الأكاديمية للدراسات
الإجتماعية والإنسانية

الصور المجازية في شعر "محمد بلقاسم خمار"

Figurative Language in the Poetry of Mohammed Belkacem KHAMMAR

د. عبد القادر علي زروقي
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية-ورقلة- الجزائر
aalizerroukiabdelkader@yahoo.fr

ملخص

يعد المجاز من أحسن الأساليب البلاغية والجمالية التي تهدى إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى متّصفاً بصفة حسيّة تكاد تعرضه على عين السامع، لهذا شغفت العرب باستعماله لميلها إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيه من الدقة في التعبير، لذا آثر البحث أن يتناول هذا الفن وأن يضع يد القارئ على اللمسات المجازية الواردة في شعر محمد بلقاسم خمار،والكشف عن مدى إفادته منها في رسم صوّره الشعرية.

الكلمات الدالة: مجاز مرسل، مجاز عقلي، استعارة، محمد بلقاسم خمار.

Abstract

Trope is one of the best aesthetic and rhetorical devices which helps make the meaning clearer and produces pictures in the minds of people reading or listening. This powerful tool helped the Arabs, who were loquacious, to adorn their speeches, and to be brief but comprehensive in expression. In this paper we will shed light on the use of tropes in the poetry of Belkacem Khemmar and how these figures of speech helped the poet create and produce his poetic imageries.

Key words: *Synecdoche, Metonymy, Metaphor, Mohamed Belkacem Khemmar.*

مقدمة

تأتي الصورة المجازية مقابل الحقيقية، وهي كل قول محوّل عن دلالته الحقيقية لغاية بلاغية، وبهذا تلتقي الصورة المجازية بالصورة البيانية، بل إنّنا نستطيع القول أن كلتا الصورتين وجهان لصورة واحدة هي الصورة البلاغية [1]، وفيها لا يتم العدول عن الحقيقة إلا لدلالة مقصودة، ولذلك فهو أبلغ منها، فضلاً عن ذلك فإنّه يكسب الكلام رونقاً وطلاوة، ويعطيه رشاقة وحلاوة[2]، فالتعبيرُ بالحقيقة يفيدُ العلم والتعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز لا يفيدُ العلم بالتمام فيحصل دَغْدَغة نَفْسانية فكان المجاز آكَدَ وألطف[3].

1ـ مفهوم المجاز

أ ـ المجاز في التعريف اللغوي

ولتوضيح مفهوم المجاز يحسن بنا تحسّس دلالته الاشتقاقية، فهو في اللغة من "جُزتُ الموضع أجُوزهُ جوازاً: سلكته وسرت فيه. وأجَزتُهُ خلّفته وقطعتُهُ. والاجتيازُ: السلوك. وجاوزت الشيء إلى غيره وتَجَاوزتتهُ بمعنى، أي جُزتُهُ. وتجاوز الله عنا وعنه، أي عفا"[4].

ب- المجاز في التعريف الاصطلاحي

أما من ناحية الاصطلاح فيعرّف المجاز بأنّه ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو " كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز" [5]، أو هو" كلُّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعتْ به في وَضْعِ الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظةٍ بين ما تُجُوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعتْ له فيوضع واضعها، فهي مجاز"[6]. وهو" ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع، إذا تخطاه إليه"[7]، والمقصود به أيضاً مغادرة المفردة لدلالتها المعجمية، لصياغة دلالة جديدة تسهم في الاتّساع، والتوكيد والإدهاش[8]، لذلك استعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى لآخر.

وظيفة المجاز في بنية النص الشعري

يقدّم الشاعر من خلال هذا الأسلوب شحنة معرفية وفنيّة، لأنّ اللغة التواصلية المقيّدة بمعجمها اليومي عاجزة عن فك إسارها المشدود إلى الخطابية والمباشرة، ومن هنا يلجأ إلى محاولة التدليس على اللغة وتهريب مفرداتها إلى خارج حدودها المعجمية، فيعطيها المجاز فاعلية ، حيث أنّه في صورته العامة هو " اللعب بالألفاظ ومدلولاتها الأصلية إلى مدلولات أخرى، فيكون في هذه النقلة طفرة غير مألوفة تثير السامع أو القارئ، وتأتي إليه بالأمر الغريب غير المتوقّع، أو تربط بين أشياء مختلفة في مظاهرها، ويلعب الخيال بالمجاز وضروبه وأنواعه المختلفة من لفظي أو لغوي أو تشبيه أو تمثيل أو كناية أو ما إلى ذلك"[9]، فالشعر خرق للنظام المألوف للغة، وهذا الخرق هو تصوير للانفعال المتأجّج في نفس الشاعر، ومنح الكلمات قوّة تعبيرية خلاّقة تشعّ بمعان جديدة، لم تكن تمثّلها اللغة في حال الاستعمال اليومي. وعلى الصعيد ذاته يرى بعض الشعراء العالميين الذين تحدّثوا عن الشعر بدوا وكأنّهم يتحدّثون عن الصورة وحدها إذ يرى كولردج -مثلاً- أن" الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"[10].

وللمجاز "دور فاعل أيضاً في توظيف المعنى، لما لهذه التقنية اللغوية من إمكانيّة عالية على تحقيق هذه الغاية، على الرغم من احتجاب المعنى في المجاز أكثر منه في الحقيقة، وفي اللغة الشعرية دور آخر في توظيف المجاز، لدرجة يرى بعضهم فيها أنّ المعنى يظهر في حال احتجابه ويختفي في حال ظهوره"[11]، فوضوح المعنى بإسناده للحقيقة لا يكون له تأثير على المتلقي، بيد أنّ تقديم المعنى بإسناده للمجاز يكون في حقل دلالي واسع، وما يتذوّقه المتلقي قد يغيب عن خيال المبدع الأول.

وما دام العمل الشعري المستحدث يحيل على بحث داخل اللغة، وجب أن ينبّه إلى أنّ المجاز هو لب العمل الشعري، وإن هدف جميع الأنواع البلاغية هو التوصّل إلى اللغة المجازية، إلى الانحراف باللغة عن استعمالها العادي، وفي سبيل هذا البناء الشعري الجديد نجد أن الشاعر يمنح اللغة أهمية بالغة ولكنّه يتحوّل بها إلى الرسم والتصوير، ثم يتعمّق في معانيها ليصل بها إلى الرمز والإيحاء، فنكون أمام مستويات عالية من أنماط الصورة الشعرية فـ "القصيدة المعاصرة ذات الرؤية الشعرية المتفرّدة والتي صيغت في إطار جديد تعد اللغة من أهم مكوّنات هذا الإطار، فلغة الشعر المعاصر لغة تصويرية، والشاعر المعاصر يُعيد إلى الكلمات قوّة معانيها التصويرية الفطريّة في اللغة، فالكلمات في نشأتها الأولى كانت تدل على صور حسيّة ثم صارت مجرّدة من المحسّات... فالشعر كما قال فولتير (Voltaire): "وضع صورة متألّقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر، ويمكن القول بأنّ اللغة في الشعر المعاصر لغة إشارية إيحائية تحيل المعنى المجرّد إلى كائن مشاهد، واللغة لها نفاذها في الفهم الحقيقي للشعر، حتى لو كانت وحدة اللغة حرفاً أو كلمة أو جملة أو بيتاً أو قصيدة، فلكل وحدة لغويّة دورها في العمل الفني"[12].

