

التصوير البياني في شعر "محمد بلقاسم خمار"

-دراسة فنية-

metaphor Imagery in Mohammed Belkacem Khammar poetry

-Artistic study-

د. عبد القادر علي زروقي

مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية

وحدة ورقلة – الجزائر –

aalizerroukiabdelkader@yahoo.fr

تاريخ النشر	تاريخ القبول	تاريخ الإرسال
2021/06/01	2021/03/21	2020/07/14

ملخص البحث:

تعد الصورة البيانية فناً بلاغياً وأسلوبياً من الأساليب التي لها مقدرة إبداعية خاصة، فهي الطريقة المثلى لعرض الأفكار والمشاعر التي تجود بها مخيلة الشاعر، تضي جانباً جمالياً واضحاً على النصوص التي توظف فيها، كما أنها تكشف عن المواقف الشعورية والانفعالات العاطفية التي مر بها الشاعر، فضلاً عن ذلك فقد عدت دعامة أساسية في تشكيل النسيج الشعري، بوصفها ركيزة مهمة في بناء النص، وفي ضوء ما تقدم جاء هذا البحث بمنهجه الوصفي والتحليلي ليكشف لنا عن الأبعاد الفنية والدلالية للصورة البيانية في شعر محمد بلقاسم خمار، وعن مدى تأثيرها على المتلقي، مركزة على جمالياته الفكرية والشعورية، كما اهتمت الدراسة هذه الدراسة ببيان تلك الأنماط البيانية وكيفية توظيفها، ومدى فاعليتها في تلوين النسيج الشعري.

الكلمات المفتاحية: صورة بيانية، تشبيه، استعارة، كناية، بلقاسم خمار.

Abstract:

The metaphor image is a rhetorical art and one of the methods that have a special creative ability, as it is the best way to display the ideas and feelings that exist in the poet's imagination. It gives a clear aesthetic aspect to the texts that are employed in it. Moreover, it was considered a fundamental pillar in the formation of the poetic fabric, as it is an important pillar in the construction of the text, and in light of the above, this research came with its descriptive and analytical method to reveal to us the technical and semantic dimensions of the graphic images in the poetry of Muhammad Belkacem Khammar, and the extent of its effect on the recipient. Focusing on his intellectual and emotional aesthetics, the study also focused on showing those graphic patterns, how to employ them, and their effectiveness in coloring the capillary tissue.

Key words: Graphical image, Simile, metaphor, Metonymy, Belkacem Khammar.

1- مقدمة:

ضمت أساليب البيان العربي أهم وسائل الصور الفنية غير المباشرة في التعبير عن المعنى الواحد بدلالات مجازية متنوعة، ولا يخفى على أحد ما لهذه الأساليب البيانية من طاقة خلاقة في أي عمل فني، فالفكرة الواحدة يمكن أداؤها بأساليب متباينة وبطرق أدائية مختلفة تتبعها تغييرات زيادة أو نقص في المعنى بحسب بناء الألفاظ، لأن الألفاظ أرواح للمعاني، فإذا تغير تشكيل الألفاظ تغيرت المعاني المصورة، وللصورة آليات تتشكل بها في البلاغة والنقد العربيين، وقد عرفت هذه الآليات باسم (علم البيان).

2- مفهوم الصورة البيانية لغة واصطلاحاً:

2.1 البيان في الأصل اللغوي:

تعدّ الصورة البيانية لغة مجازية ضمن بناء تشكيل لغة القصيدة، وهي من أهم مكونات البلاغة، فلو رجعنا إلى معنى البيان لوجدناه يعني ما يُبين به الشيء عن الدلالة وغيرها ف"بان الشيء بياناً: اتضح، فهو يَبِينُ... وكذلك أبان الشيء فهو مُبِينٌ"¹، وجاء في أساس البلاغة "بان لي الشيء وتبين وبين، وأبان واستبان، وبينته وأبنته وتبينته واستبينته. 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.

2.2 البيان في الأصل الاصطلاحي:

يعرف البيان من ناحية الاصطلاح على أنه "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق تتفاوت دلالتها وضوحاً"³، والبيان "ملكة يهبها الله لمن يشاء من عباده، فيستطيع أن يصرع بحجته في المقامات، والأحوال التي تقتضي الإبانة والإفصاح، من ذلاقة اللسان، وقوة العقل ورباطة الجأش، والقدرة على التصرف في القول"⁴.

أما البيان عند القدماء فيذكره الجاحظ (ت255هـ) قائلاً: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصله، كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"⁵، فكلام الجاحظ هنا وافٍ لمعنى البيان ومفيد، فهو في هذا لا يختص بلفظ ولا بلغة معينة، وإنما يشمل كل ما يحصل به الفهم من ألفاظ وتراكيب، وغيرها من أدوات التعبير عما في النفس، لأن غاية الإنسان أن يفهم غيره عما في نفسه، فبأي وسيلة كان هذا الإفهام فهو بيان.

