الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الصورة الفنية
في شعر "محمد بلقاسم خمار"

أطروحة مقدمة لنيل درجة "دكتوراه العلوم" في اللغة والأدب العربي

تخصص: لغة.

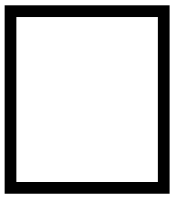
إعداد الطالب: عبد القادر علي زروقي

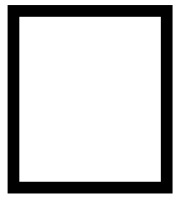
إشراف الأستاذ الدكتور: محمد عباس

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
محمد زمري	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
محمد عباس	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً
عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً
فاطمة صغير	أستاذة محاضرة "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضواً
مصرني أمين	أستاذ محاضر"أ"	المدرسة العليا للأساتذة وهران	عضواً
بغداد عبد الرحمان	أستاذ محاضر"أ"	المركز الجامعي مغنية	عضواً

السنة الجامعية: 1438- 1439 هـ
2017 - 2018 م

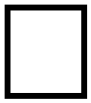




بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ وَكَانَ

فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴿١١٣﴾﴾



صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلْعَظِيمُ

[النساء: 113]

قال الشاعر:

إِنْ تَجِد عَيْباً فَسُدِّ الخَلَلاَ

جَلَّ مَنْ لاَ عَيْبَ فِيهِ وَعلاَ

ابن الوردي

إهـــــــــــــــداء

إلى روح والدي الكريم رحمه الله

حباً له وتقديراً لفضله وإخلاصاً لوصيّته

إلـى أمـي حـناناً وبـراً

أهدي هذا العمل المتواضع

عـبـد الـقـادر.

شكـــــــــــر وتقديـــــــــــر

أشكر الله سبحانه وتعالى الذي ألهمني الطموح وسدّد خطاي

وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور "**محمد عباس**" الذي أشرف على هذا العمل ولم يبخل عليّ بجهد أو نصيحة وكان مثالاً للعالم المتواضع.

كما أشكر الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة، ولا يفوتني أن أشكر **زوجتي وابنتي آلاء** اللتين سرقت من وقتهما لإنهاء بحثي، كما أشكر **أخي أحمد** الذي كان وما يزال خير موجّه لي، وخير مرجع ألوذ به حين الحاجة، ولا أنسى كل الأساتذة الأفاضل وزملائي في وحدة البحث اللساني وقضايا اللغة العربية بورقلة، وكل من وقف معي دأباً وأعانني بالكتاب والكلمة.

مـــــقـــــد مـــــة

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على أفصح العرب لساناً، وأحلاهم منطقاً وبياناً سيدنا محمد بن عبد الله وعلى آله الطيبين الطاهرين وأصحابه أجمعين.

وبعد:

فإنّ الصورة الفنية تشكّل ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، وعنصراً مهمّاً من عناصر البناء الشعري، لذلك فقد حظيت باهتمام الشعراء والنقاد في مختلف العصور بما لم تحظ به أي قضية من قضايا الشعر، كاللغة والإيقاع والتجربة... فلا يكاد يخلو كتاب في دراسة الشعر أو الأدب أو النقد من الحديث عن مفهومها وتجلياتها، وإن تعدّدت وجهات نظر النقاد حولها تبقى عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة وجزءاً فاعلاً في عملية الإبداع، لكونها تبثّ الحياة والحركة في الشعر، وهي من أبرز الوسائل الفنية في نقل التجربة الشعرية، وبالصورة تظهر مهارة الشاعر وتبرز شاعريته في تكوين الاستجابة والتأثير، وهي أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى تعدّ مقياساً فنياً وشخصياً للمبدع الذي أنتجها.

وبناءً على ما تقدّم آثرت أن يكون موضوع بحثي منصبًا على دراسة الصورة الفنية دراسة وتحليلاً لدى شاعر من شعراء الجزائر الذين عُرفوا بغزارة نتاجهم الشعري، الذي يمتدّ من زمن الخمسينيات إلى الزمن الحاضر، كما عرف هذا الشاعر بنضاله ووطنيّته وببعده الإنساني الواسع طيلة مشواره الإبداعي، والشاعر هو (محمد بلقاسم خمار)، ومن هنا تحدّدت رغبتي في تناول شعره، فأخذت موضوع الصورة الفنية أداة للولوج إلى أعماله كي يتسنّى لي معرفة جماليات نصوصه الشعرية، وطرق توظيفها، ووسمت بحثي بـ(**الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار**) آملاً أن أحقق إضافة جديدة في مقاربة التجربة الفنية لدى هذا الشاعر.

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على مدى قدرة الشاعر الإبداعية على التعبير عن المحاور الرئيسة لأفكاره ورؤيته الشعرية، كما أنّها تهدف إلى إبراز علم من أعلام الشعراء الجزائريين المعاصرين وإخراجه إلى القراء، هذا بالكشف عما يحمله شعره من فن وجمال، وبالتالي فهي تطمح إلى المساهمة في إغناء الأدب الجزائري بمثل هذه الدراسات النقدية التي

صرنا بأمس الحاجة إليها اليوم أكثر مما مضى خصوصاً في هذا الزمن الشحيح الذي أصبح يعرف إجحافاً كبيراً في مساءلة النصوص الإبداعية سواء أكانت شعراً أم نثراً، ولا أدّعي لنفسي قصب السبق في مناولة نصوص الشاعر محمد بلقاسم خمار بل وجدت دراسات خاضت في أعماله الشعرية بالبحث والدراسة من جوانب مختلفة نذكر منها ما يلي:

(بلقاسم خمار حياته وشعره)موضوع مقدم لنيل دبلوم الدراسات المعمّقة قدّمه رابح بلهوان بجامعة قسنطينة سنة 1979، ومذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير قدمها الطالب ربيع بن مخلوف سنة 2010 بعنوان: (التعبير المجازي في ديوان إرهاصات سرابية)، وأخرى تحت عنوان: التناص في شعر محمد بلقاسم خمار لرمضان مسعودي سنة 2010، وشعرية الخطاب الثوري عند محمد بلقاسم خمار لحبيب دحو نعيمة سنة 2012، وأطروحة دكتوراه للطالبة جحيقة بسوف بعنوان (قصائد الشاعر الجزائري محمد بلقاسم خمار 1953-1962 مقاربة أسلوبية)، غير أن هؤلاء الباحثين لم يتعرّضوا لدراسة الصورة الفنية وما تحمل من المعاني والمشاعر لديه في مؤلّف مستقل، فلم تجر دراسة مستقلّة قائمة بذاتها حتى الآن في شعر خمار من منظور توظيف الصورة الفنية ومجالاتها، إلاّ ما وجدناه في دراسة عبد المجيد دقياني وهي عبارة عن أطروحة دكتوراه بعنوان (البناء الفني في شعر بلقاسم خمار) التي تطرّق في ثناياها إلى الصورة الشعرية، لكن تناوله لها جاء في جزء ضيّق من البحث.

أما فيما يخص الأسباب التي دفعت بي إلى الخوض في غمار موضوع الدراسة، منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، ولعلي أذكر منها ما يلي:

اهتمامي بالشعر عامة وتذوّقه وانكبابي على قراءة الشعر الجزائري خاصة، جعلني أحظى على مدوّنة من الشعر الحديث فوقع اختياري على شعر بلقاسم خمار، وإذ أنّني قرأت الكثير من ديوانه فرأيته الخيار الوحيد دون صنوف الكتابات الشعرية الجزائرية الأخرى التي لا تقلّ عن ذلك أهمية في زحمها البلاغي والشعري، ومن خلال قراءتي واستطلاعي لشعر بلقاسم خمار في هذا المجال من الدراسة وجدته لم يحظ بالدرس والتحليل الكافيين فهو لا يزال بكراً للبحث والدراسة، فمن هذا المنطلق كان التفكير في سدّ شيء من هذا النقص في أدبنا.

تعود قصّة معرفتي بالشاعر من خلال قراءتي المستمرة لأعماله الشعرية عندما كنت موظّفاً بالمكتبة البلدية آن ذاك، ومع مرور الأيام والأزمنة ازددت قرباً من الشاعر فوجدته يملك نَفَساً طويلاً في ميدان الكتابة شعراً ونثراً، ووجدته أيضاً شاعراً متميّزاً عايش مرحلتين كاملتين من مراحل تاريخ الجزائر الحديث، وهما مرحلتا: الثورة والاستقلال، وكذا اتّصاله المبكّر بالمشرق، فكل هذه السنوات كانت مليئة بالإبداع الشعري لديه، إذ عبّر فيها عن كل مرحلة من المراحل خصوصاً عندما كان يصوّر معاناة الشعب الجزائري وهو يئن تحت وطأة الاستعمار، زيادة على ذلك أنّ الشاعر يكتب بالطريقتين القديمة والحديثة، فكل هذه الأمور مجتمعة حبّبت إليّ شعر خمار وجعلتني أفكر في أن أفرد له دراسة أكاديمية وكنت أفكّر دوماً في الأداة التي سألج بها إلى شعره لأسبر أغواره، وأكتشف جمالياته، وبعد التفكير والتشاور مع بعض الأساتذة الأفاضل، وقفت على موضوع الصورة الفنية في شعره.

ومن الأسباب التي دفعتني أيضاً إلى اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في تزويد المكتبة الأدبية التي تشكو قلّة المراجع خصوصاً في الشعر الجزائري الحديث ولاسيما شعر محمد بلقاسم خمار الذي لم يأخذ حقّه من الدراسة والبحث، ومن دوافع الاختيار أيضاً عدم وجود دراسة سابقة تناولت موضوع الصورة الفنية في شعره تناولاً شاملاً، على الرغم من أن الشاعر من رواد الشعر الجزائري المعاصر وواحد من الشعراء المخضرمين.

يحاول البحث دراسة الصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار من خلال طريقة تشكّلها، ودراسة باعثها ومادتها وغرضها ونسيجها وما تخفيه وتظهره من معنى وجمالية في الجملة فالتركيب فالقصيدة الكاملة، وذلك من خلال بسط مفهوم الصورة الجزئية المفردة والصورة المركبة المتولّدة، ثم اكتمال صور القصيدة في لوحة فنية متكاملة تصنع هدفاً يرجوه الشاعر لنصه، وإذا كان ذلك أو بعضه في شعر خمار كان لابد من وقفة متأنّية نسبر فيها أغوار شعره لنعرف كيف صوّر تلك المواقف وكيف برزت شخصيته من خلال شعره، ويبدو لنا أن الإشكال الذي ينبغي أن يعالج هنا، هل كان للتجربة الشعرية لدى بلقاسم خمار دور في بلورة التصوير الفني لديه وبالتالي جعله يرتقي إلى أسمى مراتب الفن؟ وهل قامت بدورها الإيجابي في بناء القصيدة فنياً أم أنّها اكتفت معظم شواهدها بحضور شعري عابر؟ وإلى أي مدى أسهمت في تجسيد رؤيته المعاصرة بالقدرة والإتقان؟

وكان المنهج الذي اعتمدته في دراسة الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار هو المنهج الفني الذي يعتمد استقراء النصوص الشعرية، والقيام بتحليلها، من أجل الخروج منها بالنتائج التي تبرز من خلال الدراسة والتحليل،ولكن هذا لم يمنعني من الاستعانة بمناهج أخرى، إذ استفدت من بعض آليات التحليل البنيوي والسّميائي الذي يعمل على دراسة العلامة داخل نظام بنيوي تحكمه العلاقات والسّياقات، فالصورة من هذا المنطق عبارة عن بنية أو تركيب لغوي، كما استفدت كذلك من بعض آليات القراءة والتأويل التي ساعدتني على قراءة نص خمار، خصوصاً إذا أقررنا أنّ دلالات النص مفتوحة تختزن في أعماقها كثيراً من المعاني و الدلالات التي لا تظهر من أول وهلة. إن الغاية من تحقيق الأهداف والتعامل مع النص من جميع نواحيه اقتضى منا عدم التقيّد بمنهج معين، فكان همّي الكبير أن أتقرّب إلى النص مباشرة، أتلمّسه وأتحسّسه محاولاً التسلّل إلى أعماقه لأجل الوصول إلى جمالياته وإدراك دلالاته.

وقد تأسّس البحث على خطة شملت: مقدمةً وستةَ فصول وخاتمة.

حيث ضم الفصل الأول مدخلاً تمهيدياً خصصته لمفهوم الصورة الفنية من حيث اللغة والاصطلاح، وكذا مفهومها عند النقاد القدامى والمحدثين، في محاولة لاستنتاج مفهوم نظري يساعد في سبر معالم الصورة الفنية عند خمار، كما تطرّقت في هذا الفصل إلى الفرق بين نظرة القدماء ونظرة المحدثين للصورة، ثم عرجت إلى مفهوم الصورة الفنية في فكر المذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية وبرناسية.

وحمل الفصل الثاني عنوان مصادر الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار، حيث تطرقنا فيه إلى أهم الينابيع التي استقى منها خمار صوره بدءًا بالموروث الديني والأدبي، ثم الطبيعية والتناص التاريخي.

أما الفصل الثالث فتناولت فيه الأشكال البيانية للصورة الفنية، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وبيّنت كيف استعمل الشاعر التشبيه ليعبّر به عن تجربته الشعرية التي ولّدتها عاطفته وغذّاها خياله، كما بّينت الاستعارة والكناية والمجاز، وكيف ارتاحت نفسه إلى الاستعارة التشخيصية لحرصه على إيصال دفقاته الشعورية بحيوية وتأثير.

أما الفصل الرابع فبحث في أنواع الصور الحسية في شعر بلقاسم خمار، وهي التي لها علاقة بالحواس، كالصورة البصرية والسمعية والذوقية ... ولم يغفل البحث الصورةَ الذهنيةَ، والصورة اللونية ودلالتها.

وحمل الفصل الخامس عنوان الصورة الرمزية والأسطورية، ذكرت فيه أهم الرموز والأساطير التي تخلّلت نصوص الشاعر بالدراسة والتحليل من خلال الشواهد المناسبة.

وجاء الفصل السادس والأخير من هذه الدراسة، متناولاً الصورة الإيقاعية التي درست فيها الإيقاع بقسميه الخارجي والداخلي.

كما أعقبنا هذه الفصول – أيضاً– بخاتمة بيّنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها من خلال الدراسة، وكذلك بقائمة تضمّنت المصادر والمراجع التي اعتمدها البحث.

وأفاد البحث من مجموعة كبيرة من الدراسات التي تتّصل اتّصالاً مباشراً بطبيعة الموضوع قيد البحث، والتي كان على رأسها الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر (مدونة البحث) وبعض الدراسات النقدية التي تناولت شعره بالنقد والتحليل، فضلاً عن تلك التي تناولت قضايا الشعر عموماً والصورة الشعرية خصوصاً، كما اعتمدت في دراستي هذه على أهم معطيات النقد الحديث فيما يخص قضية الصورة من غير أن نغفل مصادر النقد العربي القديم بما تحمله من مادة غنيّة ثرية بمحتواها تقدّمت في بعضها على ما جاء به كبار النقاد المعاصرين، كما استعنت بالكثير من المصادر والمراجع ودراسات بعض الأساتذة التي ألقت الضوء على المواضيع التي جرت عليها الدراسة، ولا يعني عدم ذكرها هنا التقليل من قيمتها العلمية، إذ سيجدها القارئ في ثنايا الدراسة وفي قائمة المصادر والمراجع.

وفيما يخص الصعوبات التي واجهتني خلال رحلتي البحثية هذه فإني أقول إنّه لا يخلو بحث أكاديمي من صعوبات على صعيد المادة وجمعها، فمهما توفّرت لي الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد بلقاسم خمار في جزئيها الأوّل والثاني، والتي قامت وزارة الثقافة الجزائرية بطبعهما –وهي مشكورة على ذلك– إلاّ أن هذه الأعمال اعترتها أخطاء مطبعية كثيرة، مما استدعى بي كل مرّة بالعودة والبحث مجدّداً عن دواوين الشاعر لأجل تصحيح الأخطاء

وإدراك اللبس، فهي صعوبات لا بد من معاناتها من أجل الوصول إلى معرفة حقيقة الشاعر ومراميه.

وفي الأخير أشكر كل من مدّ لي يد المساعدة لإتمام كتابة هذا الموضوع الذي لا يدعي الكمال، إلاّ أنّه عمل متواضع أرجو أن يلقى قبولاً وسعة صدر عند المتلقين، ورضا أساتذتي المحترمين، خاصة أعضاء لجنة المناقشة.

ومما لا بد من الحديث عنه، هو أنّ هذا العمل ما كان له أن يرى النور، لولا فضل الله (سبحانه وتعالى) عليّ، وكذلك أن هيّأ لي أستاذاً قديراً، عرف بغزارة علمه منذ عقود من الزمن، وهو أستاذي الدكتور "محمد عباس"–حفظه الله– فقد رافقني في رحلتي مع البحث، وفي كل خطوة كنت أخطوها، والذي كان لملاحظاته العلمية، وتوجيهاته المنهجية وآرائه السديدة، الأثر البالغ في إنجاز هذا العمل، وظهوره بهذه الصورة التي هو عليها، فله مني المودّة الكثيرة، والشكر العظيم، داعياً الله (سبحانه وتعالى) أن يتم عليه بدوام الصحة والعافية.

وأخيراً وليس آخراً، أقول: إنّ ما جئت به في هذه الدراسة، لا أدّعي فيه الكمال، لأنّ الكمال لله (سبحانه وتعالى) وحده، ولكن حسبي أنّني بذلت فيه قصارى جهدي، فإن أصبت في أكثره، فمن عند الله، وإن أخطأت في بعضه، فمن عند نفسي، والله من وراء القصد.

علي زروقي عبد القادر

ورقلة في: 2017/10/01.

الـــفـــصـــل الأول:

مفهوم الصورة الفنية عند النقاد القدماء و المحدثين

أوّلاً: مـفـهـوم الصـورة الـفـنية لـغـة و اصـطـلاحاً

ثانياً: مفهـوم الصـورة عـنـد النقـاد القدمـاء والمحـدثيـن

ثالثاً: مبـدأ الغـموض فـي الـصـورة الـشـعـرية

رابعاً: الصـورة الـفـنيـة في فـكـر الـمـذاهـب الأدبـيـة

خامساً: الصـورة الفنية في الشـعر الجزائري الحـديـث

تمهيد:

تعدّ الصورة في القصيدة الحديثة من الرّكائز الأساسية لمعنى الحداثة، وركيزة من ركائز الجمال في الشعر، لما لها من دور في عملية بناء النص الشعري وتأويلاته، فهي إحدى البنيات الإبداعية، والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري، وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المُعنى به، وفي كل الفترات التي ازدهر فيها الشعر، ازدهرت الصورة، والتي شاخ فيها الشعر وشحب شاخت الصورة وشحبت[1]، ومن الصورة الفنية يستمدّ الشعر قوّته،" فقوّة الشعر تتمثّل في الإيحاء [بالمعانى]، وبالأفكار المجرّدة لا في المبالغة في وصفها"[2]، وهي البؤرة التي يرتكز عليها النص الشعري، " فالصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي في حدّ ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر كما يتغيّر نمط الوزن، حتّى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغيّر دون إدراك، ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر"[3].

وتعد الصورة أحد عناصر البناء الفني للنصوص الشعرية، وهي سمة بارزة من سمات العمل الأدبي، وإحدى المكوّنات الأصليّة للقصيدة، " فبحضورها أو غيابها يحكم على هذا الكلام الذي نسميه شعراً"[4]، فهي الأساس الذي يعتمد عليه في تقييم موهبة الشاعر، وكشف أصالته وصبر أغواره الشعرية وقدرته على التوغّل بحسّه الممتد في قلب الطبيعة وارتياد عالم الإنسان بكل معاناته وطموحاته وأشواقه. لذلك حاول الشاعر المعاصر أن يجعل قصيدته نسيجاً متشابكاً من الصور متفاعلة مع عناصر البناء الشعري، ولأهميّتها القصوى في العمل الشعري أولاها الشعراء والنّقاد في مختلف العصور عنايةً كبيرة.

والصورة الشعرية من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في صيّاغة تجربته الفنية، ففيها تُجسَّد الأحاسيس وتُشخَّص الخواطر والأفكار، "وبواسطتها يصوّر رؤيته الخاصة

---

[1]– ينظر: إبراهيم جنداري، الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب، آداب الرافدين، عدد 16، 1 يناير 1986، العراق، ص 173.

[2]– محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، القاهرة، ص 60.

[3]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، 1981، مصر، ص 43.

[4]– عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1981، بغداد، ص 224.

للوجود والعلاقات الخفيّة بين عناصره"[1]، لذا أدرك الشاعر المعاصر أنّ الصورة " لم تعد التركيب الذي يوضّح المعنى، إنّما هي البنيّة المسؤولة عن التماسك بين جزئيات السياق الشعري، وعن الانسجام في كيان التجربة وتقريب المسافات"[2]، وتعدّ الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري، نظراً لاختلافها وخصوصيتها عند شاعر وآخر، فكلّ شاعر له صوّره التي يبتكرها فالصورة ذاته، فهو يطرح هذه الذات من خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة، وتنبثق الصورة من خلال الذات الشاعرة، والصورة وسيلة الشاعر للتجريب والتجديد، وهي أوّل ما يلفت عين القارئ وأذن المتلقي بخاصة عندما تكون جديدة في تناولها مبتكرة غير متداولة " فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يحقّق في نصه بكارة التصوير وبكارة الدلالة، فالصورة وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرّد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفرّدة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً"[3]، لأنّ الصورة كلّما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشدّ فعالية وقدرة على إعطاء أبعاد جديدة لم يتسنّ للإنسان السيطرة عليها[4]، وهي أيضاً وسيلة الناقد في معرفة خفايا الشاعر النفسية والشعورية، إذ هي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه.

وتعدّ الصورة وسيلة حتمية لمعرفة الأجواء النفسية التي يكون عليها الشاعر، " فالصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهّمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمّة ثنائية بين معنى وصورة أو بين مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1978م، القاهرة، ص 68.

[2]– محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1986، بيروت ، ص 91.

[3]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، بيروت، ص20.

[4]– ينظر: سامي الرباعي، البنائية والتحليل الأدبي، مجلة الفيصل، العدد 103، السنة 1985، ص 28.

يتفهّمها ويجسّدها بدون صورة[1]، وهذه الأهمية هي التي جعلت الصورة الشعرية تحتل مكان الصدارة في النقد الأدبي منذ الربع الأوّل من هذا القرن كما يقول فوتروب فراي[2].

وإن تعدّدت وجهات النظر في مفهومها لأسباب متنوّعة، منها تداول المصطلح في علوم متباينة واختلاف المذاهب والحركات والمناهج النقدية التي تدرسها واتّساع الصورة لتعبّر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني، وكل ذلك يؤدّي إلى صعوبة وضع تعريف واحد محدّد.

ولقد استأثرت الصورة الشعرية بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين، لما لها من أهمية في عالم الشعر، فانطلقوا معرّفين الصورة من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعدّدة، وآراء تتّفق أحياناً وتفترق في بعض الأحايين، منطلقين من تأثيرات شتّى، منها ما هو عربي تراثي، ومنها ما هو أجنبي، وبعضها توفيقي بين هذا وذاك، فضلاً عن صدور كتب كثيرة تبحث في الصورة الشعرية وأهميتها من وجهات نظر مختلفة، من وجهة نظر علمائنا القدامى، والفلاسفة المسلمين، والنقاد، والبلاغيين، واللغويين، والصورة عند أصحاب المذاهب الأدبية والنقدية المختلفة، ومن وجهة نظر باحثين عرب وأجانب[3].

[1]– ينظر: خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط1، 1992، مصر، ص 100–101.

[2]– ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، دط، 1983، الأردن، عمان ، ص 5.

[3]– ينظر: صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام– دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، سوريا، ص 9.

أوّلاً- مفهوم الصورة الفنية لغة واصطلاحاً:

مفهوم الصورة الشعرية في المناهج النقدية الحديثة فيه من الاختلاف بقدر ما فيه من الاتّفاق، لأنّ قضية الصورة الشعرية من أشدّ القضايا خطورة في النقد الحديث، ولعل مردّ خطورتها أنّها ترتبط بنظرة الإنسان إلى الكون، لأنّها تحمل في حناياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة[1]. لذا فهي تعد سمة بارزة من سمات العمل الأدبي وأحد المكوّنات الأساسية لبناء القصيدة الشعرية، إذ هي جوهر الإبداع ومحطّ التذوّق والتّأثير، لاسيما وأنّ الاتجاه إلى دراسة الصورة الشعرية يعني الاتجاه إلى روح الشعر[2].

فهي تحتل أهمية كبيرة في الأدب بصورة عامة والشعر بصورة خاصة، بأوصاف مختلفة، فقد اعتراها اختلاف كبير بين الدارسين من حيث الاصطلاح والمفهوم، فعجّ ميدان النقد والبلاغة بمصطلحات شتّى تعترضنا في هذا المقام مثل: الأدبية، والفنية، والشعرية، والبلاغية، والبيانية، حيث نرى لزاماً علينا أن نميّز بينها وبين الصورة الفنية.

فالاختلاف في هذه التسميات يعود بحسب الفن الذي قيلت فيه، والنوع الأدبي الذي تنتمي إليه، ولعل الأوصاف الأولى أعم، والبلاغية والبيانية أخص، والأخيرة تشمل الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية، " فهي شعرية إن كانت في الشعر لا في النثر، وأدبية إن أُريد التعميم وعدم تخصيص الشعر، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغية، وهي فنيّة إن أريد اعتمادها على فنون البلاغة وطاقات اللغة الأخرى"[3]. فكثرة المصطلحات والمفاهيم المتعلّقة بالصورة، جعل القبض على مفهوم متكامل لها أمراً مستعصياً، فكل تعريف يسجّل نقصاً نجده في تعريف آخر.

وتعدّ الصورة الشعرية صورة كليّة شاملة للقصيدة كلّها، إنّها صورة وصفية يعمد الشاعر فيها إلى وصف أمر ما وصفاً كليّاً، متناولاً بهذا الوصف أبعاد الشيء الموصوف بألوانه

---

[1]- ينظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، ط2، 1982، عمان، ص 8.

[2]- ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، ط1، 1986، عمان، ص 228.

[3]- إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ، ص 18.

وحركاته وأشكاله وأبعاده. ونلاحظ في الصورة الشعرية أنّ الموضوع فيها واحد، وغالباً ما تكون العاطفة أيضاً واحدة، هذا بالإضافة إلى أنّها تعتمد غالباً على التصوير الحقيقي، بل هي نفسها نوع من التصوير بالحقيقة.

وأما الصورة البيانية، فهي صورة بلاغية تعتمد على التشبيه والاستعارة والكناية، ولهذه الصورة مكانة كبيرة في الشعر، ولكنّها مع ذلك تبقى صورة جزئية جافة جامدة، تعتم في جوهرها على العلاقة الثنائية التركيبية بين طرفين متشابهين أو مختلفين[1].

تشكّل الصورة إحدى أهم ثلاث ركائز أساسية يقوم عليها العمل الأدبي، وهي (اللغة والإيقاع، والصورة) فهي تعدّ المحك والمؤشر الدّقيق لقدرة الشاعر الإبداعية[2]، وهي الطريقة الجوهرية لنقل التجربة، ووسيله الشاعر التعبيرية، وتتأتّى فاعليتها بما تحمله من إيحاء ذي إشعاع قويّ، لكونها مرآة للفكر والشعور معاً، لذا فقد عُنيت باهتمام واسع في النقد الحديث لكونها لا تعبّر فقط عن إحساس وعاطفة الأديب أو الشاعر، بل لكونها تعبّر أيضاً عن حقائق وصور من واقع الإنسان رسمها الشاعر بحواسه وعبّر عنها بعاطفته المشحونة بالأحاسيس[3]، ولهذا أخذت الدّراسات النقدية والأدبية الحديثة بدراسة الأدب دراسة دقيقة متأمّلة تلغي النظرة التي تجزّئ العمل الفني، فهي كالكائن الحي في اتصال بعضهما البعض، وهذه الدراسة تعدّ الفن نتاجاً عاطفياً مرتبطاً بالمشاعر، ونتاجاً فكرياً ينبع من العقل ولهذا اتّجهت الأنظار إلى دراسة الصورة، لأنّها تبرز العمل الفني وتنقل الفكر والعاطفة من خلاله، فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه[4]، وكل توجّه إلى دراستها وفهمها هو في الحقيقة توجّه إلى فهم العملية الإبداعية في عمقها وأصالتها أو جدّتها.

---

[1]– ينظر: وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1999، دمشق، ص 25–26.

[2]– ينظر: فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،(دط)، 2004، الكويت، ص167.

[3]– شاكر هادي التميمي، الصورة الشعرية في القصيدة العراقية المعاصرة 200–2010، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية المجلد السادس، العدد1، 2012، ص 31.

[4]– عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 5.

والشعر منذ أقدم عصوره قائم على التصوير، فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت فيه مهما تعدّدت مدارسه، واختلفت وجهات نظر الناقد إليه، وذلك لأنّ الصورة هي العنصر الأصيل والقادر دائماً على الكشف عن أصالة التجربة الشعرية، وعن أهم عناصرها الإبداعية.

لقد تعدّدت الدّراسات التي تناولت مصطلح الصورة وبحث أصحابها فيها لغةً واصطلاحاً، ليتسنى لهم النظر في انتقال اللغة من معناها العام إلى معناها الخاص الذي استعملت فيه وأدّته بدقة ووضوح دون إثارة أي لبس أو غموض في أذهان القراء والسامعين وبيان المناسبة والعلاقة بين المعنيين، فمنهم من توسّع في ذلك، ومنهم من أوجز، ومنهم من ركّز الاهتمام على الجانب الاصطلاحي فقط مبيّنا تناول القدماء والمحدثين لهذا المصطلح.

وكلمة (الصورة) تّم استخدامها خلال خمس سنوات الماضية، أو نحو ذلك كقوّة غامضة، وهي مازالت من أكثر المصطلحات غموضاً بل تضليلاً أيضاً، ويرجع السبب في هذا لغموضها من حيث علاقتها بالمدركات الحسيّة من ناحية، والفكر الذي استدعاها وآثارها من ناحية أخرى، ناهيك عن اختلاف المذاهب الأدبية في موقفها منها وتفسيرها لها، ونظرتها إلى قيمتها في الصياغة الشعرية[1] –وهذا ما سنراه فيما بعد عند حديثنا عن الصورة والمذاهب الأدبية– ومع ذلك فإنّ الصورة ثابتة في كلّ القصائد، وكل قصيدة بحدّ ذاتها صورة، فالاتّجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر كما يتغيّر نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغيّر بدون إدراك، ولكن الصّورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكعنوان رئيسي لمجد الشاعر[2]، وسيظل الاهتمام بها قائماً ما دام هناك شعراء مبدعون، ونقاد يحاولون تحليل وإدراك ما أبدعوه، والحكم عليه "بحيث أصبح من الممكن القول بأنّه لا يوجد باحث يتصدّى لدرس الشعر ونقده، والمقارنة بين شاعر وآخر، أو تناول شعر حقبة زمنية،

[1]– عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، وسماتها، مجلة (فصول)، القاهرة، عدد أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1992، القاهرة، ص 144.

[2]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجناني وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1982 ص، 20.

دون أن تكون الصورة أساسه في هذا العمل، وجوهر بحثه، في تقييم موهبة الشاعر، وكشف أصالته، وإلقاء الضوء على الفترة المعيشة مع هذا الشعر"[1].

1- الصورة في الأصل اللغوي:

اقترن مصطلح (الصورة) في الكتابات الفلسفية بمصطلح مادة، وشكّل هذان اللفظان ثنائية نجدها على الدوام في كتابات الحكماء والمتكلّمين والفلاسفة والمناطقة على مرّ العصور، فنجد على سبيل المثال هذا المصطلح، عند الكندي (ت358هـ) في رسالته (الحدود والرسوم) وعند الخوارزمي (ت387هـ) في رسالته (الحدود الفلسفية)، وابن سينا (ت428هـ) في رسالته (الحدود)، كما نجده في رسائل إخوان الصفا وغيرهم[2].

يعرّف ابن سينا الصورة بأنّها الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معاً، وهذا الأخير يدرك أوّلاً ثم يؤدّيه إلى النفس، ومن هنا يتبيّن أنّ مصطلح الصورة يطلق على بقاء الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي أو على عودة الإحساسات إلى الذّهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها، فإمّا أن تكون هذه الصورة تمثيلاً مادياً لشيء خارجي مدرك بحاسة البصر، كارتسام خيال الشيء في المرآة، أو تمثيله بخطوط بيانية، وإما أن تكون تمثالاً ذهنياً لشيء مدرك بحاسة البصر أو غيرها من الحواس[3].

أما علماء اللغة فتناولوا مفهوم الصورة كمفهوم لغوي، ظهر ذلك من خلال آرائهم واجتهاداتهم، ففي المعاجم العربية القديمة لا يوجد ما يشير إلى الخيال في تعريفها، ففي (معجم العين) تعني"المَيل"[4]، وورد تعريفها في معجم (لسان العرب) لابن منظور قال فيه: " الصورة في الشكل... وَالْجَمْعُ صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ، وَقَدْ صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ... وتَصَوَّرْتُ الشيءَ:

[1]- خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، (دط)، 2005، الإسكندرية، مصر، ص 19.

[2]-ينظر: ناصر حلاوي، مفهوم " الصورة " في الموروث العربي القديم، مجلة الأقلام، عدد رقم 7، يوليو 1990، العراق، ص 30.

[3]- ينظر: جميل صليبا المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، (دط)، (دت) بيروت، ص 744.

[4]- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السمرائي، ج7، دار ومكتبة الهلال، (دط)، (دت)، ص 147.

تَوَهَّمْتُ صورتَه فتصوَّر لِي. والتَّصاوِيرُ: التَّماثِيلُ"[1] وعرّفها ابن الأثير قائلاً: " الصُّورَة تَرِدُ فِي كلامِ الْعَرَبِ عَلَى ظاهرِها، وَعَلَى مَعْنَى حقيقةِ الشَّيْءِ وَهَيْئَتِهِ وَعَلَى مَعْنَى صِفَتِه "[2].

وقريب من ذلك ما جاء عند الفيومي وابن سيده، والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة، أنّها تعني الشكل، والنوع، والصفة والحقيقة، ففي المصباح المنير نجد " الصُّورَةُ التِّمْثَالُ وَجَمْعُهَا صُوَرٌ مِثْلُ غُرْفَةٍ وَغُرَفٍ وَتَصَوَّرْتُ الشَّيْءَ مَثَّلْتُ صُورَتَهُ وَشَكْلَهُ فِي الذِّهْنِ فَتَصَوَّرَ هُوَ وَقَدْ تُطْلَقُ الصُّورَةُ وَيُرَادُ بِهَا الصِّفَةُ كَقَوْلِهِمْ صُورَةُ الْأَمْرِ كَذَا أَيْ صِفَتُهُ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ صُورَةُ الْمَسْأَلَةِ كَذَا أَيْ صِفَتُهَا"[3]، وجاء في القاموس المحيط " الصُّورَةُ، بالضم: الشَّكْلُ ج: صُوَرٌ وصِوَرٌ، كعِنَب، وصُوْرٌ. والصَّيِّرُ، كالكَيِّسِ: الحَسَنُها، وقد صَوَّرَه فَتَصَوَّر، وتُسْتَعْمَلُ الصُّورَةُ بمعنى النَّوْعِ والصِّفَةِ "[4]، فالصورة هي هيئة الشيء وصفته وشكله.

أما ابن فارس (ت395هـ) في معجمه (مقاييس اللغة) يقول: "الصاد والواو والراء كلمات كثيرة، متباينة الأصول، وليس هذا الباب بباب قياس ولا اشتقاق... ومما يقاس منه ... من ذلك الصورة صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة وخِلْقة، والله تعالى البارئ المصوّر، ويقال رجل صيّر، إذا كان جميل الصورة"[5]، وجاء في مختار الصحاح: " (الصِّوَرُ) بِكَسْرِ الصَّادِ لُغَةٌ فِي الصُّوَرِ جَمْعُ صُورَةٍ. وَ(صَوَّرَهُ تَصْوِيرًا) (فَتَصَوَّرَ) وَ(تَصَوَّرْتُ) الشَّيْءَ تَوَهَّمْتُ (صُورَتَهُ فَتَصَوَّرَ) لِي. وَ(التَّصَاوِيرُ) التَّمَاثِيلُ"[6].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج4، دار صادر، ط3، 1414هـ، بيروت، ص58–59.

[2]– ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر،ج3، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، (دط)، 1979، بيروت، ص 473.

[3]– ينظر: الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ج1، المكتبة العلمية،(دط)، (دت)، بيروت، ص 350. وينظر أيضا: ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم،ج10، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 2000، بيروت، لبنان، ص 161.

[4]– الفيروزآبادي مجد الدين أبو الطاهر محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ، ط8، 2005، بيروت، لبنان، ص472.

[5]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، دار الفكر، (دط)، 1979، بيروت، لبنان، ص 319–320.

[6]– الرازي أبو بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، المكتبة العصرية– الدار النموذجية، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، ط5، 1999، ص 180.

أما الصورة عند راغب الأصفهاني يقول: " الصُّورَةُ: ما ينتقش به الأعيان، ويتميّز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصّة والعامّة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان، كَصُورَةِ الإنسانِ والفرس، والحمار بالمعاينة، والثاني: معقول يدركه الخاصّة دون العامّة، كالصُّورَةِ التي اختصّ الإنسان بها من العقل، والرّويّة، والمعاني التي خصّ بها شيء بشيء "[1]، وقد تطلق على " تَرْتِيب الأشكال وَوضع بَعْضهَا من بعض وَاخْتِلَاف تركيبها وَهِي الصُّورَة الْمَخْصُوصَة وَقد تطلق على تركيب الْمعَانِي الَّتِي لَيست محسوسة فَإِن للمعاني ترتيبا أَيْضاً وتركيبا وتناسباً... وقد يُراد بالصّورة الصفة"[2].

أما في المعاجم الحديثة نجد مفهوم الصورة متشعّباً، حتى أنّنا قد نجد للصوّر أنواعاً منها: الصورة البيانية، والصورة الرمزية، والصورة المتخيّلة، والصورة الذهنية...الخ[3]، وقد نلحظ مفهوم الصورة في المعاجم الحديثة كثيراً ما يرتبط بمعنى الشكل أو الهيئة[4]. يعرف صاحب المعجم الأدبي الصورة على أنها "شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصل، أو قد تكون الصورة تشبيهاً أو استعارة، وتتميّز بأنّها لا تشدّد على الصلة العقلية الصافية بين لفظتين متماثلتين، بل تحاول انبعاث شعور بالتّشابه، بإبراز تمثيل محسوس للّون والشكل والحركة"[5].

ويعرفها عبد الله العلايلي في معجمه (الصحاح في اللغة والعلوم) بقوله: "الصورة جمع صور عند (أرسطو) تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء أو حقيقة كماله، وعند كانط صورة المعرفة، هي المبادئ الأوّلية التي تُشكَّل بها مادة المعرفة، وفي المعرفة الصورة هي هيئة الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معاً، لكن الحس الظاهر

[1]– الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، ط1، 1412هـ، دمشق، بيروت، ص497.

[2]– الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، الكليات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، (دط)، بيروت، ص 559.

[3]– ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط1، 1994، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ص 127.

[4]– ينظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، (دط)، 1993، ص 524.

[5]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، 1979، بيروت، لبنان، ص 159.

يدرك أولاً ويؤدي إلى النفس"[1]، وجاءت في (المعجم المفصل في اللغة والأدب) هي :" صورة الشيء في رسمه نقلاً وتقريراً، أو شبهه ومثاله تقريباً ومحاكاة، والصورة إما مادية حسيّة، وإما معنوية تدرك بالعقل والتمثّل الخيالي"[2]، وقريب من هذا التعريف ما جاء في (المعجم المفصل في الأدب) لمحمد التونجي إذ عرّفها بأنّها: " الشبه والمثل، وهي التي تقابل المادة، لأنّ الصورة إما تجسيد مادي كالصورة التي ينحتها النحاة أو يرسمها الرسام، وإما تخيّل نفسي يتخيّله الأديب في كتابته، وفي كليهما تعكس الملامح الأصيلة كلاً أو بعضاً"[3].

وتعرّف الصورة (Image) في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية على أنّها " خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجرّدة"[4]، ويرى جون مدلتون أنّ كلمة صورة (image) يمكن أن تتّصل من قريب من الكلمة التي اشتقت منها (Imagination)، أي ملكة التصوير والتخييل بصفة عامة[5]، فهناك تقارب خفي بين الخيال والصورة، فكلمة (Imagination) المستخدمة في الفرنسية والإنجليزية مشتقة من الجذر اللاتيني (Imagination) ويعني ملكة الخيال أو التخيّل، وتعني هذه الكلمة نتاجاً شعرياُ إبداعياً لملكة الخيال، وبالنظر إلى اشتقاقات كلمة (Imagination) سنجد منها (Imagery) التخيّل والتصور، و(Imaginal) خيالي وتخيّلي، و(Imaginary) تخيّلي و(Imaginative) خيالي أو بارع في التصوير المجازي، والفعل (Imagine) أي يتخيّل ويتصور[6].

والصورة لا تتعلّق –بالضرورة– بحالة عقلية، فقد تأخذ نمطاً حسّياً فتبدو في الاستعارة والتشبيه، ويمكن أن تكون خيالية غير مرئية فتأخذ شكل اللّمس، والسمع والرائحة

---

[1]– عبد الله العلا يلي، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية،(دط)، 1974، بيروت ص744.

[2]– إميل يعقوب، وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط1، 1987، بيروت، ص 774.

[3]– محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط2، 1999، بيروت، ص 591.

[4]– إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي /انجليزي/ فرنسي/ دار العلم الملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 1987، بيروت لبنان، ص247.

[5]– شفيع السيد، التعبير البياني(رؤية بلاغية)، دار الفكر العربي، ط3، 1988، دمشق، سوريا، ص139.

[6]– ينظر: هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، أبو ظبي، ص 23–24–23.

والتذوّق، كما أنّها تأخذ المعاني الآتية:(تصوير/بنية/صورة/أسلوب/شكل أسلوبي/تخيّل)[1]، وهي"آلة ومرآة لمشاهدة ذي الصورة وهي الشّبح والمثال الشبيه بالمتخيّل في المرآة. ومنها ما يتميّز به الشيء مطلقاً سواء أكان في الخارج ويسمّى صورة خارجية، أو في الذهن فيسمّى صورة ذهنيّة"[2].

ونخلص مما سبق أنّ الصورة في اللغة تدلّ على معان منها: الشكل والهيئة والصفة المحسوسة التي يكون عليها الشيء وتميّزه من غيره، كما ندرك أيضا أنّ صورة الإنسان الواردة في القرآن الكريم تدلّ على تشكيله بعد خلقه في هيئته التي أرادها البارئ، فالله عز وجل خلق الإنسان ثم صوّره، أي أن مادة الخلق تسبق التصوير، فالتصوير هو تشكيل تلك المادة المخلوقة.

2- الصورة في الاصطلاح:

الصورة واحدة من أهم آليات التّشكيل الدلالي، وتعرّف بأنّها "ما يتماثل بواسطة الكلام للمتلقي من مدركات حسّاً، ومعقولات فهماً، ومتخيّلات تصوّراً، وموهمات تخميناً، وأحاسيس وجداناً، وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضل إليها هذه القوّة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعياً أو من غير وعي"[3]، وهي عند علي صبح تأخذ معنى الشكل، يقول: " فمادة الصّورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه وصورة الفكرة صياغتها... وعلى ذلك تكون الصورة الشعرية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز وتجسّم الفكرة فيها"[4]، غير أن الألفاظ والعبارات غير كافية وحدها لترمز إلى المعنى إذا استعملت استعمالاً حقيقياً فقط، ولابد لكي تتحقّق هذه الوظيفة أن نستعمل مجازاً أيضا، فهي مزيج من صنع العقل والعاطفة والخيال.

---

[1]- Voire: grand la rousse de la langue française librairie la rousse 1975 paris. France tom 3 matière figure page 1945.

[2]- محمد علي التهناوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج2، تحقيق: علي دحدوح، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص1100.

[3]- كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د ط)، 1987، بغداد، ص167.

[4]- علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء للكتاب، (دط)، (دت) ،القاهرة، ص03.

أما الصورة في العمل الأدبي (الشعر) فقد جاء تعريفها كالآتي: " الصورة أداة الشاعر الفنية يعبّر بها عن تجربته، ويرسم مشاهد من حياته وواقعه، قوامه (الكلمات) وما يحدث بينها من علاقات يبتكر بها دلالات جديدة غير مباشرة، يبني بها عالَماً مميّزاً جديداً، يجمع فيما بين عناصر متباعدة، في إطار من الانسجام والوحدة، يصور المعنى تصويراً جمالياً، وتخاطب الفكر وتدع للخيال حرية التخيّل حول الصور المشكّلة، بحيث نظهر فيها شخصية الشاعر واضحة مميّزة"[1].

أما مفهوم الصورة الفنية تعني الشكل النوعي، أي الشكل المخصوص، والمخصوص يعني المتميّز، والمتميّز هو الذي يبحث عنه النّقد الجاد حين يقيم... حواراً بين الأدب والقارئ"[2]، والفن في الحقيقة ليس إلا التكافؤ بين العاطفة داخل الفنان والصور التي تخرج بها هذه العاطفة[3]، أما الموهبة الفنية فهي " قدرة التفكير المجازية المتطوّرة جداً"[4]، وأن يكون المرء فناناً يعني" أن يمتاز بما امتلكه منذ الولادة من قدرة متميّزة على التفكير المجازي، وعلى الاستقبال الشعري للعالم، وعلى تحقيق وعيه وتقييمه ضمن تركيب شمولي وموحّد للصور الفنية"[5].

وقد ذهب بعض الباحثين إلى إطلاق اسم الصورة الفنية لتمييزها عن الصورة بشكلها العام لسحرها وجمالها وتأثيرها لأنّها تأخذ بمجامع القلوب. ومن أشهر من عبّر عن أن الفن هو بناء بالصور الروسي بيلينسكي(1811-1848م) في دراسته القصيرة (فكرة الفن)، حيث عرّف الفن عامة –والشعر ضمنه– بقوله: " إنّ الفن هو التفكير بصور أو التفكير في صور"[6]، حيث جمع في هذا التعريف بين العقل والحس، لأن الصور في العمل الفني لا تتلاصق، بل تتداخل وتتراكب وفق بناء قائم على تخطيط عقلي... والصور التي يرسمها

[1]– علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط1، (دت)، مصر، ص 439.

[2]– عبد الفتاح أحمد أبو زايدة، الأدب والموقف النقدي(محاور بحثه في نظرية الأدب)، منشورات القاهرة ، مالطا 2002، ص 48.

[3]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 27.

[4]– كاجان، الإبداع الفني، ترجمة: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، ط1، 1980، بيروت، ص 16.

[5]– المرجع نفسه، ص 17.

[6]– باسم إدريس قاسم، المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام (فلسفة الصورة في الشعر الجاهلي)، مجلة التربية والعلم، والعلم، المجلد: 13، العدد: 1، لسنة 2006، ص 303.

الشاعر يجب أن تتضمّن التفكير الذي هو حركة داخلية، والانطباعات التي تقدّمها هذه الصورة يجب أن تستجيب لعقل القارئ وتوجّهه إلى بعض الجوانب المعينة في الحياة[1].

وتذهب بعض الدراسات إلى أنّ مفهوم الصورة يمكن تحديده من خلال المنهج الجمالي، الذي يرى أنّ الفنّ " إدراك جمالي للواقع، ولأنّ العمل الفني تشكيل جمالي لمواقف من هذا الواقع، فالمشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيل، والفنان عمله حر ولا يمكن إلا أن يكون حراً، لأنّه يتخطّى حتماً وبالضرورة الأطر الاجتماعية للعمل الذي لا يتحلّى بصفة الخلق من حيث الجمالية"[2]، ولأنّ الشعر " فن كلي كامل، يستوعب طاقات الفنون وإمكاناتها، ولهذا فإنّه فن الفنون"[3]، وهو ما يتيح للشاعر الحديث أن يتفاعل مع بقية الفنون لينقل تجربته إلى نطاق جمالي تعبيري واسع.

ويحدّد محمد الولي مفهوم الصورة الفنية مستنداً على مفردة الفن بقوله:" ولغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسّل بوحدة تركيبية معقّدة حيوية، لا تقبل الاقتصار، تطلق عليها اسم الصورة، فالصورة إذاً هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعدّدة، وهي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه "[4].

أما مفهوم الصورة الأدبية (literary image) حسب قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية فهي"ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعراً أو نثراً، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس، والأخيلة وتكون إما فكرة نقلية تقريرية، ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، وإما معادلاً فنياً جمالياً يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللّوحات عن طريق الحشد الإيقاعي، وسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات الشكلية والتقنيات الأسلوبية، واللغوية المختلفة"[5]، فالصورة الأدبية إن كانت

[1]– ينظر: أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري، مبادئ في نظرية الشعر والجمال، (دط)، (دت)، ص 231.
[2]– عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، (دط)، 1978، القاهرة، ص 64.
[3]– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط3، 1983، بيروت، ص 106.
[4]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 99 – 100.
[5]– إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص247.

تختلف عن صورة الأشياء حين ترتسم في الذهن فإنّها تختلف عنها بسبب فعل الخيال فيها " إذ بعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة لا موضوعاً ولا فكرة وإنّما يدركها في صورة"[1].

والصورة قبل أن تصبح أدبية وفنية على الفنان أن يمر بمرحلة (الإدراك الحسي) الذي يقصد به " الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس... وهو يعني الفهم أو التعقّل بواسطة الحواس، وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر"[2].

أما التصوير فهو الذي يخرج هذه الصوّر في ثوب فنّي، واقتران الشعر بالتصوير قديم جداً، فالإنسان منذ وعى نفسه مال إلى التصوير ليعبّر عن مكنوناتها[3]، ويعني بالتصوير" التعبير بالصوّر عن التجارب الشعورية التي مرّ بها الفنان، بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الفنان نقلها له، وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات"[4]، وما التصوير الفني إلا أن تمرّ التجربة في الذهن، فينقلها ويعدّل من بنائها ويحوّله إلى صورة فنية قويّة الأثر، تهِب الشعر عمقه وأثره الفعال، أما التصوّر فهو الذي ينشأ " بمرور الفكرة بالصوّر الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفصل عنها ثم اختزلها في مخيّلته، مروره بها يتصفحها"[5]، فالتصوّر إذاً هو العلاقة بين الصورة والتصوير وأداته الفكر فقط، وأما التصوير التصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة، ولما كان لكل صورة جمال ظاهر وخفي، كان لزاماً على كل فنان أن يضع تميّزه في تصور الجمال الخفي وإدراكه، حتى يتسنى له التميّز والإبداع في التصوير.

كما يمكن أن نلمس على مستوى الصورة الفنية تمايز المبدعين، إذ تعدّ حيزّا رحباً للابتكار والخلق والإبداع، حيث "أن الأديب يتصور ويتخيّل ويتّجه باللغة نحو تشكيل صوّره وأخيلته لتأخذ خصوصيتها من خلال هذا التّشكيل، والذي يظهر فيه التباين بين أديب

---

[1]– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 292.

[2]– عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، ط2، 1972، بيروت، ص68.

[3]– ينظر: محمد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار نهضة مصر، (دط)، 1973، القاهرة، ص 23.

[4]– صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الشهاب، باتنة الجزائر، ص 77

[5]– المرجع نفسه، ص 74.

وآخر"[1]، والناقد أجدر القرّاء بكشف هذه الخصوصية في التصوير بما يمتلكه من مفاهيم نقدية حول الصورة باعتبارها مصطلحاً نقدياً، لا باعتبارها مفردة لغوية.

أما عن كلمة (صورة) في القرآن الكريم فقد وردت بمعنى التجسيم والتجسيد، والشّكل، كقوله تعالى:﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾[2]، أما الفعل (صور) فمعناه إعطاء الشيء شكلاً معيّناً، لقوله تعالى: ﴿خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ بِٱلۡحَقِّ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡۖ ﴾[3]، أي أحسن أشكالكم.

وإذا ما انتقلنا لنرى مدلول الصورة في القرآن الكريم فإننا نلتقي بمادة (صور) ست مرات: مرتين بصيغة الفعل الماضي، الأوّل ('صَوَّرَكُم) قي قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ قَرَارٗا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءٗ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمۡۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ﴾[4]، قال الزمخشري: "فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وقرئ بكسر الصاد والمعنى واحد. قيل: لم يخلق حيوانا أحسن صورة من الإنسان: وقيل لم يخلقهم منكوسين كالبهائم "[5]، فصورة الآدميين صورة حسنة، والفعل هنا يشير إلى الشكل والهيئة.

ويطالعنا اللفظ أيضا بصورة الماضي (صَوَّرۡنَٰكُم) في قوله تعالى: ﴿لَقَدۡ خَلَقۡنَٰكُمۡ ثُمَّ صَوَّرۡنَٰكُمۡ ثُمَّ قُلۡنَا لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ ٱسۡجُدُواْ لِأٓدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبۡلِيسَ لَمۡ يَكُن مِّنَ ٱلسَّٰجِدِينَ﴾[6]، قال أبو السعود العمادي في تفسير الآية: "خلقنا أباكم آدمَ طيناً غيرَ

---

[1]– عبد الفتاح أحمد أبو زايدة، الأدب والموقف النقدي، ص 138.

[2]– سورة الانفطار، الآية: 08.

[3]– سورة التغابن، الآية: 03.

[4]– سورة غافر، الآية 64.

[5]– الزمخشري جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج4، دار الكتاب العربي، ط3، 1407هـ، بيروت، ص176.

[6]– سورة الأعراف، الآية 11.

مُصوَّرٍ ثم صوَّرناه أبدعَ تصويرٍ وأحسنَ تقويمٍ سارَ إليكم جميعاً"[1]، فالتصوير هنا بمعنى التشكيل، وأنّه مرحلة حالية بعد الخلق والإيجاد.

ومرّة بصيغة اسم الفاعل (المصور) كما في قوله تعالى:﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡخَٰلِقُ ٱلۡبَارِئُ ٱلۡمُصَوِّرُ لَهُ ٱلۡأَسۡمَآءُ ٱلۡحُسۡنَىٰۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ﴾[2]. فكلمة (المصوّر)، "الَّذِي إِذَا أَرَادَ شَيْئًا قَالَ لَهُ: كُنْ، فَيَكُونُ عَلَى الصِّفَةِ الَّتِي يُرِيدُ، وَالصُّورَةِ الَّتِي يَخْتَارُ"[3].

ومرة بصيغة الفعل المضارع (يُصَوِّرُكُم) في قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِي يُصَوِّرُكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡحَامِ كَيۡفَ يَشَآءُۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ﴾[4]، قال ابن كثير: "أَيْ: يَخْلُقُكُمْ كَمَا يَشَاءُ فِي الْأَرْحَامِ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى، [وَ] حَسَنٍ وَقَبِيحٍ، وَشَقِيٍّ وَسَعِيدٍ"[5]، وبياض وسواد وغير وغير ذلك، وفي هذا دليل على أنّ الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله تعالى كيف ما شاء وبلا سبب.

ومرّة بصورة الجمع (صوّركم) في آية سورة غافر السابقة، ومرّة بصيغة المفردة (صُورة) في قوله تعالى: ﴿فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ﴾[6]، أي: شكّلك، " قَالَ مُجَاهِدٌ: فِي أَيِّ شَبَه أَبٍ أَوْ أُمٍّ أَوْ خَالٍ أَوْ عَمٍّ؟"[7].

والمأخوذ من الآيات السابقة، ومن كلام أئمة التفسير أنّ الصورة تعني الخلق، والإيجاد، التشكيل، والتركيب، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله: " لفظة (الصورة) تشير إلى

---

[1]– أبو السعود العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، ج3، دار إحياء التراث العربي، (دط)، (دت)، بيروت، ص 215.

[2]– سورة الحشر، الآية 24.

[3]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999، ص 80.

[4]– سورة آل عمران، الآية 06.

[5]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص 6.

[6]– سورة الإنفطار، الآية 08

[7]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، ص 343.

فعل التصوير وإلى فعل التركيب، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول إنّ التصوير تركيب، وإنّ التركيب ذو عناصر ينحلّ إليها، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تُثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما... فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب"[1]، كما "أدى هذا التعدّد في الصيغ إلى إيجاد متنفّس دلالي، فترسّخت أبنيتها وتطوّرت معانيها، فاستوت دلالات مخصوصة لها جذور في معجم اللغة العربية، فضلاً عن إيماءات دينية وفكرية"[2].

وإذا كان حديثنا السابق انصب حول مادة (صور) في الذكر الحكيم، فمن الواجب أن نشير إلى أنّ " التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبّر بالصورة المجسّمة المتخليّة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المتطوّر، وعن النموذج الإنساني، والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجدّدة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسّمة مرئية"[3].

وقد جاء لفظ (الصورة) في السنة كما في صحيح مسلم:" عَنْ مَسْرُوقٍ، قَالَ: قُلْتُ لِعَائِشَةَ: فَأَيْنَ قَوْلُهُ؟ ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ ۝٨ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾ [النجم:9] قَالَتْ: " إِنَّمَا ذَاكَ جِبْرِيلُ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ كَانَ يَأْتِيهِ فِي صُورَةِ الرِّجَالِ، وَإِنَّهُ أَتَاهُ فِي هَذِهِ الْمَرَّةِ فِي صُورَتِهِ الَّتِي هِيَ صُورَتُهُ فَسَدَّ أُفُقَ السَّمَاءِ"[4].

---

[1]– أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الزقازيق، 1984، ص 400.

[2]– خالد حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالات النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، العدد الأول+الثاني، 2011، ص 264.

[3]– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، ط10، (دت)، القاهرة، مصر، ص34.

[4]– مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق، محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، دار إحياء التراث التراث العربي، (دط)، (دت)، ص 177.

وفي الشعر الجاهلي يقول زهير بن أبي سلمى[1]:

لِسانُ الفَتى نِصْفٌ ونصفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إلاَ صُورَةُ اللّحْمِ والـدَّمِ

حيث دلّت الصورة هنا على الشكل.

يذهب بعض الباحثين أنّ النقد العربي القديم لم يسهم في هذا المجال إلا بالقليل، وأن الصورة ومناهج دراستها قد تعرّفنا عليهما من اطّلاعنا على جهود الغرب، وليس للعرب ونقدهم في ذلك فضل[2]، ونجد نفس المذهب عند عبد المالك مرتاض الذي يرى أنّ هذا المصطلح "لم يكن متداولاً، حسب اطلاعنا، بين النقاد العرب القدماء بالمفهوم النقدي المعني، فمصطلح (الصورة)، فيما نعلم، مصطلح غربي دخل إلى النقد الأدبي حديثاً، وهو في الغالب، ترجمة للمصطلح الفرنسي الانجليزي (مع الفارق في النطق) (image) أو ما يعادله في اللغات الأوربية "[3].

ويذهب نعيم اليافي أيضاً إلى أنّ المصطلح قد وفد إلينا من اللغة الأوروبية، وتم ترجمته مع كل ما يحمله من دلالات وإشكالات نقدية فـ"النقد العربي بلا شك قد ترجم المصطلح ذاته عن اللغة الأوربية ونقله إلى مجاله في جملة ما نقل دون أن نقف على مختلف دلالته ومشكلاته"[4]، أما القسم الآخر من النقاد فقد وجد أنّ النقد القديم قد عالج قضية الصورة الفنية وإن لم يشر إليها بالمصطلح ذاته الذي نعرفه اليوم، وإنّما كانت تلك المعالجة وفق خصوصية تلاؤم الظروف الفكرية السائدة آنذاك، ومن هؤلاء النقاد جابر عصفور الذي يقول: " لقد عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية..."[5].

وأشار إلى هذه الفكرة محمد حسن عبد الله، فقال: " إنّ التعبير بالصوّر هو الخاصية الأساسية منذ تكلّم الإنسان البدائي شعراً، وهذا حقّ بلا تحفّظ أشارت إليه دراسات لغوية رأت

---

[1]– زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، 1988، بيروت، لبنان، ص 112.

[2]– ينظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 12.

[3]– عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة، ج2، مطبعة دار هومة، 2003، الجزائر، ص 248.

[4]– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، 1982، ص 49.

[5]– جابر عصفور، الصورة الفنية، دار الثقافة للطباعة والنشر، (دط)، 1974، القاهرة، مصر، ص 8.

أنّ المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى، وألحّت عليها الدراسات النقدية منذ قرّر أرسطو أنّ الاستعارة هي محك الشاعرية، ودليل عبقرية الشاعر، وأنّها الشيء الذي لا يمكن تعلّمه، وهي في بواكير نقدنا كما هي في بواكير نقدهم، بصرف النظر مؤقّتاً عن اختلاف المدلول"[1].

ورغم الخلاف الحاصل بين التيارين، فلقد تطوّر الاهتمام بالصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ولم يحدث ذلك إلا بانفتاح النقاد العرب على النقد الأوربي الذي اهتم بدوره بالصورة الشعرية اهتماماً بالغاً منذ عصر أرسطو وبالتحديد في كتابه فن الشعر.

ولمعرفة المزيد عن مفهوم الصورة الفنية ومراحل تطوّرها وأهميتها، كان لابد لنا من الإطلاع على بعض الدراسات النقدية والبلاغية القديمة منها والحديثة، التي تناولت هذا الموضوع.

[1]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، (دط)، 1981، ص 12.

ثانياً- مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين:

1- الصورة في التراث اليوناني القديم:

تعود بعض المحاولات الأولى لفهم الخصائص النّوعية للأدب والشعر بخاصة إلى التراث اليوناني القديم، ولاسيما أرسطو (Aristote) (348- 322 ق.م) في كتابيه (فن الشعر) و (الخطابة)، وذلك من خلال ما نجده فيهما من إدراك لخاصية الصورة والمجاز وجمال الأسلوب وأهمية ذلك في الإبداع الأدبي[1].

لقد ارتبطت الصورة الشعرية قديماً بفلسفة نظرية المحاكاة التي أشار إليها أفلاطون (Platon) (429-347 ق.م)، ومن بعده تلميذه أرسطو، فالشاعر عند أفلاطون كالرسام يحاكي الطبيعة، التي هي في الأساس محاكاة لطبيعة أخرى خلقها الله في عالم المثل الذي يقبع فيما وراء الطبيعة، وهو عالم ميتافيزيقي يحتوي من كل شيء حقيقته الجوهرية الخالدة، وما في واقعنا ظلال شوهاء لتلك الحقائق المستقرّة في العالم الأزلي، والشاعر عندما يحاكي تلك الظلال، إنّما يقدّم عملاً بعيداً عن الحقيقة بثلاث مراتب، كالرسام الذي يرسم سريراً يحاكي فيه السرير الذي صنعه النجار، مقلّداً به السرير الذي خلقه الله[2].

لقد جعل أرسطو من نظرية المحاكاة أساساً للفنون الجميلة، فهو يرى أنّ الشعر فن استمد نشأته من منبعين كلٌ منهما طبيعي، المحاكاة كسلوك غريزي في الإنسان، والانسجام والإيقاع[3]، فالفن الشعري يختلف عن غيره من الفنون الجميلة، لأن الشعر محاكاة باللغة. ويشير إحسان عباس إلى أنّ لفظة (المحاكاة) التي يستعملها أرسطو " لفظة موهمة ونحن اليوم نفضل عليها اصطلاح التصوير، ذلك لأنّ الكلمة توحي بالتقليد من حيث المفهوم العام"[4]. لكن ما يُؤخذ على الميراث الأرسطي في فهم الصورة هو عدم ربط هذا المفهوم

---

[1]- ينظر: عبد المطلب جبر، المصطلح والأداة في " الصورة الفنية" مقدمة لتأصيل المفهوم، مجلة علامات، ج 64، مج 16، فبراير، 2008، ص 285.

[2]- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، عمان، الأردن، ص 16.

[3]- ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (دط)،(دت)، مصر، ص 44.

[4]- عبد المطلب جبر، المصطلح والأداة في " الصورة الفنية" مقدمة لتأصيل المفهوم، ص 285.

بالخيال، فأرسطو كأستاذه أفلاطون انشغل بالكشف عن ماهية الشعر وتأثيره أكثر من الانشغال بالملكات التي ابتدعته[1]، ورأت سهير القلماوي " بأنّ أرسطو قد أوجد الأسس الأولى للتفكير في ملكة الخيال بالرغم من أنّه لم يذكر هذه الملكة ولم يتحدّث عنها بوضوح، ذلك لأنّه أشار إلى أنّ هناك صوراً، وهناك صوراً، وبين الصور والعقل تتدخّل ملكات وحواس ووجدان"[2].

والشبه بين أفلاطون وتلميذه أرسطو أنّ كلاهما يحاول الإجابة عن سؤال واحد هو: ما علاقة الشعر بالواقع؟ وكلاهما يجيب إنّه محاكاة لهذا الواقع، لكن الفرق يتمثّل في أنّ أفلاطون يرى أنّ هذه المحاكاة (مرآوية)، ذلك أنّ نظريته في المحاكاة تعني أنّ عمل الشاعر والرسام كعمل المرآة حين تديرها في كل الجهات، فهي تعكس صورة الحقيقة لا الحقيقة المثالية، بينما يذهب أرسطو بأنّها محاكاة تفصّل الواقع، لهذا قصر أرسطو المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعمّمها على كل شيء، كما أنّه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء[3]، وبهذا نرى أنّ الفرق بين أفلاطون وأرسطو هو كالفرق بين الخيال والعقل عند الرومانسيين[4].

ولقد ترك أرسطو بصماته على هذا الموضوع، حيث أشار إلى الخيال الشعري في مواقع وأرجع إليه القدرة على الجمع بين الصور، وعدّ الإصابة في المجاز أعظم شيء، ولقد أثّرت هذه الفكرة على الفلاسفة المسلمين أوّلاً والنقاد القدماء، فلقد أشار الجرجاني إلى الخيال خلال حديثه عن التخيّل والإبهام بالكذب، ويقصد بالتخيّل ما ثبت منه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى[5].

---

[1]– ينظر: نعيم اليافي، مقدمة في دراسة الصورة الفنية، ص 75.

[2]– عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، المعرفة، العدد: 204، 1976، ص 30.

[3]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، ص 35–36.

[4]– ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، (دط)، (دت)، بيروت، لبنان، ص 18–30.

[5]– طالب خليف جاسم السلطاني، الصورة الشعرية عند الشاعر أدونيس دراسة موجزة واستنتاجات، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد 9، أيلول 2012، العراق، ص 8.

ولقد فطن عدد من الشعراء والنقاد القدامى في زمن مبكّر من تاريخ النقد الأدبي إلى أنّ عنصر التصوير هو قوام العمل الشعري، فمنذ عصور ما قبل الميلاد ظهرت إشارات هامة تدل على أنّ بعض شعراء الإغريق والرومان أدركوا أنّ ثمة صلة وجودية بين الشعر والتصوير، وهذا يتّضح من خلال تعريفاتهم للشعر، فقد نقل عن الشاعر اليوناني سيونيدس الكيوسي(ت468 ق.م) قوله: بأنّ " الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وأنّ الرسم أو التصوير شعر صامت"[1]، كما نقل عن الشاعر الروماني هوراس (ت8 ق. م) تعبير من إحدى قصائده يشبّه فيه الشعر بالتصوير.

ولا مراء في أن النقاد اليونانيون قطعوا شوطاً كبيراً في تعريف الصورة وتحديد مدلولاتها، ومعالجة قضاياها، فإنّنا لا يمكن أن نغفل جهود العرب القدماء وإرهاصاتهم الأولى في تحديد هذا المفهوم.

2- الصورة في النقد العربي القديم:

شكّلت الصورة في النّقد العربي القديم مرحلة من مراحل التفكير النقدي المختلط بالتفكير البلاغي، فقد ارتبط معنى الصورة بالبلاغة عند علمائنا منذ القدم، فهي بذلك مفهوم نقدي بلاغي معاً في تراثنا.

عند دراسة النقاد العرب القدماء لعلم البيان انتبهوا إلى وظيفة الصورة الشعرية، وقد تناولوا المعنى بديلاً عن مصطلح الصورة، وظهر ذلك في مؤلفات بعض النقاد والبلاغيين العرب القدماء، يقول حسين الواد: " لم تشغل القدماء قضية من القضايا التي كان يطرحها عليهم التعامل مع المعنى في الشعر مثلما شغلتهم مسألة التعبير فيه بالصورة، فقد كان وعيهم بأسرار الإشكال فيها عميقاً، وكانت النتائج التي توصّلوا إليها من علاجها تدعوا إلى شيءٍ من التعجّب"[2]، لكنّهم حصروا أشكال هذه الصورة في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، أي أنّ الصورة الفنية عندهم كانت تحسيناً بلاغياً بيانيّاً. وحتى الفلاسفة لم يفهموا من المحاكاة إلاّ التشبيه فقط، فلم يقصدوا بهذا المصطلح ما هو أبعد من حدود

[1]- عبد الغفار مكاو، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، 198، الكويت، ص 15.

[2]- حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 1991، ص 261.

المحسّنات البيانية، وهم الذين عُرِفوا باطّلاعهم على الفكر عامة وعلى الفلسفة اليونانية خاصة[1].

تحتل الصورة مكانة مهمّة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيّتها ووظيفتها في العمل الأدبي، بيد أنّ مصنّفيها لم يعترضوا للصورة الشعرية مصطلحاً فنياً رغم أن بعضاً منهم جعل المعنى بديلاً منها، فالنقد القديم تعرّض لمضمون الصورة الفنية من خلال معالجته للقضايا النّقدية التي كانت محل اهتمام الناقد العربي آن ذاك، منها قضية الخيال والمحاكاة لاسيما بعد ترجمة كتاب أرسطو (فن الشعر)، ولعل من أهم هذه القضايا أيضاً نذكر قضية اللفظ والمعنى– وهي أقدم قضيّة رافقت الكلام العربي– وفي هذا السياق نودّ أن نطرح سؤالاً، هل مصطلح الصورة الفنية كان معروفاً منذ القدم؟ يجيبنا جابر عصفور بقوله: " إنّ الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النقد الغربي...، وقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث، ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتّناول، أو تميّزت جوانب التركيز والاهتمام"[2].

إذن لم يكن مفهوم الصورة بعيداً عن أدبنا القديم أو غريباً عنه، فقد وعى النقاد القدامى هذا المفهوم وأشاروا إليه من قريب أو من بعيد، فـ" قد حفلت كتب النقد الأدبي العربي منذ القرن الثاني، بالحديث عن الشعر وماهيته، وهم إن لم يتحدّثوا عن الصورة مصطلحاً، إلا أنّهم جعلوا (المعنى) بديلاً عنها ... فلقد خلّف لنا البلاغيون والنقاد العرب في هذا المجال العديد من الدراسات التي لم تغفل شيئاً عن ماهية الصورة ومكوّناتها، كالتشبيه وأدواته وأنواعه والاستعارة وأنماطها، والمجاز وعلاقته وغير هذه من الأمور الكثيرة المتشعّبة"[3]، فالصورة أقرب إلى أن تكون تلك العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في نص

[1]–ينظر: وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص 25.

[2]– جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص07.

[3]– عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر، ط3، بيروت، لبنان، ص 127.

أدبي، والحصيلة عن اقترانهما فهي لا تعني اللفظ بمفرده شكلاً فارغاً ولا المعنى مضموناً ذهنياً ولكنّها السمات المشتركة بينهما والتي تستقيم بها شخصية النص الأدبي[1].

ولقد كان حسن البيان والمجاز والتشبيه أولى اهتمامات النقد العربي القديم فضلاً عن اهتماماته بأمور بلاغية أخرى، وقد ارتبط هذا عندهم بنظرتهم إلى حسن البيان والمجاز والتشبيه، وأما في العصر الحديث فكان الاهتمام ينصب على التغيير بسبب ما تركته الحرب العالمية الثانية وبهذا فقد أصبح الشعر ميداناً لتجارب شعرية متلوّنة[2]، فالصورة الشعرية لم تختلف في وقتنا الحاضر عن الماضي بقدر ما اختلفت في طريقة العرض والتناول، فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني، التي يصوّر الشاعر من خلالها تجاربه وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه.

يعدّ مفهوم الصورة الفنية مفهوماً نقدياً أدركه الشعراء العرب على مختلف عصورهم، فقيس جمال أشعارهم من خلال النظر إلى الصّور الفنية، ومدى البراعة والإبداع في رسمها تلك الصوّر التي يرسمها الشاعر، فكان كل من النقاد القدماء يدلوا فيها بدلوه، ويسهم بسهمه سواءً أبعد الهدف أم قاربه، إذ أشار هذا المصطلح إلى قضية اللفظ والمعنى[3]، ومن مكانتها هذه، لابد من إعطاء موجز مبسوط نتعرّف من خلاله على المحاولات الأولى لدراسة الصورة في النقد العربي القديم، إذ حفلت مصادرنا النقدية والبلاغية القديمة بومضات مشرقة يتّضح من خلالها الجهد العربي المبدع الذي لم يغفل هذا الموضوع.

وسيقتصر الحديث على عرض آراء النقاد القدامى، الذين كانت لهم جهود بارزة في هذا الشأن، أي الذين ورد عنهم لفظ الصورة، أو التصوير، باعتبار أنّ هذا الأخير يمكن عدّه مصطلحاً مرادفاً لمصطلح الصورة في التراث العربي البلاغي والنقدي، فقد استعمله القدماء بهذا المعنى وربما أكثروا من استعماله بالقياس مع استعمال الصورة.

---

[1]– ينظر: ستار جبار رزيج، علي حسين جلود، الصورة الشعرية في شعر مظفر النواب، مجلة آداب البصرة، العدد 35، لسنة 2010، العراق، ص 48.

[2]– ينظر: سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، 1984، بيروت لبنان، ص 142.

[3]– ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، ط1، 2003، الجزائر، ص 63.

تعود بداية الإدراك للصورة ومكانتها في بناء القصيدة في التراث العربي إلى التفاتة الجاحظ (ت 255هـ)، فهو أوّل من استعمل الصورة في النقد العربي القديم، وطرح قضية التصوير بجد، حين يورد هذا المصطلح في إطار نظريّته العامة للشعر، فجاء نصّه الذي بين أيدينا معدوداً من أوائل النصوص التي يقترب فيها لفظ صورة بما هو مفهوم ومتعارف عليه عند أغلب النّقاد، وذلك منذ أن ردّ على إعجاب الشيباني (ت 206هـ) لاستحسانه معاني بيتين من الشعر ركيكين سخيفين فقال: "وذهب الشّيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[1]، وتردّد صدى هذه العبارة في مؤلفات النقد العربي القديم، في القرنين الرابع والخامس الهجريين، حتى أنّ النقد العربي القديم، تبعاً لرأي مصطفى ناصف" لا يعدو أن يكون حاشية متوسّعة على عبارة الجاحظ المعاني مطروحة في الطريق"[2]، المذكورة آنفاً.

وهذا الرأي فيه من الصّحة الشيء الكبير، خصوصاً إذا تتبّعنا أصداء هذه العبارة التي رسّخت نظرية الشّكل والصنعة، إذ تطوّرت هذه النظرية في النقد العربي، ومن خلالها امتدّ البحث إلى قضايا الصياغة والتصوير والتخييل عند الجرجاني والقرطاجني، وقد ظلّت عبارة الجاحظ تتفاعل في شروح النقاد العرب وتعليقاتهم، فهي تارة جاءت خالية من أيّة إشارة إلى طبيعة تلك الكلمات، وأخرى وصفوها بأنّها علامات أو سمات لمعان متّفق عليها بحسب الجرجاني، الذي يرى أن فن الشاعر في النظم والتأليف هو طريق المعنى، وقد رسّخ وجهة نظره بأمثلة كثيرة، كما هيّأ لها شرحاً واسعاً أقام عليه فصول كتابيه الأسرار ودلائل الإعجاز[3].

ويظهر من خلال مقولة الجاحظ السابقة، فصل بين اللّفظ والمعنى، فالشأن في تصوّره في الصياغة، لأن المعنى قد يكون واحداً ولكنّه في صور مختلفة، ولعل حديثه عن

---

[1]– الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، (دط)، 1424هـ، بيروت، لبنان، ص67.

[2]– مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط2، 1981، بيروت، ص 39.

[3]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ط3، 1992، ص 51-56.

الصياغة وإحكام النسيج في العبارات، وتخير اللّفظ والأوزان أنّه يقصد الصورة دون أن يذكرها[1].

إنّ إشارة الجاحظ تؤكّد كذلك، أنّ الشعر لا يُصنع من المعاني والأفكار، بل ميدانه الأثير في نظم الكلمات، أو كما أكّده ناقد غربي حديث، وهو ستيفن مالرميه (Stéphane Mallarmé) في كتاب شهير له، أرسله إلى ديجا (Degas) يقول فيه: " إنّ الشعر يُصنع لا من الأفكار، بل من الكلمات"[2]، قاصداً بذلك " الكلمات كأحداث حسية "[3].

نعود ونقول أنّ الجاحظ عدّ العملية الشكلية القائمة على قدرة الشاعر في تصوير المعنى وتخييله المهمّة الأساس، فالمعاني متوافرة له ولغيره من المتكلّمين، " وهو يعني بالتصوير هنا البيان والتوصيل من خلال الارتباط بجوانب محسوسة ومظاهر البديهة أو ما نسميه الآن بالتجسيم أو تقديم المعاني بطريقة بصرية"[4]، وكما هو بيّن فإنّ التصوير عند الجاحظ أحد ثلاثة أشياء تميّز الشعر وهي: الصناعة والنسج والتصوير، "ويبدو أنّه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسيّاً، وتشكيله على نحو صوري"[5].

ويعدّ الشعر عند الجاحظ من جنس الفنون التصويرية، كالرّسم والنّقش وغيرها من الفنون الحسّية، ومقتضى هذا أن التصوير في الشعر يشبه التصوير في الرسم وإن اختلفت الأدوات المستخدمة في كل منهما، فالرّسام يصوّر باللّون، والشاعر يصوّر بالكلمة فالعلاقة بين الرسم والشعر وثيقة الصلة حتى قيل :"إنّ الرسم شعر صامت، وأنّ الشعر رسم ناطق"[6].

والشاعر إذ يصوّر الواقع المحسوس، شأنه في ذلك شأن المصوّر، عاجز عن إثبات الصورة بالدّقة التي يرسمها المصوّر، لكنه برغم ذلك يبذّ هذا ويفوته بما يضفيه على المنظر

---

[1]– ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص49.

[2]– أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنقد، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، (دط)، 1963، بيروت، ص 23.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008، الأردن، ص 189.

[5]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص20.

[6]– فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار الشؤون للترجمة والنشر، ط1، 1990، بغداد، ص 5.

من إحساسه وعاطفته، الأمر الذي يعجز عنه المصوّر، إذ إن الشاعر في صوره لا يسرد بل يوحي[1].

ولقد وضع الفيلسوف الجمالي الألماني (جوتهولد أفريم) في دراسته للشعر، ثبّت فيها نظرية تفرّق بين الشعر والتصوير، على أساس أن التصوير يستخدم في تمثيل العالم الخارجي وسائل أو إشارات مختلفة تماماً عن تلك التي يحاكي بها الشعر الفعل الإنساني، فالتصوير يستخدم الأشكال والألوان في المكان، بينما يتكوّن الشعر من أصوات تنطق في الزمان[2]، والشعر" تمثيل وتصوير، قبل أن يكون لفظاً وكلاماً مزوّقاً، وكما تعجبنا دقّة الرّاسم حينما يبرز الأضواء والظلال، والألوان والشكول، لصورة من الصور، فكذلك تعجبنا يقظة حواس الشاعر حين يصوّر لنا في منظومه وأبياته ما يرسمه الراسم بريشته وألوانه"[3].

وتبعاً لتطوّر مفهوم الشعر عند النقاد، بدأت علامات تحديد المصطلح من جهة ومحاولة اقترانه بالشعر وبمنتجه من جهة أخرى، "فالموروث النقدي والبلاغي لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكّد دور المبدع، وتقدير الضرورة الداخلية التي تدفعه إلى التعبير بالصورة، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتحديد والكشف"[4]، "إنّما تحدّدت أهمية الشعر- أهم فنون الأدب عند العرب- باعتباره ديواناً للجماعة يعبّر عن وجدانها الجمعي، أكثر مما يعبّر عن وجدانها الفردي، ممثّلاً في أفرادٍ بأعيانهم، لهم ما يميّزهم من خصوصيته وتفرّد"[5].

أما قدامة بن جعفر(ت337هـ) -الذي نجده متأثّراً بالفلسفة اليونانية- يرى أن الصورة ذلك الشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر ليجسّد الأفكار المجرّدة التي تدرك بالعقل، إذ اعترف بها عنصراً من عناصر الشعر، وربطها بغيرها من العناصر الأخرى جاعلاً منها المادة الأوّلية لصناعة الشعر كما في بقيّة الصناعات، والصورة الشعرية عنده صناعة أو

[1]- ينظر: وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص 31.

[2] - خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص 7.

[3]- كمال الحريري، الألوان والصور في شعر ابن الرومي، مجلة الرسالة، العدد رقم 41، 16 أفريل 1934، مصر، ص215.

[4]- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص399-400.

[5]- عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، 1985، ص 24-25.

حرفة، فهو يشبه الجاحظ في هذا الرأي، لأنّه ممن يؤثر اللفظ على المعنى، فقدامة تلقّف هذا المصطلح قائلاً: " ومما يجب توطيده وتقديمه، قبل الذي أريد أن أتكلم فيه، أنّ المعاني كلّها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[1]، فهو بهذا الكلام يرى أن الصورة هي المادة الأوّلية والأساسية للشعر، ومن غيرها لا يسمى الشعر شعراً، كذلك اعتبر قدامة الصورة بمثابة الشكل والإطار الخارجي للشعر.

وحقيقة مقصد قدامة من قوله السابق، يتعدّى فهم الصورة من كونها شكل أو هيئة إلى كونها نسجاً متحدّاً من شتّى عناصرها لفظاً ومعنًى ووزناً وقافية، ذلك لأنّه لا يمكن تجزئة المادة المصنوعة كقطعة الأثاث التي يصنعها النّجار من تفاريق من خشب ومسامير[2].

كما نفهم في حدود تحليلينا لقول قدامة بن جعفر أنّه جعل للصورة في الذهن أو الصورة المتخيّلة مقابلاً موضوعياً في الخارج، والصورة تكون بذلك الشكل الخارجي أو الإطار العام لهذا الشعر، فهو ينأى بها عن فهم الجاحظ لها، فالجاحظ يذهب – في حدود فهمنا لكلامه– إلى أنّها العملية الذهنية التي تهيّئ النص الشعري، بينما يرى قدامة فيها الإطار الخارجي العام لشكل هذا الشعر" ويبدو أنّ الذي حدّده قدامة من قيمه فنية للشعر، قد ارتبط أيضا بالصورة وأسلوب تشكيلها. ولهذا مسألة الصياغة عنده قد شكّلت عنصراً مهماً من عناصر البنية الشعرية، فهو يعوّل على قضية الصورة والشكل كثيراً، كما لا نستطيع أن نعد أرائه امتداداً للجاحظ، لأنّ فكرة الصورة قد شكّلت في كتاب قدامة واحدة من أعمدة منهجه الذي بحث من خلاله قضية خلق الصورة الشعرية، التي تشكّلها اللغة، فهما الأساس عنده، ولذلك استبعد القضايا الأخلاقية عند حكمه على جوده الشعر"[3]. وإذا قارنا بين رأي

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب– قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص 4.

[2]– ينظر: كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، ص 34.

[3]– يونس طركي سلوم البجّاوي، الصورة الشعرية في شعر البطولة الأندلسي إبان عصري الطوائف والمرابطين، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 15، العدد 9، 2008، العراق، ص 192.

الجاحظ السابق وآراء قدامة فإنّنا نجد فكرة الجاحظ حول الصورة كانت متفرّدة، أما عند قدامة فقد شكلت منهجاً، يقول بأنّ الشعر هو صورة، أما القاسم المشترك بينهما فكلاهما يدعو إلى الاعتماد على التصوير والصناعة لبيان مدى جودة ورداءة العمل الأدبي[1].

ولعل أوّل من أشار إلى أهمية الصورة، الرماني(ت386هـ) في كتابه (النكت في إعجاز القرآن الكريم)، فهو يرى أنّ أهمية الصورة تكمن في قيمتها الجمالية والتعبيرية، والصورة التي تفتقر إلى هذين العنصرين، ليست من البلاغة في شيء[2].

وأشار أبو هلال العسكري (ت395هـ) إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حدّ البلاغة بقوله" البلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن. وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة؛ لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقا لم يسمّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"[3].

ففي هذا النص إشارة من أبي هلال العسكري إلى أهمية الصورة في النص الأدبي، وما يفعله ويتركه من أثر في قلب السامع، وهو بهذا يكون قد تأثّر بفكر الجاحظ كغيره، في أنّ الشعر ضرب من النسج والصياغة وإكساء اللفظ للمعنى ضمن الأطر الفنية التي تجعل له قيمة فنية وصورة أفضل، لكن على الرغم من تأكيده على دور الصورة في تجميل المعنى وتهجينه إلاّ أنّه اكتفى بالوصف دون الشرح والتفصيل أو التعليل.

كما أشار العسكري إلى نص للعتابي عن المعنى والألفاظ وأثرها في إفساد الصورة بقوله: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنّما نراها بعيون القلوب فإذا قدّمت منها مؤخراً أو أخرت منها مقدّماً أفسدت الصورة وغيّرت المعنى"[4]، فهو يلمح إلى ما للصورة من أهميّة وزن في الشعر، ففساد أي معنى في الصورة يؤدّي إلى فساد كبير في القصيدة، وهذا هو ظاهر

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر: الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف ، ط3، 1934، القاهرة، ص 75.

[3]– أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط)، 1419هـ، بيروت، لبنان، ص 10.

[4]– المصدر نفسه، ص 179.

كلامه ومبتغاه، وبكلامه أيضاً يحيلنا إلى أغراض الصورة وكيفية عملها على تقويّة المعاني وتوضيحها، فترى تأكيده في جلاء جمالها هو حسن التأليف والتركيب اللذين يزيدان في وضوح معانيها، وبالتالي قابلية استساغتها وتذوقها من قبل المتلقي.

وعندما تحدث العسكري عن التّشبيه الذي هو الأقرب إلى مفهوم الصورة، جعل مهمته في زيادة وضوح المعنى وتأكيده، ورأى أنه لا يخرج عن أحد أربعة إخراج ما تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت بها، وإخراج ما لم يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوّة له في الصفة على ماله قوّة فيها[1]، وبهذا يكون قول أبي هلال مقترباً من المعنى المعاصر للصورة، وإن لم يحط به كاملاً.

لقد عدّ القدماء الصورة أساساً من أسس عمود الشعر العربي، الذي جمعه المرزوقي (ت421 هـ) وقسمه إلى سبعة أبواب، وجعلّ لكل باب من الأبواب السبعة عياراً خاصاً، يتميّز به الصالح من غيره، حيث يقول: "إنّهم كانوا [أي العرب] يحاولون شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف –ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة، كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات– و المقربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب في عمود الشعر"[2]، والشاعر المبدع هو الذي إذا وصف أصاب وشبّه فقارب، ولمن كثرت شواهد أبياته، وكثرت سوائر أمثاله[3].

هذا هو عمود الشعر في صورته المكتملة كما حدّده المرزوقي، وهو "خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع، وهو إن لم يكن.. الصيغة التي اختارها شعراء العربية، فإنّه الصورة التي اتفق عليها النقاد"[4].

---

[1]– ينظر: كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، ص 41.

[2]– المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1953، القاهرة، ص09.

[3]– ينظر: الجرجاني أبو الحسن علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (دط)، (دت)، ص 33.

[4]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، ط1، 1971، بيروت، ص 409.

أما القضايا التي يثيرها(عمود الشعر)، فيمكننا إجمالها في ثلاث: الوضوح، والصدق، والطبع، وهذه القضايا الثلاث هي المعايير والقيّم التي ينبغي تحقّقها في الشعر، ليُحكَم للشاعر بالجودة والتقدّم.

وكان استخدام مصطلح التصوير إشارة إلى الصياغة والتّشكيل، وهنا يصبح التصوير يرادف (الصنع)، أو يستخدمه للإشارة إلى عملية المخادعة أو التشكيل المخادع، حيث يقدم الشيء في هيآت متنوّعة غير حقيقية، وهنا يترادف التصوّر مع التخيّل، أي توهّم أشياء غير حقيقية، ويوصف هنا عمل الشاعر على أنّه "تصوير الباطل في صورة الحق"[1]، وهنا تتأكّد دلالة المبدأ الأوّل المرتبطة بالصياغة المؤثرة للشعر، وقدرتها على إثارة المتلقي واستمالته لموقف ما.

وذهب ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) في كلامه إلى عدم اهتمام الشعراء بالصورة أثناء نظمهم لشعرهم، يقول : " والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[2]، وكأنه يريد القول من هذا الحديث أنّ الصورة هي الوسيلة التي تحمل رسائل الشاعر وليست الغاية بحد ذاتها.

ويبيّن ابن رشيق الأثر المرجو من الصورة بقوله:" وأبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً"[3]، حيث تصبح العين تسمع، والأذن تبصر، ولكن ليس على الحقيقة، إلا أنّ قوله يجب أن يؤخذ حسب معطيات عصره، ويؤكد ابن رشيق أثر الصورة بقوله :" ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع"[4]، فابن رشيق قصد إلى تزويق الصورة من الناحية الشكلية حتى يتصوّرها المتلقي في ذهنه على صورتها الحسية حين يسمعها قولاً ملفوظاً،

[1]– الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، (دط)، 1423هـ، بيروت، لبنان، ص 189.

[2]– القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، 1981، ص 129.

[3]– المصدر نفسه، ص 295.

[4]– المصدر نفسه، ص 294.

وهو بذلك قد وصل إلى ما قلّ ودلّ على الأثر الذي يريده كل شاعر من صوّره في ذلك الشعر، لتتم المشاركة معه في مشاعره التي يشعر بها، فاللذّة عنده لذة حسية ومعنوية معاً في الشعر الجيّد، يتناولها الإنسان بحواسه وروحه وهو ما يقرّبها إلى النّفس.

ويرى ابن رشيق أن التقسيم بين اللفظ والمعنى عمل غير علمي ومنطقي، لأنّ الارتباط بينهما وثيق، وفي هذا الصدّد يقول: "اللّفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختل اللفظ كان نقصاً للشعر وهُجنُه عليه... وكذلك إن اختل اللّفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأنّنا لا نجد روحاً في غير جسم البتّة"[1]، كما لا ننسى أنّ ابن رشيق أقام كتابه المسمّى (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب) على أساس الصورة الشعرية، إذ قرّر أنّ السرقات لا تقع إلا فيها، وأنّ المفاضلة بين الشعراء لا تقع إلاّ على أساسها[2].

وهكذا يتّضح لنا بأن ابن رشيق لم يكن يعترف على الإطلاق بالفصل بين الألفاظ والمعاني، كما فعل من سبقه من النّقاد العرب، فهو يرى أنّهما متلازمان، وأنّ ما يصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر، فاللفظ أو المعنى أو الصورة والمضمون ليس شيئين منفصلين، كالكأس وما يكون فيها من شراب بل هما مترابطان ترابط الثوب بمادته[3].

واهتم عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) بالتصوير، إذ نجده قطعَ شوطاً هاماً، وذلك بقضائه على ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النّقاد قبله من خلال فكرة النظم، فمنهج عبد القاهر الجرجاني في دراسة الصورة منهج متميّز عما سبقه من العلماء، على الرّغم من إفادته الكبيرة من جهودهم، فقد أفاض في حديثه عن الصورة في كتابيه (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة). حيث قامت موازنته بين الشعراء على التصوير واختلاف صورهم، فسبيل الكلام عنده هو سبيل التصوير، يقول: " واعلمْ أنَّ قولَنا "الصورةُ"، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نَعْلَمه بعقولنا على الذي نرَاه بأبصارنا، فلما رأَيْنا البَيْنونة بين آحادِ الأجناسِ تكونُ مِنْ جِهةَ الصورةِ، فكان تبين إنسانٍ مِنْ إنسانٍ وفرَسٍ من فرسٍ، بخصوصيةٍ تكونُ في صورةِ هذا لا

---

[1]– المصدر نفسه، ص 124.

[2]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: الشاذلي بو يحي، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، (دط)، 1972، تونس، ص 218.

[3]– ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، 1982، القاهرة، ص 163.

تكونُ في صورةِ ذاك، وكذلك كان الأمرُ في المصنوعاتِ، فكانَ تَبَيُّنُ خاتَمٍ من خاتمٍ وسِوَارٍ من سِوَارٍ بذلك، ثم وجَدْنا بينَ المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولِنا وفَرْقاً، عَبَّرْنا عن ذلك الفرقِ وتلكَ البينونةِ بأَنْ قلْنا: «لِلمعنى فيِ هذا صورةٌ غيرُ صورتهِ في ذلك». وليس العبارة من ذلك بالصورةِ شيئاً نحن ابتدأناه فيُنْكِرَهُ مُنْكِرٌ، بل هو مُستعمَلُ مشهورٌ في كلام العلماءِ، ويكفيك قول الجاحظ: «وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» "[1]. وفحوى هذا النص:

1- أنّ الأجناس والأحياء والجماد تختلف فيما بينها بخصوصية تكون لهذا دون ذاك، كما يختلف إنسان عن إنسان، أو خاتم عن آخر.

2-ويعبر عن هذا الاختلاف بلفظة (صورة).

3- هذه اللفظة مستعملة مشهورة عند العلماء كالجاحظ[2].

لقد سلك الجرجاني لتثبيت معنى مصطلح الصورة الميدان البلاغي، وأصّل لها بناءً على مقولة سابقة للجاحظ من خلال التسليم التام بأن الشعر صناعة، وجمال الصورة لديه لا يمارس بلفظه أو بمعناه وإنّما بارتباطها بالسياق في كلام ونظمه بخلق صورة لها تأثيرها في نفس السامع بوسائل بلاغية[3]. وقد شبّه الجرجاني صناعة المعاني ووضع الألفاظ بالأصباغ التي تُعمل منها الصُور، فقال:" وإنّما سبيلُ هذه المعاني سبيلُ الأَصباغِ التي تُعملُ منها الصورُ والنقوشُ، فكما أَنك ترَى الرجلَ قد تَهدَّى في الأصباغ التي عَمِلَ منها الصورةَ والنّقشَ في ثوبِه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبُّر في أَنفس الأَصباغِ وفي مواقِعها ومقاديرِها وكيفيّةِ مَزْجه لها وتَرتيبه إيّاها، إلى ما لم يتَهدَّ إليه صاحبُه، فجاء نَقشُه من أجْل ذلك أَعجَبَ، وصورتُه أغرَبَ، كذلك حالُ الشاعرِ والشاعرِ في توخِّيهما مَعاني النَّحو ووجوهِه التي علمت أنها محصول "النظم""[4].

فالخاتم والسوار غير موجودين أصلاً إنّما أوجدهما شكل الصياغة على وفق قالب عام، ثم تأتي المفاضلة الجمالية بين أشكال تلك الصياغة، أي أنّ المعاني هي المادة التي

[1]- عبد القاهر الجرجاني أبو بكر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 508.

[2]- ناصر حلاوي، مفهوم " الصورة " في الموروث العربي القديم، 1990، العراق، ص 32.

[3]- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار ط1، 1983، ص 223.

[4]- الجرجاني أبو بكر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 87- 88.

يُشكَّل منها الشاعر صوّره كما يصنع الصانع الحاذق، وقد يأخذ شاعران معنًى واحداً فيُخْرِجه كل منهما بصورة تختلف عن الصورة الأخرى. يقول:" أنتَ ترى الشاعرَيْن فيه قدْ قالا في معنىً واحدٍ، وهو يَنقَسِمُ قسمين: قَسمٌ أنتَ ترَى أحدَ الشاعرَين فيه قد أتى بالمعنى غُفْلاً ساذَجاً، وترى الآخَرَ قد أخرجَه في صورةٍ تَروقُ وتُعْجِبُ. وقسمٌ أنتَ ترى كلَّ واحدٍ من الشاعرَين قد صَنعَ في المعنى وصور"[1].

ويبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفنّي والنّقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقدم على اللّفظ وحده أو المعنى وحده، بل أنّهما عنصران مكمّلان لبعضهما حين قال: " واعلمْ أنَّ قولَنا "الصورةُ"، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نَعْلَمه بعقولنا على الذي نرَاه بأبصارنا "[2]، فهو يجعل من الصورة الناتجة عن ائتلاف اللفظ والمعنى ذات مدلولين:

الأول: الشكل العام أو الصياغة (forme).

الثاني: يحمل في طياته الدلالة على الصورة (image)[3].

وقد نوّه معظم الدارسين للصورة الفنية بوعي الجرجاني في اعتماده لها معياراً نقدياً، فهو التفت إلى خاصيتها ومكانتها في البناء الفني للقصيدة، إذ يرى أنّ مادة الكلام تسقط قيمتها، وتنحطّ رتبتها، حين تكون مادة عارية من التصوير، وطينة خالية من التشكيل[4]، والصورة الشعرية عنده هي التي تدخل في أغلبها باب الاستعارة أو تكون مصنوعة ومجسّمة حتى تكاد تراها العين، لأن الشاعر عبارة عن مصوّر يختار ما يشاء من الصور التي تثير الرضا في نفسه، وتعجب الآخرين، فعبد القاهر الجرجاني أولى أثر التصوير وفعله في النفوس أهمية كبيرة، يقول: " فالاحتفال والصّنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس النّاظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحذّاق بالتّخطيط والنقش، أو بالنّحت والنقر. فكما أن تلك

[1]– الجرجاني أبو بكر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 489.

[2]– الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508.

[3]– عبد المطلب جبر، المصطلح والأداة في " الصورة الفنية" مقدمة لتأصيل المفهوم، مجلة علامات، العدد: 64، 1 فبراير 2008، السعودية، ص 290.

[4]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، ط1، 2001، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 29.

تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه. فقد عرفت قضيّة الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها. كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكّله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهّم بها الجماد الصامت في صورة الحيّ الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن المميّز "[1].

وفي بحثه لمعنى المعنى للألفاظ رأى الجرجاني الصورة ألفاظاً ومعاني، وهذه الألفاظ تصنع الصورة، والصور تصنع معاني متعدّدة، واستخدامات الشاعر لمصطلح الصورة تنصب دلالته على التقديم الحسي للمعنى، متمثّلاً في الاستعارة والتمثيل، ومرّة تنصب على الشكل العام لكلام البليغ وطريقته في الصياغة، فحمل ذلك المصطلح الدلالة على الصورة وعلى الشكل في الوقت نفسه.

يوسّع عبد القادر الجرجاني الدائرة ويعمّق رؤيته للتصوير الفني في كتابه (دلائل الإعجاز)، الأرقى فكراً والأعمق نظراً والأهم والأغنى رؤيةً واستقصاءً وبحثاً، والجرجاني كان في (أسرار البلاغة) يصنع ما هو أشبه بدراسة لوحة النظم من خلال نظريته في الصورة بعد أن أحاط علماً وإدراكاً بفكرة (التصوير)، ففي (أسرار البلاغة) طوّر تلك الفكرة في فكرة أكبر وأشدّ اتّساعاً، يجوز لنا أن نسميها (نظرية)، فهي نظريته في النظم التي أفادت من أفكار نظريته في التصوير وتحليلاتها وجزئياتها وتطلّعاتها النظرية عنده، ثم أدمجت الفكرة الأوّلية حول التصوير في الفكرة الأكبر والأهم حول النظم، يقول: " ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يُعَبَّرُ عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصَّوْغُ فيه، كالفضةِ والذهبِ يُصاغ منهما خاتَمٌ أو سوارٌ. فكما أنَّ مُحالاً إذا أنتَ أردْتَ النظرَ في صَوْغَ الخاتَم، وفي جودةِ العملُ ورداءتهِ، أن تنظر إلى الفضةِ الحاملةِ تلك الصورةِ، أو الذهبِ الذي وقع فيه ذلك العملُ وتلكَ الصنعةُ كذلك مُحالٌ إذا أردتَ أن تَعرف مكانَ الفضلِ والمزيةِ في الكلامِ، أن تَنظُرَ في مجرَّد معناهِ "[2]، وعلى هذا فالجرجاني " أوّل من أعطى للصورة دلالة اصطلاحيّة، وهي تعني لديه الفروق المميّزة بين معنى ومعنى، وشبّهها بالفروق التي تميّز هيكل إنسان ما عن إنسان، وخاتم عن خاتم، وسوار عن سوار،

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 243–244.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 254–255.

ولكن هذه الفروق بوقت انطباقها على هيئة الشيء، فإنّها يستدل بها على حقيقته"[1]، فقيمة الصورة لدى الجرجاني تتأتّى من سياقها ضمن القصيدة.

وبهذا تفطّن عبد القاهر إلى أنّه لا قيمة للتصوير إذا لم يكن منسجماً مع سياق النّص، بل إنّ الجرجاني تطرّق إلى الجذور النفسية للصورة في نفس قائلها والآثار المتوقّعة في نفس سامعها، مع اهتمامه الدائم بالأثر الجمالي الذي تتركه الصورة على النص سعياً وراء ما يتركه النص بواسطتها من أثر في وجدان المتلقي، لذا ألحّ عبد القاهر على المقارنة بين الصور المتماثلة والمتقابلة.

ونخلص إلى أنّ مفهوم الصورة عند الجرجاني قد استقرّ على ثلاثة أركان:

الأول: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.

الثاني: هضم معاني الصورة لغةً واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصليّة وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.

الثالث: يتلمّس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع لأبعاده الموروثة ومقوّماته الحيويّة[2].

فمن خلال هذا يمكن القول إنّ الجرجاني يلامس المفهوم المعاصر للصورة الشعرية بنظرته هذه، فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يكشف بين المتناقضات أوجه شبه دقيقة تخفى عن أنظار الآخرين، ودراسة الصورة عنده هي دراسة متميّزة، ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساته، مما يحفّزنا إلى اعتداده الناقد الأوّل في الصورة مفهوماً واصطلاحاً، فهو تناولها من جوانبها كلّها في صناعتها وبنائها، وفي جودتها وبهائها، وفي أثرها وإيحائها، وذلك كلّه وفق منهج نقدي اعتمد على التفصيل والتذليل.

ونجد القدماء اهتموا بالتشبيه لأنّه أبلغ في تصوير الواقع، فالتشبيه يحافظ على تمايز الأشياء وعدم اختلاطها بالواقع، وعبّر عن هذا ابن الأثير (ت637هـ)، حيث أطلق كلمة الصورة على خصوص الأمر المحسوس أو بالأحرى التشبيه الحسي، وقابل بينهما وبين

[1]– محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، (دط)، 1987، بغداد، ص 28–29.

[2]– ينظر: كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، ص 549.

المعنى – فقال وهو يعدّد أقسام التشبيه– "... وأما تشبيه صورة بصورة، كقوله تعالى: ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾[1]، وأما تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعْمَٰلُهُمْ كَسَرَابٍۭ بِقِيعَةٍ﴾[2]، وهذا القسم أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة، وأما تشبيه صورة بمعنى كقول أبي تمام:

وفتكت بِالمالِ الجزيلِ وبِالعدَا فَتكَ الصبَابةِ بالمحبِ المُغرم

فشبه فتكه بالمال وبالعدا –وذلك صورة مرئية– بفتك الصبابة، وهو فتك، معنوي، وهذا القسم ألطف الأقسام الأربعة؛ لأنه نقل صورة إلى غير صورة"[3]، ويلاحظ أنّه لم يجعل (فتك الصبابة...) صورة، لأنّه استخدم لفظة صورة بدلالة الحسي، وغير صورة أو المعنى بدلالة المعنوي، وكان البلاغيون قد نظروا إلى التشبيه من الزاوية نفسها والقسمة عينها، ولكنّهم كانوا أكثر وضوحاً من ابن الأثير، فالقزويني يتحدّث عن تشبيه المعنوي أو المعقول بالمعقول، وتشبيه الحسي بالحسي.. وتشبيه المعقول بالحسي.. الخ[4].

وفي تعريف ابن الأثير وتعداده لأقسام التّشبيه جاء بالعلاقة الكامنة بين المحسوسات والماديات والذهنيات، كيف أنّ الشاعر الحقّ يستطيع أن يشخّص أشياءً في ذهنه في صورة على أرض الواقع، أو أن يعبّر عن صورة موجودة مسبقاً في حالتها الذهنية المعنوية.

أما حازم القرطاجني (ت684هـ) فيعرّف الشعر بقوله: " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب على النفس ما قصد تحبيبه إليها, ويكرّه إليها ما قصد تكريهه "[5]، وذهب حازم إلى بسط الكلام حول أثر الصورة الشعرية في السامع، فيرى أن وظيفة الشاعر ليست فقط إفهام السامع كما هو شأن المتكلّم العادي، بل لابد من تحقيق انفعال لديه، فهو يذكر الصورة في مجال الحديث عن التخييل الشعري، فيقول: "والتّخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ

[1]– سورة الصافات، الآية: 48–49.

[2]– سورة النور، الآية: 39.

[3]– ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ص 103–104.

[4]– ينظر: ناصر حلاوي، مفهوم " الصورة " في الموروث العربي القديم، مجلة الأقلام، ص 31.

[5]– حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، (د ط)، 1966 تونس، ص 21.

الشاعر المخيّل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالاً من غير رَويّةٍ إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1]، فأطراف العملية الشعرية حسبه هم الشاعر والقصيدة والقارئ الذي ينفعل بها انقباضاً أو انبساطاً، والشعر عند حازم إثارة المخيّلة لانفعالات المتلقي، يقصد المبدع منها دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف خاص، بمعنى أنّ صور الشعر ومخيّلاته تثير كوامن النّفس وصورها المختزنة عند المتلقي، ومن هنا فالصورة عند حازم لم تعد تشير إلى مجرّد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنّما أصبحت محدّدة في دلالة سيكولوجية خاصة تتّصل اتصالاً وثيقاً بكل ماله صلة بالتعبير الحسي في الشعر[2].

والمأخوذ من كلام الناقد أنّ الصورة قد تطوّرت مفهومهاً عند حازم فلم تعد مجرّد شكل أو صياغة فحسب بل شملت كل ما يؤثّر في المتلقي، فقد حرص القرطاجني على تحقيق التناسق داخل الصورة ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوّناتها، ففرّق بين الصورة المرئية والمسموعة.

تعد الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال الخلاق[3]، ولا تعني قوّة الخيال محاكاة العالم الخارجي، إذ إنّ الخيال أداة الصورة الفنية، فلا يصحّ دراستها بمعزل عن الخيال الشعري، ذلك أنّ الخيال مصدر الصورة الخصب، ورافدها القويّ، وسر الجمال فيها فلا وجود للصورة خارج إطار الخيال، "فعلى الخيال تقوم وظيفة خلق الصور، وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه ... وعلى هذا فإنّ الخيال جوهر الأدب"[4]، وهذا ما يوضّحه ابن سينا بقوله: " والشعر لا يتم بشعر إلا بمقدّمات مخيّلة، ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس"[5]، ويرى التهانوي أنّ الخيال هو النواة التي تشكّل الصورة، لأنّه أساس لتشكيلها،

---

[1]– المصدر نفسه، ص 89.

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص361.

[3]– **الخيال الخلاق:** هو عملية تشكيل متصوّرات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة على تشكيلها. ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص 166.

[4]– أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، – منهجا وتطبيقا– منشورات وزارة الثقافة، ط2، 2000، دمشق، سوريا، ص 145.

[5]– ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق: سليم سالم، (دط)، 1996، القاهرة، ص20.

فالخيال عنده " يطلق على إحدى الحواس الباطنة وهو قوّة تحفظ الصور المرتسمة في الحسّ المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة"[1]، أما التخييل فهو" تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهّم أنّه ذو صورة تُشاهد وأنّه مما يظهر في العيان"[2].

إذن هنالك علاقة تكاملية ما بين الصورة والخيال، كما أنّ هناك علاقة ما بين الصورة والعاطفة لأنّ بينهما علاقة وثيقة، فعاطفة الشاعر في قصيدته إنّما تكمن في صوّره، بل إن الصورة بأشكالها هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر لتجسيد الشعور، وإذا كان الخيال، أساس الصورة الفنية، فإنّ العرب قد أخفقوا في فهم دوره إلى حد كبير، حين نظروا إلى فكرة المحاكاة عند أرسطو على أنّها مجرّد تقليد للواقع الخارجي، بينما صاحبها يقرّر بأنّه لا يشترط على الشاعر أن يحاكي ما كان أو يكون فحسب، بل هو يحاكي أيضاً ما يقدر كونه، وما يعتقد أنّه كان وإن لم يكن في الحقيقة، وعلى هذا الأساس فهموا الحقيقة الشعرية فهماً خاطئاً حين اعتبروا الخيال تجاوزاً وانحرافاً، وقد أطلقوا على هذا الانحراف لفظ (الكذب) وقد كان لوضع (الصدق) مقابل المبالغة، والغلو أثر في ابتعاد الشعراء عن الخيال مما جعل الواقع يسيطر عليه، وبذلك جاء شعرهم مطابق للواقع، مما حدّ من حريتهم وانطلاقة الشعر[3].

يعدّ الخيال المبدع الخصب الذي يتفاضل به الشعراء في مجال الإبداع أساس الصورة الفنية مهما كانت درجته*، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وتحقيق التوافق بين الوحدة والتّنوّع، فهو الذي يخلق العمل الفني، فالحديث عن المخيّلة والخيال على علاقة بالعلوم النفسية والأدبية، فالصورة هي إعادة إنتاج لمشاهد سابقة، أو

[1]– محمد علي التهناوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج1، ص 767.

[2]– ابن الزلمكاني، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، 1969، بغداد، ص178.

[3]– ينظر: مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954، 1962، دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية 1998، الجزائر، ص 374–375.

* عرف العرب ألواناً من الخيال في الجملة العربية، وكلّها ترمي إلى توضيح الفكرة الجزئية، أما الخيال الذي يتناول النص الأدبي جملة فيبتكر الشخصيات ويحركها أو يجعل الشاعر يتحدّث على لسان الحيوان أو الجماد، فإنّهم لم يتعرضوا لدراسته على الرغم من أنّهم أنتجوا قصصاً، كحكايات ألف ليلة وليلة وشعراً أنطقوا فيه الحيوان والجماد والنبات والأزهار وغيرها.

تجربة نفسية مؤثّرة لموقف أو حادثة مطبوعة سمعية أو بصرية أو غيرها، ليصل أحياناً عند الأديب إلى صور عُصابية بسبب خضوعها لمؤثرات خاصة تعمل في منظومة تفكيره[1].

إنّ التّخييل الفني يستند على أساس سيكولوجي، فأصبح مفهوم الصورة محدّداً في دلالة سيكولوجية تترادف مع الاستعارة الذهنية لمدرك حسي غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل بكل ما له صلة بالتعبير الحسي للشعر، وهو ما يسمى (بصورة الانطباع)[2].

ويتوسّع حازم القرطاجني في ما ذهب إليه الجرجاني ليتطرق إلى آلية تحقّق هذه الصورة في ذهن الشاعر، فوضع الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني، فيولّد الشاعر الصور بالألفاظ التي تكون في المدار الذي فرضت عليه النفس، وذلك لتكون الصورة ذات وقع شديد ومؤثّر في البصيرة والنّفس، يشرح حازم هذه العملية قائلاً: "إن المعاني هي الصوّر الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك عنه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك، أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[3]، ومحصول الأقاويل الشعرية "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها الأذهان على ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً"[4]، ومن ثم تصبح الصورة عنده هي ذلك الاسترجاع الذهني والتذكّر للخبرات الحسيّة البعيدة عن الإدراك المباشر الذي يثار، "في مخيّلة المتلقي عن طريق المنبهات اللفظية الحاصلة في الفعل اللغوي الأدبي، وبذلك يكون حازم قد مسّ الجانب النفسي في النقد العربي"[5].

وقد أضاء لنا حازم طريقين لاقتباس المعاني واستشارتها وتشكيل الشاعر لصوره هما:

---

[1] – سنان عبد العزيز، المتخيل القصصي بين الصورة والرمز، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 13، العدد 7، 2006، ص 60.

[2] – ينظر: حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 37.

[3]– حازم القرطاجني، مناهج العلماء وسراج الأدباء، ص 18–19.

[4]– المصدر نفسه، ص 18–19.

[5]– محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة جامعية لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة تلمسان 1995، ص02.

الأول: الاقتباس لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني: الاقتباس بسبب زائد على الخيال والفكر، فالأوّل يكون بالقوّة الشاعرية بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي فيها تلتئم ويحصل ذلك بقوّة التخيّل والملاحظة... وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض، والثاني اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل... فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوّغ له معه إيراد ذلك الكلام[1].

إذن يتبيّن لنا أن القرطاجني يجعل الصورة مطابقة لما يدركه الذهن من حقائق خارجية مدركة، فإذا عبّر الأديب عن هذه الصوّر الذهنية بالكلمات، انتقل أثرها إلى أذهان المتلقين، كما أنّه يجعل الصورة تتبنى من خلال علاقات، فالمشاهدة الحسية تنقل إلى الخيال صورة قد تكون غير متكاملة، والامتزاج ما بين المشاهدة الحسية والخيال ينتج لنا صورة قريبة من الواقع.

فتهيئة الألفاظ للتعبير عن صورة ما أساسية في عملية التصوير، وهي تتطلّب رؤية فائقة الحساسية، وقد صنّفها الشاعر والناقد وليم بلاك بأربعة أنواع وهي[2]:

الأولى: الرؤية ذات البعد الواحد، وهي ما تخص حياتنا اليومية.

الثانية: الرؤية ذات البعدين، وهي رؤية أسيرة الفعل والخيال.

الثالثة: الرؤية ذات الأبعاد الثلاثة، وهي أبسط من الرؤيتين الأوليتين حيث تستوطن فيها بذور الرموز الأولى المغلقة بالإبهام.

الرابعة: الرؤية ذات الأبعاد الأربعة، وهي رؤية بعيدة، رؤية الأسطورة والنبوءة، رؤية الفزع والتطهير، فهي رؤية إبداعية.

ونخلص إلى أنّ حازم القرطاجني أضاف إضافة بالغة الأهمية في مفهوم الصورة التي يبني عليها من خلال التخييل والمحاكاة، ولسحر المحاكاة وقدرتها اللافتة على تحسين

[1]– ينظر: خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق، ص 112.

[2]– ينظر: مصري عبد الحميد صنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1979، ص 64.

القبيح وقلبه إلى جمال خالص ميّز القرطاجني الصورة التي تصنعها المحاكاة التامة في الوصف، كما تكلّم عن الصورة التامة وقابلها بالمحاكاة التامة، وأنّ الإبداع في تكوين هذه الصور وتأثيرها في المتلقي عائد إلى تجربة الشاعر النفسية وبيئته الفنية، فالصورة يجب أن تكون جزءاً عضوياً في القصيدة متلاحماً ومتجانساً مع بقية العناصر المكوّنة للقصيدة، فتصبح الصورة تركيبة عاطفية أخرجها خيال الشاعر الذي هو في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من العاطفة، وهي تركيبة لغوية وصياغة بيانية في الوقت نفسه[1].

وتبقى الصورة ملكة لا تعمل منفصلة في أثناء العملية الإبداعية عن بقية الملكات الأخرى من تفكير وحس وتذكّر، وفهم وإدراك، وهذا يعني أنّ الصورة ليست نتاجاً للخيال الشعري وحده، وإنّما هي نتاج لتفاعل الملكات جميعها[2].

ويجب أن تعكس الصورة انفعال الشاعر، وإحساسه وتفاعله بالأشياء التي هي موضوع تجربته النفسية ومادته الخام، وأن تثير المتلقي برسمها صوراً ذهنيّة للأحاسيس والأشياء والمواقف في مخيّلة لم تعتدها ولم تكن موجودة من قبل على الصورة والهيئة التي ابتدعها الشاعر ونظّمها، وأن تؤثّر في المتلقي بإحداثها المتعة المطلوبة، وتمكّنه من الوعي بالأشياء والمواقف وعياً جديداً يجعله يستجيب الاستجابة العاطفية المشروطة بمثيرات معيّنة.

ونخلص في الأخير إلى القول إنّنا بإمكاننا إجمال الصورة الفنية في الشعر القديم بأنّها التزام الشعراء بنمط معيّن من التصوير الذي يقوم على قوّة اللّفظ، وحسن الصياغة، وجودة السّبك، وكان التزام الشعراء بمقاييس عمود الشعر أكثر من جنوحهم إلى الخيال.

كما أن مصطلح الصورة وجد عند القدماء وبخاصة من حيث المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح، فعالجوا هذه القضية معالجة تتناسب والظروف البيئية والتاريخية والحضارية، وتبقى" قضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصّصة"[3].

[1]– ينظر، عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القايدي، 1980 بيروت، ص 97.

[2]– ينظر: لخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، 1996، ص145.

[3]– جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 09.

ولا شكّ في أنّ لتطور العلوم وتنامي الخبرات النقدية في عصرنا الحديث، وعدم توافرها في العصور السابقة ما يبرّر لنقادنا القدماء هذه النظرية الجزئية في تناول الصورة والوقوف بها عند الخطوة الأولى دون تحقيق دلالات الصورة وأبعادها وشموليتها كما هي في نقدنا الحديث، وفي هذا المقام يحقّ لنا أن نتساءل عن مدى تمثّل النقد العربي الحديث لما قدّمته الدراسات التراثية فيما يتعلّق بمفهوم الصورة الشعرية، وما توصلت إليه من آراء ورؤى نقدية أو فلسفية تخصّ مجمل القضايا الأدبية والبلاغية، والفنية التي رسمت معالم الصورة أو لامست أطرافها.

ب- الصورة الفنية في النقد العربي الحديث:

تعد الصورة الشعرية واسطة التحام الإنسان مع الكون لتشكيل نوع من الوجود الإنساني الخاص، ونظراً لأنّ علاقات متشابكة تتدخّل في تركيبها عند الشاعر، فإنّ الاهتمام بدراستها للكشف عن هذه العلاقات غدَا من الموضوعات الهامة التي يُعنى به النقد الحديث[1]. فقد احتل هذا المصطلح مساحة واسعة في الدّراسات النقدية الحديثة، لأنّ الصورة ركن رئيس من أركان العمل الفنّي، وهي وسيلة الشاعر التي يتوسّل بها في صياغة تجربته الشعرية وهي سبيله لإيصال فكرته إلى المتلقي، ويحكم بها له أو عليه، فـ" هي التي تؤسّس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري، فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر... وهي الوحدة الصغيرة التي يتوقّف عندها العمل الشعري في تتابعيّته، إنّها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية إدخالها بصيغتها الحديثة في بنية القصيدة"[2]، وهي أداة الناقد المُثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية.

أما مفهومها في النقد الحديث، فقد تركّز على أهميتها في بناء القصيدة بناءً فنياً ينأى بها عن المباشرة والتقرير، فتعكس بذلك مهارة الشاعر في صياغة " نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة

[1]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، عدد 104، شباط 1979، ص 28.

[2]- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بينها ومظاهرها، الشركة العالمية للنشر، ط1، 1986، بيروت، ص 94.

الشاعر وتجربته وفق تعادليّة فنيّة بين طرفين هما: الحقيقة ، والمجاز"[1]، وفي العصر الحديث تعدّدت نظرة النقاد للصورة الشعرية المفهوم البلاغي القديم الذي كاد أن يفصل الصورة عن ذات الفنان، ويفرغها من محتواها العاطفي والوجداني ومن قيمتها الشعورية، وهذا هو الفرق بين المفهومين بين القديم والحديث.

فالنّقاد المحدثون لا يفصلون الصورة عن وجدان الشاعر، فيعتبرون الصورة الشعرية عملية خلق وإبداع فردية يشخّص فيها الشاعر الأشياء الجامدة، ويدخل عليها مشاعره فيقيم بينه وبينها علاقة انسجام حتى تصبح كأنّها جزء لا يتجزّأ من ذاته، فالصورة " تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيّل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدّة إمّا عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل"[2]. ولا يمكن أن يتحقّق ذلك إلا بالخيال الشعري.

وإذا كان النقاد القدامى قد تناولوا الخيال بالبحث والتنقيب في دراستهم، فإنّه يكون أكثر أهمية للمتصوّفة الذين يتّخذونه مطيّة للولوج إلى العوالم الغيبية، والارتقاء في درجات الماورئيات، والاستناد عليه في تصوير العالم السماوي والروحي، والتحليق به في مستويات إلهية لا يمكن النفاذ إليها إلا بواسطة، لأنّ القدرات العقلية والبرهان المنطقي عاجز عن تشخيص الغيبيات أو التبصّر بأحوالها، والتخييل كما- يراه محي الدين بن عربي- " أساس لجميع القوى، وأنّ النّفس لا تكون مدركة إلاّ بسبب الخيال، لأنّه هو الوسيط بين النّفس التي هي من عالم الغيب، وبين الحس الذي هو من عالم الشهادة "[3]، و يرى ابن عربي أنّ الخيال لا يختلف عن العقل في درجة صحّة مدركاته، فيقول: " إنّ هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنّه خيال فاسد لا يدركون حقيقته، ذلك أنّ الخيال إذا أدرك شيئاً فإنّما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء، وإذا كان هناك خطأ فلابد أن يكون لسبب آخر، إنّ الخطأ وليد الحكم، والخيال لا يصدر حكماً، بل هو يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، إذاً يجب أن ينسب الخطأ إلى القوّة التي تصدر الحكم، وهي العقل، وإذا كان الحكم لغير الخيال

[1]- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 159.

[2]- صالح أبو الأصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، بيروت، ص 31.

[3]- محمد قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، ط2 1969، القاهرة، ص5.

فلأيّ داع ننسب الخطأ أو الفساد إليه؟ إنّه من الأولى أن يقال: أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه، حتى ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال وهو بريء منه"[1].

ويلعب الخيال الدور الأساسي في تشكيل مثل هذه الصور التي لا تقوم على المشابهة الظاهرة أو العلاقة المنطقية المفهومة بين أشياء الواقع، وإنّما يتجاوز الشاعر في بنائه لصوّره تلك العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها، ليكتشف بقوّته المتخيّلة ما بينها من علاقات كامنة[2]، ويطبع عليها بصمته الفنية التي تعدّ جزءاً من أسلوبه الذي يمتاز به، فالشاعر فنان بخياله " فالمظهر العام لخيال المتفنّن هو ذلك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقّع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات، وتأمّلات ومعانات من تحصيل وتفكّر"[3]، فالخيال هو الملكة التي توجِد الصورة الفنية وتشكّلها وهو أجل قوى الإنسان.

والخيال هو الذي يجعل الشاعر يتجاوب مع الطبيعة ويتفاعل معها ويذوب فيها حتى يصل إلى "حد فناء الشاعر وامتزاجه بها وخلع وجدانه عليها"[4]. بيد أن الشاعر لا يتخيّل الأشياء كما هي في الواقع أو العالم الخارجي ويعيد رسمها كفعل آلة التصوير، بل لابد من "إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد"[5]، وبذلك تغدو الصورة ذات دلالات متشظيّة، وليست مجرّد ألفاظ مجتمعة في نسق معيّن تتنوّع مستوياتها التعبيرية من شاعر لآخر، فهي دوماً تعلو على لغة التواصل العادية إلى لغة الإيحاء المنبثقة من قدرتها على "الإخفاء والتجلي، فهي تخفي عالم الموضوع بتحويله إلى عناصر متفاعلة يتجلّى عنها عالم آخر هو إنتاج إبداعي للتزاوج بين النفس وعوالمها، والموضوع واضطراباته"[6]، فالشعر لا ينسخ الواقع بل يهتم بالصورة الفنية التي هي" بقايا أثر الإحساس في النفس بعد زوال

---

[1]– محمد قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، ص 8–9.

[2]– ينظر: مركز أحمد بابكر محمد، الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث (دراسة أسلوبية)، بحث لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام أباد –باكستان– كلية اللغة العربية، ص 25.

[3]– محمد ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت، ص 12.

[4]– محمد قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، ص5.

[5]– أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، 150. وينظر: عبد السلام المسدي، شعرنا المعاصر والزمن المضاد، مجلة فصول، مجلد 16، العدد 1 لسنة 1997، ص55.

[6]– حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 29.

المؤثر الخارجي"[1]، وكما أنّ صورة آلة التصوير تنقل الواقع بأجزائه المتعدّدة وبألوانه، فإنّ للصورة البلاغية الوظيفية نفسها، غير أنّ أداة تلقّي الصورة البلاغية هي الخيال دون البصر، ولذلك قال فيها البلاغيون إنّها تشبيه كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدّد، وبهذا تبقى الصورة الشعرية عملاً فنياً يشير إلى عظمة خيال الشاعر الذي يبعثها من الذاكرة والعاطفة التي تلوّنها.

والخيال الشعري " نشاط خلاّق، لا يستهدف أن يكون ما يشكّله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأشكال متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع القارئ أو السامع إلى إعادة التأمّل في واقعه من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرّد الجدّة والطرافة، وإنّما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"[2]، فالصورة " نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم، أو نسخه، وإنّما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة"[3]، يقول جابر عصفور" ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنّه يحطّم صور مدركاتنا العُرفية، ويجعلنا نَحفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، يجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، كما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً في جدّته وأصالته"[4]، فالخيال بقدرته الفذّة التي تجعله يتسرّب خارج حدود حدود المنطق والزمان والمكان، وأبعاد التاريخ يشكّل مصدراً حيوياً لكثير من الصور المشرقة، " وهو حين تمتلئ به نفس الشاعر فإنّه يرتقي بها إلى المثالية والسمو، ويخلق له صوراً تتحقّق فيها الآمال، وتخرج مكانها حقائق فيرجع بنفس الشاعر إلى جذور الوجود وينبوع الحياة الأولى، لأنّه يعيش خارج قيود الزمان والمكان، ويكون في حالة انتشاء، ويملأ جنبات النفس إضاءة حين يجد الشاعر نفسه يحيا لحظات سامية مفعمة بالإلهام الشاعري

[1]– عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، ص 364.

[2]– خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، ص 98.

[3]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، (دط)، 1984، الرياض، ص 77.

[4]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 14.

تتفجّر في نفسه نواة الحياة جامحةً متدفّقة بجوهر الرغبة في الخلود وتجاوز حدود العالم الدنيوي"[1].

إذن فالصورة في أساس تكوينها " شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المؤلَف أو الخيال المركّب فحدّده وأعطاه شكله، أي حوّله إلى صورة تجسّده"[2]، وهذه الصورة ليست نقلاً للواقع- كما ذكرنا آنفاً- وإنّما هي بناء جديد من طرفين يدلاّن عند تجمعهما على معنى جديد سواء تعلّق الأمر بالتشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو غيرها من وسائل التصوير الشعري التي اعتمدها الشعراء في تجسيم المعاني لتعميقها وإبرازها[3]، أو ما يمكن أن نسميه بالخلق الفني للوجود، أو رؤية الواقع بباصرة حدس الفنان أو المنشئ.

أما عن تعريف الصورة في النقد الحديث، فإنّنا إذا حاولنا أن نعطي لها تعريفاً دقيقاً فإنّنا لن نفلح في ذلك لأوّل وهلة، نظراً لتعدّد المدارس النقدية والاتجاهات الأدبية واختلاف آراء نقادها، فكلٌّ يعرّفها من زاوية خاصة، مما يؤدّي إلى تعدّد تعاريفها على الرغم من الاتجاه السائد عند النقاد المعاصرين من العرب في محاولة دراسة الصورة الفنية لأيّ عمل أدبي، فإنّ حقيقتها مازالت موضع اختلاف لديهم في مجالات التّحديد، ويذهبون بذلك مذاهباً هي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح، فليس من السّهل الإحاطة بكل جوانب الصورة وما يتّصل بها مما ذكره المحدثون في تناولهم لها، كما أنّه ليس سهلاً تحديد مفهوم على درجة من الدّقة المتناهية للصورة الفنية باعتبارها فناً زئبقياً سريع الانزلاق والتملّص من قيود التعاريف التي حاولت محاصرتها، ولذلك فإنّ تعدّد هذه التعريفات واختلافها" تُوقِع الدارس في حيرة، فضلاً عن أنّها ليست تعريفاً للصورة وحدها، وإنّما في بعضها إشارات إلى تأثيرها وأهميّتها وتشكيلها"[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 50.

[2]- فاطمة عيسى جاسم، أحمد علي حسين جفال، الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً)، لمحمود درويش، مجلة سرمن رأى، المجلد:2، العدد:2، السنة الثانية حزيران 2006، ص 2.

[3]- ينظر: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، ط1، 1987، دمشق، ص 303.

[4]- أحمد مطلوب، الصورة الشعرية، مجلة المجتمع العراقي،ج1، مج46، 1999، ص 29.

نجد من بين التعريفات المعاصرة للصورة ما أشار إليه عبد القادر القط في قوله: " الصورة في الشعر هي الشّكل الفني الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص، ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني أو يرسم بها صوره، لذلك يتّصل الحديث عن الصورة بناء العبارة"[1]، فالصورة الشعرية تعتمد اعتماداً كليّاً على التجربة الشعرية الكاملة، فهي نتاج تشكيل لبنات النص الشعري من اللغة، والإيقاع (الوزن+القافية) والتركيب والأفكار، وهذه الوسائل كلّها تتآزر فيما بينها مكوّنة جسد النص الشعري[2].

لكن ما يأخذ على مفهوم الصورة السابق عند عبد القادر القط أنّه يبدو ناقصاً غير مكتمل، وذلك لإهماله عنصر الخيال الذي يقوم عليه الهيكل الفني للصورة الشعرية، كما اعتبرها مجرّد صياغة لفظية بيانية أو تركيبية لغوية، وكأنه يرى في الصورة بوتقة تظهر بداخلها الألفاظ والمعاني وتتشكّل بطريقة فنيّة لتعبّر عن التجربة الشعرية في القصيدة إذ ليست الصورة كذلك بل هي قبل كل شيء " تركيبة عاطفية خيالية أخرجها خيال الشاعر الذي هو في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من هذه العاطفة "[3]، كما يؤخذ أيضاً على هذا التعريف أنه لم يشر إلى مصدر تشكيل الصورة الفنية، وهو عالم المدركات الحسّية الذي يستمد منه الشاعر صوره[4]، فالصورة أوسع من ذلك فهي تدلّ على كل أبواب البلاغة من بيان وبديع ومعان وفي موسيقى الكلام وفي بناء اللغة، وفي الألوان البديعية " إن الصورة الشعرية فكرة وشعور ولغة وموسيقى وخيال... هذه العناصر لا تنتمي كلّها إلى قسم البيان الذي هو أحد أقسام البلاغة الثلاثة"[5]، كما أن الصورة لا تتشكّل إلاّ على أساس التعبير

---

[1]– عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1981، بيروت لبنان، ص 391.

[2]– أحمد الصغير، تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، مجلة علامات، ج 71، مج 18، نوفمبر 2010، ص 291.

[3]– لخضر عيكوس، الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عدنان يوسف سكيك، جامعة قسنطينة، معهد الآداب واللغة العربية، 1986، الجزائر، ص 57.

[4]– ينظر: المرجع نفسه ص 58 .

[5]– لخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديماً، مجلة الآداب، عدد2، 1995، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص 71.

المجازي، فليس ثمّة تصوير يُشكّل من دون اللجوء إلى المجاز بمفهومه الواسع، ذلك أن الصورة عمادها خيال المبدع الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة والخفية بين الأشياء، ولكي يصوغها في تركيب لغوي، فلا سبيل إلاّ أن يبتعد عن المباشرة والتقرير، ويتّجه نحو المجاز[1]، وعن طريق الصورة أيضاً يستطيع الشعر أن يتخلّص من التقريرية والمباشرة، إذ لم نعد نفهم الشعر على أنّه يبث أفكاراً أو آراءً معيّنة، وإنّما لابد أن نضع في الحسبان أن الأدب –بصفة عامة– "لا يعطي رأياً، وإنّما يشكّل رؤية ولا يعكس محاكاة مباشرة للواقع، إنما موازاة له ومعادلاً موضوعياً لكل ما ينفعل به الفنان"[2]، فالصورة يجب ألاّ تكون برهانية عقلية؛ ذلك أنّ الاحتجاج يميل إلى التصريح الذي ينتفي معه الإيحاء[3]، وينتفي مع التصريح الخفاء النّسبي الذي يزيد الصورة قوّة وعمقاً، فإذا كانت الصورة صريحة لا يستوقف المتلقي ذهنه فيها ولا يُعْمِله فيها ليتساءل عن الإبداع الأدبي ليتمتّع به حال الظفر به.

ونجد تعريفاً آخر للصورة أشمل من تعريف عبد القادر القط مفاده أنّ " الصورة الشعرية تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها"[4]، فهذا التعريف كاد أن يلمّ بأدوات الصورة الشعرية من لغة وخيال وصور الأشياء المحسوسة المختزلة في ذهن الشاعر لولا إهماله للأساليب البديعية، ومهما يكن من أمر ففي جوهرها " تعبير لغوي لتوسّلها باللغة، وتركيبة عقلية في استعانتها بالذهن، ونظرية معرفية كونية لارتباطها بالإنسان وقضاياه ومواقفه من الحياة والوجود والعدم، وفي سبيل ذلك تتكئ على الحقيقة والمجاز، وتتوسّل بالكناية والمباشرة، وتستعين بالتشبيه والتمثيل، وعلينا أن لا نغفل عن دور الخيال في تشكيلها، فهو أشبه بالومضة التي تشرق في النفس وتضيء عتمة الروح وتنير العقل، إنّه المنسّق بين المتوهّم والمتخيّل، والملائم بين المتناقض والمعقول"[5].

---

[1]– ينظر: أحمد علي دهمان الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص 145 وما بعدها.

[2]– طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982، القاهرة، ص 77.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 442.

[4]– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص224.

[5]– محمد محجوب محمد عبد المجيد، الصورة الفنية في موشحات الأعمى التُطيلي (أدوات تشكيلها وطرائق بنائها)، مجلة ديالي، العدد 63، سنة 2014، ص 4.

وفي تعريف آخر يركّز على لفظ الاستعارة أكثر، نجد مصطفى ناصف، يعرفها بقوله: " تستعمل كلمة صورة عادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[1]، من خلال هذا التعريف للصورة يبدو أن مصطفى ناصف قد عاد بنا إلى بدايات التفكير النقدي حين أطلقت الاستعارة للدلالة على بعض ما تدلّ علية كلمة (الصورة) الآن، ومدلولها يتّسع حيث شمل بعض الألفاظ، مثل التشبيه والكناية والمجاز.

ويعرّفها أحمد حسن الزيات بقوله: " والمراد بالصورة إبراز المعنى العقلي–أو الحسي– في صورة محسّة، وهي خلق المعنى والأفكار المجرّدة، أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديدا"[2]، وهذا يعني أن الزيات اهتم بإبراز المعنى في صوّره المحسوسة، ويبدو من خلال هذا الاهتمام تأثّره بالمفاهيم التراثية للصورة، ولكنه اشترط أن يتم إبراز المعنى من خلال المبدع ذاته ببيان وجهة نظره الخاصة وتجربته الذاتية، وفرض ما لديه من تجديد وإبداع.

ويظهر من تعاريف المحدثين للصورة أن بعضهم وسّعها لتشمل الكلام كلّه بمجازه وحقيقته، حيث نجد محمد غنيمي هلال يذهب مذهباً آخر، حيث ينفي اشتراط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة، إذ أن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير ذات خيال خصب، وإن لم تستعن بوسائل المجاز، يقول: " إن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب "[3]، ويرى أن ندرس الصورة الأدبية " في معانيها الجمالية ، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسّر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات، تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمّقه في تصويرها، ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي، والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها

[1]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 3.

[2]– أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، ط2، 1976، القاهرة، ص62.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 43.

الشعري"[1]، ويرى هلال أنّ وظيفة صور الشعر هي " التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكليّة، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنّه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته"[2]، فالصورة الفنية أداة من أدوات التشكيل الشعري يتوسّل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره، فهي جزء من التجربة.

والصورة عند علي صبح " ليست كما في الواقع والطبيعة ليست فكراً مجرّداً، لأنّها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسّات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسّة في الطبيعة التي لم يحدّد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط من الخيال من التصوير الأدبي"[3]، فالصورة الفنية الحديثة صورة حسيّة ومجازية، تحوي شعوراً إنسانياً، ودفقاً شعورياً أو عاطفة، ويميل فيها الشاعر إلى الجدّة والطرافة، فأصبحت غاية الصورة أن تحدث تأثير في نفس المتلقي/القارئ، وأن تترك لديه انطباعاً ما.

والصورة الفنية تغذي خيال القارئ أثناء فعل القرائي، فتجعله مشاركاً فعلياً في عملية إبداع النص، يقول صلاح فضل: " إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتّصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية، فإنّ ردود فعل هذه الصوّر عند القارئ تحرّك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوّراته الحسيّة"[4]، فالشاعر بصوره يستطيع أن " يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[5]، مهما كان نوع هذه الصور التي يصنعها.

وقد دار الكلام في الخطاب الفلسفي الحديث واعتماداً على علم النفس صنّف بعض النقاد الصور إلى مجموعات حسيّة مثل الطعم (saveur) والرائحة (Odeur) والسمع

---

[1]– المرجع نفسه، ص 38.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 419.

[3]– علي الصبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 154

[4]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، مصر، ص 259.

[5]– علي الصبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 149.

(Audition) في تشكّل الصورة، فقد ذهب الفيلسوف لالند (Lalande) إلى " أنّ كل نوع من الإحساس يترك في الذاكرة نوعاً مناسباً له من الفكرة أو الصورة... رأيت منذ حين صوتاً أي إنّني سمعت صدى له في ذاكرتي. إنّ هذا الصدى الذهني الذي تتم فيه إعادة إنتاج الصوت بخصائصه هو مجازاً صورة سمعية (image sonore ou auditive)"[1].

ومن الدارسين أيضاً من ربط مصطلح الصورة بشكلها، يعرّفها علي البطل بأنّها " تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية أو يقدمها الشاعر أحياناً في صور حسية"[2]، وبهذا المفهوم تدخل في دراسة الصورة مباحث علم البيان في البلاغة العربية من تشبيه واستعارة وكناية إلى جانب الطباق، ولا نعني هنا بالصورة الحسية نقل الواقع المحسوس كما هو، بل ينقله الشاعر من خلال إحساسه به، فتأتي الصورة مكوّنة من خلاله، لأنّنا نرى في الصورة ربطاً بين عوالم الحس المختلفة[3]، وبهذا تتكوّن الصورة في الغالب " من حدّين أساسيين: أحدهما حاضر ماثل أمام الشاعر يريد وصفه، وثانيهما مختزن في الداخل يماثله أو يضاده"[4].

ومن الدارسين من ربط الصورة بالعقل وعدّها تشكيلاً عقلياً مثل عبد القادر الرباعي، يقول: " إنّ الصورة في المفهوم الفني أيّة هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة و موحيّة في آن... لكن هذا المفهوم العام للصورة، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية"[5]، والصورة عنده " ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألّف –عند الشعراء– من قوى داخلية تفرّق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها

---

[1]– André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Rd PUF 1988 p. 465-466.

[2]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2 ،1981، بيروت، لبنان، ص 30.

[3]– المرجع نفسه، ص 32.

[4]– ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1999، بيروت، ص 29.

[5]– عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، ص 42.

وتركيبها لتصبّها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متّحد منسجم، والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثّل في الخير والجمال، من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصّبة"[1]، وإذا كان من خواص الشعر العمق، فـ" التجربة التي تتمتّع بدرجة كبيرة من العمق هي التجربة التي يبزغ منها الشعر، والشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل، وكلّما قلّت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرهما المباشر، فكثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء"[2].

ويحدّد جابر عصفور مفهوم الصورة في قوله: " طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميّتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه "[3]، فالصورة عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التشويه ويقدّم المعنى بتعبير رتيب، وهي عنده "مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها "[4]، وهذه واحدة من الأسباب التي جعلت الدارسين يجدون صعوبة في تحديد مفهومها، والسبب يعود إلى اللغة المصدر، المنقول عنها الفرنسية أو الانجليزية وما بينها من اختلافات.

أما بشرى موسى صالح نراها تبيّن صعوبة تحديد وتعريف مصطلح الصورة بقولها " عانت الصورة الشعرية اضطراباً في التّحديد الدقيق مصطلحاً مستقرّاً حتّى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين"[5]، وهي تعني عندها "التركيبة اللغوية المحقّقة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح وكاشف ومعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"[6]، وما دامت الصورة

---

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 15.

[2]– عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، (دط)، 2006، القاهرة، مصر، ص 353.

[3]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص392.

[4] المرجع نفسه، ص 07.

[5]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص19.

[6]– المرجع نفسه، ص 20.

أيضاً ركناً أساسياً في النص الشعري فهي أيضاً " الصوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثّل المعاني تمثّلاً جديداً مبتكراً مما يحيلها إلى صوّر مرئية معبّرة، وذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ ماديّتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي"[1]. أما روز غريب فترى أنّ الصورة الشعرية " تعبّر عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرهما المحسوسة، فهي لوحة ملفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمدّه من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من العناصر الحسيّة، وهي ذات قوّة إيحائية تفوق قوّة الإيقاع لأنّها توحي بالفكرة كما توحي بالجودة والعاطفة"[2].

ويرى محمد حسن عبد الله أنّ الصورة متمرّدة على جميع التعاريف فهي كل ما سبق "وهي التشبيه والاستعارة والكناية، وهي صورة رسمت بالكلمات شحنت عاطفة وانفعالاً فاصلاً، وهي التعبير ذو الدّلالات وهي التّجسيد للمجرد"[3]، ويعرفها على أنّها " صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنّها أيضا شحنت – منطلقة إلى القارئ– عاطفة شعرية خالصة أو انفعالاً "[4] ، كما نجده يرتضي يرتضي تعريف (فوكز) للصورة الشعرية بإعادة صياغة قول ما قاله (فوكز)، فينتهي إلى محاولة وضع تعريف تقريبي للصورة الشعرية فيراها بأنّها " علاقة – وليست علاقة تماثل بالضرورة – صريحة أو ضمنية بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير –أو على مجموعة من التعبيرات– لوناً من العاطفة، ويكثّف معناه التخيلي –وليس معناه الحرفي دائماً– ويتم توجيهه، ويعاد خلقه إلى حدّ ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التغيّرات الأخرى "[5].

أما الصورة عند نعيم اليافي فهي "واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تنتظم في داخلها وحدات متعدّدة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه

---

[1]– المرجع نفسه، ص 13.

[2]– روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، (دط)، 1971، بيروت، ص 191.

[3]– حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص166.

[4]– المرجع نفسه، ص32.

[5]– حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 36.

اللبنات تشكّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه "[1]، فهو يزعم بذلك أن بناء الشعر بناء صوري.

ويرى أحمد الشايب أن الصورة " هي المادة التي تتركّب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل"[2]، فالناقد جعل الخيال أساس الصورة الفنية فترك الحرية للشاعر في إطلاق خياله دون تقييد وعناء، وبيّن مقياس الصورة الجيّدة بقوله: " هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقّة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنّما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصوّر من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الفجوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنّما نحادثه ونسمعه كأنّما نعامله "[3]، وفي التعريف توفير لجوانب هامة متعلّقة بالصورة من الإشارة إلى وسائلها، وجمعها بين ما هو داخلي وخارجي في تناسب واتّحاد، كما أن هذا القياس ذو أهمية جديرة للتأمل، فالصورة –من جانب– قوّة خلاّقة قادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبّر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي، فـ " مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقّة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية"[4]، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية، وروحه الشفافة الرقيقة نتيجة لإيجاده الملائمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً، وبها يتميّز عقل المتكلّم ويحكم عليها بالدقّة والإبداع والتطوير دون وساطة أخرى، وإنّما نقرأه تجسيداً ونسمعه تشخيصاً وإدراكاً من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حقّقه في هذا العمل الأدبي.

والصورة عند عبد الفتاح صالح نافع تقوم على أسس نفسية وأنّ غايتها الأولى" أن تمكّن المعنى في النفس، لا عن طريق الوضوح، ولكن عن طريق التأثير، أن تترك في النفس انطباعاً جميلاً مبهماً أشبه بما يتركه منظر من مناظر الوجود الرائعة في نفس الإنسان... ولا تعتبر الصورة في النقد الحديث ناجحةً إلاَ إذا حملت شحنة عاطفية في كل

[1]– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 40.

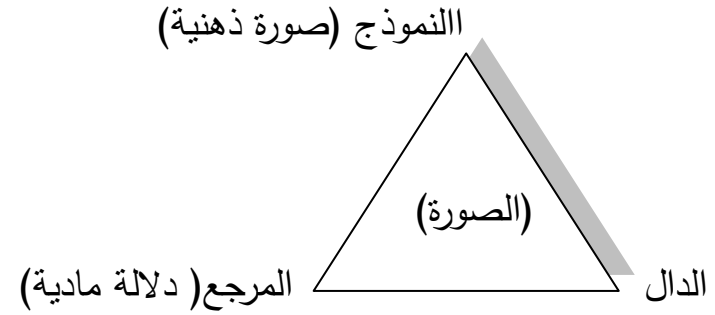
[2]– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1973، القاهرة، ص248.

[3]– المرجع نفسه ، ص 250.

[4]– المرجع نفسه، ص 249.

جزء من أجزائها "[1]، فالعاطفة إذن هي أهم ما في الصورة الفنية، أو قل إنّها الخاصية الأولى في الصورة، وما الصورة في الشعر"إلا تعبيراً عن حالة نفسية معيّنة يعانيها الشاعر إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة"[2].

وهناك من الباحثين من ربط علاقة الصورة بالنّموذج والمرجع، وهي " نتاج علاقة ثلاثية بين الدال والأنموذج والمرجع، فهذا الأخير خاص وله دلالة مادية، والنموذج صورة ذهنية وظيفتها ضمان التطابق بين المرجع والدال. وتشكّل النموذج يقتضي فهم الصورة بالعودة إلى الدلالة دون معزل عن المرجع. ولا يفوتنا القول بأنّ بين الدال والمرجع علاقة تناسب، إذ النموذج ليس قاراً إنّما تترادف عليه قرائح الشعراء فتضمن تشكّله التدريجي"[3]. ويمكن تمثيل هذا القول بالشكل الآتي:



ويرى بيير ريفيردي (pierre Reverdy) أنّ " الصورة خلق صاف من قبل الفكر لا يمكنها أن تولد من تشبيه، وإنّما من تقريب بين حقيقتين متباعدتين إلى حدّ ما"[4]، وهذا المفهوم نفسه يتردّد عند أوكتافيو باز (Octavio paz) إذ يحدّدها على الشكل التالي " الصورة تقرّب أو تجمع حقائق متناقضة ومتباعدة ومختلفة"[5].

ولعل من أبرز ما عرفت به الصورة الشعرية في العصر الحديث، تعريف الشاعر والناقد الانجليزي (آزرا باوند) في قوله: " إن الصورة الفنية هي الصورة التي يجتمع فيها

---

[1]– عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في الشعر بشار بن برد، ص79.

[2]– سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 82.

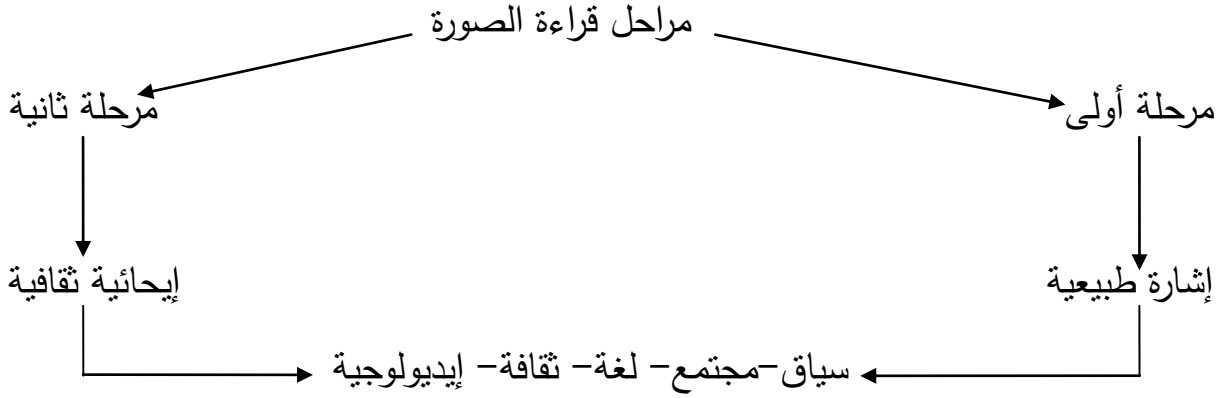
[3]– ينظر: الحبيب الدّهماني، الإيقاع والصورة عند المتنبي، مجلة الإتحاف، مجلة ثقافية جامعة، عدد رقم 93، 1 سبتمبر 1998، تونس، ص 35–37.

[4]- Pierre Reverdy ,Le Gant de crin, Flammarion, Paris,1963, p 30

[5]- Octavio paz, l'image poétique, ouvrier du centre international d'études poétiques N1 ,1995, p4.

عنصران يكونان مركباً ذهنياً عاطفياً في الوقت نفسه، وأنا أستعمل لفظ (مركب) هنا بالمعنى الاصطلاحي للنفسيين الجدد من أمثال (هارت) وتقديم هذا المركب في لحظة واحدة يجعلك تحس بالتحرر المفاجئ من قيود الزمان والمكان، ويهبك الإحساس الذي نشعر به أمام روائع الأعمال الفنية... وخير للفنان أن يقدّم صورة فنية واحدة في حياته من أن يقوم أعمالاً ضخمة مطوّلة خالية من الصورة"[1]، فالصورة عند آزرا باوند (Ezra Pound) تمثّل مركباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن، وأنّ ابتكار صورة واحدة طوال حياة بكاملها هو أكثر أهمية من كتابة مؤلفات ضخمة.

وبالعاطفة يتم شرح " خواص الصورة، ونقل تأثيرها وروعتها وجمالها، ولذلك ينبغي للشاعر أن يحسن إيصالها ونقلها، ولا يتأتّى ذلك إلا إذا أحسن استخدام اللغة بكل ما فيها من فعاليات وقوى تأثيرية وإيحائيّة، وعليه أن يحسن استخدام اللفظ ويعرف كيف يعبّر عن المعنى، ويصوغ انفعاله في الصورة، ومن هنا كان عليه في نقل عاطفته أن يستخدم لغة مألوفة بعيدة عن المصطلحات العلمية والكلمات الغريبة، وأن يقصد إلى العواطف عن طرق غير مباشرة "[2]، ويمكن قراءة الصورة بوصفها أداة تواصل بين المبدع والمتلقي بعدّة مراحل، يمكن تمثّلها في الخطاطة الآتية[3]:



وتكون الإشارة الطبيعية في الصورة المتكوّنة عن النص الأدبي من العرض المباشر للصورة من اللغة، في حين تكون الإشارة الإيحائية من المفردات التي تشكّل صوراً ذهنية

[1]– ماهر شفيق فريد، الصورة الشعرية في النقد الحديث، مجلة الثقافة العدد 3، 6 أغسطس 1963، مصر، ص 40.

[2]– سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 80–81.

[3]– وافدة يوسف كريم، تقنية الصورة في النص النثري بين القيمة الجمالية والقيمة الإبلاغية لسان الدين بن الخطيب مثالاً، مجلة سامراء، المجلد: 10، العدد: 38، السنة العاشرة، تشرين الأول 2014، العراق، ص 152.

متخيّلة على ما جاء بيانه في الإيحاءات اللغوية، " وبذلك تصبح الصورة –عملياً– بعداً خطابياً يساهم بدوره في تحقيق التواصل الإنساني، سواء في اللغة المكتوبة أو المنطوقة، وبقدر ما تغني أشكال ومضامين الصور بقدر ما تختلف وتتباين فعالية هذا الخطاب"[1].

يتضّح من خلال ذلك أن الكلمات داخل النسيج الشعري تعتبر بمثابة لبنات الصور الشعرية لتكوّن قدرة تعبيرية فائقة على التصوير وإثارة المشاعر الإنسانية المكنونة لتخلق تأثيراً عاطفياً وإنسانياً في كيان المتلقي أو القارئ، فالصورة وليدة العاطفة، والعاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة، ويعمل الخيال عمل التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور، وأن يحقّق بينهما الانسجام والوحدة[2]، والعلاقة بين الصورة والعاطفة علاقة وثيقة، فالصورة تسهم في تكثيفها، أيضاً " تقدّم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"[3]، فعاطفة الشاعر في قصيدته إنّما تكمن في صوره، بل إنّ الصورة بأشكالها هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر لتجسيد شعوره.

فعلاقة العاطفة بالخيال علاقة وثيقة وعلى قدر كبير من الأهمية، فنحن يمكننا من خلال سبرها الحكم الصحيح على طبيعة الإبداع الشعري عند الشاعر. فالخيال الشعري لا ينشط إلاّ تحت تأثير العاطفة والانفعال، ورؤية الشاعر للحقيقة ما هي إلاّ وليدة الاتّحاد بين قلبه وعقله من جهة وبين المظاهر الكبرى للحياة من جهة أخرى، وهو اتّحاد لا يتم من غير توافر العاطفة الصادقة لدى الشاعر[4]، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى " أنّ لغة العاطفة يجب أن تكون مألوفة جزلة بعيدة عن المصطلحات العلمية والكلمات الغريبة"[5]، والصورة الشعرية وسيلة الأديب لإيقاظ النفس وتهيّج العاطفة بتجربة شعورية ذات نمط فني إبداعي، يجمع الشاعر فيها حقائق الكون الخارجية المختلفة، يوحّدها ويعيد خلقها على وفق رؤيا نفسية عميقة تعبّر عن منطلقه الفكري والوجداني، فتنبض بالحياة والحركة بألوانها الأسلوبية

---

[1]– وافدة يوسف كريم، تقنية الصورة في النص النثري بين القيمة الجمالية والقيمة الإبلاغية لسان الدين بن الخطيب مثالاً، ص 125.

[2]– ينظر: خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص 24.

[3]– أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981، ص 241.

[4]– ينظر: وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص 30.

[5]– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 243.

وبأشكالها الفنية المشخّصة بالألفاظ، وصياغة العبارات التي فيها قدر من الخيال، وهو القوّة النفسية التي تنهض برسم الصورة فتمنحها قوّة إيحائية مؤثّرة تجعلها قابلة لتعدّد التأويلات عند المتلقي، فالنّقد كما الشعر لم يعد يفصل بين واقع داخلي –النفس– وواقع خارجي– العالم–.

ووفقاً لمستجدات الحياة أصبح الفن في العصر الحديث فناً شاملاً يعالج الحياة من شتى الوجوه دون أن يقتصر على ناحية معيّنة، حيث أصبح الشاعر عن طريق التصوير الفني يعبّر عن الحياة في نواحيها المختلفة بالصور الإيحائية، وذلك حين يعيد للكلمات قوّة معانيها التصويرية وبهذا " أصبح جمال الشعر يقاس بمدى قدرة الصور فيه على حمل المشاعر المختلفة ونقلها بتأثيراتها إلى الآخرين، وأصبح الشعر الحديث يقوم على الصور حيث استبدّت الصور بالشعر دون الحدث، بل إنّ كثيراً من الشعر أصبح صوراً لا حدث فيها"[1].

بالإضافة إلى ظاهرة العاطفة والإيحاء الذي يجعل الشعر أبلغ تأثيراً في النفس وأكثر علوقاً في القلب[2]، نجد النقد الحديث يؤكّد على ضرورة توفّر ظاهرة ثالثة في الصورة ويلحّ عليها هي الوحدة، أي أن صوّر الشاعر يجب أن تتمّ في سياق موحّد، وبعيد عن التنافر، وفيها تتّضح قدرته على جمعها ضمن وحدة مترابطة، مما يجعل الشاعر يحسّ بذلك الرباط الذي" يربط بين هذه الذخيرة من الصور الإيحائية المركّبة، فالشاعر ينتقل من الأسطورة إلى القصة إلى الحوار إلى التكرار إلى الشخصيات التاريخية إلى الكشف عن رؤى باطنيّة في أعماقه، معتمداً على الإيحاء في توصيل تجربته ونقلها، وأقلّ ما توصف به التجربة الشعرية الجديدة هو التدفّق والانطلاق وتحطيم العوائق ورفض الخضوع للقوالب"[3]، فالوحدة في العمل الفني– إلى جانب العاطفة وتأثيرها– عليها يتوقّف نجاح القصيدة، بل هي هدف الشعر وأساسه بغض النظر عن طول الأثر الأدبي أو قصره، وإذا كانت بعض التيارات الأدبية كالسريالية تدعوا إلى نبذ تلك الوحدة باعتبارها وجهاً من وجوه العبودية، تقيّد حرية الفن الذي هو كالحياة لا نظام فيه فإنّ " العمل الفني بدون وحدة تبدو فيه الصور تائهة لا رابط بينها ولا علاقة، وتبتعد القصيدة عن أن تكون بنية حيّة، بل تصبح مجموعة من الصور تملى من

[1]– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 85.

[2]– ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في الشعر بشار بن برد، ص 83.

[3]– المرجع نفسه، ص 86.

الذاكرة وتستملى من المظاهر الخارجية، وتصف الحياة بتناقضاتها وائتلافها دون التزام بهدف معين أو اتجاه خاص، وتصبح الصور في نهاية الأمر مجموعة أوصاف ومجموعة عواطف متناثرة هنا وهناك تفتقد إلى رابط "[1]، وإذا كانت الصورة مكوّنة من مجموعة صورٍ صغيرة، فإنّ النقد اشترط في هذه الصورة أن تكون عضوية في التجربة الشعرية[2]، أيّ أن تكون كل صورة من الصور فاعلة داخل الإطار العام للصورة الكبرى، وتكون مسايرة للجو العام للعمل الأدبي.

وهذه العناصر الثلاثة التي ذكرناها لا تعمل باستقلالية عن بعضها البعض، ولكنّها تتضافر فيما بينها لتنتج الصورة الفنية، حيث لا يمكن فصلها إلا لدواعي أملتها دراسة معيّنة، يقول صلاح فضل: " وليست هناك طريقة لفصل ما هو موحّد بطبيعته، وإن كنّا نحاول عند التحليل عزل بعض العناصر لأهداف عملية، لكن من الضروري أن يدرك أنّه لا يوجد عنصر عاطفي ولا خيالي بدون مضمون تصوري منطقي"[3]، ومن هنا لابد أن نتعامل مع الصورة في بناء الأثر الأدبي على وفق التحامها اللّغوي والموضوعي، والفكري والشعوري بكمال انسجامها وتناسقها وتماسكها، لأنّها بمجموعها تمثّل بنية واحدة لا يمكن فصل عراها، لأنّها جزء من مبنى النص، ولكن طبيعة الدراسة تتطلّب التجزئة بوصفها وحدة منفصلة، لبيان القيمة التصويرية للأثر الفنّي بقصد إظهار براعة الشاعر، وإلا فهي لا تتجزأ عن بنائها العام في النص.

[1]– عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في الشعر بشار بن برد، ص 88.

[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 447، وينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات في الشعر الحديث ومذاهبه، ص 52. وينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار، ص 86.

[3]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 244.

4- الفرق بين الصورة الفنية عند القدماء والمحدثين:

الصورة الفنية في الشعر الحديث كما في الشعر القديم، إلا أنّ طريقة استخدامها فيهما تختلف، كما أنّ هناك فرق بين الصورة عند القدماء وعند المحدثين، فالبلاغة القديمة اقتصرت على التقعيد، وإبعاد الجانب النفسي في إنتاج الصورة الشعرية، وذلك عن طريق إهمال قدرات الخيال، وقد أدى ذلك إلى الخلط بين الصورة الشعرية وصورة الاستعمال.

