مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب

Issn : 2572- 0058 / E- Issn : 2676 - 1696

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/485

المجلد 09 العدد 01 جانفي 2025 ص732/ 747

الإيقاع البلاغي في ديوان "جَدِّد خلاياك" للشاعر ناصر لوحيشي

The rhetorical rhythm in the Diwan "Djaddid khlayak" by the poet Nacer Lohichi

سميرة موهوبي *

مخبر التراث والدراسات اللسانية – جامعة الشاذلي بن جديد الطارف، الجزائر.

s.mouhoubi@univ-eltarf.dz

أ.د وريدة ربعاني

مخبر التراث والدراسات اللسانية – جامعة الشاذلي بن جديد الطارف، الجزائر.

o.rebbani@univ-eltarf.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
08/11/2024
تاريخ القبول:
15/01/2025

الكلمات المفتاحية:

- ✓ الإيقاع:
- ✓ الإيقاع البلاغي:
- ✓ ناصر لوحيشي:

الملخص:

يتناول هذا المقال الإيقاع البلاغي في ديوان "جدد خلاياك" للشاعر ناصر لوحيشي، والذي يهدف إلى محاولة الكشف عن أهم الظواهر البلاغية البارزة ودورها في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة، مع إلقاء الضوء على شاعر من شعراء الجزائر، كما توصل هذا المقال إلى إبراز العلاقة بين الصوت والمعنى في هذه الظواهر وإيقاعاتها التي تشكل لدى المتلقي أحاسيس موسيقية يطرب لها سمعه ويستسيغها فهمه، في دراسة وصفية تحليلية مبرزا جماليات الإيقاع البلاغي.

Article info

Received *08/11/2024*

Accepted

Abstract :

This article also focuses on highlighting the links between sound and meaning in these rhetorical issues and their rhythms, which constitute for

*المؤلف المرسل

the recipient musical sensations that appeal to his hearing and palatable understanding, in a descriptive and analytical study in order to reach the aesthetics of rhetorical rhythm.

15/01/2025

Keywords:
- ✓ *Rhythm :*
- ✓ *Rhetorical rhythm:*
- ✓ *Nacer lohichi:*

. مقدمة:

يعد الشعر من أرقى الفنون الأدبية وأكثرها حيوية، ويمثل الإيقاع أحد أركانه الجوهرية، وأساس القصيدة العربية وعمودها، وينقسم الإيقاع في القصيدة إلى إيقاعات خارجية وأخرى داخلية حيث إن العمل الإبداعي لا يبنى على البنية الإيقاعية العروضية فقط، وإنما هناك عناصر أخرى داخلية تتحكم في تفسير حركته وحيويته، ومن هذه العناصر الظواهر البلاغية التي لها دور في إبراز الجماليات الإيقاعية الداخلية وعلاقتها بالمعاني، وشاعرنا ناصر لوحيشي من الشعراء الذين منحو للإيقاع بصفة عامة والإيقاع البلاغي بصفة خاصة عطاء خاصا في ديوانه "جَدِّد خَلاياك "، وتهدف هذه الدراسة للكشف عن أهم هذه الظواهر البلاغية التي منحت القصائد خصوصية جمالية ، وللإجابة عن سؤال الإشكالية الآتي: ماهي أهم الظواهر البلاغية التي وظفها الشاعر ناصر لوحيشي في ديوانه "جدد خلاياك"، وكيف ساهمت في إبراز جماليات البنية الإيقاعية الداخلية ؟

2. الإيقاع في النقد العربي القديم والحديث:

لقد حظي الإيقاع باهتمام كبير سواء عند العرب القدامى أو عند نقاد العرب المحدثين، ولعل أول من استعمل الإيقاع من العرب القدماء هو ابن طباطبا في عيار الشعر عندما قال :"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من كدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزاءه التي يعمل بها وهي :اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان انكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزاءه" (ابن طباطبا، ص 53)

عدد ابن طباطبا هنا أهمية الإيقاع في الشعر مع ذكر العناصر التي يعمل ويتحقق بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن التركيب، وعذوبة اللفظ، ويرى أن لكل عنصر من هذه العناصر دور في فهم النص الشعري وسهولة تلقيه .

ويسلك المرزوقي نهج ابن طباطبا فيقول : "إن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه لصفائه كما يطرب الفهم لصواب تراكيبه واعتدال نظومه " (المرزوقي، ص 10) ، ونلاحظ أن المرزوقي كذلك يربط بين الشعر والوزن وبقوله هذا يجعل الوزن أساس العملية الشعرية، والإيقاع هو ذلك الأثر الجميل الذي يقع في النفس.

ويتبع أبو هلال العسكري منهج المرزوقي في أن الإيقاع مرتبط بوقع الحركات والسكنات في النفس فيقول : "ومما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا تهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورتها الشريفة" (أبو هلال العسكري، ص103)

وهناك من النقاد القدماء من ربط بين الإيقاع والتخييل ومن هؤلاء حازم القرطاجني حيث ركز عليه في قوله: "إن الشعر يتألف من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم "(القرطاجني، ص89).

الشعر عند القرطاجني هو كلام موزون مقفى وهو بربطه هذا بين الإيقاع والتخييل يحذو حذو السجلماسي في ربطه بين الشعر والتخييل وهذا ما يتبين في قوله: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه

مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي بها كل قول منها واحد"(السجلماسي، 1980، ص 257)، وبهذا يكون السجلماسي قد أعطى تعريفاً للشعر من حيث العناصر التي يقوم عليها، وهي الوزن والقافية، والتي من خلالها يصبح الشعر خطاباً متخيلاً.

ومحاولة القرطاجني أقرب إلى الحقيقة النظرية لظاهرة الإيقاع في الدرس العربي القديم لأنه استطاع التمييز بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر، والذي يقوم على مجموعة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة.

وبعد أن قدمنا عدة تعريفات للإيقاع في النقد العربي القديم، يتبين لنا أن النقاد القدماء لم يدركوا الإيقاع بمعناه الحالي، بل أدركوا الإيقاع بالحدس، ولم يقوموا بعملية استقراء التي تبحث في سر تأثير الأصوات أو اللغة، مثل العمل الذي قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويقر الباحث عبد اللطيف الوارايري عن معرفة وإدراك العرب قديما لظاهرة الإيقاع واستخدامه في حياتهم اليومية لكن بمصطلحات أخرى تشير في وقتنا الحالي إلى هذا المصطلح "الإيقاع والدلالة عليه" حيث يقول "إنهم بالفعل أحسوا بالإيقاع أيما إحساس، إلا أنهم رضوا من معرفته بظاهر السمعة دون البحث عن باطن العلة، وردوه إلى ضرب الحدس بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوفق عليه، حتى أنهم استعاروا العبارات الخاصة بالحلي والوشي والسبائك للدلالة على ما تمثلوه من جرس الإيقاع وتوازناته " (عبد الوارايري، 2011، ص 89).

ويؤكد على هذا الكلام محمد العياشي أن العرب لم يكن في أفهامهم ما نطلق عليه كلمة RYTHME في الفرنسية ولا يعرفون الإيقاع إلا عن الطريق الوظيفة التي يؤديها في الشعر والموسيقى (ينظر: العياشي ، 1986،ص 39).

