الصورة البديعية في شعر"محمد بلقاسم خمار"

- دراسة في الإيقاع الداخلي وأصالة المعنى-

د. عبد القادر علي زروقي
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية –وحدة ورقلة- الجزائر
aalizerroukiabdelkader@yahoo.fr
0771858815

تاريخ الإرسال :2020/07/26 **تاريخ النشر : 2020/12/29**

مُلخَّصُ البَحثِ

[illegible] يدرس الأساليب البديعية في شعر محمد بلقاسم خمار، حيث قمت بتوجيه الدراسة وجهة بلاغية بحتة من خلال رصد هذه الأساليب، والتي تقسم بدورها على قسمين الأساليب البديعية اللفظية والأساليب البديعية المعنوية، وقد اخترت الفنون الأكثر شيوعًا لأجعلها مادة البحث.

خلصت هذه الوريقات إلى الكشف عن فاعلية هذه الأساليب وكذا أهميتها في بيان المعنى وطريقة التعبير عنه في شعر خمار، بوصفها أدوات ومحسنات لفظية ومعنوية كما أنها قامت بالارتقاء باللفظ وأغنت المعنى وزادته أصالة وحسنًا، وكذلك ما انطوت عليه من إيحاءات ودلالات على النص ككل، إلى جانب الإيقاع الموسيقي للصورة البديعية وما أثاره من انفعالات على المتلقي.

الكلمات المفتاحية: بديع، بلقاسم خمار، طباق، تصريع، جناس، تكرار.

ABSTRACT :

This research came to examine the exquisite methods in the poetry of Mohamed Belkacem Khamar, where I directed the study and a purely rhetorical point by monitoring these methods, which in turn divide spoofing in two parts the exquisite verbal methods and the moral exquisite methods, and I chose the most common arts to make them the subject of research.

These references have concluded to reveal the effectiveness of these methods as well as their importance in the statement of meaning and the way they are expressed in the poetry of Khamar, as instruments and enhances verbal and moral, as they have elevated the word and enriched the meaning and increased its originality and goodness, as well as the implications and connotations of the text as a whole, to The musical rhythm of the exquisite image and the emotions it aroused on the recipient.

Keywords : Rhetoric, Belkacem KHAMMAR, Counterpoint, Antithesis, Alliteration, repetition.

المنارة للاستشارات

مقدمة:

يعد الإيقاع الداخلي للقصيدة حركة موقّعة في بنائها أو نسيجها، فهو"يمثل البنية الفنية للقصيدة من حيث الصور وألوان البديع وتجانس الحروف"[1]، ويتمثّل 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[2]، وتعد الموسيقى الداخلية "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"[3]، وهي تهدف إلى تقوية الإيقاع وجرس الألفاظ، وإلى زيادة النغم والرنين في القصيدة، 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 أهميتها في الشعر بأنّها "عصب الكلام الجميل شعرًا ونثرًا، تبلغ ذروتها في الشعر، والذين لا يحسّون بها، ولا يجيدونها لا يملكون العصب السليم"[4].

أولا- مفهوم البديع:

تطلق لفظة (بديع) في اللغة على معان متقاربة، منها المحدث والجديد والعجيب والغريب، وهو من بَدُعَ الشيء (بضم الدال) إذا كان غاية فيما هو فيه من علم أو غيره حتى صار غريبًا فيه لطيفًا ومنه أبدع، وهو من "بدَع الشيءَ يَبْدَعُه بَدْعًا وابْتَدَعَه: أَنشأَه وبدأَه. وبدَع الرَّكِيّة: اسْتَنْبَطَها وأَحدَثها... والبَدِيعُ والبِدْعُ: الشَّيْءُ الَّذِي يَكُونُ أَوّلًا"[5]، ويطلق البدع في اللغة على إيجاد الشيء واختراعه على غير مثال، قال تعالى: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾[6]، بمعنى المبدع أي الموجد للأشياء بلا مثال تقدّم[7]، ومعنى إبداع السموات والأرض، أي خلقهما وإيجادهما على غير مثال سابق،"فلما ثبت وجود الإبداع من الله عز وجل لعامة الجواهر والأعراض استحق أن يسمى بديعًا ومبتدعًا"[8]، كما يطلق على الجديد المحدث، وعلى الشيء العجيب الغريب فبذلك نرى أنّ كلمة (بديع) يدور معناها اللغوي حول الجديد والمحدَثِ، والمُختَرَع.

