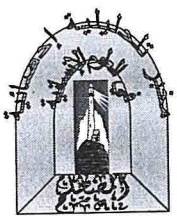
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان - ؟
مخبر تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية وإنجاز معجم موحد لها

العدد 17-16
فيفري: 2018

المصطلح

مجلة علمية أكاديمية مُحكمة تعنى بإشكالية صناعة المصطلح وتعريبه وترجمته
إثراء للغة العربية المعاصرة عن مخبر * تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية*

ردمك 1112 - 3923
الإيداع 1206 - 2006



المدير المسؤول: أ.د. عبد الجليل مرتاض

رئيس التحرير: د. عبد الحكيم والي حادة

هيئة التحرير

أ.د. خالدي هشام
أ.د. محمد بلقاسم
أ.دة. إلهام سرير
دة. ديدوح فراح
دة. سميرة جداين
دة. حكوم مريم

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. العرابي لخضر. جامعة تلمسان
أ.د. صالح بلعيد. جامعة تيزي وزو
أ.د. أحمد عزّوز. جامعة وهران

أ.د.أحمد عرابي. جامعة تيارت
أ.د. محمد بلوحي. جامعة سيدي بلعباس
أ.دة. سليمة معوش جامعة بجاية
د. ابن دحان الشريف جامعة بشار

مجلة المصطلح

يصدرها مخبر تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية ، تعنى المجلة بقضايا لغوية عامة و نقدية لسانية، و لاسيما ما يتعلّق بالمصطلح اللغوي العام و النقد اللساني والأسلوبيّتي.

شروط النشر

المادة الأولى: يتقيّد صاحب البحث أو المقالة بالمعايير العلمية و الأكاديمية المتعارف عليها بحثيا.

المادة الثانية: يلتزم صاحب البحث أو المقالة بالتوثيق و الأمانة العلمية.

المادة الثالثة: توضع الإحالات مرقمة تسلسليا في نهاية البحث.

المادة الرابعة : تثبت المراجع مفصّلة في آخر ما يوضع من البحث أو المقال .

المادة الخامسة: ترسل النصوص إلكترونيا إلى الموقع المخصص (مسجّل أعلاه)، أو تودع في المخبر بقرص مسجّل باسم مدير المخبر أو رئيس التحرير.

المادة السادسة: وجب أن يكون البحث أصيلا لم يسبق له أن نُشر داخل الوطن أو خارجه.

المادة السابعة : وجب ألا يكون المقال مستلا من مذكرة ماستير أو ماجستير أو دكتوراه، و يستثنى ذلك ما ينشر على صفحات الجرائد طبقا لقواعد النشر المحددة أعلاه و أدناه.

المادة الثامنة : المجلة لا تنشر أي بحث مشترك أيّا كان نوعه و حجمه وصفته ومبرراته.

المادة التاسعة : المجلة لا تلتزم بنشر نصّ أقلّ من خمس عشرة صفحة (15) أو يتجاوز خمسا و عشرين صفحة (25) إلاّ إذا تعلّق الأمر بتحقيق يُجاز نشره، بترخيص من مدير المخبر أيّا كان عدد صفحاته.

المادة العاشرة :المقالات التي ترد المجلة لا تردّ إلى أصحابها ، نشرت أم لم تنشر.

المادة الحادية عشرة: تُمنح لكلّ مستكتب ثلاث نسخ من المجلة بالإضافة إلى نسختها بصيغة (pdf)

المادة الثانية عشرة: المجلة لا تتحمّل أيّة مسؤولية أدبية أو أخلاقية أو قانونية بشأن الأمانة العلمية. و هي من مسؤولية صاحب المقال وحده.

المادة الثانية عشرة: لا تسلّم هيئة المجلة أيّ وعد بالنشر لأي سبب، و لو كان المقال مبرمجا للنشر

كلمة العدد

أصبح ظهور مجلة المصطلح ضروريا بعد نجاح اليوم الدراسي الرابع المشترك بين مخبري إحصائية تحليلية في العلوم الإنسانية و إعداد معجم موحد لها و مخبر تحديث النحو العربي الذي انعقد يوم 15 مارس 2017 و الموسوم :**"الجهود العلمية للباحث عبد الجليل مرتاض في اللغة و الأدب "** :" او تحقيقا لتوصياته التي ألحّت على طبع بعض أعماله ، و بعد مشورة الهيئة العلمية للمخبر و بعد موافقة خبراء القراءة نصدر هذين العددين في كتاب واحد لنسير دائما على خط الوفاء لمبادئ خدمة اللغة العربية

تنوعت مقالات العدد كما تنوعت لغاتها. و هذا تأكيد لانفساح التجربة الانسانية و تفعيلا للتواصل بين الأفكار و الثقافات البينية و العالمية.

المدير المسؤول

فهرس

المصطلح الغربي المترجم ومعضلة المعنى: الانزياح في الأسلوبية والبلاغة أنموذجا... 1
تغيُّر الصوت اللغوي وأثره على المعنى د. محمد يعقوب جامعة الجلفة..... 15
الشعرية العربية الأصول والتفرعات 27
ظاهرة الاشتقاق وأثرها في إثراء الدلالة اللغوية والمعجمية في التحرير والتنوير 35
جمالية التصوير البياني في الشعر الشعبي الجزائري الصوفي 50
الانغلاق الدلالي في النص القرآني على المستوى التركيبي - التقديم والتأخير أنموذجا - 64
تجلّيات الحركة العلميّة والفكريّة في الأدب الرستميّ..... 74
أسس تأصيل المصطلح اللساني العربي عند عبد الرحمن حاج صالح دراســـــــة مصطلحيـــــة..... 85
التجديد البلاغي في مشروع محمد العمري. 99
النحو العربي بين التمثل العلمي والمنجز التعليمي دراسة وصفية تحليلية..... 117
تمظهرات الشخصية في الرواية الأنجليزية صورة اليتيم في رواية "ديفيد كوبر فيلد" لتشارلز ديكنز..... 133
نظرية التفاعل النصي عند سعيد يقطين 145
البخل والشح في القرآن الكريم..... 154
مفهوم اللغة المتخصصة من خلال كتاب (علم المصطلح) للباحثة ماريا تريزا كابري 161
الوصف في قصص إيزابيل إبرهاردت.مجموعة ياسمينة وقصص أخرى أنموذجا.. 168
الإيقاع الشّعري في القصيدة الشّعبية الجزائرية..... 182
هيمنة الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية..... 189
مقومات نجاعة العملية التعليمية في الكتاتيب من المحافظة إلى التجديد 202
الصفات الدلالية للرمز الصوفي من خلال قصيدة للشاعر عبد الغفار..... 215
تطور بنيات النص الشعري الجزائري الحديث 223
اللغة ونظريات تعلمها (طرق تعليم اللغة الثانية)..... 233
الصورة الفنية في المذاهب الأدبية الغربية 242
الترجمة الآلية وخصائص اللغة العربية 251
القواعد اللغوية وأثرها في الخلاف الفقهي شرح صحيح البخاري لابن بطال- نموذجا 263
تجلّيات التجريب في الكتابة القصصية النسوية " لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى" لفضيلة الفاروق انموذجا..... 274

