

الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الزحف الأصم" لأبي القاسم خمار

أ. عائشة بن خليفة



جامعة السطيف / الجزائر

ملخص المقال:

أبو القاسم خمار(*) هو واحدٌ من الشعراء الجزائريين الذين سكنت الثورة وجدائهم، فانطلق لسانهم يلهج بها شعرا. وحين يقرأ أبو القاسم خمار تراث الثورة الجزائرية فإنه يقدم رؤيةً تتطّلع إلى تحرير شامل، لا يقتصر على أرض الجزائر، وإنما يتعدّاها ليشمل كلّ البلاد العربية، من كلاً أشكال الاستبداد والظلم التي تجثم على عاتقها. ومن كلّ هذا العنفوان والحماس الثوري الطامح كانت قصيدة "الزحف الأصم"، هذا النص الحافل في لغته بمعالم ثورة تزحف في صمت، تستلهم من أرض الجزائر وقودا لنارها، التي يُراد لها أن تمتدّ لتبيد كلّ ظلم وطغيان على الأرض العربية، ليشرق نور الحرية والوحدة تحت راية الإسلام والعروبة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، البؤرة، التناص، الظاهرة الأدبية

Résumé:

Abu al-Qasim khammar est l'un des poètes algériens qui étaient intéressés par la révolution dans leur poésie, et quand il a lu l'héritage de la révolution algérienne, il offre une vision visant à la libéralisation complète, ne se limite pas à la terre d'Algérie, mais est allé au-delà pour inclure tous les pays arabes, de toutes sortes de l'injustice qui sont menacés. Ce sont toutes ces significations, et l'enthousiasme révolutionnaire était le poème «L'intervienne sourd», ce texte est riche en langue jalons révolution qui prend à la terre de l'Algérie en vue d'étendre à éliminer l'injustice de tout le pays arabe, faire briller la lumière de la liberté et de l'unité sous la bannière de l'islam et l'arabisme

Les mots clé: Stylistique – Focus – Intertextualité – phénomène littéraire.

القراءة هي سبيلنا نحو النصّ تلج بنا نحو عوالمه الداخليّة، هي معراجنا إلى سرّه الدّفين الكامن خلف صور الكلمات. والنصّ فضاء من الممكنات الدّلاليّة التي قد تتفاوت بين قراءة وأخرى وتختلف باختلاف المنهج المعتمد فيها، حيث "تتباين مستويات القراءة وتعدّد، سعة وعمقا، من قارئ إلى آخر، وفقا لخبرة القارئ القرائيّة، ولأسلوبه في التعامل مع النصّ؛ حتّى قيل إنّ هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إنّ هناك من يذهب إلى أنّ القارئ الواحد نفسه، يقدّم لنا في كلّ مرّة قراءة جديدة تختلف عن قراءته الأولى." (1) بها يتجدّد النصّ والقراءة.

والقراءة إذ تتركز على عدّة منهاجيّة لها منظومتها المصطلحيّة والمفاهيمية، فإنّها تؤكّد على حضور عامل الموضوعيّة الذي يحدّ من غلبة الذاتية أو سطوتها، وتؤسس للنتائج المحصّل عليها بما يغنيويثري القراءة و المنهج معاً. وهي تتمّ عبر مراحل ومستويات؛ ويميّز مايكل ريفاتير (Michael RIFATTERRE 1924-2004) "بين مستويين أو مرحلتين من مراحل القراءة [...] على القارئ، قبل الوصول إلى الدّلالة أن يتغلّب على صعوبات المحاكاة (أو النصّ الأدبي)، وهو يعتقد بأنّ عمليّة فك شيفرة القصيدة تبدأ في المرحلة الأولى من مراحل القراءة التي تستمرّ من البداية حتّى نهاية النصّ، ومن أعلى الصّفحة إلى أسفلها، وتتبع الكشف على المحور الأفقي (النّسقي). وهنا يستنتج الناقد أنّه خلال هذه القراءة الاستكشافيّة الأولى يتمّ التفسير الأوّل، مادام إدراك المعنى يتمّ خلال هذه القراءة. أمّا المرحلة الثانية -حسب تحليل ريفاتير- فتتمثّل في القراءة الاسترجاعيّة (أو الارتكاسيّة)، وهي المرحلة التي تجري فيها عملية التفسير الثانية لتحقيق القراءة التّأويليّة (الهرمينوتيكيّة) والحقّة." (2)

