحل مختلفة ومتفاوتة من حيث العطاء وكذا من حيث البنى الفنية والمضامين الشعرية ولا نقول أنّها كانت تجربة وليدة العدم، وإنّما جاءت بادئ الأمر بفضل الاحتكاك بالتجارب الأخرى ثم حاولت بعد ذلك أن تصوغ نمطاً شعرياً له الخصوصية الذاتية، فكل جيل أدبي له مميزاته وخصائصه، فيه مواطن للقوة وفيه مواطن للضعف [1]

1- كمال فنيش، البناء الفنّي في الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التحولات (1988- 2000)، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009- 2010، ص 08.

الفـــــــصل الأول :

البنيـــــــوية : مفهومها ، أصـــــــولها التاريخية ومستويـــــــات النقد فيـــــــها .

أولا: تحديد مصطلح البنية .

أ – الدلالة الغوية لكلمة بنية .

ب – الدلالة الاصطلاحية .

ثانيا : المنهج البنيوي ، الأصول والروافد التاريخية .

أ – أصول المنهج البنيوي (النشأة والتطور).

ب – الروافد التاريخية للبنيوية .

ثالثا : مستويات النقد البنيوي .

أ– المستوى الصوتي.

ب–المستوى الدلالي.

ج–المستوى التركيبي.

أولا : تحديد مصطلح البنية :

أ – الدلالة اللغوية لكلمة بنية :

تشتق كلمة (بنية) في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني (**STRUCTUR**) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ،ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وما يؤدي إليه من جمال تشكيلي وتنص المعاجم الأوربية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.[1]

ولا يبعد كثيرا عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على البناء والتشييد و التركيب ،تشتق كلمة بنية من الفعل الثلاثي(بنى) وتعني البناء أو الطريقة ،وكذلك تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء ،أو الكيفية التي يشيد عليها.[2]

وقد تصوره اللغويون العرب على أنه الهيكل الثابت للشيء فتحدث النحاة عن(البناء) مقابل الإعراب كما تصوروه على أنه التركيب والصياغة ومن هنا جاءت تسميتهم للمبني والمبني للمجهول.

ويتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوربية بالوضوح فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما ،ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء كان جسما حيا أو معدنيا أو قولا لغويا وتضيف بعض المعاجم الأوربية فكرة التضامن بين الأجزاء وهي فكرة منظور إليها ضمنا في التعريف الأول لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه ،وعلى هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما ،والعناصر و العلاقات القائمة بينها ووضعها والنظام الذي تتخذه .[3]

وذكر لالاند في معجمه أن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون إلا بفضل علاقته بما عداه .[4]

---

[1]- مصطفى السعدني ،المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية،منشأة المعارف ،مصر،د-ط ، د-ت ، ص11.
[2]- ابن منظور ، العلامة أبي الفضل جمال الدين ،لسان العرب ، المجلد التاسع ،ط1،دار الصادر للنشر ،بيروت .
[3]- صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط3، 1987.ص
[4]- زكرياء إبراهيم ،مشكلة البنية ، مكتبة مصر،القاهرة ،ط1، 1976،ص43.

ب- الدلالة الاصطلاحية:

لقد واجه تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات ناجمة عن تمظهرها وتجليها في أشكال متنوعة ، لذا فإن جان بياجيه (**JEAN PIAGET**) ارتأى في كتابه (البنيوية) أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهين بالتمييز بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاق مختلفة أنواع البنيات ،والنوايا النقدية التي رافقت نشوء وتطور كل واحدة منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم .

فجان بياجيه يقدم لنا تعريف للبنية باعتبارها نسقا من التحولات :"يحتوي على قوانينه الخاصة ،علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية ،وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاث خصائص هي :الكلية ،والتحولات ، والضبط الذاتي"[1]

إذن نلاحظ مما سبق أن جان بياجه لا يعرف البنيوية بالسلب ، أي بما تنتقده البنيوية ،لأنه يختلف من فرع إلى فرع في العلوم الحقة والإنسانية ،فهو يفرق في تعريفه للبنية بين ما تنتقده وما تهدف إليه .

ولذلك نلحظ أنه يركز في تعريفه للبنية على الهدف الأمثل الذي يوحد مختلف فروع المعرفة في تحديد البنية باعتبارها سعيا وراء تحقيق معقولية كامنة ،عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها ،لا تحتاج من أجل بلوغها إلى العناصر الخارجية.

كما نلحظ أن التعريف السابق يتضمن جملة من السمات المميزة فالبنية أولا نسق من التحولات الخارجية ،وثانيا لا يحتاج هذا النسق لأي عنصر خارجي ،فهو يتطور ويتوسع من الداخل مما يضمن للبنية استقلالا ويسمح للباحث بتعقل هذه البنية .[2]

أما عن خصائص البنية التي أشار إليها جان بياجه في تعريفه فهي ثلاث خصائص كالتالي:

[1]- جان بياجه ،البنيوية ،ترجمة:عارف منيمنة وبشير أوبري ،منشورات عويدات ،بيروت ،ط4،1985،ص8.
[2]- محمود أحمد العشيري ،الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة ،ميرت للنشر والمعلومات ،القاهرة ،ط2،2003،ص53.

1- الكلية أو الشمول (Totalité):

وتعني هذه السمة خضوع العناصر التي تشكل البنية لقوانين تميز المجموعة كمجموعة أو الكل لكل واحد .

ومن هذه الخاصية تنطلق البنيوية في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها ،فالنص الأدبي مثلا هو بنية تتكون من عناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض ،فهي تضفي على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها البعض .[1]

كما أن هذه الخاصية تبرز لنا أن البنية لا تتآلف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل بل هي تتكون من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل ،بل هي تتكون من عناصر خارجية خاضعة للقوانين المميزة للنسق ،وليس المهم في النسق العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر .

2- التحولات (Transformations) :

أما عن خاصية التحولات فإنها توضح القانون الداخلي للتغيرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات ،لأنها دائمة التحول ،وتأكيدا لذلك ترى البنيوية أن كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر فيه عنصرا بانيا لغيره ومبنيا في الوقت ذاته ،ولهذا أخذت البنيوية هذه السمة بعين الاعتبار لتحاصر تحول البنية وما قد يعتريها من بعض التغيير .

كما أن هذه السمة تعبر عن حقيقة هامة في البنيوية وهي أن البنيوية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق ،بل هي دائما تقبل من التغيرات ما يتضمن مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق أو تعارضاته ،فالأفكار التي يحتويها النص الأدبي مثلا تصبح بموجب هذا التحول سببا لبزوغ أفكار جديدة .[2]

---

[1]- إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ،ط1،2003، ص95.
[2]-ابراهيم محمود خليل، ،ص96.

3- التنظيم الذاتي (Autoréglage):

أما عن خاصية التنظيم الذاتي ،فإنها تمكن البنية من تنظيم نفسها كي تحافظ على وحدتها واستمراريتها ، وذلك بخضوعها لقوانين الكل .

وبهذا فيحقق لها نوعا من " الانقلاب الذاتي " ونعني به أن تحولاتها الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدودها وإنما تولد دائما عناصر تنتمي إلى البنية نفسها ،وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يعني أن تتدرج ضمن بنية أخرى أوسع منها ، دون أن تفقد خواصها الذاتية [1].

ونريد أن نضرب مثالا على ما سبق من خصائص البنية ،مثلا نقابة المهندسين بما أنها تجمع خاص لأشخاص بعينهم فهي تمثل البنية ،هذه البنية تسمح بتنوع الأفراد داخلها بين ذكور وإناث ،بين شباب وشيوخ ،بين متزوج وغير متزوج ،تنوع لا يعف الفوارق الطبقية أو الاختلافات العقائدية ولكنها في الوقت نفسه لا تسمح بدخول من لم يحمل مؤهلا معينا من الدخول فيها، كما يوجد داخل هذه البنية أي النقابة قوانين تطبق على عناصرها ويوجد بين هذه العناصر صفات وعلاقات مشتركة ،يركز عليها الناقد أو الدارس البنيوي.

وقد اختلف الدارسون والنقاد في تبيان مفهوم البنيوية كما ذكرنا حتى البنيويون أنفسهم نجدهم يوردون لها تعاريف مختلفة ،وهي في معناها الواسع "طريقة بحث في الواقع ،ليس في الأشياء الفردية بل في العلاقات بينها " وهذا ما ذهب إليه جان بياجه وغيره .2

ويرى ليفي شتراوس **(Lévi Strauss)** أن " البنية مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات تماما كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى " .[2]

فشتراوس يحدد البنية بأنها نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى .

---

[1]- ابراهيم السعافين و عبد الله الخياص ،مناهج تحليل النص الادبي ،منشورات جامعة القدس المفتوحة،ط1،1993 ،ص6

[2]- عز الدين المناصرة ،علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدبي) ،دار مجدلاوي، عمان ،ط1،2006،ص540.

نلاحظ من خلال التعريف السابق أنه يتجلى وراء الظواهر المختلفة شيء مشترك يجمع بينها ،وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية ،لذلك ينبغي تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات ،لأن هذه العلاقات أبسط من الأشياء نفسها في تعقيدها وتشتتها.

ويرى "لوسيان سيف" أن مفهوم البنية في أوسع معانيه يشير إلى نظام من علاقات داخلية ثابتة ،يحدد السمات الجوهرية لأي كيان ،ويشكل كلا متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصره ،وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها .[1]

وهذا التعريف يقودنا إلى العلاقة بين الجزء والكل في نظر البنيويين ،فهم يرون أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء وتضفي هذه القوانين على البنية سمات كلية تختلف عن سمات العناصر كل منها على حدا كما تتميز عن مجموع هذه العناصر .

