بلاغة المجاز والرمز في شعر محمد بلقاسم خمّار

الأستاذ : ربيع بن مخلوف
قسم اللغة العربية و أدابها
كلية الآداب و اللغات
جامعة باتنة- (الجزائر)

ملخـــص:

الهدف من هذا المقال هو إضاءة جانب من الدراسات البلاغية المتعلقة بمبحث هام من مباحث البيان العربي ألا وهو المجاز و الرمز و صور تبدّيها في شذرات من الشعر الجزائري الحديث للشاعر محمد بلقاسم خمّار، لتتمّ المزاوجة بين ضرب من ضروب البلاغة العربية ، وبين نتاج شعري جزائري هو أهلٌ لذلك.

Résumé:

L'intérêt de cet article est d'éclaircir l'importance des études rhétoriques relatives à un sujet très important dans le « bayan » arabe: « le sens figuré » a travers une étude porte sur poèmes du grand poète algérien : Mohamed Abou Elkacem Khemmar. ce travail, qui constitue une étude rhétorique visant à élucider un produit poétique typiquement algérien.

توطئة :

يزخر أدبنا الجزائري الحديث بقامات أدبية سامقة في سماء الأدب شعرا ونثرا ، بما تتّسِم به من علوّ كعبٍ ورصانة لغةٍ،وزخمٍ بياني يطفحُ بالصورِ الفنية ويزدانُ بألوان البديع ومن هذه القامات الأدبيّة الشاعر الفذّ محمد بلقاسم خمّار، إذ تعدّ أعماله الشعرية مائدة تحفل بالبيان وتتسع لأشكاله المختلفة ، ولما كانت الصور الفنية عموما والمجاز والرمز خصوصا من أبرز تجليات الدرس البياني التي ترقد في باطن الشعر العربي المعاصر على العموم وفي الشعر الجزائري ، وبخاصة لدى الشاعر محمد بلقاسم خمّار، إذ تطرح قضايا نقدية وبلاغية كثيرة على القرّاء والباحثين، وإذ يتجلى المجاز على مستويات عدة: الجمالية منها و الفنية ومن ثمّ يستلزم جهازا معرفيا متقدّما وأسلوبا أدبيا متطورا ، وهو أحد الأشكال المهيمنة على الشعر العربي المعاصر، وكذا فإنّ الشعر العربي عموما حقل جمالي معرفي، مشبّع بالصور البيانية التي تستدعي دراسات متخصصة تُكمّل بعضها البعض، فتعين على فهم واضع هذا الشعر في سياقه الثقافي الاجتماعي ومن ثَمّ إمكانية إيضاح الجوانب البلاغية البيانية المستغلقة المراد معرفة كُنهها منه .

مفهوم المجاز:

لتحديد معاني المجاز لغة وبالرجوع إلى المعاجم اللغوية نجد أن لفظ المجاز مشتق من الجواز وهو الانتقال من حال إلى حال، يقال: جاز فلان من جهة كذا إلى جهة كذا ، ثم نُقل معناه إلى كلّ كلمة جزنا بها ما وضعت له في وضعها الأصلي، فكلّ كلمة عدلنا بها عمّا يوجبه أصل اللغة توصف بأنّها مجاز(1) ، وكلّ كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت كلّ كلمة جزت بها ما وضعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له فهي مجاز(2).

وتجدر الإشارة إلى ذلك الارتباط الوثيق بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي لكلمة "المجاز"، إذ أنّ المجاز مأخوذ لغة من: جاز يجوز إذا استتّ ماضيا، أي أن الكلام الحقيقي يمضي لسننه لا يعترض عليه ، وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه إلا أنّ فيه من

استعارة وغيرها ممّا ليس في الأوّل ، فترك أسلوب الحقيقة واستعمال الأسلوب المجازي أمر واقع جائز، لا يردّ ولا يمنع كون المجاز "طرق القول ومآخذه"(3). ويشترط في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله أن يقع نقله على وجه ما يُعزى من ملاحظة الأصل ، ومعنى الملاحظة أن المجاز لا يقع إلا بوجود علاقة بينه وبين الحقيقة ، مثاله استعمال "اليد" بمعنى النعمة والتفضّل مجازا ، وأصلها الجارحة لعلاقة بينهما ، وهي أنّ شأن النعمة أن تصدر عن اليد ، ومنها تصل إلى المقصود بها ، وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوّة والقدرة ، لأن القدرة أكثر ما يظهر سلطانها في اليد .

ولوجوب اعتبار وصف اللفظ بأنه مجاز، لم يجز استعماله في الألفاظ التي يقع فيها اشتراك من غير سبب يكون بين المشتركين كالأسماء المنقولة ، فضلا على أنّ في المجاز تأويلا أفضى بالاسم إلى ما ليس بأصل فيه ، ومن هنا فوجود النقل ليس دليلا على وقوع المجاز الذي يقتضي استعمال اللفظ في غير معناه الحقيقي لضرب من التأويل(4).

ولهذا اشترط في المجاز تحقّق الشرطين معا: النقل مع وجود علاقة أو مناسبة بين المعنى الأصلي الذي وضعت له الكلمة والمعنى المجازي الذي استعملت فيه ، بل ويشترط في هذه العلاقة أن يكون لها اختصاص وشُهرة ، ولا يكفي مجرّد الارتباط كيف كان ، ولو فتح هذا الباب لصحّ التجوّزُ لكلّ شيء إلى كل شيء وهو مانع ، فتسميتهم النبت غيثا مجاز في قولهم: "رعت الماشية الغيث"، يريدون النبت الذي كان (الغيث) سببا في وجوده ، ذلك أنه لما كانت العلاقة بين الغيث والنبت وطيدة ومتداخلة كان كأنه هو، وجاز مثل هذا الاستعمال لشهرته بينهم واختصاصه فيه .

ويحتاج المجاز إلى جانب تلك العلاقة إلى قرينة ولا يصحّ بغيرهما: فالعلاقة هي المُجوّزة للاستعمال والقرينة هي الموجبة للحمل، والمراد بالقرينة ما يذكره المتكلم لتعيين المعنى المراد أو لبيان أن المعنى الحقيقي غير مراد.