أما البديع في المعنى الاصطلاحي فنجده عند الجاحظ (ت255ه) الذي يقصره على العرب، ويجعله سبب تفوّق لغتهم على سائر اللغات، يقول: " والبديع

المنارة للاستشارات

مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان"[9]، ولقد أطلق البلاغيون كلمة (بديع) على فنون البلاغة ومسائلها، كما أطلقوا على تلك الفنون والمسائل كلمات: البلاغة والفصاحة، والبيان والبراعة، وظلّت كلمة (البديع) ترد مرادفة لتلك المعاني، مُرادًا بها مسائل البلاغة وفنونها، حتى جاء السكاكي (ت626ه)، فقسّم البلاغة إلى علمي: (المعاني والبيان)، وقال هناك وجوه أخرى غير مسائل هذين العلمين، يصار إليها لقصد تحسين الكلام وتزيينه، وهي ما أطلق عليه علم البديع[10]، ويعرّف البديع كذلك على أنّه "علم يُعرفُ به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة"[11]، وهو أيضًا "النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق، إما بسجع يفصّله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع أوزانه، أو تورية عن المعنى المعهود بإبهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين التضاد، وأمثال ذلك[12].

ثانيا: أساليب الأداء البديعي (اللفظية والمعنوية) في شعر محمد بقاسم خمار:

استعان الشاعر بمجموعة من الفنون المنتمية لعلم البديع بقسميه، فكما نعرف أن المتأخرين من علماء البلاغة قسّموه على نوعين: محسنات لفظية: وهي ما رجعت وجوه تحسينه إلى اللفظ دون المعنى فلا يبقى الشكل إذا تغيّر اللفظ، أي إذا كان التحسين فيها راجع إلى اللفظ، منها: الجناس، التصحيف، التكرار، الازدواج، الترصيع، السجع[13]، ومحسنات معنوية: وهي التي وجبت فيها رعاية المعنى دون اللفظ، أي ما كان التحسين فيها راجعًا إلى المعنى أصالة، وهي كثيرة منها: المطابقة، المقابلة، المشاكلة، التورية، المبالغة... والتقنيات المنتمية لكلا النوعين كثيرة جدًا، إلا أنّنا سنقتصر على الفنون الأكثر ورودًا في الديوان، فالشاعر وظّف كثيرًا من هذه المحسنات في شعره ابتغاء الإضفاء على أبياته انسجامًا في إتمامها وحسنًا صوتيًا ومعنويًا في تناسق الألفاظ، فما الإيقاع الداخلي إلا ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها بعضًا حيناً آخر، ومن هذه المحسنات التي توسّل بها الشاعر في تشكيل البنية الموسيقية: الطباق، التصريع، والجناس والتكرار.

1- **الطـــــبـــاق:**

يسمى المطابقة والتطابق والطباق والتطبيق والتضاد، اشتق من كلمة (طبق)، والتي تعني وضع الشيء على آخر حتى يغطيه، "تَقُولُ: أَطْبَقْتُ الشَّيْءَ عَلَى الشَّيْءِ، فَالْأَوَّلُ طَبَقٌ لِلثَّانِي ; وَقَدْ تَطَابَقَا. وَمِنْ هَذَا قَوْلُهُمْ: أَطْبَقَ النَّاسُ عَلَى كَذَا،

المنارة للاستشارات

كَأَنَّ أَقْوَالَهُمْ تَسَاوَتْ حَتَّى لَوْ صُيِّرَ أَحَدُهُمَا طِبْقًا لِلْآخَرِ لَصَلَحَ. وَالطَّبَقُ: الْحَالُ"[15]، وهو"مَصْدَرُ طوبقَتْ طِباقًا"[14]، ومنه المطابقة: الموافقة، والتطابق: الاتفاق، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألصقتهما، وطابق بين قميصين: لبس أحدهما على الآخر، قال تعالى:﴿أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا﴾[16]، أي بعضهما فوق بعض، وطبق الماء وجه الأرض: غطاه أصبحت الأرض طبقًا واحدًا إذا تغشى وجهها الماء[17]، قال امرئ القيس[18]:

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: ﴿ لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ﴾[19]، أي حالًا عن حال يوم القيامة، قال ابن عباس: لتصيرن الأمور حالًا بعد حال في الشّدة، وسميت طبقًا لأنّها تعم وتشمل، فيقال للسنة الشديدة: المطبقة[20].