والصورة عند القدماء لم تكن إلاّ وسيلة لتوضيح المعنى، ومحسّناً بلاغياً وبيانياً، فلم يقصدوا بهذا المصطلح ما هو أبعد من حدود المحسنات البيانية، حيث اختزلوها إلى صورة تقوم على التّشبيه الخارجي خصوصاً، وهو من أبسط الأساليب الفنية في تشكيل بنية الصورة، وأقلّها قدرة على الإيحاء، يقول اليوسفي : " والحال أنّ مطابقة الصورة للواقع أمر يحبط طاقاتها الفنية ويحدّ من اندفاعاتها الدلالية، إذ يصبح الغرض منها كأنّه مجرّد الإخبار عما هو موجود في الواقع العيني، ملتصقاً بأصله الواقع ينزع إلى نقله نقلاً حرفياً مسطّحاً... حتى لكأنّ الصورة الشعرية لا تخفي وراءها رؤية للعالم، وموقفاً من مشكلاته وطريقة حضور فيه، بل هي مجرّد صنعة قائمة على قواعد تركيبية متعارفة يمكن تعلّمها"[1].

وأخرى تقوم على الاستعارة نظراً لاستنادهم إلى مبدأ المحاكاة والمشابهة، "وإن عني بالصورة على المستويين التشبيه والاستعارة، فإنّه عني بهما على المستوى الفردي، ولم يفهم أنّ القصيدة ليست استعارة واحدة بل استعارة طويلة ومجموعة منتظمة من الاستعارات التي تخضع لقوانين صارمة"[2]، ثم أضافوا طرفين آخرين هما المجاز المرسل والكناية، وبذلك عدّوا الصورة قلب القصيدة[3]، وبسبب هذا رأى بعض النقاد المحدثين أنَّ مفهوم الصورة عند القدماء يقف عند حدود الصور البلاغية، ويضرب صفحاً عن الصورِ الذهنية، والصور

[1]- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، (دط)، 1992، ص 92.

[2]- ساعي الرباعي، البنائية والتحليل الأدبي، ص 28.

[3]- ينظر: أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، ط3، ، 1964، مصر، القاهرة، ص 513.

بوصفها رموزاً[1]، وفهم المحدثون أيضاً أن التشبيه والاستعارة والمجاز التي تدخل في صميم الخيال أنّها وسائل لتزيين الكلام وتوضيحه وإبعاده عن الغموض[2].

أما السبب الآخر في تصوّر نظرتهم إلى الصورة الشعرية فهو تركيزهم على المتلقي وإهمالهم للمبدع، ولذلك كانوا يصرّون على أن تكون الصورة حلية وزينة كي تلقى إعجاباً عند المتلقي، ولم يفهم الناقد القديم أنّ الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي، وأنّ القصيدة لن تحقّق شيئاً للمتلقي إلاّ إذا حقّقت ما يماثله للمبدع، والصورة هي الوسط الأساسي الذي يكتشف به الشاعر تجربته ويتفهّمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن أن يتفهّمها ويجسّدها بدون الصورة[3].

فالنقد العربي القديم عرف الدلالة ولم يعرف المصطلح، فقد كان واعياً تماماً أنّ الصورة عماد الشعر وقوامه، ولم يكن بحاجة إلى مصطلح (الصورة) ليدل على ذلك، لقد كان في مصطلح (تشبيه) أو(استعارة) أو(كناية) أو (مجاز) ما يكفي للتدليل على أنّ الشاعر مصوّر ورسام، فهو درس (صورية) الشعر أو طبيعته التخييلية من خلال مصطلحات علم البيان على نحو خاص، ومصطلحات علم البديع بوجه عام، ولم يكونوا بحاجة إلى مصطلح واحد، لاسيما أن هذا المصطلح (الصورة) دخل النقد والبلاغة من باب الفلسفة والمنطق واكتسب دلالته منهما، وارتبطت بمباحث اللفظ والمعنى أكثر من ارتباطها بمباحث علم البيان أو البديع[4].

والصورة في المفهوم الحديث لا تعني التشبيه والاستعارة والمجاز فحسب، ولم تعد قاصرة على تلك الوسائل والآليات، فقد وسّع المحدثون مدلولها حتى شمل صوراً تخلو من المجاز أصلاً، وقد تكون الصورة الحديثة عبارات حقيقيّة الاستعمال ومع ذلك فهي تشكّل صورة دالة، وفيها نوع من الشعرية الذي يعتمد على الرؤيا، ويذهب عزالدين إسماعيل إلى"

[1]– ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص 15.
[2]– ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار، ص76.
[3]– جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 383.
[4]– ينظر: ناصر حلاوي، مفهوم" الصورة" في الموروث العربي القديم، ص 32.

أنّ هذا المصطلح أوسع نطاقاً وأخصب من مجرّد التشبيه أو الاستعارة وإن أفاد منهما، فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة فجوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق، إلى جانب الأصالة والابتداع حيث تمثُّل الصورة وتؤدي دورها، غير أنّ الصورة وإن تمثّلت أحياناً في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقّق بها ومن خلالها"[1]، لذا فالصورة كما يرى جابر عصفور هي أداة الخيال ووسيلته ومادته المهمة التي تمارس فيها ومن خلالها فاعليته ونشاطه[2]، ولعل القصور في مفهوم الصورة لدى القدماء ناجم عن إغفالهم لعنصر الخيال وإهمالهم له، ذلك أنّ الصورة لا يمكن فهمها أو تقديرها إلاّ بفهم طبيعة الخيال ذاته بوصفه نشاطاً ذهنياً خلاّقاً.

وقد اعتمد المحدثون الصورة كمفهوم لغرض تقديم النّص الأدبي "فإذا كانت الصورة في التراث النقدي من العوامل الأساسية في صناعة الشعر، فإنّها في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلّها من حيث كونها تتعدّى المحسوس إلى الحدس في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع"[3]، لكن كلاهما قد اعتمدها بوصفها وسيلة لفهم النّصوص الأدبية، ومعرفة مدى قدرة وقابلية الشاعر على استعمال اللغة استعمالاً فنّياً.

والصورة الشعرية لدى شعراء الحداثة قد تجاوزت كل ما هو تقليدي قد تم إنجازه، لأن الشاعر الحداثي يبحث عن الأشياء التي لم تنجز بعد " فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية، وصنعت مناخاً استعارياً شديد العصف بالمنطق القديم، وطرحت التراكيب اللغوية الجديدة الكثيفة المدهشة تعدّداً في المعاني المطروحة، يجعل من الصعب أن تعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر بسبب التفاعل العميق الذي يطرح حاسة مجازية مختلفة"[4]، ولهذا نؤكّد على سمة الخروج الواعي عن نمط الصورة التقليدية كأهمّ سمة من سمات الصورة الحداثية.

---

[1]– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي –ظواهره وقضاياه الفنية، ص 143.

[2]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ص 117.

[3]– حسن طبل، الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء،(دط)، 1989، القاهرة، ص 4–5.

[4]– محمد حمود، الحداثة في الشعر المعاصر، ص 95.

فالشاعر القديم ركّز – في الغالب– جهوده على الكلمة كمصدر للطاقة الشعرية، وإذا حدث أن أقام شعريته على العلاقة بين الكلمات، فإنّ هذه العلاقة تكون ذات وظيفة توضيحية، لأنّ الغاية من الصورة في الأدب، ولاسيما كما فهمت في النقد العربي القديم هي التوضيح، ومن هنا كانت المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، من عناصر عمود الشعر الرئيسية"[1]، هكذا كان القدماء يتناولون الصورة، فهم يعبّرون عنها بالعبارة أحياناً وباللفظ أحياناً أخرى، أو يتناولون جزءاً من الصورة في مفهوم المحدثين ليعبّروا به عن الصورة كلّها، وأكثر حديثهم كان عن القضايا البلاغية.

والنقد العربي القديم عرض للصور حين تتنافر" وهذا يعني أنّه كان يعمل على تحقيق مبدأ التناسب والتناغم بين الصور، ولكن ظلّت تلك المحاولة قائمة على مستوى البيت المفرد ولم يصرف النظر إلى القصيدة كلّها، وسبب ذلك طبيعة العمليات النقدية التحليلية التي كانت تحلّل البيت في الغالب كجزء مستقل عن غيره حتى في الحالات التي تكون فيها الممارسة النقدية مواجهة للنص الأدبي كلّه، كما يبدو ذلك جليّاً في نقد ابن وكيع للمتنبي في مواضع كثيرة من كتابه المنصف، وفي نقد البقلاني لامرئ القيس في كتابه إعجاز القرآن"[2]، في حين اعتمد شاعر الحداثة على العلاقة بين الكلمات لحمل اللغة على قول ما لم تقله من قبل، وجعلها قادرة على استيعاب عوالمه التي لا تعني بالضرورة قول الواقع ومجاراته فما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، والذات الشاعرة هي المسؤولة عن شعرنتها، فالنظر إلى الكلمة في إطار العلاقة التي تقيمها مع كلمات أخرى هو الذي يمنح الصورة الشعرية طابعها اللغوي، على عكس الصورة البلاغية في الشعر القديم، والتي لها طابعاً منطقياً ذا وظيفة توضيحية[3].

والنقد العربي القديم عرض للصورة باعتبارها شكلاً مركّباً من صورتين ناجمتين عن إحساسين أو صورتين بسيطتين، ولذلك كانت الصورة الشعرية بهذا المعنى مركّباً عاطفياً يعمل على إثارة إحساس ثالث لا يشبه إلا نفسه، كما أنّها تعدّ شكلاً جديداً أنشأه الخيال، لا

[1]– حسن مخافي القصيدة الرؤيا دراسة في التنظير والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، المغرب، 2003، ص:116.

[2]– أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص 239.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص117.

كما تمليه الذاكرة ولكن بحسب تضافر مجموع القوى النفسية والعقلية كافة، غير أنّ هذه الصورة المبدعة ليست بأحدهما، وإنّما هي صورة جديدة تعبّر عن شيء جديد وترسم هيئة أخرى لا عهد لنا بها، إنّ الذي يترتّب على هذا هو أن الصورة التي تحمل معنى ليس هو المعنى الذي يفهم من دلالة الصورتين البسيطتين (طرفي التشبيه) وإنّما هو المعنى الذي نصل إليه بعقولنا يسميه عبد القاهر الجرجاني أحياناً(الصورة العقلية) ، ويسميه أيضاً بـ (معنى المعنى) أي " أن تَعْقِل من اللفظِ معنًى، ثم يُفضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخرَ "[1]، وبهذا ندرك أنّ بناء المعنى في الشعر يتولّد من صورة، وتحليل هذه الصورة هو ما ورثه علم الأسلوب في الغرب عن البلاغة[2].

ثانياً- مبدأ الغموض في الصورة الشعرية:

يقول أدونيس: " الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق"[3]. فقد أصبحت قضية الغموض ظاهرة من أهم ما يتّصف به شعر الحداثة، وقد أدى ذلك إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ، وإلى جدل مستمر بين الشعراء والنقاد حول لغة هذا الشعر، أما الغموض في الصورة الشعرية بالخصوص فنعني به استعمال الشاعر لها على نحو مختلف ومغاير عما ألفته الأفهام، وهو بذلك يسعى إلى تجاوز العلاقات المرئية المحسوسة بين الأشياء، في محاولة لإيجاد علاقات بين أشياء في مناطق ما وراء الواقع المكشوف أو المحسوس.

وأكثر ما يعترض التعبير بالصورة الفنية في تيار الحداثة، قضية الغموض التي لها علاقة بالمتلقي، "ونعني بها أن يكون المعنى ذا بعد رمزي إشاري مستمد من الثقافة والأعراف الاجتماعية، ولا يتّسم المعنى في هذه الحال بالوضوح كما هو الشأن في المعنى المفهومي كما يتداوله الخطاب العادي"[4]، فغموض النص أو ما يسميه النقاد القدامى (المعنى

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 263.

[2]- ينظر: سامي الرباعي، البنائية والتحليل الأدبي، ص 28.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر للعربي العرب، دار العودة، ط3، 1979، لبنان، ص 142.

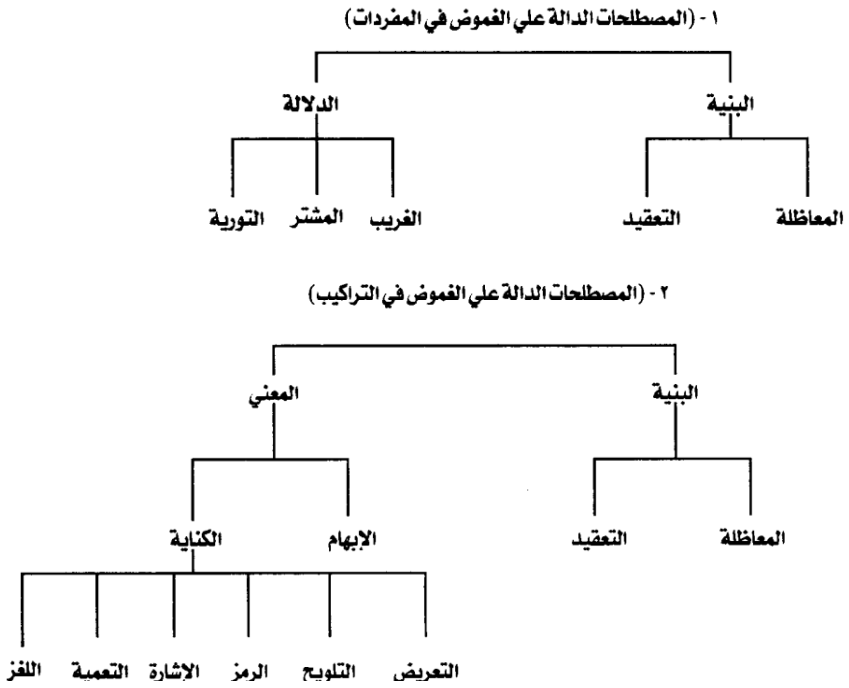
[4]- حميد سمير، صورة المعنى ومعنى الصورة في الخطاب الأدبي القديم " صورة السلطة نموذجاً"، جذور، ج 29، مج 12، أكتوبر 2009، ص 38.

المشكل) أو(المعنى المستغلق) يؤدي بالضرورة إلى البحث عن قرائن تفضي إلى اختيار معنى على معنى، والقرائن متنوّعة فقد تكون نفسية أو اجتماعية وقد تكون لغويّة...

وقد تتبّع البلاغيون مظاهر الغموض المختلفة بما لها من صلة بالبنية اللغوية على مستوى المفردات والتراكيب النحوية والمجازية، فوضعوا كثيراً من المصطلحات للدلالة على ذلك، وكان لنظرتهم الجزئية أثرها في تضخّم هذه المصطلحات وتعدّدها بل وتداخلها أحياناً، غير أنّنا يمكن تقسيم المصطلحات الدالة على الغموض عندهم إلى قسمين[1]:

1- مصطلحات عامة تدل على الغموض في المعنى بسبب بنية المفردات أو التراكيب أو الصور المجازية البعيدة مثل: المعاظلة والتعقيد والإبهام.

2- مصطلحات خاصة تدل على الغموض، إما بسبب دلالة الألفاظ أو التراكيب، وذلك كما في الشكلين الآتيين:



والملاحظ من خلال الشكل أنّ مصطلحات المعاظلة والتعقيد والإبهام تشير إلى الغموض في المفردات التراكيب، أي أنّها من المصطلحات العامة التي تدل على الغموض

[1]- حلمي خليل، العربية والغموض (دراسة لغوية)، دار المعرفة الجامعية، ط2، 2013، مصر، ص 105.

في المعنى الناتج عن تعقيد التركيب النحوي أو لاستعمال الصور الفنية المعقّدة مثل المجازات والتشبيهات والاستعارات البعيدة، بصورة يصعب معها على السامع أن ينتقل من المعنى الظاهر بحسب الوضع اللغوي، إلى المعنى المقصود بطريق المجاز ومثل ذلك أيضا الإبهام[1].

والغموض كذلك وصف يطلقه القارئ أو المتلقي على نص لم يستطع أن يستوعبه ويجعله جزءاً من معلوماته، وهو " ناتج عن عدم إدراك الفرق بين طريقة التعبير القديمة، والطريقة الحديثة، وعن عدم إدراك معنى زمنية الشعر، وعن الحكم على اللحظة الحاضرة بلحظة تعود إلى حوالي عشرين قرناً، والعجز عن الحياة في حركية التحوّل"[2]، وبالتالي فعدم التواصل ثقافياً ولغوياً ومعرفياً بين القارئ والنص هو ما حال دون فهمه للنص وجعله يصفه بالغامض وهذه في رأي أدونيس (ظاهرة طبيعية) تعود إلى تفاوت البنى في المجتمع العربي وإلى استباقية الشعر، مما يولّد الانفصال عن الذاكرة والعادة وعن الجمهور[3].

كما أن هناك نوع آخر من الغموض ليس مردّه إلى طبيعة القارئ وخفاء المعنى لديه، " وإنّما مردّه إلى قصور في الرؤيا الشعرية ذاتها لدى الشاعر، وعجزه عن تمثيل أبعاد التجربة، وابتسارها قبل أن تنضج ويتكامل خلقها وتتلاحم أبعادها النفسية والوجدانية والفكرية في كيان واحد متكامل، أو إلى قصور في الأدوات الشعرية لدى الشاعر، وعجزه عن تطويعها للتعبير عن أبعاد التجربة المختلفة... وفي أحيان كثيرة يقوم هذا الغموض غير الفني عقبة في سبيل وصول مضمون القصيدة إلى المتلقي، وتصبح القصيدة بالنسبة له أشبه باللغز المغلق"[4]، ويعود سبب الغموض أحياناً " إلى عمق الحقيقة الإنسانية والكونية التي يعبّر عنها الأدب بالطرق الملائمة للأعماق"[5]، إذن فالغموض يتقاسمه الاثنان القارئ والشاعر، ولكل واحد

---

[1]– حلمي خليل، العربية والغموض (دراسة لغوية)، ص 106.

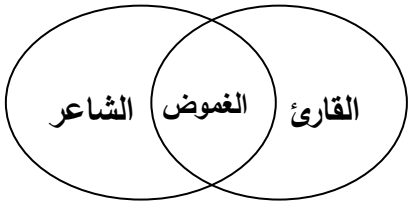
[2]– أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط3، 1983، بيروت، لبنان، ص 280.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

[4]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، (دط)، 1997، القاهرة، ص 284.

[5]– محبوب حكيم، مكوّنات النص الأدبي –المركز والهامش– ندوة أعمال مكونات النص الأدبي، أيام 27/26/25 فبراير 1988، جامعة الحسن الثاني عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، ص 49.

منهما ظروفه الخاصة المحيطة به، والتي تؤدي به إلى استغلاق المعنى، أو إلى قصور أو عجز في التعبير عنه، والخطاطة الآتية توضّح كيف يكون الغموض قاسماً مشتركاً بين القارئ والمبدع:



وعلى الرغم من أنّ " الغموض صفة إيجابية في الأدب وليست سلبية إلا إذا وصلت إلى مرحلة (التهويم) و(الإيهام)، ولا ننسى أن التهويم في الشعر ظاهرة نحوية بعيدة عن الظاهرة الفنية الأصلية"[1]، أما الغموض " فظاهرة ترتبط بتحوّل الشعر الحديث عن تقرير الأفكار تقريراً عارياً من الصور إلى التعبير بالصور الحسية عن الحالات النفسية والمطلقات المجرّدة، وهذه من بديهيات الشعر الأصيل، نعم إنّ الغموض من سمات الشعر الحديث، والغموض مصاحب لكل شعر"[2]، ويعبّر يوسف الخال عن هذا الغموض الملازم لكل خلق شعري بقوله: " الغموض يعود إلى اللاوعي، إلى العقل الذي يرى الرؤيا ويملك نفاذ البصيرة"[3]، فالغموض ليس نقصاً بذاته، وأنّ الوضوح ليس كمالاً بذاته، فهو قد يكون دليل غنى وعمق.

ويفرّق علي عشر زايد بين نوعين من الغموض في شعر الحداثة، فيقول:" ينبغي أن نفرّق بين هذا النوع من الغموض الشفيف الموحي الذي تشعّ من خلفه إيحاءات الصور ودلالاتها الغامضة كما تشف العيون الفاتنة من وراء نقاب–كما يقول فرلين– والذي يعتبر وسيلة من وسائل الإيحاء، وبين نوع آخر من الغموض الكثيف، الذي لا يكاد يشفّ عن شيء، والذي يقوم حاجزاً سميكاً بين القارئ ودلالة الصورة الشعرية، بل بين القارئ والقصيدة الحديثة بوجه عام. فهذا النوع الأخير من الغموض لا يستطيع القارئ أن يخترقه إلى عالم

[1]– جمال جليل إسماعيل، الصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث– شعر الرواد أنموذجاً–، دراسات تربوية، العدد الرابع، تشرين الأول 2008، ص 123.

[2]– خليل حاوي، سمات الشعر الحديث، مجلة الآداب، العدد: 8، سنة 1965، بيروت، ص 14.

[3]– يوسف الخال، الغموض في الشعر، مجلة شعر، العدد: 6، سنة 1958، بيروت، ص 136.

الشاعر مهما بذل من الجهد الصادق في أن ينفذ منه إلى إيحاءات الصورة ودلالاتها، ومن ثم إلى الرؤية الشعرية التي يجسّدها الشاعر في قصيدته، ولاشك في أن هذا الغموض الكثيف يعد واحداً من الأزمات القائمة بين القصيدة الحديثة وقرّائها، حيث صار سمة من أبرز سمات النتاج الشعري العربي الحديث، وشاع شيوعاً كبيراً في نتاج بعض شعرائنا إلى الحد الذي كاد نتاجهم معه يتحوّل إلى عوالم منغلقة عليهم، يصعب على أي قارئ أن ينفذ إليهم فيها"[1]، وبذلك نرى أن الغموض نوعان: إيجابي وسلبي، فالغموض الإيجابي هو الذي يعطيك مراده بعد إعادة القراءة وإمعان النظر، أما السلبي فلا يكاد ينفذ إليه أحد سوى الشاعر بل حتى الشاعر أحيانًا لا يستطيع أن يفهمه، لكن نرى أنّ هذا الغموض عارض وسيزول مع مرور الزمن.

والصورة الشعرية غالباً ما تكون غامضة لما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية تنتمي إلى عوالم باطنة، لذا فهي غير محدّدة المعالم، بل وفي الغالب يسودها التضارب بالمفهوم المنطقي، فهي صورة لا تعتمد على المنطق بل تعتمد على ما تثيره من إحساس وانفعال وخيال[2]، وإذا كانت الصورة غير محدّدة المعالم، فهي أيضاً غير محدّدة الأطر، فلشاعر الحرية في الصورة، لأنّه ""إذا حدّدنا للشاعر أطر الصورة، وألزمناه بهذه الأطر الواضحة الحدود، وطلبنا منه أن يقدّم صورة واضحة ضمن هذه الأطر، فإنّنا بهذا الإلزام نحدّ من خلقه وإبداعه، ونقف حائلاً دون حركيته في التصوّر"[3]، ولهذا سادت الصورة الإيحائية حديثاً وأصبحت رمزاً من رموز الحداثة.

وبواسطة الصوّر الموحية يستطيع الشاعر أن ينقل إلينا حالات غامضة تخالج نفسه، وإذا أظهرها وعرضها عارية من الإيحاءات الشعرية لا تثير فينا شيئاً، وبافتقارها لا يستطيع الأديب تجسيد حالاته، من هنا تتّضح أهمية الصورة الفنية، ودورها الفاعل في التشكيل الأمثل للأدب، والاتجاه الأجمل الذي يضيف على القصيدة جواً من الغموض، يجعل المتلقي يقف متأمّلاً أمام مجموعة من الصور والتراكيب التي تدور في ذهنه، يحاول

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديث، ص 74.

[2]– ينظر: سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 71.

[3]– دريد يحي الخواجة، الغموض في القصيدة العربية الجديدة، دار الذاكرة، ط 1، 1991، سورية، ص 107.

بنفسه أن يختار الصورة المناسبة التي عناها الأديب الشاعر بعد جهد وعناء مشحونين بلذة القراءة والتأمل، " فالصورة بحد ذاتها سمو وحياة القصيدة"[1].

والدرس النقدي الحديث يذهب إلى أنّ الصورة " لا يمكن أن تتولّد من التشابه، وإنّما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً، وكلّما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرّب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى، وأقدر على التأثير، وأغنى بالحقيقة الشعرية"[2]، وهي المقولات التي اتّكأ الشعراء على أمثالها وهم يسعون إلى تشكيل الصورة الشعرية، ربما كان ذلك أحد أهم عوامل الغموض في الشعر العربي الحديث، وأحد عوامل ثرائه في آن معاً، وربما أسهم التجريد والتفتيت وتبعثر العلاقات في تكريسه.

ويغلب على ظن الباحثين اليوم أنّ قضية الغموض في الصورة الشعرية غدت غير ذات موضوع، لأنّها ضريبة العمق المحتومة، وهو ما يمثّل له قول الناقد (رتشاردز): " إنّ الخواص الحسية للصور، جلائها ووضوحها وامتلائها بالتفاصيل وهلم جراً... لا تحمل أيّة علاقة دائمة بالتأثيرات المنعكسة عنها، ولقد علّق البعض أهمية كبرى على الخواص الحسية للصور بينما الواقع أنّ ما يوفر للصور تأثيرها المطلوب ليس هو وضوحها كصورة بقدر ما هو طبيعتها كحدث ذهني مرتبط على الأخص بالإحساس، كما أنّ استجابتنا الفكرية والانفعالية لها تعتمد على كونها من خلال هذه الحقيقة (ممثلة) للإحساس أكثر من كونها (متماثلة) حسّياً مع هذا الإحساس. لهذا يجب أن نلزم الحذر كي نتحاشى ذلك الميل الطبيعي الذي يحرزنا إلى الافتراض بأنّه كلّما كانت الصورة واضحة جلية كان تأثيرها المطلوب أعظم قدراً"[3].

ونضيف أنّ من أسباب الغموض ما يتعلّق بالمتلقي الذي تعوّد منذ نعومة طفولته على الشعر الواضح والاستعارات القائمة على المقارنة المباشرة، " فغموض النص قد يكون دلالة على سوء التكيّف عند المبدع"[4]، فمسألة الغموض والوضوح مسألة تفاوت لا غير،

[1]– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 34.
[2]– كمال أبو ديب، نظرية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط1، 1989، بيروت، ص 19.
[3]– ماهر شفيق فريد، الصورة الشعرية في النقد الحديث، مجلة الثقافة، ص 46.
[4]– مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، (دط)، 1951، القاهرة، ص 40.

فالغموض في أيّ نص شعري يبقى نسبياً، وعلى درجات، فربّما ما تراه أنت غامضاً يراه الآخر في قمّة الوضوح. أيضاً إنّ هذه المسألة لها علاقة كبيرة بعملية القراءة من حيث الكم، فالقراءة الكثيرة تزيل نسبة كبيرة من الغموض، فبالقراءة المتواصلة والمتمعّنة شيئاً فشيئاً، وقليلاً فقليلاً يزول هذا الغموض وتتّضح الرؤية، وباختصار إنّ القصيدة الحديثة لم تعد استراحة أو تسلية، وإنّما تحتاج إلى جهد كبير في الوصول إلى مكوّناتها، لأنّ الحداثة حلّت في بعض النصوص إن لم نقل أغلبها مكان الغموض، ولا أقول غموض الإبهام والإغلاق، إذ" ثمة شكوى عامة فحواها أنّ الرموز التي يصوغها الشاعر المعاصر قد لا يفهمها أحد سواه، بل ربما كان هو نفسه غير قادر على تأويلها مقتنعاً، وهذا يعني أنّه يدفن تجربته داخل الظلمات، بينما يحاول توضيحها، وفي تقديري إنّ مثل هذا الفعل ليس سوى محاولة للتعويض عن الفحوى المفقودة، ولكن لا مريّة قط في أنّه ما من شيء يملك أن يعوّض عن الأصالة الغائبة"[1]، فالرمز وما إلى ذلك وسيط بين الشاعر والقارئ، قد يتجلى دون عناء، وقد يتطلّب مقدرة لغوية ومعرفية، وهو وسيلة لإغناء النص الشعري.

ونخلص من هذا كلّه أنّ الغموض بوصفه ظاهرة شعرية قد يختلف في مفهومه بين شاعر وشاعر وبين ناقد وآخر، بحسب نظرة كل واحد من هؤلاء إلى الغموض من منظوره الخاص وتفسيره له.

[1]– يوسف سامي اليوسف، القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر، ط2، 2003، دمشق، ص07.

5- الصورة في فكر المذاهب الأدبية:

المذهب الأدبي مجموعة مبادئ وأسس فنية يدعوا إليها النقاد ويلتزم بها الكتاب في إنتاجهم. تربط الأدب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية، وهي لدى الداعين إليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثّلة لروح العصر، وهي بذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج العمل الأدبي ومطالب جمهوره المتوجّه به إليه.[1]

لقد صاحب عصر النهضة الأدبية التي كان لها انعكاس على مفهوم الصورة، ذلك أنّ كل مذهب أدبي يقوم على فلسفة معيّنة، حيث " شكّلت الدافع المحفّز إلى تأسيس مقوّماته وأركانه، وتبعاً للاختلافات النظرية في المنطلقات الفكرية والثقافية التي رافقت هذه المذاهب فقد كان لها التّأثير الجلي على تحديد مفهوم الصورة الشعرية"[2]، فتعدّد المدارس الأدبية نتج عنه تعدّد في مفهوم الصورة، الذي أسهم في تطوّرها، وبالتالي التعدّد في مصطلحاتها.

1- المذهب الكلاسيكي:

لقد ظلّ هذا المذهب يفرض على الأديب قيوده وسلطته، وظل يعتقد أنّ الخيال يجب أن يبقى قابعاً تحت وصاية العقل، لأنّ " العقل عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم، ومن هذه الناحية اتّخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقرّرة، وهم يعارضونه بالذوق الفردي، ويفضّلون العقل لأنّه ثابت غير متغيّر، فأساس الجمال في الأدب العقلي أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان"[3]، والصورة الشعرية في هذا المذهب شيء مادي لأنّها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا، فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي[4].

وقد لقيت الصورة بهذا المفهوم- من حيث هي وليدة الخيال- تطوّراً من الكلاسيكيين، فالمعرفة عن طريق الصوّر هي أدنى درجات المعرفة، وعالم الخيال هو عالم المعرفة الزائفة

---

[1]- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص 5.

[2]- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 58.

[3]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ط9، (دت)، بيروت، ص 378.

[4]- محمد غنيمي هلال ، الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، المجلة، ع 31، سنة 1959، ص 90.

الناقصة، " لأنّ الروح العامة كانت روح سيطرة العقل على النفس... وكان الخيال قيمة دنيا عاجزة بذاتها، فرض عليها العقل شكيمته ووصايته، وقد أكسبت هذه الوصاية إلى جانب خصائص الروح العام للموقف التقليدي ولنظرية الشعر في الخيال طابعاً جعله هو الآخر يتميّز بخصائصه التي أهملها الحسيّة والمحدودية"[1]، بينما عالم العقل هو عالم الحقائق الواضحة المتميّزة، ومن ثم تجلّى في شعرهم القصد في الصور وخضوعها للأعراف والتقاليد والأمور المستقرّة الثابتة، ولشكيمة العقل الذي يضبطها ويحدّد مسارها[2]، فمصدر المعرفة هو الإدراك العقلي الذي يسمو عن الخيال، والغاية هي الوصول إلى الحقيقة دون تزييف أو تشويه. ويبدو هذا في قول (بوالو): "لا شيء أجمل من الحقيقة، وهي وحدها أهل لأن نحب ويجب أن تسيطر في كل شيء حتى في الخرافات، حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة الإجلاء الحقيقة أمام العيون، فيجب أن تمرّ كل الصور والعبارات في مصفاة العقل حتى لا تفاجئ الجمهور، ولا نمس ما استقر لديه"[3].

ونجد باسكال (pascal) يحذّر من الصوّر التي تعلق بالكلمات فتبعد المرء عن الحقيقة، وفي رأيه أنّ هذه الصوّر تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية أو من المعاني التي تدل دلالة تبعيّة عليها الكلمات والعبارات ببسب الجرس الموسيقي حين تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل الوضع. والوصول إلى الحقيقة لن يتم إلا بعد تطهير تلك الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تكون بسبب المخيّلة، فهذه المجازات لا يحتاج إليها إلا قليلاً وفي قصد تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة[4].

ولهذا فقد تميّزت الصورة الشعرية في الكلاسيكية بالحسية المفرطة، لأنّها تأخذ مادتها الأولية من الواقع المحيط، وتبتعد عن التجريد والأمور الروحية، وتكون جامدة مقيّدة لبعدها عن التصورات الخيالية.

---

[1]– نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، دار المجد، ط2، 1986، دمشق، ص 28.

[2]– عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، ص 145.

[3]– ينظر: غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، ص 65.

[4]– ينظر: محمد غنيمي هلال ، الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، ص 90.

لكن مثل هذا المعتقد الكلاسيكي أفل نجمه بمجيء الحس الرومانسي الذي ينطلق من مفهوم الخيال، فأصبحت لغة الخيال والصور عند الرومانتكيين تفضّل في الشعر عن لغة العقل، وأضحى الشاعر صانع الصور لا مكتشف الحقائق.

2- المذهب الرومانسي:

يعد الخيال المصدر الأساسي لإنتاج الصورة الرائعة عند الرومانسيين -فالصورة بنت الرومانسية وقرينتها أحياناً- فهم "يرون أنّ الخيال وحده هو الذي يجعل منهم شعراء"[1]، وهو الملكة التي لا مفرّ منها في إدراك الحقيقة، حيث ووصلت بهم العناية إلى تأليهه وتقديسه والإعلاء من شأنه، وجعله في أرفع مستوى، فكان الشعر كما يرى الألماني الرومانتيكي نوفالين (Novaline) في تعبيره عن دقائق النّفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول، والواضح إلى المستتر، والثابت إلى العَرضي، فهو ينفذ إلى ما يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى[2]، فالخيال حين ينشط يرى أشياء يعمى العقل العادي عن رؤيتها، وأنّه يتّصل اتّصالاً وثيقاً بالبصيرة، أو الشعور أو الحدس، والشاعر يستطيع عن طريق البصيرة أن يصل إلى إدراك توحّد الأشياء[3]، وقد تجسّد الاهتمام بالخيال في الاعتقاد بأنّه القّوة العظمى التي تطلعنا على الحقيقة – في رؤية كانط (Kant)- إذ قسمه إلى قسمين:

- **الخيال العام:** وهو الذي يقوم بتوليد ما مر بالحس من قبل المرئيات التي أخذت من الواقع المادي وتكون ذات سمة حسيّة مدركة من خلال الحواس الظاهرة التي تكون على تواصل مباشر مع المحيط الخارجي، وعندما يتعامل الخيال مع هذه الصور ويخلق منها صوراً جديدة لا صلة للمرئيات الواقعية بها يكون قد أصبح خيالاُ إنتاجياً.

-**الخيال الإنتاجي:** وهو الذي يتجاوز خلق صور ممكنة تستمد مكوّناتها من الأشياء المرئية السابقة. وهذا الخيال يعتمد على الإدراك، والإدراك عند كانط هو أعلى مراحل المعرفة الإنسانية، ولذلك يعدّ الخيال حلقة الوصل التي تلتقي عندها المعارف الحسية ذات الدرجة الأقل من المعرفة مع المعارف العالية المتخصّصة بالإدراك، فالخيال قوّة حرّة تقوم بالمقارنة

[1]- موريس بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، (دط)، 1977، مصر، ص 6.

[2]- ينظر: محمد غنيمي هلال، فلسفة الصورة في شعر الرومانتكيين، المجلة، ع 32، أغسطس 1959، ص 74.

[3]- ينظر: موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص 12-27.

والتركيب والتمييز، وتقوم بربط الصور بغير موضوعها الأول، وذلك بإسنادها إلى موضوع آخر[1]. وقد جاراه الناقد الانجليزي كولردج (S.T.Coleridge) الذي منح أهمية فائقة للخيال ووضع نظرية خاصة عنه تعدّ من أهم إنجازات الحركة الرومانسية، فقد قسّم الخيال إلى نوع أولي وآخر ثانوي تعبيري يصوّر الأفكار التجريدية والنزعات النفسية فيقول: "إنّني أعتبر الخيال إذن أوّلياً أو ثانوياً: فالخيال الأولي هو في رأيي القوّة الحيوية أو الأوليّة التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق"[2]. فهو الطاقة الحيّة والعامل الرئيس في كل إدراك إنساني.

ويعلل الأمر الثاني بقوله: "أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنّه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنّه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ويسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي"[3]، فالخيال الثانوي صدى للأولي يتحقّق معه من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة العمل " إنّه يحلّل وينشر ويجزّئ لكي يخلق من جديد"[4]، ويفرّق كولردج بين الخيال (Imagination) والوهم (Fancy)*، الذي يسخّر الصورة لمشاعر فردية عرضية غير منسّقة أو مؤثّرة، ويرى أنّ وظيفة الوهم تقتصر على الجمع والحشد والتكديس والرصّ طبقاً لقانون تداعي المعاني. والخيال لابد له من مرحلة الوهم، فهو "القدرة الموحّدة

---

[1]– ينظر: موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص 74– 75. وينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 382.

[2]– سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 79.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– كولردج، سيرة أدبية، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان، (دط)، 1971، ص 240.

* **الوهم الخيالي:** غالباً ما يعتبر المصطلح مرادفاً للخيال، ولتشكيل صورة ذهنية خاطراً بالفعل في الحواس، إلا أنّه في النقد الحديث يعتبر الخيال خلاقاً وعضوياً، أما الوهم الخيالي فيعتبر منطقياً وميكانيكيا ومتكلّفاً ومصطنعاً، وقد كان كولردج أوّل من أقام هذه التفرقة في سيرته الأدبية، فالوهم يربط بين صورة لا يجمعها ارتباط طبيعي أو معنوي، ولكن الشاعر يربطها قسراً اعتماداً على بعض الاتّفاق العرضي في الحدوث، وتشير الكلمة أيضاً إلى الواقع السطحي بالزخارف الجذابة. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (دط)، 1996، تونس، ص 413. وقد فرّق وردزورث بين الوهم والخيال وقرّر سمو الثاني وخطر الأوّل فقال: " فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصورة، ويصخّرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها". محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 412.

المركّبة، أما الوهم فهو القدرة على الحشد والجمع"[1]، والخيال عند كولردج أساسي في عمليات المعرفة، لأنّه يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة ويقوم بتنظيمها، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المتخفيّة وراء هذه المتناقضات[2]. وبهذا يكون تعريف كولردج للخيال من أكبر الخدمات التي أسداها للنظرية النقدية.

والرومانسيون يخلطون "مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكّر وتشاركهم عواطفهم... وفي أشعارهم تبدو ذواتهم محور تصويرهم"[3]، كما يرون ضرورة الشاعر في الاستعانة على توضيح صوره بالطبيعة ومناظرها مع مراعاة صُنوف التشابه الرابطة بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، ولا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية حيث " أصبح يطير وراء اللامحدود، وأصبح الجميل في نظره هو التعبير عن هذا اللامحدود، ومن لم يتمثّله لم يكن فنّاناً، وفقد عالم الحس صلته بالجمال"[4]، كما يرون أن على الشاعر الاحتفاظ بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثّل أفكاره.

وبهذا نخلص أنّ الصورة عند الرومانسيين" لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنّما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر"[5]، والمزج بين عاطفته والطبيعة، يقول (وردزورث) في إحدى رسائله: " إنّ العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما في الآخر، ويتمثّلا طبيعياً لدى الذهن في نشوة فنية"[6]، فالشاعر الحق هو الذي يصوّر على حسب ما يرى ويشعر هو لا كما يرى الآخرون، " لأنّ الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيراً عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهباً أدبياً"[7]، ومن هنا كان الارتداد إلى الذات، والاتّكاء على الفردية والتلقائية، على أساس أساس أنّ المعنويات تخلق الماديات وتطوّرها وفق مشيئتها، فالعقل أو الروح أو النفس تحوّل

---

[1]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 28.

[2]– خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، ص 23.

[3]–ينظر: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 222.

[4]– إحسان عباس، فن الشعر، ص 125.

[5]– عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، ص 145.

[6]– غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 81.

[7]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط2، 1957، مصر، ص 55.

هذه الإرادة إلى خلق، ويمكن توجيه هذا الخلق وفق الإرادة الذاتية والتلقائية، وبذلك يكون الشاعر وفيّاً لعملية الإبداع الفني، الذي هو في الحقيقة أثر يخلقه الإحساس والشعور. يقول بودلير (Baudelaire): " الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصوّر إلا على حسب ما يرى وما يشعر، فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو، ويجب أن يحذر من– حذره من الموت– أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإلا كان إنتاجه الذي يقدّمه إلينا بالنسبة له ترّهات لا حقائق"[1]. كما أنّ على الشاعر أن يراعي الأصالة والصدق الفني في صوره، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت بريقها بكثرة الاستخدام.

3– المذهب البرناسي:

اختلف البرناسيون مع الرومانسيين في تركيزهم على عالم الذات ومغالاتهم في قدرة الخيال وولعهم بالصور المجنّحة، ومناداتهم للفردية واعترافاتهم للذاتية، أما البرناسيون فيرون في الصورة الالتزام بالموضوعية التي تدعو للوصف الموضوعي لكي تعبّر الصور عن المشاعر تعبيراً موضوعياً، فيلجئون إلى الصور المرئية المجسّمة أو ما يسمى (بالبلاستيكية)، لأنّها هي التي تعكس مظاهر الأشياء، وهي التي تعطينا صورة كليّة فتخرج هذه الصور وكأنها مرآة تعكس جوهر الأشياء، وهم يرومون تصوير المظاهر الشكلية العامة في الصور بمعزل عن الذات الفردية.

فالبرناسيّة تنطلق من الوجود الحسي الواقعي وتعود إليه في تشكيل الصورة، فلا دخل لأيّ عالم آخر في تشكيلها، فالصورة عندهم حسيّة ويمكننا أن نطلق عليها مصطلح (الصورة الحسيّة)، هكذا حمّلت البرناسيّة الصورة مفهوماً آخر انطلاقاً من فلسفة أصحابها في الأدب.

ويتعارض الرمزيون مع البرناسيين في جانب تسميتهم للأشياء مما جعل شعرهم ينتقص جانب الغموض والغرابة، وهذا عكس الرمزية التي تعمد لإشاعة الغموض في الصورة، فيحدّد الشاعر بعضاً فقط من معلم الصورة، كما ترى أن الصورة يجب أن تبدأ من أشياء مادية، أي أنّ المبدع في تشكيله للصورة ينطلق من الموجود الحسّي، ثم أثره في أعماق اللاوعي، وفي الوقت نفسه على الفنان تجاوزها للتعبير عن أثرها العميق في أغوار

[1]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 83.

النفس أو اللاشعور، لينتج لنا في النهاية صورة هي مزيج من المحيط الواقعي والذات الفردية، ومن وجهة نظر الرمزيين أنّه من المستحيل التعبير عن إحساساتنَا كما نحسّها بواسطة اللغة الموضوعية، لذا كان لزاماً على الشاعر اللجوء لوسائل تغني اللغة الوجدانية للتعبير عن ذاتيته ومشاعره بالصور التي تعطي إيحاءات للقارئ، مما يسمى بتراسل الحواس*، كتصوير المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمشمومات، وتكون قد قصدت إلى الغموض قصداً[1]، وبإلغاء الحواجز بين الماديات المحسوسة والمعنويات المجرّدة عن طريق عنصري التشخيص والتجسيد فالرمزيون يرون" أنّ الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي. فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلّفه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات، أو يخلع سمات المعنويات على الماديات"[2].

4- المذهب السريالي:

كانت الصورة الشعرية عند السرياليين ذات الدلالات النفسية هي العنصر الجوهري للشعر، والوظيفة الإبداعية التي تؤديها اللغة كانت مؤكّدة بقوّة مفهومهم للشعر، فالشعر لم يعد تعبيراً عن أفكار أو عواطف بل هو خلق لسلسلة من الصور التي لا يمكن بالضرورة أن تدين بكينونتها لموضوع سابق، وكما قال بول إيلوار فإنّ " الصور تفكّر نيابة عني"[3]، وكل نص سريالي يبدو سلسلة من الصور" التي جعلوها فيضاً يتلقّاه الشاعر نابعاً من وجدانه،

* **تراسل الحواس:** نوع من تداخل الحواس وتناغمها، فتتيسّر معه رؤية الأصوات وسماع الألوان وتذوق الأنغام وشم الجمال المرئي، ويتأتّى ذلك عبر التوسّع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها القريبة إلى مجالات أخرى مبتكرة، ويصف محمد غنيمي هلال (تراسل الحواس) بأنّه وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة. ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 422، وينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، القاهرة، ص 135.

[1]- ينظر: يوسف الحناشي، دراسة الصورة الشعرية بين " عاشق من فلسطين" و " أعراس" لمحمود درويش، مجلة المسار، عدد رقم 5، 1990، تونس، ص 69.

[2]- محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 251.

[3]- أنا بالاكيان، الصورة السريالية.. الريح تنهض مثل امرأة، بتصرف عن كتاب " السريالية.. الطريق إلى المطلق"، ترجمة أمين صالح، مجلة ثقافات، عدد 13، سبتمبر 2005، البحرين، ص 201.

فعليه أن يستسلم أكثر مما يحاول التدخّل في خلقها بفكره الواعي، ولذلك تبدوا صورهم وكأنّها نابعة من خيال ممل، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه"[1]، أي لزاماً على الشاعر تلقي الصورة النابعة من وجدانه، وذلك أكثر من محاولته خلقها بفكره النابع من الشعور الواعي بالخيال، ونجد غنيمي هلال يقول:" والصورة عندهم هي من نتاج الخيال، وعلى الشاعر أن يستقبل الصورة التي تنتج من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكره المحض عن طريق الشعور"[2]، وهي بذلك تكون قد " تجاوزت دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية، وتخطّت دور الشعور الطبيعي بحقيقة هذه الأشياء لترتكز على عالم المخيّلة، وحدها المخيّلة الحرة الدينامية المخيلة البيضاء –إذا صح التعبير– قد أضحت وحدها دون سواها قوام الإبداع الفني"[3]، فالصورة السريالية ذات منحى نفسي من إبداع خيال ملهم مبتكر يأتي بها من عوالم خفية تستنطق منطقة اللاشعور، وتترجم أعماق النفس.

كما أسهم السرياليون في توسيع مفهوم الصورة برؤيتهم المتميّزة في كيفية تكوين الصورة، إذ نجدهم يهملون إسهام الوعي في تشكيل الصورة وحمّلوا اللاوعي في تشكيلها، إذ جعلوه منبعاً تتولّد منه الصور باستمرار. هكذا حصر السرياليون مفهوم الصورة في اللاوعي، فالصورة عندهم لا واعية، إلى درجة أنّ المتلقي يحس أنّ الصوّر التي يشكّلها المبدع السريالي تنبعث من حلم عميق أو خيال مجنّح لا يقيّده ضابط[4]، فهي تنساب وفق مبدأ الأحلام، حيث لا تقيّدها أية قوانين بل تتوارد عفو الخاطر.

يحدّد ريفيردي (P.Reverdy 1889-1960)– الذي يبجّله السرياليون واعتبروه معلّماً لهم– الصورة بوصفها التقاءً عفوياً لواقعين مختلفين ومتباعدين جداً، علاقة أحدهما بالآخر هي علاقة مدركة بالذهن وحده. فضلاً عن ذلك لا حظ ريفيردي بأنّه كلما كانت العلاقة

[1]– ألبيريس.ر.م، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة، جورج طرابيشي، منشورات عويدات، 1965، بيروت، ص 166.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 420.

[3]– ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري، ط2، 1970، بيروت، ص 192.

[4]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ، ص 27.

أكثر بعداً بين الواقعين أصبحت الصورة الناتجة أقوى، من ناحية أخرى فإنّ قوّة أو حتى حياة الصور كانت مهدّدة إذ تعيّن عليها أن تكون مقبولة تماماً بالنسبة للحواس[1].

وأنصار هذه الحركة يعتقدون بأنّ الإنسان يمتلك قدرات خارقة تتجاوز حدود طاقته المعهودة، يقول أندريه بريتون (André Breton 1896-1966): " ما كانت الحياة الإنسانية لتوحي للبعض بهذه الخيبة في الأمل لو لم نشعر باستمرار أنّنا قادرون بالقوّة أن نقوم بأفعال تفوق قوانا"[2]، ولكن هذه القوّة لن تكون محقّقة إلا بواسطة الحلم الذي يطلق الغرائز والرغبات المكبوتة من عقالها.

وقد اعتبر بريتون الأفكار عقيمة وعاجزة مقارنة بقوّة الصورة الفجائية غير المتوقّعة، يقول :" إن تشبيه شيئين متباعدين إلى أقصى حد ممكن، أو حسب طريقة أخرى، مقابلتهما بشكل مباغت وأخّاذ يظل المهمة الأسمى التي يمكن للشعر أن ينشدها"[3]، والفعل الشعري الأعظم عنده هو فهم مصير قدر الكلمات، وقد اقترح وسائل لفعل ذلك بدراسة الكلمات نفسها وتفاعل الكلمات بعضها مع بعض، ومظهر الكلمات وتأثير المعنى المجازي في الحرفي[4]، وقرن بريتون بعض الصور بالزلازل، كما حذّر من التكلّف في صياغتها، فالصورة السريالية تأتي للشاعر وتفرض نفسها عليه، فاليد تكتب وحدها تقريباً، بتلقائية النّسب اللاواعية.

واهتم أنصار هذا المذهب بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر، وجعلوها نابعة من الوجدان يتلقّاها الشاعر، وعليه أن يستسلم لها دون محاولته التّدخل في خلقها أو تشكيلها بعقله، يقول علي البطل: " تبدو صور السرياليين وكأنّها نابعةً من خيال ثمل أو من حلم لا يحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه"[5]، وهم يرون الابتعاد عن التصنّع في صياغة

---

[1]- ينظر: أنّا بالاكيان، الصورة السريالية.. الريح تنهض مثل امرأة، بتصرف عن كتاب " السوريالية.. الطريق إلى المطلق"(1986)، ترجمة أمين صالح، ص 203.

[2]- ميشيل كاروج، أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ترجمة إلياس بديوي، وزارة الثقافة، (دط)، 1973دمشق، ص 120.

[3]- André Breton, les vases, communicant éd. De Gallimard, 1955, Paris, p 148.

[4]- ينظر: أنّا بالاكيان، الصورة السريالية.. الريح تنهض مثل امرأة، بتصرف عن كتاب " السريالية.. الطريق إلى المطلق"، ترجمة أمين صالح، ص 202.

[5]- ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 27.

الشاعر للصورة، لأنّ التصنّع يفقدها الدلالة اللاشعورية التي ينادون بها، فكما يقول عزالدين إسماعيل " إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور"[1]. وبتحديد اللاشعور مصدر للصورة الفنية وُجد تعريفان جديدان لها:

الأوّل: يتّجه اتجاهاً سلوكياً، فيهتم بالصورة الذهنية كنتيجة لعمل الذهن الإنساني في التأثير بالعمل الفني وفهمه له، فيشكّل هذا التعريف للصورة تشكيلات مستمدّة من وظائف الحواس الخمسة، كالصوّر البصرية والسمعية والشميّة والذوقية مع إضافة الصورة الحركية العضوية، فإمّا تغلب حاسة منها على صورة أو تشكّل صورة متكاملة باجتماع أكثر من حاسة فيها.

الثاني: يدرس الصورة باعتبارها رموزاً، كما يدرس ما وراء هذه الصور الرمزية، وما ينحو منها من أصول، وملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير، فبتكرار الصور مرات عديدة تصبح نمطاً للشاعر بعينه، أو شعراء عصره بعينهم، فحضور واحدة منها يستدعي في الذهن حضور بقية الصور الداخلة في هذا النمط، فتصبح أشبه بالرمز، فالشاعر يلجأ إلى تكرار الصور بصدد خلق معادل رمزي لفكره وشعوره وتكثر تلك التراكيب المكرّرة فيما يمكن اكتشافه حينما تنتج مجالاً تعبيرياً بعينه.

ويرى النقد الحديث أنّ أحسن القصائد هي التي تبني مواداً متناثرة متصارعة تصل بها إلى درجة التوازن، فعلى الصورة الشعرية بناء طرفين لا يجتمعان بالرؤية البصرية بل يجتمعان في عالم النّفس، ويكون ذلك بتشكيل لغوي يكوّنه خيال الشاعر لأنّ الصورة الفنية، ليست مجرد رؤية عادية أو نقل لواقع.

وفي الختام يكون أمامنا أكثر من مفهوم للصورة، هو الصورة العقلانية عند الكلاسيكيين، والذاتية المجنّحة عند الرومانتكيين، و الوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين، والتجريدية التشخيصية عند الرمزيين.

[1]– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر–ظواهره وقضاياه الفنية، ص78.

6- الصورة الفنية في الشعر الجزائري الحديث:

تميّزت الصورة في الشعر الجزائري في بداية الأمر باعتمادها على الأدوات البلاغية القديمة كالمجاز، والتشبيه والاستعارة والكناية. فلقد كانت عنصراً ثانوياً يستخدمه الشاعر قصد الزخرفة والتزيين سعياً وراء الصور البيانية، وذلك راجع إلى تشبّث الشعر الإصلاحي بمقاييس النقد القديم، إذ كان النقاد القدامى يرون في التشبيه جانباً من شرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة، ولذلك جعلوه أبْيَن دليل على الشاعرية، ومقياساً تُعرف به البلاغة، وأوصى النقاد بأن يطلب الشاعر الحذق فيه، لكي يملك زمام التدرّب في فنون الشعر البياني[1]، وبالتدريج بدأ عنصر التصوير يولى بعناية ملحوظة بتوحّد الصورة الشعرية بانفعالات نفسية للشاعر، فأصبحت الصورة جزءًا من شخصية الشاعر وشعوره وتفكيره، فوسمت الصورة بالصدق والحيوية.

لقد عرف الشعر الجزائري الحديث تطوّراً ملموساً في بنائه للصورة، وذلك مع ظهور مدرسة الشعر الجديد قبيل الاستقلال وبعده[2]. حيث ربطت هذه المدرسة بين التّشكيل الموسيقي للقصيدة، وبين الصور الشعرية، وتميّزت القصيدة الحرة بالتعبير بالصور تعبيراً بنائياً بمزجها بين الذاتي والموضوعي باستعانتها بالأساطير والرموز الدينية والتراثية والشعبية، فأصبحت الصورة عند الشعراء الجزائريين المعاصرين وسيلة أساسية في العمل الشعري يعبّرون من خلالها عن عواطفهم وأفكارهم ومواقفهم من الحياة[3]. فوعيهم بضرورة بناء العمل الشعري بواسطة الصورة وجعلها خيوطاً لتكوين نسيج القصيدة أضفى على الصورة بعض الخصائص لم تكن معروفة، فتميّزت بها مثل تحوّل الشعور عندهم، ليصبح هو الصورة نفسها، فأصبحت الصورة تعبيراً عن تجربة الشاعر الخاصة، فأضحى بذلك الشاعر الجزائري المعاصر بعيداً عن التعبير المباشر عن أفكاره وعواطفه بل يعبّر عنها بما يعادلها موضوعياً من عناصر الطبيعة أو ما يرتبط بها. فأصبحت القصيدة في علاقتها مع الواقع " لا تصوغ لنا حقيقته صياغة تسجيلية مباشرة بل تستغل كل وسائل الأداء الفني من

---

[1]- ينظر: محمد ناصف، الصورة الأدبية، ص 64.

[2]- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ص 520.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 527.

الرمز التاريخي أو شبه التاريخي من الأسطورة المشبّعة بالدلالة، ومن عمليات الترابط المعنوي بين الأبنية والتراكيب وغيرها من الوسائل"[1]، وهذا ما يتلاقى مع فكرة الرمزيين في تعمّد الغموض، حيث يحدّد الشاعر بعض معالم الصورة وتبقى معالم أخرى ضئيلة موحية لأنّه كلّما نزعت صورة إلى الغموض الفني الموحي كانت أقرب إلى روح الشعر ألصق بمفهوم الشعرية. فهذا الاتجاه الجديد يسعى عمداً " إلى تفتيت الأشياء الواقعة في مكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا، ولا يبقى منها إلا صفاتها "[2].

ونخلص مما سبق أن الصورة في الشعر الجزائري الحديث تحرّرت من شروط الصورة القديمة، ومالت إلى الإيحاء بدلاً من التوضيح، كما تحرّرت من قيود الزمان والمكان، فهي أقرب إلى الخيال أو الحلم، وهي ذات أبعاد متعدّدة وذات أطراف كثيرة، فقد لا تعتمد على المشبه والمشبه به، كما لا تقتصر على المستعار والمستعار منه.

تلكم لمحة عامة عن الصورة الفنية، وما تحقّقه من متعة ذهنية ترتقي بالنص إلى أداء وظيفة التأثير بدل الاقتصار على وظيفة التوصيل، فالفن وسيلة من وسائل التبليغ القائم على عناصر جمالية لحمتها الخيال والإبداع، وفي هذا السياق نتساءل عن حظ الخطاب الشعري لدى شاعرنا محمد بلقاسم خمار من خلال كل ما سبقت الإشارة إليه في هذا الفصل، والذي أردناه أن يكون مبسّطاً لمفهوم الصورة وموضّحاً لوظيفتها الجمالية، عسى أن يكون مرتكزاً أستند عليه في دراسة صوره الفنية والوقوف على منطلقاتها الوجدانية وأبعادها الجمالية، وعليه فستتناول هذه الدراسة بالأولوية الأمور البيانية المعروفة عند البلاغيين إذ سنحاول أن نجري على طريقة القدماء والمحدثين معاً وهو الأجدى في نظرنا.

أما الأشكال البلاغية التي سأعتمد عليها في دراستي للصورة الفنية عند بلقاسم خمار فإنّها تتمثّل في الصورتين التشبيهية والاستعارية، والكنائية باعتبارهم من الأجزاء الكبرى المكوّنة للأشكال البلاغية في هيئتها الكليّة، كما أنّهما الأصل في بناء الصورة الشعرية[3]. أما الإضافة الثانية للأشكال البلاغية التي سأعتمدها، فهي الصورة الرمزية باعتبارها "جانباً له

[1]– عزالدين إسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن(الرؤية والفن) دار العودة، ط2، 1976، بيروت، ص 215.

[2]– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(ظواهره وقضاياه الفنية)، ص 129.

[3]– ينظر: فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت ، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ص 19.

تكوينه الخاص، ويؤثّر في بنية العمل الفني من جهة، وفي نفس القارئ والمتلقي عامة من جهة أخرى على نحو لا تؤديه القوالب البلاغية الأخرى"[1]، وهذا ما أكّده علي البطل أثناء حديثه عن الصورة في الشعر العربي قائلاً:" يتميّز في تاريخ مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين، هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثّل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب"[2]، فدراسة الصورة على أنّها تجسيد لرؤية رمزية لا تقف عند اختيار المستوى الحسّي، بل تمتد إلى ما يكشف عن هذا الاختيار من اهتمام الشاعر وذوقه ومزاجه ورؤيته وقيّمه، ودراسة ما وراء هذه الصور الرمزية من أصول نبعت منها، وفحص العلاقة بين الشاعر والأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير[3]، ويتّجه هذا المنهج إلى الاهتمام بالدلالات الرمزية للصورة.

إنّ مصطلح الصورة يغطّي كل الأشكال البلاغية التي تفيد المماثلة والمشابهة لاسيما أنّ هناك من النقاد – غربيين وعرباً– من يحدّدها بهذا المفهوم، حيث نجدها عند أوكتافيو باز(Octavio paz) تعني " كل الأشكال التعبيرية، جملة كانت أم مجموعة من الجمل يتلفّظ بها الشاعر ويؤلّف من مجموعها قصيدة، هذه التعابير الكلامية صنّفتها البلاغة، وتسمى التشابيه، الاستعارات، المجازات..."[4]، كذلك نجد مثل هذا المفهوم عند ناقدنا إحسان عباس، حيث يعني مصطلح (الصورة) عنده – في دراستها– الاتجاه إلى دراسة روح الشعر، أي أنّ الصورة في النقد الحديث شملت كل ما من شأنه إبراز المعاني، وشملت اختيار الكلمة المفردة، وشملت العبارة وشملت فكرة الأديب وعاطفته وخياله فعدّت بذلك المنهج وطريقة الأداء[5].

إنّ الصورة هي التي تكسب النص جودته وقوّته، لذا نجد الصورة الفنية قد تدرس في ثلاث أنماط هي: النمط الحسي، والنمط البلاغي، والنمط الفني، ويوضّح عبد القادر الرباعي

---

[1]– فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، ص 19.

[2]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص 10.

[3]– ينظر: نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 87–107.

[4]– Pierre Caminade, Image et Métaphore, Berdas Maucy 1970, p 62.

[5]– ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 46.

هذه الأنماط الثلاثة بقوله "النمط الحسي ويشمل الصورة البصرية، والذوقية، واللمسية، والسمعية، والشمية، والمركبة، والنمط البلاغي المرتبط بالوسيلة البلاغية كالتشبيه، والكناية، والوصف الإيحائي والرمز، والنمط الفني يكون بالتحام النمطين السابقين، ويجب أن ينظر إلى هذه الأنماط نظرة شمولية متكاملة لا نظرة فردية انعزالية"[1].

ونحن، وقد عزمنا على دراسة الصورة الفنية في شعر خمار، وانطلاقاً من هذه المفاهيم لا يمكننا أن ننظر إليها على أنّها استعارة أو تشبيه أو كناية، فجمال الصورة لا يقف عند هذه الحدود الضيّقة، بل يتجاوزها إلى الأفق الشعريّ الواسع، الذي يضمّ تحت جناحيه كل قول شعري مغيَّر، بحسب ابن رشد، سواءً أكان هذا القول تشبيهاً أم استعارة أم كناية أم مجازاً، هذا وقد يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى الحقيقة لتصوير تجربته[2]، كما أنّنا لا ننكر أن من الباحثين من يضع للصورة الحقيقية أو الواقعية مكاناً إلى جوار الصورة المجازية[3]، ولكن الملمح الغالب على الصور يؤكد الطبيعة المجازية والحسية لها[4]، فحصولنا على قصيدة جيّدة بغير لغة مجازية هذا نادر.

[1]– عبد القادر الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص 167.

[2]– ينظر: وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص 25.

[3]– ينظر: نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 87 وما بعدها.

[4]– عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 58.

الـفـصـل الـثانـــي:

مصادر الصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار

أوّلاً: المـوروث الديـني

ثانياً: الموروث الأدبي

ثالثاً: الطـبيعة

رابعاً: التـاريـخ

تمهيد:

إنّ معرفة الينابيع التي تمثّل منافذ إلهام الشاعر، تعرّفنا عن موقفه اتّجاه ذاته واتّجاه ما يحيط به، وهذه الينابيع " ما كان أصلاً في تكوين الصورة في مخيّلة الشاعر، أو الجهة التي بواسطتها تمكّن الشاعر من تشكيل صوره"[1]، فمصادر الصورة عند الشاعر هي عناصرها الموضّحة أي المقتبسة من الواقع المشهود، أو التاريخي أو الأسطوري أو الديني أو الاجتماعي. فتحوّل هذه المصادر إلى مصدر فاعل في تكوين الصورة الشعرية، ثم يتّخذ الشاعر من الرموز والإيحاءات وسيلة في إثراء صوّره وإعطائها أبعاداً فكرية وإنسانية كبيرة، ومن هنا تعدّ الصورة الفنية في القصيدة الحديثة مركزها، فمن خلالها نفهم النص الشعري ونتمكّن من الدخول إلى عالمه[2]، كما تقوم ينابيع الصورة بدور دعائم التنظيم المجازي، ويتبدّى هذا التنظيم في عرض طرق متعدّدة: "من تشبيه يعتمد على المشابهة، واستعارة تتّكئ على المماثلة أو التحويل، وصورة بالمعنى الدقيق للكلمة على القران بين حقيقتين على درجات متفاوتة من النأي إحداهما عن الأخرى"[3].

ومن أهم مصادر الصورة الشعرية هو الجمال والإحساس به، أضف إلى ذلك الحالة الوجدانية، فالجمال وحده لا يثير الخيال ولا يحرّك الشعور إلاّ إذا كان هناك استعداد نفسي مزاجي داخل نفس المبدع، ومفردات الطبيعة الجميلة الماء الجاري والخضرة، والأزهار والبساتين، والوجه الجميل... إلى كل ذلك، يعد رافداً من روافد الصورة[4].

ويرى الطاهر مكي، أنّ للصورة ثلاثة مصادر هي[5]:

---

[1]– شامل عبيد درع الجميلي، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665 هـ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد:9، العدد:2، لسنة 2014، العراق، ص 86.

[2]– ينظر: فؤاد المرعي، وعبد الله عساف، الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة، مجلة بحوث، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 13، سنة 1988، ص 73.

[3]– فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية– بنية الصورة في شعر أبي تمام، مجلة التراث العربي، العدد: رقم 11–12، 1 يوليو 1983، سوريا، ص 254.

[4]– ينظر: علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، دار المعارف، ط1، 2000، القاهرة، ص 257–259.

[5]– ينظر: الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقرائته، دار المعارف، ط3، 1986، القاهرة، ص 82.

1- مشاهدة الشاعر الخاصة به، والتي كلّما اتّسعت وتعدّدت ازدادت الصور في ذهنه وتنوّعت وتباينت.

2- النقل سماعاً أو قراءة، وهو في هذه الحالة منتفع بتجارب غيره ومحاكٍ ليس إلاَّ.

3- قدرة الشاعر على تركيب الصور القديمة والتأليف بينها حتى تظهر صوراً حديثة مبتكرة، ويتوقف جمال الصورة في هذه الحال على طبيعة الشاعر العقلية وسعة خياله.

أما عند الشاعر بلقاسم خمار، فإنّنا نجد روافد عدّة أسهمت في تشكيل بنية الصورة الفنية في شعره، فثمّة مؤثّرات حرّكت عملية التصوير الفني لديه، فارتكزت الصورة عنده على تلك الينابيع التي فجّرت في قصائده مساحة ثرية من التصوير" وكانت منطلقات لتحليق الشاعر في سماء الخيال الرّحبة، فأقام علاقات جديدة بين الأشياء الملموسة والمشاعر المتدفّقة، ليقدّم إلى القارئ عالماً رحباً من التصوير الفني الممتع"[1]، فكانت لهذه الينابيع دوراً حيويّاً مهمّاً في حياة الشاعر-بل في صوره- بوصفها المرجعية الأساسية التي يعود إليها في رسم ملامح الصورة لديه.

تنوّعت المصادر التي استقى منها خمار صوّره الفنيّة التي عبّر بها عما يعتمل في نفسه من عواطف وأخيّلة وأفكار، ومن أهم هذه المصادر نذكر:

أوّلاً: الموروث الديني:

لجأ الشعراء في تشكيل الصورة إلى توظيف التراث، ولكنّهم في تمرّدهم الفني انجذبوا إلى نوع معيّن منه، فتعاملوا مع التراث الذي يلائم رؤاهم وتصوراتهم، ويتجاوب مع تمرّدهم.

والتراث في اللغة: من ورث الشيء يرث ورثاً ووراثة، "والوِرْثُ والإِرْثُ والتُّرَاثُ والمِيراثُ: مَا وُرِثَ؛ وَقِيلَ: الوِرْث والميراثُ فِي الْمَالِ، والإِرْثُ فِي الحسَب "[2].

أما من ناحية الاصطلاح فلم يتّفق الباحثون حول مفهوم واحد، وإنّما تعدّدت تلك المفاهيم، وسنقصر الحديث عن بعضها، لأنّ الغاية من الدراسة لا تقتضي ذلك، فبعضهم

[1]- فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص 168.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص 200.

ذهب إلى أن التراث" هو العقيدة، والشريعة، والعقل، واللغة، والأدب، والذهنية، والتطلّعات، والحنين"[1]، بينما يرى بعضهم الآخر أن التراث ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم، في شعب من الشعب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة، التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه[2]، فكل ما ذكر يعلق في ذهن الشاعر ويترسّب في فكره، لأنّ المعروف أنّ أي شاعر لا ينشأ من فراغ فلا بد من أن تتوافر عوامل تساعده في نشأته وتطوّره الفني والفكري، وهذه العوامل هي مجموع ما يرثه الشاعر من خصائص ثقافية وأخرى تاريخية ومكانية، تبدأ مع حياته وتنمو وتستمر معه، ومن هذه المؤثرات التي تبدو واضحة في تكوينه الثقافي هو ذلك الأثر الديني[3]، الذي يتكأ عليه ويستلهم معانيه سواءً من الدين الإسلامي أو غيره من الديانات عن طريق الاقتباس، والتضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الكتب السماوية الأخرى مع النص الأصلي للقصيدة بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري ، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معا[4].

فالموروث الديني يعد عنصراً فاعلاً من عناصر ثقافة الشاعر العربي بعامة، والشاعر المعاصر بخاصة، لأنّ توظيفه في الشعر يعدّ مصدراً ثرياً وفاعلاً في نسج خيوط الصورة الشعرية، لأنّه يمنحها إبراز دلالات تصويرية نستطيع من خلالها السير في ثقافة الشاعر الدينية، ومن ثم معرفة أغواره النفسية اتّجاه الدين، ومن هنا يمكننا تمييزه عن غيره في الخلق الفني لشعره.

ويعد الشاعر بلقاسم خمار من بين الشعراء الذين تأثّروا بالموروث الديني، حيث كانت صوره تستلهم من القرآن الكريم الكثير من معانيه، وصوّره وأساليبه التي تكشف عن قوّة ارتباطه بالدين، فقد نشأ الشاعر في عائلة دينية ومنها استمد بناءه الثقافي، فصار الدين

[1]– محمد العابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة، ط1، 1991، بيروت، ص 24.

[2]– ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 63.

[3]– ينظر: عبد الهادي عبد الرحمان علي الشاوي، الصورة الشعرية في شعر ابن حمديس (537هـ)، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد: 21، العدد: 4، سنة 2013، العراق، ص 1095.

[4]– ينظر: الزغبي أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000، الأردن ص 11.

بتعاليمه وأفكاره رافداً مهماً من روافد الشاعر في بناء صوره الشعرية، ولذلك سنتناول هذه الروافد وأثرها في صوره الشعرية، وأول هذه الروافد هي:

1- الاقتباس:

ثمة معنى لغوي عام يشير إلى جانب جمالي في مادة (قَبَسَ)، فالاقتباس حقيقة أخذ القَبَس، وهي الجذوة من الجمر، وبهذا المعنى جاء في قوله تعالى على لسان موسى – عليه السلام– ﴿إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى﴾[1]، يقال قبس منه ناراً فأقبسه، أي أعطاه قبساً منها أي شعلة، ويستعار لفظ الاقتباس لطلب العلم والأدب: فتقول اقتبست منه علماً وأدباً، أي أخذتُ واستفدت[2]، ولأنّ هذا الأخذ ينتفع به، فقد انتقلت دلالة الاقتباس استعارة إلى الانتفاع ليس بالنار أو الضوء فحسب، بل إلى الانتفاع به عموماً[3].

أما من ناحية الاصطلاح فثمة ما يشبه الإجماع على أنّ " الاقتباس: هو أن يضمن المتكلّم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة"[4]، ويقسّم الحموي الاقتباس من حيث اللفظ والمعنى إلى قسمين: قسم يخرج به المقتبس عن معناه، والآخر لا يخرج به المقتبس عن معناه[5]، كما يذكر ثلاثة أقسام للاقتباس، هي: مقبول، ومباح ومردود، فالأوّل ما كان في الخطب، والمواعظ، والعهود، ومدح النبي ﷺ، ونحو ذلك. والثاني: ما كان في الغزل، والرسائل، والقصص. والثالث، وهو ضربان: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه،

[1]– سورة طه، الآية: 10.

[2]– ينظر:عبد الهادي الفكيكي، الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي، منشورات دار النمير، ط1، 1996، سورية، ص 11.

[3]– ينظر: الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج27، الدار التونسية للنشر، (دط)، 1984، تونس، ص 382.

[4]– ابن حجة الحموي تقي الدين أبو بكر بن علي، خزانة الأدب وغاية الإرب، ج2، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، (دط)، 2004، بيروت، ص 455.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص 456.

فلا يجوز أن ينقله المتكلّم إلى نفسه، والآخر تضمين آية في معنى هزل. ولقد عد أهل العلم المضمّن في الحديث الشريف اقتباساً، وزاد بعضهم مسائل الفقه[1].

والاقتباس هو" أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن والحديث ولا ينبّه عليه"[2]، أي" على وجه لا يشعر بأنّه منهما"[3]، كأن يقول: قال تعالى أو قال الرسول ﷺ... أو نحوه، فإن أَشْعَر بذلك أو صرّح به فلا يكون اقتباساً، بل يكون استشهاداً أو استدلالاً، والاقتباس يكون في الشعر كما يكون في النثر، و" يجوز أن يحتفظ المقتبس بالنص القرآني أو النبوي، أو ينقله إلى معنى آخر، كما يجوز أن يغيّر في الألفاظ المقتبسة تغييراً يسيراً"[4]. وما من ريب في أنّ الألفاظ المقتبسة من القرآن الكريم أو الحديث، تزيد في الكلام قوّة وبلاغة، كما تضفي عليه حسناً وجمالاً، إذ تبدو وسطه كالضياء اللامع، والنور المشرق... والمتكلّم عندما يقتبس يبني كلامه على الالتئام والتلاحم، وبهذا يبدو كلامه قويّاً بليغاً[5].

إن مصطلحي الاقتباس والتضمين يتقاربان مع مفهوم التناص في صورته الحديثة التي ظهرت في الدراسات النقدية المعاصرة، ومن هنا يمكن للدارس أن يدرجها في دائرة التناص الواسعة، وأن ينظر إليهما بوصفهما فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث، وإنّهما يعدّان مظهراً من مظاهر تداخل النصوص وخاصة في الخطاب الشعري[6]، يقول محمد عبد المطلب " فالاقتباس يمثّل شكلاً تناصياً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح لمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محدّدة من خطابه الشعري بهدف افتتاح لشيء من القرآن

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص 455. وينظر: رود محمد خباز، جمالية الاقتباس والتضمين في ضوء نظرية التناص –ابن الوردي نموذجاً، مجلة التراث العربي، العدد رقم: 27، 1 يوليو 2012، سوريا، ص 90–91.

[2]– الحلبي، شهاب الدين محمود، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق ودراسة: إكرام عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، (دط)، 1980، بغداد، 323.

[3]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، (دط)، 2008، بيروت، ص 360.

[4]– بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة العربية ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع دار المعالم الثقافية الأحساء للنشر والتوزيع، ، ط2، 1998، مصر، ص 137.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 267.

[6]– ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، القاهرة، ص 159.

أو الحديث، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي"[1]، وهذا ما ذهب إليه أيضاً عبد المالك مرتاض بقوله: " التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس، أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان التهمها في وقت سابق، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلّط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه"[2]، ويقول خليل موسى: " يظل النص التضميني دخيلاً أو ثقافياً تزيينياً، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباس هو الذي يتكلّم في النص الجديد، وهو الذي يشرح ويفسّر "[3]، فالاقتباس والتضمين يدخلان دائرة التناص ويشكلان رافدين مهمين وأساسيين من روافده.

ويعدّد أحمد الزغبي مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد على أنها نماذج من التناص، يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي بوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي، سواء أكان هنا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً، ويسمى هذا النوع التناص المباشر، وهو الاقتباس بلغة النص نفسها التي ورد فيها، وضرب أمثلة من ذلك : الآيات القرآنية والأحاديث والأشعار والقصص، أما ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز فهو التناص غير المباشر[4]، فالتناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن يتضمن نص أدبي نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي وتندمج فيه ليتشكّل نصاً جديداً متكاملاً، ولا يبتعد أعلام مفهوم التناص أو رواد هذا المصطلح كثيراً عن هذا التعريف المبسّط، وإن كان هؤلاء يتفاوتون في رسم حدوده وتحديد موضوعاته ما بين متطرّف ومعتدل[5].

---

[1]– محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيأة المصرية العامة للكتاب، (دط)، (دت)، 1995، مصر، ص 163.

[2]– خليل موسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، العدد 305، سبتمبر 1996، دمشق، 83-84.

[3]– خليل موسى، التناص والأجناسية في الشعر الحديث، دمشق، ص 36.

[4]– ينظر: أحمد الزغبي، التناص التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤياها، مجله أبحاث اليرموك، مجلة: 13، عدد: 1، 1995، ص 169 – 200.

[5]– ينظر: الزغبي أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 11.

ويكسب التناص مع القرآن الكريم الخطاب الشعري مصداقية كبيرة، والشاعر عندما يستدعي القرآن الكريم، إنّما يستدعيه بوصفه جزءاً من البنية الدلالية للنص الشعري، فالإشادات القرآنية ترتبط مع النص الشعري عضوياً وبنيوياً ودلالياً، وهذا التنويع الجديد في بنية النص يؤّكّد أنّ العملية ليست مطلقاً مجرّد عملية اقتباس، وإنّما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في النص يسكشفها شاعر بعد آخر، وكل حسب موقفه الشعري الراهن[1].

ولقد دأب الشعراء على استلهام النص القرآني بلفظه أو بمعناه، أو بلفظه ومعناه معاً، لأنّ النص القرآني كان وما يزال نصاً ثرياً يغني النصوص الأدبية (شعراً ونثراً) بالألفاظ والدلالات هذا من جهة، ومن جهة ثانية فاستحضار النص القرآني والتناص معه في الخطاب الشعري، يعني إعطاء مصداقية وتميّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني وقداسته وإعجازه، فأكثر المبدعين أصالة، من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية[2]، والنص القرآني مصدر ثقافي مهم من مصادر الإلهام الشعري التي يلجأ إليه الشعراء، والسبب في ذلك " ما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجدّدين للفكر والشعور"[3]، فضلاً عن تعلّق ثقافة الشعراء به تأثّراً وفهماً واقتباساً، كونه من أبرز العناصر التي تجذب القارئ للنص الشعري وتثير مشاعر الإعجاب لديه، واقتباس الشاعر من القرآن الكريم لفظياً كان أو تلميحياً، يخدم الجو النفسي، ويدل على أهمية الموضوع وجدّيته، ويكون الهدف مدّ المعنى أو استكمال أبعاد الصورة.

والقرآن الكريم بألفاظه ومعانيه، وتراكيبه، وصوره... كان حاضراً في شعر بلقاسم خمار، حضوراً لا يمكن التغافل عنه، لأنّ أثره كان واضحاً جليّاً، شأنه شأن غيره ممّن كان يلتقط من القرآن" الَّذِي أَخْرَسَ الْفُصَحَاءَ، وَأَفْحَمَ الْبُلَغَاءَ مَا يُوَشِّحُ بِهِ الْمُتَمَثِّلُ لَفْظَهُ، وَالْوَاعِظُ وَعْظَهُ، وَالْكَاتِبُ كُتُبَهُ، وَالْخَاطِبُ خُطَبَهُ"[4]، ولعل للبيئة والنشأة المحافظة، أثرهما الواضح فيما كتبه الشاعر بمختلف الموضوعات والأغراض، فلقد أسّس الشاعر طائفة من صوّره الشعرية

[1]– ينظر: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 36.

[2]– ينظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 126.

[3]– عزة جربوع، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة فكر وإبداع، العدد: 3، سنة 2004، ص 134.

[4]– جلال الدين السيوطي، الحاوي للفتاوي، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، (دط)، 2004، بيروت، لبنان، ص 316.

على سور قرآنية وجدها في هذا الكتاب العزيز الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فأغنى الشاعر بها صوره الشعرية التي حفلت بها قصائده، ولعل استحضار تلك السور كان جلياً للمتتبّع، إذ يستدعي الشاعر بمعرفته العميقة بما ضمه هذا الكتاب الكريم بين دفتيه من أسرار البيان وكنوزه ما يراه مناسباً لخدمة معناه وصوره.

ولقد تتنوّعت استلهامات خمار للقرآن الكريم، فهو تارة يستوحي مضمون الآية أو فكرتها الأساسية، وتارة يستدعي بعض المفردات والتراكيب القرآنية، ويكون أحياناً إيحائياً من خلال كثافة الاستدعاء، وهذا ما أعطى النص الشعري غنى في الصوّر والأخيلة، وأضفى عليها ألواناً دلالية تتوافق مع أفكاره ومعانيه، كما ذابت بعض الكلمات القرآنية في النص الشعري الخماري، وخضعت إلى نسق جديد ودلالات جديدة إضافة إلى بريقها ولمعانها ودلالاتها القرآنية مما أعطى النص بعداً آخر، ودلالات شمولية للنص القرآني التي وردت منه تلك اللفظة القرآنية، يقول خمار في قصيدة (في انتظار المعجزة)[1]:

وَأَيْنَ الأَشِدَّاءُ بَأْساً عَلَى ضيْمِكَ؟

"الرُحَمَاءُ بَيْنَهُمُو"

يُقِيمُونَ لِلْعَهْدِ، مِنْكَ

إِلَى المُرْتَقَى... مَدْرَسَة ...؟!

فالشاعر اتّكأ على قوله تعالى: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ۖ﴾[2]، فهو يستأنس هنا بتراكيب القرآن الكريم، لأنّه يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية خاصة تساهم في إيصال مضمون الأبيات الشعرية.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، (دط)، 2009، الجزائر، ص 220.

[2]– سورة الفتح، الآية: 29.

ويعمد الشاعر إلى امتصاص النص الغائب على سبيل التنصيص أو النقل الحرفيّ، ويكون الهدف في الغالب مدّ المعنى واستكماله، أو تدعيم خطابه الشعري بشاهد قرآني ومن أمثلة هذا التنصيص قوله[1]:

أَتَعْلَمُ أَنَ طَلَائِعَ أَحْفَادِهِم

يُذْبَحُون... !!؟

مِثْلَ الخِرَاف..!

وَفَلَذَاتُ أَكْبَادِهِم تَتَمَزَّق

وَالنَاسُ –مِن حَوْلِهِم– وَاقِفُون

صُماً، وَبُكماً، وَعُمْيا

وَلَا يشْعُرُون..!!؟

إنّ هذا المقطع يتأسّس على " تناص تراثي، إيقاعي، حيث تكشف بنيته الإيقاعية منذ الوهلة الأولى أنّه يتناص مع القرآن الكريم"[2]، فالتناص الامتصاصي في هذا المقطع مستلهم من الآية الكريمة ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ﴾[3]، وظّفها الشاعر في إطار دلالته القرآنية في النص الحاضر، وأدخلها في نسيجه الشعري حيث شبّه الناس وهم واقفون صُماً، وَبُكماً، وَعُمْيا على ما جرى في البلاد من قتل وذبح وتشريد وهتك للعرض أيام المحنة العصيبة التي كادت تعصف بالبلاد أيام العشرية السوداء التي مست الجزائر، فغدت بذلك الآية الكريمة منسجمة مع دلالات المقطع الشعري، متّسقة مع السياق الفكري للقصيدة وصارت القصيدة بذلك ذات دلالة قويّة مؤثّرة لتمارس فاعليتها في التعامل مع الواقع.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 221.

[2]– عبد الرحمان بسيسو، قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، فصول، مجلد: 16، ع:1، 1997، ص 104.

[3]– سورة البقرة، الآية: 171.

وفي موضع آخر وظّف الشاعر معنى الآية الكريمة ليصور لنا حالة الحكام العرب على أنّهم صم وعمي، لا يسمعون زفير شعوبهم ولا يرون معاناتهم، فيقول[1]:

وَقَادَةَ الحُكْمِ فِينَا جُلُّهُم زَحَفُوا خَلْفَ العدَى خدماً، صُماً وُعُمْيانَا

إنّ المتتبّع لشعر بلقاسم خمار، تبهره هذه الغزارة في المعاني القرآنية التي يبثّها في مختلف أشعاره، فهو في أحيان كثيرة يضع عبارة من عنده على وفق عبارة قرآنية تنتمي إليها من حيث الأصل والأسلوب، وتفترق عنها بالتصرّف الكبير في لفظها وسياقها، ومن ذلك قوله في قصيدة يتحدّث فيها عن الوضع الذي وصلت إليه العروبة[2]:

يَقِفُ الرَب

لاَ يُصدِّقُ مَا يَجْرِي

عَلَى غَيْرِ أَمْرِهِ

وَهُوَ ثَائِر

"كُنْتُمُو.. خَيْرَ أُمَةٍ

أُخْرِجَتْ لِلْنَاسِ"

وَاليَوْمَ ...

أُمَة... للمناكر...!؟

فالشاعر يتعجّب: كيف نرضى اليوم بالمناكر والجرائم، ونحن خير أمة أخرجت للناس تأمر بالمعروف، وتنهى عن المنكر، فهذا رمز للصورة العكسية التي وصلت إليها الأمة العربية ؟ كيف نسكت اليوم على الجرائم التي ترتكب أمام أعيننا. والله تعالى يقول فينا: ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِٱلْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ ٱلْمُنكَرِ﴾[3]، فالنص القرآني يتحدّث عن أفضل أمّة هادية للبشر تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر، أما النص

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 708.

[2]– المصدر نفسه، ص 243.

[3]– سورة آل عمران، الآية: 110.

الشعري فيتحدّث عن أمة اليوم أمة المناكر، وهذا كلّه من باب المعارضة الساخرة، أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدّي هزلاً، والهزلي جدّياً والمدح ذماً، والذم مدحاً[1].

ولا ريب في أن الشاعر سخّر هنا التركيب القرآني لخدمة الأهداف التي يسعى لتحقيقها، من خلال التحوير وقلب المعنى في التركيب والألفاظ، فالآية الكريمة تشتمل على فعل مبني للمجهول للدلالة على أنّ الفاعل معروف عند المتلقي، فلا يحتاج إلى دليل، وهو الله تعالى، فضلاً عن دلالة الجار والمجرور (للناس) لتؤكّد على دور وأهمية هذه الأمة، فهذه الأمة هي الأفضل لهداية البشرية إلى طريق الحق والإيمان والعدل وغيرها.

ونجد أن الآية، في النص الشعري، قد استعملت بطريقة يراد بها قلب الصورة والمعنى، فهذه الأمة التي أخرجها الله تعالى هادية للبشرية جمعاء، أصبحت أمة للمنكرات، وصارت تحتاج إلى من يعينها في أبسط الأمور.

وفي موضع آخر في قصيدة (حديث الإسلام) يقتبس الشاعر نفس الآية الكريمة ويوظّفها في شعره، لكنه في هذه المرة يوظّفها توظيفاً مناسباً يتماشى ومعنى الآية الكريمة، على عكس ما جاءت عليه من قبل، يقول[2]:

كُنْتُمُو خَيْرَ أُمَةٍ أُخْرِجَت لِلْنَاسِ تَهْـدِي ضَـلاَلَـة الـحَيْـران

فالشاعر هنا يوظّف الآية الكريمة توظيفاً إيجابياً على وفق السياق القرآني الذي وردت فيه، لتصبح هذه الأمة أمّة تهدي لظلالة الحيران فتأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر.

نلاحظ أن النصوص السابقة –النص القرآني والنص الشعري– قد تلاحمت وتداخلت ثم امتزجت في بوتقةٍ واحدةٍ، فمنحت الخطاب الشعري بعداً دلالياً واحداً، فمن الواضح أنّ النص الشعري جاء متجانساً ومتماهياً مع النسيج القرآني، حيث وظّف الشاعر التناص توظّيفاً تركيبياً من أجل بلورة موقفه ورؤاه.

[1]– ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1986، المغرب، ص 121.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 135.

ونجد خمار في موضع آخر يفتخر بقيام الثورة التحريرية المجيدة، هذه الثورة العظيمة التي كان فيها المجاهدون أبطالاً أشاوسا، فهم لم تخفهم ولم ترهبهم قوّة العدو مهما أوتي من قوّة السلاح، لأنّ قوّة إيمانهم كانت أقوى من كل شيء، فكان سعيهم إلى الانتصار وتحرير الأرض، أو إلى الموت والاستشهاد في سبيل الله، يقول خمار[1]:

جِهَاداً وَبَذْلاً وَاحْتِمَالاً وَجُرْأة تَخِرُ لَهَا أَعْتَى الجِبَاه وَتَنْحَرُ

ففي لفظة (تخر) دلالة على أنّ الشاعر ضمّنها من القرآن الكريم، وهذا يظهر جليّاً في أن البيت أشرب دلالة الآيتين الكريمتين من قوله تعالى: ﴿ وَظَنَّ دَاوُۥدُ أَنَّمَا فَتَنَّٰهُ فَٱسْتَغْفَرَ رَبَّهُۥ وَخَرَّ رَاكِعًا وَأَنَابَ ﴾[2]، ويقول عز وجل: ﴿ إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتُ ٱلرَّحْمَٰنِ خَرُّواْ سُجَّدًا وَبُكِيًّا﴾[3].

وبعد حرب ضروس ضد الاحتلال الفرنسي حقّق المجاهدون النصر والاستقلال للبلاد والعباد، يصور بلقاسم خمار هذا بقوله[4]:

وَنَادَى المُنَادِي... يَا جَزَائِر أَبْشِرِي فَمَالك بَعدَ اليوم... إِلَا التَحَرَّر

فالشاعر استعار هذه الدلالة من القرآن الكريم، من قوله تعالى: ﴿وَمَا جَعَلَهُ ٱللَّهُ إِلَّا بُشْرَىٰ وَلِتَطْمَئِنَّ بِهِۦ قُلُوبُكُمْ ۚ وَمَا ٱلنَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِندِ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾[5].

إنّ استدعاء هذا النص القرآني لا يقوم على التوظيف المباشر أو التحرّك في حيّز دلالته وسياقه الذي ورد فيه، بل يقوم على التعالق مع هذا النص قصد تطويعه، والإفادة من إمكاناته المختلفة في مجال القول الشعري، فاتّخذ التوظيف طابعاً خاصاً في التفاعل بين

[1]– المصدر نفسه، ص 353.
[2]– سورة ص الآية: 24
[3] سورة مريم، الآية: 58.
[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 354.
[5] سورة الأنفال، الآية: 10.

النص القديم والنص الجديد، معتمداً على الإزاحة والمغايرة الذي يمارسه النص الجديد عمّا هو كائن في نسقيّة النص القديم وسماته الأدائية.

وفي افتتان الشاعر وتغنيه بجمال الجزائر، يقول[1]:

وَمَنْ لَمْ يُحَرِّكْهُ الجَمَالُ بِأَرْضِنَا فَيَسْجُد لِلرَحمَانِ ...يُثْنِي وَيَشْكُرُ

في هذا البيت يتمثّل الشاعر قوله تعالى: ﴿وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلْأَرْضِ مِن دَآبَّةٍ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾[2].

وإذا كان السجود لله سبحانه وتعالى في النص القرآني سجود مطلق أو اعتباطي –إن صح التعبير– أو على كل النعم التي أنعمها الله علينا، فإنّ السجود للرحمان في النص الشعري سببه هذا الجمال الذي هباه الله تعالى إلى أرض الجزائر، فالسجود هنا سواء في النص القرآني أو الشعري واحد للواحد الصمد، لكن الدافع يختلف. فتداخل النص مع النص الغائب لم يقم على نقل حرفي بل قام الشاعر بإعادة قراءته وتشكيله تشكيلاً جديداً يتناسب مع موقفه ورؤيته.

واستدعى خمار الألفاظ القرآنية في شعره وحوّلها للمقاصد المرميّة له، والجمالية في هذا التناص أكثر تأثيراً من التصريح، ففي تحية إلى سورية، هذا البلد الذي هاجر إليه الشاعر طالباً للعلم، والذي أحبّه حباً جماً، لأنّه وجد فيه السكينة والطمأنينة، يقول[3]:

وَلَـمَـــا رَأَيْـتُ السَكِيـنَة تَغْمُرُ بِالبِشْرِ كُلَ النُفُوس..

وَلَمَا رَأَيْت...رَأَيت...رَأَيت.. وَمَا قَدْ رَأَيت، كَثِيرَ العَدَدِ...

فَرِحْـــتُ... تَـفَاعَلـــت.. عَانَـقِي أَلْـــفَ سَـــــعْـدِ..

يتناص النص الشعري في هذه الأسطر مع النص الغائب، فالشاعر هنا استعار لفظة السكينة من القرآن الكريم ليدل بها على أنّ الإنسان بحاجة إلى الأمن والاستقرار، وهذا

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 357

[2]– سورة النحل، الآية: 49.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 362.

اقتباس من الآية الكريمة: ﴿هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ ٱلسَّكِينَةَ فِى قُلُوبِ ٱلْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوٓاْ إِيمَـٰنًا مَّعَ إِيمَـٰنِهِمْ ﴾[1]، كما يتناص مع قوله تعالى:﴿ فَأَنزَلَ ٱلسَّكِينَةَ عَلَيْهِمْ وَأَثَـٰبَهُمْ فَتْحًا قَرِيبًا ﴾[2].

ويواصل بقاسم خمار استحضار القرآن في نسيجه الشعري، فيقول[3]:

وَأَنَّ المَجَازِرَ، تَصْرُخ

"هَلْ مِن مَزِيد"!

وَيَلْتَهِم المَوْت

كُلَ القُلُوبِ

وَكُلَ البُطُون...!؟

وثمة سور قرآنية استفاد منها خمار في تشكيل صوره تعبّر عن معان ومواقف قرآنية، وظّفها في سياق جديد، يدل على فهمه للنص الذي استلهمه، وقدرته على التعامل معه، فهو على سبيل المثال لكي يصوّر بشاعة المجازر التي اقترفت في العشرية السوداء، رأى أن يشبهها بجهنّم المشتعلة التي لا تبقي ولا تذر، كلّما قيل هل امتلأت؟ تقول هل من مزيد، فقد ضمّن الشاعر معناه من قوله تعالى:﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴾[4]، وفي هذا دلالة على الهواجس التي كانت تنتاب الشاعر في عز الأزمة الوطنية التي كادت تعصف بالبلاد والعباد.

يقول الشاعر في موضع آخر مقتبساً من القرآن الكريم[5]:

ثُمَ قَرَأت سورَة الفَلَق...

"من شَرِ ما خَلَق"

---

[1]– سورة الفتح، الآية: 4.

[2]– سورة الفتح، الآية، 18.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 222.

[4]– سورة ق، الآية 30.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 230.

وَشَر كل سيّدٍ بَلِيد...

كَأْساً مِن الصَدِيد

فَإنَّني فِي غُربَتِي... فِي حَيرَتِي عَنِيد

وَفِي غَد.. سَيَفعَل الإلَهُ مَا نُرِيد

لاَ ماَ يُرِيدُه الطُغَاة...وَالعَبِيد!...

نجد أنّ المقطع الشعري يتعالق مع (سورة الفلق) بشكل يدخل فيه المتلقي في أجواء السورة عن طريق التداخل بين مفردات سورة الفلق ونص القصيدة وهو أمر أسهم في تكثيف الدلالة، ففي هذه الأسطر امتص الشاعر المعنى الكامل من سورة الفلق ليتعوّذ بها من شر الخلق، وشر البلداء.

يأتي المقطع الشعري السابق بألفاظ تحيل المتلقي إلى سورة الفلق، فبمجرّد أن نلتقي ﴿مِن شَرِّ مَا خَلَقَ ﴾[1]، نستحضر أمامنا سورة الفلق، لكنّنا سرعان ما نجد أنفسنا ضحية تلاعب مارسه المقطع الشعري بتطبيقه آلية النفي الكلي[2]، إذ أبدل المقطع الشعري الآية ﴿وَمِنِّ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ ﴾[3]، (بعبارة وشر كل سيّد بليد)، ليجعلنا نستحضر المعنى القرآني وفكرة النص الشعري، ومن ثم تنبيه المتلقي إلى الفرق الكبير بين الصورتين وجعله يتّخذ موقفاً جديداً على وفق نظرته الجديدة للنص.

وفي أبيات أخرى يحاول الشاعر أن يحوّر المضامين القرآنية إلى مضامين جديدة مقلوبة عن أصلها الدلالي، يقول خمار[4]:

أَلْهَاكُمُ التكَاثُر

أَلْهَاكُمُ التَفَاخُر التَنَاحُر

---

[1]– سورة الفلق، الآية: 2.

[2]– ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: خليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، 1991، الدار البيضاء، المغرب، ص 120.

[3]– سورة الفلق، الآية: 3.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 45–46.

يَا مَائَتَي مَلْيُون

مِن عَرَبٍ بَائِدَة الضَمَائر

فهذه الأبيات تشير إلى سورة الكوثر، امتص الشاعر معناها ووظّفها في أسطره الشعرية ليصوّر لنا حالة الشعوب العربية، والتي رغم كثرة عددها لم تعد لها فائدة بين الأمم، فهي شعوب بليدة بائدة الضمائر لأنّها تتفاخر وتتناحر فيما بينها، حيث كان الأجدر بها أن تتعاون وتتكتّل فيما بينها لمحاربة الأعداء المتربصين بها.

ويلجأ بلقاسم خمار في بعض الأحيان إلى اعتماد آلية التكثيف[1]، في كثير من نصوصه الشعرية باقتباس ألفاظ قرآنية تحمل إشارات لمرجعيّتها، ولعلها تحتاج إلى إمعان النظر حتى يتمكّن القارئ من الإحالة إلى الخطاب القرآني، ومن ذلك قوله[2]:

عَلى مَتْنِ أَي طَرِيق .. فَرِيق ..

وَمِن كُلِ فَجٍ عَمَيق .. سَحِيق

ثِقَالاً .. خِفَاقاً، صُفُوفا ..

تَعَالَوا إِلى مَوْلِدِ القُدْسِ

فالشاعر في هذه المقطوعة الشعرية يدعوا المسلمين إلى الحج في ثالث الحرمين إلى القدس الشريف، فهو يشير بشكل موجز وبإشارة مكثّفة لقوله تعالى: ﴿وَأَذِّن فِي ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالاً وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾[3]، فنرى خمار يتعامل مع النص القرآني باستلهام وتفاعل وصولاً إلى بنية نصية يمكن لكل كلمة فيها أن تكون سابقة ولاحقة، أي يمكن ردّها إلى أصلها القرآني والانتقال بها إلى نص آخر حاملة معها ما التمسته من تاريخها السابق واللاحق.

[1]– ونعني بـ(التكثيف) أن يصبح النص وحدة تكثيفية تقوم على الإيجاز أو الاختصار، وهذا ما ينسجم مع اللغة الشعرية التي تعتمد على الإيجاز والتأويل والرموز في طرح دلالاتها من دون الإطناب والتطويل والتفصيل.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 66-67.

[3]– سورة الحج، الآية: 22.

وقد يعمد الشاعر إلى التناص مع القرآن الكريم بشكل واضح وصريح، بحيث يستطيع القارئ الوصول إليه دون كلل، كما في قوله[1]:

الخَيْرُ يُنَادِي خير

إِنَا أَعْطَيْنَاكَ الكَوْثَر

ويقول في موطن آخر[2]:

وَنُمْطِرُه بِالغلاَل

وَنَقْذِفُ مَفْعُولَه بِالحَشَفِ

وَنْرفَعُ أَصْوَاتَنَا بِالدُعَاءِ:

عَفَا الله عَمَا سَلَف .. !؟

إذ يبدو الاقتباس واضحاً من قوله تعالى: ﴿ ...لِّيَذُوقَ وَبَالَ أَمۡرِهِۦۗ عَفَا ٱللَّهُ عَمَّا سَلَفَۚ﴾[3]، ويقول في موضع آخر[4]:

وَتَفْتَحُ لِلْمُجْرِمِينَ المِلَفَ

وَتُعْلِن مِيلَادَ يَومِ القِصَاصِ

فَعَينٌ بِعَيْنٍ، وَسَاقٌ بِسَاقِ

يتحدّث الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية عن عقاب دولة إيران لمجرميها وعن الاقتصاص منهم، فكل امرئ يتقاضى بما قد جنى واقترف، كي يعم الهدوء والسلام أرجاء هذا البلد وفي هذا تناص واستدعاء للآية الكريم﴿وَٱلۡعَيۡنَ بِٱلۡعَيۡنِ وَٱلۡأَنفَ بِٱلۡأَنفِ

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 72.

[2]– المصدر نفسه، ص 21.

[3]– سورة المائدة، الآية: 95.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 72.

وَٱلۡأُذُنَ بِٱلۡأُذُنِ وَٱلسِّنَّ بِٱلسِّنِّ وَٱلۡجُرُوحَ قِصَاصٞ ﴾[1]، فالشاعر امتص معنى الآية الكريمة ووظّفها في نسيج شعره لأنّها جاءت موافقة للمعنى الذي يريده.

وقد يعمد الشاعر في بناء علاقاته التناصية على آلية التحويل، حيث يعمد إلى إذابة مكوّنات النص الغائب في النص الجديد، لدرجة يصعب التمييز بين حدودها، حتى أن المتناص معه يصبح متحوّلاً عن دلالته الأولى، منتجاً دلالة جديدة[2]، وهي مسألة قديمة أشار إليها ابن رشيق القيرواني بقوله: "إنّ أحسن التضمين ذلك الذي يصرف عن معناه إلى معنى جديد"[3].

وقد يلتقط الشاعر بعض المشاهد القرآنية فيبني معها تعالقاً نصياً بأن يوظّف المشهد ويطوّع فكرته بما ينسجم مع المشهد الشعري-إن صح التعبير- بل يتجاوز ذلك بأن يحوّل تلك الصورة واللقطات من مغزاها الذي وضعت من أجله إلى فكرة أخرى جديدة، تختلف اختلافاً جذرياً عن الفكرة السابقة من خلال إقامة علاقات تشبيه، فتظهر براعة الشاعر في ابتداع وجه الشبه بين المشبهين، يقول خمار[4]:

مَاذَا أَقُولُ يَا مُنْخَذِلُون

يَا عُقَلَاء الحَرب يا مَفكِرُون

أَلَيسَ فِيكم وَاحِدٌ مجنُون

فهنا اقتبس من الآية الكريمة ﴿أَلَيۡسَ مِنكُمۡ رَجُلٞ رَّشِيدٞ﴾[5]، فنرى الشاعر يوجّه هذا الخطاب إلى الحكام العرب، يصفهم فيه بالخذلان والخنوع، فهو من خلال الآية الكريمة يستحضر قصة ضيف لوط عليه السلام وما جرى له مع قومه، ومن خلال آلية التحويل

[1]- سورة المائدة، الآية: 45.

[2]- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، بيروت، لبنان، ص 117.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج2، 15.

[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 46.

[5]- سورة هود، الآية 78.

هذه، عبّر الشاعر عن الفكرة التي جالت في نفسه على الرغم من الاختلاف بين جنون الحكام العرب، ورشد رجال قوم لوط عليه السلام.

لقد ظفر خمار بهذه الصياغة لأنّها أبانت عن بغضه الشديد لهؤلاء الحكام العرب، فهو يفيد من آلية التحويل القرآني، إذ إنّه يعبّر عن الفكرة التي تجول في فكره وخاطره، ولا يعير أهمية للاختلاف الحاصل بين مراد الآية وما يريد إيصاله في شعره.

ويقول في موضع آخر، من قصيدة (تبت يدا أبي لهب.. وتب)، فمن خلال العنوان نستشف أنّ هناك تناص مع القرآن الكريم[1]:

المَجدُ للأَعنَاقِ فِي مَجَامِعِ التسْويفْ وَاللَعِب

وَفِي مَجَالِسِ الطَرَبِ

وعَاشَ عَهْدُ الزيفِ .. والكَذِب

عَاشَ أَبُو لَهَب

وما كَسَب ...

يوظّف خمار التعبير القرآني في هذه المقطوعة الشعرية للإشارة إلى الحاكم المستبد، فهو لم يكن ليحقّق هذا المعنى لو صرّح مباشرة بأنّ هذا الحاكم مستبد، فهي طريقة أخرى للإثارة وظّفها الشاعر من خلال محاكاة القرآن، فأبو لهب هنا يمثل الحاكم الظالم المستبد لحقوق شعبه وأمّته.

لقد أفاد النص الشعري من توظيف هذه الشخصية ليقارنها مع صورة الحاكم الموجود، فهو لا يتوانى عن الزيف والكذب على شعبه، فلا شك أنّ التناص مع سورة المسد واستعمالها في النص الشعري، من شأنه أن يجعل المتلقي يستحضر صورة أبي جهل كاملة في السياق القرآني، وبهذا الأسلوب حاول الشاعر أن يفيد من النص القرآني ويدخله في نسيجه الشعري، إذ وزع السورة توزيعاً جيّداً يتوافق والبناء الفني للأسطر الشعرية، فغدت منسجمة مع دلالات المقطع الشعري، ومتناغمة ومتّسقة مع السياق الفكري والفني للقصيدة.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 42.

ومن اقتباسات الشاعر من القرآن الكريم قوله[1]:

حَيَاتِـي كُلُّـهاَ لَعِـبٌ وَلَهو وَمُـت إِنْ لَـم تـكَن لِلهْوِ جَارَا

ففي أول البيت إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَمَا ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَآ إِلَّا لَعِبٞ وَلَهۡوٞ﴾[2]، فالشاعر هنا يستحضر الآية الكريمة ليدعو الشباب للعب واللهو، فالإنسان الذي لا يلعب ولا يلهو في رأي الشاعر هو كالميت، فما عهد الشباب عند الشاعر سوى انطلاق مع اللذات والتمتّع بالحياة.

إنّ أمثلة الاقتباس كثيرة في شعر بلقاسم خمار[3]؛ فمرة يقتبس مفردات، وأحياناً يقتبس آيات كاملة، وهذا دليل على سعة تمكّنه من ثقافته العربية الإسلامية ونظرته إليها نظرة تقديس واعتزاز، فقد كان توظيفه لهذه الأداة في نصه ناجحاً ومؤثّراً من خلال بصمة الشحن التي يدفعها في نصه الشعري، ويبدو أيضاً من الطريقة التي وظّف فيها القرآن، إذ أنّه كان يصدر من رؤيته الخاصة بالموضوع، ومعاناته وتجربته، مما أكسب نصوصه مزيداً من التأثير والقابلية على إثارة الانفعال، وتحريك مشاعر المتلقّين واستثارتها.

لقد شكّل القرآن الكريم عند خمار مرجعاً فكرياً وفنياً، استقى منه ما يقوّي شعره ويدعّمه في كثير من المناسبات العامة والخاصة. فالقرآن الكريم يعد رمزاً للمثل والقدوة والعظة، والنصوص القرآنية قادرة بلا شك –على إلهام الشاعر بما تحويه من معانٍ متجدّدة.

فكان استدعاء الشاعر لآي الذكر الحكيم أو ألفاظه، أو قصصه، أو أحداثه أو شخصياته –كما سنرى– أحد السبل التي جعلتهُ يرتقي بشعره، فلهذه الاستدعاءات رؤى خاصة عنده، نراه يلبسها ثوباً جديداً على حسب ما ارتأى ، وكلّما سنحت له الفرصة بذلك، فهي تنسجم وتتجانس وتتلاءم وتقوّي الموقف الشعري، حتى كانت لغة القرآن الكريم منهلاً

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 59.

[2]– سورة الأنعام، الآية: 32.

[3]– ينظر: محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ج2، ص 46، 179، 52، 210، 251، 775، 709، 751، 508، 466، 438، 59، 433، ...الخ.

عذباً يردهُ الشاعر وينهل من ألفاظه فيوردها في سياقاتها الدلالية أو يعدل بها إلى سياقات أخرى تجري مع مضمون ما نظم.

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي التي يأخذ به المسلمون في حياتهم ويُقرّون بما جاء به، وذلك لأن الرسول ﷺ، قد وضع للناس ما فيه من فضائل وشمائل وسلوكياتٍ وتشريعاتٍ إسلامية كثيرةٍ كانت قد أُجملت ولم تتجلّ في القرآن الكريم.

أما فيما يخص التضمين من الحديث النبوي الشريف، فهو يعد لوناً من ألوان التناص يتم استدعاء صورة النص الغائب أو النص المولد (génotexte) والذي هو حديث الرسول ﷺ، في النص الحاضر (phénotexte) أي النص الشعري، فيعمد الشاعر إلى التصرف في النص الغائب بإعادة توجيهه والتصرّف في صياغته بما يتناسب مع أبعاد التجربة الجديدة.

وكما عكف الشعراء على النصوص القرآنية ينهلون منها مادتهم، فإنّ الحديث كان أحد المناهل والمصادر التي رفد منها الشعراء، وبلقاسم خمار واحد من هؤلاء الذين استطاعوا أن يستوعبوا مضامين الحديث الشريف ودلالته وأن يذيبوها في شعرهم.

ولقد حملت أحاديث المصطفى ﷺ في طياتها كثيراً من المعاني والقيّم والتشريعات الإسلامية التي دعاها خمار، وسخّرها في أشعاره، فالشاعر ارتكز في تشكيل بعض صوره الفنية على الحديث الشريف، نلمس ذلك في معرض حديثه عن سكان قريته (قداشة) بمدينة (بسكرة)، فعلى الرغم من أنّ هذه القرية معزولة ومجهولة، إلا أنّ سكانها أهل خصال وكرم وأصحاب أخلاق عالية فهم يحرسون الأرض والعرض، وهم ذوات نفوس صابرة، يقول[1]:

غَـيْـرَ أن القَوْمَ فِيـهَا كالنَخِيـل النـاظـرة

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 428.

يَحرسُون العرض، والأرضَ بعينٍ سَاهِرة

وزَكَاةُ الحبِ فيـهم: كُلُ نَـفسِ صَـــابِـرة

ففي هذا المقطع الشعري يستحضر خمار حديث الرسول الكريم ﷺ :"عَيْنَانِ لاَ تَمُسُّهُمَا النَّار: عَيْنٌ بكَتْ مَنْ خشية الله، وعين باتت تحرس في سبيل اللهِ"[1]، فلقد ارتكز الشاعر على النصِّ الشريف، وفجّر طاقاتهِ الدلالية، واخترق بؤرته المركزية، ليعيد تشكيلهُ من جديد ويستغلّهُ الاستغلال الشعري الأمثل الذي من شأنه أنْ يخدم تجربتهُ الإبداعية.

ويتضح بجلاء أن النصَّ الحاضر قد كشف عن قدرته في استثمار النص الغائب وتوظيفه، كما أنه ليس صورةً منسوخةً مطابقةً منه تماماً، بل أعاد الشاعر تشكيلة على وفق لغتهِ، وموقفه الشعري، وثمةَ مفارقة يلحظها المتلقي لنص خمار مقارنة بنص الحديث الشريف من حيث كثافة البنية اللغوية وتوالد الصور الشعرية المحتلة مساحات واسعة من نصّهِ، وذلك باستغلال طاقات النص النبوي الشريف البلاغية، وما يتضمّنه من علاقاتٍ غنيةٍ مكتنزةٍ بالعطاء لها بكارة الخلق الأول، ليظهر بوضوح تأثّر الشاعر بالحديث النبوي ، مستلهماً مضامينهُ وموظّفاً ألفاظه، غير مكتفٍ بالإحالةِ إليه أو الإيماء له ،" وإنّما يستنزله في نصّهِ الشعريِّ ويستنسخ منه وجوهاً عديدة للدلالةِ والصورةِ والبيانِ والحمولاتِ لتعميق الموقف الفكري الذي يرمي الشاعر إليه"[2]، فالشاعر عرف كيف يتعامل مع نص الحديث ويتناص معه عن طريق التضمين قراءةً وتوظيفاً، وتذكّراً، فما التناص " إلا جدلية التذكّر التي تنتج حاملة آثار نصوص متعاقبة "[3].

لقد أطلق الشاعر في هذا المقطع الشعري على موقف مشابه لموقف النبي صلى الله عليه وسلم، من حيث الفعل: (حرس العين) إلا أنّ العين في الحديث النبوي الشريف تبيت

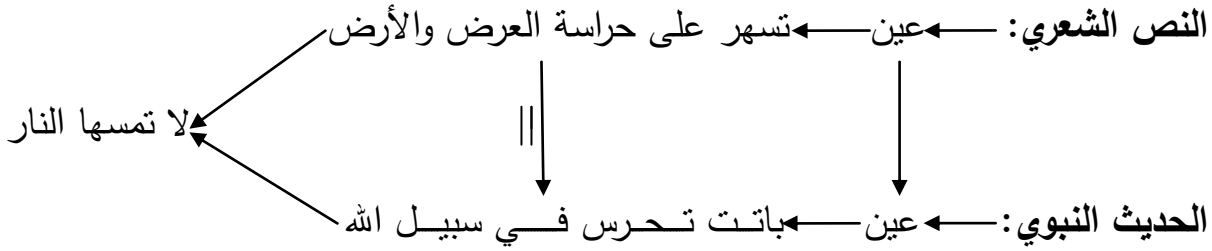
---

[1] – االترمذي محمد بن عيسى، سنن الترمذي، ج5، تحقيق وتعليق: أحمد محمد شاكر ومحمد فؤاد عبد الباقي وإبراهيم عطوة، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1975، مصر، ص 158.

[2]– عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر احمد مطر، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، 2005، نابلس، فلسطين، ص 63.

[3]– مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، (دط)، 1987، بغداد، ص 109.

تحرس في سبيل الله فهي لا تمسّها النار يوم القيامة، أما العين في النص الشعري فهي تسهر على حرس العرض والأرض، ومن خلال هذا، فالشاعر في رأينا رام القول أن كلا العينين لا تمسّهما النار يوم القيامة، سواء أباتت تحرس في سبيل الله أم في سبيل العرض والأرض، لأنّ حراسة العرض والأرض أيضاً تكون في سبيل الله، والرسم الآتي يوضّح ذلك:



وفي موضع آخر يتحدّث الشاعر عن انتقام الله من كل قوّة تدّعي أنّها لا تقهر، يقصد في ذلك دولة أمريكا الطاغية التي احتلت العراق ذات عام –ومازالت إلى يومنا هذا– فالشاعر يتوعّدها بانتقام الله عزّ وجل، وأنّه سيدكها دكاً بما فيها من بيوت البغي، يقول[1]:

مَا أَصْعَبَ أَن يَنتَـقِم الــربُ

فيـدُكُ صــرُوحَ المـــرُعـبِ

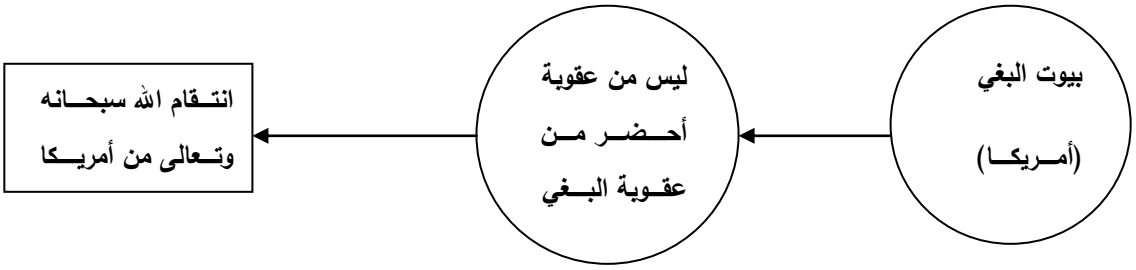
بُيوُت البغْي، السلب...النهب

لاحظ أنّ التناص الامتصاصي في هذه المقطوعة الشعرية مستلهم من الحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه الرسول ﷺ "يَا مَعْشَرَ المُسْلِمِينَ احْذَرُوا البَغْيَ، فَإِنَّهُ لَيْسَ مِنْ عُقُوبَة هِيَ أَحضرُ مِنْ عُقُوبَةِ البَغْيِ."[2]، فالشاعر وظّف قول سيّد الخلق، وأدخله في نسيجه الشعري ليزيد المعنى قوّة وتأكيداً، وهو انتقام الله سبحانه وتعالى من أمريكا لا محالة، والشاعر كان ذكي في استخدامه لـ(بيوت البغي) خصوصاً عندما قرنها بانتقام الله من أمريكا، فالله عز وجل لا محالة سيعاقب هذا البلد وسيحل عليه غضبه لما فيه من بيوت

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 370.

[2]– المتقي الهندي علاء الدين علي بن حسام الدين ابن قاضي خان القادري الشاذلي الهندي (ت975هـ)، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، ج3، تحقيق: بكري حياتي وصفوة السقا، مؤسسة الرسالة، ط5، 1981، بيروت، ص 803.

البغي، فالأولى جالبة للثانية، فهذه البيوت تجلب انتقام الله على حسب الحديث النبوي الشريف فليس من عقوبة أحضر من عقوبة البغي، والشكل الآتي يوضّح ذلك:



الشاعر معجب كثيراً ببعض الرموز العلمية والأدبية، وخصوصاً التي تركت بصمتها على صعيد واسع من الوطن، لذلك فهو يخصّص لها ركناً مهماً في بنائه الشعري، من هؤلاء نذكر: البشير الإبراهيمي، عبد الحميد بن باديس، والشاعر مفدي زكريا، هذا الأخير الذي خلّده في ذكرى وفاته بقصيدة جميلة وسمها بـ(وقفة مع شاعر الثورة " مفدي زكريا")، وفيها يتمثّل خمار مفدي زكريا حياً يشكو إليه حال قومه وما آلوا إليه من جهل وسفك دماء، فيقول[1]:

وَيَا شاعِرِي تِلكَ أَحْوَالُ قَوْمِي لقد عَادَ أغلَبُهُم جَاهِلِيَا
يُحِلُّون سَفْكَ الدماءِ جُزَافاً ويلقون فِي النهْبِ طَعْماً شَهِيَا

هنا يعمد الشاعر إلى الالتفات للدلالة الأولى ليحملها دلالات تتّفق ورؤاه، فقد استلهم الشاعر دلالة الحديث الشريف، في قول الرسول ﷺ :" الْمجَالِسُ بِالْأَمَانَةِ إِلّاَ ثَلَاثَةَ مَجَالِسَ: سَفْكُ دَمٍ حَرَامٍ، أَوْ فَرْجٌ حَرَامٌ، أَوْ اقْتِطَاعُ مَالٍ بِغَيْرِ حَقٍّ"[2]، استلهمها وأضفى بها على شعره دفقة لغويّة وفنية من شأنها أن تزيد المعنى وضوحاً وقيمة أدبية، فالخطاب الشعري السابق يتناص بإشاراتٍ صريحة وتلميحات واضحةٍ على مستوى معنى الحديث النبوي الشريف.

ولعلّه اتّضح كيف اتّخذ خمار من الحديث النبوي الشريف محوراً تعبيرياً، يجسّد من خلاله موقفهُ الشعوري ومعاناته الروحية، ولا شك أن هذا التوظيف للنصّ الشريف يجعل من

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 449.

[2]– أبو داود سليمان بن الأشعث، سنن أبي داود، ج4، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، (دط)، (دت)، بيروت، ص 268.

النص الشعري نصاً جديداً، إذ أعاد الشاعر تشكيل الحديث في إطار تجربته الخاصّة ليكون وسيلته الفنية في التعبير عنها، وإيصال أبعادها الشعورية، وهذا يومئ بجلاء إلى قدرة خمار على تثمير النص النبوي، وبراعة استثماره وتعبيره بدقةٍ متناهيةٍ على اتجاهاتهِ النفسيّة.

وتكشف القراءةُ الواعية أن الشاعر كرّس جهده في مهمة التنضيد، وإعادة الترتيب بين نصوصه الشعريّة والنصوص الدينية في ضوء تشابك وتفاعل أشكال النص، كما نلحظ الانسجام في نسيج النص الشعري بلمحة مفرداتية، سواء أكان اقتباساً أم تضميناً أم إيحاءً أم إيماءً ...، ليمنح نصه الشعري أبعاداً جماليّة ومعرفيةً، ويعمّق موقفه الفكريَّ، ويغني تجربتهُ الشعرَّية بطاقات تعبيرية مشرقة.

يقول محمد عبد المطلب "يكاد لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لا نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى"[1]، وهو امتزاج كاد يتخلّص نهائياً من سياق الحديث النبوي الشريف، هذا ما نجده عند شاعرنا بلقاسم خمار في قوله[2]:

وَتَضِيعُ آمَالُ الشَبَاب مَعَ العَذَاب مَعَ المَـهَانة.. بِالسَـرَابِ مُحَاصَـرة

الشاعر في هذا البيت يتحدّث عن الشباب بصفة عامة، وبالخصوص الشباب الجزائري الذي فقد الأمل في هذه البلاد، وعلى الرغم من أن قصيدة (عودة الذاكرة) التي كتبها خمار سنة 1999، فإن الأوضاع لم تتغيّر، فمازال جل الشباب الجزائري يعاني في صمت، تخنقه البطالة والتهميش والإهانة...الخ، والشاعر من خلال هذا يروم أن يوصّل رسالة إلى الحكام والمسؤولين يوصيهم فيها بالعناية والاهتمام بالشباب ورعايته، ولعل الشاعر من خلال هذا البيت يستلهم قول النبي الأمين محمد عليه أزكى الصلاة والتسليم " اسْتَوْصُوا بالكُهُولَة خَيْراً،

[1]– محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، دار الشروق، ط1، 1996، القاهرة، ص 49–50.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 392.

وَارْحَمُوا الشَبَاب"[1]، فالرسول الكريم ﷺ يوصي على الشباب بالرحمة، فاستلهم الشاعر معنى الحديث واستحضره في شعره.

يصف لنا الشاعر في ركن من أركان بنائه الشعري حالته النفسية الكئيبة التي آل إليها، مبيّناً لنا عن همّه وقنوطه، آملاً ومشتاقاً إلى الخلاص منه، فيقول[2]:

وأعْلَمُ مَا كَانَ يُمكِن أن أَسْتَطيع تَبَنِيه

شَوْقاً إلى نَجْدَةٍ من قُنُوطِي

إلى قَفْزَةٍ لِخَلَاصِي

فهنا يستوحي الشاعر معنى الحديث الشريف، في قول الرسول ﷺ "ضَحِكَ الله تَعالَى مِنْ قُنُوطِ عِبَادِهِ، وَقُرْبِ غَيْرِهِ"، قَالَ أَبُو رَزِينٍ فَقُلْتُ: يَا رَسُولَ الله، وَيَضْحَكُ الرَّبُّ؟، قَالَ: "نَعَمْ"، قَالَ: لَنْ نُعْدَمَ مِنْ رَبٍّ يَضْحَكُ خَيْراً"[3]. يأمل الشاعر الخلاص من هذا الضيق ومن هذا القنوط الذي حلّ به، وليس من حل لفرج الهم وزواله إلا رجاء الله سبحانه وتعالى[4].

ويبقى الشاعر في تأثّر واضح بالحديث الشريف، فهو لا يكتفي بالإحالة إليه، وإنّما يستنزله في نصه الشعري ويستنسخ منه وجوهاً عديدة للدلالة والصورة والبيان، يقول[5]:

الشِعْرُ... بَيَان ...

وَنُبُوءة إرْهَاصَات الشِعر

لِهَذَا الزَمَنِ الأمْرِيكِي

[1]– علي بن حسام الدين النتقي، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، ج3، ص 179.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 376.

[3]– الطبراني سليمان بن أحمد(ت360ه)، المعجم الكبير، ج19، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية، ط2، (دت)، القاهرة، ص 207.

[4]– ينظر: رمضان مسعودي، التناص في شعر بلقاسم خمار، جامعة ورقلة، مذكرة ماجستير، 2010–2011، الجزائر، ص 116.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 364.

كَوَعْدِ الحُرِّ... المصداق

يفتتح الشاعر قصيدته التي وسمها بـ(بيان شعري... إلى أبرهة الأشقر) بهذه المقطوعة الشعرية، والتي يؤكّد فيها أنّ الشعر بيان، فخمار امتص هذا المعنى من حديث رسول الله ﷺ: "إن من البيان لسحراً، وإن من الشّعر لحكمة "[1]، فالتناص هنا واضح، حيث صوّر الشاعر الشعر على أنّه بيان، هذا الكلام الجميل المزخرف الذي يزيّن لصاحبه الباطل فيراه الحق بأنّه مثل السحر، ولما كان معنى السحر قلب الشيء في أعين الناس، فإنّ مدلول لفظة (البيان) هو ما يمتاز به فن القول من التأثير بمهارة أسلوبه وتلوّن عباراته كما وصفه النبي الكريم ﷺ.

وفي موضع آخر من مواضع هذا التناص يضمّن الشاعر في قصيدته (تراتيل حلم موجوع) الحديث الشريف" إِنَّ الله كَرِهَ لَكُمْ ثَلَاثًا: قِيلَ وَقَالَ، وَإِضَاعَةَ المَالِ، وَكَثْرَةَ السُّؤَالِ"[2]، يقول خمار[3]:

وَمُخْبِرُنَا اليوم

مثْلَ الأمِير...

يخمر في دَاره

.....

وصدره للتقَارير

قِيل... وَقَال...!؟

[1]– مسلم بن الحجاج القشيري النيسبوري، صحيح مسلم، ج1، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، (دط)، (دت)، بيروت، ص 294.

[2]– البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبد الله الجعفي، صحيح البخاري، ج2، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ، ص 124.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 382–383.

فما مر بنا سابقاً ما هو إلا تداخل نصي، حافَظَ من خلاله الشاعر على دوام النص الأصلي (الحديث) مع إجراء التغيير في الشكل الشعري، ونقصد بتداخل النص هنا " التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في آخر..."[1].

وفي موضع آخر نجد الشاعر يشير إلى حقيقة أبناء يعرب، فيصفهم على أنّهم نجوم ساطعة تنير الدروب وتهدي ظلالة الحيران، فيقول[2]:

أَبْنَاءُ يَعْرُب كالنُجُوم مُضِيئة وشُعَاعُهَا يَمْضِي سُدا مُتَنَاثِراَ

يتناص الشاعر في هذا البيت مع قول النبي ﷺ: " أَصْحَابِي كَالنُّجُومِ فَبِأَيِّهِمُ اقْتَدَيْتُمُ اهْتَدَيْتُمْ"[3]، فهذا تناص تآلفي من ناحية بناء المعنى، إذ ضمّن الشاعر معاني هذا الحديث، لأنه واعٍ بهذا التواصل الروحي والديني، فقد تأصّلت فيه جذور التربية الروحية والدينية، فهذه الصورة نابعة من التجربة الشعورية له ومن انتمائهِ الديني، فبناءً على هذا نستطيع أن نتوخى تناص الشاعر مع سياق الحديث النبوي الشريف القائم على أساس المعنى واللفظ، فقد قام الشاعر بقراءة الحديث الشريف، ومن ثم أعاد بناءهُ بناءً جديداً يتساوى مع أفكاره ومواقفه، فكان خطابه الشعري بوتقةً للتفاعل ما بين النص الحاضر والنص الغائب.

إن هذا التنوّع في توظيف التناص مع الحديث النبوي الشريف يشير إلى أن الشاعر يحاول أن لا يفلت منه أي نص أو تركيب أو حادثة شخصية عاشت في ذاكرته، فهو يريد أن يستفيد منها ويستغلّها الاستغلال الأمثل، فالشاعر يبذل جهداً غير قليل في إحلال هذه النصوص الغائبة مكانها المناسب في ثنايا نصوصه الشعرية، مقاوماً أحياناً كثيرة سطوة النص الغائب وحركته، يقول خمار[4]:

---

[1]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، 1986، الدار البيضاء، المغرب، ص 90.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، 62.

[3]– القرطبي أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد، جامع بيان العلم وفضله، ج2، تحقيق: أبي الأشبال الزهيري، دار ابن الجوزي، ط1، 1994، المملكة العربية السعودية، ص 898.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، 513.

الفَارِسُ العربِـي هَزَّ ركابـه والفَحْل يأبى أن يشدَّ لِجَامه

فهذا البيت يدل على إعادة الشاعر لكتابة النص الغائب وتوظيفه توظيفاً فنيّاً بطريقة الامتصاص عن ما روي عن رسول الله ﷺ قوله: "لاَ تَقُودُوا الخَيْلَ بِنَوَاصِيهَا فَتَذلُوهَا"[1]، فهذا التناص لا يقوم على تناص مباشر مع ألفاظ الحديث، بل يقوم على الإيماء السريع الذي يتطلّب قارئاً واعياً ومخزوناً ثقافياً واسعاً، ليتمكّن من تطويع معاني الحديث ومضامينه لخدمة النص الشعري، فيتبيّن أنّ عملية التناص قائمة على استحضار النص الغائب، والتفاعل معه معنوياً دون التصريح أو السرد لألفاظه وتراكيبه.

إن الحديث الشريف يمثّل منعطفاً هاماً في نص خمار الشعري، إذ يصبغ نصوصه بلون إسلامي وديني، فيمنحه ديمومة واستمرارية بالتواصل، فيسترفد الشاعر من النصوص الشريفة المعاني ويستلهم من التراكيب المحمدّيةِ الصور البلاغية ناقلاً إياها لنصه الشعري، بعد أن يعيد بناءها على وفق تصورٍ خاص، ينسجم والنص الحاضر.

وانطلاقاً مما سبق يتّضح أن تناص الشاعر مع النصوص الدينية الإسلامية – القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف – كان واضحاً مميّزاً في شعره، فقد شكّلت هذه النصوص الدينيّة رافداً جوهرياً من روافد صياغة النسق الشعري وبناء تراكيبه ونظم جمله، فهو " يَعَّد من أنجح الوسائل التعبيريّة، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، في كثير من جوانبها وهي مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومةِ تذكرِه، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنصٍّ إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنّما على طريقةِ القول وشكل الكلام أيضاً، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر، خاصّة ما يتصل منه بالصيغ تعزيزاً قويّاً لشاعريتهِ، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان "[2].

[1]– ابن حجر العسقلاني، سلسلة الذهب، تحقيق: عبد المعطي أمين قلعه جي، دار المعرفة، (دط)، (دت)، بيروت، لبنان، ص 159، وينظر: المقدسي عبد الله محمد ابن مفلح (ت763هـ)، الآداب الشرعية، ج3، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وعمر القيّام، مؤسسة الرسالة، ط3، 1999، بيروت، ص 231.

[2]– جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة، (دط)، 1987، ص 48.

وإذا كان حال التناص من الحديث النبوي الشريف، والاقتباس من القرآن الكريم على هذا الشّكل في شعر خمار، فكيف هي طبيعة توظيف القصص القرآني في شعره يا ترى؟

3- التناص مع القصص والشخصيات القرآنية:

إن القصة القرآنية ليست لوناَ من ألوان الأقصوصة أو القصة بالمعنى المتواضع عليه، ولذلك فهي لا تحمل من العناصر الفنية ما حملها نقاد العصر الحديث، فالقصة في القرآن الكريم تميّزها خصائص، وتسمو بها عن غيرها من صدق الواقعية التاريخية وجاذبية في العرض، فلقد أكّد سيد قطب هذا المعنى في قوله: " القصة في القرآن ليست عملاً فنياً مستقلاً في موضوعه وطريقة عرضه، وإدارة حوادثه كما هو الشأن في القصة الفنية الحرة التي ترمي إلى أداء غرض فني طليق، إنّما هي وسيلة من وسائل القرآن الكريم الكثيرة التي تقوم على أغراض دينية"[1].

وتُعد القصص والشخصيات القرآنية رافداً من روافد الإبداع الفني لما فيهما من متعة وإفادة، وإغناء بالإشارة، وما لها من دلالات عميقة، ولاسيما حين تصبح هذه القصص أو الشخصيات قناعاً ومعادلاً موضوعياً للشعر، إذ يكشف استدعاؤها ألواناً من الانفعالات الجمالية والنفسية ويضع ثقافة الشاعر على المحك، إذ تتوارد الصور المخزونة في الذهن وتتوزّع على النص فتتعانق القصص والشخصيات المقدّسة بتقنيات مختلفة فيها لون من الموضوعية أحياناً والدرامية أحيانا أخرى، فيستدعي خمار هذه الشخصيات وتلك القصص ليجعل منها معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية، ولعل هذا ما توصّل إليه الشاعر العربي في العصر الحديث[2].

لقد امتلأ النص القرآني بالقصص والشخصيات التي قدّمت أبعاداً ورموزاً ودلالات تراوحت ما بين ثنائية الإيمان والكفر، والخير والغنى، وما بين إبراز الموعظة والعبر للأمم السابقة، فكل هذا تأثّر به خمار تأثّراً واضحاً إذ تراه منتشراً بصورة واضحة في أغلب قصائده فيعتمده في كثير من الأحيان في تعزيز بعض مواقفه، وإضفاء قدر من القداسة على هذه

[1]- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 143.

[2]- ينظر: على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 20.

المواقف، ولعل من أهم الرموز الدينية والحضارية التي أعاد الشاعر بثّها في قصيدته، شخصية آدم (عليه السلام) إذ استدعاها في ثنايا شعره، فقال[1]:

كَمْ سَارَ فِيكِ آدَمُ بِلَا كِسَاء

وَكَم بَكَت حَمَائِم سـمـرْاء

وَكَادَت الحَياة أَن تَغْدُو لَوْلَا رِيَاح ثائرة

إنه استدعاء مباشر لهذه الشخصية وهو تناص إشاري للقصص القرآني عن طريق التضمين الذي أحدثه الشاعر في قصيدته من خلال استدعائه لاسم (آدم) –عليه السلام– وهذا الاستدعاء يحمل تداعيات معقّدة ترتبط بقصص دينية وتاريخية، وهذا الترابط والعودة بنا إلى هذه الشخصية النبوية له تواصل حضاري وتاريخي وديني فكلمة (آدم) إشارة إلى قصة آدم –عليه السلام– إذ لم يعطنا الشاعر القصة أو ما يريد الذهاب إليه مباشرةً.

ولقصّة الطوفان مكانتها عند بلقاسم خمار، فقد وظّف أحداث تلك القصّة وقام بربطها بأحداث واقعية نمّت من تجربته الشعرية وزادتها بعداً إيحائياً ودلالياً، تمثّلت في الطوفان أو الفياضان الذي غمر الجزائر العاصمة شتاء 2001، ففي قصيدته (رسالة من الطوفان) يشبه الشاعر فيضانات باب الوادي بطوفان نوح عليه السلام، فيقول[2]:

وَسَيّدُ هَذَا الزَمَان ...

يُرتّلُ فِي النَاسِ سورَة "نوح"

وَينْذِرُ بَعْدَ فَوَاتِ الأَوَانِ ...

وَبَعْدَ اشْتِدَادِ "العذَاب الأَلِيم"

يَا رَبّ..

"لاَ تَزِد الظَالِمينَ إِلَا تَبَارَا"

وَيذكر بَعضَ المواقِف من سورة "الأنبِياء"

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 589.

[2]– المصدر نفسه، ص 343–344.

وسورة "طه"

ومعجزة الرب في "وادي موسى"

وكارثة الشعب في "باب الوادي"

"ووادي قريش"

لقد قام الشاعر بامتصاص معنى سورة هود، وبالأخص قصّة الطوفان، فوظّفها وحوّرها على حسب رؤيته الشعرية، فراح يسترسل بأخذ الحكم والعبر من هذه القصة ليشبّه بها الفيضان الذي ضرب العاصمة ذات شتاء.

ويستدعي خمار قصّة ناقة نبي الله (صالح) عليه السلام بكل ما تحمله من تداعيات لتدفع بالسياق الشعري للتلاحم مع أحداث تلك القصة، يقول خمار في قصيدة (أهواك أنت..) متغنّياً بوطنه الجزائر[1]:

وَمَا بين صبيحَة وضُحَاهَا دَهَاهَا (حَبِيبَتَنَا) مَا دَهَاهَا

تَنَادَت(ثَمُود) بِطُغْيَانِهَا عَلى صَالح واستَثَارَت أَذَاهَا

وهَبت إلى عُقر (نَاقَته) فَغَارت مياهٌ.. وفَاضَت دمَاهَا

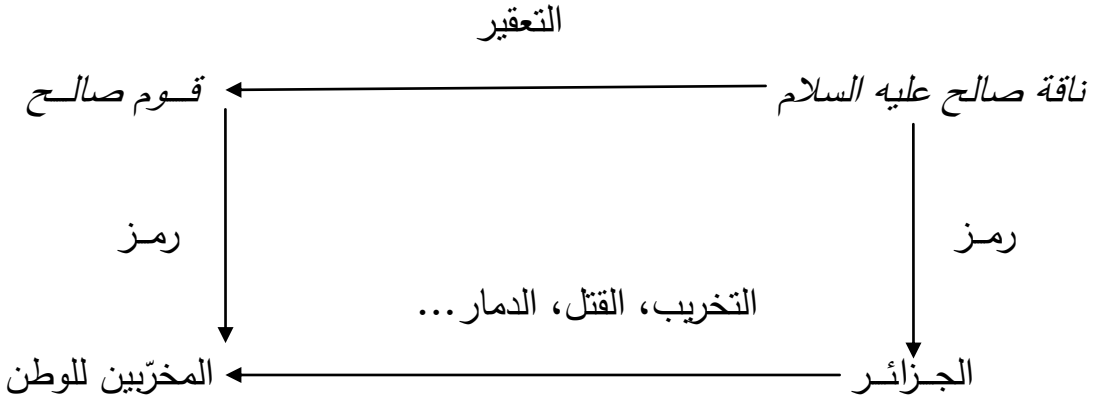
وَها أَنَنَا اليوَم فَي نَكْبَة نُنَاشِد أن لاَ يَطولُ مَدَاهَا

الشاعر في هذه الأبيات يستحضر قصة ناقة صالح عليه السلام وما فعله قومه بها، حيث شبّه الشاعر وطنه الحبيب بناقة صالح عليه السلام حين راح أبناء هذا الوطن يخرّبون بلدهم بأيديهم عاثّين فيه فساداً كبيراً من قتل وحرق وتدمير وتفجير...الخ، فتعقير ناقة صالح من قبل القوم في القرآن الكريم يشبه صورة تخريب البلاد في النص الشعري، والشاعر هنا يتحدّث عن السنين العجاف التي أصابت البلاد ويلات الإرهاب.

يلتمس خمار العظة والعبرة لبني الإنسان من القصص القرآني ويستثمرها في شعره ليغدو شعره حُلَّة من الحكم المطرّزة برونق البلاغة وعمق المعاني، وجمال الصور، ففي الأبيات

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 403– 404.

الشعرية السالفة يشبّه خمار ناقة صالح ويرمز لها بالجزائر، ويشبه قوم صالح بالمخرّبين والمتربصين بهذا البلد، والترسيمة الآتية توضّح ذلك:



ونجد الشاعر يرحل بنا في مواضع أخرى من نصوصه الشعرية باستدعائه هذه المرّة لشخصية النبي إبراهيم –عليه السلام– إلى تناصات متعدّدة متلائمة وموقفه الشعري مستمدّة من جوانب معيّنة من تلك القصة، فمن الحوادث التي استمدّها خمار في قصة سيدنا إبراهيم –عليه السلام– ووظّفها في شعره ، قصة الذبح الذي فُدي به سيّدنا إسماعيل–عليه السلام– ، يقول تعالى: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفۡعَلۡ مَا تُؤۡمَرُۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ١٠٢ فَلَمَّآ أَسۡلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلۡجَبِينِ ١٠٣ وَنَٰدَيۡنَٰهُ أَن يَٰٓإِبۡرَٰهِيمُ ١٠٤ قَدۡ صَدَّقۡتَ ٱلرُّءۡيَآۚ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجۡزِي ٱلۡمُحۡسِنِينَ ١٠٥ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلۡبَلَٰٓؤُاْ ٱلۡمُبِينُ ١٠٦ وَفَدَيۡنَٰهُ بِذِبۡحٍ عَظِيمٍ﴾[1]، يستدعي الشاعر هذه القصة ويستثمرها في شعره مشبّهاً فيها الفقيد الراحل صدام حسين بإسماعيل عليه السلام في يوم إعدامه من قبل الأمريكان في عيد الأضحى من عام 2006، كما شبّهه على أنّه كبش فداء لسيّدنا إبراهيم –عليه السلام، بدل إسماعيل عليه السلام، فخمار استطاع أن يرسم صورة متناصة من قصة إبراهيم –عليه السلام– فقال[2]:

بُشْرَاكَ يا صَدَام ... بِالأُفقِ فقد فُزتَ في الدَارين في السَبقِ

[1]– سورة الصافات، الآية: 101–107.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 769.

نِلتَ الشَـهادَة مُؤْمِـناً بَطـلا وَرَمَـيتَ خَصمَكَ لَعـنـة الغَسقِ

أَرضَـيت إبـراهـيـم ثانيـة وفـَدَيـت إسمـاعـيل بالــرمَـقِ

وأَضَفْتَ في عيدِ الفِداءِ لَنَا عـيـد السخـَاءِ بقَلـبِـك الخـفـقِ

ويستدعي خمار جانباً آخر من قصة إبراهيم الخليل –عليه السلام– معتمداً الإيماء للشخصية من دون التصريح بها، فقال:

عَاشَ/إسحاق/..!

و/عياش/ انْقَضَى

مَاتَ/إسمَاعيل/..

و/الكبش/كمين

ويستوحي خمار قصصاً من التراث العربي، وبالأحرى من القرآن الكريم، ومن هذه القصص قصة (بلقيس) ملكة سبأ مع النبي سليمان –عليه السلام– التي وثّق القرآن الكريم خبر مجدها وعظمة عرشها، ثم خضوعها للحق وإيمانها بالله حين دعاها نبي الله سليمان – عليه السلام– إلى الخير والهدى.

لقد وظّف الشاعر هذه القصة توظيفاً رمزياً، فـ"هو يرمز من خلالها إلى اندحار الإمبريالية الأمريكية في فيتنام، ويرمز إلى شخصية كولومبس مكتشف أمريكا، بالهدهد الذي كشف لسيدنا سليمان أخبار بلقيس ملكة سبأ. ويرمز إلى الامبرياليين الأمريكيين والمستعمرين ببني إسرائيل الذين تاهوا في الأرض جزاء عصيانهم لنبيهم موسى عليه السلام"[1]، يقول[2]:

الهُدهد كُولُمبس ضَاع

كالبُومة، بِلاَ عَودَة

خَلفَ الأطْلاَل

[1]– محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 586.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 265.

مَا أَبْعَدَكم عن عَرشِ سَبَأ

بلقيس لَمْ تَسْأل غرباء

قوما في التيهِ من غيرِ ذنب

بغير أمَان..

ومن الواضح هنا أنّ الشاعر لم يرسم الحدود الزمانية والمكانية كما هي موجودة في التاريخ، وفي قصص القرآن، فالشاعر قلب الموازين، فالأحداث التاريخية لم تروي عن لقاء كولمبس والهدهد، كما لم تلتقي بلقيس ببني إسرائيل التائهين في سيناء، وهذا الإبداع وهذا الفن من متطلبات الصورة الفنية الحداثية التي من خصائصها تحوير وقلب التاريخ وعدم الخضوع له، ففي الصورة هنا يكون الخضوع فيها للموقف النفسي الذي يرغب الشاعر في تجسيده من خلال رموزه[1].

ويستمر خمار بإضاءة جوانب نصه الشعري باستدعاء تلك القصص والشخصيات التي يمكن تحويرها، والتلاعب في دلالاتها عند التوظيف أو الاستدعاء إلى نصه الشعري، فنراه يستدعي مثلاً شخصية موسى–عليه السلام– حيث عمد إلى امتصاص دلالاتها القرآنية المشرقة والطافحة بالعبر والدروس والمواعظ، فكانت وسيلة من وسائل اتصاله بالقرآن الكريم، فنراه يتعايش وينسجم مع هذه القصة عندما وكز ذلك القبطي، "قَالَ قَتَادَةُ: أَرَادَ الْقِبْطِيُّ أَنْ يُسَخِّرَ الْإِسْرَائِيلِيَّ لِيَحْمِلَ حَطَبًا لِمَطْبَخِ فِرْعَوْنَ فَأَبَى عَلَيْهِ، فَاسْتَغَاثَ بِمُوسَى. قَالَ سَعِيدُ بْنُ جُبَيْرٍ: وَكَانَ خَبَّازًا لفرعون. (فَوَكَزَهُ مُوسى) قَالَ قَتَادَةُ: بِعَصَاهُ وَقَالَ مُجَاهِدٌ: بِكَفِّهِ، أَيْ دَفَعَهُ"[2]، فهو لم يرد قتله، إنّما قصد دفعه، جاءت هذه القصة القرآنية في قوله عز وجلّ: ﴿وَدَخَلَ ٱلْمَدِينَةَ عَلَىٰ حِينِ غَفْلَةٍ مِّنْ أَهْلِهَا فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يَقْتَتِلَانِ هَٰذَا مِن شِيعَتِهِۦ

[1]– ينظر: محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 587.

[2]– القرطبي أبو عبد الله محمد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن = تفسير القرطبي، ج13، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، ط2، 1964، القاهرة ص 260.

وَهَـٰذَا مِنۡ عَدُوِّهِۦۖ فَٱسۡتَغَـٰثَهُ ٱلَّذِى مِن شِيعَتِهِۦ عَلَى ٱلَّذِى مِنۡ عَدُوِّهِۦ فَوَكَزَهُۥ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيۡهِۖ قَالَ هَـٰذَا مِنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَـٰنِۖ إِنَّهُۥ عَدُوٌّ مُّضِلٌّ مُّبِينٌ ﴾[1].

وظّف خمار هذه القصة في شعره ليشبّه لنا الجزائر على أنّها شخص يبارك مقتل القبطي، وهي دلالة على حجب الحقيقة، وعدم إحقاق الحق في هذا البلد، يقول الشاعر[2]:

مَذلُولَة ... بِبَنِيكِ يَا بَلَدِي يَا حُبَّنَا المَطعَون فَي الكَبَدِ
بُوذيـةٌ .. رُوحـاً مُجنّحة والعري .. والأسْقَامُ فِي الجَسَدِ
وَقَتِيلُ موسى بعد وَكزَتِهِ بَارَكـتِـهِ .. فرَمَـوكِ بِـالـوَأَدِ

وفي قصيدة (الأطفال الأبابيل) نجد حضوراً واضحاً لشخصية موسى –عليه السلام– وقصة كلامه مع الله عز وجل، يقول تعالى:﴿وَهَلۡ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٩ إِذۡ رَءَا نَارٗا فَقَالَ لِأَهۡلِهِ ٱمۡكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسۡتُ نَارٗا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِقَبَسٍ أَوۡ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدٗى ۝١٠ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ يَـٰمُوسَىٰٓ ۝١١ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَۖ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى﴾[3] ، يستلهم خمار هذا النص القرآني قائلاً[4]:

ولما تجلَى على جبلِ النور
وجه الإله المقطّب
في المرةِ الأربعين
وأبصر أحمد يصلب خلفَ المسيح
ويحرق موسى

[1]– سورة القصص، الآية: 15.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 421.
[3]– سورة طه، الآية: 9–12.
[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 64.

وضمن أحداث قصة موسى –عليه السلام– تتوالد شخصيات أخرى يوظفها خمار رموزاً معبّرة يفصح من خلالها عن رؤاه، ويجعلها نقطة ارتكاز ومحطّة تزويد تسهم في إغناء نصهُ الشعري وتكسبه متانةً وتماسكاً كبيرين، وذلك من خلال إسقاط ملامحها على الألفاظ والتراكيب الشعرية، ومن تلك الشخصيات كما يلاحظ في الأسطر الشعرية (المسيح وأحمد). وكلٌّ منها له دلالة يستثمرها خمار ليزيد النص بعداً إيحائياً، وليجعل القارئ مشدوداً إلى النص منسجماً مع الرموز الروحية، متلهّفاً ومتشوّقاً لقراءة النص حتى النهاية.

وعن توظيف شخصية (فرعون) نجد خمار يعتمد على المأثور القرآني في ذكره لهذه الشخصية، فلقد ورد ذكر الفراعنة في القرآن الكريم كقوم ليس لهم ذكر جميل، فهم قوم عَتوا في الأرض عُتوّاً كبيراً، وعذبوا الرسل وانتهكوا القيّم الإنسانية، فيجعل الشاعر من استحضاره لهذه الشخصية رمزاً للانحرافات القيادية اللاإنسانية، وهو يمثّل أنموذجاً للبطش والتكبّر والجبروت، إذ أن فرعون اجتمع له الجهل والمال والسلطان، وكل تلك الأمور تفسد القيادة وتجعلها تتخبّط في ضلالاتها العمياء، يقول الشاعر[1]:

مُنذُ مَتَى ...؟ وَأُمَّتِي كَحَانَة لَيلية ...
كأسهم نارِية هَزْلِية
يَلْهُو بِها الصبيَان ...
كدميةٍ من مصر
في كُلِ مكَانٍ ...
يأخذُها فِرْعَونُ
من كفِ ابنِ الخطاّبِ

يستمد خمار صوره في هذا المقطع الشعري من المأثور القرآني، المتمثّل في شخصية فرعون على أنّها مثالٌ للظلم والطغيان، حيث يرى الشاعر أن هذه الأمة العربية بين أيدي

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 107.

حكامها تتقهقر بين الظلم والجبروت والطغيان، وبين العدل والمساواة، فرمز الشاعر إلى الطغيان بشخص فرعون، وبشخصية عمر بن الخطاب التي تمثّل العدل والقوّة والمساواة.

وفي مدح خمار للأديب الكبير محمد العيد آل خليفة نجد الشاعر يستحضر مزمار داوود عليه السلام، فيقول[1]:

وَيَحْمَدُ العِيدُ عَهْداً من خلاَفَتِهِ مَازَالَ يَهواه من دَاوُودَ مِزْمَـارُ

قُومِـي مَدِينتَنَا نَدْعُـو مُعَلِـمَنَا محمد العيد، يَسْمُو فِيكِ إِكْبَارُ

وفي موضع آخر يستحضر الشاعر شخصية النبي داوود عليه السلام في بنائه الشعري، وهو يدعو المسلمين للحج إلى ثالث الحرمين، حيث رمز بداوود عليه السلام إلى الاسرائليين، يقول[2]:

هَيَا إِلَى خَيْمَةِ الله

لا لِمُخَيمِ دَاوُودَ .. يَا مَسلِمين

شُدّوُا الرِحَالَ

مَوْعِدُكم ثَالِثُ الحَرَمين

فِيهِ طَوَافُ الطَوافِ

والسَعي.. والهدي

ومن الرموز التي استعملها خمار نجد مثلاً شخصية المسيح عيسى بن مريم –عليه السلام– التي كثيراً ما يستعملها الشعراء المعاصرون كرمز للمقاومة والفداء والتضحية، لأنّهم أحسّوا إزاء هذه الشخصية بحرية أكثر للتعبير عن ذواتهم، وتؤكّد آمنة بلعلى على أنّ " قيمة بعض الكلمات الواردة مثل قابيل وهابيل والمسيح، تنبع أساساً من كونها تهيمن على غيرها من المفردات الموجودة في النص، والبروز الذي يفرضه وجوده على انتباه الناقد الملاحظ تطوّر الشعر العربي من قبل، فهي قد وجدت، ولكن من حيث إنّها دلالات حضارية، ورؤية

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 53.

[2]– المصدر نفسه، ص 66.

معاصرة ذات أبعاد دلالية مهمّة"[1]، فخمار رأى في صورة المسيح عيسى بن مريم كثيراً من القيم مجسّمة، وما حفت بعيسى من ظروف كثيرة، فحيثما اتّخذ عيسى صورة نجد سلاماً ومحبّةً وتسامحاً، يقول[2]:

أيـن عيسى وقد تألـّم دهـراً وهو يدعو للحب والمـيزان
في سطور الإنجيل سلم وأمن رتـلـتـهـا ولـيد العـمـران

ويقول أيضاً في قصيدة (لا تسأليني)[3]:

سـيـري.. فأحـمـد لـم يـزَلْ
يبكي جـروحَ أبـي الـيسـوعِ
والــحــب لاَ يـَـحـيـا إذا
ما مات في القلبِ الرجـوع

ويستحضر بلقاسم خمار جانباً آخر من شخصية السيد المسيح –عليه السلام– بحيث يجعله باعثاً للحياة، وشافياً للمرضى، وعائداً بالمعجزات، مستلهماً قوله تعالى: ﴿إِذۡ قَالَ ٱللَّهُ يَٰعِيسَى ٱبۡنَ مَرۡيَمَ ٱذۡكُرۡ نِعۡمَتِي عَلَيۡكَ وَعَلَىٰ وَٰلِدَتِكَ إِذۡ أَيَّدتُّكَ بِرُوحِ ٱلۡقُدُسِ تُكَلِّمُ ٱلنَّاسَ فِي ٱلۡمَهۡدِ وَكَهۡلٗاۖ وَإِذۡ عَلَّمۡتُكَ ٱلۡكِتَٰبَ وَٱلۡحِكۡمَةَ وَٱلتَّوۡرَىٰةَ وَٱلۡإِنجِيلَۖ وَإِذۡ تَخۡلُقُ مِنَ ٱلطِّينِ كَهَيۡـَٔةِ ٱلطَّيۡرِ بِإِذۡنِي فَتَنفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيۡرَۢا بِإِذۡنِيۖ وَتُبۡرِئُ ٱلۡأَكۡمَهَ وَٱلۡأَبۡرَصَ بِإِذۡنِيۖ وَإِذۡ تُخۡرِجُ ٱلۡمَوۡتَىٰ بِإِذۡنِيۖ﴾[4]، يقول خمار متذكّراً معنى هذه الآية الكريمة[5]:

---

[1]– آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، 1995، الجزائر، ص 75.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 137.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص 337.

[4]– سورة المائدة، الآية: 110.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 576.

عيسى يعود من مسالك العفرون

يـقـيـم فـــي (بـومـدفـع) .. !

يـوزّع الشفـاء .. يـبعث الحياة

لـكـل مـن يـدفـع أو لا يــدفـع

عيسى يـعـود يا لـلمـعـجـزات

يعـود لا للقـدس .. لا لـرامـلـه

ويوظّف خمار مرّة أخرى شخصية المسيح –عليه السلام– باسم اليسوع حينما تحدّث عن الموت على أنّها تأخذ كل أحمدي وتترك اليسوع، دلالة من الشاعر على أنّ المسيح عليه السلام لم تتوفاه الموت ولم يقتل من قبل بني إسرائيل بل رفعه الله سبحانه وتعالى، يقول تعالى في محكم تنزيله: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ بَل رَّفَعَهُ ٱللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴾[1].

ويقول خمار[2]:

الموت في ديـنارنا[3] مراوغ ..

كالجـــوع ..

يأخذ كل / أحمـدي/.

ويترك اليسوع . وألف ألف واحد عن ظله ..

مرفوع ..

[1]– سورة النساء، الآية: 157–158.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 695.

[3]– جاءت هكذا في الديوان والصحيح في ديارنا.

ويوظّف خمار مرّة أخرى شخصية السيد المسيح عيسى – عليه السلام –في بنائه الشعري، حيث جاءت هذه المرّة للدلالة على السلم ورفض الحرب، فشبّه الشاعر نفسه بالأفعى، فرغم ما تملكه من سم –وهو سلاح قاتل– يشعر أنه ليس لديه أي سلاح، وهذا دليل على حبه للسلم، فرغم وجود السلاح فإنه يرفض استعماله، كما كان لعيسى عليه السلام القوّة والقدرة التي تتمثّل في الدعاء على العدو الكافر الذي أعلن الحرب عليه، ولكن حبّه للسلم جعله يسكت عن الكفار، إذ كان بإمكانه التغلّب عليهم بالدعاء فقط، لأن الله عز وجل سيستجيب لنبيّه كما استجاب له في إنزال مائدة من السماء. قال تعالى في كتابه العزيز: ﴿قَالَ عِيسَى ٱبۡنُ مَرۡيَمَ ٱللَّهُمَّ رَبَّنَآ أَنزِلۡ عَلَيۡنَا مَآئِدَةٗ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ تَكُونُ لَنَا عِيدٗا لِّأَوَّلِنَا وَءَاخِرِنَا وَءَايَةٗ مِّنكَۖ وَٱرۡزُقۡنَا وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلرَّٰزِقِينَ﴾[1]، فاستجاب الله تعالى لنبيّه بإنزالها، وتجسّدت هذه الصورة في قول شاعرنا في قصيدة عنوانها (في انتظار المعجزة)[2]:

ككل ضَحايا مؤامرة السلم

في زمن الحرب ...

تلهبني ...

جمرة "الزائدة"!

***

وأشعر أني أفعى

بلا أي سم...!

وإني عيسى اليسوع

بلا مائدة...!

ومن الشخصيات المقدّسة التي وردت في شعر خمار مريم العذراء –عليها السلام– فهي رمز ثقافي ديني عام، يشير إلى العفّة والنقاء والطهر، وهي تعد واحدة من صور

[1]– سورة آل عمران، الآية، 114.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 214.

المعرفة الدينية التي سكنت ذاكرة الشاعر ووجدانه، وظّف الشاعر قصّتها في بنائه الشعري عندما جاءها المخاض وهي جالسة تحت جذع النخلة، وقد غلب على هذه الصورة الآية القرآنية المتمثّلة في قوله تعالى: ﴿فَحَمَلَتْهُ فَٱنتَبَذَتْ بِهِۦ مَكَانًا قَصِيًّا ﴿٢٢﴾ فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿٢٣﴾ فَنَادَىٰهَا مِن تَحْتِهَآ أَلَّا تَحْزَنِى قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ﴿٢٤﴾ وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[1]، يظهر معنى هذه الآية مجسّداً في قول الشاعر[2]:

مَـرْيَـمُ عَادَت مِن دِيـارِ الآخِـرة
لـتَـنـشُـرَ النَـخِـيـلَ رِطـبـاً
ولـتَبْـتَـسِـم قَـرِيـرة عـيـون
مـريـمُ عـادت سَـافِـرة
تسكن في إحدى ضواحي القاهرة

إنّ أكثر المبدعين من كان نصه ذا طبيعة تراكمية، أي أن الروافد السابقة وجدت حيّزاً لاستقبالها[3]، فشعر خمار امتلك من السعة ما يؤهّله لاستيعاب أنماط من النصوص السابقة، ويعود ذلك لحنكته وقدرته على الملائمة بين تلك النصوص وحدسه، فحضور الآية القرآنية في هذا السياق يقوم على التحوير والتغيير.

وتعد شخصية خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا ﷺ من أكثر الشخصيات شيوعاً عند الشعراء، لكن عند خمار لم توظّف هذه الشخصية إلا قليلاً؛ فقد أخذت عنده جوانب ودلالات متنوّعة، فهي مثال للرمز الشامل للإنسان العربي سواء في انتصاراتهِ أو في آلامه.

---

[1]– سورة مريم، الآية: 22–25.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 577.

[3]– ينظر: محمد عبد المطلب، التناص القرآني في (أنت واحدها) لمحمد عفيفي مطر، إبداع مجلة الأدب والفن، عدد:1، السنة: 8، 1990، ص 15.

تحدّث خمار في قصائده عن جهاده ﷺ ومقاومته للكفار في بداية الدعوة وما لاقاه من عذاب وإهانة من قومه ومن اليهود، عندما كانوا في جهالة وفوضى يعبـدون الأصنام من دون الله ويفتك قويّهم الضعيف، يقول الشاعر[1]:

أَبنَاءَ خَيبر عَادُوا مِن مَخَابِئِهم
حَولَ المَدِينة .. لا بَدْرٌ، ولا شهب
سيَقْتُـلون رَسُـولَ الله قَاهِـرُهم
كَمَا أَرَادوا لِعيسى، عندما صلـبُوا
دَمُ المسيحِ بعطف /القس/ مُنهَدِرُ
وقتل أحمد باسمِ الغربِ يـقتربُ

فالمتأمّل لهذه الأبيات يجد الشاعر يستدعي أسماء لشخصيات دينية أخرى، فهي إشارة كافية لتشرك كل من المبدع والمتلقي في استحضار هذه الدلالات الخفيّة " فالمعنى القصدي لاسم العلم داخل النص لا يعتمد دلالة الاسم المجرّد فقط ولكن وظيفته داخل السياق، أو بالأحرى على التفاعل الثنائي بينهما وانعكاس هذا التفاعل في ذهن المتلقي"[2]، ومن هنا فإنّ استدعاء هذه الأسماء والألقاب (عيسى، أحمد، المسيح، رسول الله) لهو دلالة على تلك القيّم الإسلامية التي يحملها النص، ومدى تفاعل الشاعر وتأثّره بكل ما يرتبط بشخصه ﷺ، فالشاعر يعانق آيات القصص القرآني فيستلُ منها هذه الأسماء للشخصية المحمدية فتأتي متآلفة مع قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ يَـٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ إِنِّى رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَىَّ مِنَ ٱلتَّوْرَىٰةِ وَمُبَشِّرًۢا بِرَسُولٍ يَأْتِى مِنۢ بَعْدِى ٱسْمُهُۥٓ أَحْمَدُ ﴾[3]، وقوله

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 289.
[2]– أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري– دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، (دط)، 1998، مصر، ص 50.
[3]– سورة الصف، الآية: 6.