إذن فالمجاز هو ما استعملته العرب من ألفاظ وعبارات في غير موضعها وهو مخصوص في اصطلاح البلاغيين، بانتقال اللفظ من جهة الحقيقة إلى غيرها .

ألوان المجاز في البلاغة العربية :

المجاز المرسل :

المجاز المفرد 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 المعنى الأصلي ، وقد سَمَّى عبد القاهر الجرجاني العلاقة بين المعنيين في هذا النوع بالملابسة، كاليد المستعملة في النعمة ، ففي قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : « أسرعكنّ لحوقا بي أطولكنّ يدا» إذ ليس المراد بـ"اليد" الجارحة، وإنما بسط اليد بالبذل والعطاء(5).

وسُمّي المجاز مجازا مرسلا لإرساله عن التقيّد بعلاقة المشابهة ، بمعنى أنه أطلق فلم يقيّد بعلاقة واحدة مخصوصة ، وإنما له علاقات كثيرة ، تدرك من الكلمة التي توظّف في الجملة(6).

فالكلمة مستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة غير المشابهة بين المعنيين ، و لأنه أرسل عن دعوى الإتّحاد المعتبرة في الاستعارة ، إذ ليست العلاقة بين المعنيين المشابهة حتى يُدَّعَى اتحادهما أو لأنه أرسل أي أطلق عن التقيّد بعلاقة واحدة.

علاقات المجاز المرسل :

1. ***علاقة السببية :***

وهي تسمية الشيء باسم سببه ، كقولهم: "رَعَى الجواد الغيثَ" فإن كلمة "الغيث" مجازٌ مرسل علاقته السببية لأن المعنى الحقيقي للغيث سبب في المعنى المراد وهو النبات وقرينة المجاز في مثل هذا التعبير هو إبراز مدى أهمية الغيث وفرحهم به وأثره في نفوسهم حتى كأنه هو المرعى لا النبات .

والمجاز بهذه العلاقة كثير في استعمالات العرب ، ومن ذلك قوله تعالى: « فَمَن اعتَدَى عَلَيكُم فَاعْتَدُوا عَلَيهِ بِمِثلِ مَا اعتَدَى عَلَيكُم» فلفظتي "اعتدى" الأولى والثالثة قد استعملت استعمالا حقيقيا ولفظة "اعتدى" الثانية استعملت استعمالا مجازيا، لأن المراد به المجازاة والقصاص ، فعبّر بالسبب وهو الاعتداء عن المسبّب وهو الجزاء والقصاص على سبيل

المجاز المرسل بعلاقة السببية ، وتكمن بلاغة المجاز هنا في إبراز قوة السببية بين الاعتداء وجزائه وأن الجزاء يجب أن يَعقب الاعتداء فلا يتخلّف عنه ويُشعر بذلك الفاء " فاعتدوا .." وما تقتضيه من سرعة المجازاة ، ولا يقال هذا يتناقض مع الدّعوة إلى العفو والحثّ على الصفح ، لأنّ المقام هنا مقام تحدّ بين المسلمين والكفرة ، وهناك من يطلق على مثل هذه الصور "مشاكلة" لتشاكل الألفاظ وتشابهها ومخالفتها في المعنى وهو ما يضفي جمالية من ناحية البديع كذلك .

2. علاقة المسبّبية : وهي أن يذكر المسبّب ويراد السبب بأن يكون المعنى الأصلي للفظ المذكور مسبَّبا للمعنى المراد فيطلق اسم المسبَّب على السبب ، ومن ذلك قوله تعالى:﴿ هُوَ الذِي يُرِيكُم آيَاتِهِ وَيُنَزِّل لَكُم مِنَ السَّمَاءِ رِزْقا وَمَا يَتَذَكَّر إِلَّا مَن يُنِيب ﴾ (7). والذي يَنزل من السماء هو الماء الذي يتسبب عنه الرزق فذكر المسبَب في موضع السبب ، ومن ذلك قول الشاعر "محمد بلقاسم الخمار" من قصيدة عَنونها بـ "بيت القصيد" يقول في مقطعها ***الأول :***

رمضان أدبرَ واهيا يهتزّ منزوف الوريد .
الويل يعصف والقرى غرقى في سيلٍ من صديد .
ومحاكمُ الطغيانِ تلهثُ لهفةً: هل من مزيد .
في كلّ آونة دمٌ، وبكلّ ناحيةٍ شهيد(8) .

ففي قوله : "في كل آونة دم" مجاز مرسل إذ ذكر المسبّب "دم" وأراد سببه وهو الإنفجارات والعمليات العسكرية التي تُفضي إلى جرحى وأشلاء ودماء ، لذا فالصورة البيانية هنا مجاز مرسل على علاقة المسبّبية ، وتكمن بلاغة المجاز هنا في تفعيل السببية بين ما يحدث من تفجيرات في العراق وقتئذ وبين ما يسقط من قتلى وجرحى ، ليضفي صبغة الفظاعة والشناعة على ما يحدث وليحضّ على مُناوأة ذلك واستهجانه ونكرانه .

3. علاقة الجزئية :

وهي أن يُذكر الجزء ويراد الكلّ، ويشترط في الجزء الذي يراد به الكلّ أن يكون ممَّا جرى العُرف على استعماله في الكلّ ، أو يكون لهذا الجزء اتصال وثيق بالمعنى المراد ومن

ذلك

قوله تعالى: ﴿ فتَحريرُ رَقَبَة مُؤمنَة ﴾(9) ، فكلمة "رقبة" مجاز مرسل على علاقة الجزئية إذ ذكر الجزء "الرقبة" وأريد الكلّ " العبد" ، ومنه أيضا قول الشاعر محمد بلقاسم خمار:

وهل في أرضنا شبر طليق وهل للنيل حقّ في القنال.