ويرى "ليونارد جاكبسون" أن البنيوية هي القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات والأساطير ،بوصف كل منها نظاما تاما أو كلا مترابطا أي بوصفها بنيات ،فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية ،لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي .[2]

أما في أدبنا العربي الحديث نجد عددا من النقاد الذين اهتموا بالبنيوية في دراساتهم وطبقوا مبادئها وأسسها على النصوص التي درسوها ،وكان النقاد العرب يعدون النص بنية مغلقة على ذاتها ولا يسمحون بتغيير يقع خارج علاقاته ونظامه الداخلي.[3]

[1]- المرجع نفسه،ص 542.
[2]- عز الدين المناصرة،ص542.
[3]- إبراهيم السعافين وعبد الله الخياص ،ص70.

فهذا عبد السلام المسدي يعرف المنهج البنيوي بأنه " يعتمد الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية ".[1]

كما عرفه فائق مصطفى وعبد الرضا على أنه "منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة ،ووصفها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة ".[2]

ويرى إبراهيم السعافين أن البنيوية ابنة حضارة معينة تنتمي إليها وتحاور منجزاتها المادية والروحية ،إنها ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة من جانب وبالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد من جانب آخر . بمعنى أن البنيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمرات التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة مثلما أن صورتها الشكلية الأولى ذات قرابة واضحة بحق مدرسة النقد الحديث .

وبناء على ما سبق ذكره فالبنيوية منهج نقدي يعنى بدراسة النصوص الأدبية من داخلها إذ تبدأ بالنص وتنتهي به ،كما يرى نقاد هذا المنهج أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء وهذا كما أشار إليه لوسيان سيف

ثانيا: المنهج البنيوي (الأصول والروافد التاريخية) :

أ- أصول المنهج البنيوي (النشأة والتطور): ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين (20) مع رائدها فرديناند دي سوسير **(F-DESAUSSURE)** ، من خلال كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي نشر في باريس سنة 1916 . وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقا لغويا في سكونه وثباته ،وقد

[1]- عبد السلام المسدي ،قضية البنيوية دراسة ونماذج ،وزارة الثقافة ،تونس،ط1،1991،ص72.
[2]- إبراهيم السعافين،مجلة الفكر العربي المعاصر ،العددان 61/60،ص27-40.

حقق هذا المنهج نجاحه في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة للتسلح به واستعماله منهجا وتصورا في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية وأصبح المنهج البنيوي أقرب إلى المناهج إلى الأدب ،لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة ،في بوتقة ثقافية واحدة ،أي يقيس الأدب بآليات لسانية بقصد تحديد بنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية.

فظهرت البنيوية في بداية الأمر في علم اللغة وبرزت عند دي سوسير الذي يعد رائد البنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة واكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب.[1]

أما عن نظرية دي سوسير في علم اللغة فهو يرى أن موضوع اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها وقد فرق بين اللغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة ،فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده ،أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ،ولا يكون واحد منها ،بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين .[2]

إذن ففي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها مجموعة من الحقائق لأن اللغة بالتحليل السابق هي نظام إشاري (سيميولوجي) ،أي أن علم اللغة يهتم باللغة المعينة ولا يلتفت إلى لغة الفرد ،لأنها تصدر عن وعي ولأنها تتصف بالاختيار الحر .

ومن هنا انطلقت البنيوية من حقل علم اللغة إلى حقل علم الأدب فدي سوسير في نظريته كان يفرق بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاما أو كتابة ، فإن البنيويون يفرقون كذلك في علم الأدب بين الأدب والأعمال الأدبية .

أما عن فكرة النظام أو النسق الذي يتحكم بعناصر وأجزاء النص مجتمعة ،والذي يمكن أن يظهر من خلال شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية الأسلوبية والإيقاعية فهي

[1]- شكري عزيز الماضي ،في نظرية الأدب ،دار الحداثة ،بيروت ،ط1،1986،ص190.
[2]- جان بياجه ،البنيوية ،ص64.

مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساسا من أسس نظرية دي سوسير والتي وضحها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات ؛بمعنى إن الكلمة لا يتحدد معناها إلا بعلاقتها مع عدد من الكلمات بما سبقها وما لحقها ،كما أن العلاقة بين صوت الكلمة ومفهومها كما يرى دي سوسير هي علاقة تعسفية بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الكلمة بصوتها بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى ، إذن فبناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات وهي تمثل نظاما متزامنا حيث أن هذه العلاقات مترابطة .[1]

إن البنيوية كانت في أول ظهورها تهتم بجميع نواحي المعرفة الإنسانية ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الأدبي ،فالمنهج البنيوي هو نموذج تصوري مستعار من علم اللغة عند دي سوسير في المحل الأول بكل ما يلزم من هذا النموذج من نظرة كلية تبحث عن العلاقات الآنية التي تشكل النسق وتسلم كل التسليم بثنائيات متعارضة تعارض اللغة والكلام والآنية والتعاقب وعلاقات الحضور وعلاقات الغياب .[2]

فاللغة هي الرحم الأول لنشأة المعيار البنيوي ،إذ هي عبر هندستها المتجددة وتلازمها الوظيفي مع اللحظة التاريخية تمثل صورة الإنباء كأحسن ما يكون التصوير فإن المعرفة اللسانية قد استوعبت الفكرة البنيوية فجلت ملامحها ووضعت المفاهيم المؤدية لها .[3]

ومن أبرز ما استحدثته البنيوية هو إدخال عامل النسبية في تقدير الظواهر والتخلي نهائيا عن ناموس الإطلاق الذي قيد العلم اللغوي تاريخا طويلا ، أما مفتاح هذا التحول وهذا التغيير فيتمثل في التمييز الذي علينا أن نعتبر به في تحليلنا للغة بين الزمن الطبيعي وهو البعد الموضوعي لتوالي الأحداث وتعاقب أجزاء الكلام المعبر عن تلك الأحداث والزمن التقديري الذي هو موقف افتراضي بقوم على القيمة الاعتبارية للأشياء كما تعبر عنه اللغة

[1]- جان بياجه ،البنيوية ،ص64.
[2]- إديث كريزويل ، عصر البنيوية ،ترجمة الدكتور جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ،دت،ص8.
[3]- عبد السلام المسدي ،قضية البنيوية ،ص14.

،وهو الزمن التقديري وهو بالتحديد جوهر الفكرة البنيوية وهو بالتالي المعين الذي تستمد منه سطوتها المنهجية .[1]

وهنالك من النقاد العرب من يرى أن البنيوية لها جذورها عند نقادنا القدامى فعبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم ،وهو يرى أن ليس للفظة في ذاتها – لا في جرسها ولا في دلالتها – بين الألفاظ والمعاني هي المقصودة في إحداث النظم و التأليف .

و يعقب جودت الركابي بعد هذا الحديث بقوله :"ما رأيكم في هذا الكلام الذي قيل قبل قرون سحيقة على لسان عبقري من عباقرة لغتنا ،وأية نظرة صائبة في بيان علاقة اللفظ بالمعنى أو ما يسميه نقادنا العرب (بالسياق) ".[2]

إذن فالأجزاء لا معنى لها دون هذه النظرة العلائقية التي يحكمها النظم ،فعلينا أن ندرك هذه العلاقة في النص لندرك قيمته ،فقيمة النص تكمن في قيمة علاقة عناصره وأجزائه ببعضها البعض وترابطها والخصائص التي تضفي على تلك العلاقة ككل.

– إن أول من طبق البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة الغربية نذكر كلا من رومان جاكبسون و كلود ليفي شتراوس على قصيدة (القطط) للشاعر الفرنسي بودلير في منتصف الخمسينات ،وبعد ذلك طبقت البنيوية على السرد مع رولان بارت و كلود بريم وند و تدوروف ،كما توسع ليدرس الأسلوب بنيويا وإحصائيا مع بيير غيرو دون أن ننسى التطبيقات البنيوية على السينما والتشكيل والموسيقى والفنون والخطابات الأخرى .

أما بالنسبة إلى استقبالها في الساحة العربية فجاء في أواخر الستينات وبداية السبعينات وذلك عبر الثقافة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلم في جامعات أوربا وكانت بداية تمظهر البنيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة ومؤلفات تعريفية للبنيوية كما كان تطورها في البلاد العربية تطورا غير متكافئ فلم يكن النقاد مطلعين في كثير من الأحيان على ما يقوم به إخوتهم في الأقطار الأخرى ونتيجة لذلك تعددت مشارب أخذهم عند النقد الغربي

[1]- المرجع نفسه،ص15.
[2]- جودت الركابي ،أدبنا والبنيوية ،مجلة الموقف الأدبي ،العدد 220-221 ،1989.

فبعضهم يرجع إلى ترجمات إنجليزية ككمال أبو ديب ،أو إسبانية مثل صلاح فضل والبعض إلى النصوص الفرنسية وهو الأكثر .[1]

وكان استقبالها غير متكافئ كما كان في الوقت نفسه متفاوتا من قطر لآخر حسب العلاقات التاريخية التي تربط كل بلد عربي بالبلدان الغربية ،وقد عرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فضل من خلال كتابه(النظرية البنائية في النقد الأدبي في عام 1977) وكتابه (علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته) وفي الأردن أعطى الناقد كمال أبو ديب دفعا لهذا التيار من خلال نشره لكتاب (جدلية الخفاء والتجلي ،دراسة بنيوية للشعر الجاهلي) وكتابه (البنية الإيقاعية في الشعر المعاصر عام 1974) وفي تونس والمغرب تكونت مجموعات من النقاد حول مفهوم البنيوية .

ففي تونس عبد السلام المسدي من خلال كتابه (الأسلوب والأسلوبية نحو بديل البنى في نقد الأدب) وكتابه (النقد والحداثة) وكتابه (قضية البنيوية دراسة ونماذج) ،أما في المغرب فتوجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثيرة لبارت وتودوروف وجنت ، وهناك مقالات حول الحداثة العربية في مجال الأدب والنقد ومن هؤلاء محمد براءة في كتابه (محمد مندور والتنظير النقد) .[2]

أما في لبنان فتمثل هذا التيار الناقدتان ،يمنى العيد وكتابها (في معرفة النص) ،وخالدة سعيد وإن تفاوتتا في استخدام المنهج البنيوي ،فحاول النقاد العرب الجدد من مثل كمال أبو ديب ويمنى العيد إلى فتح طرق للبحث من أجل مقارنة التيار البنيوي بما قدمه التراث العربي من جهد في مجال علم اللغة كالجرجاني والخليل بن أحمد الفراهيدي.

