

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵓⵎⵓⵔⵉⵏⵉⵙⵉⵎⵉⵏⵜ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵣ ⵉⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵎⵉⵏⵜ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵣ

ⵓⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵎⵉⵏⵜ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵣ ⵉⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵎⵉⵏⵜ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵣ

ⵓⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵎⵉⵏⵜ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵣ ⵉⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵎⵉⵏⵜ ⵉⵎⵓⵔⵉⵙⵉⵣ

Université De Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou
Faculté des Lettres et des langues
Département de Langue et Littérature Arabes



جامعة مولود معمري ، تيزي-وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مُقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه

التّخصّص: الدّرس اللّغوي القديم وتداوليات الخطاب

البناء اللفظي في شعر ناصر لوحيشي

إشراف الأستاذ:

صلاح يوسف عوض

إعداد الطالبة :

عبلة زلاقي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
صالح بلعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة مولود معمري، تيزي-وزو	رئيسا
صلاح يوسف عوض	أستاذ التعليم العالي	جامعة مولود معمري، تيزي-وزو	مشرفا
ذهبية حمو الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة مولود معمري، تيزي-وزو	مناقشا
عمر بورنان	أستاذ محاضر	جامعة البويرة	مناقشا
عبد القادر تواتي	أستاذ محاضر	جامعة البويرة	مناقشا

السنة الجامعية 2020 – 2021م



إهداء

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه، أحمده على منّهِ وعونه لإتمام هذا البحث.
إلى الذي يدفعني قُدماً إلى الأمام لنيل المبتغى إلى من كافح وجّد واجتهد
وتعب ذهاباً وإياباً في سبيل تعليمي إلى من أثّرني على نفسه ليراني أفضل منه، إلى "
أبي العزيز إبراهيم" أطال الله في عمره وأدام عليه نعمة الصحة والعافية، والذي
يستحق لقب الدكتور بدلاً مني.

إلى التي وهبت فلذات كبدها كلّ العطاء والحنان، إلى التي صبرت وكانت
سندي في الشدائد، وكانت دعواتها لي بالتوفيق، إلى من ارتحت كلما تذكرت
ابتسامتها في وجهي، "أمي الغالية فتية" جزاها الله عنّي خير الجزاء وأدام الله عليها
نعمة الصحة والعافية.

إلى من أحسنك فشجعوني، وأثقتك فحفّزوني، أهلي كبيرهم وصغيرهم.
إلى من ازدادت الحياة جمالاً عندما وهبني الله إياه، إلى الذي أثار دربي
بنصائحه، "زوجي محمد أمين" أسأل الله أن يوفّقك وينير دربك.
إلى قرّة عيني وأحباب قلبي أولادي: "مياسين جنى الرحمن" و"مجد الإسلام
حسين". أطلّكم الله ونفع بكم الأمة .

أساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة مولود معمري تيزي، وزو
إخوتي وأخواتي من نخبة الدّرس اللّغوي القديم وتحليل الخطاب دفعة 2016
فوقّكم الله جميعاً لما يحبّ ويرضى، وأثابكم ثوب الجنة، ونفع بكم وبعلمكم الأمة.

الحمد لله

مقدمة:

تتميز اللغة العربية بالجمال وقمة الإبداع لما تحتويه من مفردات وإتقان في التراكيب وجمال موسيقي في جرسها، فتناول العرب لغتهم هذه بالدراسة منذ فجر حضارتهم، وكثرت هذه الدراسات اللغوية كثرة رائعة وقد حاولنا معالجة علوم اللغة العربية جميعها.

هذه اللغة التي تزر بالكنوز والدرر الثمينة التي لا يتوصل إليها إلا من يسبرون أغوار العلوم ويتلذذون بنفائس الأمور، وما من شك في أن اللغة العربية تعد من أهم البحور الزاخرة التي تأخذ الألباب وتفرغ لها القلوب شوقها وتصرف لها أعنة الاجتهاد.

و مما لاشك فيه أن من أصعب ما يواجه الطالب هو عدم فهمه للشعر بوجه عام، فغالبا ما نلمس التدمير منه سواء عنده أم في أوساط الأهل، ولعل صعوبة تكمن في دلالاته عموما مما يؤدي بالطالب إلى عدم فهم المفردات التي ربما هي أقرب إلى ذهنه لو تمعن فيها فعلا، فمازلنا نذكر بعض الطلبة في قسم اللغة العربية وآدابها يعزفون عن دراسة الشعر لأنهم لا يجدون فيه مبتغاهم من اليسر والسهولة.

ورغم عزوف كثير من طلبة العلم عن الشعر، إلا أن القصيدة العربية لاقت راجا كبيرا منذ الأزل ولا تزال تحتفظ بالمكانة السامية إلى يومنا هذا، ذلك أن لغة الشعر عالم مليء بالأسرار والألغاز الفنية، وباعتبار لغته الصافية أو الأنيقة كمانعتها (رومان جاكسون)، فهو صناعة لغوية إبداعية تتطوي على وسائل وأدوات خاصة تسهم في التكوين والبناء، وتحمل كثافة دلالية وتناغما إيقاعيا بين وحداته، وانتقاء متميزا لمفرداته وتراكيبه وصوره، ذلك أن الشاعر ابن البيئة واللغة، فهو أصدق المعبرين عن هذه اللغة وأنماطها، فلا يمكن أن نبخس حقّه بالدراسة باعتباره خادما لها.

والشعر ترجمان الفكر، ووحى النفس الإنسانية، منها يغترف تجاربه، وعنها يعبر، والشاعر مهندس المفردات، يرصف أحسن الكلمات في أحسن نظام، ويفجر ينابيع اللغة ليخلق من اللغة العادية لغة غير عادية، مختلفة عنها بناء ودلالة، فالشعر يتجاوز اللغة اليومية العادية، إلى لغة مجازية شاعرية إيحائية، تحمل أبعادا شتى.

وحرى بنا أن نعرّج على بعض النقاط المهمة التي تخص القصيدة العربية القديمة والحديثة، ولعل من أبرزها ما يتّصف به بناء القصيدة العربية، هو ذلك التعدد الذي ينهض عليه تكوينها حتى غدت

أنموذجاً عالياً يحفل بالائتلاف و كذا التأسيس الذي انبنت عليه بلاغة الشعر، ومن ثم لم تكن القصيدة متكلفة بحيث ترامت إليها جلّ ممكنات الوعي الشعري الذي أدته مرامي التفكير البلاغي لدى الكثير من البلاغيين، وعلى هذا الأساس تمثل الوعي البلاغي أنموذج القصيدة القديمة مخرجاً لتلك المقاييس وكذا الموازنات لما يتشكل من لاحق الشعر. وفي ضوء هذا، ومما يتضح أن تشكل النص الشعري كان أولياً على إعداد القاعدة أو المعيار، وعليه تم معرفة تلك السياقات التي نهضت عليها مكونات القصيدة الشعرية من فواتح طللية، وما استتبعها من مواضع، إضافة إلى ما تأسست عليه من ضروب البلاغة من تشبيه واستعارات، وما استتب عن ذلك من تحوّل لغوي راحت القصيدة تباشر تلونه وتعدّده.

ومما لاشكّ فيه أنّ التطور الحضاري والتكنولوجي والتاريخي يصحبه تطوّر لغوي لا محالة، ذلك أنّ اللغة تتأثر بما يحيط بها، وخير دليل على ذلك التطور الشعري المصاحب للتطورات الحاصلة على مرّ العصور.

وما يعيننا نحن في هذه الأطروحة هو الحديث عن الشعر المعاصر الذي شهد مسارا ذا خصوصية مثله كوكبة من الشعراء الشباب الجزائريين أمثال: (ناصر لوحيشي)، (عبد القادر رابحي)، (محمد الأمين سعيدي)، (نور الدين درويش)... إلخ ليعبروا عن كتابات شعرية تحاول أن تتجاوز نفسها باستمرار لترسم المشهد الشعري الجزائري المعاصر، لذا لا بدّ من استقراء بعض النصوص واستبطان خفايا خطاب هذا الشعر بين السطور. وهذا الطرح يؤدّي بنا إلى تساؤلات جمة نختصرها في الآتي:

ما المقصود بالبناء اللفظي؟ وما هي أبرز آلياته وعناصره؟ وما نوع الألفاظ المستعملة في شعر ناصر لوحيشي؟ ومن أيّ مصدر استقاها؟ وما المميّز في لغته باعتبارها عملاً فنياً وثروة يمتلكها الشاعر؟ وهل استطاع أن يوفّق في إيصال رسالته الشعرية؟

لذا فقد ارتأينا أن نقدّم هذه الأطروحة الموسومة (البناء اللفظي في شعر ناصر لوحيشي) وفي ظنّنا أنّ هذا الموضوع على أهميته لم ينل حقه من الدّراسة والاهتمام، ومن ثم كان دافعنا إلى الخوض فيها لاعتقادنا أنّ هذا النوع من الدّراسات كفيل بإثراء الأبحاث الأدبية اللغوية في الشعر الجزائري لقلّة الدّراسات حوله، لأنّ أكثر الباحثين أو الدارسين كان محور دارساتهم واهتمامهم الشعر المشرقي، متناسين الشعر الجزائري، ولهذا ارتأينا دراسة البناء اللفظي في بعض دواوين (ناصر لوحيشي) لما في شعره من

طاقات إيحائية، وأدوات تعبيرية، وأصداء وجدانية، وظلال روحية، ارتأينا أن نكشف عنها من خلال البناء اللفظي في الشعر.

راجيين أن نوفق في هذا الطرح الذي تستعصي دراسته على الكثيرين باعتبار الشعر يحمل دلالات تختلف معانيها من قارئ لآخر، وهذا هو الاختلاف الذي يقع فيه الدارسون أولاً وأخيراً منذ عصور خلت، ولهذا بصمة مميزة تستحق أن تكون موضوعاً للأطروحة.

ونحن في هذه الدراسة التحليلية لعدة نماذج شعرية سعداء لتمكّنا من اختيار موضوع الأطروحة المراد البحث فيها، اختياراً نابعا من عمق رؤيتنا للمواضيع التي تستأهل الدراسة، ولم يكن هذا الاختيار ترفاً علمياً تدفع إليه قلة الأطروحات المتاحة للدراسة، ولكننا رأينا أنه ضرورة دعت إليه حاجة المكتبة إلى دراسات تبحث فيم قدمه أساتذة بما يخدم اللغة، ورغبة في التثوية بإبداع الشاعر.

وهذا الاختيار جاء بعد مطالعتنا لبعض الأطروحات البلاغية، بالإضافة للشعر الجزائري الذي مثل الكلمة المعبرة عن واقع معيش في حدود لا يرفضها المنطق، وهذه رغبة حثتنا إليه، وقد رأينا تناوله بالدراسة واجبا، فمن جهة هذه الأطروحة فإنه سيطوف بنا تطوفا بعيد مهوى الفائدة إذ سنخوض في علوم اللغة.

كما أنه كان يحدونا منذ سنوات النظر في الاختلافات الجسيمة بين أساليب الشعراء وكنا نعجب من تلك الفروق بينهم في توظيف المفردات والتعبير عن قضية ما في بعض الأبيات، ثم إننا اخترنا الشعر لكثرة ما فيه من المتشابه ثم لما فيه من العبرة والعظة، ولعلّ لاختيار هذه الأطروحة كذلك أسبابا تتمثل في التذوق والاستمتاع بلغة الشعر وكذا ألفاظه وسحر معانيه، كانت هذه أسبابا وجدانية مباشرة، بالإضافة إلى جملة من الأسباب نجملها في:

- أهمية هذه الأطروحة إذ لم تتل حَقّها من الدراسة والاهتمام، ومن ثمّ كان دافعنا إلى الخوض فيها اعتقاداً منا أنّ هذا النوع من الأطروحات كفيل بإثراء الأبحاث اللغوية في الشعر الجزائري المعاصر لقلة الدراسات حوله، لأنّ أكثر الباحثين أو الدارسين كان محور دراستهم واهتمامهم بالشعر المشرقيّ، متناسين الشعر الجزائريّ.



- محاولة الفوز بأسبقية هذه الدراسة لجِدّة الموضوع، وعدم وجود أطروحة أكاديمية معمّقة ومتخصّصة وشاملة على مستويي الماجستير أو الدكتوراه- وإن كانت تتناول جانبا فنيا واحدا- فيما يخصّ الشعراء الجزائريين المعاصرين الشباب.

- ملاحقة احتجاج الشاعر الذي يرتدي قناع الحداثة على مستوى النص، والنظر إلى خصوصيّة الرؤية، وخصوصية التجربة في النص الشعري التي ميّزت الموقف الفكري والوجداني للشاعر، ويضاف هذا الرّصيد الإبداعي إلى أسماء كثيرة تصنع النص الشعري.

- الرّغبة في فكّ شفرات النصوص الشعرية، وقد اخترنا التمثيل بعينة محصورة كفيّلة فيما نرى بوضعنا في صورة الشعيرة الجزائرية الحالية، لأصوات فرضت إبداعها ك(ناصر لوحيشي). الذي أسّس لميلاد شعيرة جزائرية في خصوصياتها التعبيرية واللّغوية، والحديث عن هذه الأسماء لا يمكن أن يتأسّس دون قراءات متعددة قادرة على تحديد طبيعة هذه الشعيرة بما تمتلكه من قيم لم تكن مهياة في تجارب شعيرة سابقة. ذلكم هو موضوع أطروحتنا وتلكم هي أسباب اختياره.

وقد اطلّعنا على عدد من الدراسات التي خصّت هذا الشعر بعد تسجيلنا اعنوان الأطروحة ومضي العمل فيها، ونكتفي منها بذكر رسالة ماجستير :

أطروحة التوازي من خلال ديوان شعري لشاعر من الشعراء الجزائريين المعاصرين، هو(ناصر لوحيشي)، في ديوان هو (فجر الندى)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والنّقد الأدبي، السّنة الجامعية 2014/2015، حيث سعت صاحبة البحث فيه إلى استخراج أنماط التوازي في التراكيب الشعرية في ديوان الشاعر والتي تنوّعت بين التراكيب الفعلية، والاسمية، والاستفهامية، والإضافية... والتي أدّت دورها في بيان المعنى.

وما يميّز أطروحتنا عن سابقتها أنّها جاءت لتبحث في الألفاظ من حيث الوضع والدلالة على المعاني الجزئية ومن هذا المنطلق فإن قيمة هذا الموضوع تكمن في كونها من أهمّ الدراسات التي تهتمّ بالجانب الجمالي لنصّ معيّن فهذا الجانب الجمالي متغيّر لذلك فهو يؤثّر على الجانب الدلالي بتغيّراته. والهدف من هذه الدراسة هو بيان توظيف الشاعر للألفاظ والبناء اللفظي على التّشكيلات البلاغية البديعية فحسب، بل أنّ تحليل الأنساق البلاغية التي تدخل في نطاق علم البيان، يكشف

عن براعة متفردة لدى الشاعر في هذا الجانب. وكذلك تبين قيمة اللغة العربية وبلاغتها وجماليّاتها.

أمّا عملنا في هذه الأطروحة فقد كان في تمهيد وثلاثة فصول تسبقها هذه المقدمة و تقفوها الخاتمة وتفصيلها كالآتي:

*مقدمة.

*تمهيد: البناء اللفظي

تناولنا فيه تعريف البناء اللفظي وتعريف البناء والإعراب وأنواع كلّ منهما باعتبارهما عمادا علم النحو، الفصل الأول: وقد جعلناه عبارة عن عتبة لمفاتيح منهجية. وعنوانه ب :

المصادر اللفظية لشعر ناصر لوحيشي:

حاولنا أن نتعرّض فيه للإجابة عن بعض التساؤلات حول بعض المفاهيم التي ستتكرّر في البحث، وتدور الدراسة في فلكها، وذلك بتحديد أهمّ المصادر التي يعتمدها الشاعر، والتي تعتبر المنطلق الرئيس له في مختلف كتاباته، معرّجين على خطابه الشعري الجزائري الحداثي الذي تتلاقى لغته فيه مع ما ورد في القرآن الكريم والحديث الشريف، والذي يعكس لنا ثقافة الشاعر، وتمسّكه بدين الله وحفظه للقرآن الكريم، وقد لمسنا ذلك كلّ من خلال كتاباته. بالإضافة إلى الأشعار العربيّة، فشاعرنا ضليع جدا بها وذلك لمطالعاته للكتب العربيّة والأشعار الفصيحة، فنلمس تأثرا كبيرا وما يعكس ذلك فصاحة لسانه وخلوّ ألفاظه من أي شائبة، والإشارة إلى هذه المفاهيم المفاتيح هي البحث عن باب أفتحه لأعرف مدى توظيف الشاعر الجزائري له.

الفصل الثاني: الموسوم ب :الأنساق البلاغيّة

وقفنا فيه عند أهمّ العتبات التي شكّلت النصوص المحيطة للدّواوين-عينات- عند (ناصر لوحيشي)، وكيفية توظيف الشاعر لها ومدى توفيقه في ذلك: الجناس، الطّباق والمقابلة، التقديم والتأخير، الحذف، التعريف والتكثير، الألفاظ والمعاني الإيقاع، البيان، البديع، الأسلوب... إلخ

الفصل الثالث: وعنوانه ب:العناصر الإيقاعية

في هذا الفصل سنقوم بتحليل النصوص الشعرية المقررة في الدواوين، ومحاولة تقديم نماذج شعرية مختلفة تتضمن الإيقاع الخارجي وموسيقى الشعر وكيفية توظيف الشاعر لها، كما وجب نقد بعض الأعمال الشعرية للشاعر مع التحليلات والاستنتاجات وتقديم وجهات النظر.

*خاتمة:

وهي محصلة إنجاز الأطروحة، وهي عبارة عن الناتج المفرز من عملية التحليل والاستقراء على مدار البحث سواء في الجانب النظري أو التطبيقي.

تلك خطة الأطروحة وما صُنِعَ فيها، وكُنّا خلال تلك الخطة نستخدم منهاجاً وصفيّاً تحليليّاً لما عمله الشاعر، ثم أضحى تحليليّاً في القضايا التركيبية، فالوصف هو عماد الدراسات اللغوية الحديثة، حيث يعتمد في وصف الظواهر بغية تحليلها، باعتبارها تمثيلاً مفصلاً وصادقاً لموضوع أو ظاهرة ما، وتناوله على أنّه بنية متكاملة ترتبط فيها العناصر وتنصهر في بوتقة واحدة. كما أنّنا استعنا ببعض من النقد للوقوف على ما نراه كقراء للشعر فيه هنّات وهفوات وجب الالتفات إليها وتصحيحها أو اقتراح بديل لها. الملحق: وخصّصناه لنبذة عن حياة الشاعر ونشأته وأهم مؤلفاته:

الجوانب المتعلقة بحياة الشاعر وما أحاط بها من أسرة وتأثير بيئي واجتماعي، وقد جمعنا كلّ ذلك في ملحق.

أمّا عن المصادر والمراجع المعتمدة في البحث فكانت تتفق مع مجالات البحث، وقد كانت متنوعة توزعت بين القديم والحديث، أهمّها:

المصادر:

-ديوان جدّد خلياك، رجاء، مدار القوسين، لناصر لوحيشي.

المراجع:

- أطروحة التّوازي من خلال ديوان شعري لشاعر من الشعراء الجزائريين المعاصرين، هو(ناصر لوحيشي)، في ديوان هو(فجر الندي)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والنقد الأدبي، السّنة الجامعيّة 2014/2015، حيث سعت صاحبته إلى استخراج أنماط التّوازي في التراكيب الشعرية



في ديوان الشاعر والتي تنوّعت بين التراكيب الفعلية، والاسمية، والاستفهامية، والإضافية... والتي أدّت دورها في بيان المعنى وتوظيفها.

- ابن الأثير الجزري: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998. ج1

- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرّشاد الحديثة، الدّار البيضاء- المغرب، (د.ت). 177/1.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1992م. بعض المعاجم للتعاريف اللغوية:

- ابن سيده المرسى أبو الحسن علي بن اسماعيل: المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هندائي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، ج6.

- أبو الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، 2001.

- أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، الطبعة السادسة، دار صادر، بيروت، 1997. ج3.

- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزّمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982.

وغيرها من المراجع التي سيأتي ذكرها في قائمة المصادر والمراجع.

وبعد هذا العرض السريع نقول: هذه أطروحتنا أمامكم وكلّ ما نتمناه من المولى تعالى أن تلقى حظاً مقبولا، وإن كانت موفقة فمن الله التوفيق وإن كان غير ذلك فمن أنفسنا...ولسنا نزعّم أنّنا جننا بما لم يستطعه الأوائل أو حتّى ما لم يستطعه أمثالنا، وإنّما حسبنا الظنّ أنّنا تناولناها تناولاً جاداً...ومتوائماً مع معطيات التّراث والفكر الحديث وإنّما تمّ ذلك بنعمة من الله وفضل...

الطالبة: عبلة زلاقي

الأحد 10 جانفي 2020.



تعليم:

البناء اللغوي

تمهيد:

البناء اللفظي:

البناء اللفظي هو قاعدة اللغة العربية، فطالما كانت اللغة بين يدي أهلها مطواعة لأغراض ومقاصد متنوعة، يشكّلها كما يريد، ويوظّفها كما يشاء، يختار من مفرداتها أخفّها وأيسرها وأعذبها، ويصنع منها نظماً غريب المنوال، ليس له في اللغة سابق مثلاً.

ولعلّ فنون الأدب تختلف عن الفنون الأخرى، لأنّها ترتكز على اللغة، فاللغة المكوّن الأساس الذي يمنح الشعر سرّاً شاعريته المصوّرة للمعاني المختلجة في النفس الإنسانية، فهي لغة الانفعال المضيق لمعنى يستحضر الشاعر فيه ماضي ذكرياته، أو واقع حاضره، أو كيان وجوده فيضفي عليها أصداً أو ظلالاً من الإحياءات تختلف باختلاف نفسيته في التعبير عنها باللغة المتكوّنة من ألفاظ وتراكيب، وإيقاع (التمثّل بالوزن والقافية، والصور المتشكّلة بألوانها المتباينة)، وتتنظم هذه المكوّنات في قالب بنائي محدّد يختبيء وراءه جمال الإبداع الشعري بلغة فنية حيّة مشعّة بالدلالة، تتحقّق فيه قيمة تعبيرية من انتظام التعبير اللفظي مع موسيقى النغم، والصورة المعنوية، لأنّ غاية الشاعر تثير عواطف المتلقي بتقنيات التعبير الدقيقة، وصدق الإحساس العميق، لنقله إليه.

فلغة الشعر بناء حيّ متكامل تتفجر فيه طاقات إيحائية متمثّلة بمقومات القصيدة التي هي "مجموعة علاقات شكلية ومضمونية مترابطة لغة وجرساً ودلالة وإيقاعاً وصورة، تؤلف بنائها الفني المتمثّل، من خلال نماذجها وأمثلة الشعرية المتوفرة لدينا، وفي نمط موسيقاها الشعرية ذات القافية الموحدة والوزن الواحد وفي تعدّد أغراضها أو تفرّدتها بغرض واحد"¹، فمن هذه المكوّنات التعبيرية جميعها يتكون البناء الفني المتكامل للقصيدة، بيد أن هذه العناصر، أو المكوّنات تبقى خاضعة لطبيعة الشاعر ومنها: روافده الثقافية، وهي الثمرة المتمخضة عن اطلاعه وتدريبه على

¹ بناء القصيدة عند الشريف الرضي (بحث)، 198. ط، مكانة القصيدة العربية بين نقاد والرواة العرب، 5، نقد الشعر

في المنظور النفسي، 102 .

نماذج شعرية لشعراء سابقين له؛ ليثري لغته بما استثمره من نتاجهم، وليكشف ذاته وأصالته في أعماله الشعرية الإبداعية التي يحاكي فيها تجاربه الحياتية؛ لأنّ الموهبة الشعرية وحدها لا تكفي، فتبقى لغته قاصرة عن أداء وظيفتها التعبيرية ما لم يصفقها بإغنائها بالروافد الثقافية.

وللبينة أثرها في طبع الشاعر، فرقة ألفاظ الشاعر الحضري وسهولتها ورشاقتها، تباين جفاف ألفاظ الشاعر البدوي وخشونتها وغريبها، وقد يسهل لفظ شعر الشاعر، ويخشن لفظ شعر شاعر آخر تبعا لاختلاف الطبع وتركيب الخلق¹، وتبقى التجربة الشعرية الطابع الذي يصوره الشاعر، وهو يسكب عواطفه ومشاعره جاهدا في نقل خواطره التي تتدافع في نفسه عبر لغته إلى المتلقي، فالثقافة والبيئة والتجربة الشعرية تؤثر في لغة أي شاعر.

وبما أنّ اللغة الشعرية لغة انفعالية، فقد تتباين الانفعالات فيها بحسب التجربة الشعرية، ولهذا انمازت لغة الشعر بالمرونة والحيوية والتجديد تبعا لنوع الانفعال² من حب وبغض، وحزن وأسف، وفرح وإعجاب، وخوف وقلق، وقوة وشدة إلى غير ذلك، فتخرج بصورة ترانيم ملحنة، لتكتمل بمقوماتها الصوتية أداء انفعال الشاعر الوجداني بلغة موسيقية زاخرة بالنغم مترابطة الأحكام مع انفعالاته، ومتسعة لخياله، لتغدو لغته لغة تصويرية تتشكل فيها وسائل الصورة بألوانها المختلفة، ولهذا كله استوعبت لغة الشعر عناصرها وأجزاءها من ألفاظ وصياغة، وإيقاع، وصور بوصفها بناءً متكاملًا.

أولاً: الألفاظ :

الألفاظ؛ هي إحدى الدعائم الأساس لبنية القصيدة، وإحدى أدوات الشاعر التي يستعملها، ليخلق نصاً أدبياً معبراً عن تجربته الشعرية، ينقلها إلى المتلقي سواء أكان المتلقي مستمعا أم قارئاً أم ناقداً، ولهذا كان على الشاعر أن يعنى بالألفاظ في نسيجه الشعري، مما يحفزها للجنوح إلى رصانة الأسلوب، وانتخاب الألفاظ التي يتحرى فيها الوضوح في تأدية المعنى المقصود، والدقة في التعبير المشحون بانفعالاته المتباينة بحسب فن القول المطروق ليزود الألفاظ بطاقات إيحائية

¹ علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح- محمد أبو الفضل إبراهيم - علي محمد البجاوي، م1، منشورات عيسى البابي الحلبي، 1966م، ص 17- 18.

² عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، 1974م، ص340.

ومداليل مجازية إضافية، فتصبح مشعة بالتأثير والحيوية، فيخلق الشاعر عملا فنيا متساوقا مع تجربته الآنية، على أن هذه الألفاظ ضمن سياقاتها تحمل في الوقت نفسه مدلولاً معجمياً.

والشاعر ينساب وراء ألفاظه ليصوغها في تراكيب لغوية تبدأ من مرحلة انتقاء الألفاظ التي تدور في مخيلته ثم وصفها في عبارات إلى أن تتكامل في جمل وانساق، ومما لا شك فيه أن الألفاظ تنثر دلالاتها من الواقع، فهي تعبير عن واقع الحياة اكتسبت قيمتها الدلالية من تشخيص طبيعة الواقع على نحو متميز في قالب شعري فني ذي بناء إيقاعي شكّل سر جمال جوهر هذا البناء الشعري بعد أن طبعت بطابع أحاسيس الشاعر ومشاعره وعواطفه وأفكاره.

ثانياً: الإعراب والبناء:

تعريف الإعراب : إعراب، مصدر الفعل أَعْرَبَ، يُعْرَبُ، والإعراب عَنْ السُّرُورِ: يعني الجَهْرُ والإِعْلَانُ والتَّعْبِيرُ والإيضاح والإفصاح عنه، فالإعراب: الإفصاح، يقال: أعرب الخطيب، أي: كان فصيحاً وبلغاً في كلامه، سليماً من اللّحن، وأعرب فلان: أي: كان فصيحاً في اللغة العربية وإن لم يكن عربياً، وإعراب كلمات الجملة، أي: إيضاح وبيان وظيفتها النحوية حسب وجودها وموقعها في الجملة، والإعراب: هو ضبط أواخر الكلمات العربية من رفع ونصب وجرّ وجزم، حسب ما هو مبين في قواعد النحو العربي، فحالات الإعراب في اللغة العربية: الرفع والنصب والجرّ والجزم، ومحلّ الإعراب في النحو والصرف: ما تستحقّه الكلمات الواقعة فيه من الإعراب لو كانت مُعْرَبَةً، والاسم المُعْرَب: هو الاسم الذي يتغيّر آخره من رفع ونصب وجرّ وجزم بدخول العوامل عليه،. بينما إذا كان التّغير في حركة الحرف الأوّل أو الأوسط في الاسم، فلا يسمّى إعراباً.¹ فهو إذن تغيير العلامة الموجودة في آخر الكلمة ، لاختلاف العوامل الداخلة عليها ، لفظاً ، أو تقديراً نحو : أشرقّت الشّمس . شاهد النّاس الشّمس مشرقة بعد يوم مطير . ابتهج النّاس بشروق الشمس.

¹ ما هو الإعراب في اللغة العربية؟"، www.alukah.net، اطّلع عليه بتاريخ 15-6-2021. بتصرّف.

في الأمثلة الثلاثة السابقة، نجد أنَّ كلمة (الشمس) قد تغيّرت علامة إعرابها ، لتغيير موقع الكلمة ، وما رافق ذلك من العوامل الداخلة عليها. فقد جاءت " الشمس : في المثال الأول فاعلا مرفوعا بالضمة الظاهرة. وجاءت في المثال الثاني مفعولا به منصوبا بالفتحة الظاهرة. وفي المثال الثالث مضافا إليه مجرورا بالكسرة الظاهرة . وهذا ما يعرف بالإعراب.

أ. الإعراب اللفظي : هو ما لا يمنع من النطق به مانع كما في الأمثلة والشواهد القرآنية التي مثلنا بها في أعلى الصفحة.

ب. والإعراب التقديري : هو ما يمنع من النطق به مانع للتعذر ، أو الاستئصال ، أو المناسبة نحو: حضر الفتى. الفتى فاعل مرفوع بضمة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر. ونحو: جاء القاضي. القاضي فاعل مرفوع بالضمة المقدرة على الياء منع من ظهورها النقل. ونحو : تأخر غلامي . غلامي فاعل مرفوع بالضمة المقدرة على ما قبل ياء المتكلم منه من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة لياء المتكلم.

2- أنواع الإعراب:

الإعراب أربعة أنواع : الرفع ، والنصب ، والجر ، والجزم. يشترك الاسم والفعل في الرفع، والنصب ، ويختص الاسم بالجر ، أما الجزم فيختص به الفعل . حيث لا فعل مجرور ، ولا اسم مجزوم. كما يختص الإعراب بالأسماء ، والأفعال . أما الأحرف فمبنية دائما ، ولا محل لها من الإعراب.

2- تعريف البناء : البناء : المَبْنِيّ، وجمعه: أبنية، والبناء عند النحاة في اللغة العربية: هو ثبوت آخر الكلمة على حَرَكَةٍ مِنْ حَرَكَاتِ الْبِنَاءِ، "السُّكُونِ أَوْ الْحَرَكَةِ"، مع اختلاف العوامل فيها وموضعها من الإعراب، أي ثبوت الْكَلِمَةِ على حالة واحدة، مَهْمَا يَكُنْ مَوْقِعُهَا فِي الْجُمْلَةِ،¹ [فالبناء: لزوم الكلمة حالة واحدة، وعدم تغيير آخرها بسبب ما يدخل عليها أو بسبب موقعها في الجملة. مثل: هذا الطالبُ مجتهدٌ، وكافأْتُ هذا الطالبَ، أشرتُ إلى هذا الطالبِ، ف اسم الإشارة "ذا" من الأسماء المبنية، وهو في الأمثلة السابقة مبني على السكون في محل رفعٍ أو نصبٍ أو جرٍّ،

¹ "بناء" www.almaany.com ، اطلع عليه بتاريخ 15-6-2021. بتصرّف.

فلم يتغير آخره بتغير موقعه في الجملة، ويرجع سبب بناء الاسم لمشابهته الحرف في وجه من الأوجه.¹

إن هو لزوم لآخر الكلمة علامة واحدة في جميع أحوالها مهما تغير موقعها الإعرابي ، أو تغيرت العوامل الداخلة عليها. مثال ما يلزم السكون : " كم " ، و " لن. " نحو قوله تعالى : كَمْ تَرَكَوْا مِنْ جَنْتٍ وَعُيُونٍ ٢٥ (الدخان.25)

وقوله تعالى : " قَالُوا لَنْ نُؤْمِنَ حَتَّى نُؤْتَىٰ مِثْلَ مَا أُوتِيَ رُسُلُ اللَّهِ اللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُ سَيُصِيبُ الَّذِينَ أَجْرَمُوا صَغَارٌ عِنْدَ اللَّهِ وَعَذَابٌ شَدِيدٌ بِمَا كَانُوا يَمْكُرُونَ ١٢٤ " (الأنعام.124) ولزوم الكسر نحو " هؤلاء " ، و " هذه " ، و " أمس. " نحو قوله تعالى : هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَىٰ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا ١٥ (الكهف.15) وقوله تعالى : " إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ ٩٢ " (الأنبياء.92)

ولزوم الفتح : " أين " ، و " أنت " ، و " كيف. " نحو قوله تعالى : أَيَّمَا تَكُونُوا يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشِيدَةٍ وَإِنْ تُصِيبَهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَإِنْ تُصِيبَهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِكَ قُلْ كُلٌّ مِّنْ عِنْدِ اللَّهِ فَمَالِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا ٧٨ (النساء.78)

والبناء في الحروف ، والأفعال أصلي ، وإعراب الفعل المضارع الذي لم تتصل به نون التوكيد ، ولا نون النسوة فهو عارض . وكذا الإعراب في الأسماء أصلي ، وبناء بعضها عارض.

أ- بناء الاسم لمشابهته للحرف:

يبني الاسم إذا أشبه الحرف شيئا قويا ، وأنواع الشبه ثلاثة:

1. **الشبه الوضعي** : وهو أن يكون الاسم على حرف ، كـ " تاء " الفاعل في " قمتُ " ، أو على حرفين كـ " نا " الفاعلين . نحو : قمنا ، وذهبنا ، لأن الأصل في الاسم أن يكون على ثلاثة أحرف إلى سبعة أحرف. فالتاء في قمت شبيهة بباء الجر ولامه ، وواو العطف وفائه ، والنون في قمنا وذهبنا شبيهة بقد ويل وعن ، من الحروف الثنائية . لهذا السبب بنيت الضمائر لشبهها

¹ "الإعراب والبناء"، www.ahlalhdeth.com اطلع عليه بتاريخ 15-6-2021. بتصرف

بالحرف في وضعه ، وما لم يشبه الحرف في وضعه حمل على المشابهة ، وقيل أنها أشبهت الحرف في جموده ، لعدم تصرفها تثنية وجمعا .

2. **الشبه المعنوي** : وهو أن يكون الاسم متضمنا معنى من معاني الحروف ، سواء وضع لذلك المعنى أم لا . فما وضع له حرف موجود كـ " متى " ، فإنها تستعمل شرطا .
نحو قوله تعالى : **وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا الْوَعْدُ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ٤٨** (يونس.48) فـ " متى " في الآية السابقة شبيهة في المعنى بهمزة الاستفهام .

3. **الشبه الاستعمالي** : وهو أن يلزم الاسم طريقة من طرائق الحروف وهي :
أ. كأن ينوب عن الفعل ولا يدخل عليه عامل فيؤثر فيه ، وبذلك يكون الاسم عاملا غير معمول فيه كالحرف . ومن هذا النوع أسماء الأفعال . نحو : هيهات ، وأوه ، وصه ، فإنها نائبة عن : بُعد ، وأتوجع ، واسكت . فهي أشبهت ليت ، ولعلّ النائبتين عن أتمنى وأترجى ، وهذه تعمل ولا يعمل فيها .

ب . كأن يفتقر الاسم افتقارا متأصلا إلى جملة تذكر بعده لبيان معناه . مثل : إذ ، وإذا ، وحيث من الظروف ، والذي ، والتي ، وغيرها من الموصولات . فالظروف السابقة ملازمة الإضافة إلى الجمل . فإذا قلنا : انتهيت من عمل الواجب إذ . فلا يتم معنى " إذ " إلا أن تكمل الجملة بقولنا : حضر المدرس . وكذلك الحال بالنسبة للموصولات ، فإنها مفتقرة إلى جملة صلة يتعين بها المعنى المراد ، وذلك كافتقار الحروف في بيان معناها إلى غيرها من الكلام لإفادة الربط .

ب- **أنواع البناء** : البناء أربع أنواع : الضم ، والفتح ، والكسر ، والسكون . وهذه الأنواع الأربعة تكون في الاسم ، والفعل ، والحرف . في حين لا يكون الإعراب في الحرف .

1. **المبني على الضم** ، أو ما ينوب عنه :

أ . يبنى على الضم ستة من ظروف المكان هي : قبل ، وبعد ، وأول ، ودون ، وحيث ، وعوض .

ب . ويبنى على الضم ثمانية من أسماء الجهات هي : فوق ، وتحت ، و وعل ، وأسفل ، وقدام ، ووراء ، وخلف ، وأمام .

ج . ويبنى على الضم : غير إذا لم تضاف إلى ما بعدها ، وكانت واقعة بعد " لا . "

نحو : اشتريت كتابا لا غير .

أو واقعة بعد ليس . نحو : قرأت فصلا من الكتاب ليس غير .

ومنها " أي " الموصولة إذا أضيفت ، وكان صدر صلتها ضميرا محذوفا .

نحو : ارفق على أيهم أضعف .

أما ما يبنى على نائب الضم ، فهو المنادى المثنى ، وجمع المذكر السالم ، وما يلحقهما . نحو :

يا محمدان ، ويا محمدون . فالألف نابت عن الضم في المثنى المنادى ، ونابت الواو عن الضم

في جمع المذكر السالم المنادى .

2. المبني على الفتح ، أو ما ينوب عنه:

أ . يبنى على الفتح : الفعل الماضي مجردا من الضمائر . نحو : ذهب ، وجلس .

ب . الفعل المضارع المتصل بنون التوكيد الثقيلة ، أو الخفيفة . نحو :

والله لأتصدقن من حر مالي . أتصدقن فعل مضارع مبني على الفتح لاتصاله بنون التوكيد الثقيلة

. ونحو : هل تذهبن إلى مكة ؟

ج . الأعداد المركبة من أحد عشر إلى تسعة عشر . ما عدا اثني عشر ، واثنني عشرة ، لأنهما

ملحقان بالمثنى .

د . المركب من الظروف الزمانية ، أو المكانية . نحو : يحضر يومَ يومَ ، ويأتي العمل صباحَ

مساءً ، ويسقط بينَ بينَ ، وهذا جاري بيتَ بيتَ .

هـ . المركب من الأحوال . كقول العرب : تساقطوا أخولَ أخولَ . أي : متفرقين .

و . الزمن المبهم المضاف إلى جملة كالحين ، والوقت والساعة .

نحو : حينَ حضر المعلم سكت التلاميذ .

ز . المبهم المضاف إلى مبني ، سواء أكان المبهم زمانا ، ك : بين ، ودون ،

أم كان غير زمان . ك : مثل ، وغير .

والمبني على نائب الفتح : هو اسم لا النافية للجنس . فيبنى على الياء نيابة عن الفتحة ، إذا كان

مثنى ، أو ما يلحق به . نحو : لا طالبين في الفصل .

ونحو : لا اثنين حاضران .

أو جمعا مذكرا سالما وما يلحق به . نحو : لا معلمين في المدرسة.

ونحو : لا بنين مهملون.

كما يبنى اسم لا النافية للجنس على الكسر نيابة عن الفتحة، إذا كان جمعا مؤنثا سالما ، أو ما يلحق به. نحو: لا فتيات في المنزل.
ونحو : لا عرفات أهملت من التوسعة.

3. المبني على الكسر:

- أ . العلم المختوم " بويه " : كنفطويه ، وسيبويه ، وخمارويه.
- ب . اسم الفعل ، إذا كان على وزن " فَعَالٍ " ، كنزَالٍ ، وتراكٍ ، وحذارٍ .
- ج . ما كان على وزن " فَعَالٍ " وهو علم لمؤنث ، مثل : حذامٍ .
- د . ما كان على وزن فَعَالٍ ، وهو سب لمؤنث . مثل : خباتٍ ، ولكاعٍ .
- هـ . لفظ " أمسٍ " ، إذا استعمل ظرفا معيناً خالياً من " أل " ، و الإضافة.

4. المبني على السكون:

- المبني على السكون كثير، ويكون في الأفعال، والأسماء ، والحروف.
- أ . من الأفعال المبنية على السكون : الفعل الأمر الصحيح الآخر مثل : اكتبْ ، اجلسْ سافرْ .
والمضارع المتصل بنون النسوة نحو : اكتبْنَ ، العبنْ ، اجلسْنَ .
ومنه : الطالبات يكتبنَ الواجب.
 - ب . من الأسماء المبنية على السكون : مَنْ ، وما ، ومهما ، والذي ، والتي ، وهذا.
 - ج . من الحروف المبنية على السكون : مِنْ ، وعنْ ، وإلى ، وعلى ، وأنْ ، وإنْ .

– أقسام الأسماء المبنية:

تنقسم الأسماء المبنية إلى قسمين:

1. بناء عارض 2 . . بناء لازم.

أولا . البناء اللازم : وهو بناء الاسم بناء لا ينفك عنه في حال من الأحوال.

من هذا النوع : الضمائر ، وأسماء الشرط ، وأسماء الإشارة ، والأسماء الموصولة ، وأسماء الاستفهام ، وكنايات العدد ، وأسماء الأفعال ، وأسماء الأصوات ، وبعض الظروف ، والمركب المزجي الذي ثانيه معنى حرف العطف ، أو كان مختوماً بويه ، وما كان على وزن فَعَالٍ علماً ، أو شتماً لها . وما سبق ذكره يكون مبنياً على ما سمع عليه.

2. البناء العارض : وهو ما بني من الأسماء بناء عارضاً ، في بعض الأحوال ، وكان في بعضها معرباً ، ويشمل هذا النوع:

أ . المنادى، إذا كان علماً مفرداً، ويبني على الضم، أو نكرة مقصودة ، وتبنى على ما ترفع به
ب . اسم لا النافية للجنس، إذا لم يكن مضافاً، ولا شبيهاً بالمضاف، ويكون مبنياً على ما ينصب به.

ج . أسماء الجهات الست، وبعض الظروف، ويلحق بها لفظتا " حسب، وغير "

المبني والمعرب من الأفعال

ينقسم الفعل من حيث البناء والإعراب إلى نوعين: .

1. الأفعال المبنية ، وهي الأصل.

2. الأفعال المعربة ، وهي الفرع.

أولاً . الأفعال المبنية:

1. الفعل الماضي:

أ . يبني على فتح آخره ظاهراً ، أو مقدراً ، إذا لم يتصل به شيء.

نحو : كتبَ ، جلسَ ، أكلَ ، ذهبَ.

252. ومنه قوله تعالى : "وَمَا اخْتَلَفَ فِيهِ إِلَّا الَّذِينَ أُوتُوهُ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَتْهُمْ الْبَيِّنَاتُ بَغْيًا بَيْنَهُمْ فَهَدَى اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُوا لِمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ مِنَ الْحَقِّ بِإِذْنِهِ وَاللَّهُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ٢١٣" (البقرة: 213) ومثال الفتح المقدر : رمى ، ودعا ، وسعى .

فالأفعال السابقة مبنية على الفتح المقدر على الألف منع من ظهورها التعذر.

وبيني على الفتح إذا اتصلت به تاء التأنيث الساكنة. نحو: كتبتُ فاطمة الدرس. جلستُ عائشة في الحديقة.

ويبنى على الفتح إذا اتصلت به ألف الاثنين. نحو: قالوا، وباعوا، وذهبوا.

ب. يبنى الفعل الماضي على السكون، إذا اتصلت به تاء الفاعل. نحو: كتبتُ، وجلستُ، وذهبتُ، ومنه قوله تعالى: مَا قُلْتُ لَهُمْ إِلَّا مَا أَمَرْتَنِي بِهِ أَنْ أَعْبُدُوا اللَّهَ رَبِّي وَرَبَّكُمْ وَكُنْتُ عَلَيْهِمْ شَهِيدًا مَّا دُمْتُ فِيهِمْ فَلَمَّا تَوَفَّيْتَنِي كُنْتَ أَنْتَ الرَّقِيبَ عَلَيْهِمْ وَأَنْتَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ ١١٧ (المائدة: 117) أو "نا" الفاعلين. نحو: سافرنا، ودرسنا، ورجعنا.

أو نون النسوة. نحو: الطالبات كتبن الواجب. والأمهات أرضعن أطفالهن.

ج. يبنى الفعل الماضي على الضم، إذا اتصلت به واو الجماعة. نحو: كتبوا، وباعوا.

2. فعل الأمر:

أ. يبنى الفعل الأمر على السكون، إذا جرد آخره من كل شيء. نحو: اكتب، وارسم، والعب

أو اتصلت به نون النسوة. نحو: اكتبن، وارسمن، واطهين.

ب. يبنى على الفتح، إذا اتصلت به نون التوكيد الخفيفة، أو الثقيلة. نحو: اعفون، واشكروا، وشاركوا في الرحلة، وعالجوا الجرحى.

ج. يبنى على حذف النون إذا اتصل بأخيه ألف الاثنين. نحو: اخرجوا، واذهبوا، والعبوا.

أو: واو الجماعة. نحو: اكتبوا، والعبوا، واذهبوا.

أو: ياء المخاطبة. نحو: أخرجي، واكتبي، والعبي.

17. ومنه قول الشاعر:

يا دار عيلة بالجوار تكلمي وعمي صباحا دار عيلة واسلمي¹

الشاهد قوله: "عمي، واسلمي" فعلا أمر أسندا إلى ياء المخاطبة، لذلك بنينا على حذف النون.

د. يبنى على حذف حرف العلة إذا كان معتل الآخر. نحو: اخش الله في عملك، ادعُ بالتي هي أحسن، ارم الكرة عاليا.

3. بناء الفعل المضارع:

يبنى في حالتين: .

¹ حسين بن أحمد بن حسين الزوزني، أبو عبد الله (ت. 486هـ)، شرح المعلقات السبع، ط1، دار إحياء التراث العربي،

أ . يبنى على السكون إذا اتصلت به نون النسوة . نحو : الطالبات يكتبنَ الدرس .
 266. ومنه قوله تعالى : وَاللّٰى يَيْسِّنْ مِنَ الْمَحِيضِ مِنْ نِّسَائِكُمْ إِنِ ارْتَبْتُمْ فَعِدَّتُهُنَّ ثَلَاثَةُ أَشْهُرٍ وَاللّٰى لَمْ يَحْضَنْ وَأُولَتْ الْأَحْمَالِ أَجَلُهُنَّ أَنْ يَضَعْنَ حَمْلَهُنَّ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مِنْ أَمْرِهِ يُسْرًا ٤ (الطلاق.4)
 وقوله تعالى : وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنْكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا فَعَلْنَ فِي أَنْفُسِهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ٢٣٤ (البقرة.234)

ب . يبنى على الفتح إذا اتصلت به نون التوكيد الخفيفة أو الثقيلة . نحو : ليفعلنَ أحدكم الخير .
 وهل ترجون غير الله . وتالله لأقولنَ الصدق .
 267. ومنه قوله تعالى : قَالَ أَرَأَيْتَكَ هَذَا الَّذِي كَرَّمْتَ عَلَيَّ لَئِنْ أَخَّرْتَنِ إِلَى يَوْمِ الْقِيَمَةِ لَأَحْتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُ إِلَّا قَلِيلًا ٦٢ (الإسراء.62)
 وقوله تعالى : ﴿وَاقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَنِهِمْ لَئِنْ أَمَرْتَهُمْ لَيَخْرُجُنَّ قُلْ لَا تُقْسِمُوا طَاعَةٌ مَعْرُوفَةٌ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ ٥٣ (النور.53)
أحكام الفعل المضارع المبني:

1. يبقى الفعل المضارع المبني على السكون ، أو الفتح محافظا على محل إعرابه الأصلي ، من رفع ، أو نصب ، أو جزم .
 نحو : المعلمات لن يهملن التلميذات .
 يهملن : فعل مضارع مبني على السكون في محل نصب بلن .
 ونحو : الطالبات لم يكتبن الواجب .
 يكتبن : فعل مضارع مبني على السكون في محل جزم بلم .
 كما يراعى المحل في تابع الفعل المضارع المبني .
 نحو : والله لن أجالسن الكاذب ولا أكلّمه .
 —فالفعل " أكلّم " معطوف على محل أجالسن ، وهو النصب .
2. إذا وقعت نون التوكيد بعد ألف الاثنين ، تثبت ألف الاثنين ، وتحذف نون التثنية لتوالي الأمثال ، كما تكسر نون التوكيد . نحو : يفهمان .

3. إذا فصل . بين نون التوكيد والفعل . فاصل ، كألف الاثنين ، أو واو الجماعة ، أو ياء المخاطبة ، لم يعد الفعل مبنياً ، بل يكون معرباً بثبوت النون في حالة الرفع.

نحو : هما يكتبان ، وهم يكتبن ، وأنت تكتبن .

ففي الأفعال السابقة حذفت نون الرفع مع المثني ، " كتبان " . وحذفت نون الرفع ، وواو الجماعة مع جمع المذكر السالم ، " يكتبن " . ونون الرفع وياء المخاطبة عند إسناد الفعل لياء المخاطبة ، وتوكيده بالنون ، " تكتبن " .

ولكن في جميع الأحوال السابقة يكون الفعل مرفوعاً بثبوت النون المحذوفة لتوالي الأمثال . أما النون المثبتة في آخر الفعل فهي نون التوكيد.

4. إذا وقعت نون التوكيد بعد واو الجماعة ، أو ياء المخاطبة ، حذفت نون الرفع ، واو الجماعة ، مع ضم ما قبلهما . نحو : يفهم .

كما تحذف نون الرفع ، وياء المخاطبة ، مع كسر ما قبل نون التوكيد.

نحو : أنت تفهم .

أما إذا كان الفعل معتل الآخر رجعت الواو وحرك بالضم ، وحذف حرف العلة.

نحو : يرضون . فالفعل " يرضى " عند إسناده إلى واو الجماعة ، وتوكيده بالنون ، حذفت " ألف " العلة ، ثم حذفت " نون " الرفع ، وحركت " واو " الجماعة بالضم .

وكذلك الحال مع إسناد الفعل المعتل الآخر إلى " ياء " المخاطبة ، نجد أن " ألف " العلة قلبت " ياء " ، ثم حذفت مع بقاء الفتحة قبلها دليلاً عليها ، ثم الإتيان بـ " ياء " المخاطبة مكسورة وبعدها " نون " الرفع مفتوحة . نحو : أنت ترضين .

5. إذا تلا نون النسوة نون توكيد مشددة ، وجب الفصل بينهما بالألف الزائدة ، كراهية توالي الأمثال . نحو : يفهمن .

وما سبق بيانه في الفعل لمضارع من أحكام اتصاله بنون التوكيد ، يقال في فعل الأمر .

- إعراب الفعل المضارع:

يعرب الفعل المضارع إذا لم يتصل به نون النسوة ، أو نون التوكيد الخفيفة ، أو الثقيلة ، كما بينا ذلك في بناء المضارع.

وقد أعرب الفعل المضارع لشبهه باسم الفاعل في ترتيب الحروف الساكنة والمتحركة، وفي احتماله الدلالة على زمن الحال والاستقبال، لذلك سمي مضارعا، أي: مشابهها للاسم.

رفع الفعل المضارع : .

يرفع الفعل المضارع الصحيح الآخر بالضممة الظاهرة على آخره ، إذا لم يسبقه ناصب ولا جازم .
نحو : يقول الصدق ، ونعمل الواجب .

ويرفع المضارع المعتل الآخر بالضممة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر . نحو : يسعى الرجل لطلب الرزق .

ويرفع بالضممة المقدرة على الواو أو الياء منع من ظهورها الثقل .

نحو : المؤمن يدعو ربه . اللاعب يرمي الكرة .

نصب الفعل المضارع : .

ينصب الفعل المضارع الصحيح الآخر بالفتحة الظاهرة على آخره إذا سبقه حرف من أحرف النصب . نحو : لن يتأخر والذي عن الحضور .

وينصب بالفتحة الظاهرة على آخره أيضا إذا كان معتل الآخر بالواو، أو الياء . نحو: يجب أن تسمو بنفسك.. ونحو : كافأتك كي تأتي بسرعة. وينصب بالفتحة المقدرة، منع من ظهورها التعذر، إذا كان معتل الآخر بالألف، نحو : لن يخشى المؤمن إلا الله.

نواصب الفعل المضارع:

ينصب الفعل المضارع بأحد الحروف التالية: أن ، لن ، كي ، إذن .

كان هذا عرضا للإعراب والبناء باعتبارهما عمادا علم النحو، فالأول يبين ويضيق وهو نظام وصفي لخواتم الكلمات العربية الفصحى، والثاني يلزم الشيء على جهة الثبوت والدوام. والكلمة في العربية إما معربة أو مبنية سواء أكانت فعلا أو اسما أو حرفا، بمعنى أن منها ما يلحقه تغيير في أواخره فتتغير وظيفته في السياق وما لا يلحقه تغيير فيلزم حالة واحدة.

الفصل الأول:

المصادر اللفظية لشعر

لوحيشي

ـ القرآن الكريم.

ـ المصادر الطبيعية المتحركة

ـ الثَّنَاص الأدبي:

أ- توظيف المعجم الشعري

ب- توظيف شخصيات أدبية

المصادر اللفظية لشعر ناصر لوحيشي:

أولاً: القرآن الكريم:

القرآن الكريم وهو النص المقدس الذي يلجأ إليه أغلب الأدباء، فهو يعتبر المصدر الأول لنهل المعرفة، ذلك أن لغته أسمى لغة على الإطلاق، فهي تفيض بالصيغ المتنوعة والمعاني المبتكرة التي تعكس حقائق النفوس وخلجات القلوب، فالإقتباس منه يزيد اللغة بهاء ورونقا وجمالا، ويكسب المعنى قوة ووضوحا وبالتالي إنتاج أشكال فنية تطرب لها الأسماع وتطمئن لها النفوس.

والقارئ لشعر (ناصر لوحيشي) يظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره، فالنصوص القرآنية بطبيعتها مختزلة والمعاني المستوحاة من القرآن كثيرة والإيحاءات والأفكار متعددة ومظاهر التناص والتضمن القرآني منهج عند الشاعر، ولعل السبب في ذلك يعود إلى :

- حفظه للقرآن الكريم، فالشاعر حامل لهذا الموروث الديني.
- إيمان الشاعر القوي، وجزمه بأن الاقتباس من القرآن الكريم أولاً والتراث الديني ثانياً له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم.

فالشاعر رجع إلى القرآن الكريم، لأنه يرى فيه الحل الأمثل للمشاكل التي يعانيتها، فهو يخاطب عقله وقلبه وأحاسيسه فيحس بالطمأنينة وينشرح صدره.

ولقد أتجه العديد من الشعراء المعاصرين إلى توظيف التصوير الفني في القرآن الكريم الذي يقول عنه سيد قطب: "إنه الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يبرر بالصورة المحسنة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردّها شاخصة

حاضرة فيها الحياة.¹ لهذا، لا تكاد قصائد شاعرنا تخلو من التناص القرآني، وتجد العديد من المواقع المتناصّة مع القرآن متناثرة في مجموع شعره، تضيف على نصوصه ثراء وتمنحه قدرة على التواصل مع القيم الكبرى في تراثنا الديني والفكري والأدبي، كما أنّ هذا التناص من شأنه أن يسهم في تقوية نصّه وتصوير أفكاره وتجليته ممّا يزيد قيمة وفاعليّة في وجدان الناس، وجمالاً ورونقاً وبهاء. فالتناص عند الشاعر ليس للابتذال، وهو حقّ مشروع ومطلب محمود ودوره متميّز والقرآن الكريم أسمى من أن يكون مادّة للابتذال والاستخفاف.

والمتمصّح لمواقع التناص القرآني في شعر (ناصر لوحيشي) يجده تناصّاً متنوّعاً. فتارة يكون لفظياً وتارة معنويّاً. ومن نماذج ما جاء في شعر (لوحيشي) من ألوان هذا التناص القرآني قوله في قصيدته (فجر الندى):

أَيَّانَ مرساك؟ يا فجر الندى ومتى

نلقاك، نكشف سرّ الليل والسّمر²

فشاعرنا يستحضر قوله تعالى: "يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَلُهَا ۚ" [سورة النازعات، 42]، مجرياً بذلك تداخلاً نصّياً جزئياً بين النصّ الشعري الحاضر والنصّ القرآني المستدعى فقد استعان بالآية الكريمة لمعاوضة النصّ الحاضر لغرض تقوية القدرة التّصويرية، من خلال امتصاص وتشرب المعنى القرآني المستحضر.

ومن نماذج التناص القرآني ما يتجلّى في هذا الموضع الشعري:

هزّي نخيلك تستسلم رياحهم

يساقط الغيث ها قد بشرت ريحي³

¹ سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن الكريم، دار الليل، 1991، ص36.

² ناصر لوحيشي، جدد خلاياك - شعر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة - الإمارات العربية المتحدة، 2016، ص52.

³ المصدر نفسه، ص201.

وهو تعبير قرآني استضافه شاعرنا ضمن بنيته الشعرية وفقا للمستوى السطحي من التداخل، بالإبقاء على الإشارات اللغوية الدالة على النص القرآني، فهو يستدعي النص القرآني الخاص بقصة ابنة عمران حيث قال: "وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسْقِطُ عَلَيْكِ رُطْبًا جَنِيًّا ۚ ۲٥" [سورة مريم، 25]. بتوظيف تضميني امتصاصي للنص الغائب، فنجد التداخل واضحا، وهو أمر صريح الغرض منه تغير الحال من حسن إلى الأحسن، حتى يُزهر المستقبل ويتغير حاله.

واستمرارا لعرض التناص القرآني في شعر (ناصر لوحيشي) نورد المقطع التالي:

الملا ضيق - هاهنا -

أنا أويتها، فادخلي القلب آمنة...

وقد تعامل الشاعر مع النص القرآني المستضاف وهو قوله تعالى: " أَدْخُلُوهَا بِسَلَمٍ ءَامِنِينَ ۚ ٤٦" [سورة الحجر، 46]. بطريقة التضمين والامتصاص لمعانيه، فالشاعر هنا يؤكد عطفه وحبّه فقد جعل من قلبه مسكنا ومأوى لها دون جزع ولا خوف من أن يصيبها مكروه أو ضرر.

ذاك تأويل رؤياي من قبل،

لا تسجدي،

العيون التي تشتكي ما رأت

ويقول في القصيدة نفسها:

أنت كلّ البحار ستنفذ...

لا.. لن أقولك - قاصرة الطرف - لا..¹

قد تعامل الشاعر مع النص القرآني المستضاف وهو قوله تعالى: "وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبْتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُءْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ

¹ ناصر لوحيشي، جدد خلاياك ، ص76.

بَيِّ إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ أَنْ نَزَعَ الشَّيْطَانُ بَيْتِي وَبَيَّنَّ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ١٠٠" [سورة يوسف, 100] وقوله تعالى: "فِيهِنَّ قُصِرَتْ الْغُرُفُ لَمْ يَطْمِئِنَّ أَنْفُسُهُمْ فَلَمْ يَأْتِ الْوَسْوَاسَ الْخَفِيَّ ٥٦" [سورة الرحمن, 56]. بطريقة التضمين والامتصاص لمعانيه، فهو هنا يريد إثبات حقيقة واحدة وهي أنه يمتلك رؤيا ثاقبة وله زاوية نظر لا تخطئ أبدا فهو الحق. وفي الثاني ضمّنه معنى قاصرة الطرف أي أنه لا يشبّها فلا يقبل عقد مقارنة بينهما فكلّ منهما صفاته الخاصة به.

ونرى موزعا آخر يستضيف فيه الشاعر شيئا من القرآن الكريم، حيث يقول:

بعضهم قال: تلك القصيدة أفضل ما في (السّنابل بعد العجاف)

بعضهم قال: أحسن ظنونك (بالفجر) أو (بالمدار).

قد تعامل الشاعر مع النص القرآني المستضاف وهو قوله تعالى: "وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعٌ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رَأْيِي إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ٤٣" [سورة يوسف, 43]. فقد ضمّنه وامتصّ معانيه، فهو هنا يريد إثبات التميز والجودة لقصيدته، ويفتخر بها ويقارنها بالسنبلة المليئة المنحنية التي تدرّ بالخير الوفير.

ويقول في موضع آخر:

أحنّ إلى..كنت أرفع، نرفع تلك الأصابع

نشوى،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل،

في كلّ سنبلة،

موعد وصباح¹

قد تعامل الشاعر مع النص القرآني المستضاف وهو قوله تعالى: "مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضْعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَسِيعٌ عَلِيمٌ ۝٢٦١" [سورة البقرة، 261]. بطريقة التضمين والامتصاص لمعانيه، فهو هنا متفائل مسرور فرح بالغد الجميل ورغم حنينه إلى الماضي إلا أنه يأمل بغد أفضل.

ومن نماذج التناص القرآني أيضا قوله:

ملاحك التي عانقتها سرّي،

فهائي القلب محمولا على صدقي،

فأنت اللؤلؤ المكنون،

أنت المزن، والأنداء في حلقي،²

يستحضر (ناصر لوحيشي) بعض الكلمات القرآنية (اللؤلؤ المكنون) والتي وردت في القرآن الكريم في معرض التعظيم والافتخار بها وبيان صفاتها التي تتميز بها من بياض ورطوبة وصفاء، ونجد هذا في قوله تعالى: "كَأَمْثَلِ اللَّوْلُؤِ الْمَكْنُونِ ۝٢٣" [سورة الواقعة، 23].

ونموذج آخر في قوله:

ألق سرّك،

واصدع بما أمر القلب،

واضمم إليك الجناحين،¹

¹ ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 16 - 113.

² المصدر نفسه، ص 72.

فشاعرنا يستحضر قوله تعالى: "فَأَصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ ٩٤" [سورة الحجر، 94] مجريا بذلك تداخلا نصيا جزئيا بين النص الشعري الحاضر والنص القرآني المستدعي، فهو يأمر سيد الشعر وقد يقصد به لسانه الذي ينطق بأعذب كلام أن يتبع ما أمره به قلبه ويتبعه، أي يجهر عاليا بمكنوناته ويفصح عن مشاعره بشعره الراقى الفصيح.

وفي موضع لاحق نجد قوله:

وجاءته إحداهما في ذهول..

نزلة في ضحى،

لحظة في سحر

إنه تعبير قرآني استضافه شاعرنا ضمن بنيته الشعرية وفقا للمستوى السطحي من التداخل، بالإبقاء على الإشارات اللغوية الدالة على النص القرآني، وهو يستدعي النص القرآني الخاص بقصة ابنة شعيب نبي الله حيث قال: "فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ٢٥" [سورة القصص، 25].

ما نراه توظيف تضميني امتصاصي للنص الغائب، فنجد التداخل واضحا، وهو تأكيد على القدوم والمجيء للاستقصاء عن الحالة التي آل إليها الشاعر وما يعانيه من أسى وحنين.

وفي قصيدة أخرى نجد نموذجا للتناص القرآني في قول الشاعر:

إنّ دمعي بلد

صار دمعي بلد

أيها البحر ذرني وما يسطرون.

¹ المصدر السابق ، ص126.

وفي نفس القصيدة:

ومهما استقام الألم

أنت ذات العماد¹

قد تعامل الشاعر مع النص القرآني وهو قوله تعالى: "نَّ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ١" [سورة القلم، 1]، وقوله تعالى: "إِرمَ ذَاتِ الْعِمَادِ ٧" [سورة الفجر، 7] فقد ضمّنه وامتصّ معانيه، فهو هنا يفصح عن رغبته في البقاء وحيدا والتأمل فيما هو مسطرّ، ولعلّه يقصد البقاء وحيدا مع ذكره التي تؤلمه، فلم يجد من يفهم وجعه ويحسّ بما يعاينه. وفي الثانية يكسب الممدوح مكانة ثابتة لا يمكن حتى للريح العاتية هزّها فمكانتها ثابتة مستقيمة غير متزعزعة.

ونموذج آخر في قوله:

الليل جنّ وجنّ غمّ السائلين

أقلت ملامحه التي عاينتها

قلت انظروا

أنا لست أهوى الآفلين²

قد تعامل الشاعر مع النص القرآني في قوله تعالى: "فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا ٧٦ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ ٧٦" [سورة الأنعام، 76] بطريقة التضمين والامتصاص لمعانيه، فهو هنا يريد أن يبين لنا حسرته وألمه عن ذكرى لا تفارقه وهذه الذكرى اجتمعت كلّها من حنين وشوق لأيام الصبا والطفولة والبراءة وبعض الأشخاص والأماكن، فهو يعلن عدم رضاه عن الحال الذي يعيشه.

¹ ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 164-165.

² ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك ، ص 177، 178.

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

إِنَّا أُعْطِينَاكَ الْأُذْنَ، الْقَلْبَ

العهد، الأبهـر...

إِنَّا أُعْطِينَاكَ الْكُوثَرَ

وملكت الشريان¹

قد تعامل الشاعر مع النص القرآني في قوله تعالى: "إِنَّا أُعْطِينَاكَ الْكُوثَرَ" [سورة الكوثر، 1] بطريقة التضمين والامتصاص لمعانيه، فهو هنا يريد أن يقر ويؤكد بأنه فعل ما عليه فهذا تأكيد من الشاعر على أكثر أنواع العطاء تقديمًا، فهذا دليل على اهتمام الشاعر بالغير وتقديره له فهو لم يبخل أحدًا حقّه وإنما فعل كلّ ما بيده لينال الرضا والاستحسان.

وإتباعاً لما ذكر سابقاً هذا موضع آخر يعتمد فيه الشاعر إلى توظيف العبارات القرآنية حيث في قصيدة (رؤى):

أنت يا سدرۃ المبتدا موعدي

حين تلتفت كفي بالكفّ،

والتفت الكفّ بالكفّ²

إنّ استحضار الجمل (حيث تلتفت الكفّ بالكفّ، والتفت الكفّ بالكفّ) هو استحضار لقوله تعالى:

¹ المصدر نفسه، ص 188، 189.

² المصدر السابق ، ص 74.

"وَأَلْتَقَتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ ٢٩" [سورة القيامة، 29] وهي دلالة على التصريح والبوح وعقد العزم على تحقيق المبتغى.

وجاء في موضع آخر قوله:

لقد لقينا من الأسفار منصبة

والشوق يسلك في بحري أخاديدا¹

فاستحضار الجملة (لقد لقينا من الأسفار منصبة) هو استحضار لقوله تعالى: "فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتْنِهِ ءَاتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا ٦٢" [سورة الكهف، 62]. وهي دلالة على تعب الشاعر وعناؤه من الشوق والحنين إلى ذكريات ولّت.

ثانياً: المصادر الطبيعية المتحركة:

كانت الطبيعة وما تزال مصدراً أساسياً للخيال، وأهم العناصر الفاعلة في القصيدة بشكل عام فهي تمثل خلفية حية باستمرار في وعي الشاعر ولا وعيه، يتفاعل معها فتبدو كما لو أنّ التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر، وبعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة محاولين بذلك تجسيم مشاعرهم حيث يمتزج شعورهم بها.

والشاعر يهرب إلى الطبيعة باعتبارها الملاذ المليء بالتفاؤل والفرح والسعادة، فيجد فيها ما يفتقده في واقعه المتأزم المليء بالهموم والمشاكل، وبالتالي تغدو الطبيعة العالم المثالي الذي ينعكس لنا فيه رفض الشاعر لما يعيشه من مأساة في واقعه.

وشاعرنا استفاض كثيراً في هذا المجال، فهو كثير الاستعمال للقاموس اللغوي المرتبط بالطبيعة فلا تكاد تخلو قصيدة من الألفاظ الدالة على رموز الطبيعة ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الفجر، الضياء، الشمس، الأفق، البحر، النسيم.

¹ ناصر لوحيشي، مدار القوسين - شعر، الطبعة الأولى، منشورات فاصلة، قسنطينة - الجزائر، 2013، ص 46.

يقول الشاعر:

ويظلّ الصّوت الأخضر

يوغر صدر اللّيل المسموم

ورأس اللّيل المحموم

وغدا يطلع ذاك الفجر الأزهر¹

فجاء هنا استخدام كلمتي: اللّيل وهو الذي تجتمع فيه الهموم لتلقي بكاهلها على نفسيّة الشاعر، والفجر الذي هو الوقت الذي تسطع فيه الشّمس لترسل أشعتها قويّة، فهي تحيلنا بشكل أو بآخر إلى الطّبيعة التي يزيل فيها ضوء الفجر ظلام اللّيل، وهذا دلالة على انجلاء الهموم مع طلوع الفجر.

ومن استدعاءات الشاعر لرموز الطّبيعة هو توظيفه للأفعال المستوحاة منها، يقول:

يا دمع خباب أضى تلك السّبيل،

وارحل مع السّحب التي عاينتها،

واسق الورود البيض، واسق النّخلة الزّهاء،

ويقول:

فلك الويل عند اصفرار المغيب

لي اللّيل مستندا

ولك الميل يا أيّها القلب.

ويقول في موضع آخر:

¹ ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 191.

تظلّ الشّمس راجفة فيحنو ظلّي الباكي،

يساريها...¹

فقصائده مليئة بهذه الأفعال المستضافة من الطّبيعة، فقد وظّفها لما لها من أثر ووقع على المتلقّي فهو يتأثّر بها ويستمتع بها خاصّة ما تحمله من دلالات متنوّعة تبعد الملل والسّامة على نفسيّته.

ونجد شاعرنا قد ربط في بعض المقاطع الطّبيعة بالواقع الدّموي الذي شهدته بلاده في فترة خلت، ممّا عاناه وطنه من ظلم وقسوة وتشريد لأهلها وسفك الدّماء، فاستثمر دلالات بعض العناصر الطّبيعية لينقل لنا إحساسه ومشاعره، فنجدّه يوظّف هذه الرّموز الطّبيعية لوصف أكثر المشاهد الدّموية وهي (غصون الأصيل، فاكهة المساء، دموع النّدى، سوسنة، نجمة) فيقول:

فاحصدوا دموع النّدى

من دموع الصّغار

ومن صرخات السّحر

واحصدوا من رؤاي التي غيّبتها الفصول

واحتواها الدّهول،،

اقطفوا من غصون الأصيل انتشاء

وفاكهة للمساء،

اقطفوا اليوم، أو فاظفوها غدا...²

ويقول في قصيدة (أراك يا وطني):

¹ المصدر السابق، ص 39-59-71.

² ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 22.

غدا ألقاك سوسنة زكت - بيضاء - في زمني

غدا ألقاك نجمتنا تتاديني وتدفعني¹

كما نجده وظّف مشاهد الطبيعة وعناصرها من بحر وظلام وفجر والرياض لتصوير مشاعره ونقل تجربته الشعورية التي انطلقت من الخاصّ لتستغرق العام، فما يعانيه الشاعر من شوق وحنين للماضي والبراءة والطفولة لا يقتصر عليه فقط فنجد كلّ شخص له نفس المعاناة والألم والمشاعر، من خلال الجزء إلى الكلّ، فتعدو القصيدة لوحة فنية شعرية تمتاح نبضها الشعوري من تلك العناصر الطبيعية الحية الواسعة، فيقول في (حنانيك أمّاه):

ربّما عانيتني عيونك عند اغتراب الأصيل

آه أيّها الكوكب الثري

هي الشمس غيّتها

وتجرّحني الظلمات الثلاث

أغنيك يا همسة الفجر

يا نسمة عند ذاك المغيب

حنانيك إنّني ألوم البحور التي لم تسع شفّتي²

ويقول في (الفرح الداني):

النجوم التي أهديت ليلة الشوق،

علوية، ساريه

¹ ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، منشورات دار القلم، الجزائر، د.س، ص16.

² ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 66-70.

فامتط الآن يا سيّد الشعر خيل النّهار،

اقتطف من دمي أو فمي نغمة، ضمّ أمواجك الجارية¹

ومن خلال قراءتنا لقصائد الشّاعر نلاحظ أنّ بعض قصائده يتّكئ فيها على العناصر الطّبيعيّة في مطالعها، فكان لها دور في بناء مقدّمة القصيدة حيث يقول في قصائد متنوّعة في ديوان (جدّد خلاياك):

يا شمس يومي يا من طال موعدها قد رحت أبني قصور الحلم في خلدي
يطلّ ليلى على فجري فيوسعه جرحا نديّا فيمسي اليوم خلاّباً
هزّي نخيلك تستسلم رياحهم يسّاقط الغيث ها قد بشرت ريحي²

فمن خلال قراءتنا لشعر (ناصر لوحيشي) لمسنا أنّه وظّف عناصر الطّبيعة ليجسّد لنا واقعه وينقله إلينا، ولعلّنا لاحظنا أنّه قد أخذ من القصيدة القديمة هذا النّسق البدائي حيث كان الشّاعر يتّكئ على الطّبيعة ليستهلّ أشعاره فهذا هو الشّكل الشائع آنذاك، وهذا ليس بالأمر المعيب لأنّنا بقراءتنا لشعره وجدناه تشابهاً شكلياً فقط، فدلالات العناصر الطّبيعية كانت مختلفة، فقد استعملها كرموز متنوّعة فالليل للهموم والشمس للخير والازدهار والنّخلة للجدة والأمّ، ففيها ما يثير الأحاسيس والمشاعر من فرح أو حزن حسب ما يقتضيه السّياق، وليس كما كان شائعاً قديماً وهي الوقفة الطّليّة البكائية وفي هذا دفع للمتلقّي ليتفاعل والقصيدة.

والشّاعر وطنيّ وهذا ما نلمسه في كتاباته، فهو يعشق وطنه ومتعلّق به، ونجده في العديد من القصائد يعبر عن حنينه له واقتخاره بجماله الخلّاب، هذا الحنين والتّعلق انعكس على شعره فأضحت طبيعة وطنه الجميلة شخصاً يحادثه ويحاوره، فأنتطقها من خلال التّشخيص، فهي تضحك وتحزن وتتألّم تبعا للحالة النّفسية للشّاعر، فنجده يقول:

¹ المصدر نفسه، ص 125، 126.

² المصدر السابق ، ص 201/197/161.

سقتك الدماء التي رفرت ها هنا

أنت يا بلد الخلد،

يا سوسنه¹!!

من خلال ما سبق نستنتج أنّ شاعرنا لم يكتف بالمعنى السطحي البسيط لعناصر الطبيعة ، وإنما تعدّاها وأدمجها إدماجا كليّا وجعلها رموزا تعبّر عن تجربته الشعورية التي مرّ بها، وقد تمكّن من خلال التناص أن ينقل لنا مشاعره الدفينة ومكنوناته، وهذا من خلال الجزء إلى الكلّ.

ثالثا: التناص الأدبي:

وهو تداخل نصوص شعريّة أو نثرية مع نصّ أدبيّ ما، بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشّاعر، إذ إنّ مفهوم التناص يدلّ على وجود نصّ حاضر في مجال الأدب أو النّقد على علاقة بنصوص أخرى، وأنّ هذه النّصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النصّ.

أ-توظيف شخصيّات أدبيّة:

وعندما يوظّف الشّاعر إحدى الشّخصيات الأدبيّة داخل بنية قصيدته فهو يحاول التّفيق بينها وبين واقعه الذي يريد التعبير عنه، وبين نوعين مختلفين من الخطاب: (الخطاب التاريخي) و(الخطاب الشعري).

وبعد قراءتنا لشعر الشّاعر فلم نلمس توظيفا كثيرا للشّخصيات الأدبيّة إلّا في هذا الموضع في قصيدة (تلويحة ووشاح) حيث يقول:

إنّ قلبي قطاة

يا سهار الحروف

¹ ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص75.

حي...خذني إلى باحة الأخفش عند الخليل.¹

نلاحظ أنّ شاعرنا قد استدعى شخصية عربية (الخليل) وقد سعى من خلال استدعائه لها إلى بيان حقيقة الفصاحة والبلاغة، فالخليل قامة في اللغة الفصيحة وله مكانة كبيرة ولا شك، وذلك لما وصلنا عنه من تجربته الأدبية، ولعلّ الشاعر استحضر هذه الشخصية ليؤكد لنا أنّ لغته وبلاغته وفصاحته لا مجال للنقاش فيها غير أنّه مازال يتطلّع إلى تحسين نفسه ولغته لترقى إلى المستوى الذي لا يجاريه فيه أديب.

كما أنّه استحضر (الأخفش) وهو إمام النحو أخذ عن الخليل، ولزم سيبويه حتّى برع، وقد كان عالماً بالكلام، واسع العلم، وهو صاحب كتب كثيرة في النحو والعروض ومعاني القرآن. وبما أنّ تلميذ الخليل فلا شك أنّه يتمتّع بفصاحة وبلاغة، وقد استدعى الشاعر هذه الشخصية ليبين لنا اطلاعاً على كتب النحو واللغة، وأنّه دائماً يبحث عن دقائق الأمور التي تتعلّق باللغة العربية.

وفي موضع آخر يقول:

والغيث شارف عرقوب الرّوى فدنا

سموأل الرّوح، فاخضرت له صوري

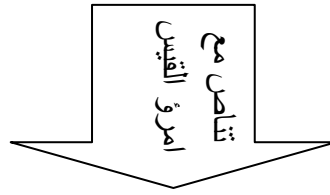
في هذا البيت قد ظهر جلياً استدعاء الشخصيتين الأدبيتين (عرقوب* والسموأل*)، واللذين يتميزان بصفات مختلفة فالأول في خلف الوعد والثاني يضرب به المثل في الوفاء، فالشاعر استدعاهما كرمز للتعبير عن عدم الالتزام بالوعد، الوعد الذي تمّ قطعه من قبل المحبوبة أو ما شابه للعيش في سعادة، غير أنّ هذا الشيء شارف على، عدم التّحقق لولا بروز بصيص أمل يؤكد على أنّه لم ينس العهد الذي قطعه وسيفي به حتّى وإن طال.

ب- توظيف المعجم الشعري:

¹ ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص16.