فلا للعُرْب قُطرٌ مُستقِلّ ونَرزحُ في قيود الاتكال(10)

فقوله " هل في أرضنا شبر طليق" مجاز إذ أطلق لفظ "شبر" وأراد البلد أو المنطقة وهو ما صرّح به على وجه الحقيقة في الشطر الأول من البيت الثاني إذ قال "فلا للعرب قطر مستقل" وعلى هذا الأساس فلفظة "شبر" مجاز مرسل على علاقة الجزئية، إذ ذكر الجزء وقصدَ الكلّ، وفي قوله أيضا:

آن أن تخمد العروق التي تنبض حقدا وخسّة ورذيلة

ألف رأس يطير من شفة الخنجر لمّا تمسّ متا جديلة

يا فرنسا بلادنا في الرّزايا

كالمنايا الماحقات النزيلة (11)

فقوله "ألف رأس" مجاز إذ ذكر الجزء "رأس" وقصد الكلّ "الجسد" فقد استعاض الشاعر عن ذكر الأجساد التي تطير رؤوسها بذكر الرؤوس فحسب لأنّ المتبادر إلى الأذهان جليّ وواضح ، وهذا ما يقصد إليه في المجاز المرسل على علاقة الجزئية.

4. علاقة الكلية :

وهي أن يُعبَّر عن الجزء بلفظ الكلّ ، أي يطلق الكلّ ويراد جُزؤُه كقوله تعالى : ﴿ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُم فِي آذَانِهِم مِن الصَّوَاعِقِ حَذَرَ المَوْتِ ﴾ (12)، فذُكِرت "الأصابع" في الآيتين وأريد بها أطراف الأصابع أو الأنامل ، من باب إطلاق لفظ الكلّ على الجزء فالمجاز مرسل علاقته الكلية، ومن ذلك قول الشاعر من قصيدة "حديث الإسلام":

قد غزت أرضكم حضارة خبّ يا له من مخادع فنان

خلبَ الناسَ بالوعود وأغرى زائغ الفكر شارد الأذهان(13)

ففي قوله "خلب الناس" مجاز إذ ذكر الكل "الناس" وأراد الجزء " بعض الناس" على سبيل المجاز المرسل بعلاقة الكلية .

5. علاقة اعتبار ما كان: (الماضوية) :

وهي أن يعبّر عن الشيء باسم ما كان عليه من قبل ، وتسمى هذه العلاقة (الماضوية) لأنها تسمية الشيء باعتبار أصله ، ونسبته إلى الماضي أي ما كان عليه الشيء في الماضي ويراد ما هو عليه في الحاضر وهنا تكون دلالة الصفة على الحاضر حقيقة وعلى ما عداه مجازا ، ومثال ذلك قولهم: " من الناس من يأكل القمح ومنهم من يأكل الحنطة" إنّ استعمال ألفاظ القمح والحنطة استعمال مجازي لأن الأكل في الواقع يكون للخبز، لا لحقيقة القمح والحنطة وهنا انزلقت لفظة الخبز المقصودة بالتعبير وحلّت محلّها لفظة القمح
أو الحنطة لقدرتها على نقلنا إلى الدلالة السابقة(14) أما العلاقة التي أجازت هذا الانتقال في الدلالة أو عملية الاستبدال هذه فتعود إلى أن القمح هو حالة الخبز في الماضي ، وهكذا استعمل الماضي (اعتبار ما كان عليه) للدّلالة على الحاضر، والانتقال هنا داخلي لأن الارتباط بين الحقيقتين داخلي فهما متداخلتان ولا تشكل أيّة حقيقة منهما ، إذ أنّ كليهما مستقل قائم بذاته ، والمادّة نفسها تحوّلت وتغيّرت .

6. علاقة اعتبار ما سيكون (المستقبلية) :

وهي أن يعبّر عن الشيء باسم ما يؤول إليه في المستقبل، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة ألقيت بمناسبة عيد الأم بدار المعلمين بمدينة حلب السورية عنوانها (إلى أمي) :

أمّاه قومي هذه أشعاري هتفت محمّلة إليك شعاري
يا أمّ يا رمز التقدّم والعلا يا منبع الأبطال والأحرار
ماضيك حاضرنا ونحن فروعه هل في فروعك يانع الأثمار(15)

ففي قوله: "يا منبع الأبطال والأحرار" مجاز مرسل فقولنا: "الأمّهات يلدن أبطالا أحرارا" مجاز إذ الحقيقة أنّ الأمّ تضع وليدا ثم يكبر ليصبح بطلا حرّا، وعلى هذا الأساس فالمجاز مرسل على علاقة اعتبار ما سيكون .

7. علاقة الحالّية :

ويقصد بها النسبة إلى الفاعل أي الحالّ ، مشتقا من حلّ بالمكان يحلّ به وفيه ، فهو حالّ به أي نازل ومقيم فيه ، وهذه العلاقة تتحقّق بإطلاق اسم الحالّ في المكان على محلّه ومثال ذلك قول أحدهم: "نزلت بالقوم فأكرموني" ، فكلمة "قوم" مجاز بدليل الفعل (نزلت) الذي يتعدّى أصلا إلى فعل دالّ على المكان والمقصود: "بدار يحلّ فيها أو بها قوم كرام" وبما أنّ القوم حالّ فالعلاقة حالّية(16)، ومن ذلك قول الشاعر من قصيدة "انتظار" في مطلعها :

حياتي انتظار طويل المدى أحطّم فيه.. شبابي سدى
فؤاد حزين وفكر شرود فراغ وليل رهيب الصدى
بدأت انتظاري وقد كنت طفلا أرى في ذراعي نُحُولا مُخِلاّ
أرى العجزَ في همساتي وفكري ويَغمرُني الأهلُ عَطفا وفَضلا(17)

ففي قوله: "ويغمرني الأهل عطفا وفضلا" مجاز مرسل إذ ذكر "العطف" وقصَدَ ما يحلّ فيه من معاملة لينة رحيمة ، وذكر "الفضل" وقَصَدَ ما يحلّ فيه من تفضّل بإطعام وكسوة وغيرهما ، ولعلّ الشاعر كان حذقا بجدارة تنبو عن رصانته اللغوية في توظيف الألفاظ فَذَكَرَ لفظة "العطف" مجازا للدلالة على الجوانب المعنوية ولفظة "الفضل" للدلالة على الجوانب المادّية .