وعند عتبة النصّ والقراءة يقف العنوان فهو جزء لا يتجزأ من النصّ، وهو مفتاح القراءة للولوج إلى فضاء النصّ؛ إنّ "بنية صغرى متولّدة عن بنية كبرى (النصّ)، ولذلك فإنّ وظائفه لا تقتصر على المستوى الإنتاجي من حيث هو تحديد لهويّة نصّ، وتمييز لها، أو اختزال لموضوع موسّع أو إحياء به. وإنّما يلعب أدواراً هامّة في إيضاح الغوامض، وخلق الانسجام المطلوب بين المادة المعنونة وبين مؤلّفها، وسياق التّأليف والقراءة معاً." (3) فالعنوان جزء من جسد النصّ لا ينفصل عنه، ولا يُقرأ النصّ بعيداً عنه؛ فهو "ذو صلة عضويّة بالقصيدة أو العمل الأدبي، [...] إنّ النّداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه." (4) حين يكون آخر ما يربطه من صلة بالنصّ، ليسلمه نهائياً إلى قارئه، بل ليغدو هو الآخر قارئاً آخر من بينهم، وحين يلتقي القارئ بالنصّ يتحقّق ما يصطلح

عليه ريفاتير بالظاهرة الأدبية التي ليست هي النصّ فقط وإنما هي القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النصّ. (5) إنه ذلك التّواصل المنتج لفعل القراءة/ لنصّ بل لنصوصٍ أخرى.

ولعلّ أولّ ما يتبدّى من قصيدة أبي القاسم خَمَّار هو عنوانها: "الرَّحَفُ الْأَصَمُّ" وبالنظر إلى هذه التركيبية الاسمية في دلالتها الأولية اللغوية، تحيل للعودة إلى مادّة رَحَفَ؛ "يُقال: رَحَفَ العسكر إلى العدو: مشوا إليهم في ثقلٍ لكثرتهم [...] والرَّحَفُ: الجيش الكثير." (6) وهو زحفٌ أصمٌّ لا يُسمع له صوت، ولا يتطلّع إلّا نحو هدفه، زحفٌ مُهلك للعدوّ، لا تنثيه مطامع محدودة أو مغريات ولا عقبات، زحف لا يُصغي إلّا لنداء الحرية الشاملة. ثمّ إنّ تكرار ملفوظ العنوان في متن القصيدة يخرج به عن مجرد افتتاح النصّ ليغدو بؤرةً Focus مركزيّة تلتقي عنده أسباب تحقيق الأهداف وغاياته، والنتائج المرجوة منه.

لمن النشيدُ إذا الجموع مضت يفتتها الألم

لمن الغناء العذب في ساح مشوّهة الرّمم؟

لمن الهتاف وأمّتي لما تزل بين الحمم؟

الصمت أبلغ في الوغى، والنصر للرّحف الأصمّ. (7)

ونصّ القصيدة لغةً، وحدّ اللغة أصوات يعبر بها كلّ قومٍ عن أغراضهم - في مذهب ابن جني - وللأصوات قيمةً تعبيريةً أحيانا تأتيها من طبيعتها الفيزيائية (الطبيعية) والأكوستيكية (السمعية) ومن تداعيات بالمباشرة مثل تشبيه شيء بشيء. (8) كلّ هذا يحيل إلى فعالية التنويعات الصوتية، ومشاركتها توافقاً أو اختلافاً في بناء التوجّه الدلالي العام للنصّ.