نخلص إلى أن المجاز ما استعمله العرب من ألفاظ وعبارات في غير موضعها، وهو مخصوص في اصطلاح البلاغيين بانتقال اللفظ من جهة الحقيقة إلى غيرها، وهو ضروري في النص الشعري، لأنه يكسبه أدبيته وشعريته.

2- أنواع المجاز وعلاقاته في شعر بلقاسم خمار

أ-المجاز المرسل

المجاز المرسل هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعم الكليّة، لأنّ من شأن النعمة أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها[13]، وتسميّته بالمرسل " نابعة من كونه غير مرتبط بقيود، فالإرسال في اللغة: الإطلاق وأرسله أطلقه، ولما كانت الاستعارة مقيّدة ادّعاء أن المشبه به من جنس المشبه كان المجاز المرسل مطلقاً من هذا القيد"[14]، وهو "مغيّر بلاغي يقوم فيه الجزء مقام الكل، أو الكل مقام الجزء، ويقوم فيه الخاص مقام العام، أو العام مقام الخاص"[15]، وليس للمجاز المرسل علاقة بعينها وإنّما له علاقات كثيرة أوصلها السبكي إلى ما يقرب من أربعين علاقة.

والمقصود بعلاقة المجاز المرسل " أن يكون هناك تلازم وترابط يجمع بين المعنيين، ويصوغ استعمال أحدهما موضع الآخر"(16)منها تسمية الشيء باسم ما كان عليه، أو ما يؤول إليه أو تسمية الحال باسم محلّه، أو تسمية الشيء باسم آلته وعلاقات أخرى كثيرة[17].

وقفنا على أعمال بلقاسم خمار❖ الشعرية فوجدنا كثير من علاقات المجاز المرسل منها: علاقة الجزئية، وعلاقة الكلية، وعلاقة الحالية...

أ- 1علاقة الجزئية

وهي تسمية الشيء باسم جزئه، أي أن يذكر الجزء ويراد الكل، ويشترط في الجزء الذي يراد به الكل أن يكون مما جرى العُرف على استعماله في الكل، كما في قوله تعالى: "وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ"[18]، أي صلوا مع المصلين، ونحو قوله: "وَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ"[19]، حقيقته فتحرير عبد مؤمن.

وقد وقفنا على شعر خمار فوجدنا أمثلة متنوّعة لهذه العلاقة، منها قوله[20]:

وَهَل في أرْضِنَا شبرٌ طليقٌ وَهَل في النِيلِ حَق في القنالِ

فَلاَ للعَرَبِ قطرٌ مُستَقِلٌ وَتَرزَخُ في قُيُودِ الاتّكَالِ

فالشاعر في قوله: (هل في أرضنا شبر طليق) مجاز، إذ أطلق لفظ (شبر) وأراد به البلاد كلها، لذلك تكون العلاقة علاقة جزئية[21].

وفي قوله أيضاً[22]:

لَنْ نَسْتَكِينَ وَلَن تَنَامَ عُيُونُنَا حَتَى يُغَادِرَ أَرْضَنَا الدُخَلاَءُ

أراد الشاعر من لفظ (العيون) الشعب الجزائري، حيث أراد منه لا يرضخ ولا يلين وأن لا يستسلم أمام المستعمر الفرنسي، فالشاعر ذكر العيون بدلاً من الشعب الجزائري، فالشاعر أطلق الجزء وأراد الكل، وبذلك تكون العلاقة علاقة جزئية.

وقال أيضاً[23]:

آن أنْ تَخْمَدَ العُرُوقُ التي تَنْبُضُ حِقْداً وخِسَّةً ورَذِيلَةً

أَلْفُ رأسٍ يطيرُ من شَفَةِ الخِنْجَرِ لما تَمُسُ منا جَدِيلَةً

ذكر الشاعر (الرأس) وأراد الجسد كلّه، فاستعاض عن ذكر الأجساد التي تطير رؤوسها بذكر الرؤوس، لأن الرأس جزء من الإنسان، فالعلاقة تكون جزئية.

أ- 2علاقة الكلية

وذلك فيما إذا ذكر الكل وأريد الجزء، نحو قوله تعالى: " يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُم فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ" [24]، أي أناملهم، فأطلق الأصابع الموضوعة للأعضاء المعلومة، وأراد الأنامل، وجعل الأصابع بتمامها في الآذان غير واقع، فهذا التصوير من باب إطلاق لفظ الكل على الجزء، فالمجاز مرسل علاقته الكلية، ومن هذه العلاقة في شعر بلقاسم خمار قوله[25]:

قد غزت أرضكم حضارة خب يا له من مُخادِع فتّان

خلب الناس بالوعود وأغرى زائغ الفكر، شارد الأذهان

ففي قول الشاعر(خلب الناس) مجاز، حيث ذكر الكل(الناس) وأراد الجزء " بعض الناس"، ومن هنا يتّضح لنا أن الشاعر أطلق الكل وأراد به البعض، فالعلاقة إذا علاقة كلية.

أ- 3علاقة السببية

وهي أن يكون المعنى الموضوع له اللفظ المذكور سببًا في المعنى المراد، فيطلق السّبب على المسبب كما في قولهم: (رعينا الغيث)، فالغيث: مجاز مرسل علاقته السببية؛ لأن المعنى الحقيقي للغيث سبب في المعنى المراد الذي هو (النبات)، ومنه تسمية القدرة (يداً) في قوله تعالى: " يَدُ اللهِ فَوْقَ أَيْدِيهِم"[26]، أي قدرته، فإنّ اليد سبب القدرة، ومن أمثلة هذه العلاقة في شعر خمار قوله[27]:

نحنُ مُذْ كُنا مَعَ الإنسانِ قَلباً وَيَداً وَسَيبْقَى نَبْعُ هذا الحبِ مِنّا عَرَبِي

أشار الشاعر في هذا البيت إلى أنّه مع أخيه الإنسان قلباً ويداً، أي حباً وعملاً، فمن شأن القلب الحب ومن شأن اليد القدرة والمساعدة.