[1]- محمد ولد بوعلية ،النقد الغربي والنقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ،ط1،2002،ص58.
[2]- جودت الركابي ،مجلة الموقف الادبي

ب-الروافد التاريخية :

إن الروافد التاريخية للبنيوية هي مدرسة الشكلانيين الروس التي ظهرت في عشرينات وثلاثينات هذا القرن ،وما سمي بمدرسة النقد الجديد في أمريكا .

فمدرسة الشكلانيين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص وقالت بأن موضوع الدراسة التاريخية ينبغي أن ينحصر في ما أسماه جاكوبسن أدبية الأدب ،وتتكون الأدبية بشكل عام من الأساليب والأدوات التي تميز ذلك الأدب .[1]

فمن هنا انطلقت في مفهومها للأدب بأنه صورة رمزية ،أو وسائط إشارية للواقع وليس انعكاسا له بأي حال كما أنها درست النص بمعزل عن سياقه التاريخي والاجتماعي وعزلته عن الأديب أو الكاتب نفسه .

[1]- شكري عزيز الماضي ،في نظرية الأدب ،ص188.

ويقول جاكبسون وهو أنشط أعضاء حلقة موسكو اللغوية التي أسست المنهج الشكلاني : "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عموميته وإنما أدبيته ،أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا ".[1]

وعلى الرغم من أنها لم تتحدث عن الواقع الاجتماعي للأدب ،و درست الأدب من الداخل وليس من الخارج ، ولكنها مقابل ذلك حددت وظيفة الأدب بالإجهاز عن الألفة والعادية في العالم ،أي أن تنسيق عناصر العمل الأدبي وأدواته يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم . ويرى بعض النقاد بأن الفروض والمعطيات التي أبرزتها مدرسة الشكلانيين الروس بخاصة الأدبية ،جاءت البنيوية لتطورها وتؤكد صحتها على الصعيدين النظري والتطبيقي وكما تتضح العلاقات الحميمة بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب .[2]

ولكن هناك فرق لابد لنا من أن نذكره مابين المنهج الشكلي والمنهج البنيوي ، حيث أن المنهج البنيوي يختلف عن النهج الشكلي ويؤكد شتراوس أن الفرق بين الشكلية والبنيوية هو أن الأولى تفصل تماما بين جانبي الشكل والمضمون لأن الشكل هو القابل للفهم ،أما المضمون لا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة ،أما البنيوية فهي ترفض هذه الثنائية ،فليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد واقعي ،حيث الشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية في التحليل ،فالمضمون يكتسب واقعه من البنية ، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع ،وإنما هي على العكس ومن ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع مظاهره .[3]

[1]- صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص23.
[2]- شكري عزيز الماضي ،ص129.
[3]- صلاح فضل البنائية في النقد الأدبي ،ص133.

ثالثا: مستويات النقد البنيوي :

(المستوى الصوتي ، المستوى التركيبي ، المستوى الدلالي)

لم تبتدع البنائية هذه النظرية ،بل كان لها إرهاصات قوية منذ ما يقارب نصف قرن ويبدو أن سيادة الروح العالمي في منهاج الدراسات الإنسانية كان لها إثر بالغ في حدس بعض النقاد ببعض العناصر الأساسية في التحليل البنائي بشكل مبكر.

ولعل أهمهم ' رومان أنجاردن ' الذي نشر كتابه (العمل الفني الأدبي) عام 1931 بمدينة هيل ،ثم دعمه بعدة كتب تالية آخرها نشر في طوبنجن عام 1968 وقدم رومان نظرية كاملة عن المستويات الأدبية وإن كانت لا تعد نموذجا بنائيا ؛ لخلطها ببعض المقولات النفسية والأفكار المثالية بالجسم اللغوي للعمل الأدبي .

فمثلا المستوى الأدنى أو الأول عنده كان هو المستوى الصوتي الحسي اللغوي وهل يحمل قيما أدبية محددة تقوم بدور حاسم في تشكيل المستوى التالي له وهو الخاص بالدلالة اللغوية

، ويعد هذا المستوى الثاني أساس العمل الأدبي ؛لأنه يكون موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء ؛ لأن دلالة الجمل في العمل الأدبي قد تبعث حالات صورية لأشياء متخيلة مقصودة هي التي تكون الموضوع .

أ-**المستوى الصوتي** : حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم و إيقاع ويتم معرفته من خلال الصوتيات ، ويتناول من اللغة و الأصوات فيحرر صفاتها ومخارجها.[1]

ب-المستوى التركيبي : أو علم النظم، ومباحثه هي مباحث النحو ،فهو يهتم ببناء الجملة والأنماط التي تتخذها العبارة في اللغة ، كما يبحث في حروف المعاني التي تربط أجزاء الكلام بعضها ببعض.[2]

ج -المستوى الدلالي : الذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر . والمستوى الدلالي يعد أحد أهم عناصر الدراسة لأنه يكمل عناصر الدراسة الأخرى (المستوى الصوتي و المستوى التركيبي) ، والدلالة هي النتيجة الطبيعية التي يسعى لتحقيقها المتكلم عن طريق الألفاظ التي ترتبط مع بعضها بعلاقات مختلفة كالصوت والتركيب ، فيتحقق بذلك غرضه في إيصال المعنى ، فالدلالة إذن تصب جل همها في دراسة المعنى وتحديد مفهومه ، والمستوى الدلالي ينقل الدراسة إلى تناول المعاني الثانية التي تختفي خلف المظاهر الخارجية للألفاظ.

[1]- صلاح فضل ،مرجع ،ص319 وما بعدها .
[2]- صالح بلعيد ،في قضايا فقه اللغة العربية ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر (د ت) ، (د ط) ،ص18.

الفـــــــصل الـثـانـي :
دراســـــــة تطبـــــــيقـيـة علـــــى شعـــــــر أبـي القـــــــــاسم خمـــــــــــار .

أولا : البنية الايقاعية .

أ – المستوى الصوتي .

ب – مستوى الوزن والقافية

ثانيا : البنية الصرفية .

أ – اسم الفاعل .

ب – صيغة المبالغة .

ج – اسم المفعول.

د – الصفة المشبهة .

ثالثا : البنية التركيبية .

أ – الضمائر.

ب – أسلوب النداء .

ج – أسلوب الأمر.

د – أسلوب الاستفهام .

أولا: البنية الايقاعية :

أ- المستوى الصوتي :

إن المهمة الأولى التي يحملها باحث اللغة في تحديد ما يجعل من اللغة نظاما نوعيا خاصا داخل مجموعة من الأنظمة الصوتية ،بمعنى أن اللغة نظام يتآلف من أصوات وله طبيعته الخاصة يقوم بذاته ولا يحتاج في تحليله إلى عناصر غريبة عن طبيعته الخاصة ولعل أصغر صورة صوتية تصلح في التحليل اللفظي ،هي الفونيم الذي هو وسيلة لتحليل الكلمة إلى أصغر وحداتها الصوتية وهو يعمل كسمة وعلامة تحمل إشارات سلبية وإيجابية طبيعتها صوتية فونولوجية تفصل في قضايا التقارب وتميز كل عنصر صوتي عن غيره وتجعله يختلف بالإشارة عن نده وبالتالي ينفرد عنه ، يحمل الفونيم خاصية صوتية صالحة في أن تجعله فريدا عن غيره أي متميزا بسمة وطابع يفصلانه عن غيره ، وقد يتشابه فونيمان في بعض وجوههما ويتوافقان في بعض خطوطهما ولكن كلا منهما يحمل في نهاية المطاف ميزة خاصة .

إن الفونيم بالإضافة إلى ما تقدم هو في معناه المجرد مفهوم يصلح كإشارة في ضبط المعاني ولأن الرموز اللغوية لأية لغة محدودة قائمة على قواعد معينة تكون مالا نهاية من الرموز اللغوية ، وذلك بفضل إمكانية تداخلها بناء على قواعد محددة ، إن نظام العناصر محدود ونهائي ولكن نظام الدلائل إنتاجي وغير نهائي فالعناصر تشكل سلسلة مغلقة والدلائل تشكل سلسلة مفتوحة وهكذا تتحدد طبيعة البحث في البنية الصوتية بكونه مؤسسا على مجموعة العلاقات التي تظهرها إلى وجود النص إشارات صوتية معينة ترمز إلى وظائف خاصة من خلال سلسلة التوافقات والتخالفات والإيجابيات والسلبيات داخل التنظيم الصوتي لبناء الألفاظ في الشعر .[1]

[1]- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر ،ص 56.

الفونيم هو موضوع الدراسة في هذا القسم وذلك من خلال : المجهور والمهموس ، التفخيم والترقيق .

1 – المجهور والمهموس :

الصوت المجهور يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية في حين أن الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين عين النطق به ، هما إذن صوتان أحدهما تلازمه الحركة والآخر خلو منها والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها في حين يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق لجوانب اللغة وفي حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة الفهم بمعنى أن الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد أما الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معها يتم عن طريق القراءة [1].

يقول الشاعر "**أبي القاسم خمار**" في قصيدة "الشاعر في بلادي" :

الشاعر الملهم في بلادي
مكانه .. زمانه .. عدم
يلوب في غربته .. ينادي
ينشد للوحدة والألم

* * *

كوتر تحطمت عيدانه
وشوهت رقته الجراح
فصار لا تزوره ألحانه
إلا إذا ناحت به الرياح

[1]- مصطفى السعدني،المدخل اللغوي في نقد الشعر،ص 56.

