الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

قسم اللغة العربية وأدابها

تخصّص " أدب حديث ومعاصر"

العنوان

شعرية المطلع في الشعر الجزائري الحديث

ديوان اللهب المقدس لمفدي زكرياء – أنموذجا –

مذكّرة لاستكمال شهادة الماستر

من إعداد الطالبتين:

- حليمة خليف
- حورية مقبول

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور: علي مداني

السنة الجامعية: 2019 – 2020

مقدمة

مقدّمة

الحمد لله المتفرّد بالكمال والجمال، الجليل عن النّظير والمثال، والصلاة والسلام على القائل: « **إنّ من البيان لَسِحْرًا، وإنّ من الشعر لحكمة** »، وعلى آله الكرام وصحابته الأعلام، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الوقت المعلوم، وبعد:

في الفترة التي طلب منّا أن نختار عنوانا ليكون موضوع دراستنا، لم نكن نتفق على موضوع واحد، ولم يجمعنا في هذه الرّحلة البحثيّة إلاّ الميل المشترك لدراسة الأدب الجزائري، فكنّا نتردّد على المكتبة جيئة، وذهابا، نفتّش بين رفوفها عن شيء لا ندري ما هو بالضبط... إلى أن وقعت أيدينا على ديوان " اللهب المقدّس" فأغرانا عنوانه بالنّفاذ إلى خباياه، ولم يكن اختيارنا له لمعرفة مسبقة بفحواه، ولا لاطّلاع على محتواه، لكنه نفذ الى أعماقنا، واستقرّ في نفوسنا، حتى خيُّل إلينا أنّه ديوان مجلجل يفوق أشعار سابقيه من فحول الشعراء، بما خلق عنوانه من دلالات استفزازية أثارت مشاعرنا، لندرك- فيما بعد- أنّ تلك الشحنة العاطفية التي بثّها العنوان فينا، قد تعمّد مفدي زكرياء - حسب الدارسين - إثارة دلالاتها في قصائده الثورية وعناوينها، وأنّ هذا الديوان قد استقطب اهتمام العديد من الباحثين، واستهلك بحثا، لكن هذا لم يُثن فينا العزم في جعله مادّة للدّراسة، ما دام كالنّهر المتدفّق لا ينضب معينه، وما دام صاحبه يمثّل قمّة من القمم الشامخة في الشعر الجزائري الحديث.

ولقد **دفعتنا** دلالات العنوان إلى التّساؤل إن كان مفدي اهتمّ بمطالع قصائده مثلما اهتمّ بصياغة عناوينها، فتزيين عتبة الدّار، وبابها وطريقها (العنوان) يستدعي مفتاحا لولوجها، وما مفاتيحها إلاّ مطالعها، فهل وفّق مفدي زكرياء في بعث الإثارة في المتلقّي من خلال مطالعه، بنفس الإثارة التي أحدثتها عناوينه؟

مثّل هذا السؤال الإشكالية الرئيسية في البحث والدافع الموضوعي والأساسي الذي قادنا إلى بلورة قضايا هذه المذكرة، شيئا فشيئا، فجاء عنوانها كالآتي: (**شعرية المطلع في الشعر الجزائري الحديث**،- ديوان اللهب المقدس لمفدي زكرياء أنموذجا-).

وتفرّعت عن تلك الإشكالية مجموعة من الإشكاليات الفرعية الآتية:

- **ما هي القيم الجمالية والسّمات الفنّية التي يجب توفرها للمطلع، حتّى يكتسب نفسه الشعري؟**
- **هل حافظ مفدي زكرياء على تلك القيم الموروثة التي قعّد لها البديعيون و النقاد، أم قطع صلته بها شاقّا عصا الطاعة، تماشيّا مع طبيعة المتلقّي في عصره؟**
- **ما هو موقع مطلع القصيدة في التشكيل النهائي للملمح الجمالي للقصيدة في الشعر الجزائري الحديث؟**
- **هل حافظ المطلع على مكانته في ظل احتفاء الدراسات السيميولوجية بالعنوان؟**

تلك هي جملة الأسئلة التي تحاول الدراسة الإجابة عنها، إضافة إلى أسئلة تتفرّع منها تمهيدا أو توضيحا.

وقد قامت الدراسة على **مدخل** و**فصلين** و**خاتمة** أمّا المدخل فخصّص لدراسة القصيدة في الشعر العربي الحديث من حيث هي بنية شهدت عبر مسارها تحوّلات على مستوى التشكّل لها دورها في تغيير الرؤى، فكان تركيزنا على تفكيك الوحدة الكلية للقصيدة حتى نتمكن من بحث كل مستوى على حدا، دون فصل هذه المستويات الآتية عن بعضها: بنية اللغة، بنية الصورة الشعرية، وبنية الإيقاع، وكان لزاما. قبل هذا أن نعرّج على بناء القصيدة في الشعر العربي القديم، حتى يتضح لنا الثابت من المتحوّل في مسارها هذا.

ثم تلاه **الفصل الأول** الموسوم ب " مقاربات نظرية في مصطلحات البحث"، يحيلنا العنوان إلى مصطلحي " الشعرية" و"المطلع"، لذا خصّصنا لكلّ مصطلح منهما مبحثا مستقلاّ.

تناولنا في **المبحث الأول**: "الشعرية بين تعدد المصطلح، واضطراب المفهوم"، بدءا بالشعرية عند الغرب باعتبارهم السبّاقون إلى المصطلح، ثم اكتناه مفاهيمها عند العرب، وبعدها مررنا بالشعرية في التراث النّقدي، أين ذكرنا الإرهاصات الأولى للشعرية، وما جاء فيه من مفاهيم كان لأرسطو دورا في بلورتها، وذلك عندما ربط الشعرية بالمحاكاة، وبعده الحقل النقدي الذي مثّله النقاد العرب، التي مثّلت رؤاهم الإرهاصات الأوّلية التي تمتّ بصلة لعالم الشعرية من ناحية المفهوم.

لنصل إلى الشعرية من المنظور الحديث في النّقد الغربي والعربي، والتي جسّدها ياكبسون وجان كوهن وتودوروف من الرواد الغربيين الذين حاولوا تقديم رؤية للشعرية كممنهج نقدي حديث، بينما اكتفينا بآراء ناقدين مثلت أفكارهما رؤية شعرية في الأدب العربي، وهما كمال أبو ديب وأدونيس.

ووقفنا في آخر المبحث على الشعرية الجزائرية الحديثة، حيث بسطنا الحديث عن أهم الخصائص والسّمات الفنية التي ميّزت الشعر الجزائري .

أما فيما يخصّ **المبحث الثاني** الخاص بالمطلع، فتطرقنا من خلاله مفهوم المطلع اللغوي ودلالته، ومرادفاته من مقدمة واستهلال وابتداء، ومفهومه الاصطلاحي والاختلاف الذي واكبه، وأشرنا إلى أهمية المطلع، وأهم المقاييس الفنية والموضوعية التي تحدد جودته، ثم تناولنا مسار المطلع وتطوره عبر العصور بدءا بالعصر الجاهلي، حيث أدرجنا أنواع المطالع إذ شكل الطلل الأسلوب العام للاستهلال، مرورا بالعصر الاسلامي و الاموي اللذان يُعدّان الامتداد الطبيعي للعصر الجاهلي، وصولا إلى العصر العباسي والذي شكل ثورة على المطلع الطللي ليعلن ميلاد المطلع الخمري، أما العصر الحديث فقد تحدثنا عن الشعراء المحافظين ومطالع قصائدهم التقليدية التي ساروا فيها على نهج القدماء ثم أشرنا إلى الشعراء المجددين و التحدثيين الذين حولوا جماليات الابتداء (المطلع) إلى

العنوان، وهو مادفعنا للحديث عن المطلع في ضوء الدراسة السيميولوجية للعنوان، لنختم المبحث بنماذج عن مطالع لشعراء جزائريين وأهم مامیّز استهلال قصائدهم.

أما **الفصل الثاني** فتمثّل في الدراسة التطبيقية الأسلوبية لمطالع مفدي زكريا، من خلال ثلاث مستويات، بدء بشعرية اللغة، وثمّ فيها تناول المعجم الشعري، وشعرية الجمل من حيث (الجملة الاسمية والفعلية) و (الخبر والإنشاء) و (تقنية التقديم والتأخير).

أمّا عن شعرية الصورة، فقد تمّ التطرّق إلى الصّورة، ومصادرها عند الشاعر مفدي زكرياء وأنواعها التي تجلّت في مطالعه من صور بلاغية قديمة، وصور إشارية رامزة.

ليصل البحث إلى شعرية الإيقاع، فانصب حول الإيقاع الخارجي، وما يشمله من (وزن وقافية وروي) وإيقاع داخلي، وما يحتويه من (قوافي داخلية وتكرار بأنواعه وتصريع).

وكان الميل إلى الاكتفاء بمطالع قليلة تركّز الدراسة عليها، إذ كانت من الغنى والدّلالة على الظواهر بحيث تصلح للنّمذجة، ما أعاننا و صرفنا عن حشد الأبيات الكثيرة. وأنهينا البحث بخاتمة كانت حوصلة للموضوع وما وصل إليه من نتائج.

أما فيما يخص **المنهج المتّبع**، فإنّ هذه الدراسة تتوسّل مقاربة الجمالية في الخطاب من منظور أسلوبي يعالج طريقة الشاعر، وأسلوب خطابه في المطالع، كما تمّ استثمار المنهج التاريخي للتأصيل لموضوعي الشعرية والمطلع، من حيث الأصول والمفاهيم، والمسار والتطوّر مستعينين بآلية الوصف والتحليل أثناء لجوئنا لفكّ رموز المطالع المفداوية، واستفدنا أيضا من المنهج الجمالي الذي يروم الربط بين الحالة النّفسية للشاعر، وما يبدع على مستوى الحروف والألفاظ والقوافي، وبين إحساس المتلقّي بما يقرأ ومشاركته في العملية الإبداعية، ومع هذا لم نهمل الاستعانة بالمناهج الأخرى أثناء عملية التحليل كالمنهج السيميائي والبنيوي والإحصائي... وذلك لاقتناعنا أنّ لكلّ منهج ثغرات يمكن سدّها بتكامل هذه المناهج.

وانطلاقا من أهمية الموضوع وأهدافه المرجوّة، وإجابة عن اشكالاته المطروحة، وتحقيقا لخطته المرسومة، فقد انطلقنا في الدراسة، معتمدين على عدة **مصادر ومراجع**، من بينها: أسئلة الشعرية للدكتور عبد الله العشيّ، مطلع القصيدة العربية للدكتور عبد الحليم حفني، شعرية الاستهلال عند أبي نواس للدكتور حسن إسماعيل دراسات في الأدب الجزائري للدكتور أبي القاسم سعد الله، والشعر الجزائري الحديث، وخصائصه الفنية، للدكتور محمد ناصر، وكتب أدونيس التي فصّل فيها الحديث عن الشعرية، منها: الثابت والمتحول، الشعرية العربية...الخ.

وإذا جرت العادة في مثل هذه الأبحاث أن يؤتى على ذكر **الصعوبات** التي اعترضت البحث في مهمته فإننا سنحيد عن المألوف بالقول، أنّ البحث الذي لا تعترضه صعوبات فهو من دون شك، مفرغ من محتواه، ولكن لذّة البحث دفعتنا للمواصلة وجعلتنا نتجاوز العراقيل.

و**ختاما** نتقدّم بالشكر الخالص للأستاذ المشرف الدكتور (علي مداني) على دعمه ونصائحه، وبثّ الروح الثّقة و التفاؤل فينا، فله جزيل الشكر وبالغ الاعتذار عمّا فرّطنا.

هذا وأن وفّقنا في مقاربة ما سعينا له، فللّه الحمد على ما أعان وعلّم، وإن اعوجّ السّبيل فحسبنا أن نردد مع الشاعر قوله:

لكن قدرة مثلنا غير خافية والنّمل يعذر في القدر الذي حملا.

والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله على آله وصحبه.

مدخل:

بناء القصيدة في الشعر العربي الحديث

– بين الثابت والمتحول –

مدخل:

لعل أجمل ما في القصيدة أنها محدودة تشبه لامحدودية الحياة، قائمة على حالات غير ثابتة مثلما تتحول الكائنات الخرافية، ولا بد للقصيدة أن تأتي بشكل جديد يدهش الشاعر ويوقظ فيه حسّ الجمال والإبداع.

إن القصيدة لو كانت عملا رتيبا تعود بالشكل الذي تعودت المجيء به كل مرة لما استفزت القارئ، ولما استنفرت الشاعر، فالقصيدة إذا استعارنا – لغة نزار قباني — تأتي مثلما تأتي العشيقة إلى حبيبها، تغير كل مرة فستانها وتسريحة شعرها وشكل أقراطها ولون حقيبتها، بإختصار تغير جمالها لتبدو في عيني حبيبها أجمل من أي لحظة سابقة فيستسلم لها فتمسكه من يده، ثم لا يدري أين تذهب به[1]

تعمل استراتيجية التحول على مستوى النص الشعري على تغيير حقيقي لنظام الأشياء، ونظام علاقاتها، ولا شكّ أنّ القصيدة بوصفها ممارسة، قد شهدت تحولات على مستوى التشكل الذي أحدث تغييرا فعليا في المعالجة، وفي الرؤية لنظام القصيدة بوصفها خروجا فعليا عن أطر النقد القديم، خاصة عمود الشعر.

وعليه ستكون مقاربتنا لهذه القضية مبنية على إدراك تحولات ومسار القصيدة، وطبيعة تجسدات النص انطلاقا من النقد العربي القديم إلى النقد العربي الحديث.

[1] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورا الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 ص 70

1 بنية القصيدة التقليدية:

إذا كان التساؤل التقليدي عن بنية القصيدة العربية مشروعا، لما عليه ظاهر بنيتها من مقدمة يتخّلص منها إلى غرض مقصود، تتلوه خاتمة، فإنّه – على مشروعيته ومنطقتيه – يبقى سؤالا ظاهرا، كلّ إجابة عنه تحوم حول الحوافّ، ما لم يشفع بسؤال باطن يكون بمنزلة تكملة لتلك الإجابة، سؤال الباطن هذا، يتوجّه تلقاء ما يتضمّنه كل عنصر في تلك البنية من جمالية شعرية، تلتقي ومتضّمنات سائر العناصر لإعطاء القصيدة ملمحها الشعري المتكامل[1]، فمن اليسير على أيّ دارس للقصيدة العربية التقليدية أن يلحظ أنّها كانت بناء يتجمّع فيه أفكار شتّى، وأغراض متنوعة، وإذا كان التنوع البنائي حقيقة فنّية بنيت عليها القصيدة العربية التقليدية، ومن المشروع إعادة تفكيك ذلك البناء في محاولة لرصد العناصر الأساسية التي تشدّ بعضه إلى بعض[2]، وأوّل لبنة وأهمها هو البيت إذ يعدّ «...الرّكن البنائي في هويّة الشعر من حيث هو حدث منطوق ومسموع، أو لنقل أنّ أدائية الشعر الخليليّ لا يتحدّد جوهرها إلاّ في نطاق البيت، لأنه اللّبنة المتجانسة في بناء صرح القصيدة، وهو بذلك وحدتها الإيقاعية لمن يتلو الشعر، وهو أيضا وحدتها النّغميّة لمن يصغو إلى تلاوته، فالبيت حيّز مقطعي من حيث هو سلسلة من الكلام الملفوظ، ولكنّه في حقيقته الفنّية فضاء صوتي يستحيل إلى فضاء موسيقي...»[3]

لقد خصّ النقاد العرب" البيت" بعناية فائقة بوصفه أساس بناء القصيدة، وفي هذا المضمار يقول ابن رشيق: «...والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدّربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، (...) وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأمّا سوى ذلك من محاسن الشعر، فإنما هو

[1] بوعلام بوعامر، شعرية المطلع في القصيدة العباسية، (مذكرة دكتوراه)، اشراف: محمد منصوري، جامعة لخضر حاج لخضر باتنة، 2012-2013م، ص 18

[2] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص87

[3] عبد السلام المسدي، في جدل الحداثة الشعرية، الشعر و متغيرات المرحلة،116 17، نقلا عن مشري بن خليفة القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،ص87

زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغنى عنها...»[1]، يركز ابن رشيق على ثلاثة عناصر أساسية في بناء البيت وهي، المعنى والوزن والقافية

وقد ألحّ النقاد العرب القدامى على" البيت" لأنّه بداية التقصيد والقصد، يقول ابن رشيق في تعريفه للقصيدة: «... إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإبطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من النّاس، ومن النّاس من لا يعدّ القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة، وما جاوزها، ولو ببيت واحد....»[2]

وتبنى القصيدة على مستويين: لفظي وإيقاعي، ويتحكّم بهذا البناء تصوّر أكّده" ابن طباطبا" في قوله: «إنّ الشاعر إذا أراد بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه...»[3]، فبناء القصيدة هنا الألفاظ الموزونة المقفّاة، والمعنى السابق لها.

كما نجد ابن طباطبا يقدّم فهما متكاملا لبناء القصيدة فيقول: «... وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسّق به أوله وآخره، فإن قدّم بيتا على بيت داخله الخلل،(...) بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، نسجا وحسنا، وفصاحة ودقّة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر عن كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا...»[4]

ورغم وضوح هذه الفكرة المتعلقة ببناء القصيدة فإن النقد العربي ظلّ ينظر إلى القصيدة نظرة تجزيئية، فنجد من الدّارسين من يبسط بنيتها في أربعة عناصر فنيّة، وكلّ عنصر منها يشكّل موضوعا مستقلا ضمن القصيدة الواحدة، وهذه الموضوعات هي:

[1] ابن رشيق العمدة، ج1، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ط4، 1972، ص121
[2] المرجع نفسه، ص 189/188.
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد السّتار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص11
[4] المرجع نفسه، ص 126

1- المقدمة الطللية.

2- الغزل والنّسيب.

3- وصف الرحلة والرّاحلة والصحراء.

4- الغرض: من مديح أو فخر أو هجاء.[1]

فهذه مجموعة من الأطر التي عمد الشاعر العربي إلى توظيفها داخل قصيدته، لأنه وجدها الأكثر قدرة على الاستجابة لحاجات النفس، والأكثر قابلية على التعبير والانسجام مع طبيعة الحياة التي يعيشها.

ومن النقاد من تجاوز في تقسيمه لبنية القصيدة هذه المكونات الغرضية، ليجعل القسمة كالأتي:

1- **المطلع**: « يتعلق مصير القصيدة بمطلعها، فبقدر ما يكون المطلع ناجحا فنّيا، تكون قصيدة ناجحة.»[2]، وإهتم النقاد القدامى به بوصفه أول ما يقع في السمع من القصيدة، « ولأنهم كانوا يرون في الابتداءات دلائل على البيان»[3]، وقد طالب حازم القرطاجني بأن يكون المطلع مناسبا لمقصد المتكلم، فالفخر غير النسيب، أو المدح وشرط – " بدر الدين بن مالك" في المطلع عذوبة اللفظ، وسهولة السبك، وصحة المعاني، وتناسب القسمة، وتجنب ما يفحش لفظه او يستقذر.

2- **مقدمة القصيدة**: اهتم النقاد القدامى بالمقدمات في الشعر الجاهلي، إلا أنّ هذا الاهتمام كان مركزا على مقدمات بعينيها، طللية، وغزلية، وخمرية،..الخ، فأصبحت بفعل هذا الأنموذج المكرس، مشروطة في بناء القصيدة، فحين ينصرف التصور إلى مقدمة القصيدة العربية القديمة تمثّل فورا المقدمة الطللية الغزلية التي رسخت في تراثنا الأدبي تقليدا فنّيا

[1] ينظر: محمد عزام، بناء القصيدة التقليدية، الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع102، أكتوبر1979، ص205

[2] عبد الله العشيّ، أسئلة الشعرية، مرجع سابق، ص59

[3] حسين بكار، بناء القصيدة، بيروت، ط2، 1982، ص203

ضرب بجذوره من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، تاريخ بداية الثورة على هذا الموروث.[1]

3- **التخلص**: إنبنت القصيدة القديمة – في الغالب على تعدّد الأغراض، ومن ثمّ كان لزاما على الشعراء المحدثين في إتّباعها، وبما أنّ النقاد حرصوا على الشكل، والدقة في الخروج من غرض إلى آخر، ومن جزء إلى جزء، خروجا يشعرنا بالتماسك في البناء، فقد اعتنوا بالتخلص من المقدمة إلى الغرض الأساسي، ويعرّف" الحموي" حسن التخلص ب «... أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلّص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا، رقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلاّ وقد وقع في الثاني لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما...»، وعاب النّقاد القدامى على الشعراء، الذين لا يحسنون التخلص، وعدّوه — اقتضابا – وهو قطع الشاعر كلامه، ثم يستأنف كلاما غيره، ولا علاقة بين كلامين.[2]

ولعلّ ابن قتيبة أن يكون أوّل من تحدّث حديثا تفصيليا عن بنية القصيدة التقليدية، في مقدمته المشهورة لكتابه" الشعر والشعراء"، والتي جاء فيها:«... وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيدة، إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرّبع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظّاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول و الظّغن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبّعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنّسيب فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصّبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، وليصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التّشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف في السناء (...) فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النّصب

[1] ينظر: بوعلام عامر، شعرية المطلع في القصيدة العباسية، ص46

[2] المرجع السابق، ص92

والسّهر وسرى الليل وحرّ الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء وذمامة التأميل وقرّر عنده ماناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح وفضّله على الأشباه...»[1]

لقد فصّل ابن قتيبة في مقولته هذه في أهم مكوّنين من مكونات بنية القصيدة العربية التقليدية وهما المقدمة والتخلص، ومن الإنصاف له أن يقال: أنّه كان في مقولته سابقة يقف موقف الواصف المفسّر، لا موقف الدّاعي المؤيّد، وهو أمر نبّه عليه الدكتور عبد الحليم حنفي الذي رأى: «أن معظم النقاد المحدثين يسوق كلام" ابن قتيبة" على أنه دعوة للتّمسك بهذه المقدمات أو العناصر، التي تسبق الموضوع القصيدة، مع أنه من الواضح أنه إنما يسوق هذا كله لمجرد التعليل لتقليد وعرف شائع بين الشعراء الشعراء القدماء، لا أنّه يطلب من الشعراء أن يسير على هذا المنوال....»[2]

4- **الخاتمة (المقطع)**: اصطلح النقاد على خاتمة القصيدة بالمقطع، لأنها قفل المطلع، وآخر ما يبقى من القصيدة في الأسماع،[3] لذا يجب أن يتحرّر الشاعر في الخاتمة «.... من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت امالتها اليه،... وانما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته...»[4]

هذه هي عناصر بناء القصيدة في النقد العربي القديم، والتي ظلت قائمة لحد الآن، إلا أن التحولات الناتجة عن الرؤى الحديثة والفلسفة اليقينية، هزت الكثير من المسلمات النقدية المتوارثة، فأصبح فعل التحديث عنصرا فعّالا في إحداث التغيير، خاصة على مستوى الرؤية والمفاهيم والبناء.[5]

[1] إبن قتيبة، الشعر و الشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الأثار، القاهرة، ط1، 2010، ص75

[2] عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربية و دلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص19

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص92

[4] حسين بكار، بناء القصيدة، مرجع سابق، ص 229

[5] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 94

2 بناء القصيدة في الشعر العربي الحديث:

كان النص الشعري القديم، يقوم على وحدة البيت، وعلى المعنى الموقوف بالوزن والقافية، وهو من هذا التحديد ذو بنية تامة، لأنه ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، أما البيت في النص الشعري الحديث فهو دال ضمن بناء النص ككل، وليس شكلا إجباريا تتأسس عليه القصيدة، وإنما مكون من مكونات النص، فالنص هو معيار البناء في القصيدة، وليس البيت، إن القصيدة الحديثة حسب تعبير" لوتمان" منقسمة إلى أبيات، والبيت يشكل بنية ناقصة، تتكامل مع الزمن والتجربة، ويصبح البيت في هذا الإطار خارج الأنموذج القائم.[1]

إن إستراتيجية التحول على مستوى النص الشعري تتطلب تجربة حيّزها الرؤيا، فالشعر ليس مجرد شكل محدد باللغة والصور والموسيقى فقط، بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميزة التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل، إنه نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي والإنساني إدراكا خاصا، يختلف فيه عن أشكال الوعي الأخرى[2]، فأن « يكتب الشاعر قصيدة لا يعني أن يمارس نوعا من الكتابة، وإنما أن يحيل العالم إلى شعر »[3] هذا الشعر الذي لا يكون في البداية هدفا من أهداف الشاعر، بل يولد من خلال المعاناة والتعبير عن التجربة الشعرية[4]، فالقصيدة كحالة تسبق أولا ثم تتبعها العناصر المكونة لها، فالرؤيا واللغة والموسيقى في القصيدة، تولد مع ولادة القصيدة، ولا تكون جاهزة، أو سابق عليها، وإنّ لكل تجربة شعرية رؤيا ولغة وموسيقى خاصة بها، وصاعدة منها.[5]

ويرى" خليل حاوي" أنّ « الشاعر لا يستطيع أن يقرر ما يجب أن يفعله، لأن القصيدة لا تخضع للتصميم مسبق، وعلى الشاعر أن يدع التجربة تكوّن شكلها بذاتها ليكون الشكل

[1] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص94

[2] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص115

[3] ادونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 78

[4] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث. ص 88

[5] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص77

عضويا.»[1]، إن خليل حاوي يثير قضية جمالية ونقدية هامة تتعلق بالبنية، وهي أن الشكل الذي ينمو مع القصيدة ليس مسألة نفسية فقط، بل هي أيضا مسألة فنية تضمن للقصيدة تكونها البنيوي العضوي، حيث لا تولد عناصر القصيدة إلاّ حين يستدعيها الموقف، ومن ثم يتكامل النفسي والفني والفكري، والشكلي، مما يجعل نمو القصيدة نموا كليا، فالقصيدة كأي كائن حي ينمو في كلّيته وشموليته، ففي الجسم البشري السليم لا تنمو قدم وتتوقف أخرى، ولا تنموا القدمان، وتتوقف اليدان، كذلك القصيدة يختل بناؤها لو انفصلت عناصرها، ونما كل منهما مستقلا.

وفي ضوء هذه الأفكار يمكن الإشارة إلى مدى" الهزال" الذي يعتري النظريات التي تحاول أن تحدد طريق الشاعر، وتصنف له المناطق الشعرية، وترتبها، وتنصحه باتباع الأول فالأول...[2]

« فالنقد العربي كان دائما يكرس المفاهيم القبلية التي لا تصدر عن النصوص بحد ذاتها، وإنما هي اجتهادات صياغية، تعيد إنتاج مفاهيم ماضية.»[3]

ولقد حدد" أدونيس"، الأسس المرجعية التي استندت إليها حركة الشعر الحديث في ما يلي:

أ- التمرد على الذهنية التقليدية، الذي بدأه الشعراء القدامى، وإنضاجه وإيصاله إلى أقصى ما تتيح التجربة الشعرية، دون أي نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فالشعر الحديث إنتقال من الرؤية إلى الرؤيا، أي من الواقعية والحسية إلى النظرة التجاوزية التي تدرك ما خلف الواقع.

ب- تخطي المفهوم القديم للشعر العربي، تخطي مافيه من قيم الثبات وأشكاله من جهة، ومن جهة ثانية تخطي معناه بالذات... المعنى الذي حدد بأنه مجرد صناعه.

ج- تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقية جمالية، وأنموذجا لكل شعر يأتي بعده، أو أصولا أخيرة[1]، وبالتالي كسر وتجاوز عمود الشعر.

[1] خليل حاوي، في الاداب، ع10، لينة 1978، 16/15، نقلا عن عبد الله العشي المرجع السابق، ص78

[2] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص79

[3] مشري بن خليفه، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص96

إلاّ أنه رغم هذا التجاوز، ما يزال قانون القسمة لعناصر القصيدة متحكما لحد الآن في الشعراء والناقدين، فسعدي يوسف يتحدث عن ثلاث مراحل لبناء القصيدة.[2]

أ- **مرحلة التراكم**: هذه المرحلة بمثابة الأرضية لما يعقبها وفيها تتجمع الأحاسيس وفعل الحواس والتدقيق في زوايا الحياة.

ب- **مرحلة المطلع**: وتتم فيها عملية الانسلاخ من ثقل التراكم غير المرتب، والاتجاه نحو الجملة الأولى، التي ستعمل كما يعمل المغناطيس على جمع العناصر المناسبة، اللغوية والفكرية و الإيقاعية، من أجل تشكيل كيان متناسقا سيسمى عند اكتماله" قصيدة"، تترسب فيها كل العناصر العائمة في ذات الشاعر.

إنّ مرحلة المطلع، تبدو أمرا يسيرا، إلا أنها مرحلة فائقة الصعوبة، لأن مصير القصيدة يتوقف على طبيعة المطلع، فقد تخفق القصيدة في تجسيد الهاجس وإثارة التلقي الجمالي، لأن المطلع إن لم يكن هو المطلع المناسب، قد يوجه القصيدة وجهة أخرى، ولذلك فلم يكون من باب المجاز فقط أن يقول الشعراء إنّ المطلع نعمة الهية، والشاعر حين ينجح في وضع المطلع المطلوب، يكون بمثابة البناء الذي يضع الأساس المتين، لا ليكون متينا في ذاته، ولكن من أجل حمل البناء كله.

ج- مرحلة التنفيذ أو الكتابة: وهي المرحلة التي تلي المطلع، وهي عملية معقدة، تتم ضمن حركة عقلية وروحية متداخلة، « فتطور الكتابة وشيوعها هو تطور العقل نفسه، فهي مجال للنظر في بعديه الحسي العقلي (التأملي) معا، والنظر الحسي منافس في هذا المجال لحاسة السمع بقدر ما ينافس النظر العقلي سلطة الذاكرة »[3]

---

[1] ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 38.

[2] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص87

[3] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، ط1، 1990، ص204

ومن هنا بدأت الفوارق تظهر على مستوى الممارسة بين الخطابة والكتابة، لأن الخطابة بدأت تتلاشى بفعل سلطة الكتابة، ونشأ السؤال الجديد: كيف أكتب؟ من إجابة أبي تمام (ولما لا تفهم ما يقال؟)، وهي دعوة إلى مراجعة معايير الشفوية، والإنتقال والتحول من السماع إلى القراءة، ومن الخطابة إلى الكتابة، ليحل المرئي المنظور محل الإنشاد، وتصير القصيدة تُرى قبل أن تُقرأ، وتُقرأ بصريا قبل التلفظ بشكلها.[1]

والملاحظ في هذا التقسيم هواحتفاظ المطلع بأهميتة ومكانته التي عرف بها في بناء القصيدة التقليدية.

إنّ بنية القصيدة في منظور النقد الحديث، هي فضاء متعدد الدلالات، نتيجة العلاقات المتشابكة بين عناصر البناء الأساسية وهي: اللغة، الصورة، الإيقاع.

أ- بنية اللغة:

تتحدّد شعرية النص في النقد العربي القديم، بالتزامه "عمود الشعر"، ومن ثم فإن أي خروج عن هذا الأنموذج هو خروج عن الشعر العربي، الذي هو بالأساس بنية لغوية، سمتها خرق قانون اللغة المعيارية، « فالشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، وإستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وايضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتجّ بهم، ولا يحتجّ عليهم...»[2] ، تشير هذه المقولة إلى وجود مستويين من اللغة، أحدهما تمثله لغة المعيار، والتي تتحقق في الكلام الدراج (العادي) والآخر تمثله لغة الشعر التي تتحقق في بنية النص، وتختلف « اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة أيضا، ففي الوقت الذي تسعى فيه الأولى إلى التوصيل يتقهقر هذا التوصيل إلى الوراء في اللغة الشعرية، حيث

[1] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص232

[2] عبد الحكيم راضي، النقد اللغوي في التراث العربي، مجلة فصول،مج6، ع2، جانفي/مارس 1986، ص83

تستخدم حدا أقصى من الأمامية* لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهيمنة»[1] وهذه الوظيفة الجمالية هي السمة الخاصة بالشعر، والتي تعطيه ميزة عن غيره من أشكال القول، والواقع أنّ اللغة في الشعر ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة وإنما هي لغة متجددة، ولهم مواصفات تتخذ شكلها النهائي في السياق الذي هي فيه،[2] وهذا ما يؤكد العناية الفائقة بالصناعة اللفظية التي كانت محور إهتمام النقاد العرب القدامى في دراستهم للغة الشعر.

لقد كانت نظرة بعض النقاد القدامى إلى اللغة ترتكز على أساس منطقي، نتيجة سيطرة النزعة الشكلية، المعتمدة على قواعد النحو المجردة، حتى جاء عبد القاهر الجرجاني الذي وحد بين اللغة والشعر، وبين النحو والبلاغة، ورفض أن ينظر إلى اللغة، على أنها «...مجرد قواعد وأداة توصيل، إذ اعتبر الألفاظ مادة اللغة ووسيلة الإشارة إلى الشيء، وهي في كونها مركبة وضمن سياق ما، تعبر عن الأحاسيس والانفعالات والمشاعر من خلال معاني النحو...»[3]، فاللفظة عند عبد القاهر الجرجاني لا تكتسب دلالتها الكاملة، إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ.

منذ أن طرح دي سوسير سؤاله الأول: ما هي اللغة؟ والدراسات اللسانية، تتقدم باتجاهات متعددة، ومختلفة انطلاقا من إجابته " أن اللغة نظام من الرموز" واللغة بوصفها نظاما تخضع للتغييرات، وكذلك القواعد التي تتحكم في هيكله وعلاقاته، ومن هذا المبد انبثقت البنائية، وأدواتها في تحليل بنية اللغة، والتي تقبل التحليل – حسب الدارسين المعتمدين على البحث اللغوي البنيوي – في مستوين: صوتي ودلالي، وهذا ما يميز لغة الشعر عن لغة النثر.[4]

* الأمامية تعني: العناصر البارزة في العمل الفني، في حين تعني الخلفية العناصر الكامنة التي تشكل خلفية العمل الفني، نقلا عن: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص 145

[1] عبد الحكيم راضي، مقال النقد اللغوي، ص85

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص123

[3] يان موكا روفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول: مج5، ع1، 1984، ص41

[4] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص127

ويؤكد علم الدلالة على أن اللغة مزدوجة في ذاتها، «... فمنها جدول تصريحي وآخر إيحائي، فالأول يستمد لغته الإخبارية من الدلالات الذاتية، أما الثاني فيأخذها من دلالات السياق الجديد...»[1]، ومن هذا التصور انشغل النقد العربي الحديث، بطرح اشكالية اللغة، ولقد ركز يوسف الخال في تصوره لهذه الإشكالية على ضرورة الإنتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة المحكية، فيقول: «... اكتبوا شعركم بلغة الحديث اليومية، بالكلام العادي بهذه اللغة الحية الحديثة الدارجة على ألسنتنا اليوم، كما فعل أسلافكم من الشعراء الصادقين، تظّل قصائدكم حية صادقة كقصيدة الشاعر الجاهلي،...»[2]

ويرى عز الدين اسماعيل أنه «... ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم من الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم...»[3]، ويستدل على ذلك بأن الشعر العربي كان يحمل في كل عصر صورة للغة الناس والحياة[4]

في حين يرى أدونيس أن الشعر الحديث يطمح إلى أن «... يؤسس لغة التساؤل والتغيير ذلك أن الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة...»[5] لأن اللغة في التعبير الشعري الحديث «...مسألة إنفعال وحساسية وتوتر ورؤيا، لا مسألة نحو وقواعد...»[6] فالشعر الحديث في هذا المنظور الذي ينطلق منه أدونيس هو ثورة على اللغة، وإنشاء لغة تستمد طاقتها الإيحائية من تعاليها، فتصبح كالسحر ينفذ إلى كل شيء.

والثبات على إستخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية – حسب كمال أبو ديب – لا ينتج لغة شعرية، وإنما ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، ويسمي هذا

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، (الشعر المعاصر)، دار توبقال، ط1، 1990، المغرب، ص77

[2] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص67

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص350

[4] م ن، ص179/178

[5] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،ط3، 1979، ص67

[6] أدونيس، زمن الشعر، ص18

الخروج بالفجوة = مسافة التوتر، وهي خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة، والفجوة = مسافة التوت، لا تنشأ من الألفاظ معزولة، بل من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص، أي وضع اللغة في سياق جديد كلية.[1]

نستنتج أن اللغة الشعرية في النقد العربي الحديث، إنبتت على أسس مكونات النص الشعري، إذ اتسمت المقاربات النقدية، بتحديد خصائص اللغة الشعرية من النص نفسه، ومن المفاهيم النقدية الحديثة، التي تتعامل مع اللغة بوصفها حركة داخل النص، تحطم قوانين اللغة المعيارية، لتأسيس نظام جديد، يخرج اللغة من الطروحات التقليدية إلى رؤية

نصية تكسر ثنائية اللفظ والمعنى المتحكمة في بناء النص الشعري.[2]

ب- بنية الصورة:

إذا اعتبر الإيقاع الموسيقي أهم فارق بين فن الشعر وفن النثر فإن أهم خصيصة تميز لغة الشعر عن لغة النثر هي الصورة لأن الصورة هي الأداة التي يتخذ الشعر بواسطتها سبيله إلى التأثير في المتلقي إيحاءا ورمزا.[3]

ولغة الشعر بطبيعتها لغة مجازية تقوم على علاقات واقترانات تنطوي – غالبا – على المماثلة فتضم التشبيه والاستعارة والمجاز، وقد عالج النقد العربي هذه العناصر باعتبارها جزءا من النظام الشكلي المتمثل بعمود الشعر، وسار النقاد والبلاغيون على تقدير التشبيه وجعلوه أبين على الشاعرية، وجعلوا إصابة التشبيه ركنا أساسيا من أركان الشعر لأن عمود الشعر لا يحفل بالاستعارة والخيال احتفاله بالتشبيه المصيب المقارب.

[1] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص45

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص144

[3] محمد ناصر، الشعر العربي الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص421

وإذا كان النقاد العرب قد رفعوا من مكانة التشبيه، فقد هونوا من شأن الاستعارة وحاولوا أن يحدوا من إمكانية استعمالها خوفا من توليد معان جديدة، وبالتالي تغيير أسس عمود الشعر، الذي يقر بأن الاستعارة يكفي في أمرها التناسب بين المستعار والمستعارمنه، وتقريب الشبه، فالاستعارة في هذا التصور هي مجرد تحويل خارجي يعيد المعنى القديم في وضع جديد فهي في مستوى أدنى من التشبيه ما دامت تشبيها حذف منه أحد طرفيه، وظلت بمعزل عن الاهتمام الجاد حتى أدرك عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، إذ أكد أن محاسن النظم هي: الاستعارة والتمثيل والكناية، و ضروب المجاز، ومن مجموع هذه العلاقات ومن دلالات الألفاظ، وأنواع المجاز المختلفة تتكون الصورة.

إنّ مفهوم الصورة في التراث النقدي العربي كان مرتبطا بالتشبيه وعمود الشعر، ومفهوم الإصابة والتناسب بين طرفي الصياغة أو العلاقة، لكن عبد القاهر استطاع أن يقدم لنا مفهوما متقدما للصورة البلاغية في سياق نظريته دون أن يتخلى عن معظم العناصر البلاغية المعتمدة سابقا في النقد العربي لكنه نظر إلى الشعر على أنه بلاغة الاستعارة[1] وبهذا ظلت الاستعارة محكا للشاعرية، من حيث قدرتها على اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة.[2]

ويفرق محمد بن نيس بين الاستعارة والصورة، « فالاستعارة هي مكان تقاطع العنصرين المكونين لها وهما المشبه والمشبه به، وينتج عن استحضار ما يتضمنه العنصران قبلا، أما الصورة فلا علاقة لعناصرها اللغوية بما هي كانت دالة عليه قبل انشباكها في النسيج الشخصي للصورة...»[3]

ويرى عز الدين اسماعيل أن « الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات... الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية... »[4] وعلى هذا ترتبط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من

[1] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص170/169

[2] م ن، ص247

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ج1، ص146

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق، ص132

مرئيات، إذ يتحدث صلاح عبد الصبور عن أصول القصيدة والأرضية التي يستمد منها الشاعر مكونات شعره فيقول: « إنه يكوّنها من جملة من آلاف المرئيات التي شاهدها، وآلاف الكلمات التي قرأها، وآلاف الأفكار المنتشرة في قراءته، وآلاف الإحساسات التي تحسستها نفسه خلال سنوات بعيدة طويلة »[1]

لقد فقدت الصور الحسية مكانتها في النقد العربي الحديث، لأن الشعرية الحديثة استغنت في بناء الصورة الشعرية عن المظاهر الحسية المحدودة، واعتمدت القيم الشعورية، والرؤيا الغامضة المتعددة الدلالات.[2]

لقد أضحى الشعر في التصور الحديث هو لغة التجربة اللامحدودة والكثافة والتعقيد والغموض والرمز، ومن ثم ندرك الفارق الجوهري بين الشعر القديم الذي يتحرك في حدود الاستعارة والتشبيه، والشعر الحديث الذي يتحرك في التجربة المغايرة والمتعددة من حيث تشكل اللغة والصورة الشعرية.

والعلاقة بين الرمز والصورة هي أقرب إلى علاقة الجزء بالكل أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على الخيال الذي ينفذ بقوته الغامضة في المحدود للكشف عن اللانهائي الذي يتبدى فيما هو محدود ونهائي.

إن قوة استخدام الرمز لاتكمن في الرمز ذاته، وإنما تعتمد على السياق، أي داخل العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها فالعناصرالرمزية التي يستخدمها الشاعر معظمها مرتبط بتجربته النفسية والشعورية وثقافته الشخصية[3]، فهيجان التجربة وهي تبحث عن التشكل في قصيدة، عملية شبيهة بقطعة المغناطيس التي تلتقط ذرات الحديد وتجلبها نحوها.[4]

[1] عبد الله العشيّ، أسئلة الشعرية، ص83

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص172

[3] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، م ن، ص144/143

[4] عبد الله العشيّ، أسئلة الشعرية، م ن، ص86

ومن هنا يمكننا القول أن « القصيدة بحيرة تتجمع فيها عشرات الأنهار، بمعنى أن خلاصة لمعارف وخبرات وتجارب سابقة يقول نزار قباني: الشعر عملية تجميع للمياه الجوفية كل ماقرأناه وحفظناه وسمعناه »[1]

ج- بنية الإيقاع:

تحدث الشعراء عن الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر في أولى مراحل تشكيل قصيدته، ووصفوها جميعا بأنها حالة موسيقية تأتي في شكل توتر مشحون بالايقاع، أو في شكل نغم كما يقول نزار قباني: «الإيقاع من حيث التوقيت متقدم زمنيا، إنه الملك الذي يمشي أولا، ومن ورائه تمشي اللغة كوصيفة ثانيا،... القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقي،... بغمغمة، بكلام لا كلام له، ثم تأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان، وتحتويه وتحبسه في داخل زجاجة المفردات »[2]

لقد ارتبط مفهوم الشعر بالإنشاد والغناء، وعليه كان السجع هو الشكل الأول لهذه الشعرية، وتلاه الرجز، انطلاقا من هذا المعيار تحددت أسس الشعرية العربية بوصفها كتابة لها حضور بالرسم، إلا أنها ظلت لصيقة بالأذن والسماع كمعيار مطلق يفرق بين الشعر والنثر، وقد ترتب عن هذا الفهم افتراض مقولات قبلية على النص الشعري وفي استقلال تام عن بعضها البعض (معنى، لفظ، وزن...الخ).

وهذه العناصر هي التي تتحكم في تعريف الشعر الذي تفرعت منه شعريتان إحداهما مع إثبات المعنى، ونجد ذلك في تعريف قدامة بن جعفر أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى[3]، ويرى ابن رشيق أن الشعر يقوم على أربعة أشياء وهي (اللفظ، الوزن، المعنى، والقافية)، والشعرية

[1] عبد الله العشيّ، أسئلة الشعرية، م ن، ص83

[2] ينظر: المرجع السابق، ص29

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص193

الأخرى تشترك مع الأولى في تعريف الشعر بالوزن والقافية إلا أنها تضيف إليهما التخييل الذي جاء به حازم القرطاجني.[1]

ونجد في بعض نصوص النقاد أن الشعرهو في الأصل نثر أضيفت إليه عناصر أخرى وهذا ما عبر عنه ابن طباطبا بقوله: «.. فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس له القول له ..»[2]، فالشعر إذن لغة+ نثر+ موسيقى، بينما يرى أدونيس أن "تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر،فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كالنثر خاليا بالضرورة من الشعر، إن الوزن في التصور الحديث بدأ يتراجع، و أخذت نظرية الشعر في دراسة الايقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر، و بذلك يفقد الايقاع صفته المجردة ويصبح شيئا قابلا للمعاينة، لأنه مرتبط بالجملة، الجوهر اللساني للشعر[3]، ومن ثما فان البنية الايقاعية في النقد الحديث، هي جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية و الدلالية، لأن الايقاع حركة أشمل من الوزن وتعكس النظام الدلالي للقصيدة في تنوع علاقاتها وتعقدها، وبذلك يكون الايقاع نسقا للخطاب وبنية لدلاليته.