أ- 4علاقة المسبَّبية

وهي أن يذكر المسبب ويراد السبب، بأن يكون المعنى الأصلي للفظ المذكور مسببًا عن المعنى المراد. فيطلق المسبب على السبب، من ذلك قول الله تعالى: "هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ آيَاتِهِ وَيُنَزِّلُ لَكُمْ مِّنَ السَّمَاءِ رِزْقًا"[28]، فالمجاز في كلمة (رزقا)، فهي في غير معناها الأصلي، لأنّ الذي ينزل من السماء المطر وليس الرزق، فعبّر عن الرزق بالمطر، لأن الأوّل (الرزق) متسبّب عن الثاني (المطر)، وإنما تكمن بلاغة المجاز في الآية في إبراز قوّة السببية بين الماء والرزق، وفي ذلك إيحاء وتنبيه للمؤمن إلى أن الرزق مصدره السماء، فليطمئن وليمض على النهج المستقيم، فالرزق قد قدّره الله وكفله للجميع؛ لكونه منزّلاً من السماء ولا حجر على فضل الله.

ومن أمثلة العلاقة المسبّبية من شعر خمار قوله[29]:

لبنان لم تعدْ معشوقَةُ القمرِ

وَسَاحِلاً لِلَهوِ وَالطَرَبِ ..

لُبنَانُ، بِرْكَةُ من دمِ

للموتِ، للخَرَابِ للآلامِ

ففي قول الشاعر(بركة من دم) مجاز مرسل إذ ذكر المسبب (الدّم)، وأراد سببه وهو الانفجارات والعمليات الانتحارية التي تفضي إلى قتلى وجرحى، فالأصل أن يذكر المسبب ويترك ذكر السبب، فالصورة هنا مجاز مرسل على علاقة المسبّبية. ويقول أيضاً[30]:

رَمَضَانُ أَدْبَرَ يَهْتَزُ وَاهِياً مَنْزُوفَ الوَرِيد

الوَيْلُ يَعْصِفُ والقُرى غَرْقى في سَيْلٍ صَدِيد

وَمَحَاكِمُ الطُغْيَانِ تَلْهَثُ لهفَةً، هَلْ من مزيد

في كُلِ آونَةِ دَم، وَبِكُلِ نَاحِيَةِ شَهِيد

ففي قوله: " في كل آونة دم " مجاز مرسل إذ ذكر المسبب وأراد

سببه.

أ ـ 5علاقة اعتبار ما يكون

بأن يستعمل اللفظ الذي وضع للمستقبل في الحال، قال تعالى: "إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَيِّتُونَ"[31]، فالمجاز في كلمة (ميّت)، فهي في غير معناها الأصلي، لأن المخاطب بهذا هو النبي، وقد خوطب بلفظ (ميت) وهو لا يزال حياً بالنظر إلى ما سيصير إليه أي باعتبار ما سيكون.

أما مثاله من شعر بلقاسم خمار فيكمن قوله في قصيدة (إلى أمي)[32]:

يا أمْ، يا رمزَ التقدّم والعُلاَ يَا منبعَ الأبْطَالِ وَالأَحْرَارِ

مَاضِيكِ حَاضِرُنَا، وَنَحْنُ فُرُوعُهُ هَلْ فِي فُرُوعِكِ يَانع الأَثْمَارِ

فقول الشاعر (يا منبع الأبطال والأحرار) مجاز مرسل، لأن هؤلاء الأبطال والأحرار لم يلدن بعد، فالحقيقة أن الأم تنجب أولاداً، ومع مرور الزمن يصبح هؤلاء الأبناء أبطالاً وأحراراً، وعلى هذا الأساس فالمجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون.

ويقول أيضاً[33]:

فنحنُ شعبٌ إذا حَلَّ الجفافُ به تَراه يَنبُت أثماراً وأفنَانَا

ففي قول الشاعر (ينبت أثماراً) مجاز مرسل، لأنّ الثمار تأتي مع مرور الوقت، فالشعب يغرس الأشجار لتمنحنا الثمار مع مرور الزمن، وعلى هذا الأساس فالمجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون.

أ ـ 6علاقة الحالية

يطلق لفظ الحال، ويراد به المحل، أي عندما نعبّر بالحال ونريد المكان نفسه، مثل قوله تعالى: " إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ"[34]، فقد استعمل(نعيم) وهو دال على حالهم، ونحاول أن نورد مثالاً لعلاقة الحالية من شعر بلقاسم خمار، يقول الشاعر[35]:

حَيَاتِي انتظارٌ طَويلُ المدَى أحطّم فيه.. شَبابِي سُدَى

فُؤاد حَزين .. وفكْرٌ شرود فَرَاغ .. وليل رَهيبُ الصَدَى

بَدَأتُ انتظَارِي وَقَدْ كُنْتُ طِفْلاً أرَى في ذِرَاعي نَحُولاً مُخلا

أرَى العَجزَ في همسَاتي وفكري ويغمُرني الأهلُ عطفًا وفَضلاَ

يكون المجاز في (ويغمرني الأهل عطفاً وفضلا)، فالمراد بالعطف على الراجح المعاملة الحسنة والطيّبة التي يتلقّاها الشاعر، وذكر الفضل وقصد ما يتفضّل به، وكل ما يقدّم له من طعام وأكل وشرب وما إلى غير ذلك.

أ ـ 7علاقة المحلية

وهي أن يذكر اسم المحلّ ويراد الحالّ به، أي عندما نعبّر بلفظ المحل ونريد الموجود فيه، كما في قوله تعالى: " وَسْئَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ التِي أَقْبَلْنَا فِيهَا" [36]، فالمراد: أهل القرية وأصحاب العير. فسمّى الحال باسم محلّه، ومن هذه العلاقة في شعر خمار قوله[37]:

بلادِي.. وَإن جَارَتْ عَلَيَّ عَزِيزَةٌ وَقَـوْمِي..إن ضَـنُوا عَلَيَّ سَأَغْـفِر

فـ(بلادي) مجاز مرسل علاقته المحلية، لأنّه ذكر البلاد وأراد أهلها فالعلاقة محليّة. وفي العدول عن الحقيقة إلى المجاز إشارة إلى حب الشاعر لبلده وعشقه لأرضها.

وفي قوله أيضاً[38]:

أَخِي أَشْرَقَ النُورُ فِي حَيِّـنَا

وَنَـادَت مَنَـازِلُنا جَمعَنا

فالمراد أهل المنازل وساكنيها، فسمى الحال باسم محلّه مجازاً.

أ ـ 8علاقة المجاورة

وهي أن يعبر عن الشيء باسم ما يجاوره، وذلك إذا كثر اقتران الاسمين ومجاورتهما كثرة تسوغ استعمال أحدهما مكان الآخر، كما في إطلاق لفظ الراوية على المزادة -أي: قربة الماء- في قولنا: (شربنا من الراوية)، والراوية اسم للبعير الذي يحمل عليه الماء، فلما كثرت مجاورة المزادة لظهر الراوية أطلق على المزادة اسم الراوية مجازًا مرسلًا علاقته المجاورة، ومن أمثلة ذلك عند الشاعر بلقاسم خمار، قوله في قصيدة (ذكرى ماي)[39]:

عَبَثاً أُحَاوِلُ أن أَكون مُكرماً بِالـدَمْعِ شَـأْنَ تَـذَلُلِ الضُعَـفَاءِ

فقول الشاعر "مكرماً بالدمع" مجاز مرسل، لأنّه أراد هنا البكاء والحزن على ما حدث في ذلك اليوم المشئوم، فاستعاض الشاعر بذكر الدمع مجاراة للحزن والبكاء والتحسر، على سبيل المجاز وتكون علاقته المجاورة.