لذا، وبحسب آراء النقاد المعاصرين، فإن العرب القدماء فهموا الإيقاع بالحدس فقط، ولا يعرفونه بمعناه الحالي، وكانوا يشيرون إليه بمصطلحات أخرى، منها الحلي الوشي وكل ما يمثل جرسا إيقاعيا.

لقد كان الإيقاع عند العرب القدامى مرتبطا بالوزن والموسيقى والتخييل، وكان يعد في أغلب الدراسات النقدية القديمة مقياسا للزمن الموجود بين النقرات، وبقي لمدة زمنية طويلة يعاني تعدد الاستخدام والاقتران وهذا ما يشير إليه المحقق زكرياء يوسف على أن النظرية الإيقاعية من أكثر المواضيع ارتباكا في الكتب الموسيقية القديمة، فعدد الإيقاعات يختلف من كتاب لآخر وأيضا صيغة الإيقاع الواحد تختلف من مؤلف وآخر(ينظر: ابن زيله، 1964، ص 13).

وبقي الإيقاع على هذا الحال حتى جاءت الدراسات العربية الحديثة متأثرة بالدراسات الغربية، وأصبح الإيقاع من المصطلحات النقدية الأكثر رواجا واستخداما في الدراسات النقدية المعاصرة، وبالرغم بأن الإيقاع أصبح يستخدم بمصطلح واحد في الدراسات الحديثة فإن مفهومه اختلف وتنوع من ناقد إلى آخر.

يعرف محمد العياشي الإيقاع بقوله: "أما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع"(العياشي، ص 42)، نرى أن العياشي يربط بين الإيقاع والصوت الذي يصدر من حركة الفرس وخطوة الناقة وغير ذلك، ويعد بتعريفه هذا من الذين قدموا تعريفا دقيقا للإيقاع حسب الناقد عبد الرحمن تبرماسين (ينظر: تبرماسين، 2003، ص 102) إذ ربطه بالنسبية والتناسب في نظام متكرر.

ويرى سيد البحراوي "أن الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، أي: على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد."(البحراوي، 1993، ص 112)، الملاحظ من تعريف سيد البحراوي للإيقاع أنه ربطه بالزمن، والإيقاع برأيه هو عبارة عن تتابع الأصوات وما ينتج عن هذا التتابع مع البحث عن مقدار المسافة بين هذه الأصوات.

ويتجه هذا الاتجاه كذلك صلاح فضل حيث يربط الإيقاع بالزمن ورؤيته للإيقاع برؤية سيد البحراوي، فصلاح فضل جعل من الزمن عاملا أساسيا ذا قيمة في الإيقاع، فلا إيقاع خارج الزمن، فالزمن هو الذي يجعل المقادير المقفاة متساوية

ومنتظمة، وهذا ما نجده عند حازم القرطاجني، بحيث يكون التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته لدى صلاح فضل (ينظر: فضل، 1985، ص71)" الملاحظ من تعريف سيد البحراوي و صلاح فضل للإيقاع أن صلاح فضل له رؤية قديمة في تعريفه للإيقاع، ومتأثر بها فربطه الإيقاع بالزمن وعده عاملا أساسيا فيه، وتناوب الزمن خاصة لقول الشعر يظهر تأثره برؤية حازم القرطاجني للإيقاع.

أما كمال أبو ديب فقد أعطى تعريفا آخر للإيقاع و أراد الخروج عن نظام الخليل واتهمه بالتعقيد والقصور وهذا في كتابه "البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو البديل الجذري لعروض الخليل مقدمة في علم العروض المقارن" يقول : الإيقاع هو "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي حساسية مرهفة الشعور بوجود حركة داخلة ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة." (أبو ديب، 1981، ص 230)، إن تعريف كمال أبو ديب للإيقاع أنه يتجه به اتجاه آخر وهو الاتجاه الحسي، فإن الإيقاع ليس مجرد زمن بين النقرات أو تتابع الأصوات بل هو أكثر من ذلك فهو الذي يولد للمتلقي مجالا للإحساس والشعور لما يتلقاه والتفاعل معه وهذا عن طريق التأثير بتلك النغمة العميقة بعيدا عن الجمود والرتابة.

وتنطلق الناقدة خالدة سعيد من هذا المنظور وترى بأن الإيقاع " ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب" (سعيد، 1406، 1986، ص 107)، إذن الإيقاع على حسب رأي خالدة سعيد هو الجانب العميق الذي لا يسمع بالأذن فقط بل بكل الحواس حيث تنفعل معه وتتداخل فيه لتولد شعورا وأحاسيسا تجعل المتلقي في عملية تفاعلية مع النص وبهذا فهي تربط الإيقاع بالجانب الفني الحسي والشعوري بعيدا عن استخدامه العروضي.

وهذه الرؤية للإيقاع تذكرنا بالمفهوم العام للإيقاع عند ابن طباطبا، والإحساس بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نشعر بالجو الشعري لها، ونربطها بالحالة النفسية للشاعر أثناء صياغته لها، فالعلاقة بين المتلقي والقصيدة هي علاقة شعور، وذوق وإحساس بعالم القصيدة وتأثيراته الفنية والفكرية والمادية والروحية القائمة على النظام. (ينظر: تبرماسين، 2003، ص 100).

3. البلاغة و أهمية الإيقاع البلاغي:

1.3البلاغة :

البلاغة علم يعرف به أحوال الكلام، من حيث جماله وقبحه، وهذه المعرفة لها فوائد تعليمية، فهي تمكن المتعلم من الوقوف على سر جمال في الأساليب، أو تضع بين يديه القواعد والمعايير الجمالية التي يقيس عليها، ويحتذي على مثالها في حالة الإبداع نظما أو نثرا" (القط، 1980، ص 05) ويقول الخطيب القزويني :"وأما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف ومقام الاطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير ... ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا الخطاب الذكي يباين الخطاب الغبي(القزويني، 1980، ص 20) .

إذن فالبلاغة هي مطابقة الكلام لمتطلبات المخاطب به، مع فصاحة مفرداته و جمله، و التميز بين مقامات الكلام ، وكلما كان الخطاب مع فصاحة مفرداته وجمله متوافقا مع حال المخاطب وأثر فيه، كلما كان أجمل، وارتفعت مرتبته بين مستويات البلاغة ودرجاتها، "فالبلاغة هي مرتقى علوم اللغة وأشرفها فالمرتبة الدنيا من الكلام هي التي تبدأ بألفاظ تدل على معانيها المحددة ثم تتدرج حتى تصل إلى الكلمة الفصيحة والعبارة البليغة"(القزويني، 1980، ص 03) ، فالبلاغة علم له قواعده، وفن له أصوله وأدواته، كما لكل علم وفن وهو ينقسم إلى ثلاثة أركان أساسية: (علم المعاني، علم البيان، علم البديع):

1.1.3 علم المعاني:

يعد علم المعاني من أهم أركان علم البلاغة وهذا لمدى اهتمامه باللفظ العربي بحيث يعد هذا الأخير موضوعا له، وعلم المعاني هو علم يعرف به أحوال الكلام العربي التي تهدي العالم بها إلى اختيار ما يطابق منها مقتضى أحوال المخاطبين، رجاء أن يكون ما ينشئ من كلام أدبي بليغا(الميداني، 1996، ص139).