ونجد شاعرنا كذلك قد لجأ إلى استدعاء أبيات الشعر والأقوال المأثورة على مستوى التراكيب والمفردات والأسلوب، هذا التوظيف الذي كان له دور دلالي، ومن بين النماذج التي وظفها نجد معجم القصيدة الجاهليّة؛ الذي يحمل لنا أبعاد التجربة الوجدانيّة، فيقول:

ما بين كَرّ وفرّ رحت مرتقبا قميص يوسف كي يمتصّ ما ذرفوا¹



مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السيل من علّ

فالألفاظ كَرّ وفرّ تمتاح من عمق الماضي وعبق التراث، فهذا امتصاص للمعنى الذي يحيل على بسالة الشاعر ورغبته الشديدة في محاولة إيجاد الحلول، وكذلك في صراعه بين ماض وحينه إليه وبين حاضر ومستقبل ليعيشه وفق زمانه وما قُدّر له.

¹ ناصر لوحيشي: جدّد خلاياك، ص204.

• قصّة خلف الوعد : يحكى أنّه كان هناك رجل يهوديّ من يثرب يضرب به المثل في الكذب، وخلف الوعد، وفي مرّة أتاه أخوه في طلب له، فقال له عرقوب، وقد كان لديه نخلة يزرعها: حينما تثمر النخلة سأعطيك طلعتها، فلمّا أثمرت النخلة عاد أخوه إليه مرّة ثانية يطلب ما وعده به عرقوب، فما كان من عرقوب الكذاب إلّا أن قال له دعها حتّى تصير بلحا، فلمّا أبلحت قال له دعها حتّى تصير رطبا، ولمّا أرطبت قال له دعها حتّى تصير تمرا، ولمّا أثمرت صعد إليها عرقوب وجمع تمرها، ولمّا عاد الأخ لم يجد في النخلة شيئا، وهكذا صار عرقوب مضربا للمثل بوعده أخاه وأخلف أكثر من مرّة. ينظر،

<http://sabq.jdpMKn.org>

• قصّة وفاء السموأل: وتنسب إليه مع امرئ القيس الذي عجز عن الأخذ بثأر أبيه بعد تفرّق العرب عنه، وكان قد عزم على الذهاب إلى قيصر الروم ليستجد به، فذهب أولا إلى (السموأل) وأمنه أدراعا ثمينة لا مثيل لها كما ترك عنده أهله. وسار بعد ذلك امرؤ القيس إلى قيصر الروم. وبعدها تمّت محاصرة حصن السموأل من قبل أحد الأمراء الزاغيين في الاستيلاء على أدرع امرئ القيس إلّا أنّ السموأل أبى تسليمهم رغم أنّهم ذبحوا ابنه بقي محافظا على وعده. ينظر،

<http://rs.ksu.edu.sa>

وفي موضع آخر نجد قوله:

(من أي نافذة أطلّ) وهذا البيت للشاعر نور الدين درويش ونجد أنّ الشاعر قد اقتبسهُ كلياً، فهذا الشاعر بما أنّه معاصر لشاعرنا لاشكّ في أنّهما قد عاشا نفس التجربة الحياتية والشّعورية فلا ريب إذا ما اقتبس من عنده بعض الأفكار فلهما نفس الإيديولوجية.

وفي قوله: "أرامز في قولي فيخطئ صاحبي"

مرادي فأستخذي ويغمرني الحزن"

وهذا اقتباس كليّ للشاعر السعودي حمزة شحاتة.

(إنّ دمعي بلد) وهذا اقتباس للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح.

ومن خلال ما سبق نجد أنّ شاعرنا قد تعامل بوعي مع توظيف المعجم الشعري والشخصيات الأدبية، ذلك لما فيها من وسائل تعبيرية وإيحائية، ولها الدور الفعّال في التأثير على المتلقّي، وهذا يدلّ على فهم الشاعر العميق لمدلولات التراث والشعر المعاصر وإطلاعه عليهما، وقدرته في توظيفهما عن طريق وضعها في سياق يتماشى ورؤيته وأفكاره بطريقة منسّقة منسجمة.

الفصل الثّـانـي:

الأنساق البلاغيّة:

- التّجنيس.
- الطّباق والمقابلة.
- التّرديد.
- الصّور البيانيّة: الكناية / التّشبيه / المجاز وأنواعه: الاستعارة المكنية / الاستعارة التّصريحية.
- الأسلوب الإنشائي: النّداء / الاستفهام / الأمر / التّعجب / التّمني.
- الحذف،
- التّقديم والتّأخير،
- التّعريض والتّنكير،
- التّوكيد.
- الضّرورة الشعريّة.
- الألفاظ والمعاني.

المبحث الأول: الأنفاق البريحية

- التجنيس.

- الطباق.

- المقابلة.

- التردد.

يبني الشعر من الألفاظ، إذ تحتل الألفاظ المقام الأول في العملية الإبداعية، نظراً لكون اللغة أداة الشاعر في تشكيل بنائه الفني، ووسيلته لنقل شعوره وتجربته إلى الآخرين، وهذا ما يجب أن تصوره الألفاظ وطريقة تأليفها بأدق تصوير¹؛ فالألفاظ ليست مجرد رموز تشير إلى أفكار ومعاني محدّدة وحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجت التجربة الإنسانية، ويُنْتَج في اللفظة فزادت معناها خصباً وحياة، وأول طابع يُميّز الشاعر من سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المُعَيَّنة عدداً من المعاني يعجز عن استخراجها سائر الناس، ذلك أن للألفاظ تأثيراً عجباً في الشاعر؛ فهي تتفجر في نفسه كأنها القنبلة المشحونة، فتُخْرِج كل ما تحتويه في جوفها من صور ومشاعر وتجارب؛ فكل لفظة عند الشاعر مُستَقِلّة بوجودها مُتميِّزة بشخصيتها، تختلف عن كل لفظة أخرى في خصائصها وسماتها².

والألفاظ لا تنتج تأثيراً بمعزل عن السياق الذي ترد فيه، فكل كلمة تستمد تأثيرها من السياق الذي وجدت فيه³؛ لاسيما في سياقاتها وأنساقها البلاغية.

على هذا الأساس، نسعى إلى دراسة البناء اللفظي في شعر (ناصر لوحيشي)، من خلال تحليل الألفاظ والبنى اللفظية التي استخدمها في بناء وتكوين الأنساق البلاغية في شعره، ابتداء من الصور والتشكيلات البديعية التي بثها في قصائده؛ إذ يُعرف البديع بأنه "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"⁴؛ ويختص علم البديع باللفظ في مقابل الاختراع الذي صار خاصاً بالمعنى، وذلك على غرار القول الشائع بأن البديع مجرد

1. ينظر، عبد الهادي خضير، دقة الألفاظ وإيجاءاتها في شعر المتنبي قصيدته في مدح كافور فراق أنموذجاً-مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق-مج (82)، العدد (3)، سبتمبر 2007. صص 465-512. ص 465.

2. ينظر، ه. ب. تشارلتن، فنون الأدب، تر- زكي نجيب محمود، مؤسسة هنداوي، وندسور- المملكة المتحدة، 2017. صص 13-14.

3. ينظر، أ. أ. ريشتاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر- محمد مصطفى بدوي- ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005. ص 187.

4. الخطيب القزويني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة-المعاني البيان والتبيين- تح- إبراهيم شمس الدين- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- 2003. ص 255.

حلى لفظية يزداد بها الكلام حسناً وبهاءً أو أمر وراء المعنى¹؛ ومن ثم، فالألفاظ هي المقوم الأساسي لإبراز بلاغة البديع في الشعر.

تتميز الأعمال الشعرية لـ (ناصر لوحيشي) بكثافة الأساليب البديعية التي استخدمها وتعددها وتنوعها في قصائده، كالجناس والطباق والمقابلة وإيهام التضاد، التردد، والمجاز، والتي وظف فيها الشاعر الألفاظ بصور وطرق شتى، أسهمت في إكساب قصائده طابعاً بديعياً متفرداً في اختيار الألفاظ التي تعبر عن إحساسه العميق بجمال تلك الألفاظ، وقدرته على توظيف طاقاتها الإيحائية، وتجسيد المعاني التي تعبر عن مشاعره، وتشكل في مجملها المعنى العام الذي تؤلفه كل قصيدة من قصائده.

1- الجنس (التجنيس):

يعدّ الجنس من الأساليب الشائعة في علم البلاغة العربية، باعتباره أحد أهم وأبرز المحسنات اللفظية التي تتدرج في إطار علم البديع ثالث علوم البلاغة العربية (البيان، المعاني، البديع)؛ والجناس يأتي في مقدمة الظواهر البديعية؛ ففي اللغة: "الجناس والمجانسة والتجنيس والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس وهو مصدر جانس، والتجنيس مصدر جنس، والتجانس مصدر تجانس، والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع نقول: هذا النوع من ضرب هذا أي من جنسه، فالجنس من كل شيء ما ترجع الأنواع إليه، قال ابن سيده (ت: 458هـ) "والجمع أجناس وجنوس"²؛ قال الخليل بن أحمد (ت: 175هـ): "الجنس: لكل شيء من الناس والطير

1. مثنى نعيم حمادي وعبد الناصر طه مزهر، البديع بين أصالة المعنى وتبعيته، مجلة مداد الآداب - الجامعة العراقية، المجلد (1)، العدد (12)، 2016. ص ص 57-100. ص 65.

2. جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ط6، دار صادر، بيروت، 1997. (مادة جنس)؛ 215/3؛ تقي الدين أبو بكر ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شر: عصام شعيثو، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1987. ص 57؛ صلاح الدين الصفدي، جنان الجنس في علم البديع، تح- سمير حسين علي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1987. ص 26-27.

والعروض والنحو¹؛ وكذا الخطيب القزويني (ت: 739هـ)، وقد أخذ بتعريف (السكاكي) (ت: 626هـ)، فقال: "الجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ"².

يتبين من المعنى اللغوي، أنّ الجناس ذو طبيعة تكرارية منشؤها معاودة الألفاظ مع الاختلاف في المعنى؛ إذ يقوم جوهر الجناس على الاشتراك اللفظي، فالتجنيس إذن ضرب من ضروب التكرار الذي يفيد في تقوية نغمية جرس الألفاظ، وهذا ما جعل الجناس من أهم الأساليب التي تدخل في نطاق علم البديع.

أمّا في الاصطلاح، فقد اختلفت صيغ البلاغيين في تعريف الجناس وتعددت؛ فالجناس بصورة عامة، فن من فنون البديع اللفظية، كان أول من فطن إليه (عبد الله بن المعتز) (ت: 399هـ)، الذي عدّه في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى عنده، وعرفه - ومثّل للحسن والمعيب منه بأمثلة شتى - بقوله: "التّجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"³.

قال (الجرجاني) (ت: 471هـ): "التّجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلّا إذا كان وقع معنيهما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا، أتراك استضعفت تجنيس ألي تمام في قوله: من الكامل ذهبت بمذهبه السّماحة فالنّوتفيه الظّنون: أمّذهب أمّ مذهب واستحسننت تجنيس القائل: حتّى نجا من خوفه وما نجا..."⁴؛ وهو كما نعرف أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفا.

1. عبد الله بن المعتز (ت: 296هـ)، كتاب البديع (البديع في البديع)، تح: عرفان مطرجي، ضبطه وعلق عليه: أحمد عبد الفتاح منعم، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1433هـ - 2012. ص36.
2. محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية: علم البديع، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، 1999. ص109.
3. المرجع السابق، ص36.
4. عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح- عبد الحميد هندراوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001. ص16.

ومن المحدثين من عرّف الجناس: "أن تتشابه اللفظتان في الشكل الخارجي وتختلف في المعنى وإنما يأتي الأديب بهما هكذا ليثير السامع مرتين: أولهما حين يوهمه للوهلة الأولى بأنّ المعنى فيهما واحد والثانية حين تنتبه قدرات السمع كمعرفة المعنى المراد من الكلمة الثانية، عندما يدرك أنّ المقصود بها معنى آخر"¹.

الجناس إذن، هو اتحاد للمفردتين وتشابههما شكلاً (الصورة)، وتلفظاً مع اختلاف المعنى فيهما؛ إذ يتبين ممّا تقدّم، أنّ علماء البلاغة العربية القدماء والمحدثين لم يختلفوا أو يخرجوا عن جوهر ما اتفقت عليه تعريفاتهم للجناس، بغضّ النظر عمّن سماه منهم "جناساً"، ومن أطلق عليه "تجنيساً"، فالمصطلحان من أصل لغوي واحد، ويحملان الدلالة ذاتها²؛ فالجناس وفق ذلك كله يمثل ثنائية صوتية تتوافق فيها الصورة بين اللفظين، وقد يصل التطابق الجناسي إلى حد الاكتمال في اللفظ والوزن والحركة، تبعاً للتغيرات التي يمكن أن تؤثر على هذه الخصائص بافتقاد الكلمة بعض الأصوات أو باختلاف التصويت أو النقط، فضلاً عن التبدل في أصل الاشتقاق والقلب وغيره، وهذا ما جعل الجناس أقساماً عدة، تختلف في طبيعتها التكوينية وتشارك بصفة التكرار الكلي أو الجزئي، علاوة على اتصافها بأن اللفظ المتكرر يخالف نظيره في المدلول الذي يؤديه، كميزة جوهرية تميز الجناس من غيره من أنواع التكرار.

وللجناس أنواع عدة، تباينت اتجاهات البلاغيين في تعيين أسس تصنيفها، إلا إن أشهر تلك التصنيفات، التصنيف الذي يقسم الجناس إلى نوعين: جناس تام، وجناس غير تام.

أولاً: **الجناس التام**: ويعرف بأنه: "ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها، هيئاتها، وترتيبها"³؛ وقد أطلق عليه ابن المعتز "جناس المماثلة"؛ فحتى يسمّى الجناس

1. محمّد علي السلطاني، البلاغة العربية في فنونها: البيان والبدیع، ط1، دار العصماء، دمشق، 2006. ص53.
2. سعد بخت عمران العوفي، البحث البديعي في كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها لـ د. عبد الله الطيب المجذوب، دراسة تحليلية تقويمية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى - مكة المكرمة، 1430هـ. ص31
3. عائشة حسين فريد: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000. ص162.

تأماً لابدّ من توافر أربعة أمور وهي: اتفاق في أنواع الحروف، وأعدادها وهيئاتها، وترتيبها؛ ويتفرع من الجنس التّام ثلاثة أنواع:

1. **الجناس التّام المماثل:** وفيه "تتحد الكلمات المتجانسة في الاسميّة أو الفعلية أو الحرفية"¹؛ وكذلك هو "ما كان ركناه أيّ لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكونا اسمين، أو فعلين، أو حرفين"².

2. **الجناس التّام المستوفي:** يُعرف هذا النوع بأنه "اختلاف الكلمتين المتجانستين في النّوع"³؛ والجناس المستوفى "أحد أقسام الجنس التّام فعند البلاغيين هو إيراد اللَّفظين المتشابهين المتفقين في أنواع الحروف وعددها وهيئاتها، وترتيبها مع اختلاف المعنى، وبعد هذا يذكر البلاغيون أنّ اللَّفظين إن كانا من نوع واحد سمّي جناساً مماثلاً، وإن كانا من نوعين سمّي مستوفياً والمراد بالنّوع هو الجنس الصّرفي"⁴.

3. **الجناس التّام المركّب:** وهو "أن يكون اللَّفظان المتجانسان مركّبين من كلمتين، أو يكون أحدهما مفرداً والآخر مركّباً من كلمتين متّقتين في الكتابة، أو مختلفتين فيها، أو أحدهما مفرداً والآخر مركّباً من كلمة وبعض كلمة، فهو أنواع ولكلّ نوع اسم خاصّ به"⁵.

ثانياً: الجنس غير التّام: ويُعرف بأنه "ما اختلف فيه اللَّفظان في واحد من الأمور الأربعة السّابقة التي يلزم توفّرها في الجنس التّام"⁶، ويتفرع منه خمسة أنواع، هي: التّام المحرّف، النّاقص،

1. عائشة حسين فريد، وشي الربيع بألوان البديع، مرجع سابق، ص163.

2. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص200.

3. المرجع السابق، ص166

4. حازم علي كمال الدين، ظواهر لغوية جديدة في اللغة العربية، دار النشر والتوزيع، مكتبة الأدب، ميدان الأوبرا، القاهرة، د.س. ص19.

5. المرجع السابق، ص166.

6. محمد محمد طه هلال، توضيح البديع في البلاغة، الطبعة الأولى، مكتب الجامع الحديث، القاهرة، 1997. ص29.

المقلوب، وما يشمل المضارع واللاحق؛ وقد قسم "ابن البناء" التّجنيس إلى أربعة أقسام: تجنيس المطابقة، الكناية، والمحاذاة، وتجنيس المضارعة¹.

1. **الجناس الناقص:** وهو "أن يختلف اللفظان المتجانسان في عدد الحروف فقط، ويتفقان في ترتيبها، وهيئتها ونوعها"²؛ ويعدّ الجناس ناقصاً ما اختلف فيه شرط من هذه الشروط الأربعة.

2. **الجناس المحرّف والجناس المصحّف:** ولكل منهما تعريفه الخاص به، أما **الجناس المحرّف**؛ فيعده ابن الأثير (ت: 637هـ) ضمن القسم الثاني من أقسام الجناس، ويعرفه بأن "تكون الحروف متساوية في تركيبها مختلفة في وزنها"³؛ أو هو "اختلاف في هيئات فقط سمّي منحرفاً أو في الحركة"⁴؛ أي أنّ الجناس المحرّف يحتاج فقط إلى اختلاف في حركاته ليكون محرّفاً؛ **والجناس المصحّف**، هو الذي يسميه ابن البناء (ت: 721هـ) (جناس التّصحيف) ويعرفه بأنّه "اختلاف اللفظين المتجانسين في النطق"⁵؛ ومن هذا النوع أيضاً **جناس القلب**؛ وهو الذي يسمّيه ابن الأثير بالجناس المعكوس، وهو "أن تتقدّم الحروف وتتأخّر"⁶.

3. **الجناس المضارع والجناس اللاحق:** أما **الجناس المضارع**؛ فهو الذي يسمّيه ابن البناء "جناس السّمع، وهو الذي يكون بموافقة الحروف في المخارج"⁷؛ سواء كانا في أوّل اللفظ، أو في وسطه، أو في آخره⁸؛ فالجناس المضارع هو ما اختلفت فيه ألفاظه في المخرج سواء في الأوّل أو الوسط أو الآخر.

1. سعاد فريح صالح النّقفي، المصطلح البلاغي والنّقد عند ابن مراكش، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى، مكة المكرمة، 1424هـ. ص 205.

2. عائشة حسين فريد، وشي الربيع بألوان البديع، مرجع سابق، ص 172.

3. سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2004. ص 191.

4. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والتّبيين، مرجع سابق، ص 436.

5. عائشة حسين فريد، وشي الربيع بألوان البديع، مرجع سابق، ص 175.

6. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، بيروت، د.س. 227/1.

7. سعاد فريح صالح النّقفي، المصطلح البلاغي والنّقد عند ابن مراكش، مرجع سابق، ص 212.

8. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 201.

أما الجنس اللاحق؛ فهو "الجناس الذي يختلف فيه اللفظان المتجانسان في حرفين متباعدين في المخرج"¹؛ سواء كان في أول اللفظ، أو في الوسط، أو في الآخر؛ فالجناس اللاحق عكس المضارع، فإذا كان اختلاف الجنس المضارع متقارب المخرج فإن اختلاف الجنس اللاحق يكون على العكس من ذلك.

ومن ذلك أيضاً ما يعرف بـ **جناس القوافي**، ويقصد به "الكلمات المتشابهة صوتياً وتشكلاً لبنة في النص يقصد بها الجانب الموسيقي فقط إنما تقصد لإحداث النثر الموسيقي واستكمال دائرة الدلالة"².

ولأن الجنس يمثل علاقة قائمة بين الألفاظ نتيجة لما بينها من اتفاق شكلي بشرط اختلاف مضمونها، فإن جماليته تكمن في الأثر الذي يحدثه في ذهن المتلقي، ذلك أنه يحدث نوعاً من المفاجأة والإثارة لديه، بسبب التشابه اللفظي والصوتي بين الألفاظ المتجانسة، مع تباين في دلالتها؛ فالجناس يمثل وقفات ذهنية تتخذ بناءً لفظياً متشابهاً من الناحية الشكلية ومتغيراً في بنيته الداخلية³؛ كما أن للجناس أثراً فنياً جمالياً يزيد المعنى حسناً وبهاء لما فيه من حسن الإفادة، علماً بأن صورة التكرار التي يقوم عليها مفاجئة للأذهان تثير العقل وتقوي إدراكه للمعنى المقصود، وكذلك ما فيه من الموسيقى المؤثرة في النفس لكنه لا يكون حسناً مقبولاً إلا إذا طلبه المعنى، ولم يكن مقصوداً لذاته، ولذلك يجب عدم الإكثار منه⁴؛ ولهذا نصح عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ) الأديب أن يرسل المعاني على سجيّتها ويدعها تطلب لنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبس إلا ما يزينها؛ فقال: "فقد تبين لك ما يعطي التجنيس من

1. عائشة حسين فريد، وشي الربيع بألوان البديع، مرجع سابق، ص 181.

2. محمد علوان سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، الطبعة الأولى، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008. ص 264.

3. منثى نعيم حمادي، اللفظ والمعنى في شعر جرير والفرزدق - دراسة بلاغية، مجلة الجامعة العراقية، العدد (3/36)، 2016. ص 325-376. ص 335.

4. عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، الطبعة الأولى، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، 1997. ص 215، 216.

الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان في اللفظ وحده لما كان فيه مستحق، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن¹.

والم تأمل في الأعمال الشعرية لـ (ناصر لوحيشي) يجد أن الشاعر قد وظف الجنس كثيراً في قصائده، على أنحاء وفي أنساق بدعية اتسمت غالباً بالبساطة والسلاسة والنأي عن التكلف والتصنع، معتمداً في ذلك قدرته المتميزة في اختيار الألفاظ والمجانسة بينها؛ "والشاعر عندما يكرّر حرفاً بعينه أو حروفاً مجمعة، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية توفر الإمتاع لآذان السامعين، كما يريد أن يعكس حالته الشعورية، من خلال قدرته على تطويع الحروف لتؤدي وظيفة التنعيم والجرس الموسيقي إضافة إلى المعنى"².

بقراءة متأملّة في ديوان الشاعر، يتبيّن أنّه قد استعان ببراعته تلك في اختيار وبناء أنساقه الشعرية بألفاظ دقيقة المعاني، لا تقف عند حدود معانيها المعجمية فحسب، بل وتتعداها إلى صور شعريّة بالغة الجمال والتأثير، سواء من حيث بنيتها الصوتية أو رنينها الموسيقي، أو بلاغتها الأدبية، بل أن كل هذه الجماليات إنما نهضت وبرزت في قصائد الشاعر بفضل أسلوبه الفذ في البناء اللفظي التلقائي والعفوي لأبياته وقصائده؛ ففي قصيدته (بوح العشيات)، يقول:

العشيات ماثلتني رؤاها	فانحنى موعدي وظلّ وريف
فترشفت من حنّيني قليلاً	وتنسّمته: فنعم الرّشيف
وتسقطت ثمرة الشّوق نجوى	وسوّالا قد غار منه الخريف
قال تدري؟ فقلت لست أراني	موسميّ الرّؤى فشعري رهيف
وتتاجيت بالصّفاء، فلماً	بلغ المنتهى تواري الحفـيف
غضبة الشّعر ذرّوها في صداها	يستوي مرّة، ويسري يخيف

1. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح- محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003. ص11.

2. انتصار محمود حسن سالم، بلاغة التكرار والجناس في شعر أبي القاسم الشابي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للنبات بالقاهرة، م(2)، العدد (32)، ص 1074-1126. ص1084.

مرج الشوق شوقنا فاستفـاقت ذكريات الصبا فحنّ المنيف
حين أصدى المنيف صدّى قصيدي شجر الروح في ثراي كثيف
مرّد الصرح برزخ من حنـين ولهي في ضحى، ووجدني شفيف¹

في الأبيات السابقة، تآزرت الأصوات المتكررة في بنية ألفاظها في صنع ترنيمة شعرية ثرية بالصور والمعاني، لاسيما مع براعة الشاعر في توظيف الجناس، كما في: (فترشفت- الرشيف)، (الشوق شوقنا)، (أصدى المنيف صدّى)، وهذا كله في نسق متكامل تجسد فيه القصيدة لوحة شعرية زاخرة بالجزئيات والتفاصيل الشعرية والدلالية العميقة التي توحى بها الألفاظ المتجانسة.

هنا تتفجّر الطّاقة الموسيقيّة والصّوتية والبيانيّة بفضل الألفاظ التي استخدمها الشّاعر ووظّفها في إطار توزيع لغويّ وفنّي دقيق ومحكم البناء للغاية، يشعر معه القارئ بأنّ كلّ لفظة منها جاءت في موقعها المناسب، وأن من الصّعب جدّاً أن تحلّ محلّها لفظة غيرها وتؤدّي نفس المعاني والصور: (وريف، الرّشيف، الخريف، رهيف، الحفيف، المنيف، كثيف، شفيف)، والتي بنيت منها القصيدة حاملة سلسلة مستمرة من التجنيسات جسّدتها ألفاظ القافية، والتي بالرغم من أنها جعلت من كل بيت وحدة شعرية مستقلة يمكن قراءته بمعزل عن سائر الأبيات الأخرى، إلّا أنّها في الوقت نفسه أكسبت القصيدة بنيّتها المتماسكة ووحدتها الفنية من كافة النواحي الصوتية والإيقاعية والبلاغية، من خلال نسيج واحد للقصيدة، فمن الانطلاق معها من بدايتها يصعب على القارئ المتمعن التوقف عن فعل القراءة إلّا قسراً في نهايتها، ولربّما دعت لقراءتها مجدداً. "الشاعر في هذه الأبيات يترنّم للجمال، وما نلاحظه فيها هو التّماتل الصّوتي والتّجانس في القوافي، الذي أنتج هذه "الغنائيّة الموسيقيّة" التي تتلاءم مع ترانيم الشّاعر في القصيدة، فكان الجناس مقصودا ليس فقط للجانب الإيقاعي، وإنّما لاستكمال الدّلالة في النّص"².

¹ . ناصر لوحيشي، جدد خلايك، ص25، 26.

² . محمّد علوان سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص191.

ويعدّ جناس القافية من أكثر الظواهر البديعية التي وظّفها الشاعر في قصائده العمودية، والذي يتناغم مع سائر الأساليب البديعية الأخرى، مع بروز كل منها بشكل واضح، الأمر الذي يعزى إلى البنيات اللفظية التي استخدمها بطرق شتى في قصائده؛ ففي قصيدته ب (يا موقد النار)، يقول:

يا موقد النار حدّثني حيث روى	أسدل لثام المسا واكشف لنا الحجا
يا موقد النار يا كانون ألفتنا	إنّا حزاني فهات النار والخطبا
شقرت، شقر قلبي إذ رأيت دمي	يحنّ يروي لنا الأتعاب والعتبا
شقرت أمس وما أخفيت مروحة	كانت بها جدّتي تجني لنا العجا
تقصّ قصّة أيتام الشتا ولها	في كلّ واردة نبع غدا سريا
يا موقد النار رفقا ردّنا خبرا	لعلّنا نصطلي أو نفتقي سبيا ¹

تظهر براعة الشاعر في اختيار ألفاظه في الأبيات السابقة، من حيث إنّه وهو يخاطب موقد النار، يستخدم ألفاظا ذات معانٍ تقارب معاني النار أو تستحضر كل ما له علاقة بها: (الخطبا، مروحة، نصطلي)، مع استحضار ألفاظ تكاملها في المعاني والدلالات بالنسبة إلى النار، وتجسد حنين الشاعر إلى الأيام الخوالي التي كان يجتمع فيها أهل البيت الواحد: (كانون، المسا، الشتا)، إنها مشاعر تتراوح ما بين الحسرة والشوق والحنين إلى الماضي وحكايات الجدات حول موقد النار، استطاع الشاعر أن يجول في أعماقه مستخرجاً منها كل ما تكنّه نفسه من أسرار ومشاعر مستعينا لسبك تدفقه الشعوري بجناس القافية: (الحجا، الخطبا/ العتبا، العجا/ سريا، سبيا)، على نحو أسهم في إضفاء طابع غنائي حافل بالتجانس والتناغم الفني والدلالي.

¹. ناصر لوحيشي، مدار القوسين - شعر، ط1، منشورات فاصلة، الجزائر، 2013. ص61، 62.

وقد ورد مصطلح جناس القوافي عند العديد من الباحثين ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل هذا مصطلح جديد؟ لم نعهد أن القافية فيها جناس، لأنها أصوات يلتزمها الشاعر في أبيات القصيدة وإلا لماذا سميت قافية؟ فبالضرورة سيكون الاختلاف في المعنى وإلا سيقع عيب الإيفاء إذا تشابهت لفظتان في البناء والدلالة في أقل من سبعة أبيات...

ولا شك في أن الجناس الناقص لأقدر على إبراز التفاوت في المعاني والدلالة، وعلى المحافظة من خلال بنيات الألفاظ المتجانسة على التدفق الإيقاعي والموسيقى وإشاعته في جو القصيدة؛ "وذلك لتشابه ألفاظ الجناس أو تناسبها، أو ترابطها في عنصر واحد أو أكثر من عناصرها اللفظية أو الدلالية، تألفاً تقبله اللغة ويستسيغه السمع، وتستأنس به النفس، ويستجيب له القارئ، لما في ذلك من حمل لإحداها على الأخرى لتجاورها، سواء كان هذا التالف عارضاً أو مطرداً، واقعا في مستويات اللغة كلها: الصوتية والصرفية والنحوية والبلاغية، وما ينتج عن ذلك من دلالات لها أثرها الواضح في توجيه المعنى لدى القارئ للوجهة نفسها التي رامها الشاعر"¹.

ومع ذلك، فالشاعر لم يقتصر على نهايات الأسطر الشعرية فحسب وإنما تعدّاها إلى الحشو، فنجدته أولى عنايته حتى يحقق الغنائية المطلوبة ويهيئ المتلقي للاستجابة؛ ومن ذلك قول الشاعر:

دَنَقْتُ صَاح.. إِلَى الصَّبَاحِ وَجَدْتَهُ كَسَفَا مِنَ النُّورِ الْبَهِيِّ الْأَبْهَرُ²

جانس الشاعر هنا بين لفظتي (صاح، الصَّبَاح) في بناء لفظي يعانق معاني الضوء والصبح والنور، يجسدها تلازم صوت حرف (الهاء) في (البهي الأبهر)، حيث يبدو الشاعر راصداً عواطفه الجياشة التي يكتنفها مزيج من الأحاسيس، وقد استأنس بصاحبه الذي رافقه حتى الصَّبَاح أُملاً في تحقيق أحلامهم والتفاؤل بغد مشرق؛ إذ أحدثت ألفاظ الجناس نوعاً من الجرس والتلاؤم الموسيقي، الذي ينطوي على قيمة ما معنوية أرادها الشاعر لكي تتوقف قيمة الجناس عند إشاعة الموسيقى وإحداث النغم الشجي بل يتعداها إلى إحكام الكلام وربط بعضه ببعض.

1. هناء عبد الرضا رحيم الربيعي، الجناس الصوتي والبلاغي في اللغة العربية، مجلة آداب البصرة- العراق، العدد (55)،

(55)، 2011. ص 142 ص 144-167.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلائك، ص 23.

ولا شك في أنّ الشاعر إنّما يتميز بإدراكه لما للألفاظ من قوة؛ فالكلمة عنده لا تُفسّر بالعقل وحده، بل تُفسّر بالوجدان والخيال؛ فإذا ما تردّدت لفظة في ذهنه كان لها أصداء مُدوّية داخل نفسه؛ فمن قدرة الشاعر على اختيار ألفاظه ووضعها في مواضعها، يأتي تميزه عن سواه، والتي تعبّر عن إحساسه العميق بجمالها وبطاقاتها الإيحائية، وقدرتها على تجسيد المعاني التي تعبّر عن مشاعره، والتي تتكامل معاً في تشكيل وإبراز المعنى العام الذي تولّفه قصيدته¹.

إنّ أكثر ما يشيع في شعر (لوحيشي) هو توظيفه للجناس الصوتي والجناس البلاغي الناقص، على مستوى القصيدة الواحدة على نحو يغيّر توظيفه للأمرين معاً في قصائده الأخرى (أي أنّ الشاعر كان يوظّف كثيراً الجناس الصوتي والبلاغي الناقص على مستوى كلّ قصيدة بشكل مختلف عن توظيفه له في القصائد الأخرى، فلا يتكرّر الجناس نفسه بالألفاظ نفسها وبالصورة البلاغية نفسها مرّتين في قصائده، فكلّ جناس من هذا النوع يكون متفرّداً ولا يتكرّر في قصيدة أخرى في أغلب الأحوال...حتّى وإن وجد هذا التكرار فلا يكون إلّا في حالات نادرة)، بما يكشف عن انصراف إرادة الشاعر إلى اختيار ألفاظ و إعمار أبنية لفظية متغايرة تتأى عن تكرار نفسها في أعماله، وهذا ما ينسحب أيضاً على البنيات اللفظية لسائر الأنساق البلاغية التي اعتمدها في قصائده؛ فالقارئ ينتقل بين القصائد عبر أجواء موسيقية ودلالية متباينة ومتعددة يصنعها الشاعر معتمداً على ثراء معجمه الشعري، وتشكيلاته اللفظية وتراكيبها الصوتية واللغوية، ما يعني أنّ وظيفة الجناس لدى الشاعر لا تقتصر على التحسين اللفظي بقدر ما تتجه إلى الوظيفة اللغوية الكاملة، التي تحمل فيها الألفاظ كل العناصر الموسيقية والدلالية؛ وهو ما يمكن التماسه بجلاء في قول الشاعر:

يا جامد العينين هل تبغي فما	أم هل دما، إنّ الجواب بأضلعي؟
هي صورة أخرى تلامس سرّكم	هي سورة تعلو وتهمس: ف"ارجعي"
سأظلّ أذكر بسمه حرّى وأشـ	كر نسمة حيرى تداعب مُوجعي

1. عبد الهادي خضير، دقة الألفاظ وإحياءاتها في شعر المتنبي قصيدته في مدح كافر فراق أنموذجاً، مرجع سابق، ص466.

سأظلّ أذكر نصحكم وشهادة أنا لست أنكر عَرَفَ ذاك المجمع¹

يتكامل هنا موضوع الرثاء الذي طرقه الشاعر مع البناء اللفظي الذي اعتمده للأبيات، ف جاء توظيفه للجناس الناقص كثيفاً ومطرداً إلى حدّ ما: (فما، دما) (صورة، سورة) (أذكر، أشكر) (بسمة، نسمة) (أذكر، أنكر)، وكل ذلك في نسق صوتي متناغم بحروف جانس الشاعر بينها (السين، الشين، الصاد) (الباء، الفاء) (الراء، الحاء، الهاء، الياء)؛ وجميعها تعكس حالة الشاعر، بل وانغماسه الشديد في مشاعر محددة بعينها: مشاعر الحزن يلزمها شعور بالامتنان المفعم بالألم والوجع، يمكن التماسه في التماثل الصوتي الذي يظهر بين لفظتي (تلامس، تهمس)، ومثله أيضاً بين لفظتي (حرّي، حيرى)، في الوقت الذي تعانق فيه ذلك كله موسيقياً ودلالياً مع صوت القافية: (بأضلعي، ارجعي، موجعي، المجمع)، والذي استكمل به الشاعر البناء اللفظي للقصيدة متلاحماً مع موضوعها، وكل الأحاسيس والمشاعر التي تعتمرها.

بيد أنّ البناء اللفظي للمحسنات البديعية - كالجناس مثلاً - في أعمال (ناصر لوحيشي)، لا يتوقف على الغرض البلاغي فحسب، بل يتوجّه إلى كافّة أبعاد ووجهات الوظيفة اللغوية والدلالية بغية تحقيقها، نتيجة لذلك، فإنّه لا يبرز على المستوى التراكمي لمجموعة من الأبيات أو على مستوى القصيدة بمجملها فحسب، وإنّما يمكن التماسه بشكل متفرّد على مستوى البيت الشعري الواحد (أيّ أنّ بنية الجناس لا تقوم فقط بالغرض البلاغي، وإنّما تقوم بوظائف لغوية ودلالية متعدّدة، ولهذا السبب يمكن التماس هذه الوظائف على مستوى البيت الشعري، أيّ أنّنا نستطيع ملاحظة الأبعاد اللغوية والدلالية بالإضافة إلى الغرض البلاغي في أيّ نموذج فردي يظهر على مستوى القصيدة الواحدة من خلال الجناسات التي تضمّنتها، أو على مستوى مجموعة من قصائد للشاعر. وهذا يدلّ على أنّ الشاعر كان مدركاً للأبعاد الوظيفيّة التي تقوم بها ألفاظ الجناس التي اختارها في كلّ بيت وكلّ قصيدة وفي كلّ أعماله)، ومن ذلك قول الشاعر:

فكم حملتك طيفاً والرّوى بدمي وكم وددتك ضيفاً للصدى الباقي²

1. ناصر لوحيشي، جدد خلائك، ص 89-91.

2. المصدر نفسه، ص 99.

يجانس الشاعر هنا بين لفظتي (فكم، وكم) ولفظتي (طيفا، ضيفا) معتمداً إبراز المد بإضافة صوت حرف الألف في نهاية اللفظتين، ولا شك في أنّ هذه التشكيلة الجناسية قد أغدقت على البيت الشعري بالرنين الموسيقي الذي تتأزر في إبرازه سائر الألفاظ التي بني منها البيت الشعري؛ فما كان للجناس أن يكون له أية قيمة لغوية أو دلالية ما لم تتكامل معه سائر وحدات البناء اللفظي للبيت الشعري، وخاصة تلك التماثلات اللفظية والصوتية، كما يتجسد ذلك في لفظتي (حملتك، وددتك)، (الرؤى، للصدى)، (بدمي، الباقي)، والتي أسهمت كثيراً في إبراز دلالات ومعاني أراد الشاعر إيصالها للقارئ بسلاسة، بحيث يتمكن من التقاطها بشكل عفوي وينسجم معها في جوها الشعوري والدلالي.

علاوة على ذلك، لاحظنا مدى قدرة الشاعر وبراعته في توظيف الجناس على مستوى البناء اللفظي للشطر من البيت الشعري، ومن ذلك قول الشاعر:

أو كلمّا مكنتني، ملكّتي زبدا يوزّعني فيعصرني الظّما

أو كلمّا لاحت وصالك موعداً ناحت حمائم شوقنا، حبري همي¹

وأيضاً في قصيدته (يا موقد النار)، حيث يقول:

متى تُجمّع أورادي وأوردتي متى يطلّ علينا كلّ ما ذهباً؟²

إنّ ما يلاحظ بوضوح في الأبيات السابقة، هو أنّ الشاعر قد جانس بين لفظيّ (مكنتني، ملكّتي) في الشطر الأول من البيت الأول، وبنفس الطريقة يعيد الشاعر بالطريقة نفسها بناء الشطر الأول من البيت التالي بالمجانسة بين لفظيّ (لاحت وناحت)؛ وأيضاً في (أورادي، أوردتي)؛ غير أنّ الشاعر في قصيدة أخرى، يقول فيها:

1. المصدر السابق، ص 101، 102.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 62.

أنا إن عجزت فلا تلم ما أظهرت خفقات قلبي في ربيع قُلب¹

هنا استخدم الشاعر الجناس في الشطر الثاني من البيت بين لفظتي (قلبي، قُلب).

وأيضاً في قول الشاعر في قصيدة: (يا موقد النار):

شقرت، شقر قلبي إذ رأيت دمي يحنّ يروي لنا الأتعاب والعتب²

يلاحظ أنّ لفظي الجناس في البيت السابق (الأتعاب، العتبا) قد تلازما وتتابعا في نهاية الشطر الثاني من البيت الشعري، وهذا التنويع في اختيار المواضع وتوزيعها بين ألفاظ الجناس إنّما يكشف عن دقة الشاعر وعنايته في سبك البناء اللفظي للقصيدة، وتوظيف الأساليب اللغوية والبلاغية توظيفاً بنائياً قائماً على الوحدات اللغوية (الألفاظ) نفسها من جهة، وعلى التراكيب التي تبنى بها الجمل والعبارات في النسق الشعري من جهة أخرى.

وهكذا؛ فإنّ الجناس في أعمال (لوحيشي) الشعرية يأتي في سياق بنيات لفظية متعدّدة التكوين والأنساق البلاغية، بما يوحي أنّ الشاعر لم يكن يتكلّف في التحسين بقدر ما كان يمارس بدعته التي يتفرد بها وأراد دوماً أن يكشف عنها، والتي تتمثّل في براعته في اختيار ألفاظه وإنشاء الأبنية اللفظية المختلفة، بما يتناسب وموضوع البيت الشعري، أو مجموعة الأبيات أو كلّ قصيدة، والآفاق التي تتفتح عليها معانيها ودلالاتها الكلية، والتي تتشكّل من تناسق وتناغم ذلك التدفق اللفظي الذي اعتمده الشاعر.

ويوازن الشاعر في أحيان أخرى في توظيف الجناس على مستوى البناء اللفظي للبيت الشعري الواحد، بجعل لفظي الجناس في مواقع ومواضع متقابلة من شطريه وهو ما يطلق عليه (الدكتور صلاح عبد القادر) مصطلح (التّماتل) في كتابه (في العروض والإيقاع الشعري) ، كما في قوله في قصيدة (جزائر هذا الفضاء الجميل) قوله:

1. المصدر السابق، ص35.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص62.

رغم الظّـُـروف العثّار¹

رغم الدّمـُـوع الغزار

وأيضاً في قوله في قصيدة أخرى:

إليك البحر والرّبان يدنو²

جزائرنا عروس البحر يرنو

وفي قصيدة (بسمّة) يقول:

والطّـَـيفُ منه وِجْلُ³

فالحُسْن منه خَجْلُ

وفي قصيدة (غيمة أودعتني) ورد فيها الجناس مرّتين في قوله:

أنا بين الرؤى مدى وتليل

لا تجانف دمي فأنت الدليل

وقواف، مبرد، وخليل⁴

والمسرّات جدّتها خواف

وفي قصيدة أخرى:

كنت لي عُدّتي⁵

جدّتي جدّتي

في الأبيات السابقة تظهر براعة الشّاعر في توظيف الجناس بأشكال وطرق متفاوتة بحيث لا تخضع للغاية من التّحسين اللفظي الذي يمكن أن يصنعه الجناس وحسب، بل أنها تضع في الاعتبار كافة الأبعاد اللّغوية والدّلالية التي تتعزز بها وظيفة الشعر من خلال التنويع في أدوات وأساليب البناء اللفظي، فتارة يأتي الجناس بين طرفي الشطرين: (الغزار، العثّار) (يرنو، يدنو) (خجل، وِجل) (الدليل، وتليل)، وتارة يتلاحق اللفظان بين نهاية شطر وبداية الشطر الثاني (خواف، وقواف)، وتارة أخرى بين بداية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني (جدّتي، عدّتي)، وكل هذه التّنويعات في توظيف الجناس إنّما يبرزها البناء اللفظي لكل قصيدة من قصائد الشاعر التي

1. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، منشورات دار القلم، الجزائر، د.س. ص 17.

2. المصدر نفسه، ص 19.

3. ناصر لوحيشي: مدار القوسين، ص 7.

4. المصدر نفسه، ص 65-67.

5. المصدر نفسه، ص 12.

أضفى على كل منها خصوصيتها من حيث الألفاظ التي استخدمها أو الأبنية والتركيب اللغوية للجمل والعبارات التي تتألف من تلك الألفاظ نفسها، دون أن يفقد القصيدة جمالياتها التي تتولد من الأنساق البلاغية الأخرى.

وللشاعر في قصائده غير العمودية الشأن نفسه في اعتماده آليات وطرائق متنوعة في تكوين الأبنية اللفظية للقصيدة، والتي استطاع أن يوظف الجنس فيها ويثري من وظائفه الموسيقية والإيقاعية والدالية.

وفي قصيدته (مدينتي.. ونعمة منفرجة) يقول:

أيقنت أنّ مشربي، ومشرب الأطفال
سيدفن الجراح في أودية الظلام
ويكشف الظلام

مدينتي تحلم أن يجيء عامها وعام¹

يرد الجنس تاماً في هذا المقطع الشعري بين لفظتي (الظلام، الظلام) في اقتران دلالي عجيب وفريد لا ينأى فيه معنى كل لفظة منها عن معنى الأخرى، وهو الاقتران الذي يجمع بين معنى الظلم والظلام في عبارة مثل: الظلم ظلمات، وهذا كان له دور كبير في الجانب الدلالي لإظهار المعنى المقصود.

وفي قصيدة (بابا والحلوى) يقول:

وجرت سبقت أختي سلوى
خطفت سلوى تلك الحلوى
والفجر الآتي موعداً
حق، خير، علم وعمل²

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 27.

2. المصدر السابق، ص 42، 43.

في هذا المقطع يبرز الجناس الناقص بين لفظتيّ (سلوى، حلوى)، وهو تجانس يشير إلى اقتران دلالي لا تنفصل فيه قيمة الحلوى في إحداث نوع من السلوى في نفس الإنسان وخاصة الطفل، وتكاد تكون صورة هذا الاقتران الدلالي واضحة في قول الشاعر (خطفت سلوى تلك الحلوى)، إنها صورة الطفلة السعيدة التي يغمرها الشعور بالفرح والسعادة (سلوى)، حتى أنها لم تنتظر، بل سارعت إلى خطف الحلوى؛ فما كان للجناس أن يعطي هذه الصورة الثرية والبالغة التأثير في نفس القارئ، ما لم يعضده البناء اللفظي الكلي للمقطع، والاختيار الأنيق والدقيق للصورة التي أدركها الشاعر، واختار لها الألفاظ المناسبة لتصويرها.

إنّ تلك السعادة بالحلوى، كانت دافعاً لدى الشاعر للانتقال إلى غاية أخرى تقارب الحكمة العميقة في مدلولها، موظفاً في تلك النقلة الجناس بين لفظتيّ (علم وعمل)؛ فالحلوى كجائزة، تقابل ما ينبغي أن يكون عليه الغد القادم، وما يتطلبه نوال السلوى والحلوى في الحياة من العلم والعمل، فبرغم تباعد الصورتين، إلا إن التكوين اللفظي للمقطع الشعري أبرز علاقة وثيقة بينهما، وأظهرها الشاعر كثيفة ثرية من خلال اختياره الدقيق للألفاظ المتجانسة.

وفي قصيدة (مرسلات الجنى) يقول:

"أيّ لفظ أصوغه لانتـهـاءٍ

واشتهاءٍ، وملء عيني افتضاح؟"¹

وأيضاً في قصيدة (وطني...دمي)، حيث يقول الشاعر:

يا ظلاً، باح لناظره

يا رياً، لاح لظمآن²

في المقطع الأول، يرد الجناس بين لفظتيّ (انتهاء، واشتهاء)، حيث أكسب التلازم والتتابع بينهما المقطع الشعري موسيقاه وإيقاعه الخاص، الذي يتماهى مع الحالة الشعورية التي عبّر عنها

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص49

2. المصدر السابق، ص58.

الشاعر، ومع الدلالات والمعاني التي أراد إيصالها، كما هو كذلك في البنية اللفظية التي صاغها الشاعر للجناس في المقطع الثاني بين لفظتي (باح، لاح)، وما حمل معه هذا الجناس من تنعيم رقيق ومتسق، ودلالة عميقة توحى بمعاني الكشف والوضوح والظهور.

لقد أسهمت براعة الشاعر ونبوغه اللغوي في توظيف الجناس على أنحاء مختلفة في معظم قصائده، وبدرجات متفاوتة من الكثافة، تراوحت بين الجناس الصوتي والجناس البلاغي التام والناقص، وأيضاً جناس القافية، وكل ذلك من خلال اعتماد آلياته المتميزة في اختيار عناصر البناء اللفظي في كل قصيدة وتشكيلها وتوظيفها؛ فكشف عن شعرية فذة، ورهافة في الحس، وبلاغة في الأداء الشعري على مستوى اللفظ، العبارة، المقطع الشعري، والقصيدة.

2- الطباق والمقابلة:

أولاً- الطباق

"الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد، والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد"؛ والمقابلة، تعد أحد فنون الطباق¹، وهما معاً من المحسنات البديعية.

جاء في لسان العرب: "المطابقة: الموافقة، والتطابق: هو الاتفاق"²؛ وفي مختار الصحاح: "والمطابقة: الموافقة، والتطابق الاتفاق، وطابق بين شيئين جعلهما على حذو واحد، وألزقهما؛ وأطبقوا على الأمر أي اتفقوا عليه"³.

قال (الزمخشري) في (أساس البلاغة): "الطباق مأخوذ من (ط ب ق) وهي من (أطبقت الرّحى) إذا وُضع الطّبق الأعلى على الأسفل؛ وطابق الغطاء الإناء، وانطبق عليه وتطبّق... أو

1. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية: علم المعاني - علم البيان - علم البديع، الطبعة الأولى، دار المسيرة، عمان، 2007، ص 244، 247؛ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البديع، مرجع سابق، ص 76.

2. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 209/10.

3. محمد بن أبي بكر الرّازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق، مصطفى ديب البغا، ط4، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، 1990، ص 253.

طابق بين الشئيين: أيّ جعلهما على حذو واحد...أو طابق الفرس والبعير: وضع رجله في موضع يده... ومنه مطابقة المقيد: مقارنة خطوه¹.

بيد أنّه ما من مناسبة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للطباق؛ فالطباق في اللغة يعني الموافقة، أمّا في الاصطلاح؛ هو الجمع بين الشئ وضده في الكلام؛ وبالرغم من الاختلاف بين المدلول اللغوي والمفهوم الاصطلاحي للطباق، إلّا إنّ الاتفاق يكاد يكون قائماً عند الجمهور على تعريف المطابقة بأنها "الجمع بين المعنى وضده، أي أن يأتلف في اللفظ ما يُضاد المعنى، وكأنّ كلّ واحد منها وافق الكلام؛ فسُمّي طباقاً"². ومنه الضدية تظهر في الطباق عند التقاء الضدية ليشكلاً كلاً واحداً لأنّ الكون في ظواهره قائم على الثنائية.

قال (السكاكي): "وهي أن تجمع بين متضادّين"³؛ أمّا الخطيب القزويني، فقال: "المطابقة وتسمّى الطباق والتضاد أيضاً؛ هي الجمع بين المتضادّين أيّ معنيين متقابلين في الجملة"⁴؛ في حين عرّف الرّازي الطباق، بأنه: "الجمع بين المتضادّين في الكلام مع مراعاة النّقابل حتّى لا يضمّ الاسم إلى الفعل"⁵؛ وعلى كل حال، فالطباق أو المطابقة في اصطلاح رجال البديع، هو: "الجمع بين الضدين أو بين الشئ وضده سواءً أكان في نثر أو شعر"⁶. وكما سبقت الإشارة إليه؛ فقد تعدّدت مسمّيات الطباق، فهناك من أطلق عليه المطابقة، والتضاد، والتكافؤ، والتطابق، وهذا رائج بشكل كبير في الكتب التراثية البلاغية؛ "فوجد ابن أبي الأصبع قد جمع بين الطباق الذي يعدّ من

1. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الرّمخسري، أساس البلاغة، تح - عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982. ص275.

2. صيّنة بنت محمد مبارك العجمي، مصطلح الطباق بين مركزيّة المعنى والتعدد الدلالي، حويلات الآداب واللغات- جامعة محمد بوضياف المسيلة، المجلد (5)، العدد (10)، فبراير 2018. ص 133.

3. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح - نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2002. ص179.

4. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص255.

5. فخر الدّين الرّازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ط1، دار العلم المالين، بيروت، 1985. ص285.

6. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية: المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية، بيروت، د.س. ص495؛ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية- علم البديع، مرجع سابق، ص77.

مصطلحات ابن المعتز، وبين التكافؤ الذي ينسب لقدامه بن جعفر، غير أن ما يميز بينهما هو الحقيقة والمجاز، فإذا كان اللفظ وضده مستعملاً استعمالاً حقيقياً فهو يعرف بالطباق. أما إذا ما استعملت هذه الألفاظ استعمالاً مجازياً فيصبح تكافؤاً¹.

للطباق أنواع، تعددت تقسيماتها، أهمها اعتبار الطباق ضربين، على أساس الإيجاب والسلب، هما:

- 1- طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً كقولنا: العلم نور والجهل ظلام.
- 2- طباق السلب: فهو ما اختلف فيه الضدان سلباً وإيجاباً ويكون أحد طرفيه مضاداً الآخر منفياً بأداة نفي كقوله تعالى: "وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ يُقِيمُوا زَكَوٰةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَعَلَ فِيكُمْ أَنْبِيَاءَ وَجَعَلَكُمْ مُلُوكًا وَءَاتَاكُمْ مَّا لَمْ يُوْتِ أَحَدًا مِّنَ الْعَالَمِينَ ٢٠" [سورة المائدة، 20] ؛ كما يُضاف إلى هذين النوعين، نوع ثالث يُعرف بـ
- 3- إيهام التضاد، وهو أن يوهم لفظ الضد أنه ضد مع أنه ليس بضد كقوله تعالى: "وَالضُّحَىٰ ١ وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ ٢" [سورة الضحى، 1-2]. في حين يقسم البعض الطباق إلى قسمين بحسب الحقيقة والمجاز: الأول طباق حقيقي: وهو ما كان طرفاه بالألفاظ الحقيقية؛ والثاني طباق مجازي: وهو ما كان طرفاه غير حقيقيين أي مستعملان في المجاز².

ثانياً - المقابلة:

جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: "القاف والباء واللام أصل واحد صحيح تدلّ كلمته كلّها على مواجهة الشيء للشيء، ويتفرّع بعد ذلك"³؛ قال ابن سيده: "وقابل الشيء بالشيء مقابلة،

1. عبد العظيم إبراهيم المعطي، خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية - ج2، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1992. ص412.

2. عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1979. ص24.

3. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح- شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر - بيروت، لبنان، د.س. ص872.

وقبالاً: عارضه... وتقابل القوم: استقبل بعضهم بعضاً¹؛ قال الخليل بن أحمد: "والقيل... هو التلقاء، تقول: لقيته قبلاً، أيّ مواجهة"²؛ وفي القاموس المحيط: "قابله واجهه... وتقابلا تواجها"³.

يتبين من التعريفات اللغوية السابقة أن المقابلة في المعاجم العربية تعني المواجهة، والمعارضة؛ أما اصطلاحاً؛ فالمقابلة تعد ضرباً من ضروب الطباق؛ ويعتبر جعفر بن قدامة أول من أشار إليها في كتابه "نقد الشعر"، حيث عرّفها بقوله: "وصحة المقابلة أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق أو المخالفة بين بعضها وبعض، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً أو يعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بضد ذلك"⁴.

وقد عرفت المقابلة اصطلاحاً على أنها "أحد فنون الطباق، وتكون بأن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابلهما أي ضدهما في المعنى على الترتيب، في حين أن الطباق لا يكون إلا بالجمع بين ضدين مفردين، شرط أن يكونا لفظين"⁵؛ وبصيغة أخرى؛ فالمقابلة هي أن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب، موقراً أقصى طاقات التضاد الدلالي؛ ويمكن بيان ذلك بما يأتي⁶:

1. ابن سيده المرسى أبو الحسن علي بن اسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، تح- عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، 429/6.
2. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح - مهدي لمخزومي إبراهيم السامرائي، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1988. 166/5.
3. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح- مكتب تحقيق التراث، ط5، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996. ص1351.
4. قدامة بن جعفر (ت: 337هـ)، نقد الشعر، تح- محمد عبد المنعم خفاجي، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان. ص141.
5. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، مرجع سابق، ص247.
6. يحيى بن معطي، البديع في علم البديع، تح- محمد مصطفى أبو شارب، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، 2003. ص113.

طَبَاقًا حَوْتُهُ فَارْتَقِبْ مِنْهُ آتِيَا	هَآكَ وَ فِي ذِكْرِ الْمَقَابِلَةِ اسْتَمِعْ
	
على أَنَّ فِيهِ مَا يَسُوءُ الْأَعَادِيَا	فَتَى تَمَّ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ

في المثال أعلاه، تُلاحظ المقابلة من خلال تعدد المطابقة والترتيب بين الألفاظ: (يسرّ ويسوء) و(صديقه والأعدايا)، أي أن المقابلة تفتقر عن الطباق بتعدد المطابقات من الألفاظ والمعاني، مع اشتراط توافق الترتيب أيضاً؛ وذلك على نحو ما أشار إليه السيوطي بقوله: "أن يذكر لفظان فأكثر ثم أضدادهما"¹.

وعلى هذا الأساس، جرى تقسيم المقابلة إلى عدة أنواع حسب التدرج في العدد من مقابلة اثنين باثنين، مقابلة ثلاثة بثلاثة، أربعة بأربعة، خمسة بخمسة، ومقابلة ستة بستة²؛ إذ قال ابن رشيق القيرواني: "المقابلة هي ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخراً، ويؤتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"³.

ولعلّ ما يتبادر إلى الأذهان بادئ الأمر هو عدم استقرار المصطلحين نظراً للاختلاف الكبير بين العلماء في وضع مفهوم دقيق لكل منهما وكذلك الخلط فيما بينهما عند البعض، وما يؤكّد هذا هو انقسام البلاغيين في نظرتهما لكلّ منهما؛ فهناك من يرى أنّ الطباق أعمّ من المقابلة، وهو الأصل والمقابلة هي الفرع، وممن صرح بهذا (الخطيب القزويني) بقوله: "ودخل في المطابقة ما يخصّ باسم المقابلة"⁴؛ وهناك من يرى العكس أيّ أن المقابلة أعمّ، وهي الأصل والمطابقة هي الفرع، وممن أخذ بهذا ابن حجة الحموي؛ إذ يقول: "المقابلة أدخلها جماعة في المطابقة، وهو غير صحيح، فإنّ المقابلة أعمّ من المطابقة، وهي التّنظير بين شيئين فأكثر وبين ما يخالف وما

1. جلال الدين السيوطي، الإتيقان في علوم القرآن، تح- طه عبد الرؤوف سعيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.س. 226/3.

2. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 247.

3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مرجع سابق، 14/2.

4. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص 193.

يوافق¹. وباختصار نقول إذا كان الطَّباق تضاداً يقع بين مفردتين فإنَّ المقابلة تضادٌ يقع بين جملتين.

وظَّف الشاعر (ناصر لوحيشي) الطباق والمقابلة في شعره بصور وأشكال ودرجات متفاوتة، تعكسها الأبنية والاختيارات اللفظية التي اعتمدها في كل قصيدة من قصائده، بل وعلى مستوى القصيدة الواحدة أيضاً يمكن التماس ذلك التباين والتغاير في اختيار ألفاظ الطباق والمقابلة، وإلى أي مدى أسهم البناء اللفظي لأنساق هذا المحسن البديعي في إبراز جماليات النص الشعري من كافة الأبعاد الصوتية واللغوية والبلاغية.

اعتنى الشاعر كثيراً باستخدام الطباق والمقابلة في ديوانه الشعري الذي خصّه للأطفال - ديوان رجاء - نظراً لما لهما من دور بالغ في إكساب القصيدة قدرتها التواصلية مع هذه الشريحة المهمة من المجتمع، وبما يتناسب مع مستويات التفكير والتلقي لدى الأطفال، سواءً من حيث الألفاظ أو العبارات أو السبك الشعري للقصيدة، التي غالباً ما كانت سهلة طيعة قريبة من ذائقة الصغار ومستويات إدراكهم الدلالي وتذوقهم اللغوي؛ على غرار ما جاء في أبيات متفرقة من قصيدته (العلم، خالد، باق):

كل شيء سيزول	غير أن العلم يبقى
هل يساوي الجهل علماً	باقيا طول الدهور
وجليسي في حياتي	كتب تُحيي مواتي ²

يبدو واضحاً في الأبيات السابقة إنَّ اختيارات الشاعر للألفاظ كانت ناتجة عن عناية فائقة أبداه لإيصال رسائله الشعرية للأطفال، وليس أفضل من أسلوب الطباق لإيصال المعاني الواضحة بين الألفاظ المتضادة في المعنى: (سيزول/ يبقى)، (الجهل/ علماً)، (حياتي/ مواتي). وقد قال الحكيم: والضد يظهر حسنة الضد.

1. ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، مرجع سابق، ص 129.

2. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أنشيد"، ص 9.

استخدم الشاعر لفظ (سيزول) في مقابل لفظ (يبقى) مع الأخذ بعين الاعتبار أن اللفظة الأولى جاءت في نهاية الشطر الأول من البيت الشعري، أما الثانية فجاءت في نهاية الشطر الثاني، ما يوحي بالعلاقة بين البدايات والنهايات التي تشكلها معاني البقاء والزوال، ولقد كان الشاعر موفقاً في اختيار لفظ (سيزول) من حيث أنها أكسبت البيت الشعري تناغماً صوتياً ودلالياً، ما كان للفظه أخرى أن تحدثها، فلو قال الشاعر (كل شيء سيفنى) لكان للبيت الشعري صدى آخر مغاير للذي أحدثته لفظة (يزول)، خاصة إذا ما نظر إلى كون القصيدة موجهة للصغار، فإن معنى الزوال أقرب إلى إدراكهم من معنى الفناء.

الأمر نفسه في طباق (الجهل/علماً)، الذي يعطي دلالة واضحة ودقيقة من السهل إدراكها، أما في طباق (حياتي/مواتي)، فإن براعة الشاعر تظهر في استخدامه لفظة (الموات) بدلاً من (الموت)، لإحداث تناغم صوتي أولاً، وتضاد دلالي متكافئ تعطي صورة معنوية للموات وكأنه فعل أو سلوك يصدر عن الإنسان من خلال خموله وتكاسله وتقاعسه عن فعل كل ما من شأنه أن يملأ حياته بالإنجازات والنجاحات، فالموات ليس ضدّاً للحياة - كما هو الموت - وإنما حال ناتج عن عدم ممارسة فعل الحياة، وأول أفعال الحياة هي القراءة ومجالسة الكتب وطلب العلم.

والمطابقات التي وظّفها الشاعر في هذه الأبيات تتكاتف مع بعضها البعض في إبراز ما قيمة العلم في حياة الإنسان، لاسيما وأنه يراد من القصيدة أن تقوم بدور تربوي وتعليمي محفز ومشجع، الأمر الذي يمكن التماسه في قصائد أخرى للشاعر، كما في قصيدته (براءة ودعاء)، حيث يقول

الشاعر:

فيا ربّاه كن عوناً لنا في السرّ والعلن¹

وأيضاً في قصيدة أخرى بعنوان "زيتونتي" من نفس الديوان:

يا نورها نحن هنا هذا الظلام يُحتضر²

1. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص10.

2. المصدر نفسه، ص14.

كما يقول الشاعر في قصيدته- من نفس الديوان - (جزائر هذا الفضاء الجميل):

لطفًا وحفظًا وأمنًا لكلّ آتٍ وغاد¹

في الأبيات السابقة يرد طباق الإيجاب بين ألفاظ (السّر/العلن) (التّور والظّلام) (آتٍ وغاد)، وجميعها ألفاظ سهلة المعاني بالنسبة للصغار، لكن المحمول الدلالي الذي يبرز من خلال المطابقات التي أجراها الشاعر هو الذي يضيف على القصيدة الشعرية أو البيت الشعري قيمته المعنوية، فلو عبر الشاعر عن هذه المعاني بألفاظ أخرى غير مشتملة على تلك المطابقات لما كان لها هذه القيمة الفنية والجمالية والدلالية التي تضمنتها.

في ديوانه (مدار القوسين)، نلمح توظيف الشاعر للطباق في مواضع عديدة؛ كالمطابقات بين الألفاظ الدالة على الزمن، كما في قصيدته (ندى الأرز والزيتون)، حيث يقول:

وفاكهةً للمساء،
اقطفوا اليوم، أو فاقطفوها غداً
احصدوا اليوم، أو فاحصدوها غداً
احصدوا اليوم من ليلنا فجركم²

ومن ذلك أيضاً في قصيدته (يا موقد النّار) حيث يقول:

يا جذوة الأمس هل من رشفة لغد فمادر اليوم أخفى السّر شخّ، أبي³

وأيضاً في قصيدته (إغفاءة الرماد)، يقول الشاعر:

لا يقدر الليل-إذ يدنو النهار- على زرع الفجيرة، ها إن الرّماد غفا⁴

1. المصدر السابق ، ص17.

2. ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، ص18.

3. المصدر السابق ، ص62.

4. المصدر نفسه، ص116.

في المقطع الشعري الأول يرد الطّباق بين لفظتي (اليوم، غدا) وإيهام تضادّ بين لفظتي (ليلنا، فجركم) لأنّ الفجر ليس ضدّ اللّيل بل هو جزء منه، وفي البيتين التاليين يرد الطباق بالإيجاب ظاهراً في الشطر الأول من كل منهما بين لفظتي (الأمس، غد) ولفظتي (الليل، النهار)، وكل هذه المطابقات تعطي دلالات ظاهرة بالنسبة لما يريد الشاعر إيصاله إلى القارئ سواءً من الناحية الشعورية أو النّاحية الإدراكية.

كما وظّف الشاعر المطابقة لتوصيف العديد من الأحوال والظروف والأوضاع النفسية والحياتية التي مرّ بها أو عايشها وكان لها تأثير بالغ عليه، بحيث رام الشاعر من استخدام مطابقاته الكشف عن ذلك التأثير، ومن ذلك في قصيدة (غيمة أودعتني) قوله:

كنت أبغي ولسـت أبغي ولكن سفر قاصـد وحلم يطول¹

وفي قصيدة (انبجاس البوح) يقول:

لهو الصّبي... وقد غطّى مكابـدي الصّمت والبوح؟ قلت الآن سيّان²

وجاء في قصيدة (توشية خيال):

ناجرتني رؤاك، حين اختفينا ضاق صدري وكان صدري رحيبا

ذاك يومي الأغرّ سيري، ورقي حين صار البعيد - شوقا - قريبا³

وفي قصيدته (حرّك لسانك)، قوله:

فغياب أنسك في حضورك شوكة ولهيب أسئلة - هنا - لم يخمد⁴

1. ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، ص 67.

2. المصدر نفسه، ص 72.

3. المصدر السابق، ص 81.

4. المصدر نفسه، ص 87.

تبرز المطابقات في الأبيات السابقة بين ألفاظ عدة، فمن طباق السّلب بين لفظيّ (أبغى وولست أبغى)، إلى طباق الإيجاب بين لفظيّ (الصّمت، البوح)، ولفظيّ (ضاق، رحيباً)، وكذلك بين لفظيّ (غياب وحضور)؛ وجميعها "تعكس بعض خلجات نفسيّة الشاعر وما يجول فيها، وتبرز قيمة العمل الشعريّ جماليّاً ودلاليّاً بشكلٍ أعمق وأبلغ تأثيراً"¹؛ فالمطابقة أو التضاد "ليست مجرد محسن بلاغي، بل هي داخلة في صميم الصورة الشعرية، وأكثر من ذلك هي أساس في فلسفة الشعر نفسه"².

ويلمح القارئ على نحو مماثل العديد من النماذج التي وظف فيها الشاعر أسلوب الطباق في قصائده، لتعبر عن مختلف المعاني والدلالات التي تعبر عقل القارئ وتنفذ منه إلى وجدانه، بما يمكنه من استنباط وتمثّل العديد من الصّور والأخيلة التي تتكوّن لديه، والتي تتفاوت تبعاً لما تحمله الألفاظ المتضادة من معانٍ، وما يكسبه النّص الشعريّ وسلسلة بنائه اللفظي من معانٍ ودلالات جديدة تتجاوز حدود المعاني المعجمية، ففي قصيدة (نغمة أسفة) يقول الشاعر:

"سيري بصدقك

أو.. قفي..

وشغلت بالزّيد السّراب والجُفاء

أو تذكرين؟

لا تذكرين..!"³

هنا لا يمكن للقارئ أن يمضي دون أن يتوقف عند الطباق بين لفظيّ (سيري، قفي)، أو بين لفظيّ (تذكرين ولا تذكرين)، حتى وإن كان الطباق يعطي الدّالة السّريعة للألفاظ نفسها إلاّ إن ثمة دلالة أخرى يكسبها إيّاه البناء اللّغوي واللفظي للنّص الشعري؛ فهذه المطابقات/ المتضادات

1. عبد الله أحمد الوتوات، أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرقيات - دراسة تطبيقية، المجلة العلمية لكلية التربية - جامعة مصراتة، ليبيا، السنة (2)، العدد (3)، يونيو 2015. ص259-282. ص259.

2. آمال إبراهيم مصطفى، جماليات التضاد في قصيدة المواقب لجبران خليل جبران، مجلة كلية الآداب - جامعة بورسعيد، العدد (11)، يناير 2018. ص729-781. ص735.

3. ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، ص99، 103.

"تتقصى الأبنية اللفظية واللغوية التي تشكلت منها كحصىلة للتفاعلات والتوترات بين الواقع وبين رؤية الشاعر الخاصة، أي أنّ هناك انطباعاً يختزنه العقل عن العالم، وكلّما انبعث لدى الشاعر هذا الانطباع، أدّى ذلك إلى مسلك لغوي لديه له خواصّه المميّزة، ربّما كانت هذه المطابقات هي أبرز ملامحه"¹.

في ديوانه (جدّد خلاياك)، لجأ الشاعر إلى توظيف المطابقة بنفس الآلية التي يقوم فيها هذا الأسلوب بإحداث أثره على الألفاظ من حيث معانيها والصور المرتبطة بها أو المؤدية إليها على نحو ما تكون عليه حملتها على متن البناء اللغوي للقصيدة؛ ففي قصيدة (سامقات القوافي)، يقول الشاعر:

وسؤالي - على ادّكاري - جواب
وغدوّي بمقلتي رواح²

وفي قصيدة (تلويحة وشاح) قوله:

إنّني واقف
قرب حافة فجري
هنا بين مدّ ولوم
وشكر وجزر³

وفي قصيدة (مشارفة المستحيل) يقول:

خلّ المضي قد مضى حبرا على ورق⁴
لوّن بحبر غدي يومي على ثقة
ورق⁴

وفي قصيدة (دموع الفجر مغسل) يقول:

1. آمال ابراهيم مصطفى، جماليات التضاد في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران، مرجع سابق، ص736.
2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص08.
3. المصدر السابق، ص14.
4. المصدر نفسه، ص32.

"وتكون لي لمح القطا،

أنا تعتريني ظلمة، وحرجت يا قلب الضياء"¹

إنّ المطابقات التي وظفها الشاعر بين (غدوّ، رواح) (مدّ، جزر) (ظلمة، ضياء) (غدي، يومي هنا إيهام تضادّ) ، تظهر قدرة الشاعر على الجمع بين المتناقضات والمقابلة بينها على نحو يبرز إحساسه بسطوتها، ويشرك المتلقي في حالة التوتر التي تغشى رؤيته، وأبعاد الصراع الداخلي الذي يعيشه؛ فبدون هذه التناقضات لن تتضح الدلالات التي أرادها الشاعر؛ ولهذا اختار الشاعر توظيف الطباق في المواضع التي رأى أنها هي الأداة المثلى لتحقيق غايته، ناهيك عن إبراز شعرية، ذلك أن قيمة الطباق تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين الألفاظ المتقابلة، وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي².

عديدة هي المواضع التي استخدم فيها الشاعر الطباق؛ ففي قصيدة (لعبة الحروف) يقول الشاعر:

رأيت مسرحيّة قصيرة...

فصولها عجيبة،

وسرّها إيهام،

تشابهت أحداثها،

فاختلط الإصباح بالظلام..³

في قصيدته (براءة وسنابل):

أحنّ إلى البدء والمنتهى،

أحنّ إلى درهم من أبي،

كنت أرقبه..¹

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص41.

2. أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي"، مجلة دراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد (41)، العدد (2)، 2014. ص483-496. ص484.

3. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص93.

وفي قصيدة (وحسبي هذا الحفيف)، حيث يقول:

ورحت أجمع أجزاءي وأنثرها

وبحت بالسّر للأمطار للبرد²

وفي قصيدة (الصّوت الأخضر) حيث يقول:

إنّا أعطيناك الكوثر

وملكت الشّريان

أتريد الأكثر؟

هل تخشى؟

أنا لا أخشى...!!³

وفي قصيدة (اختلاف إلى اللاءات) حيث يقول:

ما بين كرّ وفرّ رحت مرتقبا قميص يوسف، كي يمتصّ ما ذرفوا⁴

في المقاطع الشعرية السابقة، وظّف الشاعر إيهام التّضاد بين لفظتي (الإصباح، الظّلام) لأنّ الإصباح مقابل الإمساء، والطّباق بين لفظتيّ (البدء، المنتهى)، وكذلك بين (أجمع، أنثر)، وبين (تخشى، لا أخشى)، وأخيراً بين لفظتي (كرّ، فرّ)، كل هذا يظهر أن الشاعر قد اعتمد في بناء قصائده على خلق صور متقابلة منبعها الواقع، ليخرج في النهاية من خلال المطابقات التي وظفها بتشكيل جمالي ورؤية دلالية تجسد موقف الشاعر من القضايا التي عنيت بها قصائده، واستمدّها بالأصل من الواقع.

1. المصدر نفسه، ص110.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص161.

3. المصدر نفسه، ص189.

4. المصدر السابق، ص189.

أما عن المقابلات، فبالرغم من قلّتها في أعمال الشّاعر، إلّا أنّه "أسبغَ على ما استخدمه ووظّفه منها عُمقاً بعيداً؛ إذ استخدمها لرسم الصور وتصوير الحركات في أبياته التي تعتمد على عنصر التصوير والحركة؛ والواقع أنّ التضاد التركيبي السياقي يجيء دقيقاً، ولا يظهر للمتلقّي إلّا بعد طول تركيز وتفحص"¹؛ ومن ذلك قوله في قصيدته (همّ الحنين):

"إنّي سنمت النّهاية،

والظّلّة الرابعة!!

تعاليت يا نور ردّ دمي،

ردّني،

بلجا سموت بأمسنا وبيومنا

وغدا ستزهر ليس يدنيك البلى"²

وأيضاً في قصيدة (سيأتي الصّباح):

سيجي ذاك الصّباح³

طال ذاك اللّيل لكن

الصّباح³

وفي موضع آخر وردت القافية كالآتي:

فقد ظلّ مطواتي، وأمسى مظّلتي يمازحه الضّدان: جرحي وذا اللّحن⁴

ويقول في قصيدة أخرى:

كلّي يسائل كلّي، من أنا؟ وهُم؟ جزئي يراود جزئي والهوى ذابا⁵

1. عبد الله أحمد الوتوات، أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرقيات - دراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص 268.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 45، 49.

3. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص 18.

4. المصدر السّابق، ص 63.

5. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 196.

جاءت المقابلات بين لفظتي (الظلمة، نور) ولفظتي (أمسنا، غدا) في المقطع الأول، وفي المقاطع التالية بين الألفاظ (طال، يجيء) و(الليل، الصّباح)، (ظلّ مطواتي، أمسى مظّلتني)، (كلّي يسائل كلّي) (جزئي يراود جزئي)، لتعبر عن إحساس الشاعر بأحوال الواقع، والتحوّلات التي طرأت عليه، في الوقت نفسه الذي أراد فيه أن يرسم أفقاً رحباً للتفاؤل بالمستقبل؛ وهو الأفق الذي يعبر عن نظرة الشاعر الشمولية ورؤيته المتكاملة للعلاقات الجدلية والصراعات التي يشحن به قصائده، معتمداً في ذلك على سلسلة الألفاظ المتقابلة، لكنه اعتمد أكثر على البنية اللغوية للنص الشعري - بوصفها النظام العميق الذي يتشكل منه النص - في إبراز الغايات الدلالية والشعورية المراد إيصالها للقارئ¹، فمن خلال الطباق والمقابلة يمكن للقارئ أن يتوصل إلى فلسفة الشاعر في الحياة من جهة، وإلى فلسفته الشعرية نفسها المتعلقة بالطريقة التي اعتمدها في توظيف الألفاظ وربطها وتوزيعها على مواقع مختلفة داخل بنية النص، متقاربة ومتباعدة، ومتراخمة ومتراخية، ولكنها تكشف من خلال انتظامها وتراتبها اللغوي عن الكثير من المعاني والصور، التي كان من الصّعب إيصالها باستخدام أو توظيف ألفاظ أخرى أو اعتماد أساليب وأنساق بلاغية أخرى.

نخلص إلى أنّ الطّباق والمقابلة كأسلوب ونسق بلاغي في شعر (لوحيشي) يكشف عن قدرة الشّاعر على توظيف الألفاظ في بنى وعلاقات بينية تلقى بظلالها السّاحرة على قصائده، فكان له دور كبير في تشكيل الدّلالة وتوكيد المعاني المراد إيصالها، دون أن تحرم القصيدة من العذوبة الصّوتية والنّغم الموسيقي الذي تستسيغه الأذن وتستلذه؛ فقد أجاد الشّاعر في ذلك كلّ الإجابة، وعلى نحو مبدع وغير متكلّف أو متصنّع؛ فجميع العناصر الإيقاعية والموسيقية متآلفة متناغمة ومتناسقة فيما بينها وقد وردت عفوا فتجد المتلقّي يقبل على شعره لأنّها تُطرب الأسماع دون ملل ولا نفور، وهذا المقصد الذي يبتغيه كلّ أديب وكاتب؛ فموسيقى البديع في قصائد لوحيشي غالباً ما حقّقت الجماليّة الشّكلية، وأسهمت بشكل كبير في إيضاح المعاني وإبرازها؛ فقد تكامل البناء اللفظي في أعمال الشاعر في جميع عناصره، التي توافقت توافقا كلياً، من حيث كان لثقافة الشاعر الواسعة وعاطفته الحيّاشة، والبيئة التي نشأ فيها دور كبير في أن خلق هذا الإبداع الشعري.

1. أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، مرجع سابق، ص485.

4- التّرديد: التّرديد من الفنون البلاغية التي تتدرج ضمن فنون البديع، والتي تعتمد على سمة التكرار كمكون بنائي لها، إلا إنه لم يحظ بعناية كبيرة من قبل البلاغيين الذين أولوا اهتماماً كبيراً وبدرجات متفاوتة ببقية الفنون البديعية الأخرى¹؛ والتّرديد في اللغة، مصدر من الفعل (ردد)، جاء في لسان العرب: "ورده تزيدياً وترداداً فتزداد"²؛ وفي تاج العروس: "وأما التّرديد فإنه قياس من رده.. ويقال: رده تزيدياً وترداداً"³؛ فالأصل في التّرديد هو: "رَجْعُ الشَّيْءِ"⁴؛ "وصرفه"⁵.