ب ـ المجاز العقلي

هو المجاز الذي يجري في الإسناد، وهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له،ويسمى أيضاً بـ (المجاز الإسنادي)و (الإسناد المجازي) و(المجاز الحكمي)، والمجاز العقلي كما عرّفه السكاكي، "هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل إفادة للخلاف لا بوساطة وضع كقولك أنبت الربيع القبل وشفى الطبيب المريض وكسا الخليفة الكعبة وهزم الأمير الجند وبنى الوزير القصر"[40]، ويعرّفه صاحب (التعريفات) بقوله" المجاز العقلي: ويسمى:مجازًا حكيمًا، ومجازًا في الإثبات، وإسنادًا مجازيًا، وهو إسناد الفعل أو معناه إلى ملابس له غير ما هو له، أي غير الملابس الذي ذلك الفعل أو معناه له، يعني غير الفاعل فيما بني للفاعل، وغير المفعول فيما بني للمفعول، بتأول متعلّق بإسناده وحاصله أن تنصب قرينة صارفة للإسناد عن أن يكون إلى ما هو له، كقولنا: في عيشة راضية، فيما بني للفاعل وأسند إلى المفعول به"[41].

يفرّق الخطيب القزويني بين الحقيقة التي هي إسناد الفعل، أو معناه، إلى ملابس له، غير ما هو له بتأوّل، يقول: " وللفعل ملابسات شتى: يلابس الفاعل والمفعول به والمصدر، والزمان والمكان والسبب"[42]، هذه هي أنواع المجاز العقلي، وهذا النوع لا يخرج اللفظ أو الكلم فيه عن استعماله الحقيقي، وإنّما يكون المجاز في الإسناد والأحكام التي تجري على الألفاظ، فتخرج بذلك أحكام الجملة المفاد بها عن مواضعها لضرب من التأوّل[43].

ومن علاقات المجاز التي وظّفها خمار في شعره نذكر ما يلي:

بـ 1علاقة المكانية

وفيها يسند الفعل أو ما في معناه إلى مكان المسند، ومن أمثلة ذلك ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى:"وَعَدَ اللهُ المُؤْمِنينَ والمُؤْمِنَاتِ جَنّاتٍ تَجري مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا"[44]، فالفعل (تجري) أسند لغير فاعله الحقيقي وهو (الأنهار) فالأنهار لا تجري لأنّها أمكنة جامدة، والذي يجري حقيقة هو الماء.

ومن أمثلته في شعر خمار قوله[45]:

غَابَت القَرْيَةُ في دُنْيَا الأَثِير

في سُكُونٍ في ظَلَام في ضَبَاب

كَالعَذَاب

فقوله (غابت القرية) مجاز عقلي، لأنّ القرية لا تغيب فهي مكان جامد غير متحرّك، بل أهلها وسكانها هم من يغيبون، والحقيقة التي سوّغت هذا الإسناد مكانية، والقرينة التي منعت من اعتبار هذا الإسناد الحقيقي، إدراكنا بالعقل أن الغابة لا تغيب وإنّما الذي يغيب هم سكانها.

بـ 2علاقة الزمانية

وفيها يسند الفعل أو ما في معناه إلى مكان المسند إليه، ومن أمثلة ذلك ما ورد في القرآن الكريم، "وَالضُّحَى وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى"[46]، معنى سجى سكن، ولكن الليل لا يسكن، وإنّما تسكن الخليقة فيه.

ومن أمثلته في شعر خمار قوله[47]:

سَكَنَ اللَيْلُ وَمَا نَامَ وَقَـر

وَمَضَى يُرسِل في جَوفِ السَحَر

فجملة (سكن الليل) مجاز عقلي أسند فيه الشاعر الفعل سكن إلى الليل، وهو إسناد للفعل إلى ما هو له، لأن الليل لا يسكن، وإنّما تسكن حركات الناس فيه، فأجرى الشاعر صفة السكون على الليل، لما كان الليل الزمن الذي يقع فيه السكون.

ب ـ 3 علاقة المصدرية

وفيها يسند الوصف إلى الفاعل، أي يستعمل المفعول، والمقصود هو اسم الفاعل، كقوله تعالى: " فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ"[48]، فقد أسند الفعل وهو النفخ إلى المصدر (نفخة) إسناداً مجازياً، ولم يسنده إلى الفاعل الحقيقي وهو النافخ في الصور

ومن أمثلته أيضاً قول أبي فراس الحمداني[49]:

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي، إِذَا جَدَ جِدُّهُمْ" وَفِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ، يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ"

ففي قول الشاعر (جَدّ جِدُّهُمْ) أسند الفعل (جَدّ) إلى مصدره جِدُّهم (الجِدُ)، بينما الذين يجدّون حقيقة هم القوم، ولذا فالفعل أسند إلى غير فاعله الحقيقي مجازاً وعلاقته مصدرية، ومن أمثلته في شعر خمار قوله في قصيدة (اللغز)[50]:

ثَـورةٌ ثَارَتْ فَـهَـزَّت أَضْـلُعِي

حَطَّمَتْنِي وَأَقْضَت مَضْجَعِي

ففي قول الشاعر (ثورة ثارت) مجاز عقلي، لأنّ الفعل أسند لغير فاعله، فالثورة لا تثور، بينما الذين يثورون هم الشعب، فالعلاقة إذن مصدرية.

3ـ الفرق بين المجاز المرسل والاستعارة

1- المجاز المرسل ما كانت علاقته غير المشابهة نحو قوله تعالى: " فَرَجَعْنَاكَ إِلَى أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا"[51]، مجاز مرسل علاقته الجزئية، والاستعارة ما كانت علاقته المشابهة نحو: رأيت زهرة تحملها أمّها، أي: رأيت طفلة كالزهرة تحملها أمّها.

2- المجاز المرسل مطلق لا يقيّد بعلاقة، وإنّما له علاقات كثيرة كما رأينا، أما الاستعارة فهي مقيّدة بعلاقة واحدة وهي المشابهة.

الصورة الاستعارية

لدراسة الصورة الاستعارية في شعر خمار لابد من الإحاطة بتعريفات بسيطة تبيّن لنا ماهية هذا الأسلوب البلاغي المهم، الذي يعدّ معلماً من معالم النص الأدبي الشعري الحديث، وركناً من أركان تحوّل الكلام من حيّز النّفع المباشر إلى حيّز الممارسة الإبداعية المتمثّلة بالصورة الفنية، إذ إن الشاعر يسعى من خلالها إلى بناء صوره الشعرية قوامها انهيار الحواجز القائمة بين الحواس عنده.