أما في الاصطلاح فقد اتّفق البلاغيون على أنّ التضاد والتطبيق والتكافؤ والمطابقة والمقابلة مع مراعاة التقابل أمرًا واحدًا، وبين المعنى اللغوي والاصطلاحي علاقة ضعيفة إلا أن الشائع هو الموافقة والجمع بين الضدين أو بين الأشياء المتعاكسة مما يخلق أثرًا 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"[21]، فجمال الطباق إذًا ليس في ذكر لفظتين متضادتين اعتباطيًا، بل جماله يكمن في الغاية وفي الدور الذي يؤدّيه في ثنايا السياق الشعري"[22]، وهو ظاهرة تركيبية واضحة تتمثّل في كل ما تثيره الكلمة في سياقاتها من كلمات تعارضها وتنفيها[23] 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[24]، كما يعمل في بنية النص الشعري على "إيضاح المعنى وتقريب الصورة"[25]، 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* ملمحًا أسلوبيًا بارزًا لكونه من أكثر الأدوات التعبيرية التي وظّفها

المنارة للاستشارات

لتوصيل أفكاره ورصده لرؤياه على الصعيد الدلالي، يقول في قصيدة (آه .. لو ينطق الشهداء)[26]:

أقبلت، أسرعـــتُ أقدمـت ..
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 ضربًا 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 معادلًا موضوعيًا ونفسيًا لمظاهر الحياة العصرية[27]. يقول الشاعر في قصيدة (بيت القصيد)[28]:

إن لم يشأ هذا الإله، فهكذا شاء (العقيد)

نوع الطباق في هذا السطر الشعري هو طباق السلب بين (لم يشأ وشاء)، وهذا النوع من الطباق فضلًا عن حالة التضاد التي يوفّرها للمعنى، فإنّه يمنح السطر الشعري جانبًا موسيقيًا، فيتحقّق فيه جانبان أحدهما: يظهر في الجانب المعنوي المتولّد من حالة التضاد بين اللفظين، الذي 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 لفظًا آخر معجميًا، والذي يعرف في علم اللغة الحديث بالتضاد الحاد، أو بالثنائيات الضدية، إذ شكّلت هذه الأخيرة مكوّنًا مهمًا من مكوّنات الخطاب الشعري، وبنية مركزية فاعلة تنكشف عبر وظيفتها أنماط الأنساق المتضادة داخل الخطاب، إذ تتحدّد الضدّيات عند الشاعر لخلق

المنارة للاستشارات

تصورات معيّنة اتّجاه 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 (الديدان)[29]:

فصار اليسرُ في العسر وذاب الخـيــرُ فــي الشــر

قابل الشاعر بين (اليسر والعسر) وبين (الشر والخير) وهو طباق إيجاب وظّفه الشاعر لخدمة المعنى لأنّه يدرك بأنّ "الأشياء إنّما تتبيّن بأضدادها، فلو عدم الضد خفي ضدّه"[30]، 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، وهكذا. فالطباق في هذه الصورة قد أثرى المعنى وزاده وضوحًا، وذلك من خلال تكثيف المعنى الذي يريد أن يضعه في بؤرة النفس بإشعاعاته وإيحاءاته، حتى بدت الصورة في أبهى حلّة وأحلى وصف، كما 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 تلاؤمًا بين الواقعين المجتمعين على هذا النحو ستزداد الصورة قوّة، وستكون لها قدرة دافعة كبرى وواقع شعري أكبر"[31]، 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 "[32].

والشاعر بجمعه الأشياء المتضادة يخلق صورة فنية تقوم على إثارة عقل المتلقي وتحفيزه على الاستيعاب وخلق الانفعال، فوظيفة الطباق إذا 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)[33]:

كحبل وريد ...
قريب ... بعيد ...
هنالك من خيمة نازحة
إلى جانب القربة النائحة

وظّف الشاعر الطباق بين (قريب) و(بعيد) وهو طباق إيجاب، حيث منح الصورة الفنية بعدًا إيحائيًا وجماليًا حين صوّر الشاعر حبل الوريد هذا بالقرب

المنارة للاستشارات

والبعد في نفس الوقت. فالملاحظ 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 عمقًا وإمتاعًا، لكن عند بحثنا في أعمال الشاعر لم نجد ولا توظيفًا واحدًا من هذا الأسلوب.

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[34]:

ياشام .. عندَك من عذابي ما في حنـــــــينِي مـــن تصابـِي
فـــتـــرفَـــقِـــي بـــــي زائـــــــــرًا بالشيبِ .. أبحثُ عن شَبَابِي

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، فهو لم يعد كما كان قبل شابًا يافعًا قويا، لقد أثرى الطباق في هذه الصورة المعنى وزاده وضوحًا وجمالًا، فجاءت في أبهى حلة وأحلى وصف، ومن خلال هذا الطباق حاول الشاعر تكثيف المعنى الذي يريد أن يضعه في بؤرة النفس وإيحاءاتها لدى المتلقي.