جل جلاله: ﴿ مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ ... ﴾[1] ، وقوله أيضاً: ﴿ ٱلَّذِينَ يَتَّبِعُونَ ٱلرَّسُولَ ٱلنَّبِيَّ ٱلْأُمِّيَّ ٱلَّذِى يَجِدُونَهُۥ مَكْتُوبًا عِندَهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ وَٱلْإِنجِيلِ ﴾[2].

ونلخص من كل ما سبق أن خمار بتناصه مع الشخصيات القرآنية أورد أمثلة تبيّنُ جانب القدوة الإيجابية، كشخصيات الأنبياء والصالحين، (أحمد، إبراهيم، موسى، عيسى، مريم...) وأمثلة أخرى تمثّل الجانب السلبي المنبوذ كـ(فرعون) في تعاليه وغروره وإصراره على الكفر.

كما نلحظ أنّ شخصيات الأنبياء والرسل كانت من أهم الشخصيات وأكثرها شيوعاً عند خمار، ولا غور فقد أحس الشعراء منذ القدم بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر يحمل رسالة إلى أمّته، والفارق بينهما أنّ رسالة النبي هي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمّل العنت والعذاب في سبيل رسالته ويعيش غريباً في قومه، لذلك دأب خمار على استعارة هذه الشخصيات ليعبّر من خلالها عن تجاربه فيستمد من قصصها مضامين وأهدافاً متوخاةً، تتّفق مع رؤاه وأبعاده الفكرية وعلى نحو يتضمّن التواصل والاستمرارية بين زمن الأنبياء (الماضي) وزمن الشاعر (الحاضر) كما يتيح هذا الأمر لشاعرنا لتحريرها وإدخالها الموضوعية، وتحويلها وتعميمها إلى أن تصبح تجربة عامة[3].

وكما تبيّن لنا أيضاً أن فكرة تناص خمار مع القصص والشخصيات القرآنية لم تكن زينةً لنصّهِ أو حلْيةً لفظيةً أراد منها سرداً لقصة أو حكاية، بل هي آلية لربط النص الشعري بعمق الشخصية وأغوارها، متّحداً معها من خلال تشابكاته مع تأويلاتها وتفسيراتهِ الخصبة، على وفق إبداع شاعرنا المتدفّق وصلابة بأسه في مجابهة الشخصية الرئيسة وحواره معها.

وإذا كان حال الاقتباس من القصص القرآني في شعر خمار بهذه الصورة، فكيف هو حال التضمين في شعره يا ترى؟

---

[1]– سورة الفتح، الآية: 29

[2]– سورة الأعراف، الآية: 158.

[3]– ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

ثانياً: الموروث الأدبي:

1- التضمين:

ليس التضمين بدعاً في اللغة العربية، فقد تناوله بالدرس والتحليل علماء اللغة الأوائل في مرحلة سابقة من مراحل البحث اللغوي عند العرب، فبحث أصحاب المعاجم اللغويين – متقدّمهم ومتأخرهم– في معناه تحت باب الجذر اللغوي (ضمن)، وقد قلّب المعجميون–في سبيل ذلك– كل تقليبات الكلمة أو أكثرها، سعياً للوصول إلى المعنى الذي تدل عليه، ففي الصحاح، أورد الجوهري (ت393هـ): " ضمنت الشيء ضمانا: كفلت به، فأنا ضامِنٌ وضَمينٌ. وضَمَّنْتُهُ الشيء تضمينا فتضمنه عنى، مثل غرمته. وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمَّنْتَهُ إياه. والمُضَمَّنُ من الشعر: ما ضَمَّنْتَهُ بيتاً. والمضَمَّنُ من البيت: ما لا يتمُّ معناه إلا بالذي يليه. وفهمت ما تَضَمَّنَهُ كتابُكَ، أي ما اشْتمل عليه وكان في ضِمْنِهِ. وأنفَذْتُهُ ضِمْنَ كتابي، أي في طيِّه. والضُمْنَةُ بالضم، من قولك: كانت ضُمْنَةُ فلانٍ أربعةَ أشهرٍ، أي مرضه. ورجلٌ ضَمِنٌ، وهو الذي به الزمانَة في جسَده من بلاءٍ أو كَسْرٍ أو غيره..."[1].

وقال ابن منظور: " يُقَالُ: ضَمِنْتُ الشيءَ أَضْمَنُه ضَماناً، فأَنا ضامِنٌ، وَهُوَ مَضْمون. وَفِي الْحَدِيثِ: مَنْ مَاتَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَهُوَ ضامِنٌ عَلَى اللَّهِ أَن يُدْخِلَهُ الْجَنَّةَ أَي ذُو ضَمَانٍ عَلَى اللَّهِ... وَيُقَالُ: ضَمِنَ الشيءَ بِمَعْنَى تَضَمَّنَه؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: مَضْمُونُ الْكِتَابِ كَذَا وَكَذَا..."[2].

أما ابن فارس فقد عالج مادة (ضمن) بقوله: " (ضمن) الضاد والميم والنون أصل صحيح، وهو جعل الشيء في شيء يحويه. من ذلك قولهم: ضَمَّنتَ الشيء، إذا جعلته في وعائه، والكفالة تسمى ضَمَاناً من هذا، لأنّه كأنّه إذا ضَمنه فقد استوعب ذمّته، وجاء في مقاييس اللغة "(ضَمَنَ) الضَّادُ وَالْمِيمُ وَالنُّونُ أَصْلٌ صَحِيحٌ، وَهُوَ جَعْلُ الشَّيْءِ فِي شَيْءٍ يَحْوِيهِ. مِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ: ضَمَّنَتُ [الشَّيْءَ] ، إِذَا جَعَلْتَهُ فِي وِعَائِهِ. وَالْكَفَالَةُ تُسَمَّى ضَمَانًا مِنْ هَذَا ; لِأَنَّهُ كَأَنَّهُ إِذَا ضَمِنَهُ فَقَدِ اسْتَوْعَبَ ذِمَّتَهُ. وَالْمَضَامِينُ: مَا فِي بُطُونِ الْحَوَامِلِ. وَمِنْهُ

[1]– الجوهري إسماعيل بن حماد ، الصحاح تاج اللغة وصحاحا العربية، ج6، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1987، بيروت، ص 2155.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص 257–258.

الْحَدِيثُ أَنَّهُ نَهَى عَنِ الْمَلَاقِيحِ وَالْمَضَامِينِ. وَذَلِكَ أَنَّهُمْ كَانُوا يَبِيعُونَ الْحَبَلَ، فَنَهَى عَنْ ذَلِكَ. وَأَمَّا قَوْلُهُ: " لَكُمُ الضَّامِنَةُ مِنَ النَّخْلِ "، فَإِنَّهُ يُرِيدُ مَا تَضَمَّنَتْهُ قُرَاهُمْ. فَهَذَا الْبَابُ مُطَّرِدٌ"[1].

أما في العصر الحديث فقد ورد في المعجم الوسيط حول مادة (ضمن) ما يلي: " ضَمّنَ الشيء الوعاء ونحوه جعله فيه وأودعه إياه، وضَمّن فلاناً الشيء جعله يضمنه وألزمه، و(تَضامنُوا) التزم كل منهم أن يؤدي عن الآخر ما يقصر عن أدائه، (تَضَمَن) الوعاء ونحوه الشيء احتواه واشتمل عليه والعبارة معنى أفادته بطريق الإشارة أو الاستنباط، والغيث ونحوه النبات أخرجه وأذكاه والشيء عنه أو منه ضمنه"[2]

وبعد هذا الاستعراض للمعنى اللغوي لمادة (ضمن) لنا أن نلتمس خيطاً واحداً يجمع بين هذه التعريفات سواء أتقاربت أم تباعدت في بعدها اللغوي يتمثّل هذا المعنى في احتواء شيء لشيء آخر أو إيداع شيء شيئاً آخر بغض النظر عن طبيعة هذا الإيداع حقيقياً كان أم مجازياً.

أما من ناحية الاصطلاح فلعلَّ مصطلح (التضمين) يُعرفُ أكثر ما يُعرف في عصرنا الحاضر في دائرة المصطلحات النقدية والبلاغية أكثر من أي فرع آخر من فروع اللغة العربية، وهو ما ساغ لبعض المحدثين أن يعدّه المقابل التراثي نقدياً لمصطلح التناص في الثقافة النقدية الحديثة.

والتضمين يختلف عن الاقتباس، بأنّه لا يكون من القرآن ولا الحديث، بل يكون من كلام آخر غيرهما، فهو " إشارة ضمنية إلى عمل أدبي آخر، إلى التاريخ، إلى شخصيات معاصرة، أو ما يشبه ذلك"[3]، كما أنّه لا يكون في النثر، بل في الشعر خاصة، والتضمين الشعري ليس بجديد، بل هو قضية معروفة في الأدب العربي، وهو " أن يُضمِّن الشاعر أبياته بعض ما يستملحه من شعر غيره بيتاً أو أقل، ويمهّد له ويربطه بوشائج لا تجعله نشازاً، وأحسنه ما صرف فيه البيت معناه الأصلي ليلائم المعنى الجديد، ولاسيما إذا كان

[1]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص 372.

[2]– المعجم الوسيط (مجمع اللغة العربية بالقاهرة)، ج1، باب الضاد، دار المعارف، ط2، 1972، القاهرة ، ص 544.

[3]–سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2001، بيروت، لبنان، ص 784.

المعنى في غرض جديد غير المعنى الذي وضع لأجله"[1]، ثم إنّه " ليس لأحد من أصناف القائلين غِنى عن تناول المعاني ممن تقدّمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكن إذا أخذوها أن يكسبوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردونها في غير حِليتها الأولى"[2]، فـ" ما يأخذه الفنان ويستمده لا شعورياً من الآخرين، فإن إعادة تقديمه للناس في سياق عمله الفني يكون مغايراً تمام المغايرة للصورة التي استمد عليها من الآخرين... فما يستمده الفنان من غيره لا يكون اقتباساً أو استشفافاً، بل يكون استيعاباً وإحالة من حالة معيّنة إلى حالة أخرى مغايرة تماماً"[3].

وعند تتبّعنا لظاهرة التضمين في شعر بلقاسم خمار وجدنا أنّ الشاعر كان صادقاً–بدليل كثرة تضميناته– التي تنوّعت مصادرها، فكان يعود إليها من حين لآخر لتكون سنداً له في التعبير عن ما يختلج في صدره، وقد رأيناه موفّقا في توظيف هذه التضمينات وإخراجها بصورة جديدة ومعنى جديد غير معناه القديم، وهذا ما أشار إليه الكتبي(ت764هـ) بقوله: " وهو في التضمين الذي عاناه في فضلاء المتأخرين آية، وفي صحة المعاني والذوق اللطيف غاية؛ لأنّه يأخذ المعنى الأوّل ويحل تركيبه، وينقله بألفاظه إلى معنى ثاني، حتى كأنّ الناظم الأوّل إنما أراد به المعنى الثاني"[4].

نخلص في الأخير إلى أن التضمين والاقتباس نوع من أنواع الأخذ سواءً أكان هذا الأخذ من القرآن أو الحديث أو الشعر، وبذلك يتداخل النص المستحضر مع النص المستحضر، أو النص الغائب مع النص الحاضر فينتج التناص، وهذا ما سنراه في تضمين شاعرنا للشعر العربي بشقّيه القديم والحديث.

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 81.

[2]– بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، (دط)، 1986، بيروت، ص 42.

[3]– يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1986، القاهرة، ص 36.

[4]– محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج4، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، ط1، 1984، بيروت، ص 55.

أ- التضمين من الشعر العربي القديم:

أو ما يسمى بالتناص الأدبي، وهو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر[1]. فالشاعر العربي اليوم يقف وراءه تراثاً ضخماً من الشعر والنثر، ينهل منه ما يشاء، وما يلائم تطلعاته، ورؤاه الفنية -سواء أكان بوعي أو بغير وعي- وهذا ما وجدناه عند شاعرنا بلقاسم خمار، إذ لا يمر عصر أدبي إلا وينهل منه بدءاً بالعصر الجاهلي حتى العصر الحديث، فالشعر العربي المعاصر لم يكن طفرة، بل هو حلقة مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالحركات الإبداعية السابقة (التراث العربي) وبما أنتجته العبقرية الإنسانية على مر العصور حتى العصر الحاضر[2]، فليس من شاعر ولا فنان يستطيع إيصال معناه بمفرده، وهذا ما يفسّره قول أبي نواس " ما نطقت بالشعر حتى حفظت لستين من شواعر العرب، فما بالك بالشعراء"[3]، وهذا هو جوهر التناص. وبإحالة الشاعر للمعهود على المأثور يساعد على إبقاء ذلك المأثور حياً أو إعادته للحياة في صورة معاصرة.

ومن الروافد التي استندت إليها الصورة في شعر بلقاسم خمار الرافد الأدبي المتمثّل في الشعر العربي، ذلك التراث الضخم " فلقد طرق أذنه كثير من أخبار المسلمين وسيّرهم، وعكف على قراءة الشعر الجاهلي فتعلّق به واستعذبه وتأثّر بشعرائه، وقبس عن كل واحد منهم وقد ظهر ذلك جلياً في شعره"[4]، ومن الطبيعي أن يرتبط الشاعر في مراحله الأولى بالشعر العربي القديم، يكون مقلّداً لشعرائه، لذا جاءت الصور التي استمدها خمار من التراث تضميناً غير فاعل في بنية القصيدة.

تعد نماذج الشعر العربي القديم معيناً ينهل منه بلقاسم خمار في تشكيل صوره، فهو في قصائد كثيرة يتّكئ على أبيات أو أجزاء من أبيات قديمة يدخلها في نصه الشعري، فيكسبها سياقاً جديداً ودلالة جديدة، فيعمل على تحويرها وقلبها وتبديلها لتلتحم مع نسيجه

[1]- ينظر: الزغبي أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 50.

[2]- ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 78.

[3]- عبد الواحد لؤلؤة، التناص مع الشعر الغربي، مجلة الأقلام، عدد: 10، 11، 12، تشرين الأول- تشرين الثاني، كانون الأول، 1994، ص 27-28.

[4]- عيسى فوزي سعد، الشعر العربي في صقلية، منشورات المعرفة، (دط)، (دت)، مصر، ص 378.

الشعري ذو الرؤية المعاصرة، ويتّخذ التضمين مع الشعر القديم أشكالاً عدّة، فقد يول إشارة أو إحالة إلى جزء من مكوّنات الصورة الشعرية الموروثة، كما في هذه الصورة الشعرية التي ضمّنها نصياً مع صورة وردت في أحد أبيات زهير بن أبي سلمى، يقول خمار[1]:

وَطَنِي... سَئِمْتُ تَطَلُّعِي وَتَوَجُّعِي وَكَرِهْتُ فِيكُم صَدَى الأَمَانِي الغَادِرَة

يصرخ خمار في هذا البيت على الأماني التي ضاعت ولم تتحقّق غداة استرجاع النصر، فهو يعلن جهراً أنّه مل الانتظار وسئم الحياة وكره الترجي في وطن يراه لا يرد الجميل لأبنائه، وهذا المعنى الذي رامه الشاعر متضمّن قول زهير بن أبي سلمى حينما تقدّم به السن، وبلغ من العمر عتيًّا، إذ أعلن الشاعر عن مله وضجره وسأمه من الحياة بعد أن سار به هذا العمر، يقول زهير[2]:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلًا لاَ أَبَالَكَ يَسْأَمِ

يقول مللت الحياة وتعبها بعدما بلغت من العمر الثمانين، فمن يبلغ هذا العمر فلا محالة سيتعب وسيرهق، فخمار ضمّن معنى هذا البيت في شعره، لأنّه رآه مناسباً للتعبير عن تجربته وعن حالته النفسية.

وقد يعمد خمار إلى نوع أخر من التناص هو (تناص الأسلبة)[3]، وذلك حين يمتص نصاً قديماً ويتشرّبه حتى يمحو حدوده، ولكنّه (أي النص القديم) يطل برأسه داخل النص الجديد على نحو خفي، فالنص اللاحق في هذا النمط من التناص يحاكي النص السابق أسلوبياً، ومثال ذلك ما وجدناه عند الشاعر حين افتخر بنفسه وصرح بانتصاره الذي كان بالإسلام وبكلمة الله أكبر التي كانت دوماً عونه وسلاحه ومدده، والتي بها علا وارتقى، يقول[4]:

---

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 393.

[2]– زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 110.

[3]– ينظر: سمير صبري خوراني، التناص الشعري في شعر سعدي يوسف، مجلة التربية والعلم، المجلد: 13، العدد:4، لسنة 2006، العراق، ص 178.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 507

أَنَا الذِي كُنتُ بِالإِسْلاَمِ مُنْتَصِرَا والله أَكْــبَرُ كَانَتْ لِلْــعُلاَ مَدَدِي

قَامَ الطُـغَاةُ بِدَعْـمٍ مِن أرذلــنا فَأرهَبُوني وَزَادُوا من أَسى عَقَدِي

يتكئ الشاعر جزئياً، ولكن بشيء خفي على أجزاء من مكوّنات الصورة الموروثة التي وردت في قول المتنبي[1]:

أَنَا الذِي نَظَرَ الأعْمَى إلى أَدَبي وأَسْمَعَتْ كَلِمَاتي مَن بِه صَمَمُ

يندر أن نجد شاعراً عربياً لا يستحضر المتنبي أو يتعالق معه نصياً على سبيل التناص بالاسم أو اللقب أو الموقف جزئياً أو كلياً، وهذا ما فعله خمار في البيتين السابقين حيث وظّف بيت المتنبي بعد أن امتص معناه لغرض الفخر والاعتزاز، فكما استعمل المتنبي ضمير (الأنا) للافتخار والسمو والعلو، فكذلك استعمله خمار. كما يبدو أن ذهن القارئ لا يستطيع استحضار صورة المتنبي بسهولة، يرجع السبب في ذلك إلى الشاعر الذي أذاب أجزاء من الصورة السابقة داخل صورته، ومحا تقريباً حدود النص القديم، مُلقياً عليه ثوباً جديداً من خلال أسلوبه الخاص.

ويعمد بلقاسم خمار إلى توظيف الصورة الشعرية الموروثة ليقيم معها علاقات تناصية عبر صياغة لغوية جديدة، معبّراً فيها عن لحظة حب عاشها في شبابه، وعن أوّل قبلة أسرة تلقاها من فتاة شغفته حباً، فرسخت هذه الذكرى في قلبه وذهنه، فدوّنها بقلبه قبل قلمه، يستذكرها قائلاً[2]:

يَا رِحْـلَة لِلْـصَيْـفٍ... أَوّل قُـبـلَـة لِلْعُمرِ تُبْدِعُهَا البَرَاءة طَــاهِرة

نقّل فُؤَادَكَ حيث شئت من الهـوى فالقلب لن ينسى الجفون الأسرة

يكاد ينقل الصورة الموروثة–في معناها وشكلها العام– التي وردت في بيت أبي تمام[3]:

نَقِّل فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى مـَا الـحُـبُّ إِلَّا لِلْحَبِـيبِ الأَوَّلِ

[1]– المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين، الديوان، دار بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1983، لبنان ص 332.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 395.

[3]– أبو بكر محمد بن يحي الصّولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص 263.

فالمعنى في الصورتين واحد، لأنّ التجربة واحدة لكلا الشاعرين، ولكن الصياغة اختلفت، مما يكشف عن التواجد الفعلي لمكوّنات الصورة في تضاعيف الصورة الأولى بما لا يقبل الشك. ويدخل هذا التوظيف أو التعالق النصي ضمن التناص التام الذي يقوم "على قانون الاحتواء الكامل لمكوّنات نص آخر من قبل النص المتناص معه"[1]، ويسعى قانون الاحتواء إلى " توظيف عناصر النص السابق تكثيفاً وتمطيطاً إلى ما يمكن أن يثري النص اللاحق ويحقّق الأهداف الموجودة من هذا الاحتواء، وذلك يحدث عن طريق الاختلاف في طرق التعبير أو إظهار الموقف الشعوري المجسّد لوجهة النظر الخاصة على الرغم من تكرار الملفوظات أو الصور"[2] بين النصين، وهنا تتسرّب الصورة اللاحقة إلى الصورة السابقة وتمتصها، لكنّها تقوم في الوقت نفسه بتحويرها على نحو يخدم المقصدية التي يهدف إليها سياق الصورة اللاحقة.

كما نكشف تعالقاً نصياً أخر في شعر خمار مع شعراء عصور سابقيه، حين راح يصوّر تمجيده وافتخاره بجيش التحرير بمناسبة الذكرى الأربعين لاندلاع ثورة التحرير، يقول[3]:

لَمَا ولدت .. أَبَانَ الرُشدُ جَبْهَتَهَا

وَهَزَّ جَيْشاً .. لَهُ فِي العِزَةِ الطلب

فهذه الصورة تناص مع صورة وردت في قول المتنبي[4]:

يَهُزّ الجَـيشُ حَوْلَكَ جَانِبَيْهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْها الـعُقـابُ

استحضر الشاعر هذا البيت واستله من قول المتنبي حينما مدح سيف الدولة الحمداني، حيث شبّهه بالعقاب كناية عن الشجاعة والقوّة ورفعة الهمة، والجيش من حوله على اليمين وعلى اليسار يهتز كما يهتز العقاب، فنقل خمار هذه الصورة وامتصها[5]، لكن توظيفه إياها

---

[1]– سمير صبري خوراني، التناص الشعري في شعر سعدي يوسف، مجلة التربية والعلم، ص 173.

[2]– المرجع نفسه، ص 173.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 285.

[4]– المتنبي أبو الطيب أحمد بن حسين، الديوان، ص 381.

[5]– ينظر: حبيب دحو نعيمة، شعرية الخطاب الثوري عند بلقاسم خمار، مذكرة ماجستير، جامعة وهران، 2012–2013، الجزائر، ص 185.

فيه نوع من التحوير والإعمال على حسب المعنى الذي رامه وابتغاه، فقصد خمار بالجيش التحرّر والانعتاق والأمل نحو مستقبل مزهر.

فقد جاء توظيف هذا البيت للمتنبي داخل المقطع الشعري لبلقاسم خمار لنقل رؤيته المعاصرة لواقعه، وللإبانة عن موقفه اتجاه وطنه وعلاقته به، فالنص هنا يتكئ على صورة من الماضي تفرز موقف الشاعر من بلاده في العصر الحاضر.

وإذا كان خمار يعمد إلى تناص الأسلبة، الذي قلنا فيه أن الشاعر يمتص المعنى القديم ويتشرّبه حتى يمحو حدوده، فهو أيضاً يوظّف تناص آخر وددت أن أسميه التناص الموجب (intertexte positif) وفي هذا التناص يكون النص القديم ظاهر بكامل جسده لا يكتفي برأسه فقط، إلا ببعض التغييرات الطفيفة التي يحدثها الشاعر على كلمة أو كلمتين فقط، عندئذ يصبح النص الجديد محاكي للنص القديم في الرؤية وفي البنية اللغوية، ومثال ذلك عند خمار في تصويره لظلم ذي القُربَى على أنّه أشدّ تأثير على نفس الإنسان من السيف المهند، يقول[1]:

وظلمُ ذوي القُرْبَى أَشدُّ مَضَاَضَةً على المرءِ من وَقعِ الحُسامِ وأخطر

فهو يستحضر قول طرفة بن العبد في قوله[2]:

وظلمُ ذوي القُرْبَى أَشدُّ مَضَاَضَةً على المرءِ من وَقعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ

فالتناص هنا ظاهر وصريح، لأنّه " يدفع ويوجّه القارئ نحو مظانه، فكأنّه إجباري يرغمه على العودة إلى خطاب الآخر الذي يكمن أو يتعالق مع الخطاب الذي يقرأه"[3]، فهو تناص إيجاب –إن صح التعبير– إلا أنّ التغيير كان في الكلمتين الأخيرتين بين (أخطر/المهندِ).

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 355.

[2]– طرفة بن العبد بن سفيان البكري الوائلي أبو عمرو الشاعر الجاهلي (ت564هـ)، الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، 2002، بيروت، لبنان، ص 27.

[3]– سمير صبري خوراني، التناص الشعري في شعر سعدي يوسف، مجلة التربية والعلم، ص 176.

فثمة تناص صوري من نوع ما، بين الذات المتلفّظة، والذات المتمرئية وراء أواصر القربى، فطرفة عاش ظروفاً فريدة في حياته الشخصية، وفي مواجهة لمحيطه الاجتماعي، والسياسي، نتيجة لما لقاه من عنت وصدّ، فتحامته العشيرة، وتخلّى عنه الأقارب، وهذا ما جعله يصوّر هذا الفعل بكل قسوته في بيته الآنف، وإذا كانت هذه هي حال طرفة فإنّ ذات الشاعر (خمار) قد لاقت ذلك التحامي، لكن في صورة مغايرة تمثّلت في حرقة البعد والفراق عن الأهل والأحبة، ويسترسل خمار قوله في نفس القصيدة[1]:

بلاَدِي.. وَإِنْ جَارَت عَلَيَّ عَزِيزَةٌ وَقَوْمي.. وإن ضَنُوا عَلِيَّ سَأَغْفَرُ

في هذا البيت تعالق نصي صوري مع قول الشاعر[2]:

الشريف بن قَتَادَة الذي يقول فيه:

بلاَدِي.. وَإِنْ جَارَت عَلَيَّ عَزِيزَةٌ قَوْمِـي وَإِن ظَنُـوا عَلَـيّ كِـرَامُ

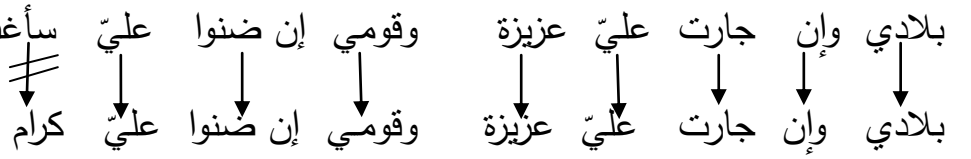
لقد ورد التناص في البيت الشعري لخمار متآلفاً ومتطابقاً لفظاً ومعناً مع قول الشاعر إلا في اللفظ الأخير، حيث استبدل الشاعر كلمة (سأغفر) بدل (كرام)، فجاء هذا التناص مباشراً وموافقاً لقانون الاجترار، إذ بقي النص الجديد أسيراً للنص الغائب، فالشاعر تعامل مع " النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعاً لا نهائياً، فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية... حتى أصبح النص الغائب أنموذجاً تضمحل

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 355.

[2]– بحثت عن صاحب هذا البيت فلم أجده، ما وجدته هو أن هذا البيت للشاعر الشريف بن قَتَادَة، يقول فيه:
بِلاَدِي وَلَوْ جَارَتْ عليَّ مُرِيفَةٌ ... وَلَوْ أنني أَعْرَى بِهَا وأَجُوعُ

وتعود قصة قول هذا البيت إلى الزمن العباسي وقت حكم الناصر، حينما قام باستدعاء" الشريف قتادة إلى بغداد ووعده ومناه فأجابه إلى ذلك وسار إلى أن وصل إلى العراق ثم إلى المشهد الغروي، فخرج أهل بغداد لتلقيه وكان ممن خرج في غمار الناس رجل درويش معه أسد مسلسل فلمّا نظر إليه الشريف قتادة تَطَيَّر منه وقال ما لي ولبلد تذل فيه الأسود فرجع من فوره إلى الحجاز وكتب إلى الخليفة العباسي" قصيدة مطلعها هذا البيت. ينظر: العصامي عبد الملك بن حسين بن عبد الملك (ت1111هـ)، ج4، سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، بيروت، ص 224.

حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني"[1]، والرسم الآتي يوضّح مدى التطابق بين اللفظ والمعنى في البيتين السابقين:



وفي موطن آخر يصف فيه الشاعر حال بلده حينما تنقلب فيها الموازين فيصبح الجاهل فيها يعيش متنعّماً كريماً، وصاحب العقل ذميما شقيّا، يقول خمار[2]:

فَصَاحِبُ العَقْلِ بِهِ ذَمِيم وَذو الجَهَالَة فِيهِ كَرِيمُ

فَقِيرُهُ، لَهُ الشَقَاءُ وَالتَعَبُ وَلَا يَنَلْ صَاحِبُ المَالِ الطَلَب

إنّ المتمعّن في هذين البيتين، يدرك أنّ بلقاسم خمار يستحضر صورة المتنبي في قوله[3]:

ذُو العَقْلِ يَشْقَى فِي النَّعِيمِ بِعَقْلِهِ وأَخُو الجَهَالَة فِي الشَقَاوَة يَنْعَمُ

يريد أن العاقل يشقى وإن كان في نعمة لتفكّره في عاقبة أمره وعلمه بتغيّر الأحوال، والجاهل ينعم في الشقاوة لغفلته وقلّة تفكّره في العواقب، فخمار استحضر هذا المعنى وامتصه امتصاصاً، وبعد استيعابه له أذابه في شعره لأنّه رآه يخدم المعنى الذي يريده.

إن التناص أو التداخل النصي أو التعالقية النصية أو النص الغائب على اختلاف في الفهم والترجمة يمكن تقديم دلالة واحدة له، هي: وجود علاقة بين نصين أحدهما سابق والآخر لاحق، وهذه العلاقة قد تكون على صعيد الشكل أو المضمون أو كليهما معاً، متّكئةً على نماذج متعدّدة نحو : الاقتباس أو التضمين أو الإيماء أو الإشارة ...، وخمار لا يغادر هذه القاعدة فقد استلهم الشعر القديم وتلمّس خطاه ونسج على منواله في اللغة والتركيب والأسلوب والصور والأخيلة، من ذلك ذكره للشيب الذي اعتراه في كبره، يقول:[4]

---

[1]– محمد بنيس، ظاهرة التناص في المغرب، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985، الدار البيضاء، ص 38.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 74.

[3]– المتنبي، الديوان، ص 571.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 93.

وَلَوْلَا الشِيب .. ضُعْفاً .. لاَ وَقَاراً .. لَعَاقَرْتُ السُمُومَ .. وَلَا الهَوَانَا ..

فالشاعر في هذا البيت يتّكئ على قول المستنجد بالله الخليفة العباسي (ت 566هـ) في قوله[1]:

عيّرتني بالشيب وَهُوَ وَقَـارُ لَيْتَـهَا عَيَّرَت بِمَـا هُوَ عَارُ

إنْ تكن شَابَتِ الذّوائبُ مِنِّي فَالـلَّيَالِي تُزَيِّنُـهَا الأَقْمَـارُ

نرى صدى الشعر العربي القديم واضحاً كل الوضوح في صور خمار، وهذا نتيجة لحفظه النماذج الرفيعة من الشعر وإدامة النظر فيها حتى التصقت معانيها بفهمه وامتلأت ذاكرته بألفاظها، فحاكاها محاوراً ومقتبساً، ومستلهماً ومستوحياً لتقديم صورة تعبّر عن هدفهِ الذي يسعى إليه، وهو تحقيق أنموذج يُحتذى، ومثال يُقتفى، ففي البيت السابق قام الشاعر بتحويلات على مستوى دواله، رسم بها صورة مغايرة نوعاً ما عن ما جاء به المستنجد بالله، ففي:

النص السابق: ⟵ عيّرتني بالشيب وَهُوَ وَقَـارُ

النص اللاحق: ⟵ وَلَوْلَا الشِيب .. ضُعْفاً .. لاَ وَقَاراً ..

ومن الشخصيات الشعرية التي تناص معها خمار نجد شخصية امرئ القيس، والتي تعد من أوائل شخصيات الشعر العربي القديم التي تناص معها الشاعر، كونها تركت أثراً واضحاً، وسمات فنية ماثلة في التجربة الإبداعية للشعر العربيِّ، فضلاً على ذلك أنّه" شغل الشعر والشُّعراء في كلِّ عصور الأدب العربيِّ، وله فيه مكانةٌ كبيرةٌ، وذلك في تجربته الأدبيةِ والحياتيةِ، وتكاد تكون شخصيةُ امرئ القيس شخصيةً أنموذجّيةً في رحلةِ الشِّعر العربيِّ القديم والحديث طالما استلهمَ الشُّعراءُ تجربة امرئ القيس الشِّعريَّة بأساليب مختلفة ومتعدّدة، وهذا يشير إلى أهميتها، ومدى انتشارها بين أوساط الشُّعراء"[2].

فالشاعر استند على التناص في استثماره لكل الطاقات الكامنة في تجربة امرئ القيس الشعرية، فنجده يقيم علاقات جديدة قد نمت وترعرعت على يده حتى صارت صنيعاً

[1]– الذهبي شمس الدين أبو عبد الله، سير أعلام النبلاء، ج20، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985، بيروت، لبنان، ص 413.

[2]– الزغبي أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 50.

متكاملاً، فجعل النص الغائب جزءاً من بنية القصيدة، فظهرت بذلك قدرته على محاكاة النص الشعري القديم وتمثّله وهضمه وتشرّبه، فأعاد إنتاجه من جديد بصورة تنسجم وتتناسب مع موقفه النفسي، يقول خمار[1]:

وَأَقْبَلتُ، أَسْرْعت أَقْدَمْت ..

وَأَحْجَمْت، أَدبَرت .. غَادَرْت ..

وَلاَ كُنت لي عِنْدَ يَوم الرُجُوع

ولا كنت لي عند يوم الودَاع

إن هذه الأسطر الشعرية نُسجت شعريتها على منوال نصوص العصر الجاهلي التي تمتلك الأبُوّة الشعرية لكل ما تلاها من نصوص، وهذا ما أشار إليه تودوروف بقوله: "إنّنا عندما نقرأ نتاجاً فإنّنا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير، إنّنا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية .... وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى"[2].

لقد تناص خمار في الأسطر الشعرية السابقة تناصاً مباشراً مع معلقة امرئ القيس، والتي يقول فيها[3]:

مِكَـرٍّ، مِفَرٍّ، مُقْبِلٍ، مُدْبِـرٍ معـاً كجُلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السيلُ مَنْ عَلِ

فالتناص الإيجابي إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد؛ فهو ثمرة نصوص سابقة؛ ولكنّه ليس وحيد البنية وفقير الدلالات والإشارات... فخمار يستبعد أداة رحيل امرئ القيس (الخيل) ليصبح هو المبدع ذاته، فيستعير صفات حصان امرئ القيس الأسطورية الإبداعية المفارقة لصورة صفات الحيوان في ذاته ولذاته، ومن ثم فإن رحلة امرئ القيس تكاد تكون حقيقية،

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 14.

[2]– تودوروف، نقد الرواية "رواية تعلم"، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، 1986، بيروت، لبنان، ص 91.

[3]– امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندي (ت545م)، الديـوان، اعتنى به: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، ط2، 2004، بيروت، 45.

ورحلة خمار رحلة نفسية خيالية متلبّسة بالإبداع، فإرخاء العبارة، هي ظل الرحلة وخيل الخرافة[1].

وترتفع وتيرة التناص الصوري عندما يستثمر خمار صورة الأوابد في قول امرئ القيس[2]:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّير فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَـرِدِ قَيْـدِ الأَوَابـِدِ هَيـْكـَلِ

فيستوحي خمار هذه الصورة ليرسم صورة مماثلة يتراءى فيها بيت امرئ القيس بوضوح مع شيء من التحوير والتغيير، فيقول[3]:

صُـمُـودُ الأَوَابـِدِ فـي صَمْـتِهَا هَدِيرٌ، كَمَوْجِـكَ فِي الرِمَـالِ

فالبيتان يتقاطعان دلالياً في (صُمُودُ الأُوَابِدِ– بِمُنْجَـرِدِ قَيْـدِ الأَوَابـِدِ)، فخمار يتحدّى باستمرار النماذج السابقة ليعبّر عن ذاته وتجربته الشخصية من خلالها، فهو يتّجه دائماً نحوى استثمار صورة قديمة في نص حديث، وهو بهذا يفصح عن سعيهِ الدؤوب في النهوض بلغة القدماء أصحاب السليقة وانتشال الشعر وفكّه من سيطرة أحكام الزخرفة اللفظية وقيود البديع.

فالشاعر في البيت السابق يمتص تجربة امرئ القيس الشعرية في تصويره للأوابد، أي "أن هذا الفرس من سرعته يلحق الأوابد فيصير لها بمنزلة القيد"[4]، فيعيد خمار صياغة هيكلة لفظة الأوابد فيصوّر لنا جمال مدينة شرشال على أنّها صامدة في صمتها صمود الأوابد، وفي هذا ترابط بين النصين السابق واللاحق عن طريق آليات التعبير.

ومما سبق نلحظ أن خمار يشير علانيةً إلى امرئ القيس ويستلّ من صفاته وتجاربه فيتناص معه تناصاً مباشراً وهذا "يؤكد ملمحاً من الملامح التي تكشف عن تناسل النصوص

---

[1]– ينظر: عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر– أحمد العواضي أنموذجا–، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، عمان، ص 140.

[2]– امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، الديوان، ص 16.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 429.

[4]– أبو عمرو الشيباني، شرح المعلقات التسع، تحقيق وشرح: عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، 2001، بيروت، لبنان، ص 161.

وتكاثرها، وتداخل الجديد مع النصِّ الغائبِ، ليصبح جزءاً أساسياً من نسيج النّصِّ أو لبنةً جوهريةً من لبناتهِ، لا يكون نشازاً وغريباً على النَّصِّ المستقبل"[1].

وترتفع وتيرة التناص عندما يستثمر خمار صورة الليل في قول امرئ القيس[2]:

وَليلٍ كَمَوْجِ البَحرِ أرْخَى سُدولَهُ عليّ بأنواعِ الهمُوم لِيَبْتَلي

فقُلْتُ لَه لَمَّا تَمطَّي بصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجازًا وَنَاءَ بَكَلْكَلِ

ألا أيّها اللّيلُ الطويلُ ألا انْجَلِي بصُبْحٍ، وما الإِصْبَاحُ مِنكَ بأمثَل

يشبّه امرؤ القيس ظلام الليل في هوله وصعوبته بأمواج البحر فهو ليلُ طويل يحاكي في توحّشه ونكارة أمره أمواج البحر وقد أرخى على الشاعر مع ستور ظلامه أنواع الأحزان والهموم فيخاطبه بعد أن أفرط طوله وازدادت مآخيره امتداداً وطولاً، فيقول : ألا أيها الليل الطويل أنكشف وتنحَّ بصبحٍ وليس الصبح بأفضل منك عندي لأني أقاسي الهموم نهاراً كما أعانيها ليلاً، ويتعجّب الشاعر من استطالة هذا الليل الذي أصبحت نجومه وكأنّها مشدودة بحبال من كتان إلى صخور صلبة ثابتة لا بصيص للصباح من شدّة ثباتها[3].

فيستوحي خمار هذه الصورة ليرسم صورة مماثلة تتراءى فيها أبيات امرئ القيس السابقة بوضوح وبشيء من التحوير والتغيير فيقول[4]:

دُمْ أيُّها الشَعْبُ المُظَّفر كَالشرَارِ

لاَبُدَ لَلَيلِ الطَوِيلِ مِنَ النَهَارِ

فليل الذات الشاعرة طويل وهو موبوء بالهموم والمواجع، مثل ليل امرئ القيس، والشاعر هنا ينفتح على الماضي بالقدر الذي ينفتح به على الحاضر ويومئ به إلى المستقبل.

[1]– موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشّعر العربي الحديث، دار حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط1، 2000، أربد، الأردن، ص 7.

[2]– امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، الديوان، ص 49.

[3]– ينظر: امرئ القيس، الديوان، ص 48–49.

[4]– محمد لقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 472.

لقد تشابهت المعاني والمفردات وظهر التناص بصورة مباشرة، (ألا أيّها اللّيلُ الطويلُ ألا انْجَلِي) و(لابد لليل الطويل من النهار). غير أن خمار لم يفقد هويّته ولم تنمح لغته الخاصة "فهو يتعامل مع اللُّغةِ ومفرداتِها تعاملاً خاصّاً، لذا فالكلمةُ عنده دائماً إشارة إلى تصور ذهني للشيء الذي يُلمّحُ إليه، ومجموعة من الدلالاتِ، وليست حروفاً متراصةً، أو تراكيب متقاربةً"[1]، فملفوظ خمار وهو يحيل إلى قول امرئ القيس هذا، يوظّف بعضاً من دوال البيت الثالث، ويعيد تشكيلها، وتوزيعها، ويعمل على تحويل السياق، والدلالة، فتركيبياً:

امرئ القيس: ⟵ ألا أيّها اللّيلُ الطويلُ ألا انْجَلِي بصُبْحٍ.

خـــمـــار: ⟵ لابد لليل الطويل من النهار.

إنّ ملفوظ خمار يعمل على استبدال دال الصبح بدال النهار، وكلاهما يدل في سياقه على طلوع يوم جديد.

وفي إطار التمازج والتحاور بين النصوص يمكن أن نلحظ بسهولة التأثّر الكبير للشاعر بامرئ القيس، فقد أنشد أشعارهُ واستلهم جُزْءاً كبيراً من نصوصه وأعاد صياغتها صياغةً جديدةً توافقت مع بناء قصيدته أو رؤيته اتجاه قضيّة ما.

ويندفع خمار خلف (عمرو بن كلثوم التغلبي) أكبر شعراء الفخر في عصر ما قبل الإسلام حين يقول في معلقته الشهيرة[2]:

إذَا بـلَـغَ الفـِطَامَ لَـنَا وَلـيـدٌ تَخـرُ لَهُ الجَـبَـابِرُ سَاجــِدِيـنَا

فيرسم خمار صورة رائعة يفتخر فيها بشجاعة وقوّة شعبه سنوات الحرب ضد المستعمر الفرنسي الغاشم، مبرزاً فيها كيف تدين الملوك والجبابر وأعتى القوى في العالم لهذا الشعب المتحرّر، فيقول[3]:

جِهَاداً، وَبَذْلاً، وَاحْتِمَالاً، وَجُرأة تَخِرُّ لَهَا أَعْتَى الجِبَاهُ وَتَنْحَرُ

---

[1]– مي يوسف، النص القديم والتلقي الجديد إحدى رسائل أبي العلاء المعري أنموذجا، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 15، عدد 4، 1999، ص 73.

[2]– عمرو بن كلثوم، الديوان، تحقيق: إميل يعقوب بديع، دار الكتاب العربي، ط1، 1991، بيروت، لبنان، ص 91.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 354.

فخمار من خلال هذا البيت يومئ إلى أبعاد دلالية وطاقات إيحائية يربط فيها الماضي بالحاضر، ماض قوم الشاعر عمرو بن كلثوم، وبأس وشجاعة شعب خمار في المعارك والنزال.

ومن التناص الصوري مع الأدب العربي القديم يقول خمار في قصيدته (منطق الرشاش) التي كتبها إبان حرب التحرير من سنة 1958، يقول فيها[1]:

لاَ تُفَكِر .. لاَ تُفَكِر ..

كُلُ شَيْءٍ بَاطَل .. إِلَا التَحَرر

فَتَأَجَّج يَا لَهِيبَ الحَرب ... دَمِّر ...

ثُمَ دَمِّرْ ...

ويقول أيضاً [2]:

كُـلُ وَهْـمٍ تَافِـه إِلَا الجَزَائِـر كُلُ شَيء بَاطِـلُ إِلَا الجَزَائر

في الأسطر الشعرية الأولى يلوذ الشاعر بإيمانه وبالحكمة خلف بيت لبيد ليقرّ بعظمة التحرّر، تحرّر بلاده من نير الاستعمار الفرنسي الذي جاء على الأخضر واليابس، فالشاعر في رأيه –وفي ظل الظروف التي يعيشها هو وبقية شعبه– يرى أنّ كل شيء باطل إلا تحرّر بلاده ونيل استقلالها، فالتحرّر هو الشيء الوحيد –في نظره– الذي لا يمكن بطلانه، أما في البيت الشعري الموالي، يقرّ الشاعر بعظمة بلده بعد أن نالت استقلالها وتحرّرها من كيد المستعمر الفرنسي الغاشم، فكل شيء عند الشاعر تافه وباطل إلا بلده الغالي الجزائر، فخمار يردّد خلف بيت لبيد موصلاً هذه الحقيقة التي استشعرها بعمق للآخرين بقول لبيد بن ربيعة[3]:

أَلَا كُلُ شَيْءٍ مَا خَلَا اللهَ بَاطِلُ وَكُلُ نَعِيمٍ لَا مَحَـالَة زَائِلُ

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 462.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 325.

[3]– لبيد بن ربيعة، الديوان، تحقيق: حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، ط1، 1993، بيروت، لبنان، ص 145.

نلحظ مما سبق أن خمار يوحّد تجربته مع تجارب الشعراء الأوائل الذين سبقوه، وهو في محاكاته لقصائدهم يضع نفسه في مواجهة مع الجنس الأدبي لنص الشاعر السابق (النص الغائب)، وبالتأكيد كلّما عظم ذلك النص (الموروث) عظم معه حجم التحدّي، كما إنّنا نجده غالباً ما يجنح وينجح في هذا التحدي.

وما نزال في العصر الجاهلي ليستدعي منه الشاعر واحدة من أبرز شاعراته ألا وهي (الخنساء)، فيقترب خمار من قولها حين تتحدّث عن الرمس وهي ترثي أخاها صخر، فيقول[1]:

أُنَاجِي سَالِفَ الرُكْبَان

وَمِن رَمسٍ إِلَى رَمْسِ

أُطَالِعُ هِمَةَ الإِنْسَان

وَكَيْفَ قَضَت عَلَى اليَأْسِ

تقول الخنساء[2]:

فَلاَ واللَهِ لاَ أَنْسَاكَ حتَى أُفَارِقَ مُهْجَتِي وَيُشَقَ رَمْسِي

فالشاعر يتناص مع بيت الخنساء تناصاً صورياً إيحائياً من حيث الألفاظ ودلالتها فقد ضمّن خمار معاني بيت الخنساء وتشرّب لفظة (رمسي) في شعرها، فأعاد بناءها في سياق لغوي جديد، فكان تناصاً تآلفياً بطريقة شعورية واعية، مستحضراً مشاعر الحزن الجياشة التي عرفت بها تلك الشاعرة فقد ظلّت تبكي أخاها صخراً بكاءً شديداً حتى صارت مثلاً للحزن الشجيّ والفراق الدائم، فربط خمار تلك المشاعر بشعاع تناصي امتد إلى النص ومن ثم إلى أجواء القصيدة لينقله إلى المتلقي عبر تناص مع تلك الشخصية .

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 132.

[2]– الخنساء، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2004، بيروت، لبنان، ص 72.

إنّ خمار لم يَقُم باجترار بيت الخنساء وإعادة نسقه اللغوي كما هو، وإنّما قام بتحويره وتحويله إلى سياق جديد، فشاعرنا في هذا التناص جعل ذاته تتحرّك من رمس إلى رمس لتنظر إلى ما سيؤول إليه الإنسان، أي في انتقاله من الحياة إلى الموت والفناء، أما الخنساء ففي بيتها الشعري تعد نفسها على عدم نسيان أخيها صخر ما دامت حية ترزق.

فمما سبق يتبيّن لنا ما أكده رولان بارت من " أن الإنسان البنيوي يتناول التفاعل الحقيقي ثم يعيد تأليفه، ويبدو هذا أمراً على قدر كافٍ من الضآلة، بيد أن الضئيل بما يكفي من وجهة نظر أخرى، فبين الشيئين المجرّدين الاثنين للفاعلية البنيوية يحدث شيء جديد ليس سوى الجليل عموماً، فالمصوّرة هي العمل مضافاً إلى ذلك الشيء الموجود ولهذه الإضافة قيمة تكمن في كونها الإنسان ذاته"[1]، فقراءة خمار لهذا الموروث الشعري قد أضفى على شعره نوعاً من المحاورة الفكرية واللفظية مع النص الغائب جعلته يتناص مع كبار الشعراء، وهو في دائرة تناصية أكبر يستدعيهم بصورةٍ إيحائية.

وفي مرحلة انتقالية بين العصرين الجاهلي والإسلامي يبرز الشاعر المخضرم (الحطيئة) شاخصاً في تناصات خمار من خلال آليات مبدعة استثمرها الشاعر بقوله[2]:

وَلَـكِنْ أَطْفَالَنَا فِي السِجَالِ هُمُ الرَأْسُ .. والغِير ذَيلُ العَشِير

فخمار وهو يحدّثنا عن أطفال فلسطين المقاومين للاحتلال الصهيوني نجده ينعتهم بالرأس، وهذا دلالة على الرفعة وشأن الهمة، لأنّهم رغم صغر سنّهم لم يستسلموا ولم ييأسوا في مجابهتهم للعدو الصهيوني، أما بقية الشعوب الخانعة فنجده يصفهم بذيل العشير، وهي دلالة على الدناءة ونقص الهمّة، والشاعر في تصويره لهذا المعنى يستحضر بيت الحطيئة مستثمراً قوله[3]:

قـوْمٌ هُمُ الأَنـفُ وَالْأَذْنَـابُ غَيْـرُهُمُ وَمَنْ يُسَـوِّي بِأَنـفِ النَّاقَـةِ الـذَّنَبَا

[1]– عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل – قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا، المغرب، (دط)، (دت)، ص 33.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 468.

[3]– الحطيئة، الديوان، برواية وشرح: ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، بيروت، لبنان، ص 45.

تعود مناسبة قول الحطيئة لهذا البيت فيما يروى أنّه كان بنو حنظلة بن قريع بن عوف بن كعب يقال لهم بنو أنف الناقة يسمّون بهذا الاسم في الجاهلية، وسبب ذلك أن أباهم نحر جزوراً، وقسّم اللحم، فجاء حنظلة وقد فرغ اللحم وبقي الرأس، وكان صبياً، فجعل يجرّه، فقيل له: ما هذا؟ فقال: أنف الناقة. فلقّب به، وكانوا يغضبون منه حتى قال فيهم الحطيئة هذا البيت، فعاد هذا الاسم فخراً لهم وشرفاً فيهم[1].

فيستلهم خمار معنى بيت الحطيئة ويستوعبه استيعاباً، فهو بذلك يحاول أن يحيي تجربته وأن يعيد قراءتها بشكل يتناسب مع تجربته الذاتية، وهذا بتوظيف صور غيره مع قليل من التحوير والتغيير في الألفاظ، فإذا كان القوم عند الحطيئة هم الأنف والأذناب غيرهم، فإنّ أطفال فلسطين عند خمار هم الرأس والذيل غيرهمُ، فمن خلال هذا يمكن القول أن الشاعر يتناص مع الحطيئة تناصاً إيحائياً (إشارياً) فالعلاقة بين نصه ونص الحطيئة علاقة متوافقة ومتشابهة في دلالتها وعلى مضمون واحد.

ويتجلى تناص صوري آخر عند خمار، حيث يظهر النص الغائب بوضوح في قوله[2]:

أسـدٌ عَلَـى أَوْطَانِـهِم وَعَلَـى العُـداة كَـمَا الضَـفَادِعِ

فهذا البيت يتردّد فيه صدى الشاعر أسامة بن زيد البجلي حين قال[3]:

أَسَـدٌ عَلَيَّ وَفِـي الحَرْبِ نَعـَامَةٌ فتخاء تَنْفُرُ مِنَ صَفِيرِ الصـَافِرِ

هَلَا بَرَزْتَ إِلَى غَزَالَةٍ فِي الوَغَى بَلْ كَانَ قَلْبُكَ فِي جَنَاحَيِ طَـائِرِ

[1] ينظر: ابن عبد ربه، أبو عمر شهاب الدين بن أحمد الأندلسي (328هـ)، العِقد الفَريد، ج6، دار الكتب العلمية، ط1، 1404هـ، بيروت، ص 177. وينظر: الحطيئة، الديوان، ص 45.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 460.

[3]– ابن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد، (681هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج2، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، (دط)، (دت)، بيروت، ص 455.

تعود مناسبة قول الشاعر لهذه الأبيات، فيما يروى أنّه كانت هناك امرأة تدعى غزالة، وكانت من الشجاعة والفروسية بالموضع العظيم، وكانت تقاتل في الحروب، وقد كان الحجاج هرب في بعض الوقائع مع شبيب من غزالة، فعيّره الشاعر بهذا القول[1].

قام الشاعر بتوظيف البيت مصبوغاً بالتجربة المعاصرة معلناً فيها ثورته على الذين يدّعون البطولة والشجاعة على أبناء شعوبهم، فالشاعر يستلهم هذه الصورة ليصف لنا حال الحكام العرب من تجبّر وتسلط واحتقار لشعوبهم، إلا أنّهم مع أعدائهم فإنّهم خانعين راكنين غير قادرين على مجابهتهم حتى بالكلام، والشاعر يقصد هنا مدى تخاذل الحكام العرب في نصرة الأقصى المحتل.

لقد جاء استثمار مضمون البيت من قبل الشاعر لإلقاء النظرة المتمعّنة على هزلية الأنظمة العربية وتردي مكانتهم بين أبناء شعوبهم، فقد انهالت الهالة غير المرئية عنهم، وظهروا للعيان بعجزهم وضعفهم أمام تسلّط اليهود وجبروتهم. والشاعر هنا يستثمر النص الغائب فيتلاعب بالألفاظ محافظاً على الدلالة، إذ ضمن قول أسامة بن زيد البجلي: (أَسَدٌ عَلَيَّ) فعبّر عنه: (أسـدٌ علـى أوطانـهم) وضمن قول أسامة بن زيد البجلي: (وَفِـي الحَرْبِ نَعَـامَةٌ) وأشار إليه بقوله: (وعلـى العـداة كـما الضـفادع) فبدا التناسق الشكليُّ الجمالّي لهذه الصورة واضحاً وجليّاً، فضلاً عن التكيّف الدلالي والإفادةِ من النص الغائب لدعم الرؤيا النفسية للشاعر.

لقد اتّخذ خمار من شخصية الشعراء أرضيةً خصبةً، ووظّفها توظيفاً إيجابياً بأبعادها النفسية والروحية العميقة التي تشير بشكل مباشر إلى دلالات معروفة وصارخة وهو بهذا " يتّجه صوب بؤرة دلالية تحمل إمكانات متعدّدةً، تمنح العمل الأدبي أصالة وخلوداً، لأنّ الشاعر غالباً ما يحاول أن يجدّد وينوّع شعره ليناسب تجربتهُ الشعريَّةَ الإنسانية فيكون عمله الإبداعي نابعاً من تجربةٍ صادقةٍ وحقيقيةٍ في تفكيرها ونظمها وتعبيرها"[2]، ولا يزال الشاعر يستحث الخطى بتناصاته مع الشعراء الأوائل، تناصات تكشف عن ثقافته الواسعة ومقدرته

[1]– ينظر: بن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج2، ص 454–455.

[2]– إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011، إربد، الأردن، ص 51.

الإبداعية التي يفصح عنها التنوّع الحاصل في أساليب الاستقصاء إشارةً وتضميناً وتلميحاً وإيحاءً وإيماءً، ولعل ذلك يعود إلى أن شعر هؤلاء الشعراء قد أغنى التجربة الشعرية العربية بالألفاظ الشعرية والأخيلة والأساليب البلاغية، هذا فضلاً عن القدرة الفائقة في وضع الألفاظ والتراكيب التعبيرية في مكانها الأمثل مما منح لغتهم الثبات والقوّة في مجال التجربة الشعرية ولهذا نجد شاعرنا خمار يختار من نصوصهم الشعرية وتجاربهم الشعورية وسماتهم الشخصية الشيء الكثير فيستوعب مثلاً قول ابن نباتة السّعدي[1]:

وَمَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَيْفِ مَاتَ بِغَيْرِهِ تَنَوَّعَتِ الأَسْبَابُ وَالدَاءُ وَاِحدُ

فمعنى البيت يحمل الحقيقة الراجحة والتي لا جدال فيها، إنّها حقيقة الموت وإن تعدّدت أشكاله، ففي النهاية مآله إلى القبر، يعيد خمار صياغة الصورة بطريقته الخاصة فيقول[2]:

مَنْ لَـمْ يَمُتْ بِالنَارِ سدى لَيَمُوتُ بَعْدَ اليَـأْسِ بِالفرق

وفي هذا تداخل صوري سعى من خلاله الشاعر للأخذ ممن سبقه من الشعراء؛ ليزيد من نصه إشراقا وتوهّجاً شعرياً؛ وبذلك يتحقّق التناص الذي هو " التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى ...إنّه النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة "[3]، فالتفاعل النصي بين النصين السابقين يظهر قدرة الشاعر على استحضار هذه المفردات وهذه الأفكار وتحويلها على وفق ما يلائم تجربته الخاصة مع إجراء بعض التغيير لينتج تناصاً تآلفياً سعى إليه الشاعر، فتماشى وحالته الشعورية والشعرية.

ومن هذا يتبين أن اتكاء خمار على الصور القديمة يحمل المتلقي إلى عوامل تناصية تبوح بقراءات وتأمّلات متعدّدة تغني النَّصّ، وتكثّف رؤاه الدلالية، ومنه يتّضح أيضاً أن تناصاته الصورية مع الشعراء السابقين لم يكن محض احتذاء وتقليد في كل شيء فبالرغم من وجود التضمينات والاجترارات والتناص بأنواعه في ثنايا ديوانه، إلا أنّه ظلّ شعاعه الإبداعي والخيالي وهّاجاً ومتميزاً بما أدخله من أنماط التلوين والتصرّف في الصورة

[1]– ابن نباتة أبي نصر عبد العزيز بن عمر، الديوان، ج2، دراسة وتحقيق: عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، دار الحرية للطباعة، (دط)، 1977، بغداد، ص 567.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 771.

[3]– مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ص 102.

والأسلوب، فأضاف إلى المواد والعناصر التي رسّخت في ذهنه من شعر سابقيه عناصر جديدةً مثّلت عنوان أصالته وشخصيته المبدعة.

ويبدو أن خمار شديد الارتباط بالتراث العربي، وحريصٌ على توظيفه والاستزادة من جوانبه المضيئة والمشرقةِ، فلم يكتف بهذا الحدّ، بل نراه يستمر باستحضار النُّصوص الغائبةِ يمتصُّها ويختار من معينها، ويوظّفها للتعبير عن مكنوناته النفسيةِ، فنجده يزود من نصوص (أبي تمام) الذي عُرف بإكثاره من المعاني العميقة والتأملات الذِّهنّيةِ، التي حوّلت القراءة المريحة إلى قراءة معقّدة تتُعب الذهن وتمتحنه قبل أن تمنحه متعة عقلية[1]، وهذا ما جعل خمار يتأمّل الخطاب الشعري لأبي تمام في قوله في بائيته المشهورة في فتح المعتصم لعمورية، والتي كان مطلعها[2]:

السَيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

فاستثمر خمار هذه الصورة الشعرية ووظّفها في نصه بطريقة توحي بنص أبي تمام السابق، مضيفاً عليها خاصيته البنائية، فقال[3]:

يَا طَالَب العِلْمِ، خُذْ لِلْحَرْبِ أُهْبَتَهَا وَعَانِـق المَوْتَ وانْبُذْ عِـيشَةَ النَـدَمِ

الصَخرُ أَنْسَبُ عِنْدَ الذَوْدِ مُتَـكِئاً والسَيفُ أَبْلَـغُ فِي الهَيْـجَاءِ مِن قَلَمِ

يستحضر خمار صفحة مشرقة من التاريخ العربي الإسلامي ممثلة في فتح (عمورية) الذي يعد أيقونة نصر يستضيء بها الشعراء المحدثون للتغلّب على عتمة الهزيمة، فخمار وظّف هذه الصورة (السيف أبلغ) ليحث الشباب على الثورة ضد المستعمر الفرنسي وأن يعدوا له ما استطاعوا من قوّة، وفي هذا ترابط نصي بين النصين السابق واللاحق عن طريق آليات التعبير، فهذه المحاكاة بالنسبة للّفظ لم يحوّل معناها بل أعطاها قيمة إيجابية لأن " التفاعل يظل أعم وأشمل ويسم مختلف العلاقات النصّية الكائنة والممكن... فهو نظام

[1]– ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، (دط)، 1987، بيروت، ص 183.

[2]– أبو تمام الديــوان، شرح الخطيب التبريزي، مج1، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، ط4، ص 250.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 491.

يتشكّل من مجموعة من النصوص ومن روابط (Liens) تجمع بينها، متيحاً بذلك للمستعمل إمكانية الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجياته"[1]، فخمار في البيت الشعري السابق قد حذا حذو أبي تمام في استخدامه لأساليب المبالغة، فهو تناص تآلفي ودلالي من حيث اتباع الأسلوب، فالتناص لا يشترط فيه قبول النص الوافد، أو الامتصاص الإيجابي، وإنّما يهدف إلى " تعزيز تجربة الشاعر وتوثيق دلالة محدّدة أو نفيها أو توكيد موقف، وترسيخ معنى، وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص في حالتي قبوله ورفضه بالتضمين الصريح أو بالتلميح"[2].

إن تشابه التصوير الفني بين القصيدتين لا يدل على حرص خمار على الاقتداء الفني بأبي تمام، بل يؤكّد حرص الشاعر على تضمين الصور الفنية لدلالات تنسجم مع رؤيته الثورية، إذ " إنّ كل شعر عظيم لا يكتفي بالرؤى والصور الجميلة، وإنّما يحاول بشكل عفوي أن يوجد علاقة بين الشعر والصور والتخيّلات والفكر والوجود الإنساني"[3].

نخلص في النهاية إلى أن التضمين من الشعر العربي القديم عند الشاعر بلقاسم خمار– في أغلبه– كان لمحة وإشارة، فالإشارة " تتميّز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح، والإشارة شأن التماعة الضوء قد لا تكون سريعة خاطفة، ولكنّها تفجّر بألقها أبعاد المكان، وربما كان هذا السر في كثرة دورانها بين تضاعيف القصيدة.."[4]، وإذا كان حال التضمين من الشعر العربي القديم بهذه الصورة لدى الشاعر، فكيف عن التضمين من الشعر العربي الحديث لديه يا ترى؟

[1]– سعيد يقطين، التفاعل النصي والترابط النصي، علامات في النقد، ج 32، مج 8، مايو 1999، السعودية، 224.
[2]– رجاء عيد، القول الشعري– منظورات معاصرة، منشأة دار المعارف، ط1، 1997، الإسكندرية، ص 23.
[3]– صبحي محي الدين، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1978، دمشق، ص 24.
[4]– أحمد محمد فتوح، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، 1984، ص 150.

ب- التضمين من الشعر العربي الحديث:

لا تقتصر مرجعيات بلقاسم خمار على الموروث في الشعر العربي القديم، بل تتّسع لتشمل الشعر العربي الحديث، ولكن في نطاق أضيق، إذ نجد له تضمينات نصيّة مع مجموعة من الصور لشعراء محدثين جزائريين كالشبوكي ومحمد العيد آل خليفة...، أو من شعراء عرب كالسياب ومحمود درويش، وشعراء آخرين، الأمر الذي يعني أن هناك تأثّراً واضحاً من الشاعر بهؤلاء الشعراء في بناء القصيدة واحترام اللغة، ولعلّ المقاطع الشعرية التي سنذكرها هي خير ما يمكن أن نسوقه من أمثلة على تفاعل نصه مع نصوص متفرّقة لأولئك الشعراء معتمداً آلية التضمين مع شيء من التحوير كي تتلاءم النصوص المضمّنة مع سياق الخطاب الجديد.

يتفاعل خمار مع شعر الشبوكي ويستثمره من خلال استحضاره لصوره، يقول مثلاً في قصيدة (إلى نوفمبر والأنجاد)[1]:

قَـهَرْنَا فِي لَيَالِيـهَا العَـوَادِي وَأَحْـرَزْنَا بِـرَوْعَتِـهَا الرِهَـانَا

ويقول الشبوكي[2]:

قهرنا الأعادي في كل وادي فلم تجدهم طائرات عوادي

الملاحظ على البيتين أنهما يبتدئان بالفعل (قهرنا) سواء عند خمار أو الشبوكي، كما أنّ صورة القهر عند الشاعرين هي نفسها في البيتين الشعريين، صورة تنم عن قهر الشعب الجزائري للعدو الفرنسي الغاشم، حينما قام هذا الشعب بثورة تحريرية كبرى حرّر من خلالها الأرض والعباد.

ويصرخ خمار بالتناص الصوري عندما يضمن لقصيدته نصاً شعرياً، فيعمل على إذابة معنى البيت السابق ثم يقوم بسكبه في معنى نصه اللاحق فتتداخل المعاني فيما بينها

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 89.

[2]- محمد الشبوكي، الديوان، المجموعة الأولى، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، (دط)، 1995، الرويبة، الجزائر، ص 60.

لتصوّر لنا رؤيته الشعرية، مثال ذلك ما فعله في قصيدة (تموز الأحرار) التي ضمّنها بيت لمحمد العيد آل خليفة، فقال[1]:

فَـأَقْبَـلْتَ يَا تمـوزُ مُعَـزَّزاً وَعِيداً بِهِ الأَبْطَالُ تَزْهُو وَتْفَخُر

ويقول محمد العيد آل خليفة مادحاً ابن باديس، مهنّئاً له على ختمه للقرآن الكريم[2]:

بِمِـثْلِكَ تَعْتَزُّ البِـلَادُ وَتَفْـخَرُ وَتُزْهر بِالعِلـمِ المُنِيـرِ وَتَزْخَـرُ

ومن هنا نلحظ أن خمار متشبعٌ بنصِّ محمد العيد آل خليفة ومتمثّلٌ له، تشبعًا وتمثّلاً يفصحان عن خبرة منفتّحة ودرايةٍ تامة بكيفية التعامل مع النص، فلقد نجح الشاعر هنا في توظيف النص الغائب داخل قصيدته إلى الحد الذي لا يستطيع فيه المتلقي أن يفرّق بين نص محمد العيد آل خليفة ونص خمار؛ إذ ذوّب هذا الأخير نص محمد العيد آل خليفة في نصه الشعري فبدا منسجماً متجانساً كل التجانس، فالتناص –مفهوماً– يعيد النص إلى نُصوص سابقة بعد أن دخلت في بنيته، ولكنه عليه أن يعيد إنتاجها بشكل جديد "بحيث تصبح جزءاً منه، ومكوّناً من مكوناته"[3]، ولكنّه لا يعني أن يكرّرها بالصورة ذاتها، أو بأكثرها

ويعرج الشاعر إلى صور الشعراء الآخرين وما فيها من مفارقة تصويرية تجسّد دلالات شعرية عميقة، من ذلك قوله يصف أمه في حنيّة وشعور لا متناهي[4]:

عَـيْنَـاكِ سَفِيـنَة ألـغـَامٍ وَأَنَا المَشــدُودُ بِـهَــا قَـدَري

بَحّــار يَجْـهَلُ شَـاطِـئَه مَسْلُوب الخَافِق، والنَظر.. !

نظر الشاعر في صياغته لهذا البيت الشعري إلى قول شاعر من الشعراء العرب الكبار ألا وهو بدر شاكر السياب في تصويره لبلده العراق، فيقول[5]:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نخِيلٍ سَاعَة السَحَر

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 354.

[2]– محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى، (دط)، 2010، عين مليلة، الجزائر، ص 146.

[3]– سعيد يقطين انفتاح النص الروائي النص، السياق، المركز الثقافي العربي، (دط)، (دت)، بيروت، ص *92*

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 57.

[5]– السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (دط)، 2012، القاهرة، ص 123.

أَوْ شُرْفَتَان رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَر

يتفنّن خمار بتناصاته الصورية؛ تناصات تحشد البنية اللغوية لنصِّه بحزمةٍ من الإنتاجات الدلاليةِ، تمثّلت هنا في توظيفه لصورة شعرية سابقة من صور بدر شاكر السياب، مما يحيل بدوره إلى التعالق النصي معه، فينصهر النص الغائب (نص السياب) بنسيج النص الحاضر (نص خمار الشعري) في رؤيةٍ دلاليةٍ منمّية لأفق تجربته الشعرية، فـ" التّماثل في التجارب وجه من أوجه التفاعل بين النصوص وتداخلها، وهو تجديد لشيء قديم وإحياؤه بصورة تبعث الحياة في أوصال هذا القديم من جديد؛ ولذلك يظلّ النص القديم فاعلاً ومؤثّراً في النص الجديد، كما أن النص الجديد يكتسب طاقات جديدة من تلك الطاقات التي حملها النص القديم"[1].

وفي إطار التمازج والتحاور بين الصور الفنية، يمكن أن نلحظ بسهولة تأثّر خمار الكبير بـ (أبي القاسم الشابي)، فقد أنشد أشعارهُ واستلهم جُزْءاً كبيراً من نصوصه وصوره وأعاد صياغتها صياغةً جديدةً توافقت مع بناء قصيدته أو رؤيته تجاه قضيّة ما، يقول خمار[2]:

ومن يَعش هوَان الارتِزَاق

يعش ذليلاً ذَابلاً مصـغرا

ويقول الشابي[3]:

"ومن لا يحبُ صُعُودَ الجِبَالِ يَعِشْ أَبَدَ الدَهْرِ بَيْنَ الحُـفَر"

لقد استغلّ خمار طاقات الشابي التعبيرية والدلالية فاستنار بها لتخصيب نصه الشعري، فأضاف على الحكمة الشعرية التي تمثّلت في نص الشابي السابق صفة الديمومة والبقاء، أي أنه أعاد حيوية النص السابق وبثّ فيه الحياة ومنحه خلوداً شعرياً متوالداً قابلاً للتحدّ والبقاء .

[1]– موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص 88.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 738.

[3]– أبو القاسم الشابي، الديوان، دار العودة، (دط)، 1997، بيروت ص 408.

ومن اللافت للنظر أنَّ اتّكاء خمار على تجربة الشابي واستحضاره لصوره الفنية يُشيرُ إشارةً واضحةً إلى تداخلِ الشخصيتين واتحادهما على مستوى الرؤيا و وعلى مستوى البنية اللغوية، نلحظ هذا في قوله يصف حبيبته[1]:

هَيْفَاء كالنَغَمِ الرَقيقِ لَطَافَة

حمرَاءَ تَزْرِي بِالصَبِيحةِ وَالغُروبِ

مَرْهُوبَة كَاللَيْلِ كَالْبَحْرِ الخَطَير

مَحْبُوبَة كَالزَهر كَالطِفلِ الصَغِير

كَالرُوحِ، كَالنَسَمَاتِ كَالحُلُمِ الجَمِيل

كَالوَحْيِ، كَالآيَاتِ كالمَلَكِ الجَلِيلِ

فخمار في هذه الأسطر الشعرية، وهو يتغزّل بمحبوبته يتّكئ اتّكاءً واضحاً على صور التشبيهات التي وظّفها الشابي في قوله[2]:

عَذَبَةٌ أَنْتِ كَالطُفُولَة، كالأَحْلاَم

كَاللَحْنِ، كَالصَبَاحِ الجَدِيد

كَالسَمَاءِ الضَحُوكِ كَاللَيْلَةِ القَمْرَاء

كَالوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الوَلِيدِ

ولعل مثالية الحب عند الشابي لم تتفتّح مثلما تفتّحت في قصيدته المشهورة (صلوات في هيكل الحب)، ففي هذه القصيدة صور شفافة رقيقة للمرأة، وكأنّها امرأة تأتي من عالم ملائكي سحري لم يعرفه البشر، ويستمر الشابي في القصيدة على هذا الإحساس والتصوير الفني، وكل صور المرأة عنده لا تختلف عن هذه الصورة الملائكية الكاملة التي تجمع أجمل ما في العالم، وتمثّل كل المعاني الإنسانية الراقية الشفافة، وإذا كان الحب عند الشابي

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 174.

[2]– أبو القاسم الشابي، الديوان، ص 303.

عاطفة مقدّسة تتّجه إلى كائن مقدّس هو المرأة بصفة عامة، فإنّ الحب عند خمار حب موجّه إلى امرأة بعينها تمثّلت في تلك الحبيبته التي سلبته القلب والروح.

ويتكرّر تناص خمار ونص الشابي في صور أخرى، فعن رفعة الهمة والاعتزاز بالنفس والقوّة والشهامة، يقول الشابي[1]:

سَأَعِيشُ رَغْمَ الدَاءِ وَالأَعْـدَاءِ كَالـنَسْرِ فَوْقَ القِـمـّةِ الشَـمَّاءِ

يستشف خمار هذه الصورة ، فيقول[2]:

سَأَظَـلُ أَشْهَد عَارَكُـم وَهَوَانَكُـم كَالنَـسْرِ أَرْقُبُكُـم بِعَيْنِ السَـاخِرِ

فمما سبق يتبيّن أن عملية إنتاج النص الماثل (نص خمار الشعري) هي "عملية تشترك فيها النصوص الغائبة بكونها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص الماثل، كون القارئ هو الأداة الثانية في (تفسير) النص و(تأويله) وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ"[3]، كما يظهر أن تفاعلات النص الشعري عند خمار لم تكن اجتراراً لصورة الشابي أو مناقضة لها، بل نجد تلاحماً نصياً وتعميقاً في الدلالة، وإطلاقاً لعنان حرية اللغة المشتركة كي تكون قادرة على النمو والتّوالد أمام نسيج النص الشعري.

ومن الصور التناصية التي انتزعها خمار من شعراء آخرين نذكر قوله في قصيدة (تحية... إلى سوريا)[4]:

وَأَدْرَكْتُ أَنَّ العُـرُوبَـة أُمُ البُطُـولاَتِ...وَالمَعْجِـزَاتِ

ففي هذا البيت يستحضر خمار قول محمود درويش[5]:

---

[1]– أبو القاسم الشابي، الديــوان، ص 440.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 439

[3]– محمد عزام، تجليات التناص في الشعر العربي (النص الغائب)، منشورات اتحاد كتاب العرب، (دط)، 2001، دمشق، ص 12 .

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 363.

[5]– محمود درويش، الديـوان، الأعمال الأولى 3، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، لبنان، ص 112.

عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ مَا يَسْتَحِقُ الحَيَاة: عَلَى هَذِهِ الأَرْض سَيِّدَةُ الأَرْضِ، أُمُ البِدَايَاتِ أُمُّ النِهَايَات. كَانَت تُسَمَى فَلَسطِيـن

يقوم خمار بامتصاص صورة درويش الشعرية، لكن مع تغيير في الدوال، ففي:

النص السابق: الأَرْضِ ←—— أُمُ البِدَايَاتِ أُمُّ النِهَايَات.

النص الـلاحق: العروبة ←—— أُمُ البُطُـولاَتِ...وَالمَعْجِـزَات.

يتجلى لنا مما سبق أن الشاعر انسجم مع النص الغائب انسجاماً كاملاً مستنداً إلى الفكرة الجوهرية للتناص المتمثّل في التفاعل والتشارك بين النصوص الذي يقتضي الحفظ والدراية والمعرفة السابقة بالنصوص المرجعية، " لأن النّص يعتمد على تحويل النصوص السابقة، وتمثيلها بنص موحّد يجمع بين الحاضر والغائب، وينسج بطريقةٍ تتناسب وكل قارئ مبدع"[1]، كما أن ثقافة خمار وسعة اطّلاعه على النُّصوص المرجعية، جعلت نصوصه مليئةً بالاستدعاءات والإيماءات والإيحاءات والتضمينات والتحويرات التناصية الصورية.

ونخلص في النهاية إلى أن استلهام الشاعر من الشعر العربي القديم والحديث جاء غزيراً ومتنوّعاً، فمثلما استلهم من الشعر العربي القديم، كان الشعر العربي الحديث نبعاً ثرياً ورافداً من روافد الصورة الفنية لديه، إضافة إلى الحديث النبوي الشريف والقصص القرآني. وعلى أساس هذا تبيّن لنا أن نص خمار الشعري لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً، بل هو نسقٌ من الجذور وسلسلةٌ من التواردات النصَّية، شكّلت نسيجاً واحداً تماهت وذابت في نسيج نصه الشعري.

[1]– مصطفى السعدني، التناص الشعري –قراءة أخرى لقضية السرقات الشعرية، منشأة المعارف، (دط)، 1991، الإسكندرية، ص 8.

ثالثاً: الطبيعة

تعد الطبيعة " بكل ما تنطوي عليه من أشياء، وجزئيات، وظواهر... المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكوّنات الصورة، وفي كلّ صورة جيّدة سنجد دائماً قطعة من الطبيعة"[1]، فالطبيعة وما فيها من أشجار مختلفة بأنواع ثمارها، وألوانها تعد ملجأً للإنسان في تنظيم أفكاره، لكونه" لا يستطيع صياغة تصوراته للعالم إلاّ بتحويلها إلى رموز بمعنى الانتقال من الصورة إلى علامة لهذه الصورة"[2]، لكي يزيل كل ما هو ظاهر ومألوف إلى صورة غير مألوفة يفهمها صاحب الذائقة الفنية، وتشكيل الصورة من العناصر الطبيعية يعتمد –أساساً– على عمق إحساس الشاعر بالموجودات التي تملك سحراً خاصاً، لاسيما إذا "جعل من الطبيعة ذاتاً له، ومن الذات طبيعة خارجية"[3]، فلقد حاول الإنسان التكيّف مع أجواءها، ومناظرها الخلابة، لأنّها " تفوق دقّة الحواس والفكر أضعافاً، فهي فعل وحركة الروح الحبيسة في الأجسام العينية الملموسة"[4]، وهذا يشير إلى مدى علو منزلة الطبيعة التي تتعالى على كل كائن يتميّز بفكره، لكونها مرتكز فعّال في حركة الحياة وديمومتها.

فما نجده في الشعر ليس صورة للطبيعة كما هي، " وإنّما كما تخيّلها الشاعر متأثّراً بعاطفته وانفعاله بها، انعكست في نفسيته متلوّنة بأسلوب حياته وشخصيته"[5]، فيقع الشاعر على المشهد، فلا ينقله كما هو في الواقع، وإنّما يخضعه لتشكيله، فيأتي صورة لفكرته هو، وليس صورة لذاته، ولذلك كثيراً ما نجد في الصورة ربطاً بين عوالم الحس المختلفة.

وتكون الطبيعة مصدراً للصورة، إذا كانت أصلاً في تشكيل صور الشاعر بشكل تمكّن المتذوّق من رصد موجوداتها بشكل واضح في تركيبات هذه الصور[6]، فالإنسان " ابن

[1]– فخر الدين قباوة، مقدمة في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة السورية، العدد: 151، أيلول 1974، سوريا، ص 45.

[2]– كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 2011، لبنان، ص 9.

[3]– عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 52

[4]– فرانسيس بيكون، الأورجانون الجديد إرشادات صادقة في تفسير الطبيعة، ترجمة: عادل مصطفى، رؤية للنشر، ط1، 2013، ص 19.

[5]– تغريد عدنان محمود الربيعي، جمالية الصورة عند الشاعرة العربية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد: 19، العدد: 80، العراق، ص 225.

[6]–ينظر: شامل عبيد درع الجميلي، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665 هـ)، ص 86.

الطبيعة، وما هو بالحقيقة إلا ذرة من هذا الوجود، فالطبيعة إذن هي الأم الحقيقية للإنسان"[1]، وهي ذلك الكتاب المفتوح، الذي لا يفتأ الإنسان يرجع البصر ويعمل الفكر فيه ما تعاقب الليل والنهار، وإلى أن ينقضي العمر يظل الإنسان يتأمّل صور ذلك الكتاب الجميل الجذاب ولم يفرغ منه، ويظل تلميذاً صغيراً في مدرسة الطبيعة الكبيرة بأرضها وسمائها وجمادها، وحيوانها، وجبالها وأنهارها، وليلها ونهارها[2]، فهي المصدر الأساس في إمداد الشاعر بمكوّنات الصورة، وهي المحرك المؤثّر لخياله وكما يرى شيلينج (schelling) أنّ الخيال لا يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة[3]، فالشاعر لا ينشئ صورة من فراغ، وإنّما يستمدّها أو يستمد معظمها من هذا الكم الهائل من المواد الجامدة والحيّة، الصامتة والمتحرّكة التي تزخر بها الطبيعة من حوله، وهي باعتبار خضوعها للرؤية والمشاهدة، ولسائر الحواس الأخرى تقوم بدور كبير في تقديم المادة التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل تجاربه وخبرته، وصياغة صوّره وأفكاره، ومن هنا لا تكون الصورة الشعرية محاكاة لأشكال الطبيعة، وإنّما تكون ابتكاراً وإبداعاً لطبيعة جديدة[4]، فالشاعر حين يخرج من داخل نفسه، فإنّه يتّجه إلى رحاب الطبيعة ليعبّر بها عن ما بداخله من شعور وعاطفة.

فالطبيعة هي التي تحدّد للفنان مشاعره، ولكنّ للفنان دور في تحديد تلك المشاعر المستوحاة من الطبيعة، فالمشهد الطبيعي الواحد لا يمكنه أن يثير الإحساس نفسه عند اثنين، فلا بد أن يكون هناك اختلاف، وهذا الاختلاف إنّما يعود إلى أسباب ذاتية في الفنان لا إلى أسباب موضوعية في مادة التجربة، لهذا نرى أن اختلاف الناس في التصوير والتقدير إنّما يعود سببه المباشر إلى اختلافهم في التجارب ووجهات النظر[5]، فالشاعر يخضع في نتاجه الشعري إلى الإسقاط باعتباره السبيل الوحيد إلى الإبداع " فيشخّص الطبيعة ويضفي

---

[1]– ناجي التكريتي، تأملات فلسفية، دار الشؤون الثقافية العامة، (دط)، 2008، العراق، ص 147.

[2] – كلبوتي قندوز، أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي –ذاكرة الوعي واللاوعي– مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد 7، عدد2، 2014، جامعة سوق أهراس، الجزائر، ص 17.

[3]– ينظر: فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص 168.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 168.

[5]– ينظر: وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ – *دراسة – ص 31–32، وينظر:* حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، (دط)، 1949، القاهرة، ص 61–62.

عليها مضموناً إنسانياً ليربط بينها وبين واقعه النفسي، وأحاسيسه الخاصة، ويرى فيها ذاتاً تنبض بالحياة وتتجاوب معه، وبهذا العمل يحاول الشاعر استكشاف عالمه الداخلي"[1].

لقد هرع بلقاسم خمار إلى محراب الطبيعة، فتعبّد فيه وخرج إلى أفاقها الرّحبة الفسيحة، فوصفها وصفاً حياً ومؤثّراً، فهي تعد عنده نبعاً ثرياً في إغناء تجربته الشعرية وفي صياغة صوره الفنية، ومما ساعده على ذلك رحلاته الكثيرة داخل الوطن وخارجه فمشاهد مناظر الطبيعة الجميلة المتمثّلة في أنهارها وجبالها، وحدائقها وسهولها، ونخيلها وشمسها وصحرائها، وريفها وسواقيها.

وما يميّز بلقاسم خمار عدم وقوفه على منظر بعينه بل ينتقل من مكان إلى آخر، يقول[2]:

بِلاَدِي لَسْتُ أَدْرِي مَن لِيَرْفَعَ عَنْكَ أَرْزَاءَ العَوَادِي
أُنَادِي اللَّيْلَ وَالظلُمَات لَكِن نَهَارُكِ مِثلها جَمَ السَّوَادِ
أُنَادِي البَحْرَ وَالأَمْوَاجَ غَضَبِى تُصَارِعُهَا العَوَاصِفُ كَالأَعَادِي
وَلَكِنْ هَلْ يَرُوقُ لَهُ نِدَائِي وَفِي أَمْوَاجِهِ صَوْتٌ يُنَادِي
أُنَادِي الصَخْرَ والأَوْطَادَ حَتَى تُرَّدِدُ صَيْحَتِي فِي كُلِ وَادِي

انطلاقاً من سياق النص، يبدوا لنا أن الشاعر متأثّر بأسلوب المهجريّين، وبالتحديد بأسلوب أبي ماضي وبقصيدته التي يكثر فيها عبارة (لست أدري)، أما ألفاظ النص وعباراته فهي في أثرها مستمدّة من معجم الطبيعة وهي واضحة تماماً، وبها يكتمل الوصف بمعانيه السامية، إذ ارتقى الشاعر بأوصاف الطبيعة إلى مصاف الروحي، فهو بذلك يحاول أن يضع نفسه مع مصاف شعراء الشعر الوصفي الذي قال عنه هيجل (Hegel): " هو الشكل الذي نقدّره نحن الألمان على التقدير ونقدّره على ما عداه، فنحن نحب أوصاف الطبيعة والمشاعر السامية، التي يحسّ المرء بالحاجة إلى البوح بها لدى مرأى مناظر طبيعيّة"[3] .

[1]–عبد الرحمان عرفان، الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، (دط)، 1996، بغداد، ص 141.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 415.
[3]– هيجل، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط2، 1986، بيروت، ص 183.

وخمار حين يريد وصف الثورة فإنّه يستخدم كلمات مثل الزوابع والثلوج والرعود والصواعق التي فيها قوّة وشدّة، ليعبّر بها عن وقع هذه الثورة في النفس وفي الوجدان، يقول[1]:

أَيْـنَ الزَوَابِـعُ وَالثُـلُوجُ وَأْيـنَ دَمدَمـة الـرُعـود
أَيْنَ الكآبة في السمَاءِ وبين أَحضَانِ الوجَودِ
والشَـمْسُ ذَابـلةٌ وأَحـلاَمُ الطَبـيعَةِ فِـي خُمـود
أَيْنَ الشِتاَءُ وقَدْ تَلاَشَى كَالسَرابِ وَهل يَعُود

ومن الصور التي انتزعها الشاعر من الطبيعة قوله في قصيدة (دعاء الوطن)[2]:

وَاهْتُف بِرَبِكَ كَالصَوَاعِقِ قَاصِفاً أَنَا نَاقِـم أَنَا قَائِـم لِلْثَأْرِ ..
أَنَا لِلْعُــرُوبَـةِ رَايَـــةٌ خَـفَـاقَـة وَعَلَى العُداة زَوَابِعُ الإعصَار
أَنَا آخِرُ اللَيْلِ الذِي كَمْ عَلَمَـنَا بِـسَـوَادِهِ .. أَنَا أَوَّلُ الأَفْـجار

كما يستخدم كلمة (الرياح) للدلالة على الثورة تارة، وتارة أخرى للدلالة على الفرقة التي يمكن أن تعصف بأبناء الشعب الواحد داخل القطر الجزائري أو المغرب العربي بأكمله، فيقول[3]:

تُفَرِقُنَا الرِيَاحُ وَلَسْتُ أَدْرِي لِـمَاذَا لاَ تُـعَلِّمُـنَا اللَـيَالِـي

وبالإضافة إلى هذه المظاهر الجوية المختلفة يورد الشاعر أسماء أمكنة مثل التلال والسهول والوديان، وكثيراً ما تغنى الشاعر بجبل الأوراس مهد الثورة، ورمز البطولة والتضحية، يقول[4]:

يَا سَاحَة اللهَبِ المُقَدَسِ زَلزِلِي دُنْيَا بِطَاحِي

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 331.
[2]– المصدر نفسه، ص 153
[3]– المصدر نفسه، ص 140.
[4]– المصدر نفسه، ص 279.

وَاسْتلهمي ثاراتَنا الحَمْراء مِن سَاحٍ لسَاحِي

إن هَذَا.. مِن غَضْبَةِ الأَوْرَاسِ، مِن قِمَمِ الكِفاحِ

يا شَعبَنَا الجَبَارَ..يَا زَحْفًا تَحَرَّك كَالرِيَاحِ

نَدْعُوكَ بِاسْمِ تُرَابِنَا الغَالي..إلى حَمْلِ السِلاَحِ

لقد سجّل الشاعر كثيراً من مظاهر ومناظر الطبيعية في شعره، ولعل هذا يعود لتأثّره ببيئة وطنه وبطبيعتها المتنوّعة التي استقى منها صوره، هذه الطبيعة التي ألهمت كثيراً من أبناء هذا الوطن، وما يلاحظه على الشاعر في استخدامه لألفاظ الطبيعة أنّها تأتي بصورة كثيرة وتراكمية أحياناً نجد ذلك مثلاً في قوله[1]:

أيْنَ الزَوَابِعُ والثُلُوج وأين دَمدَمة الرُعُود

أين الكآبة في السمَاءِ وبين أحضَانِ الوُجُود

والشمس ذابِلة وأحْلاَم الطَبيعَة في خُمُود

أين الشِتَاء وَهل تَلاَشَى كالسَرَاب وهل يَعود؟

وَسَمِعْتُ سَجعَ حَمَامَة تَشدو بألحَان الخُلُود

ويلجأ الشاعر أحياناً إلى الطبيعة هروباً من واقعه المتأزّم باحثاً عن عالم مثالي خاصة عندما يثقل عليه الواقع ويسيطر عليه الشعور، فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعاً من الرفض للواقع. فهي كثيراً ما تعبّر عن حالته النفسية والشعورية، فخمار في قصيدة (زمن الغربة والغروب) يذكر عناصر الطبيعة (النهار، النور النسائم، سحب أمطار، العصف) كرموز عكست حالة اليأس والخوف والحزن لديه، إذ يقول[2]:

فَكَأَنَه جَسَدُ النهارِ

يَموت

كَفَن بالشُحُوب

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص331.

[2]– المصدر نفسه،، ص 253–254.

أو أنه شَبَح يطلّ

فيخْتَفِي أنس الدُرُوب!

****

كل العَصَافير الصَغيرَة ... منه

فِي ذُعْرِ الهُرُوب ...

لاَ النُور... لاَ الأَطفَال تَمرَح

لا الأريج من الطيوب ...!

****

حتى النسَائم

تنزوي كَمدا

وتبخل بالهُبوب ...

وكثيراً ما تدبّ الحركة في مفاصل المشاهد التصويرية التي اعتمد الشاعر فيها على عناصر الطبيعة، ومن ذلك قوله في قصيدة (من ذكريات الطفولة الأولى)[1]:

يَا نُجُوم اللُيلِ رفْقاً لا تَذُبي

يا رِيَاحَ الأرضِ نَامِي لاَ تَهُبِي

لَحْظَةً أيُتهَا الأفْلاكُ ... لُبِي

وأَرْجِي بِي نَحْوَ أَطْلاَل بِقَلْبِي ...

اعتمد خمار في هذه الأسطر الشعرية على مصادر الطبيعة بنجومها وأفلاكها، ليعبّر لنا عن مدى تحسّره في استرجاع ذكريات طفولته الجميلة التي عاشها مع أخته (زهراء)، فالشاعر يسترجع هذه الذكريات وهو بعيد عن وطنه بعيد عن أهله، فأنيسه الوحيد في غربته

[1]– محمد بلقاسم خَمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 185.

هي تلك الذكريات الجميلة التي عاشها مع إخوانه وخلانه. وبهذا تتوالد المعاني الشعرية من تلك العناصر الطبيعية، بحيث نسجها الشاعر نسجاً وفق سياق شعري متميّز.

ويجمع خمار بين عناصر مختلفة من الطبيعة ليحقّق إبداعاً شعرياً متميّزاً، ومن ذلك قوله[1]:

عِنْدَمَا يبسم فجر

يرتَمِي، يَلثم مِنيِ الوَجنَات

وَتَأَمّل ..

عَنْدَمَا تُشْرِق شَمس

تَنْتشِي فَوْقَ جَبِينِي بِالحَيَاة

وإذَا اللَيل تَهَاوَى

نَاشِراً فِي الأرْضِ وَيْلُ الظُلُمَات

صِرْتُ بَدْراً وَنُجُوماً

أَغْمُرُ الآفاَقَ حُباً وانْطِلاقاً وَصَلَاة

لقد كثّف خمار في هذه الأسطر الشعرية من عناصر الطبيعة (الفجر، الشمس، الأرض، الليل، البدر، النجوم، الظلمات) حيث نراه شغوفاً بمظاهرها وجمالها وعطائها الدائم، فهو يتفنّن في رسم صور الطبيعة شعرياً، زاهياً بألوانها المتناسقة، وهو بذلك أخرج لنا نصاً حياً متدفّق العطاء والحياة في سياق شعري فاعل، معبّر عن روحه وعما يختلج بداخله.

وتتداخل عناصر الطبيعة في شعر خمار حين راح يصف بها شوقه وحنينه إلى بلده الجزائر، وهو في غربته، يقول في قصيدة (اذكريني يا دمشق)[2]:

[1]– محمد بلقاسم خَمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 609–610.

[2]– المصدر نفسه، ص 298.

أُذكُريني والهَوَى يَعْصِفُ بِي

صَامِداً كالطَيْر فِي وَجْهِ الرِيَاحِ

يَزِيد البُركَان فِي رَأْسِي لَظَى

وَبِقَلْبِي يَنْتشِي زَهر الأَقَاح

أُذْكُريني .. فَأَنَا فِي وَحْشَتِي

أَزْرِعُ الدُنيَا نُجوماً من صدَاحي

يوظّف الشاعر في هذه القصيدة صوراً من تمازج العناصر الطبيعية، فهو يوظّف تشبيهات متعدّدة مصدرها الأساس الطبيعة، فضلاً عن الصورة الاستعارية المتحقّقة فيها، بل إن المفارقة تكمن في أن الشاعر لا يفيد من عناصر الطبيعة ذات الدلالة الجميلة الرقيقة فحسب، بل يوظّف أيضاً عناصر الطبيعة المؤذية (كالبركان) و(الريح) ويضعها في سياق شعري يحقّق دلالة جمالية تضفي أرقى معاني الحنين والوحشة.

ونخلص في النهاية إلى أن الطبيعة بعناصرها المتنوّعة والمختلفة، كانت رافداً من روافد إمداد الشاعر بمكوّنات الصورة، كما أنّها كانت من العناصر الأساسية التي عكست نفسية الشاعر من فرح وحزن.

رابعاً: التاريخ:

نعنى بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي، مؤدية غرضاً فنياً أو فكرياً أو كليهما معاً[1]، وهو اتكاء على الأحداث التاريخية واستحضارها حتى يتم إغناء النص بدلالات جديدة قادرة على خلق معاني مكتنزة بالإيحاءات، وقد يكون التاريخ عربيا أو إنسانياً.

والتناص التاريخي هو ما ينتج من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، وتبدو مناسبةً ومنسجمةً مع التجربة الإبداعية للشَّاعر، وتكسب العمل الأدبي ثراءً وارتفاعاً[2]، إذ لا شك أن حرية الحركة والدوران في التاريخ تقدّم إمكانات هائلة، وطاقات إبداعية كبيرة للشَّاعر، إذ يمتلئ مستودعه الذّهني من خلال اطّلاعه على التاريخ ومعطياته بمخزون عظيم من الحقائق والحوادث والشذرات الضاربة بسهم عميق في التاريخ.

فالتاريخ يعد منبعاً ثرياً من منابع الإلهام الشعري، يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر ويعيد بناء الماضي وفق رؤى إنسانية معاصرة تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، مما يعني أنّ الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثّر، حيث يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه إن سلباً أو إيجاباً، وهو في هذا كلّه يطلق العنان لخياله ليكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى، التي تشكّل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمة، دون الخوض في جزئيات صغيرة[3].

والتاريخ يمثّل مادة خصبة مليئة بالأحداث والشخصيات التاريخية، القابلة للتوظيف الفني والصالحة لأن تكون مادة أوليّة أدبية غنية، إذ يسقط الأديب وجهة نظره على النص،

---

[1]– ينظر: أحمد الزغبي، التناص التاريخي والديني – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم، ص 177.

[2]– ينظر: أحمد الزغبي، التناصّ نظرياً وتطبيقياً، ص 29.

[3]– ينظر: إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد:2، المجلد: 33، أكتوبر 2004، الكويت، ص 117.

فلا يتعامل مع النص التاريخي تعاملاً حيادياً، بل يتصرّف به بشكل يعزّز به فكرته، مؤيّداً أو معارضاً له، وقد يقوم جانب آخر بنقل التاريخ بعد إضفاء مزيج من الصور المتعدّدة، والمشاعر المختلفة، فيغلب الجانب الشخصي ليصبح النص ذا تأثير في المتلقي، ولولا ذلك كله لأصبح الأديب كالمؤرخ، الذي ينقل الحدث بشكل موضوعي وحيادي، وبأسلوب تقريري مباشر، لذلك نستطيع القول أن الأديب والشاعر بشكل خاص قد يتكئ على المادة التاريخية في تكثيف المعاني والصور والأفكار، فضلاً عن أن لتلك المرجعيات أثرها في تحقيق ما يرمي إليه الشاعر من هدف إقناع المتلقي وجدانياً وفكرياَ.

وقد يعمد الشاعر إلى أن يضيف إلى الحقيقة التاريخية من نفسه وواقعه، فطبيعة الحالة النفسية هي التي تدفعه إلى الاستعانة بجزء من التاريخ، فهو يتعامل معها على وفق قناعته، وبما تكتنفه هذه المادة التاريخية من قيمة معنوية، ودلالة إيحائية، يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي وشعوره[1]، فالشعراء العرب منذ العصر الجاهلي –حتى يومنا هذا– أدركوا، أهمية توظيف الحوادث والشخصيات التاريخية في أشعارهم، على اعتبار أنّ التاريخ يدرس حياة الإنسان وارتباطه بالزمان والمكان –وكذلك هو الشعر– والشاعر لا يوظّف الحقائق التاريخية ذاتها التي يبتغي المؤرّخ تحقيقها فيما يرويه من أحداث التاريخ، بل تعني قدرة الشاعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته وإضفاءه عليها بعداً يستجلي من خلاله صورة العصر وما فيه من أحداث، ويتوقّف نجاحه في التجاوز بالحقائق التاريخية من نطاقها العلمي الجاف إلى منطقة الشعور الحار[2]، فالشاعر في توظيفه للتراث لا يسعى إلى الاستعانة بحقائق التاريخ ومضامينه، بل يعتمد على المضامين البارزة فيه، فيمنحها بعداً عاماً يجعلها تتجاوز عصرها، ويحقّق لها قدرة التواصل الحي مع العصر الراهن، لتبرز بسماتها المميّزة كما كانت في عصرها[3].

إنّ الشاعر والقاص لا يعبّران عن الواقع التاريخي تعبيراً مباشراً، إنّهما يختلقان الأحداث والأشخاص وينسبان الأحداث إلى الأشخاص، إلا أنّ الشاعر الغنائي غالباً ما ينسب تلك

[1] – ينظر: علي الحداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987، بغداد، ص 80.
[2]– ينظر: إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني، ص 117–118.
[3]– ينظر: علي الحداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 80.

الأحداث إلى نفسه، لأنّه يتغنّى بذاته، ولذلك فالشعراء ﴿يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾[1]، والشاعر والقاص يجردان من تلك الأحداث ظواهر سوسيولوجية وسيكولوجية ويلقّنان القارئ أو السامع موقفاً فكرياً أو إيديولوجياً ويلتمسان طرقاً خاصة بالشعر في الإقناع والتوجيه الخفي[2].

أما عن توظيف التاريخ في شعر بلقاسم خمار فإنّنا نراه قد ارتكز عليه بوصفة مصدراً خصباً يمنح النص الشعري بعداً ثقافياً ونفسياً عميقاً تقوى به دفقات الشاعر الشعرية، بحيث يتحوّل النص الشعري إلى مسرح زاخر بالإحالات والمرجعيات والامتصاصات التاريخية، ومن خلاله ندرك أيضاً مدى اتساع ثقافة الشاعر وسعة اطّلاعه، فهو يختار من كنوز التاريخ ويستغل طاقاته الحيّة الكامنة فيه؛ ليسقطها في نصه مجسّداً بذلك معاناته الذاتية وتجربته الإبداعية من دون " أن يقع أسيراً لها أو يُعيد سردها، أو ينظر إليها على أنّها مثالية الدلالة مكتفيةٌ بذاتها تستحق الثناء وإعادة السرد"[3] فحسب، بل تبيّن لنا حضور وعي الشاعر المتلوّن بالذكاء الخلاّق في كيفية تعامله مع الحوادث التاريخية وإعادة بنائها للوصول إلى إيماءات ودلالاتٍ جديدة، فنجد الشاعر قد أعاد بثّه لنصوص متعلّقة لأحداث تاريخية ومن عصور متباينة، بيّنت التلاقي بين الشاعر والتاريخ من جانب وقياس نجاح الشاعر في استحضار طاقات وإيحاءات ذلك التاريخ من جانب آخر.

ومن استلهام التاريخ عند الشاعر بلقاسم خمار، ما نجده بارزاً في قصيدة (عامودة القرية المفجوعة) التي كتبها يرثي فيها هذه القرية السورية حينما شب فيها حريق مسّ مدرسة للأطفال فالتهم أكثر من مائتي طفل، ففي هذه القصيدة يستحضر الشاعر شخصية الطاغية

[1]– سورة الشعراء، الآية: 226.

[2]– محبوب حكيم، مكوّنات النص الأدبي –المركز والهامش– ص 41.

[3]– سامح الرواشدة، معاني النص – دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربيّة للدراسات، (دط)، 2006، بيروت، ص 14.

(نيرون)* الذي أحرق مدينة روما ذات يوم، فالشاعر من خلال هذا الاستحضار يأخذ بنا إلى أحداث مرّت في عصرين متباعدين لجنسيتين مختلفتين (يوناني وعربي) ليعيد بنائها في نصه الشعري ثم إخراجها بصورة تناصية رائعة فتندمج الحادثتين في بنيةٍ واحدة لتُختصر الكلمات وتُعمّق الدلالة، فيقول[1]:

وَيعُودُ جَمَالكِ يا (رُومَة)

(نيرون) نَامَ عَلَى الخَنْجَر

صَبراً صَبْراً يا عَمُودَه

سَيُعِيد الحَفْلُ إِلَيْكِ وُرُودَه

فالشاعر أثناء سعيه لنقل موضوعه يحوّل أفكاره إلى وقائع نصية، تتبايّن طريقته في نقل تلك الوقائع وفقاً لكل واقعة حياتية أو ذهنية[2]، فالفكرة تمر في ذهنه بمراحل مختلفة، تتعدّل فيه وفقاً لتلك المراحل حتى تصل إلى صورتها النهائية بوسائله الخاصة، ومن هذا المنطلق تكتسب (روما) وتكسب النص سمات خاصة في المقطوعة السابقة، على الرغم من عفوية حضورها وسطحيّته، فالشاعر يستلهم حادثة حرق (روما) على يد الطاغية (نيرون) ليعبّر عن مجريات الواقعة أو بالأحرى الحريق الذي شب بقرية عامودة، فالشاعر من خلال هذا الاستحضار التاريخي لحادثة حرق روما يودّ أن يقول أن نيرون مات، لكن لم تمت روما، كما أنّ النيران ستنطفئ وستبقى قرية عامودة وستعود إليها الحياة كما كانت من قبل.

* ولد نيرون عام 37م توفي أبوه وعمره ثلاث سنوات، لينشأ في أحضان والدته التي حملت من القسوة الشيء الكثير، فقد قتلت زوجها لتتزوج بالإمبراطور كلوديوس، والتي أثرت عليه ليزوج ابنته (أكتافيا) بابنها نيرون وأقنعته أن يجعل نيرون وارث الملك بدلاً من ابنه الوارث الشرعي، وقتلت ابنه لكي يخلو لها الجو، حكم نيرون وهو لا يتجاوز الـ (17) عام وحمل كثيراً من تلك القساوة التي نشأ عليها لدرجة أنه أمر بقتل أمه عام 58م، وقتل زوجته عام 62م. ينظر: ينظر: الأزرق بن علّو، الرحلة (أساطير ، تاريخ ، أدب ، حكايات)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2001 ، ص 6.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 239.

[2]– ينظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية– قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 121.

لقد نهل خمار من التاريخ شيئاً وافراً للتعبير عن قضيته الوطنية والقومية والإنسانية قبل الاستقلال، ودافع عن كينونة الأمة التي ينتمي إليها، وقاوم العدو الذي جرّده من أرضه، لكن لم يستطع تجريده من تاريخه، فرسم صورة الوطن في نفسه وروحه قبل أن يرسمها في شعره، فالقصيدة حين توحي إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات، فإنّها تفتح ميراثاً وجدانياً ومعرفياً مشتركين الشاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها[1].

فخمار يستمد معرفة التاريخ وفلسفته من تجربة الأمة في الوطن العربي، ويزاوج بين التاريخ والثورة لأنّهما إرث يتحرّك في كيانه ليستشف الحاضر منه قوّته، ومن ثم يطل على المستقبل ويستشرفه، يقول في قصيدة (أصداء) كتبها بعد تأسيس الحكومة المؤقتة[2]:

وَطَـنِي لَو شِـبـرٌ أُضِيـمَ بِأَرْضِـهِ لَتَزَلزَلت مِن أَجلِه الغَبْرَاءُ

وَهبَ الخُلُودُ لَنَا الحَيَاةَ فنَحْنُ مِن نَبْعِ الخُلُودِ وللدَخِيلِ فَنَاءُ

فالشاعر في هذين البيتين يوظّف لفظة (الغبراء) مشيراً إلى الحرب التي كانت بين (عبس وذبيان) والتي كانت بسبب سباق بين فرسين (داحس والغبراء) كما هو معروف في السياق التاريخي لتلك الحرب[3]، فخمار من خلال توظيفه لهذه اللفظة يريد أن يقول أنّه لو مس شبر من وطنه العزيز، لقامت من أجله حرب مثل حرب داحس والغبراء.

ولقد تميّزت علاقة الشاعر الحديث بالتراث، بوصفة مادة معرفية ومرجعية شعرية وتمثّل تلك العلاقة انعكاساً لوعي الشاعر بالتراث لكونه منجزاً إنسانياً لا كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة والانحباس داخل قدسيتها، لذلك نجد شاعرنا ينقل إلينا عبر الذات الشاعرة في قصائدٍ كثيرةٍ إحساسه بقيمة ذلك التراث عن طريق استخدامه لطرائق وكيفيات مختلفة.

[1]– ينظر: منبر الحلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، ط1، 1997، عمان، ص 236.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 478.

[3]– ينظر: ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ص 17–18. وينظر أيضاً: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج1، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، ط1، 1997، بيروت، لبنان، ص 509–512.

فالشاعر وظّف الحوادث التي حدثت في أيام العرب وفي حروبهم وصراعاتهم، بسبب امتلائها بالمفاخر والقيّم والرؤى، ومالها من قدرةٍ على التأثير وتحريك النفوس تحريكاً واسعاً وما تتضمّنه من روافد ثقافية ومضامين اجتماعية، وحمولات معرفية؛ استطاع خمار أن يستوعبها من خلال نظرته الثاقبة المحاورة لها محاورةً واعية لتغدو ملتقى تقاطعات وتفاعلات فعّالة في نصه الشعري بغية تأييد آرائه وتقويّة حجمه وتجميل فنّه المنظوم، فأتت هذه الإحالات التاريخية والإشارات مسايرة لتعبير الشاعر المبدع الذي يقرأ الماضي كما يقرأ الحاضر، فقد وجد في حوادث التاريخ الغابر مادةً غزيرةً، ما أكسبت شعره حيوية وأمدّته بأبعاد معنوية وأساليب وإيحاءات متنوّعة تعانقت مع نسيج نصه الشعري[1]، ومن أمثلة ذلك توظيفه لـ(حرب البسوس)* التي تُعد من أقدم الحروب القبلية ومن أشهرها، فأنسجها بنسيج نصه الشعري، ووظّفها ليصوّر لنا حال الشعوب العربية التي انقسمت وتشرذمت إلى دويلات صغيرة بعد أن كانت دولة واحدة، ناهيك على ما عاشته هذه البلدان العربية من ويلات الاستعمار، يقول في قصيدة (واقعنا المؤلم)[2]:

ودَاحِس والبَسُوس لَنَا دَلِيلُ وَهَيْجَاءُ الفُجَارِ عَلَى التَوَالِي

فَلاَ عَجَبَ، وَمَاضِينَا قَرِيبٌ إِذَا عُدْنَا إِلَى نَفْسِ المآل

يظهر لنا من خلال هذين البيتين الشعريين مدى تأثّر الشاعر بالحدث التاريخي، فهو يضرب لنا مثالاً عن تفرّق العرب وتناحرهم فيما بينهم، فيجعل من اللحظة التاريخية تستحوذ على مساحةِ البنية اللغوية للنص الشعري كاملةً لتأخذ بنا إلى قبيلتي بكر وتغلب وكيف كانتا

[1]– ينظر: عبد الحميد العبادي وآخرون، المهرجان الألفي لأبي العلاء المَعرّي، نشر المجمع العلمي العربيّ، (دط)، 1945، دمشق، ص 195.

* حرب دامت أربعين سنة بين قبيلتي بكر وتغلب وكان سببها ناقة يقال لها سراب للشاعرة الجاهلية بسوس بنت منقذ وحصل ذلك عندما رأى كليب وائل ناقة البسوس ترعى في حماه فرمى ضرعها بسهم فحزنت عليها البسوس وقالت شعراً أثار جساس بن مرة؛ فقتل كليب، فهاجت حرب طويلة عرفت باسم تلك الشاعرة. ينظر: أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال،ج1، ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، (دط)، (دت)، ص 374. وينظر أيضاً: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج1، ص 474.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 105.

قوّةً واحدةً تربطهما علاقة وطيدة، فكلتاهما كانتا مكمّلاً ومدافعاً على الآخر كما قال أبو العلاء المعري[1]:

وَتَغْلِبُ كَانَتْ سَيْفَ بَكْرٍ وَرُمْحَهَا فَأَمْسَتْ تُرَامِى عَنْ حَرَائِبِهَا بَكْرَا

غير أنّهما انقلبتا في عشيّة وضحاها، وصارتا مقرونين بصور الصراع القبلي والوقائع التاريخية بين القبيلتين، فقد أمستا خصمين لدودين ورمزاً للحقد الدفين، وهكذا نجد أنّ شاعرنا بتوظيفه لحرب البسوس يفتح أمامنا آفاقاً نصّيه متعلّقة بحياة تلك القبائل، وقد أفاد منها لرفد تجربته الشعريّة وأحاط بها إحاطة كاملةً فشبّه لنا تناحر العرب اليوم بحرب البسوس، يقول[2]:

تُشَتِّتُنَا الزَوَابِعُ كَالشَظَايا وَتَجْمَعُنَا نَسيمَات الشَمالِ

أَلَمْ يك جَمْعُنَا شِيَعاً تُنَادِي لِبِكْرَ أَو تَغْلُب أو هِلاَلِ

تتنوّع آليات الاستدعاء لدى شاعرنا خمار – كما مر بنا – فهنا استخدم آلية الاستدعاء بالاسم الصريح للحدث التاريخي، إلا أنه في موضوع آخر يستدعي الحدث التاريخي عن طريق استخدامه لآلية الإيماء أو التلميح، وهذا يدل على إلمام الشاعر بالحدث من جوانبه كافة، كما يدل على مرونته وتمكّنه من نسيج ذلك الحدث بالطرائق المختلفة في نصه الشعري، فـ" الجزء الأكبر من إلهام الشاعر يجب أن يأتي من قراءته ومعرفته بالتاريخ"[3]، عن هذه الحقيقة نرى خمار يستحضر حادثة الأرضة التي أكلت تلك الصحيفة وما كان فيها من جور وظلم وقطيعة رحم، وبقي ما كان فيها من ذكر الله (بِاسْمِكَ اللَّهمّ)[4].

يقول الشاعر[5]:

---

[1]– أبو العلاء أحمد بن عبد الله سليمان المعري، شرح اللزوميّات، ج2، تحقيق: منير المدني وآخرون، إشراف ومراجعة: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1992، مصر، ص 132.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 105.

[3]– عبد المنعم عجب الفيا، التناص في القصيدة الحديثة، مجلة البيان، رابطة الأدباء، ، عدد 355، فبراير، 2000، الكويت، ص 45.

[4]– ينظر: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي، ج1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، 1955، مصر، ص 376.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 173.

وَتنْهَضُ جَرثُومة (الأَرَضَة)

بِوِحْدَةِ صَف ...

لِتَقْضِمَ قَائِمَة الشُهَدَاء

وإذا كانت الأرضة في النص التاريخي قد قضمت الصحيفة وأبقت على ما كان فيها من ذكر الله، فإن الأرضة في النص الشعري تقضم قائمة الشهداء، فمن خلال هذه الصورة نستشف رفض الشاعر للواقع الذي تعيش فيه البلاد، وهكذا نجد نصوص الشاعر تستلهم التاريخ لإعطاء دلالات جديدة، وأحيانًا للتعريف بواقع يصعب وصفه إلا عن طريق استحضار التاريخ واستلهامه، لأنّ أحداث التاريخ تعيش في ذاكرة الناس.

ومن وحي أحداث المجتمع الإسلامي يستدعي خمار معارك إسلامية دارت في زمن الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين –عليهم السلام– فيتناص مثلاً مع (واقعة بدر) الكبرى التي أظهر الله بها الإسلام في شهر رمضان للسنة الثانية للهجرة، ففي قوله[1]:

وَهَا هِيَ إِيرَان

يَغْمُرُهَا النَور فِي لَيْلَةِ القَدْرِ

فَتَمْضِي إِلَى الإِنْعِتَاقِ وَتَفْتكُ دَرْبَ الخَلاَصِ

عَلَى شَدْوِ غَزْوَة بَدْر

يصوّر خمار نهضة إيران الكبرى واستضاءتها بنور الإسلام سنوات السبعينيات، وكيف أنّها أصبحت دولة مسلمة قويّة بمبادئها الإسلامية السمحة، مطبّقة لتعاليم الدين وشرائعه في كل مجالات الحياة، فالشاعر وظّف هذه الغزوة في بنية نصه الشعري ليبيّن لنا أنّ الله سبحانه وتعالى كما أظهر الإسلام بهذه الغزوة، كذلك أظهره في دولة إيران.

كما حاول الشاعر تذكير المسلمين بمعركة بدر التي أبلى فيها الرسولﷺ وأصحابه – رضوان الله عليهم– بلاءً حسناً، مستخدما آلية التكثيف من خلال الإشارة المحضة لاسم

[1]– المصدر نفسه، ص 20–21.

المعركة، هذا لكي يتبادر للذهن أحداث تلك الموقعة من جهة، ومؤكداً على استبسال الروح القتالية من جهة أخرى، فلكي يشير الشاعر إلى شجاعة إيران ذكر تلك الغزوة التي خاضها النبي ﷺ مع أصحابه والتي حققوا فيها نصراً كبيراً بفضل الله تعالى.

وتظل معركة بدر الكبرى معلماً عريقاً ودستوراً منيراً للحكام والدعاة والمصلحين في معاركهم مع الباطل، وتبقى مرجعاً مهماً لتجلية القائد وجنده والحاكم ورعيته، فهي دروس في الوحدة والتنظيم والجماعة، وهذا سر ذكرها في القصيدة.

وتعميقاً لما سبق نرى أن استدعاء خمار للتاريخ لم يأتِ عن فراغ، بل أتى عن طريق انصهار النصوص المحمّلة بتجارب الإرث الإنساني والأحداث التاريخية التي طفح بها مستودع ذاكرته، فأعاد بناء هيكليتها في نصه الشعري " لا كملصقات على جسد نصه الشعري الجديد، وإنّما تمثُلها بشكلٍ تلاحميّ وتناغميٍّ كبيرين"[1]، كما نلحظ أن خمار ولع بالتاريخ، فطفحت نصوصهُ الشعرية بالشخصيات والحوادث التاريخية المكتنزة بالدروس والعبر، لأنّ التاريخ يعد نبعاً ثرياً من منابع الإلهام الشعّري الذي يعكس من خلاله الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي على وفق رؤيةٍ إنسانيّةٍ، تكشف عن هموم الشاعر ومعاناتهِ وطموحهِ وأحلامهِ، وهذا يعني أنَّ الماضي يعيش في نفسهِ وذهنهِ، ويرتبط معه بعلاقةٍ جدليةٍ تعتمد التأثير والتأثّر[2].

ومن هنا يأتي استلهام خمار للشخصيات والحوادث التاريخية وتوظيفها في نصه الشعري بشكل يتواءمُ ورؤيته الشعورية، وموقفه النفسي آنذاك، وهو بالتأكيد دليل وعلامة على ذخيرتهِ التاريخية ومقدرتهِ على استخدام محفوظاته لخدمةِ تجربته الشعوريَّة ورؤيته الذاتية.

[1]– ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصره، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2005، عمّان، ص 141.

[2]– ماجد النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية، في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية غزة فلسطين ، سلسلة الدراسات الإنسانية مجلد: 15، عدد1: 2007، فلسطين، ص 75.

الـفـصـل الـثـالـث:

الأشكال البيانية للصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار

أوّلاً: مفهوم الصورة البيـانية لغة واصطلاحاً

ثانياً: الصورة من حيث الحجم

ثالثاً: الصورة التـشبيـهية

رابعاً: الصورة الاستعارية

خامساً: الـصـورة الـكنائـيـة

سادساً: الـصـورة الـمـجـازيـة وأنـواعـها

تمهيد:

ضمّت أساليب البيان العربي أهمّ وسائل الصور الفنية غير المباشرة في التعبير عن المعنى الواحد بدلالات مجازية متنوّعة، ولا يخفى على أحد ما لهذه الأساليب البيانية من طاقة خلاّقة في أي عمل فني، فالفكرة الواحدة يمكن أداؤها بأساليب متباينة، وبطرق أدائية مختلفة تتبعها تغييرات زيادة أو نقصان في المعنى بحسب بناء الألفاظ، لأنَّ الألفاظ صوّر المعاني، فإذا تغيّر تشكيل الألفاظ تغيّرت المعاني المصوّرة.

وللصورة آليات تتشكّل بها في البلاغة والنقد العربيين، وقد عرفت هذه الآليات باسم (علم البيان)، ومن الأساليب البيانية التي يتوسّلها المبدع في رسم صوره الفنية: (التشبيه والاستعارة والكناية، المجاز)، التي تعدّ " هياكل حيّة متحرّكة تعبّد الطريق إلى الولوج في نفس الإنسان لما تشتمل عليه من سحر بياني مقترن بناحيتين هما نقل العواطف وإثارة الإحساس، وبها تتجاوب الأصداء وتتحرّك الكلمات"[1]،كما تعدّ هذه الفنون البيانية من أهم الفنون البلاغية المساهمة في تكوين الصورة، وإبراز القدرة التصويرية عند الشعراء، وإظهار الإحساسات المثارة بوضوح في ذهن المتلقي، فضلاً عن مساندة الجانب الحسي في دعم المعنى وتصويره تصويراً حسياً، فالوظيفة التي يقوم بها النمط البلاغي تتمثّل في النهوض بالصورة الشعرية إلى أعلى مستوى من الصياغة التعبيرية، وللمجاز القدرة على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقي أو تصوير المعنى تصويراً حسياً، فتظهر تلك الإثارة بفنون البيان الثلاثة[2]، ومن جمال هذه الوسائل البيانية، أنّها تمنح النص الشعري الإثارة، وبُعد المرمى الذي تهدف إليه، وهي أكثر جمالاً من الأساليب الحقيقية؛ لامتلاكها الإمكانات الإيحائية المؤثّرة في جلب انتباه السامع، فتهزّ مشاعره ووجدانه بعد أن نبضت بأحاسيس مبدعها، وتضمّنت أفكاره وانفعالاته.

[1]– محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية، ص 139.

[2]– فارس ياسين محمد الحمداني، الصورة البيانية في شعر ابن ظهير الإربلي (ت677هـ)، مجلة آداب الرافدين، العدد 69، 2014، ص العراق، 152.

أوّلا: مفهوم الصورة البيانية لغة واصطلاحاً

جرى العرف أن يقوم الدارس لعلم من العلوم أو فن من الفنون، بتبيان ماهية مصطلحه وضبط حدوده ميدانه، ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نلتمس تعريفاً للصورة البيانية، في حدّيها اللغوي والاصطلاحي.

1- البيان في الأصل اللغوي:

تعدّ الصورة البيانية لغة مجازية ضمن بناء تشكيل لغة القصيدة،وهيمن أهم مكوّنات البلاغة، فلو رجعنا إلى معنى البيان لوجدناه يعني ما بُيِّن به الشيء عن الدلالة وغيرها فـ"بانَ الشيءُ بَياناً: اتَّضَح، فَهُوَ بَيِّنٌ... وَكَذَلِكَ أَبانَ الشيءُ فَهُوَ مُبينٌ"[1]، وجاء في أساس البلاغة "بان لي الشيء وتبين وبين، وأبان واستبان، وبينته وأبنته وتبيّنته واستبنته. وجاء ببيان ذلك وبينته أي بحجته. ومن بينات الكرم التواضع. ورجل بين: فصيح ذو بيان. وما أبينه، وما رأيت أبين منه"[2]، فالبيان في معناه اللغوي إذن، لا يخرج عن الكشف والإيضاح، وعلو الكلام، وإظهار المقصود بأبلغ لفظ[3].

2- البيان في الأصل الاصطلاحي:

يعرف البيان من ناحية الاصطلاح على أنّه "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق تتفاوت دلالتها وضوحاً"[4]،والبيان" ملكة يهبها الله لمن يشاء من عباده، فيستطيع أن يصرع بحجته في المقامات، والأحوال التي تقتضي الإبانة والإفصاح، من ذلاقة اللسان، وقوّة العقل ورباطة الجأش، والقدرة على التصرّف في القول، وذلك اعتبار من أهم الاعتبارات التي تُعرف بها أقدار الرجال، ومقياس من أهم المقاييس التي تفضّلهم على أندادهم"[5].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص 67.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، لبنان، ص 88.

[3]- ينظر: عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، (دط)، 2001، القاهرة، ص 214.

[4]- أحمد بدوي طبانة، البيان العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1962، ص 12.

[5]- المرجع نفسه، ص 61.

وقد وردت ألفاظ البيان ومشتقاتها في القرآن الكريم بمعان كثيرة منها قوله تعالى:﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡۖ فَيُضِلُّ ٱللَّهُ مَن يَشَآءُ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ﴾[1]، أي يوضّح لهم أمور دينهم، وأيضا في قوله تعالى، وقال:﴿هَٰذَا بَيَانٞ لِّلنَّاسِ﴾[2]، وقال:﴿ وَنَزَّلۡنَا عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ تِبۡيَٰنٗا لِّكُلِّ شَيۡءٖ﴾[3]، وقوله:﴿ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيۡهِمۡ﴾[4]، وقوله:﴿ فِيهِ ءَايَٰتُۢ بَيِّنَٰتٞ﴾[5]، وقال:﴿ بِلِسَانٍ عَرَبِيّٖ مُّبِينٖ﴾[6]، فكما خلق الله الإنسان علّمه القرآن وعلّمه البيان.

أما البيان عند القدماء فيذكره الجاحظ قائلاً: " والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدَار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام. فبأيّ شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[7].

فكلام الجاحظ هنا وافٍ لمعنى البيان ومفيد، لأنّه جعله اسم جامع لكل شيء كشف قناع المعنى، فهو في هذا لا يختص بلفظ، ولا بلغة معيّنة، وإنّما يشمل كل ما يحصل به الفهم من ألفاظ وتراكيب، وغيرها من أدوات التعبير عما في النفس، لأنّ غاية الإنسان أن يُفهم غيره عما في نفسه، فبأيّ وسيلة كان هذا الإفهام فهو بيان.

أما معنى البيان عند عبد القاهر الجرجاني فنستخلصه من محتوى نصه، والذي يقول فيه: " ثم إنّك لا تَرى عِلْماً هو أرسَخُ أصلاً، وأَبْسَق فَرعاً، وأَحلى جَنىً، وأَعذبُ ورْداً، وأكرمُ نِتاجاً، وأنْورُ سراجاً من علم البيان الذي لولاه لم تر لساناً يَحُوك الوشيَ، ويصَوغ الحَلْيَ،

[1]– سورة إبراهيم: الآية 4.
[2]– سورة أل عمران، الآية: 138.
[3]– سورة النحل، الآية: 89.
[4]– سورة النحل، الآية: 44.
[5]– سورة آل عمران، الآية: 97.
[6]– سورة الشعراء، الآية: 195.
[7]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 11.

وَيلفِظ الدرَّ، وينفثُ السِّحرَ، ويَقْري الشَّهْدَ، ويُريكَ بدائعَ منَ الزهر، ويحنيك الحلو اليانع من التمر، والذي لولا تحفيه بالعوم، وعنايتهِ بها، وتصويرهُ إياها، لبقيتْ كامنةً مستورة، ولمَا استبنْتَ لها يدَ الدهرِ صورةً، ولاستمرَّ السِّرارُ بأهلَّتها، واسْتَولى الخَفَاءُ على جُملتِها، إلى فوائدَ لا يُدركها الإحصاءُ، ومحاسنَ لا يَحْصرُها الاستقصاء."[1].

أما السكاكي فيراه " معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"[2].

أما ابن رشيق القيرواني فيرى أنّ البيان هو" الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة، وإنما قيل ذلك لأنه قد يأتي التعقيد في الكلام الذي يدل، ولا يستحق اسم البيان"[3]، ويشمل علم البيان على التشبيه والاستعارة والكناية.

أما البيان عند المحدثين فإنّنا نجدهم قد اعتنوا بالصور البيانية عناية كبيرة، فقد ظهر اهتمامهم بها عند دراستهم للصورة، إذ رأوا كل صورة شعرية إلى حد ما مجازية، وحدّدوا الصورة البيانية على أنّها التعبير عن المعنى المقصود عن طريق التشبيه والمجاز والكناية أو تجسيد المعاني، أما عن مصادرها أو أنواعها في الشعر العربي، فهي كثيرة، أبرزها: التشبيه والاستعارة، والمجاز العقلي، والمجاز المرسل، والكناية، وهناك من يضيف إلى الصورة البلاغية(الصورة البديعية) لما تمتاز به من انسجام صوتي وإيقاع خاص، ولما يشكّله الجرس والإيقاع من هيئة تصويرية[4].

ومن يمعن النظر في إبداع الشعراء العرب القدامى والمحدثين، وكذا في مؤلّفات النقاد العرب والغربيين على حد سواء، سيلاحظ أنّ التشبيه والاستعارة قد حظياَ بعناية فائقة، كماً وكيفاً، ولهذا قيل: " أقسام الشعر ثلاث: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة"[5]، ونجد

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 5–6.

[2]– السكاكي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط2، 1987، بيروت، لبنان، ص 162.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 254.

[4]– ينظر: فايز الداية، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 19.

[5]– المرزوقي، أبو علي شرح ديوان الحماسة، ص 10.

مفهوم الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث ركّز حول هذين النوعين من فنون البيان، يقول جان مولينو(Jean Molino):" إنّ الاستعارة والتشبيه غالباً ما اجتمعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية(Image Poétique)، وبالنسبة للفهم العام اليوم، فإنّ الصورة الشعرية تعتبر قلب القصيدة، وهذه تتكوّن من صور شعرية، كما أنّ الشعر ليس شيئاً آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشعرية"[1].

وتعدّ الصورة البيانية البنية المركزية للشعر وروحه، ووسيلة الشاعر للتعبير عن معانيه والتأثير في المتلقي، وإثارته نحو فعل معيّن يقدم عليه دون روية أو تفكير، بفعل تأثير هذه الصورة عليه، وسيطرتها على عقله وإحساسه معاً، ولذا قرن النقاد بين الصورة وبين الموهبة، والعبقرية الفذّة، لأنّ الشاعر عن طريق الصورة، يفرض علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي يعرضه مصوّراً، بحيث نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثّر به، بل نتفاجأ في أغلب الظروف.

والصورة البيانية هي الوسيلة التي عن طريقها ينقل إلينا الشاعر تجربته التي عاشها، كما ينقل إلينا أفكاره وعواطفه، ورؤاه التي أفرزت هذه الصورة، والشاعر حين يتّخذ هذه الصورة وسيلة لنقل تجربته، إنّما يفعل ذلك لأنّ " إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة، ولأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية"[2]، وهي الطريقة المثلى لعرض الأفكار والمشاعر، التي تجود بها مخيّلة الشاعر ومن ثم صياغتها بطراز جديد، إذ يعد هذا الفن البلاغي ميداناً فسيحاً للتسابق بين الشعراء لعرض مواهبهم وإمكاناتهم التصويرية، بيد أنّ الشاعر يتوسّل بالصورة ليعبّر بها عن الحالات النفسية والأنماط الاجتماعية والفكر الإنساني معاً، لذا فالصورة البيانية تعرض علينا بأدواتها الفنية نوعاً من التنبيه للمعنى تجعلنا نتفاعل معه ونتأثّر به من خلال قدرة تعبيرية تصويرية يمتلكها المبدع[3]، فنكون أمام صورة حياة أخرى متحرّكة تكشف عن قدرته في رسم لوحة فنية، تنسجم مع طبيعته التي جُبِل عليها في رؤيته للأشياء المحيطة به.

---

[1]– Jean Molino, Introduction à l'analyse Linguistique de la Poésie. Ed. P.U.F. Paris, 1982. P, 169-170.

[2]– شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط3، مصر، 150.

[3]– ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، دار المعرفة، (دط)، 1998، ص 39.

وقبل التطرق إلى الفنون البيانية من (تشبيه واستعارة وكناية ومجاز) في شعر محمد بلقاسم خمار، نود أن نشير أوّلاً إلى الصورة من حيث الحجم مركزين على شكليها الكلي والجزئي.

ثانياً: الصورة من حيث الحجم

تأتي الصورة في الشعر على شكلين : الصورة الجزئية والصورة الكلية.

1-الصورة الكلية: أو المشهد الكلي، وعادة ما يتكوّن من مقطع واحد في القصيدة، وقد يتكوّن من قصيدة كاملة، أي يمتد بامتداد النّص، كما يمكن للنص أن يتكوّن من مجموعة من الصور الكلية.

وبتضافر الصور البسيطة تتكوّن لدينا الصورة المركّبة للقصيدة، التي هي عبارة عن "مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة، فيلجأ الشاعر آن ذاك إلى خلق صورة مركّبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف"[1]. وكثيراً ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو غير مؤثّرة بذاتها، ولكنّنا حين نجدها متآلفة فيما بينها تكون أكثر إثارة وأقوى تأثيراً، لذلك يلجأ الشاعر إلى خلق صور مركبة.

والصورة المركبة هي" الصورة الفنية التي تمتد فيما تحمله إلى أكثر من اتّجاه، وتقوم خصوبتها ليس على احتمالاتها المطروحة، وإنّما على تعدّد الصور التي ينهض بها سياق النص-الجسد العام للصورة-وعلى كثافة هذه الصور أيضاً، وتمثّل التجربة الشعرية بمستوياتها كافة أبرز محمولات الصور المتكاملة المتضمّنة والهادفة إلى خلق جو غني ومثير، غايته كشف عالم التجربة وتوضيح المكوّنات التي يتأسّس عليها بمقصديّتها النامية"[2]، وهي تمكّن الشاعر من إكمال الفكرة والعاطفة في حالة التعقيد والتداخل والاتّساع، كما تمنح المتلقي قدرة على معاينة شمولية للفكرة والعاطفة.

[1]- صالح أبي أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948- 1957، ص 60.

[2]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للتوزيع والنشر، (دط)، 1991، دمشق، سوريا، ص 164.

وهي صورة مركّبة، لأنّها تتركّب وتتألّف من صور جزئية (مفردة) مؤتلفة مع بعضها البعض، تتشكّل باتّحاد منسجم، وباتّساقات إبداعية من شأنها خلق صورة مركّبة أو كليّة، ففيها يلتئم شمل عدد من الصور الجزئية على نهج يفقد كلاً منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها، ويستوعبها في بنية كلية مركبة تعطيها معنى، بحيث تمنحنا إحساساً بأنّها شيء كامل لا يمكن إضافة أي شيء إليه وانتزاعه منه دون النيل من قيمته[1]، وهي تحتوي أكثر من مشهد، وأكثر من حالة، لأنّها مجموعة من الصور الجزئية المندمجة، يوصف بها حدث مكوّن من صور جزئية صغيرة، القائمة على تقديم فكرة أو عاطفة أو موقف، على قدر كبير من التعقيد والتشابك مما تستوعبه صورة بسيطة.

وهناك من الباحثين من يسميها بالصورة النصية "وهي صورة كبرى غير الصور التشبيهية، تلك التي تعدّ صوراً صغرى تنقلب إلى عناصر وعلامات جزئية ضمن بنية أعم هي الصورة الإطار، التي تبسط نواتها عن طريق التعدية إلى باقي العناصر الجزئية الصغرى التي يتكوّن منها النص، وتكون العلاقة بينها وبين النص علاقة جزء بكل وفرع بأصل، فالصورة النصية هي رمز متعدّد يتكوّن من عدد من الرموز والعلامات والصور والصيغ، تتضام بعضها مع بعض نظماً لصنع تأويل شامل، والتعبير عن مدلول عام تساهم فيه كل العلامات والصور التي تتكوّن منها الصورة النصية"[2]. وما يعبّر عن هذا التعريف صاغه الباحث في رسم على النحو الآتي:

الدوال = الرموز + العلامات+ الصور التشبيهية.	
المدلولات الجزئية.	المدلول العام الشامل.

فالصورة المركّبة "يلتئم فيها شمل عدد من الصور الجزئية على نهج يفقد كلاً منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها ويستوعبها في بنية كليّة مركبة تعطيها معنى بحيث تمنحنا إحساساً

[1]– ينظر: سيسيل دي لويس، ما الشعر الحديث، ترجمة: نصر عطا الله، مجلة الشعر، العدد: 10، سنة 1964، مصر، ص 60.

[2]– حميد سمير، صورة المعنى ومعنى الصورة في الخطاب الأدبي القديم " صورة السلطة نموذجاً"، جذور، ص 39.

بأنّها شيء كامل لا يمكن إضافة أي شيء إليه أو انتزاعه منه دون النيل من قيمته"[1]، فهي نمط بنائيٌ حيويٌ، يعبّر من خلاله الشاعر عن فكرة أكثر تعقيداً من الصور الجزئية، كما يخلق عن طريقها حالة انتظام داخلية بين الصور، تتّصف بالتداخل والتكامل والتمازج، يجليها ويوضّحها جهد الناقد التحليلي.

وهناك من الباحثين من يسمُها بالصورة المتنامية، وهي الصورة التي تبدأ بالصور الجزئية ثم تنمو لتصبح صورة كليّة، و" هي صورة ذات طابع عضوي تشكّل مجمل القصيدة أو القطعة، وتتكوّن من مجموعة من الصور البيانية الجزئية التي تكون هي الأخرى عناصر تفصيلية لبناء الصورة الكلية التي تنمو باطّراد مع التقدّم في قراءة القصيدة"[2].

والصورة التشبيهية المركّبة، هي صورة يتعدّد فيها طرفا التشبيه أو أحدهما، بحيث يكون وجه الشبه منتزعاً من متعدّد، وهو أن "يولّد الشاعر تشبيهاً من آخر حتى يصل إلى الأثر الذي يقصده أو يأتي بجملة تشبيهات متعدّدة"[3]، وبعبارة أخرى التشبيه المركّب هو ما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه التمثيلي الذي يقوم على الجمع بين مشهدين يتّفقان في وجوه كثيرة، تلتقي لتشكّل وجهاً واحداً، وكل وجه من تلك الوجوه المفردة لا قيمة له إلا من حيث يخدم التشبيه الكبير بأن يكون حلقة من حلقاته[4]، ومن أمثلة هذا النوع من الصور قول الشاعر[5]:

إِنَ الـتِي سـلَـبَـت فـؤَادِي شُـعـلَـة
جِـنِيَة تَسبِي المـحَـاجِر وَالـقـلُـوبَ
هَـيـفَـاءَ كـالـنـعَـم الرَقِـيـقِ لَطـافَةَ
حَمراء تَزْرِي بالصَبيحَةِ والـغُرُوب

[1]– ساجدة عبد الكريم خلف، فاعلية الصورة في شعر نزار قباني(الرسم بالكلمات) أنموذجاً، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد 7 ، 2010، العراق، ص 174.

[2]– يوسف جابر اسكندر، أسلوبية –التصوف قراءة نقدية–، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد 20، عدد4، سنة 2009، العراق، ص 3.

[3]– عدنان محمد علي المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير، بغداد، ص 190.

[4]– ينظر:الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، بيروت، ص 25.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 174.

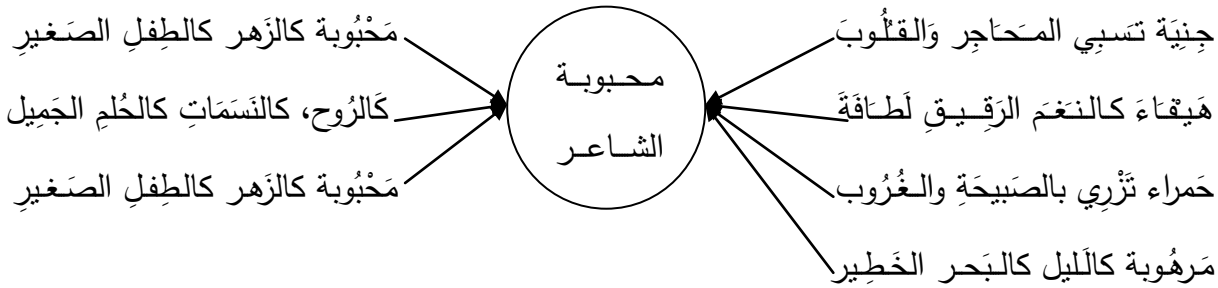
مَرهُوبة كالَلليل كالـبَحـر الخَـطِير

مَحْبُوبة كالزَهر كالطِفلِ الصَـغيرِ

كَالرُوح، كالنَسَمَاتِ كالحُلمِ الجَمِيل

كالوَحي، كالآيَات كالمَلك الجَلِيل

فكل التشبيهات التي أوردها خمار، تتمحور حول حبيبته التي سلبته الفؤاد، فهي تشبيهات مشدودة ومتعلّقة بهذه المحبوبة، فهي إذن صور جزئية متعدّدة شكّلت بناءً صورياً متماسكاً، تخدم الصورة الكبرى وهي صورة محبوبة الشاعر، والترسيمة الآتية توضّح ذلك:



كما حاول الشاعر أن يبني صوّره المركّبة من مجموعة من الصور الجزئية مدركاً " أن الصور في القصائد لا تهدف أن تكون جميلة بل عملها أن تكون صوراً في قصائد، وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد"[1]، يقول[2]:

نُجُومُ الفِكْرِ فِي بَلَدِي بِلَا حِسٍ بِـلاَ فِـكْـرِ

كَـأسـدٍ فِـي عَرَائِنِـهَا بِـلا نَـابٍ وَلَا ضِـفْـرِ

كَأَطْـفَالٍ مَحَاجِـرُهُـم أَضَاعَت مُقلَـةَ النَـسْرِ

كَـرحَـال بِـلاَ مَـأْوَى كَـعـشـاقٍ بِـلاَ وَكْـرِ

كَنسَاك بِـلاَ تَقْـوَى بِلاَ دِيــن بِـلاَ طُـهـرِ

فكل التشبيهات التي ذكرها الشاعر عبارة عن معاني وصور جزئية تصب في معنى واحد أو في صورة كلية واحدة وهي تصوير نجوم الفكر في بلد الشاعر، فالصورة الكليّة في

[1]– أرشابيلد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء، دار اليقظة العربية، (دط)، 1963، بيروت، ص 67.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 637.

القصيدة لا بد أن تكون صورة كاملة تتكوّن من مجموعة من الصور تعضد الصورة أختها وتجملها وهي تزدان رونقاً وحسناً وجمالاً في سياق صوري، أحسن إظهاره تركيب لغوي يشعر المتلقي بالتجانس، وتلك سمة النص الأدبي الرصين لأنّ " النص الأدبي الممتاز لا يقصد إلى التشبيه بوصفه تشبيهاً فحسب، بل بوصفه حاجة فنية تبنى عليها ضرورة الصياغة والتركيب"[1].

2- الصورة الجزئية:

ونعني بها الصورة المفردة أو البسيطة، فهي أبسط أنماط الصور البنائية، لأنّها تشتمل على تصوير جزئي محدّد يقدّم لنا ما يمكن أن نطلق عليه بـ:(الصورة البسيطة) التي يمكن أن تدخل في تكوين الصورة المركبة.

فهي تعد لبنة في بناء القصيدة، ومن خلالها تدرس الصورة الشعرية للقصيدة، وذلك لاشتمالها على تصوير جزئي محدّد، وهي أصغر وحدة تركيبية في كيان القصيدة الحي، وربما ينطوي البيت الشعري الواحد على عدّة صور جزئية، إلا أن تعدّدها لا يعني انعزالها عن غيرها من الصور، " فهي ليست منعزلة انعزالاً تاماً أو منقطعاً عن غيرها من الصور، فهي كعضو من أعضاء الجسم له استقلاليته المحدّدة وانفراده بخصائصه، ولكنّه يموت بانعزاله عن باقي أعضاء الجسم"[2]، فتقدّم "القصيدة في مجملها مجموعة من الصور التي تترابط، حين تقدّم لنا الصورة المفردة، كأبسط جزئيات التصوير إلى أن تصل إلى الصورة المركّبة من مجموعة متفاعلة من الصور، تستهدف في آخر المطاف تقديم صورة كليّة عامة هي في جوهرها القصيدة ذاتها"[3].

والصورة الجزئية سمتها التكثيف، وتجاوز الزوائد، ولهذا فهي تبدو للوهلة الأولى غامضة صعبة المنال، لكنّها لا تحتاج إلى جهد المتلقي كالصورة الكليّة، فهي على الرغم من غموضها في بداية التلقي، فإنه من السهل إعادة تشكيلها، لأنّها " تكتفي ببعد واحد بسيط

[1]- محمد حسين الصغير، أصول البيان العربي- رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية، (دط)، 1986، بغداد، ص 64.

[2]- صالح أبي أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948- 1957، ص 42.

[3]- المرجع نفسه، ص 42.

سهل الإدراك دون أن تتعالق مع صور مجاورة "[1]، ولأنّها تتمثّل بمشهد فني ومعنوي في آن واحد وحالة واحدة، فعند الاستغناء عنها تحدث ثغرة في موضع ما أو في مواضع معيّنة من النص.

والصورة الجزئية تلك التي تنطوي غالباً على مشهد واحد ومناخ واحد مكوّن من شعور واحد، ولا تقاس هذه الصورة بقلّة كلماتها، فقد تمتد لأكثر من سطر شعري، وقد تكون من ثلاث كلمات، وحين تتجاوز الصورة الجزئية داخل المقطع الواحد أو القصيدة الواحدة يحدث بينها نوع من الانسجام الذي يسمح لها بتشكيل صورة كليّة واحدة، فالصورة الجزئية تؤدي إلى الصورة الكلية، التي بدورها تؤدي إلى النص الشعري.

والصورة المفردة أشبه بالمنمنمات الزخرفية، التي تدق وتصغر في مجمل اللوحة، لكنّها إن حسنت زيّنت اللوحة، ورونقتها، وهي تشكّل من خلال أساليب عدّة، تنبجس من وجدان الشاعر، وتتماهى مع أفكاره، وسماته النفسية، وتتبني من ألفاظه المنتقاة، وموسيقاه التي مال إليها، وهي عند الرباعي الوضع الذي تتجمّع فيه العناصر فرادى لتشكّل صورة مفردة، والمفردة عنده إما راكدة أو نامية، والراكدة هي التي لا تزال غير متمكّنة في أعماق النفس والخيال، وغير قادرة على أن توجد نفسها في امتدادات على السطح، ويمكن وصفها أنّها صورة هامدة لأنّها تتشكّل خارج الانفعال، أما النامية فهي التي لا تكتفي بحدود عامة وإنّما تنمو في أوضاع خاصّة ومن سمة هذه الأوضاع الخاصة أن تخرجها ثرية نابضة بالحياة[2]، ويراد بها أيضاً الصورة "التي يمكن أن تستقل استقلالاً ذاتياً بكيانها، وتنفرد عن غيرها من الصور التي في سياقها، ولا يعني هذا أنّها لا تكون جزءاً من صورة أعم وأوسع أو من صورة تكوّنها صور عدّة، وإنّما يعني أن هذه الصورة لها من القوّة في التصوير ما يجعل تأثيرها في النفس بيّناً، بحيث تلح على الخيال في استحضارها شاخصة دفعة واحدة دون زيادة أو

[1]– ساجدة عبد الكريم خلف، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد: 17، العدد: 7، رجب 2010، العراق، ص 165.

[2]– ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 177 فما بعدها.

نقصان، كقوله تعالى : ﴿وَحُورٌ عِينٌ ﴿٢٢﴾ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُوِ الْمَكْنُونِ﴾[1]، فتشبيه الحور العين باللؤلؤ المكنون مثالاً جاء واحداً في تعبيره، نابضاً بدلالته[2].

ويعدّ تبادل المدركات من أبرز عناصر تشكيل الصورة المفردة أو الجزئية، بحيث يبدّل الشاعر بين صفات المحسوسات والمعنويات والإنسان، مما يمنح المتلقي أكثر من شكل جمالي، يتراوح بين التجسيم والتشخيص والتجريد، يقول خمار في قصيدة (الغريبان)[3]:

زهرة في الكأس لاحت كالكئيب ... في اصفرار وارتعاشات الوجيب
ذكرت من روضها عهد الصبا ... عهدها الزاهي على الغصن الخصيب
ثم ألفت نظرة من حولها ... فإذا بالطرف منها مستريب
أين منها جنة فواحة ... أين منها نسمة الفجر الرطيب
أين من تلك الروابي رقصها ... وهي كالمصباح تبدو للقريب
صار ذاك الحسن في كأس النوى ... ذاويا، يوحي إلى القلب النجيب
قطف الإنسان منها عمرها ... ثم ألقاها على قفر جديب
فاصبري يا زهرى الغاب على ... بسمة النور، وشدو العندليب
أنت للشاعر من أحلامه ... زفرة الشاكي، وأطباق اللهيب
أنت من غابك في حر النوى ... وأنا في النأي عن نفسي غريب
كلنا يا زهرة الكأس هنا ... في اشتياق لأليف أو حبيب
كلنا في السجن نحيا فاصبري ... فكلانا في الأسى صنو قريب

لقد ركّب الشاعر الصورة من عناصر متعددّة في طرفي التشبيه، فأما عناصر الطرف الأوّل كانت في بداية الأمر مجملة وأعني بذلك (الزهرة) الذي فكّكه إلى عناصر جزئية.

[1]- سورة الواقعة، الآية: 22- 23.

[2]- حسن حميد فياض، الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد 6، 2007، ص 331.

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 49.

نجد الشاعر من خلال القصيدة يرسم لنا صورة كليّة واحدة، هي صورة زهرة في كأس، يشبّه هذه الزهرة بالشخص الكئيب في اصفراره وارتعاشه، فهاتين الصورتين البيانيتين يكوّنان اللّبنة الأولى في تشكيل صورة كليّة متنامية، ثم يتكلّم الشاعر عن حنين الزهرة لماضيها، وكأنّه استمد هذه الخاصية من لدن المشبه به(الكئيب). ثم يعود للربط بين الزهرة والإنسان، ويعني نفسه، فكلاهما غريب[1]، وهكذا تتوالى الصور في الأبيات المتوالية التي تعتمد على الصور البيانية إلى آخر بيت، وهذه الصور الجزئية لا تكون دالة بنفسها خارج القصيدة بل تطّرد وتتنامى لتكوين دلالة كليّة للمقطوعة.

هذه الصورة التي جعلت الكلام المستهدف بالتصوير يتجاوز ماهيته كصورة مرئية، بعد أن عمد الشاعر إلى تنويع صوره إبرازاً لحالته النفسية، فهي صورة مرئية تبدو لمن يمعن النظر فيها أنّها في (ارتعاش، وكآبة، تألف النظر)، وهي صورة شمّية تبدو لمن يستنشق أريجها (فواحة)، والأكثر من ذلك أنها كائن حسّي، أو مخلوقاً آدمياً. لكنّها في نهاية الأمر تخدم التشبيه الكبير أو الصورة في مدلولها العام، فالصورة الكلية تحتاج إلى جهد كبير من المتلقي ليعيد تشكيلها، ويتمثّل مناخها، ويتفاعل مع حدثها، ولا يمكن لها أن تتكامل إلا إذا كان المتلقي جزءاً منها، فهي تحتاج إلى خياله وحسّه، ليوحّد بين الصور الجزئية ويعيش بُعدها مع عطائها المُبدع.

وهكذا نجد القصيدة عبارة عن صورة كلية تتخلّلها مجموعة من الصور الجزئية وتفسيرها كالتالي[2]:

الصورة الكلية هي صورة الزهرة في الكأس.

الصورة الجزئية: متعددة أهمها:

- (زهرة في الكأس لاحت كالكئيب)، فهذه صورة تشبيهية بسيطة.

-(ثم ألقت نظرة من حولها)، صورة استعارية أعمق من الأولى، حيث شبّه الزهرة هنا بالإنسان فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية.

[1]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر" بلقاسم خمار"، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة بسكرة، 2006-2007، ص 214.

[2]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر" بلقاسم خمار"، ص 214-215.

أين من تلك الروابي رقصها وهي كالمصباح تبدو للقريب

(صورة تشبيهية)

فاصبري يا زهرة الغاب على بسمة النور وشدو العندليـب

(صورة استعارية)

إن مجموع الصور في القصيدة يشكّل في نهاية المطاف صورة كلية، فهذه الصورة ينفخ فيها الشاعر من روحه، فهي تحمل إحساسه الإنساني، وما كان للشاعر أن يجسّد هذا الإحساس لولا اختياره لمثل هذه الصور، أما وقد عثر عليها فإنّه صوّر لنا حالته النفسية وشعوره بالغربة والحنين.

أما في قصيدة (ابتهالات أم حزينة) التي أهداها الشاعر لمصر بعد هزيمة، 1967، حيث شبّه فيها هذه الهزيمة بالأم التي تعاني من ابنها الكسيح، فيقول[1]:

أرْبَعَةٌ تَمُرْ ...

عَاماً بَعد عَام ...

وَطِفْلُهَا لَمْ يَزَلْ في المَهْد

لم يبلُغْ الفِطَام

لم يزَل كَمَا وُلد

مُرتُخِي العِظَام

مشَوَّه اليَدَين والأَقْدَام

يَمَتصُ أيَ نَهْد

عيُونُه رَمَد

وَكلُ مَا فِي جِسْمِهِ سقَام

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 648.

فهذه الصورة كلية (رمزية)استمدّها الشاعر من الواقع، فمعاناة الأم هي معاناة مصر وباقي الأمة العربية، فعلى الرغم من انقضاء أربع سنوات (4 سنوات) على نهاية الحرب، فهي مازالت تئن من هول ما مر بها من تدمير وتخريب، ويستمر الشاعر في وصف معاناة هذه المرأة من خلال المقاطع المتلاحقة، فتتنامى مكوّنات الصورة شيئاً فشيئاً وبذلك تتنامى القصيدة مشكّلة صورة عامة كلية، فيها من العاطفة والواقعية ما يجعلها معبّرة بحق وصدق عن وضعية المجتمع العربي المريض[1]، وقد نجح الشاعر أيّما نجاح في رسم هذه الصورة الكلية من خلال جملة من المقاطع التي بدورها ساعدتنا في فهم المعنى الكلي، لأنّ الكل لا يفهم إلا بفهم الأجزاء، فمعنى الصورة الكلية نفهمه من خلال فهم معاني الصور الجزئية، وهذه الصور الجزئية لا تتحدّد قيمتها الفعلية إلا بفهم الصورة الكليّة.

القصيدة تترك في قارئها انطباعاً معيّناً، وهذا الانطباع يكون مبعثه تركيب صوري معيّن ومتشكّل من أشياء، لذلك "فتملّك ناصية الصور الشعرية لا يتمثّل في استعمال الصور المنفردة مهما كان المقدار الذي تمتلكه من الجمال والإيحاء، وإنّما يتمثّل في الانطباع الشامل المتّسق الذي يتركه تتابع الصور المتّصلة بشكل دقيق، وفي هذه الحالة تبدو الصور أمامنا كما لو كانت تنمو، أو تتوالد الواحدة تلو الأخرى، وهي في الوقت ذاته تحقّق لنفسها حياة مستقلة[2]. وهذا التنسيق هو الذي يحدّد العبقرية لدى الشاعر، لذلك يقول كولردج " ليست الصورة وحدها مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبّر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميّز الشاعر الصادق. وإنّما تصبح الصور معياراً للعـبقرية الأصيـلة حين تشكّلها عاطفة سائدة وسلسلة من الأفكار والصوّر ولّدتها عاطفة سائدة، وحين تتحوّل فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وأخيراً حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية"[3].

---

[1]– ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر" بلقاسم خمار"، ص 230.

[2]– ينظر: جون مدلتون مري، الاستعارة، ترجمة: عبد الوهاب المسيري، المجلة، عدد: 172، 1 أبريل 1971، مصر، ص 46.

[3]– المرجع نفسه، ص 47.

ثالثاً: الصورة التشبيهية

يعد التشبيه من الوسائل البيانية التي يتوسّل بها الشاعر لإيضاح المعنى، وبيان الفكرة وجلاء ما خفي منها وتقريب البعيد عنها، والتشبيه ضرب من المجاز تأتي الصورة فيه لإبرازه وتوضيحه، وهو عماد الصورة البيانية؛ لكثرة توسّل الأديب صوره له؛ ولاتّساع أساليب التعبير به، فيتردّد في مستويات التعبير المختلفة.

والصورة التشبيهية هي إحدى وسائل التصوير التي بها يحدث التناغم الداخلي بين العمل الفني، وبين (المتلقي)، لأن التّشبيه وسيلة من وسائل التعبير، وهو الأساس في التصوير البياني، ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم البياني، وهو تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، فيرسم أبعاد ذلك الموقف بالمقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا ترمي إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع، وهو يحدس بجوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته[1].

والتشبيه يعمل على تقريب المعاني وتوسيع المعارف، ويسهّل على الذاكرة عملها باجتلاب طرفي التشبيه لغاية التقريب وإظهار براعة الصورة، والتشبيه بالنسبة للشعر مَنجم ثري بخزينه وعطائه، وهو أحد روافد إغناء اللغة بالمزيد من جماليات التعبير، فالتصوير بالتشبيه يحدث أثراً في المتلقي، الأمر الذي يرسم الصورة في ذهنه، ويكمن الإحساس في التصوير بالتشبيه، في تباعد المشبه عن المشبه به، من جهة وتقاربهما من جهة الشبه بين شيئين مختلفين في الجنس، كذلك بناءً على ذكر أو حذف بعض العناصر التي تقوم عليها الصورة التشبيهية، ويرى ابن الأثير أن التشبيه المضمر أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز " أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبهًا به من غير واسطة أداة، فيكون هو إياه، فإنك إذا قلت: "زيد أسد"، كنت قد جعلته أسدًا من غير إظهار أداة التشبيه. وأما كونه أوجز، فلحذف أداة التشبيه منه"[2].

[1]– ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح، ط1، 1988، الكويت، ص 47.

[2]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 97.

والصورة التشبيهية هي التي يتحرّك العقل فيها إلى عقد مقارنات بين أشياء مماثلة يجمع بينها تماثل كامل في النفس والشعور[1]، لأنّ التشبيه صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر[2]، ويكمن البعد الفني للصورة التشبيهية في استخدام الرابطين المعنوي واللفظي، وفي سهولة أو صعوبة إدراك المشابهة بين المشبه والمشبه به أي قرب الصورة أو مباشرتها أو بعدها أو غموضها، وكل صورة تقوم على هذه العناصر فإنّما تقدّم لنا موازنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال.

والتشبيه لغة:" التمثيل يقال هذا شبه هذا أو مثيله، وشبّهت الشيء بالشيء، أقمته مَقامه لما بينهما من الصفة المشتركة"[3]، ويقول ابن منظور: " الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ، وَالْجَمْعُ أَشْباهٌ. وأَشْبَه الشيءُ الشيءَ: مَاثَلَهُ"[4]، وفي القرآن الكريم ﴿ءَايَـٰتٌ مُّحْكَمَـٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلْكِتَـٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَـٰبِهَـٰتٌ﴾[5]، قيل معناه يشبه بعضه بعضاً[6].

أما من حيث الاصطلاح فهو" إيجاد علاقة بين شيئين متباعدين في الحقيقة، ولكن هناك بينهما اشتراكاً في صفة حسية أو عقلية، يتوصّل الشاعر إلى معرفة هذا الاشتراك بخياله الذي يمكنّه من إدراك علاقات خفيّة بين الأشياء قد لا ندركها نحن"[7]، وهو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"[8]،وللتشبيه روعة

---

[1]– ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 203.

[2]– ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007، عمان، الأردن، ص 15.

[3]– أحمد المراغي، علوم البلاغة، دار إحياء التراث الإسلامي، ط1، ،1992 مكة المكرمة، ص 194.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص 503.

[5]– سورة آل عمران، الآية: 07.

[6]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص 504.

[7]– عبد الهادي خضير نيشان، الصدق الفني في الشعر العربي(حتى نهاية القرن السابع الهجري)، ط1، 2007، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 245.

[8]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 172.

وجمال وموقع حسن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، ... فيزيد المعاني رفعة ووضوحاً، ويكسبها جمالاً وفضلاً، ويكسوها شرفاً ونبلاً[1]، من أجل ذلك " أدرك الشعراء ما للتشبيه من قيمة فنية، وما يتيح لهم من التصرف في القول، فعنوا به، ونوّعوا فيه"[2]، والتشبيه كما عرّفه كوهين(J.Cohen) هو" التعبير عن الوحدة المعنوية (sème) المشتركة في لفظين مختلفين"[3]، ومنهم من عرّفه بقوله: " هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة"[4]، وهذا التعريف هو إعادة إنتاج لقول عبد القاهر الجرجاني في التشبيه في قوله : " التشبيه أن تثبت لهذا معنًى من معاني ذاك، أو حُكماً من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحُجة حكم النُّور"[5].

والتشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متميّزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها أو في مقتضى حكم لها، كالشجاعة في الأسد، والنور في الشمس، ويؤيّد هذا المعنى ابن رشيق القيرواني الذي يرى أنّ " صفة الشيء بما قاربه وشاكله، ومن جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[6]، فقول ابن رشيق يقتصر فيه على المشبه و المشبه به، حيث تكون بينهما بعض الصفات المشتركة حتّى وإن كانت أكثر من صفة، ولكن لا يجب أن تكون المشابهة حاصلة في كل الصفات كقولنا: (الأسد كالأسد)، لأنّ هنا يحصل اللّبس، وهذا ما ذهب إليه أيضاً ابن سنان الخفاجي في تعريفه للتشبيه يقول: " إن أحد الشيئين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات، ولن يجوز أن يكون أحد الشيئين مثل الآخر في جميع الوجوه حتى لا يعقل بينهما تغاير البتّة، ولأنّ هذا لو جاز لكان أحد الشيئين هو الآخر بعينه وذلك محال"[7]، "وهو ما أطلق عليه اسم الغيرية، وهي "على

---

[1]– ينظر: حسين علي العميدي، بلاغة الأسلوب، مؤسسة الكاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ، ص 330.

[2]– توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، منشورات ذات السلاسل، ط1، 1987، الكويت، ص 71.

[3]– Cohen (j), la comparaison poétique, in langue, décembre 12, 1968, p 44.

[4]– عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط4، 2001، القاهرة، ص 164.

[5]– الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 68.

[6]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 286.

[7]– ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1983، بيروت، ص 246.

رأي البلاغيين العرب، يقضي بأن يكون المشبه – في الصورة الشعرية– غير المشبه به، مما يشرك به الاثنان من صفات وأوجه"[1].