* * *

فراشة تائهة كئيبة

تساجل الأيام في قلق

حياتها ارتعاشها وخيبة

لا نور لا زهور لا أفق

***

كشمعة فاحمة الفتيل

تذوب في بوتقة محمومة

دموعها مظلمة كالليل

وقلبها نقاية معدومة

* * *

كطائر جناحه طليق

لكنه في أرضه مغدور

يهم أن يطير إذ يفيق

فيرتمي لأنه مكسور

* * *

كعاشق هام بلا أمل

يحضن في عذابه نارين

من غادة خائنة المقل

ومن غرام آسر..مسكين

* * *

كمنزل من أهله مهجور

ترتع في ظلاله الهوام

أوحش من سكينة القبور

أتفه من هواجس الأوهام

* * *

متى .. متى يا وطني الجميل

تمجد الأشعار في حماك

فتلتقي بلحنك الأصيل

ويرتقي الإحساس في رباك.[1]

الأصوات المجهورة هي :الضاء ، الباء ،الدال ،الظاء،الذال ،الزاي،العين،الغين،الجيم الألف،الياء،الواو ،اللام،الراء،الميم،النون،الطاء.

أما الأصوات المهموسة فهي :الحاء ،الثاء ،الهاء،الشين،الخاء ،الصاد،الفاء،السين ،الكاف التاء[2].

في القصيدة تتوزع الأصوات المجهورة والمهموسة كالآتي:

المقطع	عدد الأصوات المجهورة	عدد الأصوات المهموسة	النسبة
الأول	49	9	5.44
الثاني	33	15	2.20
الثالث	38	17	2.23
الرابع	38	17	2.23
الخامس	34	17	2.00

[1]- بلقاسم خمار ، الحرف والضوء ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،(د.ط)،1979،ص31.
[2]- مصطفى السعدني ،المدخل اللغوي في نقد الشعر،ص67.

السادس	41	10	4.1
السابع	44	17	2.58
الثامن	43	17	2.52
المجموع	320	119	2.91

نستبين من الجدول السابق ما يلي :

أ – ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة عن أصوات المهموسة في النص باعتباره وحدة كلية 320 – 119 بنسبة 2.91 .

ب – ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة عن الأصوات المهموسة

2-التفخيم والترقيق :

الأصوات المفخمة هي : الضاد ،الظاء، الطاء، الصاد، أما الأصوات المرققة فهي : الباء الدال ، الذال ، الزاي، العين ، الغين ،التاء ،السين ،الكاف ،القاف ،الشين ،الخاء ،الحاء الهاء ، الثاء ، والفاء.

الفخامة والرقة قيمتان خلافيتان تلعبان دورا دلاليا على مستوى البنيات التركيبية في النص موضوع الاستقصاء كما يتجلى ذلك في أي نص شعري جيد[1].

وبتحليل هذه البيانات إلى عناصرها الصوتية نخرج بالتصنيف الكمي الآتي:

المقطع	عدد الأصوات المفخمة	عدد الأصوات المرققة	النسبة
الأول	0	20	20.00
الثاني	2	23	11.5
الثالث	0	24	24.00
الرابع	1	31	31.00
الخامس	4	11	2.75
السادس	1	17	17.00
السابع	1	21	21.00
الثامن	2	20	10.00
المجموع	11	167	15.18

نستبين من الجدول عاليه:

- أن قيمة الترقيق تطغى على قيمة التفخيم في جميع بنى النص 167-11 .

[1]- مصطفى السعدني،المدخل اللغوي في نقد الشعر،ص 95.

ب – مستوى الوزن والقافية:

لقد كان تأثير قدامة بن جعفر واضحا، الذي جعل من الوزن والقافية أركانا تميز الشعر عن غيره من الكلام ، والأوزان ماهي إلا صيغ أحدثها الخليل واستعملت كقوالب جاهزة يبني عليها الشعر ويتميز بها بالرغم من أن الشعر سابق بها ،لذا فالشعر مرتبط بالحس والذوق أكثر من ارتباطه بالعروض ،ويكون بذلك أكثر إيقاعا بينما الارتكاز على الأوزان يفرغ الشعر من محتواه الدلالي ويبعده من الشعور ويجعله خال وفاض ، فكم من قصيدة متقنة الوزن وهي خالية المعنى ضعيفة الدلالة ،أما حازم القرطاجني فتعريفه للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه : " والوزن هو أن تكون المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب "[1].

أما القافية فتعد الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي وهي لا تقل أهمية عن الوزن الشعري ،فقديما قال صاحب العمدة : " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية" وقال :"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ،ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ".[2]

ومن المحدثين الذين عرفوا القافية "صفاء خلوصي" الذي يقول في القافية :"إنها مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت ، وهي الفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة "[3].

وبالتالي فالقافية لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات معينة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحدد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنما تتطلب إلى جانب ذلك القافية أيضا ،غير أنه من الخطأ – كما يرى أحد الدارسين – أن تدرس القافية من الناحية الصوتية أو

[1]- عبد الرحمان تبرمسان ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر للنشر والتوزيع،القاهرة ،2003،ط1،ص86-87.
[2]- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة ،القاهرة ،1963،ص119.
[3]- صفاء خلوصي ، التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،1987،ص235.

الإيقاعية فحسب بل ينبغي أن تدرس في ظل الوضع الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة و الوزن[1].

-أنواع القوافي :

ألقاب القوافي في الشعر العربي خمسة وهي : المترادفة (/00) ،والمتواترة (/0/0) والمتداركة (/0//0) والمتراكبة '(/0///0) ، والمتكاوسة (/0////0)

و الشعر يتميز عن بقية الأنواع الأخرى ،فكانت أهم خاصية له هي ما يحمله من قوالب موسيقية من خلال تنوع البحور من ضعف النشوة و الانتشاء ،و من خلال الرتابة الموسيقية المتوالية كانت القوافي هي العلامة المميزة للقصائد حسب تعريفهم للقافية إلا إن الشعر الحديث الذي ناله من التغيير السريع قدر كبير فتجلى في البحور المتنوعة و تعدد القافية إلى حد أن نخلص من البحر و القصيدة العمودية إلى الشعر الحر و الشعر النثري ،و هكذا تنوعت القوافي من الداخل إلى الخارج استجابة لتطور النص و تحرره من الرتابة و الانفعال المحدود إلى الاستجابة لتغيير الانفعالات و تسارعها ،فكانت جماعة أبولو رائدة في تطور الشعر شكلا و مضمونا و تكسير القصيدة العمودية و ممارسة القصيدة الحرة ،لدلك أطلق على شعرهم (الشعر الحر)،حيث نوعوا في النغم الشعري ،فكان هدا التنويع من ألمع سمات الموسيقى الشعرية في القصيدة الحرة المعاصرة،و تنوعت معانيه و تعددت قوالبه الجذابة و هكذا حققت القافية تنوعا و ازدواجا أحيانا.

[1]- أحمد كشك ،القافية تاج الإيقاع الشعري ، كلية العلوم ، جامعة القاهرة ،ط1،(د.ت)،ص13

إن أبي القاسم خمار نوع في القافية والبحر فصارت من خصائص شعره ، إذ كانت القصيدة العمودية في مرحلته الشعرية الأولى بطيئة التأثير مقيدة الانفعال إلا أنه في القصية الحرة المتنوعة في البحر والقافية كانت استجابة لعمق التجربة الشعرية والذوق الجديد الذي آثر الحركة وتنوع الإحساس الداخلي .

إن دراسة القافية في شعر ابي القاسم خمار تستلزم علينا الوقوف عند الشكلين : العمودي (القصيدة العمودية) ، والحر (القصيدة الحرة) .

-القصيدة العمودية :

إذا نظرنا إلى صور القوافي في شعر أبي القاسم خمار بحسب ترتيب الحركات والسكنات نلاحظ أن أكثر ما جاء له من القوافي كان من المتواترة أولا والمتدارك ثانيا وقليل ما جاء له شعر في المترادف والمتراكب .

أما ما جاء من المتواتر " وهو أن يتوالى في القافية ساكنان مفصول بينهما بحركة " [1] .

فكثير جدا في ديوانه "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق" يقول في قصيدة "شباب وشباب" :

إلى ما العذل يا وطني .. اضطرابا لقد أهبت لو حركت نارا[2]

ونلاحظ المتواتر في القصائد التالية (الغريبان ص47، واقعنا المؤلم ص 49) من ديوان "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق".

أما ما جاء به من المتدارك وهو أن يتوالى في القافية متحركان بين ساكني القافية كقوله في قصيدة "فلسطين":

يا فلسطين سلام في السفر نحن شئنا وما شاء القدر.[3]

[1] - موسى بن محمد بن ملياني ،المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، المعهد التربوي ،د.ط،1965،ص396.
[2] - بلقاسم خمار ، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1981،ص55.
[3] - المصدر نفسه ،ص 43.

ونجده أيضا في القصيدتين التاليتين " تحية ذكرى ص 27 ،والحرية ص17) من ديوان "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق ".

أما المتراكب وهو أن يتوالى في القافية ثلاث متحركات بين ساكنيها[1]،فقد قل وروده في شعر أبي ا لقاسم خمار ،ومن ذلك قوه في قصيدة "صرخة الجبل":

من غضبة القدر المهتاج من ندم من مخلب القيد ،من فوارة النقم[2]

- القصيدة الحرة :

إن المتفحص دواوين "خمار" الشعرية المتعددة لا يجده يتخلص من القافية ولا يتخلى عنها وهو ليس من أعداء القافية ، فبرغم تمرده وانزياحه إلى شعر التفعيلة فإن الحنين إلى العمودي وقواعد العمودي بقيت راسخة في ذهنه مترسبة في أعماقه فلا يستطيع التخلي عن وحدة الوزن " التفعيلة" كتفعيلة "الكامل" أو "الرمل" أو "المتقارب" وهي التفاعيل التي يجنح لها .