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)[35]:

في فلسطين ..
فمن لم يحج إليهَا وحايدها فهو كافر
ومن عاش أو مات في غير أجوائها، فهو كافر
ومـــــن فـاتَـه حـبَّـها فـهـــو كافـر

جاء الطباق بين كلمتي (عاش) و(مات)، فالشاعر من شدّة التزامه بالقضية جعل فلسطين قبلة ومحجًا للمسلمين، ومن رغب عن ذلك فهو كافر على حسب رأيه. إن الحضور القوي والفاعل لأي كلمة يتأكّد أكثر من خلال استحضار المدلول المعاكس لها، والضد يظهر حسنه الضد على حدّ قول المتنبي، فالتضاد إذا مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبي، وإنّما كان كذلك لأنّ

المنارة للاستشارات

الذهن يتصوّر أحد الضدين عند تصوّر الآخر، فـــ(السلام) يخطر على البال عند ذكر (الحرب)، و (النور) عند ذكر (الضياء).

2- التصريع:

يعد الإيقاع في مفهومه البسيط ترديد صوت مرتين أو أكثر، أو تكرار كلمات متقاربة الحروف والنغم،"لأن العناية بحس الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع يزيد من موسيقى الشعر، ذلك لأن الأصوات التي تتكرّر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرّر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النغم مختلفة الألوان"[36]، وأوّل ما يقابلنا من تلك الوسائل في شعر خمار(التصريع)، وهو"ن يقوم حشو البيت مسجوعًا، وكذا "ما كانت عروض البيت تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[37]، وهو يعد حسنًا إذا اتّفق في موضع أو موضوعين من القصيد، فإذا كثر دلّ على التكلف وبانت على الأبيات سمة التعسف[38]، وهو"يجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنّه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخره"[39]، وهو في أبسط تعريفه تصيير مقطع آخر المصراع في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، وهو"ظاهرة صوتية عروضية تسهم مع سواها من الظواهر في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص الشعري"[40] وتعطي للبيت الأول توازنًا إيقاعيًا لذيذًا يجلب الانتباه، ويمكّن المتلقي من استقبال الرسالة أحسن استقبال، فهو يعد من العناصر الإيقاعية الموروثة إضافة إلى التجنيس، عكس التكرير الذي يمكن اعتباره عنصرًا إيقاعيًا مستحدثًا.

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[41]:

أيا أمـــتي أبشـــري بالطلبِ يا رايـــتي رفـــرفِـــي في طربِ

نلاحظ أن الشاعر قد أفاد من بنية التصريع من أجل تكثيف الإيقاع فـــ" الوظيفة التي تمنح للتصريع هنا تجعله داخلًا في بنية الشعرية التي يصبح هو علامة من علاماتها، ويتمثّل ذلك من خلال التماثل الوزني والإيقاعي الذي يضيفه على افتتاحية القصيدة بما يوحي بنبرتها" [42]. فقد ماثل الشاعر بين العروض والضرب: صوتًا(طلب، طرب) ووزنا (فعلن، فعلن) بل عمد إلى الجناس الناقص (بالطلب، في طرب) وانظر أيضًا إلى النجاح الذي حقّقه في تكراره لأسلوب النداء (أيا، يا) الذي زاد البيت امتدادًا[43]. ويقول في قصيدة (إلى أمي)[44]:

المنارة للاستشارات

أماه قومي هذه أشعارِي هتفت .. محملة إليكِ شعاري

وإذا كان الشاعر في القصيدة الأولى قد ماثل بين حرفين في تصريع البيت الأول فإنه في هذه المرة قد ماثل بين خمسة أحرف، وهذا دون شك دليل على اقتداره وسعة بحره، والتصريع يجعل من القصيدة ذا نغمة موسيقية من جانب الإيقاع الخارجي حيث يعطيها حسن الاستهلال مما يعكس قدرة الشاعر وقوّته في نظم الشعر ووفرة ملكته اللغوية، يقول خمار [45]:

هل تطفئ الجمر للمشتاق أشعارُ والشعر مذ كان في أنفاسه النـــار

يتجلى التصريع في مصراعي البيت الأول من القصيدة بمقطع صوتي واحد، فالعروض والضرب كلاهما على وزن (فَعْلُنْ) (عَارُوْ= نَارُوْ) مع اتّفاق في المد المناسب للتأوّه لوعًا ولهفة.

3- 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[46].