أما البيان عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) فإننا نصل إلى مفهومه من خلال محتوى نصه الذي يقول فيه: "ثم إنك لا ترى علمًا هو أرسخُ أصلًا، وأبسقُ فرعًا، وأحلى جنئًا، وأعذبُ وزدًا، وأكرمُ نتاجًا، وأنورُ سراجًا من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانًا يحوك الوشي، ويصوغ الحلي، ويلفظ الدرر، وينفث السحر، ويقرى الشهد، ويريك بدائع من الزهر، ويحنيك الحلو اليانع من التمر، والذي لولا تحفيه بالعموم، وعنايته بها، وتصويره إياها، لبقيتُ كامنةً مستورة، ولما استبنت لها يد الدهر صورةً، ولا استمرَّ السرارُ بأهلتها، واستولى الخفاءُ على جملتها، إلى فوائد لا يدركها الإحصاء، ومحاسن لا يحصرها الاستقصاء"⁶.

أما البيان عند المحدثين فإننا نجدهم يعنون بالصور البيانية عناية كبيرة، فقد ظهر اهتمامهم بها عند دراستهم للصور، إذ رأوا كل صورة شعرية إلى حد ما مجازية، وحددوا الصورة البيانية على أنها 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 تصويرية⁷.

ومن يمعن النظر في إبداع الشعراء العرب القدامى والمحدثين، وكذا في مؤلفات النقاد العرب والغربيين على حد سواء، سيلاحظ أن التشبيه والاستعارة قد حظيا بعناية فائقة، كمًا وكيفًا، ولهذا قيل: "أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة"⁸، ونجد مفهوم الصورة في النقد الأدبي الحديث يركّز على هذين النوعين من فنون البيان، يقول جان مولينو (Jean Molino): "إن الاستعارة والتشبيه غالبًا ما اجتماعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية (Image Poétique)، وبالنسبة للفهم العام اليوم، فإن الصورة الشعرية تعتبر قلب القصيدة، وهذه تتكوّن من صور شعرية، كما أن الشعر ليس شيئًا آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشعرية"⁹.

وقبل التطرق إلى الفنون البيانية من (تشبيه واستعارة وكناية) في شعر محمد بلقاسم خمار، وددت أن أشير أولًا إلى الصورة من حيث الحجم مركزا على شكلها الكلي والجزئي.

3- أنواع الصور البيانية في شعر بلقاسم خمار:

1.3 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، وهو عماد الصورة البيانية؛ لكثرة توسّل الأديب صورته له؛ ولاتساع أساليب التعبير به، فيتردّد في مستويات التعبير المختلفة، والصورة التشبيهية هي إحدى وسائل التصوير التي بها يحدث التناغم الداخلي بين العمل الفني، وبين (المتلقي).

والتشبيه لغة: "التمثيل يقال هذا شبه هذا أو مثيله، وشبهت الشيء بالشيء، أقمته مقامه لما بينهما من الصفة المشتركة"¹⁰، ويقول ابن منظور: "السَّبُّ والسَّبْبُ والسَّبْبِيَّةُ: المِثْلُ، وَالْجَمْعُ أَشْبَاهٌ. وَأَشْبَهَ الشَّيْءُ الشَّيْءَ: مَثَلَهُ"¹¹، وفي القرآن الكريم ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخْرَى مُتَشَابِهَاتٌ﴾ (سورة آل عمران، الآية: 07) قيل معناه يشبه بعضه بعضاً¹².

أما من حيث الاصطلاح فهو "إيجاد علاقة بين شيئين متباعدين في الحقيقة، ولكن هناك بينهما اشتراكاً في صفة حسية أو عقلية، يتوصل الشاعر إلى معرفة هذا الاشتراك بخياله الذي يمكنه من إدراك علاقات خفية بين الأشياء قد لا ندركها نحن"¹³، وهو أيضاً "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لآتجاههما 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"¹⁴، وللتشبيه روعة وجمال وموقع حسن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي... فيزيد المعاني رفعة ووضوحاً، ويكسيها جمالاً وفضلاً، ويكسوها شرفاً ونبلاً¹⁵، من أجل ذلك "أدرك الشعراء ما للتشبيه من قيمة فنية، وما يتيح لهم من التصرف في القول، فعنوا به، ونوعوا فيه"¹⁶، والتشبيه كما عرفه كوهين (J.Cohen) هو "التعبير عن وحدة معنوية (sème) مشتركة في لفظين مختلفين"¹⁷، ومنهم من عرفه على أنه "إلحاق أمر بآخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة"¹⁸، وهذا التعريف هو إعادة إنتاج لقول عبد القاهر الجرجاني في التشبيه في قوله: "التشبيه أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكماً من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور"¹⁹.