قال (الزبيدي): "ورددَ القول كرّره"⁶؛ في حين صاغ يحيى بن حمزة (ت: 749هـ) تعريفاً للتّرديد، فقال: "والتّرديد تفعيل من قولهم: ردد الثوب من جانب إلى جانب، وردّد الحديث تزيدياً أي كرّره"⁷. من الناحية الاصطلاحية، تتعدّد تعريفات التّرديد وتتباين على أنحاء عدّة؛ فقد عرّفه البعض على أنّه "إعادة لفظة بعينها مع اختلاف تعلق كل منهما"، وقد أخذ بهذا التعريف (الحاتمي) (ت: 388هـ)، و(ابن سنان) (ت: 466هـ)، و(المظفر بن الفضل) (ت: 656هـ)، و(يحيى بن حمزة)⁸. قال (الحاتمي): "هو تعليق الشاعر لفظة في البيت، متعلقة بمعنى، ثم يرددها فيه بعينها، ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه"¹.

1. أسعد جواد يوسف الخفاجي، التّرديد- دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد (7)، العددان (3-4)، 2008. ص 75-92.
2. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ردد)، 172/3.
3. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح- عبد العزيز مطر وآخرون؛ دار الهداية، الكويت، 1970. مادة (ردد) 91/8.
4. أبو الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، 2001. مادة (ردد) ص 380.
5. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ردد)، 172/3.
6. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، 93/8.
7. يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليميني العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، مصر، 1914. 28/3.
8. شعيب يحيى، الوظيفة التّرديدية اللغوية في القرآن الكريم- دراسة بلاغية، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد (6)، العدد (2)، ديسمبر 2018. ص 697-710. ص 699.

قال (ابن رشيق): والترديد هو "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت أو في قسم منه"².

وعمّم (ابن أبي الإصبع المصري) هذا التعريف ولم يقصره على الشعر وحده، فقال: "هو أن يعلّق المتكلم لفظاً من الكلام بمعنى، ثم يردّها بعينها ويعلّقها بمعنى آخر"³.

في ضوء ما تقدّم، يتبين أنّ التّرديد فن من فنون البديع، يعتمد على التّكرار والإعادة كسمة أساسية له، فهو يشكّل موسيقى وإيقاعاً سواء في الشعر أو النثر لكن هنا من غير النّقيّد بالنّظام الشعري المعروف، وإنّما يتحدّد ذلك عن طريق السّياق الذي يقتضيه التّركيب، غير أنّه لم يحظ كغيره من الفنون بالعناية من قبل البلاغيّين فقلّما حفلت به البحوث والدراسات البلاغية؛ كما أن التّرديد كظاهرة يفرضه السّياق، وله دور كبير في إبراز المعنى وتجليته، وقد يوظّفه الشاعر ليؤكد المعنى ويفصّله، وبالتالي يتبلور في ذهن المتلقّي.

بدا واضحاً من خلال استقراء وتحليل دواوين (ناصر لوحيشي) الشعرية أنّه قلّما اعتمد التّرديد أو استخدمه في شعره؛ من أبرز نماذج التّرديد التي أمكن التماسها في شعر (لوحيشي)، ما جاء في قصيدته (ترانيم الأكمام):

يا مُرسلاً أفّ السّؤال ومانعا كفّ الوصال، هداك لطفك أقصر
أفّ أقضّت مضجعي فبحثتُ عن فاء النّهاية في الكتاب الأصفر⁴

1. أبو علي الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح- جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1979. 154/1.

2. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، 333/1؛ وينظر، شهاب الدين الحلبي، حسن التّوسّل إلى صناعة التّرسّل، تح- أكرم عثمان يوسف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980. ص264.

3. ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التّحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح- حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1963. 253/2؛ ابن أبي الإصبع المصري، بديع القرآن، تح- حنفي محمد شرف، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة، 1972. ص96.

4. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص21.

يبدو التّرديد واضحاً في هذين البيتين في لفظة (أفّ) في قوله: (يا مرسلأ أفّ السّؤال/ أفّ أقضّت مضجعي)، والتي تكرّرت مرتين في سياق لفظي ظهر فيه صوت حرف (الفاء) طاعياً على إيقاع النص؛ إذ يستمد أسلوب الترديد قيمته اللغوية في هذين البيتين من احتفائه بالصوت والمعنى في آن معاً؛ فالإيقاع كونه يشكل مظهراً إيقاعياً، يؤدي فيه التشاكل اللفظي دوراً مهماً في الحضور الجمالي الصوتي، فإنّ الجانب الدلالي أيضاً حاضر في أداء الوظيفة اللغوية والجمالية من خلال ربط الألفاظ بعضها ببعض¹.

ضمن البناء اللفظي للبيتين، يبدو التجنيس واضحاً بين (أفّ، كفّ)، والذي أسهم في رفع مستوى التأثير الصوتي والإيقاعي في جو النص؛ "ولعلّ أهم ما يستشف في هذا المجال هو أنّها تجسد حرية الشاعر في التعبير عن أغراضه ومقاصده، وذلك مما يجعل دلالة الترديد ضمن سياق الخطاب في حركة متجددة، كما أنّها تستجيب لأحوال الخطاب المختلفة"².

وغرض الشاعر من توظيف الترديد ومن تكرار صوت حرف الفاء في البيتين، فيتمثّل في شدّ الانتباه ولتأكيد الدلالة في التعبير، ممّا أكسب البيتين طابعاً صوتياً وإيقاعياً مميزاً، ووضوحاً دلالياً بالنسبة للمعنى³؛ فقد عبّر الشاعر عن حالة التأفّف والضجر لديه، وكشف على نحو ما عن دقائق دقائق الأمور التي تتبادر إلى الذّهن كالأسئلة والتأمّلات والتفكير، والتي سيطرت على حياة الشاعر، فخصّ الأسئلة والمضجع بالتأفّف ليؤكد لنا حالته النفسية وينقل لنا مشاعره.

على هذا النّحو، يمكن القول بأنّ أسلوب الترديد الذي وظّفه الشاعر قد أسهم في إعطاء نصّه منعة وحصانة وتماسكاً في بنيته اللفظية، منوعاً بين تكرار الحرف وتكرار اللفظ، ليعطي للقارئ

1. سهام صياد، أسلوب الترديد في القرآن الكريم، مجلة العلوم الإنسانية، العدد (51)، يونيو 2019. ص167-183. ص168.

2. رشيد شعلال، ظاهرة الترديد في شعر أبي تمام- دراسة إيقاعية جمالية، مجلة التراث العربي، العدد (90)، أبريل 2003. ص68-79. ص74.

3. بودية شهيناز، التجربة الشعرية الجديدة (2000-2020): اللغة - المضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليايس- سيدي بلعباس، الجزائر، 2018. ص256.

نظرة موحية تستثيره وتستوقفه للتأمل والتأويل¹؛ فضلاً عن تأثير الإيقاع الناتج عن استثمار اللفظ الذي وقع عليه التريديد، والذي يخالط الوجدان ويؤثر في النفس ويحفز القارئ على استبانة ما ينطوي عليه من مشاعر وأحاسيس كوّنّها الشاعر في بنية لفظية موجزة وكثيفة المعاني.

في نفس القصيدة أيضاً نجد التريديد في قول الشاعر:

يا صيف قلبي هل تريد غمامة؟ فربيعنا الدري، لم يتأخر

فتسقطت ألف البداية مزنة أذن المساء فيا غمامة أمطري²

وظف الشاعر التريديد في هذين البيتين باستخدام لفظ (غمامة) مرتين، حيث يلمس القارئ حدوث انتقال شعوري للشاعر من حالة التأفف والضجر التي عبر عنها من قبل، إلى حالة من التفاؤل والأمل بأن يتغير كل شيء إلى الأفضل، الأمر الذي تعبر عنه الألفاظ التي استخدمها وجعل منها سياقاً للتريديد: (صيف، قلبي، ربيعنا الدري، البداية مزنة، امطري)، مع احتفاظه الضمني بحضور صوت حرف (الفاء): (صيف، فربيعنا، فتسقطت، ألف، فيا)؛ إذ أسهم الإيقاع الصوتي للفظ (غمامة) في الكشف عن ذلك الانتقال الشعوري، وهو الانتقال الذي يجسده المعنى الدلالي الناتج عن التريديد في المستوى العميق؛ فالمطر مصدره تغيير الأحوال فهو الأصل، أما (صيف قلبي) فهو المحتاج بشدة إلى تغيير حاله من السيئ إلى الأفضل، فأمكن للقارئ أن يلمس معنى نفسياً من التريديد، يتمثل في رغبة الشاعر الكبيرة في تغيير نفسه والابتعاد عن الحزن الذي يحيط به ليرسم لنفسه غداً وريداً يملأه الخير والحب والفرح.

لقد أسهمت البنية اللفظية للتريديد في إكساب البيتين اتساعاً وانفتاحاً على دلالات متعددة تتناسل كلّها من دال واحد، وتتوزع في شكل توالدي وتسير وفق تراتبية تصاعدية تحققت بفضل تماسك الوحدات اللفظية للبيتين وقدرتها على إبراز تلك الدلالات المتعددة³.

1. محمد بوحجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش - مقارنة في جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجبلاني

البياس - سيدي بلعباس، الجزائر، 2018. ص 86.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 22.

3. سهام صياد، أسلوب التريديد في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 170.

"تأتي ترديدات الشاعر متماسكة رهيبة تعكس قبسات لاشعورية تضفي خطاباً شعرياً المكتنز بتداعيات الماضي ومعطيات الحاضر ورؤى المستقبل"¹؛ في قصيدة أخرى يرد التّرديد في قول الشاعر:

العشيّات ماثلتني رؤاها فانحنى موعد وظلّ وريف
أنا صاد وغيثها صدّ عني وغمام الرّؤى ندّى يستضيف²

وظّف الشّاعر التّرديد هنا مرتين، المرة الأولى في لفظتي (رؤاها، الرّؤى)، والذي اتسق مع البنى اللفظية التي شكلت سياقه الحافل بالشاعرية المرفهة إزاء إحساس الشّاعر بالحنين إلى ما مضى، وأيام الصبا، وهو يصف تحولاً ما طرأ على أحواله بعد حياة كانت حافلة بالجمال يحن إليها، وحياة راهنة خلت من كل ما يبعث على الفرح والسعادة، بالإضافة إلى ترديد آخر عبر فيه الشاعر عن الأفول والوصول إلى حدّ التّهاية في قوله: (أنا صاد وغيثها صدّ عني)، والذي أسهم في إبراز مدى الحزن والحسرة والكآبة التي تملّكت الشّاعر، والتي منعتّه من الفرحه فجعلت وجوده كعدمه، فالتّرديد واقع بلفظتي (صاد/ صدّ)؛ فالتباينات الدلالية بين الألفاظ التي استخدمها الشاعر في التّرديد هي التي أكسبت البيتين وضوحهما الدلالي، وانكشف مشاعر الشّاعر للقارئ.

ويقول في قصيدة (مشارفة المستحيل):

أسرج دقائئك الحرّى ودع قلّقا أفنى الصّباح فنبضي قد طوى قلقي
طواك همّك حتّى كدت تحسبه كعهد نوح، بلا صبح ولا فلق³
فلق³

يبرز التّرديد في هذين البيتين في (طوى قلقي/ طواك همّك)، وذلك في مقام الإخبار عن أهميّة العيش في طمأنينة وسلام وهدوء والبعد كلّ البعد عمّا يعكّر صفو الحياة وبهاءها، في عالم كلّ

1. عبد الخالق العف، بنية التّرديد في أغاني الجرح- دراسة صوتية دلالية، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد (10)، العدد (2)، 2002، ص120-141.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص25-26.

3. المصدر نفسه، ص30.

فرح وابتهاال؛ فالنواتج الدلالية للتكوينات النصية المتماسكة تتعدد تبعاً لتنوع الأنساق وتعدد الأشكال والدلالات للترديدات اللفظية أو التركيبية التي تكشف المعنى وتزيد من فضاءات النص التأويلية، وتتسع بها مساحات الدلالة؛ فالبنية اللفظية للترديد تكشف عن مبرراتها الجمالية والدلالية التي تجعل منه امتداداً للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة¹، كما يبيح به الشاعر من خلال اختياراته وتوزيعاته للألفاظ وإحكام العلاقة فيما بينها، والتي من شأنها التأثير في القارئ من كافة الأبعاد الذهنية والنفسية واللغوية.

إن أكثر ما يلاحظ في نماذج الترديد في (شعر لوحيشي) هو اعتماده في الغالب على ترديد الألفاظ المفردة معتمداً في إحداث التباين الدلالي على البناء اللفظي للسياق الذي ترد فيه، على نحو قول الشاعر:

لَوْنٌ بِحَبْرٍ غَدِي يَوْمِي عَلَى ثَقَةٍ خَلَّ الْمَضَى قَدْ مَضَى حَبْرًا عَلَى وَرَقٍ²

وقع الترديد هنا على لفظي (حبر، حبرا)، إذ يظهر من خلال هذا الترديد ظلال معنى نفسي يتمثل في الرغبة الجامحة وتحفيز النفس ودفعها للأفضل ومحاولة محو ذكريات أليمة وطي صفحاتها؛ والغرض من كل ذلك هو زجر النفس ونهيها عن البقاء مصفدة بأغلال الماضي؛ وفي القصيدة نفسها نجد ترديداً آخر في قوله³:

جَلَسْتُ أَرْقُبُ بُشْرَى كُنْتُ أَرْقُبُهَا شَوْقِي يَكَابِدُ حَزْنَ الرِّيحِ فِي أَفْقِي
صَفَّارَةَ الرِّيحِ خَذَهَا مَتْعَةً بِيدٍ لَا تَدْفَعُ الْبَاهِظَ الْمَخْفِيَّ فِي نَزَقٍ

في البيتين السابقين بيان الحالة النفسية ومدى تأثيرها على المتلقي من خلال ربط تعاسته وفرحه ببعض العناصر الطبيعية؛ وهو ما عبّر عنه الترديد (حزن الرّيح/ صفّارة الرّيح) في مقام بيان كيفية تأثير الحالة النفسية للإنسان وربطها وعكسها على الحالة الطبيعية، كربط حزنه بالرياح

1. عبد الخالق العف، بنية الترديد في أغاني الجرح - دراسة صوتية دلالية، مرجع سابق، ص 123.

2. المصدر السابق، ص 32.

3. ناصر لوحيشي: جدّد خلاياك، ص 29، 32.

التي تهبّ ثائرة وكأنّها تعبّر عن الغضب والأسى والآه، وربط هبوب الرياح في البيت الثاني بالمتعة لأنّ حالته النفسية يملأها الفرح؛ ومثل ذلك التّرديد كذلك في قوله:

بعصا الرّحيل ضربت قلبي حينما ألقيت بُعدك شوكة في مربعي

سأظلّ أذكر طُرفة نطقت بها شفتاك... من قلب نديّ موله¹

حيث وقع التّرديد اللفظي (قلبي، قلب)، اللّذين اتّسقا مع بقية الألفاظ الداخلة في البيتين، لإبراز معانٍ متباينة، منها ما هو مرتبط بالحزن والحسرة لفقدانه، ومنها ما هو مرتبط بالفرح والمتعة التي يخلفها الاجتماع به نظرا للحسّ الفكاهي الذي يمتلكه الفقيّد.

ومن ذلك أيضاً، ما جاء في قصيدة (جدّد خلاياك) في قوله:

يا مقلة أفصحت عن سرّ عثرتنا بذا الجمان الذي قد ظلّ منسابا

من ذا يعانق سرّي أو يمازجه ويذكر الآن خلانا وأترابنا؟²

وأترابنا؟²

عبّر الشاعر هنا بالتّرديد (سرّ عثرتنا / يعانق سرّي) والذي ورد في مقام وصف الشّاعر لأحاسيسه وحنينه للماضي وتطلّعه لغد يخلو من الهموم؛ فقد فتحت (ياء النداء) أفقا صوتياً لانهائياً، ليتعاقد أسلوب النداء مع أسلوب الاستفهام، في إبراز الدلالات المتباينة الناتجة عن التّرديد.

"بيد أن تماثل الألفاظ وتجانس التراكيب وتريد الكلمات والجمل التي تلح على ذهن الشاعر لاشعورياً، وتشغل حيزاً واسعاً من تفكيره وتجربته تصنع تكوينات بنيوية، تشكل بورتها الدلالية لازمة لكل نتاجه الشعري؛ فالتّرديد يقع وحسب على المستوى الصوتي والصرفي، بل إنه يمتد

1. المصدر نفسه، ص 90، 91.

2. المصدر السابق، ص 198، 199.

ليشمل بعض النماذج النحوية المتداخلة مع الترنيكات الصوتية المؤلفة¹؛ إذ يبرز الترديد بصورته النسيكية في شعر (لوحيشي)، متجاوزاً الأبعاد الصوتية والدالية والصرفية، ليتخذ أبعاداً نحوية تنماسك مع الأبعاد اللغوية الأخرى على نحو وثيق، كما في نموذج الترديد في قصيدة (الأشواق الجارحة) حيث يقول²:

تحاصرنا الأشواك والظّل والصدى وتجرحنا الأشواق والليل والبين
وأستلّ من سرّي سروري فينثني جراحا، تغشّاني فيبتسم الظّن
فقد ظلّ مطواتي، وأمسى مظلّتي يمازحه الضّدان: جرحي وذا اللّحن

في هذه الأبيات وقع الترديد على ألفاظ: (تجرحنا/ جراحا/ جرحي)، مع تكرار للأفعال المضارعة: (تحاصرنا، تجرحنا، فينثني، تغشّاني، فيبتسم، يمازحه)، وفي البيت الثالث، يوظف الشاعر لفظي (ظل، أمسى)، فهذه البنية اللفظية للأبيات لا يمكن تجاوزها من حيث إنّها تعطي أفقاً رحباً لاستقراء الدلالة في كافة الأبعاد اللغوية.

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر:

نزلت نسائم وحدتي فتوسّما في الفجر - حبري - مستعيدا أسهما
أوكّلما أرسلت كفيّ كي تطرّز نشوتي بالفجر صاغت أنجما³

تمثّل الترديد في البيتين بالدالّين (الفجر/ الفجر)؛ فالأولى جاءت مرتبطة بالوحدة، أمّا الثانية فجاءت مرتبطة بنشوة الشاعر التي يصل إليها أثناء تعبيره عن مكنوناته؛ إلّا أنّ تأمل البناء اللفظي للبيتين يكشف عن تدعيم لفظي مارسه الألفاظ المتعاقبة والتي تمثّل بالأساس سياقاً للترديد، من خلال فعل الماضي في بداية البيت الأول ونهاية البيت الثاني: (نزلت نسائم، صاغت أنجما)، بالإضافة إلى حضور صوت حرف (السين): (نسائم، فتوسما، مستعيدا أسهما، أرسلت)؛

1. عبد الخالق العف، بنية الترديد في أغاني الجرح - دراسة صوتية دلالية، مرجع سابق، ص 123.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص 61، 62، 63.

3. المصدر السابق، ص 101، 102.

نخلص إلى أن أبرز ما اتّسمت به الأبنية اللفظية للتّرديدات التي وظّفها الشّاعر، أنّه كان يوظّفها في سياق حوار داخلي يظهر دراميّة القصيدة، لرفع مستوى الإيقاع والغنائيّة باعثاً الحيويّة والحركة فيها؛ إذ تكشف النماذج السابقة إلى حد ما عن مدى التكامل بين تشكيل الألفاظ المترددة في سياق ملائم، واتساق هذه البنى في أنساق تركيبية متناظرة أو متماثلة تتسع بها مساحة التأويلات الدلالية التي لا تتفصل عن الإيقاعات التي تثير وجدان القارئ وتستثيره للمضي قدماً في استكشاف ما هو أبعد من المعاني الظاهرة، والوصول إلى أكثر المعاني إلحاحاً على أبعادها وإحياءاتها وتعدّد حقولها الدلالية، كما تتوّعت أنغامه وتعدد إيقاعاته في تشكيلات جماليّة وتكوينات نصيّة متوهّجة؛ بالإضافة إلى ما أفرزته الألفاظ المترددة بأنماط تركيبية وإخبارية وبيانية متنوّعة على مستوى البيت الشعري، وعلى مستوى القصيدة ككل.

المبحث الثاني:

الأنساق البيانية

– الصور البيانية:

– الكناية.

– التشبيه.

– المجاز وأنواعه:

– الاستعارة المكنية.

– الاستعارة التصريحية.

1- الصّور البيانية: لم تقتصر توظيف الألفاظ والبناء اللفظي في شعر (ناصر لوحيشي) على التشكيلات البلاغية البديعية وحسب، بل إنّ تحليل الأنساق البلاغية التي تدخل في نطاق علم البيان، يكشف عن براعة متفردة لدى الشاعر في هذا الجانب.

يُعرف علم البيان اصطلاحاً، بأنه "أصول وقواعد يُعرف بها المعنى الواحد، بطرق يختلف بعضها عن بعض، في وضوح الدلالة العقلية على ذلك المعنى نفسه"¹؛ كما قيل في تعريف البيان بأنه "اسم جامع لكل شيء يكشف لك قناع المعنى ويهتك الحجاب دون الإضرار حتى يفضي السامع إلي حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك البيان لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان"²؛ وتتمثل أهم مباحث علم البيان بكل من التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، وما إلى ذلك مما يمكن التماسه من الصّور البيانية في أعمال الشاعر.

ومصطلح الصّور البيانية مصطلح مركّب يأتي فيه لفظ "البيانية" كصفة للصور، وهي صفة نسبتها لعلم البيان؛ فقد جاء في لسان العرب عن مادة (ص و ر): "الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل. قال (ابن الأثير): الصورة ترد في لسان العرب ولغتهم على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة كذا وكذا أي صفته"³.

يقول (ابن سيده): "الصورة في الشكل، والجمع صور.. والشكل في هذا المعنى يقتصر على ظاهر الشيء من غير التوغل للكشف عن لبه وجوهره"⁴.

1. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، مرجع سابق، ص143.

2. ربيعي محمد علي عبد الخالق، البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني، دار المعرفة الجامعية، القاهرة- مصر، 1987. ص85.

3. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (صور)، 547/4.

4. ابن سيده المرسى أبو الحسن علي بن اسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، مرجع سابق، مادة (صور)، 380/1.

قال (الفيروزآبادي): "وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة"¹.

كما يرتبط معنى الصّورة بفعليّ التّصور والتّصوير؛ فالتّصور هو "مرور الفكر بالصّورة الطّبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثمّ اختزنها في مخيلته مروراً بها يتصفّحها"²؛ أما التصوير، فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني"³؛ أي أن التّصور يمثل فعلاً عقلياً، في حين أن التصوير يتمثل بفعل مادي كالنحت والرسم مثلاً أو معنوياً أدبياً.

من النّاحية الاصطلاحية؛ مصطلح الصّورة قديم ومعروف عند البلاغيين والنّقاد القدماء، على أساس أن الصورة هي التي تساعد على اكتمال الخصائص الفنية في الفن والأعمال الأدبية، إلا إن تعريف الصورة لم يحظ باهتمامهم على ما يبدو⁴؛ ويعد الجرجاني أبرز من اقترب من تحديد مفهوم الصورة، عندما ذهب إلى أن الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال وديناميكية الخيال لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنما يعني الابتكار والإبداع وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة أو متنافرة أو متباعدة⁵.

وبعدتنا إلى مفهوم الصّورة الشعريّة لا نجدّها من المفاهيم البسيطة السريعة التّحديد، نظراً لتدخل عدداً من العوامل في تحديد طبيعتها كالتّجربة والشّعور والفكر والمجاز والإدراك والتّشابه والدّقة؛ ولأنّ دراسة الصّورة تفرض نمطاً من التركيز على الشّكل، وهذا ما جعل مسألة تعريفها من القضايا التّقديرية الصّعبة.

من الباحثين المحدثين من ذهب إلى أن أغلب ما تناوله القدماء بشأن الصورة، يمكن أن يسهم في تعريفها على أنّها "تشكيل لغوي يكوّنه خيال الشاعر من معطيات متعددة، يقف العالم

1. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، مادة (صور)، 72/2.

2. صلاح عبد الفتّاح الخالدي، نظريّة التّصوير الفنّي عند سيّد قطب، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعية، الجزائر، 1988م، ص74.

3. حميد قبائلي، الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسّان بن ثابت الأنصاري، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2004. ص2.

4. فايز الداية، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996. ص15.

5. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تقديم وشرح، ياسين أبو عربي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002. ص466.

المحسوس في مقدمتها، لأن أغلب الصور مستمدة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية¹؛ كما اتجه البلاغيون المحدثون إلى صياغة تعريفات عدة للصورة؛ فمنهم من عرف "الصورة بعباراً بسيطة بأنها التعبير باللغة المحسوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس"²؛ في حين عرفها آخرون على أنها "الصورة الأدبية التي يعتمد في إخراجها على صياغات علم البيان كالتشبيه، والمجاز والاستعارة والكناية، وسواها من الوسائط البيانية الماثورة التي يُستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأساليب عدّة وطرائق مختلفة بحسب مقتضى الحال وذوق الكاتب في الاختيار والإخراج"³.

في هذا الصدد، يمكن الأخذ بالتعريف الذي صاغه (الشايب) للصورة البيانية، بأنها "المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"⁴؛ فالصورة فنّ أدبيّ بلاغيّ تمنح صاحبها وسائط وصياغات مختلفة ينتقي منها ما يتوافق ومقصودة لإبلاغ المعنى المراد للمتلقّي دون لبس أو إبهام، إلا أن تعريف (الشايب) لها يعطي لماهيتها أفقاً بيانياً وبلاغياً يتوافق مع ما تتبناه الدراسة الحالية.

أولاً: الكناية: تعدّ الكناية من الصور البيانية التي احتقى بها الشعراء، وزينوا بها قصائدهم؛ والكناية في اللغة: "مصدر لفعل (كَنَيْتُ) أو (كَنَوْتُ)، تقول: كنيت بكذا عن كذا... تكلمت بما يستدلّ عليه، أو تكلمت بشيء أردت غيره"⁵؛ وفي لسان العرب: "الكناية عن الشيء لغة ترك النّصريح به، وأن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى الأمر بغيره يكنى كناية، يعني إذا تكلم بغيره مما يستدلّ عليه"⁶.

1. حميد قبائلي، الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسّان بن ثابت الأنصاري، مرجع سابق، ص7.

2. حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة- مصر، 2005، ص15.

3. إنعام فوّال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، مر - أحمد شمس الدين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص591.

4. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط2، النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ص248.

5. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (مادة كنى)، 1983م.

6. أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (كنى)، 162/13.

اصطلاحاً، عرّف (أبو هلال العسكري) الكناية بأنها: "أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده"¹؛ وهي عند (الجرجاني)، هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورفده في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"².

أما في المعجم الأدبي، فيرد تعريف الكناية على أنها: "لفظ يُراد به ما يستلزمه ذلك اللفظ، ويُستنتج منه، مع جواز إرادة المعنى الظاهر نفسه"³.

يتبين من ذلك، أن الكناية لفظ يراد بها ما له صلة بمعناه الموضوع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، أي أن يتكلم المرء بشيء ويريد غيره.

تقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام: الأول الكناية عن صفة: وضابطها أن يصرح بالموصوف وبالنسبة إليه، ولا تذكر الصفة، ولكن يذكر في الكلام ما يدلّ عليها؛ والقسم الثاني: الكناية عن موصوف: وضابطه أن يصرح بالصفة ولا يصرح بالموصوف المطلوب نسبة الصفة إليه ولكن يذكر مكانه صفة تختص به وتدلّ عليه؛ أما القسم الثالث، فهو الكناية عن نسبة: وضابطها أن يصرح بالصفة والموصوف ولا يصرح بالصفة والموصوف ولا يصرح بالنسبة بينهما ولكن يذكر نسبة أخرى تستلزمها⁴.

ومن خلال استقراء أعمال (ناصر لوحيشي) الشعرية، أمكننا استخراج مجموعة متعدّدة من الكنايات التي استخدمها ولجأ إليها الشاعر، لمختلف الأغراض البلاغية التي توظف لأجلها الكناية؛ ففي قصيدته (بوح العشيّات)، يقول الشاعر:

1. أبو هلال العسكري، الصناعتين للكتابة والشعر، ط2، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، بيروت، د.س. ص385.
2. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص79.
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979. ص223.
4. أحمد أبو المجد، الواضح في البلاغة: البيان والمعاني والبدیع، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2010. ص81-84.

قال تدري؟ فقلت لست أراني
موسمي الرّؤى فشعري رهيف

..

إيه يا نخلة العشيّ استريحي
أنا باق وذاك دفء أليف¹

اختار الشاعر سياقاً حوارياً خاصاً للكنايات التي استخدمها في البيتين السابقين، عُنِي فيه باختيار ألفاظه التي أسهمت بفعالية في إيصال المعنى المراد، وتقريب الصورة للقارئ، فجاءت عباراته موحية بما فيها من المشاعر والأحاسيس العميقة، والتي يستشفها القارئ من دلالة الصور الغنية التي تقدمها الكناية، فلفظ "موسمي" يحيل إلى التحول والتغير المستمر، في مقابل "الرؤى" التي هي دائماً عرضة للتغير والتحول تبعاً لأحوال الزمان والمكان، إلا إن الكناية في "موسمي الرّؤى" جاءت لتدل على حالة الشاعر النفسية من حيث شعوره بالضّياح، فجاءت كنياته التالية معبرة عن الضعف "فشعري رهيف"، فاجتمع شعوري الضياح والضعف أمام التغيرات العاتية التي تعصف بحياة الشاعر، وهو إذ يتذكر "جدته" كما يتبين ذلك من السياق العام للقصيدة، نجده يخاطبها مستخدماً كناية رقيقة ترسم صورة تجمع بين الرقة والقوة على ما أراد الشاعر أن ينقله للقارئ عن جدته وهو يخاطبها "يا نخلة العشيّ استريحي"، فهي النخلة التي تمثل الأصل والجذر للأشياء، وهي الأساس المتين الذي يقوم عليه البيت، وهي مصدر الدفء فيه ونبع الحنان الذي يلتم إليه الشّمل في الأوقات العصيبة، وهي الصورة التي تكتمل بقوله "أنا باق وذاك دفء أليف"؛ إنها رغبة البقاء في موضع الذكريات التي تبقت من كل شيء، والمشاعر الأليمة التي فاضت حول المكان نفسه الذي دارت فيه الأحداث القديمة كلها، حتى آل الأمر إلى ما هو عليه ويأسى الشاعر على ما آل إليه.

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص25، 26.

مثل هذه الصور، التي كان فيها لألفاظ وعبارات الكنايات دور فاعل في ترجمة أحاسيس الشاعر وعواطفه التي يستحضرها بالكلمات الموحية والصور التعبيرية والبيانية المعبرة، في قصيدته (مقالة الغروب)، حيث يقول:

غالبت جمرتي التي حاصرتها

بالمفردات الخضر إذ شارفن بي¹

استخدم الشاعر في كناياته ألفاظاً توحى بالصراع والمواجهة والمغالبة والحصار، بين طرفين هو أحدهما، وجمرة الحزن التي توحى بصورة دقيقة وعميقة لقلب الشاعر الذي بات الحزن يدميه، حتى أحاله إلى جمرة حمراء متوقدة وملتهبة، يغالبها ويحاصرها "بالمفردات الخضر"، فغاب وصف الشاعر للون "جمرته" الذي يلوح تلقائياً في ذهن القارئ أحمر في مقابل ذكره لمفرداته الخضر، ما جعل الكنايتين متقابلتين ومتكافئتين في التعبير عن حالة الأسى والحزن، التي يعيش فيها الشاعر صراعه مع ما يعانيه، وما يكتنف روحه من مشاعر الألم والشوق لوالده الراحل.

وفي قصيدته (سفاك غيث الترحم)، يقول الشاعر:

يا جامد العينين هل تبغي فما

أم هل دما، إنَّ الجواب بأضلعي

..

بعضا الرّحيل ضربت قلبي حينما

ألقيت بُعدك شوكة في مربعي²

في البيتين السابقين، عدّة كنايات جاءت في سياق شعوريّ بالغ الأسى تتعاضد فيه الكلمات والألفاظ الموحية به على نحو كثيف، من خلال صور بيانية بالغة الدقة في رسم وتلوين المشهد العاطفي والشعوري الذي يعيشه الشاعر، في مواجهة مباشرة مع حدث الموت- موت عزيز-

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص35.

2. المصدر نفسه ، ص89، 90.

ونسق حوارى بالغ الألم؛ فالكناية "يا جامد العينين" توحى بصورة الموت في وجه المتوفى، يتبعها جناس جمع بين "فما، دما"، عبر عن استنكار الشاعر للموت، ورفضه له، فهو يسأل المتوفى عما إذا كان فيه بقية من حياة، إلا أن الشاعر اختزل الموقف كله بألفاظ دقيقة وكناية واضحة الصورة، وجناس لفظي موحى، وهذا كله قدم صورة كثيفة لحالة الحزن الشديد التي تعتري الشاعر، ورغبته في أن يعود المتوفى إلى الدنيا ليقاسمه الفرح والحزن كما اعتاد دائماً؛ واكتمل المشهد بألم رهيب أوجزته عبارة الشاعر وجوابه على السؤال الذي ما كان لميت أن يجيب عليه: "إنّ الجواب بأضلي"، فالتوكيد هنا كان مترعاً بكل الألم الذي حفل به البيت الشعري، وكان مناسبة قوية لإنهاء اللحظة الشعرية.

يأتي عتاب الشاعر في البيت التالي، محاوراً به فقيده العزيز والغالي على قلبه: "بعضا الرحيل"، "ضربت قلبي"، كنايةان تتابعتا لترسما معاً صورة مركبة ومعقدة تحاكي حالة الشاعر الحزينة والواقعة في موقف الفقد الأليم، وهو يعيش المواجهة نفسها مع حدث الموت، فعصا الرحيل هي تصوير ليد الموت التي اختطفَت صديق الشاعر، فلا أحد يموت بإرادته، ولكن الشاعر هنا يعاتب الراحل المتوفى، فكانت كنياته هذه مناسبة للغاية في حال العتاب، لتكتمل الصورة بالكناية التالية "ضربت قلبي"، فالعلاقة واضحة بين العصا وفعل الضرب، وبين حدث الرحيل (الموت)، وألم القلب.

تعتمد الكناية على دقة الألفاظ وقدرتها على التلاحم في بناء وتكوين صور معبرة وموحية، سهل على ذهن رسمها وتلقيها، وقادرة على إحداث الأثر العاطفي والنفسي نفسه في القارئ، أو تقترب بشعوره إلى أدنى مسافة من شعور الشاعر وإحساسه، وهذا ما يتفاوت فيه الشعراء فيم بينهم، ويصعب أن يتمثلوا فيه، وهو اختيار الألفاظ وصوغها في سياقات كاشفة ودالة؛ فالشاعر (ناصر لوحيشي) يكشف عن معجم شعري غزير أعطاه دائماً القدرة على تنويع ألفاظه وعباراته التي يستخدم فيها الكنايات لإيصال معانيه، كما في قصيدته (مدينتي ونغمة منفرجة)، حيث يقول:

مدينتي جسورها أوردتي

مُتحفها مفكره

رمالها دموعي التي سكبتها هنا

ذات شتاء بارد مطير

يا وجهها القديم

هل تزورنا غدا.. ؟

فالشوق نار وجوى

وعقرب المغيب في موكبنا يسير

يا سيدي مسيد

مدينتي شلالها موعدا وفرحة الصغار¹

في المقطع الشعري السابق، يخبر عن مدينته وعلاقته بها، وهي علاقة يعبر عنها الشاعر بقدر عال من الحب والاعتزاز: "مدينتي جسورها أوردتي"؛ فالشاعر يحب مدينته كثيرا ويعزها فيها هو يعتبر جسورها أوردة له أي أنها قريبة إلى قلبه وروحه، والشوق يعصف في قلبه إليها، "وعقرب المغيب" في موكب الشاعر يسير، حيث جاءت الكنايات في هذا المقطع في سياق لفظي متنوع، وثرى بقواسم مشتركة صوتية، وتعبيرية بين ألفاظه ومفرداته، كما أن التناغم والانسجام المعنوي والتصويري حاضر فيه بدقة بالغة، فما كان للكناية أن يكون لها وقعها المؤثر ما لم يكن البناء اللفظي للسياق الشعري الذي وردت فيه قد هيا لها ذلك، بل ويسهم بقوة في الكشف عن دلالتها.

بيد أن الشاعر (ناصر لوحيشي) - كما لاحظنا - لا يميل إلى الإكثار من الكنايات والصّور البيانية الأخرى في القصيدة الواحدة، إلا بقدر ما يراه مناسباً لإيصال معانيه، لهذا تأتي الكنايات التي يستخدمها وكأنها تتعمد إيقاظ ذهن القارئ، فلا ينفرد منه عقد الإحساس بما تعبر عنه القصيدة؛ ففي قصيدته المعنونة بـ (نغمة في طريقي إلى قالمه)؛ يقول الشاعر:

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص22.

إنني ما وجدت المياه التي كنت أبحث عنها،،

ولكنني قد وجدت الفرات هنا

ويا خضرة الزمن المرتجى،،

سقتك الدماء التي رفرت هاهنا

أنت يا بلد الخلد،،

يا سوسنه !!

ما الذي أجل الموعد المستبين؟¹

في المقطع الشعري السابق، استخدم الشاعر الكناية الأولى في قوله "ويا خضرة الزمن المرتجى"، حيث يتكرر استخدام الشاعر للتعبير اللوني الذي يحيل إلى "الخضرة" وليس إلى اللون الأخضر بحد ذاته، في كناية ضمنية عن الديمومة والاستمرارية، يحيلها كصفة إلى الزمن المرتجى والمأمول، ثم كناية أخرى تشير إلى سبب هذه الديمومة التي ستتحول إلى صفة الخلود، في قوله: "سقتك الدماء"، وهي جميعاً ألفاظ تحمل مدلولات تعبر عن الرغبة والحب والازدهار، مرتبطة بعلاقة الشاعر بالمدينة التي تغيرت كثيراً وازدهرت وتطورت ولم تبق كما كانت عليه وهذا ما يفسر غيابه عنها لمدة طويلة، ولعل الطابع الحواري الذي يتكرر في أشعار (لوحيشي) يكسب هذه الكنايات من خلال الألفاظ والمفردات المستخدمة فيها طابعاً من الحياة والحيوية الدائمة، فلا تكون المعاني المنقولة ساكنة أو غير ذات فعالية.

أيضاً في قصيدة أخرى للشاعر بعنوان: (من يطوي تلك الأبعاد؟!)، يقول الشاعر:

آه يرتد الطرف ولا تأتي

أتفقد مروحتي الكسلى

لكن لا تأتي

يتمرد ذاك الصرح

ولا تأتي

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص22.

يتغيب وجه البسمة

وأمر على قسمي في كل صباخ

وعلى خباز الحي عساها تفجأني

ريح الحلوى الأولى،¹

يلاحظ في المقطع الشعري السابق، اقتصاد الشاعر في استخدام الكنايات، ولكنه حين يستخدمها يستخدم فيها ولأجلها ألفاظاً مميزة ودقيقة التعبير، لا تنفصل أو تأتي مجافية للسياق التي ترد فيه، بل تتكامل معه وتغذيه لغوياً وفنياً ودلالياً، كما في كنيته الأولى: "مروحتي الكسلى"، التي سبقها فعل "أفقد"، وهي صورة توحى بشيء من الاعتيادية، لكنها في سياقها اللفظي العام توحى بالدهشة المرتقبة، وتدرجياً سوف يتبين هذا المعنى في كناية أخرى "يتمرد ذاك الصرح"؛ فبقدر ما تحيل الصورة البيانية إلى علاقة الشاعر بالأشياء المادية، إلا أنها تستدرج القارئ ببراعة يدل عليها انتقاء الشاعر لألفاظه من جهة، وحسن اختياره لمواقع كنياته من جهة أخرى، حتى يصل به إلى كنيته الثالثة "يتغيب وجه البسمة"، قبل أن يتضح للقارئ في خاتمة المطاف أن الأمر كله بما فيه من دهشة مرتقبة متوقعة وعلاقة تتفاوت سطحية وعمقاً بالأشياء البسيطة والرتيبة، ليس إلا إن الشاعر معني برغبة طفل صغير وانتظاره المتلف لتلك اللحظة التي يحصل فيها على "الحلوى الأولى"، فكان لهذا التدرج اللفظي والتعبيري والفني أن يحاكي نمط الحالة الذهنية والشعورية التي يمكن أن يعيشها الأطفال في ترقب تلك اللحظة نفسها.

من خلال تحليل النماذج السابقة للكناية في شعر (لوحيشي)، يتبين أنه قد وظف فن الكناية في شعره باعتبارها صورة شعرية تلعب دوراً كبيراً في الإبانة والإفصاح عن مكنوناته، فكان لها دور جمالي ودور بليغ في إيصال المعنى وتوضيحه، زاده التعبير بهاء ورونقا، بالرغم من اقتصاد الشاعر في استخدام الكنايات، والذي عوضه بحسن اختيار الألفاظ التي يوظفها فيها، ودقته في اختيار التوقيت الأنسب لاستخدامها، والدقة والبراعة في اختيار موقعها، معتمداً في ذلك على السياق الذي يبينه بألفاظه وتعبيراته اللغوية المنتقاة بعناية وتنوع واضحين.

1. المصدر السابق، ص35.

ثانياً: **التشبيه**: التشبيه أحد وجوه البيان، وهو في اللغة: "التّمثيل، وفي حديث (حذيفة) وذكر فتنة فقال: "تُشَبَّه مُقْبِلَةٌ وَتُبَيَّنُ مَدْبِرَةٌ" قال (شمر): معناه أنّ الفتنة إذا أقبلت شبّهت على القوم وأرّتهم أنّهم على الحقّ حتّى يدخلوا فيها ويركبوا منها ما لا يحلّ، فإذا أدبرت وأنقضت بان أمرها، فعلم من دخل فيها أنّه كان على خطأ"¹؛ فالتشبيه لغة هو التمثيل والمماثلة، وقد يحيل إلى معانٍ أخرى كالمساواة والاستواء، والاشتباه بمعنى الإشكال.

اصطلاحاً، عرّف (السكاكي) التشبيه بقوله: "لا يخفى عليك أنّ التشبيه مستدع طريقتين، مشبّها ومشبّ به. واشتركا بينهما من وجه، واقتراكا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة، ويختلفا في الصّفة، أو بالعكس"²؛ كما عرف التشبيه بأنه "عقد مقارنة بين شيئين اشتركا في صفة، أو أكثر من الصّفات بأداة ملحوظة أو ملفوظة، وهو من مكونات الصّورة الفنّية، ويعدّ مبحثاً مهماً من مباحث علم البلاغة"³؛ أي أن التشبيه هو المقارنة بين شيئين، اشتركا في صفة أو أكثر لغرض يريده المتكلّم.

وفي تعريف آخر، "هو الدّلالة على شيء أو صورة تشترك مع شيء آخر في معنى أو صفة وهو يتكوّن من مشبّه ومشبّ به وأداة تشبيه- وهي: الكاف أو كأنّ أو مثل أو ما في معناها- ووجه الشّبّه هو الصّفة المشتركة بين الشّيئين أو صورتين"⁴؛ أي أن للتشبيه أربعة عناصر هي: المشبّه، المشبّ به، وجه الشّبّه، وأداة التشبيه.

للتشبيه أنواع عدة، منها: **التشبيه المرسل**: وهو ما ذكرت فيه جميع عناصر التشبيه؛ والتشبيه **المؤكّد**: وهو ما حذف منه الأداة؛ ومنها أيضاً **التشبيه البليغ**: وهو ما حذف منه الأداة ووجه

1. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (شبه)، 323/13.

2. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 439.

3. محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، العاصمة، الجزائر، 2009. ص 99.

4. مجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في البلاغة والأدب، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984. ص 181.

الشَّبه؛ والتَّشْبِيه التَّمثِيلِي: وهو تشبيه مركَّب يبرز أكثر من وجه شبه واحد بين المشبَّه والمشبَّه به¹.

بعكس اقتصاد الشاعر (لوحيشي) في استخدام الكنايات، لاحظنا أنَّه كثيراً ما كان يلجأ إلى التشبيهات، حيث أمكن رصد الكثير من المواضع في معظم قصائده، والتي من الصَّعب حصرها واستخدم فيها التشبيه؛ غير أنَّ ما يعيننا في هذا السِّياق، هو تحليل الأبنية اللفظية التي استخدم فيها الشَّاعر هذا الأسلوب البياني- أي التشبيه-؛ ففي قصيدته (مشارفة المستحيل)، يقول الشاعر:

عيونك الزَّرَق ترب السَّحَر جذعهما

يمتدَّ كاليمِّ من رفٍّ، ومن زرق

..

طواك همك حتَّى كدت تحسبه

كعهد نوح، بلا صبح ولا فلق²

يتكرَّر في البيتين السَّابِقين استخدام الشَّاعر للتَّشْبِيه المرسل باستخدام الكاف كأداة تشبيه، في " عيونك الزَّرَق"، "يمتدَّ كاليمِّ"، "كعهد نوح"؛ فالشاعر يخاطب عيون صاحبه التي تبيت ساهرة لا تذوق طعم النَّوم، تشبه ذلك اليمِّ الذي يمتدَّ من الرفِّ إلى الزرق. فهو تشبيه مرسل لتوافر كافَّة عناصره، والبنية اللفظية في هذا النَّسق البياني لا يتوقَّف على بنية عبارات التَّشْبِيه وألفاظه، بل على السِّياق اللفظي للبيت الشعري ككلِّه، حيث تتابع ألفاظ "السحر، رف، زرق، فصول الرء حاضر بقوة، يعكس حالة من الرؤية المشبعة بالزرق- زرق العيون زرق البحر-، بما يعطي دلالة مستفيضة عن سباحات الفكر التي لا تتوقَّف في عين صاحبه، والتي تعزى إلى الهمِّ كما سيرد ذلك في البيت التالي، الذي يبدأ بكناية كثيفة: "طواك همك"، "كعهد نوح"، وهذه الألفاظ تستحضر دلالتها الإيقاعية والمعنوية في صورة ممتدة وطويلة يجسدها الوقت، الذي تغلب عليه الهموم

1. عبد العزيز عتيق، علم البيان، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2006. ص54، 72.

2. ناصر لوحيشي، جدِّ خلاياك، ص31، 32.

والتفكير بلا انقطاع؛ فمن كثرة الهموم وعدم انجلائها راح يشبّها بعهد نوح الذي طال أمده، ذلك أنّ همومه لن تتجلى ولن تنتهي وهي متواصلة مستمرة لن ترى النور والإصباح، فكان حرف القافية (القاف) قوياً مجلجلاً يعكس تلك الحالة المستعصية من الهم والقلق وطول السهر والتفكير.

وفي قصيدته (مقالة الغروب)، يقول الشاعر:

فشحوبها من بعد نومك سائل

كفّ المساء كأنّه حزن النبي¹

في البيت الشعري السابق، استخدم الشاعر التشبيه المؤكد باستخدام أداة التشبيه (كأن)، في سياق لفظي حضر فيه حرف الكاف ثلاث مرات، فكان صوتاً فاعلاً من الناحية الإيقاعية، جاء محمولاً في ضمير المخاطب "نومك"، وفي الفعل "كف"، وفي أداة التشبيه "كأنه"، وهو صوت دال عن الكفاية والاكتفاء والرغبة المستعصية والممتنعة عن التحقق في التوقف عن فعل الحزن: كأنّه حزن النبي؛ فالشاعر يصور في هذا البيت حالة حزنه جراء فقدان والده الذي أثر على نفسيّته كثيراً، ونظراً لتعلّقه به وبكل تفاصيله، وقد شبّه حزنه بحزن النبي على فراق عمه أبي طالب وزوجه خديجة في أصعب مرحلة من مراحل دعوته إلى الإسلام بين قومه في مكة، وهو العام الذي أطلق عليه "عام الحزن"، واستخدام الشاعر للفظ "النبي" ليس لغرض هذه الدلالة الظاهرة وحسب، بل لاستحضار دلالة ضمنية عميقة، مفادها أن الحزن لم يسلم منه الأنبياء وهم المؤيّدون بعناية الله تعالى وبقوته وقدرته، واستخدام أداة التشبيه المؤكد، هو تأكيد على قوة الحزن وشدة آلامه جراء فقد الشاعر والده، وكأنّه حزن النبي في عام الحزن، كما أن البنية اللفظية للبيت الشعري أضفت عليه حوارية سردية عميقة وكثيفة في توجهها إلى الذات الحزينة، وإلى الآخر الفقيد الراحل.

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص33.

كما سبقت الإشارة إليه؛ فقد استخدم الشاعر (لوحيشي) التشبيه في قصائده بكثرة، وهو بذلك إنما أراد دائماً إثبات صور حسية وشعورية معينة، وجد من الصعب بيانها دون اللجوء إلى التشبيهات، على غرار قوله:

"ددا" ودال بالصّدى رجّعتها

فتقاطرت نبراتها كالصّيب¹

ينادي الشاعر والده بلفظة "ددا"، حيث يتكاثر حضور صوت الدال، "ودال بالصّدى"، بما يعطي دلالة قوية بشدة النداء والرغبة في أن يصل إلى المنادي، والذي هو والده المتوفى الراحل؛ ثم يحضر صوت الراء دالاً على الرؤية- رؤية المنادي- بقوله: "فتقاطرت نبراتها"، ليأتي التشبيه المرسل بعد ذلك كاشفاً عن الصورة كاملة "كالصّيب"؛ فالشاعر ينادي والده نداء متكرراً كالمرطر الشّدِيد الذي يتهاطل بغزارة، ومناداته لوالده لم تكن بطريقة عادية فهي مصاحبة للآه والوجع حتّى تساقطت أصواتها حزناً على فقدان والده كما تحزن السّماء وتبعث بالصّيب تعبيراً عن حزنها.

يعتمد (لوحيشي) في بناء تشبيهاته على بنيات سياقية صوتية ولغوية متعددة الإيقات والدلالات، فالبناء الصوتي جزء لا يتجزأ من أبنيته اللفظية للأساليب والأدوات الفنية والبلاغية التي يستخدمها، وخاصة التشبيه، كما تبين في المثالين السابقين، إلا إن الأمر من هذه الناحية يتّضح أكثر في قوله:

متى متى تخنفي تلك "المتى" تعب

ويطلع السّائح الميمون كالقمر²

في البيت الشعري السابق يبدو التكرار حاضراً في الشطر الأول للفظ "متى/المتى"، حيث يتناوب صوتا الميم والتاء على إيقاع الشطر، لتحث انتقالاً صوتية ولفظية في الشطر الثاني يسود فيها صوت الميم "السّائح الميمون"، منهياً الشطر بتشبيه مرسل: "كالقمر"، والتشبيه هنا

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص34.

2. المصدر نفسه، ص52.

يعكس حالة من التطلع إلى وقت ينجلي فيه الحزن والتعب الذي يرافقه، ويحضر فيه الغد الأجل والأبهي، كأنه القمر المتوج بإكليل نوره وضياهه، في تطلع شديد ورغبة عارمة في زوال الهم والتعب؛ فجاءت عبارة التشبيه نافرة من الناحية اللفظية عن سياقها، فقط لأن الشاعر أراد ملازمة القافية، ومع ذلك لم يكن مناسباً مثلاً استخدام اللفظ المرادف: "كالبدر" والذي يحمل القافية نفسها، وذلك لأن هذه الأخيرة تعطي انخفاضاً في مجرى السياق الصوتي، ولا تعكس قوة الصوت والدلالة التي يحملها التشبيه المستخدم: "القمر"، فكان هذه التشبيه ضرورة شعرية وتعبيرية ودلالية.

على هذه الشاكلة من التشبيهات، يمكن الإشارة إلى مواضع عدة من شعر (لوحيشي)، على نحو مما يلي:

ما الذي كان ما بيننا؟

ظماً، واشتياق، وذكرى دمي محزنه !!

لست كالعيس¹

وفي قصيدته (تذوين أمّاه)، حيث يقول:

تذوين أمّاه

ذوبك وزّعت بيننا

واحدا واحدا

كالسماء التي لا تفرّق

بين اصفرار التراب وأسوده

..

تذوين أمّاه

كالشمس عند المساء الأخير²

وكذلك، في قصيدته (حرك لسانك):

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص73.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص129، 130.

حرّك لسانك بالأسى، وتنهد
كالصّبح أدرك سرّه، وتجدد
فغياب أنسك في حضورك شوكة
ولهيّيب أسئلة - هنا - لم يخمد¹

وفي قصيدة (وحسبي هذا الحفيف)، حيث يقول:

نعم،
أريدك أيّتها الأحرف اليوم قائمة كالندى
وفاتنة،
للفصول البعيدة
لافتة
كالصّدى
أنت ذات العماد
أريدك كالأمس كوني غدا²

كما عمد (لوحيشي) إلى استخدام التشبيهات البليغة التي لا يستخدم فيها أدوات التشبيه المباشرة، نلمح ذلك على سبيل المثال في قصيدته (مدينتي ونغمة منفرجة)، حيث يقول:

مدينتي بنفسجه
قصيدة ونغمة منفرجه
قرنفلا وسوسنه
زنبقة وعوسجه³

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 85.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 167.

3. المصدر السابق، ص 25.

في المقطع الشعري السابق، يعطي الشاعر لمدينته تشبيهاً بليغاً، يشبّهما فيه بعدّة أشياء جميلة، اعتنى الشاعر في اختيار ألفاظها على المستويين الصوتي واللغوي، مع أنها جميعاً تعطي الصورة نفسها تقريباً، فبرز صوتا الفاء والقاف على التناوب والتبادل والسين والزاي على القرب والتباعد: بنفسجه، قصيدة، منفرجه، قرنفلًا، وسوسنه، زنبقة، وعوسجه؛ وكلها أسماء لنباتات عطرية ملونة وجميلة، وهذا البناء الصوتي المعتمد على ألفاظ ومسميات لأشياء جميلة ومتجانسة يحمل دلالة على الجمال والثراء وتعددية الألوان في مدينة واحدة، وكأن الشاعر في هذه اللوحة الربيعية يحاكي تنوع كل شيء في مدينته قسنطينة، وهي المدينة الجميلة التي تتمتع بمناظر طبيعية خلّابة بألوانها الزاهية، وهوائها وبهائها، فجاء التشبيه البليغ حاملاً كل هذه المعاني والتقابلات الدلالية موسيقياً ولغوياً ولونياً على نحو بديع في محصلته التصويرية الكاملة التي يمكن أن يدركها القارئ، وخصوصاً ذلك الذي يعرف خصائص المدينة المقصودة.

يمكن إبراز نمط الكثافة والغزارة في استخدام الشاعر للتشبيهات البليغة في قصائده في قصيدته (شامية النبرات) - فضلاً عن التشبيهات المرسلة والمؤكدّة في قصائد أخرى- والتي تعكس هذا النمط بشكل واضح، حيث يقول الشاعر فيها:

الهمس منجاة، وطيفك حاضر
ويداك شطآن الندى الريّان
قد سرت أقطف بسمتين ولبسما
من ذبذبات الهمس، والتحنان
إن النجاة قصيدة وسمية
وربيع يوم وارف الأفنان

..

قولوا معي: إن النجاة سماحة

وسها يرف بفلكه النجمان¹

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 27.

في الأبيات السابقة، يبدو واضحاً أنّ الشاعر قد اعتمد على النمط نفسه الذي يغلب على شعره من ناحية البناء اللفظي، والذي يتجلى على المستويين الصوتي واللغوي لكل لفظة يستخدمها بالنسبة إلى الألفاظ الأخرى في سياق شعري واحد؛ فحضور صوت السين مكمل في مواقعه المختلفة لصوت القافية (النون يسبقها الألف)، أعطى مساحة جولة لاستخدام تشبيهات بليغة لم يلجأ فيها الشاعر لاستخدام أدوات تشبيه مباشرة: **ويداك شطآن الندى الريّان، إن النجاة قصيدة وسمية، إن النجاة سماحة**، وهذا بدوره ما أكسب السياق فعالية ظاهرة في إبراز دلالة التشبيهات ليس على مستوى عبارة التشبيه وحسب، بل وعلى مستوى الألفاظ المستخدمة في تلك العبارة على التقابل، كما في: **شطآن/الريّان، النجاة/الأفنان، النجاة/النجمان**، وعلى مستوى الصوت والإيقاع لحرف السين، كما في: **سرت/بسمتين/ويلسما/الهمس/وسمية/سماحة/وسها؛ والصوت والإيقاع لحرف الفاء**، كما في: **وطيفك/أقطف/وارف الأفنان/يرف بفلكه؛** وهو السياق الذي شبّه فيه الشاعر النّجاة بقصيدة مميزة تصعب كتابتها، ذلك أنّ المميّز دائماً صعب المنال؛ فالشاعر أراد أن يبيّن لنا بأنّ النّجاة لصعوبتها وبعدها شبّهها بقصيدة وسمية لا يسهل على أيّ شخص كتابتها سوى المتمرّس والمبدع.

وفي قصيدته (رؤى)، حيث يقول:

فهائي القلب محمولا على صدقي،

فأنت اللؤلؤ المكنون،

أنت المزن، والأنداء في حلقي¹

وأيضاً، في قصيدته (حرّك لسانك):

فغياب أنسك في حضورك شوكة

ولهيب أسئلة - هنا - لم يخمد²

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص72.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص87.

نرى أنّ الشاعر قد غالى وأكثر في توظيف التشبيه في أغلب قصائده، وذلك لأنّه عمود الشعر؛ فالتشبيه له دور كبير في نقل الصورة من التجريد الواقعي إلى الخيال، لتستقرّ في الأذهان وتتقرّب صورتها من المتلقّي وبالتالي الإبانة عن المعاني الخفية وتوضيحها، وأن تشبيهات الشاعر جاءت متعددة ومتنوعة، وتقدم صوراً بيانية زاخرة بالمعاني التي أراد الشاعر إيصالها من خلال التشبيهات التي استخدمها، كما أنها أكسبت شعره طابعاً فنياً ساحراً وجذاباً، وقادراً على إحداث أثره في نفس المتلقي ووجدانه؛ فضلاً عن أنه كثيراً ما جلب تشبيهاته في أبنية لفظية متسقة تماماً مع السياقات الشعرية التي استخدمها فيها، متصلة ببنى صوتية ولغوية، وأساليب فنية وبلاغية أكسبت شعر (لوحيشي) طابعاً من التكامل المعجمي والفني واللغوي.

ثالثاً: المجاز وأنواعه: المجاز من فنون البيان الشهيرة، والأكثر استخداماً وتوظيفاً في الأعمال الأدبية؛ والمجاز في اللغة، من: جرت الطريق وجاز الموضوع جوازا، وجاز به وجاوزه وأجازه غيره وجاهزه وجاهزه وأجازه وأجاز غيره، جازه: سار فيه وسلكه، وجاهزت الموضوع جوازا بمعنى جزته. والمجاز والمجازة الموضوع¹.

وفي الاصطلاح، هو دلالة اللفظ على غير ما وضع له في أصل اللغة. فإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل المعنى، في اللغة سمّي مجازاً لأنّ اللفظ تجاوز معناه الموضوع له إلى معنى آخر لم يرد في المعنى الأصلي بل استعمل في معنى فرعي لا يعدّ من حقيقته².

ينقسم المجاز إلى نوعين رئيسيين: مجاز عقلي، ومجاز لغوي. أمّا المجاز العقلي؛ فهو الذي نتوصّل إليه بحكم العقل، فيشير الإحساس بطريقة استعماله ويهزّ الشعور بنتائج إرادته، فالمجاز العقلي: إسناد الفعل أو فيما معناه كالمصدر واسم الفاعل واسم المفعول، والصفة المشبهة وصيغة التفضيل، إلى غير صاحبه لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي³؛ والعلاقة في المجاز العقلي بين الفعل أو ما هو في معناه أنواع منها: العلاقة السببية، العلاقة المكانية، العلاقة الزمانية

1. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت، 2000. ص 589.

2. طالب محمد زويبي وناصر حلاوي، البلاغة العربية البيان والبدیع، ط1، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، 1996. ص 64.

3. المرجع السابق، ص 66.

التي يسند الفعل إلى زمان حدوث الفعل، والعلاقة المصدرية: وفيها يسند الفعل إلى مصدره؛ العلاقة الفاعلية التي إذا ذكر اسم المفعول وأريد اسم الفاعل، والعلاقة المفعولية التي إذا بني فيه التركيب للفاعل، وأسند إلى المفعول به الحقيقي، أي: يستعمل اسم الفاعل، ويقصد اسم المفعول¹.

أما المجاز اللغوي؛ فهو استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة، وينقسم إلى قسمين: الأول: المجاز المرسل: وفيه تكون العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للفظه قائمة على غير المشابهة؛ والنوع الثاني هو الاستعارة؛ وفيها تكون العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للفظه قائمة على المشابهة².

فالمجاز المرسل: كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، وله عدة علاقات؛ كالعلاقة السببية والمسببة والجزائية، الكلية، الحالية ... وغيرها³.

يعتمد المجاز شأنه في ذلك شأن مختلف الأساليب والأنساق البلاغية على البنيات اللفظية التي يوظفها والسياقات اللغوية التي يصوغها كل شاعر بطريقته الخاصة والمميزة، حيث يظهر تفاوت الشعراء في هذا المجال ابتداءً من تباين معاجمهم الشعرية، والطرق والآليات الفنية والبلاغية واللغوية التي يستخدمونها في أعمالهم الشعرية، إلا إن البناء اللفظي يظل من أكثر القسمات التي تظهر براعة الشاعر وتميزه عن غيره، كما تظهر بصمته الشعرية على شعره، بحيث أن القارئ وبعد مراس وقراءة مستمرة، يستطيع أن يعرف هوية الشاعر من خلال الشعر.

في هذا الاتجاه، رصدنا استخدام الشاعر (لوحيشي) المجاز في نماذج متعددة ومتباينة، على نحو يمكن بيانه من خلال دراسة الأبنية اللفظية التي استخدمها ووظفها في مجازاته وتحليلها؛ قد

1. المرجع السابق، ص 66-68؛ وأيضاً: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 171-172.

2. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 170.

3. أحمد أبو مجد، الواضح في البلاغة (البيان والمعاني والبدیع)، مرجع سابق، ص 88، 90-91؛ وينظر أيضاً: الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، دون سنة النشر. ص 51.

لاحظنا ، أنّ الشاعر كثيراً ما اقتصر في استخدامه للمجاز على المجاز المرسل، والمجاز العقلي، أما المجاز المرسل، فكما في قصيدته (ترانيم الأكمام)، حيث يقول:

ورويّنا الوسميّ أقبل نافعاً
غشّى أديم الرّوح غير مقصّر¹

استخدم الشّاعر في شطر البيت السّابق المجاز المرسل، حيث كان للبنية اللفظية للعبارة المجازية "ورويّنا الوسميّ أقبل نافعاً"، دلالة زمنية متصلة بما سيكون، وذلك من حيث عبّر الشّاعر بلفظ وضع للمستقبل في الوقت الحاضر، فالزّوي الوسميّ ليس هو المقبل، وإنما أراد به انجلاء الهموم وذهابها فعبر بشيء باعتبار ما سيكون، فكان لهذه البنية اللفظية تأثير لافت للنظر في إحداث انسياب دلالي من خلال المجاز الذي أحسن الشاعر في توظيفه أحسن توظيف.

وفي قصيدة (اختلاف إلى اللّاءات)، حيث يقول:

ما البوح؟ والزّمن المنسيّ أوقفني
نادى فرجّعت الأصدا: يا كلف²

استخدم الشّاعر في البيت الشعري السّابق، لفظ "الزّمن" في سياق وظف فيه هذا اللفظ بما له من دلالة واضحة، في تعبير مجازي قائم في علاقته على اعتبار ما كان، فالزّمن في هذا البيت ليس إلا حامل دلالي للذكرات المرتبطة بالماضي، والتي تبدو الإحالة إليها ناتجة عن مفارقة أحدثها لفظ "المنسي"، فالذكرات وليس الزمن هي التي كانت ومازالت عائقاً أما الشاعر في إحداث تحول ايجابي في حياته، والشاعر إذ يرسم بالفاظ المجاز نسقاً زمنياً فإنه يرسم أيضاً بالألفاظ الأخرى في البيت الشعري نسقاً مكانياً غائراً في الشّعور، استخدم لأجله الشّاعر تعبيراً غائماً عن المكان، من خلال استخدام الفعل الماضي "نادى"، فجاء الربط السردى ذا دلالة زمكانية في عبارة "فرجّعت الأصدا"، وهو الربط الذي أوصل به الشاعر قارئه الى الجواب على

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص22.

2. المصدر نفسه ، ص204.

سؤاله: ما البوح؟، وهو الجواب الذي جسده عبارة "يا كلف"؛ فكانت البنية اللفظية للمجاز معبرة بوضوح كثيف عن القيود والتطلعات في آن واحد معاً، في الوقت الذي جعلت القارئ في موضع الباحث المتشوق لمعرفة الجواب المطلوب، لاسيما وأنّ للمجاز أثراً كبيراً على القارئ نظراً لما تحدثه فيه من انفعال وتشويق ولذة وإمتاع.

إنّ ممّا يمتاز به شعر (لوحيشي) في توظيفه للمجاز، هو عنايته الظاهرة باختيار الألفاظ والبنى اللفظية التي تحتل طابعاً من الشمول والعمق والكثافة في المعاني والدلالات الشعورية والحسية، بالنسبة لما يريد الشاعر إيصاله إلى القارئ؛ ففي قصيدة الشاعر (دنا المساء)، التي يقول فيها:

عهدي بأسرارك الظمأى مسافرة

على جناح من التذكّار خفاق¹

تحمل عبارة المجاز المرسل "بأسرارك الظمأى" إيحاءً دلاليّاً كثيفاً لا بد وأنه يحيل إلى المشاعر والأحاسيس التي تتم عن الشوق والحنين، فضلاً عن العمق الذي يحدثه جرس صوت السين في لفظتي "أسرارك/ مسافرة"، وهو جرس إيقاعي يوحي بألم عميق ودفين شديد الوطأة، تعززه الدلالة الظاهرة التي حملها الشطر الثاني من البيت الشعري، من خلال لفظ "التذكّار"، فالتذكّار بات يعمل في نفس الشاعر عمل الخفقان الذي لا يتوقف، وبهذا فإن للصورة المجازية والمعاني المحمولة في بنية ألفاظ البيت الشعري أن تحدث تأثيرها في نفس القارئ، وتضعه في موضع الشاعر ومقامه بالنسبة إلى تلك الحالة الشعورية التي تزوره دائماً وتخفق فيه ولا تفارقه وكثيراً ما تتعبه وترهقه.

تتحدّد أسلوبية المجاز من خلال شبكة العلاقات اللفظية التي يرسمها المجاز وترسم معها خطوطها التّواصلية بين الشاعر والقارئ بوضوح رؤية، وتحدّد كميّات التّوازن، والتّكثيف في هيئات التّراكيب، وهو ما يعزى إلى قدرة الشاعر على إكساب البنية اللفظية للمجاز قدرتها التّواصلية،

1. المصدر السابق، ص 98.

فضلاً عن وظيفتها اللغوية والدلالية¹؛ وهذا ما يلمسه الباحث في المجازات العديدة التي وظفها (ناصر لوحيشي) في أشعاره، ومن ذلك في قصيدته (شوق وهمسات):

نزلت نسائم وحدتي فتوسّما
في الفجر - حبري - مستعيدا أسهما²

وأيضاً، في قصيدة (من يطوي تلك الأبعاد)، حيث يقول:

أشتمّ البارحة العجلى
وأذوق غماما كان هنا
وأشاهد نجم القطب أرى
مطري³

في البيت الشعري الأول، تتّضح راهنية المجاز المرسل في علاقته بالزمن الحاضر، بالرغم من استخدام الشاعر للفعل الماضي في لفظ "نزلت"، إلا أنها تضع القارئ في موضع اللحظة الراهنة، بالنسبة إلى الزمن الماضي الذي تحفل هواجس الفجر بذكرياته، ومرة أخرى يستخدم الشاعر صوت السين ذي الدلالة العميقة في بناء إيقاع البيت الشعري وموسيقاه باستخدام ألفاظ: نسائم/ فتوسما/ مستعيدا/ أسهما، دون أن يحدث الشاعر أي تأثير أسلوبى آخر غير المجاز على بنية الجملة الفعلية.

وبجملة فعلية أيضاً، جعل الشاعر البنية اللفظية للمجاز في المقطع الشعري الثاني تحمل ألوانها الصوتية والدلالية في إيقاع دلاليّ متنسق كوحدة شعرية مستقلة، عبرت عنها الأفعال: أشتم/ أذوق/ أشاهد، ونظراً لاتساع نطاق الأفعال الحسية الثلاثة، جاء اختيار الشاعر لألفاظه في هذا المقطع موفقاً للغاية، حيث سيطر على إيقاعه صوت الألف الممدود في: العجلى/ هنا/ أرى، وكأنه

1. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2002. ص444.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص101.

3. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص36.

صنع بهذه الألفاظ بهواً رحباً تمتد في آفاقه دلالات أفعاله الحسية/ للحواس الثلاث: الشم/ التذوق/ الرؤية؛ من حيث استمر الشاعر في الحديث عن حنينه للماضي وشوقه له، وما يحيط به حالياً من عتمة، ولهفته في تحقق ما تبتغيه نفسه وتتفشع الغمامة التي استحوذت على سماء حياته.

كان للبنى اللفظية التي اختارها الشاعر ووظفها في المجاز المرسل دور في إكساب شعره بلاغة التعبير، فضلاً عن جمال المجاز وحسن وقعه في نفس القارئ؛ فالمعنى ينقل من مدلول اللفظة الأصلي أو الوصفي إلى مدلول جديد، هو أكثر اتساعاً، وأبعد أفقا وأدعى إلى التأمل، وفيه تخلص من قيد اللفظة وضيقها وشعور تجربة الشاعر لأن يصب المعاني في القوالب التي يتصورها خياله، والأشكال التي يستسيغها ذوقه، وهذا ما ينعكس على فعل القراءة¹.

من الناحية التركيبية والنحوية، تنوّعت البنى اللفظية التي استخدم الشاعر فيها المجاز بين جمل اسمية وأخرى فعلية، فمن المجازات العقلية التي اعتمد فيها الشاعر بنية الجملة الفعلية، ما نقرأه له في قصيدة (دنا المساء)، حيث يقول:

وأورقت لحظة التّحّان واتّشحت

قبل المواعيد، إيراًقا بإيراق²

وأيضاً في قصيدة (فجر الندى)؛ حيث يقول الشاعر:

بايعت حلمي والأشجار شاهدة

والنّسغ أعلن وعد الزّهر والثّمر³

وكذلك قصيدة (الأشواق الجارحة)،:

سأجتثّ من عمق المرارة كلمة

1. حليلة فراح، بلاغة المجاز من خلال كتاب الإبداع البياني في القرآن العظيم - محمد علي الصابوني، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي، الجزائر، 2012. ص35.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص98.

3. المصدر نفسه، ص51.

تحرك هذا الصّيف أو يهتدي الرّكن¹

استطاع الشّاعر من خلال توظيفه ألفاظاً محددة اختارها بعناية أكيدة في عبارات المجاز العقلي التي استخدمها: "وأورقت لحظة التّحّان واتّشحت"، "بايعت حلمي والأشجار شاهدة"، "سأجتث من عمق المرارة كلمة"، ففي المجاز الأول يتكشف حنين الشاعر وشوقه للماضي الذي زاد وزاد حتّى كاد يتفتّح ويزهر أيّ أنّه يزيد ويزيد، تتشكل علاقة زمنية، وفي المجاز الثاني، تتشكل علاقة مكانية، فالأشجار لا تشهد، وإنّما المكان الذي تمّت فيه المبايعة والجلوس هو الذي يتذكّر ما تمّ الاتفاق عليه هناك؛ أما المجاز الثالث، فحمل علاقته المستقبلية بالنسبة إلى الزمن الحاضر؛ فالاجتثاث لا يقصد به الكلمة ككلمة، وإنّما يقصد الشاعر السّلبية التي تتملّكه ليغيّر حاله من الأسوأ للأفضل.

ولا شك في أنّ البنى اللفظية في المجازات العقلية السابقة مدفوعة بقصد من الشّاعر إلى أن تسجل ماهية الألوان، والظلال المصاحبة لسياق النص، وأن تكشف عن سلوكية وأشكال العلاقات التي يعتمدها الشاعر كركائز ثابتة يصل بواسطتها إلى خلق تراكيب نصوصه المجازية، ومعها تتم عملية التحول من البنية اللفظية الأساسية إلى البنية اللفظية للمجاز، حيث يستقبل معها القارئ معطيات الدلالة ومؤشرات في البنية العميقة التي هيأتها له علاقات السطح الخارجي².

كثيرة هي المجازات العقلية التي وظفها (ناصر لوحيشي) في قصائده، معتمداً فيها على بنية الجمل الاسمية، كما في قصيدة (شوق وهمسات)، حيث يقول:

فالتّمت أسرج خيله رآد الضّحي

والشّوق أخرج موجه، وبه احتّمى³

وكذلك، في قصيدة (رؤى)، حيث يقول:

1. المصدر السابق، ص 63.

2. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، مرجع سابق، ص 445.

3. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 101.

رؤى دمعته

ملاحك التي عانقتها سرّي،¹

في قصيدة (من يطوي تلك الأبعاد)، حيث يقول:

فالسّاعة قامت في سحري

والوعد المرّ يحاصرني²

تتنوّع البنيات اللفظية في المجازات العقلية التي تتضمنها الأبيات والمقاطع الشعريّة السابقة، من حيث احتوت على الضمائر والأفعال التي تتعانق مع الأسماء في أنساق تركيبية تعتمد أساساً على اختيارات الألفاظ، أما وظيفة المجاز العقلي فتظل كما هي مع تباين في الصور والمعاني التي تحملها وتدل عليها، من الناحيتين الزمانية والمكانية، ومن الناحيتين الشعورية والحسية؛ ففي جميع الأمثلة السابقة لابد من الوقوف على حال المتكلم/ الشاعر والاطلاع بقدر كافٍ على حالته يتجلى نوع الإسناد في مجازاته وغاياته الدلالية منها، وهذا ما تدل عليه الألفاظ والسياقات التي رتبها الشاعر فيها، فيمكن رصد حالة الشاعر وهو يعاني من شدة الوجد والحنين للماضي ما عاد بإمكانه التعبير، فها هو صمته صار الحامي للحنين لأنّه لم يفد أي كلام، فكان الصمت الحلّ الوحيد للتعايش مع الآلام والأنين في فالصمت أسرج خيله راد الضحى، والشوق أخرج موجه، وبه احتمى؛ ورصد حنينه إلى خطى السنوات: ملاحك التي عانقتها سرّي؛ حيث تنتهيّ له من شدة الحنين والشوق بأنّها ذات ملامح يعانقها، وهذا كلّ نابع من الرغبة في العودة إلى الزمن الماضي الذي كان في أبهى حلة؛ وفي قوله: فالسّاعة قامت في سحري"، حيث أسند الشاعر إلى زمن وهو السحر، ولكنّ السّاعة لا تقوم بل الإنسان هو الذي يقوم من شدة الألم والتفكير الشديدي في شيء يشغل ذهنه، فهذا مجاز علاقته الزمانية.

كما اعتمد الشاعر على الأساليب الطلبية في تحديد البنية اللفظية للمجاز العقلي، وخصوصاً أسلوب النداء، كما في قصيدة (مقالة الغروب)، التي يقول فيها:

1. المصدر السابق، ص72.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص36.

يا شاطئ الكلمات لطفا بالفتى

ردّد معي يا عين لا... لا تسكبي¹

وأيضاً، في قصيدة (جدد خلاياك):

يا دمعها وهفا ذاك الزّجاج إلى

صبح يردّ إلى المهموم أحباباً²

في البيتين الشعريين السابقين، تتأزر ألفاظ المجاز مع بعضها ومع بقية عناصر البيت الشعري اللفظية في تحويل الدلالة وإيضاحها؛ فالشاعر لا يقصد بالشاطئ المكان كمكان، وإنما المراد لغته النّابعة من أعماقه في التعبير عمّا يختلجه من مشاعر الحزن والألم والوجع؛ وهو يخبر أنّ قلبه اشتاق إلى أن يرى أحبّاءه، وينسى همومه، ويصبح سعيداً فرحاً مُحاطاً بمن يبغى وصالهم، إلّا أنّ ما يميز هذه البنى اللفظية هو احتمالها لعناصر العلاقات المجازية من المفعولية والفاعلية والزمانية والمكانية والسببية، بالإضافة إلى المصادر، وهي العلاقات التي لا تبرز إلّا من خلال المجاز العقلي³.

يتبيّن ممّا تقدم، أنّ الشاعر قد حرص على التنويع في استخدام المجاز، مستفيداً من الخصائص والأغراض البلاغية واللغوية التي تتحقّق بها فائدة المجاز في إيصال المعاني وتقريبها، ذلك أنّ للألفاظ معنى واحداً، في حين أنّ المجاز يفيد في تقديم ذلك المعنى بصورة دقيقة واضحة تقربه إلى الدّهن، فضلاً عن الأثر الذي يتركه المجاز في النّفس، فكانت أغلب المجازات التي وظفها الشاعر محصورة في نوعي المجاز المرسل والمجاز العقلي، وقد استخدم فيها بنى لفظية وتركيبية وعناصر صوتية وإيقاعية متعددة ومتباينة، خلت إلى حد كبير من التكرار في استخدام ألفاظ بعينها، ما دلل بوضوح على سعة المعجم الشعري الذي يمتلكه الشاعر، وعلى براعته في

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص34.

2. المصدر نفسه، ص197.

3. للمزيد بشأن هذه العلاقات، ينظر، خلدون سعيد صبح: بلاغة المجاز العقلي عند القرطبي وابن جزي وأبي حيان الأندلسي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (81)، الجزء (4)، ص769-796.