وعرف القزويني علم المعاني في مقدمة كتاب الايضاح في علوم البلاغة بأنه : "علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي يطابق مقتضى الحال، مع وفائه بغرض بلاغي يفهم ضمنا من السياق، وما يحيط به من القرائن، أو هو علم يبحث في الجملة بحيث تأتي معبرة عن المعنى المقصود"(القزويني، 1980، ص 03) .

فحسب التعريفات الواردة لعلم المعاني فهو العلم الذي يعرف به أحوال الكلام العربي والذي يكون فيه مطابقا لمقتضيات الحال، بحيث يكون موافقا للغرض الذي أريد له، وموضوعه اللفظ العربي من حيث الانتفاع بالمعاني الثانوية التي هي الأغراض المقصودة من المتكلم، وذلك بجعل الكلام يشتمل على تلك الخفايا والخواص التي تتوافق معها مقتضيات الحال.

موضوع هذا العلم هو تحليل الجمل المفيدة إلى عناصرها والبحث في أحوال كل عنصر في اللسان العربي ومواقع ذكره وحذفه، وتقديمه وتأخيره، ومواضع التعريف والنفي، والإطلاق والتقييد، والتأكيد وعدم التأكيد، ومواقع القصر وغيابه، وارتباط الجمل المفيدة بعضها ببعض، بعطف أو دونه، ومواقع كل منها ومتطلباتها، وبكون الجملة مساوية في كلماتها لمعناها، أو أقل منها، أو زائدة عنها، وهكذا. (الميداني، 1996، ص 139) .

وعلم المعاني يتألف من عدة مباحث والتي سنكتفي بذكرها لأنه سيتضح أمرها بعد تحليل نماذج من الديوان المختار في الجزء التطبيقي:

1 الخبر والإنشاء،2 أحوال المسند الخبري، 3 أحوال متعلقات الفعل، 4 القصر، 5 الفصل والوصل، 6 المساواة والايجاز والاطناب .

وذلك لأن الكلام العربي نوعان: إما خبر أو إنشاء ولابد له من إسناد، مسند ومسند إليه، والمسند قد يكون له متعلقات إن كان فعلا، أو في معناه كاسم الفاعل، وكل من التعلق والاسناد إما قصر أو غير قصر، وجملة إذا قرنت بأخرى فالثانية إما معطوفة على الأولى، أو غير معطوفة، وهما الفصل والوصل.

ولفظ الكلام البليغ إما مساو لأصل المراد وهو المساواة، وإما ناقص عن المراد وهو الإيجاز، أو زائد عن الأصل المراد لفائدة ، وهو الاطناب(القزويني، 1980، ص 05) .

2.1. 3 علم البيان:

علم البيان من علوم البلاغة المعروفة، التي تساهم في صقل المواهب الأدبية وتنمية الحس النقدي ، وهو العلم الذي يتناول بالدراسة الصورة الأدبية التي تنحصر أساسا عند القدماء في التشبيه والمجاز والاستعارة، والكناية والتمثيل، والصورة – لما هو معروف- وسيلة تجسيد التجارب الشعورية عند الأدباء جميعا، يستمد جمالها من قدرة الكاتب على إقامة علاقة غير موجودة بين الأشياء في الحياة الحقيقية ، ومن نقل اللغة إلى مستوى جديد من الطزاجة ... ما يجعلها سفيرا يستطيع التعبير عما يجري مع نفس الكاتب ونقله للآخرين بطريقة فعالة. (ينظر: القط، 1980، ص 21)، فعلم البيان هو بحث في الخيال الأدبي بالكلام من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها، ويبحث في كيفية تأدية المعنى الواحد بطرق مختلفة، وهذا ما يعرفه به الخطيب القزويني : بأنه "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ودلالة اللفظ: إما على ما وضع له، أو على غيره." (القزويني، 1980، ص 163) .

و يتألف علم البيان من المباحث التالية :

1التصريح والمداورة، 2 التشبيه، 3 المجاز والمجاز المرسل،4 الاستعارة، الكناية وسيأتي الحديث عنها لاحقا.

3. 1. 3 علم البديع:

يعد علم البديع من علوم البلاغة، وهو القسم الثالث الذي يذكر عادة بعد علمي المعاني والبيان ويعرفه القزويني: بأنه " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة "، والمفهوم من تعريف القزويني أن البديع قائم لتحسين الكلام و لا يكون هذا إلا إذا كان الكلام متحققا فيه المطابقة ووضوح الدلالة، فهو الذي تعرف به المحسنات الجمالية المعنوية واللفظية المنثورة، التي لم تلحق بعلم المعاني، ولا بعلم البيان وهو نوعان :

المحسنات الجمالية المعنوية: وهو ما يتضمنه الكلام من زخارف جمالية معنوية قد يكون لها أحيانا تحسين وزخرفة في النطق أيضا، ولكن اعتمادا على الأصالة.

المحسنات الجمالية اللفظية: وهو ما يتضمنه الكلام من الزخارف الجمالية اللفظية التي قد يكون لها تحسين وزخرفة في المعنى أيضا، ولكن اعتمادا على أصالة (ينظر: الميداني، 1996، ص 386- 389) .

نستنتج إذن أن علم البديع هو علم يهتم بطرق تحسين الكلام، وتزيين الألفاظ والمعاني بمحسنات بديعية من الجمال اللفظي والمعنوي، ولعله سمي بديعا لأنه لم يكن معروف في القديم مثل باقي العلوم وإنما تم وضعه، و من أهم هذه المحسنات : الجناس، الطباق، السجع، التورية، المقابلة، الاقتباس وغيرها .

2.3 أهمية الإيقاع البلاغي:

يعكس الإيقاع بعدا جوهريا في ماهية الشعر فهو لا ينفصل عنه أو زائد عليه بل هو أحد مظاهره اللازمة التي تجمع كافة عناصره البنائية والصوتية والتركيبية من أجل تشيد الحقيقة الشعرية، ويعد الإيقاع عنصرا مركزيا في النسق الدلالي والجمالي للقصيدة بحيث يساهم في بنائها الخارجي مثل إيقاع الأوزان والقافية والروي وغيرها، والداخلي مثل إيقاع الأصوات، والتكرار، والإيقاع الدلالي، والإيقاعي البلاغي، وهذا الأخير له دور وأهمية كبيرة في البناء الداخلي للقصيدة، فدراسة جمالية الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة مالم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاطها الخارجي ، إذ أنها تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في قصائد مختلفة (ينظر: حمدان، 1997، ص 13) .

وتتمثل أهمية الإيقاع البلاغي في البناء الداخلي للقصيدة من ناحية دوره الهام كأداة كشف للآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني.