ويبقى حسن توظيف التشبيه دليلاً على امتلاك ناصية الشعر، كما تبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً عن البال، قليل الخطور بالبال كان التشبيه أروع بالنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها²⁰.

وانطلاقاً مما تقدم سنحاول الكشف عن جمالية التشبيه الذي يشكّل أحد أنماط الصورة ومقوماتها عند الشاعر محمد بلقاسم خمار* فهناك تكتلات صورية قائمة في شعره، ففي شعره تأخذ الصور التشبيهية حيزاً كبيراً، فهي مصاغة بطرق متنوعة، استثمر فيها قدرته على التقاط تشبيهاته، والشاعر كثيراً ما يستعمل أدوات التشبيه التقليدية (الكاف، وكأن، مثل) بيد أننا نجد حرف الكاف من أكثر الأدوات التي وظّفها الشاعر، ويبدو أنّ سهولة هذا الحرف في الاستعمال، وقصره من الجانب الصوتي بوصفه يتشكّل من مقطع واحد هو الذي حدا به -وبكثير من الشعراء- إلى استعماله محاولة منه لتقريب المسافة بين المشبه والمشبه به، بوصف هذه الأداة من "أشهر الأدوات وأسهلها"²¹.

يبحث الشاعر أحياناً عن صورة لموضوعه فيورد لنا مشبهاً به ثم يورد التشبيه بعد ذلك بطريقة مقبولة إلى حد ما، يقول الشاعر واصفاً مجيء شهر نوفمبر بعد طول انتظار وطول معاناة في قصيدة (صوت نوفمبر)²²:

مثل أن يحضن الطفل أمه
أو نرى بين رماد اليأس جمره
مثل ذا أو ربما أكبر... أكبر
جاءنا يوم نوفمبر...

فإيراد هذه الصور للمشبه به جميلة لولا بعض العبارات المخلة بجمال الصورة كقوله: (مثل ذا، أو ربما أكبر.. أكبر). كما أن استخدام (جاءنا) هنا يعيد الصورة إلى الضالة واليهوت. 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)²³:

يا لخبية البكاء والخشوع.
لشمعة تذوب
رغم قلة الشموع..
لجملة ناقصة في سطرنا المفزوع
تفقد حرفاً ساخنًا..

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 أبداع فيها الشاعر إلى حد ما. وتكمن جماليات هذا التشبيه في ما يورعه الشاعر في نمطية قراءة الأسطر الشعرية، فيضفي عليه حيّاً من التفكير، وحرية تصور الصورة وحركيتها كما يشاء القارئ وحسب ثقافته، كما يلمح بالمفاجأة التي ينتظرها من وراء الصورة والألفاظ المبتوثة، فهي متكاملة ممتدة متماسكة تشكل هيكلًا جميلًا 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) يقول²⁴:

تُشْتَتْنَا الْمَصَائِبَ وَالرِّزَايَا كَتَشْتَيْتِ الزَّوَابِعَ لِلرَّمَادِ
تُبْعَثُرْنَا عَلَى مَضَضٍ فَتَنْزُورُ كَمَا يَنْزُورُ الدُّبَى بَيْنَ الرَّمَادِ

في هذين البيتين يقوم الشاعر بتشبيه صورة بصورة على سبيل التشبيه التمثيلي، فهو يشبه المصائب والرزايا التي تصيب أمتهم فتشتتهم كما تشتت الزوابع الرماد، وتبعثرهم فينزون كما ينزو الدبى بين الرماد، وقد استخدم الشاعر التشبيه المقلوب أيضاً في قصيدته (إلى سمراء من بلادي) يقول²⁵:

عُيُونُ المَهَا في مرَاعي جنوب عيُونك
 وليل نخيلي بواحتنا مثل شَعْرِكِ
 وورد بساتين أرضي كخديك
 ولون الشَقَائِقِ تُغْرِكِ
 وأحلي القصائد قُلْنَا لأجلك
 لسُمرَة وجُهِكِ

فالتشبيه هنا مقلوب وله أهميته الجمالية إذ يجعل مخاطبته في هذه الحالة أساس الوجود، وباعثة الجمال في الكون، وهو ليس من البساطة بالمقدار نفسه 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"²⁶.

أما التشبيه البليغ، فهو أبلغ وأعلى أنواع التشبيه منزلة. وفيه يعتمد على طرفي التشبيه فقط، وهو ما حذف منه الأداة ووجه الشبه معاً " وسموا مثل هذا بليغاً، لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصوير وتخيل من جهة أخرى، لأن وجه الشبه إذا حذف ذهب الظنُّ فيه كلّ مذهب، وفتح باب التأويل، وفي ذلك ما يكسب التشبيه قوّة، وروعة، وتأثيراً"²⁷. وبنيتته (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 ويمثله، 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 شواهد²⁸.