وبناء على ذلك العربي ركز النقد العربي الحديث على الايقاع من منظور نظام المقاطع والكم، و على أساس النبّر والمقاطع، أما القافية في النقد الحديث فليست مجرد تكرار أصوات وليست هي تحدّد نهاية البيت يل نهاية البيت هي التي تحدد القافية، و على هذا أعيد طرح بناء البيت في النقد الحديث إيقاعيا ودلاليا، وخصوصا القافية، التي تخلّت عن دورها الصوت التقليدي كمؤشر على انتهاء البيت، و وقع وزني يكمل الوحدة الوزنية، وانما أصبحت دالا من الدوال الاخرى التي ينبني

[1] المرجع السابق، الموضع نفسه

[2] أبن طباطبا، عيار الشعر، ص11

[3] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص199

على أساسها البيت الشعري، و من ثما فمن الضروري دراسة الايقاع كدالّ في علاقة بالدوال الاخرى التي يتضمنها النص.[1]

[1] ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، صر248

الفصل الأول:

مقاربات نظرية في مصطلحات

البحث

المبحث الأول: الشعرية

1. الشعرية في حدود المفهوم والمصطلح.
2. الشعرية في التراث النقدي.
3. الشعرية من المنظور النقدي الحديث.
4. الشعرية الجزائرية الحديثة.

المبحث الأول: الشعرية

1 الشعرية في حدود المفهوم والمصطلح:

إنّ الحديث عن ماهية المصطلحات والمفاهيم هو معرفة لحدودها وضبط لأطرها المعرفية، وتشكيل لتصّورات خاصة حولها وتمييزها عن غيرها، ولعلّ من بين المصطلحات التي عرف مفهومها جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الغربية والعربية قديما وحديثا، مصطلح "الشعرية"، إذ يعدّ من المصطلحات العصيّة على البوح بمكنوناتها، «والبحث فيها محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما و أبدا»[1]

فبالرغم من جذورها الضاربة في عمق التاريخ الأدبي والنقدي إلاّ أنّها لم ترس على برّ منذ أرسطو حتى العصر الحالي. « لذا فهو يستدعي منا تحديد المصطلح، والمفاهيم، وهذا المسعى محفوف بالمزالق، لأنّ الشعرية تتضمن معان متعدّدة، غير متساوية من حيث الحضور النقدي»[2]، وقد تعددت دلالاتها من قبل النّقاد بتعدّد الصياغة المتبناة أصلا لهذا المصطلح ,« ويبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة, ويبدو هذا الأمر بارزا في تراثنا النقد العربي, ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية, ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء»[3] ، فالنقد الغربي قد تجاوز إلى حد ما إشكالية المصطلح منذ أرسطو حين سمى كتابه poétikos أي (الفن الشعر) أو (في الشعرية)، وpoétique بالفرنسية، أو poétics بالانجليزية، كلاهما ينحدر من

[1] حسين ناظم, مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1, 1994 ،ص10.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصّية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص1.

[3] المرجع السابق، ص11.

الكلمة اللاتينية والمشتقة من الكلمة الاغريقية poétikos والتي تعني « كل ما هو مبتدع خلاق.»[1].

وعلى الرغم من اتفاق النقاد الغربيين حول المصطلح الا أننا نلحظ وجود اختلافات بينهم في المفهوم، إذ يعرّفها رومان جاكوبسون بأنها « الدّراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة»[2] ومن خلال مقولته نستنتج أنه يرى الشعرية فرع من فروع اللسانيات، وأن لها علاقة بالبنيوية و الأسلوبية والسيميائية وغيرها من علوم اللغة.

أمّا تودروف فالشعرية عنده تشمل الشعر والنثر, وتهتم بأدبية الأدب أي «تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي»[3].

ويذهب جون كوهين مذهبا مخالفا لتودورف إذ يرى أن الشعرية علم موضوعه الشعر، تختص بالشعر دون سواه.[4] وإذا عدنا الى النقد العربي نجده ما يزال يشكو فوضى المصطلحات، فقد اختلف النقاد في ترجمة مصطلح الشعرية فمنهم من أخذه كما هو، وأبقى على قالبه الدخيل "البويطيقا" أو "البويتيك", ومنهم من فضّل العودة الى الدلالة الأصلية التي تعني الخلق والإنشاء، وهناك من اقترح مفهوم "الشاعرية" أو "الشعريات".

والجدول الآتي يوضح تعدد المصطلح عند بعض النقاد:[5]

التسمية	النقاد الذين اعتمدوها (والمواضع التي استخدموا فيها المصطلح)

[1] ينظر: يوسف غليسي، الشعريات والسرديات، قراءه اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، مخبر السرد، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص09.

[2] روما جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، المغرب ، 1988 ص 35.

[3] تزفيطان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987 ،ص 2.

[4] جون كوهين، النظرية الشعرية، تر: احمد درويش، دار الغريب، القاهرة، (د.ط)،2000،ص29.

[5] ينظر: خولة بن مبروك، الشعرية بين التعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، ابحاث في اللغة و الادب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، ص 368.

الشعرية	حسن ناظم: « إنّ لفظة الشعرية قد شاعت و أثبتت صلاحيتها في الكثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة الى العربية »[1]
	نور الدين السدّ:« الشعرية ليست قضية شكلية او لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر. »[2]
	عزدين اسماعيل: « الشعرية وظيفة من وظائف الإنشائية.»[3]
	كمال أبو ديب:« الفجوة تميّز الشعرية تمييزا موضوعيا »[4] أدونيس: « سر الشعرية هو أن تضّل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة. »[5]
الشاعرية	عبد الله الغذامي: «نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر و الشعر ويشمل مصطلحي الأدبية و الأسلوبية. »[6]
الأدبية	حسن ناظم: « الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه وإلى حدّ ما في طرائقه،... وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع. »[7]
فن الشعر	تبنّى هذا المصطلح يوسف عزيز، وعلية عزت عياد.[8]
الفنّ الإبداعي أو الإبداع	تبنّى هذا المصطلح: جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميشال باختين « شعرية ديستوفسكي. »[9]

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 16-17.
[2] نورالدين السدّ، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص 9.
[3] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص13.
[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 35.
[5] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 78.
[6] عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 21.
[7] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 36
[8] م.ن، ص 28.
[9] م.ن، ص 28.

علم الأدب	تبنّى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه: « البنية القصصية في رسالة الغفران.»[1]
الإنشائية	عبد السلام المسدي: « ... ولعلّ أوفق ترجمة لها أن نقول "الإنشائية"، إذ الدلالة الأصلية هي الخلق و الإنشاء.[2]
البويطيقا	تبنّى هذا المصطلح خلدون الشمعة في كتابه « الشمس و العنقاء»[3]

وما نخلص إليه أنّ الشعرية هو المصطلح الأكثر تداولا بالقياس إلى المصطلحات الأخرى، وهذا ما أكدّه "يوسف وغليسي" حينما قال: « تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها »[4] رغم أن عبد الله الغذامي لم يرقه المصطلح، وعلّق عليه قائلا: « إنّه يتوجّه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر »[5].

فبالعودة إلى الأصل اللغوي لمصطلح الشعرية في العربية نجده يرجع الى الجذر الثلاثي (ش ع ر)، فقد جاء في قاموس مقاييس اللغة لصاحبه إبن فارس« الشين والعين والراء" أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم،... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له...»[6]

وفي لسان العرب لابن منظور نجد « (ش ع ر) بمعنى علم،... وليت شعري أي ليت علمي، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه الوزن والقافية، وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 29.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، (د.ت)، ص 171.
[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 29.
[4] م.ن، ص 29.
[5] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، ص 38.
[6] عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص 21.

بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم،...وسمّي شاعرا لفطنته.»[1]

فإذا تأملنا المعاني اللغوية لمصطلح الشعرية نجد أنّ له معان عدّة منها: الدلالة على العلم والفطنة والدراية، وأنّ لكل شعرية معالم وضوابط تستند عليها.

وبعد هذه الوقفة عند المصطلح وإشكاليته، يتوجب أخذ بعض التعاريف للشعرية والتماسها في النقد العربي، إذ أنّ الخلاف لم يتوقّف عند حدود المصطلح تعدّاه إلى موضوعها ومفهومها، فمن النقاد من حصرها في الشعر وحده، معتبرا إياها « استعدادا طبيعيا لقول الشعر، وهي تتصل بعدّة أمور أهمها: الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري، والظروف والبيئة المحيطة،... »[2] وهناك من أعطى للشعرية مجالا أرحب، حتى جعلها تشمل كل أنواع الخطاب الأدبي، ولا تقتصر على الشعر وحده، بل تدرس الأشكال الفنية والجمالية والأساليب الأدبية، في النثر وفي الشعر، كما تعني بدراسة الصيغ الداخلية للنص وجرد مكوناتها الثابتة وسماتها المتغيرّة، والاهتمام بتجنيس النصوص الأدبية، ودراسة المستويات الصرفية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والبلاغية، ومنه يمكن القول أن الشعرية ليست تاريخ الشعر، ولا تاريخ الشعراء، والشعرية ليست الشعر، ولا النظرية الشعر«... إنّ الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرا، وما يسبغ على حيّز الشعر صفة الشعر، ولعلّها جوهره المطلق.»[3]

والبحث في مفاهيم الشعرية، يقودنا للحديث عن أصولها وتحوّلاتها، ومواجهة المقاربات النقدية التي تطمح إلى امتلاك نظريه متماسكة معرفيّا، وهو ما سنعرض له لاحقا من خلال رصد أراء بعض النقاد العرب قديما وحديثا.

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة إتحاد الكتاب العربي، مادة " ش ع ر"، ج3، (د.ط)، 2000، ص 209.

[2] ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، مادة (ش ع ر)، المجلد 01: ج01، ص 204.

[3] محمد مهدي الشريف، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص85.

2 الشعرية في التراث النقدي:

1.2 عند النقاد الغربيين:

تعد الشعرية الإغريقية الجذر الرئيسي للشعرية الأوروبية الحديثة، فالباحث عن أصولها في الثقافة الغربية يجدها قد تجسّدت كمفهوم في أعمال الفلاسفة اليونان بدءا بهوميروس مرورا بهيراقليطس وسقراط وصولا لأفلاطون، و انتهاء بأرسطو الذي اكتمل على يده مفهوم الشعرية في مؤلفه "فن الشعر" الذي ضمّنه مجموعة من القضايا التي تخص عالم الشعرية، وعلى هذا الأساس يعتبر من الفلاسفة الأوائل الذين مهّدوا السّبيل لمن جاءوا بعده، والذين خاضوا في المفهوم، خاصة مفهوم المحاكاة.

فالمحاكاة عنده عملية إبداعية «يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظل مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيميّ نقلا متميزا الى المتنقل كي يحدث فيها أثارا متميزة، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها بشكل أو بأخر، عندئذ تغدو المحاكاة نتاجا لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية ومع ما يريد توصيله أو نقله الى الاخرين من خبرة لها محتواها القيمي من ناحية أخرى، عند هذا المستوى تنتفي صفة الحرفية عن المحاكاة، وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاث: الإدراك وثانيهما التشكيل، وثالثهم التوصيل»[1]

و لما كانت المحاكاة عنده هي القطب الرئيسي الذي انبنت عليه شعريته، نجده يحاصره في ثلاث طرائق: « لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما احدى طرق المحاكاة الثلاث:فهو يصور الاشياء إمّا كما كانت، أو كما

[1] جابر عصفور، النقد الأدبي، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب، المصري، القاهرة، ط1, 2003 ،ص 240

هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[1]. و نجد أرسطو يصنف أنواع النقد التي يمكن أن توجه الى الشاعر الى خمسة :« إمّا أن نقول أنه مستحيل، أو غير محتمل، أو خسيس, أو متناقض أو مخالف في مقتضيات الفن»[2], ولعل المقصود هنا ليس الشاعر وانّما العمل الإبداعي الذي يقدمه, وهذه الأنواع أسسها على مجموعة من العناصر تمكن من التمييز بين ما هو فنّي وما هو غير فنّي.

لقد ساهمت الشعرية الأرسطية في إثراء المعرفة الأدبية بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية عارض بها أفكار أستاذه أفلاطون، الذي جعل المحاكاة تزويرا للواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعية لاكتناه العمل الابداعي، ولهذا كانت لشعريته هذا الحضور اتخذها العديد من الباحثين مطيّة لبحوثهم، ووقفوا وقفة خاصة أمام كتابه "فن الشعر" الذي قال عنه تودوروف: «إنّ كتاب أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف و خمسمائة سنة هو أول كتاب خصّص بكامله لنظرية الأدب, وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع، فليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في المحاكاة عن طريق الكلام»[3]

ناقد آخر أسبغ نعمه النقدية على الشعرية الأوروبية القديمة هو (هوراس) الروماني، لكنه بحكم تبّنيه للأراء النقدية الاغريقية يرجعه النقاد الى تلك الفترة.

ولعله أبرز الذين حاولوا اكتناه المعنى العميق للشعر، اذ حاول بأرائه النقدية الغوص في الذات الشاعرة والعقل والإحساس، لعلّ تأثره كما قيل بشيشيرون الخطيب و هسيود يتجلى في أكثر مواقفه النقدية[4]، فهو القائل: «اكتب ما شئت ما دام عملك كلا منسجما»[5],و يدل هذا القول على

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، تر/تح:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص71

[2] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية، ص 42

[3] نزيفطان تودوروف، الشعرية، ص12

[4] كراد موسى، شعرية المقدمة الطلبية عند عيسى لحيلح، مذكرة ماجستير، اشراف: حجيج معمر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص08

[5] عز الدين المناصرة، علم الشعرية ،قراءة مونتاجية، ص 42

وجوب انسجام الوحدات البنائية للنص الإبداعي في مستوييه السطحي والعميق حتى يكتسب شعريته.

2.2 عند النقاد العرب:

إذا عدنا إلى التراث العربي في محاولة البحث عن الاهتمام بالشعرية في الثقافة العربية فإننا سنقف وقفة تأمل وإكبار أمام الزخم المعرفي الذي تركه النقاد العرب، فقد خاضوا في مفهوم الشعرية منذ القديم, لكن عدم تحكمهم في زمام المصطلح هو الذي أدى إلى تشتت المفهوم، والبواكير الأولى للشعرية ترجع لعصر ابن سلام الجمحي، في القرن الثالث الهجري في مؤلفه "طبقات فحول الشعراء"، و ابن قتيبه في "الشعر والشعراء" وصولا إلى الجاحظ في حديثه عن اللفظ و المعنى في "البيان والتبيين" مرورا بعبد الله بن المعتز في كتابه "البديع"، والمرزوقي في قضية "عمود الشعر"، وابن طباطبا في "عيار الشعر"، و قدامة ابن جعفر في "نقد الشعر"، إلاّ أن النموذج البارز الذي يمثل النظرية في أوسع نطاقها هو الناقد والمفكر أبو الحسن القرطاجني صاحب كتاب "منهاج البلاغة وسراج الأدباء" الذي لامس مفهوم الشعرية في جوانبها الأصلية الواردة في كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

ورغم غياب مصطلح الشعرية في كتاب النقاد، إلاّ أنه وجد كمفهوم تحت مصطلحات عديدة منها: الصناعة، النظم، اللفظ والمعنى، الجدة والقدم .وغيرها.

ولقد تحدّث ابن سلام الجمحي عن مفهوم الشعرية في صدد الحديث عن مفهوم الشعر، الذي ربطه بالصناعة حين قال:« للشعر صناعة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين, ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اللسان, ومنها ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره.»[1] فهو يرى الشعر صناعة مثل باقي الصناعات، لها قوانينها وقواعدها التي يجب على الشاعر مراعاتها، ولمقولته هذه إرهاصات في الحقل الفلسفي عند

[1] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار صادر، بيروت، (د.ط)، 1902،ص05.

أرسطو عندما قال:« إنّا متكلمون الأن في صناعة الشعراء وأنواعها.»[1]. وعلى هذا الأساس تعتبر شعرية ابن سلام قفزة نوعية ذات طابع جمالي ودلالي، استطاع بفضلها نقل الشعر من أفواه العامة الذين لا دراية لهم بهذا العلم إلى أهل الاختصاص والمهيّئين لهذه المهمة، وهو بهذه الرؤية يحاول تأسيس علم للشعر الذي عدّه صناعة.[2] وتتلخص شعرية ابن سلام الجمحي في قوله «كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلائم نسجه ولم يسخف وحسن لفظه ولم يهجو، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفا بغيضا، و لا السقيم من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا.»[3]

ومفهوم الشعرية عند باقي النقاد القدامى أقسام، ولكل ناقد نظرته الخاصة، فهذا ابن قتيبة يرى أن الشعر يكون ذا جمالية، اذا حافظ على مبدأ الجودة الفنية مثلما نصّ على ذلك في مقدمة كتابه:« ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ولم يقصر الله العلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوم دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر.»[4]

ولقد قدم ابن قتيبة مفهومه للشعرية من خلال تصنيف مستويات الشعر على النحو الاتي:[5]

أولا: ما حسن لفظه وجاده معناه

ثانيا: ما حسن لفظه وقصر معناه عنه

ثالثا: ماجاد معناه وقصرت ألفاظه عنه

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر،ص58.

[2] مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش، جدارية أنموذجا، مذكرة ماجستر، جامعة أكلي محند اولحاج، البويرة، 2012, 2013 ص22.

[3] مشري بن خليفة القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 52

[4] ابن قتيبة أبو محمد عبد الله ابن مسلم، الشعر والشعراء، دار صادر بيروت (د.ط) 1902،ص05

[5] عز الدين المناصرة، علم الشعرية قراءة مونتاجية، ص 53

رابعا: ما تأخر معناه و تأخّر لفظه

وبتصنيفه هذا يحدد عناصر الجمال في العمل الإبداعي الشعري.

أما قدامة بن جعفر فقد بنى شعريته على جملة من القوانين والمعايير، تجلت في تقسيمه للشعر إلى أقسام:« قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب الى علم معانيه والمقصد به, وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه.»[1]

ومعلوم أن التعريف الشائع الذي قدمة للشعر والذي لخّصه في قوله:« الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى.»[2] قد أحدث اضطرابا في المنظومة النقدية العربية قديما. لقد خصّ الشعر بخاصية لازمة تفرق بينه وبين سائر الفنون، ألاو هي الوزن والقافية، واعتبرهما من أهم علامات الشعرية.

كما نجد العديد من النقاد بنوا شعريتهم وفق لمعياري الوزن والقافية، فهذا ابن طباطبا يحدد الشعر بأنّه: « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق, ونظمه معلوم محمود, فمن صّح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»[3].

فالوزن عنده ليس مجرد عروض وتفعيلات تحفظ وتتعلم بقدر ما هي موهبة يتميز بها الشاعر، مثلها مثل المحاكاة عند أرسطو عندما ردّها لطبيعة النفس.

وقد أضاف ابن سنان الخفاجي لمعياري الوزن و القافية، المعنى، في قوله: « وأما حدّ الشعر فهو كلام موزون مقفى، يدل على معنى، وقلنا كلام، ليدل على جنسه، وقلنا موزون لنفرق بينه

[1] أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح/تر، عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1982 ص 09

[2] م.ن، ص06

[3] محمد احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تر/ تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1982ص09

وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون، وقلنا مقفى، لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له، وقلنا يدل على معنى، لنتحرر من المؤلف بالقوافي، الموزون الذي لا يدل على معنى.»[1].

وأدت هذه التقسيمات والتصنيفات إلى إصدار أحكام مبنية بالأساس على المفاضلة والاقتداء، لذا ورد في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني قوله:« وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب, وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد ابياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس و المطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة.»[2]، وبناء على هذه المعايير والقواعد تأسست النظرة إلى الصناعة الشعرية في النقد الشعري العربي، و«اتخذ النقد في معظمه من الشعر الجاهلي نموذجا ومثالا، وقوم الشعر اللاحق إيجابا أو سلبا، بحسب اقترابه منه في الطريقة الشعرية أو ابتعاده عنه...»[3]

انطلقت هذه القراءة الشعرية من المنطلق المتعالي، لتقترح علينا شعرية معيارية، أساسها العناصر والقوانين القبلية والإطلاقية لأن هذا النموذج الشفوي نظر إليه نقديا بوصفه نشيدا.[4]، «بحيث غلبت قيم النشيد على طبيعة العصر الجاهلي، وغلب تبعا لذلك معايير الشفوية الشعرية في تقويم الشعر.»[5]

فاستقرأ المرزوقي قواعد الشعر وجمعها وحصرها في سبع خصائص، وجعلها نظرية تسمى "بعمود الشعر" وذكر في مقدمة شرح ديوان الحماسة القضايا التي ينبني عليها تصّور "عمود الشعر" في النقد العربي القديم في قوله:« إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ

[1] أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سلمان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه، داوود عطاشة الشوابكة، دار الفكر، عمان, ط1، 2006، ص275

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح/تر: محمد ابو الفضل ابراهيم، علي البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط4، (د.ت)، ص34/33.

[3] ادونيس، الشعرية العربية، ص 56

[4] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص52

[5] م.ن، ص57

واستقامته،و الإصابة في الوصف، والمقاربة، في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما.»[1]

وعلى هذا الأساس انقسم النقاد في نظرهم الى مقومات النص الشعري، فمنهم من أرجعه إلى عنصر المعنى مغفلا شأن اللفظ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى، ومنهم من نظر إلى الألفاظ من جهة معانيها في نظم الكلام.[2] «فالعمل الشعري في نظر النقد العربي إما لفظ وإما معنى، أو ائتلاف بينهما، وعليه أصبحت النظرة الشكلية للبلاغة هي الطاغية في قراءة النصوص، والانشغال بثنائية اللفظ والمعنى، ونجد أن مدار الكلام بين النقاد كان حول هذه المسألة وكل فئه راحت تعدّ العدّة لتنتصر لأحد العنصرين على حساب النظرة الكلية للنص.»[3]

وفي مناخ هذا هذه القراءات التي تؤكد واقع الرؤية المشروحة التي كان يعتمدها بعض النقاد القدامى في معالجتهم لهذه المسألة، صاغ عبد القاهر الجرجاني نظرية "النظم" التي كان أساسها رفض تقسيم الشعر الى لفظ ومعنى « فالسياق هو الذي يمنح اللفظة المفردة دلالتها داخل حقل من العلائق والدلالات.»[4]

كما حدد مبادئ "الشعرية الكتابية" والتي تتلخص في مجموعة من الأسس نذكر منها:[5]

1)- مبدأ الكتابة دون إحتذاء نموذج مسبق، فعل الشاعر ان يبتدئ شعره ابتداء لا على مثال

2)- اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد.

[1] ابو علي المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، تح: احمد امين وعبد السلام محمد هارون، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص09

[2] ينظر مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 57

[3] م.ن، ص55

[4] م.ن, ص61

[5] ينظر: مشري بن خليفة، المرجع نفسه، ص 61

3)- النظر الى كل من النص الشعري القديم والنص الشعري المحدث في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.

4)- نشوء نظرية جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير، فالجمالية الشعرية أصبحت تكمن في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة.

وبهذا نقض عبد القاهر الكثير من الأسس التي قام عليها "عمود الشعر" محرر الشعرية العربية من قيده.

ويتحدث حازم القرطاجني عن "القوى الصانعة" في عملية نظم الشعر باعتبارها هي التي تتولى العمل في ظل بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتراكيب والنظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض."[1], وهو يدعو إلى منهج قراءة يستنبط قوانين صناعة الشعر من الشعر نفسه، والخروج بقوانين تحدّد مفهوما كليا للشعر الذي يعرفه بأنّه «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد قصد تحبيبه اليها، ويكره ما قصدت تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه، او الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصّورة بحسن تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو بمجموع ذلك.»[2]

فهذا التعريف يتصف بالدقة من حيث تحديد الشعر في عنصره الشكلي، الوزن والقافية، و عنصره الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب، وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي من جانب التخييل، فالشعر لا يتحقق كنصّ إلاّ بهذه العناصر كلها مجتمعة متكاملة.[3]

ونجد المحاكاة دائما في مقولات حازم و التي بفضلها تكتمل العملية الابداعية فالتخييل يتصل مباشرة بالمتلقي بينما المحاكاة خاصة بالمبدع، فهو يحاكي الأشياء ويصوغها في لغة فنية جمالية[1]،

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص192

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تق/تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د.ط),1996، ص71

[3] مشتري من خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 64

و إضافة حازم القرطاجني لهذين العنصرين أضفت جمالية على النص الإبداعي فهذان الأمران هما «اللذان يحملان القارئ على طلب هذا الشعر أو رفضه، فإذا أجادهما أجاد شعره، وإذا ضعفت قدرته عليهما ضعف شعره.»[2]

هذه وقفة على تجليات الشعرية في الثقافة النقدية العربية القديمة من خلال أفكار بعض أعلامها، اتضح لنا من خلالها ان أراءهم كانت متباينة حول العناصر التي يمكن أن تجعل الخطاب الأدبي، شعريا، وسبل ايجاد الخصائص الفنية التي تجعلنا نتلمس الشعرية.

3 الشعرية من المنظور النقدي الحديث:

1.3 الشعرية الغربية الحديثة:

من المسلم به أن الشعرية مصطلح قديم عند الغرب، ظهر في التراث اليوناني عند أرسطو في كتابه "فن الشعر"، وللبحث عن تجلياتها في الثقافة النقدية الحديثة ارتأينا ان نبتدئ بنقاد الغرب، باعتبارهم السباقين للمصطلح، وسنقف على أراء ثلاثة من الأعلام الذين اهتموا بالشعرية ونظّروا لها حتى صار لكلّ واحد منهم شعرية خاصة يعرف بها، وهم: رومان جاكوبسون، تودوروف، جون كوهين.

ويعدّ جاكوبسون أول من برزت على يده الشعرية كمنهج نقدي حديث, اذ نجده يؤّكد أن الشعرية لا تعنى بفهم مضامين النص بقدر ما تعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته وتشكله.

وقد تحدّد مفهوم الشعرية عنده بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان "الشعرية واللسانيات" يقول:« إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء, الاجابة عن السؤال التالي: ما الذي

[1] ينظر: محمد صلاح زكي ابو حميدة، دراسات في النقد العربي الحديث، جامعة الازهر، غزة، (د.ط)، 2006، ص19

[2] فتيحه كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2008،ص52

يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟»[1]، و استنادا الى هذا السؤال يستقيم مفهومها عنده انّها «تحليل العناصر اللسانية التي تكوّن العمل الفني، حيث يتم التركيز على الخاصية اللفظية اللغوية تحديدا»[2].

ولقد أطلق جاكوبسون على الشعرية مصطلح "علم الأدب" وربط حديثه عن الادبية (الشعرية) بحديثه عن وظائف اللغة والتي حصرها في ستّ، تعمل على تنظيم بنية التواصل وهي:

الوظيفة التعبيرية	(expressive)
الوظيفة المرجعية	(référentielle)
الوظيفة الإفهامية	(Conative)
الوظيفة الشبيهية او الانتباهية	(phatique)
الوظيفة الميتاليسانية	(métalinguistique)
الوظيفة الشعرية	(péotique)[3]

وقد ركّز على هذه الأخيرة ورأى أن مهمتها هي «تمييز البناء اللغوي المرتكز على اسقاط المفردات اللغوية وفق مبدأ التوازي بين محور التركيب ومحور الاستبدال.»[4]

ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهومه للشعرية هو تخصيصه الشعر بالاستعارة (التي تقوم على المشابهة)، و النثر بالكناية (التي تقوم على المجاورة.)[5]

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص24

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 79

[3] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية، ص 282

[4] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 67

[5] ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 51

كما يرى كل محاولة تسعى لاختزال الوظيفة الشعرية في الشعر، أو حصر الشعر بالوظيفة الشعرية ماهي إلا بسطا مفرطا ومضللا ،كما أنها ليست الوظيفة الوحيدة لفنّ اللغة، بل هي فقط المهيمنة والمحددة، وحذّر من فصل هذه الوظيفة عن وظائف التواصل الأخرى، ومن الاعتقاد بانّ الشعر هو النوع الوحيد من النصوص الذي يستخدم الوظيفة الشعرية.[1]

أماّ الفرنسي جون كوهين فيقول:« الشعرية علم موضوعه الشعر.»[2]، وبهذه العبارة ينطلق في تحديد موضوع نظريته التي تركت صدى على مستوى الدراسات الادبية لما جاءت به من عناصر تحتاج الى التحليل والتوضيح، حيث يثير هذا التعريف تساؤلات عن سبب حصره للشعرية في الشعر دون غيره، وبما أن شعريته تحدّدت بصفة عامة بمصطلح الانزياح، فهل الانزياح الخاص بالشعر دون النثر؟ وهل يخلو النثر من الانزياح تماما؟ وهل يعد الانزياح ضمن العملية الشعرية شرطا لابدّ منه باعتباره مولدا للشعرية؟

هذه المسائل تعرّض لها جون كوهين فهو لم يصنع الاشياء اعتباطا، فعندما بنى نظريته على أساس التّعارض بين الشعر والنثر، وبيّن شروط كل منهما لم يقل بخرق القاعدة الأصل وتجاوزها لخلق فاعلية النص الشعري وعدّه انزياحا، بل بين ذلك بوضوح حين قال:« لا يكفي فعلا خرق القواعد لكتابة قصيدة, إنّ الأسلوب خطأ ,ولكن ليس كلّ خطأ أسلوب.»[3]، ومعنى ذلك أنه لا ينبغي على الشاعر أن يقع في الخطأ ويعده انزياحا.

[1] ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 32.31

[2] جزن كوهين، النظرية الشعرية، ص29

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوليد ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986،ص192

ولقد ركّز جون كوهين على الإنزياح بمستوياته الثلاث: الصوتي والدلالي والتركيبي، «وأقر بوجود نوعين من الانزياح الاول سياقي، والثاني إستبدال، فالنوع الأول يندرج ضمنه كل من القافية، والنعت الزائد، والتقديم والتأخير، أما النوع الثاني تندرج ضمنه الاستعارة.»[1]

كما رفض الشعر بدون قافية، وعدّها عنصرا من عناصر شعرية «فالقافية عنده ليست مجرد صوت يوضع في نهاية البيت, بل نهاية البيت هو الذي يحدّدها, ولا تكتسب صفتها إلّا بوقوع النّبر عليها»[2]

وتعد هذه أبرز النقاط التي أشار إليها جون كوهين لدى تأصيله للشعرية.

أمّا تزفيطان تودوروف فيعدّ « الناقد المهتم الذي عني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث من الستينات، وحتى الوقت الحاضر»[3] وقد أفرد كتابا خاصّا أسماه "الشعرية" قدم فيه مجمل أرائه حول الشعرية، ولم يترك عنصرا من عناصره إلّا وشرحه، مستفيدا في ذلك من كتاب أرسطو (فن الشعر) فهو يعتبره اللبنة الأساسية لعالم الشاعرية.

وشعرية تودروف «لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية, ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته, إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الاجرائي: الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا.»[4]، فقد خصّ مفهوم الشعرية بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح المكنونات التي لم يفصح عنها النص، وشعريته بنيوية تركز على جوهر النص، بعيدا عن المؤثرات الخارجية ويتضح ذلك من خلال السؤال الذي صاغه: "ما الأدب؟" يقول: «هذا هو أوّل سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية، أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولي

[1] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 74

[2] م.ن، ص74

[3] فاضل ثامر، اللغة الثانية، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1994، ص102

[4] عثماني الميلود، شعرية تودروف، عيون المقالات، الدار البيضاء،ط1، 1991، ص16

القديم.»[1]، وما دامت الشعرية عند تودرورف نظرية داخلية للأدب، فقد فسح للقارئ المجال للبحث في النص الأدبي وإعطائه كيونته، وربط الشعرية بالتأويل والقراءة.

ويختلف تودوروف مع جون كوهين الذي جعل الشعرية علما وخصّ بها الخطاب الشعري دون غيره, اما تودوروف فجعلها تشتمل الأدب كله سواء أكان منظوما أم منثورا.

«ورغم المجهودات النظرية المعتبرة التي قدمها هؤلاء النقاد في حقل الشعرية, فانها ما زالت الى حد الان تثير الكثير من الاشكالات والعوائق, وذلك لاختلاف المقاربات والادوات المقاربية لنص وللشعرية كحقل معرفي و نظري.»[2]

2.3 الشعرية العربية الحديثة:

لم تعد الشعرية العربية الحديثة مقيدة بنسق "عمود الشعر" ولم يصبح المنطلق والجدل، لقد انتهت الحداثة إلى إسقاط النموذج وكسر مفهوم صناعه الشعر، وأعاده قراءة التجربة الشعرية المعاصرة في ضوء إعادة النظر بمعنى الشعرية نفسها.[3]

ولا شك أن « إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية العربية (المكبوت)، وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية الأمريكية.»[4]

فها هو كمال ابو ديب يحاول أن يقرأ واقع الشعرية من منظور عبد القاهر الجرجاني والبنيوية، على اعتبار أن عبد القاهر « هو أخر باحث عربي حاول أن يقيم بناء نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسّدها النصي.»[5]، والشعرية في جوهرها «خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن

[1] تودوروف الشعرية، ص31

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،ص72

[3] م.ن، ص73

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص08

[5] بارت، في نظرية الشعرية، نقلا عن مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص74

يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية للشعرية ومؤشر على وجودها.»[1]

ومن هذا التصور يحاول كمال أبو ديب أن ينمي منهجه التحليلي البنيوي، خاصة من خلال معطياته ومفهومي العلائقية والكلية ومفهوم التحوّل، وهو يرى أن الشعرية هي وظيفة من وظائف ما يسميه -[الفجوة او مسافة التوتر][2]، لذا فشعريته تسعى إلى خلق علاقات بين عناصر النص الشعري الذي «لا ينحصر في الوزن وقافية أو الصورة أو الموقف العاطفي أوالايديولوجي, ولكنّه العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد, بحيث لا يبدو أحدها نشازا.»[3]، لهذا لا يمكن لشعريته أن تستنبط بمكون أو مكونين، وإنما هي مفتوحة على مختلف العناصر والخصائص التي تكون جديرة بأن توظف لتخلق جوا إبداعيا يتميز به النص الأدبي، وهذه العناصر لا تتحقق على مستوى واحد، وإنّما ينظر الى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.[4]

وينتهي كمال أبو ديب في بحثه للشعرية، الى أن للشعر خصيصة تميزه عن النثر وهي قدرته على دمج ما لا يندمج من الأشياء على الجمع بين المتنافرات، وهذا الدمج أو الجمع بين اللامتجانس يكون في حيّز الفجوة = مسافة التوتر التي يرى أنها ميزة الشعرية، وهي شرط مطلق.[5]، ويقترب في مذهبه هذا من رأي جون كوهين الذي اعتبر الانزياح في الشعر دون النثر، إلّا أن كمال أبو ديب لم يرجّح كفة الشعر على كفة النثر، بالرغم من أنه استساغ بعض الأراء في ما يخص الانزياح، حيث

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 1،ص 57

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص74

[3] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص61

[4] مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش – جدارية انموذجا – مذكرة ماجستير، جامعة اكلي محند اولحاج، البويرة، 2013/2012، ص62

[5] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي للمعاصر،ص76

يرى أنّ « نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي, أي الحاصل في بنية النص فعلا : دلاليا ,أو تصوريا، أو فكريا، أو تركيبيا...»[1]

أما عن رأيه في مسألة الوزن والقافية فإنه تزعم الرأي القائل بتحرير الشعر من ارتباطه بالوزن إذ يقول: «سيكون من الخطأ الاكتفاء برؤية الظاهرة السطحية, أي اعتبار الوزن حقيقة مكونة للشعر في ذاته ولذاته.»[2]، ونفهم من هذا أن كمال أبو ديب أسقط الوزن من شعريته، باعتباره عائقا يحول دون تحقيق ما تروم إليه الدراسات النقدية الحديثة التي ترفض التشبث بالمعايير النقدية القديمة، لأن «الشعرية الحديثة هي بحث مستمر عن نظام أخر للكتابه الشعرية»[3]، وهذا بالضبط ما سعى اليه أبو ديب بغية الوصول إلى التغاير والخروج من النمطية المعهودة، وكسر الرتابة، وخلق عالم ينبض بالحيوية والإيحائية.[4]

أما أدونيس فيرى «أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، وقد يناقض الشعر، إنّه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر، إنّ قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعرا.»[5]

ويحدد أندونيس في كتابه "مقدمة للشعر العربي" الفروق الجوهرية في خصائص بناء النثر والشعر، ومن ثم الشعرية بوصفها تحولا في الرؤية وهي:

1)- أنّ النثر إطراد وتتابع لأفكار ما في حين هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر.

2)- أن النثر ينقل فكرة محدودة ولذلك يطمع أن يكون واضحا، أما الشعر فينقل حالة شعرية أو تجربة.

---

[1] كمال ابو ديب، في الشعرية، ص141

[2] م ن، ص88

[3] محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1995، ص46

[4] ينظر: مديحة خالد: شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش، ص68

[5] ادونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص16

3)- ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة ومحددة.[1]

نكتشف من تحديده أنه يطرح قضية استخدام اللغة مقياسا أساسيا في تمييز بين الشعر والنثر.

« فالشعرية هي الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الايضاح إلى لغة الاشارة، ومن التجزيئية الى الكلية، ومن النموذجية الى الجديد، الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك والإيقاع والرؤيا المتنامية.»[2]

إذ يرى أن اللغة تصنع فراده التعبير, وتنقل التجارب وبتفجيرها تنتج لنا قوالب شعرية «فالشعر تأسيس باللغة و الرؤيا، وتأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع الى التخطي.»[3]

ومن العناصر الأساسية التي أسس عليها أدونيس مفهومه للشعر، الرؤيا و تعني النبوءة والإبداع واللاعقلانية واختراق الواقع، ويرى أنه «من العبث فهم الشعر الجديد بمنظار النقد القديم، فلكل إبداع جديد تقييم جديد, ولكل رؤيا جديدة فهم جديد.»[4]، فأصبح لزاما على الشاعر أن يتجاوز الفهم القديم للشعر, ويغير من طريقة كتابته وتفكيره «ففي النظرة الشعرية الجديدة لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة، هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف، وبدل أن يكون الشاعر جزاء من اللغة المألوفة، تصبح اللغة جزءا من الشاعر، وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر...»[5].

[1] ادونيس، مقدمة الشعر العربي، ص102

[2] بشير تاوريرت استراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند ادونيس، دار الفجر، للطباعة والنشر، ط1، 2006، ص25

[3] المرجع السابق، ص102

[4] م ن،ص139

[5] أدونيس، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ص282

أما درسات محمد بنيس في المغرب العربي فقد اختلفت في ضبط الإشكاليات، وتحديد البناء النظري الذي تقوم عليه شعرية القراءة المغايرة للشعرية العربية القديمة، ويعرض تحديده لهذا التغير والانفتاح في قوله: «إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثا متجدّدا، و مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكا بنظام ثابت، ولا زمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية لكذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية.»[1]

يتضح لنا من خلال قوله أن الشعرية تتميز بعدم الثبات والاستقرار، لأنها تختلف من نص لآخر لتبني نفسها من خلال القراءة.

"إن الشعرية العربية الحديثة ما تزال فضاءا بكرا قابلا للاختراق، وتلمّس جغرافية وجودها، فالمقاربات النقدية التي حاولت أن تقرأ هذه الشعرية لم تمتلك الى حد الأن رؤية متماسكة لإنتاج معرفة خاصة بهذه الشعرية ودراستها دراسة نصية ونظرية من منطلق عربي، قد يستفيد من الآخر، ولكن لا يتماهى فيه إلى حد التماثل والتقليد.[2]

4 الشعرية الجزائرية الحديثة:

يخطئ من يظنّ أنّ الجزائر لم تلد شعراً ولا شعراء، وأنّها عقمت عن إنجاب المواهب، وإنتاج الشاعرية، وأكثر من ذلك خطأ من يتحامل على الشعر الجزائري مجرّداً إيّاه من كل قيمه الفنية والمعنوية، دون النظر العميق في نصوصه، وظروفه، فثلوج الشتاء القاسي التي غطّت أدب الجزائر، جعلت الآخرين يعدّونه في قافلة الأموات، وظلمات المستعمر التي حجبت الإبداع وكتمت أنفاس المبدعين، وألقت بظلالها على ذاكرة الشعب لتمعن في محو معالم دينه، ولغته، و تتفنّن في آساليب غزوه الثقافي و الفكري، أوهمت المتحاملين من الدارسين أنّ الجزائري في دار غربة و أنّ كلّ ما ينتجه أجنبيّ مادام تحت وطأة الأجانب.

[1] محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاته، ج 4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص55

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص77

ولسنا ندّعي أن شعراء الجزائر قد شارفوا الكمال، أو ابتكروا قالبا شعريّا خاصا بهم يميّزهم عن غيرهم، إنّما يكفيهم أنهم احتفظوا بميزة الصدق، فأسمعوا صوت كفاحهم، وكانوا صدى لمعاناة شعبهم، ووضعوا بصماتهم في المضامين و المواقف واختيار المجال اللغوي اللائق بالمواقف الشعرية.

وحديثنا عن الشعرية الجزائرية الحديثة يقودنا إلى الخوض و تتبّع مسار الشعر الجزائري، ورصد خصائصه الفنية، في نضجه و تطوّره وإلقاء بعض الأضواء على أوّل انبثاقة للشعر الجزائري الحديث «و الواقع أن الشّعر في الجزائر قد مرّت عليه عهود و فترات تأرجح فيها بين اليأس والأمل مرّة، وحاول أن يدفع بعجلة التطوّر الفكري إلى الأمام مرة أخرى.»[1]

والدراسون لتطوّر الحركة الأدبية في الجزائر متّفقون على أنّ « البداية الحقيقية لها إنّما ترتبط برباط وثيق ببداية الحركة الإصلاحية، وأنّ الحداثة في الشعر الجزائريّ بمفهومها الصّحيح، إنّما تبدأ في هذه الفترة لا قبلها»[2]. بالرغم مما يذهب إليه الدكتور أبو القاسم سعد الله إلى أنّ الحداثة تبدأ في منتصف القرن التاسع عشر، ثم ما يلبث أن يحكم على الشعراء تلك الفترة بمثل قوله « إنّ هؤلاء بالرغم معاصرتهم للأحداث الهامّة التي عاشتها الجزائر نجدهم لا يمثّلون عصرهم، ولكنّهم كانوا يعيشون في ماضيهم الأدبي بكلّ ما فيه من تقليد مخجل، وجماد المفرط، وسلبيّة متناهيّة. »[3] وقد يعثر الباحث على بعض القصائد القليلة التي تعالج موضوعات ذات أسلوب قريب من العامية لا أثر فيه للشاعرية وأغراض التافهة لا يضطرب معها القلب ولا يطير محلقّا معها في السماء الخيال والشعور، وكانت المعاني في غالب الأحيان المبتذلة ركيكة منحطّة تزحف كالسلحفاة.[4]

ولم يقتصر ضعف الشعر في تلك الفترة على جانب المضمون فقط، بل لحق بالشكل سقم أشدّ جرّده من كل ملامح الجمال « فاللغة كانت في أجود حالاتها إلى الفقه والعلوم الشرعية أقرب

[1] عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، تقديم: صالح جودت، الدار القومية للطباعة و النشر، مصر، (دط)، (دت)، ص 11.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط2، 2006، ص 31.

[3] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 21.

[4] ينظر: سعد الدين بن أبي شنب، النهضة العربية في الجزائر مجلة كلية الآداب، ع1، 1964، ص 58

منها إلى لغة الأدب والشعر، فقد كان الشعراء يكتبون، وهم متأثّرون بهذه العلوم الى حدّ صاروا معه يشتقّون استعاراتهم وكناياتهم من الفنون التي لا صلة لها بالأدب مثل الفقه والتوحيد ويزنون قصائدهم ببعض المنظومات التي يقرؤونها في المواسم، فيقولون هذه القصيدة من بحر البردة، وتلك من بحر الهمزية، ولم يبقى من عناصر القصيدة غير أجراس التفعيلية، وحتى هذه كثيرا ما افتقدت، فشاعت الأخطاء العروضية، و شاع التقليد المتكلّف، واتّخذ له طابع التشطير والتخميس والمعارضة والتضمين، ذلك لأن مفهوم الشعر نفسه لم يكن واضحا في أذهان هؤلاء النظاميين. »[1]

وقد أشار عبد الله الركيبي إلى ما أصاب الشعر في هذه الفترة من هبوط في مستواه لغة وعروضا وتعبيرا وتصويرا حيث يقول: « الشعر في هذه المرحلة، وإن كان تعبيرا كاملا عن هذه الفترة الحالكة من حياة الجزائر، إلاّ أنّه شعر مهزوز في شكله ومضمونه، لا حياة فيه ولا ماء، جاف كجفاف حياة الناس يومئذ، أسلوبه سخيف، وركاكة في التعبير، وخلخلة في النسيج، وخمود في الروح، وفتور في العاطفة. »[2]

ومهما يكن من ضعف الشعر في تلك المرحلة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، إلاّ أنّه مثّلها أصدق تمثيل، فهو نتيجة حتمية لما كانت تعانيه الثقافة العربية في الجزائر من اضطهاد رهيب من طرف المستعمر الجاثم على صدور الشعب.

وتوالت الأحداث وكانت الحرب العالمية الأولى بمثابة الصدمة التي أيقظت الجزائريين من غيبوبتهم لتلقي بهم في حضارة القرن العشرين « ومع بداية القرن العشرين أخذت تلوح في الأفق بوادر نهضة أدبيّة تمثّلت في شعر بعض الرواد الذين أصابوا نصيبا من الثقافة المتطورة نسبيّا، أو تأثروا بالنهضة المشرقية الإصلاحية والوطنية »[3]

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، مرجع سابق، ص 21.

[2] عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، ص 16.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص24.