وهناك من يرى التشبيه نوع من الوصف لأنّ "أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب"[2]، ولكن بشرط ألاّ يصل هذا التّناوب لدرجة الاتّحاد لأنّه "لو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو"[3]، لأنّه عندئذ سيصير إلى محاكاة الواقع ونقله كما هو، فهو يرى الجمال في الصورة التي تستطيع أن تقارب المحاكاة دون أن تكون هي الشيء نفسه. أما قدامة بن جعفر فيرى أن أحسن التشبيه هو" ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتّحاد"[4]. وهذا يعني أن النقاد على المستوى النظري يختلفون، إذ يرى أبو هلال العسكري الجمال في الصورة التي تستطيع أن تقارب المحاكاة دون أن تكون هي الشيء نفسه، ويرى قدامة أنّ الصورة كلّما استطاعت أن تحاكي موضوعها كانت أحسن، ويفضّل أن تدنو الصورة من موضوعها إلى حال الاتّحاد.

وتلتقي معظم تعريفات القدماء للتشبيه حول حقيقة واحدة، "وهو أنّه إشراك أمر لأمر في معنى، أو أنّه إلحاق أمر بأمر في معنى مشترك بأداة لغرض"[5]، وفي داخل هذا التصور العام كان البلاغي القديم يفكّر في التشبيه، ومن ثم يقال: "وأن قام الشيء مقام الشيء أو مقام صاحبه؛ فمن عادة العرب أن تشبّه به في حالات كثيرة "[6].

وحضي التشبيه بعناية النقاد والبلاغيين العرب القدامى، لأنّ شأنه كان عظيماً عند الشعراء، حيث اتخذوا منه " أداة لتصوير الخلجات النفسية التي تعتمِلُ داخلهم، كما صوّروا به الأفكار، وأخرجوها به عن تجريدها ولهذا كثر في أشعارهم ومأثور كلامهم"[7]، فظل في

---

[1]– سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عديدات الدولية، (دط)، 1991، بيروت، ص 152.

[2]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 239.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 37.

[5]– المصدر نفسه، ص 50.

[6]– الجاحظ، الحيوان، ج4، ص 394.

[7]– توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، ص 71.

المنتج الأدبي على مرّ العصور يشغل حيزاً كبيراً في أساليب بناء الصورة، وفي جمال الأداء وفي نقل المعنى ففيه اتّساع وتقريب وتأكيد، لذلك كان التّشبيه يكثر في كلام العرب. وذهب المبرد إلى أن" التشبيه جار كثيراً في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد"[1]، فـ " فيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، فكلّما كان المشبه منهم في تشبيهه ألطف، كان بالشعر أعرف"[2]، ولأنّهم- من جهة أخرى- لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها[3]، وكثرة التشبيه عندهم كانت لتقريب المعنى وإيضاحه[4]، وليس على أنّه أداة من أدوات الصورة الشعرية، وكانوا يرون أن" التشبيه أعظم منزلة من الاستعارة، فعناصر الواقع الخارجي تبقى متمايزة، غير مندمجة مع بعضها في كيان واحد كما هو الحال في الاستعارة التي تتداخل فيها الماهيات، وتتحطّم فيها الحدود بين أبعاد التشبيه"[5]، وربما هذا حكم جائر على الاستعارة، لأن اندماج عناصرها في كيان واحد يكوّن في أذهاننَا إيحاءات كثيرة تعطي للصورة إمكانية تعدّد الدّلالات، وهذه ميزة من مزايا الشعر الجزائري الحديث بصفة خاصة، والشعر العربي بصفة عامة.

ولكي يستعمل الشاعر التشبيه كان عليه لزاماً إدراك كنه الأشياء إدراكاً يحتاج إلى قدر من التأمّل وفضل رويّة ولطف فكرة، وعوامل الصلة بينها ببصيرة نافذة، ويساعده على ذلك تجربته الشعورية، التي تمكّنه من رؤية جواهر الأشياء مجاوزاً سطوحها، فيربط بين الظواهر المتباعدة، وقد أشار الجرجاني إلى شيء من هذا القبيل حين جعل موضع الاستحسان في الصورة التشبيهية هو قدرتها على استثارة الدفين من الارتياح، عن طريق جمعها بين

---

[1]– المبرد أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ج3، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط3، 1997، القاهرة، ص 70.

[2]– أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، ط1، 1967، بغداد ص 130.

[3]– ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، دار عدنان، (دط)، بيروت، لبنان، ص 107.

[4]– ينظر ابن وكيع (أبو الحسن بن علي)، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، تقديم وشرح: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، 1982، دمشق، ص 416. وينظر الغرض منها عند لونجينوس (هو أن تأسر وتصف) ستانلي هاين، النقد الأدبي مدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 147.

[5]– عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 42.

المتنافرات أو المتباعدات، فهو يرى أن التشبيه يقوم بالتأليف ما بين " المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب...، وهو يريك في المعاني الممثّلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك عين التئام الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين، والماء والنار مجتمعتين"[1]، ويتمثّل هذا التفكير الجمالي في الشعر المعاصر.

والفائدة من التشبيه كما يقول ابن رشيق: "هي تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه له أن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون إذا أردت ذمّه، فتقول في المدح: تراب كالمسك... فإذا أردت الذم قلت: مسك كالسك أو التراب، وياقوت كالزجاج أو كالحصى"[2]، لذلك يجب أن نكشف عما للتشبيه "من التحام بالعملية الإبداعية، التحاماً يخلّصه من شبح التابعية التي ألصقتها به المباحث البلاغية المقنّنة، فالتشبيه وهو يصعد من أغوار النفس، ليس عنصرا مستقلاً يضاف إلى الإبداع بل هو الإبداع"[3].

ويبقى حسن توظيف التشبيه دليلاُ على امتلاك ناصية الشعر، كما تبدوا شعرية التشبيه في أنّه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلّما كان هذا الانتقال بعيداً عن البال، قليل الخطور بالبال كان التشبيه أروع بالنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها[4].

وانطلاقاً مما تقدّم سنحاول الكشف عن جمالية التشبيه الذي يشكّل أحد أنماط الصورة ومقوماتها عند بلقاسم خمار فهناك تكتّلات صورية قائمة في شعره،وفي هذا الأخير تأخذ الصور التشبيهية حيّزاً كبيراً،فهي مصاغة بطرق متنوّعة، استثمر فيها قدرته على التقاط تشبيهاته، والتشبيه من أكثر الوسائل شيوعاً عند جميع الشعراء –ومنهم شاعرنا– وهذا لقرب تناوله، وسهولة إدراكه لوجود طرفين ظاهرين، وخمار في تشابيهه كثيراً ما يستعمل أدوات التشبيه التقليدية (الكاف، وكأن، مثل) بيد أنّنا نجد حرف الكاف من أكثر الأدوات التي وظّفها الشاعر، ويبدو أنّ سهولة هذا الحرف في الاستعمال، وقصره من الجانب الصوتي

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 100.

[2]– ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة، ج1، ص 290.

[3]– حبيب منسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط)، 2003، ص 73.

[4]– ينظر، رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، 2006، عنابة الجزائر، ص 135.

بوصفه يتشكّل من مقطع واحد، هو الذي حدا بالشاعر، وبكثير من الشعراء إلى استعماله في محاولة منه لتقريب المسافة بين المشبه والمشبه به، بوصف هذه الأداة من" أشهر الأدوات وأسهلها"[1].

ومن التشابيه التي استخدمها الشاعر نجد التشبيه المرسل التقليدي المباشر باستخدام أداة التشبيه (الكاف)، يقول في قصيدة (دعاء الوطن) مخاطباً الشعب[2]:

الأَرضُ في دربِكَ كالصَوَاعِقِ قَاصِفًا فابطِش بخَصمِكَ كالهزبرِ الضَارِي

واهْتُف بدربِكَ كالصَـوَاعِقِ قَاِصـفًا أَنَـا نـاقِـــمٌ، أنَـا نـــاقـــمٌ لـــلثـــأرِ

أنـا للعــروبـَةِ رايـــة خَـفَـاقَـــة وعلى العُـــداةِ زوابـعُ الإعصـَــارِ

فالشاعر يشبّه الشعب بالهزبر، وهو تشبيه غارق في القدم والتقليدية، ثم يشبه مرة أخرى بالصواعق في قصفها، ويصفه أنّه كالراية الخفاقة، وكالزوبعة وتبدو هذه الصور متكاملة، والقصد من التشبيه هنا هو تقريب الصورة للمتلقي، كاشفاً عن دور خيال الشاعر القريب في توظيف مظاهر الطبيعة في صوره، فالتشبيه في البلاغة الحديثة على حد تعبير صبحي البستاني صورة شعرية لأنه" يقرب حقيقتين مختلفتين، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذا كانت مجرّدة أو حسيّة، وإنّما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها. ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولّد من إيحاءات ومدلولات"[3].

وما يلاحظ على الشاعر أنّه يستخدم التشبيه بطريقة تقليدية غير فنية. فالتشبيه الفني حقاً هو الذي يبعث إحساساً معيّناً بالشيء الموصوف بإيجاد معادل له، إذ كثيراً ما يميل إلى التصوير الحسي، يقول في قصيدة (أوراق)[4]:

أَوْرَاقُكِ الَبْيضَاء كالتّبر

كَطُفُولَتِي كالوحْيِ كالسِحْر

---

[1]– علي الجندي، فن التشبيه، مكتبة الانجلو مصرية، ط2، 1966، القاهرة، ص 192.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 153.

[3]– صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، (دط)، 1983، بيروت، لبنان، ص 180.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 269.

لما أَضَاءَ الصُبحُ نافِذَتي

أبصَرتُها كمَنَابعِ العِطر

مزروعة كالوردِ في غرفتِي

منثورةٌ كالشعرِ في عمرِي

فدنوت كالراهبِ مستَفْسِرًا

إن خبأت في صَدْرِهَا سِرِي

وسألتُها....؟ لكنَّهَا صَمَتَت

يا عمقَ ما صَدفت في دهرِي

فنلاحظ تراكم التشبيهات بشكل ملفت للنظر، ففي هذا المقطع ثمانية تشابيه، وهذه الكثرة في التعدّد غالباً ما تكون على حساب تتبّع المنظر ورسمه بدقّة، ولا يكتفي الشاعر بتشبيه هذه الأوراق بالتبر والسحر والورد، بل يشبه نفسه بالرّاهب، وهذا ما يجعل المتلقي موزّعاً مشتتاً، وتبقى هذه الخاصية من خصائص الشاعر بلقاسم خمار.

ويقول قصيدة (يا سلاح الجنود)[1]:

أيها الذَائدُون عن الحدُود

أيها الغاصِبون مثلَ الأُسُود

أيها الباعثُونَ من كل صوبٍ

مرعبات كقاصفَاتِ الرعودِ

أيها الصامِدُون في الحرب..أنتم

كالمَنَايَا... كالرَاصِيَاتِ السدُود

دمِّروا. حطِّموا..أغِيروا أبيدُوا

مزّقوا باللهِيب قلب الحُشُود

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 302.

فنلاحظ تشبيه الجنود بالأسود، وتشبيه المدافع بالقاصفات من الرعود. ومثل هذه التشبيهات متكرّرة عند الشاعر. ويستمر في جمع أطراف أخرى للتشبيه كان في غنى عنها، فهي لم تزد الصورة إلا سلباً، ولم تزد المعنى إلا تقزّزاً، وخاصة في تشبيهه الصامدين بالمنايا وبراصيات السدود. ولا يكاد يتخلّص الشاعر من هذه التشبيهات المكرّرة، إذ نجده يقول في قصيدة (صيحة غريب)[1]:

أَيـثورُ فـي الجَزَائـر ثَـائِــر وَأَنَا هنا كالصَخرِ كالأَمواتِ

أَيَقُومُ فِي أرضِ الجَزائِر نَاقم كالليثِ يَزأَر، مرعِدَ النَبَـرَاتِ

كان بعض الشعراء إبان الثورة التحريرية بعيدين عن الأرض، عن الوطن، سواء من أجل العمل أم من أجل الدراسة، وهروباً من ويلات الحرب، وخمار من بين هؤلاء الشعراء الذين تركوا بلدانهم من أجل الدراسة، ففي ديوانه (ظلال وأصداء) الذي كتب قصائده قبل 1960، ينتقد نفسه لكونه بعيداً عن الأحداث بعيداً عن نار الحرب التي يعاني أهله من ويلاتها، فهو في سورية طالباً بعيداً عن النار، بعيدً عن أبناء الوطن وبناته الذين يموتون يومياً ويسجنون ويعذّبون[2].

ويغدو خمار صريحاً مع نفسه حينما انفجرت مشاعر الشعب الجزائري بثورته الزاحفة، فنجده يصور ضعفه بتشابيه بسيطة بالصخر الجامد الذي لا فائدة منه، وبالميت الذي لا روح فيه، فهو يتساءل مع نفسه أيعقل بعد أن ثار الثوار في الجزائر، وأناباق هنا مكتوف الأيدي جامداً كالصخر لا أحرك ساكناً، كالميت لا أتحرك، أيعقل بعد أن ثار الناقمون في بلادي كالأسود الضارية، وصار أهلي وأحبتي يتعرّضون للموت على يد الأعداء، هل يسقط أهلي شهداء في ميدان النضال وأبقى أعيش في سلام بعيداُ عن ميدان المعركة، متخاذلاً كالشيخ الطاعن في السن الذي خذله ساعده فانصرف يدعوا الله في ركعاته وسجداته أن يحقّق له أمانيه، أيعقل بعد هذا وذاك أن أستمر في تجاهلي وأجنح على عادتي إلى العيش

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 420.

[2]– ينظر: زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)،(دت)، بيروت، لبنان، ص 18.

في كنف السلم، دون أن أفعل شيئاَ أسوة بإخوتي الثائرين هناك[1]،ونستشف من خلال هذه الصور أن الشاعر يعبّر عن تعاطفه مع القضية الوطنية، وهو بهذه الصياغة يثير أحاسيس المتلقي " لأن الإحساس حين يتوطّن الصورة يجعلها قادرة على جذب الإدراك ويمنح الصورة استقلالية تتمثّل بشكلها ولونها وإيحائها"[2].

وإذا كنا قد وصفنا تشابيه الشاعر بهذه الأوصاف التقليدية وبالتكرار، فإنّ الموضوعية تقتضي منا الوقوف عند بعض التشابيه المقبولة في شعره، إذ إنّه أحياناً يبحث عن صورة لموضوعه فيورد لنا مشبهاً به ثم يورد التشبيه بعد ذلك بطريقة مقبولة إلى حد ما[3].

يقول الشاعر واصفاً مجيء شهر نوفمبر بعد طول انتظار وطول معاناة في قصيدة (صوت نوفمبر)[4]:

مَثلَمَا يسترجِعُ الشَارِد فِكره.....

مثلما نَلمَح خَلفَ اللَيل فَجرَه.....

مثلما يَستلْهِم الرُشد فتى.....

مثلما يكتَشِف التَائهُ شره

مثل أن يَحضِن الطفل أمه

أو نرى بين رمَادِ اليأسِ جَمرَه

مثل ذا أو ربما أكبر ...أكبر

جاءنا يوم نوفمبر...

جاءنا في أجملِ صورَة

---

[1]– ينظر: مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954–1962، دراسة موضوعية فنية، ص 183، وينظر مقدمة ديوان ظلال وأصداء، محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 398.

[2]– عبد الهادي عبد الرحمان علي، الصورة الفنية في شعر علي بن محمد العلوي الحماني (ت 260هـ)، مجلة دراسات الكوفة، العدد: 17، سنة 2010، العراق، ص 66.

[3]– ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 220–221.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 581.

فإيراد هذه الصور للمشبه به جميلة لولا بعض العبارات المخلّة بجمال الصورة كقوله:(مثل ذا، أو ربما أكبر..أكبر). كما أن استخدام (جاءنا) هنا يعيد الصورة إلى الضآلة والبهوت. ومع ذلك يبقى مثل هذا التشبيه من أجود ما عند الشاعر.

ومن أمثلة الأنواع الأخرى من التشابيه، التشبيه الضمني في قوله من قصيدة بعنوان (إلى روح الغسيري)[1].

يا لخَيبَة البكاءِ والخُشُوع.
لشمعة تذوب
رَغمَ قلّةِ الشموع ..
لجملةٍ ناقِصة في سطْرِنا المُفزِوع
تفقد حرفاً ساخِنَا ..

فهنا تشبيه ضمني، حيث نحس من خلال المقطع تشبيه هذا الرجل بالشمعة ثم تشبيهه بحرف ساخن في جملة. هذه الجملة هي الصورة المماثلة للمجتمع وهي صورة أبدع فيها الشاعر إلى حد ما. وتكمن جماليات هذا التشبيه في ما يوزّعه الشاعر في نمطية قراءة الأسطر الشعرية، فيضفي عليه حيّزاً من التفكير، وحرية تصور الصورة وحركيّتها كما يشاء القارئ وحسب ثقافته، كما يلمح بالمفاجأة التي ينتظرها من وراء الصورة والألفاظ المبثوثة، فهي متكاملة ممتدة متماسكة تشكّل هيكلاً جميلاً يسمى المعنى الذي يهدف إليه الشاعر، وقد نجح الشاعر في توظيف التشبيه بصورته البسيطة، من أجل خدمة المعنى وإيصاله للمتلقي.

كما استخدم الشاعر التشبيه التمثيلي أيضاً في قصيدة(نداء الاتحاد). يقول[2]:

تُشَتتُـنَا المَصَـــائب والرَزَاياَ كَتَشـــتيت الـــزَوَابِـعِ للرَمَـادِ
تُبَعْثِرُنَا عَلَى مَضَضٍ فَنَنْزُو كَمَا يَنْزُو الدِّبَى* بينَ الرَمَادِ

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 694.
[2]– المصدر نفسه، ص 417.
* الدَّبى، نَوْعٌ مِنَ الجَراد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 622.

في هذين البيتين يقوم الشاعر بتشبيه صورة بصورة على سبيل التشبيه التمثيلي، فهو يشبه المصائب والرزايا التي تصيب أمته فتشتتهم كما تشتت الزوابع الرماد، وتبعثرهم فينزوون كما ينزو الجراد بين الرماد.

وقد استخدم الشاعر التشبيه المقلوب أيضا في قصيدته (إلى سمراء من بلادي) يقول[1]:

عُيُونُ المَهَا في مرَاعِي جنوب عيُونك

وليل نخِيلِي بواحتنا مثل شَعرِك

وورد بساتين أرضِي كخدِك

ولون الشقَائق ثَغرك

وأحلى القصائد قُلنَا لأجلك

لسُمرة وجْهِك

فالتشبيه هنا مقلوب وله أهميّته الجمالية، إذ يجعل مخاطبته في هذه الحالة أساس الوجود، وباعثة الجمال في الكون. وهو ليس من البساطة بنفس المقدار الذي ذهب إليه شلتاغ عبود شراد في قوله: " فلم يكن من جديد في الصورة سوى لجوء الشاعر إلى ما يسميه البلاغيون بالتشبيه المقلوب، وهو لم يغيّر من جانبي الصورة شيئاً "[2].

أما التشبيه البليغ، فهو أبلغ وأعلى أنواع التشبيه منزلة. ويعتمد على طرفي التشبيه فقط، وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه معاً " وسموا مثل هذا بليغاً، لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصوير وتخيّل من جهة أخرى، لأنّ وجه الشبه إذا حذف ذهب الظنُّ فيه كلَّ مذهب، وفتح باب التأويل، وفي ذلك ما يكسب التشبيه قوّة، وروعة، وتأثيراً"[3].

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 598–599.

[2]– شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر في الجزائر، الشركة الوطني للنشر والتوزيع، (دط)، 1985، ص 98.

[3]– أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2006، بيروت لبنان، ص 330.

وبنيته (مشبه + مشبه به)، ويشكّل هذا التشبيه بنية تمنح علاقة مماثلة بين طرفي الصورة وهي أرقى درجة وأعمق أثراً. حيث نجد أن الأداة عندما تذكر في التشبيه فإنّ كل واحدة منها تحمل معنى معيّن ومحدّد من درجة المشابهة، كما أننا عندما نحذف الأداة نكون قد جعلنا المشبه يرتقي إلى درجة المشبه به ويماثله، فضلاً على أنّنا نكون قد فسحنا المجال أمام العقل والخيال للبحث عن خصوصية الصورة، لأنّ هذه الصورة لا يتسنى للناس إدراك خصوصيتها، وإنّما يكون إدراكها حكراً على الخواص لما فيها من تعمية وخفاء ومن شواهد[1].

وهذا التشبيه طغى على ديوان (حالات للتأمل وأخرى للصراخ)، يقول الشاعر في قصيدة (عناقيد وعناقيد)[2]:

لبنان دُنيَا للسَلاَمِ وأنت وَكْرٌ للعَطَب

لبنان سيفٌ في الوَغَى ورَسُولُ فِكْرٍ في الكُتُب

نجد أن الصورة في هذين البيتين تقوم على التشبيه، وهذا التشبه يقوم على البنية الآتية:

مشبه + مشبه به

لبنان + دنيا للسلام

= ≠

لبنان + وكر للعطب

لجأ الشاعر إلى هذه البنية ليعطي الصورة أبعاداً فنية جديدة، ففي السطر الأول صورتين تشبيهيتين متناقضتين، (لبنان دنيا للسلام ≠ لبنان وكر للعطب)، فالشاعر يتحدّث هنا عن لبنان وهي مفردة مكانية أساساً، إلا أن الشاعر اشتغل على أفقها الزمكاني الشامل، فانفتحت المفردة (لبنان) على مصراعيها خالقة طيفاً دلالياً واسعاً وصولاً إلى الإمساك

[1]– ينظر: سعد محمد علي التميمي، الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي(دراسة بلاغية تحليلية)، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الثالث والستون، 2010، ص 8.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 270.

بجوهر الصورة الفنية[1]، و الشاعر يصورها لنا على أنّها بلد للسلام والأمن، وفي نفس الوقت هي بلد للمعاناة والمحن والعطب، وهذا العطب يتجلى فيما تعانيه في جنوبها من عدوان إسرائيلي، وكأني بالشاعر يقارن بين لبنان التي هي دنيا للسلام، وإسرائيل التي هي وكر للعطب، والقصد من الصورة الثانية هو التنفير من واقع إسرائيل الذي هو وكر للمصائب والمآسي، ولكي يصور لنا الشاعر هذه الحقيقة بصورة مجسّدة ومؤثّرة لجأ إلى حذف أداة التشبيه ثم عمد إلى الإشارة إلى الدنيا للسلام حيث يعيش الناس في أمن وسلم ووئام، ولكن سرعان ما يتبيّن أن هذا السلم قد اختفى وأصبح حربًا ووكراً للعطب.

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر[2]:

الشَعبَ بُركَان يَدُكُّ الرَاسِيَات إذَا تَفَجَّر

الشَعبُ إعْصَار الوُجُودِ إذَا تَمَرَّد لاَ يفكِر

يفصح الشاعر عن سر طالما جهله الطغاة، وهو تمتّع الشعوب المكافحة بقوّة الصمود والتحدي في سبيل حماية حريتها وصيانة كرامتها، فهو في هذين السطرين يصوّر غضب الشعب على أنّه (بركان وإعصار) ثائر أمام العدو المحتل، فالشعب الصامد المتحدّي عند خمار لا شيء يستهويه سوى العيش في الجبال وفي معاقل الثورة، وبين أحضان المخاطر، فهذا الشعب عقد العزم وأصر على خوض غمار الكفاح الذي لا هوادة فيه ضد أعدائه.

أما في قصيدة (العجب) فيقول فيها[3]:

وأوْغَلَ جَيشُ الكَــوَارِثِ فِينَا فخَابَ الزَمَانُ... وضَاعَ المَكَان

وكانت عُرُوبَتُنَا حيثُ تَخطُو يُضِــيء ...وَيَخضَـرُ بر الأمَان

في البيت الأول تشبيه بليغ حيث شبه الجيش بالكوارث، وهنا تجسيد لصورة الضعف التي أصبح عليها العرب وسياستهم، فهم رهينة تنتهك قواها وتدمّرها كوارث في شدّة فتكها وجرائمها لا تقل عن جيش عتيد وقد أوغل وأحكم حصاره وطوّقه على عنق العروبة فأفقدها

[1]– ينظر: سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك– دراسة في نماذج مختارة– مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 17، العدد1، كانون الثاني 2010، ص 90.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 254.

[3]– المصدر نفسه، ص 272.

التحرر من قيود الكوارث والآفات وأبعدها عن ساحة المجد، أما البيت الثاني فقد شبه العروبة بآلهة الحياة المعروفة في الأساطير اليونانية القديمة التي تمنح أسباب السعادة وتهب عوامل الاستقرار في كل بر يجعله آمنا من الظلال بالضياء وآمنا من الجوع بالاخضرار، فالعروبة هكذا كانت في أوجّ حضارتها ومن العجب أن يصبح القائد فيها مقوداً والسيد مسوداً، يقول في قصيدة (رثاء)[1]:

والفَخرُ غاب

وانطفأَت أضوَائُه...!؟

مُنذُ غُدت حَنَاجر الرِجَال

كالنِسَاء في مَوَاقعِ الأهوَال...

تَستنْجِد المُعينَ ...!

وتُرسِل الأَنِين...

والنواح ... والعويل ...!

إنّ الرثاء في عرف البشرية للأموات لكن هذه المرّة للأحياء وبالذات للمسئولين العرب الذين انطفأت شموعهم وضعفوا، واستكانوا أمام مواجهة قوّة استعمارية، وأصبحت حناجرهم تشبه حناجر النساء عند حدوث المصائب والكوارث والعدوان لا تعرف إلا البكاء والعويل والنواح بحثاً عن المعين.

ويبدو واضحاً أن الصورة التشبيهية وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفيّة من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى، وعليه ينبغي أن ننظر إلى الصورة التشبيهية لا على أنّها محض مقارنة بين شيئين لاشتراكهما في صفة أو مجموعة من الصفات، وإنّما باعتبارها خلقاً جديداً ناجماً عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء، ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعدها من قبل[2].

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 259–260.

[2]– ينظر: رمضان صدوق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، النهضة المصرية العامة للكتاب، 1998.، القاهرة، ص 155.

ومن أمثلة التشبيه البليغ يقول الشاعر في قصيدة (العروبة ... الحب)[1]:

في فِلسطِينَ للعرُوَبةِ جيل يَتَحَدَى رَغمَ اشْتِدَادِ الخِـنَاقِ

الخيَانات والتَآمـر والغدر سيـول خَـبِيثَـة الأَعـمَـاقِ

في البيت الثاني تشبيه بليغ صوّر فيه الشاعر الخيانات والتآمر والغدر الذي تعاني منه فلسطين المحتلة من قبل جل دول العالم، وبالأخص –عنده– الأمة العربية الواهنة، حيث شبّه هذه الخيانات والتآمر والغدر بالسيول الخبيثة الأعماق، والغرض من هذا التشبيه توضيح كثرة هذه الخيانات والتآمر والغدر المتتالي من قبل أمة العرب على الشعب الفلسطيني التي كادت أن تجرف هويّته وكيانه هذا من جهة، ومن جهة أخرى قوّة تأثير هذه الخيانات على نفسية الشعب الفلسطيني الذي يعاني الأمرّين، اشتداد الخناق جراء الاحتلال الإسرائيلي من ناحية، ومن ناحية أخرى الخيانة والتآمر من طرف الدول العربية، لكن بالرغم من كل هذه الظروف الصعبة من معاناة ومؤامرات وخيانات وغدر لم تزد الشعب الفلسطيني إلا صموداً وقوّة أمام العدو المحتل.

ونخلص في الأخير إلى القول أن الصورة التشبيهية في شعر خمار تحمل في طياتها خياله الذي أراد إظهاره للمتلقي، فوسائل تشكيل الصورة التشبيهية في شعره تخضع لمنطق الفن والحس والشعور، لأنّ الشاعر وحده القادر على اختيار وسائل التشكيل المناسبة دون توظيف مستهلك يفسد الذوق، فالصورة عند الشاعر تبدأ في عقله ذهنية، ثم تنمو حسب رغبته في التعبير لينقل ما ارتسم في الذهن إلى مجال الحس فيتلقاه القارئ كأنّه يعيش الحدث المعني، وهكذا يمكن القول بأن خمار وفّق في إبراز تشبيهاته في صوره البيانية بطريقة واضحة خلت من الغموض والتعقيد وعليه أسهمت في إبراز صوره الفنية بطريقة واضحة لا لبس فيها.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 118.

رابعاً: 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[1].

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"[2]، وهي" ليست تشبيهاً مختصراً ولكنّها أبلغ منه"[3]، والاستعارة في معناها اللغوي مشتقة من كلمة استعار بمعنى " طَلَبَ العارِيّة. واسْتَعارَه الشيءَ واسْتَعارَه مِنْهُ: طَلَبَ مِنْهُ أَن يُعِيرَه إِيّاه"[4]، وفي معناها الاصطلاحي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه مع قرينة مانعة المعنى الأصلي"[5].

وإذا أردنا أن نحصل على تعريف للاستعارة مستهدفين بآراء البلاغيين يطالعنا الجاحظ في محاولته الأولى لتعريف الاستعارة قائلاً: "هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[6]، فالجاحظ نظر للاستعارة بمعناها العام والشامل ممّا أدّى إلى حصول تداخل بين المفاهيم واختلاطها.

---

[1]– ينظر: تغريد مجيد حميد، سعيد عبد الرضا التميمي، الاستعارة عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعرية في شعر عبد الكريم راضي جعفر، مجلة ديالي، العدد 65، 2015، ص 179.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.

[3]– حسين علي العميدي، بلاغة الأسلوب، مؤسسة الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 1431هـ، ص 77.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، المجلد4، ص 618.

[5]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ص 258.

[6]– الجاحظ أبو عثمان بن عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج1، ص 142.

ويعرّفها القاضي الجرجاني في محاولة للوصول إلى تعريف وافٍ لها بقوله:" الاستعارةُ ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها"[1]، حيث وضع شروطاً لصحّتها فقال: " إنّما تصحّ الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من المشابهة والمقاربة"[2]، أي تنقل العبارة وتجعل في مكان غيرها مع وجود مناسبة بين المستعار والمستعار منه على أساس تقريب الشبه بينهما.

ويعرّفها الرماني بأنّها نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصلها اللغوي إلى غرض آخر لإبانة المعنى وشرحه في غير عبارته الأصليّة أو لغرض تأكيده أو الزيادة في معناه، وأدوات الاستعارة هي: مستعار له ومستعار منه[3]، وهي عند السكاكي" 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"[4]، ولا شك في أن 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.

ومن خلال قول السكاكي السابق ندرك بوضوح تام الصلة القويّة القائمة بين الاستعارة والتشبيه، ولكن على الرغم من ذلك، فإنّ التشبيه يبقى قاصراً من تحقيق القيمة الفنية التي تحقّقها الاستعارة " لما يتحقّق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة، على نحو لا

[1]– الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 41.

[2]– المصدر نفسه، ص 429.

[3]– ينظر: الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثّرها بالقرآن، مطابع قرفي، 1986، باتنة الجزائر، ص 139.

[4]– السكاكي، مفتاح العلوم، ص 369.

يحدث بنفس الثراء في التشبيه"[1]. فالاستعارة بذلك تقوم بتنشيط الخيال إلى درجة أنّ القارئ لا يحس بالتقارب الحاصل بين المشبه والمشبه به.

وعرّفها ابن المعتز في كتابه (البديع) بقوله: "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها"[2]. أما ابن الأثير فيراها " نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه"[3]، وهي عنده " ما ذكر باسم، وإثبات ما لغيره من أجل المبالغة في التشبيه، احترازاً من المجاز، فإنّه يقال كلّما ازداد التشبيه خفاءً تحدث للكلام مزيّة على ما لو استعمل على حقيقته، وما إلى ذلك أنّك لو قلت (رأيت أسداً) وتعني به رجلاً شجاعاً، فقد أثبت لهذا الرجل شجاعة وقوّة الأسد، بقوّة من الكلام لم توجد فيها إذا قلت (رجلاً شجاعاً)..."[4].

وعرّفها أبو هلال العسكري بأنّها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه؛ وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة؛ ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمنه الحقيقة؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا "[5]، وهو ما يؤكّده الجرجاني بقوله:" أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون كالعارية"[6]، ومعنى ذلك أن يكون اللفظ المنقول (المستعار) يجب أن يكون له أصل، أو حقيقة يدل عليها بأصل وضعه، وأن تكون هناك شواهد تدلّ على أنّ هذا اللفظ المنقول وضع لهذا المعنى، ثم يتم على سبيل العارية.

---

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 247.

[2]– ابن المعتز، البديع، دار الجيل، ط1، 1990، ص 24.

[3]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 67.

[4]– ابن الأثير، جواهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، (دط)، (دت)، مصر، ص 55.

[5]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 268.

[6]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص31.

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"[1]، 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.

ويرى العسكري أنّ الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمّنه الحقيقة من زيادة فائدة - ولولا ذلك- لكانت الحقيقة أولى استعمالاً، ومن ذلك أنّها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة، وإذا كان لابد للاستعارة والمجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، فإنّ الاستعارة أبلغ لأنّ فيها دلالة أخرى، فقوله تعالى: ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَا ٱلۡمَآءُ حَمَلۡنَٰكُمۡ فِي ٱلۡجَارِيَةِ﴾[2]، "حقيقته علا وطما، والاستعارة أبلغ لأنّ فيها دلالة على القهر"[3]، ومن كل ذلك يتبين لنا أنّ أبا هلال العسكري يركزّ على زيادة الفائدة في الاستعارة عن طريق التأثير في النفس أو إضافة دلالة، ولكنّه لا يشترط بين المستعار منه والمستعار له شيئاً ما اشترطه من بعده الآمدي (370هـ) حين قال:" وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأنّ الكلام إنّما هو مبنيٌ على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلّق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها"[4]، وكان

[1]- عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان، ص 39-40.

[2]- سورة الحاقة، الآية: 11.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 271.

[4]- الآمدي أبو القاسم الحسن ابن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط4، (دت)، ص 201.

هذا رأي المرزوقي–ومن قبله كان الآمدي–الذي يقول: " ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التّأتي، وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه"[1]، فاشترط في الاستعارة مبدأ (اللياقة)، واللياقة تتحقّق لوجود المقاربة أو المناسبة، أو الشبه في بعض الأحوال، أو السببية فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء إذا استعيرت له، وملائمة لمعناه[2]، " لأنّ البلاغة - عنده- إنّما هي إصابة المعنى"[3]. ومما يرتبط بمبدأ (الإصابة) و(اللياقة) أن يقتصد الشاعر في المجاز فلا يتّسع فيه لدرجة الغلو، لأنّ للاستعارة حدوداً لا تتعدّاها ولذلك لا يجوز تركيب "مجاز ولا توسّعاً على توسّع"[4].

من التعريفات السابقة نخلص 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، والملاحظ من خلال التعريفات السابقة للاستعارة، نلحظ 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 قبول الاستعارة، يقول تامر سلوم " كأن 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 اتّجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيراً كيما يقتنع المتلقي بالمدلول"[5]، 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

[1]– المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص266.

[2]– الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 69.

[3]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه ص 552.

[5]– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 274.

سحرها وأثرها في النفوس لن يقل ولن يزول منها تنازع البلاغيون فيها وسواء جعلوها من المجاز العقلي أم من المجاز اللغوي.."[1].

ولم تغفل كتب المحدثين عن ذكر معنى الاستعارة، فقد نظر إليها جابر عصفور على أنّها "علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنّها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، وأقصد بذلك أن المعنى لا يقدّم بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، فإذا كنا في التشبيه نواجه طرفين يجتمعان معاً، فإنّنا في الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه"[2]، فالاستعارة أبلغ من التشبيه وأفضل منه وأوجز تركيباً، لأنّها مبنيّة على المبالغة في المعنى لحذف أحد الطرفيين، كما أنّها أقدر على الإيحاء والتخييل، فالشكل الاستعاري غير المألوف أكثر ملائمة لتحقيق الجدّة من التشبيه بفعل قابليته على احتواء المتناقضات[3].

ولتأليف صورة جديدة تحمل السامع على الانبهار بها والانشغال بروعتها، يقول محمد غنيمي هلال " والتشبيه أقل أثراً من الاستعارة لأنّه أطول منها، ولأنّه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ولذا يقل اهتمام السامع، أما الاستعارة فهي أقوى أثراً من التشبيه، ولكن يجب ألا تكون بعيدة المنال، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة"[4]، أما الكيفية التي تظهر فيها في الخطاب الشعري يكشفها محوران رئيسان متمازجان فيما بينهما ليكوّناها "الأوّل منهما: الأفق النفسي وحيوية التجربة الشعرية، والآخر الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة"[5]، إذن هناك ربط بين دلالة الشيء المستعار في اللغة والأفق النفسي فمنهما تتكوّن الصورة الكاملة للاستعارة، والقارئ عندما تقع عينه على عبارة - في الشعر- مستعارة يكشف أنّها مستعارة من خلال معرفته أن هذه العبارة ليست في مكانها الصحيح من خلال معرفته بمدلولها اللغوي، وإلى جانب هذا فإنّها تربط بالإحساس

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

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، ص 201.

[3]- ينظر: نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، (دت)، ص 156.

[4]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 127.

[5]- فايز الداية، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 114.

فهي تعبّر عن طبيعة الشاعر وحسّه وكيف تصاغ العبارات في وجدانه إلى حالة جديدة تختلف عما يراه الناس[1].

ويعد التصوير الاستعاري ذو أهمية تعبيرية، لأنّه يهدف بالعلاقات الجديدة في اللغة إلى تحقيق مهمة حيوية تقوم على الجوانب الإيحائية للغة لكي " تتجاوز الإبداع اللغوي، المحدود إلى آفاق واسعة تغني اللغة وتوسّع من مدلولاتها فتفجّر طاقاتها الكامنة غير المرئية وتجعلها بذلك قادرة على تصوير المعنويات وتجسيد الخلجات وخلق وجود جديد للعبارات"[2]. وتلتقي الصورة مع الاستعارة على صعيد الإدراك الحسي القائم على إعادة تشكيل الواقع، والاستعارة أقوى ما في لغة الشعر كما يقول أرسطو في عبارته المشهورة " لأنّها هبة لا يمكن أن تتعلّم أو تنتقل من إنسان لآخر"[3]، وهي " لغة الشعر لأنّها الوسيلة التي يستطيع الشاعر أن يعبّر بها بدقّة ووضوح أكثر ممّا يمكن أن يلجأ إلى التّنسيق المنطقي الذي يعتمد على الأسلوب الفني"[4]. وللاستعارة موقع مميّز ليس لأنّ لها القدرة على خلق صورة فنية فحسب، ولكن لأنّها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياءً مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل[5].

والاستعارة كما يقول هربرت ريد (Harbert Read): " الطريق المضاد وهي مركّبة من وحدات من الملاحظة تؤلّف صورة أخّاذة، بمعنى أنها تعبّر عن فكرة مركّبة لا بطريق التحليل أو التجريد، بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء"[6]. وذهب الكثير أبعد من ذلك، فحسب بروست(Proust) "الاستعارة هي وحدها القادرة على أن تمنح الأسلوب نوعاً من الخلود"[7]، وبروست نفسه لم يكن يقبل التماثلات غير الدقيقة

---

[1]– ينظر: محمد أبو موسى، الإعجاز البلاغي (دراسة تحليلية لتراث أهل العلم)، مكتبة وهبة، 1998، ص 15.

[2]– سعيد حسون العنبكي، البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2008، بغداد، ص 181-182.

[3]– رمضان صدوق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 179.

[4]– حسن عباس صبحي، الصورة في الشعر السوداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 55.

[5]–ينظر: سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص 43.

[6]– محمد بدري عبد الجليل، المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية، 1980، بيروت، ص 107.

[7]– Marcel Proust, à propos du style de Flaubert, Nouvelle Revue Française, Tome xiv, 1(1920) p 72- 90

لاقتناعه الكبير بالأهمية السامية للاستعارة، والاستعارة كما يرى جون كوهين خاصية أساسية للغة الشعرية، فالشعر انزياح على معيار هو قانون اللغة[1]، وهي تعد " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لمتوجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها "[2].

والاستعارة " في حقيقتها نوع من الإدراك للأشياء تتحوّل فيه عن طبائعها المألوفة وتأخذ صوراً جديدة "[3]، وهي وسيلة تعبيرية وأداة هامة من أدوات الخيال* الذي يلعب فيها دوره الرئيس من خلال عبثية اللغة واستعمالها، وهو يستطيع بفضلها كسر الحواجز والحدود بين الأشياء لا ليحدث الفوضى في نظامها، وإنّما لكي يعيد خلق النظام من جديد بين هذه الأشياء نفسها من جهة، وبينه وبينها من جهة أخرى لكي يعيش وإياها في وئام، لأنّ" الصلة الروحية بين الأشياء الساعية إلى التوحيد في مخيّلة الإنسان تعبير عن رغبة عميقة لعقل الإنسان في اكتشاف النظام في العالم الخارجي وبناء استعارة جيدة - كما يقول دي لويس- يعني إشباع جزء من تطلع العقل إلى إشباع النظام على ما حوله والتأثير فيه "[4].

أما حديثنا عن الاستعارة في شعر خمار، فإنّنا نراه قد ضرب لنا بنصيب وافر من هذه الصور البيانية التي جاءت في شعره، فوجد فيها أداةً فنية تبرز أغراض الفكرة المطلوبة،

---

[1]– جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986، الدار البيضاء، ، ص 06.

[2]– أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (دط)، 1963، القاهرة، ص 310.

[3]– محمد أبو موسى، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، ط2، 1980، القاهرة، ص 177.

*– للخيال دور مهم في التشكيل الاستعاري، فهو أساس الصورة وهي وليدته وهو الفاعل في تشكلها، والخيال والصورة لا ينفصمان، يعرّف ريتشاردز الخيال بأنّه "القوة التركيبية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة في الصورة "، عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 26.أما عبد القادر الرباعي فيصف الخيال بأنّه " نشاط عقلي وروحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة، أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوّته وقوة الانفعال داخل نسق متّحد منسجم " الرباعي،الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 80، وينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 138.

[4]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 156.

وتكشف عن الجانب الفني الذي يريد أن يتحدّث عنه ويوصله إلى السامع، فكانت الاستعارة وجهاً من وجوه استعمالاته الشعرية لأنّه رآها الأقدر على تصوير أحاسيسه بشكل يكشف عن ماهيتها، ويجعلها تفصّل 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)[1]:

حَارَبَتِي الأَوهَامُ فَي موقع الروح وألقت بالقلب تحت السنان

ورمتني الأحقاد من زعم شيطان بعقم ...تريــد هز كيــاني

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 أقلّ 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)[2]:

وَتَزحَفُ نَحوِي العُيُون

تُهَدّدُني ...

تُحَاصِر 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

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 130.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 703.

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"[1]. يقول خمار في قصيدة (دموع ومطر)[2]:

صَمتٌ رَهيب

نَامَ فِي اللَيلِ مَعِي

ثُمَ استَفَاقَ في الصَبَاح

يرين فَوقَ غُرفتي

يهْزَأ من جِدارها المشْدُوه

يهْزَأ من سكُونِه

من حَيْرَتِي ...

[1]– كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 191.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 255.

من كُلِ شيءٍ حَمَلَتْهُ غُرْفَتِي

صَمْت رَهِيب

حَامَ حَوْلَ مُقْلَتِي

يصورّ 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 إلا 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، يقول[1]:

بِلَادِي لـسْت أَدرِي من أنَادِي لِـيَـرفَـعَ عَـنْكِ أرزَاءَ الـعَـوَادِي

أنَادِي اللَـيـلَ والظُـلُماتَ لـكِن نَـــهَـارك مـثْلُهـا جـمَ الـسَـوَادِ

أنادي البَحرَ والأَمْواجَ غَضبىَ تُصَارِعُهَا العَواصِف كالأعَادِي

أنادي الصَخرَ والأطْـوادَ حَتَى تردد صيحَـتِي فِـي كُـلِ وَادِي

أنادي الوحْشَ من نَمْرٍ ولَيْـثِ وَكُـلٌ مـكَشَـرُ الأنْـيَـابِ بَـادِي

ويقول في قصيدة (محال)[2]:

تَبَسمَ فَصلُ الخَرِيفِ

وَأَنْجَبَ حَقْلًا

جَميل الظِلال

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 415-416.

[2]– المصدر نفسه، ص292-293.

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[1]:

مَنَحـتَا البَرِيّة رُوحـًا، وَفِـكرًا وَهَـبِنَا المـشَـاعِرَ سِحْـرَ البَيَانِ

فالشاعر صور وشبّه الروح والفكر بالشيء المادي الذي بمقدوره أن يمنحه أشياءً، فهي صورة استعارية جسّد فيها المعنوي بالملموس والمادي قصد إظهار فضائل العروبة على العالمين في طل 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 فيحوله لنا في صورة حسيّة يمكن مشاهدتها ولمسها.

وفي القصيدة نفسها يقول[2]:

فَلَانَتِ عَزِيمَتُنا 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 مؤثراته وتتخرب 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[3]:

يا بـلَـدِي.

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

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 272.

[2]– المصدر نفسه، ص 272.

[3]– المصدر نفسه، ص 277.

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[1]:

قَالُوا ...حَسَدُوك

رَشَقُوك بِرَمشَةِ عين...

لم ترْحَم ...حَتَى الصبيَان..

فاكتظت بالأشباح ملاعبُهم...

وتفشى فيك الفقر ..

العهر...الغدر!..

لم يبق لذكرك من أفعالك...

إلا الفعل الناقص ...

" كان"...!؟

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

يقول أدونيس" اللغة المجازية درجات أرقاها الاستعارة"[2]، 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"[3]، فالاستعارة لا تكتفي بالعمل على تغيير المعنى والحدّ 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

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 281–282.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، 1989، بيروت، ص 47.

[3]– جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 214.

المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية"[1]، 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 تخيّل وتصوّر"[2].

وعلى سبيل الاستعارة التصريحية يقول خمار في قصيدة (الجريمة) التي نظمها مباشرة بعد اغتيال الزعيم النقابي التونسي(فرحات حشاد)[3]:

"فَرحَات" من خَدَمَ البلاَد بِجُـهْدِهِ يَمضِي اعتباطاً غيلة، متَحطِـمَا

سَعَت الوُحُوشُ الضارِيَات بِغَدْرِهَا لِـجَرِيمَـة ٍكَانـت حُسَـاماً حَاسِمَا

فجملة (الوحوش الضاريات) في البيت الثاني استعارة تصريحية، إذ شبه 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.

ونخلص في الأخير إلى القول أن 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.

1- الصورة التجسيدية:

الصورة الشعرية وجود يشكّل ما ليس كائناً، كأنّه كائن موجود بوقائع جزئية، تخالف العقلانية بدلالاتها الموضوعية، وتستحثّ الكوامن بالمؤثّرات، فتتفاعل الذوات التي تدرك ثراء الوجود في اللحظة الإنشائية التي تتقنّع فيها الصورة بالغموض الذي يمتنع فيه المعنى، ويحتجب فيه المقصد، الذي يعسر معه الفهم، والتواصل الآني قبل أن يتسلّح القارئ بأدوات

[1]- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 205.

[2]- عبد الله صالح نافع، الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد، ص 61

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 47.

حداثة التأويل[1]، فالصورة تمثيل للامرئي، وإخراجه إلى الظهور في صورة حسية بعد أن كان شيئاً مخفياً، والشاعر في استخدامه الصورة للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس، إنّما يعمد إلى تجسيد ما هو تجريدي، وإعطائه شكلاً حسياً[2].

والتجسيم هو إبراز الماهية والأفكار العامة والعواطف في رسوم وهيئات محسوسة هي في واقعها رموز معبّرة عنها[3]، وبذلك يصرّ التجسيد على الأمور المعنوية فقط، "فهو إضفاء الماديات على ما هو مجرّد"[4]، وهي الصورة التي يتمكّن الشاعر بواسطتها من التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس بحيث تكون قريبة الفهم للقارئ، فالشيء المحسوس بطبعه أقرب إلى الفهم من المعقول، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر: تجسيم الشعراء في تصويرهم الألم والغضب عل شكل أنين ولهب، وتصوير الهموم بالحمل الثقيل، والرعب جمراً مغروساً في مضاجع العدو، والذل طعاماً يتمتّع به الزعماء الذين تبلّدت أحاسيسهم، فانقلبت المرارة إلى حلاوة في أفواههم، والكرامة إلى ذل يكفل شكلاً باهتاً من الحياة، كما صوروا الأشواق في قلوب المحبين إلى أمواج هادرة مسموعة الصوت مرئية الصورة.

اعتمد الشعراء على ثقافة التجسيم كصورة جزئية تعتمد تبادل الإدراك بين المعنوي والمحسوس، وتقوم على تجسيم المجرّد، بمعنى منحه –وهو لا يمتلك البعد المادي المدرك بالحواس الخمسة– جسماً، يمكن إدراكه بتلك الحواس من رؤية أو سمع، أو شم أو ذوق أو لمس، مما يضفي لوناً من الحيوية والواقعية على المعاني، واعتماداً على علم النفس صنّف بعض النقاد الصور إلى مجموعات حسيّة، كالصورة البصرية والسمعية والذوقية والشميّة والحركية، فالصورة "هي كل شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوّقه"[5].

---

[1]– شريف بشير أحمد، الصورة الشعرية(المتن الجاهلي تشكيل جمالي)، مجلة جذور، مج 10، ج 23، مارس 2006، ص 218.

[2]– الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، ط1، 1980، دار المعارف، مصر، ص 83.

[3]– قوقزة نواف، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة، ط1، 2000، الأردن، ص 261.

[4]– مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، ص 315.

[5]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص 46.

والشاعر حين ينفعل لا يعبّر عن انفعاله تعبيراً مباشراً، وإنّما هو يحيل هذا الانفعال إلى تعبير مجسّم، مستخدما عقله في هذه العملية القائمة على إدراك العلاقات بين الأشياء. وهكذا نرى أنّ العاطفة في حد ذاتها تجريد لا قيمة له إذا لم يترجم ترجمة فنية[1]، وقريب من هذا يقول ت.أ.هيوم: " إن الصورة يجب أن تكون مجسّدة مرئية ويجب أن تكون كل كلمة صورة مرئية وليس أداة عامة مجرّدة، فالصورة إذن تقديم لشيء موضوعي، وانفعال القارئ بها يماثل انفعاله بالشيء نفسه. وهذا الاتصال المباشر بين القارئ والأشياء يلغي الاستعمال التقليدي للغة الذي يعتمد على التجريد أساساً"[2]،فهناك ترابط بين العنصر الحسي في الصورة وقوّة إيحاءاتها وما تثيره من مشاعر، الأمر الذي جعل (سيدي لويس) يشبهها بـ" سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع وهو يتطوّر في أوجه مختلفة، ولكنّها صور سحرية. وهي لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان"[3]، فهي قادرة عن التعبير عن فكر الشاعر وتجربته ووسيلتة لإثارة انتباه المتلقي، والصورة جوهر اللغة الحسية التي يكسب بها الشعر قدرته على التأثير الجمالي والرؤيوي، " وهي وإن ظلت حسية، فلأنّ الصورة دائماً تستخدم العناصر الحسية، ومازالت تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة"[4].

ومن الباحثين من يرى أن " كلمة صورة أصلاً تعني التجسيم"[5]، فالصورة تأتي لتجسيد المجرّد وليس لتجريد المحسوس وإلاّ فقدت الصورة مبرّر وجودها[6]، وعلى الرغم من وجود صور مجرّدة نرى أنّ جوهر الصورة الشعرية الحس، وستظل الصورة المجردة على هامش الصورة الشعرية باعتبارها غير ملموسة[7]، فمن الضروري صوغ توليفات بين الحسي والواقعي، بين الحسي وعناصر الوجود. وهو ما أدى بجون بول سارتر(J.P.Sartre)–

[1]– ينظر: ماهر شفيق فريد، الصورة الشعرية في النقد الحديث، مجلة الثقافة، ص 40.
[2]– المرجع نفسه، ص 41.
[3]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص 91.
[4]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، 1994، ص 82.
[5]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 86.
[6]– ينظر: إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ، ترجمة: محمد إبراهيم الشوتي، (دط)، 1961، ص 108.
[7]– الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 253.

الفيلسوف والناقد والكاتب– إلى القول: " على الفن عموماً إن ينأى عن التجريد وينزع إلى التجسيم والتشخيص"[1].

ولقد اعتمد الشعراء التجسيد والتشخيص في بناء صوّرهم الشعرية، التي عبّرت عن عمق استجاباتهم للإحساس بتجاربهم الذاتية ويعد خمار من بين هؤلاء الشعراء الذين استخدموا الصورة التجسيدية في تقريب المعاني إلى ذهن قارئه بإلباسها لباساً حسياً واقعياً يوضّحها ويقرّبها، ويجعل فهمها في متناول الخاصة والعامة،ومن أمثلة هذه الصورة في شعره، قوله في قصيدته: (عناقيد ...وعناقيد...؟)[2]:

صُبِي عَنَاقِيدَ الغَضَبِ حِقداً.. يَؤَجِّجُهُ اللَهب

صبي موتاً فانياً من كل صوب...كل حدب

شكّل الشاعر في هذين البيتين استعارتين مكنيتين، تمثّلت الأولى في تشبيهه للغضب وهو شيء معنوي بشيء مادي وهو الماء، وكذلك ما فعله في البيت الثاني مع الموت، وكأني بالشاعر من خلال هذا التصوير يستذكر قوله تعالى: ﴿أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَتَوَفَّنَا مُسْلِمِينَ﴾[3]، والشاعرمن خلال هذا التعبير المجازييبيّن لنا حجم الغضب والتذمّر التي تعيشه لبنان جراء العدوانّ الإسرائيلي، كما يدعوا شعب هذا البلد إلى الانتفاضة وإلى التضحية في سبيل تحريره.

ونجد الشاعر أحياناً يلجأ إلى التعبير عن صفات حميدة تجذب المتلقي مثل المجد والتحدي، والأخلاق والعدل والتضحية...وغيرها، فيمنحها صفة المادية، فالمجد وهو معنى معقول عبّر عنه الشاعر تعبيراً حسياً، حيث جعله بناية (من البنيان) وجعل مادة البناء هي العروبة، كما يبدو في قوله في إحدى قصائده[4].

قُـل للأَحِـبَةِ والرِفَـــاقِ في كَلِ أَرْجَاءِ العِــرَاقِ

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، ص 44.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 270.

[3]– سورة الأعراف، الآية: 126.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 176.

حَمَلُـوا التَحَـــدِي رَايَـــةً ومضوا على قدم وساق

يبنون أمـجاد العـــروبة يـزرعـــون الانـعتـاق

ويطاردون الكفر مهزوما وجـــيـش الارتـــزاق

في هذه الأبيات الشعرية جعل خمار من التحدي شيئاً مادياً يحمل من قبل الأحبة والرفاق، وكذلك فعل مع صورة (يبنون أمجاد العروبة)، وأيضاً في صورة (يطاردون الكفر) حيث جسّم الشاعر الكفر فجعله شيئاً يمكن مطاردته من قبل الغير.

وثمّة صورة تجسيدية أخرى تبدو في قول الشاعر من قصيدة(موال للعهد والحزن)[1]:

لينغرسَ الحزنُ سيفاً

بأغوارِ قلبي

كسهمٍ من النار صلباً جميلَ الضياءِ

في هذا المقطع الشعري لجأ خمار إلى تحويل الحزن من شيء معنوي إلى شيء مادي، أي من مجرد إلى محسوس مدرك، حيث قام الشاعر بتجسّيم هذا الحزن وجسّده في صورة سيف ينغرس في قلبه كسهم من نار، ليبينّ لنا مدى شدّة وقع هذا الحزن في قلبه ومدى أثره في نفسه، وكل هذه الصفات التي أكسبها الشاعر للسيف حسية، أي مدركة بالحواس، مع العلم أنّ هذا الحزن شيء غير مرئي، وكانت غاية الشاعر من هذا التصوير وصف معاناته من شدّة هذا الحزن الذي يعاني منه ويئن تحت وطأته، ولم يكتفي الشاعر بهذه الصورة لوحدها، بل أضاف صورة تجسيدية أخرى، تمثلت في تشبيه هذا الحزن بالسهم فيه نار ليبيّن لنا حرقة هذا الحزن الذي اكتوى منه الشاعر حتى صار يهدد حياته.

ويستخدم الشاعر الاستعارة أحياناً لتجسيم وتجسيد الفكرة المجرّدة أو المعنى المثالي. يقول في القصيدة السابقة[2]:

إلى أين أنفُذُ من حيرتي

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 147.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص 703.

ومن كيدِ أهلِي

لقد مزقُوا ثقتي

وهاهم يريدون قَتلي

ففي عبارة " لقد مزقوا ثقتي" تشبيه حذف أحد طرفيه فتحوّل إلى استعارة مكنية، شبّه الشاعر فيها الثقة بشيء يمزق وهي شيء معنوي، فحذف المشبه به، وترك ما يدل عليه وهو الفعل (مزق) على سبيل الاستعارة المكنية التي أبرزت المعنى وجسدته فقوله: " لقد مزقوا ثقتي" يختلف كثيراً من الناحية الفنية عن قوله : " كذبوني" وتصير الاستعارة أكثر أهميّة في تشكيل الصورة حين يتابعها الشاعر ويرسم دقائقها.

إن الصورة التجسيدية في الشعر تقوم غالباً على نقل الأحاسيس المجرّدة إلى صور مادية تزيد المعنى عمقاً وتثري الإحساس بأن تجعله قابلاً للتصوّر، فلقد استطاع الشاعر عن طريق هذا التعامل مع المعاني والأفكار المجرّدة أن يبتعد عن التجريد المحض، حتى تكشف هذه المجرّدات عن أبعادها الذاتية المرتبطة بالانفعالات الإنسانية، وتتجاوز الإفهام إلى التأثير[1]، ويتّخذ التجسيد في شعر بلقاسم خمار أكثر من لون فهو يبدأ من التشبيه المحسوس- وهو أدنى درجاته- ثم يرقي إلى المعنويات والعواطف الإنسانية، فيجسّدها ويبرزها أجساماً أو محسوسات ملموسة، ومن الصور التجسيدية التي عبّر بها الشاعر عن إحساسه قوله من قصيدة (ذكريات الطائر الذي سلبوه حاسة الاتجاه)[2]:

ألقاك .. أنت جزائري.. يا وهج حبي .. يا منابي

وأكـاد أحتضـن الثرى ويفيض دمعي في انسكابي

اليـوم تـورق فـرحتي اليوم ينتـحـر اغـتـرابـي

في البيت الأخير يعبّر لنا الشاعر عن فرحته الكبيرة بعودته إلى بلده الحبيب الجزائر، فشبّه لنا هذه الفرحة وجسّدها في صورة شجرة تورق، كما شبّه الشاعر اغترابه بإنسان مقبل على الانتحار، وهذا يدل دلالة كبيرة على فرحه الشديد بعودته إلى بلده بعد اغتراب طويل،

[1]- ينظر: علي حوم، الإبداع الشعري في أسيوط نماذج ودراسات نقدية، فرع ثقافة أسيوط، (دط)، 2000، ص 28.

[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 12.

وبهذا فقد استطاع خمار أن يصوّر لنا عواطفه وأحاسيسه وإبرازها إبرازاً حسياً تجسيمياًلتحيى في النفوس ويقوى أثرها.

ويرى صبح أنّ هذا اللون من التصوير" من أقدم الوسائل على توضيح الحالات، وكشف ما خفي من الكيفيات في صورة بارزة الخطوط، محدّدة المواقع والأركان، على مساحة خاصة تتميّز بها وحدها من غيرها من الحالات والكيفيات"[1]، فالصورة الشعرية إذن ما هي إلا تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية.

ولا شك في أن شاعرنا بلقاسم خمار يستمد صوره من الواقع المعاش وما يرتبط به من أحداث وظروف، وما يتعلّق بحياته وما ينفعل به وجدانه اتّجاه وطنه، وفي كل هذه المناحي نلاحظ توافقاً شعورياً ونفسياً بين مضمون قصائده وصوره الفنية التي تعدّ من أهم مقوّمات بناء القصيدة لديه، يقول خمار[2]:

فقدنا مشاعِرنا

بالجمال ... وبالأُنس

مات الحنان ...

ولم تبقَفي حسِّنا

عاطفة ...!

ففي قول الشاعر (مات الحنان) صورة تجسيدية، جسّم فيها الحنان وجعله كائن يموت، وهكذا يتّخذ التجسيد في شعر خمار أكثر من لون، فهو يبدأ من التشبيه المحسوس–وهو أدنى درجاته– ثم يرقي إلى المعنويات والعواطف الإنسانية، فيجسّدها ويبرزها أجساماً أو محسوسات ملموسة، يقول[3]:

صبِي على حممي زيتاً من الغضب وباركيني أذيب العمرَ في اللهب

[1]– محي الدين صبح، البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، (دط)، (دت)، بيروت، ص 184.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 239–240.

[3]– المصدر نفسه، ص 473.

فـلـم يـعـد لاصـطـباري مـا يـبُـرّره إني تجرُّدت من صمتي ومن عتبي

ففي هذين البيتين الشعريين يصير الغضب زيتاً، والعمر جسماً قابلاً للذوبان، ويصير الصمت والعتاب لباساً يتجرّد منه الشاعر متى أراد.

ومن ألوان التجسيد عند الشاعر التشبيه المحسوس، وفيه يكون الوصف حسياً بطبيعته، فيختار الشاعر الشيء الموصوف هيئة تجسّمه أو تجسّده أي " توضيح المحسوس المجسّم بمحس آخر يزيد وضوحاً، ويعين على جلائه ليتعاون الجانبان معاً في

تعميق الصورة، وتعدّد الجوانب في الخواطر والمشاعر فيها"[1].

يقول خمار[2]:

تشتّتنا الزوابع كالشظايا وتجمعنا نسيمات الشمال

ففي هذا البيت الشعري شبّه الشاعر محسوساً بمحس آخر.

واللون الآخر من التجسيد هو نقل المعاني والمفاهيم من حالة التجريد إلى حالة التجسيم أو التجسيد وبث الحياة فيها، وإبرازها أجساماً ومحسوسات ملموسة أي " تجسيم معنى من المعاني تجسيماً تدركه الحواس، لتكون أعون على فهمه وتوضيحه من العقل وحده مستقلاً، فيصير العقل طريقاً واحداً للإدراك من طرق شتى متعدّدة الجوانب في الحواس المختلفة"[3]، ومن تجسيد المعنويات وصف خمار لليقين بما هو مادي ومحسوس، يقول في قصيدة (مناجاة شاعر)[4]:

وبـنورِ نـهجـكَ يا محمد أرشد ولوهج دربِكَ في الرسالة أنشدُ

وعلى هُدَى القرآن والسنن التي شرّعت، أحتضن اليقين وأعبدُ

[1]– محي الدين صبح، البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، ص 186.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 105.
[3]– محي الدين صبح، البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، 184.
[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 773.

لقد جسّم الشاعر هنا اليقين وهو شيء معنوي، بجعله جسماً له هيئة وكيانً، بحيث يستطيع الشاعر حضنه، وهذه الصورة تدل على اتّباع الشاعر لتعاليم القرآن الكريم وسيره على هدى النبي عليه أفضل الصلوات وأزكى التسليم.

ومن الصور التجسيدية عند الشاعر ما يتم فيهنقل المعاني والمفاهيم من حالة التجريد إلى حالة التجسيم، يقول خمار[1]:

وتقوم في أرضِ الـجـزائرِ ثـورةٌ عصماءُ .. تعصفُ بالدخيلِ وتحصدُ

ويُعانق النصـرَ المبينَ شعوبنا لـكـن بـؤسَ الحـاكـمـيـن يـحـصـدُ

جعل الشاعر في هذين البيتين النصر شيئاً مادياً مرئياً مدركاً بالحس، فمنحه صورة الإنسان الذي له القدرة والاستطاعة على معانقة الشعوب، وهي صورة تدل على مدى تغني الشاعر بالنصر الذي حقّقه أبناء بلاده.

ولا شك في أن النماذج الجيّدة من شعر خمار كثيرة ومتعدّدة في استخدام أنماط الصورة الفنية، سواء التجسيدية أو غيرها، ولكن هذه الدراسة لا تستطيع أن تنهض بكل هذه النماذج، وحسبنا أن نمثّل لكل نمط من أنماط الصورة بعدد من النماذج، ذلك لأنّ " المتابعة النقدية لا تمتلك القدرة على استغراق الخطاب الشعري جملةً وتفصيلا، بل إن الاجتزاء يفرض نفسه في كل حركة، معنى هذا أن الدارس عليه أن يوجّه عناية خاصة إلى مناطق الثقل الإنتاجي، وبخاصة تلك التي تتميّز ببريق يشدّ الذهن إليها، ويشغله بفك مغاليقها، وتتبّع مساراتها في خطوط الشعرية، ثم تأخذ شكل تموجات الماء في دوائره المتتابعة التي تزداد سعة وانتشاراً كلّما ابتعدنا عن مركز الدائرة، حتى تغطي المساحة المكانية كلّها، نافثة تأثيرها الدلالي على كل ما يقع في منطقة حركتها"[2].

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 776.

[2]– محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، ص 13.

2- الصورة التشخيصية:

شكّلت ظاهرة التشخيص ملمحاً ملازماً للشعر، وربما يلاحظ منها في بعض المواضع أنّها تأخذ الحيّز الأكبر للصفة الشعرية، فهي تمنح النصوص حيويّتها وديناميتها، وتجعلها في تواصل تخييلي مستمر مع الوجود.

ولكي نتحدّث عن مصطلح التشخيص بوصفه مصطلحاً نقدياً أو بلاغياً لابد من الرجوع إلى المعجم العربي لمعرفة الأصل المادي للتشخيص ومعرفة ما يحتفظ به من الحسية، فالتشخيص في اللغة من الشخص وهو سواد الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه من بعيد فقد رأيت شخصه، ويقال: شخص الجرح إذا ورم، وشخّص بصر فلان: إذا فتح عينه، وشخوص البصر: ارتفاع الأجفان إلى فوق، ويقال شخصت الكلمة في الفم: إذا ارتفعت نحو الحنك الأعلى[1].

ويرى الصرفيون أن صيغة (فعّل) تحمل معانياً منها: صيرورة شيء شبه شيء[2]، فمثلاً إذا قلت : (شخصت الموت) فإنّك تقصد أنّ الموت صار شبه شخص عندك، وكان سابقاً لا يحمل ميزات الشخص، والمعنى الآخر هو قبول الشيء، فإذا قلت: (شخصت الورد) فإنّك تريد بذلك قبول الورد سمات الشخوصية، وقولنا السابق لا يعني أن صيغة (فعّل) تحمل هذين المعنيين فقط بل لها معان أخرى[3]، وما نراه يرتبط بمصطلح التشخيص هو ما ذكرناه في المعنيين السابقين، فالظاهر أنّ المعنى الأول أكثر انطباقاً وملائمة للتشخيص الشعري أو الأدبي عموماً لأنّه يجعل الأشياء المختلفة متشابهة عن طريق رابطة تحويل وخلق قائمة على الادعاء والتصوّر ولاعتقاد، وتسمى هذه الرابطة بـ(التشخيص).

أما الدلالة الاصطلاحية للتشخيص، فهو يعد مصطلحاً حديثاً[4]، لم يرد في كتب القدماء محدّداً على الرغم من كثرة هذا الفن في التراث العربي الأدبي، بل جاء الحديث عنه متداخلاً مع فنون البلاغة العربية فهو أدخل في باب الاستعارة، "لأنّ المفردة المشخّصة تستعار من

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة شخص، ج12، ص 99.

[2]- أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ضبط وتصحيح: محمود شاكر، (دط)، (دت)، ص 32.

[3]- ينظر: أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، 31-32.

[4]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 129.

الإنسان للجماد ليبث روح فاعلية الإنسان في الأشياء"[1]، فالتشخيص مصطلح أطلقه النقاد الغربيون على اكتساب الموضوعات الجامدة صفات الكائن الحي، وهو حسب رأي هربت ريد "وقف أشياء جامدة على أفعال حيّة"[2]، أو هو إعطاء الموضوعات غير الحيوية صفات الأشخاص[3].

وهذه التعريفات تظهر أن التشخيص مقتصر على جعل الأشياء الجامدة تحمل صفات الأحياء، ولما كان التشخيص من المصطلحات الوافدة، فقد لامس الناقد العربي الحديث مظاهره وشعر بتجليّاته في النقد القديم الذي لم يستعمل هذا المصطلح، إذ كان جل كلامه عنه واقعاً تحت ظل فائدة الاستعارة، ولاسيما المكنية، وليس مصطلحاً قائم الحدود، وهذا الكلام يتوافق مع قول أحمد مطلوب الذي وضع التجسيد والتشخيص ضمن أغراض الاستعارة، علاوة على أن بعض الدارسين جعله أبرز الأمور التي تؤدي إليها الاستعارة بل هو أحد فوائدها[4].

ومن الجدير بالذكر أنّ ظاهرة التشخيص لم يقتصر ورودها على الشعر العربي بل جاءت في القرآن الكريم، إذ تضمنت كثير من آياته المباركة هذه الظاهرة وشكّلت لمحة مميّزة جاءت في أسلوبه المعجز، ومن تلك الآيات قوله تعالى: ﴿وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴾[5]، وقوله عز وجل: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلۡغَضَبُ أَخَذَ ٱلۡأَلۡوَاحَۖ وَفِي نُسۡخَتِهَا هُدٗى وَرَحۡمَةٞ لِّلَّذِينَ هُمۡ لِرَبِّهِمۡ يَرۡهَبُونَ ﴾[6]، وقوله جل جلاله: ﴿إِذَآ أُلۡقُواْ فِيهَا سَمِعُواْ لَهَا شَهِيقٗا وَهِيَ تَفُورُ﴾[7]، وقوله أيضاً: ﴿يَوۡمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمۡتَلَأۡتِ وَتَقُولُ هَلۡ مِن مَّزِيدٖ ﴾[8]، ولقد التفت النقاد

[1]– أحمد ياسوف، جمالية المفردة القرآنية في كتب الإعجاز، دار المكتبي، (دط)، 1994، سوريا، ص 141.
[2]– ينظر: مهدي صالح السامرائي، المجاز في البلاغة العربية، دار العودة، ط1، 1974، سورية، ص 240.
[3]– ينظر: جاكوب كرج، مقدمة في الشعر، دار الشؤون الثقافية، ط4، 2004، العراق، ص 47.
[4]– ينظر: توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، ص 231.
[5]– سورة التكوير، الآية: 18.
[6]– سورة الأعراف، الآية: 154.
[7]– سورة الملك، الآية: 7.
[8]– سورة ق، الآية: 30.

القدامى إلى وجود هذه الظاهرة في القرآن الكريم، وأوّل من أشار إلى مفهوم التشخيص هو أبو عبيدة (ت207هـ) في كتابه مجاز القرآن، وذلك عندما تحدّث عن قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌۚ إِنَّ ٱلسَّمْعَ وَٱلْبَصَرَ وَٱلْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْـُٔولاً ﴾[1]، وكذلك قوله: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ﴾[2]، فقال: "ومن مجاز ما جاء من لفظ خبر الحيوان والموات على لفظة خبر الناس"[3]، فلقد تنبّه أبو عبيدة إلى اختصاص (أولئك) وكذلك (السجود) بالإنسان، والمجاز عنده كل ما يجوز في اللغة من حذف وإيجاز وإسناد وتشبيه واستعارة وغير هذا، ويبدو أن القدامى ظلوا يعبّرون عن هذه السمة بالاستعارة والمجاز تقديساً للنص القرآني وتنزيهاً للذات الإلهية، وذلك عند تعرضهم للآيات التي تضمّن أسلوب التشخيص في ما يتعلق بالذات الإلهية المقدّسة.

ولم تقتصر حدود ظاهرة التشخيص على القرآن الكريم، بل وجدت في كلام النبي الأكرم محمد ﷺ في قوله: "جدع الْحَلَال أنف الْغيرَة"[4]، وكذلك وردت كثير من كلامه عليه الصلاة والسلام، وكذلك في خطب خلفائه وصحابته رضي الله عنهم.

وعلى أية حال فقد عرّف التشخيص بأنّه " إبراز الجماد أو المجرّد من الحياة في ضوء الصورة بشكل كائن متميّز بالشعور والحركة والحياة"[5]، وهذا التعريف يفتقر إلى الشمول، لأنّ الأمر في التشخيص أوسع من ذلك، فقد تتعدّى مسألة إضفاء بعض السمات أو الصفات

[1]– سورة الإسراء، الآية: 36.

[2]– سورة يوسف، الآية: 4.

[3]– أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمي البصري، مجاز القرآن، ج1، تحقيق: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، (دط)، 1381هـ، القاهرة، ص 10.

[4]– الثعالبي أبو منصور عبد الملك بن محمد، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف، (دط)، (دت)، القاهرة، ص 330.

[5]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 67.

الإنسانية في الجمادات أو المجردات إلى إضفائها على الحيوان والطبيعة وغيرها من المواد التي يتم منحها صفات البشر.

والصورة التشخيصية يعني بها "إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان"[1]، وهي ما يستخدمه الشعراء في تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة والمتحركة، بحيث تضحى الطبيعة شخوصاً عاقلة تتفاعل وتتجاوب وتستشعر وجود الإنسان، وتسمع نبض عواطفه، ويخلع عليها الشاعر من ذاته، فتمتزج الذات بالموضوع ليتّحدا في رحاب الفن[2]، ولعل من جمالياته تأثيره النفسي عند القارئ إذ يتلاشى عند الشعور بالغربة والانعزال، لأن التشخيص يجعل الأشياء كائنات عاقلة أو أشخاصاً يشعر المرء بمشاركتها الوجدانية وبهذا يتوحّد المرء مع الأشياء[3].

أما فائدة التشخيص بوصفه ظاهرة أدبية فتكمن في إعطاء النص سمة شعرية تضاف إلى السمات الشعرية التي يحتاجها الشعر والأدب عموماً، لأنّ التشخيص يُحدث تغييراً لصالح النص عن طريق إكساب الأشياء صفات غير مألوفة، فضلاً على كونه نوعاً من أنواع الانحراف[4]، الذي يعطي الشعر حيويّته وجماله وفرادته، كما أن للتشخيص قدرة على التكييف والاقتصاد والإيجاز[5]، فهو يختزل كثيراً من الألفاظ الدالة على الأفكار نفسها. وثمة فائدة أخرى للتشخيص تكمن في قدرته على فتح أفق النص وتعدّد الدلالات وإثارة المفاجئة[6]، وتقوية الصورة وتحقيق المعنى الدرامي[7]، وهو من الفنون التي تساعد على توصيل الكلام، بل هو نوع من التخييل البعيد[8]، ولما كان التخييل جوهر الشعر فإنّ "التشخيص ينقل الصورة من مجرّد الإخبار الذي يحتمل الصدق والكذب إلى تخيّل مشاهدة أحداثها ووقائعها مما يوهم

---

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 210.

[2]– ينظر: عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي، ص 146.

[3]– ينظر: حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، (دط)، 1949، القاهرة، ص 112.

[4]– ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، (دط)، 2007، بيروت، ص 226.

[5]– ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 136.

[6]– ينظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص 41.

[7]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 129–130.

[8]– ينظر: سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 63.

المتلقي أنّ ما هو مبني على الظن أصبح يقيناً"[1]، وعن طريقه يُكشَفُ بين الأشياء المألوفة وغير المألوفة[2]، وهذه الأخيرة تنتج نوعاً من الغرابة التي يرتكز عليها التخييل في بلوغ غايته غايته التأثيرية.

ويبدأ التشخيص بالتخيّل، فالإنسان الذي يجهل شيئاً ولا يعرفه تأخذه الدهشة والفضول لمعرفة هذا الشيء، وعندما لا يقدر على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ويجعل من نفسه مرجعاً للمعرفة، ومن ثم يكون التشخيص.

إن أسلوب التشخيص في بناء الصورة الشعرية يجعل المتلقي أكثر تأثّراً بالشعر، وأكثر انفعالاً بالقوّة السحرية الكامنة في مثل هذا الشعر، تلك القوّة التي تجعل المتلقي أكثر تأثّراً وانفعالاً بالشعر، وهذا لا يتحقّق إذا كانت القصيدة تقريرية مباشرة لا تستعين بالأدوات والعناصر الفنية التي تجذب المتلقي وتجعله ينفعل بالقصيدة كما انفعل الشاعر من قبله بالتجربة الشعورية التي تزامنت مع كتابة القصيدة، وثمة ضرب آخر من التشخيص مخالف للصور السابقة: تشخّص فيه خصائص الإنسان الجسمانية والانفعالية بأشياء من مكونات الطبيعة التي تناظر تلك الخصائص على نحو ما، هذا الضرب يطبع الإنسان "بدلاً من أن يؤنس الطبيعة"[3].

ومن أمثلة هذا الضرب من التشخيص، في شعر خمار قوله ا في قصيدة (أوجاع الحلم ... القربان..)[4]:

ما سَحَروك...وما خدعوك...وما حسدوك...

ولكن .. أنت الساحر، والمسحور!..

وأنت الخَادِع، والمخدوع!..

---

[1]– مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية للأساليب البلاغية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1984، بيروت، ص 178.

[2]– ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد، ص 225.

[3]– أديب نايف، الصورة المجازية في الشعر العربي المعاصر، مجلة الأقلام، كانون الثاني، 1990، العراق، بغداد، ص 18.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 282.

وأنت الحاسد .. والمحسود!..

فعلى سبيل الاستعارة المكنية شبّه الشاعر (الحلم) بالإنسان فحذف المشبه به الإنسان ورمز له بأحد صفاته، (السحر والخداع والحسد) فنلاحظ كيف أن الصورة الشعرية تستطيع الجمع بين المتنافرات حيث جعل الحلم يسحر ويخدع، ويحسد، وفي الوقت نفسه هو المسحور والمخدوع والمحسود، فكوّن في أذهاننا صورة رائعة لحملها شيئين متناقضين.

ولقد أفاد الشاعر من تقنية التشخيص بإضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة صفات الإنسان وأفعاله، شأنه شأن الشعراء المعاصرين في بناء صورهم، والتي تقترب أحياناً كثيرة من الرمز، فقد شخص الشاعر مظاهر الطبيعة كالشجر والنجوم والأرض، وبعض الأمور المعنوية، بقوله[1]:

كنتُ ودعـتُ فـي الرزيةِ شـعري
مـلـني أم مـللتـه لـسـت أدري
لـم أجـد فـيـه مـنـفـذاً لشـجـوني
فافتـرقنا وغـاب في الأفـق بـدري
يخـجـل النـوم أن يداعـب جفنـي
تخجل الأرض أن تبارك صبري

في هذه الجمل الشعرية (مـلـني أم مـللـتـه)، (يخـجـل النـوم)، (تخجل الأرض) نجد أن هناك طرفاً محذوفاً هو المشبّه به، والذي هو الإنسان على العموم، فلم يأت هذا الحذف لإثبات مجرّد علاقة المشابهة الخارجية، بل إنه وسيلة للتقارب وإزالة الحاجز بينهما، وهذا يجسّد رؤية الشاعر للأشياء بحيث تبدو وكأنها جديدة.

ومن أمثلة التشخيص في شعر خمار، قول في قصيدة (إشارات .. ذاكرة خريفية)[2]:

ويبكي لنا " الرأي"

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 245.
[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 174.

والناي ... والدف ...

"يا خلفاً بلا سلف"

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يشخّص لنا الرأي –وهو نوع غنائي معروف على المستوى الوطني والدولي– على أنّه إنسان حزين يبكي ويتألّم، لأنّ الشاعر انطلق من أصل وسبب هذا النوع من الغناء، وهو الحزن والندم، وكذلك فعل مع الناي والدف.

ويقول الشاعر في قصيدة (نوفمبر الملتقى)[1]:

هيا (نوفمبر) لا حيف ولا كذب ولا نفَاق وزحزِح كل من خَــان

عشــرون عامــاً ملــولاً مضــت لقد شَبعنَا وأَمسَى الفِكر جَوعَانَا

نلاحظ أنّ الشاعر في البيت الأول ينادي شهر نوفمبر شهر الثورة والبطولات، وهو شيء معنوي فجعله في صورة شخص مدرك، يسمع ويعقل ويعي ما حوله، آمراً إياهأن يزحزح كل خائن لهذا الوطن، أما في البيت الثاني يصوّر الشاعر الفكر على أنّه شخص يحس ويشعر بالجوع، مثله مثل باقي البشر.

وفي موقع آخر راح الشاعر يصوّر الدهر على أنّه إنسان يعادي، يقول[2]:

ولا جَـارٌ .. وَلَا خِــلٌ رفــيق إِذَا مـَا الدَهـرْ .. عَـادَانَا

تقزَّمنا ... تَقَسَّمنا ... شَظَايا تَرَاشَقنَا رَصَاصاً .. وافتنانا

شخّص الشاعر في البيت الأوّل الدهر، حيث جعله إنساناً بمقدوره معاداة بني جنسه، وهذا انحراف دلالي من شأنه أن يزيد المعنى قوّة ودلالـة، ويكسب الصورة جمالاً وافتنانا، كما أنّ اللغة التي اعتمدها الشاعر توحي بملامح الغضب والحسرة والرفض على الأوضاع التي تعيشها بلاده. وبذلك بلغ الشاعر في استخدام هذه الصورة حدّاً رائعاً من الإتقان والإبداع، خصوصاً في تصوير الطبيعة التي تبدو في شعره حيّة متحرّكة نابضة، تتحرّك وتسمع

[1]– المصدر نفسه، ص 139.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 92.

وترى وتتكلّم، وتصافح، فهي شخوص عاقلة جميلة مرحة ممتلئة بالحيوية والحياة، يقول الشاعر[1]:

يُصافِحنا الزهرُ وابنُ العربِ

فالشاعر هنا يشخّص (الزهر) ويستوفي له جملة أركان الشخص، فيجعله رجلاً يصافح، ولأنّ " التشخيص هو عملية صنع الصورة من أجل أن تتحقّق غايتها في إدراك الشعور بها والإحساس بها سواء بالنسبة للمنشئ أم المتلقي"[2]، فإنّ الشاعر من خلال هذه الصورة يريد أن يشعرنا بحالته النفسية التي يعيشها، وهي الفرح والسرور، خصوصاً تلك الأخوّة والمحبة التي تجمعه مع إخوانه العرب، ولأن الشاعر" حين يندمج في الأشياء يعكس عليها مشاعره"[3]، فهو حين أراد أن يعبّر عن هذا الشعور جعل الزهر مصافحاً له.

ويعد التشخيص أرقى مستويات التصوير، إذ عن طريقه تكفّ المادة عن كونها جامدة، وتكفّ المعاني عن أن تكون ذهنية مجرّدة خيالية، وإنّما تغدو ملأى بالحياة والحركة، تكتسب خصائص البشر فإذا بها تحس، وتنفعل، وتفكّر[4]، والتشخيص بوصفه مظهراً جمالياً –يؤنس الجمادات والمعنويات– لا يقف أثره على الجانب الفني، بل يركّز الشاعر به انفعالاته، وينقل المعنى على نحو أعمق، إذ يقترب المعنى من الذهن، ويصبح في متناول التفكير، ويكون حدوثه أكثر تأكيداً، بل إنّ العبارات المشتملة على التشخيص تمتاز بالقوّة في المعنى، والشعور والأسلوب، يقول الشاعر في قصيدة (أفراحنا.. آسفة..!)[5]:

نَسَينَا معَانَقَة الفَرحِ العَرَبي

مُصافَحة الفَرح الدَاخلي ... والخارجي

نَسَينَا المَبَاهجَ ...

---

[1]– المصدر نفسه، 190.

[2]– عبد الهادي عبد الرحمان علي، الصورة الفنية في شعر علي بن محمد الحماني الكوفي(ت260هـ)، مجلة دراسات الكوفة، ص 69.

[3]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط4، 1981، بيروت، ص 65.

[4]– ينظر: أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، ط1، 1996، سوريا، ص 274.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 241.

غَابت ... مَوَاكبُها الوَارِفَة ...!

تكمن أهمية الصورة في بعدها عن الأداء المباشر، وتقديمها الفكرة من خلال إيحاء وتركيز بهدف التأثير[1]، وهي تكتسب عمق الإيحاء إذا كانت قائمة على التصوير الذاتي القائم على التشخيص، فالشاعر لكي يعبّر لنا عن عدم فرحه راح يبث الحياة في (الفرح)، فيجعل منه شخص كائن بذاته ينسى معانقته ومصافحته، فمعانقة الفرح العربي ومصافحته صورة تمتاز بالإثارة، وتعبّر عن قوّة الواقع وشدّة أثره في النفس الشاعرة، وهذا ما يكثّف الإيحاء بالمعنى المقصود، ويمدّ النص بسمة جمالية تتطلّبها الذائقة، فتتحقّق المتعة واللذة التي ترجوها نفس المتلقي من الشعر، فالشاعر هنا يشعر القارئ على أنه لا يوجد ما يسعد ويفرح في هذا الوطن العربي الذي أصبح كل شيء فيه يعبّر عن الحزن والكآبة، ومن هنا يتعمّق إحساس المتلقي بالفكرة التي يسعى الشاعر إلى نقلها بواسطة التشخيص.

يقول الشاعر في صورة أخرى[2]:

يا نفسُ هل أنت حقاً

نفسي التي هي نفسي

إن صُح ذلك ...

رفقاً ...

فلن أُصافِحَ يأسي ...

وسوف أرضى بنفسي

في هذه الأسطر الشعرية يتّكأ خمار في بناء صوره على التشخيص، حيث جعل اليأس إنساناً له يد يصافح بها، وهو عن طريق هذا التصوير الشعري ينقلنا من عالم التجريد إلى عالم الحس المدرك، وبهذا استطاعت الصورة أن تعبّر عن الحالة الانفعالية التي تسود الشاعر، وبواسطتها نقل أحاسيسه إلى المتلقي عن طريق هذا الأسلوب.

[1]– ينظر: صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948 حتى 1975 دراسة نقدية، ص 32.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 81.

تعد الصورة نتاج لفاعلية الخيال التي لا تعني نقل العالم كما هو، وإنّما تعني إعادة تشكيل المدركات واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، بحيث تصبح تلك الصورة قادرة على جمع الإحساسات المتباينة، وتؤلّف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها إلا بفهم طبيعة الخيال بعدّه نشاطاً ذهنياً خلاقاً، يتخطّى حاجز المدركات الحرفية[1]، فالشاعر يعيد تشكيل المدركات غير مرّة داخل عمله بخياله، ثم تعيد المخيّلة إنتاج كل ما يستقر في اللاوعي من نسيج لغوي مفارق للصور المألوفة في الواقع، وعادة ما تكون تلك الصورة التشخيصية وسيلة لتجسيد المعنى والإحساس بصورة أعمق، فحينما يستحيل الجماد والمعنوي إلى إنسان، فهذا ما يجعلنا ندرك المعنى بصورة تستثير أذهاننا وحواسنا وإحساساتنا، يقول الشاعر[2]:

فَافْتَـرَقنَا وَغَابَ فـي الأفـقِ بَدرِي

يخـجَل النَـومُ أن يَداعِـب جَفنـي

تَخجَلُ الأرضُ أن تُبَارِكَ صبَرِي

أكسب الشاعر في هذا المقطع الشعري(النوم والأرض) صفة الخجل وهي صفة من صفات الإنسان، حيث جاء بهذه صورة ليفصح لنا عن ما يعانيه من جراء غربته، وبهذا يتبيّن لنا أنّ الشاعر استطاع أن يلغي الحواجز بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة، عندما جعل الأرض إنساناً يخجل من أخيه الإنسان، وفي صورة أخرى جسّد الشاعر فيها رؤيته لمظاهر الشجاعة والبطولة من خلال الاستعارة التشخيصية، حيث يقول[3]:

يا (جميلة) وأنت حقاً جميلة ونـضـال وعـــزَة وبُـطُولـة

سَجَدَ المجدُ للرجَــالِ وَلكِـن سجدت عند راحَتيكِ الرجُولة

جعل الشاعر من (المجد) و(الرجولة) كائناً حياً يشرك الإنسان في فعل السجود، وفي هذا إشارة إلى شجاعة وبطولة جميلة بوحيرد التي تعد رمزاً من رموز البسالة والبطولة، هذا

[1]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 309–310.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 245.

[3]– المصدر نفسه، ص 216.

لما قدّمته من بطولات وتضحيات إبان ثورة التحرير، فالصورة هنا توحي بحالة من التقدير والإجلال، ولكن لو قدّمت بأسلوب تقريري مباشر لما وصلت إلى هذا التصوير، وبذلك يمكننا القول أن " الصورة ركيزة أساسية من ركائز الشعر وبها تتجلى حيوية التخييل وعمقه"[1]. ومن الصور التشخيصية قول الشاعر في قصيدة (حديث الإسلام)[2]:

يا شعوباً بَكَى الزمانُ عليها قضى الأمر بينكم في ثوان

فالشاعر في هذا البيت بدل أن يبكي شعبه، جعل الزمان يبكي عليه، فقام بتشخيص الزمان حيث أكسبه إحساساً وشعوراً، ومقدرة على فعل البكاء، فالتشخيص إذن " أسلوب يحيي به الشاعر ما لا حياة له، ويرمي إليه معاناته وحواره"[3]، فالشاعر من خلال هذه الصورة التشخيصية حاول أن يكشف لنا عن عمق إحساسه اتجاه هذه الشعوب، وأن يشرك المتلقي في هذا الإحساس العميق.

نخلص في النهاية إلى القول أن الشاعر قد أجاد في أغلب مواطن التشخيص، حيث جاء هذا الأسلوب منسجماً مع المعاني التي أراد التعبير عنها، إلا في بعض المواضع التي وجدنا أنّها لا تستقطب الدهشة والغرابة لدى المتلقي، كما اعتمد الشاعر على تشخيص المحسوسات بشكل كبير لأسباب منها أن الإنسان بطبعه يميل إلى المحسوس لأنّه أقرب إلى الفهم والإدراك، لذا نجد الشاعر يحاول إعطاء المعنوي صفة الحسي، فضلاً عن ذلك أنّه يشارك بمعرفته الحدسية إزاء الأشياء المعنوية فيلجأ إلى طريقة إيضاح يمكن الاستدلال بها ليشكّل وسيلة إقناع وتصور، وليحقّق كذلك سمة الجمال الشعري الذي يجمع بين الأضداد، ويخرجها بصورة غير متنافرة تبعث على الدهشة والتأثير.

[1]– وهب رومية، الشعر والناقد –من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، العدد: 331، سبتمبر 2006، الكويت، ص 308.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 136.
[3]– إيليا سليم الحاوي، نماذج في النقد الأدبي، تحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، ط3، 1996، لبنان، ص 931.

خامساً: الصورة الـكـنـائـيـة:

تعد الكناية وسيلة مهمة من وسائل الخطاب الشعري، وأسلوب من أساليب التعبير الفني الذي يرتقي به المعنى ويسمو به الشعور، وهي تعد من الأساليب البيانية المُمتعة التي من دأبها تصوير المعاني الكثيرة بألفاظ موجزة ومكثّفة، كما أنّ لها الأثر في تشكيل كثير من الصور الشعرية.

والكناية فن من فنون القول التي يمكن بها التعبير عن أمور يتحاشى عن ذكرها إفصاحاً، فهي أسلوب " يلجأ إليه الشاعر للتعبير عما أراد عندما لا يستحسن ذكر شيء والتصريح به بشكل يتنافى مع العرف الاجتماعي، والذوق الأدبي، فشكّلت ملجأ يلتجأ إليه الشاعر إذا ما أراد عدم التصريح ليحيط صورته بهالةٍ من الفخامة ويمنحا طابع التأثير في النفوس، فهي وسيلة من وسائل تشكيل الصورة البيانية"[1].

والكناية لغة تعني الستر والخفاء، "والكِنَايَة: أَن تَتَكَلَّمَ بِشَيْءٍ وَتُرِيدَ غَيْرَهُ"[2]، وهي " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي"[3].

أما من ناحية الاصطلاح فهي وسيلة من وسائل الأداء الشعري الذي يسمو به المعنى ويرتفع به الشعور إلى مستوى التعبير الفني والأداء الإيحائي الشفاف الذي لا يثير المخيّلة فحسب، ولكنّه ينفذ في الذهن عن طريق الحس فيصدمه أوّلاً بصورة المعطى الحسي، من دلالات نفسية وفكرية وذلك بواسطة الإيماءة السريعة واللمحة الخاطفة التي يتلقّفها العقل والشعور[4]، وهي" كلام استُتِر المراد منه بالاستعمال، وإن كان معناه ظاهراً في اللغة، سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز، فيكون تردّد فيما أريد به"[5]، والكناية عند علماء البيان: هي

---

[1]– فارس ياسين محمد الحمداني، الصورة البيانية في شعر ابن ظهير الإربلي (ت677هـ)، مجلة آداب الرافدين، العدد: 69، سنة 2014، العراق، ص 167.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص 233.

[3]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 171.

[4]– ينظر: الأخضر عيكوس، الصورة الكنائية في الشعر الجاهلي، مجلة الآداب، العدد 4،1997، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص 90.

[5]– الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، ط1، 1983، بيروت، لبنان، ص 187.

أن يعبّر عن شيء لفظاً كان أو معنى بلفظ غير صريح في الدلالة عليه لغرض من الأغراض كالإبهام على السامع أو لنوع فصاحة، وهي مظهر من مظاهر البلاغة، والسر في بلاغتها " أنّها في صور كثيرة تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيّها برهانها، وتبرز المعاني واضحة جليّة، وهذه خاصة الفنون... وهي دليل مقدرة الشاعر وأصالته الفنية"[1].

أما الكناية في اصطلاح البلاغيين والنقاد، فيطالعنا قول قدامة ابن جعفر: "ومن ائتلاف اللفظ والمعنى، أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع"[2]، لأنّ الكناية نستخدمها عند تغيير اللفظة المتعارف عليها لإبراز صفة معيّنة مثلاُ. وقدامة أوّل من عرّفها باسم (الإرداف) ولم يسميها كناية، وذلك في دراسته لأنواع ائتلاف الفظ مع المعنى، وهذا التعريف للإرداف هو تعريف الكناية عند الدارسين من بعده كأبي هلال العسكري، وابن سنان الخفاجي، وعبد القاهر الجرجاني، حتى الشواهد التي أتى بها قدامة في دراسة الكناية نجدها عند من جاء من بعده.

أما عن وظيفة الكناية فهي لا تقلّ أهمية عن وظيفة التشبيه والاستعارة، فهي وسيلة من وسائل التصوير والتعبير عن المعاني بغير الألفاظ الموضوعة لها، ومما زاد في أهميتها ازدواجية المعنى الذي تظهره، وكون المقصود منها داخل النص ما خفي من معنى مستتر، مع كون اللفظ مقصود بنفسه، فالمعنى "الآخر المتوارى في الظل ... أكثر عمقاً واتساقاً مع الموقف"[3]، وينجلي سر جمال الكناية بوصفها " لوناً من ألوان التعبير يحمل في موضعه، ويبعث على التفكير وإعمال الذهن، وقد تكون وسيلة للابتعاد عن التصريح بما ينبغي ستره، أو ما يجب أن يصان عن السمع واللسان، أو ما يحسن الإيهام في التعبير عنه"[4]، وقد عدّ البلاغيون الكناية واسطة بين الحقيقة والمجاز.

---

[1]– ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1999، بيروت، ص 75.

[2]– قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص 155–156.

[3]– شفيع السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص 157.

[4]– عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الانجلو المصرية، (دط)، (دت)، القاهرة، ص 82.

وتكمن القيمة البلاغية للكناية فيما تحويه من دلالات تنقل المستمع من معنى إلى معنى آخر، وهو ما عرف (بمعنى المعنى)، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للكناية بقوله:" أن يُريد المتكلمُ إثباتَ معنًى من المَعاني، فلا يذكُرُه باللّفظِ الموضوعِ له في اللُّغة، ولكنْ يَجيءُ إلى معنى هو تاليهِ ورِدْفُه في الوجود، فيومئ به إليهِ، ويجعلهُ دليلاً عليه، مثال ذلك قولُهم: "هو طَويلُ النَّجاد"، يريدونَ طويلَ القامة "وكثيرُ رمادِ القِدْر" يَعْنون كثيرَ القِرى وفي المرأة: "نَؤومُ الضُّحى"، والمرادُ أنها مُتْرفةٌ مخَدْومة، لها مَنْ يَكفيها أمْرَها، فقد أرادوا في هذا كُله، كما تَرى، معنًى، ثمَّ لم يَذْكُروه بلفظِه الخاصِّ به، ولكنّهُم تَوصَّلوا إليه بِذِكْر معنًى آخر مِنْ شأنِه أن يَرْدُفَه في الوجود، وأنْ يكونَ إذا كانَ. أَفلا تَرى أنَّ القامةَ إذا طالتْ طالَ النجادُ؟ وإذا كثُرَ القِرى كثُرَ رَمادُ القِدْر؟ وإذا كانتِ المرأةُ مُتْرفةً لها مَنْ يَكفيها أَمْرَها، رَدِف ذلك أَنْ تنامَ إلى الضُّحى"[1].

وكان لهذا الحد حضوره الواسع في الموروث البلاغي العربي[2]، بمعنى أنّ التعبير الكنائي عدول عن أصل الوضع اللغوي مع قصد المعنى الأول إن أراد التكلم قصده، لذلك سيكون النظر محصوراً على نوع العلاقة بين المعنيين الأوّل والثاني، لأنّها أساس التفريق بين الكناية والمجاز، فهي في الكناية انتقال من اللازم إلى الملزوم، فضلاً عن إمكانية قصد المعنى الأول في الكناية، وعدم إمكانية ذلك في المجاز، حتى عدّ هذا المنطق الأساس في التفريق بين الكناية والمجاز[3].

وفي الكناية نعلم بوجود نمطين أساسيين لعلاقات الترابط تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين، وتلك التي تستند على تجاورهما ووجودهما ضمن نفس السياق العقلي، فالاستعارة والتشبيه تنتمي إلى النمط الأول، بينما تقوم الكناية على الترابط بواسطة المجاورة، فالكناية لا تملك أصالة الاستعارة وقدرتها التعبيرية، وهي كما قال غاستون إسنو(GASTON ESNAULT)" لا تفتح سبلاً، مثل الحدس الاستعاري، ولكنّها وهي تقطع بسرعة سبلاً مألوفة

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

[2]– ينظر: ابن الزملكاني، البرهان الكاشف في إعجاز القرآن، ص 105.

[3]– ينظر: فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: إبراهيم السامرائي ومحمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر، (دط)، 1985، عمان، ص 135.

جداً، فإنّها تختصر المسافات لتيسّر الحدث السريع للأشياء المعروفة سلفاً"[1]، وهي على وفق هذه الرؤية " أبلغ من التصريح، لأنّها في كثير من صورها تعطي الدعوة ودليلها، والقضية وبرهانها، والكلام المقرون بدليل أقوى من الكلام العاري عن الدليل والبرهان"[2]، وهي صورة تختلف عن بقية الصور الفنية، وذلك لأنّ الدلالة الحقيقية تغادر الصورة المبتعدة عن الأداء البلاغي المباشر مختبئة خلف مقصدية الشاعر الذي يعمل قدر الإمكان على تجنّب التصريح بها، وهو يوجّهها للمتلقي.

والكناية كما –نزعم– هي أقل فنون علم البيان وروداً، ليس عند بلقاسم خمار فحسب، بل عند سواه من الشعراء، فلا يوازي ورودها التشبيه، ولا الاستعارة ولا صنوف المجاز الأخرى،فقد وردت في شعره لمحة خاطفة أو إشارة سريعة مقارنة بالصور التشبيهية والاستعارية، كما أنّ هذه الصور الكنائية جاءت قريبة واضحة يكون الوصول إليها مباشرة، وهي تقليدية شائعة لا تبتعد عن ذهن القارئ كثيراً، لأنّها متداولة في الشعر العربي عامة.

وقد جاءت الصور الكنائية متنوّعة معبّرة عن أفكاره ورؤاه، ومن أمثلتها في شعره قوله[3]:

يا شرق .. يا أرضَ الكنانةِ هل رأى ابن الكنانة في الجزائِر معشَرَا

وقوله أيضاً[4]:

ومشى تباركه الكنانة شامخاً ألا يرتوي من نبعها المدرارا

أرض العروبة للجزائر موئل وابن الكنانة حافظ للجار

وظّف الشاعر الأسلوب الكنائي في حديثه عن مصر، فهو لم يذكرها بصريح العبارة بل لمّح إليها بهذا الوصف (أرض الكنانة).

---

[1]– Gaston Esnault, Imagination populaire, métaphores occidentales,1925, paris, p 31.

[2]– عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، (دط)، 1989، القاهرة، ص 118.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 61.

[4]– المصدر نفسه، ص 157.

ولجأ الشاعر إلى الأسلوب الكنائي في معرض حديثه عن همومه وأحزانه، من ذلك قوله[1]:

قتلنا التوحّد

من صورةِ الغيبِ في ذاتنا

نصبنا تماثيلنا للمذلّة... والشرك...

في كل دار ..

فالكناية هنا نابعة من عمق التجربة الإنسانية، فدلالة التركيب (نصبنا تماثيلنا) تخرجنا إلى دلالة الاختلاف والتشتت وعدم التوحّد على رأي، ولا يقف استخدام الشاعر للكناية على رؤية بعينها، بل يتعدّى ذلك إلى أنماط الرؤية الأخرى، ففي إطار الرؤية التأمّلية نراه يستخدم هذا الأسلوب في مجال الوصف، فيقول[2]:

الفَارِسُ العَرَبِيُ هزّ ركَابه والفحل يأبى أن يشدّ لجامه

ففي هذا البيت يثني الشاعر على الإنسان العربي موظّفاً الكناية، فيصفه بالحر الأبيّ الذي لا يأبى الانقياد والاستعباد، وكنى عن ذلك بقوله (هزّ ركابه) و(يأبى أن يشدّ لجامه).

وفي صورة أخرى راح الشاعر يخبر فيها شعبه على أن عزّته لا تكون إلا في اثنين في قوله[3]:

لا يعرف الشعب عزاً بعد ذلته إلا إذا أعز فيه السيف والقلم

كنى الشاعر في هذا البيت عن القوّة والعلم بالسيف والقلم، فمن شأن هذين الاثنين أن يكونا رمزين للعلم والقوّة، ويقول أيضاً في قصيدة (من وحي الذكرى)[4]:

يا فرنْسَا بلادُنَا من قديم منبع الزحفِ والسيوفِ الصَقيلَة

---

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 190.

[2]– المصدر نفسه، ص 513.

[3]– المصدر نفسه، ص 445.

[4]– المصدر نفسه، ص 220.

قصد الشاعر هنا بـ(منبع الزحف والسيوف الصقيلة) على أنّ بلاده عرفت منذ القدم بالمقاومة والجهاد ومحاربة المحتل، كما قصد الشاعر إلى أجداده المسلمين أبناء هذه الأرض الذين قاموا بفتوحات إسلامية فلم يخشوا الهزيمة ولا الانكسار، فهذه العبارة كناية جاء بها الشاعر ليعبّر لنا عن رفضه للمستعمر الفرنسي وتذكيره بأن هذه الأرض ستقذف بكل مستعمر غاشم كما قذفت بهم من قبل، وهذا ما كان بالفعل.

ويقول أيضاً[1]:

لـكن أوربا بالـغـرورِ تـسلّـحَت وتزعـمت تـزهـو بغير حـصـات
فبـنـت عـلـى وادِ الجمـاجـمِ دولـةً مـــوعـــودةً بـالـــهـــدمِ والإفـــلاتِ
جـهلت بأن الظلمَ موبوءٌ الطلا نسيت بـما في الحقِ من ضرباتِ
حـتـى أتـاهـا فـي الـنـهايـة مـارد كالـويـل يـجـرفـها بـغـيـر أنـاتِ
وغدت على وادي الجماجم لعبةً فـي أرجـل الـضـعـفـاءِ والأمـواتِ

تظهر الكناية في قوله (واد الجماجم)، وهي كناية على الهلاك والموت الذي ستلقاه فرنسا على هذه الأرض المجاهدة، لأن من شأن هذا البلد أن يقدّم المزيد من الشهداء في سبيل تحرّره، وهذا بالفعل ما كان، فلقد قدّمت الجزائر الملايين من الضحايا والشهداء كثمن لنيل حريتها. ويقول في صورة أخرى[2]:

جَـلاَلُـك يا أمَ الـمـلاحـمِ خـالـدٌ وفضلُكِ في عمر الدُنَا، لا يقدر
وحسنك يا ذاتَ الخضابِ مفاتن مرابعـهما مثل الفراديس، تبهر

فالشاعر في قوله (أم الملاحم) و(ذات الخضاب) كناية على بلده الجزائر، إذ يؤكّد في هذا المعنى عن عظمة هذا البلد، فهي أرض المعارك والبطولات. ويقول الشاعر في قصيدته (عامودة ...القرية المفجوعة):[3]

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 424.
[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 357.
[3]– المصدر نفسه، ص 236.

نبع في كل فَنَى أسمر

نَبعٌ أحمر

يسقي بالوهج روَابِينَا

وأمانينا ...

وسهُولاً خلف الجبلِ الأخضر

فكلمة(السمرة) هنا لا تعني مجرد اللون، بل تحدّد الهويّة، فهي كناية على الفتى العربي. ومن أمثلة الصور الكنائية قول الشاعر[1]:

يا خلفاً بـلا سلـف

يا سـلـفاً بـلا خـلف

لا تضربوا كفاً بكف

أصاب رأيكم تـلـف

فجملة (لا تضربوا كفاً بكف) كناية عن الندم والتحسّر، ومن الصور الكنائية التي وظّفها الشاعر مادحاً فيها دولتي لبنان والعراق، قوله[2]:

وبغدادُ دارُ الـقِرَى والنَسَـب

ولبنانُ أرض الأسودِ العرب

أراد الشاعر أن يمدح لبنان وبغداد فلم يجد إلا هذه الصورة الكنائية لتحقيق غرضه: "فقال بغداد دار القرى"، وهي صورة معبّرة عن كرم أهل هذا البلد، أما عن لبنان فقد وصفها الشاعر بأرض الأسود وهي كناية عن شجاعة وبسالة أهلها.

والملاحظ على هاتين الصورتين من حيث المضمون نجدهما أكثر ابتذالاً، إذ هذا النوع من التصوير قد تناوله الشعراء منذ القدم وتواتر في أشعارهم، فبالتالي نفذت طاقاته

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 174.

[2]– المصدر نفسه، ص 43.

الإيحائية، فكثرة تناول هذا المعنى أبعد الكناية عن الإيحاء، وهذا بدوره أبعد خصوبة الصورة الكنائية وقيمتها الفنية، لأن جمالية الكناية تكمن في كونها " لا تدل على المعنى دلالة مباشرة، وإنّما تلوح إليه وتومئ وتشير وتترك تحديد المراد والنص عليها للقوى والملكات البيانية تشق فيما وراء الحجب صنوفاً من المعاني وضروباً من الإشارات"[1]، فالتجلي يكاد يلف هذه الصور الكنائية، فهي لم تبتعد عن حيّز الوضوح، ولم تسهم في توسيع دائرة تصوير الشاعر، بل ظلّت أسيرة التقليد والانحسار.

سادساً: الصورة المجازية:

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[2]،وفيها لا يتم العدول عن الحقيقة إلا لدلالة مقصودة، ولذلك فهو أبلغ منها، فضلاً عن ذلك فإنّه يكسب الكلام رونقاً وطلاوة، ويعطيه رشاقة وحلاوة[3]، فالتعبيرُ بالحقيقة يفيدُ العلم والتعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز لا يفيدُ العلم بالتمام فيحصل دَغْدَغة نَفْسانية فكان المجاز آكَدَ وألطف[4].

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 وتَجَاوزته بمعنى، أي جُزتُهُ. وتجاوز الله عنا وعنه، أي عفا"[5].

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

---

[1]– الأخضر عيكوس، الصورة الكنائية في الشعر الجاهلي، ص 95.

[2]–ينظر: وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ – دراسة – ص 26.

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

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

[5]– الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3، ص 870.

الثاني والأوّل فهي مجاز"[1]، أو هو" كلُّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعتْ به في وَضْع 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"[2]. وهو" ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع، إذا تخطاه إليه"[3]، فالمقصود بالمجاز مغادرة المفردة لدلالتها المعجمية، لصياغة دلالة جديدة تسهم في الاتّساع، والتوكيد والإدهاش[4]، لذلك استعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى لآخر.

يمكن أن نحدّد الصورة الشعرية بتصنيفات هي الوسائل البلاغية التي تتوفّر على البيان، من تشبيه وأدواته وأنواعه والاستعارة وأنماطها، وقد أشار إلى مثل هذا التصنيف سي دي لويس في قوله: "إنّ الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أنّ الصورة يمكن أن تقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس، متقن للحقيقة الخارجية، إنّ كل صورة شعرية، لذلك هي إلى حدّ ما مجازية"[5]، وعلى الصعيد ذاته أنّ 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"[6].

والشاعر يقدّم 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 فاعلية المجاز، حيث أنّه في صورته العامة هو" اللعب بالألفاظ ومدلولاتها الأصلية إلى مـــدلـــولات

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 351.
[2]– المصدر نفسه، ص 351.
[3]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 74.
[4]– ينظر: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 360.
[5]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص 21.
[6]– إليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص 59.

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"[1]، فالشعر خرق للنظام المألوف للغة، وهذا الخرق هو تصوير للانفعال المتأجّج في نفس الشاعر، ومنح الكلمات قوّة تعبيرية خلاّقة تشعّ بمعان جديدة، لم تكن تمتّلها اللغة في حال الاستعمال اليومي.

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"[2]، 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 أن 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

[1]– محمد زغلول سلام، النقد العربي الحديث، المكتبة الانجلو– مصرية، ط1، 1964، ص 66.

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

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"[1].

يفرّق الخطيب القزويني بين الحقيقة التي هي إسناد الفعل، أو معناه، إلى ملابس له، غير ما هو له بتأوّل،" وللفعل ملابسات شتى: يلابس الفاعل والمفعول به والمصدر، والزمان والمكان والسبب"[2]، 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[3].

والمجاز ضربان: واحد مبتذل محدود الآفاق، وآخر مجدّد متجاوز يخرق التراكم ويحقّق الإضافة، لذلك يتحتّم على الدارس للعمل الشعري أن يرصد درجات الانحراف الشعري أي أن يضبط الأساليب التي وقع بواسطتها خرق القانون اللغوي المعتاد لتثبيت خصوصية معيّنة[4].

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 أدبيتة وشعريته.

[1]– الكتاني، محمد، الصراع بين القديم والجديد، ج2، دار الثقافة، ط1، 1982، الدار البيضاء، ص 996.

[2]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3، بيروت، ص 86.

[3]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 294، وأسرار البلاغة، ص 385.

[4]– ينظر: يوسف الحناشي، دراسة الصورة الشعرية بين" عاشق من فلسطين" و "أعراس" لمحمود درويش، مجلة المسار، ص 70.

1- 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 الكلية، لأنّ من شأن النعمة أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها[1]، وهو "مغيّر بلاغي يقوم فيه الجزء مقام الكل، أو الكل مقام الجزء، ويقوم فيه الخاص مقام العام، أو العام مقام الخاص"[2]،وللمجاز المرسل علاقات كثيرة، منها تسمية الشيء باسم ما كان عليه، أو ما يؤول إليه أو تسمية الحال باسم محلّه، أو تسمية الشيء باسم آلته وعلاقات أخرى كثيرة[3].

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

أ-1-علاقة 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: ﴿وَٱرۡكَعُواْ مَعَ ٱلرَّٰكِعِينَ﴾[4]، أي صلوا مع المصلين، ونحو: ﴿وَتَحۡرِيرُ رَقَبَةٖ مُّؤۡمِنَةٖۖ﴾[5]، حقيقته فتحرير عبد مؤمن.

وقد وقفنا على شعر خمار فوجدنا أمثلة متنوّعة لهذه العلاقة، منها قوله[6]:

وهل في أرْضِنَا شبرٌ طليقٌ وهل في النيلِ حق في القنالِ
فلا للـعربِ قـطـرٌ مستقلٌ وتـرزخ فـي قـيـود الاتّـكـالِ

---

[1]- ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 130.
[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 311.
[3]- ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 205-210.
[4]- سورة البقرة، الآية: 43.
[5]- سورة النساء، الآية، 92.
[6]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 107.

فالشاعر في قوله: (هل في أرضنا شبر طليق) مجاز، إذ أطلق لفظ (شبر) وأراد به البلاد كلها، لذلك تكون العلاقة علاقة جزئية[1].

وفي قوله أيضاً[2]:

لن نستكينَ ولن تنام عُيُونُنا حتى يغَـادرَ أرضنا الدُخَـلاء

أراد الشاعر من لفظ (العيون) الشعب الجزائري، حيث طلب 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[3]:

آن أن تخمد العروق التي تنبضُ حـقداً وخِسـة ورذيـلـة

ألف رأس يطيرُ من شفة الخنجر لمـا تمـس مـنا جـديلة

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

أ-2- علاقة الكلية:

وذلك فيما إذا ذكر الكل وأريد الجزء، نحو قوله تعالى:﴿ يَجۡعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمۡ فِيٓ ءَاذَانِهِم مِّنَ ٱلصَّوَٰعِقِ﴾[4]، 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[5]:

---

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

[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 481.

[3]- المصدر نفسه، ص 220.

[4]- سورة البقرة، الآية: 19.

[5]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص137-138.

قد غزت أرضكم حضارة خب يـا لـه من مُخـادِع فـتّان

خلب النـاس بالوعـودِ وأغـرَى زائغ الفكر، شارد الأذهـان

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-3-علاقة السببية:

وهي أن يكون المعنى الموضوع له اللفظ المذكور سببًا في المعنى المراد، في طلق السبب 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 ٱللَّهِ فَوۡقَ أَيۡدِيهِمۡۚ﴾[1]،أي قدرته، فإنّ اليد سبب القدرة، ومن أمثلة هذه العلاقة في شعر خمار قوله[2]:

نحنُ مذ كناَ معَ الإنسانِ قَلباً ويداً وسيبقى نبعُ هذا الحبِ مِنَّا عربي

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-4-علاقة 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:﴿هو الذي يريكم آياته وينزِّل من السماءِ رِزقا﴾[3]، فالمجاز في كلمة (رزقا)، في غير معناها الأصلي، لأنّ الذي ينزل من السماء المطر وليس الرزق، فعبّر عن الرزق بالمطر، لأن الأوّل (الرزق) متسبّب عن الثاني (المطر)، وإنّما تكمن بلاغة المجاز في الآية في إبراز قوّة السببية بين الماء والرزق، وفي ذلك إيحاء وتنبيه للمؤمن إلى أن الرزق مصدره السماء، فليطمئن وليمض

[1]- سورة الفتح، الآية: 10.

[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 161.

[3]- سورة غافر الآية: 13.

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[1]:

لبنان لم تعدْ معشوقَةُ القمرِ

وساحلاً للهوِ والطربِ ..

لبنان، بركة من دم

للموتِ، للخرابِ للآلامِ

ففي قول الشاعر(بركة من دم) مجاز مرسل إذ ذكر المسبب (الدم)، وأراد سببه وهو الانفجارات والعمليات الانتحارية التي تفضي إلى قتلى وجرحى، فالأصل أن يذكر المسبب ويترك ذكر السب، فالصورة هنا مجاز مرسل على علاقة المسبّبية.

ويقول أيضاً[2]:

رمضانُ أدبرَ يهتزُ واهياً منزوفَ الوريد

الويلُ يعصفُ والقرى غرقى في سيل صديد

ومحاكمُ الطغيانِ تلهثُ لهفة، هل من مزيد

في كل آونة دم، وبكل ناحيةٍ شهيد

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

أ-5-علاقـة اعتبار ما يـكون:

بأن يستعمل اللفظ الذي وضع للمستقبل في الحال، قال تعالى: ﴿إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ﴾[3]، فالمجاز في كلمة (ميّت)، فهي في غير معناها الأصلي، لأنّ المخاطب بهذا هو

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 43.
[2]- المصدر نفسه، ص 210-211.
[3]- سورة الزمر، الآية: 30.

النبي ﷺ، 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)[1]:

يـا أم، يـا رمـزَ الـتقدّمِ والـعـلاَ يا منبعَ الأبـطالِ والأحرارِ
ماضيكِ حاضِرُنا، ونحن فُرُوعه هل في فروعكِ يانعَ الأثمارِ

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[2]:

فنحنُ شعبٌ إذا حَلَّ الجفافُ به تـرَاه يَنبُت أثـمـاراً وأَفنَـانَا

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-6-علاقة الحالية:

يطلق لفظ الحال، ويراد به المحل، أي عندما نعبّر بالحال ونريد المكان نفسه، مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِی نَعِيمٍ﴾[3]، فقد استعمل (نعيم) وهو دال على حالهم، ونحاول أن نورد مثالاً لعلاقة الحالية من شعر بلقاسم خمار، يقول الشاعر[4]:

حيَاتِي انتـظارٌ طـويـلُ المـدَى أحطِّـم فـيـه..شبَـابِـي سُـدى

---

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، 144.
[2]- المصدر نفسه، ص 711.
[3]- سورةالانفطار، الآية: 13.
[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 75- 76.

فـؤاد حـزين .. وفِكـر شــرود فراغ .. وليل رهيـب الصـدَى
بدأت انتظاري وقد كنت طـفـلا أرى فـي ذراعِـي نحـولاً مـخـلا
أرَى العجزَ في همسَاتي وفِكري 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-7-علاقة المحلية:

وهي أن يذكر اسم المحلّ ويراد الحالّ به، أي عندما نعبّر بلفظ المحل ونريد الموجود فيه، كما في قوله تعالى: ﴿وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا وَٱلۡعِيرَ ٱلَّتِيٓ أَقۡبَلۡنَا فِيهَا﴾[1]، فالمراد: أهل القرية وأصحاب العير, فسمّى الحال باسم محلّه، ومن هذه العلاقة

في شعر خمار قوله[2]:

بلادي.. وإن جَارت عليَّ عزيزة وقَومي..إن ضَنوا عليَّ سأغفَر

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[3]:

أخي أشرقَ النُور في حيِّنَا
ونـادت مَـنَـازلَنــا جَـمـعَـنَا

فالمراد أهل المنازل وساكنيها، فسمى الحال باسم محله مجازاً.

[1]- سورة يوسف، الآية: 82.
[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)،ج2، ص 355.
[3]- المصدر نفسه، ج1، ص 353.

أ-8-عـلاقة المـجاورة:

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)[1]:

عبثاً أحاول أن أكون مكرماً بالدمع شأن تذلل الضعفاء

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- 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"[2]، ويعرّفه صاحب (التعريفات) بقوله " لمجاز 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 متعلق 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"[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 88.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، ص 393.

[3]- الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، ص 203-204.

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

ب-1-علاقة المكانية:

وفيها يسند الفعل أو ما في معناه إلى مكان المسند، ومن أمثلة ذلك ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ وَٱلۡمُؤۡمِنَٰتِ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ خَٰلِدِينَ﴾[1]، 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[2]:

غابت القريةُ في دنيا الأثيرِ
في سُكُون في ظَلَام في ضباب
كالعَذَاب

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.

ب-2- علاقة الزمانية:

وفيها يسند الفعل أو ما في معناه إلى مكان المسند إليه، ومن أمثلة ذلك ما ورد في القرآن الكريم، ﴿وَٱلضُّحَىٰ ۝١ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ﴾[3]،معنى سجى سكن، ولكن الليل لا يسكن، وإنّما تسكن الخليقة فيه.

[1]- سورة التوبة، الآية: 72.
[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 51.
[3]- سورة الضحى، الآية 1-2.

ومن أمثلته في شعر خمار قوله[1]:

سَكَنَ الليل وَمَا نَامَ وَقَر

ومَضَى يُرسِل فِي جَوفِ السَحَر

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

ب-3- علاقة المصدرية:

وفيها يسند الوصف إلى الفاعل، أي يستعمل المفعول، والمقصود هو اسم الفاعل، ومن أمثلة ذلك قول أبي فراس الحمداني[2]:

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

ففي قول الشاعر (جَدَّ جِدُّهُمْ) أسند الفعل (جَدَّ) إلى مصدره جدُّهم (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)[3]:

ثـورةٌ ثارتْ فهـزت أضـلُعي

حطّمتني وأقضَت مضْجَعِي

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

نخلص مما سبق أنّ الشاعر قد استخدم أنماطاً من الصور الشعرية، والتي توقّفنا عندها بالدراسة والتحليل وإن كانت معظم هذه الصور البلاغية تقوم في الغالب على التشبيه والاستعارة، ذلك لأنّه شاعر ينتمي إلى المدرسة الكلاسيكية في شعرنا العربي، تلك المدرسة

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 51.

[2]- أبو فراس الحمداني، الـديـوان، شرح خليل الدَوْيهي، دار الكتاب العربي، ط2، 1994، بيروت، لبنان، ص 165.

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 55.

التي يكثر أصحابها من استخدام هذا النوع من الصور، 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[1]، 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"[2].

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.

[1]– ينظر: علي حوم، الإبداع الشعري في أسيوط نماذج ودراسات نقدية، فرع ثقافة أسيوط، (دط)، 2000، ص 33.

[2]– عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، (دط)، 1970، ص 147.

الـفـصـل الـرابـع:

أنواع الصورة الحسيّة في شعر بلقاسم خمار

تـمهـيد

أوّلاً: مفهوم الصـورة الحسية

ثانياً: أنواع الصور الحسية

ثالثاً: تـراسـل الحـواس

رابعاً: الصورة اللونية

1- من المحسوس إلى المجرد

2- من الـمجـرد إلى الـمجـرد

خامساً: الصورة الذهنية

تمهيد:

تعد الصورة الفنية في القصيدة الحديثة مَعلماً بارزاً من معالم النص الشعري، لأنّها تعبّر عن علاقة الذات الشاعرة بالخارج، كما أنّها تُظهر معاناة الأديب وانفعالاته وعاطفته وأفكاره من خلال مجموعة من المعطيات المختلفة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فالصورة الشعرية "هي أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفاً يخيّل للقارئ أنّه يناجي نفسه ويحاور ضميره، لا أنّه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"[1]، فالحس" هو الطريق الأول لإدراك النفس ومعرفتها"[2]، لذا فهي تدرس كأنماط عدّة، ولعل من أبرز محاولات النقاد في تحديد هذه الأنماط محاولة جابر عصفور، حيث رأى أن هناك أنماطاً متعدّدة من الصور في الشعر فهناك النمط البصري، والسمعي، والذوقي، والحركي، وهذه الأنماط نابعة من كونها لها دور كبير وفعّال ليس في الاستقبال والبث فقط، وإنّما في تعميق رؤية الإنسان للأشياء من حوله.

أوّلاً: مفهوم الصورة الحسية

كثيراً ما يستعين الشعراء بتوظيف الصورة الحسية في قصائدهم، فالشاعر يستعملها من أجل أن "يرى المتلقي موضوعه أو يحس به، فهي تخاطبه بطريقة حسية تبعث في نفسه تجاوباً فنياً، ولكنّها عندما تبقى ضمن الحدود التي تشخّص التجربة أو تجسّدها أمام النظر والحواس، فإنّها تصبح ذات صفة أحادية الملك تسير باتّجاه محدّد لأنّها تسمح بالمرور من الحسي إلى المجرّد دون العكس، وحيويّة الصورة تتوقّف على حركتها الدائرية التي تُظهر لنا الحياة الداخلية والخارجية للأشياء، وتكون وحدة متكاملة تستحوذ على مكوّنات عدّة يكون لكلٍّ منها دورها المتميّز في خلق الصورة وإنتاجها"[3]، فحواس الإنسان هي حلقة الوصل بينه وبين محيطه، وهي نافذته إلى العالم، وهي خير من يمثّل إحساسه، بل من خلالها ينتقل

[1]– زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، ط1، 1993، ص 84.

[2]– صباح عباس عنوز، البيان بين أنماط الصورة والدلالة النفسية في شعر مرتضى فرج الله، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد: 1، سنة، 2001، ص 192.

[3]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 56.

تأثير كل ما يحيط به إلى دواخله فيؤثّر بعقله وقلبه وكل جوارحه، ثم يتحوّل هذا التأثير إلى صور تجوب الخيال، فيستعين المبدع بها ليوضّح من خلالها أفكاره. والصورة الحسية تعمل على تثبيت العلاقة بين اللغة والحواس الخمسة، وبقدر ما تثير انتباه الحواس تكون الصلة قويّة بين العالم الخارجي وأحاسيس المتلقي الداخلي، وتصبح بذلك الحواس بمثابة الجسر بين العالم الخارجي ونفس المتلقي[1].

تعد الصورة الحسية من الصور الجزئية الفردية في النص، وهي المنبع الذي ينطلق منه نهر التصوير الفني لدى الشاعر ليمنحنا صوراً جميلة تنمّ عن انفعاله وأحاسيسه ومشاعره، وهذا الجمال لابد له أن ينبثق من هذه الصور، تلك الصوّر التي تمثّل حلمه تمثيلاً دقيقاً، فنجدها عنده بذكر ما يُرى أو يُسمع أو يُشم أو يُلمس أو يُتذوق، أما من جهة المتلقي فتحدّد بأنّها كل تعبير يثير إحساسه "بما تحمله من مقارنات وبما تنطوي عليه من عاطفة"[2]، ومن خلالها تتجسّد فكرة النص من خلال ذكر هيأة عناصر المشهد أو ألوانه أو طعمه أو صوته أو تذكر مجتمعة، وهذه الصور لا ترد في النص الشعري لمجرد التوضيح والإبانة فحسب، بل إنّها وسيلة فنية أكثر مما هي غاية توضيحية جمالية، ذلك أنّها تتخطّى عالم الحس الخارجي، وتحاول الغور في وديان عميقة من أجل التنبّؤ بالأبعاد الداخلية النفسية للأشياء[3].

ولأنّ الصورة الحسية " ليست عيباً في ذاتها بل هي أساس هام في التمثيل الحسي، وإنّ العيب أن تصبح الصورة الحسية في القصيدة عالَماً قائماً في ذاته، والعيب أن تتناثر الصور الحسية في القصيدة تناثراً ضعيفاً، وأن تلتصق ببعضها التصاقاً مُفتعلاً يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد على تكوين كيان عضوي ملتحم الأجزاء"[4]، وعليه لابد أن تكون

[1]– ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموّزعون، ط4، 2008، الأردن، ص 62.

[2]– وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق، (دط)، 1982، الجزائر، ص 179.

[3]– ينظر: شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد: 36، العدد: 1، السنة: 2011، العراق، ص 69.

[4]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، بيروت، لبنان، ص 191.

الصورة الحسية خادمة للمعنى الذي يرومه الشاعر من غير تكلّف، ومبنية بناءً فنياً، وأن لا تكون مُثقلة مصطنعة، متناثرة على جسد القصيدة.

ولقد عُرفت الصورة الحسية في التراث النقدي العربي، حيث أشار إلى أهمية وجودها في النص الشعري الكثير من البلاغيين القدامى، نذكر منهم الجاحظ في حديثه عن جودة الشعر بقوله "جنس من التّصوير"[1]، أي أنّه أوجب الشعر الجيّد إثارة صورة بصرية يمكن أن يصل المتلقي بتخيّله لها إلى درجة تكاد تُرى بالعين، وقد حظي كلام الجاحظ في هذا المجال بعناية البلاغيين والنقاد، إذ راحوا يبحثون عن الصفات الحسية في التصوير الأدبي.

أما حازم القرطاجني فقد أشار إلى أهميتها في معرض حديثه عن المحاكاة وما يجب أن يعتبر فيها، إذ ذكر أنّ" الأشياء منها ما يدرك بالحس ومنها ما لا يدرك بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيّله النفس، لأن التخيّل تابع للحس... فأما الأشياء المدركة بالحسّ فإنها تخيّل بخواصها وأعراضها، ولا يخلو الشيء المخيَّل من أن يقصد تخييله على الكمال أو يقتصر فيه على أدنى ما يخيّله، فإن قصد تخييله على الكمال وجب أن يقصد في محاكاته إلى ذكر خواصه وأعراضه القريبة واللازمة له في جميع أحواله أو اللاحقة له في حال ما من جهة هيئته ومقداره ولونه وملمسه، وربّما أدق من ذلك بمحاكاة حركته أو صوته"[2]، وقد فرّق بين الصورة المرئية والصورة المسموعة.

وأشار ابن طباطبة العلوي (ت322هـ) إلى أهمية ذكرها معلّلاً ذلك بقدرتها على شدّ انتباه قارئ الشعر وسامعه، فالعين تنجذب لكل ما يتصّل بها وكذلك الأنف والأذن، يقول:" إنّ كل حاسة من حواس البدن إنّما تتقبّل كل ما يتّصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعينُ تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشمَّ الطيب، ويتأذّى بالمنتن الخبيث،

[1]– الجاحظ عمر بن بحر، الحيوان، ج3، ص 67.

[2]– أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 98–99.

والفم يَلتذُ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المر، والأذن تتشوفُ للصوت الخفيض الساكن وتتأذّى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي"[1].

أما أبو هلال العسكري عند حديثه عن جودة التشبيه البليغ، ذكر الصورة الحسية كواحدة من الأوجه الأربعة التي من شأنها تحقيق بلاغة التشبيه، قال: "وأجود أنواع التشبيه ما يقع على أربعة أوجه: أحدها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة"[2].

أما في العصر الحديث صار هذا النمط من التصوير " من أكثر الأبنية حضوراً في النص الشعري الحر، وذلك لأنّ الشاعر ميّال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجرّدة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وهي بتعبير ويليك ووارن "إعادة إنتاج عقلي لذكرى أو تجربة حسية ليست بالضرورة مدركة بالبصر"[3]، فالإدراك الحسي مستوى من مستويات الإدراك الذي يسيطر على مجريات التصوير الفني أو الشعري لدى الشعراء عند نقلهم لتجاربهم الذاتية، وإن لم يكن هذا الجانب غاية التصوير ومطلبه، يقول محمد حسن عبد الله: "إن الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي، ولكنّه ليس جوهر الصورة بعبارة أخرى، وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة"[4].

تربط الصورة الحسية علاقة وطيدة بمفهوم الصورة الشعرية ككل بالشكل الذي ترسّخ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة، بوصف الشاعر ميالاً إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجرّدة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها على وفق ما يتصوّره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها، ففي هذا المستوى تقدّم المدركات المجرّدة في صورة مظاهر محسوسة[5]، تقوم على أساس فني متين، باعتبار أن الفنان يستخدم مدركات الحس مادة أساسية يبني عليها تجاربه،

---

[1]– ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، (دط)، (دت)، القاهرة، ص20.

[2]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 240، وينظر: عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع، دار الفكر المعاصر، ط1، 2002، سوريا، ص 161-165.

[3]– ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الأدب، ط1، 1992، بيروت، ص 41.

[4]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 32.

[5]– ينظر: شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، ص 69.

وينقل من خلالها ما يشعر به من أحاسيس، فيصوّر هذا الجانب المدرك أو ذاك من خلال الأحاسيس، بعد صبغها بلونها فتبدو الصورة مغايرة للواقع المادي في أجزائها التفصيلية، بيد أنّها انبنت في الأساس على هذا الواقع.

وما ينبغي التأكيد عليه هو أن البعد الحسي للصورة لا يعني بالضرورة أن تكون مجرّد نقل أو نسخ مادي قائم على وصف هيئة، أو شكل، أو أي شيء مسموع أو ملموس، وإنّما يعني أن يستعمل الشاعر الخيال لإعادة تشكيل الصورة الحقيقية عن طريق اكتشاف العلاقات الخفيّة بين أطراف هذه الصورة، والجمع بين العناصر المتضادة في وحدة واحدة، وبذلك تتحقّق للصورة الجدّة والطرافة غير الموجودة في الواقع، وهذه الجدّة والطرافة لا تستطيع أن تدركها عين الشخص العادي، ولكن تدركها مخيّلة الشاعر العبقري، الذي يحتفظ بإحساسات الطفولة وهو في عنفوان رجولته[1].

وإذا كان الإدراك الحسي هو الوسيلة الأولى للتصوير، فإنّ الجانب العقلي كذلك يشكّل وسيلة من وسائل التصوير، غير أنّ الجانب العقلي قد يعتمد على الوسيلة الأولى، أو تبدو في ثناياها، ولقد علّق ريتشاردز أهمية كبيرة على الصفات الحسية للصور، ورأى " أن ما يعطي الصور فاعليتها ليست حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس"[2]، لأنّ " الإحساسات المرئية للكلمات المسموعة هي الشيء الذي تعتمد عليه سائر التجربة"[3]، فعندئذ يكون " لكل إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه"[4]، ويقول سي دي لويس: " وأعتقد أن من الممكن الجدال بأنّ كل صورة حتى أكثرها عاطفية أو عقلية فيها بعض الأثر الحسي"[5]، والعرب استحسنوا الشعر المبني على معطيات الحواس، واستهجنوا ما

---

[1]– سليمان علي محمد عبد الحق، توظيف الصورة البيانية في ترسيخ المنفعة والقيمة في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، بحث مقدم للمشاركة في المؤتمر الدولي الثالث للغة العربية الذي ينظمه المجلس الدولي للغة العربية بالتعاون مع منظمة اليونسكو واتحاد الجامعات العربية ومكتب التربية العربي لدول الخليج، تحت عنوان: (الاستثمار في اللغة العربية، ومستقبلها الوطني والعربي والدولي)، في الفترة من 7–2014/5/10، ص 2.

[2]– رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ص 194.

[3]– إ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 180.

[4]– المرجع نفسه ، ص 184.

[5]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص 22.

ما ابتعد بنا عن معطياته المباشرة التي هي مادة الشعر[1]، لهذا أولت الدراسات النقدية الحديثة عناية كبيرة لدراسة العلاقة بين الحواس والصورة الشعرية.

ثانياً: أنواع الصور الحسية

تصنّف أنواع الصور الحسيّة على حسب أنواع الحواس عند الإنسان، ثم تأخذ تصنيفاً جزئياً آخر يحدّده نوع المثير لتلك الصورة، فإذا كان الغرض الرئيس إظهار الشكل أو الحركة أو أي شيء يدرك بالبصر، صنفت ضمن الصورة البصرية، ولو كان غرضها إظهار الصوت صنفت ضمن الصورة السمعية... وسندرس في هذا القسم علاقة الصورة بكلّ من الحواس الخمس، وقد رتّبنا جزئيات الدراسة بحسب قيمة كل من هذه الحواس، فبدأناها بالصورة البصرية فالسمعية، فاللمسية فالذوقية فالشمية، لننهيها بما يسمى بالصورة المتراسلة حيث تتداخل الحواس فيرى الشاعر ما هو مسموع، وقد يلمس ما هو مشموم.

1- الصورة البصرية:

تعد الصورة البصرية من الموضوعات المثيرة في النصوص الشعرية، وقد كانت القصائد على الدوام معتمدة عليها في رسم لوحاتها الفنية، فهي أداة فنيّة هامة لتمثيل الحس التصويري لاسيما وأن الطابع العام للصورة كونها مرئية[2]، فضلاً على أن التصوير " بحكم أدواته وموارده ينزوي في مرمى حاسة البصر ملتمساً سبيله في نفس الرائي ووجدانه وإحساسه"[3]، ولا يخفى على دارس الصورة ما لحاسة البصر من قيمة عظمى في مجال الأدب لما لها من معرفة جمالية، وذكر ابن حزم في بيان أهمية حاسة البصر عند الإنسان في قوله: " اعلم أن العين تنوب عن الرسل، ويدرك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحّها دلالة وأوعرها عملاً. وهي رائد النفس

[1]- ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر،(دط)، 1972، القاهرة، 88-89.

[2]- ينظر: سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ص 21.

[3]- كامل حسن بصير، الصورة الفنية في البيان العربي، ص 37.

الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوّة التي بها تقف على الحقائق وتميّز الصفات وتفهم المحسوسات. وقد قيل: ليس المخبر كالمعاين"[1].

عرّفت الصورة البصرية بأنّها "التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر"[2]، والبصر أدقّ الحواس حساسية وتأثّراً وتأثيراً وقراءة للواقع المحيط بالإنسان نتيجة الرؤية البصرية، التي هي على التماس مباشر مع الواقع، ومن خلالها يستطيع الشاعر أن يدخل إلى شعور المتلقي وفكره، فيحلّق خيال المتلقي فيتصوّر أنّه يبصر تلك الصور ماثلة أمامه بكل جزئياتها[3]، وتتجلّى أهمية هذه الصورة في كون حاسة البصر من الحواس الدقيقة التي تتأثّر بالواقع المحيط بالشاعر، ذلك الواقع الذي يتم رصده بالعين والتفاعل معه، ومن ثم يجعل المتلقي يشاهد ما تنطوي عليه الكلمات الشعرية[4]، فيتخيّل المواقف وكأنّه يراها.

ولا بد للشاعر من أن يتمتّع بوعي حاد ورؤية خاصة للأشياء، فالشاعر لا يرى هذه الأشياء كما يراها سائر الناس، وإنّما يراها بعين خياله الخارقة وعلاقات جديدة مبتكرة تخلق الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي، والشاعر المبدع يخلق صوراً متعدّدة متنوّعة تبعاً لإحساسه بالجمال الذي توفّره الطبيعة أو للحالة النفسية التي يجيء بها الحدث[5]،

والصورة البصرية من أكثر الأنماط الحسية تجليّاً في الأعمال الأدبية المختلفة، لأنّ "البصر أدق الحواس حساسية، وتأثّراً بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة، بل إنّ هذه أسبق الحواس إلى إدراك هذا الواقع"[6]، فالعين تتحسّس الجمال بمختلف أشكاله وألوانه، وهي التي تتم بالإحساس الجمالي للموجودات من خلال

[1]– ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ج1، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط2، 1987، بيروت، لبنان، ص 137.

[2]– زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ط1، 1425هـ، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنوّرة، ص 203.

[3]– فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص 191.

[4]– ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 10.

[5]– ينظر: عبد الهادي عبد الرحمان علي الشاوي، الصورة الشعرية في شعر ابن حمديس (537هـ)، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 21، العدد 4: 2013، ص 1100.

[6]– وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ – دراسة – ص 92.

تلقيها مثيرات حياتية، كالحركة واللون، والهيئة والشكل، والضوء وغير ذلك، وهي أقوى من حاسة السمع والشم الذين تخرج صورهما أقل تنوّعاً ورسوخاً.

ويعد البصر أكثر الحواس حيوية في التصوير، لذا نجد أن الشعراء يميلون إلى استخدامه بشكل ملحوظ في نصوصهم بما يستخدمونه من وسائل اللقطة السريعة المؤثّرة في ذهنية المتلقي، فضلاً عن الإيحاءات المباشرة وغير المباشرة، ولا غرابة في سيطرة حاسة البصر على الصورة، لأنّ البصر له دور كبير في إحساسنا بالأشياء، وإدراكنا لها، وهو أوسع المجالات الحسية لتلقي ما حولنا، ولأنّه يعد المحفز الرئيس لمشاعر الشاعر، والقاسم المشترك الذي يربط بين الحواس الأخرى، وحاسة البصر تدرك بها الصورة البصرية وذلك بتأمل أبعادها والنفاذ إلى أعماقها التي يسعى الشاعر بواسطتها للإفصاح عن إحساس معيّن ينتابه فيأخذ شكل التعبير الحسي مع إضفاء شيء من الخيال، والعاطفة.

وليس انفراد هذه الحاسة في إنتاج الصورة دون تأثير الحواس الأخرى مثال ذلك مشاهدة مطرب يغني أغنية كلّها حزن وألم وشجن، فهل تستطيع حاسة البصر أن تنقل صورة الغناء ومطربه بشكل صحيح، بلا شك أنّ البصر لا يستطيع أن يقرّ بحالة الغناء، لأنّه سيكون هنا في حاجة إلى حاسة أخرى هي حاسة السمع التي ستوفّر مساحة معرفية أكبر بكثير للبصر لنقل الصورة بشكلها المتكامل، فحاسة السمع سيشير إلى الكلمات الحزينة والنغمة المليئة بالشجن واللوعة وحينها ستتشكّل لدينا صورة كاملة للوحة أو صورة ما، على اعتبار أن الشعر الموجود في النص هو الفيض التلقائي للمشاعر القويّة، والجياشة النابعة من العاطفة والوجدان[1]، كما أن " قيام الشاعر بهذا الدور التصويري يعبّر عن هاجس ذاتي كما أنّه نوع من الإشراق والولادة الشعرية عبر تحفيز الماكنة البصرية والفعالية الخيالية التي تهبان الشاعر وعياً بموضوعه أكثر تنويراً أو إحاطة، ولأجل إتمام كل هذا نجد أنّ عمل الصورة البصرية في النص الشعري يرتكز على:

- حاسة البصر.

- استقبال العقل للقطة البصرية.

[1]– ينظر: كولردج، النظرية الرومانتيكية، ص 256.

- المقارنة ومراجعة الصور القديمة أو السابقة المطبوعة في الذاكرة.

- المتراكم من الأفكار والعواطف في عقل الشاعر.

- قدرة وقوّة الخيال في الاستجابة السريعة لإنتاج صورة إبداعية اعتماداً على ما سبق"[1].

أما حديثنا عن هذه الصورة وحضورها في شعر خمار، فبإمكاننا القول أن الشاعر استعان بها في رسم صوره، فهي تعد أكثر وجوداً وشيوعاً في شعره، إذ إنّه تعامل مع حاسة البصر فيما يخدم تصويره، والتقطت عينه على ما وقع تحت نظرها من حركات وألوان ومرئيات متنوّعة، فلا غرابة في سيطرة الصورة على حاسة البصر، لأن البصر له دور كبير في إحساسنا بالأشياء، وإدراكنا لها، وهو أوسع المجالات الحسية لتلقي ما حولنا، ولأنّه يعد المحفّز الرئيس لمشاعر الشاعر والقاسم المشترك الذي يربط بين الحواس الأخرى.

وشاعرنا محمد بلقاسم خمار شاعر مبصر، إذاً لا بدّ أن تحتلّ هذه الصورة مكانة هامة وبارزة في شعره، فعن طريقها يعبّر عن أفكاره ويرسم صورها، ومن الصور المرئية التي اعتمد فيها الشاعر على حاسة البصر قوله في قصيدة (صوت في نوفمبر)[2]:

مثلما يكتشِف التائه سره

مثل أن يحضن الطفل أمه

أو نرى بين رمادِ اليأسِ جمرة

مثل ذا أو ربَمَا أكثر .. أكثر

جاءنا يومُ نوفمبر ..

[1]– سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك– دراسة في نماذج مختارة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 17، العدد1، كانون الثاني 2010، ص 82.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 581.

الصورة الشعرية على ذلك النحو محصلة التضايف بين الشعور والموضوع، فهي لا تنتمي إلى الشعور وحده، ولا إلى الموضوع وحده[1]، بل تتّصل بكليهما، فإذا كان الشعور ملازما للموضوع في الشعر، فالصورة ملازمة لهما، والشاعر هنا ينقل الفكرة بإطار فني تحدّد أبعاده الصورة المحسوسة التي ندركها بأبصارنا إلى جانب عناصر أخرى، فالصورة الخاضعة للمشاهدة هنا تكمن في توظيف الشاعر اللغة الثقافية المقترنة بالصورة الطبيعية، وقد أضاف إليها ملامح اكتسبها من ذائقته الفنية، فصورة الجمرة بين الرماد صورة بصرية رتيبة، تشد المتلقي، ليتخيّلها مقترنة بالنار، فهي صورة موحية دالة، تنبع من وعي الشاعر الباطني، وتفجّر طاقته الشعورية المعبّرة عن الجانب الإبداعي، فهذه الصورة تدل وتوحي على مجيء شهر الثورة شهر نوفمبر بعد طول انتظار، هذا بعد أن دب اليأس وسط صفوف الشعب الجزائري بعدم قيامها، والجمر هنا يضيف للمشهد حرارة وألماً، وهي تشدّ المتلقي حينما يدخل فيها عنصر البصر، إذ يبدو الجمر موقداً متوهّجا شديد الحرارة، كذلك هو شهر نوفمبر شهر جاء متوقّدا وناراً على المستعمر، يقول خمار[2]:

لهبُ الجزائرِ مرعبٌ كالنارِ يزفر من زنودي

سترى فرنسا وَهَجَه الأبَدي تنثره بنودي

فبواسطة التخيّل المبدع تنشأ تركيبات جديدة بالاعتماد على صور حسية مستمدّة من الواقع، إذ تتألّف صور من غير الواقع، مما يضفي صفة الإبداع[3]، فالشاعر يعتمد على خبراته، وما يختزنه في ذهنه من مادة مكتسبة، تواكب مجريات الحياة ومفاجآتها، ويقوم ببناء النص الشعري بناءً قائماً على التحليل والتركيب والصهر حتى تتجدّد الفكرة بكل معطيات السمة الفنيّة التي يملكها الشاعر، وبكل ما يملكه من قدرة على الإيحاء والتجدّد بوسائل شتى، ومن ضمنها الصورة المحسوسة الخاضعة للمشاهدة.

[1]– ينظر: جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، لبنان، ص 106.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 443.

[3]– ينظر: محمود اليعقوبي، الوجيز في الفلسفة، دار الكتاب الحديث، (دط)، 2005، القاهرة، ص 202.

يقول الشاعر في قصيدة (زمن الغربة.. والغروب.. !؟) والتي كتبها بمناسبة الذكر الثانية والأربعون لقيام ثورة أول نوفمبر 1954[1]:

ويَلُوح في أفقي نفمبر ...

من جديد ...

في وُثُب

لا حاقد ... يزهو ...

ولا غرٌّ

ولا وهم شعوبي ... !

الصورة ترتبط بتجربة الشاعر العامة وبمشاعره، وما يجول في خاطره من معان أثناء عملية الإبداع، وهي تعتمد على خبرته ومشاهداته، وموروثه الثقافي، والتراكمات التي صقلت نفسيته، فالشاعر هنا يعكس تجربته معمّقة بوعيه الثقافي، بالإضافة إلى وعيه الذاتي، ومدى انفعاله مع المواد المخزّنة في المخيّلة، مما يشكّل الصور ذات الأطراف المتعدّدة، وقد أشبعت بذوقه، فنوفمبر عند الشاعر هنا بكل ما يشتمل عليه من شهر للثورة والمعارك والرفض للمستعمر، يتّصل بالصورة البصرية، فخمار يستعيد ذكريات الثورة المظفرة كلما مر عليه شهر نوفمبر، فهو يراه في أفقه ماثلاً أمام عينيه. والشاعر يضفي هنا على الصورة لمسة جمالية، ندركها بحاسة البصر فمن خلالها يستطيع المتلقي أن يحدّق في أبعادها، فتثير فيه إحساساً، ويكون الإحساس مشاركاً للحواس في عملية الاستقبال.

تعد الحواس مادة الصورة ومكوّناً لها، فهي تلتقط الموضوع الخارجي وتختزنه في الذهن، فتأتي الصورة الفنية التي تستثير خيال المتلقي[2]، فالشاعر عندما يصوّر صورة ما، فإنّه يخضعها لفكرته الخاصة، وشعوره النفسي، فتكون صورة لفكرته لا لذاتها، فهو يلوّن

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 257.

[2]– ينظر: عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، (دط)، 2001، حلب، ص 33.

الصورة الشعرية بفكره ونفسه، وتحمل سمات شخصيته[1]، والصورة بكل ما تحمله من إيحاءات هي التجربة في شكلها الجديد، هي الحدث الذي يتبدّل كلما أعيدت صياغته إما داخل النفس الشاعرة ذاتها أو داخل نفس أخرى، والصورة نتاج لما يمليه وعي الشاعر لحظات الإبداع، فهي تأتي إثراءً لأفكاره، وتعميقاً لأحاسيسه، يقول الشاعر في قصيدة (ثأر وشوق)[2]:

سأحدِّثُ الأجيالَ عن وطني وعن سرِ الرواية
عن سيرة الوحشِ الذي دُسناه عن أقسى نهاية
عن قصة الشعب الذي أبلى .. سأملِيها حكاية
وتبصر الأيام كيف يجدِّدُ الجيلُ البداية

الألفاظ في ارتباطها في القصيدة تكوّن مجموعة من الصور التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة، إذ إن الارتباط الخاص للألفاظ هو الذي ينشئ العلاقات الجديدة التي تتمثّل في صور التعبير[3]، وبفضل ذلك تكوّنت هنا صورة بصرية، ففي السطر الأخير يستطيع المتلقي أن يتتبّع أجزاء الصورة المتعدّدة الأنماط والمتداخلة التفاصيل وذلك بإبصار الأيام للجيل وهو يجدّد بدايته، فالصورة هنا تشخيصية حيث شبه فيها الشاعر الأيام بإنسان يبصر، فهي صورة موحية جاء بها الشاعر للدلالة على مدى تفاؤله من هذا الجيل الذي سيتغيّر إلى الأحسن مهما مع مر عليه الزمن.

تعد الصورة مظهراً حسياً خارجياً يشكّل ليكون قادراً على التعبير عن الدوافع والانفعالات والمعاني، إذ ليس الفن خلق للصور الرامزة للمشاعر الإنسانية، إنّه اتحاد بمظاهر الكون والطبيعة الخارجية، وتبرز قيمة الصورة في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود[4]، فالصورة الشعرية تنتج عن

[1]– ينظر المتوكل طه، إبراهيم طوقان دراسة في شعره، دار اللوتس للنشر، ط1، 1992، عمان، ص 279.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 444.
[3]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط5، 1973، ص 138.
[4]– ينظر عبد القادر الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1998، عمان، ص 164.

التفاعل الكيميائي للمركبات الواقعية المختزنة في الذهن أو المسقطة على المخيّلة، إذ تتداخل تلك العناصر وتتحلّل لتكون مركّبات جديدة تستمد سماتها من العناصر المتباينة التي كوّنتها، فإن لم يحدث تفاعل بين تلك العناصر تبقى منعزلة عن سياقها، ولن يتحقّق في النص البناء والترابط، ولن يحدث التأثير أثناء استقبال النص، أما حدث التفاعل –وهذا الأمر الطبيعي في العملية الشعرية– فهذا دليل على القدرة على الإبداع الناجمة عن سعة الخيال، يقول الشاعر في قصيدة (أشواق)[1]:

وَطني رأيتكَ تسري وتنبضُ في عروقيِ

ورأيتُ فيكَ كآبتي تبدو كأجواءِ الحدادِ

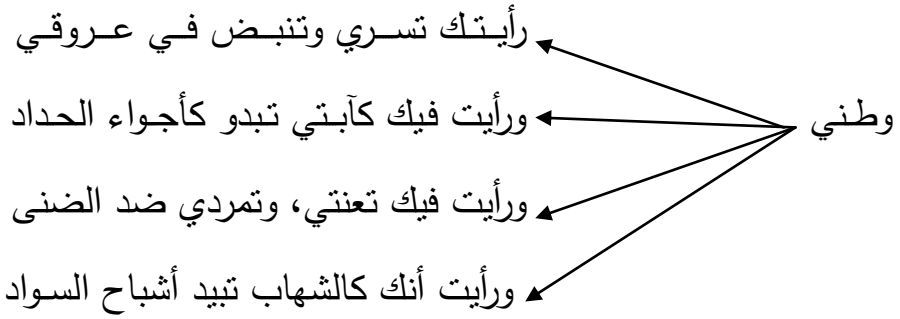
ورأيت فيك تعنتي، وتمرُّدي ضد الضنى

ورأيت أنكَ كالشهاب تبيدُ أشباحَ السوادِ

وتلاحقت، وتداخلت صورُ النضالِ بناظري

تتمثّل أهمية الصورة إذن فيما تفرضه علينا من انتباه للمعنى، وفي تفاعلنا مع ذلك المعنى وتأثّرنا به، وعلى قدر قيمة المعنى تتحدّد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، فالصورة المحسوسة في السياق السابق لا بد أنّها تعبّر عن معنى أو موقف، وتعمل على إثرائه من خلال انتباه المتلقي، ومحاولته إدراك المعنى وهذا المعنى نلمس جوانبه من خلال المشاعر المستوحاة من الصورة، فالشاعر من خلال الصور التي وظّفها في بنائه الشعري، السابق يحن إلى وطنه، مشتاق لرؤيته، فهو يرى هذا الوطن يسري في دمه وعروقه من شدّة حبّه وتعلّقه به، والشاعر هنا يجعل وطنه البؤرة النشطة لتوقّد أحاسيسه وانفعالاته، فكل هذه المشاعر والأحاسيس والانفعالات مشدودة إلى وطنه الغالي، والترسيمة الآتية توضّح ذلك:

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 195.



كما تجلت الصور البصرية في شعر خمار عندما حاول وصف اندلاع ثورة التحرير، وكيف لبى هذا الشعب النداء والتحق بالجبال، فاشتعل قلب الشاعر ناراً قبل أن يشعلها المجاهدون في الجبال، تحديداً بجبل الأوراس الذي يعد مهد الثورة التحريرية، ومكان انطلاق أول شرارة تعلن عن الجهاد وعن المقاومة، يقول خمار في قصيدة (مولد المجد)[1]:

قـف معـي لحظـة هنا يا أخـياَ، إنّني قـد رأيـتُ أمـراً خفياَ

في أعالي الجبالِ في أعمقِ الأعماقِ أبصرتُ شعباَ يتهيا

رأيـت اللـهيـبَ في كـل قـلبٍ، يتـعالَى نحـو السمـاءِ قـوياَ

قـف بنا يا أخـي لـقد أرسـل الأوراسُ نـوراً مذهـباً ودوريـاَ

فمن خلال هذه الصور يشير الشاعر إلى عظمة الثورة، وإلى بسالة مفجّريها، والملاحظ على الشاعر أنّه كثيراً ما يستعمل الفعل (أرى) ليدل به على الرؤية البصرية أحياناً، وفي أحيان أخرى على التخيّل كما فعل في قصيدة وفي (أحلام الغربة)، يقول[2]:

أمشي والتَهِم الوجودَ

وأرَى الوجوه ... ولا تراني

وأرى بها أشياءً جمة ...

مثل المُيوعة والمَهَابة

مثل السَعادة والكآبة وأرَى المذلَّة والخنوعَ

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 435.

[2]– المصدر نفسه، ص 172.

وأرى الدموعَ وأرى البشَاعة والجَمال

وأرى التواضع ... والدلال

نلاحظ أن الشاعر بنى قصيدته كلية على الصورة الشعرية، وهي صور حسية بصرية، قام فيها الشاعر بتجسيد بعض الصفات المعنوية التي لا ترى بالعين المجرّدة، فأكسبها صفة مادية مثل (المذلة، الخنوع، البشاعة، التواضع، الدلال).

وفي صورة حسية أخرى نجد الشاعر يمزج بينها وبين الصورة التجسيدية، فيقول[1]:

عشرون عاماً كفاناَ من تناقضنا قد كرهناَ من التزييفِ دنياناَ

اليوم نكتبُ عن أبنائِنَا قصصاً كالنورِ مشرقة صدقاً وإيماناَ

ألا نـفكـــر والتاريــخُ يرقـبنا ماذا سيكتُب عنا بـعد أبنـانا

تبرز عملية المزج هنا عندما جعل الشاعر من (التاريخ) شخصاً يرقب ويبصر ما حوله، ولقد وظّف الشاعر هذه الصورة لما لها من دلالات وإيحاءات تعبّر عما في نفسه من ضرورة كتابة التاريخ، ليكون شاهداً على بطولة هذا الشعب الذي ضحى بالنفس والنفيس من أجل استرجاع حريته.

وفي صورة بصرية أخرى مفعمة بالحركة، ما قاله الشاعر في قصيدة (أين أنت؟)[2]:

لما دَخلتُ غرفتي

لم أرَ يا ساحِرتي

كيف تراءَت حيْرَتي

تطلُ من نافذتي

تبحث عن عينيكِ

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 139.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص 355.

الملاحظ على هذا المقطع الشعري أنّه اتكأ على الحوار الداخلي أو ما يشبه التداعي، بالإضافة إلى ذلك نجد الشاعر يوظّف صوراً مفعمة بالحركة تمثّلت في الأفعال (تطل، تبحث، دخلت)، وهي صور تدرك بالبصيرة أكثر مما تدرك بالبصر، فهي إذن حركات ذهنية، وما الصورة في أصلها إلا "حركة ذهنية تجري داخل الشعور، ولكنّها في الوقت ذاته تعد انعكاساً مكثّفاً لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة ومفرداتها"[1].

بعد هذه الجولة في شعر خمار تعرفنا فيها على موضوع مهم ارتكز على الصورة الحسية تحديداً على الصورة البصرية، فوجدنا أن هذه الأخيرة مرتبطة ارتباطاً وجودياً مع مخيّلة الشاعر، هذه المخيّلة التي تلعب دوراً مهماً في بناء وتشكيل الصورة فضلاً عن الذاكرة الداخلة في تصميمها.

كما اتسمت الصورة الاستعارية ذات الطابع البصري عند الشاعر بالغزارة قياساً بأنماط الصور الأخرى المستمدة من الحواس الأخرى، ويعود ذلك إلى كثرة ما تراه العين، إذ عدّت أم الحواس، كما تشمل الصورة البصرية على اللون– الذي سنتطرق إليه فيما بعد– وبإشراق المنظورات وبعدها وقربها، مما يعطي لهذا النمط من الصور الحسية أهمية خاصة ودوراً متميّزاً.

2– الصورة السمعية:

يعتمد هذا النوع من التصوير على حاسة السمع أساساً في تشكيل الصورة الفنية، فهي تتوقّف على مقدرة الشاعر على صوغ الألفاظ التي توظّف هذه الحاسة في التصوير، " عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري الداخلي، لإبلاغ المتلقي ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه"[2]، و"السمع بالذات يستفزنا ويهيئنا لاستقبال الصورة

[1]– يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1991، دمشق، سوريا، ص 135–136.

[2]– صاحب خليل أحمد، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 2000، ص 19.

دون مشاهدتها، وإنّما تتكوّن في أذهاننا عبر سماعها لنتعرّف على ما يثيره الشاعر من أجواء تجاربه التي يهدف إلى أن نصغي إليها"[1]، وتتمتّع هذه الحاسة بإمكانية عالية لحفظ التواصل المستمر بين الإنسان ومحيطه، وهي تبدو في النص من خلال ذكر الأفعال الدالة على التكلّم والاستماع مثل (قلت، تكلّمت، غنيت، استمعت، أصغيت...) أو الألفاظ الدالة على ذكر صوت سواء أكان هادئاً أم صاخباً. والصورة السمعية تأخذ حيّزاً لا يقل أهمية وحضوراً عن الصورة البصرية بتأثيرها في المتلقي، بصفتها عنصراً مهماً من عناصر الصورة الفنية، لتسجّل مع ألفاظها قيّماً جمالية في أسماعنا لمؤثراتها الذهنية في عقولنا[2]،

ولهذه الحاسة اهتمام واسع من طرف النقاد القدماء والمحدثين، فقد أبدو فيه آراءهم لعل من أقدمها رأي الجاحظ الذي يقول أن الكلام لا " يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[3]، أما ابن طباطبة فيرى أنّ " الأذنَ تتشوَّف للصَّوتِ الخَفيض السَّاكن، وتَتَأَذَّى بالجَهير الهَائل"[4]، وعلى هذا كان السمع حاكماً في نقد الصوت اللفظي وفي تشويق الأذن للكلام الخفيف الرائع[5].

والصورة السمعية تعتمد على حاسة السمع – كما ذكرنا سلفاً– بحيث يكون الصوت وسيلتها وهو الذي يستخدم في رسم مكوّناتها. إذ إنّ الأصوات تتعامل مع الأذن، فهي الوسيلة للوصول إلى حاسة السمع، ولما كانت حاسة السمع أقوى الحواس في عملية التوصيل، جعل ريتشاردز للصورة السمعية مكانة مميّزة، لأنّ لجرس الكلمة وقعاً على الأذن الباطنة أو أذن العقل، مثلما لها وقع على الأذن الحسية[6]، وهي تلي البصرية من حيث القيمة الجمالية، وهما معاً يفضلان الحواس الأخرى من حيث القيمة العقلية والثقافية[7]. يحّدثنا

[1]– صاحب خليل أحمد، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 25.