استخدام ذائقته اللغوية وبلاغته التعبيرية في انتقاء ألفاظه واختيارها ، وهذا كله ما أكسب شعر لوحيشي ميزة متفردة من حيث البنى اللفظية التي عمره بها.

رابعاً: الاستعارة :

تعدّ الاستعارة أحد الألوان البلاغية الشائعة الاستعمال سواء أكان ذلك في الشعر أو في النثر؛ والاستعارة في اللغة "هي طلب الشيء عارية ونقل من حيازة وبناء على هذا تمّ تحديد الاستعارة في علم البيان"¹.

أمّا اصطلاحاً؛ فيعرّفها العسكري بأنها: "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"².

أو هي مجاز لغوي يقوم على تشبيه حذف أحد طرفيه³.

كما تعرف الاستعارة بأنها "تشبيه حذف منه المشبه أو المشبه به، ولا بدّ أن تكون العلاقة بينهما المشابهة، كما لا بدّ من وجود قرينة لفظية أو حالية، مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشبه⁴؛ وبصيغة أخرى، الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه الأساسيين، تستعمل لإيضاح المعنى وإبراز الصورة، وما هي إلاّ انعكاس لثروة لغوية ومعرفية وتخيلية فرضتها علينا شخصية الأديب وثقافته ومعجمه الذهني والطبيعي، وهي نوعان: الأول الاستعارة المكنية: وهو تشبيه حذف منه المشبه به، وتبقى لازمة من لوازمه؛ والنوع الثاني الاستعارة التصريحية، وهو تشبيه صرّح فيه بلفظ المشبه به⁵.

1. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (عور)، 3167/4.

2. أبو الهلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص274.

3. سميح عبد الله أبو مغلي، المفيد في البلاغة العربية، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان - الأردن، 2009. ص31.

4 مجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص27.

5. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، مرجع سابق، ص186، 188.

في الجانب التطبيقي من الدراسة الحالية المتعلّق بالاستعارة، أمكننا حشد مجموعة من النماذج الاستعارية التي استخدمها (لوحيشي) في شعره، مع محاولة للكشف عمّا بداخلها من معانٍ، ومدى مساهماتها في البناء العامّ للقصيدة، ففي قصيدته (بوح العشيات)، يقول الشاعر¹:

فترشّفت من حنّيني قليلا

وتنسّمته: فنعم الرّشيف

..

مرج الشّوق شوقنا فاستفاقت

ذكريات الصّبّا فحنّ المُنيف

استخدم الشّاعر لفظ "فرشّفت" بالنسبة إلى "حنّين"، فكان في هذا البناء اللفظي تشبيه واضح، يغدو معه حنين الشاعر/ "حنّيني" - وهو شعور معنوي لا مظهرًا ماديًا له - وكأنه شيء ماديّ كالماء أو ما شابه، وبنية التشبيه هنا تعتمد في دلالتها على لفظ "ترشّفت"، إذ يكفي أن يحضر دال واحد من عناصر التشبيه ليدل عليه، حتى بغياب الدوال الأخرى، بحيث يصبح للتشبيه وظيفة اختزالية في البناء الشعري، تكسب النص وفرة في المعاني مع قلة في الألفاظ، وفي البيت الشعري الثاني تحضر لفظة "فاستفاقت" في محور البنية اللفظية لعبارة التشبيه، وتقوم بدورها مع حضور "ذكريات الصّبّا" كمشبه، فتستقيم دلالة التشبيه ويتبين معها أنّ التشبيه واقع على الإنسان باعتباره المشبه به.

إنّ من طبيعة الاستعارة ركونها إلى عناصر بنيتها اللفظية التي تمثّل في الأساس عناصرها، التي تساعد في تعيين كل من المشبه والمشبه به، وعلاقة المشابهة أو الصفة التي تجمع بين طرفي التشبيه ونوع الاستعارة وكذلك نوع القرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي التي تكون أحيانًا لفظية، وأحيانًا تفهم من سياق الكلام²؛ ومثل هذه الإحالة الدلالية إلى السياق تؤكّد على

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص26.

2. محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت - لبنان، 1998. ص250.

أهمية البناء اللفظي في أسلوب الاستعارة، وإمكانية توظيفها بأشكال وصور شتى بالنسبة إلى حضور أو غياب عناصرها التي تشكل العناصر الأساسية لعلاقات التشبيه، حيث تتأزر الألفاظ والسياق في استحضار الدلالة، ولا يغيب في هذه الحالة تأثير البنية اللفظية التي يعتمدها الشاعر على الدلالة في مستوياتها المختلفة: الصوتية، الصرفية، التركيبية، والدلالية.

اعتمد الشاعر (لوحيشي) كثيراً على الاستعارات المكنية، إذ غلب عليه استخدامها في شعره، بحيث يمكن سوق العديد من الشواهد التي تحتل هذا النوع من الاستعارة، وتتفرد به على نحو كبير، كما في قصيدته (مشارفة المستحيل):

واخطف شعوري كي ترقى به قمرا
يا خاطف الظل من ظلي اختفي ألقى¹

وأيضاً، في قصيدة (مقالة الغروب):

وهنت حروفي والظلام ظهيرها
قطعت متن البحر عند المرقب²

ومنها أيضاً، في قصيدة (فجر الندى)، حيث يقول الشاعر:

فصرت أدفع أيّامي وأرقبها
وسرت أبحث عمّن يشتري عمري³

كذلك، في قصيدة (الأشواق الجارحة):

تحاصرنا الأشواق والظل والصدى
وتجرحنا الأشواق واللّيل والبين

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص29.

2. المصدر نفسه، ص35.

3. المصدر نفسه، ص51.

وتعصرنا الذكرى أصيلاً وبكرة

وتبصرنا الأحزان، يمتشج اللون¹

وفي قصيدة (شوق وهمسات):

أوكّلما أبدلت بالوصل القديم عشية

همت الطفولة مدية، بكت السما²

ومن الاستعارات المكنية، ما وظفه الشاعر في قصيدة (جدد خلاياك)، حيث يقول:

يطلّ ليلى على فجري فيوسعه

جرحا ندياً فيمسي اليوم خلايا

يغره الآن سرب والسراب هنا

تنـاثر الحلم أسرابا وأسرابا³

ومنها أيضاً، في قصيدة (اختلاف إلى اللآلئ)، والتي يقول فيها:

بدء التّسيم دنا سرّاً وأيقظني

فرحت أسترجع الذكرى وأقترف

من أين أبدأ؟ أحلامي موزعة

والريّح تجري بها إذ يشتهي الصّدف⁴

كذلك وظف الشاعر الاستعارة المكنية في قصيدة (مدينتي...ونغمة)، حيث يقول:

مدينتي تحلم أن يجيء عامها وعام

1. المصدر السابق، ص 61.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 101.

3. المصدر نفسه، ص 197، 198.

4. المصدر نفسه، ص 203، 205.

يغات فيه الأمل الدفين¹

وفي قصيدة (شامية النبرات)، التي قال فيها:

قد سرت أقطف بسمتين وبلسما

من ذبذبات الهمس، والتحنان²

وفي قصيدة (مدار القوسين)، حيث يقول الشاعر:

قاربت لكنني استعجلته هدفا

وسرت أغزل للذكرى أسانيدا³

ومن ذلك أيضاً في قصيدة (وطني دمي) وفيها يقول الشاعر:

يسري في الروح روى حرى

أملا موعود الأزمان⁴

بالنظر إلى الأبيات الشعرية السابقة، يتبين أن الاستعارة المكنية جاءت محملة بألفاظ بعينها هي محورها التي تدور حولها من الناحية اللغوية البلاغية والفنية والدلالية، وهي الألفاظ الدالة على: الخطف/ الوهن/ الشراء/ الحصار/ الإبصار/ البكاء/ الإطلال "يُطلّ"/ التناثر/ الدنو والإيقاظ/ الجري/ الحلم/ القطف/ الغزل/ السريان "يسري". وهي ألفاظ تحتل بنى اسمية وفعلية، وتعطي تراكيب لغوية متعددة، استطاع الشاعر أن يوظفها في استعارات تصويرية بليغة، دون أن يغفل عن سوقها في سياقات صوتية ودلالية تثير انتباه القارئ، وتوقفه بشدة عندها، ليعطي نفسه الوقت الكافي لاستجلاء الصور التي ترسمها الاستعارة، واستحضار العناصر المحذوفة في علاقات

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 27، 28.

2. المصدر نفسه، ص 32.

3. المصدر نفسه، ص 47.

4. المصدر نفسه ، ص 59.

التشبيه، من خلال دلالة اللفظة المركزية التي بنيت عليها جملة الاستعارة، والاستعانة بالسياق اللغوي الذي وردت فيه.

ومن الحالات القليلة جداً التي استخدم فيها الشاعر الاستعارة التصريحية، في قصيدة "رؤى"، حيث يقول¹:

وأستجري خطى السّنّوات، أستفتي لياليها،

تظلّ الشّمس راجفة

واللفظ المحوري في الاستعارة الأولى هي لفظة "أستجري" بالنسبة إلى "خطى السّنّوات"، إذ شبه الشاعر مراحل و أوقات من السّنّوات بالخطى من الطّريق، فصرّح بلفظ المشبّه به على سبيل الاستعارة التصريحية، لكنه يعود ليوظف استعارة مكنية رديفة، في "أستفتي لياليها"، حيث شبه اللّيلي بالإنسان فحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه (الاستفتاء) على سبيل الاستعارة المكنية، ومع التأكيد على العلاقة اللفظية والصوتية بين لفظتي "أستجري"، "أستفتي"، إلا إن البون شاسع بينهما من الناحية الصرفية والتركيبية والدلالية، لكنهما أضفيا على النص وقعاً تصويرياً مزدوجاً ومتجانساً من حيث الوظيفة التي تقوم بها الاستعارة بحد ذاتها.

كلّ ما تقدّم، كوّن انطباعاً لدينا بأنّ الشاعر قد أظهر مدى تأزر وتعاضد سليقته اللغوية وقريحته الشعرية ومقاصده الإبداعية في صناعته الشعرية، ليس على مستوى القصيدة بل وعلى مستوى العبارة الشعرية، والألفاظ التي كان دوماً يحسن اختيارها، فضلاً عما خلصت إليه الباحثة ومفاده أن الشّاعر قد وظّف الاستعارة بشكل كبير في كتاباته، فكان لها نصيب أوفر من الاستعارة التصريحية، الأمر الذي يعزى إلى سهولة توظيف الاستعارة المكنية وإلى قوتها الدلالية التي تستمدّها من مكونات بنيتها اللفظية، كما يتّضح أنّه كان للاستعارة دور جماليّ، من حيث كانت غالباً ما تحقّق الترابط والانسجام بين أبيات القصائد، على نحو أظهر جانباً من عبقرية الشّاعر

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص71.

"فالاستعارة علامة العبقرية"¹، كما ورد عن أرسطو فلم يسرد لنا الوقائع وإنما أضاف إليها لمسة فنية حتى يوصل لنا المعاني في أبهى حُلّة.

1. برهم لطيفة، مفاهيم الصورة الشعرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق - سوريا، 2000. ص147.

المبحث الثالث:

أنساق المعاني

- الأسلوب الإنشائي:

- النداء.

- الأمر

- الاستفهام.

- التعجب

- التمني

- المحذوف.

- التقديم والتأخير.

- التعريف والتوكيد.

- التوكيد

- الضرورة الشعرية

- الألفاظ والمعاني

1- الأسلوب الإنشائي:

الإنشاء أحد أهمّ مباحث علم المعاني في البلاغة العربية؛ "إذ يراد به إنشاء الكلام وإيجاده ابتداءً، فليس الهدف منه الإعلام والإخبار، وتمتاز الأساليب الإنشائية بالحث وإثارة الذهن وتنشيط العقل"¹؛ إذ يعد خروج الأساليب الإنشائية عن معانيها الأصلية من صميم البحث البلاغي.

قال (ابن منظور): "أنشأ السحاب يَمْطُرُ: بدأ، وأنشأ داراً: بدأ بناءها، وقال ابن جنّي في (تأدية الأمثال على ما وضعت عليه): يُؤدّي ذلك في كلّ موضع على صورته التي أنشئ في مبدئه عليها. فاستعمل الإنشاء في العَرَضِ الذي هو الكلام، وأنشأ يحكي حديثاً: جعل، وأنشأ يفعل كذا ويقول كذا: ابتداءً وأقبل [إلى أن قال:] وكلّ من ابتداءً شيئاً فهو أنشأه"²؛ إذن فالإنشاء في اللغة هو الإبداع والابتداء.

أمّا في الاصطلاح؛ فقد عرّفه (الدسوقي) بقوله: ألا يكون لنسبته خارج تُقصد مطابقتها أو عدم مطابقتها، بحيث يكون النّفي منصبّاً على تُقصد مطابقتها" لا على الخارج³؛ وفي تعريف آخر، الإنشاء هو "ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقاً ولا كذباً، كقولك: اعلم هداك الله، أعندك نبأ من كذا؟.. فليس في مقدورك أن تقول لقائل ذلك إنه صادق أو كاذب"⁴.

في نفس الاتجاه، جرى تعريف الإنشاء على أنه "كلام لا يحتمل صدقاً ولا كذباً لذاته، وإن شئت فقل: هو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقّق إلّا إذا تلفّظت به"؛ فطلب الفعل في (افْعَلْ) وطلب الكفّ في (لا تَفْعَلْ) كلّ ذلك ما حصل إلّا بنفس الصّيغ المتلفّظ بها"⁵؛ أو "هو ما لا يحتمل

1. بسبوني عبد الفتاح فيود، المعاني - دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، ط4، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015. ص349.

2. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، (مادة نشأ)، 171/10-172.

3. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ط1، دار الطليعة، بيروت - لبنان، 2005. ص67.

4. عيسى علي العاكوب وعلي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية: المعاني، البيان، البديع، الكتاب الأول: المعاني، منشورات الجامعة المفتوحة، القاهرة، 1993. ص248.

5. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح- يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999. ص84.

الصّدق والكذب لذاته، نحو "ارحم" و"اغفر" فلا ينسب لقائله الصّدق أو الكذب، لأنّ التّصديق والتّكذيب لا يكونان في كلام ليس له وجود، قبل التّطرق¹.

يتبيّن مما تقدم، أن الإنشاء لا يرتبط مفهومه بالصّدق والكذب، وإنّ دلالاته لا تتحقّق إلاّ إذا نطقنا به، فلا يمكننا الحكم على صاحبه بالصّدق أو الكذب لذلك سمّيناه إنشاء.

قسّم البلاغيّون الإنشاء إلى قسمين: ما يدلّ على الطلب ويكون إمّا أمراً أو نهياً أو استفهاماً وتمنّياً ونداءً، أو ما لا يدلّ على الطلب كالتّعجب والقسم.

أ. الأسلوب الإنشائي غير الطّلي: وهو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب، ويكون: بصيغ المدح، والذّم، وصيغ العقود، والقسم، والتّعجب، والرّجاء².

التّعجب: يعدّ التّعجب من أكثر الأساليب الإنشائية غير الطلبية شيوعاً في الشعر؛ إذ يُعرف التعجب بأنه "استعظام فعل فاعل ظاهرة المزية"³؛ أو "هو أسلوب يعبر به عن شعور داخلي، تتفعل به النّفس استعظاما واستخفاف"⁴، نحو ما أعظمه...!! وما أسخفه...!!

وللتّعجب كذلك صيغ سماعيّة كثيرة منها:

(1). صيغة النّداء: وهو "تركيب ندائي يكون بـ "يا" دون سواها من أحرف النّداء ويستعمل للتّعجب؛ فيقال مثلاً: (يا للفنّ الجميل...!)⁵.

1. علي جميل سلوم أحسن نور الدّين، الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ط1، دار العلوم العربيّة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1990. ص45.

2. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربيّة، مرجع سابق، ص63؛ عيسى علي العاكوب وعلي سعد الشّتيوي: الكافي في علوم البلاغة العربيّة، مرجع سابق، ص248؛ بسيوني عبد الفتاح فيود، المعاني- دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مرجع سابق، ص253.

3. عبد السّلام هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2001. ص104.

4. محمد التونجي، معجم علوم العربيّة، تخصص السّمولية، أعلام، ط1، دار الجيل بيروت، 2003. ص8.

5. محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، 1999. ص213-214.

(2). صيغة الاستفهام: وفيه يخرج الاستفهام إلى التعجب¹. فيقال في قوله تعالى: "كلّما دخل عليها زكريّا المحراب وجد عندها رزقا قال يا مريم أنّى لك هذا؟"

(3). الصيغ القياسية: وهما صيغتان تلازمان حالة واحدة هما "أفعل به" و"ما أفعل" تستخدمان للتعبير عن استعظام فعل، امتاز بصفة حسنة أو سيئة²؛ أما صيغة ما أفعله، فهي "أن تأتي بما" التي تفيد التعجب ثم "بأفعل" المفتوح الآخر ثم بعدها الاسم المتعجب منه منصوبا.

وقد أمكن استخراج نماذج التعجب من أعمال (لوحيشي) الشعرية، من ذلك على سبيل المثال، في قصيدته (نغمة...في طريقي إلى قالمه)، حيث يقول:

سقتك الدماء التي رفرت ها هنا

أنت يا بلد الخلد،

يا سوسنه !!³

يلاحظ أنّ أسلوب التعجب، جاء في عبارة: "يا سوسنه !!"، وهي صيغة سماعية ورد بصيغة النداء، وبنفس هذه الصيغة في قصيدته ، إذ يقول:

يا سدرة الزّمن الأخير مرادنا

مأوى يجلي غاية أو أنعما !⁴

كما يرد التعجب في شعر لوحيشي بصيغة الاستفهام، كما في قصيدته (حرك لسانك)، التي يقول فيها:

أبتي وصمتك جمة في خاطري

أضجرت من هذا الزّمان الأسود!!⁵

1. فضل صالح السامرائي، معاني النّحو، ط5، دار الفكر، دمشق، 2009. ص255.

2. محمّد التونجي، معجم علوم العربية، مرجع سابق، ص324.

3. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص75.

4. ناصر لوحيشي، جدد خلائك، ص103.

5. المصدر السابق، ص78.

كما يرد استخدام أسلوب التعجب بصيغة الاستفهام في قصيدته ، حيث يقول:

ألوم سلطان شعري أم ألوم يدي؟

ولست أدري الذي ينتاب أوراقى !¹

وأيضاً التعجب بغرض الاستفهام، في قصيدته (من يطوي تلك الأبعاد ؟!)، حيث يقول:

أتذكر رائحة الحلوى لَمَّا...؟!!

وتفتحت الأكمام الأولى من عمري

من يأتي بالرياح الأولى ؟

من باب الوادي الأيسر²

ومن أساليب التعجب التي لجأ إليها الشاعر، تلك التي تقوم على الصيغ والأوزان القياسية،

كاستخدامه الصيغة القياسية على وزن (ما أفعله)، في قصيدته (غد وعبير)، حيث قال:

قد لفنا ذاك الضباب وموجة

عند الأصيل فما ألدّ ! وأمتعا !³

بالإضافة إلى استخدام الشاعر الصيغة القياسية على وزن (أفعل به)، في قصيدته (تلويحة

ووشاح)، حيث يقول:

رجعي اليوم تسبيحة الموج

أجمل بذاك الصدى !⁴

والشواهد على أسلوب التعجب في شعر (لوحيشي) كثيرة، يصعب حصرها إلا إنها لا تخرج عن

النماذج السابقة، وما يمكن الخلوص إليه هنا، هو أنّ (لوحيشي) لجأ إلى استخدام هذا الأسلوب

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص97.

2. المصدر السابق، ص35.

3. المصدر السابق، ص112.

4. ناصر لوحيشي: جدد خلاياك، ص18.

باعتباره من الأساليب التي تسهم في إظهار جماليات البناء اللفظي في النصوص الشعرية، فضلاً عن دور ألفاظ التعجب وصيغته القياسية في إحداث تحولات دلالية في بنية النص الشعري، والإفضاء بالقارئ إلى حالات شعورية وذهنية متجددة، تخفف من وتيرة الملل والسأم الذي قد يصيبه من طغيان الطابع الخبري.

ب. الأسلوب الإنشائي الطلبي: وقد تعددت تعريفاته، بحيث تقتصر على بعض منها، لاسيما وأنها لا تختلف كثيراً؛ فقد عرف الإنشاء الطلبي على أنه "ما استدعى مطلوباً غير حاصل وقت الطلب"¹، وفي تعريف آخر "الطلب يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، لامتناع تحصيل الحاصل"²؛ ومما جاء في تعريفه أيضاً، أنه: "طلب شيء لم يكن حاصلًا وقت الطلب، بأسلوب الأمر، والنهي والاستفهام والتمني والنداء"³.

ويمكن التدرج في دراسة أساليب الإنشاء الطلبي في شعر لوحيشي، على النحو الآتي:

أولاً: أسلوب النداء:

يعرف أسلوب النداء بأنه "طلب إقبال المخاطب، وإن شئت فقل دعوة مخاطب، بحرف ناب مناب فعل أدعو أو أنادي"⁴؛ والمراد بالإقبال ما يشتمل الإقبال الحقيقي والمجازي، المقصود به الإجابة، كما في نحو (يا الله) ولا يرد (يا زيد لا تقبل) لأنَّ يا لطلب الإقبال"⁵.

ومن أدوات النداء التي وردت في أشعار الشاعر:

1. سعد الدين التفتازاني، المطول في شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح- عبد الحميد هنداوي، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2013. ص 406.
2. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ط1، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، المطبعة العصرية، بيروت، 2001. ص 108.
3. عبد العزيز علي العربي، البلاغة الميسرة، ط2، دار بن حزم، بيروت، 2001. ص 43.
4. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ط4، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997. ص 172.
5. علي بن محمد الأشموني، حاشية محمد بن علي الصبان لألفية بن مالك، ج3، دار الفكر، بيروت، د.س. ص 102.

- (يا): "حرف لنداء البعيد حقيقة أو حكماً، وقد ينادى بها القريب توكيداً، وهي أكثر حروف النداء استعمالاً، ولا ينادي اسم الله والاسم المستغاث وأيتها إلا بها"¹؛ نحو قوله تعالى: ﴿يَا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ﴾ [البقرة: 33].

- (الهمزة "ء"): "تستعمل مفتوحة لنداء القريب"².

أما أغراض النداء، فتتمثل في: التحسر، والتنبيه، التعجب، الدعاء، والندبة³.

وأسلوب النداء له أثر بليغ في الكلام فهو يحقق جمالا في إثارة الانتباه وإعمال الفكر، كما أنه يدفع المتلقي إلى محاولة الوصول إلى المعاني الخفية التي يقصدها الأديب، وبالتالي خلق المتعة والتشويق كما يتبين ذلك من نماذج النداء في شعر (لوحيشي)؛ إذ نجد النداء مكرراً في عدة أبيات من قصيدته (ترانيم الأكمام)، يقول:

يا مرسلأ أفّ السّؤال ومانعا

كفّ الوصال، هداك لطفك أقصر

..

يا صيف قلبي هل تريد غمامة؟

غشّى أديم الرّوح غير مقصّر

..

فتسقط ألف البدايـة مزنه

أذن المساء فيـا غمامة أمطري

..

يا صاحبي أثلجت صيفي والرّوى

1. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، 4/410.

2. محمّد أمين ضناوي، المعجم الميسر، مرجع سابق، ص78.

3 بسبوني عبد الفتاح، علم المعاني دراسة البلاغة نقدية كسائل المعاني، ج3، مكتبة وهبية، القاهرة، ص154؛ وأيضاً، عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو، ط5، دار الفكر، 2009م، ص93؛ وينظر أيضاً، محمود برني محمود، القواعد الأساسية في البلاغة العربية، د.ط، دار قباء، 2004م، ص66؛ محمد ألتونجي، معجم علوم العربية، ص464.

كالأربعاء، محطة المتحير¹

تتعدد الأغراض الشعرية من النداء في الأبيات السابقة، ما بين العتاب والحيرة، والاستغاثة والود، فهو أولاً يعاتب من يسأل ويمتنع عن الوصل ويتمادى في الهجر، ويطلب منه أن يقبل ويقصر المسافة، ثم أنه يعبر بالنداء عما يعانيه من حيرة في أمره، ومن بعد نجده يستغيث ويطلب من السحابة التي طالت أن تغدق عليه بنعمة المطر، وفي البين الأخير يعبر بأسلوب عن فضل صاحبه عليه ومواساته له ومؤازرته في أوقات الشدة، ما جعل العلاقة بينهما علاقة حبٍّ وودٍّ ومؤانسة لبعضهما البعض.

كذلك في قصيدته (بوح العشيّات)، حيث يقول:

إيه يا نخلة العشيّ استريحي
أنا بـاقٍ وذاك دفء أليف

..

يا صباح الخميس هل من ربيع
يتراءى؟ فإن شوقي يصيف²

يساهم السياق في البيتين السابقين في الكشف عن أغراض أسلوب النداء، فالنداء الأول غرضه الأسى والحسرة، أمّا الثاني فغرضه: الاستبعاد، ولا شك في أنّ تعدد الأغراض لأسلوب النداء إنما يكشف عن قيمة بالغة الأهمية للبناء اللفظي الذي يضيفه على النص الشعري، ويسهم به في إحداث تحولات دلالية تدور في فلك المعنى الإجمالي الذي يريد الشاعر إيصاله، خاصة فيما يتعلق بالتحولات الوجدانية التي تطرأ على المشاعر والأحاسيس، كما في قصيدته (من يطوي تلك الأبعاد؟!)، حيث يقول:

يا ليل الأمس متى قمري

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص22، 23.

2. المصدر نفسه، ص27، 28.

يرتدّ ؟
 دمي ؟
 أشتّم البارحة العجلى
 وأذوق غماما كان هنا
 وأشاهد نجم القطب أرى مطري
 يا ليل الأمس متى ... ؟
 فالسّاعة قامت في سحري
 والوعد المرّ يحاصرني
 آهٍ قد كنت وكانت رائحة الحلوى¹

وفي قصيدته (مشارفة المستحيل)، تتعدّد أغراض النداء ما بين التّحسر والاستغاثة، وتتفاعل مع بعضها البعض في تنويع الدّلالة وإثرائها داخل حيّز شعري واحد، إذ يقول الشّاعر في أبيات متفرّقة من هذه القصيدة:

واخطف شعوري كي ترقى به قمرا
 يا خاطف الظّل من ظلّي اختفي ألقى
 ..
 والأكرم الفدّ، نسّـاج ببسمته
 وجه المساء، فيا مكنونه أفق
 ..
 يا صاحبي في رويّ العمر يا رجلا
 نحیح صوتك طال الآن كلّ نقي²

وفي قصيدته (دنا المساء)، يستخدم الشاعر أسلوب النداء للتمني والدعاء، فيقول:

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص31-32.

2. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص29-31.

يا موجة الشوق رفقا فالرياح دنت
أبغي جميلك تسريحي وإطلاقي

..

إني أغرد ملء الأمس مرتقبا
برق النّفتح يا فجري وإشراقي¹

ولأغراض الدعاء أيضاً، يستخدم الشاعر أسلوب النداء في قصيدته (وحسبي هذا الحفيف)، فيقول:

يا أيّها البحر لا، لا تسل
أنت علّمتني حين أذكرها
كيف ترقص هـذي اللّهاة²

كما استخدم الشاعر أسلوب النداء بغرض الرجاء، في قصيدته (جدد خلاياك)، حيث يقول:

يا دمع.. يا دمع لا تخذش مودّتنا
يا دمع يا دمنا لم أدر أسبابا³

وبغرض لفت الانتباه أيضاً، يستخدم الشاعر أسلوب النداء في قصيدته (أهفو يهفو دمي)، إذ يقول:

يا بحر يا آسري يا من غدوت به
كلّاً، إليك يدي إن شئت تسريحي⁴

كما لجأ الشاعر لاستخدام أسلوب النداء لأغراض التعظيم والتوقير، كما في قصيدته ، التي قال فيها:

1. المصدر السابق، ص98، 99.

2. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص162.

3. المصدر نفسه، ص198.

4. المصدر نفسه، ص202.

فيا أمّاه، يا أبتاه

يا أنشودة بفي

ويا شمسي ويا قمري

ويا نجمي في الظلم

ويا أملا أعانقه

ويا إشراقة الحُلم¹

كانت تلك نماذج من أساليب النداء التي استخدمها الشاعر في قصائده، وقد وظّفه لأهميته ودوره البليغ في توضيح المقاصد التي يرمي إليها، حيث طغى غرض التّحسر في قصائد الشاعر، الذي اصطدم بأحداث كثيرة وكلّها مليئة بالذكريات الحزينة التي أثّرت على نفسيّته وهذا ما انعكس على أشعاره ذلك أنّه ينقل لنا مشاعره وأفكاره.

ثانياً: أسلوب الأمر:

يعرف أسلوب الأمر بأنه طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الأمر إلى نفسه على أنّه أعلى منزلة ممّن يخاطبه أو يوجّه الأمر إليه سواء أكان أعلى منزلة في الواقع أم لا²؛ نحو قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكَ يَعْلَمُ أَنَّكَ تَقُومُ أَدْنَىٰ مِنْ ثُلُثِي اللَّيْلِ وَنِصْفَهُ وَثُلُثَهُ وَطَائِفَةٌ مِّنَ الَّذِينَ مَعَكَ وَاللَّهُ يُقَدِّرُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ عَلِمَ أَن لَّنْ نَّحْصُوهُ فَتَابَ عَلَيْكُمْ فَاقْرَءُوا مَا تَيَسَّرَ مِنَ الْقُرْآنِ عَلِمَ أَن سَيَكُونُ مِنكُم مَّرْضَىٰ وَآخَرُونَ يَضْرِبُونَ فِي الْأَرْضِ يَبْتَغُونَ مِن فَضْلِ اللَّهِ وَآخَرُونَ يُقْتُلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَاقْرَءُوا مَا تَيَسَّرَ مِنْهُ وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَأَقْرِضُوا اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا وَمَا تُقَدِّمُوا لِأَنفُسِكُمْ مِّنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِنْدَ اللَّهِ هُوَ خَيْرٌ وَأَعْظَمَ أَجْرًا وَاسْتَغْفِرُوا لِلَّذِينَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ٢٠ [المزمل: 20]؛ ففي الآية الكريمة نجد أنّ الأمر يصدر من الله عزّ وجلّ وهو أعلى مرتبة من المأمور الذين هم العباد أمراً إياهم بقراءة القرآن وإقام الصلاة وإخراج الزكاة لمستحقّيها ممّن توقّرت فيهم الشّروط.

1. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص11.

2. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984. ص75.

والأمر "هو طلب على وجه الاستعلاء والإلزام والتكليف، حصول شيء لم يكن حاصلًا وقت الطلب ثم إذا أمعنت النظر أنّ طالب الفعل فيها أعظم وأعلى ممّن طلب الفعل منه"¹.

للأمر عدّة صيغ، أهم ما ورد منها في أعمال (ناصر لوحيشي) الشعرية، صيغة فعل الأمر؛ وهو "فعل يدلّ على الحدث يطلب به المتكلّم من المخاطب القيام بأمر ما في زمن يتبع زمن ذلك الطلب"²؛ "فهي صيغة يوجّه الطلب بها، وتأتي على وزن "افعل"³.

أمّا أغراض أسلوب الأمر، فتتمثّل بالإباحة، حيث توهم المخاطب عدم جواز الإتيان بالشّيء.

استخدم أسلوب الأمر بدرجات متفاوتة في قصائد (ناصر لوحيشي)، إلّا أنّ السّمة المشتركة التي جمعت بين جميع استخداماته لهذا الأسلوب، هو غرض التوجيه والإرشاد، إذ يكثر استخدام هذا الأسلوب مثلاً في قصيدته (مشارفة المستحيل)، حيث يقول:

سَخَنَ جبينك بالشمس التي بزغت
عند الأصيل وشارف موعِد الغسق
واخطف شعوري كي ترقى به قمرا
يا خاطف الظل من ظلي اختفي ألقى
أسرج دقائك الحرى ودع قلّقا
أفنى الصّباح فنّبضي قد طوى قلقي
ضربت في الأرض، نحّ الحزن تتحية
واقراً تباشير يوم في كلام تقي
لوّن بحبر غدي يومي على ثقة
خلّ المضى قد مضى حبرا على ورق

1. مصطفى أمين وعلي الجارم، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص164.

2. محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، مرجع سابق، ص57.

3. راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصّرف، الخزانة اللّغوية - ج8، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان. 2003.

فازرع بياضك في عين الرضا أملا

يصوغه الطفل رمزا غير ذي مرق¹

ألفاظ الأمر متعددة في الأبيات السابقة: سخن/ شارف/ اخطف/ أسرج/ دع/ نح/ خل/ ازرع، وذلك يعزى إلى طبيعة الخطاب الذي تقدمه القصيدة، وهو خطاب توجيهي بامتياز، ولهذا كان على الشاعر تكثيف ألفاظ الأمر والتوجيه فيها، وأن ينوع الأفعال التي تدل عليها تلك الألفاظ.

و نجد نفس النمط في قصيدة (دموع الفجر تغتسل)، حيث يقول الشاعر فيها:

خذ زهد ما يكفيك، واكفر بالغناء، وبالجفاء،

ودع فمي

يلهج بلحن الياسرين،

يا دمع خباب أضئ تلك السبيل،

وارحل مع السحب التي عاينتها،

واسق الورود البيض، واسق النخلة الزهراء،

خذ زهد ما يكفيك من صمتي،

وخذ..خذ ما تريد

واقطع لساني إن أردت فصاحتي،

عجل، وفجر موردي أملا وعيد²

مرة أخرى تتعدد ألفاظ الأمر: خذ/ اكفر/ دع/ ارحل/ اسق/ خذ/ اقطع/ عجل؛ فالقصيدة، تتضمن بالأساس خطابا توجيهيا، كما يلاحظ تكرار بعض ألفاظ الأمر، على نحو: خذ.. خذ/ اسق.. اسق، وهذا للتأكيد والتشديد على ضرورة الاستجابة.

كذلك في قصيدة (الفرح الداني)، حيث يقول الشاعر:

1. ناصر لوحيشي، جدد خلائك، ص 29-32.

2. المصدر نفسه، ص 39.

فامتط الآن يا سيّد الشّعْر خيل النّهار،

اقتطف من دمي أو فمي نغمة،

ضُمّ أمواجك الجارية

ألق سرك،

واصدع بما أمر القلب،

واضمم إليك الجناحين،

وادفن بقايا الرّهب¹

جاءت جميع الجمل الفعلية في الأبيات السابقة بصيغة فعل الأمر، مع تنويع في ألفاظ الأمر وتجانس فيها من الناحية الصوتية، من حيث أشاعت أصوات الطاء والضاد والميم قدراً من التناغم الصوتي ساد جو المقطع الشعري وغلب عليه، على نحو يسهم كثيراً في إبراز روح التوجيه والتأكيد على ضرورة العمل بموجب التعاليم التي تضحج بها القصيدة، من حيث أبرزت مدى تغلب الشاعر على أحزانه والدعوة إلى العيش في فرح وسعادة.

وفي قصيدته (مدار القوسين)، يقول الشاعر:

أشدد حيازيم شوقي فالغروب حنا

فإنّ لي في بقيّات الجوى جيّدا

واصدع بما أمر الموج البهيّ ولا

تكن مليماً، إذا صاروا جلاميدا²

وفي قصيدة (الصدى المخضل)، يستخدم الشاعر أسلوب الأمر، فيقول:

أعيديها..

أعيديها ابتسامات،،

1. المصدر السابق ، ص125، 126.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص48.

ورحلات،،

وشوقاً في نواديها،¹

من ذلك، يتبين أنّ الشاعر قد وظّف أسلوب الأمر بكثرة، بحيث تعدّدت أغراضه تبعاً للسياقات الواردة فيها.

ثالثاً: أسلوب الاستفهام:

كثّر استخدام أسلوب الاستفهام في أعمال الشاعر (لوحيشي)، ووظّفه بكثرة كونه السبيل الأمثل للكشف عن الحقيقة والاستفسار عنها.

والاستفهام، هو "أسلوب يؤتى به لصياغة طلب معرفة الشّيء، أو حاله أو نوعه، أو عدده أو صفته فهو خبر يجيء بمعنى يقتضيه حال المستفهم السائل"²؛ أي أنّ الاستفهام سؤال يهدف إلى طلب الفهم والمعرفة عن الأشياء أو العلم بها كما تأتي في نهاية أسلوب الاستفهام علامة (؟).

وللإستفهام أدوات مختلفة يستفهم بها، من بينها ما هو حرف نحو "هل" والهمزة ومنها ما هو اسم نحو: من، ما، أيّان، أنّى، كيف، أيّ، كم³.

يتجلّى استخدام أسلوب الاستفهام في مواضع كثيرة من شعر (لوحيشي)؛ منها ما جاء في قصيدته (شوق وهمسات)، حيث يقول:

أخرجت كَفّي كدت أبصر شهقتي
فبأيّ نطق أحتمي؟ هب لي فما !
أوكلّما هتفت غيوم الفيض من
عمق الجراح الخُضر، كم فاضت دما؟
أوكلّما رجّعت أغنيتي جوى

1. المصدر السابق، ص54.

2. صالح بلعيد، منافحات في اللغة العربية، دار الأمل، تيزي وزو - الجزائر، 2006. ص198.

3. محمّد أمين ضناوي، المعجم الميسر، مرجع سابق، ص14.

همست طيوف المنتهى: أوكلما؟¹

في المقطع السابق، استخدم الشاعر الاستفهام: "فبأيّ نطق"، على نحو يوحي في دلالاته بالحيرة عمّا ينتظره في المستقبل المجهول ذلك أنّه يغرق في دوامة الوحدة والأنين، فيتساءل محتاراً عمّن ينجيه ممّا هو فيه لأنّه غير قادر على التغلب على ما يعانيه من ألم، وفي الصيغة التالية استخدم "أوكلما؟"، بما يوحي في دلالاته على التّحسر والألم، فكّلاً تعزف أوجاعه وأشواقه وحنائاه للماضي كلّما تألم أكثر فأكثر وكلّما تساءل عن النّهاية والرّغبة في انتهاء هذا الكابوس الذي خيم على حياته؛ فالبنى اللفظية لأسلوب الاستفهام تثري الدلالة، وتحدث تغييراً في مستوياتها تبعاً لحركة السياق التي ترد فيه، فكان التساؤل في هذه الأبيات يفيد الدهشة.

وعندما تغلب على الشّاعر حالة نفسية ما، فإنّه يعمد إلى استخدام أسلوب الاستفهام بكثرة، وخاصة عندما يكون في سياق اللوم والعتاب، كما في قصيدته (ويكاد يأفل)، حيث يقول:

يا نخل أيقظت الجراح ولمنتي

ووعدتني

يا نخل كيف المبتدا؟

غاب الجنى

فبأيّ كفّ أرتقي؟

وبأيّ وجه ألتقي؟

وبأيّ حرف يُبتنى؟

حلم المنيب ودمعه وجدّ

ويقطر من مسيل واحد؟²

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص101.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك ، ص170، 171.

تداخل أسلوب النداء مع أسلوب الاستفهام في سياق لغوي غرضه اللوم والعتاب في البداية، وفي نهاية المطاف يوحي الاستفهام بالحيرة والأسى عن حلم الشاعر الذي بدا له بأنه يتلاشى رويدا رويدا وهو الذي كان يأمل بتحقيقه، وهو الغرض نفسه الذي يستخدم الشاعر لأجله أسلوب الاستفهام في قصيدته (جدد خلایاك)، حيث يقول:

كلّـي يسائل كلّـي، من أنا؟ وهم
جزئي يراود جزئي والهوى ذابا
ظمان، والمطر الوهمي يجرحني
من ذا يقدّم للمحموم أشرابا؟
من ذا يعين على بعثي ويزرعني
غصنا يزيل الظّما عبسا وأوصابا؟¹

استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام ليبرز بشكل قوي مدى ما يعانيه من الحيرة وهو يتساءل عن كينونته، والمستقبل المجهول الذي يخافه ويهابه لأنه غير موقن بوجود من يساعده على تجاوز نكبات الدهر التي حلّت به.

أما قصيدته (فجر الندى)، وفيها يقول الشاعر:

أيّان مرساك؟ يا فجر الندى ومتى
نلتقاك، نكشف سرّ الليل والسّمر؟
متى يعاودنا ذاك الحنين، ومن
يردّ لحنى محمولا على وتري؟
متى متى تختفي تلك "المتى" تعب
ويطلع السّائح الميمون كالقمر؟²

1. المصدر نفسه، ص198.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلایاك، ص52.

يتساءل الشاعر "أَيَّانَ مرساك؟، متى نلقاك؟"، وفي هذا التساؤل تعظيم من شأن المستقبل الذي يتساءل عنه، لأنَّه بالنسبة إليه لأمر عظيم أن يتبدل حاله للأفضل فالشاعر يتساءل عن الغد الذي ينبغي فيه التغيير؛ ثم يتساءل: متى يعاودنا؟ متى متى تختفي؟ وفي هذا الاستفهام تلوح مشاعر الحسرة على أيام ولَّت، ويرغب الشاعر في أن ترجع؛ فهو يتساءل عن الزمن الذي ستعود فيه حياته كسابق عهدها يملأها الحبور وتتجلي منها الهموم، وهذا ما يبين مدى تأثير الأبنية اللفظية لأسلوب الاستفهام على عمليات الانتقال الدلالي في النص، وكيف يتعاقد مع سائر العناصر اللفظية والتراكيب الأخرى التي بجواره في إعطاء كثافة في المعاني.

كانت تلك بعض النماذج التي استخدم فيها أسلوب الاستفهام في شعر (ناصر لوحيشي)، وكما تبين فقد كانت متنوعة ومتعددة، بما ينم عن تمكّن الشاعر من لغته وفصاحته وبلاغته في توظيف البلاغة في أشعاره وهو ما يدلّ على القدرة لا التكلّف ولا التّصنع، وعن قدرته الفائقة في اختيار البنيات اللفظية المناسبة متعاقبة مع الأساليب التي يختارها لبناء قصائده.

رابعاً: أسلوب النّهي:

من الأساليب الإنشائية الطلبية؛ ويعرف أسلوب النّهي، بأنه "طلب الكفّ على وجه الاستعلاء، وله صيغة وهي المضارع المجزوم بلا النّاهية¹، نحو قوله تعالى: وَلَا تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ حَتَّىٰ يَبْلُغَ أَشُدَّهُ وَأَوْفُوا بِالْكِيلِ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ لَا نُكَلِّفُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا وَإِذَا قُلْتُمْ فَاعْدِلُوا وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَىٰ وَبِعَهْدِ اللَّهِ أَوْفُوا ذَلِكُمْ وَصَلَّكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ١٥٢ [الأنعام: 152]؛ ومن أغراض النّهي: الإرشاد والتوبيخ².

نؤكد على أنّ النّهي أسلوب يتسم بالجمال الوافر، من حيث ينقل المعاني من معانيها الظاهرة إلى ما هو أبعد منها لما تحتويه من أغراض لغوية، أهمها أنه يثير ذهن المتلقّي ويدفعه إلى

1. جميل سلوم أحسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، مرجع سابق، ص47.

2. إبراهيم علي الجعدي، خصائص بناء الجملة القرآنية ودلالاتها البلاغية في تفسير التحرير والتنوير، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1999. ص225.

مشاركة وجدان الأديب وفكره، وبالتالي تتحقق المتعة والجمال الأدبي؛ وهذا ما يمكن التماسه في شعر لوحيشي، ففي قصيدته (نغمة أسفة) يقول الشاعر:

لا تأسفي،،

وأقلت عثرتي التي ألفيتها وصلا

لألطف موقف

لا تأسفي،،

أمسكي بيدي،،

ولا،، لا ترجفي

لا تسعفي..

في هذا المدى

لا تسعفي..¹

عمد الشاعر في المقطع السابق إلى توجيه أسلوب النهي عدة مرات بألفاظ تحمل في آخرها الإيقاع الموسيقي نفسه، قائلاً: "لا تأسفي"، "لا ترجفي"، "لا تسعفي"، والغرض من النهي هنا واضح في أنه دعوة الشاعر لمن يخاطبها بعدم التأسف على ما بدر منها من تعثر وخطايا، كما يدعوها إلى التمسك بيده وعدم الارتجاف الذي ينم عن الخوف، فجاء أسلوب النهي متعلقاً مع وحاملاً أيضاً البناء الصوتي للقافية التي اختارها الشاعر لهذه القصيدة.

وفي قصيدته (مشارفة المستحيل)، يقول الشاعر:

صفارة الرّيح خذها متعة بيد

لا تدفع الباهظ المخفي في نرق

لا تدفع العمر أضعافاً لها ثمنا

لا يبعث العمر رجع الآه، والحرق

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 95.

يا شاطئ الكلمات لطفا بالفتى

ردّد معي يا عين لا ... لا تسكبي¹

لا ينفصل أسلوب النهي عن السياق الذي يرد فيه، بل إنّ جلّ دلالاته يحملها السياق ويكشف عنها، فالشاعر هنا يقدم من خلال هذا الأسلوب النصّ والإرشاد والتّوجيه، فليس المراد به هنا الإلزام وطلب الكفّ، فالشاعر يرغب في خلع ثوب الأسى والأنين والتّمسك بالغد المشرق.

وفي قصيدة الشاعر (حرّك لسانك)، يعتمد إلى استخدام أسلوب النهي، فيقول:

لا ترتقب لمح الوفاء عشية

زيف الكلام يردّه لمح الغد

لا تكشفني جيبني ففيه قصيدة

ذرية، لا تسألني عن مولدي

-لا تخبروني؟! فلا أبغي سوى قلبي

قلبي قطا، والمنى فائية وكفى!!²

يوحى أسلوب النهي في "لا ترتقب"، بالتّحسر؛ لكنّه في الصّيغ الأخرى: "لا تكشفني"، "لا تسألني"، "لا تخبروني"، يوحى في دلالاته بالدّعاء والطلب والتمني، ومثل هذا التّحويل الدّلالي مهمّ جدّاً بالنّسبة للشّاعر من حيث يمكن أسلوب النهي من الانصراف سريعاً من حالات ومشاعر بعينها دون أن تفقد القصيدة مسارها الأساسي، أو تفقد وحدتها العضوية.

كذلك في قصيدته (غيمة أودعتني)، حيث يقول الشاعر فيها:

لا تجانف دمي فأنت الدليل

أنا بين الرّوى مدى وتليل

لا تصانع فلمح سرّك يغري

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص32.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص86.

ومحيّاك قطفة وظليل¹

نجد دلالتين لأسلوب النهي، فهو في "لا تجانف" يتضمن غرض الدعوة، أمّا في "لا تصانع"؛ فغرضه العتاب وعدم المغالاة في التصنع.

يتّضح ممّا تقدم، أن أسلوب النهي في قصائد الشاعر قد جاء في ثلاث صيغ، تلتقي في طلب الكفّ عن الفعل في الأصل، وتفرّعت عنها صيغ أخرى كالعتاب والدّعاء والنّصح والإرشاد، إلا إن أهم ما يميز أسلوب النهي أنه مثله مثل سائر الأساليب الإنشائية الطلبية، تسهم في إحداث التحولات المختلفة في البنى اللفظية ومن ثم في الدلالة والمعاني التي تجعل منها متعددة ومتباينة في سياق واحد، دون أن تفقد النص سمته الموضوعية أو وحدته وتكامله الدلالي.

خامساً: أسلوب التّمني:

التّمني من الأساليب الإنشائية الطّلبية؛ ويعرف بأنه "طلب أمر يصعب أو يمتنع حدوثه في الواقع، وأداته الأساسية (ليت)، ويخرج التّمني إلى أغراض بلاغية، لكنّها لا تبتعد كثيراً عن مفهومه الأصلي، وتستخدم في هذه الأغراض أدوات بالإضافة لأداته الأصلية"²؛ فالتّمني يزيد المعنى إثارة وجمالاً، ويثري رصيد الأديب من جهة والمتلقّي من جهة أخرى، فيوقظ المشاعر ويؤثّر على القلوب ذلك أنّه يبيغى حصول أمر مستحيل محبوب غالباً، كما يتبين ذلك في شعر (ناصر لوحيشي) الذي استخدم فيه الشاعر أسلوب التّمني في مواضع عديدة؛ فقد استخدم الشاعر "ليت" للتّمني في قصيدته (همّ الحنين)، حيث يقول:

يا ليت "راما" وردة قدسيّة

يا ليت لي ريحا، فضاء أعزلاً³

1. المصدر السابق، ص 65، 67.

2. بسيوني عبد الفتاح فيود، المعاني - دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مرجع سابق، ص 419.

3. ناصر لوحيشي، جدد خلائك، ص 48.

جاء التّمني في البيت السابق حاملاً معه غرض الرّجاء؛ فالشّاعر يتمنّى لو أنّ هذه البلدة لم تذبل ولم تتغيّر حالتها وبقيت مزهرة ساحرة للألباب عندما يُنظر إليها؛ وكذلك يستخدم الشاعر "ليت" مرة أخرى في قصيدته (لكأنّي أنا العارف)، بغرض الرّغبة الشّديدة في أن يكون ما يتمناه هو الواقع حقاً، حيث يقول:

ويا أيّها النّجم،

أنت الدّليل

فيا لبيتك الواقف..¹

كما استخدم الشاعر "لعل" للتّمني في مواضع عدة، ففي قصيدته (نغمة آسفة)، يستخدم الشاعر أسلوب التّمني بلفظ (لعلني) التي تفيد التّرجي وهو تمنّ عليّ أو مبطن، فيقول:

دنّقت يا وجه العشيّ إليك

أستبق الغروب

لعلني أن أستعيد غدا بهاه

فتلطّفي..²

وأيضاً في قصيدته (من يطوي تلك الأبعاد)، والتي قال فيها:

وأظّل أراقب فجر اليوم

لعلّ الوجه الطّالع من أمسي،

يغدو سرّاً ووشاح³

جاء التّمني هنا بغرض الرّجاء في الاغتباط والنّعيم والطّرب والهروب من الشّقاوة والضباب الذي سيطر على حياته؛ وكذلك يستخدم "لعل" في قصيدته (ويكاد يأفل)، حيث يقول الشاعر:

1. المصدر السابق ، ص55.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص105.

3. المصدر نفسه، ص40.

قلت امكثوا
فلعلّ تأتينا الرياح بموعد
خضل يسرّ الناظرين
يعيد عطر المنتدى
ولعلّ في تلك الخطى
خبرا يردّ إلى الغريم ربيعه¹

يرد التّمني بلفظ "لعل" في المقطع الشعري السابق، بغرض التمني والرّجاء في الهروب من دوامة الأسى والشّجن إلى الحبور.

من النّماذج الشعريّة أعلاه، تبين أنّ الشّاعر قد وظّف التّمني على أنحاء متعددة، مستفيداً من الأبنية اللفظية التي يرد بها التمني في تحقيق الثراء الدلالي في قصائده، لاسيما في التعبير عن المشاعر والأحاسيس الوجدانية العميقة.

2- الحذف:

تُعَدُّ ظاهرة الحذف من الظواهر اللغوية المشتركة بين مختلف اللغات، وغالباً ما يستخدم الحذف لأغراض متعددة ومتفاوتة، وهي مع ذلك من الظواهر التي تبرز بوضوح وجلاء في اللغة العربية التي تتسم بقدرتها الفائقة على الإيجاز، ما جعل الحذف من الأساليب البلاغية التي تتم عن الفصاحة؛ فلم يقتصر الحذف في العربية على الكلمة الواحدة، بل ويمتد إلى الجملة بمختلف تراكيبها النحوية.

يدخل الحذف في مباحث علم المعاني من البلاغة العربية.

أولاً: تعريف الحذف في اللغة:

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص172.

الأصل اللغوي لمادة (ح ذ ف) هو دلالتها على إسقاط الشيء، وهو مأخوذ من قول العرب: حذفت من شعري ومن ذنب الدابة أي أخذت¹.

جاء في (لسان العرب): "حَذَفَ الشيءَ يَحْذِفُه حَذْفًا: قطعهُ من طرفه. والحذف الرمي عن جانب والضرب عن جانب، تقول: حذف يحذف حذفًا. وحذفه حَذْفًا: ضربه عن جانبٍ أو رماه عنه؛ وحذف الشيء: إسقاطه"².

قال (الفراهيدي): "الحذف: قُطِفَ الشيء من الطرف كما يُحذف طرف ذنب الشاة"³؛ فالحذف في اللغة، هو القطع والطرح والإسقاط من طرف الشيء، بمعنى التخلص مما في طرفه.

ثانياً: تعريف الحذف اصطلاحاً:

للحذف في الاصطلاح تعريفات محدودة للغاية سعت بدرجات متفاوتة إلى تحديد ماهيته، ذلك أنه قلما كتب النحويون القدماء تعريفاً لمصطلح الحذف، وإن كان منهم من عرفه ببيان أقسامه، وذكر أحد أو بعض أسبابه؛ فقد قرّر ابن جني أنّ الحذف يعتري الجملة والمفرد والحرف والحركة، إذا دل عليه دليل، وعندها يكون في "حكم الملفوظ به، إلا أن يعترض هناك من صناعة اللفظ ما يمنع منه"⁴.

قال (الزركشي): الحذف هو "إسقاط جزء من الكلم أو كله لدليل"⁵؛ ويكون بحذف شيء من العبارة لا يخلّ بالفهم، عند وجود ما يدلّ على المحذوف من قرينة لفظية أو معنوية⁶.

1. نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية (الصحاح)، ط1، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 2005. (مادة حذف) ص218.

2. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 2(مادة حذف) 810-811.

3. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مرجع سابق، (مادة حذف) 201/3.

4. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952. 284/1.

5. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت: 794هـ)، البرهان في علوم القرآن، تح- محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية- دار المعرفة، بيروت، 1957. 102/3.

6. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص224.

وفي تعريف الحذف قال (عبد القاهر الجرجاني): "هو باب دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك انطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُن (....)؛ فما من اسم أو فعل تجده قد حذف ثم أصيب به موضعه وحذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أنس من النطق به"¹؛ والجرجاني بهذا التعريف لم يشر إلى المعنى اللغوي للحذف، بل أعطى المعنى البلاغي، وأشار إلى الجمال الذي يريده الحذف في التراكيب اللغوية، وتطرق إلى جماله وروعة سحره، وغرابة أمره، إذ يكون المعنى موجوداً رغم عدم وجود اللفظ الذي يدل عليه.

بيد أن من علماء العربية- النحويين والبلاغيين- من خلط بين الحذف والإضمار، كما أشار إلى ذلك (أبو حيان الأندلسي)، بقوله: "في اصطلاح النحويين يسمى الحذف إضمراً"²؛ وفي المقابل فرق بعض النحويين بين الحذف والإضمار، وأكدوا على ضرورة ذلك، ووضحوا الفروق بينهما³.

ننوه إلى أن ضرورة أن يكون للحذف مقام يناسبه، وحال يقتضيه، نظراً لكونه من العناصر التي تزيّن اللغة وتقوّيها وترفع مستوى الكلام إلى مراتب عالية في البلاغة والإبداع والجمال البياني، وتزيد المعنى جمالاً؛ فالحذف ظاهرة لغوية وعرضية تصيب الكلام.

في أعمال (ناصر لوحيشي) الشعرية أمكننا رصد ظاهرة الحذف في مجموعة من قصائده، يمكن عرضها على النحو الآتي:

قوله في قصيدة (النور):

1. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص131، 135.
2. أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، تح- عبد الرزاق المهدي، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2002. 643/1.
3. سهير إبراهيم أحمد سيف، الظاهرة اللغوية ومناهج وصفها وتفسيرها: الحذف في العربية نموذجاً، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، 2006. ص18؛ وأيضاً، ميسوم قطفة ويونس تمار، الحذف في التراكيب القرآنية دراسة تطبيقية: سورة البقرة أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة الجليلي بونعامة- خميس مليانة، الجزائر، 2017. ص10.

أيّها النّور الّذي يسطع دوما أنت هيجت فؤادي وحنيني¹

يبرز الحذف في قوله "أيّها" فحذف حرف النّداء (يا) لبروزه ووضوحه في الكلام.

وقال أيضا في قصيدة (وطني...دمي):

وطني ستظلّ دمي حتّى لو كان لجسمي قلبان²

يُلاحظ هنا أنّ الشّاعر حذف حرف النّداء (يا)؛ فالمقصود يا وطني ستظلّ دمي، وقد حذف لأنّ النّداء بارز واضح، من حيث أنّ الشّاعر هنا يخاطب وطنه ليبين له مدى حبه له وعظم مكانته في قلبه.

وفي قصيدة (غد وعبير) يبرز الحذف في قوله:

أمّاه ! دلّيني فإنّي ملهّب يا بسمّة زرعت بقلبي مطمعا³

وفي موضع آخر يقول:

غضبة الشّعر ذروها في صداها يستوي مرّة، ويسري يخيف⁴

في البيت الأوّل، حذف الشّاعر مرة أخرى حرف النّداء، وهو نداء طلب الاستغاثة والنّجدة لأنّه يرى في أمّه المرشد والمُلهِم، كما هو واضح لذلك حذفه الشّاعر لبروزه؛ أما في البيت الثاني، فالمفترض أن يبدأ الشّاعر الشطر الأوّل منه بلفظة "هي"، لكنّه حذفها، احترازا من ملل المتلقّي وفي الوقت نفسه لفت انتباهه.

وفي موضع آخر يقول:

غير أنّ البراءة تهتف؛ "تُربُّ السّها"

1. ناصر لوحيشي، رجاء، ص15.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص59.

3. المصدر السابق، ص111.

4. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص26.

قلت: لا...

إنّ قلبي قطة¹

في هذا الموضع، حذف الشاعر الكلام بعد حرف النفي "لا"، وذلك من حيث إنّه رغب في الحديث والحديث، ففي نفسه الكثير من الكلام الذي لم يسعه المجال للتعبير عنه لتفادي التكرار والحدّ من الملل في نفس المتلقّي.

وجاء في قوله (دموع الفجر مغتسل):

وهمست.. لا.. لا تقرأوا كفّ الشتاء

لا تسألوا أحدا..²

الحال نفسه هنا في هذه القصيدة؛ إذ ترك الشاعر نقاط حذف كثيرة مكان الكلام الذي يخزن في داخله ويملك الرغبة في التعبير عنه، لكنّه لا يستطيع لتفادي الملل الذي يضع المتلقّي فيه.

وفي قصيدته (همّ الحنين):

ردّني،

إلى الظلّة الثّانية

ردّني، كي أراك...

ردّني كي أرى ظلّ من سبقوا، ردّني...

إنّ شمس الزّمان الأخير تلاشت

وأنّي..³

يشير التّقطيع في المقطع الشعري السابق، إلى أنّ الشاعر قد لجأ إلى الحذف على التوالي في السطرين الثالث والرابع، بما أسهم في تعزيز قدرة البناء اللفظي للمقطع الشعري في إبراز رغبة

1. المصدر نفسه، ص26.

2. المصدر نفسه، ص43.

3. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص46.

الشاعر في العودة إلى الحياة التي كان يحبها ويرغب فيها، فالمحال إليه دلاليًا من أسلوب الحذف هنا هو حنين الشاعر إلى الماضي، وشوقه إليه، والذي أثر في نفسه كثيرا فكل قصائده حنين وشوق وحزن، فنجد حذف كلاما كثيرا يختلج مشاعره.

وعلى النحو نفسه، لجأ الشاعر إلى الحذف في مواضع عدة من قصيدة (رؤى)، وذلك على نحو ما يلي:

لأنت الخبء، أنت البدء،

والأنسام في أبهى معانيها...¹

يشير تنقيط الشاعر إلى الحذف بعد (أبهى معانيها)؛ فالشاعر هنا يمدح ويصف لكنه لم يغال في ذلك فجاء مدحه في محله وتقادى التكرار فوضع نقاط الحذف دلالة على أنه مازال هناك حديث ولو غالى فيه لفقد الشعر خاصية الجمال والتناسق.

وفي موضع آخر:

تغار النون من قسماذك الزهراء، فاستخفي..

هنا حذف كلام بعد "استخفي" لكن هذا الحذف ذو بلاغة ولم يؤثر على البناء اللفظي واللغوي للقصيدة، ثم يقول الشاعر:

لتطفئ عمري المأسور - سرًا - شمعة، شمعة !

ألاقيها...

والحذف هنا جاء بعد الفعل "ألاقيها" فالشاعر ينقل لنا شوقه وحنينه وأمله في ملاقة الأفضل، فلم يذكر الألفاظ المرادفة ولم يكرر فلجاً للحذف الذي يعتبر عرضا بلاغيا يصيب الكلام.

وفي نفس القصيدة، يقول الشاعر:

1. المصدر نفسه، ص 71-73.

أنت كلّ البحار ستنفذ...

لا.. لن أقولك - قاصرة الطرف - لا..

هي الخيمة اللؤلؤية تدفعني كي أزيّن هذا النشيد

المدى جملة ...

والرّدى لمحّة...

هنا مازال الشّاعر يحذف كلامه بلاغة وإكساب جمالٍ للتركيب؛ فهو ينفي السّلبية ويتفادى الدّم بعد أن كان المدح الغرض الطّاعي على قصيدته، فما عاد بإمكانه الحديث فقد اختصر جُلّ الكلام بقوله "المدى جملة".

وفي قصيدة (بين حلمي ورؤياي) يقول الشاعر:

تلمسان في البدء، والقلب،

أغنية ونشيد..

وارتوت أضلعي..

من بياضك يا "تاشفين"

تلمسان يا...

هل تمتّعت من نورها؟

ظلّها..¹

في هذه الأبيات حذف وقد عبّر عنه الشّاعر بما يسمّى نقاط الحذف، فهو هنا يمدح هذه المدينة - تلمسان - ويبين مكانتها في نفسه، ومدى جمال العيش والتنزه في ربوعها والتمتع بجمالها، ورغبته الشّديدة في إنشادها والتّغني بها، وفي كلّ هذا عرف كيف يضع المفردات محلّها دون تكرار ولا ملل.

وفي قصيدة (سقاك غيث التّرحم) يقول:

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص83.

"موسى" وينتبد الصدى من مسمعي ركذا.. وينمو في الجهات الأربع¹

هنا حذف الشاعر أداة النداء "يا" في "موسى" فمن خلال السياق يتضح لنا جلياً أن النداء بارز واضح فالشاعر هنا يناجي الفقيد ليبين لنا حسرته وألمه لفقدانه ، وهذا يعكس لنا المكانة التي يحتلها المرحوم في قلبه.

وفي قصيدة (لعبة الحروف) يقول:

عنوانها: معركة..

بين الذي يدلّ عن... !!

وبين حرف اللام...

كظمت غيظي حينها..²

هنا حذف الشاعر دلالة عنوان المسرحية التي شاهدها، وقد جاء هذا الحذف ليبدل على عدم فهم لشاعر لما شاهده وربما هذا حقيقي لأن ذهنه كان مشغولاً في التفكير بين أشياء عدة وبالتالي التبس عليه المضمون.

ويقول في قصيدته (نغمة من ورق):

لا تلمني دمي...

ألّمي الآن أكبر من نيرة

نغمة في ورق!!³

يوصل الشاعر الاعتماد على الحذف بالنقاط، لأن في جعبته الكثير من الكلام الذي لم يبيح به بعد، فهو يحدث نفسه بالألا تلومه، ولم يخص لنا الأمور التي تعاتبه فيها، فلم يذكر لنا إن كان

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص 89.

2. المصدر نفسه، ص 94.

3. المصدر نفسه، ص 108.

تقصيره أو غيابه أو النسيان فهو يطلب عدم العتاب واللوم فقط، وذلك تفادياً لأن يصيب القارئ شيئاً من الملل، فاكتمى باللوم وأتبعه بالنقاط.

وفي قصيدة (براءة وسنايل) يقول الشاعر:

أذكر الآن قامته، صدقه، ملبسه

أحنّ إلى.. كنت أرفع، نرفع تلك الأصابع¹

ولتفادي الملل نجد الشاعر يحدّد ما حنّ له لأنّه في أبيات سابقة خصّ الحنين للمئزر وتسطير خطّ بعشرين إلى غير ذلك، فلو ذكر مرّة أخرى لنزل منزلة التكرار الذي لا طائل منه.

وفي موضع آخر يقول:

هل أقول لكم:

إنّني لا أحنّ إلى...

قول: أحنّ.....²

هنا لم يذكر لنا الشاعر ما حنّ له، ذلك أنّه يمتلك العديد من الرّوى التي يعيشها، ولا شك في أنّ ذكرها والإسهاب في تعدادها كان سيؤثر على البناء اللفظي للقصيدة، ويكسبها طابعاً من الرتابة والجفاف الذي يقضي على استمرار حضور دافع القراءة لدى القارئ، ويحد من رغبته في إكمال قراءتها، وهذا ما يؤكد على أن الحذف يعد من الأساليب الأكثر تأثيراً في البناء اللفظي للقصيدة، والذي يمكن أن يحافظ على جمالها وبلاغتها وتماسكها.

وفي قصيدة (تذويع أمّاه) يقول:

تظليّن بين الظّما والظمى

أه غيث السّما !

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلائك، ص113.

2. المصدر نفسه، ص121.

كنت يا أمنا...؟¹

وقع الحذف هنا على الفضائل التي كان بالإمكان أن يوردها الشاعر - فضائل أمه-، ولكنه أثر حذفها، نظراً لكونها هي نفسها فضائل الأمهات التي يتفق عليها جميع البشر، كما أن فضائل الأم مما لا يمكن حصره أو الإيفاء به، فكان الحذف آلية لتعزيز تماسك وحدة البناء اللفظي للقصيدة، والبعد بها عن الإغراق في دقائق بديهة.

نخلص إلى أنّ للحذف أثراً بالغاً على البناء اللفظي للقصيدة في شعر (ناصر لوحيشي)، وأنّ الشاعر استخدمه ببراعة ووظفه بعناية لإثارة انتباه القارئ من جهة، وللحفاظ على بنية القصيدة من الناحية اللفظية واللغوية من جهة أخرى، وبالتالي تماسكها ووحدتها البنائية.

3- التقديم والتأخير:

إذا كانت البلاغة مبنية على ترتيب الألفاظ وجمال موقعها في السياق؛ فإنّ أسلوب التقديم والتأخير له المساحة الأكبر في هذه البلاغية ليصل منشئ الكلام إلى أقصى حد من التأثير في المتلقي.²

التقديم والتأخير وهو تغيير في ترتيب نظام الجملة، أيّ نقل عناصرها من رتبة إلى أخرى، فرتبة الفاعل قبل المفعول، والمبتدأ قبل الخبر، فإذا تغيرت المراتب قيل: إنّ فيه تقديماً وتأخيراً.

أولاً: تعريف التقديم لغة واصطلاحاً:

التقديم في اللغة، من القدمة والقدم؛ "والقدم مصدر القديم من كل شيء، تقول: قدم يقدم. وقدم فلان قومه أن يكون أمامهم، يقدم قومه يوم القيامة من هاهنا والقدم: المضي أمام أمام، والقدم ضد الآخر ومقدم نقيض مؤخر"³.

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص130.

2. هناء محمود شهاب، أثر الترجمة في أسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم: اللغة الانكليزية أنموذجاً، مجلة التربية والعلم، المجلد (17)، العدد (2)، 2010، ص142-172. ص143.

3. أحمد الفراهيدي، العين، مرجع سابق، 3/366.

قال (الزمخشري) في (أساس البلاغة): "وأقدم بمعنى تقدّم، ومنه مقدّمة الجيش للجماعة المتقدّمة، والإقدام في الحرب"¹.

وفي الاصطلاح "هو تقديم ما حقّه التأخير كتقدّم الخبر على المبتدأ أو تقدّم المبتدأ على الخبر ويكون التقديم لاعتبارات بلاغية عدّة منها تمكين الخبر في ذهن السامع"².

يتّضح من ذلك، أن التقديم جزء من المتعلّق به لا يجوز تقديمه عليه إلّا إذا كان ذلك لأغراض بلاغية كالتأليف في الكلام.

ثانياً: تعريف التأخير لغة واصطلاحاً:

جاء في (لسان العرب): "الآخر والمؤخر من أسماء الله وهو الباقي بعد فناء خلقه، والآخر ضدّ القدم تقول مضى قدما وتأخر آخر أو التأخر ضدّ التقدم قيل: علمنا مستقدي الأمم ومستأخريها، وقال ثعلب: "علمنا من يأتي منكم إلى المسجد متقدما ومن يأتي متأخراً"³.

وفي (المعجم المفصّل): "التأخير هو آخر الشيء أي وضع الشيء في آخر غيره"⁴.

أمّا في الاصطلاح؛ فالتأخير "هو التّغير الذي يطرأ على جزء من أجزاء الجملة فيؤخّره عن موضعه الأصلي نحو (لي ولد أحبّه كثيراً) حيث تأخّر المبتدأ (ولد)، وتقدّم عليه الخبر شبه جملة (لي)"⁵.

1. محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي الزمخشري (ت: 538هـ)، أساس البلاغة، تح- محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1998. ص58.

2. محمد التونجي، راجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة: الألسنيات - ج2، مراجعة: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1993. ص195.

3. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ردد)، 36/3.

4. إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1997. ص311.

5. محمد التويجي وراجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة، مرجع سابق، ص135.

إنّ من خلال ما سبق، يتبين أنّ الجملة في العربية لا تحافظ على نظام ونسق واحد، وإنّما تخالفه وتتجاوزه لتدخل عليه أساليب جديدة ما يجعل العناصر اللغوية تتحرّك بطلاقة داخل التّركيب.

بناءً على ذلك، يعرف التقديم والتأخير بأنه "تغيير اللفظ من مكان إلى مكان آخر، وتغيير رتبته وهو كذلك أحد الأساليب البلاغية جاء به البلغاء للدلالة على تمكنهم من الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق"¹؛ فهو من مباحث علم المعاني في البلاغة، ومظهر من مظاهر البلاغة العربية ومن أسرار جمالها وإبداعها.

قال (الجرجاني): "وهو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروّك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"².

وعرّفه (السكاكي)، بأنه "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحتترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"³.

وقد أفرد (ابن عصفور الإشبيلي) للتقديم والتأخير فصلاً، وحصر ورود هذه الظاهرة في: تقديم

حركة، وتقديم حرف، وتقديم بعض الكلام على بعض⁴.

والتّقديم والتأخير أسلوب شائع في كلام العرب منذ القدم سواء أكان ذلك في الشعر أو النثر، لما له من فوائد جليّة في إبراز مواطن الجمال في الكلام، وتنمية الملكة الأدبيّة، فالشاعر يقدّم لفظة

1. جعفر دك الباب، المؤجر في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة الجليل، دمشق - سوريا، د.س. ص 88.

2. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 106.

3. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 161.

4. ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تح - السيّد إبراهيم محمّد، دار الأندلس للطباعة والنّشر، والنّوزيع، بيروت، 1982. ص 187.

على أخرى في مقام ويؤخرها في مقام آخر، وهذا ليس إلا لسبب مهم راجع إلى الاهتمام باللفظ المقدم ومراعاة لمقامه الذي يستدعي ذلك.

الجدير بالذكر، أن تقديم لفظ على آخر لا يكون حسب الأهمية وحسب، وإنما أردنا تبيين مواطن الجمال والحسن في تقديم لفظة مرة وتأخيرها أخرى؛ "فالتقديم والتأخير هو فن رفيع يعرفه أهل البصر بالتعبير والذين أوتوا حظاً من معرفة مواقع الكلام وليس ادعاء يدعى أو كلمة تقال"¹.

في المجال التطبيقي لهذا المبحث، رصدنا مجموعة من الأمثلة للتقديم والتأخير في شعر (ناصر لوحيشي)، من ذلك مثلاً، في قصيدة "أستاذي"²:

بدين الله أفخر وحرف الضاد نزهدهر

الأصل في هذا البيت الشعري أن يقول الشاعر: أفخر بدين الله، ولكنه أثر أن يلجأ إلى التقديم والتأخير، فجعلها: بدين الله أفخر، ودلالة ذلك ليس إلا بيان عظمة هذا الدين الحنيف، ومدى تمسكه به ذلك أن الشاعر يفتخر كونه ينتمي إليه دون سواه لأتاه الحق والمنجاة، وعلى هذا النحو يمكن التماس مدى تأثير التقديم والتأخير على البناء اللفظي للقصيدة الشعرية، والمقطع الشعري، بل وحتى البيت أو الشطر من البيت الشعري، وفي كل الحالات، فإن هذا التأثير ينعكس على العمل الشعري ككل.

وفي قصيدة (مدينتي...ونغمة منفجرة) نجد قوله:

مدينتي صخرتها تفجرت وانفجرت وحينما ضربت موعداً لها³

استطاع الشاعر من خلال تأخير لفظ (لها): "وحيثما ضربت موعداً لها"، أن يعزز البنية اللفظية للبيت الشعري من جهة، وأن يستمر في ملازمة قافيتها وموسيقاها الخاصة، فكان البناء

1. فاضل صالح السامرائي: التعبير القرآني، ط4، دار عمار، عمان - الأردن، 2006. ص53.

2. ناصر لوحيشي، رجاء، ص8.

3. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص26.

اللفظي باستخدام أسلوب التقديم والتأخير عاملاً قوياً في الحفاظ على جمال اللغة الشعرية، والتماسك الصوتي الإيقاعي والدلالي والفني للقصيدة.

في قصيدة (شامية النبرات) قول الشاعر:

فيك السناء وفرحة الأزمان¹

قام الشاعر في هذا البيت بتقديم لفظ "فيك" وتأخير لفظ "السناء"؛ فكان لهذا أثر واضح على البناء اللفظي للبيت الشعري، أفاد في تثبيت المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى القارئ و استوى الوزن العروضي، إذ تتسم مثل هذه الأبنية اللفظية التي يكون فيها التقديم والتأخير موظفاً بعناية فيها بقدرتها على إيضاح الفكرة، وتثبيت المعنى، وتيسير عملية تلقيه وإدراكه؛ وهذا ما يمكن التماسه أيضاً في قصيدة (مرسلات الجنى) تقديم في قوله:

من شتيت الرّوى متحت قصيدي تغزل الصّفوف مفرداتي الفصاح²

ارتبط التقديم والتأخير هنا بالبيت الذي قبله، والذي كان الشاعر يتحدث فيه عن رؤيا حنينه حيث يقول:

ذاك شعري وتلك رؤيا حيني نسجتها غمامة،، ووشاح

يربط الشاعر هنا شتيت الرّوى برؤى حنينه، وذلك لمراعاة التناسب فقدّم ما حقّه التأخير لأنّه خصّ بحديثه هنا رؤيا حنينه فكلّ الكلام يصبّ في مصبّها، فكان للتقديم والتأخير دوراً بالغاً في تحقيق الفعالية الدلالية من خلال البناء اللفظي واللغوي الذي أنتجه.

وجاء كذلك تقديم وتأخير في قصيدة "وطني...دمي" في قوله:

فإلى رؤياك يحنّ دمي لا أعرف لون النسيان³

1. المصدر نفسه، ص31.

2. المصدر نفسه، ص50.

3. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص59.

قام الشاعر هنا بتأخير لفظ (يحنّ)، من حيث يفرض أن تكون الجملة فعلية، ولكنه قدم الجار والمجرور عليه ليخصّ الرؤيا دون سواها إلى الحنين، من حيث أراد التركيز على أنّ اشتاق لرؤية وطنه ويحنّ له وليس لشيء آخر، وقد لجأ الشاعر إلى نفس هذه الآلية في قصيدة (غيمة أودعتني) يقول:

في حناياك غيمة أودعتني ضمّني إثرها السّنا المستحيل¹

فالأصل أنّ الجملة اسمية وتبدأ بالاسم "غيمة"، لكنّ الشاعر قدّم "في حناياك"، وكان التقديم والتأخير مناسباً للغاية بالنسبة إلى ما يمكن أن يؤديه البناء اللفظي الأصلي، فالبنية اللفظية الناتجة عن التقديم والتأخير كانت أفضل تعبيراً وأقوى دلاليّاً، وذلك لتثبيت الفكرة وترسيخها بشكل أكيد في ذهنية القارئ، ولتنأى به عن البنيات التقليدية للجمال والتي من شأنها أن تجعل القصيدة رتيبة ومملة.

وفي قصيدة (حنانيك أمّاه) يقول:

أوبّي يا جبال الجوى يا طيور الظّهيرة، أيتها
العائدة

أغنيك يا همسة الفجر،²

في هذه الجملة تقدّم الفعل أغنيك على أداة النداء والمنادى، فقد قدّم الشاعر المسند وهو الفعل (أغنيك)، وذلك للتأكيد على تغنيّه به وإنشاد القصائد لها، فهو هنا يريد أن يؤكد على مكانة أمّه العظيمة في نفسه فقد خصّها بالغنائية وشرفها وتشرف هو قبل ذلك بأن ينظم لها قصائد ليبين مدى حبه لها وتعلقه بها، فكان للبنية اللفظية الناتجة عن التقديم والتأخير دلالة أقوى وأكثر وضوحاً وعمقاً مما كان بالإمكان أن تنتج عن الجملة التقليدية.

وفي قصيدة (انبجاس الخوف) نجده يقول:

1. المصدر نفسه، ص 68.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 68.

هَيَّجْتَ يَا شَارِعَ التَّرْحَابِ أوردتي ما كان من دائك الأعياك أعياي¹

هنا نلاحظ تأخر أداة النداء والمنادى، فلو كان الغرض لفت الانتباه أو التعظيم من شأن المندى أو ما شابه لقدمه، فالشاعر هنا يصب اهتمامه على الفعل ليبين لنا الحالة الشعورية التي يعيشها، ومدى تأثر قلبه وحنينه لذكرى الماضي، فها نحن نجد يبيكي أياما ملؤها الحبور، لتحل محلها الذكرى الأليمة و مجرد أطياف لتعيد له ما هو مخزن في قلبه وعقله، ويقدر ما يبدو أن التأخير قد وقع على لفظ محدود بعينه، إلا أن هذا أكسب البيت الشعري بنية لفظية ولغوية ذات تأثير صوتي ودلالي أجمل وأرق وأكثر براعة في رسم الدلالة وترسيخها بشكل عفوي في ذهن القارئ، الذي لن يفوته الانتباه لذلك.

وفي نفس القصيدة نجد قوله:

لهو الصَّبِي... وقد غطى مكابدي الصمت والبوح؟ قلت الآن سيان

قام الشاعر بتأخير الفعل "قلت" على اسمي "الصمت والبوح"، فجاء تقديمهما في الكلام للإثبات والتقرير بأنه لا فرق بين تكلمه وصمته فقد ركز عليه لأنه بعاني سواء في صمت أو بوح فكان التأكيد واقع هنا على الاسمين لا على فعل القول.