يجمع النقاد القدامى والمحدثون على أن الاستعارة أداةً من أدوات تشكيل الصورة الشعرية، وعلى أنّها نوع من أنواع التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، وهي نوع من التشبيه، لأنّ " التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره"[52]، وهي" ليست تشبيهاً مختصراً ولكنّها أبلغ منه"[53].

4ـ الصورة الاستعارية

أـ الاستعارة في التعريف اللغوي

مشتقة من كلمة استعار بمعنى "طَلَبَ العاريّة. واسْتَعارَه الشيءَ واسْتَعارَه مِنْهُ: طَلَبَ مِنْهُ أَن يُعِيرَه إِيّاه"[54]، وفي معناها الاصطلاحي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة

المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه مع قرينة مانعة المعنى الأصلي"[55].

ب- الاستعارة في التعريف الاصطلاحي

إذا أردنا أن نحصل على تعريف للاستعارة مستهدفين بآراء البلاغيين القدامى يطالعنا الجاحظ (255هـ) في محاولته الأولى لتعريف الاستعارة على أنّها " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[56]، فالجاحظ نظر للاستعارة بمعناها العام والشامل ممّا أدى إلى حصول تداخل بين المفاهيم واختلاطها.

ويعرّفها القاضي الجرجاني (392هـ) في محاولة للوصول إلى تعريف وافٍ لها بقوله:" الاستعارةُ ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها"[57]، حيث وضع شروطاً لصحتها فقال:" إنّما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من المشابهة والمقاربة"[58]، أي تنقل العبارة وتجعل في مكان غيرها مع وجود مناسبة بين المستعار والمستعار منه على أساس تقريب الشبه بينهما.

وهي عند السكاكي (626هـ) " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به كما تقول في الحمام أسد وأنت تريد به الشجاع مدعياً أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول إن المنية أنشبت أظفارها وأنت تريد بالمنية السبع بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار"[59]، ولا شك في أنّ السكاكي -هنا- يصف الاستعارة المكنية، من دون أن يذكر الاستعارة التصريحية التي هي مجاز علاقته التشبيه وفيه يحذف المشبّه ويقوم المشبه به مقامه، وانمازت الاستعارة بأن علاقتها المشابهة، ولا يمكن حملها على الحقيقة، كما هو حال الكناية.

وتستند الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني إلى التشبيه وتقع ضمن دائرة المجاز الواسع، يقول متحدّثاً عن أهمّيتهاَ ومزاياها، ملمّحاً إلى دورها في تجسيم المعنوي، وتشخيص المجرّد والمادي: "أنّها تبرز البيان أبداً في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنّك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد...ومن خصائصها...أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ...فإنّك لترى بها الجماد حيّاً ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرْس مبيّنة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة...إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خباياَ العقل، كأنّها وقد جسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[60]، والجرجاني بهذا الموقف يعبّر عن فعالية الاستعارة في الشعر سواءً من حيث المعنى بوجيز اللفظ الموحي، أو في تشخيص المواد الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله، أو في تجسيد المعنى ونقله من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسيّة.

نخلص من التعريفات السابقة إلى أنّ الاستعارة هي اللفظ المستعمل في غير المعنى الموضوع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ونلاحظ من خلال التعريفات السابقة أن الناقد العربي القديم لم يحتفل بنشاطها الجمالي، ولم يتعرّض لعلاقاتها بجماليّات الشعر أو المعنى، ولم يعط اهتماماً كبيراً لفاعلية التركيب أو السّياق أو أثره في قبولها، يقول تامر سلوم: " كان تصوير جماليات الإدراك الاستعاري في تراثنا النقدي لا يخلو من صعوبة، والنظرة الغالبة أنّ الناقد العربي يردّ الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات، ويتّخذ على الدوام موقف (الإيضاح) التعليمي الذي يبرّر اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيراً كيما يقتنع المتلقي بالمدلول"[61]، ويرى بعض البلاغيين المحدثين أنّ هذه الآراء المتضاربة في فهم الاستعارة ليست بذات نفع، ولا جدوى منها في ميدان التذوّق الفني " ولا نرى في هذا النزاع ما يبرّره، وليس وراءه كبير فائدة، وماذا يؤثّر في روعة الاستعارة أو ينقص من جمالها. إنّ سحرها وأثرها في النفوس لن يقل ولن يزول منها تنازع البلاغيون فيها وسواء جعلوها من المجاز العقلي أم من المجاز اللغوي..."[62].

أما حديثنا عن الاستعارة في شعر بلقاسم خمار، فإنّنا نراه قد ضرب لنا بنصيب وافر من هذه الصور البيانية التي جاءت في شعره، فوجد فيها أداةً فنية تبرز أغراض الفكرة المطلوبة،وتكشف عن الجانب الفني الذي يريد أن يتحدّث عنه ويوصله إلى السامع، فكانت الاستعارة وجهاً من وجوه استعمالاته الشعرية لأنه رآها الأقدر على تصوير أحاسيسه بشكل يكشف عن ماهيتها، ويجعلها تفصل ما تنطوي عليه نفسه.

لقد انتشرت الاستعارة في شعر خمار انتشاراً يسمح لنا أن نعدّها سمة فنية تدخل في إعداد الملامح التصويرية التي لا تقل أهمية عن الشبيه، فهي تشكّل ظاهرة واسعة في شعره تجاوزت الصور التشبيهية، وشاعرنا كغيره من الشعراء عوّل على التشكيل الاستعاري للصور بغية تجاوز الحدود الدلالية السطحية وصولاً إلى حالة الغور الدلالي. يقول في (قصيدة حديث الإسلام)[63]:

حَارَبَتْنِي الأَوهَامُ فِي مَوقِعِ الرُوحِ وألقت بِالقَلبِ تَحْتَ السِّنَانِ

وَرَمَتْنِي الأَحْقَادُ مِنْ زَعْمِ شَيْطَانٍ بِعُقْمٍ ...تُرِيدُ هَزَّ كَيَانِي

ففي هذين البيتين أكثر من صورة جزئية استعارية. ففي قوله(حاربتني الأوهام) استعارة مكنية شبه فيها الأوهام بجيش أو عدو، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه -كلمة (حاربتني)- ليجسد الصورة ويؤكّد المعنى ومثل قوله: (ورمتني الأحقاد).

وإذا ما رجعنا إلى مدى شيوع الاستعارة في شعر بلقاسم خمار، فإنّنا نجدها أقل انتشاراً إذا ما قورنت بالتشبيه. والاستعارة عنده

مقصورة في الغالب الأعم على معان عامة وعلى حقائق ثابتة في ذهن الدارس المعاصر.يقول في قصيدة (أنا..لست مجنونا.. ولكن)[64]:

وَتَزحَفُ نَحْوِي العُيُونُ

تُهَدِّدُنِي ...