8. علاقة المحلية: (استعمال الحاوي للدلالة على المحتوى) :

وهي تسمية الشيء باسم محلّه ، بذكر المحلّ وإرادة الحالّ ، كقولهم: اجتمع مجلس النواب فلفظة "مجلس" مجاز مرسل بعلاقة المحلية إذ ذكر المحلّ "المجلس" وأراد من يحلّ فيه "الأشخاص" فهم من يجتمع لا المجلس الذي هو محلّ الجلوس ، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (الجريمة) وقد كتبها الشاعر وقتئذ رثاء وتفجّعا لاغتيال الزعيم النقابي التونسي فرحات حشّاد إذ يقول :

إنّ المعاهد والمدارس أغلقت إنّ النّواح من الدّيار تفاقما
والمعهدُ المعمورُ يزفرُ صاخبا مِن كثرة الرّواد أضحى ناقما

جَللٌ خطيرٌ رَاعَ تونس بَغتةً ورَمَى لها في القلبِ حُزنا مأتما(18)

ففي قوله: (المعهد المعمور يزفر صاخبا) مجاز إذ قال أنّ المعهد يزفر صاخبا وهو يقصد أن روّاده هم من يزفرون صاخبين ومتأفّفين ، فالمجاز مرسل بعلاقة المحلّية .

9. علاقة المجاورة :

وهي أن يُعبّر عن الشيء باسم ما يجاوره ، وذلك إذا كثر اقتران الاسمين ، ومجاورتهما بكثرةٍ تُسوّغُ استعمال أحدهما مكان الآخر، ومن ذلك قول الشاعر من قصيدة " ذكرى الثامن ماي " :

عبثا أحاول أن أكون مكرما بالدّمع شأن تذلّل الضعفاء

فبغضبتي السوداء سأنتهك الورى وبساعدي سأعيد عزمي النائي

وأعيد للتاريخ يوما قد مضى ليقارنَ الحمراءَ بالسوداء(19)

فقوله "بالدّمع" مجاز إذ ذكر الدّمع وأراد البكاء والحزن ، ولما كان الدّمع مجاورا للبكاء والحزن دلاليا ، استعاض الشاعر بذكره عمّا يجاوره ، ولأن الدّمع لا يدلّ على الحزن و البكاء فحسب ، فقد يدلّ أحيانا على الفرح ، ممّا يدفع اللبس عن كون علاقة المجاز هنا علاقة مجاورة .

المجاز العقلي :

وهو كما يعرّفه عبد القاهر الجرجاني أنه إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما وضع له في الأصل ، مع قرينة تمنع إرادة الإسناد الحقيقي ، وسُمّي المجاز عقليا لأن التجوّز فيه يفهم من العقل ، ويسمَّى المجاز العقلي بمسمّيات منها: (المجاز الحُكْمي) أو (المجاز في الإثبات) أو (الإسناد المجازي) والدّلالة في هذه المسمّيات الثلاثة تجري في الحكم أو الإثبات أو الإسناد وكلّها تذهب الدلالة معها إلى شيء واحد وهو نسبة شيء إلى آخر(20) وعلاقة المجاز العقلي إسنادية ، و تدرك من ذلك بإسناد الفعل أو ما في معناه (أي المصدر واسم الفاعل واسم المفعول إلى غير صاحبه ، مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقيا والإسناد الحقيقي كقولنا : جاء محمد ، فنحن هنا أسندنا الفعل إلى فاعله الحقيقي ويلحق به كل إسناد قام على وجه الحقيقة والواقع(19) ، أمّا الإسناد المجازي فكقولنا : "هزم

الأمير عبد القادر الجيش الفرنسي في معركة المقطع" ، فإسناد الفعل "هزم" إلى الأمير إسناد مجازي ، إذ لا يُتقبل عقلا أن يَهزِمَ رجل واحد (الأمير عبد القادر) جيشا بكامله والحقيقة أنه كان على رأس جيش من الجنود يقودهم في مواجهة الجيش الفرنسي ، وبذلك تحقق النصر وكانت الهزيمة لجيش الاستعمار ، فإسناد فعل " الهزم" إسناد مجازي على سبيل المجاز العقلي ، ومن ذلك قول الشاعر من قصيدة " اللغز " :

سَكنَ الليلُ و ما نَامَ وَقـر.
و مَضَى يُرسلُ في جَوف السَّحَر
أنّةٌ تكوي كما يَكوي الجَمر
لو أصَابت حَجَرًا صَلدا لَذَاب
كالتـراب(21).

فإسناد الشاعر فِعلَي "سكن" و "مضى" للّيل مجاز عقلي، إذ أسند هذين الفعلين إلى الليل مجازا ، والليل لا يسكن أو يتحرّك ولا يمضي بنفسه في فعل أو أمر ما غير أن الفعلين أسندا مجازا إلى الليل لإضفاء بلاغة أكثر على العبارات والأساليب الموظفة.

المجاز المركب :

المجاز المركّب هو التركيب المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة بين المعنى الموضوع له التركيب والمعنى المستعمل فيه ، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي ، فإذا كانت العلاقة مشابَهة سُمّي المجاز استعارة تمثيلية ، وإن كانت غير المشابهة سمّي مجازا مركّبا مرسلا ، والمراد بالوضع هنا ما تعرّف على فهمه من التركيب ، و يتّضح من هذا أن المعنيين في المجاز المركب وهما المعنى الأصلي الذي دلّ عليه التركيب دلالة حقيقية ، والمعنى المجازي الذي استعمل فيه وأريد منه كلاهما يكون هيئة منتزعة من متعدّد ، وهذا هو الفرق بينه وبين المجاز المفرد ، إذ المجاز المفرد يكون في الكلمة المفردة ، فمعناه الأصلي و المجازي مفردان ، كما أنّ اللفظ الذي تجوّز فيه مفرد(22) عكس المجاز المركب الذي يكون في الجمل والتراكيب .