دلالات الانزياح التركيبي في الشعر الأندلسي 286
بنية الشخصية في رواية الموت في وهران للحبيب السائح 304

L'éclatement des genres témoigne de la modernité dans l'écriture de Yasmina Khadra 1

L'écriture de l'intime de Nina Bouraoui comme écriture baume. The writing of the intimate Nina Bouraoui as balm handwriting. ...7

La literatura comparada, entre Literatura y cine: El caso del "jugador de ajedrez"de Julio Castedo". 29

DE LA GRAMÁTICA ORACIONAL A LA GRAMÁTICA DISCURSIVA EN EL AULA DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA.....37

جمالية التصوير البياني في الشعر الشعبي الجزائري الصوفي

مقاربة تأويلية لشعر عبد القادر بطبجي المستغانمي

طالب الدكتوراه: الطيب بوجمعة

كلية الآداب واللغات –

جامعة الشريف مساعدية سوق أهراس

الأستاذ الدكتور عبد اللطيف حنّي

كلية الآداب واللغات – جامعة الشاذلي بن جديد الطارف

ملخص:

تسعى هذه الدراسة لمقاربة جمالية التصوير البياني في الشعر الشعبي الجزائري الصوفي، مركزة على قدرة الشاعر الشعبي تطويع مختلف التقانات التصويرية البيانية وتوسله بها لتدبيج خطابه والارتقاء به إلى الجمالية والتأثيرية، وقد اتخذت الدراسة من الشاعر عبد القادر بطبجي أنموذجا، واهتمت الدراسة بالبحث عن الصور التشبيهية والمجازية والاستعارية، متطرقة لها بالدراسة والتحليل والتأويل ومبينة اثرها على خيال المتلقي وتوليد الدلالات والمعاني لديه.

Abstract:

This study seeks to approach the aesthetics of graphic photography in the popular Algerian poetry، focusing on the ability of the popular poet to adapt the various graphic techniques and to encourage him to synthesize his speech and elevate it to aesthetics and influence. The study was taken from the poet Abdelkader Battbaji model، And metaphorical، study and analysis and showing the impact on the imagination of the recipient and the generation of semantics and meanings.

تمهيد:

تعتبر الصورة الشعرية من الأدوات الفنية التي يتوسل بها المبدع لايصال نظرته الشعرية، إذ يشكلها المبدع بعناية ودقة ليعبر عما يعانيه أو يختزنه في صدره، فتبين وتظهره بفنية دواخله «الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك»[1].

ويطرح النقد الحديث عدة مفاهيم للصورة الشعرية، إذ لا يزال المصطلح يتداوله بعض الدارسين كل يقدم نظرته، فالنقد قدم تعاريف عديدة رغم ذلك مازال «غامضا، ومحيرا للدارسين عامة، وكان أرسطو، ومن قبله أفلاطون يوازنان بين عمل الشاعر، وعمل الرسام، ثم جاء الجاحظ من بعدهما بقرون ليرى كذلك أن للشعر صناعة، وضرب من النسيج، وحسن من التصوير»[2].

أولا-الصورة الشعرية المصطلح والماهية :

إنّ الصورة الشعرية هي الأساس المكين في الشعر بل الشعر كلّه، بما تتضمّنه من تخييل، فهو بمثابة الوعاء الذي تصبّ فيه كل العناصر الشعرية التي تدخل في تركيب الشعر من **مجاز وتشبيه واستعارة وكناية**، والتي جعلت كالخادم المطواع للصورة كونها الأساس الأوّل في إحداث التخييل الإبلاغي الذي هو قوام الصورة ومبدع سرها باعتباره مكمن قوتها بما يضمره في داخله من طاقة نفسية إبلاغية لا حدّ لها، وهو الأمر الذي جعل **"حازم القرطاجني"** ينظر إلى صناعة الشعر لا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، وإنّما عدّ كل كلام مخيل شعرا[3].

ولـمّا كان للتخيّل هذا الدّور الفعّال في عملية الإبلاغ الإبداعي، فقد لجأ له الشعراء بشكل عمدي في نظمهم، قاصدين إحداث نوع من الإثارة النفسية العاطفية في المتلقين بما تقدّمه صورهم التّخييلية من إيحاءات ودلالات لا تتبدى بالملاحظة الأولى، وإنّما عن طريق الإمعان التذوّق الفنّي والقراءة الفاحصة للعمل الإبداعي المطلع بوظيفتين الأولى إبلاغية محضة والثانية جمالية وفنية نتجت عن إحدى صور البيان المعروفة، وما يميّزها ربطها للحقيقة بالمجاز عن طريق المخيّلة وبتقنيات مختلفة.

ويتطرق رسكين لمفهوم الصورة الشعرية موضحا:«كل من الشاعر، والمصور يلتقط كل رأى، وسمع طوال حياته، ولا يفوتهما منظر حتى، ولو كان أدق طيات الملابس، أو حفيف أوراق الشجر ثم يخزنها ثم يهيج الخيال فيستخرج منها صورا، وآراء مناسبة منسقة في الأوقات الملائمة»[4] ، وما يميز النص الادبي هي الصورة البيانية التي «في وضعها الرئيسي ليست تعبيرا منتقى قصد به أن تدل على فكرة مجردة حدد الشاعر معالمها سالفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله يختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد على لحظة نفسية انفعالية، تريد أن تجسد في حالة من الانسجام على الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد، وتنفرد عنها رتبا إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلانيتها تأكيدا لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة»[5].