[2]– ينظر: ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، (دط)، 1980، العراق، ص 30.

[3]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 17.

[4]– ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، ص 20.

[5]– ينظر: ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص 22.

[6]– ينظر: شروق محسن الطائيّ، أبعاد الصورة السمعية والإيقاعية في (نهج البلاغة) مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد 37، السنة 2012، العراق، ص 54.

[7]– يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ط7، دار المعارف، 1978، القاهرة، ص 68.

يوسف مراد عن قيمة حاسة السمع بالنسبة إلى الحواس الأخرى فيقول: "فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقّع والتبصّر، غير أنّ حاسة السمع أقلّها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية، وهل من رموز أكثر تحرّراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي؟"[1].

لقد أفاد خمار من الطاقة التعبيرية التي تمنحها الصورة السمعية للنص في شعره، فوظّفها على حسب متطلّبات الغرض الشعري، فمن الأغراض ما تطلّب صورة سمعية هادئة ومنها ما تطلب صورة سمعية صاخبة، ومن الصور السمعية التي وردت في شعره ما جاء في قصيدة (إلى أشبال الجزائر)، يقول[2]:

وها نحنُ يَا موطِنِي كالنجُوم
ســوى أنّنا لا نـرُوم الوجـوم
جــزائرِنا صـوتـها صـائـلاً
يــردِّدُه كـلُ لـحــن يـهـب
لتحيا الجـزائر فَـخـر العرب

لابد أن يكون للشعراء قدرة على التصوّر، تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم[3]، فالصورة تتّصل بالشعور، بل هي محصّلة لذلك الشعور، وهي وسيلة الشاعر لإرضاء نفسه باستبطان مشاعره عبر وعيه الباطن، فخمار هنا لكي ليعبّر عن مشاعره اتّجاه وطنه الذي يئن تحت نير الاستعمار نراه يستعين بالصورة السمعية المقترنة بالصوت، فالصوت المنبعث من الجزائر بما يشبه الصدى يخترق السمع، ويثير أحاسيس مستفيضة يبعثه الشاعر في جو من الفخر والاعتزاز بالوطن، والشاعر من خلال هذه الصورة السمعية يحاول أن يوصل صوت بلده الجزائر إلى باقي العالم ليبيّن لهم عن مدى حدّة الاستعمار والقتل، والتدمير

[1]– يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص 68.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 42.
[3]– ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 72.

والتخريب الذي يعيشه هذا البلد، لكن على الرغم من كل الظروف التي يعيشها وطنه تبقى الجزائر على حسب رأيه مفخرة العرب.

والصورة الصوتية هنا تنبعث في جو حماسي مستثير لأحاسيس الشاعر، وهذا الصوت الذي لم تحدّد طبيعته نستطيع أن نتخيّل هيئته داخل نوازع نفوسنا اتجاه الموقف المتخيّل في ضوء إدراك الواقع.

إن الشعر يعتمد اعتماداً أساسياً على الانفعال والتأمّل، والقدرة على التعبير بلغة شاعرة وخيال وتصوير صادق[1]، فالخيال وما يتولّد منه من صور يقف وراء تمكّن الشاعر من الإفصاح عما ينتابه من موجات انفعالية بما يحقّق لنفسه الرضى، ويخرج ما فيها من طاقات مكبوتة، فالصورة تعبير عن ذوق الشاعر الخاص، وحسّه الجمالي، ورؤيته لما يحيط به من مدركات من زاوية نفسية، والصورة السمعية المتّصلة بالصوت ليست إلا صدى كامنة في جأشه، تنقل الواقع نقلاً إيحائياً، يكون انعكاساً للواقع الموحى إليه، يقول الشاعر مستثيراً حاسة السمع عبر الصورة السمعية التي تعد وسيلة إيحاء[2]:

وأنت يا مَغبون يا مفْتُون

تملكُ في يديكُ من يروض القدر

تحمل في رجليكَ ما يُزعزع الجِبَال

ويطحنُ الحجر..

في صوتِكَ الرعودُ لو نطَقت

أو صرخت

[1]– ينظر: عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط1، 1985، بيروت، ص 62.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 579.

في ظل إدراك وظيفة الصورة الشعرية بوصفها وسيلة لنقل الأحاسيس والمشاعر الباطنة، يرى الشاعر الأشياء أعمق مما تبدو له في الظاهر[1]، وقد أدّت رؤيته العميقة للأشياء إلى انبعاث غير نوع من الأصوات في هذا السياق، فالصورة السمعية هنا (في صوتِكَ الرعودُ لو نطَقت أو صرخت) تعبّر عن صوت الشعب المغبون الذي له صوت كالرعود في قوّته، وشدّته، فالصورة السمعية هنا صورة تعبّر عن قوّة الشعب المغبون الذي إذا انتفاض لا يبقي ولا يذر. فهذه الصور القويّة مخبوءة تحت إزار الشاعر، بحيث تكون الصورة السمعية معبّرة عن أحاسيسه التي جاشت في نفسه أثناء المخاض الشعري.

يعد " السمع واحد من منافذ إدراك الأشياء، وتصوّرها والإحساس بها، والانفعال لها، وتصويرها، ولقد أثّر في ارتقاء ألوان الفنون كالموسيقى والشعر، وهو يعتمد في استلهام قيّمه الجمالية على الصوت الذي يثير فيمن يصغي إليه، ويستمع إلى نبراته، وهمسه، وجهره وشدّته ولينه انفعالاً خاصاً"[2]، فـ" أكثر الحواس قابلية للتعقّل هما البصر والسمع"[3]، فليس عجيباً أن تكون الصورة المتصلة بهاتين الحاستين هي الأوسع انتشاراً من غيرها، فالسمع يحرّك المشاعر، يداعبها أحيانًا، ويغضبها أحياناً أخرى، وهو مدعاة للتأمّل، والتفكير، والإدراك، وربما يكون السمع أحياناً أقوى العوامل إثارة للمشاعر، إذ ينقل مشاعر المصدر الناقل للصوت نقلاً مباشراً، يستثير مشاعر الآخر، فالصوت صورة توضيحية لجوهر الأشياء، ومنبه تستيقظ معه الحواس الأخرى، لقد برز هذا اللون من الصور عند الشاعر في غير موضع، منها قوله[4]:

أبحثُ كالتائهِ في الطريقِ

أمْشي بلاَ دليل

ستظْهَرينَ من هنا

---

[1]– ينظر: شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 1999، القاهرة، ص 235.

[2]– الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، ط1، 2006، القاهرة، ص 308.

[3]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، والتوزيع، (دط)، 1998، القاهرة، ص 123.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 258

في مُنحَنَى شارعنا الطويل

وتصرخُ الدماءُ في مفاصلي فأسرعُ الخُطا

فلا قيدَ لي ساحرتي

تمُر من هناك

العاطفة هي التي تستدعي خواص الصورة الملائمة للتعبير عنها وإثارتها[1]، والصورة والعاطفة تنتجان عن خبرة واقعية وتصوّرات ذهنية يسعى الشاعر إلى توصيلها مستثيراً بعض حواسنا، فالصورة السمعية الصوتية هنا، (وتصرخ الدماء في مفاصلي فأسرع الخطا) هذا الصوت المجسّد لأحاسيس يطغى عليها الحب والحنين والاشتياق لرؤية الحبيب، فالشاعر تتحرّك رجلاه مسرعة نحو الحبيب عندما تتراءى له حبيبته من بعيد، فيهزه الشوق إليها وإلى لقائها، فالصوت الذي تتردّد موجاته في مفاصل الشاعر له أثره العميق في النفس ففقيه إثارة للحركة، فيه أمل، فيه قلق وخوف، فيه إثارة وانتظار، فيه شوق للقيا الحبيب.

الصورة الشعرية تنقل إلينا التجربة الشعورية، والفكرة المؤدّية إليها على نحو مؤثّر، وما القصيدة إلا مجموعة من الصور تتّحد لتشكّل التجربة الكلية أو جزءًا منها، وهي نتاج التأمّل ومؤديه إليه، هي جانب جمالي لا يعمل بعيداً عن الجوانب الجمالية الأخرى المتشابكة معه، وهي مصدر لذة للمتلقي، يستعيد إحساساته عبرها اتجاه مواقف الحياة المنعكسة عليه، والصورة السمعية التي تعد جزءاً من الإنتاج الكلي للقصيدة قد تمثّل انعكاساً للواقع في غير صورته الأصلية، لكنّها تمثل الواقع داخل الشاعر، وتشتمل على الإحساس اتّجاهه، وهي وسيلة لإيقاظ الوعي والإدراك، وهي تهزّنا بقدر الاهتزاز الناجم عن العملية الصوتية، ومن هذا النمط من الصور قول الشاعر في قصيدة (الفجر العربي) بمناسبة الذكرى الأولى لقيام الجمهورية العربية المتحدة[2]:

ساعة الوحدةِ في أفقِي هتاف فاسمَعوهَا

من محيط ... لخليج عَربي ردِّدُوهَا

[1]– ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 243.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 206–207.

نَتَحدَّى قوّة الأعداءِ أنى سددُوهَا

نتحدى الموتَ والنيرانَ مهما أجَّجُوهَا

ففي السطر الأول يشعرنا الشاعر بنشوة من الفخر والاعتزاز بقيام هذه الوحدة العربية، فعلى سبيل الاستعارة جعل لهذه الوحدة صوتاً وهتافاً تطلقه في عنان السماء يمتد من المحيط إلى الخليج، فهو صوت وهتاف فيه قوّة وتحدّ لجميع الأعداء، وكما أسمعنا الشاعر من قبل أصوات الوحدة والدماء والرعود.. نجده هذه المرة يسمعنا صوتاً وهو صوت الريح، بقوله[1]:

وكانت تناديك ريحُ البحارِ

تُشِير إليك .. بأشرِعَة من ظلالِ

أيا صَادِيًا..!

فخفت من الموتِ غَرْقَاً

وأحرقتَ نفسكَ فوقَ الرِمَالِ

في هذه الصورة السمعية (تناديك ريح البحار) يصوّر الشاعر الريح على أنّها إنسان ينادي ويشير على (طارق ابن زياد)، فالشاعر من خلال هذه الصورة يريد أن يسمعنا صوت الريح كرمز لقوّة وشدّة هذا الفاتح وهو يجوب عنان البحار قاصداً أراض أخرى لم تطأها أقدام المسلمين.

نخلص في النهاية إلى أنّ الشاعر استفاد من الأصوات في إغناء عالمه الشعري، فقد عملت على تقريب أفكاره ومشاعره وكانت أداته في تركيب صوره الاستعارية التي بدت أكثر غنى وقوّة في التأثير من خلال الأصوات المنبعثة منها، ومن خلالها حاول الشاعر أن يوحي عن رؤيته لواقعه. كما اتّضح لنا مما سبق أنّ هذه الصور لم تقتصر على حاسة السمع بمعزل عن الحركة والبصر، بل كثيراً من الأحيان ما وظّفهما الشاعر متلازمين باعتبارهما من أكثر الحواس قابلية للتعقّل.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 715.

3- الصورة اللمسية:

للصورة اللمسية أهمية كبيرة، وهي من بين الحواس التي لا تقل أهمية عن أية حاسة من الحواس الإنسانية، ومن القدماء الذين أشاروا إليها نجد الجاحظ حينما تحدّث عن صغر الكف وخشونتها عندما عاب الشاعر فضالة بن شريك كف عبد الله بن مطيع العدوي حين وجدها غليظة جافة[1]، فقال[2]:

دَعا ابْنُ مطيعٍ للبياعِ فجئته إلى بيعةِ قلبيٍ لها غير آلفِ

فناولَني خشناءَ لَمَا لمَستُها بكفِي ليتَ من أكفِ الخـلائِقِ

لذا فيقال أن" اليَدَ تَنْعَمُ بالمَلْمَس اللَّين النَّاعم، وتتأذَّى بالخَشِن المُؤْذي "[3].

ونلمح هذه الصور في النص من خلال ذكر اشتقاقات الأفعال الدالة على فعل يتم بواسطة اليد التي تمثّل أداة حاسة اللمس مثل (مسكت، لامست، أخذت، أعطيت، كسرت، ...) أو ذكر مثيرات تدرك بحاسة اللمس مثل (البرودة، الحرارة، الخشونة، النعومة، الرطوبة...)، إذن فالصورة اللمسية تعتمد على ما تتعامل معه حاسة اللمس، وهي تضم أربعة إحساسات رئيسة: "أولاً الإحساس بالتماسّ والضغط، ثانياً الإحساس بالألم، ثالثاً الإحساس بالبرودة رابعاً، والإحساس بالسخونة"[4]، فهي " تنقل إلى الذهن حالة المادة من خشونة أو نعومة من جهة الحرارة لتطبع في ذاكرة الإنسان مستقبلاً فيستطيع أن يميّز من مسافة، وبمجرّد النظر ودون الحاجة إلى اللمس بين ما هو ثلجي قارص البرودة، وما هو حار ناري الحرارة، ومما تجدر الإشارة إليه إلى أنّ جمالية الصورة وروعتها لا تتوقّف على حاسة واحدة، ففي خيال الشاعر تتضافر عدّة أمور ليعبّر عن أزمته النفسية أو العاطفية

[1]- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 96.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، ص 20.

[4]- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام ، ص 62.

والإشارة إلى مسألة كونية منغرسة في الذات الجماعية في حلة تصويرية جديدة قوامها الإثارة والجمال"[1]، أما فيما يخص ورود هذه الصور في شعر خمار، فهي تتجلى في قوله[2]:

أمتي لملمي جراحَكِ وامضِي في دروب النضال كالعملاقِ
زعـزعـي كـل موقـعٍ لعمـيلٍ أو عدو يـريـد سـلبَ البـواقِي
وحدينا باسم الجماهيرِ شعبنا لا شـعـوباً، سريـعـة الانـزلاقِ
لمـلمـينا رغـم الـكلـوم بـقايا موكبٍ لـم يـزلْ من الـعـشاقِ
زلـزلـينا، وحـركـيـناَ ونـادي يا جـماهـيرَ شـعـبـنا الخـلاقِ

فالشاعر من خلال هذه الصور يطلب من هذه الأمة أن تلم جراحها وأن تتقدّم نحو الأمام، وأن توحّد شعوبها، ففي هذه الصورة جسّد الشاعر الجراح وجعلها شيء مادي يمكن أن نلمسه ونلمّه، حيث جاء بها للدلالة على نسيان الماضي الأليم الذي عاشته هذه الأمة هذا من جهة، ومن جهة ثانية هي صورة يدعوا فيها الشاعر إلى الاتحاد ولم الصف للسير قدماً نحو النضال.

ومن صور الملاسة قول الشاعر[3]:

فاطلعي يا شموس تلمسكِ الآثار مـني ومـــن تـراثِ جُـدودِي
هـذه الأرضُ لي وتلـكم حُدُودِي من تَعَدَى فقد تحدّى وجودِي

يرمز الشاعر في البيت الأول بالشمس إلى الحرية والتطلّع إلى المستقبل، لذلك فهو يدعوها إلى الطلوع.

[1]– سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك –دراسة في نماذج مختارة– مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 17، العدد1، كانون الثاني 2010، العراق، ص 82.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 120–121.
[3]– المصدر نفسه، ج1، ص 506.

الملاحظ على الشاعر أنّه نادراً ما يوظّف الصورة اللمسية في شعره إلا ما جاء منها في الفعل (لملمي) الذي وظّفه ليعبّر به عن أفكاره وعن آلامه وأحزانه، يقول الشاعر[1]:

لَملمتُ أحزاني، وسرتُ أزيحُ عن قدرِي استِلاَبِي

والمهم ليس كثرة الصور أو قلّتها عند الشاعر، وإنّما موقع الصورة وعلاقتها في العمل الفني هو المعوّل عليه بالدرجة الأولى، لأنّ الصورة عندما تُتخذ أداة تعبيرية لا يُلتفت إليها في ذاتها، والمتذوّق للنص الأدبي لا يقف عند مجرّد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى أخر أو ما يسمى (معنى المعنى)، بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبّر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبّر باللفظة، وكما كانت اللفظة أداة تعبيره، فقد أصبحت الصورة ذاتها هي الأداة[2].

4- الصورة الذوقية:

وهي الصورة الحسيّة التي تتكئ على حاسة الذوق في تكوينها الفني لإيصال المعنى المطلوب، إذ أنّ كل أفكار الإنسان أصلها هو الحس، والباقي مأخوذ من ذلك الأصل[3]، كما أنّ هذه الحاسة تشارك حاسة السمع في تمييز الألفاظ ورسم الصورة الحسية للأشياء، لأنّها تثير لدى المتلقي شعوراً يحرّك خياله ليتذوّق طعم البيت الشعري.

وللقدماء آراء في حاسة الذوق، يقول ابن الأثير: " ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتًا منكرًا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضًا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم"[4]، والمقصود بالصورة الذوقية هنا هو الخيال الذوقي الذي يستعمله الشاعر في قصيدته ليبعث فيها الجمالية الشعرية[5]، ونجد كلمة (الذوق) تتردّد كثيراً على ألسنة النقاد في

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 9.
[2]- ينظر: أسامة شهاب، الحركة الشعرية النسوية في الأردن وفلسطين، وزارة الثقافة، ط1، 2000، عمان، ص 326.
[3]- ينظر: ر.أ. سكوت، صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: عزيز المطلبي دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد، ، ص 130.
[4]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 171.
[5]- ينظر: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 410.

أحكامهم النقدية كالحلاوة، والمرارة، والعذوبة. والتذوّق من الأمور التي يعتد إليها الشاعر في بناء صوّره الشعرية، وهي تبدو في النص من خلال ذكر اشتقاقات الأفعال (شربت، حسوت، ارتشفت، اسقني، أترع...).

والصورة الذوقية تعتمد على ما يتذوّقه الإنسان من طعام أو شراب، وهي لا تقتصر على بيان (مرارة) أو(حلاوة) أو غيرها من الأذواق، بل قد يتعدّى ذلك إلى وظيفة فنيّة توحي بما وراء هذه الألفاظ، أو تأتي في بعض الأحيان من أجل تجسيم معان مجرّدة يحاول الشاعر تقريبها للقارئ، وهذا ينبع من مقدرة الشاعر الفنية في تصوير ذلك.

ومن مثل هذا النمط من الصور ما نجده ماثلاً في ذوق (المرارة) التي كرّرها الشاعر عدّة مرات في ثنايا نصه الشعري[1]، ويعود سبب توظيف هذا النوع من الصور إلى مرارة الحياة التي عاشها الشاعر والمتمثلة في ألم البعد والفراق عن الأهل وعن الوطن، وربما يعود السبب في ذلك إلى الظروف التي كان يعيشها بلده بسبب وطأة الاستعمار الغاشم، ولعل هذا المنحى يرتبط بإحساسه اتجاه موقفه الملتزم من قضايا أمته، كل هذه الأمور مجتمعة جعلت الشاعر يوظّف طعم المرارة في بنائه الشعري، يقول خمار[2]:

ثورةُ الشعبِ خلودٌ .. ومسرة

ومواعيدٌ مبرّة ...

ونوايا الشعبِ ... مُرّة

آه منها عندما يَفْقد صبْرَه

إنّ العلاقة بين اللغة والصورة الشعرية علاقة تفاعل، نعرف من خلالها حقيقة الشيء عبر الرموز المحسوسة التي تغذي الصورة، فالصورة محصلة اللغة، وكلاهما يتكوّن من خلال رؤيتنا للواقع، واتصال الصور بحواسنا يقرّب الفكرة إلى الذهن، ويستنفد الإحساس، فمرارة طعم نوايا الشعب في هذا المقطع الشعري طعم ينفر منه الذوق ولا يستسيغه، لكن عندما

[1]– ينظر: محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 59، 151، 141، 210، 233، 235، 264، 334، 336، 345، 450، وينظر: ج2، ص 12، 305.

[2]– المصدر نفسه، ص 582.

نتحسّس ذوق مرارة الواقع الذي يعيش فيه هذا الشعب، ندرك يقيناً بأنّ هذه المرارة هي التي ستحرّكه وتجعله لا يرضى بالوضع الذي هو فيه، فهذا الشعب في رأي الشاعر شعب لا يقبل الانقياد أبداً، فكما ثار في وجه المستعمر إبان الاحتلال الفرنسي فإنّه سيثور أيضاً بعد الاستقلال إذا أحس بالذل والمهانة.

وقد حاول الشاعر تجسيم بعض المعاني وإدراكها بواسطة هذه الحاسة، مثل ما جاء في قوله في قصيدة (موال للعهد مع الحزن)[1]:

أعيش مع الذلِ والانكسارِ

وأرقبُ عودةَ أي انتصار ...!؟

مللت ... سئمْتُ انتظارِي

فلا الشكُ أصبح يجدِي مع الانطلاقِ

ولا من يقين بأذواقِ حيرتناَ يستذاق

وتمضغنا كل يوم وساوس

يحاول الشاعر من خلال هذه الصورة الذوقية (ولا من يقين بأذواقِ حيرتناَ يستذاق) والتي جسّد فيها الحيرة فجعلها مادة تستذاق، أن يفصح لنا عن حالته النفسية التي يعيشها، فهو يعيش في حالة ملل وذل وانكسار وترقّب وحيرة.

إنّ الملاحظ لهذه الصور الذوقية يدرك أنّها جاءت بنسبة أقل من سابقتها من الصور البصرية والسمعية، حيث أن الشاعر معني بإيصال رسالة ما، فهو يسعى إلى جعل المتلقي يرى ويسمع أكثر من أن يتذوّق، لأنّ في السمع والبصر سرعة وسعة في الإدراك.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 142.

5- الصورة الشمية:

وهذا النمط من التصوير يعتمد على حاسة الشم أساساً في تشكيل الصورة الفنية، فالشعر لا يتصل بالجانب العاطفي أو العقلي في طبيعتنا فقط، ولكنّه يتّصل أيضاً بالجانب الحسي، "فأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجي، يجب أن يعبّر عنها بألفاظ ملموسة"[1].

والصورة الشمية هي التي تنبعث من أنف الخيال رائحة، فيميّزها شعراً، والشاعر إنّما استعملها لأنّه يسعى إلى إيقاع الانفعال في نفس المتلقي بعد أن أوقعها في نفسه، في حين يسعى المتلقي إلى تسويغ ذلك الانفعال أو الاكتفاء بإبداء الدهشة دون ردّها إلى سبب معين[2]، والصورة الشمية بقدر ما تمثّل جزءاً فعالاً من الصور الحسية المفردة، فهي تسمو بالشفافية والخيال، وهي الصورة التي تعتمد على حاسة الشم، ومجالها الروائح وما يدل عليها من طيب ومسك وعنبر...الخ، حيث تبنى هذه الصورة على ما يمكن شمّه، وهي تبدو في النص من خلال ذكر الأفعال الدالة على تفعيل حاسة الشم (شممت، استنشق ...) أو ألفاظ المسميات التي من شأنها إثارة حاسة الشم، كذكر الروائح والعطور، وهي مستعصية على الحجب، إنّها صورة منتشرة بإمكانها التأثير بفعلها وإن كان جسمها غائباً أو محجوباً.

ومن الصور الشمية التي وظّفها الشاعر، قوله في قصيدة (العروبة ... الحب)[3]:

كلُ شـهـمٍ مـن أمـتي يـتَـلـظى دامي الطين ذابـلَ الأوراقِ
أي عـار هـزَّ الـمـشـارقَ ذُلاً نَتِن الريحِ مخجل الأطرافِ
والمهانات في المغربِ لاحت كالرَّزَايا ممـيتة فـي المـذاقِ

وظّف الشاعر هذه الصورة الشمية النتنة للعار من أجل تقريب الفكرة إلى ذهن المتلقي، فمن خلالها أراد الشاعر أن يعبّر لنا عن حالة الأمة العربية وما أصابها من تقهقر وضمور

[1]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 359.
[2]- ينظر: شاكر هادي التميمي، نادية سالم عيسى، الصورة الشعرية في القصيدة العراقية المعاصرة 200-2010، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، ص 39.
[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 119.

في شتى المجالات حتى أصبح مشرقها عاراً ومغربها مهانة، والملاحظ على الشاعر أنّه قرن هذه الصورة بصورة ذوقية أخرى في قوله (كالرزايا مميتة في المذاق) ليبيّن لنا أثر هذه المهانة في نفسية الفرد العربي.

كما أفاد الشاعر من معطيات الصورة الشمية ليعبّر من خلالها عن جمال ودلال البنات اللائي رآهن في زيارته لمدن كثيرة، يقول[1]:

كم وكم زُرتُ مدائنَ

وتعطَّرتُ بأنفاسِ الصَبَايَا

وابتساماتِ المفَاتن ..

وتَظَلَّلتُ بأنْسَامِ البَقايَا ..

واختِيَالات المَآذن

فالصورة الجزئية (الشمية) تجسّدت من خلال تشبيه الشاعر لأنفاس الصبايا وابتسامات المفاتن برائحة العطر، والملاحظ في هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر مزج بين الصورة الشمية والصورة البصرية ليزيد المعنى توكيداً ودلالة على جمال هؤلاء الفتيات، وقد أفاد الشاعر من مثيرات الصورة الشمية للتعبير عن جمال بلدته والتغني بطبيعتها بقوله[2]:

لا الظلُ لاَ الماءُ يجري في صفَوَاتِهِ ولا النسِيم –إذا ما هبَ– مِعطَارُ

وهكذا يتّضح أن الصورة الجزئية المعتمدة على حاسة الشم في شعر بلقاسم خمار قد أسهمت في تجسيد رؤيته، وعبّرت عن ما يختلج في نفسه من فرح وحزن، وما يلاحظ في هذه الصورة الشمية أنّها اشتركت مع حاسة البصر، هذا لإقرار المعنى وتأكيده لدى المتلقي.

وخلاصة القول أن الصورة الحسية أياً كانت سمعية أو بصرية أو لمسية أو شمية في قصائد خمار قد أصبحت بنية لها دلالتها في بناء الصورة، كما أنّها أسهمت في الإيحاء

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 729.
[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 50.

برؤية الشاعر وتجسيد تجربته الشعرية، كما أنّها لم تقتصر على كونها صورة جزئية ذات معنى محدّد، ولكنّها أضحت صورة رمزية تبث دلالات وإيحاءات جديدة، كما أن الشاعر جمع بين صوره أكثر من حاسة فجاءت الصور مشتركة بين حواس مختلفة، وأحياناً يختلط عليه الأمر فيوصف مدرك حاسة بحاسة أخرى.

ثالثاً: تراسل الحواس:

في حديث الفلاسفة المسلمين عن (الحس المشترك) ما يصلح أن يكون كالمقدمة لحديثنا عن تراسل الحواس، فقد تحدّثوا عن الحواس الظاهرة التي تختص بإحساس محدود لا تتجاوزه، فتبصر الباصرة ولكنّها لا تسمع، ولا تشم ولا تتذوّق. أما الحس المشترك فهو القوّة التي تبصر وتسمع وتشم وتلمس وتذوق، حيث تُجمع لديه جميع صور المحسوسات كإدراك محسوس بحاستي البصر واللمس، وهذه الصورة تقبل دفعة واحدة أو تميّز بين صور المحسوسات، فلا تختلط بين المرئي والملموس.

يعد تراسل الحواس ظاهرة فنية لها جذور في كل من الشعر العربي القديم والشعر الغربي، وفي القرآن الكريم أيضاً نجد هذا التراسل أو التبادل بين معطيات الحواس، حيث يقول سبحانه وتعالى في الآية الكريمة: ﴿يُطَافُ عَلَيۡهِم بِصِحَافٖ مِّن ذَهَبٖ وَأَكۡوَابٖۖ وَفِيهَا مَا تَشۡتَهِيهِ ٱلۡأَنفُسُ وَتَلَذُّ ٱلۡأَعۡيُنُۖ وَأَنتُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴾[1].

أما في معناه النقدي والبلاغي فإنّه يرتبط بالعصر الحديث، فهو يقوم على وصف المبدع لمدرك حاسة بما يوصف به مدرك حاسة أخرى، وهو أن تتبادل الحواس وظائفها في الصورة الفنية فتشعّ الدلالات في مختلف الاتجاهات، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعاً، والمسموع يصبح مرئياً، وما حقّه أن يُسمع ويُشم أو يتذوق، حينئذ تتكشف الإشارات،

[1]– الزخرف، الآية 71.

وتُختَصَر المفردات، وتتفجّر المعاني، وتصبح" الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى"[1]، وهكذا بما يتّفق وانفعال الشاعر في أثناء تصويره لرؤيته وتجربته في تراسل الحواس[2]،

وعرّفه الدارسون بأنّه " كلام مشحون شحناً قوياً يتألّف عادة من عناصر محسوسة، وخطوط ألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي أنّها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلّف في مجموعها كلاماً منسجماً"[3]، ففيه يتلاعب بالحواس ونقلها من حاسة إلى أخرى، فـ" تذوب الفواصل وتلغى الحواجز فيما بينها بقناعات يوفّرها الشاعر ليقرّبها من ذائقة المتلقي ويقنعه بتقريب حاستين منفصلتين على الرغم من تباعدها الواقعي"[4]، قاصداً من وراء ذلك نقل ما يحسّه إلى ذهن المتلقي والتأثير فيه، بحيث تسهم الألفاظ بهذه المّهمّة إسهاماً كبيراً.

وفي العصر الحديث صار اتجاه الشاعر إلى التراسل في مجال الحواس وسيلة فنية في الخطاب الشعري، ذلك أنّ للصورة دوراً ملحوظاً في التعبير الشعري عند شعرائنا المعاصرين، بمعنى أن المبدع في هذا اللون " يسعى إلى بناء صورة شعرية، قوامها انهيار الحواجز المعنوية القائمة بين الحواس عند الشاعر، وبسبب هذا الانهيار يخلع صفة حاسة بصفة حاسة على حاسة أخرى"[5]، وهو إحدى أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشعراء الرمزيون سعياً لتوفير الصفات الإيحائية لصورهم، يقول محمد غنيمي هلال: "ويرى الرمزيون أنّه –كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور– على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه"[6]، من هذه الوسائل (تراسل الحواس)، الذي يعد من خصائص هذه الرمزية، وهو عبارة عن تبادل الخطاب بين حاسة

---

[1]– نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مطابع ألف باء الأديب، (دط)، 1980، دمشق، ص 457.

[2]– ينظر: إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، 2007، الأردن، ص 26.

[3]– روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ط1، 1971، بيروت، ص 192.

[4]– ساجدة عبد الكريم خلف، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد: 17، العدد: 7، رجب 2010، العراق، ص 165.

[5]– أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس، مكتبة لبنان البصائر، ط1، 2010، بيروت، ص 19.

[6]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418–419.

وحاسة، أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة... والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو، وبذلك تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أنّ العالم الحسيّ صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل[1]، وقد اكتشف أهمية التراسل في الإبداع الشعري تشارلز بودلير في ديوانه أزهار الشر، فعبّر عن المسموع بالمرئي والمرئي بالمسموع وهكذا[2].

فتوافق الحواس هذا هو أحد أهم المفهومات التي تميّزت بها المدرسة الرمزية، وأطلق عليه مفهوم الـ (correspondance) وترجم إلى العربية بـ (تراسل الحواس) أو (تزامن الحواس) أو (التوافق على نحو مختصر) وترجم حتى بـ (نظرية العلاقات) ودرس في إطار التفاعل الحسي[3].

ونفهم من هذا أن التراسل عملية شعورية جمالية يثيرها الشاعر لخلق حال من " التماثل في اللاتماثل"[4]، وفي تراسل الحواس " تتحوّل الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حيّة، ويوحي الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذاك الذي يوحيه العطر أو اللون، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين معطيات الطبيعة، وذلك المعنى المطلق الذي تريد إليه الأشياء"[5].

ويسمّي نعيم اليافي أشكال هذا النمط التصويري بالصور المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحوّلة، ويرى في هذه الصور " تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتّسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد من جرّائها الأفق الأوسع للمجاز

[1]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418–419.

[2]– ينظر: العظمة نذير، فضاءات الأدب المقارن، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2007، دمشق، ص 34.

[3]– ينظر: زينب عرفت بور وأمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مجلة إضاءات نقدية العدد: 15، السنة الرابعة، أيلول 2014، ص 65.

[4]– عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 418.

[5]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص 111.

والفن على السواء"[1]، ويذهب اليافي إلى أن التراسل بين الحواس يسمح بتداخل وتشابك الصور والألوان والأصوات، حيث " تكون وحدة الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات ويمتزج بعضها ببعضها الآخر"[2]، ويؤكّد نعيم اليافي أنّ أغلب العلاقات في الصور المتجاوبة تكون في اتجاهين: اللون المسموع واللحن المرئي، وفيها تتجاوب الأصوات والألوان تتداخل[3].

وفي مقام الرّد على أولئك الذين جعلوا من هذه الصور دليل مرضٍ عصابي، يرى نعيم اليافي أنّها تلقي أضواءً على فن الكاتب وعلى شخصيته الإنسانية، أمّا التفريق بين التجاوب المرضي والتجاوب الفني فسهل للغاية، "فإذا كان الشاعر يستخدم صوره لذاتها... حكمنا بأنّها ظاهرة مَرَضية ولاهية أو عابثة لا قيمة لها على الإطلاق، أما إذا كانت مصهورة في الكل العام لا تشدّ إليها الانتباه مباشرة وبذاتها، وكانت تحمل كما تحمل باقي أنماط الصور المستخدمة قيمة العمل، تعبّر عنها، وتقوى فيها، وتتكامل بها وبالموقف الشعوري الصادق قلنا عندئذ إنّها صور فنية لأنّها صور وظيفية، صور رؤى"[4].

أما هذا النوع من صوّر تراسل فيها الحواس عند بلقاسم خمار، فإنّنا نراه يتجلّى لنا في توجّهه صوب الصورة الاستعارية المنتمية إلى أكثر من حاسة، فيبدو هذا الانتماء من خلال التداخل بين حاستين. فها هي حاسة السمع تتواشج مع حاسة الذوق حين يصوّر الشاعر ابتلاع المسامع لصوت الأذان، فهو يرغب في أن يشرك حاسة الذوق مع حاسة السمع، يقول[5]:

وكمْ تأوِي الشَوارِعُ من صريع إذا ابتلعَت مسَامعُنا الأذَانَا..

في هذه الصورة الشعرية تنعكس إحساسات مركّبة من خلال تذوّق الحاستين (السمع، والذوق) لصوت الأذان العذب، فيبدو عقل الشاعر وجوانحه في حالة خشوع بفعل ذلك

[1]– نعيم اليافي، البلاغة العربية، أملية جامعية، كلية اللغات بجامعة حلب، 1969–1970، سوريا، ص 305.
[2]– نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 195.
[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 199.
[4]– نعيم اليافي، البلاغة العربية، ص 304.
[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 93.

الشراب المستخلص من الأذان. ويفصح الفعل المستعار (ابتلعت) للصورة الاستعارية المكنية عن شدّة صوت الأذان الذي زخرت به تلك الأجواء. إن إشراك حاستي الذوق والسمع في بناء هذه الصورة الاستعارية لا يعني مجرّد إيراد الألفاظ المعبّرة عن الحاستين، بل إنّه استثارة شبكة من الإحساسات المرتبطة بكل حاسة، وهي تتصهر جميعاً كي تخلق الصورة الاستعارية المتجدّدة، أو أنه كما عبّر جان كوهين " تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة"[1].

وحين يتحدّث الشاعر عن سوريا موطن الشام، فإنّ صورتها تقترن–في ذهنه– بالعطر، فيقول[2]:

يا سُوريا يا موطنَ الشامِ القويّ من موطنِي أهديكِ ذكراً عَطراَ

ففي هذه الصورة بدَا لنا (الذكر) (عطراً) طيّب الرائحة، فالذكر هنا مقترن بحاسة السمع، أما العطر فهو مقترن بحاسة الشم. فالتراسل بيت هاتين الحاستين عمّق إحساس المتلقي بهما معاً، إذ ألقت كل حاسة بإيحاءات جديدة على الحاسة الأخرى فخرجت الصورة بإهاب متجدّد، وهذا هو شأن التراسل الذي من وظائفه أنّه رد فعل فني على المألوف والمكرّر من الصور الشعرية[3]، وعليه فالمعادلة التراسلية هي:

سمعي (الذكر) ⟵ شمي (العطر)

وتتآزر حاستي (السمع) و(البصر) في ظل الصورة الاستعارية كي تعكس عاطفة وإحساس الشاعر في قوله[4]:

بِرَبكَ.. مـاذا تقُولُ العيُون

إذا أوْمأَت بالرمُوشِ الكحيلة

---

[1]– جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 124.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 63.

[3]– ينظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، (دط)، 1979، عمان، 155.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 368.

تنطوي الصورة الاستعارية المكنية المتمثّلة في (تقول العيون) على حاستي السمع متمثّلاً في الفعل (تقول)، وحاسة البصر المقترنة بلفظ (العيون)، فالشاعر قرن هاتين الحاستين ليعبّر لنا عن مدى جمال هاته العيون، فهي تكاد من شدّة الحسن والجمال أن تتكلّما، وبذلك يحق أن نقول أن التراسل هو وسيلة من وسائل بناء الصورة بهدف الجمال الفني.

ويرصد خمار قدرة التراسل بين حاستي (السمع) و(البصر) في صورة تشخيصية، حيث يعد " التشخيص المادة الأولى لتكوين التراسل"[1]، يقول الشاعر في قصيدة (الموتورة) [2]:

وَداعاً فتاتي

ولا تجزَعِي ... ثم ... لا تجْزَعي

أخواك سيغدو رفيقاً معي

لقد خاضها ثورة كالجحيم

إلى أن رمَته سهام اليهود

فلا تجزعي

وقولي لعينيكِ: لا تدمَعِي

استعارت العيون حاسة السمع في قول الشاعر (وقولي لعينيك: لا تدمعي)، ففي هذه الصورة تداخل بين الحواس، فبدل أن تبصر العيون أصبحت تسمع وتعي وتدرك ما يقال، وبالتالي انهارت الحواجز بين الحواس. فـ"هذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرّض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس فتتحوّل إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل، فكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى"[3]، كما أن استعارة الألفاظ المعبّرة عن إحدى الحواس لمجال حاسة أخرى في ظل هذا التداخل بين الحواس يؤدي إلى خلق

[1]– عبد الرحمان الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط1، 2003، القاهرة، ص 96.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 311.

[3]– عبد الرحمان الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 47.

"علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن لها من قبل"[1]، وبذلك تتعزّز وظيفة الاستعارة التي من شأنها إثراء اللغة بالعلاقات المتجدّدة بين الألفاظ.

وما من شك في أن تبادل الحواس لمواضعها له دلالة إيحائية تنبعث من السياق الشعري، وربما يستثمر تزامن الحواس كي يؤكّد الصورة ويضيف إليها جديداً لم يكن متداولاً أو غير مكرّر من قبل، يصوغ خمار صوره الاستعارية على هذا النحو من التراسل في قوله في قصيدة (الغريب)[2]:

كم أراني الليلُ سراً رائعاً بأسـرَارِي الخـوافـِي هـتـك

إذ صيّر الشاعر الليل مبصراً يوري له الأسرار بدل أن يسمعه إياها، وبذلك فقد تواشجت الحاستان (البصر) و(السمع) في بناء هذه الصورة الاستعارية، فهذه الأخيرة لم تأتي فارغة لا أثر لها، بل هي صورة موحية ذات دلالات، حيث اصطبغت بلون من التدبّر والتأمّل من قبل الشاعر وعبّرت عن حالته النفسية التي يعيشها، فبذلك استطاع الشاعر أن يبني صوّره من أجل التعبير عن انفعالاته النفسية والوجدانية والشعورية من خلال العلاقات الجديدة التي يستخدمها في تراسل الحواس.

وعلى طريقة التفاعل الحسي نجد الشاعر يجعل للدفء طعماً له ذوقاً، وهذا كلّه لكسر الحواجز القائمة بين الحواس وتشاركها في خلق الصورة الشعرية المثيرة لدهشة السامع والمتلقي، يقول[3]:

الفارسُ الجبارُ من خبر الأسى من وطـغت عليه جراحهُ وسقامهُ
ومَضَى على مضضٍ يصارعُ دهرَهُ وتدوسُ أشـواكُ الضَنَى أقدَامَهُ
لا تـَعرِف الأحـلامُ رعـشـةَ جفنِهِ لا تلمَس الدفـء اللذيذ عظامهُ

فلما كانت اللغة –في أصلها– رموزاً اصطُلح عليها لتثير في النفس عواطفاً و معانياً خاصة، فإنّ هذا التراسل من وسائل إثراء هذه اللغة وتنميتها، وهذا ما يتجلّى في البيت

[1]– شفيع السيد، التعبير البياني– رؤية بلاغية نقدية، ص 167.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 74.
[3]– المصدر نفسه، ص 511.

الأخير حينما جعل الشاعر للدفء ذوقاً يستلذ، حيث استبدل مدرك حاسة بحاسة أخرى، فجاءت هذه الصورة ذات إيحاءات عميقة تحمل في طياتها معاني كثيرة، إذ نجد أن الشاعر رمز فيها بالفارس الجبار إلى الشعب الجزائري المقاوم، هذا الشعب الذي صارع الحياة من أجل استرجاع حريته، واستقلال بلده.

ونخلص في النهاية إلى أن تراسل الحواس في شعر خمار قد أدى دوراً بارزاً في خلق المعاني المبتكرة، وتنمية الصورة الشعرية، والتوسّع في الخيال، والرفع من مستوى الجمال الفني للصورة، فكانت تلك التراسلات انعكاسات وتبادلات لحالته النفسية وللموقف الشعري في القصيدة.

رابعاً: الصورة اللونية:

اهتم الشعراء بالألوان وتفاوتوا في درجة اهتمامهم بها كما تفاوتوا في مقدرتهم في توظيفها توظيفاً فنياً، ويمكن القول– دون مبالغة– أنّه لم يخرج عن ذلك شاعر من قديم أو حديث.

ولقد تنوّعت وتعدّدت الدراسات التي اهتمت بدراسة اللون بوصفه مادة أدبية، "إذ يعدّ اللون واحداً من أهم الركائز الأساسية المعبّرة عن المجال، ومن أهم خصائص الحياة البشرية التي استحوذت على اهتمام الإنسان باللون منذ القدم، فهو يثير فيه المتعة والراحة وتفتح أمامه آفاقاً جديدة، إذ تعد الألوان عالماً واسعاً لا يقف عنده وصف واصف أو نظم ناظم"[1]، فلا يمكن الإحاطة به ووضعه في دائرة محدّدة، فاللون مكوناً أساسياً من مكونات الحياة التي لا يمكن الاستغناء عنها.

واللون في اللغة " هيئةٌ كالسَّوَاد والحُمْرة، ولَوَّنْتُه فتَلَوَّنَ. ولَوْنُ كلِّ شَيْءٍ: مَا فَصَلَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ غَيْرِهِ، وَالْجَمْعُ أَلْوَان"[2]، وقد أشار ابن منظور إلى الشرح اللوني وقيمته، إذ قال:" قِيلَ: هِيَ الأَلْوانُ، الْوَاحِدَةُ لُونَة فَقِيلَ لِينَةٌ، بِالْيَاءِ... وَالْجَمْعُ لِينٌ ولُونٌ ولِيَانٌ... فَشَبَّهَ أَلْوانَ الظَّلَامِ

[1]– مريم محمد جاسم حميد المجمعي، وإبراهيم أحمد السامرائي، الصورة اللونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد:7، العدد: 3، لسنة 2012، العراق، 1.

[2]– ابن منظرو، لسان العرب، ج13، ص 393.

بَعْدَ الْمَغْرِبِ يَكُونُ أَوَّلًا أَصفر ثُمَّ يحمرُّ ثُمَّ يسودُّ بِتَلْوِينِ البُسْرِ يصفرُّ وَيَحْمَرُّ ثُمَّ يَسْوَدُّ. ولَوَّنَ البُسْرُ تَلْويناً إِذَا بَدَا فِيهِ أَثَرُ النُّضج"[1]، وقد ذهب ابن فارس مذهباً قريباً من ذلك إذ قال: " اللَّامُ وَالْوَاوُ وَالنُّونُ كَلِمَةٌ وَاحِدَةٌ... مِنْ ذَلِكَ اللَّوْنُ: لَوْنُ الشَّيْءِ، كَالْحُمْرَةِ وَالسَّوَادِ "[2].

وقد عبّرت دلالة اللون عن الجنس أو النوع، وهذا ما أكده الراغب الأصفهاني في قوله: "يعبّر بِالْأَلْوَانِ عن الأجناس والأنواع. يقال: فلان أتى بالألوان من الأحاديث، وتناول كذا ألوانا من الطّعام"[3]، كما تدل لفظة اللون على تغيير خلق الإنسان فقيل فلان متلوّن إذا كان لا يثبت على خلق واحد، وهو من المجاز[4]. ومما سبق نلحظ أنّ التعريفات اللغوية جميعها تصب في المعنى نفسه الذي تدل عليه لفظة (اللون)، فهي تدل على الصبغة اللونية والتغيّر والتبدّل في خلق الإنسان.

أما في المعنى الاصطلاحي، فقد عرف اللون تعريفات متنوّعة فمنها فيزيائية، ومنها سيكولوجية، ومنها تشكيلية، "أما من الناحية الفيزيائية فيمكن عدّه ظاهرة اهتزازية كالصوت، ولكل لون من الألوان ذبذبة خاصة، أما من الناحية السيكولوجية فيبدو أنّه عمل سيكولوجي يتركز على شكل متمايز عن تسلم الأطوال الموجية المتعدّدة للطيف المرئي، لذا فهو يمثّل عند المعنيين بالدراسات النفسية خبرة سيكولوجية قائمة على أساس فلسفي، ومن هنا يتبيّن أنّ اللون له علاقة ترابطية بينه وبين العين الباصرة، فبدون العين لا يمكن رؤية الألوان وتحديد أنواعها، وبهذا يكون للألوان أثرها الفيزيولوجي داخل العين، إذ برهن العلماء أنّه في الظلام يمكن إشعار أعصاب المخ بإحساسات ملوّنة عن طريق المنشط الكهربائي، أما تعريف اللون من الناحية التشكيلية فقد مثل بـكلمة يطلقها الفنانون التشكيليون وكذا المشتغلون بالصباغة وعمال المطابع، ويقصدون بها المواد الصباغية التي يستعملونها

[1]– ابن منظرو، لسان العرب، ص 393–394.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص ج5، ص 223.

[3]– الراغب الأصفهاني، المفردات من غريب القرآن، ص 752.

[4]– الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج36، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، (دط)، (دت)، ص 132.

لإنتاج التلوين"[1]، وكذلك "الحال في الأدب شعراً ونثراً، تؤدي الأضواء والألوان فيه دوراً إبداعياً فنّياً توضّح المعاني وتجسّمها، وتضفي عليها الوصف الضوئي واللوني حركة وحياة تقرّبهما من النفس والروح، وتهديها إلى الإدراك مصوغة أجمل صياغة، مشكّلة منمّقة، واضحة المعالم، بيّنة التفاصيل، بل قد يضفي اللفظ الأدبي على معاني الأضواء والألوان غموضاً محبّباً شفيفاً وسحراً خلاباً إذ يموّه المعاني في رمزية لطيفة إن احتاج الهدف إلى تمويه"[2]، إذ للألوان مؤشرات تزيّن المعنى الباطني للنص من خلال حساسية الشاعر للألوان واستجابته النفسية لها.

وللون أهميته البالغة في الأدب العربي عموماً وعلى الشعر خصوصاً، لأنّه "يُوقظ الأحاسيس وينمي الشعور ويُبهر النظر، وهو إما أن يكون مثيراً للعاطفة أو مهدئاً للنفس"[3]، ويرى عز الدين إسماعيل أنّ للون تأثيراً كبيراً على الصورة، فيقول: " إنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنّها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أنّ الشاعر كالطفل يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنّه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنّما هو لعب يدفع إلى استكشاف الصورة أولاً ثم القارئ أو المتلقي ثانياً"[4]، فالألوان عند الشاعر " ليست مجرّد مدركات حسية بصريّة محدّدة، وإنّما هي شتيت من الإيحاءات والمعاني المبهمة والمحيّرة في كثير من الأحيان، فنراه حين يستخدم ألوانه لا يضعها في إطارها المألوف دائماً"[5]، وإنّما يضعها في أطر جديدة تدلّل على مقدرته الفنية في رسم اللوحات والصور الشعرية

وتكمن أهمية اللون أيضاً في شعريته حين يكون عنصراً من عناصر القصيدة، وبذا يصبح عنصراً فعّالاً من عناصر تشكيل المشهد الشعري، ويتحقّق ذلك التناسخ ونعني به

---

[1]– مريم محمد جاسم حميد المجمعي، وإبراهيم أحمد السامرائي، الصورة اللونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، ص 5.

[2]– وليد المشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1989، دمشق، ص 183.

[3]– طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر: الشعر الأردني أنموذجاً، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008، الأردن، ص 14.

[4]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 129–130.

[5]– محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد حمود المصري، قراءة الوعي الأدبي دراسات تحليلية في الأدب العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (دط)، (دت)، الإسكندرية، ص 24–25.

انتقال روح اللون من وجودها الكيميائي إلى وجود علامي تنهض به اللغة[1]، ويعدّ اللون مكوّناً أساسياً من مكوّنات إبراز الصورة، وملمحاً جمالياً في الشعر العربي منذ القدم، فهو يعد " مدخلاً أساسياً لفهم الصورة الشعرية، لأنّه جزء لا ينفصل عنها وبما أن القصيدة عبارة عن تراكب صوري، كان اللون من هذا المنطق شديد الالتحام بعناصر الصورة الأخرى، كالصوت والحركة وغيرها، ويسهم في إثراء النص الشعري، فاللون على الرغم من أنّه أقرب ما يكون إلى عالم الرسم فإنّه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحوّل إلى مؤشّر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في إطار الجملة الشعرية"[2]، فاللون يحقّق انسجاماً وتجانساً في القول، فـ" لولا الألوان لمات الشعر بين طيّات البساطة"[3].

والصورة اللونية لا يكاد شعر أي شاعر يخلو منها على مختلف العصور والأزمان، فاختلاف الشعراء الذين عبّروا عما يجول بخاطرهم وما يعانوه وما يختلج بدواخلهم، "يظهرون ما خفي ويبرزون الأشياء بحلّة جديدة فشكّلوا بذلك صوراً تنبض بالحياة، وتنطق من غير لسان، وتعزف بلا أوتار، وفجّروا طاقات اللغة، ليكون لها مدلولها على الأشياء جديداً، ويلبسون المفردات حلّة تكون أبهى رونقاً فيكون لها أثرها في نفس المتلقي، إذ أنّ اللون: شعر نام مهذب ونموّه هذا يتم بصورة علمية، وبطول الخبرة الإنسانية، وما الألوان إلا جزئيات متماسكة فيما بينها تكوّن المحاكاة والتعبير والعنف والرخاوة، وإنّ الفنان يكسوها بالشعور الإنساني البحت، لذا فقد استحقت (الصورة اللونية) الاهتمام بدراستها، إذ أنّها مصدر الثراء الفكري وكنزاً عظيماً، والتي لازمت المبدع وألهمته القدرة المبدعة على نسج صوّره وتعميق دلالتها"[4].

---

[1]– ينظر: محمد طالب الأسدي، بناء السفينة، دراسة في شعر مظفر النواب، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2009، بغداد، ص 162.

[2]– محمد ماجد مجلي الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، شعر الأعمى التطيلي أنموذجاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، (دط)، 2006، عمان، الأردن، ص 40.

[3]– فارس متري ظاهر، بحث علمي جمالي، دار القلم، ط1، 1989، بيروت، ص 7.

[4]– مريم محمد جاسم حميد المجمعي، وإبراهيم أحمد السامرائي، الصورة اللونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، ص 1–2.

إنّ القصيدة الحديثة في سياق تطوّرها الرؤيوي والحضاري شهدت جملة تحولات في أنموذج بنائها وتشكّلها وصيغ تعبيرها وتمثيلها للوجود، ولا شك في أنّ " كل التحولات التي عرفها البناء المعماري أو التشكيلي للقصيدة، إنّما كان مردّها إلى استفادة فن الشعر من الفنون الجميلة الأخرى"[1]، إذ راح الشعر يتداخل معها وينهل من معينها الجمالي والتشكيلي والرؤيوي بلا حدود، وعلى النحو الذي يحفظ هوية الجنس الأدبي الشعري، طبعاً لكن الشعر الحديث في علاقته الحديثة كشف عن مرونة كبيرة وقابلية فذّة في حركة الإفادة والأخذ والتوظيف من هذه الفنون، فلقد اتّصل فن الشعر بفن الرسم منذ البدء اتّصالاً وثيقاً وعميقاً بين الفنيين، بل يتوغّل في الخصوصيات التي تتمتّع بها كلّ فن منهما، إذ إنّ " ربط الشعر بالرسم كان يؤدّي إلى افتراض مؤدّاه أنّ الشاعر مثل الرسّام يقدّم المعنى بطريقة حسيّة، هذا عن طريق المشاهدة التي رسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقّياً بصرياً مباشراً، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، ناهيك عن أنّه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصورة على أنّها محاكاة –من نوع ما– والمدركات الحسيّة التي يفترض أنّها أصل الصور"[2]، فالصورة اللونية في الشعر لها القدرة على الإسهام في تكوين القيّم التعبيرية والرمزية والجمالية في الشعر عموماً، ولها أثرها المميّز في الشعر العربي على وجه الخصوص إذ أنّها تستمد دلالاتها ومعانيها من القيّم والعادات والتقاليد والبيئة المحيطة بالشاعر والتي لها أثرها على الصورة وأبعادها.

إنّ العلاقة بين فن الشعر وفن الرسم " أكثر من وشيجة وعميقة وجوهرية بينهما، على المستويات التقانية والشكلية ولعبة المعنى والتخييل والتأمّل ورحابة الفضاء، إذ إنّ شبكة الصور المعروفة في فن الشعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بواسطة الكلمات بدلاً من الخطوط والألوان والكتل، مع التفريق بين الصفة الاطلاقية التي تتمتّع بها الصورة المرسومة بالكلمات، والصفة التجسيدية المحدّدة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان وأدوات الرسم الأخرى"[3]، كما أن فضاء اللّون وتجلياته في بنية النص الشعري له علاقة كبيرة

[1]– عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1994، ص 212.

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 344.

[3]– فاتن عبد الجبار جواد، الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد: 2، المجلد: 4، السنة الرابعة، 2009، العراق، ص 97.

بالدلالة السيميائية (اللغوية)، لأنّ السيميائية في منظورها المعرفي والمنهجي هي "علم مكرّس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، وتعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال، أي الوسائل التي بواسطتها تتولّد المعاني ويجرى تبادلها معاً"[1]، فهي على هذا الأساس تسهم في إنتاج هذا التحويل الدلالي الذي يشغل اللون في السياق الشعري بوصفه رمزاً دلالياً يحيل على إشكالية المعنى، إذ إنّ الأصل في أي ممارسة سيميائية دالة هو أنّها تخلق النظام الرمزي لإنتاج المعنى من جهة، وحمله واستهلاكه في مجال التواصل الخطابي من جهة أخرى[2]، بحيث يصبح خطابها الموجّه للقارئ قابلاً للتداول والعمل والاشتغال والحركة بكفاءة عالية بين منطقة النص ومنطقة التلقي،

يرجع اختيار الألوان في الشعر إلى دوافع متعدّدة منها : نفسية لا إرادية، ومنها عقلية إدراكية، ومن خلالها تأتي الألوان بدلالات رمزية قابلة للقراءة المتعدّدة بحسب جنس اللون، ودرجة تأثيره في المتلقي، ومقدار مزاجية الشاعر، وطبيعة الموقف والتجربة، فاختلاف دلالات الألوان تؤدي إلى اختلاف موارد التعبير الموظّفة لها، وبالتالي فإنّ اللوحة لكي تحقّق إبداعها الخاص، يجب أن تكون خالية من اللون المخالف للمنظومة الدلالية التي تبوح بها، " وما ينطبق على الرسم ينطبق على الشعر، لأنّ كلاً منهما يقوم على نفس المبدأ في التشكيل، وبالتالي يهدف الرّسام والشاعر إلى خلق أقصى قدر ممكن من التناسب بين معطيات مادته، الأوّل عن طريق تناسب ألوانه في اللوحة، والثاني عن طريق تناسب كلماته ومعانيه في القصيدة"[3]، فالشاعر يلوّن قصيدته كما يلوّن الرسام لوحته الفنية عن طريق اللغة التي هي وسيلته في إيصال أفكاره وصوّره.

وفي إطار حديثنا عن التوافق في دلالة العناصر والمفردات في كل من الشعر والرسم يصادفنا نص لناقد من أبرز نقادنا العرب القدامى، وهو حازم القرطاجني نلمس من خلاله ذائقة أدبية فائقة، وحساً نقدياً ملمّاً بأسرار التأليف الفني الجمالي، يقول حازم "واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به، وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة، بمنزلة عتاق

[1]– كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، بيروت، الدار البيضاء، ص 5.

[2]– ينظر: يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد، ص 114–115.

[3]– جاب عصفور، مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، (دط)، 1982، ص 423.

الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثّلها الصانع، وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نابية عنها، غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإنّنا نجد السمع يتأذّى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه، ويشغل النفس تأذي السمع عن التأثر بمقتضى المحاكاة والتخييل"[1]، فمن خلال هذا النص ندرك فهم حازم لدور المفردات داخل النص الأدبي وإن كان هذا الدور لا يقف عند حدود الدّقة في نقل الحدث.

وبعد هذه المقدمة المستفيضة التي تحدّثنا فيها عن مفهوم اللون ودلالته، واستناداً إلى هذه المعطيات وانطلاقاً من هذه الرؤى، نودّ أن نعرّج إلى دراسته في شعر بلقاسم خمار.

1- اللون الأسمر:

نجد هذا اللون محبباً دوماً عند الشاعر، وهو يدل على الأصالة، فحين يتكلّم عن الشعب الجزائري، يقول[2]:

أسمرُ اللونِ، سماويُ الهوى عربـيٌ دمهُ القـاني، ورسـمه

وأحياناً يتّخذه كرمز لشخصية ما، وهذا تعبيراً عن لون بشرته، كما فعل مع (عنترة بن شداد) حيث رمز إليه بهذا اللون، يقول:[3]

أقل جنودك يا أسمر

واستنهِض خيلكَ أن تعبر

وافتح بالحبِ لنا المعبَر

واسحق بقدومِكَ من يغدر

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 129.

[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 486.

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص 73.

وأحياناً يصف الشاعر الأرض الجزائرية بأنّها سمراء قائلاً[1]:

لا تفكِر...لا تفكِر..

يا لهيبَ الحربِ زمْجِر...ثم دَمر...

في ذرى السمْرَاءِ من أرضِ الجزائر...لا تفكِر...

فالسمرة هنا ترمز إلى العروبة والأصالة، ويقول في قصيدة: (عامودة ...القرية المفجوعة)[2]

نبع في كل فَتَى أسمر

نبعٌ أحمر

يسقي بالوهجِ روَابينَا

وأمَانِينَا ...

وسُهولاً خلف الجبلِ الأخضر

فكلمة (السمرة) هنا لا تعني مجرّد اللون، بل تحدّد الهويّة، فهي كناية على الفتى العربي، وأحياناً أخرى يتّخذ خمار من اللون الأسمر رمزاً لكل ما هو عربي أومسلم، يقول[3]:

وقائمة المجرمين

في عرف شارون، بوش وطوني:

كل ما قال في جهره: الله أكبر!...

ومن كان أسمر!...

ومن يتوضأ!...

وصلَى .. وصامَ .. وتاب!...

ومن يتكلّم بالعربية ...

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 462.

[2]– المصدر نفسه، ص 236.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص 481.

ومن يتصدق للفقراء!... ومن حملت وجهه لحية!...

2- اللون الأسود

يمثّل السواد عند الشاعر كما عند غيره لون المتاعب والمصائب، يعود ذلك إلى عوامل متعدّدة قد تكون "الحالة السوداوية التي عاشها الإنسان العربي، في سلسلة متتالية من النكبات والهزائم والموت والحداد عاملاً بارزاً لانتقال حركة الواقع المسود إلى أحاسيس الشعراء وأقوالهم، كما دل اللون الأسود على دلالات أكثر وأعمق مما هو موروث عند الناس"[1]، وخمار لا يكثر من استخدام لفظة (أسود) بقدر ما يورد كلمة الليل أو الظلام التي تصحب معها السواد، وكلمة الليل لدى الشعراء الذين يستخدمون الطبيعة كلمة عظيمة الأهمية جعلت علي شلق يقول عنها: " الليل كلمة شعرية موحية لعلّها أعظم كلمات الشعر ومنطقية لدى سائر الشعوب"[2]. واستخدام الليل عند بلقاسم خمار لا يمثّل متعة، ولا وقتاً للسهر والسمر، بل يستخدمه لمعنيين هما:

1- الدلالة على الوقت ومضي الزمن
2- الدلالة على المتاعب والمشاق[3]، يقول خمار[4]:

فأنا الغريبُ بوحدتي بالخوفُ تمضَغني الليالي

وأنا الشريدُ، أنا الشقيُ، أنا المعذبُ في بُعادِي

والشاعر بلقاسم خمار في قصيدة (أنا-من أكو أنا-؟) يوحي بالقيمة السلبية في اللون الأسود، ليصنع صورته اللونية استناداً إلى رؤيا هذا اللون المرتبط بالتضليل والافتراء، يقول[5]:

من ذا أكُون إذن ..؟ وماذا يبتغِي كل الذين يسوّدون دفـاتري

---

[1]- مجموعة من المؤلفين، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، (قراءات في قصائد من بلاد النرجس)، دار مجدلاوي، ط1، 2010، عمان، الأردن، ص 93.

[2]- علي شلق، التطور في الأدب العربي، دار القلم، ،(د.ط),(د.ت). بيروت، لبنان ص 25.

[3]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 252.

[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 153.

[5]- المصدر نفسه، ج2، ص 435.

ويقول في قصيدة (دعاء الوطن)[1]:

أنا للـعـروبةِ رايـةٌ خـفـاقـة وعلى العداةِ زوابعُ الإعصارِ

أنا آخر الليلِ الذي كم غَمَنَا بـسـوادهِ.. أنا أوَّلَ الأفـجَـار

فاللون الأسود عند الشاعر، ومن خلال الأمثلة المتقدمة ذو قيمة سلبية بشكل عام، إنّه رمز لكلّ ما هو مثير ومعادل للمشاعر والقيّم السلبية، والسواد عند الشاعر يمثّل الهجر لأنّه يرتبط بالشقاء والتعاسة، يستلهم منه صور الحزن والقهر الذي عاشته بلاده، وعاشه هو أيضاً، فاللون الأسود ذو قيمة سلبية في الغالب، لأنّه "عندما تسيطر على الشاعر مشاعر اليأس والحزن، والوحشة، فإنّه لا يبصر الأشياء المادية بألوانها الطبيعية الأصلية، بل تتحوّل كل الألوان إلى لون واحد هو الأسود"[2]،

يقول خمار[3]:

أوطَـانُناَ أعراضُـنا شـهدائُنا مـلَأَت بنكبتها الفضـاءَ سَوَادَا

إنّ عناية شاعرنا بهذا اللون، يحمل في أعماقه دلالة نفسية بالنسبة إليه من جهة، ودلالة رمزية معنوية بالنسبة إلى الموضوع المصوّر من جهة ثانية، أمّا عن علاقة هذا اللون بالرمز الذي استُخدِم له فهي علاقة صائبة، على حسب رأي إبراهيم دملخي عن رمزية اللون الأسود "إنّه لون الليل والحزن، ولون الإبادة، ورمز الأسود على الأخص إلى الموت وعالم الأموات..."[4]، ويتابع إبراهيم دملخي حديثه عن القيمة التعبيرية للسواد فيقول: إنه "لون الحزن... السواد يعني الليل والظلام والعمق، ويعني الغدر والعداوة والشرّ، والشيء المجهول"[5].

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 153.

[2]– شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998، القاهرة، ص 579.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 434.

[4]– إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، مطبعة الكندي، ط1، 1983، حلب، سوريا، ص 84-85.

[5]– المرجع نفسه، ص 102.

أما المعاني النفسية التي توحي بها العناية بالسواد، فإنها معان متناقضة، فهي تارة تشير إلى التكدّر والقلق والفزع وعدم الجرأة وفقدان القوّة والأمل، وتارة أخرى تشير إلى التحدي والعناد والقوة والقدرة وعزة النفس[1]. ونحن إذا كنا نجد في عناية خمار بالسواد صورة لذاك التناقض الصارخ في ذاته، فإنّنا نرى في عنايته به دلالة على نفسه القلقة الحزينة. وما قلقها وحزنها إلاّ بسبب طموحه غير المشبّع اتجاه بلده وأمّته.

3- اللون الأبيض:

البياض هو دليل الصفاء والنقاء والسلام والإشراق والعطاء، لذلك فهو محبّب إلى القلوب لأنه يبعث على الأمل والتفاؤل، وهو يعد قيمة جمالية في بيئة الشاعر لأنّه مرتبط بالسعادة والانشراح والصفاء، والشاعر في الواقع يبرز فيه صورة وصفية، (فوتوغرافية) مرسومة بالكلمات، مركزاَ على الأبعاد الهندسية والخصائص اللونية[2].

أما عن استخدام هذا اللون في شعر خمار فقد تباين توظيفه من قصيدة لأخرى، إذ منح شعره العديد من الدلالات والمعاني، ولطالما اتّخذه الشاعر رمزاً للجزائر[3]، يقول خمار[4]:

شـوقُ اللـقاءِ إلى البيضـاءِ يلهبني والحـب يا شـامُ، بالـفيـحاءِ كبلنِي
ولست أدري أأرمي السهمَ في كبدِ أم أرتـمـي بيـنَ أشـواقِي لتـقتـلنِي
سيان..لا الشامُ إن فضّلت تنقذني ولا الجزائر.. أضْحى الأَسى وطنِي

نفهم من خلال قراءتنا لهذه الأبيات أن كلمة (البيضاء) رمز ، حيث رمز بها الشاعر إلى بلده الجزائر، وربما اقترن هذا البياض بالجزائر العاصمة، خاصة إلى اللون الذي يكسو مبانيها وتشكيلاتها المعمارية التي يغلب عليها هذا اللون، فنظرة خاطفة من أعلى العاصمة

[1]- إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 57.
[2]- ينظر: كمال أبو ديب، في الصورة الشعرية الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة دراسة في البنية، مجلة مواقف، عدد 27، 1 يناير 1974، لبنان، ص 27.
[3]- ينظر: محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 355، 492، و ينظر: ج1، ص 64، 363، 476، 483، 450، 523.
[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 7.

تبدو هذه الأخيرة على أنّها بساطاً أبيضاً ملقى على ضفاف البحر الأبيض المتوسط، وربما سميت الجزائر البيضاء دلالة على النقاء، وربما لطهر شعبها...، يقول خمار[1]:

لا شيء فيكِ يا بيضاء ساطع إلا الغبار، والأوساخَ والسواد

وعموماً فاللون الأبيض محبّب لدى الشاعر، فقد أورده بكثرة في شعره خاصة في ديوانيه (أوراق)، و(ظلال وأصداء).

وعن رمزية البياض يقول صاحب كتاب الألوان: "إنّه لون النور المستقيم غير المكسور، ويرمز إلى الاحتفال والسرور... وارتدى المؤمنون المسلمون ثياباً بيضاءَ دلالة على الطهارة والصفاء والإيمان، وبخاصة الحُجّاج، واتّخذ الأمويّون الأبيض شعاراً لدولتهم، دلالة على النية السليمة والأمانة والصدق في متابعة رسالة الإسلام والعمل على نشرها، ويرمز الأبيض إلى لون لباس الملائكة والحوريات، ولون الحليب (الأصل الصافي وطيبة الأخلاق) ولون اللبن الذي يجري في أنهار الجنّة، وليست العمامة البيضاء التي يلبسها الإمام، إلاّ شعاراً للرشاد والحكمة والصدق"[2]، ويقول عن القيمة التعبيرية للأبيض: "الأبيض يعني النقاوة وعدم التحديد، الأبيض يعني البداية والأسود يعني النهاية"[3]، أما المعنى النفسي الذي توحي به العناية بالبياض، فيقول عنه "ويمثّل الأبيض النظافة والطهارة الملائكية"[4]، وفي سياق هذه الدلالة الرمزية للون الأبيض، يقول خمار في قصيدة (بطاقة شخصية إلى ولدي)[5]:

ها هنا الذكرياتُ البيضُ تستنجد بي فاستفقْ يا ولدي واطرد ضبابَ الحجب

الشاعر قد يتوسّل بمختلف الألوان ليبدع صوراً تجمع بين الشكل واللون، فهو يختار اللون الذي يسهم في إيصال المعنى وتعميق الإحساس، فخمار في البيت السابق يختار اللون الأبيض دلالة على صفاء ونقاء هذه الذكريات، وهذا اللون صبغ النص بصبغة جمالية

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 503.
[2]– إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 102.
[3]– المرجع نفسه، ص 102
[4]– المرجع نفسه، ص 73.
[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 159.

عميقة التأثير، كما عمل تقريب الصورة المرئية إلى أذهاننا، لما يحتويه من جاذبية يميل إليها الإنسان بذوقه وفطرته.

ويعد اللون الأبيض رمز التجرّد من الزيف ورمز الملائكة والقديسين، إذ يبدو في صفاء نوراني كامل[1]، فالوردة البيضاء رمز النقاء الإنساني، والحمامة البيضاء رمز السلام، واليد البيضاء رمز العطاء، ففي سياق هذه المعاني الرمزية للون الأبيض يقول خمار موظّفاً هذا اللون[2]:

كان عَهدي جَنة الدنيا وحُبي ...

وبنفسي كنتُ أذكيه جمالاَ.

لم يكن كالصفحة البيضاءِ قلبِي.

خالياً ... بل كان مملوءاً جلاَلَا.

كنت أسدي منزلي بشراً وأنساً

وهو يُسدِينِي حناناً ودلالاً

لم أكن ... إلا ملاكاً طاهراً

سابحاً في ملكوتِ يتعَالَى

فاللون الأبيض هنا له دلالة الصفاء والنقاء والطهر ولون الملائكة، وقد صرح الشاعر بذلك في قوله: (لم أكن ... إلا ملاكاً طاهراً)، فالصورة اللونية هنا تكشف عن عالم الشاعر الداخلي وعلى ما يحويه من حب وطيبة قلب.

[1]– ينظر: إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، جروس برس، ط1، 2001، لبنان، ص 159.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 182.

ومن المؤكّد أن الدلالة والشعور يتغيّران بتغيّر اللون، فلو كان القلب أسود مثلاً لاستحال المعنى إلى غاية أخرى، فالبياض مقترن بالطهر والنقاء والصفاء، مقترن بالعطاء. وقد يكون اللون الأبيض رمزاً للأماني، يصرّح خمار بذلك في قوله[1]:

بياضٌ كوجهِ الأماني وكم نَخَرْنَا على بابهِ من وريدِ

كذلك من "أساليب تقوية الوظيفة اللونية في النص الأدبي استعمال التضاد اللوني لغرض إبراز الصورة الشعرية وزيادة تأثيرها، ولهذا كانت أكثر التجمعات اللونية جمالاً المتضادة منها"[2]، فمن الصور التي قرن فيها خمار بين اللونين الأسود والأبيض عندما راح يبث روح التمرد والانتفاضة في وجه المحتل الصهيوني قائلاً[3]:

وطارِدوا الحمائمَ السوداءَ

ولونوا الأسرّة البيضاءَ

قُومَوا فقد تحرّر الألم

وأمطرَ الغمام

لقد قرن خمار في هذه الصورة اللونية بين السواد والبياض، فاللون الأسود في الصورة الأولى (الحمائم السوداء) ترمز إلى الاحتلال الصهيوني، فهي رمز للدمار والتخريب والعنف، والكره والقتل، فإذا كان الحمام الأبيض رمزاً للسلام، فإنّ الحمام الأسود عند الشاعر غير ذلك، فهو رمز لما هو مشين، أما في الصورة الثانية، (لونوا الأسرة البيضاء) فهي دلالة على عدم العيش الهنيء، فمن خلال هذه الصورة أراد الشاعر أن يقول لا تجعلوا هؤلاء المحتلين الغاصبين لأرضكم الطاهرة ينعمون بالراحة، عكّروا عليهم صفو الحياة، فالسرير هنا رمز لعدم الراحة والهدوء والسكينة والنوم الهادئ، فالشاعر يريد أن يجعل هذا السرير رمزاً للعذاب والألم.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 228.

[2]– زينب عبد العزيز العمري، اللون في الشعر العربي القديم، جامعة الزقازيق، الانجلو المصرية، (دط)، 1998، مصر، ص 142.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 619.

وفي صورة لونية أخرى قرن فيها الشاعر اللون الأسود بالأحمر، قوله في قصيدة (ذكرى ماي) التي كتبها في الثامن ماي 1954[1]:

مـاذا يـفـيـدُ تأمـلـي وبـكـائـي مادمـت أرزخُ في صميمِ شقائِي
عَبَـثاً أُحـاول أن أكونَ مكـرماً بالدمـعِ شـأن تـذلُّل الضـعـفـاءِ
فبغضبتي السوداء أنتهكُ الوَرَى وبساعدي سأعـيدُ عزمي النـائي
وأعيد للتاريـخِ يومًـا قد مَّضَـى لـيـقــارن الحـمــراءَ بـالسـوداءِ
يـومــاً سـأذكـره بـقـلبٍ ثـائـرٍ حـتـى أرَاه وقـد أتـى بشـفـائِـي

لكي نتمكّن من فهم دلالات الرمز اللوني هنا يجب أن نكون على معرفة وثيقة بالشاعر وبالظروف المحيطة به، لأنّ الشاعر المعاصر مرتبط بأحداث عصره وقضاياه ارتباطاً وثيقاً، لا ارتباط المتفرّج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف، وإنّما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا[2]، فقول الشاعر (فبغضبتي السوداء) كناية على شدّة الغضب والحزن الشديد الذي انتابه من خلال تذكّره لأحداث الثامن ماي 1945.

إن مفردات اللون داخل النص الخماري تكسب أهمية خاصة، حيث تكشف عن طبيعة تعامله مع عالمه المحيط وواقعه الاجتماعي والسياسي، ونرى أنّ اللون الأسود في ديواوينه حمل الدلالة الكئيبة، فهو يختاره وصفاً للموجودات إشارة منه إلى حزنها وكآبتها، أما عن اللون الأحمر في قول الشاعر (ليقارن الحمراء بالسواد) فهي –في رأينا– مصير الغضبة السوداء، فهي ترمز إلى الدم إلى التضحيات الجسام إلى الشهادة، وإلى المقاومة (مقاومة المحتل الفرنسي)، ولا ننسى أنّ هذه القصيدة كتبها الشاعر قبل أشهر قلائل من اندلاع الثورة التحريرية المظفّرة وبالضبط في الخامس من ماي من سنة 1954، وكأنّي به تنبّأ بثورة عظيمة تكون ترجمة لغضب هذا الشعب، وهذا ما كان وما تجسّد بالفعل في الفاتح من نوفمبر 1954، يقول خمار[3]:

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 88.
[2]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 13.
[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 777.

كَان في فجرِ نوفمبر

عندما قُمنا بإعلانِ المسيرة

في دروبِ المجدِ .. والعزمِ ضمان

***

ليس في الأحرارِ من يرضَى الهوان

لا .. ولا .. في ثورةِ الشعبِ جبان

ولقد قُمنا .. تحدّينا الرِهان

وكَسَبنَاه .. وَبَانَ الحَقُ .. بان

يعتمد الشاعر على خياله الذي يقوم بمهمته الفنية فتتعدّى أمور الحس نطاق المسموعات والمرئيات، وإذا كان بمقدور كل إنسان أن يحس بحواسه المتعدّدة، فليس كل إنسان شاعراً وله رؤية كرؤية الشاعر، أي أن الأمر ليس مقتصراً على استعمال الحواس فحسب، فاللون ماثل أمام أيدي الصناع، والباعة، والشاربين، والآكلين واللابسين، وغيرهم، فضلاً عن أنّه ماثلاً أمام الشاعر، وشتان ما بين الرؤيتين في الحالتين! رؤية سطحية، ورؤية عميقة بعيدة المغزى[1]، " فالصورة الشعرية لما توحيه من معنى غير المعنى الظاهر، لذلك فإنّ نقل التجربة الشعورية بما فيها من ألوان يعتمد أساساً على قدرة الشاعر على استحضار التجربة ونقلها إلى المتلقي، وعليه فالألوان تعد أغنى وأوسع الرموز اللغوية التي توسّع مدى الرؤية في الصورة الشعرية، وتساهم إسهاماً كبيراً في تشكيل الأطر المختلفة والمتنوّعة للصورة بما تحمله من طاقات إيجابية وقوى دلالية، وبما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية لما لأثرها ووقعها على المتلقي[2].

وقد شكّل اللون عنصراً مهماً من عناصر التشكيل التصويري البصري في شعر بلقاسم خمار لما يمتلكه من فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور مخاطبة جمالية، ولما له من دلالة في بناء الجملة الشعرية، لاسيما حين تختفي الألوان خلف مثيراتها ومعطياتها التي

[1]– ينظر: يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، (دط)، 1995، القاهرة، ص 25.

[2]– ينظر: طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر– الشعر الأردني أنموذجاً، ص 14.

توحي بها، فلقد قرن خمار أحياناً أكثر من لون في بنائه الشعري، ليرسم لنا شعراً يشبه الفسيفساء في شكله، حاملاً دلالات متعدّدة في معناه، يقول[1]:

أمريكا أينَ السكان

أعداء الأحمر والأصفر

أعداء الأسود والأسمر

يمكن القول بأن اختيار الكلمات في الصورة وكذلك اختيارها في الألوان هو عملية إبداعية تدوم، ولها أثرها كما للموسيقى والقافية أثرهما على المتلقي، فإن للصورة اللونية أثرها البارز على السمع والبصر، فلا تقلّ أهمية الصورة الشعرية عن الموسيقى في تحريك المشاعر الإنسانية عبر الفن الشعري، بل إن بعضهم يرى أن للموسيقى أثراً مؤقتاً، بينما أثر الصورة في ذاكرة القارئ والسامع يدوم، هذا إذا علمنا أن الصورة اللونية تخاطب البصر والسمع معاً[2].

لقد اتّخذ خمار هذه الألوان رموزاً، حيث يمكننا القول أنّ اللون عنده "نموذج من نماذج القناع يتّخذه ليتوارى خلفه اتقاء المباشرة والتقريرية ليحدّد رأيه في قضايا عصره"[3]، إذ رمز الشاعر بالألوان إلى ما يلي:

الأحمر ⟵ رمز للهنود الحمر التي أبادتهم أمريكا

الأصفر ⟵ رمز للهند الصينية (الفيتنام)

الأسود ⟵ رمز للأفارقة

الأسمر ⟵ رمز للرجل العربي

وبهذا تصبح أمريكا عدوّةً لكل الشعوب والأجناس، والملاحظ على الشاعر هنا أنّه لم يصرّح تصريحاً مباشراً بهذه الشعوب ولم يذكرها علناً بل لمّح إليها، حيث اتّخذ اللون رمـــزاً

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 266.

[2]– ينظر: طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر: الشعر الأردني أنموذجاً، ص 14.

[3]– يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار النهضة العربية، ط1، 1985، ص 183.

وقناعاً ليعبّر من خلاله عن المعاني المراد إيرادها في النص الشعري، كما برز لنا من خلال النص أن هذه الألوان لها أثرها في الإبداع الفني، إذ إنّها تراءت وتمثّلت للشاعر شخوصاً رسمها بألوانها وبخطوطها وصوّروها حسب ما وردت في مخيلته، فصوّروها بصوّر رائعة موحية، فاستحالت صوراً لونية نابضة بالحياة.

إنّ الشعر بوصفه فعلاً جمالياً يستند إلى الصورة لتغني ذلك الجانب فيه، والصورة اللونية واحدة من أبرز مظاهر الجمال، وهي لا تنفصل عن الصورة البصرية، بل تعد جزءاً منها، فاللون سمة تتّصل غالباً بكل ما هو مرئي، وهو يتصل بالإضافة إلى ذلك بالنفس والإحساس، يقول خمار[1]:

أَخضر وجهُ بلادي

أبيض خبزُ بلادي

أسمرُ .. زند أبي

إن الشاعر من خلال اللون يكون قادراً بشكل كبير أن يعبّر عن معانٍ أكبر من أن تعبّر الكلمات المباشرة عنها، عند ذلك نستطيع القول: " إنّ اللون له قوّة رمزية"[2]، فمن خلال الأسطر الشعرية السابقة ندرك أنّنا إزاء بعثرة لونية تمثّلها الألوان: الأخضر والأبيض، والأسمر، وظّف الشاعر اللون الأخضر للدلالة على العطاء والخصب وعلى الطبيعة النظرة، وعلى الخيرات التي تجود بها بلاده، أما الأبيض فقد وظّفه ليدل على الصفاء والنقاء، أما اللون الأسمر فعبّر به عن أصل الأب وعروبته.

إنّ عناية الشاعر بهذه الألوان مفردة تارة ومركّبة تارة أخرى، تحمل في أعماقها دلالة نفسية بالنسبة إليه من جهة، ودلالة رمزية معنوية بالنسبة إلى الموضوع المصوّر من جهة ثانية.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 777.

[2]– نذير حمدان، الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي– اللوني، دار ابن كثير، (دط)، 2002، دمشق، بيروت، ص 167.

4- اللون الأحمر:

يرمز اللون الأحمر عند الشاعر إلى الثورة و إلى دم الشهداء، وهو رمز القوّة والتضحية والفداء والتحدي، ورمز الإثارة والانتباه أيضا، يقول خمار[1]:

إنّ للمظلومِ يا ثَورَتَنَا الحمراءَ رفدا

حَقّنَا لابـد أن نأخـذَهُ أخـذَ الكـرامِ

فتوظيف اللون الأحمر تاريخياً يشير إلى الماضي التليد، إلى تاريخ الجزائر الذي لا يعرف السكون أبداً، فتاريخ الثورة الجزائرية مليء بالجهاد والتضحية من أجل الاستقلال فكم من سواقي الدماء التي تدفّقت من أعناق أبنائها فداءً لها ولكرامتها وحريّتها، فكيف لا ينساق الشاعر وراء هذا اللون الذي صبغ الجزائر بكاملها؟، ويقول أيضاً[2]:

اليومَ يصرخُ في ضلوعِ الغدرِ سَهمٌ أحمر

يا شهرَ تموزَ الجريحَ، رَعَاكَ شَهرُ نفمبر

فاللون الأحمر هنا يرمز إلى القوّة والرهبة، وإلى التضحية أيضاً فلطالما سالت دماء غزيرة في هذا الشهر شهر نوفمبر، والأحمر لون مفضّل لدى العديد من الشعراء، لما فيه من ازدواجية التمثيل السيكولوجي فهو من جهة رمز العاطفة المشبوبة الحارة، إلا أنّه يمثل أيضاً صورة قهرية من العنف والدم والقوّة[3]، وعليه تبرز أهمية اللون في الصورة الشعرية لدى خمار(اليوم يصرخ ...سهم أحمر)، إذ يشكّل اللون جزءاً مهماً من النسيج الشعري، لذلك عمد الكثير من الشعراء إلى استحضاره في تشكيل الصورة الشعرية، كما إن اختيار اللون ليس عملية خالية من الارتباط بالموقف والشعور، وإنّما هو عملية مؤسّسة على اختيار لون ما ضمن إطار الرؤية التي ينطلق منها الشاعر[4].

---

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 428، وينظر المصدر نفسه، ص 53، 531.

[2] - المصدر نفسه، ج1، ص 247.

[3]- سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك- دراسة في نماذج مختارة- ص 104.

[4]- ينظر: نادر مصاورة، شعر العميان الواقع الخيال والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر ميلادي، مراجعة وتدقيق وتقديم: غالب عباسة، دار الكتب العلمية، ط1، 2008، بيروت، لبنان، ص 269-270.

يقول الشاعر[1]:

سنوَاتٌ.. ست..

والموت يقطرُ من دماءِ الشعبِ فاء

والمدفعُ المجنونُ محمومُ الشفاءِ

وجبالنا الحمْرَاء يايوُلاَ تحدى كالإله

جاء اللون الأحمر في هذه الأسطر الشعرية ليرمز إلى دماء الشهداء التي كانت تنزف وتسيل في كل لحظة على الجبال حتى صارت تكتسي حلة حمراء نتيجة لغزارة هذه الدماء، كما رمز هذا اللون إلى المعارك المشتعلة التي كان يقودها جيش التحرير ضد المستعمر الفرنسي آن ذاك، ومازال هذا اللون يحمل على الراية الوطنية رمزاً وتخليداً لدماء شهداءنا الأبرار.

ونترك الشاعر لنبحث عن رمزية اللون الأحمر بحسب معطيات العلم الحديث، محاولين المطابقة بين هذا الرمز واستعماله عند الشاعر. يقول إبراهيم دملخي "كان اللون الأحمر يمثّل لون الدم الذي يعني الحياة بالنسبة للإنسان والحيوان. فالأحمر يرمز إلى القوّة والشباب المتفجر حيوية. ويدلّ على النار وبالتالي على الحب الحارق. ويذكّر اللون الأحمر بلون الشمس المشرقة والشمس الغاربة. وهو أقوى الألوان لفتاً للنظر"[2]، وعن قيمة الأحمر التعبيرية يقول صاحب (الألوان): "يتميّز بقوّة إشعاعه اللافتة للنظر وقابليته للحركة وتميُّزه بصفات عديدة. وفي الماضي لم يُسمَح لأحد سوى للطبقة الحاكمة بارتداء ألبسة حمراء... والأحمر يعني الحب الروحي..."[3].

وقد يقترن اللون الأحمر بغيره من الألوان، فيتخلّى حينئذ عن رموزه ودلالاته ويكتسب رموز اللون القرين، إذ إنّ هذا اللون غالباً ما يكون هو اللون المفضّل في الحقيقة. يقول

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 345.

[2]– إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 82.

[3]– المرجع نفسه، ص 69.

إبراهيم دملخي: "وأغلب الأشخاص الذين يفضّلون اللون الأحمر، يفضلون لوناً آخر معه، وغالباً ما يكون هذا اللون الثاني هو اللون المفضّل في الحقيقة"[1]، يقول خمار[2]:

لما تَزَل أَقدَامهم سَودَاء ويـدُهم من دمِـنَا حمـرَاء..

قرن الشاعر في هذا البيت بين اللون الأسود والأحمر، فجاء اللون الأول ليدل على خبث المستعمر وغدره، أما اللون الأحمر فدلّ على جرائمه التي كان يقترفها في حق لشعب الجزائري الأعزل، فمن خلال استخدام الشاعر لهذين اللونين أراد أن يصوّر لنا معاناة وتضحيات هذا الشعب إبان الاستعمار الفرنسي.

والمتتبّع لتجربة خمار يجد أنّه يستغل اللون الأحمر استغلالاً حسناً في التعبير عن تموّجات نفسه وتقلباتها منذ البداية بوصفه لوناً مهيّجاً ومقلقاً، فضلاً عن كونه من أكثر الألوان تضارباً بدلالاته المتداخلة والمتباينة، يقول[3]:

إلى التي سلبت فُؤادِي شعلةً

جنية تسبي المحاجرَ والقلوبَ

هيفاء كالنغم الرقيق لطافةً

حمراء تزرِي بالصبيحةِ والغروبِ

ولأن الأحمر هو لون الحب والإثارة والانفعال، فقد اختاره الشاعر هنا لينسجم مع موقفه الرومانسي، إذ يعد هذا اللون " رمزاً للعواطف الثائرة والحركة والحياة الصافية والمبدأ الخالد وشهوة الحب والنشوة العارضة"[4]، فالشاعر في غربته بعيداً عن وطنه وأهله، اعتراه شعور بالنشوة والحب عند تذكّره لحبيبته، فنراه يصفها بأحسن الصفات وأرقّها وينعتها بأبهى النعوت وأحلاها، بعد ذلك راح الشاعر يصبغها باللون الأحمر متّخذاً إيّاه رمزاً لحبه وولعه الشديد اتّجاهها.

---

[1]– إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 97.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، 76.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص 174.

[4]– أنطوان غطاس كرم، الرمز والرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكتاب، (دط)، 1994، بيروت، ص 93.

5- اللون الأشقر:

إذا كان اللون الأسمر يرمز إلى الأصالة والعروبة، فإن ما يقابله هو لون الإنسان الأشقر، ويعني الأوربي بقيّمه الغربية المضادة للقيم العربية الإسلامية. يقول خمار[1]:

فاستعذَبَ موكبُنَا الأصغر

ريق الأشقَر

وقوام الحرفِ اللاتيني

فالأشقر هنا يرمز إلى الأوربي وإلى الحضارة الغربية عموماً.

ويصف الشاعر امرأة منسلخة من أصالتها، مفتونة بالحضارة الغربية، يقول في قصيدة (إلى سمراء من بلادي)[2]:

فقالت بلكنتِها الأجنبية:

«نعم.. يا أخي.. يا (بني)

أنا حضرية..

لسانكَ في مذهبِي أجنبي..

كلامكَ من جاهلية ..

غناؤك.. آسفة –عربي ..

من الصعبِ..! قالت ..

من الصعب..سارت

وألقت بسمرتها الزاهية ..

لآخر مبحر..

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 748.

[2]- المصدر نفسه، ص 599-600.

لأشقر..!

تلقفها بيد لاهية ..

فلون السمرة هنا جاء دلالة على أنّ هذه الفتاة عربية، أما اللون الأشقر فدلّ على الرجل الأوربي، لكن حين يخاطب الشاعر المرأة الشقراء فهو لا يعني بالضرورة المرأة الغربية، بل قد يعني المرأة العربية ولذلك فإن قصيدة (شقراء) لا توحي لنا باللون الحضاري للشقرة، يقول خمار[1]:

شقراء..يا فاتنة الشعاعِ والضياءِ

يا بسمةَ الشروقِ.. يا وهبة الإغراءِ

إليك يا ساحرتِي .. يا منبعِ الـصـفاءِ

امتازت المفردة اللونية (شقراء) بقدرتها على الخلق للغة، فهي تكاد تكون لغة خاصة بالنص الشعري، حيث إنّ لها مدلولها الخاص ولها سرّها الخاص فيمكن عدّها وسيلة لا غاية، فالشاعر لا يمنح اللون وظيفة تأثيرية صرفاً إلا في القليل النادر، ولكنّه يستحضره لأداء خدمة هامشية للصورة.

6- اللون الأصفر:

الأصفر لون متعدّد الدلالات كالأحمر، وذلك لارتباطه بأشياء طبيعية مختلفة، فهو مرتبط بالشمس والذهب والنحاس وبعض الثمار، وهذه أمور توحي بالخير والجمال والتقديس، وهو مرتبط من جهة ثانية بالنبات الجاف، وقد ورد ذكر هذا اللون في القرآن الكريم أربع مرات[2]، مشيراُ مرّة إلى الأثر النفسي، فهو يسر الناظرين، قال تعالى: ﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ﴾[3]، وكان للون الأصفر في السياقات القرآنية المختلفة دلالات مختلفة أيضاً، إذ يعني الخداع، ويعني

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 347.

[2]- ينظر: سورة المرسلات ، الآية: 33. وسورة الحديد، الآية: 20، وكذا سورة الروم، الآية: 51.

[3]- سورة البقرة، الآية: 70.

المرض ويعني الزيف، إلا أنّه ينفرد بمهمة دلالية لا يبتعد عنها، وهي إنتاج الزيف والخداع[1].

أمّا عن رمزية اللون الأصفر فيحدّثنا عنها إبراهيم دملخي بقوله: "كانت أهمية اللون الأصفر في حضارات شعوب شرقي آسيا، تعادل أهمية اللون الأرجواني الأحمر في حضارات شعوب الشرق الأدنى وأوروبا في العصور السابقة، كلون وكرمز للنور والجلالة والعظمة..."[2]، ورمز اللون الأصفر إلى الحبوب الناضجة والذهب، لذا أخذ هذا اللون دور تمثيل الذهب في الفنون الجميلة"[3]، " وللأصفر صفة الحركية والتعدد في علاقاته"[4]، أما عن المعاني النفسية التي يرمز إليها اللون فيقول: "يميل اللون الأصفر إلى الصفة الإيجابية، أكثر من ميله إلى الصفة السلبية... وبسبب درجة فتاحته، يميل إلى صفة الدفء أكثر من ميله إلى صفة البرودة. واللون الأصفر يعني التعامل والمشاركة والاهتمام والحسد والاستهزاء... وهو لون الأشخاص ذوي الطبيعة الفطرية الغريزية"[5]،

يبرز اللون الأصفر في أكثر قصائد الشاعر بوصفه رمزاً يحمل من السلبية والانكسار مخزوناً مشبّعاً بالألم والحزن والموت والذبول، يقول الشاعر في قصيدة (الدجال)[6]:

يطلُ الدجالُ الجوالُ

يرفَعُ غصناً أصفر

من زيتون ...

يعلق سيفاً أبيض

من كرطون ...

---

[1]– ظاهر محمد هراع الزهاورة، اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجا)، دار الحامد، ط1، 2008، عمان، ص 116.

[2]– إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 80.

[3]– المرجع نفسه ، ص 80–81.

[4]– المرجع نفسه، ص 96.

[5]– المرجع نفسه، ص 68.

[6]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 297.

وأحياناً يوحي اللون الأصفر بالضعف والانكسار والحزن، وبالألم أيضاً، يقول خمار في قصيدة (يا غرفتي)[1]:

ينوح كالسـجينِ في زنزانـتِهِ

أضوائها. وهم، وجرح أصفر

يا غرفَتي.. يا لوحـةً بائسـة

يكشف اللون الأصفر هنا عن حالة التشاؤم والعذاب والنظرة السوداوية وعدم التفاؤل التي يعيشها الشاعر في غرفته هذه.

ويقول الشاعر أيضاً في قصيدة (ذكرى ماي) يصف فيها هول الأحداث التي هزت الجزائر ذات يوم من الثامن ماي 1945[2]:

كم قريـةٍ كانت تضـجُ بأهلِـهاَ أمسـت خـراباً عـبرة للـرائِي

حتى تغيّرت البلاد وصوحت وتكدَّرت وجه السماء الزرقاء

وبدا على تلك الروابي لونها شفق الدماء وصفرة الأشـلاء

إن الانقلاب الرمزي السلبي للون الأصفر في هذه القصيدة يتناغم مع حالة الجرح العميق الذي ألمّ الشاعر بضياع وطنه، خاصة مع هذه الأحداث الذي أصابت بلاده. لقد استعمل الشاعر هنا صفة لونية لتلك الأشلاء، وهذه الصفة هي اللون الأصفر التي توافقت دلالتها مع دلالة الأشلاء، لأن من صفات اللون الأصفر التلاشي والانتشار، فالشاعر اختار هذا اللون عن بقية الألوان الأخرى لأنّه وجد فيه ما يعبّر عن رؤيته و عاطفته الحزينة اتّجاه هذه الأحداث التي مسّت أبناء شعبه الأعزل، ولعل هذه الحالة المرتبطة بالحزن والكآبة والقتل والموت، أعطت دلالة جديدة غير معهودة للون الأصفر هي الموت.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 387.

[2]– المصدر نفسه، ص 90.

يوظّف الشاعر اللون الأصفر في قصيدة (الإنسان الكبير) التي كتبها بمناسبة مرور خمس سنوات على اندلاع الثورة التحرير، فيقول[1]:

خمس وشعبي الحرُ كالبركانِ يزفـر

لـم يبـقَ من وطـني فـتى إلا تفـجَّر

خمس وغصنك دوحة الزيتونِ أصفَر

يشبّه الشاعر وطنه بالغصن الأصفر، فالاصفرار معناه التعب والذبول والموت، فالشاعر من خلال استخدامه لهذا اللون يريد أن يبيّن لنا مدى تعب الشعب الجزائري ومعاناته من ويلات الحرب التي كان يخوضها ضد المستعمر، ومهما مر عليه من سنوات فهو مازال فهو مازال صامداً وواقفاً في وجه العدو.

7- اللون الأزرق:

للأزرق دلالات واسعة وذلك تبعاً لتفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، فالقاتم منه يقترب من اللون الأسود ولذا فهو يثير النفور، والحقد والكراهية[2]، و"يُقال إنّ اللون الأزرق هو أول لون عرفته البشرية... وممثّل في عناصر الوجود الأربعة: الأرض، الماء، الهواء، النار"[3]. ومن رموز الأزرق البرودة والعمق[4]. لهذا كان من الطبيعي أن يُعنى خمار بهذا اللون ويوليه تلك الأهمية.

ومن المتعارف عليه أنّ اللون الأزرق له دلالات سلبية منها القبح والحقد، كما أنّه ارتبط بالمجرمين الكافرين في القرآن الكريم، من ذلك قوله تعالى: ﴿يَوۡمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِۚ وَنَحۡشُرُ

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ص 474.

[2]- عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ص 164.

[3] - إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 100-101.

[4] - إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 101.

ٱلۡمُجۡرِمِينَ يَوۡمَئِذٖ زُرۡقٗا﴾[1]، كما أنّ له دلالة إيجابية تدل على أنّه لون الأمل والثبات والدوام والإخلاص والولاء والهدوء وغير ذلك[2].

استلهم خمار الألوان في شعره واستثمر طاقاتها الرمزية، مما يضفي إلى همومه وكيفية التعبير عنها من خلاله أو من الصورة المتشكّلة منه، باعتبار أن "الشاعر المبدع ينحرف باللغة ويبتعد بالكلمات عن دلالتها الإشارية اللغوية، بل يتعداها لتوقظ حالة شعورية ولحظة انفعالية لاستشعار داخلي لتومئ إلى مغزى النفس"[3]، وهو يبيح لنفسه استفزازات اللغة وحث شفراتها على التعبير عن منجزه الشعري بأية حُلة أو صورة.

يستخدم خمار الألوان الصافية في شعره أو ما يسمى بالألوان البسيطة، التي تحدّث عنها القدماء والمحدثون أمثال: فيثاغورث وأفلاطون وأرسطو وليوناردو دافنشي وغيرهم، كالأبيض والأصفر والأزرق والأخضر والأحمر والأسود[4]، فخمار يستقي مصادره اللونية من الطبيعة، ولاسيما في بداياته الشعرية، للدلالة على انفعالاته القاتمة أو السعيدة إذا كان في معرض الوصف للحالة السيئة أو الحالة البهيجة، وفي الغالب فهو يصف حالة البلاد السيّئة، وأحياناً يكشف اللون عن الحالة المزرية التي يمر بها، وقد يصل به إلى هالة لونية متجاذبة، ولعل اتّكاءه على اللون الأزرق جاء للتعبير عن حالة نفسية أو شعورية كامنة في داخله، ولعل قصيدته (ابتهال طفل للذكرى) تكشف عن هذا الوجه من الاستعمال، يقول فيها[5]:

فالبحر يذكّرني بالحقد

الأزرق .. يلهثُ بالشرر

---

[1]– سورة طه: الآية: 102.

[2]– حافظ المغربي، صورة اللون في الشعر الأندلسي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009، بيروت، ص 212-213.

[3]– ينظر: خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 27، العدد الأول والثاني، 2011، ص 282.

[4]– ينظر: صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة 1988-2007، رسالة ماجستير في قسم اللغة العربية، جامعة منوري، 2010.– قسنطينة، الجزائر، ص 47.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص775.

ويذكِّرني بعيونِ الوحشِ

الراصدِ عن بعدِ ضرري

لقد استعمل الشاعر اللون الأزرق بدلالته المعتادة في الاستعمال اليومي، فلون البحر أزرق وهذا شيء عادي، لكن غير العادي هنا يكمن في تصوير الشاعر للحقد على أنّه أزرق، فهذا اللون يدل هنا على الحقد الشديد وعلى الشر كما صرح الشاعر في سطور القصيدة.

وتسهم الصورة اللونية في إبداع الشاعر حين يتخلّص إلى غرضه الأساس، إذ يقول في قصيدة (صوت في نوفمبر)[1]:

أي ذكرَى أنت يا أمَ الأساطيرِ العجيبة

يا رسومَ الحبِ في نفسِي الكئيبة.

يا إلهَ الحربِ في أغلالَنا مستسلماً

يا قناديلَ السلامِ الزرقِ

في أيدٍ خصيبة ..

وظّف الشاعر هنا اللون الأزرق بحيث لا نجد لوناً غيره، وهو يأخذ دلالته المتعارف عليها، بوصفه لوناً مضطرباً وهو يتبع الدرجة اللونية التي يستحضرها الشاعر، ولذلك فقد تغيّر في استعمال الشعراء تغيّراً ظاهراً للعيان، إذ قد يُنظر إليه هنا نظرة تشاءم وحقد، أو أنّه يحمل معاني الحرية والانعتاق والتحرّر من كل قيد[2]، فاستخدام اللون الأزرق في الشعر فيه اختلاف من حيث الدلالة تبعاً للدرجة اللونية، فالأزرق القاتم يثير الشؤم والأحزان، في الوقت الذي يمثّل لون السماء منه الصفاء والهدوء والقداسة.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 582.

[2]– ينظر: أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 2008، فلسطين، ص 130.

8- اللون الأخضر:

الأخضر من أكثر الألوان استقراراً ووضوحاً في الدلالة، فهو لون الخصب والنعيم والنماء[1]، قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَتُصْبِحُ ٱلْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ ٱللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾[2]، وقد عد الأخضر لباس أهل الجنة، قال تعالى: ﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ﴾[3]، وهو" لون الحقول الخصبة، ولون الأمل بمحاصيل ثمينة، لذا يرمز اللون الأخضر إلى الأمل وقد لبست العرائس في العصور القديمة ليلة العرس ثوباً أخضر مكلَّلاً ومزَّيناً بألوان أخرى. وهذا التقليد يدلّ على فكرة الأمل في الحياة الشابة الجديدة، والرجاء بالسعادة. ورمز اللون الأخضر لدى الفراعنة إلى السرور والصحة والحياة... واللون الأخضر مريح لأعصاب العين ومهدئ للنفس ومسبب للانشراح يدلّ على الحياة والشباب ويحرّر النفس ويوجّه الشعور نحو الشيء الأبدي"[4]، وتكمن في اللون الأخضر صفة الأنانية، " ولكنها أنانية تختلف عن الأنانية التي تدل عليها الألوان في المجال الأرجواني. فالأنانية هنا تصدر عن الكفاح من أجل البقاء والعيش. الأخضر لون الأشخاص الحسّاسين. ويمثّل نوعاً من الأشخاص ذوي فعالية ونشاط كبير... ويعدّ الأخضر لون التغيير بمعنى إيجابي. ويعني الهدوء عندما يصل... إلى درجة التشبع"[5]، كما يعد هذا اللون "من أكثر الألوان وضوحاً واستقراراً في دلالته، وهو من الألوان المحبّبة ذات الإيحاءات المبهمة لارتباطه بأشياء مهمّة في الطبيعة أصلاً، كالنبات والطبيعة، ثم جاءت المعتقدات الدينية وغذّت هذا الارتباط بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان"[6]. وعند دراسة معاني هذا اللون ودلالته، "نجد أنها تعاكس معاني اللون الأحمر ودلائله تقريباً"[7].

---

[1]- ينظر: عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، 1997، القاهرة، ص 210-211.

[2]- سورة الحج، الآية: 63.

[3]- سورة الكهف، الآية: 31.

[4]- إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، ص 81-82.

[5]- المرجع نفسه، ص 72.

[6]- مرضية آباد ورسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، ص 12.

[7]- المرجع نفسه، ص 69.

لقد عني خمار باللون الأخضر عناية كبيرة، إذ ارتبط عنده بالطبيعة، حيث وجدناه يشكّل قاسماً مشتركاً وسمة واضحة في شعره، ولعل هذا يشير إلى ما تفتقده حياة الشاعر من آثار ومعطيات اللون الأخضر النفسية والواقعية، وما يمكن أن يعكسه هذا اللون من شعور بالارتياح واتّساع الأفق، يقول[1]:

يا قمحاً من سهلٍ أخضر

يا موسمَ غلّتنا المُثمر

إن صورة الخضرة هنا رمز إلى العطاء، عطاء الطبيعة...عطاء السهل المخضر الذي يجود بالقمح، إذ يقدّم الشاعر هنا صورة الربيع الذي يحدّد عناصر تشكيل الصورة، ولعل اللون الأخضر يشكّل أبرز الألوان في صورة الربيع لأنّها رمز لتواصل الحياة وكونه يشير إلى سمة العطاء والخير والنماء في الطبيعة، فضلاً على أنّه تجسيد فني لكل ما هو جميل عند الإنسان.

ويرسم خمار صوراً تجسيمية قائمة على اللون، تفضي إلى دلالات لونية مجازية، والشاعر كثيراً ما نجده يربط العروبة باللون الأخضر دلالة منه على أنّ هذه الأمة العربية أمة خير وعطاء، فيقول[2]:

منـحناَ البـرية رُوحـاً وفـكـراً وَهَبنَا المشاعِرَ سحرَ البيان

زَرعـــنَا المـفـاوز أكـبـادنا ليستنبت الناس منها الجنان

وكانت عرُوبتنا حيث تخطو ويـخـضـَـر بـــرَ الأمـــان

ويبدو لنا أن الشاعر يستخدم اللون الأخضر عندما يتحدّث بصوت متفائل مفعم بالأمل وتجدّد الحياة، فيتحوّل هذا اللون إلى فاعلية شعرية ضمن علاقات جديدة غير معهودة في قوله[3]:

في دروبٍ عروبتناَ الأخضر

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 72.

[2]– المصدر نفسه، ص 272.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص 239.

ويقول الشاعر أيضاً موظّفا اللون الأخضر محاولاً من خلاله أن يدلّنا على الخير والأمان والاستقرار والسلام للوطن، يقول في قصيدة (في انتظار موعد الإنسان والأرض)[1]:

أنا كان لي موطنٌ أخضر

خمائله دائماً تُزهر

يؤسّس هذا النص استراتيجية رمزية تصهر رمز الخير والعطاء في الوطن الأخضر، وكرم الوطن غير محدود ومجده يرتبط بالعمق التاريخي والحضاري الذي يتكئ على صرح عظيم من خطى أو طريق من الحياة المتجدّدة والدائمة في وطن الشاعر.

ومن المواضع الأخرى التي نجد فيها الشاعر يوظّف اللون الأخضر، وصفه لتونس بهذا اللون في قوله[2]:

تونس الخضراء أنت معلم إننا بجنبكِ يا خضراءَ الحمى

ويقول أيضاً[3]:

في تونس الخضراء

في بلدِ المحاسنِ، والمفاتنِ، والثمارِ.

في تونس الخضراء ... لكن لم يدم

يتجلى رمز الأخضر في هذا المقطع على الخصب والخير والعطاء، أو ربما تدل على الطبيعة الخضراء التي يعرف بها هذا البلد.

نخلص من كل ما سبق أنّ الشاعر اهتم بالصورة اللونية اهتماماً بالغاً، وقد أفاد منها ببراعة من هذا الجانب في رسم أجمل اللوحات، معبِّراً به عن أفكاره تارة وعن شعوره تارة أخرى وعن إدراك حسّي تارة ثالثة بطريقة موحية مكثّفة وموجزة.، حيث جاءت صوره الشعرية وتعابيره بمختلف الألوان، من أسود وأخضر وأحمر وأبيض وأزرق...الخ.

[1]– المصدر نفسه، ص 670.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 48.

[3]– المصدر نفسه، ص 168.

خامساً: الصورة الذهنية:

تعتمد هذه الصورة على الذهن بوصفه مركزاً للعملية التصويرية، ورأى بعض الباحثين أنّها صوراً عقلية[1]، وهذه الصور تعتمد اعتماداً في إبرازها وتمثيلها على الحس، لأنّ "ما يعطي الصورة فاعليتها ليست حيويّتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس، وتأتي فاعلية الصورة من كونها قيمة وتمثّلاً للإحساس"[2]، فالتصوّر الحسي لا يعني أبداً انفصال الصور الحسية عن المدركات الذهنية والعقلية " لأنّ النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما إن الذهن محتاج في كثير من اعتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث"[3]، كما أنّ إعارة أي إحساس أو شعور لا يتم إلا بواسطة إدراك مادي، بمعنى آخر أن عناصر هذه الصورة أقرب إلى الذهن منها إلى الحواس، لكنّها تعتمد الحواس وسيلة تجسيد وتشكيل وإن كانت معطيات هذه الصورة ذهنية، لذلك نجد ارتباطاً وثيقاً بين ما هو حسي وما هو عقلي، إذ لا وجود لأيّ قيّم شعورية للصور التي تعتمد على الحواس من غير استثارة للإحساسات وتنشيط للخيال، لأنّ الصورة الفنية تضعف كلّما انحصرت في نطاق الحواس[4].

وهذا النمط من الصور يتم من خلال التعبير الصوري من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر،" فالشاعر في عمله الإبداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدل عليه من تعبيرات، إنّه يستعمل الصور ليعبّر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقّة لما يجده الشاعر"[5]، والشاعر " حين يستخدم الكلمات الحسية لا يقصد أن يمثّل بها صورة لحشد معيّن من المحسوسات، بل الحقيقة أنّه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهني معيّن له دلالته الشعورية"[6]، يتقبّله المتلقي الذي

---

[1]– ينظر: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 32.

[2]– أوستين وارين ورينيه وليك، نظرية الأدب، ص 240.

[3]– عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص 406.

[4]– ينظر: إروين إدمان، الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، (دط)، (دت)، مصر، ص 74.

[5]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، 217.

[6]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 132.

يسهم في ترجمة هذه الصور وإعادة قراءتها وفق مخيّلته هو لا كما بناها الشاعر أوّل مرّة، فبذلك يسهم القارئ في إنتاج نص شعري جديد يضاهي به النص الأصلي وربما يتفوّق عليه.

وفي الصورة العقلية يمثّل وجه المشابهة وطبيعة الطرفين الفارق بينهما، وقد وضّح الجرجاني ذلك الفارق كالآتي: "اعلم أنّ الشيئين إذا شبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأوّل. والثاني: أن يكون الشبه محصّلاً بضرب من التأوّل"[1]، ويقول حسين الواد:" الصورة في الشعر وهي تبني البناء المخالف للمعقول، إنّما يبنيها العقل على ذلك النّحو المخالف، فالمعنى وهو عقلي هو الذي يطلب الصورة لا الصورة هي التي تطلب المعنى"[2]. فصناعة البلاغة تنظر في شروط النّقلة من الحقيقة باعتبارها المعنى العري إلى المجاز باعتباره حلية، لذلك تعتبر الصورة هي الطريق إلى المعاني التي تعبّر عنها الألفاظ، فالتعبير الحرفي بواسطة الحقيقة يصبح قاصراً عن الأداء، لأنّ الحقيقة "هي القول الذي تتلازم فيه دلالته مع لفظه"[3].

أما عند الشاعر فما يريد أن يقوله، ويفصح عنه ويبيّنه، لا تؤديه الألفاظ وحدها، فهو لا يعبّر بالحقيقة بل يعبّر بالمجاز، لأنّ هذا الأخير أبلغ وأصدق من الحقيقة، هذا من جهة ومن جهة أخرى لأنّ " اللغة العادية عاجزة في أغلب الأحيان عن تصوير القوّة الانفعالية في نفس الشاعر، لهذا يجد هذا الأخير نفسه مضطراً إلى أن يحتال، ويكوّن من عناصر تجربته لغة فنيّة هي كِفاء ما في نفسه من شعور، هذه اللغة الفنية هي لغة الخيال بأنماطها التصويرية المجازية، التي هي لازمة في كثير من الأحيان للتعبير عن العاطفة"[4]، لذلك يحتاج إلى الصور في الشعر لزيادة الإبلاغ والإفهام والتأثير، والفكرة الممتزجة بالشعور أجمل وقعاً على النفس من الفكرة المدفوعة بالحركة العقلية. يقول إبراهيم سلامة موضّحاً ومعلّلاً: "إن الفكرة الناشئة عن العاطفة أبلغ في التأثير وفي الإنتاج الأدبي من الفكرة

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 69.

[2]– حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية، ص 277.

[3]– وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ – دراسة – ص 26.

[4]– عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 64–65.

المدفوعة بالحركة العقلية، لأنّ الأولى ملففة في لفائف من الحب أو البغض أو القبول أو الاستهجان، وهي مدفوعة أيضاً بقوّة من الأديب وبسيل من مدامعه وانفعالاته يزجيها إزجاءً إلى نفس السامع فتقع في قلبه قبل أن يعرضها على عقله، وحتى إذا عرضها على العقل.. فهو لا ينبو عنها...."[1]، فالأدب –والشعر بالخصوص– ليس نقلاً حرفياً للواقع، إنّما هو نقل يتم فيه إعمال الخيال سواء أكان ذلك على مستوى الرؤيا أو على مستوى اللغة، فهو تصوير فني مشحون بعاطفة المبدع وبلغة مجازية فيها انحراف وعدول عن اللغة العادية.

ونجد شاعرنا بلقاسم خمار يسلك نفس المسلك حين يريد التعبير عن ما يختلج في صدره، فنراه يبدع لنا صوراً موحية تحمل في طياتها قدراً كبيراً من العاطفة والخيال، والصورة لدى الشاعر نجدها أحياناً تجمع طرفين نابعين من المستوى العقلي، أو تجمع طرفين متغايرين أحدهما حسي والآخر مجرّد.

1– من المحسوس إلى المجرّد:

وتتم عن طريق إضفاء صفات معنوية على المحسوسات، فتنقل الصورة من مستويات المادية والحسية أي من مستويات المعاينة والمشاهدة إلى مستويات الإدراكية والتفكيرية، أي من الحسي إلى التجريدي، ويعدّ هذا اللون من أخصب الصور الشعرية وأكثرها احتفاءً بالتغريب، وهنا يكمن عمل المخيّلة التي تقوم بالتأليف والابتكار، وذلك لأنّها تتوسّط بين طرفين متباعدين وتصل بينهما "مما يجعل عملها متّصفاً بصفتين، تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى، وهما: الحسية والتجريد، أما الحسية فإنّها صفة تنبع من المادة التي تمارس فيها المخيلة وهي صور المحسوسات المودعة في خزانة الحسّ المشترك، وأما التجريد فإنّه يأتي من تباعد المتخيلة عن الحسّ الظاهر وقربها من العقل الذي يعتمد في نشاطه على التجريد كل الاعتماد، وإذا كان الحس الظاهر وقربها من العقل الذي يعتمد في نشاطه على التجريد كل الاعتماد، وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء محمولة في مادة، فإنّ

[1]– ينظر: وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ – دراسة – ص 32.

التخيّل يدرك صور الأشياء مجرّدة عن المادة..."[1]، فهناك مزج بين الواقع والخيال، أو بين الحسية والتجريد. يقول خمار[2]:

وَرَغمَ التَهَافت في جَبَهَاتَ الخَطَر ← جبهات + الخطر ← مـجـرد + مجرد

طَمَسنا عُيونَ الحذَر ← عـيـون+ الحذر ← محسوس + مجرد

تبدو هنا جملة تعالقات بين المحسوسات والمجرّدات، بحيث يصعب الإمساك بالصورة إلا بعد جهد وتأمّل، فالشاعر "حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[3]، ويحدث ذلك بأن" يفجّر إشعاعاته في الصورة الذهنية عبر الامتزاج بمظاهر الطبيعة"[4] أحياناً، يقول الشاعر[5]:

أيُ عيشٍ هذا الذي يلبسُ النفسَ رداءً مـن الأسَـى والحـدادِ

فتصير معادلة الصورة كالآتي:

يلبس + النفس ← محسوس + مجرّد

رداءً + من الأسى والحداد ← محسوس + مجرّد

2- من المجرّد إلى المجرّد:

وهو أشدّ الأنماط الصورية تجريداً، إذ لا يدرك إلا عن طريق الخيال المحض ولا يستطيعه إلا الشاعر الكبير، لأنه "حركة ذهنية تجري داخل الشعور، ولكنّها في الوقت ذاته تعد انعكاساً مكثّفاً لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما مع الاحتفاظ بخصوصية

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 34.

[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 19.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه الفنية وظواهره الموضوعية، ص 32.

[4]- السعيد الورقي، مقالات في النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، (دط)، 1981، الإسكندرية، ص 29.

[5]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 141.

التجربة ومفرداتها"[1]، ويوظف الشعراء هذه الصورة " لبث الحيوية في الموضوع أو الكشف عن الحالة النفسية"[2]، ومن أمثلتها عند بلقاسم خمار قوله[3]:

أتخيّل نفسِي طيفاً وَمَضَياً

فأسافرُ عبرَ اللهفة ...

مثلَ شعاعٍ يفلت ...

فرسم معادلة الصورة يكون كالآتي:

أتخيّل نفسِي طيفاً وَمَضَياً } طيفاً + اللهفة

فأسافرُ عبرَ اللهفة ... } مجرّد + مجرّد

يتّضح لنا من كل ما سبق أن المعنى في الصورة الذهنية يكون متخيّلاً، ولابد من أن يحمل إشارات وأشياء محسوسة في ذهن الشاعر، ومن ثم تنتقل إلى ذهن المتلقي في صيغ وأساليب متعدّدة، قوّة وضعفاً، وضوحاً وإبهاماً، تبعاً للطبيعة البشرية، وتمثيلاً للقدرة الإبداعية التي يتّسم بها الشاعر، والصورة في تكويناتها لابد أن تتفاوت بين المبدع والمتلقي نتيجة للتباين بين الاثنين في لحظات الانفعالات النفسية لدى الشاعر، ولحظة السماع، فضلاً عن الواقع الاجتماعي، والتفاوت الزمني بين الشاعر والمستمع[4].

ونخلص في الأخير إلى أن الصورة الحسية بجميع أشكالها قد شغلت مساحة رحبة وغنية بالإحساس والمعاني والأخيلة والعواطف، وهما من أهم عناصر التجربة الشعرية لدى بلقاسم خمار.

[1]– يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1991، دمشق، سوريا، ص 135-136.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسات في الشعر)، دار العلم للملايين، (دط)، 1979، بيروت، ص 22.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 266.

[4]– ينظر: خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام دراسة، ص 112-113.

الفـصـل الـخـامـس:

الصورة الرمزية والأسطورية في شعر بلقاسم خمار

أوّلاً: الصورة الرمزية

1- مفهـوم الـرمـز

2- أنواع الصور الرمزية في شعر بلقاسم خمار

ثانياً: الصورة الأسطورية

1- مفـهـوم الأسـطـورة

2- أنواع الصور الأسطورية

أوّلاً: الصورة الرمزية

الرمز(symbole) واحد من أبرز الظواهر في النتاج الإبداعي للشعراء الرواد، حتى عُدّت ثنائية الرمز والأسطورة أوضح ملامح الشعر العربي الحديث حضوراً للعلاقة الوثيقة والدور التبادلي المترادف في التعبير والإيحاء بينهما، حداً كاد يدل على الآخر ويبادله موقعه في التأثير.

1- مفهوم الرمز:

يعد الرمز أحد أهم وسائل الصورة في القصيدة الحديثة، ووجه من وجوهها وعامل من عواملها المؤثرة في إغنائها وفي رفد أبعادها أبعاداً جديدة وآفاقاً متنوّعة، وكذلك فإنّ وجود الرمز يستحضر معه مفردات خاصة به، وهذه المفردات تؤدّي إلى تخصيب الصورة وإغناء مناخها، والقوّة في استخدام الصورة لا تعتمد على الرمز بقدر ما تعتمد على" السياق الذي يرد فيه الرمز"[1]، ويكون في مجالاته الإيحائية، وهو يشكّل أيضاً مرحلة نهائية في بنيتها في الشعر الحديث، لأنّه " دائم الحركة كالحياة وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة، وهو بطبيعته متحرّك لأنّه انتقال مستمر، فيضع في هذه الجوامد الموضوعة حياة، لأنّه يحوّلها إلى كائنات نفسية تتدرّج في تطوّر"[2].

والرمز في لغة العرب ما خفي من الكلام، وأصله الصوت الخفي، الذي لا يكاد يفهم، فهو "تَصْوِيتٌ خَفِيٌّ بِاللِّسَانِ كالهَمْس، وَيَكُونُ تحريكَ الشَّفَتَيْنِ بِكَلَامٍ غَيْرِ مَفْهُومٍ بِاللَّفْظِ مِنْ غَيْرِ إِبانة بِصَوْتٍ إنما هُوَ إِشارة بِالشَّفَتَيْنِ، وَقِيلَ: الرَّمْزُ إِشارة وإِيماء بِالْعَيْنَيْنِ وَالْحَاجِبَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ وَالْفَمِ. والرَّمْزُ فِي اللُّغَةِ كُلُّ مَا أَشرت إِليه مِمَّا يُبانُ بِلَفْظٍ بأَي شيءٍ أَشرت إِليه بِيَدٍ أَو بِعَيْنٍ، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً"[3]، ويدل على ذلك قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّيٓ ءَايَةً

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 173.

[2]- أنطوان كرم، الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، (دط)، 1994، بيروت، ص 2.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 356، وينظر: الثعالبي أبو منصور عبد الملك بن محمد، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، ط1، 2002، ص 133. وينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 512.

قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗا﴾[1]، وعليه فإنّ دلالة الرمز في المعجم العربي يشير إلى الإشارة[2]، وهي إحدى طرق الدلالة، فقد تصاحب الكلام، فتساعده على البيان والإفصاح، لأنّ حسن الإشارة باليد والرأس من محاسن تمام البيان والإفصاح ، كما يقول الجاحظ، أو تنوب عن الكلام، فتستقل هي بالدلالة، وعليه فإنّ الرمز في التراث العربي يرتبط بلغة التلميح والإشارة البعيدة عن الإطناب والشرح المفصّل، بل هو تقليل في العبارة وتكثيف في الدلالة، فهو بمثابة مثير يستدعي لنفسه الاستجابة نفسها التي تستدعيها لآخر عند حضوره.

والرمز "يعبّر بدوره عن شيء ما أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدود ذاتها"[3]، ويرى البعض أنّ الرمز في إجماله مشاعر عميقة ينبع منها العمل الفني، ومنهم من يرى أنّ أي كلمة تحتفظ بقدرتها على إثارتنا فهي لا تزال رمزاً، أمّا إذا فقدت هذه القدرة فإنّها تتدهور وتصبح مجرّد إشارة، وربما يحيلنا هذا الأمر إلى قول ابن طباطبا حول أشعار العرب قديماً " رُبَّما خَفِيَ عَلَيْكَ مَذْهَبُهم فِي سَنَنٍ يَسْتَعملُونَهَا بَينهم فِي حَالاتٍ يصفُونَهَا فِي أَشْعارهم فَلَا يُمكِنُك استنباطُ مَا تحتَ حكايَاتِهِمْ، وَلَا يُفْهَم مثلُهَا إلاَّ سَمَاعاً، فَإِذا وقَفَتَ على مَا أَرَادُوهُ لَطُفَ مَوْقِعُ مَا تَسْمَعُهُ من ذَلِك عِنْد فَهْمكَ "[4].

ويعد الرمز أكثر قدرة على التأثير من الأساليب الأخرى، فالشاعر يتّخذ من الرموز وعاءً فنياً، يعمل على تحويل اللغة إلى لغة رمزية تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع، فتكون الصورة الرمزية شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضجّ بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر، فـ" الرمز والأسطورة والقناع هي أقانيم القصيدة الحديثة،

---

[1]– سورة أل عمران، الآية: 41.

[2]– **الإشارة:** وهي عند بعض البلاغيين قد تختلط بالرمز والتعريض والتلويح والإيماء، وقد يخصونها بالجارحة كما يفهم من كلام الجاحظ، إذ يعدّها من أصناف الدلالات التي تكشف عن قناع المعنى، فقال: " فأما الإشارة فاليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب، إذا تباعد الشخصان... وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مرفق كبير ومعونة حاضرة في أمور يسترها بعض الناس من بعض ويخفونها من الجليس وير الجليس". الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 83. وهي ترتبط عند البلاغيين بالتعبير اللغوي –أو كما يقولون– التعبير باللفظ القليل عن المعاني الكثيرة، وهي " أن يكون اللفظ مشاراً به إلى معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها". أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 384.

[3]– علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية، دار الشروق، ط1، 2003، ص 45.

[4]– ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 16.

وبدونهم تجوع وتعرى وتتحوّل إلى مشروع أو هيكل عظمي لجثة ميّتة"[1]، وزيادة على ذلك إنّ الرمز يعطي ميزة (التنوّع والشمول) للنص الأدبي فمن الممكن التعبير عن معنى واحد بلغات مختلفة، أو التعبير عن فكرة ما في حدود لغة واحدة بمصطلحات مختلفة[2].

والرمز من الوسائل الفنية المهمة في الشعر العربي منذ القدم، إلا أنّه في القصيدة الحديثة تجاوز ذلك عبر جملة من التحوّلات التي أسهمت في إغناء الرمز دلالة وإيحاءً بوصفه " وليد رؤيا شفافة حسية تضيء للنص بلمعات خاطفة خلف الدلالات التي تتموضع في التجربة الشاعرة المنطوية على نفسها وراء تقنيات الرمز والتشفير"[3]، وإذا كان الرمز أداة للتعبير عن الدلالة الخفية، فهذا يعني اتفاقاً في مفهومه يطابق إلى حدّ ما مفهومه في النقد العربي القديم، فالرمز كما يذهب ابن وهب الكاتب (ت272هـ): "هو ما أُخفي من الكلام، وأصله الصوت الخفي، وإنّما استعمله المتكلّم في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم"[4]، فالقدماء أدركوا أنّ الرمز يستعمل تلميحاً لا تصريحاً.

وقبل الحديث عن الرمز في الأدب العربي الحديث ننبّه إلى الفرق بين الرمز والرمزية، فالرمز وسيلة قديمة حديثة للتعبير، أما الرمزية فهي اتجاه أدبي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهي تعني" فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة"[5]، والرمزية " مذهب في الأدب والفن، ظهر في الشعر أولاً، يكون بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء، ليدع للتذوق نصيباً في تكميل الصورة أو

[1]– ريم محمد طيب الحفوظي، الرمز الشعري في " قصيدة بابل" لبشرى البستاني قراءة في التشكل والدلالات، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد: 14، العدد:2، آذار 2007، العراق، ص 89.

[2]– ينظر: مسلم حسب حسين، النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 81.

[3]– عاطف جودة ناصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط1، 1978، بيروت، ص 18.

[4]– أبو الحسين إسحاق بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص 137.

[5]– تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة: نعيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1992، مصر ، ص 41–42.

تقويّة العاطفة بما يضيف إليه من توليد خياله"[1]، وجاء هذا المذهب خلفاً للرومانسية بل ردّاً عليها، لأنّ الرومانسيين حاولوا وصف العواطف الإنسانية كما يحسّونها بلغة صريحة، أما الرمزيون فإنّهم يعبّرون عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة ولا بتعريفها بموازاة واضحة في صور محسوسة، وإنّما يعبّرون عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بوساطة رموز غامضة[2]، والعرب استخدموا الرمز ولكنّهم عبّروا عن أفكارهم بصور محسوسة فهم ليسوا رمزيين وإنّما استخدموا الرمز.

ويمكن تعريف الرمز بأنّه طريقة حديثة في التصوير الشعري تقوم على "التشابه النفسي بين الأشياء، وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفيّة بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار ثم يوظّف الطاقة الإيحائية المتولّدة من التقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار"[3]، وهو من طرق الدلالة التي تصحب الكلام وتساعده على البيان، وهو المعنى الباطن تحت الظاهر الذي لا يمسّه إلا أهله، ولكنّه اكتسب في العصر الحديث دلالات مختلفة، لميزته المشتركة، وتطوّر مفهومه من مجرّد الإشارة واتّخاذ الرموز من مظاهر مألوفة في الطبيعة، وهو" صورة متناقلة يطغى عليها التلميح على التصريح، والمعاني صور غير حقيقية ولكنّها ترافق الحقيقية كما يرافق الظل ما يجسّمه، وهذه المعاني أشباح أشياء محسوسة، لذلك لا نستطيع أن نعبّر عنها بطريقة صريحة، من هنا كانت الرموز أنسب طريقة لها في التعبير"[4]، والرمز يقوم على الإيحاء والإثارة، ويقوم على علاقات خاصة ليست حسيّة مباشرة. فثمة مسافة دلالية مسكوت عنها لا يمكن الكشف عنها إلا بعد إعمال الذهن بغية الوصول إلى البنية العميقة التي يسجّلها النسيج اللغوي في النص، بوصفه مجموعة من الصور المتناقلة يطغى فيها المجاز على الحقيقة والتلميح على التصريح، والمعاني الرمزية فيها صور تباين الحقيقة، ولكنّها قد تعكس شيئاً من ظلالها، فالمعاني الرمزية أشباح أشياء محسوسة تستعصي على التعبير الصريح.

---

[1]– حمد محمد فتحي إلياس الجبوري، الرمز في شعر سامي مهدي قراءة في مجموعة (بريد القارات)، مجلة آداب الرافدين، العدد: 52، سنة 2008، العراق، ص 2.

[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 64.

[3]– عدنان حسين القاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح للنشر ط1، 1977، الكويت، ص 161.

[4]– إسماعيل ارسلان، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة، الحديثة، (دط)، (دت)، مصر، ص 174.

ولما كان هدف الصورة في الشعر عامة هو التلميح والتصريح، لأنّها تنطلق من مناطق اللاشعور، فإنّها تمثّل رموزاً بالمعنى الواسع، فالصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاءً من الحقيقة الواقعية، لذا فإنّ بناء الرمز يحقّق طاقة إيحائية كبيرة، فضلاً عن مقدرته الفائقة على التعبير عن كل المشاعر الغامضة والمركّبة التي تصوّر النفس بأسلوب فني عن طريق الرمز، وهو داخل القصيدة إلى جانب دوره التعبيري، يؤدي دوراً آخر من خلال قدرته على شحن الفكر، لأنّه يقدَّم على شكل ومضة صغيرة[1].

إن عالم الرموز في القصيدة الحديثة يقوم أساساً على التذكّر والتداعيات المبنية على الأحلام والتخيّلات، والرمز" أكثر امتلاءً، وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة"[2]، ومما ينبغي الإشارة إليه، هو انفتاح الصورة الشعرية حديثاً على مكونات لم تنصص عليها البلاغة القديمة. وربما كان الرمز أهم هذه المكوّنات، نظراً للدور المضاعف الذي يقوم به، أي أنّ يستعمل " كموضوع يشير إلى موضوع آخر، لكن فيه ما يؤهّله لأن يتطلّب الانتباه أيضاً لذاته كشيء معروض"[3]، فهو في أساسه شيء خارجي يخاطب حدسنا مباشرة، بيد أنّ هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً لذاته، وإنّما بمعنى أوسع وأعم بكثير، ينبغي أن نميّز في الرمز إذن: بين المعنى والتعبير، فالمعنى يرتبط بتمثّل أو بموضوع كائناً ما كان مضمونه، والتعبير وجود حسي أو صورة ما[4]. لذا فإنّنا إزاء نوعين من الرموز: رمز أدبي وآخر غير أدبي (عام).

فالرمز غير الأدبي (العام) هو الذي يقوم على أساس المواضعة والاصطلاح، بوصف الرمز إشارة تكون فيها العلاقة بين الدال والموضوع المشار إليه علاقة عرفية محضة وغير معلّلة، فلا يوجد بينها تشابه أو صلة طبيعية أو علاقة تجاوز، وغالباً ما تقترن تلك العلاقة

[1]– ينظر: ثامر محمد الدباغ، أبعاد الصورة الفنية في شعر رشيد ناصر حسين، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 20، العدد 85، 2014، ص 119.

[2]– عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 74.

[3]– رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص 196.

[4]– ينظر: هيجل، الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1979، بيروت، ص 11.

بالأفكار والتقاليد والقوانين العامة مما يجعلها أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق مثل ارتباط الحمامة البيضاء بالسلام، والشمس بالحرية[1].

أما الرمز الأدبي فهو الذي لا يكون أساسه " المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال في الرموز العامة، وإنّما أساسه اكتشاف نوع التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيّد بعرف أو عادة، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج"[2]، لأنّه يقوم على "علاقة باطنية وثيقة تربط بالرموز، وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهر"[3]، يضاف إلى ذلك أنّ الرمز الأدبي على نحو عام والشعري على نحو خاص لا يشير إلى دلالة محدّدة يتواطأ على إنتاجها جميع المتلقين، وإنّما يوحي بدلالات تجريدية غامضة تنمو نمواً باطنياً من خلال نمو الرمز في داخل السياق[4].

وبناءً على ما تقدم فإنّ الرمز الأدبي –والشعري بصورة خاصة– هو " اقتصاد لغوي، يكثّف مجموعة من الدلالات والعلاقات في بنية دينامية تسمح لها بالتعدّد والتناقص، مقيماً بينها قنوات تواصل وتفاعل، وهو لذلك علاج لنقص المنطق وضيق البنى التي ترفض التناقض، كما أنّه علاج لجمود المعطيات والمفهومات الثابتة"[5]، ويرتفع الرمز الأدبي والشعري بخاصة عن الرمز اللغوي المحدود الدلالة إذ أنّه لا يشير إلى شيء محدّد يتّفق الجميع عليه، وإنّما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها.

والصورة تبقى مجازاً مادامت وظيفتها تصوير تجربة معيّنة وفي لحظة محدّدة، لكن هذا المجاز يتحوّل إلى رمز، وذلك بمعاودة الصورة وتكرارها. يقول رينيه ويليك وأوستن وارين: "هل يوجد أيّ معنى هام يفترق فيه الرمز عن الصورة والمجاز؟ نحن نفكّر مبدئياً بمعاودة الرمز وإلحاحه، فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنّها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء، فإنّها تغدو رمزاً، قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية (أو

[1]– ينظر: عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، الدار البيضاء، ص 82.

[2]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العبي المعاصر، ص 37.

[3]– المرجع نفسه، ص 34.

[4]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط2، 1978، القاهرة، ص 112.

[5]– خالدة سعيد، حركية الإبداع في الشعر العربي الحديث، دار العودة، ط2، 1982، بيروت، ص 191.

أسطورية)..."[1].

وتخرج بنا الصَّورة الرَّمزية –أحياناً– من عالم الواقع إلى عالم مجهول ، حيث تتلاشى عناصر المعقول وتنصهر أمام تدفّق سيل التراكيب التي يوردها الشاعر، وتكون خارجة عن المنطق اللغوي والقياس العقلي ، ومتجاوزة لكل حدود المعاني ، فلا تتطابق مع أي افتراض، وتنبئ عن نفسية قلقة تصدر انعكاسات لا شعورية نتيجة للحالة التي يعيشها الشَّاعر بسبب ما يمرُّ به من أوضاع لم يطق تحملها . فأراد أن يخرجها ولم يجد سبيلاً لذلك إلا الصُّور الغائرة والرُّموز الحائرة. وكما أنَّ الرَّمز آلية من آليات الصُّورة الشِّعرية؛ فإنَّه مدين لها بالوجود فهي التي تبرزه من خلال التكوين الفني الذي يحدثه الانسجام بين التراكيب اللُّغوية من فرز للعلاقة بين حديه (الظاهر والباطن)، وهما ما يمنحاه فاعلية التأثّر والتأثير.

2- أنواع الصور الرمزية في شعر بلقاسم خمار:

أ- الرَّمز الدِّيني:

ينتخب خمار عدداً من الشخصيات الدينية التي لها أثرها في الحياة الإنسانية، وأخرى ترتبط تاريخياً بقضايا ذات علاقة بكيفية التعامل المجتمعي في الحقب الزَّمنية التي عاشت فيها، حيث إنَّ حضورها يوفِّر له الدَّعم اللازم عند تنازعه مع الواقع للأسباب ذاتها لتكون رموزاً فاعلة تختصر – دون أن تفقد الكثافة التأثيرية للتَّجربة الشُّعورية – سبل طَرْقِ هذه القضايا والتنويه عنها ونبذها، واتَّخذ –أيضاً– من الأشياء ذات العلاقة، أو الإيحاء بالمعتقد الدِّيني رموزاً يؤكد بها، أو من خلالها توجّهه العقدي والنَّفسي، ويرسم صورته التي قد يكون تكوّنها الأساس خارجاً عن إطار فكره، إلا أنَّ الرَّمز يجنح بها لتصب في معينه، حيث إنَّ " غاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو إحساس الشاعر أو فكرته، بل إنّها سابقة على الفكر والشعور"[2].

[1]– أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 244.

[2]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 344.

ومن الصور الرمزية التي وظّها الشاعر في هذا السياق تشبيهه الفئة التي تقوم بالمنكرات والجرائم باليهود لأنّ اليهود حلّت بهم لعنة الله عندما سكتوا عن المناكر بعدما كانوا شعب الله المختار. يقول[1]:

يا يَهُودَ الإسلاَمِ

إنَ الخَفَايَا ...

فَضَحَتهَا وقَائِع

ومظاهر ...

ويهود الإسلام رمز للمسلمين الذين يفعلون المناكر، وقد نعتهم الشاعر ورمز لهم باليهود، لما يقترفونه من أفعال مناقضة للإسلام. يقول في قصيدة (انتظار المعجزة)[2]:

أتعلم أن الجزائر

صارت مآثمها

فوق ما يتصور.. حتى الجنون

وأن المآسي والحزنَ والرعب

أضحت.. هي القوّة

يجتره الجائعون..!

وأن المجازرَ تصرخُ.. هل من مزيد!

وصف الشاعر كثرة المجازر الإرهابية بلا رحمة ولا شفقة، فرمز لها بنار جهنم التي لا تشبع، و تقول هل من مزيد.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج2، ص 247.

[2]– المصدر نفسه، ص 222.

ومن الرموز الدينية التي وظفها الشاعر، شخصية (بلال بن رباح الحبشي) رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ مؤذّن الرسول ﷺ، ففي قصيدة (تحية إلى القادم.. نوفمبر) التي تغنّى فيها الشاعر بحلول شهر الثورة، فيقول[1]:

يا صوتَ بلال .. إذ كبّر

ومهند خالد إذ .. يبتُر

يا برقاً في غيمٍ ممطر

يا رعداً سبَّحَ .. وتفجّر

يلاحظ أنّ خمار وظّف شخصية بلال بن رباح رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ رمزًا دينياً ليبيّن لنا من خلالها أنّ أصوات الله أكبر كانت تصدح في المعارك وفي جبهات القتال كما كان يصدح صوت بلال الله أكبر حينما كان يؤذّن للصلاة، وإذا كان بلال يكبّر إيذاناً للصلاة، فإنّ تكبيرات المجاهدين في الجبال كانت ترفع إيذاناُ للنصر والاستقلال، كما رفع بلال صوته بالحق الله أكبر يوم فتح مكّة إعلاناً بالنصر والفوز على المشركين، وإذا كان " النص الأدبي لا يمثّل بنية لغويّة متّسقة منطقياً، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثّل (تركيبة) لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتعجّ بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها"[2]، فلعل الشاعر في توظّيفه لهذا الرمز الديني أراد أن يصوّر لنا عذابات الصحابي الجليل في سبيل عقيدته وثباته على مبدئه، حيث يلاحظ أن الشاعر بلقاسم خمار أراد أن يركّز على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه، ليبيّن لنا من خلاله أنّ الشعب الجزائري كذلك اقتفى أثر الأسلاف في مقاومة المستعمر بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة[3]، فشخصية الصحابي الجليل بلال بن

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 71– 72.

[2]– كريستوفر بيطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ترجمة: نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، القاهرة، ص 80.

[3]– ينظر: عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830–1974، ط1، 1975، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 220.

رباح شخصية غنية بقيّم التّحدي والتضحية، والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي، فكذلك كان الشعب الجزائري صابراً متحدّياً ومضحيّاً في سبيل الله وفي سبيل الوطن، ويقول أيضاً[1]:

ويأتِي السلامُ فيرفع منها على كل شماء صوتَ بلالِ
فتهتف حيا الفلاح.. الفلاح وتمضي تُعانقُهُ بامتثَالِ
وتدعو إلى اللهِ صون الجزائر من كل شرٍ..وكل انفصالِ

هكذا يتّخذ الشاعر من الرمز الديني متّكأ ليعبّر به عن معاني كثيرة بألفاظ قليلة موحية ودالة بعيد عن النمطية، يبتغي من خلاله تحقيق غايات فنية وجمالية فضلاً عن إدراك ما لا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره[2].

ب- الرمز الأدبي:

يعد توظيف الرموز الأدبية في النصوص الشعرية الأقرب إلى المبدع من حيث تماثلها معه في حمل الرسالة وتشابه التجربة الإبداعية، ومن حيث ظروفها الاجتماعية والحياتية، ولا شك أنّ المبدع وهو يشتغل على تجربة شخصية سابقة أنّه ينتقي منها ويختار ما يتواءم مع تجربته من جهة، ويبحث فيها عن ذاته من جهة أخرى، لأنّ الشاعر" يبحث في الشخصية التراثية الأدبية فيجدها تكمن في شخصية (المِثْل) بالنسبة إليه، وكأنّه -بذلك- يجهد باحثاً عن المِثْل شاعراً ومرتحِلاً وصاحب تجربة حياتية، يقترب منها في كثير من الأبعاد"[3]، ومن الرموز الأدبية التي ذكرها خمار في شعره تتجلى في قوله[4]:

وسهراتُ ألفِ ليلة
وليلة ...!
في ليلةٍ صاخبةٍ جميلة

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 429.
[2]- ينظر: ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011، أربد، ص 10.
[3]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر- أحمد العواضي أنموذجا، ص 177.
[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 181.

مع أبيِ نواس

قد أطفأت شُمُوعها

واعتَذرت ..!؟

نجد في هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر حين أراد أن يعود بنا إلى الزمن القديم لمدينة بغداد زمن تدني الأخلاق في المجتمع وظهور المجون بكل أشكاله وصوّره، عرّج إلى هذه الشخصية الأدبية (أبي نواس) فاتّخذها رمزاً لكل ما سبق، لأنّه رآها تمثّل العصر كلّه، فهي شخصية عرفت بالمجون بكل صوّره وأشكاله من دناءة الأخلاق وشرب الخمر ومعاقرة النساء، وفي استحضارها رسم الشاعر صورة جسّد فيها أصالة قصيدته وعمق دلالتها.

ويستحضر الشاعر مرّة أخرى شخصية أبي نواس في ثنايا شعره بطريقة مباشرة ليرمز بها عن زمن البذخ والترف الذي كانت تعيشه مدينة بغداد أيام الخلافة العباسية، يقول في قصيدة (مقاطع حزينة في مهرجان المربد)[1]:

ولم يزلْ صوتُ الأنينِ آسراً فَوَاصِلِي

أرسلُهُ خلفَ ديارِ اللهِ في ((مكة))

كالصقيعِ في مراجلِي

أبصقه كغُصنِ (قات)

أبكي به عهد (أبي نواس) للفرات

وعلى الرغم من كل ذلك " فإن الشاعر في رأينا لا ينجح كثيراً في التماهي مع الشخصية الشعرية التراثية، بحيث لا يعيش معطى من معطيات حياتها بطريقة إيحائية، بل يلجأ إلى التصريح المباشر الذي يقتل لدى المتلقي متعة اكتشاف التقاطع بين الشاعر ومعطيات التاريخ"[2].

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 659.

[2]– أحمد قنشوبة، ظاهرة تنصيص التاريخ في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الخامس، جوان 2009، بسكرة، الجزائر، ص182.

ومن الشخصيات التي وظّفها خمار كرمز شعري مباشر في نصه نجد شخصية (عنترة) وحبيبته (عبلة)، فقد وردا في المقطع الأخير من قصيدته (تحية إلى القادم.. نوفمبر)، ومعنى ذلك أنّهما رمزان جزئيان في النص، ولم يستغرقاه كلّه، يقول خمار[1]:

شدّاد العرب بكَ استنفر
النجدة .. أقبِل يا عنتر
قد سلبَ العربُ (بنو الأعور)
ومفاتنُ عبلة تُستعمر ..
والضادُ يريدكَ أن تثأر
لضياعِ القبلةِ والمنبر
أقبل بجنودكَ يا أسمر
واستنهض خيلكَ أن تعبر
وافتح بالحبِ لنل المعبر
واسحق بقدومكَ من يغدر
أقبل، فالثورة، تتقهقَر
يا نوفمبر.. يا نوفمبر..؟

ورد لفظ (عنترة) في النص الشعري بجلاء، ومعه حبيبته (عبلة)، بحيث رمز الشاعر به إلى النصر، بما أنّ عنترة كان صاحب انتصارات شتى كما يروي التاريخ[2]، كما يعد أيضاً

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 72–73.

[2]– على أنّنا نرى هناك مبالغات زائدة في قصة (عنترة) التي تصوّر حياة العربي في العهد الجاهلي وتروي لنا شيئاً من حروبه، ومن امتاز فيها من أبطال وتصف لنا شجاعته ووفائه وحبّه وتضحيّته بصورة مبالغ فيها، وقد أبدى تيمور رأيه حول قصة عنترة حيث ذكر أنّ القصة من الوجهة التاريخية غير موثوق بها، ففيها كثير من الخلط والغلط، وهي فوق ذلك مفكّكة الحوادث، لا رابط تربط بعضها ببعض، ومهما يكن فإنّ قصة عنترة التي يتداولها الناس مليئة بالأحداث البطولية الرائعة التي تجعل القارئ يعيش في أحداثها وكأنّه يتابع عرضاً سينمائيا مشوّقاً. ينظر: محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، مطابع الشعب، (دط)، (دت)، ص 35.

من الشخصيات البطولية الماثلة في أذهان العرب وهو "من أشدّ أهل زمانه وأجودهم بما ملكت يده"[1]، فخمار في هذه الأسطر الشعرية يجعل من عنترة رمزاً للنصر والانتصار فكذلك هو شهر نوفمبر عنده، فكلاهما رمزان للانتصار.

لقد استحضر الشاعر عنترة إلى بنية نصه الشعري ليكون رمزاً أو ملمحاً دلالياً معبّراً عن البطولة والنصر المحقّق، إذ إن " الشخصيات التاريخية ليست مجرّد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدّد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى، فدلالة البطولة في قائد معيّن، أو دلالة النصر في كسب معركة معيّنة تظل–بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة– باقية وصالحة لأن تتكرّر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمّل تأويلات وتفسيرات جديدة"[2]، فعنترة في الأسطر الشعرية السابقة جيء به كرمز مركزي للماضي المنتصر، جيء به ليكشف زيف الحاضر المنهزم وانكساراته المتوالية، وقصوره عن تحقيق نصر يرتقي إلى مستوى الانتصارات السابقة، وإمعاناً من الشاعر في إثبات ذلك جيء بالرمز المحوري هنا مرتبطاً بقضيّته الروحية (عبلة) التي دافع عنها كثيراً، ويجعلها تفارق دلالتها المعجمية، فتصبح قضية جمعية، فليست هي الحبيبة، وليست مجرد امرأة عادية، ولكنّها أصبحت وطناً مفقوداً، لا يدافع عنه عنترة كما يحكي التاريخ[3].

وفي قصيدة (لا مستحيل فكل شيء جائز) يستحضر خمار شخصية عنترة رمز البطولة والشجاعة، فيقول[4]:

ويـرقدُ الطبيـبُ في فـراشـهِ
لكي يزُوره المريضُ العاجز

[1]– بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج1، دار الحديث، (دط)، 1423هـ، القاهرة، ص 244.
[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.
[3]– ينظر: عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر– أحمد العواضي أنموذجا، ص 156.
[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 653.

ويطربُ الغرابُ في نعيقـهِ

وإن تـغَـنَى بلـبلٌ فـنـاشــز

وتزدهي النجُومُ في نهارِهَا

ويستر الشمس رداءٌ حاجز

وقد يقالُ اليـومَ كان عنتر

يستعمل الرشَاشَ إذ يُبارز

قلـب خمـار فـي هذه الأسـطر الشـعرية كـل الحقـائق والمـوازين، فكمـا نـرى مـن خـلال عنوان القصيدة لا مستحيل لديه فكل شيء جائز عنده، إذ نراه يجعل من عنترة فارساً يبارز بالرشاش بدل السيف، وكأني بالشاعر هنا يستحضر هذه الشخصية الرمزية رمز البطولة والشرف والتضحية من باب التهكّم والسخرية.

ج- الرَّمز التَّاريخي:

شاع في الشعر العربي الحديث ظاهرة استخدام الرموز والشخصيات التراثية للتعبير عن التجارب الشعرية على نحو لم يعرفه الشعر العربي من قبل، ولقد بادر شعراء الحداثة إلى استدعاء الشخصيات التراثية في التعبير عن تجاربهم ومعاناتهم وأكثروا من توظيفهم لهذه العناصر الحيّة والقادرة على الديمومة، وتفاعلوا تفاعلاً عميقاً مع التراث " باعتباره أداة فنية من أدوات الشعر التعبيرية، لما فيها من إيحاءات وما تحمله من سمات الحياة والحيوية الشعرية"[1]، فالتفت الشعراء المحدثين إلى المكوّنات التراثية فوجدوا فيها شواهد بارزة، لها طاقات تعبيرية لا محدودة تنطق بتجربتهم، وأنّها لا تزال منبعاً ثرياً تصلح أن تبقى مركز إشعاع يستعين بها الشعراء، فالشاعر العربي المعاصر" لا يقف لينعى حضارة تموت، بل ليبشر بولادة جديدة"[2].

[1]- ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 93.

[2]- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1983، بيروت، ص 76.

لقد احتلت الشخصيات التاريخية مجالاً واسعاً في شعر خمار، فقد نالت منه اهتماماً ملحوظاً، وهذا نابع من إدراكه لأهمية توظيف الشخصية التاريخية والدور الذي تقوم به خلال العملية الشعرية " بكون التاريخ يدرس حياة الإنسان وارتباطه بالزمان والمكان فاستلهم الشعراء الشخصيات، واستثمروا أبعادها ومدلولاتها الرمزية والإيحائية وجعلوا منها نسقاً بنائياً ونسيجاً إبداعياً منسجماً في شبكة العلاقات التي ينتجها النصُّ الشعريُّ، ويُريُد الشّاعرُ إظهارها استعداداً للناحية النفسيَّة واستجابة للغرض الشعريّ"[1]، فاتخذها خمار وسيلة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه ونقل ما يموج به مكنونه الداخلي، وصراعه النفسي والفكري في عوالم تأمّلاته النفسية والوجودية وفي إعطاء الخطاب الشعري نوعاً من الامتداد الزمني والامتداد الإنساني، وهي إشارة جلية إلى عميق قراءته للتراث، وقدرته على استغلال عناصره ومعطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاءً شعرياً غنياً بالإشارات والدلالات.

ولقد أتاحت ثقافة بلقاسم خمار وغزارة محفوظهِ المعرفيّ المجال واسعاً أمامه لأنْ يستدعي شخصيات تاريخية كثيرة ويفيد من محتواها الدلالي في شعره، انطلاقاً من كونها مكوّناً رئيسياً في بناء النص وتسهم إسهاما حقيقياً في تقديم الرؤيةِ الإبداعيةِ، فهو يستدعي شخصيات تاريخية مختلفة استحقت أن تسهم في بناء النص وفي تشكيل العمل الإبداعي لأنّها تتسم بشهرة تاريخية متميّزة أو بموقف يميّزها عمّا سواها، مما يجعلها وحدها قادرة فنياً للتعبير عن قضيته وتجسّد رؤيتهِ.

ويتفاوت استدعاء الشخصيات التاريخية لدى خمار بين تمجيد قيّم البطولةِ والفداء والتضحية، وحالة الازدراء والضجر من ضعف الأمّةِ وهوانِها، كما تنوّعت آليات وأساليب الاستدعاء التي تكشف عن رؤيةٍ شاملةٍ وقدرةٍ في التعبير، فنجده في كثير من الأحيان يستدعي الشخصية باسمها الصريح، وفي أحيان أخرى يكون الاستدعاء عن طريق ذكر الألقاب أو الكُنى التي عرفت بها الشخصية، وفي بعض الأحيان يستدعي الشخصية عن طريق ذكر أقوالها، ولكن يبقى الهدف من استدعاء الشخصية المحمّلة ببعدها التاريخي والفكري هو أن تؤدي دوراً محدّداً في إنتاج الشعرية، سواء أكانت الشخصية تتشابه في

[1]– ت ماجد النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية مجلد 15، عدد 1، 2007، غزة، فلسطين، ص 76.

موقفها مع الموقف الحاضر أم كانت بينهما علاقة ندّية، فمن علاقات التشابه بين الشخصية التراثية صاحبة الموقف، وبين شخصيات هذا العصر تتّضح الصورة المراد رسمها.

تظهر موهبة خمار الشعرية من خلال التنوّع الحاصل في أساليب الاستدعاء، فظاهرة استدعاء الشخصية التاريخية باسمها الصريح قد شكّلت ملمحاً واضحاً ازدحمت بها نصوصه الشعرية، وكأن الشخصيات التاريخية وبمختلف الأزمان والعصور كوّنت أمامه شجرة عملاقة محمّلة بالمواقف والدروس والعبر، فأخذ يقطف منها ما يشاء وما يلائم موقفه الشعري ليرسم لنا شعاعاً يربط بين الحاضر والماضي، فيكسي الماضي بثوب العصر، فيجدّده ويجعله ينبض بالحياة.

يدعّم شاعرنا رؤاه الشعرية باستدعائه شخصيات تاريخية يتقاطع معها من خلال اختراقه لآفاق بعيدة يخلق بها أجناس شعرية جديدة، فيستدعي من التراث الشيء الكثير ليعيد تفكيكه ثم بنائه وتوظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله كأنّنا نحن من يتكلّم، ولكن بلسان التراث ويتّضح ذلك في تلاصق الصوتين واندماجهما في بنيةٍ واحدةٍ (السابق واللاحق)[1].

وظّف بلقاسم خمار من التاريخ الإسلامي بعض الأسماء التي أسهمت في تغيير حركة التاريخ، وأثّرت كذلك في بناء القيّم الإنسانية والحضارية أمثال: صلاح الدين الأيوبي، شخصية المعتصم بالله العباسي، وعقبة بن نافع وغيرهم، فاستلهام الرموز التاريخية والدينية يمثّل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة التي وجدت في الماضي ليتيح إجراء المقارنة بين الماضي وجلاله، والحاضر وهوانه.

وتجسّد الرمز التاريخي عند خمار في قصيدة (الحرف الضوء)، فاتّخذ الصحابي عقبة بن نافع رمزا للرائد العربي المنتظر، حيث يرى الشاعر أن هذا الرائد هو الذي سيأتي معه برياح تعصف بكل غريب، وهو الذي سيسترجع مكانة اللغة العربية. يقول فيها[2]:

ويل للبحرِ من البَحر

من قافلةِ البدوِ الرُحل

[1]– ينظر: خليل موسى، التناص والأجناسية، مجلة الموقف الأدبي، مجلد: 26، عدد: 305، دمشق، ص 85.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 754.

من صيحةِ عقبة إذ يقبل

هتافاً بالحرفِ الضوء

كما تجسّد الرمز في قصيدة (رثاء) للتعبير عن الحالة التي وصل إليها الرجال فأصبحوا لا يجيدون إلا العويل والبكاء، فانعدمت عندهم نخوة الرجولة وإغاثة المظلوم عند الاستغاثة، فلم يجد الشاعر لهذه الحالة أفضل من الرمز التاريخي في حادثة المعتصم والمرأة العربية المشهورة التي وقعت في أسر الروم، عندما اكتسحوا بعض الثغور الإسلامية –في عهد المعتصم– فصاحت مستغيثة (وا معتصماه)، فبلغت صيحتها المعتصم، فأجابها وهو في سرير ملكه: "لبيك لبيك" ثم نهض لساعته، واستنفر الجيوش، فكان تحريره لها مفخرة في تاريخنا في إغاثة المستنجدين. يقول بلقاسم خمار[1]:

والفخرُ غاب

واختفت أصدَاؤُه

وانطفأت أضوُاؤه ...!؟

منذ غدت حناجرُ الرجالِ

كالنساءِ في مواقعِ الأهوالِ ...

تستنْجِدُ المعينَ ...!

وترسلُ الأنينُ ...

والنواحَ ... والعويل ...!

و(المدح) ... منذ (وا معتصماه)

ومنذ سيد (الشهباء)

(سيفها) الصقيل

وفارس من القدسِ (صلاح الدين)

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 259 260.

المدح ... يا حبيبتي ...

شُلّت يدَاه

وهكذا كان حزن الشاعر لأنّنا لم نفعل شيئاً نستطيع الافتخار به، فرأى أن المدح غاب مع غياب النخوة الوطنية في الغيرة على الوطن المظلوم وإغاثته، ورمز لهذه النخوة بالمعتصم، كما رمز لها بصلاح الدين الأيوبي الذي فتح القدس وحرّرها، وجاء الشاعر بهذه الرموز لأنّه يبتغي من الشعب العربي أن يكون مثل هؤلاء الفرسان في نخوتهم وشجاعتهم وقوّتهم. وهذه الصفات افتقدها هذا الشعب، لذلك راح الشاعر يستنهض همّته، ويذكّره بالتاريخ العربي الإسلامي، وبعظمة أصحابه. ونجد رمزاً تاريخياً آخر في قصيدة (انتظار المعجزة) ألقاها الشاعر بمناسبة الذكرى الثالثة والأربعين لقيام الثورة الجزائرية بدمشق، يقول[1]:

وسارَ نوفمبر فيكِ

فتيّاً... رزيناَ...

ولَماَ خَطَا خُطوتين...

بدربِ الروابي...

تبسّم

فاختطفته

يدُ المافيا!؟

****

نوفمبر...؟

منذُ متى

لم ترَ البشرَ ...!؟

أو نشوة العافية ...!؟

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 216–217.

يتحدّث الشاعر في هذا المقطع عن شهر نوفمبر، وعن الثورة الجزائرية العظيمة التي اندلعت فيه، وكيف وصلت إلى درجة الشباب (فتية)، أي إلى أعلى وأعظم وأجمل مراحلها ولكنها اختطفت في ريعان شبابها، فلم تخط خطوتين حتى ماتت عند الشعب، ونسي الشعب ثورته ضد الظلم والعدوان، فتساءل الشاعر منذ متى لم يرى نوفمبر ثورة الشعب ورفضه للقهر والظلم والسجن الذي احتبس فيه فالشاعر بطريقة غير مباشرة يحرض الشعب على كل مستبد، ولم يجد أحسن من ثورة نوفمبر كرمز لرفض الظلم[1]، كما ذكرت ثورة نوفمبر عند الشاعر فرمز لها بملحمة الشهداء، يقول[2]:

جزائرنا

عروبتنا

وإسلامنا

وملحمة الشهداء

وأعراقنا في النضال

ترى بعد هذه الأصالة

تلك المروءات.. تلك الخصال..!؟

سنرضى بحكم الرضا والزوال.

إن الشاعر في موقع افتخار بالجزائر، والعروبة والإسلام، وكل ما يدل على عراقتنا ونضالنا في الحياة. والرمز بملحمة الشهداء ذلك لأنّ الشهداء مسجّلون في التاريخ، والملحمة تحكي تاريخ أمة ما، فشهداء الثورة التحريرية بنضالهم جعلوا من تاريخ الجزائر ملحمة تحكى عبر الأجيال، وربما ترمز الملحمة أيضا لكثرة عدد الشهداء.

[1]– ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 255.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 201.

أما أصالة الوطن وتضاريس الموقع الثوري (الأوراس) الرمز المرتبط بالوطن والثورة، والذي سكن الشاعر وألهمه، ففيه يقول خمار[1]:

فاستلهمت عزّة الأوراسِ ملحمةً وعانَقتهَا.. فَكانت عزمهَا البَانِي

خاضت غِمار الوغَى للذودِ مقبلة بالروحِ تفديك لا واه ولا وان

فالأوراس رمز للتاريخ الثوري الجزائري، لذلك قال: (الأوراس ملحمة) لأنه رمز للشموخ والعظمة والتحدي والصمود والمواجهة والعزة والكرامة، وهكذا فكلّما ذكر (الأوراس) تبادر إلى الذهن معنى البطولة والتضحية والفداء فاقترنت دائماً بالبطولة والأبطال، وبالجهاد والنضال، من أجل مبدأ تحرير الأرض والإنسان، وبكل هذه المعاني السامية استحق الأوراس أن يسجل في التاريخ ملحمة رائعة.