فالجناس إذًا هو استعمال لفظين متشابهين في الصورة والنطق مختلفين في المعنى، وقد ورد كثيرًا في القرآن الكريم وفي الحديث الشريف، كما ورد في الشعر والنثر قديمه وحديثه، وهو يعد 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 طبع وجاء عفو الخاطر كان له وقعه وأثره في المعنى، أما إذا تكلّف وتصنّع بدا ثقيلًا ورغبت عنه النفوس وجافته الأذواق، يقول عبد القاهر الجرجاني: "أما التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانُس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمًى بعيدًا أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهبَ بَمَذهَبه السماحةُ فالتوَت فِيه الظُنون أمذهَبٌ أَم مُذهَبُ

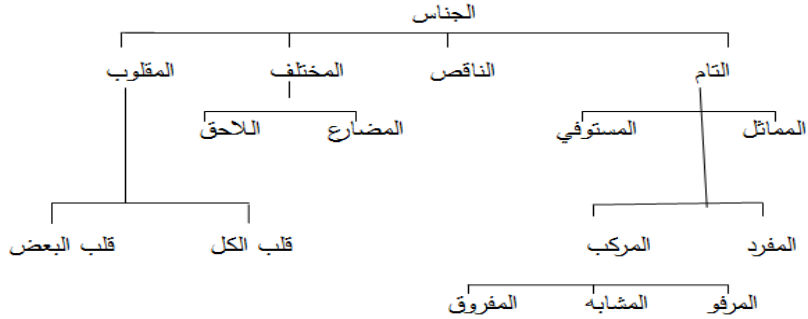
واستحسنت تجنيس القائل: "حَتى نَجَا من خوفه وما نجا" وقول المحدث:

نَاظِراه فِيما جَـــنى نَاظـــــــرِاه 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 حروفًا مكرّرةً،

المنارة للاستشارات

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"[47]، والجناس نوعان تام وناقص، أما التام فهو ما اتّفق 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"[48]، وغير التام: ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في واحد أو أكثر من الأمور المذكورة، والترسيمة الآتية تبيّن لنا أهم أنواعه:



ولا يُقبل الجناس ولا يعد حسنًا إلا إذا طلبه المعنى واستدعاه، وجاء صادرًا عن طبع لا تكلّف فيه ولا تصنّع، يقول الجرجاني: " وعلى الجملة فإنّك لا تجد تجنيسًا مقبولًا، ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبغي فيه بدلًا ولا تجد عنه حِولًا، 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 مطلوبًا- بهذه المنزلة وفي هذه الصورة... "[49]، 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"[50].

ولقد استعان بلقاسم خمار بالجناس من أجل تحقيق ذلك الانسجام والتوافق اللفظي الذي يثير ويدهش المتلقي فيخلق جوًا من التفاعل والتعزيز، يقول في قصيدة (عودة)[51].

كنتُ والشعرُ والصبا والأمانِي
وترًا ســاحرَ الـــهوَى والأغــانِي

المنارة للاستشارات

يعد الجناس من المظاهر الصوتية التي يلجأ إليها الشعراء لتحقيق الجانب الإيقاعي وتعزيزه، لكونه رافدًا مهمًا من روافد الموسيقى الداخلية، يقول الشاعر في قصيدة (إلى الأمام)[52].

مـــولدُ الـــثـورةِ يا مبـــعـــثَ أمـــالِ الـــجـــدودِ
خطرات منك كالأنوارِ تسري في الوجودِ

جانس الشاعر بين لفظتي (الجدود) و(الوجود)، وقد اختلفتا في الدلالة والترتيب، بيد أنّهما أحدثا وقعًا إيقاعيًا رنانًا تلتمسه أذن المتلقي عند سماعه. لقد أكثر الشاعر الجناس بأنواعه المختلفة دون أن يشعر المتلقي بالتكرار الرتيب الذي يثير الضيق ويبعث عليه، يقول[53]:

وسائلُ القوتِ أضحت غايةً ومُنى والخـــلق سيان .. مغـدُورٌ وغـــدارُ
وزخرف الزيف أبـــلى في مفـــاتنهِ 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"[54] يقول الشاعر في موضع آخر[55]:

أصيحُ من حيرتِي الكُبرى، ومن شَجَني ويـــح المســـاكينَ بلا ســـكنِ

جانس الشاعر بين لفظتي (المساكين) و(سكن) ليبيّن لنا عن وضعه، حيث أصبح غير مستقر لا الجزائر تأويه ولا الشام تنقذه مما هو فيه، إذ استحضر هذا الجناس لـــ" دافع نفسي وجمالي"[56]، فمن خلاله يبكي حاله لا على المساكين بلا سكن. كما 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"[57]، يقول الشاعر[58]:

ما حياتِي وما حياتُك..إلا لـفتـــات قـصـيرةُ تـَتـَوَارَى
تـتوارى كأنَّها رجة الفجـرِ وتبدو مع الأسَى تَتَبَارَى

اعتمد الشاعر في تشكيل هذه الصورة على الجناس اللفظي بين مفردتي (تتوارى) و(تتبارى) ليحقّق من خلاله تتابعًا منطقيًا بين المشترك اللفظي الذي

المنارة للاستشارات

يحقّق اشتراكًا معنويًا، 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)

ويعد الجناس أيضًا مظهرًا 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. 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؟

4- التكرار:

التكرار لغة مصدر الفعل كرّر أو كرَّ وهو الرجوع والإعادة[59]، و" وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره: أَعاده مَرَّةً بَعْدَ أُخرى. والكَرّةُ: المَرَّةُ، وَالْجَمْعُ الكَرَّات. وَيُقَالُ: كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الْحَدِيثَ وكَرْكَرْتُه إِذا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ. وكَرْكَرْتُه عَنْ كَذَا كَرْكَرةً إِذا رَدَدْتَه. والكَرُّ: الرُّجُوعُ عَلَى الشَّيْءِ، وَمِنْهُ التَّكْرارُ"[60]، وهو "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى"[61].