"لهذا فقد أطبق البلغاء على أنّ المجاز أبلغ من الحقيقة، وأنّ الاستعارة أبلغ من التصريح بالتشبيه، وأنّ التّمثيل على سبيل الاستعارة أبلغ من التمثيل لا على سبيل الاستعارة، وأنّ الكناية أبغ من الإفصاح بالذّكر، قال الشيخ **عبد القاهر الجرجاني**: ليس ذلك لأنّ الواحد من هذه الأمور يفيد زيادة في المعنى نفسه لا يفيدها خلافه، بل لأنّه يفيد تأكيدا لإثبات المعنى لا يفيده خلافه"[6].

إنّ التميّز والتّفاوت ليس قائما بين التعبير المجازي المتخيّل والتعبير الحقيقي فحسب، بل إنّه قائم حتى داخل هذه الصّور التّخييلية نفسها، ذلك أنّه على الرّغم من المكانة التي يحضى بها كل عضو فيها داخل الصورة الشعرية، إلاّ أنّ الأفضلية تتحكّم فيها، فما للاستعارة ليس للتشبيه، وبقدر ما اتسعت الهوّة بين المفهوم المعبّر عنه والتّصوير المتخيّل وما يحدث نتيجة ذلك من إدهاش للمتلقي، تكون قيمة هذا

التصوير، وهذا مرتبط بمهارة الناظم، معنى مستوى الصورة الشعرية يمكننا من رصد شاعرية **"عبد القادر بطبجي المستغانمي"**[7] ومكمنها، بحيث يمكن لصورة تشبيهية أو استعارية واحدة أن تطلعنا على نوع خيالاته ومقدار براعته الفنية.

ثانيا-التصوير البياني بالتشبيه عند بطبجي:

إنّ التشبيه هو **"الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"**[8] وربّما هو أبسط صور البيان إدراكا لما كان يتطلّب حضور طرفين رئيسيين لا قوام له دونهما (مشبه ومشبه به) في حين أنّ حضور الطرفين الآخرين (الأداة ووجه الشبه) مرتبط بنوع التشبيه المستحضر، فظهور الصورة التشبيهية وسهولة إدراكها حضورا لا يقلّل من قيمتها، ولا يجزم بإمكانية إدراك فحواها من طرف كل متلقّ، بل إنّ من الصور التشبيهية ما يستعصي إدراكه، نظرا لطبيعة العلاقة التي يقدمها الناظم بين المشبه والمشبه به، والتي قد يصعب على الفكر حينها إيجاد وجه الشبه الرابط بين الطرفين، كونه مرتبط بخيال صاحبه ومتصوره.

وقد احتوت مدوّنة - **بطبجي**- على مجموعة تشبيهية لا بأس بها، وإن كان أغلبها تشبيهات بليغة أساسا، إلاّ أنّ صاحبنا قد وجد فيها متنفّسا، وصاغ في قالبها أفكارا ما كان لها لتبرز لولاه، ولا أن تدرك دونه نظرا لوظيفته التّأثيرية، ذلك أنّ التشبيه هو ضمن ما **"اتّفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأنّ تعقيب المعاني به يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى القصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخارا أو غير ذلك"**[9].

ووقوفنا على نمط التصوير التشبيهي في نظم -**بطبجي**- لابدّ سيجعلنا نتكشّف هذه الوظيفة التي يضطلع بها هذا المكوّن الشعري، ومن الصور التشبيهية، تلك التي نجدها في قصيدة **"باسم الله نبدأ الشعار"** ضمن قوله:

من ربيعة ومضر فوزه **مثل الكمية**[10].

هو تشبيه بمجرد عقلي بما هو محسوس مدرك، فالمشبه ليس كيانا ماديا، وإنّما هو صورة تتلخّص في عملية اختيار وانتقاء المولى عزّ وجل للرّسول عليه الصلاة والسلام من ضمن جملة البشر كما نلاحظ في محتوى صدر البيت، والمشبه به هو انتقاء كمية من مادة ما، والأداة هي: **"مثل"**. والملاحظ أنّ تشبيها كهذا لا يرقى إلى درجة إبداعية عالية، فلسنا نجد في عملية اصطفائه عزّ وجل لخير الخلق البساطة والسّهولة التي نجدها في انتقاء كمية من مادي، فالعملية الإلهية أرقى من هذا الفعل البشري بكثير، وتتطلّب تصويرا أكثر عمقا من تصوير صاحبنا، ولربّما قد أراد به مفهوما أوسع، إلاّ أنّ صورته التشبيهية لم تكن في مستوى راق يسمح لها بتوليد دلالات بعيدة نظرا لبساطة تركيبها.

ولأنّ المصطفى مدار النظم البطبجي، فقد تفنّن الناظم في خلق صور تشبيهية له مثل التي نجدها في:

• يقول في قصيدة **"صلّ يا رب وسلّم على طه شفيع الأمّة"**:

طه مصباح الظلامي يا سعد من به آمن[11].

• ويقول في قصيدة **"إذا سألوك ما أحلى وطيّب من العسل"**:

باهي الصورة **أحمد** ظريف مربوع القامة معتدل طوله الشكل
الأنبياء والأرسال كلهم **مدينة العلم، والخلوق والعقل** عماله[12]

• وفي قصيدة **"صلّى الله عليك يا كنز التعريف"**:

صلّى الله عليه قد حروف الضاء خير العباد صاحب الحلّة والتاج
كهف الإحسان، بحر في الجود والسخا قاب قوسين قربه نعم الفراح[13].

كما هو واضح وجلي: **المشبه** هو **"محمّد عليه الصلاة والسلام"**، و**المشبه به** هو **"مصباح الظلام"**، و**الأداة ووجه الشبه محذوفان**، وبالتالي فهو تشبيه **بليغ**، فلأنّ "محمّدا" نور البشرية، عن طريقه أخرج الله البشرية من الظّلمات إلى النور برسالته وهديه، يشبهه صاحبنا بالمصباح الذي ينير الظّلام ويزيل عتمته، فكما أنّ المصباح هو مزيل الظلام ومصدر النور، فإنّ محمّدا صلّى الله عليه وسلم هو مصدر نور الهداية واليقين، أزال به الله ظلمة الكفر والظلال، هكذا يتأتّى وجه الشبه بين كيانين محسوسين معا **(محمّد والمصباح)**.

وقد خلق الناظم للصّلاة على الرّسول مريدا ترسيخ فضلها في ذاكرة المتلقّي صورا تشبيهية عدة كالتي نجدها في قصيدة **"بدواك طبني يا المصطفى الأمجد"** يقول فيها:

صلاتك يا أحمد مشعلة لكل القلوب مفتاح جميع الأذكار باب التوبة[14].