وهذا النوع من التشبيه نجده قد طغى على ديوان (حالات للتأمل وأخرى للصراخ)، يقول الشاعر في قصيدة (عناقيد وعناقيد)²⁹:

لبنان دُنْيَا للِسْلَامِ وأنتِ وَكُرٌّ للِعَطَبِ
 لبنان سيفٌ في الوَعْيِ وَرَسُولٌ فِكْرٍ في الكُتُبِ

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 أبعادًا فنية جديدة، ففي السطر الأول نجد صورة تشبيهية متناقضة، (لبنان دنيا للسلام ≠ لبنان وكر للعطب)، فالشاعر يتحدث هنا عن لبنان وهي مفردة مكانية أساسًا، إلا أن الشاعر اشتغل على أفقها الزمكاني الشامل، فانفتحت المفردة (لبنان) على مصراعها مولدة طيفًا دلاليًا واسعًا ووصولًا إلى الإمساك بجوهر الصورة الفنية³⁰، والشاعر يصورها لنا على أنها بلد للسلام والأمن، وفي الوقت نفسه هي بلد للمعاناة والمحن والعطب، وهذا العطب يتجلى فيما تعانيه في جنوبها من عدوان إسرائيلي، وكأني بالشاعر يقارن بين لبنان التي هي بلد 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 مجسدة ومؤثرة لجأ إلى حذف أداة التشبيه ثم عمد إلى الإشارة إلى (دنيا للسلام) حيث يعيش الناس في أمن وسلم ووثام، ولكن سرعان ما يتبين أن هذا السلم قد اختفى وأصبح حربًا و (وكرًا للعطب).

ويبدو واضحًا أن الصورة التشبيهية وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى، وعليه ينبغي أن ننظر إلى الصورة التشبيهية لا على أنها محض مقارنة بين شيئين لاشتراكهما في صفة أو مجموعة من الصفات، وإنما باعتبارها خلقًا جديدًا ناجمًا عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء، ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعدها من قبل³¹.

ومن أمثلة التشبيه البليغ قول الشاعر في قصيدة (العروبة ... الحب)³²:

فِي فِلَسْطِينَ لِلْعُرُوبَةِ جِيلٌ يَتَحَدَى رَغَمَ اشْتِدَادِ الْخِنَاقِ
الْخِيَانَاتِ وَالْتَأْمَرِ وَالْغَدْرِ سَيُولُ خَبِيثَةَ الْأَعْمَاقِ

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 الأمة العربية على الشعب الفلسطيني التي كادت أن تجرف هويته وكيانه هذا من جهة، ومن جهة أخرى قوّة تأثير هذه الخيانات على نفسية الشعب الفلسطيني الذي يعاني الأمرين، اشتداد الخناق جراء الاحتلال الإسرائيلي من ناحية، ومن ناحية أخرى الخيانة والتآمر من قبل الدول العربية، لكن بالرغم من كل هذه الظروف الصعبة من معاناة ومؤامرات وخيانات وغدر لم تزد الشعب الفلسطيني إلا صمودًا وقوّة أمام العدو المحتل.

4- الصورة الاستعارية:

لدراسة الصورة الاستعارية في شعر محمد بلقاسم خمار لا بد من الإحاطة بتعريفات بسيطة تبين لنا ماهية هذا الأسلوب البلاغي المهم، الذي يعدّ معلماً من معالم النص الأدبي الشعري الحديث، وركنًا من أركان تحوّل الكلام من حيّز النّفع المباشر إلى حيّز الممارسة الإبداعية المتمثّلة بالصورة الفنية، إذ إن الشاعر يسعى من خلالها إلى بناء صورته الشعرية قوامها انبهار الحواجز القائمة بين الحواس عنده³³.

يجمع النقاد القدامى والمحدثون على أن الاستعارة أداةً من أدوات تشكيل الصورة الشعرية، وعلى أنّها نوع من أنواع التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، والاستعارة في معناها اللغوي مشتقة من كلمة استعار بمعنى "طَلَبَ العارِيةَ. واستَعَارَهُ الشيءَ واستَعَارَهُ مِنْهُ: طَلَبَ مِنْهُ أَنْ يُعِيرَهُ إِيَّاهُ"³⁴، وفي معناها الاصطلاحي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه مع قرينة مانعة المعنى الأصلي"³⁵.

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"³⁶، فالجاحظ نظر للاستعارة بمعناها العام والشامل ما أدى إلى حصول تداخل بين المفاهيم واختلاطها، ويعرّفها القاضي الجرجاني في محاولة للوصول إلى تعريف وافٍ لها بقوله: "الاستعارة ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها"³⁷، حيث وضع شروطاً لصحتها فقال: "إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من المشابهة والمقاربة"³⁸، أي تنقل العبارة وتجعل في مكان غيرها مع وجود مناسبة بين المستعار والمستعار منه على أساس تقريب الشبه بينهما.