وقد ورد في قصيدة (نغمة...في طريقي إلى قالمة) قوله:

لك الهمس والأنس والنغمة الممكنة²

هنا قدم الشاعر الجار والمجرور "لك" على الاسم "الهمس" وذلك لغرض بيان أن كل ما يحس به من مشاعر الحب والفيض والجمال والأنس هو للمدينة التي يتغنى بها - قالمة - لا غير، فهو هنا يخصص بالذكر لا غيرها ذلك أنها تحتل مكانة في قلبه ومتعلق بها كثيرا.

وفي قصيدة (حرك لسانك) يقول:

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص71-72.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص76.

وانشر على حبل الوفاء قصيدة منسوجة بحنينها ممزوجة بتسهّد¹

هنا نلاحظ تأخّر المفعول به "قصيدة" في الجملة فالأصل أن يذكر الفعل + الفاعل + المفعول به، فقد تقدّم عليه الجارّ والمجرور "على حبل الوفاء" وذلك لأنّ المتقدّم سبب للمتأخّر وعلة له، فقد قدّم الوفاء على نظم القصيدة، لأنّه وفي وحافظ على عهده فنظم قصيدة ليعبّر فيها عن مدى إخلاصه وصدقه. دون أن ننسى الإشارة إلى أنّ التّقديم والتأخير في الشّعر هو في معظمه لإقامة الوزن.

وجاء في (نسيج القوسين) قوله:

من مورد المستحيل الآن منسكب غيث من الميم والأخرى روت كلفا²

في هذه الجملة تقدّم المسند/الخبر "من مورد المستحيل"، وهو شبه جملة، وتقديمه جرى على المسند إليه/ المبتدأ "منسكب"؛ ففي الجملة الاسميّة رتبة المسند التّأخير عن المسند إليه، وقد تقدّم هنا لإفادة الثّبوت، فالتقديم والتأخير غالباً ما يستخدم لتحقيق تلك الثبوتية في المعنى والدلالة المراد إيصالها إلى القارئ، في الوقت الذي يحدث فيه تغييراً واضحاً في البنية اللفظية للجملة، التي تخرج عن طابعها التقليدي من الناحية النحوية والتركييبية، ليكون بمقدورها أن تعطي دلالة واضحة وثابتة من خلال بنية لفظية يتقدم فيها ما يفترض أن يتأخّر، ويتأخّر فيها ما يفترض أن يتقدم، وطبيعة البناء اللفظي للنص الشعري تتطلب نوعاً من الممارسة والتوظيف الابتكاري لأسلوب التقديم والتأخير، نظراً لتأثيره البالغ على البنى اللفظية للعبارات والنصوص، وتأثيره على السياق الصوتي والدلالي، والمعاني.

ويقول في القصيدة ذاتها:

شارفت في منتهى القوسين موعدة والفجر من منهل التّحنان قد قطفا

1. المصدر نفسه، ص85.

2. المصدر نفسه، ص92-93.

هنا نلاحظ تأخر المفعول به "موعدة" في الجملة الفعلية؛ فالأصل أن يذكر الفعل + الفاعل + المفعول به، فقد تقدّم عليه الجارّ والمجرور "في منتهى القوسين"؛ وذلك لمراعاة التناسب فأخر ما حقّه التقديم، وبالتالي كان التناسب والانسجام في البنية اللفظية للبيت الشعري.

وقد جاء في قصيدة (نغمة آسفة) قوله:

ألقيت في بدء المسير عليّ سيلا

جارفا

وفي نفس القصيدة، يقول:

دنقت يا وجه العشيّ إليك

أستبق الغروب¹

مازال الشاعر يقدّم ويؤخر حسب ما تقتضيه بلاغة التراكيب فهنا أخر المفعول به "سيلا" على الجارّ والمجرور "في بدء المسير" لآتّه أراد أن يبيّن لنا الفترة التي ألقى فيه عليه السيل، فهمّه بيان الزمن لا التركيز على ما ألقى عليه؛ وفي المقطع الثاني، أخر الشاعر أداة النداء والمنادى "يا وجه العشي"، ذلك أنّ غرضه التأكيد على فعل النظر والتّمعّن رغبة منه في تحقّق شيء ما فهو لا يبغي أن ينادي وجه العشيّ بقدر ما هو ينتظر شيئاً منه ألا وهو الغروب والأفول، وواضح أن تأثير التقديم والتأخير يكون واضحاً على البنية اللفظية للجمل والمقاطع الشعرية الصغيرة، من حيث يكسبها جمالاً لفظياً وصوتياً من ناحية، وبلاغة دلالية ولغوية من ناحية أخرى.

وفي قصيدة (اختصر راحتي) نجد:

لك الوتر المتجدّد يا ساكنا في دمي

فاختصر راحتي²

1. المصدر السابق ، ص100-105.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص121.

هنا كذلك نلاحظ تأخراً في النداء فالشاعر يريد التأكيد على رغبته في التغيير والتجديد من خلال مناداته لبلده، وهذا دليل على وطنيته؛ كما تأخر المبتدأ "الويل" على الخبر شبه الجملة "لك".

وفي قصيدة (لكائي أنا العارف) يقول:

لك الويل عند اصفرار المغيب

لي الليل مستندا

ولك الميل يا أيها القلب¹

البنية اللفظية لهذا المقطع لها علاقة واضحة بالقلب، والذي جاء في المرتبة الأولى وكان شبه جملة خبراً مقدماً "لك، لي" تلاه المبتدأ المؤخر "الويل، الليل، الميل" ففي البيت الأول تلاه تركيب إضافي "عند اصفرار المغيب"، وفي الثاني اسم نكرة "مستندا" وفي الأخير النداء "يا أيها القلب"؛ فقد كان الغرض من هذا البناء اللفظي القائم على التقديم والتأخير في هذه الأبيات هو إبراز خطاب العتاب واللوم على الحالة التي آل إليها قلب الشاعر، وبالتدقيق في السياق اللفظي الذي جرى فيه هذا التقديم والتأخير، يتبين أن ثمة مقابلة في الألفاظ التي وقع عليها من الناحية الصوتية، وأن التغير الذي طال البناء اللفظي لم يقتصر فقط على البنية التركيبية والنحوية، بل وعلى البنية الصوتية، وهذا بدوره ما كان له أثر عميق على البنية الدلالية.

وفي قصيدة (الأشواق الجارحة):

وتعصرنا الذكرى أصيلاً وبكرة وتبصرنا الأحزان، يمتشج اللون²

واضح هنا أن البنية اللفظية للبيت الشعري قد تضمنت تغييراً للبنية التقليدية المألوفة لعبارة "بكرة وأصيلاً"، فجرى تقديم "أصيلاً" على "بكرة"، فكان هذا البناء أكثر تعبيراً ودلالة على أنين الشاعر وحزنه ليلاً قبل البكرة؛ فالليل دائماً هو مرتع الأحزان، والوقت الذي يستذكر فيه ماضيه وتتألم فيه وحيداً، فيبقى ساهراً حتى البكرة ما يعكس لنا طول ليله والناس نيام في راحة وهدوء، فهو

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص59.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك ، ص61.

يعكس لنا إذن توتره وألمه، ولولا هذا البناء اللفظي لكان البيت الشعري تقليدياً وذا دلالة اعتيادية ومألوفة خالية من أي أثر.

وفي قصيدة (رؤى) يأتي قول الشاعر:

يُحْـاصِرُنَا الختام المَرَّ،

بِي شَوْقٍ إِلَى رِيحِ تَعْفِينِي،

وفي نفس القصيدة أيضاً، يقول:

أَنْتِ يَا سَدْرَةَ الْمَبْتَدَأِ مَوْعِدِي،

حِينَ تَلْتَقِ كَفِّي بِالْكَفِّ¹

في المقطع الأول، تأخر المسند إليه/المبتدأ "شوق"، وتقدم المسند/الخبر "بي"، محدثاً بناءً لفظياً مغايراً لما يفترض أن يكون عليه البناء النحوي في الجملة الاسمية، وقد أفاد هذا البناء الناتج عن التقديم والتأخير في إحداث وضوح دلالي يعبر تحسّر الشاعر وحنينه إلى الماضي، وأجلى معاناته وهو يتألم ويئنّ لأتفه مشتاق إلى زمن يغيّر ما بنفسه من أحزان وآلام؛ أما المقطع الثاني، فقد تأخر فيه المسند/الخبر "موعدي"، فالأصل أن يذكر بعد المبتدأ مباشرة، في حين تقدم المنادى عليه، لأنّه المخصوص بالكلام فأراد الشاعر أن يبين أنّ سدرَةَ المبتدأ هي محور حديثه، فكانت هذه البنية اللفظية أكثر إيضاحاً للحالة الشعورية والنفسية التي تعتلّي في نفس الشاعر.

نخلص إلى أنّ الشاعر (لوحيشي) قد تمكن ببراعة فذة توظيف التقديم والتأخير في شعره على أنحاء عدة، مستجيباً في ذلك لطبيعة البناء اللفظي للنص الشعري، والتي تتطلب قدراً عالياً من التجريب والابتكار والتنويع في استخدام هذا الأسلوب، نظراً لتأثيره البالغ على البنى اللفظية للعبارات والنصوص، وتأثيره على السياق الصوتي والدلالي، والمعاني، فالبناء الذي ينتجه التقديم والتأخير غالباً ما يكسب النصّ الشعري بنية لفظية ولغوية ذات تأثير صوتي ودلالي أجمل وأرق وأكثر براعة في رسم الدلالة وترسيخها بشكل عفوي في ذهن القارئ، كما أنّ تأثير التقديم والتأخير

1. المصدر نفسه ، ص73-74.

يكون واضحاً على البنية اللفظية للجمل والمقاطع الشعرية الصغيرة، من حيث يكسبها جمالاً لفظياً وصوتياً من ناحية، وبلاغة دلالية ولغوية من ناحية أخرى، مع التأكيد على أنّ التغير الذي يطرأ على النص الشعري باستخدام التقديم والتأخير في شعر (ناصر لوحيشي) لا يقتصر فقط على البنية التركيبية والنحوية، بل ويمتد أثره إلى البنية الصوتية، محدثاً بذلك أثراً عميقاً على البنية الدلالية؛ بحيث يكون للبنية اللفظية الناتجة عن التقديم والتأخير دلالة أقوى وأكثر وضوحاً وعمقاً مقارنة بما قد يتأتى عن البناء اللفظي للجملة التقليدية من الناحية التركيبية والنحوية.

4- التعريف والتكثير:

التكثير والتعريف من المباحث الأساسية والمهمة في اللغة العربية، نظراً لأهمية الوظيفة التي يؤديها كل منهما في إبراز جماليات الكلام ودلالته، وما يحملانه من قيم فنية وجمالية وتضفي عليه معاني عميقة.

أولاً: تعريف التعريف لغة واصطلاحاً:

التعريف، من الجذر الثلاثي (عَرَفَ) يقال: "عَرَفَهُ يَعْرِفُهُ عِرْفَةً وَعِرْفَانًا وَعِرْفَانًا وَمَعْرِفَةً، وَاعْتَرَفَهُ إِذَا عَلِمَ بِهِ، وَالْعِرْفَانُ: الْعِلْمُ، وَرَجُلٌ عَرُوفٌ وَعَرُوفَةٌ: عَالِمٌ بِالْأُمُورِ لَا يَنْكُرُ أَحَدًا رَأَى مَرَّةً، وَتَعَارَفَ الْقَوْمُ إِذَا عَرَفَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا، وَالْمَعَارِفُ: جَمْعُ مَعْرِفٍ وَهُوَ الْوَجْهَ، لِأَنَّ الْإِنْسَانَ يُعْرِفُ بِهِ، وَمَعَارِفُ الْأَرْضِ: أَوْجُهُهَا وَ مَا عُرِفَ مِنْهَا"¹.

والمعرفة التّصوّر والإدراك²؛ قال تعالى: ﴿يَعْرِفُ الْمَجْرُمُونَ بِسِيْمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ﴾ [الرّحمن: 41]؛ فالمعرفة تعني إدراك الشّيء ومعرفته والعلم به.

والتعريف اصطلاحاً، كما قال (المبرد): "ما وُضع على شيء دون ما كان مثله"³.

1. ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، 282/9-285.

2. أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني: التّعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.س. ص 22.

3. أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر المبرد الأزدي، المقتضب، تح- محمد عبد الخالق عزيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1966-1979. 186/3.

عرّفت المعرفة بأنها "الفرع، أي اسم وضع بوضع جزئي أو كلي ليستعمل في شيء معين" وعرّفت بأنها أيضا: "ما وضع ليدلّ على شيء بعينه، وهي المضمرات، والأعلام، والمبهمات وما عرف باللام، والمضاف إلى أحدهما"¹.

وقد توالى التعريفات بعده وكانت كلّها متقاربة إلا أنّ الرّضي قد أضاف عنصرا جديدا لها إذ يقول: "والأصح في رسم المعرفة، أن يقال: ما أشير به إلى خارج مختصّ إشارة وضعيّة"²؛ والمقصود به ما اختصّ خارج الدّهن مطابق لما هو في الدّهن.

ثانياً: تعريف التنكير لغة واصطلاحاً:

التنكير، من الجذر الثلاثي (نكّر)، يقال: "نكّر فلان ينكّر نكراً، ونكارة: فطن وجاد رأيه، فهو نكّر ونكّر ونكّر ومُنكّر، والجمع: أنكار ومناكير، والنكّر والنكراء، الدّهاء والفتنة، والأمر الشّديد الصّعب، والإنكار: الجحْد وهو خلاف الاعتراف، يقال: أنكرت الشّيء ونكّرتّه؛ ونكر الأمر نكيرا وأنكره إنكارا: جهله، والنكرة: إنكار الشّيء وهي نقيض المعرفة"³.

وهذا مفاده، أن النكرة ترد في اللّغة بمعنيين هما: المعنى الأول: ما يخرج من الحولاء من دم وقيح، والمعنى الثاني: الجهل وعدم المعرفة.

من الناحية الاصطلاحية؛ عرّفت النكرة بأنها: "أصل للمعرفة، لاندراج كلّ معرفة تحتها من غير عكس"؛ وهي أيضا "ما وضع لشيء لا بعينه كرجل، وFRS"⁴ وعليه فإنّ الاسم النكرة هو الذي لا يدلّ على معيّن ويقابله الاسم المعروف"⁵.

والنكرة هو "الأصل لأنّه يحتاج إلى قرينة خلاف المعرفة"¹.

1. سعد حسن عليوي، النكرة والمعرفة في الجملة العربية، مجلّة كلّية العلوم الإنسانيّة، جامعة بابل، العراق، المجلد (18)، العدد (4)، 2010. ص ص 891-905. ص 891.

2. أبو الحسن رضي الدّين محمد بن الحسن الرضي الاسترأبادي، شرح كافية ابن الحاجب، تح- أحمد السيد أحمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.س. 314/3.

3. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 272/5.

4. سعد حسن عليوي، النكرة والمعرفة في الجملة العربية، مرجع سابق، ص 891.

5. مصطفى الغلاييني، جامع الدّروس العربية، المكتبة العربية، ط(36)، صيدا، لبنان، 1999. 147/1.

وعلاوة الاسم النكرة أنه يقبل دخول حرف الجرّ "رَبَّ" عليه، وكذلك دخول "أل" التعريف عليه أو أن يدلّ على ما يقبل "أل"²، وينقسم الاسم النكرة إلى نوعين، نوع يقبل دخول "أل" التعريف مثل: ذو وصه، ويمكن للاسم النكرة أن يتحوّل إلى معرفة وذلك إذا اقترن بأل كما سبق، أو أضيف إلى اسم معرّف وإذا كان منادى مقصودا وهم اسم نكرة قصد تعيينه للنداء³.

وعرّف (أبو حيّان) "النكرة بأنها الاسم الموضوع على أن يكون شائعا في جنسه، إن اتفق أن يوجد له جنس"⁴.

اهتمّ البلاغيون بهذه الظاهرة أيما اهتمام ذلك لأهميتها البالغة، فمن خلالها نكشف الكثير من المعاني الخفية المغيرة لصيغ الكلام وبلاغته، والتي لا يمكن إلاّ للمتمكن في اللغة الوصول إلى كنهها، وهذا ما يحيل إلى الجانب التطبيقي من هذه الدراسة، باستخراج نماذج التعريف والتّكثير في شعر الشّاعر (لوحيشي):

أوّلا: التعريف في شعر لوحيشي:

يعتبر التعريف من الآليات التي تحدث فرقا في بنية اللفظ على نحو يخفي معان كثيرة من شأنها أن تغير من صيغة الكلام، وهذا ما جذب إليه العديد من العلماء، من بينهم النحاة وعلماء الدلالة، وقد تطرق إليها علماء النحو من خلال حديثهم عن الوحدات الصرفية والإعراب، أما علماء الدلالة، فقد كان كلامهم من جهة أخرى وذلك من خلال السياق الدلالي والمعجمي للتعريف في مقابل التّكثير⁵؛ وقد استخدم لوحيشي التعريف بشكل كثيف في قصائده الشعرية، ولمختلف الأغراض الدلالية التي يمكن أن يؤديها التعريف، ففي قصيدته (بسمّة)، يقول:

1. محمّد أسعد النادري، نحو اللّغة العربية، مرجع سابق، ص207.

2. محمّد عيد: النّحو المصفى، ط1، مكتبة الشّباب، القاهرة- مصر، 1975. ص130.

3. عباس حسن: النّحو الوافي، ط3، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.س. 206/1.

4. زين الدين أبي الفضل عبد الرحيم بن الحسين العراقي (ت: 806هـ)، التّبصرة والتّدكرة، تح- عبد اللطيف الهميم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002. 97/1.

5. فضل حسن عباس، البلاغة فنون ما رأيناها (علم المعاني)، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، 1997. ص295.

فالحسن منه خجل والطيف منه وجل¹

يلاحظ أنّ لفظتي "الحسن، الطيف" جاءتا معرفتين بـ (أل) التعريف، وهو ما يسمّيه النحويّون العهد الحضوري، فالشاعر هنا يتحدّث عن شيء معلوم لدى المخاطب، ألا وهو رغبته وأمله بغد مشرق فهذا الغد مذكور حاضر في أبيات قصيدته، واستخدم الشاعر التعريف في البيت السابق في سياق متكافئ بين الشطرين من الناحية التركيبية والصوتية؛ وبالمثل أيضاً في قصيدة (أستاذي)، حيث يقول الشاعر:

وقد أعطيتني نورا

سيمحو الحزن والكدما

شرحت الصدر أستاذي

بقول الله يدفعني²

تضمن المقطع الشعري السابق، ثلاثة ألفاظ معرفة: الحزن / الكدما / الصدر، وجميعها معرفات بـ (أل) التعريف، وتؤدي الأسماء المعرفة وظيفة القرائن اللفظية التي تساعد في استجلاء المعاني والدلالات الشعرية من السياق، وليس من الألفاظ بحد ذاتها؛ ففي قصيدة (نشيد الوالدين)، يقول الشاعر:

وأنت البسمة الخضرا

جعلتك خفقة بدمي³

إنّ اتصال التعريف بضمير المخاطب "أنت" خفّف من حاجة الشاعر إلى التكرار، ومنحه مساحة كافية للإيجاز والاختزال، كما أن حضور الضمير مع استخدام التعريف يعطي قيمة دلالية توحى بقيمة وعظمة المخاطب في البيت الشعري، وهي هنا الأم؛ وفي قصيدة (العلم، خالد، باق)،

1. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص7.

2. المصدر نفسه، ص8.

3. المصدر السابق، ص11.

يراعي الشاعر طبيعة المتلقي في هذه القصيدة، وهم الصغار من الأطفال، ويستخدم التعريف ليناغم به من يخاطبهم، حيث يقول:

أيها التلميذ فكّر

واستمع ذاك النشيد¹

بينما جاءت لفظة "التلميذ" معرفة بال التعريف، ومسبوقة بأداة نداء، لتفيد الاستغراق الحقيقي في توجيه الخطاب، وبيان مدلولاته على نحو ظاهر، لجأ الشاعر إلى استخدام التعريف مسبقاً باسم الإشارة في "ذاك النشيد"، إذ يستحضر بهذه الصيغة المقام والمكانة السامية التي يحتلها النشيد الوطني، فخلق التعريف بهاتين الصيغتين صورتين متقابلتين: صورة التلاميذ على ما ينبغي أن يكونوا عليه من تواضع وإجلال أمام الرمز الوطني الذي يجسده العلم، وصورة المكانة السامية التي ينبغي أن يحتلها العلم كرمز للوطن في نفوس التلاميذ، فكان البناء اللفظي للبيت الشعري ظاهر الدلالة، مكتمل المعنى وعلى قدر عال من الوضوح.

كما استخدم الشاعر التعريف بالاعتماد على الضمائر، كما في قصيدة (براءة ودعاء)، حيث يقول:

أنا لا أكره أحدا

جعلت الله لي سنداً

..

أنا فتى الجزائر

بها زهت دفاتري²

فالتعريف هنا باستعمال ضمير المتكلم "أنا"، وهو يستحضر ذات الشاعر، لكنه يستحضر الذات الوطنية ككل، وهذه الدلالة لا تتضح بالنسبة لمغزى التعريف إلا من خلال السياق الشعري،

1. ناصر لوحيشي: رجاء قصائد للأطفال "أنشيد"، ص 9.

2. المصدر السابق، ص 10.

فضلاً عن أن استخدام ضمير المتكلم يعطي دلالة تبعث على الانتماء والفخر، وتضفي طابعاً من الشمول بالنسبة لمن يمكن أن يكونوا هم الذات المتكلمة في هذا المقطع الشعري، وهم بالطبع جميع أبناء الوطن الجزائر.

أكثر (لوحيشي) من استخدام الضمائر والأسماء الموصولة للتعريف في قصائده، ففي قصيدة (جدتي.. جدتي)، يقول:

لست أنسى الذي

كان ما بيننا

أنت أنت التي

ضوّأت بيتنا

لست أنسى وإن

طال ذاك السّمر¹

تعدّدت في المقطع الشعري السابق، صيغ التعريف، ففيه التعريف بضمير المخاطب "أنت"، والذي جاء مكرّراً للتوكيد على الدلالات التي أراد الشاعر إيصالها، وهناك أيضاً التعريف بالاسم الموصول: الذي والتي، فالذي هنا جاءت للإثبات عن طريق التّقي، في حين استخدم "التي" لتعزيز وتدعيم التأكيد المستقر في المقطع الشعري بالنسبة إلى موضوعه وهو الجدة ومقامها في البيت.

وقد يأتي الاسم معرفاً بأل بعد أداة نداء تفيد تعريف الحضور بالمعرف، كما في قصيدة (النور)، حيث يقول:

أيّها النّور الذي يسطع دوماً

أنت هيّجت فؤادي وحنيني²

1. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص12.

2. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص15.

فقد خصّ الشاعر النور بالنداء ليؤكد بأنّ هذا النور قد هبّج فؤاده؛ ثم لجأ إلى التعريف باستخدام الاسم الموصول "الذي"، ليعزز الدلالة ويثبت المعنى، وهذا أيضاً ما تكرر في قصيدة (زيتونتي)، والتي يقول الشاعر فيها:

يا نورها نحن هنا
هـذا الظلام يُحتضر¹

استخدم الشاعر التعريف باسم الإشارة هذا للقريب فالشاعر يريد بيان قرب المسند إليه (الظلام).

كذلك في قصيدة (سامقات القوافي)، حيث يقول الشاعر:

ذاك حسّي، وتلك بُشرى حنيني
نسجتها غمامة، ووشاح²

استخدم اسم الإشارة للبعيد (ذاك وتلك) للتعريف، فقد أراد أن يجعل من البعد دلالة على التعظيم، معتمداً في ذلك على حسّه الفني والدّوقي في آليات التّوظيف المتنوّعة للتعريف.

في قصيدة (جزائرنا هذا الفضاء الجميل)، حيث يقول:

والسّر ظلّ حبيسا
يهفو إلى المعصرات
..

يا قوم هذا التراب
سقاها دمع الحيارى
يا قوم هذي الجزائر
هذا الفضاء الجميل³

1. المصدر نفسه، ص14.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص7.

3. المصدر السابق، ص17.

جاءت لفظة "السرّ" معرّفاً بالأداة (أل)، بما يوحي بشيء من التوكيد والمبالغة في ضرورة أن يبقى السر سرّاً؛ والألفاظ المعرفة في المقطع الشعري متعددة وذات تنوع دلالي يثري سياقها: المعصرات/ التراب/ الحيارى/ الجزائر/ الفضاء الجميل، والتي تعالقت مع أداة النداء "يا قوم"، وأسماء الإشارة: هذ/ هذي/ هذا، وكلها تنويعات تحد من رتبة التعريف بصيغ ونظم تركيبية متجانسة ومتكررة، أما الدلالة فتتضح في تعظيم المعرف، وقيّمته الرفيعة؛ وهذا أيضاً ما يتخذ نمطاً مكرراً في قصائد الشاعر، إذ نجد نفس هذه التنويعات في قصيدة (سيأتي الصّباح)، حيث يقول الشاعر:

آه إنّ القلب يدمى

والفضاءات جراح

..

طال ذاك اللّيل لكن

سيجي ذاك الصّباح

..

يا غريب الأرض إنّّا

نذرف الآن الدّموع

..

أيّها الرّاحل عتّا

تـاركا ذاك النّواح¹

ترد لفظة "القلب" معرّفاً بعد حرف توكيد (إن)، ويستخدم التعريف في لفظ "الفضاءات" التي جاءت بصيغة الجمع، ويعرف "الليل والصباح"، مستخدماً اسم الإشارة (ذاك) على التكرار، ويلجأ إلى ربط المعارف بأداة النداء (يا، أيها)، بالإضافة إلى معارف أخرى: الأرض/ الدّموع/ الراحل/ النّواح.

1. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أنشيد"، ص18.

إنَّ الرُّؤية الدَّلالية التي توفرها كثافة استخدام التعريف في هذا المقطع الشعري، هي الوضوح والاستغراق الكامل القائم على معرفة ما يجري الحديث عنه، مع تباين في المعاني والدلالات التي تحملها إحياءات هذه الأسماء والمعرفات في سياقها اللفظي واللغوي التركيبي والدلالي.

والتعريف بالأسماء الموصولة، والتعريف بالإضافة وإردان كثيراً في قصائد (لوحيشي)، ففي قصيدة (مدينتي...ونعمة منفرجة)، حيث يقول:

رمالها دموعي التي سكبتها هنا

ذات شتاء بارد مطير

..

فالشوق نار وجوى

وعقرب المغيّب في موكبنا يسير¹

استخدم الشاعر لفظ (التي) بغرض التعريف فجملته الموصول رمالها دموعي يومئ إلى أنّ الخبر من جنس الحسرة والألم على مدينته في هذا المقطع الذي يبتغي فيه أن يرى مدينته العتيقة (قسنطينة) تعود إلى سابق عهدها، ثم تعريف بالإضافة "عقرب المغيّب" -إضافة النكرة للمعرفة - والتي تتضمن اعتباراً مجازياً ينحو منحى دلالياً منسجماً مع غاية التعريف؛ تماماً كما في قصيدة

(رجاء)، حيث يقول:

جزائرنا عروس البحر يرنو

إليك البحر والزّبان يدنو²

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص26.

2. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص19.

استخدم الشاعر أسلوب التعريف بالإضافة في " عروس البحر"، لإبراز دلالة التعظيم وسمو المكانة، مع ما تحمله البنية اللفظية لهذا التعريف من دلالة عاطفية تجاه المعرف، وتعظيم الشاعر للوطن.

في قصيدة (ندى الأرز والزيتون)، يقول الشاعر:

فاحصدوا من دموع الندى

من دموع الصغار.

فسراب قطوف الرّوى الباقيات

وحصاد الهوى قمة أو محال¹

في هذه الأبيات نجد تعريفاً بالإضافة، من حيث تتضمن اعتباراً مجازياً لطيفاً؛ فأضاف الدموع للندى والصغار والقطوف للرّوى والحصاد للهوى، محال فيه الكلام إلى (أنتم) المخاطبين، وهي بنية لفظية يرسم فيها التعريف علاقة ما بين الشاعر وبينهم.

في قصيدة (من يطوي تلك الأبعاد؟)، حيث يقول:

قام السّمار غدا...

لكن غابت أشواقي

أحداقي²

يأتي المعرف وحيداً في بنية المقطع الشعري السابق، "السّمار"، في مقابلة دلالية بين فعل القيام (قام) والزمن (غداً)، فالمعرف وسيط علائقي بين الفعل وزمنه، والذي يحيل إلى دلالة مستقبلية مرتبطة بشكل وثيق باللحظة الراهنة، ثم إنّ الشاعر جعل التكرير ملازماً لفعل الغياب بالنسبة إلى لفظتي: أشواقي/ أحداقي، اللتان جاءتا لتشكلا نسقا صوتيا وإيقاعيا واحداً.

1. المصدر السابق، ص22.

2. المصدر السابق ، ص49.

في قصيدة (مرسلات الجنى)، حيث يقول:

فالغـيابات أنتجت زفرات

والرؤى طلعة وفجر صُراخ

..

وطيور الأصيل تشدو حنينا

وعبير الصدى غد وصباح

طائر الصفو ظلّ في الجبّ يشدو

بـاهظ الشدو فاستبدّ لوح

..

ذاك شعري وتلك رؤيا حنيني

نسجتها غمامة،، ووشاح¹

استخدم الشاعر أداة التعريف (أل) في المقطع الشعري السابق، في: الغيابات/ الرؤى/ طيور الأصيل/ طائر الصفو، لكن الأخيرتين جاءتا في بنية لفظية وتركيبية مغايرة معرّفان بالإضافة، والاستغراق واضح في النمط الأول، أما النمط الثاني من التعريف فجاء ضرورة للحد من الرتبة والملل.

ثانيا: التنكير في شعر لوحيشي:

اقترن استخدام الشاعر للتعريف في شعره باستخدامه للتنكير، وربما وازن بينهما كثيراً على مستوى القصيدة، وعلى مستوى المقطع والبيت الشعري، أو غلب أحدهما على الآخر؛ ففي قصيدة (جزائرنا هذا الفضاء الجميل)، يقول الشاعر:

عزّ وعزم وروحي

تهفو إلى المستحيل

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص50

ماء وظلّ ظليل

..

لطفا وحفظا وأمنا

لكلّ آت وغاد¹

غلب الشاعر في المقطع الشعري السابق التكرير على التعريف، فما من معرف فيه إلا لفظ "المستحيل"، أما لتكرير فساد على بقية الألفاظ: عزّ/ عزم/ روعي، والتكرير في سياقات مماثلة غالباً ما يفيد التعظيم والتوقير من الناحية الدلالية، وهذا ما ينطبق على تكرر: لطفا/ حفظا/ أمنا/ آت/ غاد، لكنه يضيفي خصائص تركيبية وصوتية تزيد من جماليات البناء الشعري، وتناغمه وتكامله الدلالي؛ في حين يكون للسياق دوره في إبراز دلالة التكرير في ألفاظ: ماء/ ظلّ/ ظليل، فسياقها يوحي بما يدل على الهدوء والاطمئنان.

ويعتمد الشاعر على التكرير الكثيف في مقطع شعري واحد لإيصال دلالة معينة، كالتأكيد والإثبات، والمبالغة، وغيرها من الدلالات التي يستخدم التكرير لأجلها، بحيث يصبح التكرير غالباً وحاضراً بقوة في المقطع الشعري، من خلال تعدد الألفاظ المنكرة، وكثرتها؛ ففي قصيدة (براءة ودعاء)، حيث يقول:

وقلبي طاهر دوما

فلا مكر ولا حسدا

..

فهيء يا رحيم الآن من أحوالنا رشدا

وصن أرضا لنا أبدا

سقتها عيننا أمدًا²

1. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أنشيد"، ص 17.

2. ناصر لوحيشي: رجاء قصائد للأطفال "أنشيد"، ص 10.

دلالة التّكثير في لفظتي "مكر وحسد" هي النّفي والاعتزاز بالنّفس، إلا أن توالي النكرات يعطي مدلولات أخرى عابرة للمقاطع الشعرية، التي تأتي وكأنها وحدات شعرية مستقلة من حيث الموضوع والدلالة؛ إذ تكثر النّكرات في هذا المقطع، فمنها ما يدل على التعظيم كما في لفظة "رحيم/ أرضا/ عيننا، ومنها ما يفيد التواضع في المناجاة كما في لفظة "أحوالنا"، التي جاءت في محور المقطع كقرينة سياقية تعطي الدلالة الكاملة.

كذلك في قصيدة (زيتونتي)، حيث يقول الشاعر:

زيتونتي المباركة

سقاك غيث ومطر

قد وجدت من قبل ما

كانت مياه وشجر¹

في مقابل المعرف الوحيد "زيتونتي المباركة" تسود النّكرات في هذا المقطع: زيتونتي/ غيث/ ومطر، مياه وشجر، والتي جاءت للدلالة على عظمة وقُدسية شجرة الزيتون، وكأن الشاعر من خلال تغليب أسلوب التّكثير إنما يروم تعزيز دلالة بعينها، وهي التعظيم والتوقير غالباً، وهو ما يتكرر في القصائد التي تشع بالروح الوطنية، كما في قصيدة (وطني دمي)، حيث يقول الشاعر:

وطني يا نجم الأوطان

يا رسما،، لاح لفتان

عنوانك تاج في عمري

وطني يا أفضل عنوان

يا نسمة شوق ردّها

عصفور الشرق بألحاني²

1. المصدر نفسه، ص14.

2. ناصر لوحيشي: مدار القوسين، ص57، 58.

بعد المعرّف الوحيد "وطني يا نجم الأوطان" تتوالي الألفاظ: رسماً/ عنوانك تاج/ عنوان/ نسمة، شوق/ ألحان، جميعها نكرة، لتعظيم قدر الوطن، وإثبات الوطنية في شعور الشاعر.

بيد أنّ التّكثير يمكن أن يفضي إلى التوكيد والإثبات بالنسبة إلى دلالات أخرى، يكشف عنها السياق الشعري، كما في قصيدة (بابا والحلوى)، حيث يقول الشاعر:

حلواك أبي شهد عسل

رؤياك غدي، حلم أمل¹

فضل الشاعر هنا أن تأتي ألفاظ عديدة بصيغة التّكثير: حلوى/ شهد/ عسل/ حلم/ أمل وسياق الألفاظ هذه يشي بدلالة التّكثير وهي إثبات وتوكيد الشعور بالحبور والرّضا، والرغبة والتطلع الدائم، وبالنسبة لمعان مثل هذه تتصل بحالة الأطفال الصغار ومشاعرهم إزاء مسائل حياتية مهمة بالنسبة لهم، كالحلوى مثلاً، يمكن التماح نموذج آخر مماثل في قصيدة (نغمة آسفة)، التي يقول فيها الشاعر:

إنّي مررت على مدارك لم أجد

قوسي هناك

فمتى أراني نجمة أو نقطة؟

ومتى أراني في مداك؟

...

قلت: امنحيني لفظتين

وموجتين،،

ونغمة حرّى²

1. المصدر نفسه، ص42، 43.

2. المصدر السابق، ص98.

في هذا المقطع متوالية كثيفة من النكرات: قوسي/ نجمة/ نقطة/ مداك/ لفظة/ موجة/ نغمة؛ وكلها ألفاظ لا يستشف لها معنى من كونها جاءت نكرة إلا من خلال سياقها، حيث تتكشف دلالتها المعبرة عن الحنين إلى البراءة- براءة الطفولة، وما تجيشه في النفس تلك الذكريات العالقة عن فترة الطفولة، في مقابل التطلع إلى غد أجمل.

من جانب آخر، جاء التكرير في شعر (لوحيشي) لتوكيد مشاعر مختلفة من الألم والخوف واليأس والاستسلام والصراع، وغيرها من المشاعر والأحاسيس المؤلمة، ليس بغرض تعظيمها بل بغرض الكشف عن درجة الشعور بها وحجم الألم المقترن بها، وهذا في قصيدة (رؤى)، حيث يقول الشاعر:

بي شوق إلى ريح تعفّيني،

لتطفئ عمري المأسور _ سرّا _ شمعة، شمعه!¹

جاءت الألفاظ: شوق/ ريح/ شمعة/ شمعة جميعها نكرة في متوالية لفظية تحمل دلالات توحى بانعدام الأمل والميل إلى الاستسلام والحسرة والأسى، والرغبة في الموت؛ ومن ذلك أيضاً ما جاء في قصيدة (مرسلات الجنى)، حيث يقول الشاعر:

لا مديح يلفّني وجفاء

ذاك شعري وللخفاء براح²

استخدم الشاعر الألفاظ: مديح/ جفاء/ وشعري كلها نكرة في سياق مفعم بالحزن واليأس والقهر، أما في قصيدة (مدينتي ونغمة منفرجة)، حيث يقول الشاعر:

يا حارس الجسور والقصور

أحلم أن أرى دمي أوسمة وموعدا³

1. ناصر لوحيشي: جدّد خلاياك، ص71.

2. ناصر لوحيشي: مدار القوسين، ص51، 52.

3. المصدر نفسه، ص29، 30.

فقد جاءت الألفاظ: دمي/ أوسمة/ موعدا، نكرة للدلالة على التمني.

علاوة على ذلك، فقد يكون للتكرير دلالة الإثبات والتأكيد للأشياء بحد ذاتها، كما في قصيدة (العلم، خالد، باق)، حيث يقول الشاعر:

كل شيء سيـزول

غير أن العلم يبقى

..

هل يساوي الجهل علما

باقيا طول الدهور

لا تكن عبدا لمال

وزمانا سيـدور¹

تتكرر لفظة "شيء" هنا يفيد التأكيد والإثبات على أنه لا شيء باق ونافع من غير العلم، أي أن العظمة هنا للعلم لا شيء غيره، فالسياق هنا هو من يعطي دلالة التكرير، لا اللفظ وحده، ومن باب المقارنة، لجأ الشاعر إلى تعريف لفظة "الجهل"، وتكرير لفظة "علما"، فالتعريف للتحقير والتكرير للتوقير، وهذا ما لا يتضح إلا من السياق، أي أن البناء اللفظي للتعريف والتكرير متصل دوماً من الناحية الدلالية بالسياقات التي ترد فيها الألفاظ.

كما قد يكون للتكرير دلالة كمية/ عددية تفيد الأفراد أو الكمية، كما في قصيدة (سيأتي الصباح)، التي يقول فيها الشاعر:

لم يعد نبضك يجري

ذاك نبض مستباح

..

ويعيد الماء صفوا

1. ناصر لوحيشي: رجاء قصائد للأطفال "أنشيد"، ص 9.

ويردّ المستحيل¹

المخاطب هنا غير معرف، وحاضر فقط بضمير المخاطب "نبضك"، ولهذا جاء التّكثير دالاً على الأفراد كما يدلّ على الكميّة، فالنبض مفرد كما أنّه يدلّ على أنّه نبض واحد لا غير؛ كما عرف "الماء" ونكر صفته "صفوا" في سياق يتعلّق فيه ذلك مع ما تحمله عبارة "ويردّ المستحيل" من دلالة الاستثارة واستتطاق مكان القوة في ذات المخاطب.

من خلال ما تقدّم نلاحظ أنّ شاعرنا قد وظّف التعريف والتّكثير لمختلف الأغراض والدلالات في شعره، فقد نوع في توظيفه ولم يغال في ذلك، فكان توظيفه سلساً في غاية الدقّة والبلاغة والوضوح، وهذا ما يعكس حسّه الأدبي وذوقه الرّفع، فهو يملك ملكة لغويّة وفصاحة مكّنته من التعبير بطريقة منسجمة متنسقة دون ارتياب ولا خوف فلم يكن متصنّعاً فمن خلال قراءتنا لأشعاره لم نحسّ البتّة بالانقطاع أو التّكلف، وعلى العكس من ذلك فالبلاغة والبساطة واضحة في دواوينه الشعريّة.

5- أسلوب التّوكيد:

العربيّة لغة يشترك فيها عنصران مهمّان، فهي حلقة اتّصال تنتقل من المتكلّم إلى المخاطب اللّذين تحيط بهما بيئة فتختلف باختلاف الطّروف المحيطة بها، فتنتج لنا عدّة أساليب لغويّة، يعتبر التّوكيد أحدها.

والتّوكيد باب من أبواب التّوابع وقد تعددت مصطلحاته، إلّا أنّ هذا المصطلح هو الأكثر شيوعاً.

أولاً: تعريف التّوكيد لغة واصطلاحاً:

التوكيد "مصدر لفعل وَكَدَ من وَكَدَ السَّرَجَ بمعنى شدّه"¹.

1. المصدر السابق، ص18.

جاء في (لسان العرب): "التوكيد دخل في الكلام لإخراج الشك وفي الأعداد لإحاطة الأجزاء ومن ذلك أن تقول: كَلَمَني فيجوز أن يكون هو أمر غلامه بأن يكَلَمك، فإذا قلت كَلَمَني أخوك تكليما لم يجز أن يكون المكلّم لك إلّا هو"².

وفي (مختار الصحاح) : "أكّد الشّيء ووكّده والواو أفصح"³؛ "وهو في اللّغة يعني الإحكام والتّثبيت، وهو لفظ تابع لما قبله يقوّيه، ويزيل عنه ما قد يتوهّمه المتلقّي سامعا كان أو قارئاً من احتمالات أو تردّد أو تشكيك في قبوله، فالكلام يؤكّد لإزالة الشك أو الاحتمال، أو التردّد عن المتلقّي"⁴.

أمّا اصطلاحاً، فقد جرى تعريف التوكيد على أنه تابع للمؤكّد في رفعه ونصبه وخفضه وتعريفه؛ وأنه "يدلّ على سعة المجاز في اللّغة"⁵؛ "فالكلام يؤكّد لإزالة الشك أو الاحتمال أو التردّد عند المتلقّي".

وعرّفه (الكفوي) في (كلياته) بقوله: "أن يكون اللفظ لتقرير المعنى الحاصل قبله وتقويته"⁶؛ فالتوكيد يفيد تقوية المؤكّد وتمكينه في ذهن السامع وقلبه؛ أي أنّه تأكيد لما بعده عند المتلقّي بجعله مستقراً متحقّقاً لديه، فلا يظنّ غيره، وذلك لتجنّب الوقوع في أيّ لبس أو احتمال، وبالتالي، فإن التوكيد الذي تعنى به هذه الدّراسة، هو كلّ ما يكسب المعنى قوّة ويزيده ثباتاً وتمكّناً في النفوس.

ينقسم التوكيد الى نوعين: لفظي، ومعنوي، يمكن بيان تعريف كل منهما مع استعراض نماذج شعرية من شعر ناصر لوحيشي استخدم فيها التوكيد وذلك على النحو الآتي:

1. جورج متري عبد المسيح وهاني جورج تابري، الخليل: معجم مصطلحات النحو العربي، تصدير: محمد مهدي علام، مكتبة لبنان، بيروت، 1990. ص164
2. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 4(مادة وكد) /366.
3. محمّد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مرجع سابق، (مادة وكد) ص21.
4. محسن علي عطية، الأساليب النحوية عرض وتطبيق، ط1، دار المنهاج للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2007. ص148.
5. عثمان بن جني، الخصائص، تح- عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، 2003. 214/2.
6. أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني القريني الكفوي: الكليات: معجم المصطلحات والفروق اللّغوية، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، الطبعة الثانية، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، 1998. ص267.

أولاً: التوكيد اللفظي:

في تعريف التوكيد اللفظي، قال ابن هشام الأنصاري: "هو إعادة اللفظ الأول بعينه"¹.

وفي تعريف آخر، هو "تأكيد بلفظ مكرّر يلحق الأسماء والأفعال والحروف، والجمل، وغير ذلك"². كما يُعرف التوكيد اللفظي بأنه إعادة الكلمة ذاتها بلفظها أو بمرادفها سواء كانت اسماً أو فعلاً أو حرفاً أو جملة ويأتي ليفت الانتباه إلى الكلمة بلفظها حتى تثبت في الذهن، وللتلذذ بالمكرّر كما يأتي للتهديد.

يؤدّي أسلوب التوكيد وظائفاً وأغراضاً متعددة تخدم السياقات التي توجد فيها؛ منها رفع اللبس وإزالة الاتساع، وتمكين المعنى في النفس؛ ومن أغراضه أيضاً تقوية المعاني ورعاية الانسجام بين المواقف المختلفة؛ وهو بذلك يقوم بوظائف تخدم النحو والبلاغة، فالنحاة يهتمون بالتركيب والألفاظ، وأهل البلاغة يجعلون جلّ اهتمامهم بالمعاني، وما ترمي إليه، ويعملون استخدام أسلوب مكان أسلوب آخر من أساليب التوكيد، فكل تلك الأساليب تقريباً تقوم بغرض يعد من أهم أغراض التوكيد، وهو تثبيت المعنى والصورة في ذهن السامع أو القارئ بحيث لا يعتقد أمراً آخر سواه³.

والتوكيد اللفظي يكون بطرق عدة، منها: التوكيد اللفظي بالفعل أو توكيد الفعل بفعله، التوكيد بالاسم، التوكيد اللفظي بالحرف، التوكيد باسم الفعل، التوكيد بالجملة الفعلية، التوكيد بالجملة الاسمية، التوكيد بالمصدر النائب عن الفعل، التوكيد بالمرادف، والتوكيد بالضمير المنفصل.

ثانياً: التوكيد المعنوي:

1. ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى: تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009. ص 298.

2. أبو الحسن عليّ ابن الحسين، الباقر الصبّاني، شرح اللّمع في النّحو، تحقيق: محمد خليل مراد الحربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م، ص 253.

3. أسماء موسى الليمون: أسلوب التوكيد في كتب إعراب القرآن، مرجع سابق، ص 14.

ويعرف بأنه "التابع الذي يرفع احتمال غير الظاهر".¹ وهو من خلال ذلك "يزيل عن متبوعه ما لا يُراد من احتمالات معنوية تتجه إلى ذاته مباشرة، أو إفادته العموم والشمول المناسبين لمدلولة"².

كما عرّفه السامرائي على أنّه : "التابع الرفع احتمال غير إرادة الظاهر [...] أو إرادة الخصوص بما ظاهره العموم"³؛ أي أن التوكيد المعنوي هو التابع الذي يرفع توهم عدم إرادة الشمول والعموم.

والتوكيد المعنوي لا يكون فيه المؤكد إلاّ اسماً، ويكون بالفاظ عدّة مضافة إلى الضمير المطابق للمؤكد، وهي: التوكيد بنفس وعين، التوكيد بكلا وكلتا، والتوكيد بـ (كلّ، وجميع، وعامة، وقاطبة، وكافة) ؛ وهي تتخذ أشكالاً إعرابية مختلفة حسب موقعها في الجملة فقد تكون مبتدأ، أو خبر، أو مفعولاً به، أو توكيداً.

يعتبر التوكيد اللفظي (بالجملة الاسمية والجملة الفعلية) من أهم التوكيدات التي استخدمها الشاعر؛ إذ يقول الشاعر لوحيشي في قصيدة (رجاء):

جزائرنا هواؤك كان يشفي
جراح المتعبين العابرينا⁴

يؤكد الشاعر في هذه القصيدة بالجملة الاسمية "جزائرنا" على صفة الجمال الخلّاب لطبيعة وطنه الجزائر؛ وفي قصيدة (سيأتي الصباح)، يقول:

طال ذاك الليل لكن
سيجي ذاك الصّباح⁵

1. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984. ص125.

2. عباس حسن: النحو الوافي، ط3، دار المعارف، مصر، د.س. ص372.

3. فضل صالح السامرائي: معاني النحو، مرجع سابق، ص115.

4. ناصر لوحيشي: رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص19.

5. المصدر نفسه، ص18.

وهنا استعمل أسلوب التوكيد بالجملة الفعلية "طال ذاك الليل"، وهو تأكيد على طول المعاناة والأسى والألم، وتأكيد على تحليه بالأمل والتفاؤل بغد مشرق؛ أما في قصيدة (مقالة الغروب)،

فيقول الشاعر:

أذن الغروب وأنت ما ناديتني

كي أستظل بدفء قلبك يا أبي

..

القفل قفل الباب ينزف دمعة

والكف كفك غيبة في غيب¹

في البيت الأول يرد التوكيد بالجملة الفعلية "أذن الغروب"، وفي البيت الثاني يستخدم الشاعر التوكيد الفظي (بالجملة الاسمية)، من خلال تكرار الجملة الاسمية "القفل قفل الباب".

كما لجأ الشاعر إلى توظيف التوكيد في شعره باستخدام الأسماء أو المرادفات، كما في قصيدة (جدي جدي)، يقول الشاعر:

جدي جدي

خذ ما عندي²

أراد الشاعر في هذا البيت أن يؤكد ما بالنفس من مشاعر ومعاني الرفعة وعلو الشأن وبيان المكانة التي يحتلها جدّه في قلبه، أما في قصيدته (زيتونتي)، حيث يقول الشاعر:

زيتونتي المباركة

سقاك غيث ومطر³

1. ناصر لوحيشي، جدّ خلايك، ص33، 34.

2. ناصر لوحيشي: رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص13.

3. المصدر نفسه، ص14.

فقد استخدم الشاعر التوكيد اللفظي (بالمترادف)، وعمد الشاعر إلى تكرارها ليؤكد بأن شجرة الزيتون عتيقة ووجدت منذ الأزل فالمطر كماء هو من سقاها ولازال يسقيها منذ القدم.

وبعد التوكيد اللفظي باستخدام الضمير المتصل، من التوكيدات اللفظية التي استخدمها الشاعر في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة (مدينتي):

أذكر يا موعدنا

أذكر.. هل تذكرني؟

أذكر كل عيد

يا سيدي مسيد¹

رغب الشاعر من خلال هذا التكرار أن يؤكد على حسرته وحزنه على ما حلّ بمدينته، ويأمل أن تستعيد ذات يوم رونقها وتعود إلى سابق عهدها؛ لكنه كثيراً ما استخدم التوكيد اللفظي باستخدام الضمير المنفصل؛ كما في قصيدة (نشيد الوداع):

أنا لست أنسى صُحبتي

كلّ المحاسن جمّعا²

يؤكد الشاعر بضمير الفصل "أنا"، والذي وظيفته توكيدية تهدف إلى تعداد الفضائل والمحاسن، بعد أن آن الوداع، وكذلك في قصيدته (النور)، حيث يقول:

أنت أحبيت قلوبا وعقولا

وزرعت السرّ في تلك السنين³

استخدم الشاعر في هذا البيت ضمير الفصل "أنت"، للتوكيد على زوال همّه وانجلاء الظلمة التي خيمت على حياته.

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 25.

2. المصدر السابق، ص 20.

3. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أنشيد"، ص 15.

الجدير بالذكر، أن هناك من يسمي هذا النوع من الضمير (ضمير الفصل) عماداً لأنه يعتمد عليه في الفائدة، وهناك من يسميه دعامة لأنه يدعم به الكلام ويؤكد، والتأكيد من فوائد مجيئه¹.

أما التوكيد اللفظي باستخدام الحروف، فمنها ما وظفه الشاعر في قصيدة (مدار القوسين)، حيث يقول:

وكيف أدنو من القوسين منزلة؟

وكيف أُلقي إذا ما رمت تسديداً؟²

في البيت السابق، عمد الشاعر إلى تكرار أداة الاستفهام: "كيف"، وهي هنا للتأكيد على الحيرة والشتات وعدم وضوح الرؤية؛ والحقيقة أن التوكيد اللفظي قد احتلّ مساحة كبيرة في أشعار الشاعر وقد كان متنوعاً، إلا أننا لاحظنا غياب التوكيد "بالمصدر النائب عن الفعل، وكذلك باسم الفعل"، وقد غاب التوكيد المعنوي كلياً فلم نجد توظيفاً له ولو مرة واحدة.

أما التوكيد اللفظي باستخدام الأدوات، فقد لاحظنا أن الشاعر (ناصر لوحيشي) قد عمد إلى استخدام عدد منها في شعره، وأهمها تتمثل بما يلي:

- التأكيد بـ **إِنَّ** و**أَنَّ**: وهي حرف مشبّه بالفعل يفيد التوكيد.

- لام **الابتداء**: تفيد توكيد الجزء المرتبط بها.

- **ألا**: حرف استفتاح وتنبيه يفيد التوكيد.

- التوكيد بـ: **قد** + **الفعل الماضي**.

- التوكيد بـ **السَّيْنِ**: وتختصّ ببناء (يَفْعَل) وبناء (يُفْعَل)، فيصبح (سَيَفْعَل) و(سَيُفْعَل) وهي في النظم تدلّ على حدوث الحدث في المستقبل أمّا قربه أو بعده فيدلّ عليه النظم³.

1. محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، مرجع سابق، ص216، 217.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص47.

3. سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، مرجع سابق، ص420-421.

- نونا التوكيد: تلحقان بالفعل لتوكيده إحداهما مشددة مفتوحة، وتسمى نون التوكيد الثقيلة، والأخرى ساكنة وتسمى نون التوكيد الخفيفة¹.

عمد الشاعر إلى استخدام أساليب التوكيد بالأدوات، كما في قصيدته (تلويحة وشاح)، حيث يقول:

فاضرب لهم مثلاً يا ثناء
إنني لم أقل ظهر هذا الخميس
دنا لوم هذا المساء
تدلى على لحظة شارده
إنني واقف
قرب حافة فجري²

استخدم الشاعر في المقطع الشعري السابق "إن + الضمير المتصل" مرتين للتوكيد على ما يعانيه الشاعر من تعب وإرهاق، بسبب الهموم وكثرة التساؤلات، مستعملاً لفظ "إنني" التي تدلّ على التوكيد والإثبات، فبدونها كان الأسلوب الخبري عادي.

كذلك يستخدم الشاعر التوكيد بـ (إن) ويكررها في سياق شعري واحد، كما في قصيدته (هم الحنين)، حيث يقول الشاعر:

ربما كانت الشمس في زمني طالعه !!
ربما..
غير أنني أحنّ إلى الظلمات الثلاث
حنيني إلى البدء يشند - أمّاه -
إنني سئمت النهاية،

1. محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، مرجع سابق، ص 623.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلائك، ص 13.

والظلمة الرابعة !!¹

والملاحظ أنّ الشاعر كثيراً ما استخدم (إنّ) للتوكيد على الأمور الشعورية والعاطفية التي تعتريه، وتخالج نفسه، على نحو ما جاء في قصيدته (أشواق وهمسات)، حيث يقول:

أنا ما اتّخذت سوى وعودك مرفأً
إنّي ابتغيت خيوط سرك سلماً
إنّ السحاب المرتجى فهّمته
والودق ظلّ المستبين المغنما²

وأيضاً، كما في قصيدته (بع ظلك)، حيث يقول:

إنّ السحب نازلة
وإنّ الغيمة السوداء نازحة
فذي السموات لا ركزا ولا عمدا³

فقد عمد الشاعر في المقطع السابق إلى التوكيد باستعمال الأداة (إنّ)، للتأكيد على ما يعانيه من هموم وأسى هذه الهموم ستنتهي رغم طول أمدّها إلا أنّ الغيم كلّما أتى يأتي بالمطر والحال نفسه بالنسبة للهموم فقد آن أوانها بأن تتجلي وتختفي.

يلاحظ في الأمثلة السابقة، أنّ التوكيد يقوم على تكرار اللفظ أو المعنى، وبالرغم من أن هذا يخالف الاقتصاد الذي تسعى إليه العربية، إلا أن فائدته تكمن في دفع بعض ما قد يعلق باللفظ من مجاز أو نسيان أو غيرها مما يدور في المقام الذي يرد فيه النص أو الجملة، وإذا كان التوكيد يقوم على تكرار اللفظ أو المعنى مما قد يوحي بانتفاء الفائدة من اللفظ المكرر.

1. المصدر نفسه ، ص45.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك ، ص103.

3. المصدر نفسه، ص185.

كما لجأ الشاعر إلى التوكيد باستخدام أداة التوكيد "قد"، كما في قصيدته (مشارفة المستحيل)، حيث يقول:

لَوْنٌ بحبر غدي يومي على ثقة
خلّ المضي قد مضي حبرا على ورق¹

وأيضاً في قصيدته (الصوت الأخضر)، إذ يقول:

فالصوت الأخضر
قد أورق قبل الإبراق
من قبل طلوع الأزمان²

هنا يؤكد الشاعر على حصول الأمر قبل أوانه فلا يجب علينا أن نخشى لأن كل ما قدر حصوله حاصل بلا ريب.

كما جمع الشاعر بين أداتي التوكيد (إن، قد) في مقطع شعري واحد، كما في قصيدته (المكوث بدائرة الحزن)، والتي يقول فيها:

إنّ الظّما
قد نما

عبر تلك الشّرايين³

من خلال هذا التوكيد الذي استعمل فيه الشاعر أداة التوكيد (إنّ) و(قد + الفعل الماضي) يثبت حقيقة واحدة، وهي سيطرة الحزن على حياته وتواصل نموه ما يؤكد لنا استمراريته.

1. المصدر نفسه ، ص32.

2. ناصر لوحيشي، جدد خلائك، ص189.

3. المصدر نفسه، ص140.

ومن أدوات التوكيد التي استخدمها الشاعر، السين التي تسبق الفعل المضارع، كما في قصيدته (العلم، خالد، باق)، إذ يقول فيها:

كلّ شيء سيزول غير أنّ العلم يبقى¹

والتوكيد بالسين+ الفعل المضارع هنا واقع على أهمية العلم، ودوره في حياة الأمم وتطلعاتها المستقبلية، واستمرارية نهوضها وتقدمها، ومن ذلك أيضاً في قصيدته (نشيد الوداع)، التي يقول فيها:

صبرا فإنّ البدر من تلك العيون سيطلع²

ويأتي التأكيد هنا على أنّ التطور والتغير سيمسّ الغد فلا داعي للتعجل والقلق.

كما لجأ الشاعر إلى التوكيد بمؤكّدين هما: لكن والسين+ الفعل المضارع، وذلك في قصيدته (المكوث بدائرة الحزن)، حيث يقول فيها:

يتنفسني هذا الهواء

خواء، ولكن

سيأتي الصّباح المطير³

وممّا لجأ إليه الشاعر للتوكيد، استخدامه (لا الناهية) في مواضع عديدة من قصائده، كما في قصيدته (مقالة الغروب)، التي يقول فيها:

يا شاطئ الكلمات لطفا بالفتى

ردّد معي يا عين لا... لا تسكبي¹

1. ناصر لوحيشي: رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص 9.

2. المصدر السابق، ص 20.

3. ناصر لوحيشي: جدد خلاياك، ص 142.

وأيضاً في قصيدته (دموع الفجر مغتسل)، حيث يقول:

وحدت حلمي، في الغدوّ وفي الزّواح،
وهمست.. لا.. لا تقرّوا كفّ الشّتاء
لا تسألوا أحدا...²

كما استخدم (لا) الناهية للتوكيد في قصيدته (نشيد الوداع):

أنا بينكم أنتم معي لا تحزنوا لا تفزعوا³

كذلك في قصيدة (أرعاك يا وطني)، حيث يقول:

فلا الأحزان تُبعدني ولا الأهوال تمنعني⁴

في الأبيات والمقاطع الشعرية السابقة، يأتي التأكيد بحرف النّفي لا، فالشاعر يريد من خلال النّفي أن يثبت حقيقة الحزن والألم التي ألمّت به جرّاء فقدان والده ويحاول أن يمنع نفسه من البكاء عليه؛ ومن خلال النّفي أيضاً يريد الشاعر أن يثبت حقيقة عدم القراءة لكفّ الشّتاء ولعلّ المقصود ألا يبقى متمسكاً بالألم والحزن، ويتطلّع للغد المشرق؛ وبنفس الأداة (لا النافية) يؤكّد الشاعر على حقيقة عدم الفزع والخوف من خلال النّفي فهو يؤكّد بأنّه موجود غير راحل ولا غائب؛ فضلاً عن التأكيد بها على المكانة التي يحتلّها الوطن في قلبه فمن خلال النّهي يثبت حبّه فلا شيء يفوّقه عنه أو يبعده عنه.

ومن الأدوات التي استخدمها الشاعر للتوكيد، الأداة (ألا) والتي تستخدم لإثبات وتأكيد ما بعدها؛ كما في قصيدة (رؤى)، إذ يقول الشاعر:

ظلّ الشّمس راجفة فيحنو ظلّي الباكي،

1. المصدر نفسه، ص34.

2. المصدر السابق، ص43.

3. ناصر لوحيشي: رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، ص20.

4. المصدر نفسه، ص16.

يساريها...

ألا يا نجمة الأبدى يا ربه !¹

كما استخدم الشاعر نون التوكيد الخفيفة دالة، على التوكيد التي تدخل على الفعل المضارع للدلالة على المستقبل، كما في قصيدته (السحاب يحثّ الخطي)، التي يقول فيها:

فهو في خلد الفجر روح يخالغ أمسي ويومي

وكلّ الثواني التي نسجت موعدي

فافهم²

ومن الأدوات التي استخدمها الشاعر للتوكيد، اللام المفتوحة (لام الابتداء) على الفعل للدلالة على التوكيد، بالإضافة إلى السين التي تدخل على الفعل المضارع، كما في قصيدته (نغمة في ورق)، حيث يقول:

إنّا لنـفرح بالأيّام نقطعها

وكلّ يوم مضى سهم سيجرحني³

يمكن توكيد الشيء بإخراج أحد عناصر الجملة من المكان المخصص له وتثبيته في غير مكانه، في من أراد أن يخص شيئاً باهتمام السامع أو القارئ، قدمه وفاجأ به وليقع ذلك في نفس سامعه أو قارئه موقعاً ثابتاً، ويعد تقديم أحد أركان الجملة من أهم العناصر في إبراز المعنى في جزء من أجزاء تلك الجملة⁴؛ وقد لجأ الشاعر إلى التوكيد بالتقديم والتأخير من حيث أراد التحديد والقصر، كما في قصيدته (الفرح الداني)، والتي يقول فيها:

فامتط الآن يا سيدّ الشعر خيل النهار،

1. ناصر لوحيشي: جدد خلائك، ص71.

2. المصدر السابق، ص95.

3. المصدر نفسه، ص105.

4. غادة غازي عبد المجيد واستبرق ابراهيم يعقوب، أسلوب التوكيد في ديوان الكتاب لأدونيس - دراسة لغوية، مجلة ديالي - العراق، العدد (71)، 2016، ص470-480. ص473.

اقتطف من دمي أو فمي نغمة¹

من خلال هذه النماذج السابقة، يتبين لنا أنّ هذا النوع من التوكيد قد ورد بكثرة في شعر ناصر لوحيشي، خاصة الأداة (إنّ)، ولعلّ السبب في ذلك راجع إلى سهولة إدراجها والتوكيد بها، أو لأنّها سارية متداولة على الألسنة شائع العمل بها، وقد نردّ الأمر كذلك للحالة النفسية التي مرّ بها الشاعر خاصة الحزن الذي خيم كثيراً على حياته، نظراً للمتاعب التي مرّ بها، ولا يخفى كذلك أنّ هذه الحروف والأدوات تحمل دلالات متنوعة فإذا ما وظّفها في تراكيب تعطينا دلالات ومعان أخرى ما يكسب اللغة ثراءً وجمالاً ممّا هي عليه في الأصل.

كما يتبين أنّ التوكيد يعدّ من أهمّ وسائل وآليات البناء اللفظي التي تضيف على النص مزايا وسمات صوتية ودلالية متعددة، تسهم في إجلاء المعاني وإيصال الرسالة الأدبية، وأنّ الشاعر (لوحيشي) قد عمد إلى التّنوع في استخدام البنيات اللفظية التي تعتمد على التوكيد اللفظي بمختلف أدواته.

6- الضّرورة الشعريّة: يرتبط مصطلح الضّرورة الشعرية بالعديد من الظواهر اللغوية المختلفة التي يُعثر عليها مبعثرة في أبواب النحو والصرف، وموزعة في كتب النقد الأدبي القديم؛ فقد حظيت مسألة الضّرورة الشعرية باهتمام اللغويين والنحويين على وجه الخصوص، وعنوا بدراساتها من زاوية الاستعمال اللغوي والخروج عليه، والمباح أو والمحظور منه، فخطأوا الشعراء حيناً، وأوجدوا لهم الأعذار حيناً آخر، لكنهم قالوا بخصوصية اللغة الشعرية، وحق الشاعر في اختيار لغته التي تعبر عن موقفه الشعوري وإحداث التأثير في النفس وبلوغ الغاية القصوى².

أولاً: تعريف الضّرورة الشعرية في اللغة:

1. ناصر لوحيشي، جدد خلائك، ص125.
2. ليلي شعبان رضوان ونوال عبد الرحمن الحسين، الضّرورة الشعرية بين الخطأ اللغوي والوظيفة الجمالية، مجلة العلوم الشرعية واللغة العربية، جامعة الأمير سطاتم بن عبد العزيز، العدد (5)، 2019، ص278-275-417..

ترد الضرورة في معاجم اللغة في مادة (ضرر)، وتدور معانيها حول معنى واحد هو الحاجة؛ فالضرورة مأخوذة من الاضطرار وهو الحاجة إلى الشيء، ورجل ذو ضرورة أي ذو حاجة، تقول حملتني الضرورة على كذا وكذا، وتجمع على الضرائر والضرورات¹.

ويذكر (الجرجاني) الضرورة في كتاب التعريفات بقوله: "الضرورة مشتقة من الضرر، وهي النازل مما لا مدفع له"²؛ والاضطرار "حالة تبيح للمضطّر أن يوقع في كلامه ما لا يباح له في غير اضطرار ومثل هذه الحالة لا تكون إلا في الشعر؛.. وقد استعمل لفظي الضرورة الاضطرار في التعبير عن الأحوال التي تلجئ الشاعر إلى ارتكاب ما يخالف القياس ويجانبه"³.

ثانياً: تعريف الضرورة الشعرية اصطلاحاً:

الضرورة الشعرية في الاصطلاح، "هي رخص أعطيت للشعراء دون الناثرين في مخالفة قواعد اللغة وأصولها المألوفة، وذلك بهدف استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية؛ فقيود الشعر عدّة، منها الوزن، والقافية، واختيار الألفاظ ذات الرنين الموسيقي والجمال الفني، فيضطرّ الشاعر أحياناً للمحافظة على ذلك إلى الخروج على قواعد اللغة من صرف ونحو"⁴.

ويقول (السيرافي) "اعلم أنّ الشعر لمّا كان كلاماً موزوناً... استجيز فيه لتقويم وزنه من زيادة ونقصان وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله"⁵.

يعبّر عن الضرورة الشعرية في العصر الراهن بمصطلح جديد هو (الانزياح)؛ إذ يرى "كوين" أنّ الشعر ليس موافقة قواعد التركيب بل هو مخالفة هذه القواعد، إنّها مجاوزة مطّردة ومتعمّدة¹.

1. ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، (مادة ضرر) 483/4.

2. الجرجاني، التعريفات، مرجع سابق، ص180.

3. محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية - م1، ط1، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، 1985. ص131.

4. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علوم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1991. ص304.

5. أبو سعيد السيرافي: ضرورة الشعر، تح- رمضان عبد التّوّاب، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1985. ص34، وينظر، ابن عصفور الاشبيلي، ضرائر الشعر، تح- السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت، د.س. ص17.

يتبين ممّا تقدم، أنّ الضرورة الشعرية هي تلك الحاجة للتّقيّد بالوزن والقافية ؛ وقد سمّيت بالضرورة الشعّرية لأنّها تجعل الشّاعر يرتكب في الشّعْر ما لا يرتكبه في النثر، إذن فهي خروج عن المألوف والقاعدة التي يلتزم النّاثِر.

وقد أمكننا من خلال قراءة الأعمال الشعرية للشاعر (ناصر لوحيشي) أن نرصد عدداً من النماذج والحالات التي لجأ فيها إلى الخروج عن القواعد اللغوية، مستفيداً من الضرورة الشعرية في بناء تشكيلاته الشعّرية، والتي يمكن بيانها على النحو الآتي:

1. الزيادة في القوافي للإطلاق:

أشار السيرافي الى هذا النوع من الضرورات الشعرية²، وقد استخدمه لوحيشي في قصيدته (مدار القوسين)، حيث يقول:

أبغى القصيدة أم أبغيك تجديدا	والسرّ يزرعني - سرّاً - مواعيدا
رتبت أمتعة الآتي،، فعطّاني	طيف من المبتدا الوهميّ تسهيّدا
لقد لقينا من الأسفار منصبة	والشّوق يسلك في بحري أخاديدا ³

فالزيادة هنا بحرف الألف للقافية، ليحافظ على الغناء والرتم، وعلى الإيقاع الموسيقي للقافية، وقد جرت عادة الشعراء على مثل هذا.

ويقول في قصيدته (انبجاس الرّوح):

مرّي على الشّارع الخلفيّ لمح سنى	لعلّني أن أعيد الوارف الدّاني
فالجذب يسري على أعتابه أسف	يستبدل الشّكّ في هجري بإيماني ⁴

1. جون كوين، النّظرية الشعّرية، تر - أحمد درويش، ط4، دار غريب، القاهرة، 2000. 96/1.

2. أبو سعيد السيرافي، ضرورة الشعر، مرجع سابق، ص35.

3. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص45-46.

4. المصدر السابق، ص70.

لقد دعت الضرورة الشعرية للحفاظ على موسيقى القافية أن يزيد الشاعر حرف (الياء) في القافية مطلقاً.

2. زيادة بعض حروف العطف:

اختلف النحاة بشأن "الواو" العاطفة؛ فذهب الكوفيون إلى جواز ذلك ومنعه البصريون¹؛ وقد أشار إلى هذه الضرورة ابن عصفور الاشبيلي في ضرائر الشعر².

ومن أمثلة هذه الضرورة الشعرية في شعر (لوحيشي)، قوله في (نشيد الوالدين):

هيا أنشودة بفمي	فيا أمّاه، يا أبتا
ويا نجمي في الظلم	ويا شمسي ويا قمري
ويا إشراقة الحلم ³	ويا أملاً أعانقه

3. قصر الممدود:

وهي من الضرورات التي ذكرتها كتب ومصنفات الضرائر⁴، ومنها حيث يقول الشاعر في قصيدة (نشيد الوداع):

أنا لن أقول: إلى اللقاء أنا لن أقول: أودّع⁵

فقصر الممدود هنا جائز لأنّه لم يخلّ باستقامة الوزن والعروض، ومثل ذلك حيث يقول الشاعر في (نسيج القوسين):

-
1. أبو البركات بن الأتباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1997. 456/2.
 2. ابن عصفور الاشبيلي، ضرائر الشعر، مرجع سابق، ص70.
 3. ناصر لوحيشي، رجاء، ص11.
 4. أبو سعيد السيرافي، ضرورة الشعر، مرجع سابق، ص92؛ وأيضاً، أبو البركات بن الأتباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، مرجع سابق، 745/2.
 5. المصدر السابق، ص20.

والحاء جادت بموفور السنا عجا دامت مغانيك يا نبع الهدى ألفا¹

ولو أنّ الشاعر لم يقصر الممدود لاختلّ الوزن فقصيدته نُظمت على بحر البسيط، فلو لم يُقصر لاختلّت استقامته.

وفي (سقاك غيث الترحم) يقول:

يا ليت يومك نيقت لحظاته يا ليت شمس الأربعاء .. لم تطلع²

ولو لم يقصر الشاعر (الأربعاء) لاختلّ الوزن فقصيدته نظمت على بحر الكامل.

كانت تلك بعض من الجوازات الشعرية الواردة في شعر الشاعر، وبقدر ما كان لها من دور في استقامة الوزن الشعري والحفاظ على وحدة القصيدة، بالقدر نفسه الذي أثرت فيه الضرورة الشعرية على اختيارات الشاعر اللفظية، وكذلك على البناء اللفظي في شعره بشكل واضح، لاسيما في القوافي، نظراً لما لها من أهمية ودور موسيقي ودلالي في البناء الشعري ككل.

7- الألفاظ والمعاني:

كان للألفاظ المقام الأول في العملية الإبداعية، مادامت اللغة أداة الشاعر في تشكيل بنائه الفني، وهي وسيلته لنقل شعوره وتجربته إلى الآخرين، وهما ما يجب أن تصورهما الألفاظ وطريقة تأليفها أدق تصوير³؛ فاللفظ والمعنى ركنان مهمان من أركان القصيدة، بل لعلهما يشكلان معاً ركناً واحداً، نظراً لارتباط الشكل بالمضمون، وبالرغم من أن قضية الألفاظ والمعاني كانت ومازالت من أكثر القضايا حساسية وتعقيداً في النقد القديم، خاصة فيما يتعلق بالشعر، إلا إنها عُدّت من منهج القصيدة، وطرائق نظمها؛ فالمبدأ في علاقة المعنى واللفظ توضحه مقولة الجاحظ: الكلام

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص92.

2. ناصر لوحيشي، جدّ خلاياك، ص89.

3. عبد الهادي خضير الحطاب، دقة الألفاظ وإحيائها في شعر المتنبي قصيدته في مدح كافور فراق أنموذجاً، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (83)، الجزء (3)، 2007، ص465-512. ص465.

الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، والتي إن أبرزت أهمية المعنى وأولويته فإنها تقرر تكامل الطرفين وجودياً إذ إن انعدام الروح من الجسد انعدام للحياة فيه¹.

أولاً: تعريف اللفظ لغة واصطلاحاً:

تكاد تجمع المعاجم العربية على أن الألفاظ ترادف الكلمات في الاستعمال الشائع المألوف، إلا إن النحاة يرون فرقاً بين اللفظ والكلمة والقول، فاللفظ يتعلق بطريقة النطق، وكيفية صدور الصوت، وعند اكتمال ترابط الأصوات المنطوق بها تتكون الكلمة، ومن مجموع الكلمات يكون الكلام، أو القول².

اللفظ لغة؛ كلمة صحيحة، تدل على طرح الشيء، وغالب ذلك أن يكون من الفم، تقول: لفظ بالكلام يلفظ لفظاً، ولفظت الشيء من فمي...، وهو شيء ملفوظ ولفيظ³؛ وفي لسان العرب: "لفظت الشيء من فمي ألفظته لفظاً رميته يقال: أكلت الثمر ولفظت النواة، أي رميتها"⁴؛ فالمعاجم العربية، تكاد تجمع على أن اللفظ هو كل ما يتلفظ به الإنسان من الكلام.

أما اللفظ اصطلاحاً؛ فهو عبارة عن صورة المعنى الأول دالاً على المعنى الثاني على ما صرح به الشريف الجرجاني، حيث قال: "إذا وضعوا اللفظ بما يدل على تفخيمه لم يريدوا اللفظ المنطوق، ولكن معنى اللفظ الذي دل به على المعنى الثاني"⁵؛ وفي تعريف آخر، اللفظ، هو: "الحامل المادي والمقابل الحسي منطوقاً للمعنى الذي هو فكرة ذهنية مجردة، وأهم ما يميزه أنه منطوق،

1. الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب - دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001. ص 60 وما بعدها.

2. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1976. ص 38.

3. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح- عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق-بيروت، 1979. 259/5.

4. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 461/7.

5. أبو البقاء الكفوي، الكليات، تح- عدنان درويش وموسى المصري، ط2، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1998. ص 795.

وهذا ما أكد عليه أغلب النحاة في تعريفاتهم، فسيبويه يقصد باللفظ العلامة الإعرابية أو الإعراب¹.

ثانياً: تعريف المعنى لغة واصطلاحاً:

تشير المعاجم العربية إلى مادّتي "عنى" و"عنو"، وهما يعنيان في الاستعمال الشائع: "حبس شديد مع تضيق واستمرار يترتب عليه ظهور"؛ فيقال: "عنا فيهم فلان أسيرا يعنو، وعني فيهم يعنى" أقام فيهم على إسهاره واحتبس؛ والعناء: الحبس في شدة وذل، عنا الرجل يعنو: إذا ذل لك واستأسر وعنيته تعنية إذا حبسته مضيقاً عليه حبسته حبسا طويلاً².

قال (ابن فارس): "العين والنون والحرف المعتل أصول ثلاثة: الأول القصد للشيء بانكماش فيه وحرص عليه، والثاني دالٌّ على خضوع وذلٌّ، والثالث ظهور شيء وبروزه"³.

وبالرغم من عدم وجود علاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، إلا أنّ ثمة علاقة مجازية تتضح بين معنى اللفظ والمعنى، فالأول يشير إلى الإطلاق والثاني يشير إلى الحبس.

قال (الجاحظ): "المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة"⁴.

عرف المعنى بأنه "هو المفهوم من ظاهر اللفظ الذي نصل إليه بغير واسطة"⁵.

1. الأعلام الشنتمري، النكت في تفسير كتاب سيبويه، الجزء الأول، تح- رشيد بلحبيب، وزارة الأوقاف، المغرب، 1999. ص200.

2. عز الدين أحمد عبد العالي، العلاقة بين اللفظ والمعنى وآراء القدامى والمحدثين فيهما، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد (2)، العدد (6)، ديسمبر 2016. ص138-156. ص142.

3. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح- عبد السلام هارون، مرجع سابق، 146/4.

4. عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق- محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998. 75/1.

5. أبو البقاء الكفوي، الكليات، مرجع سابق، ص842.

وفي تعريف المعاني، قيل: "هي الصور الذهنية إذ وقع بإزائها الألفاظ، من حيث تقصد منه، والصورة الحاصلة في العقل فمن العيب أنها تقتصد باللفظ، فقد سميت مفهوما والمعنى هو المفهوم الظاهر واللفظ الذي نصل إليه بغير واسطة، والصورة الذهنية التي أثارها الكلام في ذهن السامع، وهو صورة مكونة في ذهن السامع، وهو صورة مكونة في ذهنه ومتريعة في تجاربه الحسية والمجردة من مجموع الأمثلة والحقائق الخارجية التي صادفها في حياته"¹.

بين (الجاحظ) أهمية اللفظ والمعنى في الشعر، فقال: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"²؛ في حين أكد (ابن طباطبا) (بالحاح شديد "على مراعاة التطابق بين المعنى واللفظ وكذلك الوزن والقافية، يقول محلاً بقية فعل الصنعة "وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"³.