والاستعارة التمثيلية لفظ مركّب مستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة كقولك للرجل يتشدّد في الأمر الهيّن و يتسامح في الأمر الجسيم :" أراك تُنفق الدينار و تحرص على الدِّرهم " فشبّهنا حالَه في تمسّكه بصغائر الأمور و تسامحه في جسامها بمن يبدّد الدينار و يحرص على الدرهم ، بجامع أن كلاّ منهما يترك ما ينفع إلى ما هو قليل النفع ، ثمّ استعير التركيب الدالّ على المشبه به للمشبه على سبيل الاستعارة التمثيلية والقرينة حالية تُفهم من سياق الكلام(23)، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته المعنونة "نفسي" من شعر التفعيلة :

أمِن جُروحي شقائي
أم بالهواجس هَوسي
إن كان صعبا شفائي
فقد تَحَطّمَ كأسي. (24)

فعبارة " تَحطّمَ كأسي" مجاز على علاقة المشابهة مع الحقيقة إذ يعبّر الشاعر عن حالة اليأس المقيت المستشري لدى الفرد العربي ، متمثّلا في شخصه ، وحالة الشقاء والهواجس التي كاد بفعلها يغيب الأمل وينقطع الصبر، ليصل إلى حالة استنفاد صبره ، فيوائم صورة انقطاع صبره وتغيّر حاله ، من مرحلة الصبر والترقّب لفرج قريب إلى حالة التبرّم القصوى التي يستحيل بها العودة إلى ما كان عليه، بصورة تحطّم الكأس من الزجاج الذي لا يجبر كسره ، وعلاقة المشابهة بين التصورين يجعل من العبارة مجازا ذا بلاغة محكمة .

ويقول في قصيدة عنوانها "واقعنا المؤلم" من الشعر العمودي :

إذا ما المرء عاش بلا خصال وكان يرى الهوان ولا يبالي
فإنّ بقاءه ظلم وجُرم على سنن العدالة والكمال
تُفرّقنا الرّياحُ و لست أدري لماذا لا تعلّمنا الليالي(25)

الصورة البيانية في البيت الثالث تنمّ عن مشابهة لتصويرين مختلفين يعمد إليها الشاعر في مقاربة بديعة بين تشتيت الريّاح لعناصر الطبيعة على سطح البسيطة ، وما تحمله الليالي من كواليس الأحداث وخبرات التجارب ، ليعبّر بهذه الصور الطبيعية عن حالة

العرب المتهرئة والمتشتّتة، في كونها لا ترعوي عن غيّ الفرقة والتشتّت ولا تنشأ عن التبلّد والصّمم ، بل عن الأخذ من التجارب ومجريات الأحداث لاستلهام الدروس والعبر منها ليبلغ قمّة توصيف الظاهرة بصورتي الرياح والليالي وما تحملها من معاني دلالية غزيرة تغني عن الإسهاب باللفظ الكثير ، وهو ما يُمثل أسمى معالم البيان في مراميه البلاغية المتنوعة .

وقد أوردت البيت في أثوابه السياقية (البيتين الأوليين) لأن الدّلالات الحقيقية أو المجازية لا تدرك إلا وفق سياق الكلام الذي وردت فيه ، ويضيف بلقاسم خمار من القصيدة ذاتها قوله: **تشتتنا الزوابع كالشظايا وتَجمَعنا نُسيْمات الشمال(26)**

كذلك تتضح الصورة التعبيرية المجازية تمثيلا للواقع العربي المعاش بمقاربته لظواهر طبيعية (تشتيت الزّوابع للشظايا ، وهبوب النسيم) وحالة التشرذم والتفرقة العربيين تارة و توحّدهم تارة أخرى ، ومن قصيدة "واقعنا المؤلم" أيضا قوله :

ألم نـك في الجزيرة كالرّعايا بلا راع نَتيـهُ مع الجِمال
تضيق بنا المنابت في الصحاري فتُوقد بيننا نارُ القِتال
فلا عجب و ماضينـا قريب إذا عُدنا إلى نفس المآل
فماءُ البَحرِ يَرجعُ بَعدَ غَيثٍ إلى ما كانَ عَن طرق التلال(27)

فالبيت الأخير يتضمّن استعارة تمثيلية جليّة وواضحة ، إذ أنّ الصورة المجازية لرجوع ماء البحر بعد تبخّره و تشكيله للسحاب ومن ثَمَّ المطر الذي ينزل على الآكام والآجام ليعود مرّة أخرى عبر الأنهار والتلال إلى البحر، هذه الصورة المجازية تتواءم مع الصورة الحقيقية التي أراد الشاعر الإفصاح عنها وهي حالة العرب الذين أعزّهم الله بالإسلام بعد حالة تشرذمهم و تمزّقهم ،ثمّ عودتهم إلى تلك الحالة البائسة ،فوَجْهُ الشبه منتزع هنا من متعدّد والصورة تومئ بنفسها عن المراد ، وهو ما يشهد بحقّ لباع طويل للأديب شاعريةً و بلاغةً رصينتين .

الرمز وآليات توظيفه :

يعدّ الرمز أهم التقنيات الفنية التي أخذت بها القصيدة العربية المعاصرة تشكل علامة فارقة في تطور التجربة، بحيث غدت ذات رؤية شمولية تصل الخاص بالإنساني العام

والكوني، والحاضر بالماضي، وغدت القصيدة بنية مركبة ودرامية، عميقة الدلالة، شديدة الوحدة العضوية، حين تُبنى على رمز محوري يدور حوله النص، ما يؤدي إلى تحول الرمز إلى بؤرة إشعاع دلالي وإيحائي يتفاعل فيه الخاص والعام والكوني في نسيج رؤياوي شديد الفاعلية ، وللكشف عن أساليب توظيف الرمز وتطورها في الشعر العربي المعاصر باعتماد منهج التأويل والتفسير، و صولاً إلى وضع مقاربات أو تأويلات تقوم على قاعدة (الإنتاج الدلالي) بما لا يناقض مفهوم الرمز بوصفه لغة إيحاء بهدف فتح قنوات للمشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، يلاحظ وجود سعة في مرجعيات الرّمز التي تتنوع بين الأسطوري والتاريخي والديني والواقعي، ويبرز ميل الشعراء العرب إلى النهل من الأساطير والحكايات والتاريخ العربي، فضلاً 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 العرب كثيراً من رموز الأساطير اليونانية والرومانية القديمة، ورموز تاريخية وأخرى معاصرة من التراث الثقافي العالمي، وفي كلّ ذلك ظلّت الرموز شديدة الصلة بالتجربة الخاصة، وتخضع لمتطلباتها أي أن الشاعر بفعل تجربته المنفتحة على العالم، يستدعي رموزه بوصفها ممكنات ضرورية لمواجهة الوضع. ولذلك جاءت الرموز لتكشف عن صراع الشاعر مع الوضع المتغير باستمرار وحضوره الفاعل فيه وترتبط اختيارات الشاعر لرموزه برؤيته إلى الكون والحياة، وعلى ضوء الرؤية تتحدّد وظيفة الرمز وبنيته في القصيدة (28) .