والدّارس لشعر هذه الفترة يلحظ تطوّرا ملموسا تجلى في ظهور شعر جديد يختلف كثيرا عن شعرها قبل الحرب العالمية الأولى متعدّد الأغراض، يتماشى مع الواقع الاجتماعي « كما تطوّر من ناحيته الفنّية بعض التطوّر، فابتعدت القصيدة عن المقدّمات التقليدية المتكلّفة، وتخلّصت اللغة الشعرية نسبيّا من لغة المنظومات العلمية والفقهية، واكتسبت التّعبير نوعا من الإنطلاق و الحيوية، وتخلّص كثيرا ممّا كان يثقله من أثار الصناعة اللفظية والبديع المتكلّف، كما استطاعت بعض القصائد أن تعرف نوعا من الوحدة في الموضوع، وإن ظلّت السّمة الغالبة عليها هي تعدّد في الموضوعات في القصيدة الواحدة »[1]

ولقد عنون عبد الله الركيبي شعر هذه الفترة بشعر الدعوة، فهو دعوة إلى نبذ الخلافات، ودعوة إلى التكتّل والوحدة، ودعوة إلى التعليم والثقافة، والدعوة إلى التحرّر، تحرير العقول من الوهم والجمود[2]، اعتمد الشعراء المحافظون فيه على الطروحات الأخلاقية والإصلاحية لمحاربة دعوات هدم التراث الإسلامي، فكانت موضوعاتهم في الغالب إصلاحية ووطنية، بالرغم من أنها تناولت أيضا الرثاء والمدح والوصف والتهاني، كما غلب على هذا الشعر ظاهرة المناسبة، فقد كانوا يولون اهتماما بالغا بالمناسبات وخاصّة الدينية منها، ولم يكن هذا الاهتمام ارتباطا شكليا بالمناسبة في حدّ ذاتها، وإنّما رأوا فيها قيما يجب أن تحيا، فيذكّرون ويرشدون من خلالها.

وكاد يخلو شعرهم من الغزل، فقد انصرف الشعراء عن الأغراض اللاّهية التي لا تخدم قضيّتهم، تحت شعار:

أَلَا فَدَعُ التَّغَزُّلِ فِي غَوَانٍ فَتِلْكَ طَرِيقَةٍ المستهترينا

فَمِنْ صَوْتِ الْبِلَادِ لَنَا نِدَاءٌ يُكَادُ الْمَرْءُ يَسْمَعُهُ أَنِّينا.[3]

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص31

[2] ينظر: عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، ص 19.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

حتى أنّهم لم يذكروا المرأة إلاّ رمزا للوطن، ولم يبثّوا أشواقهم و شجونهم إلاّ للجزائر فحين تقرأ لمفدي زكريّاء قوله:

الْحُبُّ أَرَقَنِيٌّ وَالْبُعْدُ أَضَنَانِيٌّ وَالْبَيْنُ ضَاعِفٌ أَلَامِيٌّ وَأَشْجَانِيّ.

تظّن أنّ قصيدته غزلية لا تخرج عن تباريح الهوى. لكن سرعان ما يلبث أن ينقطع هذا الظنّ بقوله:

رَفِقَا بِلَادِيٌّ فَأَنْتَ الْكَوْنُ أَجْمَعَهُ لِوَلَّاكَ بِلَادِيٌّ كُنْتُ هَالِكًا فَانِي.[1]

وحتّى الشعراء الذين تحدّثوا عن صباباتهم كانت تعابيرهم خجلى مرتعشة، تشي باستحيائهم من الخوض في مثل هذا الموضوع[2] فقد كرّسوا شعرهم لخدمة البلاد وإصلاحها فجعلوه أداة اجتماعية ووسيلة من وسائل التربية والتوجيه ونظرتهم هذه إلى وظيفة الشعر جاءت استجابة لواقع سياسي واجتماعي مفروض: « فبالرّغم من التزامهم الشديد بالشروط وتحديات التي وضعها النقاد القدامى لمفهوم الشعر، غير أنّهم لم يقفوا وقفات طويلة في تحديد ما هيته وتعريفه، مكتفين في ذلك بمقولة النقاد القدامى، مسّلمين بها دون مناقشة في حين نجدهم يولون أهمية كبيرة لوظيفة الشعر ودوره ومكانته في الحياة[3] فها هو أبو اليقظان يقدم لنا مفهومه للشعر انطلاقا من وظيفته إذ يقول: « اعلم أنّ آداب كلّ أمّة مرآتها، ومرآة الأدب الشعر، فالشعر هو مظهر تظهر فيه مشاعر الأمة وتتجلّى فيه أحوالها، وتتراءى للرائي نفسّيتها ويعرف بها درجة مزاجها العقلي... »[4] ونظرة الشعراء هذه إلى الشعر بوصفه وسيلة من وسائل الإصلاح، والنهوض و الوعظ والإرشاد، والتربية والتوجيه، جعلتهم يتعاملون مع الألفاظ على أنها وسائل، فلم ينظروا إلى اللغة من جانبها الجمالي بهدف إثارة الإحساس الفني لدى المتلقي بقدر ما كانوا يهدفون إلى إيصال أفكارهم إليه فمهمّة الشاعر عندهم هي الإقناع لا الإمتاع « وكأن لم يكن في تصورهم أو تصّور الأكثرية منهم بأن اللغة في العمل

[1] ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص 75.
[2] المرجع السابق، ص 12.
[3] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 191.
[4] ديوان أبي اليقظان، دراسة وتحقيق، جزآن- الجزائر: جمعية التراث، 1989، ص 04.

الشعري غاية في حدّ ذاتها، وأن الألفاظ ليست رمزا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، وإنّما هي قبل ذلك نسيج متشعّب من صورة ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، وبثّت في اللفظة فزادت معناها وخصبا وحياة »[1]

والذي يلاحظ في في لغة الشعراء الإصلاحيين وهو ما تمتاز به من بساطة ويسر، وسهولة، ومرد ذلك يعود إلى أسباب منها: أنّ الشعراء الإصلاحيين بحكم رؤيتهم التقليدية للغة لم يحاولوا أن يتعاملوا مع اللغة تعاملا غير عادي، هذه باستخدام الرمز اللغوي، أو الإتيان بعلاقات جديدة بين الألفاظ، فبقيت اللغة عندهم في حدودها المعجمية، لم يحمّلوها على غير محملها، ولم يفجّروا فيها أبعادا جديدة مدهشة، وظل التعبير يعتمد الكلمات المختارة، المرتّبة بوعي كامل بحسب ترتيب المعنى فلا تقديم ولا تأخير ولا تعقيد.[2] أمّا السبب الثاني فيعود إلى طبيعة الجمهور الذين كانوا بسدد مخاطبته فحملوا على عاتقه مهمة أن يفهمهم الشعب، ويقتنع بآرائهم فتوخّوا البساطة المتناهية في الألفاظ والتراكيب.

ونجد من بين الشعراء الإصلاحيين في هذه الفترة من راح يدعو شعراء الى تبسيط اللغة لتكون مضمونة التوصيل لرسالة الشعر، ولعلّ من أبرز هذه الدعوات، دعوة رمضان حمّود الذي مافتئ على استخدام لغة شعرية سهلة المتناول من طرف المتلقّين، حيث يقول « لا يسمّى الشاعر شاعرا عندي إلاّ إذا خاطب الناس باللغة التي يفهمونها، بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسقة، لا أن يكلمونا في القرن العشرين بلغة امرئ القيس وطرفة، والمهلهل الجاهليين الغابرين... »[3] فرمضان حمود يؤكد أن على الشاعر أن يبتعد عن التكلّف والتقليد إذا ما أراد لغة شعرية ناجحة وهو ما ظهر بجلاء في شعر محمد العيد أل خليفة إذ يقول عنه الدكتور ابو قاسم سعد الله: « إنك تقرأ شعره، فلا تحتاج معه إلى قاموس ينجدك في تفسير الغامض من الألفاظ، ولا تحتاج إلى كدّ ذهني

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 282.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 187.

[3] رمضان حمود، بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، 1928، ص 125.

للوصول إلى ما يريد من المعاني فهو شعر قريب من النفس لبعده إن التكلفة من ناحيتي الأسلوب والمعنى...»[1]

وسبب آخر يعود أنّ أغلب الشعراء المحافظين كانوا معجبين بمدرسة الإحياء العربية، مدمنين على قراءة شعر روّادها، ممّا ترك في معجمهم الشّعري أثار واضحة « فلغة شوقي مثلا لغة حديثة حية لم تشتمل إلاّ نادرا على كلمات بائدة أو عتيقة، كانت لغة تقرير صائب مباشرة ودقيقة تؤدي المعنى بوضوح دون مواربة »[2] ، كما ظلّت اللغة الشعرية عند الرصافي مهتمّة بإيصال المعنى لقارئه بنمط تقريري حكائي[3] ومهما كانت هذه النزعة الظاهرة في استخدام شعراء الاتجاه المحافظ للغة التقريرية مباشرة إلى أنّها تميزت بجزالة في اللفظ ومتانة في التركيب « كما تميزّت بالسهولة والوضوح باستخدام أصحابها معجما قريبا من الأفهام إذ لم يتعالوا ابتغاء التفاصح والتقعر ولم يتكلف الجري وراء المفردات البائدة او الغريبة أو التراكيب المعقدة المضينة »[4]

هذا فيما يخص اللغة الشعرية في الشعر المحافظ، أما عن التشكيل الإيقاعي فلقد حافظ الشعراء الإصلاحيون على القصيدة العمودية بشدة، والتزموا التزاما واضحّا بالإيقاع المعتمد على الوزن والقافية في جلّ الأعمال التي ظهرت قبل الخمسينيات « فالشاعر الإصلاحي كان يرى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها تقليدي حفاظا على مقوّم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية، و وجهها من وجوه المقاومة للإستعمار الغربي الدخيل »[5] ونجد الكثير من الشعراء المحافظين يأخذون بالنظرية النقدية القديمة التي تخصّص لكلّ بحر من البحور الشعرية ما يناسبه من أغراض و موضوعات، فهاهو أبو اليقظان مثلا، عندما يهزّه الطرب فرحا لمناسبة سعيدة، أو ترحا لمصاب جلل يتعالى خفق قلبه فتشعر به وكأنّه قد انعكس في هذا الوزن الخفيف المختار، فيخيّل للمتلقي ان

[1] ابو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، 1975 ص 213.

[2] سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، م4، ع2، ص 200

[3] ينظر: إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين الجبلين، دار الثقافة، بيروت، (دط)، (دت)، ص 72.

[4] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 311.

[5] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 191.

الشاعر يريد أن يعبّر من خلال الموسيقى عن مشاعره الراقصة، فإذا العبارة الخفيفة وإذا الوزن، والرّوي متماوج،[1] كما جاء في قوله:

غَنِّ يَا طَيْرِ الْغُصُونِ وَامْحُ مِنْ قَلْبِيِّ شُجُونِي

وَأَدُرْ كَأْسَ سُــرُورٍ عَنْ رُفَّاقِيِّ بِيَمِـــــينِي

بَيْنَ جَنَّاتٍ وَأَنْهَـارٍ وَدَفَّاقِ الْعُيُـــــون.[2]

ولم تقتصر عنايتهم بالجانب الموسيقي على الإيقاع الخارجي للقصيدة، بل اهتموا أيضا بمخارج الحروف، وتآلف الألفاظ والكلمات فالقارئ لأشعار فحول الشعر المحافظ أمثال (محمد العيد أل خليفة، أبي اليقظان، مفدي زكرياء محمد الهادي، السنوسي) يلحظ عناية فائقة باقتناء الكلمات ذات الرّنين الموسيقى والتي تتوافق مع موضوع القصيدة وغرضها « ولا يتوفّر هذا إلاّ لشاعر أوتي القدرة البارعة على استغلال الطاقة الصوتية للحروف و الكلمات و الجمل، ويمتلك حاسّة موسيقية تعينه على تذوّق مافي الجملة الشعرية من خصائص تساعدها على استخدام هذه الطاقة الصوتية لتتماشى مع الحالة النّفسية والشعورية، فمن النسق الصوتي الشامل نستطيع أن نتمثّل مدح أو الحزن، والهدوء أو الغضب، والحنين أو الشكوى »[3] . فإذا كان الموضوع وصفا للمناسبة سعيدة وجدنا إيقاع الحروف والتراكيب يشيع جوّا موسيقيا مطربا يملأ النّفس غبطة وفرحا، أمّا إن استوجب المقام الصرامة والجدّة انسجمت الألفاظ والكلمات مع هذه اللهجة الحازمة، لتقرع الأسماع بإيقاعها المجلجل:

ونحسب أنّ هذه العناية أنما جاءت من تشبّع هؤلاء الشعراء بالشعر العربي في عصوره الذهبية، وتأثرهم الواضح به، وإعجابهم الشديد بالشعراء القدامى ومحاولة الاحتذاء حذوهم ممّا جعلهم يتنفّسون في أجواء القصيدة العربية القديمة لغة، إيقاعا وتصويرا.

---

[1] ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، (دط)، 1972، ص 175.

[2] ديوان أبي اليقظان، ص 18.

[3] المرجع السابق، ص 197.

قد تعدّى هذا الإعجاب عند بعضهم حدّ الإعتماد في شعره على كلّ ما تختزنه ذاكرته من الصور المحفوظة، والقوالب الجاهزة، بسبب قراءته الطويلة في التراث، فنجد شعره مفتقدا المفاجأة والابتكار والدهشة والصورة الشعرية فيه واضحة مبتذلة جامدة، « فإذا عدنا إلى شعر محمد العيد، مثلا، نجده دائم الاستخدام لصور مستمدة من البيئة الصحراوية، طبيعتها، وحيواناتها، وحياتها، فتشبيهاته وهو واستعاراته وكناياته تتنفّس في مناخ صحراوي صرف حتّى لو كانت التجربة المتعلقة بموضوع لا يمت بصلة إلى الصحراء، فإذا أراد تصوير الشجاعة حضرت في ذهنه سورة الأسد والشبل واللبؤة، والنسر والعقاب، وإذا أراد تصوير الظلم والغدر حضرته صورة الذئب والأفعى والثعلب والغراب، كما تكون صورة الحمام والغزال والخروف ماذا لتجسيد الوداعة والسلام»[1] . والأمثلة في شعره كثيرة لا يتسع المقام لذكرها.

ولم يختلف "مفدي زكرياء " في وصفه عن وصف "محمد العيد" بل العجيب أنّهما يلتقيان في كثير من صورهما ممّا يدل على النّفس التقليدي الطاغي على موقفيّ الشاعرين وكأنّهما يستقيان من مصدر واحد.

يقول مفدي زكرياء:

وَفِي صحرَائِنَا جَنَّاتِ عَدْنٍ بِهَا تَنْسَابُ ثَرَوْتُنَا إنسيابا

وَفِي وَاحَاتِنَا ظَلَّ ظِلِّيـــــلُ تَفُورُ بِهَا نواعرها حيابـــا

وَفَوْقَ سمَائِنَا قَمَرَ مُنِيـــــرَ نُطَارِحُهُ الْأَحَادِيثَ الْعَذَابا.[2]

في نصّه هذا نجده يتناول مشاهد الصحراء تناولا شكليا دون تعمّق إلى بواطن الأشياء، يتلمّس الموصوفات من الخارج، ولا يتغلغل في أعماقها، ينقل المنظر إلى الرائي بأمانة ودقة، دون نفخ

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 428.

[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1961، ص 33

الروح فيه، ومع ذلك فإنّه ينبغي ألاّ نعمّم الحكم بقولنا أنّ كل الشعراء قدّموا صورا سطحية، حسية جامدة، بل إنّ الصورة الشعرية تتغيّر وتتطوّر عند الشاعر الواحد، حسب الموضوع الذي يعالجه، فنجد عند مفدي زكريا، مثلا، صورا شعرية لا تختلف عن تلك الصّور التي نجدها في قصائد الشابي المشحونة بالعاطفة والخيال والتعاطف والنفسي، وهو مايتضح جليّا في قوله:

...سَلْوَى، أَنَادِيَكَ مِثْلُهُمْ خَطَـأٌ لَوْ أَنَّهُمْ أَنصَفُوا كَانَ اِسْمُكَ الرَّمَق

يَا فِتْنَةِ الرَّوْحِ هَلّا تُذَكِّرِينَ فَتَــى ماضرّه السِّجْنَ إِلَّا أَنَّهُ وَمِق

هَلْ تُذَكِّرِينَ، إِذَا مَا الْحَظِّ حَالِفِنَا إِلَيْكَ أَهَتَفَ يَا سَلْوَى فَنَتَّفِق

هَلْ تُذَكِّرِينَ، وَلُحْنَ الْمَوْجَ يُطْرِبُنَا إِذْ نَفْرُشُ الرَّمْلَ فِي الشَّاطِئِ وَنَعْتَنِق

الْمَوْجَ يَنْقُلُ فِي أَصْدَائِه قَــبَلًا يُنْدَى لَهَا الصَّخْرُ، حَتَّى كَادَ يَنْفَلِق

نُسَابِقُ الشَّمْسَ نَغْزُوهَا بِزَوْرَقِنَــا فَيُسَخِّرُ الْمَوْجُ مَنَّا كَيْفَ نَلْتَحِق

وَكَمْ سَهَرِنَا وَعَيْنَ النَّجْمِ تَحْرِسُنَا إِذْ نَلْتَقِي كَالْرُّؤَى حَيْنًا، وَنَفْتَرِق.[1]

ولو تتّبعنا جلّ القصائد التي تكون فيها الصورة منعدمة أو باهتة مباشرة لوجدناها قصائد تعالج موضوعات يتوجّه فيها الشاعر إلى المتلقّين بالنصح والإرشاد والتوجيه، فالوظيفة الاجتماعية والسياسية التي ألحقت بالشعر كانت وراء هذا الضعف في الصورة « فلقد كان الهمّ الشاغل للشعراء الرواد في إطار جمعية العلماء إصلاح أوضاع البلاد والعباد، وتحرير العقول من الخرافات، وتلك غاية جاهد دونها الشعراء، وهي غاية نبيلة صرفت اهتمامهم عن محاولة إصلاح الأدب أو تجديد تقنياته.»[2]

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، مرجع سابق، ص 22.

[2] قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع14، ج2، 15 جوان 2018، ص 199.

لكن مسايرة الشعر الجزائري الإصلاحي للشعر الكلاسيكي، وحمل الشعراء مهمّة الإصلاح، ولا يعني بالضرورة الانغلاق داخل قوقعة القديم، ولا يعني من جهة أخرى انعدام الأصوات المجدّدة، فقد كان الصوت الشعري " رمضان حمود " نموذجا للدعوة المبكرة إلى التفتّح على التوجّه الإبداعي الجديد، وتطعيم الإبداع بروافد من الآداب الأجنبية، إذ يقول مبّينا رؤيته لطبيعة الشعر، وقد رسم فكرته وحدّد لها الملامح:

فَقُلْتُ لهم لَمَّا تُبَاهُوا بِقَوْلِهِمْ أَلَا فَأَعْلَمُوا أَنَّ الشُّعُورَ هُوَ الشِّعْـر

وَلَيْسَ بِتَنْمِيقٍ وَتَزْوِيقِ الْعَارِفِ فَمَا الشِّعْرِ إِلَّا مَا يُحَشْرِجُ لَهُ الصَّدْر

فَهَذَا خَرِيرِ الْمَاءِ شِعْرَ مُرَتّـلَ وَهَذَا غِنَاءِ الْحُبِّ يُنْشِرُهُ الطَّيْـــر.[1]

ودعوة رمضان التجديدية، ومفهومه للشعر، ووظيفته لها جانبان، جانب انتقاد المفهوم التقليدي المحافظ للشعر الذي مثّلته مدرسة الإحياء العربية، وجانب الدعوة إلى مفهوم جديد، وتصوّر معاصر من خلال منظور وجداني رومانسي[2] وهذا إن دلّ على شيء، فإنّما يدل على أن الحركة الإصلاحية التي ينتمي إليها أغلب الشعراء الجزائريون لم تغفل قط عن متابعة الحركة الأدبية التجديدية، فقد كان الشعراء على صلة بالإنتاج الأدبي الوافد من المشرق العربي، والمهجر الأمريكي، كما كان بعض منهم على صلة بالأدب الرومانسي الفرنسي وصلتهم بهذين الرافدين جعلتهم يكتشفون في الشعر جوانب جديدة، تختلف عمّا ألقوه في الشعر التقليدي، ولقد كان المصدر العربي هو الأقوى في التأثير، ومعروف أن معالم التجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث تكاد تنحصر في مطران خليل مطران، ومدرسة الديوان، وشعراء المهجر، وجماعة أبولو، « ونحسب الشعر

[1] نقلا عن: صالح خرفي، سلسلة في الآدب الجزائري، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص 44.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 126.

المهجري ذا مكانة معتبرة في الشعر الجزائري الحديث، وإنّ أثره فيه ولا سيما في الشعراء ذوي الإتجاه الوجداني لا يقل عن ذلك الأثر الذي تركته مدرسة الإحياء في الشعراء ذوي الاتجاه الإحيائي» [1]

فقد كانت أفكاره التي تدعو إلى التمرد على الظلم، وتتطلع دائما إلى الحرية موافقة لأهواء شعب يعيش تحت وطأة مستعمر لا يولي المعاني الانسانية أيّ اعتبار.

ثمّ إنّ ما يتمّيز به الأدب المهجري من نزوع إلى التجديد في بنية القصيدة صادف هوى محببا في نفوس الشّباب المتطلّعين بطبيعتهم إلى الجديد دوما، بلن إننا نجد حتّى بعض الشعراء المعروفين بالتزامهم الشديد بالقصيدة العمودية لدرجة التقديس، قد وقعوا تحت تأثير موجات التجديد الرومانسية، وإذا تصفّحنا شعر مفدي زكرياء، مثلا، وهو المعروف بمعاداته لحركة التجديد الشعري، وقد عبّر عن هذا لسان حاله: « ليس هناك شعر قديم وشعر جديد، فإمّا الشعر وإمّا لا شعر، وإذا خلا الشعر من العنصر الموسيقي المتجاوب مع دقّات القلب فقد خلا من عنصر الخلود، فهو لا يعدو أن يكون بمثابة عود كبريت يطفئ بعد إشعال السيجارة» .[2]

وبموضع آخر يهاجم بصريح العبارة هذا النوع من الشعر الداعي إلى التجديد، فيقول:

وَعَافٍ الشِّعْرِ لَمَّا بَاتَ سُخْفَا وَقَالُوا إِنَّهُ الشِّعْرُ الْجَدِيد

كَلَامَ تَضْحَكُ الْأَحْجَارُ مِنْــهُ وَ لَغْوٌ يَسْتَخِفُّ بِهِ الْبَلَــيد.[3]

فبعد حربه العدائية هذه، نجده ينظم بعض القصائد التي لم يلتزم فيها بنظام القصيدة التقليدية، وقد قصد إلى التجديد موسيقاه قصدا، كما يشير إلى ذلك في قوله: « إنّها عيّنة من نوع الشعر الجديد الذي يؤمن به الشاعر لتناسق تفاعله ومحافظة على الإيقاع الموسيقي ».[1]

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 98.

[2] بلقاسم بن عبد الله، مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، ط2، 2003، ص 41.

[3] مفدي زكريّاء، تحت ظلال الزيتون، المطبعة الرسمية، تونس، 1965، ص 76.

إنّ الجديد الذي أتى به مفدي تمثّل في تنويع القافية، كما جاء في قصيدة "وليد القنبلة الذرية" وهي تحتوي على مقاطع، كلّ مقطع ورد بقافية خاصّة به، فمن المقطع الأوّل يقول:

مَا دَهَاهُ ؟ وَيْلَ أُمِّهِ مادهاه ؟ وَيَلُتَّاهُ مِنْ جِيلِهِ وَيَلُتَّاهُ.[2]

ومن المقطع الثاني:

قَذَفَتْهُ إِلَى الْحَيَاةِ يَدَ المو ت فَلَمْ يَقْضِي فِي الْحَيَاةِ رَبِيعًا.[3]

ومن المقطع الثالث:

شَبَحٌ كَالْخَيَالِ لَمْ يك بالح ي فَيُرْجَى وَلَمْ يَمُتْ فَيُوَارَى.[4]

والملاحظ أنّ مفدي ارتضى في تجديده تنويع القافية، ولم يحاول أبدا التخلص منها، كما فعل دعاة "الشعر المنثور" وكما نادى به من قبل " رمضان حمّود " في تجربته المتفّردة* والتي حاول فيها الخروج عن الأوزان الخليلية المعروفة إلى إيقاع موسيقّى جديد لا ينتمي لأيّ بحر من بحور الستّة عشر.

«وتحت تأثير ما ظهر من عناية الرومانسيين، ولا سيما شعراء المهجر، وجماعة أبولو، من تنويع موسيقى القصيدة بتنويع نظام القافية فيها ظهر عند الجيل الأربعينيات والخمسينيات من الشعراء الجزائريين ميل واضح نحو الخروج على النظام الرّتيب الذي التزم به جيل الإحياء»[5] وهذا ما نجده عند بعض الشعراء من ذوي الاتجاه الوجداني، أمثال، محمد الأخضر السائحي، والطاهر بوشوشي، وأحمد سحنون، وغيرهم، ممّا يؤكّد أنّ الشعر الجزائري لم يبق جامدا على الشكل العمودي الصارم طوال فترة ما قبل الخمسينيات، كما يذهب إلى ذلك بعض الدّارسين، « ولم يقتصر تأثير الاتجاه

[1] مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 249.

[2] م ن، ص 161.

[3] م ن، ص .165

[4] م ن، ص 165.

* في قصيدته « ياقلبي » التي نشرها سنة 1928، نجده يطبّق نظريته التي دعا إليها، و المتمثلة في أن الشعر الصادق لايتقيد بالوزن أو القافية

[5] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص213.

الوجداني على التشكيل الموسيقى فقط للقصيدة وإنّما كان له الأثر الواضح في تطوير اللغة الشعرية، وإثراء المعجم الشعري بمفردات جديدة، وإدخال بعض التراكيب اللغوية ذات الدلالة الموحية التي لم تكن مستعملة من قبل من طرف الشعراء المحافظين، فقط ساعد على الإتجاه إلى التجارب الذاتية والاهتمام بها، والالتفات إلى تصوير مشاهد الطبيعية والربط بينها وبين الأحاسيس والمشاعر، والتعبير عن العواطف الإنسانية بحرّية وطلاقة، ساعد كل ذلك على فسح المجال واسعا أمام تطوير اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية.»[1] فتحولت اللّغة من التقرير إلى التصوير، ولم تعد تقتصر على تلك الألفاظ الضخمة الجزلة المستمدة من التراث، وأضحت لغة هامسة منسجمة انسجاما طبيعيا مع ما يحسّه الشاعر داخل أعماقه، وقد ظهر تأثير هذه اللغة الجديدة الوجدانية الهامسة في شعر الكثير من الشعراء الجزائريين الذين درسوا بتونس واطّلعوا على شعر الشابي وتأثروا به, من امثال عبد الله شريط, ومفدي زكرياء، و أبي القاسم سعد الله، و محمد الشبوكي وابي القاسم خمار.

وقد يكون من الصعب أن نورد هنا أمثلة لكلّ شاعر او لكل ظاهرة تحول في اللغة الشعرية ،فهي من الكثره في النصوص الوجدانية ما يسهل على الدارس ملاحظتها، فاللغة اصبحت في الشعر الوجداني جزءا لا يتجزأ من العملية الابداعية تولد مع الصورة والفكرة, والنغم والاحساس، عملية متكاملة لا يهتم فيها الشاعر بعنصر دون الاخر.

ولم يقتصر التطور الذي حقّقه الوجدانيون في هذا الصدر على اللغة فقط، فقد أولوا عنصر التصوير عناية ملحوظة، توحّدت فيه الصّور الشعرية بالانفعالات النفسية عند الشاعر، فلم يعد كما كان يقف من موصوفاته موقفا منفصلا كالمصور الفوتوغرافي، وانما أصبّحت الصورة جزءا من شخصية الشاعر وشعوره وتفكيريه «ومن الخصائص التي ميزت الصورة الشعرية في هذا الاتّجاه, توسّع الشعراء في استخدام المجاز, وتحرّرهم المطلق في استعمال المفردات اللغوية استعمالا يدلّ على الابداع

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 214.

والابتكار, ولا يقوم على المجاز القديم المعتمد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون وتقيّد بها الذوق في القصيدة العربية القديمة» [1]

ونحسب أنّ هذا التطور, انّما يعود الى الرؤية الشعرية للوجدانين التي أصبحت تولي الذات عناية خاصة, وتجعلها الأساس في التجربة الشعرية, وأصبحت العاطفة طاقه تشحن بها الأداة الفنية لغة وتصويرا وإيقاعا, واستطاع الشاعر أن يتحرّر تدريجيا من قيود التقليد لينفتح على حاضر واقعيا وفنّيا، ونقول تدريجيا لأنّ الشعراء لم يتحولوا عن القالب التقليدي الهندسي الصارم كلّيا، ولم يتنقلوا من بنية تعبيرية قديمة الى بنية تعبيرية جديدة، أو من شكل الى شكل، وانّما كان تحررهم متلخصا في كتابتهم القصائد العمودية، ذات القوافي المطردة او المتراوحة القوافي، يقول أبو القاسم سعد الله: «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكنّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد, وصلاة واحدة, غير أنّ اتصالي بالإنتاج القادم من الشرق, ولا سيما لبنان, واطلاعي على المذاهب الأدبية, والمدارس الفكرية, والنظريات النقدية, حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر.» [2] وهو من خلال قوله يجيبنا عن الدوافع الموضوعية التي جعلته يبحث عن قالب شعريّ جديد يتجاوب مع ما يشعر به داخل نفسه من ثورة و رفض وتمرّد،[3] إذ نجده في نصّ "طريقي"* يخطّ بسيله الشعري المعاصر, ويصبّ شخصيته الحديثة المتفردة البعيدة عن شخصية الشاعر القديم.

فكانت قصيدته هذه بداية حقيقية لظهور الشعر الحرّ في الجزائر، فقد رسمت تحوّلا واضحا في التشكيل الموسيقي، ويتمثل هذا التحوّل في أنّ الشاعر حاول ان يقيم تشكيل موسيقيا جديدا يخرج

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، ص 518.

[2] ابو القاسم سعدالله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص47.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص 152.

* قصيدة طريقي، نشرها لأول مرة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955.

به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزنا وقافية، فقد أقامه على نظام التفعيلة لا على أساس البيت على النحو التالي:

يَا رَفِيقِي

لاَ تَلُمْنِي عَلَى عَنْ مُرُوقِي

إِذَا أَنَا اِخْتَرتُ طَرِيقِي

فَطَرِيقِي كَالْحَيَاةْ

شَائِكُ الأَهْدَافِ ,مَجْهُولُ السِمَاتْ

عَاصِفُ الرِيَاحِ ,وُحْشِيُّ النِضَالْ

صَاخِبُ الشَكْوَى, وَعَرْبِيدُ الخَيَالْ

وتقطعها الايقاعي هكذا:

فَاعِلاَتُنْ

فَاعِلاَتُنْ , فَاعِلاَتُنْ

فَاعِلاَتُنْ, فَعِلاَتُنْ

فَاعِلاَتُنْ, فَاعِلاُتٌ

فَاعِلاَتُنْ, فَاعِلاَتُنْ, فَعِلاَتْ

فَاعِلَاتُنْ, فَاعِلَاتُنْ, فَاعِلَاتُنْ.[1]

والملاحظ في هذه التجربة الرائدة، أنّ سعد الله ورغم محاولته التخلص من القافية، إلا أنّه لم يستطع الانفكاك من أسرها, والواقع أنّ ظاهرة التعلق بالقافية قد تكون من المظاهر التي توحي بأنّ الشعراء الجزائر يين في هذه المرحلة مازال ما يزالون يكتبون تحت إلحاح القصيدة العمودية، فمرة أخرى نجد عبر مسار تطور القصيدة الجزائرية أن الهمّ الوطني يلقي بضلاله على كاهل الابداع الشعري ,ويفرض عليه قسرا توجيه بوصلته وجهة الغاية الوطنية, وينشغل الشعراء والمبدعون بأهوال الثورة عن الفنّ الى حين[2] , ويؤكد هذا شاعر الثورة مفدي زكرياء في مقدمة "اللهب المقدس" اذ يقول: «لم أعن في اللهب المقدس بالفنّ والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية, وتصوير وجه الجزائر الحقيقي, بريشة من عروق قلبي غرستها في جراحاته المطولة».[3]

لقد حافظ شعراء الثورة في نظم قصائدهم على ايقاع بحور الخليل مكتفين بالقصيدة العمودية كخيار استراتيجي للمرحلة والظرف، لأن غاية تحرير الأوطان أجلّ وأعظم من هدف تحرير الأوزان, والثورة التحريرية تعتبر بؤرة مهمة في ظاهرة الشعر الجزائري ,غيرت مجال الاهتمام لدى الشعراء بما أضفته من معان جديدة مستوحاة من لهيب المعارك, أو دوي المدافع, وأزيز الطائرات، وبذلك يؤثث الشاعر قصائده بجمال غير معهود, إنه جمال المعارك عندما يصنع منه الشاعر دررا فنية ،[4] ولنا في الملاحم التي جاد بها يراع الثورة الجزائرية مفدي زكرياء خير مثال:

نَطَقَ الرَّصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلَامٍ وَجَرَى الْقِصَاصُ فَمَا يُتَاحُ مُلَامٌ

وَقَضَى الزَّمَانُ فَلَا مَرَدٌّ لِحَكَمَهُ وَجَرَى الْقَضَاءُ وَتَمَّتِ الْأَحْكَامُ.[5]

[1] ابو القاسم سعدالله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص218.

[2] قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، ص201.

[3] مفدي زكرياء، اللهيب المقدس، ص04.

[4] المرجع السابق، ص 203/204.

[5] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص42.

ومع مرور الزمن والاطلاع على النماذج الجيدة في الشعر العربي المعاصر, استطاع الشعراء الجزائريون أن يتخلصوا شيئا فشيئا من النّفس التقليدي الذي كان سائدا في التجارب الأولى, وأصبحت الأسطر الشعرية تستقل بنفسها عروضيا، و مع ذلك لا تنفصل من حيث المعنى والصورة والبناء العام عن بقية القصيدة, لأنّ اهتمام الشاعر اصبح منصبّا على العمل الشعري ككلّ, مراعيا الموسيقى الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري, والاحساس النفسي, محققا خطوة هامة في سبيل تحقيق الوحدة العضوية للنص الشعري، «اذ تتراءى من تجربة الشعر الجزائري الحديث عبقرية الشاعر في مزج قضايا الحياة ومستلزماتها بقضايا الجمال الفني طامحا من خلال ذلك الى تحقيق وظيفتيه الاجتماعية, كعربوني وفاء والتزام أمام مسؤولياته, أمام الأمة, والشعب, دون أن ينسى واجبه الابداعي المقدس في تصوير جماليات الوجود والحياة, ليحقق كينونته الخاصة ويشبع ظمأ روحه لمعانقة المطلق, فتنصهر أشعاره مع نبض الحياة الحديثة, وتسمع أنين الجماهير الكادحة, حيث يغترف من عذابتها وهمومها عمله الابداعي كواحد منها, لا كمتفرج عليها.»[1]

[1] قاسميه هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، ص 214.

المبحث الثاني: المطلع

1. المفهوم والأهمية.

2. المسار والتطور.

3. المطلع في ضوء الدراسة السيميولوجية للعنوان.

4. المطلع في الشعر الجزائري الحديث.

المبحث الثاني: المطلع

يعد مطلع القصيدة واحدا من أهم أركان البناء الشعري «ومفتاحا من مفاتيح الدلالة على الرؤية التي يقوم عليها النص، ففي طياته يتحدد إتجاه الموضوع والغرض وفي زواياه الفنية تتحدد مسارب الجمالية، و من بوابة المطلع ينطلق المتلقي في أجواء الكون الشعبي منتقلين بين محاوره مسترشدا بالخيوط الأولى لفجر القصيدة التي تتوضّع حوافي الحروف والأسماء والأفعال التي تتجاوب أصداؤها في أول بيت، أو سطر شعري فتتمخض عنه حكاية المثل وتضاريس التجربة.»[1]

والاهتمام بمطلع أي عمل أدبي من الامور التي حظيت باهتمام القدماء، فكانوا يقولون **"أحسن معاشرة الكتاب الابتداءات فانهن دلائل البيان."**[2]، إلا أن مطلع القصيدة نال عناية فائقة لأنهم كانوا يعدّون الشعر قفلا " **أوله مفتاحه"**[3]، وبلغ إهتمامهم بالمقطع أن عدّوه أحسن شيء في صناعة الشعر و معيارا لصلاحه وعلامة على جودة الصياغة الفنية وبه يثقون في بضاعة الشاعر وبه تستعذب القصيدة أو تمج.

1 المفهوم و الأهمية

1.1 مفهوم المطلع

المطلع لغة:

من معاني المطلع التي دونتها لنا المعاجم اللغوية، باستقراء ما يعبر عنه تحت مادة "طلع" ما يلي:

[1] سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، مذكرة دكتوراه، إشراف: عبد القادر دامخي، جامعة العقيد الحاج الاخضر، باتنة، 2014 /2015,ص 120

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان ، ص489

[3] ابن رشيق القيرواني, العمدة في محاسن الشعر وأدابه، ج1، تح:محمد عبد القادر أحمد عطا، ط1، 2001م، ص225

في معجم مقاييس اللغة: (طلع)، الطاء واللام والعين أصل واحد صحيح يدل على ظهور وبروز، يقال طلعت الشمس طلوعا ومطلعا، والمطلع موضع طلوعها.[1]

المطلع هو "الموضع الذي تطلع عليه الشمس، و المطلّع هو الطلوع، وطلع فلان علينا من بعيد، و طلعته = رؤيته، وطلع اتاهم: اناهم، وطلع على الأمر: علمه."[2]

تتفق المعاجم اللغوية في أن مادة (طلع) تدل على الظهور والبدء، شأنها في ذلك شأن مرادفاتها الأخرى من استهلال ومقدمة وابتداء، وهذه التسميات«بالرغم من تعددها اللّفظي تعني شيئا واحدا على مستوى التلقي هو البدء، ونستطيع البرهنة على صدق هذه الفرضية بالرجوع إلى معاجم اللغة لتقدم لنا قراءة معجمية للمفردات السابقة، الاستهلال في لسان العرب مصدره الفعل (هلل)، ويرمز إلى بداية الهلال، وبداية المطر، وبداية بكاء الصبي، أما الفعل (بدأ)، فهو من حيث مصدره ودلالته يدل على الابتداء في كل شيء، أما مادة (طلع) في لسان العرب فتشير إلى بداية الطلوع للشمس والقمر والفجر والنجوم.»[3]

ولهذا نجد أن المعاجم اللّغوية، التي تهتم بالمصطلحات البلاغية والأدبية، تعرف مفهوم المصطلح تارة صراحة، بهذا المصطلح، وأخرى ضمن المصطلحات المرادفة له.

المطلع: اصطلاحا:

المطلع بالمفهوم الاصطلاحي هو أول ما يفتتح به الشاعر قصيدته و «أول كلام مبني على كلام سابق و مرتبط به.»[4],وهو «أول ما يقع في السمع من القصيدة»[5]، لذلك فهو أول عنصر يلفت انتباه واهتمام القارئ والسامع من أول وهلة فهو «بمثابة العنوان للقصيدة أو المدخل إليها.»[1]

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر 1979/1399م ،ج3، ص 419

[2] ينظر: أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشيرون، بيروت، ط1، 2002، ص380

[3] حسن اسماعيل، شعرية الاستهلال عند أبي نواس، دار فرحة للنشر والتوزيع، الميناط، ط01، 2003، ص17/16

[4] عبد الحليم حفني ، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، مرجع سابق، 187،ص12

[5] ينظر: حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ط02 ، 1982 ، ص204

ويجدر بنا في هذا المقام الإشارة إلى الاختلاف الذي واكب هذا المصطلح "**المطلع**"، إذ لم يحز –كغيره من المصطلحات المتعددة– اتفاقا معينا عند النقاد، كما يصرح ابن رشيق عن ذلك في باب المقاطع بقوله: «اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع، فقال بعضهم هي الفصول والوصول بعينيها, فالمقاطع أواخر الفصول والمطالع أوائل الوصول، وقال غيرهم: المقاطع منقطع الابيات: وهي القوافي والمطالع: أوائل الأبيات، ومن الناس من يزعم أن المطلع والمقطع أول القصيدة وأخرها، وليس ذلك بشيء لأن نجد في كلام جهابذه النقاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: حسنة المقاطع جيدة المطالع، وفي هذا دليل واضح لأن القصيدة إنما لها أول واحد وأخر واحد، وسألت الشيخ عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين عن هذا فقال: المقاطع أواخر الابيات والمطالع أوائلها.»[2]

وابن رشيق هنا يحدد لنا المقصود بالمقطع والمطلع اللّذان تباين النقاد من سابقيه في تحديدهما، ويميّز بينهما وينتهي إلى الأخذ، أن أول بيت في القصيدة يسمى مطلعا مسدلا بما أخبره به أستاذه إبراهيم بن السمين.

وكما لم يتفقوا في دلالة كلمة "**المطلع**" على بدء القصيدة " كذلك لم يتفقوا على لفظ أخر سواه، بل نرى كثيرا من العلماء والنقاد القدماء كالجاحظ والجرجاني وابن قتيبة والآمدي وابن رشيق، يتداولون كثيرا عدة أسماء يريدون بها الدلالة على أول القصيدة: منها الابتداء والافتتاح والاستهلال والمطلع والبسط، ومن الواضح انها ليست مصطلحات أو أسماء ذات دلالات علمية متفق عليها كالمصطلحات التي اتفق عليها في مختلف العلوم، وإنما هي تعبيرات فردية تنبئ من خلال مادتها واشتقاقها عن المقصود بها»[3]

[1] عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ص3

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 223

[3] عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية ، ص13

أما الدراسات النقدية الحديثة غلب عليها استخدام مصطلحات إفتاح القصيدة، مثلما تداولها النقاد القدماء، إلا أن تعبير **"المقدمة"** يعد مصطلحا جديدا، كما لم يتعرض الدارسين المحدثين إلى التفريق بينه وبين المطلع« إلا أن أسلوب استخدامهم اياها يوحي بأنه أصبح في حكم الواضح لديهم، أو المتّعارف عليه بينهم، أن المطلع تقصد به الدلالة على البيت الأول من القصيدة، وأن المقدمة تقصد بها الدلالة على كل العناصر السابقة للموضوع.»[1]

2.1 أهمية المطلع:

أجمع النقاد القدماء والمحدثون على أهمية المطلع، فهو بدء الكلام وبدء التأسيس و« أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة»[2]، وهو «أول معنى يصل إلى القلب وأول ميدان يجول فيه تدبر العقل.»"[3] ,و الشيء يحسن بطلعته يقول حازم القرطاجني:« الطليعة الدالة على ما بعدها، المتزلة من القصيدة منزل الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها، إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها.»[4]

واهتمام القدماء بمطلع القصيدة لا ينبغي ان يفهم على أنه «تعاطف مع بعض أجزاء القصيدة دون البعض الاخر، وإنما هو منبق كلي عن إدراك لوحدة القصيدة التي يمثل المطلع غرتها وعنوانها، لذلك نجد كل النقاد يجمعون على أهمية هذا المفصل من جسم القصيدة وبه يستدل على أجود الشعر وأردئه، بل هو العتبة التي إذا تجاوزها بسلام وصل إلى بر الامان، وإذا قدر له أن تعثر كان ذلك عيا ونقصا يجب استكماله حتى يبلغ مراده، بل حتى الكلام الهادي يفضل أن يكون حسن البداية حتى يهتم به وينصت إليه ويجد طريقه من الأذان إلى القلب.»[5]

---

[1] عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ص15

[2] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ، تح: محمد أحمد عطا، دار الكتب العلمية، لبنان ، ط01 ، 2001 ، ج1، ص225

[3] عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في العصر المملوكي، مكتبة الانجيلو المصرية ، ط1، 1986 ، ص246

[4] حاتم القرطاجيني ، منهج البلاغاء وسراج الادباء، محمد حبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت ,ط03 ,ص 15

[5] شاكر لقمان، المطالع والمقاطع في شعر ابن الابار القضاعي البلنسي ، حوليات جامعة قالمة للغات والاداب ، ع 10 ، جوان 2015, ، ص236

ولم يتفقوا على المقاييس التي بموجبها تحدد جودة المطلع، فمنهم يرى المقاييس الموضوعية سبيلا للحكم على المطلع منها « أن يحترز أن يورد به كلمات مطابقة للفأل الحسن، بحيث ترتاح الاذان بسماع هذا البيت وتنشط الطباع إدراكه.»[1] أي أن يحترز في مفتتح أقواله «مما يتطير منه ويستجفي من الكلام.»[2] وألا يكون في عباراته « ما يثير في ذهن السامع ما لا يريد الشاعر أن يتجه إليه الذهن."[3] لأن «أساس جودة المعنى في الابتداء مراعاة السامع والموضوع، وتحكيم الذوق في ذلك، فلا يكون فيها ما يتشاءم أو يتطير منه، أو تشتمل ما لا يصح أن يوجه به الخطاب إلى السمع.»[4]، كما رصدوا المقاييس الفنية للمطلع منها أن يكون «خاليا من المأخذ النحوية، وأن تراعى فيه جودة اللّفظ و المعنى معا، وحقه الحسن والعذوبة لفظا، والبراعة والجودة معنى لأنه أول ما يقرع الاذن ويصافح الذهن، فإذا كانت حاله على الضد مجّه السمع، وزجه القلب, ونبت عنه القلب.»[5]، أي أن يكون «فخما جزلا وحلوا سهلا»[6]، ومنها أن يتناسب قسما المطلع «بحيث لا يكون شطرها الأول أجنبيا من شطرها الثاني، ولا يرتفع شطرها الأول إلى منزلة سامية من حيث المعاني والصياغة، وينزل شطرها الثاني عن تلك المنزلة السامية.»[7]

ورأوا أن من جودة المطلع وكماله « ان يكون تام الموسيقى بالتصريع... حتى الفت النفوس ذلك وأصبح سامع الشعر يترقب أن يكون اخر المصراع الثاني في المطلع شبيها لآخر المصراع الأول.»[8]

[1] رشيد الدين محمد العمري، حدائق السحر في دقائق السحر، المكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2003، ص124

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 489

[3] أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، 1946، م3،ص200

[4] منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس هجري، دار العلم للطباعة، مكتبة الانجلو المصرية، 1977، ص268

[5] ينظر: يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد القديم، ص209

[6] منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس هجري، ص266

[7] أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص300

[8] المرجع السابق، ص310

وغير ذلك من المعايير والمقاييس كما ان ال الذين لم يفرقوا بين المقاييس الموضوعية والمقاييس الفنية ولم يفصلوا في القول فيها «بإستثناء إشارة الدكتور منصور عبد الرحمن بقوله والمقياس العام للمطلع عند نقادنا ان يكون جيدا من حيث الاسلوب والمعنى ويعني بالاسلوب الخصائص الفنية للمطلع ويعني بالمعنى الخصائص الموضوعية له الأمر الذي تتفق مع معه في التقسيم العام ونختلف معه من حيث تسميه هذين القسمين اي الأسلوب والمعنى.»[1]

ويأتي اهتمام القدماء بالمطلع بدافع اهتمامهم بالمتلقي فمطلع قصيدة محفز للقارئ «ما حسنت صياغته على ولوج سائل الأبيات وتذوقها والتماثل مع النص وفوائده الدلالية وعناصره الإيقاعية كما انه صار كل القارئ اذا قصر دون تأليفه ولم يشتمل على ما يغري المتلقي بمكوناته فتراه وقد ترك النظر في القصيدة لضعف أولها وأصابه النصور عنها لانتفاء الجمالية والشعرية عن مستهلها.»[2]

والمطلع هو مناط الحكم الانطباعي على القصيدة في أول وهله من القراءة لذلك كان «موضع تردد او دراسة وكان محلي محل تجربة فقد روي أن بعض الشعراء يضع اكثر من مطلع لقصيدته قبل ان يستقر على المطلع الأخير لها.»[3]، وذلك لإحداث استجابة لدى السامع، وتحقيق النفاذ الى نفسه، لذلك "يراعي الشاعر مقتضى حال الخطاب, و يبتعد عن التناقض في التعبير عن التجربه الشعريه, ولكي يتمكن المبدع من ايصال افكاره متناسبه ان يراعي انسجام الخطاب الشعري واتساقه وابداعه وهذا اقصى ما يطمع اليه المبدع والناقد والمتلقي"[4]

وقد حدد الباحثون وظيفة المطلع في وظيفتين هما:

[1] سلام علي حمادي، وحدة القصيدة العربية القديمة في النقد العربي الحديث، المؤتمر العلمي الثاني لكلية العلوم الاسلامية الرمادي، جامعه الانبار، الفلوجة، قسم الشريعة، 11-2012/4/12م، ص653

[2] سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، ص121

[3] عبد الله العشي اسئلة الشعرية، ص29

[4] نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 244/243

- جلب انتباه السامع و إهتمامه الى موضوع القصيدة.