وفي قصيدة **"الحرم يا أحمد طب بجودك ذا الغلام"**:

مذكورة **صلاتك مفتاح كل باب** في الأزل فضلك علاّم الغيوب[15].

وفي قصيدة **"صلّى الله عليك يا كنز التعريف"**:

صلّى الله عليك قد حروف الضاد صلاته درع محتضن يوم النشور[16].

وفي قصيدة **"صلّوا على النبي يا حضرا"**:

بالصّلاة سيدنا كل فرع يعتدل كالمطر للعشب شوف ميز التمثيل

هي الساس بها الحيط يتبنا[17].

في الأول شبه الناظم **الصّلاة على الرّسول** -وهي فعل معنوي مجرد- بـ**مفتاح الأبواب** -وهو كيان محسوس-، والأداة ووجه الشبه محذوفان، معنى ذلك أنه تشبيه بليغ، حيث جعل الناظم من الصلاة على العدنان مصدر الانفتاح لكل أبواب الخير،

كما أنّ المفتاح يفتح الأبواب ،هذا الفتح المادي شبه به الفتح المعنوي، وبالتالي وجه الشبه هو **الفتح والحل**، وهو تشبيه على بساطة وسهولة إدراكه، إلاّ أنّ له من الإبانة والوضوح ما يجعله ذا وقع حسن.

ودوما يحاول الناظم أن يجسد فضل الصّلاة على الرّسول تجسيدا ماديا ملموسا، حتى يشخّص هذا المفهوم للمتلقي أكثر ويرسخه بذلك في دهنه، كما يفعل حين تشبيهه لها بـ**الدّرع** في المثال الثاني، كما أنّ الدّرع أداة المحارب، يحمي بها نفسه من خطر محاربه، ويتجنب بها ضربات خصمه ويردها به موفرا بها حصانة، كذلك شأن الصّلاة على الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، حصانة معنوية لا مادية، يرد بها المسلم عن نفسه شرور يوم النشور، ويحمي نفسه بها من مخاطر وهول ذاك اليوم العصيب، وهو تشبيه في غاية البيان لما تسنى له تحقيق التفاعل بين عناصره (المشبه والمشبه به) محدثا بذلك نوعا من التأثير الإبلاغي والنفسي معا.

ننتقل إلى المثال الثالث، والذي في صورته التشبيهية الأولى شبه الناظم فضل الصلاة على الرّسول وما يصحبها من أثر وفضل، وما ينتج عنها، ويكون ثمرتها بأثر المطر في العشب، وما يكون من شأن العشب حين يرويه المطر من نماء وثراء، وقد حدّد الناظم في آخر عجز البيت نمط صورته في قوله: **شوف ميز التمثيل**، إنّه بالفعل **تشبيه تمثيلي** أدركه الناظم بفطرته الشعبية وصرّح به بعد تقديمه لصورته، فما ينتج عن ارتواء العشب بالمطر (ماء المطر) من نماء وثراء وعطاء مستمر (وجود مادي) ينتج في صورة معنوية، فوجه الشبه هنا متفرع من متعد ونزول المطر وحصول الخاصّة الشعرية وامتصاص النبات له واستفادة كل عناصره منه، ثم حصول النماء والاخضرار (المياه)، كذلك تبلغ الصّلاة على الرّسول بصاحبها فضالا كثيرة ومستمرة.

الصورة التشبيهية الثانية تجعل من الصلاة (المشبه) القاعدة الأساسية في البناء (المشبه به)، نجدها في قوله: **الساس- بها الحيط يتبنا** ووجه الشبه في كونها **أداة البناء**، فالتشبيه يكاد يكون مكتمل العناصر لولا غياب الأداة، وبهذا نقول بأنه تشبيه **مؤكّد ومفصّل**، فكما أنّ الساس هو قاعدة البناء المحيط (السور) وهو القاعدة والرّكيزة الأساسية لقيام عملية البناء المادي، فإنّه نفس الشّأن بالنسبة لقيمة الصلاة، إذ أنّ الصلاة (ويقصد هو بها الصلاة على العدنان) الدعامة المعنوية للدين كلّه (دين الإسلام)، فالمشهد المعنوي مرّة أخرى يقر به ويشخصه لنا الناظم في صورة محسوسة مدركة، حتى يكون المعنى أوضح ويتقوى بوجوده أكثر.

هكذا نكون قد وقفنا على حقيقة التّجسيد والتّشخيص التي ينشدها الناظم من وراء ربطه للمعنوي بالمادي في أربع صور تشبيهية، تقوت بها دلالات نصه، وبان بها فضل الصلاة ورسخ في ذهن سامعه.

تشبيه مزدوج نجده في قصيدة "**الحرم يا أحمد طب بجودك ذا الغلام**":

لو كان يا رسول الله الملايك والرواحن والجنود والإنس

التمـام والجنون
كذلك الأشجـار تولي دغية اقـلام والبحر ماه بالميز المداد يكـون
ما يوصفوش من نورك شطر على اسمك لاسم عالي الأعلى
الدوام مقـرون[18].

الصورة التشبيهية الأولى تقوم على افتراض تحول (الملايك التمام والرواحن والجنود والجنون والأشجار) هذا المشبه المادي إلى دغية اقلام (مشبه به مادي كذلك)، وهذا التشبيه مرتبط بتشبيه مادي ملموس، ويقوم كذلك افتراض تحول ماء البحر وهو المشبه إلى المداد (مداد القلم) وهو المشبه به، وهذا المشهد التشبيهي مأخوذ من النص القرآني لما رأيناه يتكرّر بنفس عناصره الذكورة في نصه الأصلي في قوله تعالى: (**قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربّي لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي**)، حتى إنّ طريقة التّوظيف لهذا التشبيه البليغ كما هو واضح، تتّخذ سياقا مشابها للسياق القرآني الوارد فيه والمعبّر عن تعذر إحصاء أو تحديد محاسن المصطفى ونوره، كما يستحيل الوقوف على عد كلمات الله أو حدها، ووجه الشبه في الصورة الأولى هو الكثرة، وفي الثانية هو السّعة، ولك أن تتخيّل كل تلك المخلوقات البشرية تصير أقلاما مدادها ماء البحر، كم ستحصي وكم ستدون ؟ رغم ذلك لا يمكنها إحصاء المطلوب، لأنّه مطلب تعجيزي، فنور المصطفى أعظم من أن يحدّ، وهنا نلمس نوعا من المبالغة في الوصف، وقد ربط البلاغيون الدور الإبلاغي للتشبيه وأداته لوظيفته على أكمل وجه بتوكيده للمعنى في الصورة الشعرية، وترسيخه له في ذهن المتلقي، كل ذلك يتحقق لو استعان بعنصر المبالغة[19].