أما من حيث الاصطلاح فيتحدّد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـــ" أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متّفق المعنى أم مختلفًا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتّفاق المعنى الأوّل والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متّحدًا وإن كان اللفظان متّفقين والمعنى مختلفًا فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"[62]، ويظهر التكرار على مستويات عدّة في بنية النّص الشعري من خلال تكرار حرف من الحروف، 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.

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 تقرر.

4- أ- تكرار الحرف:

وفي هذا النوع من التكرار تتوالى فيه بعض الحروف لتعطي نسقًا موسيقيًا خفيفًا، ينسجم مع سياق المعنى والدلالة، فقد يتكرّر حرف بعينه، أو حرفان أو

المنارة للاستشارات

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 إيقاعًا خاصًا 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"[63]، ومن أمثلة التكرار لحرف معين: تكرار الشاعر لحرف (السين) في قصيدة (رجعة)[64]:

إيه نفسِي ... وقد حسبتك نفسي موطن الصبرِ في الأسَى والتأسي
كـــم أراك الزمـــان من صـــورِ البـــؤسِ وجـــوهًـــا من كلِ لـــونِ وجـــنسِ

لقد كرر 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[65]:

لا تفكِر ... لا تفكِر ...
يا لهيبَ الحربِ زمجر
في ذُرى السمراءِ من أرضِ الجزائر .. لا تفكِر
مزق الأحياءَ .. أشلاءً .. وبعثر ...

لقد كرّر الشاعر حرف الراء أكثر من خمسة وخمسين مرّة (55) في هذه القصيدة وزّعها على جسد النص المكوّن من اثنان وثلاثين سطرًا (32)، فخلق بذلك جناسًا صوتيًا لغاية دلالية أراد منها استغلال صفة صوت الراء المجهور القوي على السمع ليبث في المجاهدين روح القوّة والإقدام، وليشحذ هممهم ويزيد من عزيمتهم، ويحمسهم أكثر من أجل التضحية في سبيل الوطن، فجاءت كلماته أشبه بصوت المدفع، فشعر الثورة في تصوّره يجب أن يكون كذلك أو لا يكون.

وهكذا يظلّ لتكرار الحرف دور تعبيري وإيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّص وتلاحمها، ويشدّ انتباه المتلقي إليه من خلال تكرار الوحدات اللفظية، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النّص، ويفتح أمامه آفاقًا جديدة للتلقي والاستقبال.

4-ب- تكرار الكلمة:

المنارة للاستشارات

يعدّ تكرار الكلمة "أبسط ألوان التكرار وأكثره شيوعًا بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرًا 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"[66]، فتكرار الألفاظ والمفردات لا يكون اعتباطيًا 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"[67]، كما أنّ هذا التكرار له أثر مهم في إحداث تفاعلات نفسية تخلق حالة تصوّرية لدى المتلقي وتجذبه، وتحرّك فيه تساؤلات، فهو" يشيع دلالة معيّنة"[68]، كما أنه يعتمد على ما تحييه الكلمات المكرّرة من دلالات شعورية تاريخية كانت أم تراثية، وجدانية أم عاطفية، أو ما تحمله من قيم رمزية، يقول الشاعر[69]:

وتفرقَ الشملُ المعززُ في ... ألم
وبقيتمو ... وذهبتُ وحـدي
وحدي ... بآلامي ... ووجـــدي
وحدي ... أسائلــكم ببعـدي.

يبكي الشاعر في هذه الأسطر وحدته بعد أن تركه أصدقاؤه في تونس، تركوه وحيدًا في غربته بعيدًا عن أهله ورفاقه، فتكرار كلمة (وحدي) يعكس حالته النفسية المتفاعلة مع البعد الفني اللاشعوري.

ومن أنواع تكرار الكلمة 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، يقول خمار في قصيدة (الحرف الضوء)[70]:

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 مفتاحًا آخر لفهم القصيدة.