تُحَاصِرُ بَيتِي ..

فهو هنا يجعل هذه العيون مثل الجيش أو الكتيبة أو ما إلى ذلك. والتفاعل هنا يحدث بين شيئين مختلفين (العيون) و (تزحف). فالطرف الثاني (المشبه به) محذوف، ويوجد ما يدلّ عليه وهو الزحف والتهديد والمحاصرة. وهي أحداث فاعلة ترسم وتحدّد الصورة أكثر، وهنا تكمن أهم أهميّتها.ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال الخطاطة التالية:

تدل سمة الزاوية على تباعد الطرفين (تزحف-ترى). ومعنى ذلك أنّ الانزياح متحقّق بدرجة عالية في هذه الاستعارة بعد أن تقلّصت درجة المشابهة بين الدال والمدلول إلى حدود الانتفاء، الشيء الذي يدفع المتلقي إلى بذل طاقة ذهنية كبيرة قبل أن يصل إلى ما يمكن أن يتيح له الإيحاء (Connotation) المتولّد عن الصورة. فاللغة في الشعر لغة انحرافية أو انزياحية، أي أنّها تنحرف في الشعر عن معناها الشائع في النثر، ولعل هذا ما قصده جون كوهين بقوله:" طبيعة الفارق بين الشعر والنثر لغويّة، أي شكلية، إنّه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشاعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى"[65]. يقول خمار في قصيدة(دموع ومطر)[66]:

صَمتٌ رَهِيبٌ

نَامَ فِي اللَيلِ مَعِي

ثمَ استَفَاقَ فِي الصَبَاحِ

يَرِينُ فَوقَ غُرْفَتِي

يَهْزَأُ مِنْ جِدَارِهَا المَشْدُوه

يَهْزَأُ من سُكُونه

مِن حَيْرَتِي ...

من كُلِ شَيءٍ حَمَلَتْهُ غُرْفَتِي

صَمتٌ رَهِيبٌ

حَامَ حَوْلَ مُقْلَتِي

يصوّر لنا خمار في هذه الأسطر الشعرية الصمتَ على أنّه إنسان ينام معه في الليل ويستفيق في الصباح على سبيل الاستعارة المكنية، فمن خلال هذه الصورة أراد الشاعر أن يبيّن لنا حالة الفراغ التي يعيشها في غربته بعيد عن وطنه وأهله وأحبته.

أما في قصيدة (نداء الإتحاد) فقد طغت الاستعارة المكنية على أغلب أبيات القصيدة، فلا يخلو بيت إلاّ وفيه هذا النوع من أنواع البيان، حيث نجد الشاعر ينادي ويناجي (الليل والبحر والصخر والوحش والطير...) ليرفع عن بلاده كل المآسي والأزمات التي تتخبّط فيها، حيث شبّه كل منها بالإنسان فحذف الإنسان وأبقى على إحدى لوازمه أو أشار إليها وهي السمع، وهي السمع. يقول[67]:

بِلَادِي لَسْتُ أَدري من أُنَادِي لِيَرفَعَ عَنْكِ أَرزَاءَ العَوَادِي

أُنَادِي اللَيلَ والظُلُماتَ لكن نَهارك مِثْلُها جَم السَوَادِ

أُنَادِي البَحرَ والأَمْوَاجَ غَضبَى تُصَارِعُهَا العَواصِف كالأَعَادِي

أُنَادِي الصَخرَ والأَطْوَادَ حَتَى تردد صَيْحَتِي فِي كُلِ وَادِي

أُنَادِي الوَحْشَ من نَمْرٍ ولَيْثٍ وَكُلَ مكَشِرُ الأَنْيَابِ بَادِي

ويقول في قصيدة (محال)[68]:

تَبَسَمَ فَصلُ الخَرِيفِ

وَأَنْجَبَ حَقْلًا

جَمِيلَ الظِلَال

ونجد الشاعر في هذه الأسطر يصور لنا كيف أن الخريف يبتسم وينجب وهما صفتان من صفات الإنسان، حيث شبه الخريف بالإنسان، فحذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بأحد لوازمه، وهو التبسم والإنجاب على سبيل الاستعارة المكنية، وهي صورة غاية في الجمال والروعة استطاع الشاعر من خلالها أن يجعلنا نتصور ونتخيل كيف أن الخريف يبتسم أو ينجب.

ونجد استعارة مكنية أيضا في قصيدة (العجب)، حيث يقول فيها[69]:

مَنَحَنَا البَرِيَّة رُوحًا، وَفِكرًا وَهَبَنَا المَشَاعِرَ سِحْرَ البَيَانِ

فالشاعر صوّر وشبّه الروح والفكر بالشيء المادي الذي يمنح صورة استعارية جسّد فيها المعنوي بالملموس والمادي قصد إظهار فضائل العروبة على العالمين في ظل الروح والفكر معاً، وتجسّد هذه الصورة ما يسميه النقاد بـ (تراسل الحواس) حيث يجعل المسموع ما من شأنه أن يتّخذ للملموس والعكس كما أنه يستخدم الشيء المرئي الذي لا يمكن أن يكون ملموسا فيحوّله لنا في صورة حسيّة يمكن مشاهدتها ولمسها.

وفي القصيدة نفسها يقول[70]:

فَلَانَت عَزِيمَتُهَا وَانْتَكَسْنَا وَصِرْنَا مِنَ المَجْدِ فِي فِعْلِ كَانَ

في هذه الصورة استعارة مكنية حيث شبه فيها الشاعر العزيمة بالحديد و رمز أو كنى عنه بأحد لوازمه وهي الليونة، فالحديد هو الذي يلين عندما تفقد ذراته تماسكها فتتباعد مؤثرات خربت صلابته، وهي صورة تجسّم بالفعل حالة التدهور والانحطاط والإحباط الذي جاء على نفوس العرب، فأصبحوا أمام الأمم الأخرى مطأطئي الرؤوس منتكسي الهامات.

ونجد في قصيدة (أوجاع الحلم...القربان) يقول وهو يتحدّث فيها عن الوطن[71]:

يا بَلَدي

يَا وَطَنَ الحيرَة ... والمُتَنَاقِض... والأحْزَانِ!..

فحلم الشاعر الذي يريد تحقيقه هو الوطن في قمّة المجد، هذا الوطن أعطي قرباناً للغرب، وإذا ما تطرقنا إلى بعض الأمثلة عن الاستعارة التصريحية نجده في قصيدة (أوجاع الحلم القربان) يقول[72]:

قَالُوا... حَسَدُوك

رَشَقُوك بِرَمشَة عَيْن...

لَمْ تَرْحَم... حَتَّى الصِّبيَان..