- التلميح بأيسر القول عن محتوى النص.

وبالتالي تتركز اهميته المطلع في أنه "بمقدار جودة المطلع يكون تأثيره أو تأثير القصيدة في النفوس."[1]

2 المطلع: مساره و تطوره

1.2 في العصر الجاهلي:

يعد الشعر الجاهلي أجود ما أبدعته العرب دون منازع، فهو يمتاز بحسن نظمه «وقوة سبكه وجمال صوره ولطاقة معانيه وصدقها وقوة مبناه وعنق دلالته، فهو بحق نسيج وحده ظل قبلة الشعراء العرب في عصورهم المتقدمة والمتأخرة يأخذون واليه يصيرون، ومثلهم الذي يحتذون، وأنموذجهم الأمثل الذي به يقتدون ومنه ينهلون.»[2]

ففي العصر الجاهلي «عرفنا القصيدة مكتملة البناء واضحة المعالم، ومن معالمها البارزة المقدمة التي تسبق غرضها الرئيس، إذ أصبح ذلك واضحا جليا ينتهجه كثير من الشعراء ويكفي أن المعلقات السبع بدأت كل واحدة منها بمقدمة.»[3]

و من أنواع المقدمات والمطالع التي عرفت في الشعر الجاهلي:

1.1.2 المطلع الطللي و المقدمة الطللية:

افتتح الشعر الجاهلي بقصائد مطولة أغلبها ذوات مطلع طللي فقد كان المطلع الطللي الأكثر شيوعا، و قلما يبرأ منه شاعر جاهلي إذ ظهر بشكل مكثف في وصلنا من شعر.

[1] عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة و دلالته النفسية، ص49

[2] يحي زكي عبد طه، رمزية الطلب والمرام في القصيدة العربية قبل الاسلام، مجلةكلية التربية الاساسية، ع 2011/70،ص 47

[3] عبد العزيز بن عياد الثيبي، مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، مذكرة ماجيستير، إشراف: غبراهيم الكوفحي، المملكة العربية السعودية،1431هـ/2010م، ص 47

وقد حظيت المقدمة الطللية « بمكانة مرموقة في مسيرة الشعر الجاهلي، وجسمت سيرة الشاعر الجاهلي في الزمان والمكان المتحولين، أبدا الى ماض وأثار /طلل بسبب ظروف هو المشكل الوحيد الممكن للحياة، وبتالي عمق الوعي لديه على هشاشه الوجود وعقم الحياة، واكتنزت المقدمة الطللية ببطاقات ومكانات رمزية هائلة مكنتها من القدرة على الاستمرار والامتداد في التجربة الشعرية لدى الشعراء اللاحقيين عبر الاستدعاء الرمزي للتراث أو التضمين أو الاقتباس، وجعلها السمة الأظهر الدالة على هوية القصيدة الجاهلية.»[1]، وتتمثل أهمية المقدمة الطللية في رصد معاناة الشاعر الجاهلي و قلقه ضمن شروط البيئة و التاريخ و كشف رؤيته للزمن والحياة.

وهيمنة الخراب على المكان في مطلع مقدمة الطللية «يعبر عن دوافع لدى الشاعر الجاهلي أبعد غورا وأكثر جوهرية من مجرد الحنين، إنها الرغبة العميقة في التعبير عن أعلى درجات البوح بأزمه الوعي امام المكان الذي يتحول الى زمان/ ذكرى بفعل السيرورة الزمنية القادرة على جعل المكان يتداعى لها.»[2]

ظهر المطلع الطللي عند الشعراء الرعيل الأول كإمرئ القيس وعبيد بن الابرص، وطرفة بن العبد وغيرهم هذا عن بداياته المعروفة عنه، وإن كانت مسألة البدايات الأولى له غير متضحة المعالم، فبالعودة الى قول امرؤ القيس:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلَ لَعَلَّنَا نَبْكِيُّ الدَّيَّارِ كَمَا بَكَى اِبْنُ خِذَام.

وفي قوله اشارة إلى أن هناك من سبقه في افتتاح الشعر بالطلل، فلسنا نعرف شيئا ذا أهمية عن ابن خذام، وما يهمنا في هذه الشخصية المجهولة هو مدى توغلها في القدم «لأن بعدها الزمني يعني قدام المطلع الطللي الذي اتخذه امرئ القيس في ما بعد تصديرا لأكثر قصائده مما غلب عليه حتى قيل أنه أول من فتح الشعر واستوقف و بكى الدمن , ووصف ما فيها وسواء أكان إمرئ القيس هو

[1] علي مصطفى باشا، الوقفة الطللية بين الوقف و التساؤل – في رؤى الشعراء– قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، ص 04.
[2] المرجع نفسه، ص ن

الذي إبتكر هذا النهج أو غيره، فالمهم أن أكثر الشعراء كانوا حرصين على سلوك هذا الطريق منذ زمن بعيد.»[1]

وهذا ما أشار إليه لبيد في قوله:

وَالشَّاعِرُونَ النَّاطِقُونَ أَرَاهُمْ سَلَكُوا طَرِيقَهُ مُرَقِّشٌ وَمُهَلْهَل.

فقد أصبح هذا المطلع سنة متتبعة يصعب الخروج عنها في قصائد المديح، حتى عدت القصيدة المجردة منه "بتراء كالخطبة البتراء، وهي التي لا تبدا بحمد الله عز وجل"[2]، فاذا جئنا الى الشعر الجاهلي خاصة المعلقات فان أسلوب الابتداء فيها يبدأ بذكر الديار، وهو الغالب في أكثر المطالع "وهذا أمر طبيعي لا إلزام فيه، لأن ذكرى الديار والاطلال الدراسة جزء من الغزل وسبب من أسباب جودته."[3]

ومن أهم المطالع المشهورة فان أشهر و أقدم مطلع هو مطلع هو امرؤ القيس في معلقته المشهور:

قِفَا نَبْكِيَّ مَنْ ذِكْرَى حَبيبِ وَمَنْزِلِ بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَل.

أعجب النقاد بهذا المطلع وعدّوه أجود ابتداء صنعه شاعر "لأنه وقف واستوقف وبكى واستبقى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد".[4]

إن كان الأسلوب العام للمطولات يبدأ بذكر الديار فهذا لا يعني أن كل الشعر الجاهلي كان يفتتح بالديار.

[1] عدنان عبد النبي البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية ص 64

[2] إبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ص226

[3] عدنان عبد النبي البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، ص11

[4] ابن رشيق، العمدة، ص225

2.1.2 المطلع الغزلي: المقدمة الغزلية:

كانت المقدمة الغزلية (المطلع الغزلي) من المقدمات الاساسية في شعرنا العربي "تتحدث عن أسمى العواطف الانسانية، و أكثرها تأثيرا في النفس والعقل والغريزة، وقد ساعدت الظروف الاجتماعية وما رافقها من مشاركة وتفاعل بين الجنسين على إبرازها، فوجد الشعراء متنفسا لمشاعرهم واناتهم وصورهم وتعبيراتهم، وهي صور مستندة من الطبيعة، وهي حسية في أغلبها العرب ما زالوا في أطوار البداوة الاولى فهم ألصق بالماديات من النواحي المعنوية."[1]

و من المطالع الغزلية: مطلع قصيدة عبيد ابن الأبرص وهو من معاصري إمرئ القيس:

اِمْنِ أَمْ سَلْمَى تِلْكَ لَا تَسْتَرِيحُ وَلَيْسَ لِحَاجَاتِ الْفُؤَادِ مُرِيح.

وعلى هذه الشاكلة من الخروج عن أسلوب الاستهلال في المعلقات قاعدة البدء بالديار شعر الصعاليك في أغلبه يستعيض عن الديار بمحاورة النساء ووصف الفراق ثم الغزل.

3.1.2 المطلع الخمري: المقدمة الخمرية:

يرتبط هذا النوع في منشئه بحديث المتعة، ويبدأ بذكر الخمر، ويخلو من الاشارة إلى الأطلال و ذكر الديار.

ومن أمثلة ذلك مطلع معلقة عمرو بن كلثوم التي استهلها بالخمرة:

الَا هِي بِصَحْنِكَ فَأَصْبِحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الأندرينا.

مطلع هذه المعلقة مختلف عن المتعارف والسائد إذ ترك ذكر الديار، وبدء مطلع قصيدته بوصف الخمرة.

[1] عبد العزيز بن عياد الثبيتي، مقدمه القصيدة العربية عند الشعراء مدرسة الإحياء، ص25

2.2 في العصر الاسلامي و الأموي:

1.2.2 في عصر صدر الاسلام:

احتفظت القصيدة العربية في هذا العصر في شكلها ونظامها باعتبارها المثل الفني الاعلى، و وقف الشعراء على الاطلال في بعض قصائدهم والبعض الآخر افتتحها بالغزل، كما أننا نجد بعض القصائد التي لم تبدا بمطلع تمهيدي، أي ان لم يحدث أي تغيير أو تحول جدري لمقدمة القصائد" فالاهتمام الكبير بالشعر الجاهلي واعتباره مرجعا لغويا مهما من جهة، و وجود الشعراء المخضرمين اخرى عاملان من عوامل كثيرة أدت الى بقاء القصيدة العربية في هذا العصر على هيكلها القديم، لان التغيرات التي أحدثها الاسلام وظهرت نتائجها مباشرة كانت في بعض العادات والتقاليد القبلية كانت شائعة في العصر الجاهلي، أما النتاج الأدبي فالتغيرات التي طرحت لم يكن لها تأثيرها الواقعي أو الظاهري عليه."[1]

ولعل أهم مشكلة تلقانا عند شعراء صدر الاسلام هي: أننا لا نستطيع في بعض الاحيان الفصل بين القصائد التي نظمها المخضرمون في الجاهلية وقصائد التي نظموها في الاسلام، إذ ليس فيها إشارات تنبئ بالعصر الذي قيلت فيه، وهي تكون قسمة كبير من قصائدهم وهي قصائد مطولة حرصوا على أن يوفر لها اكثر التقاليد الفنية».[2]

وهذا يدل على أنهم ظلوا يفتتحون مطولاتهم بالمقدمات الجاهلية: كالمقدمة الطللية والمقدمة الغزلية ومقدمة وصف الضغن ومقدمة وصف الطيف، و مقدمة الشباب والشيب ومقدمة الفروسية وأنهم تمسكوا بأصولها ورسومها الموروثة ولكن مقدمة وصف الضغن قلت في صدور مطولاتهم وتحولت الى مقدمه فرعية، بعد أن كانت من المقدمات الأساسية في الجاهلية، وقد جددّ بعضهم في

[1] عدنان عبد النبي البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، ص 64

[2] حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في صدر الاسلام، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط01، 407،1987، ص 17

مضمون مقدمة الشباب والشيب، ومقدمة الفروسية إذ بث فيها طائفه من المعالم الاسلامية[1]، وبعضهم الاخر استهل قصائده بمقدمتين جديدتين هما: مقدمة (مطلع الحنين الى الوطن، والذي اختص بها الشعراء الذين انقطعوا عن أهلهم ووطنهم بعد انضمامهم الى جيوش الفتوح مثل عروة بن زيد الخيل الطائي، والمقدمة الدينية التي ابتكرها لبيد بن ربيعة وأفاض في استهلال قصائده بها، والتي اختص بها الشعراء الذين عاكفوا على القران واستلهموا معانيها منه.

ويبدو مما تقدم أن الشعراء لم يجدوا في مضامين المقدمات (المطالع) الا قليلا، وأن المقدمات الجاهلية هي التي غلبت على قصائدها.

2.2.2 في العصر الأموي:

تنوعت مطالع القصائد في العصر الأموي، ما بين مطالع مستمدة من القصيدة الجاهلية من طللية وغزلية، وقصائد افتتحها أصحابها بالحكمة أو الفخر أو الزهد أو غير ذلك.

بالرغم من المستجدات التي طرحت على هذا العصر و تطورت بعض أغراض الشعر وظهور مذاهب جديدة في طبيعتها الفنية خاصة في فن الغزل، فظهر ما يسمى بالغزل الحضري والغزل العذري, وكذلك في شعر النقائض إلا أن الشاعر الاموي حافظ على التراث الجاهلي وسار في مطالع قصائده على نهج القدماء.

فشعراء الغزل العذري حافظوا على المطالع الطللية، لكن بإطلالة نفسية عبروا من خلالها عن ألامهم وأحزانهم، فقد كانوا "يأنسون بالمنازل والديار ويألفونها ويحبونها حبا جما، لأنهم عشاق محبون ولأن الديار ديار أحبتهم الذين غنوا بها قديما."[2]

فالشاعر ذي الرمة، يفتتح قصائده بالوقوف على الأطلال ومن قوله:

[1] حسين عطوان، مقدمة القصيدة في صدر الاسلام، مرجع سابق، ص 95

[2] حسن عزة, شعر الوقوف على الاطلال، ص70

خَلِيلِيَّ عَوجَا مَنْ صُدُورِ الرَّوَاحِلِ بِجُمْهُورِ حزوى فَابْكِيَا فِي الْمُنَازِلِ.

لَعَلَّ اِنْحِدَارَ الدَّمْعِ يُعْقِبُ رَاحَـةٌ مِنَ الْوَجْدِ او يَشْفِي نَجِيِّيُّ الْبَلَابِلِ.[1]

كما سار شعر الوقوف على الاطلال في شعر شعراء الغزل الحضري الذين كانت حياتهم حياة مرح ولهو وتفاخر، حيث صار يعبر عن حالة السعادة والبهجة الممزوجة بالدموع والاحزان.

يقول عمر بن ابي ربيعة:

يَا صَاحِبِيَّ قَفَا نَسْتَخْبِرُ الطَّلَـلَا عَنْ حَالِ مَنْ رَحَلَتْ بِالْأَمْسِ مَا فِعْلَا.

فَقَالُ لِي الرُّبُعُ لَمَّا أَنَّ وَقَفَتْ بِهِ إِنَّ الْخَلِيطَ اجد الْبَيْنَ فأحْملَا[2]

أما شعر النقائض فإن خير من يمثل هذا التيار "الفرزدق"، و نختار له هذا المطلع الذي يصف فيه الاطلال الدارسة:

عَرَّفَتِ الْمُنَازِلُ مِنْ مُهَدَّدٍ كَوَاحِيِّ الزَّبورِ لَدَى الْغَرْقَدِ.

أَنَاخَتْ بِهِ كُلُّ رَجَاسَـــةٍ وَسَاكِبِهِ الْمَاءَ لَمْ تُرْعِدْ.[3]

3.2 المطلع في العصر العباسي (الثورة على المطلع):

إذا تجاوزنا العصر الإسلامي والعصر الأموي لكونهما الامتداد الطبيعي للعصر الجاهلي، وانتقلنا الى العصر العباسي، عصر التطور والازدهار، عصر الثقافات المختلفة، نجد أن الحياة العامة قد تغيرت وطرأت عليها صنوف من ألوان العيش والسلوك وصنوف من الافكار والعقائد والنحل، فصار أغلب الشعراء حضاريين لتغيير بيئة الأدب وحياة الأدباء، وبرز الصراع بين البادية و والحاضرة وبين

[1] ذو الرمة، الديوان، إعتنى به و شرح غريبة، عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط01، 1427،/2006، ص172

[2] عمر بن ربيعة، الديوان، تقديم: أحمد أكرم الطباع ، دار القلم للطباعة و النشر، بيروت لبنان، د ط ، د ت، ص165

[3] الفرزدق، الديوان، شرحه و قدم له و ظبطه، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1987/1407، ص155

القديم والجديد، ووصلت أصداء هذا الصراع الى الشعر حيث« حورب كل قديم لا يتفق والذوق العربي المتحضر الذي صقلته هذه الثقافات الأجنبية الى جانب التراث العربي الخالد، وبعد أن كان ينظر الى الشاعر المقلد نظرة إعجاب وتقدير، يحفه المتعصبون وعشاق القديم ما بين مشجع ومناصر وبعد أن كان المتعصبون بالقديم يقدمون شاعرا و يؤخرون من لا يتفق معهم فوجئوا بصيحات المعارضين من نقاد وشعراء.»[1]، وبهذا كان العصر العباسي هو العصر الذي جوهر فيه بالثورة على مقدمة القصيدة وفيها المطلع، ورفضوا الوقوف على الأطلال والدمن، وربطوا بينها وبين البداوة، فدعوا إلى نبذ المطالع الطللية والاستعاضة عنها بغيرها مما يمارسه الشاعر ويعايشه: فكيف بدأت الثورة على المطلع؟ ومن هو مطلق هذه الثورة على هذا الالتزام الشعري؟

يعد أبو نواس الاسبق والاجرأ على إعلان ثورته وتمرده على الالتزام الشعري بل ووقف من الاطلال موقف الساخر الرازي فعاب على الاطلال وأهلها وأمطر وابل سخريته واحتقاره على التمجيد التقليدي للقديم.

وهذه بعض من تهجماته يقول فيها:

- **عَاجَ الشِّقِّيِّ عَلَى رَسْمٍ يُسَائِلُـــــهُ وَعَجَّتِ اسال عَنْ خَمَّارِهِ الْبَلـــَد.**

يَبْكِي عَلَى طَلَلَيِّ الْمَاضِينَ مَنِ اِسْدِ لادرك قُلْ لِي مَنْ بَنَوِ اِسْـــــدِي.

لَا جَفَّ دَمْعُ الَّذِي يَبْكِي عَلَى طِلَلٍ وَلَا صَفَا قَلْبُ مَنْ يَصَبُّوا الى وَتَد[2].

- **قُلْ لِي مَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمِ دَرْسِ وَاقِفَا مَكَانِ ضَرِّ لَوْ جَلَـــــس.**
- **دَعِ الرَّسْمَ الَّذِي دَثَّـــــــرَا يُقَاسُ الرّيحُ وَالْمَطَـــــــــرا.**
- **وَكُنْ رَجُلًا اضاع الْعِلْـــــــمَ فِي اللَّذَّاتِ وَالْخَطَـــــــــــر.**

[1] عدنان عبد النبي البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، مرجع سابق، ص65

[2] ابو نواس ، الديوان،ص55

- **دَعِ الاطلال تَسْفِيهَهُ الْجَنُوبَ وَتَبْكِي عَهْدُ حَدَّتِهَا الْخُطُوب.**

وَخَلِيٌّ لِي رَاكِبِيُّ الْوَجْنَاءُ ارضـاً تَحُثُّ بِهَا النَّجِيبَةُ وَالنَّجِيــب.

واذا تساءلنا عن دافع ابا نواس من موقفه هذا من الديار والاطلال، نجد أنه لم يغفل عن تهيئة الجواب في قوله:

مَالِيٌّ بِدَارٍ قَدْ خَلَتْ مِنَ اهْلِهَا شَغَلَ وَلِأَشْجَانِيٍّ لَهَا شَخْصٌ وَلَا طَلَلٌ.

وَلَا رُسُومٌ وَلَا أَبْكِي لِمَنْزِلَـــــــةٍ لِلْأَهْلِ عَنْهَا وَلِلْجِيرَانِ مُنْتَقِلٌ.

ونجد في معظم قصائد ابو نواس دعوه صريحة واضحة الى نبذ المقدمة التقليدية و تعويضها بأخرى خمرية ومن قوله:

ا تَبْكِي لَيْلَى وَلَا تَطَرُّبُ الى هِنْـــدٌ وَاُشْرُبْ عَلَى الْوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءِ كَالْوَرْدِيِّ.

كَاسَ اذا اِنْحَدَرَتْ عَلَى حَلَّقَ شَارِبُهَا أَبَدَتْ حُمْرَتُهَا فِي الْعَيْنِ وَالْخَدِّ.

وبهذا يعتبر العصر العباسي عصر ميلاد المطالع الخمرية التي شهدت انتشارا عند بعض الشعراء العباسيين مثل أشجع السلمي ومسلم بن الوليد والعكوك، ابن هرمة وأبان بن عبد الحميد اللاحقي.

إن هذه الثورة التي قادها أبو نواس وغيره من الشعراء لم تؤت ثمرتها المرجوة في التجديد واستبدال المطلع الطللي بالمطلع الخمري، لأنها لم تلقي قبولا عند النقاد الذين يرون أن خروج على التراث والتقاليد القديمة جريمة نكراء، وإن لاقت القبول عند بعضهم المؤيدين لها.

ففي القرن الثالث قام الشعراء المحافظون (ابو تمام، البحتري، أوس بن حبيب، وغيرهم) بثورة مضادة تدعو الى التمسك بالتراث واتخاذه نموذجا يحتذى به، إلا أنهم لم يخضعوا لهذا القديم خضوعا

تاما، وسلكوا سبيلا وسطا بين القديم والجديد، ولزموا جانب الاعتدال والاتزان في شعرهم، فتمسكوا بتقاليد المقدمات الموروثة لا يعني أن صنيعهم فيها يشاكل صنيع القدماء وما يماثله اتم مماثلة، بل يعني حفاظهم على المظاهر البدوية، فتجد أن مطالع أبو تمام تميزت ب « توليد المعاني من الشعر القديم وإبتكار الصور الجمالية والفنية التي تناسب العصر»[1]، أما البحتري الذي يتفق القدماء على أنه شاعر مطبوع، حذا حذو القدماء نجد أنه زاوج في مطالعه الطللية « بين العناصر الموروثة والعناصر المستحدثة وكيف أنه حافظ في أكثرها على التقاليد الموضوعة التي أرساها الشعراء من قبل، مع مراعاته ايضا لمحاولة سابقيه من الشعراء العباسيين الذين تخففوا من بعض المظاهر البدوية محاولا الاتيان بصور مبتكرة تخالف تلك التي سبقه إليها غيره من الشعراء».[2]

4.2 في العصر الحديث:

تمت نهضة الشعر العربي على يد البارودي وأبرز سماتها أنها اتجهت إلى الشعر العربي القديم في عصوره الذهبية من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي تحاكيه وتنسج على منواله.

تأثير شعراء مدرسة الاحياء, تحديدا البارودي وحافظ إبراهيم وشوقي بالتراث بشكل لافت، وساروا فيه مطالعهم التقليدية على نهج القدماء، وظهر هذا التأثر في مطالع قصائد المعارضة والمطالع الطللية والغزلية بشكل واضح «وخفت ذلك التماثل في المقدمات ذات البعد السياسي والاجتماعي والتأملي, وهذا التماثل والاختلاف النسبي مع القدماء يختلف من شاعر إلى اخر.»[3]، فظهر تأثير العصر والبيئة والتجارب كل شاعر تلك المقدمات.

قال البارودي:

---

[1] نور الدين السد، الشعرية العربية المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر، 2007، جحص51

[2] م.ن.ص55

[3] عبد العزيز بن عياد الثبتي, مقدمه القصيدة عند شعراء مدرسه الاحياء, مذكره ماجستير, جامعه ام القرى, المملكة العربية السعودية, 1431/ 2010م, ص 4 /43

فلأيا عَرَّفَتِ الدَّارُ بُعْدَا تَرسُّمِ أَرَانِي بِهَا مَكَانٌ بِالْأَمْسِ شَاغِلِي [1].

ويستهل أحمد شوقي مطلع قصيدته مختفيا أثر سابقيه حين قال:

أُنَادِي الرَّسْمَ لَوْ مَلِكَ الْجَوَابِ وَأَجْزِيهِ بِدَمْعٍ لَوْ أَثَابَ.

ونجد في العصر الحديث قصائد « في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم تطالعنا أيضا بالنسيب في الوقت الذي أصبح فيه الذوق الرفيع والثقافة الحديثة وضع الشيء في محله من الامور الشائعة.»[2],فقد افتتح البارودي قصيدته "كشف الغمة في مدح سيد الامة" بقوله:

يَا رَائِدُ الْبَرْقِ يَمَّمَ دَارَةُ الْعِلْـــــمِ وَاحِدَ الْغَمَامِ حَيَّ بِذِي سُلَّمٍ.

وَإِنَّ مَرَرَتْ عَلَى الرَّوْحَاءَ فَأَمْرٌ لَهَا اخلاق سَارِيَّةُ هَتَّاتَةُ الدِّيَمِ

"ونهج البردة" لأحمد شوقي الذي يقول في مطلعها:

رِيمَ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْغَلَمِ أَحَلَّ دَمِيٌّ فِي الاشهر الْحَرَم.

رَمَى الْقَضَاءُ بِعَيْنَ جوذر أَسُــدْ يَا سَاكِنَ الْقَاعِ أَدْرَكَ سَاكِنُ الاجم

فالعصر الذي عاش فيه كعب بن زهير وغيره، جعلهم يبدأون قصائدهم بالنسيب، مراعاة منهم للتقاليد الشائعة في النظم أنذاك « أما في العصر الحديث فلم يكن عامل مراعاة التقاليد هو السبب في ذلك لأن شيوع المطلع التقليدي قد أخذ بالإضمحلال والتلاشي التدريجي، ولم تكن عوامل الالتزام به تتمتع بقوتها وحيويتها كالسابق، اذا فعامل الإعجاب الذي أدى إلى التقليد في مثل هذه القصائد كان له الأثر الكبير.»[3] ، كما كان حضور الطلل في شعرهم رمزيا.

[1] ديوان البارودي، تح:علي الجارم/ محمد سفيق معروف ,ج3، ص136

[2] عدنان عبد النبي البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية،ص53

[3] المرجع السابق، ص35

كما راعى الشعراء المحافظون جماليات المطلع المقررة في الدراسات النقدية القديمة، وأضافوا إليها ما جدّ من أبعاد تواكب روح العصر و تطلعاته.

أما الشعراء المجددون و التحديثيون على وجه الخصوص «فيمكن القول بانهم حولوا جماليات الإبتداء (المطلع) الى العنوان فليس في ابتداءاتهم ما يستقبل عن جمالة النص بعامة وغالبا تخلوا إبتداءاتهم من معالم التمهيدي المتبعة في المطالع، فقد لف إلى المضمون مباشرة بل تقتحمه في كثير من الاحيان».[1]

ويغلب على مطالع الشعر الحديث مجيئها في الأساليب الاتية:

أ– المطلع التمهيد: وهو أسلوب يمهد لموضوع القصيدة، مثل:

سَحْبُ تَلَوُّحٍ وَ رُعودُهَا تَتَكَلَّمُ وَالْأَرْضُ سَمِعَ مَا يُقَالُ وَ تَفَهُّمْ.

ب– **المطلع المباغت:** وهو أسلوب يدلف الى الموضوع مباشرة مثل:

عَامَانِ مَرَّا عَلِيُّهُمَا يَا مُقْبِلَتِـــي وَ عِطْرُهَا لَمْ يَزُلْ عَلَى شِفَتِي..

ج– **المطلع القصصي:** وهو أسلوب يستفيد من أليات الافتتاح القصصي

3 المطلع في ضوء الدراسة السيميولوجية للعنوان:

يستدعي الحديث عن المطلع (الاستهلال) في الدراسات النقدية الحديثة، الحديث عن الدرس السيميولوجي وإسهاماته واهتمامه بالعنوان على وجه الخصوص، ومن ثم التركيز على أداته المتمثلة في العنونة والتي تنتمي «بوصفها الالية المنتجة للعنوان بمستوياته: الرئيسي, الفرعي، الثانوي، إلى فضاء النصية الموازية أو المرافقة paratextualite وهذه الأخيرة وحدة من جملة وحدات نصية

[1] فوزان بن عبد العزيز اللعبون، مقدمات في تذوق النص الأدبي,ص6

تشكل مؤسسة «التعالي النصي» transtextualité وهي: التناصية، intertextualité الماورائية النصية، metatextualité الإتساعية النصية hypertextualité ، الجامعة النصية architextualité ..»[1]

ومن المعلوم أن السيميولوجيا* هي «ذلك العلم الذي يبحث في أنظمه العلامات لغوية كانت، أيقونية أو حركية.»[2] وتعد اللغة «هي أهم هذه الأنظمة العلاماتية.»[3]، والعنوان لا يخرج عن هذا النظام كونه علامه تدل على النص اليه أو توحي اليه.

والعنوان عبارة عن علامة سمييوطيقية تقوم بوظيفة إحتواء النص، وهو دال يحيلنا على المضمون «كما أن للعنوان وظائف سيميولوجية متعددة ومتنوعة من حيث يرد علامة و إشارة وأيقونة ومخططا وصورة ولا سيما أننا اليوم نعيش في عوالم العلامات في عصر يتسم بالتعقيد.»[4]

كان العرب قديما «يستعجلون سماع القصيدة أولا»[5]، «وكانوا يتركونها حره في اختيار مسار رحلتها محددا بمعايير النقاد، و هي القصيدة الجغرافية متعددة المواقع والاضلاع، لها كل الأسماء والعناوين الممكنة».[6] وهذا من بين الأسباب التي جعلت العرب قديما يستغنون على العنونة.

ولعل استغناء العرب قديما عن عنونة قصائدهم كان أحد الاسباب التي جعلت المطلع «يستقطب جل إهتمام المبدع والناقد معا، و هو ما أحله محل العنونة في الدراسات السيميولوجية، فمعلوم أن السيميولوجيا احتفت بالعنوان الذي رأت فيه مصطلحا إجرائيا حاسما في مقاربة النص

---

[1] خالد حسين حسين،في نظرية العنوان: دار التكوين, دمشق, 2007 ,ص 35

* السيميولوجيا أو علم الدلالة ويطلق عليها ايضا السليوطي تعريبا .sémiotique وتعتبر اللسانيات أحد مبات مباحث السيميولوجيا بوصفها علم ينحصر في دراسة الانظمة اللغوية.

[2] جميل حمداوي, العنونة, مجلة عالم الفكر الكويت ,مج 5, العدد 3, يناير/مارس 1997,ص80

[3] بسام قطوس سيمياء العنوان الثقافة، عمان الاردن، ط1، 2001 صفحه 12

[4] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، عمان, الاردن، ط 1، 2011، ص276

[5] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق ،د.ط 1998، ص 107

[6] محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنيته و إبدالاها التقليدية، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ،د1, ط 1، 2001، ص102

الادبي ومفتاح لابد منه للولوج إلى مغاليق بنيته المعقدة، كما يتيح جسد النص للوصول إلى صبر أبعاده الدلالية والرمزية و باعتباره دالا مدلوله النص وعلامة تهدي الى مجاهله».[1]، وكون النص علامة « يعني تضطلعه بدور "الدليل"، دليل القارئ الى النص سواء على المستوى الاشاري أو التأويلي، وفي هذه النقطة تتفاقم استراتيجية العنوان السيميائية في كونه معلما يستدل به عليه، وهو بهذه الوظيفة لم يعد تكملة أو إضافة كما يظن المهووسون بالقضايا الكبرى "يظل النص طي المجهول الا أن يعلن عنه بالعنوان.»[2]

والمطلع يقتنص وظيفة العنوان، ويشترك معه في جلب إهتمام وإنتباه السامع أو القارئ الى الموضوع، وفي التلميح بأي سر القول الى موضوع النص« وهكذا يؤدي المطلع الشعري في التواصل الشفهي، دور العنوان في التواصل الكتابي بقذف متلقي السامع في غمرة الصوت، ولهذا نجد الإهتمام العالم بالإفتتاحيات والمبادئ في الكتب النقدية القديمة من حيث أنها تهيئ المتنقل لإستقبال النص كأنها العناوين وهكذا يغدو "المطلع أو «الفاتحة النصية» المفتاح في التلقي والمفتاح في هذه الحالة عنوان نجاح أو فشل الشاعر في شد المتلقي وإغرائه وبالتالي تأتي الإفتتاحيات الشعرية كتعويض نصي عن حضور العنوان في قصيدة.»[3]

وقد وجد النقاد والبلاغيون القدامى في المطلع البدل والعوض، و عوض غياب العنوان بصيغ تنهض بوظيفة مشابهة كالتأكيد على تجويد المطلع "حسن المطلع،« فقد فطنوا الى أن المطلع يقف بإزاء عنوان القصيدة التي شهرت به الكتب والرسائل والقصائد في عهود لاحقة فكانوا في معرض التعريف بالشاعر والترجمة له لا يذكرون القصيدة كلها اكتفاء بدلالة المطلع عليها».[4] وبالرغم من أن أعمالهم الإبداعية لم تحفل في العنوان كضرورة لازمة للعمل الابداعي بالمفهوم الواعي والناضج إلا

[1] بوعلام بوعامر, شعرية المطلع في القصيدة العباسية، مرجع سابق، ص 119

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص .65

[3] المرجع نفسه،ص117.

[4] احمد سعد محمد، نظريه البلاغة العربية، دراسه في الاصول المعرفية، مكتبه الآداب القاهرة، مصر، ط 1، 2009، ص 174.

أنهم «كانوا حرصين أشد الحرص على الوسم والافتتاح، اذ بقي الشعر العربي لعقود فقرون يبني إستهلاله على الغزل ويتبعه البكاء على الاطلال، ومرّد ذلك الى كسب ودّ المتلقي وإثارة عواطفه من حيث كانت العواطف أقصر طرق التبليغ.»[1]

أصبح العنوان ضرورة ملحة يقتضيها العمل الأدبي فهو « يسم النص ويعينه، ويثبته ويؤكده، ويعلن مشروعيته القرائية»[2]، و يخرج النص الى عالم الإبداع في حلة لو لم يحضر فيها،كما أنه الاشارة الاولى للدلالة التي يدور حولها النص واختزال لدلالته العامة.

والعنوان مهم بما فيه من «الوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية والتناصية التي تربطها بالنص وبالقارئ.[3]» فهو يستميل فضول القارئ ويغريه ويدفعه إلى قراءه النص «فيفتح شهية القارئ للقراءة اكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان فيضطر الى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان.»[4]، ومن هنا تبرز أهمية العنوان القرائية لدى المناهج القائمة على نظرية القراءة والاستقبال.

ومن هنا نظر الى العنوان على أنه احد عناصر النص الموازي، التي تعتبر مفتاح الدخول لفضاء النص وأهمية العنوان نابعة من هذه العتبات، ويقصد بهذه العتبات: « المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لإستكشاف أغوار النص العميقة، قصد إستنطاقها وتأويلها أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتكملة وتتمه.»[5]

[1] رشيد شعلان، شعرية الاستهلال عند عبد الله البردوني، مجله كلية الاداب واللغات، ع 08، بالسكرة ، الجزائر 2011 ،ص 2

[2] جميل حمداوي،بناء المعنى السيميائي في النصوص و الخطابات، الموقع الالكتروني www.aluka.net، ص191

[3] المرجع نفسه،ص190

[4] عبد القادر رحيم العنوان في النص الابداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، بسكرة، الجزائر, ع 2 و3, 2008, ص 190

[5] خليل شكري هياس، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي(صخرة الجولان لعلي عقلة عرسان أنموذجا)، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005، ص 299

وتسمى هذه العتبات أيضا بلوازم النص paratexte. فالنص « لا يظهر عاريا بل ترافقه دائما مجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيط وتعرفه وتسهل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القراء، لوازم النص هي ما يجعل النص كتابا بنظر الجمهور.» [1]، سواء كان هذا النص شعري أو نثريا.

وتتنوع هذه العتبات وتتعدد بحسب تعطيلها في النص ووعي الكاتب لأهميتها، فهي ليست ثابتة « بل متغيرة بتغير العصر والنوع الأدبي وثقافة الكاتب وتطور أساليب النشر، فقد كان الكتاب في الماضي مخطوطا بسيطا ثم أحيط بالحواشي والتعليقات ثم صار كتابا مطبوعا ثم ظهرت على غلافه و في داخله عناصر جديدة: سم الكاتب والعنوان، والعنوان الفرعي، ونوع النص واسم دار النشر وعنوانها وتاريخ النشر و الإهداء و المقدمة وعناوين الفصول وفهارس الموضوعات والاعلام والمراجع... »[2].

والسرود الحديثة والمعاصرة تتمتع بإرث ثري في مجال التسمية حيث تستمد قوتها من عراقة العنونة فيها، فالمرويات الكبرى جاءت معنونة كالمقامات وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة ورسالة الغفران، أما في الشعر فقد تكفل به العنوان بالمقال، فالمطلع يتضمن المفاتيح التي تسهل عملية الدخول لعالم القصيدة، فاذا كان كل عمل أدبي يحتاج الى العنوان« فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله»[3]، والنثر يتوفر دائما على عنوان لأنه قائم على قواعد منطقية بينما الشعر «يمكن أن يستغني عن العنوان مدام يستند الى اللاانسجام وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنوانا»[4] لهذا كان البيت الشعري أساس الشعر القديم كونه أول عتبات النص المبدع.

[1] لطيفة زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ،مكتبه ناشيونال بيروت،ط 1، 2002، ص 139 .140

[2] المرجع نفسه،ص140

[3] جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: احمد درويش دار المعارف، القاهره، ط 03، 1993، ص 193

[4] جميل حمداوي،السيميوطيقا و العنونة، ص98

أما الدكتور عبده بدوي فيرى بأنه « قد يحل العنوان محل ما يسمى المطلع في الشعر الحديث ويقدم ترجمة لما ستقوله»[1]، القصائد الحديثة اذ يقوم المطلع عتبة مهمة على مدخل النص الشعري « وقد لا يسبقه زمنيا في هذا إلا مناسبة القصيدة سواء أكان منصوصا عليها كانت أم معلومة ضمنا عند القارئ إلا أن المناسبة تضعف عند المطلع بسبب عدم نصيتها المناسبة، إنما هي معطى سياقي أو مقامي. يرتبط بمحيطات النص التاريخية. أو النفسية. واذا كان مطلع القصيدة العربية يطرح هذه المقارنة والمقاربة بينه وبين العنوان بسبب خلود تلك القصيدة من العنوان. فإن اتجاه القصيدة العربية الحديثة الى العنونة لأسباب منها التثاقف مع الاخر. من شأنه ان يصرف النظر عن المطلع، ويحسن النظر إلي سيميولوجيا في القصيدة القديمة. أو على الأقل سيجد في القصيدة الحديثة منافسا له بشطر الاهتمام مناصبة بينه وبينه.»[2]

وعليه فإن الشعر العربي القديم قد احتمى بخصائصه الإيقاعية والصوتية من استهلال لفظي أو قافية يضع منها الشاعر عنوانه، وتنسب اليه فيقال مثلا « ميمية عنترة، أو هي تشير الى مكانتها فيقال لامية العرب أو بمفرداتها وهي اليتيمة.»[3]

وهناك قصائد ارتبط اسمها بمناسبه مثل حوليات زهير « وقد تتحول تلك النسبة الى العنوان الموضوع. فتغدوا خمرية او غزلية. وكل ذلك خاضع لعوامل مختلفة شهدها النص تحولاته من الشفاهي الى المكتوب.»[4]

[1] عبده بدوي دراسات في النص الشعري الحديث، القاهرة ،1997، ص 63

[2] بوعلام بوعامر، شعرية المطلع في القصيدة العباسية، ص 123

[3] لعلى سعاد: سميائية العنوان في شعر عثمان الوصيف، مذكره ماجستير، اشراف د/ الطيب بودرباله، مخطوط جامعة بسكرة، 2004/ 2005،ص 30

[4] موجب العدواني: تشكيل المكان وضلال العتبات، النادي الادبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002،ص 14

4 المطلع في الشعر الجزائري الحديث:

ارتبطت النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر بحركة الإصلاح وهذه الحركة «ذات طابع سلفي كان له تأثيراته السلبية شكلا وموضوعا، وهو مساعد بطبيعة الحال على ظهور إتجاهات فنية أخرى سارت جنبا الى جنب، فكان من ذلك الاتجاه الوجداني الرومانسي الذي كانت له خصائصه الفنية ومميزاته في الموقف والرؤيا.»[1]

وقد تطور الشعر الجزائري على يد الحركة الاصلاحية تطورا ملموسا « تجلى في ظهور شعر جديد يختلف كثيرا عن شعرها قبل الحرب العالمية الاولى، متعدد الاغراض يتماشى مع الواقع الاجتماعي و يستلهم وجدانه فكان أن ظهر الشعر الوطني والإصلاحي والاجتماعي والسياسي، كما تطور من ناحيته الفنية بعض التطور فابتعدت القصيدة عن المقدمات التقليدية المتكلفة.»[2]

كما أن الشعر العربي القديم كان أهم رافد ينهلون منه، ولعل أول ما يلفت انتباهنا في القصيدة ذات الاتجاه التقليدي المحافظ هو: «تمسك الشعراء الشديد بالبنية التقليدية للقصيدة العربية، فقد ظل بناؤها عندهم هو الأعم الأغلب مبنيا على وحدة البيت، وظلوا متأثرين خطى نموذج القصيدة القديمة، اذ لم النموذج القديم حيا في ذاكرة «الشاعر الاحيائي»، معتبرا بيت القصيد هو المحور الذي يجب أن يستقطب منه المجهود الفني والفكري.»[3]

إلا أنهم أنكروا بعض الأغراض كفن المديح أو الرثاء أو الهجاء، لدافع موضوعي أملته الظروف الخارجية وفرضته الظروف الاجتماعية والسياسية، استخدموها فيما يسمونه وطنية أو إصلاحا ولم ينصرفوا عنها و حظروا على الشاعر النظم في الموضوعات العاطفية كالغزل والنسيب،

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته و خصائصه الفنية،ص33

[2] المرجع نفسه،ص30

[3] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 595. 596

لأنه في نظرهم « لا يليق بوقار الشخصية الإصلاحية ولا يتناسب مع سمعة الحركة الإصلاحية التي تحرص على الظهور امام مؤيديها ومعتنقيها اللائق.»[1]

يقول ابن باديس:

وَدَعَ عَزَلَا الْغَانِيَاتُ فَطَالَمَـــا سلاعن وَصَالَ الْغَانِيَاتُ نَبِيل.

فَدِينِيُّ الاداب وَالْعِلْمَ مَقْصِدِيٌّ وَ لازلت فِي نَيْلِ المعالي أَجُول.

ويقول اللقاحي ابن السائح:

أَلَا فَدَعُ التَّغَزُّلِ فِي غَـوَانٍ فَتِلْكَ طَبِيعَةِ المستهترينا.

فَمِنْ صَوْتِ الْبِلَادِ لَنَا نِدَاءٌ يُكَادُ الْمَرْءُ يَسْمَعُهُ أَنِّيُّنا.

وهذا ما يفسر غياب المطالع التقليدية وغزلية عند أصحاب هذا الاتجاه، وتعويضها بمقدمات تحريضية ثورية احتجاجية.