لذلك فقد جاءت رموز الشاعر محمد بلقاسم خمّار صورة صادقة لطبيعة تجربته الحياتية وأسفاره من وطنه الجزائر إلى البلد الشقيق تونس ومن ثمّ إلى سوريا فكانت هاته المحطات في حياته الشعرية وَسْمًا لقصائده ، كيف لا وهي تندغم بمنطق التفاعل مع الهمّ القومي العام تارة وبفعل معايشته لمجريات الأحداث اليومية الجوارية تارة أخرى ، لذلك اختار الرموز بمختلف معالمها ومصادرها المتنوعة وبما يخدم نص القصيدة وموضوعها العام، وإذ جنح الشاعر إلى الواقع وإلى التاريخ ليستمد منه رموز موحية بدلالات المقاومة والحرية والحضارة.

فقد عمّق الشاعر رؤيته إلى معطيات الحياة والتاريخ والكون بأن جعل علاقته بمفرداتها علاقة تتجاوز الصلة السطحية المباشرة إلى علاقة التداخل والوحدة الكينونية، بمعنى أن التطور في التجربة تحدَّد في الكيف وليس في النوع؛ فكثير من أشياء الكون ومفردات الحياة اليومية، فضلاً عن المرجعيات التراثية قد ضمّنها الشاعر قصائدَه، بيد أنَّ الشاعر أخذ يُفجِّر مكنوناتها ويكشف أسرارها،ويُعمِّقُ علاقاتِها،ويخلقُ أبعادَها الدلالية في التجربة .

و إذ ظلت دلالة الرمز متطوّرة ومتغيّرة على وفق تطوّر التجربة وتطوّر رؤية الشاعر إلى الكون والحياة، فقد تمايزت دلالات الرموز إلى نسقين كبيرين هما: نسق العلو(الإيحاء بوضع علو الكائن الرائي في تجربة الرفض والتجاوز)، ونسق السقوط (الإيحاء بوضع الانكسار في وضع الضرورة المأساوي)، وخلص البحث إلى أن رموز (نسق العلو) في قصائد الشاعر ظلت تحمل سمة جمالية روحية معبّرة عن أحلامه المطلقة إلى المثال، وهذا يوافق طبيعة رؤيته ، ومن هذه الرموز: (النور، العندليب، العطر، الورد، الضباب) فضلاً عن رمزية الألوان ، ومع تحول تجربته إلى عاطفة ثورية وظف رموز ثائرة متفجرة مثل: (البراكين ، النيران) ورموز مكانية موحية بالحضارة والانتماء مثل: دمشق، بغداد حلب، القدس، نهر النيل. أمّا الرموز السقوطية المعبّرة عن رفضه للواقع فمثل: (البوم الديدان ، الجسد النتن)، وفي كل الأحوال ظلت وظيفة الرمز تدور في التعبير عن عواطف الذات و مكنوناتها أو ما ينطلي عليها من الذوات الخارجة عنها، فبرزت الرموز التاريخية المرتبطة بالمقاومة والتحرّر مثل: "صلاح الدين" في قوله من قصيدة " فلسطين" :

يا فلسطين أفيقي واذكري في صلاح الدين شهما منتصر
اذكري الأبطال في عهد مضى وانشري للناس في الذكرى العبر(29)

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

يا سليمان حوّل الصرح بحرا فيه من كل مارد من جان
أين عيسى وقد تألم دهرا وهو يدعو للحب والميزان
في سطور الإنجيل سلم وأمن رتّلتها وليدة العمران
وأقام الحواريّون عليها شامخات الأحكام كالبنيان(30)

ويقول في ختامها:

فسلام على النبيـــن جمعا وعلى أحمد العظيم الشان
هو نوري وحجّتي ولساني فسلام عليه في كل آن(31)

بالإضافة إلى الرموز المكانية ذات الأبعاد الثورية مثل:(الأوراس، القدس،تونس، بغداد) أما في نسق السقوط فقد ركّز 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 بالعلوّ على آفاق رحبة في القصيدة لدى الشاعر ففضلاً عن بقاء مطلب التحرّر ملازماً للتجربة نجد الشاعر يوسّع مفهوم التحرّر ليأخذ بعداً شمولياً على المستوى الواقعي والروحي والإبداعي سعياً نحو تجديد الحياة والقصيدة معاً. ولعل أبرز ملامح التطور الدلالي، في قصيدته ، بروز دلالة الأنا المتحرّر، ما يعني أن الشاعر لم يعد يعبّر عن الحياة بل يخلق الحياة في تجربة التحرّر.

أنــواع الرمــز:

1. الرمز الكلي :

ظلّ الرمز تقنية متطورة بنائياً، في الصورة والقصيدة، وتدرّج 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 لا تقتصر وظيفة الرمز عن كونها تعبيرية عن حالة ذاتية مفردة فحسب بل تعدّى ذلك للدلالة عن الوعي الجمعي للشعوب وهي تشرئب إلى النصر و الحرية، ولا تجنح الرموز إلى الغموض والتجريد، بل هي ذات طابع وجداني. و قد حاول الشاعر بناء قصائد على رمز كلي مهيمن في القصيدة، فجاءت بعض قصائده متنامية لفك شفرة دلالاته في خاتمتها برمّتها ومثال ذلك وارد في قصيدة "الغريبان" ليستشف القارئ في نهاية القصيدة فحواها و مضمونها العام الذي يفصح عن حالة سجين مبتئس وهو رمز للوطني المخلص الذي يئنّ تحت نير الظلم والاستعباد .