فكلما كان النص متماسكا موزونا معتدل الألفاظ، نقي اللهجة خاليا من التنافر والنشاز، تحقق نوع من التلاؤم والانسجام، و نتج عنه إيقاع فني خاص. (ينظر: حمدان، 1997، ص 51)، ويؤكد هذا الاتجاه الجاحظ حيث يرى أن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان." (الجاحظ، 1984، ج 1، ص 67)

إذن فحسن استخدام الإيقاع البلاغي كذلك وأساليبه المتنوعة في القصيدة ينتج عنه نظم إيقاعي إبداعي مما يجعل النص قريبا من ذوق المتلقي وجذبه لتمثل حالة الشاعر مع بيان قدرته على مشاركته في سبك أنغام القصيدة مما يؤكد دوره في البناء الفني للعمل الأدبي، جاءت البلاغة والإيقاع لتساعد على التذوق الأدبي، وخدمة المعنى في النصوص الأدبية، حيث تشارك في عملية الاستمتاع وهذا المتعة تؤثر على النفوس وقد يكون أيضا وسيلة لقبول وإقناع المتلقي بالمحتوى الفكري الذي يشير إليه العمل الأدبي، فالأفكار التي نريد أن نقدمها للآخرين قد يحتاج الكثير منها إلى ما يجمل ويحسن ويزين النفوس حتى تقبل، وهذا التجميل والزخرفة والتحسين من عناصر الأدب الرفيع .(ينظر: الميداني، 1996، ص 23)، وهذا ما يذكرنا بقول خالد بن صفوان وهو من فصحاء العرب المشهورين، وكان يجالس عمر بن عبد العزيز: "خير الكلام ما طَرُفت معانيه، وشَرُفت مبانيه، والْتَذَّهُ آذان سامعيه." (الميداني، 1996، ص 23)

والظواهر البلاغية تساهم في الإيقاع الصوتي، فتناسق المعاني والكلمات داخل القصيدة تتصرف بشكل جميل يبرز عواطف الشاعر وانفعالاته، وتحدث جرسا إيقاعيا، فمثلا الجرس اللفظي فضلة تأتي بعد الوزن والقافية ويدخل الجناس والطباق، وغيرها من المعززات اللفظية، وتكوين الكلمات واختيارها وكل ما من شأنه أن يساعد على تحسين البنية والصدى في أبيات القصيدة، فالجناس يظهر تأثيره في وحدة الجرس ، ويظهر تأثير الطباق في تنويع هذه الوحدة. (ينظر: بكار، ص 197).

وبهذا نقول أن الظواهر البلاغية تتفاعل مع الوزن والقافية وتتحد معهما لتنتج إيقاعا داخليا متماسكا يساهم في بناء العمل الفني وتفاعل المتلقي مع تجربة الشاعر الشعرية والنفسية .

4. نماذج تحليلية للإيقاع البلاغي في ديوان "جدد خلاياك":

4 . 1 إيقاع علم المعاني:

– إيقاع الخبر والإنشاء:

إن الدارس للشعر القديم يلاحظ غلبة توظيف الأساليب الخبرية على الأساليب الإنشائية ولعل هذا عائد إلى غلبة الموضوعات التي تضع الشاعر في موقف المخبر عن حاله أو حال الآخرين، لكن الانتقال من الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الإخباري أو العكس، كان له أثر فعال في تغذية الإيقاع البلاغي، لأنه يخلق حركة متموجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاطا ملحوظين. (ينظر: حمدان، 1997، ص 217).

وتوظيفهم للأساليب الخبرية لا ينفي وجود الأساليب الإنشائية في شعرهم، و الجمالية الإيقاعية التي يحدثها الأسلوب الخبري لا تلغي جمالية الأسلوب الإنشائي، فالأساليب الإنشائية تتميز "بروح الحوارية ترتفع معها النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، ويكون مرتكز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معين من الأساليب الإنشائية (نداء، استفهام، نهي، قسم، حض...) أو يكون مرتكزها صيغة قياسية معينة (أمر ،مدح، ذم، تعجب...) وكلها طرق تعكس أزمة المشاعر وارتباك العقل وتتطلب تفاعلا أكبر من المتلقي عادة ما يكون مصحوبا بنشاط عاطفي يحتاج إلى نفس قصير أو نمط حوار متجاوب بعبارات مختصرة، مما يعكس الحركة والنشاط على النص، وهذا الإيقاع يعطي خاصية التنوع بين الصعود والهبوط. (ينظر: حمدان، 1997، ص 218).

وإذا جئنا إلى ديوان "جدد خلاياك" نجد الشاعر نوّع بين الأساليب الخبرية والإنشائية في قصائده فأضاف كل منها نسقا ايقاعيا.

أ_ إيقاع الأساليب الخبرية :

1 _ الأسلوب الخبري الحقيقي : ومن أمثلته ما جاء في قول الشاعر:

تعذبنا الساعات والحكم الكون ويوقظنا النعشان، ويؤلمنا السجن

تحاصرنا الأشواك والظل والصدى وتجرحنا الأشواق والليل والبين. (لوحيشي، 2016، ص 61).

يخبرنا الشاعر بألمه الذي يحاصره، ووصفه بأسلوب خبري مرتكزا على جمل فعلية (تعذبنا الساعات، يوقظنا، يؤلمنا، تحاصرنا، تجرحنا)، التي تدل على حدوث هذا الألم، ويأتي هذا الأسلوب الخبري ليشكل حركة إيقاعية متتالية تنسجها الأفعال بتناسقها وانسجامها وانسجاعها مع بعضها البعض.

2_ الأسلوب الخبري غير الحقيقي (المجازي) : يقول الشاعر:

قمر خاسف...

والليالي نما لونها

وأنا الخاصف..

لك الويل. (لوحيشي، 2016، ص 53).

جاءت هذه الأبيات بأسلوب خبري مجازي، تبين لنا حسرة الشاعر ووجعه بعبارات مجازية تحمل في طياتها ألم الشاعر وحسرته على قلبه الذي أيقظ جرحه، مستعملا تراكيب لغوية متمثلة في جمل اسمية (قمر خاسف، الليالي، الخاصف...) فمثلت هذه التراكيب هدوءا وثباتا في الحركة الإيقاعية التي تجعلك تحس بوجع الشاعر وتسمع آهاته الداخلية.

ب_ إيقاع الأساليب الإنشائية:

1_ إيقاع الأمر: منها قول الشاعر:

فازرع بياضك في عين الرضا أملا يصوغه الطفل رمزا غير ذي مزق (لوحيشي، 2016، ص 32).

الملاحظ في أسلوب الأمر هذا لمسة إيقاعية فيها نوع من الحيوية التي جسدها الفعل (ازرع) لتجعل المتلقي منفعلا بها، يشعر بالأمل في الحياة والرضا بها، وفي حركة إيقاعية أخرى لأسلوب الأمر يقول الشاعر:

خذ زهد ما يكفيك من شوق ومن خفق الفؤاد

ولا تعقب

كي نرى قبس الأصيل

خذ زهد ما يكفيك واحلم بالضياء يعيدنا، لمحا،

وأسئلة،

رؤى البيضاء،

واسكب دمعتين

الفجر لون دربنا (لوحيشي، 2016، ص 37).