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 مدّعياً 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"³⁹، 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 علاقتهما المشابهة، ولا يمكن حملها على الحقيقة، كما هو حال الكناية.

وعرّفها أبو هلال العسكري بأنها "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 تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً"⁴⁰، وهو ما يؤكده 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 كالعارية⁴¹، 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.

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

لقد انتشرت الاستعارة في شعر محمد بلقاسم خمار انتشارًا 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 وصولًا إلى حالة الغور الدلالي. يقول الشاعر في قصيدة (عودة الحبيب)⁴²:

سأمتطي أشعة الصباح
وأقطع القفار... والبحار
ولهفتي تحمليني إليه

ففي هذه الأسطر الشعرية، وعلى سبيل الاستعارة، يجسّد لنا الشاعر أشعة الصباح ويجعلها بمثابة خيل يمتطيه، فجعله جسمًا له هيئة وكيانًا، بحيث يستطيع الشاعر ركوبه، جاء الشاعر بهذه الصورة الاستعارية للدلالة على شوقه لرؤية صديقه الذي طال انتظاره.

يقول الشاعر في قصيدة (دعاء الوطن)⁴³:

الحق يلهث والكرامة تشتكي والناس غرقى حظها المنهار
والويل يجتاح الديار ويعتدي بالفتك، والتخريب، والإنذار

فالشاعر صور (الحق) و(الويل) بالشيء المادي فجعل الحق يلهث مثل الإنسان المتعب الذي أرهقه العمل أو المسير، والويل بالشخص الذي يعتدي ويخرب، ففي صورة استعارية جسّد فيها المعنوي بالمادي، جاء الشاعر بهذه الصور قصد التذكير بالفاجعة التي ألمّت بالشعب الجزائري يوم الثامن من ماي 1945.

يقول الشاعر في قصيدة (غضبة)⁴⁴:

أي عيش هذا الذي يجعل الحر ذليلاً كالعبد في الأصفاد
أي عيش هذا الذي يلبس النفس رداءً من الأسى والحداد

في البيت الثاني يعبر لنا الشاعر عن غضبه وامتعاضه الشديد من الأوضاع التي آلت إليها بلاده بسبب الاستعمار الفرنسي، فجدده يعبر لنا عن وقع هذا الحزن والأسى وتأثيره على نفسه التي ملأها الأسى والحداد، حيث شبهها بالإنسان الذي يلبس الرداء. فحذف المشبه به وهو الإنسان، وأبقى لازمة من لوازمه ألا وهو الفعل (يلبس) على سبيل الاستعارة المكنية.

ونخلص في الأخير إلى القول إنّ النماذج التي اخترناها من شعر محمد بلقاسم خمار في التصوير الاستعاري تمثل مظهرًا من مظاهر التعبير عن أفكاره وترجمة لخياله، أتى بها للتنفيس عما يختلج في صدره، فجاءت صورته الاستعارية حاملة لإيحاءات، ومرآة عاكسة لأفكاره ومشاعره.

5- الصورة الكنائية:

تعد الكناية وسيلة مهمة من وسائل الخطاب الشعري، الذي يرتقي به المعنى ويسمو به الشعور، وهي تعد من الأساليب البيانية الممتعة التي من دأبها تصوير المعاني الكثيرة بألفاظ موجزة ومكثفة، وهي من فنون القول التي يمكن بها التعبير عن أمور يتحاشى عن ذكرها إفصاحًا، فهي أسلوب "يلجأ إليه الشاعر للتعبير عما أراد عندما لا يستحسن ذكر شيء والتصريح به بشكل يتنافى مع العرف الاجتماعي، والذوق الأدبي، فشكّلت ملجأً يلتجأ إليه الشاعر إذا ما أراد عدم التصريح ليحيط صورته بهالة من الفخامة ويمنحها طابع التأثير في النفوس، فهي وسيلة من وسائل تشكيل الصورة البيانية"⁴⁵.

والكناية لغة تعني الستر والخفاء، أي "أَنْ تَتَكَلَّمَ بِشَيْءٍ وَتُرِيدَ غَيْرَهُ"⁴⁶، وهي "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي"⁴⁷، أما من ناحية الاصطلاح فهي "كلام استُتِرَ المراد منه بالاستعمال، وإن كان معناه ظاهرًا في اللغة، سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز، فيكون تردّد فيما أريد به"⁴⁸، والكناية عند علماء البيان أن يعبر عن شيء لفظًا 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 "أنها في صور كثيرة تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها، وتبرز المعاني واضحة جلية، وهذه خاصة الفنون... وهي دليل مقدرة الشاعر وأصالته الفنية"⁴⁹.