أما القوافي الواردة في شعره فهي لم تخرج عن القوافي المتداولة لدى الشعراء وأعني بذلك المتواترة (/0/0) ، والمتداركة (/0//0) ،والمتراكبة (/0///0)، ونسجل حضور القافية المترادفة في العديد من المواقع المختلفة لقصائد "خمار"، وقد نجد بعضها مجتمعة في مقطع واحد وبرويين مختلفين كهذا المقطع :

سكن الليل وما نام وقر (ناموقر /0///0)

/// 0///0///0/0 متراكبة

ومضى يرسل في جوف السحر (فسسحر /0//0)

/ / / 0/ / / 0 / 0 / 0 / / 0 متداركة

أنه تكوي كما يكوي الجمر (وبجمر /0//0)

[1]- المرجع السابق ،ص397.

[2]- بلقاسم خمار ،ظلال وأصداء ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،د.ط،1970،ص92.

0/ /0/0/0//0/0/0//0/ متداركة

لو أصابت حجرا صلبا لذاب (ذاب /00)

00/ / 0/ 0/0///0/0//0/ مترادفة [1]

والنتيجة أن مقطعا واحدا يتكون من خمسة أسطر اشتمل على ثلاثة أنواع من القوافي مما يعني أن الشاعر رغم تحرره من الشكل العمودي فإنه لم يتخلص ولم يتحرر من نظام القافية بل يعدها نقطة ارتكاز في شعره .

كما نرى الشاعر قد وظفها في مقطع واحد وهذا مثال من ديوان " أوراق " في قصيدة الموتورة :

كحبل وريد

قريب..بعيد

هناك من خيمة نازحة

إلى جانب القربة النائحة

هنالك خلف القبور العراة

وبين المآسي ،ولفح السراب

بدت عائدة

بقبضتها كمشة من تراب

تزاحمها صخرة صامدة

وقد هتفت ببريق عجيب

كلون اللهيب

كلحن الألم [2].

[1]- بلقاسم خمار ،إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق،ص21.

[2]- بلقاسم خمار ، أوراق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1967،ص17.

في المقطع المذكور والمكون من اثني عشر سطرا تراوحت القافية مابين المترادفة في السطر 1،2،5،6،8،10،11 والمتداركة كما في الأسطر 3،4،7،9،12 ومثل هذا التوظيف في القافية يوجد قصائد أخرى له.

ثانيا- البنية الصرفية :

الصرف لغة معناه التغيير ، ومنه تصريف الرياح أي تغييرها .

والصرف اصطلاحا هو تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي ويراد ببنية الكلمة هيئتها أو صورتها الملحوظة من حيث حركتها وسكونها ، وعدد حروفها وترتيب هذه الحروف.

فالتغيير الذي يطرأ على بنية الكلمة لغرض معنوي هو كتغيير المفرد إلى التثنية والجمع وتغيير المصدر إلى الفعل والوصف المشتق منه كاسم الفاعل واسم المفعول وكتغيير الاسم بتصغيره أو النسب إليه .

أما التغيير في بنية الكلمة لغرض لفظي، فيكون بزيادة حرف أو أكثر عليها ،أو بحذف حرف أو أكثر منها ،أو بإبدال حرف من حرف آخر ،أو بقلب حرف علة إلى حرف علة آخر ، أو بنقل حرف أصلي من مكانه في الكلمة إلى مكان آخر منها أو بإدغام حرف في حرف آخر ولهذين الغرضين المعنوي واللفظي ،أحكام كالصحة والإعلال.

فالصرف أو التصريف إذن هو العلم بأحكام بنية الكلمة بما لحروفها من أصل وزيادة وصحة وإعلال وشبه ذلك ، فعلم الصرف إذن هو العلم الذي يبحث في التغييرات التي تطرأ على أبنية الكلمات وصورها المختلفة من الداخل[1].

يعرف علماء العربية علم الصرف بأنه العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناء ،و المقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة؛ومعنى ذلك أن العرب القدماء فهموا الصرف على أنه دراسة لبنية الكلمة .

غير أن المحدثين يرون أن كل دراسة تتصل بالكلمة أو بأحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة هي صرف.[2]

[1]- علي بهاء الدين بوخدود،المدخل الصرفي تطبيق وتدريب في الصرف العربي،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،1988،ص8.
[2]- عبده الراجحي ،في التطبيق النحوي والصرفي،دار المعرفة الجامعية (د،ط)،1992،ص383.

تتميز اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية وهذا يعني أن هناك مادة لغوية يمكن تشكيلها على هيئات مختلفة ، كل هيئة منها لها وزن خاص ولها وظيفة خاصة ، هذه العملية تجري داخل المادة اللغوية وتشكلها تشكيلا جديدا وتعرف بالاشتقاق والاشتقاق في العربية واضح غاية الوضوح إذ تضبطه قواعد ومقاييس.[1]

ونعرض المشتقات عند شاعرنا أبي القاسم خمار على النحو التالي:

أ – اسم الفاعل :

اسم يشتق من الفعل المعلوم ، (على وزن فاعل) ،للدلالة على وصف من قام بالفعل.[2]

–يصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي على وزن فاعل.

يقول خمار:

ناشر في الأرض ويل الظلمات

ساحر الألحان قاهر

أيها السائل عن سري الرهيب

واهن الأطراف

يسد الأحرار ثائر

أنا في صحو نهاري[3]

– أما من غير الثلاثي فيصاغ على وزن الفعل المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة مع كسر ما قبل آخره :

ونسيم منتعش يسكب عطرا

الهارب ، المرتجف ، المغرور[4]

[1]- عبده الراجحي،في التطبيق النحوي والصرفي،ص451.
[2]- المرجع نفسه،ص69.
[3]- بلقاسم خمار، الحرف والضوء،ص74،75،73،76،77.
[4]- المصدر نفسه ،ص75.

يا فلسطين أفيقي واذكري في صلاح الدين شهم منتصر.[1]

ب . صيغ المبالغة :

أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه ، ومن ثم سميت صيغ المبالغة ،وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي ،ولها أوزان أشهرها خمسة :فعال ،فعيل ،مفعال، فعول،فعل.[2]

يقول خمار:

أطفالنا يا فجرنا الوهاج

لقد هزمت خصمك الخطير

يا ليت كل قائد كبير.[3]

ج – اسم المفعول :

اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول على وزن (مفعول) وهو يدل على وصف من وقع عليه الفعل .[4]

– يصاغ اسم المفعول من الفعل الثلاثي على وزن مفعول.

يقول خمار:

منبوذ منسي محذوف

يا بيت غرامي المهزوز

عاقد موجوع

كالموؤدة في ربيع الشباب.[5]

[1]- بلقاسم خمار ،إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق،ص31.
[2]- علي بهاء الدين بوخدود،المدخل الصرفي تطبيق وتدريب في الصرف العربي ،ص74.
[3]- المصدر السابق ،ص144-29-30.
[4]- المرجع نفسه،ص82.
[5]- المصدر السابق ،ص 211،213،157،64.

– يصاغ من غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر :

يا بيت غرامي المهمل .[1]

د – الصفة المشبهة :

اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل مع الثبات والدوام وأشهر أوزان الصفة المشبهة هي :

– إذا كان الفعل على وزن (فعل) فإن الصفة المشبهة تشتق على ثلاثة أوزان فعل الذي مؤنثه فعلة ،أفعل الذي مؤنثه فعلاء، فعلان الذي مؤنثه فعلى .[2]

يقول خمار :

–وثغرها زنبقة حمراء

– بواحة في غابنا الريان [3]

– إذا كان الفعل على وزن فعل فإن الصفة المشبهة تشتق على الأوزان الآتية :

فعل ، فعل، فعال، فعول ، فعال.

يقول خمار :

– من قلبك الحنون

– وتحتك الخراب والشراك .[4]

[1]بلقاسم خمار ،الحرف و الضوء ،ص 212.
[2]- علي بهاء الدين بوخدود، المدخل الصرفي ،ص77.
[3]- بلقاسم خمار ، الحرف والضوء،ص80.24.
[4]- المصدر نفسه ،ص36.40.

ثالثا : البنية التركيبية :

تتناول هذه الدراسة الجملة الشعرية منتقلة بين مستوياتها اللغوية النحوية والصرفية على اختلاف أساليبها ،كالضمائر والنداء والأمر والاستفهام مضافا إليها الجانب الجمالي الفني بما أن الأمر يتعلق بدراسة تراكيب اللغة الشعرية عند أبي القاسم خمار الذي اتخذت الدراسة معه أساليب شعرية متميزة .

والمتمعن في شعره يجده قائما في جوهره على الصراع بين وضعين متناقضين في الحياة وضع يمثله الواقع الحاضر بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية ، ونموذج قائم في الذهن ، ولما كانت هذه الثنائية قائمة في شعره ، فإن اللغة المستخدمة في اللغة الشعرية عند شاعرنا تتوزع على طرفي هذه الثنائية ، وبالتالي يمكن إرجاع اللغة في هذه التجربة إلى مقومين أساسيين هما : الثورة والنصر .

أما الثورة فيقابلها نموذج الواقع الحاضر ، بينما يقابل النصر نموذج العالم المتخيل المنتظر.[1]

إن الثورة تكاد تكون المصدر الذي يستقي منه النص الشعري أبي القاسم خمار لغته حين يكون الأمر متعلقا بالثورة ، فمعظم قصائده التي قالها في مرحلة الثورة التحريرية تتغنى بأمجادها،فنجد ديوان "ظلال وأصداء" أكثر احتواء لقصائد هذه الفترة ، يقول في قصيدة" منطق الرشاش" (الرمل):

لا تفكر... لا تفكر

يا لهيب الحرب زمجر..ثم دمر

في الدرى السمراء من أرض الجزائر..لا تفكر

مزق الأحياء..أشلاء..وبعثر.[2]

[1]- عبد المجيد د قباني،الجملة الشعرية عند بلقاسم خمار ،مجلة العلوم الإنسانية ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،2007،العدد11

[2]-بلقاسم خمار،ظلال وأصداء،ص63.

أن العامل المشترك بين ألفاظ النص السابق هو منطق الرشاش ،فالألفاظ التالية : (لهيب الحرب،زمجر،دمر،مزق ،بعثر) كلها ترتبط بالرشاش ، وتستمد منه بعض صفاته ، أو تستوحي منه بعض أجوائه ،فنلاحظ منطق القوة والتدمير .