ولعلّ النماذج التي سبق وعرضناها من شعر (لوحيشي) تظهر عناية الشاعر في اختيار ألفاظه وقدرتها على إيصال المعاني، وتكوين الصور الذهنية التي أرادها الشاعر في ذهن المتلقي؛ ففي قصيدته (مدينتي.. ونغمة منفرجة) يقول:

أيقنت أنّ مشربي، ومشرب الأطفال

سيدفن الجراح في أودية الظلام

ويكشف الظلام

مدينتي تحلم أن يجيء عامها وعام⁴

1. محمد مبارك، فقه اللغة وخصائصها العربية، دار الفكر، بيروت - لبنان، 1981. ص 166.

2. عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح- محمد عبد السلام هارون، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1965. 131/3-132.

3. الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب - دراسة، مرجع سابق، ص 67.

4. ناصر لوحيشي: مدار القوسين، ص 27.

في هذا المقطع، تتضح عناية الشاعر في توظيف الفنون البلاغية معتمداً بالأساس على اختيار ألفاظه بدقة متناهية لإيصال صورة ذهنية محددة إلى ذهن المتلقي، فالجناس بين لفظتي (الظلام، والظلام) كان له دور كبير في إبراز الدلالة وإظهار المعنى المقصود.

كما كشف الشاعر عن براعته في اختيار الألفاظ ليس فقط لإجلاء الصور والمعاني، وإنما لإكساب القصيدة جرساً موسيقياً تزيد من قوة المعاني، كما في قصيدته (بابا والحلوى) يقول:

"وجرت سبقت أختي سلوى
خطفت سلوى تلك الحلوى
والفجر الآتي موعداً
حق، خير، علم وعمل"¹

إن اختيار الألفاظ (سلوى، الحلوى) (علم وعمل)، وتفيد الألفاظ باستخدام الفواصل (حق، خير)، متصلة في سياقها الشعري بالفجر والموعود الطفولي في لقاء الوالد حين يحضر الحلوى، كلها تعطي تكاملاً بين الألفاظ والمعاني على نحو يظهر براعة الشاعر.

وفي قصيدة (سامقات القوافي)، يقول الشاعر:

"مسودة النص
يا نشوة راجفة
يدي رسمت نقطة وسؤالاً
وفاصلة راعفة
مسودة النص أخفيها
رجعتني إليها علامات عجب!!!
وشطب وخطب..
وشوق إلى لحظة سائلة"¹

1. المصدر نفسه، ص 42، 43.

إنّ براعة اختيار الألفاظ وتكوين المعاني في هذا النص لا تقتصر على الألفاظ وحسب، بل وتمتد إلى اختيار الحروف وتغليب رنين حروف وأصوات بعينها على المقطع، كما في القافية (راجفة، راعفة، سالفة)، وفي اختياره لألفاظ (عجب، شطب، خطب)، مع طغيان صوتي السين والشين، كل هذا اكسب مطلع القصيدة صدى دلاليّاً واسعاً، يدفع القارئ لمتابعة القراءة لاستكمال الصورة النهائية واستجلاء المعاني الكلية لها.

وتتجانس منظومة ألفاظ الشاعر في دواوينه لتظهر جانباً كبيراً من معجمه الشعري، فعلى غرار الألفاظ والمعاني في المقطع السابق، يقول الشاعر في قصيدته (اختصر راحتي):

"من شميم الرؤى الحالمه
من بهاء (العماد) التي إرّم بدوها
من ربيع الجسد
دم قد تسامى هوى
والسنا قد سنى وابتعد
لك الوتر المتجدّد يا ساكنا في دمي
فاختصر راحتي
إنني صغت خاتمتي...
من حنين البلد
ذكريني بفاتحة البوح...
أيتها اللحظة الفارقة
يحاصرني الموج والشاطئ الرطب
والسمكات التي رتبته
يد راجفه
هي السبع ... ينساب شعري

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص5.

ليذكر في آخر الصيف
معزوفة الشك والنظرة الحارقة¹

وفي قصيدته (دموع الفجر مغتسل)، يقول الشاعر:

"خذ زهد ما يكفيك من شوق ومن خفق الفؤاد

ولا تعقب

كي ترى قبس الأصيل

خذ زهد ما يكفيك واحلم بالضياء يعيدنا، لمحا،

وأسئلة،

رؤى بيضاء،

واسكب دمعين

الفجر لَوْن درينا،"²

تتناسق الألفاظ في هذا المقطع مع بعضها البعض في إعطاء صور ذهنية زاخرة بالمعاني والدلالات القريبة بفعل قوة الألفاظ نفسها، وبفعل التراص الذي اختاره الشاعر لها، فالألفاظ بقدر ما أكسبت النص صبغته الشعرية والغنائية، وأجрасه الموسيقية، وإيقاعاته الدافئة والنابضة، فإنها أيضاً تعطي أفقاً دلالياً لمعان متناغمة ومتجانسة مع الألفاظ، بحيث لا يمكن ظهور ذلك الأفق فيما لو استخدمت ألفاظاً أخرى.

يتبين هذا الأثر في كثير من قصائد الشاعر، فمثلاً حيث يقول:

غير أن البراءة تهتف؛ "تُرْبُ السُّها"

قلت: لا...

إنّ قلبي قطاة³

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 121-122.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 37.

3. المصدر نفسه، ص 26.

في هذا الموضع، بدا واضحاً أسلوب الحذف الذي اتبعه الشاعر للحد من رغبته في البوح، أو لكبح جماحها، لكنه لإيصال المعاني بصورة واضحة استخدم ألفاظاً دقيقة ترمي إلى دلالات ومعانٍ متناغمة مع الجو الموسيقي والموضوعي للنص، وهو ما يبرز من تعاقب بروز صوتي الفاء والقاف، والعناية البالغة في اختيار لفظي (السها، قطاة)، وهو اختيار كان له أثر كبير في بناء وتكوين الصور الدالة عليها معاني الألفاظ.

وفي قصيدته (همّ الحنين)، يقول:

"حنيني إلى البدء يشدّ -أماه-

إني سئمت النهاية،

والظلمة الرابعة!!

تعاليت يا نور رد دمي،

ردني"¹

يتجلى حسن اختيار الألفاظ في هذا المقطع، في النداء بدون استخدام أداة، فالشاعر يخاطب أمه، وبوضوح شديد يعبر عن سئمه من النهاية، وكمعنى دال وصارخ بالدلالة يوحي قوله "والظلمة الرابعة" بأنه يريد ويأمل أن تكون له ولادة أخرى...!!

ولا شكّ في أن جميع ما عرضناه من نماذج متّصلة بمختلف فنون البيان والبديع والمعاني، وغيرها من الأساليب التي لجأ إليها الشاعر، إنما تكشف عن دربة وخبرة وعبقريّة لديه في اختيار الألفاظ وتركيب المعاني عن طريقها في بنية النص، لتصل المعاني دفاقة وسلسة إلى القارئ، والقصيدة مكتملة بكلّ أبعادها وأركانها الفنية.

1. المصدر السابق، ص45.

الفصل الثّـالثـ:ـ

العناصر الإيقاعية

– القافية.

– الأوزان والإيقاع.

– التّحريض.

– الاستهلال بأنواعه.

– التّدوير.

تنبّه العرب القدامى إلى أهمية البناء الإيقاعي للشعر، فقالوا بجودة الصنعة، أي أن على الشاعر أن يتقن صنعته الشعرية لفظاً ويبدعها معنى، وأن يسوي أعضاء شعره وزناً، ويعدل أجزائه تأليفاً، ويحسن صورته إصاباً، ويكثر رونقه اختصاراً ويكرم عنصره صدقاً، ويعلم أنه ثمرة لبّه وصورة علمه والحاكم عليه أو له¹؛ أما في العصر الراهن، فيُنظر إلى الشعر من قبل بعض الباحثين بأنه تلك العملية التي تعيد اللغة إلى طبيعتها الإيقاعية؛ فالشعرية تتبع بالأساس من اكتساب اللغة إيقاعاً خاصاً يسهم في إجلاء غوامض المعنى في طبقاته العميقة، تلك التي تميل إلى تفسير الأمور تفسيراً شعرياً، ومن ثم فقد أسهمت موسيقى الشعر وفق الأسس والقواعد المنطقية والرياضية التي تستند في تعزيز انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري².

والأصل في هذا الشأن، أن النص الشعري يتألف من مجموعة من العناصر اللغوية التي يختارها الشاعر لإيصال تجربته الشعرية إلى ذهن المتلقي وشعوره، وهي العناصر التي تدفع باتجاه بناء تصورات خاصة لموقع تلك العناصر بالنسبة إلى الإيقاع الوجداني للشاعر، لاسيما وأنها تحتوي على جرس الألفاظ وبنيتها (شكل القصيدة)؛ فعملية التأثير التي تنتج عن النص الشعري تنتج عن تكامل شكل القصيدة ومضمونها، من خلال الدور الجوهرى الذي تقوم به الألفاظ التي اختارها الشاعر، فالدلالات التي تحملها الألفاظ الشعرية غالباً ما تكون مفعمة بالإحساس، والذي يتوازى في هذا الاتجاه مع بقية العناصر في إيصال الرسالة الشعرية بكل أبعادها اللغوية والوجدانية إلى المتلقي³.

بيد أن دراسة الإيقاع لم تعد قاصرة على العروض - الأوزان والقوافي - كما كان سائداً في النقد القديم، بل أصبح يشمل كافة عوامل الحركة الداخلية للنص الشعري، بما فيها الحركات والصوامت

1. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح- طه الحاجري وزغول سلام، التجارية للنشر، القاهرة- مصر، 1956. ص112-121.

2. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانتباقة الشعرية الأولى: جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001. ص8.

3. أ. أ. رتشاردز، العلم والشعر، تر- مصطفى بدوي، مراجعة، سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر، د. س. ص29.

والمقاطع والأوزان والقوافي وحروف الروي، والوزن الشعري، بالإضافة إلى التبر أو ما هو كامن في الوحدة اللغوية، وتحدد مواضعه في مقاطع معينة من الصيغة الصرفية؛ فضلاً عن الحركات الناشئة عن الزحافات والعلل، والتصريع والتدوير، والأجراس الموسيقية للأصوات، كما تمتد إلى دراسة بعض الظواهر البلاغية كالجناس، السجع، التكرار، وأيضاً التضاد والمقابلة¹.

على هذا الأساس، فإنّ البحث في بنية الألفاظ الشعرية في تمظهراتها الإيقاعية، يستلزم أولاً الأخذ بالاعتبار أحوال تلك الألفاظ في المستويات اللغوية الأساسية (الصوتية، الصرفية، النحوية والدلالية)، من خلال تطبيق منهج لغوي لا يكتفي بمجرد القراءة الإيقاعية للقصيدة، بل ويتوصّل لتحقيق غاية أدقّ ويقوم على رؤية أشمل في دراسة العناصر الإيقاعية دراسة كلية على مستوى حزمة من النصوص الشعرية، تكشف عن خصوصية التجربة المدروسة بتوسع وعمق، من حيث يكشف عن تطوّر الحسّ الإيقاعي لدى الشاعر، أو عن ثباته، وبالتالي، إبراز ما لكل منهما من دلالة خاصّة.

مفاد ذلك، أنّ الأطروحة في هذا الفصل لا تستهدف دراسة العناصر الإيقاعية بحد ذاتها في شعر (ناصر لوحيشي)، بل دراسة البناء اللفظي للعناصر الإيقاعية دراسة لغوية تحليلية، تهدف إلى الكشف عن دور وأثر تلك البنيات اللفظية في تمييز تجربة الشاعر، وإكسابها خصوصيتها وتفردها، لاسيما وأنّ (لوحيشي) قد زواج في أعماله الشعرية بين الشّكل العمودي (القصيدة العمودية)، وقصيدة التفعيلة أو القصيدة الحرة.

1. محمد رمضان البع، النسيج الصوتية وأبعادها الدلالية في رثاء الياسين، أعمال مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين: حياة الشيخ ياسين مثلت نموذجاً في الثبات والنضال ودعوات للحفاظ على إرثه والاستفادة منه"، الجامعة الإسلامية - غزة، 2007. ص3-4؛ وأيضاً، سناء يونس جابر، البنية الإيقاعية في شعر خليل مطران - دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2017. ص5.

1- القافية والرّوي:

المعروف أنّ العرب عرفت القافية قبل العروض واهتمّوا بها منذ بدايات ظهور الشعر، لكنّ الأرجح أنّ قواعد القافية كعلم واضعه الإمام الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو علم متعلّق بدراسة أواخر الأبيات الشعريّة؛ فإذا كان علم العروض علم يعرف من خلاله صحيح وزن الشعر من انكساره؛ فعلم القافية هو العلم الذي "يعرف به أحوال تهيئات الشعر من حركة وسكون ولزوم وجواز"¹.

أ- تعريف القافية لغة واصطلاحاً:

القافية في اللغة، من قفاه واقتفاه، وتقفاه: تبعه واقتفى أثره؛ وسميت قافية الشعر بهذا الاسم، "لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا "عيشة راضية" بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها"².

أمّا من الناحية الاصطلاحية، فالقافية في قول (الخليل بن أحمد) "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند (الأخفش) آخر كلمة في البيت"³.

والقافية في تعريف الأخفش؛ هي "آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سمّيت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجئ في آخره. ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي قافية"⁴.

وفي معجم مصطلحات العروض والقوافي، القافية هي "مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"¹؛ فبنية القافية تتشكل بالأساس من "عدة أصوات

1. أبو العباس أحمد بن شعيب القنائي الدمنهوري، الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي، ط2، مكتبة مصطفى الباوي، القاهرة- مصر، 1957. ص128.

2. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم- ج2، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1989. ص170.

3. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، 1984. ص 282.

4. حسني عبد الجليل يوسف، تيسير كافي التبريزي في العروض والقوافي، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر، 1998. ص8.

تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهمّاً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن².

تعدّ القافية أحد أهم أركان الشعر العربي القديم، علماً بأن العرب القدماء لم يكونوا يعدّوا كل كلام مقفى شعراً، على نحو ما قاله ابن سلام في حديثه عن محمد بن إسحاق: "ثم جاوز ذلك إلى عاد وشمود فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف³؛ ومع ذلك، تعدّ القافية حداً فاصلاً بين الشعر والنثر " فقد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقف، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها؛ ويرى ابن خلدون أنّ الشعر كلام مبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي.

ب- أما الروي، فهو (حرفُ القافية)؛ ويعرف بأنه "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال مثلاً سينية البحري، ولامية الشنفرى إذا كان الحرف الأخير سينا في القصيدة الأولى ولاماً في الثانية⁴.

قال (الأخفش): "الروي الحرفُ الذي تُبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيتٍ منها في موضع واحد⁵.

ويعرف الرّوي أيضاً بأنه "ذلك الصوت الذي لا بدّ أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة" فلا يكون الشعر مقفياً إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم

1. رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، مطبوعات جامعة بغداد، بغداد- العراق، 1986. ص 207.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة- مصر، 1981. ص 246.

3. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم - ج2، مرجع سابق، ص 170.

4. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1973. ص 114.

5. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 76/19.

يشترك معه غيره من الأصوات، عُدَّت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية¹؛ فلا بد أن يكون الروي حرفاً من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس؛ فالرويّ هو العنصر الذي يعمل على إبراز النغمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة، بحيث يتوقع المتلقي دائماً تكرار نفس الحركة الإيقاعية بعد مسافة محددة من كل بيت.

ويرتبط الروي مع الوزن بعلاقة أساسية، من حيث أن القافية تعدّ شريكته في الاختصاص في الشعر؛ فالعلاقة بين الروي وهو الحرف المركزي من حروف القافية، والوزن الشعري هي علاقة وطيدة للغاية بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وذلك نظراً لما للروي من أثر بالغ في ترقيق الوزن وصلابته، ذلك أن للحروف إحياءات خاصة وآثارا وطاقات لا يمكن إغفالها، وجمال الحرف وأثره متّصل بموقعه وتجانسه أو تنافره وبقية الحروف المجتمعة في الكلمة الواحدة؛ وبالتالي، فإن لحرف الروي طاقته الفاعلة في اهتزاز البيت الشعري وارتجاجه، أو هدوئه واستقراره، كما أن للرويّ موقعه وأثره في تأكيد المعاني المراد الإفصاح عنها من قبل الشاعر، وهذا راجع إلى حدسه وعبقريته، ممّا يجعله يختار أكثر الحروف انسجاماً مع بحوره ومعانيه وأغراضه، لأنّ هناك صلة ترابط وثيقة بين الروي والوزن وأثراً في طراوة البحر الشعري وصلابته، فلا يجوز تجاوزهما².

ولا شكّ في أنّ هناك حروفاً "تصلح للروي من حيث تكون جملة الجرس لذيدة النغم، سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة ومن ذلك الهمزة والباء والدال والواو والعين واللام بخلاف التاء والدال والشين والضاد والغين فإنّها ثقيلة غريبة الكلمات"³.

بالنظر إلى قصائد (ناصر لوحيشي)، نلاحظ تكرار حروف محددة للروي في أشعاره، فقد التزم الشاعر حرفاً واحداً في القصيدة الواحدة في القصائد العمودية، في حين أنه قد يستخدم أكثر من

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 247.

2. فاضل عواد الجنابي، المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2008. ص 469-470.

3. أحمد الشايب، أصول النّقد العربي، ط 10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، 1994. ص 325.

حرف للقافية في قصائد الشعر الحر، وعلى كل حال، فإن شيوع استخدام حروف الروي من الأكثر إلى الأقل يتدرج في أشعاره للحروف (ر، ب، ف، ق، م، ن، ع) لاسيما في ديوان "جدد خلايك"؛ أما في ديوان "مدار القوسين" فقد استخدم الشاعر الحروف (د، ل، ر، م، ق، هـ، أ، ن، ي، ف)؛ وفي كل الأحوال، كان الشاعر موفقاً في انتقاء حروف الروي، فقد كانت تتميز بخصائص صوتية متعارف عليها كسهولة المخرج والوضوح في السمع أو القوة والشدة في التعبير خاصة الأصوات المجهورة.

في شعر (ناصر لوحيشي) تأتي القافية باعتبارها الضابط الأساسي للقصيدة، والعنصر الأساس من عناصر الوزن والإيقاع الخارجي، فهي ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الوزن طاقة جديدة، وتكسبه نغماً وجرساً موسيقياً يصبّ فيه الشاعر دفته، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد؛ فضلاً عن أن القافية تظهر جانباً مهماً من جوانب البناء اللفظي في شعره؛ فالقافية في أعمال لوحيشي ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائها التعبيري، وإنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر لمقتضيات التعبير وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع على أنها لا يمكن أن تكون موحدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت.

يُلاحظ في شعر (ناصر لوحيشي) كثرة استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب الذات والتعبير عنها على نحو معلن، وهذا ما يتضح من كثرة استخدامه القوافي المطلقة والمتداركة والمتواترة وحروف اللين؛ فعندما يتعلق الأمر برغبة الشاعر في بث معانٍ مخصصة بذاته نجده يميل إلى استخدام القافية المطلقة وحروف روي ذات تأثير صوتي ظاهر، كالراء والقاف؛ ومن ذلك القافية في (قصيدة فجر الندى)¹:

يا بسمه النور لاحت في سما سفري	في ظلّة من غمام الفجر والسّحر
فصرت أدفع أيّامي وأرقبها	وسرت أبحث عمّن يشتري عمري

1 ناصر لوحيشي، جدد خلايك، ص 51-52.

بايعت حلمي والأشجار شاهدة
والغيث شارف عرقوب الرّوى فدنا
أيّان مرساك؟ يا فجر النّدى ومتى
متى يعاودنا ذاك الحنين، ومن
متى متى تختفي تلك "المتى" تعب
والنّسغ أعلن وعد الزّهر والنّمر
سموأل الرّوح، فاحضرت له صوري
نلقاك، تكشف سرّ اللّيل والسّمر؟
يردّ لحني محمولا على وتري؟
ويطلع السّانح الميمون كالقمر؟

جاءت القافية في القصيدة السابقة مطلقاً، ؛ والقافية المطلقة "هي التي يكون فيها حرف الرّوي متحرّكا أيّ أطلق الصّوت به"¹؛ ذلك أنّ الشّاعر - كما لاحظت الباحثة - لا يميل إلى استخدام القوافي الكثيفة الصّوت، وإنّما يتّجه إلى المتوسّطة الكثافة، وهذا دليل على اهتمامه بالبنية الإيقاعيّة والصّوتية من جهة بالإضافة إلى حرصه على رويّه، وهذا يؤكّده توظيفه للقافية المتواترة بنسبة أعلى، ما يجعل الرّوي بارزاً واضحاً.

كما قد يستخدم الشاعر حرف الروي نفسه (الراء مخفوضاً/ مجروراً على سبيل المثال) في قصيدة أخرى، ولكن مع القافية المتداركة؛ وهي القافية التي يكون بين ساكنيها حرفان متحرّكان، كما في قصيدة (ترانيم الأكمّام)²، التي يقول فيها:

تتفقّ الأكمّام حين تعيّرُها
يا مرسلأ أفّ السّؤال ومانعا
فمدارك الوهّاج لمحة بسمّة
أفّ أقضت مضجعي فبحثت عن
يا صيف قلبي هل تريد غمامة؟
ورويّنا الوسميّ أقبل نافعا
فتسقط ألف البداية مزنه
صعرت خدّي للخريف وريحه
عين الحبيب فيا دقائق أنظري
كفّ الوصال، هداك لطفك أقصر
وضلوع سرّك قطعة من سكر
فاء النّهاية في الكتاب الأصفر
فربيعنا الدّري، لم يتأخّر
غشّى أديم الرّوح غير مقصّر
أذن المساء فيا غمامة أمطري
ومشيت أزّرع حلمنا في أبحري

1. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق - سوريا، 1991. ص 139.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلائك، ص 21.

يا صاحبي أثلجت صيفي والرؤى
دثقت صاح.. إلى الصّباح وجدته
غدنا الَّذي لَوْنْتَه، بالكبريا..
سيعيدنا طفلا رأوا أحلامهم
كالأربعاء، محطّة المتحير
كسفا من النّور البهيّ الأبهر
ء والطّباشير النّدي الأخضر
عبقا تذريه الرّيح بمقفر

في القصيدتين السّابقتين، اختار الشّاعر حرف الرّاء رويًا وهو صوت صامت مجهور، ورد مخفوضا ليتناسب والحالة النّفسية الّتي يمرّ بها الشّاعر، وهذا الحرف إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على نار الحنين والاشتياق الّتي تدبّ في كيان الشّاعر فكّله عواطف جيّاشة يملأها الحبّ والحنين والتّوجع والحرقة والوفاء، فهو يريد أن يجهر بصوته بأنّه يعاني داخليًا، والكسرة ما جاءت تأكيدًا على انكساره وأنّه ما بيده حيلة سوى التّمني والرّجاء والانتظار في غد مشرق.

وبالنظر في قافية القصيدة الرّئيسة في ديوان (مدار القوسين)، الّذي أعطي عنوانها، حيث يقول الشاعر فيها:

أبغى القصيدة أم أبغيك تجديدًا
رتبت أمتعة الآتي... فعطّاني
لقد لقينا من الأسفار منصبةً
أريج دمعك قد فاحت نسائم
عرار نجد دنا منّي وعاتبني
خالفت حين استوت أمواجنا سحرًا
إنّي لمحت دمي فجرًا يطالعني
فكيف تتطلق الأيّام، يا حُلُمًا؟
وكيف أدنو من القوسين منزلةً
قاربت لكنني استعجلته هدفًا
سقيت من مدين التّحّنان فالتّهب

والسرّ يزرعني -سرًا- مواعيدًا
طيف من المبتدا الوهميّ تسهيدًا
والشوق يسلك في بحري أخايدًا
ورجع سمعك ظلّ اليوم غريدًا
وراح يجرحني حسًا، وتجريدًا
رجعت همسك إيما، وترديدًا
يسري وكان الهوى المنسيّ لي عيدًا
يطير في الخبء تذكّارًا، وتوحيدًا؟
وكيف ألقي إذا ما رمت تسديدًا؟
وسرت أغزل للذكرى أسانيدًا
رؤى العشيّ، وبشرانا مواجيدًا

اشدد حيازيم شوقي فالغروب حنا
فإنَّ لي في بقيّات الجوى جيّدًا
واصدع بما أمر الموج البهيّ ولا
تكن مليماً،، إذا صاروا جلاميداً¹

استخدم الشاعر هنا القافية المطلقة المردفة التي لا يكون بين ساكنيها أي حرف متحرّك، والتي شاع استخدامها إلى حدّ ما في شعر لوحيشي، أمّا حرف الرّوي فيها، فهو حرف الدّال، وهو "صوت شديد مجهور، يتكون بأن يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والقم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جداً لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكما فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري، وهو ما نسميه بصوت الدال"².

بيد أنّ الأمر لا يتوقف على الدّور الإيقاعي والموسيقي الذي تؤدّيه ألفاظ القافية (تجديدا، مواعيدا، تسهيدا، أخاديدا، غريدا...) في تحديد قيمة القافية وما تقوم به من أدوار بنائية ولغوية مكملة؛ فالقافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى، أي أنها لا تكتسب قوة وجود وبقاء من دون النهوض بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة، من حيث تحمل جانباً كبيراً من المعاني والدلالات التي تتصل بالشعور والانفعالات والصور التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي³.

كما استخدم الشاعر القافية المتواترة، وهي القافية التي يكون بين ساكنيها حرف متحرّك واحد، في قصيدة (دنا المساء)، حيث يقول:

ألوم سلطان شعري أم ألوم يدي؟
ولست أدري الذي ينتاب أوراقِي

1. المصدر السابق، ص42.

2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر، 1975. ص50.

3. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986. ص74.

دنا المساء الذي ما كنت أحسبه	يدنو، تدلّى على عجبي وإشفاقي
وأورقت لحظة التّحان واتّشحت	قبل المواعيد، إـيراقا بإـيراق
يا زرقه غاب قبل الفجر موعدها	وكنّت أبـدلت أشواقا بأشواق
لمحت سرّك إذ بانّت شواطئه	وكان موجـك موصولاً بأحداقي
عهدي بأسرارك الظّمأى مسافرة	على جناح من التّذكّار خفّاق
يا موجة الشّوق رفقا فالرياح دنت	أبـغي جميلك تسريحي وإطلاقي
فكم حملتك طيفا والرّوى بدمي	وكم وددتك ضيفا للصدى الباقي
أسلمتني أملا لاحت أوائله	سابقـتني - حلمي - يا خير سباق
إني أغرّد ملء الأمس مرتقبا	برق النّفتح يا فجري وإشـراقـي ¹

استخدم الشاعر في القصيدة السابقة حرف القاف الذي يحمل قدراً من القوة والقسوة والخشونة، وهو "صوت وقفيّ لهوي مهموس فيه بعض القيمة التّفخيمية، وللنطق به "يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدنى الحلق من الفم، وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى الحلق (بما في ذلك اللهاة) بأقصى اللسان، ثم يفصل العضوان انفصالاً مفاجئاً فيحدث الهواء صوتاً انفجارياً شديداً"².

وبالرغم من أنّ القافية في هذه القصيدة قامت بوظيفتها الجوهرية المتمثلة بالربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسّساً على تلاحم الوحدات المكوّنة، إلّا أنّها "استلزمت بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها"³ تتسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول- الإيقاعي- وهو مستوى "خارجي"، والمستوى الثاني-

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص98.

2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص86-87.

3. رومان ياكسون، قضايا الشعرية، تر- محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1979. ص46.

الدلالي - وهو مستوى "داخلي"، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في البناء اللفظي والشعري للقصيدة ككل.

مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ الأعمال الشعّرية لناصر لوحيشي قد جاء بعضها عمودياً، والبعض الآخر من الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة، فإنّ القافية تأتي موحدة في الأنساق الشعّرية العمودية غالباً، ولكنها تتعدد وتتنوع في قصيدة التفعيلة، من حيث أنها في هذه الأخيرة لم تعد خاضعة في تكرارها لصورة أو معيار قبلي، بمعنى أنها لم تعد موحدة، علاوة على أن تنوعها لم يعد خاضعاً لنظام يحكمه¹؛ فقد استهل لوحيشي ديوانه "مدار القوسين" بقصيدة (ندى الأرز والزيتون)؛ والتي يقول فيها:

هي الليلة النّابغة
والعائدات فرشن الشّروود الجديد
والضئيلة في كفّها مَلْمَحٌ من خبر
أَحْصَدَ الخبرُ المستبينُ
دمي يستوي ذرّةً بعد حَبِّ الحصيد
فاحصدوا من دموع النّدى
من دموع الصّغار
ومن صرخات السّحر
واحصدوا من رؤاي التي غيّبتها الفُصولُ
واحتواها الدّھول ،،
اقطفوا من غصون الأصيل انتشاءً
وفاكهةً للمساء،
اقطفوا اليوم، أو فاظفوها غداً
احصدوا اليوم، أو فاحصدوها غداً

1. امتتان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2001. ص278.

احصدوا اليوم من ليلنا فجركم
فالجراحاتُ في يومنا نغمات لكم وسؤال
فاقطفوا من شميم العرار شذاً ،،
أو ذروا سرّه الآن في سُنبله
فسرابٌ قطوف الرّوى الباقياتُ
وحصاد الهوى قَمّة أو مُحال¹

قد ينظر البعض إلى النموذج السابق بأنه من النماذج التي تختفي فيه القافية ولا يكون لها حضور فاعل، وهذا قد يبدو رأياً جانبياً للصحة والدقة؛ فقد تنوعت القافية في هذه القصيدة بل ويبرز هذا التنوع نمطاً مميزاً من البناء اللفظي الذي اعتمده الشاعر للقصيدة، من خلال التنوع في حروف الروي والانتقال من قافية إلى أخرى، مما أكسب القصيدة موسيقى متعددة الإيقاعات: (الجديد، الحصيد) (الفصول، الذهول) (غداً، غداً، شذاً) (سؤال، محال)، فجاءت حروف القافية إيقاعية: (د، ل، أ، ل)، ولكن موسيقى القافية إن تعتمد على حرف الرّوي بقدر ما تعتمد فإنّها تعتمد على الحرف الذي يسبقه (يد، ول، دا، آل).

ومع الأخذ بعين الاعتبار تناغم الإيقاع والموسيقى التي تصنعها القافية وتحولاتها مع الصور والمعاني الدلالية التي تحفل بها سطور القصيدة، وهو التناغم الذي تبرزه المقابلات اللفظية التي كان لها دور فاعل في اختيار القافية وتعزيز انتقالاتها وتداخلاتها: (الليلة النَّابغية/ الجديد) (ذرة/ حب الحصيد) (احصدوا/الفصول) (رؤي/الذهول) (اقطفوا، احصدوا/ غداً) (شميم/شذاً) (نغمات/سؤال) (الهوى/محال)؛ وهكذا، فإنّ القافية ببنيتها اللفظية واتساقها السياقي وكل أبعاد وضعها الشعري في القصيدة السابقة، تظهر مدى انعكاس هذا الوضع على المتلقي وتأثيره فيه من خلال التفاعل الصممي بينهما، وما يفضي إليه من قدرات خلاقة تشبع إحساس المتلقي وتغنيه،

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 17.

على غرار ما أشار إليه "هيغل" بقوله: "إن حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي"¹.

كان القدماء قد تنبهوا إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، ولكنهم أكدوا في الوقت نفسه على ضرورة ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى؛ فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية²؛ وهذه الوظيفة ترتبط ارتباطاً جوهرياً بالبناء اللفظي للقافية وعلاقته بالبنيات اللفظية المجاورة لها في السياق، وهذا الدور الدلالي لا بد وأن يؤكد الفرق التركيبي بين القصيدة العمودية التي تتخذ فيها القافية طابعاً تراكمياً منتظماً وموحداً غالباً، وبين القصيدة الحديثة التي تتجاوز هذا النظام بل ووجدت لتتعدد عليه، فالقصيدة الحديثة لا تفترض تراكماً في القافية، كونها تستند بالأساس إلى نظام الجملة الشعرية، التي تطول أو تقصر لضرورات أخرى تتعلق بطبيعة التجربة، ما يجعلها تستلزم عدداً محدوداً ومقتناً من القوافي، الأمر الذي يبدو أكثر تأكيداً لدور القافية الدلالي بغض النظر عن مستوى الحاجة إلى تدعيم الوحدة الصوتية التي تنهض على تكرار الأصوات المتشابهة وهي تكتسب صفة تزيينية أكثر منها دلالية.

يمكن التماس دور البنية اللفظية للقافية في القصيدة الحديثة عند (لوحيشي) من الناحيتين الموسيقية والإيقاعية واللغوية والدلالية، في قصيدته (من يطوي تلك الأبعاد)، حيث يقول الشاعر:

مطر

والغيث سيخلف مواعده ليلاً

الموسم غيب بدلته

يا ريح الحلو

في صغري

1. هيغل، فن الشعر، تر - جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت-لبنان، 1981. ص 92.

2. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 209.

يا ليل الأمس متى قمري
يرتد ؟
دمي ؟
أشتّم البارحة العجلى
وأذوق غماما كان هنا
وأشاهد نجم القطب أرى مطري

يا ليل الأمس متى ... ؟
فالسّاعة قامت في سحري
والوعد المرّ يحاصرني
آهٍ قد كنت وكانت رائحة الحلوى¹

اعتمدت القصيدة السابقة على الجمل القصيرة، لكنها اجرت نمطاً من التقفية جسدت الألفاظ: (صغري، قمري، مطري، سحري، سمري، صغري، الحصري، سفري، عمري) (صباح، ووشاح)؛ وبقدر ما يبدو أنها اعتمدت على "التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"² لأنها في كل الأحوال جزء من بناء وتركيب لغوي يقوم عليه نظم القصيدة، وطالما أنها لغة فهي تتمتع بصفة دلالية يقتضي توظيفها بما يحقق وحدة الانسجام في بنية اللغة الشعرية داخل القصيدة، بمعنى أن القافية وحدة تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استنثارها بمزايا ثلاث لغوية، صوتية، دلالية، وهذا يعني أن البنية اللفظية واللغوية للقافية تعدّ عنصراً أساساً في بناء وتشكيل المكوّن الدلالي العام للقصيدة بالإضافة إلى ما تحمله من شحنات إيقاعية وموسيقية، وأنّ هذه النظرة الشمولية للدور والوظيفة التي تقوم بها القافية

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص31.

2. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص209.

تسهم كثيراً في إبراز ما لها من أهمية في القصيدة الحديثة، والتي لن تغيب أبداً عن القصيدة العربية التقليدية أو ما يعرف دائماً بـ (القصيدة العمودية).

بمقارنة بسيطة بين قافية قصيدة الشعر الحر والقصيدة العمودية في شعر لوحيشي، نأخذ مستهل ديوان (جَدَدُ خَلَايَاكَ) نقرأ للشاعر قصيدة (سامقات القوافي)، حيث يقول الشاعر:

مسودة النص
يا نشوة راجفة
يدي رسمت نقطة وسؤالاً
وفاصلة راعفة
مسودة النص أخفيها
رجعتني إليها علامات عجب!!!
وشطب وخطب..
وشوق الى لحظة سالفه¹

ومن ديوان (مدار القوسين)، قصيدة (مرسلات الجنى)، حيث يقول:

أى لفظ أصوغه لانتهاه	واشتهاء وملء عيني افتضاح
فالغيابات انتجت زفرات	أفقي طلعة وفجر صراح
فطيور الأصيل تشدو حيناً	وعبير الصدى غد وصياح
وقوافي سامقات تداني	خافقات السها فلا تستباح ²

المقطعان السابقان يجسدان للشاعر نموذجي الشعر الحرّ والشعر العمودي، حيث يعطي لكل منهما قافية خاصة به، وموحدة لكل منهما:

■ قافية النموذج الأول (الشعر الحر): (راجفة، راعفة، سالفة).

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص5.

2. المصدر نفسه، ص46.

■ قافية النموذج الثاني (العمودي): (افتضاح، صراح، صياح، تستباح)

تختلف سمات التّغاير في البناء اللفظي للقافية في القصيدة الأولى عن التّغاير أو الانتقالات التي صاغها الشاعر في قوافي القصيدة السابقة من الشعر الحر، ويقدر ما تبدو وحدة القافية لكل نمط شعري وانتظامها سمة واضحة، فضلاً عن سمة الإيقاع والموسيقى المتفاوتة بين النموذجين (الحر، العمودي)، فإن البنية اللفظية للقافية تضيف مزيداً من السمات على المستوى اللغوي النحوي والدلالي، التي لا تنفصل عن دلالة الإيقاع والموسيقى؛ فلفظ القافية في النموذج الأول هو صفة دائماً (نشوة راجفة، فاصلة راعفة، لحظة سالفة)، بينما تأتي ألفاظ القافية في المقطع العمودي بمصادر أكثر ما تدل على الحال: (افتضاح، صراح، وصياح، تستباح)، وهي آلية وصفية بالغة التأثير؛ وبالتالي، فقد تلاصقت مع الأغراض المنشودة تلاؤماً يجمع التقاطع الصوتي وبين حروف الروي ودلالاتها الصوتية، فكان الارتباط قوياً بين الدّوال التي يرومها الشاعر والقافية التي جاءت قويّة، وتلتقي مع معاني الوزن من فرحة وحزن وألم.. وغير ذلك من المشاعر والانفعالات.

ويمكن القول، أنّ "الصفة الاختتمية التي تتميز بها القافية، سواء أكانت في البيت أم في الجملة الشعرية أو المقطع الشعري أو في عموم القصيدة، لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها، إذ لا بد لها أن تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها، بما يمكن أن يقابلها صوتياً، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة، لأن هذا الاتساق الذي تمتاز به القافية والذي يشبه اتساق الوزن "يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى"¹.

وإبداع الشاعر في القافية هنا، إنما يدلّ على شاعريته وتمكّنه من التّوظيف الجمالي في بنائه اللفظي وتشكيله الشعري والفني؛ إذ أفادت القافية المعاني وأتمت الشّكل البنائي والدلالي للقصيدة، دون أن يكون هناك أي انفصال بينها وبين حشو الأبيات على طول القصيدة؛ فالقافية منسجمة

1. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثني، بغداد- العراق، 1977. ص220.

إلى حدّ كبير مع حشو الأبيات، حلوة النغم، عذبة الرّنة، ارتقت من خلالها المعاني والدّلالات، ولم يقع الشّاعر في عيب من عيوبها، فلم يلجأ إلى ارتكاب ما يرتكبه الشّعراء عند الضّرورة وإن جاز له ذلك، وعليه فقد كانت البنية الدلالية للقافية جزءاً لا يتجزأ من عبقرية البناء اللفظي والتشكيل الشعري الذي يتميز به شعر (ناصر لوحيشي).

2- الموسيقى الدّاخلية:

إذا كانت القافية تعدّ عنصراً من عناصر الموسيقى الخارجية، فلا بد من التطرق الى الموسيقى الدّاخلية في شعر (ناصر لوحيشي)، فللموسيقى الدّاخلية دلالتها العميقة مقارنة بالموسيقى الخارجية، بل هي الأقدر على توليد الطّاقة والشّحنة الموسيقيّة في بنية القصيدة، من خلال الاستثمار في البنيات اللفظية والاعتماد على طبيعة الأصوات وكيفية توظيفها والحركية بين أصغر وحداتها وأكبرها، والانسجام والتّلاؤم بينها.

تعرف الموسيقى الدّاخلية بأنها ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر من داخل القصيدة، مما يجمل من تأليفها من صدى ووقع حسن، وما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التّناثر، وتقارب في المخارج؛ والإيقاع الدّخلي ينساب من اللفظة والتّركيب، فيُعطي إشراقة تُؤمّي إلى أنّ الشّاعر فتجّلّيها، وبذلك يحسن التّعبير عن أدقّ الحاجات وأبعدها عن الاستيعاب¹.

تتعدّد أنواع الأصوات التي تحدث أثرها الموسيقي في القصيدة الشعرية، وتتعدد معها خصائصها وسماتها الصوتية والإيقاعية والموسيقية؛ فهناك على مستوى الخصائص العامة (الأصوات الصّامتة، الأصوات المهجورة، الأصوات المهموسة)، أما على مستوى الخصائص والسمات الخاصة فهناك (الأصوات الانفجارية، الأصوات الاحتكاكية، الأصوات الأنفية (الغنة))، ومع التّأكيد على أن التكرار هو الوسيلة التي تظهر بها قوة الأصوات ورنينها الموسيقي؛ فإننا ومن خلال قراءتنا لقصائد الشّاعر نلاحظ أنّه كان ينوّع في توظيف للأصوات اللّغوية فقد مزج بين المجهورة والمهموسة ما أدّى إلى بعث الحياة والحركيّة في قصائده وإشاعة نغم موسيقيّ جميل،

1. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص74-79.

يبتعد عن الرتابة، وتبرز من خلاله الدلالات المختلفة التي يرومها الشاعر؛ كما كانت الصّوامت المختلفة جزءاً بارزاً من الحالة النفسية العاطفية الشعورية التي تتملكه، استطاع من خلالها أن يفصح عن مكنوناته من مشاعر وأحاسيس جيّاشة تهفو وتعلو من خلال حركات هذه الأصوات وطريقة تشكّلها وبنائها.

(1). الأصوات المجهورة:

يعرف الصّوت المجهور بأنه الصّوت الذي يهتّر معه الوتران الصّوتيان، وقد بلغت نسبة استعماله أربعة أخماس في الكلام¹؛ وقد شكّلت الأصوات المجهورة خاصية في شعر ناصر لوحيشي كما نلمس تبايناً واضحاً في اختياره لهذه الأصوات، حيث شاع عنده استخدام الحروف التالية بالترتيب على التوالي (م، ر، ب، د، ع، ج، غ، ذ، ض، ز، ظ)؛ أي أنّ الشاعر قد وظّف الأصوات المجهورة بنسب متفاوتة، فتواترها يختلف من صوت لآخر، فقد كان تكرار بعضها كصوت: الراء، الميم، العين، الباء بنسبة عالية، في حين كانت بعض الأصوات ضعيفة التواتر ك: الذال، الضاد، الظاء، الزاي، وهذا راجع بطبيعة الحال لثقلها على الأذن.

يقول الشاعر في قصيدة (اختلاف إلى اللّاءات) والتي وردت فيها الأصوات المجهورة بنسبة عالية:

الصّمت يطبع آهاتي ويأثلفُ	والصّوت يتبع آمالي فيرتجف
دمعي، أقدم رجلاً، إنني وجل	لكنّ أخرى إلى اللّاءات تختلفُ
بدء النّسيم دنا سرّاً وأيقظني	فرحت أسترجع الذّكرى وأقترف
لهو الصّبي وذو الأشواق تأخذني	أمدّ راحتي السّكرى وأنصرف ²

أسهمت الأصوات المجهورة في الكشف عن الحالة النفسية والفكرية التي تجول بخاطر الشاعر؛ فالجهر هو ارتفاع في شدّة الصّوت، وما كان اختيار هذه الأصوات إلّا لمناسبتها

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مرجع سابق، ص20.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص203.

الأغراض التي يرومها الشّاعر والتي تختلف من قصيدة إلى أخرى حسب مقام كلّ واحدة من حزن وألم، وطموح وأمل، وغضب، وفخر.. وغير ذلك.

(2). الأصوات المهموسة:

الصّوت المهموس هو الذي لا يهتّر معه الوتران الصوتيان ولا يسمع له رنين حين النّطق به وليس معنى هذا أنّ ليس للنّفس معهذبّات مطلقة، وإلاّ لم تدركه الأذن؛ والأصوات المهموسة كما هو معروف هي (ف، ج، ث، ش، خ، ص، س، ك، ت)¹.

تستعمل الأصوات المهموسة بنسبة قليلة في الكلام مقارنة بالأصوات المجهورة، على نحو لا تكاد تزيد فيه عن الخمس أو عشرين في المئة²؛ ولعلّ قلّتها في الكلام راجع إلى طبيعة هذه الأصوات المتميّزة بالجهد من ناحية، فالأحرف المهموسة مجهدة للنّفس لأنّنا نحتاج للنّطق بها إلى قدر من هواء الرّئتين أكبر ممّا تتطلّبه نظائرها المجهورة³.

بيد أنّه وبالرغم من قلة استخدام هذه الفئة من الأصوات المهموسة، إلا أنّ دورها الإيقاعي ووظيفتها الموسيقية لهما حضور في الشعر عموماً، وفي أعمال ناصر لوحيشي على وجه الخصوص، إذ يعتبر حرف (ت) من أكثر الأصوات المهموسة حضوراً في شعره، وكذلك أصوات (ف، س، ح، ك، ق)، ثم بقية الأصوات الداخلة في هذه الفئة، ومع ذلك نلاحظ أنّ الشّاعر قد وظّف الأصوات المهموسة بنسب أقلّ من المجهورة، فتواترها يختلف من صوت إلى آخر، فقد كان تكرر بعضها كصوت: الحاء، السين، التاء، الطاء بنسبة عالية، في حين كانت بعض الأصوات ضعيفة التّواتر ك التّاء، الفاء، القاف. ممّا أدّى إلى تأخّر درجتها.

في قصيدته (ترانيم الأكمام)، يقول الشّاعر:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مرجع سابق، ص20.

2. صبري المتولي، دراسات في علم الأصوات، مرجع سابق، ص58.

3. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، تونس، 1981. ص55.

يا مُرسلاً أَفَّ السَّوَالِ وَمَانَعَا كَفَّ الوصال، هداك لطفك أقصر
أَفَّ أَقْضَتْ مضجعي فبحثتُ عن فاء النَّهاية في الكتاب الأصفر¹

في الأبيات السابقة، يبدو صوت حرف (الفاء) طاعياً على إيقاع النص: (أَفَّ، كَفَّ) (لطفك، فبحثت، فاء، الأصفر)؛ فالإلى جانب أنه يشكل مظهراً إيقاعياً تحقق مع التشاكل اللفظي إلا أن له دوراً مهماً في الحضور الجمالي الصوتي بالإضافة إلى الجانب الدلالي؛ فقد أدى تكرار صوت حرف الفاء إلى شدّ الانتباه لتأكيد الدلالة في التعبير، ممّا أكسب البيتين طابعاً صوتياً وإيقاعياً مميزاً، ووضوحاً دلالياً بالنسبة للمعنى؛ من حيث عبر الشاعر عن حالة التأفف والضجر لديه.

في نفس القصيدة أيضاً، يقول الشاعر:

يا صيف قلبي هل تريد غمامة؟ فربيعنا الدَّري، لم يتأخر
فتسقطت ألف البداية مزنة أذن المساء فيا غمامة أمطري²

انتقل الشاعر من التعبير عن حالة التأفف والضجر التي عبر عنها من قبل إلى حالة من التفاؤل والأمل بأن يتغير كل شيء إلى الأفضل، لكنه احتفظ بحضور صوت حرف (الفاء): (صيف، فربيعنا، فتسقطت، ألف، فيا)، والذي أعطى معنى نفسياً يشير إلى رغبة الشاعر الكبيرة في التغيير.

ومن ديوانه (مدار القوسين)، نأخذ جزءاً من قصيدته (اختصر راحتي)، التي يقول فيها:

من شميم الرؤى الحالمه
من بهاء (العماد) التي إرْمَ بدوها
من ربيع الجسد
دم قد تسامى هوئ
والسنا قد سنى وابتعد

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص21.

2. المصدر نفسه، ص22.

لك الوتر المتجدّد يا ساكنا في دمي
فاختصر راحتي¹

يبدو صوت حرف (س) حاضراً في المقطع السابق، من خلال الألفاظ: الجسد، تسامى، السنا، سنى، ساكناً، وهو صوت له رنينه الخاص وإيقاعه العميق.

(3). الأصوات الانفجارية:

الصّوت الانفجاري، هو الصّوت الشّدِيد هو الذي ينحبس معه الهواء عند مخرجه انحباساً لا يسمح بمروره حين ينفصل العضوان فجأة، فيحدث النّفس صوتاً انفجارياً وهو الصّوت الشّدِيد²؛ والحروف التي تتصف بهذه الصّفة: الباء، التّاء، الصّاد، الضّاد، الكاف، الدّال، القاف، الهمزة³.

وقد وردت الأصوات الانفجارية مرتّبة حسب درجة التّواتر كالتّالي: التّاء ثمّ الباء ثمّ الدال ثمّ القاف والكاف ثمّ الصّاد ثمّ الضّاد، وسأقتصر على الحروف الانفجارية المهيمنة على القصائد التي كان لها وقع واضح فيها، إذ يقول الشّاعر في قصيدة (جدّد خلاياك):

جدّد خلاياك واعزف لحن غربتنا
واشـرع لحلمك أبواباً وأبواباً
يطلّ ليلى على فجرٍ فيوسعه
جرحاً ندياً فيمسي اليوم خلاّباً
يا دمعها وهفا ذاك الرّجاج إلى
صبح يردّ إلى المهموم أحباباً
يا دمعها إنني مازلت ملتهباً
أشارف الأفق الوسنان مرتاباً¹

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص121.

2. حسني عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصّوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1998. ص20.

3. محمود السعمران، علم اللّغة- مقدّمة للقارئ العربي-، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، 1997. ص104.

الباء صوت انفجاري مجهور شديد يخرج من بين الشَّفتين، إذ يحدث حال النطق به دويًّا انفجاريًّا، وقد وظَّفه الشَّاعر في هذه الأبيات (37) مرَّةً ممَّا أحدث موسيقى صوتيَّة انفجارية، أسهمت في نقل الحالة التي يعيشها الشَّاعر، وعليه عكس تكرارها إظهار التوتر والألم والحسرة، وعليه فقد أضفى تكراره على القصيدة إيقاعًا ثائرًا متواترًا جسَّدته الألفاظ: (أبوابا، غربتنا، مرتابا، أسبابا، غابا، أسرابا، تنعابا، أترابا...)، كما نحسَّ من توظيف هذا الحرف نبرة العتاب واللوم التي يوجَّهها الشَّاعر إمَّا إلى نفسه وإمَّا إلى غيره الذي يرى حزنه وألمه وما ألمَّ به ولا يحسَّ به.

يقول الشَّاعر في قصيدة (أهفو ويهفو دمي):

غدا نردّد لحن الجرح يا أملي
غدا نكـابـد أحزان التـسـابيح
غدا نعدّد نأتـي البدر نرسمه
مقطّع الوسط، بل من غير تلويح
غدا يبدّدنا هذا الشّتاء وها
قد راح يشطب أنوار المصابيح
أحنّ يحنو الضّيا أجتثّ هالته
وأزرع الفجر من بعد التّراويح²

يتكرّر صوت الدّال في المقطع السابق، وهو صوت مجهور شديد يخرج من طرف اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى، وقد كرّره الشَّاعر في القصيدة حوال (23) مرَّةً، فشكّل إيقاعًا في ثنايا القصيدة من حيث يتميَّز بالصّلاية والشّدة، كما عبرت عنه ألفاظ: (نكابد، نعدّد، البدر، يبدّدنا..)، وعليه، فقد أسهمت الدّال في إحداث إيقاع يعبر عن الجرح والآه والحزن.

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص197.

2. المصدر نفسه، ص202.

وقد كان فيما تقدّم من النّماذج الشّعريّة ما بدا واضحاً فيه تكرار صوت حروف (ر، ق) سواءً على مستوى القافية أم على مستوى حشو الأبيات الشعريّة، وهي من الأصوات الانفجارية التي شاع استخدامها في أعمال (ناصر لوحيشي)، والتي أشاعت نوعاً من الحماس والحركة المتقطعة التي يستسيغها النّطق وتطرب لها الأذن وتستلذّها، وكلّ هذا ناتج عن الوقف الصّوتي الذي يحمله لنا الإيقاع؛ كذلك الأصوات الرّخوة (ت، ح، خ، ز، ع، غ، س، ص، ط، ف)، كان لها نصيب وافر في قصائده، ولعلّ هذا التّباين والتّمازج في توظيف الأصوات المختلفة هو سرّ الجمال الموسيقي الشّعري، فتنبعث العواطف الإنسانيّة الجياشة النّابعة من الأعماق لتلتقي مع عذوبة هذه الأصوات فتشكّل لنا صورا تنبض بإيقاع بديع تشعّ فيه المحاسن.

كما نخلص إلى أنّ الشّاعر كان له تشكيل متنوّع بفضل الأصوات المختلفة التي بنى بها قصائده ممّا أدّى إلى تنوّع موسيقيّ بديع، فمن خلال قراءتنا نلاحظ الاتّساق والانسجام بين هذه الأصوات، فنحن لا نحسّ إطلاقاً بالتّباع والتّنافر فيما بينها، وهذا ما يعرف بالتّوائم بين الأصوات وهي ميزة أبدع فيها الشّاعر، فكانت انعكاساً إيجابياً على تعبيراته؛ فتوظيفه لبعض الأصوات في أغلب الأبيات أضفى ذلك النّغم المسيطر على القصيدة، من ذلك هيمنة حرف (الميم)، فإضافة إلى كونه صوتاً لحرف الرّوي في بعض القصائد، فهو صوت معتدل متوسّط الشّدة، قد أضفى على القصيدة نغماً جميلاً حلوا تطرب له الأذن وتسكن له النّفس راحة واستجماماً، ما عكس سحراً على القصيدة وألبسها ثوب الجمال الذي يتماشى وعاطفته.

وعلى سبيل الاستخلاص العام، يمكن القول بأنّ الشّاعر (ناصر لوحيشي) قد وّفّق في توظيفه الأصوات وهذا ينمّ عن الذّوق الشّعري الذي يمتلكه ما انعكس إيجاباً على حسن اختيار الأصوات اللّغوية والتي أثّرت بها لغة المتلقّي، إذ نجح في توظيفه أصواتاً تتماشى مع الأحداث والتّجربة الشعريّة التي أراد أن ينقلها للمتلقّي ليعيشها معه بكلّ ما تحمله من أحاسيس وعواطف، كما أنّه بهذه الاختيارات يدرك تماماً أنّ المتلقّي سوف ينفعل معه من خلال انسجام حروفها مع معاني قصائده ولما لها من وقع رنان نابع من تكرار الأصوات الشّديدة والغنة وغيرها.

3- الإيقاع والوزن:

يعدّ الإيقاع من أهمّ مقومات الموسيقى الشعرية، من خلال "ما تحمله أصوات الألفاظ من دلالات عميقة وموحية، مع جماليّتها من حيث التآلف والاتّساق، لتشكّل بعد ذلك المساحة الواسعة من الدلالة العامّة للشعر، بياناً للمشاعر والأحاسيس، وتأثيراً واضحاً في السامع، ومن هنا تكون للأصوات مؤثرات كبيرة في بناء القصيدة دلاليّاً، وموسيقياً، وجماليّاً، ممّا تمنحه هذه الأصوات من دلالات إيحائية، أو نغمات موسيقية"¹.

والبنية الإيقاعية للنص الشعري تخضع لجدلية جوهرية غالباً ما تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيّراتها والتحوّلات التي تخضع لها؛ إذ يعكس الإيقاع خصائص التّناسب والتّناغم والتّآلف والتّأثير والتّساوي بين أجزاء الكلام داخل النصّ الشعري، وثمة علاقة وثيقة بين الإيقاع والوزن، وسائر العناصر الإيقاعية الأخرى، إلّا أنّ علاقة الوزن بالقافية تعدّ هي الأكثر فعالية في البناء الإيقاعي؛ "فإذا كان الوزن من عناصر الشعر العربي، فإنه لا يعدّ شعراً اعتماداً على الوزن دون القافية التي تأتي للشاعر على سجيته في مطلع قصيدته، ثم يلتزم بها في باقي أبياتها، وذلك لأن الوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما دون الآخر"².

أ- تعريف الإيقاع لغة واصطلاحاً:

الإيقاع في اللغة؛ من "وقع"؛ "وقع على الشيء، ومنه يقع وقعا، ووقوعاً: سقط، وقع المطر بالأرض ولا يقال يسقط، ويقال: سمعت وقع المطر، وهي شدة ضربه الأرض إذا وبلّ، ويقال: سمعت لحوافر الدواب وقعاً ووقوعاً"³.

1. محمد حمزة إبراهيم، ديوان الأعشين - جمع ودراسة وتحليل لشعر الأعشين، أطروحة دكتوراه، جامعة تشرين، دمشق - سوريا، 2011. ص 89-90.

2. محمد رمضان البع، النسيج الصوتية وأبعادها الدلالية في رثاء الياسين، مرجع سابق، ص 23.

3. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 967/6.

يأتي معنى الإيقاع مرتبطاً بالموسيقى؛ فالميقعة هي المطرقة، "والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"¹؛ فالإيقاع "في الأصل ليس من مصطلحات علوم اللغة، بما فيها علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة على وجه الخصوص، بل هو من مصطلحات علم الموسيقى؛ وهذا ما أثبتته ابن سينا عندما قال في معنى الإيقاع بأنه تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع شعرياً.

يتسم الإيقاع بميزتين أساسيتين هما: الحركة والانتظام؛ إذ يراد بالانتظام "كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، التي تعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكوّن من إحدى تلك العلاقات أو بعضها"².

يتفق هذا المعنى مع ما هو ثابت ومعلوم عن الإيقاع الموسيقي؛ إذ يعبر عن الإيقاع باللغة الانجليزية المصطلح (Rhythm)، والذي اشتق بالأساس من الكلمة الإغريقية (Ruthmos)، وهذا الأخير يعني الحركة المنتظمة، فلا بد من أن تتوفر في الحركة المنتظمة عناصر النسبة والتناسب في الكم والكيفية، والنظام والمعاودة الدورية.

من الناحية الاصطلاحية؛ ثمة علاقة وثيقة بين المعنى اللغوي للإيقاع، والمفهوم الاصطلاحي، فقد عرفه الفارابي بقوله: "هو نقلة منتظمة على النغم ذوات الفواصل، والفاصلة هي توقّف يوجّه امتداد الصّوت"³؛ فغالباً ما يكون الإيقاع في حركة متغيّرة وغير مستقرّة المخرج، لكنّها

1. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم- الجزء الأول، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1989. ص257.

2. بشائر أمير عبد السادة، شعرية الأصمعيّات، مجلة جامعة بابل- العلوم الإنسانية، المجلد (24)، العدد (1)، 2016. صص 594-624. ص598.

3. أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي، الموسيقى الكبير، تح- غطاس عبد المالك، دار الكتاب العربي، 1967. ص1085.

في الأخير متساوية ومتناسبة بحسب ما ذهب إليه حازم القرطاجني عندما أكد على "أنّ التّناسب أو التّساوي في البنية الشّعريّة يشبه تماماً التّساوي في باقي الأشياء"¹.

أمّا في العصر الحديث؛ فقد نُظِرَ الى مصطلح الإيقاع بأنه من المفاهيم المستعصية على التعريف، وذلك وفق ما ذهب إليه بعض الدارسين في الغرب من أن لفظة الإيقاع "ملتبسة إلى حد ما"²؛ في حين ذهب البعض الى تعريف الإيقاع بأنه "الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السّمعية المتشابهة التي تولّدها العناصر النّغمية المتنوّعة"³.

ب- تعريف الوزن لغة واصطلاحاً:

يعدّ الوزن من أهمّ مكوّنات الشّعْر لأنّه يميّزه عن النّثر، وقد أولاه الدّارسون عناية بالغة ذلك أنّه أعظم أركان حدّ الشّعْر. فله دور كبير في تشكيل الدّلالة الشّعريّة.

الوزن في اللغة، على نحو ما جاء في لسان لعرب لابن منظور: "يقال وزنت فلانا ووزنت لفلان... وهذا يزن درهما... والميزان المقدار"⁴؛ وفي كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: "الوزن: ثقلُ شيءٍ بشيءٍ مثله، كأوزان الدراهم، ويُقال: وَرَنَ الشيء إذا قَدَّرَه، ووَزَنْتُ الشيء فأتَرَن.. وَرَنَ يَزِنُ وزناً"⁵؛ فالوزن في اللغة يعني تقدير الشيء، وأوزان العرب ما بنيت عليه أشعارها.

1. الطّاهر بومزير، أصول الشّعريّة العربيّة، نظريّة حازم في تأصيل الخطاب الشّعري، ط1، الدّار العربيّة للعلوم- ناشرون، بيروت، لبنان، 2007. ص103.

2. هذا هو رأي رومان ياكسون، ينظر في ذلك، رومان ياكسون، قضايا الشّعريّة، تر- محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988. ص43.

3. Jean Dubois: Dictionnaire De Linguistique, Larousse, Paris, 1989. p424.

4. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 466/13-467.

5. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح- مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ب. ت. 386/6.

والوزن اصطلاحاً، له عدة تعريفات، منها تعريفه بأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين¹؛ وفي تعريف آخر، هو "مجموعة من التفعيلات التي يتكوّن منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"².

كما عرّف الوزن اصطلاحاً، بأنه "النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة تدعى التفعيلات، فيكون لها نغم خاصّ نميّز به شعراً وآخر"³.

تستند التعريفات السابقة للوزن الشعري الى ما كان يراعيه العرب القدماء في القصيدة، وهو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعامّة، من حيث ينبغي أن تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها، وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج عنه تناسب تام؛ وتكرار للنغم، تألفه الأذن لتسر به النفس؛ فالوزن هو ما يمنح النص شعريته، إلاّ أنّه لا يمكن أن نعدّ الوزن مضافاً إلى الشعر من خارجه، بل هو ثمرة الخيال والإحساس بالمتعة الموسيقية نتيجة العبقرية الشاعرة، أما مصدر الوزن فهو العاطفية المشبوبة والإرادة الواعية، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر.

يعدّ الخليل بن أحمد الفراهيدي الرائد الأول في وضع علم العروض، فقد اكتشف من الأوزان العروضية خمسة عشر وزناً سمى كل واحد منها بحراً؛ إلا أن الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لعدم ورودهما عند العرب وهما المضارع والمقتضب، كما أضاف بحراً لم يذكره

1. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة- مصر، 1997. ص435.

2. محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي؛ مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب- سوريا، 1996. ص165.

3. نورة فطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010. ص157.

الخليل، وهو البحر المتدارك¹؛ فهذه الأوزان في أصلها ما هي إلا صورة مجردة لإيقاعات كانت موجودة في الشعر العربي، وبالتالي، فقد اكتشف الخليل المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي، وقام بتقنينها ووضعها في أطر عامة².

ج- العلاقة بين الإيقاع والوزن:

أدرك العرب القدماء العلاقة الوثيقة بين الإيقاع والوزن، فقالوا: الإيقاع "هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، ومن القدماء من ربط بينه وبين الوزن فقالوا "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة (..)؛ فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"³.

والوزن ذو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسباباً وأوتاداً، تمثل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل؛ ومع ذلك، فالأوزان في أصلها ما هي إلا صورة مجردة لإيقاعات كانت موجودة في الشعر العربي، وهي المكونات الإيقاعية الأساسية التي سبق وأن تنبه لها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقتنها في أطر عامة؛ فالوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 51، 54.

*وقد تطرّق ناصر لوحيشي هذه المسألة في كتابه: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري حيث يقول: وإذا نظرنا في "منهاج البلغاء" ألفينا حازماً يعرض عن المتدارك في صورته الأصلية الدائري، ويشكّ في وضع العرب وزن الخبيب، منتهياً إلى أنّ ما بت وضعه عندهم من أوزان إنما هو أربعة عشر وزناً بإخراج بحر المضارع الذي عدّه وزناً مختلفاً.

2. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية- دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2002. ص 38.

3. أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، 1980. ص 281، 457، 407.

من خلال امتزاج التجربة بالوزن. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها ممثل الوزن في عملية التوصيل.

على هذا الأساس، يعتبر الإيقاع في إطار علم العروض¹ "الملح الحاضر في كل النصوص التي لم يناع في شعريتها؛ بل هو أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية"²؛ إلا أن الإيقاع يظل أشمل وأعم من الوزن في الشعر؛ فهو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر، وهو أيضاً النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجأة التي يولدها سياق المقطع؛ في حين يمثل الوزن مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية³.

والأوزان منزلة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل؛ لأن تفاعل الوزن مع مادة القصيدة هو ما يمكن الشاعر من إنجاز عمل فني رائع، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة غنية في ذاته، ولأن النص يكتسب شعرية من المعنى الذي تحققه الصياغة اللغوية النهائية التي تروض الانفعال للمعنى والمعنى الإيقاع؛ فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، فكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته

1. من الباحثين المحدثين من رأى بأن مصطلح الإيقاع لم يكن معروفاً في النقد العربي القديم، وإنما هو من المصطلحات والمفاهيم الوافدة من الثقافة الغربية، وأن ما يقابله في النقد العربي القديم هو مصطلح العروض، وهذا الرأي يفتقر الى جانب كبير من الصحة والدقة؛ فقد أشارت العديد من مصنفات النقد العربية القديمة الى الإيقاع بهذا اللفظ، وعلى سبيل المثال، فقد أشار إليه ابن طباطبا العلوي في كتابه الشهير "عيار الشعر"، واعطى ابن قدامة تعريفاً دقيقاً للإيقاع وإن لم يستخدم اللفظ نفسه، إلا إنه عبر عنه كمفهوم بشكل دقيق؛ ينظر: مصطفى حركات: نظرية الإيقاع- الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الأفق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008. ص12؛ وأيضاً: ابن طباطبا العلوي: عيار الشاعر، مرجع سابق، ص20؛ قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1985. ص3.

2. بشائر أمير عبد السادة، شعرية الأصمعيات، مرجع سابق، ص598.

3. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص24.

قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، الأمر الذي يفسر تعدد وتنوع البحور الشعرية، وهذا التنوع والتعدد هو ما مكنها من استيعاب كل التجارب الشعرية التي تمكنت القصيدة العربية من التعبير عنها¹.

ومن الباحثين المحدثين من جعل الإيقاع والوزن في إطار متكامل للبنية الصوتية للشعر، وقسمها الى ثلاثة أقسام: الوزن العروضي، الأداء، والموازنات، والأداء يضم كل صور تجليات الإنجاز الشفهي، أو التأويل الشفوي للنص، بما فيه من شدة وارتفاع، وهو مجال الدراسة التجريبية المخبرية.. وأما الموازنات فتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات².

وقد تبدو العلاقة بين الوزن والإيقاع من جهة والبناء اللفظي من جهة أخرى غير واضحة عند دراسة الأوزان والبحور الشعرية من وجهة النظر اللغوية؛ إلا إن عدم الوضوح في هذه الحالة ناتج عن قصور في إدراك الوظيفة التي تقوم بها الألفاظ والبنىات اللفظية في الشعر، ذلك أن الألفاظ هي جوهر ما يختاره الشاعر ويؤلفه وينظمه في تركيب شعري يهدف الى إيصال تجربته الشعرية الى المتلقي، وبالتالي، فإن البناء اللفظي ما هو إلا محاكاة إيقاعية لعواطف الشاعر وانفعالاته، من خلال ما تحمله تلك الألفاظ من طاقات وشحنات إيقاعية وموسيقية تحمل نفس الدلالات العاطفية والشعورية؛ "فالآثر الذي يحدثه الإيقاع الشعري عند المتلقي ناتج بالأساس عن تلك العلاقة بين الألفاظ ومعانيها من جهة، وبين الألفاظ وبنيتها الصوتية والإيقاعية من جهة أخرى"³.

ومن الروائع التي وصلتنا عن ناصر لوحيشي: لحظة وشعاع، فجر الندى، مدار القوسين، وجدّد خلاياك.. وغيرها من القصائد التي نظمها في أبهى حُلّة، وأعذب موسيقى، بثّ لنا في كلّ ديوان إيقاعاً ذا شجو وفرح في الآن نفسه، ونغماً حزيناً وسعيداً، يساير الحالة النفسية التي تكتنف

1. المرجع السابق، ص25.

2. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء- المغرب، 1990. ص11.

3. أ. أ. رتشاردز: العلم والشعر، مرجع سابق، ص29.

الشاعر أثناء كتابته ونقله للمشاعر الجياشة التي تكمن في داخله (فرح، حزن وغم، عتاب ولوم، رثاء...)، مراعيًا بذلك المقام الواجب في كل قصيدة من قصائده.

وبدءًا من القصيدة الحديثة عند (ناصر لوحيشي)، ينبغي التّويه إلى أنّها تخضع في تحديد نمط حركيتها إلى علاقة البحر الشعري بالتّجربة، ونمط التقنية التي يعتمدها البحر في تشكيل القصيدة؛ فنلاحظ أن (لوحيشي) قد بدأ في التحرر من قيود القصيدة العمودية، حتّى يبدو للمتلقّي وكأنّه تحرّر منها بالفعل، لكنّه في الحقيقة لم يتجاوز التّنظيم التقليدي، وقد استخدم بحر المتدارك، ووزن الشطر منه: (فاعل + فاعلن + فاعلن + فاعلن)، غير أنّ أهل العروض يكادون يجمعون على أنّ "فاعلن" هنا تجيئ دائمًا إما فِعْلُن أو 'فَعْلُن'¹، كما في قصيدة قصيدة (وطني دمي) وفيها يقول الشاعر:

وطني يا نجم الأوطان

0/0/، 0/0/، 0/0/، 0///

فَعْلُن، فَعْلُن، فَعْلُن، فَعْلُن

يا رسما،، لاح لفنان²

0/0/، 0///، 0/0/، 0/0/

فَعْلُن، فَعْلُن، فَعْلُن، فَعْلُن

وفي قصيدة (نغمة في طريقي إلى قالمّة)، حيث يقول:

ما الذي بيننا؟

0//0/، 0//0/

فاعلن، فاعلن

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 101.

2. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 59.

ما الذي كان ما بيننا؟¹

0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعِلن، فاعِلن، فاعِلن

ومن بحر المتقارب، (ندى الأرز والزيتون)؛ والتي يقول فيها:

هي الليلة النابغية

0//0//، 0/0//، 0/0//

فعولن فعولن فعولن

والعائدات فرشن الشّروود الجديد

00//، 0/0//، 0/0//، /0//، 0/0/

فَعْلن، فعول، فعولن، فعولن، فعول (هنا قصر)

والضئيلة في كفّها مَلْمَحٌ من خبر²

0/0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/

فَعْلن ، فَعْلن، فَعْلن ، فَعْلن ،فَعْلن*

ومن (بحر الرجز) في قصيدة (مدينتي .. ونغمة منفرجة):

أذكر يا موعدا

0///0/، 0///0/

مستعلن مستعلن (جاءت مطوية)

أذكر .. هل تذكرني ؟

0///0/، 0/ //0/

مستعلن ، مستعلن

1. المصدر السابق، ص73.

2. المصدر نفسه، ص17.

أَذْكُرُ كُلَّ عَيْدٍ

00//,0///0/

متفعلن، فعولٌ (هنا قطعٌ+تخليع)

یا سیدی مسید

00// ,0//0/0/

مستفعلن، فعول

أنا سبحت في دمي، في حلمي،¹

$$0///0/ \text{ , } 0// \ 0/ \ / \text{ , } 0//0//$$

متّفعِلن، متّفعِلن، مستّعلن (هنا جاءت مطويّة)

ومن بحر المتدارك، قصيدة (من يطوي تلك الأبعاد):

مطر

0///

فَعِلْنِ

والغيث سيخلف موعدة ليلا

$$0/0/ \text{ , } 0/ // \text{ , } 0/ // \text{ , } 0// / \text{ , } 0/ 0/$$

فَعَلْنَ ، فَعِلْنَ ، فَعِلْنِ ، فَعِلْنِي

الموسم غيَّب بدلتَه²

$$0///, 0/ //, 0/ //, 0/0/$$

فَعَلْنَ ، فَعَلْنِ ، فَعَلْنِي ، فَعَلْنِيْ

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 21.

*نجد الشاعر قد مزج بين بحرین هما المتقارب والمتدّارك في هذه القصيدة وهو ما أطلق عليه عبد العزيز نبوي المتدارب.

2. المصدر السابق، ص 49.

ومن بحر الوافر، قصيدة (الصدى المخضل):

أعيديها ،، أعيديها

0/0/0// 0/0/0//

مفاعلتن مفاعلتن

رؤى حيرى،

0/0/0//

مفاعلتن

أعيديها

0/0/0//

مفاعلتن (جاءت معصوبة)

خُطى خبَّ النَّسيم لها¹

0///0// ، 0/0/ 0//

مفاعلتن ، (مفاعلتن)

(مفاعلتن) لولا هذه التفعيلة الأخيرة لاحتسب النص من الهزج فهو يلتقي مع الوافر حين يدخل تفعيلته العصب وهو تسكين الخامس المتحرك.

أما القصائد العمودية، فقد استخدم (لوحيشي) في ديوانه "جدد خلاياك" (الكامل، الطويل، البسيط، الخفيف)، وفي ديوان "مدار القوسين" (البسيط، الكامل، الوافر، الرجز، الخفيف، المتدارك)؛ فمن قصائد لوحيشي التي جاءت على (بحر الكامل)، قصيدة (شوق وهمسات):

في الفجر -حبري- مستعيدا أسهما

0//0/0/، 0//0/0/، 0//0/0/

متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن

نزلت نسائم وحدتي فتوسما

0//0///، 0//0///، 0//0///

متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن

1. المصدر السابق، ص54.

أخرجت كفي كدت أبصر شهقتي	فبأي نطق أحتمي؟ هب لي فما
0//0//، 0//0/0/، 0//0/0/	0//0/0/، 0//0/0/، 0//0//
متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن	متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن
فالصمت أسرج خيله راد الضحى	والشوق أخرج موجه، وبه احتمي
0//0//، 0//0//، 0//0/0/	0//0//، //0//، 0//0/0/
متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن	متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن
أوكلما مكنتني، ملكنتني	زيدا يوزعني فيعصرني الظما ¹
0//0/0/، 0//0//0/، 0//0//	0//0//، 0//0//، 0//0//
متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن	متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن

جاءت أغلب العروض في هذه القصيدة مضمرة، والمضمر في العروض هو ما سكن ثانيه المتحرك، ولا يدخل إلا على تفعيلة واحدة فقط هي متفاعلن في بحر الكامل، وقد وجدنا الضرب كذلك مضمرًا في هذه القصيدة - عدا في مواضع قليلة لم يكن مضمرًا -، على نحو يتبين معه كيف أن الشاعر - مستفيداً مما يوفره بحر الكامل من جزالة لا تخفى على كل ذي حسّ موسيقي - قد جعل من الإيقاع خطأ عمودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، ويخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ويتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة تمثل جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع البنى اللفظية والتركييبية للقصيدة في مختلف مستوياتها اللغوية والفنية، بحيث نلمح فيها نظاماً شمولياً تتكاثر فيها الألفاظ مع الأصوات والتراكيب والدلالات والمعاني متصلة بعضها ببعض في بناء وظيفي مركّب، وهو نظام تتحوّل فيه القصيدة من تشكيل صوتي وإيقاعي، إلى بنية صوتية ولغوية وفنية وجمالية حافلة بالكثير من الفكر والصّور والرّوى والموضوعات؛ فكل عناصر القصيدة يدخل في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص 101.

متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكرة¹.

ومن (بحر البسيط)، نجد للشاعر لوحيشي قصيدة (أهفو ويهفو دمي):

ناديت جرحك يا أحداقنا سيحي	في الأرض واستصرخي عمق التّباريح
0/0/ 0،//0/0/، 0///، 0//0/0/	0/0/، 0//0/0/، 0//0/، 0//0/0/
مستفعلن، فعِلن، مستفعلن، فعِلن	مستفعلن، فاعِلن، مستفعلن، فعِلن
هزّي نخيلك تستسلم رياحهم	يساقط الغيث ها قد بشرت ريحي ²
0///، 0//0/0/، 0///، 0//0/0/	0/0/، 0//0/0/، 0//0/، 0//0/0/
مستفعلن، فعِلن، مستفعلن، فعِلن	مستفعلن، فاعِلن، مستفعلن، فعِلن

جاءت العروض مخبونة في هذه القصيدة، والمخبون في العروض هو ما ذهب ثانيه السّاكن ويدخل على تفاعل بحر البسيط: مستفعلن فتصبح: متفعلن، فاعِلن فتصبح: فعِلن؛ ومن ثم، فقد تضافرت البنى اللفظية في تكويناتها الصوتية والدلالية مع الوزن والإيقاع وشكّلت قوّة فاعلة قادرة على ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى العقليّ والجماليّ والنفسيّ، بما يحقق تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولد في تناميها المستمر طاقات جديدة وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية³؛ فخفة الوزن وإيقاعية القافية هي سمة أوزان ناصر لوحيشي في معظم قصائده العمودية، لاسيما في بحر البسيط الذي استفاد منه الشاعر في بناء العديد من قصائده على نحو يكشف عن قدرته الإبداعية من كافة النواحي، ذلك أنّ التشكيل الشعري بمجموعه ومحصلته الكلية هو نتاج تظافر وتآزر فني يقيمه

1. علوي الهاشمي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1989. ص151-152.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص201.

3. محمد ياسر شرف، النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي، الرياض- المملكة العربية السعودية، 1981. ص170.

الشاعر منذ بداية اختياره لمطلع القصيدة، وعلى مدى انتقالاته العمودية متجهاً نحو خاتمتها، جاعلاً منها وحدة فنية متكاملة.

ومن (بحر الطويل)، قصيدة ناصر لوحيشي (الأشواق الجارحة):

تعدّينا السّاعات والحكم الكون	ويوقظنا النّعسان، يؤلمنا السّجن
0//0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//	0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//
فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن	فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن
تحاصرنا الأشواق والظّل والصدى	وتجرّحنا الأشواق واللّيل والبين
0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//	0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//
فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن	فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن
وتعصرنا الذكرى أصيلاً وبكرة	وتبصرنا الأحزان، يمتشجّ اللون
0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//	0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//
فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن	فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن
تصبح بنا الملحّاء من بعد ما سرى	ظمى الزّمن المحموم وانتفض الغصن ¹
0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//	0//، 0/0/0//، 0//، 0/0/0//، 0//
فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن	فعول، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن

في قصيدة الأشواق الجارحة، جاءت العروض مقبوضة، والقبض هو ما ذهب خامسه الساكن ويدخل تفعيلتين هما: فعولن: تصبح فعول، ومفاعيلن: تصبح: مفاعلن، وقد وجدنا الضرب سالماً عدا في بيت واحد كان هو الآخر مقبوضاً.