ولمّا استعانت هذه الصورة التشبيهية بعنصر المبالغة، فقد كان لها المطلوب (الإبلاغ والمتعة والجمال).

نختتم بمشهد تشبيهي مزدوج الحضور اشتملت عليه القصيد ذاته، والذي نجده في قوله:

يوم الرؤوس تضحى مثل السحيق الزجاج والقلب يختلج في الجثة مزعوج
والعرق كالبحـر المحيط بلا أمـواج شيء لجم فاه شيء وسطه شيء مزعوج[20]

الصورة التشبيهية الأولى تجعل من العرق (المشبه) محيطا (المشبه به) والأداة: الكاف، ووجه الشبه محذوف، هذه الصورة تحديدا بما تضمّنته من مبالغة في الوصف هي على درجة عالية من الإبانة، وهدف صاحبنا جلي من وراء هذا التشخيص الحسي لملموسين يشتركان في طبيعتهما المادية السّائلة، فليس وجه الشبه هنا مخترعا، بل هو كائن حقا، استعان به الناظم (الشبه الحاصل بين العرق والماء) لبيان هول يوم عظيم مشهده، لدرجة أنّ العرق الذي يتصبّب من الآدمي نتيجة الإرهاق والتّعب والخوف يصير بدرجة ماء البحر.

التصوير البياني بالمجاز (الاستعارة والمجاز المرسل):

المجاز: المجاز هو اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة دالّة على عدم إرادة المعنى الأصلي، والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي قد تكون المشابهة، وقد تكون غيرها، فإذا كانت المشابهة، فهو استعارة وإلاّ فهو مجاز مرسل[21].

والمجاز المرسل: هو الكلمة المستعملة قصدا في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالّة على عدم إرادة المعنى الأصلي، وبه علاقات كثيرة[22].

الاستعارة: "إنّ الاستعارة ضرب من المجاز يتأسّس على التشبيه، أمّا الألفاظ المستخدمة فيه فقد رتّبت ووضعت على جهة تعارض مع ما وضعت له في أصل اللغة، ولعلّ الاستعارة تبلغ منصة مرموقة عندما تستطيع أن توحي للمتلّقي بأن الاثنين (المشبه والمشبه به) هما شيء واحد"[23].

والاستعارة في اصطلاح **البلاغيين** هي: "استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارخة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلاّ تشبيها مختصرا، لكنّها أبلغ منه"[24].

لـمّا كانت الاستعارة باعتبارها ضربا من المجاز اللغوي ذات مكانة مرموقة في الدرس البلاغي، فقد أشبعت نصّ صاحبنا بإيحاءات ودلالات وليدة خياله المبتكر، واقتنصت معاني لم يتسنّى للغة العادية في الشعر إنتاجها، ولعلّ جمال الصور الاستعارية في مدونة **"بطبجي"** مردّه طبيعة المخيّلة الشعبية التي أفرزتها وعطرتها بنكهة شعبية لها ما لها من الخصوصية، هي ربّما مبدع السّر في جمالها، ومبعث الوحي في دلالاتها، فيما ارتبط سموّها بمشاعر الحبّ اللّطيفة التي جعلت صاحبنا يرتقي بها محلقا في فضاء تخييلي رحب، يتسع صورة بعد صورة كلّما جال فيه ذكر "محمّد" أو اسمه، فاسحا المجال واسعا لإبداع وابتكار وخلق فنّي فريد، عدّت الاستعارة صورة من صوره وضربا من ضربه، فكان أن تبوأ نصّ **"بطبجي"** من البيان متبوّئ حسنا، وأوقع في نفس سامعيه من التّأثير ما وقع لما كان لصاحبه من حرص على مزاوجة الحضور بين الإبلاغية والجمالية في القصيدة الشعبية.

ودراستنا لهذا النمط التّخييلي غاية مرتجاها تقدير القدرات التّخييلية والطّاقات الإيحائية عند منتجها، وكذا تبين مواطن الحسن والباعث على أيّ نوع من الاستجابة العاطفية لدى المتلقي والخالق لمواقف انفعالية استدرجت المتلقي، مع تفاوت واختلاف هذا التّأثير الذي مصدره مثير شاعري.

ولعلّ أوّل صورة استعارية تصادفنا في مدحيات **"بطبجي"** ما نجده في قصيدة **"صلّوا على النبي يا حضرا"**، ضمن قوله:

هي صلاة محمد في الشراح ... يا سعد من يصلّي كثرة
يروى من الفضل يشرب كاس الراح ... صلّوا على النبي يا حضرا[25]

حين يقول الناظم متحدثا عن جزاء وفضل المكثر من الصّلاة على الرّسول صلّى الله عليه وسّلم يروى من الفضل ويشرب كاس الراح، نتحسّس مباشرة الطبيعة المجازية لهذا التّصوير، وبعده عن اللغة العادية تمام البعد هو انزياح عن مألوف اللغة، فوضع الكلمات معارض لأصل وضعها في اللغة، فهل يمكن للراحة أن تشرب ؟ وهل يعقل للفضل مثل ذلك ؟ لأنّ هذا الوضع غير كائن، فإنّ المنطق يملي علينا القول بأنّ كلام صاحبنا مستعار، هو فعلا وليد خياله، إنّ المشابهة القائمة في الصورة الاستعارية ذات إيحاء بعيد ودلالة عميقة، وقد تسنّى لها الظهور بهذا المستوى الإبداعي الرّاقي من ربطها للمعنوي للمحسوس، صحيح أنّ الفضل ليس كيانا مادّيا محسوسا حتى نلصق به فعل الشرب والارتواء، إلاّ أنّ تصويرا بهذا الشكل سيخلق استجابة مأثرة في نفس متلقّيه، فمثل هذا التصرف اللّغوي سيكون مبعثا لموقف شعوري وانفعالي خاص مداره الطّاقة الإيحائية والإبلاغية لهذا التعبير المستعار، فرغبة من الناظم في تقوية معنى البيت والإشارة إلى عظيم أجر الصلاة على الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، حاول الناظم بعث، بل لنقل خلق استجابة أكيدة وتحريك همم متلقيه بسلوك لغوي فيه إبلاغ بما يلقاه المصلّون على الرّسول من عظيم الفضل والرّاحة، إلاّ أنّه ساقهما وهما مفهومان معنويان في صورة محسوسة، مشبها إيّاهما بالشّراب، وقد ربط الصورة الاستعارية بحصول الارتواء نتيجة الشرب، وليس القصد من ورائه إلاّ بيانا لتنعم المخاطب الموصوف بهذا الفضل الذي وصل به الحال معه إلى الارتواء والشبع؛ والذي لابد عبد طريق الإبلاغ في هذه الصورة الاستعارية على سبيل الكناية هو هذا التجسيد الحسي لمفهومين معنويين (الفضل / الراحة).