وغني عن القول إن الناحية الفنية في هذه الفترة لم تكن هي الأمر المهم بالنسبة للشعراء الجزائريين المبدعين وكذا الأمر بالنسبة للمتلقي ففي الديوان نفسه يقول في قصيدة "إلى الأمام":من (الرمل)

صيحة كالرعد دوت للأماني للرجال
من شعاب الأرض من فوق الروابي والجبال
من صميم الغيظ من قلب الدواهي والليالي
من جروح الثأر من أعماق مهتاج وقالي
من دماء المجد والإقدام من شوق المعالي
صيحة كالرعد كالزلزال صاحت بالنيام.[1]

فنلاحظ اللغة القوية نفسها والمنطق الثوري هو الذي يفرض نفسه على القصيدة كما نلاحظ تخلي الشاعر في مثل هذه الأشعار على الوزن الخليلي وكأن عهد الكآبة و الغربة قد ولى كما أن عهد الهدوء قد انتهى وحل محله عهد الثورة والقوة وشق الطريق نحو الحرية الاستقلال ، وما نجده في مثل هذه القصائد التمهل في رسم الصورة الشعرية أو الاهتمام بموسيقاها وإعطاء الأولوية للمنطق والعقل بدل العواطف والشعور ،وقد تشكلت هذه الصورة في نمط تركيبي تتوزعه عدة عناصر صاغها الشاعر في شكل ضمائر وصيغ إنشائية.[2]

أ – الضمائر:

[1]- بلقاسم خمار ظلال وأصداء ،ص31.
[2]-المرجع السابق

يتراوح الخطاب الشعري عند أبي القاسم خمار بين المتكلم والمخاطب والغائب إلا أن معظم قصائده تنحصر بين الضمير المتكلم والمخاطب.

والمتفحص لدواوين "أبي القاسم خمار" يلاحظ غلبة ضمير المتكلم باعتبار أن الشاعر يورد همومه وأحزانه وانشغاله بمشاكل شعبه وأمته الإنسانية بأكملها، ففي قصيدة "حالة للصراخ"يقول:

ولما تضاءلت فوق الطريق

وغادرني الحلم دون انطلاق

ولامست حد الجنون.....

توهمت في البحر ،منفرجا للتنفس

منعرجا للضنون..

أرى فيه ،متسعا لهمومي..

و مأوى غروب ،من الاختناق

و لكنه البحر..

لما تمايهت فيه

استحال إلى شرنقة

تضيق..تضيق..

و افرزني دمعة محرقة ..

على ملتقى صخرتين..

بقايا غريق ..[1]

إن عالم القصيدة يبدو عالما آخر،عالما يبدو في صورة مرعبة لا شيء فيها يوحي بالحياة أو بوجود السعادة كل العناصر التي تكون هده الصورة تحمل حالة الغربة و العزلة ،

[1]- محمد بلقاسم خمار،حالات للتألم وأخرى للصراخ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ص18.

فالأفعال الدالة على صيغة المفرد المتكلم : تضاءلت ، غادرني، توهمت ،كلها مرتبطة بحالة العزلة فالفعل (غادر) يعبر بنفسه عن الوحدة لأن المغادرة تتنافى والبقاء مع الآخرين إن الشاعر الذي يحس بغربته عن العالم ووحدته وانعزاله عن الآخرين تتحول القصيدة عنده إلى الذات ؛أي إلى الأنا في شكل حوار داخلي أو مناجاة وهذه الحالة تعطي لضمير المتكلم فرصة الحضور المسيطر على القصيدة.

وإذا كان ضمير المتكلم غالبا ما يرتبط بصيغة المفرد ،فإن ضمير المخاطب عند "خمار" غالبا ما يرتبط بالمؤنث ،ويتضح المخاطب المؤنث خاصة في العبارة المتكررة "حبيبتي إليك"والأمثلة عن هذا الأسلوب ملفتة جدا نكتفي بالإشارة إلى بعضها:

– حبيبتي إليك

أبعثها حقيقة [1]

– إليك يا صغيرتي

وسوف لن أراك [2]

– حبيبتي .. أهواك

– إليك يا حبيبتي نجلاء

إليك يا ملهمة الغناء

إليك يا صديقتي نجلاء

– حبيبتي يا بلادي[3]

تلك كانت مجرد نماذج عن هذه الظاهرة ، لها نظائر أخرى في مواطن عدة من شعر أبي القاسم خمار

[1]- محمد بلقاسم خمار،ربيعي الجريح،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1969،ص21.
[2]- المصدر نفسه ،ص22.
[3]- المصدر نفسه ،ص 23.67.66.

أن مخاطبة الأنثى عبر ضمير الخطاب المؤنث ليس بحثا عن المرأة ولا عن الحب ، ولكنه بحث عن عالم السعادة الذي يعد المرأة أو الحب مجرد معادل له أو رمز يشير إليه ،وهذا ما يبحث عنه الشاعر ففي القصائد ذات الضمير الخاص بالمتكلم يورد الشاعر همومه وأحزانه المرتبطة بمشاكل شعبه وأمته في التحرر والاستقلال ، أما حين يستخدم ضمير المخاطب فإنه يوظف في قصائده صيغا إنشائية متنوعة نستطيع إجمالها فيما يلي:

ب – أسلوب النداء :

النداء أسلوب من الأساليب الإنشائية ، وهو في اللغة مصدر الفعل (نادى) ، فإذا ما دعا المتكلم آخر للإقبال عليه فهو "منادي" ،والنداء طلب إقبال المدعو إلى الداعي بأحد الحروف المخصوصة ، وهي تنوب كل حرف منها مناب الفعل (أدعو).[1]

للنداء أحكام نحوية معروفة في الفكر النحوي تتعلق ببنية تراكيب النداء من حيث عناصره والعلائق بينها ومن حيث الأحكام الإعرابية والعوامل المتحكمة في ذلك ذكرا أو حذفا ، والشاعر المتمكن هو الذي يملك قدرة البناء والتجاوز ونعني بذلك تمكنه من استحضار القوانين النحوية وتجاوزها في الآن نفسه ، إلى عوالم من الخيال والإبداع تعطي للنداء دلالات جديدة ، وهذا ما نلحظه عند أبي القاسم خمار" الذي شاع استعمال أسلوب النداء في شعره وجاء عنده على صورتين بارزتين هما : النداء باستخدام الأداة ،والنداء دون الأداة.

تشكل الأداة "يا" حضورا كثيفا في شعره المدروس ،وارتبطت بمنادى متعدد الصيغة والدلالة من اسم علم إلى اسم جامد واسم عاقل ،إلى غير ذلك وحسب مقتضيات الدلالة والمعنى المقصود ، وفي السياق نفسه يكثر النداء دون الأداة في تزاوج مع الأول ، لتشكل ثنائية تتناغم مع المعاني التي توخاها الشاعر.

يقول الشاعر في قصيدة"شقراء":

شقراء...يا فاتنة الشعاع والضياء
يا بسمة الشروق...يا واهبة الأغراء
إليك يا ساحرتي .. يا منبع الصفاء
إلى عيونك التي تلون السماء
وترسل الأحلام .. والأشعار .. والغناء
تحية مسرورة كدفقة انتشاء. [2]

[1]- عبد العزيز عتيق ،علم المعاني والبيان،دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع،ص111.
[2]- بلقاسم خمار ،ربيعي الجريح،ص41.

استهل الشاعر القصيدة بمنادى دون أداة النداء استحضارا لتنهدات نفسية عميقة و كأنه رجع لسنين ماضية تمر عبر آهات الزمن قبل أن تكتمل صرخة مدوية ،إنها سبيل الشعور حين يبدأ بهدوء خافت ثم يعلن للوجود شكواه ويتجلى الأمر واضحا في قصيدة "ملكة الجمال فلسطينية.." حيث تنساب الكلمات الهادئة في مناداتها ،إنها اللحظة الأولى لفك حصار النفس ،و الخطوة الأولى في طريق الانعتاق ،مع حركة الإنسان ،و حركة الثورة أيضا في مهدها ثم بعد دلك تتفجر المشاعر لتدوي كلمات ،فيستعمل الشاعر الأداة "يا"، يقول .

سهام

سهام يا سهام

يا هبة الخيام

لا عرش إلا عرشك المصان

لاتاج إلا تاجك الحبيب

يا دفقة الضياء

ياوهبة الجلال

دوسي على الحرمان

مري بكفيك على الأحزان

تمردي..تمردي

و حطمي متاحف الأصنام [1]

و النداء باستخدام الأداة (يا) الذي يعقبه استعمال أفعال الأمر ،دليل على الصرخة المدوية و على الصفة الامرية لوجوب الحركة و التحرر.

[1]-المصدر نفسه ،ص81.

إن الشاعر لايكتفي بالمناجاة ،بل يجعلها مقدمة لنداءات صارخة و قوية ،إنها رجع النفس في لحظات التأني و التمرد ،في لحظات السكون و الثورة .

إن عدم استخدام الشاعر لأداة النداء هو شعور لقرب المنادى منه ،فهو جزء منه هو رغبة الشاعر كذات مبدعة و ذات موضوعية .

و افتتاح الشاعر لقصائده بالنداء هدفه لفت انتباه المخاطب ،لأن هدا النوع من القصائد خطابية تدور حول باعث (الشاعر) ،و متلق (منادى) و موضوع و يتخلل النداء بعض الجمل الوصفية ،و بعد النداء يستخدم الشاعر عبارة (إليك)، و تارة يبدأ بهده العبارة ثم يستخدم صيغة النداء المعتادة .