فَاكْتَظَت بِالأَشْبَاحِ مَلَاعِبهم...

وَتَفَشَّى فِيكِ الفَقْر ..

العُهر... الغَدر!..

لَمْ يَبْقَ لذكرك من أفعالك...

إلَا الفعل النَاقِص...

" كان"... !؟

صرّح بالمشبه به وهي العين الحاسدة التي لا ترحم، فكان الحلم العربي انتكس من قوّة شر هذه العين الحاسدة التي لم تعتق حتى الصبيان والأطفال، فلم يتمتعوا باللعب الذي هو حق من حقوقهم، فتدهورت الأوضاع وازدادت سوءاً فنسينا حلمنا وتخلّينا عنه.

يقول أدونيس" اللغة المجازية درجات أرقاها الاستعارة"[73]، ويرد جون كوهين بقوله: "ليست الاستعارة مجرّد تغيير في المعنى، بل إنّها مسخ هذا المعنى، إنّ الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث اللغة"[74]، فالاستعارة لا تكتفي بالعمل على تغيير المعنى والحد من مباشرته، وإنّما تتعدّى ذلك إلى تعميق الانفعال أو توجيه وجهة مغايرة عما هو منتظر.وهنا تكمن الاستعارة الناجحة في القول الشعري على نحو ما عبّر عنه جان كوهين بقوله: " إنّ الاستعارة الشعرية ليست مجرّد تغيير في المعنى، إنّها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية"[75]، ويقول عبد الفتاح صالح: " إنّ جمال الاستعارة في خفائها ودقّتها، ومدى ما تقدّمه من خدمة ضمن السياق الذي ترد فيه، ومقدار ما تبعثه في النفس من لذة وقوّة تخيل وتصور"[76].

وعلى سبيل الاستعارة التصريحية يقول خمار في قصيدة (الجريمة) التي نظمها مباشرة بعد اغتيال الزعيم النقابي التونسي(فرحات حشاد)[77]:

"فَرحَات" مَن خَدمَ البِلَادَ بِجُهْدِه يَمضِي اغْتِبَاطاً غيلة، متَحطِّمَا

سَعَت الوُحُوشُ الضَّارِيَاتُ بِغَدْرِهَا لِجَرِيمَةٍ كَانت حُسَاماً حَاسِمَا

فجملة(الوحوش الضاريات) في البيت الثاني استعارة تصريحية، إذ شبّه الشاعر مدبّري الاغتيال بالوحوش الضارية، فذكر المشبه به صريحاً، وحذف المشبه، وأبقى على قرينة مانعة من ذكر المعنى الأصلي وهي عبارة (بغدرها) و(جريمة)على سبيل الاستعارة التصريحية.

خاتمة

بعد الانتهاء من هذه الدراسة وبتوفيق من الله ثم العمل الدؤوب، توصّل البحث إلى جملة من النتائج نجملها فيما يأتي:

- استخدم الشاعر أنماطاً من الصور المجازية، والتي توقّفنا عندها بالدراسة والتحليل، وإن كانت معظم هذه الصور البلاغية تقوم في الغالب على المجاز بقسميه المرسل والعقلي والاستعارة، ذلك لأنّه شاعر ينتمي إلى المدرسة الكلاسيكية في شعرنا العربي، تلك المدرسة التي يكثر أصحابها من استخدام هذا النوع من الصور- بالإضافة إلى التشبيه والكناية- جرياً وراء الاقتداء بنماذج الشعر التقليدي الذي عرفه شعراء مدرسة الإحياء في بداية عصر النهضة الحديثة في مصر على يد الشاعر محمود سامي البارودي ومن سلك مسلكه من الشعراء[78]، ويرجع عبد الله الركيبي النظرة التقليدية للأدب والشعر في تلك الفترة "إلى ارتباط الشعراء الجزائريين بالحركة الدينية الإصلاحية في الجزائر، وهي حركة سلفية بمعنى الكلمة في الدين أو في الأدب، في السياسة أو في الأخلاق، وقد تركت طابعها وبصماتها على الأدباء والشعراء. كذلك فإنّ ثقافة هؤلاء في معظمها ثقافة تقليدية تستوحي صورها من الأدب العربي القديم"[79].

هذه باختصار أهم الأسباب التي وجّهت القصيدة لدى الشاعر بلقاسم خمار في نحوها ومحاكاتها للقصيدة التقليدية لا من حيث الشكل والبناء فقط، بل من خلال الصور الشعرية التي لم تتّسع للتجديد من حيث الدلالة والإيحاء.

- أفاد المجاز المرسل في شعر بلقاسم خمار في تأدية المعنى المقصود بإيجاز، مع المهارة في تخيّر العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، بحيث يكون المجاز مصوّراً للمعنى المقصود خير تصوير، كما في إطلاق اليد على القدرة، وإذا دقّقنا النظر رأينا

أنّ أغلب ضروب المجاز المرسل لا تخلو من مبالغات بديعية، ذات أثر في جعل باب الاتساع رائعاً خلاباً، فإنّ لإطلاق الكل على الجزء مبالغة، ومثله إطلاق الجزء وإرادة الكل، وعلى كل فإنّ للقرينة الدور البارز في استخراج علاقات المجاز المرسل.

- أما المجاز العقلي فقد كان نصيبه في شعر خمار شاهداً، يشير جميعه إلى أنّه يستمد مقوّماته الأساسية من الجملة، ويعتمد على ركنيين أساسيين هما: القرينة الدالة على أنّ في الجملة مجازاً، والعلاقة التي تسوغ ذلك المجاز في العقل والذوق، وهو ضرب من التوسّع في اللغة وفن من فنون الإيجاز والمبالغة في القول، يؤدّي المعنى بطرق مختلفة.

- إنّ النماذج التي اخترناها من شعر خمار في التصوير الاستعاري تمثّل مظهراً من مظاهر التعبير عن أفكاره وترجمة لخياله، أتى بها للتنفيس عما يختلج في صدره، فجاءت صوره الاستعارية حاملة لإيحاءات، ومرآة عاكسة لأفكاره ومشاعره.

الهوامش

1- ينظر: وحيد صبحي كَبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ -دراسة- منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 (دط)، ص 26.

2- ينظر: يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، ج1، مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية، 1914، (دط)، ص 75.

3- السيوطي عبد الرحمان بن أبي بكر، المزهر في علوم وأنواعها، ج1، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ط1، ص 286.

4- الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت1987، ط4، ص 870.

5- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، في علم البيان، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، 2001، بيروت، لبنان، ط1، ص 351.

6- المصدر نفسه، ص 351.

7- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ص 74.

8- ينظر: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القايدي، بيروت، 1980، ص 360.

9- محمد زغلول سلام، النقد العربي الحديث، المكتبة الانجلو- مصرية، مصر، 1964، ط1، ص 66.

10- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوتي،1961، (دط)، ص 59.