2. الرمز القناعي:

يبلغ تطور الرمز مداه في الرمز القناعي، والرمز القناعي في مفهومه البسيط هو تواري الدلالات المتراكمة الموجّهة خلف مدلول عام يبرز في القصيدة رويدا رويدا ، حيث النص الرمز ذو بنية مركبة تنصهر فيها عوالم متعدّدة وأزمنة مختلفة، وتتبادل فيها الأداء أنوات لا أنا واحدة، وهذا بدوره يكشف عن حالة كيانية أكثر تركيبا ، وقد عمل الشاعر بلقاسم خمار على ذلك، وبخاصة في رموزه وأقنعته الكبرى التي حمّلها معاناته النفسية ورؤاه إلى الواقع والمستقبل و من أهمها تلك التي يغازل فيها امرأة ليوارب في ذلك عن حنينه واشتياقه للوطن الذي يتجلى في مقاربة عجيبة بين الثنائية (رامز/مرموز) (الحبيبة/الوطن) وهو ما يتجلى في قصائده المعنونة بـ:"حنين عاشق" و"الحب" و" أحلام الغربة"(32). وغيرها إذ يستشف المرموز إليه من خلال القصيدة بعد التدرّج البديع في الإسفار عن خواصه من المبهم إلى الجليّ في نهاية القصيدة، ليستنبط القارئ دلاليا المرموز إليه دون إلغاز أو إبهام مفرط، وكذلك دون إسفاف في المعنى وسفور تامّ به قد يسلب المضمون حقّه من الإبانة والتوضيح.

3. الرمز الأسطوري :

الأسطورة هي (الخرافة) وهي القصص الخيالية التي نسجتها مخيّلات الشعوب في العصور البائدة، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيّة ، وقد جسّدها الأدباء في الملاحم والمآسي، ومن ذلك ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة، ومأساة أوديب ملكاً وسواها، والأساطير قصص رمزية تروي حقائق أساسية ضمن مجتمعات لها تقاليد راسخة غير مكتوبة، وتعنى الأساطير عادة بالكائنات والأحداث غير الاعتيادية، لذا كانت من أغنى مصادر الإلهام للأدب والدراما والفن في مختلف أنحاء العالم(33).

والأسطورة تتوافق مع مرحلة الطفولة للحضارة البشرية، مثلما تتوافق الفلسفات العقلية والتقنيات المتقدّمة مع مرحلة البلوغ الحضاري. أما 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. وقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في تصويره الحالة الشعرية عنده، وقد يتعذّر على القارئ فهم الشاعر لعدم فهمه لوظيفة الأسطورة في الشعر الحديث، ومما يزيد حدّة الغموض أن بعض الشعراء يقتبسون الأساطير الإغريقية اليونانية القديمة، مثل: أساطير أدونيس، وتموز وسيزيف.. هذه الأساطير لغرابتها تعدُّ بمثابة تحدٍّ لمشاعر القارئ واستنطاقا محرجا لمخزونه المعرفي والثقافي، والصواب أن يكون الهدف من استخدام الأسطورة لأداء وظيفتها بأن تكون مفهومة لدى المتلقي. وأن يكون مدلولها العام متجاوباً مع حقيقة مشاعره و هناك من يرى أن صلة الشعر بالأسطورة قديمة، وثمّة 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 تعبيراً غير مباشر، فتندغم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، وهذا ما يمنحها كثيراً من السمات الفاعلة في بقائها، ومنها إنقاذها من المباشرة والتقرير والخطابية والغنائية كما يخلق فيها فضاء متخيلاً واسع الأبعاد زمانياً ومكانياً(34) .

ولعلّه من الواضح أن الشاعر نأى عن توظيف الرموز الأسطورية المتعلقة "بالآلهة اليونانية أو الأساطير الرومانية" إلا ما جاء عفويا لأن الموضوعات المطروقة لم تستدع مثل هذه الأساطير لكنّها لم تخلُ من توظيف بعضا من الرموز التي تعدّ في بعدها التاريخي أسطورية، كما في قوله من قصيدة "رسالة شهيد من حيفا":

هي الجمر يذكي عمان الفتى ويصلي الجزائر ثوب الحديد.
هو المارد العربي الذي أناخ بتدمر نوق الصعيد(35)

فبذكره لـ"المارد" وهو كائن أسطوري، إذ تمثل المجتمعات الإنسانية قاطبة هذه المخلوقات العجيبة في أساطيرها كرموز لتقصّي القوّة والجبروت والإعجاز الذي يسبره الإنسان ويبتغيه لقصوره وعجزه عن ذلك. وقوله أيضا "أناخ بتدمر" ولـ" تدمر" قصة يمتزج فيها التاريخ بالأسطورة والحقيقة وبالخيال وعلى هذا الأساس يوظف الشاعر هذه الرموز لدمج الواقع بالخيال وإضفاء رؤى تأويلية على نصوص قصائده .

وقد يكون توظيف الأسطورة في بعض التجارب الشعرية أكثر بساطة عندما يكتفي الشاعر في توظيفه للرمز الأسطوري أو الوقائع الأسطورية بوجه الشبه في ربط الماضي بالحاضر، وهذا يتطلب من المتلقي حضورا ذهنيا ووعيا تامّا حتى يستحضر الوقائع الأسطورية ليحيط بتجربة الشاعر ويفقه الواقعة الشعرية.

وإجمالا فقد توسّل الشاعر بتوظيف المجاز والرمز باختلاف أنواعها في قصائده على نحو يضفي بشكل جليّ وواضح تمرّسه الفني في ميدان النظم والكتابة الشعرية، فجاءت صوره واضحة ومؤتلقة، وكانت رؤاه فنية صادقة، لم يلامس فيها التكلّف أو التعقيد قيد أنملة، ولم يبعُد عن خط الاستقامة والاعتدال الفنيين، بما يسعى به من زاغ عن رسالية الأدب وأهدافه السامية لهثا وراء الذيوع والصيت، فكانت أفكاره هادئة ومتزنة ، كما اتسمت صوره بالصدق الفني وبراعة الاخراج .