وفي قصيدة (القسم) يجعل خمار من الثورة الجزائرية رمزاً ومن الأوراس بؤرة الرمز، فالأوراس عند الشاعر الوطن كلّه، فهو رمز للعطاء والنصر، ورمزية الثورة عنده هي التي ألهمته وجعلته يقول الشعر فـ" الشعر رؤيا بفعل، والثورة فعل برؤيا "[2]، ومن خلال هذه الثورة يتعاطى الشاعر مع قضايا أخرى على رأسها القدس، فهو يتّحد مع العرب جميعاً لإيجاد خلاص لهذه القضية، يقول الشاعر[3]:

يا ساحةَ اللهبِ المقدسِ زلزلي دنيا بطاحِي

واستلهمِي ثَارَتَنا الحمراءَ من ساح لساحِي

إنا هنا .. من غضبةِ الأوراسِ، من قمَمِ الكفاح

من قبلة الشهداءِ .. من قلبِ الملاحمِ والجراح

يا شعبنَا الجبار .. يا زحفاً تحرك كالرياح

لن نرتضي عاراً جديداً في فلسطين السليبة

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 314.

[2]– خالد سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، (دط)، 1979، لبنان، ص 13.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 279–281.

لا.. لن يُداس المسجد الأقـصى وأرضنا الحبيـبية
قسماً بنقمةِ شعـبنا .. بالجيشِ يكـــتسـحُ الخُلُودا
بالأرضِ، بالشـهداءِ، بالأحـرارِ، لـن نـدعَ اليـهودَا
قسـماً بعزَّتنا.. ســندحـرهم، سنمـحـقـهم حشودا
وســنـــزرع الــدنــيا- كـمـا عـمـالقة- بنودَا

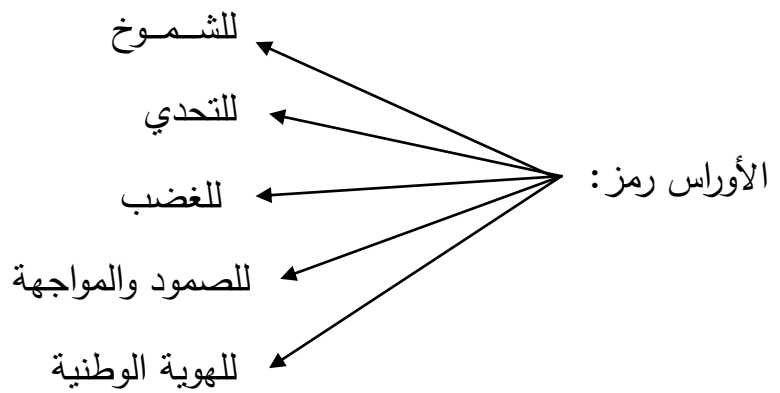
فقد أصبحت (الأرض والشهداء والأحرار...) جميعاً رموزاً يقسم بها الشاعر " فلم يعد القسم هو التأكيد على المعاني الدينية أو الأخلاقية، وإنّما أصبح القسم بالنقمة، بالجيش، باللاجئات، بالأرض، بالشهداء...الخ "[1]، يتوعّد بها الشاعر اليهود بالقتل والدحر والسحق، كما دحر شعبه فرنسا من قبل، وأنّه سيزرع النصر على أرض فلسطين "ومن غير شك فإنّ قضية فلسطين تعيش في وجدان الشاعر كما تعيش في وجدان كل مؤمن بعروبته ومؤمن بحرية الإنسان وحقّه في الكرامة والوجود، وكان من الطبيعي أن يعبّر الشاعر عن هذا الموقف، وهذا ما تفصح عنه قصيدة (القدس)"[2].

والأوراس ذو ملامح خاصة عند خمار، أوراس الثورة والشموخ والكبرياء والتحدي، هذه الدلالات التي ارتبطت بالأوراس عند كل الشعراء العرب، فالأوراس عند خمار رمز ثورة سمعت صداها وطلقات بنادقها وصوت حناجر مجاهديها مشارق الأرض ومغاربها، وبلغ تهليل صانعيها عنان السماء، فباركهم الله ومنحهم عونه، يقول خمار[3]:

قف معي لحــظةً هنا يا أَخَيا، إنّني قـد رأيتَ أمراً خفياَ
في أعاليِ الجبالِ في أعماقِ الأعماقِ أبصرتُ شعبَنَا يتهيأ
ورأيــت اللهيبَ من كلِ قلبٍ، يتعَالَى نحو السماء قوياَ
قف بنا يا أخي لقد أرسـلَ الأوراس نوراً مذهـباً ودويّاَ

[1]- عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، ص 84.
[2]- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دط)، 1982، الجزائر، ص 134.
[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص

فالأوراس هنا هو ذلك الجبل الذي ولدت من رحمه الثورة التحريرية، ومنه هبطت لتبشّر بالنصر كل ربوع الجزائر، وبذلك يظل الأوراس في هذا النص موضوعاً خارجياً يقيم الشاعر معه علاقات محدّدة، فيصبح:



إن خمار في هذا الرمز بقي قريباً جداً من التوظيف البسيط للرمز، لأنّ الدلالة هنا ليست مبتكرة لا إبداع فيها، فهو يحمل دلالة المكان الخارجية التاريخية، أي أن الأوراس مجرّد وعاء لأمجاد وبطولات وملاحم سابقة، وبالتالي فالرمز هنا بقي في مجال دلالته الشائعة عند أغلب الشعراء الذين حاولوا الاستفادة منه فنياً، وعلى العموم فإنّنا نقول إنّ الأوراس عند الشاعر الجزائري " هو رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة ، يتحرّك الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر لذاته"[1].

ومن الرموز التاريخية التي وظّفها الشاعر نجد الشخصية التاريخية وما تحمله من ثقل دلالي سواء داخل النص الشعري أم خارجه، فتوظيف الشخصية التاريخية كرمز من الرموز الشعرية يسهم إسهاما فعّالاً بنقل النص الشعري من الصورةِ الضيّقة والمباشرة إلى حركية القراءة واتّساع الآفاق، من هذه الرموز التاريخية التي وظّفها خمار شخصية طارق بن زياد القائد المسلم الذي دخل الأندلس فاتحاً، يقول[2]:

[1]– إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، قراءات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الجزائرية للطباعة، المجاهد الأسبوعي، (دط)، 1992، الجزائر، ص 104.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 714–715.

أيا طارق الصلب

تدمي يديكَ

لتصنع من قسوةِ الصلبِ سجناً

وتأسر فيه الطيور الصغيرة

وأنت القوي الأصم ..

وصياد هذي الجزيرة ..

فلو كان فخك بزندك

والطير لفتة طرفك

ماكنت يا طارق الصلب

صلباً مع الطير

رخواً إذا ما اللهيب اضطرم

وظّف خمار في هذه الأسطر الشعرية شخصية طارق بن زياد رمزاً للقوّة والصلابة التي عرفت بها هذه الشخصية التاريخية، فالملاحظ هنا أنّ كل الجمل الشعرية مشدودة بحبالها الدلالية نحو هذا الرمز الشعري، فهذه الشخصية لعبت دوراً محوريا في إنتاج الدلالة العامة للقصيدة، فالقصيدة الرمزية " منجم ثري ومعنى مكتنز يرتبط ثرائها بالرمز أوّلاً، وينتقل القارئ عبر كيانه الكلي بعد مراعاة الموقف والانطباع"[1].

لقد وظّف خمار الكثير من الشخصيات التاريخية ليجعل منها رموزاً موحية في محاولةٍ منه لإعادة قراءة التاريخ، ومن ثم توظيفه بصورةٍ انتقائية هادفة غالباً ما يرى فيها تجسيداً لمواقف بطولية، ترسم منهجاً واضحاً لقانون القيّم الدينية والأخلاقية، لتمتثّل أمامنا في شعره شخصيتا خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، ففي قصيدته (بيت القصيد) يستنفض من همم أحداث هزّت العراق في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، عن طريق تناصه مع

[1]– مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد القديم والمعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، (دط)، 1994، بغداد، ص 21.

شخصية خالد بن الوليد التي لها باع طويل في الحروب الإسلامية، ليرسم لنا لوحة فنيّة ذات إيقاع صخب تمتزج فيها قيّم البطولة والنضال والشجاعة النادرة، فيقول[1]:

وبلادُنَا العرباءُ دعوتُها رسلات تجودُ

لا سلمَ لا استسلام لا غرباً ولا شرقاً نريدُ

والخصمُ أصغر أن يكرمَ فوقَ أرضِ ابن الوليد

ويقول أيضاً[2]:

ترى هل سأشهد يوماً

ظلال النسورِ البواشق

تختالُ في غابتي الكارثية

تملأ أرجائها بالمخالب

تزحم وحشَتَها بالمناكب

تُقدم من صلبِ "خالد"

ويسترسل خمار في تناصه مع سجل أبطال التاريخ، فهو يضع أمام أعيننا نصاً يزهو بالصورة البطولية الطافحة بعناصر القوّة والجرأةِ لشخصية صلاح الدين الأيوبي، فيقول[3]:

يا فلسطين .. أفيقي واذكُري في صلاح الدين شهماً منتصرَا

يبدو من خلال هذا البيت الشعري أن خمار قد أطّلع على سيرة صلاح الدين بدقّة وأخذ يرشف منها ما يرشف، فنسج في نصٍ شعري واحد بصنعة البارع المُتْقن المطَّلع، بين صلاح الدين وفلسطين، وقد فاضت قريحته بالثقافة الواسعة لتطفح هنا على نصه الشعري ضمن اتفاقٍ مذهلٍ، فيقول[4]:

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 213–214.
[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 384–385.
[3]– المصدر نفسه، ج1، ص 94.
[4]– المصدر نفسه، ج2، ص 454.

وســتَظَــل فلسـطـيـنَ قـبـلـة يؤمُها الأحرارُ، والمـسالمون

لا بوش لا شارُون .. لا فرعـون لا عملاء حائرُون، خائـبون

إن "صـلاح الدين" في درُوبـه وإن جـنــدَه إليكُم قادمون

استحضر الشاعر هذا الرمز لأنّه وجده واحداً من الرموز التاريخية "النادرة في التاريخ الإنساني عامة، وفي تاريخ العرب والمسلمين خاصة، ولم تكن شخصيته تعتمد على ناحية واحدة باعتباره قائداً حربياً، وسياسياً بارعاً فحسب، بل إنّها تعتمد على جوانب متعدّدة متكاملة، وقد احتفظ الناس جميعاً لهذا الرجل بصورة البطل، وارتسمت في أذهانهم مقرونة بأعظم آيات الإجلال والتقدير والإعجاب"[1]، ويستدعي الشاعر في موضع آخر هذه الشخصية العظيمة التي لن ينساها التاريخ على مرّ الأزمان، فيقول[2]:

وأتَى صلاحُ الدين يشحنُ جيشه ثأر القداسة ... واستنارَ المسجد

وتظلُ أحفادُ البغاةِ رهيبة وتزيدها الأطماعُ جمراً يُوقد

في هذا النموذج نجد استحضار لشخصية صلاح الدين التاريخية، وكأن الشاعر يناجي صلاح الدين ويحاوره ويشكي له حال الأمة وما آلت إليه، باعتبار أن شخصية صلاح الدين قويّة تنبعث فيها روح الإسلام وروح الأمة العربية، فقد حرّر الأقصى من الإفرنج ودخل مصر وعمد إلى إصلاح ما فسد، وكأن الشاعر في هذه الأبيات يطلب من صلاح الدين أن يأتي ويعيد الحياة، ويطلب منه أن يبث فيه روح المقاومة.

وبعد الرجوع للمصادر التي تناولت سيرة البطل الخالد (صلاح الدين الأيوبي) وكما بيّنها (بهاء الدين بن شداد) فقد كان –رحمه الله– كثير التعظيم لشعائر الدين، حَسَن العقيدة، كثير الذكر لله تعالى، وقد جمع له (قطب الدين النيسابوري) –رحمه الله– عقيدة تجمع جميع ما يحتاج إليه في هذا الباب، ومن شدّة حرصه عليها كان يعلّمها للصغار من أولاده حتى تترسّخ في أذهانهم منذ الصغر، وكان يحب سماع القرآن الكريم ويحب أن يقرأ الحديث

[1]– بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1980، بيروت، لبنان، ص 29.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 775.

الشريف بنفسه، وكان إذا مرّ بحديث فيه عبر رقّ قلبه ودمعت عينه، وهو شديد المواظبة على صلاة الجماعة حتى أنه كان إذا مرض يستدعي الإمام وحده ويكلّف نفسه القيام ويصلي جماعة، وقد شغف بالجهاد لدرجة أنه استولى على قلبه وسائر جوانحه استيلاءً عظيماً بحيث ما كان له الحديث إلا فيه ولا نظر إلا في آلته ولا اهتمام إلا في رجاله، فقد هجر في محبة الجهاد في سبيل الله أهله وسكنه وسائر ملاذه، ومات ولم يحفظ ما وجبت به عليه الزكاة فقد استنفدت صدقة النفل فإنّها استرقت جميع ما ملكه من الأموال[1].

من خلال استحضار الشخصية التاريخية بالاسم الصريح تبرز لدينا سمة تأكيد السلوك بشكل واضح، فأحياناً يستدعي الشاعر شخصيتين تاريخيتين أو أكثر يربطها رابط ما أو تحملان السلوك نفسه في البيت الشعري الواحد، وهذا يعني حضور العقل الواعي المحمّل بإرث الماضي، أي أنّه قد اطّلع على سيرة حياة الشخصية التاريخية ودرس سلوكها، ومن خلال رؤية ذاتية متّسعة تمكّن من تحقيق "العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية والموضوعية المعاصرة الموظّف لها، وتكافؤ العلاقة بين الرؤية الذاتية والتقدير الشخصي من جهة، وبين الحقيقة الموضوعية في إطارها التاريخي من جهة أخرى"[2]، فيعمد بهذه الآلية على تكثيف الدلالة ويصير إلى تناغم وانسجام فكري وثقافي جديدين، هذا ما نجده في توظيفه لشخصيتي (طارق بن زياد)، و(خالد بن الوليد) فكلا الشخصيتين يتوحّدان في جانب الفتح الإسلامي ومن القوّة والشجاعة الشيء الكثير، يقول خمار[3]:

وثورَتِي منبعِي التي اندلعت تفجرُ طارق وابن الوليدِ

هي الجمرُ يذكي عَمَان ويصلي الجزائر ذوب الحديدِ

يذكر شاعرنا رمزين من الرجال الأشدّاء الذين حملوا لواء الجهاد من أجل إحقاق الحق وكسر شوكة الباطل، وهما (طارق بن زياد) و(خالد بن الوليد) واللافت للنظر أن هذين الشخصيتين عاشتا في عصور متباينة وقامتا بأعمال مختلفة، لكن الجامع بينهما جميعاً هو

[1]– ينظر: بهاء الدين بن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية (سيرة صلاح الدين الأيوبي)، تحقيق: جمال الدين الشيّال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1994، ص 36.

[2]– خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، ط1، 1989، بيروت، ص 20.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 231.

الجهاد في سبيل الله، ذكر الشاعر هذين الشخصيتين لأنّه شعر باليأس من رجال هذا الزمان الذين لم يحرّكوا ساكناً لنصرة شعب ينكّل به صباحاً مساءً بأرض فلسطين السليبة.

لقد نفذ خمار من خلال التراث ليسجّل لنا في هذه الأبيات عالمه المرئي الذي يعيشه مع عالمه الذهني الذي استحضره من الماضي، وهو بهذا يزيد من المعنى الإيحائي عمقاً ودلالة من جهة، ومن جهة أخرى يظهر لنا اطّلاع الشاعر على نصوصٍ عدَّة تحدّثت عن تلك الشخصيات وبراعتها، فوظّفها عمداً فجاءت سَلسة متجانسة مع نسيج نصه الشعري، يقول[1]:

وأعيدُوا أمجادَكم... واذكرُوها

تَتَحدَى على مرِ العهودِ

المثنى أبو عبيدة، عمر

خالد، طارق. وكل الجدود

يزدحم هذا النص بشخصيتين تاريخيتين شكّلتا في عصرها نماذج للقوّة والعزم (خالد بن الوليد)، (طارق ابن زياد) إذ كانتا معلماً من معالم النضال والمقاومة من أجل تحرير الإنسان والإنسانية، وقد وفّق الشاعر في دمج هذه الشخصيات في بقيّة عناصر القصيدة بحيث غدت جزءاً لا يتجزأ من نسيج النص الشعري.

نلاحظ أن الكثافة التكرارية في استدعاء الشخصيات لها أثرها في نفس المتلقي، والتكرار هنا هو تكرار معنى وليس تكرار مبنى، إذ أنّ هؤلاء اكتسبوا مواقعهم عند الناس من خلال بطولاتهم، ومن خلال ما قاموا به من معجزات كان لها بالغ الأثر في النفوس، والشاعر هنا استطاع أن يوظّف هذه الشخصيات من خلال هذه الكثافة التكرارية للمعنى خدمة لنصه بما ينسجم مع تطلّعات القارئ أو المتلقي.

كما وظف خمار بعض الشخصيات التاريخية لحكام عرفوا في العصر العباسي بالعدل والفضل والحزم، وهذا يعني –وكما مرّ بنا– حضور العقل الواعي وإطلاعه على

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 302.

نصوصٍ عدة تحدّثت عن تلك الشخصيات فخزّنت تلك النصوص في ذاكرة الشاعر فأخذ يلتقط منها ما يشاء وما يتّفق مع رؤاهُ وحالتهِ الشعورية، فنجدهُ يستدعي شخصية (هارون الرشيد)، في قصيدة (بيت القصيد) كتبها بمناسبة أحداث العراق سنة 1954، يقول[1]:

نم في فراشــكَ يا ولدِي فـليسَ هذا العيدُ عيد

بغداد في عهدِ الجهالةِ ليس في عصرِ الرشيد

بغـداد رايـتُها كـلونِ الـنارِ في جــوفِ الوقيـد

وظّف الشاعر هذه الشخصية العظيمة التي لن ينساها التاريخ على مر العصور والأحقاب لما قدّمته من مآثر وطنية، استخدمها خمار في السطر الثاني كرمز ليجسّد به معاني الرخاء والأمن، والازدهار الذي عرفت به بغداد آن ذاك وكل أقطار البلاد الإسلامية زمن الخلافة العباسية، حيث رأى الشاعر أن أهم شخصية تاريخية تصلح لتجسيد هذا الزمن هي شخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد، فهو من خلال استحضاره له في بنائه الشعري يريد أن يبيّن لنا عن تغيّر الأوضاع التي أصبحت تسود العراق، فبغداد الأمس لم تعد بغداد اليوم، فقد صار هذا البلد عنواناً للعنف والقتل والتخريب، فجاءت قصيدته ترجمة لما يدور من حوله من أحداث، خصوصاً إذا علمنا أنّ " القصيدة تقدّم ترجمة للعالم، إنّها العالم خلال وقت ما، ومثلما أن لغة القصيدة واسطة رمزية مرنة تبرز فيها العناصر الذاتية والموضوعية ككل متكامل، فإنّ كل كلمة في القصيدة منطلق ممكن وتقاطع طرق رمزي، يمكن من خلاله أن ننظر إلى القصيدة بأجمعها"[2]، كما يقول تشارلز فيدلسون الابن.

لقد كانت قصائد بلقاسم خمار عبر دواوينه ترجمة لواقع العالم المعاصر في رماده واتكاليته ومآسيه، وكان اعتماده على الرموز التاريخية على مقدرة من إثارة مزيد من إشكاليات هذا العالم في سلبيته، إذ تقاطعت هذه الرموز وتداخلت في فضاءات النصوص الشعرية عنده، وكانت تؤسّس لهدف واحد بالرغم من تعدّديتها، وهو إعادة تشكيل الحياة

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 211.

[2]– تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة: هاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، 1976، دمشق، ص 76.

العربية المعاصرة نضرة مشرقة قويّة وقادرة على تخطي ماضيها الأسود، وواقعها المحبط في كل توجّهاته وآماله[1].

ويتكرّر استحضار شخصية الرشيد مرّة أخرى عند الشاعر متّخذاً منه في كل مرّة مدخلاً رمزياً فاعلاً ومتوافقاً مع الغرض الشعري، كرمز لمعاني الازدهار الذي كانت تعيشه بغداد زمن الخلافة العباسية، ففي قصيدة (فواصل مرتجلة) كتبها الشاعر عام 1992 أيام حرب العراق، يقول فيها [2]:

مآدب المنصورِ ... والرشيد

ورحلةُ الحدائقِ المعلقة

في بابل الأعراس

قد أسدَلت أستَارَهَا

واحتَجَبَت ...!؟

فالشاعر هنا لا يكتفي باستحضار شخصية واحدة، بل نراه يستحضر شخصيتين تاريخيتين، الخليفة العباسي هارون الرشيد، والعظيم أبي جعفر المنصور، حيث وظّفهما كرمزين لعصر الازدهار والرخاء الذي عرفته بغداد أيام حكم بني العباس، لكن بغداد تغيّر حالها اليوم، فلم تعد حاضرة من حواضر العلم والأدب، ولم تعد تعرف الرخاء والأمن والسلم، ولا العلم ولا الأدب يعرفها، بل صارت مدينة حزينة يعمّ أرجائها العنف والفوضى والخراب، زد على ذلك فهي على أهبة حرب وعلى شفا حفرة من نار، يقول خمار[3]:

وبغدادُ والنارُ في ظلِّها مكاليبٌ تنهشُ جسمَ الرشيدِ

يتكئ الشاعر على توظيف الشخصيات التاريخية كرمز لينسج صورة شعرية تنسجم والغرض أو المعنى المعوّل عليه، " فليس غريباً لجوء الفنان إلى معين التاريخ في عصور

[1]– ينظر: محمد عبد الرحمن يونس، شهريار وشهرزاد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، العدد السابع، ديسمبر 2012، هولندا، ص 17.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 180.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص 230.

التردّي والإحباط، إذ يتوجّه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن المثل الأعلى، رغبة في التعويض العاطفي، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذي يحياه، وهروباً إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيداً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر"[1].

يحمل التراث لدى الشاعر صوراً مختلفة، فهو يخبّئ في لوحته ألوان فكره وخطوط رأيه، لتصبح اللوحة التراثية مزيجاً لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر[2]، فبآلية إستدعاء الخطاب يوظّف أقوالاً تتّصل بالشخصية، وهي في الوقت نفسه تصلح للدلالة عليها لتصبح لها وظيفة مزدوجة هي التفاعل الحر مع شفرات النص واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي[3]، وتبرز لنا عبر هذه الآلية في شعر خمار شخصية (طارق بن زياد)، وهو هنا لا يستدعي الشخصية بذكر أقوالها استدعاءً مجرّداً بل أتت مصحوبة بقراءة جديدة للقول، فبالمزج بين القولين تختصر المسافة بين صوتي الموقفين وحامليهما فتخرج الأحداث القديمة من عمق الذاكرة متدافعة لتلتقي على ساحة الأحداث المعاصرة فتنهال في تناصات متتابعة تعمل على تكثيف المعطى الفني وهنا " تتحوّل الشخصية التراثية عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حيّة لا يقتصر دورها في الجانب الدلالي فحسب بل تسهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي"[4]، يقول الشاعر في قصيدة (النبي)،[5]:

لا تَقُل لي بلاَدنا ذلك الثالُوث قد هبَ من سباتٍ، وأزمع

قبل أن تحرقَ المراكبُ في البحرِ، ترى طارقاً قد شوَى كل مضجع

نحن من صلبِ ثورةٍ، بدأ التاريخ، تضم ملين زوبع ..

فلما عبر طارق ابن زياد البحر فاتحاً بلاد الأندلس، أمر جيشه بحرق السفن، ثم " حث المسلمين على الجهاد، ورغّبهم ثم قال: أيّها الناس أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدوّ أمامكم، وليس لكم والله إلّا الصدق والصبر، وأعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضْيَع من الأيتام

[1]– قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول، مجلد: 3، عدد: 2، 1983، ص 236.

[2]– ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (دط)، مصر، ص 21.

[3]– ينظر: أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري– دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص 155.

[4]– المرجع نفسه، ص 8.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 533.

في مأدبة اللئام..."[1]، لقد استغل الشاعر الحادثة –بما فيها قول طارق بن زياد– ليلقي بظلالها في جوّ مشحون بالقلق والتشاؤم، حيث تميل نفس الشاعر للتقهقر للوراء والتباكي على الماضي المحاط بالانتصارات والفتوحات.

مما سبق نلحظ أن الشاعر غطى في توظيفه للرموز التاريخية مساحات زمانية واسعة غاص بها في بحر التراث الإنساني عبر العصور الممتدة من الجاهلية وحتى العصر الحديث –كما سنرى– مع ما بينهما من عصور زخر بها شعره من تناصات لهذا الزمن الممتد.

إن استدعاء الشاعر لهذا الحشد من الرموز التاريخية منح المتلقي إحساساً ثرياً بفاعلية هذا الإدخال الذي جاء جوهرياً على المستوى البنيوي العميق للقصيدة، ومن هنا يصبح لإدخال هذه الشخصيات والإشارات الزمانية والمكانية دور قادر على تمثيل

الحدث، والارتقاء به إلى فاعلية الترميز، إذ إن نقل الشخصية التاريخية من زمنيتها الماضية إلى زمنية الحاضر والتعبير عنها، كان الهم التاريخي الشعري الذي شكّل ملمحاً متميّزاً من ملامح الشعر الجديد، وأضفى على التجربة الشعرية بعداً إنسانياً شاملاً.

يستوعب شعر خمار شخصيات كثيرة من التاريخ الإسلامي التي أسهمت في التشكيل البنائي والمضموني للنص الشعري، فقد تعدّى اهتمامه باسم الشخصية إلى اعتمال وامتصاص جوهر تجربته الشخصية، بوصفها عنصراً رئيسياً من الصورة الشعريَّة، فيمتص مثلاً تجربة (الحسين –عليه السلام–) "سيد شباب أهل الجنة"[2] في محنته مع آل معاوية، ليجعل من تلك التجربة معادلاً موضوعياً متآلفاً مع تجربته الشعرية، والذي يصبح " النداء باسمه إشارة رمزية للغضب والحزن والشهادة في أعلى أبعادها الدينية والشعبية معاً في سبيل

[1]– المقري شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ج1، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، (دط)، 1900، بيروت، لبنان، ص 240–241.

[2]– الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، ج2، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط2، 1995، الرياض، ص 430.

ذلك الموقف"[1]، فنرى خمار يتعايش بإحساس مرهف مع (واقعة الطف) المريرة التي انتهت باستشهاد الحسين –عليه السلام– وأتباعه[2] (اثنان وثلاثون فارساً وأربعون راجلاً) في كربلاء في العاشر من محرم سنة(61هـ) ولم ينجُ منهم إلا خمسة هم (علي زين العابدين) وكان مريضاً فلم يحضر المعركة، وأخته السيدة (زينب) –رضي الله عنها– وابنه (عمر) وابنتاه (فاطمة) و (سكينة) –رضي الله عنهم أجمعين– وكانت هذه الحادثة سيّئة الأثر على المسلمين[3]، يقول الشاعر[4]:

خليفةُ ذاكَ الزمان

يزيد

يغضَبُ ... يبكي ... رياء

دماءُ "الحسين" ومن ناصروه

وينشر في الواجمينَ الدعاء

يجرِّم من قَتَلوه... ومن ذَبَحُوه...

يعلق رأس "الحسين" على مدخلِ للشام

يعزي ... ويخطُبُ مثلَ الإمام

وظّف الشاعر هنا واقعة كربلاء والتي من خلالها يبكي –الحسين عليه السلام– موجهاً التهمة إلى يزيد بن معاوية ، والجريمة أكبر من أن توصف، إنّها تمزيق الإيمان، وبالتالي يقف (يزيد) الفاعل، و(الحسين) الضحية، ويكون (يزيد) هو الذي سنّ الجريمة وشرّعها،

[1]– خالد الكركي، رموز الرفض والثورة العربية في الشعر الحديث، دراسات الجامعة الأردنية، المجلد الرابع عشر، العدد السابع، 1987، الأردن، ص 140.

[2]– ينظر: الزركلي، الأعلام، ج4، دار العلم للملايين، ط15، 2002، بيروت، لبنان، ص 277.

[3]– ينظر : عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، معارك فاصلة في التاريخ الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، ط 2، 1992، مصر، ص 33. وينظر: جمال بدوي، الطغاة والبغاة، دار الشروق، ط1، 1996، ص 33.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 442.

ويكون (الحسين) حفيد الرسول ﷺ هو الذي يختصر قصة الجريمة، وقصة آلاف الضحايا من المسلمين، وبقتله يكون الإيمان قد تمزّق وانشطر.

ولقد دأب الشعراء على استلهام التراث من أدب وفن وتاريخ وغيرها، وتأتي الأحداث التاريخية أو الشخصيات التاريخية والدينية في شعر خمار على درجات متفاوتة، فمن إشارة إلى رمز إلى تقطيع للفكرة أو إثراء لها أو إيجازها، أو غير ذلك، وقد استلهم الشاعر شخصية الحسين على درجات متفاوتة، ففي قصيدته (رسالة من الطوفان) يقول الشاعر[1]:

يقيم " يزيد" مآدبه الفاخِرة

ويسأل جدَ الحسين ...

مؤازرة في الحياة ...

وإن تك مذلولة حائرة ...

ويسأله جنة، ونعيماً

وبحبوحة الخلد في الآخرة

وفي صور رمزية أخرى نجد الشاعر يستعين فيها ببعض الرموز الثورية، تتلخّص في أسماء لشهداء ضحوا في سبيل الله ثم في سبيل هذا الوطن، وقد وظّفها الشاعر أيضاً لما لها من صدى قوي بين أوساط الشعب الجزائري من رمزية للتضحية والبطولة وحب الوطن، يقول خمار[2]:

أيُّهَا الشهر لستُ أنسى أُسُودي من رفاقِ عميروش وابن المهيدي

ويقول أيضاً[3]:

يا خيبة الجهادِ، والشهادة في فرحةٍ ماتت مع الولادة

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 443.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص 506.

[3]– المصدر نسه، ج2، ص 77.

وكـــلّـمـــا مـر بـنـا الـزمـانُ زاد بنا الهوانُ والنقصانُ

كأنّنا من غير أصلِ (بن بولعيد) فـارجـع إلينا يا نـوفـمـبر

وظّف خمار هذه الرموز الوطنية (عميروش وابن مهيدي، وبن بولعيد) لأنّها تمثّل رمزاً للشجاعة والتضحية، وشدّة الهمة، إذ استدعاها الشاعر كأداة للتعبير عن تجربته وللدلالة عن ما يبتغيه من معاني كثيرة يريد إيصالها للمتلقي بألفاظ قليلة، والواقع يشهد أن شعر خمار يتسم بالحس الوطني الجياش بالانتماء إلى الجزائر وإلى رموزها الوطنية المخلصة.

ومن الدارسين من يذهب إلى أن توظيف أبطال ثورتنا المجيدة في الشعر أفضل من استدعاء الأساطير الإغريقية وما إلى ذلك، يقول عيسى لحيلح " والذي يستعمل رمزاً إغريقياً لتوضيح الصورة، فإن ذلك النص لا يعدو فمة ليعود إليه ويخبط على وجهه، لأنّ رصيد أوديب أو أفروديت وفينيس وعشتار في نفسية شعبنا لا شيء، وبالتالي تكون استجابة الجمهور سلبية تماماً اتّجاه نص يعتمد هذه الرموز، أما عندما يتّخذ الشاعر الأنبياء والصحابة وأبطال تاريخنا، وأبطال تاريخ ثورتنا المجيدة، فإن نصه سيهز الجماهير هزاً لأنّه يخاطبهم برموز تمثّل شيئاً كبيراً في نفسيتهم وثقافتهم الشعبية. واستعمال مثل هذه الرموز لا يتكوّن كرد فعل، وإنّما هذا أمر طبيعي في محله"[1].

على الرغم من تعصب ناقدنا في هذا الرأي وبعده عن الموضوعية، تبقى الرموز بشكل عام سواء أكانت أساطير إغريقية أو عربية أو دينية أو أدبية أو رموزاً وطنية خير متّكأ يتكئ عليه الشاعر وخير معبّر عن ما يريد التعبير عنه، سواء أنجح في توظيف هذا الرمز أم لم ينجح.

[1]– فريدة تابتي، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الخطاب، العدد الثالث، ماي 2008، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ص 190.

د- الرمز الطبيعي:

يعد الرمز الطبيعي أحد أهم عناصر التصوير الرمزي، فهو شكل يبرز رؤية الشاعر الخاصة اتّجاه الوجود ويعمل على تخصيبها، كما أنّه يمكّن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناهاً عميقاً، مما يضفي على إبداعه نوعاً من الخصوصية والتفرّد، " فالشاعر إذ يستمد رموزه من الطبيعة يخلع عليها من عواطفه، ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشعاعات وتموّجات تضجّ بالإيحاءات، فالشاعر لا ينظر إلى الطبيعة على أنّها مجرّد شيء مادي منفصلاً عنه، وإنّما يراها امتداداً لكيانه يتغذّى من تجربته، زيادة على ما تضفيه الأبعاد النفسية على الرمز من خصوصية يلعب السياق أيضاً دوراً أساسياً في إذكاء إيحائيته"[1]، كما تتميّز الرموز الطبيعية بكون قيمتها الجمالية متبدّلة ومتطوّرة بشكل مستمر، وهو ما يجعل تاريخ قراءتها متواصلاً ومتطوّراً بشكل دائم.

لهذا نجد الشاعر بلقاسم خمار يتّجه إلى الطبيعة موظّفاً عناصرها ورموزها، خصوصاً إذا علمنا أنّه ينظر إليها أو إلى " أحد عناصرها باعتباره موضوعاً وصفياً خارجياً بل امتزج به، وخلع عليه عواطفه وأحاسيسه، فأشرك النفس الإنسانية بسر الطبيعة، وأدرك ما يسمى عند الفرنجة بحس الطبيعة "[2]، فكل رمز في الطبيعة يوحي للشاعر بمعنى ودلالة، يقول خمار في قصيدة (موال للعهد والحزن)[3]:

بَرَاعِمُنَا غادرتها الشُموس

وأوراقُ أغصَانِنَا

نسيت ما النَدَى ...؟

زعزعتها رياحُ الشمالِ وفرَّت عَصَافِيرُنَا الواعدة

هاجرت نحو بحرِ الطَلاق

---

[1]- رشيدة أغبال، الرمز الشعري في شعر محمود درويش، مجلة علامات، نادي جدة، العدد: 26، السعودية، ص 56.

[2]- خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي (في دراسة أسلوبية)، مؤسسة الأشرف، ط1، 1995، بيروت، لبنان، ص 309.

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 151.

استعان الشاعر هنا بمجموعة من عناصر الطبيعية (الشموس، الندى، البحر، الرياح)، لما لها من أبعاد وإيحاءات رمزية، جاء بها كبديل عن التعبير المباشر ليبيّن لنا بها عن سأمه وملله وحزنه الشديد على ما آلت إليه الأوضاع في وطنه.

يتميّز الرمز الطبيعي بالدينامية والحيوية التي تعطي للمبدع حرية التصرّف الفني فيه، ومع التأكيد على ذلك لا نغفل أنّ للأشياء أهميّتها وتاريخها في الوعي الاجتماعي، ولا يمكن للمبدع أن يهملها أو يتغاضى عنها، غير أنّ تلك الأهمية متواصلة النمو والتبدّل والتغيّر، تبعاً للتجربة الاجتماعية المتبدّلة والمتطوّرة هي الأخرى[1]، يقول خمار[2]:

يا شجرة الزيتون في شارعنا...

كم كنتُ أشتاقُ إليكِ

أيامَ كانت غُربَتي ..

مشرقة .. محرقة .. منسية

نازفة غائرة الجروح ..

وظّف الشاعر شجرة الزيتون هنا رمزاً للحياة والارتباط بالأرض، ناهيك على أنّها شجرة مباركة، قال تعالى:﴿شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ﴾[3]، فهي رمز مكثّف لكل ما في الوطن بأكمله ليس في الشارع فحسب (يا شجرة الزيتون في شارعنا...)، إنّها ظل الشاعر الذي يتظلّل به ومصدر عيشه وطعامه، ورمز حضارته.

ولأنّ الرمز بديل عن التعبير المباشر، فاستخدام مفردات من الطبيعية مثل (السحاب، البحر،..) لها أبعاداً وإيحاءات رمزية قد تساهم في حمل مهمّة توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، لأنّ الطبيعة تستمد حيويّتها وقيمتها من تعامل الإنسان معها،

[1]– ينظر: رسول بلاوي وحسين مهتدي، الرموز الطبيعية ودلالتها في شعر يحي السماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 2، 1463هـ، ص 187.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 698.

[3]– سورة النور، الآية: 35.

يقول الشاعر في قصيدة (الجريمة)[1]:

مالـي أرى وجهُ الربى مُتهـجمَا ما للـكـآبةِ والـتـكـدُّر فـي السمَا
ما للسحابِ تهاطلت أمطـارُهُ والبـرقُ أرعـدَ، والظـلامُ تـعاظـمَا
مالي وهذا البحر كدر صفوه واهتاجَ بالويلِ الغضوبِ مُدَمدمَا
مالي أرى الدنيا حزيـناً لونُها ويحي الركبُ الحسن أين تحطمَا

لقد شحن الشاعر نصّه بشحنة من الرموز الطبيعية، استطاعت أن تجعل للنص دلالة ووظيفية تشير إلى الغضب والحزن الذي عاشه الشاعر بعد اغتيال الزعيم النقابي التونسي (فرحات حشاد)، فصورة غضب الطبيعة هنا هي نفسها صورة غضب الشاعر، فتفاعل هذه المفردات (البحر، البرق، السحاب) يولّد لدينا إحساساً واضحاً بهم الشاعر الذي يحمله بداخله نتيجة لتلك الجريمة الشنعاء، فهو من خلال هذه الرموز الطبيعية أراد أن يعبّر لنا عن حالاته النفسية المتأزّمة التي عكست أزمة المجتمع في تناقضاته وانكساراته المستمرة، وعبّر من خلالها أيضاً عن رفضه للواقع السيّئ.

ومن الرموز الطبيعية التي وظّفها الناظم في ثنايا شعره ليرمز لنا بها على القوّة والشدّة (الريح)، ففي معجمه الشعري وردت هذه اللفظة بصيغة المفرد أحياناً، وأحياناً أخرى بصيغة الجمع (الرياح)، فالشاعر حين يعبّر عن ثورته وغضبه يستعمل الريح رمزاً لها، كما في النص التالي[2]:

الريح في ساعدِي قاصِفَة
والجمرُ في مقلتِي لاهِب
والأرضُ من قدمِي راجفَة

فالريح رمز لغضب الشاعر وثورته وانفعالاته، ولكي يعبّر لنا عن شدّة غضبه لم يكتفي بعصف الريح كما هو معهود، بل جعلها تقصف مثل الرعد من شدّة قوّتها، ولما كان خمار

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 276.

شاعراً ثورياً –إن صح هذا التعبير– فقد استعمل رموزاً تتماشى وثورته فاستخدم رمز الريح دلالة على القوّة ورمزاً للثورة والتحدي، والملاحظ على هذه الأسطر الشعرية احتوائها على مجموعة من المفردات تحمل في معانيها القوّة والشدّة (الريح/قاصف)، (الجمر/لاهب)، (الأرض/راجفة).

ومن الرموز التي استقاها الشاعر من الطبيعة نجد لفظ (الشمس) يقول خمار في قصيدة (إلى أمي)[1]:

والأم.. أنتِ الشمسُ فوقَ سمائنا فدعي النجومَ تعيشُ خيرَ مدارِ

في هذه الصورة الشعرية رمز خمار إلى الأم بالشمس، دلالة على دفئها وحنانها الذي تتصف به، وعلى علو رفعتها وهمّتها.

وفي صورة أخرى نجد الشاعر يرمز بالشمس إلى الحرية والانعتاق، فيقول[2]:

ورَفرَفَ النصر خفاقاً برايَتِنَا وأشرقت شَمسُنَا... واندكَت الحجب

فالشمس هنا دلالة على الحرية والنصر وعلى بداية يوم جديد، ويقول الشاعر في موضع آخر راسماً لنا صورة جميلة ممتعة موحية دالة على روح الإنعتاق والتحرّر[3]:

وأقبّل ثغر الشمس ولا يتحوّل ثغري كالجمر

ومن الصور الرمزية التي وظّفها خمار نجد صورة الصحراء، فهو يعرفها كامل المعرفة لأنّه ولد فيها وفيها نشأ وكبر، ومن دلالات الصحراء التي استخدمها خمار في شعره معنى الجدب والقساوة، وهي عنده رمز للأزمة العجاف، يقول[4]:

لم يبقَ إلا البحرَ مهتاجاً يشيرُ إلى المنايا

ومجاهلُ الصحراءِ تدعونا لأزمة عجاف!

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 149.

[2]– المصدر نفسه، ص 985.

[3]– المصدر نفسه، ص 774.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص 400.

فإذا كانت الصحراء عند الشاعر دلالة على الجدب والفراغ والموت، فإنّ البحر ينتمي أيضاً إلى هذا الحقل الدلالي فهو يشير إلى المنايا، وكأني بالشاعر هنا يريد أن يقول لم يبق أي مكان للعيش والاستقرار فكلا من البر (الصحراء) والبحر يدعوان إلى الموت، فهذا الفهم يقودنا إلى تجاوز الفهم السطحي، لأن " فهم القصيدة –أية قصيدة– عن طريق مستواها السطحي المباشر لا يعد بديلاً عن فهمها عن طريق المستوى الإيحائي غير المباشر، أو الاستغناء بأحدهما عن الآخر، وبالتالي فإنّنا لا يمكن أن نستغني بالرمز عن المرموز، أو العكس، فالرموز لا تصنع بهذه الطريقة، أو بعبارة أخرى: إن المستوى الحرفي أو الظاهر لا يسخّر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر، المعنى الثاني ينمو نمواً باطنياً من المعنى الأوّل[1]، إذ يمكن القول " إن عملية تكوين المعنى أو الرمز ليست هي عملية الإنابة، يجب أن نشعر أن المستوى الأول هام وضروري، وأنّه أحسن طريقة للتعبير عن المستوى الثاني"[2].

ويستخدم الشاعر مفردة البحر للدلالة على الخوف والخطر في سياق القصيدة، فيقول[3]:

مراياهما خلفَ بحرِ الضبابِ

بقايا لهيب على شاطئِ الشموع

إليك يا زفرةَ البحرِ فكيف الرجوع

وأحياناً يوظّف الشاعر لفظ الطائر، فيغدو الشاعر هو الطائر ذاته، يقول خمار في قصيدة (وداع)[4]:

حرِمت طيراً من رياضِ الياسمين

ملكته .. سجَنته أكثرَ من عامين

[1]– ينظر: مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، 1965، القاهرة، ص 91.

[2]– أحمد عبد الحي، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والإدارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)،1988 القاهرة ، ص 282.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 15.

[4]– المصدر نفسه، ص 267.

أســـرت قـلـب شـاعــرٍ بــريء

في قفـصٍ من رمـشـكَ الجَـريء

فالطائر هنا " قناع يعبّر به الشاعر عن معاناة الإنسان، وقد يشدو أيضاً ويغني. وقد يتعمّق الإحساس بينهما إلى مستويات عليا، إلى مستوى جرح وعمق الوطن، وقد تتّحد ثلاثية الشاعر والوطن والطائر لتبدع لوحة جميلة رامزة للإنسان وسعيه الحثيث للحرية وإثبات الوجود"[1].

وإذا كان الغراب والبوم رمزاً للشؤم ولصيقا بالخراب، فهما كذلك عند الشاعر، فخمار رمز بالغراب إلى الخراب صراحة في قوله[2]:

فغدا الطائرُ المرفرفُ مكبولاً، وأمسى مغردُ الشعرِ، ذكرى

وبكى البومُ للخرائبِ، وانحلت عُرانا، وصار الغاب قفرا

وظّف الشاعر في موضع آخر البوم والغراب للدلالة على النوح والبغض في قوله[3]:

أنت في سنةِ الحياةِ نواح وأنا نغمةُ الرُبى والخلود

أنت كالبومِ كالغرابِ بغيض وأنا كالمُجنح الغريد

ومن الرموز الكثيرة التي وظّفها خمار في شعره (الحمام) والذي كثيراً ما رمز به في صورة مباشرة إلى السلم والوئام، يقول[4]:

الدربُ ملغومُ الجوانبِ مرعبٌ ونشيدُ ثورتنا سمت أنغامُه

فهنا تحلقُ للنضالِ ثورتُنا وهنا يرفرفُ للسلامِ حَمامُهُ

[1]– مجيد قري، مسار الرمز وتطوّره في الشعر الجزائري الحديث (1962– 2004)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2009–2010، الجزائر، ص 210.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 225.

[3]– المصدر نفسه، ص 127.

[4]– المصدر نفسه، ص 513.

وفي لوحة أخرى يرد فيها الحمام عنصراً من عناصر الطبيعة، يقول الشاعر[1]:

أقوى من الوداع يا زميلتي
أن لا يكون بعده لقاء
سأرتمي في قفصي مستسلماً
ولو غزا أحلامه شقاء
حمامتي البيضاء شاء قدري
أن تنبت الريش معي بقاء

وظّف الشاعر (الحمام) ليعبّر به عن أشواقه وحبه، فلطالما كان الحمام مؤنس الشاعر في غربته وحنينه واشتياقه وأحزانه، فـ " لقد تردّد الحمام في أشعار العرب، وما يهيج في نوحها من كوامن الأشواق، ولوعة الحنين، وحرقة الجوى. ففي رقّة تسجيعه ما يبعث التذكّر، ويولّد الشجون، ويهيّج الأسى ويجدّد رقّة القلب، حتّى يجعل البكاء فرضاً معها، والتصابي لازماً لأجلها"[2].

وهكذا وجدنا الطبيعة بعناصرها المختلفة كانت منهلاً يستقي منه الشاعر بلقاسم خمار رموزه للدلالة والإيحاء على تجربته ورؤيته الشعرية، بالإضافة إلى كونها وسيلة للتعبير عن خفايا نفسه، كما أن هذه الطبيعة تثير في نفس المتلقي جمال وإحساس، كما تشدّ انتباهه لما تحمل في طياتها من البساطة والإبداع.

ونخلص في الأخير إلى أهم النقاط التالية:

– الرمز وسيلة فنية وسيطة بين الشاعر والمتلقي، يوظّفه الشاعر ليعبّر به عن أفكاره وخياله، وهو يعد وسيط فكري ينقل رؤى الذات الشاعرة إلى المتلقي للتعرف عليها في سلسلة أحداث النص الشعري.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 286.

[2]– عبد الرحيم حمدان، الحمام في الشعر الأندلسي، www.diwanalarab.com/spip.php?article36340 شوهد يوم: 2016/08/10.

– وجد خمار في تلك الرموز ودلالاتها متنفّساً عاماً عمّا يعانيه الإنسان العربي في ذلك العصر، وكذلك على ما تعانيه البلاد من أوضاع كانت سائدة في ذلك الزمن، قدّمها تقديماً متكامل الأبعاد والصفات، سهّلت على المتلقي فهمها وتحديد سلوكها ونشاطها وبالتالي فَهْم مقصود الشاعر، وإدراك تفاصيل الموضوع وأحداثه ومقوّماته.

– ظل خمار يعاني تجربة واقعية أخذت منه كل مأخذ، وسيطرت عليه بكل حواسه وأعماق وعيه، لذلك فهو يرى الوطن يختلط ويمتزج بكل شيء، فاتّخذ من كل شيء حوله، وكل ما يجول في نفسه رمزاً لهذا الوطن.

– استخدم الشاعر رموزاً متعدّدة مختلفة المصادر، أسهمت في تجسيد رؤيته للواقع من حوله، منها الشخصيات التاريخية والوطنية، لما لها من دلالة قويّة واتصال متين بالتاريخ وبالوطن، ولما ترمز له هذه الشخصيات من شجاعة وبطوله وتضحية في سبيل رفع راية الله أكبر، وظّفها الشاعر لتكون عنصراً هاماً في التعبير الشعري، حيث ارتقى بهم من مستوى الإنسان العادي إلى مستوى الرمز الفني.

ثانياً– الرمز الأسطوري:

تعد الأسطورة (Myth) غذاء الأدب، لذا اتجه الشعراء إلى توظيفها متّخذين منها وسيلة لتشكيل الصورة وتحميلها قضاياهم، ولذلك لجأوا إلى توظيف الأساطير التي تتميّز بانتماء جماهيري، وروح متمرّدة رافضة للخنوع والهوان، والمرجّح أن يكون ذلك اقتداءً بما وقع في أوروبا[1]، فاعتبر البعض منهم الأساطير مادة الشعر الحقيقية، لأنّ الشعر الأسطوري "رؤيا تتخطى الوعي يدركها الشاعر بحدسه فتأتي صورة رمزية عينية مطلقة، فالشعر ليس مجموعة مواد تتوفّر للشاعر فينظمها وكلّما حصل على مادة جديدة أضافها، بل هو إشراق تفرض فيه الرموز ذاتها على الشاعر فتولد الصورة الرمز ولا تصنع"[2]، أي إن الأسطورة في الشعر ليست مجرّد بناء قصصي، بل هي حياة القصيدة.

[1]– ينظر: أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، المجلد: 1، العدد: 4، 1981، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 145.

[2]– رضاب حافظ حميد الطائي، تحولات الرمز في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة دراسات تربوية، العدد: 27، تموز 2014، العراق، ص 99.

1: مفهوم الأسطورة:

الأسطورة في اللغة من سَطَر يَسْطُرُ سَطْراً: كتب، " سَطَّرَ فلانٌ عَلَى فُلَانٍ إذا زَخْرَفَ لَهُ الأَقاويلَ ونَمَّقَها"[1]، وقد وردت عند ابن فارس، فقال: " السن والطاء والراء أصل مطّرد يدل على اصطفاف الشيء كالكتاب والشجر، وكل شيء اصطف، فأما الأساطير فكأنّها أشياء كتبت من الباطل فصار ذلك اسماً لها، مخصوصاً بها. " يُقَالُ سَطَّرَ فُلَانٌ عَلَيْنَا تَسْطِيرًا، إِذَا جَاءَ بِالْأَبَاطِيلِ. وَوَاحِدُ الْأَسَاطِيرِ إِسْطَارٌ وَأُسْطُورَةٌ "[2]، والظاهر أنّ أصل الكلمة يعني: الكتابة والتأليف، ومن ثمّ انتقلت الدلالة في العصور اللاحقة إلى معان أخرى هي: الأباطيل والأكاذيب، ومن ثم زخرفة هذه الأباطيل، وهذا ما أكّده الزبيدي في تعريفه للأساطير، فقال: "سَطَّرَ تَسْطِيراً: أَلَّفَ الأَكاذِيبَ... يُقال: سَطَّرَ فُلانٌ على فُلانٍ، إذا زَخْرَفَ لَهُ الأَقاوِيلَ ونَمَّقَها"[3]، وقد وردت في القرآن الكريم بالمعنى ذاته في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ءَايَـٰتُنَا قَالُوا۟ قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَآءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَـٰذَآ ۙ إِنْ هَـٰذَآ إِلَّآ أَسَـٰطِيرُ ٱلْأَوَّلِينَ ﴾[4].

فالأصل في الكلمة إذن هو الكتابة والتأليف والتدوين، وهذا ما يؤكّده تدوين الأساطير القديمة على الأحجار والرقاع ومعرفة العرب، كما تعني أيضاً الأباطيل والأكاذيب.

أما من حيث الاصطلاح، فقد أطلقت هذه اللفظة على الحكاية التي يكون أبطالها من الآلهة وأنصاف الآلهة، فهي" فكر أو معتقد احتوته قصة أو حكاية تروي تاريخاً حافلاً بالخوارق، يلعب أدواره الآلهة وأنصاف الآلهة، والكائنات الغيبية وبعض البشر المتفوّقين، مستمداً أصوله من فكر بدائي موغل في القدم"[5]، وقد استخدمت " للتعبير عن مضمون الميثولوجيا، بمعنى الحكاية القديمة"[6]، أو هي شكل من أشكال التفكير المقدس أو " حكاية

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 364.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص 73.

[3]– الزبيدي، تاج العروس، ج12، ص 26.

[4]– سورة الأنفال، الآية: 31.

[5]– أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة،، ط1، 2005، بغداد، ص 25.

[6]– ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، ط1، 1994، بيروت، ص 16.

المقدس، ذات مضمون عميق يشفّ عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[1]، ويعد أفلاطون" أوّل من استخدم كلمة الأسطورة، لم يعن في تعريفه أكثر من حكاية القصص، والتي توجد فيها عادة شخصيات أسطورية، أما أشخاصها الرئيسيون فلم يكونوا آلهة دائماً، لأنّ اليونانيين كان لديهم عدد لا يحصى من الأبطال مثل هرقل، وجيسون، وثيوس، وهم أشهر أبطالهم"[2]، فأفلاطون أول المستعملين لهذا المصطلح، وقال إنّه ليس بالضرورة أن تكون تلك الشخصيات من الآلهة، بل هناك شخصيات يونانية، وهم أبطال مشهورين.

ويعرف عبد المعيد خان الأسطورة بكونها تقوم على " تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهده حوله في حالة البداوة، فالأسطورة مصدر أفكار الأوّلين وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين"[3]، ولهذا فهي تفيد معنى الإخبار والسرد، والحكاية والقصة، وتكون غنيّة بالأخيلة والإضافات والأحداث[4].

وإذا كانت الأسطورة قصة تروي تفاصيل معيّنة أو " حكاية مقدّسة، أو هي تاريخ مقدّس... فهي شكل من أشكال الأدب الرفيع تحكمه قواعد السرد القصصي رغم أنّ أغلب الأساطير مكتوبة بالطريقة الإيقاعية الشعرية"[5]، إذن فهي تخضع لمنهج السرد، " في حين أن الشعر يخضع إلى منهج الرمز، وهذا الاختلاف في المنهجين لا يقدّم صورة للتنافر بينهما، بل إنّ الالتقاء يكون في المادة المشتركة بين الشعر والأسطورة، وهو ذلك اللغة المجنّحة التي تُخضع الأسطورة للاستعمال الفني الشعري، والذي وجد فيها مادة خصبة في انزياحاتها ومدلولاتها"[6]، فطبيعة الوحدة بين الشعر وبين الأسطورة تكمن في جوهرهما، لغة وأداءً، فلغة كل منهما هي لغة الوجدان الإنساني في إحساسه بالأشياء على نحو غامض

---

[1]– فراس سواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، ط1، 1997، سوريا، ص 14.

[2]– آرتر كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى، (دط)، 2010، سورية، ص 7.

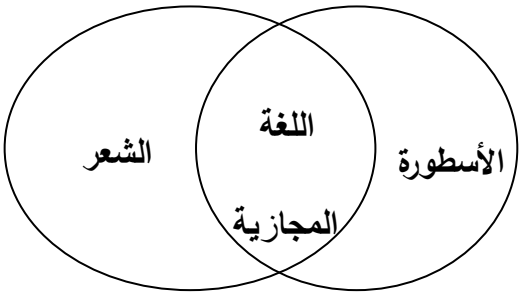
[3]– عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة دار التأليف للترجمة والنشر، (دط)، 1937، القاهرة، ص 11

[4]– ينظر: ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، ص 15.

[5]– خزعل الماجدي، ميثولوجيا أدب الكالا .. أدب النار – دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم، دار الفارس، ط7، 2001، عمان، ص 40.

[6]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 185.

مستتر[1]، ولعل ذلك يشير إلى مكانة الأسطورة في الأدب، كونها مثّلت ركناً من أركانه الأساس، والرسم الآتي يمثل مدى تقاطع الشعر مع الأسطورة في نقطة مركزية تتمثل في اللغة المجنّحة أو اللغة المجازية:



لقد أصاب نورثروب فراي كبدَ الحقيقة حينما نظر في العلاقة بين الشعر والأسطورة بوصفه وُلِد في رحمها، بل " إن الأجناس الأدبية كلّها تدين في طفولتها لأحضان الأسطورة التي تضمنت التعبير الأصيل عن الديانات القديمة"[2]، فهي مصدر حافز للشعراء، لأنّ معظم الرموز التي يستعملونها تستعمل للتعبير عن أفكارهم، ومكنوناتهم، بوصفها ذات ارتباط بالأسطورة، وقد بقيت ذاكرتهم تحن لها وتستدعيها عندما تستوجب الحاجة لذلك، حتى عدّت رمزاً حاولوا أن يخفوا ذواتهم خلفها، ولذلك عدّت لحظة من الإلهام المفاجئ مع تغيير وتحوير بعض النصوص بما ينسجم ورؤية الشاعر الشخصية وإضفاء لمسات فنية تحوّل ذلك الجانب الأسطوري إلى رؤية، وصورة شعرية وتأمّل في الحياة، وطاقة من المعاني، والدلالات الإيحائية.

والأسطورة على الرغم من قدمها الزمني، إلا أنّ الشعراء استطاعوا أن يمنحوها بعداً وتصوّراً جديداً يخفي عمرها الزمني ويلبسوها ثوباً حداثوياً، يؤكد عزالدين إسماعيل في سياق توضيحه للأسطورة بأنّها ليست مجرد إنتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، وإنّما نجد روح الأسطورة باقية في الحياة المعاصرة فـ" كما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة، فإنّه يخلق كذلك الرمز الجديد والأسطورة الجديدة. وهو في هذا يحتاج إلى قوّة ابتكارية فذّة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية

[1]– ينظر: داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، (دط)، (دت)، مصر، 13.

[2]– فراي نورثروب، في النقد والأدب– الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد شيحة، (دط)، 1989مكتبة النهضة المصرية، مصر، ص 34–35.

العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنّه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"[1]، ولأنّ علاقة الشعر بالأسطورة " تأتي من طبيعة الأداء، وكيفية التوظيف للمادة والموضوع "[2]، فإنّ الشعراء يتواصلون معها ويوظفونها في أشعارهم، لأنّها تعدّ بالنسبة لهم تاريخاً هائلاً مماثلاً لتاريخهم الشخصي، وسجلاً ضخماً فيه الكثير من الجوانب الإيجابية التي تضيء النص عند استدعائه والدخول في زواياه المعتّمة، فضلاً على ما يوجد فيها من مضامين وأفكار تحمل طاقات دلالية غنية تُسبر أغوار المتلقي وتفتح أفقه وتمنحه تأثيراً عميقاً. والأسطورة تمنح العديد من النصوص الإبداعية تألّقها وتميّزها من جهة، ومن جهة أخرى تمنح الشاعر سياقاً متواصلاً من أن يتواصل مع إرثه بمختلف أشكاله، لأنّها تعد منهلاً ينهل منه ويطعم به أشعاره، وبهذا " تغدو عناصر التراث خيوطاً أصيلة من نسيج الرؤيا المعاصرة، وليس شيئاً مقحماً أو مفروضاً عليها من الخارج، فالعلاقة بين الشاعر والتراث علاقة قائمة على تبادل العطاء، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه، وبهذا تغني التجربة الشعرية والتراث بتوظيف الشاعر له إذ يثري عناصره، ويفجّر طاقاته التعبيرية"[3]

وهي تعد وسيلة بارعة للتعبير عن الأفكار، والمشاعر التي تجول في خاطر الشاعر، ونجد (سيسيل دي لويس) يلتفت إلى هذا الجانب المهم في تكوين الصورة وعلاقتها بالأسطورة، فالصورة عبارة عن أسطورة أنتجها الوعي الاجتماعي، لذا نجده يقول: " الصورة الشعرية هي أسطورة الفرد... فالأسطورة الشعرية خلقت عن وعي جماعي، وترجع الصورة الشعرية إلى ذلك الوعي في مشروعيتها"[4]، إذن لا ننسى أن نربط بين تشكيل المستويين إذ " بيّنت الصورة الشعرية في إطارها الرمزي الأسطوري على مجموعة من المكونات من شأنها

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 217.

[2]– علي قاسم الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث – دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009، دمشق، سوريا، ص 171.

[3]– علي عشري زايد، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، العدد: 1، 1980، مصر، ص 204.

[4]–سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ص 37.

أن تستقطب الأبعاد النفسية لرؤية الشاعر، وأعني المكوّن النفسي والمكوّن الاجتماعي والمكوّن الحضاري"[1].

لم يكن الشعر العربي المعاصر في منأى عن هذا التأثّر باستعمال الأسطورة، وذلك لما توفّره من مجال خصب وواسع دلالةً وإيحاءً، فالعوالم "التي تفتحها الأسطورة للشعر خصبة وغنية ورحبة، سواء أكان ذلك من حيث تغذية الخيال الشعري أم من حيث المقدرة التصويرية أم البناء الدرامي أم الإحساس الحاد بالعالم"[2]، ويقوم الرمز الأسطوري أيضاً بعملية إنتاج وتكثيف الدلالة والإيحاء في بنية النص الشعري، لأنّ ما تنقله الأسطورة من معان لا يشبه الوقائع أو المعلومات الدقيقة. إنّه إيحاء لا إملاء، وإشارة وتضمين لا تعليم وشرح وتلقين، والصورة تفعل ذلك أيضاً تقوم بعملية الترميز، فهناك علاقة وثيقة بين الرمز والصورة وهي علاقة " تفاعل ضمن جدلية التأثّر والتأثير، فالصورة هي الرحم الدافئ الذي ينمو فيه الرمز، فهي من خلال عناصرها المتمثّلة بالواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال تضيف إلى الرمز أشياءً جديدة، وتضعه ضمن مناخ خاص يكفل وصوله إلى المتلقي، وتأثيره فيه، كما أنها من خلال طبيعتها الحسية تساعد على تجسيد الرمز، وعلى وضعه ضمن مساحة الحواس"[3]، وهذا ما أشار إليه مصطفى ناصف في قوله: " إنّ الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة. يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتاً، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية"[4]، وهذه الأسطورية التي تميّز العلاقة بين الإنسان والطبيعة مردّها إلى ذلك المعنى الخارق الذي ينشأ عن الانزياح (Ecart).

ومن هنا نجد أنّ الأسطورة تحمل في طياتها دلالات مختلفة انفعالية وتاريخية ووجدانية، وكل هذه تعطي للنصوص قيمة جمالية فيها لمسات شاعرية، ولهذا أصبحت

[1]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 1992، ص 414.

[2]– هدية جمعة بيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، 186.

[3]– عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، (دط)، 1996، سوريا، ص 267.

[4]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 7.

الإفادة منها ضرورة حقيقية، نظراً لما تتصف به من "طاقة إيحائية ساحرة، يساعد في ذلك الاستعداد الموجود في الإنسان والمهيأ لاستقبال هذه الإشارات"[1].

2- أنواع الأسطورة في شعر بلقاسم خمار

وجد الشاعر بلقاسم خمار في ذاته انفتاحاً واستقبالاً للأساطير، فقد وظّفها واستحضرها بأغلب أبعادها في سياقات القصيدة لتعميق رؤى معاصرة يراها في القضايا التي يطرحها[2]، فقد وجدناه شاعراً منفتحاً على التراث وليس منغلقاً على حاضره، فالأسطورة موجودة في شعره مادة ثرية لم تكن جامدة، استعملها استعمالاً يستقيم مع غرضه الخاص ورؤيته الثاقبة، وهذا ما سنوضّحه من خلال ذكر أنواع الأساطير ودلالتها في أعماله الشعرية.

أ- أسطورة سيزيف:

ففي توظيفه لأسطورة (سيزيف) الذي اتّحد فيها العام بالخاص وأصبحا منصهرين لا يفترقان، تجلّى البعد الذاتي والموضوعي عبر تجاذبٍ وتماسٍ شديدين، فقصة (سيزيف) مع (الصخرة) تلك الأسطورة اليونانية التي حكمت عليه الآلهة بأن تدحرج صخرة ضخمة صعوداً، فإذا بلغت قمّة الصعود انحدرت واستقرّت في قاع الوادي فيعود إلى دحرجتها من جديد، لأنّه أراد أن يبقى حياً ورفض الرجوع إلى العالم الآخر[3]، وقد صوّر ألبير كامو (Albert camus) حياة سيزيف في العالم السفلي تصويراً مبدعاً حين قال: " إن المرء يرى مجهود الجسد كلّه ليرفع الصخرة، ليحرّكها، ليدفعها إلى الأعلى، فوق منحدر يرتفع مئة مرة، ويرى المرء الوجه ملتوياً، والخد متوتّراً بجانب الصخرة والكتف وهو يعانق الكتلة المغطاة بالطين، والقدم وهي تستند لتدفع والبداية الجديدة والساعدين وهما يشمرهما، واليدين البشريتين المغطاتين ببقع الطين، وفي نهاية مجهوده الطويل الذي يقاس بفضاء لا جو ولا سماء،

---

[1]- عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة والرمز)، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2009، بيروت، لبنان، ص 33.

[2]- ينظر: أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقياً، ص 117.

[3]- ينظر: إحسان عباس، من الذي سرق النار-خطرات في النقد والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، بيروت، ص 113.

وزمن لا عمق فيه، يتم تحقيق الهدف. ثم يرتقب سيزيف الصخرة وهي تتدحرج إلى أسفل في لحظات معدودات، نحو ذلك العالم السفلي الذي يجب عليه أن يرفعها منه ثانية نحو القمة ويعود إلى السهل"[1].

.تعد أسطورة سيزيف من بين الأساطير التي استلهمها الشاعر ووظّفها في نصه ليجسّد بها الوضع الإنساني في عصرنا هذا وما يعانيه من قهر واستلاب للحريات الفردية والجماعية "ومبدأ العذاب والألم اللذين كتبا على الإنسان"[2]، ففي قصيدة (اللعنة الحمراء) يصوّر خمار سيزيف الذي تصوّره الأسطورة اليونانية مذعناً لقدره تحت وطأة الصخرة التي تؤوده، "ولكن الشاعر يؤمن بأن هذا لن يتم، ولن تتكرّر قصة (سيزيف)"[3]، فهو يصوّره بطريقة أخرى، إنّه يصوّره رافضاً لهذا الواقع متمرّداً عليه، وبذلك يمزّق هذه الصورة التي طالما تعلّقت بالأذهان عن سيزيف الراضي بقدره، ذلك لأنّه يرمز بسيزيف اليوناني إلى سيزيف فيتنامي يرفض رفع الصخرة الأمريكية الإمبريالية ويتمرّد على الآلهة الجدد الذين يريدون تسخيره لمطامعهم[4]،

يقول خمار[5]:

اللعنةُ حلَّت يا سام

لن يرفَع سيزيفَ الصخرة

لن تلمع في سهم ريشة

أشباح الهندي الأحمر

ذكرَى مُرة

تتفجّر

[1]– ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة، أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، (دط)، 1983، بيروت، لبنان، ص 139–140.

[2]– أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، ط1، 2005، القاهرة، ص 51–52.

[3]– عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 138.

[4]– ينظر: محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 581.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 263–264.

والناسُ نيام

والحقدُ ضرام

في جنبِ الهندِ الصينية

فهنا نجد استخدام (سيزيف) والهندي الأحمر رمزاً للإنسان الرافض لواقعه والمتمرد عليه، وهو يرمز إلى واقع الشعوب المضطهدة الخاضعة للقهر والضياع، والشاعر استدعى هذه الأسطورة واستخدمها معادلاً موضوعياً لواقع الشعوب في القرن العشرين التي تعاني الظلم والجور من أمريكا، والشبه بين الواقعين، اضطهاد الآلهة لسيزيف، واضطهاد أمريكا لشعب الفيتنام، هما الصورة التشبيهية في النص، يقول شلتاغ عبود شراد عن استخدام الرمز الأسطوري في هذه القصيدة: " إن الهندي الأحمر في فيتنام لم يستسلم لكولومبس الجديد بل إن كولمبوس هذه المرة يضيع كالبومة خلف الأطلال، أما سيزيف الذي كان يذعن لقدره كما تصوره الأسطورة اليونانية، فهو يرفض اليوم – متمثّلا في الشعب الفيتنامي– أن يرفع صخرته المعهودة ويتمرّد على الآلهة الجديدة"[1]، فالشعب الفيتنامي هنا مثله " مثل سيزيف كلّما صعد إلى أعلى تدحرج مع صخرته إلى أسفل، فهو يبحث عن طريقه، عن غده، عن الذي يعطيه الحق في الحياة وتنفس الحرية"[2].

ويلاحظ على الشاعر توظيفه للأسطورة توظيفاً جديداً مغايراً ومناقضاً تماماً لما توحي به، وهنا لابد من قبول هذا الاستخدام بتحفّظ، ذلك أن استخدام الأسطورة بمعنى مناقض يذهب من دلالتها، وعلى الرغم من هذا فإنّ توظيف الأسطورة في الشعر يجعل القصيدة تكتسب "طاقات إبداعية ومؤثرات تكسب الشعر قدرات فنية ودلالية من خلال خلق علاقات لغوية عميقة السعة والشمول، بحيث تصبح بنية القصيدة نسيجاً مزيجاً من الدلالات والرموز التي تحيل إلى ذلك العالم الغامض الخفي الذي يتوخّى الشاعر تجسيده على المستويات الفكرية والنفسية والإنسانية، وعن طريق الأسطورة وما تتضمّن من عطاء فني وتاريخي تكون إسقاطات الشاعر الرامزة الذي تجعله يوظّف الأسطورة توظيفاً رامزاً يكون في وسعه تخليص

[1]– شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دط)، 1990، الجزائر، ص 160.

[2]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، (دط)، 2003، الجزائر، ص 226-227.

اللغة الشعرية من غنائيتها الفجة بواسطة استحداث معادل موضوعي بين الذاتية والموضوعية، والانطلاق بالتجربة الفردية إلى مستوى التجربة الإنسانية الكلية"[1]، ولهذا نجد أنّ " استخدام الشاعر للأسطورة ليس عرضاً لثقافته ودليلاً على سعة اطّلاعه فحسب، إنّما هو بالأساس شعور عميق بالتاريخ ورؤيا توحّد بين الأزمنة والأمكنة، والماضي والحاضر، وتفاعل مع الطبيعة هو جزء منها"[2].

ب- أسطورة عشتار:

وقد يُستجلى عند الشاعر أسطورة أخرى مبنية على الاختيار الدقيق لذلك الاستدعاء، ففي قصيدة (إرهاصات الفرار.. إلى الحرية)، وظّف خمار أسطورة (عشتار)، والتي هي ربة من أصل سامي عبدها الفينيقيون كآلهة للخصب، اسمها اليوناني هو (أستارتي، واسمها السامي (عشتروتي)، وعند البابليين نجدها الربة (عشتار)، يقول خمار[3]:

كم مرة... في منتدَى "عشتار"

يهيجُ فيها ...

"ثورُها" الحذر ...!

ولم تزلْ ملحمةُ الأقدار

تبعث "جلجامش" المنتَظر...

لقد استلهم الشاعر رموزه في هذه الجمل الشعرية من الملحمة البابلية المشهورة (جلجامش) حيث رمز بـ (عشتار) لغضب المرأة وثورتها أحيانا والانتقام هو وسيلتها، خاصة عند إحساسها بالظلم من الرجل رغم ما تكنّه له من حب، أما (الثور) فإنّه جاء رمزاً لاستعمال المرأة لسلاح الانتقام عند غضبها، والرجل دائماً يتغلّب على هذا السلاح ويحطّمه

[1]- رباب هاشم حسين، توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: 58، 2009، جامعة بغداد، ص 26.

[2]- أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 269.

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 225-226.

كما تغلب (جلجامش) على ثور عشتار وقتله[1]، فعشتار كالمرأة تبدو زئبقية متعدّدة الدلالات غير مستقرّة على هيئة وشكل محدّدين، " فكل سر من أسرارها يفضي إلى سر آخر، وما... تكاد تمسك بها في صورة حتى تنحل إلى أخرى، أو نقبض عليها في هيئة حتى تنقلب إلى نقيضها"[2]، ويرى الشاعر أن المرأة مهما أكنت من حب للرجل فهذا لا يمنعها من غضبها وثورتها عليه حين تحس بالظلم، إلا أن الرجل بقوّته العقلية يطفئ غضبها لأن القدر كتب أن يكون الرجل أقوى من المرأة[3].

وفي قصيدة (إلى الموءودة في قلوب الإسمنت) يورد خمار الرمز الأسطوري (عشتار) إلهة الخصب والنماء عند الأشوريين بطريقة قصرية، يقول[4]:

قومي ارتدي الكـرَمَ والزيتونَ ظل الجريدِ، يشير الكون: عشتار

فتوظّيف الشاعر للرمز الأسطوري (عشتار) بهذا الشكل لم يكسب التجربة الشعرية الإضافة المأمولة، لأنّ ما قام به هو مجرّد إحالة القارئ إلى عهد عشتار، كما أنّه لم يضف إلى الرمز الأسطوري دلالة تضاف إلى الدلالة الإنسانية لهذا الرمز، وبالتالي يكفي المتلقي أن يلمّ بدلالة الموقف القديم للرمز ليحيط علماً بدلالة الموقف الحاضر.

ج- أسطورة فينوس:

وظّف الشاعر في قصيدة (حبيبتي يا بلادي) الأسطورة الرومانية (فينوس) إلهة الحب والجمال والخصوبة عند الرومان، يقول[5]:

فقلتُ لا تسـألـونـي بل أرجعُـونِي إليهَـا
قلـبي يَـرَاهَا وعينـي (فينوس) من خادميها
ما يخلق اللهُ حسـناً إلا وفَـاقَـتـهُ تـيـهـا

[1]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 262.
[2]- فراس السواح، لغز عشتار، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط8، 2002، دمشق، 25.
[3]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 262.
[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 52.
[5]-المصدر نفسه، ج1، ص 463.

يتغنى الشاعر في هذه الأبيات بحسن وجمال بلاده، ولكي يصوّر لنا هذا الجمال وهذا السحر عمد إلى توظيف أسطورة فينوس آلهة الحب والجمال في الأساطير القديمة، وإذا كانت فينوس على هذه الهيأة والصورة في الأساطير الرومانية، فإن الجزائر في عيون الشاعر آية من آيات الله في الحسن والجمال.

نخلص إلى أنّ توظيف الأسطورة يكون بالفهم العميق لها، إذ يجب أن تستدعي التجربة الشعرية الرمز الأسطوري ليثري النص ويزوّده بالصدق والتلقائية، لا لأن تكون الأسطورة مستدعيتاً نفسها قصراً وعنوة إلى النص الشعري من غير دلالة ولا إيحاء، لأنّه كلما كان استخدامها إيحائيا كانت دلالتها أعمق وأجود.

د- أسطورة الفينيق:

وظّف خمار طائر الفينيق أو العنقاء، وهي أسطورة عالمية وظّفها شعراء من مختلف بلدان العالم منهم وليام شكسبير(William Shakespeare) وبيير جان جوف (Jean Pierre Jouve) وغيرهم من الشعراء، والعنقاء يضرب للشيء الصعب المنال، وسمّيت كذلك لأنّ في عنقها بياض كالطوق، وسمّوها عنقاء أيضا لطول عنقها، وتقول الأسطورة إن العنقاء طائر عظيم كانت تنقضّ على الطير فتأكله، فجاعت ذات يوم فانقضت على صبي فذهبت به، ثم انقضت على جارية فطارت بها فشكا القوم إلى نبيّهم. فقال: اللهم خذها واقطع نسلها فأصابتها صاعقة، فاحترقت. فلم ير لها أثر[1]، فينسجم الشاعر مع هذه الأسطورة ليجعلها نسيجاً محبكاً مع نسيج نصه الشعري، فيقول[2]:

لكــن الفـرحَـة ستـعُود
مـهما اشتَّد عذابُ الويلِ
مهمـا طالَ ظلامُ الليلِ
ستَنـهَضُ أمَّتُنَا العنـقَاء

[1]- ينظر: أحمد بن محمد بن المهدي، ، البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، ج4، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، الناشر حسن عباس زكي، (دط)، 1419هـ، القاهرة، ص 100.
[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 369.

جسّد الشاعر بهذه الأسطورة فكرة البعث وانطلاق لهذه الأمة، فلا شك أنّها تمر اليوم بتجربة صعبة لم تعرفها على مدى تاريخها الطويل الحافل بالإنجازات والانتصارات، لكن على الرغم من كل الظروف الصعبة التي ما فتئت تنخر كيانها، يقرّ الشاعر من خلال توظيفه لأسطورة العنقاء بأن هذه الأمة ستنهض وستعيد مجدها وعزها وقوّتها كما كانت عليه من قبل، وستبعث من جديد كما يبعث الفنيق بعد موته.

وفي موضع آخر راح الشاعر يوظّف طائر الفنيق، لكن هذه المرّة في صورة العملاق، فيقول[1]:

شتان...

ما بينَ مسارِ السوبرمان:

" الميكي!"

وبين فضاءات الفينيقِ

العملاق...!؟

رمز الشاعر بالفينيق إلى كل الشعوب التي تعاني بصمت هيمنة أمريكا وظلمها وجبروتها على هذه الشعوب الضعيفة، فالشاعر من خلال توظيفه لهذه الأسطورة أراد أن يجسّد فكرة وتجدّد نضال هذه الشعوب واستعادة قوّتها في مواجهة الاحتلال، فالسياسة القمعية التي تنتهجها أمريكا لن تطيح من عزمهم شيئا، فهم يبعثون من المعاناة ومن ظلمة السجون.

هـ- أسطورة السندباد:

يبدأ الشاعر رحلته مع الأسطورة في إحدى قصائده متّخذاً من السندباد رمزاً للبحث عن المعرفة والحقيقة، ونموذجاً خاصاً لتجربته الشعرية التي تمثّلها شخصية السندباد الأسطـوري، وأسطورة السندباد رمز للبحث الدؤوب والدائم واختراق المجهول "رمز الاكتشاف

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص364.

والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، فقد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل لإشراقات رؤيوية، رؤيا البعث المنتظر لواقع هش ومتآكل"[1].

ويبدو أن قصة السندباد البحري قد استهوت العديد من الشعراء إذ وردت بكثرة لافتة للنظر، ولعل شخصية السندباد بطابعها المعروف بالاغتراب الدائم، والتجوال المستمر، وحب المغامرة، والبحث عن الجديد ورفض الواقع الراكد الثابت، هي التي أغرتهم واستمالت قلوبهم فراحوا يبنون عليها قصائدهم، وكأنّهم وجدوا في هذه الشخصية ما يشبه نزوعهم عادة إلى كل ما هو جديد، وتطلّعهم الدائم إلى الكشف، والمغامرة، والتمرّد[2].

ولقد أصبح استخدام أسطورة السندباد ظاهرة من ظواهر الشعر العربي المعاصر، هذا ما يقرّه عزالدين إسماعيل في قوله: " وشخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلّهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر، وكم فجّر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الفنية من دلالات، لقد تصوّر كل شاعر في وقت من الأوقات، أنّه هو السندباد"[3].

وكغيره من الشعراء توجّه خمار إلى أسطورة السندباد، لأنّه وجد تشابهاً بينه وبينها فتناص معها تعبيراً عن المعاني النفسية والفكرية والحضارية التي تواكب حياتنا المعاصرة، يقول خمار[4]:

فنهضتُ بساطاً شوكياً
درياً مزروعاً بالأشباحِ
أتقمّصُ صوتَ غراب
وجناحُ براقٍ
وأعانق كل الآفاق

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 212.
[2]– ينظر: محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 579.
[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص 35.
[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 62.

أنا سـندباد البـرما جوي

يتنفّس الشاعر في هذا النموذج أجواء أسطورة السندباد البحري ورحلاته المتعدّدة المليئة بالمغامرات والمتاعب، إذ لم يتخيّل نفسه سندباداً بحرياً فقط، بل سندباداً برياً ومائياً وجوياً في آن واحد، إذ بمقدوره أن يجوب البر والبحر والجو معاً، هذا كلّه ليرمز لنا على كثرة سفره وتجواله وعن ضياعه بين البلدان، فإذا كانت وجهة السندباد البحار والجزر والخلجان والشواطئ الجديدة البعيدة العامرة بكل غريب، فإنّ وجهة سندباد خمار بلدان عربية وأجنبية قطعها براً وجواً.

نخلص بالقول أنّ استخدام الرمز الأسطوري وتقمّصه من طرف الشاعر واتّخاذه قناعاً، يكون أحياناً غير قابل للاندماج بالتجربة الشعرية فبهذا يفقدها وحدتها وانسجامها، والأخطر من ذلك أنّ هذا الأسلوب يجعل المتلقي موصولاً بالماضي الأسطوري أكثر من معايشته للتجربة الشعرية[1]. هذا ما لمسناه في توظيف الشاعر بلقاسم خمار لأسطورة السندباد، حيث وجداناه يوظّفه توظيفاً بسيطاً يطغى عليه الموقف الأسطوري على الموقف الشعري، وتلعب فيه الأسطورة دوراً تفسيرياً لا غير، مما يجعل التجربة لا ترقى إلى المستوى الفني المنتظر، وبتعبير أكثر بساطة على الشاعر أن يتبنّى الأسطورة وينظر إليها بعين الخيال لا بعين الحقيقة، حتى يتمكّن من التأثير في المتلقي من إدماج الزمنيين الماضي والحاضر، وفرض زمن واحد هو زمن التجربة الشعرية حتى يتمكّن من التأثير في المتلقي، فيتبناها وتغدو حلمه بعدما كانت من حلم الشاعر.

و- الأسطورة الشعبية:

وظّف خمار الأسطورة الشعبية في شعره، وهي عبارة عن قصة خرافية صاغها الإنسان البدائي على حسب ما تقتضيه الطبيعة من حوله وأوحاه إليه خياله الضعيف، والناس يتعلّقون كثيراً بطرائف الأساطير أو القصص الخرافية التي تطوّرت شيئاً فشيئاً وأخذت تخرج من دائرتها فعالجت سير الأبطال ووقائع الحروب، وكان جو الخرافة يهيمن على هذه

[1]- ينظر: أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، ص 45-46.

الأساطير[1]، منها قصة (الغول) التي وظّفها خمار في أكثر من موضع في شعره، وهي" قصة تصوّر حياة الرعب والفزع التي كان يعيشها الإنسان في عهد الاحتلال والظلم، ويظهر الغول في شكل حيوان مخيف مفترس يكشّر عن أنيابه ويفترس الإنسان"[2].

والغول "سَاحِرَةُ الْجِنِّ، وَالْجَمْعُ غِيلان. وَقَالَ أَبو الْوَفَاءِ الأَعرابيُّ: الغُول الذكَر مِنَ الْجِنِّ"[3]، وجاء في التهذيب " الغُول: شيطانٌ يَأْكُل النَّاس"[4]، والغول" بُعْدُ الْمَفَازَةِ، لِأَنَّهُ يَغْتَالُ مَنْ مَرَّ بِهِ"[5]، وهو"اسم لكلّ شيء من الجن يعرض للسّفّار، ويتلوّن في ضروب الصّور والثّياب، ذكراً كان أو أنثى"[6]، يقول الشاعر[7]:

لكنّها خُلّة قد سِيطَ من دَمِهَا فَجْعٌ، وَوَلعٌ، وإخلافٌ، وتَبدِيلُ

فَمَا تدُوم على حالٍ تَكُون بها كما تَلَـوَّنُ في أثـوَابِـهَا الغُولُ

فقد وصف الغول بكثرة التلوّن، وأنّه يظهر على أشكال عدّة.

"وتزعم العامّة أنّ الله تعالى قد ملّك الجن والشياطين والعمّار والغيلان أن يتحوّلوا في أيّ صورة شاؤوا، إلّا الغول، فإنّها تتحوّل في جميع صورة المرأة ولباسها، إلّا رجليها، فلا بدّ من أن تكون رجلي حمار"[8]، وذلك كلّه " تَخَيُّلٌ لَا حَقِيقَةَ لَهُ فِي الْخَارِجِ، وَقَدْ يَكُونُ مِنْهُ رُؤْيَةُ حَيَوَانٍ غَرِيبٍ كَبَعْضِ الْقِرَدَةِ"[9]. فعَنِ الثَّوْرِيِّ، عَنِ الشَّيْبَانِيِّ، عَنْ أُسَيْرِ بْنِ عَمْرٍو قَالَ: ذُكِرَ

---

[1]– ينظر: محمد السيد حسين مصطفى، الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية، مؤسسة شباب الجامعة، ط1، 1981، الإسكندرية، ص 23.

[2]– المرجع نفسه، ص 23.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص 510.

[4]- الأزهري محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، ج8، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط1، 2001، ص 170.

[5]، ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج4، ص 402.

[6]– الجاحظ، الحيوان، ج6، ص 397.

[7]– كعب بن زهير، الديــوان، تحقق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، (دط)، 1997، بيروت، لبنان، ص 61.

[8]- الجاحظ، الحيوان، ج6، ص 430.

[9]– محمد رشيد بن علي رضا، تفسير القرآن الحكيم (تفسير المنار)، ج7، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1990، مصر 439.

عِنْدَ عُمَرَ، الْغِيلَانُ فَقَالَ: "إِنَّهُ لَا يَتَحَوَّلُ شَيْءٌ عَنْ خَلْقِهِ الَّذِي خُلِقَ لَهُ، وَلَكِنْ فِيهِمْ سَحَرَةٌ مِنْ سَحَرَتِكُمْ، فَإِذَا رَأَيْتُمْ مِنْ ذَلِكَ شَيْئًا فَأَذِّنُوا"[1].

والغُولُ حوته الأساطير اليونانية القديمة وتحدّثت عنه، كما أن العرب ظلوا يعتقدون بوجود هذا الكائن الخرافي، ويدل ذلك على ما أورده المسعودي من أن الفلاسفة أنفسهم كانوا يعتقدون بوجود الغول، وإنّه حيوان شاذ من جنس الحيوان، مشوّه لم تحكمه الطبيعة، وإنه لما خرج منفرداً في نفسه وهيئته توحّش من مسكنه، فطلب القفار... وقد كانت العرب تزعم من جملة ما تزعم حول هذا الكائن الوهمي أن الغيلان في الفلوات تتراء للناس[2]، وربما ادّعى أحدهم أنّه قابلها وقاتلها. قال تأبط شراً[3]:

ألاَ من مبـلِغٌ فـتيان فَهـمٍ بما لاَقَيْـتُ عند رَحَـى بِـطَانِ:
بأنّي قد لقيتُ الغولَ تـهوي بسهبٍ كالصَحيفة صَحْصَحَانِ
فقلت لها كـلاناَ نِضْوُ أَيْنٍ أخو سفرٍ فَخـلِي لي مَكَـانِي
فَشَدَت شدَّةً نحوي، فَأَهوَى لـها كـفـي بمـصقُـولٍ يمـانِي
فأضرُبُها بِلَا دهشٍ فخرّت صـريعـاً للـيديـن وللـجِـرانِ

وظّف خمار الغول في شعره أكثر من مرّة، يقول في قصيدة (من ذكريات الطفولة الأولى)[4]:

أرجِعِي " زهراءُ" خلفَ الظلِ "غولاً"

[1]– الصنعاني أبو بكر عبد الرزاق بن الهمام، المصنف، ج5، تحقيق: حبيب الرحمان الأعظمي، المجلس العلمي –الهند، ط2، 1403 هـ، ص 161.

[2]– للمزيد ينظر: مشهور حسن سلمان، الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، ط1، 1989، المملكة المملكة العربية السعودية، ص 53–64. وينظر:عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط)، 1989، ص 23–50. وينظر: حسن الحاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (دط)، 1998، بيروت، لبنان، ص 94–96.

[3]– تأبط شراً، الديـوان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار العرب الإسلامي، ط1، 1984، بيروت، لبنان، ص 222–224.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 183–184.

لـم يكـن غـولاً مخـيفاً ... إنّـمـا

كـانَ إنسـاناً فقـيراً مـعدما

غير أنِي عـندما أبْصَـرتُه

خلـتُه جِــناً رهـيباً جَاثِمـا

ملأ الرعبُ فؤادي وانبرَى

يصوّر خمار في هذه الأسطر الشعرية خوفه ورعبه من ذلك الإنسان الفقير الذي ظهر له كالغول، هذا الوحش الأسطوري الذي نسجه الإنسان القديم من وحي خياله، والذي أكسبه صفة الافتراس والقتل للإنسان، ومن خلال هذا التوظيف يمكن القول أن الشاعر وفّق –نوعاً ما– في اختياره لهذه الأسطورة الشعبية ليعبّر لنا عن خوفه ورعبه من أخيه الإنسان، ومن صور الخوف التي عبّر عنها الشاعر بالغول، قوله[1]:

لو لم تكُن دقيقة للصمتِ

كنتُ صرختُ: اركُضُوا

تلفَقُوا تَصَايَحُوا

الغولُ يا أطفال من ورائِكُم

حمل (الغول) في الفكر العربي صورة المستحيل في قولهم: المستحيلات ثلاثة: الغول والعنقاء، والخل الوفيّ[2]، ففي هذه الأسطر يستحضر خمار ذات المعاني الملتصقة بأسطورة الغول من خوف ورعب وترهيب.

ويوظّف خمار رموزاً تتعلّق ببعض الأساطير ليكسبها بعداً دلالياً، كما جاء في قوله في قصيدة (الإنسان الكبير)[3]:

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 645.

[2]– ينظر: خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد:9، العدد: 2 ، 2012، الأردن، ص 1143.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 471.

رباه هذا الشعب كَيفَ نَمَا وَقَامَا

بسفوحه الأبطالُ تزدحِم ازدحَامَا

زحف من الأقدارِ أمواج ترامى

رباه شعبي في ضراوَتِه تَسَامَى

كالمارد القهارِ يحتَدم احـتِدَامَا

يوظف خمار في هذا البناء الشعري أسطورة المارد، ذلك الكائن الخرافي العملاق الذي يخرج من قمقمه بعد سبات طويل كلما استدعى الأمر ذلك، والمارد هو العاتي الخارج عن الطاعة المنسلخ منها، وظّفه الشاعر هنا دلالة على قوّة الشعب الجزائري في ثورته على المستعمر الفرنسي.

ونخلص في النهاية إلى مجموعة من النقاط نلخّصها فما يلي:

تحمل الأسطورة في طياتها كثافة في المعنى والدلالة، يستطيع الشاعر بإشارة واحدة إلى أسطورة ما أن يحمل في قصيدته كل المعاني التي تحملها تلك الأسطورة.

يمتلك الشاعر ثقافة ثرية ومتنوّعة من التراث مكّنته من استثمارها استثماراً موفّقاً في نصوصه، كما وجدناه يوظّف أكثر من أسطورة في شعره باختيار واع ومكثّف وليس اختياراً عشوائياً، متّخذاً إياها معادلاً موضوعياً للتنفيس عما يجول في داخله من مشاعر ليظهرها للقارئ، لذا كان اختياره يتّفق والتجربة المعاشة للأنا الشاعرة.

لقد بدأ خمار باستدعاء شخصية أسطورية واحدة في نصّه الشعري، ثم طوّر هذا الاستخدام من حيث تنوّع الأساطير، وتعدّدها، وأسهم توظيفه للأسطورة في إغناء تجربته الفنية بما أمدها من إيحاء وتكثيف وعمق فكري وغور في الزمان.

لقد أخذت الأسطورة موقعا مميّزاً في بناء القصيدة لدى خمار، بحيث كان تركيزه منصباً على السمات المشتركة بينه وبين الواقع الذي يعيشه، مما أدى إلى تماهي كل منهما بالآخر في قصائده.

على الرغم من تماثل المعلومات حول بعض الشخصيات الأسطورية كالسندباد، غير أنّنا نراها ترمز إلى صفات مختلفة ومتناقضة لدى الشاعر، وهذا ما يؤدي إلى تشويق أكبر في النص الشعري. ونستطيع القول أن خمار لجأ إلى الأسطورة، بشكل واضح لارتباطها بمعاناته وبمعاناة الشعب الجزائري وباقي الشعوب الأخرى.

الـفصل الـسـادس:

الصورة الإيقاعية في شعر بقاسم خمار

تمهيد

أوّلاً: مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحاً

ثانياً: أنـواع الإيـقـاع

1- الإيقاع الـخارجي

2- الإيقاع الـداخـلي

تمهيد:

ظاهرة الإيقاع ليست وقفاً على اللغة بقدر ما هي لغة الكون في نبضه، نجدها منعكسة في كافة الظواهر الكونية والاجتماعية واللغوية، فهي ظاهرة في الوجود مثل تعاقب الليل والنهار، جاء في قوله تعالى﴿ٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ۝١ وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ﴾[1]، إذ يرتل الإيقاع مدّة الليل والنهار تفاوتاً وتساوياً وشروقاً وغروباً، والترتيل جعل أحدهما على أثر الآخر بشكل بيّن ومميّز[2]، طبعاً هذا إذا ما علمنا أنّ الإيقاع يسعى إلى الضبط والتنظيم فهو ضد الفوضى وبوصفه ظاهرة لغوية في بناء القصيدة العربية فهو يمثّل " وحدة النغم التي تتكرّر على نحو ما في الكلام"[3]، وبشكل منتظم ومتناغم، وإذا كان الإيقاع ظاهرة ملازمة للكلام بوصفه مجالاً لحركة منتظمة فهو يتمايز بحدوده فيعلو كلّما تتناسب المقاطع الصوتية فيه[4].

والإيقاع في القصيدة يظهر في المدد الزمنية لطول الكلمات والأسطر وعددها، وكذلك تفاعيل البحور بالزيادة والنقص والتحريك والتسكين، ويطبع الجرس على وحدات البحر والتفعيلة، لمنحها قيماً تعبيرية مميّزة جمالياً[5].

والإيقاع لم يقتصر على الموسيقى والشعر فقط بل نجده في كثير من الفنون، إلا أنّه يختلف من فن لآخر مثل الخط والرسم واللون، كما هو موضّح في الجدول الآتي:

نوع الإيقاع	طبيعة الوجود	طبيعة الإدراك
التزمير	صوتي	سمعي
التخطيط	شكلي	بصري
التلوين	ضوئي	بصري
القصيد	صوتي/ شكلي	سمعي/بصري

[1]– سورة الليل، الآية: 1–2.

[2]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص 265.

[3]– غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 461.

[4]– ينظر: رشيد شعلال، بنية الازدواج والتوازن في شعر أبي تمام، مجلة عالم الفكر، مجلد 33، عدد 1 ، يوليو 2004، الكويت، ص 210.

[5]– ينظر: ماهر مهدي، جرس الألفاظ، ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، دار الحرية، (دط)، 1980، بغداد، ص 20.

ومن خلال هذا الجدول يتبيّن لنا أنّ إيقاع التزمير يكون بالتردّدات الموسيقية بالإسراع والإبطاء والشدّة والرخاوة في آذان المستمعين، فهو ذو طبيعية صوتية سمعي الإدراك، أما إيقاع الخطوط الكتابية فهو يكون على حسب حجم الحروف في الكلمة وحجم الكلمات فيما بينها، وفي العبارات استقامة والتواءً وانحناءً وتشكيلاً في باصرة الناضرين، أما إيقاع اللون في اللوحة فيكون في نسبة اللون إلى اللون المجاور أو المشارك، وطبيعة إدراكه تكون في كثافة اللون عند المبصر من حيث الغمق والانفتاح، فإيقاع المزمار: حركي/صوتي، وإيقاع الخطوط: كمي/شكلي، وإيقاع الألوان: ضوئي/كثافي، وإيقاع القصيدة: كيفي تلفظي.

نخلص في الأخير إلى أنّ الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن.

أوّلاً: مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحاً

1- الإيقاع في الأصل اللغوي

هو الترجمة العربية للمصطلح الأوروبي(Rythme) في الإنجليزية (Rhythm)، وهما مشتقان من (Rhuthmos) اليونانية، وهي في أصل معناها الجريان والتدفّق، والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، والإيقاع الميقع[1]، والميقعة = المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يرفع الألحان ويبيّنها[2]، وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام. والإيقاع عند الجاحظ إيقاع الألحان وهو أن يوقع الألحان ويبينّها، والإيقاع في اللغة معناه اتفاق الصوت في الغناء.

2- الإيقاع في الاصطلاح

الإيقاع في الاصطلاح الموسيقي الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمن النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات

[1]- ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 71.

[2]- أينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد، ص 275.

مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها يسمى دوراً أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوّة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم. وكما أنّ عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوية أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جُبِل عليها الطبع، وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد"[1]، والإيقاع بوصفه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميّزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته[2].

ورغم أنّ الشعر يقوم على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن، إذ يكمّل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين، على أنّ ثمّة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن (Meter) والإيقاع، فكل وزن إيقاع وليس كل إيقاع وزن، بمعنى أنّ كل وزن من وظائفه إنتاج الإيقاع، مع أنّ عملية الإنتاج غير مقصورة عليه، وإنّما قد تتحقّق بفضل عوامل أخرى فينتج هنا الإيقاع ذا دلالات تختلف عن تلك التي أنجزت بفعل الوزن[3]، ولكي يتّضح هذا الفرق ينبغي أن نميّز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلّم بطريقة خاصة وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية كدرجته علواً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوّة وضعفاً، وتردّده في التركيب اللغوي قلّة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمّنه مع غيره[4].

---

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق، ص 15.

[2]– ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، 1987، بغداد، ص 71.

[3]– ينظر: صابر نور الدين، مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، العدد الثالث، ماي2015، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ص 9–10.

[4]– ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 22.

وينبغي أن نشير إلى الفرق بين الوزن والإيقاع، إذ طالما يختلط الأمر بينهما ذلك أن الوزن عندما يتمثّل في البداية على أنّه تركيب ما، فإنّه " يفتأ قائماً دون أن يصيبه تغيير إلى نهايته مثله مثل الشكل الميكانيكي، في حين نجد الإيقاع كأنّه خلق جمالي محض"[1]. وهذا يقودنا إلى الحديث عن الشكل الذي وردت عليه هذه الموسيقى في القصيدة العمودية القائمة على نظام الشطرين، والقصيدة الحديثة التي تعتمد على السطر الشعري وهي ما اصطلح على تسميتها بشعر التفعيلة (الشعر الحر).

والدارس للتشكيل الموسيقي في شعر بلقاسم خمار يجد نفسه دارساً لأهم عناصر التجربة الفنية، بل لعناصرها جميعاً من فكر وعاطفة، وحقيقة وخيال، لأنّ التشكيل الفني طريقة تفكير وطريقة عرض وتعبير.

والإيقاع في الشعر ينقسم إلى قسمين: إيقاع داخلي، ويكاد يقوم على فنون البديع اللفظية من جناس وتكرار وطباق... وغيرها من الفنون، أما الإيقاع الخارجي فإنّه يرتكز على الوزن والقافية، ولذا فإن الشعراء أولوا عنايتهم بهذين القسمين من خلال تركيزهم على الأساليب التي تحقّق ذلك ولاسيما في الموسيقى الداخلية، لأنّها الأقرب إلى الجانب الفني.

ثانياً: أنـواع الإيـقـاع:

1- الإيقاع الخارجي

إن دراسة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية بأنواعها تستلزم تناول الظواهر الأساسية البارزة التي يلحظها الدارس في موسيقى القصيدة. وهي:

أ- الوزن:

الوزن هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولّدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري[2]، والوزن يمثّل دعامة مهمّة وركيزة أساسية في موسيقى الشعر، فهو " أعظم أركان حد الشعر،

[1]- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، 1981، بيروت، لبنان، 230-231.

[2]- ينظر: إميل يعقوب، المعجم المفصل في العروض والقوافي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 401.

وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[1]، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره، لأنّه يسبغ على الكلام رونقاً وجمالاً ويحرّك النفس ويثير فيها النشوة والطرب[2]، ولولا الوزن لضاعت القصيدة، فهو بمثابة "الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، والوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن تؤثّر بعضها في الآخر على أكبر نطاق ممكن"[3]، وبعبارة أخرى يمثّل الإيقاع الخارجي حالة من التنظيم في لغة القصيدة، فهو ينظّم تتابع الإيقاعات في نسق زمني معيّن، وباستعمال القافية يصبح تحديد التوقّع الإيقاعي كاملاً. وهو يعد من المداخل الأوّلية لمقاربة اللغة الشعرية، وذلك لكونه يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي داخل القصيدة... فهو يقوم بتكثيف العناصر الشعرية التي تتسامى بالوظيفة الجمالية للنص، يتبيّن لنا ذلك حينما نحاول إبطال الوزن من لغة الشعر حيث كل شيء سيقوض ويتهدّم مما يؤدي حتماً إلى تحطيم البناء النحوي الشاعري المتماسك بواسطة الكلمات[4].

يتّخذ الوزن في كثير من الأحيان من صورته الإيقاعية وإيحائه الصوتي طابعاً تصويرياً، إذ إنّ أهم عنصر جمالي تطلب الصورة مساندته الإيقاع، فموسيقى الشعر تعدّ من أقوى عناصر الجمال في الشعر، وهي عبارة عن وحدات تصويرية على ما يرى إليوت[5]، ذات صلات معنوية ودلالية ترفد الصور، بل يمكن القول إن الوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه، فنحن حين نسمع النغم الصوتي تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرّد السمع، إنّها تمتد لتخيّل أشكال بصرية وعناصر حسية أخرى[6]، لهذا تجسّد الصورة والإيحاء الصوتي القيمة الجمالية في كل شعر، "فالوزن أو الإيقاع بلد الصورة أحياناً"[7]، والصورة ليست بمعزل عن " البناء الموسيقي للقصيدة فهو الصورة الحسية لها"[8]، والصورة الشعرية هي المعادل

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 134.

[2]– أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، ص 345.

[3]– رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، دار الفكر، ط1، (دت)، بيروت لبنان، ص 16.

[4]– ينظر: مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، (دط)، 1984، طرابلس، ص 67.

[5]– ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 239.

[6]– ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 87–105.

[7]– الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 223.

[8]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 48.

الفني للفكرة، فالشاعر يحوّل المعادلات الفكرية إلى تجارب شعورية يعرض فيها الموضوعات الذهنية بشكل يجعل هذه الموضوعات لا تسقط في ذهن السامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء، إذن فالشاعر يوفّر المناخ الشعري للفكرة الذهنية التي يعالجها[1].

وقبل التطرق إلى دراسة الوزن في شعر بلقاسم خمار لابد أن نشير إلى أن القصيدة عنده قد مرّت بمراحل وزنية متعدّدة:

أ-1- مرحلة القصيدة العمودية:

توصف هذه القصائد على أنّها ذات بيت شعري متكوّن من شطرين متوازنين عروضياً، وكانت هذه المرحلة بداية مسيرته الشعرية الأولى وتمثّلت في دواوينه الأولى: (إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق) و(ظلال وأصداء) و (وربيعي الجريح). ففي ديوان إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق نجد أكثر من نصف القصائد الشعرية منظومة على الأوزان الخليلية ومنتظمة على قافية موحّدة، وتشكّل القصائد العمودية في ديوان ظلال وأصداء أكثر من نصف القصائد أيضا.

وجاءت أشعار هذه المرحلة تعبيراً عن تواجده خارج وطنه بعيداً عن الأهل والأحباب وتعبيراً عن مسيرة الثورة التحريرية، وثورات كل الأحرار في العالم من أجل الاستقلال، حيث تابع مسيرتها النضالية والسياسية والثقافية كما تحدّث عن الحرية وحب الوطن، وأسهم كثيراً في موضوع العروبة والوحدة والإسلام[2].

يقول في أوّل قصيدة نشرت له في الصحافة الوطنية سنة 1953 في جريدة (المنار) الجزائرية بعنوان (نداء الاتحاد)[3]:

بـلادي لستُ أدري من أُنَادي ليـرفـعَ عــنـك أرزاءَ الـعـوادِي

---

[1]- ينظر: ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1982، بيروت، ص 12.

[2]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 267.

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 415.

أنادِي الليل والظلمات لكن نهارك مثلها جم السوادِ

أنادِي البحر والأمواج غضبى تصارعُها العواصفُ كالأعادِي

ويستمر الشاعر على هذا المنوال في قصيدته التي تتألّف من أربعين بيتاً شعرياً لا يخرج فيها من تفعيلات بحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ولا من القافية الموحدة والروي.

ثم تطور شعره خطوة أخرى في ديوانه (أوراق)، حيث نظم أشكالاً جديدة في الشعر العمودي كالرباعيات مثلاً، أو تقسيم القصيدة إلى مقاطع وكل مقطع ينتهي عند انتهاء المعنى. إلا أنه لم يذهب بعيداً في تحرره من الأوزان والقوافي[1].

ومن قصائده الرباعية التي التزم فيها البناء العمودي والقافية المتكرّرة قصيدة (الزحف الأصم) يقول[2]:

اليوم يصرخ في ضلوع الغدر سهم أحمر

يا شهر تموز الجريح، رعاك شهر نفمبر

ذكراك ملحمة الكرامة في الجزائر تزأر

يوم لهم ولنا بساح الذود يوم أغبر

***

الأرض زعزع والربى غرقى، وغيم الجو يرعد

والخلق تلهث والدنا غضبي وموج البحر يزبد

سنن الطبيعة أن يهز كيانها لهب التجدد

فلنقتحم أفواجنا النيران للفوز المؤكد

والملاحظ في هذه القصيدة أنه قسّمها إلى مقاطع متساوية، وكل مقطع ينتهي عند انتهاء المعنى ولا جديد فيها إلا هذا التقسيم المتساوي للأبيات الشعرية وتنوّع الروي.

[1]– ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 274.

[2] – محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 247

وبتقطيعنا للقصائد العمودية في ديوان ظلال وأصداء وإرهاصات سرابية باعتبارهما يضمان أكبر قدر من الشعر العمودي، وجدنا أن البحور المعتمدة لدى الشاعر هي الكامل يليه الخفيف ثم الرمل والمتقارب والوافر، وأخيرًا السريع والبسيط ولم نعثر في شعره على قصيدة واحدة من بحر الطويل.

ومن القصائد المنظومة على بحر الكامل (متفاعلن x 3) قصيدة الجريمة التي مطلعها[1]:

مالي أرى وجه الرُبى متجهما ما للكآبةِ والتكدرِ في السمَا

ومن القصائد المنظومة على بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) قصيدة (أغنيتي) التي مطلعها[2]:

يا نشيدَ البكاءِ لستَ نشيدي لا... ولا أنتَ صُورتي ووعيدِي

ولديه قصائد على بحر البسيط نجدها مبثوثة في ديوانه (ظلال وأصداء) منها قوله في قصيدة (صيحة غريب)[3]:

ماذا جنيت بمهجتي وحياتي حتى منيت بفرهة وشتاتي

وثمة مرحلة أخرى شهدها بلقاسم خمار في ديوانيه: (الحرف الضوء) و(حالات للتأمل وأخرى للصراخ)، وقد شهدت هذه المرحلة خطوات واضحة في تجديد الإطار الخارجي حين عمد إلى الانتقال بالقصيدة من البناء التقليدي إلى الشكل الجديد بموسيقاه الجديدة وأساليبه التعبيرية.

أ-2- مرحلة القصيدة الحرة:

بدأ خمار تجربته الشعرية الجديدة سنة 1952م حسب تأريخ أول قصيدة شعرية في ديوان (إرهاصات رابية من زمن الاحتراق)[4]، إذ اعتبره الباحثون الجزائريون ثالث مجدّد في

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 45.
[2]- المصدر نفسه، ص 127.
[3]- المصدر نفسه، ص 420. وينظر: المصدر نفسه، ص 476 وص 445.
[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 40.

القصيدة الجزائرية، لكن تجديده في بداية مشواره اقتصر على التفعيلة فقط " وإن استطاع في الفترة الأخيرة أن يجنح في الصورة ويكسبها روح الجدّة والطرافة "[1]، فنرى ما جاء في قصيدته (الموتورة)[2]: (من المتقارب)

كحبلِ وريد ...

قريب ... بعيد ...

هنالك في خيمةٍ نازحة

إلى جانب القريةِ النائحة

هنالك خلف القبور العراة

وبين المآسي، ولفح السراب

بدت عائدة

بقبضتها كمشة من تراب

تزاحمها صخرة صامدة

وقد هتفت ببريق عجيب

كلون اللهيب..

يلاحظ على القصيدة احتفاظها على البناء الخليلي، حيث استعمل الشاعر تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) وكرّرها في الأسطر الشعرية، فهي في الشطر الأول تفعيلتان وفي الثاني ثلاثة وفي الثالث أربعة، فلم يتخلّص كليّة من الموروث القديم، وبقيت شديدة الصلة بموسيقى القصيدة العمودية ويعود السبب في ذلك إلى القضية الجزائرية التي فرضت نفسها على

[1]– صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، (دط)، الجزائر، 1985، ص 356.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 307.

الشاعر إبان الثورة التحريرية، ولكن لا تنفي ما فيها من شحنات نفسية فجّرت الطاقة الإيقاعية المستغلة في تشكيل البيت الشعري[1].

ولقد وجد خمار في موسيقى (المتقارب) مرتعاً للرفض والملل والكراهية للواقع، يقول[2]:

سئمت –مللت– كرهت

مخاض الحوامل في وطني

فمن كل جيل جنين سياسة

وداهية في التعاسة ..

ومن كل حلق، أناشيد بائس

ومليون حارس ...

ومليون. مليون. بائس

ألا لعن الله هذا الوفاق

فالشاعر هنا يتّخذ من الإيقاعات السريعة لبحر المتقارب ليعبّر لنا عن معاناته النفسية التي يعيشها من ملل وسأم، فهو يستعجل ذهاب أسباب مللـه وضجره، ويقول في قصيدة (قصيدة إلى إفريقيا) [3]:

إفريقيا..

يا أرضنا الحنون

يا توت، يا تفاح، يا زيتون

يا جنة نام بها رضوان

واستسلمت في حضنها القرون

فرتعت في دوحها الجردان

---

[1]– ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 287.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 146.

[3]– المصدر نفسه، ص 588–589.

وحلقت في أفقها الغربان

بدون صياد .. ولا نسور

كم سار آدم فيك بلا كساء

وكم بكت حمائمٌ سمراء

وكادت الحياةُ أن تغور

لولا رياحٌ ثائرة

لولا دماءٌ فاترة

ساحت من الأوراسِ مثل السيل

وفتحت أمامنا السبيل

إن هذه الأسطر تختلف فيما بينها من حيث الطول والقصر غير أن كل سطر فيها ينتهي نهاية موسيقية ممتعة ترتاح لها النفس، فالشاعر "بلقاسم خمار لم يتقيد بنظام ثابت ولم يلتزم بحرف روي لأنّه يرغب دائماً في إيجاد مجال واسع وحرية في إبراز ما يريد من معنى أو شعور[1].

ب- القافية:

"سميّت (القافية) قافية لأنّها تقفو إثر كل بيت في القصيدة"[2]، والقافية "ليست حرف الروي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت المحصورين بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما"[3]، وهي أيضاً تكرّر جرس لفظي يرتّل القصيدة إلى أبيات أو أسطر أو جمل شعرية قصيرة، قد يلتزم تعاقبها بالمدّة الزمنية نحو ما في الشعر الموزون، أو قد لا يلتزم فتتفاوت مدّة التعاقب أو تتضاعف أو تتراوح بين المدة المؤسسة للقافية، والمدّة المتضاعفة في تدفّق القصيدة نحو ما في شعر التفعيلة، أو تتّخذ

[1]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 280.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 154.

[3]- عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989، دمشق، سوريا، ص 70.

شكلاً من التناوب المسمط نحو ما في الموشّحات والفنون الشعرية المستحدثة في العصر العباسي، أو ما بعده، أو قد تختفي كلياً أو جزئياً نحو ما في القصيدة النثرية.

ومن المحدثين من قرنها بالصوت فعرّفها على أنّها " مجموعة أصوات في أخر السطر أو البيت، وهي الفاصلة الموسيقية، يتوقّع السامع تكرارها في فترات منتظمة "[1]، فهي تتشكّل – في الأساس– من "عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السامع تردّدها، ويستمع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمى التوازن"[2].

وتعدّ القافية في المنظور الغربي الحديث ظاهرة إيقاعية (بالغة التعقيد)، فهي " ليست أداة أو وسيلة تابعة بشيء آخر، بل هي عاملاً مستقل تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"[3]، وقد اقتفى الشعراء العرب هذا المنظور، ولم تعد لدى الكثيرين منهم نمطاً موسيقياً مستقرّاً في أدائه التعبيري.

والقافية " تخضع –شأنها شأن كل أدوات الشاعر– لمقتضيات التعبير وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع، على أنّها لا يمكن أن تكون موحّدة، كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت"[4]، على عكس ما أنتجه الشعر العربي القديم، الذي اعتادت فيه العين على الشكل القديم لمعمار القصيدة.

ظلت النظرة إلى القافية تتراوح بين شدّ وجذب، فتعرضت هذه النظرة التقديسية إلى الاهتزاز واستغنى بعضهم عنها، لأنّهم وجدوا فيها قيداً يحول دون حريتهم التعبيرية، وعمد آخرون إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة، و"على الرغم من كل ذلك، مازالت القافية

[1]– صفاء خلوصي، التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987. ص 235 .

[2]– كمل أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، (دت)، بيروت، ص 19.

[3]– جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 74.

[4]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 140.

تؤكّد حضورها على نحو أو آخر، في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة العربية الحديثة في وضعها الراهن"[1].

ج- أنواع القوافي:

نوع خمار القافية والبحر وصارت من خصائص شعره, سواء على مستوى القصيدة العمودية أو القصيدة الحرة، فكان " من الشعراء المتمرّدين الذين يرفضون القافية ويعدّونها عائقاً في وجه المبدع ومن ثمة يتخلّون عنها نهائياً ويستبدلونها بالوقف وعلاماته"[2].

وإذا نظرنا إلى صور القوافي في شعره بحسب ترتيب الحركات والسكنات نلاحظ أن أكثر ما جاء له من القوافي كان من المتواتر أولّاً (/0/0) والمتدارك ثانياً (/0//0)، وقليل ما جاء له شعر في المترادف(/00) و المتراكب(/0///0).

وأما ما جاء في القصيدة العمودية من متواتر، "وهو أن يتوالى في القافية ساكنان مفصول بينهما بحركة"[3]، قول الشاعر في قصيدة (ذكرى ماي)[4]:

ماذا يفـيدُ تأمّلي وبكائي مادمتُ أرزح في صميمِ شقائي

وقوله في قصيدة (واقعنا المؤلم)[5]:

إذا ما المرءُ عاش بلا خصالِ وكان يرَى الهوانَ ولا يبالي

أما ما جاء به من المتدارك، وهو أن يتوالى في القافية متحرّكان بين ساكني القافية كقوله في قصيدة (تحية وذكر)[6]:

---

[1]- المرجع نفسه، ص 65.

[2]- عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 288.

[3]- موسى بن محمد المليانى، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، المعهد التربوي، (دط)، 1965، الجزائر، ص 369.

[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 88.

[5]- المصدر نفسه، ص 103.

[6]- المصدر نفسه، ص 61.

درسُ الحياةِ أجل درسٍ في الورَى وتحوّلُ الأزمانِ أبلغُ ما نرَى

أما المتراكب –وهو أن يتوالى في القافية ثلاث متحرّكات بين ساكنيها– فقد قلّ وروده في شعر بلقاسم خمار، ومن ذلك قوله في قصيدة (صرخة الجبل)[1]:

من غضبة القدر المهتاج من ندم من مخلب القيد، من فوارة النقم

أما أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقيّد، فبالرغم من وجود الاثنين في شعر خمار إلا أن أغلب ما جاء به كان من النوع الأول الذي يكون الروي فيه متحرّكاً كقوله في قصيدة (الحلم الأوحد)[2]:

عربٌ وربكٌ ما لهم ند بين الحماةِ إذا دعا الجد

وأما القافية المقيّدة وهي ما كان رويّها ساكنا فهي قليلة في شعر خمار، لأنها على العموم قليلة الشيوع في الشعر العربي، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (الصيف الضائع)[3]:

لمن أنت أقدمتَ من غربتكْ ومن يا ترى هاب في أوبتكْ
ولما تسنمت ظهرَ السحابِ وأطرقت...من كان في خاطركْ
لقد كنتُ أرنو كأرضِ جفاف إلى بسمة الغيث في غيمتكْ
وكنت أناجي مع الذكريات خيالك .. يا أنت ما أبخلك

والملاحظة المسجّلة على شعر بلقاسم خمار أنّ قصائده تدحرجت في تحرّرها من العمودي إلى شعر التفعيلة (الشعر الحر)، بدءًا بتوزيع الأبيات على الأسطر مع وحدة القافية لكل مقطع، أما القوافي الواردة في هذا النوع من الشعر فهي لم تخرج عن سابقتها في الشعر العمودي من متواترة ومتداركة ومتراكبة، فقد نجدها في مقطع واحد وبروي مختلف كهذا المقطع[4]:

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 490.
[2]- المصدر نفسه، ج2، ص 485.
[3]- المصدر نفسه، ج1، ص 382.
[4]– المصدر نفسه، ص 307.

كحبلِ وريد ...

قريب.. بعيد..

هنالك من خيمةٍ نازحـة

إلى جانبِ القريةِ النائحة

هنالك خلفَ القبورِ العراة

وبين المآسي، ولفح السراب

بـدَت عائـدة

بقبضتها كمشة من تراب

تزاحمُـها صخرة صامـدة

وقد هتفت ببريقٍ عجيب

كلون اللهيبِ ..

كلحنِ الألـم

في المقطع المذكور والمكون من اثني عشر سطراً تراوحت القافية ما بين المترادفة في السطر 1، 2، 5،6 ،8، 10،11 ، والمتداركة كما في السطر 3، 4 7، 9، 12 و مثل هذا التوظيف في القافية يوجد في قصائد أخرى له[1].

أما عن القافية المطلقة والمقيّدة في شعر بلقاسم خمار فنراه يوظّفها في قصيدة واحدة "وهو نوع من المزج لا يستعمل في الشعر العمودي إلا في إطار المقاطع المتقابلة كأن يكون مقطعاً من عدة أبيات قافيتها مطلقة، ثم يتبعها مقطعاً ثانياً قافية أبياته مقيّدة، لكن أن يزاوج بين الأبيات بقافيتين مطلقة و مقيدة فهذا مرفوض لا تسمح به قواعد الشعر القديم، كما لا تستسيغها الأذن العربية القديمة في حين نجد هذه الظاهرة مقبولة ومستعملة في الشعر الحر لأنّه لا يبنى على السماع أو على الأذن بقدر ما يبنى على الفكرة و البصر أيضا"[2]، ومن

[1]– ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 291.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أمثلة الجمع بين القافية المطلقة والمقيّدة، وموصولة وغير موصولة وقافية مردوفة وغير مردوفة، قول الشاعر في قصيدة (الإنفجار)[1]:

قد صبرنا.. وابتهلنا

نملئ المحراب لحنا

ولكم قلنا وقلنا

سوف يجلي الله عنا

في القريب

ظلة البؤس الرهيب

سوف نحيا ..

ما جزاء الصابرين ...؟

سوف نحيا آمنين

سوف نحيا...

من السطر الأول إلى الرابع القافية مطلقة موحدة، الروي (النون) موصولة بالألف. والخامس والسادس والثامن والتاسع وردت القافية مقيدة، و الروي مختلف "الباء " في السطرين الخامس والسادس، و النون في السطرين الثامن والتاسع لكنّها موحّدة في الردف إذا جاء الردف ياء، أما السطران السابع والعاشر فالقافية مطلقة و الروي ياء، لأنّها مسبوقة بالسكون، و الألف بعدها وصل[2].

إن المتفحّص لدواوين بلقاسم خمار الشعرية المتعدّدة لا يجد هذا التخلّص من القافية ولا التخلي عنها، فهو ليس من أعداء القافية، فبالرغم من تمرّده وانزياحه إلى شعر التفعيلة، فإنّه

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 198-199.

[2]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 292.

لم يهمل إلى حد كبير الشكل التقليدي الموروث، فحنينه إلى العمودي وقواعده بقي راسخاً في ذهنه مترسّباً في أعماقه.

2- الإيقاع الداخلي:

الإيقاع الداخلي للقصيدة حركة موقّعة في بنائها أو نسيجها، يتمثّل فيما يتوافر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب البديع، وحروف المد أو الحلق أو الهمس ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر النفسية[1]، والموسيقى الداخلية "هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حَسَن، وبما لها من رهافة، ودقّة تأليف وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج"[2]، وهي تهدف إلى تقوية الإيقاع وجرس الألفاظ، وإلى زيادة النغم والرنين في القصيدة.

تعد الصورة الموسيقية لِبِنية القصيدة من أبرز مظاهر الشعر، ومن أهم جوانب التجربة الشعرية "إذ تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحاناً ذات دلالة، وتصقل موهبته النغمية وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستعمله، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار"[3]، وهي ضرورة لإحداث التجاوب بين المتلقي والأنغام التي تمثّل جزءاً هاماً من التجربة الجمالية، وإطاراً انفعالياً للغة الشعر، " إذ إن الشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة، وقد استجاب الشاعر للإيقاع المنتظم بوحي من فطرته وطبيعته الحساسة حين جعل تطريب النفس بالموسيقى هدفاً لرسالة شعره"[4]، ولعل السبب في شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي توفّرها موسيقاه، فيُطرب المتلقي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجّها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى والموسيقى في كل متناغم يعبّر عن تجربة الشاعر وقدراته.

---

[1] – ينظر: أحمد علي سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، (دط)، 1983، بيروت، ص 94.

[2] – عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 74.

[3] – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 394.

[4] – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 62.

وتعد الصورة الموسيقية ركناً من أهم أركان الشعر، فهي من المقوّمات الأساسية التي يقوم عليها، "وأهم وسيلة استعملها الشعراء للإبانة عن فكرهم وانفعالاتهم"[1]، إذ أنّ الشعر في الأصل عبارة عن أصوات متناسقة ذات جمال ونغمة تميّزه عن باقي الفنون الأخرى، فالشعر قبل كل شيء شكل صوتي جميل، ينبع من طبيعة ذلك النسيج الصوتي للفظة مفردة كانت أو مركّبة، إذ كانت داخلة في حيّز الأصوات ثم ما يحمله هذا النسيج من تداعيات ملوّنة لمختلف المشاعر والأحاسيس الإنسانية[2].

وتكمن أهمية الموسيقى في الشعر من خلال أثرها في تفجير الطاقة الدلالية، والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في وجدان الشاعر، وموسيقى الشعر لها أثر فاعل في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبّر عما تحمله التجربة الشعرية، ويؤكّد سليمان العيسى على أهمية الموسيقى في الشعر " بأنّها عصب الكلام الجميل شعراً ونثراً، تبلغ ذروتها في الشعر، والذين لا يحسّون بها، ولا يجيدونها لا يملكون العصب السليم"[3].

ويتضمّن التشكيل الموسيقي للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغماً وجرساً موسيقياً يحقّقه الانسجام بين الوحدات اللغوية، وما دام للشعر كيفية خاصة للتعامل مع اللغة تقوم على خلق العلاقات بينها، فإنّ التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فالوجوه الصوتية في النص الشعري لها دلالاتها الفعالة وإمكانياتها التعبيرية الهائلة، لما تتركه من أثر نفسي في المتلقي، وذلك في إشاعة جو من البهجة والإثارة ينقلانه إلى عالم الخيال الشعري، فضلاً عمّا تحدثه من توافق في بنية النص وإكسابه قيمة دلالية عالية[4]، فهي "وسيلة أداء تعمل على التعبير عن مفارقات المعاني وضلالها

[1]– ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية، (دط)، 1995، بغداد، ص 70.

[2]– ينظر: محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، القاهرة، ص 69.

[3]– محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، دار العودة، (دط)، 1989، بيروت، ص 87.

[4]– ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 65.

العاطفية بل وألوانها النفسية التي كثيراً ما تعجز اللغة المنثورة عن استخراجها من النفس"[1]، فالمعنى الشعري وموسيقاه يرتبطان ارتباطاً حيوياً، ذلك "لأنّ الشاعر يصل إلى حدود الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه، وإنّما تبلغه الكلمات المنظومة، فهذا العالم الذي يتعدّى حدود الوعي له معنى، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلمات ذوات الموسيقى"[2].

ويرى عبد الله الطيب أنّ الانسجام في القصيدة يكون "من توازن أجزاء الكل الواحد، وهذا التوازن ينشأ من أمرين هما تكرار وحدة الكل وتنويع هذه الوحدة، ولما كان الانسجام كلّه مداره على التنويع والتكرار المحض، والجناس، ومظاهر التنويع لا تتعدّى الطباق، والتقسيم، فهذه الأصناف الأربعة التي يقوم عليها رنين البيت بعد الوزن، والقافية"[3]، لذا نجد كثيراً من الشعراء استعانوا ببعض المحسنات البديعية في رسم صوّرهم والتعبير عن أفكارهم وتأمّلاتهم وإضفاء رونق لفظي عليها، ولتحسين اللفظ كي يترك أثراً ملحوظاً في نفس المتلقي.

فمن بين هؤلاء الشعراء نجد شاعرنا بلقاسم خمار، فقد وظّف هذا الأخير كثيراً من المحسنات البديعية في شعره ابتغاء الإضفاء على أبياته انسجاماً في إتمامها وحسناً صوتياً ومعنوياً في تناسق الألفاظ، فالإيقاع الداخلي ما هو إلا ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر، ومن هذه المحسنات التي توسّل بها الشاعر في تشكيل البنية الموسيقية: الطباق، التصريع، والجناس والتكرار.

---

[1]– إسماعيل شلبي، ابن حمديس الصقلي شاعراً، دار الفكر العربي، (دط)، 1986، القاهرة، ص 186.

[2]– محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، (دت)، بيروت، ص 20.

[3]– عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، الدار السودانية، (دط)، 1970، الخرطوم ص 53.

أ- الطـــبـاق:

يسمى المطابقة والتطابق والطباق والتطبيق والتضاد، اشتق من كلمة (طبق) و"الطِّباقُ مَصْدَرُ طوبقَتْ طِباقاً"[1] التي تعني وضع الشيء على آخر حتى يغطيه، وجاء في مقاييس اللغة، "الطَّاءُ وَالْبَاءُ وَالْقَافُ أَصْلٌ صَحِيحٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ يَدُلُّ عَلَى وَضْعِ شَيْءٍ مَبْسُوطٍ عَلَى مِثْلِهِ حَتَّى يُغَطِّيَهُ. مِنْ ذَلِكَ الطَّبَقُ. تَقُولُ: أَطْبَقْتُ الشَّيْءَ عَلَى الشَّيْءِ، فَالْأَوَّلُ طَبَقٌ لِلثَّانِي ; وَقَدْ تَطَابَقَا. وَمِنْ هَذَا قَوْلُهُمْ: أَطْبَقَ النَّاسُ عَلَى كَذَا، كَأَنَّ أَقْوَالَهُمْ تَسَاوَتْ حَتَّى لَوْ صُيِّرَ أَحَدُهُمَا طِبْقًا لِلْآخَرِ لَصَلَحَ. وَالطَّبَقُ: الْحَالُ"[2]، والمطابقة: الموافقة، والتطابق: الاتفاق، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألصقتهما، وطابق بين قميصين: لبس أحدهما على الآخر، قال تعالى: ﴿أَلَمۡ تَرَوۡاْ كَيۡفَ خَلَقَ ٱللَّهُ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗا﴾[3]، أي بعضهما فوق بعض، وطبق الماء وجه الأرض: غطاه أصبحت الأرض طبقاً واحداً إذا تغشى وجهها الماء[4]، قال امرئ القيس[5]:

دِيمَةٌ هَطْلاءُ فِيهَا وَطَفٌ طَبَّقَ الأَرْضَ تَحَرَّى وَتَدِرْ

وتأتي كلمة (طبق) بمعنى حال الناس، أي تقلّبهم من حال إلى حال، وهذا واضح في قوله تعالى: ﴿لَتَرۡكَبُنَّ طَبَقًا عَن طَبَقٖ﴾[6]، أي حالاً عن حال يوم القيامة، قال ابن عباس: لتصيرن الأمور حالاً بعد حال في الشّدة، وسميت طبقاً لأنّها تعم وتشمل، فيقال للسنة الشديدة: المطبقة[7].

أما في الاصطلاح فقد اتّفق البلاغيون على أنّ التضاد والتطبيق والتكافؤ والمطابقة والمقابلة مع مراعاة التقابل أمراً واحداً، وبين المعنى اللغوي والاصطلاحي علاقة ضعيفة إلا

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص 210.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص 439.

[3]- نوح، الآية: 15.

[4]- رحيم جمعة الخزرجي، الطباق في العربية، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: 76، سنة 2012، ص 2.

[5]- امرئ القيس، الديـوان ، مصر ص 102.

[6]- سورة الإنشقاق، الآية: 19.

[7]- ينظر: رحيم جمعة الخزرجي، الطباق في العربية، مجلة كلية التربية الأساسية، ص2.

أن الشائع هو الموافقة والجمع بين الضدين أو بين الأشياء المتعاكسة مما يخلق أثراً في نفسية المتلقي، لما يرسم له من صور متنافرة جُمعت لإبراز جمالية الصورة، لأن الطباق " من فنون البلاغة التي تجعل الأساليب حسنة، والعبارات جميلة وهو يجذب السامعين لتأمّل المعاني، وتدبّرها فتستقر في نفوسهم وتتقرّر في عقولهم لما فطرت عليه النفس الإنسانية من ترقّب الفن وانتظاره، فإذا ما جاء الفن تلقّفته الآذان بالتدبّر والتأمّل فقبلت المعاني في الذهن وتستقر في الخاطر"[1]، فجمال الطباق إذن ليس في ذكر لفظتين متضادتين اعتباطياً، بل جماله يكمن في الغاية وفي الدور الذي يؤدّيه في ثنايا البناء السياق الشعري. أما المقابلة فهي نوع من أنواع التضاد، يتّسم بالسعة إذا ما قارناه بالطباق متجاوزاً الشاعر فيه اللفظة المفردة إلى الجملة أو العبارة بأكمله[2].

ويعد الطباق نوع من أنواع البديع، الذي يحقّق في النص الشعري تحديداً دلالة معنوية واضحة لما له من قدرة على إظهار مشاعر تضفي على النص جوّاً مشحوناً بالحركات الثنائية الضدية التي ترتبط بالموقف الفكري والوجداني الذي يرمي إليه الشاعر ويعزّزه، وبذلك يكون فن الطباق من أهم سبل تشكيل الصورة الشعرية.

والطباق أو التضاد ظاهرة تركيبية واضحة تتمثّل في كل ما تثيره الكلمة في سياقاتها من كلمات تعارضها وتنفيها[3] في ذهن قائلها، ومن الضرورة بمكان أن نعلم أنّ التضاد يؤسّس لمنهج فنّي بلاغي لغوي جمالي يحمل من الإيحاءات والأبعاد الفكرية والنفسية والاجتماعية ليصبح أداة فاعلة في قراءة معنى المعنى[4].

وظّف بلقاسم خمار الطباق بشكل واضح في شعره، ومنه قوله في قصيدة (تحية وذكرى)[5]:

---

[1]– حميدة صالح البلداوي وأفراح علي عثمان، التصوير بالتضاد في تجربة الفقد في الشعر الأندلسي، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد: 27، (2)، السنة 2016، العراق، ص 475

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 475.

[3]– ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص 225.

[4]– ينظر: حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني دراسة جمالية وفكرية وأسلوبية، منشورات دار النمير للطباعة والنشر، ط1، 2005، دمشق، ص 161.

[5]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 60.

درسُ الحياة أجل درسٍ في الورَى وتحوّل الأزمانِ أبلغ ما نرى

فالغرب يسعى جهده متآمراً أن لا يرى في الشرقِ نوراً مزهرَا

من الواضح أن خمار لا يتسلى من هذا التضاد، بل يهدف منه إلى إبراز معاناة أمّته العربية التي صارت مطمعاً للقوى الغربية، ومما ضاعف من مأساة الشاعر أنه كان يتوقّع بين الحين والآخر أن يقوم الشعب بتغيير الأوضاع البائسة، لكن الانتظار طال وطالت معه العذابات والهموم.

يعمل الطباق في بنية النص الشعري على "إيضاح المعنى وتقريب الصورة"[1]، فالشاعر يلجأ إليه من أجل إبراز المعنى وتمييزه، فاعتماده وإشاعته في ثنايا شعره هو تأكيد على إبراز معنى من المعاني عن طريق خلق حالة من التضاد لبيان التمايز بين المتضادين، ولقد شكّل الطباق في شعر خمار ملمحاً أسلوبيا بارزاً لكونه من أكثر الأدوات التعبيرية التي وظّفها لتوصيل أفكاره ورصده لرأياه على الصعيد الدلالي، يقول في قصيدة (آه ..لو ينطق الشهداء)[2]:

أقبلت، أسرعتُ أقدمت ..

وأحجمتُ، أدبرت .. غادرت ..

ولا كنت لي عند يوم الرجوعِ

ولا كنت لي عند يوم الوداع

ولا يوم أوفقتُ راحلتي عند خطِ الوصولِ

إلى اللاوصول

حوت هذه المقطوعة الشعرية على عدد معتبر من الثنائيات الضدية (أقدمت/غادرت)، (أقبلت/أدبرت)، (الوصول/ اللاوصول)، فالشاعر هنا مرتبك يعيش حالة من الغموض أدّت به إلى ذكر كل هذا الطباق الذي توشّح به النص الشعري الخماري، فالطباق هنا يحدث

[1]– أحمد مطلوب، فنون بلاغية البيان والبديع، دار البحوث العلمية، ط1، 1975، الكويت، ص 275.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 14.

ضرباً من المفارقات المُوهمة للتناقض، فهو يثبت الصفة ونقيضها، كما أنّه يصوّر الانفعالات المشتّتة والمضطربة في نفس الشاعر، وفي هذا العصر التي تعقّدت فيه الحياة، واضطربت أمورها، وانقلبت مفاهيمها، وفشا فيها التناقض والصراع بين التيارات السياسية والفكرية والاجتماعية لجأ الشاعر الحديث إلى التضاد والجمع بين المتناقضات بوصفه معادلاً موضوعياً ونفسياً لمظاهر الحياة العصرية[1].

يقول الشاعر في قصيدة (بيت القصيد)،[2]:

إن لم يشأ هذا الإله، فهكذا شاء (العقيد)

فالطباق هو طباق السلب بين (لم يشأ وشاء)، وهذا النوع من الطباق فضلاً عن حالة التضاد التي يوفّرها للمعنى، فإنّه يمنح السطر الشعري جانباً موسيقياً، فيتحقّق فيه جانبان أما أحدهما: هو الجانب المعنوي المتولّد من حالة التضاد بين اللفظين، فهو يعمل على إبراز المعنى المراد من خلال المقارنة الضدية بين موقفين أو معنيين فهو السلاح الأشد مضاءً والأكبر قدرة على الإقناع وهذا يتجلّى في موطن الشاهد (المشيئة من عدمها)، وأما الآخر: فهو الجانب الموسيقي المتولّد من تكرار اللفظ ونفيه، والشاهد ليس به حاجة للتوضيح.

والطباق هو ما يضاد فيه اللفظ لفظاً آخر معجمياً، والذي يعرف في علم اللغة الحديث بالتضاد الحاد، أو بالثنائيات الضدية، إذ تشكّلت هذه الأخيرة مكوّناً مهماً من مكوّنات الخطاب الشعري، وبنية مركزية فاعلة تتكشف عبر وظيفتها أنماط الأنساق المتضادة داخل الخطاب، إذ تتحدّد الضدّيات عند الشاعر لخلق تصورات معيّنة اتجاه الحياة والكون، يزخر شعر بلقاسم خمار بهذه الثنائيات الضدية والمفارقة، فهي تعد من أعمدة تشكيله الشعري، ومن أمثلة هذا النمط ما نجده في قوله من قصيدة (عامودة ... القرية المفجوعة)[3]:

عامودة ...

[1]– ينظر: عادل بشير الصاري، الصورة الشعرية مفهومها وتقنياتها في النص الشعري الحديث، مجلة الجامعة الأسمرية، العدد: 17، السنة: 9، ص 272–273.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 211.

[3]– المصدر نفسه، ص 235.

يا صرخةَ أمٍ مفؤودة

فقت كبداً خلفَ الأسوار

سلبته يدُ الأقدار

أقدارٌ لا تعرفُ رحمــة

كاللص الغادرِ كالنقمـة

فالتضاد بين اللفظتين (رحمة) و(نقمة) أعطى الصورة تميّزاً ووضوحاً في المعنى.

ويقول الشاعر في قصيدة (الديدان)[1]:

فصار اليسرُ في العسر وذاب الخيـرُ فـي الشـر

قابل الشاعر بين (السير والعسر) وبين (الشر والخير) وهو طباق إيجاب وظّفه الشاعر لخدمة المعنى لأنّه يدرك بأنّ " الأشياء إنّما تتبيّن بأضدادها، فلو عدم الضد خفي ضدّه"[2]، ولولا وجود عكس المعنى لما كان للمعنى معنى، فلولا وجود العسر لما كان لليسر معنى ولولا وجود التعب لما كان للراحة معنى، ولولا وجود الحزن لما كان للفرح معنى، ولولا وجود الظلام لما كان للنور معنى.

وفي قصيدة (أقوى من الوداع) يقول[3]:

لأزرع السلام بين مقلتي

وأقطف الورود خلف الشهب

طابق الشاعر بين لفظتي (أزرع) و(أقطف)، فالطباق في هذه الصورة قد أثرى المعنى وزاده وضوحاً، وذلك من خلال تكثيف المعنى الذي يريد أن يضعه في بؤرة النفس بإشعاعاته وإيحاءاته، حتى بدت الصورة في أبهى حلّة وأحلى وصف.

---

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 638.

[2]– أسامة بن منقذ، المنزع البديع في نقد الشعر، تحقيق: علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط1، 1987، بيروت، لبنان، ص 130.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 284.

وهذا الطباق أضاف للصورة حركة وحيوية، ذلك لأنّ جمع المتناقضات يُنْبئ عن قوّة الخيال وقدرته على التوفيق بينهما، فالصورة المبدعة تنشأ " من جمع واقعين بعيدين إلى حدّ ما عن بعضهما، وكلّما بعدت المسافة كانت العلاقات أكثر تلائماً بين الواقعين المجتمعين على هذا النحو ستزداد الصورة قوّة، وستكون لها قدرة دافعة كبرى وواقع شعري أكبر"[1]، فالتضاد عملية فنية يخلقها الشاعر نتيجة لصراعه النفسي الداخلي، فتظهر على شكل ألفاظ يبثّها في شعره لتقوم بدور التأثير.

وعلى هذا فالشاعر المبدع له القدرة " على نقل الصورة إلى العقل، وإعادتها ثانية في صورة شعرية فنيّة منحرفة عن الواقع، ولكنّها غير خارجة عن إطار الحواس إلا في الوظيفة "[2].

والشاعر بجمعه الأشياء المتضادة يخلق صورة فنية تقوم على إثارة عقل المتلقي وتحفيزه على الاستيعاب وخلق الانفعال، فوظيفة الطباق إذن لا تقف عند حدود تزيين الصورة، بل تتعدّاه إلى ما يجعل الأشياء داخل الصورة تبرز وتظهر مقدرتها على تأكيد المعنى وجلب الانتباه ومنح إيحاءات ودلالات عميقة للنص الشعري، يقول خمار في قصيدة (الموتورة)[3]:

إلام ... الشقاءُ ...؟

لماذا تحارِبُني يا زمان

أما فيك إشراقة أو حنان

قتلتَ أبي، وأضعتَ أخي

وأبقيتـــني ذرةً شـــاردة

أُلاقي الهوان

[1]– فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ص 132.

[2]– خليل إبراهيم، التراسل في الشعر العربي القديم، مجلة الأقلام، العدد 6،7،8، حزيران، تموز، آب، سنة 1994، العراق، ص 66.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 308.

يستخدم الشاعر التضاد بين (الضياع والبقاء) لبيان تغيّر الأحوال إلى ضدّها، محدثاً ضرباً من المفارقات الموهمة، بحيث يصير الأب مقتولاً، والأخ ضائعاً، وبين الأخ والأب يتيه الشاعر، لا هو بحي ولا هو بميت، لكن هو باق وأي بقاء، إذا كان هذا البقاء كالذرة الشاردة.

ومن أمثلة التضاد في شعر بلقاسم خمار قوله في نفس القصيدة[1]:

كحبل وريد ...

قريب ... بعيد ...

هنالك من خيمة نازحــة

إلى جانب القربة النائحة

وظّف الشاعر الطباق بين (قريب) و(بعيد) وهو طباق إيجاب، حيث منح هذا الأخير الصورة الفنية بعداً إيحائياً، وبعداً جمالياً حين صوّر الشاعر حبل الوريد هذا بالقرب والبعد في الوقت نفسه.

ويقول في قصيدة (شقراء)[2]:

شقـراء .. إني عندما يجـمعنا لقـاء

أحسـبـني فـراشــة، وأنـت كـالسـناء

قـريـبة... بـعيـدة... تائـهـة الأهـواء

بسيطة... غامضة... مبهمة الأرجاء

طابق الشاعر بين لفظتي (قريبة وبعيدة)، الملاحظ أنّ تعويل الشاعر على ثنائيات التضاد في تشكيلاته اللغوية أقل بكثير من تعويله على التضاد المولّد من الجدليات الثنائية (كإبصار الأعمى)، (وإمطار الصحو) وما شابه، ولا شك في أنّ النمط الثاني أكثر عمقاً وإمتاعاً، لكن عند بحثنا في أعمال الشاعر لم نجد ولا توظيفاً واحداً من هذا الأسلوب.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 307.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص 347–348.

يعدّ التضاد تطويراً لأسلوب المقابلة في البلاغة العربية القديمة، وقد كان الشاعر القديم يلتقط من عالمه المحدود العناصر المتقابلة مثل الليل والنهار، الجمال والقبح، الخير والشر، ثم يجمع فيما بينها جمعاً حسياً شكلياً في الغالب، لا يمكن للمتلقي أن يستنبط منها عنصراً من العناصر النفسية والشعورية، لأنّ قصد الشاعر منها كان–على الأرجح– إثارة انتباه هذا المتلقي، من مثل هذا النوع من الطباق ما نجده عند الشاعر في قوله في قصيدة (دموع)،[1]:

صمتٌ رهيب

نام في الليلِ معي

ثم استفاقَ في الصباح

في هذه الأسطر الشعرية طابق الشاعر بين (نام واستفاق)، وبين(الليل والنهار) هذه هي علاقة الطباق الذي تميّزها صور التقابل والتنافر الناتج عن تناطح لفظتين وهو من أهم الوسائل المولّدة لدينامية النص.

ويقول أيضا في قصيدة (اعتداد)[2]:

قوّةٌ في دمي الفتى وإيمانٌ بحقي في ملتي واعتقادِي

واعتزاز بحاضرٍ نحنُ شئناه، وماضٍ أشادهُ أجـدادي

فالشاعر طابق بين (حاضر) و(ماض) ليبيّن اعتزازه بالحاضر الذي شاءه هو وغيره، دون أن ينسى الماضي الذي أشاده أجداده، فهو يريد أن يقول أنّه من الواجب إقامة رابط ومد جسر قوي بين الماضي والحاضر، أي بين ما بناه الأجداد وما يطمح إليه النشء في الحاضر.

وفي قصيدة (المستقبل) يقول[3]:

لا تَـلُمني أخي فما لام جنديٌ أخـاه إلا وأعقـَب عـذرا

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 255.

[2] المصدر نفسه، ص 519.

[3]– المصدر نفسه، ص 529.

إنّ حظي من بهجة العمر أن أحيا أبيّا وأن أموت، أبرا

وظّف الشاعر الطباق بين (أحيا) و(أموت) لبيان عزّة نفسه وعلى أنّ لا حياة لمن يعش جباناً منكسراَ، فالحياة عنده إباء، وإذا استدعيت الموت يمت (أبرا)، فاستحضار المدلول المعاكس للموت هنا، إنّما هو في الواقع متابعة إيقاعية للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر.

ويوظّف بلقاسم خمار الطباق في تصوير انفعاله المضطرب والمشتّت الذي أحس به عند رجوعه من الشام، يقول[1]:

فبكيتُ .. يا وطني .. وقلت: سُدًى ذَهَابي أو إيَابـي

يا شـام جئـتُـك مـوجـعـاً جمّ الأسى خلو الوطاب

فالشاعر هنا ومن خلال الطباق بين (ذهابي) و(إيابي) يبكي وطنه، ويتحسّر على ذهابه وإيابه من وإلى الشام، لأنّه لم يجد فيه ما كان يصبو ويطمح إليه، على الرغم من حبه الكبير لوطنه، إلا أنّه في الأخير يقرّر عودته إلى الشام مرغماً موجَع القلب علّها تحضنه وترعاه.

إنّ بلاغة الطباق لا يكفي فيها الإتيان بمجرّد لفظين متضادين أو متقابلين معنى، فمطابقة الضد بالضد على النحو السهل لا طائل من ورائها، وإنّما جمال المطابقة في أن ترشّح بنوع من أنواع البديع يشاركها في البهجة والرونق، يقول خمار قوله[2]:

يا شام .. عندَك من عذابي ما في حنـــينِي مـن تصابِي

فـــتـرفَـقِـي بـــي زائـــراً بالشيبِ .. أبحثُ عن شَبَـابِي

يظهر جمال الطباق بين (الشيب) و(الشباب) فالشاعر في هذين البيتين يترجّى الشام أن ترفق به في زيارته لها، والسبب في ذلك يعود إلى كبر سنه، إذ أصبح الشيب يعلو رأسه، إذ لم يعد كما كان قبل شاباً يافعاً قوياً.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 8.

لقد أثرى الطباق في هذه الصورة المعنى وزاده وضوحاً وجمالاً، فجاءت في أبهى حلة وأحلى وصف، ومن خلال هذا الطباق حاول الشاعر تكثيف المعنى الذي يريد أن يضعه في بؤرة النفس وإيحاءاتها لدى المتلقي.

ويقول الشاعر في قصيدة (أرجع يا نوفمبر)[1]:

ترى المنعمين مثل البؤساء والسعداء حالهم كالأشقياء

تكشيرة الوجهِ دوماً رسمنا لا فرقَ بين حزننا أو فرحنا

يوظّف خمار الطباق هنا بكثرة (المنعمين/البؤساء) و(السعداء/الأشقياء) و(حزننا/فرحنا) ليبيّن لنا الحالة التي آل إليها المجتمع الجزائري مع نهاية الثمانينيات (1989)، حيث اختلطت فيه كل الأمور وأصبح فيه الشقي مثل السعيد والمنعم مثل البائس، وتكشيرة الوجه لا تفارق محيا الناس ولا تنفك أن تعرف فرحهم من حزنهم.

لقد أدّت كل هذه المتناقضات التي وظّفها الشاعر إلى خدمة المعنى الذي رامه والغرض الذي هدف إليه، وفي معرض الحديث عن التزامه بالقضية الفلسطينية وحبّه لفلسطين، راح الشاعر يوظّف الطباق، ليبيّن لنا الفرق بين من يحب هذا البلد ومن يخونه، يقول في قصيدة (الأطفال الأبابيل)[2]:

في فلسطين ..

فمن لم يحج إليهَا وحايدها فهو كافر

ومن عاش أو مات في غير أجوائها، فهو كافر

ومـن فـاتَـه حـبَّـها فـهـو كَـافـــر

يحدث الطباق بين (عاش) و(مات) الفرق بين من يحب فلسطين ومن لا يحبها، فالشاعر من شدّة التزامه بالقضية جعل فلسطين قبلة ومحجاً للمسلمين، ومن رغب على ذلك فهو كافر على حسب رأيه.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 75.

[2]– المصدر نفسه، ص 67.

إنّ الطباق عند خمار لا يستخدمه للزينة أو كمحسن بديعي يحلي به نصه الشعري، بل يوظّفه لغاية وهدف وهو خدمة المعنى والغرض الذي هو في صدد الكلام عنه، يقول في قصيدة (العروبة... الحب)[1]:

وحدةُ الرأيِ في الحوارِ افتقار والغنـــى في تــعـدّد الأذواق

والمعالي لولا الصعابُ لهانت أي معنى للصلحِ دون شقاق

فالشاعر طابق بين (الافتقار/الغنى) و(الصلح/الشقاق) ليبيّن لنا من خلال هذه المتناقضات أنّ وحدة الرأي والتعصب عند بعض الشعوب العربية لا تجدي نفعاً، بل الفائدة في إشراك الرأي الآخر والتشاور معه للوصول إلى حل سليم ومرضي من خلاله نستطيع حل المشاكل العالقة، وإذا كان هناك شقاق أو خلاف فلابد من الصلح، لأنّه لا صلح دون شقاق.

إن الحضور القوي والفاعل لأي كلمة يتأكّد أكثر من خلال استحضار المدلول المعاكس لها، والضد يظهر حسنه الضد[2]، على حدّ قول المتنبي، فالتضاد إذن مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبي، وإنّما كان كذلك لأنّ الذهن يتصوّر أحد الضدين عند تصوّر الآخر، فـ(السلام) يخطر على البال عند ذكر (الحرب)، و (النور) عند ذكر (الضياء)، وقد اعتمد خمار كثيراً على هذا النوع من المحسنات، فمنه قوله في قصيدة (الفجر العربي)[3]:

أنا في نفـسي، وأنتم، كلنا نـهـوى السـلام

غير أن الحربَ للأحـرارِ من قـومي لـزام

كيف أعطي النورَ للدنيا وفي عيني ظلام

كيف أهوَى السلمَ مـغلـولاً وأطـرافِي حطام

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 117.

[2]– تكملة البيت: فالوجه مثل الصبح منبـلج والشـعر مـثـل الـليل مسود
ضدان لما استجمعا حَسُنا والضد يظهر حســنه الضد

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 207.

فالتضاد القائم بين (السلم والحرب) وبين (النور والظلام) واضح فيما ذكر.

نخلص إلى أن تعويل الشاعر على الطباق والمزاوجة بين المتناقضات، وتشكيل المفارقات اللغوية والمعنوية، من الأساليب البارعة التي اعتمدها في توليد صوره ومعانيه ورؤاه. ومن خلال صور الطباق التي رسمها يتّضح مدى عنايته بهذا الأسلوب، فهو يستعمل هذا المحسن من أجل تزيين الكلام من جهة، وليعود بالفائدة على الشعر من جهة أخرى، والشاعر يميل إلى الجمع بين متضادات الألفاظ لأنّه يراها أبلغ في التعبير والوسيلة المساعدة على التصوير والإيحاء.

ويبدو أن خمار استثمر الكثير من الطاقات الإيحائية للثنائيات الضدية لما لها من قدرة على إيصال المضامين الوطنية والاجتماعية التي تحتل مكاناً بارزاً في قصائده، لذا فإنه من الصعب إيراد كل الشواهد المتمثّلة لهذه السمة الأسلوبية، التي جاء بها الشاعر بطريقة فنية بعيدة عن التكلّف في لغة سهلة ممتعة.

ب- التصريع:

الإيقاع في مفهومه البسيط هو ترديد صوت مرتين أو أكثر، أو تكرار كلمات متقاربة الحروف والنغم، "لأن العناية بحس الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع يزيد من موسيقى الشعر وذلك لأن الأصوات التي تتكرّر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النغم مختلفة الألوان"[1].

وأول ما يقابلنا من تلك الوسائل في شعر بلقاسم خمار (التصريع)، وهو " ما كانت عروض البيت تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[2]، وهو " يجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنّه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخره "[3]، وهو " دليل على قوّة الطبع وكثرة

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1981، القاهرة، ص 45.
[2]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 173.
[3]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 188.

المادة"[1]، وهو في أبسط تعريفه تصيير مقطع آخر المصراع في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها.

يمكن القول أنّ " التصريع ظاهرة صوتية عروضية تسهم مع سواها من الظواهر في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص الشعري"[2]، وتعطي للبيت الأول توازناً إيقاعياً لذيذاً يجلب الانتباه، ويمكّن المتلقي من استقبال الرسالة أحسن استقبال، فهو يعد من العناصر الإيقاعية الموروثة إضافة إلى التجنيس، عكس التكرير الذي يمكن اعتباره عنصراً إيقاعياً مستحدثاً، والترصيع تحديداً، " عبارة عن تقنية داخلية تقترن بأغراض فنية من بينها خلق فصل مؤقت بين التشكّل الصوتي والتشكّل التفعيلي"[3].

وقد ورد التصريع في قصائد بلقاسم خمار في عدد لا يستهان به، فيبدو أنه مهتم به لأنّه دليل على اقتداره وسعة بحره ووفرة ملكته اللغوية، حيث جعله في تسعة وثمانون (89) قصيدة من مائتين وسبعة وثمانين (287) أي بنسبة 31.01 %.

ومن حرص الشاعر على الموسيقى وحلاوة النغم عمد على أن يشاكل بين الكلمتين الأخيرتين في البيت، كأنه بذلك يحاول أن يجعل للبيت قافية واحدة داخلية وأخرى خارجية، من ذلك قوله[4]:

أيا أمـتي أبشـري بالطلبِ يا رايـتي رفـرفِـي في طرب

نلاحظ أن الشاعر قد أفاد من بنية التصريع مكثّفاً بها الإيقاع فـ" الوظيفة التي تمنح للتصريع هنا تجعله داخلاً في بنية الشعرية التي يصبح هو علامة من علاماتها، ويتمثّل ذلك من خلال التماثل الوزني والإيقاعي الذي يضيفه على افتتاحية القصيدة بما يوحي بنبرتها"[5]. فقد ماثل الشاعر بين العروض والضرب: صوتًا (طلب، طرب) ووزنا (فعلن،

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 158.

[2]– نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، العدد: 8، السنة: 1996، جامعة الجزائر، ص 98–99.

[3]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع، في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، (دط)، 2010، المغرب، ص 44.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 120.

[5]– موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي ومكتبة الكتاني، (دط)، 2001، الأردن، ص 131.

فعلن) بل عمد إلى الجناس الناقص (بالطلب، في طرب) وانظر أيضاً إلى النجاح الذي حقّقه في تكراره لأسلوب النداء (أيا، يا) الذي زاد البيت امتداداً[1].

ويقول في قصيدة (إلى أمي)[2]:

أماه قومي هذه أشعارِي هتفت .. محملة إليكِ شعاري

وإذا كان الشاعر في القصيدة الأولى قد ماثل بين حرفين في تصريع البيت الأول فإنه هذه المرة قد ماثل بين خمسة أحرف، وهذا دون شك دليل على اقتداره وسعة بحره.

والتصريع يجعل من القصيدة ذو نغمة موسيقية من جانب الإيقاع الخارجي حيث يعطيها حسن الاستهلال مما يعكس قدرة الشاعر وقوّته في نظم الشعر ووفرة ملكته اللغوية،

يقول خمار[3]:

هل تطفئ الجمر للمشتاق أشعارُ والشعر مذ كان في أنفاسه النـار

يتجلى التصريع في مصراعي البيت الأول من القصيدة بمقطع صوتي واحد، فالعروض والضرب كلاهما على وزن (فَعْلُنْ) (عَارُوْ= نَارُوْ) مع اتفاق في المد المناسب للتأوّه لوعاً ولهفة.

نخلص في النهاية إلى أنّ نماذج التصريع متوفّرة بكثرة في شعر بلقاسم خمار، فهو لا يجهد نفسه في الإتيان به، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية دون عناء ولا تكلّف، فيلحق به العروض وزناً وتقفية، وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى، فالراجح أن "الشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً"[4].

---

[1]– ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، ص 269.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 144.

[3]– المصدر نفسه، ج2، ص 47.

[4]– محمد عيد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي–مدخل لغوي أسلوبي–. دار المعارف، ط1. 1988، مصر ص 42.

ج- الجناس:

قسّم البديعيون المحسنات إلى لفظية ومعنوية وعدّوا الجناس من اللفظية، فالجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلّها ألفاظ مشتقة من الجنس، يقال: تجانس الشيئان، إذا دخل تحت جنس واحد، ويقال كلمتان متجانستان أي شابهت إحداهما الأخرى، فكأنّه قد وقع بينهما مجانسة، وحكى عن الخليل: هذا يجانس هذا أي يشاكله[1].

فالجناس إذن هو استعمال لفظين متشابهين في الصورة والنطق مختلفين في المعنى، وقد ورد الجناس كثيراً في القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف، كما ورد في الشعر والنثر قديمه وحديثه، فمن شواهده في القرآن الكريم، قوله تعالى: ﴿وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴾[2]، وقوله عز وجل: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ ٱلْقَيِّمِ ﴾[3]، ومن الحديث الشريف قول الرسول ﷺ "خَلُوا بين جَرِير والجَرِير"[4]، فإنّ كلمتي (جرير) و(الجرير) متشابهتين في اللفظ مختلفتان في المعنى، حيث الأولى تعني اسم شخص (جرير بن عبد الله رضي الله عنهم والثانية تعني الحبل)، ومن الشعر قول أحدهم[5]:

إن ترمكَ الغربةُ في معشرٍ قد جُبل الطبعُ على بغضِهم

فدَارهم ما دمتَ في دَارهم وأرضهم ما دمت في أرضهم

فدارهم الأولى فعل من المداراة والثانية اسم، وأرضهم الأولى فعل من الإرضاء والثانية اسم.

ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعية الموسيقية، وهي تنبع من ترديد الأصوات المماثلة مما يقوّي رنين اللفظ ويوجد الجرس الموسيقي، وهو -كغيره من ألوان البديع- إذا صدر عن

---

[1]- ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيّد، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 278.

[2] النمل، الآية: 44.

[3]- الروم، الآية: 43.

[4]- ابن الأثير مجد الدين أبو السعادات، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج1، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمد محمود الطناحي، المكتبة العلمية، (دط)، 1979، بيروت، ص 259.

[5]- ابن بسام الشنتريني أبو الحسن علي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج7، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ط1، 1989، ليبيا-تونس، ص 172.

طبع وجاء عفواً كان له وقعه وأثره في المعنى، أما إذا تكلّف وتصنّع، بدا ثقيلاً ورغبت عنه النفوس وجافته الأذواق، يقول عبد القاهر الجرجاني: " أما التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانُس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمًى بعيداً أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهبَ بَمَذهَبه السماحةُ فالتوَت فِيه الظُنون أمذهَبٌ أَم مُذهَبُ

واستحسنت تجنيس القائل:

"حَتى نَجَا من خوفه وما نجا" وقول المحدث:

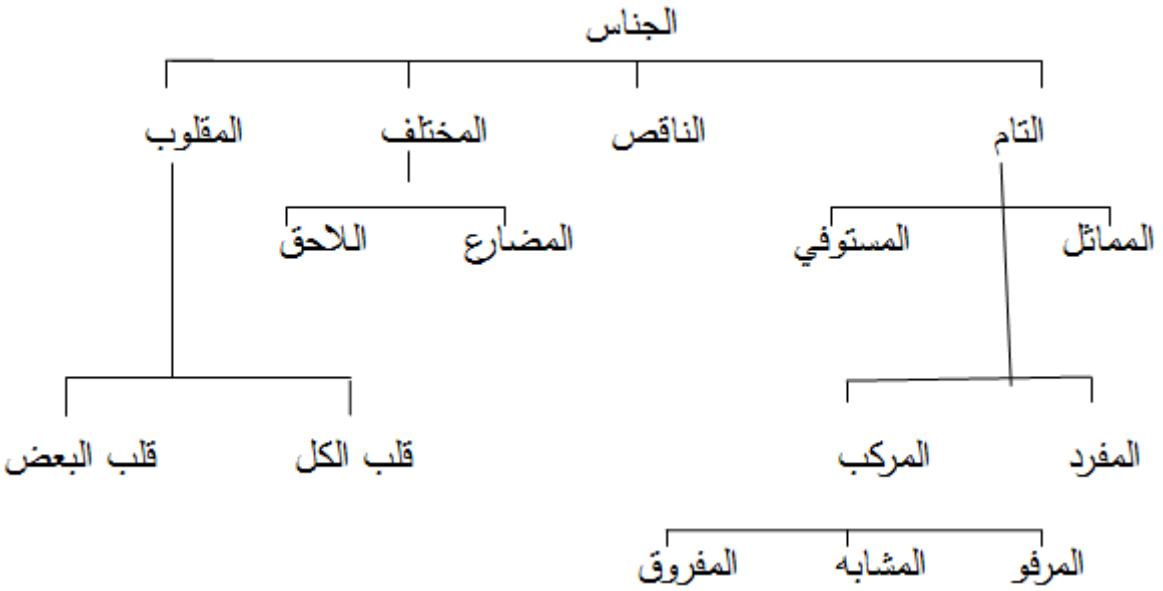
نَاظِراه فِيما جَـنى نَاظـــِراه أَو دَعانِي أَمُت بِمَا أَودَعَانِي

لأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأوّل وقويت في الثاني؟ ورأيْتَك لم يزدك في بِمَذْهب ومُذهب على أن أسْمَعَك حروفاً مكرّرةً، تروم فائدة فلا تجدُها إلا مجهولة منكرةً، ورأيتَ الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمكَ كأنه لم يزِدْك وقد أحسن الزيادة ووفّاها"[1].