11- شامل عبيد درع الجميلي، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665هـ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد: 9، العدد: 2، العراق،سنة 2014، ص 82.

12- الكتاني، محمد، الصراع بين القديم والجديد، ج2، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ط1، ص 996.

13- ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، ص 130.

14- محمد حسين صغير، أصول البيان العربي، الشؤون الثقافية العامة، (دط) ، (دت)، العراق، ص50.

15- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (دط)، 1996، تونس، ص 311.

16- بسيوني عبد الفتاح، علم البيان، مطبعة السعادة، (دط)، 1987، مصر، ص 144.

17- ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 205-210.

* هو شاعر جزائري، ابن مدينة الزيبان، ولد ببسكرة (الجزائر)، سنة 1931، تلقى تعليمه الحر بها، ثم تابعه بقسنطينة (بمعهد عبد الحميد ابن باديس)، فنال الإعدادية، أما المرحلة الثانوية فقد أتمّها في مدينة حلب (سوريا) بدار المعلمين الابتدائية، بعدها انتسب إلى جامعة دمشق وتخرج منها حاملاً الإجازة من كليّة الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس، عمل في الصحافة مسؤولاً بمكتب جبهة التحرير الوطني بدمشق، كما عمل الشاعر في حقل التعليم بسوريا لأربع سنوات، ثم في مؤسّسة الوحدة للصحافة بدمشق محرّراً مدّة سنتين، ثم مستشاراً بوزارة الشباب الجزائرية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديراً ومسؤولاً عن مجلة ألوان، ومستشاراً ثقافياً وعضواً بجمعية الشعر بالجزائر.

18- سورة البقرة، الآية: 43.

19- سورة النساء، الآية: 92.

20- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، (دط)، ص 107.

21- ربيع بن مخلوف، التعبير المجازي في ديوان إرهاصات سرابية لأبي القاسم خمار دراسة بلاغية أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2010-2012، ص 121.

22- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 481.

23- المصدر نفسه، ص 220.

24- سورة البقرة، الآية: 19.

25- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص138-137.

26- سورة الفتح، الآية: 48.

27- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 161.

28- سورة غافر الآية: 13.

29- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 43.

30- المصدر نفسه، ص 210-211.

31- سورة الزمر، الآية: 30.

32- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، 144.

33- المصدر نفسه، ص 711.

34- سورةالانفطار، الآية: 13.

35- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص -75 76.

36- سورة يوسف، الآية: 82.

37- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)،ج2، ص 355.

38- المصدر نفسه، ج1، ص 353.

39- المصدر نفسه، ص 88.

40- السكاكي، مفتاح العلوم، ص 393.

41- الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ط1، ص 203-204.

42- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 86.

43- ينظر:عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ط3، 1992، ص 294، وينظر: أسرار البلاغة، ص 385.

44- سورة التوبة، الآية: 72.

45- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 51.

46- سورة الضحى، الآية 1-2.

47- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 51.

48- سورة الحاقة، الآية: 13.

49- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح خليل الدَوْيهي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1994، ص 165.

50- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 55.

51- سورة طه، الآية: 40.

52- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.

53- حسين علي العميدي، بلاغة الأسلوب، مؤسسة الكتاب العربي للطباعة

والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ، ص 77.

54- ابن منظور، لسان العرب، المجلد4، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ، (دط)، ص 618.

55- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، 2008، (دط)، ص 258.

56- الجاحظ أبو عثمان بن عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،1423هـ، (دط)، ص، 142.

57- الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (دت)، (دط)، ص 41.

58- المصدر نفسه، ص 429.

59- السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ط2، ص 369.

60- المصدر نفسه، ص 39-40.

61- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، 1983، ط1، ص 274.

62- عبد الجبار داود البصري، الجديد في موضوع الصورة الأدبية، مجلة الأقلام، العدد رقم 12، العراق،1 ديسمبر 1966، ص 171-172.

63- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 130.

64- المصدر نفسه، ج2، ص 703.

65- كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص 191.

66- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 255.

67- المصدر نفسه، ص 415-416.

68- المصدر نفسه، ص 292-293.

69- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 272.

70- المصدر نفسه، ص 272.

71- المصدر نفسه، ص 277.

72-محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 281-282.

73- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، 1989، بيروت، ص 47.

74- كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 214.

75- المرجع نفسه، ص 205.

76- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد، دار الفكر، للنشر والتوزيع، 1983، (دط)، الأردن، ص 61.

77- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 47.

78- ينظر: علي حوم، الإبداع الشعري في أسيوط نماذج ودراسات نقدية، فرع ثقافة أسيوط، مصر، 2000، (دط)، ص 33.

79- عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، 1970، (دط)، ص 147.

ـ القرآن الكريم برواية حفص

المصادر والمراجع

1- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (دط)، 1996، تونس.

2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت.

3- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، 1989، بيروت.

4- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.

5- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوتي،1961، (دط).

6- بسيوني عبد الفتاح، علم البيان، مطبعة السعادة، (دط)، 1987، مصر.

7- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، 1983، ط1.

8- الجاحظ أبو عثمان بن عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،1423هـ، (دط).

9- الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (دت)، (دط).

10- الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت1987، ط4.

11- حسين علي العميدي، بلاغة الأسلوب، مؤسسة الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ.

12- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3.

13- ربيع بن مخلوف، التعبير المجازي في ديوان إرهاصات سرابية لأبي القاسم خمار دراسة بلاغية أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2010-2012.

14- السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ط2.

15- السيوطي عبد الرحمان بن أبي بكر، المزهر في علوم وأنواعها، ج1، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ط1.

16- شامل عبيد درع الجميلي، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665هـ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد: 9، العدد: 2، العراق، سنة 2014.

17- الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

18- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القايدي، بيروت، 1980.

19- عبد الجبار داود البصري، الجديد في موضوع الصورة الأدبية، مجلة الأقلام، العدد رقم 12، العراق،1 ديسمبر 1966.

20- عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، في علم البيان، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، 2001، بيروت،لبنان، ط1.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ط3.

21- عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، 1970، (دط).

22- علي حوم، الإبداع الشعري في أسيوط نماذج ودراسات نقدية، فرع ثقافة أسيوط، مصر، 2000، (دط).

23- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح خليل الدَوْيهي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان.

24- الكتاني، محمد، الصراع بين القديم والجديد، ج2، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ط1.

25- كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986.

26- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1/ج2، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، (دط).

27- محمد حسين صغير، أصول البيان العربي، الشؤون الثقافية العامة، (دط) ، (دت)، العراق.

28- محمد زغلول سلام، النقد العربي الحديث، المكتبة الانجلو- مصرية، مصر، 1964، ط1.

29- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ، (دط).

30- وحيد صبحي كَبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ -دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 (دط).

31- يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، ج1، مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية، 1914، (دط).