خلاصة :

ممّا سبق و من خلال إسقاطنا لمبحث هامّ من مباحث البيان العربي ألا وهو المجاز بأنواعه المختلفة والرمز باعتباره تجليا من تجليات الشعر الحديث على نتاج شعري لواحد من أهمّ أقطاب الشعر الجزائري "محمد بلقاسم خمّار" ، نجمل أهم النتائج المستخلصة فيما يلي:

- ✓ إنّ الحقيقة والمجاز من الدراسات الوثيقة الصلة بالمباحث الدلالية وبخاصة علاقة الألفاظ بمعانيها وتوسّعها الدلالي الذي يتم بتجاوز تلك المعاني الأصول إلى معاني جديدة ولتحقيق تلك الدلالة لابدّ من التفرقة الواضحة بين الحقيقة والمجاز.
- ✓ إن غاية علماء البيان وغرضهم من دراسة المجاز وغيره من ألوان البيان كالرمز هو تمكين المتكلم من صوغ الكلام بطريقة تبيّن ما في نفس المتكلم من الغايات والأهداف وتُوصِل الأثر الذي يرومه إلى نفس السامع، لاسيما في النصوص الأدبية والقصائد، وقد تمدّد نشاطهم بالبحث في أساليب التجوّز القائمة على التخييل والتمثيل بقصد إثارة النفس وتحريكها ، وهو ما يسهّل عملية الإبلاغ بأقلّ التكاليف اللغوية إذ أنَّ اللفظة المجازية أبلغ من العبارات الحقيقية بما تكتنزه من معان تغيب فيه الدلالات الحقيقية وتظهر فيه الدلالات

المجازية ، كما يختزن الرمز دلالات يستعصى على اللفظ الحقيقي جمعها في آن واحد وسياق منفرد .

✓ إن النص الحيّ نبعٌ وحياة لكل دارس ، وإن دارسيه يختلفون ، وتبقى جلّ النصوص الإبداعية مرتعا خصبا للدراسات البلاغية بدرجات متفاوتة ، غير أن الجدير بالتنويه هو النتاجات الأدبية الجزائرية القمينة بالدرس والبحث اللغويين ، فبدراستها ومعالجتها بالبحث والنقد والتمحيص تَسمو وتؤتي أُكلها لدى القارئ الحصيف والعاديّ على حدّ سواء .

✓ إنّ أبرز ما تميّزت به قصائد الشاعر محمد بلقاسم خمار وهو من الشعراء الجزائريين القلائل الذين عاشوا في الشرق فترة طويلة في ظروف شَهِد فيها العالم العربي تحوّلات فكرية وسياسية هامّة ممّا أتاح للشاعر أن يعيش هذه التحولات ويتفاعل معها ، ويعرف الكثير من التناقضات التي يصعب على غيره ممّن لم يعايش ذات الواقع والتغيرات أن يَعِيَها بِعُمق ، وكان من الجائز أن تؤثر التيارات السياسية والفكرية التي عرفها الشرق العربي في مرحلة الخمسينيات في شِعر "خمار"، لكنّه ظلَّ محافظا على موقفه كشاعر عربي له رؤيته وإدراكه الخاص ، وقد اتّسم شعره بالرزانة والهدوء وعدم استخدام القوالب الفضفاضة التي تُغري القارئ بالبهرجة والزينة وتَصرِفه عن الإدراك السليم ، لذا فقد جاءت صُوَرُهُ البيانية مُتّزنة وذات تقاسيم واضحة فهي لا تُغرِق في الغموض إلى درجة التّعمية ولا تَشِفُّ بالمعاني السطحية إلى درجة الإسفاف .

الهوامش والمراجع:

(1) ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المطبعة البهية، مصر دط، 1312هـ، ص 24 .

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مراجعة وتعليق عرفان مطرجي، ط1 2008، مؤسسة الكتاب الثقافية، ص269 .

(3) ابن فارس، الصاحبي في اللغة وسنن العرب وكلامهم، تحقيق وتقديم: مصطفى الشربيي، مؤسسة أيدران للطباعة، بيروت، دط، 1963، ص197.

(4) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مراجعة وتعليق عرفان مطرجي، ط1 2008، مؤسسة الكتاب الثقافية ص 292-297 .

(5) صحيح البخاري، كتاب الزكاة، باب "أيّ الصدقة أفضل" ج2 ، ص515، رقم 1354.

(6) أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، حورية عبيب، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1 2008، ص78 .

(7) سورة غافر، الآية : 12 .

(8) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986، ص 101.

(9) سورة النساء، الآية:92.

(10) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص 50 .

(11) المرجع السابق، ص106 .

(12) سورة نوح، الآية : 07 .

(13) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986، ص 65 .

(14) د. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان ، ط1 2007، ص181.

(15) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986 ص69 .

(16) د. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان ، ط1 2007 ، ص 181 .

(17) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص 69 .

(18) المرجع السابق، ص33 .

(19) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986 ، ص17.

(20) د. يوسف أبو العدوس ، مدخل إلى البلاغة العربية ، دار المسيرة، عمان، ط1 2007 ،ص 170– 171 .

(21) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986 ص 21 .

(22) د. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان الأردن، ط1 ، 2002 ، ص 444 .

(23) د. بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ، مؤسسة المختار، القاهرة ، ط2، 2004، ص 182 .

(24) المرجع السابق، ص183 .

(25) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 ص35 .

(26) المرجع السابق، ص48 .

(27) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب

1986 ص 49.

(28) ينظر: د. رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، دار الوفاء ، ط1 ، 1998.

(29) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986 ص 43 .

(30) المرجع السابق ، ص64 .

(31) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 ص66.

(32) المرجع السابق ، ص79 .

(33) د. إبراهيم كايد محمود ود . خليل الموسى، معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق 1421هـ ص15 ـ 16 .

(34) فاضل خلف، مقال: كيف نتذوق الشعر الحديث؟ ، مجلة الكويت، العدد :200 28 صفر 1421هـ .

(35) محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 ص112 .