لقد مثل أسلوب الأمر في هذه الأشطر حلقات إيقاعية منسجمة حيث تبدأ بالأمر (خذ زهد ما يكفيك) بحيث يطلب الشاعر في الحلقة الأولى بأخذ الشوق والفؤاد لرؤية القبس الأصيل ثم ينتقل إلى الحلقة الإيقاعية الثانية ليأمر بنفس الطلب مع الحلم بالضياء ..بعدها ينتقل إلى الحلقة الثالثة ليأمر بالبكاء مشكلا بهذه الحلقات نسقا إيقاعيا بصريا يجعل المتلقي يعيش المشهد وكأنه حقيقة.

2_ إيقاع النداء :

ومن أمثلة ذلك قصيدة "سامقات القوافي" يقول الشاعر:

يا بلادي يا صبغة من ثبات ليس يؤذيك إن تعالى الصياح

يا بذورا إلى الجزائر تهـــفو تربة الصيف محصتها الجراح (لوحيشي، 2016، ص 07، 1 1).

لقد جاء استعمال الشاعر لأسلوب النداء في هذه الأبيات ليدل به على حبه لوطنه وإيمانه به بحركة إيقاعية متدفقة من مشاعره اتجاه وطنه.

3_ إيقاع الاستفهام:

نجد إيقاع الاستفهام في عديد من القصائد نذكر منها في قصيدة "ويكاد يأفل " يقول:

فبأي كف أرتقي؟

وبأي وجه ألتقي؟

وبأي حرف يبتنى؟

حلم المنيب ودمعه وحد

ويقطر من مسيل واحد؟ (لوحيشي، 2016، ص 171).

يحيلنا هذا الاستفهام إلى إيقاعات كاشفة عن نفسية الشاعر التي توحي بالحسرة والتأنيب، وأداة استفهام (أي) جاءت متكررة بانتظام لتشكل بهذا التكرار إيقاعا أفقيا مقيدا يماثل حالة الشاعر النفسية.

4 . 2 إيقاع علم البيان:

- **أولا: إيقاع التشبيه:**

يعرف الخطيب القزويني التشبيه على أنه "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى "(القزويني، ص 147)، أي أن التشبيه متخصص في مشاركة المعنى ، وهو بيان أن شيئا أو أشياء تشترك مع شيء آخر في خاصية واحدة أو أكثر ، بأداة هي الكاف أو غيرها ملفوظة أو مقدرة ، تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه (ينظر: عتيق، علم البيان، 1985، ص 62).، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن هناك علاقة بين التشبيه والإيقاع، فالتناظر والموازنة التي يقوم عليهما التشبيه يحدثا حركة إيقاعية إذ يقول: "مما يزداد به التشبيه دقة وسحرا أن يجئ في الهيئات التي تقع عليها الحركات." (الجرجاني، 1988، ص 163).

نلاحظ من ذلك أن التشبيه له دور فعال في خلق حركة إيقاعية فعالة داخل القصيدة، وهذا ما تعترف به الباحثة ابتسام الحمدان، حيث ترى أن التشبيه له حركة فنية ناتجة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، ينتج عنها حيوية ونشاط وثراء إيقاعي. (ينظر: حمدان، 1997، ص 248)، وسنوضح هذا بنماذج عن إيقاع التشبيهات الواردة في الديوان:

أ_ **إيقاع ما كانت أداته الكاف:** يقول الشاعر في قصيدة "فجر الندى":

متى متى تختفي تلك"المتى" تعب ويطلع السانح الميمون كالقمر(لوحيشي، 2016، ص 52).

إن القارئ لهذا البيت منذ الوهلة الأولى يحس بالحركة الإيقاعية التي يحدثها الحرف الاستفهامي "متى" بتكراره لتمتد هذه الحركة إلى عجز البيت مع التشبيه (الميمون كالقمر) ،فالشاعر استطاع أن يحقق ربطا بين الاستفهام والتشبيه الذي يريده أن يكون جوابا لهذا الاستفهام بأداة التشبيه الكاف وقد خلق بهذا إيقاعا متجانسا، فهو يريد أن يختفي التعب ويعود الفجر مشعا بنوره كالقمر.

ب_ **إيقاع التشبيه البليغ:** يقول الشاعر في قصيدة رؤى:

رؤى دمعة

ملامحك التي عانقتها سري

فهائي القلب محمولا على صدقي،

فأنت اللؤلؤ المكنون

أنت المزن، والأنداء في حلقي.(لوحيشي، 2016، ص 72).

الملاحظ عند قراءة هذه الأشطر سرعة في الحركة الإيقاعية بين المشبه والمشبه به، وهذا لاستغناء الشاعر عن أداة التشبيه ،محققا هذا الاستغناء تماثلا وانسجاما في التراكيب مما يولد لدى المتلقي إيقاعا موسيقيا ماتعا.

- **ثانيا: إيقاع الاستعارة:**

تعد الاستعارة من أهم التراكيب المجازية التي يبنى عليها النص الشعري، وهي "نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة؛ بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ _ في أحد المفاهيم الاستخدام

الاستعاري- درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة، وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف".(حمدان، 1997، ص 250).

إذن الاستعارة هي تغيير يساعد على فهم التجربة الوجدانية بطريقة جمالية فنية مهمتها تنظيم هذه التجربة فهي نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات تفاعلية، ووفق منظومة متناغمة تحقق انسجام الرؤية الفنية للشاعر، وتخلق معنى جديدا نابعا من تناغم الدلالات المختلفة، وترابطها وتفاعلها مع معطيات السياق الشعري، الذي ينتج بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التركيب الاستعاري وتعطيه إيقاعه الخاص.(ينظر: حمدان، 1997، ص 253).

– إيقاع الاستعارة المكنية:

يقول الشاعر في مطلع قصيدة **تلويحة ووشاح**:

المعاني التي اساقطت

حورت لحظتي قمرا وانتشاء (لوحيشي، 2016، ص 13).

لقد عبر الشاعر في الشطر الأول عن فرحته بالقصيدة التي غيرت لحظته واستهل هذا الفرح بعبارة المعاني تساقطت حيث شبه المعاني بالأوراق التي تسقط في الخريف لتعطي منظرا رائعا سواء لحظة سقوطها أو حين انتثارها في الأرض، وحذف المشبه به الأوراق وترك شيئا من لوازمه تدل عليه وهو اساقطت في سبيل الاستعارة المكنية، كما أن لهذا الاستهلال وقعة إيقاعية كذلك، فإيقاع الاستعارة تساقط المعاني يولد لدى المتلقي من الوهلة الأولى مشهدا ذا دلالة جمالية توحي بأن هناك فرحا أو أملا داخل القصيدة .

ويقول الشاعر في قصيدة شوق وهمسات:

أو كلما أبدلت بالوصل القديم عشية همت الطفولة مدية، بكت السما (لوحيشي، 2016، ص 102).

لقد جاءت الصورة بكت السما في هذه القصيدة لتعبر عن حنين الشاعر وشوقه الكبير لما يريد، فلقد شبه السماء بالإنسان الذي يبكي أثناء حزنه وشوقه لشيء معين وحذف المشبه به وهو الإنسان تاركا لازمة من لوازمه وهو البكاء في سبيل الاستعارة المكنية، ولقد جاءت هذه الاستعارة على شكل وقفة فالشاعر كان يصف مدى شوقه وحنينه ثم توقف فجأة ليقول بكت السما، فهذه الوقفة شكلت إيقاعا مفاجئا حزينا للمتلقي يتأمل فيه مدى شوق الشاعر وألمه.