ومن (بحر الخفيف) قصيدة (بوح العشيات):

العشّيات ماثلتني رؤاها	فانحنى موعدي وظلّ وريف
0/0//0/، 0//0//، 0/0//0/	0/0//0/، 0//0//، 0/0//0/
فاعلاتن، متّعلن، فاعلاتن	فاعلاتن، متّعلن، فاعلاتن

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص 63.

فترشفت من حنيني قليلا	وتتسمته: فنعم الرشيف
0/0//0/، 0//0//، 0/0///	0/0//0/، 0//0//، 0/0///
فعلاتن، متفعّلن، فاعلاتن	فعلاتن، متفعّلن، فاعلاتن
وتسقطت ثمرة الشوق نجوى	وسؤالا قد غار منه الخريف
0/0//0/، 0//0//، 0/0///	0/0//0/، 0//0//، 0/0///
فعلاتن، متفعّلن، فاعلاتن	فعلاتن، مستفعّلن، فاعلاتن
قال تدري؟ فقلت لست أراني	موسمي الرّوى فشعري رهيف ¹
0/0//0/، 0//0//، 0/0///	0/0//0/، 0//0//، 0/0///
فاعلاتن، متفعّلن، فاعلاتن	فاعلاتن، متفعّلن، فاعلاتن

جاءت العروض في قصيدة بوح العشيات مخبونة في بيتين والحال نفسه بالنسبة للضرب أي أنّ الزّحاف والعلّة في هذه القصيدة لم يلحق كلّ الأضرب والأعاريض؛ فكانت هذه هي التّفاعيل التي جرى عليها الوزن في هذه القصائد، فنلاحظ أنّ التّفاعيل لم تبق على صورتها الأصليّة، فقد اعتري جسمها السّليم بعض الزّيادة والنّقصان وهي ما يعرف بالزّحاف والعلل.

ومن خلال استقراء القصائد السّابقة بالنسبة لصيغ التّفاعيل، لاحظت الباحثة أنّ فعولن المقبوضة قد تفوّقت على الصّحيحة، كما أنّ مفاعيلن في الحشو وردت صحيحة في كامل الأبيات عدا مرّة واحدة، والحال نفسه بالنسبة إلى مستفعّلن الصّحيحة في الحشو فقد تفوّقت على المخبونة، أمّا فاعلن فقد وردت مخبونة بفارق ضئيل عن الصّحيحة؛ وكذلك متفعّلن في البحر الخفيف قد وردت مخبونة، أمّا فاعلاتن فوردت صحيحة بفارق ضئيل عن المخبونة. أمّا عن متفاعّلن من بحر الكامل فقد وردت في الحشو مضمرة والحال نفسه بالنسبة لمتفاعّلن؛ ما يعني أنّ هناك تقاربا وتوازنا بين التّفاعيل في الحشو، وتماثلا كبيرا بين الأعاريض والأضرب في القصيدة، وهو ما انعكس على الإيقاع بالإيجاب، فاكتملت القصيدة تناعما موسيقيا جميلا بين أجزائها وتفاعيلها

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص26.

وبقراءتنا لها لا نحسّ التّباعُد والنّفور بينها، وهذا قد أعطى للقصيدة توازنا وجمالا وألبسها ثوب الانسجام والتّناغم وأعطاه إيقاعا بديعا.

وقد كان للرّحافات والعلل التي لحقت التّفاعيل دور كبير في التّباين الملموس في الإيقاع فأشاعت روعة في التّغيير الإيقاعي المتوازن ما أضاف ثاء لموسيقى القصائد، وقد كان هذا التّنوع في الشّكل الموسيقي بارزا من خلال ورود فعولن (20 مرّة صحيحة و36 مرّة مقبوضة)، ومفاعيلن (27 مرّة صحيحة ومرّة واحدة مقبوضة)، ومستفعلن (32 مرّة صحيحة و08 مرّات مخبونة)، وفاعلن (09 مرّات صحيحة و11 مرّة مخبونة)، وفاعلاتن (15 مرّة صحيحة و13 مرّة مخبونة)، ومتفعلن (مرّة واحدة صحيحة و27 مرّة مخبونة)، ومتفاعلن (10 مرات صحيحة و18 مرّة مضمرّة)، وقد أضافت هذه التّغييرات حسنا وانتظاما للقصيدة خاصّة وأنها كانت في حشو الأبيات، وفي العروض والضّرب بطريقة منسجمة متوازنة فلا نحسّ أنّ هناك اختلالا فيما بينها، ما جعل القصائد تبدو في أحلى حلّة منسجمة مترابطة متناغمة.

والزّحاف الذي يأتيه الشعراء ليس عيبا بل هو رخصة يأتيها الشّاعر المتمكّن عن قصد كي يجمل ويبدع، والأصمعي أشار إلى ذلك في تشبيهه الزّحاف في الشّعر بالرّخصة في الفقه التي لا يأتيها إلّا فقيه، فالزّحافات والعلل تضيف رصيذا خصباً في موسيقى الشّعر¹؛ وقد أبدع الشّاعر ونجح في توظيفه للرّحافات والعلل دون أن تمسّ بالنّظام المتعارف عليه، فنسج قصائد كان للجمال الإيقاعي واللّذة الموسيقيّة النّصيب الوافر فيها، فالتّشابه بين الأعاريض والأضرب أضفى على القصيدة إيقاعاً جميلاً يتخلّل الحشو قبل أن يتدفّق من خلال العروض والضّرب، ليتكرّر الإيقاع بتفاوت ضئيل من حشو الأبيات الأخرى، ما أنتج لنا قصائد متكاملة بين إيقاعها ووزنها، فكسر بذلك الرّتابة والملل الناتج عن تكرار نفس التّفعيلات بنفس التّركيبة وعليه أسهمت هذه الزّحافات في التّنويع وإثراء الجانب الإيقاعي، ما أعطى القصائد حركيّة رائعة تتناسب ومختلف المشاعر التي أراد الشّاعر إيصالها للمتلقّي.

1. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، 1989. ص19.

وقد اختلفت أبيات القصائد من قصيدة إلى أخرى فنجدها تتراوح من عشرة إلى ثمانية عشر بيتاً وهو ما يعادل ما بين (100-180) تفعيلية مشاطرة، تختلف باختلاف البحور، وإذا ما عدنا إليها وجدناها مليئة بالدلالات، فهو من خلالها يكسر جدار الصمت بإيقاع داخلي منسجم، أتبعه بإيقاع خارجي متسق تمثل في القافية، حيث ينبثق السحر والجمال في قصائده إلى المقاطع الاستهلاكية التي نصطدم بها في كل قصيدة فمن خلالها يدفعنا الشاعر إلى الرغبة في سماع وقراءة القصيدة كلها.

ولعل سر جمال قصائده يعود إلى تشابه الأضرب والأعاريض فكلاً جاءت على صورة واحدة، ويتضح لنا هذا من خلال الموازنة بين البيت الأول والأبيات التي تليه، وهذا ما يجعلها كتلة واحدة يتناسق شكلها وينسجم، غير أن الفارق بينها يكمن في الأصوات الداخلية والألوان التصويرية.

مما تقدم يتبين كيف وفق (لوحيشي) كثيراً في بنياته اللفظية وتشكيلاته الشعرية عندما تداخلت البحور الشعرية في دواوينه، وهذا ما نلاحظه من خلال النسيج اللغوي المحكم، واختلاف ودقة الصور البيانية والبديعة، فكل عناصر التشكيل الشعري من لغة وبيان وبديع منسجمة في أحسن صورة على الإطلاق، وقدرة الشاعر على نظم القصائد على هذا المنوال باستعمال مختلف البحور الشعرية (المتقارب، الطويل، البسيط، الخفيف)، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على أنه يمتلك ملكة لغوية وموهبة شعرية واقتداراً على التحكم في الشعر الممتع الهادف؛ فقد فتح هذا التعدد والتنوع في الأوزان العروضية المجال للشاعر في أن يبدع قصائده، تأملاً، وتعمّقا، واستقصاء للمعاني، وتشكيلاً للصور، فقد نجح في إيصال المعاني الجليلة التي يريدها.

ولا شك أن دراسة وتحليل كل قصيدة على حدة، يمكن أن يبين إلى أي مدى قد أبدع الشاعر من خلال لغته الجميلة وإبداعه في تصويره للمشاهد والصور، ربّما رغبة منه في جذب القارئ ليفهم ويسبر في أغوار المعاني حتى يتمكن من الوصول إلى غايته المنشودة التي تكون غالبا إيفاء كل مقام حقّه من التعبير، وقد اختار الشاعر مجموعة من البحور الشعرية ليعبر لنا بعبارات ذات لغة جميلة راقية بديعة، ويفتن المتلقي عساه أن يستلذ روعة الشعر، ويرغب في قراءته مرّات

ومرات ليستلهم منه العاطفة الجياشة ويندهش بعمق الصّور، ويتمتع بسحر الإيقاع الناتج عن اختلاف الأصوات، ويستعيز من الدلالات المرتبطة في غالب الأحيان من عمق التجربة العاطفية الإنسانية، خاصة إذا ما صدرت من شاعر ينتمي للبيئة المعاصرة الذي عاصر وعاش مختلف الأوضاع الاجتماعية الحالية.

4- التكرير (التكرار):

التكرير أو التكرار من الأساليب التعبيرية التي تهدف الى تقوية المعاني وتعميق الدلالات، من حيث يضيفي على النص بعداً دلاليًا وموسيقياً مميزاً، فالصورة المكررة تحمل دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها السابقة، وذلك بمجرد خضوعها للتكرار؛ فالتكرار يمثل إلحاحاً على جهة هامة من العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من غيرها، وهو بذلك يضع أمام المتلقي مفتاح الفكرة المتسلطة لديه¹.

أ- تعريف التكرير (التكرار) لغة واصطلاحاً:

التَّكَرُّر في اللغة؛ "بفتح التاء: التَّرداد والترجيع من كَرَّ يكر كرا وتكرارا، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار، وكرر الشيء وكرره أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كررت عليه الحديث وكررته إذا رددته عليه"².

قال (الزمخشري): "كرر: انهزم عنه ثمّ عليه كرروا، وكر عليه رمحه، وفرسه كرا، وكر بعدما فر وهو مكر مفر، وكرّار فرّار، وكررت عليه الحديث كرا، وكررت عليه تكرارا، وكرر على سمعه كذا وكذا وتكرّر عليه"³؛ وكرّره: أعاده مرّة بعد أخرى⁴؛ ومنه التَّكَرُّر: إعادة مرّة بعد أخرى.

1. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1978. ص276.

2. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 135/3.

3. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزّمخشرى، أساس البلاغة، ط1، دار الفكر، بيروت- لبنان، 2006. ص539-540.

4. مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2007. ص493.

وهذا مفاده، أن التكرار في مدلوله اللغوي يقتصر على الإعادة والتّرجيع، ويلاحظ أنّ علاقة التّكرار تشمل الإحالة القبلية أو السابقة بالرجوع لما سبق ذكره في النص بتكراره مرّة أخرى، ومنه الإعادة والتّريد.

التكرار اصطلاحاً؛ له تعريفات عدة عند القدماء، منها تعريفه بأن "يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى"¹؛ وفي تعريف آخر "هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً كقولك لمن تستدعيه (أسرع، أسرع)، فإنّ المعنى مردّد واللفظ واحد"².

ويعرّفه (الرضي الاسترأبادي) بقوله: "ضمّ الشّيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى، للتأكيد والتّقرير والغالب فيما يفيد التّأكيد أن يذكر بلفظين فصاعداً"³.

ويُعرف التكرير في الاصطلاح الحديث، بأن "يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الاتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"⁴.

كما جرى تعريفه بأنّه "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صورته، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجد أساساً لنظرية القافية

1. عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولبّ لسان العرب، تح- عبد السلام محمّد هارون، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1997. 361/1.

2. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، تح- أحمد الحوفي، ط2، دار النهضة، القاهرة- مصر، (د ت). 345/1.

3. رضي الدين محمد بن الحسن الرضي الاسترأبادي: شرح الكافية لابن الحاجب، تح- يوسف حسن عمر، الطبعة الأولى، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1978. 49/1.

4. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مرجع سابق، 370/1.

في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"¹.

يتبين من التعريف الاصطلاحي أن التكرار يعد وسيلة من وسائل التماسك والانسجام النصيين بين أجزاء النص فهو يجعله لحمة واحدة متماسكة غير قابلة للتجزئة، وهذا ما لم نجده في التعريف اللغوي؛ فإذا كان هدف التكرار في القصيدة القديمة هو التأكيد والإيقاع، فلا ريب في ذلك لأنه يسائر الإطار الذي بنيت عليه القصيدة وفق سنن كلامهم وأساليبهم، وهو ما جعل القصيدة "قصيدة مفتوحة تكشف عن مدلولها، وتعطي فحواها من أيسر طريق ولا يعني بذلك تهوينا أو قدحا، فلكل شريحة زمنية ظروفها الموضوعية التي لا يصح محاكمة أولها على آخرها"².

أما في القصيدة المعاصرة فهو يعتبر متكاً أسلوبياً لبورة القصيدة فناً للصعود بها إلى مصاف الجمال والتأثير، وهذا ما ركّز عليه المبدعون حديثاً ذلك أن التكرار صار له بعد عميق للكشف عن المشاعر الدفينة والإبانة عن دلالات خفية؛ "فقد استخدم التكرار بوصفه تقنية استخداماً فعالاً في القصيدة الحديثة، ونهض من حيث المبدأ على أساس إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً؛ وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى، وتنتظر إلى النص الشعري الحديث نظرة كلية متلاحمة الأجزاء وذات بناء نسيجي موحد، تعمل التقنيات المستخدمة فيه على الوصول إلى أمثل حالة شعرية يمكن أن يكون عليها"³.

يعدّ التكرار أحد تجليات ظاهرة التوازي التي يتحقق بموجبها التطابق الصوتي التام، إلا أنه يمثل أقصى درجة من درجات التوازي لأن التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي تصنف ضمن أنماط التوازي⁴؛ إذ تكمن "قوة التكرار في توليد نوع من التوازي بين الكلمات

1. مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 117-118.

2. رجاء عيد، لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، 1985. ص 60.

3. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 191.

4. عشتار داؤود محمد، الأسلوبية الشعرية - قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، ط1، دار مجدلاوي، عمان - الأردن،

2007. ص 59.

والأفكار، وكلما كان التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته كلما تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تتجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي¹.

ب- أنماط التكرار:

يشكل التكرار نسقا تعبيرياً في بنية الشعر، التي تقوم على تكرير السمات الشعرية، ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة؛ إذ يتخذ التكرار أنماطاً متعددة منها ما هو بسيط لا يتجاوز لفظة معينة دون تغيير، ومنها ما هو مركب يشتمل على جملة أو شبه جملة أو عبارة أو مقطع ولا يأتي بصورة واحدة في كل مرة ولهذا يشكل في كل مرة صورة جديدة؛ "فقد يكون التكرار جملة أو فعلاً أو اسماً أو حرفاً يردده الشاعر أكثر من مرة داخل القصيدة الواحدة أو في المقطع ذاته، فتصبح وكأنها لازمة، وما تكرارها إلا تأكيد على معناها، ولفت انتباه القارئ إليها"².

وهذا ما جعل النقاد يتجهون إلى دراسة أنماط التكرار التي تم استخلاصها من بعض الدراسات التطبيقية على بنية اللغة الشعرية في الشعر الحديث³.

**

قبل المضي قدماً في استعراض أنماط التكرار في شعر ناصر لوحيشي، ينبغي التنويه إلى "أن طبيعة التجربة الفنية -ولاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحددًا للتكرار، وهي

1. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 24-25.
2. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، 1976. ص 46.
3. عصام شريط، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، ط 1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، 2010. ص 62.

التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين¹؛ وهذا ما ينسحب على تجربة لوحيشي، الذي تبرز ظاهرة التكرار في أعماله الشعرية على مستوى الحرف والكلمة والجملة وشبه الجملة، مع تفرعات نمطية يمكن التماسها داخل النمط الواحد، بالنسبة لبنية الألفاظ التي استخدمها في أشعاره، وخصائصها بالنسبة إلى المستويات اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، الأمر الذي يمكن بيانه على النحو الآتي:

أولاً: تكرار الحرف:

تلعب الأصوات اللغوية دوراً مهماً في تشكيل بنية المفردات والتراكيب ودلالاتها من جهة، وفي بناء وتكوين الأنساق الإيقاعية والموسيقية للنص الشعري من جهة أخرى؛ إذ تسهم الأصوات في تجاوز الشكل الخارجي للنص، والغوص عميقاً في بناء الداخلية وتكويناته الدفينة، فضلاً عن الوصول إلى بنيته المحفزة التي تتغير وتتجدد تبعاً لتغير وتنوع القراءات، وتأثير ثقافة القارئ وإحساسه وتفاعله مع النص².

يسهم تكرار الحروف (الأصوات) في المقطع الشعري في اكسابه أبعاداً جمالية لغوية وفنية وإيقاعية وموسيقية، على نحو ما يجعل من القصيدة بنية حافلة بالإيقاعات المتنوعة التي تحدث أثرها في المتلقي بطرق وأشكال مختلفة؛ "إذ يعمل التكرار على تقوية الجرس الموسيقي للقصيدة، من خلال انسجام الأصوات أو الحروف مع بعضها البعض"³.

يبرز تكرار الحرف في كثير من الأعمال الشعرية لـ ناصر لوحيشي، كما قصيدته (مشارفة المستحيل) والتي نختار منها قوله:

جلست أرقب بشـرى كنت أرقبها شوقي يكابد حزن الرّيح في أفقي
والأكـرم الفدّ، نسّاج ببسمته وجه المساء، فيا مكنونه أفق

1. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 190.

2. محمد حمزة إبراهيم، ديوان الأعشين - جمع ودراسة وتحليل لشعر الأعشين، مرجع سابق، ص 94.

3. محمد فارس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، ط3، منشورات قاريونس، ليبيا، 2003. ص 199.

أسرج دقائئك الحرى ودع قلعا أفنى الصباح فنبضي قد طوى قلقي
طواك همك حتى كدت تحسبه كعهد نوح، بلا صبح ولا فلق
صفا ربيعك لكن لست تبصره وذا خريفك أمسى ناسفا عبقني
شارفت في مستحيل الروح طيف غد ورحت ألقى غصون الورد في طريقي¹

يظهر في الأبيات السابقة صوت حرف القاف بارزا على البنية الصوتية للنص الشعري، متدفقا بكثافة عالية عززها الشاعر باختياره لهذا الصوت كحرف روي للقافية في القصيدة بأكملها، مع طغيان حضور صوت (القاف) في ألفاظ عدة: (أفق، قلعا، قلقي، دقائئك، قد، فلق، عبقني، ألقى، طريقي)، وبالنظر في دلالات هذه الألفاظ يتبين أنها تحتل دلالات مكانية وزمانية تتماهى فيما بينها الحالة الشعورية والوجدانية للشاعر، والتي تتمثل في ميله الى التفاؤل والأمل بأن يكون المستقبل أفضل.

ولأن "حرف القاف في ذاته يحمل قدراً من القوة والقسوة والخشونة، وهو "صوت انفجاري وقفي لهوي مهموس فيه بعض القيمة التفخيمية"²؛ والتي يمكن أن تثير قلق القارئ ونفوره، فقد عمد الشاعر إلى كبح جماح هذا الصوت من خلال التدرج في تكرار حروف أخرى تخفف من وطأة تأثيره التي يمكن أن تغلب على النص، كتكرار صوت حرف (الفاء): (في أفقي، فيا، أفنى، فنبضي، فلق، صفا، خريفك، ناسفاً، شارفت، طيف، في)، وأيضاً حرف (الكاف): كنت، يكابد، والأكرم، مكنونه، دقائئك، طواك، همك، كدت، كعهد، ربيعك، لكن، خريفك)، ومن ثم فقد أسهمت هذه البنية التكرارية لحروف (ف، ق، ك) في بناء وتصميم لوحة موسيقية متكاملة ألوانها الألفاظ، وفضاؤها المعاني والدلالات، وما بين الألفاظ وفضاءاتها تظهر براعة الشاعر وقدرته الإبداعية في بناء النص الشعري.

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلائك، ص 29، 30.

2. فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط1، وزارة الثقافة، عمان - الأردن، 1999. ص163.

دون أن ننسى أن ننوّه إلى أمر مهمّ وهو أنّ القافية جاءت مطلقة بالياء، فقد خفّفت من قوّة حرف القاف كذلك، وهو الأمر الذي نجده في قصيدة ابن زيدون التّسبيبية والتي مطلعها:

إنّي ذكرتكَ في الزّهرَاءِ مشتاقاً والأفْقُ طلق ومرأى الأرض قد راقا

وتلتقي قصيدة لوحيشي وابن زيدون أيضاً في البحر المختار وهو البسيط وما يعترضه من زحافات كالخبث والطّي وهي زحافات حذف تخفّف من إيقاع البسيط وبالتالي من وقع صوت (القاف).

وفي قصيدة (مرسلات الجنى) والتي نختار منها الأبيات التالية:

طائر الصّفو ظلّ في الجبّ يشدو	بأهظ الشّدو فاستبدّ لُواحُ
نخلة الشّعْر والغيوم استدارت	مرسلات الجنى، فهبتّ رياحُ
وسنام القصيد في الهملايا	سدره البدء أنت أنت اللّقاح
نخلة الشّعْر نُسْعُها في وريدي	ذبذباتٌ تلجّية لا نُواح
وروى الشّعْر في ثنايا رحيلي	عاديّات يحثّهن جِماح ¹

في الأبيات السابقة، يبرز بوضوح تكرار بحرف الجرّ (في)، والذي يحتمل دلالات عميقة تشير الى ما هو مكنون ومحتوى ومضمون: (في الجبّ يشدو، في الهملايا، في وريدي، في ثنايا رحيلي)، إلّا أنّ هذا التكرار يأتي في نسق تكرار لصوت حرف الفاء: (الصفو، فاستبد، فهبت)، حيث تظهر المفارقة الدلالية على المستوى الصوتي للبنية التكرارية بين (الصفو) من جهة، و(فاستبد، فهبت) من جهة أخرى، ليحضر تكرار حرف الجرّ (في) مكملاً للوحة الموسيقية والدلالية، وكاشفاً عما يختلج في الحنايا العميقة والخلجات الدفينة للشاعر، وكأنّ الشاعر يقول فيما وراء النص بأن لا شيء يمكنه أن يعكّر صفوه.

كما تكشف البنية التكرارية للحروف (الأصوات) عن الحالة النفسية والوجدانية التي عاشها الشاعر، وعن براعة الشاعر في اختيار ألفاظه من جهة، وفي تعزيز البنى اللفظية للعمل الشعري

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص52.

وإبراز خصوصية التجربة الشعرية؛ "إذ يريد الشاعر من تكرار حرف بعينه أو حروفاً مجتمعاً، أن يؤكد حالة إيقاعية مؤثرة وقادرة على أن تعكس حالته الشعورية، وذلك بتطويع الحروف للقيام بوظيفة التنغيم والجرس الموسيقي إضافة إلى المعنى"¹؛ ولهذا، عمد الشاعر إلى إبراز عنصر المكان في بنية شعرية تنقل القارئ من المجال الشعوري النفسي والانفعالي الداخلي إلى الفضاء المكاني الخارجي والعكس؛ فتوسعة المجال المكاني ما كانت لتتم بهذه الصورة البارة، ولم يكن لتكرار حرف الفاء وحرف الجر (في) حضور مؤثر وفعالية صوتية وموسيقية ظاهرة، فبعد أن هبَّت الرِّياح هاهو صوت الشَّاعر ينتشر وينتقل من فضاءات الأماكن إلى فضاءات المشاعر وذلك من خلال الشعر، فمن الجُبِّ الذي يرمز إلى أغوار النَّفس العميقة إلى الهملايا التي ترمز إلى الشَّموخ ومنها إلى الوريد وثنايا الرَّحيل، بحيث يشعر القارئ بتلك القوة والإرادة والإيمان بالذات وبالحرية التي لا يمكن استلابها من الإنسان إلا إذا قرَّر هو التنازل عنها.

وغالباً ما لجأ (لوحيشي) إلى تكرار الحروف (الأصوات) المجهورة التي "تهتَّز معها الأوتار الصوتية"²؛ كما ذلك في قصيدة (أرعاك يا وطني):

أنا أرعاك يا وطني	برغم الجرح والمحن
وبين جوانحي أخفيك	إن في السر والعلن
فلا الأحزان تبعدني ولا	الأهـوال تمنعني
غدا ألقاك سوسنة	زكت بيضاء- في زمني
نفوح بعطرها الأبدى	لا تشكو خطى الوهن
غدا ألقاك نجمتنا	تتاديني وتدفعني
تلوح بضوئها الوهاج	لا تدنو من السفن
فمن يبغي ضياك الآن	لم يرجع ولم يهن

1. انتصار محمود حسن سالم، بلاغة التكرار والجناس في شعر أبي القاسم الشابي، مرجع سابق، ص 1084.

2. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2001، ص 30.

ومن لم يعتقد حلمي فلم يؤمن ولم يكن¹

يبدو واضحاً في الأبيات السابقة هيمنة الصّوامت (النّون والواو واللام)، حيث تكرّر حرف النّون (27) مرّة، وحرف الواو (18) مرّة، وحرف اللّام (14) مرّة، وهو تكرار نابع من عمق إحساس الشاعر بالتوتر والقلق على موطنه الذي يكتسي مكانة وحباً في نفسيّته، وما نلاحظه من خلال تكراره هذه الأصوات هو تركيز وحثّ على ضرورة الانتباه لهذا الوطن الغالي ومحاولة جذب الانتباه له رغم كلّ المشاغل للعناية به لأنّه دون وطن لن يكون هناك مأوى ولا دافع للعيش؛ ومن ثم، فقد لعبت هذه الأصوات المجهورة دوراً كبيراً في جهر الشّاعر بمكنوناته والإعلان عنها، كما شكّلت بخصائصها الصّوتية داعماً مهماً للإيقاع.

ولأنّ تكرار بعض الحروف (الأصوات) "يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر لكن وقعها في النّفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات، وأنصاف الأبيات، أو الأبيات عامة، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ تكرار الصّوت يسهم في تهيئة السّامع للدّخول في أعماق الكلمة الشعرية"²؛ والبنية التّكرارية في شعر لوحيشي تشكّل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم على أسس نابعة من صميم التّجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الألفاظ والبنىات اللفظية واللّغوية المناسبة التي توفّر لبنية التّكرار أقصى قدر ممكن من القدرة على تحقيق الأثر والفعالية، التي تتجاوز حدود الإمكانيات التّحوية واللّغوية الصرف، لتصبح البنية اللفظية للتكرار بمثابة أداة موسيقية - دلالية في آن معاً.

وفي قصيدة (رجاء)، حيث يقول الشاعر:

جزائرنا ويعصرنا الدّهـول	وهذي الكفّ يتعبها الظّلـول
هي الأيّام أمست مدبرات	نأى الإصباح واختفت الحلول

1. ناصر لوحيشي، رجاء، ص 16.

2. ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات - العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد (5)، العدد (1)، 1990. ص 159-192. ص 168؛ وينظر أيضاً، محمّد الخرايشة علي قاسم، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، المجلد (37)، العدد (1)، يونيو سبتمبر 2008. ص 213 - 251. ص 246.

جزائرنا عروس البحر يرنو	إليك البحر والزَّبان يدنو
شواطئك الجميلة كاسفات	على الأحلام والآلام تحنو
فيا ربَّاه إنَّ الدَّمع يجري	تعانقه العواصف والرياح
سواد خلفه ليلاً بهيم	وحلم السَّائرين له رواح
جزائرنا وصرت اليوم لغزا	بدا سرّاً يُضِلُّ الحائرينا
فيا ربَّاه غيتك من قريب	يخلّصنا وينسينا قليلاً
ويطفئ جمره الزَّمن المسجى	ويبعد ظلمة دامت طويلاً ¹

تتضمَّن البنية التكرارية على مستوى الحروف (الأصوات) في الأبيات السابقة على عدة تكوينات وأبنية تكرارية، فمن الناحية الإيقاعية يمكن ملاحظة تعدد الأصوات التي جاءت عليها القافية والأصوات التي لازمتها في السياق، فالقافية تدرجت عبر أصوات حروف (ل، و، ح، ا)، ومن ثم نلاحظ تعدد الأجراس والإيقاعات الموسيقية في عدة مجموعات: (الذهول، الظلول، حلول) (يرنو، يدنو، تحنو) (الرياح، رواح) (قليلاً، طويلاً)، فالتوزيع التكراري لهذه الأصوات جاء منظوماً بدقة وبراعة عالية، زاد من انسجام القصيدة وقوة تنعيمها.

بيد أنَّ التَّكرار وفعاليته ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، بل هو تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها²؛ فضلاً عن الدور الدلالي التقليدي الذي يقوم به التكرار والذي يتمثل بالتوكيد، وفائدته في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية.

ويمكن ملاحظة هذا الدور الذي يقوم به تكرار الحروف في الأبيات السابقة، من خلال تكرار حرف العطف (الواو) الذي جاء مقترناً تارة بالفعل وتارة أخرى بالاسم، إذ كرّره الشاعر ليؤكد الحالة

1. ناصر لوحيشي، رجاء، ص19.

2. نائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، بغداد- العراق، 1987. ص218.

المؤلمة والموجعة والمزربة التي يعيشها الشعب، متحسراً على حال الوطن، وما يعانيه، من حيث ارتبطت هذه الحروف بالأفعال المضارعة الدالة على الحال ليبين لنا الشاعر ما يمرّ به هذا الوطن من ظلام مستمرّ، فاقتران حرف العطف بهذه الأفعال وتكراره قد وسع الإطار الزمنيّ الذي كان أضيق في نهاية القصيدة، كما كان لتكرار حرف العطف دور في إيصال المشاعر الكامنة المليئة بالحرقة المؤلمة وما يشعر به في داخله من ضيق وشدة وحسرة على وطنه، وكأنّ هذا التكرار جاء ليوثّد الحالة الشعورية، بكلّ دفقها العاطفي، وتوتّرهما الداخلي.

يعتبر تكرار النداء من الظواهر التي تشيع في شعر (لوحيشي) مقترناً بالعديد من أنماط التماثل الصوتي التي يجعلها سياقاً للنداء، إذ يبرز ملمح مميز في شعره يتعلق بتكثيفه المقاطع القصيرة في الأبيات التي فيها أداة نداء، فكأن الشاعر يعزز هذا النداء الذي يحمل أصواتاً إيقاعية فيها قدر من الامتداد، بمقاطع مساوية أيضاً لصوت النداء، وأفضل نموذج لهذا نأخذه من قصيدة (نشيد الوالدين)، والتي يقول فيها الشاعر:

فيا أمّاه، يا أبتاه يا أنشودة بفمي
ويا شمسي ويا قمري ويا نجمي في الظلم
ويا أملاً أعانقه ويا إشراقة الحلم
فيا أمّاه أنت البدء في الأفراح والألم
وأنت البسمة الخضرا جعلتك خفقة بدمي
زرعتك غصن زيتون ونورا شعّ في قلبي¹

موضوع القصيدة في الأبيات السابقة هو الوالدان (الأم والأب)، ومكانة كلّ منهما عند الشاعر، إذ تقوم هذه الأبيات في بنيتها الشعرية على بناء لفظي متكرر قوامه تكرار حرف النداء (يا)، الذي تكرر (11) مرة، بهدف التوكيد على التصاق كلّ معاني الفخر والمحبة والعزة والمكانة المرموقة التي يحتلّها المُنَادَى عند المُنَادِي، ولعلّ حسّ الفخر والإعجاب والرغبة الجامحة في ردّ فضل

1. ناصر لوحيشي، رجاء، ص11.

والدين متأنية فيما أرى في هذه النداءات التي لا تفيد معنى النداء الحقيقي بقدر ما تفيد لفت الانتباه إلى تخصيص المنادى بالمكانة المرموقة التي يحتلها في نفسية الشاعر.

ولا يتوقف الأمر عند الوظائف الاعتيادية للتكرار في شعر لوحيشي؛ فتكرار الحروف قد يؤدي وظائف أخرى تتجاوز مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي؛ على نحو ما نلمسه في قصيدة: (سيأتي الصّباح):

أيّها الحلم الجميل آه من يشفي الغليل
ويعيد الماء صفوا ويردّ المستحيل
آه إنّ القلب يدمى والفضاءات جراح
طال ذاك اللّيل لكن سيجي ذاك الصّباح¹

يبدو في الأبيات السابقة تكرار أداة التّأوه (آه) والتي تعكس الأسى والحسرة والغصّة التي تعتصر كيان الشاعر، بما تحمله من دلالات الحرقه والانكسار، فقد استجمع كلّ مشاعره ليصف لنا مدى الوجد والأنين والحزن الذي يحسّ به لمفارقته الأحباب، وقد أدى التكرار الصوتي دوره الملحوظ في التنفيس عن هذه الحرقه المؤلمة التي دفعته إلى تكرار أداة التّأوه (آه) استجماماً وتنفيساً عما يعاينيه من وطأة، وشدة، وضيق.

ومن ذلك أيضاً ما نأخذه من قصيدة (لا تأسفي)، حيث يقول الشاعر:

إن شئتِ شارفتِ المغيبَ ولهفةً
أو شئتِ أسلمتِ المُحَالَ إلى غدٍ..
أو شئتِ غيّرتِ المسيرَ تَكْرُماً
سيري بصدقك

1. ناصر لوحيشي، رجاء، ص18.

أَوْ .. قَفِي..¹

يتكرّر في المقطع السّابق حرف (الشين) في تآزر صوتي مع حرف (السين): (شئت، شارفت)، (أسلمت، المسير، سيري)، وغاية التكرار الصوتي لهذين الحرفين هو إحداث إيقاع وجرس موسيقي قوي، يعطي انفعالاً وتدفقاً شعورياً متصلاً ظاهراً في مجال الرسالة الشعرية، والغرض الموضوعي.

ننوّه إلى أنّه نظراً لصعوبة الإحاطة بكلّ التّماذج الشّعريّة التي تنتمي إلى أعمال الشّاعر والتي تنطوي على تكرار للحروف في نطاق الدّراسة الحالية، يمكن القول أنّ الشّاعر قد نوّع استخداماته لهذا النّمط من التكرار بمستويات متعدّدة من النّاحية الكميّة، من خلال تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة، وأصوات الصّفير وغيرها من "الأصوات المتميزة وما يتألف منها، وتعاقب الرّنات المختلفة للحركات، والإيقاع، والشّدّة، وطول الأصوات، والتكرار، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة، والسكنات"²، وما إلى ذلك مما يحتاج بالفعل إلى دراسة متخصصة ومتفرّدة بهذا الجانب.

ثانياً: تكرار الكلمة:

تبرز في شعر (لوحيشي) ظاهرة مماثلة، وهي تكرار الكلمة (اللفظ) التي تشتمل على قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي، بقدر ما تكون عليه قيمة اللفظة عند استخدامها، فالكلمات التي يكررها الشاعر يمكن أن تكون المفتاح السحري الذي يفضي إلى اكتشاف عالم الشاعر؛ ويعرف تكرار اللفظ بأنه "تكرار الكلمات التي تتبنى من أصوات يستطيع الشّاعر بها أن يخلق جوّاً موسيقياً خاصاً يشيع دلالة معيّنة"³؛ وذلك بأن يكرر الشّاعر كلمة- سواء أكانت اسماً أم فعلاً- تكراراً فنياً يستثير من خلال الدّلالات، ويقوّي المعنى.

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص99.

2. شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب، اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة: شكري عياد، ط1، دار العلوم، بيروت- لبنان، 1985. ص32.

3. مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف، اتّحاد مكتبات الجامعات المصريّة، الإسكندرية- مصر، 1998. ص38.

ويعتبر تكرار الكلمة أبسط وأسهل أنواع التكرار، والأكثر شيوعاً خاصة في الشعر المعاصر؛ وذلك لأنه "أبسط ألوان التكرار تكرار كلمة واحدة، إلا أنّ نماذج هذا اللون من التكرار لا ترفع إلى الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أنّ المعول في مثله لا على التكرار نفسه، إنّما على ما بعد الكلمة المكررة، والملاحظ أنّ الكثير ممّا كتبه المعاصرون من هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية. وعلة هذه الرداءة: أنّ طائفة من الشعراء تضيق بهم السبل فيلجئون إلى التكرار¹؛ فالشاعر الموهوب وحده هو الذي يملك لغة خصبة وهو القادر على توظيف التكرار، ذلك أنّ التكرار يقاس على ما بعده وليس التكرار بعينه، وتري بأنّ الشعراء المعاصرون يلجئون إلى هذا النوع، لأنّ اللغة قاصرة على البوح بكلّ المكونات النفسية؛ وعليه فإنّ تكرار الكلمة يمنح القصيدة نغماً وإيقاعاً موسيقياً يترك في ذهن السامع وتمنح النصّ قوّة وصلابة، لأنّ اللفظة المكررة تؤدي دوراً خاصاً ضمن سياق النصّ العام².

ينقسم تكرار الكلمة أو اللفظ بحسب الصيغة الصرفية إلى شكلين، تكرار الاسم، وتكرار الفعل، وهما من التكرارات التي تظهر في شعر لوحيشي في كثير من القصائد:

(أ). تكرار الاسم:

"هو عبارة عن تكرار الشاعر لاسم معيّن في قصيدة، سواء أ كان هذا الاسم علماً على شخص أو علماً على مكان ما فإنّه يشي بعلاقة عاطفية خاصة تربط بين الشاعر وهذا الاسم"³؛ ولهذا التكرار دور كبير في بناء القصيدة وتحقيق التوازن الفني فيها، إذ يخلق فيها نغماً إيقاعياً ملفتاً للأسماع، وتوجيه انتباه المتلقّي للمكرّر، وماله من صلة تنعكس على رؤية القصيدة وتشكيلها الفني من قريب أو بعيد، ومن هذا التكرار نجد في شعر (لوحيشي) النماذج التالية:

1. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار التّضامن، بغداد- العراق، 1967. ص364، 366.

2. مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، بغداد- العراق، 2008. ص169.

3. محمد مصطفى أبو شوارب، جماليّات النصّ الشعري قراءة في أمالي القالي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 2005. ص30.

يكرّر الشاعر استخدام اسم الصَّيف مرتين في قصيدة (ترانيم الأكمام):

يا صيف قلبي هل تريد غمامة؟

غشّى أديم الرّوح غير مقصّر

..

يا صاحبي أثلجت صيفي والرّوى

كالأربعاء، محطة المتحير¹

وفي قصيدته (بوح العشيات)، يكرّر الشاعر عدة أسماء: (الشّوق - شوقنا - شوقي) (شعري - الشّعْر)، (المنيف - المنيف)، (حنيني - حنين)، حيث يقول:

فانحنى موعدي وظلّ وريف

وتتسمّته: فنعم الرّشيف

وسؤالا قد غار منه الخريف

موسميّ الرّوى فشعري رهيف

بلغ المنتهى توارى الحفيف

يستوي مرّة، ويسري يخيف

ذكريات الصّبا فحنّ المنيف²

العشّيات ماثلتني رؤاهـا

فترشّفت من حنّيني قليبـا

وتسقطت ثمرة الشّوق نجوى

قال تدري؟ فقلت لست أراني

وتتـاجيت بالصّفاء، فلمّا

غضبة الشّعْر ذرّوها في صداها

مرج الشّوق شوقنا فاستفـاقت

وفي قصيدة (مقالة الغروب) يكرّر الشاعر أسماء (القفل - قفل)، (الكف - كفك)، حيث يقول:

القفل قفل الباب ينزف دمعة

والكف كفّك غيبة في غيّب³

وفي قصيدة (انبجاس البوح)، يقول الشاعر:

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص22، 23.

2. المصدر نفسه، ص25، 26.

3. المصدر نفسه، ص33، 34.

بوح الكهولة قد لاحت بواده
نسغ التردد في جنبي أغواني
إنِّي تشربت من نبعيه، فانبجست
"واحسرتاه " جوى أرست بشطاني
هممت والبوح، لا أدري عواقبه
حسبي من البوح رمز سائح ثان
تلك القصيدة قد ضيعت مطلعها
فجادليني، دعي رسمي وعنواني¹

يرتبط تكرار لفظ البوح في القصيدة السابقة بالبعد النفسي لدى الشاعر، فتكرار لفظة "البوح" أربع مرات يأتي لما يحمله هذا اللفظ من بعد يوحي بالرغبة في الظهور والبت والإخبار عما يجول في النفس وخباياها، وقد أفاد الشاعر من إيقاع تكرار اللفظة تثبيت البؤرة المركزية، فالزمن/ العمر الذي انقضى يرسم المفارقة التي يشكلها هذا التكرار مع عنوان القصيدة، وما تتطوي عليه المحاولات من تكرار اللفظة التي تؤرقه.

وفي قصيدة "مشارفة المستحيل"، يكرر الشاعر (الظلّ - ظلّي)، (قلق - قلقي)، (بحبر - حبر)، (العمر - 3 مرات)، (عبيّ - عبّق)²، وقد سبق إيراد هذه القصيدة من قبل ما يغني عن إيرادها هنا.

وفي قصيدة (نغمة... في طريقي إلى "قالمه")، يكرر الشاعر اسم "سوسنه"، يقول الشاعر:

سقتك الدماء التي رفرت هاهنا
أنت يا بلد الخلد،
يا سوسنه!!

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 69-70.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 29، 30.

ما الذي أجل الموعد المستبين؟

ترى من يعيد إلى الشوق صورته...؟؟

وإلى النبض أزمانه؟

من يجلّني برؤى العارفين؟

ما الذي بيننا؟

أنت يا سوسنه

..

فاقبلي شاعرا حالما

راح يبحث عن موجة في الدماء التي شربتها الفجائع

في الجولة الثامنة

راح يبحث عن نسمة ناعمه

لك الهمس والأنس

والنعمة الممكنة

فالذي بيننا لا تلامسه الكف،،

والألف يا سوسنه !!¹

إنّ موقع لفظة "سوسنه" في بؤرة القصيدة يجعل الدلالة نابعة منها، فهي مبعث المفارقة، ومن أجل ذلك ألحّت على شعور الشّاعر ولا شعوره في البروز على صفحة النّص لتعطي إحياء بإيقاع متسارع يفرض من خلاله صوت السين دلالة السؤال والنداء معاً.

وقد لا يرى البعض أنّ هذا تكراراً باعتبار أنّ التّكرار الجميل يأتي على مسافات متقاربة في النّص، وهذا ما ذهب إليه نازك الملائكة من أنّ المعوّل عليه في التّكرار ليس في الكلمة المكرّرة وإنّما في ما يليها مباشرة، ولذل فإنّ ما ورد في نصّ لوحيشي هذا قد يسمّى (لازمة).

1. المصدر السّابق، ص72-75.

ولنأخذ أمثلة لبعض الأبيات الوارد فيها هذا التكرار:

وفي قصيدة (سقاك غيث الترحم):

موسى وينتبذ الصدى من مسمعي ركنا.. وينمو في الجهات الأربع
موسى.. وينحبس الكلام مرارة ورضى يؤازرني، فأسأل: من معي؟¹

نلاحظ في البيتين السابقين تكرار اسم العلم "موسى" مرتين في القصيدة فقد حذف الشاعر حرف النداء الذي من المفترض أن يكون مقترنا به وهو هنا يفيد التّحسر والتّوجع الذي يدبّ في كيان الشاعر الذي يرثي هذا الأخير نظرا للمكانة السّامية التي يحتلّها الفقيه في نفس الشاعر؛ فكان لتكرار هذه الكلمة الدور الفعّال في الكشف عمّا يختلج شاعرنا من مضمرات في مكان نفسه وأحاسيسه التي تنضب بالتّوق والحنين والاستغراق الرّوحي في الحالة الوجدانية التي تملّكته.

نخلص إلى أنّ تكرار الاسم يمتلك الكثير من الدلالات التي يمكن للمتلقّي السّبر في أغوارها ليكشف عن فاعليّة المكرّر وأثره في النّص الشعري، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على ما للتكرار من أثر في تكوين عدّة رؤى وإبراز القيمة الجمالية لشاعريّة الشاعر.

(ب). تكرار الفعل:

"يعدّ تكرار (الكلمة- الفعل) من المؤشّرات الدّالة على حدة الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي في عمق الذات الشاعرة؛ وهذا يعني أن لهذا التكرار وقعه النفسي الخاص، لاسيما عندما: يتجاوز استخدام الشاعر للفعل مهمة نقل الحدث المرتبط بزمن معين؛ وذلك حين يتحوّل الفعل إلى لبنة أساسية في بنية النّص الشعري، بحيث يولّد طاقات تعبيرية هائلة وانبثاقات دلالية مدهشة"².

1. ناصر لوحيشي، جدّ خلايك، ص89.

2. عصام شرتح، فتيّة التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل الشعر، العدد (9)، كانون الثاني 2017. ص7.

وفي تكرار الأفعال، يلجّ الشاعر على تكرار الفعل (الماضي، المضارع، الأمر) بوصف هذا التكرار أنه يؤدي وظيفة دلالية تعمل على تجميع العناصر ضمن وحدات دلالية، فبالإتكاء على الأفعال يصبح التكرار أحد روافد البنية، فيثري النصّ الشعري، ويفتح آفاقه، ويجعله أكثر عطاء. وقد أخذ تكرار الفعل حيّزا في شعر الشاعر إلا أنّ تواتره كان أقلّ بكثير من تكرار الاسم، ومن نماذج تكرار الفعل في قصائده؛ ففي قصيدة (مشارفة المستحيل) يقول:

جلست أرقب بشرى كنت أرقبها شوقي يكابد حزن الرّيح في أفقي¹

جاء تكرار الفعل (أرقب) مشبعا بدلالة التأكيد المعبرة عن عاطفة الشاعر، لينقل لنا إحساسه المتقدّ وحنينه وشوقه وحزنه، متناغماً مع صوت القافية.

ومن صور هذا التكرار أيضا ما ذكره الشاعر في قصيدة (دنا المساء):

ألوم سلطان شعري أم ألوم يدي؟ ولست أدري الذي ينتاب أوراقى !
دنا المساء الذي ما كنت أحسبه يدنو، تدلّى على عُجبي وإشفاقي²

كان لتكرار الفعلين (ألوم ، دنا) دور كبير في إحداث نغم متواتر في البيتين المتتالين، والذي أضفى على الإيقاع الداخلي جمالية، ولهذين الفعلين دلالة وأثر نفسي عميق، جمعت بين اللوم والعتاب والحيرة والثوق والحنين والاحترق العاطفي الذي يعاني منه الشاعر. ولهذا جاء تكرار الفعلين بهذا الزخم للدلالة على صور الشوق والهيام بكل ما تشي به من مؤثرات ومشاعر عاطفية محتدمة في قرارة الذات.

وكذلك يستخدم تكرار الفعل في قصيدة (غيمة أودعتني):

كنت أبغي يدوم همس وقيل
كنت أبغي ولست أبغي ولكن

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 29، 30.

2. المصدر نفسه، ص 98، 99.

سفر قاصد وحلم يطول

سمر دافئ ونبعك أصفى¹

والفعل (أبغى) مرة أخرى في قصيدة (اختلاف إلى اللاءات):

يمشي الهويني ويحنو ظلّه الورف

أبغى وتبغى المنى أن ينحني زمن

يلفني اللطف والأشواق والرّهف

أظلّ أدفع ما تـوحي به سحب

آهٍ لعلّك: أنت الفجر والخلف²

أظلّ أبعد: قد، لا، ربّما، وعسى

يتكرّر الفعل (أبغى) ليشير إلى رغبة الشاعر في تغيير الزمن لأنّ الذات تتسامى عن الحاضر، ولعلّ التّغيير والمنى لا تتحقّق إلّا من خلال الكتابة باعتبارها الوسيلة المعتمدة في التّغيير والتّخفيف عمّا تعانيه النّفس من عذاب وحزن وهي سبيل لعودة النّفس لمكانتها الطّبيعية، إذ يبدو أن اهتمام الشاعر بما يضيفه تكرار الفعل من إيقاع داخلي ناتج عن بنية التجنيس عدا ما تضيفه الموسيقى الداخلية من إيقاع تصاعدي كان الهدف الأول من إنشاء هذا التكرار والتكرارات المجاورة.

(ج). تكرار الضمير:

يشكّل تكرار الضمير ظاهرة لافتة في الشعر العربي الحديث، خاصة في الاستهلال السطري أو الفاتحة النصية، بوصفه تكراراً يحدث هزة أو قشعريرة شعورية لدى المتلقي، للتنبية على حالة شعورية معينة، أو لتوكيد الذات، وتضخيمها في بعض السياقات التي تتطلب ذلك، فبروز الضمائر وتكرارها دليل تأزم الحالة، وما تكرارها في الغالب إلا لإبراز التوتر المحتدم الذي تعانيه الذات الشاعرة في عالمها المأزوم³.

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 64-66.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص 203، 205.

3. عصام شريط، فنّية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مرجع سابق، ص 4.

والمتعمّن في دواوين (لوحيشي) يجد أنه قد لجأ لهذا النوع من التكرار في بعض قصائده،
كقصيدة (نشيد الوداع):

أنا لن أقول: أودّع	أنا لن أقول: إلى الّلّقا
لا تحزنوا لا تفرّجوا	أنا بينكم أنتم معي
من مهجتي لا تنزع	أسماءكم ألقابكم
كلّ المحاسن جمّعوا ¹	أنا لست أنسى صُحبتي

في المقطع السابق، يتكرر ضمير المتكلم (أنا) أربع مرّات، كتأكيد للذات في مواجهة أحبابه
الذين يدبّ الشك داخل أنفسهم، أي أن التكرار يتجاوز وظيفته الإيقاعية إلى الوظيفة الدلالية،
ويكشف عن الأبعاد النفسية الكامنة وراء تكرار ضمير المتكلم.

ومن الأبيات الشعريّة التي تتضح بالإثارة الفنيّة ما جاء في قصيدة (النور) حيث يقول الشاعر:

أنت هيّجت فؤادي وحنيني	أيّها النور الذي يسطع دوما
أنت أبعدت جراحي وأنيني	أنت ضوأت حياتي ومرادي
وزرعت السرّ في تلك السنين	أنت أحبيت قلوبا وعقولا
لم تزل تهفو إلى ظلّ الأمين ²	أنت عانقت عيونا ودموعا

في الأبيات السابقة، كرّر الشاعر ضمير المخاطب (أنت) وقد جاء هذا التّوظيف مناسباً لما
أراد الشاعر أن ينقله، فقد شكّل هذا التكرار حركة فنيّة جماليّة متألّفة زادت الإيقاع الموسيقي رقيّاً،
فهو يرى في هذا النور كلّ جميل في الحياة ولهذا عمد إلى خاصيّة التكرار بوصفه مولداً للصّورة
الشّعريّة، (أنت هيّجت فؤادي، أنت ضوأت حياتي، أنت أحبيت قلوبا، أنت عانقت عيونا)، وما جاء

1. ناصر لوحيشي، رجاء، ص 20.

2 المصدر نفسه، ص 15.

الضمير إلاّ ليكون له دور في الحركة الجمالية وبهذا يجسد تكرار الضمير في المقطع الشعري ذروة عطائه الفني، باندماجه في تشكيل الصورة.

ثالثاً: تكرار العبارة:

يشتمل هذا التكرار على تكرار الجملة أو شبه الجملة أو المقطع، ومنها ما يعمل على تكراره دون تغيير في بنيته اللغوية ومنها ما يتدخل به ويتصرّف بصياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة، بل يشكل صوراً جديدة في كل توظيف؛ "وقد ذهبت نازك الملائكة إلى القول بأنّ هذا النوع من التكرار في الشعر الحديث أقلّ منه في الشعر القديم، حيث تكثر نماذجه في الشعر الجاهلي"¹ ومثاله من قصيدة المهلهل بن ربيعة "أليتنا بذى حسم أنيري" عندما يقول:

على أن ليس عدلا من كُليبٍ إذا خاف المغار من المغير

على أن ليس عدلا من كُليبٍ إذا طرد اليتم عن الجزور

على أن ليس عدلا من كُليبٍ إذا ضيم جار المستجير

ولهذا النوع من التكرار تأثير على الجانب الإيقاعي للخطاب الشعري، ويعدّ فهو مرآة عاكسة لما يجول في المشاعر المكبوتة داخل الشاعر كما أنّه وسيلة لبلوغ الهدف المنشود من خلال إيصال الأفكار المرادة.

ولكن بالعودة إلى قصائد شعراء العصر الحديث يتبيّن أنّ تكرار العبارة أصبح منتشرًا كغيره من التكرارات الأخرى، فالشعراء المعاصرون أبدعوا في توظيفه نظراً لما يخلّفه من أثر جماليّ وتحفيز للمتلقي، فيتفاعل مع ما هو مألوف أو غير متوقّع في التكرار الذي يجريه الشاعر في الجملة، مع التتويه إلى أن التكرار قد يكون في الجمل الفعلية، أو في الجمل الإسمية.

1. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص233.

من نماذج تكرار الجمل الفعلية، التي تسهم في إضفاء الحركية والاستمرار، وللتدليل على ذلك نورد الأبيات التالية من قصيدة (مشارفة المستحيل):

جلست أرقب بشرى كنت أرقبها شوقي يكابد حزن الريح في أفقي

تتكرر عبارة (أرقب)، (أرقبها) وهي عبارة عن جملة فعلية، والترقب دلالة على الرغبة في التجديد والإشراق الجديدة، فالشاعر من خلال هذا التكرار بالذات يريد واقعا أجمل وأبقى وأصفى من الذي هو فيه حاليا، فهو يترقب كل فرحة وخبر يسر قلبه الذي أثقلته الأحزان وأتعبت كاهله فيريد من خلال هذا التكرار التخلص من الحالة النفسية الشعورية الكئيبة التي تملأه.

وفيما يتعلق كذلك بالجملة الفعلية نرصده من خلال قول الشاعر في قصيدة (سفاك غيث الترحم):

سأظلّ أذكر بسمه حرّى وأش...	كر نسمة حيرى تداعب موجعي
سأظلّ أذكر طرفه نطقت بها	شفتاك... من قلب نديّ مولع
سأظلّ أذكر نصحك وشهادة	أنا لست أنكر عرف ذاك المجمع
حييت في روض النعيم...سفاكم	غيث الترحم واسعا من موسع ¹

إن تكرار الجملة الفعلية (سأظلّ أذكر) بصيغة المستقبل (حرف السين)، ثلاث مرّات في القصيدة يؤكد تمسك الشاعر ورغبته الشديدة في تمسكه بوعده وتحقيقه دون النكث به، فتكرار هذه العبارة في بداية كل بيت شعري تحفز المتلقّي وتجذب اهتمامه رغم بساطة العبارة، لأنها انبثقت من داخل نفس مشحونة بمشاعر الحب والتقدير والحزن على المرثي.

ومن صور هذا التكرار أيضا ما نجده في قصيدة (مقالة الغروب)، يقول الشاعر:

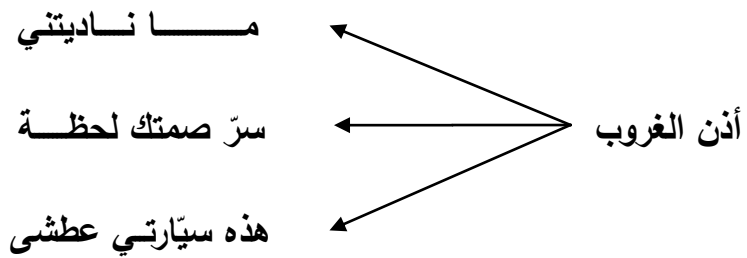
أذن الغروب وأنت ما ناديتني
كي أستظلّ بدفء قلبك يا أبي

1. ناصر لوحيشي، جدد خلايك، ص 89-91.

أذن الغروب وسرّ صمتك لحظة
قُدسية، راحت تودّع موكبي
أذن الغروب وهذه سيّارتي،
عطشى ولمحك رِيّها في مذهبي¹

تتكرّر عبارة (أذن الغروب) في مستهلّ الأبيات الثلاث وهي عبارة عن جملة فعلية؛ والغروب دلالة على الأفول والغياب، فالشاعر من خلال هذا التكرار يريد بالذات التأكيد على اليأس والحزن والإحباط الذي يسكنه، فمن خلال هذه التكرارات نستشف أنّ الشاعر يجسّد شوقه وحنينه لوالده وحسرتة لفقدانه كيف لا والأب هو السند والفرحة وعماد كلّ بيت، وبالعودة للعبارة فتكرارها في مستهلّ كلّ بيت شعريّ نجدها تستقطب المتلقّي رغم بساطتها، لأنّها تعبيرات عفوية نابعة من أعماق الشاعر المشحونة بكلّ مشاعر الحبّ والحزن والحسرة ومدى الألم لفقدان شخص عزيز وغال كان يمثل كلّ الحياة بالنسبة إليه.

وبناء على تصاعد هذه المشاعر وتدقّقها تجاه والده فقد تصاعد التكرار وتطوّر من خلال تطوّر الصور التي استخدمها الشاعر، وهذا ما يوضّحه المخطّط:



وهكذا يمكن اعتبار التكرار الاستهلاكي التصاعدي منجزاً جمالياً من منجزات القصيدة الحديثة على نحو يتيح للشاعر التصاعد بتوتّره بشكل مؤثّر ومعبر جمالياً في بنية القصيدة².

أمّا تكرار الجملة الاسميّة، فنجدّه على سبيل المثال في قصيدة يقول:

1. المصدر نفسه، ص33، 34.

2. عصام شريط: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2010. ص157.

يا موقد النَّار حدّثني حيث روى
يا موقد النَّار يا كانون ألفتا
أسدل لثام المسا واكشف لنا الحجباً
إنّا حزاني فهات النَّار والخطبا

..

يا موقد النَّار رفقا ردّنا خبرا
لعلّنا نصطلي أو نفتقي سبباً¹

نلاحظ تكرار عبارة "يا موقد" أربع مرات متتالية في هذه القصيدة فظهرت وكأنّها سلسلة تتآلف فيما بينها عاكسة بذلك أثرا جمالياً بما يخلّفه هذا التكرار من توجّس، بالإضافة إلى التدفق الشعوري الذي يعكس لنا حزن الشاعر وحنينه وشوقه ورغبته الجامحة في العودة إلى حياة ملؤها السعادة والفرحة برؤية كلّ الأحبة مجتمعين من حوله، فكلّ هذا بالنسبة إليه صار حلماً صعب المنال لأنّه لن تكون له القدرة على تغيير هذا الواقع الذي آل إليه سوى الكتابة وتذكّر ماضيه والتّحسر عليه. وكذلك، في قصيدة (نغمة... في طريقي إلى قالمّة)، حيث يقول الشاعر:

ما الذي بيننا؟

ما الذي كان بيننا؟

ظماً، واشتياق، وذكرى دمي محزّنه !!

سقتك الدّماء التي رفرت ها هنا

ما الذي أجّل الموعد المستبين؟

ترى من يعيد إلى الشّوق صورته...؟؟

والى التّبض أزمانه؟

من يجمّلني برؤى العارفين؟

ما الذي بيننا؟²

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 61، 62.

2. المصدر السابق، ص 72-75.

ما يمكن ملاحظته في هذه المقطوعة الشعريّة تكرار عبارات وجمل تحمل بين طيّاتها مضامين مختلفة بصيغ متنوعة، وهذا ما جعل الإيقاع النّاجم عن التّكرار متنوعاً، فالشّاعر هنا نجده يكرّر جملة الاستفهام ستّ مرات ليؤكد لنا التّعالق والتّرابط الذي يربطه بمدينة قالمة التي يزداد شوقه إليها، فهو من خلال هذا التّكرار يبحث عن العلاقة التي تربطه بهذه المدينة العريقة التي لها تاريخ مجيد؛ فها هو ذا في طريقه إليها بسيارته أو في الحافلة أو وسيلة نقل أخرى لكنّه لا يطيق بَعْدُ الانتظار رغم قرب المسافة ليشمّ هواءها ويلامس مياهها التي شَبَّها بالفرات (والتي ربّما يقصد بها حمّاماتها المشهورة) ثمّ يعود الشّاعر مخاطباً ومساءلاً لها عن سبب بُعده وعدم تمكّنه من زيارته لها ، وذلك بعد تذكيرنا في المقطع نفسه بأنّها مدينة تاريخية سقيت بدماء الشّهداء مكرّراً بذلك صيغة الاستفهام، "ولقد كان تكرار الاستفهام عاملاً مسانداً في تجسيد ما يدور بخبيئة الشّاعر عبر اللّغة، ومن ثمة تقوم الإشارات اللّغوية بدورها بالإحياء بمضمون هذه الخبيئة من أفكار ومشاعر كامنة، أيّ أنّ الاستفهام كان وسيلة فعّالة في إعطاء نسق علائقي"¹.

كما كرّر الشّاعر أيضاً عبارة "يا سوسنّه" مرّتين ليجسّد لنا التّجانس والتّرابط اللّذين خلقهما من خلال ربطه في نفس المقطع من تكرار الاستفهام والنداء وهذا ما خلق تناعماً وتنوعاً إيقاعياً وجمالاً تعبيرياً، فنجد الشّاعر قد ركّزها هنا على الجمل الإنشائيّة ليثبت لنا اهتمامه ورغبته باستفزاز عقل المتلقّي، حتّى يدخله في التّشابك الذي يعيشه وبالتالي يتحفّز ويشاركه في ذلك المعنى.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ التّكرار هنا جاء ليحرّك النّسق الشعري، ويضفي عليه لمسة جمالية أسرة تتناغم مع حس الشّاعر ومنعرجاته الدّاخلية، فكان له الأثر الواضح في إشاعة الجمال الفنّي، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على إبداع الشّاعر على المستوى الفنّي والجمالي، نظراً لما يخلفه التّكرار من تحفّز في نفس المتلقّي فيتفاعل بذلك معه بانتباه وحرص وهذا ما لمسناه في قصائده.

1. مصطفى صالح علي، أسلوب التّكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للّغات والآداب، العدد (3)، 2010. ص95.

5- الاستهلال:

يعتبر الاستهلال الشعري فاتحة القصيدة والجسر الرابط بين أجزائها (مطلع (البيت الأول، المتن، الخاتمة)، فهو المنطلق لما جاء في المتن، ولما أدرك الشاعر أهمية الاستهلال باعتباره أول شيء يترسخ في ذهن المتلقي، راح يفتتح قصائده بأحسن وأجود الكلام حتى يأسر طلبة الأذن لدى قارئه؛ فالاستهلال محطة جامعة للسكون والحيوية في آن واحد من خلال الانتقال بينهما بالترتيب وهذا ما يفتح المجال أمام التأويلات الكثيرة للنص الواحد.

الاستهلال في اللغة؛ تتفق معاجم اللغة العربية على أن مادة (هَلَّ) أو (هَلَّل) تدل على البدء شأنها في ذلك شأن مرادفاتهما الأخرى مطلعاً ومقدمةً وابتداءً؛ قال ابن منظور: "هَلَّ السحاب المطر، وهل المطر هلا، وانهل المطر انهلالاً واستهل المطر وهو شدة انصبابه... واستهلت السماء في أول المطر، والاسم الهلال"¹.

وفي محيط المحيط: "استهلَّ المطر استهلالاً، بمعنى انهلَّ. والسَّماء أتت بالهَلل وهو أول المطر؛ وأهلَّ الهلال إهلالاً وأهلَّ على المجهول ظهر، والصَّبِي استهلَّ"²؛ فالاستهلال في اللغة تعني البدء.

الاستهلال في الاصطلاح؛ بحسب تعريف أرسطو، هو "بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع، وفي فنّ العزف على الناي: الافتتاحية؛ فتلك كلّها بدايات كأنّها تفتح السبيل لما يتلو. والافتتاحية شبيهة بالاستهلال في النوع البرهاني ذلك أنّ عازفي الناي، إذا عرفوا لحناً جميلاً، وضعوه في افتتاح المعزوفة كأنّه لحنها"³.

نلاحظ في التعريف السابق، أنّ (أرسطو) أعطى تخصيصاً للاستهلال حسب كلّ فنّ، فهو بالمفهوم العامّ البدء كما جاء في التعاريف اللغوية، وهو المَطْلَعُ حينما خصّصه للشعر، أمّا

1. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، (مادة هَلَّ)، 121/9.

2. بطرس البستاني، محيط المحيط، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 1987. (مادة هَلَّ)، ص123.

3. أرسطو طاليس، الخطابة، تر- عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت- لبنان، 1979. ص103.

الافتتاحية فخاصةً بالعزف على الناي، والبداية هي تمهيد للوصول إلى ما سيأتي بعد أفكار مرتبة ومتسلسلة يحكمها الوزن والقافية.

وفي تعريف النقاد المحدثين، "هو أول ما يقع في السمع من القصيدة والدال على ما بعده، المنزل من القصيدة منزل الوجه والغرة، فإذا كان المطلع حسناً، وبديعاً ومليحاً وشيقاً، وصدر بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو تشويق كان داعياً إلى الاستماع والإصغاء إلى ما بعده"¹.

كما يعرف الاستهلال في النص الشعري الحديث والقديم بأنه "العنصر البنائي الأول، وهو البيت الأول الذي قد يمتد ملفوظه الصياغي إلى المقطع الأول بأكمله؛ وذلك لأن البيت الأول ليس في العادة إلا جزءاً من عنصر، والحكم على أي جزء دون مراعاة الكل المكمل له حكم مبتور ناقص؛ فإذا كان بدء القصيدة غزلاً فإن البيت الأول ليس إلا جزءاً من هذا الغزل، ولا يمكن أن نفهم موقف الشاعر ولا مشاعره، من هذا الغزل مكتملاً إلا إذا راعينا بقية حديثه في الغزل، وإن التركيز على البيت الأول وإغفال النظر إلى ما يليه قد يفسد المعنى أو يعكسه"².

والتعريفان الثاني والثالث يؤكدان على أن الاستهلال وجمال المطلع وحسنه، يعكس جمال القصيدة ككل وهو ما يدفع بالمتلقي إلى إكمال القراءة.

يمكن استعراض أنماط الاستهلال في شعر لوحيشي انطلاقاً من إحدى قصائده المميزة، وهي قصيدة (الأشواق الجارحة)، والتي يقول فيها الشاعر:

تُعَذِّبُنَا السَّاعَاتُ وَالْحُكْمُ الْكُونُ
وَيُوقِظُنَا النَّعْسَانُ، يُؤْلِمُنَا السَّجْنُ
تَحَاصَرْنَا الْأَشْوَاكُ وَالظَّلُّ وَالصَّدَى
وَتَجَرَحُنَا الْأَشْوَاكُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْنُ

1. حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د.س). ص204.
2. عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1987. ص415.

وتعصرنا الذِّكرى أصيلاً وبكرة

وتبصرنا الأحزان، يمتشج اللون¹

يقدم الشاعر هنا صورة للنتيجة من خلال العنوان، فكأنما يُعطينا حوصلة لما هو حاصل فيقول: " الأشواق الجارحة"، فهذا تصوّر مسبق على أنّ الشاعر مجروح ومتألم، وأنّ هناك من يشاق إليه كان موجوداً سابقاً لكنّه لم يعد كذلك، وحلّت محلّه الأشواق والحنين ليبدأ لنا في الاستهلال تأكيداً لفكرة العنوان فيقول " تجرحنا الأشواق" ثمّ يقول: وتعصرنا الذِّكرى أصيلاً وبكرة وتبصرنا الأحزان، يمتشج اللون.

وهذا البيت متعلّق بما قبله من خلال لفظة "تجرحنا الأشواق" فكأنما يقصد القول: (وتجرحنا الأشواق والليل والبين)، فهي دلالة على الألم والحنين والوحشة والشوق، وهذا ما يزيد من وطأة الموقف، في الليل والبين، ذلك أنّ صفة الاشتياق وشدّته عادة ما تُسند إلى الليل وهذا ما حقق جماليّة شعريّة في هذا الاستهلال، ثمّ يؤكّد أكثر فيقول: (وتعصرنا الذِّكرى أصيلاً وبكرة) فهو يحنّ إلى أيّام خلت لكنّها لن ترجع ولم يتبقّ سوى الذِّكريات والأنين والحنين لها، ثمّ يقول (وتبصرنا الأحزان، يمتشج اللون) أيّ أنّ الزمن المزعوم قد ولّى وانتهى وأخذ معه كلّ السّعادة والفرح ولم تعد سوى الأحزان والآلام، والحلّ هو العيش مع الذِّكرى التي تؤلم وتخلّف آثاراً في نفسية الإنسان.

ومن خلال قراءة قصائد (لوحيشي)، يمكن ملاحظة أنّ الاستهلال فيها نابع من صلب الواقع، والاستهلال ترجمة للنفس وأحاسيسها ومعاناتها، وقصائده تحتضن أحاسيسه وأفكاره التي تمثّل أملاً له ورؤى مستقبلية يحلم بتجسيدها، فقد تجاوز ما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليديّة، والراثيّة، فنجد بعض استهلالاته تحوي قيماً رمزيّة ما يفتح الباب نحو التّأويلات الكثيرة؛ كما في قصيدته (غيمة أودعتني)، حيث يقول الشاعر فيها:

لا تجانف دمي فأنت الدليل

أنا بين الرّؤى مدى وتليل

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلايك، ص 61.

لا تصانع فلمح سرك يغري

ومحيّـاك قطفة وظليل¹

يأتي الاستهلال بأسلوب النهي من باب الدّعوة والحض على فعل ما لم ينه عنه الشاعر، وهو العكس مما نها عنه، ثم يأتي النهي في البيت الثاني من باب العتاب وعدم المغالاة في التّصنع، وهذا الاستهلال يعطي القصيدة قيمتها الإرشادية والتوجيهية ويجعل ما يأتي بعده متسقاً في إطار القصيدة ككل، وقد ارتبط هذا الاستهلال بفاعلية أسلوب النهي في أحداث التحول السريع والدخول في موضوع القصيدة، الأمر الذي يستند أساساً الى التحول في البنى اللفظية وانعكاساته المترتبة على الدلالة والمعاني.

وأيضاً في قصيدته (إغفاءة الرماد)، يقول الشاعر:

يا عاصفاً عن رؤاي الخضر هل وصفا

صمتي رحيلي في يومي التذي عصفا ؟

ما كنت بدعاً،، ولحني لم يزل وهجاً

يزيّنه الصفو، والتحنان، مذ عرفاً²

يأتي الاستهلال في القصيدة السابقة بأسلوب النداء، متطابقاً مع ما يعنيه ويعبر عنه عنوان القصيدة "إغفاءة الرماد"، حيث تبرز ذاتية الشاعر عبر البنى اللفظية التي اختارها مستهلاً بها قصيدته.

وها هو الشّاعر في قصيدة أخرى يظهر براعة اختياره المميّز لعنونة القصيدة، حين يضمّنها دائماً مجموعة من الدّلالات الإيحائية التي تبعث نوعاً من الوعي المسبق بما هو كائن فيه، وكأنّما يكون العنوان نبأ يفسّره الاستهلال مثل قوله في قصيدة (مقالة الغروب)، يقول الشاعر:

1. ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص65، 67.

2. ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، ص116.

أذن الغروب وأنت ما ناديتني
 كي أستظلّ بدفء قلبك يا أبي
 أذن الغروب وسرّ صمتك لحظة
 فُدُسيّة، راحت تودّع موكبي
 أذن الغروب وهذه سيّارتي
 عطّشي، ولمحكِ رِيّها في مذهبي
 فشحوبها من بعد نومك سائل
 كفّ المساء كأنّه حُزنُ النّبي¹

يأخذ العنوان في هذه القصيدة جزءاً من الاستهلال، حيث ذكر أو تكرر العنوان " مقالة الغروب " في الاستهلال ثلاث مرات، يقول الشاعر " أذن الغروب و أنت ما ناديتني " وهنا تظهر العلاقة جليّة واضحة من أولها بين الاستهلال والعنوان. فكأنّما الشاعر حين كتب قصيدته وجاء لاختيار العنوان أخذ أول لقطة في الاستهلال " الغروب " وعنون بها القصيدة، وكانت الجمالية متجلية أكثر في ذلك التكرار اللفظي بين العنوان واستهلال لفظة " الغروب " ثم يقول " أذن الغروب وسرّ صمتك لحظة " وهذا البيت متعلّق بما قبله من خلال جملة " وسرّ صمتك " وكأنّما يقول حين غبت عني ولم تردّ عليّ وقت المغيب، ثم يعيد التّركيب " أذن الغروب " فهو يؤكّد حسرته وألمه على فقدان والده، فالعنوان هنا منذ البدء نجده يبيّن بدلالة الاستهلال ليرسم لنا مجموعة من الدلالات والمعطيات، ليكون الغروب ويقصد به الموت موجود بقوة ومؤكّد في الاستهلال في قوله " أذن الغروب "، وبهذا تميّز العنوان بدلالة تعلو الاستهلال وترتبط بالموضوع ارتباطاً مباشراً.

وفي قصيدة (توشية خيال)²:

ناجرتني رؤاك،، حين اختفينا ضاق صدري وكان صدري رحيبا

1. ناصر لوحيشي، جدّد خلائك، ص33، 34.

2. ناصر لوحيشي، ديوان مدار القوسين، ص81

ذاك يومي الأغر سيري،، ورفي حين صار البعيد - شوقا - قريبا

يبدو استهلال القصيدة السابقة متوافقاً من الناحية الإيقاعية والدلالية مع عنوان القصيدة وعتبتها، فلفظة (خيال) في العنوان تردفها وتعزز دلالاتها لفظية (رؤاك) في مقابل ما تحتمله لفظة (اختفيناً) من دلالة معززة لذلك الطابع الخفائي الذي يتمرد عليه الشاعر، ولسوف تخدم هذه البداية الاستهلالية بقية أجزاء القصيدة؛ فالدخول في عالم القصيدة والنهل من مضمونها ومعارفها وعلومها التي تميزها عن القصائد الأخرى، لابد وأن يستند الى ما جادت به عناصرها الأولية، والمتمثلة في العنوان الذي تصدر القصيدة الشعرية وهو العنصر الأساسي والمهم، ثم يأتي الاستهلال وهو ثاني عنصر بعد العنوان ويليهما النص وبذلك تبقى الخاتمة هي آخر عنصر يختتم به النص الشعري.

وها هو نموذج آخر من شاعرنا يدلّ على براعة الاستهلال عند شاعرنا ففي قصيدته (بوح العشيّات):

فالّى الأمس والسحاب غياب
أنتزى وبعض حلمي نزيّف
يا صباح الخميس هل من ربيع
يتراءى؟ فإنّ شوقي يصيف¹

نجد البراعة الاستهلالية اشتملت على إشارة لطيفة إلى ما يقصده من معنى في القصيدة وما سيخبر عنه، وما ينوي أن يبثّه، كما اشتملت أيضا القصيدة على براعة المقطع والتي تحمل دلالة حسّ الانتهاء؛ فالشاعر هنا ينتظر حلم ربيع النّازف كما جاء عنه، هذا الانتظار جاء في نهاية الأسبوع ولهذا دلالة على الصّبر الشّديد الذي يتحمّله شاعرنا، فهو مشتاق، وهذا الشّوق بدأ يصيف أيّ من شدّة طوله فقد يئس وملّ.

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، ص 27، 28.

يمكن القول إنّ هناك علاقات تصنع ترابطاً وانسجاماً بين العنوان وما يليه في النّص وهذا ما وجدناه في بعض قصائد الشاعر؛ "فما يلفت الانتباه في الفاتحة أنّها تظهر القوى المغيبة في العنوان تمهيداً للبدء بالعملية السردية التي تنمو في فضاء استعاري متّخذة من العنوان النّواة الأساس التي سرعان ما تتكشف وتتجلى في الفاتحة السردية عن عناصر السرد وقواه ثم يتولّى النّص تجلية البنية الاستعارية المتمثّلة بالعنوان"¹.

يتبيّن مما سبق، أنّ الشّاعر قد استفتح قصائده بأجود الكلام وأحسنه باعتبار أنّ المطلع هو أوّل ما يقرع السّمع والقراءة، كما تمكن الشاعر من جعل المتلقّي يدخل في جوّ قصائده منذ عتباتها الأولى، إذ لا يمكنه المرور إلى المتن المليء بالدلالات والمعاني إلّا من خلال العنوان والاستهلال، وفي الأخير جعله يتمعّن ويُعمل عقله في النّهاية التي ستؤول إليها تجربته الشعورية والإنسانية.

6- التدوير:

ارتبطت نشأة التدوير بشكله البسيط الأوّل بالمراحل المبكرة لنشأة القصيدة العربية التقليدية وتطورها، تجسده ظاهرة "اشتراك الشطر الأوّل مع الشطر الثاني أي (الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأوّل وباقيها في أوّل الشطر الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأوّل يكون بجزء من الكلمة؛ فيدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها لا أكثر، إذ أن التأثير الشكلي لهذه التقنية الموسيقية لم يكن يتعدى بأي حال من الأحوال مهمة التواصل الموسيقي الموجود بين شطري البيت الواحد"².

1. خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التّشفير إلى التّأويل، ط1، دار التكوين، دمشق - سوريا، 2008. ص 53.

2. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 167.

والتدوير وفق هذه الرؤية، هو مصطلح عروضي ظهر منذ القدم، كظاهرة شائعة في الشعر العمودي "ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتها كلمة واحدة"¹؛ إذ تنقسم مفردة تقع بين عروض البيت من الشعر وبداية عجزه، فيقال عنه حينذاك بأنه (مدور).

ومع ذلك، فإن مصطلح التدوير لا يقل عن مصطلح الإيقاع من حيث الالتباس في تحديد مفهومه؛ فهو في الأصل "اشتراك شطري البيت الواحد في كلمة واحدة فيكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني"²؛ أو هو "البيت المداخل أو المدمج أو المدور هو ما فيه كلمة مشتركة بين شطريه (صدره وعجزه) ويسمى أيضا موصولا ومتاخلا، وهو يحدث في كلّ البحور، ولا سيما الأبيات المجزوء منها"³.

كما يعرف المدور بأنه "البيت الذي اشترك شطره (كذا وصوابها شطراه) في كلمة واحدة أولها في الصدر وآخرها في العجز، والخفيف أكثر الأوزان تدويراً"⁴.