مثل هذا العطاء التعبيري والخلق البياني لدى الناظم وفير في مدوّنته، تكاد تفصح عنه كل قصيدة من مدائحه، صور مجازية غاية في الإبداع، وخيال فضفاض ووضع خاص للمفردات تسفر عنه كل قراءة لنص **"بطبجي"**، ويقود إليه الجسر الذي تبنيه هذه الصور الإستعارية بين مبدعيها ومتلقّيها والتي منها ما نجده في قوله من قصيدة **"صلّ يا ربّ وسلّم على طه شفيع الأمة":**

اغسل بالمختار غشي نجيني من كل أثايا[26].

هنا يجعل الناظم من الغضب وكما يصطلح عليه في اللّهجة العّامية **"غشي"** يجعل منه كيانا محسوسا، شيء ما بحسب ما تبديه عبارته قدر ووسخ يستوجب الغسل، نفهم هذا "المشبه به" في ظل القرينة اللّغوية **اغسل فالغش** مستعار له والمستعار منه هو **شيء مادي محسوس** يستوجب الغسل، لا يهم ما هو، هنا يمكننا القول أنّ هذه الصورة التّخييلية **استعارة على سبيل الكناية** ولنقل **استعارة مكنية**، كما هو ظاهر من حضور **المشبه** وغياب المشبه به، والعجيب والملفت للنظر في هذه الصورة الإستعارية جعله للمصطفى عليه الصّلاة والسّلام **الأداة المستخدمة في الغسل**، إنّه فعلا ليس غسلا هاذيا، فالشاعر يجعل من المشهد المعنوي (كون المصطفى مصدر راحة الشاعر ومزيل همومه كما تبديه صيغة الدعاء) مشهدا ماديا محسوسا، وبهذا يكون قد شخص المعنى أكثر بنقله لمفهوم مجرد إلى عالم الملموس،

وهنا تظهر الطاقة الإيحائية لهذا التعبير الإستعاري وتتجلّى قوّته الإبلاغيه أكثر بهذا الإنزياح اللّغوي الذي يوقعنا عند فضل المصطفى باسم الشفاء وكونه طارد الهموم والغموم.

قلنا بأنّ حبّ "محمّد" وولع الناظم به جعله يرى فيه مصدر ضياء الكون لدرجة أنّ الشمس والقمر يستمدّان نورهما منه، فهو عنده مصدر كلّ إشراقة، وجماله لا يقاس ومحاسنه لا تنافس، ولهذا فقد ارتبطت معظم الصور التّخييلية به وعنت بوصفه هذا ما تحدثنا به صورة استعارية سجّل لها صاحبها حضورا **مكرّرا** في مديحه، من خلالها يقر بلا هوادة ومع سبق الإصرار أنّ المصطفى دائما وأبدا مصدر الجمال الفتّان وأنّ بهاءه وحسنه ونوره قد فعلا بالظّلام ما فعل، هذا ما تصرّح به أقواله:

يقول في قصيدة **"بدواك طبني يالمصطفى الأمجد":**

أنا عليك مدّاح يا نبي الإسلام يا من بهاك زحزح غياهب الظّلمة[27].

ويقول في قصيدة **"الحرم يا أحمد طب بجودك ذا الغلام":**

يا منبهاك مزق الغياهب الظّلام فايق على البدر والشّمس والمزون[28].

ويقول في قصيدة **"إذا سألوك ما أحلى وطيّب من العسل":**

من نوره امتزق الظّلام ارحل وانتشر في الملك على الجو هلاكـه[29].

ويقول في قصيدة **"عليك صلّى الله يا سراج كل نور":**

يا اللّي نورك مزق غياهب الدجا يا اللّي ما لك في الأفضال منتـها[30]

هذا المشهد اللغوي يفصح عن حضور **استعاري على سبيل الكناية والمستعار له** كما تظهر الأمثلة الثلاثة بسياقاتها هو **نور المصطفى وبهاؤه**، في حين أنّ **المستعار** ليس بواضح المعالم والحدود، إلاّ أنّ الأكيد أنّه لابدّ كيان مادي ملموس نلمس هذا في القرينتين اللغويتين **زحزح ومزق** فهل التمزيق والزحزحة يقوم بهما كيان مادي كالكيان البشري مثلا حين يقدم على تمزيق شيء ما أو زحزحته، والمشابهة تتطلّب تجسيدا ماديّا للمشبه وفعلا كذلك مرتبطا بطبيعة هذا الكيان بيد أنّ الباعث على الدهشة والفاعل للأثر واستجابة المتلقّي لهذا المنبّه اللّغوي جعله (الناظم) لفعل التّمزيق والزحزحة يقع على كيان معنوي، وبالتالي فالصورة التّخييلية هذه مضاعفة الدّلالة والتّصوير كذلك، فليس المشبه المعنوي بالمادي هو نور المصطفى وبهاؤه فحسب بل حتى **الظّلام والدجى** اللّذين وقع عليهما فعل الفاعل المشبه الأوّل، وهما كذلك يستعصيان على هذا الفعل، فمن غير المعقول تمزيق الظّلام وإنّما هذا التعبير استعاري، لهذا قلنا أنّ المشهد الإستعاري مضاعف والدّلالة كذلك مزاوجة، فالقرينة اللّغوية **"مزّق- زحزح"** تجمع بين كيانين مختلفين وتجمع

بينهما في صورة استعارية واحدة تنطوي على صورتين تشبيهيتين اقترنتا معا لتعبّرا عن فكرة واحدة تتمثّل في الحقيقة المحمّدية النورانية الأزلية.