وفي الكناية نعلم بوجود نمطين أساسيين لعلاقات الترابط تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين، وتلك التي تستند على تجاورهما ووجودهما ضمن السياق العقلي نفسه، فالاستعارة والتشبيه تنتهي إلى النمط الأول، بينما تقوم الكناية على الترابط بواسطة المجاورة، فالكناية لا تملك أصالة الاستعارة وقدرتها التعبيرية، وهي كما قال غاستون إسنو (GASTON ENSAULT) "لا تفتح سبلاً، مثل الحدس الاستعاري، ولكنها وهي تقطع بسرعة سبلاً مألوفة جدًا، فإنها تختصر المسافات لتيسر الحدث السريع للأشياء المعروفة سلفًا"⁵⁰، وهي على وفق هذه الرؤية "أبلغ من التصريح، لأنها في كثير من صورها تعطي الدعوة ودليلها، والقضية وبرهانها، والكلام المقرون بدليل أقوى من الكلام العاري عن الدليل والبرهان"⁵¹، 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 تجنب التصريح بها، وهو يوجّهها للمتلقي.

والكناية كما –نزعـم- هي أقل فنون علم البيان ورودًا، 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 كثيرًا، لأنّها متداولة في الشعر العربي عامة، فقد جاءت متنوّعة معبّرة عن أفكاره ورؤاه، ومن أمثلتها في شعره قوله⁵²:

يا شرق .. يا أرضَ الكنانةِ هل رأى ابن الكنانة في الجزائرٍ معشرًا

وظّف الشاعر الأسلوب الكنائي في حديثه عن مصر، فهو لم يذكرها بصريح العبارة بل لمّح إليها بهذا الوصف (أرض الكنانة). ونجد الشاعر يلجأ إلى الأسلوب الكنائي في معرض حديثه عن همومه وأحزانه، يقول:⁵³

قتلنا التوحّد

من صورة الغيب في ذاتنا

نصبنا تماثيلنا للمذلة... 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 التأملية نراه يستخدم هذا الأسلوب في مجال الوصف.

وفي صورة أخرى راح الشاعر يخبر فيها شعبه على أن عزّته لا تكون إلا في اثنين في قوله⁵⁴:

لا يعرف الشعب عزًّا 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 أيضًا في قصيدة (من وحي الذكرى)⁵⁵:

يا فرنسًا بلادنا من قديم منيع الزحف والسيوف الصقيلة

قصد الشاعر هنا بـ(منيع الزحف والسيوف الصقيلة) على أنّ بلاده عرفت منذ القدم بالمقاومة والجهاد ومحاربة المحتل، كما لمّح أيضًا إلى أجداده المسلمين أبناء هذه الأرض الذين قاموا بفتوحات إسلامية، فلم

يخشوا الهزيمة ولا الانكسار، فالشاعر جاء بهذه الكناية ليعبّر لنا عن رفضه المقيت للمستعمر الفرنسي الغاشم، وتذكيره بأن هذه الأرض ستقذف بكل مستعمر غاشم كما قذفت بهم من قبل، وهذا ما كان بالفعل. هذه الأرض ستقذف بكل مستعمر غاشم كما قذفت بهم من قبل، وهذا ما كان بالفعل. ويقول أيضاً⁵⁶:

لكن أوروبا بالغرور تسلّحت وتزعمت تزهو بغير حصات
فبنت على واد الجماجم دولةً موعودةً بالهدم والإفلات
جهلت بأن الظلم موبوءٌ الطلا نسيت بما في الحق من ضربات
حتى أتاهما في النهاية مارد كالويل يجرفها بغير أنات
وغدت على وادي الجماجم لعبةً في أرجل الضعفاء والأموات

تظهر الكناية في قوله (واد الجماجم)، وهي كناية على الهلاك والموت الذي ستلقاه فرنسا على هذه الأرض المجاهدة، لأن من شأن هذا البلد أن يقدم المزيد من الشهداء في سبيل تحرّره، وهذا بالفعل ما كان، فلقد قدّمت الجزائر الملايين من الضحايا والشهداء كمثلث لنيل حريتها. ومن أمثلة الصور الكنائية قول الشاعر⁵⁷:

يا خلّفًا بلا سلف
يا سلفًا بلا خلف
لا تضربوا كفًا بكف
أصاب رأيكم تلف

فجملة (لا تضربوا كفًا بكف) كناية عن الندم والتحرّس، ومن الصور الكنائية التي وظّفها الشاعر مادحًا فيها دولتي لبنان والعراق، قوله⁵⁸:

وبغداد دارُ القرى والنسب
ولبنان أرض الأسود العرب

أراد الشاعر أن يمدح لبنان وبغداد فلم يجد إلا هذه الصورة الكنائية لتحقيق غرضه: (فقال بغداد دار القرى)، وهي صورة معبّرة عن كرم وجود 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 ابتداءً، إذ هذا النوع من التصوير قد تناوله الشعراء منذ القدم وتواتر في أشعارهم، فبالتالي نفذت طاقاته 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

علمها للقوى والملكات البيانية تشق فيما وراء الحجب صنوفاً من المعاني وضروباً من الإشارات⁵⁹، فالتجلي يكاد يلف هذه الصور الكنائية، فهي لم تبتعد عن حيز الوضوح، ولم تسهم في توسيع دائرة تصوير الشاعر، بل ظلّت أسيرة التقليد والانحسار.