والجناس نوعان تام وناقص، والجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها، ويعرف بأنّه " أن تتفق الكلمتان في لفظهما ووزنهما وحركتهما، ولا يختلفان إلا من جهة المعنى"[2]، وغير التام: ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في واحد أو أكثر من الأمور المذكورة، والترسيمة الآتية تبيّن أهم أنواع الجناس:

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 7–8.

[2]– أحمد مطلوب، فنون بلاغية، ص 224.



إنّ الجناس لا يقبل ولا يعد حسناً إلا إذا طلبه المعنى واستدعاه، وجاء عفو الخاطر، صادراً عن طبع لا تكلّف فيه ولا تصنّع، يقول عبد القاهر الجرجاني: " وعلى الجملة فإنّك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبغي فيه بدلاً ولا تجد عنه حِولاً، ومن هنا كان أحْلى تجنيس تَسمعه وأعلاه، وأحقُّه بالحُسن وأولاهُ، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه، أو ما هو لحسن –ملاءمته وإن كان مطلوباً– بهذه المنزلة وفي هذه الصورة... "[1].

والجناس شأنه شأن فنون البديع الأخرى، لا يحمد فيه الإسراف، ولا يستحسن الإكثار، " لذلك ذُمّ الاستكثار منه والوُلُوع به، وذلك أنّ المعاني لا تَدِين في كل موضع لما يَجْذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خَدم للمعاني والمُصرَّفةُ في حكمها"[2].

لقد استعان الشاعر بلقاسم خمار بالجناس الناقص من أجل تحقيق ذلك الانسجام والتوافق اللفظي الذي يثير ويدهش المتلقي فيخلق جواً من التفاعل والتعزيز، يقول في قصيدة (الموتورة)[3]:

كحبل وريد

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 11.

[2]– المصدر نفسه، ص 8.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 307.

قريب.. بعيد..

هنالك من خيمةٍ نازحة

إلى جانبِ القريةِ النائحَة

يرسم الشاعر في هذه الأسطر صورة فتاة لاجئة فلسطينية متمرّدة ذاقت مرارة الطرد من الأرض وشقاء التشرّد، فجاء الجناس ليبّن لنا عن حالة هذه الفتاة على أنّها نازحة وتعيش في قرية نائحة حزينة.

والجناس من المظاهر الصوتية التي يلجأ إليها الشعراء لتحقيق الجانب الإيقاعي وتعزيزه، لكونه رافداً مهماً من روافد الموسيقى الداخلية، فكذلك وظّفه خمار في شعره، يقول في قصيدة (عودة)[1]:

كنتُ والشعرُ والصباَ والأمانِي

وتراً ساحرَ الهوَى والأغانِي

جانس الشاعر بين (الأماني والأغاني) ولا يخفى على السامع ما للفظين من وقع موسيقي يتناسب ودقّة اختيار الشاعر للفظ (الأغاني) دون غيرها لتناسبها مع دلالة اللفظ (الأماني).

والجناس هو استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة تمخّضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربين أو متّحدتين في الأصوات، ومختلفين في المعنى[2]، وهو في أبسط مفاهيمه "تردّد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة"[3]، يقول الشاعر في قصيدة (إلى الأمام)[4]:

مولدُ الثورةِ يا مبعثَ أمالِ الجدودِ

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 243.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، (دط)، 1981، ص 64.

[3]– إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مطبعة لجنة البيان العربي، (دط)، 1957، القاهرة، ص 73.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 429

خطرات منك كالأنوارِ تسري في الوجودِ

جانس الشاعر بين (الجدود) و(الوجود)، وقد اختلفتا في الدلالة والترتيب، بيد أنّهما أحدثا وقعاً إيقاعياً رناناً تلتمسه أذن المتلقي عند سماعه.

وفي قصيدة (صوت الضمير)، يقول الشاعر[1]:

رمضانُ جاءك أيُّها المتجهـمُ فاخشع وربّك بالمتاهةِ أعلم

وأمسك بدينكَ والعقيدة والتُقى فالظلمُ يذهبُ والعدالة تسلم

فالشاعر في هذه الصورة يوظّف الجناس بين (أعلم) و(تسلم) للتدليل على أنّ الله عالم بما يفعله هذا الغافل البعيد عن طاعته، خصوصاً وأنّ رمضان مقبل عليه، لذا فالشاعر يوجّه له نصائح يدعوه فيها إلى التمسك بدينه وعقيدته كي يسلم من عقاب الله وغضبه.

أكثر الشاعر الجناس بأنواعه المختلفة دون أن يشعر المتلقي بالتكرار الرتيب الذي يثير الضيق ويبعث عليه، يقول[2]:

وسائلُ القوتِ أضحت غايةً ومُنى والخـلق سيان .. مغـدُورٌ وغـدارُ

وزخرف الزيف أبـلى في مفـاتنهِ والفنُ عاداه من سارُوا ومن طارُوا

يعتمد الشاعر على توضيح هذه الصورة في هذين البيتين على المجانسة بين (مغدور) و(غدار)، و (ساروا) و(طاروا)، فيصوّر لنا أنّ الخلق سيان، مغدور وغدار، وأنّ الفن عاداه من ساروا ومن طاروا.

يحقّق الجناس غايتين مهمّتين "الأولى: صوتية، وهو توفير نوع خاص من الانسجام في النغم والتقارب في الأصوات، والأخرى: معنوية، وهي سرعة الاستدعاء اللفظي للمعنى المراد التعبير عنه"[3]. يقول الشاعر في موضع آخر[4]:

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 430.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 55.

[3]– محمد زغلول، النقد العربي إلى آخر ق4هـ، دار المعارف، ط3، 1968، مصر، ص 244.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 7.

أصيحُ من حيرتِي الكُبرى، ومن شَجَني ويـح المسـاكينَ بلا سـكنِ

جانس الشاعر بين لفظتي (المساكين) و(سكن) ليبيّن لنا عن وضعه، بحيث أصبح غير مستقر لا الجزائر تأويه ولا الشام تنقذه مما هو فيه، إذ استحضر الشاعر هذا الجناس لـ " دافع نفسي وجمالي"[1]، فهو من خلال هذا الجناس يبكي حاله لا على المساكين بلا سكن.

استعان الشاعر بالجناس من أجل إخفاء إيقاع موسيقي داخلي يرفد الإطار الموسيقي العام ويؤثّر في المتلقي، إذ" في هذه الحالة تكون مهمة الإيقاع الداخلي كما يرى أحد الباحثين بنائية ترتضيها عاطفة الشاعر ويقبلها ذوقه الفني وتساعد على تنظيم مختلف العناصر الفنية ولا نحس معها بالرتابة في موسيقى الشعر"[2]، يقول خمار[3]:

ما حياتِي وما حياتُك..إلا لفتـَات قصـيرةُ تتـوَارَى

تـتوارى كأنَّها رجة الفجـرِ وتبدو مع الأسَى تَتَبَارَى

اعتمد الشاعر في تشكيل هذه الصورة على الجناس اللفظي بين مفردتي (تتوارى) و(تتبارى) ليحقّق من هذا الجناس تتابعاً منطقياً بين المشترك اللفظي الذي يحقّق اشتراكاً معنوياً، والجناس هنا لا يأتي لتحقيق إيقاع داخلي للبيت، بقدر ما يتماهى مع إيقاع تجربة الشاعر نفسها، ويدعّم وظيفة التكثيف التي تتأتّى من التكرار (تكرار فعل تتوارى).

وقد يلجأ الشاعر إلى توظيف مصادر الطبيعة التي تتطلّبها الصورة من خلال المجانسة اللفظية، فيسهم الجناس في الإبداع التصويري، مثل قوله[4]:

نبحثُ عن حليفٍ

يمنحنا الأمانَ والضياءَ والرجاء

يهبنا الكساء والغطاء

[1]– عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص 366.

[2]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 240.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 190.

[4]– المصدر نفسه، ص 107.

يزرع في نفوسنا البذور والجذور

فجانس الشاعر بين لفظتي (الجذور) و (البذور) وهما مصدر من مصادر الطبيعة.

يعد الجناس مظهراً من مظاهر الموسيقى الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات في الصوائت والصوامت والاختلاف في المعنى، وهذا التكرار في اللفظ يسفر عن خلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها في التأثير على المتلقي إذا ما أحسن توظيفها. وقد اعتمد خمار على هذا النوع من الموسيقى الداخلية بصورها المختلفة في نتاجاته الشعرية، فمن الجناس التام قوله[1]:

يا شام .. عندكِ من عذابي ما في حنـيـني من تصَـابِي

فـتـرفـقِـي بـي زائـراً بالشيبِ .. أبحثُ عن شبابِي

استعمل الشاعر في هذا البيت الجناس التام بين (الشيب/شبابي) للرفع من مستوى موسيقية البيت عنده فجاء منسجماً مع المعنى دون أن يشعر المتلقي بأدنى تكلّف في مجيئه، ومن الجناس التام كذلك قوله[2]:

سعت الوحوشُ الضارياتُ بغدرِها لجريمة كانت حُساماً حاسمَا

فجاء الجناس بين كلمتي (حساماً) و(حاسما) فالأولى بمعنى السيف والثانية من الحسم.

نخلص في الأخير أن الجناس يعمل على خلق تراكم صوتي على المستوى اللفظي، فمن خلاله يعزّز البنية الإيقاعية في النص الشعري ويرفدها بمجموعة من الدلالات، وهو فضلاً عن كونه محسّناً بديعياً، فإنّ أهميّته تكمن في تقويم التناغم الموسيقي لأنّه في " أصله وجوهره نوع من أنواع التكرار"[3]، أو" ضرب من ضروب التكرار المؤكّد للنغم من خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ، فهذا التشابه في الجرس يدفع الذهن إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 8.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص 47.

[3]– عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص 572.

المعنى في سياق البيت"[1]. وإذا كان الجناس بهذه الصورة التكرارية الضيّقة أي على مستوى التشابه في تركيب الألفاظ، فماذا عن التكرار الذي يشمل جميع مستويات الكلام في شعر بلقاسم خمار؟

د- التكرار

يعد التكرار ظاهرة لغوية عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره.

والتكرار لغة مصدر الفعل كرّر أو كرَّ وهو الرجوع والإعادة[2]، و" يُقَالُ: كَرَّه وكَرَّ بِنَفْسِهِ، يَتَعَدَّى وَلَا يَتَعَدَّى. والكَرُّ: مَصْدَرُ كَرَّ عَلَيْهِ يَكُرُّ كَرًّا وكُروراً وتَكْراراً: عَطَفَ. وكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وكَرّ عَلَى الْعَدُوِّ يَكُرُّ؛ وَرَجُلٌ كَرَّار ومِكَرّ، وَكَذَلِكَ الْفَرَسُ. وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره: أَعاده مَرَّةً بَعْدَ أُخرى. والكَرّةُ: المَرَّةُ، وَالْجَمْعُ الكَرَّات. وَيُقَالُ: كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الْحَدِيثَ وكَرْكَرْتُه إذا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ. وكَرْكَرْتُه عَنْ كَذَا كَرْكَرةً إذا رَدَدْته. والكَرُّ: الرُّجُوعُ عَلَى الشَّيْءِ، وَمِنْهُ التَّكْرارُ. ابْنُ بُزُرجٍ: التَّكِرَّةُ بِمَعْنَى التَّكْرارِ وَكَذَلِكَ التَّسِرَّة والتَّضِرَّة والتَّدِرَّة. الْجَوْهَرِيُّ: كَرَّرْتُ الشَّيْءَ تَكْرِيراً وتَكْراراً؛ قَالَ أَبو سَعِيدٍ الضَّرِيرُ: قُلْتُ لِأَبِي عَمْرٍو: مَا بَيْنٌ تِفْعالٍ وتَفْعال؟ فَقَالَ: تِفْعالٌ اسْمٌ، وتَفْعالٌ، بِالْفَتْحِ، مَصْدَرٌ"[3]، وقد أورد الزمخشري لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من كلام العرب، و هي تدور كلّها حول معنى واحد عام مشترك، هو الإعادة

[1]- ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص 224.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، ج5، 277. وينظر: الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج14، ص 27. وينظر: الكفوي، الكليات، ص 297. وينظر: أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، دار العلم للثقافة والنشر والتوزيع، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، (دط)،(دت)، القاهرة، مصر، ص 39.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، 135-136.

والترديد[1]، ويعرّفه الشريف الجرجاني في كتابه (التعريفات) بقوله: "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى"[2].

أما من حيث الاصطلاح فقد عرّفه ابن الأثير بقوله: "هو دلالة اللّفظ على المعنى مردداً"[3]، لكن ما يبدو على هذا التعريف أنّه تعوزه الدقّة في التحديد، لأنّ الملاحظ أنّ التكرار لا يقتصر على الكلمة في حد ذاتها، ولكنه يمتد ليشمل جميع مستويات الكلام، وعرّفه السيوطي في كتابه (الإتقان) –فربطه بمحاسن الفصاحة– بقوله: " هُوَ أَبْلَغُ مِنَ التَّأْكِيدِ وَهُوَ مِنْ مَحَاسِنِ الْفَصَاحَةِ "[4].

كما عقد له الثعالبي باباً في كتابه (فقه اللغة) بعنوان فصل في التكرير والإعادة ولكنه لم يذكر فيه شيئا عن المعنى الاصطلاحي واكتفى بقوله أنه "من سنن العرب في إظهار العناية بالأمر كما قال الشاعر: مَهْلاً بَني عَمِّنا مَهْلاً مَوالِينا كما قال الآخر: كَمْ نِعْمَتٍ كانت لَكُمْ كَمْ كَمْ وكَمْ. فكرر لفظ "كم" للعناية بتكثير العدد"[5].

وخلاصة القول أن التكرار بالمفهوم الاصطلاحي عند القدماء قد ولج في دائرة التأكيد، وذلك من حيث المعنى البلاغي كونه فائدة للكلام، فقد قيل: الكلام إذا تكرر تقرّر.

يجسّد التكرار سمة أسلوبية هامة، ويكاد يكون من أهم ما يمتاز به الأسلوب في شعر أي شاعر، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النّص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي، إضافة إلى أنّه يعد " باعثاً نفسياً يهيّئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاه"[6]، وهو عبارة عن " تناوب أو إعادة لصيغ

---

[1]– الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، بيروت، لبنان، ص 128.

[2] – الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، ص 65.

[3] – ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص 3.

[4] – السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ج3، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1974، ص 224.

[5] – الثعالبي أبو منصور عبد الملك بن محمد، فقه اللغة وسر العربية، ص 265.

[6]– ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص 239.

لغوية يعينها في سياق التعبير"[1]، و" يشمل الإيقاع الداخلي للقصيدة على نوعين رئيسيين الأوّل: يعتمد على ترديد أو تكرار النغمات اللفظية في ثنايا القصيدة، والثاني: يعتمد على ترديد الحروف في البيت الواحد أو الأشطر، وينتج من خلال التكرار أشكال مختلفة من الأنغام"[2].

ويتحدّد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ" أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متّفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتّفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متّحدا وإن كان اللفظان متّفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"[3]، وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإنّ قدرته في التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني، ليتّحد مفهومه في "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوّره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسياً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[4].

يظهر التكرار على مستويات عدّة في بنية النّص الشعري من خلال تكرار حرف من الحروف وليكن حرف جر، أو حرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، أو حتى فقرة أو أكثر من هذا أو أقل، ولكل مبدع طريقته في تسخيره لخدمة غرض محدّد أو أغراض متعدّدة، وقد أشار حسني يوسف إلى أن التكرار " باب واسع

[1]– رجاء عيد، لغة الشعر قراء في الشعر العربي الحديث، ص 80.

[2]– سعيد حسون العنبكي، البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2008، بغداد، 251-252.

[3] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 15.

[4] - أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، ص 370.

يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر ثم يتنوّع ترتيب المكرورات... وكلّه واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي ..."[1].

إن تحري أشكال التكرار في شعر بلقاسم خمار أمر يسير لأنّه من السمات البارزة عنده إذ لا يجد القارئ كثيراً من العناء في رصدها، فهو يكشف عن مدى اهتمام الشاعر به حتى أصبح ظاهرة شائعة في القصيدة الخمارية يستحق الوقوف عليه وقفة ترصد ظواهره المختلفة.

يتمثّل طموحنا في دراسة التكرار هنا ليس على مستوى النص الواحد من نصوص الشاعر، وإنّما دراسة بينية ترصد المتكرّرات عبر بعض النصوص الموجودة في أعماله الشعرية، وكذا الكشف عن الخصائص الجمالية والفنية لهذا الأسلوب، وخاصة تلك الخصائص التي لم يقف عندها الدارسون فيما سبق.

وللتكرار أنواع وأساليب فهو ينقسم إلى قسمين تكرار بسيط وأخر مركب، أما التكرار البسيط، فيخص تردد الكلمة(اسماً أو فعلاً أو حرفاً) دون مراعاة السياق الذي وردت فيه، وأما التكرار المركب فيخص تردّد السياق (جملة أو عبارة)، وإذا تقرّر كل هذا، فسنتعرض – الآن– إلى التكرار البسيط مبتدئين بالحرف، فالكلمة، ثم نعرج على التكرار المركب مبرزين في كل ذلك أهم الدلالات التي يجلبها.

وظف الشاعر التكرار البسيط توظيفا كثيرا مقارنة بنظيره التكرار المركب، ويرد التكرار البسيط –في أغلبه– في موضعين متقاربين أفقيا وعمودياً. إلا أن التكرار الذي يرد أفقياً أكثر تواترا من التكرار الذي يرد عموديا.

نمثل لظاهرة التكرار البسيط بداية بتكرار الحرف، محاولين إبراز دلالته وغايته الجمالية.

[1]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي– دراسة فنية وعروضية– الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1989، القاهرة، ص 163.

د-1- تكرار الحرف:

معلوم أنّ لكل حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميّزه عن غيره، والحروف نوعان: صامتة (Consonants) وصائتة (Vowels)، والصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار، ولها يُعزَى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيد ككل، لكن بحسب موقعها وبعدها التكراري أو قربه، وهذان العنصران هما اللّذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعاً متنوّعاً في السّمع فيكون الإيقاع إمّا متنافراً أو منسجماً تبعاً للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف، ووفقاً للطاقة الإيقاعية التي يحملها، والجرس الذي يحدثه في السّمع.

إنّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي قديمه وحديثه، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهي قد تمثّل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص، لأنّ الشيء الذي لا يختلف فيه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية[1]، فالتكرار أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النّفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر.

وتعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت، أو مزاوجة حرفين أو أكثر، وتكرار ذلك في مقطع شعري يبيّن الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي إلى وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى، و"التكرار الحرفي هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللّغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس"[2]، كما أنّه يضفي على القصيدة موسيقى تعمل على الإثارة المستديمة، إذ لولا تلك الموسيقى لما سمي الشعر شعراً، فضمن تكرار الحرف أو مجموعة من الحروف تنشأ نغمات موسيقية تضيف إلى البيت أو النص الشعري جمالاً صوتياً أخّاذاً، زيادة على ذلك يؤدي إلى تعميق الدلالة والإحالة إلى القارئ.

---

[1]- ينظر: رينيه ويليك و أوستين وارين، نظرية الأدب، ص 165.

[2]- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قار يونس، ط1، 2003، ليبيا، ص 199.

ويرتبط تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للمبدع، إذ أنّ الحرف المجرّد لا يعبّر عن شيء وليس له قيمة موسيقية بمفرده، وإنّما يكتسب الحرف خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية وقد تتغيّر قيمته الصوتية تبعاً لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى[1].

وفي هذا النوع من التكرار تتوالى فيه بعض الحروف لتعطي نسقاً موسيقياً خفيفاً، ينسجم مع سياق المعنى والدلالة، فقد يتكرّر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدّد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لإدخال تنوّع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصا يؤكّده التكرار، وإما أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو إلى كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه، يقول خمار في قصيدة (أغنية للشوق)[2]:

تاه تاها، لما رَنَت مُقلــتاهَا
في هواهَا. فصاحَ ثم تنـــهد
فتنته إذا لحَــنت شفَتَــاها
مبسم السحر فاستَهامَ بموعد
فأشارت إلى النجومِ فأنشـــد
أنا حَظِي من الرياضِ شتَـاهَا

يزيد تكرار حرف الهاء الشديد المجهور المنفتح في هذه القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقّق ذلك من خلال جرس الحروف (مقلتاها، هواها، فاستهام، شتاها)، فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموّجاتها شدّة ولیناً وهمساً، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتجاوب

[1]– ينظر: مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند الشابي، الدار العربية للكتاب، (دط)، 1984، طرابلس، ص 47.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 287.

مع الحالة الشعورية للشاعر، ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوّق المرهف الحسّ، فكلّما استخدم العنصر التكراري بكثرة، كلما ازداد الإيقاع قوّة وكثافة من سطر إلى آخر.

وتكرار الحرف يعد من "أبسط أنواع التكرار، وأقلّها أهمية في الدّلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منه"[1]، وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرّرها عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النّفسي وحالته الشّعورية قد تختار الحرف الذي يتردّد في نصّه الشعري سواء أكان هذا الصّوت داخلياً أم خارجياً.

وكذلك من الملاحظ على القصيدة أنّها "حركة كبرى تنطلق من نقطة معيّنة هي لحظة التشكل أو التكوّن ثم تتقدّم محكومة بنوع من الجدل الدّائم وتتوزّع إلى حركات داخلية صغرى تعمّق الوجه العام وتثريه، وفيما هي تفعل ذلك تظل تعود إلى لحظة البداية، أي إلى منبعها وتشرع في رحلة الكشف من جديد"[2]، فينتج عن عملية العودة هذه نوع من التكرار يفرز إيقاعاً يتمظهر في تكرار الحرف " وهو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث"[3] والمعاصر، وأمثلته كثيرة في شعر محمد بلقاسم خمار منها هذا المقطع من قصيدة (أوراق)[4]:

أوراقكِ البيضاءُ كالتّبــرِ
كطفولتي كالوحيِ كالسحرِ
لما أضَـاءَ الصبـحُ نافذتيِ
أبصَرتُها كمنابـع العــطرِ
مزروعَة كالوردِ في غرفتِي
منثورة كالشعرِ في عمرِي

[1]– عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت، ص 144.
[2]– محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، دط، 1985، تونس، ص 128.
[3]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، (دت)، بيروت، لبنان، ص 273.
[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 269.

فدنوتُ كالراهبِ مُستفسرًا

فالشاعر يكرّر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لأنّها تجدّد التشبيه وتقويه، محتفظة له بيقظة القارئ كاملة. ولا شك أنّ المعنى يُفقد كثيراً من جمالياته لو قال الشاعر: (أوراقك البيضاء كالتَّبر وطفولتي والوحي والسحر...) فتكرار حرف الكاف وتردّده أكسب المعنى قوّة وجمالاً وزاد في تجدّد التشبيه وتقويّته، وكذلك يلاحظ على تكرار حرف الكاف في هذه الأبيات لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها. يقول الشاعر في موضع آخر[1]:

وأسيرُ كالجبالِ تحضنني رهيباتُ الليـالِي

للفجرِ للنسـماتِ للنصرِ المكـللِ بالجَلالِ

أنا تارة كالوَيلِ كالأقدارِ كالمـوتِ الرهيبِ

أنا تارة كالحلمِ كالأزهارِ كالأملِ الخصيبِ

تكشف (الكاف) عن حلقات متتابعة متّصلة لمرحلة صعبة عاشها الشاعر، وهذه المراحل متلاحقة مترابطة، لكنّها تشكّل في بنائها وحدة موسيقية وإيقاعية مستقلة (كالويل أو كالحلم...)، هذا الإيقاع هو إيقاع نبضات قلب الشاعر وزفراته التي كان ينفثها اتجاه معاناته، لأنّ الصوت يجسّد الإحساس ويجعل السامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة[2].

والملاحظ على النّص الشعري أحياناً ما يتكرّر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، فتكرار الحرف "إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده، وإما أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لأمر اقتضاه

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 451.

[2]– موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد: 5، العدد: الأول، السنة، 1990، جامعة مؤتة، الأردن، ص 76.

القصد فتساوت الحروف المتكرّرة في نطقها له مع الدّلالة في التّعبير عنه"[1]، ومن أمثلة التكرار لحرف معين: تكرار الشاعر لحرف (السين) يقول خمار في قصيدة (رجعة)[2]:

إيه نفسِي ... وقد حسبتك نفسي موطن الصبرِ في الأسَى والتأسي

كم أراك الزمان من صورِ البؤسِ وجوهاً من كلِ لونِ وجـــــنسِ

لقد كرّر الشاعر حرف السين سبع مرات ووزعه على جسد النص فخلق جناساً صوتياً لغاية دلالية، فاستغل خاصية الهمس في حرف السين ليصدر رقة النفس التي شفّها الشوق. كما كرر حرف الراء في معظم قصائده خاصة الثورية منها، يقول في قصيدة (منطق الرشاش) كتبها سنة 1958[3]:

لا تفكِر ... لا تفكِر ...

يا لهيبَ الحربِ زمجر

في ذُرى السمراءِ من أرضِ الجزائر .. لا تفكِر

مزق الأحياءَ .. أشلاءً .. وبعثر ...

حطِم الطغيانَ ... كسر ...

وانشر الإرهابَ .... والنيران .. أكثر

ثم أكثر ...

وإذا ناداك غر ... فتحجر ..

وتمرَّد .. وتكبر .. لا تفكر

سوف تظفر ...

قوّة المدفع .... والرشاش ... أكبر

[1]– منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دط، سوريا، ص 78.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 117.

[3]– المصدر نفسه، ص 460.

لقد كرّر الشاعر حرف الراء أكثر من خمسة وخمسون مرّة (55) في هذه القصيدة وزّعها على جسد النص المكوّن من اثنان وثلاثون سطراً (32)، فخلق بذلك جناساً صوتياً لغاية دلالية أراد منها استغلال صفة صوت الراء المجهور القوي على السمع ليبث في المجاهدين روح القوّة والإقدام، وليشحذ هممهم، ويزيد من عزيمتهم، وليحمّسهم أكثر من أجل التضحية في سبيل الوطن، فجاءت كلماته أشبه بصوت المدفع، فشعر الثورة في تصوّره يجب أن يكون كذلك أو لا يكون.

وإذا ما عدنا إلى أنواع التكرار وصوره، نلاحظ أنّ تكرار الحرف هو الغالب على ما سواه في شعر خمار، كما –على سبيل المثال– في قصيدة (حديث الإسلام)، بحيث نلاحظ أنّ حرف الجزم (لم) قد ارتبط بالفعل (أزل) في ثلاث مرات، يقول الشاعر[1]:

لم أزلْ أحمِلُ الحقيقةَ كالنورِ .. ضياءً بساعدِ العنفوانِ
لم أزلْ مثلما تفتحَت في أزلِي الماضِي، محاطًا بهالةِ الديانِ
لم أزلْ رافعًا إلى الملإِ الأعلى بفيضي، مشَاعرَ الإنسانِ

أضاف ارتباط (لم) بالفعل (أزل) ثلاث مرات معنى الاستمرار، ودخول (لم) على هذا الفعل منحها بعداً دلالياً جديداً يتمثّل في الزمن الحاضر، ومن ناحية أخرى عملت على تقديم صورة كلية كانت (لم) النافية المحور الذي كان الشاعر يرجع إليه لربط الأبيات، ومن ثم الانطلاق للتعبير عن معان أخرى مختلفة، يجمعها الاستمرار الذي نجم عن تلاحم (لم) والفعل (أزل). وهكذا تمكّن الشاعر في قصيدته من استحضار الصورة، لتبدو ماثلة أمام عينيه لا تغادره.

كما كرّر الشاعر حروف الربط، من ذلك تكراره لحرف العطف (الواو) التي تكررت بصورة واضحة في شعره، يقول خمار في قصيدة (أغنيتي)[2]:

أخطؤُوني وأبصَروا الحَجَر الصلد فهبُوا بخَالص القربانِ
وأشَادوا على الموات بيوتًا جعلوها مطيةً للتواني

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 129.
[2]– المصدر نفسه، ص 131–133.

وأحلوا بعض الشَعائر في الأشجارِ ...أو في مغاوِرِ الـوديَان

وهناك الطـبُولُ تـنبـح والمزمــارُ يَعوي كالذئبِ كالشـيطَان

ودخـانُ البـخـورِ قد صبـغ الـجوَ سوادًا، والخلـقَ كالديـدان

كثف الشاعر المعاني تكثيفا رأسيا من خلال استعانته بحرف العطف (الواو) في بداية كل بيت، حيث استهل أبياته الأربعة بهذا الحرف، وهذا النوع من التكرار يطلق عليه (التكرار الاستهلالي) ويسمى أيضاً (تكرار البداية)، وهو نمط يتكرر فيه الحرف أو اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع، معناه أن التكرار الاستهلالي يكون في مستهل البيت الشعري[1]. وقد أضفى تكرار حرف العطف الواو في بداية كل بيت مزيدًا من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وأسهم في اتّساع المعاني، زيادة على ذلك منح الأبيات مزيداً من الإيقاع الموسيقي المتوازي، فتكرار الحرف في بداية أبيات القصيدة يسهل التوسّع والامتداد وزيادة عدد الأبيات، عن طريق تأكيد المعنى بإضافة الصور وتكرارها بصورة متتابعة.

كما كرر الشاعر حروف النفي، كما في قصيدة (الطيار الجزائري)، يقول[2]:

ولا الشمس تعرفُ ظلِي

ولا الليل يوقفنِي قاتمًا

ولا البحر يدركُ هولي

ولا الأرض تمسكُ لي قدمًا

أنا ... من أنا ..

أنا ابن الجزائر.. طيارهَا

[1]– ينظر: عصام شرتح، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، دمشق ص 26.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)،ج1، ص 305–306.

كرّر الشاعر حرف النفي (لا) معبراً عن خفة وسرعة الطيار الجزائري، إذ نجد أن النص يرمي بمفرداته وألفاظه إلى حقل دلالي تمثله (السرعة)، ودليل ذلك أن مجيء تراكيب مثل: (الشمس تعرف ظلي، الليل يوقفني قاتماً، الأرض تمسك لي قدما) منفية بـ(لا)، تنقاد إلى الحقل نفسه ألا وهو حقل السرعة والخفة.

وهكذا يظلّ لتكرار الحرف دور تعبيري وإيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّص وتلاحمها، كما يسهم هذا التنوّع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً ويشدّ انتباه المتلقي إليه من خلال تكرار الوحدات اللفظية، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النّص، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة للتلقي والاستقبال.

كما أن تكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد، وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى إلى تأثير الكلمة، ولكن مع هذا فإنّ لتكرار الحرف أثر واضح وبيّن في ذهن المتلقي يجعله متهيّئاً للدخول إلى عمق النص الشعري.

د-2- تكرار الكلمة:

إنّ كل حرف من حروف الهجاء رمز مجرّد، وإذا اتّصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال ما يسمى بـ (الكلمة)، وكل كلمة لابد أن تدلّ على معنى[1]، فتتألّف الكلمة بضم بعض الأصوات إلى بعض من أجل بنائها، والبناء الغالب في العربية هو: الجذر الثلاثي (الفاء والعين واللام)، وهو البناء الخفيف الذي تستريح له العرب في كلامهم، وتنطق به ألسنتهم، وعلى أبنية الثلاثي انعقدت الأحكام اللّغوية العامة التي تخضع لها المفردات، والكلمة العربية لا تبقى على حال، فهي تحتفظ بأصولها مجرّدة من أي زيادة حيناً، ويزاد عليها بعض الحروف أو تقلّ، لتؤدي معاني جديدة، بالإضافة إلى المعنى الذي تؤديه بأصولها الثلاثة حيناً آخر[2].

[1]- ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط4، 1971، ج1، مصر، ص 13.

[2]- ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، ط2، 1986، بيروت لبنان، ص 12، 13.

إنّ التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس صوتي خاص، يهتم بتجاور مخارج الحروف وتباعدها. والكلمة أو المفردة لا تؤدي معنى يفهم لوحدها، ولهذا توضع مع اللفظة الأخرى المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام متنافراً، وهي عندما تدخل في تركيب ما، فإنّها تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات، لأن هناك علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللّغة الزمنية، ويستبعد إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد، بل إنّ العناصر تتتابع وتتآلف في سلسلة الكلام، وهذا التآلف هو ما يسمى بالعلاقات السيّاقية (Relations contextuelles)، والكلمات ذات التركيب المختلف يكون معناها مختلف، وهذه المعاني مختلفة التركيب يكون لها تأثيرات مختلفة، أو كما قيل تغيّر المعنى بتغيّر المبنى.

تتمتّع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللّفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللّفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنّما الامتداد والاستمرارية والتّنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد، إذن فالتكرار بمعناه الخاص تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث يشكل نغماً موسيقياً يتقصّده الشاعر لإضفاء ألوان من التناسق النغمي الآسر لمسامع المتلقي[1].

تستمد القصيدة حيويّتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مميّزة "المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطيّة، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصّوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنّغم المركز في الخامة المبدعة"[2]. فإذا أدرك المتلقي تلاحم اللّفظ في إطار السّياق العام للخطاب الشعري – الذي يعد ركيزة أساسية في تقوية إيقاع القصيدة العام– أحسّ بمدى تزايد إيقاعية النغم الشعري.

[1]– ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقد عند العرب، ص 239.

[2]– محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006، ص 301.

يعدّ تكرار الكلمة " أبسط ألوان التكرار وأكثره شيوعاً بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللّفظي، ولعل القاعدة الأوّلية لمثل هذا التكرار أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصلة بالمعنى العام للسّياق الذي يرد فيه، وإلاّ كان لفظة متكلّفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"[1]، فتكرار الألفاظ والمفردات التي يلجأ إليها الشاعر فيكررها في أبيات متتالية أو بين آونة أو أخرى لا يكون اعتباطياً أو لملء حشو، وإنّما لغاية دلالية، "لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[2]، كما أنّ هذا التكرار له أثر مهم في إحداث تفاعلات نفسية تخلق حالة تصوّرية لدى المتلقي وتجذبه، وتحرّك فيه تساؤلات، فهو" يشيع دلالة معيّنة"[3]، كما أنه يعتمد على ما تحييه الكلمات المكرّرة من دلالات شعورية تاريخية كانت أم تراثية، وجدانية أم عاطفية، أو ما تحمله من قيم رمزية.

وتكرار الكلمة له صور متعدّدة نذكر منها تكرار اللفظ نفسه في بداية مجموعة من أبيات القصيدة، أو ما يسمى بالتكرار العمودي، فقد يكون هذا اللّفظ اسماً، كما في قصيدة (حبيبتي يا بلادي) يقول الشاعر[4]:

حبيبتي إنّ رُوحي منها ومـــن مُقـلتيـــها
حـبيبتي صلـــوات فرض على ناسكِيها
حبيـبتي فجرُ شـعبٍ ينسابُ من ناظرِيـها
حبيبتي صوتُ ثـــأرٍ في كلِ نبض لدَيها

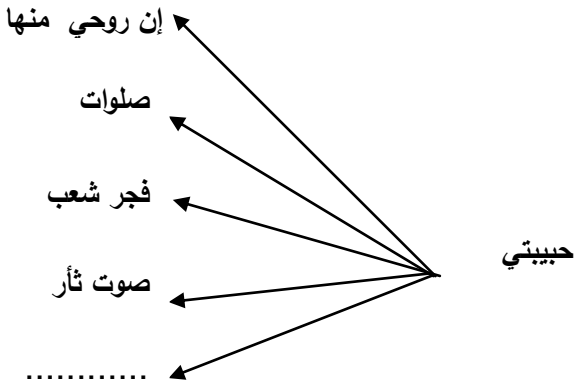
[1]– فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، الأردن ، ص 60.

[2]– فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.

[3]– مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، (دط)، 1987، مصر، ص 38.

[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 466.

لقد شكّلت كلمة (حبيبتي) موقعاً رئيسياً في رؤوس هذه الأسطر الشعرية، فقد منحتها نغماً موسيقياً تناغم مع دلالة الجمل. ويمكن تمثيل ذلك بالشكل الآتي:



ولعل التكرار المحقّق في لفظ (حبيبتي) أدى إلى خلق إيقاعات داخلية خفية تتعالق مع حركة الشاعر النفسية وانفعالاته المتأجّجة، فليس من الغريب أن يقوم الشعراء بتحميل أحاسيسهم ومشاعرهم للبنية الموسيقية الداخلية على وجه الخصوص "ويأخذ التنويع في الإيقاع الداخلي على مستوى القصيدة شكلاً مميّزاً يؤدي إلى خلق موسيقى قائمة على التنويع تبعاً لتجربة الشاعر وبواعثها"[1].

يعمل تكرار الكلمة على التأثير في المتلقي ونقل إيحاءات المعنى الذي قصده الشاعر، وإنّ سبب هذا التكرار هو أنّ هناك رؤيا شعورية تكتنف الشاعر فيحاول أن يعبّر عنها بهذا الأسلوب، ومن خلال هذه الأبيات يتبيّن لنا أن الشاعر يوحي من لفظة (حبيبتي) إلى تعلّقه الشديد بأرضه الجزائر، لأنّ حالة البعد عن الوطن جعلته يحن إليه معبراً عنه بالحبيبة، فهي حالة شعوريّة خالصة يريدها الشاعر أن تبقى أسيرة صدره، فكان لهذا الابتعاد صدى مأساوي معبّر عن حالة الغربة والانكسار التي يعيشها.

وهناك نوع آخر من تكرار الكلمة، وهو ما يسمى بالتكرار الأفقي، ويظهر في قول الشاعر[2]:

وتفرقَ الشملُ المعززُ في ... ألم

[1]– سعيد حسون العنبكي، البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، ص 252.

[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 168.

وبقيتمو ... وذهبتُ وحدي

وحدي ... بآلامي ... ووجدي

وحدي ... أسائلكم ببعدي.

يبكي الشاعر في هذه الأسطر وحدته بعد أن تركه أصدقائه في تونس، تركوه وحيداً في غربته بعيداً عن أهله ورفاقه، فتكرار كلمة (وحدي) يعكس حالته النفسية المتفاعلة مع البعد الفني اللاشعوري.

ومن أنواع تكرار الكلمة أيضاً نجد تكرار النهاية، وهو أن تأتي النهايات في النص وقد تكرر فيها (فعل أو اسم أو حرف)، وسمي بتكرار النهاية لأن موقع الكلمة المكررة يكون في ختام الأسطر الشعرية بشكل متتابع، غير أنّنا في هذا اللون لا نجد تكراراً للحرف في نهايات النص عند الشاعر، يقول خمار في قصيدة (الحرف الضوء)[1]:

قل باسمِ الله

أقرأ بالحرف الضاد. الضوء

أكتب بالحرفِ الضوء

جاهد بالحرفِ الضوء

يعكس سياق النص المذكور الذي تحمل نهايته تكرار كلمة (الضوء) سمة من سمات التوكيد، فكل من الأفعال (أقرأ، أكتب، جاهد) مشدودة بلفظة الضوء، فإعادة ألفاظ معيّنة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات، مما يجعل التكرار مفتاحاً آخر لفهم القصيدة. ومن صور تكرار النهاية قول الشاعر في قصيدة (الأطفال الأبابيل)[2]:

في فلسطين ..

فمن لم يحجْ إليها

وحايدهاَ فهو كافر

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 746.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 67.

ومن عاش أو مات في غير أجوائِها، فهو كافر

ومن فاته حُبّها فهو كافر ..

فالشاعر من خلال هذا التكرار اللفظي الذي ختمه في نهاية كل سطر شعري يلح على ضرورة حب فلسطين، ويرغب على الموت في سبيل تحريرها، و على حسب رأيه أن كل من يأبى ويرفض ذلك فهو كافر، أما من ناحية الجانب الموسيقي فلقد أعطت هذه اللفظة نغماً موسيقياً طربت له الأذن.

يلحّ الشاعر على تكرار الفعل بوصفه يؤدي وظيفة دلالية تعمل على تجميع العناصر ضمن وحدات دلالية، فبالاتكاء على الأفعال يصبح التكرار أحد روافد البنية، فيثري النص، ويفتح آفاقه، ويجعله أكثر عطاءً.

ومن نماذج تكرار الفعل المضارع ما ورد في قصيدة (تموز الأحرار) ، إذ كرّر الشاعر الفعل (نريدك) ست مرات متتالية في بداية الأبيات، يقول[1]:

نريدك منذ الآن، جيلاً مجـــــربا له ربع قرن والميادين مخبـر

نريدك عمالا تســـابق عصـــرها جهوداً .. وفلاحين تجني وتبذر

نريدك آداباً وعلـما ونهـــضـــة تصون وتحمي خيرنا ... وتعمر

نريدك فـي الإسلامِ والعرب رائداً وفي بارقاتِ الغزو كـالليـثِ تزأر

نريدك إخلاصـــاً وحـــباً ووحـدة نريدك أن ترقَى لما أنـت أجـدر

نجد في تكرار الفعل المضارع (نريدك) في هذا المقطع وظيفة جمالية، فقد أكسبه جرساً موسيقياً أخّاذاً، إضافة إلى الوظيفة الدلالية المتمثلة في التأكيد اللفظي على ما ينبغي أن يكون عليه شباب الجزائر، كما يوحي تكرار الفعل المضارع (نريدك) بالرغبة الشديدة من طرف الشاعر على أن يكون شهر تموز شهراً للمعجزات كما كان من قبل.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 356.

أما تكرار الفعل الماضي فإنه حمل في ثناياه قيماً شعورية تركز على استحضار قيم الماضي والذكريات، وما يحمله من هزّة عاطفية بفعل ارتباط الشاعر بالماضي، والذي يعد جزءاً عزيزاً عليه، ويتّضح هذا في تكراره للفعل(رأيتك) في قصيدة (أشواق) يقول[1]:

وطني رأيتُكَ في دمِي تسري وتنبُض في عروقِي

ورأيت فيك كآبتي تبدُو كأجواءِ الحدادِ

ورأيت فيك تعنُّتي، وتمرُّدي ضد الضَنى

ورأيت أنّك كالشهابِ تبيد أشباحَ السوادِ

يلحّ الشاعر على تكرار الفعل الماضي (رأيت) ليجسّد لنا مدى حبه لوطنه و تعلّقه به وعن مدى شوقه إليه، والشاعر في مرحلة من اللاشعور يتّكئ على مفردات مشبّعة بالإيحاء، فهي تمثّل حالته النفسية وتعبّر عن شعوره وإحساسه، إذ نراه يركّز على مفردات تدور في هذا الفضاء: (كآبتي، تعنتي، أشباح، عروقي).

د-3- تكرار الصيغ:

تزداد أهمية التكرار في أداء المعاني والإفصاح عن المشاعر والعواطف والخلجات النفسية، حين يتكئ على صيغ تشكّل مرآة لحالة الشاعر النفسية وموقفه من الحياة والناس، ويخلص صلاح فضل إلى أنّ قيمة كل عنصر بنائي في النص تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، فتكتسب بذلك الصيغ أهمية خاصة يصبح تكرارها ليس مجرّد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة ودعامة لمستوياتها العديدة في هيكل تركيبي[2]، فحين يكثر الشاعر بلقاسم خمار من ضمير المتكلّم (أنا) في حديثه عن شعبه، فإنّما يعبّر عن انتمائه إليه، وتوحّده معه. يقول خمار[3]:

أنا في مُعجمِ الفخارِ جزائر أنا شعبٌ: شعارُه أنا ثائر

أنا للخلقِ قِبلة وصلاة أنا للخُلدِ بهجة وبشَائر

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 195.

[2]- ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص 275.

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 508.

يكشف تكرار الضمير (أنا) في هذين البيتين عن حالة التوحد التي يسعى إليها الشاعر من خلال اقتران ضمير المتكلم بلفظة (شعب، خلق، خلد) إذ يفصح هذا التوجّه عن رؤية شعرية شكّلت من خلال البنية التي تعلن الوصل بين الشاعر وشعبه، وتلغي أي فاصل بينهما.

لجأ خمار إلى أنماط أسلوبية متنوّعة جسّد في كل نمط منها نوعاً خاصاً من المعاناة، وشرح من خلالها ما يدور في نفسه من حيرة وقلق واضطراب، فكانت بمثابة وسائل لاستيعاب وتخفيف هذه الهموم، لذلك نراه يركّز على جملة مركزية ثابتة ينطلق ليكشف عما في أعماقه من خلال حرف النداء (يا) ، يقول من قصيدة (بيت القصيد)[1]:

يا عيد أكرهُ أن أراكَ وأن يقالَ اليومَ عيد

يا عيد يومكَ أحمر الآفاقِ مصفَر الجـريد

يا عيد شمسكَ طعنة الأقدارِ في الأملِ السعيد

كرّر الشاعر أسلوب النداء (يا) واتّخذه بداية وفاتحة لانطلاقته ليجعل مع كل بداية صورة مستقلة تكشف عن همه، فتوظيفه لهذا النداء جسّد حالة عدم رغبته في هذا العيد، كما أنه جسّد حالة الحيرة والقلق والتوتّر التي يشعر بها الشاعر، فعلى الرغم من أنّ هذا اليوم هو يوم فرح وبهجة وسرور على الجميع، إلا أنّه كان عكس ذلك تماماً، والسبب في ذلك أنّه صادف أحداثاً دامية ومروّعة هزت العراق فكان في كل مكان دم وفي كل ناحية شهيد.

أشرنا – سابقا– إلى تكرار التراكيب وقلنا أن هذا النوع يخص السياق، فقد " يكون تكرار لجملة أو عبارة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة[2]، أو بتغيير عناصرها مع المحافظة على المعنى.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 210.

[2]– ينظر: نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، ع8، جامعة الجزائر، 1996، ص 108–109.

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرّد إلى دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة من معان[1].

نمثل لظاهرة التكرار المركب مبتدئين بتكرار العبارة محاولين إبراز دلالتها وغايتها الجمالية.

د-4- تكرار العبارة:

لا تقاس قدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي باختيار الحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب، بل إنّ القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تآلف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب، متّسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية، وهو ما نسميه (بموسيقى العبارة)، حيث تنتظم العلاقات الصوتية في مجموعة ظواهر لغوية بلاغية سياقية تشعّ بالتنغيم والتطريب.

التكرار لا يقتصر على حرف أو مفردة فقط، بل يمتد إلى تكرار عبارة معيّنة في القصيدة، فربما تكون هي المرتكز الأساس الذي يقوم عليه البناء الدلالي للنص، فضلاً عن المهمّة النّغمية التي يؤدّيها التكرار، وهذا النوع من الصور شائع في شعر خمار، ولكنه أقل من تكرار الكلمة.

تتألّف العبارة من البنيات التي يتألّف منها الحرف والكلمة، فهي تشكّل نوعاً من المؤانسة بين الحروف والكلمات "لأنّ الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتّصلة مع بعضها البعض بروابط نحوية"[2]، وتعتمد الجملة على عنصرين أساسيين هما الامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في النّص الشّعري إذا تردّدت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري.

---

[1]- ينظر: نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر، ص 39.

[2]- André Martinet : syntaxe générale – Armandelis, 1985, Paris, p 15
"La phrase comme un ensemble d'articulation liés entre elle par certain rapports grammaticaux".

وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يُطرب السّمع، بالإضافة إلى دوره الوظيفي المتمثّل في إضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة به، والمتغيّرة في كل مرة، فـ" الشاعر قديماً كان يتّخذ من العبارة المكرّرة في الشطر الواحد من البيت مرتكزاً لإضافة معنى جديد يدعّم به فكرته الأساسية، على حين أن الشاعر الحديث يكرّر العبارة في صدر البيت أحياناً لينطلق منها إلى تتبّع جوانب المعنى الواحد واستقصاء مظاهر التعدّد كما يراها بعين خياله"[1]، فالتكرار يعمل على تحقيق "فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن[2].

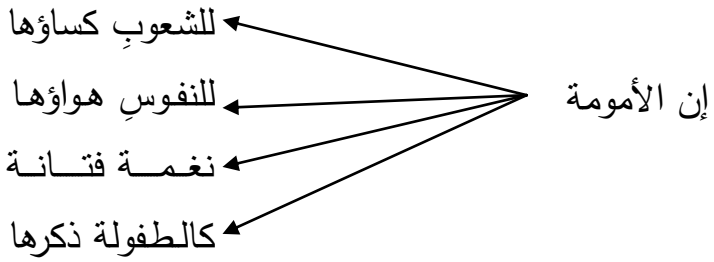
يعدّ تكرار العبارة تكراراً قائماً على الشكل الخارجي للنّص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة أو عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة، يهدف من ورائها أن يوجّه القصيدة في اتجاه معيّن أو لتأكيد موقف ما، "لأنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذّروة العاطفية عنده"[3]، فهي تكشف له عن سر المعاني الدفينة التي أرادها الشاعر.

ففي قصيدة (إلى أمي) كرّر الشاعر بلقاسم خمار عبارة (إن الأمومة) أربع مرات في بداية أربعة أبيات متتالية، حيث قال[4]:

إن الأمومة للشعوبِ كساؤها لا عاش شعب بالأمومةِ عاري
إن الأمومة للنفوسِ هواؤها فتنافَسُوا لتنسم الأزهار
إن الأمومة نغمة فتانة كالوحيِ، أو كاللحنِ في القيثار
إن الأمومة كالطفولة.. ذكرها يسري إلى الأعماقِ باستبشارِ

[1]– شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2006، ص 143.
[2]– عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1، 1998، الجزائر، ص 227.
[3]– عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، لبنان، ص 298.
[4]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 149.

كرّر الشاعر في الأبيات السابقة جملة (إن الأمومة) تكراراً رأسياً استهلالياً، أدى إلى توضيح المعنى بصورة جلية وموسّعة، بدا فيها الإلحاح القويّ من قبل الشاعر على تجلية معنى الأمومة، وهناك وظيفة أخرى تمثّلت في إشاعة إيقاع موسيقي تطريبي بعث في النفس حالة من الارتياح، يمكن تمثيل هذا التكرار بالترسيمة التالية:



وفي موضع آخر من قصيدة (آه لو ينطق الشهداء) كرّر الشاعر جملة (وباسم) يقول[1]:

وباسم الإخاءِ دفَنَا بذورَ الشِقاق

وباسم الولاءِ رضينَا التعددَ في وجهاتِ النظر

وباسم الصفاءِ نسفنا يمينَ الطلاق

وباسم التسامحِ

سلكنا سبيلَ الوفاقِ

كرر الشاعر عبارة (وباسم) أربع مرات في أربع أسطر متتالية، معمّقاً الرؤية ومكثّفا الفكرة المعبّر عنها في هذه الجمل الشعرية، إذ جمع الشاعر في هذه الأسطر مجموعة من الأوصاف المتمثّلة في (الإخاء، الولاء، الصفاء، التسامح)، معبراً عن مدى الأخوّة والرضا الذي يجمعه مع إخوانه. ومن أمثلة تكرار العبارة في شعر خمار قوله في حب الوطن[2]:

ما الحب إلا أن يكون شهامة وعزيمة وشعلة من الإيمان

يهفو به المرء المتيّم شادياً ما الحب إلا فيكِ يا أوطانِي

ما الحب إلا أن أراك عزيزة بالعلم بالريات بالفرسان

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 19.

[2]– بلقاسم خمار: " إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق ". ص79.

ما الحب إلا أن أراك جميلة كالقصر بين حدائق الريحان

كرر الشاعر جملة (ما الحب إلا) فجاءت بمثابة المحور الرئيسي للنص، حيث أكسبته نغمة موسيقية بارزة أحست بها الآذن وانفعل بها الوجدان المفعم بالحب اتجاه الأوطان.

يفسر أحد الدارسين هذا النمط التكراري بقوله: " الرؤية الشعرية في القصيدة دائرة مغلقة حيث يعود في نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التي انطلق منها عن طريق تكرار العبارة التي افتتح بها القصيدة في نهايتها"[1]، هذا ما وجدناه في قصيدة (تاج الجمال) كتبها الشاعر يصف فيها مدينة شرشال متغنّياً بجمالها الأخّاذ، حيث كرّر فيها عبارة (هو الاسم.. والرسم.. شرشال) تكراراً رأسياً في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة منها قوله[2]:

هو الاسم.. والرسم.. شرشال ولكن عمق المسمى، اكتمال
منار على الأبيض المتوسط يهدي إلى طيبات الخلال
....

* * *

هو الاسم.. والرسم.. شرشال بنت الجزائر.. أمُ الرجال
مع الذود فارسة الوغى وفي سلمِها.. ربة للحجال
....

* * *

هو الاسم.. والرسم.. شرشال بنت الجزائر.. أم الرجال

من مظاهر تكرار العبارة في شعر خمار، معاودتها في بداية كل مقطع أو في نهايته، بحيث تكون بمثابة المنبه الذي يتيح للذهن التوقّد والتنبّه لأهمية المعاني التي جاءت قبله وبعده، والملاحظ على هذا النمط من التكرار أنّه لا يجنح في القصائد التي تقوم على فكرة عامة لا يمكن تقطيعها كالقصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلاً لا مجال للتقطيع فيه، ففي هذا التكرار تمثّل العبارة المكرّرة ما يعرف باللازمة.

[1]– علي عشري زايد، من أصول الحركة الشعرية، مجلة فصول، ع1، أكتوبر 1981. مصر، ص 52.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 429–430.

د-5- تكرار اللازمة:

هي بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة، "وتعني بالإنجليزية (Refreindre)* أو ما يسمى بالألمانية (Rehrrier) ومعناها بالفرنسية الصدى وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة (Refreindre)* ومن اللاتينية (Refirgere) وتعني يكرر ثانية، وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة"[1]. وهنا يجب التشديد على أنّ العنصر المتكرّر يجب أن يكون عبارة لا أكثر، فإذا زاد الأمر عن العبارة فإن اللاّزمة تتحول إلى مقطع. واللاّزمة على نوعين: اللاّزمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللاّزمة المائعة، وهي التي فيها تغيّر خفيف على البيت المكرّر[2].

إنّ أهم ما نستنتجه من هذا الشرح المختزل هو أنّ "اللاّزمة المتردّدة سمة أسلوبية جزئية ولكنّها تؤدي وظائف كليّة من صميم الرؤية النصية في القصيدة وفي الفلك الشعري الذي تتحرّك فيه"[3]، فهي تكشف عن تجل جديد من تجليات تجربة الشاعر، كما تعمل على تنامي بنية القصيدة وتلاحم أجزائها وشحنها بالدفقة الإيقاعية، وتحفظ القصيدة من التشتّت والانفلات، وتمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة، فكلّما يمضي الشاعر في كتابة أسطر معدودة نراها تطفو مغلقة بذلك دائرة وفاتحة بذلك دائرة جديدة، ومصطلح اللازمة بمعناه الدّقيق لم يتأكد ويصبح سمة أسلوبية إلاّ في الشعر الحر أو شعر التفعيلة[4].

يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، وكأنّها قالب فني متكامل في نسق شجري متناسق مما يجعل القارئ يحس بأنّها وحدة بنائية واحدة. كما أنّها تمثّل "نسقاً

---

* هكذا جاء في الأصل والأصح Refrain

* جاء في معجم كنز اللغة الفرنسية بمعنى الكبح.

[1]- زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية.
http://faculty.mu.ed.sa>downlond

[2]- ينظر: المرجع نفسه.

[3]- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي- نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي- (دط)، 2009، الجزائر، ص 85.

[4]- المرجع نفسه، ص 80.

من أنساق التكرار المنتظم ارتباطاً متجدّداً بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها، يشعر القارئ أحياناً بالتعسّف في استخدامها، وأنها – على حد وصف القدماء– نابية في موضعها، مستكرهة في مكانها، وكأنّما اضطر الشاعر لذلك اضطراراً خضوعاً لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية، ومن ثم لا تمثّل ختاماً طبيعياً ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غِنى، بل فضولاً لا ضرورة فنية تستدعيه"[1].

وأحياناً تشكّل اللازمة وظيفة (الضبط الإيقاعي) المنتظم للموسيقى، كما أنّها تعمل على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنّها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق تجعل القارئ لها يحس بأنّها وحدة بنائية واحدة ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد. كما تقوم –بالإضافة إلى بُعدها الإيقاعي– بوظائف عديدة "إنّها تمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تصير بحكم تراكم الأفعال، صاخبة عنيفة إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها الرؤيوي"[2]، كما أنّها تكشف عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليها في موضع القصيدة.

كرّر الشاعر بلقاسم خمار في قصيدة (العالم قرية) اللازمة (أصبح العالم قرية..) في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الإحدى عشر، فظهرت القصيدة وكأنّها سلسلة تتألّف من إحدى عشر دائرة في كل دائرة معنى جزئي يرتبط بالمعنى العام للقصيدة، يقول الشاعر[3]:

أصبحَ العالمُ قرية....
عندما أصبح شعاعُ الشمسِ مطـــية
والمسافات اختفَت تحت النعالِ اللولبية
.....

***

[1]– شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 148.

[2]– محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 129.

[3]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص423–428.

أصبح العالمُ قرية...
أمريكا هامة العالمِ.. أو أمُ القــرى
سدة للعلمِ.. للسيف.. لأمطارِ الثرى
.....
***
أصبح العالم قرية...
قرية بالفاء شاءتها الرياح الموسمية
قرية فيها شعاراً: لا كيان لا هاويـــة
.....
****
أصبح العالم قرية....

إنّ المتأمّل في هذه الجمل الشعرية يكشف عن فكرة الانتشار التي يعمل التكرار على تحقيقها، والانتشار في القصيدة نوع من الإيقاع الذي يمثّل ترديداً لفكرة مبنية على نغم معين ينسجم مع الدفقات الشعورية للمبدع تجعل المتلقي مشدوداً إليها لما تحمله من رنّة تبعث المتعة في النفس، وهذه الفكرة تجلّت في تكرار بلقاسم خمار السابق، فمن خلال تكراره لعبارة (أصبح العالم قرية...) تمكّنت القصيدة من الانتشار، هذا إذا علمنا أن فكرة الانتشار تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية في غالب الأمر يكون التوازي هو المسيطر عليها[1]، يضاف إلى ذلك أن عنوان القصيدة (العالم قرية) هو تقريباً نفس اللازمة التي تكرّرت في القصيدة، فكأني بالعنوان والعبارات المكرّرة في القصيدة هو المفتاح الذي يمكن الولوج به للقبض على المعنى.

ومن أمثلة تكرار اللازمة في شعر خمار قوله في قصيدة (إلى أصدقاء الصبا) التي أرسلها من حلب بسوريا إلى مجموعة من الأصدقاء في مدينة بسكرة[2]:

هل تذكرون ...؟

[1]– ينظر: تيبرماسين عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 225.
[2]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 163–169.

أيامنَا... هل تذكرون ...؟
في الغابةِ الغناءِ... في فصل الربيع
***
أحلامُنا ... آمالُنا... هل تذكرون...؟
كم ذا بنينا من نواطِح للسحاب
.....
كم ذا تداوَلنا حكايات الخلودِ.
هل تذكرون...
***
هل تذكرون ...؟
آه... على ذاك النهار ...
.....
هل تذكرون ...؟

جعل الشاعر من تكرار اللازمة (هل تذكرون...؟) – التي تكرّرت في القصيدة أكثر من عشر مرات في بداية كل مقطع وفي نهايته – مُرتَكَزاً انطلق منه للتعبير عن شوقه واشتياقه لأصدقائه، كما دل هذا التكرار على إلحاح الشاعر في تذكير أصدقائه بماضيه الجميل حينما كان يلعب ويمرح معهم، وفي خلاف ذلك نجد أن القصيدة تشعّ ألماً وتأوّها وحسرة، إذ أصبح الشاعر عبداً لذكرياته ومقيّدا بماضيه الجميل، فهو لا يعرف ما يخبّئ له المستقبل، وما تحمل له الأيام في دفاترها. والمتأمل في تكرار هذه العبارة يجد أنّها منحت القصيدة بعداً إيقاعياً واضحاً.

د-6- تكرار المقطع

يعد تكرار المقطع من أطول أشكال التكرار "حيث يشمل عدداً من الأبيات والأسطر، وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقّة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث إنّ تكرار المقاطع تكرار طويل في النّغمات، والإيقاع والمعنى، وكثيراً ما يفضي إلى الملل

فتكون نتائجه عكسية"[1]، ونظراً لمساحة المقطع فإنّ هذا النوع من التكرار يخضع لشروط فهو "يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر"[2].

وهذا النمط التكراري لا يأتي في القصائد التي تقوم على فكرة عامة، بل يحسن أن يجيء في القصائد القائمة على نظام المقاطع، فكل مقطع يحمل معناً خاصاً مرتبطاً بالمعنى العام للقصيدة، ويحسن أن يكون بمثابة النقطة في ختام دائرة تم معناها، ويهيّئ لبدء مقطع جديد كما أننا "لا ننسى أن نشير إلى أنّ أسلوب اختتام القصائد بتكرار مطالعها، أسلوب سهل جداً، يغري بعض الشعراء تخلّصاً من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثّرة ذات مغزى عميق مكثّف. فالوقوف مشكلة عسيرة لعلّها أشدّ عسراً من البداية والاستمرار، وربّما يشعر الشاعر أنّ قصيدته متدفّقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلاّ بتكرار مقطع من مقاطع القصيدة التي مرّت لذلك كثيراً ما يرد مثل هذا التكرار مبتذلاً"[3].

تكمن الدّوافع النّفسية لهذا النّوع من التكرار في تحقيق النّغميّة وتكثيف المعنى "لأنّ للتكرار المقطعي خفّة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النّفس، حيث إنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدّهشة والمفاجأة"[4]، والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التّعبير، "أنّ القارئ، وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكّره حين يعود إليه مكرّراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقّع توقّعاً غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السّرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً"[5]، فنجاح هذا النّوع من التكرار لا يتوقف أبداً على جمال المقطع المكرّر، وإنّما ينبع نجاحه من قدرته على إيقاف معنى، وملائمته لاستئناف معنى جديد.

---

[1]– عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 167.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 270.

[3]– عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 171.

[4]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، ص 166.

[5]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 270.

ومن تكرار المقطع في شعر بلقاسم خمار، ما نجده ظاهراً في قصيدة (ابتعدي) يقول[1]:

ابتعـدي .. ابتعـدي عن ناظِـري
فأنـت عمـقُ خاطِـري
أنـت رؤَى مشاعِـري
عرفـتُ فيـك معنـى الغيبِ ..
معنَى اللـه ..
.....
***
ابتعـدي .. ابتعـدي عن ناظـري
فأنـت عمق خاطَـري
عرفـت فيك معنى اللـه ..
أخشـى إذا أراك أن أراه

تتكوّن هذه القصيدة من ثلاث مقاطع فقط، حيث تعمّد الشاعر أن يفصل بينها بتكرار هذا المقطع، ولعل أهم ما حقّقه هذا التكرار هو تقسيم القصيدة إلى أجزاء رئيسية من جهة، ومن جهة أخرى أكّد الشاعر من خلاله على أن تبتعد عنه هذه الجميلة المسماة (إنصاف). والملاحظ على المقطع الثاني أنّه حمل تغييراً طفيفاً، حيث استبدل الشاعر لفظة (الغيب) بلفظ الجلالة (الله) وهو ما جعل هذا التكرار مميّزاً وناجحاً، والحكمة من إيراده أن القارئ "يتوقع توقّعًا غير واعٍ أن يجده كما مر به تمامًا. ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لونًا جديدًا"[2]، إضافة إلى أن هذا التغيير يؤدّي إلى إضاءة اللفظة أو العبارة التي تم تغييرها داخل المقطع، ومن هنا يمكن القول أنّ للتكرار المقطعي دوراً بارزاً في هندسة المفردات، وإيقاعها، إذ يتوزّع ضمن خلايا النّص ويطبعها بطابعه، لأنّه يسهم في تجانس النّص وتلاحم أجزائه.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 376–377.
[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 270.

ومن تكرار المقطع في شعر خمار قوله في قصيدة (أم المعجزات)[1]:

الجزائر .. الجزائر..

أنا بنتُ النُور ..

أخت النارِ ..

أم المُعجزات ..

كرّر الشاعر هذا المقطع خمس مرات دون أن يطرأ عليه أي تغيير، حيث أتى به ليصور لنا عظمة وطنه الجزائر مؤكّداً في كل مرة على أنّها (بنت النور وأخت النار وأم المعجزات) أي بلد السلم ومعقل الثوار، وهذا النوع من التكرار سهل يلجأ إليه بعض الشعراء تخلّصاً من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثّرة، وخمار لم يكن من هؤلاء الشعراء لأنّه وفّق إلى حد ما في هذا المقطع الختامي، فهذا الأخير جاء خادماً للمعنى العام، مكثّفاً للدلالة الشعرية في النص، حمل في طياته إيحاءات عديدة مع تنوّعها وتناسبها في تجاوز محدودية المعنى.

نخلص في الأخير إلى أنّ الشاعر عني عناية كبيرة بالظواهر الأسلوبية التي خدمت صوره الفنية منها ظاهرة التكرار، حيث لجأ إلى أشكاله المختلفة والمتنوّعة أبرز بذلك مقومات أسلوبية أضفت على شعره نغمة موسيقية انعكست على القصيدة صورة ومعنى.

وما يلاحظ على هذا الأسلوب في شعر خمار أنّه غالباً ما يأتي في بداية الأبيات، وهو ما يعرف بالتكرار الاستهلالي، وفي هذا تنبيه من قبل الشاعر على أهمية المكرّر، وقد جاء هذا النوع في صوّر مختلفة مثل تكرار الحرف والاسم والفعل، كما جاء بشكل أفقي ورأسي أخضعه الشاعر لإيقاعات وإيحاءات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية والفلسفية التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والطبيعة من خلال سياقات وبناءات أسلوبية على مستوى الكلمة والجملة.

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 610–614.

أدرك خمار ارتباط الدلالة المعنوية للألفاظ بموسيقاها وقيمتها الصوتية، فأحسن استغلال طاقات اللغة في بناء الإيقاع الداخلي لنصوصه الشعرية، كما تمكّن من أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري معناً وتؤنس الأسماع طرباً.

كما تبيّن لنا أنّ أهمية التكرار وسيلة تعبيرية مهمة في توضيح خبايا النص الشعري، والكشف عن ثقافة الشاعر وحالته النفسية، فهو يكشف –بأساليبه المتعدّدة– عما كان يقف خلف الكلام، وعما كان بشخص الشاعر من تداعيات مختلفة، فكان لهذا الأسلوب في شعر بلقاسم خمار انعكاساً لمواقفه الفكرية الواضحة.

الـــــخـــــاتـــــمـــــة

في هذه الوقفة الختامية لابد من الإشارة إلى أهمية التجربة الشعرية لمحمد بلقاسم خمار، وذلك نظراً لخصوصية تجربته الشعرية من جهة، ولخصوصية الموضوعات والقضايا التي جسّدها في شعره على فترات زمانية مختلفة من جهة أخرى، الأمر الذي جعل قصائده تتّسم بالجدة والتمرّد على القيّم الجمالية التقليدية المألوفة والسائدة لتجسيد رؤيته لهذا العالم، فالملاحظ على صور الشاعر أنّها تخرج عن الطريقة التقليدية كالتصوير أحيانا بالكلمة واستخدام الرمز وتعدّد أطراف التشبيه، وعموماً فإن الشاعر لم يكتف بالصورة الشعرية التقليدية المتعارف عليها، حيث اتّخذ شكلاً فنّياً يوازي به رؤيته اتجاه الوجود بإيحاءات ودلالات جديدة، موجّهاً خطابه الشعري إلى جمهور كبير من القراء والمتلقّين مما فرض على تشكيلاته طابع الوضوح الفني في اللغة الشعرية، وفي الإيحاء الفني الشفاف، وبعد تقص للصورة الفنية في القصيدة الخمارية من خلال أعماله الشعرية المطبوعة، وانطلاقا من ذلك حاولت استقراء نصه الشعري فكان أن خرجت في نهاية المطاف بجملة الملحوظات أجملها في ما يلي:

1- يتميز بلقاسم خمار الذي شهد طوال نصف قرن من الزمن تطوراً إيجابياً من جانبيه الفني والفكري، وظهرت فيه اتجاهات فنية تقليدية ومعاصرة، وقد أسهمت في ذلك عوامل عديدة: نفسية، اجتماعية، ثقافية وسياسية دفعت به عن قناعة فرض نوعين من الشعر؛ العمودي والحر. وهو من الشعراء المعاصرين الذين دفعتهم رغبة قويّة في الخروج عن الأيديولوجية السائدة عندنا، والثقافة الموروثة ومحاولة التغيير التي يفرزها الواقع الحضاري الجديد.

2- إن الصورة الشعرية عند بلقاسم خمار-كغيره من الشعراء الجزائريين- أكثر ضعفاً لاسيما في الشعر العمودي إذ يستعمل اللغة التقريرية المباشرة التي لا فن فيها ولا جمال، خلافاً لشعر التفعيلة الذي لم تعد صوره وصفاً فوتوغرافيا يكتفي بالرصد والمتابعة، بل خرج بها عن الطريقة التقليدية، كالتصوير بالكلمة والرمز. كما وظّف الأسطورة توظيفا تقنياً حديثاً، يتماشى ومتطلّبات الصورة الحديثة التي يكون الخضوع فيها للموقف النفسي الذي يرغب الشاعر تجسيده؛ لا الخضوع للواقع التاريخي كما خضعت إليه من قبل، ويعد هذا مظهراً من مظاهر الصور الفنية في الشعر العربي المعاصر.

ونجد التوظيف الأسطوري نادراً، وهذا لاعتماده على توظيف الرموز الدينية والتاريخية –كما أشرنا– فاستخدامه لها لم يأت عفوياً، كما لم يأت تقليدا ولكن مرده إلى ثقافته النقدية والشعرية، التي جعلته على دراية بمتطلبات التصوير الشعري في القصيدة المعاصرة.

3– يمثّل الخيال لدى الشاعر محمد بلقاسم خمار جزءاً من تجربته الشعرية، ويتفرّد في توظيفه بصورته الخاصة، فهو ينقل صوره من مستواها الواقعي إلى مستوى متخيّل.

4– شكّلت الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار بجميع أنواعها ملمحاً مهمّاً في جل قصائده باستخدامه كل تقنيات التصوير الممكنة لبناء صوره الجزئية، فاستخدم كل الأساليب البيانية تقريباً كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، فبنى صوره الكليّة العامة عبر مجموعات من صوره الجزئية موظّفاً كل ذلك لإظهار حياته ومعاناته اليومية.

5– يلاحظ أن الصورة الشعرية في شعر بلقاسم خمار تعتمد بالخصوص على الصورة التشبيهية بالاعتماد على المشبه والمشبه به، ولكن الشاعر لا يتأنى في رسم الصورة بل يتنقل ويقفز عبر الصور كما رأينا في النماذج السابقة مما يجعل شعره مجموعة من الصور المتراكمة والمكدّسة الواحدة تلو الأخرى دونما تنام بينها أو ارتباط، ومن ثمة فنحن نسجل غياب الصورة الكلية الموحدة لهذه الصور الجزئية، ولعل هذا راجع بالدرجة الأولى إلى نقص الجانب العاطفي الذي يربط القصيدة الواحدة بانطباع موحّد ويجعل الصور المجزّأة تتألّف مشكلة عملاً فنياً واحداً وصورة متكاملة.

6– خلق الشاعر صوراً حسية جميلة وبأسلوب ذي تقنية أرقى، فهو يذهب بنا إلى خلق الصورة المجسّدة حين يمنح المعنويات والأفكار أشياءً محسوسة قصد التقريب والتوضيح والإبانة والاشتراك في الفهم والمتعة في اكتشاف المعنى والدلالة، وتسمو صوّره الأخرى إذ تصبح صوراً حية متحرّكة تتحوّل إلى أشخاص.

7– تعدّدت أنماط الصورة الفنية في شعر خمار فوجدنا صوراً حسية وأخرى ذهنية، وتنوّعت الصور الحسية بين حواس الإنسان، فوجدنا صوراً بصرية، وأخرى سمعية، ولمسية، وذوقية وشمية، كما اعتمد الشاعر الصورة الفنية وسيلة للتعبير، فظهرت أكثر وسائل بناء القصيدة في شعره من تجسيد وتشخيص وتراسل الحواس إلى غير ذلك من الصور البيانية المألوفة.

8 – الموروث الثقافي العربي يحفل بفيض من المفردات الدالة على التأثّر، منها: الاقتباس والتضمين، والعناية بهذه المفردات مفهوماً وتأصيلاً وإظهاراً لا تخلو من فائدة جليلة، فلقد استطاع خمار في متنه الشعري أن ينفتح على التراث بشكل خلاّق، يضيف إليه تارة، ويعيد توزيعه وتفكيك بناه وإدماجها تارات أخرى، وقد استدعى منه ما يحمل قيّماً ورؤى تساند تجربته وأفكاره، ومن ثم موقفه من التراث والعالم.

9– كانت الوسائل البلاغية تعمل مجتمعة في تشكيل الصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار، ولاسيما التشبيه والاستعارة والجناس..، وكان للاستعارة المكنية وما أضفته من رؤى تشخيصية وتجسيمية الأثر الواضح والمتميّز في الصورة الفنية في شعره، كل ذلك أضفى تجانساً دلالياً وإيقاعياً متميّزاً أسهم في الإبداع الشعري التصويري.

10– شكّل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي القديم والحديث ركيزة أساسية لإقامة علاقات التناص، وخاصة القرآن الكريم الذي يعد أحد مرجعيات متن خمار، وأحد سماته الشعرية وأحد مفاتيحه القرائية، لأنه يعد الأكثر تأثيراً في النصوص الشعرية الخمارية كونه أكثر قدسية، ويتبيّن مما سبق أن النصوص الشعرية كانت زاخرة بالتناصات القرآنية، وهذا إن دل على شيء فإنّه يدل على تشرّب خمار بالنصوص القرآنية، وفهمها لدلالتها ومعانيها، وقدرته على توظيف قصص القرآن الكريم وشخصياته في نصوصه الشعرية، واستحضار الشاعر لهذه القصص يحوي على كثير من المفاهيم التي لو وظّفت في الشعر لأدت من المعاني ما لم تستطع الجمل الكثيرة تأديته، وبذلك يزداد الثقل الفني للشعر.

11– غرف خمار من معين الدين الإسلامي الذي لا ينضب، ولا غرو في ذلك فشاعرنا نشأ في حضن المدرسة المحافظة قلباً وقالباً، ويحسب على تيار الشعر الديني المحافظ الذي كان له الدور الكبير في الحفاظ على مقوّمات وجود الأمة الجزائرية في ذلك الزمن الحالك خاصة أيام الاحتلال الفرنسي، وفكره الذي يتجلّى من قصائده لا يخرج عن إطار المدرسة الإصلاحية الدينية الوطنية القومية، التي اتخذت الشاعر رسالة نضالية خدمة لقضايا الأمة المصيرية، وأجلها قضية فلسطين السليبة.

12- مثّل التاريخ معيناً خصباً بالأحداث والشخصيات القابلة للتوظيف الفني، والصالحة لأن تكون مادة شعرية، لذلك عمد إليها خمار فتعالق وتحاور معها، فبنى توظيفه على الإيحاء والتلميح والإثارة، فكان استدعاء الحدث التاريخي أداةً في طرح الدلالة وفق آلية التكثيف من جهة، ومن جهة أخرى لغرض استنفار الروح القتالية في بلد يخوض شعبه معارك ضد المستعمر الفرنسي.

13- كثيراً ما تمتزج الطبيعة في عناصرها وظواهرها في خطاب بلقاسم خمار الشعري، حيث جعل من عناصر الكون مصدراً خصباً من مصادر الصورة الشعرية، وقد كان الرمز الطبيعي فضاءً شعرياً استوعب موضوع الشاعر، واتّسع لحمل تجربته، كما أن الرمز الطبيعي كان كثير الحضور متنوّع الدلالة في خطابات خمار الشعرية. ولعل الشاعر يكون قد تأثّر بالمدرسة الرومانسية التي تأثّر بها أدباء المشرق العربي على الخصوص في فترة وجود الشاعر هناك، كل ذلك ساعد الشاعر أن ينسج من الطبيعة قصائد متعدّدة.

14- تبرز أهمية اللون في الصورة الشعرية لدى الشعراء بصورة عامة وفي شعر بلقاسم خمار خاصة، لما يكتسي به من رمز مفتوح، وتعدّد دلالي وفقاً للقرائن التي يرتبط بها، إذ يشكّل اللون جزءاً مهماً من النسيج الشعري لديه، حيث عمد إلى استحضاره في تشكيل الصورة الشعرية، كما أن اختيار اللون عنده ليس عملية خالية من ارتباطه بالموقف والشعور، وإنّما هو عملية مؤسّسة على اختيار لون ضمن إطار الرؤية التي ينطلق منها، فاللون في القصيدة عنده يخضع لسياق الشعر، فتتغيّر دلالة هذا اللون حسب الغرض الشعري الذي يرد فيه، فيأتي اللون الأسود ليشكّل الحقل المناقض لدلالة اللون الأبيض جوهراً وأعراضاً، فهو يستقطب دلالات سلبية يلوّن بها الشاعر صورة الواقع المادي المستلب والأبيض يدل على الصفاء والكرم والعطاء، والأحمر يدل على الدم وعلى التضحية وهكذا، فلكل لون دلالته ورمزيته.

15- استحضر الشاعر الرموز الأسطورية كعشتار والفنيق والسندباد، وأشار إليها بتحوير واضح في دلالتها حيث ناقش من خلالها تناقضات الواقع دون أن يسقط في منزلق التقليد غير الواعي بأبعادها التي تداولها الشعر العربي المعاصر.

16- استعان الشاعر بكل ما يحققه الإيقاع الداخلي للتعويض عن الإيقاع الموسيقي الخارجي، حيث طوّع معطيات اللغة وأساليبها المتاحة في سبيل إغناء القصيدة لديه بالعنصر الدلالي الإيحائي أكثر من الجانب الموسيقي.

17- استخدم خمار أسلوب التكرار لأغراض فنية تخدم رمزية الصورة الشعرية وجمالياتها، منها توسيع دلالتها الفنية وتعميق حضورها وتقوية دلالتها وتخصيبها، كما يعطي التكرار امتداد للفعل الشعري ويخلق جمالية لدى المتلقي الذي يألف نمطاً معيناً، ثم يفاجئه باللامنتظر فيخرق توقّعه مرّة تلوى الأخرى، وكشفت الدراسة أنماطاً من التكرار التي أسهمت في بناء القصيدة، حيث تكرّرت الحروف والكلمات والصيغ والعبارات والمقاطع، وقد أفاد الشاعر من طاقاتها الدلالية والإيقاعية في تعزيز مضمون القصيدة لديه.

هذه إضاءات على شعر محمد بلقاسم خمار، لا أزعم القول أنّها ترصد كل النقاط الفنية لديه، وإنّما تلقي الضوء على ما استوقفني في شعره من ملاحظات عامة تلخّص هذه الدراسة، وما أسعفني من جهد في رصد أبرز العلامات الفارقة في شعره وتتبّعها، ومهما يكن من أمر هذه الدراسة فإنّنا أمام شاعر لم يوفّ حقّه، ودليل ذلك قلّة الدراسات التي أفردته موضوعاً لها، وأنا مدرك أنّه ما يزال في حاجة إلى البحث والاستقصاء، وما يزال الباب مفتوحاً أمام الباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة الشاعر الإبداعية، فهناك جوانب تستحق الدراسة المنهجية لم تدرس بعد دراسة علمية ومع ذلك يبقى محمد بلقاسم خمار علامة مضيئة ومحطّة غنيّة من محطات شعرنا الجزائري الحديث.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أقول: إن كنت قد أصبت فمن الله عز وجل وإن كنت قد أخطأت فمن نفسي.

مـــــــلـــــــحـــــــق

ملحق السيرة الذاتية للشاعر:

يعد بلقاسم خمار واحداً من أكبر رواد الشعر الجزائري، إذ كتب اسمه من عبق على صفحات الإبداع المتفرّد كيف لا وهو الذي قضى أكثر من نصف قرن مع القصيدة. هو محمد بلقاسم بن الصادق بن محمد خمار، ابن مدينة الزيبان، ولد في (قداشة) أحد الأحياء القديمة ببسكرة في 06 أفريل 1931، ترعرع وسط أسرة عريقة محافظة معروفة بتمسّكها الشديد بدينها الإسلامي، وكان أبوه (الصادق) إماماً بمسجد القرية، وبعد وفاته انتقلت الإمامة إلى ابنه (أحمد)، فأما جدّه (محمد خمار) فقد كان من أكابر علماء المنطقة في اللغة والشريعة الإسلامية يمتلك مكتبة ضخمة ثرية بكتبها الأدبية والفقهية وبعض المخطوطات النادرة. وقد أوصى بنقل ما فيها بعد وفاته إلى الزاوية العثمانية بطولقة[1].

لما بلغ الخامسة من عمره – كعادة أهل القرية– أدخله والده كتاتيب حيّه التي حفظ بها جزءاً كبيراً من القرآن الكريم، كما تلقى دروسه الفقهية الأولى في مسجد (قداشة) على يد الشيخ (عمر خمار)، ثم في مساجد القرى المجاورة لقريته: (أم جنيش، وباب الضرب، وسيدي بركات). ثم دخل إلى المدرسة الفرنسية، إلا أنّه لم ينقطع عن حفظ القرآن ودراسة الفقه الإسلامي، فكان يوم المسجد عند صلاة الفجر، فيصلي ويقرأ القرآن حتى موعد افتتاح المدرسة، ولم يدم تعليمه في المدرسة الفرنسية سوى خمس سنوات، إذ وقع سوء تفاهم بين مدير المدرسة ووالده. كان هذا الأخير يأخذ ابنه كل يوم جمعة إلى الصلاة في وقت الدروس، فعارضته إدارة المدرسة، فما كان من والده إلا أن أخرجه من المدرسة الفرنسية وألحقه بمدرسة التربية والتعليم التابعة لجمعية العلماء المسلمين، ومكث فيها إلى أن نال الشهادة الابتدائية.

وفي سنة 1948 انتقل إلى قسنطينة والتحق بمعهد بن باديس ليكمل فيه دراسته حيث حصل على الشهادة الإعدادية، ولم يبق في هذه المدة منعزلاً عن الحركة الأدبية القائمة في المعهد، بل كان يشترك في الندوات الأسبوعية التي يفسح فيها المجال للطلاب للتعبير عن قدراتهم

[1]– ينظر: موقع اليوتوب You Tube، حصة بلا قيود مع الشاعر محمد بلقاسم خمار، إعداد وتقديم: نسيمة غولي بلوز، شوهد يوم: 20 ديسمبر 2015. وينظر أيضاً على نفس موقع You Tube قناة صحراء الجزائرية لقاء خاص الشاعر بلقاسم خمار.

الأدبية بأشعاره التي كانت تقابل دوماً بالتشجيع من طلبة المعهد وأساتذته، وكان يلقّب بشاعر المعهد.

ولما شعر بتمكّنه في اللغة العربية وثقافتها الأدبية عزم على الرحيل إلى المشرق، فسافر أوّلاً إلى تونس سنة 1951. فالتحق بجامع الزيتونة (الشعبة العصرية) وقضى فيه سنتين، وفي سنة 1953 توجّه ضمن بعثة طلابية رسمية على حساب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين إلى (سورية) قاصداً مدينة (حلب)، والتحق بدار المعلمين وزاول دراسته فيها إلى أن تحصّل على الشهادة الأهلية عام 1956.

اشتغل بالتدريس في كل من مدينة (حلب) و(دمشق) مدة من الزمن، ثم انتسب إلى الجامعة، والتحق بقسم الفلسفة سنة 1960، وتخرّج فيه سنة 1964 حاملاً شهادة الليسانس في علم النفس.

بعد الاستقلال عاد الشاعر إلى الجزائر ليلتقي بالأهل والخلان، فوجد جريدة الشعب اليومية تطبع بالعربية، فيدخلها ويصبح صحفياً بها. وبعد سنة واحدة التحق بوزارة الشباب والرياضة عام 1966 ليشغل منصب مستشاراً في قسم الشؤون العربية مدة عشر سنوات، وكان خلالها عضواً في الهيئة الفنية لرعاية الشباب العربي مما أتيح له زيارة كل الأقطار العربية، والمشاركة في كثير من الندوات والمؤتمرات الدولية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديرا ومسؤولا عن مجلة ألوان ومستشاراً ثقافياً وعضواً بجمعية الشعر بالجزائر.

وفي سنة 1981 عيّن مديراً للنشاط الثقافي بوزارة الثقافة، ثم مستشاراً حتى عام 1987، السنة ذاتها التي أحيل فيها على التقاعد كإطار سام في الدولة.

أنشطته الثقافية:

قام الشاعر بأنشطة ثقافية وأدبية وصحافية كثيرة، فقد أسّس مجلة (ألوان) وباشر إصدارها من سنة 1972 إلى سنة 1986، وأسّس مجلة (آفاق الشباب) في بداية السبعينات، وقدّم برامج إذاعية وتلفزيونية وكتب في الجرائد والمجلات العربية، وشارك في أغلب المؤتمرات والمهرجانات الأدبية والفكرية العربية.

نال جائزة الشرف الأولى بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال وذلك عن أوبرات شعرية كتبها للتلفزة الجزائرية، كما نال شهادة التقدير من طرف رئيس الجمهورية.

أعماله الشعرية:

1- ديوان (أوراق)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1967.
2- ديوان (ربيعي الجريح)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.
3- ديوان (ظلال وأصداء)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1970.
4- ديوان (الحرف الضوء)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.
5- ديوان(إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981.
6- ديوان (الجزائر ملحمة البطولة والحب) المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.
7- ديوان (ياءات الحلم الهارب) اتحاد الكتاب العرب، الأردن، 1994.
8- ديوان (مماويل للحب والحزن)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1994.

أعماله النثرية:

1-(علم اجتماع الثورة، والثورة الجزائرية)، مقالات نشرت في جريدة الشعب
2- (مذكرات نساي)، مقالات نشرت في مجلة ألوان الشهرية.
3- الشاهد في الشرح الأدبي، مقالات نشرت في الجرائد التالية: أضواء، المساء، الشروق العربي، رسالة الأطلس.
4- (تأمّلات في المسألة الثقافية الجزائرية)، مقالات نشرت في جريدة الشرق الأوسط، لندن.
5- مقالات حول بعض الشخصيات الجزائرية، " العربي التبسي، لخضر بن حسين"، مقالات نشرت في مجلة المعرفة الأردنية.

في سنة 2009، وبدعم من وزارة الثقافة الجزائرية تم إصدار أعمال الشاعر في أربعة مجلدات حمل المجلد الأول والثاني الأعمال الشعرية، أما المجلدين الأخيرين فتم تخصيصهما للأعمال النثرية.

قائمة المصادروالمراجع

-القرآن الكريم برواية حفص.

- الحديث النبوي الشريف.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً-المصادر:

1- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.
2- ابن الأثير مجد الدين أبوالسعادات، النهاية في غريب الحديث والأثر،تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمد محمود الطناحي، المكتبة العلمية، (دط)، 1979، بيروت.
3- ابن الأثير أبو الحسن علي، الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، ط1، 1997، بيروت، لبنان.
4- ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، (دط)، (دت)، مصر.
5- أحمد بن محمد بن المهدي، البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي ارسلان، الناشر حسن عباس زكي، (دط)، 1419هـ، القاهرة.
6- الأزهري محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط1، 2001.
7- أسامة بن منقذ، المنزع البديع في نقد الشعر، تحقيق: علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط1، 1987، بيروت، لبنان.
8- الفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، (دط)، 2007، بيروت.
9- الآمدي أبو القاسم الحسن ابن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط4، (دت).
10- امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، الديـوان، اعتنى به: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، ط2، 2004، بيروت.

11- البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبد الله الجعفي، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ.

12- ابن بسام الشنتريني أبو الحسن علي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ط1، 1989، ليبيا-تونس.

13- أبو بكر محمد بن يحي الصّولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.

14- بهاء الدين بن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية (سيرة صلاح الدين الأيوبي)، تحقيق: جمال الدين الشيّال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1994، مصر.

15- تأبط شراً، الديوان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار العرب الإسلامي، ط1، 1984، بيروت، لبنان.

16- الترمذي محمد بن عيسى، سنن الترمذي، تحقيق وتعليق: أحمد محمد شاكر ومحمد فؤاد عبد الباقي وإبراهيم عطوة، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1975، مصر.

17- أبو تمام الديوان، شرح الخطيب التبريزي، مج1، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، ط4، (دت).

18- الثعالبي: - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف، (دط)، (دت)، القاهرة.

- فقه اللغة وسر العربية، تحقيق:عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، ط1، 2002.

19- الجاحظ: - البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، (دط)، 1423هـ، بيروت، لبنان.

- الحيوان، دار الكتب العلمية، (دط)، 1424هـ، بيروت، لبنان.

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

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

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ط3، 1992.

22- جلال الدين السيوطي، الحاوي للفتاوي، دار الفكر للطباعة والنشر، (دط)، 2004، بيروت، لبنان.

23- الجوهري إسماعيل بن حماد ، الصحاح تاج اللغة وصحاحا العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1987، بيروت.

24- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، (د ط)، 1966 تونس.

25- ابن حجة الحموي تقي الدين أبو بكر بن علي، خزانة الأدب وغاية الإرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، (دط)، 2004، بيروت.

26- ابن حجر العسقلاني، سلسلة الذهب، تحقيق: عبد المعطي أمين قلعهجي، دار المعرفة، (دط)، (دت)، بيروت، لبنان.

27- ابن حزم الأندلسي،طوق الحمامة، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط2، 1987، بيروت، لبنان.

28- أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، ط1، 1967، بغداد.

29- الحطيئة، الديوان، برواية وشرح: ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، بيروت، لبنان.

30- الحلبي، شهاب الدين محمود، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق ودراسة: إكرام عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، (دط)، 1980، بغداد.

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

32- ابن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، (دط)، (دت)، بيروت.

33- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، (دط)، (دت).

34- الخنساء، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2004، بيروت.

35- أبو داود سليمان بن الأشعث، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، (دط)، (دت)، بيروت.

36- الذهبي شمس الدين أبو عبد الله، سير أعلام النبلاء، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985، بيروت، لبنان.

37- الرازي أبو بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، ط5، 1999.

38- الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، ط1، 1412هـ، دمشق، بيروت.

39- ابن رشيق القيرواني: - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، 1981.

- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، (دط)، 1972، تونس.

40- الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف ، ط3، 1934، القاهرة.

41- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، (دط)، (دت).

42- الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002، بيروت، لبنان.

43- الزلمكاني، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، 1969، بغداد.
44- الزمخشري: - أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، لبنان.
- تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي،ط3، 1407هـ، بيروت.
45- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، 1988، بيروت، لبنان.
46- سعود العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، ، دار إحياء التراث العربي، (دط)، (دت)، بيروت.
47- السكاكي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط2، 1987، بيروت، لبنان.
48- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1983، بيروت.
49- ابن سيده أبو الحسن علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 2000، بيروت، لبنان.
50- ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق: سليم سالم، (دط)، 1996، القاهرة.
51- السيوطي: - الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1974.
- المزهر في علوم وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، بيروت.
52- الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، ط1، 1983، بيروت، لبنان.

53- الصنعاني أبو بكر عبد الرزاق بن الهمام، المصنف، تحقيق: حبيب الرحمان الأعظمي، المجلس العلمي –الهند، ط2، 1403 هـ.

54- الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، (دط)، 1984، تونس.

55- ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، (دط)، (دت)، القاهرة.

56- الطبراني سليمان بن أحمد، المعجم الكبير، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية، ط2، (دت)، القاهرة.

57- طرفة بن العبد بن سفيان البكري الوائلي أبو عمرو الشاعر الجاهلي، الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، 2002، بيروت، لبنان.

58- ابن عبد ربه، أبو عمر شهاب الدين بن أحمد الأندلسي، العِقد الفَريد، دار الكتب العلمية، ط1، 1404هـ، بيروت.

59- أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمي البصري، مجاز القرآن، تحقيق: محمد فؤادسزكين، مكتبة الخانجي، (دط)، 1381هـ، القاهرة.

60- العصامي عبد الملك بن حسين بن عبد الملك، سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، بيروت.

61- أبو علاء أحمد بن عبد الله سليمان المعري، شرح اللزوميّات، تحقيق: منير المدني وآخرون، إشراف ومراجعة: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1992، مصر.

62- أبو عمرو الشيباني، شرح المعلقات التسع، تحقيق وشرح: عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، 2001، بيروت، لبنان.

63- عمرو بن كلثوم، الديوان، تحقيق: إميل يعقوب بديع، دار الكتاب العربي، ط1، 1991، بيروت، لبنان.

64- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون،دار الفكر، (دط)، 1979، بيروت، لبنان.

65- فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: إبراهيم السامرائي ومحمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر، (دط)، 1985.

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

67- أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، (دط)، (دت).

68- الفيروزآبادي مجد الدين أبو الطاهر محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، 2005، بيروت، لبنان.

69- الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية،(دط)، (دت)، بيروت.

70- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، دار الحديث، (دط)، 1423هـ، القاهرة.

71- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب- قسطنطينية، ط1، 1302هـ.

72- القرطبي: - الجامع لأحكام القرآن = تفسير القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، ط2، 1964، القاهرة.

- جامع بيان العلم وفضله، تحقيق: أبي الأشبال الزهيري، دار ابن الجوزي، ط1، 1994، المملكة العربية السعودية.

73- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999.

74- كعب بن زهير، الديوان، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، (دط)،1997، بيروت، لبنان.

75- الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، الكليات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، (دط)، بيروت.

76- لبيد بن ربيعة، الديوان، تحقيق: حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، ط1، 1993، بيروت، لبنان.

77- المبرد أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط3، 1997، القاهرة.

78- المتقي الهندي علاء الدين علي بن حسام الدين ابن قاضي خان القادري الشاذلي الهندي، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، تحقيق: بكري حياتي وصفوة السقا، مؤسسة الرسالة، ط5، 1981، بيروت.

79- المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين، الديوان، دار بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1983، لبنان.

80- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)،مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، (دط)، 2009، الجزائر.

81- محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات،تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، ط1، 1984، بيروت.

82- محمد علي التهناوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحدوح، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.

83- المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1953، القاهرة.

84- مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق، محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، (دط)، (دت).

85- المقدسي عبد الله محمد ابن مفلح، الآداب الشرعية،تحقيق: شعيب الأرنؤوط وعمر القيّام، مؤسسة الرسالة، ط3، 1999، بيروت.

86- المقري شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، (دط)، 1900، بيروت، لبنان.

87- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط3، 1414هـ، بيروت.

88- ابن نباتة أبي نصر عبد العزيز بن عمر، الديوان، دراسة وتحقيق: عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، دار الحرية للطباعة، (دط)، 1977، بغداد.

89- ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، 1955، مصر.

90- أبو هلال العسكري: - الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط).

- الفروق اللغوية، دار العلم للثقافة والنشر والتوزيع، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، (دط)،(دت)، القاهرة، مصر.

91- ابن وكيع أبو الحسن بن علي، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، تقديم وشرح: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، 1982، دمشق.

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

ثانياً-المراجع:

1- إبراهيم أنيس: - دلالة الألفاظ، مطبعة لجنة البيان العربي، (دط)، 1957، القاهرة.

- موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1981، القاهرة.

2- إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم،الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ.

3- إبراهيم دملخي، الألوان نظرياً وعملياً، مطبعة الكندي، ط1، 1983، حلب، سوريا.

4- إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، قراءات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الجزائرية للطباعة، المجاهد الأسبوعي، (دط)، 1992، الجزائر.

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

6- إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، جروس برس، ط1، 2001، لبنان.

7- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، عمان، الأردن.

8- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011، إربد، الأردن.

9- أبو القاسم الشابي، الديوان، دار العودة، (دط)، 1997، بيروت.

10- أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري، مبادئ في نظرية الشعر والجمال، (دط)، (دت).

11- إحسان عباس: - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، ط1،1971، بيروت، لبنان.

- فن الشعر، دار الشروق، ط1، 1986، عمان.

- من الذي سرق النار-خطرات في النقد والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، بيروت.

12- أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، ط1، 2005، القاهرة.

13- أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة،، ط1، 2005، بغداد.

14- أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ضبط وتصحيح: محمود شاكر، (دط)، (دت).

15- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1973، القاهرة.

16- أحمد المراغي، علوم البلاغة، دار إحياء التراث الإسلامي، ط1،1992، مكة المكرمة، السعودية.

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

18- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، ط3، 1964، مصر، القاهرة.

19- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، ط1، 1987، دمشق.

20- أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008، الأردن.

21- أحمد عبد الحي، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والإدارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1988، القاهرة.

22- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، -منهجا وتطبيقا- منشورات وزارة الثقافة، ط2، 2000، دمشق، سوريا.

23- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري- دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، (دط)، 1998، مصر.

24- أحمد محمد فتوح، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، 1984.

25- أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، ط1، 1996، سوريا.

26- أحمد مطلوب: - فنون بلاغية البيان والبديع، دار البحوث العلمية، ط1، 1975، الكويت.

-معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2006، بيروت لبنان.

- معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

27- أحمد ياسوف، جمالية المفردة القرآنية في كتب الإعجاز، دار المكتبي، (دط)، 1994، سوريا.

28- أدونيس أحمد سعيد: - الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، 1989، بيروت.

- زمن الشعر، دار العودة، ط3، 1983، بيروت، لبنان.

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، (دط)، 1983، بيروت،

29- الأزرق بن علّو، الرحلة (أساطير، تاريخ، أدب، حكايات)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2001.

30- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، بيروت.

31- أسامة شهاب، الحركة الشعرية النسوية في الأردن وفلسطين، وزارة الثقافة، ط1، 2000، عمان.

32- إسماعيل ارسلان، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة، الحديثة، (دط)، (دت)، مصر.

32- إسماعيل شلبي، ابن حمديس الصقلي شاعراً، دار الفكر العربي، (دط)، 1986، القاهرة.

34- الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها،مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط2، 1995، الرياض.

35- أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس، مكتبة لبنان البصائر، ط1، 2010، بيروت.

36- آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، 1995، الجزائر.

37- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، والتوزيع، (دط)، 1998، القاهرة.

38- إميل يعقوب، المعجم المفصل في العروض والقوافي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

39- إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي /انجليزي/ فرنسي/ دار العلم الملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 1987، بيروت لبنان.

40- إميل يعقوب، وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط1، 1987، بيروت.

41- أنطوان غطاس كرم، الرمز والرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكتاب، (دط)، 1994، بيروت.

42- أنطوان كرم، الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، (دط)، 1994، بيروت.

43- إيليا سليم الحاوي، نماذج في النقد الأدبي، تحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، ط3، 1996، لبنان.

44- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، 2007، الأردن.

45- بدوي طبانة: - السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، (دط)، 1986، بيروت.

- البيان العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1962، مصر.

46- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة العربية ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع دار المعالم الثقافية الأحساء للنشر والتوزيع، ، ط2، 1998، مصر.

47- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، بيروت.

48- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، (دط)، 1993.

49- بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1980، بيروت، لبنان.

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

51- توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، منشورات ذات السلاسل، ط1، 1987، الكويت.

52- جاب عصفور: - مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، (دط)، 1982.

- الصورة الفنية، دار الثقافة للطباعة والنشر، (دط)، 1974، القاهرة، مصر.

53- جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة، (دط)، 1987.

54- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، 1979، بيروت، لبنان.

55- جمال بدوي، الطغاة والبغاة، دار الشروق، ط1، 1996.

56- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، (دط)، 2003، الجزائر.

57- جميل صليبا المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، (دط)، (دت) بيروت، بيروت.

58- جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، لبنان.

59- حافظ المغربي، صورة اللون في الشعر الأندلسي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009، بيروت.

60- حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، (دط)، 1949، القاهرة.

61- حبيب منسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط)، 2003.

62- حسن الحاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (دط)، 1998، بيروت، لبنان.

63- حسن الغرفي، حركية الإيقاع، في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، (دط)، 2010، المغرب.

64- حسن طبل، الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء،(دط)، 1989، القاهرة.

65- حسن عباس صبحي، الصورة في الشعر السوداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

66- حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، 1981، مصر.

67- حسن مخافي القصيدة الرؤيا دراسة في التنظير والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، المغرب، 2003.

68- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي- دراسة فنية وعروضية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1989، القاهرة.

69- حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 1991.

70- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني دراسة جمالية وفكرية وأسلوبية، منشورات دار النمير للطباعة والنشر، ط1، 2005، دمشق.

71- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، (دط)، 1987، بيروت.

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

73- حلمي خليل، العربية والغموض (دراسة لغوية)، دار المعرفة الجامعية، ط2، 2013.

74- خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، ط1، 1989، بيروت.

75- خالد محمد الزواوي: - الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان، ط1، 1992، مصر.

- تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، (دط)، 2005، الإسكندرية، مصر.

76- خالدة سعيد، حركية الإبداع في الشعر العربي الحديث، دار العودة، ط2، 1982، بيروت.

77- خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي (في دراسة أسلوبية)، مؤسسة الأشرف، ط1، 1995، بيروت، لبنان.

78- داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، (دط)، (دت)، مصر.

79- دريد يحي الخواجة، الغموض في القصيدة العربية الجديدة، دارالذاكرة، ط 1،1991، سورية.

80- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، 2006، عنابة الجزائر.

81- رجاء عيد: - التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، دار الفكر، ط1، (دت)، بيروت لبنان.

- منظورات معاصرة، منشأة دار المعارف، ط1، 1997، الإسكندرية.

- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (دط)، مصر.

82- محمد السيد حسين مصطفى، الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية، مؤسسة شباب الجامعة، ط1، 1981، الإسكندرية.

83- رمضان صدوق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، النهضة المصرية العامة للكتاب، 1998، القاهرة.

84- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ط1، 1971، بيروت.
85- ريتا عوض: - أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1983، بيروت.
- بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الأدب، ط1، 1992، بيروت.
86- الزغبي أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000، الأردن.
87- زغلول سلام، النقد العربي الحديث، المكتبة الانجلو- مصرية، ط1، 1964.
88- زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، ط1، 1993.
89- زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ط1، 1425هـ، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنوّرة، السعودية.
90- زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)،(دت)، بيروت، لبنان.
91- زينب عبد العزيز العمري، اللون في الشعر العربي القديم، جامعة الزقازيق، الانجلو المصرية، (دط)، 1998، مصر.
92- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1982، بيروت.
93- سامح الرواشدة، معاني النص - دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربيّة للدراسات، (دط)، 2006، بيروت.
94- سعيد الورقي: - لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، 1984، بيروت لبنان.
- مقالات في النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، (دط)، 1981، الإسكندرية.
95- سعيد حسون العنبكي، البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2008، بغداد.

96- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، بيروت، لبنان.

97- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عديدات الدولية، (دط)، 1991، بيروت.

98- السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (دط)، 2012، القاهرة

99- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، ، ط10، (دت)، القاهرة، مصر.

100- شفيع السيد: - التعبير البياني(رؤية بلاغية)، دار الفكر العربي، ط3، 1988، دمشق.

- النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2006.

- قراءة الشعر وبناء الدلالة، غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 1999، القاهرة.

101- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998، القاهرة.

102- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر في الجزائر، الشركة الوطني للنشر والتوزيع،(دط)، 1985.

103- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، 1982، القاهرة.

104- صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام-دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، سوريا.

105- صالح أبو الأصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، بيروت.

106- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، (دط)، الجزائر، 1985.

107- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، (دط)، 1983، بيروت، لبنان.

108- صبحي محي الدين، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1978، دمشق.

109- صفاء خلوصي، التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.

110- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الشهاب، باتنة الجزائر.

111- صلاح فضل: - إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 1987

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، مصر.

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، 1987، بغداد.

112- الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، ط1، 1980، دار المعارف، مصر.

113- الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثّرها بالقرآن، مطابع قرفي، 1986، باتنة الجزائر.

114- طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر: الشعر الأردني أنموذجاً،دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008، الأردن.

115- الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقرائته، دار المعارف، ط3، 1986، القاهرة.

116- طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982، القاهرة.

117- ظاهر محمد هراع الزهاورة، اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجا)، دار الحامد، ط1، 2008، عمان.

118- عاطف جودة ناصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط1، 1978، بيروت.

119- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط4، 1971، مصر.

120- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القايدي، 1980 بيروت.
121- عبد الحميد العبادي وآخرون، المهرجان الألفي لأبي العلاء المَعرّي، نشر المجمع العلمي العربيّ، (دط)، 1945، دمشق.
122- عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الانجلو المصرية، (دط)، (دت)، القاهرة.
123- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دارهومة، ط1، 2003، الجزائر.
124- عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، 1985.
125- عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989، دمشق، سوريا.
126- عبد الرحمان الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط1، 2003، القاهرة.
127- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1، 1998، الجزائر.
128- عبد الرحمان عرفان، الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، (دط)، 1996، بغداد.
129- عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، (دط)، 2001، حلب.
130- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1994.
131- عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل – قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا، المغرب، (دط)، (دت).
132- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، دار المعرفة، (دط)، 1998.
133- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، ط2، 1972، بيروت.
134- عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، (دط)، 1989، القاهرة.

135- عبد الفتاح أحمد أبو زايدة، الأدب والموقف النقدي (محاور بحثه في نظرية الأدب)، منشورات القاهرة ، مالطا 2002.

136- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، دط، 1983، الأردن، عمان.

137- عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، (دط)، 2001، القاهرة.

138- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموّزعون، ط4، 2008، الأردن.

139- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، (دط)، 1984، الرياض.

140- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1999، بيروت.

141- عبد القادر الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1998.

142- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1981، بيروت لبنان.

143- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 1992.

144- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1981، بغداد.

145- عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركزالثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، الدار البيضاء.

146- عبد الله الركيبي: - الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دط)، 1982، الجزائر.

- تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ط1، 1975، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، (دط)، 1970.

147- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدار السودانية، (دط)، 1970، الخرطوم.

148- عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية،(دط)، 1974، بيروت.

149- عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، (دط)، 1996، سوريا.

150- عبد المالك مرتاض: - أدب المقاومة، مطبعة دار هومة، 2003، الجزائر.
- الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط)، 1989.

151- عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة دار التأليف للترجمة والنشر، (دط)، 1937، القاهرة.

152- عبد المنعم تليمة: - مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، (دط)، 1978، القاهرة.
- مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط3، 1983، بيروت.

153- عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، معارك فاصلة في التاريخ الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، ط 2، 1992، مصر.

154- عبد الهادي الفكيكي، الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي، منشورات دار النمير، ط1، 1996، سورية.

155- عبد الهادي خضير نيشان، الصدق الفني في الشعر العربي(حتى نهاية القرن السابع الهجري)، ط1، 2007، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

156- عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط4، 2001، القاهرة.

157- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي- نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي- (دط)، 2009، الجزائر.

158- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح، ط1، 1988، الكويت.

159- عز الدين إسماعيل: - الأدب وفنونه – دراسة ونقد، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط5، 1973.

- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط4، 1981، بيروت.

- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر، ط3، بيروت، لبنان.

- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، (دط)، 2006، القاهرة، مصر.

- الشعر المعاصر في اليمن(الرؤية والفن) دار العودة، ط2، 1976، بيروت.

160- عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، لبنان.

161- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط1، 1985، بيروت.

162- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر- أحمد العواضي أنموذجا- دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، عمان.

163- عصام شرتح، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،2010 ، دمشق.

164- العظمة نذير، فضاءات الأدب المقارن، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2007، دمشق.

165- علي إبراهيم أبو زيد: - الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط1، (دت)، مصر.

– فنّيات التصوير في شعر الصنوبري، دار المعارف، ط1، 2000، القاهرة.

166 – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2 ،1981، بيروت، لبنان.

167– علي الجندي، فن التشبيه، مكتبة الانجلو مصرية، ط2، 1966، القاهرة.

168– علي الحداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987، بغداد.

169– علي جعفر العلاق: – الدلالة المرئية– قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

– في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية، دار الشروق، ط1، 2003.

170– علي حوم، الإبداع الشعري في أسيوط نماذج ودراسات نقدية، فرع ثقافة أسيوط، (دط)، 2000.

171– علي شلق، التطور في الأدب العربي، دار القلم، بيروت، لبنان،(د.ط),(د.ت).

172– علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء للكتاب، (دط)، (دت) ،القاهرة.

173– علي عشري زايد: – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، (دط)، 1997، القاهرة.

– عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1978م، القاهرة.

174– علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث – دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009، دمشق، سوريا.

175– عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، 1997، القاهرة.

176– عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة والرمز)، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2009، بيروت، لبنن.

177- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قار يونس، ط1، 2003، ليبيا.

178- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت.

179- عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع، دار الفكر المعاصر، ط1، 2002، سوريا.

180- عيسى فوزي سعد، الشعر العربي في صقلية، منشورات المعرفة، (دط)، (دت)، مصر.

181- غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة، مصر.

182- فارس متري ظاهر، بحث علمي جمالي، دار القلم، ط1، 1989، بيروت.

183- فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت ، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، .1996

184- فراس السواح: - لغز عشتار، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط8، 2002، دمشق.

- الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، ط1، 1997، سوريا.

185- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، الأردن.

186- فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،(دط)، 2004، الكويت.

187- قوقزة نواف، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة، ط1، 2000، الأردن.

188- كاجان، الإبداع الفني، ترجمة: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، ط1، 1980، بيروت.

189- كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د ط)، 1987.

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

191- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 2011، لبنان.

192- كمال أبو ديب: - جدلية الخفاء والتجلي (دراسات في الشعر)، دار العلم للملايين،(دط)، 1979، بيروت.

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، 1981، بيروت، لبنان.

- في الشعرية مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، (دت)، بيروت.

- نظرية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط1، 1989، بيروت.

193- ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصره، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2005، عمّان.

194- ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، (دط)، 1980، العراق.

195- المتوكل طه، إبراهيم طوقان دراسة في شعره، دار اللوتس للنشر، ط1، 1992، عمان.

196- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط1، 1994، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.

197- مجموعة من المؤلفين، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، (قراءات في قصائد من بلاد النرجس)، دار مجدلاوي، ط1، 2010، عمان، الأردن.

198- مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية للأساليب البلاغية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1984، بيروت.

199- محمد أبو موسى: - الإعجاز البلاغي (دراسة تحليلية لتراث أهل العلم)، مكتبة وهبة، (دط)، 1998.

- التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن

للطباعة، ط2، 1980، القاهرة.

200- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط2، 1999، بيروت.

201- محمد الشبوكي، الديوان، المجموعة الأولى، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، (دط)، 1995، رويبة، الجزائر.

202- محمد العابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة، ط1، 1991، بيروت.

203- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى، (دط)، 2010، عين مليلة، الجزائر.

204- محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، القاهرة.

205- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، (دت)، بيروت.

206- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، (دط)، 1981، تونس.

207- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

208- محمد بدري عبد الجليل، المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية، 1980، بيروت.

209- محمد بنيس، ظاهرة التناص في المغرب، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985، الدار البيضاء.

210- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، (دط)، 1981.

211- محمد حسين الصغير:- أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم- رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية، (دط)، 1986، بغداد.

212- الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، (دط)، 1987، بغداد.

213- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1986، بيروت.

214- محمد رشيد بن علي رضا، تفسير القرآن الحكيم (تفسير المنار)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1990، مصر.

215- محمد زغلول، النقد العربي إلى آخر ق4هـ، دار المعارف، ط3، 1968، مصر.

216- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، بيروت، لبنان.

217- محمد طالب الأسدي، بناء السفينة، دراسة في شعر مظفر النواب، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2009، بغداد.

218- محمد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار نهضة مصر، (دط)، 1973، القاهرة.

219- محمد عبد المطلب: - قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيأة المصرية العامة للكتاب، (دط)، (دت)، 1995، مصر.

- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، القاهرة.

- مناورات الشعرية، دار الشروق، ط1، 1996، القاهرة.

220- محمد عزام، تجليات التناص في الشعر العربي (النص الغائب)، منشورات اتحاد كتاب العرب، (دط)، 2001، دمشق.

221- محمد عيد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي-مدخل لغوي أسلوبي- دار المعارف، ط1. 1988، مصر.

222- محمد غنيمي هلال: - الأدب المقارن، دار العودة، ط9، (دت)، بيروت.

- النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة.

- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، القاهرة.

223- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، القاهرة.

224- محمد قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، ط2 1969، القاهرة.

225- محمد لطفي اليوسفي: - الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، (دط)، 1992.

- تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، دط، 1985، تونس.

226- محمد ماجد مجلي الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، شعر الأعمى التطيلي أنموذجاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، (دط)، 2006، عمان، الأردن.

227- محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد حمود المصري، قراءة الوعي الأدبي دراسات تحليلية في الأدب العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (دط)، (دت)، الإسكندرية.

228- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1986، المغرب

229- محمد مندور: - الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط2، 1957، مصر.

- النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر،(دط)، 1972، القاهرة.

330- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار المغرب الإسلامي، بيروت.

331- محمد ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت.

332- محمود اليعقوبي، الوجيز في الفلسفة، دار الكتاب الحديث، (دط)، 2005، القاهرة.

333- محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، مطابع الشعب، (دط)، (دت).

334- محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى3، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، لبنان.

335- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006.

336- علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، (دط)، (دت)، بيروت.

337- محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، دار العودة، (دط)، 1989، بيروت.

338- مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، (دط)، 1984، طرابلس.

339- مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد القديم والمعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، (دط)، 1994، بغداد.

340- مسلم حسب حسين، النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007.

341- مشهور حسن سلمان، الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، ط1، 1989، المملكة العربية السعودية.

342- مصري عبد الحميد صنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1979.

343- مصطفى السعدني: - البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، (دط)، 1987، مصر.

- التناص الشعري -قراءة أخرى لقضية السرقات الشعرية، منشأة المعارف، (دط)، 1991، الإسكندرية.

344- مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954،1962، دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية 1998، الجزائر.

345- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، (دط)، 1951، القاهرة.

346- مصطفى ناصف: - الصورة الأدبية، دار الأندلس، (دط)، (دت)، بيروت، لبنان.

- مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، 1965، القاهرة.

- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط2، 1981، بيروت.

347- المعجم الوسيط (مجمع اللغة العربية بالقاهرة)، باب الضاد، دار المعارف، ط2، 1972، القاهرة.

348- منبر الحلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، ط1، 1997، عمان.

349- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (دط)، (دت) سوريا.

350- مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، ط2، 1986، بيروت لبنان.

351- مهدي صالح السامرائي، المجاز في البلاغة العربية، دار العودة، ط1، 1974، سورية.

352- موسى بن محمد الملياني، المتوسط لكافي في العروض والقوافي، المعهد التربوي، (دط)، 1965، الجزائر.

353- موسى ربابعة: - قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي ومكتبة الكتاني، (دط)، 2001، الأردن.

- التناص في نماذج من الشَّعر العربي الحديث، دار حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط1، 2000، أربد، الأردن.

354- ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، ط1، 1994، بيروت.

355- ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري، ط2، 1970، بيروت.

356- ناجي التكريتي، تأملات فلسفية، دار الشؤون الثقافية العامة، (دط)، 2008، العراق

357- نادر مصاورة، شعر العميان الواقع الخيال والصور الفنية حتى القرن الثاني عشر ميلادي، مراجعة وتدقيق وتقديم: غالب عباسة، دار الكتب العلمية، ط1، 2008، بيروت، لبنان.

358- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، (دت)، بيروت، لبنان.

359- ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011، أربد..

360- ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1999، بيروت.

361- نذير حمدان، الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي- اللوني، دار ابن كثير، (دط)، 2002، دمشق.

362- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مطابع ألف باء الأديب، (دط)، 1980، دمشق.

363- نصرت عبد الرحمن: - الصورة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، ط2، 1982، عمان.

- في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، (دط)، 1979، عمان.

364- نعيم اليافي: - الشعر العربي الحديث، دار المجد، ط2، 1986، دمشق

- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، (دت).

- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دط، 1982.

365- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، أبو ظبي.

366- الوصيف هلال، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، ط1، 2006، القاهرة.

367- وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق، (دط)، 1982، الجزائر.

368- وليد المشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1989، دمشق.

369- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007، عمان، الأردن.

370- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد.

371- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1991، دمشق، سوريا.

372- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، (دط)، 1995، القاهرة.

373- يوسف سامي اليوسف، القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر، ط2، 2003.

374- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ط7، دار المعارف، 1978، القاهرة.

375- يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1986، القاهرة.

ثالثاً-الكتب المترجمة:

1- آرتر كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى، (دط)، 2010، سورية.

2- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (دط)،(دت)، مصر.

3- أرشابيلد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء، دار اليقظة العربية، (دط)، 1963، بيروت.

4- إروين إدمان، الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، (دط)، (دت)، مصر.

5- ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة، أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، (دط)، 1983، بيروت، لبنان.

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

7- أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.

8- تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة: نعيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1992، مصر.

9- تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة: هاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، 1976، دمشق

10- تودوروف، نقد الرواية "رواية تعلم"، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، 1986، بيروت، لبنان.

11- جاكوب كرج، مقدمة في الشعر، دار الشؤون الثقافية، ط4، 2004، العراق.

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

13- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: خليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، 1991، الدار البيضاء، المغرب.

14- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، 1986، الدار البيضاء، المغرب.

15- ر.أ. سكوت، صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: عزيز المطلبي دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد.

16- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (دط)، 1963، القاهرة.

17- ستانلي هاين، النقد الأدبي مدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

18- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2001، بيروت، لبنان.

19- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجناني وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1982.

20- سيسيل دي لويس، ما الشعر الحديث، ترجمة: نصر عطا الله، مجلة الشعر، العدد: 10، سنة 1964.

21- فرانسيس بيكون، الأورجانون الجديد إرشادات صادقة في تفسير الطبيعة، ترجمة: عادل مصطفى، رؤية للنشر، ط1، 2013.

22- فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار الشؤون للترجمة والنشر، ط1، 1990، بغداد.

23- فراي نورثروب، في النقد والأدب- الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد شيحة، (دط)، 1989.

24- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، بيروت، الدار البيضاء.

25- كولردج، سيرة أدبية، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان، (دط)، 1971.

26- مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، (دط)، 1987، بغداد.

27- موريس بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، (دط)، 1977، مصر.

28- ميشيل كاروج، أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ترجمة إلياس بديوي، وزارة الثقافة، (دط)، 1973دمشق.

29- هيجل، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط2، 1986، بيروت.

30- هيجل، الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1979، بيروت.

رابعاً-الكتب الأجنبية:

1- André Breton, les vases, communicant éd. De Gallimard, 1955, Paris
2 - André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Rd
3 - André Martinet : syntaxe générale – Armandelis, 1985, Paris

4 - Cohen (j), la comparaison poétique, in langue, décembre 12, 1968.

5 - Gaston Esnault, Imagination populaire, métaphores occidentales, 1925, paris.
6 - grand la rousse de la langue française librairie la rousse 1975 Paris. France tom 3 matière figure.

7- Jean Molino, Introduction à l'analyse Linguistique de la Poesie. Ed.P.U.F. Paris, 1982.
8 - Marcel Proust, à propos du style de Flaubert, Nouvelle Revue Française, Tome xiv, 1(1920).
9 - Octavio paz, l'image poétique, ouvrier du centre international d'études poétiques N1, 1995, p4.

10 - Pierre Caminade, Image et Métaphore, BerdasMaucy.PUF 1988 .
11 - Pierre Reverdy, Le Gant de crin, Flammarion, Paris, 1963.

.

خامساً- المجلات والدوريات:

1- إبراهيم جنداري، الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب، آداب الرافدين، عدد 16، 1 يناير 1986، العراق.

2- إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد:2، المجلد: 33، أكتوبر 2004، الكويت.

3- أحمد الزغبي، التناص التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤياها، مجله أبحاث اليرموك، مجلة: 13، عدد: 1، 1995.

4- أحمد الصغير، تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، مجلة علامات، ج 71، مج 18، نوفمبر 2010.

5- أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، المجلد: 1، العدد: 4، 1981، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

6- أحمد مطلوب، الصورة الشعرية، مجلة المجتمع العراقي،ج1، مج46، 1999.

7- الأخضر عيكوس، الصورة الكنائية في الشعر الجاهلي، مجلة الآداب، العدد 4،1997، جامعة قسنطينة، الجزائر.

8- أديب نايف، الصورة المجازية في الشعر العربي المعاصر، مجلة الأقلام، كانون الثاني، 1990، العراق، بغداد.

9- ألبيريس.ر.م، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة، جورج طرابيشي، منشورات عويدات، 1965، بيروت.

10- أنا بالاكيان، الصورة السريالية.. الريح تنهض مثل امرأة، بتصرف عن كتاب " السريالية. الطريق إلى المطلق"، ترجمة أمين صالح، مجلة ثقافات، عدد 13، سبتمبر 2005، البحرين.

11- باسم إدريس قاسم، المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام (فلسفة الصورة في الشعر الجاهلي)، مجلة التربية والعلم، المجلد 13، العدد1، 2006.

12- تغريد عدنان محمود الربيعي، جمالية الصورة عند الشاعرة العربية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد: 19، العدد: 80، العراق.

13- تغريد مجيد حميد، سعيد عبد الرضا التميمي، الاستعارة عنصراً فاعلاً في بناء الصورة الشعرية في شعر عبد الكريم راضي جعفر، مجلة ديالي، العدد 65، 2015.

14- ثامر محمد الدباغ، أبعاد الصورة الفنية في شعر رشيد ناصر حسين، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 20، العدد 85، 2014.

15- جمال جليل إسماعيل، الصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث- شعر الرواد أنموذجاً- دراسات تربوية، العدد الرابع، تشرين الأول 2008.

16- جون مدلتون مري، الاستعارة، ترجمة: عبد الوهاب المسيري، المجلة، عدد: 172، 1 أبريل 1971، مصر.

17- الحبيب الدّهماني، الإيقاع والصورة عند المتنبي، مجلة الإتحاف، مجلة ثقافية جامعة، عدد رقم 93، 1 سبتمبر 1998، تونس.

18- حسن حميد فياض، الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد 6، 2007.

19- حمد قنشوبة، ظاهرة تنصيص التاريخ في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الخامس، جوان 2009، بسكرة، الجزائر.

20- حمد محمد فتحي إلياس الجبوري، الرمز في شعر سامي مهدي قراءة في مجموعة (بريد القارات)، مجلة آداب الرافدين، العدد: 52، سنة 2008، العراق.

21- حميد سمير، صورة المعنى ومعنى الصورة في الخطاب الأدبي القديم "صورة السلطة نموذجاً"، جذور، ج 29، مج 12، أكتوبر 2009.

22- حميدة صالح البلداوي وأفراح علي عثمان، التصوير بالتضاد في تجربة الفقد في الشعر الأندلسي، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد: 27، (2)، السنة 2016، العراق.

23- خالد الكركي، رموز الرفض والثورة العربية في الشعر الحديث، دراسات الجامعة الأردنية، المجلد الرابع عشر، العدد السابع، 1987، الأردن

24- خالد حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالات النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، العدد الأول+الثاني، 2011.

25- خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد:9، العدد: 2 ، 2012، الأردن.

26- خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 27، العدد الأول والثاني، 2011.

27- خزعل الماجدي، ميثولوجيا أدب الكالا .. أدب النار – دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم، دار الفارس، ط7، 2001، عمان.

28- خليل إبراهيم: – التراسل في الشعر العربي القديم، مجلة الأقلام، العدد 6،7، حزيران، تموز، آب، سنة 1994، العراق.

– الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق.

29- خليل حاوي، سمات الشعر الحديث، مجلة الآداب، العدد: 8، سنة 1965، بيروت.

30- خليل موسى: – التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، العدد 305، سبتمبر 1996، دمشق.

– التناص والأجناسية، مجلة الموقف الأدبي، مجلد: 26، عدد: 305، دمشق.

31- رباب هاشم حسين، توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: 58، 2009، جامعة بغداد.

32- رحيم جمعة الخزرجي، الطباق في العربية، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: 76، سنة 2012.

33- رسول بلاوي وحسين مهتدي، الرموز الطبيعية ودلالتها في شعر يحي السماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 2، 1463هـ.

34- رشيد شعلال، بنية الازدواج والتوازن في شعر أبي تمام، مجلة عالم الفكر، مجلد 33، عدد 1، يوليو 2004، الكويت.

35- رشيدة أغبال، الرمز الشعري في شعر محمود درويش، مجلة علامات، نادي جدة، العدد: 26، السعودية.

36- رضاب حافظ حميد الطائي، تحولات الرمز في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة دراسات تربوية، العدد: 27، تموز 2014، العراق.

37- رود محمد خباز، جمالية الاقتباس والتضمين في ضوء نظرية التناص –ابن الوردي نموذجاً، مجلة التراث العربي، العدد رقم: 27، 1 يوليو 2012، سوريا.

38- ريم محمد طيب الحفوظي، الرمز الشعري في " قصيدة بابل" لبشرى البستاني قراءة في التشكل والدلالات، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد: 14، العدد:2، آذار 2007، العراق.

39- زينب عرفت بور وأمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مجلة إضاءات نقدية العدد: 15، السنة الرابعة، أيلول 2014.

40- ساجدة عبد الكريم خلف، فاعلية الصورة في شعر نزار قباني(الرسم بالكلمات) أنموذجا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد 7، 2010، العراق.

41- سامي الرباعي، البنائية والتحليل الأدبي، مجلة الفيصل، العدد 103، السنة 1985.

42- ستار جبار رزيج، علي حسين جلود، الصورة الشعرية في شعر مظفر النواب، مجلة آداب البصرة، العدد 35، لسنة 2010، العراق.

43- سعد محمد علي التميمي، الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي(دراسة بلاغية تحليلية)، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الثالث والستون، 2010.

44- سعيد يقطين، التفاعل النصي والترابط النصي، علامات في النقد، ج 32، مج 8، مايو 1999، السعودية.

45- سمير صبري خوراني، التناص الشعري في شعر سعدي يوسف، مجلة التربية والعلم، المجلد: 13، العدد:4، لسنة 2006، العراق.

46- سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك- دراسة في نماذج مختارة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 17، العدد1، كانون الثاني 2010.

47- سنان عبد العزيز عبد الرحيم: - الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك -دراسة في نماذج مختارة- مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 17، العدد1، كانون الثاني 2010، العراق.

- المتخيل القصصي بين الصورة والرمز، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 13، العدد 7، 2006.

48- شاكر هادي التميمي، الصورة الشعرية في القصيدة العراقية المعاصرة 200-2010، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية المجلد السادس، العدد1، 2012.

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

50- شروق محسن الطائيّ، أبعاد الصورة السمعية والإيقاعية في (نهج البلاغة) مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد 37، السنة 2012، العراق.

51- شريف بشير أحمد، الصورة الشعرية(المتن الجاهلي تشكيل جمالي)، مجلة جذور، مج 10، ج 23، مارس 2006.

52- شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد: 36، العدد: 1، السنة: 2011، العراق.

53- صابر نور الدين، مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، العدد الثالث، ماي2015، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.

54- صباح عباس عنوز، البيان بين أنماط الصورة والدلالة النفسية في شعر مرتضى فرج الله، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد: 1، سنة، 2001.

55- طالب خليف جاسم السلطاني، الصورة الشعرية عند الشاعر أدونيس دراسة موجزة واستنتاجات، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد 9، أيلول 2012، العراق.

56- عادل بشير الصاري، الصورة الشعرية مفهومها وتقنياتها في النص الشعري الحديث، مجلة الجامعة الأسمرية، العدد: 17، السنة: 9.

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

58- عبد الرحمان بسيسو، قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، فصول، مجلد: 16، ع1، 1997.

59- عبد السلام المسدي، شعرنا المعاصر والزمن المضاد، مجلة فصول، مجلد 16، العدد 1 لسنة 1997.

60- عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، وسماتها، مجلة (فصول)، القاهرة، عدد أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1992، القاهرة.

61- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، عدد 104، شباط 1979.

62- عبد المطلب جبر، المصطلح والأداة في " الصورة الفنية" مقدمة لتأصيل المفهوم، مجلة علاملت، ج 64، مج 16، فبراير، 2008، السعودية.

63- عبد المنعم عجب الفيا، التناص في القصيدة الحديثة، مجلة البيان، رابطة الأدباء، ، عدد 355، فبراير، 2000، الكويت.

64- عبد الهادي عبد الرحمان علي، الصورة الفنية في شعر علي بن محمد العلوي الحماني (ت 260 هـ)، مجلة دراسات الكوفة، العدد: 17، سنة 2010، العراق.

65- عبد الهادي عبد الرحمان علي الشاوي، الصورة الشعرية في شعر ابن حمديس (537هـ)، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 21، العدد 4: 2013.

66- عبد الواحد لؤلؤة، التناص مع الشعر الغربي، مجلة الأقلام، عدد: 10، 11، 12، تشرين الأول- تشرين الثاني، كانون الأول، 1994.

67- عزة جربوع، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة فكر وإبداع، العدد: 3، سنة 2004.

68- علي عشري زايد: - توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، العدد: 1، 1980، مصر.

- من أصول الحركة الشعرية، مجلة فصول، ع1، أكتوبر 1981. مصر.

69- فاتن عبد الجبار جواد، الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد: 2، المجلد: 4، السنة الرابعة، 2009، العراق.

70- فارس ياسين محمد الحمداني، الصورة البيانية في شعر ابن الظهير الإربلي(ت677 هـ)، مجلة آداب الرافدين، العدد 69، 2014، العراق.

71- فارس ياسين محمد الحمداني، الصورة البيانية في شعر ابن ظهير الإربلي (ت677هـ)، مجلة آداب الرافدين، العدد: 69، سنة 2014، العراق.

72- فاطمة عيسى جاسم، أحمد علي حسين جفال، الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً)، لمحمود درويش، مجلة سمراء، المجلد:2، العدد:2، السنة الثانية حزيران 2006.

73- فخر الدين قباوة، مقدمة في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة السورية، العدد: 151، أيلول 1974، سوريا.

74- فريدة تابتي، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الخطاب، العدد الثالث،ماي 2008، جامعة تيزي وزو، الجزائر.

75- فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية- بنية الصورة في شعر أبي تمام،مجلة التراث العربي، العدد: رقم 11-12، 1 يوليو 1983، سوريا.

76- فؤاد المرعي، وعبد الله عساف، الصورة الفنية في الدراسات المعاصرة، مجلة بحوث، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 13، سنة 1988.

77- قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول، مجلد: 3، عدد: 2، 1983.

78- كريستوفر بيطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ترجمة: نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، القاهرة.

79- كلبوتي قندوز، أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي –ذاكرة الوعي واللاوعي– مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد 7، عدد2، 2014، جامعة سوق أهراس، الجزائر.

80- كمال أبو ديب، في الصورة الشعرية الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة دراسة في البنية، مجلة مواقف، عدد 27، 1 يناير 1974، لبنان.

81- كمال الحريري، الألوان والصور في شعر ابن الرومي، مجلة الرسالة، العدد رقم 41، 16 أفريل 1934، مصر.

82- لخضر عيكوس: – مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، 1996.

– مفهوم الصورة الشعرية قديماً، مجلة الآداب، عدد2، 1995، جامعة قسنطينة، الجزائر.

83- ماجد النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية ، في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية غزة فلسطين ، سلسلة الدراسات الإنسانية مجلد: 15، عدد1: 2007، فلسطين.

84- ماهر شفيق فريد، الصورة الشعرية في النقد الحديث، مجلة الثقافة العدد 3، 6 أغسطس 1963، مصر.

85- ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية، (دط)، 1995، بغداد.

86- محبوب حكيم، مكوّنات النص الأدبي –المركز والهامش– ندوة أعمال مكونات النص الأدبي، أيام 27/26/25 فبراير 1988، جامعة الحسن الثاني عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب.

87- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق.

88- محمد عبد الرحمن يونس، شهريار وشهرزاد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، العدد السابع، ديسمبر 2012، هولندا.

89- محمد عبد المطلب، التناص القرآني في (أنت واحدها) لمحمد عفيفي مطر، إبداع مجلة الأدب والفن، عدد:1، السنة: 8، 1990.

90- محمد غنيمي هلال:- الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، المجلة، ع 31، سنة 1959.

91- فلسفة الصورة في شعر الرومانتكيين، المجلة، ع 32، أغسطس 1959.

92- محمد محجوب محمد عبد المجيد، الصورة الفنية في موشحات الأعمى التُطيلي (أدوات تشكيلها وطرائق بنائها)، مجلة ديالي، العدد 63، سنة 2014.

93- مريم محمد جاسم حميد المجمعي، وإبراهيم أحمد السامرائي، الصورة اللونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد:7، العدد: 3، لسنة 2012، العراق.

94- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد: 5، العدد: الأول، السنة، 1990، جامعة مؤتة، الأردن.

95- مي يوسف، النص القديم والتلقي الجديد إحدى رسائل أبي العلاء المعري أنموذجا، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 15، عدد 4، 1999.

96- ناصر حلاوي، مفهوم "الصورة" في الموروث العربي القديم، مجلة الأقلام، عدد رقم 7، يوليو 1990، العراق.

97- نعيم اليافي، البلاغة العربية، أملية جامعية، كلية اللغات بجامعة حلب، 1969-1970، سوريا.

98- نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر.

99- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، العدد: 8، السنة: 1996، جامعة الجزائر.

100- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، ع8، جامعة الجزائر.

101- وافدة يوسف كريم، تقنية الصورة في النص النثري بين القيمة الجمالية والقيمة الإبلاغية لسان الدين بن الخطيب مثالاً، مجلة سامراء، المجلد: 10، العدد: 38، السنة العاشرة، تشرين الأول 2014، العراق.

102- وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1999، دمشق.

103- وهب رومية، الشعر والناقد -من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، العدد: 331، سبتمبر 2006، الكويت.

104- يوسف الحناشي، دراسة الصورة الشعرية بين " عاشق من فلسطين" و " أعراس" لمحمود درويش، مجلة المسار، عدد رقم 5، 1990، تونس.

105- يوسف الخال، الغموض في الشعر، مجلة شعر، العدد: 6، سنة 1958، بيروت.

106- يوسف جابر اسكندر، أسلوبية -التصوف قراءة نقدية-، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد 20، عدد4، سنة 2009.

107- يونس طركي سلوم البجّاوي، الصورة الشعرية في شعر البطولة الأندلسي إبان عصري الطوائف والمرابطين، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 15، العدد 9، 2008، العراق.

سادساً-الرسائل الجامعية:

1- أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 2008، فلسطين.

2- أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الزقازيق، 1984.

3- حبيب دحو نعيمة، شعرية الخطاب الثوري عند بلقاسم خمار، مذكرة ماجستير، جامعة وهران، 2012-2013، الجزائر.

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

5- رمضان مسعودي، التناص في شعر بلقاسم خمار، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، 2010-2011، الجزائر.

6- صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة 1988-2007، رسالة ماجستير في قسم اللغة العربية، جامعة منوري، 2010.- قسنطينة، الجزائر.

7- عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر" بلقاسم خمار"، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة بسكرة، 2006-2007.

8- عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر احمد مطر، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، 2005، نابلس، فلسطين.

9- عدنان محمد علي المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير، بغداد.

10- لخضر عيكوس، الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عدنان يوسف سكيك، جامعة قسنطينة، معهد الآداب واللغة العربية، 1986، الجزائر.

11- مجيد قري، مسار الرمز وتطوّره في الشعر الجزائري الحديث (1962- 2004)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2009-2010، الجزائر.

12- محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة جامعية لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة تلمسان، 1995.

13- مركز أحمد بابكر محمد، الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث (دراسة أسلوبية)، بحث لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام أباد -باكستان- كلية اللغة العربية.

ثامناً: المواقع الإلكترونية

1- زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية. http://faculty.mu.ed.sa>downlond شوهد يوم: 20 سبتمبر 2016.

2-عبد الرحيم حمدان، الحمام في الشعر الأندلسي.www.diwanalarab.com/spip.php?article36340 ، شوهد يوم: 10 أوت 2016.

فـهـرس الـمـوضـوعـات

مقدمة.....أ

الفصل الأول

مفهوم الصورة الفنية عند النقاد القدماء والمحدثين

تمهيد.....2
أوّلاً: مفهوم الصورة الفنية لغة واصطلاحاً.....5
1- الصورة في الأصل اللغوي.....8
2- الصورة في الاصـطـلاح.....12
ثانياً: مفهوم الصورة عند النقاد القدماء والمحدثين.....21
1- الصورة في التراث اليوناني القديم.....21
2- الصورة في النقد العربي الـقديـم.....23
3- الصورة في النقد العربي الحديث.....44
4- الفرق بين الصورة الفنية عند القدماء والمحدثين.....62
ثالثاً: مبدأ الغموض في الصورة الشعرية.....66
رابعاً: الصورة في فكر المذاهب الأدبية.....73
1- المذهب الكلاسيكي.....73
2- المذهب الرومانسي.....75
3- المذهب البـرناسي.....78
4- المذهب السـريالي.....79
خامساً: الصورة الفنية في الشعر الجزائري الحديث.....83

الفصل الثاني

مصادر الصورة الفنية شعر بلقاسم خمار

تمهيد.....88
أوّلاً: الموروث الديني.....89
1- الاقتباس.....91

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف.....108
3- التناص مع القصص والشخصيات القرآنية.....117
ثانياً: الموروث الأدبي.....132
1- التضمين.....132
أ- التضمين من الشعر العربي القـديم.....135
ب- التضمين من الشعر العربي الحديث.....155
ثالثاً: الطبيعة.....161
رابعاً: التاريخ.....169

الفصل الثالث

الأشكال البيانية للصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار

تمهيد.....179
أوّلاً: مفهوم الصورة البيانية لغو واصطلاحا.....180
1- البيان في الأصل اللغوي.....180
2- البيان في الاصطلاح.....180
ثانياً: الصورة من حيث الحجم.....184
1- الصورة الكلية.....184
2- الصورة الجزئية.....188
ثالثاً: الصورة التشبيهية.....194
رابعاً: الصورة الاستعارية.....210
1- الصورة التجسيدية.....223
2- الصورة التشخيصية.....232
خامساً: الصورة الكنائية.....243
سادساً: الصورة المجازية.....250
1- أنواع المجاز وعلاقاته في شعر بلقاسم خمار.....254

أ- المجاز المرسل.....254
أ-1-علاقة الجزئية.....254
أ-2-علاقة الكلية.....255
أ-3- علاقة السببية.....256
أ-4-علاقة المسبّبية.....256
أ-5- علاقة اعتبار ما يكون.....257
أ-6- علاقة الحالية.....258
أ-7- علاقة المحلية.....259
أ-8- علاقة المجاورة.....260
ب- المجاز العقلي.....260
ب-1- علاقة المكانية.....261
ب-2- علاقة الزمانية.....261
ب-3- علاقة المصدرية.....262

الفصل الرابع

أنواع الصور الحسية في شعر بلقاسم خمار

تمهيد.....265
أوّلاً: مفهوم الصورة الحسية.....265
ثانيا: أنواع الصور الحسية.....270
1- الصورة البصرية.....270
2- الصورة السمعية.....280
3-الصورة اللمسية.....287
4- الصورة الذوقية.....289
5- الصورة الشمية.....292
ثالثاً: تراسل الحواس.....294

رابعاً: الصورة اللونية.....301
1- اللون الأسمر.....307
2- اللون الأسود.....309
3- اللون الأبيض.....311
4- اللون الأحمر.....319
5- اللون الأشقر.....322
6- اللون الأصفر.....323
7- اللون الأزرق.....326
8- اللون الأخضر.....329
خامساً: الصورة الذهنية.....332
1- من المحسوس إلى المجرّد.....334
2- من المجرّد إلى المجرّد.....335

الفصل الخامس

الصورة الرمزية والأسطورية في شعر بلقاسم خمار

أوّلاً: الصورة الرمزية.....338
1- مفهوم الرمز.....338
2- أنواع الرمز في شعر بلقاسم خمار.....344
أ- الرمز الديني.....344
ب- الرمز الأدبي.....347
ج- الرمز التاريخي.....351
د- الرمز الطبيعي.....372
ثانياً: الرمز الأسطوري.....379
1- مفهوم الأسطورة.....380
2- أنواع الأسطورة في شعر بلقاسم خمار.....385

أ- أسطورة سيزيف.....385
ب- أسطورة عشتار.....388
ج- أسطورة فينوس.....389
د- أسطورة الفينيق.....390
هـ- أسطورة السندباد.....391
و- الأسطورة الشعبية.....393

الفصل السادس

الصورة الإيقاعية في شعر بلقاسم خمار

تمهيد.....400
أوّلاً: مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحاً.....401
1- الإيقاع في الأصل اللغوي.....401
2- الإيقاع في الاصطلاح.....401
ثانياً: أنواع الإيقاع.....403
1- الإيقاع الخارجي.....403
أ- الوزن.....403
أ-1- مرحلة القصيدة العمودية.....405
أ-2- مرحلة القصيدة الحرة.....407
ب- القافية.....410
ج أواع القوافي.....412
2- الإيقاع الداخلي.....416
أ- الطباق.....419
ب-التصريع.....430
ج- الجناس.....433
د- التكرار.....440

د-1- تكرار الحرف.....444
د-2- تكرار الكلمة.....451
د-3- تكرار الصيغ.....457
د-4- تكرار العبارة.....459
د-5- تكرار اللازمة.....463
د-6- تكرار المقطع.....466
خاتــمة.....471
ملــحـق.....477
قائمة المصادر والمراجع.....481
فهرس الموضوعات.....527

ملخص :

الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار

يقف هذا البحث على جانب من جوانب الإبداع في شعر محمد بلقاسم خمار ألا وهو الصورة الفنية ودلالاتها الجمالية والفنية التي تؤديها في أعماله الشعرية، وآثرنا اختيار هذا الموضوع لأنّنا وجدنا صناعة الصورة لديه تشكّل ركناً أساسياً في بنائه الشعري، فضلاً على أنّ الاتجاه إلى دراسة الصورة يعني الاتجاه إلى روح الشعر، كما حاول البحث الوقوف على قدرة الشاعر في رسم الصور البيانية وتوجيه دلالتها في التعبير عن مقاصده من خلال التشبيه والاستعارة والكناية، والمجاز، ولم تعتمد الدراسة على التركيز على وسائل البيان السابقة، بل وقفت على دعائم أخرى من جهتها أن تغني الصورة كالرمز والأسطورة، والإيقاع.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية، الرمز، الكناية، الاستعارة، الأسطورة.

Résume :

L'image artistique dans la poésie de Mohamed Belkacem Khemmar

Nous avons abordé dans cette thèse l'un des aspects de la créativité dans la poésie de Mohamed Belkacem Khemmar. Il s'agit, dans ce cas, de l'image artistique et de ses significations esthétiques qu'elles jouent dans ses œuvres poétiques; et pour cela nous avons choisi ce thème car nous avons trouvé que la construction de l'image chez lui constitue un élément essentiel dans sa construction poétique, aussi bien que la tendance à étudier l'image signifie l'étude de l'esprit de la poésie. Cette thèse vise aussi à étudier l'aptitude du poète à dessiner des images d'éloquence et d'orienter ces significations pour exprimer ces intentions a travers la comparaison, la métaphore et le trope. Cette étude n'avait pas concentré seulement sur les outils de l'éloquence susmentionnés, mais elle s'était basée sur d'autres supports qui pourront enrichir l'image comme le symbole, le mythe et le rythme.

Mots Clés : L'image artistique, le symbol, (kinaya) l'allusion, la métaphore, le mythe.

Abstract:

Artistic image in the poetry of Mohamed Belkacem Khemmar

We tackled in this thesis one of the aspects of creativity in the poetry of Muhammad Belkacem Khemmar. In this case, the artistic image and its esthetical significations and their performance in his poetic work and that's why we have chosen this theme because we found that the poet's construction of image constitutes an essential element in his poetic construction, in addition to that the study of the eloquence image means the study of the spirit of the poetry. This thesis aims also to study the aptitude of the poet to draw images of eloquence and orientate its meanings to express his intentions through comparison, metaphor and trope. This study did not concentrate only on the above mentioned tools of eloquence, but it based itself on other supports which could enrich the image like symbol, myth and rhythm.

Key words: Artistic image, symbol, allusion (kinaya), Metaphor, Myth.

-ملخص الرسالة-

بسم الله الرحمان الرحيم

بدءاً أرحب بالحضور الكريم، وعلى رأسهم أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا عناء قراءة هذا البحث المقدّم للمناقشة ثم تحمّل بعضهم عناء السفر لحضور هذه الجلسة، وتحية أخرى إلى أسرتي، وكذا كل من شرّفنا بحضوره راجياً أن يحفظنا الله بحفظه ورعايته ويشرح صدورنا وييسر لنا أمورنا.

أما عن البحث فقد كان موضوعه الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار، وفكرة الصورة الفنية من أهم المعايير في تحديد قيمة النص الشعري والملامح المميّزة لأساليب الشعراء، ويمكن القول أنّ الصورة الفنية في الشعر هي الحد الذي يفصل بين الشعر التقريري والشعر التصويري الفني الذي يعمل على إثارة خيال المتلقي وعاطفته ويحقّق له المتعة، ومما لا شك فيه أنّ ما يميّز الشعراء عن بعضهم البعض، الجانب الفني أو الجمالي، وهذا الجانب يتّخذ أطراً معيّنة وأساليب محدّدة تتفاوت من شاعر لآخر، وغاية الباحث الكشف عن ماهية النص الشعري، ومدى تمتّعه بصفة الشعرية عبر استجلاء آليات تكوينه من الناحية الفنية.

وبناءً على ما تقدّم آثرت أن يكون موضوع بحثي منصبًا على دراسة الصورة الفنية دراسة وتحليلاً لدى شاعر من شعراء الجزائر الذين عُرفوا بغزارة نتاجهم الشعري، الذي يمتدّ من زمن الخمسينيات إلى الزمن الحاضر، كما عرف هذا الشاعر بنضاله ووطنيّته وببعده الإنساني الواسع طيلة مشواره الإبداعي، والشاعر هو (محمد بلقاسم خمار)، ومن هنا تحدّدت رغبتي في تناول شعره، فأخذت موضوع الصورة الفنية أداة للولوج إلى أعماله كي يتسنّى لي معرفة جماليات نصوصه الشعرية، وطرق توظيفها، ووسمت بحثي بـ(الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار) آملاً أن أحقق إضافة جديدة في مقاربة التجربة الفنية لدى هذا الشاعر.

جاءت هذه الدراسة لتتجاوز المناهج السياقية لتنطلق من النص وتنتهي إليه بدراسة

وتحليل عناصره الفنية، ومن هنا آثرت في بحثي هذا تركيز الجهد على الصورة الفنية وبيان أساليب توظيفها، وملاحقة ما يمكن من دلالاتها، كما أنّني عند تحديدي لموضوع هذه الأطروحة فإنّ ما توخّيته من خلالها هو الكشف عن البعد الفني والجمالي في شعر خمار، لأنّه شاعر بحق، إذ عرف بكثرة إنتاجه وتنوّع أشكال القصيدة وموضوعاتها، زيادة على ذلك عايش وتفاعل بكل المراحل التاريخية وأحداث الوطن بشكل أوضح، فقد التزم بقضايا الوطن أوّلا، ثم قضايا عالمية إنسانية لها علاقة بالوطن الذي يرى حريته ناقصة ما دامت حرية بعض الشعوب سليبة كفلسطين والعراق وجنوب إفريقيا وغيرها...

ففي هذه الرسالة التي جاءت تحت عنوان (الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار) والتي بدأتها بمقدّمة أوضحت فيها أهداف الدراسة والأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع، كما بيّنت فيها منهج الدراسة الذي اعتمدته.

أما عن المنهج المتّبع فهو المنهج الفني الذي يعتمد على استقراء النصوص الشعرية والقيام بتحليلها من أجل الخروج منها بالنتائج التي تبرز من خلال الدراسة والتحليل، ولكن هذا لم يمنعني من الاستعانة بمناهج أخرى، إذ استفدت من بعض آليات التحليل البنيوي والسّميائي الذي يعمل على دراسة العلامة داخل نظام بنيوي تحكمه العلاقات والسّياقات، فالصورة من هذا المنطق عبارة عن بنية أو تركيب لغوي، كما استفدت كذلك من بعض آليات القراءة والتأويل التي ساعدتني على قراءة نصوص الشاعر، خصوصاً إذا أقررنا أن دلالات النص مفتوحة تختزن في أعماقها كثيراً من المعاني والدلالات التي لا تظهر من أوّل وهلة. فالغاية من تحقيق الأهداف والتعامل مع النص من جميع نواحيه اقتضى منا عدم التقيّد بمنهج معين، فكان همّي الكبير أن أتقرّب إلى النص مباشرة، أتلمّسه وأتحسّسه محاولاً التسلّل إلى أعماقه لأجل الوصول إلى جمالياته وإدراك دلالاته.

انقسمت هذه الدراسة على ستة فصول، تكفّل كل واحد منها بدراسة جانب معيّن، فقد درس الفصل الأول الصورة في شكلها النظري، أي مفهومها في الأصل اللغوي

وفي الاصطلاح، وبعد الانتهاء من تحديد ماهيتها وضبط حدود ميدانها في هذين الأصلين، عرّجنا بعد ذلك إلى مفهومها عند النقاد القدماء والمحدثين في محاولة لاستنتاج مفهوم نظري يساعد في سبر معالم الصورة الفنية عند خمار، كما تطرقت في هذا الفصل إلى الفرق بين نظرة القدماء ونظرة المحدثين لها، ثم تطرّقنا بعد ذلك إلى مفهوم الصورة الفنية في فكر المذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية وبرناسية.

وجاء الفصل الثاني ليدرس مصادر الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار، حيث تطرقنا فيه إلى أهم الينابيع التي استقى منها خمار صوره بدءًا بالموروث الديني والأدبي، ثم الطبيعية والتناص التاريخي.

فالموروث الديني يعد عنصراً فاعلاً من عناصر ثقافة الشاعر العربي بعامة، والشاعر المعاصر بخاصة، ويعد الشاعر بلقاسم خمار من بين الشعراء الذين تأثّروا بالموروث الديني، حيث كانت صوره تستلهم من القرآن الكريم الكثير من معانيه، وصوره وأساليبه التي تكشف عن قوّة ارتباطه بالدين، فقد نشأ الشاعر في عائلة دينية ومنها استمد بناءه الثقافي، فصار الدين بتعاليمه وأفكاره رافداً مهماً من روافد الشاعر في بناء صوره الشعرية،

ومن الروافد التي استندت إليها الصورة في شعر بلقاسم خمار الرافد الأدبي المتمثّل في الشعر العربي (القديم والحديث) فمن الطبيعي أن يرتبط الشاعر في مراحله الأولى بالشعر العربي القديم، يكون مقلّداً لشعرائه، لذا جاءت الصور التي استمدها خمار من التراث تضميناً غير فاعل في بنية القصيدة، ولم تقتصر مرجعيات الشاعر على الموروث من الشعر العربي القديم وحده، بل اتّسعت لتشمل الشعر العربي الحديث إذ وجدنا عنده تضمينات نصية مع مجموعة من الصور لشعراء محدثين جزائريين كالشبوكي ومحمد العيد آل خليفة، أو من شعراء عرب كالسياب ومحمود درويش...

أما عن الطبيعة فقد كانت مصدراً خصباً لدى الشاعر يستقي منها مشاء وما يحلو له من الصور فوصفها وصفاً حياً ومؤثّراً، فهي تعد عنده نبعاً ثرياً في إغناء تجربته الشعرية وفي صياغة صوره الفنية.

أما عن التاريخ الذي يمثّل مادة خصبة مليئة بالأحداث والشخصيات التاريخية، القابلة للتوظيف الفني والصالحة لأن تكون مادة أوليّة للأدب والشعر بالخصوص، فقد وجدنا الشاعر يرتكز عليه بوصفة مصدراً خصباً يمنح النص الشعري بعداً ثقافياً ونفسياً عميقاً تقوى به دفقات الشاعر الشعرية، ومن خلاله أدركنا مدى اتساع ثقافة خمار وسعة اطّلاعه، فهو يختار من كنوز التاريخ ويستغل طاقاته الحيّة الكامنة فيه ليبني بها صوراً فنية جميلة ذات دلالات متعدّدة.

لقد تميّز محمد بلقاسم خمار بتوظيف عدد كبير من الصور البيانية التي تستجيب لتطلّعاته الفنية والنفسية، إذ كان ذا اهتمام كبير بها، لذا خصّصت الفصل الثالث لتناول هذه الأشكال البيانية، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، حيث بيّنت من خلال هذا الفصل كيف وظّف الشاعر أنواع التشبيه ليعبّر به عن تجربته التي ولدتها عاطفته وغذّاها خياله هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حاولت الكشف عن جمالياته التي تلوّنت بها أنماط الصورة لديه، ويبدو أنّه كان ذا ميل واضح إلى الاستفادة من إمكاناته في التوظيف والتعبير فهو أخذ حيزاً كبيراُ في بنائه الشعري، ناهيك عن الاستعارة التي انتشرت في شعره انتشاراً يسمح لنا أن نعدّها سمة فنية تدخل في إعداد الملامح التصويرية التي لا تقل أهمية ودوراً عن الشبيه، أما عن الكناية فلا يوازي ورودها التشبيه ولا الاستعارة ولا صنوف المجاز الأخرى، فقد وردت في شعره لمحة خاطفة أو إشارة سريعة مقارنة بالصور التشبيهية والاستعارية، ومن خلال وقوفنا على أعمال خمار الشعرية وجدنا كثيراً من علاقات المجاز المرسل منها: علاقة الجزئية، وعلاقة الكلية، وعلاقة الحالية..

أما الفصل الرابع فبحث في أنواع الصور الحسية في شعر بلقاسم خمار، تلك الصور الجزئية الفردية في النص، وهي المنبع الذي ينطلق منه نهر التصوير الفني لدى الشاعر ليمنحنا صوراً جميلة تنمّ عن انفعاله وأحاسيسه ومشاعره، وهذا الجمال لابد له أن ينبثق من هذه الصور، تلك الصوّر التي مثّلت حلمه تمثيلاً دقيقاً، فوجدناها عنده في ذكره لما يُرى أو يُسمع أو يُشم أو يُلمس أو يُتذوق، فهي صور لها علاقة

بالحواس، فهناك الصورة البصرية والسمعية والذوقية... ولكل صورة من هذه الصور جمالياتها ودلالاتها في بنائه الشعري.

وعند تطرّقنا إلى دراسة أهم الصور الحسية عند الشاعر وجدناه أحياناً يخلط بين صورة وأخرى، أي صورة بصرية مع صورة سمعية أو صورة لمسية مع صورة ذوقية، وهذا ما يسمى بتراسل الحواس أو تزامن الحواس، فهذا النوع من الصور يقوم على وصف المبدع لمدرك حاسة بما يوصف به مدرك حاسة أخرى، وهو أن تتبادل الحواس وظائفها في الصورة الفنية فتشعّ الدلالات في مختلف الاتجاهات، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعاً، والمسموع يصبح مرئياً، وما حقّه أن يُسمع ويُشم أو يتذوق، فهذا النوع من الصور تجلى لنا في توجّه الشاعر صوب الصورة الاستعارية المنتمية إلى أكثر من حاسة فيبدو هذا الانتماء من خلال التداخل بين حاستين لديه، فوجدنا تراسل الحواس في شعر خمار قد أدى دوراً بارزاً في خلق المعاني المبتكرة، وتنمية الصورة الشعرية، والتوسّع في الخيال، والرفع من مستوى الجمال الفني للصورة، فكانت تلك التراسلات انعكاسات وتبادلات لحالته النفسية وللموقف الشعري في القصيدة.

كما درسنا في هذا الفصل أثر الصورة اللونية وجمالياتها ودلالاتها الرمزية، فلقد تنوّعت وتعدّدت الدراسات التي اهتمت بدراسة اللون بوصفه مادة أدبية يستعين بها الشاعر للتعبير عن ما يجيش في صدره من معاني ودلالات، كما أنّ للون أهمية أيضاً تكمن في شعريته حين يكون عنصراً من عناصر القصيدة، وبذا يصبح عنصراً فعّالاً من عناصر تشكيل المشهد الشعري، ولقد وجدنا خمار يوظّف مجموعة من الألوان تحمل في طياتها معاني عميقة، فاللون عنده لا يأتي مجرّداً، بل يجيء به من أجل تحديد دلالات ورموز معينة.

ولم يغفل هذا الفصل في البحث عن الصورةَ الذهنيةَ بوصفها مركزاً للعملية التصويرية، هذا النمط الذي يتم من خلاله التعبير عن المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر، فلقد وجدنا خمار يسلك نفس المسلك حين يريد التعبير عن ما يختلج في صدره، فنراه يبدع لنا صوراً موحية تحمل في

طياتها قدراً كبيراً من العاطفة والخيال فنجده أحياناً يجمع بين طرفين نابعين من المستوى العقلي، أو يجمع طرفين متغايرين أحدهما حسي والآخر مجرّد.

وحمل الفصل الخامس عنوان الصورة الرمزية والأسطورية في شعر بلقاسم خمار، ذكرت فيه أهم الرموز والأساطير التي تخلّلت نصوص الشاعر بالدراسة والتحليل من خلال الشواهد المناسبة، فلقد حاولت جاهداً من خلال هذا الفصل تقويم قدرات الشاعر ومدى توفيقه أو إخفاقه في استعمال الرموز ومدى إمكان استجابتها للدلالات التي يوحي بها شعره، وما يجري على الرمز من تغيّر عبر الاستعمال المتغيّر بالنظر إلى عامل الزمن الذي يغيّر بعض الأفكار والمعتقدات لدى الشاعر، حيث بدأت أوّلاً بالرمز الديني فوجدت الشاعر ينتخب من الشخصيات الدينية التي لها أثرها في الحياة الإنسانية، وأخرى ترتبط تاريخياً بقضايا ذات علاقة بكيفية التعامل المجتمعي في الحقب الزَّمنية التي عاشت فيها، فمن بين هذه الرموز نذكر الصحابي بلال بن رباح مؤذّن الرسول صلى الله عليه وسلم، أما عن الرمز الأدبي وجدت الشاعر يوظّف رموزاً أدبية تمثّلت في شخص الشاعر أبي نواس الذي انتقى منه ما يتوائم وتجربته من جهة، وباحثاً فيها عن ذاته من جهة أخرى، ومن الشخصيات التي وظّفها خمار رمزاً شعرياً مباشراً في نصه نجد شخصية (عنترة) وحبيبته (عبلة) فالشاعر استحضر هذه الشخصية إلى بنية نصه الشعري ليكون رمزاً أو ملمحاً دلالياً معبّراً عن البطولة والنصر المحقّق، أما عن الرمز التاريخي فلقد وظّف الشاعر عدداً كبيراً من الشخصيات التاريخية التي أسهمت في تغيير حركة التاريخ، وأثّرت كذلك في بناء القيّم الإنسانية والحضارية أمثال: صلاح الدين الأيوبي، وشخصية المعتصم بالله العباسي، وعقبة بن نافع وغيرهم، وطارق بن زياد، فاستلهام الرموز التاريخية يمثّل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة التي وجدت في الماضي ليتيح إجراء المقارنة بين الماضي وجلاله، والحاضر وهوانه.