المنارة للاستشارات

4-ج تكرار العبارة:

يعدّ تكرار العبارة تكرارًا قائمًا على الشكل الخارجي للنّص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة، يهدف من ورائها إلى توجيه القصيدة في اتجاه معيّن أو لتأكيد موقف ما، "لأنّ العبارة المكرّرة تؤدّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذّروة العاطفية عنده"[71]، فهي تكشف له عن سر المعاني الدفينة التي أرادها الشاعر، ومن أمثلة تكرار العبارة في شعر خمار قوله في حب الوطن[72]:

ما الحب إلا أن يكون شهامة وعزيمة وشعـلة من الإيـمـان
يهفو به المـرء المتـيّم شـاديًا ما الحب إلا فيـكِ يا أوطانِي
ما الحـب إلا أن أراك عزيـزة بالـعلـم بالـرايات بـالـفـرسـان

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.

4-د- تكرار المقطع:

يعد تكرار المقطع من أطول أشكال التكرار "حيث يشمل عددًا 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، وكثيرًا ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية"[73]، ونظرًا لمساحة المقطع فإنّ هذا النوع من التكرار يخضع لشروط فهو "يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكرارًا طويلًا يمتد إلى مقطع كامل وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر"[74]. ومن أمثلته في شعر خمار قوله في قصيدة (أم المعجزات)[75]:

الجزائر.. الجزائر..
أنا بنتُ النُور..
أخت النارِ..
أم المُعجزات..

كرّر الشاعر هذا المقطع (خمس مرات) دون أن يطرأ عليه أي تغيير، حيث أتى به ليصوّر لنا عظمة وطنه الجزائر مؤكّدًا في كل مرة على أنّها (بنت النور وأخت النار وأم المعجزات) أي بلد السلم ومعقل الثوار، ويعد هذا النوع من

المنارة للاستشارات

التكرار سهلًا، حيث يلجأ إليه بعض الشعراء تخلّصًا من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثّرة، وخمار لم يكن من هؤلاء، لأنّه وفّق إلى حد ما في هذا المقطع الختامي،لأنه جاء خادمًا للمعنى العام ومكثّفًا للدلالة الشعرية في النص، إذ حمل في طياته إيحاءات عديدة مع تنوعّها وتناسبها في تجاوز محدودية المعنى.

- خاتمة:

بعد هذه الرحلة العلمية الجادة في آفاق بديع شعر محمد بلقاسم خمار خلصت إلى جملة من النتائج تكمن في الآتي:

- إن 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 مكانًا بارزًا في قصائده، لذا فإنّه من الصعب إيراد كل الشواهد المتمثّلة لهذه السمة الأسلوبية التي جاء بها الشاعر بطريقة فنية بعيدة عن التكلّف في لغة سهلة ممتعة.

- إن 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 وزنًا 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 غالبًا.

- عمل الجناس في شعر خمار على خلق تراكم صوتي على المستوى اللفظي، فمن خلاله يعزّز البنية الإيقاعية في النص الشعري ويرفدها بمجموعة من الدلالات، وهو فضلًا عن كونه محسّنًا بديعيًا، فإنّ أهميّته تكمن في تقويم التناغم الموسيقي لأنّه في أصله نوع من أنواع التكرار 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 المعنى في سياق البيت.

المنارة للاستشارات

- لقد عني الشاعر عناية كبيرة بأسلوب التكرار، حيث لجأ إلى أشكاله المختلفة والمتنوّعة أبرز بذلك مقومات أسلوبية أضفت على شعره نغمة موسيقية انعكست على القصيدة صورة ومعنى.

5. الهوامش:

[1]- ياسر ذيب أبو شعيرة، شعر عبد المنعم الرفاعي دراسة فنية، دار جليس الزمان، الأردن، ط1، 2010 ، ص 141.

[2]- ينظر:أحمد علي سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1983، ، ص 94.

[3]- عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 74.

[4]- محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1989، ص 87.

[5]- ابن منظور، لسان العرب، ج8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ، ص 6.

[6]- البقرة، الآية: 117.

[7]- ينظر: التفتازاني، شروح التلخيص، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 282.

[8]- عبد الله الحَلِيمي، المنهاج في شعب الإيما، ج1، تحقيق: حلمي محمد فودة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1979، ص 192.

[9]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (دط)، 1423هـ، ص 55.

[10]- ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار، ، مصر، ط2، 1998ص 8.

[11]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، ص 477.

[12]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 7.

[13]- ينظر: فوزي السيد عبد ربه، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، (دط)، 2005، ص 243.

[14]- ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص 210.

[15]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون،دار الفكر، بيروت، لبنان، (دط)، 1979، ص 439.

[16]- نوح، الآية: 15.

[17]- رحيم جمعة الخزرجي، الطباق في العربية، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، العدد: 76، سنة 2012، ص 2.