6. خاتمة:

بعد هذه الدراسة الممتعة للصور البيانية في نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، لابد لنا من أن نشير إلى أهم النتائج التي توصل إليها البحث وهي كالآتي:

نخلص في نهاية هذا المقال إلى مجموعة من النقاط نوجزها فيما يلي:

- انطلاقاً من مفهوم الصورة البيانية لا يمكننا أن ننظر إليها على أنها استعارة أو تشبيه أو كناية، فجمال الصورة لا يقف عند هذه الحدود الضيقة، بل يتجاوزها إلى الأفق الشعريّ الواسع، الذي يضمّ تحت جناحيه كل قول شعري مغرّب، 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، والحصول على قصيدة جيّدة بغير لغة مجازية هذا نادر.

- استخدم الشاعر أنماطاً من الصور الشعرية، والتي توقّفنا عندها بالدراسة والتحليل وإن كانت معظم هذه الصور البلاغية تقوم في الغالب على التشبيه والاستعارة، فالصورة التشبيهية في شعر بلقاسم خمار تحمل في طياتها خياله الذي أراد أن يظهره للمتلقّي، فوسائل تشكيلها في شعره تخضع لمنطق الفن والحس والشعور، لأنّ الشاعر وحده القادر على اختيارها 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 أن الشاعر محمد بلقاسم خمار قد وفق في إبراز تشبيهاته في صوره البيانية بطريقة واضحة خلت من الغموض والتعقيد، فبالتالي ساعدت على جلاء المعنى ووضوحه، وعملت على ترسيخ الأفكار والمواقف في ذهن المتلقّي،

- إن استخدام الشاعر للصور الاستعارية مكنته من تجسيم المعاني وتشخيص الجمادات التي منحت نصوصه حركة إيحائية وعاطفية، وطاقة تعبيرية لتؤدي بذلك وظيفتها الجمالية والنفسية في التأثير على نفس المتلقّي.

- استخدم الشاعر صوره الكنائية لكشف الغموض لإدراك المعاني الحقيقية، فكان استخدامه لها وسيلة في مختلف السياقات استكثاراً للألفاظ التي تؤدي إلى ما يقصر من المعاني التي أغنت نصوصه بجمالها وحسن تعبيرها.

هذه إضاءة على شعر محمد بلقاسم خمار من خلال بعض الصور البيانية لديه، لا أزعم القول أنّي ترصدت كل النقاط الفنية لديه، وإنّما ركزت على ما استوقفني في شعره من ملاحظات عامة تلخّص هذه الدراسة، وما أسعفني من جهد في رصد أبرز العلامات الفارقة في شعره وتتبعها، ومهما يكن من أمر هذه الدراسة فإننا أمام شاعر لم ينل حقّه من الدراسة والبحث، ودليل ذلك قلّة الدراسات التي أفردته

موضوعًا لها، وأنا مدرك أنه لا يزال في حاجة إلى البحث والاستقصاء، وما يزال الباب مفتوحًا 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 من أبرز الشعراء الجزائريين، وعلامة بارزة في الشعر الجزائري الحديث.

7. الهوامش:

- ¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ، مادة (تمم).
- ² - الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1998، ص 88.
- ³ - أحمد بدوي طبانة، البيان العربي - دراسة في تطوّر الفكرة البلاغية عند العرب ومتهاجها ومصادرها الكبيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، مصر، 1962، ص 12.
- ⁴ - المرجع نفسه، ص 61.
- ⁵ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار ومكتبة الهلال، (دط)، بيروت، لبنان، 1423هـ، ص 11.
- ⁶ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ط3، 1992، ص 5-6.
- ⁷ - فايز الداية، الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، لبنان، ص 19.
- ⁸ - المرزوقي، أبو علي شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1953، ص 10.
- ⁹ - Jean Molino, Introduction à l'analyse Linguistique de la Poésie. Ed. P.U.F. - Paris 1982. P, 169-170
- ¹⁰ - أحمد المراغي، علوم البلاغة، دار إحياء التراث الإسلامي، ط1، مكة المكرمة، السعودية، 1992، ص 194.
- ¹¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة (شبه).
- ¹² - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص 504.
- ¹³ - عبد الهادي خضير نيشان، الصدق الفني في الشعر العربي (حتى نهاية القرن السابع الهجري)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2007، ص 245.
- ¹⁴ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، (دط)، القاهرة، مصر، 1974، ص 172.
- ¹⁵ - ينظر: حسين علي العميدي، بلاغة الأسلوب، مؤسسة الكاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ، ص 330.
- ¹⁶ - توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، منشورات ذات السلاسل، ط1، الكويت، 1987، ص 71.
- ¹⁷ 3^e - (j) Cohen, la comparaison poétique : essai de systématique, in langue, année, n°12, 1968, Linguistique et littérature, sous la direction de Roland Barthes. P. 44.
- ¹⁸ - عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط4، القاهرة، 2001، ص 164.
- ¹⁹ - الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هندراوي، ط1، 2001، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 68.