ويعرف التدوير في علم العروض، بأنه "البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني كقول أبي العلاء المعري:

خفف الوطء ما أظنّ أديم ال أرض إلا من هذه الأجساد"⁵

ويعدّ التدوير ضرورة فنية حسب بعض النقاد، ذلك أنّه صالح لاحتواء المشاعر والعواطف المتدفقة التي لا يستوعبها صدر البيت فيمتدّ الشعور إلى عجز البيت؛ فيعمد الشاعر إلى الربط بين شطري البيت ليترك لنفسه مجالا موسيقياً رحباً فيكون التداخل بين الشطرين سبيلاً للتعبير عما

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح- محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرّشاد الحديثة، الدار البيضاء- المغرب، (د.ت). 177/1.

2. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص112.

3. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1991.

4. غازي طليمات، موسيقى الشعر، منشورات جامعة البعث، دمشق- سوريا، 1991.

5. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط2، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت- لبنان، 1995. ص25.

يجول في خاطره من دون أن يكون هناك حاجز بينه وبين ما يريد الإفصاح عنه من مشاعر وخیال، وهذا ما ينعكس على النص فيمنحه ثراءً موسيقياً ودلالياً في الآن ذاته؛ وفي شعر التفعيلة الحديث؛ نظر بعض النقاد الى ظاهرة التدوير في شعر التفعيلة بأنها "فلسفة الحالة ورغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها ودلالاتها"¹.

نخلص إلى أن التدوير يمثل علاقة اتصال وتكامل بين شطري البيت الواحد؛ إذ لا يمكن الإفصاح عن نهاية الشطر الأول التي تركز على التفعيلة الأخيرة المسماة بالعروض.

وبما أن التدوير ظاهرة إيقاعية انشادية تشكّلت داخل البناء الشعري، فقد تبين أن لوحيشي لم يستخدمه في قصائده إلا في أبيات محدودة من ثلاث قصائد، وذلك في قصيدة (ترانيم الأكمام):

غدنا الذي لَوْنَتَه، بالكبريا ۞ وبالطباشير الندي الأخضر²

وفي قصيدة (سقاك غيث الترحم):

سأظلّ أذكر بسمة رى وأش ۞ نُرْ نسمة حيرى تداعب مَوْجَعِي³

وأيضاً في قصيدة (شوق وهمسات) حيث يقول:

أوكلّما أرسلت كَفِّي كي تطرّز ۞ نشوتي بالفجر صاغت أنجما⁴

نلاحظ في الأبيات السابقة أن كلّ واحد منها يحتوي على كلمة تربط بين شطري بحر الكامل في الأولين والبسيط في الأخير، فكلمة الكبرياء في البيت الأول يُتمّم مدّها إيقاع الشطر الأول، ويبدأ بهمزتها إيقاع الشطر الثاني، وأشكر في البيت الثاني أكمل إيقاع الشطر الأول شينها، وبدأ

1. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل - دراسة لقصيدة أمل دنقل، دار الفكر الجديد، بيروت - لبنان، 1988. ص162.

2. ناصر لوحيشي، جدّد خلاياك، ص23.

3. المصدر نفسه، ص90.

4. المصدر نفسه، ص101.

الشَّطر الثاني إيقاعه بكافها، أمَّا في البيت الثالث فقد اتَّجه المدّ فيها لتمام الأول، والقاف لاستهلال الثاني؛ فاندماج البيت خرق استقلالية الشَّطرين على المستويين الصَّوتي والدَّلالي، في حين يبقى كلَّ شطر محتفظًا بقيمته الوزنيَّة بما يحتويه من عدد التَّفعيلات التي اقتضتها طبيعة البحر المنجز؛ وقد انتشرت ظاهرة التَّدوير في البحور ذات التَّفعيلتين (المركَّبة) أكثر منها في البحور ذات التَّفعيلة الواحدة (الصَّافية).

خاتمة

خاتمة:

لم يكن الولوج في دراسة المجموعة الشعريّة (جدّد خلايك)، (مدار القوسين)، و(رجاء) لشاعرنا (ناصر لوحيشي) بالأمر الهين كما يبدو في بادئ الأمر، فلغته التي تبدو بسيطة سهلة ومتداولة، لم تكن كذلك البتّة، فكّلما أمعنا النظر فيها تجلّت لنا لآلي تحتمّ على القارئ إعادة النظر فيها لما تحمله من معان عميقة كلّما غصنا في أغوارها نقف وقفة إجلال واحترام لصاحبها وللمعاني التي توحى بها أشعاره، وفي هذه الدراسة تمّ استخلاص النتائج التّالية:

- 1- لغة الشاعر بسيطة سهلة ومعبرة وموحية، فلم يكتف بوظيفتها التّواصلية بل تعدّاها إلى وظيفة الخلق والإبداع على مستوى اللفظ والمعنى، فتكوّنت مجموعة قصائد تعكس واقع المجتمع وثقافته.
- 2- تتوّع قصائد الشاعر بين العموديّة والحرّة، فكانت قصائده فنيّة، كلّ قصيدة منها تكمل قصائد أخرى وكأنّها نسيج واحد، وبهذا كان هناك كمّ هائل لأبعاد دلاليّة تعكس لنا عاطفته القويّة وصدقته في دواوينه.
- 3- صدق الشاعر وحبّه لوطنه كان له بصمة بارزة بين ثنايا قصائده.
- 4- أمّا عن الصّور الشعريّة فجاءت ترجمة جميلة لما يختلجه من انفعالات ومعاناة، فكانت عفويّة لا متكلّفة فاستخدم الاستعارة والتّشبيه والكناية والمجاز، هذه الصّور التي كانت مؤكّدة للمعنى بغية إيصال فكرة محدّدة.
- 5- أسهمت براعة الشاعر ونبوغه اللّغوي في توظيف مختلف الأنساق البلاغية فكشف عن شعريّة فذة، ورهافة في الحسّ، وبلاغة في الأداء الشعري على مستوى اللفظ، العبارة، المقطع الشعري، والقصيدة.
- 6- قدرة الشاعر على توظيف الألفاظ في بنى وعلاقات بينية تلقي بظلالها السّاحرة على قصائده، فكان له دور كبير في تشكيل الدّلالة وتوكيد المعاني المراد إيصالها، دون أن تحرم القصيدة من العذوبة الصّوتية والنّغم الموسيقي الذي تستسيغه الأذن وتستلذه.

7- استعانة الشاعر ببراعته اللغوية في اختيار وبناء أنساقه الشعرية بألفاظ دقيقة المعاني، لا تقف عند حدود معانيها المعجمية فحسب، بل وتتعداها إلى صور شعرية بالغة الجمال والتأثير، سواء من حيث بنيتها الصوتية أو رنينها الموسيقي، أو بلاغتها الأدبية، بل أن كل هذه الجاليات إنما نهضت وبرزت في قصائد الشاعر بفضل أسلوبه الفذ في البناء اللفظي التلقائي والعفوي لأبياته وقصائده.

8- الجناس في أعمال (لوحيشي) الشعرية يأتي في سياق بنيات لفظية متعددة التكوين والأنساق البلاغية، بما يوحي أن الشاعر لم يكن يتكاف في التحسين بقدر ما كان يمارس بدعته التي يتفرد بها وأراد دوماً أن يكشف عنها، والتي تتمثل في براعته في اختيار ألفاظه وإنشاء الأبنية اللفظية المختلفة، بما يتناسب وموضوع البيت الشعري، أو مجموعة الأبيات أو كل قصيدة، والآفاق التي تنفتح عليها معانيها ودلالاتها الكلية، والتي تتشكل من تناسق وتناغم ذلك التدفق اللفظي الذي اعتمده الشاعر.

9- وظف الشاعر (ناصر لوحيشي) الطباق والمقابلة في شعره بصور وأشكال ودرجات متفاوتة، تعكسها الأبنية والاختيارات اللفظية التي اعتمدها في كل قصيدة من قصائده، بل وعلى مستوى القصيدة الواحدة أيضاً يمكن التماس ذلك التباين والتغاير في اختيار ألفاظ الطباق والمقابلة، وإلى أي مدى أسهم البناء اللفظي لأنساق هذا المحسن البديعي في إبراز جماليات النص الشعري من كافة الأبعاد الصوتية واللغوية والبلاغية.

10- الطباق والمقابلة كأسلوب ونسق بلاغي في شعر (لوحيشي) يكشف عن قدرة الشاعر على توظيف الألفاظ في بنى وعلاقات بينية تلقي بظلالها الساحرة على قصائده، فكان له دور كبير في تشكيل الدلالة وتوكيد المعاني المراد إيصالها، دون أن تحرم القصيدة من العذوبة الصوتية والنغم الموسيقي الذي تستسيغه الأذن وتستلذه؛ فقد أجاد الشاعر في ذلك كل الإجابة، وعلى نحو مبدع وغير متكاف أو متصنع؛ فجميع العناصر الإيقاعية والموسيقية متألقة ومتناغمة ومتناسقة فيما بينها وقد وردت عفوا فتجد المتلقي يقبل على شعره لأنها تطرب الأسماع دون ملل ولا نفور، وهذا المقصد الذي يبتغيه كل أديب وكاتب؛ فموسيقى البديع في قصائد لوحيشي غالباً ما حققت

الجمالية الشكلية، وأسهمت بشكل كبير في إيضاح المعاني وإبرازها؛ فقد تكامل البناء اللفظي في أعمال الشاعر في جميع عناصره، التي توافقت توافقا كلياً، من حيث كان لثقافة الشاعر الواسعة وعاطفته الجياشة، والبيئة التي نشأ فيها دور كبير في أن خلق هذا الإبداع الشعري.

10- أن أبرز ما اتسمت به الأبنية اللفظية للتريدات التي وظفها الشاعر، أنه كان يوظفها في سياق حوار داخلي يظهر درامية القصيدة، لرفع مستوى الإيقاع والغنائية باعثاً الحيوية والحركة فيها؛ إذ تكشف النماذج السابقة إلى حد ما عن مدى التكامل بين تشكيل الألفاظ المترددة في سياق ملئ، واتساق هذه البنى في أنساق تركيبية متناظرة أو متماثلة تتسع بها مساحة التأويلات الدلالية التي لا تنفصل عن الإيقاعات التي تثير وجدان القارئ وتستثيره للمضي قدماً في استكشاف ما هو أبعد من المعاني الظاهرة، والوصول إلى أكثر المعاني إلحاحاً على أبعادها وإيحائها وتعدّد حقولها الدلالية.

11- أسلوب التريد الذي وظفه الشاعر قد أسهم في إعطاء نصّه منعة وحصانة وتماسكاً في بنيته اللفظية، منوعاً بين تكرار الحرف وتكرار اللفظ، ليعطي للقارئ نظرة موحية تستثيره وتستوقفه للتأمل والتأويل؛ فضلاً عن تأثير الإيقاع الناتج عن استثمار اللفظ الذي وقع عليه التريد، والذي يخالط الوجدان ويؤثر في النفس ويحفز القارئ على استبانة ما ينطوي عليه من مشاعر وأحاسيس كونها الشاعر في بنية لفظية موجزة وكثيفة المعاني.

12- توظيفه فنّ الكناية في شعره باعتبارها صورة شعرية تلعب دوراً كبيراً في الإبانة والإفصاح عن مكنوناته، فكان لها دور جمالي ودور بليغ في إيصال المعنى وتوضيحه، زاده التعبير بهاء ورونقا، بالرغم من اقتصاد الشاعر في استخدام الكنايات، والذي عوضه بحسن اختيار الألفاظ التي يوظفها فيها، ودقته في اختيار التوقيت الأنسب لاستخدامها، والدقة والبراعة في اختيار موقعها، معتمداً في ذلك على السياق الذي يبنيه بألفاظه وتعبيراته اللغوية المنتقاة بعناية وتنوع واضحين.

13- نرى أنّ الشّاعر قد غالى وأكثر في توظيف التّشبيه في أغلب قصائده، وذلك لأنّه عمود الشّعر؛ فالتّشبيه له دور كبير في نقل الصّورة من التّجريد الواقعي إلى الخيال، لتستقرّ في الأذهان وتتقرّب صورتها من المتلقّي وبالتالي الإبانة عن المعاني الخفيّة وتوضيحها، وأن تشبيهات الشاعر جاءت متعددة ومتنوعة، وتقدم صوراً بيانية زاخرة بالمعاني التي أراد الشاعر إيصالها من خلال التشبيهات التي استخدمها، كما أنها أكسبت شعره طابعاً فنياً ساحراً وجذاباً.

14- كان للبنى اللفظية التي اختارها الشاعر ووظفها في المجاز المرسل دور في إكساب شعره بلاغة التعبير، فضلاً عن جمال المجاز وحسن وقعه في نفس القارئ؛ فالمعنى ينقل من مدلول اللفظة الأصلي أو الوصفي إلى مدلول جديد، هو أكثر اتساعاً، وأبعد أفقا وأدعى إلى التأمل، وفيه تخلص من قيد اللفظة وضيقها وشعور تجربة الشاعر لأن يصب المعاني في القوالب التي يتصورها خياله، والأشكال التي يستسيغها ذوقه، وهذا ما ينعكس على فعل القراءة.

15- التنويع في استخدام المجاز، مستفيداً من الخصائص والأغراض البلاغية واللغوية التي تتحقق بها فائدة المجاز في إيصال المعاني وتقريبها، ذلك أنّ للألفاظ معنى واحداً، في حين أن المجاز يفيد في تقديم ذلك المعنى بصورة دقيقة واضحة تقرّبه إلى الدّهن، فضلاً عن الأثر الذي يتركه المجاز في النفس.

16- تمكّن الشّاعر ببراعة فذة توظيف التقديم والتأخير في شعره على أنحاء عدة، مستجيباً في ذلك لطبيعة البناء اللفظي للنص الشعري، والتي تتطلب قدراً عالياً من التجريب والابتكار والتنويع في استخدام هذا الأسلوب، نظراً لتأثيره البالغ على البنّى اللفظية للعبارات والنصوص، وتأثيره على السياق الصوتي والدلالي، والمعاني، فالبناء الذي ينتجه التقديم والتأخير غالباً ما يكسب النّص الشعري بنية لفظية ولغوية ذات تأثير صوتي ودلالي أجمل وأرق وأكثر براعة في رسم الدلالة وترسيخها بشكل عفوي في ذهن القارئ، كما أنّ تأثير التقديم والتأخير يكون واضحاً على البنية اللفظية للجمل والمقاطع الشعرية الصغيرة، من حيث يكسبها جمالاً لفظياً وصوتياً من ناحية، وبلاغة دلالية ولغوية من ناحية أخرى.

17- التوكيد يعدّ من أهمّ وسائل وآليات البناء اللفظي التي تضيف على النصّ مزايا وسمات صوتية ودلالية متعددة، تسهم في إجلاء المعاني وإيصال الرسالة الأدبية، وأنّ الشاعر (لوحيشي) قد عمد إلى التّويع في استخدام البنيات اللفظية التي تعتمد على التوكيد اللفظي بمختلف أدواته.

18-- موسيقى البديع في قصائد (لوحيشي) غالباً ما حقّقت الجماليّة الشّكلية، وأسهمت بشكل كبير في إيضاح المعاني وإبرازها؛ فقد تكامل البناء اللفظي في أعمال الشّاعر في جميع عناصره، التي توافقت توافقا كلياً، من حيث كان لثقافة الشّاعر الواسعة وعاطفته الجياشة، والبيئة التي نشأ فيها دور كبير في أن خلق هذا الإبداع الشعري.

19-- التّكامل بين تشكيل الألفاظ المتردّدة في سياق ملائم، واتّساق هذه البنى في أنساق تركيبية متناظرة أو متماثلة تتّسع بها مساحة التّأويلات الدّلالية التي لا تنفصل عن الإيقاعات التي تنير وجدان القارئ وتستثيره للمضيّ قدماً في استكشاف ما هو أبعد من المعاني الظّاهرة، والوصول إلى أكثر المعاني إلحاحاً على أبعادها وإيحاءاتها وتعدّد حقولها الدّلالية، كما تنوّعت أنغامه وتعدّدت إيقاعاته في تشكيلات جماليّة وتكوينات نصّية متوهّجة؛ بالإضافة إلى ما أفرزته الألفاظ المتردّدة بأنماط تركيبية وإخبارية وبيانية متنوّعة على مستوى البيت الشعري، وعلى مستوى القصيدة ككلّ.

20- الشّاعر أظهر مدى تآزر وتعاضد سليلته اللّغوية وقريحته الشعريّة ومقاصده الإبداعية في صناعته الشعريّة، ليس على مستوى القصيدة بل وعلى مستوى العبارة الشعريّة، والألفاظ التي كان دوماً يحسن اختيارها.

21- تحقّق النّراء الدّلالي في قصائده، لاسيما في التّعبير عن المشاعر والأحاسيس الوجدانية العميقة من خلال توظيف الأساليب الإنشائية.

22- امتلاكه ملكة لغويّة وفصاحة مكّنته من التّعبير بطريقة منسجمة متّسقة دون ارتياب ولا خوف فلم يكن متصنّعاً فمن خلال قراءتنا لأشعاره لم نحسّ البتّة بالانقطاع أو التّكلف على العكس من ذلك فالبلاغة والبساطة واضحة في دواوينه الشعريّة.

23- التّويع في استخدام البنيات اللفظية التي تعتمد على التّوكيد اللفظي بمختلف أدواته والذي يعدّ من أهمّ وسائل وآليات البناء اللفظي التي تضيف على النصّ مزايا وسمات صوتية ودلالية متعدّدة، تسهم في إجلاء المعاني وإيصال الرّسالة الأدبية.

24- نلمس جمالا فنيا حرّك النّسق الشعري، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على إبداع الشّاعر على المستوى الفنّي والجمالي.

تلك مجمل النّتائج المتوصّلة إليها من خلال هذا البحث المتواضع والمختصر الذي نتمنّى التّوفيق في إنجازه ولو بقدر قليل.

وختاما نرجو أن تكون هذه الدّراسة عاكسة لتجربة الشّاعر القويّة الذي اقتحم عالم الإبداع بقوة فهو يستحقّ دراسات أعمق وأشمل عرفانا لما قدّمه للغة العربية عامّة وللشّعر خاصّة، وأرجو أن نكون قد وفّقنا إلى حدّ ما... والله وليّ التّوفيق

الملحق:

__ نبذة عن حياة الشاعر ونشأته:

* المعلومات الشخصية.

* الشهادات العلمية.

* التدرج في الرتبة العلمية.

* النشاط البحثي الخرجي.

* المقاييس المدرسة في مرحلة التدرج.

* المقاييس المدرسة في مرحلة ما بعد التدرج.

* المناصب الإدارية.

* ميادين البحث.

* نشاط التعليم (عناوين المذكرات المؤطرة بإشرافه).

* المشاركة في مناقشات الرسائل الجامعية.

* المقالات المنشورة.

* الملتقيات العلمية والأدبية.

الكتب المطبوعة

الملحق:

حياة الشاعر ونشأته:

هو شاعر استطاع أن يرسم لنفسه طريق النجاح منذ أن كان صبيًا، لامتلاكه الإرادة والنفس الشعري الرّصين، فاقتحم بذلك دور النشر وغزا السّاحة الأدبيّة، وحطّم الأبواب الموصدة ما يؤكّد إيمانه العميق ووعيه برسالة الشّعر وسعيًا منه لتحقيق هدفٍ سامٍ، وهو خدمة اللّغة والشّعر في آن واحد.

ولد في 26 سبتمبر سنة 1964م بمدينة العلم والعلماء قسنطينة، أستاذ دكتور بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، يدرّس مقياسي عروض الشّعر وموسيقاه والنّحو، ضليع جدّا في علوم اللّغة العربيّة ويتقن اللّغة الإنجليزيّة ويحسن الفرنسيّة، كما يعرف بفصاحته جهوريّ الصّوت عالم بمخارج الحروف، حصل على جائزة البوكر في الشّعر العربي من قناة الشّروق سنة 2016، في طبعته الأولى لقصيدته المعنونة "رؤى ودمعة".

الشّهادات العلميّة:

- بكالوريا شعبة الآداب- جوان 1983م- ثانوية طارق بن زياد- قسنطينة- الجزائر.
- ليسانس في الأدب العربي- جوان 1987م- معهد الآداب واللغة العربيّة- جامعة قسنطينة- الجزائر.
- ماجستير- بتقدير مشرّف جدّا- نوفمبر 1996م- معهد اللغة العربيّة وآدابها- جامعة مولود معمري- تيزي وزو- الجزائر.
- دكتوراه دولة- بتقدير: مشرّف جدّا - فيفري 2006م- قسم اللغة العربيّة- جامعة مولود معمري- تيزي وزو- الجزائر.
- أستاذ التعليم العالي (Professeur) منذ 2011م.

الملحق

• التدرّج في الرّتب العلميّة والبحثيّة:

أ- الرّتب العلميّة:

- أستاذ في التعليم الثانوي من سنة 1988م - إلى غاية 1997م.
- أستاذ مساعد متربّص نوفمبر 1997م.
- أستاذ مساعد مكلف بالدّروس أكتوبر 2001م.
- أستاذ محاضر أكتوبر 2006.
- أستاذ التعليم العالي (Professeur) منذ 2011م.

ب- الرّتب البحثيّة:

- أستاذ ملحق بالبحث.
- رئيس مشروع بحث.

المنجزات العلميّة:

أ- الكتب المنشورة والوسائل العلميّة البيداغوجيّة:

1. شريط سمعيّ في جزأين عنوانه: أهازيج الطّلاب في مادّة العروض وموسيقى الشّعْر 1997م الجزائر.
2. جُمع الشّريطان في قرص مضغوط compact disk 2005م. النشر والتوزيع : مجمع الشافعي للكتاب والشريط الرائد، قسنطينة الجزائر.
3. لحظة وشعاع (مجموعة شعرية) دار هومة- الجزائر العاصمة- إشراف- رابطة إبداع النّقاقيّة الوطنيّة 1998م - (56 صفحة).
4. مختارات من ديون المتنبّي- منشورات مكتبة اقرأ- قسنطينة الجزائر - ط1-2000م (59 صفحة) - ط2 : 1423هـ/2002م - (61 صفحة).
5. رجاء (مجموعة شعرية للأطفال) نشر خاصّ سنة 2000م - (21 صفحة).

6. صحّ لغتك-ط1 دار ربحانة- الجزائر 2000م- (92 صفحة)- ط2 سنة 2003م ط3- دار الطليعة- قسنطينة- 2004م ط4- دار المجدّد للنشر- سطيف- الجزائر - 2009م - 144صفحة.
7. المنصوبات الفضلة والمجرورات في العربية- منشورات مكتبة اقرأ-قسنطينة- ط1-2003م- (148 صفحة) ط2- 2006م- (198 صفحة).
8. مفتاح العروض والقافية- دار الهداية- قسنطينة- الجزائر- ط1 2003م.
9. اللّافاة الملعونة- السيجارة الملعونة- قصّة للأطفال ط1 دار الهداية-قسنطينة 2003م- (12 صفحة).
10. الرّمز الدّينيّ في الشّعَر الفلسطينيّ المعاصر- نشر وتوزيع دار الطليعة-قسنطينة- الجزائر 2004م.
11. الشّيخ عبد الحميد بن باديس- سلسلة أعلام وعلماء للأطفال- نشر دار الهداية- قسنطينة- الجزائر 2004م- (16 صفحة).
12. فجر النّدى (مجموعة شعرية) نشر دار أرتستيك-الجزائر- ط1- 2007م (111 صفحة).
13. الميسّر في العروض والقافية- ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر. ط1-2007م- (191 صفحة).
14. من روائع ديوان أبي العتاهية- منشورات مكتبة اقرأ قسنطينة، ط1- 2010م.
15. المرجع في العروض والقافية- ط1- جسور للنّشر والتّوزيع- الجزائر العاصمة 1431هـ- 2010م.
16. الرّمز في الشّعَر العربي- ط1- عالم الكتب الحديث إريد- الأردن-1432هـ-2011م- (263 صفحة).

17. أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري - الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجاً تطبيقياً - ط1 - عالم الكتب الحديث - إربد - الأردن 1432هـ - 2011م (290 صفحة).

18. ديوان مدار القوسين منشورات فاصلة 2013م الجزائر.

19. ديوان جدد خلاياك، دائرة الثقافة والإعلام، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016م.

ب - الكتب الجامعية:

1. الخليل بن أحمد الفراهيدي - أوراق الندوة الدولية - جامعة آل البيت - جمادى الآخرة 1427هـ - تموز 2006م منشورات جامعة آل البيت - المفرق - الأردن.

ج - مقدمات الكتب:

كتب مقدمة:

1- ديوان - بشائر الخلود - (للشاعر محمد شايطة).

2- قصائد وأناشيد للأطفال والشباب ط1 دار المعرفة - الجزائر العاصمة 2009م.

د - المقالات في الدوريات:

1. تداخل علوم اللسان وتكاملها، العروض وعلاقته بالعلوم الشرعية - مجلة الآداب والعلوم الإنسانية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة - الجزائر - العدد الثاني - 2 المحرم 1424هـ مارس 2003م، ص 181-200.

2. الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر - مجلة دراسات أدبية وإنسانية - مجلة فكرية سداسية يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - العدد 02 رمضان 1425هـ نوفمبر 2004م، ص 139-152.

3. إيقاع الشعر الجزائري الحديث وموسيقاه - مجلة دراسات أدبية وإنسانية - مجلة فكرية سداسية يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية العدد 3 - صفر 1426هـ - أبريل 2005م، ص 85-96.

4. الدرس النحويّ مشكلات ومقترحات تيسيريّة، مجلّة جذور (فصلية تعنى بالتراث وقضاياها تصدر عن النّادي الأدبيّ الثّقافي بجدة- السّعودية العدد- 25 الخامس والعشرون، شعبان 1428هـ أغسطس 2007م ص-ص 225-236).

5. الجوهرة الثانية في العقد الفريد - تحقيق على تحقيقات، مجلة الدراسات اللّغويّة. المملكة العربية السعودية.

هـ - النّصوص الإبداعية:

نشر قصائد كثيرة في الصّحف والمجلّات الوطنيّة، وأخرى في مجلّات وصحف عربيّة ومنها:

النصر - أضواء - الفجر - المساء - المجاهد - الشعب - صوت الأحرار ...

- مجلّة عمّان بالأردن - مجلّة العربيّ بالكويت - مجلّة الفيصل بالسّعودية - مجلّة الثّقافيّة بلندن - مجلّة المنهل بالسّعودية - مجلّة الرّافد بالشّارقة - الإمارات - مجلّة الحياة الثّقافيّة بتونس - جريدة الحدياء بالعراق - مجلّة بيارد بالسّعودية - مجلّة كتابات معاصرة بلبنان مجلّة شاعر المليون، أبو ظبي - الإمارات.

• المناصب والعضويات

- ✓ رئيس اللّجنة البيداغوجيّة بجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة - الجزائر - 2000م-2003م.
- ✓ رئيس قسم اللّغة العربيّة - بكلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة 2003م-2004م.
- ✓ رئيس اللّجنة العلميّة - قسم اللّغة العربيّة كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة - جامعة الأمير عبد القادر - بقسنطينة 2006-2007م.
- ✓ عضو اتّحاد الكتّاب الجزائريّين.
- ✓ عضو برابطة إبداع الثّقافيّة الوطنيّة 1990م.
- ✓ عضو في فرقة بحث بقسم اللّغة العربيّة - جامعة الأمير عبد القادر - قسنطينة.
- ✓ عضو بنادي القلم قسم اللّغة العربيّة - جامعة الأمير عبد القادر - قسنطينة.

الملحق

✓ المشرف العام على الدورة التدريبية في علم العروض والتذوق الشعري التي نظمتها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالتنسيق مع جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة 2006م-2007م

✓ عضو في لجان تحكيم جوائز أدبية وطنية.

✓ عضو في هيئة تحرير مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية (مجلة جامعية أكاديمية محكمة).

✓ عضو في اللجنة الوطنية لإعداد برامج العلوم الإسلامية.

✓ خبير في مجلات علمية جامعية.

✓ المشرف العام على دورة تكوينية في علم العروض والقافية-نظمتها جمعية الإخاء العلمية الثقافية لولاية سطيف- رجب 1432هـ- جوان 2011م.

✓ عضو لجنة التحكيم لجائزة العلامة عبد الحميد بن باديس ولاية قسنطينة.

✓ مدقق لغوي بدار الهدى للنشر والتوزيع- عين مليلة - .

• التأطير العلمي والبيداغوجي:

- أشرف خلال الفترة الممتدة بين 1997م-2010 م على:

○ بعض مذكرات الليسانس بجامعة الأمير عبد القادر - بقسنطينة الجزائر.

○ 04 مذكرات ماجستير نوقشت اثنتان منها.

○ 03 رسائل دكتوراه.

○ شارك في مناقشة أكثر من 20 رسالة ماجستير ودكتوراه بمختلف الجامعات الوطنية.

○ أعدّ عشرات تقارير الخبرة حول مشاريع بحوث ماجستير ودكتوراه.

○ أطرّ طلبية الماجستير (شعبة الدراسات البلاغية 2004م-2005م بتدريس مادة موسيقى الشعر.

○ أطرّ طلبية الماجستير- شعبة الإعجاز والدراسات البيانية 2006م-2007م- بتدريس مادة موسيقى الشعر.

الملحق

○ أطرّ طلبة اللّيسانس بجامعات: الأمير عبد القادر - الإخوة منتوري بقسنطينة - والمركز الجامعي العربي بن مهيدي بأّم البواقي بتدريس المواد الآتية : العروض وموسيقى الشّعـر - مصادر اللّغة والآداب - الأدب الجزائري - مادّة النّحو والصّرف.

○ قدم محاضرات لطلبة الليسانس والماجستير بجامعة اسطمبول كلية الآداب وجامعة شهير بتركيا مارس 2018م.

استضافته قناة TRT التركية للحديث عن الأدب المسرحي في اليوم العالمي للمسرح مارس 2018م.

• الملتقيات العلميّة:

شارك في عشرات الملتقيات العلميّة والثّقافيّة منها :

1- الملتقى الوطني الأدبيّ في الشّعـر والقصة - 25-26-27 أوت 1996م - الحروش - ولاية سكيكدة.

2- ملتقى الأدب والثّورة لولاية سكيكدة - سكيكدة نوفمبر 1996م.

3- الجامعة الصّيفيّة - الدّورة التّكوينية لأستاذة الأدب العربيّ أمّ الطّبـول - ولاية الطّارف - جويلية 1997م.

4- فعاليات الرّبيع الثّقافيّ الأوّل لسيدي مزغيش ولاية سكيكدة 30-31 مارس 1998م.

5- الملتقى الأدبيّ الثّالث - لمدينة الحروش - ولاية سكيكدة 22 - 23 أفريل 1998م حول الرّواية الجزائريّة المعاصرة إبداع متجدّد.

6- فعاليات اليوم الأدبيّ بولاية جيجل 2 جويلية 1998م.

7- فعاليات ملتقى الفنار الكبير بولاية جيجل - 24-25-26 أوت 1998م.

8- فعاليات ملتقى الفنار الكبير بجيجل - 23-24-25 أوت 1999م.

9- الملتقى الوطنيّ الرّابع للإبداع الجزائريّ المعاصر - دار الثّقافة بولاية قسنطينة 31 ماي 01 جوان 2000م.

- 10-المهرجان الشعري الجامعي الأول - جامعة الإخوة منتوري بقسنطينة 4-5-6 نوفمبر 2000م
- 11-الملتقى الحادي عشر 11 للتاريخ - بولاية قالمة 16-17 جوان 2004م.
- 12-مؤتمر "اللغة العربية في عالم متغير"، قسم اللغة العربية وآدابها ، بجامعة الشارقة - الإمارات العربية المتحدة. 10 - 12 ربيع الأول 1426 هـ - 19 - 21 أبريل 2005م.
- 13-فعاليات الأيام الثقافية الثانية لبلدية وجانة ولاية جيجل. 05-06 جويلية 2005م.
- 14-الملتقى الجامعي العربي الثالث حول : الجامعة والإبداع، كلية الحقوق - قسم اللغة والأدب العربي - جامعة جيجل 12-13-14 مارس 2006م.
- 15-ندوة الخليل بن أحمد الفراهيدي الدولية، وحدة الدراسات العمانية - جامعة آل بيت - المملكة الأردنية الهاشمية - 27 - 29 جمادى الآخرة - 1427 هـ - 23-25 تموز 2006م.
- 16-اليوم الأدبي التكريمي للدكتور عبد الله العشي - بمناسبة صدور ديوانه (مقام البوح) 17 أبريل 2007م جمعية "شروق" الثقافية لولاية باتنة.
- 17-مهرجان الشاطئ الشعري الأول للنوادي الأدبية والفكرية القل - ولاية سكيكدة - جويلية 2008م.
- 18-اليوم الوطني للشهيد - الاتحاد العام الطلابي الحر كلية الطب جامعة منتوري -قسنطينة- فيفري 2008م،
- 19-عكاظية الجزائر - الشعر العربي وقضايا التحرر، تنظيم الديوان الوطني للثقافة والإعلام ، وزارة الثقافة 08-14 مايو-2008م- الجزائر.
- 20-الربيع القسنطيني للمثقف - ط3 - بني حميدان - قسنطينة مارس 2009م.
- 21-مهرجان الشاطئ الشعري - القل ولاية سكيكدة جويلية 2009م.
- 22-الأيام الأدبية الوطنية : عبد الله بوخالفة، مديرية الثقافة - لولاية بسكرة مارس 2010م.
- 23-يومان دراسيان، مدن الشرق - الجزائري عطاوها الحضاري -4 - 5 ماي 2010م - جامعة 08 ماي 1945 بولاية قالمة.

- 24- عكاظية الجزائر - الشعر وثقافة المقاومة - الديوان الوطني للثقافة والإعلام - وزارة الثقافة - الجزائر 08 - 12 مايو 2010م.
- 25- مهرجان الشاطئ الشعري - القل - ولاية سكيكدة 7 - 12 جويلية 2010م.
- 26- الأمسية الشعرية - نادي الإبداع الثقافي - دار الثقافة هواري بومدين - ولاية سطيف - أكتوبر 2010م.
- 27- الملتقى الوطني مالك حداد - وزارة الثقافة - مديرية الثقافة - ولاية قسنطينة 1-2-3 جوان 2010م.
- 28- الملتقى الوطني الثالث للشعر الفصيح - وزارة الثقافة - مديرية الثقافة - لولاية الوادي - الجزائر - مارس 2011م.
- 29- مهرجان الشاطئ الشعري - القل - ولاية سكيكدة جويلية 2011م.
- 30- فعاليات الأسبوع الثقافي لولاية قسنطينة - بولاية قالمة - جويلية 2011م.
- 31- الندوة الدولية : دورة معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر و العشرين - مع حضور ندوتين بالكويت :
- الندوة الأولى : عالم اليوم ، ثقافات ومصالح .
- الندوة الأخرى : الشعر العربي في القرنين التاسع عشر و العشرين 27 - 29 أكتوبر 2008م.
- 32- ملتقى توقيع الموسوعة الكبرى للشعراء العرب دار الشعر المغربي - فاس - المغرب ديسمبر 2009م.
- 33- الندوة العلمية الثانية حول آليات الاستعمار الأوروبي في دول المغرب العربي (ليبيا - الجزائر) ، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية - بالتنسيق مع جامعة الأمير عبد القادر - قسنطينة - الجزائر ، طرابلس 10 مارس 2009م.
- 34- المهرجان الثقافي المحلي (القراءة في احتفال تحت شعار اقرأ كتابك) - 15-25 سبتمبر 2011 م ولاية قسنطينة.

35- ألقى محاضرات ومداخلات بجامعتي اسطنبول وشهير بتركيا عام 2017م.

• الجوائز والتكريمات :

حاز بعض الجوائز الوطنية والعربية منها:

▪ الجائزة الثانية في الشعر - ملتقى الثورة ورسالة الأدب - رمضان جمال - ولاية سكيكدة - مارس 1996م.

▪ الجائزة الأولى في الشعر - لجنة الحفلات لمدينة الجزائر جويلية 1998م.

36- الجائزة الثانية - في المسابقة الوطنية لأدب الثورة لعام 2001م - وزارة الاتصال والثقافة - أكتوبر 2002م.

37- الجائزة الأولى - جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس خلال طبعها الخامسة - ولاية قسنطينة - 2009م.

38- أجاز في مسابقة - شاعر العرب ، قناة المستقلة لندن - بريطانيا - 2008م.

39- أجاز في مسابقة أمير الشعراء - أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة - 2008م - 2009م.

40- نال لقب : شاعر الجزائر في مسابقة قناة الشروق التلفزيونية للجزائر عام 2016 م.

• معلومات أخرى

من الأسماء المدرجة ضمن :

1. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ط2. 2002م المجلد الخامس : ص478 الكويت.

2. مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين - الكويت.

3. موسوعة الشعر الجزائري - دار الهدى - عين مليلة - الجزائر - 2002م.

4. موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين - دار الحضارة الجزائر. 2002م.

5. موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر ، إعداد الدكتور يوسف حسن نوفل.

6. الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956م - 2006م. الصادرة بفاس -المغرب - 2009 م

الجزء الأول ص 546.

- أنجزت حول تجربته الشعريّة مذكرات ليسانس وماجستير ببعض الجامعات الجزائريّة.
- أسهم في مراجعة معجم البابطين للشعراء العرب في عصر الضعف – 2009م.¹

¹مقابلة مع الشاعر: بجامعة الأمير عبد القادر، يوم الإثنين 6 جانفي 2020م، الساعة 11:00.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر:

1. ناصر لوحيشي، جدد خلاياك - شعر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة - الإمارات العربية المتحدة، 2016.

2. ناصر لوحيشي، رجاء قصائد للأطفال "أناشيد"، منشورات دار القلم، الجزائر، (د.س.).

3. ناصر لوحيشي، مدار القوسين - شعر، الطبعة الأولى، منشورات فاصلة، قسنطينة - الجزائر، 2013.

المراجع:

4. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة - مصر، 1975.

5. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1976.

6. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الطبعة الخامسة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة - مصر، 1981.

7. أحمد أبو المجد، الواضح في البلاغة: البيان والمعاني والبديع، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2010.

8. أحمد الشايب: أصول النقد العربي، ط10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - مصر، 1994.

9. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط2، النهضة المصرية، القاهرة، 1973.

10. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح- يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999.

11. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط2، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت - لبنان، 1995.

12. أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، 2001.

قائمة المصادر والمراجع

13. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح- شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر - بيروت، لبنان، (د.س.).
14. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت، 2000.
15. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم - ج1، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، 1989.
16. الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب - دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001.
17. الأزدي، المقتضب، تح- محمد عبد الخالق عزيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1966-1979. ج3.
18. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، (د.س.).
19. أبو الحسن رضي الدين محمد بن الحسن الرضي الاسترأبادي، شرح الكافية لابن الحاجب، تح- يوسف حسن عمر، ط1، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1978. ج1.
20. أبو الحسن رضي الدين محمد بن الحسن الرضي الإسترأبادي، شرح كافية ابن الحاجب، تح- أحمد السيد أحمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د.س.). ج3.
21. ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تح- السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، 1982.
22. أبو الحسن عليّ ابن الحسين، الباقولي الأصبهاني، شرح اللّمع في النّحو، تح- محمد خليل مراد الحربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م.
23. الأعلم الشنتمري، النكت في تفسير كتاب سيويه، ج1، تح- رشيد بلحبيب، وزارة الأوقاف، المغرب، 1999.

قائمة المصادر والمراجع

24. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية- دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2002.
25. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1991.
26. ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1997. ج2.
27. أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، تح- عبد الرزاق المهدي، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2002. ج1.
28. ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تح- محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009.
29. إنعام فؤال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، مراجعة: أحمد شمس الدين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1996.
30. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت: 794هـ)، البرهان في علوم القرآن، تح- محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية- دار المعرفة، بيروت، 1957. ج3.
31. برهم لطيفة، مفاهيم الصورة الشعرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق- سوريا، 2000.
32. بسيوني عبد الفتاح فيود، المعاني- دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، ط4، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.
33. بسيوني عبد الفتاح، علم المعاني دراسة البلاغة نقدية لمسائل المعاني، ج3، مكتبة وهبية، القاهرة، (د.س).
34. بطرس البستاني، محيط المحيط، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 1987.
35. تقي الدين أبو بكر ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيثو، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1987.
36. جبور عبد الثور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

قائمة المصادر والمراجع

37. الجرجاني، التّعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.س).
38. ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح- كامل محمد محمد عويضة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998. ج1
39. جعفر دك الباب، المؤجر في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة الجليل، دمشق- سوريا، (د.س).
40. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح- طه عبد الرؤوف سعيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د.س). ج3.
41. جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ط6، دار صادر، بيروت، 1997. ج3.
42. جورج متري عبد المسيح وهاني جورج تابري الخليل، معجم مصطلحات النحو العربي، تصدير، محمد مهدي علام، مكتبة لبنان، بيروت، 1990.
43. أبو علي الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح- جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1979. ج1.
44. حازم علي كمال الدين، ظواهر لغوية جديدة في اللغة العربية، دار النشر والتوزيع، مكتبة الأدب، ميدان الأوبرا، القاهرة، (د.س).
45. حسن الغزفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، 2001.
46. حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة- مصر، 2005.
47. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1998.
48. حسني عبد الجليل يوسف، تيسير كافي التبريزي في العروض والقوافي، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر، 1998.
49. حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د.س).

قائمة المصادر والمراجع

50. خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التّشفير إلى التّأويل، ط1، دار التكوين، دمشق- سوريا، 2008.
51. أبو العباس احمد بن شعيب القنائي الدمنهوري، الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي، ط2، مكتبة مصطفى الباي، القاهرة- مصر، 1957. ص128.
52. راجي الأسمر، المعجم المفصل في علم الصّرف، الخزنة اللّغوية- ج8، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان. 2003.
53. ربيعي محمد علي عبد الخالق، البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني، دار المعرفة الجامعية، القاهرة- مصر، 1987.
54. رجاء عيد، لغة الشّعـر - قراءة في الشّعـر العربي الحديث، منشأة المعارف، القاهرة-مصر، 1985.
55. رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، مطبوعات جامعة بغداد، بغداد- العراق، 1986.
56. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزّمخشري، أساس البلاغة، تح- عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982.
57. زين الدين أبي الفضل عبد الرحيم بن الحسين العراقي (ت: 806هـ): التّبصرة والتّنكرة، تح- عبد اللطيف الهميم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.
58. أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح- علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، 1980.
59. سعد الدّين النّفّازاني، المطوّل في شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح- عبد الحميد هنداي، ط3، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، 2013.
60. سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2004.
61. سعود بن غازي أبوتاكي، صور الأمر في العربية بين التّنظير والاستعمال، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2005.

قائمة المصادر والمراجع

62. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح- نعيم زرزور، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2002.
63. سميح عبد الله أبو مغلي، المفيد في البلاغة العربية، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان- الأردن، 2009.
64. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل- دراسة لقصيدة أمل دنقل، دار الفكر الجديد، بيروت- لبنان، 1988.
65. أبو سعيد السيرافي، ضرورة الشعر، تح- رمضان عبد التّواب، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.
66. شهاب الدين الحلبي، حسن التّوسل إلى صناعة التّرسل، تح- أكرم عثمان يوسف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
67. صالح بلعيد، منافحات في اللّغة العربية، دار الأمل، تيزي وزو- الجزائر، 2006.
68. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد- العراق، 1977.
69. صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، تح- سمير حسين علي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1987.
70. صلاح عبد الفتّاح الخالدي، نظريّة التّصوير الفنّي عند سيّد قطب، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعية، الجزائر، 1988م.
71. صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة- مصر، 1998.
72. ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب والشّاعر، تح- أحمد الحوفي، ط2، دار النهضة، القاهرة،- مصر، (د.س). ج1.
73. طالب محمّد زوبيعي وناصر حلاوي، البلاغة العربية البيان والبديع، ط1، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 1996.

قائمة المصادر والمراجع

74. الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، لبنان، 2007.
75. الطاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، القاهرة- مصر، 1982.
76. عائشة حسين فريد، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.
77. عباس حسن، النحو الوافي، ط3، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.س). ج1.
78. عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1987.
79. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، 1976.
80. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، 1989.
81. عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها- ج1، ط3، دار القلم، دمشق، 2010.
82. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2001.
83. عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، ط1، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، 1997.
84. عبد العزيز عتيق، علم البيان، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2006.
85. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984.
86. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية: المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية، بيروت، (د.س).

قائمة المصادر والمراجع

87. عبد العزيز علي العربي، البلاغة الميسرة، ط2، دار بن حزم، بيروت، 2001.
88. عبد العظيم إبراهيم المعطي، خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية - ج2، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1992.
89. عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1979.
90. عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولبّ لسان العرب، تح- عبد السلام محمد هارون، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1997.
91. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2002.
92. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح- محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.
93. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تقديم وشرح: ياسين أبو عربي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.
94. عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح- عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.
95. عبد الله بن المعتز (ت: 399هـ)، كتاب البديع (البديع في البديع)، تح- عرفان مطرجي، ضبطه وعلق عليه، أحمد عبد الفتاح منعم، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1433هـ- 2012.
96. عثمان بن جني، الخصائص، تح- عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2003، ج2.
97. عثمان بن جني، الخصائص، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952، ج1.
98. أبو هلال العسكري، الصناعتين للكتابة والشعر، ط2، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، بيروت، (د.س).

قائمة المصادر والمراجع

99. عشتار داؤود محمد، الأسلوبية الشعرية - قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، ط1، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، 2007.
100. عصام شرتح، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، 2010.
101. علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، 1989.
102. علوي، عيار الشعر، تح - طه الحاجري وزغلول سلام، التجارية للنشر، القاهرة - مصر، 1956.
103. علي بن محمد الأشموني، حاشية محمد بن علي الصبان لألفية بن مالك، ج3، دار الفكر، بيروت، (د.س.).
104. علي جميل سلوم أحسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ط1، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1990.
105. عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح - محمد عبد السلام هارون، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998. ج1.
106. عيسى علي العاكوب وعلي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية: المعاني، البيان، البديع، الكتاب الأول: المعاني، منشورات الجامعة المفتوحة، القاهرة، 1993.
107. غازي طليمات، موسيقى الشعر، منشورات جامعة البعث، دمشق - سوريا، 1991.
108. فارابي، الموسيقى الكبير، تح - غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، 1967.
109. فاضل صالح السامرائي، التعبير القرآني، ط4، دار عمار، عمان - الأردن، 2006.
110. فاضل عواد الجنابي، المنقذ في علم العروض والقافية، دار قنديل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2008.
111. فايز الداية، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996.

قائمة المصادر والمراجع

112. فخر الدين الرّازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ط1، دار العلم الملايين، بيروت، 1985.
113. الفراهيدي، كتاب العين، تح- مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، 1988. 6.
114. فضل حسن عباس، البلاغة فنون ما رأيناها (علم المعاني)، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، 1997.
115. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ط4، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
116. فضل صالح السامرائي، معاني النحو، ط5، دار الفكر، دمشق، 2009.
117. فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط1، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 1999.
118. قدامة بن جعفر (ت: 337هـ)، نقد الشعر، تح- محمد عبد المنعم خفاجي، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
119. القزويني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني البيان والتبيين، تح- إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
120. القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح- محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرّشاد الحديثة، الدّار البيضاء- المغرب، (د.س).
121. أبو البقاء الكفوي، الكليات، تح- عدنان درويش وموسى المصري، ط2، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1998.
122. مجد الدين الفيروزآبادي، قاموس المحيط، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2007.
123. محمّد أسعد النادري، نحو اللّغة العربية، ط2، المكتبة العصرية، صيدا- لبنان، 1997.
124. محمد التونجي، راجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة: الألسنيات - ج2، مر: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1993.

قائمة المصادر والمراجع

125. محمد التونسي، معجم علوم العربية، تخصص الشمولية، أعلام، ط1، دار الجيل بيروت، 2003.
126. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، تونس، 1981.
127. محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1999.
128. محمد بن أبي بكر الرّازي، مختار الصّحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغا، ط4، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، 1990.
129. محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، العاصمة، الجزائر، 2009.
130. محمد رمضان البع، النسيج الصوتية وأبعادها الدلالية في رثاء الياسين، أعمال مؤتمر الإمام الشهيد أحمد ياسين: حياة الشيخ ياسين مثّلت نموذجاً في الثبات والنضال ودعوات للحفاظ على إرثه والاستفادة منه"، الجامعة الإسلامية - غزة، 2007.
131. محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية - م1، ط1، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، 1985.
132. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى: جيل الرواد والمستنيلات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001.
133. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.
134. محمد علي السلطاني، البلاغة العربية في فنونها: البيان والبديع، ط1، دار العصماء، 2006.
135. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق - سوريا، 1991.

قائمة المصادر والمراجع

136. محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت- لبنان، 1998.
137. محمد عيد، النحو المصفى، ط1، مكتبة الشّباب، القاهرة- مصر، 1975.
138. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة- مصر، 1997.
139. محمد فارس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط3، منشورات قاريونس، ليبيا، 2003.
140. محمد مبارك، فقه اللغة وخصائصها العربية، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1981.
141. محمد محمد طه هلال، توضيح البديع في البلاغة، ط1، مكتب الجامع الحديث، القاهرة، 1997.
142. محمد مصطفى أبو شوارب، جماليّات النّص الشعري قراءة في أمالي القالي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة- مصر، 2005.
143. محمد ياسر شرف، النّثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي، الرياض- المملكة العربية السعودية، 1981.
144. محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية: علم البديع، دار المعرفة الجامعيّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1999.
145. محمود السعران، علم اللّغة- مقدّمة للقارئ العربي-، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، 1997.
146. محمود برني محمود، القواعد الأساسية في البلاغة العربية، (د.ط)، دار قباء، 2004م.
147. محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي الزمخشري (ت: 538هـ): أساس البلاغة، تح- محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1998.
148. مراد عبد الرّحمن مبروك، من الصّوت إلى النّص نحو نسق منهجيّ لدراسة النّص الشعري، دار الوفاء، القاهرة، مصر، 2001.
149. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح- عبد العزيز مطر وآخرون؛ دار الهداية، الكويت، 1970. ج8.

قائمة المصادر والمراجع

150. مرسي أبو الحسن علي بن اسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، تح- عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2000م، ج6.
151. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ط1، دار الطليعة، بيروت- لبنان، 2005.
152. ابن أبي الاصبع المصري، بديع القرآن، تح- حنفي محمد شرف، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1972.
153. ابن أبي الاصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح- حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1963. ج2.
154. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف، اتحاد مكتبات الجامعات المصريّة، القاهرة- مصر، 1998.
155. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العربية، ط36، صيدا، لبنان، 1999. ج1.
156. مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، بغداد- العراق، 2008.
157. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1978.
158. نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصّاح العربية (الصّاح)، ط1، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 2005.
159. يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديويّة، مطبعة المقتطف، مصر، 1914. ج3.
160. يحيى بن معطي، البديع في علم البديع، تح- محمد مصطفى أبو شارب، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، 2003.
161. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية: علم المعاني- علم البيان- علم البديع، ط1، دار المسيرة، عمان، 2007.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب المترجمة:

162. أرسطو طاليس، الخطابة، تر- عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت- لبنان، 1979.
163. تشارلتن، فنون الأدب، تر- زكي نجيب محمود، مؤسسة هنداوي، وندسور- المملكة المتحدة، 2017.
164. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر- محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986.
165. جون كوين، النظرية الشعرية، تر- أحمد درويش، ط4، دار غريب، القاهرة، 2000. ج1.
166. ريتشاردز، العلم والشعر، تر- مصطفى بدوي، مر- سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر.
167. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر- محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988.
168. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر- محمد مصطفى بدوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
169. شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة: شكري عياد، ط1، دار العلوم، بيروت- لبنان، 1985.
170. هيغل، فن الشعر، تر- جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- لبنان، 1981.
- الكتب الأجنبية:

171. Jean Dubois: Dictionnaire De Linguistique, Larousse, Paris, 1989.

المجلات والدوريات:

172. أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، مجلة دراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م(41)، العدد (2)، 2014.

قائمة المصادر والمراجع

173. أسعد جواد يوسف الخفاجي، التردد - دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، م(7)، العددان (3-4)، 2008.
174. آمال ابراهيم مصطفى، جماليات التضاد في قصيدة المواقب لجبران خليل جبران، مجلة كلية الآداب - جامعة بورسعيد، العدد (11)، يناير 2018.
175. انتصار محمود حسن سالم، بلاغة التكرار والجناس في شعر أبي القاسم الشابي، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، م (2)، العدد (32).
176. بشائر أمير عبد السادة، شعرية الأصمعيات، مجلة جامعة بابل - العلوم الإنسانية، م(24)، العدد (1)، 2016.
177. خلدون سعيد صبح، بلاغة المجاز العقلي عند القرطبي وابن جزي وأبي حيان الأندلسي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م(81)، ج(4).
178. رابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات - العلوم الإنسانية والاجتماعية، م (5)، العدد (1)، 1990.
179. رشيد شعلال، ظاهرة التردد في شعر أبي تمام - دراسة إيقاعية جمالية، مجلة التراث العربي، العدد (90)، ابريل 2003.
180. سعد حسن عليوي، النكرة والمعرفة في الجملة العربية، مجلة كلية العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، م(18)، العدد (4)، 2010.
181. شعيب يحيى، الوظيفة الترددية اللغوية في القرآن الكريم - دراسة بلاغية، مجلة اللغة العربية وآدابها، م(6)، العدد (2)، ديسمبر 2018.
182. صيته بنت محمد مبارك العجمي، مصطلح الطباق بين مركزيّة المعنى والتعدد الدلالي، حوليات الآداب واللغات - جامعة محمد بوضياف المسيلة، م(5)، العدد (10)، فبراير 2018.
183. عبد الخالق العف، بنية التردد في أغاني الجرح - دراسة صوتية دلالية، مجلة الجامعة الإسلامية، م(10)، العدد (2)، 2002.

قائمة المصادر والمراجع

184. عبد الله أحمد الوتوات، أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرقيات - دراسة تطبيقية، المجلة العلمية لكلية التربية - جامعة مصراتة، ليبيا، السنة (2)، العدد (3)، يونيو 2015.
185. عبد الهادي خضير الحطاب، دقة الألفاظ وإحياءاتها في شعر المتنبي قصيدته في مدح كافور فراق أنموذجاً، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م(83)، ج (3)، 2007.
186. عبد الهادي خضير، دقة الألفاظ وإحياءاتها في شعر المتنبي قصيدته في مدح كافور فراق أنموذجاً، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م(82)، العدد (3)، سبتمبر 2007.
187. عز الدين أحمد عبد العالي، العلاقة بين اللفظ والمعنى وآراء القدامى والمحدثين فيهما، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، م(2)، العدد (6)، ديسمبر 2016.
188. عصام شرتج، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل الشعر، العدد (9)، كانون الثاني 2017.
189. غادة غازي عبد المجيد وإستبرق إبراهيم يعقوب، أسلوب التوكيد في ديوان الكتاب لأدونيس - دراسة لغوية، مجلة ديالي - العراق، العدد (71)، 2016.
190. ليلي شعبان رضوان ونوال عبد الرحمن الحسين، الضرورة الشعرية بين الخطأ اللغوي والوظيفة الجمالية، مجلة العلوم الشرعية واللغة العربية، جامعة الأمير سطاتم بن عبد العزيز، العدد (5)، 2019.
191. مثني نعيم حمادي وعبد الناصر طه مزهر، البديع بين أصالة المعنى وتبعيته، مجلة مداد الآداب - الجامعة العراقية، م(1)، العدد (12)، 2016.
192. مثني نعيم حمادي، اللفظ والمعنى في شعر جرير والفرزدق - دراسة بلاغية، مجلة الجامعة العراقية، العدد (3/36)، 2016.
193. محمد الخرابشة علي قاسم، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، م (37)، العدد (1)، يونيو، سبتمبر 2008.
194. مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للآداب والآدب، العدد (3)، 2010.

قائمة المصادر والمراجع

195. هناء عبد الرضا رحيم الربيعي، الجنس الصوتي والبلاغي في اللغة العربية، مجلة آداب البصرة- العراق، العدد (55)، 2011.
196. هناء محمود شهاب، أثر الترجمة في أسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم: اللغة الانجليزية أنموذجاً، مجلة التربية والعلم، م(17)، العدد (2)، 2010.
- الرسائل الجامعية:
197. إبراهيم علي الجعدي، خصائص بناء الجملة القرآنية ودلالاتها البلاغية في تفسير التحرير والتنوير، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1999.
198. امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2001.
199. بودية شهيناز، التجربة الشعرية الجديدة (2000-2020): اللغة - المضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليايس - سيدي بلعباس، الجزائر، 2018.
200. ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، بغداد- العراق، 1987.
201. حليلة فراح، بلاغة المجاز من خلال كتاب الإبداع البياني في القرآن العظيم- محمد علي الصابوني، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، الجزائر، 2012.
202. حميد قبائلي، الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسّان بن ثابت الأنصاري، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2004.
203. سعاد فريخ صالح الثقفي، المصطلح البلاغي والنقدي عند ابن مراكش، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1424هـ.
204. سعد بخت عمران العوفي، البحث البديعي في كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها لـ د. عبد الله الطيب المجذوب: دراسة تحليلية تقويمية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى- مكة المكرمة، 1430هـ.

قائمة المصادر والمراجع

205. سناء يونس جابر، البنية الإيقاعية في شعر خليل مطران - دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة برزيت، فلسطين، 2017.
206. سهام صياد، أسلوب التريديد في القرآن الكريم، مجلة العلوم الإنسانية، العدد (51)، يونيو 2019.
207. سهير إبراهيم أحمد سيف، الظاهرة اللغوية ومناهج وصفها وتفسيرها: الحذف في العربية نموذجاً، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان - الأردن، 2006.
208. محمد بوحجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش - مقارنة في جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجبلاني اليايس - سيدي بلعباس، الجزائر، 2018.
209. محمد حمزة إبراهيم، ديوان الأعشى - جمع ودراسة وتحليل لشعر الأعشى، أطروحة دكتوراه، جامعة تشرين، دمشق - سوريا، 2011.
210. ميسوم قطفة ويونس تمار، الحذف في التراكيب القرآنية دراسة تطبيقية: سورة البقرة أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة الجبلاني بونعامة - خميس مليانة، الجزائر، 2017.
211. نورة فطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010.

فهرس

المحتويات

الفهرس

أ- ز	مقدمة
23-10	تمهيد: البناء اللفظي
24	الفصل الأول: المصادر اللفظية لشعر ناصر لوحيشي
33-25	أولاً: القرآن الكريم
38-33	ثانياً: المصادر الطبيعية المتحركة
38	ثالثاً: التناص الأدبي:
40-39	أ- توظيف شخصيات أدبية
41-40	ب- توظيف المعجم الشعري
42	الفصل الثاني: الأنساق البلاغية
43	المبحث الأول: الأنساق البديعية
47-44	الجناس
47	أولاً: الجناس التام
48	1- جناس تام مماثل
48	2- جناس تام مستوفى
48	3- جناس تام مركب
48	ثانياً: الجناس غير التام
48	1- الجناس الناقص
49	2- الجناس المحرّف أو المصحّف
49	3- الجناس المضارع واللاحق
49	4- جناس القوافي
62-50	
62	2- الطباق والمقابلة
63-62	أولاً: الطباق
	1- طباق الإيجاب
64	2- طباق السلب

64	3- إيهام التّضاد
76-64	ثانيا: المقابلة
85-76	الترديد
86	المبحث الثاني: الأنساق البيانية
88-87	الصور البيانية:
96-88	أوّلا: الكناية
105-97	ثانيا: التشبيه
113-105	ثالثا: المجاز وأنواعه
120-114	رابعا: الاستعارة المكنية
	خامسا: الاستعارة التصريحية
121	المبحث الثالث: أنساق المعاني
123-122	1- الأسلوب الإنشائي
123	أ- الأسلوب الإنشائي غير الطلبي
126-123	التعجب
126	ب- الأسلوب الإنشائي الطلبي
131-126	أوّلا: النداء
135-131	ثانيا: الأمر
138-135	ثالثا: الاستفهام
141-138	رابعا: النهي
143-141	خامسا: التمني
152-143	2- الحذف
163-152	3- التقديم والتأخير
179-163	4- التعريف والتكثير
181-180	5- أسلوب التوكيد
	أوّلا: التوكيد اللفظي

181	ثانيا: التّوكيد المعنوي
192-182	
194-193	6-الضرورة الشعرية
195	1- الزيادة في القوافي للإطلاق
195	2- زيادة بعض حروف العطف
197-196	3- قصر الممدود
204-197	7-الألفاظ والمعاني
205	الفصل الثالث: العناصر الإيقاعية
221-206	القافية والتّروي
222	الموسيقى الدّاخلية
223	1- الأصوات المجهورة
225-224	2- الأصوات المهموسة
228-226	3- الأصوات الانفجارية
246-229	الإيقاع والوزن
271-246	التكرير
278-272	الاستهلال وأنواعه
281-278	التدوير
288-283	خاتمة
300-290	الملحق
319-302	قائمة المصادر والمراجع
323-321	فهرس المحتويات

الملخص:

تعدّ اللغة العربية أثرى اللغات وأغناها، لتتوّج علومها وتشعّبها، ففيها علوم كثيرة يُتوصّل بها إلى عصمة اللسان والقلم عن الخطأ منها الصّرف والنحو، والمعاني والبيان والبديع والعروض والقوافي، فجاءت هذه الدّراسة للبحث في هذه الألفاظ من حيث الوضع والدّلالة على المعاني الجزئيّة ومن هذا المنطلق فإن قيمة هذا الموضوع تكمن في كونها من أهم الدراسات التي تهتم بالجانب الجمالي لنص معين فهذا الجانب الجمالي متغير لذلك فهو يؤثر على الجانب الدلالي بتغييراته. والهدف من هذه الدّراسة هو بيان توظيف الشّاعر للألفاظ والبناء اللفظي على التشكيلات البلاغية البديعية فحسب، بل أنّ تحليل الأنساق البلاغية التي تدخل في نطاق علم البيان، يكشف عن براعة متفردة لدى الشّاعر في هذا الجانب. وكذلك تبين قيمة اللغة العربية وبلاغتها وجمالياتها.

والشّعر باعتباره مصدراً رئيساً للغة العربية الفصحى فهو ترجمان الفكر، ووحى النّفس الإنسانيّة، منها يغترف تجاربه، وعنها يعبر، والشّاعر مهندس المفردات، يرصف أحسن الكلمات في أحسن نظام، ويفجّر ينابيع اللغة لخلق من اللغة العاديّة لغة غير عاديّة، مختلفة عنها بناء ودلالة، فالشّعر يتجاوز اللغة اليوميّة العاديّة، إلى لغة مجازيّة شاعريّة إيحائيّة، تحمل أبعاداً شتّى.

وحرّي بنا أن نعرّج على بعض النّقاط المهمّة التي تخصّ القصيدة العربيّة القديمة والحديثة، ولعلّ من أبرزها ما يتّصف به بناء القصيدة العربية، هو ذلك التّعدد الذي ينهض عليه تكوينها حتى غدت أنموذجاً عالياً يحفل بالانتلاف وكذا التّأصيل الذي انبنت عليه بلاغة الشّعر، ومن ثمّ لم تكن القصيدة متكلّفة بحيث ترامت إليها جلّ ممكنات الوعي الشّعري الذي أدّته مرامي التّفكير البلاغيّ لدى الكثير من البلاغيين، وعلى هذا الأساس تمثّل الوعي البلاغيّ أنموذج القصيدة القديمة مخزناً لتلك المقاييس وكذا الموازنات لما يتشكّل من لاحق الشعر. وفي ضوء هذا، وممّا يتضح أن تشكّل النصّ الشّعري كان أوليّاً على إعداد القاعدة أو المعيار، وعليه تمّ معرفة تلك السياقات التي نهضت عليها مكوّنات القصيدة الشعرية من فوائح طليّة، وما استتبعها من مواضع، إضافة إلى ما تأسّست عليه من ضروب البلاغة من تشبيه واستعارات، وما استتبع ذلك من تحوّل لغويّ راحت القصيدة تباشر تلوّنه وتعدّده.

وممّا لا شكّ فيه أنّ التّطور الحضاري والتّكنولوجي والتّاريخي يصحبه تطوّر لغويّ لامحالة، ذلك أنّ اللغة تتأثّر بما يحيط بها، وخير دليل على ذلك التّطور الشّعري المصاحب للتّطورات الحاصلة على مرّ العصور.

وما يعيننا نحن في هذا البحث هو الحديث عن الشعر المعاصر الذي شهد مسارا ذا خصوصية مثله كوكبة من الشعراء الشباب الجزائريين أمثال: "ناصر لوحيشي"، "عبد القادر رابحي"، "محمد الأمين سعيدي"، "نور الدين درويش"... إلخ ليعبروا عن كتابات شعرية تحاول أن تتجاوز نفسها باستمرار لترسم المشهد الشعري الجزائري المعاصر، لذا لابد من استقراء بعض النصوص واستبطان خفايا خطاب هذا الشعر بين السطور. وهذا الطرح يؤدي بنا إلى تساؤلات جمّة نختمها في الآتي:

هل القصيدة الجزائرية المعاصرة لشعراء في ريعان الشباب استطاعت أن توصل صداها شكلا ومضمونا؟ وهل نجد فيها نوعا من الجودة؟ وفيه يكمن التجديد؟ وإن وجدنا شعراء قد نهجوا نهج القدماء هل نغض الطرف عنهم ونتجاهلهم ونهمل شعرهم أم أننا ملزمون بالإقرار بجهودهم؟ وما المميز في لغتهم باعتبارها عملا فنيا وثروة يمتلكها الشاعر؟ وهل استطاع هؤلاء أن يوفقوا في إيصال رسالتهم الشعرية؟

لذا فقد ارتأينا أن نقدّم هذا البحث الموسوم "البناء اللفظي في شعر ناصر لوحيشي" وفي ظننا أنّ هذا الموضوع على أهميته لم ينل حقه من الدراسة والاهتمام، ومن ثم كان دافعنا إلى الخوض فيها لاعتقادنا أنّ هذا النوع من الدراسات كفيلا بإثراء الأبحاث الأدبية اللغوية في الشعر الجزائري لقلة الدراسات حوله، لأنّ أكثر الباحثين أو الدارسين كان محور دراساتهم واهتمامهم الشعر المشرقي، متناسين الشعر الجزائري، ولهذا ارتأينا دراسة البناء اللفظي في بعض دواوين "ناصرلوحيشي" لما في شعره من طاقات إيحائية، وأدوات تعبيرية، وأصداء وجدانية، وظلال روحية، ارتأينا أن نكشف عنها من خلال البناء اللفظي في الشعر.

راجيين أن نوفق في هذا الطرح الذي تستعصي دراسته على الكثيرين باعتبار الشعر يحمل دلالات تختلف معانيها من قارئ لآخر، وهذا هو الاختلاف الذي يقع فيه الدارسون أولا وأخيرا منذ عصور خلت، ولهذا بصمة مميزة تستحق أن تكون موضوعا للدراسة.

ونحن في هذه الدراسة التحليلية لعدّة نماذج شعرية سعاد لتمكّنا من اختيار الموضوع المراد البحث فيه، اختيارا نابعا من عمق رؤيتنا للمواضيع التي تستأهل الدراسة، ولم يكن هذا الاختيار ترفا علميا تدفع إليه قلة الموضوعات المتاحة للدراسة، ولكننا رأينا أنّه ضرورة دعت إليه حاجة المكتبة إلى دراسات تبحث فيما قدّمه أساتذة بما يخدم اللغة، ورغبة في التّنويع بإبداع الشاعر.

وهذا الاختيار جاء بعد مطالعتنا لبعض الدراسات البلاغية، بالإضافة للشعر الجزائري الذي مثل الكلمة المعبرة عن واقع معيش في حدود لا يرفضها المنطق، وهذه رغبة حثّتنا إليه، وقد رأينا تناوله بالدراسة واجبا، فمن جهة هذا الموضوع فإنّه سيطوف بنا تطوفا بعيد مهوى الفائدة إذ سنخوض في علوم اللغة.

كما أنه كان يحدونا منذ سنوات النّظر في الاختلافات الجسيمة بين أساليب الشّعراء وكنت أعجب من تلك الفروق بينهم في توظيف المفردات والتّعبير عن قضية ما في بعض الأبيات، ثمّ إننا اخترنا الشّعْر لكثرة ما فيه من المتشابه ثمّ لما فيه من العبرة والعظة، ولعلّ لاختيار هذا الموضوع كذلك أسبابا تتمثل في التدوق والاستمتاع بلغة الشّعْر وكذا ألفاظه وسحر معانيه، كانت هذه أسبابا وجدانيّة مباشرة، بالإضافة إلى جملة من الأسباب نجملها في:

- أهمية هذا الموضوع إذ لم ينل حقه من الدّراسة والاهتمام، ومن ثمّ كان دافعنا إلى الخوض فيه الاعتقاد أنّ هذا النوع من الدّراسات كفيل بإثراء الأبحاث اللّغوية في الشّعْر الجزائري المعاصر لقلّة الدّراسات حوله، لأنّ أكثر الباحثين أو الدّارسين كان محور دراستهم واهتمامهم بالشّعْر المشرقيّ، متناسين الشّعْر الجزائريّ.

- محاولة الفوز بأسبقية هذه الدّراسة لجِدّة الموضوع، وعدم وجود أطروحة أكاديمية معمّقة ومتخصّصة وشاملة على مستويي الماجستير أو الدكتوراه- وإن كانت تتناول جانبا فنيا واحدا- فيما يخصّ الشّعراء الجزائريين المعاصرين الشّباب.

- ملاحظة احتجاج الشّاعر الذي يرتدي قناع الحداثة على مستوى النّص، والنّظر إلى خصوصيّة الرّؤية، وخصوصيّة التّجربة في النّص الشعري التي ميّزت الموقف الفكريّ والوجدانيّ للشّاعر ويضاف هذا الرّصيد الإبداعيّ إلى أسماء كثيرة تصنع النّص الشعريّ.

- الرّغبة في فكّ شفرات النّصوص الشعرية، وقد اخترنا التمثيل بعينة محصورة كفيّلة فيما نرى بوضعنا في صورة الشّعريّة الجزائرية الحالية، لأصوات فرضت إبداعها ك(ناصر لوحيشي). الذي أسّس لميلاد شعريّة جزائريّة في خصوصيّاتها التّعبيرية واللّغوية، والحديث عن هذه الأسماء لا يمكن أن يتأسّس دون قراءات متعددة قادرة على تحديد طبيعة هذه الشعرية بما تمتلكه من قيم لم تكن مهيأة في تجارب شعريّة سابقة. ذلكم هو موضوع رسالتنا وتلكم هي أسباب اختياره.

وقد اطّلنا على عدد من الدّراسات التي خصّت هذا الشّعْر بعد تسجيلنا الموضوع ومضيّ العمل فيه، ونكتفي منها بذكر مذكرة:

دارسة التّوازي من خلال ديوان شعري لشاعر من الشّعراء الجزائريين المعاصرين، هو "ناصر لوحيشي"، في ديوان هو "فجر الندى"، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والنّقد الأدبي، السّنة الجامعيّة 2014/2015، حيث سعت صاحبة البحث إلى استخراج أنماط التّوازي في التّراكيب الشعريّة في ديوان

الشّاعر والتي تتوّعت بين التّراكيب الفعلية، والاسمية، والاستفهامية، والإضافية... والتي أدّت دورها في بيان المعنى.

أمّا عملنا في هذا البحث فقد كان في تمهيد وثلاثة فصول تسبقها هذه المقدمة و تقفوها الخاتمة وتفصيلها كالآتي:

*مقدمة.

*تمهيد: نبذة عن حياة الشّاعر ونشأته وأهمّ مؤلّفاته:

تناولنا فيه الجوانب المتعلّقة بحياة الشّاعر وما أحاط بها من أسرة وتأثير بيئي واجتماعي، وقد جمعنا كلّ ذلك في تمهيد.

الفصل الأول: وقد جعلناه عبارة عنعتبة لمفاتيح منهجية. وعنوانه ب :

المصادر اللفظية لشعر ناصر لوحيشي:

حاولت أن أتعرّض فيه للإجابة عن بعض النّساؤلات حول بعض المفاهيم التي ستتكرّر في البحث، وتدور الدّراسة في قلّكها، وذلك بتحديد أهمّ المصادر التي يعتمد عليها الشّاعر، والتي تعتبر المنطلق الرئيس له في مختلف كتاباته، معرّجة على خطابه الشعري الجزائري الحداثي الذي تتلاقى لغته فيه مع ما ورد في القرآن الكريم والحديث الشريف والذي يعكس لنا ثقافة الشّاعر وتمسّكه بدين الله وحفظه للقرآن الكريم وقد لمسنا ذلك كلّ من خلال كتاباته. بالإضافة إلى الأشعار العربية فشاعرنا ضليع جدا بها وذلك لمطالعته للكتب العربية والأشعار الفصيحة، فنلمس تأثرا كبيرا وما يعكس ذلك فصاحة لسانه وخلوّ ألفاظه من أي شائبة، والإشارة إلى هذه المفاهيم المفاتيح هي البحث عن باب نفتحه لنعرف مدى توظيف الشّاعر الجزائري له.

الفصل الثاني: الموسوم ب :الأنساق البلاغية

وقفت فيه عند أهمّ العتبات التي شكّلت النّصوص المحيطة للدّواوين (عينات) عند ناصرلوحيشي، وكيفية توظيف الشّاعر لها ومدى توفيقه في ذلك: الجناس، الطّباق والمقابلة، التقديم والتأخير، الحذف، التعريف والتكثير، الألفاظ والمعاني الإيقاع، البيان، البديع، الأسلوب...إلخ

الفصل الثالث :وعنوانه ب:العناصر الإيقاعية

في هذا الفصل التّطبيقي سنقوم بتحليل النّصوص الشعريّة المقرّرة في الدّواوين، ومحاولة تقديم نماذج شعرية مختلفة تتضمن الإيقاع الخارجي وموسيقى الشّعر وكيفية توظيف الشّاعر لها، كما وجب نقد بعض الأعمال الشعريّة للشّاعر مع التحليلات والاستنتاجات وتقديم وجهات النّظر.

*خاتمة:

وهي محصلة إنجاز البحث وهي عبارة عن الناتج المفزمن عملية التحليل والاستقراء على مدار البحث سواء في الجانب النظري أو التطبيقي، وكذلك تصريح بما خطر لي من مقترحات.

تلك خطة البحث وما صنعنا فيه، وكنا خلال تلك الخطة نستخدم منها وصفيًا تحليليًا لما عمله الشاعر، ثم أضحي تحليليًا في القضايا التركيبية، فالوصف هو عماد الدراسات اللغوية الحديثة، حيث يعتمد في وصف الظواهر بغية تحليلها، باعتبارها تمثيلًا مفصلاً وصادقاً لموضوع أو ظاهرة ما، وتناوله على أنه بنية متكاملة ترتبط فيها العناصر وتنصهر في بوتقة واحدة. كما أننا استعنا ببعض من النقد للوقوف على ما نراه كقراء للشعر فيه هنات وهفوات وجب الالتفات إليها وتصحيحها أو اقتراح بديل لها.

أمّا عن المصادر والمراجع المعتمدة في البحث فكانت تتفق مع مجالات البحث، وقد كانت متنوعة توزعت بين القديم والحديث، بين دواوين شعرية، ومعاجم في اللغة، ومذكرات تخرج.

وبعد هذا العرض السريع أقول: هذا عملي أمامكم وكلّ ما أتمناه من المولى تعالى أن يلقي حظًا مقبولًا، وإن كان هذا البحث موفقًا فمن الله التوفيق وإن كان غير ذلك فمن نفسي...ولسنا نزعم أننا جننا بما لم يستطعه الأوائل أو حتى ما لم يستطعه أمثالنا وإنما حسبنا الظن أننا تناولنا الموضوع تناولًا جادًا...ومتوائماً مع معطيات التراث والفكر الحديث وإنما تمّ ذلك بنعمة من الله وفضل...

البناء اللفظي في شعر ناصر لوحيشي

الملخص:

يهدف البحث بشكل رئيس إلى تسليط الضوء على البناء اللفظي في شعر ناصر لوحيشي، والكشف عما تميز وتفرد به شعره، وذلك بتحليل البنى اللفظية التي استخدمها الشاعر في بناء وتكوين الأنساق البلاغية في شعره، ابتداءً من الصور والتشكيلات البديعية التي بنّاه في قصائده، ذلك أنّ الألفاظ ليست مجرد رموز تشير إلى أفكار ومعاني محدّدة فحسب، بل هي المقوم الأساسي لإبراز بلاغة البديع في الشعر، وذلك باتّباع منهج التحليل الوصفي القائم على تحليل النصوص الشعرية؛ وقد خلص البحث إلى أنّ براعة الشاعر ونبوغه اللغوي قد ساهما في توظيف مختلف الأنساق البلاغية واللغوية على أنحاء مختلفة في معظم قصائده، وكان ذلك من خلال اعتماد آلياته المتميّزة في اختيار وتشكيل وتوظيف عناصر البناء اللفظي في كلّ قصيدة؛ فكشف عن بلاغة في الأداء الشعري على مستوى اللفظ، العبارة، المقطع الشعري، والقصيدة.

الكلمات المفتاحية: المصادر اللفظية في الشعر، الأنساق البلاغية (جناس، طباق، مقابلة، الألفاظ والمعاني، التكرار، التّرديد، التّقديم والتأخير)، العناصر الإيقاعية (القافية، الأوزان، التّكرار، الاستهلال).

The rethorical construction of Naser louhichi's poetry

Summary: The research aims mainly to highlight the verbal construction in Nasser Louhishi's poetry, and to reveal what characterizes his poetry by analysing the verbal structures used by the poet in the construction and composition of the rhetorical patterns in his poetry, starting with the images and exquisite compositions he broadcast in his poems, because the words are not only symbols of specific ideas and meanings, but are the basic components to highlight the eloquence of the poet, by following the analytical approach based on the analysis of poetic texts. The poet and his linguistic prowess contributed to the employment of various rhetorical and linguistic styles on different parts of his poems, through the adoption of his distinctive mechanisms in the selection, formation and employment of elements of verbal construction in each poem, revealing eloquence in the poetic performance at the level of pronunciation, phrase, poetic section, and poem.

Keywords: verbal sources in poetry, rhetorical formats (genus, tabaq, interview, words and meanings, repetition presentation and delay), rhythmic elements (rhyme, weights, repetition, initiation)