4 . 3 إيقاع علم البديع:

– أولا: إيقاع السجع:

يعرف عبد العزيز عتيق السجع بأنه "توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد،".(عتيق، علم البديع، ص 215)، أو هو "تواطُؤُ الفاصلتين من النَّثر على حرف واحد، وهو في النثر كالقافية في الشعر، وأفضل السجع ما كانت فِقَرَاتُه متساويات"(الميداني، 1416، 1996، ج 2، ص 503).

والسجع يأتي في الشعر والنثر على حدٍّ سواء، ويشبه القافية في دلالتها، فالقافية تشتمل على الحرف الأخير الذي يبنى عليه البيت، ويسمى حرف الروي، والسجع يدل على الحرف الأخير الذي بنيت عليه الجملة، "وقد نبه البلاغيون والنقاد والعلماء من ضرورة الاهتمام بجماليات الكلمة، وحسن الاختيار وحسن اختيار أصواتها، مع ضرورة أن تكون تلك الكلمة تابعة لمعناها وبالتالي تحقق الفائدة المرجوة من السجع"(ينظر: بوفاس، 2016- 2017).

وتكمن فائدة بلاغة السجع الإيقاعية في تأثيره في النفوس فهو" يأثر في النفوس تأثير السحر، ويلعب بالأفهام لعب الريح الهشيم لما يحدثه من النغمة المؤثرة والموسيقى القوية التي تطرب لها الأذن، وتهش لها النفس فتقبل على السماع من غير

أن يداخلها ملل، أو يخالطها فتور، فيتمكن المعنى في الأذهان ويقر في الأفكار، ويعز لدى العقول".(موسى، 1969، ص 496-497).

أ_ إيقاع السجع المتوازي :

يقول الشاعر في قصيدة مشارفة المستحيل :

صفا ربيعك لكن لست تبصره وذا خريفك ناسفا عبقي(لوحيشي، 2016، ص 30).

الملاحظ من هذا البيت أن السجع قد وقع بين كلمتين ربيعك وخريفك وهو من السجع المتوازي وهذا للمسافة التي وقت بين اللفظتين المسجوعتين، فكلمة ربيعك جاءت في صدر البيت بعد لفظة واحدة، وجاءت كلمة خريفك في العجز البيت بعد حرف واحد فكان لهذا السجع أثرا بالغا في نفس المتلقي فيخلق له إيقاعا ممتدا بالأمل بين الربيع والخريف.

ويقول أيضا في قصيدة :فجر الندى

يا بسمة النور لاحت في سما سفري في ضلة من غمام الفجر والسحر

بايعت حلمي والأشجار شاهدة والنسغ أعلن وعد الزهر والثمر (لوحيشي، 2016، ص 51).

لقد ورد السجع في نهاية البيتين بين اللفظتين (الفجر والسحر) في البيت الأول، واللفظتين (الزهر، الثمر) في البيت الثاني، وهو من السجع المتوازي أو السجع القصير، ولقد ألقى هذا السجع موسيقى داخلية لافتة بالإضافة إلى الموسيقى التي أحدثها حرف الروي الراء، وكذلك ما حققه التوازن الدلالي بين التراكيب مما جعل للبيتين جمالية ايقاعية ودلالية في آن واحد.

ب_ إيقاع السجع المطلق المطرف:

يقول الشاعر:

مسودة النص

يانشوة راجفه

يدي رسمت نقطة وسؤالا

وفاصة راعفه

مسودة النص أخفيتها

رجعتني إليها علامات عجب

وشطب وخطب ...

وشوق إلى لحظة سالفه. (لوحيشي، 2016، ص 05).

من خلال هذه الأشطر نجد أن السجع توزع بطريقة ثنائية البداية والنهاية حيث تمثل في الألفاظ التالية: ففي البداية تمثل في الشطر الثاني مع لفظة (راجفه) لتقابلها في الشطر الرابع لفظة (راعفه) ثم ينتقل السجع إلى ثلاثية تكون بين البداية والنهاية وهي ثلاثية (عجب، شطب، خطب) لتكون نهاية مع لفظة (سالفه) التي تقابل البداية (راجفه) و (راعفه)،فلقد حقق حرف الفاء المتبوع بالهاء المهموسة تماثلا صوتيا هادئا في هذه التراكيب، كما حقق حرف الباء في (عجب، شطب، خطب) تماثلا صوتيا قويا مطلقا يعبر عن الشوق الكبير ،وهذا التقابل نتج عنه انسجاما إيقاعيا هندسيا منتظما.

– ثانيا: إيقاع الجناس:

يعد الجناس من المحسنات البديعية اللفظية التي يلجأ إليها الشعراء لتوظيفها في شعرهم، ويعرفه الدكتور عبد العزيز عتيق بأنه" تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهذان اللفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنى يسميان(ركني

الجناس)، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة".(عتيق، علم البديع، ص 196).

وينقسم الجناس إلى تام وغير تام ولكل قسم منها أنواع تميزه عن القسم آخر، كما أن بلاغة الجناس تكمن في وظائفه الصوتية الإيقاعية ووظائفه الدلالية والنفسية فهو يؤدي إلى تحقيق "نشاط خيالي أخلاقي متكامل في حيز التماثل الصوتي، وهذا النشاط يحدث نوعا من التشويق ينتهي غالبا بمفاجأة عندما يكشف المتلقي أن التماثل الصوتي ينطوي على تباين دلالي"(ينظر: الخويسكي، المصري، 2006، ص 169)، كما أنه "من أكثر المظاهر البديعية موسيقية، وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع يسمحان بتكثيف الجرس الصوتي وإبرازها "(حمدان، 1997، ص 302).

_ **إيقاع الجناس غير التام:** لقد لجأ الشاعر في هذا الديوان لاستعمال الجناس غير التام في قصائد عديدة بأنواعه نذكر منها:

أ_ إيقاع جناس المحرف:

يقول الشاعر:

أنا إن عجزت فلا تلم ما أظهرت خفقات قلبي في الربيع قُلب(لوحيشي، 2016، ص 35).

لقد وقع الجناس المحرف بين اللفظتين الواردتين في عجز البيت (قَلبي)و(قُلّب)، وكان الاختلاف بينهما في حركة حرف القاف، ففي اللفظة الأولى كانت مفتوحة في حين الثانية مضمومة، وكذلك في حرف اللام حيث جاء في اللفظة الأولى بعلامة السكون في حين الثانية جاءت بالفتحة المشددة، بالإضافة إلى اختلاف المعنى، فلفظة قَلبي تعني عضو في جسم الإنسان وهو القلب الذي يشعر به، أما لفظة قُلّب فتعني التقلب من حال إلى حال.

فالشاعر أراد أن يعبر عن شعوره بين تقلبات الأمل والحزن، كتقلب جو الربيع بين مشمس وغائم، وهذا التحول ليس في الدلالة فقط، حتى أصوات القاف واللام والباء المجهورة جاءت متناسقة مع أحاسيس الشاعر المصرح بها بقوة وهذه الأصوات وتجانسها خلق إيقاعا متناسقا مع حالة الشاعر النفسية.