وإذا تجلّى العنوان عن هذه القوّة/ الثّورة الصّارخة التي يتوّعد بها هذا الرّحف الأصمّ، فإنّ النصّ لا ينفكّ يصدّق عنوانه بملحمة صوتيّة تزخر بدفقٍ انفعاليّ مؤثّر، يثبته حضور واضح للأصوات المجهورة في قوافي المقاطع الشعريّة؛ وهي تلك التي يصفها علماء الأصوات بكونها "تتميّز بالشّدّة أو القوّة في صوتها." (9) حيث يتبدّى استعمال حروف (الدّال، الميم، النّون، الجيم، الهمزة، العين)، مع ظهور خاصٍ لحرف (الراء) الذي انّسم بالتكرار على مستوى التوظيف في النصّ، وعلى مستوى الخصوصيّة الصوتيّة لهذا الحرف، وهو ما يتوافق مع الطبيعة الحماسيّة الانفعاليّة للنصّ.

وفي غمرة هذه الدفقة الشعورية التي تتراوح بين الحماس والغضب، بين التبشير والتهديد والوعيد، تنوعت التفعيلات في القصيدة بين بحريّ البسيط والسريع؛ اللذين تألفا للتعبير عن مختلف الانفعالات بما يميزهما من خصائص مناسبة، فبعضهما من بعض؛ حيث زعم الجوهري في سياق حديثه عن تسميات البحور الشعريّة التي وضعها الفراهيدي "أنّ الخليل إنّما أراد بكثرة الألقاب الشرح والتّقريب، قال: وإلاّ فالسريع هو من البسيط، والمنسرح والمقتضب من الرّجز [...] لأنّ كلّ بيت مركّب من مستعلن فهو عنده من الرّجز طال أو قصر، وكلّ بيت ركّب مستعلن فاعلن فهو من البسيط طال أو قصر." (10) ولعلّ هذا التقارب بين البحرين هو ما منح التناغم في إيقاع النصّ، هذا فضلا عن مناسبتها لتمثيل فيض المشاعر المناسبة من أسطر القصيدة، فالبسيط -في رأي سليمان البستاني- هو من البحور الرّقيقة الجزلة، أمّا السريع فهو "يتدفّق سلاسةً وعذوبةً، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف." (11)

واتّخاذ تفعيلات بحريّ البسيط والسريع في تأليف موسيقى النصّ لا يعني - بالضرورة - التزاماً حرفياً صارماً بتفعيلاتها، فقد تمّ التصرّف في تركيبتهما، والتحرّر من نظمهما المحددة، وهو ما يتوافق وسياق النصّ الذي يتجلّى فيه توجه صريح للصّمت: "فالصّمتُ أبلغُ في الوغى، والنّصرُ للزّحفِ الأصمّ."

ومع الانتقال إلى البنية التركيبية للنصّ، يُلاحظ حضور واضح لجملة من الظواهر الأسلوبية البارزة، حيث تراوحت الأسطر الشعرية بين الأساليب الطلّبية التي تنوّعت بين النداء، والاستفهام والأمر، وبين أسلوب التقرير والوصف، وهو ما بعث نوعاً من الحوار انطلاقاً من بنية النصّ وصولاً إلى الأثر القرآنيّ لدى المتلقي، الذي هو جوهر البحث الأسلوبي؛ ذلك أنّ "الأسلوب هو أثر ينتج عن شكل الرسالة، لأنّه يقوم على سلسلة مضاعفة من الطرق، وينشأ بعضها عن توافق الإشارات، كما ينشأ بعضها الآخر عن تضادّها." (12) وما بين التوافق والتضاد تنبعث لعبة القراءة، تأثيراً وتأثراً.