ومن مخالفة الشعراء الجزائريين للقدماء، قول محمد العيد أل الخليفة في مطلع قصيدته (وقفة على القبور):

رَحِمُ اللهِ مَعْشَرِ الشُّهَدَاءِ وَجَزَاكُمْ عَنَا كَرِيمُ الْجَزَائِر.

فالشاعر في هذا المطلع بتوظيفه فعل الرحمة (رحم) الذي جاء بصيغة الدعاء، يخالف تقليد الشعراء في الاستهلاك، حيث دعا للشهداء بالرحمة والجزاء.

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 595. 596.

وظهر تأثر الشعراء الجزائريين بالتراث العربي الضخم وتشبعهم منه باعتباره مادتهم الثانية بعد القران الكريم ، في معارضتهم لقصائد القدماء ومحاكاة مطالعهم ومنها: محاكاة "صالح خباشة" في معلقته التي مطلعها:

أَلَا هِبِيٌّ بِصَحْنِكَ فَأَصْبِحِينَا وَلَا تَبْقَى خُمُورُ الاندرينا

فيقول:

أَعَاصِمَةُ الْجَزَائِرِ خَبَرِيِّنَا عَنِ الْقَصْبَاءِ والمستعمرينا.

ويستهل محمد العيد أل خليفة قصيدته (تحية الشهابي للشباب) على شاكلة امرئ القيس في مطلع معلقته الشهيرة:

قِفَا نَبْكِيَّ مَنْ ذِكْرَى حَبيبِ وَمَنْزِلِ بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الذخول فَحَوْمَلِ.

فيقول:

خُلِيَا عَنْكُمَا حَديثَ اِحْتِجَاجِي عَرَّجَانِي عَلَى الْعُلَا عَرَّجَانِي.

و الشاعر في هذا المطلع يخاطب صاحبيه كما جرت عادة الشعراء القدماء، وهذين صاحبين مفترضين أم حقيقين.

وقد راعى شعراء هذا الاتجاه في مطالع قصائدهم بعض جماليات المطلع المقررة في الدراسات النقدية القديمة كأن يجيء مصرعا، إذ« يندر أن نجد للشعر الجزائري مطالعا غير مصرعه في الشعر العمودي، وما كان منه فهو لقصائد في الشعر الحر الخاصة ببعض الشعراء الذين جددّوا في شكل القصيدة وعلى رأسهم أبو القاسم سعد الله والعقون والقليل من محاولات حمد سحنون.»[1]

[1] فضيلة بوجلخة، التشكيل الجمالي في الشعر الجزائري الحديث ،مرجع سابق،ص264

وقد استعمل الشعراء الجزائريون في الشعر الحديث الاسلوب المباشر الذي يتسم بالهدوء والرصانة: يقول عبد الله الشريط:

سَخَّرَتْ مَنِّيُّ الْحَيَاةِ كَمَا يُسَخِّـــرُ بِالْعَابِدِ, الْغَبِيَّ صَلِيبَه.

كَمْ حَرَقَتِ الاحشاء فِي هَيْكَلِ الدّ نِيَا جَوْرًا وَرَجَعَ شِعْرُي طَيِّبُه.[1]

و هناك أسلوب أخر متمثل في النعمة الهادئة التي تغضب مناجاة روحية، مثل قول محمد العيد أل الخليفة الذي استفتح مناجاته التحررية ببيت استهلالي يقول فيه:

جَزَمَتْ بِقُرْبِ إِطْلَاقِ الْأَسيرِ غَدَاةَ سَمِعَتْ صَوْتَ أَبِي بَشير.

هذا المطلع تجانس فيه المصراعين ونهايتهما بلفظتي الأسير/ أبي بشير المتجانسين تلمس فيها مسحة أسلوبية تأسر المتلقي و توقظ نشاطه، وقد «تأسس مطلع القصيدة على حركية شخصت بفعل جزمت للتعبير عن الموقف بالقطع واليقين لذلك فلا فعل مضارع يضارع الموقف ويلائمه كفعل جزمت استفزازيه بالتحدي والمجاهر بالانتصار المؤجل لا محالة لينسج الشاعر أسلوبه نسجا حيويا دّل على تيقن اياقن بأن الاسر عابر، كما تشي لفظة جزمت بإقونة معاندة زادت المستعمر تخويفا وإرباكا»[2]

كما نجد أيضا طغيان ظاهرة اخرى من الظواهر الفنية في القصائد العمودية، وهي النظرة الخطابية التي إنتهجها أغلب الشعراء في قصائدهم، والتي ترتكز « في صياغتها العامة على الأدوات المستعملة في الخطب عادة كأدوات الاستفهام والأمر والنهي والنفي والتوكيد، والنداء والإكثار من

[1] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، الؤسسة الوطنية للكتاب، 584، الجزائر،1984، الرماد، ص 82

[2] طاطا بن قرماز، معايير الاخراج في مناجاة قصيدة بين اسير وابي بشير لمحمد العيد ال خليفه، مجلة اللغة الوظيفية سادس، مارس 2017 ،ص 55

صيغ التعجب، والانكار والتحريض, والتحضيض والقسم، وما إليها من أساليب اللغة العربية الإنشائية»[1] لأنها كانت السبيل الوحيد للتقرب والاتصال بالجمهور والمتلقي.

يقول أبي اليقظان في مطلع قصيدته (مدارج الخلاص والتحرير):

اِبْنَ صَرَّحَ الْمَجْدُ عَنْ أُسُسِ الضَّحَايَا وَأَشَدِّ عَرْشِ الْغَلَا رَغْمَ الْبَلَايا.

خُذْ غُمَّارَ الْغَوْصِ إِنَّمَـــــــــــــا لُؤْلُؤَةَ التِّيجَانِ فِي بَحْرِ الْمَنَايا.

يظهر لنا هذا المطلع وعي الشاعر بالثورة ودعوته اليها «فالخاصية الأسلوبية المهيمنة على المطلع تقوم على اختيار دقيق في توظيف أبنيه الفعل في صيغتها الطلبية (ابن. اشد. فض) لتختفي بعد ذلك نهائيا تاركة المجال لجملة الافعال التالية في صيغ مختلفة دالة على الماضي القريب، فالراصد لهذه الظاهرة لا يجد عناء في تفسير هذه الصيغة الأمرية ابن/ اشد/ فض، هي ملفوظات تجدد دلاليا فهمه و وعيه بهذه الثورة وايمانه بأهدافها، وبالرجوع الى صيغة الفعل الطلبي المهيمنة على المطلع في تكرار مقصود، توالى ثلاث مرات نستشيف منه أن الشاعر عمد إلى هذه التقنية باعتبارها أداة وتحريض، كفيلة بإزالة حاله التخدر التي تعيشها الأوطان العربية والجزائر على وجه الخصوص»[2]

ويقول محمد العيد آل خليفة مستفهما:

عَلاَّمَا يَظِلُّ دَهْرُكَ مُسْتَرِيبًا تَسْأَلُهُ وَيَأْبَى أَنْ يُجِيبَ؟

ونلحظ ان هذه الروح تغلبت حتى على رواد القصيدة الحرة الذين حاولوا التخلص من أسر الصيغ التقليدية مثل: أبي القاسم سعد الله والسائحي الصغير وأبي القاسم خمار، خاصة في تجاربهم الأولى من الشعر الحر.

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 611

[2] أحمد عرّاب، البنيات الاسلوبية في القصيدة الثورية،(قصيدة مدارج الخلاص و التحرير لابي يقظان)،مجلة اللغة الوظيفية، العدد السادس،مارس,2017،جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ص114

يستهل أبي القاسم خمار قصيدته" الزحف الأصل" مقولة نداء:

الْيَوْمُ يَصْرُخُ فِي ضُلُوعِ الْغَدْرِ سَهْمَ أحْمَرَ يَا تَمُّوزِ الْجَرِيحِ, رَعَاكَ شَهْرُ نفمبر.

يتجلى النداء في مطلع القصيدة « على مستويين: مستوى ضمني يحيل اليه فعل الصراخ، بما يدل عليه من معاني رفع الصوت صياحا أو استغاثة، ومستوى لفظي صريح في النداء باستعمال الأداة والمنادى، صراخ/ نداء تستعاد فيه ملحمة، صراخ الثورة اذ تصدح مجلجلة في ضلوع الغدر والاغتصاب ثورة تحقق بقوة السلاح في مواجهة قوة الظلم والعدوان»[1]

وشيوع هذه النبرة عند الشعراء الجزائريون راجع الى مواقعهم وأهدافهم، فالنبرة الخطابية هي أمرّ لازم في هكذا مواقف كانوا يحاولون تغييرها والانتصار لها « وكان الانتصار للمقومين الاساسيين في الشخصية الجزائرية لغة ودينا، يشحن الشاعر بطاقة حماسية حتى كأنه يتقدم مظاهرة سياسية بنداء صارخ، فتغدوا الفقرات في البيت وفي القصيدة أشبه بالشعار السياسي»[2]

فبصفتهم رجال إصلاح كان تغيير الواقع هدفا لهم و هذا ما يلزم فيه أسلوبا يشد انتباه المتلقي والجمهور ويجذب الاسماء، وجده الشعراء في الخطاب المباشر.

ويرجع استعمال هذه النبرة كذلك الى طبيعة الفرد الجزائري الذي كان منشدا الى المساجد والخطب، المقدمة فيها، والذي يحتم على الشاعر استخدام الصيغ التقريرية المباشرة التي يلتمس شاعر من خلالها أقرب السبل للاتصال بالجمهور « و هذا الاسلوب من أصدقا الوسائل تجاوبا مع الجموع التي يخدرها التشاؤم، ويمزقها الضياع, وربنا وربما لم تزل في نوم عميق، هذا ما جعل مطالع القصائد تتخذ أسلوب الإثارة والوخز والدعوة الصارخة، داعية الى الإفاقة من النوع والحذر من المكائد.»[3]

[1] عائشة بن خليفة، الظواهر الاسلوبية في قصيدة" الزحف الاصم" لابي القاسم خمار، مجلة اللغة الوظيفية، العدد السادس، ص 70

[2] صالح الخرفي، محمد العيد ال خليفة، مسلسل وطنية للكتاب الجزائر، 1986، ص 21

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص612

ونلحظ هذه الظاهرة في مطالع مفدي زكرياء في ديواني" اللهب المقدس" و تحت ظلال الزيتون « فأغلب قصائد زكرياء تفتح افتتاحا خطابيا عارما، فهي إما استفهام أو نداء أو طلب، بل إن بعض الافتتاحات عنده تبدأ بالوقوف أو القيام الذي هو من مميزات القصيدة الجاهلية، وقد يكون طلب الوقوف في الاستجابة لمطلب موضوعي، لأن الشاعر كان مطلوبا منه الوقوف أمام الجمهور لإلقاء شعره.»[1]

لذا تكثر في ديوان "اللهب المقدس" أمثال هذه المطالع:« قم وخلد»، «أيها الشعب قم»، «يا كريم يطيب فيه النظام»، «يا أرض ميدي»، «هذا نوفمبر حي المدفع»، (هيا هيا قفوا وارفعوا العلم).

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص616.

الفصل الثاني:

جمالية المطلع في ديوان " اللهب المقدس"

لمفدي زكرياء

(دراسة أسلوبية)

المبحث الأول: اللغة الشعرية

المبحث الثاني: الصورة الشعرية

المبحث الثالث: الإيقاع

المبحث الأول: اللغة الشعرية

1- المعجم الشعري

2- شعرية الجملة

3- شعرية التقديم و التأخير

المبحث الأول:

اللغة الشعرية:

« يولى الدارسون والنقاد أهمية كبيرة للغة، ومكانتها في العمل الأدبي، باعتبارها العنصر الأول في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، باعتبارها أول شيء يصادفنا فإنها بالتالي أول شيء ينبغي علينا الوقوف عنده.»[1]

وإذا كان العمل الأدبي يتوقف على الدقة في الصياغة، فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة ، بوصفها مادة بنائه ، ومهمة الشاعر أن يرتفع بلغته عن عموميتها ويتحول بها الى صوت شخصي، وأن يتطمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيرا، مستثمرا دلالاتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد، وعليه فبقدر ما يتميز الشاعر في خلق لغته خاصة يتجلى إبداعه[2] وهذا ما أشار إليه مالا رمي حين قال : «إننا لا نصنع الآبيات الشعرية بالأفكار. بل نصنعها بالكلمات.»[3]

واللغة عنصر أساس يعول عليه الأديب شاعرا كان أو ناثرا، في بناء نصّه، وبها تتحقّق الشعرية التي تضفي على العمل الإبداعي جمالا إضافيا يخرجها من وظيفتها التواصلية المباشرة الى الوظيفة الفنية الإيحائية ، لكن لغة الشاعر تختلف عن لغة النّاثر، فالأول سي اللغة أن يستخدمها كما هي على حقيقتها.[4]

[1] عز الدين إسماعيل ، الادب وفنونه، دار العودة، بيروت، ط 3، 72 17 ، ص 31

[2] ينظر: وسام محمد منشد الهلالي، الجمالية في النص الشعري ، مطوية بلقيسأ نموذجا، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية ، العددان (4.3) ،المجلد (6) ، 2007 ، ص 119

[3] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية ص 41

[4] خليل إبراهيم العطية ، التركيب، اللغوي لشعر السياب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، 1999، ص 17

لذلك يمكننا القول أن لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا، وصوتا موسيقيا وفكرا.[1]

بل هي المادة الأساسية المشكلة لوجودنا الثقافي والحضاري، وبالضرورة هي الأساس في عملية الإبداع الفني ، لذلك لكلّ أديب طريقته الخاصة في استخدام الكلمة، وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي، والشاعر لا يركّب الجملة ليعبر- لها عن معنى تقريري مألوف، وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة وتنقل الأصل الى المجاز، لتفي بحاجة الفن في التعبير والتصوير.[2]

والشاعر مفدي زكريا يعي هذا جيدا، ويدرك أن الشعر ليكون شعرا لا بد له مغايرة للمألوف، لغة إبداعية تعتمد على الارتياح والفرق والتحديد، تنهك نظام العبارة، وتخترق نسقها، وتمارس عليها الخروج من المعيار الى المعيارية.

[1] سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، 1983، ص 08

[2] عبد السلام المسدي ، الأسلوب والاسلوبية ، دار سعاد الصباح ، ط 4 ، 1994، ص 207

1 المعجم الشعري:

يتعامل الشعراء جميعا في شعرهم مع مادة واحدة هي اللغة ، مفردات ، تراكيب، لكننا نجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين، ولا أعذب، الى آخر هذه الصفات ، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر ، واختيار هذا يختلف عن اختيار ذاك ، وقدرة خيال هذا الذي يتّخذ التراكيب مادة له تختلف عن اختيار ذاك.[1] ، فلكلّ شاعر أسلوبه الخاص به ، وسمات وخصائص تظهر في شعره، ومعجم شعري يوشح به قصائده، بألفاظ منه، تختلف عن غيره. ومفدي زكريا الشاعر الجزائري الذي استطاع أن يمزج في مواقفه بين الذّات والموضوع

رغم نزعته الإصلاحية – ألّف لنفسه معجما شعريا انتقى فيه من الألفاظ كل حسب المقام المناسب له، حتى وإن استخدمها غيره أو ترددت عند غيره، إلا أنها كانت معبّرة عن دواخل نفسه، وهموم قلبه ، تشّم بالطلاقة والأسباب ، استعان فيها بالبيان بالقدر الذي يوضح الفكرة ، ويبرز العاطفة، ليظهر مدى قدرته وتمكّنه من اللغة ، اذ لم يكن في كتاباته لاهيا أو متسلّيا، ولم تكن كلماته مضاهاة أو مباهاة، ولكن كانت نبض مشاعر وصدى لأمة ذاقت ألوان العذاب، وعرفت أقسى أنواع الاستعمار، ورغم طبيعة المعجم الشعري المتشابه الذي كان متداولا من طرف الشعراء الإصلاحيين من استخدام مفردات شائعة متداولة ، تدور في الأغلب الاعمّ في مجالات الإصلاح والنهضة والدعوة الى العلم، مقاومة الجهل، والتي فرضت على شاعرنا مخاطبة الناس باللغة التي يفهموا لها، إذ تقرأ شعره، فلا تحتاج معه الى قاموس ينجدك في تفسير الغامض من الألفاظ، ولا تحتاج الى كدٍ ذهني للوصول الى ما يريد من المعاني، إلا أنه ورغم البساطة والوضوح إلا أنّنا نجد في مطالع قصائده ألفاظا مزلزلةٍ ، تشيعُ منها أجراس الصّغب، والانفجار، ظلا لها دموية مرعبة، ذات أصداء فَخْمَةَ (رصاص، قصاص، نار، حرب، جحافل بارود، ألغام، مدافع،....)

[1] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ط 1 ، 1992، ص 31

إذ يقول في مطلع قصيدة (وتعطلت لغة الكلام)

نَطَقَ الرَّصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلَامُ وَجَرَى الْقِصَاصُ فَمَا يُتَاحُ مُلَامُ [1]

فالقارئ لهذا البيت الشعري يَشْعرُ ، وكأن القصيدة نظمت في ميدان المعركة ، لأن ألفاظها انفجرت من أعماقه ، وامتزجتْ بتجربته، واستمدّت روحها ونبضها من روحه ونبضه، ممّا يفجر الإحساس الفني لدى المتلقي.

لقد ابتغى مفدي لنفسه أن يكون ناطقا باسم الثروة، مخلداً لإنتصاراتها عبر العصور، فاقتَبَسَ لأوزانه من أزيز مافعها ورشاشاتها، واختار من لون الدماء ما يكون عنوانا للجمال، إذْ يقول:

هَذَا نُوفَمبرِ قُمْ وَحَيَّ الْمِدْفَعَا وَأُذَكِّرُ جِهَادَكَ وَالسِّنِّيْنِ الْأَرْبَعَا [2]

نجد أغلب مطالع " اللهب المقدس" « تحكي واقع ثورة وعصارة قلب شارع عاش أحداث بلاده في السجون والمعتقلات وشهِدَ رؤووس الفدائيين تحصد بالمقصلة الاستعمارية في ساحة بربروس الرهيب»[3] وهو ما يعبر عنه في مطلع قصيدته «زنزانة العذاب»:

سِيَانُ عُنَّدِي مَفْتُوحٌ وَمُنْغَلِقُ يَاسَحْبُ بَابِكَ أَمْ شُدْتُ بِهِ الحِلَقُ [4]

في هذا المقطع الذي افتتح الشاعر به قصيدته يرسم لنا مشهدا حيًا لأشكال العذاب التي ذاقها بالسحب، ولم يهتم بإيصال الفكرة فقط للمتلقي، وإنما نجد كلماته تنفجر صُوراً وطاقة وتبعث في النفس انفعالاً وتوترا ليعيش المتلقي مع الشاعر هو حسه وأحاسيسه.

[1] اللهب المقدس، ص 42

[2] م، ن ص 51

[3] بلقاسم بن عبد الله ، مفدي زكريا شاعر مجد الثورة، ص 85

[4] المرجع السابق ، ص 143

ولم تقتصر مطالع مفدي على تلك الألفاظ الضخمة الجزلة ذات الصخب الخطابي، وانما نجده يختار ألفاظا شاعرية زاخرة بالدلالات الشعورية والجمالية، هذه الالفاظ المؤثرة بموسيقاها الهامسة تنسابُ في نَغَمٍ حزين أو مرح هادئ يتبعد عن الجلبة والقعقعة اللفظية كل الابتعاد.

ففي مطلع قصيدة « الذبيح الصاعد» كثلا، والتي يصف فيها صعود، أول شهيد جزائري الى المقصلة، يستخدم اشاعر لغةً هامسة تتصعَّد في نَغَمٍ هادئ حزين (...) فَتَبْلغُ هذه الألفاظ المنسابة في هدوء، مالا تبلُغُه الألفاظ المتشنجة الصارخة، إن يقول:

قَامَ يَخْتَالُ كَالْمَسِيحِ وَئِيدَا يَتَهَادَى نَشْوَانُ، يَتْلُوَا النَّشِيدا [1]

فليس هذا المشهد الحزين المؤثر، مشهد مواجهة الانسان اللحظات الأخيرة في حياته، هو الذي يحرّك العواطف ويهزّ الوجدان في هذا المطلع، بل لأن الشاعر وفق في استغلال كل مافي الألفاظ من طاقة إحائية ، نغما وصورة ومعنى فقدم بين أعيننا هذا المشهد المؤثر الذي قلمّا قرأنا شبيها له في الشّعر الثوري الجزائري الحديث.[2]فهذه الألفاظ التي استخدمها في المطلع { يختال ، يتهادى، نشوان النشيد، باسم الثغر، الصباح الجديد، ....} توحي بأنّك قرب هضابٍ وسهول خضراء، لا في زنزانة عذاب.

معجم آخر فرض نفسه على مطالع مفدي وهو ابن المدرسة القرآنية، والمتشبع بتعاليم الإسلام، إذْ نجد بعض قصائده تفتتح بكثير من الاقتباسات والالفاظ المستمدة من القرآن الكريم، وليس غريبا على شاعر مثله أن يرى في القرآن النموذج الذي يجب أن يحتذى ، روعة بيان وسلاسة منطق، فيتأثر به عن وعي، أو عن غيره وعي في لغته الشعرية، ويتجلى ذلك في صياغته تصويرا وتعبيرا، كأن يقول مثلا:

[1] اللهب المقدس، ص 10

[2] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 323.

وَاِقْضِ يَا مَوْتٍ فِي مَا أَنْتَ قَاضٍ أَنَا رَاضٍ إِنَّ عَاشَ شَعْبُي سَعِيدا [1]

هذا البيت اقتباس من الآية الكريمة: (فاقض ما أنت قاض إنما هذه الحياة الدنيا) الآية 72 سورة طه.

يقول في مطلع قصيدة (سنثأر للشعب)

سَلُّوا مُهْجَةَ الْأَقْدَارِ هَلْ جَرَسُهَا دَقَّا وَهَلْ خَاطِرُ الظَّلْمَاءِ عَنْ جَيِّدِهَا اِنْشَقَّا. [2]

وجمال لبنان لَم ينسهِ استحضار الجميل الصانع سبحانه، يقول في قصيدة (معجزة الصانع) :

لبنان ... يا معجزة الصانـــع يا لوحة، من ريشة البـــارع.[3]

ويقول في قصيدة (المارد الأسمر) التي مطلعها:

اِصْدَعْ رَفِيقَا أَيِّهَا الْمَـــارِدُ وَاِصْعَدْ سَرِيعَا أَيِّهَا الصَّاعِد

وَحَطِّمِ الْأَغْلَالَ وَاِقْذِفْ بِهَا الى لَظًى يُصْهَرُ بِهَا الْجَمَاد. [4]

فالألفاظ التي استخدمها (اصدع، المارد، الاغلال، لظى ، يصهر، ....) كلها مستمدة من القرآن.

من خلال ما تقدم من الشواهد نلاحظ توظيف الشاعر للألفاظ الدينية توظيفا مكثّفا، اتكأ عليها في إبراز المعاني التي يريدها، واستغلّ جميع الفرص والموافق التي يمكن

[1] اللهب المقدس، ص 09
[2] م. ن، ص 171
[3] م. ن، ص273
[4] م. ن، ص211

أن تذكر فيها هذه الالفاظ، فلقد وظفها في مقدمات قصائده بدلالاتها الدينية حيانا ، وبدلالات جديدة أحيانا أخرى.

إلا أن ما لاحظناه في معجم مفدي زكريا هو خُلُّوه من المعجم الشعري الجاهلي (الدار، الطلل، الدمن، الرّسم ، الحادي ، العيسُ، الثمام، الشغف،.... وغيرها من الألفاظ القديمة)، وإن وظف بعضها في مواطن نادرة فإنهُ عَصْرَنَهَاَ وشحنها بدلالات جديدة وأضفى عليها من تجربته الشعرية الاجتماعية والسياسية والرمزية.

ومما سَبَقَ نستطيع أن نسجل لمفدي زكرياء من خلال لغة مطالعه (المعجم الشعري) أنّها تراوحتْ ما بين ألفاظ ضخمة جزلة مزلزلة تَرُجُّ الاسماع، وما بين مفردات هامسة شاعرية هادئة ، زادها جمالا تلك زادها جمالا تلك الاقتباسات من بديع الذكر الحكيم.

2 شعرية الجملة:

لقد تعددت مفاهيم الجملة بتعدد المعايير والضوابط المتحكمة في ذلك كالبساطة والتركيب(بسيطة، مركبة)، والتركيب الداخلي للجملة (اسمية، فعلية ، وصفية.....)

ومن خلال دراستنا للجملة في مطالع مفدي زكريا، سنقف على بعض الجوانب التي شكلت سمة شعرية أسلوبية.

1.2 المطالع بين الجملة الاسمية والفعلية:

لقد حفل المطلع في قصائد الديوان بالجملة الاسمية ، والفعلية، وكان لهما الحضور والكثافة والوقع والتأثير لكن ما يلاحظ هو غلبة الجملة الفعلية على نظيرتها الاسمية ولذلك أسباب ودوافع...

وسنقف على بعض الشواهد من مطالع قصائده :يقول في مطلع قصيدة(الى أغادير الشهيدة.)

اِضْطَرَبَ يابحر، وَاُخْفُقْ يافضا وَاِحْتَرَمَ ياقطب، وَاِنْزَلْ ياقضا. [1]

ضم البيت الشعري جملا فعلية جاءت كالاتي:

اضطرب، اخفق ، احترم، انزل، حيث جاء الفاعل ضميرا مستترا تقديره أنت، وأردفت الأفعال بنداء كان متمما للمعنى، مما جعل تلك الأفعال متجددة متحركة متفقة مع الحالة النفسية للشاعر.

ويقول الشاعر في مطلع قصيدة " وتعطلت لغة الكلام":

نَطَقَ الرَّصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلَامٍ وَجَرَى الْقِصَاصُ فَمَا يُتَاحُ مُلَامٌ

وَقَضَى الزَّمَانُ فَلَا مَرَدٌّ لِحَكَمَهُ وَجَرَى الْقَضَاءُ، وَتَمَّتِ الْأَحْكَامُ.[2]

جاءت الجمل الفعلية متوازنة في مكونات التركيب "فعل وفاعل"

نطق الرصاص: جرى القصاص (فعل وفاعل)

فما يباح كلام: فما يتاح ملام(فعل مبني للمجهول ونائب فاعل)

قضى الزمان: جرى القضاء: تمت الأحكام(فعل وفاعل)

فهذه الجمل الفعلية وغيرها مما لم يذكر تدل على عدم الثبات والاستقرار في الحالة الشعورية والنفسية التي يعيشها الشاعر.

[1] اللهب المقدس، ص 171

[2] اللهب المقدس،ص 42

ومن الظواهر الجمالية الأخرى في لغة مفدي زكريا استعمال الأفعال استعمالا فنيا ، من خلال الحركة التي تشكلها دلالة الفعل المصاحب للفعل الاخر، أي سلسلة الأفعال المتراكمة في الجمل الفعلية، فمن تراكم الأفعال قوله في مطلع قصيدة(قالو نريد):

قَالُوا نُرِيدُ، فَقِيلَ لِلْأَقْدَارِ كَوْنِيٌّ فَكَانَتْ رَجَّةُ الْأَقْدَارِ.[1]

وقوله في مطلع قصيدة (لا تعجبوا ان جاءكم برسالة):

قِفْ بِي أَقُدْسٌ لِلْحَيَاةِ نِضَالَهَا فَكَمْ وَقَفَتْ أَقُدْسَ اِسْتِقْلَالِهَا.[2]

وقال في مطلع قصيدة (أيها المهرجان هذا نشيدي):

هَاجَهُ الْمُحَفِّلُ الرَّهيبُ فَقَالَا وَتُغْنَى بِخُلْدِ الْإِحْتِفَالَا.[3]

لقد تنوعت الأفعال الواردة في هذا المطالع، ليتحرك زمنها في اشارات الحدث التجدد؟، وبعد الاطلاع على سياقها نجدها جاءت كالاتي:

1/- أفعال مضارعة تتوجه نحو المستقبل : نريد ، يخلد، أقدس

2/- أفعال أمر مستقبلية: كوني، قف

3/- أفعال ماضي خالصة: قالوا، كانت، قالا

4/- أفعال ماض متوجهة نحو المستقبل: هاجه، وقفت

هاذه الاشارات الواردة في بعض المطالع ونلاحظ منها ان الحاضر لا مكان له فيها ، فالشاعر يلغي الحاضر، وينفيه ليحل محله الماضي تارة، "وفي حالات أكثر يأتي المضارع المتوجه الى المستقبل ،

[1] اللهب المقدس ، ص54

[2] م. ن، ص113

[3] م.ن، ص159

ليسحق الحاضر ويلغيه، ويمسك بالماضي في معادلة تجاوزية ، ونقول معادلة لان المستقبل –هنا– لا يلغي الماضي، ولا يحاول سحقه، وانما يتداخل معه اخذا وعطاءا، (....) وهذه علاقة تداخل بين القطبين الأساسيين لكون الماضي/ المستقبل الذي هو كون الأمة العربية بماضيها المجيد وبمستقبلها الذي يحمل وعدا بادراك جوهر الماضي والانطلاق منه ."[1]

فالماضي يتخطى الحاضر كجثة هامدة لان حاضر الشاعر مفدي زكريا كابوس أرعبه، وواقع مؤلم يرفضه، هذه بعض الشواهد المتعلقة بالجمل الفعلية وتراكم الأفعال فيها أما عن الجمل الاسمية فكما سبق القول– انها وردت في مواضع أقل مقارنة مع نظيرتها الفعلية ونذكر على سبيل التمثيل في مطلع قصيدة (وتكلم الرشاش جل جلاله.)

أَرَضُّ الْجَزَائِرِ، وَالسَّمَاءَ تَحَالُفًا فاختظ حِلْفَهُمَا النَّجِيعَ الْأَحْمَرَ

والاطلس الْجَبَّارَ بَثَّ قَـــرَارِهِ فَأُنْدُكَ مِنْهُ الاطلس الْمُتَجَبِّرَ.

... القارئ لهذه الجمل الاسمية التي خبرها جملة فعلية بتصاعد الحركة لتستقل في الجمل المعطوفة بفعل الفاء.

أَرَضُّ الْجَزَائِرِ وَالسَّمَاءِ تَحَالُفًا: فاختظ والاطلس الْجَبَّارَ بَثَّ قَرَارِهِ: فَأُنْدُكَ.[2]

مما يخلق لديه جوا من التوقع ، فتحقق لديه متعة ولذة ، فالانطلاقة كانت أسماء، لتستقر في أفعال هي نواتج المكان (أرض الجزائر والاطلس الجبار)، انه انتقال من الثبوت الى الحركة[3]

ويقول في مطلع قصيدته (أكذوبة العصر)

[1] عبد الله الغذامي ، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2006،ص 20/ 21

[2] اللهب المقدس، ص134

[3] ينظر: عبد الحميد بو فارس، ايقاع الخبر والانشاء في شعر مفدي زكريا، مجلة العلوم الانسانية، ع4، م ب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2016ص80

أُكْذُوبَةُ الْعَصْرِ، ام سُخْرِيَّةَ الْقَدْرِ هَذِي الَّتِي أَسَّسَتْ فِي صَالِحُ الْبَشَرِ.[1]

ويفتتح قصيدة (معجزة الصانع) بقوله،

لُبْنَانُ يَا مُعْجِزَةِ الصَّانِعِ يَا لَوْحَةٍ مِنْ رِيشَةِ الْبَارِعِ [2]

وغيرها من الشواهد التي ابتدأ فيها قصائده بجمل اسمية، لتدل على الثبات ، ثبات في موقفه الرافض للواقع ، الطامح لغد أفضل، وتشبث بمبادئه التي تتغير، ذلك أن " الاخبار بالاسم يقتضي الثبوت والإستمرار على نحوها، بينما الاخبار بالفعل يقتضي التجدد والحدوث انا بعد ان"[3]

وبهذا تتكامل دلالة الجملة الفعلية مع دلالة الجملة الاسمية لتشكل لنا جمالية المطلع.

2.2 المطالع بين الخبر والانشاء:

تنوعت أساليب التعبير في مطالع مفدي زكريا ما بين خبرية وانشائية في حركة متموجة ممتدة أضفت على نصوصه حيوية ونشاطا ملحوظين، واذا تأملنا الأساليب الانشائية فإننا نجدها تتميز" بروج حوارية ترتفع معها النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي ، ويكون مرتكزة هذه الحركة أداة تخصص بأسلوب معين من الاساليب الانشائية (نداء، استفهام، نهي، قسم.....) او يكون مرتكزها صيغة قياسية معينة(أمر، مدح، ذم، تعجب) وكلها اساليب تعكس أزمة المشاعر، وحيرة العقل، وتتطلب تفاعلا اكبر من المتلقي يرافقه عادة نشاط انفعالي يحتاج نفسا قصيرا او نمطا حواريا متجاوبا بعبارات مختزلة، مما يعكس الحركة والنشاط على النص، ويضفي على الايقاع صفة التنوع بين التنوع والهبوط"[4]، اما اذا كان الاسلوب خبريا فانه يثري دلالات النص وينوعها استنادا على طبيعة التركيب نفسه ، المتنوع بين طلبي وابتدائي وانكاري " وهذا التعدد في المعنى

[1] اللهب المقدس، ص 121

[2] م.ن ، ص 273

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الجبل،بيروت، لبنان(د ط)،(دت)،ص 41

[4] ينظر: عبد الحميد بو فارس، ايقاع الخبر والانشاء في شعر مفدي زكريا، مرجع سابق ص76/75

من خلال الانتقال في الدلالات الاسلوبية من دون شك يزيد الاسلوب سحرا وجاذبية، ويدفع الرتابة عند القارئ او السامع"[1]، "كما يدفع الى التأمل واعمال الذهن لإدراك هذه المعاني اللطيفة."[2]

إن فكرة اختلاف التركيب باختلاف المعنى المراد التعبير عنه، أو الغرض المستفاد من الكلام، قد أدركها البلاغيون القدامى من خلال اشارتهم إلى الفروق الموجودة بين دلالات التعبير بالجملة الاسمية والجملة الفعلية[3]..."...فاذا أريد الحدوث أتى بالجملة الفعلية، وأن أريد الثبوت، أتى بالاسمية، ويتفطن لذلك من قوله تعالى:" (واذا لقوا الذين امنوا قالوا امنا واذا خلو الى شياطينهم قالوا انا معكم انما نحن مستهزئون)..... حيث قالوا اولا: امنا: اي احدثنا الايمان، وثانيا: انا معكم: ثابتون على ما كنا عليه.[4]

1.2.2 الجملة الخبرية:

الجمل الخبرية جزء من الصياغة الادبية لمطالع مفدي زكريا، بما فيها من منبهات تعبيرية لها بصماتها الجمالية، وطبيعتها الاستمرارية والامثلة على ورود الاساليب الخبيرة كثيرة نذكر منها: مطلع قصيدة " الذبيح الصاعد" اذ يقول فيها:

قَامَ يَخْتَالُ كَالْمَسِيحِ وَئِيدَا يَتَهَادَى نشوان، يَتْلُوَا النَّشِيدَا.[5]

وردت عدة جمل خبرية في هذا البيت (قام، يختال، يتهادى، يتلوا) حيث جاء الفاعل ضميرا مستترا واردفت الافعال بمتممات كانت احوالا الا انها كانت في التركيب نفسه، اي جاءت في صيغة أفعال:

قام: يختال: مختالا

[1] ينظر: عبد الحميد بو فارس، ايقاع الخبر والانشاء في شعر مفدي زكريا، ص76

[2] عبد السلام أحمد الراغبي: الدراسة الادبية، النظرية والتطبيق نصوص قرآنية، ، دار القلم العربي للنشر والتوزيع، سوريا، حلب، ط1،2005، ص57

[3] المرجع نفسه، ص 58/57.

[4] زكي الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الاشارات والتنبيهات في علم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص68

[5] اللهيب المقدس ،ص 10.

قام: يتهادى: متهاديا

قام: يتنلو: تاليا

مما جعل تلك الصفات تبدوا متجددة متحركة متفقة مع مشهد الصعود الى المقصلة، وهو في الوقت نفسه صفات ثابتة في الموصوف دلت على هيئة اثناء وقوع الحدث ، وقد عززت تلك الصفات بمكونات اسمية ادت الوظيفة نفسها (وئيدا، نشوان)[1]

2.2.2 الجملة الانشائية:

هي جزء من خصائص الظواهر اللغوية النصية في مطالع مفدي زكريا، تنبثق عن بنى شعرية متضافرة قائمة على لغة الشعر.

واذا كان الخبر يلقى لتحقيق دلالة أصلية إفهامية أو فنية ابداعية فان" الانشاء يقصد بدلالته التعبيرية انشاء المعنى الذي يحرك مخيلة المتلقي، وينير فكرة أو ليشيع مشاعره الذاتية دون النظر الى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي او عدمها."[2]

لذا يعتبر في اصطلاح البلاغيين: " مالا يحتمل الصدق والكذب لذاته"[3] وهو نوعيين الاسلوب الانشائي الطلبي وغير الطلبي، فالطلبي هو الذي يستدعي" مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم، ويكون بخمسة وسائل: الامر والنهي والاستفهام والتمني والنداء..."[4]

ويحتفي نظام الجملة المطلعية عند مفدي زكريا بأساليب النداء والاستفهام والامر، وتنفتح هذه الأساليب على عدة غايات بلاغية، ويظل الموقف النفسي للشاعر، وما علية المتلقي–حال الخطاب–هو ما يقرر الحالات البلاغية لهذه الاساليب المختلفة، وسنكتفي بذكر بعض الشواهد، لنؤجل تحليلها والتماس جماليتها الى مبحث الايقاع.

---

[1] ينظر: عبد الحميد بوفارس ايقاع الخبر والانشاء ، ص 77.

[2] حفيظة ارسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية عالم الكتب، اربد الاردن، ط1، 2004،ص 25

[3] السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 54.

[4] المرجع نفسه، ص 35.

ففي الامر نجد هذه المطالع على سبيل المثال لا الحصر:

اِصْدَعْ رَفيعًا ايها الْمَـــــــارِدَ وَاِصْعَدْ سَرِيعًا ايها الصَّاعِدَ [1]

قِفْ بِي أُقْدُسْ لِلْحَيَاةِ نِضَالَهَا فَكَمْ وَقَفَتِ أُقْدُسِ اِسْتِقْلَالَهَا [2]

اِضْرَبْ يَا بَحْرٍ وَأُخْفُقْ يافضا واحنرم ياقطب، وَاِنْزَلْ يافضا. [3]

سُلُّوُ مُهْجَةِ الاقدار هَلْ جَرَسُهَا دَقَّا وَهَلْ فَاطِرُ الظَّلْمَاءِ عَنْ سِرِّهَا اِنْشَقَّا [4]

سَلَّ الْعُرُوبَةُ: هَلْ ضَجَّتْ لِشَكْوَانَا وَسُلِّ مَيَّةٍ: هَلْ رَجَتْ لِبَلْوَانَا [5]

مما اجتمع فيه النداء والامر، مطلع قصيدة المغرب العربي" انت جناحه"

يَا شَعْبِ تُونِسٍ، كَمْ لِتُونِسٍ فِي الْفِدَا صَفْحَاتِ مَجْدِ خَطِّهَا الامجاد

أُكْرُمْ بِهَا حُرِّيَّةٌ، قُرْبَانَـــــــــــــهَا يَا تُونِسٍ، الْمُهْجَاتُ والاكباد. [6]

وتتنوع ادوات الاستفهام في قصيدة : " ماذا تخبئه يا عام ستينا": والتي يقول في مطلعها:

عَامُ مَضَى كَمْ بِهِ خُبْثُ امانينا مَاذَا تُخَبِّئُهُ يَا عَامِ سِتِّينَا[7]

من خلال هذه النماذج المقدمة لأسلوبي الانشاء والخبر في مطالع ديوان اللهب المقدس " نجد ان هذين النوعين من الاسلوب يعززان تفسير دلالات النص في علاقته بصاحبه وقارئه او سامعه والسياق الوارد فيه والظروف الاجتماعية التي انتجته،" والشيء المؤكد هو ارتباط تلك الحركة التي شكلتها التراكيب – سواء جاءت في صيغة انشائية ام خبرية– بالحالة النفسية او الشعورية للشاعر، فكشفت عن مكوناته

[1] اللهب المقدس، ص 146
[2] م .ن ، ص 146.
[3] م .ن ، ص 146.
[4] م .ن ، ص 146.
[5] م .ن ، ص 146.
[6] م. ن.، ص 171.
[7] م .ن ، ص 149.

ورؤاه لجملة من العناصر التي كونت مرجعتيه حول الثورة والتغيير والبناء والحضارة لتنفرد في نسيج خاص ميز الشاعر عن غيره من الشعراء على مستوى التشكيل."[1]

3 شعرية التقديم والتأخير:

يسعى الشاعر جاهدا ليصنع لغة شعرية تختلف عن غيره من الشعراء، يحطم من انساقها، ونظامها الثابت، ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به، والشاعر عندما يحاول مراوغة انفعالاته او ادراكها يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة ، فيلجا الى استخدام لغة شعرية خاصة، ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في اغنى أشكال تأثيرا، مستثمرا دلالتها واصواتها وعلاقتها وبنائه وايقاعاتها على نحو فريد ، فضلا على ترتيب وحداتها، فيقدم المتأخر، ويؤخر المتقدم وفق ما تمليه وتفتضيه الوظيفة الشعرية.[2]

ومن الجلي ان تكشف شعرية التقديم والتأخير عن العناية المبكرة بفن التشكيل الشعري، واعتباره في صلب جماليته التي تتجاوز مجرد" انحراف الأصول" الى ابتداع مستويات من التراكيب تجدد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث ، وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف الى سياق مغاير يتم فيه اعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ[3]

"فالتقديم والتأخير باب كثير الفوائد، جم المحاسن ، واسع التصرف، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك الى لطيفة ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب ان راقك ولطف عندك ان قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان الى مكان."[4]

[1] عبد الحميد بو فارس، ايقاع الخبر والانشاء في شعر مفدي زكريا، ص 86

[2] ينظر: عدنان حسين العوادي : لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، دار الحرية، بغداد 1985، ص 09
[3] كراد موسى، شعرية المقدمة الطلبية عند عيسى لحيلح، ص 118.
[4] عبد القاهر جرجاني، دلائل الاعجاز، ص 85.

وبذلك لا يكون التقديم والتأخير مجرد تحريك موضعي للتكلم من مكان الى مكان، بل هو تبادل في المواقع لغاية جمالية بلاغية ،" تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل محلها كلمة اخرى لتؤدي غرضا بلاغيا ما كانت لتؤديه لو انها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي"[1]" وبذلك هو انزياح انسياقي يصبح معلما متميزا للشعرية. "[2]

وبناء على ما سبق، وبعد القراءة الفاحصة لقصائد مفدي زكريا وتراكيب جملته الشعرية، اتضح لنا ورود التقديم والتأخير فيها على هيئات متنوعة ومختلفة، ولعل مردّ ذلك هو الحالة النفسية التي يعيشها شاعرنا، أو لدوافع يعول عليها سواء بقصد او بغيره، فمن العادة ان يرتبط ترتيب الكلام بترتيب المعاني في النفس.

وربما ان تقديم الجار والمجرور (شبه جملة) المتعلق بالخبر المحذوف، من اكثر انواع التقديم التي وردت في ديوان الشاعر مفدي زكرليا، ومثال ذلك قوله:

وَفِي صحرَائِنَا جَنَّاتِ عَــدْنٍ بِهَا تَنْسَابُ ثَرْوَتُنَا اِنْسِيَابا
وَفِي صحرَائِنَا الْكُبْرَى، كُنُوزٌ نُطَارِدُ عَنْ مَوَاقِعِهَا الْغُرَابا
وَفِي صحرَائِنَا تِبْرٌ، وَتَمَرٌ كِلَا الذَّهَبَيْنِ رَاقٍ بِهَا وَطَابا
وَفِي صحرَائِنَا شِعْرٌ وَسَحَرٌ كِلَا الْمَلِكَيْنِ، حَطَّ بِبُهَا الرَّكَّابا
وَفِي صحرَائِنَا ادبٌ وَعِلْمَ زَكَا بِهَا الْمُثَقَّفُ وَاِسْتَطَابَا
وَفِي واحاتنا، ظَلَّ ظِلِّيلُ تَفُوزُ بِهِ، نواعزها حَبَابا[3]

اذ قدم الخبر(في صحرائنا) على المبتدأ (حبات ، كنوز، تبر، تمر، شعر، أدب) وقدم الخبر (في واحاتنا) على المبتدأ (ظلٌ).