²⁰ - ينظر، رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عناية الجزائر، 2006، ص 135.

* هو شاعر جزائري، ابن مدينة الزيبان، ولد بمدينة بسكرة (الجزائر) سنة 1931، 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 حاملاً للإجازة من كلية الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس، عمل في الصحافة مسؤولاً بمكتب جبهة التحرير الوطني، بدمشق وعمل في حقل التعليم بسوريا لأربع سنوات، ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة بدمشق محرراً مدة سنتين، ثم مستشاراً بوزارة الشباب الجزائرية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديراً ومسؤولاً عن مجلة ألوان ومستشاراً ثقافياً وعضواً بجمعية الشعر بالجزائر. ينظر: جيلالي علي طالب، لوعة التحسر في قصيدة (عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت)، مجلة الناص، العدد 22 ديسمبر 2017، جامعة جيجل، الجزائر، ص 108-109.

²¹ - علي الجندي، فن التشبيه، مكتبة الانجلو مصرية، ط2، القاهرة، 1966، ص 192.

²² - محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، (دط)، الجزائر، 2009، ص 581.

²³ - المصدر نفسه، ص 694.

²⁴ - المصدر نفسه، ص 417.

²⁵ - محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 598-599.

²⁶ - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دط)، 1985 الجزائر، ص 98.

²⁷ - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، ط1، بيروت لبنان، 2006، ص 330.

²⁸ - سعد محمد علي التميمي، الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي (دراسة بلاغية تحليلية)، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الثالث والستون، 2010، ص 8.

²⁹ - محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 270.

³⁰ - ينظر: سنان عبد العزيز عبد الرحيم، الصورة البصرية في قصائد شعراء كركوك- دراسة في نماذج مختارة- مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العراق، المجلد 17، العدد1، كانون الثاني 2010، ص 90.

³¹ - ينظر: رمضان صدوق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، النهضة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 155.

³² - محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 118.

³³ - ينظر: تغريد مجيد حميد، سعيد عبد الرضا التميمي، الاستعارة عنصرًا فاعلاً في بناء الصورة الشعرية في شعر عبد الكريم راضي جعفر، مجلة ديالي، العراق، العدد 65، 2015، ص 179.

³⁴ - ابن منظور، لسان العرب، مادة (عور).

³⁵ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، (دط)، بيروت، 2008، ص 258.

³⁶ - الجاحظ أبو عثمان بن عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج1، ص 142.

³⁷ - الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي الجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (دط)، (دت)، ص 41.

- ³⁸ - المصدر نفسه، ص 429.
- ³⁹ - السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتبه هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1987، ص 369.
- ⁴⁰ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط)، ص 268.
- ⁴¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص31.
- ⁴² - محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج2، ص 511.
- ⁴³ - المصدر نفسه، ج1، ص 154.
- ⁴⁴ - المصدر نفسه، ص 141.
- ⁴⁵ - فارس ياسين محمد الحمداني، الصورة البيانية في شعر ابن ظهير الإربلي (ت677هـ)، مجلة آداب الرافدين، العراق، العدد: 69، سنة 2014، ص 167.
- ⁴⁶ - ابن منظور، لسان العرب، مادة (كني).
- ⁴⁷ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1994، ص 171.
- ⁴⁸ - الشريف الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1983، ص 187.
- ⁴⁹ - ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1999، ص 75.
- Gaston Esnault, Imagination populaire, métaphores occidentales, 1925, -⁵⁰ paris, p 31.
- ⁵¹ - عبد العزيز قليقطة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، (دط)، القاهرة، 1989، ص 118.
- ⁵² - محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 61.
- ⁵³ - المصدر نفسه، ص 190.
- ⁵⁴ - المصدر نفسه، ص 445.
- ⁵⁵ - المصدر نفسه، ص 220.
- ⁵⁶ - محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 424.
- ⁵⁷ - المصدر نفسه، ج2، ص 174.
- ⁵⁸ - المصدر نفسه، ص 43.
- ⁵⁹ - الأخضر عيكوس، الصورة الكنائية في الشعر الجاهلي، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 4، 1997، ص 95.