إن أسلوب النداء مرتبط بالحالات النفسية ،خاصة تلك الحالات التي يحس فيها الشاعر بالقلق و التأزم و الشعور بالغربة و الوحدة ،ففي هده الحالات تكون اللغة العادية عاجزة على استيعاب كل ما ينبعث من أعماق الذات ،و من ثم يكون الشاعر مضطرا إلى الالتجاء للغة (الصوت) الذي يعتبر منفذا أوسع يستطيع استيعاب هده الأحاسيس و المشاعر ،فالصوت الطويل الذي يتم أثناء عملية النداء يساعد تلك الرواسب المختبئة في الأعماق على التدفق نحو الخارج.1

1- عبد المجيد دقياني،الجملة الشعرية عند بلقاسم خمار ،مجلة العلوم الإنسانية ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،2007،العدد11

ج – أسلوب الأمر:

الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية يتم بصيغ هي :فعل الأمر المضارع المسبوق بلام الأمر،المصدر النائب عن فعل الأمر ،اسم فعل الأمر،والأصل فيه طلب الشيء على وجه الاستعلاء والإلزام ، ويكون بذلك أمرا حقيقيا ، يفيد أغراضا عديدة بفضل قرائن مقاميه ومقاليه كالالتماس و الرجاء والدعوة والتمني.[1]

والصفة الغالبة هي الأمر بصيغته الأصلية ، وهي فعل الأمر ثم تليها صيغة المضارع المسبوق بلام الأمر يقول " خمار":

دوسي على الحرمان

مري بكفيك على الأحزان

تمردي...تمردي

وحطمي متاحف الأصنام.[2]

ويفيد الأمر هنا دلالة مزدوجة جمعت بين التحريض و التمني وبين دعوة الشاعر إلى وجوب المقاومة ، وتحدي الاستعمار ، وتحطيم كل القيود ، وبين رغبته في تحقيق ذلك فهي دعوة على أمل التحقيق ، إنه العمل الذي تتوق النفس إليه.

ويحمل الأمر دلالات المرارة والأسى والشعور بخيبة الأمل والرجاء فيطلق آهات مدوية وصرخات أنين وألم يبحث عن لحظات هاربة من الزمان الماضي كان الرجاء وكانت الحرية في زمن التحرر، يقول الشاعر:

أعيدوني إلى المنفى أعيدوني إلى أسري.[3]

إلا أن حالات اليأس لا تستمر لتتربع معاني التمرد والتحدي على الأمر في معظم الدواوين حاملا دلالات التحريض والتحفيز ، وعدم التراجع حملا معه أيضا رغبة الشاعر وأمله في رؤية العدو ،وقد آل أمره إلى زوال يقول:

[1]- عبده الراجحي،التطبيق النحوي،دار المعرفة الجامعية،ط2،2000،ص294.
[2]- بلقاسم خمار ،الحرف والضوء،ص81.
[3]- بلقاسم خمار ،الحرف و الضوء ،ص99.

يا لهيب الحرب زمجر .. ثم دمر

مزق الأحياء...والأشلاء...بعثر

حطم الطغيان...كسر...[1]

د – أسلوب الاستفهام :

هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وأدواته هي : الهمزة،هل ، متى ،ما ،أيان، أين ،أنى، كيف،كم،أي،ولكل من هذه الأدوات أحكام ووجوه استعمال.[2]

استعمل الشاعر أساليب الاستفهام وضمنها شعوره بثنائية اليأس والرجاء،الثورة والانتصار ، منوعا بين أدواته وأسمائه ، مستعملا إياه استعمالا حقيقيا حينا واستعمالا بلاغيا أحيانا أخرى ،واستعمل من أسماء الاستفهام : أي ، ماذا،أين ،ما،أكثرها استخداما (أي) وجاءت مصاحبة لكل تساؤل حير الشاعر ،أنه غموض يحتاج إلى جواب شاف،ولكنه ليس غموضا أبديا ،لمعرفة الشاعر لبعض خباياه،ومصادره وهذا ما نلمسه في قوله:

أي صوت هذا الذي يبعث الإحساس والرعب والحماس الشديدا ؟

أهو صوت الدعوة في ظلمة الليل هوى يحمل الأسى والبرودا؟

أم عويل من السوافي اللواتي تملأ الأرض والجبال جليدا؟

أم دوي من المدافع في الجدو أذابت فوق الحديد حديدا ؟

أي شيء هذا الذي ملأ القلب بكاء وحسرة ووعيدا؟.[3]

ومن معاني الاستفهام عنده استحضار الماضي المجيد ، فاستخدم لذلك أنين ليس استفسارا إنما صرخة أصدرها الألم بين ماض زاهر وحاضر أسير وذلك في قوله:

يا فلسطين أفيقي واذكري في صلاح الدين شهم منتصر

أين من ناداه عيسى ناصرا أين من ألقى حواليك النذر..؟

[1]-محمد بلقاسم خمار،الحرف و الضوء ،ص63

[2]- يوسف أبو العدوس ،مدخل إلى البلاغة العربية ،دار الميسرة للنشر ، عمان-الأردن،2007،ط1،ص37.

[3]- بلقاسم خمار،إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق،ص31.

أين شعب قام يحميك وقد بذل الروح وما هاب الخطر؟.[1]

وبين قوة مأمولة قادرة وضعف بين يقول:

أين ربي..؟

أين أنت الآن يارب الأنام ؟

يا شعاع التائه المسكين في ليل الزحام

يا جناح الطائر المكسور في درب السهام

يا إلاهي يا سلام

أين أنت الآن منا..[2]

ومن معاني الاستفهام التذكير بجرائم الاستعمار متجلية في مآسيه ، وأذاه للشعب الجزائري يقول:

ما ذنبهم حتى يفرق شملهم حب من النيران كالحصاد

ويقتلون كبيرهم وصغيرهم بوسائل التمثيل و الفحشاء

صلبا ورميا بالمدافع جهرة والناس تزحف في صميم الداء.[3]

والاستفهام من الأساليب الإنشائية التي لها أثر في تفعيل عناصر الحدث الشعري فهو بمعانيه المختلفة قدح لشرارة عواطف وأحاسيس ومشاعر تقف النغمة الخطابية أمامها عاجزة فالشاعر ليس بصدد نقل صور وتجارب وأفكار ومشاعر وإنما في موقف مشاركة وجدانية تأثرا وتأثيرا ، وذلك ما يعطي خصوصية التلقي الشعري تفرده عن المستويات الإبداعية الأخرى.

[1]- محمد بلقاسم خمار ،الحرف و الضوء،ص41.
[2]- المصدر نفسه،ص105.
[3]- المصدر نفسه،ص 105.

خاتمة:

وفي الختام نستخلص بعض النتائج التي يمكن أن تفتح آفاقاً لدراسات مقبلة كشف عن هذا الحاجة إليها وهي:

- إنّ الشاعر أبي القاسم خمار نوع أوزانه وقوافيه مما جعله وعاء لتجاربه الشعرية واختار أوزاناً سهلة الإيقاع تتلاءم مع أحاسيسه ومشاعره التي تتصف من حين لآخر بمرونة في التنويع حتى داخل القصيدة الواحدة ولم يهمل إلى حدّ كبير الشكل التقليدي الموروث.
- فيما يخص البنية الصرفية فقد كانت أشعار أبي القاسم خمار ثرية بالمشتقات المتمثلة في اسم الفاعل وصيغ المبالغة، الصفة المشبّهة واسم المفعول.
- تتنوع التراكيب في أشعار أبي القاسم خمار حيث استعمل أسلوب الاستفهام والأمر والنّداء، وجاءت كلّها لتنبيه القارئ وتشويقه وحثّه لمتابعة النص الشعري والتفاعل معه.
- إنّ دراسة تراكيب اللغة الشعرية عند أبي القاسم خمار اتخذت أساليب شعرية متميّزة عن طبيعة الدراسات النحوية في فنون النثر بما تحمله من انزياحات وانحرافات تختص بها عن بقية الدراسات المعيارية التقعيدية محولة منحاها إلى الوجهة الوصفية، وما تميله من صبغات جمالية من روح الشّاعر.
- يعدّ أبي القاسم خمار من الشعراء المعاصرين الذّين اهتموا بقضايا وطنهم واستماتوا في الدفاع عنه وقد انعكس ذلك بشكل كبير من خلال شعره.

وفي الأخير نخلص إلى أن أشعار أبو القاسم خمار ماتزال ميداناً خصباً ومنبعاً للعطاء لمن يريد الغوص في أغوار دواوينه.

- **ملحق رقم: 01.**

- التعريف بالشاعر:

هو محمد أبو القاسم خمار، ابن مدينة الزيبان، ولد ببسكرة (الجزائر) عام 1931م، تلقى تعليمه الابتدائي بها، ثم تابعه بقسنطينة بمعهد (عبد الحميد بن باديس) فنال الإعدادية ، أما المرحلة الثانوية فقد أتمها في مدينة حلب (سوريا) بعدئذ انتسب إلى جامعة دمشق وتخرج منها حاملاً الإجازة من كلية الآداب، قسم الفلسفة وعلم النفس، عمل في الصحافة مسئولا بمكتب جبهة التحرير الوطني، بدمشق محددا مدة سنتين ثم مستشارا بوزارة الشباب الجزائرية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديراً ومسئولا عن مجلة ألوان ومستشاراً ثقافيا وعضوا بجمعية الشعر بالجزائر.1

يعدّ أبو القاسم خمّار واحداً من أكبر روّاد الشعر الجزائري إذ كتب اسمه من عبق على صفحات الإبداع المتفرد كيف لا وهو الذي قضى أكثر من نصف قرن مع القصيدة بشعر مؤتلف ومنسجم لغة ورؤية ورسالة.

اختار الشاعر أن يعانق دروبا ذاتية وفكرية وأن يتبنّى قضايا الوطن فكتب عن الحرية وعن العروبة وقضايا الثقافة وجماليات الوحدة الوطنية.

ولسنا أحق بتوظيف إطلالة مقتضبة عن شاعريته ومساره الأدبي من أن يحدثنا بنفسه إذ يقول:

« مسيرتي الشعرية نابعة من تجربة وطنية ذاتية فمن خلال أشعاري أحاول دائما أن أعبّر عما يجيش في صدري اعتقادا مني أن ما أشعر به، بشعرية المجتمع ككل، كرّست كتاباتي للثورة المسلحة وتابعت مسيرتها بأشعاري ونضالي السياسي والثقافي، وما إن بزغت شمس الحرية على بلادي وأضاءت كل الحقائق إلا على الذين لا يبصرون، تغنيت بأحلام البناء والتشييد والثورتين الصناعية والزراعية وبكيت الثورة الثقافية والتي للأسف مازالت مفقودة نتيجة عدم التنظيم والتخطيط كما تناولت الهوية الوطنية ومواضيع العروبة، الوحدة وعقدة العربية في بلادي وخلال العقد الماضي

1- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنيّة، ص 674.