[1] منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة، منشأة معارف، الاسكندرية ، د ت، ص 138.
[2] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ، ص 18.
[3] اللهب المقدس ،ص 35

وغايته من التقديم اظهار العناية بالخبر الطي ارتبط بالصحراء، مسقط رأسه ليتأملها تأمّلا جماليا بغية اظهار مواطن الحسن فيها، وهذا يجعلنا نستحضر قصيدة للشاعر الأمير عبد القادر يفاضل فيها بين البداوة والحضر، مطلعها:

يَا غاذِرًا لامريء قَدْ هَامَ بِالْحَضَرِ وَعَادِلًا لِمُحِبِّ الْبَدْوِ والفَقَر [1]

«فالتجربة الشعرية تتكرّر مع مفدي زكريا والمواقف الشعورية والنفسية تُعاد، قلق واحساس بالغربة، فالصحراء تمثل البيئة الجغرافية التي نشأ وترعرع فيها ، هي الطلل الذي يحنُّ إليه لأنه يذكره بالأحبة، وبذلك تصبح الصحراء محفّزا للحياة والمقاومة.»[2]

والشعار في مقدمات يفاجئنا بهذا الانزياح اللغوي الذي يغرق قواعد اللغة العربية ، ويخلخل نظام بناء جملتها، ففي قوله :

يَا ثَوْرَةِ التَّحْرِيرِ أُنْتُ رِسَـــالَةٌ أَزَلِيَّةٌ إِعْجَازَهَا، الْإِلْهَام

لَكَ فِي الْجَزَائِرِ حُرْمَةَ قُدْسِيَّةَ وَبِكُلِّ قَلْبٍ فِي الْوُجُودِ هِيَام [3]

نجد أن الجار والمجرور قد تصدرا الجملة في صدر البيت الثاني، وكانا موضع عناية واهتمام الشاعر لذا قدّمهما ، والعرب يقدمون الذي بيانه أهم لهم، فكافُ الخطاب تعود على الثورة الجزائرية التي هي مصدر إلهام الشاعر، وذلك خصّها بالعناية ، في محاولة منهلتأكيد رؤية خاصة مفادها أن الثورة هي التي تصنع حرمة الشعب الجزائري، فكان جديراً أن يلتفّ حولها، ويحيطها بهالةٍ من القداسةِ والطقوس الدينية.

«ومسلك الشاعر هذا في وجود تقديمين في موقع واحد (لك) ، و (في الجزائر) يجعلنا نتساءل من أين اكتسبت الثورة قديسيتها، لأنّها ارتبطت بالجزائر؟ أم هي قدسية مطلقة تتعلق بكلّ في أنحاء المعمورة؟ هل هي

[1] الأمير عبد القادر الجزائري ، الديوان ، جمع وتحقيق : العربي دحو، منشورات تالة ، الابيار الجزائر، ط3 ، 2007 ص 44

[2] ينظر لخضر ذيب، شعرية اللغة عند مفدي زكرياء، مجلة الاداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عمار ثليجي الاغواط. ع 19 ، فيفري 2007، ص 69

[3] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 47

ثورة ضد الاستعمار فقط؟ ام هي ثورة عامة تُطال الاستعمار الخارجي والداخلي؟ أم هي ثورة على الظروف الاجتماعية المزرية؟ أم ثورة فكرية، أم ثورة أخلاقية،.....»[1]

لكن ممّا لا تختلف فيه أن « مجرد مخالفة ينبيء عن غرض ما، وأن هذا الغرض قد يكون توجيها لإلتفات السامع الى كلمة من الكلمات عن طريق إبرازها إبرازًا يتحقق عنه تأثيرها، فالكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلفا ، والمعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة»[2]

وربما كان تقديم الجار والمجرور (شبه الجملة) المتعلق بالخبر المحذوف، من أكثر أنواع التقديم التي وردت في دوان الشاعر مفدي زكريا، وفي مطالعة خاصة، ومثال ذلك:

أُكْذُوبَةُ الْعَصْرِ، أَمْ سُخْرِيَّةُ الْقَدْرِ هَذِي الَّتِي أَسَّسَتْ فِي صَالِحُ الشَّرِّ [3]

إذْ قدم الخبر (أكذوبة العصر) على الجملة الواقعة مبتدأ (هذي التي أسست في صالح الشر) ، وغايته من لتقديم إظهار الرفض القاطع، والشديد لموقف الأمم المتحدة إثر موقفها المفضوح من قضية الجزائر.

فالأصل في ترتيب عناصر هذه الجملة الاسمية أن تقول هذي التي أسست في صالح الشر:

أكذوبة العصر أم سخرية القدر، لكن الشاعر فاجأنا بهذا الانزياح اللغوي الذي خرق قواعد اللغة العربية، وخلخل نظام بناء جملتها، والحقيقة أننا حين نزعم أن الشاعر قد خرق قواعد اللغة « فإننا نتّهمها بالقولية والجمود والتمسك بنمط الترتيبي صارم لا تفارقه، وهذا يتعارض مع ما ينشده المبدع من لغته التي يريدها أن تتجاوز دائما هذا الإطار الثابت النفعي الى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة ويصادقها ويحرّك دوالها كيف يشاء، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم، ويؤخر ما شاء له أن

[1] ينظر: اللهب المقدس، ص 68

[2] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتب الخانجي، مصر،1980، ص 213

[3] اللهب المقدس، ص 121

يوفر ، حرصاً منه على تحقيق الهدف التأثيري والايصالي في الوقت معا فالتقديم والتأخير من الوسائل التي يحطّم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم.»[1]

« مفدي زكرياء لم يُقَدّم إلاّ لفائدة ، والظاهر أنها العناية والاهتمام بالمقدم، والافصاح عن فكرة سيطرت عليه، ولعلّ في هذا التغيير الذي طرأ على الجملتين، جمالا وتأثيرا، لأنه السّبيل الى نقل المعاني من ألفاظها الى المخاطبين، كما هي مُرَتّبَة في ذهن المتكلم حسب أهميتها عنده، فيكون الأسلوب صورة صادقة لإحساس المتكلم وصدق مشاعره.»[2]

[1] رمضان صادق، شعر عمر بن فارض- دراسة أسلوبه الهيئة المصرية، ص 80

[2] خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها – منهج وتطبيق- دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع- جدة ، ط1 ، 1984، ص 13

المبحث الثاني:

الصورة الشعرية

الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة من أهم مكونات النسق الشعري، يشكل الشاعر بواسطتها أفكاره و أحاسيسه في شكل جمالي محسوس فهي تعتبر " جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير لأجزاء الواقع، بل هي اللغة القادرة على تشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص"[1]، فهي تختزل كما كبيرا من مختزنات الشاعر الشعورية. و الصورة هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز..."[2]

فهي " ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق بل هي الشعور والفكر ذاته: لقد وجدا بها، ولم يوجدا من خلالها فالشاعر الموهوب يفكر بالصور ولكنه ليس جامع تلفيقات هدفها أن تقول إن هذا يشبه كذا..."[3]

فقدرة الصورة على إبراز ما تسخر به طاقات يسيرها الشاعر فيعمل نسج صورة بديعية ممتعة و هو مقياس جودتها.

وقد أكد النقد العربي الحديث على أهمية الصورة وفهمها "فهي وسيلة (الناقد) يكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع"[4]، ومن هنا " فإن قيمة الصورة تتأتى من سياقها ضمن

[1] كمال ابو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين بيروت، ط3، 1998، ص 21.

[2] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر مكتبة الشباب مصر، 1988 ص 391.

[3] محمد محسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة ص 33.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث. ص 120

القصيدة، فهي طريقة للتعبير ودلالة يمكن ثقلها فيما تحدثه المعاني من تأثير، الحديث عن الصورة يعني عدم تغييب التخييل عنها كونها على علاقة عضوية"[1]

ولعل فكرة تأليف الشعر عند مفدي زكرياء لها إرتباط وثيق بالوجود بمفهومه الواسع: الوجود الطبيعي والانساني والجمالي، يعكس معرفته للواقع وثورته عليه، فراح يجسّد هذه الثورة من خلال قصائده مخترقا حدود الطبيعة اللغوية معبرا عن ألامه ورفضه لهذا الواقع.

تحملنا هذه الفكرة إلى التعرض إلى شعره كي نبحث عن طبيعة هذه الصورة في مطالعه، وتتبع خصوصياتها وأنواعها.

1 مصادر الصورة الشعرية عند مفدي زكريا:

من المعلوم أن الشاعر يعتمد في تكوين صورة الشعرية على خياله، و الخيال هو في الحقيقته الالهام الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات أو لما وعاه من تحصيل و تفكير[2]. و الدارس لشعر مفدي زكريا عامة، و مطالعة خاصة يتضح له جليا أنها لا تخرج عن التراث في مصادره المعروفة: قرانا كريما، أو تاريخا إسلاميا بعصوره المختلفة القديمة والحديثة، كما إستبدت بمخيلته الصور الشعرية المستمدة من الطبيعة، فمفدي مفتون بالجمال، ذوّاق لروائعه، يقف أمام المشاهد الطبيعية وقفة الخاشع المتعبد،و فيما يلي تفصيل لبعض المصادر المذكورة أنفا:

1.1 المصادر الدينية:

كما هو معلوم فإن مفدي زكريا ابن منطقة محافظة تقليدية، درس و تعلم في الكتاتيب، له ثقافة دينية واسعة استثمارها في استحضار الموروث الديني في إبداعاته، وبهذا فان ثقافة الشاعر لها تأثير

[1] نوارة ولد احمد: شعرية الصورة في القصيدة الثورية (اللهب المقدس لمفدي زكريا أنموذجا، مجلة معارف، السنة السابعة، العدد 12 جوان 2012 ص 64.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ص 469.

مباشر في تكوين صوره الشعرية، و نوعية ثقافته وإتجاهها تطبع الصورة عنده بطابع التقليد والمحافظة، " فقد حددت الثقافة السلفية منذ البداية الاطار الذي كان الشعراء المحافظون يضعون داخلهم صورهم الشعرية، هذا الاطار الذي لا يخرج عن التراث في مصادره المعروفة قرانا كريما وأحاديث شريفة"[1]

فبوسع أي دارس لشعر مفدي زكرياء أن يلمس أثر القران الكريم في جل قصائده تعبيرا وتصويرا "فلا نكاد نجد قصيدة واحدة عند مفدي زكريا لم يتضح أثر القران فيها ظاهرا، فهو أن لم يستغله تصويرا استغله تعبيرا، وإن لم يتضح لغة اتضح معنى، وما من شك في أن القران الكريم كان يحتل مكانة مرموقة مقدسة من نفس " زكرياء" وأية ذلك أنه كلما أراد التعبير عن قدسية الشيء أو تعاليه، شبهه بالقران لانه كان يمثل عنده النهاية التي لا نهاية بعدها، وقد وردت الصور الشعرية المستمدة من القران عند **"زكريا"** في أسلوبين فقد تجئ استمداد لصور متعددة مستقاة من إحدى سور القران الكريم يضعها الشاعر إطارا لإحدى قصائده حين يجد بين الصورة التي يريد رسمها والصورة الموجودة في الصورة الكريمة تشابه موضوعيا أو هو يخيل إليه بأنه كذلك مبالغة وتهويلا"[2]

ولقد أحسن مفدي زكريا توظيف ثقافته الدينية والقرآنية بالذات في صوره الشعرية.

كما حفلت قصائد اللهب المقدس برموز أشهر الانبياء والرسل الذين وردت قصصهم في القران، وكان "مفدي زكرياء" في كل مرة يستحضر جانبا من جوانب حياتهم، وهو في توظيفه لاسماء الانبياء رموزا، ما يذكر النبي باسمه أو يأتي بعباره مستنبطة من قصة ذلك النبي ومتصلة بأحداثها."[3]

وبهذا فإن إهتمام الشاعر بالجانب الديني هو من صميم أهدافه الإصلاحية والتوجيهية.

[1] محمد الناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 470

[2] م ن، ص 470، 471

[3] مسعود بودوخة: استلهام الرموز الدينية: ص 495

2.1 المصادر التراثية:

التراث تجربه إنسانية، ورافد مهم يمنح القصيدة بعدا جماليا من خلال قدرة الشاعر المزج بين إحساساته، والتعبير بالتراث عنصر من العناصر الثقافية التي أتيح للشعراء الافادة من معطياتها في هذا العصر، فتضمين العمل الفني ليس حدثا تراثيا في مكونات التجربة الشعورية والشعرية الحديثة"[1]

يمثل الأدب العربي القديم الرافد الثاني في شعر مفدي زكريا ومصدرا حيا يستقي منه صورته الشعرية بعد القران الكريم، فهو مطلع على دواوين الشعراء، والامثال والحكم والقصص والتاريخ، إذ تعتبر أهم الروافد التي صبت في ثقافته.

فقد تأثر مفدي زكريا بقصائد الشعر العربي القديم تأثرا كبيره" حيث إتخذ لقصائده منه، تاره شكل إقتباس أو تضمين وأخرى تكون على شكل إستيحاء للجو العام لهذه القصيدة، أو في المعنى والمبنى، وأحيانا أخرى تأتي الصورة شعرية عنده، على شكل إشارة إلى صورة شعرية في بيت ذاعت شهرتها وكثر ترديدها على الالسنة"[2]

ومن القصائد المشهورة التي تأثر بها مفدي زكرياء" النونية" في قصيدته التي ألقاها باسم الجزائر في مهرجان الشعر بدمشق" رسالة االشعر في الدنيا مقدسة"، والتي يقول في مطلعها:

سل العروبة هل ضجت لبلوانا وسل أمية هل رجت لبلوانا.

ويلجأ الشاعر مفدي زكريا في قصائده إلى الاقتباس حينا وإلى التضمين حينا أخر، وهو يقتفي أثر الشعراء السابقين والمعاصرين له.

[1] على بطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982 ص 117

[2] حمة دحماني: ظاهرة الغربة في الشعر مفيد زكريا – مذكرة ماجستير– اشراف: عبد الله حمادي. جامعة منتوري قسنطينة، 2005-2006 ص 176-177

وقد تعددت قصائد مفدي زكرياء "التي استدعت نصوصا غائبة، و حولتها إلى خيوط في نسيجها، بحيث بات النص المستدعي والنص المستدعى نصا واحدا متلاحمة أجزاءه متداخلة عناصره، متشابكة صوره ورموزه."[1]

كما أفاد من التاريخ الذي «برع في الغوص في أعماق هذا التاريخ وأنطق شخصياته وحوادثه بحيث أصبح شعره ينبض بالحياة، وقد تميز مفدي زكريا عن بقية الشعراء الجزائريين في هذا التصوير الذي غرفه من التاريخ الاسلامي العربي، فهو يملك ملكة قوية لتوليد الصور والأخيلة من الأحداث والوقائع والشخصيات والاماكن، ولا سياما ما يتعلق منها بتاريخ المغرب الاسلامي، فإن الصورة الشعرية عنده في هذا المجال تدل على إطلاع واسع ومعرفه غنية بالدقائق والتفاصيل"[2]

2 أنواع الصورة الشعرية في مطالع مفدي زكريا:

1.2 الصور البلاغية القديمة:

ما من شك في أن شعراء الاتجاه المحافظ كانوا يسيرون على النهج الذي الذي اختطه النقاد العرب القدامى فيما اختطوه لعمود الشعر، ولم يتحولوا عن قناعة، عن النظرة الصارمة التقليدية التي لا تخرج عن حدود الاصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، فاعتمدوا في بناء الصورة على الادوات البلاغية القديمة كالتشبيه والاستعارة والكناية، وكان من الطبيعي أن يستخدم مفدي زكرياء المعروف بغلبة الاتجاه المحافظ على شعره الادوات نفسها، إذ نجده يتناول موصوفاته تناولا استعراضيا، لم يتخلى فيه عمّا عرف به تناول التقليدي من وقوف عند السطح من المناظر الموصوفة دون تعمق إلى بواطن الاشياء و واستبطانها استبطانا ذاتيا، لكن لم نعدم خلال ذلك بعض اللمسات التي تجلى فيها الخيال الشعري، و لكي يتضح لنا كيف بنى مفدي زكريا

[1] الياس مستاري: مصادر التراث في شعر مفدي زكريا، مجلة المخبر، ابحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر العدد التاسع، 2013 ص 185

[2] مرجع نفسه: ص 159.

الصورة الشعرية في مطالعه، نسوق بعض النماذج للشاعر مرتبة حسب الادوات البلاغية التي ضمّنها شعره:

1.1.2 التشبيه:

يعد التشبيه من أهم وسائل تكوين الصورة الشعرية إذ يضفي على المعنى جمالا، ويزيد قوة وبيانا، ويلعب التشبيه دور رئيسا في رسم المعنى الذي يريده الشاعر، وتصويره بصورة تشبيهية يعقدها بين طرفي التشبيه ليخرج لنا من خلال هذه الصورة بمعنى له أثره الذي يعكس إحساس الشاعر، ومنه تأثره أثناء عملية الابداع[1]، وتتمثل جمالية التشبيه في كونه" ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، و صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها وإهتزازها."[2]

ويرى ابن رشيق القيرواني أن التشبيه «صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه."[3]

ولقد جعل النقاد التشبيه مقياسا للمفاضلة بين الشعراء، إذ لا يخلو شعر شاعر من تشبيه يأتي به ليكشف عن طريقة تصوير حقيقة المعنى، وما يتصل به من إحساس أثناء عمليه الابداع، فيخرج ما يريد أن يصوّره من معنى بصورة جمالية إبداعية تعكس قدرة الشاعر ونفسيته أثناء إبداعه.

ومن هنا فإن تشبيهات مفدي زكريا في شعره عامة، وفي مطالع قصائده خاصة كانت وسيلة من وسائل دعم المعنى بما يبرزه ويجلّيه، وبما يضفي عليه لمسة فنية رائعة، وممّا ورد في التشبيه قوله في مطلع قصيدة «الذبيح الصاعد»:

قَامَا يَخْتَالُ كَالْمَسِيحِ وَئِيدَا يَتَهَادَى نِسْوَانُ يَتْلُو النَّشِيدا.

[1] ينظر: كراد موسى، شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح، ص 157.

[2] ابو هلال العسكري: الصناعتين، تح: مفيد قميحة دار الكتب العلمية، ط2، 1989، ص 261.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 455.

بَاسِمُ الثَّغْرِ كَالْمُلاَّكِ كالط فَلُّ يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحُ الْجَدِيدا.[1]

إذ وظف الشاعر في هذا المطلع عنصر التشبيه" الذي أحال في إحاله مباشرة على الموروث الثقافي الديني، أين وضّف في البيت الاول شخصية المسيح عليه السلام كمشبّه به يرى جلاّديه على المقصلة، فراح يشبّه زبانا بكل ما هو بريء، طاهر، متعالي (كالملاك، الطفل)، وقد سيطرة العاطفة الدينية على شعر مفدي زكرياء في أغلب تشبيهاته اللتي كانت وليدة تشبّعه الديني، ولأنها وليدة إحساس وتجربة."[2]

فالصورة هنا معنوية لأنه ربط شجاعة الشهيد بشجاعة المسيح، اللذين أمنا برسالتيهما.

نجدك كذلك قوله في مطلع قصيدة" جلالك يا عيد الرئاسة":

جَلاَلُكَ يَا عِيدِ الرئاسة رَائِعَ تَدَفُّقٍ فِيهِ الشَّعْبَ كَالْسَّيْلِ.

إنّ هذا البيت يصوّر لنا فيه الشاعر صورة تشبيهية جميلة مبدعة، جسّد و وصف لنا من خلالها كثرة الشعب، حيث شبهه بالسيل، فالمشبه هنا الشعب أما المشبه به فكان السيل ووجه الشبه بينهما أن لكليهما تدفّقا.

وفي وصف مفدي لما تتميّز به قسنطينة من روعة وجمال يقول:

وَادِّي الْهَوَى بِالْهَوَى نَشْوَانَ خَا صَبْرَهَا وَخَاصِرَتَهُ، كَأَنَّ الامر مَقْصُودٌ.

لَدَى خَرِيرٍ مِنَ الامواه تَحْسَبُهَا لَحْنٌ مِنَ الْخُلْدِ قَدْ غَنَّاهُ داوود.

من السهل المسيور أن يلحظ المرء كيف اعتمد زكرياء في بناء صوره على أدوات التشبيه، كأن، تحسبها، مما يجعل التشبيهات واضحة، ويمكن استجلاء طرفي التشبيه فيها ببساطة، ولعلّ هذا يحيينا إلى المرجع الذي استمد منه مفدي صوره استقى منه أدواته، إذ أن إعجابه بالشعر العربي القديم

[1] اللّهب المقدس، ص 37

[2] خالد ناصري، البنى الاسلوبية في قصيدة الذبيح الصاعد، مجلة اللغة الوظيفية، العدد السادس، ص 354.

جعلته يحذو حذوه في إستعمال أدوات التشبيه بطريقة واضحة، لا تحتاج في إستجلاءها الى تمعن أو إمعان فكر.

2.1.2 الاستعارة:

تعدّ الاستعارة من أهم عناصر الصورة الناجحة ودليلا قويا على نبوغ الشاعر، وإمتلاكه لادواته الفنية، إذ عرفت بأنها أمعن في الخيال، لانّها تطمس معالم الاشياء، وتستبدل بها أشباهها،[1] "وهي وسيلة تشكيلية أرقى من التشبيه وأعمق، وأعقد صنعة، وإن كان التشبيه عمادها وهو كالأصل لها."[2]

ومن هنا كان إهتمام مفدي زكريا بها، لما لها من مكانة و قيمة يجلّها الشاعر، و يحرص على تضمينها شعره، حيث « تعدّ الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الفاترة و إنتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها كنهها على نحو يجعلنا ننفعل إنفعالا عميقا بما تنطوي عليه، فهي بذلك أدات توصيل جيدة، تصور ما يحبيش في صدر الشاعر، وتنقله إلى المتلقين في أشكال جمالية مؤثرة"[3]

كان التشخيص هو العنصر البارز في تشكيل الصورة الاستعارية في مطالع مفدي زكرياء، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجرّدة ومظاهر الطبيعة الجامدة، إذ كثيرا ما لجأ إليها يبثّها أحزانه، ويسقط عليها أحاسيسه، ومثال ذلك ما ورد في مطلع قصيدة" نشيد بربروس":

يَا لَيْلِ خِيَمٍ...واعْصِفِي يَا رِيَاحِ يَا أُفُقِ دَمْدَمَ....وأقصفي يَا رُعودِ.[4]

[1] ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 335
[2] عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، ص 22.
[3] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية، 2000، ص 111.
[4] اللّهب المقدس، ص 76

في هذه الصورة الاستعارية يشخص لنا الشاعر الليل بالاسنان فوقف يناديه طالبا منه التخييم، كذلك من العناصر التي شخّصها نجد الجراح والرماح في مطلع قصيدة:" بنيت بروحي شعبك عرش الملك"

حيث يقول:

إِلَى مَا تَظِلُّ تَلْسَعُنَا الْجَرَّاحُ ؟؟ وَفِيمَا تَبِيتُ تَنْهِشُنَا الرُّمَّاحُ ؟[1]

فقد شبّه الجراح بالعقرب التي تبث سمومها في الجسم وهو ما يتضح من خلال كلمة(تلسعنا)، إذ أنها تشير إلى مشبه به محذوف (العقرب)، كما شبه الرماح بالوحش المفترس، الذي ينهش الجسم فيدميه، وفعل (تنهشنا) يحيلنا إلى المشبه به المحذوف على سبيل الاستعارة المكنية.

ولقد حاول مفدي أن يشيع الحركة والحيوية في هذه الموصوفات الجامدة، فيبعث فيها الحياة، فراح يربط بينها وبين الافعال، فقد أورد أربعة أفعال في بيت واحد (تظل،تلسعنا، تبيت، تنهشنا.).

ومن العناصر التي شخّصها أيضا نجد الرصاص حيث جاء في مطلع قصيدة (وتعطلت لغة الكلام)[2]

نَطَقَ الرَّصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلَامٍ وَجَرَى الْقِصَاصُ فَمَا يُتَاحُ مُلَامٌ.

فقد شبه الرصاص بالانسان الذي ينطق، لكنه حذف المشبه به(الانسان)، وترك ما يلازمه وهي صفة النطق على سبيل التشخيص والاستعارة المكنية.

ومن التشخيص أيضا ما ورد في مطلع قصيدة" رسالة الشعر في الدنيا مقدسة" في قوله:

سَلِّ الْعُرُوبَةُ..هَلْ ضَجَّتْ لِشَكْوَانَا وَسَلِّ أُمِّيَّةٍ هَلْ رَنَّ لِسَلْوَانَا.[3]

[1] اللّهب المقدس، ص 183
[2] مرجع نفسه، ص 42
[3] اللّهب المقدس، ص 115

اسند الشاعر فعل السؤال إلى العروبة، إذ استعمل لفظة(سل)، في غير محلها، فتحققت المنافرة الدلالية في علاقه مجازية، إذ أن الدلالة المعجمية لفعل(سأل)، خاصة بالإنسان، و تكون للإنسان، لكنه أسند الجامد للمتحرك الحي، في عملية تشخيصية.

ومن خلال هذه النماذج الاستعارية المدروسة يتّضح لنا أن مفدي زكرياء في مطالعه قد قرّب صور المعنويات ووضّح معالمها ونقل تجربته إلى القراء في تشكيل جمالي مؤثر.

3.1.2 الكناية:

تعدّ الكناية إحدى وسائل تكوّن الصورة الفنية في الشعر لما تحمله من معاني بديعة وإشارات خفية تلوح بالمعنى من بعيد، وتوميئ به دون أن تفصح عنه، ويعرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: «والمراد بالكناية ها هنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه فيه في الوجود، فيومئ به إليه، أو يجعله دليلا عليه.»[1]

ولقد كان للكناية نصيب في شعر مفدي زكرياء، فقد نسج في مطالعه صور كنائية جميلة عبّرت عن إحساسه وشعوره الذي يختلج نفسيته، ومن هذه الصور الكينائية هي قوله في مطلع قصيدة(إلى أغادير الشهيدة)[2]:

اِضْطَرَبَ يَا بَحْرٍ وَاُخْفُقْ يَا فَضًّا وَاِحْتَرَمَ يَا خُطَبٍ وَ انْزل يَا قَضًّا.

فهذه الصورة كناية عن غضب الشعب، واستعداده لمجابهة العدو.

وفي قوله في مطلع قصيدة (أسفيرا نحو أملاك السما)[3]:

أَيَّ صَقْرٍ فِي السَّمَاوَاتِ اِخْتَفَى أَيُّ نَجْمٍ فِي النِّهَايَاتِ اِنْطَفِئْ ؟

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 66
[2] المرجع السابق، ص 166.
[3] اللّهب المقدس، ص 192.

ذكر كلمتي الصّقر والنّجم ليرثي بهما شهيدا فاضت روحه إلى بارئها، فعبر عن قوّته بالصقر، وعن نوره وضيائه بالنّجم، فعندما نتأمل قوله (أي صقر في السماوات اختفى)، أو قوله (أي نجم في النهايات انطفئ)، فإننا أمام معنيين أو مدلولين لكل جملة، أولهما المعنى القريب وهو الصقر الذي طار واختفى، والنجم الذي غاب وانطفئ، وثانيهما وهو المراد من طرف الشاعر، وهو الكناية عن القوة والضّياء.

لقد أضفت الكناية على مطالع مفدي زكرياء جمال ورونقا وأبرزت المعنى شيئا من الستر والتخفي، لتزيد في شاعرية القصيدة وتغني معانيها وتعمّق دلالتها وتؤكدها.

2.2 الصورة الشعرية الرامزة:

يعني الرمز في لغة العرب الإشارة، وهو من الأساليب الجمالية الخاصة التي اعتمدها الشعراء في العصر الحديث، لأنه قدم لهم ما لم تقدمه اللّغة العادية، فالرمز يخرج الصورة من نطاقها المألوف إلى الايحاء وبعض الغموض، فهو" يقوم أساسا على مبدأ اكتشاف نوع من التشابه الجوهري المكنون بين شيئين اكتشافا ذاتيا مبتكرا، والجمع بين الحسي والمعنوي بصورة ساحرة وموحية ومؤدية للمعنى تأدية ممتازة، حيث يعمق المعنى ويعطيه بعد فنيا وجماليا تستحسنه النفس الإنسانية ويدفعها للتفكير والتوقف."[1]

المتتبع لمسار الشعر الجزائري" يجده قد عمد على الرمز في كثير من مواضعه، فراح الشعراء الجزائريين يعبرون عن الانسانية والحب والكره والدين والتاريخ بالرمز، هذا الذي وجدوا فيه مطيّتهم التي احتوت أبعادهم الفكرية والخيالية، ومن بين عظماء الشعر الجزائري الحديث شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا الذي أتحفنا بمطالع شعرية فاخرة وزاخرة، كان للرمز فيها نصيب موفور."[2]

[1] مويسي مختار: جمالية الرمز في الشعر الجزائري الحديث، دراسة بلاغية لمقتطفات شعرية عند مفدي زكريا، مجلة الابعاد، المجلد 6، العدد 1، 30 جوان 2020 جامعة وهران، ص 228.

[2] م ن، ص 226-227

ولا شك أن الرمز الشعري في مطالع مفدي زكريا" لغة إيحائية مفعمة بالدلالة، فهو يجمع بين إحساس مرهف وتصوير فني مبدع، وتأثير جمالي أخاذ، وتلتقي هذه العناصر جميعا لتشكل نسيجا لغويا ودلاليا يرتبط بماضيه وحاضره، ومستقبله متخطيا في ذلك حدود الزمان والمكان، ولذا يحاول شاعرنا استثمار طاقة الرمز الدلالية من خلال استحضار الرموز الطبيعية والشخصيات التاريخية في مواقف تتصل بالأبعاد الحضارية والقيم الانسانية، وما يصاحبها من تجارب شعورية ، فيضع القارئ بين عالمين: قديم له قدسيته وحديث له ضرورته"[1]

وقد لمسنا إيحاءات رمزية كثيرة في ديوان" اللهب المقدس" من خلال لغة الشاعر وتعابيره المكثفة بمعان نفسية، فالرمز في هذا الديوان يحمل دلالات وجدانية نفسية عكس طبيعة الحياة في فترة حرب التحرير، ولعل أول ما يلفت انتباهنا هو تنوع الرموز الشعرية التي وظفها لأغراض جمالية وإنسانية تفصح عن تنوع المصادر التي استعان بها في تجربته الشعرية الدينية، حيث يعد القران الكريم هو المصدر الأول والأساسي الذي أسهم في إمداد المطالع الشعرية لمفدي زكرياء برموز شعرية متعددة" فهو يعتصر ما في المفردة القرانية من دلالات نفسية بعيدة، قد لا يدرك أبعادها سوى المتلقي الحافظ للقران"[2]

ومن الوقائع والأحداث الدينية التي شكلت رموز لدى الشاعر" ليلة القدر" فهي: «رمز يتكرر في الديوان اللهب المقدس مرتبطا بالحدث العظيم الذي مثلته إنطلاقة الثورة ليلة الفاتح نوفمبر، و الشاعر إذ يعظم من شأن تلك الليلة لا يجد من الرموز المسعفة في تصوير عظمتها وجلالها غير ليلة القدر التي وصفت في القران الكريم[3]، يقول الله تعالى: (ليلة القدر خير من ألف شهر)[4]، فقد كانت

[1] طارق بومود، الدلالات والأبعاد في شعر مفدي زكريا، جامعة 20 اوت 1955 سكيكدة، ص 116.

[2] محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، العطف غرداية، الجزائر، ط2، 1987، ص 113.

[3] مسعود بو دوخة: استلهام الرموز الدينية في ديوان اللّهب المقدس لمفدي زكريا، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 7، العدد 2، قسم اللغة والادب العربي، كلية الاداب واللّغات، جامعة سطيف 2 ص 493

[4] القدر، الآية 3.

ليلة الفاتح نوفمبر بداية عهد جديد لوضع حد للمحتل الداخل مشبها إياه بليلة قدر هذه الليلة العظيمة التي كانت الحد الفاصل بين النور والظلام، فيقول:

دَعَا التَّارِيخُ لَيْلَكَ فَاِسْتَجَابَا(نفمبر) هَلْ وَفَيْتُ لَنَا النِّصَابا؟

وَهَلْ سَمْعُ الْمُجِيبِ نِدَاءَ شَعْبٍ فَكَانَتْ لَيْلُهُ الْقَدْرَ الْجَوَّاب؟

وظف الشاعر" ليله القدر" كرمز ومنحه أبعادا دلالية وإيحاءات رمزية جديدة تعبر عن إنتماء وإعتزازه، ونلحظ من هذين البيتين" أن الشاعر قد دعته الضرورة المعنوية إلى الاستنجاد بالجملة القرانية ما دامت هذه الجملة موزونة عرضا، يجعلها شطرا أو بعض شاطره في شعره، وفي ذلك تحقيق للهدف المعنوي والتنغيم الموسيقي، و الشاعر مفدي زكرياء يلجأ إلى هذا التوظيف في المواقف العظيمة، والاحداث الجسام يخيل إلينا فيها بأن التاريخ يتوقف لحظتها جلالا وروعة"[1]

وورد رمز الزلزلة في قوله:

ام الارض رَبِكَ زَلْزَلَةُ زِلْزَالِهَا لَمَّا طَغَى فِي أَرْضِهِ مُسْتَعْمِرٌ.

وفي مطلع القصيدة" إن ربك أوحى لها":

هُوَ الاثم، زَلْزَلَ زِلْزَالُهَا فَزَلْزَلَتِ الارض زِلْزَالَهَا.

وظف الشاعر رمز" الزلزلة" للدلالة على الهوية الوطنية فعمد استثمار الرموز القرآنية التي وظفها في تصور مشهد الثورة المظفرة محاكيا صورة الزلزال والهلع الذي حدث في الواقع، وقد جاءت تلك

[1] حمة دحماني: ظاهرة الغرب في شعر مفدي زكريا (مذكرة ماجستير)، اشراف عبد الله حمادي، جامعة منتوري قسنطينة، 2005- 2006، ص 174.

الابيات الشعرية رموزا هدفا عاما ألا وهو الهوية الوجودية للشعب الجزائري الذي حاول الاستعمار الفرنسي اقتلاع جذوره الحضارية القابعة في أعماق تاريخه العتيد."[1]

وظف الشاعر رمز الجنة في مطلع قصيدة" أ في السماوات عرش أنت تنشده":

فِي السَّمَاوَاتِ عَرْشٌ أَنْتَ تَنَشُّدُهُ فَرُحْتُ تَسْأَلُ فِي الْفِرْدَوْسِ جَبْرِيِّنَا.

جعل الشاعر الفردوس(الجنة) مكانا و مستقرا يأوي إليه من سمه روحه.

ووظف رمز المسيح والملاك في قوله:

قَامَ يَخْتَالُ كَالْمَسِيحِ وَئِيدَا يَتَهَادَى نَشْوَانُ، يَتْلُو النَّشِيدَا.

بَاسِمُ الثَّغْرِ كَالْمُلَاَّكِ أَوْ كالط فَلُّ يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحُ الْجَدِيدَا.

يمثل هذا المطلع خيطا مهما يسهم في فك شفرة النص ورموزه ودلالاته المتعددة، استحضر الشاعر فيه رمزا دينيا فيه بعد الفناء والتضحية بالنفس في سبيل تحقيق المثل العليا، ويماثل الشاعر في هذا المطلع بين الشهيد" أحمد زبانا" ويشبهه وهو يمشي ثابت الخطى نحو مصيره المحتوم، نحو الموت بالمسيح" (عيسى عليه السلام)، فالشاعر هنا عقد صلة حميمية بين المشهد الذي كان عليه عيسى بن مريم، ومشهد شجاعة أحمد زبانا الذي يتجه إلى المقصلة مبتسما شامخا الأنف دون أن يكون حقيقة، الشاعر "وظف شخصية المسيح وأسقطها إسقاطا فنيا رائعا ليرمز بها إلى ما يتمتع به أول شهيد في سجن بربروس من ثبات على المبدأ والاستهانة بالام والموت في سبيل القضية التي يؤمن بها، ومن تضحية بلغت به أن يقدم نفسه فداء لوطنه"[2]، وصوره في البيت الثاني في صورة ملاك أو طفل يستقبل الموت.

[1] مويسي مختار: جمالية الرمز في الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 128.

[2] المرجع نفسه، ص 234.

وخلاصة الحديث في هذا البعد الرمزي نلاحظ أن المطلع في قصائد مفدي زكرياء جاء محمّلا بأبعاد رمزية تنتمي إلى الحضارة العربية الاسلامية، و قد عبرت عن الحالة الشعورية التي أراد التعبير عنها، و قد جاء توظيفه للرمز تارة تقليدا بحتا، وتارات أخرى فيه لمسات مفداوية جميلة.

المبحث الثالث: الإيقاع

1. الإيقاع الموسيقي الخارجي.

2. الإيقاع الموسيقي الداخلي.

الايقاع الموسيقى الخارجي

الإيقاع وعناصره الموسيقى الشعرية:

أولا: الوزن

ثاني: الرويّ

ثالثا: القافية

1 الإيقاع الموسيقي الخارجي:

الإيقاع وعناصر الموسيقى الشعرية:

يعتبر الايقاع عنصر هاما في الأدوات البنائية للشعر، فالإيقاع هو ما يميز الشعر عن غيره من فنون القول، إذ أكد النقاد على ضرورة وأهمية الموسيقى في التشكيل الجمالي للشعر «فقد وضح أن الموسيقى والشعر يرجعان الى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح في أن الشعر يختص بترتيب الكلام في معانيه على النظم موزون... أما الموسيقى فهي تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون»[1]

فالموسيقى هي جانب بنائي ووسيلة إيحائية «تؤثر في النفس تأثيرا شديدا، وتثير منا العاطفة»[2]

ونظرا لأهمية الموسيقى الشعرية فقد «وفر الأدباء لأشعارهم غنائية عذبة، اذ اهتموا بالموسيقى الداخلية التي تصدر من رقة الصياغة و انسجام اللّفظ مع اللفظ، كما اهتموا بالموسيقى الخارجية التي تأتي من الأوزان العروضية، حين تنسجم مع المضمون ويناسب فيها النّغم بطلاقة ورقة»[3]

وأهم العناصر التي تتكون منها الموسيقى الشعرية هي: اللّفظ والوزن و القافية «وهذه العناصر هي التي تعطي القصيدة تلك الوحدة النغمية الجميلة التي تجعل الشعر ذا كيان مستقل وتبعده عن النثر بفضل ما تحدثه من توازنه وانسجام وايقاع»[4]

---

[1] ابو ناصر الفرابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد المالك خشبة، مراجعة أحمد محمود الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة ص 16 .17.

[2] ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر مكتبة أنجلو مصرية، ط2، 1952 ص 19.

[3] نسيب المنشاوي: مدخل الى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الإتباعية الرومانسية- الواقعية ص 160.

[4] مفيد محمد قميحة، الاخطل الصغير حياته و شعره، منشورات دار الأفق، بيروت ط1،1982 ص 298.

فحسن اختيار الألفاظ المعبرة، ومهارة سبكها والدقّة في التركيب يوفر الاتساق والانسجام الذي يولد عنصر الإيقاع في القصيدة، ذلك أن الألفاظ تتوفر على عنصر الذي يمدها بإشعاعات جديدة «والكلمة المشعة ترسل خيوطها العميقة في كل مكان، فإن كثرة المعاني و الاتجاهات للكلمة الواحدة تكتب للقصيدة الخلود، وتبقى حية، متجددة تجد موقعا حسنا من كل قارئ، فيفسرها حسب ذوقه وعمق فكره، و لذلك بقيت قصائد شكسبير وغيره خالدة ممن اهتم بوحي الألفاظ»[1]

أما الوزن الذي هو « مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية قبل الثورة التي حطمت الوزن وكسرت عمود الشعر»[2]، الا أن النقاد قديما وحديثا اعتبروه عنصرا جماليا لأن:« للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد وما ير د عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[3]

ويكون اختيار الوزن حسب انفعالات الشاعر و حالته النفسية لأن «الدفقة الشعورية الانفعالية تتحكم في تحديد طبيعة الوزن و هذا أن الداخلي متمثل في الانفعال و التجربة الشعورية يتحكمان في الخارجي – الوزن والقافية – ويحددان نوعيهما وطبيعتها إذن هناك علاقة وثيقة بين العالم الداخلي للمبدع و الإيقاع»[4] وبهذا يكون « تغيير نمطية الايقاع الموسيقي، من خلال استبدال البحور الشعرية في العمل الفني بما يتلاءم والموقف الشعوري والعاطفي والوصفي للتجربة الشعرية»[5] فهذا التنوع والاختلاف هوما منح للقصيدة الجمالية الشعرية.

[1] على مصطفى صبح: من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، دار المعارف. القاهرة د.ط، د.ت ص 55

[2] عادل مصطفى: دلالة الشكل. دراسة في الأستقطيا الشكلية وقراءة في كتب الفن – دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001 ص 50

[3] محمد أحمد ابن طباطب: عيار الشعر.

[4] كريم الوائلي: جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة ص 04

[5] الطاهر يحياوي: تشكلات الشعر الجزائر الحديث من الثورة الى ما بعد الاستقلال دارا لأوطان، الجزائر، ط1، 2013، ص 59

لذلك فالقصيدة الحديثة « عملت على إبداع تجانس شكلي يتحد مع الجانب الدلال والشعوري، ليوفر للقصيدة التحاما كليا يحشر الشاعر في أتون التجربة الشعرية »[1]

ومن عناصر الموسيقى الشعرية أيضا: القافية وهي آخر بيت واهم جزء في الشعر العربي « فبحث القافية مهمّ كبحث أجزاء البيت الشعري ووزنه، لأن من جهل شروطها وقع في المخالفة للنهج العربي وجاوز النسق الذي رسم للشعر، كما هدى إليه الذوق السليم، ومن هذا المنطلق نقول ان القافية هي الحروف التي تبدا بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وتكون القافية كلمة واحدة وقد تكون بعض كلمة وقد تكون كلمتين »[2]

ولعل اول ما يلفت انتباهنا في الشعر الجزائر ي الحديث هو « محافظته الشديدة على القصيدة العمودية والتزامه الواضح بالإيقاع المعتمد على الوزن الرتيب، والقافية المطردة في حل الأعمال التي ظهرت قبل الخمسينيات تحت تأثير عوامل وظروف معينة (...) من أهمها انضواء أغلبية الشعراء الجزائريين تحت اللواء حركة إصلاحية محافظة كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي، حفاظا على مقوم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية، ولعلها كانت تعتبر ذ لك ذلك وجها من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدخيل »[3]

1.1 الوزن:

كان الشعراء الجزائريون، ولا سيما في عهد الإحياء والثورة يدورون حول بحور خليلية معروفة، لا تخرج عن اطار البحور المستعملة من الشعراء في تلك الفترة في كامل الوطن العربي، وهي الأكثر

[1] محمد المتقن: معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، مطبعة انفو- برانت، فاس، 2013 ص 101

[2] ينظر محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، حقق وقدم له: عمر فاروق الطبّاع، دار القلم للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، دط، دت، ص 141 (بتصرف)

[3] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 191

استعمالا، ولقد صنّفها محمد ناصر في كتابه "الشعر الجزائري الحديث" حسب النسب المائوية، هكذا:[1]

الكامل 70.96 %

الخفيف 64,57%

الرمل 59.77%

البسيط 46.71%

الطويل 40,25%

المتقارب 38.08%

الوافر 30.39%

الرجز 23,86%

المجتث 7,71%

المتدارك 2,60%

الهزج 2.55%

السريع 2.25%

المسرح 0.64%

المديد 0.35%

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، خصائصه و اتجاهاته الفنية، ص246

المقتضب 0.00%

المضارع 0.00%

ومعنى هذا انّ ثمانية بحور هي التي كانت تستحوذ على إهتمامات الشعراء العموديين، فالشعراء الجزائريون طوال هذه الفترة التي تزيد على خمسين سنة لم يخرجوا على بحور الخليل المعرفة، ومنهم شاعرنا مفدي زكريا الذي أدرك أهميه الوزن في نظم قصائده، فإستثمر من هذه البحور الشعرية ثمانية من الستة عشر، جاءت مرتبة حسب إعتماده لها كالآتي:

البحر	عدد القصائد
الخفيف	9
الكامل	9
البسيط	7
الطويل	5
الرمل	5
الوافر	4
السريع	4
المتقارب	3
المجموع	46

جدول الإستثمار البحور في اللّهب المقدس بحسب عدد القصائد.

نجد أنّ مفدي زكريا اعتمد 50 % من البحور الشعرية الخليلية، موزعة بين الصفاء والمزج:

البحور الصافية: الرمل، المتقارب، الكامل، الوافر.

البحور الممزوجة: البسيطة، الخفيف، الطويل، السريع.

ومن الملاحظ ورود بحري الخفيف والكامل في الصدارة وإقبال مفدي زكريا عليهما في جلّ قصائده لا نحسبه جاء إعتباطا أو صدفة.