يتواصل المشهد الاستعاري بنفس الكثافة سائرا على نفس الوتيرة، بيد أنّ المشاهد التصويرية تتبدّل وتتجدّد وتخلق إبداعا مختلفا، فها هي احدى الصور الاستعارية تطالعنا في قصيدة **"الحرم يا أحمد طب بجودك ذا الغلام"** مختلفة تماما عن تلك التي رأيناها في ذات القصيدة، يقول:

يوم الرّؤوس تضحى مثل السحيق الزجاج والقلب يختلج في الجثّة مزعوج[31]

فهل القلب فعلا يمكن له أن يختلج في جثّته منـزعجا، مثل هذا التصوير المجازي يبعث على الفزع والعجب معا، الفزع لما يحدث في هول ذلك اليوم المحاسبة كما يسميه والحرّ الموهوج، ويا له من مشهد مخيف، يريد الناظم أن يوقفنا على هوله بكلماته هذه، وتصويره المجازي ذاك.

والعجب قمّة العجب في أن القلب البشري ذاك الكيان الداخلي الصغير سينـزعج، ويكون نتيجة ذلك أن يختلج في جثة صاحبه من فرط وعيه بهول ذلك اليوم، كأن بكائن حي داخل كائن ميت ينبض بالحياة، ودليل حياته الحركة، وإنّ الذي تألفه اللّغة كون المشاعر تختلج في نفس صاحبها لا أنّ القلب هذا العضو المادي سيختلج، إنّه تشبيه لملموس بما هو غير ذلك، زد على ذلك الوصف المعنوي (الانزعاج) للقلب هذا العضو فحسب من إنسان، إنّه ليس هو حتى يتسنّى له الانزعاج، لكن صاحبنا قد زاده تشخيصا، لما كان القلب مصدر المشاعر، هنا نجد أنّ العلاقة القائمة بين المفاهيم (القلب والإنسان) ليس المشابهة، بل إنّها إحدى علاقات المجاز المرسل والتي نسمّيها بالجزئية، حيث عبر القلب وهو جزء من إنسان (عضو) عن حالة شعورية يعيشها الفرد، فعن طريق الجزء عبّر الناظم عن العموم أو الكل، هكذا نجد أنّ المشهد المجازي هذا مزيج التصوير، جمع في طيّاته صورتين من صور المجاز: الأولى في قالب استعاري، والثانية تمثّلت بإحدى علاقات المجاز المرسل (الجزئية).

يقول في قصيدة **"الحرم يا أحمد طب بجودك ذا الغلام"**:

يا حمام اللّي غارق في البحـور بحر الذنـوب، بحر الغفلة زخار[32].

يمضي بنا المشهد الاستعاري إلى صورة أخرى مختلفة عن سابقتها أتمّ الاختلاف، نجدها في قوله من قصيدة **"فرّج على حالتـي ودبّر"**:

اسقاني من محبته الأمـــان والرمني من ضحيت شاعـر [33].

فالناظم قد توهم أنّ للأمان خمر يسقى، واستعار اسمه استعارة تخييلية بالكناية، فيكون قد شبه الأمان بنوع من أنواع الخمر واستعار للأمان بذلك عمل الخمر باعتباره مستعارا منه، والمغزى العام لهذه الصورة المبلغ الذي بلغه الناظم في حبّ المصطفى لدرجة السكر، فالخمر علامة على السكر، بيد أنّه ليس بالسكر العادي الذي نعرفه من جراء شرب الخمر، وإنّما الشّأن حبّ "محمّد" الذي أسكر صاحبه،

فالصورة متخيّلة في عمومها، تنقل من خلالها الناظم من مشهد معنوي (هيام الناظم بحبّ محمّد) إلى مشهد حسي (حالة السكر جراء شرب الخمر)، وقد بدا هذا التصوير المجازي غاية في الإبداع لمّا كان تحقّقه المادي كائنا، ولمّا استطاع صاحبه أن يبلغ بمفاهيم مجرّدة عالم الحس حتى لكأنّ بالمشبه به كيان واحد، ذاب الواحد منهما في الآخر، وهذا ما سيبعث في المتلقي الاستجابة الأكيدة، ويضطلع بترسيخ المعنى في نفسه وتأكيده.

صورة استعارية على سبيل الكناية نجدها في قصيدة **"إذا سألوك ما أحلى وطيّب من العسل"**:

قصور الرفيعة من الزبردج تشتعل والأمـــلاك تطـوق[34]

وهي من الاستمارات الشّائعة والمألوفة، حتى كاد يذهب بها الاستعمال الكثير والحضور الدائم لها في الخطابات الأدبية إلى اللغة العادية، لمّا صار ارتباط كل ما هو جميل ولامع بفعل الاشتعال علامة على ضيائه ونوره، وقد صار هذا التعبير شعبيّا حتى ذلك أننا ربّما لو رأينا شخصا ما يرتدي ثيابا جديدة وبدت لائقة عليه، قلنا بأنّه يشتعل، وباللغة الدّارجة **"يشعل"**، وبالتالي ليس غريبا أن يحضر هذا الوصف المجازي لقصور الجنّة عند الناظم الشعبي، فالمستعار له هي القصور، والمستعار منه هي النّار، والمستعار هو الضّياء والتوقّد واللّمعان والتلوّن، فكل هذه المواصفات التي هي جزء من النّار ألزمها الناظم بتصويره المجازي لقصور الجنّة الرفيعة، والتي لفرط جمالها ولمعانها تتوهج، هنا نلاحظ كيف أن المشبه والمشبه به صار كيانا واحدا، فالقصور نار تتوقّد وتشتعل.

فإذا كانت الصورة التشبيهية -كما رأينا قبل- تحافظ على عامل الغيرية الذي هو أساس قيامها (المشبه والمشبه به يحضران معا) فان الصورة الاستعارية ترتكز على الواحدية، أي تجعل من المشبه والمشبه به شيئا واحدا، ونتيجة هذا الدمج بين الاثنين يرسخ المعنى المراد نقله إلى المتلقّي[35] وهذا ما قد لمسناه في هذه الصورة الاستعارية تحديدا، والتي جعلت من القصور والنّار شيئا واحدا رغم البين المفاهيمي بينهما.