وإمعاناً في تفعيل تأثيره، يستهلّ النصّ مقوله بالنداء؛ الذي هو أسلوب طلبيّ وظيفته "هي التنبيه، فالكلام المشتمل على النداء ينقسم إلى قسمين:

- لفظ النداء: وهو فاتحة التواصل بين الطرفين، إذ يفتح القناة بين المتلفّظ والسّامع المعنيّ بذلك التلقّظ.
- نصّ الرسالة: تمثّل المضمون المراد تبليغه إلى السامع، وتكون خبراً أو إنشاءً. ووجودها ضروريّ بعد النداء، إذ تفسّره؛ بأن تعطي مضمونه، ولذلك لا يستقيم النداء وحده إلّا إذا ما فهم مضمون الرسالة التي كان ينبغي أن تظهر بعده من خلال عناصر المقام." (13)

ويتجلى النداء في مطلع القصيدة على مستويين: مستوى ضمني يحيل إليه فعل الصّراخ بما يدلّ عليه من معاني رفع الصّوت صياحاً أو استغاثةً، ومستوى لفظي صريح في النداء باستعمال الأداة والمنادى. صراخ/ نداء تُستعاد فيه ذكرى ملحمة/ جرح يستحضرها في كلّ مرّة شهر الاستقلال/ الاستعمار الذي رعاها شهر التحرير/ نوفمبر.

"اليوم يصرخ في ضلوع الغدر سهم أحمر

يا شهر تمّوز الجريح، رعاك شهر نوفمبر

ذكراك ملحمة الكرامة في الجزائر تزار

يوم لهم ولنا بساح الدّود يوم أغبر" (14)

صراخ الثورة إذ تصدح مجلجلة في ضلوع الغدر والاعتصاب، ثورتُحقّق هدفها بقوة السّلاح في مواجهة قوّة الظّلم والعدوان، في شهر تمّوز/ جويلية الجريح؛ جرح حمله 130 عاما تقريبا، منذ 1830؛ تاريخ بدأ حملة الاحتلال الفرنسي للجزائر، والتي خلّفت جروحا وكلوما هي ثمن الحرّية التي رعاها شهر نوفمبر. هي ملحمة عظيمة هذه التي تُستعاد فيها ذكريات أسود الشّرى التي تزار بساحات الوعى بين كرّ وفرّ/ هزيمة ونصرٍ بلغت المراد.

ولا تقتصر الاستفادة من أسلوب النّداء على مجرّد التنبيه، إذ يتّخذ له في النصّ دلالات أخرى تتنوّع بين التمني:

"يا ليت إصصارا يمزّق من يدي وطني طوبولة" (15)

والتحسّر والتّوجّع الذي يوجّجه تكرار النّداء بشكلٍ متوالٍ:

"يا مرتع الأشباح يا دغل المخاوف يارهيبه

يا أنت يا أرض الجزائر حدّثيني يا حبيبة" (16)

وصولا إلى التّهديد والوعيد بيوم ينتفض فيه الشعب لاستعادة حقّه المسلوب، ومهما علا الظّلم وتجرّ وامتلك من القوّة، فالشّعب بركان يدك استمرار رسوخه، فيا ويح المعتدي من ظلمه، ومن ثأر المظلوم.

"الشّعب بركان يدك الراسيات إذا تفجّر

الشَّعبُ إعصار الوجود إذا تمرّد لا يفكر

يا ويح من زلّت به قدماه فينا تعرّ

يا ويح أعداء الشعوب إذا الشعوب مضت لنتأّر" (17)

والى جانب النداء، يبدو استخدام الاستفهام ظاهراً في النصّ، إذ يتكرّر استخدامه بصورة لافتة:

لمن النشيد إذا الجموع مضت يفتّتها الألم

لمن الغناء العذب في ساح مشوّهة الرّم؟

لمن الهتاف وأمّتي لما تزل بين الحمم؟

تكرار في الجمل الاستفهاميّة تتصاعد وتيرته بتراجع السبب الدافع لوقوع حدث (النشيد/ الغناء/ الهتاف)، فمظاهر البهجة تظلّ محلّ مساءلة، وحصولها يبقى غريباً مربكاً، إذا كان الألم ما ينفكّ يفتّت الجموع في ساح مشوّهة الرّم، في أمة لما تزل تكابد جراحها غارقة بين الحمم. ما يزال الوقت مبكراً على إبداء مظاهر الحبور، بل الحرّي هو الصمت ومواصلة النضال في ساح الوغى التي لا صوت يعلو فيها إلّا صوت السلاح، ولا حتّى البكاء على الضحايا يجدي نفعا.

إنّه تكرار يحمل في طياته معاني التأنيب والتوبيخ، فالمعركة ماتزال مستمرة، والعدو لا ينفك يتربّص. ثمّ إنّ التأنيب لا يقصر فقط على أصوات الابتهاج والسرور، وإنّما يطال أيضاً أصوات الحزن والبكاء:

"ماذا سيجدي إن بكيتك أمّتي مليون نائر

مليون قلب مرّقت بالنار في ضحو الجزائر

الدّمع لا يجدي ضحايانا، ولا تجدي البشائر

مادام فينا عائشون على حتالات الصغائر" (18)

وهو سؤال سرعان ما يلحقه الجواب للتأكيد على أنّ تحقيق مطلب الحرّية لا يكون -بالضرورة- عبر مقاومة المستعمر في صورته المعروفة فحسب، بل هو كفاح مستمرّ ضدّ كلّ أشكال الأنانيّة التي قد تنتاب القريب قبل الغريب، إنّه نضال ضدّ من رضوا بالعيش على حتالات الصغائر. فيما هناك في الوطن من هم يعانون من

ولايات الظلم والاستغلال بعدد، واللّاجئون والضائعون في كهوف الذلّ خير دليل. من تعب طريق التهجير الطويل، من ألم فراق الديار/ الوطن تلوح وصمات العار، التي تلاحقنا لأننا رضىنا بنصر جزئي، بدل التحرير الشامل لكل الأرض العربيّة.

من أقصى شرق الجزائر/ من سوق أهراس، ومن فلسطين/ من يافا تظلّ اللّعنات تطاردنا معشّة على هاماتنا حتى يتحقّق التحرير الشامل ونعود إلى الديار. وهذا التّكرّر لمصاب هؤلاء المستضعفين والتّعاقل عن مواصلة النضال، إنّما هو صنو التّكرّر لأبناء الشّعب حينما تسلب خيرات الوطن لتستفيد منها فئة قليلة لتصل حدّ التخمة، فيما لا يحصل عامة الشّعب إلّا على فتات ترفهم وبذخهم. فالويل لهؤلاء إذا ما ثار الشّعب يدكّ القلاع التي يتحصّنون بها.

وإذا تحضر أساليب النداء والاستفهام الملائمة للتعبير عن معاني الحسرة والألم والتوجّع والتّمني والتوبيخ، يأتي استخدام الأمر متّقا والهدف الذي انطلق به النصّ في عنوانه، وحمله في طيّاته؛ داعيا إلى الثورة لتحقيق تحرير شاملٍ للبلاد العربيّة. وقد تمّ استثمار مظاهر تركيبية متنوّعة من هذا الإنشاء الطّليّ: من المضارع المقترن بلام الأمر: " فلنقتحم أفواجنا النيران للفوز المؤكّد." إلى صيغة الفعل المحذوف الذي ناب عنه مصدر من لفظه: "لا بشر لي.. زحفا مواكبنا وصمنا يا ضجيج." وصولا إلى صيغة الأمر الصريح في ختام النصّ:

"سيري عروبتنا إشراق وحدتنا المؤرّر"

سيري فإنّ مبادئ الاحرار لن ترضى التقهقر" (19)

وقد ورد لفظ الأمر هاهنا مكرّرا كصيغة اختيارية/ استبدالية منبثقة من العنوان/ من الزّحف الأصمّ، تألفت في التركيب لتأكيد أحمة النصّ من جهة، والهدف الذي سطره منذ عنوانه، والبؤرة التي انبنى عليها نسقه من جهة أخرى.

وإذا كان هذا النصّ - كغيره من النصوص الأخرى - يبيّن من عوامل الفرادة وقيم المخالفة ما يميّزه، فإنّه يعلن في الآن ذاته عن أصله بوصفه نتاجا لفعل القراءة، منها يبدأ وإليها مآله وميلاده المتجدّد. إنّ النصّ/ النصوص المتداخلة إضمارا أو إفصاحا، هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة." (20) وهو ما يصطلح عليه في عرف النقد الأدبي "بالتناسل Intertextualité" والذي يُناط بالقارئ مهمّة الكشف عنه وفق رؤية ميشال ريفاتير (*).

77

محاولة لإنشاء فهم للنص لا يدّعي إحاطةً بتفاصيله، بقدر ما يفتح باب المسألة الذي به تتجدّد القراءة والنصّ معاً.

الهوامش:

(*) شاعر جزائري ولد سنة 1931 في مدينة بسكرة؛ أين بدأ سيرته العلميّة فيها، فنال الشهادة الابتدائيّة من مدرسة تابعة لجمعية العلماء المسلمين. ثمّ توجّه إلى معهد ابن باديس، وبعد أربع سنوات توجّه إلى جامع الزيتونة، ودرس فيه سنة واحدة. سافر خمار إلى سورّيّة ضمن البعثة الثانية لجمعية العلماء، ودخل دار المعلّمين الابتدائيّة بحلب. ثمّ دخل كليّة التربية، وحصل على إجازة في الفلسفة وعلم النفس، وعمل لدى الحكومة السورّيّة في المدارس الابتدائيّة. وبعد الاستقلال رجع إلى الجزائر، وعمل في وزارة الشبيبة، كما عمل في مجلّة (ألوان) التي تصدرها وزارة الثقافة، وترأس اتحاد الكتاب الجزائريين، وشارك في عدّة مؤتمرات أدبية وثقافية. وقد نشر عدّة دواوين شعريّة، منها: ربيعي الجريح، ألوان من الجزائر، ضلال وأصداء، أوراق، الحرف والضوء.

ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ج10، ص 518، 521.

(1) فضل ثامر، من سلطة النصّ إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ك2، شباط 1988، ص93.

(2) المرجع نفسه، ص94.

(3) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان ودار الأمان الرباط ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2012، ص21.

(4) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار المشروع، ط2، 1992، ص74.

(5) طارق البكاري، الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، دار ناشري للنشر الإلكتروني، 24 نوفمبر 2003.

(6) إبراهيم مذكور وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص 390، (مادة زحف).

(7) أبو القاسم خمار، أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص14.

(8) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ استراتيجيّة التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط4، 2005، ص 35.

(9) منصور بن محمّد الغامدي، الصوّتيّات العربيّة، مكتبة التوبة، الرياض، ط1، 2001، ص 90.

(10) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص 137.

(11) يُنظر: غازي يموت، بحور الشعر العربيّ عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992، ص 64، 144.

(12) بيبير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، ص 124.

(13) الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1992، ص 132.

(14) أبو القاسم خمار، أوراق، ص13.

(15) المصدر نفسه، ص14.

(16) المصدر نفسه، ص16.

(17) المصدر نفسه، ص 18.

(18) المصدر نفسه، ص 14.

(19) المصدر نفسه، ص19.

(20) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

(*) اتخذ ميشال ريفاتير له رؤية خاصة في تحديد مفهوم التناص؛ حيث أعطى لهذا المفهوم " من خلال كتابه: إنتاج النص وكتابات أخرى طابعا تأويليا، غدا معه آلية خاصة للقراءة الأدبية، ومرتبة من مراتب التأويل الأدبي. ولهذا عرّف التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره. وقد ترجم تصوراته النظرية في أبحاثه التطبيقية حول بولير وبروتون وهيكووملارميويونج وغيرها من التحاليل التي تمّ تقديمها باعتبارها تمثل طريقة جديدة للقراءة، ينكشف فيها سرّ الأدبية، ويستفيد النصّ من دلالاته العامة." ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم محمد العمري، أفريقيا شرق، الدار البيضاء، 2007، ص 20، 21.

(21) أبو القاسم خمّار، أوراق، ص 16، 17.

(22) إبراهيم مذكور وآخرون، المعجم الوسيط، ص 328.