فقد نظم شاعرنا على الخفيف لما "عرف به هذا البحر من رشاقة وخفة في الذوق والتقطيع، وتميّز موسيقاه بوقعها النازل الذي يتناسب مع الموضوعات الذاتية، ولطالما أختير هذا البحر من طرف الرومانسيين لتماشيه مع الطبع الرومانسي المتميز بحساسيته الغنائية وشعوره المرهف."[1]

ولا بأس ان نستعرض مطالع بعض القصائد من الديوان والتي نسجها مفدي على بحر الخفيف، لنرى مدى التوافق بين إيقاعه وبين الحالة النفسية للشاعر، فمن قصيدة (أيها المهرجان هذا نشيدي)[2] نأخذ مطلعها:

هاجه المحفل الرهيب فقال

هَاجَهُ لْمَحْفَلُ رْرَهِيبُ فقَالا

0/0/// 0//0// 0 /0//0/

فاعلاتن مُتَفْعِلنْ فَعِلاَتُنْ

وتغنّى يخلّد الإحتفالا

وَتَغَنْنَا يُخَلْلِدُلْ إِحْتِفَالاَ

0/0/// 0//0// 0/0//0/

فعلاتن مُتَفْعِلنْ فاعلاتُنْ

[1] ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 2554

[2] اللهب المقدس، ص 185

ومن "الذبيح الصاعد"[1] يقول:

قامَ يَخْتالُ كالمسِيح وئيدَا

قامَ يَخْتَا	لُكَلْمِسِي	حِوَئِيدَا
0/0//0/	0//0//	0/0///
فاعلاتن	مُتَفلعن	فَعِلاتن

يَتَهَادَى نَشْوَانَ يَتْلُو النّشِيدَا

يَتَهَادَا	نَشْوَايَتْ	لُنْنَشِيدَا
0/0///	مُتْفاعِل	0/0//0/
فعلاتن	مُسْتَفْعِلْ	فاعلاتن

نجد أنّ القصائد التي استخدم فيها بحر الخفيف تحمل إمّا معنى الحزن أو معنى الفرح، وهذا البحر فيه مساحة إيقاعية جيدة لحمل المعنين " فقد لاحظ بعض الدّارسين أنّ البحر الخفيف يساعد على التذكّر والترجيع، والشحن"[2]

أمّا ميل مفدي إلى بحر الكامل كغيره من الشعراء ذوي الإتجاه المحافظ التقليدي، فراجع إلى ".. الحالة الشعورية التي يكون عليها الشاعر، فإنّ بين الوزن والحالة الشعورية علاقة وطيدة لا يمكن انكارها، فثمّة أوزان تتلائم مع الإنفعال الحاد وحالات الطرب، وأوزان أخرى تتلائم مع الإنفعال الهادئ الرصين والحالات التأمل."[3]

[1] اللهب المقدس، ص 17

[2] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 255

[3] ينظر: الخصائص الموسيقية للبحور الشعرية، حازم قرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 133

فما يمتاز به هذا البحر من إيقاع موسيقي هادئ رصين، وما تعرف به تفعيلاته من جزالة وحسن اطراد (متفاعلن ستّ مرات) تجعله يتناسب و الموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل، ومفدي زكريا معروف بإكثاره النظّم في هذه الموضوعات، لاسيما في فترتي الإصلاح والثورة، ومن أمثلة مانظم مفدي على البحر الطويل نأخذ مطلع قصيدة (وتكلّم الرّشاش وجلّ جلاله.)[1]

أَكْبَادُ مَنْ..؟ هَذِي التي تَتَفَطَّرُ..؟

أَكْبَادُ مَنْ	هَاذِ لْلَتِي تَتَفَطْطَرُو	
0//0/0/	0//0/0/	0//0///
مْتْفاعلن	مُتْفَاعلن	مُتَفَاعلِن
مستفعلن	مستفعلن	

ودماء من.. ؟ هذه التي تتقطّر..؟

وَدِمَاءُ مَنْ	هَاذِ لْلَتِي	تَتَفَطْطَرو
0//0///	0//0/0/	0//0///
مُتَفَاعلن	مُتْفَاعلن	مُتَفَاعلِنْ
	مستفعلن	

ويقول من قصيدة (وتعطلت لغة الكلام)[2]

نطَقَ الرَّصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلاَمُ

[1] اللهب المقدس، ص 133

[2] المرجع نفسه، ص 41

نَطَقَرْرَصَا/صُ فَمَا يبَا/حُ كَلاَمُو

0//0/// 0//0/// /0/0///

مُتَفاعِلن / مُتَفاعلن/ فَعِلاَتُنْ

وَجَرَى القصاصُ فَمَا يُتَاحُ مُلاَمُ

وَجَرَلْقِصَا/صُ فَمَايُتَا/حُ مُلاَمُو

0//0/// 0//0/// /0/0///

مُتَفاعلن / متفاعلن/ فَعِلاَتُنْ

وجاء الضرب مقطوعا لأنّ المطلع جاء مصرّعا والتصريع هو جعل العروض كالضرب وزنا وقافية.

ومن البحور التي إحتلّت الصدارة في الديوان بحر " البسيط"، فقد ألحّ مفدي عليه إلحاحا شديدا، ونظم منه الغالبية من قصائده، ومن خلال إستقراء بعض مطالع قصائده نجد أنّها ارتبطت بالموضوعات الجادة، والمواقف الصارمة، والدعوة إلى استنهاض الهمم، من أمثلة ذلك نذكر مطلع قصيدة (زنزانة العذاب):[1]

سَيَّانَ عنْدِي مفْتُوح ومنْغَلِقُ

سَيْيَانَ عِنْـدِي مَفْتُو حُ ومنغَلِقُو

0///0/// 0/0/0/ /0//0/0/

مستفعلن / فعلن مستفعلن فعلن

[1] اللهب المقدس، ص 20

ياسِجْنُ بَابُكَ أمْ ش شُدَّتْ بِهِ الحلقُ

ياسِجْنُ بَا	بُكَ امْ	شُدْدتْ بِه	لْحِلقُو
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

ونظم شاعرنا على بحر الرمل خمس قصائد، بحر عرف بموسيقاه الخفيفة الرشيقة، المنسابة، ويرتبط غالبا بالحالات الانفعالية لدى الانسان سواء كان فرحا أم قرحا[1]، ومن أمثلة ما وجدناه في قصائد مفدي ما جاء في قصيدة (وليد القنبلة الذرية)[2] والتي مطلعها:

مادهاهُ وَيْلُ أمَّهُ مادهاهُ

0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/
فَاعِلاَتُن	فَاعِلاَتُن	فَاعِلاَتُن

وِيْلَتَاهُ مِنْ جيله وْيلَتَاهُ

0/0//0/	0//0/0/	0/0//0/
فَاعِلاَتُن	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلاَتُن

ومن البحور التي أقام عليها مفدي بعضا من قصائده بحر الوافر، وهو بحر مزدوج التفعيلة، وهو مبني على مفاعلتن ستّ مرات، لكن هذه التشكيلة لم ينظم عليها أحد من العرب مما دفع بالعروضين إلى أن يستعملوا علّة القطف فصارت تفعيلته الثالثة (مفاعلتُن ⟵ مفاعل) وتحول إلى (فعولن)، ويمتاز هذا البحر بانه يشتدّ إذا أريد له الشدة، ويرق إذا أريد له الرّقة، وأكثر ما يكون في

[1] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 259

[2] اللهب المقدس، ص 161

الفخر والرثاء، وقد كتب الشاعر ثلاثة نصوص في الفخر وهي (وقال الله)، (على عهد العروبة سوف نبقى)، (ذرو الأحلام واطرح الأماني)، ورابعها في الرثاء (بنيت بروح شعبك عرش ملك) يقول من قصيدته (وقال الله)[1]

دعا التاريخُ ليلك فإستجابا

0/0/0// | 0///0// | 0/0//

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن

نُفَمْبَرْ هَلْ وَفَيْتَ لنا النِّصابَا

0///0// | 0///0// | 0/0//

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن

كما نظم الشاعر على بحر السريع أربع قصائد أيضا منها قصيدة (أيها المارد الأسمر) والتي مطلعها:[2]

اصْدَع رفيعًا أيّها المارِدْ

0//0/0/ | 0//0/0/ | 0/0//

مستفعلن | مستفعلن | فعلن

واصْعَدْ سريعًا أيّهَا الصَّاعِدْ

0//0/0/ | 0//0/0/ | 0/0//

مستفعلن | مستفعلن | فعلن

[1] اللهب المقدس، ص30

[2] م ن، ص 146

والسريع بحر لا تدخله الزحافات الكثيرة، فقصائد هذا الإيقاع تأتي سريعة تواصل المعنى، فلم يكثر مفدي النظم عليه لابتعاد إيقاعاته حماسة الشاعر.

أما البحر الذي تذيّل الديوان من حيث نسبة الاستعمال فهو المتقارب ونجده في قصيدة (ألا إنّ ربك أوحى لها)[1]، وقصيدة (فلسطين على الصليب)[2]، وقصيدة (نشيد الانطلاقة الوطنية الأولى)[3] التي مطلعها على الترتيب:

- هو الإثمُ، زلزل زلزالها فزُلْزِلَتْ الارض زلزالها

//0/0|//0/|//0/0|//0 //0/|//0/0|//0/0|//0

فعولن |فعول |فعولن |فعو فعول |فعولن |فعولن |فعو

- أُناديك في الصّرصر العاتية وبيْنَ قَوَاصفها الذَاريةْ

//0/0//0/0//0/0 //0///0///0/0//0

فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحُرّيّة.

//0/0|//0/|//0/0|//0/0 /0/0|//0/0|/0 ///0

فعولن |فعول|فعولن |فعولن فعولن |فعولن |فل |فعو

« ونقدّر ان الايقاع الموسيقي الذي يوفره هذا البحر المتكون من (فعولن) ثمانيه مرات، يتمشى على ما مع مواقف التذكر ومشاعر، النجوى، والحنين، وما اليها من العواطف الذاتيه التي اصبح الاهتمام بها في الشعر المعاصر اكثر من اهتمام السابقين بها»[4]

---

[1] اللهب المقدس، ص 273

[2] م، ن، ص 336

[3] م، ن، ص 104

[4] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 264

اذا يتضح جليا أن مفدي زكريا قد نظم قصائده على البحور الخليلية المتداولة في موروثه ناسجا عليها معاني تحاكي ذلك الموروث، لذلك اعتمد الأوزان التقليدية مبنى لقصائده،

وتصدّرها بحر الخفيف، وذلك لأن شاعرنا شاعر موديل بقصّد توصيل الغرض مال إلى البحور التامة، ولم يتّخذ من البحور المجزوءة مبنى لقصائده.

2.1 حرف الرّوي:

الرّوي: هو «الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد، قال ابن السّراج: « اخذ من الرّواء وهو الحبل يشد به، او من الرواية التي هي حفظ الشيء لأنه حافظ للبيت ومانع له من الاختلاط بغيره، او من الارتواء، لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء » والرّوي نوعان، الاول المقّيد: وهو الذي سكن فهو ممنوع من الحركة كامتناع المقيّد من التصرف، والثاني المطلق وهو الذي حرك بإحدى الحركات الثلاث»[1] وهو من حروف القافية، يأتي به الشاعر في كافه الابيات ولا يمكنه ان يستغني عنه هذا بالنسبة للشعر العمودي، اما الاشكال الشعرية الاخرى فينوع الشاعر من حروف الرّوي.

واذا جئنا إلى الشاعر مفدي زكريا فنجد تنوعا في روي قصائده التي تضمنها "اللهب المقدس."

وإذا ما اردنا استنطاق روي بعض القصائد سنجده مرتبطا بدلالتها.

يقول الشاعر في مطلع قصيدة " اكذوبة العصر " التي نظمت في التنديد بالأمم المتحدة اثرى موقفها المفضوح من قضية الجزائر في الدورة الرابعة عشر المنعقدة بشهر نوفمبر (تشيرين الثاني) 1959 [2]:

اكذوبة الْعَصْرَ، ام سُخْرِيَّةَ الْقَدْرِ ؟ هَذِهِ الَّتِي اسست فِي صَالِحُ الْبَشَرِ ؟

[1] ينظر أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم ص 243

[2] اللّهب المقدس: ص 121

حرف الروي راء مكسور «مناسب جدا لإنكسار أحلام الجزائريين مرة تلو الأخرى في هذه الهيئة، فانكسار الشفتين عند النطق بالكسرة وتكرار الراء المميز لطريقة التلفظ بها يمثلان على التوالي الإنكسار المتتالي لتلك الاحلام في اروقة هذه الهيئة.»[1]

وكذلك قصيده معجزة الصانع التي يصف فيها جمال لبنان الأخذ نلمس في رويها هذا الترابط مع دلالتها يقول الشاعر في مطلعها:[2]

لُبْنَانٌ...يامعجزة الصَّانِعَ ويالوحه مِنْ رِيشَةِ الْبَارِعِ.

حرف الروي العين المكسورة، يأخذنا عبر الكسر إلى انبهار الشاعر بجمال لبنان ووقوفه حائرا امام هذا الجمال « ليستحضر جو انكسار حاسة اخرى امام اعجاز الصانع سبحانه، وهي حاسة البصر، في سورة الملك»[3] حيث يقول الله تعالى: ﴿ **ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور (3) ثم ارجع البصر كرتين ينقلب اليك البصر خاسئا وهو حصير (4)** ﴾[4]، فصوت العين يعطي عمقا لهذا الاحساس من خلال مخرجه الحلقي العميق، وهو انصع الحروف جرسا.

وكذلك الامر مع الروي قصيدة "بنيت بروح شعبك عرش الملك" التي قالها الشاعر راثيا الملك محمد الخامس ومطلعها:

الى مَا تَظِلُّ تَلْسَعُنَا الْجَرَّاحُ وَفِيمَ تَبِيتُ تَنْهِشُنَا الْجَرَّاحُ.

حرف الروي (الحاء) الوحيد المهوس وهذا الصوت المناسب جدا للرثاء ولما يحيط به من خشوع وسكينة «ويضاف الى هذا الوجه من المناسبة وجه ثان وهو احساس الشاعر بضعف موقف عموما

[1] عادل محلو: الشكل والدلالة دراسات في القصيدة العربية، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت لبنان: ط1، 2015/1436م، ص 74

[2] اللهب المقدس ص 273

[3] عادل محلو: الشكل والدلالة دراسات في القصيدة العربية، ص 75

[4] الملك، الاية 3-4

بغياب هذا الرجل الذي دعم الثورة الجزائرية كثيرا، ولعل عمق مخرج هذا الصوت الذي هو الحلق وحركته التي هي الضم تقدم لنا تصويرا ايقاعيا رائعا لوضعية الشاعر وموقفه.»[1]

وتأتي حروف الروي التي تضمنها الديوان ترتيبا من الاكثر الى الاقل تكرارا كما يلي:

1- د 2- ن 3-ل 4- ق 5- ب 6- ء، ي، ج

نلاحظ ان حرف الرّوي (**الدال، النون، اللام**) هي اكثر حروف الروي استعمالا في الديوان، وتدل على الحركة والاضطراب، ما يدل على تناسبها ومضمون القصائد.

وظف الشاعر الأصوات المجهورة رويا لقصائد ديوانة اكثر من المهموسة «فالصوت المجهور اوضح في السمع من الصوت المسموع»[2] وهو ما يدل على توجه الديوان ومضمونه الثوري «لأن الجهر انسب من الهمس للتعبير عن الثورة والغضب لكونه صفة قوة فيما الهمس صفة الضعف»[3] لهذا جاء الروي المجهور في سبعة وثلاثين قصيدة، اما المهموس جاء في قصيدتين.

مخارج اصوات الروي: جدول مخارج الروي المستعملة في الديوان ونسبة الاتجاه اليها.

المرتبة	المخرج	عدد القصائد	نسبة الاتجاه
1	الأسنان	17	%48.58
2	الشفتان	7	%17.94
	اللّثة	7	%17.94
3	اقصى الحنك	3	%%7.69
	وسط الحنك	3	%7.69

[1] عادل محلو: الشكل و الدلالة دراسات في القصيدة العربية، ص 75/ 76

[2] ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 27

[3] عادل محلو، الشكل والدلالة، دراسات في قصيدة العربية، ص 74

4	أدنى الحنك	1	%2.56
	اقصى الحلق	1	%2.56

نلاحظ ان الأصوات المستخدمة رويا متواتر مخارجها من اقصى الحلق الى الاسنان، اذ يحتل حيزا الأسنان أرفع النسب في خروج الروي، واضعفها الحلق وهذا يؤكد ميل الشاعر الى الأصوات الأقرب مخرجا في الجهاز الصوتي.

3.1 القافية:

القافية لغة مأخوذة من قفا يقفوا اي تتبع الاثر، وتطلق في اللغة على القصيدة.

والقافية هي «من اخر حرف في البيت الى اول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله،(...) تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين»[1] وتعرف بانها «مجموعة أصوات في آخر الشطر او البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة.»[2]

والشاعر العربي يولي اهميه فائقة للقافية لان «العربية لا يصلح شعرها بدون قافية، لانها لغة قياسية رنانة يجب ان يراعى فيها القياس والرّنة وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجوده في سائر اللغات فلا يسوغ لها ان تبرز عطلا مع توفر ذلك الحلي الشائق.»[3]

وللقافية بعد جمالي وموسيقي ودلالي فهي تعتبر «عنصرا جماليا يمتلك الكثير من السياقات وظيفة دلالية تؤشر للرؤيا التي يفرزها النص الشعري»[4] لهذا نجد ان الشعراء الجزائريين يهتمون بقوافيهم كاهتمام بالوزن.

---

[1] ابن رشيق القيروان: العمدة، ص 159

[2] صفاء الخلوصي: فن تقطيع الشعر، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط1، 1972، ص215

[3] سليمان البستاني: الياذة هوميروس، معربة نضما، ج1، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص 95

[4] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 ص 27

ونظرا لأهمية القافية في تشكيل الايقاع الشعري سنحاول الوقوف على قوافي الديوان واهميتها:

1.3.1 **انواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والاطلاق:** وعلى انواع المجرى في حالة الإطلاق: القافية المقيدة: وهي مكان رويها ساكن وسميت بذلك لان رويها «ممنوع الحركة كامتناع مقيد من التصرف.»[1]

أما نسبة هذه القافية في قصائد الديوان الموحدة الروي التي يبلغ عددها تسعة وثلاثين 39 قصيدة منعدمة: فهذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لايكاد يتجاوز 10 %"[2] لأن الشاعر العربي التقليدي يميل اكثر «الى تفضيل استعمال الحركة بدل السكون ولكن استعماله لها يلعب دورا ايقاعيا اولا ثم دور نحويا ثانيا لأن تعيين الحركة سيساعد على إدراك الدلالة، خاصة وأن اللغة العربية ما تزال تحتفظ بالإعراب.»[3]

اما القافية المطلقة فظهرت بشكل مكثف حيث بلغت نسبتها 84% توزع رويها بين الفتح والضم وأحيانا الكسر عبر قصائد الديوان.

أ- **القافية المجراة على الفتح:** في الديوان واحد وعشرون (21) قصيدة على هذا النحو، واغلب الحروف الروي في هذه القافية (اللام الراء النون):

اِشْرَقِ الْعِيدَ فَاِنْشَرُوا الأعلاما واملأ الْكَوْنَ بَهِجَةُ وَاِبْتِسَامَا

جمع الشاعر في هذه القافية المطلقة صوت الميم مع صوت اللين (الالف)، كما انه سبق رويها بصوت لين اخر (الالف) مما يؤدي الى تصاعد الوتيرة الموسيقية لوقوع صوت الراء بين

[1] سراج الشنتريني: المعيار في اوزان الشعر، تح: رضوان داية: دار الملاح ط3، 1979 ص 119

[2] ابراهيم انيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص257

[3] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، مرجع سابق ص 138

حرفين لين، كذلك نجد أن «الفتحة تحسن في الحروف الشفهية كالميم»[1] فالفتح والحرف اللّين يساعد على جذب انتباه القارئ الى فحوه القصيدة

ب- **القافية المجراة على الضم**: بلغ عدد القصائد في هذا النوع ثلاثة عشرة (13) قصيدة بنسبة 33 % وردت على روي الدال والميم والقاف مثل:

سِيَانُ عُنَّدِي مَفْتُوحٌ وَمُنْغَلِقُ ياسجن بَابَكَ، ام شَدَتْ بِهِ الْحَلْقُ.

عبر الشارع من خلال هذه القافية المجراة على الضم يدل على الرفعة والعلو و العظمة...

ت- **القافيه المجراة على الكسر**: وبلغ عدد القصائد فيها خمس قصائد بنسبه 12.82% تنوع رويها بين النون والدال والراء والعين.

يقول في مطلع قصيدته "معجزه الصانع"[2]

لُبْنَانُ يَا مُعْجِزَةِ الصَّانِعِ يالوحة مِنْ رِيشَةِ الْبَارِعِ.

والكسرة تدل على الإنكسار ويمكننا ان نلمس الأسى في نغمة الشاعر من خلال القافية التي أدت عمل ممّيزا كأداة انسجام بين صوت الإحساس بالحزن وبين الصوت العين الذي يمتاز بجرسه الموسيقي الانسيابي.

ومما سبق يتضح لنا ان الشاعر كان أشد ارتباطا بمعنى القصائد ومبناها،

2.3.1 أنواع القوافي باعتبار كثافتها الصوتية:

أ- **المتكاوس**: وهو « اربع حركات متتواليات بين ساكني القافية» وهو نادر جدا ولا نجده في الديوان.

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، دار الفكر بيروت ط4، 1981 ص 68

[2] اللّهب المقدس: ص 273.

اما الأنواع المستعملة في الديوان فيمكننا ترتيبها من حيث كثافتها الصوتية ترتيبا تنازليا كما يلي:

ب- **المتراكب**: وهي القافية التي يفصل بينها ساكنها ثلاث حركات، استخدمها الشاعر في ثلاث قصائد فقط هي (قل ياجمال، زانزانة العذاب، اكذوبة العصر.)

كما جاء في القصيدة الاولى:[1]

قُلْ يَا جَمَالٍ يُرَدِّدُ قَوْلَكَ الْهَرِمَ وَاُحْكُمْ بِمَا شِئْتُ وَتُنْجِزُ حُكْمُكَ الْأُمَمَ.

القافية هنا (أمموا)، فالمتحركات الثلاث المتواليات هي: الالف والميم، والميم بين ساكني القافية وهما اللام والواو الناتجة عن إشباع اللام [///0].

ت- **المتدارك**: وهو "متحركان متواليان بين ساكني القافية[2] استخدمها الشاعر في اثنى عشر قصيدة كما في قوله:[3]

اي صَقْرٌ فِي السَّمَاوَاتِ اِخْتَفَى ؟ أَيَّ نَجْمٍ فِي النِّهَايَاتِ انطفى

؟فالقافية هنا: (انطفى)، المتحركان المتواليان هما الطاد والفاء بين الساكنين النون والألف.

ث- **المتواتر**: وهو «متحرك واحد بين ساكني القافية»[4] وهو أكثر القوافي استخداما إذا جاء في خمسة وعشرين قصيدة كما في قوله

مَا لِلْجِرَاحَاتِ نُخْفِيهَا فَتَبَدِيَنَا وَالْحَشَّاشَاتِ نأسوها فَتُدْمِينَا.

فنجد في قوله: (ينا) حرفا واحدا بين الساكنين (0/0)

[1] الأحمدي النويرات: المتوسط الكافي في العلمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط3، 1983 ص

[2] المرجع السابق، ص395

[3] اللّهب المقدس: ص 84

[4] الأحمدي النويرات: المتوسط الكافي في علمي العروص، والقوافي ص 295

ج- **المترادف:** وهو «اجتماع ساكني القافية من غير فاصل»[1] لم ينظم الشاعر من هذا النوع في القصائد العمودية ولكن نجده في نشيد الثورة الجزائرية (مخمس) يقول في مطلعه

قَسَّمَا بِالنَّازِلَاتِ الْمَاحِقَاتِ وَالدِّمَاءِ الزَّاكِيَاتِ الطَّاهِرَاتِ.

والقافية هنا (رات) وتساوي بالحركات والسكنات (0 0)

ومن خلال ما تناولناه في القافية وأنواعها في الديوان أن الشاعر استعمل كل أنواع القافية من مترادفة ومتواترة ومتداركة، إلا أننا لا نجد قافية المتكاوس لأن هذا النوع نادرا ما يستخدم في الشعر العربي.

[1] الأحمدي النويرات: المتوسط الكافي في علمي العروض، والقوافي، ص 295

الإيقاع الموسيقي الداخلي

أولا: التصريع

ثانيا: القوافي الداخلية

ثالثا: التكرار

2 الايقاع الموسيقي الداخلي:

يعد الإيقاع الداخلي جزءا لا يتجزء من بناء القصيدة العربية كيف كان الإيقاع الخارجي مكون من ثلاثة عناصر: المدى الزمني والنبر ثم التنغيم فالوقفة « فإن الايقاع الداخلي لا يعتمد آليات موسومة بالتحديد، وأدوات بنائية ثابتة تنتجها الأذن او تقرها، وانما تعتمد على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التحليل الاستنباط ومهارته في كشف علاقات التركيب والبناء وانتاج الدلالة، فالإيقاع الداخلي يمكن ان تقول عنه انه "ايقاع سياقي" يتجلى في حركة القراءة وعلاقات الأنظمة البنائية للخطاب، مغايرة هذه العلاقة للتكوين الواقعي بين مكونات اللّغة. »[1]

ويؤثر الإيقاع الداخلي في المتلقي عبر وسائل عدة منها "القيم الصوتية"، والتي تحدث من خلال التجمعات الصوتية، والتكرار والطباق...، والمتتبع للشعر الجزائري يجد مايطرب له السمع ويشد له الانتباه من إيقاعات جميلة.

1.2 التصريع:

يقول ابن رشيق القيرواني (ت 456 م): « فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته »[2] وهو على ضربين عروضي وبديعي «فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن و الإعراب والتقفية بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها، لتلحق الضرب في زنته والبديعي: استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن و الإعراب و التقفية »[3]

[1] عبد الناصر هلال: قصيدة النثر بين سلطه الذاكرة والشعرية المساءلة مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2002 ص 221

[2] ابن رشيق: العمدة ص 283 284

[3] ابن ابي الأصبع المصري: تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القران، تحقيق: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، لجنة احياء التراث الاسلامي،ط2 1963 ص 305

وأما عن الفرق بين المصرع والمقفى هو ان «التصريع هو أن ينقسم البيت نصفين ويجعل اخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع، وتغير العروض للضرب فإن كان الضرب مفاعلين جعلت العروض مفاعلين... والمقفى مماثلة الضرب من غير تغيير »[1]

والتصريع في المطالع مظهر من مظاهر القصيدة العربية « إنما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدأ إما قصة وإما قصيدة، وليعلم أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر »[2]

ولهذا اعتمد الشعراء العرب منذ الجاهلية على تجويد مطالعهم اعتمادا على إشاعة الإيقاع فيها لأجل أسر المتلقي من الوهلة الأولى، لهذا لا تكاد تخلو القصيدة العربية من التصريع عبر كل العصور التي مرت بها.

فإذا جئنا إلى الشعر الجزائري الحديث فقد اعتمد الشعراء الجزائريون كثيرا على التصريع في مطالع قصائدهم كدعامة موسيقية إذ « يندر أن نجد للشعر الجزائري مطالعا غير مصرعة في الشعر العمودي، وما كان منه فهو لقصائد الشعر الحر الخاصة ببعض الشعراء الذين جددوا في شكل القصيدة وعلى رأسهم أبو القاسم سعد الله والعقون والقّليل من محاولات أحمد سحنون »[3]

ولابأس إذا عرضنا المثالين للتّدليل على حصول التصريع في الشعر الجزائري الحديث:

يقول محمد العيد آل خليفة:

سَاءَنَا رُزْءٌ بِهِ الدَّهْرُ رُمَّانَا فَأَمَانًا أَيَّهَا الدَّهْرَ أَمَّانَا

[1] حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية تطبيقية"، مؤسسة المختار النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005 ص 77 نقلا عن كتاب الوافي ص 21

[2] هاشم مناع: الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995 ص 235

[3] بوجلخة فضيلة: التشكيل الجمالي في الشعر الجزائري الحديث من خلال الجريدة البصائر 1956/1935 ،مذكرة الدكتورة، اشرف: ضيف عبد السلام جامعة الحاج لخضر- باتنة 1، 2018/2018 ص 264

فالتصريع هنا حاصل بين كلمتين (رمانا ، أمانا) « وهما لفظان متجانسان، حيث اختلافا في حرف واحد، وقع في البداية (الراء والهمزة) وهذا الاختلاف الصوتي كان داعيا للاختلاف الدلالي، وهذا أظهر قدرة الشاعر على التلاعب بمفردات اللّغة.»[1]

يقول الهادي السنوسي في قصيدة (يوسف وهبي في بلعباس)

قِفْ حَيَّ فِرْقَةِ مِصْرِ فِرْقَةِ الْعُرْبِ حَيَّ العباقرة الْأَفْذَاذَ فِي الْأَدَبِ.

حصل التصريع هنا بين لفظتي (عرب وادب)، وحرص الشاعر هنا على التصريع رغبة منه في تحقيق نغم واضح في مطلع القصيدة يتواءم مع فرحته العارمة بقدوم الفنان وفرقته.

وقد أدرك مفدي زكريا قيمة التصريع فاهتم بتجويد مطالع قصائده لأن ذلك أول ما يقرع السمع، فيجد طريقه إلى النفس.

وسنتناول بعض النماذج من شعر مفدي زكريا في "اللّهب المقدس" لنبين دور التصريع في التأثير على السامع وجلب الانتباه إلى القصيدة.

ومن أمثلة التصريع عند شاعر الثورة الجزائرية " مفدي زكريا " قوله في قصيدته الموسومة ب "وليد القنبلة الذرية حيث جاء في مطلعها.[2]

مادهاه ؟ مادهاه ؟ وَيْلَ أُمِّهِ مادهاه وَيَلُتَّاهُ مِنْ جِيلِهِ وَيَلُتَّاهُ.

التصريع هنا حاصل بين كلمتي (دهاه و ويلتاه)، حيث تشترك العروض (دهاه) مع كلمة الضرب (ويلتاه) التي تمثل كلمة القافية في القصيدة في كل من حرف الراوي (الألف) وفي الوصل (الهاء)،

[1] بوجلخة فضيلة: التشكيل الجمالي في الشعر الجزائري الحديث من خلال الجريدة البصائر 1956/1935، ص264

[2] مفدي زكريا: اللّهب المقدس ،ص 139

ونفاذ حركاتها، وفي الواو الناتج عن مّد ضمّة هاء الخروج، وقد ساهم هذا التوافق في إخفاء مزيد من ذلك التعبير عن حالة الشعورية للشاعر، ومتوسلا من خلال كسب عطف القارئ.

وفي افتتاحية أخرى لقصيدته " وتكلم الرشاش جل جلاله "[1]

أكتاد مِنْ ؟ هَذِي الَّتِي تَتَفَطَّرُ وَدِمَاءً مِنْ ؟ هَذِي الَّتِي تَتَقَطَّرُ.

حصل التصريع بين كلمتي (تتفطر تتقطر) حيث تشتركان في حرف روي (الراء) وحركته الضمة وتكرار حرف الطاد حول الشاعر في نسج بنيته على هذا النسق التصريعي « لفت انتباه القارئ إلى حالة الشعورية التي يتضاعف فيها الإضراب لديه مشكلا في ذلك نسقا موسيقيا عزّز من قيمة النص فأظهر البعد الدلالي والنفسي للفظتي التصريع (تتفطر – تتقطر).»[2]

ويقول في قصيدته "إقرأ كتابك":

هَذَا نفمبر قُمْ وَحَيَّ الْمِدْفَعَا وَأُذَكِّرُ جِهَادَكَ وَالسِّنِّيْنِ الْأَرْبَعَا

وقع التصريع بين كلمتي (المدفعا الأربعا)، حيث تشترك الضرب والعروض في حرف الروي العين(ع) وفي الوصل المدفعا ،الأربعا، الألف الناشئة عن اشباع حركه حركة الروي (المجرى)

جدول يوضح التصريع في ديوان مفدي زكريا: اللّهب المقدس لمطالع مختارة من كل الفصول ولم نوردها كلها لكثرتها.

عنوان القصيدة	مطلع القصيدة	حصول التصريع بين كلمتي	موضع التوازي الصوتي الباعث على الايقاع
الذبيح الصاعد	قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلوا نشيدا	وئيدا=نشيدا	الدال الروي. المجرى حركته، ألف(الياء)

[1] اللّهب المقدس، ص115

[2] ليلى رحماني: جمالية التصريع في دوان اللّهب المقدس لمفدي زكرياء، المؤتمر الدولي السابع للغة العربية، المجلس الدولي للّغه العربية ص 162

			تأسيس، و الألف بعد الروى وصل
زنانة العذب	سيان عندي مفتوح منغلق ياسجن بابك أم شدت به الحلق	منغلق=الحلق	القاف روي، المجرى حركته الواو وصل نابجة عن اشباع حركة الروي.
تعطلت لغة الكلام	نطق الرصاص مما يباح الكلام وجرى القصاص فما يتاح ملام	كلام=ملام	الميم الروي، الواو وصل و المجرى حركة ميم الروي
قالوا نريد	قالو نريد، فقيل للأقدار كوني فكانت رجة للأقدار	للأقدار= الأقدار	ايقاع نات عن جناس تام
لا تعصبوا ان جاءكم برسالة	قف بي اقدس للحياة نضالها فكم وقفت أقدس استقلالها	نضالها=استقلالها	اللام روي:الالف ردف و الهاء وصل و الالف خروج و المجرى حركة لام الروي
ذروا الاحلام واطرحوا الاماني	أضر به معذبه فثارا وأرهقه مسخرة فطارا	فثارا=فطارا	الراء روي:المجرى حركته،الألف الأولى ردف، و الثانية وصل، والحذو حركةالحرف الذي قبل الردف
الى اغادير الشهيدة	اضطرب يابحر واخفق يافضا واحتدم ياخطب، وانزل	يافضا= ياقضا	الروي: الضاد، المجرى حركته ألف التاسيس(الياء)، و

	ياقضا		الاشياع، والرس والف الخروج
ايها المهرجان هذا نشيدي	هاجه المحفل الرهيب فقالا وتعني يخلد الإحتفالا	فقالا= الاحتفالا	اللام الروي، وحركته المجرى: الالف قبل الروي ردف وبعد الروي وصل
اذكروا الثورة في اقسامكم	صعدوا نحو العلا و السؤدد ياشباب اليوم، ابطال الغد	السؤدد= الغد	الدال روي وحركته المجرى، و الوصل(الياء) الناتجة عن اشباع حركة الروي
سنثار للشعب	سلوا مهجة الاقدار هل جرسها دقا؟ وهل خاطر الظلماء عن سرها انشقا؟	دقا=انشقا	القاف روي، المجرى حركته والالف وصل
يوم الخلاص	اشرق العيد فانشرو الاعلاما واملأوا الكون بهجة وابتساما	الاعلام= الابتسامة	الميم الروي، المجرى حركته الالف قبل الروي ردف، والالف بعد الروي وصل
رسالة الشعر في الدنيا مقدسة	سل العروبة..هل ضجت لشكوانا وسل امية..هل رجت لبلوانا	لشكوانا=لبلوانا	النون روي، الالف بعد الروي خروج، وقبل الروي ردف

إن الشاعر لم تفته مدى أهمية التصريع في مطالع قصائده اذ سار على خطى اجداده من الشعراء، فعمد الى تصريع اربعين قصيدة من بين الأربعة والخمسين المكونه للديوان اي بنسبه 74 %

بغية اشاعة الإيقاع في ثنايا شعره، فالتصريع مولدها من مولدات الايقاع، في الشعر ودعامة موسيقية « فكان توظيفه للتصريع في مطالع قصائده ليزيد من ذلك التلون الايقاعي الذي زودها بأنغامه وموسيقاه، بعد ان اصبح المطلع هو الذي يحدد ملامح القصيدة ويربط بين مفرداتها »[1] وقد قيد الشاعر باستعمال هذه الظاهرة الموسيقية بما وضعه القدماء.

2.2 القوافي الداخلية:

يتشكل الإيقاع الداخلي من عدة أشياء مثل: التكرار، رد الأعجاز عن الصدور، التجانس، التشاكل، التباين، النير التدوير... الخ، وبالتالي فإن الإيقاع الداخلي «ناجم التركيب البديعي لذي يشكل النسيج الداخلي للبيت الشعري وتتباين قوة الإحساس بهذا الايقاع من تركيب الى اخر، ومن هنا فإننا نطمئن ان المحسنات البديعية وخاصة اللّفظية منها، تعطي اداء إيقاعيا بالقدر نفسه الذي يعطي أداء بلاغيا وقد تنبه الشعراء العرب القدماء والمحدثون إلى هذه الخاصية الصوتية لبعض المحسنات البديعية وما فيها من جرس موسيقي»[2]

وأول ما يطالعنا في الديوان:

1.2.2 القافية الداخلية الملتزمة: وهي التزام الشاعر «قافية في نهاية الشطر الأول من كل بيت مختلفة عن قافية الأبيات الأخيرة»[3] وشاع هذا نوع من القوافي في الديوان خاصة في الأناشيد وشكل إيقاعا داخليا حيويا.

يقول مفدي زكريا:

فَدَاءُ الْجَزَائِرِ رُوحِيٌّ وَمَالِيٌّ أَلَا فِي سَبِيلِ الْحُرِّيَّةِ

فَلِيَحْيَى(حِزْبَ الْإِسْتِقْلَالِ) وَنَجَمَ شَمَالَ افريقية.[1]

[1] ليلى رحماني: جمالية التصريع في ديوان اللّهب المقدس، لمفدي زكريا، ص162

[2] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والايقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1997/1996 ص 160

[3] المرجع السابق، ص161

نلاحظ أن القافية الداخلية جاءت مطلقة مردوفة بالألف أما القافية خارجية مقيدة موصولة بالهاء اختلاف حرف الروي، في القافية الأولى رويها (اللام)، والقافية الثانية رويها (الياء)، ولعل هذا «ما أشاع في مطلع الأنشودة ايقاعا محببا، مما يجعل الأفئدة تتعلق به، والحناجر ترده في ارتياح.»[2]

وأجمل ما يكون في الإيقاع الموسيقي «حين تكون القافية الداخلية مطلقة، والقافية خارجية مقيدة، لأن الإطلاق في الأولى يوحي باستمرارية الكلام، بينما يوحي التقييد في الثانية بالصمت»[3]

2.2.2 القافية الداخلية العروضية:

وظف الشاعر في ديوانه نوع اخر من القوافي الداخلية ومنها في قوله:[4]

يالعنة الْأَجْيَالَ أُنْتُ شَاهِدَةَ انَّ التَّمَدُّنَ لِلشُّرُورِ لِثَامٌ.

يأتي هذا النوع من القوافي في نهاية الشطر الأول حيث يضفي تكرارها تصاعدا إيقاعيا.

3 التكرار:

يعد التكرار (repetition) ظاهرة لغوية أسلوبية تستخدم لفهم النص، وقد نالت هذه الظاهرة حظا وافرا من الدراسات منذ القدم لمالها من جماليات.

يشكل التكرار «"نسقا تعبيريا" 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.»[5]

---

[1] اللّهب المقدس ،ص 89

[2] أحمد بزيو: الايقاع الموسيقي في الشعر الثوري (مفدي زكريا أنموذجا)، مذكرة دكتوراه اشراف: كمال عجال،، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، 2016-2017 ص 85.

[3] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والايقاع دراسة تحليلية تطبيقية، ص 162.

[4] اللّهب المقدس: ص 41.

[5] حسن الغرفي: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر افريقيا الشرق، المغرب 2001 ص81

فمن وظائف التكرار التأكيد والتقرير ولفت الانتباه والتكرار هو «أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس التفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع.»[1]

كما يؤدي «دورا كبيرا في عكس تجربة الشاعر النفسية والانفعالية التي يشكلها، ومن هنا لا يجوز ان ننظر إليه على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، بل ينبغي أن ينظر اليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام، وما تتركه من أثر انفعالي في نفس المتلقي، كما أن للتكرار فضلا عن كونيه أداة إيقاعية متميزة، يكثف الصورة في البؤرة الدلالية واحدة يتوالد خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ملحة على ايحاء المقصود مفجرة لها في دائرة ايحائية واسعة.»[2]

ومن بين انواع التكرار: التكرار الصوتي (تكرار الحرف) تكرار الجملة، تكرار الصيغة، تكرار بالأمر تكرار استهلالي، تكرار الأسلوب الاستفهامي... الخ.

وديوان اللّهب المقدس غني بالتكرار سواء كان تكرار كلمات أو تركيب، إذ يصادفنا جل أنواع التكرار.

1.3 مستويات التكرار وجماليته في مطالعه قصائد مفدي زكريا:

1.1.3 التكرار الصوتي (تكرار الحرف):

هو هيمنة الصوت في بنية المقطع الشعري من خلال تكراره، ومن ذلك قول مفدي زكرياء في مطلع قصيدة: "فلا...عز حتى تستقل الجزائر":

[1] مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 39.

[2] صفية بن زينة: أسلوبية التكرار في شعر مفدي زكريا، ديوان اللّهب المقدس أنموذجا، مجلة اللّغة الوظيفية: العدد السادس، جامعة شلف، الجزائر، ص 193

مَدَدْنَا خُيُوطَ الْفَجْرِ..قُمْ نَصْنَعُ الْفَجْرَا وَضْعِنَا كِتَابَ الْبَعْثِ، قُمْ لِنُنْشِرُ السَّفَرَا

تكرر حرف الراء أربع (04) مرات في مطلع القصيدة، وهو صوت مجهد صاخب عنيف لا يقوى الشاعر على كتم صخبه وتكراره في مطلع القصيدة على هذا النحو مرتبط بالعاطفة العنيفة التي يحملها

ونلاحظ ايضا أن الشاعر قد بين جانس بين الحرف المكرر وحرف الروي و «الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر فيه، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يتمتع بها من لديه دراية بهذا الفن، ويرى فيها مهارة ومقدرة فنية»[1]

وهذا التجانس الصوتي في مطلع القصيدة يريح النفس ويمهد السمع للقافية.

وجانس أيضا بين حرف الروي وحرف المكرر في مطلع القصيدة "أفي السماوات عرش انت تنشده؟":

مَا لِلْجِرَاحَاتِ، نُخْفِيهَا فَتُبْدِينَا وَلِلْحَشَّاشَاتِ نأسوها فَتُدْمِينَا.

تكرر حرف النون في مطلع القصيدة (11) مرة وجاء مجانسا لحرف الراوي (النون)، الذي أحدث انسجاما إيقاعيا والتحاما دلاليا، وانتشاره في مطلع القصيدة زاد الإيقاع ثراء «وتلوين هذه الأبيات بهذه الصيغة الموسيقية يعتمد في جزء كبير على عدد المصوتات التي صاحبت هذه الصوامت في ترادادية دورية.»[2]

وحرف النون حرف مجهور، والصوت المجهور « يعتمد على ذبذبة الأوتاد الصوتية تلازمه حركة وحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، بذلك يكون له الآثار

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق ص43

[2] محمد عباس: الأربعاء الإبداعية في منهج عبد القادر مرجاني، دار الفكر المعاصر، دمشق، دط، 1999 ص 100

الجهورية»[1]، فسمة الجهر تجلب القارئ إليها بما تضيفه من جمالية ومثل هذه الملائمة نلمسها في مطلع قصيدة "قالوا نريد":

قَالُوا نُرِيدُ فَقِيلَ لِلْأَقْدَارِ كَوْنِيٌّ فَكَانَتْ رَجَّةُ الْأَقْدَارِ.

تكرار الحرف في هذا المطلع زودوه بموسيقى تستسيغها أذن المتلقي، وأصفى عليه نوعا من النغم.

2.1.3 التكرار اللّفظي: (تكرار الكلمة):

هو عبارة عن تكرار لفظين أو أكثر بشكل أفقي أو عمودي وينقسم التكرار اللفظي إلى قسمين

تكرار الأسماء: مثل تكرار كلمة بنت في هذه المطلع:

انا بِنْتَ الْجَزَائِرِ انا بِنْتَ الْعُرْبِ [2]

ومن أمثلة هذا التكرار ايضا تكرار كلمة "عام" في المطلع التالي:

عَامُ مَضَى كَمْ بِهِ خَابَتْ أَمَانِيُنَا مَاذَا تُخَبِّئُهُ يَا عَامِ سِتِّيِّنَا؟

هَلْ جِئْتُ يَا عَامٍ، بِالْبُشْرَى تُبَارِكُنَا ام جِئْتُ يَا عَامٍ بِالْأَحْلَامِ تُنْهِينَا.

وتكرار هذه الأسماء في صدر البيت وعجزه لم تأتي عبثا، بل أوردها الشاعر للتوكيد، ويسمى هذا الفن البلاغي برد العجز على الصدر « وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين متجانستين أو ملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي صدر

[1] محمد السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأه المعارف، مصر 1987 ص 33

[2] اللّهب المقدس ص 79

المضارع الأول وحشوه وآخره وصدر المضارع الثاني وحشوة»[1] ويعد أكثر أشكال التكرار ورودا في مطالع قصائد الديوان.

فورد في مطلع قصيدة "جلالك يا عيد الرئاسة رائع"[2]

مَصِيرُ(بِرَوْحِ الشَّعْبِ) قَرَّرَهُ الشَّعْبُ وَحُكْمُ(بِعَزْمِ الشَّعْبِ) سَطَّرَهُ الرَّبُّ.

فوقوع الكلمة في بداية البيت والأخرى في نهايته يساعد على إبراز حالة التوازن الصوتي والإيقاعي الممتد كما يمنح تباعدهما عن بعضهما القارئ فرصة تأمل النغمة الإيقاعية، وتكرار الكلمات التي تنبني من أصوات في مطلع القصيدة «يخلق جوّا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معنوية.»[3]

ومن خلال النماذج التي قدمناها، وهي كثيرة في الديوان يبدو ان الشاعر الثورة مفدي زكريا « يحرص على ان يوافق بين لفظ في صدر البيت مع لفظ آخر من ألفاظ عجزه مستخدما إياها كلما رأى داعيا لذلك " ويرجع الحسن في مثل هذا النمط إلى نوع الدلالة التي تهدف الى التقرير والتبيين، فلقد أولع الشاعر باستعماله وتفنن في توظيف شكله مستثمرا تلك الطاقات الموسيقية التي تولدها عملية إعادة اللّفظ داخل البيت اذ يعمل على بسط موسيقى داخلية خاصة بالبيت فتنمقه وتجذبه الى اذن المتلقي.»[4]

[1] السكاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العامية بيروت، ط2، 2000 ص 671

[2] اللهب المقدس, ص 155

[3] محمد السعدني، البنيات الاسلوبية، مرجع سابق, ص 156

[4] دحماني ليلى، البنية الايقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكرياء، مذكرة دكتوره, اشراف عباس محمد، جامعة ابي بكر القائد تلمسان، 2015/2014، ص 194

3.1.3 تكرار الأفعال:

تكرار الفعل كان له حضور في الديوان، لتزاحم الأحداث التي مر بها الشاعر في حياته، فكان الفعل اكثر قدرة على التعبير عن تجارب الشاعر ونقلها ومن أمثلة ذلك:[1]

أَضَرَّ بِهِ مُعَذِّبُهُ فَثَارَا وَأَرْهَقَهُ مُسَخِّرَةٌ فَطَارَا.