كتبت للغربة والإرهاب لأنّني عشت وعانيت أحداث العشرية المشئومة بكل مشاعري وجراحي ورغم هذا أتطلع دائما إلى مستقبل واحد ». [1]

وما فتئ الشاعر قلبا متقد أحب وطنه وافتخر بعروبته وخلف من الدواوين الشعرية والقصائد ما يدل على ذلك، ومن مؤلفاته:

1. "أوراق" ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967م.
2. " ربيعي الجريح"، ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1969م.
3. " ظلال وأصداء" ديوان شعر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1970.
4. " الحروف والضوء" ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1979م.
5. "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق" ديوان شعر المؤسسة الوطنية للكتاب 1981م.
6. " أوبرت الجزائر"، ديوان شعر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
7. " حالات للتألم وأخرى للصراخ" ديوان شعر من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
8. " الجزائر ملحمة البطولة والحب (شعر) " المؤسسة الوطنية للكتاب 1984م.
9. " ياءات الحلم الهارب" (شعر)إصدار الاتحاد العام والكتاب العرب، الأردن ، عمان، 1994م.
10. " مواويل للحب والحزن " (شعر)إصدار اتحاد الكتاب العرب بسوريا، 1994م.
11. مذكرات النساي الشامية، إصدار اتحاد العرب سوريا، 1996م.[2]

- **ملحق رقم:02**

1-منتدى جواهر الادب العربي(mountada- echourouk- onlin.com)،مقتطف من حوار مع الشاعر بتاريخ 2007/12/11

- ملخص البحث:

يقدم هذا البحث تحليلاً لمظاهر البنية الشعرية عند أبي القاسم خمار، المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية الصرفية والبنية التركيبية والتي من خلالها تبرز جمالية النص الشعري.

وقد كانت بداية البحث عبارة عن تمهيد لتطور الشعر الجزائري الحديث تبعه تحديد لمصطلح البنية ومن ثمّ البنيوية وذلك للوقوف على مستويات التحليل البنيوي: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي والتي هي محور الدراسة في شعر أبي القاسم خمار وذلك من خلال البنية الإيقاعية التي تناولت المستوى الصوتي من حيث الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع والشاعر أبي القاسم خمار نوّع القافية والبحر الشعري، وصارت من خصائص شعره إذا كانت القصيدة العمودية في مرحلتها الأولى بطيئة التأثير مقيدة الأفعال إلاّ أنّه في القصيدة الحرّة المتنوعة في البحر والقافية التي هي استجابة لعمق التجربة الشعرية وتلبية للذوق الجديد الذي آثر الحركة وتنوع الإحساس الداخلي.

كما تناولت هذه الدراسة تراكيب الجملة الشعرية عند أبو القاسم خمار متنقلة بين مستوياتها اللغوية الصرفية متمثلة في المشتقات، والنحوية على اختلاف أساليبها كالضمائر والنداء والاستفهام بما أن الأمر يتعلق بدراسة تراكيب اللغة الشعرية عند أبي القاسم خمار الذّي اتخذت الدراسة معه أساليب شعرية متميّزة.

- **ملحق رقم03:ملخص البحث بالفرنسية**

RÉSUMÉ:

Cet exposé présente les structures poétiques chez « Abu Alkassim KHAMMAR », c'est la structure rythmique, linguistique et structuve qui présente la beauté du texte poétique.

Le commencement de ce recherche était une aperçue historique sur le développement de la poésie algérienne contemporaine suivi par donner la signification du concept « structure » et « structuration »pour arriver au niveau de l'analyse structurel :Le niveau vocal, le niveau constructif et le niveau significatif qui sont le point de mon travail .

Dans la poésie de « Abu Alkassim KHAMMAR » je vais étudier ces niveaux à partir la structure rythmique c'est à dire le niveau vocal de lettres, leur symbolisme et leur structuration musicale .

Ce poète a utilisé des différents rythmes jusque ça devient l'un des caractéristiques de sa poésie.

Les commencements du poème vertical étaient lents dans l'influence mais dans le poème libre il n y'a pas de caractéristiques qui est la réaction de l'expérience poétique et pour rependre au gout nouveau , la diversité et la sensibilité interne.

Cette étude parle de structures de la phrase poétique chez « Abu Alkassim KHAMMAR »et ses niveaux linguistiques et la diversité de ses styles comme les pronoms , l'interrogation et les styles spéciaux.

أ- المصادر:

1. محمد أبو القاسم خمار، أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، (د.ط)، 1967.
2. محمد أبو القاسم خمّار، ارهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1981.
3. محمد أبو القاسم خمار، الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1970.
4. محمد أبو القاسم خمار، حالات للتألم وأخرى للصراخ ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د.ط).
5. محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د.ط)، 1970.
6. محمد أبو القاسم خمار،اوراق،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الجزائر(د.ط)،1967.

ب- المراجع:

1. إبراهيم السعافين وعبد الله الخياص، مناهج تحليل النص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1993م.
2. إبراهيم السعافين، مقال بعنوان: إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 6- 61، 1989م.
3. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
4. أحمد العشيري، الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، (دليل القارئ العام) حميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003.

5. أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1، (د.ت).

6. ابن منظور، العلامة أبي الفضل جال الدين، لسان العرب، المجلد التاسع، ط1، دار صادر للنشر، بيروت.

7. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963

8. إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، (د.ط)، (د.ت).

9. الطّاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (ب.ط)، 1983.

10. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985.

11. جودت الركابي، مقال بعنوان: أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي العدد 220– 221آب ، 1989.

12. زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1976.

13. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

14. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1985.

15. صالح بلعيد، في قضايا فقه اللغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

16. صفاء خلوصي، التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.

17.صـلاح فضـل ، النظريـة البنائيـة فـي النقد الأدبـي، مكتبـة الأنجلو المصـرية، ط2، 1980.

18.عبد الرحمان تبرماسين، البنيـة الايقاعيـة للقصيدة المعاصـرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

19.عبـد السـلام المسـيدي، قضـية البنيويـة، دراسـة ونمـاذج وزارة الثقافـة، تـونس، ط1، 1991.

20.عبـده الراجحـي، فـي التطبيـق النحـوي والصـرفي، دار المعرفـة الجامعيـة، (د.ط)، 1992.

21.عبـد العزيـز عتيـق، علـم المعـاني والبيـان والبـديع، دار النهضـة للطباعـة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

22.عبـد المجيـد دقيـاني، الجملـة الشـعرية عنـد بلقاسـم خمـار، مجلـة العلـوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 11–2007.

23.عبـد الحميـد هيمـة، البنيـات الأسـلوبية فـي الشـعر الجزائـري المعاصـر، دار هومة، ط1، 1998.

24.عزّ الدّين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط1، 2007.

25.علـي بهـاء الـدين بوخـدود، المـدخل الصـرفي ، المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشر والتوزيع، ط1، 1988.

26.فائق مصطفى وعبد الرضـا، في النقد الأدبـي الحـديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، (د.ط)، 1989.

27.محمـد ناصـر، الشـعر الجزائـري الحـديث اتجاهاتـه وخصـائصـه الفنيـة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

28.محمـد ولـد بوعليبـة، النقـد الغربـي والنقـد العربـي، المجلـس الأعلـى للثقافـة، القاهرة، ط1، 2002.

29.مصـطفى السـعدني، المـدخل اللغـوي فـي نقـد الشـعر، قـراءة بنيويـة، منشـأة المعارف، (د.ط)، (د.ت).

30.موسـى بـن محمـد الملياني، المتوسـط الكـافي فـي علمـي العـروض والقـوافي، المعهد التربوي، الجزائر، (د.ط)، 1965.

31.نبيلـة إبـراهيم، نقـد الروايـة مـن وجهـة نظـر الدراسـات اللغويـة الحديثـة، مكتبـة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

32.يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2007.

فـهـرس الـمـوضـوعـات:

-مقدمة

-تمهيد

الفصل الأول :(البنيوية مفهومها ، أصولها التاريخية ومستويات النقد فيها)

أولا:تحديد مصطلح البنية.....ص8

أ-الدلالة اللغوية لكلمة بنية.....ص8

ب-الدلالة الاصطلاحية.....ص9

ثانيا:المنهج البنيوي،الأصول والروافد التاريخية.....ص14

أ-أصول المنهج البنيوي(النشأة والتطور).....ص14

ب-الروافد التاريخية للبنيوية.....ص18

ثالثا:مستويات النقد البنيوي.....ص19

أ-المستوى الصوتي.....ص20

ب-المستوى التركيبي.....ص20

ج-المستوى الدلالي.....ص20

الفصل الثاني(دراسة تطبيقية على شعر أبي القاسم خمار)

أولا:البنية الإيقاعية.....ص23

أ-المستوى الصوتي.....ص24

ب-مستوى الوزن والقافية.....ص28

ثانيا:البنية الصرفية ص32

أ-اسم الفاعل.....ص33

ب-صيغة المبالغة.....ص34

ج-اسم المفعول.....ص34

د-الصفة المشبهة.....ص35

ثالثا:البنية التركيبية.....ص36

أ-الضمائر.....ص38

ب-أسلوب النداء.....ص39

ج-أسلوب الأمر.....ص40.
د-أسلوب الاستفهام.....ص41
-**خاتمة**.....
-الملاحق.....
-ملحق رقم 01(التعريف بالشاعر).....
-ملحق رقم 02(ملخص البحث بالعربية).....
-ملخص البحث بالفرنسية .....
-**قائمة المصادر والمراجع**.
- **فهرس الموضوعات**.