[18]- امرئ القيس، الديـــوان ،، اعتنى به: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص 102.

المنارة للاستشارات

[19]- سورة الانشقاق، الآية: 19.
[20]- ينظر: رحيم جمعة الخزرجي، الطباق في العربية، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، العدد: 76، سنة 2012، ص2.
[21]- حميدة صالح البلداوي وأفراح علي عثمان، التصوير بالتضاد في تجربة الفقد في الشعر الأندلسي، مجلة كلية التربية للبنات، العراق، المجلد: 27، (2)، السنة 2016، ص 475.
[22]- ينظر: المرجع نفسه، ص 475.
[23]- ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981، ص 225.
[24]- ينظر: حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني دراسة جمالية وفكرية وأسلوبية، منشورات دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص 161.
[25]- أحمد مطلوب، فنون بلاغية البيان والبديع، دار البحوث العلمية، ، الكويت، ط1، 1975ص 275.
* هو شاعر جزائري، ابن مدينة الزيبان، ولد ببسكرة (الجزائر)، سنة 1931، تلقى تعليمه الحر بها، ثم تابعه بقسنطينة (بمعهد عبد الحميد ابن باديس)، فنال الإعدادية، أما المرحلة الثانوية فقد أتمّها في مدينة حلب (سوريا) بدار المعلمين الابتدائية، بعدها انتسب إلى جامعة دمشق وتخرج منها حاملاً الإجازة من كليّة الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس، عمل في الصحافة مسؤولاً بمكتب جبهة التحرير الوطني بدمشق، كما عمل الشاعر في حقل التعليم بسوريا لأربع سنوات، ثم في مؤسّسة الوحدة للصحافة بدمشق محرّراً مدّة سنتين، ثم مستشاراً بوزارة الشباب الجزائرية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديراً ومسؤولاً عن مجلة ألوان، ومستشاراً ثقافياً وعضواً بجمعية الشعر بالجزائر
[26]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2009، ص 60.
[27]- ينظر: عادل بشير الصاري، الصورة الشعرية مفهومها وتقنياتها في النص الشعري الحديث، مجلة الجامعة الأسمرية، العدد: 17، السنة: 9، ص 272-273.
[28]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 211.
[29]- المصدر نفسه، ص 638.
[30]- أسامة بن منقذ، المنزع البديع في نقد الشعر، تحقيق: علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987،ص 130.
[31]- فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار الشؤون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1990، ص 132.
[32]- خليل إبراهيم، التراسل في الشعر العربي القديم، مجلة الأقلام، العدد 6،7،8، حزيران، تموز، آب، سنة 1994، العراق، ص 66.
[33]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 307.
[34]- المصدر نفسه، ص 8.
[35]- المصدر نفسه، ص 67.

المنارة للاستشارات

[36]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص 45.
[37]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، لبنان، ط5، دار الجيل، 1981، ص 173.
[38]- العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط). 1998، ص 375)
[39]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 188.
[40]- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجًا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، الجزائر، العدد: 8، السنة: 1996، ص 98-99.
[41]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 120.
[42]- موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي ومكتبة الكتاني، الأردن، (دط)، 2001، ص 131.
[43]- ينظر: عبد المجيد دقياني، البناء الفني في شعر بلقاسم خمار، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2006-2007، ص 269.
[44]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 144.
[45]- المصدر نفسه، ج2، ص 47.
[46]- ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيّد، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 278.
[47]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، دار الكتب العلمية، ص 7-8.
[48]- أحمد مطلوب، فنون بلاغية البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975، ص 224.
[49]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 11.
[50]- المصدر نفسه، ص 8.
[51]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 243.
[52]- المصدر نفسه، ص 429
[53]- المصدر نفسه، ج2، ص 55.
[54]- محمد زغلول، النقد العربي إلى آخر ق4هـ، دار المعارف، مصر، ط3، 1968، ص 244.
[55]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 7.
[56]- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، الدار السودانية، الخرطوم، السودان، (دط)، 1970، ص 366.
[57]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 240.
[58]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 190.

المنارة للاستشارات

[59]- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، ج5، 277. وينظر: الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج14، ص 27.
[60]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، 135-136.
[61]- الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، ص 65.
[62]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 15.
[63]- منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دط، ص 78.
[64]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 117.
[65]- المصدر نفسه، ص 460.
[66]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص 60.
[67]- المرجع نفسه، ص 60.
[68]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (دط)، 1987، ص 38.
[69]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 168.
[70]- المصدر نفسه، ص 746.
[71]- عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، لبنان، ط2، 1968، ص 298.
[72]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص79.
[73]- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 167.
[74]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، ص 270.
[75]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 610-614.

المنارة للاستشارات