أما عن الرمز الطبيعي فلقد وجدنا الشاعر يتّجه إلى الطبيعة موظّفاً عناصرها ورموزها، فكل رمز في الطبيعة يوحي إليه بمعنى ودلالة، فكانت الطبيعة بعناصرها

المختلفة منهلاً يستقي منه رموزه للدلالة والإيحاء على تجربته ورؤيته الشعرية، بالإضافة إلى كونها كانت وسيلة للتعبير عن خفايا نفسه، كما أن هذه الطبيعة تثير في نفس المتلقي جمال وإحساس، كما تشد انتباهه لما تحمل في طياتها من البساطة والإبداع.

أما فيما يخص الرمز الأسطوري فإني وجدت الشاعر يوظّف أنواعاً منه، ويستحضره بأغلب أبعاده في سياقات القصيدة لتعميق رؤى معاصرة يراها في القضايا التي يطرحها، فقد وجدته شاعراً منفتحاً على التراث وليس منغلقاً على حاضره، فالأسطورة موجودة في شعره مادة ثرية لم تكن جامدة، استعملها استعمالاً يستقيم مع غرضه الخاص ورؤيته الثاقبة، نذكر من بين هذه الأساطير التي وظّفها الشاعر (أسطورة سيزيف، وأسطورة عشتار، فينوس، الفينيق، السندباد) ومن الأساطير الشعبية نجد (الغول والمارد)، لقد أخذت الأسطورة موقعاً مميّزاً في بناء القصيدة لدى خمار، بحيث كان تركيزه منصباً على السمات المشتركة بينه وبين الواقع الذي يعيشه، مما أدى إلى تماهي كل منهما بالآخر في قصائده. كما وجدناه يوظّف أكثر من أسطورة في شعره باختيار واع ومكثّف وليس اختياراً عشوائياً، متّخذاً إياها معادلاً موضوعياً للتنفيس عما يجول في داخله من مشاعر ليظهرها للقارئ، لذا كان اختياره يتّفق والتجربة المعاشة للأنا الشاعرة.

وجاء الفصل السادس وهو الأخير من هذه الدراسة متناولاً الصورة الإيقاعية التي درست فيها الإيقاع بقسميه الخارجي والداخلي، بدأت أوّلا بتعريف الإيقاع في الأصل اللغوي وفي الاصطلاح، ومن ثم عرجت إلى أنواع الإيقاع في شعر بلقاسم خمار، فبدأت بالإيقاع الخارجي، فتناولت الظواهر الأساسية البارزة فيه والتي يلحظها الدارس في موسيقى القصيدة منها الوزن، فدرسته في مرحلة القصيدة العمودية لدى الشاعر تليها مرحلة القصيدة الحرة، وبعد الانتهاء من دراسة الوزن تطرّقت إلى أنواع القوافي.

أما فيما يخص الإيقاع الداخلي فقد درست فيه ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها، أو بين الكلمات بعضها ببعض

حيناً آخر، أو ما يسمى بالمحسنات البديعية التي توسّل بها الشاعر في تشكيل البنية الموسيقية وهي الطباق، التصريع، والجناس والتكرار.

بدأت أوّلاً بالطباق والذي وجدته يظهر بشكل واضح في شعر بلقاسم خمار، فهو يعد من الأساليب البارعة التي اعتمدها في توليد صوره ومعانيه ورؤاه، ومن خلال صور الطباق التي رسمها يتّضح مدى عنايته بهذا الأسلوب، فهو يستعمله من أجل تزيين الكلام من جهة، وليعود بالفائدة على الشعر من جهة أخرى، والشاعر يميل إلى الجمع بين متضادات الألفاظ لأنّه يراها أبلغ في التعبير والوسيلة المساعدة على التصوير والإيحاء.

أما عن التصريع فقد ورد في عدد لا يستهان به في قصائد الشاعر، فيبدو أنه مهتم به لأنّه دليل على اقتداره وسعة بحره ووفرة ملكته اللغوية، فهو متوفّر بكثرة في شعره لا يجهد نفسه في الإتيان به، وإنّما تأتيه الجملة الموسيقية دون عناء ولا تكلّف، فيلحق به العروض وزنا وتقفية، وهذا الإلحاق لا يكون على حساب المعنى.

أما الجناس والذي يعني استعمال لفظين متشابهين في الصورة والنطق مختلفين في المعنى فإنّنا وجدنا الشاعر يستعين به من أجل تحقيق ذلك الانسجام والتوافق اللفظي الذي يثير ويدهش المتلقي فيخلق جواً من التفاعل والتعزيز، ناهيك عن التكرار الذي لجأ إليه بجميع أشكاله المختلفة والمتنوّعة ليبرز لنا من خلاله على أهمية المكرر، وأن يجعل من هذا الأسلوب أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري معناً وتؤنس الأسماع طرباً.

خاتمة البحث ضمّت ما تم التوصّل إليه من ملاحظات ونتائج البحث، وكذلك بقائمة تضمّنت المصادر والمراجع في آخر الأطروحة. فقد استعملت عدداً لا بأس به من المصادر النقدية والأدبية التي تخص هذه الأطروحة، وأوّلها شعر محمد بلقاسم خمار الذي صدر عن مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، سنة 2009، تحت اسم الأعمال الشعرية والنثرية (شعر) في جزأين، وبدعم من وزارة الثقافة الجزائرية.

وبعد إقامتي الطويلة مع المتن الشعري لبلقاسم خمار ومساءلة كثير من مضامينه

ومحاولة استكشاف كثير من جمالياته، ومن خلال هذه المعايشة أمكنني الخروج بجملة من النتائج ألخّصها في النقاط الآتية:

– يتميز بلقاسم خمار الذي شهد طوال نصف قرن من الزمن تطوّراً إيجابياً من جانبيه الفني والفكري، وظهرت فيه اتجاهات فنية تقليدية ومعاصرة، وقد أسهمت في ذلك عوامل عديدة: نفسية، اجتماعية، ثقافية وسياسية دفعت به عن قناعة فرض نوعين من الشعر؛ العمودي والحر. وهو من الشعراء المعاصرين الذين دفعتهم رغبة قويّة في الخروج عن الأيديولوجية السائدة عندنا، والثقافة الموروثة ومحاولة التغيير التي يفرزها الواقع الحضاري الجديد.

– إن الصورة الشعرية عند بلقاسم خمار–كغيره من الشعراء الجزائريين– أكثر ضعفاً لاسيما في الشعر العمودي إذ يستعمل اللغة التقريرية المباشرة التي لا فن فيها ولا جمال، خلافاً لشعر التفعيلة الذي لم تعد صوره وصفاً فوتوغرافيا يكتفي بالرصد والمتابعة، بل خرج بها عن الطريقة التقليدية، كالتصوير بالكلمة والرمز. كما وظّف الأسطورة توظيفا تقنياً حديثاً، يتماشى ومتطلبات الصورة الحديثة التي يكون الخضوع فيها للموقف النفسي الذي يرغب الشاعر تجسيده؛ لا الخضوع للواقع التاريخي كما خضعت إليه من قبل، ويعد هذا مظهراً من مظاهر الصور الفنية في الشعر العربي المعاصر.

– شكّلت الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار بجميع أنواعها ملمحاً مهمّاً في جل قصائده باستخدامه كل تقنيات التصوير الممكنة لبناء صوره الجزئية، فاستخدم كل الأساليب البيانية تقريباً كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، فبنى صوره الكليّة العامة عبر مجموعات من صوره الجزئية موظّفاً كل ذلك لإظهار حياته ومعاناته اليومية.

– كانت الوسائل البلاغية تعمل مجتمعة في تشكيل الصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار، ولاسيما التشبيه والاستعارة والجناس..، وكان للاستعارة المكنية وما أضفته من رؤى تشخيصية وتجسيمية الأثر الواضح والمتميّز في الصورة الفنية في شعره، كل ذلك أضفى تجانساً دلالياً وإيقاعياً متميّزاً أسهم في الإبداع الشعري التصويري.

– يلاحظ أن الصورة الشعرية عند بلقاسم خمار تعتمد بالخصوص على الصورة التشبيهية بالاعتماد على المشبه والمشبه به، ولكن الشاعر لا يتأنى في رسم الصورة بل يتنقل ويقفز عبر الصور مما يجعل شعره مجموعة من الصور المتراكمة والمكدّسة الواحدة تلو الأخرى دونما تنام بينها أو ارتباط، ومن ثمة فنحن نسجل غياب الصورة الكلية الموحّدة لهذه الصور الجزئية، ولعل هذا راجع بالدرجة الأولى إلى نقص الجانب العاطفي الذي يربط القصيدة الواحدة بانطباع موحّد ويجعل الصور المجزّأة تتألّف مشكلة عملاً فنياً واحداً وصورة متكاملة

– شكّل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي القديم والحديث ركيزة أساسية لإقامة علاقات التناص، وخاصة القرآن الكريم الذي يعد أحد مرجعيات متن خمار، وأحد سماته الشعرية وأحد مفاتيحه القرائية، لأنه يعد الأكثر تأثيراً في النصوص الشعرية الخمارية كونه أكثر قدسية، ويتبيّن مما سبق أن النصوص الشعرية كانت زاخرة بالتناصات القرآنية، وهذا إن دل على شيء فإنّه يدل على تشرب خمار بالنصوص القرآنية، وفهمها لدلالتها ومعانيها، وقدرته على توظيف قصص القرآن الكريم وشخصياته في نصوصه الشعرية، واستحضار الشاعر لهذه القصص يحوي على كثير من المفاهيم التي لو وظّفت في الشعر لأدت من المعاني ما لم تستطع الجمل الكثيرة تأديته، وبذلك يزداد الثقل الفني للشعر.

– مثّل التاريخ معيناً خصباً بالأحداث والشخصيات القابلة للتوظيف الفني، والصالحة لأن تكون مادة شعرية، لذلك عمد إليها خمار فتعالق وتحاور معها، فبنى توظيفه على الإيحاء والتلميح والإثارة، فكان استدعاء الحدث التاريخي أداةً في طرح الدلالة وفق آلية التكثيف من جهة، ومن جهة أخرى لغرض استنفار الروح القتالية في بلد يخوض شعبه معارك ضد المستعمر الفرنسي.

– كثيرا ما تمتزج الطبيعة في عناصرها وظواهرها في خطاب بلقاسم خمار الشعري، حيث جعل من عناصر الكون مصدراً خصباً من مصادر الصورة الشعرية، وقد كان الرمز الطبيعي فضاءً شعرياً استوعب موضوع الشاعر، واتّسع لحمل تجربته، كما أن

الرمز الطبيعي كان كثير الحضور متنوّع الدلالة في خطابات خمار الشعرية. ولعل الشاعر يكون قد تأثّر بالمدرسة الرومانسية التي تأثّر بها أدباء المشرق العربي على الخصوص في فترة وجود الشاعر هناك، كل ذلك ساعد الشاعر أن ينسج من الطبيعة قصائد متعدّدة.

– تبرز أهمية اللون في الصورة الشعرية لدى الشعراء بصورة عامة وفي شعر بلقاسم خمار خاصة، لما يكتسي به من رمز مفتوح، وتعدّد دلالي وفقاً للقرائن التي يرتبط بها، إذ يشكّل اللون جزءاً مهماً من النسيج الشعري لديه، حيث عمد إلى استحضاره في تشكيل الصورة الشعرية، كما أن اختيار اللون عنده ليس عملية خالية من ارتباطه بالموقف والشعور، وإنّما هو عملية مؤسّسة على اختيار لون ضمن إطار الرؤية التي ينطلق منها، فاللون في القصيدة عنده يخضع لسياق الشعر، فتتغيّر دلالة هذا اللون حسب الغرض الشعري الذي يرد فيه، فيأتي اللون الأسود ليشكّل الحقل المناقض لدلالة اللون الأبيض جوهراً وأعراضاً، فهو يستقطب دلالات سلبية يلوّن بها الشاعر صورة الواقع المادي المستلب والأبيض يدل على الصفاء والكرم والعطاء، والأحمر يدل على الدم وعلى التضحية وهكذا، فلكل لون دلالته ورمزيته.

– استحضر الشاعر الرموز الأسطورية كعشتار والفنيق والسندباد، وأشار إليها بتحوير واضح في دلالتها حيث ناقش من خلالها تناقضات الواقع دون أن يسقط في منزلق التقليد غير الواعي بأبعادها التي تداولها الشعر العربي المعاصر.

– استخدم خمار أسلوب التكرار لأغراض فنية تخدم رمزية الصورة الشعرية وجمالياتها، منها توسيع دلالتها الفنية وتعميق حضورها وتقوية دلالتها وتخصيبها، كما يعطي التكرار امتداد للفعل الشعري ويخلق جمالية لدى المتلقي الذي يألف نمطاً معيناً، ثم يفاجئه باللامنتظر فيخرق توقّعه مرة تلو الأخرى، وكشفت الدراسة أنماطاً من التكرار التي أسهمت في بناء القصيدة، حيث تكررت الحروف والكلمات والصيغ والعبارات والمقاطع، وقد أفاد الشاعر من طاقاته الدلالية والإيقاعية في تعزيز مضمون القصيدة لديه.

ويبقى موضوع البحث حيّزاً متّسعاً لا يضيق لأراء أخرى، والخاتمة لا تعني أبداً نهاية لفكرة البحث، وعسى الدراسة أن تكون قد أجابت عن بعض الأسئلة المرتبطة بالعنوان المقترح.

وآخراً وبعد حمد الله أقول أنه إذا كان لأثبت فضلاً لأحد فالفضل سيكون لكل من جدّد جذوة البحث في نفسي كلّما وجد الملل طريقاً له في نفسي، ولكل من أضاء لي قنديلاً لينير لي به دروب البحث ويرغّبني فيه، دون نسيان تأكيد الفضل للأستاذ الدكتور محمد عباس الذي رعى الفكرة وتبنّاها حتى رأى هذا الجهد النور. وما ستقدّمه لي اللجنة من ملاحظات وانتقادات ستكون لي ولغيري خير معين في أبحاثي القادمة.

والله المستـــعـــان

الـباحـث.

Introduction :

Praise be to Allah who taught by the pen, taught man that which he knew not, and peace and prayer be upon the most eloquent arab our master Muhammad Ibn Abdullah and upon his good family and all his good companions.

The artistic image constitutes one of the basic principles of a literary work, and an important element of the poetic form, this is why it has received special attention from poets and critics throughout the ages more than any other poetic-related issue, like language, rythm and experience…almost every book in the field of poetry or literature or criticism has already talked about its definition and its manifestations, even if the critics points of view have differed about it, it still remain an important element in the constitution of the poem, and an effective constituent in the creation process, because it infuses life and motion in poetry, and it is also one of the principle artistic tools in conveying the poetic experience. The use of image in poetry is a proof that the poet is skilled, and a proof of his poetic talent in the creation of reaction and effect, and it is the poet's tool that indicates his artistic personality and measures the creator's personality and artistry.

Based on the above mentioned introduction, I thought that I would be interesting that the theme of my research will focus on the study of the artistic image in the works of an Algerian poet who has been known for his abundant poetic productions, he started his artistic career in the fifties up to recent times, this poet was also known during his creative career for his struggle, patriotism and his human dimension, the poet's name is (Belkacem Khemmar), and those were the main motives that urged me to study his poetry. I have chosen the artistic image theme to study his works, and to be able to investigate the aesthetics of his poetic texts, and the ways it was employed, hence I entitled my thesis (The Artistic Image in the Poetry of Mohamed Belkacem Khemmar – A Study-) hoping that I will give a new contribution to the artistic approach in the works of this poet.

This study aims at analysing the degree of creativity and ability of this poet to express the principle axes of his ideas and poetic vision, it aims also to present of the contemporary Algerian poets to the readers by showing what distinguishes his poetry, thus it aspires to contribute and enrich the algerian literature with critical studies that we need today more thane ever before, especially in those tough times that witness a great deficit in questioning creative texts whether it is poetic or prosaic, and I do not pretend to be a pioneer

in studying the texts of Belkacem Khemmar, but I have found works that have already studied different aspects of his poetic works, we can cite some of them:

(Belkacem Khemmar his life and his works) a thesis submitted in partial fulfillement of the requirements for the degree of in-depth studies by Rabah Belhaouan from the University of Constantine in 1979, and a thesis submitted iin partial fulfillement of the requirements for the degree of Magister by Rabie Ben Makhlouf in 2010 entitled : (Allegory in the collection « Mirage Signs »), and another study entitled : (Intertextuality in the poetry of Mohammed Belkacem Khemmar by Ramdane Messaoudi) in 2010, and Belkacem Khemmar's poetry of the revolutionary discourse by Lehbib Dahou Naima in 2012, and a doctoral thesis by Djejiga Bessouf entitled : (Poems of the Algerian poet Mohamed Belkacem Khemmar 1953-1962. A Stylistic Approach), But none of those researchers had studied the artistic image and the meanings and susceptibilities it carries in the poet's poetry in an independant work. There is no single independant, stand-alone work until now that had studied the poetry of Khemmar and how he used the artistic image, except a doctoral thesis by Abdelmadjid Daguiani entitled (Artistic structure in the poetry of Belkacem Khemmar) where he studied briefly the poetic image.

Concerning the the causes that pushed me to study this subject, I have an objective cause and a subjective one.

My interest in poetry in general, and my love for the Algerian poetry in particular helped me choosing the poetry of Belkacem Khemmar as case study, and because I have read his collection of poems, I found out that it is the only choice among the other algerian poetic writings that is not lesss important in its poetic and rhetorical richness, and from our reading and investigation of Blekacem Khemmar's poetry in this field of study we found out that he didn't get much attention, and that his works still need to be studied in depth. From this perspective we thought that it would be interesting if we try to bridge the gap in our literature.

I discovered the poet through constant reading of his poetry works, and this story goes back to the days when I was an office worker in a district library, days passed and I started feeling strong bonds with this poet, I found out that he has great passion for writing prose and poetry, and I discovered also that he is a distinguished poet who witnessed two epochs of the contemporary Algerian history, i.e the Algerian war and the independance, as well as early contact with the orient, all these years were rich in poetic creativity, because he described

each period especially when he portrayed the suffering of the Algerian people under the colonization, in addition to that the poet wrote in two ways, the traditional and the new way. All these factors helped to make me love the poetry of Khemmar, and made me think about writing an academic thesis about his poetry and the proper tools that will help me analyse his poems to understand their deepest meanings and graspand explore their aesthetics, and after thinking and consulting a number of distinguished professors, I decided to study the artistic image in Belkacem Khemmar's poetry.

One of the reasons that led me to choose this subject is the desire to provide the literary library that knows a lack of references especially in the field of modern Algerian poetry, especially the poetry of Mohamed Belkacem Khammar, who did not take his right placein study and research, and the absence of a previous comprehensive study on the subject of artistic image in our poetry, Although the poet is one of the well known and pioneers of contemporary Algerian poetry.

In this thesis is anattempt to study the artistic image in the poetry of Belkacem Khammar through the method of its formation, the study its material, its purpose, its texture, what it conceals and its meaning and aesthetic in the sentence. The composition is the complete poem, by extending the concept of the individual partial image and the composite image generated, And if that or some of it in the poetry of Khamar was to have a careful pause in which the poem to know how to picture those positions and how his character emerged through his poems, and it seems to us that the problem that should be treated here, was the experience of war in Belkacem Khammar poetry and the development of artistic photography has thus made him rise to the highest ranks of art? Is the positive role in the construction of the poem technical or whether they merely most of my poem in the presence of transient experience? To what extent did it contribute to the embodiment of his contemporary vision of ability and mastery?

The approach adopted in the study of the artistic image in the poetry of Mohamed Belkacem Khammar is a technical approach that relies on the extrapolation of the poetic texts, and analyzing them, in order to get out of them the results that emerge through study and analysis, but this did not prevent me from using other approaches, Structural and semantic analysis, which works on the study of the mark within a structural system governed by relationships and contexts. The image of this logic is structure or linguistic structure, as well as benefited from some reading and interpretation mechanisms that helped me to

read the text of Khemmar, especially if we decide that the implications of the text open is stored in it has many meanings and meanings that do not appear from the first sight. The objective of achieving the goals and dealing with the text in all its aspects required us not to adhere to a particular approach, it was my great ambition to draw close to the text directly, touch and feel it trying to dive deep in order to reach the aesthetics and be aware of its implications.

The research was built on a plan that included: an introduction, six chapters and a conclusion.

Where the first chapter included an introduction to the concept of artistic image in terms of language and terminology, as well as its concept by the old and modern critics, in an attempt to deduce a theoretical concept that helps exploring the features of the artistic image in Khammar's poems, and also in this chapter the difference between the old perspective and the modern perspective of the image, Then I came to the concept of artistic image in the thought of literary, classical and romantic doctrines.

The second chapter deals with the sources of the artistic image in the poetry of Muhammad Belkacem Khammar, where we touched on the most important sources from which he derived his images, starting with the religious and literary heritage, then natural and historical compatibility.

The third chapter dealt with the graphic forms of the artistic image, like metaphor, comparison ,metonymy and paronomasia. He showed how he used the metaphorical image to express his poetic experience, which was generated by his passion and imagination, and how he was comfortable with diagnostic and his keenness to convey his poetic impulses.

The fifth chapter was entitled the symbolicimage and the Mythology, in which I mentioned the most important symbols and legends that were included in the texts of the poet with study and analysis through the appropriate evidence.

The sixth and last chapter of this study, deals with the rhythmic image, I have studied the rhythm in its external and internal parts.

These chapters are also followed by a summary where I have mentioned the main findings of the study, as well as a list of the sources and references adopted by the research.

The research is based on a large number of studies that are directly related to the nature of the subject under discussion, which was headed by the poet's full

poetic work (the research corpus) and some critical studies that dealt with his poetry in criticism and analysis, as well as those dealing with poetry. This study is based on the most important data of modern criticism regarding the issue of the poetic image, without ignoring the sources of the old Arab criticism with its rich material and content, some of which were presented by the great contemporary critics. I also used many sources, references and studies of some professors, that shed light on the subjects studied, If I didn't mention some of them in the present study it does not mean that they have an underestimated scientific value, the reader will find in the study and in the list of sources and references.

With regard to the difficulties encountered during my research trip, I say that there is no academic research that come without difficulties, especially in the phase of finding and the collection of the scientific material, although I have the majority of poetic works of Mohamed Belkacem Khammar , which were printed by the Algerian Ministry of Culture - thankfully - but these works have been plagued by many typographical errors, which necessitated from to returnt to original printed work once again to search for the poet's writings for correcting errors and understanding it, these are the difficulties that every researcher encounter fom in order to get to know the reality of the poet and his goals.

Finally, I would like to thank all those whohelped me to complete the writing of this thesis, and Idon't not claim perfection, it is a modest work that I hope it will be accepted and appreciated by the examiners and the respected professors.

This work was not to see the light, if it wasn't with the help of God (the Almighty), as well as the help ofmy professor, known profusely decades ago, and my teacher, "Mohamed Abbas" who has accompanied me on my journey with this research, and in every step I have made. Thanks to his scientific observations, his methodical guidance and his strong opinions, the great impact in accomplishing this work, I thank him a lot and ask God(theGlorified and Exalted) to grant him health and wellness.

Finally, I say that what I have come up with in this study is not to claim perfection, because perfection is for God alone, but I have done my utmost in it, if I did the right thing it is from God, and if I did some mistake it is from me, and God knows the intentions of his servants.

ALI ZERROUKI Abdelkadir

Ouargla, in October 1st 2017.

Conclusion :

In conclusion, we must mention the importance of the poetic experience of the poet Mohammed Belkacem Khemmar, for the particularity of his poetic experience, and for the particularity of themes and issues that he embodied in his poetry through different periods of time, which made his poems characterized by originality and the inobservance of the prevailing, traditional and conventional aesthetical ethics to embody his vision of this world, what is remarkable is that the images used by the poet that they don't follow the traditional way, by using the word, the symbol and the multipart comparison in portraying. In general, did not suffice himself with the conventional and traditional poetic image, by adopting an artistic form that parallels his vision towards existence by using allusions and new connotations, directing his poetic discourse to a wider audience of readers adn receptors which made his works more clear artistically in his poetic language, and the transparent artistic allusion. After investigating the poetic image in the poems of Khemmar through his published works, and based on that, We tried to explore his poetic text, and reached in the end a number of conclusions, that we resume in the following notes :

1 – During more than fifty years, the poet Belkacem Khemmar had evolved artistically and intellectually, he explored in his works both traditional and modern artistic directions, many factors have helped him in this process : psychological, sociological, cultural and political that pushed him to adopt with conviction two forms of poetry, free verse and vertical verse. He is one of the modern poets who were pushed by strong desire to depart from the dominant ideology, and the inherited culture an attempt to change to change that came to existence due to the new civilizational reality.

2- the artistic image in the poetic works of Belkacem Khemmar –like the other algerian poets – is weak especially in the vertical verse form, because he uses the direct and affirmative language that is inartistic, unlike the free verse where the images are not a photographic description that only captures and follow, he departed from the traditional way, like the representation using the word or the symbol. He invested the myth in a new technical way that follows the requirements of the modern image that obeys the psychological attitude that the poet wants to embody, not the historical reality. And this is considered as an aspect of the artitic imagery in the modern arabic poetry. Using the myth in the poetry of Khemmar is rare, because he adopted the religious and historical symbols – like we have already mentioned – his using of these symbols was not spontaneous, and it was not an imitation, but it takes its roots in his critical and

poetic culture, that made him well aware of the exigences of the poetic imagery in the modern poem.

3- Imagination constitutes a part of Belkacem Khemmar's poetic experience, that he uses in a singular way, because he transforms those images from the realistic level to a fictional level.

4- The artistic image in the poetry of Belkacem Khemmar constitutes, in all its aspects, an important aspect in all his poems by using all the possible technics of imagery to build his partial images, he used almost all the rhetorical procedures like the comparison, the metaphor, the allegory and the metonymy. He had built all his general images through sets of partial images using all this to describe his daily life and show his sufferings.

5- What is remarkable is that the poetic image in the poetry of Belkacem Khemmar are based essentially on an image of comparison, but the poet is eager to draw the image through images like what we have mentioned in the above mentioned examples, which make his poetry a set of accumulated images without any ties between them, thus we register the absence of a general unified image of these partial images, this is caused in the first instance to the lack of the emotional aspect that gives the poem a general unified feeling that makes the fragmented images to form a unified artistic work and an integral image.

6- The poet created beautiful perceptible images by using a well structured technics, he takes us to the creation of the embodied image when he gives ideas and morals a perceptible dimension to make it closer and clarify and rende rit understandable and a source of pleasure in discovering the meaning and signification, his other images raise high to become moving images that become individuals.

7- The types of artistic image vary in the poetry of Belkacem Khemmar, we can find perceptible and mental images, the perceptible images vary between the senses of the human being, we can find visual images, auditive images, touch sense images, gustatory and olfaction images. The poet used also the artistic image as a way of expression. The majority of elements that build the poem in his poetry fom personification, embodiment and correspondence between senses and all the known rhetorical images.

8 – The arabic cultural heritage is full of terms that denote emtion, for instance : Adaptation and Inclusion, and taking care of these terms from a conceptual perspective or etymologically is very beneficial, Khemmar was able to open up

in his poetic text on heritage with a great creativity, he added his own touch, he redistributed it and deconstructed its structures and this obliged him to carry values and conceptions that helped him show his demonstrate and show his own experience and ideas and point of view to this world.

The rhetorical tools worked together in the constitution of the artistic image in the poetry of Belkacem Khemmar, especially (Comparison, Metaphor and Paronomasia….), the metaphor had a clear and distinguished impact in the artistic image of his poetry. All this added a semantic and rythmical homogeneity that participated in the creativity of his poetry.

9- The holy Quran and the Sayings of the prophet, in addition to the old and modern arabic poetry, all these helped constitute an essential basis to establish context relationships, especially the holy Quran which is considered to be one of the basic references in the poetic text of Khemmar and one of its poetic features and reading keys. The texts of Belkacem Khemmar are full of Quranic intertextual elements, and this means that Khemmar was very much inspired by Quranic texts, and he undertood deeply its meanings and significations and he was able to use the stories of the Quran and its characters in his poetic texts. Using these stories by the poet means that they are full of deeper meanings that can help the poet express his feelings better than ordinary phrases, which gives an artistic weight to the poetry of Khemmar.

10 – Khemmar found his inspiration in the islamic tradition, there is no doubt that our poet grew up in a conservative family, and his poetry belongs to the conservative religious poetry that had an important role in the preservation of the constituents of the existence of the algerian nation during its darkest periods especially the under the french colonization. His ideas belong to those of the religious national reformative school, that used poetry to serve the nation's issues and a way to speak up the palestinian issue.

11 – History also was, with all its characters, heroes and actions, a source of inspiration in the poetry of Khemmar, He called the historical event as a tool to raise the significance according to the mechanism of intensification on the one hand, and on the other, for the purpose of mobilizing the spirit of combat in a country whose people are fighting against the French colonizer.

12 - Often the elements of nature and its phenomena are mixed in the poetic text of Belkacem Khammar, which made the elements of the universe a fertile sources of poetic image, the natural symbol absorbed the subject of the poet, and was expanded to carry out his experience, and the natural symbol is largely

presentin his poetry. Perhaps the poet has been influenced by the romantic school and the levantine writers in particular, especially in the period of his presence there, all of this helped the poet to weave from nature multiple poems.

13 - The importance of color in the poetic image of the poets in general and in the poetry of Belkacem Khamar, especially, because of the open symbol, and the number of semantics in accordance with the evidence that is associated with it, color is an important part of the fabric of poetry and has to be evoked in the formation of the poetic image, and the choice of color is not a free process of its attachment to the position and feeling, but is a process based on the choice of color within the framework of the vision that emanates from them, the color in the poem is subject to the context of poetry, the color changes according to the poetic purpose in which it comes, Black to form the field contrary to the meaning of white,it draws negative connotations that reflect the poet's image of the material reality. The white indicates the serenity, generosity and tenderness, and the red indicates the blood and the sacrifice, and so on, for each color its significance and symbolism.

15- The poet brought up the mythical symbols such as Ishtar, the Phoenix and Sindbad. He mentioned these symbolswith a clear transformation in its significance, in which he discussed the contradictions of reality without falling into the fold of the unconscious imitation of its dimensions.

16 - The poet used the internal rhythm to compensate for the external musical rhythm, where the language data and methods available to enrich the poem have a semantic element of inspiration more than the musical side.

17 - Khmar used a method of repetition for technical purposes which serves the symbolic image of poetic and aesthetics, including the expansion of technical significance and deepens the presence and strengthen the significance and enrichment, as it gives repetition of the extension of the poetic act and create an aesthetic to the recipient who knows a certain pattern, and surprised him not to expect to violate his prediction time after time. Patterns of repetition that contributed to the construction of the poem, where repeated letters and words and formulas and phrases and sections, and the poet benefited from these semantic and rhythmic energies in promoting the content of his poem.

These are illuminations on the poetry of Muhammad Belkacem Khammar. I do not claim that I had mentioned all of his technical points, but I tried to shed light on what attracted my attention in his poetry from the general observations that summarize this study, and what helped me in the effort to mention the most

prominent signs in his poetry and follow them. This study is an opportunity to studythe work of a poet who did not get the attention he deserves. The evidence of this is the lack of studies that I have singled out as a subject. I am aware that his works still need research and investigation, and the door remains open for researchers to explore other aspects of the poet's creative experience.

Finally I must say, if I did the right thing it is from God, and if I did some mistake it is from me.

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

الأثر
AL-ATHAR

مجلة جامعية محكمة في الآداب واللغات

تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ISSN 1112 - 3672

العدد 25/ جوان 2016

مطبعة جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ISSN 1112 - 3672

Numéro 25 / Juin 2016

N°25

ISSN 1112 - 3672

Numéro 25 /Juin 2016

Imprimerie Université Kasdi Merbah Ouargla

Université Kasdi Merbah Ouargla

الأثر
AL-ATHAR

Revue Universitaire des Lettres et des Langues

Editée par L'Université Kasdi Merbah- Ouargla

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

مجلة جامعية محكمة في الآداب واللغات
تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة

العدد 25 / جوان 2016

الإيداع القانوني :392 / 2002 ر د م د : 3672 / 1112

مجلة جامعية محكمة في الآداب واللغات
تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة

مدير المجلة : أ. د أحمد بوطرفاية (مدير الجامعة)

مدير النشر:د. خليـــفة عبد القادر

رئيس التحرير:أ د. العيد جلولي

Comité Scientifique: الهيئة العلمية

العيد جلولي(الجزائر) ، بلقاسم مالكية (الجزائر) ، عبد الحميد هيمة (الجزائر)، ابوبكر حسيني (الجزائر) ، عبد المجيد عيساني(الجزائر)، لبوخ بوجملين (الجزائر)، أحمد جلايلي(الجزائر) مشري خليفة (الجزائر) وحيد بن عزوز(الجزائر)، رشيد بن مالك(الجزائر)عبد الحميد بورايو(الجزائر)، عبد السلام ضيف(الجزائر)، الشريف مريبعي(الجزائر)، عبد القادر فيدوح (قطر) ، حبيب بـــوهرور(قطر)، عادل محمد الصالح (السعودية)، محمود الماجري (تونس)احمد حمد النعيمي (الأردن)، دحـــو فضيـــل(الجزائر)، رشيد رايسي(الجزائر)، درامشي سامية (الجزائر)، صالح خنور (الجزائر)، دغمان فاطمة (الجزائر)، سعيد خضراوي (الجزائر)، كاديك جمال (الجزائر)، قوي جمال (الجزائر)، بوصبيعي عبد العزيز (الجزائر)، شوقي نور الدين (الجزائر) ، د.عادل الصالح (تونس).

Comité de Rédaction: لجنة التحرير

احمد قيطـــون، احمد حاجي ، حسين دحو، بلخير شنين ، جلول بورحـــلة ، لويـــزة حشاني ، عبادي دليلة ، هاجـــر مدقـــن .

العنوان: مديرية النشر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ص.ب 511 طريق غرداية - ورقلة
الرمز البريدي: 30000 ورقلة الجزائر.
الهاتف : 29.60.81.68 (0)213+
الفاكس : 29.60.81.68 (0)213+
البريد الالكتروني: alatharouargla@gmail.com
alathar@univ-ouargla.dz

الإيداع القانوني:392/ 2002
ردمد : 1112-3672

دورية علمية محكمة نصف سنوية تنشر الأبحاث و التطبيقات

المتعلقة بالأداب و اللغات

المجلة مفهرسة ضمن عدد من قواعد المعطيات و البوابات الوطنية و الدولية و محركات البحث.

http://www.drji.org/Search.aspx?q=REVUE%20DES%20SCIENCES%20SOCIALES%20ET%20HUMAINES&id=0

http://isurs.org/master_list.php?topic_id=14

http://www.researchbib.com/?action=editLogin&url=%2F%3Faction%3DviewJournalDetails%26issn%3D21701121%26uid%3Dr4eca5

http://www.bing.com/search?q=Revue+des+Sciences+Sociales+et+Humaines&qs=n&form=QBLH&filt=all&pq=revue+des+sciences+sociales+et+humaines&sc=0-0&sp=-1&sk=

http://www.journalindex.net/?qi=Revue+des+Sciences+Sociales+et+Humaines

http://www.sherpa.ac.uk/romeo/journals.php?id=1668&fIDnum=|&mode=advanced&letter=ALL&la=en

http://sindexs.org/?p=234/

http://ecc.isc.gov.ir/ShwEJournals.aspx?q0=%D9%85&q1=1&q2=3&q3=1&q4=&q5=

http://pakacademicsearch.com/publishers

http://generalimpactfactor.com/searchresults.php

الفهـــــــــــرس

إبراهيم بن محمد بن على التازي ت 866 هـ (نزيل وهران) {حياته وآثاره الشعرية}
عبد الرحمان عبان(طالب دكتوراه) ، **أ.د. العيد جلولي .** جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)..... 1

الأديب المهاجر ابن محرز الوهراني حياته ومسيرة هجرته
مريم مناع (طالبة دكتوراه) جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
أ.د. أحمد موساوي . المركز الجامعي بالنعامة (الجزائر) 9

العوامل المؤثرة في أصول النحو عند ابن هشام الأنصاري
د/محمد رضا عياض . جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 19

التّرجمة الروائية العربية لنص الآخر ثقافة المترجم وآليات تحويل النص
د. عبد الغني بن الشيخ . جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر)..... 29

الجملة العربية من منظور تداولي
اسماعيل سويقات (طالبة دكتوراه). جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
أ.د لبوخ بوجملين . جامعة باتنة 02 (الجزائر) 37

المتخيل وتماثل نور التجلي في رواية حُبَّى، لـــ " رجاء عالم"
أ.د. عبد القادر فيدوح . جامعة قطر (قطر) 51

المقصدية وترتيب الخطاب القرآني
عثمان بريحة (طالب دكتوراه) مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية وحدة ورقلة (الجزائر)
أ.د. بلقاسم مالكية. جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 67

نحو نقد لساني صرفي مؤسس _ منطلقات ونماذج _
مبروك بركات (طالب دكتوراه) مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية(الجزائر)
أ.د . عبد المجيد عيساني . جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 77

إرشادات المجلس الأمريكي لتعليم اللغات الأجنبية (ACTFL)
دراسة وصفية تحليلية للمستويات والمهارات والكفايات
د. صالح عياد الحجوري ، أ. محمد إبراهيم الجراح . جامعة الملك بن عبد العزيز (السعودية) 83

توظيف المفسرين للشواهد اللغوية "قطوف دانية من سور قرآنية" للشيخ الأخضر الدهمة أنموذجا
سليمة عياض (طالبة دكتوراه) ، **أ.د. أبو بكر حسيني .** جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 107

توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري مسرحية :" الأجواد " لعبد القادر علولة - نموذجا -
د. أحسن ثليلاني جامعة 20 أوت 1955 . سكيكدة (الجزائر) 121

جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار
عبد القادر علي زروقي (طالب دكتوراه). مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية وحدة ورقلة (الجزائر) 133

المرقش الأكبر وإسهامه في التأسيس لتقاليد القصيدة العربية والغزل العذري
د . فاطمة حسن العبد الفتاح. جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز (السعودية) 147

البحث و التطوير في ميدان اللسانيات العربيّة: الواقع و التوقّعات.
أ.عبد الكريم جيدور(طالب دكتوراه) ، **أ.د عبد المجيد عيساني .** جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 163

فاعليـــة تدريس اللغـــة العربيـــة وفق المقاربـــة بالكفاءات السنة الرابعة من التعليم المتوسط عينة
ضياء الدين بن فردية (طالب دكتوراه) ، **د. عبد القادر البار.** جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 171

مقاربة أسلوبية لمرثية بكر بن حماد التاهرتي
أ.ناصر بوصوري(طالب دكتوراه) ، **أ.د بلقاسم مالكية .** جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 187

أثر الهوية اللغوية في تطوّر اللغة العربية
أ. سعاد بضياف (طالبة دكتوراه). جامعة قاصدي مرباح (الجزائر)
أد. لبوخ بوجمليـــن . جـــامعة باتنة 2 (الجزائر) 195

قراءة في ((معجم المصطلحات البلاغية وتطورها)) د. أحمد مطلوب
أ. مليكـــة بن عطاء الله. جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
أ. د لبـــوخ بوجمليـــن .جـــامعة باتنة 2 (الجزائر) 211

مصطلح "الشعر" في مقدمات دواوين عبد الرحمن شكري
محمد الصديق معوش. (طالب دكتوراه)
أ .د. مشري بن خليفة . جامعة الجزائر (الجزائر) 225

الفضاء النصي في الغلاف، أول العتبات النصية قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة
د. حمزة قريرة . جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 237

بناء المعجم الشعريفي ديوان" امرأة للرياح كُلّها" لحكيم ميلود
أ. فائزة خمقاني، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
أ.د مشري بن خليفة . جامعة الجزائر2 (الجزائر) 251

النحو والشعر العربي بين سلطة النمط وانفلات الانزياح
أ.ميداني بن عمر، أ.د عبد الحميد هيمة . جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) 259

من جماليات البنية اللفظية في الخطاب القرآني
د. السيد محمد سالم . جامعة المدينة العالمية (ماليزيا) 269

نمطية النص التعليمي بين التأليف والهدف
د.بن يمينة بن يمينة . جامعة د. مولاي الطاهر بسعيدة (الجزائر) 285

المخطوطات في منطقة توات أهميتها وأبعادها التاريخية
عبد الله رزوقي (طالب دكتوراه). جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر (الجزائر)
أ.د. محمد بن منوفي . جامعة الجزائر 02 (الجزائر) 297

اشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء
د.علي حمودين ، المسعود قاسم .جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)..... 305

DE L'IMAGE A L'ECRITURE, LES OBJETS D'ART SE VISUALISENT ENTRE LES LIGNES
SALEM Ferhat. Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)
KADIC Djamel Université media (Algérie)..... 1

DU PARATEXTE AU TEXTE: LE TITRE, ENJEU DE LA COMMUNICATION DIDACTIQUE
DR. ABADI Dalila. Université Kasdi Merbah Ouargla……..…. 15

EFL TEACHERS' ATTITUDES TOWARDS THE LITERATURE COURSES TAUGHT AT THE ENGLISH LANGUAGE DEPARTMENT OF KASDI MERBAH UNIVERSITY- OUARGLA
HALIMA Ben zoukh (Mohamed Lamine Debaghine Sétif 2 University
PR SAID Keskes. (Mohamed Lamine Debaghine Sétif 2 University…… 21

DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE FÜR ENGLISCH STUDENTEN AN DER UNIVERSITÄT OUARGLA:
AUSWIRKUNG, HERAUSFORDERUNGEN UND PERSPEKTIVEN
FRAU. **KHADIDJA Hamdi** (Mab) Universität Kasdi Merbah Ouargla (Algerien)… 37

L'EPIGRAPHE « COMME INDICE POSSIBLE DU SENS » DANS LES CHANTS CANNIBALES DE YASMINA KHADRA
AMROUCHE FOUZIA Etablissement D'inscription : Université Hadj Lakhdar Batna
Établissement D'exercice : Université De M'sila……... 47

LANGUAGE BARRIERS AT THE AIRWAY: WHAT THE SPECIALIZED HELICOPTER SCHOOL AVIATORS NEED TO KNOW ON BOARD
MRS. FOUZIA Rouaghe , Pr. SAID Keskes . Mohamed Lamine Debaghine- Sétif 2 University…… 55

LE JEU SYMBOLIQUE DE LA NATURE DANS LE MALENTENDU D'ALBERT CAMUS
DR ZINEB Ouled-Ali Université Kasdi Merbah- Ouargla (Algérie)……. 71

LES PROCEDES DU FACE-WORK DANS LE TEXTE CORANIQUE
GABANI Aicha . Université Kasdi Merbah Ouargla (Algérie)…….. 77

PRAGMATICS IN SCIENTIFIC DISCOURSE: AN INVESTIGATION OF THE FUNCTIONS OF RESEARCH ARTICLE ABSTRACT IN AGRICULTURE
LATIFA Hafsi , Dr **NOUREDDINE Chaouki .** Kasdi Merbeh University Ouargla… 83

REFLEXION SUR L'APPORT ARGUMENTATIF DE QUELQUES CONNECTEURS DANS LA CONSTITUTION DU SENS
MESBAHI Khaled. Doctorante Université Kasdi Merbah Ouargla
DR. KHENNOUR Salah. Mca. Université Kasdi Merbah Ouargla……. 87

SE REFERER AU DISCOURS D'AUTRUI
SIRADJ Safia . Doctorante Université Kasdi Merbah Ouargla
D. KHENNOUR.Salah. Université Kasdi Merbah Ouargla …… 95

INTEGRATING CAPL IN TEACHING ENGLISH AS FOREIGN LANGUAGE: A DISCOURSE APPROACH TO TEACH INTONATION
SADOUNE Farida . Kasdi Merbah University Ouargla
Pr.KESKES Said . Mohamed Lamine Debaghine Sétif 2 University…… 105

THE RELEVANCE OF SPEECH ACTS IN THE TEACHING OF GRAMMAR
DR NOUREDDINE Chaouki. University Of Ouargla……. 115

A COMMUNICATIVE VIEW TO TEACHING ENGLISH LITERARURE AT THE ALGERIAN UNIVERSITY
Dr. ABDELAZIZ bousbai . University kasdi merbah ouargla..... 121

جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري
نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار

عبد القادر علي زروقي (طالب دكتوراه)
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية
وحدة ورقلة (الجزائر)

ملخص:

يعد التكرار أسلوبا من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم، لأنه يعد ظاهرة بارزة في بنية النص الشعري الحديث، فلا يخلو أي ديوان من هذه الظاهرة إلا وجد. وهذا لما له من دلالات فنية ونفسية تدعم الحركة الدلالية والإيقاعية في النص الشعري، من أجل ذلك يسعى هذا البحث المختصر إلى دراسة جمالية التكرار في شعر (محمد بلقاسم خمار)، محاولين التعرف على طبيعة هذا الأسلوب، وكيفية بنائه وصياغته فنيا، وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائه ليجعل منه أداة بناء فاعلة في نصه الشعري.

الكلمات المفاتيح: التكرار، جمالية، الشعر الحديث. الحرف، الكلمة ، العبارة.

Résumé :

La répétition est l'une des techniques d'expression récentes en dépit de sa présence à la poésie arabe ancienne, car elle est considérer comme un phénomène proéminant de la structure de texte poétique récent de façon qu'on y trouve dans chaque recueil de poèmes. Elle peut avoir des déférentes significations esthétiques et psychologiques renforcent le mouvement sémantique et rythmique dans le texte poétique. Ce document de recherche à pour but d'étudier l'esthétique de la répétition dans la poésie de (Mohamed Belkacem KHAMAR) tout en essayant de savoir la nature de cette technique, sa structure, sa formulation esthétique et savoir également jusqu'à quel point le poète l'à bien structurée en l'utilisant comme un efficace outil dans son texte poétique.

Mot clé: La répétition, esthétique, poétique récent

Abstract:

Repetition is one of the latest techniques of expression despite its presence in the ancient Arabic poetry because it is considered a phenomenon of recent proéminant poetic text structure so that there is in every book of poems . It can have respectful aesthetic and psychological meanings reinforce the semantic and rhythmic movement in the poetic text. It aims at research paper to study the aesthetic of repetition in the poetry of (Mohamed Belkacem Khamar) while trying to find out the nature of this technique, its structure, its aesthetic formulation and also how far the poet to well structured using it as an effective tool in its poetic text.

Keyword: Repetition, aesthetic, poetic recent.

تمهيد:

يعد التكرار من الظواهر اللّغوية التي يتسم بها النّص الشعري، فهو يجسد سمة أسلوبية هامة، ويكاد يكون من أهم ما يمتاز به الأسلوب في شعر أي شاعر، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النّص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي، فهو يظهر على مستويات عدّة في بنية النّص الشعري من خلال تكرار حرف من الحروف وليكن حرف جر، أو حرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، أو حتى فقرة أو أكثر من هذا أو أقل، ولكل مبدع طريقته في تسخير هذا التكرار لخدمة غرض محدد أو أغراض متعددة.

إن الوقوف عند صور التكرار وأنماطه في قصيدة ما أمر يسير، لكن الصعوبة تكمن في الكشف عن بواعثه لدى الشاعر، وقيمته الفنية التي تتجسد في التعرف على الخصائص الأسلوبية التي يتفرد بها، وعلى معجمه الشعري المتميز. يضاف إلى ذلك إسهامه في الكشف عن بعض الدلالات النفسية والموضوعية والفنية للنص وصاحبه.

من هذا المنطلق عزمت على تقديم دراسة ترمي إلى الوقوف عند هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية، فوجدت في شعر(محمد بلقاسم خمار)[1] أنموذجا معبرا عنها، وقد وقع اختياري عليه بعد قراءة متأنية لشعره، فوجدت فيه بروزاً لظاهرة التكرار بصورة واضحة. إن تحري أشكال التكرار في شعر (بلقاسم خمار) يكشف عن مدى اهتمام الشاعر به حتى أصبح ظاهرة شائعة في القصيدة الخمارية يستحق الوقوف عليه وقفة ترصد ظواهره المختلفة.

من هنا كان الداعي الأساسي لهذه الدراسة التي ترمي إلى وضع لبنة في مجال الدراسات النقدية والجمالية للنصوص الأدبية المرتبطة بموضوع التكرار خاصة ، ويتمثل طموحها في دراسة التكرار ليس على مستوى النص الواحد من نصوص الشاعر، وإنما دراسة بينية ترصد المتكررات عبر بعض نصوص الشاعر الموجودة في ديوانه، أيضا الكشف عن الخصائص الجمالية والفنية للتكرار في هذه النصوص، وخاصة تلك الخصائص التي لم يتوقف أمامها الدارسون فيما سبق من دراسات.

وللتكرار أنواع وأساليب فهو ينقسم إلى قسمين تكرار بسيط وأخر مركب، أما التكرار البسيط، فيخص تردد الكلمة(اسما أو فعلا أو حرفا) دون مراعاة السياق الذي وردت فيه، وأما التكرار المركب فيخص تردد السياق (جملة أو عبارة).

وإذا تقرر كل هذا، فسنعرض –الآن- التكرار البسيط مبتدئين بالحرف، فالكلمة، ثم نعرج على التكرار المركب مبرزين في كل ذلك أهم الدلالات التي يجلبها.

1- التكرار البسيط ودلالته: وظف الشاعر التكرار البسيط توظيفا كثيرا مقارنة بنظيره التكرار المركب، ويرد التكرار البسيط –في أغلبه- في موضعين متقاربين أفقيا وعمودياً. إلا أن التكرار الذي يرد أفقياً أكثر تواترا من التكرار الذي يرد عموديا.

نمثل لظاهرة التكرار البسيط بداية بتكرار الحرف، محاولين إبراز دلالته وغايته الجمالية.

1- 1- تكرار الحرف: معلوم أنّ لكل حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميّزه عن غيره، والحروف نوعان: صامتة (Consonants) وصائتة (Vowels)، والصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار، ولها يعزى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيد ككل، لكن بحسب موقعها وبعدها التكراري أو قربه، وهذان العنصران هما اللّذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعاً متنوعاً في السّمع فيكون الإيقاع إمّا متنافراً أو منسجماً تبعاً للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف، ووفقاً للطاقة الإيقاعية التي يحملها والجرس الذي يحدثه في السّمع، «فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللّغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس»[2]، وفيه تتوالى بعض الحروف لتعطي نسقا موسيقيا خفيفا، ينسجم مع سياق المعنى والدلالة، فقد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصا يؤكّده التكرار، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو إلى كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه يقول "بلقاسم خمار" في قصيدة "أغنية للشوق"[3]:

تاه تاها، لما رنَــت مُقلــتاهَا
في هواهَا. فصـــاحَ ثم تنهد
فتـــــنتـــه إذا لحَــنت شفَتَاهـــا
مبسم السحر فاستَهامَ بموعد
فأشارت إلى النجومِ فأنشد
أنا حَظِي من الرياضِ شتَاهَا

يزيد تكرار حرف الهاء الشديد المجهور المنفتح في هذه القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقق ذلــك من خلال جرس الحروف (مقلتاها، هواها، فستهام، شتاها)، فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموّجاتها شدّة ولِيناً وهمســاً، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر، ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوّق مرهف الحسّ، فكلّما استخدم العنصر التكراري بكثرة، كلما ازداد الإيقاع قوّة وكثافة من سطر إلى آخر.

وتكرار الحرف يعد من "أبسط أنواع التكرار، وأقلّها أهمية في الدّلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منــه"[4]، ولــيس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرّره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النّفسي، وحالته الشّعورية قد تختار الحرف الذي يتردّد في نصّه الشعري سواء أكان هذا الصّوت داخلياً أم خارجياً.

وكذلك من الملاحظ على القصيدة أنّها "حركة كبرى تنطلق من نقطة معيّنة هي لحظة التشكل أو التكــون ثــم تتقدم محكومة بنوع من الجدل الدّائم وتتوزّع إلى حركات داخلية صغرى تعمق الوجه العام وتثريه. وفيما هي تفعــل ذلك تظل تعود إلى لحظة البداية، أي إلى منبعها وتشرع في رحلة الكشف من جديد"[5]، فينتج عن عملية العــودة هــذه نوع من التكرار يفرز إيقاعاً يتمظهر في تكرار الحرف " وهو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث والمعاصر "[6]، وأمثلته كثيرة في شعر محمد بلقاسم خمار منها هذا المقطع من قصيدة "أوراق"[7]:

أوراقـــــكِ البيــضــاءُ كالتّبرِ
كطـــفولتي كالوحـــيِ كالسحرِ
لما أضَــاءَ الصبحُ نافذتي
أبصَــرتُها كمنابــع العطرِ
مزروعَة كالوردِ في غرفتِي
منثورة كالشــعرِ في عمرِي
فدنوتُ كالراهبِ مُــستفسرًا

فالشاعر يكرّر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لأنّها تجدّد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة. ولا شك أنّ المعنى يُفقد كثيراً لو قال الشاعر: أوراقك البيضاء كالتّبر وطفولتي والوحي والسحر... فتكــرار حــرف الكاف وترديده يكسب المعنى قوّة وجمالاً ويزيد في تجدّد التشبيه وفي تقويّته، وكذلك يلاحظ على تكرار حرف الكــاف في هذه الأبيات لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها. ويقول في موضع آخر[8]:

وأسيرُ كالجبالِ تحضــنني رهيباتُ الليـــــالِي
للــفجرِ للنسماتِ للنصرِ المكــللِ بالجــلالِ
أنا تارة كــالوَيلِ كالأقدارِ كالمــوتِ الرهيبِ
أنا تارة كالحلمِ كالأزهارِ كالأملِ الخصيبِ

والملاحظ على النّص الشعري أحياناً ما يتكرّر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، فتكرار الحرف "إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكرّرة في نطقها له مع الدّلالة في التّعبير عنه"[9].

إن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النّفسية للمتلقي، فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصّوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد ترتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النّص، "لأنّ الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان، أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية"[10]، فالتكرار أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النّفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر.

وإذا ما عدنا إلى أنواع التكرار وصوره ، نلاحظ أنّ تكرار الحرف هو الغالب على ما سواه في الشعر، كما نجده عند محمد بلقاسم خمار -على سبيل المثال- في قصيدته "حديث الإسلام"، بحيث نلاحظ أنّ حرف الجزم "لم" قد ارتبط بالفعل "يزل" في ثلاث مرات منها، وذلك في قوله [11]:

لـم أزلْ أحملُ الحقيقةَ كالنورِ ..ضياءً بساعدِ العنفوانِ
لم أزلْ مـثلما تفتحَت فـي أزلِي الماضِي، محاطًا بهالةِ الديانِ
لم أزلْ رافعًا إلى الملإِ الأعلى بفيضي، مشَاعرَ الإنسانِ

وقد أضاف ارتباط "لم" بالفعل "أزل" ثلاث مرات معنى الاستمرار، ودخول "لم" على هذا الفعل منحها بعدا دلاليا جديدا يتمثل في الزمن الحاضر، ومن ناحية أخرى عملت على تقديم صورة كلية كانت "لم" النافية المحور الذي كان الشاعر يرجع إليه لربط الأبيات، ومن ثم الانطلاق للتعبير عن معان أخرى مختلفة، يجمعها الاستمرار الذي نجم عن تلاحم "لم" والفعل "أزل". وهكذا تمكن الشاعر في قصيدته من استحضار الصورة، لتبدو ماثلة أمام عينيه لا تغادره.

كذلك نجد تكرار حروف الرّبط في شعر خمار ومن ذلك حرف العطف (الواو) التي تكررت بصورة واضحة في شعره، واللافت أن الشاعر بدأ بعض أبياته بحرف الواو، ومن ذلك وروده في أربعة أبيات متتالية في قصيدة "أغنيتي"[12] وهي:

أخطؤُوني وأبصَروا الحَجَر الصلد فهبُوا بخَالص القربانِ
وأشَادوا على المواتِ بيوتًا جعلوها مطيةً لتواني
وأحلوا بعض الشَعائر في الأشجارِ ...أو في مغاورِ الوديَان
وهناك الطبُولُ تنبح والمزمارُ يَعوي كالذئبِ كالشيطَان
ودخانُ البخورِ قد صبغ الجوَ سوادًا، والخلقَ كالديدان

في الأبيات السابقة كثف الشاعر المعاني تكثيفا رأسيا من خلال استعانته بحرف العطف (الواو) في بداية كل بيت، حيث استهل أبياته الأربعة بحرف الواو، وهذا النوع من التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلالي ويسمى أيضاً تكرار البداية، وهو نمط يتكرر فيه الحرف أو اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع، معناه أن التكرار الاستهلالي يكون في مستهل البيت الشعري[13]. وقد أضفى تكرار حرف العطف الواو في

بداية كل بيت مزيدا من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وأسهم في اتساع المعاني، يضاف غلى ذلك انه منح الابيات مزيداً من الإيقاع الموسيقي المتوازي.

وفي مواضع أخرى يكرر الشاعر حروفا مثل (من لا، كم...)، وغيرها من الحروف، وهي ظاهرة شائعة في شعره. إن تكرار الحروف في بداية أبيات القصيدة يسهل التوسع والامتداد وزيادة عدد الأبيات، عن طريق تأكيد المعنى بإضافة الصور وتكرارها بصورة متتابعة.

كما يكرر الشاعر حروف النفي، كما في قصيدة " الطيار الجزائري"[14] يقول:

ولا الشمس تعرفُ ظلِي

ولا الليل يوقفنِي قاتمًا

ولا البحر يدركُ هولي

ولا الأرض تمسكُ لي قدمًا

أنا ... من أنا ..

أنا ابن الجزائر.. طيارهَا

كرر الشاعر حرف النفي (لا) معبرا عن خفة وسرعة الطيار الجزائري، إذ نجد أن النص يرمي بمفرداته وألفاظه إلى حقل دلالي تمثله (السرعة)، ودليل ذلك أن مجيء تراكيب مثل: (الشمس تعرف ظلي، الليل يوقفني قاتما، الأرض تمسك لي قدما) منفية بـ(لا)، تنقاد إلى الحقل نفسه ألا وهو حقل السرعة والخفة.

وهكذا يظلّ لتكرار الحرف دور تعبيري وإيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّص وتلاحمها كما يسهم التنوّع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار ويشد انتباه المتلقي إليه، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النّص، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة للتلقي والاستقبال.

2- 1 تكرار الكلمة: إنّ كل حرف من حروف الهجاء رمز مجرّد، وإذا اتّصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال ما يسمى بـ (الكلمة)، وكل كلمة لابد أن تدلّ على معنى[15]، فتتألف الكلمة بضم بعض الأصوات إلى بعض، والبناء الغالب في العربية هو: الجذر الثلاثي (الفاء والعين واللام)، وهو البناء الخفيف الذي يستريح إليه العرب في كلامهم، وتنطق به ألسنتهم، وعلى أبنية الثلاثي انعقدت الأحكام اللّغوية العامة التي تخضع لها المفردات، والكلمة العربية لا تبقى على حال، فهي تحتفظ بأصولها مجردة من أي زيادة حيناً، ويزاد عليها بعض الحروف أو تقلّ، لتؤدي معاني جديدة، بالإضافة إلى المعنى الذي تؤديه بأصولها الثلاثة حيناً آخر[16].

إن التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس صوتي خاص، يهتم بتجاور مخارج الحروف وتباعدها. والكلمة أو المفردة لا تؤدي معنى يفهم لوحدها، ولهذا توضع مع اللفظة الأخرى المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام متنافرا، وهي عندما تدخل في تركيب ما، فإنّها تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات، لأن هناك علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللّغة الزمنية، ويستبعد إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد، بل إنّ العناصر تتتابع وتتآلف في سلسلة الكلام، وهذا التآلف هو ما يسمى بالعلاقات السيّاقية، والكلمات ذات التركيب المختلف يكون معناها مختلف، وهذه المعاني مختلفة التركيب يكون لها تأثيرات مختلفة، أو كما قيل تغيّر المعنى بتغيّر المبنى.

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللّفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللّفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنّما الامتداد والاستمرارية والتّنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد.

تستمد القصيدة حيويّتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مميزة "المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطيّة، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصّوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنّغم المركز في الخامة المبدعة"[17]. فإذا أدرك المتلقي تلاحم اللّفظ في إطار السّياق العام للخطاب الشعري -الذي يعد ركيزة أساسية في تقوية إيقاع القصيدة العام- أحسّ بمدى تزايد إيقاعية النغم الشعري.

يعد تكرار الكلمة " أبسط ألوان التكرار وأكثره شيوعاً بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللّفظي. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصلة بالمعنى العام للسّياق الذي يرد فيه، وإلاّ كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"[18]، وتكرار الألفاظ والمفردات التي يلجأ إليها الشاعر فيكررها في أبيات متتالية أو بين آونة أو أخرى لا يكون اعتباطيا لملء حشو، وإنّما لغاية دلالية، "لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[19]، كما أنه يعتمد على ما تحييه الكلمات المكررة من دلالات شعورية تاريخية كانت أم تراثية، وجدانية أم عاطفية، أو ما تحمله من قيم رمزية. وتكرار الكلمة يكون من خلال كلمة أو جزء منها وله صورتان رئيسيتان الأولى تكرار اللفظ نفسه في بداية مجموعة من أبيات القصيدة، أو ما يسمى بالتكرار العمودي، فقد يكون هذا اللّفظ اسماً، كما في قصيدة (حبيبتي يا بلادي) يقول بلقاسم خمار[20]:

حـــبيبتي إنّ رُوحي منها ومن مُقلتيها
حبيبتي صلوات فرض على ناسكِيها
حبيبتي فجر شعب ينسابُ من ناظريها
حبيبتي صوت ثأر في كلِ نبض لدَيها

لقد شكلت كلمة حبيبتي موقعا رئيسيا في رؤوس هذه الأسطر الشعرية، فقد منحتها نغما موسيقيا تناغم مع دلالة الجمل، ومن خلال هذه الأبيات يتبين أن الشاعر يوحي من لفظة "حبيبتي" إلى تعلقه الشديد بأرضه الجزائر.

كما أنّ حالة البعد عن الوطن جعلت الشاعر يحن إليه معبرا عنه بالحبيبة، هي حالة شعورية خالصة، لذلك فهو يريد أن تبقى هذه الحالة أسيرة صدره، فقد كان لابتعاده عن وطنه صدى مأساوي، فهو امتداد لحالة الغربة والانكسار التي يعيشها. فجاءت ألفاظه معبرة عن هذه الحالة الشعورية.

وفي تكرار الأفعال، يلح الشاعر على تكرار الفعل (الماضي، والمضارع، والأمر) بوصف هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية تعمل على تجميع العناصر ضمن وحدات دلالية، فبالاتكاء على الأفعال يصبح التكرار أحد روافد البنية، فيثري النص الشعري، ويفتح آفاقه، ويجعله أكثر عطاءً.

ومن نماذج تكرار الفعل المضارع ما ورد في قصيدة " تموز الأحرار" ، إذ يكرر الشاعر الفعل المضارع " نريدك" ست مرات متتالية في بداية الأبيات،وقد وجه الشاعر خطابه في الأبيات الخمسة إلى شهر تموز قائلا[21]:

نريدك منذ الآن، جيلاً مجربا له ربع قرن والميادين مخبر
نريدك عمالا تسابق عصرها جهوداً .. وفلاحين تجني وتبذر
نريدك آداباً وعلما ونهضة تصون وتحمي خيرنا ... وتعمر
نريدك في الإسلامِ والعرب رائداً وفي بارقاتِ الغزو كالليثِ تزأر
نريدك إخلاصاً وحبا ووحدة نريدك أن ترقَى لما أنت أجدر

إن لتكرار الفعل المضارع (نريدك) في هذا المقطع وظيفة جمالية، فقد أكسبه جرسا موسيقيا أخاذاً، إضافة إلى الوظيفة الدلالية المتمثلة في التأكيد اللفظي على ما ينبغي أن يكون عليه شباب الجزائر شباب يسمو بطموحه إلى القمم العالية. كما يوحي تكرار الفعل المضارع (نريدك) بالرغبة الشديدة من طرف الشاعر على أن يكون شهر نوفمبر شهراً للمعجزات به تحيا الجزائر وتفخر.

أما تكرار الفعل الماضي فإنه يحمل في ثناياه قيماً شعورية تركز على استحضار قيم الماضي والذكريات، وما يحمله من هزّة عاطفية بفعل ارتباط الإنسان بالماضي، الذي يعد جزءاً عزيزاً عليه، ويتضح هذا في تكراره الفعل(رأيتك) في قصيدة "أشواق" يقول[22]:

وطني رأيتُكَ في دمي تسري وتنبُض في عروقي
ورأيت فيك كآبتي تبدُو كأجواءِ الحدادِ
ورأيت فيك تعنُتي، وتمرُدي ضد الضَنى
ورأيت أنك كالشهابِ تبيد أشباحِ السوادِ

يلح الشاعر على تكرار الفعل الماضي (رأيت) ليجسد لنا مدى حبه لوطنه و تعلقه به وعن مدى شوقه له، والشاعر في مرحلة من اللاشعور يتكئ على مفردات مشبعة بالإيحاء تمثل حالته النفسية وهو بعيد عن وطنه الذي تركه مرغما، فهو غريب بوحدته شريد شقي معذب في بعده، لذلك نراه يلحّ على مفردات تدور في هذا الفضاء: (كآبتي، تعنتي، أشباح، عروقي) فهو ينظر من خلال هذه الرؤية إلى حبه لبلده الجزائر التي تحيا على دم الشهداء وإباء الأحرار.

3- 1 تكرار الصيغ: تزداد أهمية التكرار في أداء المعاني، والإفصاح عن المشاعر والعواطف والخلجات النفسية، حين يتكئ على تكرار صيغ تشكل مرآة لحالة الشاعر النفسية، وموقفه من الحياة والناس. فحين يكثر الشاعر من تكرار "أنا" عندما يتحدث مع شعبه، فإنّما يعبّر عن انتمائه إليه، وتوحده معه وذلك في قوله[23]:

أنا في مُعجمِ الفخارِ جزائر أنا شعب: شعارُه أنا ثائر
أنا للخلق قِبلة وصلاة أنا للخلدِ بهجة وبشَائر

إن تكرار (أنا) في هذه الأبيات يكشف عن حالة التوحد التي يسعى إليها الشاعر من خلال اقتران ضمير المتكلم بـ لفظة (شعب، خلق، خلد) إذ يفصح هذا التوجّه عن رؤية شعرية شكلت من خلال البنية التي تعلن الوصل بين الشاعر وشعبه، وتلغي أي فاصل بينهما.

ويكثر الشاعر من تكرار بعض الصيغ، كالاستفهام والنداء والنفي وغيرها، إذ هو واحد من الشعراء الذين أكثروا من تكرار صيغة النداء، التي تكاد تلازم أكثر قصائده، يقول من قصيدة " بيت القصيد"[24]:

يا عيد أكرهُ أن أراكَ وأن يقالَ اليومَ عيد
ياعيد يومكَ أحمر الآفاق مصفَر الجريد
ياعيد شمسكَ طعنة الأقدارِ في الأملِ السعيد

إن توظيف الشاعر للنداء يجسد حالة عدم الرغبة في هذا العيد، كما أنه يجسد حالة الحيرة والقلق والتوتر التي يشعر بها، فعلى الرغم من أن هذا اليوم هو يوم فرحة وبهجة وسرور على جميع الناس إلا أنه كان عكس ذلك تماما على الشاعر لأن هذا اليوم صادف أحداثا دامية ومروعة هزت العراق فكان في كل مكان دم وبكل ناحية شهيد.

2- تكرار التراكيب: لقد أشرنا - سابقا- أن هذا النوع من التكرار يخص السياق، فقد " يكون تكـــراراً الجملـــة هـــو عبارة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة"[25]، أو بتغيير عناصرها مع المحافظة على المعنى.

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد، وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة من معان[26].

نمثل لظاهرة التكرار المركب بداية بتكرار العبارة، محاولين إبراز دلالتها وغايتها الجمالية.

2-1- تكرار العبارة:لا يقتصر التكرار على حرف أو مفردة، إنما يمتد إلى تكرار عبارة معينة في القصيدة، وربمـــا تكون هذه العبارة هي المرتكز الأساس الذي يقوم عليه البناء الدلالي للنص فضلا عن المهمة النغميـــة التـــي يؤديهـــا التكرار، وهذا النوع من الصور الشائعة في شعر بلقاسم خمار، ولكنه أقل من تكرار الكلمة.

تتألف العبارة من البنيات التي يتألف منها الحرف والكلمة، فهي تشكّل نوعاً مـــن المؤانســـة بـــين الحـــروف والكلمات "لأنّ الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصلة مع بعضها البعض بروابط نحوية"[27].

وتعتمد الجملة على عنصرين أساسيين هما الامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في النّص الشّـــعري إذا تردّدت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يُطرب السّمع إضافة إلى دوره الوظيفي المتمثل في إضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة به، والمتغيـــرة في كل مرة، " فالشاعر قديماً كان يتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد من البيت مرتكزا لإضافة معنى جديـــد يدعم به فكرته الأساسية، على حين أن الشاعر الحديث يكرر العبارة في صدر البيت أحيانا لينطلق منهـــا إلـــى تتبـــع جوانب المعنى الواحد واستقصاء مظاهر التعدد كما يراها بعين خياله"[28]. فالتكرار يعمل على تحقيق "فكرة الانتشـــار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتـــداد والتماثـــل والتوازن[29].

يعد تكرار العبارة تكرارا قائما على الشكل الخارجي للنّص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة أو عبـــارة، تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجّه القصيدة في اتجاه معيّن أو لتأكيد موقف ما، "لأنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغنـــي الشـــاعر عـــن الإفصـــاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذّروة العاطفية عنده"[30]، فهي تكشف له عن سر المعاني الدفينـــة التـــي أرادهـــا الشاعر.

ففي قصيدة "إلى أمي" كرّر الشاعر بلقاسم خمار عبارة "إن الأمومة" أربع مرات في بداية أربعة أبيات متتالية، حيث قال[31]:

إن الأمومة للشعوبِ كساؤها لا عاش شعب بالأمومةِ عاري
إن الأمومة للنفوسِ هـــواؤها فـــتـــنافَسُـــوا لتـــنســـم الأزهار
إن الأمومة نغـــمة فتـــانة كالوحيِ، أوكاللـــحنِ في القـــيثار
إن الأمومة كالطفولة.. ذكرها يسري إلى الأعماق باستبشارِ

كرّر الشاعر في الأبيات السابقة "إن الأمومة" أربع مرات في أربع أبيات متتالية تكراراً رأسياً استهلاليا، ممـــا أدى إلى أداء المعنى المراد توضيحه بصورة جلية مكثفة موسّعة، بدا فيها الإلحاح القوي من قبل الشاعر على تجليـــة معنى الأمومة، وهناك وظيفة أخرى لتكرار " إن الأمومة" تمثلت في إشاعة إيقاع موسيقي تطريبي، يبعث في الـــنفس حال من الارتياح، نتيجة تكرار عبارة لها وقعها في النفس، وأثرها في المشاعر.

وفي موضع آخر من قصيدة" آه لو ينطق الشهداء " يكرر الشاعر شبه الجملة "وباسم" يقول[32]:

وباسم الإخاءَ دفَنَا بذورَ الشقاق
وباسم الولاءِ رضينَا التعدد في وجهاتِ النظر
وباسم الصفاءِ نسفنا يمينَ الطلاق
وباسم التسامحِ
سلكنا سبيلَ الوفاق

كرر الشاعر الجار والمجرور (وباسم) أربع مرات في أربع أسطر متتالية، معمّقاً الرؤية، ومكثّفا الفكرة المعبر عنها في الجمل الشعرية، إذ جمع الشاعر في هذه الأسطر الشعرية مجموعة من الأوصاف المتمثلة في (الإخاء، الولاء، الصفاء، التسامح)، معبرا عن مدى الأخوة والرضى و الإتحاد التي تجمعه مع غيره. ويلاحظ أن تكرار شبه الجملة السابقة سار انسيابيا في القصيدة، وقد وفق الشاعر في استثمارها في إثارة مشاعر المتلقي، والتنبيه على أهمية المعنى المراد.

ومن تكرار العبارة أيضاً قول الشاعر في قصيدة "تاج الجمال" كتبها يصف فيها مدينة شرشال متغنيا بجمالها الأخاذ، حيث كرّر الشاعر عبارة " هو الاسم.. والرسم.. شرشال" تكراراً رأسياً في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة فمنها قوله[33]:

هو الاسم.. والرسم.. شرشال ولكن عمق المسمى، اكتمال
منار على الأبيض المتوسط يهدي إلى طيبات الخلال
*** * ***
هو الاسم.. والرسم.. شرشال بنت الجزائر.. أمُ الرجال
مع الذود فارسة الوغى وفي سلمِها.. ربة للحجال
*** * ***
هو الاسم.. والرسم.. شرشال بنت الجزائر.. أم الرجال

ومن مظاهر تكرار العبارة في شعر بلقاسم خمار، أن تتكرر العبارة في بداية كل مقطع أو نهايته، بحيث تكون بمثابة المنبه الذي يتيح للذهن التوقد والتنبّه لأهمية المعاني التي جاءت قبله وبعده، والملاحظ في هذا التكرار أنه لايجنح في القصائد التي تقوم على فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، كالقصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلا لا مجال للتقطيع فيه، ففي هذا التكرار تمثل العبارة المكررة ما يعرف باللازمة.

2-2 تكرار اللازمة: هي بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة، "وتعني بالإنجليزية Refreindre أو ما يسمى بالألمانية Rehrrier، ومعناها بالفرنسية الصدى وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة Refreindre ومن اللاتينية Refirgere وتعني يكرر ثانية، وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة"[34]. وهنا يجب التشديد على أنّ العنصر المتكرر يجب أن يكون عبارة لا أكثر فإذا زاد الأمر عن العبارة فإن اللاّزمة تتحول إلى مقطع واللاّزمة على نوعين: اللاّزمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللاّزمة المائعة، وهي التي فيها تغيّر خفيف على البيت المكرّر[35].

إنّ أهم ما نستنتجه من هذا التحليل المختزل هو أنّ "اللاّزمة المتردّدة سمة أسلوبية جزئية ولكنّها تؤدي وظائف كلية من صميم الرؤية النصية في القصيدة وفي الفلك الشعري الذي تتحرك فيه"[36]، فهي تكشف عن تجل جديد من تجليات تجربة الشاعر، كما تعمل على تنامي بنية القصيدة وتلاحم أجزائها وشحنها بالدفقة الإيقاعية، وتحفظ القصيدة من التشتت والانفلات، وتمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة، فكلما يمضي الشاعر في كتابة

أسطر معدودة نراها تطفو مغلقة بذلك دائرة وفاتحة بذلك دائرة جديدة، ومصطلح اللازمة بمعناه الدّقيق لم يتأكد ويصبح سمة أسلوبية إلاّ في الشعر الحر أو شعر التفعيلة[37].

يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، وكأنّها قالب فني متكامل في نسق شجري متناسق مما يجعل القارئ يحس بأنّها وحدة بنائية واحدة. كما أنها تمثل "نسقاً من أنساق التكرار المنتظم ارتباطاً متجدّداً بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها، يشعر القارئ أحياناً بالتعسف في استخدامها، وأنها -على حد وصف القدماء- نابية في موضعها، مستكرهة في مكانها، وكأنّما اضطر الشاعر لذلك اضطراراً خضوعاً لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية، ومن ثم لا تمثل ختاماً طبيعياً ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غنى، بل فضولاً لا ضرورة فنية تستدعيه"[38].

كما تقوم اللاّزمة بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي بوظائف عديدة "إنّها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تصير، بحكم تراكم الأفعال، صاخبة، عنيفة إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها الرؤياوي"[39].

فالشاعر بلقاسم خمار في قصيدته " العالم قرية" يكرر عبارة "أصبح العالم قرية.." في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الحادية عشر، فظهرت القصيدة وكأنّها سلسلة تتألف من إحدى عشر دائرة في كل دائرة معنى جزئي يرتبط بالمعنى العام للقصيدة، منها قوله[40]:

أصبحَ العالمُ قرية....
عندما أصبح شعاعُ الشمسِ مطية
والمسافات اختفَت تحت النعالِ اللولبية
****
أصبح العالمُ قرية...
أمريكا هامة العالمِ.. أو أمُ القرى
سدة للعلمِ.. للسيف.. لأمطارِ الثرى
****
أصبح العالم قرية...
قرية بالفاء شاءتها الرياح الموسمية
قرية فيها شعاراً: لا كيان لا هاوية
****
أصبح العالم قرية....

إن المتأمل في هذه الجمل الشعرية يكشف عن فكرة الانتشار التي يعمل التكرار على تحقيقها، والانتشار في القصيدة نوع من الإيقاع الذي يمثل ترديدا لفكرة مبنية على نغم معين ينسجم مع الدفقات الشعورية للمبدع تجعل المتلقي مشدودا إليها لما تحمله من رنّة تبعث المتعة في النفس، وهذه الفكرة تجلت في تكرار بلقاسم خمار السابق، فمن خلال تكراره لعبارة (أصبح العالم قرية...) تمكنت القصيدة من الانتشار، هذا إذا علمنا أن فكرة الانتشار تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية في غالب الأمر يكون التوازي هو المسيطر عليها[41]، يضاف إلى ذلك – أيضا- أن عنوان القصيدة (العالم قرية)، وهو تقريبا نفس اللازمة التي تكررت بكثرة في القصيدة، فكان العنوان والعبارات المكررة في القصيدة المفتاح الذي يمكن الولوج إليها من بوابته.

ومن هذا التكرار أيضاً تكرار اللازمة (هل تذكرون) في قصيدة " إلى أصدقاء الصبا"، أرسلها الشاعر من حلب بسوريا إلى مجموعة من الأصدقاء في مدينة بسكرة منها قوله[42]:

هل تذكرون ...؟

أيامنَا... هل تذكرون ...؟

في الغابة الغناء... في فصل الربيع

****

أحلامَنا ... آمالنا... هل تذكرون...؟

كم ذا بنينا من نواطِح للسحاب

كم ذا تداولَنا حكايات الخلودِ.

هل تذكرون...

****

هل تذكرون ...؟

آه... على ذاك النهار ...

هل تذكرون ...؟

جعل الشاعر من تكرار اللازمة (هل تذكرون؟) - التي تكررت في القصيدة أكثر من عشر مرات في بداية ونهاية كل مقطع - مرتكزا انطلق منه للتعبير عن شوقه واشتياقه لأصدقائه وهو بعيد عنهم في سوريا، كما تأتي دلالة هذا التكرار وجماليته في إلحاح الشاعر على تذكير أصدقائه بماضيه الجميل وهو معهم يلعب ويمرح، وفي خلاف ذلك نجد أن القصيدة تشع ألما وحسرة على ما آلى إليه الشاعر، إذ أصبح عبدا لذكرياته حيث بنى كل حياته عليها، وكل ما هو آت شؤم على هذه الذكريات، والمتأمل في تكرار هذه العبارة يجد أنها منحت القصيدة بعداً إيقاعياً واضحاً.

4- تكرار المقطع: يعد تكرار المقطع من أطول أشكال التكرار "... حيث يشمل عدداً من الأبيات والأسطر، وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث إنّ تكرار المقاطع تكرار طويل في النّغمات، والإيقاع والمعنى، وكثيراً ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية"[43].

ونظراً لمساحة المقطع فإنّ هذا النوع من التكرار يخضع لشروط فهو " يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة، كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر"[44]، فتكرار المقطع لا يأتي في القصائد التي تقوم على فكرة عامة، بل يحسن أن يجيء في القصائد القائمة على نظام المقاطع، فكل مقطع يحمل معنا خاصا مرتبطاً بالمعى العام للقصيدة، ويحسن أن يكون بمثابة النقطة في ختام دائرة تم معناها، ويهيء لبدء مقطع جديد كما أننا "لا ننسى أن نشير إلى أنّ أسلوب اختتام القصائد بتكرار مطالعها، أسلوب سهل جداً، يغري بعض الشعراء تخلصاً من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثّف. فالوقوف مشكلة عسيرة لعلها أشدّ عسراً من البداية والاستمرار، وربّما يشعر الشاعر أنّ قصيدته متدفّقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلاّ بتكرار مقطع من مقاطع القصيدة التي مرّت لذلك كثيراً ما يرد مثل هذا التكرار مبتذلاً"[45].

وتكمن الدّوافع النّفسية لهذا النّوع من التكرار في تحقيق النّغميّة وتكثيف المعنى "لأنّ للتكرار المقطعي خفّة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النّفس، حيث إنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية

وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدّهشة والمفاجأة"[46]، والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التّعبير، "أنّ القارئ، وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكّره حين يعود إليه مكرّراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السّرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً"[47].

ومن المهم الإشارة إلى نجاح هذا النّوع من التكرار، إلا أنه لا يتوقف أبداً على جمال المقطع المكرّر، وإنّما ينبع نجاحه من قدرته على إيقاف معنى، وملائمته لاستئناف معنى جديد،

ومن تكرار المقطع في شعر بلقاسم خمار، مع بعض التغيير عليه ما نجده في قصيدة "ابتعدي" ومنها يقول[48]:

ابتعدي .. ابتعدي عن ناظري
فأنــت عمق خاطِري
أنــت رؤى مشاعــري
عرفت فيــك معنى الغيب ..
معنَى الله ..
****
ابتعدي .. ابتعدي عن ناظري
فأنت عمق خاطَــري
عرفت فيك معنى اللــه ..
أخشى إذا أراك أن أراه

هذه القصيدة مكوّنة من ثلاث مقاطع فقط، وقد تعمّد الشاعر أن يفصل بينها بتكراره لهذا المقطع، ولعل أهم ما يوصلنا إليه هذا التكرار هو تقسيم القصيدة إلى أجزائها الرئيسة من جهة، ومن جهة أخرى التأكيد في مقطع آخر من مقاطعها على أن تبتعد عنه هذه الجميلة المسماة (إنصاف)، والملاحظ في المقطع الثاني حمل تغييرا وهو ما جعل هذا التكرار مميّزاً وناجحاً، والحكمة من إيراده أن القارئ يتوقع أن يجده كما مر به من قبل إلا أنه يتفاجئ عندما يجد الطريق قد اختلف فيحس عندئذ برعشة من السرور، إضافة إلى أن هذا التغيير يؤدي إلى إضاءة اللفظة أو العبارة التي تم تغييرها داخل المقطع، ومن هنا يمكن القول أنّ للتكرار المقطعي دوراً بارزاً في هندسة المفردات، وإيقاعها، إذ يتوزّع ضمن خلايا النّص ويطبعها بطابعه، لأنّه يسهم في تجانس النّص وتلاحم أجزائه.

ومن تكرار المقطع أيضا دون أدنى تغيير قول الشاعر في قصيدة "أم المعجزات"[49]:

الجزائر .. الجزائر..
أنا بنت النُور ..
أخت النارِ ..
أم المُعجزات ..

تكرر هذا المقطع في القصيدة – خمس مرات- دون أن يطرأ عليه أي تغيير، حيث أتى به الشاعر ليصور لنا عظمة وطنه الجزائر ملحاً في كل مرة على أنها بنت النور وأخت النار وأم المعجزات؛ أي بلد السلم ومعقل الثوار، وهذا المقطع نراه مكرراً في نهاية القصيدة، حيث نجد هذا النوع من التكرار سهل جداً يلجأ إليه بعض الشعراء "تخلصا من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثف، فالوقوف مشكلة كبيرة لعلها أشد عسراً من البداية، وربما يشعر الشاعر أن قصيدته متدفقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلا بتكرار مقطع

من مقاطعها"[50]. لقد وفق الشاعر إلى حد ما في المقطع الختامي لأن هذا الأخير جاء خادما للمعنى العام، مكثفاً للدلالة الشعرية في النص، يحمل في طياته إيحاءات عديدة مع تنوعها وتناسبها في تجاوز محدودية المعنى.

نتائج البحث: عالجت هذه الدراسة ظاهرة التكرار في شعر" بلقاسم خمار" ووقفت عند صوره المتنوعة المتمثلة في تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة والمقطع، وأظهرت الدراسة أن الشاعر وظف ظاهرة التكرار في قصائده توظيفاً شعرياً وجمالياً وهو بذلك يجعل منها خاصية من خصائص أسلوبه الفني.

وأظهرت الدراسة أيضا أن التكرار عند الشاعر غالبا ما يأتي في بداية الأبيات، وهو ما يغرف بالتكرار الاستهلالي، وفي هذا تنبيه من قبل الشاعر على أهمية المكرر، وقد جاء هذا النوع من التكرار بصوره المختلفة مثل تكرار حرف واسم وفعل وتركيب.

وبينت الدراسة أهمية التكرار بوصفه وسيلة تعبيرية مهمة في توضيح خبايا النص الشعري، والكشف عن ثقافة الشاعر وحالته النفسية، كما كشف التكرار بأساليبه عما كان يقف خلف الكلام، وعما كان بشخص الشاعر من تداعيات مختلفة، فكان التكرار في شعر بلقاسم خمار انعكاساً لمواقفه الفكرية الواضحة.

وتوصي الدراسة أن يلتفت الدرس النقدي في مشهدنا الأدبي إلى تقديم دراسات عميقة جادة لظاهرة التكرار في شعرنا الجزائري الحديث منه والمعاصر، كما توصي بضرورة اتجاه الدرس النقدي إلى الاهتمام بشعر " محمد بلقاسم خمار" فهو شاعر غزير الإنتاج، يمتلك لغة تجمع بين الجزالة والعمق ويحوي شعره صوراً فيها بعض الابتكار والتجديد، ومع مكانته الشعرية إلا أن الملاحظ تجاهل النقد له.

الهوامش:

1- محمد بلقاسم خمار شاعر جزائري، ابن مدينة الزيبان، ولد ببسكرة (الجزائر)، سنة 1913، تلقى تعليمه الحر بها، ثم تابعه بقسنطينة (بمعهد عبد الحميد ابن باديس)، فنال الإعدادية، أما المرحلة الثانوية فقد أتمها في مدينة حلب (سوريا) بدار المعلمين الابتدائية، بعدها انتسب إلى جامعة دمشق وتخرج منها حاملا الإجازة من كلية الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس، عمل في الصحافة مسئولا بمكتب جبهة التحرير الوطني، بدمشق وعمل في حقل التعليم بسوريا لأربع سنوات، ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة بدمشق محررا مدة سنتين، ثم مستشارا بوزارة الشباب الجزائرية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديراً ومسؤولاً عن مجلة ألوان ومستشارا ثقافيا وعضوا بجمعية الشعر بالجزائر.

2- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، 2003، ليبيا، ص 199.

3- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، مؤسسة بوزياني للنشر، (دط)، 2099، الجزائر، ص 287.

4- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت، ص 144.

5- محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، دط، 1985، تونس، ص 128.

6- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، ط 2 1965، بغداد، ص 239.

7- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج1، ص 269.

8- المصدر نفسه ، ص 451.

9- منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دط، سوريا، ص 78.

10- زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص7.
https://uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag21/MG-019.htm

11- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج1، ص 129.

12- المصدر نفسه، ص 131-133.

13- عصام شرتح : جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2010، ص 26.

14- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ، ج1، ص 305-306.

15- ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط4، 1971، ج1، مصر، ص 13.
16- ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، ط2، 1986، بيروت لبنان، ص 12، 13.
17- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006، ص 301.
18- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.
19- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص 82.
20- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ، ج1، ص466.
21- المصدر نفسه، ج2، ص 356.
22- المصدر نفسه، ج1، ص 195.
23- المصدر نفسه، ج1، ص 508.
24- المصدر نفسه، ج1، ص 210.
25- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، ع8، جامعة الجزائر، 1996، ص 108-109.
26- ينظر: نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر، ص 39.
27- "La phrase comme un ensemble d'articulation liés entre elle par certains rapports grammaticaux". André Martinet : syntaxe général – Armandelis, 1985, Paris, p 15.
28- شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 143.
29- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1، 1998، الجزائر، ص 227.
30- عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، لبنان، ص 298.
31- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج1، ص 149.
32- المصدر نفسه، ج2، ص 19.
33- المصدر نفسه، ج2، ص 429-430.
34- زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص 09.
35- المرجع نفسه، ص 09.
36- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، - نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي- (دط)، 2009، الجزائر، ص 85.
37- المرجع نفسه، ص 80.
38- شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 148.
39- محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العرربي المعاصر، ص 129.
40- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ج2، ص423-428.
41- ينظر: تيبرماسين عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 225.
42- ينظر: محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ج1، ص 163-169.
43- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 167.
44- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.
45- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 171.
46- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، دار الفكر العربي، دط، 1978، ص 166.
47- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.
48- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج2، ص 376-377.
49- ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 610-614.
50- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 171.

مجلة كلية الشيخ الطوسي الجامعة

علمية فصلية محكمة تعنى بالدراسات الإنسانية

السنة الثالثة

الرقم الدولي
٢٣٠٤ - ٩٣٠٨

العدد ٥

الرقم الدولي
٢٣٠٤ - ٩٣٠٨

مجلة كلية الشيخ الطوسي الجامعة

علمية فصلية محكمة تعنى بالدراسات الإنسانية

تصدرها كلية الشيخ الطوسي الجامعة – النجف الأشرف/العراق

السنة الثالثة / العدد (٥)

(شعبان/رمضان ١٤٣٩هـ، آيار ٢٠١٨م)

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٢١٣٥) لسنة ٢٠١٥م

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جهاز الاشراف والتقويم العلمي
قسم التعليم الاهلي

بسم الله الرحمن الرحيم

رقم الكتاب : ج ه/ ٦٤٨٢
التاريخ / ٨ /١١/ ٢٠١٢

كلية الشيخ الطوسي الجامعة

م/ محضر مجلس الكلية بجلسته الثانية للعام الدراسي ٢٠١٢/٢٠١٣
المنعقدة بتاريخ ٢٠١٢/٩/٢٩

تحية طيبة...

الحاقا بكتابنا المرقم ج ه/٦١٠٠ في ٢٠١٢/١١/٥ ، بشان الفقرة (١/١٠/اولا:الشؤون العلمية) من محضر مجلس الكلية بجلسته الثانية للعام الدراسي ٢٠١٢/٢٠١٣ ، نود اعلامكم الى انه بالامكان اعتماد مجلة الكلية لاغراض الترقية العلمية وفق الية اعتماد المجلات الصادرة عن الكليات الاهلية والجمعيات العلمية لاغراض الترقية العلمية والتي يمكن الاطلاع عليها على موقع دائرة البحث والتطوير (www.rddiraq.com)

للتفضل بالاطلاع واتخاذ مايلزم...مع التقدير.

المحاسب القانوني
حيدر محمد درويش
ع/رئيس جهاز الاشراف والتقويم العلمي
٢٠١٢/١١/١٤

نسخة منه الى//
- ✓ مكتب رئيس الجهاز/للتفضل بالاطلاع..مع التقدير.
- ✓ دائرة البحث والتطوير / مذكرتكم ب ت م/١٠٥٤٣/٤ في ٢٠١٢/١١/٨...مع التقدير .
- ✓ جهاز الإشراف والتقويم العلمي/قسم التعليم الاهلي/شعبة المحاضر/ مع الاوليات.
- ✓ الصادرة .

البريد الالكتروني: mhesses @ yahoo.com

رئيس التحرير

أ.د. قاسم كاظم الأسدي

مدير التحرير

أ.م.د. خالد كاظم حميدي

هيأة التحرير

أ.م.د. زهير عبد المجيد الخواجة أ.م.د. سعدية كريم الخواجة

أ.م.د. فاضل محمد الزبيدي أ.م.د. عبد الله شاكر الشيباني

التصحيح اللغوي

م.د. هاشم جبار الزرفي

الإشراف الفني

السيدة فاطمة محمد صاحب

الإدارة المالية

السيد رائد جاسم محمد

اللجنة الاستشارية

أ.د.حسن عيسى الحكيم:رئيس جامعة الكوفة سابقا/العراق.

أ.د.زهير غازي زاهد:الكلية الإسلامية . النجف الأشرف/العراق.

أ.د.سعد عبد العزيز مصلوح:جامعة الكويت/الكويت.

أ.د.عبد القادر فيدوح:جامعة قطر/قطر.

أ.د.حبيب مونسي: جامعة الجيلالي ليابس – سيدي بلعباس/الجزائر.

أ.د.حاكم حبيب الكريطي: جامعة الكوفة/العراق.

أ.د.بشرى البستاني: جامعة الموصل/العراق.

أ.د.أحمد رشراش: جامعة طرابلس/ليبيا.

أ.د.سرور طالبي المل: رئيس مركز جيل البحث العلمي/لبنان.

أ.د.هادي حسين هادي: جامعة الكوفة/العراق.

أ.د.حسن مجيد العبيدي: الجامعة المستنصرية/العراق.

تعليمات النشر في مجلة كلية الشيخ الطوسي الجامعة

١.أنْ لا يكون البحث قد نُشِر أو قُبِل للنشر في مجلة داخل العراق أو خارجه، أو مستلا من كتاب أو محمّلا على شبكة المعلومات العالمية.

٢. أنْ يضيف البحث معرفة علمية جديدة في حقل تخصصه.

٣. أنْ يرعى البحث قواعد المنهج العلمي، ويُرتّب على النحو الآتي: عنوان البحث/ اسم الباحث بذكر درجته العلمية، ومكان عمله/ خلاصة البحث باللغتين العربية والإنجليزية لا تتجاوز أيّ منهما مئتي كلمة/ المقدمة/ متن البحث/ الخاتمة والنتائج والتوصيات/ الهوامش نهاية البحث/ ثبت بالمصادر والمراجع.

٤. يخضع البحث للتحكيم السري من الخبراء المختصّين لتحديد صلاحيته للنشر، ولا يعاد إلى صاحبه سواء قُبِل للنشر أم لم يُقْبل، ولهيأة التحرير صلاحية نشر البحوث على وفق الترتيب الذي تراه مناسبا.

٥. تقدم البحوث مطبوعة باستخدام برنامج (Microsoft word)، بخط (Simplified Arabic) للغة العربية، وبخط (Time new roman) للغة الإنجليزية، بحجم (١٤) للبحث و(١٢) للهوامش.

٦. تنسيق الأبيات الشعرية باستعمال الجداول .

٧ . تسحب:(الخرائط، الرسوم التوضيحية، الصور) بجهاز (اسكنر) وتحمّل على قرص البحث.

٨ . يقدم الباحث ثلاث نسخ من بحثه مطبوعة بالحاسوب، مع قرص مضغوط (CD).

٩. لا يعاد البحث إلى الباحث إذا ما قرر خبيران علميان عدم صلاحيته للنشر.

١٠. ترتيب البحوث في المجلة يخضع لأمور فنية.

المراسلات

توجه المراسلات الرسمية إلى مدير تحرير المجلة على العنوان الآتي:

جمهورية العراق . النجف الأشرف . كلية الشيخ الطوسي الجامعة.

موقع المجلة على الانترنت: www.altoosi.edu.iq/ar

البريد الإلكتروني:mjtoosi3@gmail.com

نقال: ٧٨٢٧٩٦٩٣٢٦ (٠٠٩٦٤)

صندوق بريد: (٩).

تطلب المجلة من كلية الشيخ الطوسي الجامعة

بسم الله الرحمن الرحيم

الافتتاحية:

﴿وَقُلْ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ﴾.

حرصت مجلة كلية الشيخ الطوسي الجامعة في أعدادها السابقة وفي هذا العدد أيضا على تناول موضوعات علمية ومشاكل بحثية تتسم بالجدّة، وتسعى إلى حلِّها عن طريق اعتماد بحوث علمية اتسمت مناهجها بالدقة والوضوح.

وقد تركّزت عناية هذا العدد على معالجة قضايا لسانية مهمة، لعلّ من أبرزها قضية الفصيح والعامي في استعمال اللغة على المستوى النفعي والجمالي، وما لهذا الموضوع من تعقيدات فكرية وثقافية تمسّ الواقع اللغوي للمجتمع العربي، وكذلك تضمّن العدد بحوثا سعت إلى الكشف عن مناهج نقدية وجمالية جديدة تحاول أن تكشف خبايا النصّ الأدبي من زوايا نظر جديدة، فضلا عن ذلك تضمّن العدد بحوثا أخرى في التاريخ والسيرة ولكنّها نحت منحى فكريا ابتداءً من العنوان؛ لاستخلاص العبر والتجارب العميقة لمعالجة القضايا المصيرية التي تُحيط بالمجتمع في الوقت الراهن.

نأمل أن يلقى هذا العدد قبولا حسنا عند القراء الكرام ونحن بانتظار ما يرشح عنهم من ملحوظات ونقد علمي يصبّ في مصلحة المجلة.

مدير التحرير

المحتوى

الافتتاحية.....	٩
اللسانيات	
عنوان البحث	**اسم الباحث**	**مكان عمله**	**الصفحة**
مشكلة الفصاحة في اللغة العربية بين ثوابت النظام اللغوي ومتغيراته	د. كمال قادري	جامعة محمد الأمين دباغين/ الجزائر	١٣
التعدد اللساني وأشكاله، دراسة مفاهيمية	أ. عبد القادر علي زروقي، أ.د. محمد عباس	جامعة تلمسان/ الجزائر	٧٣
الصراع اللغوي في الجزائر بين الازدواجية والثنائية اللغوية	أ. حورية بن يطو	المركز الجامعي، أحمد زبانة غليزان/ الجزائر	١٠٣
إشكالية المعنى من التفسير إلى التفكير النحوي والبلاغي	د. صبيحة جمعة	المعهد العالي للغات، جامعة قرطاج/ تونس	١٢٥

البلاغة الجديدة			
عنوان البحث	اسم الباحث	مكان عمله	الصفحة
بلاغة المناظرة، مناظرة أبي سعيد السيرافي ومتى بن يونس أنموذجا	د. عبد الوهاب صديقي	جامعة ابن زهر، أكادير/ المغرب	١٦١
مشروع عماد عبد اللطيف من قراءة التراث البلاغي إلى بلاغة الجمهور	د. مصطفى عطية جمعة جودة	كلية التربية الأساسية/ جامعة الكويت، الكويت	١٩٥
الأدب ونقده			
عنوان البحث	اسم الباحث	مكان عمله	الصفحة
ظاهرة التهجين اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر	د. زهيرة بولفوس	جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة١/ الجزائر	٢٣٥
تجريب تداخل القصة القصيرة جدا مع التقنيات السينمائية	د. إيمان مليكي	جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة/ الجزائر	٢٦٧

تجربة التخييل الذاتي Auto- Fiction في الرواية الجزائرية	د. فايد محمد	المركز الجامعي، تيسمسيلت/ الجزائر	٢٩٥
المفاضلة بين اللغة الفصيحة واللغة العامية في المسرح العربي	د. عبد العزيز بوشلالق	جامعة محمد بوضياف/ الجزائر	٣١٩
التاريخ والسيرة			
عنوان البحث	**اسم الباحث**	**مكان عمله**	**الصفحة**
إدارة التنوع الديني في عصر الرسالة	أ.د. صادق شاكر محمود المخزومي	الكلية التربوية/ النجف الأشرف، العراق	٣٤١
وحدة المسلمين عند أهل البيت (ع)	م.د. محمد خضير عباس	كلية الشيخ الطوسي الجامعة/ النجف الأشرف، العراق	٣٩٣
الآثار الإسلامية والعمرانية للإسكندرية والقاهرة في رحلة ابن بطوطة	م. عبد الأمير عيسى الأعرجي	الجامعة الإسلامية/ النجف الأشرف، العراق	٤٤٥

التعدّد اللساني وأشكاله
دراسة مفاهيمية

أ. عبد القادر علي زروقي
أ.د. محمد عباس
جامعة تلمسان/ الجزائر

التعدّد اللساني وأشكاله
دراسة مفاهيمية

أ. عبد القادر علي زروقي
أ.د. محمد عباس
جامعة تلمسان/ الجزائر

ملخّص:

تعدّ دراسة المفاهيم اللغوية ضرورة منهجية وذات أهمية علمية تصلح كمدخل لفهم أهم الأبعاد و القضايا التي تتمحور حولها، لذا نسعى من خلال هذا المقال الذي خصّصناه للتعدّد اللساني لتوضيح بعض المفاهيم ورسم الحدود لكل من مصطلح التعدّد اللغوي والثنائية اللغوية والازدواجية اللغوية، على أنّ هذين الأخيرين شكلان من أشكال التعدّدية، ولقد رأينا في هذا المقام أن نقف عند التعاريف والحدود التي وضعها المعجميون والمختصون في هذا الموضوع، وهذا قصد التفريق والتّمييز بينها.

الكلمات المفتاحية: تعدد لغوي، ثنائية لغوية، ازدواجية لغوية، عامية.

Abstract :

The study of linguistic concepts is a methodological necessity of scientific importance representing an input to understanding its most important dimensions and issues. We are looking through this article on multilingualism to clarify some concepts and to draw the line between the terms: multilingualism, bilingualism, diglossia, knowing that these two terms are only two other forms of multilingualism. In this regard, we would present the definitions and limitations of meaning used by lexicologists and specialists I this field to distinguish and differentiate them.

Keys Words : Multilingualism, diglossia, bilingualism, slang.

مقدمة:

تبيّن لي من خلال قراءة ما كان في متناولي من دراسات وأعمال في التعدد اللساني، وعلاقة العامية بالفصحى، أو ما يسميه اللسانيون المحدثون بالثنائية أو الازدواجية، أنّ هناك خلطاً في المفاهيم وخصوصاً بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية، وهذا ما دفعني إلى كتابة هذه الورقة البحثية لدراسة مفهوم التعدّد اللساني وأشكاله مبيّناً فيه كل مفهوم بصورة مستقلة، وكذلك علاقة هذه المفاهيم فيما بينها هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يروم هذا البحث المتواضع أن يجيب عن السؤال الذي نود طرحه على هذه الثنائية حول حقيقها وسلبياته، وأهي خاصة بالعرب أم هي ظاهرة طبيعية؟ وكيف هي الحال للأمم الأخرى ولغاتها؟.

المفترض أنّ لكل مصطلح مفهوماً ومدلولاً خاص به، يمنعه ويقيه من التداخل مع مصطلحات أخرى، وهذا ما سنراه في تعريفنا للثنائية اللغوية والازدواجية اللغوية في عرض دراستنا، فضلا عن أنّ اللهجات (العامية) ظاهرة طبيعية في اللغة العربية وفي كل اللغات العالمية، حيث إنّ المجتمع العربي عاش دائماً بنظامين لغويين، نظام العلم والثقافة والأدب قوامه العربية الفصيحة، ونظام التخاطب اليومي الذي قوامه تلك اللهجات الدارجة التي تتجرّد من الخاصية الرئيسة للفصحى وهي الإعراب. ولا يزعم هذا البحث أنّ له قصب السبق في تناول الموضوع، بل هناك كتب ودراسات ومقالات بحثت فيه، كانت لنا عوناً في إنجاز هذا العمل، نذكر منها كتاب ازدواجية اللغة "النظرية والتطبيق" لإبراهيم صالح الفلاي، وكتاب العربية الفصحى ولهجاتها للبهنساوي، وكتاب حرب اللغات والسياسات اللغوية للويس جان كالفي...إلى نظائر تلك من الدراسات والمقالات.

تمهيد:

اللغة وسيلة للتعبير عمّا يدور في خلجات النّفس، وهي أداة للتّفاهم بين الناس، كما تعد أفضل وسيلة للاتصال ونقل الأفكار والمعارف والآراء، فهي بالمحصلة تمثل الإنسان نفسه "فاللسان في الحقيقة إنسان"[1]، بل هي ضرورة له للاتّصال والتّواصل مع أبناء مجتمعة، وهي وعاء الفكر وثمرة العقل والتفكير، فدراسة اللغة هي دراسة عملية الاتصال التي توضّح وظائفها، كما تستخدم في أغراض عديدة، وتشمل على أشكال من التّفاعل مع أشخاص آخرين، وتبيّن أنّها تستعمل في مواقف شتّى، وأنّ الناس محتاجون إليها في أثناءَ التفاعل في المواقف المختلفة وقضاء المصالح في الحياة اليومية لكي يحافظوا على الاتصال بالآخرين، والحصول منهم على المعلومات أو إعطائهم إيّاها، ومعنى ذلك أنّهم يسعون إلى تحقيق مجموعة وظائف في آن واحد[2]. ولضرورة ذلك الاتّصال طوّرت الشعوب التي تتحدّث لغات مختلقة طرقاً و أساليب للاحتكاك، فنرى مثلاً وجود اللغة المشتركة التي تستخدم من قبل أفراد لا يتحدّثون اللغة نفسها، كما نلاحظ أنّ بعض الشعوب نتيجة لذلك الاحتكاك ولحتمية الاتّصال تتكلّم لغات شعوب أخرى[3]، كما أنّ اللغة كائن حي ينمو ويتطوّر، وفي تطوّرها وارتقائها لا تحافظ على الأصل الذي وجدت عليه، بل هي دائمة التفرّع إلى لهجات مختلفة، وقد أدّت هذه الأمور مجتمعة إلى ظهور أنواع متعدّدة في استعمال اللغة الواحدة، ولدى الفرد الواحد وداخل المجتمع الواحد، فأغلب دوّل العالم تعيش حالة تعدّد لساني، والواقع أنّه حتّى في حال استعمال لسانيين أي في حالة ثنائية لسانية، فإنّ المجتمع يعيش تعددية لسانية، لذلك نجد أنّ أغلب الباحثين يعالجون ظاهرة الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية في سياق حديثهم عن التعددية اللسانية، كما- سبق أن قلنا- أنّ اللغات يحدث بينها ما يحدث بين بني الإنسان من احتكاك وصراع في سبيل البقاء والسيطرة، احتكاك من شأنه أن يفضي إلى تداخل اللّغات وتفاعلها

وتأثّر إحداها بالأخرى، فالاحتكاك بين اللّغات نتيجة حتمية للاحتكاك بين المجتمعات، وفي العصر الحالي راح الباحثون يطلقون على هذا الاحتكاك والتفاعل والتنوّع تسميات أهمّها: التعدّد اللّغوي، ويتخذّ شكلين رئيسين هما: الثنائية اللّغوية، والازدواجية اللغوية، ففي هذا المقام نتساءل إذن ما دلالة هذه المصطلحات وما مفهومها، و فيما يكمن الفرق بينها؟

١-الثنائية اللغوي (La diglossie):

أ- التعريف اللغوي:

الثنائية كلمة مشتقة من كلمة ثنى، وقد ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس أنّ:" الثاء والنون والياء أصل واحد هو تكرير الشيء مرّتين، أو جعله شيئين متواليين، أو متباينين، وذلك كقولك ثنّيت الشيء ثنياً والاثنين في العدد معروفان... والثني في الأمر يعاد مرّتين، قال الرسول صلّى الله عليه وسلم " لا ثنى في الصدقة "[٤]، يعني لا تأخذ في السنة مرتّين"[٥]، فالمقصود بالثنائية في معناها اللغوي تكرير الشيء مرتين، وجعله اثنين.

ب- التعريف الاصطلاحي:

إنّ وجود ثنائية لغويّة في اللغة نفسها ، أو بين لغة أصلية ولهجاتها هو ظاهرة عامة الوجود، وتختلف اللغات مع متفرّعاتها في ذلك، أي في درجة اختلاف الأولى قياساً للثانية، وبالمكانة التي تحظى بها إحداها قياساً للأخرى. ويعتقد أنّ أوّل من تحدّث عن هذه الظاهرة هو اللغوي الألماني كارل كرمباخر (k.krumbacher) في كتاب له صدر عام، ١٩٠٢ تطرّق فيه إلى طبيعة هذه الظاهرة وأصولها وتطوّرها، وأشار بشكل خاص إلى اللغتين اليونانية والعربية[٦]، لكن الرأي الشائع في أدب هذه الظاهرة هو أنّ العالم الفرنسي وليم مارسيه (William Marais) أوّل من نحت الاصطلاح بالفرنسية (La diglossie)، وعرّفه في مقالة تخصّ الازدواجية في العربية سنة ١٩٣٠ بقوله " هي التنافس بين لغة أدبية مكتوبة، ولغة عامية شائعة للحديث"[٧].

وهناك من يقول أنّ مصطلح الثنائية اللغوية يعود ظهوره أول مرة سنة ١٨٨٥ بقلم الكاتب اليوناني إمانويل غوادي (Emanuel Roidis) لوصف الوضعية اليونانية، حيث يوجد بها مستويان لغويّان مختلفان كثارفوسا وديموتيكي (domitiki-khatarevousa)، وقد أخذه هذا الأخير من الإغريقية القديمة (diglottos) والذي كان يعني استعمال لغتين عموماً[٨]. ثم استعمل هذا المصطلح من قبل باحثين آخرين من بينهم بسشياري (jean Pischiari)[٩].

ويعدّ اللغوي الاجتماعي الأمريكي تشارلز فرغسون Charles (Fergusson)، من الأوائل من بحث في ظاهرة الثنائية اللغوية في العصر الحديث، وإليه يعود الفضل في توسيع هذا المصطلح حين قام بنشر بحث حولها في مجلة اللغة الأمريكية عام ١٩٥٩[١٠] . إذ وضع لفظة (Diglossia) للدلالة على الثنائية، وقد ذكر أنّ اللغة الواحدة لها تنوّعان يتنافسان، ويكون لكل واحد منها اعتبار مختلف: فأحدهما يوظّف في الاستعمال اليومي (التنوّع السافل عنده Low)، والآخر يفرض بوصفه معياراً في المدارس والمحاكم والصحافة... (التنوّع العالي)، وقدّم فرغسون لهذه الظاهرة تعريفاً قال فيه:"حالة لغوية ثابتة نسبيّاً، يوجد فيها فضلاً عن اللهجات الأساسية التي ربّما تضم نمطاً محدّداً أو أنماطاً مختلفة باختلاف الأقاليم، نمط آخر في اللغة مختلف عالي التصنيف، وفي غالب الأحيان أكثر تعقيداً من النّاحية القواعدية، فوقي المكانة وهو آلة لكميّة كبيرة ومحترمة من الأدب المكتوب لعصور خلت، أو لجماعة سالفة، ويتعلّم الناس هذا النمط بطرق التعليم الرسمية، ويستعمل لمعظم الأغراض الكتابية والمحادثات الرسمية لكنّه لا يستعمل من قبل أيّ قطاع من قطاعات الجماعات المحلية للمخاطبة أو المحادثة العادية"[١١]، و يعرفها في موضع آخر بقوله:" وضع مستقر نسبياً توجد فيه بالإضافة إلى اللهجات الرئيسية للغة التي قد تشمل على لهجة واحدة أو لهجات إقليمية متعدّدة لغة تختلف عنها، وهي مقنّنة بشكل متقن إذ غالباً ما تكون قواعدها أكثر تعقيداً

من قواعد اللهجات، وهذه اللغة بمثابة نوع راق يستخدم وسيلة للتعبير عن أدب محترم، سواء أكان هذا الأدب ينتمي إلى جماعة في عصر سابق، أم إلى جماعة حضارية أخرى ويتمّ تعلّم هذه اللغة الراقية عن طريق التربية الرسمية، ولكن لا يستخدمها أيّ قطاع من الجماعة في أحاديثه الاعتيادية"[١٢].

ويرى فرغسون أنّ الثنائية لا تظهر أو تنشأ في مجتمع بعينه إلا بتوافر ثلاثة شروط[١٣]:

الأول: توافر مادة أدبية كبيرة بلغة ذات صلة وثيقة باللغة الأصلية (الفصحى) للمجتمع، أو مماثلة لها، تمثل جزءاً مهماً من قيم المجتمع الأساسية.

والثاني: اقتصار الكتابة على نخبة قليلة في المجتمع.

والثالث: مرور مدّة زمنية طويلة تقدر بقرون عديدة على توافر الشرطين السابقين.

وتعني الثنائية اللغوية "تعايش نوعين لغويّين في صلب الجماعة الواحدة، وقد أطلق على أحدهما صفة التنوّع الرفيع (variété haute, hight variety)، أما الثاني فيسمّيه التّنوع الوضيع (variété basse, low variety)"[١٤]، والثنائية اللغوية ظاهرة عامة لا يخلو منها أيّ مجتمع، يقول مارسال كوهين (Marcel Kohen): " وحدة اللغة بمفهومها المطلق لا وجود لها، فحتىّ أفراد المجتمع الذين لا يملكون إلاّ لغة واحدة لا يستعملونها بالطريقة نفسها في كل المقامات"[١٥].

إنّ الثّنائية التّي يتحدّث عنها فرغسون تقيم مقابلة بين ضربين من ضروب اللغة، ترفع منزلة أحدهما فيعتبر المعيار و يكتب به الأدب المعترف به، ولكن لا تتحدّث به إلاّ الأقليّة، وتحطّ منزلة الآخر ولكن تتحدّث به الأكثرية، ويقصد بهذا أن للّغة -أي لغة كانت- مستويين رئيسين من التعبير على الأقل:

١- مستوى عالٍ يخصّ المستوى الثقافي تستعمل فيه الفصحى، وهي النموذج اللغوي الذي نتعلّمه في المدارس، فلا يلقّن المدرّس جميع مواده إلاّ بهذا المستوى ولا يتكلّم المذيع إلاّ به "وهي التي تستخدم اليوم في المعاملات

الرسمية، وفي تدوين الشعر والنثر والإنتاج الفكري"[١٦]، وسمّيت بالفصحى نسبة إلى الفصاحة، وهي كما يقول حسين عبد القادر:" قوّة العبارة ونصاعة البيان وحسن التعبير"[١٧]، وهي ذلك المستوى الكلامي الذي له صفة رسمية، وقد تسمى أحياناً (اللغة الرسمية Formal)، وأحياناً أخرى اللغة المعيارية (Standard Language)، وغالبًا ما تكون هذه الأخيرة في أوّل الأمر لهجة محلية، تنال شيئًا من التمجيد أو التقديس، كما حصل ذلك للّهجات الغربية التي حظيت بوجود ملك ينطق بها، فأعلى شأنها بجعلها اللغة الرسمية، فاللهجة التي صيّرها فرنسوا الأوّل ملك فرنسا (ت ١٥٤٧م) كانت قد صارت منذ زمان هي لغة الأدباء والشعراء.

ويعترف باللغة المعيارية بوصفها لغة رسمية لسبب من الأسباب، كأن تكون لهجة منطقة من البلد اتُخِذَتْ مقراً للحكم مثل (الفرنسية الباريسية)، فاللغة الفرنسية القياسية هي اللغة "الرسمية"و"القومية" للبلد، وتعد الرابط الأساس الذي يوحّد المجتمع الثقافي المعتز بنفسه وبتقاليده العريقة، " ففي عهد فرنسوا الأوّل أصدر هذا الملك المرسوم الذي جعل لغة أهل باريس هي الرسمية (في ١٥٣٩)، وقد تبنى هذه اللغة كتاب فرنسا ولغويّوها وعلمائها (مثل ديكارت)، وعمّمتها الثورة الفرنسية ورسّخها وزير التعليم جول فيري ترسيخاً لا مثيل له وغيره ممن جاؤوا بعده، وهذا لا يمنع أن تتواجد وتتعايش اللغة الرسمية بلغة أخرى"[١٨].

ويعترف أيضاً باللغة المعيارية بوصفها لغة رسمية حينما تكون لهجة مجموعة من الناس أصبحت لهم سيطرة عسكرية مثل (القشتالية الإسبانية)، أو لهجة منطقة زعامة أدبية مثل التوسكانية في إيطاليا[١٩].

٢- مستوى ثان يستعمل لدى عامة الناس يستخدم لغة محليّة تستعملها مجموعة من المواطنين للتواصل فيما بينهم، فهي لغة سائدة تستخدم للتواصل مع الآخرين في مختلف المواقف و التخاطب اليومي، والتعبير الشفاهي عن الحاجات الاعتيادية اليومية في المنزل وفي السوق وفي الشارع، فهي لغة عامية،

وهي ذلك "النموذج الذي نكتسبه اكتساباً وتستحوذ على البرنامج اللغوي الأوّل في الدماغ لدى الناطقين بالعربية، وجرى العرف بأنّ للفصحى مواقع ووظائف هي مواقع المدوّن والثقافي والرسمي، وللعامية مواقع ووظائف هي مواقع الشفاهي واليومي"[٢٠]، واللغة الفصحى" مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة"[٢١]، أو هي عبارة عن" نمط من الاستخدام اللغوي داخل اللغة الواحدة، يتميّز عن غيره من الأنماط داخل نفس اللغة بجملة من الخصائص اللغوية الخاصة، ويشترك معها في جملة الخصائص العامة"[٢٢]، واللغة العامية لغة العامة جميعًا، لغة الأُميّ والمتعلّم، لغة الفقير والغني، أي لغة كل الفئات الاجتماعية، لكنّها تضمّ اختلافات لهجية ترتبط خاصّة بالموقع الجغرافي، لهذا نقول عاميات الشمال، وعاميات الجنوب، وعاميات الشرق، وعاميات الغرب[٢٣]، والثنائية اللغوية موجودة في كل لغات العالم فكل لغة تتّسم بمستويين لغويين الأول فصيح والثاني عامي "فاللغة الإنجليزية البريطانية مثلا لهجات متعدّدة في ويلز واسكتلندا و ايرلندا وغيرها من الأقاليم البريطانية"[٢٤].

إنّ الثنائية اللغوية وضعيّة يتناوب فيها متكلّمون من مجموعة لغوية ما على نظامين مختلفين، وهي تتميّز بأن يوجد في البلد الواحد لغة إلى جانب اللهجة أو اللّهجات المنحدرة منها، كما هي الحال في جميع أقطار الوطن العربي، وربّما أيضا في جميع أنحاء العالم، فاللهجات العربية -في أي بلد عربي كان- "هي المستوى من التعبير الوحيد الذي يتخاطب به العرب عفوياً في الحياة العامة وقد كانت العربية الفصحى في القدم بهذه الصفة- انفرادها بالمسترسل- وانشقت إلى لغة ثقافة وإلى عامية كلغة تخاطب تشمل كل الناطقين بالضاد. المثقفين منهم وغيرهم"[٢٥].

إنّ التغيرات اللهجية ظاهرة ملازمة للّغات البشرية، فلا تخلو عشيرة لغوية من استعمالات اكتسبت المعيارية بارتفاع درجة مقبوليتها[٢٦] بين جميع

أفراد المجتمع اللغوي وبقوّة التدوين، وهذه الاستعمالات تمثّل اللغة، في حين تظهر استعمالات أخرى أفقدتها المعيارية انخفاض درجة مقبوليتها، فضلاً عن اقتصارها في الغالب على الأداء اللغوي وهذا الضرب الأخير يشكّل اللهجة(٢٧).

نصل مما سبق ذكره إلى أنّ الثنائية اللغوية ظاهرة موجودة في أغلب المجتمعات، لأنّ أغلب لغاتها يوجد بها هذا التنوّع (الراقي والأدنى)، يقول كمال بشر: "لا تخلو لغات كثيرة من ازدواجية لغوية (Diglossie) في التوظيف في الحياة اليومية والخاصة والازدواجية تعني وجود نمطين من اللغة يسيران جنباً إلى جنب في المجتمع المعيّن، يتمثّل الأوّل فيما أشرنا إليه سابقاً وأطلقنا عليه مصطلح (اللغة النموذجية)، والثاني هو ما جرى عليه العرف على تسميته على ضرب من التعميم (اللغة المحكية)"(٢٨).

يذهب عبد الرحمن الحاج صالح -في معنى قوله- أنّ لغة التخاطب في البلدان الغربية قريبة إلى لغة الثقافة إلاّ في المصطلحات العلمية الدقيقة وصرّح أنّ هذا الشيء يخص العربية والسبب في ذلك هو قلّة الأمية عندهم، وقدرة كل واحد على النطق بلغة الثقافة، كما أشار إلى نقطة مهمّة تستدعي نقف عندها وهي أنّ لغة التخاطب الشفاهي العفوي أقلّ كلفة وأخف من حيث الأداء بكثير من اللغة المحرّرة، لأنّ هذه اللغة تُستعمل يومياً، بل في كل دقيقة وخصوصاً في وقت الاستئناس وعدم الانقباض، وللّغة عند عبد الرحمن صالح مستويان، في الأداء الشفوي المستخف والمنقض، فالأوّل خاص بالتخاطب اليومي، يكثر فيه التخفيف كاختزال الحركات، وتخفيف الهمزة ... ، أما المستوى الثاني فهو الأداء الرّاقي للغة، أي التعبير عن المفاهيم الثقافية العالية المستوى كما في الخطب والمحاضرات والمحافل... حيث يتم الأداء فيه بتحقيق الحروف بل بإشباعها(٢٩).

ولكنّ هذا الواقع الثنائي الذي نجم عن تلاقح الفصحى المتعلّمة والعامية المكتسبة في أواسط القرن الماضي أنتج لنا مستوىً لغوياً ثالثاً هو

(العربية الوسطى) أو اللغة الثالثة، أو (عربية المتعلّمين المحكية)، أو (الفصحى المعاصرة)[٣٠]، أو ما عرف بـ(اللغة الفصمعيّة)[٣١]، وهو اسم منحوت من كلمتي (الفصحى) و(العامية)، وهذا المستوى شبه أن يكون سليقاً لدى المتعلّمين، حيث إنّ هذه العربية تتجاوز غريب العاميات ويعدّل كثيراً من تحوّلاتها الصرفية، فهي تقوم أساساً على أصول الفصحى في كل مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، والمستوى الكتابي للعربية المعاصرة هو من الفصحى باتفاق، إنّما يبقى الخلاف في التلفظ والخطاب، ولكن ما يوجّه إلى هذا المستوى اللغوي من نقد، أنّه ما يزال يقصر عن بلوغ الفصحى بما أنّه غير مُعرَب، ولأن الإعراب فيه ما يزال غائباً إلا نادراً حيث تميل العربية المعاصرة إلى التسكين وخصوصاً في أواخر الكلمات وعند الوقف، وهو أمر يخرج عن طبيعة الفصحى المعربة التي تمنح الأواخر حركاتها المناسبة.

تجدر الإشارة حين الحديث عن الثنائية اللغوية (diglossie) الذي قلنا أنّه يشمل التنوّعين (الفصيح والعامي) لكن بعد بحثنا في هذا المفهوم وجدنا أن العديد من الدراسات و البحوث يشيرون إليه بمصطلح الازدواجية اللغوية (Bilinguisme)، ويقصدون به الثنائية اللغوية، فمنهم من يرى أنّ ازدواجية اللغة (Diglossie)، وثنائية اللغة (Bilinguisme)، لهما المعنى نفسه ، ويرى أن الترجمة الحرفية للمصطلحين لا تبيّن أيّ اختلاف أو فرق بينهما، فازدواجية اللغة تتكوّن من كلمتين يونانيتين، هما (Di) ومعناها (اثنان)، و (glossia)، والتي تعني (لغة)، أما ثنائية اللغة فهي مكوّنة من مقطعين أو كلمتين لاتينيتين، هما (Bi) ومعناها (اثنان)، و(Lingua) وتعني (لغة) ويرى أنّ هذين المصطلحين-وإن كانا يحملان الاسم نفسه- فإنّهما يدلاّن على شيئين مختلفين، فهو يقبل ترجمة المصطلح الأوّل ازدواجية اللغة والثاني ثنائية اللغة[٣٢]. وفي هذا المقام نتساءل ما مفهوم الازدواجية اللغوية؟ وما مدلولها؟

٢- الازدواجية اللغوية (Bilinguisme):

أ- التعريف اللغوي:

الازدواجية كلمة مشتقة من مادة (زوج)، وقد جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس " الزاي والواو والجيم أصل يدل على مقارنة شيء لشيء ﴿الزوج زوج المرأة﴾ قال تعالى: ﴿اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ﴾ (٣٣)، ويقال لفلان زوجان من الحمام يعني ذكر وأنثى"(٣٤).

وجاء في لسان العرب "الزوج: خلاف الفرد، يقال زوج: أو فرد، وكان الحسن يقول في قوله عزّ وجل: ﴿وَمِن كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾(٣٥)، قال: السماء زوج والأرض زوج، والليل زوج، ويجمع الزوج أزواجاً وأزاويج... والأصل في الزوج الصّنف والنّوع من كل شيء. وكل شيئين مقترنان شكلين كانا أو نقيضين فهما زوجان، وكل واحد منهما زوج"(٣٦).

ب- التعريف الاصطلاحي:

أما من حيث التعريف الاصطلاحي فالازدواجيةُ اصطلاحاً حديثُ العهدِ يطلق على ظاهرة لغوية اجتماعية، وهي استعمال لغتين: (لغة أصلية ولغة ثانية)، ويقابلها في الانجليزية (Bilinguisme)، وهي تتميّز بأن تتعايش لغتين مختلفتين كالفرنسية والعربية في بعض دول المغرب العربي، حيث تستعمل اللغتان بالطلاقة بنفسها نسبياً للتعبير عن التجربة الشخصية للناطقين بهما(٣٧)، وقد تكاثر في عصرنا الحاضر الذين يلجئون إلى استعمال لغة أخرى غير لغتهم الأصلية في الكثير من حاجاتهم، وهذه الظاهرة موجودة في جميع البلدان التي تسمى الآن بالنامية، ومنها البلدان العربية.

لكن هذه الوضعية التي هي في الواقع عبارة عن عدد من الوضعيات اللغوية التي تختلف وتتفاوت بحسب درجة تقبّلها في المجتمع المعيّن بين الفرنسية والعربية، ففي بلدان المغرب العربي مثلاً تختلف عن وضعية الازدواج اللغوي

بين الإنجليزية والعربية في بلدان المشرق العربي، وهذا يعود للأسباب التاريخية من حيث اتجاه الاستعمار ومخلّفاته الثقافية وخصوصاً اللغة.

ويقصد بالازدواجية اللغوية أيضاً وجود نظامين أو نوعين مختلفين من اللغة في مجتمع ما تجمع بينهما أواصر قرابة وعلاقة نسب، وهي بهذا من الظواهر التي تفرض نفسها بحدّة داخل المجتمعات بصفة عامة، " ولهذه الظاهرة ارتباط وثيق بهويّة الفئات من الناس الذين يوصفون بذلك، وبتأريخ الدولة التي ينتمون إليها وعلاقاتها بغيرها من الدوّل الاستعمارية"[٣٨]، و معرفتها تعد من الأمور الضرورية لمعرفة إنتاج المتعلّم من اللغة، ومن ثم في عملية التعلّم. ونشير إلى أنّ ظاهرة الازدواجية اللغوية سمة تتميّز بها كل بلدان العالم، يعرفها تيتون (Titone) على أنّها "قدرة الفرد على التعبير بلغة ثانية مع احترام المفاهيم والبنيات الخاصة بهذه اللغة دون الإطناب باللغة الأم".[٣٩]

وتناول بالدراسة ظاهرة الازدواجية فيشمان وجمبرس (J.Gumpaz) و(J.Fishman) وغيرهم، وألحوا على الاختلاف الاجتماعي بين التنوّعين اللغويين وبيّنوا أنّ هذا قد يحصل أيضاً بين لغتين مختلفتين تماماً مثل النرويجية والدانمركية في النرويج فيما مضى (إذ كانت الدانمركية متسلطة على النرويج)[٤٠] ، وعرّفها المعجم المفصّل في علوم اللغة أنّها:"حالة وجود لغتين مختلفتين عند شعب كتكلّم يهود أمريكا اللغتين العبرية و الإنجليزية"[٤١]، أما المعجمات المتخصصة فإنّها تشير إلى الازدواجية اللغوية في نطاق التخصّص، يعرّفها دي بوا (j.Debois) بأنّها :" الوضع الذي يستعمل فيه المتكلّمون لغتين مختلفتين حسب البنية الاجتماعية والظروف اللغوية "[٤٢]، فهذا التعريف يشير إلى شبكة الاتصالات اللغوية بين جميع الأفراد وكذلك الوظيفة الاجتماعية للغة، وفي هذا السياق ينبغي الإشارة إلى أنّ وجود لغتين في بلد ما لا يعني بالضرورة اتقان جميع أفراد ذلك البلد للغتين معاً، وعليه فالازدواجية اللغوية لا تعني بالضرورة أنّ الأفراد مزدوجي اللغة[٤٣]، وهذا ما أشار إليه جورج

مونـان (G.Monin) عنـد ضـبطه لمصـطلح الازدواجيـة اللغويـة في معجـم اللسانيات، حيث ذكر بأن هذه الظاهرة اللغوية مرتبطة بقدرة الفرد على إتقان لغتين و بالأداء بنفسه، وكذلك مرتبط بتعايش لغتين في مجتمع واحد شريطة أن تكون الأغلبية من الناطقين مزدوجي اللغة(٤٤).

وإذا كانت الازدواجية اللغوية من ناحية الفرد هي قدرته وتمكّنه من استعمال نظامين لغويين مختلفين، فهي من ناحية المجتمع "استعمال لغتين كوسيلة اتصال في المجتمع أو مؤسسة ما"(٤٥)، وهذه الازدواجية قد تكون لها عواقب وخيمة ولاسيما على اكتساب واستعمال اللغة الأم لدى الفرد، زيادة على الاحتكاك الناجم بينهما والمزج بين مفردات النظامين اللغويين، غير أنّه بالرغم من هذه الآثار لهذه الظاهرة اللغوية كالاغتراب واللاأمن وهيمنة لغة على لغة، تبقى الازدواجية اللغوية وتعلّم اللغات الأجنبية ضرورة لازمة في ظل العولمة وتكنولوجيا الاتصال وتطوّر الإعلام وانتشارها السريع، فالازدواجية التي تكون فيها اللغة العربية على حدّ سواء مع اللغة الأجنبية في هذا الزمن الذي نعيش فيه يعد شيئاً إيجابياً في اكتساب المعارف الجديدة.

ونعني بالازدواجية اللغوية الاجتماعية (Bilinguisme social) استعمال لغتين وسيلة اتصال في المجتمع أو المجموعة أو مؤسسة ما، أي عندما تعمّ ظاهرة استعمال لغتين مجتمعاً أو مجموعة ما يمكن في هذه الحالة أن نطلق عليها اسم الازدواجية الاجتماعية أو الجماعية.

إنّ هناك علاقة تربط بين الازدواجية اللغوية الاجتماعية والازدواجية اللغوية الفردية، ففي أغلب الأحيان تتشكّل الازدواجية الاجتماعية نتيجة وجود مجموعة أفراد ازدواجي اللغة، أو العكس، فالدولة الأحادية اللغة عندما تفرض لغة أو لغات أخرى في التعليم أو في العمل، أو في النشاط السياسي أو الثقافي، فإنّه لا محالة سينعكس على لغة الأفراد الذين ينتمون إليه(٤٦).

حتى لو يصبح الأفراد ازدواجي اللغة، فإن مجرّد الاستعمال المزدوج

للغة في المؤسسات والهياكل التابعة للدولة يدخل هذه الدولة في حكم الازدواجية الاجتماعية. ولكن، على الرغم من أن العلاقة وطيدة بين الازدواجية الفردية والازدواجية الاجتماعية خاصة من حيث النشأة، فإن هذا لا يعني أن الازدواجية اللغوية الاجتماعية تعتمد على عدد الأشخاص المستعملين للغتين، أو كثافة الظاهرة نفسها(٤٧). تقول جولييت غارمادي في هذا الشأن " إن تجمعاً بشرياً، قليلاً عددياً، معزولاً نسبيّاً، وعديم التمايز اجتماعياً، يمكنه بكل وضوح أن لا يستعمل سوى منظومة لغوية واحدة، لكن كثافة سكانية مرتفعة جداً وعدداً كبيراً من المتكلمين بلسان واحد، ليس في الظاهر شروطاً أوّلية لوجود متحدّات ذات خطاب متعدّد اللغات"(٤٨)، فالواقع يثبت ذلك فجل الدوّل التي لها كثافة سكانية كبيرة نجد سكانها إما ازدواجي اللغة أو متعددي اللغات.

٣- الفرق بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية:

تباينت الآراء في بيان حد مصطلح الازدواجية ومفهومه، وبدا في معظم دراسات اللغويين مختلطا بمصطلح الثنائية ومتداخلاً معه فأطلق مصطلح الازدواجية على الثنائية والثنائية على الازدواجية، ونشأ من هذا الاختلاط والتداخل خلط بيّن في المفهومين، واختلاف واضح بشأن مكوّنات كل منهما.

إنّ الحديث على إطلاق أوصاف على اللغة العربية بغية الفصل الرسمي بين الفصحى والعامية، انبرى إثره اعتقادات مغلوطة أدّت بدورها إلى انقسام الكتاب والشعراء إلى قسمين رئيسين منهم من تولّى العامّية ومنهم من تولّى الفصحى، و الفصل نفسه أدّى إلى مقولة ازدواجية اللغة، حيث قصد بعضهم إلى حسبان أنّ هناك لغتين ضمن اللغة الواحدة (Le Bilinguisme)، غير أنه في حقيقة الأمر أن الازدواجية اللغوية تعني تحدّث المرء لغتين مختلفتين كالعربية والفرنسية مثلاً. وليس أن يتكلّم في ضمن اللغة الواحدة كالعربية مثلاً لا نقول لمن يتكلم بالفصحى والعامية أنّه يجيد لغتين، إذ بالأحرى أن يسمى هذا ثنائية

اللغة (Diglossie) وليس ازدواجية اللغة[٤٩]، فالعامية والفصحى فصيلتان من لغة واحدة، ومن ثمة الفرق بينهما فرق فرعي لا جذري، أما أن يكون للعربي لغتان إحداهما عامية، والأخرى فصيحة فذلك أمر لا ينطبق مفهوم الازدواجية عليه[٥٠]، فالتقابل بين لغتين مختلفتين يعدّ ازدواجاً لغوياً، أما التقابل بين الفصحى والعامية فيعدّ ثنائية لغوية، فالازدواجية اللغوية مرهونة بوجود لغتين متميّزتين، لا لغتين من أصل واحد، ولذلك يعدّ تقسيم اللغة على فصحى وعامية بناءً على المفهوم المتقدّم للازدواجية مغالطة علمية كُبرى، أو وهماً لا حدود له[٥١].

إنّ ظاهرة الازدواجية اللغوية تميّز المجتمعات البسيطة كما تميّز المجتمعات الضخمة، وقد تشمل الوطن بكامله أو جزءاً منه فقط، فإذا كانت الازدواجية اللغوية تعني استعمال لغتين مختلفتين في المجتمع الواحد، فماذا نسمي إذن المجتمع الذي توجد به أكثر من لغتين؟ نسمي هذا المجتمع متعدّد اللغات. فما مفهوم التعدد اللغوي؟

٤- التعدد اللغوي (multilinguisme):

التعدد اللغوي، أو التفرع اللغوي، أو التنوّع اللغوي كلّها مصطلحات استعملت من الباحثين للدلالة على التعدد اللساني، والتعدد اللغوي معناه استعمال الفرد الواحد أكثر من لسان أو تداول أكثر من لسان واحد في المجتمع الواحد، وبصورة أخرى هي حالة تتمظهر على مستوى الفرد كما تتمظهر على مستوى المجتمع " وهو يصدق على الوضعية اللسانية المتميّزة بتعايش لغات وطنية متباينة في بلد واحد إما على سبيل التساوي إذا كانت جميعها لغات عالمة كالألمانية والفرنسية والايطالية في الجمهورية الفدرالية السويسرية، وإما على سبيل التفاضل إذا تواجدت لغات عالمة كالعربية بجانب لغات عامية"[٥٢]، وهذا ما أشار إليه جون ديبوا في (قاموس اللسانيات) " التعدد اللغوي: عندما تجتمع أكثر من لغة في مجتمع واحد، أو عند فرد واحد

ليستخدمها في مختلف أنواع التواصل، والمثال المشهور هو دولة سويسرا حيث الفرنسية والايطالية والألمانية هي لغات رسمية"[٥٣]، والتعدد اللغوي "ما يقع على المستوى القطري حيث يشمل مجموعة لغوية ما، ويتناول من اللسانيات الاجتماعية"[٥٤]، واللسانيات وتعليمية اللغات.

يمكن القول بأن تعدد اللغات (multilinguisme) يتعلّق بالكثرة والتنوع والاختلاف، لأن استعمال أفراد المجتمع أو المجتمع نفسه لغات مختلفة تؤدّي إلى ظاهرة التعدد، وقد يكون هذا التعدد بين لغات مختلفة كما في سويسرا وكندا في إقليم كوبك (Québec)[٥٥]، وقد يكون في لهجات متقاربة أو متباعدة كما في البلقان، وخير مثال على التعدد اللغوي هي الهند التي وصفها اللغويون بأنّها مارد من الناحية اللغوية الاجتماعية، ففيها الهند ما ينوف على (٤٠٠ لغة) حيث اعتمد الدستور الهندي خمسة عشر لغة منها فقط بوصفها لغات رئيسة يمكن الحديث بها في مجلس الأمة الهندي زيادة على الهندوكية والإنجليزية.

وتعد القارة الإفريقية من أغنى القارات في التعدد اللغوي إذ يبلغ عدد اللغات في نيجيريا حوالي (٤٠٠) لغة وفي أثيوبيا (١٢٠) لغة وفي التشاد (١١٧لغة)، وفي بنين (٥٢ لغة)، وفي السودان (١٣٥ لغة).

وتؤكّد الدراسات السوسيولسانية أنّ التعدّد اللغوي واقع لا مفر منه، حيث يشير جان كالفي أنّه من الصعب عدّ جميع اللغات المنطوقة على وجه البسيطة، فباعتبار أنّ هناك (٥٠٠٠ لغة) موزعة على (٢٠٠ دولة)، فهذا يعطينا معدّلاً بـ(٢٥ لغة) بكل بلد، وهذا ما يوضّح أنّ الوضع الأكثر شيوعاً هو التعدد اللغوي وأنه لا وجود لدولة أحادية اللغة، لكن بحسب كالفي ليس لها جميعاً الوظائف نفسها، ولا الدور الاجتماعي نفسه، ولا الانتشار نفسه. فبعضها محصور على جماعات محدودة، أو بعض العائلات، أو قرية أو قبيلة، وبعضها الآخر وهي الأقل عدداً لديها مئات الملايين من المستعملين[٥٦].

وهذا الجدول يوضح اللغات الرسمية في أعلى مستوى حكومي لبعض

البلدان متعددة اللغات[٥٧]:

البلد	اللغات الرسمية	التوثيق
بلجيكا	الألمانية والفرنسية	كلتا اللغتين
فنلندا	الفنلندية	كلتا اللغتين
الهند	الهندية والانجليزية الرسمية الإضافية وخمس عشرة لغة إقليمية مسموح بها للنواب الذين لا يتحدثون الهندية أو الانجليزية	الهندية والإنجليزية
أيرلندا	الأيرلندية والإنجليزية	كلتا اللغتين
إسرائيل	العبرية والعربية	العبرية (تتلوها ترجمة للعربية)
يوغسلافيا	الصربية والكرواتية والسلوفينية والمقدونية	في اللغات الرسمية الأربع والقوانين الفيدرالية في لغات الأقليات القومية
باكستان	الأردية والإنجليزية الرسمية الإضافية	كلتا اللغتين
سويسرا	الألمانية والفرنسية والإيطالية والرايتو-رومانية	الألمانية والفرنسية والإيطالية
جنوب إفريقيا	الأفريكانية والإنجليزية	كلتا اللغتين
سري لانكا	السنهالية والتاميلية والإنجليزية	السنهالية

إنّ مصطلح التعدد اللغوي يعني وجود عدد من اللغات الوطنية أو غير الوطنية داخل البلد الواحد، ولا يقتصر وجوده على مجتمع معين أو بلد

معين، بل أغلب مجتمعات العالم تعيش هذه الظاهرة، إذ نجد داخل الوطن الواحد استعمال واعتماد لغة أو لغتين إلى جانب اللغة الأم مثلما هي الحال في الجزائر، فهذه الأخيرة تعدّ نموذج عالمي للتعددية اللغوية، إذ لا تكاد تخلو أبحاث العلماء العرب وغيرهم من الغرب من البحث في خصوصياتها اللغوية، ويظهر على الساحة اللغوية الجزائرية مجموعة لغات، فالمحيط الاجتماعي الجزائري يعرف لغات ولهجات متعدّدة، تتعدّد فيها طرائق التواصل الاجتماعي والعلمي والعملي (اللغة العربية الفصحى باعتبارها اللغة الرسمية، واللهجات العربية بمختلف أنواعها، واللغة الأمازيغية بتنوّعاتها واختلافاتها الكبيرة) زد على ذلك كل اللغات الأجنبية كالفرنسية وغيرها من اللغات الأخرى(٥٨). هذا التنوّع والتعدد اللغوي تتجلى مظاهره في العديد من الفضاءات المكوّنة للمحيط الاجتماعي الجزائري، كالأسرة والشارع، والتجارة والاتصال، والإشهار... وعلاقة هذه اللغات ببعضها بعضاً لا تأخذ شكلاً واحداً، بل توجد بين بعض اللغات علاقة تكامل من جهة، وعلاقة صراع بين بعضها بعضاً من جهة أخرى.

إنّ التعدد اللغوي عند بعض الدارسين لا يخالف الثنائية اللغوية إلا في عدد اللغات الذي يصبح أكثر من لغتين، وهو يطلق على الفرد الذي يستخدم داخل مجموعة لغوية واحدة عدة لغات لأغراض بحسب ظروف الخطاب (عائلية ورسمية...)(٥٩)، كما يطلق على الجماعة اللغوية أنها متعدّدة اللغات عندما تستخدم عدة لغات بحسب أنواع الخطاب وظروفه(٦٠).

فتعدّد اللغات ظاهرة مشتركة وعامة واسعة الانتشار وهو من الظواهر اللغوية المألوفة للغاية في العالم كلّه، فالناس أينما كانوا وأيّا ما كانت اللغة الأولى التي يسمعونها أو تعلموها، فإنّهم يلاقون لغات أخرى في كل يوم، يفهمونها أو لا يفهمون، ويتعرّفون عليها أو لا يتعرّفون، و يحبونها أو لا يحبون، وتحكمهم أو يحكمونها، فالعالم متعدّد اللغات تلك حقيقة واقعة.

إنّ التعدد اللغوي ليس خلافاً مما يتصوره بعضهم، وليس مقصوراً على

مناطق مخصّصة، ولا هو سمة من سمات العالم الثالث على وجه التحديد، أو من سمات البلدان النامية التي نتصوّرها بداهة موزّعة بين (لهجاتها) و (لغاتها المحلية) و (لغتنا)[٦١]، بل من الصعب أن تجد دولة أو مجتمعاً يتحدّث بلغة واحدة، فالتعدد اللغوي أمر واقع، فلقد أكّد الإسلام قيمته حينما ربط القرآن الكريم بين اختلاف الألسنة ومعرفة إعجاز الله في الخلق إذ يقول تعالى: (وَمِنْ ءَايَـٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَـٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَـٰتٍ لِّلْعَـٰلِمِينَ)[٦٢]، فهذا الاختلاف آية من آيات الله، فالتعدد اللغوي هو الأصل، وهو خلق إلهي وآية من آياته العظيمة، ثم إنّه ضرورة اجتماعية، ولو كان يمكن للعالم أن يكون أحادي اللغة لما حدث فيه صراع، ومن هنا وهمة من يحاول ابتداع لغة اصطناعية عالمية كلغة **الإسبيرنتو** أو كاللغات المصطنعة الأخرى، إنه وهم لأنّه يخالف حقيقة جوهرية في اللغة هي: حقيقة التعدد[٦٣].

وبناءً على هذا فإنّ التعريفات السابقة تؤكّد ضرورة وجود لغات تتعايش لتكون هناك تعددية لغوية، ولكن هذا لا يعني عدم التفاوت فيما بينها من حيث التعامل مع تعدد اللغات إما على مستوى الكفاءة اللغوية في اللغات، وإما على مستوى استعمالها، فلا وجود للغة أفضل من الأخرى إلا في درجة الاستعمال، لأن هناك لغات شائعة متداولة بين أغلبية الشعوب كالإنجليزية مثلاً، وهناك لغات أقل استعمالاً وهذا لا يعود إلى اللغة في حد ذاتها، وإنّما هذا راجع إلى العامل البشري الذي ساعد على شيوع استعمالها بين الشعوب نذكر من هذه العوامل التطوّر العلمي والتكنولوجي الذي تشهده البلدان المتطوّرة.

خاتمة:

وآخر ما توصل إليه البحث ومن خلال حديثنا عن واقع التعدد اللساني وأشكاله، توصلنا إلى النتائج الآتية:

- نجد في كلّ بلد ثنائية لغوية وازدواجية لغوية، ونشأة العامية في كل البلدان ظاهرة طبيعية.
- هناك تماهي كبير لدى بعضهم بين مفهومي الثنائية اللغوية والازدواجية اللغوية، لدرجة أنّهم لا يستطيعون التفريق بينهما.
- التعدّدية اللغوية ظاهرة طبيعية في كل لغات العالم، مع العلم أنّ الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية كليهما خصم عنيد للغة العربية الفصيحة.
- يعد التعدد اللغوي في ضمن عوامل الثراء للغّة القومية، وبإمكان هذه اللغة القومية أن تفيد من روافد البيان الأسلوبي التي تنبعث من اللهجات واللغات الأجنبية.
- العربية العامية (الدارجة والمحكية) هي تنوّعات لهجية عديدة، وأنماط لسانية متباينة في كل رقعة جغرافية.
- العربية الوسطى وهي التي (بين الفصحى والعامية أي إنّها بين بين) وهي المتداولة في أوساط النخب والمثقفين والمتعلمين، وتعرف أيضاً بعربية اللغة المحكية.
- علينا العمل على تطوير اللغة العربية الفصحى وحمايتها والتقدّم بها، وعدم السّماح للّهجات المحليّة بالسيطرة عليها لأنّها وقبل كل شيء تمثل هويّتنا وانتمائنا الحضاري و لغة القرآن الكريم.

هوامش البحث:

(١) شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، قدّم له وصحّحه ووثق نصوصه وشرح غريبه: محمد كشاش، منشورات محمد علي بيضون، دار الكب العلمية، ط١، ١٩٩٨، بيروت، لبنان، ص ٠٥.

(٢) ينظر: أحمد عزوز، اللغة والاتصال، مجلة التربية، العدد ١٥٠، سنة ٢٠٠٤، دولة قطر، ص ٢٤.

(٣) ينظر: إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق،مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، ط١، ١٩٩٦، الرياض، ص ٠٩.

(٤) الحديث أخرجه أبو عبيدة في غريب الحديث ١/٩٨، وابن الأثير في النهاية ١/٢٤٤، والفائق ١/١٥٨، ورواته ثقات.

(٥) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمروا، دار الفكر، (دت)، بيروت، لبنان، ص ٣٩١.

(٦) جيلالي بن يشو، "التعدد اللغوي في الجزائر: مظاهره وانعكاساته"، التعدد اللساني واللغة الجامعة، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، ج٢، ٢٠١٤، الجزائر، ص ٥١.

(7)Marais William, La Diglossie Arabe, l'enseignement public, 1930, page 40

(8)H.Boyer, sociolinguistique, A Lausanne delachaux et niesl's,1996, p118

(٩) ينظر المرجع نفسه، ص ١١٨.

(١٠) علي القاسمي، "العربية الفصحى وعامياتها في السياسة اللغوية"، أعمال الندوة الدولية الفصحى وعامياتها: لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية بالتعاون مع وزارة الثقافة الجزائرية ٤ و ٥ يونيو ٢٠٠٧، منشورات المجلس ٢٠٠٨، ص ١٩٩.

(١١) الزغلول، محمد راجي، "ازدواجية اللغة نظرة في حاضر اللغو العربية وتطلع نحو مستقبلها في ضوء الدراسات اللغوية"، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، الستة

الثالثة، العدد المزدوج٩،١٠، آب، كانون الأول ١٩٨٠، ص ١٢٢.

(١٢) علي القاسمي، علم اللغة وصناعة المعاجم، مكتبة لبنان ناشرون، ط٣، ٢٠٠٤، لبنان، ص ٤٠.

(١٣) ينظر: محمود ابراهيم كايد، العربية الفصحى بين الازدواجية اللغة واللغة الثنائية، المجلة العلمية لجامعة فيصل، المجلد الثالث، العدد الأول، ٢٠٠٢، ص ٥٥.

(١٤) محمد يحياتن، "التعددية اللسانية من خلال الأبحاث اللسانية الاجتماعية الحديثة"، مجلة اللسانيات ع١، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ٢٠٠٦، الجزائر ص ٧٣.

(١٥) سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقاتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، كنوز الحكمة، ٢٠٠١، ص ٦٤.

(١٦) إميل بديع يعقوب، فقه اللغة العربية وخصائصها، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٥، بيروت، لبنان، ص ١٤٤.

(١٧) حسين عبد القادر، فن البلاغة، عالم الكتب، ط٢، (دت)، بيروت، لبنان، ص ٦٥.

(١٨) ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، "العاميات العربية ولغة التخاطب الفصيحة"، أعمال الندوة الدولية الفصحى وعاميانها: لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية بالتعاون مع وزارة الثقافة الجزائرية ٤ و ٥ يونيو ٢٠٠٧، منشورات المجلس ٢٠٠٨، ص ٨٤.

(١٩) البهنساوي حسام، العربية الفصحى ولهجاتها، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٠٦.

(٢٠) نهاد الموسى، "الفصحى وعامياتها بين تجليات الكائن وتصوّرات الممكن"، أعمال الندوة الدولية الفصحى وعاميانها: لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، ص ٤٤.

(٢١) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، ٢٠٠٣، القاهرة، مصر، ١٥.

(٢٢) محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،

٢٠٠١، القاهرة، ص ٦٤.

(٢٣) مادن سهام، بين الفصحى والعامية : دراسة مقارنة لتراكيب اللغة، (دط)، ١٩٩٦، الجزائر، ص ٢٧.

(٢٤) محمد يحياتن، التعددية اللسانية من خلال الأبحاث اللسانية الاجتماعية الحديثة ، ص ٢٠.

(٢٥) عبد الرحمن الحاج صالح، "العاميات العربية ولغة التخاطب الفصيحة"، أعمال الندوة الدولية الفصحى وعاميانها: لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، ص ٨٦.

(٢٦) يقصد بمصطلح (المقبولة) مدى تقبل ناطقي اللغة المعيّنة لاستعمال لغوي معين.

(٢٧) محمد الأوراغي، التعدد اللغوي انعكاساته على النسيج الاجتماعي، منشورات كلية الآداب،ط١، ٢٠٠٣، الرباط ، ص ١٠.

(٢٨) كمال بشر، علم اللغة الاجتماعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، القاهرة، ص ١٨٦.

(٢٩) ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، "اللغة العربية الفصيحة المنطوقة ودورها في المجتمع العربي"، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، العدد ١٣، السنة السابعة، ٢٠١١، الجزائر، ص ١٣-١٩.

(٣٠) صالح بلعيد، "الفصحى المعاصرة: طعنة أم ضرورة ؟"، الفصحى وعامياتها بين تجليات الكائن وتصوّرات الممكن، أعمال الندوة الدولية الفصحى وعامياتها: لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، ص ١٦١.

(٣١) ينظر: محمد تيمور، مشكلات اللغة العربية، مكتبة الآداب (دت)، القاهرة، ص ١٥٧-٢٠٦.

(٣٢) إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، ص ٨١.

(٣٣) سورة البقرة، الآية: ٣٥.

(٣٤) ابن فارس، مقاييس اللغة، ص ١٨٨.

(٣٥) سورة الذاريات، الآية: ٤٩.

(٣٦) ابن منظور، لسان العرب، دار البصائر، مج٢، مادة زوج، ١٩٩٢، بيروت، ص ٢٩١-٢٩٢.

(٣٧) ينظر: محمد الأوراغي، التعدد اللغوي انعكاساته على النسيج الاجتماعي ص ١١.

(٣٨) عبد الرحمن الحاج صالح، "الثنائية اللغوية بالنسبة للغة العربية وأوصافها الحقيقية: الإيجابية منها والسلبية"، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، العدد، ١٦، السنة الثامنة، ٢٠١٢، الجزائر، ص ٠٩.

(39)bilinguisme précose.Dessart.bruxelles.P11. Titone, R.(1972)

(٤٠) ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، العاميات العربية ولغة التخاطب الفصيحة، أعمال الندوة الدولية الفصحى وعاميانها: لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، ص89.

(٤١) محمد التونجي وراجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة، (الألسنيات)، دار الكتب العالمية، مج١،٢٠٠١، بيروت، ص ١٨.

(42)Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris 1973,P 26.

(٤٣) ينظر: محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين: الثنائية اللغوية، دار الفلاح للنشر و التوزيع، ٢٠٠٢ الأردن، ص ٥١.

(44)p25 G.Mounin dictionnaire de linguistique,4e édition .(P.U.C.Paris, 2007).

(٤٥) ميجل ومكاي، التعليم وثنائية اللغة، ترجمة إبراهيم بن محمد القعيد، ومحمد عاطف، عمادة شؤون الجامعات، جامعة الملك سعود، ١٩٩٤، ص ٢٢.

(٤٦) حنان عواريب، الازدواجية اللغوية في المؤسسة الجزائرية إدارة جامعة ورقلة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، ٢٠٠٦، ص ٤٣.

(٤٧) المرجع نفسه، ص ٤٣.

(٤٨) جولييت غرمادي، اللسانة الاجتماعية، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٠،بيروت، ص ١١٦.

(49)Vincent Monteil, l'arabe moderne, librairie C.Kinckseick,1960, paris, p 69.

(٥٠) ينظر: كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة، دار النهار، ١٩٦٧، بيروت، ص ١٥٦.

(٥١) أنيس فريحة، نحو عربية ميسرة، دار الثقافة، (دت)، بيروت، ص ١٣٤-١٣٧.

(٥٢) محمد الأوراغي، التعدد اللغوي انعكاساته على النسيج الاجتماعي، ص ١١.

(53)Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, P 368.

(٥٤) يوسف مقران، "واقع حال التعدد الغوي في المدرسة الجزائرية (نحو بديل أفضل: اللغة الجامعة) التعدد اللغوي في الجزائر: مظاهره وانعكاساته"، التعدد اللساني واللغة الجامعة، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، ج١، ٢٠١٤، الجزائر، ص ٠٧.

(٥٥) ينظر: ساي عبادي حنا و كريم زكي حسان الدين، نجيب جريسن، معجم اللسانيات الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون ١٩٩٧، بيروت- لبنان، ص ٣٩.

(٥٦) ينظر: لويس جان كالفي، حرب اللغات والسياسات اللغوية، ترجمة، حسن حمزة، مركز دراسات الوحدة العربية،ط١، ٢٠٠٨ لبنان، ص ١٠-١٦.

(٥٧) ينظر: فلوريان كولماس، اللغة والاقتصاد، ترجمة: أحمد عوض، مجلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٣، سنة ٢٠٠٠، الكويت، ص ١٢٨-١٢٩.

(٥٨) حنان عواريب، الازدواجية اللغوية في المؤسسة الجزائرية إدارة جامعة ورقلة أنموذجا، ص ٠١.

(59)Monin George, dictionnaire de linguistique: p26

(60)j.b mevel j-p dictionnaire de linguistique p 36. Marcellesi

(٦١) لويس جان كالفي، حرب اللغات والسياسات اللغوية، ص ٧٧.

(٦٢) سورة الروم الآية: ٢٢.

(٦٣) ينظر: لويس جان كالفي، حرب اللغات والسياسات اللغوية، ص ١٩.

المصادر والمراجع:

❖ القرآن الكريم.

أولاً: المصادر العربية:

١- إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، ط١، ١٩٩٦، الرياض.

٢- البهنساوي حسام، العربية الفصحى ولهجاتها، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ٢٠٠٤.

٣- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمروا، دار الفكر، (دت)، بيروت، لبنان.

٤- ابن منظور، لسان العرب، دار البصائر، مج٢، مادة زوج، ١٩٩٢، بيروت.

٥- أحمد عزوز، اللغة والاتصال، مجلة التربية، العدد ١٥٠، سنة ٢٠٠٤، دولة قطر.

٦- التونجي محمد وراجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة، (الألسنيات)، دار الكتب العالمية، مج١، (دط)، ٢٠٠١، بيروت.

٧- إميل بديع يعقوب، فقه اللغة العربية وخصائصها، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٥، بيروت، لبنان.

٨- أنيس فريحة، نحو عربية ميسرة، دار الثقافة، (دت)، بيروت.

٩- جولييت غرمادي، اللسانة الاجتماعية، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٠،بيروت.

١٠- حسين عبد القادر، فن البلاغة، عالم الكتب، ط٢، (دت)، بيروت، لبنان.

١١- حنان عواريب، الازدواجية اللغوية في المؤسسة الجزائرية إدارة جامعة ورقلة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، ،٢٠٠٦ الجزائر.

١٢- ساي عبادي حنا و كريم زكي حسان الدين، نجيب جريسن، معجم اللسانيات الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون ١٩٩٧، بيروت- لبنان.

١٣- سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقاتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، كنوز الحكمة، ٢٠٠١.

١٤- شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، قدّم له وصحّحه ووثق نصوصه وشرح غريبه: محمد كشاش، منشورات محمد علي بيضون، دار الكب العلمية، ط١، ١٩٩٨، بيروت، لبنان.
١٥- علي القاسمي، علم اللغة وصناعة المعاجم، مكتبة لبنان ناشرون، ط٣، ٢٠٠٤، لبنان.
١٦- فلوريان كولماس، اللغة والاقتصاد، ترجمة: أحمد عوض، عالم المعرفة، العدد ٢٦٣، سنة ٢٠٠٠، الكويت.
١٧- كمال بشر، علم اللغة الاجتماعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، القاهرة.
١٨- كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة، دار النهار، ١٩٦٧، بيروت.
١٩- لويس جان كالفي، حرب اللغات والسياسات اللغوية، ترجمة، حسن حمزة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٨ لبنان.
٢٠- مادن سهام، بين الفصحى و العامية : دراسة مقارنة لتراكيب اللغة، (دط)، ١٩٩٦، الجزائر.
٢١- محمد الأوراغي، التعدد اللغوي انعكاساته على النسيج الاجتماعي، منشورات كلية الآداب،ط١، ٢٠٠٣، الرباط.
٢٢- محمد تيمور، مشكلات اللغة العربية، مكتبة الآداب (دت)، القاهرة.
٢٣- محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١، القاهرة.
٢٤- محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين: الثنائية اللغوية، دار الفلاح للنشر و التوزيع، ٢٠٠٢ الأردن.
٢٥- المجلة العلمية لجامعة فيصل، المجلد الثالث، العدد الأول، ٢٠٠٢.
٢٦- مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، التعدد اللساني واللغة الجامعة، ج١-ج٢، ٢٠١٤، الجزائر.
٢٧- مجلة المجلس الأعلى للغة العربية بالتعاون مع وزارة الثقافة الجزائرية ٤ و ٥

يونيو ،٢٠٠٧ منشورات المجلس ٢٠٠٨.
٢٨- مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، العدد، ١٦، السنة الثامنة، ٢٠١٢، الجزائر.
٢٩- مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، الستة الثالثة، العدد المزدوج ٩، ١٠ ، آب، كانون الأول.

ثانياً: المصادر الغربية:

1- Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris 1973.
2- H.Boyer, sociolinguistique, A Lausanne delachaux et niesl's,1996.
3- G.Mounin dictionnaire de linguistique,4e-édition .(P.U.C.Paris, 2007).
4- Marais William, La Diglossie Arabe, l'enseignement public , 1930.
5- j.b mevel j-p dictionnaire de linguistique. Marcellesi
6- Bilinguisme précose. Dessart.bruxelles. Titone, R .(1972)