ب_ إيقاع الجناس اللاحق:

يقول الشاعر:

سأظل أذكر بسمة حرى وأش... كر نسمة حيرى تداعب موجعي(لوحيشي، 2016، ص 90).

لقد وقع الجناس في هذا البيت بين لفظتين (بسمة، نسمة)، وقد كان هذا الجناس لاحقا لتباعد كل من حرف "الباء" و "النون" في المخرج، فحرف الباء مخرجه من الشفتين بانطباقها، في حين أن مخرج حرف النون طرف اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى، بالإضافة إلى أن اللفظتين اختلفتا في المعنى، فلفظة "بسمة" من الابتسامة وهي الضحك الخفيف من غير صوت، في حين أن لفظة نسمة تعني الريح اللينة.

فالشاعر أراد أن يعبر عن حزنه الشديد على رحيل أستاذه (موسى أحمدي نويوات) ووفائه له، موظفا الجناس اللاحق ليجد بين مخرج حرف الباء والنون فسحة للتعبير عن مشاعره الحزينة، ولقد أضاف هذا الجناس تنظيما إيقاعيا بين الصدر والعجز وخاصة بتناسقه مع الجناس الناقص ببين لفظتين (حرى ،حيرى).

ج_ إيقاع الجناس المضارع:

يقول الشاعر:

كنا نتابع سر الطباشير في اللوح،

لون التباشير(لوحيشي، 2016، ص117).

الملاحظ عند قراءة هذه الأشطر الشعرية تقارب بين لفظة "الطباشير" ولفظة "التباشير" ليتحقق بهما الجناس المضارع وهذا لأن حرف "الطاء" و"التاء" من مخرج واحد وهو طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا، ولهما صفة واحدة من الصفات التي لها ضد وهي صفة الاستعلاء، إلا أن هاتين اللفظتين مختلفتان في المعنى بجانب الاختلاف الجزئي في اللفظ في صفة من الصفات التي لها ضد إذ تحوي الطاء في لفظة (طباشير) صفة الإطباق بينما تفتقدها التاء في لفظة (تباشير) التي تحوي بدلا منها صفة الانفتاح، هذا الانفتاح الصوتي قابله انفتاح دلالي إذ تباشير الصباح انفتاح وانشراح للصدر لسرور حل بالقلب، فلفظة (الطباشير) تعني مادّة جيريّة بيضاء قليلة الصلابة، تستعمل للكتابة على السبورات، في حين أن لفظة (التباشير) من البشرى وهي الخبر السار، ولقد جاء هذا الجناس ليعبر عن شوق الشاعر وحنينه إلى الماضي وإلى طفولته، حيث ربط بين لفظ الطباشير الذي كان يكتب به في سبورة قديما والتباشير هو الفرح الذي يرافق الأطفال عند الكتابة به ورؤية ألوانه، ليؤدي هذا الجناس إيقاعا مشهديا هادئا يرجع بنا إلى زمن الطفولة والحنين إليها، بانسجامه مع الجناس اللاحق الذي تحقق في كلمتين "لوح، ولون" وهذا باختلاف مخرجيهما فحرف الحاء مخرجه وسط الحلق بينما حرف النون فمخرجه طرف اللسان، وبهذه الاختلافات في المخارج والمعاني تحقق الجناس وتحققت به إيقاعات الحنين الهادئة.

د_ إيقاع الجناس الناقص:

يقول الشاعر:

وسؤالي _ على ادكاري _ جواب وغدوي بمقلـــــتي رَواحُ

لا أبالي إن جد فينا شتـــــــاء مستحيل تطول شعري رَاحُ

رحت للممكن الجميل أغـــــني وغنائي زيتونة، ومـــــراح (لوحيشي، 2016، ص 08).

لقد وقع الجناس الناقص في هذه الأبيات بين الكلمات التالية: رواح، راح ، مراح التي وقعت في نهاية عجز هذه الأبيات فكانت زيادة في اللفظة الأولى على اللفظة الثانية بحرف "الواو"، وفي اللفظة الثالثة بحرف "الميم ".

وإذا تأملنا في معنى كل لفظة نجد أن لفظة "رَواحُ" تعني الوقت من زوال الشمس إلى الليل، في حين أن لفظة "رَاحُ" تعني الراحة وهي الانبساط والانشراح، أما لفظة "المراح" فهي من اشتداد الفرح والنشاط، فاختلاف المعنى بين هذه الكلمات جاء ليصور لنا حب الشاعر للشعر وتمسكه به ليحقق اختلاف المعاني وتجانسها تفاعلا إيقاعا أفقيا لافتا للانتباه منسجما مع حالة الشاعر وحبه للشعر والكتابة .

– ثالثا: إيقاع التصدير أو رد العجز على الصدر:

يعد رد الأعجاز على الصدور من الفنون البلاغية، ويعرفه ابن رشيق المسيلي ثم القيرواني بقوله: "هو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاة." (القيرواني، 1401- 1981، ج2، ص 3).

إذا فرد العجز على الصدر يحدث في لفظتين تتكرران تتفقان في اللفظ والمعنى وهذا مما يمنح جرسا إنه " يجعل البيت الشعري مثل فاصل موسيقي متعدد الألحان بألوان مختلفة ، يستمتع به أولئك الذين يعرفون هذا الفن ويرون فيه المهارة والقدرة الفنية ". (ينظر: أنيس، 1952، ص 43).

ونجد أن الشاعر ناصر لوحيشي لجأ إلى توظيف هذه الظاهرة البلاغية في ديوانه "جدد خلاياك" في عدة قصائد نذكر منها بعض النماذج:

يقول الشاعر:

فترشفت من حنيني قليلا وتنسمته: فنعم الرشيف (لوحيشي، 2016، ص 25).

الملاحظ من هذا البيت أن التصدير قد جاء في بداية الصدر في لفظة "فترشفت " وهو عبارة عن فعل، وجاء في نهاية العجز في لفظة "الرشيف" وهو عبارة عن اسم، فالشاعر بهذا التكرار المتنوع بين الاسم والفعل أراد أن يقدم لنا صورة معبرة عن حنينه المستمر بالفعل "ترشفت" ويؤكد على رضاه بهذا الحنين بلفظة "الرشيف"، وهذا التكرار بين بداية العجز ونهايته خلق نغمة إيقاعية بحركية خفيفة تتناسب وحنين الشاعر.

ويقول أيضا:

هزي نخليك تستسلم رياحـــهم يساقط الغيث ها قد بشرت ريحي

تلك الريــاح ألم تحـمل لـنا أفقا معفر الوجه مكسور المفاتـــيح

فاستخبروا الدمع عن ألوان غربتنا فالدمع في زمني قد صار تصريحي(لوحيشي، 2016، ص 201).

لقد جاء التصدير في نهاية الصدر البيت الأول في لفظة (رياحهم) ونهاية العجز في لفظة(ريحي)، وهو عبارة عن اسم، حيث استعمل الشاعر تكرار لفظة (رياح) نفسها في نهاية الصدر ونهاية العجز بإضافة ضمير (هم) للفظة الأولى، وياء المتكلم للفظة الثانية، ليؤكد على صموده وأن الألم مهما طال ستأتي بعده بشرى الفرج، فالضمير الغائب "هم" جاء ليعبر عن الألم الذي سيستسلم في يوم من الأيام ويصير غائبا، بينما ضمير متكلم جاء ليعبر عن الأمل والفرج الحاضر دائما .