نختتم المشهد الاستعاري بهذه الصورة الاستعارية من قصيدة **"صلّى الله عليك يا كنـز التعريف"**، يقول فيها:

يتهنّى خاطري بكيسان التعطيف يعطف عني نعود في فرحة واسرور[36]

فالمستعار له هو "العطف"، والمستعـار منه هو "الشراب" (قد يكون ماء أو غيره)، والمستعـار هـو "حصول الارتواء نتيجة الشرب"، والقرينة الدّالة هي "كيسان"، فرغبة الناظم في الارتواء من فضل محمّد وعطفه وحنوّه جعلته يلجأ إلى هذا التصوير المجازي للحالة المنشودة التي هي غاية مبتغى صاحبها، وكي يجسد هذا المشهد المعنوي العاطفي الصرف، لجأ إلى تقديم صورة محسوسة له في قالب مادي غدا فيه العطف شرابا كان لصاحبه منه هناء الخاطر وراحة البال وفرح

وسرور، وبصرنا بمشهد صاحبنا وهو ينعم بشراب العطف والحنان المحمّدي كأسا بعد آخر وصولا إلى حالة الارتواء، وليس المشهد المجازي هذا يقوم على حالة انفرادية (شرب كأس واحدة وينتهي المشهد)، وإنّما المشهد لابدّ سيأخذ وقتا وزمنا غير يسير، وبالتالي الحالة ستكون مكررة .

(شرب كأس بعد أخرى، ولسنا نقف على إحصاء لهذا الجمع)، ومردّ الأمر مجيء كلمة "كأس" بصيغة الجمع الشعبي "كيسان"، بدلا من لفظها المفرد، وبالتالي يتوقّف الأمر (الارتواء) على مقدار حاجة الشاعر.

ويبدو ان شاعرنا اعتمد كثيرا على الاستعارة في رسم صوره، ومخاطبة المتلقي، نظرا لكفاءتها وقدرتها الفائقة على ايصال المعنى، وغاب المجاز المرسل الذي يحتاج لوسائل بيانية لفك شفرته، وقد عثرنا على إحدى صوره الجازية في قصيدة **"الحرم يا أحمد طب بجودك ذا الغلام"**، والتي يقول فيها:

إبليس غرّني وانسيت السّفر الطويل ما خفق لان شعر راسي راه يحول
بعد الكحال راه يصور شيب الدليل يندر جوارحي والقلب المشغول[37]

العلاقة الحاضرة من علاقات المجاز المرسل هي علاقة الجزئية، حيث عبّر عن الكلّ بالجزء، فليس شعر الرّأس الذي يحول فحسب، وإنّما الإنسان كلّه بكل ما فيه، أي أن الكبر لا يكون علامة في الشّعر (الشيب فحسب)، وإنّما في الجسد كلّه، فكأنّه ذكر الجزء وأراد به الكل.

وإمّا أن تكون العلاقة الخصوص، حيث خصّ شعر الرّأس بالكبر وأراد به العموم (الكبر في السن).

الخاتمة:

خلاصة القول أنّ التعبير التصويري يمتلك طاقته الإبلاغية القائمة بذاتها، حتى أنّ الشعراء يلجؤون إليه عندما يدركون أنّ اللّغة العادية غير قادرة على نقل تجربتهم الشعورية النفسية، كما أنّ التعبير الاستعاري يستطيع أن يكشف عن كوامن النفس وخلجاتها وبقدر لا تستطيعه اللّغة العادية الخالية من ميزة الاستعارة[38]

اتخذ شاعرنا من الصور الاستعارية الوسيلة الأسمى لنقل تجربته الشعورية والشعرية، فكان أغزر أنواع المجاز حضورا، هذا السبب ربّما غاب المجاز المرسل عن نص **"بطبجي"** ما عدا شيئا منه، كاد ولقلّته نحسبه منعدما.

هوامش الدراسة :

1 - سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 03، 1980، ص 5.

2 - عبد العزيز المقالح، شعر العامة في اليمن، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 29.

3 - سمير أبو حمدان: الابلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت_باريس، ط1، 1991، ص 139،138.

4 - أحمد أمين، النقد الأدبي، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، ج 1، د ط، 1952، ص 39.

5 - محمد حسين عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1981، ص 33.

[6] - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة_المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية،بيروت_لبنان، ط1، 2003، ص 249.

[7] - هو الشيخ عبد القادر بطبجي ابن حمو (محمد) ولد بمستغانم يوم الثامن من شهر مارس 1871م، بحي تجديت، درج كغيره من الشباب على حفظ القرآن، عرف عن بطبجي الذكاء وحسن البديهة منذ صغره وحبه للشعر، وقد خصص أغلب قصائده في ديوانه لمدح شيخ طريقته عبد القادر الجيلاني، توفى بطبجي سنة 1948م، بعد مسيرة حافلة بالشعر والإنشاد، والمديح النبوي.

[8] - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 164.

[9] - المرجع نفسه، ص 164.

[10] - عبد القادر بطبجي، الديوان، تحقيق وتقديم:عبد القادر غلام الله، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005ص 231.

[11] - المصدر نفسه، ص 237.

[12] - المصدر نفسه، ص 250.

[13] - نفسه، ص 255.

[14] - نفسه، ص 241.

[15] - نفسه، ص 244.

[16] - نفسه، ص 258.

[17] - نفسه، ص 265.

[18] - نفسه، ص 244.

[*] الكهف:

[19] - سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ص 153.

[20] - ديوان عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، ص 244.

[21] - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص179.

[22] - المرجع نفسه، ص 180.

[23] - سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ص 162.

[24] - المرجع نفسه، ص 184.

[25] - ديوان عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، ص 228.

[26] - المرجع نفسه، ص 239.

[27] - ديوان عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، ص 242.

[28] - المرجع نفسه، ص 245.

[29] - نفسه، ص 250.

30 - نفسه، ص 263.
31 - ديوان عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، ص 244.
32 - نفسه، ص 246.
33 - نفسه، ص 249.
34 - نفسه، ص 249.
35 - سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ص 162.
36 - ديوان عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، ص 257.
37 - نفسه، ص 246.
38 - سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ص 163.

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
UNIVERSITÉ ABOU BEKR BELKAID - TLEMCEN –
LABORATOIRE ETUDE STATISTIQUE DANS LES SCIENCES HUMAINES
ET RÉALISATION D'UN LEXIQUE UNIFIÉ

NUMÉRO: 16-17
FEVRIER: 2018

EL MUSTALAH

ISSN: 1112-3923

DEPOT LEGALE : 1206-2006