وجاء تكرار الفعل المضارع في مطلع قصيدة "الذبيح الصاعد"[2]:

قَامَ يَخْتَالُ كَالْمَسِيحِ وَئِيدَا يَتَهَادَى نَشْوَانُ، يَتْلُو النَّشِيدَا.

تدل الأفعال على الحركة « والتكرار بالجملة الفعلية وإنما هو تكرار للحدث، مرتبط بالأزمنة التي يتحقق فيها وبها، ولذا هذا التكرار الفعلي يتكئ في مقصدي الأهم على ملابسات الزمن بالحدث المؤثر ثم التدرج إلى الاستفادة السياقية لهذا التعاضد النصي من خلال الإلحاح على نية التكرار في هذا السياق.»[3]

وظف الشاعر تكرار الفعل وجعله وسيلة يعبر بها عن همومه، وحاول أن يجعل منها وظيفة في جمالية.

ان التكرار اللفظي الذي وظفه "مفدي زكريا" في مطالع الديوان وثيق الصلة بالمعنى يؤدي وظيفة فنية في الديوان، ونجد «في الشعر الجيد موسيقى لم تتولد عن الوزن فقط، نتيجة علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري فسيطر الشاعر بدوره على كلمات ليشكل بها هذا العمل.»[4]

[1] اللهب المقدس، ص131

[2] المرجع نفسه، ص17

[3] أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات التلوين الصوتي في القران الكريم، دار و مكتبة الإسراء،ط1، 2009، ص 378

4.1.3 تكرار بالأمر:

وهو أن يستهل كل بيت بفعل أمر يحمل معنى معين ونجد هذا النوع من التكرار في مطلع قصيدته "المارد الاسمر":

اِصْدَعْ رَفيقًا " أَيَّهَا الْمَارِدَ" وَاِصْعَدْ سَرِيعًا أَيِّهَا الصَّاعِدَ

وَحَطَّمَ الْأَغْلَالَ وَاِقْذِفْ بِهَا الى لَظًى..يَصْهَرُ بِهَا الْجَاحِدُ.[1]

الأفعال التي جاءت بصيغة الأمر (اصدع اصعد، حطم) نحس فيها بحركة إيقاعية فيها نوع من الحيوية للتوجه ضمير المتلقي وترجه رجا. ونلاحظ تماثلا وتوازنا في الحركة في مطلع القصيدة:

اِصْدَعْ رَفيقًا اِصْعَدْ سَرِيعًا

أَبِهَا الْمَارِدُ أَيَّهَا الصَّاعِدَ.

ونجد هذا النوع من التكرار في مطلع قصيدته "اقرا كتابك"

هَذَا(نُوفَمبرَ) قُمْ وَحَيَّ الْمِدْفَعَا وَاِذَّكَرَ جِهَادُكَ...وَالسِّنِّيْنِ الْأَرْبَعَا.

وكذلك في مطلع قصيدة "إرادة الشعب تسوق القدر":

ياأرض مِيدِي وَاِصْعَقِي ياسما يانار زَيْدِيٌّ، وَاُدْفُقِي يادما.[2]

حشد الشاعر في مطلع هذه القصيدة أفعال جاءت بصيغة الأمر (ميدي، اصعقي، زيدي، افقي) لأجل اشاعة الحركية في المطلع والقصيدة ككل لأن الأفعال تدل على الحركة.

[1] مفدي زكرياء, الديوان، ص 127

[2] المرجع نفسه، ص 211

5.1.3 تكرار الأسلوب الاستفهامي:

أسلوب الاستفهام له أدوات مخصصة لطلب الفهم، وقد يرد غير حقيقي، ويراد به أغراض اخرى، وأدوات التي صادفناها في ديوان اللّهب المقدس أربعة وهي: (الهمزة، هل، كيف، ما)

نجد هذا النوع من التكرار في مطلع قصيدته "الى الذين تمردوا ! ! !"

مَا لِلْعِصَابَةِ فِي الْجَزَائِرِ مَالَهَا؟ مَا لِلْجَبَابِرَةِ سَاجِدِينَ، حِيَالَهَا؟

مَا لِلْعَصَاةِ عَلَى الْعَتَادِ تَمَرَّدَتْ فَغَدَتْ نُصْبٌ عَلَى الرُّؤُوسِ ثُكَّالِهَا؟

نحس في مطلع هذه القصيدة «بايقاع حزين ومؤسف، وقد آزرته أصوات الهمس في الأبيات خاصة السين والصاد والتاء والهاء ويتجلى ذلك في الكلمات: العصابة العصاة تصب ساجدين، الرؤوس (...) انها حركة ايقاعية متصاعدة توحي توتر وخيبة أمل، أو أقل بحث عن الإجابة، وتزداد حدة في التركيب: (...) ليبلغ الشاعر قمة التحصر.»[1]

وفي قصيدة "ماذا تخبئه ياعام ستينا" يتكرر الأسلوب الاستفهامي من مطلع القصيدة حتى البيت الرابع:

عَامُ مَضَى كَمْ بِهِ خَابَتْ أَمَانِيُنَا مَاذَا تُخَبِّئُهُ يعام سِتِّيَّنَا؟

هَلْ جِئْتُ يَا عَامٍ بِالْبُشْرَى تُبَارِكُنَا أَمْ جِئْتُ يَا عَامِ الْأَحْلَامِ تَلَهَّيْنَا؟

هَلْ كَانَ عِيدُكَ لِلتَّحْرِيرِ بَادِرَةً ام كَانَ لِلظُّلْمِ وَالطُّغْيَانِ تَمْكِينًا

هَلْ " لِفَجْرِكَ " أَشَبَّاهُ تُعَاوِدُنَا تَنْسَى بِطَلْعَتِهَا الْغَرَا، دَيَاجِيَنَا؟

[1] عبد الحميد بوفاس، ايقاع الخبر و الانشاء في شعر مفدي زكرياء، مجلة العلوم الانسانية، عدد45جوان2016, قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة، منتوري، قسنطينة، ص 84

نحس بإيقاع فيه نوع من الثقل في مطلع القصيدة وسائر الأبيات وهو ما يتوافق مع ما تحمله من معان: طول مدة، الشك والحيرة طول العذاب وكثرة الأمنيات « انه ايقاع مقيد أفقيا يصور حوار في أدوات استفهامية تنوعت بين (ماذا وهل) وهو حوار مع الزمن، وكأن الشاعر يحاول ان يسترق منه الإجابة في عجل، او يريد توضيحات، وكأنه يعلم ما يخفيه زمن ولكنه يريد التأكد، فنفسه تموج بين استفسار الزمن والبوح بمضمون الجواب، انها ايقاعات كاشفة عن الحالة النفسية للشاعر من محاولة الخلاص مما يعانيه الشعب لتدل بذلك إيقاعات الاستفهامي على التطلع والتحرر والتخوف من المستقبل والحيرة والمحاولة الخلاص.»[1]

هذه بعض أساليب التكرار في مطالع الديوان وأُثرها الإيقاعي والنفسي، ويمكننا القول أنها قامت بتمتين قنوات التواصل بين النص والمتلقي « والتكرار في أغلب الظن يأتي به الأديب لا قرار المعنى وتثبيته في ذهن السامع لغرض بلاغي، بحيث يكون داخل صلة وطيدة في المعنى العام للقصيدة»[2] لذلك حاول مفدي زكريا الوصول إلى قلب المتلقي عبر أقصر طريق ممكن، فالثورة خطاب بليغ مباشر وإخراج الكلام على قدر الموقف، والمقال على قدر المقام تماما، لا إفراط ولا تفريط فكان تكرار صوت الثورة في الشعر وامتد تأثيرها إلى أدواته الفنية وعلى رأسها استعانته بأسلوب التكرار للدلالة المقصودة منحت خطابه شرعية جمالية(...) حيث يلح على التكرار لأنه يسعف في التوعية والايقاظ والإثارة والاستنفار والحث على الجهاد والنضال."[3]

[1] محمد بوفاس، ايقاع الخبر و الانشاء في شعر مفدي زكرياء، ص 84

[2] محمد أحمد موسى صوالحه، الشعر الملحمي و المسرحي عند الشاعر عمر أبو ريشة، دار عمار, للنشر و التوزيع,عمان، ط1، 2002، ص 137

[3] صغيةبن زينة: أسلوبية التكرار في شعر مفدي زكرياء، ص199

خاتمة

خاتمة:

بفضل الله وعونه تمت هذه الدراسة ، والتي ليست سوى وقفة ونظرة ورؤية حاولنا فيها الإلمام بشعرية المطلع في الشعر الجزائري الحديث من خلال اتخاذ ديوان " اللهب المقدس " أنموذجا للدراسة والتحليل ويتضح لنا مما تقدم أن :

1-الشعرية بمثابة النقد الذي يُنظَر من خلاله الى الأعمال جيدها من رديئها.

2-شهد الشعر الجزائري الحديث تطورًا مطردًا في جانبيه الفكري والفني من خلال المراحل التي مر بها : مرحلة الاصلاح ، الثورة ، فالاستقلال ، وعبر اتجاهاته : الاتجاه التقليدي المحافظ ، والاتجاه الرومانسي ،والاتجاه الجديد ، وكان لكل اتجاه أسلوبه وخصائصه ومميزاته.

3-تتركز أهمية المطلع في أنه بمقدار جودته يكون تأثيره أو تأثير القصيدة في النفوس.

4-مرّ مطلع القصيدة بِعِدة مراحل في تطوره ومساره ، فجاء ضمن أشكال مختلفة تغيرت نسبتها من عصرٍ الى آخر، وكان العصر العباسي هو العصر الذي جوهِرَ فيه بالثورة على المطلع التقليدي ،وعصر ميلاد المطلع الخمري.

5-بين مطلع القصيدة العربية التراثية والعنوان وشائج قوية وظاهرة بحيث يمكن استغلال ما فتحته السيميولوجيا من أبوابٍ أمام العنونة في دراسته.

6-غياب المطالع التقليدية في الشعر الجزائري الحديث وتعويضها بمطالع تحريضية ثورية احتجاجية ،فغلب عليه الافتتاح الخطابي العارم الذي يحتم على الشاعر استخدام الصِيَغ التقريرية ما جعل مطالع قصائدهم تتخذ أسلوب الوخز و الاثارة و الدعوة الصارخة.

وسعى هذا البحث الى الوقوف على أهم الجماليات والسمات الشعرية والأسلوبية التي اتسمت بها مطالع ديوان "اللهب المقدس"وفقا لمستويات الكلام فيها لغةً وصورةً وايقاعًا:

7- جاءت اللغة الشعرية في مطالع الديوان من قبيل اللغة السهلة الممتنعة ،اتخذت منحى خطابيا.

8-طغيان الحقول الدلالية الثورية والدينية ، فتراوحت ما بين ألفاظٍ ضخمة جزلة مزلزلة ترج الأسماع ومفردات هامسة شاعرة زادها جمالاً تلك الاقتباسات من الذكر الحكيم .

9-مزج الشاعر في مطالع قصائده بين الجملة الاسمية والفعلية ، فكان لهما الحضور والكثافة والوقع والتأثير ،مع أن الغلبة للجملة الفعلية ،كذلك الأمر في الجمل الانشائية والخبرية التي أضفت على مطالعه حيويةً ونشاطًا ملحوظين.

10-استثمر الشاعر ظاهرة التقديم والتأخير متجاوزًا الترتيب التقليدي للجملة حيث أظهر براعته وقدرته على استخدام التراكيب بطريقةٍ انزاحت فيها عن المألوف ، وكان تقديم الجار والمجرور (شبه جملة) المتعلق بالخبر المحذوف من أكثر أنواع التقديم التي وردت في مطالعه

11-اغترف في صورة الشعرية من مصادر تراوحت ما بين مصادر دينية ومصادر تراثية ، استد منها رموزه ما منح مطالع قصائده بعدًا فنيًا

12-استخدم الآليات الفنية القديمة في بناء بعض الصور من تشبيه واستعارة ، اضافةً الى الكناية ما يدلُ على وفائه للاتجاه الشعري المحافظ .

13-كان التشبيه في مطالعه وسيلة من وسائل دعم المعنى بما يبرزه ويجليه ويضفي عليه لمسة رائعة ،واعتمد على الاستعارة بنوعيها فتحققت الشعرية في المطالع بعقد التقارب بين المتضادات والمتباعدات وخرق المألوف ،كما أضفت الكناية على مطالع قصائده جمالا ورونقًا لتزيد شاعرية المطلع وتُعمق دلالته و تؤكدها

14-أما في الايقاع الخارجي ، فقد تنوعت البحور المستعملة في الديوان تنوعًا هاما ، فنظم قصائده على البحور الخليلية المتداولة في موروثه ناسجا عليها معاني تحاكي ذلك الموروث ، فاستعمل ثمانية أوزان كان للخفيف والكامل والبسيط النصيب الأكبر

15-لم يخرج عما أجازه العروضيين رويًا ، فكانت حروف الروي الأكثر استعمالا (الدال ، النون ، اللام) ،دالةً على الحركة والاضطراب .

-كانت الأصوات المجهورة رويًا للقصائد جميعًا عدا حرف الحاء ، وهو ما يدل على تناسبها مع مضمون القصائد وتوجهها الثوري لأن الجهر أنسب من الهمس في التعبير عن الثورة والغضب .

16-نوّع في القوافي بحسب التقييد والاطلاق حسب حرف الروي ، فجاءت القوافي مترادفة ،متواترة ،متداركة ،متراكبة ، دالةً على التوتر والقلق النفسي الذي يحيط بالشاعر.

17- أما عن الايقاع الداخلي فإن أول ما يلفت الانتباه عروضيًا هو توظيفه للتصريع في مطالع قصائده بنسبة 74% بغية إشاعة الايقاع في ثنايا شعره ، فأحدث هذا الملمح الجمالي نوعا من الرصانة والإتزان في مطالع القصائد.

18-شيوع القوافي الداخلية الملتزمة ما شكل ايقاعا داخليًا حيويًا وأشاع في المطالع ايقاعًا محببًا تتعلق به الأفئدة.

19-وظف التكرار بأنواعه: صوتي(حرفي) ، ولفظي (كلمة)، وأمر ونداء واستفهام....، فكان لهذه التكرارات أثرها الايقاعي والنفسي ويمكن القول بأنها قامت بتمتين التواصل بين النص والمتلقي ، وكان تكرار الأسماء أكثر أشكال التكرار ورودا في مطالع القصائد ، وهو ما ساعد على ابراز حالة التوازن الصوتي والايقاعي الممتد وخلق جوا موسيقيا خاصا.

- وفي الأخير لا يسعنا القول الا أن هذا العمل كأي عملٍ بشري لا يتصف بالكمال لأن الكمال لله وحده ونسأله أن يوفقنا فيه.

ملحق:

1- التعريف بصاحب المدونة

2- التعريف بالمدونة

1- التعريف بصاحب المدونة:

يعد مفدي زكريا شاعر الثورة وأحد أبرز المساهمين في حركة الشعر الجزائري " اشتهر بإسمه المعروف مفدي زكريا وبأسمائه المستعارة: الفتى الوطني، أبو فراس الحمداني، ابن تومرت"، غير أن اسمه الحقيقي هو: الشيخ زكريا بن سليمان ولّقبه احد زملاء البعثة الميزابية التعليمية بمفدى، واصبح يعرف بمفدي زكريا "[1]

ولد يوم 12 جوان 1908م، ببلدية بن يزقن من قرى ميزاب، تلقى دروسه الأولى في القرآن ومبادئ اللغة العربية ببني يزقن حيث تلقى تعليمه الابتدائي ثم سافر الة عنابة " فتونس حيث درس بمدارسها اللغة العربية والفرنسية مستكملا دراسته بجامع الزيتونة، وفي سنة 1926 عاد الى الجزائر ليشارك في النهضة العلمية بقلمه شعرا ونثرا "[2]

التحق بصفوف جبهة التحرير بعد اندلا ع الثورة، وقد سجن مرات عديدة مابين (1937 حتى 1959) وواصل كتابة الشعر بعد الاستقلال، وتنقل طويلا بين النغرب وتونس حتى وفاته، توفي في 16 اوت 1977م الموافق ل أول رمضان 1397 هـ بتونس ونقل جثمانه الى الجزائر ليدفن بمسقط رأسه ببني يزقن.

له انتاج شعري ونثري ضخم وصدر له من الدواوين:

- اللّهب المقدس 1961م
- تحت ظلال الزيتون 1966م
- من وحي الأطلس 1976م
- الياذة الجزائر 1972م

[1] بلقاسم عبد الله، مفدي زكريا، شاعر مجد الثورة، دار النشر، دار الاوطان، الاصدار 62، ط1، 2013، ص 23
[2] انظر ترجمته، محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 666- 667

" وشعره مايزال متناثرا في الصحف والمجلات يحتاج الى جمع لاسيما ماصدر له قبل (1953 وبعد 1963) يلقب بشاعر الثورة الجزائرية واحسن شعره هو ماعالج فيه القضايا الوطنية اذ يتميز بصدق التعبير، وجزالة اللفظ، وجمال التصوير.....)[1]

1- التعريف بالمدونة:

أ- الغلاف:

لون غلاف المدونة أخضر فاتح ، في جانبه العلوي الأيمن صورة للشاعر مفدي زكريا في اطار مزخرف ، يظهر من خلال تعابير وجهه أنه في تامل دقيق وتفكير عميق ، تحت الصورة مباشرة مكتوب " شاعر الثورة مفدي زكريا "، وفي الجانب الأيسر رسم لرمز الثقافة مكتوب بداخله "الجزائر 2007" ، وكتب تحت الرمز عاصمة الثقافة العربية ، مما يدل على أن الديوان أعيد طبعه سنة 2007 ، تقول نسيمة زمالي في مؤلفها " قراءة اللهب المقدس لمفدي زكريا وفق آليات النقد المعاصر" :" يحمل الغلاف اللون الاحمر القرمزي (لون الدم).....وقد رسم على الغلاف صورة لورقة نقدية قديمة حملت قصيدة عمودية قد تكون تلك التي خطها الشاعر بدمه ...."[2]، وبهذا فإن الديوان قد طبع عدة مرات ..

كتب في وسط الغلاف بخط عريض عنوان الديوان " اللهب المقدس" ، وتحت العنوان مباشرة اشارة الى أن الديوان بالتعاون مع مؤسسة مفدي زكرياء ، ودار النشر "موفم للنشر"

ب- العنوان:

يتألف عنوان الديوان من وحدتين معجميتين هما : "اللهب" و " المقدس" ، وهذا العنوان لم يأت عبثا ، إنما يحمل دلالات ومعاني ، فلفظة اللهب " لا تخرج عن الاشتعال والإتقاد والحر ، وقد يكون لذلك علاقة بمحتوى الديوان الذي يصف أهوال الثورة التحررية الجزائرية التي اندلعت في شتى ربوع

[1] محمد ناصر، شعر الجزائري الحديث، ص 667

[2] نسيمة زمالي ، قراءة في اللهب المقدس وفق آليات النقد المعاصر ،دار الهدى عين مليلة الجزائر 2012 ص 15

البلاد ، وامتد أثرها وصداها الى البلدان المجاورة ،تماما مثلما يفعل العود عند اشتعاله ، إذ لا يلبث اتقاده الى ما حوله ويتحول الى نار يصعب اخمادها ما لم يبادر الى ذلك"[1] ، أما لفظة "المقدس "فدلالتها لا تخرج عن معاني " الطهارة والتطهير والتبريك وهو ما يود الشاعر ان يسم به " اللهب"رمز الثورة الجزائرية المباركة التي يسعى ثوارها ومجاهدوها من خلالها الى تطهير أرضهم من المستعمرين الأنجاس أعداء الله والدين "[2] والعنوان مرتبط بحالة الشاعر النفسية ، فهو ثائر ومناضل ومجاهد يرفض ممارسات فرنسا القمعية على أرضه وأبناء أرضه.

ث- اللوحات الفنية:

من حيث الإخراج زُيِنَ الديوان بلوحات فنية عبارة عن مجموعة من الرسومات تعود الى الفنان الفلسطيني اسماعيل شموط*، حيث يقول مفدي زكريا في آخر صفحات ديوانه ".....واشتغل برسم الغلاف وبعض الرموز الداخلية التعبيرية رسام الشرق الأكبر (اسماعيل شموط) الفلسطيني الثائر ، فأبدع .."[3]

وجاءت هذه الرسومات بالون الأبيض والأسود فقط ، وربما يرجع ذلك الى تقنية تتعلق بالطباعة والتوزيع .

ومن بين الرسوم التي وردت في الديوان : رسم للعلم الجزائري ، رسم لمجاهد تحت المقصلة ، مجاهد يحمل سلاحه وخلفه العلم الجزائري..... ، وهذه الرسومات تحمل معاني ودلالات ، ترمز الى الثورة الجزائرية والجهاد والنضال والكفاح ....

ت- مضمون الديوان:

يحتوي هذا الديوان على 54 قصيدة ثورية ، نظمها الشاعر في الفترة الممتدة بين سنة 1953 و

---

[1] يوسف العايب ، دلالة العنوان ووظيفته في ديوان " اللهب المقدس" لمفدي زكريا ، مجلة علو اللغة العربية و آدابها، العدد الخامس 2013 ص28

[2] المرجع نفسه ،ص28

[3] اللهب المقدس، ص 294

1961 ، افتتحه بإهداء موضوعي له اكثر من مغزى ، ثم قدم له بكلمة تحدث فيها عن طبيعة وهدف الشعر الذي تضمنه الديوان بقوله :" لم أعن في "اللهب المقدس" بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية وتصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبي غمستُها في جراحاته المطلولة و الشعر الحق –في نظري –إلهام لا فن وعفوية ، لا صناعة "[1] ، يلي ذلك رسالة ابن الشاعر "سليمان صلاح الدين " الى والده يخبره فيها بإلتحاقه بجيش التحرير الوطني ثم رد الشاعر عليه بقصيدة قصيرة.

جاءت قصائد الديوان متعددة الأغراض منها :الرثاء كقصيدة "الذبيح الصاعد "في رثاء الشهيد احمد زبانا ، وقصائد مدح للرئيس الحبيب بورقيبة ومحمد الخامس ....، وهناك أيضا قصائد في فن الوصف كوصف زلزال الأصنام بقصيدة " إن ربك أوحى لها "، ووصف جمال لبنان في قصيدة "معجزة الصانع "، إضافةً إلى عدد من الأناشيد.

أما من حيث الشكل فجاءت قصائد الديوان كلها عمودية مختلفة من حيث الطول والقصر ، غلب عليها الطول ،اعتمد الشاعر فيها كلها على القافية الواحدة (نستثني هنا قصيدة وليد القنبلة الذرية و قصيدة أسفيرا نحو املاك السماءاللتان كانتا من قوافي مختلفة في كل مقطع).

وقسم الديوان إلى خمسة فصول كل فصل يحتوي على مجموعة من القصائد ، وهي كالآتي "

1-**الفصل الأول**: من أعماق بربروس:

يضم ست قصائد (الذبيح الصاعد ، زنزانة العذاب رقم 73 ،قال الله ،حروفها حمراء ، اقرأ كتابك) وهي من أجود قصائد الديوان و أعمقها تأثيرا.

2- **الفصل الثاني**: من تسابيح الخلود :

يضم عشر أناشيد (فاشهدوا ن عشت يا علم ، جيش التحرير الجزائري ، نشيد الشهداء ،نشيد

[1] اللّهب المقدس،ص7

بربروس ، نشيد بنت الجزائر ، النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين ، النشيد الرسمي للاتحاد العام للشاغلين الجزائريين ، نشيد الانطلاقة الوطنية الأولى ، أرض أمي و أبي)منها ما نظم في السجن كالنشيد الوطني ويلاحظ أن أحد هذه الأناشيد بالعامية الجزائرية القريبة الى اللغة الفصيحة.

3-الفصل الثالث: نار ونور

ضم هذا الفصل عدد كبير من القصائد تناول فيها الشاعر قضايا الثورة الجزائرية والمغرب العربي منها (قالوا نريد ، على عهد العروبة سوف نبقى ، أنا ثائر ، وتكلم الرشاش جل جلاله ، أكذوبة العصر.....).

4- **الفصل الرابع:** تنبؤات شاعر :

ضم ثلاثة قصائد كتبت قبل انطلاق الثورة (من يشتري الخلد فان الله بائعه ؟ ، ألا ان ربك أوحى لها ،شاكر الفضل ليس يعدم شكرا)

5- **الفصل الخامس:** من وحي الشرق :

ضم ست قصائد (رسالة الشعر في الدنيا مقدسة ، قل يا جمال ، فلا عز حتى تستقل الجزائر ،هنيئا بني أمي ، معجزة الصانع ، فلسطين على الصليب)تناولت قضايا المشرق العربي وفلسطين .

ويعد هذا الديوان من أهم ما كتب الجزائريون من شعر ثوري يقول حسن فتح الباب : "يعد ديوان اللهب المقدس أهم و أشهر دواوينه بإعتباره ديوان ثورة التحرير الجزائرية ، وهو يحظى بمكانة خاصة في الشعر الجزائري الحديث مما جعله موضعا لفخار المثقفين الجزائريين عامة والأدباء والباحثين والنقاد خاصة ، فأقبلوا عليه حفظا ودراسة ، كما ترجمت بعض أعماله االفرنسية "[1]

[1] حسن فتح الباب،مفدي زكريا،دار المصرية اللبنانية،القاهرة،ط1،ص25

قائمة المصادر

و المراجع

المصادر:

القرآن الكريم:

أ- المصادر:

* ابن أبي الاصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، تحقيق: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، لجنة إحياء التراث الاسلامي،ط2، 1963

* ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن المسلم، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت،(د.ط)،1902

* أبو الحسن حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،(ذ.ت)، 1966

* أبو فرج قدام بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1982

* أبو نصر الفرابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد المالك خشبة، مراجعة: أحمد محمود الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

* أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و وسراج الادباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط3.

* أبو علي المرزوقي، مقدمة في شرح ديوان الحماسة،تحقيق:أحمد أمين و عبد السلام هارون،(د.ط)،(د.ت).

* القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة،ط4، (د.ت)

* محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق، عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1982

* محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار صادر، بيروت،(د.ط)،1902

ب– الدواوين:

- أبو اليقظان: الديوان، دراسة و تحقيق: جزآن، الجزائر، جمعية التراث، 1989.

- الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، جمع وتحقيق: العربي دحو، منشورات تالة، الأبيار الجزائر، ط3، 2007

- الفرزدق: الديوان: شرح له و ضبطه: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

- ديوان البارودي: تحقيق علي الجارم و محمد شفيق معروف، ج3.

- ذو الرمة: الديوان، اعتنى به و شرح غريبه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1427هـ-2006م.

- عمرو بن ربيعة، الديوان، تقديم: أحمد أكرم الطباع، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان (د،ط)، (د،ت)

- مفدي زكريا:

-اللّهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1961.

-اللّهب المقدس، موفم للنشر، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية الجزائر، 2007.

-تحت ظلال الزيتون، المطبعة الرسمية، تونس، 1965

ج- المراجع:

الكتب:

- ابراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.
- ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة (د ط) 1972
- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الادب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
- أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، مصر ط2، 1975.
- أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الادبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر بالفجالة،1946 م.
- أحمد سعد محمد: نظرية البلاغة العربية، دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط1، 2009.
- أدونيس:

-الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ط2 ،1989

-زمن الشعر ، دار العودة ،بيروت ط3 ، 1983

-مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ط3 ، 1979

-زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط3، 1983.

- آرسطو طاليس ، فن الشعر ،ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان (د ط) ، (دت)
- أسامة عبد العزيز جاب الله ،جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم ، دار ومكتبة الاسراء ط1 ،2009

- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الاردن، ط1، 2001.
- بشير تاوريت، استراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة و النشر،ط1، 2006.
- بلقاسم بن عبد الله: مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، ط2، 2003.
- تيزفيطان تودوروف ،الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ،ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1
- جابر عصفور ،النقد الأدبي ، مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ط1 ،2003
- جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2011.
- جون كوهن:

  -بناء لغة الشعر ، ترجمة :أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ،1993

  -بنية اللغة الشعرية ، ترجمة :محمد الوليد ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ط1 ،1986

  -النظرية الشعرية ، ترجمة :أحمد درويش،دار الغريب ، القاهرة (د ط)2000
- حسن إسماعيل:شعرية الاستقلال عند أبي نواس، دار فرحة للنشر و التوزيع، الميناط، ط1، 2003.
- حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 2001
- حسن فتح الباب ،م فدي زكريا ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ط1
- حسن ناظم:

-مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط1 ، 1989

-مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، 1994.

- حسني عبد الجليل يوسف ، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية تطبيقية "، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ط1 ، 2005
- حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت،لبنان، ط2، 1982.
- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في صدر الاسلام، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ-1987م.
- حفيظة أرسلان شاسبوغ ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية ، عالم الكتب ، أربد ، الأردن ،ط 1 ،2004
- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان،دار التكوين، دمشق، 2007.
- خليل ابراهيم العطية ،التركيب اللغوي لشعر السياب ، دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة ، تونس 1999
- خليل أحمد عمايرة ، في نحو اللغة وتراكيبها – منهج وتطبيق– دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع ، جدة ، ط 1 ، 1984
- رشيد الدين محمد العمري، حدائق السحر في دقائق الشعر، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2013.
- رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق،د.ط ، 1998.
- رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، 1928.

- رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية ،ترجمة :محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب1987
- زكي الدين محمد بن علي الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط 1
- سعيد الورقي ، لغة الشعر الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعارف 1983
- سليمان البستاني ، إلياذة هوميروس ، معربة نظما ، دار المعرفة ، بيروت (د ط) ، (د ت) ، ج1
- السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، دار الجبل ،بيروت (د ط) ، (د ت)
- صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984
- صفاء الخلوصي ، فن تقطيع الشعر ، منشورات مكتبة المثنى ، بغداد ط 1 ، 1972
- صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري دراسة تطبيقية ، شركة الأيام ، الجزائر ط1 ، 1996/1997
- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الايقاع الشعري، دار الايام، الجزائر، ط1، 1997/1996.
- ط1 ، 1991
- الطاهر اليحياوي ، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى مابعد الاستقلال ، دار الأوطان ، الجزائر ط 1 ،2013
- طاهر اليحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2013.
- عادل مصطفى ، دلالة الشكل ، دراسة في الإستقطيا الشكلية وقراء في كتب الفن ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ط 1 ،2001

- عبد الحكيم راضي ،نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر 1980
- عبد السلام أحمد الراغبي ، الدراسة الأدبية ، النظرية والتطبيق نصوص قرآنية ، دار القلم العربي للنشر والتوزيع ، حلب ، سوريا ،2005
- عبد السلام المسدي :

-الأسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ، ط3 (دت)

-الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح ، ط 4 ،1994
- عبد العزيز قلقيلة، النقد الادبي في العصر المملوكي، مكتبة الأنجلو المصرية،ط1، 1986.
- عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، مصر 1988
- عبد الله الركيبي:دراسات في الشعر الجزائري الحديث، تقديم: صالح جودت، دار القومية للطباعة و النشر، مصر، د.ط، د.ت.
- عبد الله الطيب ، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ط4 ، 1981
- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في ألية الإبداع، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009.
- عبد الله الغذامي:

-الخطيئة والتكفير ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ط4 ،1998

-تشريح النص –مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط 2 ،2006

- عبد الناصر هلال، قصيدة النشر بين سلطة الذاكرة و الشعرية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ط1 ، 2002
- عثماني الميلود ، شعرية تودوروف ، عيون المقالات ، الدار البيضاء
- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار البيضاء، 2000.

- عدنان عبد النبي البلداوي: المطلع التقليدي في القصيدة العربية، مؤسسة البلداوي للطباعة، ط2، 2009.
- عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1772
- علي بطل ، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت 1982
- علي بطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر و التوزيع، الكويت،1982.
- علي مصطفى صبح ،من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية و النقدية ، دار المعارف ، القاهرة ، (د ط) ، (د ت)
- عندنان حسين العوادي ، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، دار الحرية ، بغداد 1985
- فاضل ثامر ،اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1994
- فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في النص الشعري ،الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 2008
- كمال أبو ديب:

-في الشعرية ، مؤسسات الأبحاث العربية ، بيروت ط1 ،1987

-جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 3 ، 1998

- محمد أحمد موسى صوالحه ، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبو ريشة ، دار عمار للنشر والتوزيع ، عمان ط1 ،2002
- محمد السعدي: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، 1987.

- –محمد العمري ،تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، المغرب ط1 ،1990
- محمد العمري ،تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، المغرب ط1 ،1990
- محمد المتقن ، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة ، مطبعة آنفو–برانت ، فاس 2013
- محمد بنيس:

–الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ،1990

–الشعر الجزائري الحديث، بنياته و إبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2001، ج1.

- محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، ط 1 ، 1992
- محمد صلاح زكي أبو حميدة ،دراسات في النقد العربي الحديث ، جامعة الأزهر ، غزة ، (د ط) 2006
- محمد عباس ، الأربعاء الإبداعية في منهج عبد القادر مرجاني ، دار الفكر المعاصر ، دمشق (د ط) 1999
- محمد عزام:

–الحداثة الشعرية ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (د ط) 1995

–محمد عزام ، بناء القصيدة التقليدية ، الموقف الأدبي ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، أكتوبر 1979

- محمد محسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة
- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث،إتجاهاته و خصائصه الفنية،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

- محمود مصطفى ، أهدى سبيل الى علمي الخليل العروض والقوافي ، تحقيق وتقديم : فاروق الطبّاع ، دار القلم للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت (د ط) ، (د ت)
- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، وزارة الثقافة.
- مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ط3 ، 1992
- مفيد قميحة الأخطل الصغير ،حياته وشعره ، منشورات دار الأفق ، بيروت ط1 ،1982
- منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الادبي في القرن الخامس هجري، دار العلم للطباعة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977.
- منير سلطان ، بلاغة الكلمة والجملة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية (د ت)
- نسيمة زمالي ، قراءة في اللهب المقدس وفق آليات النقد المعاصر ،دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر 2012
- نور الدين السد:

-الشعرية العربية ، المطبوعات الجامعية ، الجزائر (د ط)1995

-الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2007، ج2

المجلات و الدوريات:

- أحمد عرّاب ، البنيات الأسلوبية في القصيدة الثورية (قصيدة مدارج الخلاص لأبي اليقظان)، مجلة اللغة الوظيفية ، العدد6 مارس 2017
- خولة بن مبروك ، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب العربي ، جامعة بسكرة ، الجزائر
- رشيد شعلان: شعرية الاستهلال عند البردوني، مجلة كلية الآداب و اللغات، العدد8، بسكرة، الجزائر، 2011.

- سعد الدين بن أبي شنب ، النهضة العربية في الجزائر ، مجلة كلية الآداب العدد الأول 1964،
- سلام علي حمادي: وحدة القصيدة العربية القديمة في النقد العربي الحديث، المؤتمر العلمي الثاني لكلية العلوم الانسانية ، الرمادي، جامعة الأنبار الفلوجة، قسم الشريعة11-2012/04/12م.
- شاكر لقمان: المطالع و المقاطع في شعر ابن الآبار القضاعي البلنسي، حوليات جامعة قالمة للّغات و الآداب، العدد 10، جوان 2015.
- صفية بن زينة: أسلوبية التكرار في شعر مفدي زكرياء، ديوان اللّهب المقدس أنموذجا، مجلة اللّغة الوظيفية، العدد السادس، جامعة شلف، الجزائر.
- طاطا بن قرماز ،معايير الاخراج في مناجاة قصيدة بين أسير و أبي بشير لمحمد العيد آل خليفة ، مجلة اللغة الوظيفية ، العدد 6 مارس 2017
- عائشة بن خليفة ، الظواهر الأسلوبية في قصيدة " الزاحف الأصم "لأبي القاسم خمّار ، مجلة اللغة الوظيفية العدد 6
- عبد الحكيم راضي ، النقد اللغوي في التراث العربي، مجلة فصول ، المجلد6 ، العدد2 جانفي/ مارس 1986
- عبد الحكيم راضي ،النقد اللغوي في التراث العربي ،مجلة فصول ، المجلد 6 ، العدد 2 ،جانفي / مارس 1986
- عبد الحميد بوفاس: إيقاع الخبر و الانشاء في شعر مفدي زكرياء، مجلة العلوم الانسانية، العدد 45 حوان 2016م، قسم الآداب و اللّغة العربية، جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة.
- عبد القادر رحيم: العنوان في النص الابداعي، مجلة كلية الآداب و العلوم الانسانية و الاجتماعية، بسكرة، الجزائر، العدد2 و 3، 2008.

- علي مصطفى عشا: الوقفة الطللية بين القبول و التساؤل في رؤى الشعراء الجاهليين، قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.
- قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث ، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها ع 14 ،ج2 ،15 جوان 2018
- لخضر ذيب ، شعرية اللغة عند مفدي زكريا ، مجلة الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة عمار الثليجي، الأغواط ، العدد 19 فيفري 2007
- ليلى رحماني: جمالية التصريع في ديوان اللّهب المقدس لمفدي زكرياء، المؤتمر الدولي السابع للّغة العربية، المجلس الدولي للّغة العربية.
- موجب العدواني: تشكيل المكان و ظلال العتبات، النادي الادبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002.
- مويسي مختار: جمالية الرمز في الشعر الجزائري الحديث، دراسة بلاغية لمقتطفات شعرية عند مفدي زكريا، مجلة أبعاد، المجلد6، العدد1، 30 جوان 2020.
- نوارة ولد أحمد: شعرية الصورة في القصيدة الثورية (اللهب المقدس لمفدي زكريا.) أنموذجا، مجلة المعارف، السنة السابعة، العدد12، جوان 2012.
- وسام منشد الهلالي ، الجمالية في النص الشعري ، مطولة بلقيس أنموذجا، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية ، المجلد 6 ، العددان 3 ، 4 ، 2007
- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، تر : ألفت كمال الروبي ، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، 1984
- يحي زكي طه: رمزية الطلل و المرأة في القصيدة العربية قبل الاسلام، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد2011/70
- يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات ، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، مخبر السرد ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر 2007

الرسائل الجامعية:

- أحمد بزيو: الايقاع الموسيقي في الشعر الثوري (مفدي زكرياء أنموذجا) مذكرة دكتوراه، إشراف كمال عجال، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، 2016-2017.
- بوجلجلة فضيلة: التشكيل الجمالي في الشعر الجزائري الحديث من خلال جريدة البصائر 1956/1935، مذكرة دكتوراه، إشراف: ضيف عبد السلام، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، 2018/2017.
- حمة رحماني: ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، مذكرة ماجستير، إشراف: عبد الله حمادي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006.
- سعد مردف: شعرية الخطاب الجمالي و الإيديولوجي في ديوان عبد الله البدروني، مذكرة دكتوراه، اشراف: عبد القادر دامخي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2015/2014.
- عامر بوعلام: شعرية المطلع في القصيدة العباسية، مذكرة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012.
- عبد العزيز بن عياد الثبيتي: مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1431هـ/2010م.
- كراد موسى، شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح، مذكرة ماجستير، اشراف: حجيج معمر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011-2012.
- لعلى سعاد: سيميائية العنوان في شعر عثمان الوصيف، مذكرة ماجستير، إشراف: بودربالة مخطوط، جامعة بسكرة، 2004-2005.
- ليلى رحماني: البنية الايقاعية في اللّهب المقدس لمفدي زكرياء، إشراف: عباس محمد، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان،2014-2015.

- مديحة خالد: شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش، جدارية أنموذجا، (مذكرة ماجستير)، جامعة أكلي محند أولحاج، لبويرة 2012-2013.
- مفدي زكرياء: اللّهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1961.

د- المعاجم:

- ابن فارس:

-معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 139هـ/1979م.

- معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العربي (د،ط) 2000، ج3

- ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان ط1، مجلد1، ج1
- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2002.
- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، بيروت، ط1، 2002.
- محمد مهدي شريف، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2004.

ملخص:

تسعى هذه الدراسة الى الوقوف على اهم الجماليات والسمات الشعرية والاسلوبية التي اتسمت بها مطالع الشعر الجزائري الحديث عموما، وفي ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا خصيصا، وقد بسطت فكرتها في مدخل وفصلين: تناول المدخل بنية القصيدة في الشعر العربي بين الثابت والمتحول وخصصنا الفصل الاول للجانب النظري، تطرقنا من خلاله لشرح مصطلحات ومفاهيم البحث، أما الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية صرفت الى دراسة مجموعة من المطالع ديوان اللهب المقدس وفق لمستويات الكلام فيها لغة وصورة وإيقاعا.

الكلمات المفتاحية: شعرية – مطلع – جزائري – مفدي زكريا – اللهب المقدس – أسلوبية

Summary:

This study seeks to identify the most important aesthetics and stylistic poetic features that have characterized the modern Algerian poetry in general, and in the Holy Flame of Moufdi Zakaria in particular. The idea was simplified in an introduction and two chapters: in the introduction we dealt with the structure of the poem in Arabic poetry between the fixed and the transformed, and we devoted the first chapter to the theoretical aspect, through which we dealt with an explanation of the terms and concepts of the research, and in the second chapter is an applied study that was devoted to examine group of studies from the Holy Flame according to the levels of speech in it Language, image and rhythm.

Key words: Poetic - The beginnig - Algerian - Moufdi Zakaria - Holy flame - Stylistic

الفهرس

مقدّمة ..... أ- ج

مدخل: بناء القصيدة في الشعر العربي الحديث – بين الثابت والمتحول – .....1 – 18

الفصل الأول مقاربات نظرية في مصطلحات البحث: 19

المبحث الأول: الشعرية.....21

1 الشعرية في حدود المفهوم والمصطلح: 21

2 الشعرية في التراث النقدي: 26

1.2 عند النقاد الغربيين: 26

2.2 عند النقاد العرب: 28

3 الشعرية من المنظور النقدي الحديث: 34

1.3 الشعرية الغربية الحديثة: 34

2.3 الشعرية العربية الحديثة: 38

4 الشعرية الجزائرية الحديثة: 42

المبحث الثاني: المطلع 61

1 المفهوم و الأهمية 61

1.1 مفهوم المطلع.....61

المطلع لغة: 61

المطلع: اصطلاحا: 62

2.1 أهمية المطلع: 64

2 المطلع: مساره و تطوره 67

1.2 في العصر الجاهلي: 67

1.1.2المطلع الطللي و المقدمة الطللية:.....67

2.1.2المطلع الغزلي: المقدمة الغزلية:.....70

3.1.2المطلع الخمري: المقدمة الخمرية: 70

2.2 في العصر الاسلامي و الأموي: 71

1.2.2في عصر صدر الاسلام:.....71

2.2.2في العصر الأموي: 72

3.2 المطلع في العصر العباسي (الثورة على المطلع): 73

4.2 في العصر الحديث: 76

3 المطلع في ضوء الدراسة السيميولوجية للعنوان: 78

4 المطلع في الشعر الجزائري الحديث: 84

الفصل الثاني جمالية المطلع في ديوان " اللهب المقدس" لمفدي زكرياء: 91

المبحث الأول: اللغة الشعرية.....93

اللغة الشعرية:.....94

1 المعجم الشعري: 96

2 شعرية الجملة: 100

1.2 المطالع بين الجملة الاسمية والفعلية: 100

2.2 المطالع بين الخبر والانشاء:.....104

1.2. الجملة الخبرية: 105

2.2. الجملة الانشائية: 106

3 شعرية التقديم والتأخير: 108

المبحث الثاني الصورة الشعرية: 113

1 مصادر الصورة الشعرية عند مفدي زكريا: 115

1.1 المصادر الدينية: 115

2.1 المصادر التراثية: 117

2 أنواع الصورة الشعرية في مطالع مفدي زكريا: 118

1.2 الصور البلاغية القديمة: 118

1.1. التشبيه: 119

2.1. الاستعارة: 121

3.1. الكناية: 123

2.2 الصورة الشعرية الرامزة: 124

المبحث الثالث: الإيقاع 129

1 الإيقاع الموسيقي الخارجي: 131

1.1 الوزن: 133

2.1 حرف الرّوي: 143

3.1 القافية: 146

1.3.1انواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والاطلاق: 147

2.3.1أنواع القوافي باعتبار كثافتها الصوتية:.....148

2 الايقاع الموسيقي الداخلي:.....152

1.2 التصريع:.....152

2.2 القوافي الداخلية:.....158

1.2.2 القافية الداخلية الملتزمة:.....158

2.2.2القافية الداخلية العروضية:.....159

3 التكرار:.....159

1.3 مستويات التكرار وجماليته في مطالعه قصائد مفدي زكريا:.....160

1.1.3التكرار الصوتي (تكرار الحرف):.....160

2.1.3التكرار اللّفظي: (تكرار الكلمة):.....162

3.1. تكرار الأفعال:.....164

4.1. تكرار بالأمر:.....165

5.1.3تكرار الأسلوب الاستفهامي:.....166

خاتمة:.....169

ملحق:.....172

-1 التعريف بصاحب المدونة:.....173

-1 التعريف بالمدونة:.....174

أ- الغلاف:.....174

ب- العنوان:.....174

ث- اللوحات الفنية: 175

ت- مضمون الديوان: 175

قائمة المصادر 178

و المراجع 178

أ- المصادر: 179

ب- الدواوين: 180

ج- المراجع: 181

الكتب: 181

المجلات و الدوريات: 188

الرسائل الجامعية: 191

د- المعاجم: 192

ملخص: 193