كما نجد التصدير في البيت الثالث في لفظة الدمع في وسط الصدر وفي بداية العجز وهو عبارة عن اسم كذلك، وجاءت لفظة (الدمع) بثنائية الاستخبار والتصريح بين الصدر والعجز مؤكدة عن الألم ومعاناة الشاعر والغربة في الوطن في ذلك الزمن، وهو زمن العشرية السوداء.

ولقد خلق التصدير سواء في البيت الأول أو الثالث إيقاعا دلاليا منسجما مع حالة الشاعر النفسية التي رغم المعاناة والألم في تلك الفترة لكنه متيقن من فرج قريب وغد جديد.

5. خاتمة:

من خلال دراستي للإيقاع البلاغي في ديوان "جدِّد خلاياك" للشاعر ناصر لوحيشي، توصلت في ختامها إلى النتائج الآتية:

- إن مصطلح الإيقاع لم يدرك في النقد القديم بمعناه الحالي، بل إن النقاد قد أدركوا الإيقاع بالحدس، وكانوا يشيرون إليه بمصطلحات أخرى، منها الحلي الوشي، وكل ما يمثل جرسا إيقاعيا.

- اختلف القدماء في وضع تعريف واضح له، فمثلا ابن طباطبا ربطه بالوزن، بينما ربطه حازم القرطاجني بالتخييل، وبقي الإيقاع لمدة زمنية طويلة يعاني تعدد الاستخدام والاقتران وفي أغلب الأحيان مقياسا للزمن الموجود بين النقرات.

- لقي الإيقاع رواجا وأصبح أكثر استخداما في الدراسات النقدية العربية الحديثة وهذا بعد تأثرها بالدراسات الغربية، ولقد استعمل الإيقاع في الدراسات العربية الحديثة بمصطلح واحد لكن مفهومه اختلف من ناقد إلى آخر، فهناك من ربطه بالصوت كالناقد محمد العياشي، وهناك من اعتبره منظما للصوت، كالناقد السيد البحراوي وصلاح فضل، في حين هناك من اتجه اتجاها آخر وربط الإيقاع بالمجال الحسي والتفاعلي ومن هؤلاء الناقد كمال أبو ديب.

- لجأ الشاعر ناصر لوحيشي لمظاهر البلاغة بعلومها الثلاثة، وقد كان لهذه المظاهر دور بارز في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية المتماسكة في قصائد ديوانه " جدِّد خلاياك"، فحسن استخدام أساليبها ينتج إيقاعا إبداعيا يقرب النص من المتلقي.

- يشكل علم المعاني بأساليبه دورا بارزا في تشكيل الإيقاعات ونغمات الصوتية لقصائد الديوان، كما أن للبيان من تشبيه واستعارة وغيرهما دورا في إحداث إيقاع خاص في قصائده، وذلك بالتناظر والموازنة التي يقومان عليها.

- إن السجع كظاهرة بلاغية لجأ الشاعر إلى توظيفها وهذا لما تحدثه من نغمة وموسيقى تطرب لها الأذن، كما يلجا إلى توظيف الجناس لما له من وظائف دلالية وصوتية إيقاعية تسهم في بناء جمالية النص الشعري.

- يعد التصدير عند شاعرنا من الفنون البلاغية الإبداعية التي جعلت للنص جمالية دلالية وجمالية موسيقية .

- إن ديوان "جدِّد خلاياك" للشاعر ناصر لوحيشي ديوان إبداعي مفعم بالأساليب البلاغية التي ساهمت في تفجير طاقاته الإيقاعية الداخلية وإبراز جمالياته الفنية.

6. قائمة المراجع:

- **المؤلفات:**

1. ابتسام حمدان ، (1997)، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1 سوريا ، حلب، دار القلم العربي.
2. إبراهيم، أحمد موسى (1969)، الصبغ البديعي في اللغة العربية، مصر، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
3. ابن زيلة، الحسين بن محمد،(1964)، الكافي في الموسيقى، تح: زكرياء يوسف، مصر، القاهرة ،دار القلم.
4. ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام ، ط3 ، مصر ، منشأة المعارف.
5. أبو ديب، كمال، (1981)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط1 ، لبنان، بيروت، دار العلم للملايين.
6. أنيس، إبراهيم، (1952)،موسيقى الشعر، ط2، مصر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
7. البحراوي، سيد، (1993)، العروض وإيقاع الشعر العربي ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
8. بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ط2، لبنان، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر.
9. تبرماسين ،عبد الرحمن، (2003)، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر ،ط1 مصر، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع.
10. الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبين، (1984)، تح: عبد السلام هارون، مصر، القاهرة، لجنة للتأليف والنشر والترجمة .
11. الجرجاني، عبد القاهر (1988)، أسرار البلاغة، ط1، لبنان ، بيروت ،دار الكتب العلمية.
12. خالدة سعيد، (1406-1986).حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، ط3 ، لبنان، بيروت، دار الفكر.
13. الخويسكي، زين كامل ومحمود المصري ، أحمد (2006)، فنون بلاغية، ط1، مصر، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
14. السجلماسي، أبو محمد القاسم،(1980) ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح :علال الغازي ،المغرب، الرباط، مكتبة المعارف.
15. عتيق ، عبد العزيز (1985).علم البيان، لبنان، بيروت ، دار النهضة العربية.

16. عتيق ، عبد العزيز: علم البديع، لبنان ، بيروت ، دار النهضة العربية.
17. فضل، صلاح ، (1985) ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3،لبنان، بيروت، دار الأفاق الجديدة.
18. القط، عبد الحميد ، (1980)، دراسات في النقد والبلاغة ،ط1، مصر، القاهرة، دار المعارف.
19. القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية.
20. القزويني، الخطيب 2003) ، الإيضاح في علوم البلاغة ،ط1، لبنان بيروت، دار الكتب العلمية.
21. القيرواني، ابن رشيق، (1401- 1981)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، لبنان، بيروت، دار الجيل.
22. عبد الواراري، عبد اللطيف، (2011)، نقد الإيقاع ، ط1، المغرب، الرباط ، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر.
23. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين، تح محمد: الأمين الخانجي، ط1، إستانبول، مطبعة محمود بك.
24. العياشي، محمد،(1986)، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس ، المطبعة العصرية .
25. لوحيشي، ناصر(2016)، جدد خلاياك ،ط1، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام.
26. المرزوقي ، أبو على أحمد بن محمد ، شرح ديوان الحماسة، تح : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لبنان، بيروت، دار الجيل.
27. الميداني، عبد الرحمن حسن (1996)، البلاغة العربية (أسسها، وعلومها، وفنونها) ، ط1، سوريا ، دمشق ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع .

- **الأطروحات :**

1. بوفاس ، عبد الحميد: (2016.2017)، الإيقاع البلاغي في شعر مفدي زكرياء، أطروحة لنيل شهادة درجة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث والمعاصر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر.